وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر " بسكرة"
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

# ملامح التجريب
# في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"
# لواسيني الأعرج

مُذَكِّرَةٌ مُقَدَّمَةٌ لِنَيْلِ شَهادَةِ الْمَاجِستيرِ في الآدَابِ واللُّغةِ العربيِّةِ

تخصص: نقد أدبي

**إعداد الطالبة:**
**حنان شاوش اخوان**

**إشراف الأستاذ الدكتور:**
**نصر الدين بن غنيسة**

**أعضاء لجنة المناقشة**

| الرقم | الاسم و اللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | عبد الرحمن تبرماسين | أستاذ | بسكرة | رئيسًا |
| 2 | نصر الدين بن غنيسة | أستاذ | بسكرة | مشرفًا و مقررًا |
| 3 | الشريف بوروبة | أستاذ | باتنــة | عضوًا مناقشًا |
| 4 | سليم بتقــة | أستاذ محاضر –أ- | بسكرة | عضوًا مناقشًا |

**السنة الجامعية: 1436/1435 هـ**
**2014 /2015 م**

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وتقدير

عرفانا بالحق وإقرارا بالنعمة، أحمد المولى العلي القدير الذي أعانني على إنهاء عملي هذا، وهداني سبيل النجاح.

وفي هذا المقام، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والتقدير والامتنان إلى كل من تفضل ومد يد العون لإخراج هذا البحث إلى النور، وأخصّ بالشكر والتقدير أستاذي المشرف الدكتور: " **نصر الدين بن غنيسة**".

الذي كان السند القوي في إخراج هذا البحث، بفضل إرشاداته ونصائحه، وتذليل ما صادفني من عقبات بتوجيهاته.

وشكري وامتناني إلى جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي ، وأخص بالذكر الدكتور الجليل: عبد الرحمن تبرماسين.

أسأل الله العظيم أن يجزي الجميع عني خير الجزاء.

# مقدمة

## مقدمـــــــة

أضـــحت الروايـــة المعاصـــرة – الجديـــدة و التجريبيـــة– مـــادة خصـــبة للدراســـة حيـث تهـب نفسـها للمتلقـي فـي توافـق و انسـجام كلـي ممـا يجعلهـا مـادة أثيـرة فـي الدراسات الجديدة و ميدانا لتطبيق النظريات الحديثة.

و كغيرهـا مـن الروايـات العربيـة حاولـت الروايـة الجزائريـة خـوض غمـار التجريـب الروائي؛ وذلك بهدف الانفتاح على الأجناس التعبيرية و النصوص و المرجعيات الممكنة لإثبات شرعية الجنس الروائي و عبر الانتقال من سؤال الجنس إلى سؤال النص، و من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف و البحث الدائم عن الجديد في الشكل و المضمون معا.

مـن هنـا تشـكلت فكـرة موضـوع هـذه الدراسـة فـي محاولـة اسـتقراء تلـك المفـاهيم والمصـطلحات الملتبسـة بمفهـوم التجريـب الروائـي، و التـي اسـتقرت فـي بـدايات النقـد المعاصـر الغربـي و لتتكشـف بوادرهـا بعـد ذلـك فـي النقـد و الإبـداع الروائـي العربـي الجزائري، باعتبـار راهن الروايـة الجزائريـة الجديـدة، روايـة تسير نحـو أفق قد يبتعد عن الالتزام الاجتمـاعي و الهـم الإيـديولوجي متجهـا نحـو الـذات يرصـد أحوالهـا، يكشـف عـن معاناتها و اغترابها.

و بما أن القراءة النقدية تختار نصها الملائم، فقد قررت اختيار نص من النصوص الروائية الجزائرية الجادة لكاتب أجاد في تنويع إبداعاته الروائية، مجربا كل أنواع الفنون التعبيرية. فكانت رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " لمؤلفها " واسيني الأعرج" التي تعـد مشـروع تطـور الروايـة الجزائريـة المعاصـرة نموذجـا للدراسـة، حاولـت مـن خلالهـا الإجابة عن مجوعة من الإشكالات أهمها:

– هل استطاع النص الروائي الجزائري أن يحقق قفزة نوعية نحو التجريب الحداثي؟

– إلى أي مدى استفاد التجريب الروائي الجزائري لدى واسيني الأعرج من التجريب الغربي ؟

– هل استفادت روايات واسيني الأعرج من التجريب الروائي؟

– هل تمثل رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف نموذجا للتجريب الروائي الجزائري بتقنياته الحداثية؟

و من الأسباب التي دفعتي لهذا الاختيار بالإضافة إلى الدافع الذاتي والمتمثل في ميولي لفن الرواية – و خاصة تلك التي تتخذ من التراث و التاريخ مادة لها– هناك دافع موضوعي، و هو محاولة إماطة اللثام عن بعض الإشكالات التي تلتطم بمفهوم التجريب و الرواية و الحداثة السردية لما فيها من تداخل مفهوماتي.

و انطلاقا من هذه الأسباب ضبطت عنوان مذكرتي على النحو الآتي: " **ملامح التجريب في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج – أنموذجا**–"

و نظرا لأن ظاهرة التجريب الروائي أضحت مظهرا من مظاهر الإبداع الروائي المعاصر، و التي ألبست النص الروائي حلة جديدة متجاوزة لتلك الظواهر الشكلية في الرواية التقليدية، محطمة بذلك الحدود الفاصلة بين الرواية و باقي الأجناس الأدبية كالمسرح و القصة و الشعر و الأسطورة و السيرة الذاتية و أدب الرحلات.

و لضمان سير البحث وفق طريقة منهجية ارتأيت الاستعانة بالمنهج الوصفي التحليلي لرصد ظاهرة التجريب الروائي وتجلياته لدى واسيني الأعرج، والتحليل فقد ارتبط بأنموذج " رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" باعتبارها رواية تجريبية و ميزتها الكبرى تداخل أزمنتها و تنوع شخصياتها.

و قد قسمت دراستي هذه إلى ثلاثة فصول و خاتمة بعد مقدمة. فقد احتوى الفصل الأول المعنون بـ التجريب، المصطلح و الماهية، على ثلاثة محاور: أولها في مفهوم التجريب من خلال التركيز على مرحلة التأسيس للمصطلح عند "إميل زولا" بين المخبر و الإبداع، بعد ذلك يأتي المحور الثاني تحت عنوان التجريب قرين الحداثة، أما الثالث فقد ارتبط بمفهوم التجريب و علاقته بالحقل الإبداعي. فالحديث عن مصطلح التجريب – في هذه المحاور– فرض علينا النظر في الخلفية المعرفية التي انبثق منها كالفلسفة الوجودية، و المدرسة النفسية الفرويدية.

أما الفصل الثاني فقد خصص لدراسة الشخصية العجائبية في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، و قد تم الحديث فيه عن مصطلح العجائبية و تفرعاته ثم التطرق إلى الشخصيات العجائبية، ثم جماليات تشكيل الشخصيات العجائبية من خلال مجموعة من النماذج الماثلة في الرواية فقد اكتشفت – من خلال المعاينة– أن واسيني الأعرج قد أثرى الرواية بشخصيات عجيبة – ساهمت إلى حد كبير– في دفع تجربته الروائية نحو أبواب التجريب.

ويأتي الفصل الثالث موسوما بـ: آليات اشتغال الزمن في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" يلمس أوتار الزمن بأنواعه في الرواية؛ وذلك من خلال البحث في مفهوم الزمن، ثم أقسام الزمن، بعد ذلك عرجت إلى تقنيات المفارقة من خلال مفهومي الإسترجاع، و الإستباق. و في الأخير تحدثت عن جمالية التجريب و البحث عن تشاكل زمني جديد.

و في نقطة الختام ذُيِّل البحث بخاتمة رصدت فيها أهم النتائج التي توصل إليها العمل في شقيه النظري و التطبيقي.

و كانت وجهتي صوب الدراسات المعاصرة التي تناولت موضوع التجريب الروائي بالدراسة و التحليل فكانت كتابات الناقد "بن جمعة بوشوشة" " التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي"، "سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية"، إلى جانب مؤلفات الناقد المغربي "محمد أمنصور"، "خرائط التجريب الروائي"، "استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة"، و غيرها من المراجع التي استندت عليها في دراستي هذه لفك مغاليق مصطلح التجريب الروائي وآليات اشتغاله في الرواية .

و بقيت جهودي متواصلة في التنقيب عن المراجع بما يخدم فصول المذكرة وعلى الرغم من الصعوبات و العراقيل التي حالت بيني و بين ذلك، كصعوبة انتقاء المراجع الأنسب لهذه الدراسة إضافة إلى التباس بعض المفاهيم النقدية المعاصرة، كمفهوم التجريب و مفهوم الحداثة السردية و الرواية الجديدة.

و ما بقي لي بعد حمد "**الله** " و شكره إلا أن أزف باقة من التشكرات إلى كل من كانت له بصمة في هذا العمل سواء من قريب أو بعيد بداية بأستاذي المشرف " نصر الدين بن غنيسة" الذي لولا تعاونه لما خرج البحث إلى الحيز الملموس، فأشكر له توجيهاته و صبره معي.

و في الأخير آمل أن يلقى بحثي شيئا من قبول اللجنة الموقرة .

# الفصل الأول:

# التجريب، المصطلح والماهية

أولا: مفهوم التجريب.

ثانيا: الأسس المعرفية للتجريب.

ثالثا: واقع التجريب الروائي في الرواية الغربية والرواية العربية.

رابعا: الرواية الجزائرية بين التأسيس ومغامرة التجريب.

يعد الجنس الأدبي مبدأ تنظيميا ومعيارا تصـنيفيا للنصـوص؛ فهو يحدد مقومات النص ومرتكزاته، كما يسـاعد على الحفاظ على النوع الأدبي برصـد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي. و من بين الأنواع الأدبية الأكثر ديناميكية الرواية؛ فهي ذلك الجنس الأدبي المتميز عما سبقه من أجناس أدبية كالملحمة والأسطورة؛ وهي ملحمة العصر ومرآة لتشخيص الواقع فهي: « ذلك النوع الملحمي الكبير، ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعية، هي القطب المقابل لملحمة العصـور القديمة ونقيضـها الجذري» [1].

لقد نشـأت الرواية حسـب "جورج لوكاتش" على أنقاض الملحمة الإغريقية القديمة؛ إلا أنها تختلف عنها شـكلا وموضـوعا؛ فهي : النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي"[2]. ومنذ ذلك الوقت والرواية في تطور وتجدد دائمين محاولة بذلك الانفلات من قيود الرتابة والجمود والنموذج، مغامرة نحو تجريب أشـكال وأنماط تعبيرية جديدة تتناسب وذائقة العصر والمتلقي على حد سواء، فكان التجريب الروائي تلك الحلقة الرابطة بين الرواية التقليدية والرواية الحداثية إن صح التعبير.

ولأن العمل الروائي ليس عبدا للأجناس ولا تابعا لها؛ بل هو في حركة دائمة ومستمرة متجاوزا بذلك تلك الأعراف والتقاليد الكتابية، فإن التجريب الروائي الملاذ والخيار الوحيد لكسر رتابة النموذج النصـي، وتحقيق رغبة النص الروائي عبر البحث عن التجدد والتألق في سماء الأجناس الأدبية.

---

[1] جورج لوكاش، الرواية كملحمة برجوازية، تر: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1979، بيروت، لبنان، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

من هذا المنطلق نتساءل:

- ما التجريب كمصطلح نقدي معاصر؟

- هل يسلب التجريب الرواية خصوصيتها كجنس أدبي؟

وبناء على هذه الإشكالات تأسس الفصل الأول باحثا في مفاهيم التجريب كمصطلح نقدي أولا، ثم علاقته بالرواية الجزائرية المعاصرة.

**أولا: مفهوم التجريب:**

**1/ المفهوم اللغوي:** يتأسس المفهوم اللغوي للفظة التجريب على معاني الاختيار والمعرفة، فقد ورد في لسان العرب:

«جرب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة.

قال النابغة: إلى اليوم كم جربن كل التجارب.

و قال الأعشى:

كم جربوه فما زادت تجاربهم أبا قدامة إلا المجد و الفَنعا.

فإنه مصدر مجموع معمل في المفعول به، وهو غريب ورجل مجرّب قد بلي ما عنده، ومجرب، قد عرّف الأمور وجرّبها، فهو بالفتح مضرّس، قد جرّبته الأمور وأحكمته، والمجرّب مثل المضرّس الذي جرّسته الأمور وأحكمته، فإن كُسرت الراء جعلته فاعلا؛ إلا أن العرب تكلمت به بالفتح، والمجرّب: الذي جرّب في الأمور وعرف ما عنده »[1].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرب)، مج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1997، ص 161-162.

وفي موضـــع آخر يورد "الفيروز أبادي" في "القاموس المحيط" معنى للتجريب في قوله: « وجرّبه تجربة: اختبره، ورجل مجرّب كمعظم: بلي ما كان عنده، ومجرب عرف الأمور ودراهم مجربة موزونة» [1].

كما جاء في المنجد أن التجربة: « ج . تجارب اختبار، امتحان، تجربة آلة، والمذهب التجريبي، مذهب يقول بصدور المعرفة عن التجربة، مسرحية تجريبية يطلق ذلك على المسرحيات التي تلجأ إلى التجريب في الأشكال والأساليب» [2].

نلحظ من خلال ما سبق من معانٍ قاموسية أن لفظة جرّب يؤشر معناها أساسا إلى محاولة الكشف والاستمرار والاستشراف رغبة في الوصول إلى المعرفة. وهو ما سنحاول اســتقراءه في المعنى الاصــطلاحي للتجريب مقرونا بالرواية، من خلال جملة من الآراء النقدية والمفاهيم التي وسمت هذه التقنية السردية.

**2/ المفهوم الاصطلاحي:**

من خلال المعنى المعجمي للتجريب، يمكن القول إن لفظة التجريب يلتبس مفهومها كثيرا مع لفظة ومفهوم التجربة. حتى إنّ بعض الباحثين يقيمون أحدهما مكان الآخر، فيصــيران مفهوما واحدا، وغالبا ما نرى هؤلاء يرومون توظيف هذا المفهوم ليدل دلالة صريحة على الآخر.

والواقع أن ثمة فروقا جوهرية بين التجربة والتجريب، وهو ما يذهب إليه الناقد " بيار شـارتيه" في قوله: « ما التجربة العلمية؟ إنها ملاحظة مثارة بهدف المراقبة، وبالفعل لقد شـرح كلود برنار أن القائم بالتجربة هو الذي يسـتطيع بفضـل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا، لكنه اسـتباقي للظواهر الملاحظة، تأسـيس التجربة بطريقة نسـتطيع بها في الإطار

---

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 60.

[2] أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ص 189.

المنطقي للتوقعات أن تقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفا» [1].

واضح من خلال هذا القول إن مفهوم التجربة غير مقيّد لمجال من المجالات أو مخصص لعلم دون علم، فهو مفهوم مطلق غير محدد بوظيفة؛ غير أن الشائع أن التجربة مرتبطة بالعلوم الحقة –التجريبية– أكثر من ارتباطها بالعلوم الإنسانية والأدب، « بفهم علمي لمعنى التجريب؛ فالتجربة في المخبر، تعد سلفا لتكون ناجحة بعد ذلك؛ أي أن المرحلة السابقة عن مرحلة إظهار التجربة وإشراك الآخرين فيها، هي مرحلة مؤقتة تستقصي بالضرورة إلى التجربة الكاملة بعد اكتشاف الأخطاء الأولى وتداركها» [2].

غير أن هذا المفهوم اخترق المجال الأدبي، ومُورِس بشكل مستمر في هذا المجال. وقد تكون رحلة الكثير من المفاهيم من العلوم الحقة إلى الأدب والعلوم الإنسانية مصوغا لانتقال مفهوم التجربة أيضا، فيرى الأستاذ "سعيد يقطين": « أن التجربة ممارسة من خلال تفاعل الذات (الكاتب) مع الموضوع (مادة الكتابة)، وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأثير لعملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل» [3]. وهذه الممارسة كما يقول: «تجرب أدوات جديدة وتُدخل عناصر جديدة وغير معتادة » [4].

---

[1] بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 151.

[2] عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999 ، ص 10.

[3] سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد المغرب)، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 15.

[4] سعيد يقطين، القراءة والتجربة ص 24.

ومن خلال هذا التصور، نستنتج أن التجربة تؤدي إلى نتائج لقاء الذات والموضوع، وتكون النصوص أوضح تمظهرا لهذا التحقق. فمفهوم التجربة إذن يتموقع دائما بالموازاة ومفهوم التجريب؛ فالحديث عن أحدهما يجر إلى الآخر؛ فيقترنان ليظل مفهوم التجريب موصولا بمفهوم التجربة، قائما بوظائفه، مصطبغا بصفاته، فيبقى التجريب خاصية ملازمة للوعي البشري وجزءا مهما من مقومات التفكير الإنساني.

**أ/ تجريبية "زولا" بين المخبر والإبداع:**

التجريب هو لب العلوم وجوهرها؛ وإذا كان من الممكن إجراء بعض التجارب في غير المخبر؛ فإن الأمر ليس كذلك في كل العمليات التجريبية، ولهذا الأمر اقترح "إيميل زولا" (Emile Zola)* ، زعيم الكتاب الفرنسيين الطبيعيين أن تُعالَج القصة باعتبارها مختبرا يمكن فيه الكشف عن قوانين السلوك الإنساني وأثر الواقع المعيش في سلوكه، وعلاقاته مع مجتمعه. وقد وضّح هذا التداخل في مؤلفه الشهير "الرواية التجريبية" " Le Roman Expérimental" وهو: « نتيجة التطور العلمي للقرن؛ إنها تواصل وتكمل الفيزيولوجيا التي تتكئ بدورها على الكيمياء والفيزياء؛ إنها تستبدل دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية، الكيميائية والمحددة بتأثيرات الوسط، إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي» [1].

إذن تأثر "زولا" بالنظريات العلمية والاتجاهات الفلسفية على الرغم من أن التفكير العلمي في أساسه بعيد عن التفكير الإبداعي الأدبي؛ فالأول يتعامل مع الظواهر العلمية

* إيميل زولا "Emile Zola" (1840 –1902) : أديب وروائي فرنسي، رائد المذهب الواقعي في الأدب الفرنسي، جاهد لنشر أفكاره على وجوب قيام الرواية على التفكير العلمي والوصف الدقيق للمجتمع، أشهر أعماله: الحانة، رواية الأرض، الوحش البشري.

[1] بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ص 184.

والطبيعية وفق تجربة يجريها العلماء في المخابر للوصول إلى نتيجة محددة ومعينة؛ بينما التعامل مع الظواهر الإبداعية يكون عن طريق ملاحظة تلك الأساليب الإنشائية والتوسيعات الخيالية والوصفية المشخِصّة للواقع؛ ورصد طرائق كتابتها وصياغتها.

وبهذا يصل الناقد إلى ملاحظة مدى تطور الفكرة لدى المبدع الذي يحاول دوما التجديد والتجريب متأثرا بذلك بمختلف التيارات الفكرية والفلسفية؛ وهذا جعل "زولا" يطبق التجريب لا على الظواهر الطبيعية؛ بل على الظواهر الفنية –الرواية–.

فقد عبّر في كتابه "الرواية التجريبية": « عن ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أن الفيزيولوجيا تشرح ذات يوم بلا شك عمليات التفكير والشعور لدى الإنسان» [1].

وإذا كان "زولا" قد أضفى هذا الطابع العلمي التجريبي على الرواية ذات التوجه الواقعي؛ فإنه قد أحدث هزة عنيفة لدى المبدعين والعلميين على حد سواء؛ حيث يرى أن على الفنان التعامل مع الخيال الإبداعي بالطريقة نفسها التي يتعامل معها العالم مع المادة في المختبر.

وهذا ما دفع بعض النقاد إلى التشكيك والرفض لهذا المنطق بحجة أن الطابع التجريبي يسلب الكاتب صفة الإبداع ويُخرج الإنسان من حيز إنسانيته ويجعل الأدب يرتبط أكثر بما هو مادي، وهذا لا يتماشى ووظيفة الأدب وغايته.

---

[1] حبيب مونسي، القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2000، ص 26، نقلا عن صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، 1978، القاهرة، مصر، ص 201.

فالكاتب "لوران فليدر" وفي زمن متقدم عن زمن "زولا" يتساءل في مؤلفه "الرواية الفرنسية الجديدة": هل توجد رواية مخبرية؟ وفي معرض الإجابة عن هذا السؤال يستدل بمخبر "Oulipo"*.

الذي يرى أن الرواية المخبرية تسعى إلى « تشكيل طرائق جديدة لإنتاج النصوص طرائق معتمدة على منظومات التبديل والتوفيق التي تصل بين المفاهيم الرياضية والمادة الأدبية، وكانت النتيجة هي إعادة كتابة نصوص معروفة حسب قواعد مضبوطة ومحددة، إعادات خاضعة لمتغيرات استعمال حروف وأرقام مفتاحية ومنظومات معقدة تربط بين الأعداد والنماذج الهندسية، كلها عقبات تتحول إلى أسس تكتب انطلاقا منها قصائد وقصص وروايات» [1].

من خلال هذه الرؤية التي ترى أن المادة الأدبية تتشكل وتتأثر بالمنجزات العلمية المتطورة عن طريق تبديل تلك الرؤى السابقة برؤى إبداعية جديدة عبر قناة التجريب بمعناه الأدبي. والذي من دون شك قد استمد وجوده من التجريب العلمي، لكن بشرط تحقيق الإضافة والتميز بما يكفل استقلالية المصطلحين.

وبهذا؛ فالتجريب الأدبي لا تتجسد ملامحه إلا في نصوص شهدت في لغتها انحرافات امتدت لتشمل شكلها ورؤيتها من خلال تهجين تلك اللغة، بإدخال مفردات

* أوليبو "Oulipo": مختبر أنشأ عام (1960) من طرق ريم كين والرياضي الكبير فرنسوا لوليوني، وهو اختصار (Ouvroir de littérature potentielle) مختبر الأدب الممكن.

[1] لوران فليدر، الرواية الفرنسية الجديدة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، مطبعة البحث، 2004، ص 77.

جديدة من معجم الواقع عبر تقنيات وأساليب جديدة تعتمدها الرواية الجديدة سعيا منها إلى امتطاء أمواج المغامرة نحو المجهول.

**ب/ التجريب قرين الحداثة:**

لم تظهر الحداثة بمحض الصدفة؛ إنما مهّد لها حدوث تغييرات عميقة أو انقلابات في الحياة الغربية في جوانبها الاجتماعية والفكرية والعلمية، وما صـــاحب ذلك من اختراعات علمية وتصنيع. فتغيرت الحداثة من تلك المنابع المتعددة لتعبر عن رؤية جديدة للعالم جوهرها التساؤل والاحتجاج على السائد ففي لسان العرب "لابن منظور" وردت جملة من المعاني للفظة الحداثة؛ فيقول: "حدث" الحديث: نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمة، حدث الشـيء يحدث حدوثا وحداثة، والحدوث كون الشـيء لم يكن، وفي الحديث (الحديثُ الجديد من الأشياء) [1].

بناءً على ما تقدم يمكن القول إن دلالة مصـطلح الحداثة دلالة ارتبطت واقترنت بالخروج عن السـائد وابتداع الشـيء الجديد وخرق المألوف والدعوة إلى التجديد؛ فالحداثة هي هروب من الماضـي وتوظيف لروح العصـر على نحو يجعله متحركا ومتعلقا بالجديد والعجيب والمثير. وكثيرا ما يقترن مفهوم الحداثة ويتداخل مع مفاهيم التجديد، والتحديث والتجريب على الصـعيد النقدي، لكن الحداثة أكثر من التجريب، وإن كان التجريب مظهرا من مظاهرها. « فالتجريب أفق كتابة يصـدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر، ط1، 1997م، بيروت، لبنان، ص 131.

التحرر من أسر السائد؛ مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية» [1].

و لعل تحرير المبدع من هذه القيود هو ما جعل من جنس الرواية جنسا متجددا دوما شكلا ومضمونا. فالحداثة «ليست شكلا بقدر ما هي وعي يربك الوعي السائد ويقدم الرؤية البديلة القائمة على مساءلة الذات والكتابة الرواية تصورا وممارسة» [2].

ومن هذا المنظور يمكن القول إن الحداثة السردية ثورة على الرواية التقليدية بكل مكوناتها؛ فهي انهيار لتلك الثوابت والأعراف السائدة لأن « قوة الروائي هي في أنه فعلا يخلق بكل حرية وبدون نموذج» [3]، فـــ"**ألان روب غرييه**" بهذا القول يدعو إلى حركة جديدة في النقد الأدبي عُرفت في الرواية الفرنسية الجديدة، وهي الرواية التجريبية، تلك الرواية المتحررة على تراثها السردي، لتؤسس لنفسها وعيا حداثيا بالكتابة ضد التكريس وضد القواعد الجاهزة، « فيكون التجريب أحد آفاق الحداثة الروائية وأحد أسئلتها ورهانا من رهاناتها، وإن كان من العسير اعتبار التجريب حداثة بحكم أنه يمثل تنويعا في مركبات النص السردي بحثا عن الكتابة المغايرة للنموذج الروائي التقليدي تصورا وممارسة في آن » [4].

---

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1 ، تونس، 2003 م ، ص 10.

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 15

[3] ألان روب غرييه، من أجل رواية جديدة، نقلا عن محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الجديدة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 291.

[4] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، ص 8.

إن المغايرة التي ينطلق منها التجريب هي مغايرة شـكلية تجلت من خلال المركب اللغوي، أو ما عُرف بالتجريب اللغوي الذي شـكّل خاصـية مميزة من خصـائص الثقافة الغربية. وهذه المغايرة هي التي جعلت من مفهوم التجريب يتعلق بمفاهيم الحداثة ويتداخل معها مُشكلا حلقة وصل بين الرواية التقليدية والرواية الحداثية.

يبدو من خلال هذه المفاهيم أن مصـــطلحات التجريب والتجديد والحداثة وحتى المغامرة كلها مصـطلحات نقدية تصـب في وعاء الخروج عن المألوف وكسـر القاعدة، وتحرر المبدع من قيود الماضي الشكلية المقيدة لروح الإبداع.

## ج/التجريب في حقل الإبداع الأدبي:

الأدب التجريبي كما تعرفه بعض القواميس المختصة «يشخص فترات القطيعة في التواصل الإبداعي، ويوافق بالنسبة للكاتب والقارئ تحررا من المصطلحات السائدة» [1]. ويؤكد مفهوم الأدب التجريبي في حد ذاته طابعه الانتقالي والتجاوزي من السائد والمتعارف عليه إلى المغامرة والتجديد عن طريق ثنائية الهدم والبناء.

وهذا ما جعل من مصطلح التجريب مصطلحا فضفاضا ومتشبعا في نواحي الأجناس الأدبية من شعر وقصة ومسرحية ورواية.

فالتجريب « نمط من الفهم والممارسة يرفض التقليد أو الركون إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية. كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا، استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضرورياته» [2].

وبهذا التصور فالتجريب أمر حتمي في كل الفنون والآداب لأن «التجريب في الكتابة شقيق الإبداع» [3]؛ فهو يحرر المبدع من قيود النموذج والمألوف ليجعل هذه الكتابة الجديدة تحمل مضامين فنية تمكّن الكاتب من رؤية العالم برؤية حداثية، « فالذي يمارس التجريب إنما يمارس ثنائية الهدم والبناء ويشارك في ارتياد آفاق لم تُكتشف بعدُ» [4].

---

[1] ينظر: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 71.

[2] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي (قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والسردية المعاصرة (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 78.

[3] عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، ص 19.

[4] المرجع نفسه، ص 10.

انطلاقا من هذا، فإن مفهوم التجريب يقوم على معاني تتسم بالجِدة والإبداع؛ إضافة إلى تأسيسه على الوعي بالماضي والموروث في إعادة تشكيله بما يتلاءم وذائقة العصر الفني، ويلبي رغبة الكاتب في تشريح ظواهر فكرية واجتماعية وأخلاقية وسياسية.

يعتبر الناقد المغربي "سعيد يقطين" بمؤلفه البارز "القراءة والتجربة" قفزة نوعية في تاريخ تشكل الوعي بالتجريب؛ حيث استطاع أن يمارس التجريب نقدا وممارسة؛ فهو يقول إن التجريب يتمثل في « خلخلة ما يترسخ في أذهاننا من قيم نصية» [1].

فالنص التجريبي يبدأ بهدم معرفي للقيم النصية المتعارف عليها، محاولا مناهضة تلك القيم ومتجاوزا ما هو مستقر في التقاليد النصية من خلال التجريب.

«إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب، وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها أواسط السبعينيات في مناقشات قصص "التازي والمديني"، وفي الندوات التي كانت تُقام على هامش بعض المعارض التشكيلية أو بعض العروض المسرحية» [2].

فالتجريب إذن هو التجاوز والمغامرة في أعماق النص الأدبي والغوص في خبايا مفرداته بحثا عن لؤلؤة مفقودة يعيد لها الكاتب رونقها و بريقها وفاءً منه للأساليب والأطروحات التخيلية الفنية الموروثة، وهذا ما أكد عليه الأستاذ "محمد امنصور" في معرض حديثه عن التجريب، إذ يُقر بمستويين من التجريب، تجريب عام وآخر خاص فيقول: « وأقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من أسخيليوس إلى بداية هذا القرن، وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية؛ إذ يحاول كل مبدع في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق...أما التجريب الخاص فهو العمل

---

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب الروائي الجديد في المغرب)، ص 87.

[2] المرجع نفسه، ص 185.

الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيّغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي، ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور» [1].

فالتجريب في مجال القصة شأنه شأن المسرحية والرواية والشعر، لا يعدو أن يكون وعيا وتواصلا مع التراث، تواصل يولد أفكارا جديدة ومضامين مغايرة أحيانا، لأنه كما يقول "محمد برادة": «لا يعني الخروج على المألوف بطريقة اعتباطية ولاقتباس وصفات وأشكال جربها الآخرون في سياق مغاير؛ إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب؛ أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على الأسئلة الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم» [2].

سبق لنا القول إن الكتابة التجريبية هي خروج عن المألوف وكسر للحواجز، خرق للقوانين والمعايير الجمالية الثابتة لتستبدلها بجمالية مثيرة للأسئلة مغايرة للسائد، معبرة عن الواقع بطريقة منسجمة ومقتضيات العصر؛ فالذات المبدعة « قد تمارس التجريب في كل كتابة فكأنها لا تريد أن تتمايز عن الآخرين فقط؛ بل عن نفسها كذلك» [3]؛ فتضع نصب عينيها إبداعاتها السابقة كمرجع لها؛ فالماضي حاضر في كل الفنون ومنذ أقدم العصور، هو الشأن كذلك بالنسبة للرواية الغربية التي طالما استقت معارفها وفنياتها من الإرث الإغريقي في ملاحمه ومسرحياته، «فثمة جذور للرواية الغربية فنجدها في القصص اليوناني، الذي استمرت بعض خصائصه في الرواية الغربية المعاصرة، وهذا ما أكده

---

[1] محمد الكغاظ، التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق، العدد 03، 1989، ص 21، نقلا عن خرائط التجريب الروائي، محمد امنصور، مطبعة أنفو برانت، ط1، فاس، المغرب،1999، ص 23.

[2] محمد برادة، القصة القصيرة، الهوية، التجريب، الصيرورة، دورية الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد 7، 1988، نقلا عن خرائط محمد امنصور، مطبعة أنفو برانت، ط1، فاس، المغرب، 1999، ص 24.

[3] عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي، ص 11.

ميخائيل باختين (Bakhtine Mikhael) في معرض إشـارته للزمان والمكان في روايات "رابليه" المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة» [1].

وهذا هو حال الرواية منذ نشــأتها؛ فهي تبقى الجنس الأدبي المفتوح على الحوار الدائم، لأنها كما يقول "باختين" الجنس الأدبي الوحيد الذي لم يكتمل بعد، لأنه في حركة دائمة ومستمرة تواقة للتجدد والانفتاح على عوالم جديدة محطمة كل الحواجز الإيديولوجية والجغرافية؛ « فهي تستمد ديناميتها النظرية والإجرائية جنسـا أدبيا في ظل تشـكل دائم، وصيرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغيير أبنيته وتحولاتها» [2].

وبهذا يمكن القول إن الرواية هي أبرز الفنون على غرار القصــة والمسـرحية التي كانت محل التجريب لأنها الشكل الإبداعي الوحيد الذي يحظى بالتنوع والتداخل؛ قد يحوي في ثناياه خصـائص التغير والتبدل، فيمثل بذلك أرضـية خصـبة للتجريب الدائم في كل جوانب الرواية لأنها: « لا تتوفر على قوانين قارة أو ثابتة يمكن أن توهم الاطمئنان إليها باستمرار لأنها كما يقول "باختين" غير قابلة للتقنين بطبيعتها ما دامت شكلا يبحث بشكل دائم، ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشـكال التي يسـتقر فيها، من هنا صـعوبة الحديث عن معايير نموذجية قارة...» [3].

فالتجديد والتجريب والمغامرة كلها مسـميات لمسـار إبداعي جديد في الثقافة العربية أحدث قطيعة مع التراث النموذجي الشـكلي؛ لكنه بقي في تواصـل مع التراث السـردي

---

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصـرة، منشـورات إتحاد الكتاب العرب، دمشـق، سوريا،2002، ص 09

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، ص 18.

[3] محمد امنصـور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربة المعاصـرة، شـركة النشـر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، المغرب،2006، ص 61.

يستمد منه موضوعاته لا بهدف استرداد التاريخ فقط؛ إنما بهدف إقامة علائق جدلية بين الماضي والحاضر « بالأسئلة التي تسعى إلى تدمير سلطة السائد والمألوف والفني ثقافيا واجتماعيا؛ بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت وكلت إجابات هي أجمل وأعمق لعلاقات الواقع، لكنها تحمل أجنة أسئلة أخرى» [1].

وبهذا تكون الرواية الجديدة – التجريبية– قد خطت خطوة كبيرة متجاوزة التقنيات السابقة التي ظلت محبوسة في قوالب محدودة فيظل ما عرف بالرومانسية و الكلاسيكية لكونها تعتمد شكلا جاهزا مسبقا، وبفعل التجريب انحرف معنى الرواية.

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 31.

**ثانيا: الأسس المعرفية للتجريب:**

لم تعرف الرواية ثباتا على نهج معين لفترة طويلة من الزمن منذ نشأتها في الآداب القديمة حتى عصورنا المتقدمة، فظلت تجرب كل الآفاق الجديدة، وتحتضن كل الرؤى الجديدة دون حدود، وهذا ما جعلها تتسم بمرونة شكلية لا تخضع لقواعد ومواصفات ثابتة؛ بل أصبحت مساحة واسعة للهدم والبناء، هدم وتجاوز الأشكال التقليدية وخلخلتها، والبناء على أنقاضها برؤية معاصرة وحداثية محملة ذلك الموروث محمولات جديدة تخلق جسر تواصل بين القارئ وماضيه وحاضر هو مستقبله، إلى جانب هذا فقد نهلت الرواية الجديدة والمعاصرة من معين الآداب الأوروبية ومن فلسفتها ومذاهبها الأدبية التي أثرت في آداب العالم ككل.

وعليه يمكن للدارس ألا يعتبر التجريب مجرد تجاوز للموروث فحسب؛ بقدر ما يعني الحلول في ما هو جوهري ضمن مرحلة تاريخية ما « و الجوهري يعني تصوير الإنسان في لحظة من لحظات تطوره ونزوعه نحو مزيد من التحرر وتأسيس واقع أفضل» [1].

وإذا أمعنا النظر في حركة التاريخ الفكري والفلسفي، فلا وجود لحركة فنية دون ارتباطها بحركة فكرية تتماشى معها وتشكل بنياتها الفنية وتؤطر موضوعاتها، ولهذا كان لزاما علينا البحث في أفكار الأدب عن تلك الأسس والمعايير التي أطرت الرواية التجريبية والرواية الجديدة الغربية باعتبارها الأصل في تكون هذا الاتجاه الروائي؛ فماهي إذن المرتكزات المعرفية التي استُلهمت منها الرواية الجديدة، وأقامت عليها أسسها التجريبية؟

---

[1] شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص 71.

## 1/ المدرسة الفرويدية:

إن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب مسألة إشكالية، باعتبار أن الأدب يقدم وجهة نظر واقع الإنسان ووسطه، وحول الكيفية التي يدرك بها الإنسان هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه، والتحليل النفسي يقدم نفسه بطريقة مماثلة « النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة. لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة كي يضيء جوانب النفس (...)، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى»[1].

يسعى التحليل النفسي إلى خلخلة الأدب، وما تحمله النفس من أفعال وأفكار كانت متقوقعة داخل الأنا؛ فهذه العلاقة هي التي دفعت بالعالم النمساوي "سيقموند فرويد" "Sigmund Freud"* إلى الإنكباب على روائع الأدب يستدعي منها معطياتها النظرية، فكانت له بمثابة المنهل الذي استطاع من خلاله أن يؤسس لمدرسة في التحليل النفسي. وهذا التفكير قد أثر في الرواية الجديدة الفرنسية « فنحن نعلم أن الرواية الحديثة تأثرت بعلم النفس، وفلسفة العصر ومن أقطاب الحضارة الذين تركوا بصماتهم على الرواية فرويد» [2].

انطلاقا من هذا المنظور يتبين أن الرواية الجديدة شكلت نقطة التقاء بين الحقل المعرفي والحقل الإبداعي، رغبة منها في تجسيد المفاهيم والقضايا الفكرية، واستيعاب الواقع، وفهم خصوصيات الإنسان المعاصر من خلال سلوك الفرد والجماعة.

---

[1] عز الدين إسماعيل، التحليل النفسي للأدب، دار العودة، ط 4، بيروت، لبنان، ص 13.

* سيغموند فرويد "Sigmend Freud" (1856-1939)، طبيب أعصاب نمساوي ومفكر حر يعتبر مؤسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس اشتهر بنظريات اللاوعي والتداعي الحر، كما اشتهر بإعادة تحديد الرغبة الجنسية والطاقة التحفيزية الأولية للحياة البشرية.

[2] محمد شاهين، آفاق الرواية البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، 2001، ص 10.

الواضح أن فرويد قد جعل من الأعمال الأدبية المادة الأساسية التي يستوحي منها مادتة النظرية، ليحاول بعد ذلك تطبيقها من خلال أفعال تلك الشخصيات وسلوكاتها والغوص في أغوار النفس البشرية؛ حيث وُجد « في الأعمال الأدبية أدوات شرح تدعم نظريته عن الحياة النفسية، وهو ما حمله على قراءة أعمال غوته ومايكل أنجلو وليوناردو دافنشي وستيفان وشكسبير وغيرهم كثيرون» [1].

محتوى القول إذن إن الأدب هو الآخر إتكأ على أطروحات علم النفس الفرويدي، ليستضيء ويستمد منها تأويلات ورؤى جديدة تتضح بجلاء في التأثير الواضح بين المدرسة الفرويدية والرواية الجديدة، وذلك لأنها – الرواية الجديدة– تسعى إلى تأسيس أسلوب جديد للكتابة الروائية يتجاوز «المقولات التي تحيل الإبداع على الوعي والإلهام أو الواقع الاجتماعي الصرف أو العقل إلى مكون مماثل وراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي، ويغذيه فيكون مصدرا حقيقيا للإبداع وللكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت لأن الإبداع في جوهره ليس إلا تنفيسا عن الصراع الذي يسكن الشخصية» [2].

ولعل تأكيد "فرويد" على هذا الجانب الخفي في الإنسان وما يتضمنه من حقائق تعكس الجانب الجوهري له، هو الذي دفع بكُتاب الرواية الجديدة إلى البحث في عالم اللاشعور للوقوف على الخلفية التي تعكس خبايا الإنسان المعاصر عن طريق رغباته وأحلامه التي تُعد تقنية من تقنيات التأليف التجريبي.

إضافة إلى تقنية الحلم نجد "فرويد" يوظف تقنية التداعي الحر على الأعمال الأدبية في شكل حوار داخلي، ويعبر عن صراع النفس البشرية مع باطنها، وهو أسلوب سردي

---

[1] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 103.

[2] حبيب مونسي: القراءة والحداثة، ص 81.

جعلت منه الرواية الجديدة نقطة ارتكاز في الكتابة التجريبية فهو « أداة مناسبة لتجسيد هذه الحالة النفسية باستخدام ضمير المتكلم تارة وضمير المخاطب تارة أخرى» [1].

بهذا تكون الشخصية الروائية قد عبّرت عن حالتها النفسية بطريقة المناجاة التي تترجمها اللغة المستخدمة في التعبير؛ الأمر الذي دفع فرويد إلى الاهتمام بها لكونها أداة تعبيرية يغوص من خلالها القارئ في أعماق الشخصية الروائية والنفس البشرية بحثا عن مواطن القلق والاضطراب من خلالها خاصة وأن « التحليل النفسي كان أيضا يرتبط مباشرة بالمعضلات اللغوية بسبب استخدامه للبُنى الرمزية» [2].

وهكذا تغدو اللغة في الكتابة التجريبية أطروحة من أطروحات التحليل النفسي الذي يعتمد على التداعي الحر والحوار الداخلي؛ مما جعل من الرواية الجديدة تنتسب إلى رواية تيار الوعي.

ودون شك إن طريقة التحليل النفسي التي وضعها "فرويد" عن علاقة علم النفس بالأدب عامة والرواية الجديدة خاصة، قد كشفت أكثر عن سلوكية الفرد والمبدع على حد سواء من خلال تلك التقنيات التي حاول أن يطبقها على الشخصية الروائية، لتجعل بذلك الرواية الفرنسية تسعى إلى استنباط أفكاره وتوظيفها في بلورة لغة الرواية الجديدة – التجريبية–.

---

[1] عامل مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص 20.

[2] ديفيد وورد، الوجود والزمن والسرد، (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان الدار البيضاء، المغرب، ص 272.

## 2/ الفلسفة الوجودية*:

شهد القرن العشرون ثورة إيديولوجية، فكرية تجسدت نتائجها في نشوء تيارات فلسفية وسياسية عديدة؛ كالاشتراكية، الشيوعية الرأسمالية والوجودية، وتعد هذه الأخيرة من أكثر المذاهب الفلسفية استقرارا في الإبداع الأدبي؛ حيث نجد: « كثيرا من الأدباء انتهجوا النهج الوجودي في رسم رؤاهم وشخصياتهم وتحليلاتهم، حتى تبلور في النصف الثاني من القرن العشـــرين، ما يدعى بالأدب الوجودي، وكان من أبرز أدبائه جون بول ســـارتر "J.P.Sartre"، و "ألبير كامو" (A.Camus) » [1].

فقد جاءت روايات "سـارتر" و"كامو" كتعبير عن الرؤية الفلسـفية التي تقول بعبثية الحياة والدور المحوري لذات الإنسـان الذي عليه أن يختار أسـلوب حياته بنفسـه، وهذا الاختيار الحر هو الذي يحدد وجوده من منطلق حريته.

ولعل إيمان الوجودية بالحرية الفردية التي تمكّن الإنسـان من تنظيم حياته هو الذي جعل من الرواية الجديدة تنجرف وراء تيار هذه الفلسفة « التي آثرت أن تجعل تجليها في حقل الأدب كلية؛ بدل أن تذهب إلى مدارات التفلسف الجافة» [2].

فالرواية الجديدة تقوم أسـاسـا على تفجير تلك القواعد الجاهزة المعروفة في الكتابة التقليدية، وذلك بمغامرة حرة تسـعى إلى خلق طرائق جديدة في السـرد الروائي تتكأ على

*الوجودية هي حركة فكرية معاصرة تهتم بوجود الإنسان وبما يصنعه وتقدير إرادته على تغيير هذا العالم، ويعتبر كل من مارتن هيغر وجون بول سارتر ألبير كامو رواد هذا المذهب، وتتمثل مبرراته في أسبقية الوجود عن الماهية الفردية الحرية، القلق، الرفض.

[1] عبد الرزاق الأصـفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصـوص لأبرز أعلامها، منشـورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 185.

[2] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص 115

الحرية؛ إذ أن « الرواية الجديدة لحظة انفلات وانعتاق من الأشكال التي غالبا ما كانت تنتهي إلى تقييد الكتابة في أصول ومبان تقيم حدودا وحواجز للكتابة والخيال» [1].

انطلاقا من هذا اعتمد كتاب الرواية الجديدة على مبدأ الحرية أساسا في العملية الإبداعية كان هذا بمثابة القاسم المشترك بين الرواية الجديدة والفكر الوجودي، وهذا الالتقاء يوحي أن رؤية كل منهما للشكل الفني لا تعارض فيها، « فالوجوديون شأنهم شأن أدباء القرن العشرين لا يقدسون الأطر القديمة والأشكال الشائعة؛ بل يعيدون النظر في كل الطرائق والأساليب ويحطمون المألوفات السابقة ويحاولون خلق تقنيات جديدة» [2].

إذن يمكن القول إن الشكل الفني المؤطر للرواية الجديدة هو تلك الكتابة التجريبية التي سعت إلى هدم تلك الثوابت بحرية مطلقة مستندة في ذلك التحول على تلك الفلسفة الوجودية التي آمنت بحرية الفرد، وهذه الحرية هي التي **امتحَّ** منها الجنس الروائي خصائص شكلية موضوعية، ذلك أن: « الرواية التجريبية هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، فلكل وقائع مختلفة وأشكال من القصص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تُأسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها» [3].

في الأخير يمكن القول إن الوجودية كفكر قد حملت هموم الإنسان المعاصر، وحاولت أن تعالج مشاكله بمختلف تجلياتها؛ فإن الرواية التجريبية قد استطاعت إنجاز تحول نوعي يشمل مكونات الخطاب السردي من خلال تلك الخاصية الزئبقية التي لا تخضع لقاعدة ولا تنساق لتقليد.

---

[1] جورج دورليان، (الرواية الجديدة في فرنسا مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت العدد 544.

[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 187.

[3] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس،2004 ، ص 291.

## ثالثا: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية:

### 1/ التجريب في الرواية الغربية:

برزت علامات التجديد في الرواية عموما عقب الحربين العالميتين في أوروبا و أمريكا متأثرة بذلك التعقيد والتطور الذي وسم العصر في كافة مجالاته الفكرية والسياسية والفنية. فاتخذ الجنس الروائي هذه العوامل مطية للانفلات من تلك النظرية التقليدية البلزاكية* لمكونات الرواية بمعنى « تغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين وبخاصة منهم "ألان روب غرييه" و"نتالي ساروت" و"كلود سمون" و"ميشال بوتور"» [1].

وهذا التعبير هو الذي ميز الرواية الجديدة عن الرواية التقليدية لأنها « 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؛ إلا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا مقبولا في تمثل الروائيين الجدد» [2].

بناءَ على ما سبق ذكره في الحديث عن الأسس النظرية للتجريب، وبالنظر إلى المرجعيات الفكرية التي ينطلق منها فمصطلح الرواية التجريبية يدل دلالة عامة على الحركة التجديدية التغييرية الشاملة التي شاعت في الغرب، وليس الحديث عن الرواية

---

* أونوري دي بلزاك (1799–1850): عد الرائد الحقيقي للمذهب الواقعي، وسميت الواقعية/ التقليدية بالرواية البلزاكية، وهو من منظريها بأعماله الروائية، الكوميديا البشرية، الأدب، ينظر بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ص 125.

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، العدد 240، ص 1998، الكويت، ص 47.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

الفرنسية تحديدا من باب تعميق النزعة المركزية الأوروبية؛ إنما مراعاة لسمة التمرد التي لازمت هذا الشكل الروائي الذي كان علامة فارقة في إبداعات القرن العشرين.

ارتبط التجريب بتلك المغامرة الشكلية في إنتاج خطاب روائي جديد، وذلك بتفجير طرائق السرد الروائي التقليدي، وبناء الرواية على فكرة الهدم والتفكيك، هدم تلك الأشكال والقوالب الجاهزة التي تختص بقواعد البنية التقليدية للرواية وتفكيك تلك القيم والمرجعيات التي طالما كبحت مخيلة الروائي. يرى "ميشال بوتور" في كتابه بحوث في الرواية الجديدة أن « الروائي ليس هو الذي يصنع الرواية؛ بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها» [1].

بمعنى أن الرواية الجديدة قد شكلت طفرة حداثية في حقل الإبداع الأدبي، وذلك لسعيها الدائم إلى التفرد ، محاولة في الوقت ذاته الاستفادة من ذلك التراكم الروائي الذي سبقها فكتابها « راحوا ينبشون ماضي التراث الفرنسي وغيره من الأسلاف، ينسبون أنفسهم إليهم من فلوبير الى بروست وريمون روسيل (من الفرنسيين) وإدغار ألان بو، ودستوفسكي وجويس وفولكنر وكافكا وفرجينيا وولف (من غير الفرنسيين) اعتبروا أنفسهم مكملين لمسار هؤلاء الذين أتوا بتعديلات في أصول السرد الروائي وآليته، أكثر غموضا وتموجا في تراكيبه النصية أشبه بملصقات الرسوم التجريدية» [2].

يبدو من خلال هذا الحديث أن الرواية الجديدة بأشكالها الجديدة وروحها المغايرة قد انسلخت من ثوب الرواية الواقعية البلزاكية، لترتدي ثوبا جديدا مرصعا بالوصف والتعدد اللغوي والزمني «جاعلا من الحوار الداخلي عصب الرواية، وأغنوا بنيتها باعتماد المستويات السردية المتداخلة (...) متخلين عن تلك التي جعلت من الراوي إلاها كليا

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات العويدات، بيروت، لبنان،1982، ص 14.

[2] جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس، 2004، ص 89.

للمعرفة، وأخيرا رأوا في الذين حرروا الشخصية الروائية من النمطية الجامدة أمثال بروست وكافكا، واستبدلوها بضمير يمتص آلاف الانطباعات والتأثيرات؛ فضلا عن الذين شعروا مثل "أندريه" جيد بضرورة الدمج بين الرواية ونظريتها لتصبح الرواية نفسها بحثا. كل هؤلاء شكلوا أسلافا أناروا طريق رواد الرواية الجديدة» [1].

إن سعي رواد هذا الاتجاه الإبحار في مرحلة جدية للكتابة الروائية تنزع نزعة التجريب على صعيد الأشكال المنفتحة على رؤى وفلسفات تستضيء بها، « ويعتبر " آلان روب غرييه" واحدا من أكثر ممثليها أصالة وألمعية، وهي المرحلة التي يميزها ظهور عالم مستقل للمواضيع، له بنيته الخاصة وقوانينه الخاصة، ويمكن عبره وحده للواقع الإنساني أن يعبّر عن نفسه إلى حد ما» [2].

شكلت مجمل أعمال "روب غرييه" ذلك التنوع الفكري وتلك الرغبة في التحرر. فقد ألف روايته الأولى المماحي (Les Gommes) عام (1953)، ثم تتابعت أعماله الروائية المتلصص (Le vayeur) ، (1956) والغيرة (La jalousie) (1957)، كما قدّم تنظيرا لحركة الرواية الجديدة من خلال كتابه "من أجل رواية جديدة " Pour un nouveau Roman" (1955) [3]، ففي هذه الإبداعات خلخل "روب غرييه" تلك المفاهيم السردية من شخصية وحبكة جاعلا منها مبادئ انتهت مدة صلاحيتها؛ حيث جاءت رواياته بحبكة مفككة متحررا بذلك في كتابته لرواية "المماحي" من خلال محوه لمشهد الاغتصاب والجريمة. فتغدو الكتابة عنده لغزا يستفز القارئ ويدفعه إلى التأويل.

---

[1] جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا، ص 89.

[2] فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 47.

[3] ينظر: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، ط2، 2002، ص 45.

بينما سعى"ميشال بوتور" لنمط جديد من السرد من خلال روايته التحول " La Modification" عام (1957)؛ حيث يروي مسار حكاية شخصية في قطار من باريس إلى روما، مشتغلا في هذه الرواية على الزمن و تنظيمه باستعماله الضمائر في الرواية فيقول: « تكتب الروايات عادة بصيغة الغائب أو المتكلم، ونحن نعلم علم اليقين أن اختيار إحدى هاتين الصيغتين هو من الأهمية بمكان وأن ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يُقال لنا بصيغة المتكلم» [1].

يعتبر "ميشال بورتور" أن استعمال ضميري المتكلم والغائب في سرد أحداث القصة يجعل منها تتسم بالتعليمية، بينما سعى في مؤلفه بحوث في الرواية الجديدة إلى استعمال ضمير المخاطب(vous ) « هنا يجب استعمال ضمير المخاطب الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي تروى له قصته الخاصة به» [2]، فضمير المخاطب لا يحمل معنى أحاديا؛ إنما يحمل معاني الأنا (Je)، ومعاني الضمير هو IL، وهذا الجمع بين الضمائر يجعل من الرواية ذات خطاب جماعي تروي أحداث ومغامرات أفراد لتعبر بذلك بضمير المخاطب عن مجتمع بأكمله.

إضافة إلى سعي الرواية الجديدة كما سلف الذكر إلى تفكيك الحبكة واضمحلال الشخصية وذوبانها من خلال تعدد الضمائر؛ نجد أن للزمان والمكان نصيبا في الرواية التجريبية – الجديدة– التي « انعتقت من الزمن الخارجي، زمن الساعات والتقويمات لتخضع للزمن الداخلي، الزمن الذاتي، الإنساني، وذلك عبر الاستعانة بالحوار الداخلي (المونولوج)، وبما يسمى (مجرى الوعي) الذي ظلت "نتالي ساروت" وفية له» [3]، ولعل هذا ما يجعل من الرواية التجريبية لم تعد تفصل بين زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن

---

[1] ميشار بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 63.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

[3] جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا، (المغامرة في الشكل والمضمون)، ص 94.

القراءة بل أصبح هناك متاهاً بينهم. كذلك هو الحال بالنسبة للمكان؛ حيث اعْتُبر حاملا فكريا في العمل الروائي، عندما لا يكون مجردا؛ إنما بما يلحقه من أشياء تخترقه أو أثاث تزيينه، وتحاول التعبير عن تلك الشخوص التي تتحرك فيه، « فعندما يصف لنا بلزاك أثاث قاعة ما فهو يصف تاريخ الأسرة التي تشغله، وإذا كانت موزعة فذلك يدل على أن الأسرة قد ساءت أحوالها، ولا ينطبق ذلك على الأسرة وحدها؛ بل على البيئة بأجمعها» [1].

من خلال جهود هؤلاء الرواد، وما حققته منجزاتهم الأدبية والنقدية في تحويل مجرى البناء السردي من خلال تلك التقنيات الجديدة الموظفة في مجمل أعمال هؤلاء الأعلام، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص قد انطلق من مفهوم الحرية كمبدأ أساس في العملية الإبداعية أتاح لها إنتاج طرائق سردية جديدة.

## 2/ التجريب في الرواية العربية:

ارتبط مصطلح التجريب في الرواية بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث رواية جديدة « استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، وظهرت في ستينيات القرن الماضي» [2].

على الرغم من حداثة الرواية العربية فإنها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميا لا يستهان به وتغيرا كيفيا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني. وعرفت هذه الرواية

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 54.

[2] سندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 22.

عدة مراحل فنية في نشـأتها انطلاقا من الأشـكال الجنينية الأولى مرورا بتلك الأشـكال التأسيسية التي شاعت عند طائفة من الكُتاب أواخر القرن الماضي أمثال "الطيب صالح"، "نجيب محفوظ"، "الطاهر وطار" وغيرهم، وصـــولا إلى مرحلة التجريب التي اتخذ فيها الروائيون العرب مرآة للحداثة والإبداع متكئين على ذلك التزاحم التراثي العربي.

يمثل التجريب في المشـهد الروائي العربي عموما إسـتراتيجية نصـية لها طرائقها الفنية، وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صـيغ جديدة ومغايرة رؤيةً وتشـكيلا على الرغم من أن هناك من يعتبرها – الرواية العربية– رواية تجريبية بِطبيعها، يقول محمد الباردي: « أليسـت الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشـأت منقطعة عن تراثها السـردي، ونهضـت مواكبة لأشـهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية؟ » [1].

ولعل "محمد الباردي" في قوله هذا يقر بحداثة الشكل الروائي في الموروث العربي باعتبار أن الأمة العربية قد مارست الشعر بادئ ذي بدء على الرغم من وجود بذور لفن القص في موروثنا السـردي؛ إلا أن رغبة الروائيين العرب في تجاوز تلك النصـوص الكلاسيكية بتجريب كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية من مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية والرواية الفرنسية الجديدة، بالإضافة إلى الإطلاع على النصوص التراثية العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي و الإسـلامي سـياسـيا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا.

وعلى إثر هذا التأثر حاول بعض كتاب الرواية أن يلجوا مغامرة التجريب عن وعي بهدف تطوير الرواية العربية سواء على مستوى الشكل أو طرق السرد أو اللغة أو بنية المكان والزمان وتقنيات معالجتها. ومن ثمة ظهرت أعمال روائية عديدة عبّرت عن هذا

[1] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 291.

الاتجاه أمثال الروائيين "عبد الرحمان منيف"، "إبراهيم صنع الله"، "إدوارد الخراط"، "جمال الغيطاني"، "رجاء العالم"، "إبراهيم الكوني" "عز الدين التازي"، "الميلودي شغموم، "إبراهيم الدرغوثي"، "الطاهر وطار"، "واسيني الأعرج"، "عز الدين جلاوجي" وغيرهم.

فرواية "ذات" لـ"إبراهيم صنع الله"* « تستمد حداثتها من نزعتها التجريبية، التي تطرح من جديد إشكالية التمثيل وطبيعة الجنس الأدبي. ولاشك أن المتتبع لأعمال "صنع الله إبراهيم" على سبيل المثال منذ صدور الرواية الأولى التي كتبها: تلك الرائحة إلى بقية الروايات يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة في خلخلة البُنى السردية السائدة في الرواية العربية، وزعزعة طقوس التلقي التقليدية التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمنا طويلا» [1].

فقد استطاع " إبراهيم صنع الله" من خلال أعماله الروائية أن يغوص في متاهات التجريب على مستوى مضمون الرواية أو على مستوى الشكل؛ ففي رواية "ذات" يكمن البعد التجريبي في أنها: « خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر» [2].

ينضم إلى جيل "صنع الله إبراهيم" الكاتب الكبير "جمال الغيطاني" الذي يرسم مساره الإبداعي بجملة من الروايات التي اتخذت التجريب وتقنياته طريقة ووعيا بضرورة التجديد والمغامرة. فهو« يكرس النموذج الذي يلجأ إلى التراث العربي الإسلامي تاريخا وأدبا ليستوحي منه تقنياته ويطرح من خلاله قضايا المجتمع العربي المعاصر» [3].

---

*إبراهيم صنع الله، روائي مصري يعتبر من الكتاب المثيرين للجدل بحيث تتميز أعماله الأدبية بصلتها الوثيقة بتاريخ مصر السياسي؛ أهم أعماله اللجنة؛ بيروت بيروت؛ ذات.

[1] إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد الباردي، ص 301.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 55.

يُعد "جمال الغيطاني" من أبرز المجددين في الرواية المصـــرية العربية من خلال توظيفه للتراث بمفهومه الواســـع في عدد من رواياته على غرار رواية "الزيني بركات" و"كتاب التجليات" الذي يروي تجربة تتعلق بالموت والزمن والنســيان والعالم الآخر فكان الشكل المتسع شكل التراث الصوفي"[1].

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الرواية عند المبدعين –إبراهيم صنع الله وجمال الغيطاني– هي مغامرة شـــكلية تجريبية ســـعى من خلالها هؤلاء إلى تحطيم تلك البنية التقليدية للرواية بنســـج رواية تجريبية تجديدية تتوافق ومتطلبات الواقع المعيش وتواكب أشهر حركات التجريب في العالم.

و على غرار التجربة الروائية المشـــرقية فقد شـــكل التجريب في المشـــهد الروائي المغربي عموما ظاهرة فنية اتســـمت بالتجديد والحداثة على الرغم من حداثة عهدها؛ إلا أنها استطاعت أن تتبوأ مكانة خاصة عربيا وعالميا؛ فالناقد "بن جمعة بوشوشة" في مؤلفه الموســوم بالتجريب وارتحالات الســرد الروائي المغاربي يشـير إلى أن رواية التجريب في المشـهد الروائي المغاربي قد نحت ناحيتين « الأولى تأصـيلية صـدر عن وعي عدد مهم من كتاب الجيل الجديد من كتاب الرواية المغاربية في الثمانينيات، بإمكان كتابة نص روائي مغاربي له نكهته الخاصـة التي تستمد منها العلامات الدالة على خصوصيته وذلك باســتثمار عناصـــر التراث المغاربي والعربي دون رفض الاســتفادة من منجزات الرواية العالمية والفرنسية خصوصا» [2].

وســـلك هذا المنحى عدد مهم من الروائيين المغاربة، ولعل التونســـي "محمود المسعدي" في رواية "حدَّث أبو هريرة قال":«تعد نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الروائية

---

[1] المرجع نفسه، ص 73.

[2] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 10.

المغاربية والعربية على حد سواء..من خلال استثمار عناصر من التراث السردي القديم متمثلة في الحديث والرحلة» [1].

أما الروائي التونسي الذي مارس الكتابة التحديثية التجريبية بإجماع النقاد على ذلك هو "إبراهيم الدرغوثي"*، ذلك لأنه استطاع عبر مسيرته الإبداعية أن يستحدث طريقة خاصة في الكتابة « ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش والأسطوري، والعجيب والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك»[2]؛ فالغوص في أعماق النصوص الروائية والقصصية نجدها قد نهلت من منابع فكرية عدة تراثية تراوحت بين توظيفه للقرآن الكريم والتوراة وألف ليلة وليلة والحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، وقد جاء هذا التوظيف في روايته الموسومة "بالدراويش يعودون إلى المنفى"، وهذا التداخل هو ما جعل رواية « الدراويش نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء»[3].

أما الاتجاه الثاني الذي سلكته رواية التجريب «فقد قامت على المغامرة الشكلية واللغوية؛ حيث أدرك أصحابها أن التجريب الروائي لا يعدو في جوهره أن يكون لعبة شكلية ولغوية»[4].

وفي هذا الاتجاه يواصل "إبراهيم الدرغوثي" إبداعاته بجملة من الروايات –"القيامة الآن"، "رجل محترم جدا"، "كأسك يا مطر"، "الخبز المر"– ناسجا في إبداعاته عوالم عجائبية متفردة في الكتابة الروائية، عابثا فيها، بمكونات بنائها السردي المكاني والزماني

---

[1] المرجع نفسه، ص11.

*إبراهيم الدرغوثي: قاص و روائي تونسي ينتمي إبداعيا إلى كتاب الرواية الجديدة التجريبية أهم أعماله :الدراويش يعودون إلى المنفى.

[2]عمر حفيظ،التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي، القصصية والروائية، ص 25.

[3]المرجع نفسه، ص ن.

[4] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 13.

« إن الزمن في رواية "القيامة الآن" واحد و متعدد في الوقت نفسه، هو واحد لأن السارد يذوب كل مستوياته في هذا الظرف المبني الذي لا تتغير علامات إعرابه الآن/ الماضي والحاضر والمستقبل» [1].

يمكن القول إن وجود هاجس التجريب والتجديد لدى الروائيين التونسيين على غرار "إبراهيم الدرغوثي" و"محمد رضا الكافي" و"صلاح الدين بوجاه" قد جعل من أعمالهم قفزة نوعية راهنت عليها الرواية التونسية لبلوغ مصاف العالمية، والخروج عن نطاق المحلية.

بينما كانت الرواية التونسية تنمو بخطى متثاقلة كانت في الضفة الأخرى الرواية المغربية – المغرب الأقصى– تواكب العصر وتسعى إلى تشكيل مرحلة جديدة في الكتابة الروائية تتسم بالتجريب بحثا عن كتابة مغايرة وحديثة تبلور متطلبات المجتمع وحاجاته، فكان مسار التجريب الروائي المغرب حافلا بالأعمال الروائية التي حاول مبدعوها خلق مسار نقدي معاصر. وذلك بتجريب طرائق جديدة في الكتابة تتجاوز الشكل الواقعي وتكسر بنية الزمن وتستثمر التراث. ويعد "عز الدين التازي" و"الميلودي شغموم" و"بن سالم حميش" و"محمد برادة" وغيرهم ممن راهن على مستقبل الكتابة الروائية في المغرب بإبداعاتهم.

فقد جاءت التجريب الروائي في المغرب متنوعا ومتعدد المواقف حاله حال المجتمع المغربي؛ مما دفع بالناقد "محمد امنصور" بالتفريق بين المفاهيم التي نُعت بها التجريب، فقد عرّفه بمفهومه التقليدي ثم مفهومه الإيديولوجي فمفهومه السوسيولوجي ، ثم مفهومه الفني، «إن التجريب في الفن بصفة عامة وفي المسرح بصفة خاصة عبارة عن اقتراحات

[1] عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي، خصوصية والروائية، ص 63.

في مجالات الإبداع المختلفة اقتراحات يُقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة»[1].

لقد فتح التجريب للكتابة الروائية أبواب التجاوز والمغامرة من خلال كوكبة من الكتاب. فرواية "زمن بين الولادة والحلم" لـ "أحمد المديني" قد عدّها النقاد الانطلاقة الأولى لمسارات التجريب في المغرب فيقول "نجيب العوفي" « أرى مغامرة أحمد المديني في روايته زمن بين الولادة والحلم بالغة التطرف والتحرر؛ حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرواية والشعر والقصة فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها» [2].

هكذا كانت بداية التجريب المغربي لتتوالى بعد ذلك إبداعات الروائيين مؤسسين فيها لمفهوم التجريب كمنهج وأفق جديد للكتابة يتداوله الروائيون على اختلاف اتجاهاتهم وآرائهم، فـ"عبد الله العروي" في روايته "أوراق" يحاول من خلالها اللعب داخل الرواية وذلك بلجوئه إلى السيرة فتصبح العلاقة بين السيرة والرواية « لا تقف عند حدود عنصر الحكي فهناك ذاكرة روائية تخترق رؤية النص الفنية لتربط بينه وبين كلية التجربة الإبداعية للعروي، ولعل أبسط مؤشر على امتداد حلقات تلك الذاكرة هو حضور اسمي إدريس وشعيب كقرينتين مشتركتين بين مختلف روايات المؤلف» [3].

إلى جانب ممارسة كتابة الرواية السير ذاتية فإن الرواية المغربية قد ولجت كذلك مضامين التراث من خلال رواية "عين الفرس" للروائي "الميلودي شغموم" التي حاور فيها

---

[1] محمد امنصور، إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 76.

[2] نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدار البيضاء، 1980، ص 326، نقلا عن مجلة الخطاب.

[3] محمد امنصور،خرائط التجريب الروائي، ص 67.

نص "ألف ليلة وليلة" من خلال شخصية "شهرزاد" إذ « إن عودة نص (عين الفرس) إلى الليالي كنص مثال لا تستهدف المماثلة بحد ذاتها، وإنما تومئ إلى منزع للمعارضة قيد التكوُّن، من هنا فإن محاورتها للأصول لن تتم على قاعدة المحاكاة بمضمونها الآلي وإنما سيكون التناص أفقها للحوار المنتج وأرضيتها للتحيين المخلخل» [1].

إن ما أنجزه "أحمد المديني" و"عز الدين التازي" و"الميلودي شغموم""، وغيرهم كان بمثابة نواة لإنشاء الرواية التجريبية في المغرب من خلال تفكيك المعمار البنائي للرواية التقليدية، والاستثمار المجاني لمختلف أشكال اللعب المكاني والزماني لتغدو بذلك رواية التجريب رواية الحداثة.

[1] استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، محمد أمنصور، ص 175.

## رابعا: الرواية الجزائرية بين التأسيس ومغامرة التجريب:

### 1/ التجريب في الرواية الجزائرية:

لقد حاولت الرواية الجزائرية على غرار نظيرتها الرواية العربية خوض غمار التجريب والانفتاح على كل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة أملا في تحقيق الحداثة السردية في ظل مرحلة تاريخية دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث. تميزت بتأزم تحولاتها وعمق تناقضاتها، لأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب تطورات المجتمع وتغيرات الواقع. فبات من الضروري البحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الراهن، تتجاوز السائد بفعل المغامرة التي تنقض « المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال الذي يولد السؤال، وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها» [1].

ولعل أهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست جانب الشكل في الرواية الجزائرية هو تغيير الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالمسرح والقصة والشعر والأسطورة والسيرة الذاتية وأدب الرحلات « فالخطاب الروائي أصبح يشكل خصوصيته تبعا لهذه النقطة من خلال قدرته على مجاورة الخطابات الأخرى واستيعابها وتوظيف إمكاناتها وفق نمط من العلاقة يضبط واقع الخطاب الروائي ويحدد خصوصيته» [2].

يعد الروائي "الطاهر وطار" من بين الأسماء اللامعة في المؤسسة الروائية الجزائرية بأعمال مثلت إضافة نوعية في التجربة الروائية الجزائرية من مثل: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"،"الزلزال"،" اللاز" و"الحوات والقصر" التي وظف فيها الأسطورة؛

---

[1] هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010، ص 39.

[2] محمد امنصور، إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 78

مما جعل الرواية تنفتح على دلالات متعددة وتقنيات لغوية متجددة. « إن انفتاح رواية الحوات والقصـر لم تقتصـر على الناحية الموضـوعاتية كي تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده في ضـوء التجريب الروائي الذي سـعى الكاتب لبلورته فحسـب؛ بل كانت الدلالات الرمزية فيها تتبع أيضـا من اللفظة الواحدة أو من التركيبة اللغوية المنفردة عن النص» [1].

كما حاول اسـتثمار الموروث الديني في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، من خلال استشهاده ببعض الآيات القرآنية وبعض الأدعية إلى جانب استحضاره لبعض الشخصيات الإسلامية وغيرها من الأحداث والوقائع.

لم تقتصـر الكتابة التجريبية على "الطاهر وطار"، بل برز في السـاحة الإبداعية جمع من الأدباء حاولوا الغوص في متاهات الحداثة السـردية، مسـلحين بأدوات تجريبية تجديدية من مثل: "رشـيد بوجدرة"، "واسـيني الأعرج"، "إبراهيم سـعدي"، "الحبيب السـايح"، "أحلام مستغانمي"،"أمين الزاوي"، "بشير مفتي"، "عز الدين جلاوجي".

فالقارئ لأعمال "واسيني الأعرج" الروائية بداية من "طوق الياسمين" مرورا بـــ"وقع الأحذية الخشـــنة" ثم "نوار اللوز" و"فاجعة الليلة السـابعة بعد الألف" ثم "المخطوطة الشرقية"و"شرفات بحر الشمال"، مرورا بـــ"سيدة المقام" و"حارسة الظلال" و"ذاكرة الماء" انتهاءً بكتاب "الأمير" و"بيت الأندلس" و"أصـابع لوليتا"، يدرك أن واسـيني الأعرج يحترف الكتابة الروائية حتى النخاع، ويعد من الأقلام القليلة في الجزائر التي اسـتطاعت حجز مكان لها في ذاكرة المتلقين، وبهذا فإن «تجربة واسيني الأعرج الروائية تعكس هذا التقاطع بين سـؤال المثاقفة وسـؤال التأصـيل، وهي تمارس مغامرة التجريب بحثا عن المغامرة من

[1] فهيمة زيادي شـيبان، التجريب والنص الروائي، الحوات والقصـر أنموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010، ص 2.

أشكال الكتابة وأدوات السرد؛ مما جعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة عن مختلف الأنساق الجمالية القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر في تاريخها الحديث والمعاصر» [1].

ففي رواية "طوق الياسمين" نلاحظ تلك المزاوجة الأنيقة التي أحدثها واسيني بين المكون الروائي والمكون السير ذاتي؛ حيث تستمد الرواية مادتها من حياة الكاتب الخاصة التي قضاها في دمشق، ولا يتوقف التجريب عند هذه المزاوجة بل يتجاوزها إلى استثمار التراث بكل أنواعه إضافة إلى تطلعه الواسع بالثقافة الغربية عموما و الفرنسية خصوصا إلى جانب اهتمامه بالتاريخ العربي والإسلامي، وقد ظهر ذلك جليا في أعمال عدة؛ ففي رواية "الأمير" يبلغ "واسيني الأعرج" قمة التجريب من خلال اشتغاله على التاريخ، ومحاولته مزج المكون الروائي بالمكون التاريخي من خلال تطرقه لشخصية تاريخية عظيمة في تاريخ الجزائر، وقد أثارت هذه الرواية بالذات الكثير من الجدل في الأوساط الأدبية العربية لتكسيرها المألوف، وتجاوزها السائد المعروف في الطرح الروائي العربي.

تجلت قوة "واسيني الأعرج" التجريبية أكثر في راويته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" –رمل الماية– التي حاور فيها ألف ليلة وليلة، ذلك العمل التراثي السردي العظيم، رغبة منه في استرداد تلك التقاليد السردية العربية.

فقد قام في هذا العمل الروائي بإعادة صياغة الموروث التراثي والتاريخي في صورة تناص صريح باستحضاره لأسماء وشخصيات كان لها باع طويل في رسم التاريخ العربي الإسلامي.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 123.

وهكذا تستمد تجريبية واسيني الأعرج تميزها من نزعة صاحبها التأصيلية للكتابة الروائية المتفردة الحالمة لسبر أغوار التراث وعطاءاته الممتدة .

من خلال ما سبق ذكره في هذا الفصل عن النظريات والأفكار التي أنجبت مفاهيم متعددة للتجريب الروائي في حقوله المعرفية والأدبية الغربية منها والعربية وصولا إلى التجريب الروائي في الرواية الجزائرية ممثلة بالروائي "واسيني الأعرج" في روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" والتي ينبني عليها الفصل التطبيقي لهذا البحث من خلال مكاشفة هذه الرواية التي تعطي لتجربة واسيني الأعرج خصوصيتها وسط التراكم الروائي قديمه وحديثه، فيضطلع بدور في هذا المضمار من خلال محاولة تشخيصه لأهم تجليات التجريب في هذا المنجز الروائي، فما هي ملامح التجريب الروائي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف؟ وقبل الإجابة عن هذا الإشكال كان لابد من الحديث عن هوية هذا النص الروائي انطلاقا من العنوان الذي شكل مجازفة بالنسبة للكاتب، من خلال تناصه مع نص ألف ليلة وليلة.

## 2/ "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ومجازفة العنوان :

تعد أعمال واسيني الأعرج الروائية من الأعمال الإبداعية المفعمة بالتجديد والتجريب على كل المستويات، من حيث اللغة والمواضيع والشخصيات، فالمطلع على رواياته يتذوق تلك الجدّة التي كسرت رتابة وجمود اللغة العادية، انطلاقا من التراث وعطاءاته الممتدة ما امتد الزمان واتسع المكان، حيث يسافر في أعماله دوما في مركبة الزمن إلى الماضي مستشعرا آثار التراث الأدبي معانقا بذلك الحاضر، متطلعا إلى المستقبل، ضمن موضوعات مستفزة للفكر ومتجاوزة للمألوف ومكسرة أفق انتظار القارئ.

يندرج العمل الذي نقترح قراءته في الجانب التطبيقي لهذه المذكرة، ضـــمن الأعمال المهمة في مشـوار "واسـيني الأعرج" الروائية، إنه عمل يسـتوقف انتباه القارئ منذ لحظة تصفح عنوانه الذي يحيل إلى أكثر من سؤال واستفهام: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية–.

صـــدرت هذه الرواية ســنة 1993 بالجزائر، وقد احتوت الرواية على 499 صــفحة موزعة على جزأين في كل جزء ثمانية فصـــول، اتخذ الروائي من " ألف ليلة وليلة" إطارا لروايته، وقد بدا ذلك جليا من خلال العنوان: « مع تغيير في عناصـــر الحكاية التراثية المعروفة، فمن حيث الراوي نجد عند الأعرج واسيني، دنيا زاد وليس شهرزاد المعروفة».[1] فالرواية جاءت لتكشـــف عن الحقيقة المخبأة عن الملك شـــهريار:« كانت دنيا زاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار».[2]

فالروائي حافظ على ألقاب تلك الشـخصـيات كما في ألف ليلة وليلة، إلا أنه اسـتبدل الرواية، فرمل الماية بدأت من حيث انتهت ألف ليلة وليلة من حكاية معروف الإســـكافي وزوجته فاطمة العرّة :«وتبدأ في ســـرد الحكاية المعروفة عن فاطمة العرة حيت ســـكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح».[3]

دنيا زاد أتت كي تروي ما سـكتت عنه شـهرزاد، خوفا من بطش الملك شـهريار، فقد روت حكاية البشـير المورسـكي*الذي تحول في كثير من الأحيان إلى راوي يروي حكايته،

---

[1] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص 92.

[2] واسيني الأعرج ، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف– رمل الماية، دار الاجتهاد لافوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993، ص 05.

[3] الرواية، ص07.

* المورســكيون هم آخر ســكان الأندلس الذين تنصــروا حفاظا على حياتهم أو اجبروا على التنصــير ، إلا أنهم لم يستطيعوا الاندماج في المجتمع الاسباني لذا تعرضوا للطرد فكانت شواطئ المغرب والجزائر ملاذا لهم.

فهو القوال الغرناطي القادم من أدخنة وهزائم غرناطة، عاش في ألم داخل ذاكرته التي رفضت نسيان الفردوس المفقود، هو بطل "واسيني الأعرج" غادر غرناطة فارا من محاكم التفتيش كغيره من المورسكيين الذين اضطهدوا بعد سقوط الأندلس، فدفعت به ماريانا إلى ركوب البحر بعد مساعدة أخيه واليهودي صامويل له، فقاما بتهريبه في أرمادة بحرية، وخلال رحلته هذه تعرض للكثير من المخاطر وللموت في أحيان كثيرة، ولصعوبات مع صاحب الأرمادة، تبارز مع أحد القراصنة واضطر للفوز عليه للإبقاء على حياته، وبعد معاناة طويلة في عرض البحر، تدفع به الأقدار إلى شاطئ مهجور ليصطدم بمشكلة جديدة تدفعه إلى دخول الكهف والاختباء فيه ونومه بالكهف فترة طويلة المدى.

تسير أحداث الرواية في هذا الفلك المظلم المليء بالأخطار والمحفوف بالأشواك، وخلال أحداث الرواية نتعرف على الكثير من الشخصيات التاريخية التي صنعت تاريخ العرب وتاريخ الأمة الإسلامية أمثال: عثمان بن عفان، معاوية بن أبي سفيان، أبو ذر الغفاري، الحلاج...فهذه الشخصيات تعيد إلى الذاكرة تلك الصراعات الأبدية بين السلطة والشعب.

**- مجازفة العنوان:**

لقد استطاعت الرواية العربية الحديثة ارتياد آفاق جديدة من التجريب الروائي، وباتت بفضل إبداع كتابها تراكم ابتكاراتها السردية، فكان للعنوان نصيب من تلك الابتكارات، فحفل بالرمزية والإيحائية والصيغ البلاغية، فأنتجت عناوين مثيرة للتأويلات، كما برزت فيها ظاهرة العنونة التي تتناص مع الموروث بأنواعه، فغدا العنوان يكشف عن تحول كبير في استراتيجيات الكتابة الروائية، فلم يعد مجرد عتبة نصية تكشف عن مضمون النص ليلج القارئ إليه في ثقة وسهولة ويسر، بل أضحى عتبة للمراوغة والعصيان يتطلب فك مغاليقها وأسرارها طاقة تأويلية من قبل المتلقي والقارئ.

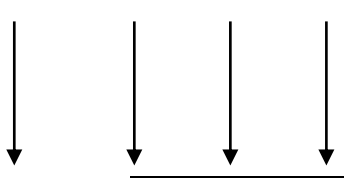
يشكل العنوان العتبة النصية أو الباب الذي يمكننا من الولوج إلى النص، فلا نستطيع استنطاق النص دون المرور على العنوان، فهو : « وجه النص مصغرا على صفحة الغلاف» [1]، فالعنوان يستنطق النص « ويمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته وهنا نقول إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه».[2]

فبواسطة العنوان يمكننا أن نتوغل داخل النص ونحن مسلحون بتلك المعاني والدلالات التي استنتجناها من المفردات المعجمية ومعانيها المكونة للعنوان « فالعنوان أصل والنص فرع».[3] والعلاقة بينهما هي علاقة اتصال وتعيين بتعبير "جيرار جينات" بمعنى أنه يعين البنية الكلية لرؤية النص فكأنما العنوان مبتدأ والرواية خبر.

فاجعة الليلة السابعة بعد الألف– رمل الماية– هو العنوان الذي اختاره واسيني الأعرج لروايته، فهو عنوان مليء بالدلالات، غني بالرموز، مكتنز بالعجائبية، عنوان جمع بين سحر الحكاية ومتعتها وبين الفواجع والألم، فهو يحاكي " ألف ليلة وليلة" ، ذلك التراث الضخم بما يحتويه من متعة حكائية مليئة بالخيال والغرائبية، لكن "واسيني الأعرج" كسر ذلك الحلم وتلك المتعة الخيالية بمفردة فاجعة، التي توحي بالألم والضياع وسط عتمة الليل.

وبقصد القبض على البنية الدلالية للعنوان، فإن مفرداته تتوزع على ثلاثة حقول :

فاجعة الليلة السابعة بعد الألف



[1] رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب، جامعة بسكرة ، دار الهدى لطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، العدد 04، 20087، ص 95.

[2] محمد مفتاح، دينامية النص– تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 72.

[3] رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري، ص96.

الكائن البشري الزمن العدد العدد

(شعور بالألم والخوف)

إن المتمعن في هذه الحقول يكشف عن العلاقات الدلالية التي تربط بينهما من حيث أن الزمن ( الليلة) هو أحد أبعاد الكائن الحي ( شعور الفاجعة) ، بينما يشكل العدد ( سبعة وألف) رابطا زمنيا محددا لمدة ديمومة الفاجعة التي تحيلنا على جملة من الدلالات السلبية كالألم والحزن والعنف والضياع، الفوضى، الطغيان، في حين أن حقل الليل يحيل إلى جملة من الدلالات تجمع بين السلبية والإيجابية فالليل ملتقى الأحزان ومكان للخوف من المجهول والظلام والسواد، في حين أنه ملجأ للنوم والهدوء والراحة والأحلام والحكايا.

بينما يحتل الحقل الثالث: حقل العدد مكانة في العنوان من خلال ذكر عددين ألف وسبعة، إلا أن العدد سبعة هو العلامة الفارقة في هذا العنوان، " فواسيني الأعرج" قد استلهم كما سبق ذكره عنوانه من ليالي ألف ليلية وليلة، إلا أنه قد فارق هذا العنوان بإضافة ست ليالي، بحجة غياب الدليل على انتهاء حكايات شهرزاد عند حدود الليلة الواحدة بعد الألف، ومن ثمة يتم التركيز على الليلة السابعة بعد الألف والتي وردت مقترنة بالفاجعة، مما يفيد أن زمن الموت لم ينته عند حدود الليلة الواحدة بعد الألف. بل نجد الحكاية تتواصل هذه المرة مع دنيا زاد التي تقوم مقام أختها شهرزاد، فتواصل الحكي طوال الليلة السابعة بعد الألف:« فالليلة السابعة بعد الألف استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل. ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة ».[1]

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص05.

إن العدد سبعة له علاقة وثيقة بالمعتقدات الدينية والطقوس لدى كثير من المجتمعات فيقول عبد الملك مرتاض في مؤلفه عناصر التراث الشعبي« وللعدد سبعة شأن غريب عبر الأديان السماوية والوثنية والأساطير والطقوس والفلكلوريات على اختلافها عبر الأزمنة السحيقة والخيرات الشاسعة، فلربما الروابي السبع، ولليونان الحكماء السبعة، وللفضاء الكواكب السبعة، وللثريا النجوم السبعة، وللموسيقى سبعة ، وفي اليهودية والمسيحية البقر السمان السبع والعجاف السبع، وللشمعدان الفاخر سبعة أغصان فيها تغرس سبع شموع، وفي كل الديانات السماوية الثلاث الموبيقات السبع، وفي المسيحية الأسرار السبعة والكلمات السبع للمسيح».[1]

وفي السياق نفسه يؤكد عبد المالك مرتاض أن للعدد سبعة شأناً كبيراً في الديانة الإسلامية « ونجد لهذا العدد في الإسلام شأنا أي شأن من حيث يتكرر في كثير من الطقوس التي منها الحج، حيث يكون الطواف بأنواعه الثلاثة حول الكعبة سبعة أشواط والرمي بسبع حصيات، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات، ويتردد عدد سبعة في القرآن أربع وعشرين مرة، ولم يحدث بأي عدد آخر أن تردد مثله ولا حتى قاربه في الترداد ».[2]

وبهذا يكون العدد سبعة قد حظي بتلك القدسية في كل الأديان والمعتقدات، فقد ذكر في القران الكريم في عدة مواضع وعدة مناسبات من مثل قوله تعالى:﴿ هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ

---

[1] عبد الملك مرتاض ،عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

لَكُم مَّا فِي ٱلۡأَرۡضِ جَمِيعًا ثُمَّ ٱسۡتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَسَوَّىٰهُنَّ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖۚ وَهُوَ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمٞ ﴿٢٩﴾ ﴾.[1]

فكل هذه الدلالات والرموز التي أحاطت بالعدد سبعة، دفعت بالروائي إلى إضفاءها على حقل من الحقول المعرفية في روايته، والذي ارتبط بحقل الفاجعة والألم والموت التي اعتبر أنها بدأت منذ الحاكم الرابع: « الذي ارتكب أولى الحماقات التي شلت عيون المنسيين، الذين لم يتعودوا إلا حب المدينة وذاكرتها، التي يمكن أن تخون أو تتنكر لحنينهم الذي ملأ الدنيا والشوارع طيبة وشوقا» [2]، فعلى الرغم من هذه السلبية التي وسمت العدد سبعة في الرواية إلا أنها بالنسبة لبشير المورسكي سمة ايجابية من معادل الموت والفناء إلى معادل للخلاص بعد أن تم إخراجه من عتمة ذلك الكهف المخيف « وظلوا طوال الستة أيام التي تلت حبسي وهم يسألونني عن الصغيرة والكبيرة، ولم يتركوا حتى التفاصيل الدقيقة التي يمكن أن تجمع رجلا بامرأة، وفي اليوم السابع جاء الملثمون السبعة وأنقذوني ( كانوا في البداية ستة) بعد أن قادوني باتجاه الكهف وطلبوا مني النوم».[3]

فكلمة ( فاجعة+ ليلة+ سابعة) مجتمعة قد شكلت عنوانا رئيسيا لرواية واسيني الأعرج مجتمعة ومفعمة بمجموعة من الدلالات والإيحاءات تسمح بولوج البنية الكبرى– النص– بشغف ورغبة جامحة في ربط تلك العلائق كما يردف الكاتب العنوان الرئيسي بعنوان فرعي – رمل الماية– والتي تعني نوبة موسيقية أندلسية مدونة بالكتابة الموسيقية، والنوبة تعني مجموعة القطع الغنائية تتوالى بنظام معروف في الموسيقى المغربية الكلاسيكية، فكان توظيف هذا النوع من الموسيقى والذي يعتبر إرثا لدى الأندلسيين كلمحة مختصرة لحديثه

---

[1] سورة البقرة، الآية 29.

[2] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص14.

[3] الرواية، ص46.

عن الفردوس المفقود وعن "البشير المورسكي" دعوة لاسترجاع ذلك المجد المفقود من خلال الحفاظ على الطبوع الموسيقية التي ورثتها بلدان المغرب العربي من الأندلس.

فكان هذا الجمع بين الفاجعة والمأساة ورمل الماية وذاك الشجون والطرب في الموسيقى الأندلسية، قد شكل ثنائية ضدية تستفز القارئ، فهذه عادة "واسيني الأعرج" في وَسْم رواياته.

وانطلاقا من هذا جاء الفصـــل الثاني رغبة في الوقوف عند تجلي بعض مظاهر التجريب في الرواية موسوما بـــ " الشخصية العجائبية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف–رمل الماية–"

# الفصل الثاني:

# الشخصية العجائبية في رواية

# "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"

أولا: العجائبية والمعنى المعجمي.

ثانيا: مصطلح العجائبية وتفرعاته.

ثالثا: الشخصيات العجائبية.

رابعا: جماليات تشكيل الشخصيات العجائبية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"

لقد كان لاهتمام كتاب الرواية في العصر الحديث بالقيمة الفنية للشكل الروائي دور كبير في ولادة أشكال متباينة من هذا الفن، لها سماتها الخاصة بها المرتبطة بتشكيلها؛ كالرواية المتعددة الأصوات –البوليفونية– والرواية الشعرية والرواية العجائبية، وغيرها من الخطابات ذات العمق الاستراتيجي التي يمثل ظهورها رهانا للتجريب الروائي ولانفتاح الشكل الروائي على تشكيلات متعددة من السرد.

فالرواية العجائبية واحدة من أبرز الأشكال التعبيرية الجديدة الحاضرة في الرواية؛ فإن مكونات هذا النوع من السرد هي ذاتها المكونات البنائية للخطاب الروائي عامة من شخصيات ولغة وأحداث وزمان ومكان «وعلى الرغم من أن النص التخييلي؛ قد يشير أو يمثل خارجا ما؛ إلا النسق الرمزي الذي تشكله الكلمات يمتلك خاصية مستقلة، ويأخذ الترميز وجوده من مصدرين اثنين هما: من النص ذاته وقد يتعلق بالتفسير بالتأويل، وما يتعارف عليه الناس من معنى للكلمات» [1].

وعليه فإن النص العجائبي ذا الطابع الرمزي يحمل بين ثنايا الكلمات محمولات دلالات لا تمثل الواقع؛ بل ترمز إليه محاولة خلق بناء فني جديد تنحى موضوعاته منحى اللاواقعية؛ مما يجعل من هذا النص الأدبي محل بحث حول إشكالية كبرى تعترض طريق هذا المفهوم –العجائبية– هل هو جنس أدبي أم طريقة في الحكي؟ فقد تعددت الآراء وتباين حول هذه الإشكالية، فمنهم من يرى في العجائبية جنسا أدبيا أم طريقة في الحكي.

انطلاقا من هذا، تعددت الآراء وتباينت حول هذه الإشكالية، فمنهم من يرى في العجائبية جنسا أدبيا، وفي هذا الصدد يقول "حسين علام ": « أن النقد الغربي عموما

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010م، ص (14–15).

يبقى متشبثا بكونه جنسا أدبيا محاولا أن يعطيه تصنيفا وأن يحدد له الأسس التي ينبني عليها، والنقد الإنجليزي بالخصوص يتمثله بشكل أوسع، فهو بالنسبة له يُعد شكلا أساسيا في الخطاب التمثيلي؛ أي بوصفه نوعا من الخطاب الأدبي الذي ساد القرن الثامن عشر، وموضوعه كل ما هو مرعب» [1].

في حين نجد أن هناك من يرى أن العجائبية لا تمثل جنسا مستقلا كالرواية والقصة والمسرحية؛ إنما هي لون يتشكل داخل عناصر الجنس الأدبي بوضعيات مختلفة ودرجات متفاوتة.

وفي هذا المقام تتشكل لنا جملة من الإشكالات التي سنحاول في هذا الفصل التطبيقي حل مغاليقها من خلال استفسارات تخص هذا المفهوم النقدي:

- فما هو مفهوم العجائبية؟
- ما المفهوم الأدبي للعجائبي؟ وهل هناك أدب عجائبي؟
- ما الفرق بين العجيب والغريب؟
- ما هي تمظهرات العجائبية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف؟ وكيف رسم "واسيني الأعرج" مسار شخصياته العجائبية؟

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 17.

**أولا: العجائبية والمعنى المعجمي:**

جاء في مادة (عجب): "العُجْب والعُجَب: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده وجمع العجب: إعجاب، و...الاستعجاب، شدة التعجب، ونُقل عن الزجاج قوله: أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذ رأى ما ينكره ويقل مثله قال: قد عجبت من كذا، ونقل أيضا عن ابن الأعرابي قوله: العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"[1].

و لعل الغموض في هذا التقديم أنه يعكس لنا غموضا مرتكزا إلى نقيض المألوف الذي يحدثه التعود، فقلة الاعتياد تخلق حالا من الالتباس القائم على الحيرة والتردد المولدين للدهشة، وقريب من هذا المفهوم ما أورده الفيروز أبادي في القاموس المحيط؛ حيث أنه لم يقدم شيئا جديدا؛ بل اكتفى بإعادة ما جاء في لسان العرب، فقد ألمح أن «العجب بالفتح: أصل الذَنَب، ومؤخر كل شيء، والرجل يعجبه القعود مع النساء أو تعجب النساء به، وإنكار ما يرد عليك، والعجب من الله الرضا» [2].

من خلال هذه التحديدات اللغوية، يمكن القول إن للعجب ارتباط بالإنكار والاستعجاب. فهو خروج عن المألوف يضع الإنسان وجها لوجه أمام المجهول. وبهذا فإن الحيرة والدهشة ومفارقة الألفة والغموض عناصر يرتكز عليها معنى العجب في تكوينه وهي عناصر تشكل أساسا مفهوم العجائبي الذي وضعه تودوروف.

ومن هنا، يمكن الانتقال إلى المعنى الاصطلاحي للفظة العجائبي، وما يصطبغ بها من معاني أخرى كالغريب والفنتاستيك والعجيب.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (مادة عجب)، ص 580.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، باب الباء، فصل العين، مادة العجب، ص 144.

**ثانيا: مصطلح العجائبية وتفرعاته:**

لقد حظي مصطلح العجائبية باهتمام رهط من النقاد والمفكرين من خلال مجهوداتهم في تطوير النقد عامة والنقد الروائي خاصة؛ حيث أن هذا المصطلح –العجائبية– يقترن دائما بالسردية. إذ جاء في كتاب تودروف «مدخل إلى الأدب العجائبي: إن "الفنتاستيك" هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية» [1]، وبذلك فالعجائبي لا يدوم: « إلا زمن تردد مشترك بين القارئ والشخصية...، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممكنة، وتسمح بتغيير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب، وبالعكس، إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها دخلنا إلى جنس العجيب» [2].

من خلال هذا التعريف الذي جعله "تودوروف" مقدمة لبحوث وجهود طويلة ومستمرة حاولت جُلها تقريب معنى هذا المصطلح إلى خريطة النقد الروائي. فقد جعل من عنصر التردد الخاصية المميزة للعجائبية أو الفنتاستيك، كما ينعتها بعض النقاد، وفي هذا حديث آخر فالتردد خاصية الكائن البشري؛ حيث يصطدم بحدث يتسم باللاواقعية؛ مما يدفعه للتردد فيكون هناك « تصادم بين الطبيعي وبين غير الطبيعي، وبين الألفة وعدم الألفة، صدام يترك جروحه الخفية ويغذيها أكثر فأكثر، بما يؤجج الصدام ويطبعه بطابع التردد، لأن القارئ بخصوص هذه المسألة يؤسس لعلاقات جدلية مع النص، ويكون أمام خيار لا

---

[1] تودوروف ترفيطان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب،1993، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

مفر منه قُراء يرمون التصديق بكل ما هو فوق طبيعي، دفعا للتردد الذي يخلفه الصدام» [1].

إن التمييز بين العجيب والغريب، بين الطبيعي وفوق الطبيعي هي مهمة توكل للقارئ، أو بالأحرى هو تردد بين القارئ والشخصية المجسدة لذلك الخارق لقوانين الواقع؛ مما يجعلها شخصية عجائبية تثير وتستفز القارئ بين الحين والآخر عبر تلك الرحلات والجولات عبر الأزمنة والأمكنة متجاوزة بذلك صفات الشخصية البشرية الواقعية؛ وبالتالي فالعجائبية هي « ذلك النوع من الأدب الذي يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراها تماما...، مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب التي يشكل ما فوق الطبيعي إطارا لها» [2].

وبهذا، تكون الوظيفة الأدبية العجائبية في أي نص أدبي مرتكزة على وجهة نظر القارئ أو المتلقي؛ حيث « يخلق العجائبي أثرا خاصا في القارئ خوفا أو هولا أو مجرد حب استطلاع؛ فالجمع بين المألوف واللامألوف أو الحقيقي واللاحقيقي والاستناد على التردد أو المبدأ الاحتمالي لتقبل الأحداث... فمن تجاوز هذين العالمين ينشأ كون نصي جديد لم يعتده المتلقي» [3].

من خلال هذه التعاريف الاصطلاحية التي تُقر في مجملها بدور المتلقي في تكوين مفهوم اصطلاحي للعجائبية باعتباره عنصرا مهما وفعالا في العملية الإبداعية في النظريات النقدية المعاصرة، وذلك من خلال علاقته بالشخصية، ومجمل الأحداث

---

[1] شعيب خليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منوشرات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 31

[2] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 32.

[3] لؤي علي خليل،عجائبية النثر الحكائي: أدب المعراج والمناقب، التكوين لتأليف، الترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007، ص 88.

المشكّلة للنص العجائبي، فإننا نقول إن « الأدب الفنتاستيكي ليس سوى زمن الحيرة والتردد، وفي حياة الشخصية تتداخل أحداث تبدو مستحيلة منذ النظرة الأولى» [1].

في حين نجد دراسة الناقد "محمد تنفو" الموسومة بـ" النص العجائبي، قد حاول من خلالها مقاربة هذا المصطلح –العجائبية– انطلاقا من إشكالية لماذا العجائبي– ليس العجيب– متطرقا بعد ذلك إلى رصد تلك المعاني المعجمية؛ فالمعاني الاصطلاحية انطلاقا من المقاربة التاريخية؛ حيث يرى « أن الأدب العجائبي لم يكن موجودا في فرنسا قبل سنة (1820)، وقد استطاع الرومانسيون بفضله مخالفة الكلاسيكيين في النهاية، وهدم قواعدهم في الكتابة وتحدي التقدم الذي عرفته أوروبا في مجال العلوم» [2].

ثم ينتقل إلى المقاربة الدلالية انطلاقا من أراء الناقد " لوي فاكس" ( Louis Vax)، ليصل إلى أن «العجائبي ليس جنسا أدبيا فحسب؛ بل تجاوز الأدب ليشمل فنونا عديدة أمثال السينما، والنحت، والتشكيل، والهندسة المعمارية، والموسيقى» [3]، ثم عرج بعد ذلك إلى المقاربة البنيوية مبرزا بذلك جهود الناقد تودوروف في إرساء معالم هذا الجنس الأدبي من خلال مؤلفه " مدخل إلى الأدب العجائبي" والذي تُرجم إلى اللغة العربية من قبل الناقد "الصديق بوعلام"، وتلا هذه المقاربة مقاربة المقارنة؛ حيث عمد إلى مقارنة العجائبي بالخيال العلمي، وذلك لما للعجائبية من علاقة بالخيال العلمي؛ حيث أن « كلا منهما يشتغل على المتخيل، لكنهما يتعارضان في رؤية المتخيل، واعتماداته؛ أي اهتمامات كل منهما فإذا كان العجائبي يهتم بالإنسان المعاصر وهمومه، فإن الخيال العلمي يُعنى بإنسان المجتمعات المستقبلية بمعنى أن التوقع والاحتمال

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 33.

[2] محمد تنفو، النص العجائبي، مائة ليلة وليلة أنموذجا، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1ن 2010، ص 67.

[3] محمد تنفو، النص العجائبي، ص 70.

يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي» [1]، ثم بعد هذا تطرق إلى علاقة العجائبية بالرواية البوليسية.

لم يخرج النقاد العرب عما جاء به تودوروف، ولكن بتسميات مختلفة الأمر الذي جعل استخدامه مضطربا، سواء في الترجمة التي حالت دون استقرار ترجمة موحدة، أم في طريقة استخدام المصطلح، ولعل اختلاف وجهات النظر بشان تحديد معنى العجائبي يرجع أساسا إلى التركيز على جانب دون آخر.

وفي هذا الصدد وجب أن نعرض بإيجاز أكثر المصطلحات شيوعا للتعبير عن العجائبي، والتي كانت جُلها تدور في فلك ما جاء به تودوروف في مؤلفه " مدخل إلى الأدب العجائبي" ، وأول هذه المصطلحات:

### 1/ العجائبي (Fantastique):

لقد بدأ هذا المصطلح يفرض صياغة نظرية منبثقة من خصوصية مكوناته الأدبية الذي جعل طريقة استخدامه تأخذ أبعادا ومستويات تختلف باختلاف الكتابات النقدية، فهناك من استخدم العجائبي بالتوافق مع التحديد السابق الذي عرضه "تودوروف" والذي كان قد أرسى أسس هذا المصطلح، وكان بداية لدراسات كثيرة تناولت الأدب العجائبي؛ إما بدراسة مستقلة أو أنها طبقت ما أورده تودوروف على نصوص إبداعية، فـ" محمد البارودي" في كتابه "الرواية العربية والحداثة" يستخدم مصطلح العجائبي قائلا "لقد استعملت مصطلح العجائبي بالمعنى الذي يؤديه المصطلح الفرنسي (le

[1] المرجع السابق، ص 87.

Fantastique) ونحن نميز بينه وبين المصطلحين القريبين منه، وهما حكاية الخوارق (Le merveilleux) والحكاية الغريبة (L'étrange)[1].

في حين نجد "سعيد علوش" في معجمه يعرف العجائبي أنه «شكل من أشكال القصة تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي، وتقرر الشخصيات في هذا النوع ببقاء قوانين الواقع كما هي» [2].

ولعل الناقد "حسين علام" قد عنون مؤلفه بـ: العجائبي في الأدب، معتمدا هذا النعت، كما قدمه "تودروف" جاعلا من العجيب والغريب جنسان متاخمان للعجائبي، فيقول « إن تودوروف مثير للجدل دائما، فقد أضاف إلى تعريفه السابق شروطا أخرى تحاول أن تحاصر المفهوم منها، أن هناك جنسان حافان متاخمان للعجائبي الذي يكون أحيانا قابلا لأن يفقد تماسكه النظري بوصفه جنسا له حدود ومقاسات، إنه جنس متنافذ مع العجيب والغريب» [3].

وتأسيسا على الآراء والاستخدامات السابقة، يمكن القول إن تعدد الطرق التي تم بها التعامل مع مصطلح العجائبي قد قدم مجموعة من الآراء المتناقضة أحيانا والصياغات النظرية التي في كثير من الأحيان تظل تدور في أفقه تلامسه أحيانا، تبتعد عنه أحيانا أخرى، ونتيجة لذلك كان من الطبيعي أن تكون هناك مصطلحات أخرى استخدمت مرادفا للعجائبي.

---

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 187.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان، 1985، ص 180.

[3] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 32.

**2/ العجيب (Merveilleux):**

مصطلح العجيب ليس غريبا عن التراث العربي أو التراث الغربي، فقد ذكره "القزويني" في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات". إذ يمكن من خلال هذا العنوان القول إن العجيب يطلق على أفعال الشخصيات أو المخلوقات؛ بينما الغريب يُطلق على الموجودات؛ فالعجيب هو« ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراها تماما، وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير... » [1].

وقريب من هذا القول، ما جاء به "تودوروف" الذي يقر أن القارئ ينبغي « عليه قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب» [2]؛ وبهذا صار مصطلح العجيب يدل على كل ما هو فوق طبيعي، وكل ما هو خرق للمألوف ويتكئ على الخيال العلمي، فهو إذن يحتاج دوما إلى تفسير عقلي.

أما المصطلح الثاني الذي استخدم كدلالة على العجائبي هو:

**3/ الغريب "L'étrange":**

الغريب في اللغة « الغامض من الكلام... وأغرب الرجل: جاء بشيء غريب، وأغرب عليه وأغرب به صنع به صنعا قبيحا... » [3].

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص32.

[2] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 57.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 640.

فالغريب يكشف عن صيرورات مخالفة لمجرى الحياة المألوفة، وهو يفترض مقابلة بين ما هو غريب وما هو أليف « فالغريب نوع من الأدب يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه... لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا وتزول غرابته مع التعود» [1].

والغريب كما أوضحه "تودوروف" هو«الغريب المحض في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس، ثمة سرد للأحداث، يمكنها بالتمام أن تُفسَر بقوانين العقل لكنها على هذا النحو أو نحو آخر غير معقولة، خارقة، مفرغة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة» [2].

وعلى هذا الأساس يمكن أن نلخص مفهومي العجيب والغريب في هذا الجدول كالآتي:

| الفنتاستيك | العجيب | الغريب |
|---|---|---|
| | الأسطورة، الخرافة. | الخيال العلمي |
| | تفسير فوق طبيعي | تفسير عقلي–طبيعي |

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 33.

[2] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 60.

**ثالثا: الشخصيات العجائبية:**

تأخذ الشخصيات موضعا هاما في المتن الحكائي، فهي التي تحرك الأحداث وهي وسيلة الكاتب لرؤيته، والتعبير عن إحساسه بواقعه، وتمثل ركيزة العمل الروائي، ولتحليل أي عمل روائي لابد من التطرق إلى بناء الشخصيات فيه، فهي« تلك العناصر التخيلية التي تخلق الحوادث الروائية وتتفاعل معها» [1].

وهذا يعني أنها ضمن نظام محدد سلفا مرتبط بزمان ومكان مما يجعل من بنية النص بنية متلاحمة ومنسجمة. فهي ذلك « المعلم البارز الذي يقدم لنا الخطاب الإيديولوجي» [2].

ولقد تعددت الكتابات النظرية والبحوث التطبيقية التي تناولت الشخصية الروائية بالدراسة وذهب النقاد مذاهب مختلفة حول فعاليتها وبنيتها في الخطابات السردية. فمنذ أن اتجه الشكلانيون الروس إلى دراسة النصوص السردية تولد توجه جديد أدى إلى ظهور الدراسة العلمية للرواية « رافضة لوجود الشخصية على أنها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية، وأنها ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية، فاختلفت بذلك نظرة الكاتب للشخصيات التي خلقوها» [3].

ومع بداية القرن العشرين بدأت الرؤية إلى الشخصية تتغير، فحاول النقاد والروائيون على حد سواء التقليل من سلطتها في الأعمال الروائية، فلم تَغدوعند بعض النقاد إلا

---

[1] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤية، النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003 ص 46.

[2] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، 2000، ص 38.

[3] عبد الملك مرتاض، (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، العدد 240، الكويت، ص 105.

مجرد كائن ورقي بسيط « فهي مجرد عنصر شكلي، وتقني في اللغة الروائية مثلها مثل الوصف والسرد والحوار» [1].

وبالإطلاع على أكثر الدراسات النقدية المهتمة بموضوع التجريب الروائي ونزعات التحديث في الشكل والمضمون، نجد أن للشخصية نصيبا وافرا من هذه الدراسات فقد تنوعت أشكال ظهورها–الشخصية–من أسطورية تاريخية، نفسية وعجائية. وعرفت هذه الأخيرة اهتماما بالغا من قبل الروائيين في توظيفها ضمن أعمالهم الروائية كونها تندرج ضمن إطار التجريب و هو موضوع اهتمامنا في الفصل التطبيقي، لما لها من أهمية استثنائية وذلك انطلاقا من مؤشرين يؤكدهما "شعيب حليفي".

«* **المؤشر الأول:** يتجلى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدها بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي ينطلق منه الحدث فوق الطبيعي وعليه يقع.

* **المؤشر الثاني:** هو كون الشخصية الفانتاستيكية غنية تتضافر في خلقها كثافة تخييلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تتنبأ بها في كل موقف حداثي» [2].

وما يمكن قوله إن الشخصيات العجائبية تختلف عن غيرها من الشخصيات؛ لأن شخصياتها تتجاوز المألوف واللامألوف مما يخلق لدى المتلقي ما يعرف بالتردد لأنها «ذات ملامح مفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور، وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي

---

[1] المرجع السابق، ص 105.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 197.

أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثل أو التوهم» [1] . وفي السياق نفسه يرى "تودوروف" أن تجسيد العجائبي في النصوص السردية لا يتأتي إلا بوظيفتين:

« تتعلق الأولى بما هو خارج النص بالمجتمع والأخرى تتعلق بالنص نفسه، فهي الوظيفة الاجتماعية ينظر إلى العجائبي بما هو ذريعة لوصف ما لا يمكن وصفه واقعيا» [2].

يمكن القول إن الشخصية العجائبية قد اتخذت أشكالا متنوعة أثارت المتلقي وشدته نحو العمل الأدبي. وذلك لأنها شخصية مأزومة تحمل وعيا ورغبة في التغيير بانزياحها عن الواقع لحساب اللاواقع المدهش لتعبر في الأخير عن الإنسان المعاصر. لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، إنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة. ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة.

**رابعا: جمالية تشكل الشخصيات العجائبية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية–:**

يعتبر النزوع العجائبي واحدا من أهم أشكال بزوغ نزعة تجريبية جديدة في الرواية العربية، يسعى إلى كسر تلك الرتابة التي هيمنت على الرواية أمدا طويلا، حيث يسعى هذا النزوع إلى سبيل إيجاد فسح تعبيرية جديدة تشتغل على بنيات الحكي من سرد، ووصف، فضاء، زمان، مكان وشخصيات وهذا بوعي جمالي جديد، إبداعي وخلاق.

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي ط1، 1997، الدار البيضاء، المغرب.

[2].تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 145.

ويعتبر عنصر الشخصية من أبرز مكونات الرواية، فهي ذلك العنصر الحيوي الذي يشكل علاقة تفاعلية مع بقية عناصر النص السردي، إذ يستحوذ موقعا هاما في تشكيل الحكاية، حيث يرى رولان بارت أنها " نتاج عمل تأليفي "[1]، تتجلى في الرواية بأشكال وتمظهرات عديدة حسب موقعها في الرواية، حيث تتراوح بين شخصيات نامية وأخرى متحولة في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى.

وفي هذا العنصر سنتعرف إلى أهم ما يميز ملامح الشخصيات العجائبية كما تبدت في نماذج الدراسة السيميائية عند الناقد تزطيفان تودوروف، من خلال نموذجه الثلاثي للعلاقات (Model Triadique)، ضمن علاقات ثلاث:

«-**علاقة الرغبة** (Relation de désir).

-**علاقة التواصل**( Relation de communication) .

-**علاقة الصراع** (Relation de lutte) »[2].

حيث يرى تودوروف أن هذه العلاقات هي ذات صبغة تجريدية، إلا أننا يمكن ملاحظتها في الرواية من خلال التعرف على الشخصيات أولا، ثم التعرف على علاقاتها الممكنة من خلال الملفوظ القصصي.

## 1-النموذج الثلاثي للعلاقات:

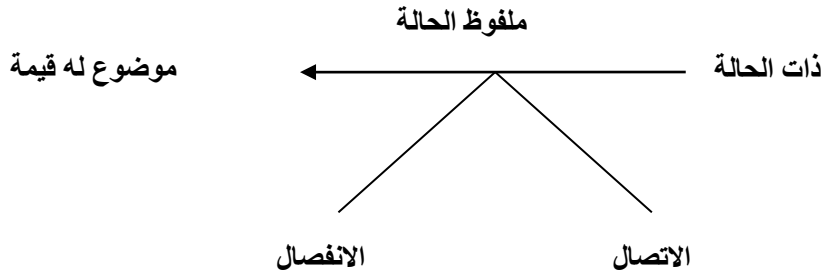
---

[1] S/Z Rouland Barthes نقلا عن: حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 50.

[2] ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 51.

يعتمد تودوروف في دراسته للشخصية العجائبية على ما سماه النموذج الثلاثي للعلاقات (رغبة، تواصل، صراع) حيث يخضع هذا النموذج لنظام التقابلات من خلال تشكل ثلاث ثنائيات من العوامل، كل عاملين يندرجان ضمن علاقة حيث يرى "حسن بحراوي" أن اعتماد النموذج الثلاثي« ليس غريبا عن عالم الشخصيات ولا عن عالم الروائي، لأنه يدخل في صميم البناء الروائي ويشكل أداة مهمة وفاعلة في تركيبه، كما أن انتشاره في التعامل مع النصوص الروائية يجعله أفضل طريقة في مفهمة (conceptualisation) العلاقات » [1].

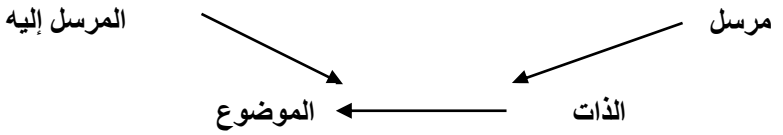
1-**علاقة الرغبة:** تجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات)، وبين ما هو مرغوب فيه(الموضوع)(sujet/objet)، فالذات هي الفاعل المباشر الذي يتلقى التحفيز من طرف المرسل، ويسعى إلى تحقيق المرغوب فيه وهو الموضوع وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال فإنها ترغب في الانفصال، وإذا كانت في حالة الانفصال ترغب في الاتصال حسب موضوع القيمة تسعى إلى تحقيقه وإنجازه، ويمكن أن نرمز لهذه العلاقة بهذه الخطاطة:




**2-علاقة التواصل:** إن تحقق هذه العلاقة ضمن بنية الحكي، لا يتحقق إلا بتوفر عنصري المرسل (Destination) هذا الذي لا يمكن أن تحقق رغبته ذاتيا بل يحتاج إلى

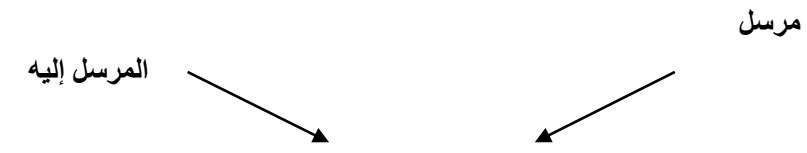
[1] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 113.

عامل آخر يسمى مرسلا إليه (Destinataire)، ولابد لهذه العلاقة لتحققها أن تمر بالضرورة على علاقة الرغبة التي تمثل علاقة الذات بالموضوع[1].



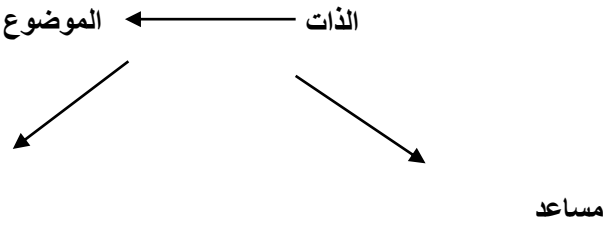

فالمرسل يجعل الذات ترغب في شيء ما (الموضوع) فهو يحفز الذات نحو تحقيق موضوع الرغبة ويمثل هذا العامل شخصا أو حالة كالحزن، أما المرسل إليه فإنه يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالفعل على أحسن ما يرام"[2].

**3/ علاقة الصراع:** وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين(علاقة رغبة وعلاقة تواصل) وإما العمل على تحقيقهما، وضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان أحدهما يسمى المساعد(Adjuvant) والآخر المعارض (Opposant) الأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع وهكذا نحصل من خلال العلاقات الثلاث على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند قريماس.




[1] ينظر، حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 115.

[2] ينظر، حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 36.




من خلال هذه الوقفة النظرية لمفهوم النموذج الثلاثي أو ما عرف عند "قريماس" بالنموذج العاملي، والذي حاول "تودوروف" من خلاله أن يطبق هذا النموذج على الشخصيات العجائبية في الرواية المعاصرة، سعيا منه إلى استجلاء ملامح الشخصيات بمختلف تمظهراتها وتعدد أبعاد توظيفها كرمز وكقناع ينشر الرعب والخوف بين ثنايا الأحداث، فضلا عن وظيفتها الجمالية حيث يعتمد الرواية التجريبية عموما، والعجائب خصوصا على ضرب من التمييع المقصود، يتحلل فيه بناء الشخصية ويغدو« منعدما أو كالمنعدم، بحيث تذوب ملامحها في مجاهل النص الذي تكتنفه ضبابية كثيفة تلازمه ولا تنفصل عنه» [1].

وهو ما نلمسه في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ، التي بلغ فيها غموضا وضبابية ملامح الشخصيات حدهما الأقصى، الذي ذابت فيه الحدود والفواصل بين ما هو واقعي وما هو احتمالي وغير و اقعي، وتشتت هذا الاحتمالي نفسه بين إمكانات كثيرة، حيث حرص " واسيني الأعرج" على تكريس البعد الرمزي في شخصية بطله – البشير المورسكي–الذي توزع حضوره بين هويات كثيرة جميعها رمز وإيماء للإنسان أينما كان بثقل معاناته، وقسوة ما يتحمله من متاعب وضغوطات، فكان بناء الشخصية في هذا العمل الروائي منسجما مع معطيات الواقع من حيث واقعية تكوينها وعلاقاتها مع باقي شخوص الرواية التي تضافرت بعضها ببعض من أجل أن تهز كيان القارئ من

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 07.

خلال جرعة العبث الزائدة التي تجلت على مستوى المكان الروائي أو الزمان على حد سواء.

ومن هنا نتساءل؛ كيف تجلت الشخصية العجائبية في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" أو ما طبيعة العلاقات بين شخوص الرواية ضمن ما سماه "تودوروف" النموذج الثلاثي؟

**2/ طبيعة العلاقات:**

تكتنز معظم روايات "واسيني الأعرج" بشخصيات عجائبية، ويتمخض عن هذا الاكتناز مواقف واتجاهات ورؤى تحاول من خلالها أن تسلط الضوء على جملة من الأشياء والأحداث، التي باتت تغزو حياتنا الإنسانية المعاصرة بطريقة عجائبية.

وأخذت هذه الشخصيات اتجاهات وأشكال متنوعة أثارت المتلقي وشدته نحو العمل بشكل كبير، والشخصية العجائبية شخصية مأزومة، تحمل وعيا ورغبة في التغيير؛ بحيث تلجأ إلى الأحلام والكوابيس لتحقيق رغباتها المكبوتة، فهي مساحة مشتركة بين الواقع واللاواقع، وهي تقنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر.

والشخصيات العجائبية الواردة في نص الليلة السابعة بعد الألف هي شخصيات أغلبها حقيقية؛ حيث استدعاها الكاتب من الزمن الغابر لغرض إيديولوجي تارة، ولغرض جمالي فني تارة أخرى؛ حيث أن الاستعانة بالتراث تضفي على النص بعدا رمزيا وملمحا فنيا ، فهو يصف هذه الشخصيات ضمن خطاب الحكاية بطريقة موحية للقارئ، وكأنما يعيش معها أو هو المقصود نفسه.

كما عمد الكاتب إلى توظيف شخصيات بمرجعيات مختلفة، تاريخية، دينية وأخرى تراثية؛ حيث أن توظيف الشخصيات التاريخية« يعطى للمغزى المعبّر عنه بُعدا خاصا

يساعد على الإحاطة به؛ فهي شخصيات مرجعية» [1]، ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن تأخذ هذه الرموز دلالتها ما لم يشارك القارئ في كشف الغطاء عن قيمتها.

إلا أن العلامة الفارقة بين كل الشخصيات الموظفة، شخصية البشير المورسكي تلك الشخصية العجائبية الميتافيزيقية «حكاية البشير المورسكي روتها دنيازاد ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة، عشقها الرواة، ورووها بمسحة حزن وحنين، وانتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه» [2].

فشخصية " البشير المورسكي"، هي ذات ترغب في موضوع ذا قيمة وهو التحرر من الدكتاتوريات الظالمة أو ما أسماه بنظام الجملكيات*، يسبح في متاهات ومآزق كبيرة تحاصره من كل مكان. فمحاكم التفتيش تبحث عنه وتصادر حياته؛ إلا أنه يلجأ إلى الكهف «جلس في مكان ما خمّن أنه الباحة الرئيسية للكهف، انتابته موجة من الخوف والخواء، تزاحمت الكوابيس وأشياء أخرى في رأسه، وانتفض في مكانه، لا ليس هذا هو المطلوب، المطلوب شيء آخر غير هذا الذي يملك قلبك، ما الذي جاء بك إلى هذا المكان؟ بالأساس أين أنت أيها الموريسكي الطيب» [3]، جاعلا من الكهف الملاذ الوحيد للنجاة من الموت.

يتضح هنا أن واسيني الأعرج يبني قصته على الوحدات السردية الأساسية لأهل الكهف، وهذا ما نمثل له بالجدول الآتي:

---

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 157.

[2] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 06.

* نظام خرافي يجمع بين الجمهورية والمملكة.

[3] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 12.

| قصة أهل الكهف | قصة البشير المورسكي |
|---|---|
| – الهروب من ظلم الملك واللجوء إلى الكهف.<br>– الاستيقاظ بعد نوم طويل.<br>– العودة إلى مدينة دقيانوس | – الهروب من محاكم التفتيش واللجوء إلى الكهف.<br>– الاستيقاظ بعد نوم طويل.<br>– العودة إلى مدينة نوميديا أمدوكال. |

يمكن القول، إن "واسيني" استعان بـ "البشير المورسكي" كشخصية تحمل هما قديما وجديدا لأنها شخصية كل الأزمنة والأمكنة، فهي ذات تعيش حالة الانفصال عن الموضوع الذي جالت البحار ونامت في الكهف من أجل إسماع صوته للشعب مقابل الحرية.

– ذات الحالة: البشير المورسكي.

– موضوع القيمة: الحرية.

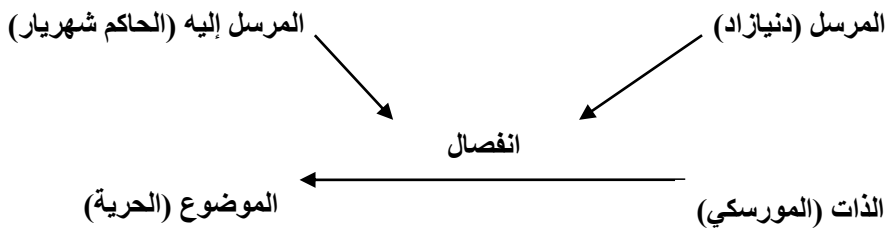
– الحالة: انفصال.

ولتحقيق علاقة الرغبة والاتصال بالموضوع لابد من الانتقال إلى علاقة التواصل من خلال عامليّ المرسل والمرسل إليه. فكانت شخصية دنيازاد تلك الشخصية التي استوحاها الكتاب من سحر ألف ليلة وليلة، ليجعل منها شخصية ترفض الظلم والصمت والكذب الذي مارسته أختها شهرزاد مع الحاكم شهريار، يقول:

« دنيازاد تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج، وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة لا

ينطق عن الهوى روت حكايته لشهريار بن المقتدر الذي اتهمها بالدروشة والتبوهليل، قالت: من أين أبدأ هذا الخوف... يجب أن تسمع ما لم تسمعه قبل هذا الزمن» [1].

أما المرسل إليه فهو الحاكم شهريار، وكل الحكام المتسلطين الذين باعوا البلاد والعباد مقابل شهواتهم ورغباتهم « كان الحكيم شهريار يتململ في مكانه ويحاول جاهدا أن لا ينام قبل سماع نهاية القصة، لكن دنيازاد أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه» [2].




إن رغبة الذات في تحقيق موضوع الحرية تطلب إلى مرسل، وهو "دنيازاد" التي حكت للملك "شهريار" وهو المرسل إليه حكاية "البشير المورسيكي" وحقيقة نفيه، وهي في ذات الحال تروي بطش كل الحكام العرب من عصر الخلفاء الراشدين متمثلا في شخصية عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان إلى حكام الأندلس وكيف باعوها بأبخس الأثمان ممثلا الحاكم محمد الصغير بن عبد الله آخر ملوك الأندلس، ليعرج واسيني والراوي" دنيازاد" و"البشير الموريسكي" بالتناوب إلى أحداث الأزمة الجزائرية متنقلا عبر الأزمنة والأمكنة ليرصد ذلك الظلم والفساد الذي تعاني منه الجملكية.

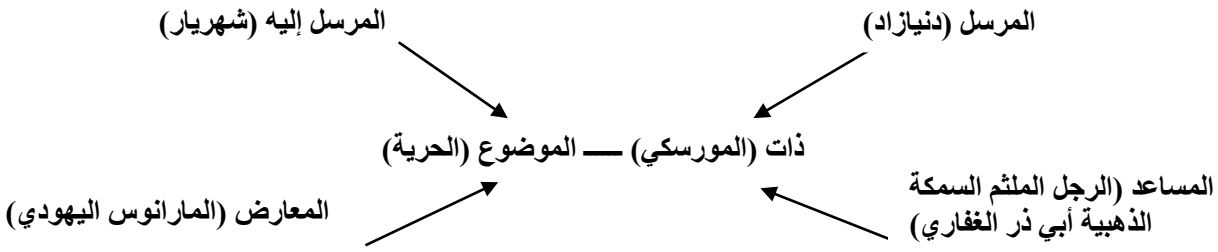
---

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 5.

[2] الرواية، ص 28.

وهنا نشأت علاقة صراع بين عاملين أحدهما مساعدا للذات على تحقيق موضوعها، والآخر معارض يسعى جاهدا لعدم حصول علاقة التواصل والرغبة.

فحكاية "البشير المورسيكي" تشبه إلى حد ما حكاية السندباد من حيث التعرض أثناء الرحلة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات. ثم ظهور المساعد في اللحظة المناسبة وتقديم العون للبطل، الذي ينجو من مأزق ليقع في آخر؛ حيث يتعرض لمخاطر كثيرة كمحاولة "المارانوس" اليهودي قتله، ولكن الرجل الملثم "المساعد" ينقذه في الوقت المناسب ويقدم له خشبة ليركبها ويغادر السفينة ليغادر إلى شاطئ مهجور بمساعدة السمكة الذهبية.



إن قراءة بسيطة لهذه الترسيمة؛ ستكشف كيف أن الحكاية تأخذ مسارات عديدة؛ بحيث تختلق الثوابت وتغوص في العجيب واللاواقعي من خلال أفعال بعض الشخصيات التي تعددت وتكاثفت في هذا العمل الروائي بين شخصيات مساعدة وأخرى معارضة لمسار الشخصية الرئيسية –البشير المورسيكي– نحو تحقيق العدالة والحرية.

وفيما يلي سنتطرق إلى جملة من الشخصيات التي ركز "واسيني الأعرج" على استحضارها وتوظيفها في الرواية، لتجعل من هذا النص نصا عجائبيا تجريبيا من خلال استخدامه لشخصيات حقيقية تارة استدعاها من الماضي الغابر كابن رشد، حمود الإشبيلي، عبد الرحمان المجدوب، أهل الكهف، دنيا زاد، شهرزاد وغيرها...، وشخصيات خيالية تارة كالبشير المورسيكي، مريانة، مريوشة، وكل هذه الشخصيات كانت تحمل خصائص ومواصفات رمزية وحضارية وظفها الكاتب ليحقق عمله بجرعة زائدة من التراث العربي والأندلسي.

**أ/ دنيازاد:**

هي شخصية ذات ملامح عجائبية حاول الكاتب أن يستدعيها ويجعلها شخصية تجسد صورة المرأة المغربية القادمة من زمن ألف ليلة وليلة، فهي شخصية ثورية، لأنها ثارت على أختها شهرزاد، ثائرة على كل ذلك التاريخ المزيف الذي روته للملك شهريار خوفا من الموت، لكن دنيازاد « أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه، قامت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعا» [1].

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 28.

لقد غيّب "واسيني الأعرج" شهرزاد وأحل محلها دنيازاد التي تكفلت بالحكي وقول المسكوت عنه، فهي تملك أحرف السر الوهاج، «دنيازاد تفاحة الكتب الممنوعة، ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يولد لذة الابتهاج» [1].

شخصية "دنيازاد" شخصية بنيت على الاختلاف والتباعد أو بالأحرى فهي ذات تعيش الانفصال عن الموضوع الذي ترغب فيه وفي قوله، وهي الحقيقة والمسكوت عنه في حكاية ألف ليلة وليلة خوفا من بطش "الحاكم شهريار" « كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته "شهرزاد" عن "الملك شهريار"؛ فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيّجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة، التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية» [2].

فهي تحكي لنا ذلك التاريخ الذي زيفته أختها شهرزاد، والتي ختمت الليالي بحكاية معروف الاسكافي وزوجته فاطمة العزة، لتبدأ دنيازاد بسرد أحداث الليالي الست التالية لتصل إلى الليلة السابعة بعد الألف، ليلة الفواجع والمواجع. وتحكيمها للملك "شهريار" بن المقتدر الذي يرفض سماعها، فتحكي له حكاية "البشير المورسكي" « حكاية البشير المورسكي روتها دنيازاد ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة، عشقها الرعاة، ورووها بمسحة حزن وحنين... » [3].

تولت "دنيازاد" إذن رواية خطاب الفاجعة وحكاية "المورسكي" بديلا عن الخطاب السلطوي، فنجدها تتواصل مع "البشير المورسكي" وتتصل معه في موضوع القيمة التحرر الجمالكيات الظالمة وقول الحقيقة مهما كلف الأمر على الرغم من علمها أن الموت هو

---

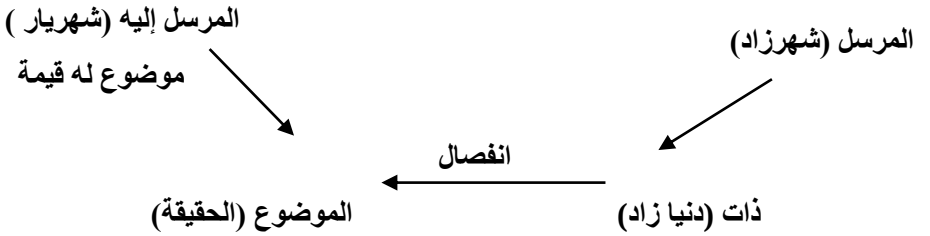
[1] واسيني الأعرج، "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ، ص 5.

[2] الرواية ، ص ن.

[3] الرواية، ص 6.

مصيرها؛ إلا أنها قالت: « الدنيا أغلقت أبوابها يا شهريار يا حكيم جمليكة نوميديا أمدوكال، قالت دنيازاد وهي تلتفت من جديد بالكفن الذي كان يحمله وزيره في يده من أجل وضعها فيه ميتة بعد نهاية القصة –الباخية– كل شيء انتهى يا مالك الزمان، يا حاكم الأركان» [1].

يمكن القول إن "دنيازاد" شخصية جسدت دورها في الرواية كشخصية ثائرة على النظام ساعية إلى إبراز الحقيقة وكشف المستور، والمسكوت عنه، ويمكن أن نلخص مسارها في هذا المخطط:




**ب/ أبي ذر الغفاري:**

كما قام "واسيني الأعرج" باستحضار أبي ذر الغفاري، تلك الشخصية التاريخية التي استدعاها وبنى عليها سير أحداث الرواية، وذلك عن طريق خلق الحوار بينها وبين شخصيات أخرى كمعاوية بن أبي سفيان وتماهيها مع شخصية "البشير الموريسكي"، لتشابه وضعهما:

« ثم لوى بعدها معاوية عنقه باتجاهي (باتجاهه).

– هاه يا أبا ذر الأغنياء يشكونك لأنك تحرض الفقراء عليهم.

– أنهاهم عن تكديس الأموال.

---

[1] الرواية، ص 251.

– الله هو الآمر الناهي، أتنكر علينا نعمته تعالى؟

– الآية تقول يا سيدي ﴿ والذين يكتنزون الذهب والفضة ولا ينفقون في سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم﴾.

– لكن الآية نزلت في الأحبار وأغنياء أهل الكتاب من الرهبان، ويشمل حكمها المسلمين.

– لا نزلت فيهم وفينا » [1].

إن توظيف مثل هذه الشخصيات –التاريخية– يضطلع السرد فيها بأداء دور وظيفة إحيائية وتفاعلية مع التراث المحلي والقومي، رغبة لإخراجه من دائرة المنسي لتوظيفه، ودمجه مع هموم العصر، فكان توظيف مثل هذه الشخصيات وظهورها في الرواية في ثلاث أشكال هي:

« 1. الاستدعاء بالاسم: أي ذكر اسم الشخصية في سياق السرد الروائي؛ فالفاجعة رواية عجت بأسماء الشخصيات التاريخية؛ كشخصية أبي ذر الغفاري، معاوية بن أبي سفيان، عثمان بن عفان.

2. الاستدعاء بأقوال الشخصيات التاريخية: وهي الطريقة الشائعة كثيرا، ولا سيما تلك الأقوال التي تحتل حيزا كبيرا في ثقافة القراء، وهذا ما يظهر في رواية "واسيني الأعرج" "رمل الماية".

3.الاستدعاء بالفعل: أي ذكر الشخصية التاريخية من خلال فعل اشتهرت به» [2].

---

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 26.

[2] محمد رياض الوتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 136.

تعتبر رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" من أبرز الروايات التي يتداخل فيها القصص التاريخي مع القصص الروائي من خلال استلهام الكاتب للشخصيات والأحداث التاريخية عبر تلاق انزياحي تراجعت فيه الهيمنة التاريخية الماضوية والسرد التسلسلي للأحداث ليقوم مقامها سرد تخييلي، « فقد لجأ الأعرج إلى التحويل والتغيير وإعادة كتابة التاريخ عن طريق تكسير القالب التسلسلي للأحداث، وإدماج وجهة نظر الراوي، واستحضار الوقائع التاريخية الماضوية، وإعادة تركيبها لتناسب توجهاته الإيديولوجية وكذا تخييل الشخصيات بتحميلها صفت وأسماء دالة على الأزمنة والأمكنة المطلقة والغير محدودة» [1].

إن قصة" معاوية" و"أبا ذر الغفاري" هي إحدى القصص التاريخية المحكية من "دنيازاد" إلى "شهريار"، قد جعلها الكاتب كحكاية ليفرقها عما كتبه الوراقون، داعيا القارئ من خلالها إلى التمعن في التاريخ المزيف، باحثا عن الحقيقة التي تحاول "دنيازاد" و"البشير المورسكي" استجلاءها على إثر الليلة السابعة بعد الألف –الفاجعة– وبهذا نلمح في شخصية "أبي ذر الغفاري" تلك الشخصية المناضلة ضد الفساد والظلم الذي ساد التاريخ الإسلامي والعربي على مر الزمان.

« – هكذا استقام المعنى يا سيدي.

– أنت تهذي يا ابن رملة بنت الرفيعة.

– لا يا سيدي حين سقطت الواو سقطنا معها.

– ماذا تقول أيها الكافر؟

---

[1] نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، "روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا)، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2011–2012)، ص 212.

- بهذا المعنى الذي تريدونه يصبح فقرنا مبررا إلهيا، وأكلنا يصبح حلالا.
- كل ما في الدنيا هو من مال الله.
- مال المسلمين سُرق عندما حول إلى مال الله.
- لقد أغنيتم الغني وأفقرتم الفقير.
- بدأت تفقد صوابك يا ابن الغفارية.. » [1].

كما عمد "واسيني الأعرج" إلى تقديم هاته الشخصية باستخدام ضمير المتكلم حين يتحدث "أبو ذر الغفاري" عن حياته وسرد جزء من تجربته، وما حدث له في محنته، مع الخيلفة "عثمان بن عفان"، و"معاوية بن أبي سفيان"، وقد جاء استخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث سقوط "أبي ذر الغفاري" متناسبا، ومبدأ السرد الروائي التجريبي، لذا فإن ما يسرد "الغفاري" لا يعرفه أحد غيره، ويجهله الراوي نفسه « أول ليلة من هذا الجحيم قضيتها في خباء مهلهل منصوب على تل الربذة، بجوار نخلة مغبرة ظلت تنحني حتى ظللتني عن آخري، أنا زوجتي وابنتي عمارة وابني ذر، الغيمات القليلة التي غطت رؤوسنا طوال الرحلة بدأت تموت عطشا وجوعا لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الخليفة الرابع، والحاكم الذي خرج من تحت إبطه المعرق...نفذ الماء يا ابنتي نتوهم فقط يا عمارة؛ فالله لا يتخلى عن محبيه» [2].

فضمير المتكلم يجعل من الشخصية الروائية تسافر من الماضي إلى الحاضر، لتعيد صياغة أحداث الماضي بما يتطابق مع ما يحدث في الجملكيات الحديثة، من تجاوزات

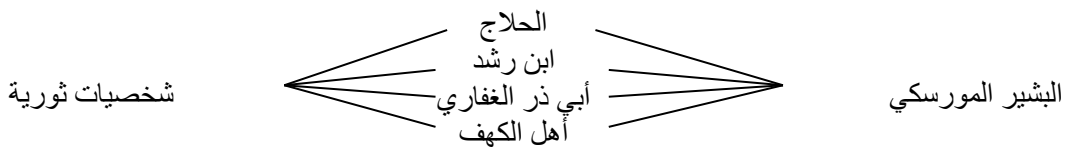
---

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 28.

[2] الرواية، ص 34.

وانحرافات تؤدي بالتهلكة وتنبئ بما سيحدث في المستقبل؛ بينما يؤدي " استخدام الضمير الغائب إلى الفصل بين ما مضى وما هو حاضر"[1].

وفي هذا المقام يمكن أن نخلص إلى أن شخصية "أبي ذر الغفاري" كشخصية ثورية مأزومة قد استطاع "واسيني" أن يحملها موضوعا ذا قيمة وهو التحرر دائما وقول الحقيقة دونما تزييف شأنها شأن "البشير المورسكي" وغيرها من الشخصيات، التي استعان بها ليعزز رأيه في الجملكيات أمثال الحلاج، ابن رشد، أهل الكهف الذين حاول "البشير المورسكي" أن يسرد حكايتهم بنبرة الألم والتأسف.




وعليه يمكن القول، إن الجانب العجائبي في الرواية يكمن في اختراق الواقع، وتجاوز حدوده، يعد عنصرا صميميا ومحورا مفصليا يشغل العمل الروائي الذي يعد من أرقى تجليات تلك النزعة التجاوزية التجريبية من خلال ارتباطه بالماضي و التراث، وهذا ما يضفي وظيفة اعتزازية بالانتماء إلى جانب الوظيفة الفنية الجمالية.

إلى جانب الشخصيات العجائبية يعتبر عنصر الزمن الروائي من إبرز الظواهر التي تبنتها الرواية التجريبية من خلال اختراق المفهوم التقليدي لها إلى مفاهيم تجاوزية، تجلت في عطاءات مجموعة من النقاد أبرزهم: "جيرار جينات" ومن هذا الأساس سنحاول في الفصل الثالث إبراز تلك الآليات التي اشتغل عليها "واسيني الأعرج" في بناء زمن روايته من خلال تقنية المفارقة الزمنية.

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 66.

# الفصل الثالث:

# آليات اشتغال الزمن في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"

**أولا: مفهوم الزمن في الدراسات السردية.**

**ثانيا: أقسام الزمن السردي.**

**ثالثا: تقنيات المفارقة السردية.**

ما زال مفهوم الزمن يشغل بال الدارسين، ويمنحهم حرية السفر في رحابه بقدر المساحة التي احتلها في منح الرواية شكلها الفني، رغم أن الكثيرين يرونه لا يتجاوز دورته الطبيعية، في حين أن الزمن كمفهوم شامل لا يمكن الإجابة عليه بهذه السهولة خصوصا وأنه تعبير عن المطلق. ولقد عبر أوغسطين عن موقفه من الزمن قائلا: «... وما هو الزمن ؟ عندما لا يطرح عليَّ أحد هذا السؤال، فإني أعرف. وعندما يطرح عليَّ فإنني آنذاك لا أعرف شيئا».[1]

وهذا ما يعكس حقيقة المصطلح، في أن الإجابة عن ماهيته ليست بالشيء الهين، وعليه فرؤيتنا للحياة تعادل في شكل من أشكالها رؤيتنا للزمن، لانعكاسه علينا سواء كأشخاص، وذلك من خلال الدورة الحياتية، أو من خلال طبيعة المكان التي تتغير بفعل الفصول والسنوات.

إذن فالزمن هو:«... تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وخبر كل فعل، وكل حركة...لذلك وجد مفهوم الزمن في كل الفلسفات تقريبا» [2]، وبتمعننا في الزمن نجده ينقسم إلى قسمين:

- زمن طبيعي فيزيائي: وتجسده الأيام من خلال تعاقبها لترسم لنا الماضي، والحاضر والمستقبل.
- زمن نفسي: ويتجسد من خلال ما نشعر به، وهذا الإحساس يظهر من خلال الانتاجات الإبداعية « فهو زمن يضعه المبدع مخالفا به الزمن الطبيعي، الذي لا يخرج عن تلك الخطية المعهودة ».[3]

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص 61.

[2] عبد القادر بن سالم، مكونات النص القصصي الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص75.

[3] المرجع نفسه، ص 76.

**أولا: مفهوم الزمن في الدراسات السردية:**

يعد الزمن من العناصر التي ترتكز عليها الرواية، إذ يقوم بوظيفة حيوية من خلال حركيته في الشخصيات، في حين أن دور الزمن في الرواية التقليدية لا يتعدى التوظيف الطبيعي له، على غرار دوره في الرواية الحداثية المعاصرة التي تعتمد أدوات تجريبية في بناء النص الروائي، فأضحى:« التعامل مع الزمن فنيا، كمن يقوم بتهشيم إناء بلوري، وعلى القارئ محاولة خلق انسجام بين القطع المتناثرة هنا وهناك، مهما يكن حجم هذه القطع».[1]

وعليه فالولوج داخل الزمن الروائي لم يعد بتلك البساطة التي عهدناها في الرواية التقليدية، بل ومن ثمة « فالرواية الحديثة ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية، وتداخل أبعادها وانفتاحها على الآني والآتي، وبالتالي لم تعد نهايتها محددة، وبنيتها مغلقة كالرواية التقليدية» [2]، وذلك لأن الروائي المعاصر يتلاعب بأحداث الرواية ووقائعها ليوهم القارئ أو لينقله من فترة إلى أخرى حيث يقلب الترتيب الكرونولوجي، كأن يتحدث مثلا عن عمل أو حدث مستقبلي، وهذا ما يعرف بالبناء المتشظي للزمن حيث:« يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة، وربما يحتاج إلى قراءة ثانية، تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط ونسجها ».[3]

فغدا بذلك القفز الزمني من أبرز سمات الرواية التجريبية، لأنها تعتمد التقطيع وعدم الاستقرار، وقفز الأحداث من موضوع إلى آخر عن طريق الإشارة الزمنية لهذا القفز «

---

[1] رابح لطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006، ص 148.

[2] مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر ، لبنان، بيروت، ط1، 2004، ص71.

[3] المرجع السابق، ص 111.

بحيث يحاول الكاتب اللعب بالأزمنة وبالتتابع الزمني والمنطقي لأحداث القصة من حيث التقديم والتأخير».[1]

وهذا التأثير الفني على القراء مما يجعل فهم المتلقي للأحداث أمرا صعبا، فيخلق عنصر التشويق الناتج من التعامل الفني مع الزمن.

**ثانيا: أقسام الزمن السردي:**

يعد الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في دراساتهم السردية لأهمية هذا المكون في المسار السردي للقص، فهو يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي، فعادة يميز الباحثون في السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين للزمن « زمن القصة وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، وزمن السرد هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة».[2]

وبهذا نكون أمام نوعين من الزمن في العمل السردي هما زمن المتن الحكائي، وزمن الحكي، « بحيث يخضع السرد في الزمن الأول لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق نظام خاص ومكسرا للاعتبارات الزمنية دون منطق ترتيب الأحداث طبيعيا في الزمن الثاني».[3]

---

[1] عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص 07.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، المغرب، 2001، ص 87.

[3] حسب بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 107.

فإذا افترضنا إذن أحداثا في قصة ما تروى من البداية إلى النهاية وفق الترتيب الطبيعي للزمن فستكون على هذا الشكل:

حدث 1 ←حدث 2 ←حدث 3.

أما في زمن السرد قد تأتي على شاكلة الترتيب اللآتي:

حدث 2 ←حدث 1 ←حدث 3.

أو إلى الشكل الآتي:

حدث3 ←حدث 2 ←حدث 1.

ومنه يمكن القول إن:« زمن السرد يتيح للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة».[1]

وعلى غرار الشكلانيين الروس، فقد ميز تودروف بين ما سماه« زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة» [2]، وهذه الأزمنة هي أزمنة داخلية حسب تودروف، لأنه توجد أزمنة خارجية، فيميز بين هذه الأزمنة الداخلية « فزمن القصة هو الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو المرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة؛ أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص».[3]

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 88.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص42.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص114.

أما الأزمنة الخارجية فهي حسب تودروف « زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية أو الأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخييل بالواقع».[1]

إن هذا التقسيم الذي أتى به تودروف للزمن يسجل اهتماما يقرب هذا التقسيم إلى الفهم « زمن الكاتب وزمن القارئ»، فما يتصوره الكاتب في زمنه الثقافي يختلف عما يتصوره القارئ وهو يقرأ النص في زمنه الثقافي المختلف عن زمن الكاتب وبالتالي إقحام القارئ في عملية إنتاج النص.

إلى جانب هذا التقسيم الذي أقر به" تودروف"، هناك تقسيم آخر سبق لبعض الدارسين في حقل الرواية إقامته، حيث اقترح "بوتور" ثلاثة أزمنة في مسار الخطاب الروائي وهي :« زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة».[2]

وأمام هذه التقسيمات الثلاثية للزمن، هناك تقسيم ثنائي أقامه العديد من الدارسين الغربيين أمثال الناقد "فينرج وجان ريكاردو" وغيرهم ممن اتجهوا نحو الممارسة النقدية لقضايا الرواية الجديدة، "فجون ريكاردو" يميز بين زمن السرد وزمن القصة، ويضبطهما معا من خلال محوريين متوازيين« يسجل في أحدهما زمن السرد وفي الآخر زمن القصة، وينظر من خلال عدة نماذج لأنواع العلاقات التي تتم بين المحورين».[3]

أما ما يخص شق النقد العربي، فقد نجد رهطا من النقاد قد تناولوا درس الزمن تنظيرا وممارسة، ولعل أبرز هؤلاء الناقدة يمنى العيد، التي قسمت الزمن الروائي القصصي إلى « زمن القصة الذي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث وتسلسلها، وزمن

---

[1] المرجع السابق، ص114.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 101.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 68.

السرد الذي يعتمد على التلاعب الفني للأديب في تعامله مع الزمن، بحيث يقدم ويأخر في نظام الزمن».[1]

ونخلص من كل هذا أن الشبكة الزمنية في السرد الروائي أو القصصي متداخلة ومتشعبة لدرجة يصعب فهمها من حيث التقسيم الثنائي في مقابل التقسيم الثلاثي. وإذا كان هذا الأخير يقحم المتلقي في العملية السردية من خلال زمن القراءة، الأمر الذي صرف دور الزمن المنوط به، وهو النهوض بمهمة داخل النص السردي وهي تحديد الأحداث.

وتبقى الثنائية التي جاء بها تودروف زمن الخطاب وزمن القصة الأنسب في صيرورة السرد ويمكن تحديدها في أي نص روائي مهما كان نوعه.

أما "جيرار جينات" في كتابه " خطاب الحكاية"، الذي يعد أهم دراسة في الزمن وتطبيقاته على رواية " البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروستا التي يعتبرها رواية زمن لما تحمله من وعي خاص بالزمن، وفيها يتبنى تعريفات "تودروف" وملاحظاته عن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب، ولكن "جيرار جينات" يستخدم مصطلح زمن القصة وزمن الحكي « فالحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية».[2]

وبهذا يكون "جيرار جينات" قد قسم الزمن إلى قسمين زمن القصة وزمن الحكي ويربط هذان القسمان علاقات ثلاث تعمل على استجلاء ملامح الزمن الروائي في رواية ما وهي : الترتيب الزمني للأحداث والديمومة والتواتر.

---

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 231.

[2] جيرار جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص 45.

وسوف نتطرق في بحثنا هذا إلى علاقة الترتيب الزمني للأحداث أو ما يعرف بالمفارقات الزمنية، وذلك بما يناسب رواية "واسيني الأعرج"- "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"-حيث يقدم الروائي في روايته نصا يقوم على الاستغراق الزمني الفعلي الذي يظهر جليا ويوحي به العنوان، إذ تتم معظم تفاصيل الحكاية داخل دائرة زمنية تسعى جليا ويوحي به العنوان، إذ تتم معظم تفاصيل الحكاية داخل دائرة زمنية تسعى إلى كسر خاصية الزمن من خلال العودة إلى تفاصيل وأسرار تعود إلى الماضي البعيد.

وبهذا سوف تقتصر دراستنا للزمن على عنصر المفارقات الزمنية في الرواية التجريبية والبحث من خلالها عن تشاكل زمني جديد شكل معمارية الزمن السردي في هذه الرواية.

**ثالثا: تقنيات المفارقة الزمنية:**

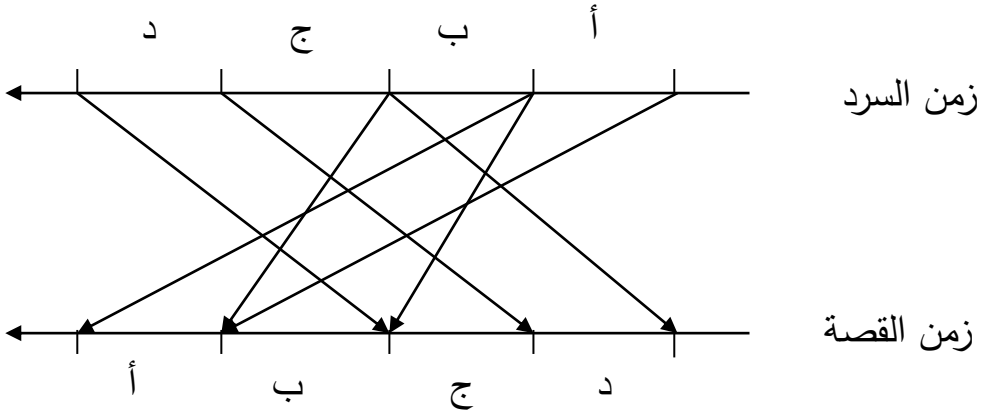
الزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية:« ومن المعتذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد. فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن».[1]

يمكن القول إذن إن الزمن هو الذي ينظم عملية السرد، فتحكى القصة في زمن معين ماض أو حاضر أو مستقبل، محافظا على ترتيب وتسلسل الأحداث الموجودة داخل خطاب القصة، لكن مثل هذا الأمر لا يتأتى للكاتب في كل الحالات، إذ يرغم على التقديم والتأخير في الأحداث، فيحدث تذبذبا في ترتيب الأحداث وخلخلة في وتيرة الزمن،

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص177.

وهو ما يسمى بالمفارقة السردية " Anachronie Narrative" "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة".[1]

وقد حاول حميد لحميداني أن يوضح هذه المفارقة من خلال الخطاطة التالية: [2]




إن هذا التلاعب بالنظام الزمني الذي يخلقه الكاتب له غايات فنية وجمالية في القصة، فقد يبتدئ الراوي السرد بشكل يطابق زمن القصة، ولكن الضرورة تقتضيها حركة الكتابة، كسر ثغرة في النص أو التذكير بأحداث ماضية يقطع الراوي السرد « ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة... وهناك إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي لزمن القصة».[3]

إن هذه المفارقة إما أن تكون استباقا Prolepse الذي هو سرد الأحداث قبل أوان وقوعها، وإما أن تكون استرجاعا Analepse ويعني تذكر حدث سابق عن الحدث الذي يحكى [4]، بمعنى هاتان الحركتان تمثلان مفارقة سردية تمنح الرواية حيويتها وفرادتها،

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] ينظر:سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ( الزمن ، السرد، التبئير)،ص 77.

وتخلق بناءا روائيا يتقصده الروائي، وبذلك يمكن « للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة؛ أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية».[1]

وفي بحثنا هذا سنحاول أن نقدم تفصيلا لأنماط وبنيات هذه المفارقة السردية من خلال حركتي الاستباق والاسترجاع، وذلك من خلال نماذج مختارة من رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.

## 1- الاسترجاع: ( الاستذكار) Analepse:

يعد الاسترجاع أو الاستذكار خاصية حكائية، وهي إحدى الخصوصيات التقليدية للسرد الأدبي نشأ مع الملاحم القديمة حيث تعد ملحمة هوميروس من بين النصوص التي طغت عليها هذه التقنية[2]، وتطورت إلى أن أصبحت من خصوصيات الأعمال الروائية الحديثة حتى تحقق الغرض الفني والجمالي في الوقت نفسه.

ونتعرف على الاسترجاع عندما:« يترك الراوي مستوى القص الأول، وان يعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها».[3]

فالكاتب من خلال تقنية الاسترجاع يتوقف عن متابعة النسيج القصصي في حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا حتى إذا ما أكمل استرجاعه عاد من جديد إلى الأحداث الواقعة في حاضر السرد لإتمام مسارها السردي « يشكل كل استرجاع القياس

---

[1] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص 59.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

[3] محمد العيد تاورته، بنية الزمن الروائي، عند سيزا قاسم، مجلة الآداب، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 05، 2000، ص250.

إلى الحكاية التي تندرج فيها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي...».[1]

إن كل عودة إلى الماضي تشكل استذكارا يقوم لماضيه الخاص في الرواية، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة فيلجأ السارد إلى كسر خطية الزمن من خلال العودة إلى تفاصيل وأسرار تتعلق بالأحداث والشخصيات وما له صلة بالواقع أي زمن الحكاية والقصة، فلا يمكن اعتبار هذه العودة مجرد عملية زمنية فقط:« إنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة ، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن. إن رؤية الإنسان للحدث الماضي في وقت لاحق تتعرض لكثير من التغيرات بفضل مرورها عبر بوتقة العقل، فحركة الزمن وما تحدثه من تغيرات جسدية ونفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره».[2]

وتبقى الاسترجاعات تمثل ببساطة شرخا في الخط الزمني للرواية نظرا لأنها جزء من الماضي وقع إدراجه في الحاضر عن طريق الراوي الذي يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، وفي هذا المقام يجب علينا أن ننسى أن هذا الماضي يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتة من ماض بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت عدة أنواع من الاسترجاع.

اتفق الباحثون على أن الاسترجاع أنواع ثلاثة هي:

«- استرجاع داخلي.

-استرجاع خارجي.

---

[1] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص 60.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 193.

-استرجاع مزجي».[1]

إن هذه التقسيمات التي أشارت إليها "سيزا قاسم" تتقاطع وتقسيمات الناقد "سعيد يقطين" المنطلق من نظرية "جيرار جينات"، فقد وجدناه يعتمد التقسيمات الثلاثة المتداولة ولم يضف إليها تقسيمات أخرى إنما جعل لهذه التقسيمات فروعا تتولد منها .

يلجا الكاتب إلى الاسترجاع الخارجي « عندما يكون الزمن الذي تجري فيه أحداث الرواية ضيقا في حين يتناسب الإرجاع الداخلي مع الروايات ذات التراكم الزمني، حيث تتعدد الأحداث والشخصيات ويصبح استرجاع بعض أحداث الرواية ذاتها أو العودة إلى تاريخ بعض الشخصيات من داخل الرواية أمرا يتناسب مع مثل هذه الروايات ذات التراكم الزمني» [2]، في حين أن الاسترجاع المزجي «هو الذي يمزج بين النوعين السابقين».[3]

وخلاصة القول إن الاسترجاع تقنية زمانية، مادام يهدف إلى قياس زمني متعلق بنظام الأحداث في القصة، وبهذا سوف نحاول في هذا الجزء استجلاء بعض مظاهر الاسترجاع في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، والتي تعد رواية زمنية بامتياز انطلاقا من العنوان وما يحمله من دلالات ومعان تقفز بالزمن إلى ماض بعيد وغابر يسبح في فضاءات وسحر ألف ليلة وليلة.

**- تمظهرات الاسترجاع في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف:**

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص58.

[2] محمد العيد تاوريه، بنية الزمن الروائي، ص251.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص40.

وقد يتيح الزمن الاستذكاري – الاسترجاع– في الرواية دوره المهم في الكشف عن الشخصيات والحيز والحدث الذي تتمحور حوله الرواية، أو يعطي صورة عن واقعها في الزمن الماضي، وحينها يمكن أن نعرفها معرفة دقيقة، ونعرف أيضا ماذا حل لها، وماذا تغير فيها وماهي حالها الآن.

وسنحاول التمثيل ببعض الأساليب التي تؤيد ماقلناه ، مع العلم أن معظم النص– رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف– من الاسترجاع.

ينطلق واسيني الأعرج في سرد أحداث روايته من أحداث ألف ليلة وليلة مسترجعا بذلك ما حدث في تلك الليلة السابعة قائلا:

« فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل، ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملا الشواطئ المهجورة والاصداف».[1]

ففي هذا الاسترجاع يعمد الكاتب إلى تغييب ما حدث في الليلة السابعة بعد الألف، مستوحيا ذلك من الماضي البعيد من ما حدث في ألف ليلة وليلة من تغييب للحقيقة من قبل شهرزاد، وهو ما حاولت دنيا زاد سرده للحكيم شهريار في الفاجعة– الرواية–.

أشار المؤلف في روايته إلى جمع كثير من الأحداث، كما استدعى العديد من الشخصيات التاريخية، وأثناء تنقله في أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل التقى بالعديد من الشخوص الذين ارتكزت عليهم الذاكرة، وحام حول العديد من الأمكنة التي دارت فيها الأحداث.

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 05.

وإذا نظرنا إلى الزمن في هذه الرواية، نجده مرناً كالزئبق، يرنو دوما إلى الاسترجاع الخارجي، فيتجلى لنا الماضي القرين من خلال العنوان« فاجعة الليلة السابعة بعد الألف»، فالعدد سبعة قد يرمز لعدد سنوات الثورة الجزائرية التي اشتعلت نيرانها بالأمس القريب، أما كلمة الليالي فإن الذاكرة تعود بنا إلى الماضي البعيد إلى زمن ألف ليلة وليلة التي استمد الكاتب منها معمارية بناء النص مع استرجاع لأهم شخصياتها، شهرزاد ودنيا زاد والحاكم شهريار. جاعلا من دنيا زاد الراوي الذي سيروي الوقائع والفواجع التي ألمت بالأمة العربية منذ العصر الأموي عصر ظهور الأحزاب السياسية، إلى زمن سقوط الأندلس وطرد الموريسكيين من غرناطة، وصولا إلى الانقلابات السياسية والثورات التحريرية في البلدان العربية معرجا على أحداث العشرية السوداء في الجزائر، وما صاحبها من فتن وخلافات. كل هذا الزمن الاسترجاعي أسقطه واسيني الأعرج في شخصية البشير المورسكي كنموذج لهذا الزمن «حكاية المورسكي روتها دنيا زاد ورواها قبلها أناس كثيرون. رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة. عشقها الرعاة ورووها بمسحة حزن وحنين، ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه. الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفتها».[1]

ثم واصل سرد مساره الزمني إلى غاية وصوله إلى القرن العشرين « أنت تعرف يا سيدي أن اليوم جمعة.

- بأي تاريخ نحن ؟؟
- كنت أنتظر منك هذا السؤال 1987/07/07.
- لم أفهم جيدا ؟؟

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 06.

– أنت يا سيدي مقدر عليك أن تعود في اليوم السابع، وحتى الجمعة في تقويمنا الخاص هي اليوم السابع، اليوم الأول يبدأ ببداية السبت من الشهر السابع من السنة السابعة بعد الثمانين، هذا الكلام مدون في كتب الأولين ».[1]

يعتبر هذا التاريخ تاريخ اشتعال نيران الفتنة في الجزائر– العشرية السوداء– وذلك من خلال التعدد الحزبي والسياسي، وكذا الأزمة الاقتصادية التي مست البلاد في تلك الفترة، والتي زامنت في الرواية خروج البشير المورسكي من الكهف الذي كان فيه « ظلوا طوال الستة أيام التي تلت حبسي وهم يسألونني عن الصغيرة والكبيرة... وفي اليوم السابع جاء الملثمون السبعة وأنقذوني ( كانوا في البداية ستة) بعد أن قادوني باتجاه الكهف وطلبوا مني النوم، كانوا يجرون في أثرهم كلبا أليفا لا ينبح إلا عند الضرورة، قالوا نم وحين تستيقظ ستجده عند الباب ينتظرك».[2]

في هذا المقطع نلحظ أن الكاتب قد تناص مع نص قرآني، أو بالأحرى مع أصحاب أهل الكهف مستوحيا تلك الظروف والأحداث التي جعلت أهل الكهف يلجؤون إلى الكهف، هي نفسها التي دفعت "بالبشير المورسكي" إلى الاحتماء بالكهف وبهذا يكون الكاتب إزاء استرجاع خارجي حاول من خلاله تقصير المسافات وربط الأزمنة بعضها ببعض مسترجعا تلك الأحداث وتلك الشخصيات من هذه الحكاية ليصبغها على جدران الفردوس المفقود.

كما تحضر في النص الاسترجاعات السريعة والمختصرة، حيث يعود بها الكاتب إلى الماضي كاستلام "معاوية" للحكم وخلافه مع "أبي ذر الغفاري"، مرورا "بالحلاج"، "الطبري"، "ابن رشد"، وسقوط الأندلس، بعد أن قدمها "أبو عبد الله محمد الصغير" كهدية

---

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص62.

[2] الرواية، ص 46.

"لإيزابيلا القشتالية" و"فرديناند" الأرغوني لتصبح الأندلس مرثية العرب الضائعة « حين استيقظنا ذات فجر بارد فوجئنا بمحمد الصغير ( أبو عبد الله) يسرق دمنا وعروقنا، يبيعنا ويبيع معها الجبال والمكتوب والتسليم بالأمر الواقع، فالهزيمة تقرأ في وجه الناس والمدينة. صرخْنا القلاع كثيرة ونستطيع أن نقاوم بدون يأس، قال أخذوها. قلنا، أعط الأوامر وسندافع حتى الموت».[1]

في هذا المقطع يستحضر "واسيني الأعرج" نموذجا واحدا من تلك النماذج الاستبدادية التي مرت في تاريخ العرب من خلال شخصية الحاكم "أبو عبد الله محمد الصغير"، الذي باع الأندلس بأبخس الأثمان مقابل شهواته ورغباته التي انتهت بسقوط الأندلس وضياع مجد العرب وحضارتهم فانتهى بهم الأمر في عرض البحر تائهين هائمين.

إلى جانب هذه الشخصية الحاكمة، فقد عجت الرواية بشخصيات سافرت من الزمن الماضي البعيد ليعيد الروائي إحياءها من جديد كشخصية سيدي "عبد الرحمن المجذوب" وشخصية "النينوى"؟، هذه الأخيرة التي تشكل على مستوى المتخيل الروائي مفارقة تناصية، حين يصبح التضاد ماثلا بينها وبين "سيدنا الخضر"، مثال تلك المفارقة أن "الشيخ النينوى" على مستوى الرواية ولي صالح و"سيدنا الخضر" يتحول إلى خادم للسلطة وفزاعة للرعية والشعب، ليس هو سيدنا الخضر العالم الجليل، « لقد بتر لسانه وسملت عيونه ورمي على أطراف المدينة وترك يدور في حلقة مفرغة على ظهر دابة عجوز».[2]

يتحول "الشيخ النينوى" في هذا المقطع إلى سيدنا الخضر، رمز المعرفة وإحقاق الحق وإقامة العدل موازيا في ذلك النص القرآني حين يتحدث القرآن عن "سيدنا موسى"

---

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 52.

[2] الرواية، ص361.

و"سيدنا الخضر" في قوله تعالى:﴿ فَوَجَدَا عَبْدًا مِّنْ عِبَادِنَآ ءَاتَيْنَٰهُ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا ﴿٦٥﴾ قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰ هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَىٰٓ أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا ﴿٦٦﴾ ﴾.[1]

وبهذا يمكن القول إن رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" هي رواية استرجاعية في معظمها، تنحو منحى التاريخية، وذلك من خلال توظيف تلك الأحداث والشخصيات التاريخية، التي شكلت تاريخ الأمة العربية عامة والجزائرية خاصة المليئة بالفواجع والمواجع. محاولا بذلك استرجاعها و تقليب مآسيها وآلامها التي يرى أنها ما تزال مستمرة من خلال وجود إشارات ودلالات تمثلت على مستوى السرد في ما يسمى الاستباق.

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

### 2- الاستباق: (الاستشراف) Prolepse

هي تقنية من تقنيات المفارقة السردية، وفيها يقوم الكاتب بالقفز نحو المستقبل وبالتالي:« التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي».[2] إنه كما يرى" ديفيد لودج" الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد ونصطدم أما ترتيب زمني غير طبيعي ».[3]

---

[1] سورة الكهف، الآية 65-66.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص133.

[3] ينظر ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 86.

وتسمح تقنية الاستباق بربط أحداث القصة بعضها ببعض حتى وأن كانت منفصلة ومتباعدة وتتطلب راو يعرف القصة بكاملها. لأنه من غير المعقول أن يستشرف وقوع أحداث لا علم له بها، فينتقل الراوي بسرعة إلى الأمام في نفس الإطار الزمني للحدث مصورا الأحداث قبل تحققها في زمن السرد، ومن جهة فإن الراوي يعد القارئ لتقبل الأحداث التي ستأتي، وبالتالي إقحامه في العملية السردية وإسهامه في إنتاج النص إلى جانبه.

ويعتبر الحكاية بضمير المتكلم « الشكل الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوبة بضمير المتكلم، حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما يقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع قبل وبعد لحظة بداية القص، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني».[1]

فتظل الحكاية بضمير المتكلم أحسن، وملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، بسبب الطابع الاستعاري المصرح به، الذي يعطي للسرد حركة التلميح إلى المستقبل ولا سيما إلى وضعه الحالي.

ويبقى الاستباق عكس الاسترجاع الذي يتنامى صعودا من الحاضر إلى الماضي ليعود إلى الوراء، والاستشراف متنامي صعودا من الحاضر إلى الأمام محدثا قفزة تتخطى النقطة التي وصل إليها السرد.

وينقسم الاستباق حسب "جيرار جينات" إلى قسمين:

1- استباقات داخلية (Prolepses Internes).

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص25.

2- استباقات خارجية (Prolepses Externes) .

ففي كتابه " خطاب الحكاية " نجد أن رواية " البحث عن الزمن الضائع" "لمارسال بروست"، والذي يستند إلى الاستباق بشكل ملفت للانتباه ومنقطع النظير، ومن خلال هذه الرواية قسم الاستباق إلى قسمين: «هنا أيضا، لنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية، وأخرى خارجية».[1]

انطلاقا من هذا نجد أن الاستباق قد اختلف عن الاسترجاع في تقسيمه عند "جيرار جينات"، بينما نجد الناقدة "مها حسن قصراوي" قد أشارت إلى نوعين آخرين بقولها: « ومن يمعن النظر في النصوص الروائية يستطيع التمييز بين نوعين من الاستباق من حيث الدور والوظيفة في السرد، هما: الاستباق التمهيدي والاستباق كإعلان».[2]

من خلال هذا التمهيد النظري لهذه التقنية الزمانية التي تجلى حضورها في الرواية المعاصرة – التجريبية- سنحاول استقراء بعض النماذج من رواية "واسيني الأعرج"- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- لاستخلاص تلك الاستشرافات والنبوءات التي وردت بين ثنايا أوراق الرواية.

**- اشتغال الاستباق في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":**

لا شك أن الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية المعاصرة، لكن هذا لا يتنافى مع وجود عنصر التشويق الذي تخلقه تلك الاستشرافات والتوقعات التي يطرحها الروائي بين الحين والآخر.

---

[1] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص 77.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص50.

وتعتبر رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" رواية كأنها رواية أرشيفية لتدوين وقائع الحكام منذ الحاكم الرابع، وحتى حكام اليوم، فهي تعيد تدوين التاريخ المسكوت عنه وتحتج عن واقع سياسي متعفن عاشته البلاد العربية وما تزال تعيشه. فتبكي الذاكرة المسلوبة وترثي المدن المسروقة: « هم الذين خانونا وضعوا ذاكرة للهزيمة باعوا الرؤوس وطلبوا منا التسليم بالأمر، وترك ثغور المدينة، لقد عاشوا النار وعذاب الشعور بالتخلي المفاجئ، أنا أعرف أسواق غرناطة التي كانت تروي حنينهم وأشواقهم، سيأتي حتما بعدنا من يروي الحقيقة كما عاشها هؤلاء الناس أو كما رويت عنهم، عن الذين أحرقوا بنار ثغرتهم من مدينة كانوا يحبونها مثلما تحب المعشوقة الغجرية».[1]

فكل الملامح تشير أن الزمن لم يتغير فهو زمن واحد:« منذ أكثر من أربعة عشر قرنا وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلا تلويحة التهديد».[2]

وهذا ما يؤكد حضور علاقة تواصلية، تنبئ عن إمرار الماضي في الحاضر، فقد سافر "واسيني الأعرج" إلى زمن الخلفاء الراشدين "علي بن أبي طالب" ، و"معاوية بن أبي سفيان"، ثم استرجع معركة صفين وحكاية التحكيم التي أحدثت شرخا لدى العرب لا يزال ينزف دما حتى الآن.

هناك تناقض بين أزمنة الرواية من زمن لا معلوم ممتد لا تنتهي بدأ بالليلة السابعة، ثم يعود الروائي ويحصره في بؤرة زمنية تداخل فيها الماضي والحاضر والمستقبل « الليلة السابعة بعد الألف أضيفت إلى قائمة الليالي المنتهية لم يكن من الممكن أن تتواصل حتى ولو أراد ذلك الحكيم شهريار ابن المقتدر نفسه».[3]

---

[1] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 96.

[2] واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، ص 133.

[3] الرواية، ص 87.

فالزمن في الرواية يبدأ بأحداث السقوط في التاريخ العربي الذي يبدأ حسب الروائي من الحاكم الرابع وينتهي بالعصر الحديث الذي يشهد سلطة "بني كلبون" هذه التسمية التي يتداولها "واسيني الأعرج" في أغلب رواياته، واصفا بها نظام الحكم في البلاد.

فالحاضر المعيش حسب الروائي ليس امتدادا للتاريخ العربي في جانبه المظلم الذي ساده القهر والاستغلال والظلم والتسلط، « ما الذي تغير ؟؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة، بين غرناطة ونوميديا أمد وكال خيط من الدم خطه محمد الصغير أو عبد الله ».[1]

فما شهد الماضي من صراع على السلطة يستمر في الحاضر من خلال هذه الرواية التي يمتد الزمن فيها ويتقلص حسب حاجة الروائي، ففيه الكثير من الاستشراف والرؤى البعيدة، تتحرك فيه الأحداث نحو عالم الذكريات تتجلى في الماضي، وترحل به الأمنيات نحو المستقبل فتختلط الواقعية بالحلم.

ومن هنا يمكن القول إن الاستشرافات الزمنية هي عصب السرد المعاصر ووسيلة لتأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية كلها، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تهميد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات.

**- جمالية التجريب في الزمن الروائي:**

يعتبر التجريب أساس الإبداع عندما يفارق النمطي الجاهز، والمألوف، ليغامر ويستكشف في قلب المستقبل. هكذا حاولت الرواية التجريبية أن تتجاوز الواقع وتخلق عوالمها الخاصة، هذا التجاوز والرفض لأشكال الكتابة السائدة لم يكن إنكارا لما حققته

[1] الرواية، ص 66.

الرواية العربية من إنجازات، وإنما كان رفضا نابعا من وعي الرواية التجريبية بكسر النموذج السائد في الكتابة.

وفي ظل زمن فقد فيه الإنسان كل الرؤية باعتباره نواة التغيير لم يعد مناسبا الحديث عن الزمن المنظم في الرواية أو عن البناء المترابط فكان لابد من نص جديد وكتابة مغايرة تطرح التساؤلات وترفض أشكال الكتابة السائدة، وهكذا كانت ثورة الشكل الروائي رفضا للجاهز والنمطي، من أجل إبداع نص جديد ومختلف يعيد بناء علاقاته بالواقع الجديد، ولكن على أسس مختلفة تمنح هذا النص مزيدا من الحرية في تفاعله مع الذاكرة الأدبية، وهو ما تختزله لنا رواية "واسيني الأعرج"– فاجعة الليلة السابعة بعد الألف–، كاقتراح روائي تجريبي يسعى من خلال كسر خطية الزمن الروائي إلى انزياح في البناء الزمني من خلال توظيفه لتقنية المفارقة الزمنية ( الاستباق والاسترجاع).

كما اتجهت هذه الرواية صوب الأشكال التراثية السرد، إذ جاء بناؤها السردي على شاكلة حكايات " ألف ليلة وليلة" على أساس التضمين، حيث تدخل قصة في قصة، مما يجعل من الزمن فيها زمنا مستوعبا للماضي بكل تفاصيله ومتداخلا في الحاضر ومستشرفا في المستقبل.

فالزمن في الرواية العربية المعاصرة تجاوز الترتيب الكرونولوجي المنطقي إلى تداخل الأزمنة وتشابكه: « وما يمكننا قوله هو أن البناء الجدلي للزمن في الرواية الحديثة لا ينفصل تماما عن البناء التتابعي في الرواية التقليدية، وإنما يتقارب البناءان في كونهما يقومان على التطور والنماء...لكن الاختلاف الجوهري يتجلى في كون الرواية الحديثة ترتكز على جدل الأزمنة الداخلية وتداخل أبعادها وانفتاحها على الآتي ».[1]

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص71.

وفي الأخير يمكن القول إن الروائي "واسيني الأعرج"، قد وجد في التاريخ مادة روائية دسمة، حاول بين الحين والآخر الاستنجاد بها وإسقاطها على حقائق عصرنا الراهن، وذلك باعتبار أن أخطاء الماضي لا تزال تتكرر في جميع الدول العربية، فاتسمت رواياته دوما بالخروج عن المألوف والتجدد الدائم مرتقيا بالرواية الجزائرية إلى آفاق بعيدة.

# الخاتمة

## خاتمة

بعد رحلة الاستقراء والمكاشفة يستقر البحث عند هذه الصفحات التي تطمح إلى إيجاز أهم ما آلت إليه الدراسة والبحث في ثنايا الرواية الجزائرية التجريبية متخذة الروائي "واسيني الأعرج" أنموذجا للتحليل من خلال نصه الروائي: "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، فجاءت نتائج البحث بحسب تنضيد فصول البحث التي تراتبت وفق التدرج المعقول الذي تقتضيه ضرورة المنهج، فكانت بعض النتائج– وإن كان من الهين على باحث العلوم الإنسانية الوصول إلى نتائج نهائية– لكنها ملاحظات تعكس خلاصة البحث:

– التجريب رؤية إبداعية، تتحقق عبر تدمير سلطة النموذج، وارتياد المغامرة تعبيرا عن حرية الكتابة.

– يعتبر "ايميل زولا" أول من طبق التجريب، لا على الظواهر الطبيعية، بل على الظواهر الفنية– الرواية والمسرحية– من خلال مؤلفه الرواية التجريبية.

– إن الحداثة السردية هي ثورة على الرواية التقليدية، بكل مكوناتها، فهي انهيار لتلك الثوابت والأعراف السائدة، وهذا التحرر هو ما جعل من جنس الرواية جنسا متجددا شكلا ومضمونا، فأضحى التجريب قرين الحداثة بذلك.

– يعتمد التجريب في حقل الإبداع الأدبي على ثنائية الهدم والبناء، لأن التجريب في الكتابة شقيق الإبداع، فهو يحرر المبدع من قيود المألوف، ليحملها مضامين جديدة تواكب العصر والمجتمع.

– ارتكزت الرواية التجريبية على أرضية معرفية تمثلت في الفلسفة الوجودية من خلال إيمانها بالحرية الفردية التي تمكن الإنسان من ملء وجوده على النحو الذي يناسبه، فمبدأ الحرية نقطة التعالق بين الرواية الجديدة والفلسفة الوجودية.

– إضافة إلى ارتكازها على مبادئ علم النفس أو المدرسة الفرويدية، من خلال اتجاه تيار الوعي الذي يمثل إحدى سمات التعالق بين علم النفس والرواية الجديدة.

– ارتبط التجريب في الرواية الغربية بتلك المغامرة الشكلية في إنتاج خطاب روائي معاصر، وذلك بتفكيك تلك القيم والمرجعيات التي طالما كبحت مخيلة الروائي، فانسلخت من ثوب الرواية البلزاكية لترتدي ثوبا مرصعا بالوصف والتعدد اللغوي والزمني .

– على غرار نظيرتها الغربية، برزت الرواية العربية المعاصرة بحلة تجريبية جديدة مغايرة لتلك التقاليد المتوارثة، فكان مسار التجريب الروائي في الوطن العربي حافلا بالأعمال الروائية على غرار ابداعات: "جمال الغيطاني"، "إبراهيم صنع الله"، "إبراهيم الدرغوثي"، "أحمد المديني"، "رشيد بوجدرة" ، "واسيني الأعرج"....وغيرهم.

– يعتبر "واسيني الأعرج" أحد مؤسسي الرواية الجديدة في الجزائر التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية في العمل الجاد على اللغة.

– تجلت قوة "واسيني الأعرج" التجريبية في روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" تلك الرواية التي حاور فيها "ألف ليلة وليلة"، لا من موقع التاريخ، بل من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة.

– تجلى تطبيق ملامح التجريب على رواية "واسيني الأعرج" من خلال تلك الشخصية العجائبية التي استطاع أن يستعيدها من الماضي ليخضعها لزمن غير زمنها.

– يعتبر النزوع العجائبي واحداً من أهم أشكال النزعة التجريبية الجديدة في الرواية العربية عامة، وفي "رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" على وجه الخصوص التي تسعى إلى كسر تلك الرتابة متجاوزة المألوف إلى اللامألوف والعجيب.

– اصطبغت الشخصيات في رمل الماية بالطابع العجائبي، مغادرة زمانها إلى زمان لا مألوف وغير معروف، وذلك وفق معطيات الناقد تودروف من خلال نموذجه الثلاثي للعلاقات ( علاقة الرغبة، التواصل، الصراع)، فشكلت بذلك نزعة تجاوزية تجريبية.

– إذا كان الزمن في الرواية التقليدية يحافظ على خطيته، كما هو في الواقع، فيحدث التناغم بين زمن القصة وزمن الحكاية، فإن الرواية الجديدة قد خلقت سبلا لكسر تلك الخطية وذلك التوالي في الصيرورة الزمنية، فاندمج الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر وذلك من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وخلق ما سماه "جيرار جينات" بالمفارقة الزمنية.

– رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" هي رواية زمنية بامتياز، انطلاقا من دلالات العنوان الموحية بالزمن، إلى تجليات المفارقة الزمنية في ثناياها فأضحى التلاعب الزمني سمة تجريبية يتعاطاه رواد المدرسة الجديدة في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة.

وفي الأخير يمكن القول إن رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" هي رواية تجريبية في كافة جوانبها، على الرغم من اقتصار دراستي على جانبي الزمن الروائي والشخصية العجائبية، إلا أنها ما تزال رواية تشع بالتنوع وتستدعي القارئ دوما إلى جوانب أخرى فيها.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع


* القرآن الكريم، برواية حفص عن الإمام عاصم الكوفي.

1. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.
2. ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر، ط1، 1997م، بيروت، لبنان.
3. أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان.
4. بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، تونس ،2003.
5. بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2001.
6. تودوروف تزطيفان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب،1993.
7. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي (قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والسردية المعاصرة (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2001.
8. جورج لوكاش: الرواية كملحمة برجوازية، تر: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1979.
9. جيرار جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، 2003.
10. حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، إتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق، سوريا.

11. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي" الفضاء – الزمن–الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.
12. حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010م.
13. ديفيد لودج، الفن الروائي، ت: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ط1، 2002.
14. ديفيد وورد: الوجود والزمن والسرد، (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان الدار البيضاء، المغرب.
15. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان، 1985.
16. سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد المغرب)، دار الثقافة، ط1، 1985، الدار البيضاء، المغرب.
17. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997.
18. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1997.
19. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤية النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 1996.
20. سندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف سندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.
21. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

22. شعيب خليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منوشرات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
23. شكري غرير الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984.
24. صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009.
25. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية لكتاب، 1978، القاهرة، مصر، 2010.
26. عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998، دمشق، سوريا.
27. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
28. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.
29. عبد القادر بن سالم، مكونات النص القصصي الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
30. عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.
31. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، العدد 240، الكويت،1998.
32. عز الدين إسماعيل: التحليل النفسي للأدب، دار العودة، ط4، بيروت، لبنان، 1984.
33. علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر، 2000.

34. عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999.
35. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
36. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1999.
37. لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي: أدب المعراج والمناقب، التكوين لتأليف، الترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007.
38. لوران فليدر: الرواية الفرنسية الجديدة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، مطبعة البحث، 2004.
39. محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الجديدة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.
40. محمد برادة: القصة القصيرة، الهوية، التجريب، الصيرورة، دورية الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد 7، 1988.
41. محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، 2004، تونس.
42. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، ط2، 2002.
43. محمد امنصور : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربة المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2006، الدار البيضاء، المغرب.
44. محمد امنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفو برانت، ط1، 1999، فاس، المغرب.
45. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، المغرب، 2001.

46. محمد تنفو، النص العجائبي، مائة ليلة وليلة أنموذجا، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1ن 2010.
47. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ، 2002.
48. محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
49. محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط2، 1990.
50. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر ، لبنان، بيروت، ط1، 2004.
51. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات العويدات، بيروت، لبنان،1982.
52. نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1، الدار البيضاء، 1980.
53. هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2010.
54. واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل الماية، دار الاجتهاد لافوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993.
55. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

- **المجلات والدوريات:**

56. جورج دورليان: الرواية الجديدة في فرنسا (المغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس، 2004.

57. رابح لطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.
58. رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب، جامعة بسكرة ، دار الهدى لطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، العدد 04، 20087.
59. فهيمة زيادي شيبان، التجريب والنص الروائي: الحوات والقصر أنموذجا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010.
60. محمد الكغاظ: التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق، العدد 03، 1989.
61. محمد العيد تاورته، بنية الزمن الروائي عند سيزا قاسم، مجلة الآداب، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 05، 2000.

- **الرسائل الجامعية:**

62. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، "روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا)، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2011-2012).

# الفهرس

## فهرس المحتويات:

**مقدمة :**.....أ–د

**الفصل الأول: التجريب المصطلح و الماهية.**

أولا/ مفهوم التجريب .....9

1/ المفهوم اللغوي.....9

2/ المفهوم الاصطلاحي.....10

أ/تجريبية زولا بين المخبر والإبداع.....12

ب/ التجريب قرين الحداثة.....15

ج/ التجريب في حقل الإبداع الأدبي.....18

ثانيا/ الأسس المعرفية للتجريب.....23

1. المدرسة الفرويدية.....24

2. الفلسفة الوجودية.....27

ثالثا: واقع التجريب الروائي في الرواية الغربية والرواية العربية.....29

1/التجريب في الرواية الغربية .....29

2/التجريب في الرواية العربية.....33

رابعا: الرواية الجزائرية بين التأسيس ومغامرة التجريب.....41

1/ التجريب في الرواية الجزائرية.....41

2/ فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ومجازفة العنوان.....44

**الفصل الثاني: الشخصية العجائبية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.**

أولا: العجائبية والمعنى المعجمي..... .....55

ثانيا: مصطلح العجائبية وتفرعاته.....56
1/ العجائبي (Fantastique).....59
2/ العجيب (Merveilleuse).....61
3/ الغريب "L'étrange".....61
ثالثا:الشخصيات العجائبية.....63
رابعا:جماليات تشكل الشخصيات العجائبية في الرواية .....65
1- النموذج الثلاثي.....67
2- طبيعة العلاقات.....70
**الفصل الثالث: آليات اشتغال الزمن في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**
أولا:مفهوم الزمن في الدراسات السردية.....84
ثانيا: أقسام الزمن السردي.....85
ثالثا: تقنيات المفارقة السردية.....89
1- الإسترجاع Analepse .....91
- تمظهرات الاسترجاع في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.....94
2- الإستباق prolepse .....99
- اشتغال الاستباق في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.....101
- جمالية التجريب في الزمن الروائي.....103
الخاتمة .....106
قائمة المصادر والمراجع.....111
الفهرس.....118