الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
Centre Universitaire Abdelhafid BOUSSOUF -Mila

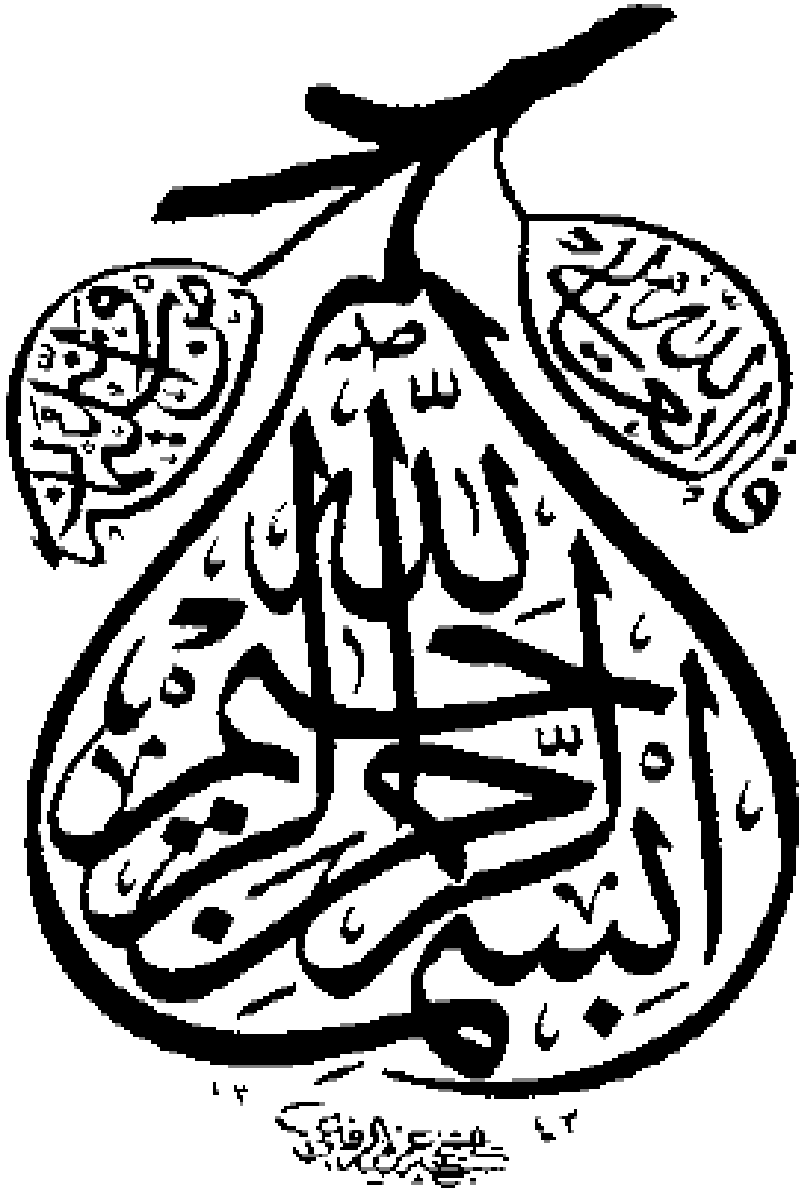
معهـــــد الآداب واللغـــــات
قسـم اللغــة والأدب العربــي
المرجع: .....

التجريب في رواية "سلالم ترولار" لسمير قسيمي

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

إعداد الطالب:
****سارة بوحالة***
**** منوبة بن عياش***

إشراف الأستاذ:
د. مريم بغيبغ


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

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

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((من لم يشكر الناس لم يشكر الله)) رواه الترمذي.

فشكرا لله – عز وجل – على نعمه التي أنهم بها علينا من إرادة وعزم وصبر لإنجاز هذا العمل المتواضع.

بأكاليل من الاحترام والشكر وأهازيج العرفان أتقدم بها إلى الأستاذة المشرفة "مريم بغيبغ" لما قدمته لنا من توجيهات ونصائح قيمة.

كما لا يفوتني أن نتقدم بفائق التقدير إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

وإلى كل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد.

إهداء:

الحمد لله أولا وأخيرا الذي أعاننا على إتمام هذه الدراسة وجعلها خالصة لوجهه الكريم.

أهدي هذا العمل إلى:

.... إلى من لا يمكن للكلمات أن توفي حقهما

.... إلى من لا يمكن للأرقام أن تخفي فضلهما

والداي – حفظهما الله وأطال في عمريهما-

.... إلى من رباتني وكانت معي منذ صغري ونعومة أظافري "جدتي زهيرة" – رحمها الله –

إلى إخوتي الأعزاء:

هاجر، سهيلة، سلمى، موسى، ومحمد.

وأخص بالذكر بنات أختي الكتكوتات:

روان، رهف، وآلاء الرحمان.

إلى كل الأحباء والأقرباء

إلى الذين أحببتهم وأحبوني.. زميلاتي وصديقاتي

أهدي هذا البحث المتواضع.. راجية من المولى عز وجل القبول والنجاح

سارة

إهداء:

إلى روح أبي الطاهرة - رحمة الله عليه –

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى أعز وأغلى إنسانة في حياتي التي أنارت دربي بنصائحها

وكانت بحرا صافيا يجري بفيض من الحب والبسمة.

إلى من زينت حياتي بها، البدر، وشموع الفرح ومنحتني القوة والعزيمة لمواصلة الدرب

وكانت سببا في مواصلة دراستي، إلى من علمتني الصبر والاجتهاد

إلى الغالية على قلبي

أمي أمي أمي

إلى زوجي المحترم

إلى إخوتي وأخواتي.... وسند دربي – حفظهم الله –

إلى كل العائلة الكريمة، وزملاء الدراسة من التعليم الابتدائي إلى التعليم العالي

إلى أستاذتي الدكتورة المحترمة "مريم بغيبغ" – حفظها الله ورعاها –

إلى كل الأشخاص الذين أحمل لهم المحبة والتقدير

إلى كل من نسيه القلم وحفظه القلب.

منوبة

مقدمة

شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تطورا ملحوظا على مستوى البناء الفني، وذلك بفعل ميلها إلى التجريب والتجديد على مستوى المضامين والأشكال الفنية.

الرواية هي ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة في المجتمع، مادتها الإنسان وأحداثها نتيجة لصراع الفرد، تستعير معيارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب الأدبية، وارتباط الرواية بالمجتمع جعلها ذات طبيعة خاصة، وذات وظائف جديدة، جعلها صورة خيالية تركيبية من أشخاص وأقوال وأفكار من جنس الأحداث التي تجري فيه، وبما أن المجتمع دائم التطور لابد على الرواية أن تواكب هذا التطور، من خلال خوض الروائي غمار التجريب بغية التجديد والإبتكار والانفتاح والانزياح عن كل ما هو مألوف وشائع، فالتجريب قريب للإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، فهو يتولد من المغامرة الجمالية، وهي المولد الأساسي للإبداع الأدبي، وهو بذلك يدعو إلى التمرد على ما هو مألوف والنزوع إلى تخفيف كل ما يحمل طابع القداسة والإحترام في المخيلة العامة بل هو إنتهاك وثورة على القوانين فأساسه الإختراق والتجاوز.

ومن أهم الرواد الجزائريين في هذا المجال: واسيني الأعرج، الطاهر وطار، سمير قسيمي، عبد الحميد بن هدوقة، أحلام مستغانمي...الخ.

وعليه جاء اختيارنا لموضوع البحث الموسوم بـ "**التجريب في رواية سلالم ترولار**" لسمير قسيمي، لعدة أسباب ذاتية وموضوعية نذكر بعضا منها:

- جدة الرواية وحداثتها.
- حداثة مصطلح التجريب في الرواية الجزائرية.
- اعجابنا بالموضوع وميلنا إليه.

ومن هذا المنطلق نصوغ الإشكالية في مجموعة أسئلة، عملنا على الإجابة عليها: ما مفهوم التجريب؟ وكيف تجلى مفهومه عند الغرب والعرب؟ فيما تكمن العلاقة بين التجريب والحداثة؟ ما هي مراحل نشأة الرواية الجزائرية؟.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج البنيوي والسيميائي، من خلال وصف ودلالة العنوان، وهذا لم يمنعنا من الاعتماد على مناهج أخرى كالمنهج التاريخي، والذي قمنا من خلاله بتتبع مسار التجربة الروائية الجزائرية من فترة السبعينيات إلى غاية فترة التسعينيات.

احتوت الدراسة على مقدمة وفصلين، وخاتمة، كما زودنا البحث بقائمة المصادر والمراجع.

عنونا الفصل الأول بـ "**التجريب مقاربة نقدية**"، تحدثنا فيه عن مفهوم التجريب/ الماهية والنشاة)، مفهومه من الناحية اللغوية والاصطلاحية، عند النقاد الغربيين ثم العرب، ثم الحديث عن العلاقة بين التجريب والحداثة، ثم الوقوف عند نشأة الرواية الجزائرية وتطورها بدءا بفترة السبعينيات إلى غاية فترة التسعينيات.

أما الفصل الثاني بعنوان "**التجريب في رواية سلالم ترولار**"، فوقفنا من خلاله على سيميائية العنوان، ثم الحديث حول التجريب على المستوى الشخصيات إضافة إلى التجريب في بنية الزمكان (المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق)، والمكان من خلال رصد تعريفاته من الجانب اللغوي والاصطلاحي، ثم الوقوف على تجليات التجريب على مستوى فضاء الأمكنة في الرواية، وتقسيمها إلى أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة.

أما خاتمة الموضوع فكانت تلخيصا لأهم نتائج البحث.

وقد اعتمدنا على مراجع مهمة في التجريب منها:

- (لذة التجريب الروائي) لـ "صلاح فضل"
- (التجريب في القصة القصيرة) لـ " سفيان عبد الحكيم).
- (سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية) لـ "بوشوشة بن جمعة".
- (نشأة الرواية العربية في الجزائر) لـ "مفقودة صالح"

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات، فقد اعترضنا عراقيل وصعوبات أهمها:

- اتساع وتشعب الموضوع وغموضه، لذلك وجدنا صعوبة في تأطيره وهيكلته.

- حداثة الرواية وخلوها من الدراسات النقدية التي تناولتها بالبحث والدراسة، التي تعد من أهم رواياته الأخيرة الصادرة سنة2019.

كما نتقدم بالشكر الخالص للأستاذة المشرفة "مريم بغيبغ" التي أمدتنا بالتوجيهات والنصائح، وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في دراسة هذه الرواية وأعطينا نظرة شاملة عليها.

الفصل الأول:
التجريب مقاربة نقدية

الفصل الأول: التجريب مقاربة نقدية

أولا: التجريب الماهية والنشأة

1. مفهوم التجريب

أ. لغة

ب. اصطلاحا

2. التجريب عند النقاد الغرب

3. التجريب عند النقاد العرب

4. التجريب والحداثة

ثانيا: نشأة الرواية الجزائرية وتطورها.

أولا: التجريب الماهية والنشأة

1. مفهوم التجريب:

إن الكثير من المصطلحات الأدبية الجديدة المتداولة في الساحة الأدبية والنقدية يسودها بعض الغموض، وهذا ما ينطبق على مصطلح "التجريب"، لذا يجب البحث عن مدلوله من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

أ. المعنى اللغوي:

ورد في لسان العرب لـ"ابن منظور" قوله: «جَرَّبَ الرَّجُلُ تَجْرِبَةً اِخْتَبَرَهُ... وَرَجُلٌ مُجَرَّبٌ قَدْ بُلِيَ مَا عِنْدَهُ وَمُجَرَّبٌ قَدْ عَرَفَ الأُمُورَ وَجَرَّبَهَا، فَهَوَ بِالفَتَحِ مُمَرَّسٌ قَدْ جَرَّبْتَهُ الأُمُورُ وَأَحْكَمَتْهُ وَالمُجَرَّبُ الّذي قد جُرِّبَ في الأمور وعرف ما عنده... ودراهمُ مُجَرَّبَةٌ مَوْزُونَةٌ»[1]

ونفس الدلالة وردت أيضا في معجم الوسيط فقد ورد فيه «جَرَّبَهُ تَجْرِيبًا وتَجْرّبَةً: إِخْتَبَرَهُ مرة بعد أخرى ويقال: رَجُلٌ مُجَرَّبٌ جرَّبَ في الأمور وعرف ما عنده ورجل مُجَرَّبٌ عرف الأمور وجَرَّبَهَا».[2]

وفي القاموس المحيط وردت «جَرَبَّهُ تجربة إختبره ورجل مُجَّرَبٌ كمعظّم بلى ما كان عنده ومُجَرَّبُ عرف الأمور ودراهم مُجَرَّبَة مَوْزُونَة».[3]

وفي متن اللغة وردت «جَرِبَ، جَرَبًا، هلكته أرضه: جَرِبَت إبله، وجَرَّبَه: اختبره، والاسم التجربة، جمع تَجَارِبَ وتَجَارِيبَ».[4]

وبناء على ما تقدم يمكن القول إن الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية، فالتجريب لغة يعني الاختصار، ويمكن أن يعني الامتحان أي (امتحن يمتحن) ويمكن أن يعني خاطر يخاطر، ويمكن أن يعني (قاسى، يقيس) وكذلك يعني (عرف

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط1، ص523.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م- 1425هـ، ص144.

[3] الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة – مصر، د ط، 2008م- 1429هـ، ص253.

[4] أحمد رضا، معجم متن اللغة، المجلد الأول، دار مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1958م- 1388هـ، ص498.

يعرف)، ونرى أنه باجتماع هذه المعاني كلها في إحتشاذ دلالي مشتبك واحد من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة.

ب. اصطلاحا:

إن التجريب عملية تقوم أساسا على المعرفة والاختبار تصدر عن ذات مجربة واعية بها تفعل حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة.

وقبل الوقوف عند المفهوم الاصطلاحي للتجريب في مجال الأدب عموما والرواية خصوصا لابد من الإشارة إلى أن هذا المصطلح قد عرف أولا في المجال العلمي قبل انتقاله للأدب، لذلك يلزمنا هنا الكشف عن مرجعيات معرفية ساهمت في تكوينه وتشكيله ويتضح من خلال مصدره ومنشأه وامتدادات التأهيل لمفهوم التجريب.

فالتجربة في المعنى العام «هي خبرة يكتسبها الإنسان عمليا أو نظريا وتقابل في الإنجليزية Experience بالمعنى الخاص التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته وهي جزء من المنهج التجريبي».[1]

وأيضا من أقدم المصطلحات المرتبطة بالعلوم الرياضية وما حولها، إذ يقوم (علم الرياضيات) في مجاله الجبري والهندسي على ثنائية الفرضية والبرهان... بمعنى أن التجربة ميدان الحقيقة والمعرفة واليقين والوصول إلى ضفاف الحقيقة فهي وسيلة الاستدلال للعمل على برهنة الفروض بوسائل علمية قادرة على تراكم المعرفة اليقينية حول الأشياء في بلوغ البرهنة الحاسمة على مصداقية الفروض.[2]

نجد أن التجريب في المجال العلمي الإبداعي يكون باستخدام الملموس المادي كالتشريح والتجارب المخبرية...

وهنا نشير إلى أن "كلود برنار" قد حدد مقاييس معينة تضبط ماهية المجرب في قوله: «المجرّب كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أو مركبة لتتنويع الظواهر الطبيعية

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983م - 1403هـ، ص39.

[2] محمد صابر عبيد، التجربة الشعرية التشكيل والرؤيا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2015م، ص07.

أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة في حالتها الطبيعية لهذه الظواهر».[1]

وبما أن العلم يرفض الوقوف الأصم إزاء المنجزات البشرية فهو مشروع أخضر لتحطيم الثوابت في عملية الإبداع لذا جاء التجريب كمنهج يعمق التحولات واستجابة للضرورة الحضارية والإنسانية، وعندما تتوقف هذه العملية في اختصاص ما فإنه يئول إلى الزوال والموت.

أما في المجال الأدبي الفني لتداول هذا المفهوم يبدو أنه أكثر تعقيدا والتباسا من مفهومه العلمي، وقد دخل مجال التنظير النقدي للممارسة الأدبية الحداثية العربية المعاصرة محملا بهذا الفيض المشحون دلاليا.

وقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية بأنه: «إختبار قضايا وأساليب فنية يحتاج المرء في الحكم عليها إلى تكرار المشاهدة... وشاع التجريب في الفنون عامة والأدب المسرحي بخاصة باعتباره دالا على الخروج من القواعد بالنسبة للمؤلف، متيحا للمخرج حرية كبيرة في تشكيل العرض المسرحي ومن خلال ذلك (...) دخل مصطلح التجريب إلى مجال الأعمال القصصية والشعرية، ومن خلاله كان التمرد على أفكار وحدة الزمان والمكان وترتيب الأحداث ومعقوليتها، فنجد أن التجريب في الأدب يكون باستخدام أساليب إنشائية وتقنيات وأشكال مختلفة للكتابة، فهو مغامرة إبداعية في الأدب يرتاد مناطق بكرا غير مأهولة».[2]

وبهذا يحمل التجريب معنى التجديد والتغيير والإبداع والابتكار وهو ما آل إليه الدكتور صلاح فضل في تعريفه بقوله: «التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المؤلوف ويغامر في قلب المستقبل».[3]

---

[1] كلود برنار، الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2005م، ص14.

[2] محمود علي مكي، معجم مصطلحات الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2007م – 1428هـ ، ص36.

[3] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة – مصر، ط1، ص03.

وفي تعريف آخر للدكتور فراس الريموني الذي يرى أن «التجريب هو فعل التغير الذي يتواصل مع العصر، ولحظة الزمن وذلك من خلال إعادة البنية التركيبية للأطر التقليدية التي جمدت حركة الإبداع والتواصل إلى تجارب القرن الماضي ووصولا إلى نهايته التي ستجعلنا داخل قرن جديد مؤدلج بالتجارب واختراق كل ما هو سائد ومجمد».[1]

وهو شكل من أشكال التجاوز، ووعي كامل بضرورة التطور الإيجابي لا التسليم بالحقائق المقررة والركون إلى ما يرسخ في الزمن بأنه من قبيل المسلمات غير القابلة للاختبار والمساءلة ولا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال على كل الأوصاف ومن بين مؤشرات هذا المنحي كما يقول عبد الحميد عقار: «هو حدة التمرد المعلن على القوالب والأشكال القائمة وما يكتف الكتابة أحيانا من غموض مبالغ فيه يكاد يتحول إلى ما يشبه الإستيحاء السوريالي دون سياق مقبول»[2]، فهو بذلك مرتبط بالغموض والالتباس وخروجه عن القوالب التقليدية المعروفة في المتن الروائي باعتبارها جنس أدبي مفتوح على الحوار الدائم لأنها في حركة دائمة ومستعرة تبحث عن التجديد ومواكبة العصر، فإن التجريب يلبي رغبة الكاتب في تشريح ظواهر فكرية واجتماعية وأخلاقية وسياسية، فنجد «التجريب الإبداعي متعدد الأطراف لا يتم داخل المبدع في عالمة الخاص، بل يعتمد إلى التقاليد التي يتجاوزها والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي».[3]

فالفن خلق وإبداع عن قصد ووعي وكل محاولة تجريبية جديدة منطلقة من رؤية جمالية ومن منظور المبدع الذي يجنح إلى التجديد والتفرد في رؤيته لأنسب صورة تعبيرية لتجربته «هي فلسفة المجرب وطريقته في احتياجه لجملة من الأدوات والآليات وعُدَد الفعل والإجراء التجريبي، مثل الهدوء والصبر والتدبر والحجاج وحسن التعلم ولطف الحيلة وذكاء اتخاذ القرار المناسب في وقته المناسب، ولا تصل التجربة إلى تخوم براهينها قبل أن يتحقق

---

(1) فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م، ص90.

(2) عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية – تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، المغرب، ط1، 2000م – 1421هـ، ص84.

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

للمجرب فعل القدرة على الكشف والرغبة في الاكتشاف، والإصرار على احتضان الفكرة والتفاعل معها وتشغيلها بأعلى كفاءة ممكنة من أجل الوصول إلى البرهان».[1]

وهو بذلك يتضمن «التجديد وتجاوز المعهود والمألوف أو إحلال قيم جديدة مبتكرة تحل بديلا لقيم معهودة في بناء فني متميز».[2]

فالتجريب نمط من الفهم والممارسة يرفض التقليد أو الركود ويعمل على كسر الحواجز وخرق للقوانين والمعايير الجمالية لتستبدلها بجمالية مثيرة للأسئلة مغايرة للسائد، فهو «مفهوم إيهامي للبحث، وخاصة في النقد الأدبي وتعتبر التجريبية إمكانية للتعرض للموضوع بطريقة ساذجة، دون قلق مفهومي ودون حتى الانطلاق من نمط افتراضي استنباطي».[3]

ولقد أصبحت الرواية تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، وخلق أشكال جديدة تأبى الثبات وتسعى دائما إلى الاختراق وتكسير للمعايير السائدة في الإبداع باعتبارها عملا لا نهائيا فهي لم تعد خاضعة لقواعد وقوانين ثابتة، وأصبحت دائمة اللانفتاح على أفاق جديدة في الكتابة فـ«الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وينظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها»[4]، لهذا كانت الحرية شبه مطلقة للروائي المعاصر في بحثه ومكاشفته للواقع وإجاباته الصادرة من الذات ولم يقف التجريب الروائي عند حدود التقنيات السردية فقط، بل شمل جميع إتجاهات الخطاب الروائي فاتصل بالسرد والبناء، ليشمل اللغة، الأحداث، المكان والزمن وحتى الشخصية، «فالتجربة اللغوية عنصرا مهما من عناصر الحداثة الأدبية، حيث أصبحت أشكال التعبير وأساليبه

---

[1] محمد صابر عبيد، التجربة الشعرية، ص07.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة من 1960 – 2000م، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص13.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط1، 1985م– 1405هـ، ص60، 61.

[4] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، دراسة إتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2004م، ص242.

وطرائقه كلها تحت الاختبار مؤدية إلى ما يشبه ثورة الكلمة تلك التي تجلّيها الاستخدامات الجديدة للغة والنظر إلى العمل الفني من حيث هو حوار بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به».[1]

إن مجمل هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد وهو تجاوز المألوف والبحث عن تقنيات جديدة، ولقد أورد شعبان عبد الحكيم عدة تعريفات تصب في معنى واحد وهي:

«التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة»

«التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير»

«التجريب مزج الحاضر بالماضي»

«التجريب إبداع جديد»

«التجريب تجاوز الركود تابع للصور»

«التجريب ثورة»[2]

إذن التجريب في الفن والأدب يقصد به خلخلة السائد والمكرس من أجل فتح أفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ وأشكال جديدة للخطاب والتواصل، تخالف السائد من اتجاهات جمالية وأفكار جديدة وحكي جمالي مُصدر من ذات مجربة واعية بما تفعل حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة.

ويتضح مما سبق من الآراء والمواقف السالفة الذكر أن مفهوم التجريب يقترن بـ"الاختبار"، "الانحراف"، "الخروج"، "الإبداع"، "التجدد"، فهو مزيج من هذه المفاهيم جميعها ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط.

---

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص82.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ص13.

2.التجريب عند الغرب:

يقترن التجريبي في الرواية بالتجديد والبحث في أشكال مغايرة، وإبداع طرق جديدة تختلف عن القوالب الكلاسيكية من أجل تحقيق رواية جديدة ذات تقنيات تجريبية، وقد برزت علامات التجديد في الرواية عموما عقب الحرب العالمية في أوربا وأمريكا متأثرة بذلك التعقيد والتطور الذي رسم العصر في كافة مجالاته الفكرية والسياسية والفنية، فاتخذ الجنس الروائي هذه العوامل مطية الانفلات من تلك النظرية التقليدية البلزاكية لمكونات الرواية، فـ«تغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين بخاصة، ومنهم آلان روب غرييه وناطالي صاروط وكلود سيمون، وميشال بوتور».[1]

ويقول ميشال بوتور في هذا الصدد «يجب أن نعمل بوحي الضمير، وأن نجعل من روايتنا أداة للتجديد، من ثمّ للتحرر، وإلا نكون قد رضينا بالبلاهة والهوان».[2]

وقد استخدم التجريب كمصطلح في العديد من المجالات العلمية قبل تعالقه مع الفن الأدبي، ويعود الفضل إلى "إيميل زولا" زعيم الكتاب الفرنسيين الطبيعيين، والذي دعى إلى معالجة القصة باعتبارها مختبرا يمكن فيه الكشف عن قوانين السلوك الإنساني وأثر الواقع المعيش في سلوكه، وعلاقاته مع مجتمعه وقد وقع هذا التداخل في مؤلفه الشهير "الرواية التجريبية" le Romen Expérimental وهو «نتيجة التطور العلمي للقرن، إنها تواصل وتكمل الفيزيولوجيا التي تتكئ بدورها على الكيمياء والفيزياء، إنها تستبدل دراسة الإنسان المجرد الإنسان الميتافزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي، الخاضع للقوانين الفيزيائية والكيميائية والمحدد بتأثيرات الوسط، إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي، كما كان الأدب الكلاسيكي والرومانسي مطابقا لعصر سكولاستي ولاموي».[3]

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998م، ص14.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، د ط، ص15.

[3] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2001م، ص154.

على الرغم من أن التفكير العلمي في أساسه بعيد عن التفكير الإبداعي الأدبي، فالأول يتعامل مع الظواهر الإبداعية يكون عن طريق ملاحظة تلك الأساليب الإنشائية والتوسيعات الخيالية والوصفية المشخصة للواقع ورصد طرائق كتابتها وصياغتها.

ويضيف "زولا" بقوله: «إن الرواية قد صارت هي البحث العام في الطبيعة وفي الإنسان، إننا نشتغل على الطبائع، والأهواء، والوقائع الإنسانية والاجتماعية، كما يشتغل الكيميائي والفيزيائي على الأجسام الخام، وكما يشتغل الفيزيولوجي على الأجسام الخامة وكما يشتغل الفيزيولوجي على الأجسام الحية، وهكذا فإن روايات الملاحظة والتجريب مدعوة لتحلّ محلّ روايات الخيال المحض».[1]

كما ارتبط هذا المصطلح (التجريبية) بنظرية التحول عند "تشارلز داروين" CHarles Robent Darwin «الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة، كما استخدمه "كلود برنار" في دراسته حول علم الطب التجريبي بالمعنى ذاته».[2]

والتجريب لب العلوم وجوهرها من أجل الوصول للجديد والتخلي عن السائد في مختلف العلوم واستعمله "مارتن أسلن" في ذلك بقوله: «كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم الطبيعية، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب».[3]

فمصطلح الرواية التجريبية يدل دلالة خاصة على الحركة التجديدية التغيرية الشاملة التي شاعت في الغرب والتي كانت علامة فارقة في إبداعات القرن العشرين إلى يومنا هذا «وهذا التصور الجديد للكتابة كبحث، أدى إلى ظهور محاولات روائية أدرجها النقاد تحت اسم الرواية التجريبية ولكنها ليست مذهبا أدبيا ولا تيارا روائيا بل هي مناخ وميل مفروز في شخصية الكاتب، لهذا لا تتشابه أعمال الروائيين التي ينسبها النقاد إلى الرواية التجريبية لا تتشابه مؤلفات كلود سيمون وجيمس بويس، أومارسيل بروست رغم تأثيرهما فيه.

---

[1] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص155.

[2] زهيرة بولفوس، آليات التجريب وجمالياته في رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي، كلية الآداب واللغات، جامعة الأخوة منتوري، قسنطينة، مجلة ديالي، العدد 67، 2015م، ص194، 195.

[3] فتيحة سعيدة، التجريب في الرواية العربية "رواية حلم ورد في فاتح اللون" لميلسون هادي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر، 2017 – 2018م، ص06.

ولا تتشابه كتابات آلان روب غرييه ونتالي سرون وجان ريكاردو على رغم انتسابهم إلى الرواية الجديدة... ولا يتشابه روب غرييه وبوتورتي في موقفهما من وصف الأشياء فينما يستخدمها الأول لنفي الإنسان من النص، يستغلها الثاني كعلامات على حضور الإنسان ويطول تعداد الفروقات بين أساليب كتاب الرواية التجريبية، وهذا ما بين سبب رفض هؤلاء كل محاولة لجمعهم في إطار مدرسة معينة وإصرارهم على إستقلالية عقل كل منهم وتجاربه»[1].

فالتجريب هو رغبة في التفوق ومخالفة السائد بإضافات جمالية، فهو منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والجماعي ولعل هذه الأهمية الفائقة في شرط التجريب في العمل الإبداعي هي التي دفعت "إزراباوند Izrabuond «إلى اعتبار عدم الرغبة في التجريب موتا حقيقيا»[2]، وهو ما يمكن الكاتب من الإبداع والتفوق والتجدد والتغيير مما يمكن الأدب تجنب الوقوع في التكرار والبقاء في ما هو سائد.

---

[1] مجموعة من الكتاب، الرواية العربية – ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج1، الكويت، 2008م، ص119.

[2] مونية بن بودريو، لمياء مبدوعة، آليات التجريب في رواية أحزان امرأة من برج الميزان لياسمين صالح، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016 – 2017م، ص12.

3. التجريب عند العرب:

أخذت النزعة التجريبية – المنبثقة عن الرؤية الحداثية – في الأدب، منحى تصاعديا في الساحة الأدبية العربية والمغاربية، انطلاقا من الرغبة في التمايز والاختلاف، ومضت بتسارع باتجاه الخرق والتجاوز، وتحطيم كل الأنظمة القديمة مع سبق الإصرار والترصد ما جعلها تصبح الظاهرة الأبرز في مسار التحولات العميقة أحيانا والمتخبطة في أحايين أخرى، نتيجة الاحتكاك العميق بروح الحداثة أحيانا والملامسة السطحية في كثير من الأحيان، ويتمثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما استراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا على الرغم من أن هناك من يعتبرها الرواية العربية رواية تجريبية بطبيعتها «إن تنوع أساليب التشخيص يؤكد أن الرواية العربية الحديثة نشأت رواية تجريبية، فقد كانت طيلة القرن الماضي أقدر الأجناس الأدبية على الانتقال السريع من أسلوب إلى آخر وعلى استيعاب أساليب التحديث التي عرفتها الرواية العالمية وعلى معايشة الحداثة وتجسيدها».[1]

ولعل محمد الباردي في قوله هذا يقر بحداثة الشكل الروائي في الموروث العربي باعتبار أن الأمة العربية قد مارست الشعر في البداية على الرغم من وجود بذور لفن القص في موروثنا السردي، إلا أن رغبة الروائيين العرب في تجاوز تلك النصوص الكلاسيكية بتجريب كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية، كالتحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا كذلك تأثرهم بالفلسفة الغربية والرواية الفرنسية الجديدة «إن المد التجريبي في الرواية العربية قد أفرز أكثر من اتجاه واحد، إلى درجة أن الإبداع في فن الحكي أضحى موسوما بحرية الخلق والإنشاء لدى جيل قرأ الرواية الأوروبية واطلع على عيون النصوص الروائية العربية».[2]

---

[1] محمد الباردى، إنشائية الخطاب في الرواية، ص255.

[2] المرجع نفسه، ص243.

وعلى إثر هذا التأثر حاول بعض كتاب الرواية أن يعتبروها أنها ناتجة عن وعي بهدف تطوير الرواية العربية سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللغة أو بنية المكان والزمان وتقنيات معالجتها، وبذلك تكون مواكبة للعصر وللرواية الغربية، « فالرواية التجريبية، بوصفها مرحلة جديدة من مراحل تطور الرواية العربية، وهي مرحلة تؤسس شرعيتها على "مبدأ الرفض"، رفض مجمل التقاليد الروائية المتحكمة في العملية الإبداعية ودعوتها للخروج على البنية التقليدية، على شروطها وإلزاماتها كما عن تصوراتنا ورؤاها».[1]

فالرواية الحديثة التي نراها اليوم كانت موجودة في هذه الصورة والبنية والهيئة في العصر القديم، ولكن كانت في شكل قصص وأساطير وحكايات يمكن أن نضعها في موازين اللبنة الأولى للرواية العربية الحديثة لتنصهر داخل تجربة البحث في أشكال وثيمات وفضاءات جديدة كما يقول محمد وتار: « لم يدم تأثير الشكل التراثي القديم طويلا فسرعان ما أدرك المثقفون والمفكرون، بتأثير الثقافة الغربية، أن الجديد الوافد يحتاج إلى شكل فني جديد أيضا، فتم التخلي عن الشكل التراثي والتمسك بالشكل الغربي، وهكذا عاشت الرواية العربية اغترابيين فكما اغتربت بسبب تقليدها للرواية الغربية، فقدت هويتها أيضا بسبب تقليدها للتراث»[2]، ويرى أحمد هيكل في إطار حديثه عن القاص العربي في اتكاءه على الوافد الغربي في الرواية الحديثة وأسسها وقضاياها وإشكالاتها، « فقد اتجه تماما إلى الطريق الذي سلكه القصاصون الغربيون، وتأسى القوالب الفنية في القصة القصيرة والرواية».[3]

وقد ارتبط التجريب الروائي العربي بشكل عام بمستوي وافق التحولات الاجتماعية المعرفية ومس كل من الرواية التقليدية من عقدة وحكاية وشخصيات، يقول عبد الرحمان مرحبا:«فقد أصبح في مقدوره أن يتصور أوضاعا لا وجود لها في الواقع، فيخترع نماذج

---

[1] خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، د ط، 2012م، ص8.

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003م، ص11.

[3] أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبر الثانية، دار المعارف، ط6، 1994م، ص413.

جديدة من الواقع يجتهد في تحقيقها وإخراجها إلى حيز الوجود وهذه مزية ينفرد بها الإنسان أيضا دون الحيوان، فجميع الحيوانات – ماعدا الإنسان – لا يمكن أن تتصور أي تغيير في الواقع مهما كان طفيفا فهي تتقبل هذا الواقع وتستسلم له في ذلة، وما الحضارة سوى ما تخلف عن قدرة الإنسان على التغيير، وسوى الآثار المحسوسة لهذه القدرة»[1]، وبمعنى توظيف تقنيات فنية تقدم العالم المتخيل، وتحدد منظوره بأساليب لم يسبق استخدامها على مستوى شبكة التعالقات النصية التي تتراسل مع اللغة الشعرية أو اللهجات الدارجة أو تعدد الأصوات لتحقيق درجات مختلفة في شعرية السرد يقول محمد برادة في ذلك: « لكن الأساسي في خصوص هؤلاء الروائيين هو استبدالهم مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز مما يضفي على الكتابة بعدا لَعْبيا يتيح الانفتاح على الباروديا والسخربة ومتعة الحكي وتوليد القصص من ثم فإن حضور التاريخ خاصة ما يتصل منه بالفترة الحداثية ومشكلات المجتمع وصراعات العائلة وفلسطين المحتلة وحرب لبنان... ليس حضورا بَرَّانِيًا بل هو مُخْتَرَقٌ بالكتابة والتشكيل ومُحوَّل إلى نُسغ ينضح بمفهوم الكاتب وأحلامه وأسئلته»[2]، إن التجريب هو رؤيا مغايرة للذات والمجتمع والتاريخ مما يستدعي ويقضي رفض المستقر من خلال الإنزياحات على المستوى الشكلي الجمالي للكتابة.

يمثل التجريب في « فن الرواية – وكذلك القصة القصيرة فترة الستينيات وما بعدها في تجاوز الشكل الروائي السابق في تقنياته الكلاسيكية، وخطت الرواية خطوة كبيرة فتجاوزت التقنيات السابقة، وأصبحت الرواية الجديدة – كما قال "عبد المالك مرتاض" تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة ولا أي شيء كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متألقا اغتدى مقبولا في تمثيل الروائيين الجدد».[3]

---

[1] محمد عبد الرحمان مرحبا، جمع الفلسفة اليونانية، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1988م، ص18.

[2] محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، الرابطة الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1996م، ص250.

[3] شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، ص26.

فالتجريب في الرواية العربية مرتبط منذ ميلاد حركية الإبداع الروائي العربي من جانب وبوادر التجديد على مستوى البناء والدلالة وأفق التخيل الروائي من جانب آخر، فهو «يؤلف بين كونه تقويما لتجارب الكتابة المنجزة وحكما عليها، وبين كونه تأسيسا لأشكال لم تكتمل بعد لأنها توجد في حالة تماس قويّ مع غيرها ومع الحاضر».[1]

وقد تميز القرن العشرون أكثر من أي قرن آخر بظهور عدد من الأفعال الفنية التجريبية، فظهرت مدارس ومناهج فنية عدة توحدت جميعها في رفض الأساليب الفنية القديمة ومحاولة البحث في أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الإنسانية التي تميز عصره، لأن الأشكال الفنية التقليدية لا تلاءم التعبير في روح العصر وفلسفته «نتصور أن الرواية العربية دخلت منذ أربعة عقود في تجربة البحث عن أشكال سردية جديدة، تفاعلا مع التحولات السياسية والاجتماعية داخل الواقع العربي وهي تجربة ترتبط بنشوء وعي إبداعي جديد، أصبح اهتمامه بالشكل عصب تصوره للكتابة السردية ومن ثم نفترض أن الشكل الروائي العربي ينبثق بعبارة ريكاردو (1967م) من تحول فن كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة».[2]

فنجد الكثير من الكتاب العرب الذين تبنوا نمط تكسير خطية نسق السرد وتداخل الخطابات، وبعد اللغة عن الواقع لتنحو نحو الحلم والأسطورة والخيال و... «فلم تعد الأحداث في الرواية الجديدة تخضع للمنطق والتسلسل، ومنطق السببية، ولكن يرجع هنا إلى مبدأ يستنبط من داخل العمل نفسه، حيث تجاوز الأحداث وبنائها بناء داخليا خاصا كما يقول شاتمان لم تعد المسألة حسم الأحداث على نحو سعيد أو تعيس هي المبغي لغاية وقد أصبح البحث في الحبكة الحداثية ذات الأحداث المفككة العرضية منصبا على هذا الرأي، يربط ويجمع لكي يكفل وحدة متخيلة ولم يعد للشخصية وجودها المهيمن على الأحداث – كما كان معتادا في الرواية الواقعية –»[3]، فالرواية هي حمل الأحداث

---

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، ص84.

[2] عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م، ص3.

[3] شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، ص27.

والوقائع ونقلها بطرق شتى دون الخضوع إلى قوانين ثابتة، خضوع الرواية للجمود وخلوها من الأحاسيس والتأثير على القارئ يجعلها فنا جافا، لهذا كانت سبب في خروج الروائيين التجريبيين عن المألوف لدى الروائيين الكلاسيكيين، حيث جددوا وأبدعوا في كتاباتهم الروائية مستخدمين الرواية المألوفة، فأنتجوا الرواية التجريبية الجديدة أو الحديثة، هكذا يمكن أن نذكر جبرا إبراهيم جبرا، وادوارد الخراط، وغائب طعمة فرمان، غالب هلسا، وإميل حبيبي والطيب صالح، عبد الله العروي، غادة السمان، وفؤاد التكرلي، وحيدر حيدر، وهاني الراهب إلى جانب من كتبوا بعدهم وحاولوا الدفع بالتجريب إلى مجالات أخرى مثلا: صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، الطاهر وطار، إلياس خوري، بهاء طاهر، محمد زفزاف، يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، صبرى يوسف، عبد الحكيم قاسم، حنان الشيخ جميل إبراهيم عطية، عبده جبير، خليل النعيمي، مؤنس الرزاز، سليم بركات... واللائحة تطول».[1]

إذ لم يعد النزوح الحداثي للتجريب حكرا على الرواد بل أصبح هاجس الجيل الجديدوخاصة جيل الشباب الذي اقترب من روح الحداثة نتيجة التحولات العميقة من ترجمة الآداب العالمية ومن جهة ثانية الانفتاح على العالم يفعل الثورة التكنولوجيا من جهة أخرى «والمطلع على الحركة الأدبية في أنواعها المختلفة (شعرا ونثرا) منذ بداية القرن الحديث يجد أن كل محاولة تجريبية كان لها معاييرها الجمالية المناسبة لروح العصر إبان ازدهار كل حركة أدبية، وإذا كان كل قديم هو جديد في عصره»[2]، أي أنه لكل كاتب أسلوبه الخاص في بنائه السردي الروائي من منظور إبداعي واعي قوامه الإختلاف والتجديد كما يقول عبد المالك مرتاض: «إن أي كاتب روائي يجب أن ينشئ عالمه، وهذا العالم ينتشئ لديه عبر كتابته، وسواء انصرف الأمر إلى وصف لظاهرة تقنية، أم لوضع اجتماعي أم لحركات داخلية، فإن الرواية ليست نتاجا على وجه الإطلاق ولكنها إبداع».[3]

وقد مسّ هذا التجديد والتغيير مضمون الرواية وشكلها على السواء، فمن حيث مضمونها، أصبح الروائيون العرب يطرقون مواضيع جديدة مغايرة للمواضيع التقليدية فحاولوا

---

[1] محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص24.

[2] شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، ص15.

[3] عبد المالك مرتاض، ص14.

إختراق أسوار الجنس، الدين، السياسة، الحب، الموت، الموت، الأرض، المصير، الذات الآخر، أزمة المثقف، الإغتراب، والتصوف... فكل هذه التيمات كانت محظورة من قبل أولئك المحافظين من الروائيين، ولكن مع موجة التحول والتحرر أصبحت محلا للسؤال وفضاء للتجريب والمغامرة، وفي هذا المقام تصادفنا روايات جعلت من احدى تلك التيمات مواضيع لها من ذلك مثلا: ثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير"، السيرة الروائية لمحمد شكري "الخبز الحافي- الشطار"، السفينة لجبرا إبراهيم جبرا، بيروت 75 " لغادة السمان"، "الخباء" لميرال الطحاوي... الخ

أما من حيث الشكل، فقد سعى الروائيون العرب إلى تجاوز الأشكال التقليدية قدر الإمكان، محاولة إيجاد شكل يتماشى ومعطيات العصر – شكل من شأنه التعبير عن مكنونات المبدع ومضامينه من جهة أخرى، ولعل أولى مظاهر الخرق والتجاوز التي مست جانب الشكل تكسير استقامة الزمن الروائي يقول شعبان عبد الحكيم: «لم يعد الزمن بمفهومه الكلاسيكي وعاء للأحداث بقدر ما هو تقنية سردية تتداخل الأزمنة، وينساب الماضي في الحاضر، في المستقبل في سيولى، بعيدا عن المنطقية والصرامة التي عاهدنها في الرواية التقليدية»[1]، حيث لم يعد الروائي ملزما بأن يسرد الحكاية من أولها لآخرها متتبعا التسلسل الزمني للأحداث، بل صار بالإمكان أن يخلط الأحداث دون مراعاة استقامة زمانها التاريخي والواقعي، ليجد القارئ نفسه في متاهة سردية لا أول لها ولا نهاية وكأنه في لعبة، وينبغي عليه أن يقوم بترتيب الأحداث في ذهنه ترتيبا منطقيا ليتمكن من فهم الرواية.

وكذلك التجديد الذي طرأ على المكان الذي تحول من مكان جغرافي له حضور شعاري إلى فضاء لا محدود له فنياته وجماليته الخاصة، بل وفاعليته في بنية الرواية وهندسيتها «فلم يعد المكان في الرواية الحديثة – ديكورا، أو خلفية للأحداث، يتعاطف معها الجمهور جمالا وقبحا، فالمكان عنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد، لأنه لا يوجد إلا من خلال اللغة، وقد يستحوذ على الرواية، ويصبح – إذا جاز التعبير – هو البطل –

(1) شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، ص27.

كما في رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان وفساد الأمكنة لصبري موسى، والنهايات لعبد الرحمن منيف...الخ هذه الصورة الأولى له، أما الصورة الثانية فتكون بالتعتيم عن قصد لغاية فنية (تقليل قيمة المكان) كما نرى في روايات الغربة، مثل الوطن في العينين لحميدة نعنع، وموسم الهجرة إلى الشمال الطيب صالح حيث يصمم (البطل مصطفى سعيد) بيتا شرقيا يفصله عن الواقع المعيشي في بريطانيا»[1]، كما سعى المجددون من خلال « تقطيع الخيوط السردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى البدئية التي يعجز إصطفافها التجاوزي أيضا في تشكيل مادة حكائية بمفرده، ويعجز إصطفافها التجاوزي أيضا في تشكيل إستقلال كل منها، وتنحيه إلى جهة مختلفة أيضا، ولكن الحكاية تتشكل بواسطة تدخل القارئ لإيجاد الروابط الخفية بين هذه المشاهد واللوحات والوحدات البدئية وإكمال ما سعاه "إيكو" مساحات فارغة في النص وهذا ما نجده في رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم بصورة ممتازة»[2]، ولما كانت الرواية فنا لغويا نثريا كان البحث عن أفق جددي لها يشغل بال الروائيين المجددين الذين سعوا دائما إلى التجاوز والانزياح عن المألوف والسائد فكان من أبرز هذا التجاوز أن زاوجوا بين الشعري والنثري، وفي سياق الكشف عن علاقة هذان الجنسين يقول جبرا إبراهيم جبرا عن ذلك: «أنا أعتقد بأن للشعر أثرا كبيرا جدا على الرواية والدليل التاريخي والملموس على هذا أن الكثير من مشاهير الروائيين بدأوا شعراء، فتجربتهم في الشعر التي تنحصر في تجربة اللغة والاستعارة والرمز، هذه التجارب الشعرية صميمية إنها تفيد الكاتب فيما بعد فيكون عبر التجربة الشعرية قد إستفاد من التجربة اللغوية، وتجربة استعمال الرمز، واستعمال الإستعارة، فالروائيون يستفيدون جدا من وسائل الشعراء، وكثيرون منهم قد مرّوا بتجربة الشعر، وكانوا شعراء. وكأمثلة أذكر فيكتور هوغو، هلورنس، معظم الروائيين العظام كتبوا شعرا، وكانت الاكتشافات التي تحققت لذهنهم عن طريق التغلغل في وسائل اللغة الشعرية هي التي استفادوا منها كثيرا في تحقيقهم للروايات، وللأحداث والشخصيات التي كتبوا عنها»[3]، فجبرا نفسه خاض تجربة الشعر قبل أن يكتب روائع

---

[1] شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة، ص26.

[2] صلاح صالح، سرد الآخر – الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2003م، ص41.

[3] جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، 1988م، ص500، 501.

رواياته، والتي يظهر لنا جليا من خلالها مدى إفادته من اللغة الشعرية، ومحاولته إضفاء هرمونية على الرواية، فالشعر كان وما زال أب الفنون جميعا عند العرب، وحتى لو كان العصر اليوم هو عصر الرواية، فإن واجب المبدع أن يحوّل الحياة ببؤسها وشقائها إلى قصيدة شعر، إلى حلم متجدد بتجدد قراءة الرواية، ويبقى في الأخير أن أقول إن الكتابة الجديدة التي تمتهن مشروع التجريب وتتبناه، كتابة إشكالية تشكيكية تقوم على السؤال وتحطيم السائد والمألوف، كتابة تحاول البحث دوما عن أفق أو آفاق جديدة لها علاقة بالموروث، كما لها علاقة بالمكتسب، فهي لا تنفي أي واحد منهما، بل تثبت أصالتها من خلال صلتها بالتراث، وتبرهن على طاقتها التجديدية من خلال إفادتها من المكتسب الوافد من الغرب.

لقد استجابت الفنون الأدبية إلى التغيرات التي حصلت في البنى السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية... الخ، لأن حركة الابداع المرهونة بالمجتمع وتطوره، هذه الحركة جعلت النقاد والكتاب يهتمون بالتجريب الذي جعل الشكل الروائي أكثر انفتاحا وقادرا على الاستجابة لتطورات الحاضر، ولكن التجريب لم يستقر على مفهوم واحد، فمنهم من يعرفه بأنه الخروج عن النموذج الثابت وتجاوز الأشكال التقليدية، فهو «نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال وممارسة حرية الإبداع في أضحى حالاتها»[1]، فالسؤال يدمر سلطة السائد القديم بالبحث عن إجابات جديدة وبذلك ببحث الأديب عن شكل فني جديد يحقق له التفرد.

فالجديد أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من أسر السائد، مما جعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية.[2]

والتجريب هو فرصة لإبراز الطاقات التعبيرية الكامنة في الأديب مما يجعل الرواية أكثر مرونة وحرية، وقادرة على الاستجابة لتطورات الحاضر ويظهر ذلك في «رفض

---

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003م، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص10.

الأساليب الفنية القديمة ومحاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة التي تميز عصره لأن الأشكال القديمة لا تلائم التعبير عن روح العصر وفلسفته»[1]، فالتجريب بهذا المعنى إعادة بناء وفق مخطط جديد لكسر ما هو سائد وتقليدي وفتح المجال لأفق إبداعي جديد.

[1] فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، المرجع السابق، ص11.

4.التجريب والحداثة:

لقد ارتبط مصطلح الحداثة بمفهوم التجريب، وملازمته له بشكل لافت إضافة إلى ارتباطه أيضا ببعض المفاهيم ذات الصلة المباشرة بالتجريب، خاصة منها، ما بعد الحداثة.

حيث اختلفت التعريفات بشأن الحداثة وتنوعت، مما أدى إلى صعوبة ضبط مفهوم محدد بالمصطلح، يعود ذلك على ارتباطها بكل نواحي الحياة الإنسانية من اجتماع وثقافة وفكر وفلسفة واقتصاد وأدب، فهو مصطلح غربي معاصر وفد على النقد العربي، وهو يدل على ضرورة تجاوز كل ما هو قديم قصد البحث والكشف عن الجديد، «فالحداثة بهذا المعنى هي ثورة على الماضي والحاضر أيضا لأنها ترمي إلى نبذ القيم والفنون والأدب والفلسفة ، الأفكار التي يفرضها علينا الحاضر ومن ثمة فإنه حان الآوان لتعويضها بما يتماشى ويواكب العصر».[1]

وعليه يمكنك القول أن الحداثة دائمة البحث عن الجديد والتجديد في كل شيء إلا أنها تؤمن بالثبات ولا تؤيد السكون ولا تميل إلى المحافظة على التقاليد، بل هي ثورة في كل المجالات لأجل إبراز فاعلية الإنسان في الكون والمجتمع، كما يوضح قول آخر حسب رأي فتحي التريكي ورشيدة التريكي حول مفهوم الحداثة هو أن المعنى الأساسي للحداثة يكون من خلال «استنطاق المفهوم في بنية ونمط عمله ومستنتجاته الفكرية»[2]، فمفهوم الحداثة انبنى أساسا على مفهوم التغيير الحضاري الشامل في نسيج صانع الملامح تجربة قوامها التحول المستمر وهذا ما نتج عنه فتح حركة تاريخية تستند إلى هذا التغير وترفض الوعي به.

---

[1] محمد علي مومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار البارودي العلمية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط عربية، 2009م، ص23، 24.

[2] فتحي التريكي ، رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانتماء القومي، بيروت – لبنان، د ط، 1992م، ص5.

«إن الحداثة ليست فكرة وليست وحدة من وحدات الخطاب الأيديولوجي، هي قبل كل شيء حركة تاريخية معينة نتجت عن مسار فكري بطيء، هذا المسار أحدث أنساقا جديدة من التصورات على الصعيد العلمي والإبداعي».[1]

فالحداثة هي مجموعة من المستجدات في المعارف الأدبية والفنية والممارسة الإبداعية هي «حالة فكرية ذات سمات عامة حتى وإن صح قول ذلك في معرض آخر والحداثة ترادف معنى المنظومة الفكرية التي تجاوزت فيها نزاعات يرد بعضها إلى بعض»[2]، ونعتقد أن الحداثة في الرواية لم تقف عند حدود أو اتجاه أدبي بمفرده، فيظهر مفهوم الحداثة التجربة الذاتية لدى الأديب لأنه ينبع من رؤى ومواقف.

كما أن مفهوم الحداثة يتحدد ويقترب من التجريب لأنه ينتج من خصائصها الذاتية المتميزة وذلك بكسر ورفض الأشكال السائدة ونبذ القواعد والسنن المتحكمة في الرواية، ذلك أنهم ملمح حداثي في الرواية يتجلى في النزوع إلى التجريب الذي وضع الكتابة الروائية في موضع تساؤل، فهي قادرة على الاستجابة لعمق الواقع وتحولاته التي لا تستطيع الكتابة التقليدية أن تعبر عليه.

لذلك لا نستطيع أن نفرق بين التجريب والحداثة نظرا لارتباطهما مع بعضهما البعض فهما وجهان لعملة واحدة، فلا يكتمل أحدهما دون الآخر، فالتجريب هو خرق السائد والأعراف المتواضع عليها، مما يتولد عنه حداثة التي تعبر عن ما توصل إليه واستجد وطرأ من تغيرات.

إن نشأة الرواية الجزائرية غير مفصولة عن نشأتها في الوطن العربي، حيث لها جذور عربية وإسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني والسيرة النبوية ومقامات الهمداني والحريري والرسائل والرحالات.

وقد كان أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه محمد إبراهيم سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات

---

(1) عبد الإله بلقزيز، من النهضة إلى الحداثة، بيت النهضة، لبنان، ط2، 2001م، ص04.

(2) المرجع نفسه، ص04.

طابع قصصي منها "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس" سنوات (1852م، 1878م 1902م)[1]، تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص: "غادة أم القرى" سنة 1947م لـ" أحمد رضا حوحو" و"الطالب المنكوب" سنة 1951م لـ "عبد المجيد الشافعي"، و"الحريق" سنة 1957م لـ "نور الدين بوجدرة، و"صوت الغرام" سنة 1967م لـ " محمد منيع"، إلا أن البداية الفنية التي يمكن أن نؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص "ريح الجنوب" سنة 1971م لـ "عبد الحميد بن هدوقة".[2]

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخيا وأنواعا وقضايا وأحلام، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، د ط، 1995م، ص197، 198.

[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005م، ص7.

ثانيا: مراحل تطور الرواية العربية في الجزائر

لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، « ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون الأخرى لا ينبت من الفضاء، فلابد له من تربة، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج وخصوبة التربة يعني وجود نضج ووعي».[1]

كما أنه في تناولنا لموضوع الرواية لابد من التطرق إلى الواقع الذي عاشه وعايشه الشعب الجزائري في زمن الاستعمار، فقد صبغت الرواية الجزائرية في تلك الفترة بصبغة ثورية ولذلك نتطرق إلى بعض المحطات الهامة والأساسية المرتبطة بفن الرواية.

أ. الرواية الجزائرية في فترة السبعينات:

إن مرحلة السبعينات هي المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية ناضجة، وذلك من خلال أعمال "عبد الحميد بن هدوقة" في "ريح الجنوب"، و"مالا تذروه الرياح" لـ "محمد عرعار" و"اللاز" و"الزلزال" لـ "الطاهر وطار"، وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جديدة متقدمة إذ أن العقد الذي تلى الاستقلال مكن الجزائر من الانفتاح الحر على اللغة العربية، وجعلهم يلجئون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء كان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة، أو الخوض في الحياة المعيشية الجديدة التي تجلت ملامحها من خلال التغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية.

إن من سمات الرواية في هذه الفترة الشجاعة والمغامرة الفنية، وهذا راجع إلى الحرية التي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد، الذي كان مناقضا للواقع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة، على اعتبار أن الكتابة فن لا يزدهر إلا في ظل الحرية والانفتاح فالقمع والاضطهاد قد يدفع الكاتب إلى تبني مواقف ما كان ليتبناها لو أن الإطار السياسي

[1] مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر، العدد الثاني، 2005م، ص12.

كـان مختلفـا، فقـد تميـزت النصـوص الروائيـة فـي هـذه الفتـرة بالطـابع السياسـي القـائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة.[1]

ولقد جاء هذا الطابع كحتمية لتركيبة ثقافة الرواد الأوائل الذين كان لهم السبق في تأسيس الرواية الجزائرية الحديثة، وكل هذا تأتى لهم من خلال انخراطهم في السلك السياسي ومعايشتهم للحدث، فالروائيون الأوائل كانوا من جيل الثورة والاستقلال، ولذلك فقد تمتعوا بحصانة وتجربة في رصيدهم كما يقول أبو القاسم سعد الله: «رصيد الثورة ونضج سياسي وتجربة نضالية»[2]، الأمر الذي جعلهم يجمعون من الابداع والسياسة، فقد كان "ابن هدوقة" ممثلا لحزب أنصار الديمقراطية وحركة الطلاب الجزائريين جو يبين أثناء دراسته، وكان "الطاهر وطار" عضوا في " جبهة التحرير" إبان تأسيسها، وبعد الاستقلال تفرغ للعمل السياسي بـ"جبهة التحرير" كمراقب الجهاز المركزي للحزب.[3]

وقد نتج هذا الرصيد من التجربة السياسية هؤلاء الرواد بعدا سياسيا للرواية التي نشأت بين أيديهم، مثلا: "ابن هدوقة" أسهم برواياته في إثراء الحركة الروائية من حيث مواجهة الحياة ومشاكلها والتعبير عن قضايا المجتمع وطموحاته، ونشر الوعي السياسي وتدعيم آمال الطبقة الكادحة.[4]

كتب "ابن هدوقة" رواية "ريح الجنوب" في فترة الحديث عن الثورة الزراعية فأنجزها في 1970م مساندة للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة لفك العزلة عن الريف الجزائري والخروج به إلى حياة أكثر تقدما وازدهارا.

أما "الطاهر وطار" فقد جاءت أعماله لتؤرخ لكل التغييرات والتطورات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثورة المسلحة إلى غاية الاستقلال، كما يقول في بداية روايته

---

(1) إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000م، ص39، 40، 41.

(2) أحمد فريحات، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984م، ص87.

(3) بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصورة، دار سحر للنشر، ط1، ص7.

(4) عمار عموش، دراسات في النقد والأدب، دار الأمل، د ط، 1996م، ص47.

"اللاز": «إنني لست مؤرخا ولا يعني أبدا أني أقدمت على عمل يمد بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها، إنني قصاصا وقعت في رواية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا».[1]

شخصية "اللاز" تعتبر الشخصية المحورية التي تتطور بتطور أحداث الرواية، حيث تتحول من شخصية عادية "اللاز بن مريانة" إلى رمز الشعب الجزائري بأكمله، فكما وجه اللاز ضالته في عثوره على أبيه "زيدان" الممثل الأساسي للأيديولوجية الشيوعية التي يزعم إعجاب الشعب الجزائري وتعلقه بها، كما وجد للشعب الجزائري ضالته في الفاتح من نوفمبر 1954م.

ومما ذكرناه سابقا تعتبر فترة السبعينيات البداية الفعلية للرواية الجزائرية متصلة بظروف سياسية واجتماعية بما حققته من تطور ونضج فني في هذه المرحلة التي جسدها كتاب أمثال "عبد الحميد بن هدوقة" في رواية "ريح الجنوب" إلا أننا لا ننفي المحاولات الأولى التي سبقتها التي قامت مع "أحمد رضا حوحو" و"محمد بن إبراهيم" و"عبد المجيد الشافعي".

ب. الرواية الجزائرية في فترة الثمانينات:

كانت التجربة الروائية للكتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة التحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، حيث مثل هذا الجيل اتجاه تجديديا حديثا في هذا النمط الأدبي الجزائري، ومن التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر: روايات "واسيني الأعرج" مثل: "وقع الأحذية الخفية" سنة 1981م، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983م، ورواية "نوار اللوز" سنة 1982م، التي يستمر فيها التناص مع تغريبة ابن هلال وكتاب "المقريري" إعانة الأمة لكشف الغمة".[2]

كما كتب "الحبيب السايح" رواية "رهن التمرة" سنة 1985م، ومن الأعمال الروائية الجزائرية في هذه الفترة أيضا أعمال الروائي "جيلالي خلاص" في رواية "رائحة الكلب" سنة

---

[1] طاهر وطار، رواية اللاز، ص19.

[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص9.

1985م، وروايته "حمائم الشفق" سنة 1988م، كما كتب أيضا "مرزاق بقطاش"، رواية "البزاق" سنة 1982م، و"عزوز الكابران" سمة 1989م.[1]

كما يتابع "الطاهر وطار" في هذه الفترة كتابة جزئه الثاني من رواية "اللاز" وهي "تجربة العشق والموت في زمن الحراشي" سنة 1980م، الذي يرسم فيه مآل الثورة بعد الاستقلال عبر الاصطفاف بين الحركة الطلابية وممن يتوسلون الدين ليجهضوا الثورة الزراعية ويجهزوا على التحول الاشتراكي.[2]

وغير هذا من التجارب الروائية ومنظورات ورؤى أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم المتعددة في التعامل مع قضايا واشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات، إذ رأى بعضهم في التأصيل السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة والتجديد في تجربته الروائية، مثلما نجد ذلك عند "وسيني الأعرج"، أما البعض الآخر فقد رأى في التجديد عن طريق الاشتغال المكثف على اللغة بتحويلها إلى فضاء إبداع وتعقيد السرد السبيل الأمثل القادر على تحقيق المغايرة واكتساب تجاربهم بسمات الجدة وتجاوز ما هو سائد في السرد الروائي، مثلما تجسد في تجربة "رشيد بوجدرة" و"جيلالي خلاص" وغيرها.[3]

ج. الرواية الجزائرية في فترة التسعينات:

تعد الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري خلال السنوات الماضية، والتي مست كل طبقات المجتمع، أخذت الرواية منعرجا آخر عالج موضوع الأزمة وآثارها فاتخذت رواية الأزمة من المأساة الجزائرية مدار لها.

إن الإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل فظاعتها ودرجة وحشيتها.

إذا فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب كان مدار معظم الأعمال الروائية التسعينية، فقرأنا روايات لمختلف الأجيال التي تعاطت موضوع العنف السياسي وآثاره

---

[1] المرجع السابق، ص9.

[2] نبيل سليمان، التجريب في الرواية الجزائرية، ص68.

[3] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص10.

اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، حيث يلتقي "الطاهر وطار" في "الشمعة والدهاليز" مع "واسيني الأعرج" في "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، فمثلا في "سيدة المقام" يصور لنا "واسيني الأعرج" معاناة "مريم" التي ترمز للمرأة الجزائرية الصامدة، ويرجع سبب هذه المعاناة إلى النظام والتيار المظلم المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر.[1]

إن الإرهاب في "سيدة المقام" ليس حديثا عابرا، ولا مجرد خبر يقرأ أو يصنع، بل إنه أحد مكونات المدينة الروائية، فهو عنصر حاضر فيها ولو كان كعنصر هدم لا كعنصر بناء ولكنه لا يكتفي بتسجيل حضورها، وإنما يعطيها أيضا بعدها التاريخي والأيديولوجي والسياسي.[2]

ونجد "الطاهر وطار" في "الشمعة والدهاليز" يدخل القارئ في دهاليز كثيرة إذ ما ينفك أن يخرج من دهليز حتى يدخل في آخر، وبقدر تعدد الدهاليز تتعدد معها التساؤلات الكثيرة المحيرة، إن وقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 1992م التي خلقت ظروفا أخرى لا تعنى الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس من وقائعها وإن كانت وطغت بعضها.[3]

إن نهاية الرواية لا ترد الإرهاب إلى حصة معينة ولا تردها خاصة إلى الحركة الأصولية كما هو معروف، بل إن إضفاء شمعة المثقف الوطني يعود إلى عدة أطراف، وكل هذه الأطراف اتفقت على متن واحد وهو العنف.

وما نخلص إليه أن الخطاب الروائي السياسي في الجزائر هو وليد الأفكار السياسية والوطنية، إذ واكبت الرواية الجزائرية جل التحولات السياسية الطارئة على المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة، فتناولنا الرواية السياسية في الجزائر فترة السبعينات وما تميزت به من مميزات مرورا بعقد الثمانيات، وصولا إلى عقد التسعينات الذي كان حافلا بمختلف

---

(1) آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للنشر والتوزيع، د ط، ص27.

(2) مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد22، العدد الأول، سبتمبر، د ط، 1999م، ص116.

(3) شنفوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية في السلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م، ص83.

التطورات والأحداث خصوصا في الميدانين الأمني والسياسي، أما المستوى الأدبي فقد تميز بظهور نمط جديد من الكتابة الروائية وهو رواية المحنة أو الأزمة التي خاض فيها العديد من الروائيين الكبار أمثال واسيني الأعرج ورشيد بوجدرة والطاهر وطار.

إن ما نلاحظه على الكثير من هذه النصوص هو احتفائها بموضوع الثورة وتمجيدها وقد تحقق الاستقلال من منظور ذاتي ضخم هذه الثورة وعظمتها إلى حد اعتبارها أسطورة و(تنزيه) الرجال الدين قاموا بها من كل المذلات والأخطاء إلى حد العصمة، وهذا ما تعكسه روايات "الانفجار" سنة 1984، و"بيت الحمراء" سنة 1988م لـ "محمد مفلاح"، و"الألواح تحترق" سنة 1982م لـ "محد رتيلي"، و"الضحية" سنة 1984م لـ "حيدوسي رابح"، وغيرها من النصوص الروائية التي أسهمت في تكريس أيديولوجية السلطة المهيمنة.

الفصل الثاني: التجريب في رواية سلالم تروﻻر

أولا: سيميائية العنوان

ثانيا: التجريب على مستوى الشخصيات في الرواية

1. مفهوم الشخصية

أ. الشخصية الرئيسية

ب. الشخصية الثانوية

ثالثا: التجريب في بنية الزمان في الرواية

1. تعريفه

2. المفارقات الزمنية

أ. الاسترجاع

ب. الاستباق

رابعا: الثنائيات المكانية في رواية سلالم تروﻻر

1. تعريفه

أ. الأماكن المغلقة

ب. الأماكن المفتوحة

أولا: سيميائية العنوان

لقد استطاعت الرواية العربية الحديثة ارتياد آفاق جديدة من التجريب الروائي، وباتت بفضل إبداع كتابها تراكم ابتكاراتها السردية، فكان العنوان نهيب من تلك الابتكارات لأنه « يشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه عليه فعل المتلقي بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة ولتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن، ولاكتنازه بعلاقات إحالة (مقصدية) حرة إلى العالم، وإلى النص وإلى المرسل»[1]، فهو مدخل القراءة الأدبية الممتعة وعليه يتوقف قسم المدونة أو النص، فكما يرى لوي هويك «بأنه مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، وقد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»[2]، فهو يعطي خصوصية للكتاب ويميزه عن غيره، لأنه هو المفتاح الرئيسي للقيام بعملية التحليل باعتباره أول عتبة يتعرف لها القارئ وتقع عينه عليها لأول وهلة وهذا ما يحيله إلى ما بداخل النص « فالعناوين لا توضع اعتباطا، فكلل شيء بمعنى وبحسبان وكل كلمة لها دلالاتها»[3]، ويعتبر ليو هويك المؤسس الأول والفعلي لعلم العنوان « والذي قام برصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها»[4] لأنه أصبح حافل بالرمزية والإيحائية والصيغ البلاغية، فأنتجت عناوين مثيرة للتأويلات فغدا العنوان يكشف عن تحول كبير في استراتيجية الكتابة الروائية، فهو يجعل منه نصا ثانويا يوحي إلى النص الأصلي فيعتبره نصا مسيجا أو منصة يبتدأ بها القارئ ويمر بها إلى النص.

ونحن بصدد دراسة أول عتبة من مدونتنا وفي "العنوان" وقد جاء كما يلي "سلالم ترولار"، وهو عنوان يجعل جاذبية تجعل المتلقي يتشوق لقراءة الرواية، فهذا العنوان مليء بالدلالات غني بالرموز، فكلمة "سلالم" مثلا كلمة تحمل معان متعددة من بينها: الصعود

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، ط1، الأردن، 2001، ص39.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات – جيرارد جنيت – من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م، ص

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1431هـ – 2008م، ص226.

[4] المرجع نفسه، ص226.

والنزول، الأعلى والأسفل، فهذه الكلمة وما تحمله من معان تثير رغبة القارئ للتعرف أكثر على الرواية وما جاء بداخلها، فهي تجعله يتشوق لمعرفة فيما تمثله هذه السلالم ويتساءل عن علاقة السلالم بشارع تروﻻر؟.

وقد جاء هذا العنوان مركب من كلمتين لا يتوسطهما اية حروف وهي كالآتي:

- **سلالم:**

جاء في المعجم الوسيط: « السُلَّم: ما يُصعد عليه إلى الأمكنة العالية وما يُتوصّل به إلى شيء ما»[1].

وجاء في لسان العرب « السُلّم: وليد السلاليم التي يرتقى عليها وفي المحكم: السُلَّمُ الدرجة والمرقاة سُمي السُلّم سلاما لأنه يُسلمك حيث تريد»[2].

وهي وسيلة الصعود إلى الأعلي أو النزول إلى الأسفل، أو بالأحرى الانتقال من طبقْ لآخر، أو من مكان لآخر.

- **تروﻻر:**

وهو مكان شعبي يقع في الجزائر العاصمة ليس بعيدا عن قصر الحكومة، فلا يبعد عنه سوى بضع خطوات، ولكنه حيٌّ منسي ومهمش تماما، وإذ لا يبعد عن القصر سوى أمتار قليلة، والقصر الذي تدار فيه شؤون الدولة، لذلك فخيار الحي له دلالات منها التاريخية لأنه حي سكن فيه سياسيون واحتضن العديد من المفكرين، كانوا يستعملونه كملجأ (مخبأ) وهذا مهم، كما أنه كتب العنوان بحجم كبير وباللون الأسود مزج فيها الكاتب العنوان بالرسم، يبدأ بكلمة سلالم وتتوسط هذه الكلمة صورة قطة سوداء وتأتي تحتها كلمة "تروﻻر" والتي رسمها ففي شكل تنازلي على صورة سلم كما مزج مع هذه الكلمة "تروﻻر" صورة إنسان بقميص أحمر وسروال أزرق في هيئة الصعود نحو الأعلى، أما زاوية الغلاف تظهر صورة لشخص على الدراجة في الزاوية الأعلى من الجهة اليمنى، والزاوية السفلى لجهة الشمال

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المصدر السابق، ص446.

[2] ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص2083.

يظهر الغلاف باللون البرتقالي وهو لون ثانوي ناتج عن إدماج لونين رئيسين وهما الأخضر والأصفر، وهو لون يشع بالطاقة ويبث الحرارة والدفء اللذان يميزان لون أشعة الشمس.

ومن خلال قراءة العنوان ككل تظهر الخلفية السياسية للرواية بصفة خاصة والخلفيات الاجتماعية والثقافية والدينية بشكل عام، والصراع القائم بين مختلف أطياف المجتمع على المكانة العليا والوصول إلى السلطة والطموح الذي يسعى إليه كل إنسان جزائري، فكلما صعدنا سُلم يمتلكنا الفضول لصعود سلم آخر، لنجد عنده سلم آخر نصعده، ليتبين أن الكاتب كتب تفاصيلنا نحن بكل ما تحمله الكلمة من صدق.

ثانيا: تعريف الشخصية

يختلف مفهوم الشخصية الروائية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها فهي لدى الواقعيين التقليدين – مثلا – شخصية حقيقية (أو شخص) – من لحم ودم – لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط، بكل ما فيه محاكاة تقوم على المطابقة التامة، بين زمني ثنائية: السرد/ الحكاية.

غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الرواية الحديثة، التي يرى نقادها – مثلا – أن الشخصية الروائية، ما هي سوى كائن من ورق – على حد تعبير "رولان بارت"... ذلك لأنها شخصية تمتزج – في وصفها – بالخيال الفني للروائي (الكاتب) وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخّم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة، أو صورة "حقيقية" لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الراوي – فحسب – »[1].

فرأى (فيليب هامون) أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، وأن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمريلة تجد حقيقتها في التواصل[2].

تدور الرواية على ثمانية شخصيات رئيسية وثانوية جسدت مخيلة الكاتب في التعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي في الجزائر بطريقة خيالية غرائبية.

---

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط2، 2015م، ص34– 35.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط،2005، ص130.

1. الشخصية الرئيسية:

وتتمثل الشخصية الرئيسية في « الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثيل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي.

وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها وانتصارها أو إخفائها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه.

وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر »[1].

2. الشخصية الثانوية:

هي شخصية ذات المرتبة الثانية في الرواية، فالشخصيات الثانوية مهمة أيضا في العمل السردي ويمكن دورها في كشف جوانب الخطية في الشخصية الرئيسية، فهي تقوم بمساعدة الشخصية الرئيسية، وهذا يعني أن حضورها ضروري في الرواية « على الشخصية المساعدة أن تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث, ويلاحظ وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية»[2].

---

[1] شرييط أحمد شرييط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947- 1985)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص33.

إذا كانت الشخصية الرئيسية هي الفاعل الروائي، فإن الشخصية الثانوية لها دور في تحريكه من خلال عملية التواصل التي يؤطرها الروائي لتوسيع دائرة السرد، فتساعد على كشف خبايا لم يطرح بها من قبل الشخصية الرئيسية.

1. الشخصيات الرئيسية في الرواية:

- **جمال حميدي:**

الدميم والمنبوذ من طرف أفراد الحيّ، جمال حميدي بالرغم من الإعاقة لأنه مقعدٌ على كرسي متحرك ومشوه الجبين، كان صاحب السابع والخمسين يعمل بوابا في دار الثقافة « ربما كان هذا قبل أربعين سنة، وقتما كان جمال حميدي كائنا أكثر وسامة مما أصبح عليه لاحقا، فلم يكن وهو في السابعة عشر من العمر، قد أدرك حقيقة أنه مجرد قزم بدي لن يزداد طوله عما كان عليه حينها، ولم يكن يتصور بأن الشعر الذي بدا يكسو ذقنه سيمتد إلى وجنتيه ومنخاريه وأدنيه ورقبته وصدره وسائر جسده، حتى صار المسخ الذي أصبح عليه الآن، كما لم تكن قد بدأت تصدر من جسده تلك الروائح الغريبة التي أحالته إلى ما يشبه خنزيرا وحشيا يسير على قدمين»[1]؛ وهو ما يوحي إلى أنه قبل أن يتقلد هذا المنصب في دار الثقافة إنسان وهو ما يوحي إلى أن هذا المنصب أضفى عليه هذا المسخ والتشوه والإبادة والرداءة.

وبالإضافة إلى التشوهات الجسدية، هناك تشوهات نفسية جعلته منطويا على ذاته ويصدق نفسه بأنه ذات هبة وثقافة باعتباره عميد البوابين في البلد « انتابني يومها شعور غامض بحدوث الأمر»[2]، وهي جعلته كثيرا ما يردِدُها لإيهام الناس بإدراكه وفطنته وقدراته الهائلة على التنبؤ، وهي الجملة التي توحي بأن رغم الإعاقة لم تكن حاجزا ليصبح رئيسا للبلد، وبذلك تكون شخصية جمال حميدي مرآة لأي شخصية سياسية في البلد تطمح لتولي مناصب عليا بالرغم من الظروف الثقافية أو الجسدية باعتبارنا نعيش في واقع سياسي مبعثر « أحس بالغبطة وهو يفكر في ذلك، فأخيرا أصبح لبعض عيوبه محاسن ما فقد كان

---

[1] سمير قسيمي، سلالم ترولام، منشورات البرزخ- المتوسط، د ط، 2019م، ص23- 24.

[2] الرواية، ص19- 27- 29.

جمال حميدي صورة واضحة لما يمكن أن تبلغه الطبيعة من تهور أو إذا شئت، صورة لما قد يمكن أن يصير عليه الإنسان لتوقف خط التطور عند نقطة شبيهة بالنقطة التي توقف فيها عنده»[1].

جمال حميدي أمر بمواجهة الواقع وبذلك يكون الرجل الخارق والمناسب في كرسي الرئاسة وهو الذي يتمكن من غلق الأبواب من البيوت والمباني والمقرات الحكومية والسجون وتنتفي الحواجز بين الداخل والخارج لتسقط الآلهة في مأزق ووضوح الزاوية لدى الشعب "الغاشي" « كان شاهدا على التطور المدهش الذي قد يعرفه الخلق في النهاية، لم يكن داروين مخطئا في تصوره لسلسلة تطوّر، تتيح، لحيوان طفيلي أن ينتهي إلى كائن بشري سويّ، مع فارق أنه في هذا المكان لم يحتج جمال حميدي إلى مليارات السنين التي احتاجتها الخليقة ليشاهد هذا التطور كانت تكفيه سنوات قليلة، أحيانا ليرى بحينيه كيف يمكن لحيوان وحيد الخلية أن يصبح كائنا بشريا وكيف يخدمه لاحقا تاريخه الطفيلي، ليصبح نصف إله»[2]؛ فجمال حميدي شخصية تتتناسخ مع الشخصية السياسية الواقعية في الواقع الجزائري أو في الواقع العربي بطريقة فانتازية ساخرة، فهذه الشخصية كافية بأن تكون القدوة أو الإنسان السوي أو الرجل الأفضل والمناسب ليترأس بلدا أو شعبا بأكمله بالرغم من الإعاقة أو الشلل في مجتمع يرخي ويرتاح لكل ما ترتاح له أذنه، أو بالأحرى الجملة التي يرددها جمال حميدي كلما عقد اجتماع بالرغم من أنه بوابا إلا أن طموحه أكبر من ثقافته وسلوكه ومنصبه ومرضه وأخلاقه... « في الحقيقة لم يكن يملك غير هذه الجملة الذكية ليقطع بها حديثهم في كل اجتماع يدعوهم بعدّه نقيب البوابين في البلد وهو منصب محترم، لو لم يعني في النهاية أنه مجرد بواب»[3]

جمال حميدي يشعر دائما بأنه لا يكبر في العمر وهذا ما جعله يطمح إلى مراتب أكبر، فهو لا يرى سوى نفسه في هذا الواقع باعتباره شخصا مبهرا في هذا الواقع مما يجعله مرتاحا نفسيا في تقليد المناصب العليا « كان جمال حميدي قد بلغ عامه السابع والخمسين

---

[1] الرواية، ص21.

[2] الرواية، ص22.

[3] الرواية، ص19.

ولكنه بسبب الحركة العرجاء للكون لم يشعر بمرور السنين كأي رجل يبلغ هذا العمر فقد ولد في التاسع والعشرين من فبراير وهو يوم لا يعود إلا مرة كل أربعة أعوام، لهذا أو لأسباب أخرى، ساد في نفسه اعتقاد مضحك في أنه يستقبل من العمر اكثر مما استدير. بدأ الأمر بمزحة سخيفة، أطلقتها أمه في أول حفلة عيد ميلاد أقامها لنفسه، كانت تفتخر بسذاجة بأن لديها ابنا لا يزيد عمره إلا عاما واحدا فقط كل أربعة أعوام»[1]، فهو يحفز نفسه بالقيام بأشياء كما يقوم بها أي شاب، يرى نفسه في موضع ثابت تمكنه من تسيير البلاد لعدة سنوات إلى غاية شعوره بالعجز الكامل أو الكبر أو الهرم أو لغاية أن تفيه المنية.

وكما أراد وله « يحتاج الشعب إلى رجل يشعر أنه منه، وكان جمال حميدي هذا الرجل بلا شك، وقد عمل المهندس الأكبر لتحضيره لهذه المهمة الجلل، وما هي إلا أيام ويأمره بأن يكون رئيسا على المدينة الدولة»[2].

- **أولغا:**

هي الشخصية الثانية في الرواية التي ركز عليها الراوي بعد جمال حميدي كما أنها الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية، وهي زوجة جمال حميدي الذي تعرف عليها في دار الثقافة وهي كاتبة وشاعرة يحارب موهبتها الحظ والناس، تولي تربيتها إبراهيم بافولو المزابي باعتبارها ابنة غير شرعية، ولدت سفاحا على إثر شهوة عابرة، واسمها الحقيقي حورية وأولغا أطلقه عليها جمال حميدي في أول لقاء بينهما، وهو ما يوحي أنها ذات ملامح غربية أوروبية « كانت أولغا تشبه أنثى وحيد قرن بيضاء، بمؤخرة بحجم طاولة بلياردو، وبصدر ضخم متدل كعنقود عنب، وكان رأسها كبيرا، بجبهة عريضة وبعينين صغيرتين بلا رموش تقريبا، أما حاجباها، فكانا متصلين، يشبهان في الشكل جناحي طائر، ومع ذلك كانت أولغا، على الرغم من بشاعتها أكثر جمالا من تلك النصوص التي إعتادت أن تجلد بها ظهر

---

[1] الرواية، ص23.

[2] الرواية، ص127- 128.

الشعر، ولكنها لم تكن لتدرك ذلك بسبب أن لوثة غريبة، أصابت نائقة الناس في ذلك الزمن بحيث صارت كل "محمحة" أو "أحأحة" قصيدة يشعْر رائعة إذا فرجت من فم أنثى»[1].

أولغا تعبر عن الشخصية في الواقع الجزائري وكيف ينظر المجتمع الجزائري للآخر من خلال ملامحها المقرفة (ضعينة ومريضة بالبرص...) وهي الحقيقة التي يريد إيصالها الراوي بأن الشكل الخارجي للإنسان يلعب دورا هاما في الحكم عليه داخل المجتمع الجزائري، كما أن أولغا تتوهم الموهبة مثل الواقع وهم الموهبة لأن هناك كواليس وإعلام يخلق مواهب بغير مواهب ليس في المجتمع الجزائري فقط وإنما المجتمع العربي أيضا، كما تمثل أولغا الحرية حينما تطلقت من جمال حميدي ولكنها سرعان ما رجعت إليه حميما عندما أصبح رئيسا وكأن شيئا لم يحدث، وهي المرأة الماكرة والتي تبحث عن مصلحتها وراحتها وهي تتناقض مع المرأة الشاعرة العاطفية التي تدعي بأنها شاعرة موهوبة، فالروائي تخيل شخصية أولغا للتعبير عن فكرته وربطها بالأحداث، فالشخصية بهذا المعنى هي أداة في يد الكاتب يستعملها كنافذة يعكس من خلالها حقيقة تمثل صلب العالم الواقعي بشكل فني مختلف عما هي عليه في الواقع وأسلوب غير مباشر يستدعي نوعا من التمعن لاكتشاف المعنى الكامن وراء الأنساق اللغوية.

- **الشخصية الكاتب:**

هو الرجل صاحب اسمه أو رجل الشرفة كما وصفه الكاتب، وهي شخصية مبهمة (غير مسماة)، غامضة تبحث عن ذاتها أو "الذات المبدعة"، ومن خلال هذه الشخصية يتهم الكاتب النخبة المثقفة أو الأدباء بالاستبداد وإدعاء الموهبة والإبداع، وهو اتهام لم يرمز إليه فقط بل أظهره بصورة واضحة وساخرة « كان رجل الشرفة كاتبا، ومع أنه كذلك، فلم يكن يجعل أي اسم رأى أنه يملح ليُكتب على غلاف أيّ كتاب، يمكن أن ينشر فقبل أعوام حين همّ بنشر أول كتبه، تخيّر له اسما عثر عليه بالصدفة في كتاب كان قد اشتراه من بائع كتب قديمة»[2].

---

[1] الرواية، ص25.

[2] الرواية، ص51.

تعبر هذه الشخصية عن الحالة المدنية للكتاب الجزائريين على غرار الحالة السياسية والاجتماعية، من خلال ادعاء الموهبة أو رداءة الكتابة أو التقليد في الكتابة أو السرقة الأدبية أو الهوس على الشهرة والتطلع إلى صناعة اسم على الساحة الأدبية والثقافية «ظاهرة أن هذا الكاتب تعلّم الكتابة في المرحاض»[1].

- **الرجل الضئيل:**

شخصية الرجل الضئيل هي صورة لجنود السرب الذين حرموا الشعب من حرية الاختيار، وبالتالي فهو رجل مخفي عن الأنظار وغير معروف عند الشعب ولكنه صاحب القرار وصانع رجل السياسة وهو قابع في مكان ما بين الظلمة والنور « كان مكتب الرجل الضئيل يقع في الطابق التحتي لقصر الحكومة الذي لم يكن فيه أي مكتب آخر، ولسبب ما، لم يزوّد هذا الطابق بالكهرباء ولا بأي نوع من الخطوط الهاتفية، حتى إن جمال حميدي لاحظ بمجرد وصوله بأن الأصول التي كان قصر الحكومة يعج بها بسبب المحتجين خارجا لم تكن تقتحم جدران هذا المكان، كانت ظلمة يحتضنها سكون لم يقطعه إلا صوت تصدره آلة كاتبة في آخر الرواق، أين كان يتواجد مكتب الرجل الضئيل»[2]، وهو الذي وَكَل إلى جمال حميدي لمواجهة الوضع بتوليه الرئاسة الجزائرية بعد ما قام بتدريبه على ممارسة سياسة الإغراء وصناعة رجل قادر على إخماد غضب الشعب « استمر الأمر أسبوعا كاملا، خصّص فيه الرجل الضئيل ثلاث ساعات من مساء كل يوم لتعليم جمال حميدي كل ما يتعلق بالسياسة، وكان أهم ما علّمه إياه أن الأمور ليست دائما كما تبدو عليه، وأن الواقع مهما بدا مغريا، ليس إلا وهما ترسمه أصابع رجال، فهو بأن الشعوب غير قادرة على مواجهة الواقع الحقيقي»[3].

وهي إشارة سياسية لاذعة على ما يحدث على الساحة السياسية في الواقع الجزائري، والرجل الخفي هو مرآة للواقع السياسي بغياب الحرية الحقيقية في الاختيار والشفافية والنزاهة والتلاعب بعواطف الشعب والاعتماد على سياسة التخويف والترهيب « شرح له أن الواقع

---

(1) الرواية، ص51.

(2) الرواية، ص109.

(3) الرواية، ص114.

الموازي الذي يرسمه هؤلاء قوي وجاذب جدا، بحيث يحدث أحيانا أن يصدقه الرجال الذين رسموه وهو ما حدث لأكثر هؤلاء رسوخا في فن الخلق ما يبرر صحوات الضمير التي قد تتملك بعضم رغبة في كشف الوهم العظيم الذي ابتكروه، متناسين حقيقة أنه مجرد رحمة بشعوب ستضظر للانتحار إذا ما واجهت واقعا مختلفا عن واقعها الموازي...»[1].

2. الشخصيات الثانوية في الرواية:

- **إبراهيم بافولولو:**

في الظاهر هو صديق جمال حميدي ووالد أولغا بالتبني، الذي تعرف عليه عن طريق ابنته، فهو شخصية مسالمة، يستعمل ذكائه للتهرب من جمال حميدي، إبراهيم بانولولو هو شخصية هادئة « كان ينتمي إلى زمرة اللامرئيين، تلك التي اختارت التواجد من غير أن تكون. زمرة الذين لا يلاحظهم أحد، وهي طريقة ذكية، اختارها للوجود بلا خطر. هكذا فمن أقصى ما يحققه الأمان.....»[2].

وهو بخيل، ومتطرف في توجهه الإباضي أي أنه لا يصلي إلا بمسجد إباض، الشخصية التي تؤمن بالحقوق وتترك الواجبات وهمه الوحيد إشباع بطنه أكثر من عقله «كان هناك عدد هائل من الحقوق لا يقابلها إلا واجب الاعتزاز بالوطن.....»[3].

شخصية إبراهيم بافولولو هي صورة لأغلب الناس في هذا الوطن الذين همهم الوحيد هو الأكل والشخصية الأنانية التي تأخذ دون أن تعطي أو تقدم للوطن «ربما كان إبراهيم بافولولو أحسن نموذج لـ "الرجل البطن".....»[4].

- **عصام كاشكاصي (رجل القمامة):**

هي الشخصية الغامضة في الرواية (الشخصية التي تؤدي الأوامر « كان يحدث أحيانا أن يلّوح له الرجل بيده مبتسما، متسولا سيجارة فيلقي إليه رجل الشرفة بواحدة، كل ما كان

---

[1] الرواية، ص114.

[2] الرواية، ص27.

[3] الرواية، ص27.

[4] الرواية، ص28.

يخطر على ذهنه وهو يفعل ذلك، أنها مسألة وقت ليحل محله، ولربما سيفعل مثله بالضبط، حيث سيرفع رأسه ويرى رجلا مطلا من شرفته يدخن سيجارة.....»[1].

أطلقت أولغا تسمية "رجل القمامة" وهو إشارة إلى مكانته وموقعه في السلطة « لا أحد شعر تجاهه بأي شيء، لا استغراب ولا شفقة ربما شعر الناس بذلك في فترة ما.....»[2].

وفي نهاية الرواية تحدث المفاجئة بأنه والد أولغا والذي قام بعلاقة غير شرعية مع أميرة.

- **رجل الشرفة:**

يشير الراوي إلى شخصية رجل الشرفة وكذلك إلى رجل القمامة تدني الرتب في المناصب وما يؤول إليه الآخر بالاستغناء عنه حتى يكون رجل قمامة « فيلقي إليه رجل الشرفة بواحدة كل ما كان يخطر على ذهنه وهو يفعل ذلك إنها مسألة وقت ليحل محله.....»[3].

وهي تصريح لأصحاب المناصب والرتب مكانتهم القمامة، ويرى نفسه مرآة لرجل القمامة يحققها الزمن.

- **إيلاغين:**

إيلاغين هي الشخصية الخيالية التي تمثل الإنسان البدائي في طابع خيالي فنتازي، حيث استدعاها الكاتب من الزمن الغابر لغرض إيديولوجي تارة ولغرض جمالي فني تارة أخرى « وحدث أنه لسبب لا علاقة له بالتأمل أن رجلا يدعى "إيلاغين" كان جالسا في المكان الذي سيصبح لاحقا أول سلم من سلالم تروﻻر السبعة ينظر إلى البحر، لا يفكر في شيء محدد»[4]، يصف الكاتب هذه الشخصية ضمن خطاب الحكاية بطريقة موحية للقارئ،

---

(1) الرواية، ص44.

(2) الرواية، ص43- 44.

(3) الرواية، ص44.

(4) الرواية، ص123.

وكأنما يجيش معها أو هو المقصود نفسه، ولأن النزوع العجائبي واحدا من أهم أشكال بزوغ النزعة تجريبية جديدة في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، يسعى إلى كسر تلك الرتابة التي هيمنت على الرواية أمدا طويلا، حيث يسعى هذا النزوع إلى سبيل إيجاد فسح تعبيرية جديدة تشتغل على البنيات السردية للقص ومنها الشخصية وهو ما حدث لهذه الشخصية التي عبر عنها بطريقة ترمز أحداثها إلى تعاقب الأزمنة والتشابه في طريقة الموت والمصير الواحد لكل إنسان متمسك بتلك القطعة النقدية « ثم ضرب الأرض زلزال لم يُشهد له مثيل، وارتفع الموج أيضا على نحو أغرق مُدنا، وخلق أخرى وأبحرت القطعة النقدية في كف جثة محنطة ألبست أجمل لباس ذلك الزمن ورمت لمرة ثالثة على ضفة جديدة وهكذا استمر الأمر حتى اختفت القطعة النقدية من كتاب الأساطير إلى أن عثر عليها مصادفة مع بداية هذا القرن رجل من الأنديجان ورثها لابنه الذي لم يكن إلا الرجل الضئيل..... بحيث سعي الناس في البداية قصته، وابتدعوا عوضا عنها قصصا، حولته من مجرد رجل يبحث عن الحب إلى وعاء اختارته السماء، لتبعث فيه، ثم إلى وليّ صالح يبركون به تحول ببركة الوهم إلى نبي لم يفهم البشر رسالته لينتهى إلى أنه التزم بالموت من أجل حياة البشر»[1].

ويتمخض عن هذا الاكتناز مواقف واتجاهات ورؤى تحاول من خلالها أن تسلط الضوء على جعله من الأشياء والأحداث التي باتت تغزو حياتنا الإنسانية المعاصرة بطريقة ترمز إلى العجائبية.

[1] الرواية، ص132.

التجريب في بنية الزمان في الرواية:

1. مفهوم الزمن:

الواقع أنه من الصعب أن نجد مفهوما للزمن يتفق حوله أغلب المنظرين والدارسين، لأن الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار، فلكل هيئة عن العلماء مفهوما للزمن خاصا بها، ونظرا لأهميته في بنية النص السردي لابد من الوقوف عنده بالدراسة والتحليل.

فالزمن هو العمود الفقري الذي يشد أجزاء الرواية كما أنه هو محور الرواية ونسيجها باعتبارها فن من فنون الحياة « ومن خلال هذا الزمن، وبكل سهولة يطير إلى المستقبل، أو أن يعود إلى الطفولة، لأنه يهدم الحائط بين الحلم والواقع فيتجاوز كثافة الأرض الحقيقية طبقة طبقة، وأبلغ إلى منطقة نائية يصبح فيها العالم وهما، وتزول الأشياء والأماكن والأحقاب من وجهي، مفسحة المجال أمام مخيلتي لإعادة طلقها كما يشاء»[1]، والكاتب يتحرك من خلال الزمن – فنيا – لينسج فيه رؤاه وأحلامه بل إنه – أحيانا – يوجد بديلا عن الزمن الواقعي واهية الزمن الروائي أنه لا يخضع لقوانين المنطق العقلي، وإنما يخضع لقوانين الخيال الفني وهو بناء ضروري لتكتمل الصورة الفنية، والسرد أو الرواية تنفرد عن غيرها بأنها « تعكس هوسا بالزمن يعادل في شخفه هوس الفكتوريين بالأخلاق»[2]، وبالإضافة إلى ذلك فإنه ينشء (حدثا) يتشكل من داخل هذا الفعل، وهذا الفعل من العناصر المهمة التي تصوغ الفعل الدرامي أو بنية الحكاية « إن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد درجة التوازن، ووهم التكامل والاستمرار، والحاضر والحضور، وانتقال القارئ خياليا من حاضره الكرونولوجي إلى الماضي القصصي الذي كتبت فيه الرواية وترجم عكسيا إلى حاضر متخيل يعتمد على طريقة معالجة هذه القيم من قبل الروائي وعلى قدرته على إبقاء توازن مناسب بينهما

---

[1] سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م، ص11.

[2] أ. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص37.

جميعا»[1]، وانطلاقا من هذا التصور، يصير الزمن بين الراوي محددا أسلوبيا له أبعاده الفنية، وله أسسه وقواعده وجماليته « فهو يمس جميع نواحي القصة الموضوع والشكل والواسطة، أي اللغة»[2].

2. المفارقات الزمنية:

إن الزمن هو الذي ينظم عملية السرد، فتحكي القصة في زمن معين ماض او حاضر أو مستقبل، محافظا على ترتيب وتسلسل الأحداث الموجودة داخل خطاب القصة، لكن مثل هذا الأمر لا يتأتى للكاتب في كل الحالات، إذ يرغم على التقديم والتأثير في الأحداث فيحدث تذبذبا في ترتيب الأحداث وخلخلة في وتيرة الزمن وهو ما يسمى بالمفارقات الزمنية.

والمفارقات الزمنية هي مصطلح عام « للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين»[3] ويمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا وقليلا عن اللحظة الحاضر[4].

أ. الاسترجاع:

يعد الاسترجاع أو الاستذكار « خاضية حكائية في المقام الأول، نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي وتطور بتطورها ثم انتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي وحافظت عليه بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية»[5].

ويعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية حضورا في الخطاب الروائي ونتعرف على الاسترجاع عندما « يترك الراوي مستوى القص الأول، وأن يعود إلى بعض الأحداث

---

[1] المرجع السابق، ص76.

[2] المرجع نفسه، ص39.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية "بحث ي المناهج"، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، ص51.

[4] المرجع نفسه، ص59.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص121.

الماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[1]، ولأن الأحداث الماضية « قد تكون بعيدة (قبل بداية الرواية) وقد تكون قريبة (بعد بداية الرواية) فإن هناك استرجاعا (خارجيا) واسترجاعا (داخليا) ومن المواطن المهمة التي يوظف فيها الاسترجاع الخارجي ضيق وقت الرواية، أي عندما يكون يوما واحدا إلى خفي مثل هذه الحالة يلجأ الكاتب إلى الاسترجاع الخارجي في الافتتاحية لتفسير بعض الأحداث وبخاصة في الرواية الواقعية، أما الاسترجاع الداخلي، فإنه يتناسب مع الروايات ذات التراكم الزمني، حيث تعدد الأحداث والشخصيات ويصبح استرجاع بعض أحداث الرواية ذاتها أو العودة إلى تاريخ بعض الشخصيات من داخل الرواية أمرا يتناسب مع مثل هذه الروايات ذات التراكم الزمني»[2].

وتحضر تقنية الاسترجاع بشكل بارز في رواية سلالم ترولار ويظهر ذلك في قول الراوي: « في شهر أوت/ أغسطس من عام لا يذكره أحد، حدثت هذه القصة، أغلب الظن أنها بدأت في الرابعة وأربع وثلاثين دقيقة، فجر الخامس والعشرين من الشهر، وقتها صحا جمال حميدي فجأة على صوت مواء قطة رمادية عرف لاحقا أنها ليست من قطط الحيّ»[3] وهنا يسترجع الروائي أحداث وقعت مع شخصية جمال حميدي في يوم من الأيام « استيقظ جمال حميدي متعرقا فقد كان الجو حارا ورطبا، ولم يكن في غرفته مكيف هواء ولا مروحية، فبعد أن طلقته زوجته إثر حادث مروع جعله مقعدا ونصف عينين، حملت معها كل ما استطاعت من أثاث وما كان ليجرؤ ويمنعها خوفا من أن تشيع بين زملائه ما أصبح يعاني منه (...) بعد جهد أجلس نفسه ثم سحب جسده الضخم، وتمكن من بلوغ كرسيه المتحرك الذي كان قد وضعه بجانب السرير. حرك كرسيه رغبة في الخروج... وهو يهم بذلك وقبل أن يخرج من الغرفة، لفحته نسائم هواء، لم يفهم من أين أتت. كان متأكدا من أنه أغلق شبابيك ونوافذ شقته كلها قبل أن يغط في النوم. وإذا ذاك قرر بعد أن استحالته عليه الرؤية أن يشعل مصباح الغرفة. وما كاد يفعل حتى تملكته الدهشة فلسبب لن يشرحه الكاتب طوال هذه القصة ولن يحاول التمهيد له اكتشف جمال حميدي بمجرد ضغطه على زر الإضاءة

---

[1] محمد العيد تاورته، بنية الزمن الروائي عند سيزا قاسم، مجلة الآداب، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 05، ص250

[2] المرجع نفسه، ص250- 251.

[3] الرواية، ص19.

أن نافذة غرفة نومه وبابها اختفيا»[1]، وهنا يتذكر الراوي هذه القصة دون أن ذكر التاريخ المفصل لهذه الحادثة، لسبب واضح وهو الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاشتها وتعيشها الجزائر.

وهنا يتذكر الراوي هذه القصة دون ذكر التاريخ المفصل لهذه الحادثة، لسبب واضح وهو الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاشتها وتعيشها الجزائر.

« هكذا تحامل على نفسه، وراح يجوب على كرسيه أرجاء شقته ذات الغرف الثلاث، مذهولا غير مصدق لما كانت تراه عيناه، اختفت الأبواب والنوافذ كلها، وحل محلها فراغ صادم، أهدر بوجوده كلمات تفيد في العادة تبرير ذلك الشعور التافه والخرافي المسمى "الأمان"»[2] .

«بدأ الأمر بمزحة سخيفة، أطلقتها أمه في أول حفلة عيد ميلاد أقامها لنفسه، كانت تفتخر بسذاجة بأن لديها ابنا لا يزيد عمره إلا عاما واحدا فقط كل أربعة أعوام ربما كان هذا من قبل أربعين سنة، وقتها كان جمال حميدي كائنا أكثر وسامة مما أصبح عليه لاحقا. فلم يكن وهو في السابعة عشر من العمل قد أدرك حقيقة أنه مجرد قزم بدين، لن يزداد طوله عما كان عليه حينها، ولم يكن يتصور بأن الشعر الذي بدأ يكسو ذقنه وسائر جسده حتى صار المسخ الذي أصبح عليه الآن»[3].

ففي هذا الاسترجاع يعمد الكاتب إلى طفولة جمال حميدي ولذكريات عيد ميلاده الأول واصفا إياه بالوسامة قبل مرور أربعين سنة.

كما عاد إلى زمن التقاء جمال حميدي بأولغا التي تعرف عليها في دار الثقافة لتصبح فيما بعد زوجته قبل أن يفترقا « قال لها في أول موعد لهما، راسما على وجهه إبتسامة، تعمد فيها ألا يفتح فمه، لئلا تظهر لها أسنانه الفاسدة، والتي لم يكن قد أصلحها بعد وافقت بلا تردد. أوهمته أنها معجبة بهذا الاسم الجديد قط لأنها كما رآها تشبه النساء الروسيات

---

[1] الرواية، ص20- 21.

[2] الرواية، ص21.

[3] الرواية، ص23- 24.

في البياض وقوة الجسم. وافقته من دون أن تذكر شيئا بخصوص مرضها بالبرص الذي جعلها على هذا اللون غير الطبيعي»[1].

وإذا نظرنا إلى الزمن في هذه الرواية نجده مرنا كالزئبق يرنو دائما إلى الاسترجاع فيتجلى لنا الماضي القرين من خلال العنوان: « فقد كان الملفوف في قطعة القماش الزرقاء أنثى بيضاء بعينين زرقاوين، تقدر أن تسمى بعد بفترة "حورية". على الأقل هذا ما كتب جويلية/ يوليو عام.... ميلادي ولدت: حورية/ اسم الأب: مجهول/ اسم الأم: مجهول/ الجنس: أنثى .

ملاحظة: تبناها السيد إبراهيم بافولولو، وعليه تأخذ لقبه»[2]، « فقبل خمسين عاما دخل بافولولو على زوجته، يحمل رضيعة بين يديه، قال إنه وجدها أسفل سلالم ترولار، من دون أن يذكر لها كيف وجدها ولا السبب الذي جعله على غير عادته يقضي ذلك اليوم بطوله خارج البيت مغلقا محل الخردوات لم يخبر إبراهيم بافولولو زوجته ... فقد كانت عاقرا وقد أهدتها السماء هذه الرضيعة التي لم يطلعها على حقيقتها أيضا لأنه لو فعل، لكان عليه أن يسرد عليها قصة بدأت من غير أي رغبة في الانتهاء، قصة بدأت بخدعة لم يتصورها أحد»[3].

« ثلاث سنوات بعد ميلادها، تأكد بما ليس فيه شك بأن حورية مصابة بالبرص (...) هكذا بدأت حورية حياتها في عالم من الظلال والظلمة، يترجم فيه الأمان بالأبواب المغلقة والستائر الداكنة والبقاء أبعد ما يمكن عن الضوء»[4]، فالكاتب عاد بنا إلى سيرة حورية والمعروفة بـ "أولغا" منذ الصغر، فهو يذكر مولدها غير الشرعية دون ذكر أبويها والذي يؤجلها إلى آخر الرواية.

---

[1] الرواية، ص26.

[2] الرواية، ص36..

[3] الرواية، ص31- 32.

[4] الرواية، ص38.

وكل هذا الزمن الاسترجاعي أسقطه الراوي في شخصية إبراهيم بافولولو كنموذج لهذا الزمن في قوله: «وقتما وصلت دعوة جمال حميدي، كان إبراهيم بافولولو يستعد للخروج إلى المسجد»[1].

« وكان قد حدث قبل هذا بأشهر أن مصعد عمارة بافولولو تعطل بنحو غير متوقع، ولأنه كان يسكن آخر طابق، فقد حاول أن يقنع جيرانه بضرورة تصليح المصعد من دون جدوى، فقد ساد الاعتقاد وقتها بأن الشعب غير معني بأي شيء غير التواجد والعيش بسعادة توفرها حكومة تحبهم»[2].

كما تحضر في النص استرجاعات سريعة ومختصرة لشخصية "الكاتب" "الرجل أو صاحب اسمه" كما وصفه الراوي دون ذكر اسمه الحقيقي طوال الرواية « جاء إلى هذا العالم وكفى، كان تاسع ولد تنجبه أمه، ويبقى على قيد الحياة. حافظ على مرتبته الأخيرة بين إخوته، حتى حين ولدت بعده شقيقته بلا اسمظن لم تعمر أكثر من أسبوع وقتئذ. كان في الرابعة من عمره، وفي هذه السن لم يكن قد امتلك بعد ما يليق من غباء بشري، ليصف الموت بأي شيء، لم يكن جميلا ولا قبيحا، لم يكن مؤلما ولا ممتعا... انتاج إلى سنين أخرى ليفهم بأن الموت شيء بغيض... وقتها، أخبرته أمه أن شقيقته ماتت، لأن الله يحبها. سألها "ألا يحبنا الله نحن أيضا؟" أجابته " إنه يحبنا. ولكنه لن يأخذنا إليه الآن" سألها "لم؟" أجابته "لأنه يحبنا"»[3].

« في طفولته لم يعرف الموت إلا مرة واحدة. تلك التي فيها ماتت شقيقته. تمنى لاحقا لو أنها كانت آخر مرة يعرفه فيها، بيد أنها لم تكن الأخيرة – رآه مجددا في وجه جدته من والده»[4].

كما تستذكر الشخصية مواقف حدثت لها تعيدها إلى ذهنه « قبل شهرين، وأنا في طابور الانتظار لإيداع ملف الفيزا، تساءلت عما كنت أفعل في الطابور. لماذا أقف منتظرا،

---

[1] الرواية، ص27.

[2] الرواية، ص28.

[3] الرواية، ص54– 55.

[4] الرواية، ص55.

آملا في رضاهم، لأتمكن من السفر، أمام بوكس شرطي المطار سألتني السؤال نفسه، ومع ذلك انتظرت هناك لأكون هنا، بجوازي، الأخضر المنبوذ»[1].

« هل تذكرين أول موعد لنا حين سألتني إن كنت ميزابيا؟ فرحت كثيرا حين أجبتك لا أنا أيضا سعدت حين علمت أنك لست شاوية»[2].

يستذكر الكاتب هذه اللحظات الأولى بلقاءه بزوجته لأول مرة وهو خطاب يظهر الجهوية والعنصرية في المجتمع الجزائري أشار إليه الروائي لأنها مشكلة وآفة انتشرت في المجتمع الجزائري.

« أذكر بالتفصيل لون صبغ أظافر أصابعك في أول لقاء. شعرك الأشقر المبتل. أذكر أول حفاظة غيرتها لكل واحد من ولدينا، أول حمى، أول ابتسامة»[3].

تعتبر القطعة النقدية التي تنتقل من شخص لآخر عبر أزمنة مختلفة سواء في الزمن البعيد والقريب، حيث غالبا ما يعود إليها الكاتب ليبين مصيرها « مع اختفاء الأبواب وما انجر عنه من فوضى، لم ينتبه أحد لوجود القطعة النقدية، بحيث تقاذفتها الأقدام وجالت السيارات لأيام حتى بلغت مدخل الطابق التحتي لقصر الحكومة، وفي أثناء ذلك كله لم يلاحظها أحد إلى أن حدث والتصقت بإحدى عجلتي كرسي جمال حميدي المتحرك وهو في طريقه للقاء الرجل الضئيل أول مرة»[4].

كما يذكر قصة هذه القطعة النقدية إلى زمن بعيد منذ ثلاثة آلاف سنة « أما القصة الثانية فكانت أكثر إثارة حدثت قبل ميلاد المدينة الدولة بنحو ثلاثة آلاف سنة يحفظ رجل الطابق التحتي خواطر مزعومة عنها، وكجميع ما اعتاد أن يجعله التاريخ، من قصص،

---

[1] الرواية، ص97.

[2] الرواية، ص99.

[3] الرواية، ص101.

[4] الرواية، ص117.

اختلطت قصة القطعة النقدية بالأساطير والوهم والكذب والتزوير ولكن، لا أحد عرف تفاصيلها بدقة إلا صاحب السطور الذي لأسباب لا تعني القارئ أجلها إلى حين»[1].

شخصية الرجل الضئيل الغامض والذي يعيد الكاتب ذكرياته وقعت له في شبابه قبل أن يكون له شأن كبير وتمكن من فرض سلطته على الساحة السياسية « فقد حدث أنه قبل خمسين عاما حين كان الرجل الضئيل مجرد إله لم يمتهن بعد فن نلق العوالم الموازية، أن كان في مكتبه في انتظار وصول رجل من شأنه أن يخلصه من ورطة لو عرفها أنداده لاستغلوها ضده»[2].

كما تظهر الاسترجاعات التي عمد عليها الكاتب العلاقة التي تربط الرجل الضئيل وإبراهيم بافولولو في زمن ماض، أي قبل خمسين عاما وهي العلاقة التي لم تظهر طوال الرواية إلا قبل نهايتها بقليل « تملكت الرجل الضئيل مع خروج إبراهيم بافولولو من مكتبة... كما مع كل ما له علاقة بفضيحة ابنته "أميرة" ومع ذلك كان يشعر في الوقت نفسه بالحزن لتخليه عن قطعة نقدية منحته لعقود طويلة طمأنينة»[3] وبهذا الاسترجاع والعودة إلى الماضي تظهر نسب أولغا والتي تكون حفيدة الرجل الضئيل من ابنته أميرة والتي أنجبتها بطريقة غير شرعية مع عصام كاشكاصي « قال لإبراهيم بافولولو وهو يعطيه قطعة النقود "هذه سلمها لحورية حين تكبر قل لها إنها لجدها من دون أن تخبرها شيئا عني" ثم أمره بالإنصراف، وكان ذلك أول وآخر لقاء جمعهما معا»[4].

كما يعود السارد للحياة البدائية للإنسان مستخدما الفنتازيا والغرائبية من خيال الكاتب مثال ذلك شخصية "إيلاغين" والتي نسجها من صنع خياله لحياة الإنسان البدائي « هنا، لا يجد السارد في رأسه أي وصف لهذا الكائن الجالس إلا أنه كان رجلا لا غير، بسبب لحيته الكثة وعضلاته البارزة والشعر المطل بلا حياء من إبطيه مع أن وجود الشعر في الإبطين لم يخص الرجال دون النساء، فقد كان عصر "إيلاغين" غريبا، بحيث لم تخترع فيه آلات

---

[1] الرواية، ص119.

[2] الرواية، ص117.

[3] الرواية، ص119.

[4] الرواية، ص121.

الحلاقة بعد، ولم تكن الثياب أيضا تميز بين ذكر وأنثى، إذ كان الناس وقتها يرتدون تنانير طويلة وقصيرة من دون أي شيء آخر تحتها مما يسمى اليوم ملابس داخلية، وكان المرء لا يكاد يميز جنس من بداخل التنورة إلا إذا اقترب منه أو حدث أن اشتهى رجل امرأة»[1].

« فبقدر ما كان هذا العصر غريبا حين لم يميز بين الناس في الأزياء، فقد كان أكثر غرابة حين لم يخطر على بال أحد أن يبتكر لهذه الأبواب جيوبا يحتفظ فيها الناس بأشيائهم مثلما حصل بعد قرون»[2]، وفي نهاية الرواية يسترجع السارد الأيام التي كان فيها جمال حميدي يمارس فيها السياسة على يد الرجل الضئيل قبل أن يصبح رئيسا للجمهورية.

« حيّ الرجل الضئيل الذي كان قد أضاف صورة جديدة على جداره للإله الزومبي منذ أول ظهور لجمال حميدي كمخلص حتمي للبلد وكان قبلها، وفي الليلة السابقة لاختفاء الآلهة، قد استدعى جمال حميدي إلى مكتبه لآخر مرة»[3].

وبهذا يمكن القول إن رواية "سلالم ترولار" هي رواية استرجاعية في معظمها، تنحو منحى التاريخية الخيالية وذلك من خلال توظيف تلك الأحداث والشخصيات السياسية والثقافية في شكل تاريخ الأمة العربية والجزائرية خاصة والمليئة بالطابع الهزلي والاستفزازي.

وبهذا نكون قد لمسنا بعض تمظهرات الاسترجاع في هذه الرواية، من خلال بعض النماذج التي شكلت محاورا أساسية في بناء زمن الرواية.

---

[1] الرواية، ص123.

[2] الرواية، ص125.

[3] الرواية، ص147.

ب.الاستباق:

هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام عكس الاسترجاع، وهي « حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما»[1].

فالاستباق هو تجاوز لحاضر الحكاية وذكر لحدث لم يحن وقته بعد مع الإشارة إليه مسبقا، فيقوم بتصوير المستقبل قبل حدوثه كما يقول "أحمد محمد النعيمي" في تعريفه له يقول: « إن الاستباق يعني فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها»[2].

وقد استخدم الكاتب تقنية "الاستباق" في عمله الروائي ويظهر ذلك فيما يأتي:

نلاحظ ان الراوي "سمير قسيمي" ذكر مقدما الموضوع العام للرواية الذي يدور في مجمله على العتبة التوجيهية الأولى لجملة "مالك حداد" "لا تطرق الباب بقوة فأنا غير موجود"، أشار بداية بهذه الجملة ثم فصل فيها، ذلك حين استيقظ جمال حميدي من غرفة نومة، بعد جهد، أجلس نفسه، ثم سحب جسده الضخم، وتمكن من بلوغ كرسيه المتحرك، كشف بمجرد ضغطه على زر الإضاءة أن نافذة غرفة نومه وبابها اختفيا، هذا ما نجم عليه هلع وفزع.

فالموضوع يتحدث عن هلع عظيم أصاب "المدينة الدولة"، وخلو مبانيها من الأبواب وانتشار حالة الهلع بين المواطنين بلا رأس.

أولغا هي زوجة "جمال حميدي" لكن عند تعرضه لإصابة مؤلمة جعلته على كرسي متحرك، طلبت منه الطلاق، حيث أن الكاتب ذكر "أولغا" بداية ومع تسلسل أحداث الرواية فصل في حياتها وطريقة تعرفها على جمال حميدي «وبالطبع زوجته السابقة "أولغا" مع

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص51.

[2] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، ص38.

إدراكه التام أن احتمال تلبية طليقته لدعوته هو نفسه احتمال أن يزداد طولا، ومع ذلك أصرّ على دعوتها، آملا أن يجد طريقة إذا حضرت لإغوائها مجددا»[1].

ومما ذكرناه سابقا توضح ظاهرة الاستباق على شخصية "أولغا" وهذا ما أشار إليه الكاتب بداية لتفصل بعدها في حقيقة مولدها، ذكرها في البداية كونها طليقة "جمال حميدي" ثم فصل في حقيقة أهلها.

يبقى الاستباق عكس الاسترجاع الذي يتنامى صعودا من الحاضر إلى الماضي ليعود إلى الوراء، والاستشراف متنامي صعودا من الحاضر إلى الأمام محدثا قفزة تتخطى النقطة التي وصل إليها السرد في خدمة الرواية التجريبية « ستملك هذه الدولة اسم عاصمتها وتدون في قاموس المفردات البذيئة على أن اسمها الجزائر، سيبعث فيها أنبياء، يدينون بعقيدة تسمح لاحقا للإنسان الجزائري بالإيمان بعالم خال من الأسياد – عالم يتساوى فيه الناس بنحو مفرط من السخف، وهو عالم بسببه أحيل هذا الإنسان الطيب ، الساذج، الأحمق في معظم الأحيان، إلى حياة يعمّها السلوك السوقيّ بسبب تمسكه بخرافات "الرجل الأفضل"»[2].

فالكاتب يتطلع إلى دولة تسودها العدالة والقانون فهو بذلك صنع دولة واستشرف لها كما يريد.

وتتجلى في رواية "سلالم ترولار" اسباقات قصيرة « كانوا يمرون به متحاشين النظر إلى وجهه وكأنهم بطريقة ما، أدركوا أنهم حين يفعلون ذلك، فإنهم ينظرون إلى ما سيكون واقعهم بعد حين»[3].

« كان هذا الكائن يعرف كل ما يجري قبل أن يجرى وكان من العدل بأن قسّم الأرزاق بين الناس، بحيث جعل رزق عصام كاشكاصي فيما قد يخلّفه الناس من زبل وقمامة»[4].

---

[1] الرواية، ص24.

[2] الرواية، ص24.

[3] الرواية، ص44.

[4] الرواية، ص46.

«وأن استمراره في مد يدّه داخل صناديق القمامة بحثا عن أي شيء يقتات منه بيان جليّ بأن يومه مثل أمسه مثل غده، بؤس مستحيل ببؤسه»[1].

فهنا استباق للأحداث حيث يعتمد الروائي على التخطيط لهذا الكائن لأنه يصنع المستقبل والأحداث وهو إشارة إلى رجال الخفاء في الدولة الجزائرية التي يرسمون الأحداث وفق ما يريدون.

ومن هنا يمكن القول إن الاستشرافات الزمنية هي عصب السرد المعاصر ووسيلة لتأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية كلها، وبالرغم من قلة الاستباق الزمني في السرد الروائي إلا أن الرواية بكاملها كانت استشراف للأحداث التي عاشتها الجزائر في 22 فيفري 2020.

1. مفهوم المكان:

يعد المكان عنصرا هاما في العمل الروائي، فقد لعب دورا بارزا في النقد الأدبي الحديث خاصة، فهو يعد من الأركان الأساسية التي يبنى عليها العمل السردي.

أ. لغة:

كلمة (المكان) وردت في معظم معاجم اللغة العربية، وكذلك في لسان العرب نجد أن هناك رأيين لكلمة المكان، أولهما أن «المكان جاء تحت الجذر من مادة (كون)، بمعنى: الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، توهموا بالميم أصلا حتى قالوا تمكن في المكان»[2] وثانيهما: أنها جاءت من مادة (مكن) فقال: « والمكان: الموضع، والجمع، أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال تغلب: يبطل أن يكون مكان فعالا، لأن العرب تقول: كن مكانك وقم مكانك واقعد مكانك، فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه»[3].

---

[1] الرواية، ص48.

[2] ابن منظور محمد كرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، ط1، المجلد 13، 1990.

[3] المرجع نفسه.

أما في معجم تاج العروس فقد عرفه الزبيدي بقوله: « والمكان هو الموضع المحادي للشيء »[1].

وتبين هذه التعريفات أنه ليس من السهل ضبط مصطلح المكان ككلمة، لأنه يحمل أكثر من مفهوم يوضح معناه الدلالي.

ب. اصطلاحا:

نظرا للخلاف حول دلالة المكان فلعل من الواجب تقديم الدلالة العامة التي يتعامل بها البحث، فالمكان يشير إلى المشهد أو البيئة الطبيعية أو الاصطناعية والبنايات بمختلف أنماطها ووظائفها، والشوارع والسيارات...، التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها، ويضم المكان أيضا قطع الأثاث والديكور والأدوات كافة بمختلف أنواعها واستعمالاتها.

وللمكان علاقة حميمة مع الإنسان، كونه بمثابة الجسد الذي يحتوي الروح، وكل منها يؤثر في الآخر وأكثر الأماكن التي يتعلق بها الإنسان هي البيت (وإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان) [2].

ويعتبر الإنسان البيت مكانا للألفة، ويرى "غاستون باشلار" أن البيت هو «ركن في العالم بأنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى»[3].

كما يعرفه الباحث السينمائي "يورى لوتمان" بقوله: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو المجالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات

---

[1] الزبيدي (محمد مرتضى بن محمد الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، تر: عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود، دارالكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007، ص94.

[2] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2000، ص91، 92.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984، ص36.

شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية»[1]، فهو هنا يرجع المكان إلى أنه مجموعة من الأشياء المتجانسة تحكمها علاقات متشابهة ومتشابكة ضمن العلاقة المكانية.

كما يشير الناقد "حسن بحراوي" إلى أن « المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها، يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد»[2].

أما "محمد عزام" فعرفه على أنه « تقنية انشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصور الفوتوغرافي لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء»[3].

كما يرصد "مرشد أحمد" تعريف المكان بقوله: « العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي، ببعضها البعض وهو الذي يسم الأشخاص الروائية في العمق ويدل عليها»[4].

تذهب "سيزا قاسم" إلى أن «المكان ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز وأسلوب تقديم الأشياء والصف»[5].

وبناء على التعريفات المذكورة نخلص إلى أن "المكان" عنصر من عناصر السرد، إلى جانب الزمن والشخصيات والأحداث داخل العمل الروائي، ولا يمكن فصله عن هذه العناصر والمكونات السردية، لأنها بحاجة إليه داخل الخطاب السردي، إذ لا يمكن تصور أحداث

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص99.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء– الزمن– الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص26.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص71.

[4] نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة محمد الخيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2012، ص22.

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية "نجيب محفوظ"، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، دط، 2004، ص106.

وشخصيات خارجة عن إطار المكان، لأن أحداث القصة وشخصياتها محكومة بفضاء أو حيز مكاني تسير على متنه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات.

أ. الأماكن المغلقة:

- **الغرفة:**

هي مكان مغلق، يشعر فيه الإنسان بالراحة والاستقرار، بعد عناء وتعب، كما أنها منبع الطمأنينة والأمان، وبالتالي فهي «المكان الآمن المقابل للخارج المرعب»[1].

إن مثل هذه الدلالة الإيجابية لمفهوم الغرفة، لا تتطابق في الدلالة مع مكان الغرفة والرواية التي نحن بصدد دراستها، فهي حيز مكاني وإطار محدود لم تتوفر فيها شروط الراحة، وهذا ما نلتمسه من خلال حال "جمال حميدي" عند اسيقاظه متعرقا، فقد كان الجو حارا، ورطبا، ولم يكن في غرفته مكيف هواء ولا مروحية، فبعد أن طلقته زوجته إثر حادث مروع، جعله مقعدا ونصف عينين، حملت معها كل ما استطاعت من أثاث[2].

وبالتالي يمكن القول أن الكاتب، قد رسم صورة مكان الغرفة بدلالات سلبية كالانفراد، الضيق...

- **العمارة:**

هي سكن جماعي به خصائص السكن الفردي، عبارة عن خلايا سكنية مركبة ومتصلة، تتكون من عدة طوابق يجمعها مدخل واحد.

وقد اشتملت الرواية على عشرات المباني التي اشتغل فيها "جمال حميدي" بمنصب عميد البوابين، حتى حين وقع له ذلك الحادث الأليم، وأفقده القدرة على الحركة، حيث كان يملك ذاكرة صوتية، اكتسبها من تلصصه الممتد لسنوات على سكان عشرات المباني التي اشتغل فيها، كان يعرف وبالتفصيل الممل جدا، كل ما يحدث في العمارة المكلف بها، ثم

---

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص149.

[2] سمير قسيمي، سلالم ترولار، ص20.

سرعان ما امتد فضوله، بسبب السأم من معرفة أسرار الجيران كلها، إلى محيط عمارته من حجر وشجر ونبات وحيوان[1].

- **المسجد:**

هو مكان خصص للصلاة والقراءة والذكر والدعاء، وتقام فيه الصلاة جماعة، يؤذن فيه للصلاة ووجه نحو القبلة وجعل له محراب ومئذنة.

ارتبط "المسجد" في هذه الرواية بشخصية "إبراهيم بافولولو" وقتما وصلت دعوة جمال حميدي، كان يستعد للخروج إلى المسجد. فقد كان رجلا يقدر الله ويحبه للأسباب الوجيهة التي تضمن له البقاء صامدا في زمرة اللامرئيين، وكعادته منذ مجيئه إلى العاصمة، كان ينوي التوجه إلى مسجد "الأخوة" بحيّ "تو نجين"، أين يجدر بأي ميزابي يحترم إباضيته أن يصلي[2].

وبالتالي تأسست الصورة العامة للمسجد "الأخوة" بحي "تونجين" على شخصية "إبراهيم بافولولو" أين يجدر بأي ميزابي يحترم إباضيته أن يصلي.

- **وزارة الثقافة:**

هي جهاز رسمي للحكومة الجزائرية يهتم بالثقافة الجزائرية من كل جوانبها.

ونجد وزارة الثقافة في الرواية المكان الأول لعمل "جمال حميدي" « أصبح يكثر من التأمل الفارغ المفضي إلى لا شيء، وهو نوع من التأمل تلقنه من تلصصه على عدد من الكائنات الطبعة، اعتاد رؤيتها وقتما كان بوابا مبتدئا في بناية بيضاء بأعالي العاصمة تحمل لافتة كبيرة كتب عليها "وزارة الثقافة". لقد كان "جمال حميدي" في تلك الفترة من حياته، فخورا بعمله في وزارة الثقافة، فطوال أزيد من عشرين سنة رفض أي نوع

---

[1] الرواية، ص19، 20.

[2] الرواية، ص27.

من الترقية، مفضلا البقاء مجرد بواب لبناية، يزعم أصحابها أن بين جدرانها تتشكل روح دولة ولدت بلا روح»[1].

وهنا تتضح شخصية جمال حميدي في وظيفته البسيطة ب"وزارة الثقافة"، وقبوله بمجرد بواب بسيط في بناية بيضاء، واحتقاره لنوع من الموظفين لسبب غامض.

ب.الأماكن المفتوحة:

- **الشوارع والطرقات:**

يعد الشارع جزء لتشكل للمدينة، وأحد العلامات المكانية البارزة فيها، إذ هو المكان الذي تنفتح عليها الحياة فتتحرك من خلاله الشخصية، ذلك أن الشوارع أماكن مفتوحة لكل فئات المجتمع الذي تمنحه الحرية.

لذلك كان توظيفه في الرواية متعدد ومثال ذلك: شخصية "عصام كاشكاصي" "وليد فاميليا" عوض أن يمد يده طلبا للرحمة، كان مكتفيا في كل ليلة حين تغلق المدينة الدولة أبوابها يمد يديه داخل صناديق القمامة بحثا عن أي شيء يصلح للأكل أو اللبس، وكان أحيانا يلثمه الحظ، فيجد فيها ما يصلح للبيع في أسواق الخردة المسماة في لغة الأنديحان "دلالة" وهو شارع مخصص لبيع الخردوات والأشياء المستعملة[2].

إضافة إلى توظيف الكاتب شوارع بأسماء مختلفة مثل: شارع الدوق يكار24، حي ترولار، حانة عمر الخيام، شارع باستور، شوارع داخلية للعاصمة، شارع ديرلي وبيجو...[3]

---

[1] الرواية، ص22.

[2] الرواية، ص46.

[3] الرواية، ص68.

- **سلالم ترولار:**

سـلالم: هـي سلسـلة مـن الـدرجات التـي تكـون وسـيلة اتصـال بـين الطـابق والآخـر أو مجموعـة من الـدرج مكونـة لمستوي مائل الغرض منـه الوصـول بسـهولة من طـابق إلـى آخر.

وتكمـن صـورة "سـلالم تـرولار" كونهـا سـلالم لشـقة فـي مـدخل عمـارة، توضـح ذلـك أن مصعد عمارة بافولولو تعطل فاحتاج لخمس عشرة دقيقة ليبلغ مدخل عمارته، ثم إلى ربع ساعة أخرى لينزل "سلالم ترولار"[1]، "حي ترولار" هو شارع شعبي بالجزائر العاصمة.

وبالتالي سلالم ترولار هو مكان في شارع ترولار بالجزائر العاصمة.

[1] الرواية، ص29.

خاتمة

نختم بحمد الله عز وجل موضوع بحثنا هنا بعد رحلة الاستقراء والمكاشفة الشاقة والممتعة، ويستقر البحث عند هذه النتائج التي تطمح إلى إيجاز أهم ما آلت إليه الدراسة والبحث في ثنايا الرواية الجزائرية التجريبية متخذة الروائي سمير قسيمي نموذجا للتحليل من خلال نصه الروائي "سلالم ترولار" والتي رصدنا أهم نتائج هذا البحث كما يلي:

- أن الرواية فن أدبي لا يعرف الاستقرار والثبات في هياكلها السردية، يلعب أسلوب الكاتب وخياله في صناعتها.
- خروج التجريب من العلوم الطبيعية إلى عالم الأدب وتقاطع المصطلح لدى كل من النقاد العرب والغرب في أنه هو الخروج عن المألوف وحرق الثابت والنمطي والإتيان بما هو جديد.
- الرواية الجزائرية لم تكن بعيدة عن حركة التطور والتجديد التي عرفها الأدب العربي فخرجت من دائرة الرواية التقليدية متطلعة نحو آفاق جديدة وكانت هذه التطلعات نتيجة لروح التجريب.
- التجريب يجعل الرواية أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور وعلى نقد نفسها كما يجدد لغتها ويدخل عليها تعدد الأصوات والانفتاح الدلالي والاحتكاك الحي بواقع متغير وبحاضر مفتوح النهاية.
- الرواية تنفتح على كثير من القيم الاجتماعية والسياسية والحضارية وتصف الشوارع والحارات والمساجد والإنسان الجزائري ونمط عيشه وتفكيره في المجتمع الجزائري وعلى غرار ذلك رواية "سلالم ترولار".
- تقديم مدونة "سلالم ترولار" في صورة حداثية تجريبية جمعت بين الواقع والخيال في شكلها الجديد.
- العنوان من الدراسات السيميائية المعاصرة حيث اهتمت السيميائية بكل ما يحيط بالنص من عناوين، ومقدمات، وهوامش وتنبيهات بعد ما تبين أنها من المفاتيح المهمة في اقتحام أغوار النص وفتح مغاليقه ومجاهيله.

- قدم "جيرار جنيت" دراسة شاملة حول الموازيات النصية، حيث عولج العنوان بعمق وبصفة منهجية انطلاقا من تحديد موقعه ووظائفه، وذلك في كتابه "عتبات" والذي يعتبر بمثابة المصدر الحقيقي والرئيسي في علم العنونة بمفهومه العلمي.
- اعتمد الكاتب أسلوب الوصف في الشخصية في الرواية بكثرة وذلك لما له من أهمية في فهم عمق الشخصية لمخيلة القارئ، على عكس أسلوب الحوار الذي لم يعتمد عليه في الرواية.
- وتظهر بناء الشخصية لدى الكاتب في شخصيات غير الشابة، أي ما يفوق الأربعين والخمسين عاما من عمرهم ولأنها تتوازى مع الشخصيات العمرية في الساحة السياسية الجزائرية.
- اعتمد الكاتب على شخصيات مبهمة "غير مسماة" وأضفى عليهم خاصية الوصف المرتبط بالأسطورة مثل الآلهة – أنصاف الآلهة – إله... وهو الغرض منه السخرية ألقى فيه الضوء على عدم جاذبية الصورة السياسية للجزائر العامة لدى الآخرين، سواء على نطاق نظام الحاكم أو المواطنين، واستمر في سخريته من الجميع، ومن كل من له علاقة بهذه الصورة العامة سواءً بصورة مباشرة أو غير مباشرة، عبر هذه الشخصيات الهزلية، استمدها من الواقع.
- ابتكر سمير قسيمي قصة تنتقد الواقع السياسي والاجتماعي للجزائر بجرأة، فالرمزية والفانتازية اللتان ميزتا أحداث الرواية وشخصياتها لم تكونا حاجزا يمنع القارئ من مطابقة شخصيات العمل مع شخوص من الواقع الحقيقي، ولم تكن الأحداث على الرغم من غرابة بعضها غريبة بالنسبة للقارئ وكأن الكاتب لم يستعن بالفانتازيا إلا ليقول أن الواقع أكثر فنتازية، ولم يعمد إلى الترميز إلا ليستر واقعا لا يمكن لكل مساحيق العالم أن تخفي وجهه.
- كما وظف الكاتب بعض الكلمات العامية باللغة العربية الفصحى.
- اعتمد في الرواية على عناصر سردية في نصه بين ثنائيتين من مفارقات زمنية الاسترجاع والذي يظهر بصورة واضحة وبكثرة والاستباق الذي لم يوظف إلا قليلا

إضـافة إلـى تقنيـة تعطيـل وتسـريع السـرد- كمـا وظـف الأمكنـة بنوعيـه المغلقـة والمفتوحة.

- أولت الرواية عناية خاصة بفضاء المدينة وقد أبرزت صورة العاصمة عالما برزخ تحت طائر الفخر والعتاب والجهوية والفقر...
- تكشف الرواية عن جملة الصراع المكاني التي تعيشها الشخصية الروائية لعل أهمها الصـراع بين المدينـة والريـف وبين العاصـمة والمدن الأخرى وجدليـة الهنـا والهنـاك (ما وراء البحار).
- واكبـت النمـاذج الروائيـة تحـولات الواقـع الـوطن الجزائـري والتزمـت بطـرح قضـاياه وإشـكالاته الاجتماعيـة والاقتصـادية والسياسـية وحتـى الثقافيـة، وقـد ألقـت هـذه التحولات بظلالها على صورة المكان والزمان غير المحدد والذي يعبر عن تاريخ الجزائـر الحـديث والمعاصـر فـي مراحلـه التاريخيـة، بالإضـافة إلـى الشخصـيات المواكبة للشخصيات الحقيقية على الواقع الجزائري.

في الختام، لا ندعي أننا ألممنا بكل جوانب البحث ولا نزعم أننا جئنا بجديد لم يسبق له، فالمهم أننا أسهمنا ولو بجزء قليل في تقديم عمل بسسيط، قد يكون منبع إفادة لمن يأتي بعدنا من الباحثين.

ملحق

- ترجمة لحياة الكاتب:

سمير قسيمي روائي جزائري ولد عام 1974 بالجزائر العاصمة، تحصل على شهادة الليسانس في الحقوق وتخرج محاميا، عمل محاميا ومحررا ثقافيا، كما عمل كاتبا في المصالح الحكومية، مصححا لغويا في الصحافة، وهو الأمر الذي أتاح له الاحتكاك بالوسط الثقافي.

صدرت له رواية "تصريح بضياع" سنة 2009م، وهي أول رواية جزائرية تحدث فيها عن السجن في الجزائر وعنها فاز بجائزة هاشمي سعيداني للرواية عن أفضل أول رواية جزائرية.

إضافة إلى رواياته:

- رواية "الحالم"
- رواية "في عشق امرأة عاقر"
- رواية "الماشاء هلابيل"
- رواية "حب في خريف مائل"
- رواية "سلالم ترولار".

- ملخص الرواية:

لقد تمكن الروائي "سمير قسيمي" فيس هذا العمل من نسج قصة تدور أحداثها في العاصمة الجزائرية، ولكنها ليست نفس المدينة التي نعرف، بل تلك التي بناها تاريخ قدس لأسباب واهية، وعمّرها واقع لا إطمئنان فيه.

تقوم الرواية على تسعة فصول، كل فصل يحوي قصة من قصص "سلالم ترولار" التي تدور أحداثها في هذا الحي الشعبي وهي: **قصة جمال حميدي، قصة أولغا، قصة إبراهيم بافولولو، قصة رجل القمامة (عصام كاشكاصي)، قصة رجل الشرفة (الرجل صاحب اسمه (الكاتب))، قصة الرجل الضئيل، قصة إيلاغين.**

يصحو جمال حميدي في عالم مختلف اختفت منه الأبواب والنوافذ، عالم من الفوضى واللاأمن، تظهر به حقيقة حكام المدينة الذين استولوا على الحكم بقوة الشرعية الثورية وسطوة المال والتحالف المخزي مع استعمار الأمس، وأمام استحالة ضمان أمنهم، يقر أكثر الحكام سطوة إلى الخارج استنجادا بأولياء وسادتهم الحقيقين، ويستمر التابعون لهم "آلهة الدرجة الثانية" في محاولات فاشلة لاسترداد سطوتهم على البلاد، إلا أنهم يدركون أن الخوف منه انحسر إلى درجة أنه ليس بمقدور أحد ضمان أمنهم، فيستعينون أولا بالمرتزقة لحمايتهم، وببواب مقعد هو "جمال حميدي" متوهمين أنه يملك الحل لمأساتهم التي وصفها الكاتب بدقة يشمئز منها أي قارئ لتطابقها مع الواقع العفن، فتحاول السلطة بث الفرقة بين الشعب المتظاهر ضدها، لتظهر هكذا تيارات سياسية في البداية، تنتهي إلى تشكيل أجنحة عسكرية "ميليشيات" وتبدأ في التقاتل، وكانت لتستمر في ذلك لو لم تظهر أفكار سياسية لنخبة مثقفة تدعو إلى دولة ديمقراطية يحكمها الشعب، فبمجرد ظهورها تحالفت تلك الميلشيات المتقاتلة رغبة في السلطة ضدها، وكأنها يد واحدة ضد هذه الأفكار، إلا أن الأمور التي تمناها الشعب لم تتحقق، ليس لأن الحكام استردوا أمكنتهم، بل لأن ثمة في مكان ما من الظلمة مهندس أكبر، مهمته خلق الزعماء، قرر أن زمن الحكام/ الآلهة قد انتهى، ولابد من عمر جديد يكون الحكام فيخ يشبهون تلك الشعوب التي لا يغنيه فيه منها إلا السطوة، حكام من طينة "جمال حميدي" المقعد، الجاهل.

فنجد أن الكاتب بينهم النخبة بالتواطؤ للتمكين للاستبداد، اتهام لم يرمز إليه بل أظهره في كل مناسبة سمحت بها الأحداث التي انتهت بـ "جمال حميدي" إلى سدة الحكم، بعد أن لقنه رجل الظلام خالق الرؤساء أو من سماه الكاتب "الرجل الضئيل" فنون السياسة، والتي عرفها الكاتب على أنها القدرة على الفصل بين الكذب وعدم قول الحقيقة.

قدم الروائي "سمير قسيمي" في هذا العمل، رائعة تجاوزت بكثير ما عرف عربيا رواية المدينة الفاسدة، تكفي فقط لعبته الترميزية حين حوّل القطعة النقدية من مجرد شيء مادي بلا معنى إلى أيقونة ترمز للأصالة والارتباط بالتاريخ والأرض والدين، ثم إلى رمز يتعلق بالماضي والحاضر والمستقبل، والتي من خلالها قدم صورة تاريخية ودينية تتماهى مع الوهم، وكيف بمقدور الأسطورة إذا تحالفت مع مصالح البعض المادية، إلى استعمال الدين سياسيا وإقتصاديا لتحقيق السلطة على اختلاف أنواعها، فالوهم والاستثمار فيه، ليسا في النهاية إلا المحور الذي دارت عليه أحداث "سلالم ترولار"، والتي لعبت فيها الصدفة دورا مقدسا وكأنها القدر.

ومن خلال ما سبق ذكره نستنتج أن رواية "سلالم ترولار" للكاتب "سمير قسيمي" عمل سردي مدهش، وهذا من خلال أنه لم يعتمد على حبكة واحدة طوال الرواية، بل عدّد في حبكاته، مسيطرا على إيقاع لم تحض فيه أي شخصية من شخوصه بدور البطل، فقد كانت الرواية هي بحد ذاتها البطل.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. قسيمي سمير، سلالم ترولام، منشورات البرزخ والمتوسط، الجزائر العاصمة، د ط، 2019م.
2. وطار الطاهر، اللاز، موقع للنشر، الجزائر، 2007.

ثانيا: المراجع

3. الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1431هـ – 2008م.
4. الباردي محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، دراسة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000م.
5. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
6. بدري عثمان، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 2000.
7. برادة محمد، أسئلة الرواية أسئلة النقد، الرابطة، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1996م.
8. بلعابد عبد الحق، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م.
9. بلعلى آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للنشر والتوزيع، د ط.
10. بلقزيز عبد الإله، من النهضة إلى الحداثة، بيت النهضة، لبنان، د ط، 1992م.
11. بوجمعة بوشوشة، التجريب وارتحالاته السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003م.
12. بوجمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية – أسئلة الكتابة والصورة، دار سحر للنشر، ط1

13. بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005م.
14. بوعزة محمد، تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010م.
15. التريكي فتحي والتريكي رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الانتماء القومي، بيروت – لبنان، د ط، 1992م.
16. جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، د ط، 1986م.
17. الحاج شاهين سمير، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والننشر، بيروت، ط1، 1980م.
18. عبد الحكيم محمد شعبان، التجريب في فن القصة القصيرة من 1960 – 2000م، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.
19. الريموني فراس، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م.
20. سليمان نبيل، التجريب في الرواية الجزائرية
21. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947– 1985م، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، 1998م.
22. صالح صلاح، سرد الآخر – الآنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2003م.
23. ضويو عبد العزيز، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014م.
24. عبيد محمد صابر، التجربة الشعرية، التشكيل والرؤيا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2015م.
25. عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005م.

26. عقار عبد الحميد، الرواية المغاربية- تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 1421هـ- 2000م.
27. علال شنوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية في السلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م.
28. عموش عمار، دراسات في النقد والأدب، دار الأمل، د ط، 1996م.
29. غيلوفي خليفة، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012م.
30. فريحات أحمد، أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984.
31. فضل صلاح، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة- مصر، ط1.
32. قاسم سيزا، بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، د ط، 2004م.
33. قطوس بسام، سيمياء العنوان، طبع بدعم من وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001م.
34. بن قينة عمر، في الأدب الجزائري الحديث – تاريخا وأنواعا وقضايا وأحلام، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، د ط، 1995م.
35. مجموعة من الكتاب، الرواية العربية – ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11- 13 ديسمبر 2004م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج1، الكويت، 2008م.
36. مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998م.
37. مرحبا محمد عبد الرحمان، جمع الفلسفة اليونانية، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1988م.

38. مومني محمد علي، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار البارودي، العلمية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط4، 2009م.
39. النابلسي شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 1994م.
40. النعيمي أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م.
41. هيكل أحمد، تطور الأدب الحديث في مصر – من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ط6، 1994م.
42. وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002م.
43. يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط2، 2015م.

ثالثا: المراجع المترجمة

44. باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1984م.
45. برنارد كلود، الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحمد سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2015م.
46. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، د ط.
47. جنيت جيرار، خطاب الحكاية – بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.
48. شارتيه بيير، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، م2001.
49. مندلاو. أ، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.

رابعا: المعاجم

50. رضا أحمد، معجم متن اللغة، المجلد الأول، دار مكتبة الحياة، بيروت، د ط، 1388هـ- 1958م.
51. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007م، ج20.
52. علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط1، 1405هـ- 1985م.
53. الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة- مصر، د ط، 1429هـ- 2008م.
54. مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1403هـ- 1983م.
55. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425هـ- 2004م.
56. مكي محمود علي، معجم مصطلحات الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة- مصر، ط1.
57. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط1.
58. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط1، المجلد 13، 1990م.

خامسا: المذكرات والرسائل الجامعية

59. بن بودريو مونية ومبدوعة لمياء، آليات التجريب في رواية أحزان امرأة من برج الميزان لياسمينة صالح، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البوقي- الجزائر، 2016- 2017م.
60. بوديبة إدريس، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000م.

61. بولفوس زهيرة، آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي، كلية الآداب واللغات، جامعة الأخوة منتوري، قسنطينة، مجلة ديالي، العدد 67، 2015م.

62. سعيدة فتيحة، التجريب في الرواية العربية، رواية حلم وردي فاتح اللون لميلسون هادي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة- الجزائر، 2017م- 2018م.

سادسا: المجلات

63. تاورته محمد العيد، بنية الزمن الروائي عند سيزا قاسم، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 05.

64. صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر- التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، العدد 2، 2005م.

65. عامر مخلوفي، أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول، سبتمبر، د ط، 1999.

66. نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2012م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العـنـــوان	الصفحة
– شكر وعرفان	
– إهداء	
– مقدمة	أ – ج
الفصل الأول: التجريب مقاربة نقدية	
أولا: التجريب الماهية والنشأة	**7**
1. مفهوم التجريب	7
أ. لغة	7
ب. اصطلاحا	8
2. التجريب عند النقاد العرب	13
3. التجريب عند النقاد الغرب	16
4. التجريب والحداثة	25
ثانيا: نشأة الرواية الجزائرية وتطورها	**28**
الفصل الثاني: التجريب في رواية "سلالم ترولار"	
أولا: سيميائية العنوان	**35**
ثانيا: التجريب على مستوى الشخصيات في الرواية	38
1. مفهوم الشخصية	38
أ. الشخصية الرئيسية	39
ب. الشخصية الثانوية	40
ثالثا: التجريب في بنية الزمان في الرواية	**48**
1. تعريفه	48
2. المفارقات الزمنية	49
أ. الاسترجاع	50
ب. الاستباق	56

رابعا: الثنائيات المكانية في رواية سلالم ترولار	59
1. تعريف المكان	59
أ. الأماكن المغلقة	61
ب.الأماكن المفتوحة	64
- خاتمة	66
- ملحق	70
- قائمة المصادر والمراجع	74
- فهرس الموضوعات	81
- ملخص	83

ملخص

يرتبط التجريب الروائي بالثورة على الوعي السائد ليؤسس ويأخذ يدا ليأنس على وعي جمالي مفارق، من خلال خرق الثابت وأفق التوقع المعتاد، وإعادة النظر في كل الأشكال للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق، وتجاوز العوائق وخلق عوالم تخيلية وكسر رتابة الزمن المنظم، وزعزعة البناء المترابط ورفض الكتابة النمطية لمنح النص الجديد متنفسا من الحرية في تفاعله مع الذاكرة الأدبية.

وهذا ما تجسد في بحثنا الموسوم "التجريب في رواية سلالم ترولار" لسمير قسيمي كاقتراح روائي تجريبي جديد يتجاوز الكتابة التقليدية، وإظهار آليات تطويرية تنغرس في جسد الرواية.

Résumé :

L’exérimentation fictive s’accorde au révolution pour établir un nouveau fictive sur une prise de conscience asthétique des paradosces, à travers la riolation constante et l’horizon de l’attente habituelle, et reconsiderer dans toutes les formes pour exprier un point de vue différent, present un changement dans les Relation, et deppasser les obsetoche et des mondes imaginaires et briser la monotonie du temps organisé, et destabihser la construction interconnaties et refuser l’ecriture stériotypée pour donner au nouveau texte la ouveau texte la liberté avec la mémoire litteraire, et c’est ce qui incornait dans notre recherche intitulee experimentation dans le roman «Salalem Troulard » de « Samir Kossimi », ent ont que nouvelle proposition nanative experimentale, et apparaitre les méconismes développés intégrés dans le corps du roman.