وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللغة العربية وآدابها

توظيف الفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة

- نماذج مختارة -

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث (ل م د)

تخصّص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطّالبة:

- سمية بيدي

إشراف الأستاذ:

- أ د. حميد علاوي

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ. د علال سنقوقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر -2-	رئيسا
أ.د حميد علاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر -2-	مشرفا ومقررا
أ.د مليكة بن بوزة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر -2-	عضوا مناقشا
د. نادية نعاس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجزائر -2-	عضوا مناقشا
أ.د مسعود ناهلية	أستاذ التعليم العالي	جامعة المدية	عضوا مناقشا
أ.د خليفة قرطي	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة 2022/2021م- 1444/1443هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى ينبوع الحنان أمي الحبيبة

إلى مصدر طموحي أبي العزيز

حفظهما الله وآطال عمرهما

إلى زوجي العزيز "محمد خبال" وعائلته الكريمة

إلى قرة عيني ولدي الحبيبين أواب وآدم

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل من درسني يوما ما أو دعمني

إلى كل طموح شغوف بحب العلم

شكر وعرفان

أتقدم بكل آيات الشكر وجميل العرفان لأستاذي الفاضل الدكتور: "حميد علاوي" الذي أنار بحثي بنصائحه وتوجيهاته، فعلى الرغم من التزاماته الإدارية لم يتوان لحظة في دعم بحثي وتصويبه، حفظه الله وجعله ذخرا لطلبة العلم

مقدمة

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بمسألة التجنيس الأدبي، وبما عرفت من تحولات باستحداث أجناس أدبية وتجاوز أخرى، اعتماداً على النظرية الأرسطية التي قسمت الأجناس الأدبية إلى قسمين رئيسيين هما :الفن الدرامي والفن السردي ومن الجلي أن الإشكالية التي اعتورت منطق التجنيس الأرسطي تتمثل في ظهور أجناس أدبية عصية على التصنيف باعتبارها لا تنتمي بصورة قاطعة إلى أيّ من الأجناس الأدبية المتعارف عليها، وأبرز تلك الأجناس الرواية التي تعد جنسا أدبيا عابرا للأجناس الأدبية، بما احتوت عليه بنيتها من قدرة فائقة على التحول والاحتواء .

وقد نهلت الرواية من الأساطير التي تُعدّ أقدم وجودا من التراجيديا والملحمة، وأخذت عن الملحمة أسلوبها السردي القائم على وجود راوٍ، واستعارت من الدراما الحوار الذي يعد ملمحا أساسيا فيها. ولأن الرواية تعد تشخيصا للحياة ذاتها التي يسعى الروائي إلى الإحاطة بها، فإن النقد وجد صعوبة في تقديم نظرية ثابتة عنها، وأحسن ما قدمه هو تتبع التغييرات التي شهدتها ولذا تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية لجمعها خلاصة الأجناس الأدبية الرئيسية والفرعية على حد سواء، لذا لا عجب أن تتسم الرواية بالطابع الاحتمالي الذي يسمح بانضواء توليفات نوعية من الأجناس الأدبية الأخرى وحتى الفنون السمعية والبصرية فيها، وذلك بالاستعارة من فنون الرسم والنحت والموسيقى والرقص والسينما، تماما كما تستعير من الحكاية والرسائل وغيرها.

واهتم الروائيون الجزائريون ضمن المنجز الروائي المعاصر بعدة فنون، فاشتغلوا على استحضار الأشكال الفنية المختلفة، متجاوزين بذلك النمطية السردية التقليدية، فاتحين المجال واسعا أمام فعل التجريب الذي يمنح الرواية أبعادا واسعة تتضمن فسيفساء إبداعية ممتعة.

غير أن المتتبع للمشهد النقدي الجزائري يجد أن تناول النقاد لظاهرة توظيف الفنون في الرواية يعد تناولا محتشما، ولا يتناسب مع حجم المنجز الروائي الجزائري

الذي يشهد إنتاجا متزايدا. ومن هنا تولد لدينا اهتمام خاص بالبحث في هذا المجال الذي لا يزال بكراً ولم تعطه الدراسات النقدية الاهتمام الكافي، إذْ يعد موضوع توظيف الفنون في الرواية الجزائرية من المواضيع الحديثة التي لم تستوف بعدُ حقها من الدراسة والتحليل، وتحفزنا للخوض في ذلك مجموعة من الأسباب نبسطها فيما يلي:

الأسباب الذاتية: تتمثل في اهتمامنا بجنس الرواية وإعجابنا بأعمال الروائيين محل الدراسة التي سبق لنا الاطلاع عليها، ولاحظنا تمظهر الفنون داخل المتون الروائية مما جعل شغفنا بها يزداد.

الأسباب الموضوعية: تتمثل في كون توظيف الفنون ظاهرة بارزة في الرواية الحديثة وجديرة بالدراسة، أما سبب اختيارنا للروايات محل الدراسة فيرجع لثرائها بمختلف أنواع الفنون اللغوية وغير اللغوية التي تجعل من النص سرداً فسيفسائياً يغري القارئ ويدهشه، وكذا عمق التجربة لدى الروائيين إذْ تعد هذه الروايات عصارة تجربة طويلة من الممارسة الأدبية، فهم يعدون من الجيل الذي ساهم في ازدهار الرواية بالجزائر، وهذا ما يعكس الاهتمام الذي يحضون به من قبل النقاد المعاصرين بالجزائر والعالم العربي.

وانطلاقا من هذه الأسباب عنّت لنا إشكالية هامة مفادها: كيف استثمر الروائيون الفنون في أعمالهم الروائية ؟ وتنضوي ضمن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات هي:

- ما المقصود بالتجريب الروائي ؟ وما هي أهم مظاهره في الرواية الجزائرية ؟ وما علاقة الفنون بالتجريب ؟
- ما هي أهم الفنون التي استلهمها الروائيون الجزائريون في مدوناتهم الروائية؟
- كيف تمظهرت الفنون في الأعمال الروائية الجزائرية؟
- أين تجلى توظيف الفنون في الخطاب الروائي الجزائري ؟

• وما هي الغاية من وراء توظيف الروائيين الجزائريين للفنون ؟ هل هو بحث عن الموضوع أم بحث في طرق وتقنيات التعبير ؟ وهل يؤسس ذلك لشكل جديد في الكتابة الروائية؟

وللإجابة على هذه الأسئلة يأتي هذا البحث الموسوم : "**توظيف الفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة ـــ نماذج مختارة ـــ**" ، وسعيا للإحاطة بهذا الموضوع ، ركزنا في البداية على الدراسات السابقة التي تناولت جوانب منه، فوجدنا أطروحة دكتوراه علوم للباحثة كريبع نسيمة من جامعة باتنة تناولت توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، واقتصرت على فنين فقط هما فن الموسيقى وفن الرسم، ولم تتناول الفنون الأخرى كالرقص والسينما والمسرح وفن النحت، كما عثرنا على بعض المقالات النقدية، التي تناولت بعض زوايا الموضوع.

ونشير إلى أننا استعنا في إنجاز بحثنا بعدة مراجع لها صلة بتوظيف الفنون نذكر منها:

- وحدة الإبداع وحوارية الفنون لبشرى البستاني.
- تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، لفاتن غانم .
- الرواية العربية والفنون السمعية البصرية لحسن لشكر .
- تقنيات السرد بين الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبان والفيلم لوافية بن مسعود.

وككل الباحثين، فقد واجهتنا في سبيل إنجاز بحثنا عدة صعوبات ولعل أهمها قلـــــة الدراسات التأسيسية في مجال توظيف الفنون في الرواية الجزائرية إن لم نقل انعدامها، علاوة على ذلك قلة المراجع المتناولة لهذا الموضوع عموما هذا من جهة، وصعوبة

الحصول عليها من جهة أخرى، وهو ما يبرر لجوءنا إلى المقالات المنشورة في المواقع الإلكترونية لأنها عالجت بحق موضوع توظيف الفنون في الرواية .

ومما زادنا تحفيزاً على طرق هذا الموضوع هو تلك الأهمية البالغة التي أولاها الروائيون الجزائريون للفنون إذْ لا نكاد نعثر على نص روائي يخلو منها، ومن بين هذه النصوص الروائية التي استوقفتنا لثرائها بالفنون المختلفة: " رماد الشرق" لواسيني الأعرج، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، و"السمك لا يبالي" لإنعام بيوض، و"يصحو الحرير" لأمين الزاوي، و"حائط المبكى" لعز الدين جلاوجي، فالقارئ لهذه الروايات يجدها حافلة بتوظيف مختلف أنواع الفنون كالموسيقى والرقص والفن التشكيلي، بالإضافة إلى استفادتها من بعض تقنيات السينما والمسرح كالفلاش باك والحوار وحركية المشاهد والمونتاج وغيرها.

ومن أجل الإلمام بالموضوع والإحاطة بجوانبه، وضعنا خطة بحثية انتهجناها لكتابة هذه الأطروحة، حاولنا من خلالها رصد أهم الجوانب النظرية والتطبيقية الخاصة بموضوعنا، فجاء البحث مقسّما كالتالي:

مقدمة يليها مدخل متبوع بأربعة فصول ثمّ الخاتمة، حيث تناولنا في المدخل مفهوم التجريب لغة واصطلاحا، وقدّمنا لمحة عن نشأة التجريب في الرواية الغربية ، ثم عرضنا لنشأة التجريب في الرواية العربية وناقشنا فيه أهم التغيرات التي طرأت على هذه الرواية وهي تحاول الإمساك ببعض التقنيات الحداثية.

أما الفصل الأول فتطرقنا فيه إلى نشأة التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، وكذا أهم مظاهر التجريب التي ميزت الرواية التجريبية في الجزائر، إذْ ركزنا فيه على ثلاثة مستويات:

ـــــ مستوى الشكل: حيث اشتغل الروائي الجزائري على تجديده من خلال استثماره للتاريخ والتراث والخطاب الأسطوري والعجائبي، وكذا توظيف مختلف الأجناس والفنون.

مستوى اللغة: فتناولنا فيه أهم المظاهر التي اشتغل عليها الروائي الجزائري وهي: التعدد اللغوي وتعدد الأصوات وشعرية اللغة.

مستوى المضمون: فتطرقنا فيه إلى أهم التيمات التي عالجها الروائي الجزائري والمتمثلة أساسا في: الثورة التحريرية والمحنة الجزائرية وأزمة المثقف وحضور الآخر والثالوث المحرم (الدين، الجنس، السياسة).

أما الفصل الثاني، فقد تناولنا فيه كيفية استثمار الروائيين الجزائريين لفنون الأداء من موسيقى ورقص من خلال توظيفها في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد"، من ذلك توظيفهما لمقاطع شعرية ومقتطفات من الأغاني والسيمفونية ، وكذلك محاورتهم لفن الرقص المحلي وحتى العالمي إذْ وقفنا على اللمسة الفنية التي أضفاها الروائيون على البناء السردي.

وفي الفصل الثالث: تطرقنا إلى كيفية استثمار الرواية الجزائرية لتقنيات فن المسرح من حوار ومنولوج ومشاهد من خلال روايتي "السمك لا يبالي" و"حائط المبكى" ، وكذا توظيفها لتقنيات فن السينما مثل: الفلاش باك، المونتاج، الكولاج، المشاهد التفصيلية، حركية المشاهد وذلك في روايتي "ذاكرة الجسد" و"رماد الشرق" .

أما الفصل الرابع فتناولنا فيه كيفية استثمار الروائيين الجزائريين للفنون التشكيلية إذْ حاوروا فن الرسم المحلي وحتى العالمي، ويتضح هذا في دراستنا لروايات "رماد الشرق" و "حائط المبكى" و"ذاكرة الجسد"، وأما بالنسبة لفن النحت فلمسناه في روايات :"يصحو الحرير" و "السمك لا يبالي" و "ذاكرة الجسد" و"حائط المبكى"، إذْ عمل توظيف هذه الفنون التشكيلية على إثراء المتن السردي للروايات بأساليب فنية ألقت بظلالها على معمار الروايات وعلى أبعادها التركيبة والدلالية .

وانتهى البحث بخاتمة طرحنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا وختمناه بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها هذا العمل .

وقد استفدنا من إجراءات المنهج السيميائي في تحليلينا لتوظيف الفنون من موسيقى ورقص وسينما ومسرح وفنون تشكيلية داخل المتون الروائية، وفي مجال قراءتنا للأشعار والأغاني واللوحات التشكيلية وغيرها وتأويلنا للدلالة التي أراد الروائيون منحها لنصوصهم من خلال توظيفهم لهذه الفنون، كما استعنا ببعض آليات الوصف والتحليل في معالجة مختلف قضايا هذا البحث.

وفي الختام نشكر الله سبحانه وتعالى ونحمده على الإعانة والتوفيق لإتمام هذا البحث، فله يرجع الفضل كله، دون أن ننسى فضل أستاذنا المشرف حميد علاوي الذي كان نعم الموجه ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته فله منا كل الشكر والامتنان والتقدير، كما نسدي كل عبارات التقدير للأساتذة الذين درسونا ولاسيما أعضاء لجنة التكوين في الدكتوراه، ونشكر بصفة خاصة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة البحث وصرف الجهد في سبيل ذلك، آملين أن يكون بحثنا هذا قد أضاء زاوية ولو يسيرة يستهدي بها الباحثون مستقبلا في دراساتهم فيما يتعلق بمجال توظيف الفنون في الرواية الجزائرية.

2021/12/31

المسيلة

مدخل

التجريب الروائي، المفهوم والنشأة

أولا- مفهوم التجريب

1- التجريب لغة

2- التجريب اصطلاحا

ثانيا- نشأة التجريب

1- التجريب في الرواية الغربية

1-1 نشأة التجريب

1-2 اتجاهات التجريب

2- التجريب في الرواية العربية

ليس من السهل العثور على مفهوم شامل لمصطلح التجريب الروائي، ويرجع ذلك إلى الفوضى الاصطلاحية التي انتابت هذا المصطلح، مما أحدث اضطرابا وبلبلة في الساحة النقدية المعاصرة، حيث راح النقاد يطلقون عليه عدة مسميات منها: التجريب، التجديد، الحساسية الجديدة، الموجة الجديدة، رواية الحرية، الرواية الجديدة، الأدب الطليعي، الأدب الحديث..، وعلى الرغم من محاولات النقاد اعطاءه مفهوما محددا إلا أنه بقي مصطلحا متلبسا، لذا سنحاول الاقتراب من مفهوم مصطلح التجريب الروائي وهذا ما يستدعي منا الرجوع إلى جذوره التاريخية في موطنه الأصلي عند الغرب وعند العرب باعتباره مصطلحا وافدا.

أولا- مفهوم التجريب:

1- التجريب لغة:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: جرب الرجل تجربة: اختبره.[1]

وفي قاموس المحيط نجد: جربه تجربة: اختبره. ورجل مجرب، كمعظم: بلي ما كان عنده. ومجرب: عرف الامور. ودراهم مجربة: موزونة .[2]

فالملاحظ هنا أن دلالة التجريب في المعاجم العربية القديمة جاءت بمعنى الاختبار.

أما في المعاجم الحديثة فالتجربة تعني: "المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الانسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة "[3]

فالاختبار أو الخبرة دلالة لكلمة التجريب في المعاجم العربية سواء القديمة منها أو الحديثة، إلا أن المعاجم الحديثة تزيد على دلالة الاختبار: المعرفة أو المهارة، من خلال مشاركة الإنسان في مختلف أحداث الحياة وملاحظته لها مباشرة. وبعدما تحرينا دلالة

---

[1]- ابن منظور، مادة (جرب)، المجلد الأول ، دار صادر، بيروت- لبنان، دط، دس، ص221.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، قاموس المحيط، (مادة جرب)، تحقيق مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط8، 2005، ص67.

[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص88.

كلمة التجريب في المعاجم العربية نأتي إلى عرض دلالتها في المعاجم الأجنبية فكلمة تجربة (Expèrience) قد وردت في المعجم الفرنسي لاروس (La Rousse) كالآتي:

‹‹Instruit par expèrience››[1]

ويفهم من ذلك: الدربة والمران قصد الافادة.

وورد في معجم اكسفورد الإنجليزي (Oxford):

"The activity or process of experimenting: experimentation with new teaching methods"[2]

وتدل هذه العبارة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما .

فبناءً على ماسبق يمكن القول إن الدلالة اللغوية لكلمة تجريب تكاد تكون متقاربة بين المعاجم العربية والمعاجم الغربية، فكلها تصب في دلالة واحدة وهي: الاختبار من أجل المعرفة والإفادة باكتساب الخبرة .

2- التجريب اصطلاحا:

لمصطلح التجريب عدة مفاهيم تكاد تختلف وتتمايز عن بعضها البعض، وهذا راجع لجدة المصطلح في البحوث العربية وعدم اتفاق النقاد على مصطلح واحد فأطلقوا عليه عدة مفاهيم كل ناقد حسب رؤيته الخاصة لهذا المصطلح ونذكر من بين هذه المفاهيم:

- "التجريب بمعناه العام هو محاولة اجتراح آليات جديدة في الكتابة الأدبية لم تكن متبعة، بقصد إيجاد أنماط جديدة، تبتعد عما هو متداول ومألوف.. عبر وسائل كثيرة تيسرت عبر الثقافة ووسائل الاتصال، والترجمة، والاتصال المباشر مع ما يحدث في العالم من تغيرات متسارعة، وعرف التجريب في الأجناس الأدبية جميعا. "[3]

1- la rousse ,dictionnaire de francais,maury –euro livres- manche court ,juin 2002,p164

2- oxford advanced learners dictionary of english, a shorn by,seventh edition,oxford university press,2006,p513

3- غسان غنيم، التجريب ومحمد رضوان، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، سوريا، ع 626، تشرين الثاني، 2015، ص316

- "إنّ التجريب الفني والأدبي الذي نعنيه نحن هو تلك العملية الفنية التي يقوم بها الفنان أو الأديب لرفض ما للثقافة والأدب والفن والتقاليد الحضارية من عناصر متعفنة تنافى في جوهرها روح العصر، وتطور المجتمع، وحرية الفرد، ولتفكيك تراكيبها، وإبراز هياكلها، وإظهار مميزاتها ثُمّ للدخول في مغامرة فنية وأدبية لخلق أدب وفكر وفن نظيف من الأردان، وذلك اعتمادا على ما تقدمه الإنسانية والفنون باختلافها من شتى الإرادات الإيجابية، ومعرفة دقيقة لأصول الجمالية الممكنة في أحد الأنواع الأدبية."[1]

وهناك من أعطى للتجريب مفهوما أكثر شمولية وربطه بالجدة والابتكار "فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح التجريب –إذن– هو الجديد الذي نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب".[2]

وجعل محمد شكري عياد التجريب مرادفا لمصطلح الحداثة وفي هذا يقول: «إنّ الحداثة في الأدب والفن تعني التجريب المستمر».[3]

وفي مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دوراته الثلاث الأولى تم تحديد معنى التجريب بإتفاق عدد من مسرحي العالم والوطن العربي، ومن بين هذه التعريفات نذكر:

- "التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة
- التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير
- التجريب إبداع
- التجريب انفتاح على ثقافات الآخرين

[1]– عز الدين المدني، الأدب التجريبي، دار الكتب، سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، دط، دس، ص28

[2]– باربرا لاسوتسكا –بشونباك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر، دط، 1999، ص16

[3]– شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، سبتمبر 1993، ص20

- التجريب عملية معملية
- التجريب ثورة"[1]

والمفاهيم التي حاولت مقاربة مفهوم التجريب ــــ وإنْ اختلفت ظاهريا ــــ إلا أنّ جلها يدعو إلى التجديد والثورة والابتكار وهذا هو جوهر التجريب ليس في الأدب والفن فحسب بل في كل ميادين الحياة .

إنّ كل ما سبق إدراجه من مفاهيم كانت تصب في مفهوم التجريب بمعناه العام في الأدب والفن أما مفهوم التجريب الروائي فيقصد به:

"اختبار مصداقية محاكاة السرد الروائي للواقع"[2]، إلا أن التجريب في السرد انحرف عن هذا المعنى واكتسب معنى مخالفا لما وضع له المصطلح في بيئته الأصلية، فأصبح معناه: "اختبار أوضاع ومناطق غير مألوفة من الواقع، أو هو محاولة اكتشاف طرق جديدة مختلفة للنظر للواقع، عبر استخدام تقنيات ووسائل حديثة، ويكون التجريب في الشكل كما في المضمون عبر اختيار بيئات وأبطال وأحداث فنتازية، وبما أن التجريب قاعدته الاختلاف والتمرد، فليس هناك قاعدة تحدد تقنياته، لذلك فقد ارتاد المبدعون الوسائل، ومنها توظيف تقنية ما وراء السرد."[3]

فبناءً على مقاربة هذين المفهومين لمصطلح التجريب الروائي يتضح أن التجريب الروائي لم يعد محاكاة السرد للواقع بل صار أكثر عمقا، حيث يعمد إلى طرق جديدة في نظرته للواقع، باستخدامه تقنيات حديثة. وكما يمس التجريب الشكل يلامس المضمون أيضا كاختيار الروائي لأبطال وأحداث فنتازية وغيرها من التقنيات التجريبية التي

---

[1]- عامر صباح نوري المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي، مجلة بابل للدراسات الانسانية، مج6، ع1، ص3.

[2]- إبراهيم عبد النور، واقعية الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الآداب واللغات ، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، ع11، جوان 2015، ص127.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يضمنها الروائي عمله سواء لجذب القارئ أو لإضفاء صبغة الحداثة على رواياته، ومن هنا تكون مواكبت للتحولات الطارئة.

ويعطي محمد رضوان مفهوما للرواية التجريبية ينبني على الذات المبدعة: «الرواية التجريبية ليست أسيرة مذهب أدبي أو تيار أو مصطلح، بل هي مناخ مقيم، وهاجس يحضر بكل ألقه في ذات الكاتب الابداعية».[1]

أما محمد الباردي فيصف الرواية التجريبية بأنها رواية الحرية التي تؤسس قوانينها الذاتية ، وتتبنى قانون التجاوز المستمر فيقول:« فالرواية إذن – كفن لا ينقطع عن التجريب – هي رواية الحرية تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال، وتتبنى قانون التجاوز المستمر الذي ينهض على مجموعة من الخيارات الواعية المعتمدة، التي تقلل طمأنينة القارئ المعتاد على الحبكة التقليدية، والشخصيات الواقعية، لكنها تقوم قبل كل شيء على التجريب، لذلك ترفض أي سلطة خارج النص، فكل رواية جديدة تسعى لأن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها».[2]

فالباردي يضع جملة من الخصائص التي تسم الرواية التجريبية منها أنها رواية الحرية، وقوامها التجاوز المستمر للتقنيات القديمة سواء على مستوى الحبكة التقليدية أو الشخصيات الواقعية، وهي ترفض أي سلطة خارج النص وتسعى دوما إلى الجديد، وهذا بنظرنا ما يُمكّن الرواية التجريبية من تحقيق تراكم كمي ونوعي متميز .

ويرى السعيد يقطين "أن الإفراط في التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"[3]، وهو بهذا المفهوم يقترب من مفهوم محمد الباردي للتجريب الروائي باعتباره تجاوزا مستمرا .

---

[1]– محمد رضوان، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، دط، 2013، ص8

[2]– محمد الباردي، التجريب وانهيار الثوابت، مجلة الآداب، بيروت، ع5-6، 1997، ص20-21

[3]– السعيد يقطين القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص287

ويتفق عبد الحميد عقار مع محمد الباردي والسعيد يقطين بإلصاق لفظ التجاوز بالتجريب الروائي إذْ يقول: «قانون التجريب، باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز القائم وإلى وضعه موضع تساؤل. وهكذا تتحدد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية ساردا كان أو شخصا، من خلال ما يحكيه أو يعيشه، ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش».[1]

وأطلق شكري محمد عياد عدة مصطلحات على الرواية التجريبية منها: "الرواية الوجودية، الرواية الجديدة، اللارواية.. ولكن مردّها جمعيا إلى الانشطار الذي حدث في نظرة الإنسان الأوروبي إلى العالم"[2]

فبناءً على ما ورد من مفاهيم حاولت مقاربة مصطلح التجريب الروائي، يتضح أنه من الصعب القبض على مفهوم معين لهذا المصطلح المترامي الأطراف ، إذْ تباينت بشأنه المفاهيم وتضاربت فيما بينها المصطلحات، وهذا الاختلاف راجع إلى ذاتية كل ناقد وتوجهاته الفكرية، ومن هنا أُطلِقَ على التجريب الروائي عدة مصطلحات منها: رواية الحساسية الجديدة، الرواية الطليعية، رواية الحرية، الرواية الجديدة، الرواية التجريبية، والرواية الشيئية، ورواية اللارواية، فتعدد المصطلحات "يؤكد أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد ووحيد، لأنها بطبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد بحزم ضد هذا التحديد أو التصنيف، ولا يجوز أن نطلق عليها مصطلح مدرسة، لأنها ضد التقعيد والتقنين أولا ولاختلاف النزعات باختلاف كل أديب وباختلاف كل عمل أدبي "[3]، إلا أن الرابط بينها

---

[1]– محمد أمنصور، إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2006، ص77

[2]– شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص128

[3]– شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2008 ص14

جميعا هو سعيها الدائم إلى خلخلة بنية الرواية التقليدية وتجاوز تقنياتها القديمة إلى رحاب الحداثة والتجديد سواء على بنية الشكل أو مستوى المضمون .

ثانيا- نشأة التجريب الروائي:

1- التجريب في الرواية الغربية :

1-1 نشأة التجريب:

قبل الحديث عن نشأة التجريب الروائي لا بأس أن نقدم لمحة عن نشأة التجريب في المجالات العلمية، باعتبار أن التجريب الروائي يعد أحد مخلفات الثورة العلمية التجريبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذْ "ارتبط التجريب بالتطور السريع، والديناميكي للعلوم الطبيعية، فأساليب البحث والنظرة العلمية للاستكشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة."[1]

فكان التجريب بهذا ثورة علمية شاملة مست مختلف العلوم ، والميادين التي آمنت بضرورة التجربة "تزامنت هذه البداية مع الثورة العلمية التي قوضت ما كان سائدا من تفاؤل في بداية القرن، تتمثل هذه الأعمال التي تعكس هذه الثورة في نظرة أوغست كونت العلمية المبكرة للمجتمع ونظرية تشالدز داروين البيولوجية عن الاصطفاء الطبيعي «أصل الأنواع 1859» وكتاب المؤرخ ايبوليت تين «تاريخ الأدب الانجليزي 1804»، والفيزيولوجي كلود برنار من خلال «مقدمة لدراسة الطب التجريبي 1865»، وصولا لأفكار كارل ماركس عن الاقتصاد والإنسان المادي «رأس المال 1867»"[2]

فقد كان القرن التاسع عشر حافلا بالإنجازات العلمية في ميادين شتى منها علم الاجتماع مع كونت والطب مع كلود برنار ونظرية أصل الأنواع مع داروين وغيرها... ويعود الفضل في هذا التقدم العلمي المبهر إلى التجريب إذْ عد غوستاف لانسون

---

[1]- بارابرا لاسوتسكا- بشونباك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، ص14 .

[2]- ينظر : ج-ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر:محمد جمول، منشورات دار الثقافة، دمشق- سوريا، دط، 1995، ص11.

(Gustave lanson) التجريب دواء لكل تقدم علمي، نظريا كان أو تطبيقيا، يقول: «إن التطور الخلاق لعلوم الطبيعة كان نتيجة منطقية للمحاولات التي قام بها العلماء بنظرياتهم المتعاقبة –خلال القرن التاسع عشر– طرح أساليب علمية جديدة استخدموها في بحوثهم حول تاريخ الأدب .وقد لوحظ وتوقع أن هذه الأساليب ستمنحنا تعريفا علميا خالصا للعلوم والفنون، وإنها سوف تلغي إلغاءً شاملا ما يخص الآن الانطباعات الاعتباطية أو الاستبدادية في الذوق العام والأحكام الدوغماتية.. لقد اعتبر التجريب دواء لكل تقدم علمي نظريا كان أم تطبيقيا»[1]

وفي مقابل هذه الثورة العلمية قامت حركة أدبية موازية لهذا التوجه العلمي في فرنسا ممثلة في أعمال الروائيين الطبعيين من أمثال بلزاك وفلوبير وايمل زولا*، ويعد ايمل زولا "أول من ربط كلمة التجريب بالرواية في كتابه المعروف الرواية التجريبية (1879)"[2]، حيث دعا في مذهبه الطبيعي هذا إلى التجربة في العمل الأدبي على اختلاف أنواعه قصة أو رواية أو مسرحية ورأى وجوب اتباع الأديب مسلك العلماء في مخابرهم والأطباء في تجاربهم، متأثرا في هذا بمنهج علماء الحياة والأطباء، وعلى الأديب أن يدرس المجتمع دراسة موضوعية "على أن تكون دراسة الكاتب هذه متفقة مع النتائج والحقائق العلمية التي توصل العلم إلى اكتشافها والبرهنة على صحتها... وقد تأثر زولا

[1]– باربرا لاسوتسكا– بشونباك: المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، ص14

*– (Emil Zola): (1840–1902) روائي وقاص ومنظر للكتابة الأدبية، رائد الطبيعية في السرد وأحد أكبر أعلام الأدب العالمي الحديث إذ أنه نقل النظرية الواقعية من مجرد الموضوعية الخالصة التي وقف عندها موبوسان وفلوبير إلى مرحلة الطبيعية، وكان متأثرا بعلم وظائف الأعضاء، وقد وصف نفسه أنه عالم كما وصف العمل الأدبي بأنه جانب من جوانب الطبيعة كان متأثرا بعلم الوراثة كما يراه علماؤها من معاصريه، من أعماله: كتاب الرواية التجريبية وعدة روايات منها: "«نانا» و«الحانة» و«جرمينال»" وقصة ثلاثة أجيال من عائلة آل رجون– ماكار، ينظر:اميل زولا، (في الرواية ومسائل أخرى مقالات نقدية، تر:حسين عجة، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي–الامارات العربية المتحدة، ط1، 2015، ص7) و(ربوبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة– مصر، دط، 2000، ص35)

[2]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، يصدر عن مجلة دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ع49، ط1، ماي2011.

خاصة بمنهج علماء الحياة والأطباء، من أمثال كلود برنار في كتابه مقدمة في دراسة الطب التجريبي".[1]

وظهر تجريب زولا جليا في قصته " ثلاثة أجيال من عائلة آل رجون- ماكار" حيث كانت شخصيات هذه العائلة من شرائح اجتماعية متنوعة: الطبيب، الجندي، القسيس، العامل، الوزير..الخ، فأخذ زولا يتتبع في كل شخصية من هذه الشخصيات مسرى مرض وراثي كان بمثابة موجه لنشاطها، "وكان زولا يعالج شخصياته وكأنه العالم الذي ينظر إلى تأثير بعض المؤثرات على فئران التجارب في معمله. فقرر مثلا أن كل شخصية من شخصياته محددة المصير بسبب نصيبها من الميراث التكويني الذي ورثته عن تلك العائلة ...من ثمة لم يكتف زولا بتصوير الأحداث ووصف تفاصيل كل ما يمت إليها بصلة، وخاصة البيئة التي تتحرك فيها الشخصية، بل أخذ يدرس أيضا طبيعة هذه الأحداث محاولا كشف أسبابها العضوية والمعنوية، وكان يظن بحق أنه يقوم بتجارب العالم الطبيعي الذي يدرس الكائنات الحية على طبيعتها".[2]

فقد نقل زولا التجربة من المخبر العلمي إلى العمل الأدبي أو ما يسمى بنزعة العلم في الأدب، وهو يرى أن "العلم التجريبي La Science expérimentale لا يجيبنا على السؤال لماذا تحدث الأشياء بل كيف تحدث"[3]، واستعان بنظريات العلم والوراثة ويتضح هذا أكثر في قصته "آل روجون-ماكار" التي تصور واقع عائلة على مر ثلاثة أجيال "من 1871 إلى 1893، في عشرين جزءا، تعتبر من أقوى وأجمل ما كتب في الأدب الفرنسي، بل في تاريخ القصة".[4]

فقد تناول زولا ما لم يعتده قراء أدبه فتجاوز بتجريبه كل ما هو سائد، ومن الطبيعي أن تقف في وجه تجريبه هذا عدة عقبات من قبل بعض النقاد والقراء يتهمونه

1- الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الأدب السردية الأوربية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 1996، ص18.

2- ليلي عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة- مصر، دط، 1984، ص43.

3 -Emil Zola, le Roman expérimentale , Bibliothéque nationale de la France.5 édition ,paris ,1881,p3,4

4- ليلي عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، ص43.

بالانحلال والاتجار بعاهات البؤساء وشواذ الشخصيات حتى قيل عن زولا وأتباعه "إن الطبيعيين وعلى رأسهم- زولا- يتمرغون في الوحل فيلوثونه".[1]

وبذلك عدت أعمال زولا تجاوزاً خطيراً أو كما وصفها بعض النقاد بالقنبلة "وقد اعتبرت كل من «نانا» و«الحانة» و«جرمينال» قنابِل في سماء المثقفين، وكثرت الاتهامات ضد زولا وهذا الفن الفاضح كما كان يقال "[2]

وهناك امتداد لتوجه زولا نجده في ألمانيا عند منظر الأدب والكاتب الروائي فيلهيم بلشي (Wilhem Bulsche) الذي نادى بأن تكون ثمة رابطة وثيقة ما بين الفن والعلوم الطبيعية "إن كل ابداع شعري يحاول أن يخرج عن حدود إمكانات الظواهر الطبيعية، ويسلك سلوكا منطقيا، رابطا قضية الأحداث بمبدأ التطور لا يكون منطقه – من وجهة النظر العلمية- شيئا آخر سوى تجريب عادي مطروح في المخيلة الإبداعية، تجريب بالمعنى الحرفي، وبالمعنى العلمي لهذا المصطلح، فالشعر -إذن- وكذلك الموسيقى ليسا شيئين آخريين سوى مناشدة واستنفار لظاهرتين مستقطعتين من الطبيعية "[3]

إلا أنه مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وظهور مفهوم مغاير للأدب، والاتجاه إلى بلورة نظرية أدبية تهتم بغائية الكتابة وعلاقتها باللغة والواقع والمرجعية انزاح أو انحرف التجريب عن التجربة العلمية واكتسب خصائص أخرى يوجزها محمد برادة في قوله: «اكتسب مصطلح التجريب دلالات أخرى، ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة بتعبير آخر، ما دامت العلاقة بين اللفظ والشيء لم تعد علاقة إحالة تعادلية بينهما، فإنّ التعبير غدا مستقلا عن معادلة المادي، وأصبح تأشيرا على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي،

[1]- المرجع نفسه، ص45

[2]-ليلي عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، ص47.

[3]- باربرا سوتسكا- بشونباك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، ص15.

وهذا الموقف من اللغة ومن غائية الأدب هو ما شرع الأبواب أمام فورة لا متناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتداع أشكاله بوساطة التجريب».[1]

فعلى الأدباء إذن خوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المتميزة في تجربتهم الروائية، فصار التجريب بهذا المفهوم ثورة وتمردا ودعوة صريحة للحداثة والتجديد.

وخير من مثّل هذا الاتجاه الحداثي الروائي: جميس جويس (J.Joyce)* ومارسيل بروست (M.Proust) ووليام فوكنر (W.Folk ner)* وفرجنيا وولف (V.Woolf)، وإضافة إلى هذا الاتجاه الحداثي ظهر روائيون استفادوا من اكتشافات علم النفس الحديث ومن كتابات بعض الفلاسفة ونحوا بالتجريب إلى تيار آخر يتجاوز ما ذهب إليه "جميس" "متأثرين في ذلك –على نحو غير مباشر– بنتائج واكتشافات علم النفس الحديث، وبكتابات بعض الفلاسفة من أمثال هنري برغسون (Henri Bergson) والأمريكي ويليام جميس الذي أوضح أن الوعي الإنساني يتدفق في تيار لا ينتهي مطلقا، وهذا التيار ليس ملتحما أو مترابطا أو منظما على نحو ما قرر جميس ".[2]

---

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص48.

*– (J.Joyce):(1882-1941) له رواية الفنان شابا (1916) بعد سبعة عشر عاما اعقب الرواية برواية اخرى الفنيقيون يستيقظون (Finnegans Wake) (1939)، حاول جويس كتابة رواية تصور الحياة كلها المدركة والغير المدركة دون أن يتغاظى عن التقاليد المتبعة في الحديث وهو على أهبة الاستعداد أن يكسر البناء العادي للغة حتى تصور هذه المشاعر المتغيرة، كتب مجموعة من الكلمات بعضها مشتق من لغات اخرى غير الانجليزية والكثير منها مخترع لايمكن للقارئ أن يفهم لها اي معنى ومع ذلك فان عبقريته الصادقة وجرأته في الابتكار كان لها أثر في العديد من الكتاب الذين اتبعوه على مسافة متواضعة ينظر: إيفور إيفانس، مجمل تاريخ الأدب الانجليزي، ص178.

*– (W.Folk ner): روائي أمريكي (1897)(1962) وقد بدأ إنتاجه الفني بنشر قصائد ولقطات وقصص قصيرة، مولفاته: «الصوت والغضب»1929، و«في الوقت الذي أرقد فيه محتضرا»1930، «الحرم»1931، «ابسالوم» 1936، «النخلات البريات» 1939، «هاملت»1940،«خرافة»(1954)، «المدينة»1957، «القصر»1960، هذا وقد حصل فوكنر على جائزة نوبل للأدب سنة 1950: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص34

[2]– روجر. هينكل، قراءة الرواية مدخل الى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، ماي 1999، ص213.

فقد جعلوا العقل البشري موضوعا لرواياتهم حيث ربطوا بينه وبين ما يختلج الِإنسان من هواجس ونزوات شخصية " لقد أصبح موضوع رواياتهم هو العقل البشري نفسه، ولكنهم كانوا يمارسون التجريب في وجهة النظر أيضا ليكشفوا لنا ما أصبحنا واعين به كذلك، وهو أن نظرة كل فرد إلى الواقع تتداخل على نحو معقد مع الطباع والهواجس ودرجات الإحساس والنزوات الشخصية"[1]

فإنْ كان زولا وأتباعه من الطبيعيين قد طبقوا قوانين التجربة العلمية في المخبر على رواياتهم فإن هؤلاء الروائيين أصحاب تيار الوعي قد اخضعوا رواياتهم لآليات التحليل النفسي للشخصية البشرية.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين وبالتحديد في فرنسا أفضى التجريب والثورة على الأشكال الروائية السابقة إلى ظهور ما يسمى بالرواية الضد " فقد ثاروا على الأشكال الروائية السابقة عليهم، وجربوا أشكالا جديدة، أطلقوا عليها مصطلح الرواية الضد «Antinovel»"[2]

ومن بين روائيي هذا الاتجاه نذكر: أندريه مالرو، ألان روب جيريه*، وناتالي ساروت*، وميشل بوتور .

1- روجر .هينكل، قراءة الرواية مدخل الى تقنيات التفسير، ص213.

2- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص158

*- (**Aline .Robbe-Grittet**): ولد ببرست في 18 من أغسطس سنة 1922، المدير الأدبي لمنشورات منتصف من رواياته: المحاورات(Les Gommes) 1953، البصاص (Le Voyeur) جائزة النقاد 1955، الغيرة (La Lalousie) 1957، في التيه (Dans Le Labyrinthe) 1959، وكتب روايتين للسينما هما: العام الماضي في مارينباد (L'annèedemière à Marienbad) والخالدة (L'immortelle)، لقد جاء ظهور هذا الكاتب في وقت كان الجميع يعلنون فيه أن الرواية تحتضر فتقدم وأكد ضرورة زوال القديم حتى يتسع المكان للمحاولات الجديدة، وعلى هذا الأساس حاول النقاد أن يدرجوا اسمه في قائمة الكتاب المحديثين مثل كافكا وجويس وغيرهما: ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص13.

*- (**Natali Sarraute**): ولدت ببلدة ايفانوفو بروسيا، بعد عامين من مولدها انتقلت إلى فرنسا، ونالت شهادة ليسانس آداب والحقوق، عملت بالمحماة حتى عام 1938 العام نفسه الذي أطلقت فيه صرخة الرواية الرواية الجديدة بنشر أول مؤلفاتها انفعالات ثم كتبت ساروت بعد ذلك أربع روايات أولها«صورة مجهول»1948، و«مارتيرو» 1953، و«الكوكب السيار»1959، و«الفاكهة الذهبية» (1963) ينظر: ناتالي ساروت، عصر الشك دراسات عن الرواية، تر: فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، ط1، 2002 ، ص5 .

حيث كان هذا التوجه الجديد أو ما يعرف بالرواية الضد ثورة شاملة قوضت البناء الروائي من الداخل فتلاعبت بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان والغة أيضا ، وهذا ما يؤكده عبد المالك مرتاض بقوله: «إنها تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل 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 مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد».[1]

ومن الأهمية الإِشارة إلى أن التجريب في الرواية الإنجليزية جاء متأخراً عن التجريب الروائي في دول أوروبية وأخرى أمريكية، "إن تجريبية الرواية الإنجليزية قد تأكدت على أيدي الروائيين الإنجليز، وازدادت بشكل ملحوظ في أواخر الستينات وأوائل السبعينات"[2] مما جعل الروائيين الإنجليز أقل تجريبية وطموحا من نظائرهم الأوربيين على حد تعبير كولن ولسن "الروائيين الإنجليز أقل تجريبية وطموحا من نظائرهم الأوربيين".[3]

وبعد تقديمنا للمحة عن نشأة التجريب الروائي عند الغرب نأتي الآن إلى عرض أهم اتجاهاته.

1-2 اتجاهات التجريب الروائي:

اجتاح التجريب الروائي الغربي عدة تيارات متباينة في ما بينها تتمثل في ما يلي:

1- تيار الوعي: ظهر هذا التيار كرد فعل على الرواية النفسية وهو عبارة عن "مدرسة جديدة من الكتاب تجاهلت العالم الخارجي تماما أو أوشكت أن تتجاهله، واعتبرت الحياة الباطنية للإنسان هي المسرح الأكبر المكتفي بذاته المعزول تماما عن العالم الخارجي:

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، ديسمبر 1998، ص48

[2]- كولن ولسون، فن الرواية، تر: محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2008، ص20.

[3]- المرجع نفسه، ص63.

هي النول وهي الخيوط في آن واحد وأصبح الزمان نفسه بغير وجود موضوعي له مقايس في الخارج (هي الأحداث) وإنما مجرد شعور ذاتي باطني داخل نفس الإنسان وعقله" [1]، وكانت بداية هذا التيار مع "دي جاردان" بروايته "لقد قطعت أشجار الغار" التي هي عبارة عن تصوير لما يدور في ذهن شاب وفتاة عاشقين حول مائدة في مطعم .

وبعدها بلغ هذا التيار ذروته مع مارسيل بروست، وجميس جويس، وفرجينا وولف*.

2- تيار الرواية الجديدة: من أهم رواده "آلان روب جريه"، "ميشال بوتور"*، و"روبير بانجيه"، و"مارجريت دورا"، جاء هذا التيار كثورة على مدرستين في آن واحد ، وهو "أولاً ثورة على المدرسة النفسية ومدرسة تيار الوعي أو اللاوعي، لأن هذه المدرسة تعتبر الذات مقياس الكون. وهي ثورة على المدرسة التقليدية التي تعتبر الإنسان وحياة الإنسان (الأحداث- الزمان الخ) مقياس الكون"[2]، فقد رأى هذا التيار أن مادة الفن ليست في الذات أو النفس الإنسانية بل هي في العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء وبهذا فقد منحوا قيمة قصوى للأشياء المادية "تعبيراً عن القيمة الممنوحة لها في الواقع على حساب كرامة الإنسان"[3]، وقد شرعت رواياتهم في التجريب والبحث المستمر عن سبل جديدة لرصد واقعهم، فزيادة على احتفائهم بالأشياء المادية وجعلها موضوعا أساسيا لرواياتهم ذهبوا "يحطمون الزمان أيضا كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محل الزمان لأن

---

[1]- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص10

*- **(Verginia.Woolf)**: روائية انجليزية ولدت سنة 1882 وانتحرت غرقا في نهر التيمس سنة 1941، تشمل أعمالها الروائية على: «الرحلة إلى الخارج» 1915، «الليل والنهار» 1919، «حجرة يعقوب» 1922، «مسز دالواى» 1922، «إلى المنارة»1927، «حجرة المرء الخاصة» 1929، «الأمواج» 1931، «السنين» 1937، «بين الفصول» 1941: روبرت همفري، تيار الوعي، ص32 .

*- **(Michel Putur)**: ولد بمون -أن- باروبل. بالشمال في 14 من سبتمبر 1926، وحصل على إجازة ودبلوم الدراسات الفلسفية العليا، ثم عمل بالتدريس بانجلترا واليونان ومصر والولايات الأمريكية، وقد نشر أربع روايات هي المرور على ميلانو (Passage de Milan) 1954، وجدول الوقت (L'emploi du tempts) (1957)، والتعديل (Le Modification) 1957، و(درجات) 1960، وقد نشر أيضا عدة محاولات نقدية منها عبقرية المكان (Le Cènie du lieu) 1958.وترجع أهمية بوتور إلى أنه واحد من مؤسسي فكرة الزمان والمكان في الرواية الجديدة: آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص151-152.

[2]- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص11.

[3]- حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقات الأشواق لإدوار الخراط نموذجا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، دط، 2011، ص34.

وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان وبهذا تكون المدرسة ثارت على أهم المبادئ التي تطور عليها فن الرواية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية .وكتاب روب جرييه في الرواية الجديدة دعوة قوية لتجديد القوالب والأشكال في الفن، وهو يرتكز على نظرية هامة، وهي أن لكل عصر أشكاله وقوالبه الخاصة به وأن الشكل الفني لا يتكرر مرتين"[1]، ومعنى هذا أن أصحاب هذا الاتجاه زيادة على احتفائهم بالأشياء المادية يولون اهتماما بالغا للشكل على حساب المضمون بخلاف الاتجاهات السابقة، وبهذا فهم يرفضون فكرة القوالب الجاهزة التي تصب فيها الروايات، بل يرون بضرورة أن يكون لكل رواية شكلها الخاص حتى على مستوى أعمال الروائي الواحد.

3- تيار الرواية الفنتازية: من أشهر رواده "جورج ماكدونالد"، "واش.بي"، "لا فكرافت وئي"، "ار.آديسن وسي"، و"اس .لويس"، "وديفيد ليند ساي"، إذْ "شهدت حقبة الستينيات وأوائل السبعينيات تحولا مهما في ذوق القراء وهو انتعاش الاهتمام بالفنتازيا،.. وأصبحت قصص الخيال العلمي شعارا من بعد أن كانت صناعة مقتصرة على مجلات الإثارة... لقد انتعش في الواقع كل كاتب شبه منسي جرى ذكره في كتاب (الأهوال الخرافية في الآداب) للافكرافت، حتى أن عددا كبيرا منهم انتعش بعد قرن من النسيان"[2]، وبصورة موازية كانت فترة للاهتمام بالسحر والصوفية والقوى الخفية أيضا، إذْ يتمثل سبب اهتمام الروائيين بالفنتازيا في "الهروب من حقائق هذا العالم العنيفة والمثيرة للذعر، ... بالإضافة إلى ذلك، بات العلم يحقق نجاحات هائلة، وتمسك معظم العلماء بالإيمان القائل أنه سيجري يوما ما تفسير الكون حسب القوانين الفيزياوية، فيجد الخيال نفسه في حالة دفاع، واعتبره معظم الناس ملكة لتفادي الحقيقة واختراع الأكاذيب"[3]، و"الفنتازيا ليست مرادفا آخر للخيال الحر، بل ملكة على درجة عالية من التدريب تستعمل الخيال لاستغوار الأفكار وتتساوى

---

[1]- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص11 .

[2]- كولن ولسون، فن الرواية، ص228.

[3]- المرجع نفسه، ص228، 229.

قوانينها في دقتها مع دقة الرياضيات"[1]، إذْ تجلى هذا في معظم الروايات الفنتازية نذكر منها: "سيدة الخواتم" لجيه آر.آر. تولكين، "رحلة آركتورس"، و"الساحرة"، و"أبو الهول" لدفيد ليندساي، و"فرانكشتاين" لماري شيلي، وغيرها من الروايات الفنتازية.

4- التيار العبثي: من أشهر رواده "ألبير كامو"*، و"جون بول سارتر" و"د ه لورانس"، يقوم على مقولة فلسفية مؤداها "أن العام لا معنى له"[2]، ظهر هذا التيار في القرن العشرين، ينظر رواده إلى الحياة بسخط حقيقي وبعبث فلسفي كرد فعل على مجريات الحياة التي بدت لا معنى لها، من روايات هذا التيار: "الغريب" لألبير كامو ، "الغثيان" لسارتر، "نساء عاشقات" ل د ه لورانس، فرواياتهم تدور حول السخط والعبث فكل شيء في نظرهم مقرف وغير منقنع، "إن أبطال هذه الروايات يدينون النظام القائم حيثما نظروا إلى الأعلى أو إلى الأسفل ...فهم في سخط دائم وقلقل دائم وعبث وجودي ينتابهم في معظم الأحيان، إن غريب كامو يقتل فقط لأنه ساخط من وهج الشمس، وبطلتنا د ه لورانس في نساء عاشقات هما من هذه الطبقة الحائرة البائرة القلقة، التي لا تعرف حتى أنْ تختار زوجا مناسبا، فهي فريسة وساوسها ومخاوفها.[3] إذن فشخصيات روايات هذا التيار تنشد العبث والسخط والمقت سواء لذاتها أو لما يحيط بها من أشخاص أو إدانة لنظام القائم كما تجلى ذلك مع بقية روايات أتباع هذا التيار مثل "المحاكمة" لكافكا، و"مولك" لكوبرين وغيرها.

5- تيار الرواية التفاعلية: ظهر هذا التيار نتيجة إستفادة الرواية من أحدث التقنيات التكنولوجية والتطور الحاصل في مجال وسائل الاتصال والمعلوماتية، فقد ظهرت الرواية

---

[1]- كولن ولسون، فن الرواية، ص240

*- **(Alpire Kamo):** (1913-1960) أديب وفيلسوف فرنسي ولد في الجزائر حاصل على جائزة نوبل في الآداب، من رواياته: الغريب (1942)، الوباء (1947)، السقطة (1956)، الموت السعيد (1936) ونشرت بعد وفاته (1971) ينظر: عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، دط، 1997.

[2]- ادوار الخراط، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص25.

[3]- حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2002، دط، ص230.

التفاعلية عند الغرب، "نتيجة المزاوجة بين الأدب والتكنولوجيا الحديثة . إذْ أصدر (ميشيل جويس) أول "رواية تفاعلية" في العالم، أسمها (الظهيرة) عام (1986م)، مستخدما البرنامج الذي وضعه بمعية (جي. بولتر) في عام (1984م) وأسمياه (المسرد Storyspace)، والمسرد عبارة عن بيئة (وسيطة) للكتابة ، تسمح للمتلقي /المستخدم بتنظيم شظايا النص من خلال خلق مساحات للكتابة ، ونوافذ يمكن ربط إحداها بالأخرى. ومن الممكن أيضا تضمين النص أشكالا جغرافيكية ، باللونين الأبيض والأسود غالبا ، وأصواتا ، وأفلاما ، تظهر كلها من خلال النص" [1] ثم توالت بعد ذلك الروايات التفاعلية في الأدب الغربي، باستثمار كل ما يستجد على الساحة التكنولوجية لخدمة الإنتاج الروائي الإلكتروني الجديد.

وتعرف فاطمة البريكي الرواية التفاعلية بأنها: "ذلك النمط من الروايات، التي يقوم فيها المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصا كتابيًا، أم صوراً ثابتة أو متحركة، أم أصواتًا حية أو موسيقية، أم أشكالا جغرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسوماً توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائمًا باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات"[2].

وتقوم الرواية التفاعلية على كسر النمط الخطي الذي كان سائدا في الرواية الورقية، إذْ تعتمد هذه الرواية في كتابتها وتأليفها على برامج رقمية، وكيانها لا يقوم بعيدا عن شبكة الإنترنت، لأنها الوسيلة الوحيدة لإيصالها إلى القراء، فهي التي تتيح لهم التفاعل معها، فبعد أن ينهي المبدع روايته ينشرها في أحد المواقع الإلكترونية ليقراها المتلقون ويتفاعلوا معها من خلال التعليقات التي يتركوها على الموقع .

[1]- ينظر: فاطمة البريكي، مدخل الى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006، ص115،113

[2]- المرجع نفسه، ص 112

2- التجريب في الرواية العربية :

يتفق جل الباحثين على أن التجريب في الرواية العربية ظهر في ستينيات القرن الماضي، وبالتحديد مع حدوث اللحظة التاريخية الفارقة وهي نكسة يونيو 1967م، وما أحدثته من خلخلة في مختلف الميادين بما فيها الثقافة والأدب، حيث وعى الروائي العربي ضرورة التغيير وأن الركود الأدبي هو المسؤول عن تردي الأوضاع والهزيمة التي آلت اليها الأمة، وأطلق على الكتابات الروائية في تلك المرحلة بالتجريب أو الرواية التجريبية "فمن وسط دخان هذه المعارك ورمادها تنتصب الرواية لتتابع المسيرة بجذرية أكثر من ذي قبل أمام انجلاء الأوهام تتكلم الكينونة من الأعماق وتجرب أن تعثر على اللغة/ اللغات المناسبة بعد أن تفجر المعنى واستحال التعبير... والرواية تغامر وسط هذه المتاهة لتجيب عن الأسئلة المستعصية من خلال نصوص تلامس الحدود القصوى في الشكل والمضمون، إنها تستنطق الجسد واللاوعي، المجتمع وبنياته، التاريخ وخيناته... ويغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرواية العربية طابع التجريب"[1]، فهزيمة 1967 هي التي مهدت لظهور تيارات أدبية روائية جديدة، من خلال رفض هذه الهزيمة والسعي لتجاوزها، وأطلق على كتابات تلك المرحلة بالواقعية السحرية تميزا لها عن الواقعية التقليدية .

ومن خصائص هذه الرواية الواقعية الجديدة "الاعتماد على المفارقة الجادة، والسخرية الشديدة في تصوير البسطاء الذين يعيشون في الأحياء الشعبية، التي تمثل قاع المجتمع، أفرادها من صغار الموظفين واللصوص، والنساء العاهرات، وتجار المخدرات..".[2]

وتمثل رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ مرجعية مهمة في مسار الرواية العربية، فهي أول إنجاز له بعد نكسة يونيو، وعمدت لأساليب تجريبية إذْ "استطاعت

1- محمد برادة، أسئلة الرواية اسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص23

2- محمد أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة – مصر، دط، 1994، ص38.

اختراق الزمن وإذهال القارئ بموضوعها الديني فائق الحساسية وبنائها الفني الرمزي المؤسس على نقدية رمزية مغايرة عن أسلوبه الواقعي، حيث تحتفظ الذاكرة العربية بسجلات وتعليقات صاخبة حولها"[1].

فقد ولج نجيب محفوظ حقلا جديدا في الكتابة الروائية إذْ عمل على تجاوز البنية الروائية الواقعية التقليدية إلى فضاء الكتابة التجريبية الرحبة، لأن الرواية التقليدية ما عادت تتحمل ضغط الأسئلة العميقة " فلجأ إلى كتابة تجريبية ترميزية، وبذلك تجاوز عمارته الكلاسيكية ليقذف بنفسه في تيار كتابة جديدة تحدث قطيعة حقية مع عمله الشخصي"[2].

ونضجت تجربة محفوظ أكثر مع روايته "ميرامار" التي تعد بناءً فنيا بتقنيات حديثة، لم تعرفها الرواية التقليدية وهي تقنية الأصوات وتعدد الرواة، وكذلك رواية " اللص والكلاب" التي وظف فيها تقنيات تيار الوعي بالإضافة إلى رواياته الأخرى "السراب"، و"خان خليلي"، و"الخريف"، و"ليالي ألف ليلة وليلة" وغيرها، وهذا ما مكن نجيب محفوظ من تحقيق تراكم روائي فني مزج فيه بين عدة اتجاهات تجريبية.

وإلى جانب نجيب محفوظ نجد كوكبة من الروائيين عمدوا إلى الكتابة التجريبية نذكر منهم: "جبرا إبراهيم جبرا، إدوار الخراط، وغائب فرمان، وعبد الرحمان منيف، وغالب هلسا، وإميل حبيبي، والطيب صالح، وغادة السمان، وفؤاد التكرلي، وحيدر حيدر، وهاني الراهب..."[3].

بالإضافة إلى روائيين آخرين أتوا بعدهم وحاولوا الدفع بالتجريب الروائي إلى مجالات أخرى أمثال "صنع الله إبراهيم، محمد زفزاف، يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، صبري موسى، عبد الحكيم قاسم، حنان الشيخ، جميل إبراهيم عطية، عبده جبير، خليل

---

[1]- عبد القادر شرشار، الرواية العربية مسار مثقل وتحديات كبرى، مجلة ذوات، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث ، المغرب ، ع 20، سنة أولى، 2015، ص21.

[2]- فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2010، ص68 .

[3]- محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص24.

النعيمي، مؤنس الرزاز، سليم بركات"[1]، وفي المغرب العربي نجد: محمود المسعدي في روايته "حدث أبو هريرة قال" وعز الدين مدني من تونس، محمد شكري ومحمد برادة من المغرب، والطاهر وطار، رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي من الجزائر وغيرهم.

وقد عمد هؤلاء الروائيون التجريبيون إلى ترسيخ الشكل الروائي بوصفه صيغة من صيغ التعبير، وأداة لاختبار العلاقة بين الإنسان والتاريخ فلجاؤا إلى "استلهام الأشكال التراثية القديمة والتاريخ القديم والحديث استلهاما متخيلا أو نقلا تسجليا مباشرا منه"[2]، فأدخلوا على بنية الشكل الروائي عدة تغيرات مست اللغة والأسلوب وتقنيات الكتابة، إذْ تداخلت في الرواية العربية بعض الأجناس الأدبية كالشعر والمسرح، إضافة إلى استفادتها من مختلف تقنيات الفنون مثل الفن التشكيلي والسينما، والموسيقى وغيرها ، فأهم ما ميز هذه المرحلة التجريبية أنها "جعلت النوع الروائي أكثر رسوخا وغنيا بالتقنيات وطرق بناء الشخصيات والوصف وبناء الزمان وزوايا النظر والاستفادة من الفنون الحديثة كالفن التشكيلي والسينما والمسرح، وحتى علم الفيزياء الحديث"[3] .

كما اتجهت الرواية العربية إلى الاهتمام بالعالم العجائبي وكل ما هو أسطوري وغريب فجربت تداخل الخطابين العجائبي والأسطوري مع الواقعي إذْ استلهموهما من "كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع وحياة الحيوان الكبرى للدميري وعجائب المخلوقات للقزويني ومروج الذهب للمسعودي إلى جانب السير الشعبية، إلا أن كتاب ألف ليلة وليلة يعد الكتاب الأكثر تأثيرا في الرواية العربية"[4] ومن بين الأعمال الروائية التي مزجت بين هذين الخطابين نذكر: "الحوات والقصر" (1980) للطاهر وطار، و"عين الفرس" (1988)

---

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

[2]– محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي، ص22

[3]– فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية، ص15

[4]– معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، دار الأمان، الرباط–المغرب، ط1، 2013، ص67

للميلودي شيغوم، و"موقد الطير" (2002) لرجاء العالم و"عذراء وولي وساحر" (2011) لسارة الجروان الكعبي.. وغيرهم كثير.

ويرى إدوار الخراط أن الكتابة الروائية العربية قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما لأجوبة ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان، ومن هنا لخص تقنيات التجريب أو ما أسماه بتقنيات الحساسية الجديدة في "كسر الترتيب السردي الاطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا تتعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها -نهائيا- خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مسألة إن لم تكن مداهمة الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام محاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة الأنا لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار،... وغيرها من التقنيات"[1].

أما السعيد يقطين فيرى أن الرواية العربية قد جربت مختلف الأشكال والتقنيات من أبسطها المشدود إلى طريقة السرد الشفاهي إلى أكثرها تعقيدا ويتجلى ذلك حسبه في مايلي:

"أ- تعدد التجارب من حيث الكم: من الرواية القصيرة الى الرواية الطويلة .

ب- بروز الروايات ذات الأجزاء (الثلاثيات، الخماسيات،...)

ج- بروز الروايات المشتركة (منيف/ جبرا)

د- اتصال بعض التجارب الروائية بالشعر(العزاوي/ الخراط)، او بالدراما (فهد إسماعيل)

1- إدوار الخراط: الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1993، ص11، 12

هـ- بروز التجارب المغالية في التجريب والموظفة لمختلف الأشكال التي يتداخل فيها التاريخ والتراث والواقع والعجائب بشتى الصور التَخيلية والتخِيلية."[1]

فباستثمار الرواية العربية لمختلف التقنيات التجريبية الغربية وكذا بتفاعلها مع التراث العربي أمكن الحديث عن امكانية تأصيل الرواية العربية، وهذا ما أكده السعيد يقطين بقوله: «نجحت الرواية العربية في اقتحام أفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث العربي، فصرنا في هذا الوضع أمام إمكان الحديث عن تأصيل الرواية العربية من خلال خوض غمار التجريب»"[2]

فالروائي العربي لم يعد تأثره بما يرد من الغرب تأثرا حرفيا، بل أخذ ما يلائم خصوصيته وترك ما هو دون ذلك نتيجة تمثله لتراثه وتعلقه بأصالته، "فالاحتكاك الطويل بالإبداع الغربي والعودة إلى التراث حققت للمبدع تراكما معرفيا وفنيا، فأصبح بفضله قادرا على الأخذ من الغرب ما يلائم هويته وتوجه، وترك ما هو دون ذلك، وهو أمر سيمكن الرواية العربية الجديدة من امتلاك خصوصيتها والتميز على مستوى البينة والدلالات ووجهات النظر"[3].

ومن التغيرات التي مست مضون الرواية العربية في العقدين الأخيرين انتهاكها للثالوث المحرم (الجنس والدين والسياسة) بالرجوع إلى التاريخ القديم والحديث ومحاورته وظهر هذا جليا في كتابات بعض الروائيين من بينهم: العراقي علي بدر في عدد من رواياته منها: الجريمة، الفن، وقاموس بغداد (2010) "التي تعيدنا إلى بغداد العصر

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر (من أجل رواية تفاعلية)، مجلة علامات : مجلة ثقافية محكمة تعنى بالسميائيات والدرسات الحديثة والترجمة ، المغرب ، ع20، 2004، ص44، 45

[2]- المرجع نفسه، ص42.

[3]- حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة لادوار الخراط أنموذجا، دار نبنوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، دط، 2011، ص236.

العباسي، وتحديدا من خلال ما يسمى الطائفة الخوارجية"[1]، والروائي اليمني حبيب سروري في روايته "إبنة سوسلوف" (2014)، "التي استحضر فيها التاريخ المعاصر لليمن، ووظف ما يبدو مسكوتا عنه سياسيا"[2]، والروائي المصري أحمد مراد في رواية "1919" التي استحضر فيها ثورة 1919 مع ذكر تفاصيل لم يعن بها التاريخ الرسمي لحياة بطلها سعد زغلول، والروائي المغربي محمد برادة في روايته "بعيدا عن الضوضاء قريبا من السكات" (2014) التي كشف فيها عن الكثير من المسكوت عنه سياسة وجنسا، والروائي الجزائري واسيني الأعرج في "مملكة الفراشة" (2013)، التي تناولت جانبا من التاريخ الجزائري لم يسجل وظل مسكوتا عنه والروائي العراقي أحمد سعداوي في روايته "فرانكشتاين في بغداد" (2013) التي تناول فيها الواقع السياسي العراقي في مرحلة ما بعد التغير الذي طرأ على العراق أثناء الاحتلال الأمريكي .

أما بالنسبة لبعض الراويات التي تمثل خرقا للمسكوت عنه جنسيا فتتمثل في: رواية "الخبز الحافي" (1983) للمغربي محمد شكري التي سلطت الضوء على تفشي ظاهرتي الجنس والفقر في المجتمع المغربي إبان الاحتلال الفرنسي للمغرب، ورواية "بنات الرياض" للروائية السعودية رجاء عبد الله صانع (2005)، حيث صورت الروائية تجليات أزمة الجنس في المجتمع السعودي، والروائية الكويتية فوزية شويش في روايتها "سلالم النهار" التي تعد "رواية جنسية بامتياز تقدم تصور المرأة العربية لعلاقة الزوجين المحرومين في شبابهما"[3]، وغيرها من الروايات.

واتجهت الرواية العربية مؤخراً نحو حضور الآخر من غرب ومسيحيين ويهود في موتونها ومن الروايات التي تناولت هذا الآخر: رواية "الملكة" (2014) للجزائري أمين

---

[1]– نجم عبد الله كاظم: المتغيرات والتجديد في الرواية العربية المعاصرة، مجلة ذوات، ع20، سنة أولى، 2015، ص31.

[2]– المرجع نفسه، ص32.

[3]– الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت– لبنان، ط1، 20017، ص44

الزاوي التي تناولت قصة حب جمعت بين جزائرية وصيني يعمل في إحدى ورش البناء بالجزائر، وكذلك رواية "رماد الشرق" (2013) للجزائري واسيني الأعرج التي تناولت حياة الشاب جاز ذي الأصول العربية والتحديات التي واجهته بأمريكا في سبيل إثبات ذاته وعزف سيمفونية تحاكي حياة جده، وكذلك رواية "يا مريم" (2013) للعراقي سنان أنطوان التي عالجت أوضاع المسيحيين في العراق، ورواية "جحيم راهب" (2014) للعراقي شاكر نوري التي تناولت عالم الرهبان، ورواية "في قلبي أنثى عبرية" (2013) للروائية التونسية خولة حمدي التي تحكي فيها عن الصراع بين العرب ومن يسمون باليهود العرب في جنوب لبنان.

ومن المستجدات أيضا التي طرأت على الرواية العربية هي توظيفها لتقنيات النت والتواصل الاجتماعي، ليس بحضور النت كموضوع فحسب بل ذهبت لأكثر من ذلك حيث نجد بعض الروايات تبنى كاملة على هذه التقنيات، "والحقيقة أن هذه التقنيات لم تكن، بحضور النت في الرواية موضوعا، لتبقى تقنياته بعيدة، بل أكثر من ذلك إن بعض الروايات قد بنيت كاملة عليها، كما هو الحال في رواية فيرجوالية 2014 للعراقي سعد سعيد"[1]

وبناءً على ما تقدم يمكن القول إنّ أهم التغيرات التي طرأت على الرواية العربية وهي تحاول ملامسة مختلف التقنيات التجريبية الحديثة، تجسدت في مستويين:

أ- مستوى الشكل وما صحبه من تشظي وخلخلة محاكيا بذلك مختلف الأشكال الفنية القديمة والحديثة، وكذلك لجوء الرواية العربية إلى التلاعب باللغة وتهجينها وتكسير الأساليب والتقنيات الكلاسيكية مغيرة إياها بتقنيات أكثر حداثة، إذْ تداخلت في معمار الرواية العربية عدة أجناس أدبية كالشعر والمسرح ووظفت مختلف تقنيات الفنون الحديثة مثل المسرح السينما وفن التشكيلي والموسيقى وغيرها .

1- نجم عبد الله كاظم: المتغيرات والتجديد في الرواية العربية المعاصرة، ص35

ب- مستوى المضمون إذْ لجأت الرواية العربية إلى طرق موضوعات العالم العجائيبي وكذلك كسر الطابوهات من خلال تناولها لما يعرف بالثالوث المحرم (الدين والجنس والسياسية)، إضافة إلى حضور الآخر الأجنبي في متونها، وفي الآونة الأخيرة اتجهت الرواية العربية إلى توظيف تقنيات النات والتواصل الاجتماعي سواء كموضوع أو كبناء حيث تبنى أحداث الرواية كاملة على هذه التقنيات.

الفصل الأول

مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا- نشأة التجريب في الرواية الجزائرية

ثانيا- مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية

1- التجريب على مستوى الشكل

2- التجريب على مستوى اللغة

3- التجريب على مستوى المضمون (التيمات المتناولة)

مرت الرواية الجزائرية منذ بوادر نشأتها بعدة مراحل شأنها في هذا شأن الرواية العربية، هذه الأخيرة التي عنيت بمعالجة هموم المجتمع العربي، ومن هنا كان لزاما على الرواية الجزائرية أن تتجه هذا المسار وتهتم بشؤون المجتمع الجزائري وتواكب انتصاراته وتعبر عن تطلعاته وآماله.

وهذا ما سنتطرق إليه من خلال تتبعنا لنشأة الرواية الجزائرية منذ إرهاصاتها الأولى إلى بلوغها النضج الفني وانتشارها على نطاق واسع .

أولا- نشأة الرواية التجريبية في الجزائر:

يجمع كثير من الدارسين أن رواية "ريح الجنوب" (1971) لعبد الحميد بن هدوقة هي أول رواية جزائرية ناضجة فنيا، إذْ عدت نقطة تحول فارقة في مسار الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، فقد سبقتها في الظهور عدة روايات منها "غادة أم القرى" (1947) لأحمد رضا حوحو و"الطالب المنكوب" (1951) لعبد المجيد الشافعي، "والحريق" (1957) لنور الدين بوجدرة، و"صوت الغرام" (1967) لمحمد منيع، إلا أنها تبقى محاولات سطحية لم ترق إلى مستوى الرواية الفنية، وهذا ما يؤكده قول الناقد مصطفى فاسي: "صحيح أن الرواية الجزائرية المعاصرة حديثة العهد بالظهور، والمكتوبة باللغة العربية أكثرها حداثة، إلا أننا نستطيع القول أنها منذ ظهورها الأول قد اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي، فإذا ما استثنينا المحاولات الأولى البسيطة والمتمثلة في (غادة أم القرى)، (الطالب المنكوب)، (الحريق)، فإن (ريح الجنوب) تبقى الرواية التي أعلنت الانطلاقة الحقيقية للرواية الجزائرية باللغة العربية"[1]، وتابع بن هدوقة مساره التجريبي مع باقي رواياته "نهاية الأمس" و"بان الصبح" التي لجأ فيها إلى "استثمار الحوار بخاصة وجعله حاملها الأكبر في تعبيرها عن الطارئ في أمر المرأة، وإذا كان بن هدوقة قد دفع أبعد في هذه الرواية بعناصر المخيال"[2]

---

[1]- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص3.

[2]- نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص58.

وإلى جانب بن هدوقة برز الطاهر وطار بروايته الأولى "اللاز" (1972) التي جرب فيها تكسير استقامة الزمن، معتمدا فعل التذكر والاسترجاع فالرواية تبدأ باسترجاع الشيخ الربيع للماضي، ثم تشرع في نقد تاريخ جبهة التحرير الوطني "فقد بدأ منذ اللاز يجرب تقنيات الحداثة الروائية المختلفة، وهو يبدع من الشخصيات التي لا تنسى: زيدان واللاز .ومن تلك التقنيات استثمار اللقطة الوامضة والمركزة لتغدو اللغة الروائية التقليدية الواحدة لغات تتفاعل فيها العامية والسياسي والتراث والكابوسي".[1]

وعمد وطار في روايته الثانية " الزلزال" إلى عنونة كل فصل من فصول الرواية باسم من أسماء جسور مدينة قسنطينة (باب القنطرة، سيدي مسيد، سيدي راشد، مجاز الغنم، جسر المصعد، جسر الشياطين، جسر الهواء) كما استثمر فيها لغة الحوار والتناص خاصة التناص القرآني .

هذا إضافة إلى ظهور عدة روايات أخرى في هذه الفترة كلا من محمد عرعار وعبد الملك مرتاض والشريف شنانليه وإسماعيل غموقات، فقد انخرط كتاب هذه المرحلة التأسيسية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية ضمن المذهب الواقعي الذي تجلى في رواياتهم من خلال ثلاثة أنماط هي: "الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، والواقعية الساذجة. وتمثل تجربة الأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة نموذجا دالا على السمات المفيدة الفكرية منها والجمالية للنمط الأول، مثلما تمثلها نصوصه ريح الجنوب (1971) ونهاية الأمس (1978)، وبان الصبح (1980) بينما تجسد تجربة الأديب الطاهر وطار النموذج الدال على خصائص النمط الثاني، مثلما تعكسها رواياته: اللاز (1972)، والزلزال (1974)، وعرس بغل (1978)، واللاز الكتاب الثاني أو الموت والعشق في الزمن الحراشي، أما الواقعية الساذجة فنصوصها تراوحت بين الموضوع العاطفي، وموضوع ثورة التحرير الجزائرية في صياغة تلونها المباشرة، ورؤية للواقع لا تخلو من السطحية، وتصور للرواية بسمة الضبابية والالتباس. ونمثل لها بروايات: مالا تذروه

[1]– نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، ص61

الرياح (1972)، الطموح (1978) لمحمد العالي عرعار، ونار ونور(1975) لعبد الملك مرتاض، وحب أو شرف (1978) للشريف شناتليه، والشمس تشرق على الجميع (1978) والأجساد المحمومة (1979) لإسماعيل غموقات".[1]

أما مرحلة الثمانينات فشهدت ظهور جيل جديد من الروائيين، فقد فتح بن هدوقة ووطار أبواب الصرح الروائي الجزائري لعدد من الكتاب أمثال واسيني الأعرج والحبيب السائح وجيلالي خلاص، ورشيد بوجدرة، ومرزاق بقطاش، وأمين الزاوي، ومحمد ساري وغيرهم من كتاب هذه الفترة، إذْ اخترقوا بتجريبهم السائد السردي مستفيدين من تقنيات الرواية العربية الجديدة والعالمية وهذا ما تمثله "تجارب واسيني الأعرج في روايات: وقع الأحذية الخشنة (1981)، وأوجاع رجل غامر صوب البحر (1983)، ونوار اللوز أو تغريبة بن عامر الزوفري (1983)، ومصرع أحلام مريم الوديعة (1984)، وما تبقى من سيرة لخضر حمروش (1985)، ورمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (1990)، والحبيب السائح في زمن النمرود (1985)، وجيلالي خلاص في رائحة الكلب (1985)، وحمائم الشفق (1988)، ومرزاق بقطاش في طيور في الظهيرة (1976) والبزاة (1982)، وعزوز الكبران(1989)، ورشيد بوجدرة في: التفكك (1982) والمرث (1984)، وليليات امراة آرق (1985) ومعركة الزقاق (1986)، وفوضى الأشياء (1990)، وغيرها"[2]، حيث تباينت تقنيات كتاباتهم الروائية وتنوعت أسئلة متنهم الحكائي حسب مواقفهم من الواقع الجزائري في هذه الفترة، "فبعضهم رأى أن التأصيل السبيل الأمثل لتحقيق حداثة تجربته الروائية كما هو شأن الروائي واسيني الأعرج، في حين رأى بعضهم الآخر في التجريد عبر الاشتغال المكثف على اللغة بتحويلها إلى فضاء إبداع، وتعقيد السرد إلى حد التنويه سبيله الكفيل بتحقيق المغايرة واكتساب تجاربهم سمات الجدة، والتجاوز للسائد السردي

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص8، 9 .

[2]– المرجع نفسه، ص9.

مثلما تُجسد ذلك تجربتا رشيد بوجدرة، وجيلالي خلاص على سبيل المثال"[1]، وتعمقت في هذه الفترة أيضا التجربة الروائية عند عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار فيتفننان في طرق مختلف التقنيات التجريبية، إذْ يكمن تجريب بن هدوقة في روايته "الجازية والدراويش" (1983) التي جرب فيها "استثمار الأسطورة والمخيلة الشعبية في بناء يسعى إلى مغادرة خطية البناء الروائي التقليدي"[2]، فالرواية تحيلنا إلى شخصية جازية في سيرة بني هلال والدراويش جماعة معروفة بالقيام بطقوس خاصة في تراثنا الشعبي .

أما الطاهر وطار فيتجلى تجريبه في روايتيه "الحوات والقصر" (1980)، و"تجربة في العشق" (1988) "اللتين كشف فيهما عن طبيعة السلطة القمعية والوصولية التي تحكم جزائر الاستقلال، في صياغة جريئة لم تتهيب من المحظور السياسي، وهي توظف الأسطورة في النص الأول، وتقنيات الرواية الجديدة في النص الثاني، كتشظية السرد والتداعي والهذيان والحلم "[3]، دون أن ننسى تجربته في روايته "الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي" التي أفعمها بالطقوس الصوفية .

ومع التحولات السياسية التي عرفتها الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988 وما انجر عنها من مأساة خلخلت بنية المجتمع الجزائري سياسيا وثقافيا واجتماعيا، تكرس خطاب روائي جديد" يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتولد منه تيمات الموت، والإرهاب والرعب والمنفى، وهي تيمات جديدة في الرواية الجزائرية وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة، وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر، والذي يبقى السؤال المركزي الذي تدور في فلكه سائر أسئلة المتن الحكائي لأغلب النصوص الروائية الصادرة في هذه المرحلة التاريخية، وتصوغ مواقفها الفكرية والايديولوجية من

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص10.

2- نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، ص59.

3- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص10.

السلطة الحاكمة والجماعات الإسلامية المسلحة على حد سواء"[1]، إذْ أطلق على هذا الخطاب الروائي الجديد رواية المحنة ، ومن كتابه: واسيني الأعرج برواياته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" (1990)، و" سيدة المقام" (1991)، و"ذاكرة الماء" (1997)، و"شرفات بحر الشمال" (2001)، و"حارسة الظلال" (2001)، ورشيد بوجدرة "فوضى الأشياء" (1990)، وطاهر وطار" الشمعة والدهاليز"(1995)، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" (1999)، وأحلام مستغانمي" فوضى الحواس" (1996)، "عابر سرير"(2003)، وبشير مفتي" المراسيم والجنائز" (1998)، و" فتاوى زمن الموت" (1999)، وإبراهيم سعدي" بوح الرجل القادم من الظلام" (2002)، وجيلالي خلاص" عواصف جزيرة الطيور" (1998)، و" الحب في المناطق المحرمة" (2000)، وحبيب السائح " ذاك الحنين" (1997)، و"تلك المحبة" و"تماسخت" (2002)، وزهرة ديك " بين فكي وطن" (1999)، و"في الجبة لا أحد" (2001)، زهور ونيسي" لونجة والغول" (1993) وفضيلة الفاروق" تاء الخجل" (2002) وغيرها، وتتمثل أهم الخصائص التي ميزت رواياتهم في" تفكك البنية السردية التقليدية، وفوضى الزمن وتشويشه، وعنف اللغة واضطرابها، وحضور الذات بأوهامها وهواجسها، وانهيار الحقائق الكبرى والانفتاح على الأسئلة الشائكة، ثم ارتياد المناطق المعتمة والهامشية في التاريخ والواقع "[2].

وإلى جانب هؤلاء الروائيين ، حفل المشهد الروائي الجزائري بداية من مطلع الألفية الثالثة بأصوات روائية جديدة منها: عز الدين جلاوجي في "الفراشات والغيلان" (2002)، و"سرادق الحلم والفجيعة" (200) و"رأس المحنة" (2003)، ومراد بوكزازة "شرفات الكلام" (2001)، وكمال بركاني "امرأة بلا ملامح" (2001)، ومحمد زواولة "مدار البنفسج" (2002)، وسفيان زدادقة في "كواليس القداسة" (2002)، ياسمينة صالح "بحر

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص11.

2- عبد الوهاب شعلان، الخلفيات السوسيو ثقافية للخطاب الروائي الجديد في الجزائر، مجلة التواصل في اللغات والآداب، جامعة باجي مختار ، عنابة ــ الجزائر ، عدد37- مارس 2013، ص137

الصمت" (2001)، و"حين نلتقي غرباء" (2004) و"وطن من زجاج" (2006)، و"في المدينة مايكفي لتموت سعيدا" (2017)، فضيلة الفاروق "اكتشاف الشهوة" (2005)، زهور ونيسي "كوكب لبوح وآخر لحنين" (2007) ربيعة جلطي "الذروة" (2010) "عازب حي المرجان" (2016)، عمارة لخوص "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" (2006) و"القاهرة الصغيرة" (2010)، ووافية بن مسعود "دقات العتمة" (2016)، سمير قسيمي "يوم رائع للموت" (2009)، و"في عشق امرأة عاقر" (2011)، و"الحالم" (2012)، و"هلابيل" (2016)، واسيني الأعرج "نساء كازنوفا" (2016) و"ليالي ايزيس كوبيا" (2017)، أمين الزاوي "الساق فوق الساق" (2016) و"حر بن يقظان" (2017)، محمد مفلاح "نهاية الموسم"، و"أيام شداد" (2016)، مرزاق بعطاش "المطر يكتب سيرته" (2017)، سالمي ناصر "الألسنة الزرقاء" (2017)، شهرزاد زاغر "كوكب العذاب" (2017)... وغيرها من الروايات، إذْ أنه مهما ذكرنا فلن نستطيع الإحاطة بها جميعا نظرا لثراء وحيوية المشهد الروائي الجزائري في الآونة الأخيرة مما حقق تراكما روائيا كما ونوعا، حتى أصبح من الصعب على المشهد النقدي مسايرة جميع هذه الروايات وهذا طبعا بفعل التجريب الذي فتح المجال واسعا أمام الروائيين لاستثمار عدة أساليب وتقنيات حديثة وطرق تيمات مختلفة، وهذا ما سنحاول الإحاطة به من خلال تطرقنا في المبحث الموالي إلى مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة .

ثانيا- مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

لقد سعت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى خوض غمار التجريب بالانفتاح على كل الأجناس الأدبية والفنون الحديثة، ومختلف الخطابات آملة في تحقيق حداثة سردية تتجاوز الأشكال التقليدية التي لم تعد تناسب تطورات الواقع الراهن، فأخذت تبحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى مع متغيرات الواقع، وهذا ما سنقف عليه في هذا المبحث مبينين أهم مظاهر التجريب التي طبعت الرواية الجزائرية المعاصرة:

1- التجريب على مستوى الشكل:

ثارت الرواية الجزائرية المعاصرة على الأشكال الروائية السائدة من خلال تبنيها لقالب سردي جديد تتجلى أهم مظاهره فيما يلي:

1-1 استثمار التاريخ:

يعد استلهام التاريخ أحد أهم الآليات التجريبية المعتمدة في بناء شكل الرواية الجزائرية المعاصرة، إذْ تشابكت الرواية مع التاريخ من خلال خضوع الروائي للخطاب التاريخي على مستوى السرد والشخصيات والأحداث والدلالات "سواء بواسطة التناص الذي يسمح له باقحام خطابات أخرى، ومن ضمنها الخطاب التاريخي، أو بتحطيم البنية السردية التخيلية بأساليب عرفت في مرحلة تاريخية بعينها، كما نلاحظ ذلك في رواية "الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية" لواسيني الأعرج، التي حكت البعد الحقيقي للتاريخ بعيدا عن سلطة التاريخ الرسمي، حتى غدت اللغة نفسها علامة على تاريخها من جهة، وأصبحت من جهة أخرى داخل السياق السردي قصدية تبتعد عن نسقها النحوي القبلي المؤسس على الأشكال المعيارية، وتتحول اللغة داخل فضاء الخطاب إلى مجموعة لغات عن طريق التحطيم اللساني ما دامت الرؤية للعالم هي عضويا جزء لا يتجزأ من اللغة التي نعبر بها... ومن ثم فالأنساق السردية والأساليب التعبرية لها خصوصيات في عالم الرواية المغلق المفتوح في آن"[1]، ونجد أيضا رواية" بوح الرجل القادم من الظلام"

[1]- ينظر: مشري بن خليفة ، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، جويلة 2000، ص36، 37

لإبراهيم سعدي التي تتناص مع التاريخ في عدة مواضع حكائية، ويشبه الكاتب بالمؤرخ في سرده للأحداث الوطنية التي وقعت زمن الإستعمار، وأيضا في زمن الإستقلال" ففي حديثه عن الزمن الأول (زمن الإستعمار) أورد حدثا تاريخيا مهما، ذكره بأرقامه، هو الإضراب العام الذي أعلنته جبهة التحرير الوطني، أو مظاهرات 11 ديسمبر 1961، حيث سرد لنا كيف خرج الشعب الجزائري إلى الشوارع مطالبا بخروج المحتل الفرنسي من البلاد، وكيف تم قمعه بالسلاح ...ولعل الكاتب في سرده لذلك الحدث التاريخي قد اعتمد على نص سابق، هو النص التاريخي، لكنه لم يورده بحذافيره، ولم ينقل لنا مادته بطريقة تقريرية كما يفعل المؤرخ، خوفا من أن تتحول الرواية إلى كتاب علمي، وعن الزمن الثاني فقد أورد لنا حدثا تاريخيا آخر شديد الأهمية سبق زمن الأزمة وقاد إليها، هو مظاهرات أكتوبر 1988، إذْ تشبه مرة أخرى بالمؤرخ وعرض لنا مشهد خروج الشباب الجزائري إلى الشارع مطالبا بحقوقه المشروعة في العمل"[1]، وهذا أيضا ما فعلته أحلام مستغانمي في روايتها " ذاكرة الجسد" التي استندت في بناء حكايتها على التاريخ الجزائري منه: مشاركة بطل الرواية خالد بن طوبال في أحداث 8 ماي 1945، وتاريخ انضمامه لصفوف الثورة التحريرية 1955، وذكرها تاريخ انطلاق الثورة التحريرية 1954، وكذلك تاريخ الإستقلال 1962، وبعد الاستقلال ذكرت أكتوبر1988، إلا أن هناك بعض الروائيين لا يكتفون بذكر الأحداث التاريخية بل يعمدون إلى توظيف مقاطع من الكتب التاريخية والرسائل التاريخية والمعاهدات، ومن بينهم واسيني الأعرج إذْ وظف هذا في بعض رواياته منها رواية "كتاب الأمير" (2004)، حيث يظهر الخطاب التاريخي بجلاء على معمار الرواية، إذْ تمثل المادة التاريخية العمود الفقري لهذه الرواية ممثلة في الوثائق التاريخية والرسائل منها رسالة ديبوش إلى لويس نابليون ومراسلات الأمير عبد القادر مع الجينرال دي ميشيل وغيرها من الوثائق التاريخية المكتوبة باللغتين العربية

[1]– ينظر: ريمة كعبش، تجليات التفاعل النصي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي أنموذجا، حوليات الآداب واللغات، جامعة مسيلة، عدد 5، نوفمبر 2015، ص172، 173.

والفرنسية، فهذه المادة التاريخية التي يستعملها الروائيين تنصهر وتندمج مع النص الروائي مما يساعد على خلق تصورات جمالية يقترب بها القارئ من الزمان والمكان ومختلف الأحداث السياسية والاجتماعية التي ميزت الحادثة .

فبناءً على ما سبق يمكن القول إنه على الرغم من الحضور الكثيف للمادة التاريخية داخل المعمار الروائي الجزائري المعاصر، والتي تؤرخ لأحداث وقعت في فترات زمنية محددة إلا أن القارئ لهذه الروايات لا يشعر بتلك الفجوة بين ما هو تاريخي وما هو فني، فهما ينصهران معا، ليكونا نصا سرديا يحكي التاريخ بطريقة فنية .

1-2 استثمار التراث:

لقد استوعب الروائي الجزائري التراث فصار يبدع في توظيفه داخل متنه الحكائي، فهو لا يقوم باستنساخه فحسب ، بل ليضعه موضع مساءلة وليستثمر نصوصه وما تنتجه من إمكانات ، لتوليد أشكال جديدة مشخصة لواقع حافل بالمتغيرات وذلك من خلال مسآلة النص التراثي السردي ، بالاعتماد على تقنية التناص لتوظيفه في قوالب فنية جديدة تربط الماضي بالحاضر، وهذا ما تجسد في كتابات عدد من الروائيين نذكر منهم: عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، وأمين الزاوي، وعز الدين جلاوجي، وأحلام مستغانمي وغيرهم، إذْ جرب عبد الحميد بن هدوقة في روايته "جازية والدراويش" استثمار التراث العربي بتوظيفه لشخصية الجازية التي تحيل إلى الجازية في (السيرة الهلالية)، واستثمر الموروث الشعبي المحلي من خلال طقوس حفلة الزردة ورقصات الدارويش، أما الطاهر وطار فقد استثمر التراث في كل رواياته تقريبا إذْ نجده يضمن روايته " اللاز" بالأمثال الشعبية منها "ما يبقى في الواد غير حجاره" أما في روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فقد أفعم روايته بالأجواء الصوفية ، وتحيل روايته "الحوات والقصر" إلى فضاءات ألف ليلة وليلة ؛ فهي تستثمر حكاية الصياد مع الخليفة هارون الرشيد وغيرها من حكايات ألف ليلة وليلة لا لمحاكاتها، ولكن لطرحها برؤى جديدة تتناسب مع متغيرات الواقع الراهن، أما روايته "عرس بغل" فتستمد تجريبيتها من

نزعة كاتبها التأصيلية باستثماره للتراث العربي الإسلامي وأعلامه. "في تشكيل شخصية الحاج كيان، وتكثيف أبعادها الجمالية والدلالية، وهي شخصية زيتونية تمور تراثا، أدبيا وسياسيا وثوريا وفلسفيا وصوفيا، عبر استثمار الكاتب لشخصيات المتنبي، وسيف الدولة، وأخته خولة، وحمدان قرمط وزكرويه، وعبدان، والحسين الأهوازي، والحلاج، والغزالي، وغيرهم..."[1]، ويبرر وطار خلفية توظيفه لهذا التراث بقوله: "أنا رجل باديسي، زيتوني، أنا كلي تراث... هذا عالمي".[2]

ونجد أيضا رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج تسثمر تغريبة بني هلال بمقارنتها بين حكم بني هلال وحكم من يسميهم الأعرج بني كلبون، وذلك بالمفارقة عبر المعارضة التي تعد "وسيلة من وسائل كسر تقديسية التراث السردي ورفض وطأة التقاليد ونوعا من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما له من قيمة"[3]، كما تفاعلت روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" مع حكايات ألف ليلة وليلة إذْ حاورتها ونسجت على منوالها إبداعا حكائيا يمزج بين الواقع المعيش وخيال قصص الليالي، إذْ يصور بذلك الواقع السيء الذي آلت إليه الأمة العربية، أما روايته "حارسة الظلال" فقد متحت من التراث العالمي فقد استحضرت عالم سيرفانتس وروايته المشهورة "دونكيشوت".

وعمل أيضا أمين الزاوي على توظيف التراث في عدد من رواياته نذكر منها "الرعشة" التي نلمس فيها توظيفا للتراث بكل أنواعه: شعبي، تاريخي، ديني، أمثال ، مما أغنى هذه الرواية بخطابات تراثية متنوعة ساهمت في تشكيل معمارية النص، كما هو الحال أيضا في معظم الروايات الجزائرية المعاصرة .

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص29.

2- بوشوشة بن جمعة، الرواية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، 1998، ص24.

3- سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد2، العدد2، القاهرة- مصر، 1982، ص144

3-1 استثمار الأسطوري والعجائبي:

يعد توظيف الأسطورة في الخطاب الروائي من أهم تمظهرات التجريب التي حفلت بها الرواية الجزائرية المعاصرة، فالأسطورة هي" تفسير شعري سحري للوجود، فما عجز العقل عن إدراكه فسّره بخياله، وهي تتميز ببكارة لغتها وطابعها التخيلي وسمتها السردية"[1]، واستثمار الروائي للأسطورة يكون من خلال توظيفه أيضا للخرافة والملحمة" يمتح منها الروائي ويتداخل معها ويوظفها، وعملية التداخل هنا تأخذ منحى مختلفا عن التوظيف، حيث تتحول الرواية إلى أسطورة أو حلم –وليس كما هو مألوف في الرواية الواقعية– تستثمر لنساعد في تشكيل الرؤية أو الموقف، إنها الرؤية ذاتها[2]"، ومن بين الروائيين الجزائريين الذين وظفوا الأسطورة في رواياتهم نجد الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، وعبد المالك مرتاض، وأمين الزاوي، وعز الدين جلاوجي، وسمير قسيمي، وغيرهم، إذْ انكبوا على توظيف كل ما هو أسطوري وجدوا فيه ظالتهم نظرا لما "يحققه الفكر الأسطوري من تقديم مظاهر الوجود المتنوعة من خلال وحدة التصور والإدراك، والمزج بين العقل والوجدان وبين الذات والموضوع. ليحققوا بذلك مزجا بين هذا الفكر وبين حقائق الواقع المعيش ويعبروا عن الإنكسارات الحضارية الراهنة بالرموز الأسطورية التي تجعل التجربة الفنية حية تؤثر في المتلقي، من الإحباط الذي يعيشه إلى تأمل مغاير يمكنه من استيعاب ما يحدث في الجزائر[3]"، فكل هذه الأسباب دفعت بهم بأن يوظفوا الأسطورة ويجنحوا نحو الغموض في رواياتهم، وقد تجلت هذه النزعة الأسطورية في عدة روايات منها: "الحوات والقصر" للطاهر وطار وذلك من خلال صراع الخير والشر التي جسدتها شخصية علي الحوات وصراعه مع قوى الشر ممثلة في عصابات اللصوص والقصر، الصراع الذي ينتهي بغلبة قوة الخير رغم كل أشكال الأذى التي

1– محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، ملتقى النقد الدولي الثاني عشر 2008، مؤسسة عبد الحميد شومان، جامعة اليرموك، اربد– الأردن، المجلد 2، ، ص425

2– المرجع نفسه، ص425.

3– أوريدة عبود، توظيف الأسطورة في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل للبحث العلمي، لبنان، العام الثالث، العدد19 ماي 2016، ص116 .

ألحقها القصر بعلي الحوات، من بتر للذراع اليمنى فاليسرى قبل قطع اللسان، وتجلت الأسطورة أيضا في روايته "العشق والموت في الزمن الحراشي" الكتاب الثاني للاز وذلك من خلال تحول شخصية اللقيط اللاز إلى ولي صالح، ينسب إليه الخرافي من الحكايات والعجيب من الأفعال.

استثمر واسيني الأعرج أيضا الأسطورة في روايته "مصرع أحلام مريم الوديعة" فقد عمد إلى أسطرة شخصية مريم" بأن جعلها النبية التي سقطت من رحم موجة هربت من ظل مجهول وتكسرت على متاعب صخور الشط المهجور... بعد أن أكلت الحرب أخواتها السبعة، وسحقت أحلامهن"[1]، ونجد عبد القادر برغوث يوظف في روايته "خيال الحناء" الأسطورة من خلال تحول شخصية ميرة إلى أسطورة، وكذلك عمد إلى أسطرة الأمكنة أيضا.أما بالنسبة للعجائبية فتعد من بين أهم مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة ، وقد تمثلها عدد من الروائيين في أعمالهم التي لجأت إلى الأسلوب الفانتاستيكي في سرد أحداثها، "وقد نبع هذا الأسلوب من الحكي من الحاجة إلى لغة مختلفة تخرق عوالم اللامعقول لأن الكتابة بلغة عجائبية هي رؤية مغايرة للأشياء، مشبعة بروح المعاصرة والغرابة والتأرجح بين الواقع والتخييل"[2]، وقد تجلت هذه النزعة العجائبية في عدة روايات منها رواية "مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض التي لاذت بأجواء الحكي العجائبي فبلورت عالما غريبا تداخل فيه العجيب والمرعب وفي هذا يقول يوسف وغليسي: "أجمل ما في الرواية هو هذا الطوفان الذي أغرق الرواية بما فيها من زمان وأحداث وشخصيات ولغة وأجواء عالمية طافحة مليئة بالعجائب والغرائب والخوارق المدهشة، تجعلنا نقرر أن مرتاض هو رائد الرواية العجائبية في الجزائر وأن مرايا متشظية هي المدخل الحقيقي للأدب العجائبي"[3]، ونجد أيضا رواية "لها سر النحلة"

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص38 .

[2]– تزيفتيان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص5.

[3]– يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص266.

لأمين الزاوي التي تعج بالأحداث الفانتاستيكية فأحداثها تدور حول حلم يروي القصص العجائبية والغرائبية منها قصة توأم اجتاز معا امتحان البكالوريا، وحصل على نفس العلامات، وكانا ينامان متحاضنين، والغريب أنهما يحلمان نفس الحلم، فقد جمعهما كل شيء في الحياة الواعية واللاواعية، ولما فرقت الأم بينهما في المضاجع عند الكبر جنت البنت أما أخاها فقرر الانتحار، لقد خاف أن يفقد حاسة الحلم بدونها، أي يفقد نصف حياته، فمنذ أن فقدت هي حاسة النوم نهائيا بعد خطبتها، صار ينام بدلا عنها الليل وجزءا كبيرا من النهار، ونلمس في هذه الرواية قصة غرائبية أخرى لفتاة تكلم قطا ويكلمها، يرافقها وتتبادل معه أحاديث الليل وتحل فيه ويحل فيها، وتبدل لون عينها وأصبح شبيها بلون عيني القط، وتتكلم كلاما غريبا الأرجح أنه لغة القطط .[1]

وقد نحى هذا المنحى العجائبي عدد من الروائيين الجزائريين منهم سمير قسيمي في روايته "هلابيل"، وكذلك عز الدين جلاوجي في بعض روايته منها "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، و"سرادق الحلم والفجيعة"، إضافة إلى عدد من الروائيين جعلوا الفانتاستيك مطيتهم في الحكي، و"الفانتاستيك كتقنية وتشكيل يطعم الرواية الحديثة، ويسهم في رفدها بمشاهد وتفكيك عمقها وترسباتها المتعددة وشق كل الطابوهات، وزرعها بما هو فاضح ورهيب، كما استطاع الفانتاستيك إنجاز ذلك، والمضي به إلى حالات تصل نسغ الواقع بمرايا تتصيد الانهيار بكافة وجوهه، فتعكسه بإشعاعات مدهشة، كما تعكس دواخل الإنسان الملتهبة، والمشتملة على ما هو عقلاني، وكل ذلك يتم في تلاقح فانتاستيكي، يضم الحقيقي بالمتخيل لاستيلاد الإشراقة الفانتاستكية، كتجريب في إطار الرواية الحديثة، ويتميز الفانتاستيك، باقحام حقل الواقع بشيء شاذ لا مألوف يحقق قطعة التماسك، يساعده في ذلك الحلم وتكرار بعض الموتيفات[2]"، وهذا ما سعت إلى تحقيقه الرواية الجزائرية وظهر ذلك جليا في نزوع معظم الروائيين إلى تبني العجائبي

---

[1]– ينظر: أمين الزاوي، لها سر النحلة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص139– 128.

[2]– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1997، ص20، 21.

والأسطوري في نصوصهم مما خلق ازدواجية في الحركة الزمانية الماضي والحاضر وبين الواقعي والمتخيل .

4-1 تداخل الأنواع الأدبية:

لقد أعطى الروائيون الجزائريون أهمية خاصة للشكل الفني بثورتهم عليه، فكان من أهم مظاهر هذا الخرق التي مست جانب الشكل في الرواية الجزائرية المعاصرة هو تحطيم الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالشعر والمسرح والمقالة الصحفية والسيرة الذاتية وأدب الرحلات وغيرها من الأجناس والفنون، "فقد تخلت تلك الأنواع عن نقائها وتخلخلت أشكالها، وأصبح من المعتاد لدى القارئ أن يواجه بالشعر في القصة، والقصيدة في القصة، والقصة القصيرة في الرواية، والدراما في الرواية، وأكثر من ذلك نجد الرسوم والصور والوثائق التاريخية، والأخبار الصحفية، والاعلانات وغير ذلك من الأنواع الأدبية وغير الأدبية"[1]، التي جعلت من الرواية فسيفساء من الأجناس المتداخلة " تمتصها الرواية مع حفاظها على ملامحها رغم ذوبانها في النص"[2]، ومن بين الأنواع التي تداخلت مع الرواية الجزائرية المعاصرة نجد:

4-1-1 الشعر: يعد تضمين الشعر داخل الرواية شكلا من أشكال التحاور بين الأنواع الأدبية، وهو "وسيلة من الوسائل المعتمدة التي تكسر رتابة السرد، كما يمكنها أن تشكل ملمحا ميتاقصيا سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص أو شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرواية "[3]، وقد حرص عدة روائيين جزائريين على تمثل هذه التقنية منهم: واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، أمين الزاوي، عز الدين

---

[1]– مريم جبر فريحات: أثر تداخل الأنواع في بنية النص الروائي لدى إبراهيم نصر الله، ص634.

[2]– مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، ص656.

[3]– محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)، مجمع القاسيمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسيمي (ج م)، باقة الغربية، ط1، 2011، ص128.

جلاوجي، عز الدين ميهوبي، إنعام بيوض، فضيلة الفاروق وغيرهم مما لا يسعنا المقام لذكرهم أو الاستشهاد بنصوصهم، لذا سنقتصر على بعض النماذج:

عمدت أحلام مستغانمي إلى استثمار الشعر في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس عابر سرير) عبر توظيفها لعدة مقاطع شعرية لمجموعة من الشعراء الجزائريين والعرب وحتى الغربيين أيضا، فقد متحت روايتها "فوضى الحواس" من الشعر العربي المعاصر من خلال توظيفها لعدة أشعار لخليل الحاوي، ومحمود درويش وبيت للشافعي من الشعر العباسي، وأفادت أيضا من الشعر الأجنبي من خلال تضمينها لعدة مقاطع شعرية للشاعر البلجيكي "هنري ميشو"، وأيضا وظفت مقطعا من قصيدة على "جسر بروكلين" للشاعر الأمريكي "لوولوت ويتمان" إذْ استحضرتها أحلام أثناء وقوفها على الجسر الحديدي المعلق بقسنطينة، أما في روايتها " عابر سرير" فقد وظفت بعض الأبيات للشاعر عمرو بن أبي ربيعة ، ونمثل لها ببيت للشافعي :

غنيُ بلاَ مالٍ عنْ النّاس كلهم وليس الغنى إلاَ عنْ الشيء لا به[1]

وإلى جانب مستغانمي حفل المشهد الروائي الجزائري بعدة روايات استطاعت التداخل مع فن الشعر وتوظيفه بفنية، خارقة بذلك المعمار التقليدي للرواية الكلاسيكية دافعة بالتجريب إلى آفاق أرحب منها: "سيدة المقام"، "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، "طوق الياسمين"، "مملكة الفراشة"، "ذاكرة الماء"، و"رماد الشرق" لواسيني الأعرج، و"السمك لا يبالي" لإنعام بيوض، "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق، "العشق المقدنس"، و"سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، "الذروة "لربيعة جلطي التي ضمنتها عدة مقاطع من الشعر الأندلسي .

4-1-2 السيرة الذاتية: إن التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية يولد جنسا أدبيا هجينا يسمى السيرة الروائية ويعرفها الناقد عبد الله إبراهيم بقوله: "السيرة الروائية ممارسة ابداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين، السيرة والرواية. ولا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما

[1]– أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، دار الآداب ، بيروت ــ لبنان ، ط5،1998، ص321

المقصود به التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة. في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي السيرة الروائية، لايفارق الراوي مرويه ولا يجافيه، ولا يتنكر له، إنما يتماهى معه، يصوغه ويعيد انتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة. والسيرة الروائية هي نوع من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي".[1]

وقد عرف المشهد الروائي الجزائري المعاصر هذا النوع الروائي مع عدة كتاب من أمثال واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، بشير مفتي وغيرهم.

فنجد واسيني الأعرج يعرض لسيرته الذاتية من خلال روايته "ذاكرة الماء" ، التي تجسد حياة الكاتب الشخصية مع بعض تقنيات التخيل التي تتطلبها الرواية، " فهي تحيل في أغلبها على أزمنة مسترجعة من السيرة الذاتية والتاريخ الشخصي للكاتب مع بعض التنقيع والتحريف الذي يقتضيه التخيل الروائي والذي يسهم في تحويل كتابات الأنا إلى ممارسة فردية واجتماعية تتحول عبرها الأنا إلى فضاء ومرصد للحوار السجالي بين الخطابات والمواقف الصدامية بين الايديولوجيات في زمن الفتنة وتحت وطأة الموت البارد"[2]، وذلك راجع لإسناد الخطاب للسارد الذاتي بوصفه الموجه للسرد وغلبة الرؤية الداخلية، والشأن نفسه ينطبق على الكثير من الأعمال الروائية الجزائرية منها ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) فقد عمدت الكاتبة في رواياتها الثلاث إلى "ملاعبة الميثاق السيري وجعله يتداخل مع الميثاق الروائي، فكان التباس العلاقة بينهما بسبب تماس التخوم، وتعالق المكونات، باعتبار تعمد الكاتبة استثمار العديد من عناصر سيرتها الذاتية في تشكيل عوالم متخيلها الروائي. وهو ما تضافر على تأكيده العديد من العلامات النصية

---

[1]– عبد الله ابراهيم، السيرة الروائية– إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، عمان ــ الأردن ، أفريل 1998، ع 14، ص20.

[2]– الطاهر روابنية، الميثاق السردي في رواية ذاكرة الماء، مجلة دراسات جزائرية، ، جامعة مولاي طاهر ، سعيدة ، العدد 3،2006، ص104.

الدالة على الحضور المرجعي/ الذاتي في ممارسة الكتابة الروائية. فشخصية حياة في روايتها الثلاث تحمل الكثير من دلائل التقاطع بين السيرة الروائية/ النصية، وسيرة مبدعتها".[1]

وحذا بشير مفتي في روايته "المراسيم والجنائز" حذو سابقيه إذْ تصادفنا عتبة نصية على غلاف هذه الرواية تعود لكاتبها " إن الرواية أول نص يؤرخ لسيرتي"، فقد تفنن مفتي في إغراق روايته بالذاتية وذلك من خلال" استيحاء جوانب من سيرته الذاتية، تعود إلى فترة الطفولة والشباب فتعمد إلى تمثلها في فعل الكتابة"[2]، ونفس الأمر تجلى في معظم الروايات السيرية الجزائرية خاصة تلك التي كتبت في فترة التسعنيات وكذا بداية الألفية الثالثة، فهدف هذه الروايات السيرية " أنْ تثبت ما تشعر به بإرجاع الواقع إلى تجربة الذات والذاكرة الفردية، وفي الوقت نفسه، تتمسك بصوتها هي، حتى يبقى حضورها ممثلا لحضور المثقف الحريص على الإعلان عن نفسه كدور وكوظيفة"[3]، إذْ استخدمت معظم تلك الروايات مختلف تقنيات تيار الوعي من حلم وتذكر.

4-1-3 الرسالة: تجلى تداخل فن الرسائل مع الخطاب الروائي الجزائري في عدة روايات منها: رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" و"رماد الشرق" لواسيني الأعرج، إذْ نجد في رواية "كتاب الأمير" مجموعة من الرسائل منها رسالة بعث بها "دييوش" إلى "لويس نابليون"، وكذلك الرسائل التي بعث "الأمير عبد القادر" إلى الجنرال "دي ميشيل"، أما في رواية" رماد الشرق" فقد تضمنت عدة رسائل منها: رسالة بعث بها "الأمير محمد السعيد" "للأمير فيصل" بشأن الوساطة لإنهاء حقن الدماء بين الأتراك والعرب أما الرسالة الثانية فكانت من "الأمير فيصل" إلى حضرة "جمال باشا"، وكذلك أعطى جيلالي خلاص روايتيه "عواصف جزيرة الطيور" و"الحب في المناطق المحرمة" بعدا تجريبيا باستثماره "تقنية

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب، ص193

[2]– عبد العالي عرعار، المراسيم والجنائز لبشير مفتي، دراسة ضمن أعمال ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الدولي السادس دار هومة، الجزائر، 2003، ص73

[3]– محمد الدغموني، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي دراسة سوسيو ثقافية، أفريقا الشرق، المغرب، 1991، ص48

الترسل بكتابة السارد/ السجين، الرسائل لحبيبته فتيحة. وهي ذات الرسائل التي يستثمرها لاحقا في روايته الحب في المناطق المحرمة، ويتبادلها كل من وليد ووسيلة"[1]، وتداخلت أيضا رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي مع فن الرسائل إذْ تضمنت بين ثنايها عدة رسائل منها الرسالة التي بعث بها "أمير المؤمنين" إلى "عبد الرحمان بن رستم" يدعوه فيها للاستسلام وإتباع نهج الله ورسوله وإلا سيكون مصيره الإبادة، كما نجد أيضا رسالة من "عبد الرحمن الداخل" حاكم الأندلس يهنئ فيها الإمام لتوليه الإمامة .[2]

ومما تقدم يمكن القول إنّ جنس الرسالة الذي يتخلل النص الروائي الجزائري جعل لغته تتفاعل مع لغة السرد، وتسهم إلى حد كبير في دعم الخطاب الروائي بالإفصاح عن جوانب هامة كانت مبهمة، فجاء خطاب الرسالة ليزيل الإبهام الذي يلف بعض الأحداث الروائية من خلال ما يسمى بتقنية الكولاج، وهذا ما سنفصل فيه أكثر في الجانب التطبيقي من البحث .

4-1-4 الخطابة: لجأت رواية التجريب في الجزائر إلى تحديث شكلها عن طريق تداخلها مع فن الخطابة، إذْ تجلى هذا التداخل في عدة روايات منها رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي التي ضمنت فن الخطابة في عدة مقاطع من ثناياها وأغلب هذه الخطب هي خطب دينية لطوائف متضاربة تدعي أنها على حق والأخرى على ظلال، نورد من بين هذه الخطب خطبة مسعود الأندلسي لنقل نبأ وفاة الإمام عبد الرحمان بن رستم ولأجل أن ينصب نفسه إماما على الأمارة خلفا له وجاء فيها : "قال بعد أن حمد الله وأثنى عليه:

– أيها الناس من كان يعبد عبد الرحمان بن رستم، فإن ابن رستم قد مات... وقال:

– على نهج سلفنا الصالح سيكون اختيار الإمام ولن يكون حتى يتلقى البيعة من كل المسلمين .

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب، ص53

[2]– ينظر: عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016، ص68

وسكت معظم الناس ينتظر الجديد الذي سيكشف عنه الخطيب غير أن الخطيب لم يبال بالأصوات التي كادت تفسد عليه ما كان ينوى الوصول إليه، فواصل:

أيها الناس، أنتم تعرفونني أنا مسعود الأندلسي وتعرفون مكانتي في العلم، وتعرفون قربي من الإمام رحمة الله ورضي عنه...".[1]

والخطابة مثلها مثل الرسالة لجأ إليها الروائي الجزائري لاثراء متنه الروائي بعدة خطب عبر تقنية الكولاج أو الالصاق.

5-1 توظيف الفنون:

تشهد الرواية الجزائرية المعاصرة ظاهرة التداخل والتفاعل بين الخطاب الروائي والفنون بأنواعها اللغوية وغير اللغوية، ومن بين هذه الفنون نذكر: الموسيقى، الفن التشكيلي، المسرح، السينما، الرقص وفن التصوير..، إذْ حرص الروائي الجزائري على تمثلها والاستفادة من تقنياتها المختلفة، –وبما أن توظيف الفنون في الرواية الجزائرية هو جوهر بحثنا فلن نسهب في التمثيل لهذا العنصر، لأننا سنفصل في الشواهد في الجانب التطبيقي من البحث– ومن بين أهم الفنون التي حاورها الروائي الجزائري نذكر:

5-1-1 الموسيقى: لقد أفاد الروائي الجزائري من مختلف الفنون ولاسيما الموسيقى وما ينطوي تحتها من لحن وأغنية وسيمفونية وغيرها، فقد دعا مشال بوتور الروائيين إلى الاستعانة ببعض التقنيات الموسيقية في قوله: " إنّ الموسيقى والرواية فنان يوضح أحدهما الآخر، ولابد لنا في نقد الواحد منهما الاستعانة بألفاظ تختص بالثاني... وهكذا يجدر بالموسقيين أن ينكبوا على مطالعة الروايات، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين"[2]، وقد حرصت الرواية الجزائرية على استثمار مختلف الأغاني الجزائرية والعربية وحتى العالمية وكذا اعتماد قالب السيمفونية في بناء أحداثها وهذا ما تجلى في أعمال عدة روائيين منهم واسيني

---

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص56، 57

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص40

الأعرج في: "رمل الماية"، و"سوناتا لأشباح القدس"، و"رماد الشرق"، وأحلام مستغانمي في ثلاثيتها ("ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سرسر")، فضيلة الفاروق في "مزاج مراهقة"، وغيرهم ممن سلك هذا الاتجاه التجريبي.

5-1-2 المسرح: لقد لجأت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى استعارة بعض تقنيات فن المسرح واستخدمتها في بنائها منها: الحوار والمونولوج والمشهد والديكور وغيرها، إذْ يضيف الشكل الممسرح للسرد بعدا جديدا فالجمع بينهما في عمل واحد "هو تجاوز للأجناس الأدبية ومحاولة للتوفيق بينهما، والاستفادة من خصائص كل جنس ومن قدراته التعبيرية، وقد كان توفيق الحكيم سباقا في "بنك القلق" 1967م، حينما كتب رواية مسرحية بناها من عشرة فصول روائية وعشرة مناظر مسرحية على التناوب. لكن الرواية المعاصرة تتبنى أساليب جديدة منها: غلبة الحوار على السرد، ومنها الرواية التي تتحدث عن المسرحية كموضوع لها، ومن أمثلتها: رواية "النجوم تحاكم القمر" التي تمتاز بتغليب الحوار على السرد"[1]، ومن بين الروايات الجزائرية التي أفادت من تقنية الحوار نجد: رواية "عرس بغل" للطاهر وطار حيث اشتغل الكاتب في صوغ متنه الحكائي بكثافة على الحوار المسرحي وذلك "قصد تعرية كيان الشخصية الاقطاعية عن الآخر في ظل التحولات الديمقراطية التي كانت تشهدها الجزائر في مطلع السبعينات وهي التحولات التي تشكل السؤال المركزي لروايته"[2]، وكذلك نجد في "رواية سيدة المقام" لواسيني الأعرج غلبة الحوار على السرد وكأن الأحداث تدور فى حوار مطول بين الأستاذ ومريم لوصف حال الجزائر المتأزم زمن المحنة. كما نلمس تقنية الحوار أيضا في رواية " أرخبيل ذباب" لبشير مفتي التي تتخذ شكل الحوار المطول على امتداد عدة صفحات منها حوار الراوي المطول مع الشخصية نادية إذْ شغل تسع صفحات من الرواية، وراهن على هذه التقنية أيضا عدة روائيين جزائريين منهم أحلام مستغانمي، حيث اشتغلت بكثافة على الحوار في

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)، ص128

2- ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب، ص29

ثلاثيتها، ونلمسه أيضا في رواية "في الجبة لا أحد" لزهرة ديك فقد جاءت هذه الرواية ثرية ومفعمة بالحوارات ومن أمثلته:

- الحوار الذي دار بين " السعيد" ومحبوبته .
- الحوار الذي دار بين " السعيد" وأمه.
- الحوار الذي دار بين " السعيد" والمرأة في الحافلة.، الذي نورد منه هذا المقطع :

دعني أريحك منها حتى تحتفظ بتوازنك أكثر ...سائق الحافلة يقود بسرعة

قال لها:

شكرا ...أرجو ألا يزعجك ثقلها

فقالت بطيبة غير خافية

/ ما عليش / ثم ندت عنها ابتسامة وأردفت:

لعلها محفظة أستاذ؟

وما الذي جعلك تقدرين بأنها محفظة أستاذ ...[1]

وكذلك نلمس هذه التقنية في أعمال العديد من الروائيين الجزائريين على غرار واسيني الأعرج، عز الدين جلاوجي، أمين الزاوي وغيرهم .

أما بالنسبة للمونولوج فتجلى في عدة روايات جزائرية منها "جازية والدراويش"، و"غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، و"ليليات امراة آرق" لرشيد بوجدرة، و"شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، و"مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق، و"المراسيم والجنائز"، و"أشجار القيامة" لبشير مفتي، و"تماسخت دم النسيان" لحبيب السائح، إذْ اعتمدت هذه الروايات بكثرة على تقنية المونولوج وكذلك رواية "الذروة" لربيعة جلطي التي "جربت فيها تقديما جديدا لمكونات السرد، خاصة فيما يتعلق بمكون (الشخصية السردية) الذي حملته

[1]- زهرة ديك، رواية في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، ص86

نوازع ومكبوتات، مفعلة المونولوج كثيرا في هذه الرواية"[1]، والمنولوج "تقنية تمسرح العقل وتجعله يتحدث عن نفسه، وهو متجلى للصراع النفسي، والتذكر والأسئلة والقلق "[2]، ويلجأ هؤلاء الروائيون وغيرهم لتوظيف المونولوج لتأثرهم بأسلوب تيار الوعي وليكشفوا من خلاله عن الأفكار الباطنية والصراعات النفسية التي تنتاب الشخصيات، فملاحظ على رواياتهم هذه طغيان الزمن الماضي على حساب الزمن الحاضر مما ساهم في احتلال المنولوج مساحة واسعة من السرد، من خلال توظيفهم لتقنيات تيار الوعي المختلفة من تذكر وتخيل وحلم.

3-1-5 السينما: يعد توظيف التقنيات السينمائية في الرواية الجزائرية المعاصرة ، من أهم مظاهر التجريب الروائي وأكثرها رواجا بين الكتاب ، نظرا لما يحققه هذا التداخل من مزايا أفاضت بظلالها على النسيج الروائي مما جعله في تجدد مستمر، فلا نكاد نلمس التشابه حتى على مستوى أعمال الروائي الواحد، "حيث يتمتع السرد الروائي بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي، فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع بعضها الآخر لبناء المشهد، وكلاهما يركز على أساسية الصورة في تشكله، وكلاهما يمكنه اللجوء إلى الاسترجاع الزمنى (Flash back) أو الاستباق، وبصفة عامة، إنّ الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي"[3]، هذا إضافة إلى إفادة معظم الروايات الجزائرية اليوم من أحدث التقنيات السينمائية كالمونتاج والكولاج وحركية المشاهد، ومن الروايات الجزائرية التي استثمرت هذه التقنيات السينمائية، رواية "مملكة الزيوان" 2015 للصديق حاج أحمد إذْ اعتمدت على تقنية لفلاش باك التي حضرت في النص بنسبة كبيرة لأن

1- بلقاسم فداق ومنصور بويش، رواية الذروة لربيعة جلطي: بين التجديد في التيمات ومحاولة البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية، الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، المؤتمر الدولي الثاني عشر، الجزائر، 21- 22 أغسطس 2016، مركز جيل البحث العلمي- طرابلس- لبنان ص176

2- آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 2015، ص69

3- ينظر: وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)، ص867

المقام مقامُ حكي عن ماض وتاريخ وذاكرة لمملكة الزيوان، ولأن بطل الرواية انطلق من النقطة الحاضرة ليستعيد كثيرا من المحطات في حياته وحياة القصر والزيوان والصحراء انطلاقا من لحظة ولادته التي راح يستعيدها بتفاصيلها ويحي ويسترجع ذكريات طفولته كدخوله للمدرسة لأول مرة، ويستذكر أيضا دخوله إلى عالم الجامعة لأول مرة بعيدا عن مسقط رأسه حين دخل العاصمة وإلى معهد التاريخ بالخصوص، حيث يتم بواسطة هذه التقنية التفاعل بين الحاضر والماضي بكل ما فيه من ذكريات وتجارب وصور، ونجد هذه التقنية أيضا موظفة في روايات سمير قسيمي ففي روايته "يوم رائع للموت"(2009) يروي الكاتب سيرة صحفي يخطط للانتحار عن طريق رمي نفسه من أعلى مبنى مشكل من عدة طوابق، وبطريقة الفلاش باك يسترجع ماضي البطل ويحكي لنا تجاربه الفاشلة في الحب والصداقة وغيرها .

4-1-5 الفن التشكيلي: انفتح الخطاب الروائي الجزائري المعاصر على فن الرسم انفتاحا واسعا، إذْ تجاوز الروائي في تجريبه باستثمار الفن التشكيلي مستوى الغلاف الخارجي للرواية ،الذي يعد العتبة الأولى التي تساعد على ولوج عالم النص وفهم مكامنه الدلالية، إلى المتن الداخلي للرواية سواء بتوظفيه لوحة أو عدة لوحات موزعة بين ثنايا النص لرسامين عالميين، أو بتمثل هذه اللوحات عن طريق اللغة إذْ يتفنن الروائي في تصويره للوحات التشكيلية، مما يجعل القارئ يشاهدها وكأنها حقيقة أمام عينيه ، إذْ نجد هذا في عدة روايات منها: "أصابع لوليتا"، و"سوناتا لأشباح القدس"، و"مملكة الفراشة"، و"رماد الشرق" لواسيني الأعرج، وكذلك ضمنت أحلام مستغانمي روايتها "ذاكرة الجسد" عددا من اللوحات التي رسمها خالد بن طوبال منها لوحة حنين، لوحة اعتذار، لوحة أحلام، ولوحات جسور مدينة قسنطينة، أما في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي فقد انفتح الفصل الخامس عشر من الرواية على ثمانية لوحات فنية، إذْ تحولت اللغة من أداة للكتابة إلى أداة للرسم والتشكيل، هذا إضافة إلى روايات أخرى استثمرت الفن التشكيلي منها: "السمك لا يبالي" لإنعام بيوض، "الذروة " لربيعة جلطي،

"حائط المبكى" لعز الدين جلاوجي، التي تضمنت عدة لوحات تشكيلية موزعة على مقاطع مختلفة من الرواية، ويشتمل الفن التشكيلي على فن النحت أيضا الذي أفادت منه الرواية الجزائرية حيث نلمسه في عدة روايات منها رواية "يصحو الحرير" لأمين الزاوي و"السمك لا يبالي" لإنعام بيوض وغيرها من الروايات التي احتفت بهذا الفن.

كما لجأت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى الإفادة من مختلف تقنيات فن الرقص، كما سنراه بتفصيل أكثر في الجانب التطبيقي من البحث، لأن توظيف الفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة هو جوهر هذا البحث.

2- التجريب على مستوى اللغة:

2-1 التعدد اللغوي:

يقصد بالتعدد اللغوي ذلك "الذي ينجم عن تعدد المتكلمين، الذين يدخلون إلى الرواية بلغاتهم الاجتماعية وبأفكارهم الخاصة حول أنفسهم وحول الآخرين. بحيث تصبح الرواية، بفضل ذلك حاملة لمختلف اللغات الاجتماعية والمهنية والسياسية والفلسفية، واليومية من لهجات ولغات متعلقة بالأجيال... والتي تلعب دورا مهما في تشخيص اللغات الاجتماعية والكشف عن مستويات وعي المتكلمين. بالإضافة إلى أنها لغات تتصف بكونها تضمنية، تحمل في طبقاتها التحتية دلالة اجتماعية وجنسية"[1]، وبناءً على هذا سعت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى تحديث لغتها وفقا لما يتطلبه التجريب الروائي وقد اعتمدت على أهم مظاهر التعدد اللغوي، الذي تجسدت أهم مظاهره في الرواية الجزائرية المعاصرة كالآتي:

- **اللغة العامية:** عمد معظم الروائيين الجزائريين إلى تطعيم رواياتهم بلغة العامية مما أحدث هجنة لغوية في متون هذه الروايات إذْ يجعل استخدام اللغة العامية بلهجاتها المتباينة من الرواية "غير مفهومة/ حتى في اقليمها الواحد"[2]، إلا أن هناك من يرى عكس هذا

---

[1]- عبد اللطيف محفوظ، صيغ التمظهر الروائي- بحث في دلالة الأشكال، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2011، ص96.

[2]- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1993، ص122

ويدعو إلى ضرورة تطعيم الرواية باللهجات العامية ويرى أن ذلك" من الصدق الواقعي الذي يجب على الروائي أن يلتزم به، فلا يجعل من شخصياته الروائية مجرد شخصيات ازدواجية تفكر بالعامية وتتكلم بالفصحى[1]، وهذا المظهر من التهجين اللغوي أخذ اهتماما واسعا من قبل الروائيين الجزائريين ، وتجلى في معظم متونهم الروائية إذْ تمظهرت اللغة العامية في هذه الروايات بأشكال متنوعة فتارة يستخدم الروائي كلمات دارجة ، وأحيانا يلجأ إلى ادراج الأمثال الشعبية المختلفة باختلاف اللهجات الجزائرية، ومن بين الروايات التي حفلت باللغة العامية: رواية "يصحو الحرير" لأمين الزاوي، إذْ يعمد الكاتب إلى المزاوجة بين الفصحى والعامية ندرج منها ما جاء على لسان الشخصية المحورية حروف الزين "حروف الزين بنت باسقة، "ترفع الرأس" و"تحمر الوجه" هكذا كان يقول عني أبي عاشقي الأكبر"[2]، "شخشخت كمشة البطاطا المبللة المقصوصة قطعا طويلة كما يحبها وأحبها أيضا"[3]، أما بالنسبة للغة الدارجة فنجدها مثلا في روايات واسيني فقد وظفها بكثرة في أغلب رواياته مثل: بن كلبون، وابن الكلب، الدنيا بنت الكلب، أولاد الحرام، ناس البراريك، هذا إضافة إلى عدة روايات أخرى ضمنت العامية في خطابها على غرار رواية "الحالم" لسمير قسيمي، "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، "كراف الخطايا" لعيسى لحيلح، و"العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي وغيرها .

حيث عمد هؤلاء الروائيون وغيرهم من رواد الرواية التجريبية في الجزائر، إلى تطعيم رواياتهم بمختلف اللهجات الجزائرية ، مثل الأمازيغية والشاوية والصحراوية وحتى بعض اللهجات العربية أيضا مثل المصرية، إذْ نجد رواية "مزاج مراهقة" موظفة إضافة للهجة الأمازيغية اللهجة المصرية، ووظفت رواية "مملكة الزيوان" للصديق حاج أحمد بعض الكلمات والأغاني الصحراوية.

1- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص122.

2- أمين الزاوي، يصحو الحرير، منشورات البرزخ، الجزائر، دط، 2014، ص75

3- يصحو الحرير، ص100

أما بالنسبة للغة الأمثال الشعبية فنلمسها في عدة روايات منها رواية "خطوة في جسد" لحسين علام نورد منها: "كانت حكاية يوسف وباية البجاوية منتشرة في كل مجلس، تجري على كلّ لسان كما تجري النار في التبن"[1] وكذلك نجدها في رواية "الذروة" لربيعة جلطي " كل خنفوس في عين أمو غزال"[2] وأيضا "من لحيتو وبخرلو"[3]

والأغاني الشعبية مثل:

من لا يعشق هيفاء أمناش ريحو عصيف

ومن لا يخطف خطفة ولا روى بكأس الجفا

يعذرني بالشوفا أنصير فاني رهيف."[4]

فهي إذن عبارة عن أمثال وأغان شعبية تؤدي عدة غايات داخل المتن الحكائي وتعبر عن المرجعية الفكرية والثقافية للشخصيات ومن ثمة مرجعيات الروائيين بصفة خاصة.

- **اللغة الأجنبية:** تعددت اللغات الأجنبية التي وظفتها الرواية الجزائرية المعاصرة في متنها الحكائي، تبعا لتنوع ثقافة الروائي الجزائري وانفتاحه على اللغات الأخرى، فلا نكاد نعثر على رواية جزائرية تخلو من لغة أجنبية وبالأخص اللغة الفرنسية وهذا طبعا راجع للعامل التاريخي بحكم الاستعمار، فكانت بهذا الرواية الجزائرية فضاء لاحتواء مختلف اللغات منها: الفرنسية، الإنجليزية، الإسبانية، وهذا ما تؤكده مختلف روايات التجريب في الجزائر، فالقارئ مثلا لرواية "مزاج مراهقة " لفضيلة الفاروق يجد الروائية تدرج عدة مقاطع باللغة الفرنسية بالإضافة إلى مزاوجتها للعربية بكلمات فرنسية، وتوظيفها لأغنية فرنسية لميراي ماتيو، ووظفت أيضا اللغة الإنجليزية بنسبة محدودة فقد اقتصرت الروائية على توظيف بعض الكلمات وأغنية، ونجد أيضا الروائي واسيني الأعرج يتفنن في تضمين

1- حسين علام، رواية خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص11

2- ربيعة جلطي، رواية الذروة، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، ص51

3- المرجع نفسه، ص79

4- حسين علام، رواية خطوة في الجسد، ص80.

نصوصه بعدة لغات منها الفرنسية والإنجليزية والإسبانية وهذه سمة بارزة في أغلب نصوصه تقريبا، فالقارئ لروايتيه "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، "حارسة الظلال" تستوقفه تلك الحوارية بين اللغات: العربية والفرنسية والإسبانية، إذْ متح في روايته "الفاجعة الليلة السابعة بعد الألف" من اللغة الإسبانية التي تمثلت في إدراجه لعدة أغانٍ وجمل وكلمات باللغة الإسبانية، وكذلك روايته "رماد الشرق" التي وظف فيها اللغة الإنجليزية، ونجد أيضا سمير قسيمي في روايته "الحالم" يوظف اللغة الفرنسية التي تأخذ مساحة واسعة من السرد، كما حذا حذوهم عدد كبير من الروائيين الجزائريين على غرار أحلام مستغانمي، أمين الزاوي، وغيرهم .

2-2 شعرية اللغة:

امتازت الكثير من النصوص الروائية الجزائرية بشعرية لغتها حتى أضحت هذه الروايات مزيجا بين النثر والشعر، وذلك مُسايرةً لمظاهر التجريب الروائي ولما يضفيه هذا المزج من جمالية داخل هذه النصوص ويزيد من فنيتها، ومن بين الروائيين الذين عمدوا إلى استعمال اللغة الشعرية في متونهم نجد: واسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، وياسمينة صالح، وزهرة ديك، وأمينة الشيخ، وعز الدين جلاوجي، وبشير مفتي، سمير قسيمي وغيرهم، إذْ سنعرض لأهم الروايات التي طبعت بشعرية اللغة وسنبدأ بالرواية النسوية لغناها بهذه الظاهرة التي تعود ربما لطبيعة الأنثى، أو لكون بعض الروائيات مارسن الشعر في البداية وبعد ذلك لجأن إلى تخوم السرد، فقد عمدت أحلام مستغانمي إلى تطعيم ثلاثيتها بلغة شعرية، حتى غدت هذه الثلاثية نموذجا يجسد شعرية السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة ،

نورد هذا المقطع من رواية "ذاكرة الجسد":

على حافة العقل والجنون.. في ذلك الحد الذي تلغيه العتمة والفاصل بين الممكن والمستحيل.

كنت أقترفك...

كنت أرسم بجسدي حدود جسدك

أرسم برجولتي حدود أنوثتك

أرسم بأصابعي كل ما لا تصله الفرشاة، بيد واحدة كنت أحتضنك.. وأزرعك وأقطفك..

وأعريك وألبسك وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاسي .

يا امرأة على شاكلة الوطن[1]

ونجدها أيضا في روايتها "الأسود يليق بك" تغوص في تخوم اللغة الشعرية الأنثوية إلى أبعد الحدود إذْ كتبت روايتها على إيقاعٍ موسيقي وشعري فعباراتها تبدو وكأنها مقاطع شعرية حتى أنها عنونت أحد مقاطع الرواية بمقولة لنيتشه : «الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلطة»[2]، ونجدها تعنون مقطعا آخر بمقولة ل"فلاديمير مایاكوفسكي": «حيثما سأموت، سأموت وأنا أغني»[3] ، وبهذا فقد صنعت الكاتبة علامات تميزها بفعل شعرية لغتها التي "استمدتها من تجذرها في الذات النسوية حسا ومعنى، وانفعالها بحساسية الوجدان الأنثوي أكثر من حركات الذهن، فضلا عن تدفقها وسرعة ايقاعها الذي تسمه الغنائية في الغالب وهي لغة موحية بقوة مجازاتها ومتاثرة بمرجعيات معرفية متنوعة لعل الشعر أبرزها" [4]

وناشدت شعرية اللغة أيضا عدة روائيات أخريات مثل فضيلة الفاروق في روايتيها "مزاج مراهقة"، "تاء الخجل" وزهرة ديك في روايتها "في الجبة لا أحد" وياسمينة صالح في روايتيها "بحر الصمت"، "لخضر"، ربيعة جلطي في "الذروة"، وغيرهن من الروائيات الجزائريات اللائي استطعن خلق لغة روائية خاصة بهن توفرت على "علامات اختلاف دال تجلت في رفض أشكال البلاغة الكلاسكية، وفي اعتماد ايقاع متسارع في صوغ الكلمات وتركيب الجمل يسمه الترجيع الغنائي، وفي الاشتغال المكثف على لغة البوح إلى

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص183، 184

[2]– أحلام مستغانمي ، الأسود يلق بكِ، عن نوفل ، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت ــ لبنان ، 2012، ص 317

[3]ــ المرجع نفسه ، ص 81

[4]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص101، 102.

جانب شعرنة لغة الخطاب التي يتداخل فيها السردي والشعري، الحواري والغنائي: سجلات معجم، وأفانين بلاغة، وصور تخييل وتشكيل بصري للكتابة على مساحة الورق.[1]

أما بالنسبة للروائيين فنجد أيضا رواياتهم مفعمة باللغة الشعرية من أمثال واسيني الأعرج، بشير مفتي، عز الدين جلاوجي، سمير قسيمي وغيرهم، فروايات واسني الأعرج تمتح من اللغة الشعرية تتعالق بين السردي والشعري، إذْ ظهر هذا جليا في عدة روايات منها: "طوق الياسمين"، و"مصرع أحلام مريم الوديعة"، و"سيدة المقام"، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "، و"ذاكرة الماء" وغيرها، ففي روايته "مصرع أحلام وديعة" اعتمد الكاتب على الانزياح ليخفف رتابة السرد بلغة قريبة من لغة الشعر إذْ " أسهمت هذه اللغة المتشعرنة في إضفاء مناخات درامية على عالم الرواية: فضاء قمعيا يوحي بالسجن أكثر منه بالحرية، وشخصية تعيش على ايقاع الفاجعة، بعد أن دمر السارجان سفيان الجازوتي، وقد سكن دماغها – إرادتها إبداع قصيدة الذات/ والإلهام لا قصيدة الرقيب/ والإرغام فيكون الاضراب عن الكتابة الشعرية، والذي استوجب عقاب القتل"[2]، ونجد أيضا بشير مفتي يلون نصوصه الروائية بهذه اللغة الشعرية خاصة روايته "المراسيم والجنائز" فقد استعمل فيها لغة قريبة من اللغة الشعرية تتوخى وصف الأحاسيس والمشاعر الحزينة وتبكي على ما أصاب المدينة (الجزائر) من انكسارات وخراب زمن العشرية السوداء "هاهي مدينة البرق والمطر والشتاء القارص تعوم في بحيرات صغيرة من الماء المتهاطل من السماء، مجار تجرف الأوراق والكراريس الكثيرة نحو أحواض القاذورات لتسقط كلها في زرقة البحر الأبيض ملوثة كل شيء ... "[3]

ونجد أيضا عز الدين جلاوجي يشتغل على شعرية اللغة في عدة روايات منها "حائط المبكى" و"سرادق الحلم والفجيعة" هذه الأخيرة التي أغرقها في الشعرية من خلال تلك

1– المرجع نفسه، ص102.

2– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص38 .

3– بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1998، ص12

الانزياحات اللغوية التي استعملها في وصف سلوكات المدينة المومس ووصف للمدينة الفاضلة التي يحلم بها أو حبيبتي نون كما سماها الكاتب، وكذلك نفس الشيء ينطبق على روايته "حائط المبكى" إذْ تجسدت شعرية اللغة فيها في تلك الأوصاف الجميلة التي خص بها حبيبته أو سمرائي كما يحب أن يلقبها "سمرتها النظرة عيناها السوداوان الواسعتان وقد تغشاهما الذبول حاجباها المعقودان كخطاف أعياه التجديف في الفضاء البعيد، أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة، شعرها الحالك الذي عصمته بخيط أبيض طويل، ابتسامتها البريئة التي ظلت توزعها على كل من يحييها أو حتى يمر قريبا منها، شفتاها التي كانت تداعب بهما فنجان القهوة الساخن، ملابسها الخريفية الأنيقة، كل ذلك ظل يحاصرني يسرقني من عشرات الملامح المختلفة... هذه السمراء المدهشة المارقة عصفت بكل عاداتي[1]، فملاحظ من هذا المقطع أن الكاتب قد انزاح بلغة السرد إلى أبعد الحدود مما خلق نغما موسيقيا قريبا من لغة الشعر ساهم في شعرية خطاب هذه الرواية.

3-2 تعدد الأصوات في الرواية :

تعد الرواية من وجهة نظر الناقد الروسي ميخائيل باختين عملاً "يتسم بتعدد الأصوات أساسا، وأن تكون حوارية أكثر من كونها مونولوجية (وحيدة الصوت)، فجوهر الرواية هو تقديمها لأصوات أو خطابات متباينة، وبالتالي تقدم تصادم المنظورات الاجتماعية وكذلك وجهات النظر[2]، وهذا ما حاولت الرواية الجزائرية المعاصرة تجسيده وذلك من خلال قطيعتها لشكل الرواية الكلاسيكية (المونولوجية) وتمثلها لتقنيات الرواية الحوارية أو ما يعرف برواية الأصوات ، إذْ تجلت هذه التقنية في مختلف الروايات الجزائرية التجريبية المتعددة مثل ما عرضت له رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي التي تتحاور فيها شخصيات عدة متباينة الثقافة مثل: الكاتب سعيد، والسينمائي

---

[1]– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، دار المنتهى، الجزائر، ط2، 2016، ص7، 8

[2]– جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق– سوريا، ط1، 2004، ص107.

الهادي والإمام المتصوف، والإرهابي المدعو الزواش، وأيضا نجد هذه التقنية في روايتيه "أشجار القيامة"، و"أرخبيل الذباب"، فالخطاب الروائي "يعد خطابا خليطا متصلا بتعدد اللغات والأصوات... ولا تستحق الرواية اسمها إذا لم تكن خليطا"[1]، ونجد هذه التقنية أيضا في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي إذْ تتحدث أصوات كثيرة داخل الرواية ممثلة في شكل شخصيات تحمل خلفيات اجتماعية وثقافية متنوعة نذكر منها: الشخصية المحورية هالة، طلال، مصطفى أول من أحبت هالة، ونجلاء ابنة خالة هالة، فراس رفيق هالة، هند أم هالة وغيرها، أما في رواية "العشق المقدنس" فتتعدد الأصوات فيها بين السارد عاشق هبة، وهبة، وعميد مكتبة المعصومة، والشيخ القطب، والأمير أبو علي محمد بن عبد السميع البوني، وفي رواية "تلك المحبة" لحبيب السائح تتعدد الأصوات بين عدة رواة كأن قصة الرواية واحدة يتناوب على سردها مجموعة من الشخوص يختلفون باختلاف مكانتهم الاجتماعية وثقافاتهم ودياناتهم .

3- التجريب على مستوى المضمون (التيمات):

توالدت التيمات في الرواية الجزائرية المعاصرة من اختلاف هواجس الروائيين ، وقدرتهم على مسايرة التحولات الطارئة السياسية والاجتماعية والثقافية التي مست الجزائر، مما أدى إلى اختلافها وتنوعها، إذْ عالجت الرواية الجزائرية تيمات متعددة منها: الثورة، المحنة، أزمة المثقف، الحب، الآخر، الثالوث المحرم (الدين، الجنس، السياسة) وغيرها إذْ من الصعب الإحاطة بها جميعا نظرا لثراء التجربة الروائية الجزائرية كما ونوعا خاصة في الآونة الأخيرة، وتتمثل أهم هذه التيمات في:

3-1 الثورة التحريرية:

شكلت الثورة التحريرية مرجعية مهمة للكتابة الروائية الجزائرية، إذْ انكب الروائيون يستلهمون تاريخها ويستحضرون سير أبطاله، كل حسب رؤيته الخاصة لهذه الثورة، فقد أصبحت "الثورة هي المرجعية الإيديولوجية والفنية التي ينطلق منها أغلب

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط1، 1987، ص16.

الروائيين الجزائريين"[1]، وتجلى هذا في احتفاء الكثير من الروايات "بموضوع الثورة وتمجيدها للحظة النصر –وقد تحقق الاستقلال– من منظور ذاتي ضخم هذه الثورة إلى حد الأسطرة، ونزهها ورجالها من كل الأخطاء إلى حد العصمة والتأليه، وهو ماتعكسه روايات: الانفجار 1984، وهموم الزمن الفلاقي 1985، وبيت الحمراء 1986، والانهيار 1986، وزمن العشق والاخطار 1988، وخيرة والجبال 1988، لمحمد مفلاح، والأكواخ تحترق 1982، لمحمد زتيلي، والضجة 1984 لخدوسي رابح، و"أخيرا تتلألأ الشمس" 1989 لمحمد مرتاض، وغيرها من النصوص الروائية التي أسهمت في تكريس إيديولوجية السلطة المهيمنة"[2].

إلا أنه ظهر عدد من النصوص الروائية تناولت موضوع الثورة من منظور نقدي يناقش انحرافات الثورة وسلبياتها وهذا ما يؤكده الناقد المغربي عبد الحميد عقار بقوله: "... سيتغير الوضع، وستصبح تيمة الشهيد والثورة الجزائرية نفسها موضع مناقشة ومراجعة ونقدا لما عاشته هذه الثورة من سلبيات، وسيصبح شعار الكتاب هو أن الثورة ليست بالشيء المقدس بل هي مثل باقي الأشياء والقيم تعرف بعض مواطن الضعف ومن الضروري مساءلتها ومكاشفة النفس بصدد سلبياتها، ولذلك رأينا أن الطاهر وطار في عرس بغل سيتحول عن تيمة الشهيد وتيمة الثورة نحو تيمة أخرى أكثر شمولا وتعميما هي تيمة الثورة المجهضة أو الثورة المهدورة بصفة عامة... نفس الشيء سنجده عند روائي كواسيني الأعرج في روايته ما تبقى من سيرة لخضر حمروش وفيها ينتقد مؤسسة الثورة وينتقد الروائيين الذين سبقوه في معالجة هذه التيمة، ويقيم معهم نوعا من الحوار..."[3]، وهو أيضا ما عبرت عنه روايات رشيد بوجدرة وجيلالي خلاص والحبيب السائح وغيرهم من الكتاب الذين تطرقوا إلى الانحرافات التي شهدتها الثورة والمعاناة التي لحقت ببعض أبطالها وظل مسكوتا عنها.

---

[1]– علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص48.

[2]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص11، 12

[3]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية الواقع والتجريب، مقدمات المجلة المغاربية للكتاب، فصلية، العدد 13، 14 صيف خريف 1998، ص18

2-3 المحنة الجزائرية:

أفرزت التحولات السياسية التي شهدتها الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988 –وما نتج عنها من جرائم القتل والاغتيالات وسيادة أجواء الفوضى وغياب الأمن– خطاب روائي جزائري جديد ظهر في التسعينيات من القرن العشرين "أطلقت عليه تسمية رواية المحنة، وهو يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد منه تيمات الموت، والإرهاب، والرعب، والمنفى. وهي تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة"[1]، فقد اشتركت روايات هذه المرحلة في تناولها للأزمة السياسية الجزائرية وما نتج عنها من مختلف مظاهر العنف والمأساة ومن بين الروايات التي تمثل هذه المحنة نذكر: "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" رمل الماية 1990، و"سيدة المقام" 1991، و"ذاكرة الماء" 1997، و"شرفات بحر الشمال" 2001، و"حارسة الظلال" 2001 لواسيني الأعرج، و"فوضى الأشياء" 1990 لرشيد بو جدرة، و"الشمعة والدهاليز" 1995، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" 1999 للطاهر وطار، و"فوضى الحواس" 1996، و"عابر سرير" 2003لأحلام مستغانمي، "المراسيم والجنائز" 1998 للبشير مفتي، و"فتاوى زمن الموت" 1999، و"بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي، و"عواصف جزيرة الطيور" 1998، و"الحب في المناطق المحرمة" 2000 لجيلالي خلاص و"ذاك الحنين" 1997، و"تلك المحبة" 2002 و"تماسخت" 2002 للحبيب السائح، و"بين فكي وطن" 1999، و"في الجبة لا أحد "2001 لزهرة ديك، و"تاء الخجل" 2002 لفضيلة الفاروق وغيرها، فالرابط بين روايات هذه المرحلة هو هيمنة "فعل الموت حيث يوقفنا السارد على رائحة الموت والدم من خلال عرض حالة المدينة والناس المهزومين، التي قد يحدد مصدرها أو لا يحدد هدفها إلا من خلال تعرفنا على نتائج أفعال كانت سبب تدهور الأوضاع، فيبدو الحكي حدثا كلاميا مشحونا بأثار تلك الانهزامات في الواقع وداخل النفوس وبدرجات متفاوتة".[2]

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص11

[2]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص79.

3-3 أزمة المثقف:

مع تأزم الأوضاع السياسية في الجزائر واستفحال ظاهرة الإرهاب في فترة التسعينيات وما صحبها من قتل همجي وعنف، لم يكن المثقف الجزائري بمعزل عن هذه الأوضاع إذْ لم يتوان لحظة في تتبع هذه الظاهرة ومساءلتها فكان من الطبيعي أن يجابه المثقف بالتهديد والاغتيال لضمان صمته، فكان هذا سببا كافيا لجعل معظم المثقفين يلجؤون إلى الهجرة، ومن بقي منهم ظل يترقب الاغتيال في كل لحظة، ومن بين الروايات التي تطرقت إلى أزمة المثقف نجد: "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار التي تتناول حكاية شاعر رفض الانضمام إلى الجماعات المسلحة فكان جزاءه الإعدام، ونفس الجزاء تعرضت له الشخصيات المثقفة في عدة روايات منها: "سيدة المقام"، و"حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، و"المراسيم والجنائز"، و"أرخبيل ذباب" لبشر مفتي، و"تيميمون" لرشيد بوجدرة، و"في الجبة لا أحد" لزهرة ديك.

أما رواية "مزامير الحجر" (2015) لمحمد جعفر، فتعالج مسألة المثقف الشجاع المنتصر الذي استطاع انتقاد السلطة والإسلاميين معا، مما ميزها عن الروايات المطروحة سلفا التي تناولت مسألة المثقف المهزوم، وهذا ما أكده سمير قسيمي بقوله: " في النص إدانة واضحة – شجاعة في أكثر من موقع– للإسلاميين والسلطة في آن واحد. فبذكاء واضح وبخبث أكثر وضوحا، شرّح محمد جعفر الفترة التسعينية بغير مشرط الضحية، فلم نر طيلة العمل بطلا خنوعا أو غير منطقي مثلما اعتدنا عليه في معظم الروايات الجزائرية المكتوبة وفق تيمة البطل المثقف والفترة التسعينية، حيث كانت هذه الروايات تستعين بأبطال مثقفين غير متوازنين نفسيا بنحو لا تبرره لا الأحداث ولا الواقع ولا المتعارف عليه نفسيا. والأكثر إثارة للاستغراب انضواء هؤلاء الأبطال تحت مظلة الضحية الأبدية[1]".

[1]– سمير قسيمي، مزامير الحجر رواية جزائرية عن مثقف ليس ضحية، مقال منشور بجريدة العرب، 12/09/2015، العدد 10036 السنة 38، ص17.

ونجد سمير قسيمي يتناول أزمة المثقف من الناحية النفسية والاجتماعية ففي روايته "يوم رائع للموت"، يروي لنا قصة صحفي (حليم بن صادق) تدفعه مغامرة عاطفية فاشلة إلى الشعور بإحباط وخيبة عميقين يدفعانه إلى التفكير في الانتحار، حيث يشرع فعلا في هذا الأمر بعد أن هجرته حبيبته لتتزوج أحد الأغنياء. وحتى تكون ذكراه، يكتب حليم إلى نفسه رسالة يبين فيها أسباب انتحاره ويرسلها إلى نفسه في البريد، حيث قدر أنها لن تصله إلا بعد أسبوع من انتحاره. وهكذا ستتحدث عنه الصحافة مرتين، مرة بعد انتحاره، ومرة أخرى بعد وصول رسالته التي توضح أسباب موته، إلا أن القدر تكون له ترتيبات أخرى تحول دون انتحار هذا الصحفي في نهاية الرواية .

3-4 حضور الآخر:

حفلت الرواية الجزائرية بتناول تيمة الآخر الغربي في معظم متونها ، فصورة الآخر في الرواية الجزائرية "اتسمت بالتغير وانعدام الثبات، تبعا لطبيعة الآخر، ومنظور الكاتب الخاص، وتبعا للمرحلة التي كُتب عنه فيها والظروف المحيطة بها، فإذا التزم الأديب بالأنا الجمعي وعبر عن الآخر المقابل له من منظور الجماعة فإن الصورة تكون ذات أبعاد واحدة ورؤى متوافقة فيما بينها، أما إذا عبر الكاتب من الأنا الذاتية الفردية، فإن الصورة التي ترسم الآخر ستتغير لا محالة من موقفه الخاص وتوجهه الفكري، ومبدئه الذي يؤمن به"[1]، ومن بين الروايات التي تناولت صورة الآخر نجد رواية "الملكة" (2014) لأمين الزاوي التي يحكي فيها عن قصة حب جمعت بين فتاة جزائرية وصيني يعمل في إحدى ورشات البناء بالجزائر فقد تناولت موضوع وجود "الآخر الصيني" في الجزائر، وكيف اندمج هذا الأخر في المجتمع الجزائري وأثر على ثقافته فوجوده قد تجاوز الجانب الاقتصادي .

---

[1]– عالية زروقي: صورة الآخر في الرواية الجزائرية 1950–2010م، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم، إشراف عبد القادر توزان، كلية الآداب والفنون جامعة حسيبة بن بوعلي، تاريخ المناقشة 28–02–2017، ص376.

ونجد أيضا رواية "ضياع في عرض البحر" (2009) لحفناوي زاغر تتناول هجرة الصحفي الجزائري سنان إلى فرنسا هروبا من التهديد والظلم الذي لحقه، آملا أن يلقى السعادة وحرية التعبير التي افتقدها في بلده، إلا أنه خاب أمله جراء الرفض والتهميش الذي لحقا به ؛ فهو منبوذ في فرنسا، فحتى الأعمال التي عرضت عليه لم تكن نيتها شريفة، منها العمالة والجوسسة والتنكر للوطن، فقرر العودة إلى الجزائر .

وتحكي رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي قصة صحفي فرنسي متعلق بالجزائر أقام بها فترة لإنجاز تحقيق صحفي عن الأحداث التي تعيشها الجزائر فترة التسعينات، إلا أن نواياه فيها نوع من الخبث إذْ ما زال قلبه متعلقاً بالجزائر وكان من الأفضل في رأيه لو تعايش الجزائريون والفرنسيون في ظل جزائر فرنسية، فهو لا يعتبر نفسه استعماريا وإنما يطلب هذا التعايش من باب التسامح والتصالح .

أما الروائي عمارة لخوص فقد اتجه في روايتيه "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" (2006) و"القاهرة الصغيرة" (2010) نحو الانفتاح على ثقافة الآخر الإيطالي، ففي الرواية الأولى يتطرق إلى خوض موضوع العنصرية اتجاه العرب والمسلمين في إيطاليا، حيث يكنون لهم الحقد والعدائية، ويعد المهاجر الجزائري أحمد شخصية محورية في الرواية ؛ فقد استطاع فرض نفسه على الإيطاليين بحسن أدبه وإتقانه للغة الإيطالية، أما رواية "القاهرة الصغيرة" فلا تختلف عن سابقتها إذْ تتناول بصفة عامة عنصرية الإيطاليين ونبذهم للعرب والمسلمين خاصة بعد أحداث 11 سبتمبر2001، ومن مظاهر هذه العنصرية رفضهم للحجاب من خلال إلحاق الأذى بالمتحجبات، وإطلاق مصطلح إرهاب على كل العرب والمسلمين.

وتناول واسيني الأعرج الآخر الإسباني في عدة رواياته منها رواية "حارسة الظلال" التي عرضت لزيارة دونكيشوت إلى الجزائر في فترة العشرية السوداء للوقوف على الأماكن التى مر عليها جده من قبل وأسر بها من طرف القراصنة الأتراك، وكان بصحبته آلة فتوغرافية لتصوير هذه الأماكن متخيلا أنها قد أصبحت مواقع أثرية، ولكنه في

الواقع وجدها قد تحولت إلى مزبلة أو مفرغة، تضيع فيها النصب التذكارية، توحي بالاستهتار والعبث بالتاريخ والذاكرة الثقافية، وبهذا يعقد الأعرج مقارنة بين الآنا السلبية المستهترة بالتراث مما جعله عرضة للسرقة والإتلاف، وبين الآخر المهتم الذي يتحمل المخاطر في سبيل رؤية أثار جده وبذلك تبرز صورة إيجابية مشرقة للآخر الأجنبي الإسباني في الرواية.

5-3 الثالوث المحرم (الدين، الجنس، السياسة):

تميزت الرواية الجزائرية المعاصرة بجرأة كبيرة من حيث التيمات المعالجة إذْ لم تتوان لحظة في التطرق إلى المحظور سواءً كان دينا أو سياسة أو جنسا لأن الرواية كنوع أدبي "هو الأكثر مواءمة لقول ما لا يسمح بقوله في ظل النظم الشمولية، والدكتاتوريات الحاكمة، والرقابة المقوننة، والتعسف والحرمان. ذلك أن عالم الرواية تخييل، وأسلوبها قناع، ولغتها مراوغة ومجاز"[1]، وهذه السمات بالطبع تمثل أهم مظاهر الرواية التجريبية التي سمحت للروائي بخرق المحظور والتمرد حتى على المقدسات والثوابت الدينية، وهو ما تجلى في الكثير من النصوص الروائية الجزائرية اليوم من خلال تمردهم على الثالوث المحرم وذلك كما يلي:

5-3-1 المحظور الديني: لقد تمرد الروائي الجزائري على الدين باعتباره أهم الثوابت المقدسة لدى الفرد الجزائري، وذلك من خلال استعمال الخطاب الديني لتمرير أفكاره الخاصة والتي في الغالب ما تكون استهزاءً بفكرة ما أو نقدا لاذعا لجهة ما في المجتمع، ومن بين الروائيين الذين تجرؤوا في نصوصهم على المقدسات الدينية نجد: الطاهر وطار، واسيني الأعرج، أمين الزاوي، رشيد بوجدرة، فضيلة الفاروق، عز الدين جلاوجي، ربيعة جلطي وغيرهم.

ففي رواية "اللاز" للطاهر وطار نجد انتهاكا صريحا لتعاليم الدين الاسلامي من خلال إلقاء أحد الشخصيات (حمو) للمولود الذي أنجبته منه ابنة المعلم خوخة في النار،

[1] – يمنى العيد، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط1، 2011، ص258

وهو الفعل الذي تحرمه أحكام الشريعة الإسلامية وكل القيم الإنسانية، ونجد أيضا إلى جانب وطار رشيد بوجدرة في روايته "ليليات امراة آرق" حيث يخترق المقدس الديني والمتمثل في الآذان إذْ تجلى هذا "من خلال تعبير الساردة عن انزعاجها من صوت المؤذن وهو ذات الإزعاج الذي يعبر عنه المجنون في فصل "الكابوس" من رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار"[1]، ونجد أيضا فضيلة الفاروق في روايتها "مزاج مراهقة" تخترق تعاليم الدين من خلال تصرف إحدى شخصياتها لويزة المتمردة على تعاليم الدين الإسلامي بنزعها الحجاب ورفضه من جهة، ومن جهة أخرى التشبه بالذكور في طريقة لباسها وقصة شعرها وتقمصها شخصيتهم أيضا لكي تشعر بالقوة، لأنها ترى في حجابها مذلة وضعفا.

ونجد في رواية "العشق المقدنس" لعز دين جلاوجي تجاوزاً واضحاً للدين إذْ تجلى من خلال التصرفات السيئة التي قامت بها شخصية (المفتي)، والمفتي في الثقافة الإسلامية رمز للأدب والتقوى والوقار، وأيضا من خلال اتخاذ المساجد التي تعد من المقدسات الإسلامية لنصرة الطوائف المتنازعة والدعوة إلى الموت والفتن، وهو ما جعل فتاوى علمائها محطا للسخرية والاسهتزاء من الناس، وبالغ جلاوجي بتوغله في المحظور الديني إلى أن يعنون أحد فصول روايته هذه ب"نبش قبر النبي" ونبش القبور من المحظورات التي نهى عنها الإسلام بالنسبة لعامة الناس فما بالك بنبش قبر أعظم الخلق محمد (ص)، وفي رواية "يصحو الحرير" لأمين الزاوي الذي يخترق المقدس الديني من خلال أفعال شخصية حروف الزين التي هوايتها رسم الأنبياء، ورسمت حتى وجه الرسول الأعظم محمد (ص) "كانت هوايتها رسم الطيور والأنبياء جميع الأنبياء، خفية عن أبيها وعن جدتها التي لا تترك صلاة، كانت تضع لهم صورا حسب ما تتجلى لها ملامحهم من جراء قراءات بعض كتب الفقه والسير للمسلمين والمستشرقين والكتب السماوية وملحمة جلجامش وغيرها...

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص46

وعادت لترسم وجه الرسول الأعظم"[1]، أما في روايته "صهيل الجسد" فيخترق الزاوي المقدس الديني من خلال إدراجه لممارسات الحاج مكي وهو رجل يحفظ القرآن للتباهي فقط، إذْ يدفع ابنه للعمل بالغربة ليستأثر هو بزوجة ابنه " فقداسة الدين في نص صهيل الجسد يهتكها الشيخ مكي الذي يعيش حياتين ظاهرية وباطنية، حيث يتظاهر بالتدين والورع والتقوى، وممارسته تخالف كل ذلك تماما، فهو يحاول الاستئثار بزوجة ابنه، كما يستأثر بالأرض ويحتكرها في إشارة منه إلى الاستغلال وإطالة عمر الاستدمار وبقائه، ومن ثمة بقاء سلطته الدينية ومتعته المحرمة ومصالحه السياسية والاجتماعية" [2]

5-3-2 المحظور الجنسي: إنّ المتتبع لمضامين الرواية الجزائرية يجد أن قضية الجنس والمرأة قد احتلت مساحة واسعة في الروايات ، فقد تجاوز معظم الكتاب المحظور باسم الحداثة والتجريب، وتعد الروايات النسوية أكثر جرأة في طرحها لموضوع الجنس مقارنة بالروايات الذكورية، ومن بين الروائيات اللائي احتفين باختراق المحظور الجنسي في روايتهن نذكر: أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، زهور الونيسي، زهرة ديك، ياسمية صالح، ربيعة جلطي، عبير شهرازاد وغيرهن، إذْ تعد فضيلة الفاروق من أكثر الروائيات اشتغالا على تيمة الجنس وهذا ما تجلى بوضوح في رواياتها الأربع: "مزاج مراهقة" (1999)، و"تاء الخجل" (2002)، و"اكتشاف الشهوة" (2006)، و"أقاليم الخوف" (2010)، إذْ "جعلت من قضايا المرأة بؤرة كلامها، دون أن تخفي تذمرها من واقع المرأة المزري، وأن تتطلع إلى تحرير المرأة وانعتاقها من أغلال الماضي بالتركيز على معالجة مختلف قضايا المرأة بجرأة قل نظيرها، وخاصة ما يتعلق بالحب، العذرية، الطلاق، الزواج، إنجاب البنات، التعليم، الحجاب، العلاقة الزوجية، الشذوذ، التعدد، تهميش المرأة ومعاناتها

1- أمين الزاوي، يصحو الحرير، ص15، 16

2- عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، ص45

من العقلية الذكورية وتوق جسد المرأة إلى اللذة والجنس"[1]، إذْ نجدها تطرح في روايتها "تاء الخجل" قضية اختطاف الفتيات واغتصابهن في العشرية السوداء بالجزائر، مؤكدة على أن الاغتصاب أصبح إستراتيجية حربية لذلك كانت الرواية من أجل 5000 مغتصبة في الجزائر وضد تواطئ مختلف مكونات المجتمع على احتقار المرأة واستغلالها ، فالنساء تغتصب على مرأى ومسمع الجميع، ولا أحد يسمع صراخ المرأة ويغيثها، أما في روايتها "اكتشاف الشهوة" فتخترق المحظور الجنسي بجرأة لا مثيل لها عند قريناتها من الروائيات إذْ تتناول موضوع تسلط الزوج وقسوة مشاعره مما يدفع بالمرأة إلى الخيانة الزوجية بحجة غياب الحب، فالروائية "تربط الجنس بالحب، وأنه لا شهوة ولا لذة جنسية في غياب الحب، فالبطلة تنفر من ممارسة الجنس مع زوجها لغياب الحب، وتتوق لممارسته مع عشاقها خاصة آيس وتوفيق. تقول لآيس: (الحب هو الذي يجرني إليك) كما تعلقت بتوفيق لأنها أحبته (توفيق كان محبا وذلك كان كافيا لأكون سعيدة) لذاك كان لكل شيء في العشيق معنى ودلالة، وقد تكون القبلة مع العشيق أكثر تأثيراً من علاقة جنسية مفروضة من طرف الزوج"[2].

وكذلك جعلت ياسمينة صالح من قضية المرأة تيمة أساسية في رواياتها "بحر الصمت" (2001)، و"أحزان امرأة من الميزان" (2002)، و"وطن من زجاج" (2006)، و"لخضر" (2010)، فقد تناولت موضوع أزمة الجنس بوضوح في روايتها "أحزان امرأة من برج الميزان" "حيث يصبح (الجسد ثروة يجب استغلالها) من خلال سلوكات عدة نساء أهمهن: صديقة الساردة في الجامعة وأمها، كتجارب في المدينة وتجربة ثالثة في البادية فالصديقة إذْ تحكي عن أمها التي كانت تمتهن الدعارة في مجتمع يتشدق بالشرف علنا ويمارس الرذيلة خفية (كان الناس ينظرون إلينا نظرة تثير التقزز، حتى أولئك الذين

---

[1]– الكبير الداديسي، الجنس في الرواية الجزائرية النسائية، ديوان العرب، تاريخ النشر06– 10– 2017، الرابط: *http://www.diwanalarab.com/spip.php?article48009*، تاريخ التصفح: 2018/04/13، الساعة: 23:44

[2]– المرجع نفسه.

يتسللون إلى بيتنا ليلا لنفس المتعة يحتقروننا في الصباح، كانوا يحتقروننا باسم الشرف). تحكي كيف وجدت نفسها منغمسة في الدعارة بعد وفاة أمها، دون أن يمنعها ذلك من الحصول على البكالوريا وولوج الجامعة وترتقي في سلم الدعارة إلى الفنادق الراقية، وسيارات الرفاه، ومعاقرة رجال الأعمال... أما النموذج الثالث فقصة أرملة رفضت الزواج لتربي أبناءها الصغار فكثرت حولها الشائعات في مجتمع (الفضيلة فيه لا تحمي من الجوع) فلم يكن أمامها سوى الإذعان (الكل اشتهاها في الحرام فكانت الخطيئة، خطيئة أن تصبح امرأة جميلة عاهرة كي تنقذ أبناءها من الجوع) "[1].

أما فيما يخص الكتابة الذكورية واختراقها للمحظور الجنسي فنجدها أقل جرأة من الروائيات الجزائريات، إذْ كان تناولهم لهذا التابو في البداية محتشم نوعا ما ثم اِختفى زمن العشرية السوداء، فقد تناول الطاهر وطار تيمة الجنس في عدد من أعماله، وبالأخص في رواية "عرس بغل"، كما لجأ عبد الحميد بن هدوقة إلى التيمة نفسها في روايته "بان الصبح" لإبراز السلوك الخطأ، والخيار غير السليم الذي تتخذه بطلة الرواية "دليلة" التي قدمت من الريف إلى المدينة للدراسة، فتكتشف الرغبة في التحرر من القيود الاجتماعية البالية، ويصبح الجنس بالنسبة إليها وسيلة للتحرر والانعتاق. أما جيلالي خلاص فقد قام في روايتيه "رائحة الكلب"، و"الحب في المناطق المحرمة" باستعادة مشاهد جنسية أسرف في وصف تفاصيلها، إلا أن روايات أمين الزواي وواسيني الأعرج وسمير قسيمي شكلت الاستثناء وخرقت المحظور الجنسي، إذْ يعد أمين الزاوي أجرأ الكتاب في تناول هذه التيمة في عدة روايات منها: "حارة النساء"، "وليمة الأكاذيب"، "يصحو الحرير" وغيرها ، فماهي الأسباب التي تدفع بالزواي إلى الاشتعال على الجنس بتلك الجرأة؟، فقد طُرِح هذا السؤال على الزواي في أحد الملتقيات فكان رده كالآتي:" ابتسم الزاوي وسأل السائل بدوره: أيعقل أنك تجدني أكثر جرأة في توظيف الجنس مما قد تكون قد قرأت في تراثنا العربي؟" . بالفعل لم يخل التراث العربي على اختلافه من نصوص وكتب عن

[1] – الكبير الداديسي، الجنس في الرواية الجزائرية النسائية، مرجع سابق .

"الجنس"، حتى أن هذا الأخير كان ولا يزال "التابو" الأكثر تناولا في أدبياتنا. كما يحفظ التراث كتبا قد توصف وفق معايير الوقت الراهن بـــ"الإيروتيكية"، وهي كما وصف أمين الزاوي أكثر جرأة مما يكتب اليوم"[1]

ويحتفي واسيني الأعرج بالمحظور الجنسي في عدة روايات منها "نساء كازانوفا" (2016) الذي يدرج فيها سلوكا جنسيا شاذا لإحدى زوجات كازانوفا وهي "لالا مباركة" التي تغسل النساء المتوفيات وتزين وجوههن بمواد التجميل وتمارس الجنس معهن إذْ يدعى هذا النوع من الممارسات بمصطلح النكروفيليا، وكذلك يتقصى سمير قسيمي في روايته "تسعون" (2015) ظاهرة اغتصاب الأطفال من خلال شخصية الطفل المغتصب حسان ربيعي الذي صار رجلا يعاني من اضطرابات نفسية أهمها انفصام الشخيصة إذْ " يحضر فيها الجنس لا بوصفه حدثا يوميا، بل كمحّرك للأحداث، العلاقات الجسدية الحميميّة وطبيعة التغيرات الجسدية التي تمر بالشخصيات تتجلى آثارها في ما هو عام وعلني، خارج فضاء المتعة، تاريخ الانتهاكات التي تمر به كل من الشخصيات يجعل الجنس تراجيدياً أكثر منه متعة، الاغتصاب والعنانة إلى جانب التحول الجنسي كلها تفاصيل حميّمية منحرفة عن النموذج التقليدي التي تفترضه المدينة، الشخصيات لا تؤمن بالثورة، بالتغيير وبغياب النموذج، وبالتالي حتى الممارسات الحميمية والتي من المفترض أن تكون منفتحة على الخيارات كلها أيضا تعتبر انحرافاً، الحدث التراجيدي السابق يبقى حاضرا، كخليّة جذعيّة تأخذ شكلا مختلفا في كل سياق وضمن كل حدث"[2]

ويرى الروائي الجزائري بشير مفتي أن الجنس يعد تابو في نظر رجال الدين وبعض النقاد إذْ يتم تحريض جمهور القراء ضد هذا الكاتب أو ذاك لأنه يكتب عن الجنس بجرأة، لأن الوعي الثقافي لم يتطور بعد ليدرك أن الأدب مساحة حرة يمكن أن نتناول

---

[1]– سمير قسيمي، الجنس في الرواية العربية بين الضرورة والموضة، بوابة أفريقا الإخبارية، *www.afrigatenews.net/content*، 09-05-2014، تاريخ التصفح: 2018/04/22، الساعة: 14:00

[2]– عمار المأمون، تسعون رواية جزائرية عن ذاكرة القهر، جريدة أخبار العرب، العدد 10236 السنة 38، 05-04-2016، ص14.

فيها كل الممنوعات بشرط واحد أوحد لا غير وهو أن الأدب فن قبل كل شيء وجمالية، وهذا يعني أن استهداف الجنس لمجرد الاستهداف يعد عملا لا يضيف شيئا للأدب كقيمة جمالية وفنية بالأساس، بل سيكون محاولة للشهرة أو لفت الانتباه وقد يعتبر البعض الجنس مادة سهلة للشهرة، حيث هنالك من يبحث من خلال استعمال الجنس فقط عن ردة الفعل التي يحدثها نص كهذا في قاعدة أصولية جاهزة للتحريم والتكفير والتخوين والاتهامات المعروفة أي هو يتقصد أن يصدم جهة ما من أجل أن يشتهر وهو أمر مضلل عن حقيقة الأدب التي هي في جوهرها جمالية قبل كل شيء.[1]

3-3-5 المحظور السياسي : مثلت السياسة سؤالا مركزيا في أغلب المتون الروائية الجزائرية وذلك بفعل التحولات السياسية العميقة التي عرفتها الجزائر، ومن بين الروايات التي تجلى فيها خرق المحظور السياسي أعمال الجيل المؤسس رواية "جازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة التي تناولت "إشكاليات الثورة زمن الاستقلال، بالكشف عن صراعاتها وعرض تناقضاتها وتشخيص إخفاق العديد من اختياراتها، وانحراف ممارساتها عن الأصيل من المبادئ التي تبنتها زمن حرب التحرير ونادت بها، وهي النقدية السياسية التي بلور معالمها الأديب الطاهر وطار في روايته "الحوات والقصر"(1980)، و"تجربة في العشق" (1988)، "حيث كشف فيهما عن سمعة السلطة القمعية والوصولية والانتهازية التي تحكم جزائر الاستقلال، في صياغة جزئية لم تتهيب من المحظور السياسي"[2]، ومع اشتداد زمن المحنة في التسعينيات ظهرت عدة نصوص روائية تنتقد بجرأة كبيرة "السلطة الحاكمة والجماعات الإسلامية المسلحة على حد سواء، وهي مواقف لا يتهيب أغلبها في إدانة السلطة الحاكمة وتحميلها ما آلت إليه الأوضاع من تدهور، وكذلك إدانة الجماعات الإسلامية المسلحة وممارستها اللاإنسانية في مقاومتها السلطة، حيث تتفق كل هذه المواقف

1- ينظر: سمير قسيمي، الجنس في الرواية العربية بين الضرورة والموضة، مرجع سابق

2- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص10.

أن كرسي الحكم هو مدار هذه الفتنة في شتى تجلياتها وانعكاساتها وتداعياتها"[1]، ومن بين الروايات التي جسدت هذا التوجه نذكر: "سيدة المقام"، و"ذاكرة الماء"، و"شرفات بحر الشمال"، و"حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، و"فوضى الأشياء" و"تيممون" لرشيد بوجدرة، و"الشمعة والدهاليز"، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار ، و"فوضى الحواس"، و"عابر سرير" لأحلام مستغانمي، و"فتاوى زمن الموت"، و"بوح الرجل القادم من الظلام"، و"ذاك الحنين"، و"تلك المحبة"، و"تماسخت" للحبيب السائح، و"بين فكي وطن"، و"في الجبة لا أحد" لزهرة ديك، "الذروة" لربيعة جلطي وغيرها من الروايات التي اختارت العزف على وتر نقد السياسة الحاكمة، إذْ "أرخت مثل هذه الروايات لمرحلة العنف بكل تفاصيلها، وقرأنا مطارحات نظرية في الإيديولوجيا والسياسة على لسان الساردين والشخصيات، وعكست مساراتهم الصورية، المآل الذي آلت إليه وهو الموت المحقق كما تعكسه بعض الروايات، فالموت في "فتاوى زمن الموت"، يتحقق بفتوى تعميم القتل بتهمة الردة كما حدث لمواطني الحي الذي عرض لنا أشكال البؤس والقتل الفردي والجماعي فيه، وفي "المراسيم والجنائز" يتعرض الروائي إلى معاناة المثقفين من الكتاب والصحافيين الذين أصبحوا هدفا لتلك الفتاوى وهو نفس الأمر الذي عانت منه بطلة "سيدة المقام" مريم التي ترمز إلى المرأة الجزائرية الصامدة التي لن تسلم من المعاناة، والتي تسبب فيها في اعتقاد الكاتب النظام والتيار الديني الظلامي المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر. وتكاد تجمع هذه الروايات على إدانة السلطة في تغذية العنف من خلال سياستها الاقتصادية والتربوية والاجتماعية. "[2]

ويشتغل الروائي أمين الزاوي في معظم نصوصه الروائية على المحظور السياسي منها :"الرعشة"، "رائحة أنثى"، "السماء الثامنة" و"يصحو الحرير"، إذْ يحاكي من خلالهم

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية، ص11، 12.

[2]– ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل الى المختلف، ص77، 78

الواقع المرير الذي يحياه الجزائريون بجميع مستوياته الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية .

كما نجد كلاً من واسيني الأعرج في "روايته نساء كازانوفا" وعز الدين جلاوجي في روايته "العشق المقدنس" يخترقان المحظور السياسي بطرحهما قضية الحاكم الطاغية المستبد أوالديكتاتور، إذْ يمثل كازانوفا الظالم لنسائه الحاكم العربي الطاغية المستبد، ونساؤه الأربعة هن الدول العربية، وتطرح رواية "العشق المقدنس" فكرة المبايعة الأبدية وهو ما توضحه عبارة: "بايعناك بايعناك، أبد الدهر بايعناك"[1] في إشارة إلى سيطرة السلطة الحاكمة وغفلة الشعوب مما يديم فترة الحاكم المستبد والمطلق.

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص110

الفصل الثاني

توظيف فنون الأداء في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا: توظيف فن الموسيقى في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد":

1- البناء الموسيقي للروايتين

1-1 توظيف فن الشعر في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد"

1-2 توظيف الأغنية في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد"

1-3 توظيف السيمفونية في رواية "رماد الشرق"

ثانيا: توظيف فن الرقص في الرواية الجزائرية المعاصرة :

1- فن الرقص في رواية "رماد الشرق"

2- فن الرقص في رواية "ذاكرة الجسد"

3- فن الرقص في رواية "يصحو الحرير"

سعت الرواية الجزائرية المعاصرة بجد نحو الحداثة والنضج الفني، فقد استطاعت في مدة وجيزة أن تكتسب شكلا فنيا جديدا مطعما بتجريب مختلف الأساليب الجديدة، والفنون بأنواعها لغوية وغير لغوية "بحثا عن جنس أدبي متفرد يكون وليد العصر ويعالج هموم الإنسان المعاصر".[1]

ومن بين الروائيين الجزائريين الذين اقتفوا هذا المسار متشبعين بأحدث آليات التجريب الروائي: واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وأمين الزاوي الذين تفننوا في تضمين رواياتهم "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد"و "يصحو الحرير" عددا من الفنون ونخص بالذكر فني الموسيقى والرقص، فقد انصهر هذان الفنان مع البناء السردي لرواياتهم مما سمح بخلق شكل روائي مميز لطالما ناشده التجريب الروائي ودعا إليه.

أولا- توظيف فن الموسيقى في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد":

تندرج الموسيقى (music) "في عداد الفنون الأدائية وهي تحضر فعليا في الصوت الحي فقط، الذي يتوحد بفضل إعادة إنتاج تسجيل نوطة العمل من المنفذ (أو الفرقة أو مجموع المنفذين)، وفي الإبداع الموسيقي يندمج كقاعدة الملحن والمغني والسامع في ذات واحدة (سواء أكانت فردية أم جماعية)"[2]، وقد انفتحت الرواية الجزائرية – شأنها في هذا شأن الرواية العربية الجديدة – على الفن الموسيقى الذي يعد معينا لا ينضب " أفاد منه الروائيون ونهلوا منه لتنويع مفازات ومسالك الحكي"[3]، وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال دراستنا للبناء الموسيقي للروايتين "رماد الشرق" لواسيني الأعرج و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، اللتين عمدتا إلى توظيف عدة أشعار وأغانٍ وسيمفونية، إذْ تضافرت

---

[1]- رويدي عدلان، الرواية وأسر الإيديولوجيا- قراءة في الأنساق الثقافية رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مطبعة منصور، العدد الثامن، سبتمبر 2015، جامعة الوادي، ص169.

[2]- أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، تر: حسين جمعة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2008، ص67 .

[3]- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، دط، مجلة العربية، الرياض- المملكة العربية السعودية، 1431هـ، ص70.

فيما بينها لتحقق المغزى الفني والدلالي الذي أراد الكاتبان تضمينه وتبليغه، حيث جاء توظيفهما كالأتي:

1- البناء الموسيقي للروايتين:

1-1 توظيف الشعر في رواية "رماد الشرق":

ضمن واسيني الأعرج روايته "رماد الشرق" عددا من المقاطع الشعرية مواكبا في هذا رواد الرواية الجديدة، التي تسمح باستضافة فن الشعر فيتعانق فيها السرد والشعر ليشكلا نصا جديدا "ينبثق أساسا من أفكار وتقنيات سردية خاصة وآليات متنوعة نابعة من تصميم هندسي مختلف ليشكل معمارية تتناوب فيها لبنات النثر مع بعض لبنات الشعر، مع كثير من التلاحم والتكثيف الدلالي الناتج عن اتحاد الفنون معا من الداخل النصي"[1]، وقد جاء توظيف الأعرج لفن الشعر من خلال الشواهد الشعرية مثل:

ههنا ننسج حرفا لم يقل

وهنا نكتب شعرا لا يطال

هذه أشرعتي مبحرة نحو المحال

ورياحي همسات الوجد لما ليس يقال[2]

فهذا مقطع من قصائد سليم الجزائري (والد شريف)، إذْ تهيأ لشريف وكأنه يسمعه بصوت يشبه صوت ماريكا يأتيه من بعيد عند خروجه من بيتها في شارع المتنبي متوترا حائرا من جمال ووقاحة هذه المرأة المومس، حيث إنطفأ حوله كل شيء ولمْ يعد يرى إلا المبهم والأشياء التي تكشف ضبابها فيقول: « فشعرت بدفء الكلمات بشكل غريب. اجتاحني وجه ماريكا كموجة عارمة ملتبسا بملامح ضائعة من وجه أمي. كان عنفوان ماريكا وصدقها يكسر كل شيء في وتقربني من رغبة الموت متعاليا على الأشواق

[1]- ينظر: نسيمة كربيع، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، إشراف: أحمد جاب الله، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014-2015، ص251

[2]- واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج2، ط1، منشورات الجمل، بيروت- لبنان، 2013، ص85

الصغيرة التي أنبتتها في أمي. ولأول مرة ألمس علامات الرجل الصغير الذي كان ينام تحت جلد الطفل الصغير».[1]

فكان هذا المقطع بمثابة البلسم الروحي لشريف، فقد امتص توتره وقلقه وحوله إلى مشاعر عارمة بالأشواق والعنفوان أيقظها فيه تكرار هذا مقطع بصوت ماريكا ، فراح يوقظ فيه حس الرجل الصغير باحثا عن الملامح المشتركة بين ماريكا وأمه.

ويضمن واسيني الأعرج أيضا روايته عددا من الأناشيد موزعة على صفحات مختلفة من الرواية منها:

... المسيح قام من بين الأموات

ووطئ الموت بالموت

ووهب الحياة للذين في القبور...

ناح الحمام على تشتت أهليها...

لهفي على أمة قتلت راعيها...[2]

يعد هذا المقطع الشعري عبارة عن أناشيد تردد على شكل صوت جماعي منكسر يأتي من الكنيسة، ويذكر بزمن منكسر في القلب والذاكرة ، فجاء الصوت حنونا منكسرا يحاكي مآثر جد شريف التي قدمها لخدمة العائلات المسيحية كالتصدق على الفقراء والجياع والإصلاح بين المسيحيين والعرب المسلمين مما جعل المسيحيين يتغنون بمآثره.

وقد لجأ الأعرج لتوظيف هذه النصوص الشعرية في روايته "رماد الشرق" " لدفع عجلة الأحداث السردية، فإضافة إلى المعنى الخاص بها تكتسب تلك النصوص معانٍ وتأويلات جديدة في تموقعها السردي الجديد، لتفيد وتستفيد من النصوص الروائية، بعد أن

---

[1]– واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج2، ص85

[2]– المصدر نفسه، ص182

صارت جزءا هاما من أجزائها الداخلية، وأداة جديدة من أدوات كتابتها، لتشكيل نص جديد، وفق معمارية تتناوب فيها لبنات النثر مع بعض لبنات الشعر"[1]

ونجده أيضا يوظف هذا النشيد:

دعوت باسمك يا ربي،

اسمع صوتي

لا تجب أذنك عن استغاثتي

اقترب يوم أدعوك

قامت مريم بنت داود ازاء العود

تندب ابنها المصلوب بأيدي الجنود

حبيبي يا ولدي خاطبني [2]

ينشد هذا المقطع مجموعة أطفال يرددون هذه الأناشيد في الكنيسة، إذْ جاءت نبرة الحزن والانكسار نفسها التي طبعت النشيد السابق، فقد وردت مسايرة للأحداث الحزينة إذْ كان يحتفل بأول عيد سنوي يغيب فيه وجهان طيبان (جد شريف وابن خاله مازن).

وقد ساهم هذا النشيد إضافة إلى دفع عجلة الأحداث السردية في اضفاء نوع من الشعرية على النسيج الروائي يكسر بها رتابة السرد.

2-1 توظيف الشعر في رواية "ذاكرة الجسد":

استثمرت مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" فن الشعر متجاوزة بذلك البناء السردي التقليدي، وقد تناصت بشكل صريح مع عدة أشعار فجاءت مقاطعها الشعرية الموظفة محافظة تماما على لغة النصوص المتناص معها، جاعلة من روايتها " إطارا تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة"[3]، وقد ضمنت الكاتبة مجموعة

---

[1]– ينظر: نسيمة كريبع، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص125

[2]– واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج2، ص183، 184

[3]– ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص211

من الأشعار المختلفة من الشعر العربي القديم والشعر المعاصر العمودي والحر وحتى الشعر الأجنبي أيضا" فقبست منها الكثير من النصوص الدالة على عمق ثقافة الروائية وسعة اطلاعها، ووعيها الدقيق لطبيعة العمل الفني وحدوده، ومن هنا جاءت النصوص المقبوسة مسخرة لفنها خير تسخير، ومتشابكة مع خيوط الحبكة تشابكا سائغا وجميلا"[1]، وهذا ما نسعى إلى ايضاحه من خلال دراستنا للمقاطع الشعرية الموظفة في هذه الرواية:

فقد وظفت الكاتبة بيت شعري " لهنري ميشو" في لغته الأصلية ومترجما بالعربية :

«أمسيات ..أمسيات

كم من مساء لصباح واحد»[2]

استحضر خالد بن طوبال هذا البيت الشعري "لهنري ميشو" في إحدى الليالي التي قضاها في قسنطينة التي قرر المكوث بها وعدم الرجوع إلى باريس، إلا أن ألفته لنمط الحياة الفرنسية صعبت عليه الاعتياد على وحشة أمسيات قسنطينة التي تفرض عليه اللقاء مع الذكريات كل مساء مما جعله يستعجل قدوم الصباح بشوق كبير إلى درجة أنه شبه المدن بالنساء في قوله:« ولأن المدن كالنساء، يحدث لبعضهن أن تجعلنا نستعجل قدوم الصباح».[3]

وبعدها أخذ خالد ينقب في ذاكرته عن عنوان القصيدة التي أخذ منها هذا البيت "وإذا بعنوانها الشيخوخة ..فيخيفني اكتشافي فجأة وكأنني اكتشفت معه ملامح وجهي الجديدة. فهل تزحف الشيخوخة هكذا نحونا حقا بليل طويل واحد .وبعتمة داخلية تجعلنا نتمهل في كل شيء، ونسير ببطء دون اتجاه محدد؟".[4]

---

[1]– عادل فريحات، مرايا الرواية– دراسات تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، دط، 2000، ص120

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص22

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا ما جعل خالد يعيش حالة من الشرود الذهني فراح يربط العلاقة بين كلمات البيت الشعري وبين عنوان القصيدة الشيخوخة، لما للعنوان من أهمية في توجيه معاني النص، إذْ يعد عتبة مهمة من عتبات قراءة النص الشعري ف" الحوارية التي تتجلى بين منطق العنونة وفضاء المتن تحدد على نحو ما إشكالية المعنى إذْ أن العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية أو انزياحية أو لا تكون بالضرورة ائتلافية، فلها استراتجيتها السيميائية التي تحتاج إلى قراءة تأويلية نوعية تأخذ بنظر الاعتبار استقلالية العنوان من جهة وتواصليته الحوارية مع المتن من جهة أخرى "[1]

وقد وظفت مستغانمي البيت الشعري وعنوان قصيدة الشيخوخة لتصور ولتنقل بوضوح مشاعر الملل والخوف والرتابة والضياع التي تنتاب خالد كل مساء مما جعله يعاتب مدينته ووطنه بنبرة تساؤلية ساخرة فيقول: «أيكون الملل والضياع والرتابة جزءا من مواصفات هذه المدينة؟ تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة.. أو ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي؟ أليس هو الذي يملك هذه القدرة الخارقة على جعلنا نكبر ونهرم في بضعة أشهر، وأحيانا في بضعة أسابيع فقط»[2]، إلا أن خالد وجد في الأخير تفسيرا منطقيا لحالته هذه إذْ يرجعها إلى زواج حبيبته (أحلام/ حياة)، وكذا انقطاعه عن الرسم الذي كان يلهمه ويؤنس وحدته "قبل اليوم لم أكن أشعر بثقل السنين. كان حبك شبابي، وكان مرسمي طاقتي الشمسية التي لا تنضب، وكانت باريس مدينة أنيقة يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها".[3]

---

[1]– فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية (بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2010، ص93

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص22، 23

[3]– المصدر نفسه، ص23

وقد لجأت الكاتبة عن قصد إلى تضمين هذا البيت الشعري لهنري ميشو وعنوان قصيدته الشيخوخة كتناص " شعري يعزز رؤيتها ويثريها ومثل هذا شائع في الرواية من بدايتها إلى نهايتها"[1]، ونجدها في موضع آخر توظف بيتا شعريا "لقيس بن الملوح":

«أعد الليالي ليلة بعد ليلة وقد عشت دهرا لا أعد الليالیا»[2]

هذا البيت الشعري لقيس بن ملوح من قصيدة عنوانها المؤنسة وهي "أطول قصيدة أنشدها قيس، وقيل أنه كان يحفظها دون أشعاره كلها"[3]، استحضره خالد في ذهنه حين كان يمر بحالة انتظار حبيبته أحلام التي وعدته عند زيارتها معرضه يوم الجمعة أنها ستأتي للقائه يوم الإثنين فراح يعد الأيام والليالي التي تفصله عن يوم اللقاء الموعود فقال: «وكنت بدأت العد العكسي منذ تلك اللحظة التي غادرت فيها القاعة، رحت أعد الأيام الفاصلة بين يوم الجمعة ويوم الإثنين، تارة أعدها فتبدو لي أربعة أيام، ثم أعود وأختصر الجمعة الذي كان على وشك أن ينتهي، والإثنين الذي سأراك فيه، فتبدو لي المسافة أقصر وأبدو أنا أقدر على التحمل، إنهما يومان فقط السبت والأحد .ثم أعد فأعد الليالي ..فتبدو لي ثلاث ليال كاملة، هي الجمعة والسبت والأحد أتساءل وأنا أتوقع مسبقا طولها، كيف سأقضيها؟»[4]

فحالة خالد هنا شبيهة تماما بحال قيس بن الملوح في انتظاره لمحبوبته ليلى وبهذا جعلت الكاتبة قيسا معادلا موضوعيا أسقط عليه خالد اشتياقه ومعاناته. وتضمين أحلام لهذا البيت الشعري " قد يكون مجرد زينة للفضاء الواسع للرواية، كما يمكن أن يكون مكونا جوهريا في بناء السرد الروائي"[5]، استدعت الحاجة إلى توظيفه تأثيثا لفضاء الرواية من جهة ولإضفاء نوع من الشعرية عليها من جهة أخرى لتقريبها من الخطاب الشعري.

---

[1]– أسماء بوبكري، علامات الترقيم في بناء المشهد السردي، مجلة الممارسات اللغوية، مجلة أكاديمية محكمة، مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري– تيزي وزو، العدد33، سبتمبر 2015، ص158

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص70

[3]– أحمد سويلم، قيس بن ملوح شاعر العشق والجنون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997، ص29

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص70

[5]– إيمان هنشيري، تمثلات انفتاح الرواية على الفنون الأخرى قراءة في روايات واسيني الأعرج، الملتقى الدولي 15 عبد الحميد بن هدوقة، الرابط: *www..benhedouga.com/comtent/2016*، تاريخ التصفح: 2019/02/13، الساعة: 16:17

ووظفت مستغانمي أيضا سطرين شعريين من قصيدة "بدر شاكر السياب ":

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر»[1]

يمثل هذان السطران مطلع (أنشودة المطر) " لبدر شاكر السياب" وحضر هذان السطران خالد حين كان في شرفته بباريس برفقة أحلام، ولما تأمل عينيها في الضوء انتبه إلى السر الذي تحمله عيناها فراح يتفرس فيهما، ولما سألته أحلام عن سبب تلك النظرات لم يجد غير مطلع أنشودة المطر كوصف يماثل جمال عينيها " نقلت نظرتي من السماء إلى عينيك، كنت أراهما لأول مرة في الضوء شعرت أني أتعرف عليهما، ارتبكت أمامهما كأول مرة، كانتا أفتح من العادة، وربما أجمل من العادة، كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد شيء من البراءة، والمؤامرة العشقّية، تراني أطلت النظر إليك؟ "[2] فقد عمدت الكاتبة في هذا مقطع إلى تناص صريح مباشر فاستعارت الكلمات التي رسمها السياب لجمال عيون وطنه (العراق)، إذْ رأت بأن هذين السطرين أجمل نسيب يمكن أن يغازل به خالد حبيبته أحلام.

ووظفت مستغانمي أيضا عدة مقاطع شعرية للشاعر الفلسطيني زياد خليل من ديوانيه "مشاريع للحب القادم" و"امرأة يناشدها عدم الرحيل"، فمستغانمي " كثيرا ما تقرن السرد بالشعر، وقد يكون ذلك من خلال التضمين، حيث يكون النص الشعري مجرد نص استدعته الحاجة إلى التعبير عن وظيفة شخصية روائية ما"[3]، وهو ما سنراه من خلال توظيف مستغانمي لأشعار زياد خليل:

« تربص بي الحزن لا تتركيني لحزن المساء

سأرحل سيدتي

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص161 .

[2]– المصدر نفسه، ص160 .

[3]– إيمان هنشيري، تمثلات انفتاح الرواية على الفنون الأخرى قراءة في روايات واسيني الأعرج، مرجع سابق .

أشرعي اليوم بابك قبل البكاء

فهذي المنافي تغرر بي للبقاء

وهذي المطارات عاهرة في انتظار

تراودني للرحيل الأخير...

وما لي سواك وطن

وتذكرة للتراب ... رصاصة عشق بلون كفن

ولا شيء غيرك عندي

مشاريع حب لعمر قصير!».[1]

هذا مقطع من ديوان "مشاريع للحب القادم" آخر ديوان شعري نشره الشاعر "زياد خليل"، والذي قال عنه خالد، محدثا أحلام: « ديوانه الأخير الذي كتب قصائده كما يطلق بعضهم الرصاص في الأعراس، والمأتم ليشيعوا حبيبا أو قريبا»[2]

والعنوان هو " أول شفرة رمزية يلتقي بها القارئ فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله بوصفه نصا أوليا يشير أو يخبر بما سيأتي"[3]، وعند استقراء دلالة العنوان "مشاريع للحب القادم" "تتشكل علاقة ازدواجية الأولى بين العنوان "مشاريع للحب القادم" والمتن النصي لهذا المقطع الشعري والثانية بين العنوان والواقع الروائي المتمثل في أحداث الرواية حين أصبحت أحلام مشروع زياد، ليظهر ذلك البعد التواصلي والاستمراري للعنوان في علاقاته المتشابكة مع المقاطع الشعرية التي يسمها".[4]

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص202

[2]– المصدر نفسه، ص153

[3]– ينظر: بسام قطوس، سمياء العنوان، المكتبة الوطنية، دائرة المطبوعات والنشر، عمان– الأردن، 2001، ط1، ص53

[4]– نسيمة كريبع، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص255

وقد وظفت الكاتبة هذا المقطع لدى لقاء أحلام بالشاعر زياد لأول مرة حيث رتب هذا اللقاء خالد ليعرفهما على بعضهما. يقول خالد مخاطبا أحلام: «تعالي غدا للغداء في ذلك المطعم نفسه.. فأنا أحمل لك مفأجاة لا تتوقعينها..

قلت:

إنها لوحتي أليس كذلك؟

أجبتك بعد شيء من التردد: «لا إنها شاعر!» [1]

حيث بادرت أحلام بالتعريف بنفسها لزياد، وعند تعريفه بنفسه قاطعته أحلام بأنها تعرفه جيدا من خلال حديث صديقه خالد عنه «دعني أحرز.. ألست زياد الخليل؟

ووقف مدهوشا قبل أن يسألك:

– كيف عرفت؟

استدرت نحوي عندئذ وكأنك تكتشفين وجودي هناك؟ فوضعت قبلتين على خدي وقلت وأنت توجهين الحديث إليه:

– أنت تملك شبكة إعلان قوية في شخص هذا الرجل..[2]

وبعدها فاجأت أحلام زياد بأنها معجبة بديوانه الأخير "مشاريع للحب القادم" وأنها تحفظ مقاطع منه وراحت تقرأ أمام دهشتة:

«تربص بي الحزن لا تتركيني لحزن المساء

سأرحل سيدتي

أشرعي اليوم بابك قبل البكاء

فهذي المنافي تغرر بي للبقاء

وهذي المطارات عاهرة في انتظار

تراودني للرحيل الأخير...

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص198

[2]– المصدر نفسه، ص199

وما لي سواك وطن

وتذكرة للتراب ... رصاصة عشق بلون كفن

ولا شيء غيرك عندي

مشاريع حب لعمر قصير!»[1]

فكانت هذه أول مرة تقرأ فيها أحلام الشعر أمام خالد إذْ أعجب أيما إعجاب بإلقائها ووصف صوتها بأنه "موسيقى لآلة لم تخلق بعد أتعرف عليها لأول مرة في حزن نبرتك التي خلقت في البدء للفرح.. فإذا بها عزف لشيء آخر".[2]

أما زياد فقد كان يستمع إلى أحلام مذهولا وراح يكمل بقية القصيدة:

وما لي سواك وطن

وتذكرة للتراب ..رصاصة عشق بلون الكفن

ولا شيء غيرك عندي

مشاريع حب ..لعمر قصير ![3]

وبعد انتهاء زياد من إلقاء هذا المقطع اختلج خالد إحساس غريب ، مزيج بين الحزن والحب والشوق للوطن "في تلك اللحظة شعرت أن شحنة من الحزن المكهرب وربما الحب المكهرب أيضا قد سرت بيننا، واخترقتنا نحن الثلاثة. كنت أحب زياد.. مبهورا به. كنت أشعر أنه يسرق منى كلمات الحزن، وكلمات الوطن، وكلمات الحب أيضا.. كان زياد لساني، وكنت أنا يده كما كان يحلو له أن يقول."[4]

وقد ساهم توظيف هذين المقطعين الشعريين من طرف مستغانمي في تحقيق نوع من الحوارية بين اللغة النثرية واللغة الشعرية مما " أكسب لغتها تناغما سحريا جديدا،

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص202

[2]– المصدر نفسه، ص202

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص202، 203

فانتقلت من اللغة السردية العادية إلى اللغة السردية الشعرية"[1]، إذْ نلمس هذه اللغة الشعرية تطفو على مختلف صفحات الرواية كما في هذا المقطع:

مقدر كان الذي حصل

شعبين كلنا لأرض واحدة

ونبيين لمدينة واحدة

وها نحن قلبان لامرأة واحدة

كل شيء كان معدا للألم.

(هل يسعنا العالم معا؟)

(...) حيث الرصاصة لا تخطئ

حيث الرصاصة لا ترحم

وحيث سيكون قلب أحدنا..[2]

يمثل هذا المقطع بالإضافة إلى المقاطع الأخرى التي تليه آخر أشعار زياد، عثر عليها خالد في الحقيبة التي تركها زياد في بيته عندما ذهب إلى بيروت ولم يجرأ خالد على فتحها على الرغم من مرور ثمانية أشهر من رحيله إلا عند سماعه بخبر وفاته في الجريدة، وبعد صراع داخلي كبير أيفتح الحقيبة أم يرسلها لأحد أقارب زياد في بيروت، قرر فتحها، فإذا به يعثر على مفكرة سوداء متوسطة الحجم " كانت الصفحات تتالى مليئة بالمقاطع الشعرية المبعثرة بين تاريخ وآخر، بالكتابات الهامشية.. ثم بقصائد أخرى تشغل وحدها أحيانا صفحتين أو ثلاثا"[3]، تلك الأشعار التي قرر خالد إعادة ترتيبها ثم نشرها في ديوان يحمل عنوان "الأشجار" أو "مسودات رجل أحبك".

---

[1]– نسيمة كريبع، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص252

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص212، 213

[3]– المصدر نفسه، ص258

أما بالنسبة لهذا المقطع فعند قراءة خالد له امتلكته دهشة شديدة لتطابق أحاسيسه المبعثرة بين حبه للمرأة (أحلام) وشوقه وحنينه للوطن، فقد عمدت الكاتبة إلى توظيف هذا المقطع لتصف به الصراع الداخلي الذي يعيشه بطل روايتها خالد بين حبه لأحلام وشوقه للوطن إذْ استعملت هذا المقطع لتصف هذا الضياع الذي يعيشه خالد بطريقة شاعرية ومؤثرة وأقل اختصارا، فلو وصفت حالته هذه سردا لاحتاجت لعدة صفحات .

وما يعلل حضور فن الشعر في متن رواية "ذاكرة الجسد" لمستغانمي هو "ايثارها فن الشعر على فنون الإبداع الأخرى، لانسجامه مع نسيجها النفسي، مما يعلل ممارسة الكاتبات الجزائريات الشعر قبل أن يتحولن إلى مسالك الرواية"[1] ومستغانمي واحدة منهن حيث أنها بدأت حياتها الأدبية بكتابة فن الشعر ثم كتابة الرواية، وهو ما يفسر الحضور المكثف لفن الشعر في روايتها، بالإضافة إلى لغتها الشاعرية التي طبعت بها رواياتها وهذا يعود إلى طبيعتها الأنثوية وحسها المرهف.

ونجدها توظف أيضا هذا المقطع الشعري لزياد خليل الذي احتلت أشعاره مساحة واسعة من نسيجها السردي:

«على جسدي مرري شفتيك

فما مرور غير تلك السيوف عليا

اشعيليني أيا امرأة من لهب ..

يقربنا الحب يوما

يباعدنا الموت يوما

ويحكمنا حفنة من تراب ..

تقربنا شهوة للجسد

ثم يوما

يباعنا الجرح لما يصير بحجم جسد

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص101.

توحدت فيك

أيا امرأة من تراب ومرمر

سقيتك ثم بكيت وقلت ..

أميرة عشقي

أميرة موتي

تعالي!»[1]

استوقف خالد هذا المقطع وهو يقلب صفحات المذكرة باحثا عن المقاطع الشعرية التي كتبها زياد خصيصا لأحلام بحكم أنه كان معجبا بها بل ويحبها، يقول خالد: «كانت العناوين تستوقفني، فأبدا في قراءة قصيدة. أحاول فك لغز الكلمات المتقاطعة .. أبحث عنك وسط الرموز تارة، ووسط التفاصيل الأكثر اعترافا أحيانا أخرى»[2]، حيث قرأ خالد هذا المقطع عدة مرات كل مرة ينتابه إحساس جديد وشك جديد إذْ اختلط عليه الفصل بين الخيال والواقع وبين الرمز والحقيقة فقد "كانت كل جملة تلغي التي سبقتها. وكانت المرأة هنا جسدا ملتحما بالأرض إلى حد لم يعد فيه الفصل أو التميز بينهما ممكنا!"[3]

وكرر خالد عدة مرات هذه الأسطر:

مرري على جسدي شفتيك

اشعليني أيا امرأة من لهب

تقربنا شهوة للجسد

توحدت فيك

إذْ أثارت هذه الكلمات بألفاظها الحسية غيرة خالد وراح يتسآل في نفسه ".. تراك جئت في ذلك اليوم؟ هل انفرد بك حقا.. أمررت على جسده شفتيك.. أأشعلته.. أتوحد فيك.. وهل..؟

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص259.

[2]– المصدر نفسه، ص258.

[3]– المصدر نفسه، ص260.

من الأرجح أن يكون ذلك قد حصل. فتاريخ هذه القصيدة يصادف تاريخ سفري إلى إسبانيا." [1]

إلا أن خالد ينفي أن تكون هذه العاطفة غيرة، فحسبه هي عاطفة غريبة لا علاقة لها بالغيرة فيقول: « نحن لا نشعر بالغيرة من الأموات.. ولكننا لا يمكن أن نغير طعم المرارة في هذه الحالات»[2]، وقد ساهم هذا المقطع الشعري "في شعرنة الخطاب الروائي وتتكثيف أبعاده الذاتية، في التعبير عن أشكال معاناة الذات في علاقتها بالآخر/ والعالم"[3]، ويمثل طرفا هذه المعاناة زياد وخالد زياد في اغترابه عن وطنه، أما خالد فتكمن معاناته في بعده وشوقه لثنائية متلازمة الوطن والمرأة (قسنطينة وأحلام)، ونجد مستغانمي في موضع آخر من الرواية توظف هذا المقطع الشعري لزياد خليل:

« لم يبق من العمر الكثير

أيتها الواقفة في مفترق الأضداد

أدري ..

ستكونين خطيئتي الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إني أنتهي الآن فيك

فمن يعطي للعمر عمرا يصلح لأكثر من نهاية! »[4]

توقف خالد وهو يتصفح المذكرة عند هذا المقطع المكتوب باللون الأحمر، إذْ انتابه الذهول وهو يقرأ هذه الكلمات خوفا من أن يكون زياد فاز بجسد أحلام كما استنتج هو من هذه الكلمات إذْ أسرع إلى اغلاق المذكرة "وكأنني أخاف إن أنا واصلت قلب الصفحات،

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص260.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص289 .

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص260، 261.

أن أفاجئكما في وضع لم أتوقعه"[1]، وذهب خالد بشكه هذا بعيدا إذْ ربط كلمات هذا المقطع الشعري بكلام قاله له زياد من زمن بعيد: «أنا أكن احتراما كبيرا لآدم، لأنه يوم قرر أن يذوق التفاحة لم يكتف بقضمها وإنما أكلها كلها. ربما يدري أنه ليس هناك من أنصاف خطايا ولا أنصاف ملذات ..ولذلك لا يوجد مكان ثالث بين الجنة والنار. وعلينا ـــــ تفاديا للحسابات الخاطئةـــــ أن ندخل أحدهما بجدارة !».[2]

وبدأ خالد بتساؤل " كنت معجبا بفلسفة زياد في الحياة. فما الذي يؤلمني اليوم في أفكار شاطرته إياها؟

ترى كونه سرق التفاحة هذه المرة من حديقتي السرية؟ أم كونه راح يقضمها أمامي.. بشهية من حسم اختياره وارتاح؟ " [3]

ولم تكن هذه التفاحة التي خاف خالد عليها سوى حبيبته أحلام، إذْ زادته هذه الأشعار التي عثر عليها في مفكرة زياد غيرة وألما وخوفا من أن يكون زياد فاز بأحلام قبله.

وتلجأ الكاتبة إلى توظيف مقطع آخر للشاعر زياد خليل ليكون بمثابة دليل براءة لزياد من جهة، وبيان حقيقة وتوضيح رؤية بالنسبة لخالد من جهة أخرى:

«لا تملك الأشجار إلا

أن تمارس الحب واقفة أيضا

يا نخلة عشقي ..قفي

وحدي حملت حداد الغابات التي

أحرقوها

ليرغموا الشجر على الركوع

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص261

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص260.

واقفة تموت الأشجار

تعالي للوقوف معي

أريد أن أشيع فيك رجولتي

إلى مثواها الأخير..»[1]

فبعد قراءة خالد لهذا المقطع شعر بحماقته لفتح تلك المذكرة وندمه لإدانة زياد على كل كلمة ظن أنها موجهة لحبيبته أحلام، فقد نسي أن زياد شاعر كبير يحترف الإغتصاب اللغوي والتلاعب بالمعاني يقول خالد: « أتعبتني تأويلاتي الشخصية لكل كلمة أصادفها .

وبدأت أشعر بالندم برغم كل شيء لا أريد أن أكره زياد اليوم، لا أستطيع ذلك. لقد منحه الموت حصانة ضد كراهيتي وغيرتي. وها أنا صغير أمامه وأمام موته. ها أنا لا أملك شيئا لإدانته، سوى كلماته القابلة لأكثر من تأويل. فلماذا أصر على تأويلها الأسوأ.. لقد ولد هكذا واقفا.. ولا قدر له سوى قدر الأشجار. فهل أحاسبه على طريقة موته وعلى طريقة حبه؟».[2]

وبهذا فقد كان توظيف مستغانمي لهذا المقطع الشعري في الرواية " كمتم دلالي لمعطى سردي"[3]، أوردته الكاتبة كلاحقة سردية، ويتمثل في فهم خالد لطبيعة العلاقة التي جمعت بين أحلام وزياد.

وقرر خالد بعد ذلك أن ينشر هذه الأشعار التي في المفكرة تقديرا وعرفانا لشخص زياد الذي عرفه دوما واقفا كالأشجار في وقت كانت أقلام بعض الكتاب سنابل تنحي أمام أول ريح يقول خالد: «سأنشر هذه الكتابات في مجموعة شعرية، قد أسميها الأشجار أو مسودات رجل أحبك.. أو عنوانا آخر قد أعثر عليه أثناء ذلك .المهم أن أمنحه عمرا آخر

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص261، 262

[2]– المصدر نفسه، ص262.

[3]– نسيمة كريبع، توظيف الفنون ثلاثية أحلام مستغانمي، ص253.

لا صيف فيه ..فهكذا ينتقم الشعراء دائما من القدر الذي يطاردهم كما يطارد الصيف الفراشات.. إنهم يتحولون إلى دواوين شعر، فمن يقتل الكلمات؟».[1]

وضمنت الكاتبة روايتها أيضا أبياتا " لعبد الحميد بن باديس":

« شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب

أو رام إدماجا له رام المحال من الطلب

يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصباح قد اقترب» [2]

تعد هذه الأبيات الشعرية مقطعا من قصيدة "شعب الجزائر مسلم" لعبد الحميد بن باديس، استحضره خالد عندما كان ينتقل بين شوارع مدينة قسنطينة إذْ عقد مقارنة بين النشء الذي تغنى به عبد الحميد بن باديس المتمسك بمقومات الوطنية وبين النشء الحالي أي بعد مرور نصف قرن فيقول خالد: « ذلك النشء الذي تغنيت به.. لم يعد يترقب الصباح، مذ حجز الجالسون فوقنا.. الشمس أيضا، إنه يترقب البواخير والطائرات.. ولا يفكر سوى بالهرب. دار التاريخ وانقلبت الأدوار، أصبحت فرنسا هي التي ترفضنا، وأصبح الحصول على فيزا إليها ولو لأيام ..هو المحال من الطلب!» .[3]

وقد عمدت الكاتبة هنا إلى تناص صريح ومباشر مع عبد الحميد بن باديس في "قصيدته شعب الجزائر مسلم" والتناص كظاهرة نقدية يسمح "بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المختلفة من حيث التكوين والأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلة، حركية، صوتية...) وربطها بعلائق جديدة، وجعلها وحدة دالة، أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدلالات السابقة التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق موضعتها في سياق جديد"[4]، وهذا ما اشتغلت مستغانمي على تحقيقه من خلال إكساب هذا المقطع

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص263.

[2]– المصدر نفسه، ص318

[3]– المصدر نفسه، ص318

[4]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي– دراسة في الملحمة الروائية مدرات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2008، ص37

الشعري دلالة جديدة مخالفة تماما لتلك الدلالة التي حمله إياها عبد الحميد بن باديس في قصيدته.

فالملاحظ من الروايتين "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد" أن "واسيني الأعرج" و"أحلام مستغانمي" قد لجآ إلى تطعيم روايتهما بعدد من المقاطع الشعرية إيمانا منهما بالدور المهم الذي تضفيه هذه المقاطع الشعرية على النسيج الروائي، إذْ "يعد تضمين الشعر داخل الرواية شكلا من أشكال التحاور بين الألوان الأدبية، وهو في الوقت نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة التي تكسر رتابة السرد، كما يمكنها أن تشكل ملمحا ميتاقصيا سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص، أو شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرواية"[1]، وقد وردت هذه المقاطع الشعرية الموظفة محافظة على لغة النص المتناص منه محولة بذلك النص الروائي إلى " إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة"[2]، مما أتاح لهاتين الروايتين تجاوز التوجه التقليدي الخطي في البناء السردي ومواكبة أحدث التقنيات التي فرضها التجريب الروائي الذي فتح المجال واسعا أمام الرواية فكانت بهذا ملتقى لعدة خطابات والفنون.

كما أن توظيف الأعرج ومستغانمي لهذه الأشعار في روايتيهما لم يكن اعتباطيا بل كان توظيفا لغاية فنية وخدمة لسياق السردي داخل الرواية، فهو " يسبر أغوار اللحظة ويبحر في نسغ التكوين الوجداني للشخصية بما يضئ الموقف ويستشرف آفاقه الآتية، وهو جزء من البناء الحيوي للرواية أي أنه متداخل مع النسيج الإبداعي لها"[3]، هذا إضافة إلى الإيقاع الذي تحدثه هذه الأشعار في نفسية المتلقى تكسر بها رتابة السرد وتضفي عليه نوعا من الشعرية والحيوية .

---

[1]- ينظر: محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)، ط1، مجمع القاسيمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسيمي (ج م)، باقة الغربية، 2011، ص140

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد، ص211

[3]- محمد صالح السنطي، تداخل الأنواع في الرواية الأردنية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)، دط، جامعة اليرموك، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان- الاردن، 24/22 تموز2008، مجلد 2، ص71

2-1 توظيف الأغاني في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد":

تحرص الأغنية – كبعد موسيقي– باعتبارها معينا سرديا أو ملفوظا يتوالد نصيا عبر مونتاج سمعي مقروء يهاجم آذاننا بسيل من المؤثرات الصوتية تعمل على مستوى لا وعي السارد، إن الموسيقى/ الأغنية توحي بعواطفه الباطنية وتحدد ملامح شخصيته.[1]

وقد جاء توظيف الأغاني مصاحبا للسرد إذْ ورد في كلتا الروايتين "المقطع المناسب في مكانه المناسب من النص الروائي ومن تطور الأحداث، ومن الحالة النفسية للشخصية، فتتنوع المقاطع وتتلون بما يستجيب للموقف والحدث"[2]، وقد حوت رواية "رماد الشرق" عدة أغاني منها:

صح النوم، ما تقوم يا حبيبي،

ريق ريقك ع الحليب .

يا لبن قشطة وحياة حبك،

لو داقه العيان ليطيب .[3]

يعد هذا المقطع للمغنية بديعة مصابني من "مقام راست نوى"[4]، يردده شريف دائما في البيت – فقد كان خاله ابراهيم يأخذه لحضور حفلاتها–، إذْ أثرت هذه الأغنية في أمه فحفظتها بسرعة وأصبحت ترددها باستمرار.

ووظف واسيني الأعرج كذلك أغنية أجنبية لجون كندر(john kander) وفريد آيب (Fred Ebb):

نيو يورك ...نيويورك ...

أخبروا الجميع بأني سأرحل اليوم إلى نيويورك،

---

[1]– حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص98

[2]– رشيد أبو الصبر، توظيف الموسيقى والغناء في الرواية المغربية مطبخ الحب نموذجا، الرابط:
http://bayanealyaoume.press.ma/.html، تاريخ النشر2018/05/11، تاريخ التصفح: 2019/01/28، الساعة: 22:42

[3]– واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج2، ص43 .

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

زادي، حذائي وحقيبتي مثل الجوال

أريد أن أفتح عيني في مدينة لا تنام (...)

نيو...يووووووك...[1]

استحضرت ميترا هذه الأغنية الأمريكية المشهورة لجون كندر(john kander) وفريد آيب (Fred Ebb) عندما كانت تتجول أمام البحر برفقة صديقها جاز وسماعها لصوت سفينة قديمة يأتي من بعيد تبحث عن مرساها في أليس آيلند، إذْ عبرت بهذه الأغنية على ما يجول في خاطر ركاب تلك السفينة من شوق وحنين لمدينة نيويورك.

ووظف في موضع آخر من الرواية أغنية أخرى عبارة عن تنويمة لأطفال الصغار:

نامي نامي يأميرا ...

يا روحي يأميرة .

بكرة أشتري لك هدايا .

وأسكنك في السرايا...[2]

تردد الأم (زوجة شريف) ترتيل هذه الأغنية لتنويم ابنتها، وهي عبارة عن أغنية تتقاطع فيها الكلمات بألحان إلى درجة أننا نحس بوقعها من خلال قراءتها فقط، فقد "أضفى حرف النون كصوت رنان نوعا من الهدوء الذي يليق بمقام النوم والحنان واسترخاء الجسد والأعصاب، وتكرار لفظة "نامي" أحدث قيمة موسيقية مؤثرة على الجانب العقلي والنفسي والجمالي، فقد كانت مدعاة لحرص الأم على تنويم ابنتها بلحن تطرب له النفس وتستجيب له العقول، تلك هي أساليب التنويم التي عرفت عند المجتمعات العربية، فضلا عن ذلك ورد تكرار حروف الألف الياء)، وهي للإطلاق حيث تتسم بخفتها، وبها يطيب النغم وتهدأ النفس وترتاح[3]".، إذْ وظف الأعرج هذه الأغنية بين ثنايا نصه الروائي ليمنحه نوعا من الشعرية والتناغم والسلاسة التي توقعها موسيقى هذه الأغنية.

---

[1]– واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج1، ص96 .

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص225

[3]– ينظر: إيمان هنشيري، تمثلات انفتاح الرواية على الفنون الأخرى قراءة في روايات واسيني الأعرج.

وقد لعبت هذه الأغاني دورا وظيفيا في البناء المعماري لرواية "رماد الشرق" إذْ "تتوالى الإشارات إليها باعتبارها جزءا من الحكاية وآلية من آليات توليد وتأطير المعنى، فهذه الاستخدامات الواقعية تسهم في القيمة الدرامية للرواية وتوفير أبعاد رمزية وإحالية. وبذلك مكنت السارد من إيصال المعاني بواسطة مسافات كمية في التسجيل الصوتي لخدمة الصور الروائية".[1]

أما رواية "ذاكرة الجسد" فقد تضمنت أغانٍ مختلفة، إذْ ما كدنا نتخطى الصفحات الأولى من الرواية حتى استوقفتنا هذه الأغنية:

« يا التفاحة.. يالتفاحة.. خبريني وعلاش الناس والعة بيك..».[2]

استوقفت خالد هذه الأغنية التي سمعها من المذياع في إحدى شوارع مدينة قسنطينة فأثارت في نفسه عدة تساؤلات "هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي. لا لم تكوني تفاحة . كنت المرأة التي أغرتني بأكل التـــفاح لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم!".[3]

فقد اشتغلت هذه الأغنية على مستوى لا وعي السارد (خالد) " فتوحي بعواطفه الباطنية وتحدد ملامح شخصيته"[4]، فتحرص ذاكرته على تشبيه أحلام بالتفاحة "ويجره الاسترجاع إلى خطيئة حواء في أكل التفاحة الثمرة المحرمة، فيتهم آدم بالحمق لأنه ساير حواء، ويتهم نفسه بالحمق لأنه وضع نفسه في عشق امرأة أغوت آدم وملكت عليه كبرياءه"[5].

---

[1]– ينظر: حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص95.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص11.

[3]– المصدر نفسه، ص12.

[4]– ينظر: حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص98.

[5]– عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ ابداعية في الثقافة والأدب– دراسات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2013، ص19، 20

فقد استحضرت الكاتبة إذن من خلال هذه الأغنية قصة حواء وإغرائها لآدم وأسقطتها على علاقة خالد بأحلام ومن هنا جعلت منها معادلا موضوعيا لحال الوطن "تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها. تضعني وجها لوجه مع الوطن. تذكرني دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلما خرافيا... الوطن كله ذاهب للصلاة والمذياع يمجد أكل التفاح".[1]

وفي موضع آخر من الرواية توظف الكاتبة هذه الأغنية:

« **شرعي الباب يأم العروس**».[2]

استحضر خالد هذه الأغنية أثناء عرس أحلام إذْ تغنى هذه الأغنية لحظة خروج العروس من بيت أهلها متجهة إلى بيت زوجها لما لها من تأثير على العروس وأمها، وعند سماع خالد لهذه الأغنية تأثر وحزن لأنه سيفارق أحلام، بينما في الماضي كان يطرب لسماعها يقول خالد: «آه، كم كنت أحب تلك الأغاني التي كانت تزف بها العرائس، والتي كانت تطربني دون أن أفهمها، وإذا بها اليوم تبكيني! (...) يقال إنّ العرائس يبكين دائما عند سماع هذه الأغنية، تراك بكيت يومها؟»[3]، غير أنه لم يتمكن من معرفة إجابة لسؤاله، فقد كانت أحلام بعيدة عنه « كانت عيناك بعيدتين... يفصلني عنهما ضباب دمعي وحشد الحضور فعدلت عن السؤال، اكتفيت بتأملك في دورك الأخير».[4]

ونجد مستغانمي تضمن روايتها أيضا بمقطع من أغنية الفرقاني:

« **يا ديني ما أحلالي عرسو ..بالعوادة ..**

الله لا يقطعوا عادة

وان خاف عليه.. خمسة والخميس عليه».[5]

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص11، 12

[2]– المصدر نفسه، ص353

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص354

وظفت الكاتبة هذا المقطع الغنائي للفرقاني للترحيب بالعريس كما هي العادة في الأعراس القسنطينية "هاهو ذا الفرقاني كالعادة يغني لأصحاب النجوم، والكراسي الأمامية، يصبح صوته أجمل وكمنجتُه أقوى عندما يزف الوجهاء، وأصحاب القرار والنجوم الكثيرة، تعلو أصوات الآلات الموسيقية للترحيب بالعريس"[1]، وبعد الإنتهاء من سماع هذه الأغنية "تعلو الزغاريد وتتساقط الأوراق النقدية من قبل أصحاب المال والنفوذ ما أقوى الحناجر المشتراة، وما أكرم الأيدي التي تدفع كما تقبض على عجل! هاهم هنا ..كانوا هنا جميعهم ..كالعادة أصحاب البطون المنتفخة.. والسجائر الكوبية، والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه.. أصحاب الحقائب الدبلوماسية أصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول."[2]

وفي موضع آخر من الرواية توظف مستغانمي مقطعا من أغنية صالح باي:

« كانوا سلاطين وزراء ماتوا وقبلنا عزاهم

قالوا من المال كثرة لا عزهم ..لا غناهم

قالوا العرب قالوا ما نعطيوْ صالح ولا مالُو

قالوا العرب هيهات ما نعطيوْ صالح باي البايات» [3]

تمثل هذه الكلمات مقطعا من أغنية صالح باي، أداها الفرقاني في عرس أحلام فهي أغنية شعبية ذائعة الصيت تؤدى في كل عرس قسنطيني إذْ يقول عنها خالد: «تلك التي ما زالت منذ قرنين تغنى للعبرة، لتذكر أهل هذه المدينة بفجيعة صالح باي وخدعة الحكم والجاه الذي لا يدوم لأحد. والتي أصحبت تغنى اليوم بحكم العادة للطرب دون أن تستوقف كلماتها أحد»[4]، وقد قيل أن سبب هلاك صالح باي أنه "قتل وليا فتحول جسد الولي إلى

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص354

[2]– المصدر نفسه، ص354

[3]– المصدر نفسه، ص356، 378

[4]– المصدر نفسه، ص356

خراب، ودار إلى بيت «صالح باي» ولعنه ووعده بنهاية مفجعة، فهجر «صالح باي» داره الريفية إلى المدينة"[1]

وقد وظفت الكاتبة هذا المقطع لتعبر به على الحالة التي يعيشها خالد الذي أخذ منه أهل النفوذ والسلطة حبيبته أحلام وبالتالي تسقط حالته هذه على الوضع الذي آل إليه الوطن كالتلاعبات السياسية وسوء الحكم والجري وراء المناصب وحب الشهرة، فالحقيقة أن أحلام في هذه الرواية أكثر من مجرد امرأة فهي ترمز للوطن أيضا .

فقد "حملت هذه الأغنية رصيدا ضخما من الرموز والدلالات الموحية الشيء الذي جعلها معينا لا ينضب للفنان الذي يستطيع أن يستمد منها ما يغني تجربته الفنية ويعمقها ويستفيد من طبيعتها الرامزة التي تتسم بالشمول والاستمرار وقدرة على اختراق حاجز الزمن".[2]

وهذا ما عملت الروائية على تجسيده إذْ استفادت من جاهزية دلالة هذه الأغنية بالنسبة للمتلقين وربطتها بالأحداث والأفكار الجديدة التي تطرحها الرواية مما وفر عليها الخوض في سرد كل التفاصيل والاعتماد على الدراية المسبقة بالدلالة من قبل المتلقين.

وبينما خالد يستمع إلى هذه الأغنية استحضر أغنية أخرى تتغزل بصالح آخر يقول خالد :« أتذكر وأنا أستمع لهذه الكلمات، أغنية عصرية أخرى تتغزل بصالح آخر وصلتني كلماتها من مذياع بموسيقى راقصة.. تتغزل بصالح آخر:

صالح ..يا صالح ..وعينيك عجبوني ..

إيه قسنطينة، لكل زمن صالحة ..ولكن ليس كل صالح بايا ..وليس كل حاكم صالحا!».[3]

وقد ضمنت مستغانمي هذا الأغنية لتعبر بها عن الأوضاع السياسية المتوترة التي يعيشها الوطن فقد ارتبط "حضورها بالوعي السياسي للرواية وما يحيط بها من مناخات

---

[1]– ينظر: عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب، ص43

[2]– بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص131

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص356

إيديولوجية "[1] فالوطن أو قسنطينة كما ورد في الرواية دوما صالح لكن ليس كل حاكم صالح فسبب أزمة الوطن هو فساد السلطة الحاكمة .

ونجد مستغانمي توظف هذا المقطع الغنائي للفرقاني:

« إذا طاح الليل وين نباتو فوق فراش حرير ومخداتو

أمان ..أمان

ع اللي ماتوا يا عين ما تبكيش ع اللي ماتوا ..

أمان أمان»[2]

من يستمع لهذا المقطع للوهلة الأولى يظن أنه يتغنى بأزمة السكن، لكنه العكس تماما فهو يتغنى بجاه وثراء الأسر الغنية التي تفترش الحرير" لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السكن، كما يبدو للوهلة الأولى. إنها تمجيد لليالي الحمراء والأسر الحريرية التي ليست في متناول الجميع "[3]

وقد استدعت الكاتبة هذا المقطع الغنائي هنا "بشكل دقيق وممهد له بطبقة من السرد، فيأتي المقطع الغنائي ليعضد السرد لا ليربكه ويشوشه"[4]، فجاء توظيفه من قبل مستغانمي لبيان مدى الثراء والجاه الذي يتمتع بهما الرجل الذي تزوج بأحلام وأن هذا العرس هو صفقة أكثر منه زواج وتنشأة أسرة " إنها ليلة الصفقات التي يحتفل بها علنا بالموسيقى والزغاريد"[5]، وضمنت الروائية هذا المقطع من أغنية للفرقاني أيضا:

«خارجة من الحمام بالرحية يا لندراش للغير وإلا لي ..

أمان أمان»[6]

---

[1]– رشيد أبو الصبر: توظيف الموسيقى والغناء في الرواية المغربية مطبخ الحب نموذجا، مرجع سابق

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص359

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ينظر: رشيد أبو صبر، توظيف الموسيقى والغناء في الرواية المغربية، مرجع سابق

[5]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص359

[6]– المصدر نفسه، ص359.

يصور الفرقاني في هذه الأغنية الطقوس الخاصة بالعروس الجزائرية عامة والقسنطينية على وجه الخصوص، كأن تذهب العروس للحمام قبل موعد زفافها برفقة قريباتها، لكي تبدو نظرة وجميلة، ولما استمع خالد لهذه الأغنية في عرس أحلام رفض أن يطرح السؤال الذي تطرحه هذه الأغنية على نفسه:

خارجة من الحمام بالرحية يا لِندراشْ للغير وإلا لي ...

لأنه متيقن من الإجابة بأنّ العروس أحلام لن تكون له وقد شهد شخصيا مراسيم زفافها يقول خالد: « لن أطرح على نفسي هذا السؤال.. الآن أعي أنك للغير ولست لي تؤكد ذلك الأغنيات، وذلك الموكب الذي يهرب بك ويرافقك بالزغاريد إلى ليلة حبك الشرعية».[1]

إذْ أثرت هذه الأغنية في خالد وجعلته يصف مرور أحلام في موكب زفافها وصفا يمتح شاعرية "عندما تمرين.. وأنت تمشين مشية العرائس تلك، أشعر أنك تمشين على جسدي، ليس بالريحية وإنما بقدميك المخضبتين بالحناء.. وأن خلخالك الذهبي يدق داخلي، ويعبرني جرسا يوقظ الذاكرة..".[2]

فهذه الأغنية أدخلت خالد في حالة من التخيل والحلم فراح يمني نفسه بما عده سابقا مستحيلا –أي زواجه من أحلام– بخيال محب يتدفق شاعرية "دعيني أحلم أن الزمن توقف.. وأنك لي. أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، ودون أن تنطلق الزغاريد يوما من أجلي. كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية، لتبارك امتلاكي لك !، لو كنت خطاف العرائس ذلك البطل الخرافي الذي يهرب بالعرائس الجميلات ليلة عرسهن، لجئتك أمتطي الريح وفرسا بيضاء ..وخطفتك منهم .. "[3]

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص359.

[2]– المصدر نفسه، ص360.

[3]– المصدر نفسه، ص360.

فالملاحظ إذن أن هذه الأغنية قد جعلت خالد يتمادى بحلمه في الزواج من أحلام إلى أبعد الحدود ، حتى أنه استعان بما هو أسطوري إذْ تمنى أن يكون هو خطاف العرائس ليخطف أحلام من عرسها، وهذا التخيل والحلم هو تقنية من تقنيات تيار الوعي وظفتها الكاتبة في روايتها جاعلة من هذه الأغنية المنبه الذي أشعل في نفسية خالد كل هذه الأحلام، ليفسر في الأخير عدم رضاه على زواج أحلام من غيره، وزواجه هو منها ولو حلما يستفيق منه مع نهاية هذه الأغنية .

وفي موضع آخر من الرواية توظف الكاتبة مقطعا من أغنية شعبية تغنى في حلقات العيساوة:

أنا سيدي عيساوي ..يجرح ويداوي ..

هذا مقطع من أغنية شعبية تؤدى في حلقات العيساوة الإستشفائية، وقد استحضر خالد هذه الأغنية أملا في الشفاء من حبه لأحلام التي كانت بالنسبة له أكثر من مجرد امرأة بل كان يرى فيها مدينة قسنطينة بل وحتى الوطن بأكمله يقول خالد: «علمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف. علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني. علمني كيف أشفى منها، أنت الذي كنت تردد مع جماعة العيساوة في حلقات الجذب والتهويل، وأنت ترقص مأخوذا باللهب:

أنا سيدي عيساوي ..يجرح ويداوي ..

من يداويني يا أبي ..من؟ وأحبها .[1]

وطلب خالد معونة أولياء مدينة قسنطينة أملا في شفائه من حب أحلام وتشفع عندهم بوالده الذي كان ينتمي إلى جماعة العيساوة قائلا « قفوا معي يا أولياء الله.. متعب أنا الليلة.. فلا تتخلوا عني ..أما كان منكم أبي؟.. أبي يا عيساوي أبا عن جد».[2]

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص361

[2]– المصدر نفسه، ص361

ومما سبق نلاحظ أن هاتين الروايتين قد انفتحتا على مخزون الذاكرة الثقافية الجزائرية والعربية وحتى الأجنبية أيضا إذْ حاورتا مختلف الطبوع الغنائية الجزائرية وبعض الأغاني العربية والأجنبية، فقد جاءت كل هذه الأغاني في كلا الروايتين مرافقة للمشاهد السردية وذلك من أجل رغبة الروائيين في مضاعفة مدلول الحدث الدرامي وتفعيل مجرى السرد، إذْ "يشكل النسق الموسيقي بامتداداته المختلفة (غناء، أداء، لحن) رافدا من روافد البناء والمعرفة الروائية ومظاهر الهارمونية*[1]" : "[2]

1-3 توظيف السيمفونية في رواية "رماد الشرق":

تعد السيمفونية (**Symphony**) " قمة التعبير الموسيقي الذي يرتفع فيه مستوى التعبير إلى مستوى فلسفي يعتمد على تجسيد أصوات الآلات الموسيقية المختلفة، وإعطائها شخصيات تتناسب مع طبيعة الصوت الذي يصدر منها، ثم إعطائها أدوارا في النسيج الموسيقي، فأصبحت السيمفونية عملا يناظر المسرحية أو القصة من حيث أن حوار الممثلين هو الذي يفسر موضوع السيمفونية ويشرحه حوار الآلات المنفردة أو الممزوجة معا بعناية، وحرص لتكون كتلا صوتية تتبادل الحوار أو تسمع مندمجة كلها مع بعضها في التعبيرات الصاخبة والانفعالات الدرامية العنيفة مؤدية تركيبات لحنية أو تآلفات صوتية يضعها المؤلف لإحداث المناخ العاطفي أو البطولي وفقا للموضوع أو الموقف".[3]

وهذا ما تجلى في رواية "رماد الشرق" إذْ راهن "جاز" على عزف سيمفونية تشهد على الإعدامات والحروب التي عاشها جده على امتداد قرابة قرن من الزمن والتي أنهكت الأمة العربية وكانت وراء ضياع فلسطين ثم الهجرة إلى أمريكا وهو ما نجح في تحقيقه

---

*– الهارموي هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة : حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص105

[2]– حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص105

[3]– حسين عبد، المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، عالم الفكر الكوتية، المجلد 26، العدد الأول، يوليو/ سبتمر 1997، ص312، 313

بالفعل فقد قدم سيمفونيته التي سماها "رماد الشرق" رفقة صديقته ميترا وأعضاء فرقته الموسيقية في دار أوبرا بروكلين وتتجلى هذا في الفصل الأخير من الرواية المعنون ب: (أصداء الزمن المستعاد) الذي خصصه الكاتب لعزف هذه السيمفونية التي كانت بمثابة حلقة مفقودة في تاريخ الأمة العربية عمل "جاز" على تخليدها وقد قدمها على الشكل الآتي:

بريلود افتتاحي

الحركة الأولى: مشانق الربيع الدامي

الحركة الثانية: خيبات ميسلون

الحركة الثالثة: رماد الشرق اليتيم

الحركة الرابعة: شبابيك أليس آيلند

مقطع اختتامي.[1]

فقد قدمت السيمفونية في شكل أربع حركات جوهرية مع بريلود إفتتاحي ومقطع اختتامي وذلك وفقا للتيمات التي تعالجها وهي: "الإعدمات، الثورة، مأساة فلسطين، ثم الهجرة إلى أمريكا، وأخيرا الصمت"[2]، حيث أرفقت كل مقطوعة من هذه السيمفونية بمشاهد تترجمها وتعبر عنها.

ثانيا- توظيف فن الرقص في الرواية الجزائرية المعاصرة:

يعد الرقص (dancing) في أبسط تعريفاته ذلك "التنسيق المبدع بين الحركة والإيقاع، إنه حركة الجسد وهو ينظم الفضاء ويعطي إيقاعا للزمن في وحدة منسجمة مع طبيعته التكوينية"[3]، ولقد عد الرقص "وسيلة من وسائل الإبداع إذْ تكمن فيه تقاليد الشعوب

---

[1]- واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج2، ص286

[2]- سمية بيدي، توظيف الفنون في رواية رماد الشرق لواسيني الأعرج، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مجلة علمية دولية محكمة، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، العام الخامس، العدد 45، أكتوبر، 2018، ص100

[3]- بشرى البستاني، في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص122

ولغتهم الفنية وتراثهم الموسيقي وشعورهم الجمعي، لذلك كان البعد الروحي والجمالي من أهم أبعاد الرقص"[1].

وهناك أنواع كثيرة للرقص تؤدّى بشكل فردي أو ثنائي أو جماعي ، والرقص "عبارة عن حركات أعضاء جسم الإنسان وغالبا تؤدى بالأطراف الأربعة، وعادة ما تكون على أنغام موسيقية أو إيقاعية على حسب نوع الرقص"[2]، وقد حرصت الرواية الجزائرية المعاصرة على محاورة مختلف أنواع الرقص (العربي والغربي) كما سنوضحه من خلال النماذج محل الدراسة.

1- فن الرقص في رواية "رماد الشرق":

لجأ واسيني الأعرج إلى الاستعانة بفن الرقص في نسج أحداث روايته ليضفي عليها صبغة الحداثة ولتواكب أحدث تقنيات التجريب الروائي، وقد تجلى فن الرقص في رواية "رماد الشرق " من خلال المقطع الآتي:

"مدت له يدها اليمنى فاحتضنها في عمق يده اليسري، كعصفور هارب، وعندما قبضت قليلا بيدها اليسرى على ذراعه الأيمن، كان يمد هو كفه مفتوحة عن آخرها على ظهرها العاري. سحبها قليلا نحوه ...تذكر حركة الايقاع خطا خطوة نحو الجهة اليمنى مع التفات خفيف باتجاه اليسار في آخر الحركة الثالثة ليترك رجله تتمادى بين حافتي ساقيها وبين اللباس المنفتح حتى الأعلى. وقبل أن يستقر على الوضع تنسحب هي في حركة شبه مماثلة، ترفع قدمها اليمنى.. ثم تنسحب قليلا إلى الوراء، تتحرر قبل أن تعود إلى نفس وضعية الأسر. ضغط جاز على الأرضية، توازن قليلا، ثم سحبها نحوه وقبل أن تصل إليه تتراجع قليلا بشراسة ثم تنسحب قليلا إلى الوراء، تتحرر قبل أن تعود إلى نفس

---

[1]- فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015.، ص354

[2]- صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015، ص620

وضعية الأسر. ضغط جاز على الأرضية، توازن قليلا، ثم سحبها نحوه... ثم تنسحب دون أن تترك رؤوس أصابع يده اليمنى التي شدت عليها بقوة . "[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن "الأعرج" ذا ثقافة عالمية مكنته من محاورة تقنيات رقصة التانغو الأرجنتينية التي لها تقاليدها الخاصة إذْ نلمسها في الرقصة التي أدتها ميترا مع صديقها جاز في سهرة عيد ميلاده فقد خصص الكاتب أكثر من صفحة في وصف طريقة رقص التانغو وبهذا "انتقلت اللغة من وظيفتها السمعية لتنزاح إلى الوظيفة البصرية لتسهم في تقديم الصور الحركية التي يضطلع بها الرقص "[2]، كما سنراه مع بقية الشاهد: "لباسها الدافئ الذي التصق بجسدها منحها خفة استثنائية وغواية لا تقاوم. تبتعد قليلا بتمايل خفيف، تترنح. تمنحها حركتها نفسا يصعد بها عاليا دون مشقة. ترفع رأسها نحوه. يرى ابتسامتها وقد غرقت في ألوان الضوء الذي ينزل من كل جهة. خطوة، خطوتان. ثلاث. ترفع ساقها قليلا كمن يستعد لهجوم مباغت. يمد يده ويرفعها أكثر ليلصقها بجسده قبل أن يحرره. ترتمي باتجاهه كالورقة ثم تلتصق به بعنف، وجها لوجه. العين في العين وفمها يكاد يلامس شفتيه. تلتفت قليلا صوب اليمين وكأنها ترفض أن تستسلم للشهوة التي غزت جسدها تتمتع بنظرة عينها الحادتين.. يشدها على خصرها... وضعت يدها في يده مثل المرة الأولى. شعر بحرارتها تسحبها من ذراعه ثم تمررها على وجهه ثم على شفته ثم رقبته وصدره قبل أن تحاول الانفصال عنه ولكن يده التي كانت تطوق خصرها منعتها من الانزلاق. تترك صدرها يرجع إلى الوراء وينزل شيئا فشيئا حتى يلامس أرضية الحلبة. تبدو انحناءاتها أنها مقبلة على انكسار كلي. بحركة سريعة تعود إلى وضعها الأول وتقف كالصفصافة، مستقيمة.. اليد في اليد والعين في العين.."[3].

---

[1]- واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج1، ص85، 86

[2]- فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي، ص354

[3]- واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج1، ص85، 86

فقد استثمر واسيني الأعرج فن الرقص في بناء روايته "رماد الشرق" بصورة مباشرة بذكر فعل الرقص وتجسيد الحركات والأفعال التي تقوم عليها رقصة التانغو من البداية حتى النهاية وهذا ما تجسد كما رأينا في رقصة "جاز" وصديقته "ميترا".

2- فن الرقص في رواية "ذاكرة الجسد":

سعت أحلام مستغانمي إلى استثمار فن الرقص في روايتها "ذاكرة الجسد" لإيمانها بأهمية حضور فن الرقص في الرواية إذْ يضيف فن الرقص للرواية نوعا من الفنية والحركية يلمسها المتلقي لهذه الرواية، وقد استثمرت فن الرقص من خلال الشواهد التي سنخصها بالدراسة والتحليل:

فيك شيء من -زوربا- شيء من قامته.. من سمرته.. وشعره الفوضوي المنسق، ربما كنت فقط أكثر وسامة منه .

- يعجبني جنونه وتصرفاته غير المتوقعة. وعلاقته العجيبة بتلك المرأة ..فلسفته في الحب والزواج في الحرب وفي العبادة.. وتعجبني أكثر طريقته في أن يصل بأحاسيسه إلى ضدها.

- وهل تذكر رقصته تلك وسط ما يسميه بالخراب الجميل؟ إنه شيء مدهش أن يصل الإنسان بخيبته وفجائعه حد الرقص .

إنه تميز في الهزائم أيضا، فليست كل الهزائم في متناول الجميع، فلا بد أن تكون لك أحلام فوق العادة، وأفراح وطموحات فوق العادة لتصل بعواطفك تلك إلى ضدها بهذه الطريقة.[1]

استحضر خالد في هذا المقطع كلام أحلام الذي وجهته له ذات يوم لما وجدت بينه وبين الزوربا شبه كبير، وأشياء مشتركة وراحت تحدثه عن رقصته المدهشة التي يؤديها

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص121، 122.

كلما شعر بالحزن والسأم من الحياة ، فالخيبة هي من تجعله يرقص " إنه شيء مدهش أن يصل الإنسان بخيبته وفجائعه حد الرقص"[1]

وظفت الكاتبة هذه الرقصة هنا لتبين أن حالة خالد شبيهة بحال الزوربا ولتخفف عنه بعض الألم والحزن ولتبين مدى حاجتة إلى هذه الرقصة لكي تمتص قلقه وألمه فكان الرقص بالنسبة لحالته هذه تلك "الحركة التي يعبر من خلالها الإنسان عن رغبته بالتجرد من القلق والخوف من الزوال، ويشعر فيها أنه أقوى وأغنى وأجمل"[2]، وبالتالي يخلص ذاته المعذبة من الأفكار المتوترة والطاقات السلبية التي قد تؤذي روحه أو جسده.

وكذلك لكون الرقص " إفاقة روحية إنسانية تمنح الراقص تعويضا لما ينقصه من لذة ومتعة وسمو وانسجام وشعور بالحياة، وغيرها من الأحاسيس، وهو ثورة جمالية على قبح الحياة.."[3]

ونجد مستغانمي تدرج رقصة أخرى لسكان مدينة قسنطينة عند زيارتهم ضريح سيدي محمد العراب:

" هكذا أطلق الناس على ذلك المكان اسم سيدي محمد العراب ليبقى بعد قرنين مزار المسلمين واليهود في قسنطينة، يأتونه في نهايات الأسبوع وفي المواسم، لقضاء أسبوع كامل يرتدون خلاله ثيابا وردية، يؤدون بها طقوسا متوارثة جيلا عن جيل، فيقدمون له ذبائح الحمام، ويستحمون في المياه الدافئة لبركته الصخرية حيث كانت تستحم السلاحف، ويعيشون على شرب العروق لا غير، والاستسلام لنوبات رقص بدائية، في حلقات جماعية يؤدونها في الهواء الطلق ..على وقع بندير الفقيرات "[4]

---

[1]– المصدر نفسه، ص122.

[2]– فائق شعبان، صفحات من تاريخ فن الرقص في العالم، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق– سوريا، ط1، 1993، ص8.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص297

قدمت الكاتبة في هذا المقطع صورة من صور الرقص الشعبي الذي يؤديه سكان مدينة قسنطينة عند زيارتهم ضريح سيدي محمد العراب ، فبعدما يقومون بذبح الذبائح وإعداد الطعام يستحمون في المياه الدافئة لبركته الصخرية، ويرقصون في حلقات جماعية على وقع بندير الفقيرات وكأنهم يقومون بنوع من الاستعراض فيكون الرقص بالنسبة لهم "مهربا ومعرضا، وفي الوقت ذاته دواء للإستطباب ومنفذا للإستشفاء، يعكس حالة من الرضى والبهجة والاطمئنان والثقة بالنفس"[1] يحس بها هؤلاء الراقصون بعد الانتهاء من القيام بطقوس هذه الرقصة.

وتقدم الكاتبة أيضا في موضع آخر من الرواية طريقة رقص نساء قسنطينة في الأعراس:

تعودت النساء من قرون، على حمل رغبتهن كقنبلة موقوتة، مدفونة في اللاوعي. لا تنطلق من كبتها إلا في الأعراس، عندما تستسلم النساء لوقع البندير، فيبدأن الرقص وكأنهن يستسلمن للحب، بخجل ودلال في البداية، يحركن المحارم يمنة ويسرة على وقع الزندالي... تهتز الصدور وتتمايل الأرداف، ويدفأ فجأة الجسد الفارغ من الحب.. ويتواطأ البندير الذي تسخنه النساء مسبقا مع الجسد المحموم، فتزيد الضربات فجأة قوة وسرعة. وتنفك ضفائر النساء، وتتطاير خصلات شعرهن، وينطلقن في حلبات الرقص كمخلوقات بدائية تتلوى وجعا ولذة في حفلة جذب وتهويل، ويفقدن خلالها كل علاقة بما حولهن، وكأنهن خرجن فجأة من أجسادهن، من ذاكرتهن وأعمارهن، ولم يعد يمكن أحداً أن يعيدهن إلى هدوئهن السابق . وكما في طقوس اللذة ..وطقوس العذاب، لا يجب وفق ضربات البندير، قبل أن تصل النساء إلى ذروة لا شعورهن ولذتهن ويقعن على الأرض

[1]– هيثم حسن، الرواية والرقص، الرابط: *http://alriwaya.net/*، تاريخ النشر 10 أكتوبر 2015، تاريخ التصفح 2018/08/14، الساعة 22:00 .

مغمى عليهن، تمسكهن النساء من خصورهن، وترشهن أخريات بالريحة والعطر الجاهز لهذه المناسبات.. حتى يعدن تدريجيا إلى وعيهن.[1]

يصف خالد في هذا المقطع رقصة النساء مدينة قسنطينة وصفا دقيقا جادت به ذاكرته وهو يتمشى بين شوارعها الضيقة يقول: «هاهي الذاكرة سياج يحيط بي من كل جانب. تطوقني أول ما أضع قدمي خارج البيت. وفي كل اتجاه أسلكه تمشي إلى جواري الذكريات البعيدة».[2]

وقد أرجعت الكاتبة على لسان خالد سبب هذا الرقص، إلى أنه تلبية لنداء المكبوتات الدفينة من حرمان وألم لا تفرج عنها النساء إلا في الأعراس، فهن يحملن رغبتهن كقنبلة موقوتة، مدفونة في اللاوعي. لا تنطلق من كبتها إلا في الأعراس، فكان الرقص بالنسبة لهن "حمى جسدية حميمة، قادرة على هز كل مخلوق وتحريكه حتى الجنون أو الذهول عما هو فيه وكأن الرقصة هي التجلي الإنفجاري لغريزة الحياة، والقفز الجسدي/ الروحي فوق الزمان، بحثا، عن الوجود والغيبوبة في فناء الأزليات".[3]

وقد تفننت الكاتبة في تجسيد ملامح تلك الرقصة إلى درجة تحولت معها تلك الكلمات والألفاظ إلى حركات حسية وصور بصرية نشاهدها، "حيث انتقلت اللغة من وظيفتها السمعية لتنزاح إلى الوظيفة البصرية لتسهم في تقديم الصور الحركية التي يضطلع بها الرقص".[4]

أما في هذا المقطع فالكاتبة توظف فن الرقص من خلال استحضار خالد لطقوس رقص والده لرقصة العيساوة:

أبي يا عيساوي أبا عن جد؟

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص316

[2]– المصدر نفسه، ص311

[3]– خليل أحمد خليل، معجم الرموز(عربي– فرنسي– انجليزي)، سلسلة المعاجم العالمية (1)، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1995، ص79.

[4]–فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي، ص354.

أنت الذي كنت في تلك الحلقات المغلقة، في تلك الطقوس الطرقية العجينة، تغرس في جسدك ذلك السفود الأحمر الملتهب نارا ..فيخترق جسدك من طرف إلى آخر، ثم تخرجه دون أن تكون عليه قطرة دم؟

أنت الذي كنت تمرر حديدة الملتهب والمحمر كقطعة جمر، فينطفئ من لعابك، ولا يحترق.

علمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف.

علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني .

علمني كيف أشفى منها، أنت الذي كنت تردد مع جماعة عيساوة في حلقات الجذب والتهويل، وأنت ترقص مأخوذا باللهب.

أنا سيدي عيساوي ..يجرح ويداوي ..[1]

يستحضر خالد في هذا المقطع طريقة رقص والده في حلقات العيساوة وطقوسها الإستشفائية التي يرقصها المرضى والموجوعون نفسيا فيشعورن بالراحة والتحسن ، حيث كان يرقص والده ويقوم بأفعال وحركات غريبة حيث يغرس الرجل منهم في جسده السفود الأحمر الملتهب نارا فيخترق جسده من طرف إلى أخر، ثم يخرجه دون أن تكون عليه قطرة دم وتمر حديدة الملتهب والمحمر كقطعة جمر، فينطفئ من لعابه، ولا يحترق، وقد واستحضر خالد هذه الرقصة هنا أملا في شفائه من حبه لأحلام إذْ يناجي والده الميت فيقول: «علمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف. علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني»[2]

فيكون الرقص في حالته هذه " دواء لإستطباب ومنفذا لإستشفاء"[3] يحس بها خالد إن هو استطاع أن يقوم بأداء طقوس هذه الرقصة .

---

[1]– أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص361.

[2]– المصدر نفسه، ص361

[3]– هيثم حسن، الرواية والرقص، مرجع سابق .

وتحاور مستغانمي أيضا فن الرقص في الصفحات الأخيرة للرواية ويتمثل في رقص خالد للرقصة الزوربا:

جعلتني أعشق الخراب الجميل، وأتعلم كطائر يذبح أن أرقص من ولهي ..

قلت:

مدهش أن يصل الإنسان بفجائعه حد الرقص، إنه تميز في الخيبات والهزائم أيضا. فبعد قليل سيحضر زوربا ليمسك بكتفي ولنبدأ الرقص معا تعالي ..

لا بد ألا تخلفي هذا المشهد، سترين كيف يرقص الأنبياء عندما يفلسون حقا ...

تعالي.. سأرقص اليوم كما لم أرقص يوما، كما اشتهيت أن أرقص في عرسك ولم أفعل..

سأقفز وكأن جناحين قد التصقا بقدمي فجأة، وكأن ذراعي المفقودة قد نبتت من جديد لتصبح ذراعي.

تعالي.. وليعذرني أبي الذي لم أشاركه يوما طقوس عيساوة.

في حفل جذبه ورقصه الجنوني، وغرسه ذلك السفود في جسده من طرف إلى آخر.. بنشوة الألم الذي يحاور اللذة.

للحزن أكثر من طقس، وليس للألم وطن على التحديد، فليعذرني الأنبياء والأولياء الصالحون!

أنا قررت أن أرقص. الرقص تواصل أيضا، الرقص عبادة أيضا.

فأنظر أيها الأعظم ..بذراع واحدة سأرقص لك .

ما أصعب الرقص بذراع واحدة يا ربي ! ما أبشع الرقص بذراع واحدة يا ربي ! ولكن .. ستعذرني أنت الذي أخذت ذراعي الأخرى .[1]

فقد خصصت الكاتبة عدة صفحات لخالد ليمارس رقصة الزوربا، فقد كان الدافع من وراء رقصها هو شدة الحزن والألم كما هو ملاحظ من المقطع السابق إذْ تمتد هذه الرقصة على ما يقارب ست صفحات كما يبينه هذا الشاهد:

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص390، 391، 292

... تتقدم موسيقى زوربا نحوي، دعوة للجنون المتطرف .

تأتي على شريط تعودت الاستماع إليه بمتعة غامضة، وإذا بذلك اللحن القادم اليوم وسط الخراب والجثث، يأخذ فجأة بعده الأول الحقيقي .

فأنتفض فجأة من أريكتي وهو يفاجئني، وأصرخ كما في تلك القصة

هيا يا زوربا ..دربني على الرقص..

هاهو ذا الخراب الجميل الذي جعلتنا نشتهيه. لم أكن أعتقد، أن يكون بشعا إلى هذا الحد.. موجعا إلى هذا الحد!

تزحف موسيقى تيودراكس نحوي. وتخترقني نغمة.. نغمة .

جرحا.. جرحا .

بطيئة.. ثم سريعة كنوبة بكاء .

خجولة.. ثم جريئة كلحظة رجاء

حزينة... ثم نشوى كتعليات شاعر أمام كأس .

مترددة.. ثم واثقة كأقدام عسكر .

فأستسلم لها. أرقص كمجنون في غرفة شاسعة، تؤثثها اللوحات والجسور .

وأقف أنا وسطها وكأنني أقف على تلك الصخرة الشاهقة، لأرقص وسط الخراب، بينما جسور قسنطينة الخمسة تتحطم وتتدحرج أمامي حجارة نحو الوديان.

آه زوربا.. مات زياد وهاهو حسان يموت غدرا أيضا .

آه لو تدري يا صديقي، لم يكن أحدهما ليستحق الموت.

.. وكان زياد. آه كان يشبهك بعض الشيء، لو رأيت ضحكته، لو سمعته يتحدث.. يكفر.. يلعن.. يبكي.. يسكر.. لو عرفتهما، لرقصت.. حزنا عليهما كما لم ترقص من قبل.[1]

فبعد الحزن والألم الذي تعرض له خالد والمتمثل في زواج حبيبته أحلام وكذا وفاة عزيزين على قلبه أخوه حسان وصديقه الشاعر زياد قرر الرقص "أخيرا جعلتني أعشق

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص393، 394، 395.

الخراب الجميل، وأتعلم كطائر يذبح أن أرقص من ألمي.. أنا قررت أن أرقص. الرقص تواصل أيضا، الرقص عبادة أيضا."[1]، فراح يرقص رقصة الزوربا*[2] وكأن الزوربا يمسك بكتفه ويرقص معه .

وتؤدى رقصة الزوربا "بوجود الراقصين في صف واحد بينهم مسافات معينة تحدد بمد كل راقص ذراعه ووضعها على كتف الراقص المجاور له، أما حركة الأرجل فتكون تبادلية بحيث تتحرك الأرجل لتوضع القدم اليسرى أمام اليمنى مع التبادل، أي أن توضع بعدها الرجل اليمنى أمام اليسرى، وفي أثناء ذلك يتحرك الصف بأكمله إلى اليسار واليمين وبسرعات مختلفة على حسب الإيقاع الخاص بموسيقى زوربا، وقد يترك أحد الراقصين أو بعضهم الصف ليؤدي عددا من الحركات الاستعراضية الراقصة خارجه قبل أن يعود للصف مرة أخرى".[3]

وقد عمدت الكاتبة إلى توظيف رقصة الزوربا هنا لأنها وجدتها الرقصة الأنسب والقادرة على تخليص خالد من حزنه وألمه فكانت هذه الرقصة بمثابة تخليص لنفسية خالد من طاقة متوترة تضر بروحه وجسده، "وعليه فإن هذا الفيض من الحركات ينتج لغة خاصة به هي لغة العلامات، التي تعوض بدورها لغة الكلمات، فكما أن كمية كبيرة من الكلمات تخفي في الغالب المعنى الحقيقي، فإن هذه الطلاقة التعبيرية للجسد تخفي الدلالة الحقيقية للرقص، المتمثلة بالتسامي عن مظاهر المادة والتحرر من ثقل الواقع والحياة".[4] فجعلت الروائية من رقصة الزوربا معادلا موضوعيا يسقط عليه خالد حزنه وألمه.

---

[1]– المصدر نفسه، ص395.

[2]* زوربا شخصية حقيقية قابلها كازانتزاكيس في إحدى أسفاره، وقد أعجب به إعجابا شديدا، فكتب رواية باسمه. والمميز في زوربا هو أنه يحب الحياة بكل أشكالها، لا يذكر الحزن، بل يذكر الفرح دائما في لحظات حزنه الشديد، أو سعادته الشديدة، يرقص رقصته المشهورة (رقصة زوربا) ينظر : عبد الستار بركات، الزوربا اليونانية لثيوذوراكس.. فن الانتصار على البؤس، جريدة الشرق الأوسط، https://aawsat.com/home/article/277991/، تاريخ النشر 31 جانفي 2015، تاريخ التصفح: 2019/01/19، الساعة 20:42

[3]– عبد الستار بركات، الزوربا اليونانية لثيوذوراكس.. فن الانتصار على البؤس، مرجع سابق

[4]– فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، ص354 .

3- فن الرقص في رواية "يصحو الحرير":

من جهته اشتغل أمين الزاوي على ملامسة فن الرقص في روايته "يصحو الحرير" التي حفلت باستضافة هذا الفن، إذْ نجد الكاتب يوظف عدة رقصات منها: طريقة رقص حروف الزين مع صديقها مومو العين:

لم تكن قدماه تسعفاه على أداء الرقصة، جسده المبني من لحم مصنوع من أكلات الشعير والبيض البلدي المسلوق في قدر الجدة والخالات، ومن خضرة السلق وماء الغدير، فعلى الرغم من اتزانه وهيبته بدا فاقدا اتزانه .أنظر إليه، يهرب كالعزباء العاتق الخجولة من نظراتي، أبناء الفلاحين حين يسكرون تسكنهم الروعة، ذكاؤهم حاد ينام فيه خبث الثعالب، نكتهم تافهة وطويلة، بليدة وباردة، حركاتهم توحي بالرغبة الجنسية أو هكذا هي عيني... يستعيد شريطا وهو يراقصني، أو أراقصه، يهرب مني فتضيع قدمه، فينزلق انسجام جسدينا مع الموسيقى الهادئة، حين يتتبع حركة قدمي يضيع ايقاع الموسيقى الهادئة وحين يتتبع ايقاع الموسيقى يضيع قدميه، فيطأ قدمي!!.[1]

تصف حروف الزين هنا طريقة رقصتها مع صديقها مومو العين الذي وجد صعوبة في أداء هذه الرقصة، أرجعتها حروف الزين إلى كونه قروي وخجول، وراحت تصف الصعوبة التي تملكته في سبيل أداء هذه الرقصة ومن المفردات التي توضح ذلك: لم تكن قدماه تسعفاه، فاقدا اتزانه، يهرب كالعزباء العاتق الخجولة، يهرب مني، فتضيع قدمه، وهذا ما يوحي بعدم رضى حروف الزين على طريقة رقصه هذه أو عدم قدرته أصلا على الرقص.

وقد لجأ الزاوي إلى توظيف فن الرقص بين طيات نصه السردي لكون الرقص "فنا قائما في أساسه على الحركة والإيقاع"[2]، فقد سمح له هذا الفن بتأثيث فضائه الروائي، "مجاوزا به السكونية التي لا حياة للإبداع معها، ولاسيما إن علمنا أن الحركة هي أصل

---

[1]– أمين الزاوي، يصحو الحرير، ص33

[2]– فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي، ص353

الوجود، ففي الحركة حياة وفي السكون ممات "[1]، فاشتغل الزاوي على توظيف فن الرقص لإضفاء نوع من الشاعرية وبعض الحيوية والحركة على سكونية هذه الرواية مما منع جمودها ورتابتها وهذا هو جوهر التجريب الروائي ومسعاه.

ونجد الزاوي يدرج رقصة أخرى لإحدى الطالبات كما يوضحه هذا الشاهد:

الآخرون الذين معنا شربوا ..البنات لم يشربن، طالبة واحدة شربت البيرة وقد ظل عقلها في رأسها، لم يخرج، باتت متزنة ربما أكثر منا، هي أكثرنا من رقصت، ظلت تشرب وترد الكأس إلى مكانه دون أن يسقط الكأس من يدها ...ظلت هي هي، ترقص بإيقاع شجرة خوخ مزهرة جسدها النحيف المشهي كحلوة كبريس ...وغنت أيضا لم أفهم كثيرا كلمات أغنيتها البربرية الجميلة والانجليزية أيضا [2].

أما في هذا المقطع فيصف الزاوي على لسان حروف الزين طريقة رقص طالبة مخمورة " ظلت تغني وترقص باتزان دون أن يتأثر عقلها بشيء ظلت هي هي، ترقص بإيقاع شجرة خوخ مزهرة جسدها النحيف المشهي كحلوة كبريس...[3]، وبالتالي اعجاب حروف الزين بطريقة رقصها مما يوحي بتحرر هذه الطالبة ومدنيتها .

ما يمكن أن يلاحظ هنا أن الكاتب عمد من خلال تقديمه لرقصة مومو العين وحروف الزين والطالبة المخمورة أن يعقد مقارنة بين طريقة رقص الأشخاص المتحررين من جميع القيود العائلية والمجتمع والعادات والتقاليد وبين رقصة الأشخاص القرويين أو (البلديين) كما وصفهم الكاتب الذين جرتهم المدنية إلى هذا العالم المتحرر فيجدون صعوبة في التأقلم معه.

كما وظف الزاوي أيضا رقصة أخرى لحروف الزين مع صديقها مومو العين كما يوضحه هذا الشاهد:

---

[1]- ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة- الموسيقى-الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ج1- 2، ط1، 2010، ص136، 324.

[2]- أمين الزاوي، يصحو الحرير، ص33، 34.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قال لي مومو: هيا نرقص يا حروف الزين... مال بجسده راقصا درت كي ألقي بشريط في سلسلة الستريو، قال لي ...وهو يسحبني إليه بكل رقة وذوبان، لا داعي لموسيقى الشريط، نرقص على ايقاع الموسيقى التي في الذاكرة...بدأنا نرقص دون موسيقى،... قدماه لا تسعفانه!! رقصنا بخشوع وتحليق داخلي عميق، سال لسانه، اندلق ليحكي عن أخته التي ماتت ذات شتاء ..12فيفري 1972..لا أدري ما علاقة هذا الرقص بموت الأخت، كان يتحدث عن أخته بدينية عميقة، كأنما يلقي قصيدة أو يقرأ بعضا من القرآن الكريم... ما زلنا نرقص ونرقص، يحضنني يحكي ويرقص، ويسير في الجنازة بعيدا عن اللاهثين بالمحمل فوق أكتافهم .يحضنني والجو بارد... والرقصة تطول ما كدت ألحق بهم في المقبرة، مقبرة الدومة، حتى وجدتهم قد واروها التراب، ... وهو يتمايل ويحكي.. أفكر في رابعة العدوية، وأنا أراقصة وأسمع حكاية موت أخته التي لا تنتهي.. تمنيته أن ينهي الرقصة وحديثه عن الموت والجنازة وعشقه لأخته الميتة أكثر من عشقه لي، أنا التي نسيني أنا الميتة وأخته الحية.. إنه لا يزال يحكي، الحكاية كالرقصة لا تنتهي ، انسحبت من بين أحضانه، فتحت باب الشقة ودفعت به إلى الخارج..[1]

يقدم الزاوي في هذا المقطع رقصة لحروف الزين مع صديقها مومو العين الذي طلب منها ألا تستعمل الأنغام والموسيقى وأن يرقصا على الأنغام المجودة في الذاكرة ، إلا أن مومو العين لم يحسن الرقص بطريقة جيدة واستغل طوال مدة الرقص في الحديث عن أخته الميتة وعن كيفية موتها ودفنها ، فلم يعجب حروف الزين حديثه هذا عن الموت والحزن وهما يؤديان الرقصة ، فالرقص حسبها يكون للمتعة والفرح فقررت طرده خارج البيت، فمومو العين استغل فرصة الرقص هذه للبوح بمكبوتاته وآلامه التي تسكن دواخله ذلك أنّ " الرقص كالطرب تماماً، يمكن أن يدلّ على الفرح والبهجة واللذّة، كما يمكن أن يعبّر عن الحزن والأسى والقهر".[2]

---

[1]– أمين الزاوي، يصحو الحرير، ص37، 38.

[2]– هيثم حسن، الرواية والرقص، مرجع سابق

فكانت بهذا حالة مومو العين شبيهة بحال الزوربا الذي يرقص من شدة الألم والحزن والخيبات -كما رأينا سابقا في رواية "ذاكرة الجسد" – وإن كان الزاوي لم يصرح بهذا الإسقاط وترك للمتلقي استنباطه.

ومما تقدم يمكن القول إنّ الرواية الجزائرية المعاصرة انطلاقا من المدونات المدروسة قد أحسنت محاورة فن الرقص ليس على الصعيد المحلي فقط بل حتى العالمي إذْ جعلت من فن الرقصّ "مفتاحا من مفاتيح المتعة الروائيّة، وسرا من أسرار الفنّ الروائيّ؛ سرّ مضمونيّ مستبطن، عنصر وآليّة، شكل ومضمون، مغرٍ مستفزّ، ينير الدواخل باشتغاله على الحركة، يروم الهدوء في بحر الصخب. وبقدر ما يشكّل الرقص مبعث بهجة ومتعة وغواية وإلهام، فإنّه قد يشكّل شرارة للرواية..[1]، فاللرقص دور مهم داخل النسيج الروائي، فهو يساهم في إضفاء نوع من الشعرية والحركة التي تحول اللغة إلى صور بصرية متحركة تكسر رتابة السرد وخطيته.

[1]– ينظر: هيثم حسن، الرواية والرقص، مرجع سابق.

الفصل الثالث

توظيف فنون التمثيل في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا- توظيف تقنيات فن المسرح في الرواية الجزائرية المعاصرة :

1- الحوار في رواية "السمك لا يبالي"

2- المونولوج في رواية "حائط المبكى"

3- المشهد في رواية "السمك لا يبالي"

ثانيا: توظيف تقنيات فن السينما في الرواية الجزائرية المعاصرة :

1- الفلاش باك في رواية "رماد الشرق"

2- الاستباق الزمني في رواية "رماد الشرق"

3- المونتاج في روايتي "ذاكرة الجسد" و"رماد الشرق"

4- الكولاج في رواية "رماد الشرق"

5- حركية المشاهد في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد"

6- المشاهد التفصيلية في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد"

لقد انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة على فنون التمثيل شأنها في هذا شأن الرواية العربية الجديدة، ونقصد بفنون التمثيل فني المسرح والسينما، فتطور خطاب الفن السمعي البصري ساهم بشكل كبير في إمداد الرواية بأحداث التقنيات السمعية البصرية التي يحوزها هذان الفنان .

فكانت الرواية الجزائرية بهذا مسرحا لتجريب مختلف هذه التقنيات لتشكيل نسقها السردي والتخيلي، ومن بين هذه التقنيات نذكر: الحوار والمنولوج والمشهد بالنسبة لفن المسرح، والفلاش باك والمونتاج والكولاج وحركية المشاهد وغيرها من التقنيات بالنسبة لفن السينما، وهذا ما سنعمل على استقصائه من خلال النماذج المدروسة.

أولا- توظيف تقنيات فن المسرح في الرواية الجزائرية المعاصرة:

لجأت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى استعارة بعض تقنيات فن المسرح (theatre) واستخدمتها في بنائها منها: الحوار والمونولوج والمشهد والديكور وغيرها، حيث "يضيف الشكل الممسرح للسرد بعدا جديدا، إذْ أن السرد الذي يقترب من النص المسرحي يعني شيئا أكثر من كونه لغة مشابهة للغة المسرح، وحسب تحليل إيخنباوم الشكلاني فإننا في السرد المشهدي لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية، وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة"[1]، وقد عملت إنعام بيوض وكذلك عز الدين جلاوجي على تمثل مختلف التقنيات المسرحية في روايتيهما "السمك لا يبالي" و"حائط المبكى".

1- الحوار المسرحي في رواية "السمك لا يبالي":

يعرف الحوار(dailogue): بأنه "حديث يدور بين إثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات"[2]، وهو "نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص، على الإرسال

---

[1]- ينظر: فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان 2009، ص121.

[2]- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبان، ط2، 1984، ص100.

والتلقي"[1]، والملاحظ من المدونة المدروسة أن الروائية اعتمدت على تكثيف بنية الحوار إذْ ناوبت بين السرد والحوار كما سنلاحظه من خلال بعض المقاطع الحوارية من الرواية:

(حوار نور مع والدها):

- ماذا أحضر لأمورتي من بيروت؟
- أ أستطيع أن أطلب ما أريد؟
- أريد سمكا فضيا صغيرا من بحر بيروت .
- لتأكليه؟
- كلا، لأربيه في بحيرة الدار .
- لكن سمك البحر لا يعش في الماء العذب.
- ولا يهمك، سأخذك إلى بيروت، وأغطيسك في بحر بيروت لتري سمكه الفضي الصغير بأم عينيك .[2]

دار هذا الحور بين الطفلة نور ووالدها من أجل نوع الهدية التي يحضرها لها حين عودته من بيروت وإذا به تطلب منه سمكا فضيا لتربيه.

وأيضا: **(حوار نور مع صديقتها ريما):**

- لماذا تكرهك أمك؟
- أمي تكرهني؟ ما هذا الهراء، كيف تكره أم ابنتها؟
- بل تكرهك .
- لماذا؟
- لأنها لا تنظر إليك.
- أنت مجنونة .

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985 ص78.

2- إنعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، ط1، 2004، ص28، 29.

- أمي تقول أننا نعرف من يحبنا من عينيه، حين ينظر إلينا.

- إذن العمي لا يحبون .

- بلى، يحبون بقلوبهم وآذانهم.

- وأمي تحبني بقلبها وأذنيها..و..[1]

جرى هذا الحوار بين نور وصديقتها ريما هذه الأخيرة التي زرعت في نور أفكاراً سلبية اتجاه والدتها بأنها تعاملها بسوء ولا تحبها ودليلها في هذا أننا نعرف من يحبنا من عينيه ووالدة نور لا تنظر إليها.

ومن خلال هذين المقطعين الحواريين نلاحظ أن الروائية وظفت تقنية الحوار المسرحي هذه لتحقق "ميزتين أساسيتين هما: (التواصلية) و(التفاعلية)"[2] وذلك من خلال تشابك الأدوار وتبادل التأثير بين شخصياتها (نور ووالدها) و(نور وصديقتها ريما) ويؤثر هذا أيضا علينا كمتلقين من خلال تفاعلنا مع هذا الحوار إذْ يوهمنا بالحضور وكأننا مشاهدين فعلاً.

وفي موضع آخر من الرواية وظفت الروائية: (حوارا لنور مع صديقة عائلتها المناضلة سميحة):

- نور؟ أنت نور ميش هيك؟

أخرجت نور رأسها بحياء شديد، وأومأت بالإيجاب .

- تعالي.. لا تستحي.. قربي..

امتثلت نور وعندما وصلت إلى مستواها احتضنت سميحة الوجه الأسمر الصغير بين راحتيها، وراحت تتفرس فيه:

- ما بتشبهي أبوك، ولا بتشبهي أمك ولا ستك... لمين طالعة؟ - طالعة لريما .

---

[1]- إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص49، 50

[2]- حميد علاوي، السياق الدرامي ودوره في تأويل الخطاب المسرحي، مجلة اللغة والأدب، مجلة أكاديمية محكمة، قسم اللغة العربية جامعة الجزائر 2، عدد خاص بأعمال الملتقى التاسع لعلم النص والسياق، عدد 21، ماي 2014، ص298

- مين ريما؟

- ريما بنت ماري

- مين ماري؟

- ماري جارتنا.

أطلقت سميحة ضحكة رنانة، وعانقت نور بضمة تطفر حنانا:

- تسلميلي شو مهضومة.[1]

دار هذا الحوار بين نور والمناضلة سمحية، ونلاحظ أن لغة هذا الحور جاءت باللهجة العامية اللبنانية مثل (ميش هيك، ما بتشبهي، لمين طالعة، ستك، تسلميلي، شو مهضومة) وفي موضع آخر من الرواية ينبثق حوارٌ آخر بين الطبيب نجم مع صديقته الفنانة التشكيلية نور:

مساء الخير، سيدتي.

- أهلا، جميل أنك أتيت.

- لم تكوني تتوقعين مجيئي. أنا رجل مهذب عندما أدعى ألبي الدعوة أو أعتذر.

- شكرا على تلبيتك الدعوة.

- عفوا، بل جئت لأعتذر.

- اعتذارك مقبول، مع السلامة إذن.

- عفوك سيدتي، لا بد أن أشرح لك ...

- لا داعي للشرح سيدي، عذرك مقبول مهما كان. لكن بما أنني أيضا امرأة مهذبة، فإني أراعي أصول الضيافة لمن يتخطى عتبة بيتي ودخله ولو.. هل تشرب شيئا؟

- لا شكرا، لكن يمكنني قبول كأس من الماء .[2]

---

[1]- إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص64، 65.

[2]- المصدر نفسه، ص124.

جرى هذا الحوار بين نجم وصديقته نور عند زيارته لبيتها، والملاحظ من هذا المقطع الحواري أن الروائية عمدت إلى استعمال اللغة الفصحى لكي تتناسب مع المكانة الاجتماعية للشخصيتين فنجم طبيب ونور فنانة تشكيلية، فمن خلال لغة الحوار نستطيع الكشف عن الشخصيات ومستواها الفكري ووضعها الاجتماعي فمن حديث الشخص نستطيع أن نعرف عنه كل شيء وهذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل بقوله: « حين يرتبط الحوار بشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة. فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدث بها الشخصيات بذاتها، ومن حديث الشخص نستطيع أن نعرف عنه كل شيء.»[1]

وقد جاءت لغة الحوار في جميع هذه المقاطع الحوارية المدروسة بلغة عربية فصحى إلا حوار نور مع المناضلة سميحة فقد زاوجت فيه الروائية بين اللغة الفصحى واللهجة العامية اللبنانية مثل: (مش هيك، ستك، لمين طالعة، تسلميلي، شو مهضومة)، أما لغة باقي الحوارات كما هو ملاحظ فقد جاءت بلغة فصحى سليمة تحيل إلى انتماء أغلب شخصيات هذه الرواية إلى الطبقة المثقفة فنور فنانة تشكيلية ونجم والهادي طبيبان وسميحة مناضلة سياسية.

ووظفت الروائية أيضا (**حوار نجم مع صديقته نور**):

– إن طلقتها فسوف تنتحر!

– من الأحمق الذي أخبرك بذلك؟

– هي التي أخبرتني.

– من يريد أن ينتحر فعلا لا يخبر أحد .

– لكني واثق من أنها ستنتحر .

هذا غرور كبير منك !

1– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة– مصر، ط9، 2013، ص136

– أنا متأكد من أنها ستفعل، لقد بنت كل حياتها حولي، وليس لها معلم ترتكز عليه .

– وطوال العشر سنوات من انفصالكما كنت أيضا تشكل المعلم الوحيد بالنسبة لها! المعلم الغائب ربما! هل أنت ساذج إلى هذه الدرجة، أم أنك تعتمد السذاجة؟

– لست ساذجا. لكنها شخصية ضعيفة. هشة. لا تتحمل ضربة كهذه... [1]

وجرى هذا الحوار المطول بين نجم ونور ناقشا فيه موضوع عدم قدرة نجم تطليق زوجته لأنها سوف تنتحر إن هو طلقها فقد بنت حياتها كلها حوله... إلى نهاية الحوار، فقد دار هذا المقطع الحواري بلغة الفصحى، وقد عمدت الروائية إلى توظيف هذا المقطع الحواري المطول ل"يؤدي مهام الراوي في الرواية أو يعوض وظيفة السرد، لأن الروائي يمكن أن يتدخل في اللحظة المناسبة موضحا ومفسرا للقارئ ما غمض من المواقف والأحداث" [2]، وهذا ما فعلته الكاتبة إذْ قدمت لنا من خلال هذا المقطع الحواري عدة حقائق ومعلومات كنا نجهلها عن زوجة نجم كان بإمكانها تقديمها على لسان الراوي ولكنها عمدت إلى عرضها عن طريق الحوار لتضفي على السرد نوعا من الحركية وإيهام المتلقي بواقعية الأحداث.

وفي موضع آخر من رواية وظفت الكاتبة أيضا **(حوارا لنجم مع صديقه الدكتور الهادي)**:

– أين عثرت على هذه اللبؤة؟

– ليس في حضيرتك.

– أهي ملكية خاصة؟

– لا يوجد شيء اسمه ملكية خاصة بخلاف ما نحمله في رؤوسنا .

– دعنا من فلسفتك الآن، وقل لي: أهي صديقتك؟

---

[1]– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص157، 158

[2]– حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، إشراف عبد الله العشي، جامعة الجزائر، 2005–2006، ص133.

– أين تعرفت عليها؟

– في العيادة.

– أهي طبيبة؟

– كلا، بل فنانة تشكيلية .

– ألا تعرف أن تتكلم لغة كل الناس؟

– أقصد رسامة .

– ورسامة[1]

دار هذا الحوار بين الطبيبين نجم والهادي حيث ناقشا فيه علاقة نجم بالفنانة التشكيلية نور ،وطبيعة وظيفتها هل هي طبيبة كما خيل للهادي أم ماذا، وقد عاتب هذا الأخير نجم على عدم تعريفها له.

إذْ يمثل الحوار في المدونة المدروسة إمتدادا وتكملة للسرد فالرواية تتكون من مظهرين أساسين هما: السرد والحوار، والسرد لغة خطاب الرواي أما الحوار فهو لغة خطاب الشخصيات. والملاحظ أن الكاتبة قد ناوبت بين السرد والحوار على طول صفحات الرواية مما جعل حضور الحوار فيها بشكل مكثف ولافت لانتباه القارئ إذْ "لا يوجد مقياس محدد بالنسبة لحجم السرد أو الحوار في الرواية، لكن الكاتب لا بد أن يزواج بينهما في إطار متكامل ليشكل معا نسيجا متكاملا"[2]، فتوظيف الروائية للحوار المكثف في هذه الرواية ساعد في "الكشف عن الشخصيات وإطلاع القارئ على أفكارها ومزاجها وطبائعها لأنه مرتبط بها، فضلا عن اسهامه في بنائها، وله دور مهم أيضا في بناء الحدث وتحريكه عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات"[3]، وبالحوار أيضا تتحقق وظيفتي التواصل والتعبير بين شخصيات الرواية (بين نور ووالدها، وبين نور وسميحة،

1– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص169، 170.

2– طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994، ص47

3– فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي، ص175– 176

بين نور وصديقها نجم، وبين نجم وصديقه الهادي وغيرها من الحوارات التي ضمنتها الرواية).

كما أن الحوار يعمل على "دفع الأحداث والمواقف إلى الأمام في الأعمال الروائية، فمن طبائع الحوار الفني أنه يعمل على تغيير رتابة السرد ويعمل على تنويع المواقف وإيضاحها كما يعمل على نمو العمل الروائي أو القصصي باستمرار"[1]، فحققت الرواية بتقنية الحوار هذه رفضا لهيمنة الراوي مما سمح بمرونة السرد وبهذا " نما العرض مساحة ووظيفة، وسمح نموه بإسماع القارئ أصوات الشخصيات وخطابها المباشر وتباين لغاتها ووجهات نظرها، ما ساعد البناء الروائي على إقناع القارئ بصدق التجربة الانفعالية".[2]

كما أن التوظيف المكثف للحوار داخل هذه الرواية أضفى نوعا من الحضور والآنية لدى القارئ إذْ "يتقوى وهم الحضور كثيرا بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضرا بالفعل"[3]، وهذا ما يبرر غلبة جانب الحضور والحركة على هذه الرواية.

2- المونولوج في رواية "حائط المبكى":

يعرف المونولوج (monologue) : بأنه "كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كربة الشعر أو خيال الحبيبة.. ويفرض فيه الإبانة عن الموقف، والكشف عن خبايا النفس"[4]، ويعرفه جيمس جويس بأنه "حديث شخصية معينة الغرض منه أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف وهو حديث لا مستمع له،

1- محمد العيد تاروتة: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الانسانية، عدد 21 جوان 2004، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص59

2- سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980-1990)، اتحاد الكتاب العرب، دط، سوريا، 1995، ص387، 388

3- أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: احسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1997، ص133

4- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص100.

لأنه حديث غير منطوق"[1] وقد تجلى المونولوج بكثرة في رواية "حائط المبكى" إذْ تعد المقاطع المنولوجية المنتقاة حديثا ذاتيا أسره السارد بينه وبين نفسه، ويسمى بالحوار الداخلي أو النفسي، وأغلب هذه المولونوجات كانت بدافع الخوف إثر حادثة مقتل فتاة من طرف مجهول وقعت أمام عيني السارد وجعلته يعيش حالة من الرعب باعتباره شاهدا على وقائع الجريمة وتهديد المجرم المستمر له كما تبينه هذه المقاطع المنولوجية من الرواية:

- أصرخ في أعماقي، لست سفاحا، أرغب في الصراخ بالجملة حتى يسمعني الكون كله، لكني لا استطيع، شيئا فشيئا أهدا، شيئا فشيئا أطرد كل شياطين الجريمة .

ما الذي يجعلني أفكر فجأة في قتل هذه السمراء المدهشة؟ وفي فصل رأسها عن جسدها كما يفعل بجثة أي حيوان؟ لم تخلق إلا للحياة، لم تخلق إلا لتزرع عيوننا وقلوبنا فرحا وبهجة، وترد صدى الوحش في أعماقي، أقطع رأسها أيها القذر، وهي الصرخة ذاتها التي ظلت لسنوات تتردد في أعماقي كأنما أسمعها لأول مرة.[2]

ووظف جلاوجي هذا المونولوج أيضا " ما الذي تركته خلفي دليلا قاطعا علي، لا شيء طبعا، لم ألمس سوى باب السيارة حين فتحه، أو مقبض الحقيبة، لا شك أن سياط الأمطار قد أزالت البصمات من على باب السيارة، ليبقى المقبض هاجسا يؤرقني ولكنه حملها هو أيضا... "[3]

فقد لجأ السارد لهذه المونولوجات لأنه لا يستطيع أن يخبر أحدا عن الحادثة خوفا من الاشتباه به واعتباره مشاركا في تنفيذ الجريمة هذا من جهة، ومن جهة أخرى خوفا من ردة فعل المجرم كأن يقتله أو يقتل أحدا من أفراد عائلته كوالدته أو خطيبته، لمثل هذا السبب أو غيره تلجأ الشخصية إلى محادثة نفسها" بحديث خاص جدا، قد لا تقدر أو.. لا

---

[1]- ليون آيدل، الرواية السايكلوجية، تر: محمود السمرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، نيرويورك- بيروت، دط، 1959 ص116.

[2]- عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص10.

[3]- المصدر نفسه، ص16

تريد البوح به.. وكان كتاب الرواية يستخدمون هذا الحوار النفسي بقدر محدود. ولكن هناك الآن رواية تيار الوعي الذي يهتم فيه المؤلف بتصوير الحياة النفسية للشخصيات بطريقة تلقائية."[1]، وتنتمي هذه الرواية لهذا التيار فقد ركز الروائي بكثرة على الحياة الداخلية للسارد جاعلا منه ومن مولونوجاته البؤرة الرئيسية التي تدور حولها أحداث هذه الرواية ، كما سنراه مع بقية الشواهد :

– لست مجرما، أنا لم أفعل شيئا، كنت مجبرا فاقدا لحريتي، بل كنت مهددا بالموت في كل لحظة، لا معنى أن أخبر الشرطة، ليست ذي مهمتي، المهم أني بريء، حين يصلون إلي سأقول هذا، وإن لم يصلوا فلست ساذجا حتى أذهب إلى عش الدبابير بنفسي. يجب أن أكون هادئا، أن لا أغير طباعي في غدوي ورواحي، أن لا أهجر المدينة أيضا، وتساءلت إن كنت مجرما أصلا، أنا بريء، بل أنا ضحية، لست إلا ضحية، أنا مختطف، وعلى الشرطة أن تعرف هذا، أن تقتنع به، لست مجرما، لم ألمس الفتاة بأي شكل من الأشكال، هو من طاردها، هو من دفع بسيارتها إلى الهاوية، هو من تبعها، وقتلها، ثم فصل رأسها عن جسدها أو كاد .عجيب أمره، قام بكل شيء في لمح البصر، قبل أن ألحق به كانت الفتاة جثة هامدة، كأنما قضت قبل أن يصل إليها، لا شك أنه مجرم محترف، هل هو خائف الآن مثلي؟ لا أظن، كان وهو ينفذ جريمته هادئا رابط الجأش، كأنه مدعو لوليمة...[2]

وفي موضع آخر من الرواية نجد هذا المونولوج الممزوج بين المعاتبة والخوف :

ـــ أي قدر ساقني إليه، هل كان لقاؤنا في تلك الليلة الماطرة مجرد صدفة؟ وهل كان عبور الفتاة أيضا مجرد صدفة؟ حتما لن يطول الأمر، سيشي بي في أول لقاء للتحقيق، وهو في قمة الانتشاء، ويثبت لهم بما لا يدع مجالا للشك أني القاتل الفعلي والحقيقي،

1– طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص49 .

2– المصدر نفسه، ص17

أدرك أنني ضعيف ولن أقوى على مواجهته وهو المجرم المحترف، ولا مواجهة رجال الشرطة، الذين يملكون وسائل جهنمية لانتزاع الحقيقة. [1]

وقد تكاد تخلو هذه الرواية من الحوار إذْ اعتمد الكاتب على صوت واحد هو صوت السارد متأثرا في هذا بأسلوب تيار الوعي التي فيها "المؤلف يقدم كل شيء من خلال ذهن شخصية واحدة "[2]

ونجد أيضا مونولوجا آخر جمع فيه السارد بين الإعجاب والحب والشفقة خص به سمراءه كما يوضحه المثالان:

– هل سمرائي استثناء في الفن، كما هي استثناء في الجمال؟ هل يمكن أن تكون وهران خزان الماس الأوحد في تجربتي الفنية، على كثرة ما رسمت من ملامح، لم أشهد لها مثالا، وأنا أراها بروحي، بأعماقي، ما كانت السمراء مجرد تناغم حسي بارد قد تعثر عليه كثيرا بين بني البشر، ما يدهشك هو الروح الفوارة في الأعماق، ولا تشكيل دون هذه الروح. [3]

إذْ يتضح من هذا المونولوج شدة إعجاب وانبهار السارد بجمال محبوبته فراح يبحث في مخيلته على ملامح تشبه جمالها الذي لم يشهد له مثيل لعله رسم مثلها ذات يوم .

وفي موضع آخر من الرواية استوقفنا هذا المونولوج :

– لم ترق لي اللوحة، ولعلها لن تروق لسمرائي حين عودتها إلى البيت، وهل تعود فعلا؟ أقصد هل تعود إلى الحياة فعلا؟ لا بد أن أنام، تعب يكفنني، خدر يثقل رأسي وعيني، غدا سأفكر بالرحيل من هذا البيت، اليوم أقترح على صفي الدين أو صافو كما ينادونه أن انتقل إلى حيهم الراقي، له هناك بيت مؤثث لا يستعمله إلا نادرا، وهو يعيش مع عائلته في دارة كبيرة راقية، حتما انتقالي إلى المستوى الأرقى سيفتح أمامي فرصا أكبر لتحقيق أحلامي الفنية، لكن الانتقال لن يكون الآن، سيكون خيانة لسمرائي .[4]

1– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص22.

2– أ.أ.مندلاو، زمن الرواية، ص136 .

3– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص15 .

4– المصدر نفسه، 140 .

فقد خص السارد بهذا المونولوج سمراءه التي صارت فيما بعد زوجته متسائلا في المونولوج الأول عن سر جمال هذه السمراء التي مهما تفنن في رسمها لم يستطع أن يفيها حقها ، إذْ تبقى استثناء في الفن كما هي استثناء في الجمال، أما المونولوج الثاني فقد تسآل فيه هل ستعجب زوجته أو سمراءه كما يحب أن يناديها بالوحة إن رجعت من المستشفى، وبعدها تسآل هل ترجع إلى الحياة حقا، ، وما دفعه لطرح مثل هذا التساؤل ؛ هو الحالة الصحية السيئة التي آلت إليها زوجته ويأسه من شفائها فكان هذا المونولوج بمثابة متنفس خفف به من حجم معاناته وألمه.

والملاحظ مما تقدم أن جلاوجي قد جعل من المنولوج مكونا سرديا بارزا وحمله وظائف سردية وأسلوبية منها: "تغير مجرى السرد، الكشف عن حقائق جديدة، يساعد على بلورة الحالة النفسية للشخصية وإضاءة بعض عناصر الحدث. وهو الآخر يقوم بكسر خطية السرد والزمان وتسلسل الأحداث."[1]، وهو ما لمسناه في هذه الرواية إذْ كشف لنا المونولوج طبيعة شخصية السارد المتوترة والقلقة منذ الطفولة، فما يكاد ينتهي من مشكل حتى يغرق في آخر، كعلاقة السارد بوالده العنيف، وأيضا علاقة السارد بالمجرم الذي قتل الفتاة وكذا مرض زوجته وغيرها من الأحداث التي أطلعنا عليها الروائي من خلال مونولوجات تعكس القلق النفسي للسارد .

3- المشهد في رواية "السمك لا يبالي":

تتميز الرواية العربية الجديدة وبما فيها الرواية الجزائرية "بانسياب وتلاحق المشاهد الروائية، والأحداث فيها تجري متشابكة أمام أعيننا (وكأننا أمام عرض مسرحي)"[2] وقد رأى لوبوك أنه في المشهد "يشاهد القصة وكأنها مسرح يتبع عليه الشخصيات وهي تتحرك"[3]

1- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص178، 182، 183

2- المرجع نفسه، ص183

3- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص94

فالمشهد (scene) : عبارة عن "فعل محدد، حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو أي قطع في استمرارية الزمن، فهو حادثة صغيرة تؤديها الشخصيات. حادثة عرضية منفردة ..وهو العنصر الدرامي أو المسرحي في الرواية"[1]، والذي يمثل " اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد، بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[2]، وقد احتفت "رواية السمك لا يبالي" بتوظيف تقنية المشهد كما سيتضح من خلال هذه الشواهد:

– الله يهديها المشحرة، شحرتكم.

فسألتها نور ببراءة مصطنعة، مع يقينها بأن تلك المشحرة ليست سوى جدتها لأبيها:

– مين يا ماما؟

– مين؟ أبو أمين، ستك، ست الحسن، مرت الحاج رابح، هلأ اخرسي اعطيني ظهرك.

ثم تنهال عليها ثانية بالحك وكأنها تود تذويبها كقطعة صابون. وتتسارع حركة يدها المختفية خلف الفقاعات الزبدية جيئة وذهابا في منطقة الحقو الواقعة خلف، الإليتين، وتضيف قائلة:

– الله يقصف عمرها، وكمان ختمت على قفاكم وحطت بصمتها.[3]

يمثل هذا المشهد عملية استحمام نور إذْ تقوم أمها بمساعدتها على الاستحمام وفي الوقت نفسه تتحاوران بحديث لا ينتهي إلا مع نهاية عملية الاستحمام تلك، فبالحوار "يحدث نوع من التوازن بين زمن الخطاب وزمن القصة ؛ فالأحداث تتطور في الرواية في لحظة التلفظ التي تقوم بها الشخصيات المتحاورة، فهناك نوع من "المسرحة" للمشاهد،

1– ليون سرميليان، بناء المشهد الروائي، تر: فا ضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، دائرة الشؤون الثقافية والنشر بوزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ــ العراق ، ع3، سنة 1987، ص78، نقلا عن كتاب تداخل الفنون في الخطاب النسوى بشرى البستاني نموذجا، ص384

2– حميد لحميداني، بنية النص السردي.(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993، ص78

3– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص16 .

يتم من خلالها الكشف عن التباينات بين الشخصيات على مستويات فكرية ونفسية واجتماعية، ولغوية"[1].

وللمشهد وظائف عدة يقوم بها فيمكن أن تكون له " قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية ما إلى مكان جديد، أو يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية"[2] كما سنراه في هذا المشهد الذي يشير إلى دخول شخصية جديدة وهي سور ماري وبتالي جاءت وظيفة المشهد بمثابة قيمة افتتاحية :

– سور ماري، يا لها من مفاجأة !

– لم أعد سور ماري، أصبحت ماري فقط !

أردفت ماريلين بحماس هائج دون أن تلحظ وجوده:

– تعالي، تعالي، هذه أخبار تتطلب جلسة وفنجانا من القهوة.

فتحت لها درفة مصرف المكتبة، وأدخلتها إلى غرفة المستودع.

لم يتزحزح نجم من مكانه. كانت عيناه مصوبتين جهة الباب الذي دخلت وراءه ماريان وضيفتها. ثم اقترب من الموضع الذي كانت تقف فيه المرأة. أحس بحلقة دفء تطوقه وتتصاعد من الأسفل نحو الأعلى، وبهبة سخونة احمرت لها أذناه، ونفخات من الحرية. من عساها تكون؟ لم يراها قبل الآن عند أصدقائه؟

بعد مضي وقت قليل، حضر موريس، وبادره بابتهاج قائلا:

– نجم صباح الخير، كيف حال نهلة الآن؟

– بخير.

– دعني أخبرك شيئا، البنت وليفة أبيها، والولد وليف أمه...[3]

---

[1]– لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص150، 151.

[2]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، دط، 2005، ص111

[3]– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص182، 183 .

يمثل هذا المقطع مشهدا لأربع شخصيات ماري وماريلين ودكتور نجم وموريس في مكتبة الإحسان، فقد رصدت الكاتبة كل ما قاموا به من أفعال وأقوال وكأنهم حقيقة على خشبة المسرح. فالسرد المشهدي هو "نوع من السرد الذي تكون فيه المعلومات المقدمة مقصورة على ما تفعله أو تقوله الشخصيات ولا تكون هناك أية إشارة مباشرة لما تدركه أو تفكر فيه أو تشعر به. " [1]، أي تتزامن في المشهد الأحداث مع النص إذْ نشاهد الشخصيات وهي تقوم بمختلف الأفعال والأقوال كالمشي والكلام والإيماءات وغيرها كما جاء في هذه المشاهد التي جمعت بين عديد الأفعال والأقوال في وقت واحد.

وفي موضع آخر من الرواية يستوقفنا هذا المشهد:

– آه، أنت هنا، إنه صباح المفاجآت السعيدة ! دعني أعرفك بسور ماري

واستدركت بعد ضحكة قصيرة:

– أقصد ماري.

ثم التفتت نحو المرأة وهي تشير إلى نجم:

– الدكتور عياد، صديق قديم وعزيز .

أحنت ماري رأسها وهي تتمتم بخجل:

– تشرفنا !أنا آسفة، لكن على أن أرحل في الحال، لدي أشغال يجب أن أنهيها قبل أن أسافر. إلى اللقاء .

وانسحبت كسحابة صيف بددها نسيم مفاجئ.

وقف نجم كمن يشهد انقشاع حلم لم يكتمل بعد. أراد أن يتبعها، لكنه تسمر في مكانه، لم يجرؤ حتى على تقصي أمر ذلك المخلوق العابر. ثم أردفت ماريلين وكأنها ترد على تساؤلاته:

– آه، ! sacrée Marie قصة طويلة، سأحكيها لك يوما ما.[2]

---

[1]– فائق مصطفى، سحر السرد، ص123.

[2]– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص183، 184.

حوى هذا المقطع مشهدا لثلاث شخصيات هي ماري وماريلين ودكتور نجم في مكتبة الإحسان، إذْ استطاعت الكاتبة أن تجمع فيه بين عدة أفعال (حركة وإيماءات) وأقوال متزامنة قامت بها شخصياتها.

ومما تقدم نلاحظ أن رواية "السمك لا يبالي" قد حوت عدة مشاهد متتابعة وهو ما يسمى بالسرد "البأنورامي أو المشهدي أو الموضوعي أو المسرحي"[1]، وقد " كان هنري جميس ينصح قائلا: (مسرحوا، مسرحوا) بمعنى (أكتبوا مشاهد)، "وكتب فلوبير إلى موبسان بقصد مماثل: يجب التوصل إلى (التخصيص) أي الإهتمام بالتفاصيل"[2]، وهو ما تحقق في مشاهد هذه الرواية كما رأينا في شواهد عدة.

والمشهد مثله مثل الحوار يوهم المتلقي بنوع من الحضور وكأنه مشارك فيه إذْ "يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل، إذْ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله. لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد.."[3]

وبناءً على ما سبق نستطيع القول، إنّ رواية " السمك لا يبالي" عبارة عن مجموعة من المشاهد المتتابعة أضفت على الرواية نوعا من الدرامية وكأننا أمام عرض مسرحي يمثل أمام أعيننا، وهذا ما حقق سمة العرض المسرحي ومواكبة الحدث الدرامي في هذه الرواية.

1– فائق مصطفى أحمد، سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2015 ص123.

2– رولان بورنوف– ريال اوئيليه، تر: نهاد الكردي، دار الشؤون الثقافية، بغداد– العراق، 1991، ص54.

3- P-Bentley, «some observationson lhe Art of narrative». In the theory of the Novel p.53

نقلا عن كتاب بناء الرواية لسيزا قاسم، ص95 (مرجع سابق)

ثانيا- توظيف تقنيات السينما في روايتي رماد الشرق وذاكرة الجسد:

لقد حرصت الرواية على الإفادة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة فن السينما(cinema) ، إذْ استثمرت بعض تقنياتها لتشكيل نسقها السردي والتخيلي، و"عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة"[1]، فقد أصبحت الرواية توظف مختلف الأساليب السينمائية مثل: الفلاش باك والاستباق الزمنى والمونتاج والكولاج وحركية المشاهد .

وهذا أيضا ما اشتغلت الرواية الجزائرية على تجريبه ــ وذلك من خلال روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد" ــ اللتين تلاحمت فيهما مختلف هذه التقنيات السينمائية :

1- الفلاش باك في رواية "رماد الشرق":

يعد الفلاش باك (flashback) من الأساليب السينمائية الأكثر استعمالا في الرواية وهو "استرجاع الماضي سواء كان كشفا أوليا أو مدخلا أو موزعا "[2] فمن خلال رواية "رماد الشرق"، نلمس أن واسيني الأعرج عمل على تلاعب بالزمن عن طريق شخصية الجد "بابا شريف" الذي قام باستحضار الزمن الماضي بكل مآسيه، من ساحات الإعدام التي أعدم فيها الأتراك والده "سليم الجزائري" ورفقاءه، إلى الحروب الفاشلة ومعاهدة سايكس بيكو وضياع فلسطين وموت عائلته ولجوئه إلى أمريكا رفقة ابنته مايا فرارا من الموت. إذْ راح الروائي يحكي ويستحضر هذا الماضي فخصص له عددً من الفصول تكاد تتساوى بين (الزمن المستعاد) زمن الجد و(الزمن الحاضر) زمن الحفيد جاز ونمثل له بالمقطع الآتي:

- فجر 6 مايو 1917. سجن العالية

1- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، 2003، ص195

2- أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص67

عندما دقت ساعة السجن الكبيرة دقتها الثالثة، عرف يوسف استيفان أن يوما آخر قد مات وأن يوما جديدا سيستمر مبتورا قد حل، شعر بخيط من البرد يعبره من رأسه حتى قدمه في شكل خيط مستقيم ...

- يا الله يا شباب مشونا، لكان ما راح نبات هون. الله يرضى عليكم، بسرعة .

ردد السجان مرة أخرى لم يستجب له أحد. كان كل واحد يحاول أن ينظم هندامه وشعره قليلا وينظرون بالتتابع إلى وجوههم في المرآة الصغيرة التي كانت تتحرك من القطعة السحرية، أو يلتفتون إلى يوسف استيفان الذي عاوده فجأة حنين ماريكا. كان استيفان يرفض الموت ويريد أن يظل ملتصقا بالحكاية.

ضحك الشيخ طبارة قليلا وهو يلكزه:

- يا الله يا استيفان حبيبي، خلصنا من رومانسيتك؟ هل تريد أن ترى الله بوجه مكفهر؟

- تضحكون يا أغبياء؟.. يا الله زيدوا اضحكوا.. ما عارفين شو بيستناكم...! يا لطيف شوه أي الخلقة؟ يا الله رتبوا لي حاكم، مصور سيدنا حابب ياخذ لكم صورة تذكارية.

- حلو يا شاويش، صورة قبل الموت؟ ليش لا. حتى تتذكرنا ويتذكرنا سيدنا جمال باشا..[1].

وقد لجأ الروائي لمثل هذه الاسترجاعات أو الفلاش باك لإلقاء الضوء على ماضي بعض الشخصيات لإبراز مكانتها أو رد الاعتبار لها، فمثلا بالنسبة لاسترجاعات الجد بابا شريف التي خصص لها الكاتب عدة فصول نلاحظ أنه عاد بنا إلى زمن والده سليم الجزائري وكيف أنه سجن هو وأصدقاؤه وكيف تم إعدامهم، وأيضا كيف تربى هذا الجد يتيما ويحكي عن فترة طفولته ويروي حادثة مقتل أمه وزوجته، وفراره إلى أمريكا رفقة ابنته مايا خوفا من الموت، إذْ تعمل هذه التقنية على تحطيم خطية السرد وتخصيبه بالأحداث الماضية، ويسمى هذا النوع من الاسترجاع بالاسترجاع الخارجي لأن أحداثه تعود إلى ما قبل بداية الرواية.

1- واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج1، ص149، 150

ونلمس في هذه الرواية أيضا نوعا آخر من الاسترجاع وهو الاسترجاع الداخلي، ويتمثل في استرجاع "جاز" لذكرياته الجملية مع والدته "مايا" المتوفية الشغوفة بحب الرسم، إذْ لم يمنعها مرضها من رفع التحدي ومتابعة موهبتها فقام "جاز" باستحضار هذه الذكريات منها:

"رأى أنامل أمه الرقيقة وهي تعجن الألوان الصفراء والآجرية والبنفسجية على الرغم من الآلام التي كانت كل يوم تأكل مساحة جديدة من جسدها، كانت ترسم في الحديقة أو داخل الصالة الواسعة عندما تمنعها الأمطار من متعة الرسم في الخارج"[1].

وأيضا : "كانت كلما أرادت أن ترسم أحاسيسها المرتبكة، عبرت الجسر العديد من المرات كمن يبحث عن شيء ضيعه، المكان الوحيد الذي لا يمكن أن نمل من عبوره وهي تكشف تفاصيله الصغيرة في كل مرة بشكل مخالف المدينة يا جاز، مثل النهر، لا نمر عليها مرتين متشابهتين هكذا كانت تقول مايا كلما عبرت الجسر مفتوحة العينين"[2]

وكذلك "مايا كانت مولعة بها حد الجنون، هذه الأغنية بالذات كانت تؤنسها، تملأ بيتها كلما جاء الخريف وبدأت شوارع نيويورك تصفر وتموت. كل شيء فيها كان يذكرها بالقدس، بوالدها وبطفولتها الهاربة ...كلما مرت فيروز على أمريكا ركضت مايا نحوها بعينين مغمضتين، ولا تسأل عن بعد المكان أو قربه، حضرت معها إحدى حفلاتها في لوس أنجلس.. لم ير أمه في المطبخ أو متكئة أو ترسم، بدون أن تكون فيروز بصحبتها. عندما سمعت بمجيئها للوس أنجلوس، ذهبت إلى سهرتها وصحبته معها لكي يراها ويسمعها عن قرب، كان عمره عشر سنوات أو أكثر بقليل، يتذكر أن اليوم كان ماطرا وعاصفا وأن الطائرة كادت تغرق في فجوة هوائية قبل أن تستقيم بعد نصف ساعة. منذ ذلك اليوم علق شيء برأسه وقلبه وذاكرته."[3]

1- واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج1، ص14 .

2- المصدر نفسه، ص64 .

3- المصدر نفسه، ج1، ص65

وتوظيف هذه التقنية من قبل الروائي جاء لتحقيق عدة غايات منها الكشف "عن سده لكثير من الثغرات التي قد يطرحها السرد الحاضر، فالعودة إلى الماضي قد ساهم كثيرا في تفسير دلالة الأحداث الحاضرة "[1] ، كما رأينا في هذه الشواهد التي تبرز خصوصيات لشخصيات كنا نجهل مميزاتها .

وفي موضع آخر من الرواية نجد هذه المتتالية السردية " تذكر أمه وهي تضحك وتقص قصصها الجميلة عن طفولتها وعن والدها ، عندما كان يكذب عليها ويقول لها أنه اشترى لها طائرة بينما كان يصنعها في الخفاء من الورق الذي يرميه جاره، صاحب الدكان المواجه لبيتهم. عاوده وجه مايا وهي تتكئ على ظهرها في زاوية البيت في بروكلين هيتز، تتأرجح على الكرسي القصبي وتستمع بحب كبير إلى أغنية فيروز: جاز هل سمعت بهذه المرأة ...[2]

ويطلق على هذا النوع من الاسترجاع بالاسترجاع الداخلي لأن " أحداثه تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص"[3]

وقد وظف الروائي هذه الاسترجاعات الخاصة بالحفيد للإقاء الضوء وكشف بعض الحقائق عن والدة جاز وعن موهبتها في فن الرسم مثلا وحبها الشديد لأغاني فيروز، وكذا عن مرضها، كل هذه الحقائق كشف عنها جاز بعد وفاة أمه مايا، فوظيفة هذه الاسترجاعات أو ما يسمى بتقنية الفلاش باك هي أنها تعمل على "سد تغرات زمنية في المحكي عند حاجة السارد إلى إدماجها[4] وكذا تحطيم خطية السرد التقليدي وتخصيبه بالأحداث الماضية بما يضيء مسار بعض الشخصيات.

1- ينظر: شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب، الجزائر، دط، 2010، ص192

2- المصدر نفسه، ج1، ص68- 69

3- فائق مصطفى أحمد، سحر السرد، ص131

4- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، منشورات زين، بيروت- لبنان، ط1، 2011، ص443

كما تؤدي تقنية الفلاش باك عدة وظائف داخل النص الروائي أجملها "الصادق قسومة" في ثلاث وظائف رئيسية: "(الإعادة، الإتمام، الذاتية) فقد يورد الكاتب استرجاعا لإتمام الفهم أو تدارك النقص أو توضيح الغموض الحدثي والرجوع أيضا إلى حدث سابق وإيراده أكثر من مرة ارتداد لا تتطلبه القصة وإنما تريده ذات معينة، وأكثر ما تكون هذه اللاحقة في الترجمة الذاتية "[1].

وتكمن فنية توظيف الأعرج لتقنية لفلاش باك هنا في جعل الأزمنة تتداخل والأحداث تتأرجح "بين الحاضر والماضي بكل ما فيه من ذكريات وتجارب وصور"[2] .

وقد تساهم تقنية الاسترجاع بالمعنى السينمائي أي الومضة الاسترجاعية في التصوير المكاني أو وضع صورة فوق صورة أو التداخل بين الصور المتحركة، وكأن الاسترجاع من خلال توظيفه للتركيب أشبه بالصور أو المشاهد السينمائية المتحركة [3]

ومما تقدم نلاحظ أن الكاتب قد جمع بين نوعين من الاسترجاع استرجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي لينشأ نوعا آخر من الاسترجاع يسمى بالاسترجاع المزجي وهو الذي يجمع بين النوعين كما تجلى في رواية "رماد الشرق".

2- الاستباق الزمني في رواية "رماد الشرق":

يعد الاستباق الزمني (**flash forward**) مفهوما ل " القفزة الزمنية للمستقبل من أجل الكشف التخيلي عما يحدث"[4]، أو هو"عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق الأحداث" .[5]

1- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000، ص119

2- ينظر :عطا. عدي، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفلم السينمائي، ط1، دار البداية، الأردن،، 2011، ص.129.

3- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان الرباط-المغرب، 2015، ص121

4- علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، مصر، دط، 2008، ص99

5- فائق مصطفى أحمد، سحر السرد، ص132

وقد وظف واسيني الأعرج هذه التقنية في روايته "رماد الشرق" إذْ نلمسها في قول "مايا" لأبنها "جاز" "عندما تكبر ستضيف لها أراضي أخرى، بعضها غريب وبعضها منك، وتسكنها لأنها تصير وقتها أرضك وجزيرتك الجميلة التي لن ينافسك فيها أحد...".[1]

وكذلك في قول "جاز" لصديقته ميترا " أنا متأكد أن كلام جدي سيغير لدي الشيء الكثير. أنا أرى بالفعل ما يحدث يمكن أن يتحول إلى أوبرا من الطراز الرفيع أو كوميديا موسيقية، تخيلي للحظة كوميديا موسيقية في برودوي؟ ألا يغير هذا نظرة الناس لأشياء السهلة ويدفع بهم على الأقل نحو التفكير قليلا؟ "[2]

وظف الروائي هذه الاستباقات لتنويع أساليب السرد وتخصيبه بالأحداث المتخيلة بما يرسم مستقبل بعض الشخصيات خاصة (جاز، متيرا) ، فقد ساهمت هذه الاستباقات في " خلق نوع من التوقع والتنبؤ والتشوق في مستقبل الحدث والشخصية "[3].

وفي موضع آخر من الرواية تستوقفنا هذه المتتالية السردية المفعمة بالتنبؤ والاستشراف : "في شيء قريب من هذا لم تتضح بعد معالمه بشكل جيد، كله مرتب على تعامل جدي معنا وعلى مرونة فيليب غلاس. أن أبقى في نفس مسار السيمفونية واستغلال الوسائل السمعية البصرية الحديثة، شاشة كبيرة مثلا توضع في خلفية الفرقة أو على جوانب تجسد كل المراحل التاريخية التي تضبطها الإيقاعات، أعتقد أن ذلك ممكن من الناحية التقنية. لن يروق طبعا للمدارس الفيلارمونية المغلقة في نيويورك وخارجها.. العمل سيكون مقنعا وكبيرا وأعتقد جميلا كذلك"[4] ، فقد جاء هذا الاستباق عى لسان جاز إذْ يتطلع من خلاله إلى الأشياء التي تساعد على نجاح سمفونيته ومن ثما عرضها في أشهر الأوبرات الأمريكية وهذا ما يتجلى بوضوح أكثر في حوار ميترا وجاز: " أعرف أنه بعد مدة قصيرة ستسرقك مني كبريات الأوبرا الأمريكية، أعرف أن أضواء شارع

1- واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج2، ص71

2- المصدر نفسه، ج2، ص79

3- شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص195

4- المصدر نفسه، ج1، ص83، 84

برودوي لن تتركك على هدوئك الجميل، ولكنني لن أسلمك بسهولة. أتركينا على الأقل نستغل فرصة وجودك هنا ما دمت مرتبطة بعقد سنتين أخريين مع الفرقة ولا حق لك في الهرب من أوبرا بروكلين وسأقف بجانبه وسأكون ضدك هذه المرة. ستكون المرة الوحيدة التي لن أناصرك فيها أبدا."[1]، فالقارئ لهذه الرواية " يستشعر وهو يرتمي في أحضان المستقبل المجهول بلذة التطلع إلى الأمام، أو الرغبة في استكشاف المستور، والميل للاندماج اللامتناهي مع النص، والإسهام التخيلي التلقائي في صياغة الأحداث المستشرفة المتوقعة بتقلباتها من مختلف الزوايا المرتبطة بالمكان أو الشخصية أو الأحداث."[2]

ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقتها في الحدوث فتكون بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائرها[3]، وهو ما تجسد في هذه الرواية من خلال تكهن ميترا لمستقبل صديقها جاز بأنه سيصبح موسيقيا مشهورا تتهافت عليه دور الأوبرا الأمريكية.

وتكمن وظيفة تقنية الاستباق داخل النسيج السردي لرواية "رماد الشرق" في أنه يساهم في مضاعفة الأحداث والوقائع، وخلق فضاءات روائية جديدة مفارقة لتلك المرتبطة بالحاضر، وتحضر شخصيات جديدة، وتبعث ما توارى من ماضي شخصيات أخرى، وتمدد من مساحات المكان الروائي وتعدد مستويات اللغة، وتكشف عن مظاهر الأزمنة وما ينجم عنها من صراعات وعلاقات .[4]

1- واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج2، ص369

2- ملاح بناجي: من تقنيات السرد في النقد الروائي الجزائري، مجلة النص، العدد الثالث، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس- الجزائر، جانفي 2016، ص451

3- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق- سوريا، دط، 2005، ص107

4- ينظر: شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص192.

3- المونتاج في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد":

يعرف المونتاج(montage) : بأنه "تقنية لجمع مقاطع متناقضة ومتنافرة لتكون في النهاية بنية متناسقة"[1]، وللمونتاج مجموعة من الأساليب التي يسلكها في أدائه، فمنها "المونتاج القائم على اللقطات المتناقضة، وهناك المونتاج القائم على التوازي، وفيه يتم تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدم اللقطات بالتبادل، ومن أنواعه المونتاج القائم على أساس التماثل، وفيه يتم تقديم حدثين متماثلين، وهناك المونتاج القائم على الترابط وفيه تقدم اللقطات متتابعة يربطها موضوع واحد، وأخيرا المونتاج القائم على تكرار لقطات معينة إلحاحا على فكرة خاصة"[2].

ويعد "المونتاج القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية، كونه مسؤولا عن إعادة ترتيب المادة الخام للفيلم وتركيبها على وثق الأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج بحيث يصبح لها دلالة خاصة، مختصرا بذلك الكثير من الأحداث التي يمكن أن تؤثر على مجرى الفيلم".[3]

والملاحظ من خلال رواية "رماد الشرق" أن الروائي قد اعتمد بكثرة على أسلوب المونتاج القائم على التوازي والمونتاج القائم على الترابط، أما بالنسبة للمونتاج القائم على التوازي فيتمثل في جمع الكاتب بين حدثين متوازيين متداخلين والحرص على تقديم اللقطات بينهما بالتناوب، حيث جمع بين صور عزف السيمفونية في دار أوبرا بروكلين وكيفية أدائها من قبل جاز وصديقته متيرا رفقة أعضاء فرقتهما الموسيقية وبين صور الشاشة الخلفية المصاحبة لهذه السيمفونية بتقديمها صورا من التاريخ الماضي تكون بمثابة ترجمة أو شرح لهذه السيمفونية حيث تجلت هذه التقنية بكثرة في الفصل الأخير من

1- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص13، 14 .

2- ينظر: رودولف أرنهيم، فن السينما، تر عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة العربية للترجمة والتأليف وطباعة والنشر، القاهرة- مصر، دط، دت، ص95-97.

3- فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015، ص379.

الرواية المعنون ب: (أصداء الزمن المستعاد) بداية من بريلود الافتتاحي مرورا بحركات الأربعة التي تليه إلى المقطع الاختتامي، وسنكتفي بالإستشهاد بالمونتاج المستعمل في البريلود الافتتاحي:

– ارتفع أنين الكمان هادئا ومتموجا. تمايلت ميترا قليلا برأسها، يمينا، ثم يسارا، أغمضت عينيها وتركت أصابعها تتساب داخل نعومة القصبة التي كانت تنزلق بسلاسة على خيوط الكمان... في الخلفية، ارتسمت على الشاشة في اللحظة نفسها تدفقات نهر هودسون في صور متلاحقة بالأبيض والأسود. أحصنة تركض مذعورة من هدير السفن الحربية التي تحتل الحواف، ووجوه لا خيار لها إلا الحرية التي لا حدود لها ...تركض الأحصنة نحو رجال سيدتهم الشجاعة والحكمة والغليون الطويل. كانوا محاطين بأقوام لاحصر لها، ...لم يكن النغم مرتبكا ولا متلعثما، ولكنه كان جميلا كجرح خيبة حب كبير. شعرت ميترا بنفسها تغوص في عمق الألوان...[1]

فقد عكس هذا المقطع من الرواية قدرة الكاتب على تمثل تقنية المونتاج وتحكمه في أساليبها باستعماله لأسلوب المونتاج القائم على التوازي أو ما يسمى بالمونتاج المتناوب .

أما بالنسبة للمونتاج القائم على الترابط فنجده غالب على الرواية ندرج منه المقاطع الآتية:

– فجاءة تحول البرجان إلى فرنين عاليين ينفثان دخانا أسود. وضعت ميترا رأسها بين يديها ووجهها في صدر جاز...بحركة آلية اشعلت ميترا جهاز التلفزيون بينما بقى جاز مشدودا إلى مشاهد الأدخنة والصرخات المكتومة وأصوات سيارات الإطفاء وسيارات الإسعاف بحثا عن مسالك ممكنة وسط فوضى أعادت المدينة إلى بيدائيتها الأولى.[2]، فقد جمع الكاتب في هذا المقطع بين أربع لقطات سردية مترابطة وهي: انفجار البرجين ، وضع ميترا رأسها في صدر جاز، وإشعال متيرا للتلفزيون ومشاهدة جاز للأدخنة والصرخات المكتومة وأصوات سيارات الإطفاء وسيارات الإسعاف بحثا عن المسالك

[1]– واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج2، ص395، 396.

[2]– المصدر نفسه، ج1، ص21.

ممكنة، لأجل تكثيف الصور في رواية وفتحها على دلالات جديدة، إذْ توسل بأسلوب المونتاج المترابط بالتقاطهم لمجموعة من الصور المتتابعة وربطها "بهدف خلق انطباع عام، أو تصوير موقف ما"[1] ومن هنا يتسنى للمتلقي استيعاب وربط لقطات النص الروائي وأحداثه مثله مثل مشاهد الفيلم السينمائي الذي تتداخل فيه اللقطات وتختلف فيه الأحداث محققة بذلك ما يسمى بتقنية المونتاج .

ويوظف الروائي تقنية المونتاج في موضع آخر من الرواية:

– ثم اتكأ على عصاه ليحرك رجليه بحرية أكثر، لم يطلب مساعدة عائشة التي كانت ما تزال منهمكة في شرب كأس الشاي وتتأمل الحديقة من وراء زجاج الصالون. اعتذر بابا شريف للمرة الأخيرة ثم اندفن في البهو المؤدي إلى غرفة نومه الخاصة، بينما خرجت ميترا وجاز.[2]

ففي هذا المقطع جمع الكاتب بين أربع لقطات سردية وهي: اتكاء جد جاز على عصاه، شرب عائشة للشاي في صالون وهي تتفرج على حديقة المنزل، الجد في غرفة نومه، خروج جاز وميترا من منزل الجد.

ويفعل واسيني الأعرج الشيء نفسه مع هذا المقطع:

– عندما فتح جاز الباب المؤدي إلى مخدعه لتغير ملابسه، كان كل شيء جاهز. كانت الفرقة مستعدة لكل شيء. كل واحد منشغل بآلته يحاول أن يتلمسها ويتحيها قبل إشارة جاز للدخول في بداية العرض السيمفوني التجريبي، ...لم ينتبه ماركو لجاز وميترا عندما دخلا ولا عندما افترقا لارتداء ملابس السهرة الرسمية، كان برفقة المخرج الايرلندي كافكا، الذي تكاد عظام وجهه تخترق جلده الناصع البياض، على رأسه قبعته السوداء التي لا تغادر رأسه أبدا. كافكا لا يتوقف أبدا عن العمل. كان غارفا في مراقبة تفاصيل العمل

[1]– فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، ص379.

[2]– واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج1، ص121.

الدقيقة متبوعا بمهندسه، يراقبان جهاز عرض الصور والشريط الموقت آليا مع أول نغمة تخرج من كمان ميترا بحيث ينتفي أي بياض يمكن أن يربك بقية العرض .[1]

فقد ربط الروائي في هذا المقطع بين سبع لقطات سردية وهي: دخول جاز إلى مخدعه لتغيير ملابسه، جاهزية أعضاء الفرقة واستعدادهم للعزف السمفونية عدم انتباه ماركو لجاز وميترا عند دخولهما، ارتداء جاز وميترا ملابس السهرة الرسمية، ماركو رفقة المخرج الايرلندي كافكا، مراقبة كافكا لتفاصيل العمل الدقيقة رفقة مهندسه، مراقبة كافكا ومهندسه لجهاز عرض الصور آليا والشريط الموقت.

تمثل هذه المقاطع من رواية "رماد الشرق" نموذجا للمونتاج القائم على الترابط الذي حرص فيه الكاتب على " تقديم اللقطات متتابعة يربطها موضوع واحد"[2]، فقد حوى كل مشهد من هذه المشاهد السردية عدة لقطات متتابعة سردت بالكاميرا يجمع لقطات كل مشهد سردي موضوع واحد، فقد كانت هذه الكاميرا وسيلة الروائي "وهو ينتقي الصور ويتقن توظيف المونتاج الذي لا يمكن للكاميرا الفنية، أن تشتغل بدونه لأنه الفن الذي يحكم توزيع اللقطات قطعا ووصلا وهو الذي يقوم بإعادة تشكيلها من خلال ترتيبه للصور وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة فعملية المونتاج في السينما لا تتم وفقا للتسلسل الطبيعي للحدث، وإنما وفقا للأثر الذي يريد المخرج إحداثه في المتلقي"[3]، وقد تفنن الروائي في عملية الربط هذه إذْ لا يحس معه المتلقى بأي فجوة بين تسلسل المشاهد وتتابع اللقطات وكأنه حقيقة يشاهد فيلما سينمائيا.

أما رواية "ذاكرة الجسد" فقد احتفت هي الأخرى بتوظيف تقنية المونتاج من خلال عدة شواهد جاءت على لسان خالد:

1- واسيني الأعرج، رماد الشرق، ج 2، ص360

2- رودولف أرنهيم، فن السينما، ص97

3- بشرى البستاني، وحدة الابداع وحوارية الفنون، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015 ص26، 27

– يمتلئ البيت زغاريد. ويمتلئ صدري بدخان السجائر التي أحرقها وتحرقني. يمتلئ قلبي حزنا، ويتلعثم وجهي تلقائيا الابتسامات الكاذبة. فأضحك مع الآخرين. أجالس من أعرف ولا أعرف. أتحدث في الذي أدري والذي لا أدري. حتى لا أخلو بك لحظة واحدة.. حتى لا أفاجئك داخلي.. فأنهار.[1]

فقد ربطت الكاتبة في هذا المقطع بين ست لقطات سردية متتابعة يربطها موضوع واحد وهي: امتلاء البيت زغاريد، امتلاء صدر خالد بدخان السجائر، تلعثم وجه خالد أمام الابتسامات الكاذبة، ضحك خالد مع الآخرين، مجالسة خالد لمن يعرف ولا يعرف، تحدث خالد في الذي يدري والذي لا يدري، " فعبر تتابع اللقطات كعلامات صغرى يتكون المشهد النصي كعلامة كبرى ذات معنى ودلالة، وينسحب هذا الأمر على ما تعلق ببنية النص ككل من أجل طرح رؤية الذات المبدعة خروجا منها بإنتاج المعنى الكلي للنص"[2].

وأيضا "وتطلين.. تدخلين في موكب نسائي، يحترف البهجة والفرح، كما أحترف أنا الرسم والحزن. أراك لأول مرة، بعد كل أشهر الغيبة تلك قريبة وبعيدة، كنجمة هاربة .تسيرين.. مثقلة الأثواب والخطى، وسطا زغاريد ودقات البندير. وأغنية تستفز ذاكرتي، وتعود بي طفلا أركض في بيوت قسنطينة القديمة. في مواكب نسائية أخرى. خلف عروس أخرى.. لم أكن أعرف عنها شيئا يومذاك .[3]

والأمر نفسه نجده في المقطع السردي الثاني فقد حوى ثلاث لقطات سردية وهي: خروج أحلام في موكب نسائي ، سير أحلام مثقلة الأثواب والخطى وسط الزغاريد ودقات البندير، سماع خالد لأغنية عادت بذاكرته إلى أيام طفولته.

وفي موضع آخر من الرواية نجد "ها أنت ذي تتقدمين كأميرة أسطورية، مغرية، شهية، محاطة بنظرات الانبهار والإعجاب.. مرتبكة.. مربكة، بسيطة.. مكابرة. ها أنت

1– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص302

2– ينظر: علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص(مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية)منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق– سوريا، ط1، 2008، ص151

3– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص353

ذي، يشتهيك كل رجل في سره كالعادة ..تحسدك كل النساء حولك كالعادة ..وها أنا ذا -كعادة- أواصل ذهولي أمامك. وها هو ذا الفرقاني.. كالعادة.. يغني لأصحاب النجوم والكراسي الأمامية" [1]

حوت هذه المتتالية السردية ست لقطات سردية وهي: تقدم أحلام كأميرة أسطورية، انبهار نظرات الحاضرين بجمال أحلام، اشتهاء كل رجل في سره لأحلام، حسد أحلام من طرف النساء المحيطات بها، ذهول خالد أمام جمال أحلام، غناء الفرقاني لأصحاب النجوم والكراسي الأمامية، فمن خلال ربط الكاتبة بين عدة مشاهد من روايتها يتسنى للمتلقى فهم واستيعاب بنية الرواية ككل .

ومما تقدم يمكن القول إن مستغانمي قد اعتمدت بكثرة على تقنية المونتاج المترابط إذْ تكمن الوظيفة الأساسية للمونتاج في رواية ذاكرة الجسد في "التعبير عن حركة وتعدد الوجوه. وهذه الوسيلة المعدة لتقديم ماهو غير ساكن وغير ممركز هي الوسيلة التي اغتنمها كتاب تيار الوعي لتسهم قبل كل شيء في تحقيق غرضهم الأساسي، وهو تقديم العنصر المزدوج في الحياة الانسانية.. أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد."[2] وهو ما تجلى بوضوح في الرواية من خلال شخصية خالد فقد ربطت الكاتبة بين حياته الخارجية وحياته الداخلية من ذكريات وأحاسيس.

4- الكولاج في رواية "رماد الشرق":

الكولاج (**collage**) هو الالصاق الذي "يعتمد على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في تكوين جمالي جديد، بحيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها في السياق الكلي الجديد"[3]، وقد لجأ الأعرج إلى المزاوجة بين وحدات السرد الروائي ووحدات التوثيق الصحفي ووظف كذلك الرسائل ووثائق التاريخية، فالبنسبة للتوثيق الصحفي يتجلى في المقطع الآتي:

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص353، 354

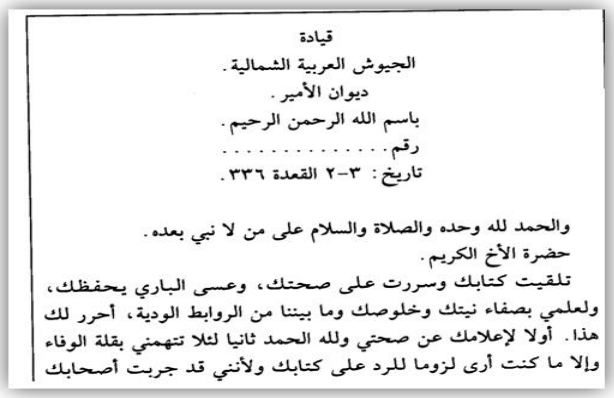
2- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص95

3- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص212

"جلسا يشاهدان صور التلفزيون التي كانت تبث في شكل حلقة مغلقة ومباشرة. كان شريط الأخبار مربكا لجاز وميترا: «الرحلة رقم 11 اصطدمت بالبرج الشمالي أقلعت من بوسطن. الرحلة 175 التي اخترقت البرج الجنوبي أقلعت هي كذلك من بوسطن...» كانت الصور تشبه كابوسا سينمائيا من كوابيس هيولوود الافتراضية الأدخنة تتصاعد إلى السماء سوداء كثيفة، من حين لآخر تقطع السلسلة الصور بخبر عن امكانية هجمة إرهابية منظمة. كل الجسور والمعابر المائية أغلقت بدءا من الساعة التاسعة وإحدى وعشرين دقيقة. شريط الأخبار يقول أن طائرة ثالثة هوت على البنتاغون عند الساعة التاسعة و45 دقيقة وخلفت أضرار جسيمة كبيرة "[1]

فقد أخذ الأعرج المقطع الذي بين مزدوجتين من نشرة أخبار قناة CNN (س.ن.ن)، وقام بدمجها بطريقة فنية بين النسيج السردي لروايته فصارت جزءا لا يمكن فصله عن الرواية، فقد "زاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصي ووحدات التوثيق الصحفي بتقنية تشكيلية وسينمائية محدثة، يمكن أن نسميها «الكولاج»"[2]، مما ساهم في إعطاء روايته هذه قالبا فنيا تجريبا.

أما بالنسبة لتوظيفه الرسائل، فقد وظف رسالتين: رسالة أرسلها "الأمير فيصل" إلى حضرة "جمال باشا" نجد هذا: **(ج1 ص219)**، ورسالة بعث بها "لأمير فيصل" "لأمير محمد السعيد" بشأن الوساطة لإنهاء حقن الدماء بين الأتراك والعرب ونجد هذا في**(ج1 ص217)** من الرواية وهذا نصها:



قيادة
الجيوش العربية الشمالية.
ديوان الأمير.
باسم الله الرحمن الرحيم.
رقم.....
تاريخ: ٣-٢ القعدة ٣٣٦.

والحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده.
حضرة الأخ الكريم.
تلقيت كتابك وسررت على صحتك، وعسى الباري يحفظك، ولعلمي بصفاء نيتك وخلوصك وما بيننا من الروابط الودية، أحرر لك هذا. أولا لإعلامك عن صحتي ولله الحمد ثانيا لئلا تتهمني بقلة الوفاء وإلا ما كنت أرى لزوما للرد على كتابك ولأنني قد جربت أصحابك

[1]- واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج1، ص21، 22

[2]- ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص211

وجرت بيننا أحاديث فما رأيت لذلك أدنى ثمرة، وتأكدت من ذلك بأنهم يريدون المماطلة لاكتساب الفرص ليس إلا.

إن كنت تريد المواجهة شخصيا فأهلا وسهلا وإنني على العهد وان جئت لإبداء بعض ما يظهرونه لك ويضمرون خلافه فلا أرى لزوما لتعبك ولذلك فهنا أمران: إن كانوا أعظوك ما تتوثق به عن صفاء نيتهم وبيدك ما يثبت ذلك، مطأطئين للحق وقابلين ما يطلبه العرب ومستقتلين من أجله فمرحبا بك، وتأتي الليلة القابلة الموافق ٣-٤ القعدة ٣٣٦. وهي ليلة الأحد الموافق مساء ١٠ أغسطس إفرنجي وفي الساعة واحدة عربي في وادي عقيقة الواقع جنوب سمنة القبلية وسيكون في ذلك المحل فانوس أحمر مع من يلزم لخدمتكم، فاعتمدوا عليهم وامشوا بمشورتهم. وإن كانوا أجبروك على المجيء ولا بيدك ما يطمئن به قلبك فأنت بمحلك والعرب وشأنهم والسلام عليكم ورحمة الله.

أخوك فيصل.

ووظف أيضا عدة صفحات من كتب التاريخ موزعة على بعض صفحات الرواية إذ نْجدها في الصفحات: **53 و54 و55 (ج1)** ندرج منها الصفحة **54:**

فتح آخر كتاب امتدت له يده. قرأ بعينين نصف مغمضتين: «في الرابع من شهر مايو استدعى كليمنصو ويكهام ستيد وشكا له بمرارة من أن لويد جورج كان دوما ينقض الوعود التي كان يقطعها على نفسه: في بادئ الأمر أبدى لويد جورج موافقته التامة على أن تكون فرنسا الدولة المنتدبة على سوريا، إنما كان الرئيس ولسن يقف عقبة دون ذلك. فكان لويد جورج يقول لي اذهب واتفق مع ولسون أولاً فتراني أقف إلى جانبك في كل أمر شريطة: ألا تستولي على سوريا بقوة السلاح وشريطة أن تتخلى عن مطالبك في كيليكيا وأن تترك الموصل ضمن منطقة النفوذ البريطاني، وقد نفذت هذه الشروط كلها. وبعد أن اتفقت مع ولسن ومعاونه الكابتن هاوس، لم يفعل لويد جورج شيئا.»

ورق الكتاب قليلا بعينين نصف مغمضتين، وتوقف عند صفحة كان قد وضع عليها علامة «علل وينستون تشرشل سقوط الحكم الفيصلي أمام المؤتمر الملكي سنة ١٩٢١ بقوله: لقد زحف الجنرال غورو على رأس جيش باتجاه دمشق واستولى على المدن الأربع: دمشق، حلب، حمص وحماة. كما أنه احتل البلاد السورية بأسرها. وقد تمت هذه

فقد قام الأعرج بمحاورة الذاكرة العربية من خلال جمعه لكمية من البيانات لشخصيات ومواقف وأحداث تاريخية كما رأينا في الرسالتين وكتب التاريخ،، وقد " وظف أيضا مقطعا من قصة "الساحرة الفارسية" أخذها من كتاب "الملوك لشهنامة نذكر منها: " فلما سمعت الساحرة صوته استبشرت وفرحت وقالت: قد ظفرت بصيد ثم تصورت في

صورة حورية بيضاء ذات مقلة كحلاء وقامة هيفاء...فاستحالت في الحال في صورة سبع عظيم..."[1]، هذا إضافة إلى تضمينه عدة وثائق تاريخية .

وإذا نظرنا إلى المواد التي تملأ جعبة الروائي قبل شروعه في الكتابة وجدنا ركاما من الوصف والصور والأخبار والوثائق والبطاقات والرسائل والصفحات المسودة بالمذكرات الشخصية والكلام المنقول وسواه يشكل المادة الأولية التي يتناولها الكاتب فيمزجها أو يلصق بعضها ببعض أو يتركها كما هي من دون تنظيم ولا تأليف [2]، وقد اشتغل الأعرج على بعض هذه المواد فهو "مثل العالم في جمع وثائق مادته"[3]، حيث وجدنا في روايته الأخبار والرسائل والوثائق التي قام بعملية قصها من مصادر مختلفة وألصقها في روايته شأنه في هذا شأن فنان الكولاج، " ففنان الكولاج ومثله كاتب الكولاج يعمد أولا إلى اختيار مواده التي عزم على استعمالها ثم يمر إلى مرحلة القص والتقطيع لتليها مرحلة المراحل التركيب وهي أخطر الأنشطة لأنها ستعطي الشكل النهائي للأثر الفني أو الأدبي" [4]

ومما تقدم يمكن القول إن ثقافة واسيني الأعرج وسعة اطلاعه مكنتاه من حسن استثمار تقنية الكولاج من خلال توظيفه لهذه التقنية وتحكمه في آلياتها، مما أضفى على روايته شكلا فنيا حداثيا لامس به أحدث تقنيات التجريب الروائي.

5- حركية المشاهد في روايتي "رماد الشرق "و"ذاكرة الجسد":

يعد توظيف المشاهد الحافلة بالحركة في الرواية وليد فن السينما، إذْ أصبح اعتماد الروائي على الصورة السينمائية "نسق اغوائي يمارسه الروائي على قارئه، وهو يعبر عن شكل من أشكال الكرنفالية في الرواية، مما يضفي عليها حيوتها وتعددها الأسلوبي.

1- واسيني الأعرج ، رماد الشرق ، ج1، ص57

2- ينظر: لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ص29

3- Michel Raimond .le roman ,Edition Armand Colin, 1988,p47.

4- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، سلسلة نقدية، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، أفريل، 2011، ص61

وتباينها الصوتي"[1] وقد حرص واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي في سرد أحداث روايتهما على تمثل هذه التقنية .

وقد استثمرت رواية "رماد الشرق" تقنية حركية المشاهد من خلال توظيفها لعدد من المقاطع السردية الحافلة بالحركة التي لا يسعنا المقام لإدراجها كلها لذا سنقتصر على بعض الشواهد:

"بدأت الطرقات الواسعة تكتظ بالسيارات وسيارات الإسعاف التي كانت أصواتها تسمع وهي تأتي من أمكنة ليست بعيدة"[2]

وأيضا "كانت سيارات الإسعاف تخترق كل الشوارع بعويلها. والأدخنة تزداد كثافة وثقلا. الناس مثل النمل، يتجهون في كل الأمكنة."[3]

وكذلك "بحركة آلية سحبت ميترا محفظتها وبحثت عن مفاتيح سيارة شيروكي 4x4، قبل أن تلحق بجاز الذي كان قد وقف عند مدخل الباب الخارجي ليطلب المصعد"[4]

والأمر نفسه نجده في رواية "ذاكرة الجسد" التي حوت العديد من المشاهد المفعمة بالحركة منها:

"أتريد قهوة؟ يأتي صوت عتيقة غائبا، وكأنه يطرح السؤال على شخص غيري،... أجبت بإشارة من رأسي. فانسحبت لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها ابريق، وفناجن، وسكرية، ومرش لماء الزهر، وصحن للحلويات ...أجمع الأوراق المبعثرة أمامي، لأترك مكانا لفنجان القهوة وكأنني أفسح مكانا لك .

بعضها مسودات قديمة، وأخرى أوراق بيضاء تنتظر منذ أيام بعض الكلمات فقط ...

1- كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه، إشراف محمد بلقاسم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016-2017، ص198

2- واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج1، ص20

3- المصدر نفسه، ص23

4- واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج1، ص25.

تركت السكر جانبا، وارتشفت قهوتي مرة كما عودني حبك .فكرت في غرابة هذا الطعم العذب للقهوة المرة. ولحظتها فقط شعرت أني قادر على الكتابة عنك فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة... ارتشفت قهوتك المرة بمتعة مشبوهة هذه المرة."[1]

وفي موضع آخر من الرواية يرد هذا المقطع المفعم بالحركة "قررت حال استيقاظي أن أهرب من البيت، ومن حديث عتيقة الذي لا ينقطع عن مراسيم الحفل، وعن أسماء الشخصيات والعائلات الكبيرة التي جاءت خصيصا لتحضر ذلك الحدث الذي لم تشهد قسنطينة مثله منذ سنوات. ولكنها لحقت بي حتى الباب لتواصل حديثها:

– علبالك يقال أنهم أحضروا كل شيء من فرنسا.. منذ شهر والطائرة تنقل لوازم.. عرسها. لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة.. يا حسرة.. قالك واحد عايش في الدنيا.. وواحد يوانس فيه..! أجبتها وأنا أغلق خلفي الباب، وكأنني أغلق بعنف أبواب قلبي: ما عليهش.. البلد لهم والطائرات أيضا...

ها أنا أوصدت الباب خلفي،.. رميت بحطامي دون تفكير وسط أفواج المارة الذين يجوبون الشوارع هكذا كل يوم دون وجهة محددة".[2]

وهكذا تتناغم المشاهد الحركية على طول صفحات الرواية كما لاحظناه سابقا وكما يوضحه هذا الشاهد "يمتلئ البيت زغاريد، ويمتلئ صدري بدخان السجائر التي أحرقها وتحرقني، يمتلئ قلبي حزنا. ويتعلم وجهي تلقائيا الابتسامات الكاذبة. فأضحك مع الآخرين. أجالس من أعرف ومن لا أعرف. أتحدث في الذي أدري ولا أدري ..أسلم على العريس الذي يقبلني بشوق صديق قديم لم يلتق به منذ مدة ...أتأمل سيجاره الذي اختاره أطول للمناسبة.. وتطلين.. تدخلين في موكب نسائي، يحترف البهجة والفرح. كما أحترف أنا الرسم والحزن.. تسيرين.. مثقلة الأثواب والخطى، وسط الزغاريد ودقات البندير. "[3]

1– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص8، 9، 10.

2– المصدر نفسه، ص309، 310.

3– المصدر نفسه، ص352، 353.

من خلال هذه الشواهد نلاحظ أن واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي قد اعتمدا في سرد أحداث روايتهما، على رصد الحركات والأصوات ضمن مشاهد حية تخاطب فينا حاستي السمع والبصر وتضفي على الحدث طابعا دراميا أقرب إلى دينامية السينما منه إلى سكونية الأدب، إذْ جاءت كل هذه المقاطع مفعمة بالحركة وكأننا أمام فيلم السينمائي نسمع ونشاهد خلاله أحداثهما، وهذا طبعا ما تعمده الروائيان لإضفاء طابع الواقعية على روايتيهما وكأننا نشاهدهما حقيقة مثلهما مثل الفيلم السينمائي .

6- المشاهد التفصيلية في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد":

المشاهد التفصيلة أو ما يعرف بتقريب الصورة (image zoom) " له نظائره في القصة كالأوصاف الواقعية في أعمال الطبيعيين الفرنسيين"[1]، أو اللقطة القريبة " تكون للرأس والأكتاف أو تكون للرأس فقط، وتعرف باللقطة الكبيرة وقد تكون لقطة للوجه. وتعرف باللقطة القريبة جدا"[2]، وقد وظفت روايتا "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد " تقنية تقريب الصورة كالأتي:

"قام جاز من مكانه وهو يمسح العرق الذي لمع على جبهته ...لم يستطع أن يخبئ علامات الخيبة التي ارتسمت على وجهه بشكل واضح . أغمض عينيه قليلا بحثا عن توازن مفقود ".[3]

وأيضا "... ينظر في وجهه ويتوقف عند عينيه الصافيتين ، الواسعتين اللتين لم تمت الطفولة فيهما : سبحان الله ، عينا مايا في هدوئهما وامتلائهما ".[4]

فاللقطة القربية جدا تكون للرأس أو الوجه وهو ما تجلى في رواية "رماد الشرق" كما لاحظنا في الشاهدان إذْ يركزان على تفاصيل الوجه كالجبهة وعينين ، والأمر نفسه

1- أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص67.

2- ينظر: علي الربعات: تداعيات اللقطة في الوسيط البصري (الفيلم السينمائي)، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية) ، نابلس ــ فلسطين ، المجلد29، العدد5، 2015، ص225- 226 .

3- واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج1، ص9 .

4- المصدر نفسه، ج 1، ص117.

ينطبق على هذا المقطع من الرواية " تبدو على وجهه علامات الصرامة والدهشة ولكن ذلك كله لم يخبئ الخيبة التي ارتسمت في عينيه اللتين كانتا ترفرفان نحو فراغ ما ".[1]

فقد حوت هذه المشاهد بعض اللقطات القريبة جدا التي انتابت شخصيات واسيني الأعرج إذْ حرص على نقل أدق التفاصيل من حركات وسكنات ووركز بشكل كبير على تفاصيل الوجه وما يكتنز عليه من مواطن جمال ، كجمال العينين وغيره وكذا على تعابير الوجه كالسرور والخيبة والدهشة كما رأينا مع الشواهد ، "حيث أسهم هذا التدفق البصري الموجه والمنظم بواسطة الراوي في هيمنة وطغيان المشاهد واللقطات البصرية إلى حد يمكن القول أن الكاتب في هذه الرواية كان يكتب بعينيه وكان يسعى من وراءها إلى الايحاء بأشياء كثيرة، تتعلق بجماليات الكتابة والسرد والانقلاب على مواضعاتها"[2]، إذْ يبدو واضحا تأثر واسيني الأعرج بفن اللقطات السينمائية من خلال حركة آلة تصويره التي لم تفلت أدق التفاصيل إلا التقطتها ساكنة ومتحركة .

وتكمن الوظيفة الأساسية لهذه التقنية في أنها " تنقل المشاهدين في محاولة لتقريبهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة وبيان ردة فعل الممثل"[3]، وهذا ما تجلى بوضوح في المشاهد التي عرضنا لها من رواية "رماد الشرق" .

أما رواية "ذاكرة الجسد" فقد حفلت هي الأخرى بالمشاهد التفصيلية منها:

" تفاجئني تسريحتك الجديدة .شعرك القصير الذي كان شالا يلف وحشة ليلي ...أتوقف طويلا عند عينيك ، أبحث فيهما عن ذكرى هزيمتي الأولى أمامك .

هل تغيرت عيناك أيضا ..أم أن نظرتي هي التي تغيرت ؟

---

[1]– واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج1، ص140.

[2]– ينظر: الطاهر روابنية، عنف المتخيل وجدل الروائي والسياسي في لون الروح لصلاح الدين بوجاه، مجلة اللغة والأدب ، قسم اللغة العربية جامعة الجزائر 2، عدد خاص بأعمال الملتقى التاسع لعلم النص النص والسياق، عدد 21، ماي 2014، ص448.

[3]– علي الربعات: تداعيات اللقطة في الوسيط البصري (الفيلم السينمائي)، ص955– 926 .

أواصل البحث في وجهك عن بصمات جنوني السابق . أكاد لا أرعرف شفاهك ولا ابتسامتك وحمرتك الجديدة .

هل غير الزواج حقا ملامحك وضحكتك الطفولية ، هل غير ذاكرتك أيضا ، ومذاق شفاهك وسمرتك الغجرية ؟ ".[1]

تصور مستغانمي في هذا الشاهد لقطة قريبة جدا لوجه أحلام أوردتها على لسان خالد إذْ تفنن في تصوير ملامح وجهها ، ومن ثم عقده مقارنة بين شكل وجهها السابق واطلالتها الجديدة ، وراح يتغنى بجمال وجه أحلام في عدة مواضع من الرواية كما في هذه المتتالية السردية " فتاة عادية ، ولكن بتفاصيل غير عادية ، بسّرٍ ما يكمن في مكان ما من وجهك .. ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية .وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر الشفاه ...أو ربما في عينيك الواسعتين ولونهما العسلي المتقلب ".[2] ، ونجد الروائية تبدع بتمثلها لتقنية اللقطة القريبة جدا حيث تتجاوز الرأس والوجه وتنتقل مباشرة الى العينين :

"نقلت نظري من السماء الى عينيك

كنت أراهما لأول مرة في الضوء . شعرت أنني أتعرف عليهما .

كانتا أفتح من العادة ، وربما أجمل من العادة .

كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد . شيء من البراءة والمؤامرة العشقية" [3]

لا تختلف مستغانمي عن واسيني الأعرج في احتفائها بتقنية تقريب الصورة فقد تمثلت هذه التقنية وأبدعت في تصوير أدق تفاصيليها ، وهذا يعود طبعا إلى انفتاحها على تقنيات فن السينما وسعيها إلى مجاراة مد التجريب الروائي.

وبناءً على ما تقدم نستطيع القول إن واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي قد اشتغلا على تقنيات التجريب البصري من خلال تقديمهما للشخصيات عبر صور مرئية لغوية

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص16، 17.

2- المصدر نفسه، ص54 .

3- المصدر نفسه، ص160

ترصد أدق التفاصيل التي تنتاب هذه الشخصيات حتى غدت الرواية عندهما "كتابة بالصورة (كالسينما)"[1]، إذْ صار القارئ للروايتين يشعر بأنه أمام عدسة كاميرا لا تفلت شيئا من تفاصيل الصورة والصوت والحركة ، وكأنها معدة للتصوير والإخراج كما هو الحال في الفيلم السينمائي.

[1]– حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص33.

الفصل الرابع

توظيف الفنون التشكيلية في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا- توظيف فن الرسم في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1- فن الرسم في رواية "رماد الشرق"

2- فن الرسم في رواية "حائط المبكى"

3- فن الرسم في رواية "ذاكرة الجسد"

ثانيا- توظيف فن النحت في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1- فن النحت في رواية "يصحو الحرير"

2- فن النحت في رواية "السمك لا يبالي"

3- فن النحت في رواية "ذاكرة الجسد"

4- فن النحت في رواية "حائط المبكى"

لقد تنوعت مرجعيات السرد الروائي عند الروائيين الجزائريين ففضلا عن توظيفهم لعدد من الفنون كالموسيقى وسينما ومسرح لجؤوا إلى استثمار الفنون التشكيلية، إذْ يرى "كونراد" أن الرواية: «كي تحقق ما تصبو إليه من تأثير ونجاح، عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس. باستخدام التشكيل واللون وغيرها»[1]

وقد راهنت الرواية الجزائرية على محاورة الفن التشكيلي (الرسم والنحت) مستفيدة من مختلف تقنياته كما سنراه من خلال الروايات محل الدراسة.

أولا- توظيف فن الرسم في الرواية الجزائرية المعاصرة:

1- فن الرسم (drawi ng) في رواية "رماد الشرق":

تعج رواية "رماد الشرق" بلوحات فنية سردية رسمت بالكلمات إن صح التعبير، إذْ توحي إليك هذه الكلمات المنتقاة بعناية أن اللوحة التشكيلية مطروحة أمامك وكأنك تراها على صورتها الواقعية، ويتجلى ذلك في عدة مقاطع من الرواية لكن يكفي الاستشهاد بثلاث لوحات هي:

اللوحة الأولى: "رأى صورة بلون حائل بين الصفرة العميقة واللون الرمادي الباهت. كتب تحتها: فلسطين 15 مايو 1948. طفلة تركض في فراغ غير محدود. شعرها المبعثر ينتشر في الهواء ويختبئ قليلا من ابتسامتها. في يدها لعبة صغيرة لم تظهر في الصورة إلا الخيوط التي تقبضها. المؤكد أنها طائرة ورقية" [2]

اللوحة الثانية: "ثم وقف لحظة مع ميترا يتأملان الأضواء الملونة التي كانت تعلن عن سيمفونية رماد الشرق، لربيع نيويورك الموسيقي. الذي أنجز اللوحة الاشهارية كان حساسا وشاعرا: وجه ميترا المليء بالأنوار وهي تسند رأسها إلى الكمان، يتمادى حتى

---

[1]- هنري جيمس وآخرون : نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، تر: إنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للتألف والنشر ، القاهرة ــ مصر ، ط1، 1971، ص 46 ، نقلا عن حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص108.

[2]- رماد الشرق، ج1، ص68

الذوبان في حركة جاز الذي لا يظهر إلا جزء جانبي من وجهه ويده اليمنى وهي ترفع القصبة الذهبية التي أحدثت خيطا من النور تشكل فوق رأس ميترا كهالة. في الخلفية البعيدة، الفرقة الفيلارمونية لأوبرا بروكلين"[1]

اللوحة الثالثة: "وضعت في كل المعابر والمحطات والمطارات وأنفاق الميترو، في نيويورك نفس اللوحة الإشهارية، بعنوانها الكبير: سيمفونية رماد الشرق للموسيقي جاز كاليفي. وتحتها كتب بخط ناعم: خريف المائة عام الأخيرة، سنوات التيه والانكسار والبحث المحموم عن الشرق المسروق"[2].

فقد مارس واسيني الأعرج من خلال هذه الشواهد ما يعرف بالرسم بالكلمات شأنه في هذا شأن كتاب الرواية العربية الجديدة الذين "يمارسون الرسم بالكلمات مستخدمين الجانب التقني للوحة (الإطار، الخلفية، المشهد، المرسوم داخل اللوحة، الكولاج، الألوان المعبرة والموحية...الخ) فرواياتهم تطفح بهذه العلاقة بين الصورة واللغة، مما يجعلها لوحات سردية تتفاعل فيها الكلمة والصورة واللوحة تتشارك في بلورة وعي بصري جديد".[3]

فالملاحظ أن رواية "رماد الشرق" تمثل نموذجا لتلاقح فنين وتشابك آلياتهما هما: الرسم بالكلمات والرسم بالفرشاة، فثقافة الكاتب التشكيلية وسعيه الدؤوب نحو التجريب مكناه من ملامسة فنية هذا التلاقح.

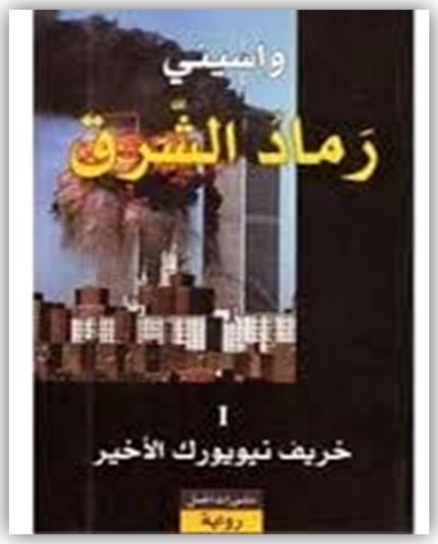
---

[1]- واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج2، ص352.

[2]- واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج2، ص353.

[3]- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص142 .

ونأتي الآن الى دراسة لوحة الغلاف:



اختار واسيني الأعرج لواجهة روايته "رماد الشرق" الجزء الأول صورة لانهيار البرجين أي أحداث 11 سبتمبر 2001 وهو ما ينطبق تماما مع أحداث هذه الرواية إذْ تنفتح الصفحات الأولى على حادثة انهيار البرجين وملامح الخوف والهلع التي انتابت الشعب الأمريكي فكانت لوحة غلاف الرواية بمثابة، "عتبة بصرية دالة". [1] فهي تحيلنا بطريقة مباشرة إلى هذه الأحداث.

إذْ يتحكم المؤلف الواقعي بالإضافة إلى الناشر في كل العتبات التي ترافق المتن الروائي وتوجيه القارئ الواقعي نحو صورة ما للرواية ، هذه الصورة التي يحاول الناشر على غلاف الرواية أن يوزعها إلى ناحيتين، تذهب الأولى نحو الرواية في جانبها الموضوعاتي وعلاقته بالحيز الواقعي الذي يحيط بها، وتذهب الثانية نحو ربط الرواية بحياة كاتبها [2]

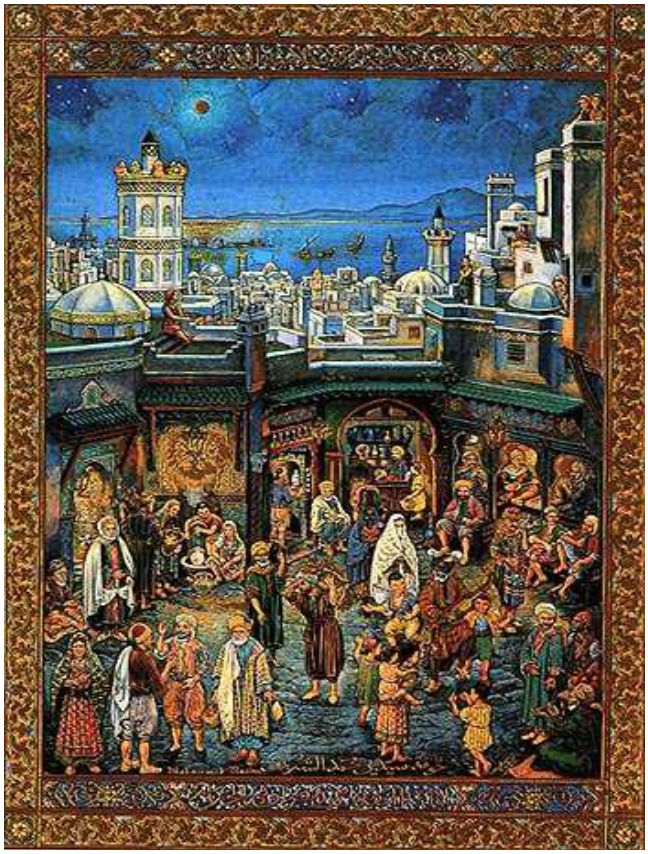
---

[1]– عبد الرحمان تمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2013، ص146

[2]– ينظر: وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص162

2- فن الرسم في رواية "حائط المبكى":

لجأ عز الدين الجلاوجي إلى توظيف فن الرسم في نسيجه الروائي متأثرا في هذا بتقنيات الرواية التجريبية، حيث تضمنت روايته "حائط المبكى" أربع لوحات تشكيلية اتخذت مراكز متنوعة داخل المتن الحكائي ففي الصفحة 98 من الرواية نجد لوحة للرسام الجزائري محمد راسم:



فقد استثمر جلاوجي هذه اللوحة لعمر راسم والتي تمثل منظرا عمرانيا لمسجد العاصمة الكبير، وأمامه سوق تعج بحركة الناس على اختلافهم رجالاً ونساءً وأطفالاً، يرتدون ملابس تقليدية مثل الحايك بالنسبة للنساء والبرنوس والعمامة بالنسبة للرجال، أما خلفية اللوحة فيتربع عليها البحر بسماء زرقاء قاتمة اللون ترسو عليه بعض السفن.

تحيلنا هذه اللوحة على "الحياة والهوية الجزائرية، والثقافة العربية وحب الانتماء الحضاري، فهي من بين اللوحات التي أرخت للجزائر في عصرها الذهبي، كما تترجم لنا

أصالة فن المنمنمات الإسلامي واختلافنا وتميزنا عن العالم الغربي من خلال اللباس التقليدي الجزائري، فقد عكست هذه اللوحة ماضي الجزائر الجميل"[1]

وقد وظف جلاوجي هذه اللوحة في متنه الروائي لأنه وجدها تشبه بل تطابق أجواء سوق طحطاحة وهران الذي يعج بالفنانين والشعراء والعازفين كما ورد في الرواية "والتهبت الطحطاحة فجأة تصفيقا وصفيرا احتفاء بوصول أول المطربين، واهتز المكان على ايقاع الناي، وقد تهافتت الناس من كل مكان، هي سويعات يقضيها الشباب في لهوهم قبل أن يسرع اليهم الظلام، فيتفرقون نحو بيوتهم، متخلين عن عاداتهم في سهر الليل كله. " [2] وكذلك وظف هذه اللوحة أيضا ليعكس بها إحساس سمرائه والمتمثل في الانتماء والعودة إلى الأصل عند زيارتها مسقط رأسها وهران.

ونجد الكاتب في الصفحة 101 يوظف لوحة الجرونيكا (Guenica) لبيكاسو (Picasso) أثناء زيارة سارده (الرسام) للمغرب ، ومصادفته لوحة للرسام عبد الله الأطرش التي تستحضر عوالم الإنسان الأولى وانفعالاته، فهي تترجم شعور الإنسان المختلف والمتناقض من ألم ولذة، تعاسة وسعادة، خير وشر، ليقوم هذا السارد بمقارنتها مع لوحة الجرونيكا لبيكاسو والتي تجسد "همجية الإنسان ضد أخيه الإنسان المنددة بالحروب وسفك الدماء، كانت لوحة بيكاسو استثناء في عالم الفن، والفن التكعيبي على الوجه الخصوص، رماد في الألوان، ومأساة في ملامح الحيوان والبشر"[3]

---

[1]– بشرة خبيزي، فتنة التجريب ومتاهة السرد في رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي، الرابط: *https://istaktebd.com/blogs/*، تاريخ النشر: 2018/08/29، تاريخ التصفح: 2018/12/30، الساعة: 14:30

[2]– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص98.

[3]– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص61

إذْ تحاور هذه اللوحة لوحة أحداث الحرب الأهلية التي حدثت في إسبانيا عام 1937، بين الجمهوريين والوطنيين، والغرض من توظيف هذه اللوحة من قبل جلاوجي يكمن في كوننا "وقعنا أسرى لواقع زائف وكاذب توهمناه فعبدناه"[1] .

هذا من ناحية المضمون أما بالنسبة للتوظيف الفني فإن الكاتب أراد لروايته شكلا فنيا تجريبيا مميزا عن بقية الأشكال السائدة، هذا ما جعله يوظف هذه اللوحة وغيرها من اللوحات ضمن متنه الحكائي فاقترن في روايته " التشكيل والرسم بالسرد وعانقه ليحرره من سلطة الإنغلاق رغم اختلاف لغتهما"[2]، إذْ منح الرسم هذه الرواية نوعا من الانفتاح على ثقافة الآخر وكسر أحادية القراءة التي تنظر إلى النص كبنية مغلقة ولا مجال فيها لتحاور النص مع الفنون والثقافات الأخرى، ويعد الرسم من بين الفنون غير لغوية، وهو " لغة إشارية، ولفهم مدلول اللوحة يجب فك رموزها المتمثلة في الأشكال، الألوان، الظل، الضوء...وغيرها من التقنيات، لأن الرسم تعبير بالأشكال والصور عكس الكلمات، فاللوحة الفنية تخلق أنساقا دلالية تحمل أبعادا ومدلولات فنية، تكشف لنا عن إحساس الرسام وتفتح المعنى على المتعدد"[3]، وبهذا فتح جلاوجي المجال أمام المتلقي لحرية

1- بشرى خبيزي، فتنة التجريب ومتاهة السرد في رواية حائط المبكى لعز الدين الجلاوجي ، الرابط : https://istaktebd.com/blogs/، مرجع سابق .

2- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص142

3- بشرى خيري، فتنة التجريب ومتاهة السرد في رواية حائط المبكى لعز الدين الجلاوجي ، الرابط : https://istaktebd.com/blogs/، مرجع سابق

التأويل وتعدد القراءات من خلال هذه اللوحة التي تعد علامة سيميائية متعددة القراءات يفك شفرتها المتلقي من خلال ما يملكه من ثروة تشكيلية محلية كانت أو عالمية.

وفي الصفحة 107 من الرواية يزين جلاوجي بناءه السردي بلوحة فتاة من الشرق للفنان العالمي أوليفر دينيت غروفر(Oliver Dennett Grover)

إذْ تمثل هذه اللوحة " فتاة من الشرق وهي تغرق في نرجسيتها في لوحة نحاسية اتخذتها مرآة لها"[1]، وقد وظف الكاتب هذه اللوحة هنا ليجعل الفتاة التي في اللوحة تتماهى مع شخصية سمرائي، ويظهر هذا واضحا في قوله: «حين قدمت لي فنجان قهوتي، ثم جلست قبالتي ترشف من فنجانها، رأيتها أحلى من فتاة أوليفر دينيت الحالمة، تقوس أشد في الحاجبين، وامتداد في الرقبة وحور بين العينين، وامتداد عجيب في الذقن وثنية مدهشة

[1]– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص108.

في أسفل الوجنتين، وأسنان ضاحكة راقصة، ثم روح شباب تسري في كل مكان، تفيض من كل جارحة».[1]

فقد أتى جلاوجي بهذه اللوحة من خارج النص ولرسام معروف هو أوليفر دينيت غروفر ، فهي من خلال هذا التوظيف " تسهمُ في تأثيث فضاء الرواية أو تزيّن حديثاً ما، أو توحي بواقعيّته وواقعيّة الشخصيّة التي تنطق به، أو بواقعيّة الحادثة أو المكان الذي يتناوله الحديث، وما إلى ذلك. "[2]، وهذا ما يسعى إليه جلاوجي من خلال توظيفه هذه اللوحة فهو يريد إقناعنا كقراء بواقعية شخصية سمرائي ومن ثمة واقعية الأحداث والرواية ككل.

وكذلك تظهر لمسات التجريب جلية من خلال قيام جلاوجي بتسريد هذه اللوحة ووضعها في متنه الروائي فاتحا المجال أمام المتلقي لقراءة اللوحة وفق منظوره الخاص، و"استكشاف الوشائح الرابطة بين اللوحة والأحداث المسرودة كجانب ترميزي ملغز وصامت يحيل إلى أشياء صارخة تفتح شهية المتلقي كي يعدد تأويلاته باحثا عن حلول لتشكيلات خفية لتفاصيل مرئية تعبر عما يجول في العقل، لأنها تعبر عن مكنونات النفس ونوازعها المختلفة"[3]، وكأنما الروائي يقوم بعملية إغراء للمتلقي لاقتحام عالم الرسم ومحاولة فهمه، فالروائي يقدم قراءته الخاصة للوحة ثم يفتح باب التأويل للمتلقي حتى يجرب هو الآخر قراءة اللوحة وفك شفراتها.

وكذلك نجد جلاوجي في صفحة 110 من الرواية يوظف لوحة من صنع خيال سارده (الرسام) الذي يحاكي فيها صورة والده العنيف ، والمتسلط.

1- المصدر نفسه، ص109

2- فريد حاتم الشحق، تحولات شجرة الزيزفون الضائعة.. رصد العلاقة بين الفن التشكيلي والرواية، الرابط: *http://tishreen.news.sy/?p=48500*، تاريخ النشر 2016/10/1، تاريخ التصفح 2018/12/23

3- هشام تومي، التجريب في رواية حائط المبكى لأديب عز الدين جلاوجي، مجلة علوم اللغة العربية، العدد الثالث عشر (ج2) جامعة العربي تبسي، الجزائر، جانفي 2018، ص308.

فقد وظف جلاوجي هذه اللوحة في روايته ليكشف لنا مدى تمرد سارده في رسم والده من خلال العبث بملامحه وتفجير تفاصيل وجهه، ويتضح هذا أكثر من خلال قول السارد: «حلمت ليلا أنني عثرت على لوحة سريالية بديعة، بها صورة والدي، مدججا بالنياشين يزين رقبته عقد يقطر دما وكانت رجله ملتصقة بأعلى كتفه، يرتفع فخذه إلى الأعلى، وتنثني ساقه فوق رأسه، لتتدلى قدمه على كتفه الأخرى، تبدي ملامحه تقززا شديدا، لعلها من رائحة حذائه العسكري...استيقظت كأن لم أنم، لم أكن مرعوبا، ولا متعبا، بل كنت بالغ السعادة بهذا الوحي الجميل، سريعا عمدت إلى عدتي أنقل اللوحة بكل تفاصيلها كما شاهدتها... تمردت على الوحي بوحي آخر من تريستان تزار Tristan

Tzara، فربطت أنف والدي بقدمه بواسطة سلك مفتول شائك، التقطته من الحديقة، ثم لففته حول أعلى رأسه كخوذة بائسة، فكانت اللوحة سريالية دادية بامتياز».[1]

فقد شكل والد السارد هاجسا له، فكان يرسمه باستمرار ويعبث بملامحه، وكثيرا ما يستحضر تفاصيل وجهه في لوحاته، فكان الرسم وسيلته للتعبير عن صورة الوالد الصارم العنيف الذي كان قاسيا في تعامله سواء معه أو مع والدته " فمدرسة السريالية برفضها منطق العقل، ساعدت الرسام على تفجير مشاعره اتجاه والده التي يغلفها بالكراهية والخوف والاحتقار والرفض "[2]

فشخصية السارد في هذه الرواية واحدة من الشخصيات المصابة "بالقلق، والاضطراب، والفوضى، متوترة، منعزلة، متمردة، ذات رؤى سوداوية في أغلب الأحيان لرسم الوجود. كما أنها مع ذلك شخصيات تبحث عن الحرية، والجمال، والخير، وتتطلع إلى المستقبل، محمّلة بأسئلة كبرى، وتحاول أن تصوره بطريقتها الخاصة. كما لم يكن الفنان التشكيلي كائناً سايكولوجياً بقدر ما كان فيلسوفاً له أفكاره ورؤاه التي يطلقها على مساحات البياض والفراغ."[3]

وملاحظ من ما سبق أن جلاوجي إضافة إلى توظيفه لأربع لوحات تشكيلية جعل من بطل روايته رساما إذْ تماهى الروائي وانصهر مع سارده لينسجا لنا معا "صورة لفنان تشكيلي نعاني معه هواجسه وتوتره وقلقه وحبه في تشكيل لوحاته بمرسمه حيث يمارس جنونه الفني حتى أصبح الرسم حائط مبكاه".[4]

وكذلك يوحي من جهة أخرى عن إلمام الروائي بفن الرسم العربي والغربي، وذلك بتضمين نصه معلومات خاصة بفن الرسم والدراية بلغة الألوان وانسجامها ودلالاتها،

---

[1]– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص133.

[2]– بشرى خيري، فتنة التجريب ومتاهة السرد في رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي ، الرابط : https://istaktebd.com/blogs/، مرجع سابق .

[3]– ينظر: سامي الجريدي شخصية الفنان التشكيلي في الرواية العربية: http://artsgulf.com/articles/5103.html، تاريخ النشر 2013/05/29، تاريخ التصفح: 2018/12/22، ساعة 01:26

[4]– بشرى خبيزي، فتنة التجريب ومتاهة السرد في رواية حائط المبكى لعز الدين جلاوجي.

بالإضافة إلى ذكر أشهر الرسامين العالميين والمدارس التي ينتمون إليها، فقد تطرق الروائي على لسان سارده لمميزات لوحات بيكاسو(picasso)، وعمر راسم، وسلفادور دالي (Salvador Dali)، وتريستان تزارا (Tristan Tzara)، وأندري ماسون (André Masson)، وأوليفر دينيت غروفر (Oliver Dennett Grover)، ومارسيل جانكو(Marcel Janko)، وبول كوكان (Poul Couguin) ، وماري كاسيت(Mary Cassatt) وغيرهم من الرساميين.

3- فن الرسم في رواية "ذاكرة الجسد":

لا تختلف مستغانمي كثيرا عن واسيني الأعرج وجلاوجي في استثمارها لفن الرسم في روايتها "ذاكرة الجسد" فقد عمدت إلى اختيار بطل روايتها رساماً مولعاً برسم جسور مدينته قسنطينة، وهذا ما سنعمل على تقصيه بالدراسة والتحليل، وقبل أن نتناول توظيف مستغانمي لتقنية الرسم داخل متنها الروائي سنبدأ بدراسة لوحة الغلاف الذي يعد عتبة بصرية تحمل دلالة هامة تساعد في فك شفرات المضمون العام الرواية.

يحمل غلاف رواية "ذاكرة الجسد" (الطبعة الخامسة عشر) الصادرة عن دار الآداب بيروت صورة لأحلام مستغانمي ترتدي اللون الأسود تتساقط عليها أوراق خضراء، ولون الأسود يحيل إلى الحزن أو الحداد "وكأن أحلام تبكي جسدا قد مات وتم إحياؤه من جديد في ثوب الجريح، الذي عاد من حرب الذاكرة.. حرب تحرير الجسد."[1]

أما الأوراق الخضراء المتساقطة على صورة أحلام فتحيل إلى التفاؤل والأمل بمستقبل أجمل فعلى "الرغم من الصورة السوداوية التي ترسمها لنا في علاقتها بهذا الجسد، ومع استحالة انفصام شخصيتها وانسلاخها عن شخصيات الرواية، إلا أن المرأة المصورة على الغلاف، تسرح نحو عالم مثالي تتمناه مستقبلا، سعيد الأيام، أخضر الأحلام "[2]

وإن المتمعن في صورة أحلام على غلاف الرواية، سيلمح أنها متزينة بمستحضرات التجميل وتضع سلسلة واسوارين ذهبيين، فهذه "الرموز الذهبية بالإضافة إلى مساحيق التجميل التي تظهر على وجه الكاتبة، تلامس فينا عاطفة التفاؤل بغد أجمل، مع كل ما يكتنف الرواية وحيثياتها من تشاؤم وسوء طالع "[3]

فواجهة غلاف رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" من نص يحمل توظيف الفنون، إلى غلاف يمارس ثقافة تراسل الفنون لتشكيل الصورة وتوصيل المعنى؛ فالغلاف جمع شتات صورة مكتملة في واجهته، دلالات ورموز لخصت غور الذاكرة داخل مسام الحياة: دلالة الصورة، ودلالة نبتة البرسيم، ودلالة الألوان والطيور السوداء وصورة أحلام باللون الأسود، واللافت للنظر في الغلاف هو الصورة البصرية، التي تخلت عن الأنظمة الدالة (اللغة) بخاصية (التماثلية/التشابهية) وهو ما اصطلح عليه عند السيميائيين

1- عبد الرحمان بردادي، الفضاء الألواني في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الرابط:
https://www.makalcloud.com/post/j7ormog7n، تاريخ النشر 2017/10/19 تاريخ التصفح 2018/12/22، ساعة 00:34

2- عبد الرحمان بردادي، الفضاء الألواني في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مرجع سابق.

3- المرجع نفسه.

بالأيقونة، أن صورة الروائية "أحلام مستغانمي" وانعكاس انكسار قلبها الحزين ظهر من خلال تعابير وجهها رغم المساحيق إلا أنّ مسحة الحزن لم تختف لتمثل بذلك أيقونة مماثلة لصفة الفتاة المرسومة باللون الأسود وهي تنفخ أحلامها قلباً شكلته الطيور في عتمة الظلام، أما الجانب المعتم في خلفية الصورة باللون الرمادي فيحيل إلى عدم وجود حل وسط، وقد تبدد الحلم مع ظلمة ليل سربله الغموض، تبعث رسائلها لقلب أحبته وأحبها وهو الآن بعيد في المهجر كما أشارت الصورة إليه ضمنياً بحمام زاجل، فصورة أحلام لها دلالة إغرائية إشهارية لترويج المنتج / الرواية " ذاكرة الجسد"، وكذلك الألوان المنتقاة (لون العنوان + لون اسمها) اختار الرسام اللون الأسود لأحلام أيضا، ليصل بنا إلى أعلى مراتب الأيقونة، التي يعضدها اللفظ ولون اللفظ. بحيث حينما يحافظ اللون (الأحمر والأسود) على مركزية الصورة تفيض الذاكرة بهامشية المعنى، وهكذا تتشكل لغة متداخلة تتراسل فيما بينها من فنون الرسم والصورة والكلمة .

أما علاقة نبات البرسيم بالغلاف :الشكل: أخذت ورقات البرسيم شكل ثلاث قلوب مجتمعة، ربما هي قلب خالد وقلب حياة، وقلب الذكرى النابض بينهما في امتداد الزمن، اللون: الأخضر يدل على النماء والسكينة وقد تناثرت الوريقات لتنشر السلم وتحافظ على هدوء الصورة رغم الألم .إن وريقات البرسيم هي معادل رمزي للتحمل والقوة مثلها مثل تحمل الجسد لألم الفراق وقوة الذاكرة في حماية هذه الذكريات من الضياع أو النسيان عبر مهب ريح التشظي.

أما دلالة الألوان: (أ) الأخضر : وهو لون النبات: (النماء العطاء، السلم، الأمن، خيرات البلاد) ، (ب) الأحمر: فيحيل الى (الثورة، الجهاد، الجرح، الدّم، الألم،)، (ج) الأبيض: ويرمز الى(النقاء، البراءة، الضياء، يعاكس الظلمة، السلام، الخير، الأمانة، البداية، التجدد، الحياد، الكمال، الإتقان) ، (د)الأسود: يرمز الى (الغموض، المجهول، وهو لونٌ يمتصُّ جميع الألوان ويخفي الضوء، فاللّون الأسود يُخفي الأشياء، (ه) الرمادي: يحيل الى (الحيادية ،غير عاطفي، التسوية أو الحل الوسط، التردد، التشاؤم) وفقد كتب

عنوان الرواية "ذاكرة الجسد" بخط سميك باللون الأحمر، ينزف الجسد بحروف حادة مثل السيف والذاكرة مطعونة في حرب الحب وقد ترك الجرح الأثر.

فمن خلال قراءة الغلاف الخارجي يظهر لنا تشاكلان : تشاكل في صورة تباين :أ -ثنائية (الأخضر/الأحمر) فيما تعكس ثنائية (نبات البرسيم/ الدم) ، ب - ثنائية (الألوان/ العتمة) فيما تعكس ثنائية (الصفحة الأولى/ الصفحة الرابعة) تتشكل في صورة تشاكل :أ - ثنائية (العنوان/ صورة الروائية) فيما تمثل ثنائية (ذاكرة الجسد/ الأيقونة) .ب -ثنائية القلب (ورقة البرسيم/ الطيور) فيما يمثل ثنائية (متناثرة/ مجتمعة). على الرغم من الضدية الظاهرة بين هذين اللونين (الأخضر / الأحمر) وبين هذين الرمزين (نبات البرسيم /الدّم) إلا أنّ ذلك جميعه يمثل تماثلاً وتناغماً، يجعل من عناصر التشاكل وسائل تعاضد؛ بحيث يكمل بعضها بعضاً، لتعمل كلها على تكثيف الطاقة التقبلية والإغرائية لدى المتلقي، فيتولد عنده استفزاز لمكامن القبول في نفسه، وذلك هو الهدف المبتغى.

هذا بالنسبة لعلاقة فن الرسم بغلاف الرواية، أما بالنسبة لعلاقته بالمتن فقد تضمنت رواية "ذاكرة الجسد" عدة لوحات من إنجاز بطل الرواية خالد بن طوبال وهي لوحة حنين، لوحة اعتذار، لوحة أحلام، لوحات الجسور الإحدى عشر، حيث تتفق أحلام هنا مع واسيني في روايته "رماد الشرق" في كونهما لجأ إلى استثمار تقنية الرسم من خلال التشكيل اللغوي وليس كلوحات حقيقية فلوحاتهما سردت بريشة كما رأينا سابقا عند واسيني الأعرج.

لوحة حنين: وتمثل لوحة لقنطرة الحبال رسمها خالد عندما بتر ذارعه بتونس فأمره الطبيب برسم أحب شيء إلى نفسه لكي يتجاوز هذه الصدمة فرسم قنطرة الحبال وسمى هذه اللوحة حنين يقول خالد " وهاهي لوحتي حنين لوحتي الأولى، وجوار تاريخ رسمها (تونس 57) توقيعي الذي وضعته لأول مرة أسفل اللوحة. تماما كما وضعته أسفل اسمك، وتاريخ ميلادك الجديد، ذات خريف من سنة 1957، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة...لوحة في عمرك.. تكبرينها –رسميا– ببضعة أيام.. وتصغرك في الواقع ببضعة

أشهر لا غير...لوحة كانت بدايتي مرتين..مرة يوم أمسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم.. ومرة يوم وقفت أنت أمامها، وإذا بي أدخل في مغامرة مع القدر.. "[1]

إذْ تعني هذه اللوحة لخالد الكثير فهي تذكره دوما بحدثين مهمين لهما وقع على قلبه الأول تاريخ بدايته مع فن الرسم والثاني تاريخ ميلاد حبيبته أحلام / حياة .

فقد لجأت مستغانمي إلى استثمار فن الرسم من خلال توظيفها للوحة حنين لكي "يسهم في إنقاذ الرواية من النمطيّة والرتابةِ وتكرار نفسها وأساليبها"[2]، شأنها في هذا شأن رواد التجريب الروائي الذي أتاح للروائيين حرية كبيرة في توظيف مختلف التقنيات والفنون ومن بين هذه الفنون فن الرسم إذْ لا نكاد نعثر على رواية معاصرة تخلو من هذا الفن.

لوحة اعتذار: وهي لوحة رسمها خالد اعتذاراً لامرأة فرنسية أسمها كاترين، وهي أستاذة رسم طلبت من خالد وطلبتها في معهد الرسم أن يقوموا برسم موديل عارٍ (جسد امرأة عارية)، فرسم الطلبة ما أرادت إلا خالد لم يرسم ما طلب منه، وراح يرسم ما ألهمه فقط في جسد هذه المرأة، مما جعل هذه المرأة الفرنسية تغضب منه وتحس بالإهانة.

وعند زيارة أحلام لمعرض خالد وقعت عيناها على تلك اللوحة " قلت وعيناك تنظران لامرأة يطغى شقار شعرها على اللوحة ولا يترك مجالا للون آخر سوى حمرة شفتيها غير البريئتين:

– وهذه المرأة إذن.. لماذا رسمت لها لوحة واقعية إلى هذا الحد؟

صحت وقلت:

– هذه امرأة لا ترسم إلا بواقعية..

– ولماذا اسميت لوحتها اعتذار؟

1– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص64

2– فريد حاتم الشحق، تحولات شجرة الزيزفون الضائعة.. رصد العلاقة بين الفن التشكيلي والرواية، الرابط: *http://tishreen.news.sy/?p=48500*، مرجع سابق

– لأنني رسمتها اعتذارا لصاحبتها.

قلت فجأة بلهجة فرنسية وكأن غضبك أو غيرتك السرية قد ألغت اتفاقنا السابق.

– أتمنى أن يكون قد أقنعها هذا الاعتذار.. فاللوحة جميلة حقا".[1]

وقد لجأت الكاتبة الى توظيف هذه اللوحة هنا لتكون بمثابة اعتذار من طرف خالد لكاترين لعدم مقدرته على رسم ما طلبت منه، وكذلك وظفتها الكاتبة لإثارة غيرة أحلام، فهذه اللوحة هي اللوحة الوحيدة التي تحمل وجهاً نسائياً فكانت غيرة أحلام واضحة في محاولتها " التشبه بكاترين فهي تريد منه أن يرسمها بتلك الطريقة التي رسم فيها كاترين، وهنا تلميح إلى عقدة "[2].

أما توظيف الكاتبة لهذه اللوحة في نظرنا يكمن في أن الرواية سعت من وراء ذلك ، تعرية الوجه الحقيقي لفرنسا التي تريد أن تغزو الجزائر ثقافيا بعدما فشلت في غزوها عسكريا، إلا أن بطل روايتها خالد كان يتمتع بقدر من النباهة والوعي فرفض الانسياق وراء أفكار هذه الفرنسية وعبر عن تمسكه بهويته ودينه اللذين لا يمكنه التجرد منهما لإرضائها، فمبادؤه لا تسمح له برسم امرأة عارية حتى وإن كان يعيش بين أحضان المجتمع الفرنسي المتحرر.

فقد أرادت الرواية من خلال توظيف هذه اللوحة ، تمرير رسالة عبارة عن وعي بخطورة الغزو الثقافي الذي يشنه علينا الآخر الأجنبي بمختلف الوسائل وشتى الطرق ، فالغزو الثقافي لا يقل خطورة عن الغزو العكسري ويجب الحذر منه.

لوحة أحلام: وتتمثل لوحة أحلام في رسم خالد لقنطرة سيدي راشد يقول خالد:

«رفعت تلك اللوحة عن خشبات الرسم، وضعت أمامها لوحة بيضاء جديدة، ورحت أرسم دون تفكير، قنطرة أخرى، سماء أخرى، بواد آخر وبيوت وعابرين... وعندما انتهيت،

1– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص93

2– رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، دط، 2013، ص126

كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال لا غير. وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه.. وإنما ما يسكننا»[1]، وتتمثل أيضا في حوار خالد مع أحلام:

"...إنها مشابهة للوحتك الأولى حنين ولكنها تختلف عنها، في كثير من التفاصيل.. وخاصة في الألوان الترابية الخام التي استعملتها، إنها تعطيها نضجا.. وحياة أكثر

قلت وأنا أنقل نظري منها إليك:

– لقد بعثت فيها الحياة.. إنها أنت.

– أنا؟

– أتذكرين يوم قلت لك على الهاتف، لقد سهرت البارحة حتى ساعة متأخرة من الليل لأرسمك.

اتهمتني يومها بالجنون وخفت أن أكون قد فضحت ملامحك. لا تخافي، لن أرسمك أبدا ولن يعرف أحد أنك غيرت حياتي ذات يوم. إن للفرشاة شهامة أيضا. وأضفت: أنت مدينة.. ولست امرأة، وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت، ووحدك ستعرفين هذا.. "[2]

فمن خلال رسم خالد لجسور قسنطينة يقصد رسم حبيبته أحلام التي تتمثل له دائما في جسور مدينة قسنطينة بل في قسنطينة نفسها، ومن ثمة فقد جعلت الكاتبة (أحلام) معادلا موضوعيا للمدينة قسنطينة التي تسكن قلب خالد أينما حل وارتحل يقول خالد: «تمهلي سيدتي إذن. تمهلي وأنت تمرين على جسور قسنطينة، فأية زلة قدم سترميني بسيل من الحجارة، وأي سهو منك سيرميك هنا عندي لتتحطمي معي.

يا امرأة متكررة في ثياب أمي.. في عطر أمي وفي خوف أمي علي..

متعب أنا.. كجسور قسنطينة. معلق أنا مثلها بين صخرتين وبين رصيفين.

فلماذا كل هذا الألم.. ؟ ولماذا.. أكذب الأمهات أنت، وأحمق العشاق أنا !

1– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص135، 162

2– المصدر نفسه، ص164.

لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر.. أنا لا أسكن هذه المدينة.. إنها هي التي تسكنني.

لا تبحثي عني فوق جسورها، هي لم تحملني مرة.. وحدي أنا حملتها. »[1]

فقد كان رسم هذه الجسور تعبيرا عن وضع خالد فهو يرى نفسه معلقا تماما مثل تلك الجسور.

لوحات الجسور: يمكن أن تتشكل لوحات الجسور الإحدى عشر من خلال هذه المتتالية السردية:

" لقد تغيرت بعض الشيء.. ما الذي حدث لك في هذه العطلة؟

تدخل زياد ليقول ساخرا:

– لقد رسم إحدى عشرة لوحة في شهر ونصف.. إنه لم يشتغل شيئا غير هذا، نسي حتى أن يأكل ونسي أن ينام.. أعتقد أنني لو لم أحضر إلى باريس لمات هذا الرجل الذي أمامك جوعا واعياء وسط لوحاته.. كما لم يعد الرسامون يموتون اليوم !

وبدل، أن تسأليني سألت زياد بشيء من الذعر، وكأنك كنت تخافين أن أكون قد رسمت إحدى عشرة نسخة من صورتك:

– ماذا رسم؟

أجابك زياد رسم قسنطينة.. لا شيء سوى قسنطينة.. وكثيرا من الجسور.. "[2]

يمثل هذا المقطع السردي الذي أدار حواره ثلاث شخصيات خالد وأحلام وزياد تصورا لقدرة خالد على رسم كل جسور قسنطينة الإحدى عشر، إذْ قام برسمها في مدة قصيرة فلم يستغرق في رسمها سوى شهر ونصف، مما جعل أحلام تلاحظ التعب والإعياء على جسده، فقد كان الرسم بالنسبة لخالد الملجأ الوحيد الذي يخفف به قلقه ومخاوفه ويعبر من خلاله عن معاناته ، فقد انتقل خالد " من تجربة قاسية في الحرب

1– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص378.

2– المصدر نفسه، ص200

الجزائرية إلى تجربة أقسى وجدها في عشق الرسم. في الأولى كان مناضلاً في الحرب أما الثانية فكان فناناً تشكيلياً مناضلاً في الحب، فقدَ في الأولى يده وفي الثانية امتلاك يد حبيبته".[1] إذْ يقول: «لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك، ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي، كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما ومنذ الأزل كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري.

ولهذا كان الجسر هو أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي.

فهل تعني كل هذه الجسور، أن لا شيء تغير في حياتي منذ ذلك الحين؟».[2]

وقد استثمرت مستغانمي فن الرسم من خلال شخصية الرسام خالد بن طوبال الذي عكس مدى شغف الكاتبة بهذا الفن، فقد استدعت رموزه العالمية من دفنشي إلى دو لا كروا، إذْ يقول خالد مخاطبا حبيبته أحلام: « أتذكر وسط ارتباكي ليوناردو، ذلك الرسام العجيب الذي كان قادرا على أن يرسم بيده اليمنى ويده اليسرى بالإتقان ذاته، بأي يد تراه رسم الجوكندا ليمنحها الشهرة والخلود؟ وبأي يد يجب أن أرسمك أنا؟»[3]، وفي مقطع آخر يقول: «لا...لأننا لا نرسم بالضرورة ما نرى، وإنما ما رأيناه يوما ونخاف ألا نراه بعد ذلك أبدا، وهكذا قضى (دولاكروا) عمره في رسم مدن مغربية لم يسكنها سوى أيام، وقضى (أطلان)عمره في رسم مدينة واحدة هي ...قسنطينة»[4]

وبهذا تعد رواية "ذاكرة الجسد" إحدى أكثر الروايات انتصاراً للفن التشكيلي، فالبطل رسام وإن كان مبتور اليد إلا أنه يبهر بلوحات لمدينة الجسور المعلقة قسنطينة، ويتخذ من عشقه للمدينة والرسم مبررا لاستمرار الحياة.[5]

1- سامي الجريدي، شخصية الفنان التشكيلي في الرواية العربية،: *http://artsgulf.com/articles/5103.html*، تاريخ النشر 2013/05/29، تاريخ التصفح: 2018/12/22، ساعة 01:26

2- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص208

3- المصدر نفسه، ص187

4- المصدر نفسه، ص162

5- ينظر: يوسف بلعوج، انفتاح الأجناس الأدبية على الفنون الرواية.. الموسيقى.. التشكيل والمسرح ، الرابط : https://almasr7news.com/، تاريخ النشر: 2016/09/27 ، تاريخ التصفح :2019/01/10.

ومما تقدم يمكن القول إن الرواية الجزائرية المعاصرة قد انفتحت انفتاحا واسعا على فن الرسم من خلال إفادتها من مختلف تقنياته وإحاطة روائيها بفن الرسم العربي والغربي، وذلك بتضمين نصوصهم لوحات تشكيلية ومعلومات خاصة بفن الرسم والدراية بلغة الألوان وانسجامها ودلالاتها، بالإضافة إلى ذكرهم لأشهر الرسامين العالميين والمدارس التي ينتمون إليها، وهذا ما ساهم في تأثيث بناء الروايات واثراء سردها وانفتاحه على المتعدد من القراءت.

ثانيا- توظيف فن النحت في الرواية الجزائرية المعاصرة:

سعت الرواية المعاصرة إلى استثمار فن النحت(sculpture) حيث اشتغل العديد من الروائيين على " تقنيات الزخرفة والأرابيسك مؤكدين بذلك انفتاح الجنس الروائي على المظاهر الثقافية المختلفة، وقد أصبح الروائيون النقاد منهم أمام ضرورة التنظير للأعمال الإبداعية، وتوضيح هذا التصادي بين الرواية والفنون ونشير في هذا الصدد إلى تنظيرات كل من مشروع "الرواية الجديدة" بفرنسا، ومشروع "الحساسية الجديدة" بمصر. وقد ساهم تشبع الروائيين الغربيين والعرب بالثقافة التشكيلية، في تأسيس علاقة فنية وتراسُلا فنيا ما بين فن التصوير والرواية.

وأضحى من الواضح حضور خطابات بصرية ثاوية في نصوص الروائيين، واعتبرت العلاقة ما بينهما عموما من أهم القضايا الأدبية على طول مسيرة تاريخ الرواية والفن في القرن العشرين. "[1]

ولقد حذا حذو هؤلاء عدد من الروائيين الجزائريين مواكبيين أحدث تقنيات التجريب الروائي، فراحوا يطعمون خطابهم الروائي بمختلف تقنيات فن النحت كالنقوش التي تزين الأثاث، والتحف الفنية المختلفة، والتماثيل، والمتاحف، والمواقع الأثرية،... وغيرها، كما سنراه من خلال النماذج محل الدراسة.

1- ينظر: أحمد لطف الله، السارد التشكيلي العلاقة بين السرد وفن التصوير، الرابط:
https://diwanalarab.com/spip.php?article45889، تاريخ النشر 2017/01/11، تاريخ التصفح: 2019/01/04، الساعة: 14:51

1- فن النحت في رواية "يصحو الحرير":

يعد النحت "فن من الفنون القديمة وأكثرها انتشاراً وتنوعاً في العالم، وكلمة نحت تعني قطع أو حفر، إلا أنّ النحت يشمل الأعمال التي يتم تشكيلها أو بناؤها أيضا، وفن النحت هو فن تجسيدي يرتكز على إنشاء مجسمات ثلاثية الأبعاد لإنسان، أو حيوان، وغيره وذلك باستخدام الجص أو الشمع، أو نقش الصخور، وفن النحت هو أحد جوانب الإبداع الفني وهو يعتمد على المجسمات الثلاثية الأبعاد.[1]، وقد استثمر أمين الزاوي فن النحت من خلال توظيفه لعدد من الأشياء المنحوتة كالأثاث والأواني والقطع النقدية وغيرها، فقد أتى الزاوي بهذه الأشياء ووظفها توظيفا فنيا جاعلا منها تحفا فنية مزينة بنقوش مختلفة منها ما هو بربري ومنها ما هو أندلسي، وهذا ما سنراه من خلال هذه الشواهد من الرواية:

"نفضت فراشها من رطوبة الأيام الماضية فطارت الحروز المغلقة من تحت الوسادة ومن بين الأفرشة، وقلبتها ووضعتها بعناية فوق خزانة من لوح عتيق منقوش بنقوش بربرية".[2]

وأيضا "ضبط المنبه على الساعة السابعة صباحا، بل تأكد من ذلك فالمنبه مضبوط من البارحة، أشار إلى الأغطية المطوية بنظام في زواية من هذا الصالون المفروش بأربع سداريات بلوح منقوش نقشا أندلسيا أو تلمسانيا."[3]

وفي موضع آخر من الرواية يستوقفنا هذا الشاهد "قابلني هذا مومو العين بيننا الطاولة المربعة الصغيرة ذات الرخامة الموشومة بالنمش الأسود والبنفسجي المائل إلى الإزرقاق بنظامها المنظم، لأول مرة أشتاق إلى طفل إبليسي الحركة، يفسد هذا الترتيب الميت أو للموتى، يقلب الكؤوس ويزربع حبات الزيتون الأسود والأخضر والبنفسجي بين

1- صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج2، ص1283 .

2- أمين زاوي، يصحو الحرير، ص70.

3- المصدر نفسه، ص78.

ثنايا فراش السداريات ذات الأرجل المنقوشة نقوشا بربرية أو تلمسانية أندلسية، هاهي الأمومة تنهض في: هو خوف الأنثى من المرأة، هلع الأنثى من هاوية العمر المريع."[1]

فقد استثمر الزاوي فن النحت في هذه الشواهد الثلاثة من خلال توظيفه لبعض الأثاث المنحوت، فالكتابة الروائية "لا تقوم على الجمع بين أعمال نثرية وحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها ـــــ بالضرورة ـــــ بأشخاص ارتباطا بعيدا أو قريبا"[2]، ففي الشاهد الأول تصف حروف الزين خزانة من لوح عتيق منقوش بنقوش بربرية والموجودة في بيت زهرة التي أصبحت في ما بعد زوجة أبيها، وفي الشاهد الثاني تصف صالون أختها المفروش بأربع سداريات بلوح منقوش نقشا أندلسيا أو تلمسانيا، وفي الشاهد الثالث تصف الطاولة المربعة الصغيرة ذات الرخامة الموشومة بالنمش الأسود والبنفسجي المائل إلى الإزرقاق بنظامها المنظم وفراش السداريات ذات الأرجل المنقوشة نقوشا بربرية أو تلمسانية وأندلسية الموجودان في بيتها، فقد أضفى هذا الأثاث المنحوت بنقوش المختلفة (بربرية وأندلسية وتلمسانية) على الرواية نوعا من شعرية نلمسها في طريقة وصف الساردة لهذه النحوت، هذا إضافة إلى دوره الإيحائي داخل النسيج الروائي "إذْ أن الأثاث في الرواية لا يلعب دورا شعريا اقتراحيا فحسب، بل دورا إيحائيا، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة، إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه: فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ، ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه "[3]

وهكذا نجد الزاوي على طول صفحات الرواية يستقي من فن النحت نقوشاً مختلفة فنراه يمتع أبصارنا بمختلف القطع الفنية المنحوتة فمن النحت البربري والأندلسي والتلمساني كما رأينا سابقا يأخذنا إلى رحاب فن النحت الفرنسي والتركي واليوناني وحتى فن الخط المغربي الأندلسي كما سنراه في هذه الشواهد:

1- أمين زاوي، يصحو الحرير، ص105.

2- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص59.

3- المرجع نفسه، ص53.

"في اليوم التالي أمر بعض الجنود بنقل أشيائي إلى غرفته. نقلوها على الفور. خصص لي سريرا ثان بجوار سريره، تقابله خزانة خشبية جميلة وعتيقة، زجاجها ملون بالأزرق والأحمر، مرشوق ومشجر، يشبه زجاج نوافذ الكنائس والكاتدرائيات الفرنسية القديمة."[1]

يوكل الزاوي مهمة السرد هنا لمومو العين الذي نقله سيده الضابط لسكن معه في غرفته فلفتت انتباهه خزانة منحوتة فراح يتفنن في وصفها بأنها خزانة خشبية جميلة وعتيقة، زجاجها ملون بالأزرق والأحمر، مرشوق ومشجر، يشبه زجاج نوافذ الكنائس والكاتدرائيات الفرنسية القديمة، إذْ يظهر من كلامه أن هذه الخزانة هي منحوتة فرنسية، فالرواية "هي أولا مجرد شيء، كتاب موضوع على مكتبتنا، على الطاولة ننقله لنضعه على سريرنا، وعندما نفتحه وتنتقل نظراتنا بين الصفحات نعلق في الفخ، فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه «ديكور» الرواية".[2]

وهذا ما حققه الزاوي من خلال توظيفه لهذا الشاهد إذْ جعل أذهاننا تتوهم أنها انتقلت حقيقة إلى فرنسا نتيجة تأثير هذا الديكور الذي خلقه وصف منحوتات هذا الأثاث (الخزانة).

وفي موضع آخر من الرواية نجد هذا الشاهد: "فتحت لأول مرة الصندوق الذي أحضرته معها من مدينة الإسكندرون بعد اجتياحها من قبل الأتراك، وعدت ليراتها الذهبية وأقراطها، وبعض العملات التي انتهى التعامل به منذ سنين، أوراق نقدية وقطع نحاسية عليها صورة لمصطفى أتاتورك وأخرى عليها صور زعماء البلقان واليونان والروس...".[3]

1- أمين زاوي، يصحو الحرير، ص112.

2- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، 59.

3- أمين زاوي، يصحو الحرير، ص130.

يقوم هنا صموئيل بمهمة السرد فيصف لنا الأشياء الموجودة في صندوق نانا القديم والتي هي عبارة عن ليرات ذهبية وأقراط، وقطع نحاسية منحوت عليها صورة مصطفى أتاتورك وأيضا قطع أخرى منحوت عليها صور لزعماء البلقان واليونان والروس، مما يوحي لنا بعراقة هذه القطع فهي تعود إلى عهد مصطفى أتاتورك، أما القطع النقدية الأخرى فتعود إلى بلدان مختلفة هي البلقان واليونان والروس نتعرف على كل قطعة من خلال الصوة المنحوتة عليها. فقد جعلنا الزاوي من خلال هذه النحوت نجول في بلدان مختلفة فحوادث هذا الشاهد من الرواية "تجري كلها مبدئيا في غرفة واحدة، غير أن القارئ، ينتقل إلى أماكن أخرى من خلال وصف أثاث الغرفة وتاريخها"[1]، وهذا حقيقة ما فعله هنا الزاوي بقارئه فمن خلال وصف نحوت هذه القطع النقدية وربطها بتاريخها جال بنا في مناطق متعددة من العالم ونحن ثابتون لم نبرح أماكننا.

ونجد الزاوي يوظف أيضا فن النحت في هذا المقطع: "هذا الصباح تجلس نانا على طرف الناموسية قبالتها طاولة صغيرة مربعة عليها نقوش حيوانات وأزهار وعليها كاس شاي والإبريق والمنفضة".[2]

أما في هذا الشاهد فيصف لنا الزاوي عل لسان صموئيل النحوت التي على الطاولة التي تجلس بقرب منها نانا إذْ تحمل هذه الطاولة نحوتاً لحيوانات وأزهار، ونلاحظ هنا أن الزاوي لجأ إلى توظيف نحوت طبيعية (حيوانات وأزهار) ليؤثث بها نصه الروائي ويعززه بما أتيح له من مختلف تقنيات فن النحت.

وفي موضع آخر من الرواية نجد الزاوي يحتفي بفن النحت من خلال وصفه لنحوت المنقوشة على سينية نحاسية: "حين أحضر الغزالة، وضعها على سينية نحاسية منقوش عليها بعض أبيات شعرية لأبي نواس ورباعية من رباعيات سيدي عبد الرحمان

1- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص61.

2- أمين زاوي، يصحو الحرير، ص131.

المجذوب، الحروف في خطها المغربي الأندلسي تبدو كأنها سكرى من لذة ما تحمله من شعر عن الخمر وعن النساء."[1]

تصف لنا حروف الزين في هذا المقطع النحوت التي زينت بها السينية التي وضع فيها مومو العين الغزالة التي أحضرها لها، إذْ نقشت هذه السينية النحاسية ببعض الأبيات شعرية لأبي نواس ورباعية من رباعيات سيدي عبد الرحمان المجذوب وكان هذا النقش بخط مغربي أندلسي، وهذه المقاطع الشعرية المنحوتة على هذه السينة هي ما أثار إعجاب حروف الزين حتى قالت عن هذه السينية « تبدو كأنها سكرى من لذة ما تحمله من شعر عن الخمر وعن النساء » [2].

فقد وظف الزاوي هذه المنحوتة النحاسية لإضفاء نوع من الشعرية على روايته من خلال استحضار المتلقى في ذهنه لهذه الأشعار من دون أن يلجأ الزاوي لتضمينها حقيقة بين ثنايا خطابه الروائي فهو يوهم المتلقي بأنها موجودة من خلال توظيفه لهذه المنحوتات.

2- فن النحت في "رواية السمك لا يبالي":

استثمرت إنعام بيوض فن النحت في روايتها السمك لا يبالي بشكل لافت لانتباه القارئ، إذْ نجد هذا الفن موزعا على معظم صفحات الرواية -شأنها في هذا شان رواد الرواية التجريبية- الذين يعمدون لتوظيف تقنيات فن النحت بين ثنايا نسيجهم الروائي، كما سنراه من خلال بعض الشواهد من رواية "السمك لا يبالي":

"كانت الغرفة غريبة عمياء الجدران إلا من واحد شق فيه باب صغير بدرفة ذات مربعات خشبية تؤطر لمربعات زجاجية مختلفة الألوان، ينفتح على مشرقة صفت على جنباتها أصص الفل والبغونيا... أثاث الغرفة المكسوة بأكملها بالسجاد العجمي، ينم عن ثراء عريق وذوق أصيل. وكأنها استنساخ مصغر لعالم ترف ويسر مفقودين. أكثر ما

1- أمين زاوي، يصحو الحرير، ص92.

2- المصدر نفسه، ص92.

يلفت الانتباه، هو الساعات الجدارية والبرونزية السبع. خمس منها متوقفة على ساعة معينة.... أحيطت إحدى الساعات الخمس المتوقفة بشريط مخملي أسود، علقت عليه أيقونة صغيرة ذات إطار نحاسي منقوش بكتابات عربية، تتوسطه صورة لشاب في غاية الوسامة. لا بد أنه والد إلياس. فالشبه كبير بين هذه الصورة وصورة إلياس التي تتصدر الحائط أمام السرير الخشبي ذي الأعمدة الملولبة. مكثت ريمة لمدة أسبوع طريحة الفراش، تحدق في قبة السرير المنحوتة... "[1]

وظفت إنعام بيوض فن النحت في هذا الشاهد من خلال وصفها لأثاث الغرفة التي استضافت فيها أم إلياس ريما، إذْ نلمس فيها عدة منحوتات منها: باب صغير بدرفة ذات مربعات خشبية تؤطر لمربعات زجاجية مختلفة الألوان، الساعات الجدارية والبرونزية السبع الأيقونة الصغيرة ذات إطار نحاسي منقوش بكتابات عربية، السرير الخشبي ذو الأعمدة الملولبة، فدربة الكاتبة، مكّنتها "من تطويع الخطاب البصري، باستثمار معجم فني ثري، بحيث نجد اللون يفيد التعيين والتحديد مثلما يفيد التوصيف والاستعارة، كما تم توظيف توليفات لغوية تمس الخط والشكل كي تقوم مقام الرسم والتجسيم لتأكيد الإيحاءات المرئية الموازية لعناصر التشكيل."[2]

وفي موضع آخر من الرواية نجد هذا الشاهد: "أخذت ريما نفسا عميقا لتسكت ضربات قلبها التي فاقت جلجلتها ضربات اليد النحاسية على الباب السميك... قادتهما صاحبة الصوت عبر فناء مربع تحف به النباتات والورود من كل جانب. انصب فوق الأضلع الثلاثة للمربع بناء حجري من طابقين، يصل العلوي منهما زوج من السلالم المتوازية ذات درابزين حديدي مخرّم بأشكال هندسية، ويلتقيان في ممر على طول الضلع الأوسط.. جلست امرأة متقدمة في السن بلباس أسود على مقعد من الحديد المصبوب

---

[1]– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص70، 71

[2]– ينظر: بنيونس عميروش، الحب والمكونات التشكيلية في رواية الضوء الهارب لمحد برادة، جريدة الاتحاد الاشتراكي، الرابط: https:// www.maghress. com/alittihad/1222722.، تاريخ النشر: 2015/09/23، تاريخ التصفح: 2019/02/02، الساعة: 22:34

المزخرف.. بعد قليل، عادت أم بطرس بصينة صغيرة من الفضة وعليها لفافة من خبز المشروح.. تكررت زيارات ريما لجدتها. زيارات يلفها الصمت. يتوقف فيها الزمن أو يتراجع أحيانا، كلما أخرجت المرأة العجوز ألبوم الصور الجلدي، المغلف بصفيحة من النحاس الرقيق المخرم بأشكال نباتية. تمسكه ككتاب المقدس... "[1]

قدمت لنا الكاتبة من خلال هذا الشاهد عددا من الأشياء المنحوتة وجدتها ريما في بيت جدتها منها: اليد النحاسية على الباب السميك، والفناء المربع، ، والسلالم المتوازية مخرمة بأشكال هندسية،... وغيرها. فمن خلال توظيف الكاتبة لهذا الأسلوب السردي التصويري "يتضاعف شحذ البعد البصري بإدماج القارئ في أجواء الفن عبر القطع النحتية، مع استحضار الفن المعماري باعتباره من مكونات الفنون التشكيلية، هذا الإبحار التصويري هو ما جعل الرواية تتجاوز فنِيتها الروائية، لتساهم بدورها في نشر الثقافة الفنية التي تحتل فيها المعارف التشكيلية مركز الصدارة."[2]، وهو طبعا ما سعت إليه إنعام بيوض من خلال خوضها غمار التجريب وإدماجها تقنيات فن النحت بين ثنايا خطابها الروائي.

وفي موضع آخر من الرواية نجد هذا الشاهد "من بين أجمل تلك الذكريات لهما مع شماس إلياس، كانت الرحلة التي أخذهما فيها إلى معلولا. تلك القرية المبنية بتناضد متصاعد تخاله لا ينتهي. قرية منحوتة في الصخر. يبدو كل بيت فيها ككوة مبطنة بدفء البساطة ونسيج الأساطير."[3]

حاورت الروائية في هذا الشاهد فن النحت من خلال وصفها للقرية معلولا المنحوتة من صخر " فكتابة الروائية لا تقوم على الجمع بين الأعمال البشرية فحسب،... فنحن نستطيع أن نأتي في الرواية على ذكر أشياء غير بشرية، كالصخور مثلا التي لم يصنعها الإنسان، والتي هي على وجه ما تنكر الإنسان، ولكنها لم تذكر في الرواية إلا

---

[1]– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص76، 77، 78

[2]– بنيونس عميروش، الحب والمكونات التشكيلية في رواية الضوء الهارب لمحد برادة، الرابط : www.maghress. https://com/alittihad/1222722.، مرجع سابق

[3]– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص86

نسبة له"[1] وهذا ما قامت به الروائية فما وظفت هذه القرية المنحوتة في الصخر إلا في سياق حديثها عن علاقة هذه القرية بالإنسان بحكم أنه يسكن في بيوتها الدافئة البسيطة.

ونجد الكاتبة في هذا الشاهد تحتفي بفن النحت الإسباني: "توقفت سيارة الأجرة أمام منزل فخم من الطراز الإسباني الممزوج بكلاسيكية محدثة. ضغطت على جرس الباب الحديدي الكبير المخرم بأشكال باروكية وراء زجاج معتم. فتح لها رجُل في غاية الأناقة، حسبته زوج خالتها فكلمته بالعربية. طأطأ رأسه دون أن يرد، وقادها إلى بهو فسيح وكأنه بهو قصر لكثرة التحف النادرة المزروعة بين أركانه واللوحات الأصلية المعلقة على جدرانه، والثريات البلورية المثقلة بالبذخ التي تتدلى من سقفه."[2]

أخذتنا الكاتبة في هذا الشاهد إلى عوالم فن النحت الإسباني من خلال وصفها لزيارة ريما لبيت زوج خالتها الفخم الذي يحوي منحوتات ثمنية كما رأينا ، وقد وظفت الكاتبة هذه المنحوتات لتخبر على ثراء وجاه أهل هذا البيت "وعن البيئة التي جرت فيها الرواية، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا، وطرق عيشه وتفكيره، ومقدار ثروته "[3].

أما في هذه المتتالية السردية فتدرج الكاتبة عددا من المواقع الأثرية التي تزخر بها مدينة الجزائر: "مر أسبوع قبل أن يتصل نجم بنور ثانية. تمنى لو أنها عاتبته على غيابه، لكنها لم تفعل كعهده بها،... سألها عن ريما، فأخبرته بأنها قد زارت معها كل المواقع السياحية والأثرية في مدينة الجزائر: "قصر الداي"، و"سيدي عبد الرحمان"، و"فيلا عزيزة" و"جامع كيتشاوة"، و"الجامع الكبير"، و"كنيسة نوتردام دافريك"، و"القصبة"، و"معقل 23"، و"مقام الشهيد"، و"متحف الفنون الشعبية"، و"متحف باردو"، و"متحف الفنون الجميلة" وغيرها.."[4].

---

[1]– ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص59

[2]– السمك لا يبالي، ص112، 113.

[3]– ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص18.

[4]– إنعام بيوض، السمك لا يبالي، ص193.

فالملاحظ من خلال هذا الشاهد أن الروائية لجأت إلى محاورة فن النحت بشكل صريح من خلال ذكرها لأهم المتاحف والمواقع الأثرية التي تتميز بها مدينة الجزائر منها: قصر الداي"، و"سيدي عبد الرحمان"، و"فيلا عزيزة" و"جامع كيتشاوة "، و"الجامع الكبير"، و"كنيسة نوتردام دافريك"، و"القصبة"... وغيرها ، إذْ تقوم هذه المتاحف والمواقع الأثرية في هذه الرواية بإيهام المتلقى أنه يشاهدها حقيقة أمام عينيه، فقد قامت الروائية بنقل قرائها إلى فسحة سياحية لأهم المتاحف والمواقع الأثرية التي تزخر بها مدينة الجزائر، إذْ يحيل كل متحف أو موقع من هذه الآثار لوحده إلى عالم فسيفسائي من التحف الفنية الرائعة، لذلك "تبقى صالات العرض والمتاحف (وضمنها الأعمال الفنية) فضاءات للتواصل المرن وتيسير ربط العلاقات الإنسانية، باعتبار المتاحف هي أصلح مجال لتلاقي وتدبير المغامرة براحة بال، ففيها لا نكون مستعجلين بل نتحاذى ونظل متحركين نبادل جارا بآخر، خلافا لما هو عليه الأمر في قاعة السينما أو المسرح، في المتحف نوجه نظرتنا سوية إلى نفس التماثيل والمنحوتات، فنحس بانطباعات تتجارى إلى شفاهنا، ونتطلع إلى وجوه تجاورنا فتتقاطع النظرات تلقائيا ثم تغيب لتعود فنلتقيها عند تمثال آخر، ويتولد لدينا الوهم بأننا نعرف بعضنا البعض"[1].

وما أرادت الكاتبة من وراء توظيفها لكل هذه المنحوتات والمتاحف والآثار إلا أن تنشر الثقافة الفنية وبخاصة فن النحت هذا من جهة، ومن جهة أخرى تزين وتأثيث روايتها ، فمن خلال إفادة هذه الرواية من فن النحت يخيل للمتلقي أنه يمتع ناظريه بأجمل المنحوتات والتحف الفنية المحلية والعالمية .

3- فن النحت في رواية "ذاكرة الجسد":

لم تخلو رواية "ذاكرة الجسد" من فن النحت فقد وظفت الكاتبة هذا الفن من خلال ذكرها لتمثال إلهة الجمال فينوس كما ستوضحه هذه المتتالية السردية :

---

[1]- بنيونس عميروش، الحب والمكونات التشكيلية في رواية الضوء الهارب لمحد برادة، الرابط : www.maghress. https://com/alittihad/1222722.، مرجع سابق

– لا تغاري من هذه اللوحة. هناك امرأة واحدة تستحق أن تغاري منها في هذا البيت، هي هذه..

نظرت إلى المكان الذي أشرت إليه. كان ثمة تمثال ينتصب على الأرض في حجم امرأة قلت بتعجب:

– هذه لماذا؟

– لأنها المرأة الوحيدة التي ارتحت لها حتى الآن، والتي قاسمتني معظم سنوات غربتي. كنت في السابق أملك نسخة مصغرة. وقررت منذ سنتين أن أهدي نفسي تمثالها في حجمه الأكبر.

كانت تلك إحدى نوبات جنوني، ولكنني لم أندم على اقتنائها. إنها تشبهني كثيرا. أنا بذراع واحدة وهي بلا ذراعين. لقد فقدنا أطرافنا في أزمنة مختلفة، لأسباب مختلفة. ولكننا صامدان معا، لن تمنعنا عاهتنا من الخلود.

يبدو أنك لم تصدقي ذلك. أن يعيش رجل مع تمثال لامرأة ضرب من الجنون أليس كذلك؟ حتى لوكان الرجل رساما، وكانت المرأة فينوس لا غير. [1]

فالملاحظ من الشاهد أن مستغانمي عمدت إلى توظيف تمثال فينوس لمواساة خالد في عاهته فكلاهما به عاهة خالد بلا ذراع وفينوس مقطوعة الذراعين، فتمثال فينوس ذا أهمية بالنسبة لخالد إلى درجة أنه رشحه ليكون موضع غيرة أحلام قائلا: « هناك امرأة واحدة تستحق أن تغاري منها في هذا البيت، هي هذه... لأنها المرأة الوحيدة التي ارتحت لها حتى الآن، والتي قاسمتني معظم سنوات غربتي»[2] .

أما سر إعجاب خالد بتمثال إلهة الجمال فينوس فيكمن "في هذه الابتسامة الساخرة التي تطل على الآخرين من علو شامخ ولهذا (ما استطاعوا أن يجعلوا تمثالها ينحني ولا يديها مبتورتين تصفقان لحاكم أو ملك) وهو يتعاطف معها لأنه أيضا بيد واحدة فقد

1– أحلام مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، ص166.

2– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اكتشف البعد الآخر لمن بقى له يد واحدة (فقدر صاحبها أن يكون معارضا أو رافضا لأنه في جميع الحالات.. عاجز عن التصفيق)"[1] .

هذا إضافة إلى قيمة التمثال الفنية التي أثثت بها مستغانمي روايتها، إذْ تتمثل شعبية التمثال في توظيفه في الراويات وعلى أغلفة المؤلفات الموسيقية، ويعد كذلك مصدر إلهام للعديد من الفنانين ، كما أنه يعد التمثال "الذي أبرز السحر الحسي المحض لأنوثة".[2]

4- فن النحت في رواية "حائط المبكى":

ولا يختلف الجلاوجي في توظيفه لفن النحت في روايته "حائط المبكى" عن ما وجدناه عند الروائيين الآخرين (الأعرج ومستغانمي والزاوي وبيوض) فهو كذلك احتفى بهذا الفن بطريقته الخاصة ويتضح ذلك من خلال هذه الشواهد:

"ما دريت أطرب لصوت حبيبتي، أم أستحضر معي المراكشية أيضا؟ لم تكن ألحانها وايقاع كمانها يهز أعماقي فحسب، بل كنت أخال الجماد من حولي يتحرك، وخيل إلي أن الطاولة الصغيرة الجوزية المنحوتة في شكل غزالة تدس رأسها بين رجليها قد تحركت أيضا".[3]

يصف جلاوجي هنا عن طريق السارد تلك المتعة والنشوة التي انتابته ، عند سماعه موسيقى كمان حبيبته المراكشية ، مما جعله يخيل إليه أن الجماد من حوله تفاعل مع أنغامها ، وتحرك وراح يصف الطاولة التي خيل إليه أنها تفاعلت مع أنغام سمرائه، وتحركت بأنها طاولة صغيرة جوزية منحوتة في شكل غزالة تدس رأسها بين رجليها.

ونجد جلاوجي في هذا الشاهد يحتفي بمنحوتات مدينة وهران: "مساء دخلنا طحطاحة وهران، ولعلها آخر بقعة في المدينة لم تراها، بعد أن قلبت كل الأحياء كصفحات كتاب ضخم، تجولنا في سوقها الشعبي، كان همنا هو البحث عن تحف قديمة، قد لا يعرف

1- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، ص130، 131

2- سيد شحاته، علم جمال الموسيقى، أكاديمية الفنون، مصر، دط، 2006، ص120.

3- عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ص90.

الناس قيمتها، والتقينا في أحضانها عشرات الفنانين والمبدعين، شعراء ورسامين وعازفين، وانخرطنا في جلسات للنقاش العام... ووقفت لحظات صامتة دامعة العين، تتمتم بأدعية أمام النصب التذكاري المخلد للأربعة والسبعين شهيدا الذين قضوا بتفجير إرهابي قامت به منظمة الجيش الفرنسي، والناس في غمرة الفرحة الكبرى بعيد الحرية والانعتاق."[1]

وظف جلاوجي فن النحت في هذا الشاهد من خلال وصفه عن لسان السارد دائما أجواء دخوله طحطاحة مدينة وهران برفقة سمرائه بنية البحث عن التحف القديمة، ووصفه أيضا لنصب التذكاري أو التمثال المخلد لأربعة وسبعين شهيدا قضوا نحبهم أثناء تفجير إرهابي قام به المستعمر الفرسي، فقد ساهمت هذه المنحوتات في تزين الفضاء الروائي بمختلف التحف الفنية محققة بذلك نوعا من الشعرية ألقت بظلالها على النسيج الروائي ككل.

ومما تقدم يمكن القول إنّ الرواية الجزائرية المعاصرة انطلاقا من النماذج المدروسة قد أحسنت محاورة الفنون التشكيلية ، إذْ راهنت على تحطيم الجسور بين عالمها وعالم الفنون التشكيلية من رسم ونحت مستفيدة من مختلف تقنياتهما لإثراء عناصر تخيليها وتأثيث متنها السردي بمختلف اللوحات والمنحوتات حتى أوشكت أن تصبح خطابا بصريا، وهذا بفعل مجاراتها للمد التجريبي الذي أتاح لها الإفادة من مختلف تقنيات الفنون، فالفنون كلها روافد يستفيد منها الخطاب الروائي لتبليغ رسالته على أكمل وجه .

[1]– عز الدين جلاوجي، حائط المبكى، ، ص97.

خاتمة

سعى البحث إلى معالجة قضايا توظيف الفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة، فبعد المتابعة للقضايا المتعلقة بهذا الموضوع والإجابة على أسئلتها تمكننا من استخلاص عدة نتائج والتي نجملها في النقاط الآتية:

- طرأت عدة التغيرات على الرواية الجزائرية المعاصرة وهي تحاول ملامسة مختلف التقنيات التجريبية الحديثة، وتجسد ذلك في ثلاثة مستويات:

1- مستوى الشكل: يلاحظ على مستوى الشكل الروائي التشظي والخلخلة محاكيا بذلك مختلف الأشكال الفنية القديمة والحديثة، إذْ تداخلت في معمار الرواية الجزائرية عدة أجناس أدبية كالشعر والخطابة والرسالة والسيرة الذاتية ووظفت مختلف تقنيات الفنون مثل المسرح السينما والفن التشكيلي والموسيقى والرقص وغيرها.

2- مستوى اللغة: عمدت الرواية الجزائرية إلى التلاعب باللغة وتهجينها وتكسير الأساليب اللغوية الكلاسيكية، معتمدة على آليات وأساليب أكثر حداثة كالتعدد اللغوي وتعدد الأصوات وشعرية اللغة.

3- مستوى المضمون: لجأت الرواية الجزائرية إلى طرق موضوعات العالم العجائيبي وكذلك كسر الطابوهات من خلال تناولها لما يعرف بالثالوث المحرم (الدين والجنس والسياسية)، إضافة إلى حضور الآخر الأجنبي في متونها الابداعية

- توظيف الفنون في الرواية مظهر من مظاهر التجريب الروائي تبناه رواد الرواية الجديدة في فرنسا ثم جربه رواد الرواية العربية الجديدة ومن بينهم الروائيون الجزائريون.

- وظفت الرواية الجزائرية فنون الأداء من خلال استثمارها لفني الموسيقى والرقص:

1- فن الموسيقى: اشتغل الروائيون الجزائريون على تضمين رواياتهم بمجموعة من الأشعار المختلفة من الشعر العربي القديم والشعر المعاصر (العمودي والحر) ، إضافة إلى الشعر الأجني مترجما وفي لغته الأصلية، كما انفتح هؤلاء الروائيون على مخزون الذاكرة الثقافية الجزائرية والعربية والأجنبية أيضا، إذْ حاوروا مختلف الطبوع الغنائية

الجزائرية وبعض الأغاني العربية والأجنبية، فقد جاءت هذه الأشعار والأغاني الموظفة مرافقة للمشاهد السردية من أجل مضاعفة الحدث الدرامي وتفعيل مجرى السرد – كما رأينا في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد"–.

2- فن الرقص: وتجسد ذلك من خلال محاورة الرواية الجزائرية المعاصرة لمختلف طبوع الرقص الجزائري كما رأينا في رواية "ذاكرة الجسد" متمثلا في رقصات حلقات العيساوة ورقصات نساء قسنطية في الأعراس، والرقص العالمي باستثمار رقصة التانغو في رواية "رماد الشرق" ورقصة الزوربا في روايتي "يصحو الحرير" و"ذاكرة الجسد"، فللرقص دور مهم داخل النسيج الروائي فهو يساهم في اضفاء نوع من الحركة التي تحول اللغة إلى صور بصرية متحركة تكسر رتابة السرد.

– وظفت الرواية الجزائرية فنون التمثيل من خلال استثمارها لتقنيات فني المسرح والسينما، فقد اشتغل الروائيون الجزائريون على تجريب مختلف تقنياتهما:

1- فن المسرح: اشتغل الروائي الجزائري على تقنيات الحوار والمونولوج والمشهد كما رأينا في روايتي "السمك لا يبالي" و"حائط المبكى".

2- فن السينما: عمل الروائيون الجزائريون على الإستفادة من مختلف تقنيات السينما من (فلاش باك) و(استباق زمني) و(مونتاج) و(كولاج) و(حركية المشاهد) و(تقريب الصورة) فقد أصبحت عندهم الرواية كتابة بالصورة كما في فن السينما، وهذا ما رأيناه من خلال دراستنا لروايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد".

– وظفت الرواية الجزائرية الفنون التشكيلية من خلال محاورتها لفني الرسم والنحت إذْ عمد الروائيون الجزائريون على تمثل مختلف تقنياتهما:

1- فن الرسم: لجأ الروائي الجزائري إلى الاستعانة بهذا الفن من خلال تسريد لوحات بعض الفنانين الجزائريين والعالميين كما رأيناه في رواية "حائط المبكى"، وعمد آخرون إلى التشكيل اللغوي أو الرسم بالكلمات إذ نعثر في روايات هؤلاء على عدة لوحات تشكيلية سردت بالقلم كما هو الحال في روايتي "رماد الشرق" و"ذاكرة الجسد"، بالإضافة

إلى سعة ثقافة هؤلاء الروائيين وإلمامهم بالفن التشكيلي العربي والغربي، وذلك بتضمين نصوصهم معلومات خاصة بفن الرسم ودلالات لغة الألوان وانسجامها، وذكرهم لأشهر الرسامين والمدارس التي ينتمون إليها.

2- فن النحت: استثمر الروائيون الجزائريون هذا الفن من خلال وصفهم للنحت والنقوش المختلفة التي طبع بها الأثاث والأواني والقطع النقدية الموظفة في متونهم، بالإضافة إلى تضمين عدة تماثيل وتحف فنية ومتاحف وأثار زينوا بها رواياتهم كما لحظناه في روايات "السمك لا يبالي" و"يصحو الحرير" و"ذاكرة الجسد".

- انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة انطلاقا من المدونات المدروسة، على عدة فنون هي: فن الموسيقى وفن الرقص وفن السينما وفن المسرح والفن التشكيلي من رسم ونحت، إذ حاورتها وأفادت من تقنياتها المختلفة، إضافة لانتقاء الروائيين لشخصيات من طبقة الفنانين مثل "جاز" وصديقته "ميترا" الموسيقيين وأمه "مايا" الرسامة في رواية "رماد الشرق"، والسارد الرسام والعازفة سمرائي في رواية "حائط المبكى" وكذا الرسام خالد بن طوبال في رواية "ذاكرة الجسد"، ورسامة حروف الزين في رواية "يصحو الحرير"، والرسامة نور في رواية "السمك لا يبالي".

- جاء توظيف الفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة (النماذج محل الدراسة) بحثا عن الموضوع بحكم أنها تتناول قضية فنانين راهنوا على التشبث بفنهم والدفاع عنه على الرغم من كل الظروف، هذا من جهة ومن جهة أخرى هو بحث عن تقنيات تعبير فرضتها متطلبات الرواية الحداثية أو ما يعرف بالتجريب الروائي الذي فتح المجال واسعا أمام الرواية، فكانت بهذا ملتقى لانصهار جميع الخطابات ومسرحا لتناغم كل الفنون.

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر:

1- الأعرج واسيني، رماد الشرق، ج1، ج2، ط1، منشورات الجمل، بيروت –لبنان، 2013

2- بيوض إنعام، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، ط1، 2004.

- جلاوجي عز الدين:

3- حائط المبكى، دار المنتهى، الجزائر، ط2، 2016

4- جلاوجي عز الدين، العشق المقدنس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016.

5- جلطي ربيعة، رواية الذروة، دار الآداب، للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2010

6- ديك زهرة، رواية في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002

7- الزاوي أمين، يصحو الحرير، منشورات البرزخ، الجزائر، دط، 2014

- مستغانمي أحلام:

8- ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت –لبنان، ط15، 2000

9- الأسود يليق بك ، نوفل ، دمغة الناشر هاشيت أنطوان ، بيروت ــ لبنان ، 2012.

10- فوضى الحواس ، دار الآداب ، بيروت ــ لبنان ، ط5، 1998.

المراجع:

- المراجع العربية:

1- أبو شريفة عبد القادر و لافي قزق حسين، مدخل إلى تحليل النص الادبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان –الاردن، ط1، 1993، ص 122

2- الأرناؤوط عبد اللطيف، أحلام مستغانمي مرافئ ابداعية في الثقافة والأدب- دراسات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت –لبنان، ط1، 2013.

3- اسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة –مصر، ط9، 2013.

4- أمنصور محمد، استراتجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء -المغرب، ط1، 2006.

5- برادة محمد، أسئلة الرواية اسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

6- برادة محمد، الرواية العربية ورهان التجديد، يصدر عن مجلة دبي الثقافية، ع 49، ط1، ماي 2011.

7- البريكي فاطمة ، مدخل الى الأدب التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ــ المغرب ، ط1، 2006

8- البستاني بشرى، في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

9- البستاني بشرى، وحدة الابداع وحوارية الفنون، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015.

10- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000.

11- بلعلى آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2006.

12- بن جمعة بوشوشة، الرواية الجزائرية، اسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، 1998.

13- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

14- بن علي لونيس، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

15- بن مسعود وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، منشورات زين، بيروت -لبنان، ط1، 2011.

16- بنو هاشم عمري، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان -الرباط -المغرب، 2015.

17- بوشعير الرشيد، الواقعية وتياراتها في الأدب السردية الأروبية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق -سوريا، ط1، 1996.

18- تمارة عبد الرحمان، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، ط1، 2013.

19- حرز الله شهرزاد، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب، الجزائر، دط، 2010.

20- حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 1997.

21- حمد محمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)، مجمع القاسيمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسيمي (ج م)، باقة الغربية، ط1، .2011

22- حميد لحميداني، بنية النص السردي. (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993.

23- الخراط ادوار، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

24- الداديسي الكبير، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت -لبنان، ط1، 2017.

25- الدغموني محمد، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي دراسة سوسيو ثقافية، افريقا الشرق، المغرب، 1991.

26- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مصر، ط1، 2003.

27- رضوان محمد، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا، دط، 2013.

28- روحي الفيصل سمر، بناء الرواية العربية السورية (1980 -1990)، اتحاد الكتاب العرب، دط، سوريا، 1995.

29- الرويلي ميجان، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.

30- الرياحي كمال، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، سلسلة نقدية، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، أفريل، 2011.

31- سليمان نبيل، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، دط، 2003.

32- سنقوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

33- سويلم أحمد، قيس بن ملوح شاعر العشق والجنون، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997.

34- السيد علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، مصر، دط، 2008.

35- شحاتة سيد، علم جمال الموسيقى، أكاديمية الفنون، مصر، دط، 2006.

36- الظل حورية، الفضاء في الرواية العربية الجديدة مخلوقات الاشواق لادوار الخراط نموذجا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، دط، 2011.

37- العالم محمد أمين، أربعون عاما من النقد التطبيقي البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة -مصر، دط، 1994.

38- عبد الجبار جواد فاتن، اللون لعبة سيميائية (بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، ط1، 2010.

39- عبود حنا، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا، 2002، دط.

40- عبيد محمد صابر، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي -دراسة في الملحمة الروائية مدرات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2008.

41- العدواني معجب، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2013.

42- عدي عطا، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو و صناعة الفلم السينمائي، ط1، دار البداية، الأردن،، 2011.

43- عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق -سوريا، دط، 2005.

44- عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، دط، 2005.

45- عزيز ماضي شكري، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2008.

46- علام حسين، رواية خطوة في الجسد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005

47- عنان ليلي، الواقعية في الادب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة -مصر، دط، 1984

48- العيد يمنى، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت -لبنان، ط1، 2011.

49- غانم فاتن، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، ط1، 2015.

50- فاسي مصطفى، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000.

51- فائق شعبان، صفحات من تاريخ فن الرقص في العالم، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق -سوريا، ط1، 1993.

52- فائق مصطفى أحمد، سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، ط1، 2015.

53- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت -لبنان 2009.

54- فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده دراسات في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة -مصر، ط1، 2010.

55- فريحات عادل، مرايا الرواية -دراسات تطبيقية في الفن الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا، دط، 2000.

56- فضل صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق -سوريا، 2003.

57- قسومة الصادق، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000.

58- قطوس بسام، سمياء العنوان، المكتبة الوطنية، دائرة المطبوعات والنشر، عمان-الأردن، 2001، ط1.

59- لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، دط، مجلة العربية، الرياض -المملكة العربية السعودية، 1431 ه.

60- مجاهد عبد المنعم، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة -مصر، دط، 1997.

61- محفوظ عبد اللطيف، صيغ التمظهر الروائي -بحث في دلالة الاشكال، منشورات مختبر السرديات، كلية الاداب والعلوم الانسانية، بنمسيك الدار البيضاء -المغرب، ط1، 2011.

62- محمد عياد شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، دط، سبتمبر 1993.

63- المدني عزالدين، الأدب التجريبي، دار الكتب، سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، دط، دس.

64- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة، دط، ديسمبر 1998.

65- مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، جويلة 2000.

66- مفتاح محمد، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة- الموسيقى-الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ج1 -2، ط1، 2010.

67- مفتي بشير، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1998

68- موسى كريزم رئيسة، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، 2013.

69- وادي طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994.

70- وغليسي يوسف، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

71- يقطين السعيد، القراءة والتجربة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1985.

72- يوسف آمنة، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت -لبنان، ط2، 2015.

- المراجع المترجمة:

1- أرنهيم رودولف، فن السينما، تر عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة العربية للترجمة و التأليف وطباعة والنشر، القاهرة -مصر، دط، دت.

2- أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفن، تر: حسين جمعة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2008.

3- ايفانس ايفور، مجمل تاريخ الادب الانجليزي تر:زاخر غبريال، هيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1996.

4- باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط1، 1987.

5- باربرا لاسوتسكا- بشونباك، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة -مصر، دط، 1999.

6- بورنوف رولان -اوئيليه ريال، تر: نهاد الكردي، دار الشؤون الثقافية، بغداد -العراق، 1991.

7- تودوروف تزيفتيان، مدخل الى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.

8- ج -ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر:محمد جمول، منشورات دار الثقافة، دمشق -سوريا، دط، 1995.

9- روب جرييه آلان، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت.

10- زولا اميل، في الرواية ومسائل أخرى مقالات نقدية، تر:حسين عجة، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي -الامارات العربية المتحدة، ط1، 2015.

11- ساروت ناتالي، عصر الشك دراسات عن الرواية، تر: فتحي العشري، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة -مصر، ط1، 2002.

12- كالر جوناثان، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق -سوريا، ط1، 2004.

13- ليون آيدل، الرواية السايكلوجية، تر: محمود السمرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، نيرويورك -بيروت، دط، 1995.

14- ماتر جميسي، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الديلمي، دار المدى، بغداد - العراق، ط1، 2016.

15- مندلاو أ.أ، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: احسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت -لبنان، ط1، 1997.

16- همفري ربوبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة -مصر، دط، 2000.

17- هينكل. روجر، قراءة الرواية مدخل الى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، ماي 1999.

18- هنري جيمس وآخرون : نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، تر: إنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للتألف والنشر ، القاهرة ــ مصر ، ط1، 1971.

19ــ ولسون كولن، فن الرواية، تر:محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت -لبنان، ط1، 2008.

- المراجع الأجنبية:

1- Emil Zola , le Roman expérimentale , Bibliothéque nationale de la France. 5 édition ,paris , 1881

2- la rousse ,dictionnaire de francais,maury –euro livres- manche court ,juin 2002.

3- Michel Raimond. le roman ,Edition Armand Colin, 1988.-

4- oxford advanced learners dictionary of english, a shorn by,seventh edition,oxford university press,2006.

5- P-Bentley, «some observationson lhe Art of narrative». In the theory of the Novel

المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت- لبنان، دط، دت.

2- ابو عياش صلاح الدين، معجم مصطلحات الفنون، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، ط1، 2015

3- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت -لبان، ط2، 1984.

4- خليل أحمد خليل، معجم الرموز(عربي- فرنسي- انجليزي، سلسلة المعاجم العالمية(1)، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1995.

5- الزيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت -لبان، ط1، 2002.

6- علوش سعيد معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

7- الفيروزابادي بن يعقوب مجد الدين محمد، قاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط8، 2005.

8- وهبة مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984.

الرسائل الجامعية:

1- زروقي عالية: صورة الآخر في الرواية الجزائرية 1950-2010 م، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم، اشراف عبد القادر توزان، كلية الآداب والفنون جامعة حسيبة بن بو علي، تاريخ المناقشة 28-02-2017.

2- علاوي حميد، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، اشراف عبد الله العشي، جامعة الجزائر، 2005 /2006.

3- غيتري كريمة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه، اشراف محمد بلقاسم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017/2016

4- كريبع نسيمة، توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، اشراف: أحمد جاب الله، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014 -2015.

المجلات والدوريات:

1- مجلة الممارسات اللغوية ، مجلة أكاديمية محكمة، مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري -تيزي وزو، العدد33، سبتمبر 2015.

2- أعمال ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الدولي السادس، دار هومة، الجزائر، 2003.

3- جريدة العرب، 12/09/2015، العدد 10036 السنة 38.

4- جريدة العرب، العدد10236، السنة38، 05 -04 -2016

5- حوليات الاداب واللغات، جامعة مسيلة، عدد 5، نوفمبر 2015.

6- عالم الفكر الكوتية، المجلد 26، العدد الأول، يوليو/سبتمر1997.

7- مجلة الآداب، بيروت، ع5 -6، 1997.

8- مجلة التواصل في اللغات والآداب، جامعة باجي مختار ، عنابة ــ الجزائر ، عدد37 -مارس 2013.

9- مجلة الثقافة الأجنبية، دائرة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ــ العراق ع 3، سنة 1987.

10- مجلة العلوم الانسانية، عدد 21جوان 2004، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

11- مجلة اللغة والأدب مجلة أكاديمية محكمة، قسم اللغة العربية جامعة الجزائر 2، عدد خاص بأعمال الملتقى التاسع لعلم النص النص والسياق، عدد 21، ماي 2014.

12- مجلة المعرفة، ، وزارة الثقافة السورية ، سوريا ، ع 626، تشرين الثاني، 2015.

13- مجلة النص، العدد الثالث، دورية أكاديمة محكمة، منشورات مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس ــ الجزائر، جانفي 2016.

14- مجلة بابل للدراسات الانسانية، جامعة بابل ، العراق ، مج6، ع1.

15- مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية)، نابلس ــ فلسطين ، المجلد 29، العدد5، 2015.

17- مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل للبحث العلمي، لبنان، العام الثالث، العدد19 ماي 2016

18- مجلة دراسات جزائرية، جامعة مولاي طاهر ، سعيدة ، العدد 3 ، 2006

19- مجلة ذوات، مؤسسة مؤمنون بلا حدود ، المغرب ، ع 20، سنة اولى، 2015.

20- مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تعنى بالسميائيات والدراسات الحديثة والترجمة ، المغرب ، ع 20، 2004.

21- مجلة الآداب واللغات ، مجلة علمية متخصصة في الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، كلية الاداب واللغات، جامعة الجزائر 2، ع 11، جوان 2015.

22- مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مطبعة منصور، العدد الثامن، سبتمبر 2015، جامعة الوادي.

23- مجلة علوم اللغة العربية، العدد الثالث عشر(ج2) جامعة العربي تبسي، الجزائر، جانفي 2018.

24- مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، القاهرة ــ مصر، 1982.

25- مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان ، عمان ــ الأردن ، أفريل 1998.

26- مقدمات المجلة المغاربية للكتاب، فصلية، العدد 13، 14 صيف خريف 1998.

27- المؤتمر الدولي الثاني عشر، الجزائر، 21-22 أغسطس 2016، مركز جيل البحث العلمي -طرابلس - لبنان.

28- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)، دط، جامعة اليرموك، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان -الأردن، 24/22 تموز2008، مجلد 2.

المواقع الالكترونية:

1- benhedouga.com/comtent/2016..w.w.w-

2- http://alriwaya.net/--

3- http://artsgulf.com/articles/5103.html-

4- http://www.afrigatenews.net/content- /

5- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article48009 .

6- http://www.maghress. com/alittihad/1222722.

7- https//www.rewit.com›forun-

8 - https://aawsat.com/home/article/277991/ .

9- https://diwanalarab.com/spip.php?article45889-

10- https://istaktebd.com/blogs- /

11- https://www.aljazeera.net/amp/news/cultureandart/2014/3/7- /

12- https://www.makalcloud.com/post/j7ormog7n-

فهرس المحتويات

الاهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....6-10

المدخل

التجريب الروائي، المفهوم والنشأة

أولا- مفهوم التجريب.....13

1- التجريب لغة 13

2- التجريب اصطلاحا.....14

ثانيا- نشأة التجريب.....19

1- التجريب في الرواية الغربية 19

1-1 نشأة التجريب 19

1-2 اتجاهات التجريب 25

2- التجريب في الرواية العربية 30

الفصل الأول

مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا- نشأة التجريب في الرواية الجزائرية.....39

ثانيا- مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية 45

1- التجريب على مستوى الشكل 45

1-1 استثمار التاريخ.....45

1-2 استثمار التراث.....47

1-3 استثمار الخطاب الأسطوري والعجائبي.....49

1-4 تداخل الأنواع الأدبية 52

1-5 توظيف الفنون.....57
2- التجريب على مستوى اللغة.....62
1-2 التعدد اللغوي.....62
2-2 شعرية اللغة.....65
3-2 تعدد الأصوات 69
3- التجريب على مستوى المضمون (التيمات المتناولة).....70
1-3 الثورة التحريرية 70
2-3 المحنة الجزائرية 72
3-3 أزمة المثقف 73
4-3 حضور الآخر 74
5-3 الثالوث المحرم (الدين، الجنس، السياسة) 76

الفصل الثاني
توظيف فنون الأداء في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا- توظيف فن الموسيقى في روايتي رماد الشرق وذاكرة الجسد 87
1- البناء الموسيقي للروايتين 88
1-1 توظيف فن الشعر في روايتي رماد الشرق وذاكرة الجسد.....88
2-1 توظيف الأغنية في روايتي رماد الشرق وذاكرة الجسد 105
3-1 توظيف السيمفونية في رواية رماد الشرق 115
ثانيا- توظيف فن الرقص في الرواية الجزائرية المعاصرة 117
1- فن الرقص في رواية رماد الشرق 117
2- فن الرقص في رواية ذاكرة الجسد 119
3- فن الرقص في رواية يصحو الحرير 127

الفصل الثالث

توظيف فنون التمثيل في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا- توظيف تقنيات فن المسرح في الرواية الجزائرية المعاصرة.................133

1- الحوار في رواية السمك لا يبالي 133

2- المونولوج في رواية حائط المبكى 141

3- المشهد في رواية السمك لا يبالي 145

ثانيا- توظيف تقنيات فن السينما في الرواية الجزائرية المعاصرة..................150

1- الفلاش باك في رواية رماد الشرق.. 150

2- الاستباق الزمني في رواية رماد الشرق..155

3- المونتاج في روايتي ذاكرة الجسد ورماد الشرق 157

4- الكولاج في رواية رماد الشرق 163

5- حركية المشاهد في روايتي رماد الشرق وذاكرة الجسد 166

6- المشاهد التفصيلية في رواية رماد الشرق وذاكرة الجسد 168

الفصل الرابع

توظيف الفنون التشكيلية في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا- توظيف فن الرسم في الرواية الجزائرية المعاصرة.........................171

1- فن الرسم في رواية رماد الشرق 171

2- فن الرسم في رواية حائط المبكى..173

3- فن الرسم في رواية ذاكرة الجسد 178

ثانيا- توظيف فن النحت في الرواية الجزائرية المعاصرة 190

1- فن النحت في رواية يصحو الحرير...190

2- فن النحت في رواية السمك لا يبالي 195

3- فن النحت في رواية ذاكرة الجسد 199

4- فن النحت في رواية حائط المبكى.. 201

الخاتمة.. 204

الملاحق 208

قائمة المصادر والمراجع.. 218

فهرس الموضوعات 234

الملخص

SUMMARY

The study handles the subject of utilizing literary stylistic in the modern Algerian novel, this latter has certainly opened up, due to experimentation and the development of audio visual speech, to many linguistic and non linguistic stylistics. The Algerian novel has borrowed the various techniques of such literary stylistics and has added to its value what each style has presented in artistic functions that effected the very architecture of the studied works and to its syntactic and semantic dimensions. The Algerian novel clearly integrated performance arts through its investment in the arts of music and dance. For example, Algerian novelists are kept busy by embedding their novels with loads of ancient Arabic poetry passages as well as contemporary poetry in its vertical and free verse structures. On the other hand, foreign poetry too has been a great added component. They also opened up to the Algerian and Arabic collective reservoir of memory, foreign memory too, through the discussion of various Algerian song genres and some other Arabic and foreign ones. Another example is the application of local and international dance arts as well as acting arts by utilizing the different techniques of theatre and cinema. On this regard, They worked on experimenting with various theater art techniques, such as dialogue monologue, and scenery and they worked on making use of the various techniques of cinema art as well such as flashback, anticipation of time, montage, collage, scene movement, and image zooming so, for them, the novel became a visual writing form as is cinema. Also, they employed plasticine arts through their incorporation of drawing and sculpture as they intended to represent their various techniques; As for the art of painting, they resorted to the benefit of recruiting some paintings by Algerian and international artists and others deliberately formed linguistic formation or drawing with words as we find in the narratives of these people on several paintings recounted with the brush in addition to the breadth of culture and familiarity of these novelists In the art of Arab and Western painting. As for the art of sculpture, these novelists invested in it through their description of the various sculptures with which the furniture, utensils and coins were printed in their places of origin; In addition to including several statues, artifacts and museums and the archeology in which they aesthetically built their novels.