الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 5491 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة
الماستـــــر
تخصص: (آدب جزائري)

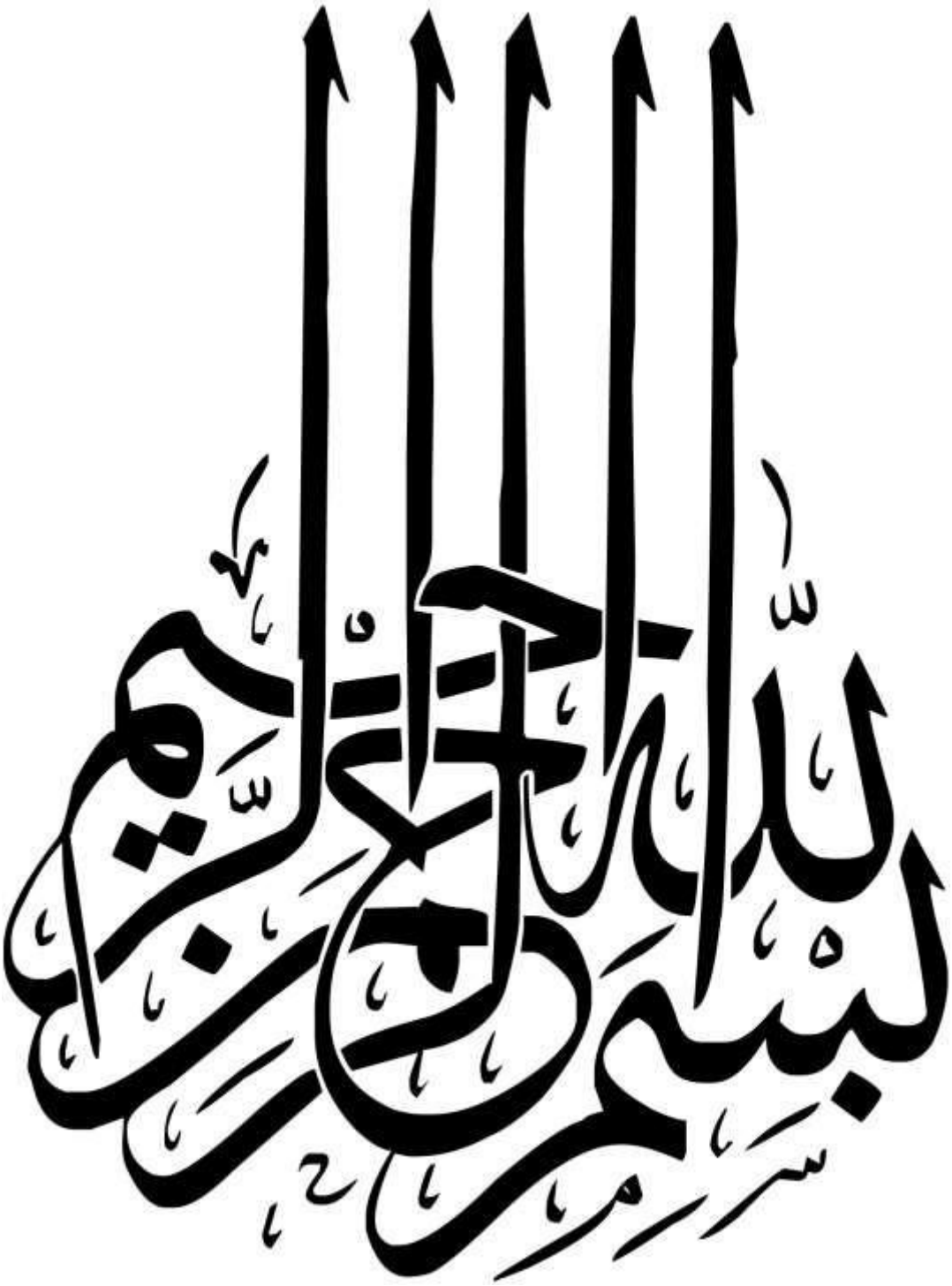
تفاعل خطابي الرواية والاعلام -منى بشلم- انموذجا

مقدمة من قبل:
الطالب (ة): عبد الغاني كحل الراس. تاريخ
المناقشة: 24 / 06 / 2025

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـــة	مؤسسة الانتماء	الصفة
وردة حلاسي	أستاذة محاضرة أ	جامعة 8 ماي 5491 قالمة	رئيسا
سهام بودروعة	أستاذة محاضرة أ	جامعة 8 ماي 5491 قالمة	مشرفا ومقررا
هناء داودي	أستاذة محاضرة ب	جامعة 8 ماي 5491 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 0201/0209


بسم الله الرحمن الرحيم

شُكر وعرفان

(الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنتهدي لول ان هدانا الله) الأعراف 34

الشكر البدي الخالد المطلق للحق سبحانه وتعالى، عرفانا بفضله وكرمه وعظيم عطاياه. ثم أتقدم بالشكر ولمتنان الى الدكتورة سهام بودروعة لتفضلها بقبول الشراف كما أجزي

شكري العميق الى اساتذتي بقسم اللغة والأدب العربي

مُقدّمة

مقدمـة:

أشارت النّظريات الأدبية منذ سنوات إلى الطّابع المفتوح للنّتاج الأدبي على غرار " جيمس جويس" و"فرجينيا وولف" و" لويس بورخيس" وغيرهم؛ فالنّص الفسيفساء هو نصّ الحياة على حد تعبير »رولان بارث" وهو يفكّك الواقع اليومي عبر نصوص صغيرة، فأصبح النّص الرّوائي نصّا كولاجيا يعتمد على عديد الفنون التّعبيرية بصيغها المختلفة، فأذاب بهذا المنطق الجديد الذي كان يحيط بها من كلّ جهة والذي كان حائلا أمام كل انفتاح،

وتمّ استحضار التراثي والحداثي، والإخباري والتّصويري؛ حيث يقول الأستاذ "محمد حسنين هيكل" عن هذه العلاقة بأن:" الصحافة رزق يوم بيوم، والأدب رحيق الجمال بين صفحتي الأزل والأبد، والصّحافة توجيه الحاضر لما تعتقده المنفعة، والأدب تصميم المدنية الفاضلة، والتغني بذكرها تمهيدا لإقامتها وتشييدها."

وقائمة الرّوائيين الذين زاوجوا بين الأدب والخطاب الإعلامي تطول فمن الكتّاب

العالميين هناك " همنغواي وجارسيا ماركيز وألبير كامي" ومن العرب كان " نجيب محفوظ وإحسان عبد القدّوس وفتحي غانم والطيّب صالح وغيرهم " ونزعم أن الروائية الجزائرية " منى بشلم" من الروائيين العرب الأقرب إلى الرواية الجديدة، فكانت من الذين وظّفوا الخطاب الإعلامي
الجديد ، ففي روايتها " أهداب الخشية" – وهي الرواية الثانية للكاتبة بعد " تواشيج الورد"
التي نالت قبولا واسعا النطاق لدى القارئ والناقد معا ، وفي جديدها هذا تحاكي "بشلم" العالم
الافتراضي وتأثيراته على المجتمع المدني الجزائري- استطاعت أن تبني نصّا روائيا قائما
على الانفتاح على عالم " الفيسبوك" والفضاء الأزرق عموما بدءا من العنوان الموازي " عزفا على أشواق افتراضية" الذي أدخل القارئ في متاهات بوريخسية لا تنتهي ، أسهمت إلى حدّ بعيد في تقديم صورة جديدة لإنسان جديد أصبح أثم النوايا ورقما في ملف إفتراضي يحكمه الزّيف والتّصنع.

نهضت الرواية" أهداب الخشية" بلغة مفارقة لنمط الكتابة الروائية التقليدية، فهي تعدل بالنص نحو سياقات جديدة، هي سياقات الإعلام الجديد الذي يعد إنجازا ملموسا في تحديث الرواية وتماسك بنائها وهدفه خلق سرود ثقافية تتجاوز المألوف،

فإلى أي مّدى وفقت "منى بشلم" في ذلكّ؟ أو بالأحرى كيف تشكّل الخطاب الروائي الجزائري عند "بشلم" خلال استدعاء الفضاء الإعلامي ومزاوجته للكتابة السردية؟

وماهي أبرز تجلياته بدءا من العنوان إلى المتن الروائي؟

إن خوضنا في هذا الموضوع جاء إيمانا منا بأهمية الموضوع وبتلاصق العلاقة لحدّ كبير، فدور الإعلام في الثقافة والأدب ، مستمر ولا ينتهي، فالعلاقة أزلية بين الضفتين، ولسنا هنا بصدد البحث في الفروقات التي تميز كل واحد منهما عن الآخر ولكن وجهتنا هي التّأكيد على

أن التكنولوجيا وعلوم الاتصال ألقت بظلالها على الرواية؛ حيث جسّدت "بشلم" ذلك عبر قصة افتراضية على صفحة التواصل الاجتماعي للفاسبوك.

قسّمنا بحثنا الموسوم ب: تفاعل خطابي الرواية والإعلام –منى بشلم أنموذجا- إلى فصلين (نظري وتطبيقي) وشفعناهما بخاتمة وثّقنا من خلالها أبرز النتائج المتوصّل إليها في البحث.

وقفنا في الفصل النظري على أبرز المفاهيم التي أثّثت للبحث على غرار: الإعلام والتّجريب والتفاعل والتجريب في المنجز الروائي الجزائري المعاصر.

وفي الفصل التطبيقي الموسوم ب:" تجليات المشهد الإعلامي الجديد في الرواية" ركّزنا على التيمات الإعلامية المتناثرة بين جنبات الرواية التي تشي بالانفتاح والتمرد على القوالب الجاهزة.

واعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي مستعينين بعدد من المصادر والمراجع أبرزها ما يلي: -سعيد يقطين: من النص الى النص المترابط. المعجم الموجز للنص المترابط.

-بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس 2005،2

-فيصل دراج: نظرية الرواية العربية المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، دط،2111 وتتقاطع مذكرتنا مع بعض الدراسات السابقة التي لامست الموضوع نفسه أهمها:

-هدى عماري في " رؤية الواقع وهاجس التجريب في رواية أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية لمنى بشلم".

- فاضل عبود التهيمي:" أهداب الخشية لمنى بشلم من المحاكاة الافتراضية إلى التداخل الأنواعي"، أعمال الملتقى الدولي " عبد الحميد بن هدوقة للرواية"

ومن أبرز الصعوبات التي اعترضت سبيل البحث هو أن التعاطي مع نص بشلم مغامرة شاقة لأنها قدّمت جماليات جديدة في المنجز الروائي الجزائري الذي توطّن إلى وقت قريب داخل سجن النمط التقليدي.

وننوه في ختام بحثنا بأن باب الاجتهاد مفتوحا أمام الباحثين للاحتفاء بهذا النوع من المواضيع، فيمكن أن يكون بحثي هذا هو نهاية لبداية بحث أو بحوث جديدة تضيء مناطق الظلّ فيه.

وفي الأخير، أتقدّم بالشكر والامتنان لكلّ من قدّم يد المساعدة في إتمام هذا البحث وخاصة الدكتورة المشرفة سهام بودروعة وأعضاء لجنة القراءة على تجشمها عناء القراءة والمناقشة سائلا العلي القدير أن أكون قد وفقت إلى حد ما في لملمة شتات هذه المذكّرة.

الفصل النظري مفاهيم البحث ومصطلحاته

-التفاعل. -

الإعلام. -

التجريب،

-الإعلام في المنجز الروائي الجزائري

تمهيد:

لطالما حظي المصطلح النقدي باهتمام كبير لدى الدارسين المحدثين والمعاصرين ذلك لأنّهُ يمثل ظاهرة ثقافية عالمية ينبني عليها تأسيس المنهج النقدي لأنّ غياب المصطلحات النقدية الخاصة يؤدي حتما إلى غياب المنهج النقدي المحكم.

وقد افضى اهتمام النقاد العرب بالمناهج النقدية العربية إلى اهتمام بقضية المصطلح والالتفات إليها. فهي من أهم قضايا تنمية اللغة العربية قصد التسلح بقيم الحداثة ومواجهة التحديات المعرفية المتغيرة.

يقف المتأمل في واقع الخطاب النقدي العربي على معالم شبكة مصطلحية واسعة التي وفدت إلى منظومتنا النقدية عبر المثاقفة، ممَّا أثَّر سلبًا على الخطاب النقدي توظيفا وممارسة، فصار هذا الخطاب يعيش إشكالية خطيرة لأنَّه معرض لفقدان خصوصيته وهويته الفكرية.

علمًا أن كلمة المصطلح لا تخرج دلاتها في المصادر التراثية وأمهات الكتب العربية على الاتفاق والمصالحة والتعارف وزوال الفساد. فقد جاء مثلا في كتاب التعريفات للجرجاني أن المصطلح: " عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول وإخراج اللّفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما"[1].

تعريف " عمر عيلان" من هذا المعنى، فهو يقول بأنَّه: " كلمة أو مجموع كلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية، وتسميتها في إطار معين تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التّي تنتجها"[2].

أما المصطلح النقدي الذي يمثل أساس الخطاب النقدي فهو على حد تعبير الناقد " يوسف وغليسي": " رمز لغوي قد يأتي مفردًا أو مركبًا يدل على مفهوم نقدي

[1]- الشرف الجرجاني، كتاب التعريفات، تح إبراهيم الإيباري، كتاب العربي، ط4، بيروت، لبنان، 2111، ص44.
[2]- عمر غيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة بين نقد النقد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط2، بيروت، لبنان، 2020، ص44.

أكثر تحديدا ووضوحا، يخضع لاتفاق اهل هذا الحقل المعرفي"[1]، فهو لفظ موضوع يتصف بالوضوح والضبط والثبات وعدم الانزياح الدلالي.

عرَّف " محمد الدسوقي" المصطلح النقدي بأنَّه: " النسق الفكري المترابط الذي تنبعث خلاله عملية الابداع الفني، ونختبر على ضوئه طبيعة الأعمال وسيكولوجية مبدعها والعناصر التي شكلت ذوقه"[2]. فهو اداة إجرائية يتوسل بها الناقد في كل ممارسة نقدية بالكيفية التي تجعلها منتجة مع إدراكه لوعي تام بأنّه حمولة المصطلح النقدي الذي هو بصدد توظيفها يجب أن نستخلص من القضاء الفكري الذي استعملت فيه.

المصطلح النقدي كغيره من المصطلحات اللغوية والأدبية والبلاغية والعملية يصاغ بواسطة طرائق أهمها الاشتقاق والتعريب والترجمة، وكي يتحقق القيمة الحقيقية لأي مصطلح لابد من توفر شرطي التوحد والشيوع ،يدل الأول ان لكل مصطلح مفهومًا واحدًا لا يتعداه أو يتجاوزه ولا يشارك فيه غيره، ولا ينبغي أن يصاب بالترادف وتعدد الدلالة، أما شرط الشيوع فنقصد به انتشار المصطلح لأنَّه يشكل اداة وصلية وتواصلية للتعبير عن معنى او موضوع أو فكرة في مجال اختصاص معين مع العلم أن هذين الشرطين يصعب تحقيقهما في كثير من المصطلحات خاصة عن النقاد العرب بسبب تعدد واضعي المصطلح ولاختلاف في الترجمة.

يستوجب أن يتأسس المصطلح النقدي على تصور معرفي بعيد عن الالتباس والمراوغة ليضمن سلاسة صياغته وبنائه، كما يستوجب أن يتأسس على تصور قادر على الوصول إلى جوهر المعرفة وحقيقتها ليضمن استقراره، وبقاءه.

إن واقع النقد العربي ما يزال: " يتخبط في عشواء المناهج الجديدة ويكابد وعثاء المصطلحات البراقة وكثيرا ما تعالت الأصوات والصيحات وبثت المعالجات لتشخيص هذا الفيروس الاصطلاحي الذي طالما حمل جديرة هذا الطاعون"[3].

---

[1]- يوسف وعليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية، ط2، بيروت، لبنان، 2001، ص22.

[2]- عبد العزيز محمد الدسقوي، نحو علم جمال عربي، سلسلة علم الفرك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت نمج1، عدد02، ص221.

[3]- يوسف واغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص54.

يواجه المصطلح النقدي العربي إشكالية تعود غلى غياب التنسيق والتوفيق بين ذوي الباحثين والنقاد بسبب اختلاف مفاهيمهم وثقافتهم، كما أن تعدد المدارس النقدية واختلاف المناهج الفكرية وتباعد التيارات الادبية واللغوية قد زاد من هذه الإشكالية، وأثار جدلًا واختلافًا بين المختصين أنفسهم.

لقد صَّرح " عبد العزيز حمودة" في كتابه المرايا المحدّبة قائلا: " حينما ننقل نحن الحداثيين العرب المصطلح النقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية فإنَّه يفرغ من دلالته ويفقد القدرة على أن يحدد معناه، فإذا نقلناه بعوالقه الفلسفية ادى إلى الفوضى ولاضطرار، إذ إن القيم المعرفية القادمة من المصطلح تختلف، بل تتعارض احيانا مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف"[1]. ومع توسع هذه الاشكالية يذهب مفندا: " أننا نرتكب إثما لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي العربي وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى بكل عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك الاختلاف"[2].

يعتبر المصطلح أداة تحصيل للعلوم المختلفة، فإذا مالم يعلم الباحث بذلك لا يتيسر له الاهتداء إليها سبيلا، لهذا أصبح الناقد العربي المعاصر في ظل الاتجاهات والتحولات في نظرية النقد والآدب مضطرًا أن يوضح دلالة المصطلحات والمفاهيم وأن يدرك وظائفها التي تمنحها بعدًا شموليا، ذلك أن وظيفة النقد تنوع بين المعرفية والوظيفية والتواصلية والاقتصادية والحضارية.

وتظهر الوظيفة المعرفية للمصطلح النقدي من خلال قيمة المصطلح، وقدرته على حفظ العمل والمعارف فهو كما قال "وغليسي": " تراكم مقولي يكتنز وحدة نظريات العمل وأطروحاته"[3].

أما الوظيفة التواصلية للمصطلح باعتباره مفتاحا للدخول إلى العلوم المعارف تكمن في أنه يسهم في تكوين التصورات التي يحملها الإنسان، ومن ثم يحدد رؤيته للكون والأشياء المكونة له، كذلك يحقق التواصل بين أفراد الجماعة العلمية من خلال وجود لغة مشتركة متفق عليها تسَّهل التفاهم وتبادل المعارف والأفكار.

---

[1]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحددة من البنوية الى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، 2111، ص54.

[2]- المرجع نفسه، ص01.

[3]- يوسف واغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد نص42.

كما تظهر الوظيفة الاقتصادية التي تعمل على إضفاء الدقة على المعارف، وتوفر الجهد على الباحث، فالمصطلح يستطيع أن يخزن كما كبيرًا من المعارف بحيث يمكن التعبير عن مفاهيم بلغة اصطلاحية تقوم على الاقتصار والدقة والاقتصاد.

كما تتسع وظيفة المصطلح لتأخذ بعدًا حضاريا كون ان اللغة الاصطلاحية هي لغة عالمية وملتقى الثقافات الأساسية، فيحقق بذلك المصطلح التقارب الحضاري بين الأمم المختلفة.

يبقى المصطلح النقدي لبنة أساسية في مقاربة النصوص الابداعية نظرًا لدوره الحاسم في ضبط المفاهيم وتحقيق الحد الأدنى من الموضوعية، فالمصطلح النقدي يختزل الفكر والمعارف، وبقدر ما ينتظم المصطلح وتتوضح دلالته وتتعدد استعمالاته ينمو الفكر نموًا متأكدًا وسريعا.

في خضم هذا التأسيس المعرفي للمصطلح عامة والمصطلح النقدي خاصة يتمحور ولوجنا إلى حدود المفهومية لمصطلحات بحثنا، وهي مصطلحات غزيرة المعنى والمبنى نبدؤها بالتأسيس لمصطلح تفاعل/تفاعلية، الاعلام وكذا التجريب.

5-مصطلح التفاعل:

إن الادب في جميع أدواره، لا يكتسب وجوده وكينونته إلَّا بتفاعل المتلقين المختلفين معه، باختلاف تنوعهم واختلاف طرائق تفاعلهم مع الأدب.

لقد أكدت النظريات النقدية الحديثة على الصفة التفاعلية للعملية الابداعية بتعزيزها دور القارئ في بناء النص وانتاج معناه، لكن الذي يعنينا الآن في سياق التأصيل

لمصطلح التفاعل العروج إلى صفة التفاعلية interactivity، التي هي ليست

حكرًا على الادب في طوره الالكتروني والذي ينشأ في العالم الافتراضي، فقد كان الأدب كذلك قبل الانترنت واكتسب هذه الصفة، وبانتقاله من طور الورقية إلى طور الالكترونية لم يكسبه صفة (التفاعلية)، ولكن هذه الصفة هي التي اكتسبت أبعادًا جديدة بعد انتقال الادب إلى الطور الالكتروني، ودخوله العالم الافتراضي.

إن التفاعلية تعنى حضور المتلقي في النص، ومساهمته في بنائه وانتاج معناه بغض النظر عن الكيفية والمدة الزمنية التي يتحقق به أو خلالها ذلك القدر من التفاعل أصبحت التفاعلية تعني سيادة المتلقى على النص، وحريته في اختيار نقطة

البدء فيه والانتهاء به كيف يشاء هو، وإلى غير ذلك من الأوجه الجديدة والمبتكرة للتفاعل.

تحتل لفظة التفاعلية interactivity) موقعًا مناسبا في الثقافة العربية الورقية والالكترونية، جعلت منها مصطلحا قائما ببذاته، ولكنها تكون في الوقت نفسه تكاد تكون لفظة مختفية غير مستخدمة في الثقافة العربية، إلا في مجال محدود عند المختصين في النقد الأدبي، ممن لهم معرفة بالنظريات الحديثة المتجهة نحو القارئ، والتي ركزت على دوره التفاعلي.

إنَّه لجليٌّ أن نتوقف كذلك عند هذه اللفظة/ المصطلح ونعرف السبب الذي يجعلها موجودة في الجهة الغربية من العالم الواقعي، ومغيبًا في الجهة الشرقية منه كذلك.

عند البحث في الجذر (فعل) في المعاجم الغربية التراثية نجد صيغا وتصريفات كثيرة، ولكن صيغة (تفاعل) غير موجودة على الإطلاق، لا في (لسان العرب لابن منظور) ولا في (القاموس المحيط-الفيزوز آبادي).[1]

أما في معجم حديث، مثل (القاموس المحيط) فإن لفظة (التفاعل) في مادة (فعل) موجودة بالمعنى الكيميائي، وتحيل عليه كالتالي: (التفاعل) التفاعل الكيمياوي (أنظر: كيمياء)، وفي مادة (كيمياء) نجد ما يلي:

(التفاعل الكيميائي: أن تؤثر مادة في مادة أخرى فتغير تركيبها الكيميائي أو هو تغيير كيميائي يحدث في المادة بتأثير الحرارة أو الكهرباء ونحوهما"[2].

في المستوى الأدبي والنقدي فإن هذه اللفظة تكاد تكون غير مستخدمة في المصادر التراثية العربية، في حين ترد بحدود في الاستخدام الأدبي، والنقدي المعاصر، خصوصًا في أوساط المهتمين بجمليات التلقي وبالنظريات المتجهة نحو القارئ، ومن أمثلة الاستخدام النقدي المعاصر للفظة (التفاعلية/ كتاب القراءة التفاعلية: دراسة لنصوص شعرية) لمؤلفه: " إدريس بلمليح)"[3].

---

[1]- أنظر ك ابن منظور: لسان لعرب، مؤسسة التاريخ العربي، مكتب تحقيق التراث، بيروت، ط4، 2114، والفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، 2111.

[2]- المعجم الوسيط، قام بإخراج هذه الطبعة مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر-دار الدعوة، استنبول-تركيا، 2111.

[3]- في هذا العنوان تظهر لفظة (التفاعلية) كنموذج للاستخدام النقدي لها في الثقافة العربية، يقول المؤلف في مقدمته " إن التفاعل) عملية تواصلية تتم على المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، وقارئ قادر على ان يستوعب هذا النص، وتلك مسألة لا يمكن أن تحقق إلا مبدع كبير، او نص فني

وفي مجال آخر ترتبط لفظة (التفاعلية) بنوع من الروايات، يمكن أن تطبق عليها اسم (الروايات البوليسية)، ومن أمثلتها ما نجده موقع (شبكة الروايات التفاعلية-روايات مصرية للجيب)، وموقع (روايات-روايات مصرية للجيب)[1]

هناك إشارة نجدها عند (د. عبير سلامة) في دراستها المعنونة بـ: (النص المتشعب ومستقبل الرواية) وهي دراسة حديثة قدمت الدكتورة " سلامة" من خلال شرحها عن واقع الرواية الغربية، التي أخذت في مواكبة العصر التكنولوجي منذ حوالي ربع قرن من الزمان، مشيرة إلى ركود الرواية العربية وتجمدها عند وضعها التقليدي، وعدم سعي الروائيين العرب في الافادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة.

في هذه الدراسة استخدمت الدكتورة ("سلامة"، مصطلح (الرواية التفاعلية) وعرفتها ولكنها لم تتوقف عن مصطلح (التفاعلية)، ولم تعرفه، أو توضح المقصود به للقارئ العربي الذي يتعرض للفظة لوصفها مصطلحا أدبيًا-تكنولوجيا ربما للمرة الأولى.[2]

الإشارة الأخرى نجدها عند الدكتور "محمد أسليم"، الذي يعدّ واحدًا من المهتمين بالعلاقة بين الأدب والتكنولوجيا، وما نتج عن المزاوجة بينهما، بواقع الحضور العربي على شبكة الانترنت. وقد اعطى هذا الناقد من خلال موقعه على الشبكة عددًا من الدراسات والمقالات التي تتناول هذه العلاقة.

في دراسته (المشهد الثقافي العربي في الانترنت: قراءة أولية) حاول الدكتور " أسليم" تقديم تقييم للحضور العربي على الشبكة، موضحا ذلك لأسباب، وقد توصل إلى نتيجة مفادها انعدام الوجود العربي على الشبكة، محاولا تعليل ذلك لأسباب معينة.

والمهم في هذا هو أنه في سياق حديثه عن بناء المواقع العربية على الشبكة إلى غياب البعد التفاعلي، مستخدمًا لفظة (التفاعلي) بالمعنى ذاته الذي تستخدم به في الثقافة الغربية المعاصر، منتقدًا طبيعة الحضور العربي على الشبكة، والتي تقتصر

متميز ومدهش"، انظر: إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000، ص06.

[1]- انظر الموقع على الرابط: http://www.rewayatnet/modules.php?op:modload&name:faq&file:indexwww.rewayat.net

[2]- انظر أيضا موقع روايات (روايات مصرية للجيب) على الرابط: www.rewayat.com

على تقديم الابداع بصورة خطية لا تزيد على كونها نسخة الالكترونية للنسخة الورقية الأصلية.[1]
ونجد عند الدكتور " سعيد يقطين" في كتابه: (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع الفني)[2]. إذ يعد من الكتب الرائدة في هذا الميدان، وأنه من
أوائل الكتب التي تهتم بالأدب التفاعلي، وب (النص المتفرع) الذي يتجلى (الأدب التفاعلي) من خلاله.
ويعرّف (يقطين) التفاعل (interactivity) في المعجم الموجز الذي ألحقه بكتابه بقوله؛ إن التفاعل مع الاعلاميات بمثابة عملية التبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تتحقق من الامكانات التي يقدمها النظام الاعلامياتي للمستعمل، والعكس.
ويمكن التدليل على ذلك من خلال نقر المستعمل على أيقونة مثلا للانتقال إلى
صفحة أخرى كما أن الحاسوب يمكن ان يطلب من المستعمل فعل شيء ما، إذا أخطأ التصرف من خلال ظهور شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لها لتحقيق الخدمة الملائمة.[3]
كما يشير إلى وجود معنى آخر للتفاعل، يصفه بأنه أعم من المعنى السابق، وهو ما يتمثل في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده، وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب
المطبوع، ولقد اظهرت أعمال أدبية، كالرواية الخطية مثلا، أو الفنية، أو فنية،
كالألعاب أو الدراما، ...، تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها، وهي تنهض على أساس التفاعل أو القراءة التفاعلية.[4]

---

[1]- انظر الرابط http://www.jehat.com/ar/de/au/iasp?action:article&id:%091460
http://www.addoubaba.com/as/im.htm

[2]- (النص المترابط) عند (يقطين) هو ما نعتمد له في كتابة هذا المصطلح (النص المتفرع)، مع الإقرار بعدم وجود تعارض كبيرين المصطلحين العربيين المتقابلين للمصطلح الاجنبي (hypertext) أنظر ص05.

[3]- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق، بالكتاب، مرجع سابق، ص251.

[4]- المرجع السابق، ص251.

كما يَجْدِر الإشارة الى كتابي رواية الواقعية الرقمية)، الذي صدر إلكترونيا، كما صدر ورقيا أيضا، ويتناول فيه مؤلفه الروائي " محمد سناجله" العلاقة بين الادب (متمثلا في الرواية) والواقع الافتراضي، محاولا التنظير لها[1].

إذ يطرح " سناجلة" فكرة الأدب (الواقعي الرقمي)، من خلال فن (الرواية) ويتحدث فيه عن تيار أدبي جديد ذي شقين، الاول يتعلق بالبنية السردية للنص الروائي، وهو يتفق في هذا الشق مع الأدب الغربي المعاصر القائم على استثمار معطيات التكنولوجيا الحديثة وتوظيفها ادبيا، خصوصا من خلال (الرواية التفاعلية) والثاني يتعلق بالمتن السردي.

ومع ان " حسام الخطيب" كان من أوائل من تحدث عن العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا من خلال كتابه المبكر (الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع)، إلا ان المتصفح لكتابه هذا لا يجد إشادة إلى الخاصية التفاعلية المميزة للنصوص الأدبية الالكترونية[2]. ولعلّ كونه أول من كتب في هذا المجال، وأول من اخترق صفوفه من بين النقاد العرب.

كما يعد كتاب الاستاذ " احمد فضل شبلول" الذي يحمل عنوان (أدباء الأنترنت، ادباء المستقبل)، من الكتب الاولى التي حاولت تتبع العلاقة بين الادب وشبكة الانترنت، وتأثير هذه الأخيرة على العملية الادبية عامة، ومع هذا فإن الكتاب تلمَّس عن بعد أبعاد هذه العلاقة أو لم يدخل في تفاصيلها وهو كتاب تمهيديا لمن أراد ان يقترب من هذه المنطقة الحدودية بين الأدب والتكنولوجيا.

إذ أن في هذا الكتاب لا ترد لفظة (تفاعلية) تقريبا، ولا يستخدمها المؤلف للدلالة على العلاقة القائمة بين المبدع والمتلقي، ولا بين مجموعات الأدباء والمتلقين وكذلك الحال في كتاب (آفاق الإبداع والمتلقي، ولا بين مجموعات الأدباء والمتلقين

وكذلك الحال في كتاب (آفاق الابداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية)، لمؤلفيه (حسام الخطيب) و " رمضان بسطاويسي"[3].

---

[1]- انظر: محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، ط2، 2005.

[2]- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، مرجع سابق.

[3]- انظر: أحمد فضل شبلول، أدب الانترنت..أدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط2، 2111، حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، مرجع سابق، 2002.

هذا ما يمكن أن نقدمه عن لفظة (التفاعلية – Interactivity) في الثقافة العربية، والتي لم ترقَ حتى الآن الى ان تكون مصطلحًا.

أما في الثقافة الغربية، في الجهة الأخرى من العالم الواقعي، فتتخذه هذه اللفظة شكلا مختلفا، وتقف أرضية صلبة ثابتة سنحاول تتبعها في الدراسات الأدبية النقدية الغربية، ولابد من الإشارة إلى أن تحوّل هذه اللفظة على مصطلح في ميدان الأدب الالكتروني قد فرض على الدراسة البدء في تتبع هذه الكلمة من حيز النقد الأدبي الذي اتخذت فيه موقعًا متميزًا والاعتماد عليه في تتبع معناها الاصطلاحي كما وضعه النقَّاد (التكنوأدبيون).

ويمكن الاشارة في هذا السياق إلى ان لفظة التفاعلية (Interactivity) موجودة في الثقافة الغربية على المستويين.

- الأول: النظرية النقدية
- الثاني: الادب الالكتروني

والملاحظ أن استخدامها في أي من هذين المستويين، في هذه الثقافة، لا يُفضل استخدامها في المستوى الآخر، بل إنها تمثل ركيزة أساسية في المستويين معاً، في حين تجد لها حيزا مقبولا ومعقولا في الثقافة العربية على المستوى الأول، ولا تكاد تجد لها مكانًا يذكر على المستوى الثاني، مما يدل على عدم استيعابها عربيًا في مستواها الثاني حتى هذه اللحظة، إذ بمجرد أن تستوعبها مجموعة من الأدباء، أو النقاد او العلماء ستحقق بعض الانتشار في الأوساط الأدبية التكنولوجية المشتركة ومن أعلام النظريات النقدية التي التفتت إليه في منتصف ستينيات القرن الماضي،

كـ(نقد استجابة القارئ reader-response) (نظرية التلقي- reception theory) التي أطلقتها جماعة مدرسة كونستانس الألمانية، والتي كان من بين أبرز أعلامها (ياوس- jauss) و(إيزر - ISER) وغيرهما.

في مثل هذه الاتجاهات، المتلقي هو سيد الموقف، والمبدع لا يملك نصه بعد ان يقذف به إلى المتلقي، ولا يوجد معنى وحيد للنص، إذ يمكن ان يتم تفسيره وتأويله بأوجه مختلفة، بناء على اختلاف شخوص المتلقين، وظروفهم ومستوياتهم وحالتهم النفسية وغير ذلك كل هذا من شأنه أن يؤثر في طبيعة فهم كل متلقٍ لنص ذاته، وبالتالي أصبح للنص الواحد الكثير من التفسيرات والتأويلات، التي لا يهم أيها أقرب إلى ما أراده المبدع لأن نية المبدع أثناء إنشائه لنصه، أو معناه الذي أراد تحقيقه من خلال هذا النص لم يعد شيئا ذا قيمة تذكر عند أرباب هذه الاتجاهات،

ومنه جاءت مواضيع كثر الحديث فيها عن موت المؤلف، ولامركزية النص، وتعدد القراء، وتعدد معاني النص، وقابليته للتفسير بمعانٍ مختلفة وعدم وجود معنى وحيد للنص أيًّا كان...إلخ.

وقد أشار أحد الباحثين "(koskimaa raine)" في كتاب الكتروني حول (الأدب الرقمي: من النص إلى النص المتفرع وما وراءه Digital text to hyper text and beyand)إلى ان مصطلح (التفاعلية) مصطلح إشكالي أدبيا.

لأنَّ كل أدب تفاعلي في النهاية، وقد طُوِّر هذا الجانب كثيرًا في النقد الحديث، خصوصا في مجال (جماليات المتلقى) و (دراسات استجابة القارئ) التي تتخذ من فعالية المتلقى في العملية الإبداعية نقطة بداية لأبحاثها التطبيقية[1].

إننا لا نبالغ إذا قلنا إنَّ لفظة (تفاعلية- Interractivity) أصبحت في الثقافة الغربية المعاصرة مصطلحا دارجا، يستخدم بكثرة، ودون اضطراب غالبًا في الكتابة الأدبية النقدية التي تتخذ من التقاطع القائم بين الأدب والتكنولوجيا محورًا لها تبنى عليه آراء بالغة الدقة والتعقيد.

يرى (لويس أراتا- Luis O Arata) أن معنى تفاعلية Interractivity الذي يسيطر على الوسائط الرقمية يتمدد إلى الخلف حتى يمكننا من رؤية جذور الإبداع الانساني، إذ يذكر في مقال له بعنوان (انعكاسات حول تفاعلية Reflection about Interractivity [2] أن مفهوم (التفاعلية) يظهر في مفهوم متعة المحاكاة التي أشار إليها في كتاب (فن الشعر – poétics).

ولا يخفى أن " أراتا" يحاول أن يؤصل للمصطلح، وأن يبين المصدر الذي انحدر منه إذ يرى أن هذا المفهوم الذي يعمل على غمر الحدود التقليدية بين النصوص يستدعي فعليًا خصائص إبداعية كانت موجودة من قبل، ولكنها إنما أن تكون قد توقفت على النمو، او أنها أهملت حينا من الدهر، والآن عادت إلى السطح مرة أخرى في شكل جديد.

إن استكشاف (التفاعلية) في هذا العصر، يعيدنا إن جذور الإبداع الادبي والدرامي، ويأخذنا إلى ما وراء الاشكاليات الكلاسيكية، كسؤال "(إيكو)" عما إذا

---

[1]- Ravio koskimaa, Digital interdure. Gom text to hyper text and beyond electronic, book
http://www.cc.jyu.fi/koski/maa/thesis chapter/htm.

[2]- موجود على شبكة الانترنت في موقع mitcommunication forum انظر الرابط
http://web.mit,edu/comm-forum/arata,html

كانت النصوص تستخدم أو تؤوَّل! إن التأويل يصبح واحدًا من الاستخدامات المتعددة للنصوص أكثر من كونه بديلا عنها، والعمل الأدبي ليس مرآة للواقع، ولا موضوعًا ثابتا، وهكذا فإن استدعاء استخدامات أخرى للأدب يتضمن إمكانيته للتزييف والتشكل التي تعدُّ خاصية تفاعلية أساسية جوهرية[1].

ويرى عدد من العلماء الغربيين أن هذه اللفظة لا تعني القدرة على الابحار في العالم الافتراضي وحسب، بل تعني قوة المستخدم وقدرته على التغيير فيه، إن تحريك المشاعر والاستمتاع بحرية الحركة لا يعنيان تأكيد العلاقة التفاعلية بين المستخدم وبيئة ما: المستخدم يستمد رضاه التام من اكتشافه الحقل المحيط به إنَّه من الممكن أن يتورط في العالم الافتراضي، ولكن عمله لن يقدم نتائج دائمة في النظام التفاعلي الحقيقي.

وقد توقف " كوسميكا" عند الفرق بين (التفاعلية) في الادب الورقي التقليدي، ونظيرتها في الأدب الالكتروني (الرقمي)، فقال نقلا عن (" أوسين آرسيت Esper- Aarseth)" بوجود أربعة انواع لوظائف المتلقي (المستخدم، يجب توافرها فيه أثناء قراءته نصًّا حتى يصح وصفه ب (التفاعلية) وهذه الوظائف هي: التأويل، والابحار، والتشكيل، والكتابة.

يرى "أرسيت"، كما ينقل عنه (" كوسكيما)"، أن التأويل جزء ملازم لكل قراءة، وعندما يقرأ قارئ نصا الكترونيا فإنَّه، بالإضافة إلى التأويل، يبحر بفعالية في طريقه في شبكة الانترنت من خلال مسارات النصية المتفرعة، وعلاوة على ذلك، قد يسمح للمتلقي / المستخدم بتشكيل النص، كإضافة وصلاته الخاصة إلى بنية النص المتفرع، التشكيل يعني إعادة بناء النص في حدود معينة.

أما الوظيفة الاخيرة للمتلقي/ المستخدم فهي الكتابة، وتعنى أنه قد يُسمح للمتلقي / المستخدم بالمشاركة في كتابة النص، وقد يقصد بالكتابة (البرمجة programming).

ان التفاعلية ليست مصطلحا أدبيا او انترنتيا أو تكنولوجيا وحسب، ولا يجب ان يؤخذ دلالة اللفظة على هذا الوجه فقط، بل يجب أن نتعامل معها على أنها نمط حياة، ووسيلة للتعامل مع الأمور المختلفة التي تمر على الفرد بصورة يومية فمن كان شأنه التفاعل مع كل تفاصيل حياته لابد له أن يتفاعل عن نحو لا إرادي مع ما

[1]- أنظر الرابط: http://web.mit.edu/comm-forum/arata.html

يقدم له من نصوص أدبية او غيرها، ورقية كانت أو الكترونية، ومن كان شأنه تطوير أسلوب تفاعله مع هذه الأمور و الرقيّ بها مع ما يستجد بمرور الزمن من شأنه أيضا أن يطور نمط تفاعله مع النصوص طالما تطورت طبيعة النصوص ذاتها وتغير الوسيط الحامل لها والعكس بالعكس.

0-مصطلح الاعلام:

لغة: جاء في لسان العرب: " علم وفقه، وأي تعلم وتفقه وتعالمه الجميع أي علموه ويقال: استعلم لي خبر فلان وأعلمنيه إياه، وقوله عز وجل " وما يعلمان من أحد حتىَّ يقولا إنما نحن فتنة فلا تكفر" (202) البقرة، أي أن الملكين بعد إعلام الناس بتحريم السحر يؤمران باجتنابه بعد الإعلام، وذكر ابن الأعرابي أنه قال: تعلم بمعنى اعلم..فهذا معنى يعلمان، إنما يعلمان، ولا يكون تعليم السحر غذا كان إعلام كفرًا، ... ويجوز ان تقول عملت الشيء بمعنى عرفته وخبرته"[1].

وورد في القاموس المحيط: " علمه كسمعه علما (بكسر) وعفه وعلم هو نفسه

ورجل عالم وعليم جمعها علماء، علام كجهال، وعلماء العلم تعليما وعلاما،... وأعلمه إياه فتعلمه"[2].

وقال الراغب في المفردات: " الإعلام اختص لما كان باخبار سريع، والعليم اختص بما يكون بتكرير وتكثير وحين يحصل على من أثر في نفس المتعلم"[3].

ومن هنا يتبين لنا أن اللفظ العربي " للإعلام" يحمل في تضاعيفه عدة معانٍ متقاربة تارة، ومتباعدة أخرى بمفهومه المعاصر يعني الاستعلام عن الحوادث والاخبار ويعني الخبر والرواية، كما يشير إلى الداية وإلى التوجيه والإرشاد.

فالإعلام في اللغة العربية لا يكون إلى بين طرفين يقوم أحدهما بالإعلام بالشيء سواء كان خبرًا أما تعريفا أم رأيا، فيتلقى الثاني ما أعلم به، ويختلف الإعلام عن التعليم لأن الثاني يحتاج إلى تكرير وتكثير حتى يحصل منه أثر في نفس المتعلم. أما الإعلام فلا يحتاج إلى ذلك بل يكفي فيه مجرد الإخبار فيشتركان في معنى واحد هو نقل المعارف والمعلومات من المرسل وهو رجل الاعلام أو المعلم إلى المستقبل وهو المتلقي للرسالة الإعلامية أو المتعلم.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص(112)

[2]- الفيروز آبادي: القاموس المحيط (بيروت: المؤسسة العربية، ط2ن ص255. [3]- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص220.

أما في اللغات الاجنبية: فقد أدرج المعجم (Petit Robert) معاني مصطلح الاعلام (information) في ثلاثة أقسام كبرى، تتفرع عنها مجموعة من المعاني هي:[1]

- أولا : مجموعة الأفعال التي تنزع إلى إقامة الدليل على قيام المخالفة القانونية، ويميل إلى الكشف عن تركيبها.
- ثانيا:

أ- تتداول في الغالب بمعنى مجموعة من المعلومات حول شخص أو شيء ما، ويحيل المعجم هنا إلى تقاطع معنى كلمة (information) مع أحد المعاني كلمة (tuyau) الذي يدل على السر.

ب- وتعني كلمة (information) من جهة أخرى، فعل الأخبار بمجموعة من المعلومات، وتتم الإحالة هنا إلى مصطلحات مماثلة كتحقيق وامتحان (examen, investigation, enquête).

ج- المعلومة أو الحدث الذي يتم به إخبار فرد أو جماعة ما، وتستعمل هذه الكلمة بصيغة الجمع les informations لتدل على نشرة الأخبار الإذاعية او التلفازية وتختزل كلمة (information) على شكل les infes وهو استعمال عامي.

وفي القرن العشرين أصبحت الكلمة تعني مجموعة من الاخبار، ثم امتد معناها ليدل على فعل اخبار الجمهور والرأي العام، ومن ذلك قولنا وكالة الأنباء وقولنا: خبر وإشاعة، ومنه: نشرة الأخبار، وتعني كلمة (information) مجموع تقنيات الاخبار من صحافة وإذاعة وسنما وتلفاز، ويحيل المعجم هنا إلى كلمة (Media).

- ثالثا: تدل الكلمة في هذه المجموعة على نظرية لمعالجة الاخبار، ويشير المعجم هنا إلى مصطلح الإعلاميات (informatique) لتقاطعه مع هذا الوجه من معاني مصطلح (information) كما تدل على الأخبار والإبلاغ.

وفي مجال العلوم الطبيعية يمتد مفهوم الكلمة ليدل على الطبائع الوراثية (genetique information) أي مجموع السمات الوراثية التي تنتقل من شخص إلى آخر عبر الجنيات.

[1] - paul Robert : le petit robert, p346.

ونلاحظ من خلال هذا السرد لمعنى كلمة " الإعلام" في اللغة العربية واللغات الاجنبية أن المصطلح يكتسب صفة الدقة في التحديد أكثر في اللغة العربيةفي حين تتوسع معانيه في اللغات الاجنبية لتشمل مفاهيم أخرى هي بعيدة كل البعد عن المدلول العلمي للكلمة خاصة في عصر العولمة، لذلك يرى " محمد بوعزي": " أن كلمة الإعلام تكاد تكون مصطلحات عربيا منفردا يصعب إيجاد ترجمة اجنبية" له لأنه يشمل جانبا من كلمة اتصال communication وآخر من كلمة Reassignment) الفرنسية.[1]

في حين يذهب " مصطفى المصمودي" إلى أن: " الإعلام بمفاهيمه المعاصرة جديد على الفكر والممارسة العربيين، والتحدي الذي يفرضه علينا العصر هو استيعاب هذا الضرب من ضروب المعرفة الانسانية والانتفاع بها، والاعلام ليس جديدا في أصوله ووجوده فطالما عرفه رجال السلطة في العصور العابرة، وعمد إليه بطريقة او بأخرى ولكنه جديد في اسلوبه وفي مضمونه وفي مناهجه، وفي تقنياته، ولما كان الوطن العربي حديث عهد به فإن مفهومه مازال غامضا يستخدم لدى الكثيرين استخداما عشوائيا تتداخل فيه معاني الاتصال بالإعلان، كما تتداخل فيه الوسائط بالسبل"[2].

وتبدو إشارة المصمودي في محلها إذا ما تحدثنا عما يقارب ثلاث عشريات من تاريخ وسائل الإعلام والاتصال الحديثة، والممارسة الاعلامية في البلدان المتقدمة ومقارنتها ببلداننا النامية والعربية خاصة، فإننا نجد أن كل مدخلات ومخرجات هذا العلم من وإلى هذه الدول في حين غدت الدول الفقيرة تعاني من تبعية كبيرة وتخلفها أكبر من هذا المجال.

ويرى " صالح ذياب" هندي " رد ان الإعلام يأخذ في اللغة العربية معان ثلاثة وهي:[3]

- الإعلام بمعنى نشر المعلومة بعد جمعها وانتقائها، وأحيانا يطلق على الاستعلامات التي تعني إبراز الاخبار وتفسيرها.

[1]- محمد بوعزي: " أي إعلام؟ وفي خدمته من؟، الوحدة، ع(54) مارس، 2111، ص44.

[2]- مصطفى المصمودي: النظام الاعلامي الجديد (سلسلة عالم المعرفة، (14)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والادب والفنون، اكتوبر 2115، ص06.

[3]- صالح ذياب هندي: أثر وسائل الاعلام على الطفل، ص21.

- الاعلام بمعنى الدعوة، وهو المعنى القديم الذي أطلق عليه في القرون الوسطى لفظ (propaganda): أي النشاط الهادف إلى نشر الدعوة والتبشير بها وكسب المؤمنين بها.
- الاعلام بمعنى الدبلوماسية المفتوحة أو الشعبية أو العمل السياسي الخارجي وهو تطور حدث في مفهوم الإعلام في النصف الثاني من القرن العشرين نتيجة اشتراك الشعوب في تقدير السياسة الخارجية المنظمة في صورة تجعلها وزنا ضاغطا".

- **الاعلام اصطلاحا:**

عرفه " أوتوجروث": بأنه التعبير الموضوعي لعقلية الجماهير ولروحها وميولها واتجاهاتها". ويعرفه " عبد اللطيف حمزة": " بأنَّه تزويد الجمهور بالمعلومات الصحيحة أو الحقائق الواضحة.[1]

ويعرفه " سمير حسين": " بانه كافة أوجه النشاط الاتصالية التي تستهدف الجماهير بكافة الحقائق والأخبار الصحيحة والمعلومات السليمة عند القضايا والموضوعات والمشكلات ومجريات الأمور بطريقة موضوعية"[2].

من خلال التعاريف هناك مجموعة خصائص يتميز بها الاعلام:

2- الاعلام نشاط اتصالي تنسحب عليه كافة مقومات النشاط الاتصالي ومكوناته الأساسية وهي: مصدر المعلومات، الرسالة الاعلامية، الوسائل الاعلامية التي تنقل هذه الرسائل، جمهور المتلقين والمستقبلين للمادة الاعلامية وترجيح الأثر الاعلامي.

2- يتسم الاعلام بالصدق والدقة والصراحة وعرض الحقائق الثابتة والاخبار الصحيحة دون تحريف باعتباره البث المسموع أو المرئي او المكتوب بالأحداث الواقعية.

4- يستهدف الاعلام الشرح والتبسيط والتوضيح للحقائق والوقائع.

4- تزداد أهمية الإعلام كلما ازداد المجتمع تعقيدًا، وتقدمت المدينة وارتفع المستوى التعليمي والثقافي والفكري لأفراد المجتمع.

3-مصطلح التجريب:

[1]- عبد اللطيف حمزة: الاعلام، تاريخه ومذاهبه (القاهرة: دار الفكر العربي 2165، ص24. [2]- سمير محمد حسين: الاعلام والاتصال بالجماهير (القاهرة، عالم الكتب، 2114، ص22.

التجريب ظاهرة قديمة قدم الوجود الانساني، تغذي حياتنا فكريا وفلسفيا وأدبيا، ولأن الانسان مسقول على التغيير وحب الاكتشاف لكل جديد، كان الأديب يغير أدواته التعبيرية وأشكاله الكتابية كلما أحس بضرورة لذلك، وسعيًا لتخليص الأعمال الأدبية من القولبة والثبات والجهود، والبحث لاكتشاف أشكال جديدة ومضامين جديدة، قادرة على استيعاب الحراك الثقافي المتسارع للعصر، وجذب انتباه المتلقي المتعطش دائما لخوض تجربة قرائية جديدة، تجيب أفق انتظاره فالتجريب هو " الإفراد في ممارسة التجاوز" كما يرى" سعيد يقطين"، وهو محاولة لخروج من الدوران في الفراغ. والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة ذاتية"[1].

أولا: ماهية التجريب:

5-5- التجريب لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة) ج.ر.ب):

جرّب الرجل تجربة، اختبره والتجربة من المصادر المجموعة قال النابغة: إلى اليوم قد جربن كل التجارب ورجل مجرِّب: قد بُلي ما عنده ومجرب قد عرف الأمور وجرّبها فهو بالفتح مصرس قد جربته الأمور وأحكمته، والمجّرب مثل المجرّس، إلا أن العرب تكلمت به بالفتح[2].

لم يذكر ابن المنظور لفظ التجريب. وإنما في الاستعمال المعجمي يذكر المصدر: تجربة بمعنى الاختبار.

كما جاء في المعجم الوجيز: " ما يعمل أولا لتلافي النقص في شيء وإصلاحه، وفي مناهج البحث هي التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته وهي جزء من المنهج التجريبي"[3].

---

[1]- بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط2ن 2005، ص24.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2111، ص411-411، مادة (ج رب)

[3]- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، باب الجيم، القاهرة، 2114، ص11.

كما ورد لفظ التجريب كالآتي: جرب التعبير يجرب جربا، فهو جرب وأجرب، والمجرب الذي جرب الامور كلها وعرفها والمصدر التجريب، والتجربة وجراب البئر جوفها من أولها إلى آخرها".[1]
يظهر لنا التجريب من خلال هذا المفهوم قرينا أو مرتبطا بالخبرة والمعرفة المتأصلة.
وعليه فإن كلمة التجريب تعني أن يفعل شخص شيء لم يفعله أحد قبله، ويعطي فيسمى مجرب، والعمل الذي قام به فهو تجريب، سواء كان هذا في ميدان العلوم والفيزياء أو ميدان الأدب وجميع المجالات.
ولو رجعنا بكلمة التجريب إلى المعجم الوسيط[2]فنجدها دالة هي الآخرى على نفس المعنى فنقول: جربه تجريبا وتجربة أي اختبره مرة بعد مرة ويقال رجل مجرب: جرّب الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب عرف الأمور وجربها.

جاءت كلمة التجريب من التجربة أي الاختبار لعدة مرات، فان نجحت العملية تسمى تجريبا، كذلك شخص مجرب أي أصبحت لديه خبرة وتجربة من الحياة، ويستطيع أن يزن الكلام وأن يقدر حجم الأمور.

وجاء في المعجم الأدبي: التجربة: " معرفة متأتية عن معاناة واختبار، وهي تزيد النفس غنى وتكشف أمامها آفاق جديدة في فهم كنه الحياة"[3] فالتجريب لغويا هو سبيل التجربة فكرة وفعلا.

وإذا بحثنا عن معنى التجريب في القواميس اللغوية المتخصصة نجد، التجريب: " منهج علمي يركن التجربة والملاحظة ومراقبة وفحص الفرضيات، والتجريب الانساني يحاول على الانسان كمادة جديدة او تقنية تشريحية جديدة"[4]

يبدو الطابع العلمي مسيطرا على هذا المفهوم، والأمر مبرر على اعتبارات التجريب في الفنون كان قد أخذ من العلوم التجريبية بفضل "كلوديرنا"، ففعل التجريب حاصل في العلم لكن دخوله الابداع يعد نقلة نوعية تجاوزية للسائد من

[1]- أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي، معجم كتاب العين، تج: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر العراق، (د.ط)، 2112، ج6، ص222.
[2]- مجمع اللغة العربية: الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005، ص224.
[3]- حبور عبد النور: المعجم الادبي دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 2114، ص51.
[4] - nouveau larousseency dopédique,Etalie 2003, p589.

أنماط الكتابة " ثم إنه منبع المعرفة التي تملكها... وبتعبير آخر هو نقطة انطلاق كل علم"[1]، ذلك أن التجريب المستمر المتجاوز العادي الموجود، يحفز الوعي للبحث في مضارب أو أماكن استثنائية.

ويرى " جيمس روس إيفانز Jamesreuss liviansse" أن التجريب... محاولة عزو المجهول، وهو شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه"[2]

إن التجريب بمعناه الواسع " كل أدب...يتطلب التقرب إلى أنواع جديدة من التعبير (التصدي)، وهو بالمعنى الضيق أدب يتبدل إلى تحدِّ...لتتحول الكلمة بمعناها إلى تنسيقات لغوية غير مألوفة إلى تركيبات نصوصية مجددة"[3].

5-0- التجريب اصطلاحا:

ان مفهوم التجريب يتضح من محاولة الباحث كلودبيرنارد cloud Bernard في بحثه: مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي[4] ليتخذ من مصطلح التجريب كجزء لا يتجزأ من بحثه في ميدان الطب ،والذي كان من قبل يتمحور على أساسية عامة ومعلومات محدودة، فعمد غلى تطبيق تجاربه على الانسان والحيوان، ولولاه لما وصل الطب إلى ما هو عليه الآن.

ويذكر أن للتجريب جذورا في النظرية الأدبية الفرنسية لما أسماه " إميل زولا" بالرواية التجريبية أو الطبيعية، ومن أهم الأسس التي قام عليها تنظيره منهج الباحث الفزيولوجي " كلود برنار وهو أنَّه يكفي أن تعوض كلمة طبيب بكلمة روائي، حتى تتضح فكرة التجريب وتكسب صرامة الحقيقية العلمية، فالروائيون عنده هم حكّام تحقيق في مجال البشر ونزواتهم.

أخذ "زولا" مفهومه للتجريب من " كلوديبرنارد" والطب التجريبي، وهو بفعله هذا أسقط حقيقة الفروق الجوهرية الكامنة، بين المفاهيم الخاصة بالعلوم التجريبية والأعمال الفنية لينزلها المنزلة ذاتها عما تراه من اختلاف بين هذين المجالين بدءا

---

[1] - Dictionnaire des termes littéraires : champion classique honoré champion, paris 2005, p193.

[2]- هيم الحاج: تقنيات التجريب السردي، التخطيط الهندسي لدى الشاروني، مجلة الرافد، الشراقة، العدد242، اغسطس 2001، ص222.

[3]- Dictionnaire des termes litteraires : champion classique honore champion, paris, 2005, p193.

[4]- احمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينا الدولي، هيئة الآثار المصرية، مصر، 2111، ص11.

من طبيعة الموضوع، فالمقاربة والتحليل ثم مجمل النتائج ذروة الدّقة العلمية في العلوم التجريبية.

لقد أضفى " زولا" الطابع التجريبي على الرواية الواقعية، فالمبدع عليه ان يتعامل مع الإبداع بالموضوعية نفسها التي يتعامل بها العالم مع المادة في المخبر، ذلك أن التجريبية " عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد وتجسد لإدارة التغيير ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل لا وفقا لحاجياته فحسب، بل وفقا لرغباته"[1]"

لأن التجربة أمرمشترك عند جميع الفنانين ولا يخلو أي عمل منها " تعد التجربة في المخبر سلفا لتكون ناجحة لعدم ذلك،

أي أن المرحلة السابقة عن مرحلة إظهار التجربة واشتراك الآخرين فيها، هي مرحلة مؤقتة ستفضي بالضرورة إلى مرحلة التجربة الكاملة التامة بعد اكتشاف الأخطاء في الأولى وتداركها"[2].

ومن النقاد الذي تناولوا هذا الجانب في دراستهم رأي: " منى أبو سنة": " أن التجريب مرادف للإبداع، والإبداع على الإطلاق، والإبداع الفني على التخصيص هي إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء، من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغيره بواسطة العقل الناقد"[3].

أي أن التجريب يجب أن يستند في بنائه إلى حقائق موجودة وكائنة فعلا إلا أنه هناك من يفرق بين كل ما هو تجريبي وإبداعي، وأن التجريب قد يأتي قبل الإبداع، كما أنه يمكن ان يتقدم الابداع على التجريب ولكنهما ليس مترادفين لمعنى واحد.

ومن هنا نجد سعد الله ونوس وله نفس الرأي فيقول: " التجريبية هي طريقة للإبداع العفوي، بل هي عملية قصدية تأخر فيها الإبداع درجة لتتقدم فيها الحرفية"[4] فهو يفرق بين التجريب والإبداع.

---

[1]- محمد رشيد ثابت: التجريب وفن النص في الادب العربي، الحديث في السبعينيات والثمانينات، دار ابن زيدون للنشر، سوسة، كلية الآداب، والعلوم الانسانية 2004، ص45.

[2]- عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، د ط، 2112، ص21. [3]- ينظر سيد أحمد الإمام، التجريب في المسرح قراءة في الجمال العبي، المكتبة المصرية، العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2112، ص21.

[4]- سعد الله ونوس: المسرح التجريبي، مجلة المسرح التجريبي، مطبع المجلس الأعلى للآثار، 2114، ص26.

وانتقص جوهر هذا المصطلح " إتيان سوريو معبرًا في ذلك بقوله: " التجريب مواجهة نقدية لنزعة التسليم بأي معطى من المعطيات، دون تساؤل حقيقي بحجة اعتباره -عن خطأ - من بداءة الأمور"[1].

وترى " ناتالي ساروت": " إن البحث يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعتيمة وإلى تجريب أدوات جديدة، وخلق أشكال حية"[2].

إلى التجريب في معناه الحقيقي هو: " الاختلاف، وهو في الوقت نفسه يبحث عن الأدوات والآليات لأحداث التغيير المطلوب"[3]

ويرى "جورج لوكاتش" أن " الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها"[4].

ويتفق معه نسبيا صلاح فضل الذي يرى في التجريب: " ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة...والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة"[5]، وإن اتفق معه على أن التجريب معارضة التيار السائد، فهذا لا يعني أنه قطيعة صريحة مع كل ما يربط الكاتب بالماضي او التقليد، كما صرح بذلك عبد العزيز حمودة في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي قائلا أن: " التجريب يعني القطيعة مع الماضي"[6]، فالمبدع مهما تمادى في التجريب لا يمكنه بأي شكل من الاشكال أن يحدث القطيعة الصارمة مع التقاليد والتراث، ولا يمكنه " القفز على ثوابت اصيلة قد تؤدي تخريبها والإفراط في تجاوزها إلى إفساد المشروع برمته والنزول به رأسا، من الرغبة في التطور الايجابي إلى العبث والفوضى والفشل"[7].

---

[1]- محمد رشيد ثابت: التجريب وفن القص في الأدب العربي، الحديث في السبيعينات والثمانينات، دار ابن زيدون للنشر، تونس، 2004، ص44.

[2]- بوجمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، المغرب، ط، 2111، ص462.

[3]- عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب، مجلة فصول، الهيئة المصرية الامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج24، ع4، شتاء 2115، ص20.

[4]- جورج لوكانش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2112، ص22.س

[5]- صلاح فضل: لدى التجريب الروائي، اطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، ط2، 2005، ص04.

[6]- التجريب على مادة كلاسيكية: نشرة مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، القاهرة، العدد04، ديسمبر 2114، ص22.

[7]- محمد عدناني: إشكالية التجريب، ومستويات الابداع في المشهد الشعري العربي الجديد، جذور للنشر، العدد4، ديسمبر 2114، ص22.

الكتابة التجريبية هي كتابة قلقة مترقبة، تترصد المتغير والمستجد، تبحث عن عالم أفضل، حركية لا ترضى بالموجود ولا المقيد، هاجسها تحقيق المغايرة تطرح " أسئلة جديدة ملحة تتجاوز الفردي إلى الانساني والمحلي إلى العالمي ومدارها الكيان والهوية ومقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة"[1].

تسعى إلى تحطيم ما كان سائدا " بغض النظر عما يلي عملية التحطيم، وبغض النظر أيضا عن طبيعة المادة المحطمة"[2]

التجريب رؤية ابداعية تولد من هاجس التغيير، وتتحقق عبر تدمير النموذج واختيار المغامرة، كما يعمل على تفكيك البنية السردية للرواية التقليدية.

لقد أكد النقاد الغربيون على مبادئ التجاوز والانعتاق والاختلافية، فأصبح خيارا كتابيا به ومن خلاله " استطاعت التجربة الروائية أن تقيم علاقة مشاكسة ما بين نموذجها المتحقق في بعض النماذج الروائية وما بين ممكنها المتخيل في أفقها المستقبلي، ولذا كان التجريب خيارها الوحيد في كسر النموذج النصي وتحقيق رغبة النص الروائي للبحث عن نموذج مخالف"[3].

كما ان للعرب نصيب البالغ من هذا التغيير، بالتشرب من الثقافة الغربية أطلعوا على خبايا النظرية التجريبية، فعدت وسيلة لتطوير أدبهم العربي وتجاوزوا بذلك التعتيم الذي تخلل كتاباتهم، فبحثوا عن كل ما هو غريب وجديد وأبدعوا أعمالا تجريبية طرحت نفسها بوصفها نموذجا عربيا تجريبيا، وإذا كان العلامة " ابن خلدون" قد أشار قبل ذلك بكثير إلى أهمية التجربة في كتابته " المقدمة" فهو يبين أن الإنسان ميّز بالعقل التجريبي والعقل التجريبي يجعل الفرد يميز بين الصحيح والخاطئ في المعاملات بين أفراد المجتمع، وعن طريق التجربة تنتظم الأفعال وتعود عليه بالمعرفة، وبهذا تسهل عليه حياته... " وهذا هو العقل التجريبي،

يحصل بعد العقل التميزي الذي تقع به الأفعال"[4]

---

[1]- محمد طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، ط2، 2114، ص241.

[2]- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2004، ص204.

[3]- أسامة الملّا: التجريب استراتيجية نصية، صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزائر للصحافة والطباعة النشر الثقافية على شبكة الانترنت، العدد 20، الخميس 22 ربيع الثاني 2422هـ، 2000.

[4]- ابن خلدون (عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين): المصرية المسمى بديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الاكبر، دار الفكر للطباعة النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2424ه، 2004، ص450، ص452.

" إن التجريب هو جوهر التجديد والتحديث والابتكار والإبداع ليس في مجالات الأدب والفن وحسن، بل في كل مجالات الحضارة الانسانية"[1].

يقول "جيمس روسا" إيفانز": " أن تكون تجريبيا يعني أن تقوم بغزو المجهول وهذا شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه"[2]

ويرى " عز الدين المدني" أن الأدب التجريبي هو: " أدب بناء دفع جل الحواجز الفكرية القديمة والتي سيطرت على المواهب الفذة، وعطلتها عن الإبداع"[3]

فالأدب البناء يجب أن يعتمد على تجريب بناء مؤسس، مبني على تجربة كونتها خلفية معرفية ورؤى فكرية واضحة، همها توسيع الذائقة الفنية لا مخالفتها وإرباكها فقط، وحتى يكون الإبداع، إبداعًا حقا لابد أن يكون هم المبدع البناء على أسس صحيحة تحطم السائد، لبناء جمالي يحدث المغايرة الفنية الخصبة لا من أجل تحطيم النموذج لا غير.

" فالتجريب قرين الابداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التغيير الفني المختلفة فهو جوهر الابداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة المغامرة واستهداف المجهول دون التحقق

من النجاح"[4] لذلك عد التجريب رواية ابداعية تولد من هاجس التغيير، وتتحقق

عبر تدمير النموذج، واختيار المغامرة كما يعمل على تفكيك البنية السردية للرواية التقليدية.

اقترن تصاعد هذه الموجة بانتشار ظاهرتين بارزتين: " ظاهرة الصراعات الإيديولوجية، بشتى تجلياتها وميادينها وظاهرة الإنبهار والتأثر بعديد حركات التحديث في الثقافة الغربية، مثل قصيدة النثر" و" تيار الوعي" و" الرواية الجديدة" و" الكتابة النصية"، وقد رافق هذه الظاهرة عزوف كتابة هذه الحركة على الموروث والمحلي من نماذج الإنشاء أو توظيفها بشكل ساخر متعدد الطرائق والأساليب"[5].

---

[1]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الادبية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر أونجمان، بيروت، لبنان، دط، دت، ص21.

[2]- جميس روس، إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافكسي إلى تبر بروك، هلا للنشر والتوزيع الجيزة، القاهرة، ط2، 2420هـ، 2000م، ص25.

[3]- ينظر: عز الدين المدين: الادب التجريبي، ص25.

[4]- حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية) منشورات الاختلاف، ط2، 2002، ص26

[5]- محمد رشيد ثابت: التجريب وفي القص في الادب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، دار ابن زيدون للنشر، تونس، 2004، ص05.

ولعل من سمات المنجز الروائي الجديد الذي ارتضاه المبدعون الجدد، إثر تماسهم الفني والمعرفي مع عمداء التحديث الثقافي الغربي، كما قلت وأن هذا المنجز" الذي ظهر في هذه الفترة تمكن من كونه يعمل جاهدا على تجاوز المرحلة السابقة..." يحقق انزياحا على السائد...وتكسير للميثاق المتداول"[1].

ويبدو أن ميل " سعيد يقطين" لفظة الميثاق السردي بكل ما تحيل عليه من سلطوية وعنفوان، تستحق أن تكافأ بالدرجة نفسها من القوة الدلالية، فلا يكون الرد عليها إلا بالتجاوز، الكسر أو حتى التيه الذي اختياره " أدونيس" ليعلن حالة القطيعة

الفنية منها والموضوعاتية في ردِّ، الخطابي على الميثاق السردي، هكذا يقول لنا

التيه ليست قاعدة ولا قالبا، إنما تجريب وإمكان وإن كنت أيها الناشئ معي فلا تتشبه به بل أفد مني، وتابع مسيرتك"[2].

ويرى " فيصل دراج' بأن التجريب: " ينطلق من المعطى، بل مما يناقضه ويصل إلى ما هو جديد"[3]، كما يعرفه " صنع الله إبراهيم" بأنَّه " إيجاد أساليب جديدة تتلاءم

مع مواضيع جديدة أتصور أن كل عمل لابد أن يكون تجربة أي يقدم شيئا جديدًا

فعندما يستقر الكاتب على تكتيك واحد وأسلوب محدد تتحول أعماله إلى تكرار وهذا يحدث نوعا من الملل"[4].

تظهر هنا جرأة التجريب التي أحالت دوره في نقل الشعربة من مستوى الحكاية غلى مستوى الفعل السردي، حيث يتماهى المقول في القول، إيذانا بالبراعة الفنية، التي تتمظهر في المسافة الجمالية التي تربط النص بقارئه، ليذعن هذا الأخير فعلا" أساس الابداع عندما يفارق التمطي والجاهز والمألوف، ليغامر ويستكشف في قلب المستقبل، هكذا حاولت الرواية التجريبية أن تتجاوز الواقع وتخلق عوالمها الخاصة، عملية هذا التجاوز والرفض لأشكال الكتابة السائدة لم تكن إنكارا لما حققته الرواية العربية من انجازات، وإنما كانت رفضا نابعا عن وعي الرواية

---

[1]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 2115، ص211، 212. [2]- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، لبنان، ط6، 2005، ص224.

[3]- فيصل دَّراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 2111، ص5.

[4]- محمد رجب الباردي، الرواية العربية الحديثة في مصر من خلال أعمال جمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم ويوسف العقدي وعلاقتها بالرواية الجديدة في فرنسا، مرقون، تونس، دط، 2112، ص21.

التجريبية بتشبع النموذج السائد في الكتابة ووصله إلى مرحلة أصبح فيها عاجزا عن الإضافة"[1].

ويرى عز الدين المدني أن " الأدب التجريبي هو أدب باحث ومختبر، هو أدب حركي أيضا يبحث في الشكل ويختبر المضمون ويمتحن اللغة، يغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والإجتماعية أدواته وأشكاله، ومضامينه وغاياته لا يقتصر على الشكل بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع لأنَّه يريد الوصاية من كل الأنواع، هو عدوان لأنه يثبت ولا يستقر لأنه ضراوة، وهو واقع لأنَّه يأبى التكرير والتكرار لأنه يناضل من أجل اختيارات أساسية"[2].

إن التجريب هو تجديد ،هو إبداع أو يمكن ان تقول كذلك هو خلق لأجل التغيير، هدفه كسر جميع التقاليد الفائتة واختيار عوالم جيدة في الشكل والمضمون.

أولا: التجريب في المنجز الروائي الجزائرية المعاصر الرواية الجزائرية: تحولات المجتمع ووعي الكتابة

أ- اعتبار الكتابة الروائية نشاط اجتماعي:

يتعين علينا بينا العلاقة بين تحولات المجتمع ووعي الكتابة الروائية للوصول الى مقارنة هو أن التجريب الروائ في الجزائر علامة دالة على هذا التحول بالمعنى الحقيقي، وقيمة فنية ناتجة عن خلفية اجتماعية لإن" تطور الأشكال الأدبية، والرواية هنا بصورة خاصة ليس أكثر من انعكاس التطور الإجتماعي نفسه"[3].

انطلاقا من هذا التصّور، تصبح الكتابة الروائية شكلا من أشكال النشاط الاجتماعي حيث يربط أصحاب النظرة السوسيولوجية للأدب " بنية العمل الأدبي

---

[1]- عرجون الباتول: تجليات جمال الغيطاني، البحث عن تشاكل زمني جديد، مجلة الابداع والعلوم الانسانية ناشرون لتوزيع المطبوعات، بيروت، 2001، ع12ن ص14.

[2]- عز الدين المدني: الادب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 2112، وجه الغلاف الخلفي

[3]- جورج لوكانتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بعداد، (ط2، 2116، ص211.

بالبنية الذهنية للمجموعة البشرية التي يعيش المؤلف من ظهرانيها ، ذلك أن الفئة الإجتماعية المعنية تملك شكلا من الإيديولوجيا يطلق عليها اسم رؤية العالم[1].

(vision du monde) التي هي أسلوب تعبير عن هذه الفئة الإجتماعية"[2]

واللافت هو أن " غولدمان" يربط بنية الشكل الروائ ببنية المجتمع، حيث الأنساق الفكرية هي التي تكون المنتج الأدبي " لأن الشكل الفني هو انعكاس للرؤية التي يحملها الكتاب اتجاه الحياة"[3]، وعليه فالسيرورة الأدبية، وثيقة الصلة بالمنظور الايديولوجي؟ " غير أنّه، إذا كان بمقدور الروائي أن يبدع صياغته فإنه ليس بمقدوره إبداع رواية للعالم، أو إبداع نسق من العلاقة من غير أن يكون مرجعه في ذلك هو مجتمعه أو طبقته الإجتماعية، وهكذا يتكامل الفن والوعي، في العمل الروائي، بين الذات والموضوع الخارجي، بين البنية (الشكلية) والبينة (الموضوعية) العميقة بين اللحظة لإبداعية واللحظة التاريخية والإجتماعية"[4] واللّافات هو إن معطى " المجتمع" كمرجعية للنص الروائي يحتم علينا الإشارة إلى الجانب الذاتي، الذي يمتص منه هذا النص، فلا " توجد رواية أصلا خالية من البعد الذاتي ولا أظن بأن الروائي يستطيع أن يتخلص من تأثير العامل الذاتي، ولا ننسى ان النص أثناء انجازه يملك استقلالية وديناميكية، تفرض أحيانا على الروائي مسارا لم يتوقعه"[5].

وهذا العامل الذاتي، قد يطبع النص بفرادة قد لا يتعارض في وجهتها العامة مع النسق الفكري للجماعة التي يمثلها الكاتب، وهذا ما أطلق عليه غولدمان " البنية الذهنية" إذ " أكد أن منشأ بينة العمل الذهنية يقع في السلوك الاجتماعي الذي رأى أنَّه ينبثق ليس من إرادة أفراد منفصلين، وإنما من إرادة مجموعة اجتماعية، لكن الأمر لم يصل بغولدمان إلى درجة إلغاء دور المؤلف تمامًا، وإنما اعتبر الكاتب العظيم هو من يتقن صوغ البنية الذهنية لفئته الإجتماعية، وبذلك يشكل العمل الأدبي

---

[1]- (رؤية العالم) عند غولدمان هي الكيفية التي ينظر فيها إلى اقع معين، أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النهاج، وهذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى طبعة اجتماعية فهي بالتالي وجهة نظر متناسقة لمجموعة الأفراد، ينظر: المرجع نفسه، ص ص 221، 240. [2]- المرجع نفسه، ص244.

[3]- ادريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط، 2000، ص10.

[4]- المرجع نفسه، ص401.

[5]- ابراهيم سعدي: (حوار مع نور الهدى غولي) جريدة الاثر، الجزائر، 42 جانفي 2006، ص25.

انجازا جمعيًا من خلال وعي مبدعه الفردي، وهو انجاز يكشف للفئة الإجتماعية المنحنى الذي تسير فيه دون دراية منها"[1].

وهذه الرؤية تفلت انتباها إلى أهمية " الوعي" conscience" كمعيار في التجريب الروائي اذ لا حاجة لنا في التجديد كغاية في حد ذاته انما يتحدد لنا التجريب بمدى استجابة الكاتب لـ " إيديولوجيا الجماعة" علما أن باختيف (bakhtine Mikhail) يؤكد أن الإنسان " فرد اجتماعي ملموس، وخطابه لغة اجتماعية، لا لهجة فردية دائمة، ومنتج إيديولوجي وأقواله عينة إيديولوجية"[2]

كما يتحدّد التجريب أيضا بمدى تعاطي مع البنية الذهنية، لأن " مهمة الروائي الأساسية هي نقل انطباع الإخلاص للتجربة الإنسانية"[3] ذلك لأن " كتابة الرواية لا يمكن ان تنفصل عن وعي الكاتب وخياله، وهي بذلك تصبُ في المعادلة التي تشدّد على حضور المرجعي الإجتماعي في النص الأدبي حضورا متميزا بقيمته"[4].

وباعتبار الكاتب نتاج المجتمع، فإن انتاجه يكتسي الصفة الجماعية " فلطالما أن الأديب عضو في جماعة يؤثر فيها ويتأثر بها، ولطالما أنه يكتب ليعبر عن علاقته بالمجتمع فأن مشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة بالتحليل الأخير، فهو يمزج الخاص بالعام والفردي بالجمعي، لكي يحقق لتجربته الأدبية شرطا أساسيا في شروط نجاحها يتمثل في التواصل مع القراء"[5].

انطلاقا مما سبق، يمكن مقاربة العلاقة الجدلية بين الرواية والواقع من خلال "وعي الكتابة"، وطريقة فهمها وانسجامها مع كل مرحلة من مراحل التحوّل التي عاشها المجتمع الجزائري، وكيفية معالجتها لمختلف السياقات التي بلورت سيرورة تشكل هذا المجتمع.

---

[1]- محمد عزام: تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص244.

[2]- ميخائيل باختير: (المتكلم في الرواية)، ترجمة محمد براءة، مجلة الفصول، مجلد05، عدد04، 2115، ص204.

[3]- إيان واط: المنشود الرواية، ترجمة: ثائرون، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2111، ص21.

[4]- رشيد قريبع: (الرواية الجديدة بين الأدبيين الفرنسي والمغاربي نظرية مقارنة مجلة العلوم الانسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، عدد22 جوان 2004،

[5]- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، (ط2).

فعلى الرغم من كون الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية حديثة النشأة، مقارنة بنظيرتها المكتوبة الفرنسية، ومقارنة كذلك بالرواية العربية إلا أنه صارت في الآونة الأخيرة تخطى بملامح الظاهرة الأدبية الواسمة من حيث " استيعاب اشكاليات المرحلة التاريخية الحديثة والمعاصرة لجزائر الإستقلال"[1]، الأمر الذي جعلها تستقطب اهتمام الدارسين والقراء من ناحية، وتتموقع بثبات في حيز الإنتاج الأدبي في الوطن العربي من ناحية أخرى.

إن الرواية الجزائرية التي نحن بصدد الحديث عنها، قد ولدت في سياق تاريخي خرج بتحولاته ومساراته المتأزمة، نتيجة لتداعيات الإحتلال الفرنسي، وما تركه من انعكاسات جارحة مازالت تسم منظومات المجتمع الجزائري على اختلاف تبايناتها، الأمر الذي يفسر وجود تحولات طارئة على الرواية الجزائرية على مستوى الأشكال والمضامين، " فقد كان الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الإستقلال: منه يستمد أسئلة متنه وصياغة المواقف الفكرية والإيديولوجية وإزاءها"[2].

سنحاول الكشف عن الأسباب التاريخية والإجتماعية التي حدت بكتّاب الرواية إلى البحث عن أساليب فنية، وبلورة رؤى تتساوق مع الظروف التي صاغت واقع المجتمع الجزائري بعد الإستقلال، وسنحاول الكشف عن تأثير المجتمع الجزائري في صياغة الجنس الروائي، عبر مراحل متباينة سياسيا وثقافيا، واجتماعيا واقتصاديا، مما يتيح للقارئ الوقوف على ارتحال جماليات الكتابة الروائية، باعتبار العلاقة المتبادلة بين الرواية كإبداع، والمجتمع كمنظومة فعالة، ذات بنيات متنوعة، بمعنى محاولة الوقوف على عتبة التغيرات التي بلورت مسيرة الرواية الجزائرية ومحاولة رد هذه التغيرات إلى خصائص المراحل التاريخية التي مّر بها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال بالشكل الذي يبرز بوضوح طبيعة انتمائه الجنس الأدبي، " وهو الانتماء الذي يستمد منه هويته الدالة على جزائريته التي تشكل خصوصيته المحلية"[3]".

---

[1]- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العبية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، (ط2)، 2005، ص01.

[2]- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المرجع السابق، ص01.

[3]- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص01.

إن التغيرات المقصودة في هذا الجانب والتي يسعى البحث الى توضيحها تعني في أحد جوانبها، تمظهرات فعل " التجريب" على مستوى النص الروائي، وهو فعل يمثل صيغة مبتكرة يفرضه واقع اجتماعي معين، فترتبط هذه الصيغة بخصوصية البيئة التي انتجتها، بحيث يكتسب من ثمة التجريب الروائي شرعيته التي تمليها الحتمية الإجتماعية، أي محاولة (الكشف عن علاقة التجريب الروائي) التحولات التي شهدها المجتمع الجزائري في احدى مراحل سيرورته)، إذ يفترض بالحراك الاجتماعي ان يكون فضاء رحبا لاستيعاب القضايا المستجدة، وفعل التجريب هو الذي يشكل الانسجام والتناغم بين الفعل الإبداعي الواقع، أي بين الفن والحياة، فتتأكد بذلك اهمية ارتباط التجريب بتحولات الواقع الاجتماعي.

ب- الرواية السبعينية، عتبة التأسيس الروائي العربي في الجزائر

وإذا كانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، قد سبقتها إرهاصات متعثرة، كما سبق القول " فإن بدايتها الفنية التي يمكن في ضوئها ان نؤرخ لزمن تأسيسها قد اقترنت " بريح الجنوب"(1971 للأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة"[1]، مما يفترض بان تكون سنوات السبعينات من القرن العشرين، تمثل مرحلة مفصلية منحت السرد الروائي الجزائري، تموقعا هاما في مسيرة الأدب العربي، حيث ظهرت تباعا اعمال روائية مثل: " مالا تذروه الرياح1975" اللآز'1972-، "الزلزال"1974، " نهاية أمس"، " نارونور'1975-، "طيور في الظهيرة"1976- وروايات أخرى.

لقد اشتركت مضامين هذه الروايات التأسيسية في جملة المسائل المثيرة للجدل في تلك المرحلة ،وهي في مجملها مفرزات مجتمع مازال يعيش أجواء الثورة، وفي أن ينفتح على أفكار الحرية والعدالة الإجتماعية، فكانت المضامين الروائية " تتصل بالأرض، وبالمرأة وبنضال الأفراد من الحياة والمستقبل، كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره ثم تعرض لجانب الشر في الإنسان وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي"[2]، إثارة هذه القضايا على مستوى حقل الاشتغال، جعل روايات السبعينات ذات صلة قوية بالواقع، كما جعل في الوقت نفسه كتّاب هذه المرحلة في خط التماس مع الفعاليات التي تعمل في الحقل الاجتماعي ولا يمكن أن ينعزل على شروط المجتمع الذي

[1]- المرجع السابق، ص01.

[2]- عبد الله ركبي: تطور النثر الجزائر الحديث (2140-2114)، ص202.

ينشأ فيه، " فقد عاش هؤلاء الكُتاب الأحداث بإيقاعها الصاخب وتفاعلوا مع واقعها الثوري، واتجاهها الاصلاحي وغيّروا عنها بأصالة واقتدار"[1]، مما يؤكد مقولة " الأدب ظاهرة اجتماعية، ويصير الكاتب فعلا اجتماعيا بامتياز.

ج- رواية الثمانينات، وبداية تبلور المفاهيم الإيديولوجية والجمالية

إن المتأمل في الواقع الجزائري يرى مع بداية ثمانينات القرن العشرين، يمكن تسجيل حالة من التحول الاجتماعي، بداية بالربيع الأمازيغي (2110) ثم الأزمة الإقتصادية (2116) فأحداث أكتوبر)1988(التي شكلت منعطفا تاريخيا في مسار المجتمع الجزائري وانتهاءً بالانفتاح الديمقراطي والتعددية الحزبية وحرية الصحافة والإعلام حيث تمت المصادقة عليها في تعديلات الدستور (2111) ثم رفض نتائج انتخابات (ديسمبر)1989وكان ذّلك يوم 11 جانفي1992 مما أدخل البلاد في حمام من الدم والدموع[2].

على الرغم من هذا التحول إلا أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية لم يتيح لها تخليق قطيعة فنية مع روايات السبعينات على مستوى الرواية الفنية وأساليب التعبير، فكتاب الجيل السبعيني مازالوا حاضرون، وظلت الرواية التي أنتجتها فترة السبعينات تشكل استمرارية على مستوى الأشكال والمضامين لروايات المؤسسين.

لقد ضلت هذه الرواية تشكل حقلا واسعا " لحوار روائي ونقدي عميق لدى كتاب الرواية من بعدها كوسيني الأعرج والجيلالي الخلاص ومفلاحي ومرزاق بقطاش"[3]، لأن القطيعة الفنية التي يعكسها العمل الأدبي من داخله، يفترض أن ترتبط أساس بخلطة عنيفة على مستوى البنية الإجتماعية.

وعلى الرغم من محافظة هذه الرواية على نسقها التقليدي، وعلى ايديولوجيتها، إلّا أنها بدأت تتمرد على استحياء خاصة رواية " الجازية والدراويش" التي تمثل في رأي البحث بداية لمرحلة تبلور المفاهيم" بالإضافة إلى حبكتها المقترحة، وعقدتها غير النمطية، فقد جاءت على مستوى المضمون، تعكس مرحلة تاريخية بدأ معها تيار الإشتراكي يتراجع أمام العولمة، التي شرعت تهيمن على ثقافات الشعوب، وتفرض نفسها على ميادين الأدب والإقتصاد والثقافة، فجاءت " الجازية

---

[1]- عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع (دراسة تحليلية فنية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ط2)، 2110، ص20.

[2]- أنور نصر الدين هدام: المصالحة الوطنية في الجزائر خطوة حضارية نحو ازمة اختيار السطلة السياسية، ط2، معهد الهوقار، جنيف، 2001 ص ص، 41-50.

[3]- حوار عبد الحميد عقار: مجلة مقدمات، عدد24/24، فريق 2111، ص20.

والدراويش" تتأرجح بين خطاب إيديولوجي سائد منذ السبعينات وبين خطاب متفتح على الحضارة الغربية، حاولت الرواية تتقمص الواقع، وتغوص في أعماق الوعي الجزائري لكي تتحدث عن المتخفي، وتسبح في عوالم الخرافة (الدراويش) والأسطورة (الجازية) و "استعادة هذه الأسطورة وتوظيفها، بل الإنتقال بالواقع
إلى الأسطورة، يوثق الروابط القائمة بين الجازية زمر المثالية والتحول
والروحانية، بالأحمر[1] رمز المادية والتخطيط، كما يربط بين العصر الذي تعيشه
القرية والعصور الغابرة عصور الطقوس والشعائر البديلة"[2].

وعلى العموم يمكن اعتبار كتّاب الثمانينات، أكثر جرأة من ملامسة الراهن، القفز على السائد السردي، فالمرحلة انتهجت نماذج رواية كان لها صدى عميقا في الحقل الثقافي الجزائري منها: " الجازية والدراويش"1983لعبد الحميد بن هدوقة وأعمال واسيني الأعرج في "نوار اللوز"1983-، وجيلالي خلاص في "رائحة الكلب"1985- والحبيب السائح في " زمن النمرود"1985-، ورشيد بوجدرة في
"التفكك "1982 ومعركة الزقاق"1986- وحميدة العياشي في ذاكرة الجنون-
'1986 " وغيرها من التجارب التي تنوعت أسئلة متنها الحكائي وتباينت تقنيات ممارستها الروائية، ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات"[3].

وقد تنوعت تجارب هؤلاء الكتاب باختلاف فلسفاتهم ونظرتهم الى مفهوم التجاوز في الممارسة الروائية فبعظهم عمد الى التأصيل باعتباره " السبيل الأمثل لتحقيق حداثة تجربته الروائية كما هو شأن واسيني الأعرج"[4]، في حين نجد الطاهر وطار
في روايته " تجربة في العشق" يحاول الإشتغال على جماليات الرواية الجديدة " كتشظية السرد والتداعي والهذيان، والحلم"[5]، وحين يقدم الكاتب لروايته هذه يقول

---

[1]- الاحمر من أبرز شخصيات والرواية (يمثل التيار الاشتراكي) متخصص في علم الجيولوجيا كان بعد دراسة على السدود في المناطق الجبلية وقد قضى زمنا بالقرية منشغلا القياسات والتنقلات، وبعد الدراسة رفض بناء السد لتكاليفه الباهضة وعدم قيامه على قواعد صحيحة، وقد مات مقتولا.

[2]- صالح مفقودة المرأة في الرواية الجزائرية، ط2، دار الهدى، الجزائر، 2004، ص211. [3]- كما الرياحي، رشيد بوجدرة، أوقدر الحياة في فهم الذئب، الواشطوني العربي، موقع
انترنيتarabic www.arabwashinqtonian.org بتاريخ الأربعاء 04 أكتوبر 2022.

[4]- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائر، المرج السابق، ص01.

[5]- المرجع نفسه، ص20.

" لقد فرض عليَّ المجنون وهو محور هذه الرواية، جنونه، ولربما لهذا السبب جاءت الرواية بهذه
الطريقة عن المألوفة لدى، الفصول المختلطة يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، وبدون أي تسلسل الشخصية الرئيسية تتفكك بدل أن تنمو..."[1].

واستنادًا إلى هذا يمكن إدراج " تجربة في العشق" ضمن حقل الكتابة الروائية المجددة في الثمانينات والتي تحاكي أزمة الواقع الجزائري في شتى تمظهراته، بما تستنبطه من صراعات وتناقضات واخفاقات.

وهكذا كانت مرحلة ثمانينات القرن العشرين مرحلة تململ، على صعيد الكتابة وعلى صعيد المعيش، وهو تململ عن ذات الإنسان وعن ذات الكتابة على السواء.

د- رواية التسعينات، الرّاهن الصّادم، وانبثاق الوعي الجمالي المغاير

إنها مرحلة المأساة الدموية (والتي تمتد من 1992إلى سبتمبر2005) بما عرفته هذه المرحلة من تفكك، كانت تمثل بداية الانفتاح على وعي روائي مغاير ومغامر في آن واحد وقد أظهر استقلالا عن هيمنة السلطة التي فرضت نفسها على الحقل الثقافي من قبل وجسدت رواية " ذاك الحنين" للحبيب السايح تجليا بحث الرواية الجزائرية موقع مغاير بعد مرحلة الانطواء تحت لواء الواقعية النقدية وحالة الاشباع الثوري، الذي وصلت إليه فترة السبعينات والثمانينات، فجاءت هذه الرواية لتعبر عن قضية وجودية تتعلق بالموت والفناء"[2]

إن انتشار موجة الإرهاب، وماتلاه من استهداف للمشهد الثقافي لم يجد الكتاب وسيلة لرفض هذا الواقع سوى الكتابة التي أضحت بمثابة الشاهد على تآكل هذا الموت، فالإرهاب " استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها
بفظاعة بلغت أقضي ما بلغته الهمجية"[3]. ولا غرابة في انتاج نصوص روائية
تمحورت مضامينها حول مصير الفرد والجماعة في ظل هذا الراهن الصادم بعنفه، فكان هاجس الموت والاشلاء، عنوان لوعي الكتّاب بمضامين رواياتهم التي

[1]- الطاهر وطار: تجربة في العشق، مؤسسة عيسال للدراسات والنشر، قبرص، (ط2)، 2111.

[2]- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، (ط2)، 2006، ص22.

[3]- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية (مرجع سابق)، ص14.

استوعبت تيمة التطرف وهنا يمكن الإشارة إلى " عنف الكتابة" كانعكاس لعنف الواقع.

إن وعي الكتابة بهذا التحول العميق والفاجع جعل المقاربات النقدية هي الأخرى، لا تخرج عن مدار المضامين التي تأسست عليها فضاعة النص الروائي التسعيني الذي يحيل إلى واقع لم تتمثله البنية الذهنية للمجتمع الجزائري من قبل.

ومثلما فرضت المحنة الوطنية مضامين معينة، فقد فرضت كذلك معايير بنائية، وأساليب سردية تتناغم مع طبيعة الظرف، فاشتغال الكتّاب على المضامين، لم يمنعهم من التعبير عن هذا الواقع المتمزق بكل وسائل والأدوات التي تمكنهم من نقل صورة المجتمع الجزائري إلى عالم فهناك كتَّابٌ " حاولوا المقاربة بتوفير حد كبير في المستوى الجمالي ربما تمثلهم أحلام مستغانمي أحسن تمثيل في ذاكرة الجسد"[1]، وعليه ترسم صورة واضحة لهذا الواقع الجديد، تدفع بالكاتب إلى الرغبة في القفز على السائد، والبحث في آليات جديدة في الكتابة تتماشى مع طموحات هؤلاء الكتاب في مخاطبة المتلقي خارج حدود الوطن " يمكن أن نزعم أن مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية فعلى يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي(...) ومن أهم خصائص رواياتهم التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الايديولوجي المهمين، واسماع أصوات الذات المقطوعة، والإ

نغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها"[2]

فبالإضافة إلى كتاب الآباء الذين انخرطوا في لعبة المغامرة الروائية وهتك الجماليات السردية التقليدية "كالطاهر وطار" و"واسيني الأعرج" يمكن أن نذكر أيضا " بشير مفتي"و"عز الدين جلاوجي"و" امين الزاوي" و"أحلام مستغانمي"و" إبراهيم سعدي، وغيرهم.

لقد جاءت نصوص هؤلاء مغايرة لكتابات الجيل السابق، وتستنبط تجربة جديدة انتجت ما سماه الدارسون ب "عنف الكتابة"، حيث انتقلت التجربة الروائية

---

[1]- بشير مفتي (الكتابة الروائية والازمة الجزائرية)، جريدة الشروق، العدد251، بتاريخ: 2002/05/25.

[2]- حسن المودن: (جدل الجسد والكتابة في رواية " أشجار القيام" للروائي الجزائري بشير مفتي)، مجلة الخطاب، منشورات مختبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الامل للطبعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، عدد04، جانفي 2001، ص60.

من "عنف التقاليد إلى عنف المشهد والإنفعالات، عنف النص، عنف التخييل، عنف اللغة، هذا التعداد الدال على تعالق هذه الرواية بالواقع الاجتماعي الذي انتجها،
وكشف عن عنف الجماعات الاسلاموية والقمع العاري لسلطة عنيفة كما أن هذا
التعدد يعبر عن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة"[1]، وقد ترجمت هذه المقاومة في صورة تمرد على خطية السرد وجعلت الزمن الروائي يتشظى على مستوى الذاكرة.

وهناك من وسم هذه التجربة ب '' الاستعجالية" إشارة إلى سرعة الكتابة،
واشتغال الوعي الروائي بأسئلة الراهن الدموي يتخطفه ليصنع منه عالما روائيا
يطفح بويلات الإرهاب ويندد بالعلل التي أنجرت عنها المأساة الوطنية وسماها
آخرون " كتابة المحنة" أو' ،رواية المحنة" وهو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية
سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد عنه تيمات الموت، والإرهاب والرعب، المنفى وهي تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية.

لعل من أبرز هذه الكتابات التي استقطبت اهتمام الدارسين "ذاكرة الماء/1997 لواسيني الأعرج، و" الشمعة الودهالين"1995-و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه
الزكي '1999 للطاهر وطار، و"المراسيم والجنائز" لبشير مفتي و"فتاوى زمن
الموت1998 لإبراهيم سعدي، وذاك الحنين'1997 للحبيب السايح، و"فوضى
الحواس"1997 لأحلام مستغانمي.

يمكن الاستنتاج بأن الانزياح الذي حصل على مستوى البنية الإجتماعية انعكس عنه انزياح على مستوى بنية النص فظهرت تشكيلات جمالية تعيد صياغة نصوص السبعينات والثمانينات، وفق رؤية جديدة، تغير على إثرها شكل النص التسعيني والذي بدأ يستثمر امكاناته الجمالية، وهو يطمح إلى التمكن من تحقيق بنية تستجيب لانتظارات الواقع الجديد، وتتطلع إلى اكتساب خصوصية أكثر وعيا بتحولات الذات والمجتمع.

ه-أزمة المضامين وتشتت وعي الكتابة الروائية

[1]- ملامح كيساء ميساء: كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي الملتقى الدولي الحادي عشر للوراية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات الملتقى العاشر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص244.

مع بداية القرن الحادي والعشرين طفحت على السطح نصوص روائية مازالت تتغذى مضامينا على السياق الإجتماعي العنيف، وتعتمد على أنماط تجنيسية، وأساليب سردية ترتبط بمعق المجتمع الجزائري وبتاريخه، فتستمد أشكالها من السياق المحلي، ومن التراث العربي نذكر منها: " الحب في المناطق المحرمة- 2000" لجيلالي خلّاص، و"شرفات بحر الشمال-2002" للحبيب السايح، و" رأس المحنة1+1=2003/0 لعز الدين جلاوجي وغيرها انفتحت الرواية على التعددية
السياسية، وحرية التعبير في ظل العنف السياسي والإرهاب حيث كانت حركة الكتابة تتسارع بتسارع وتيرة الصراع الدموي بين السلطة والجماعة الإسلامية المسلحة ومع التسارع بدت الرغبة في القفز على التقنيات الموروثة للكتابة الروائية، " لأن التجريب المستمر الممتع هو ذلك الذي يخلق جدلية يلتقي فيها ذوب
الثقافة وخلاصة الوعي، وقتامة الواقع، وعنف المتخيل"[1] خاصة لما نجد أسماء بارزة في الحقل النقدي والأكاديمي، تساهم في المشهد الروائي "كإبراهيم سعدي" و"سعيد بوطاجين"[2] و"حبيب مونسي"[3]، إضافة إلى "واسيني الأعرج"و" عز الدين جلاوجي" و"أمين الزاوي".

وهنا يفترض بالرواية خاصة أن تتمثل النظريات السردية الحداثة، فتلامس بذلك حدود الجرأة، من حيث الرؤى وتوظيف التقنيات مما يؤهلها إلى الوقوف على عتبات العالمية خاصة لما يتوصل هذا النوع من الكتاب إلى " أن يجعل من المحنة الجزائرية قيمة جمالية الشكل إلى نوعية لهذه الرواية العربية الجزائرية"[4]. ويضعها في مركز المغامرة التحديثية، لأن "نهوض النصوص التجريبية الروائية عادة في مناخ اجتماعي قلق ومتوتر بفعل أزمات الإستبداد والقهر، أو الهزيمة أو القمع أو النفي والحرب أو جو ثقافي مشحون بأزمات بتبديد الهوية وتهديد الوجود وسلطة الرفض والإكراه إلى غير ذلك من المظاهر المثبطة للعزائم"[5]

---

[1]- سليمة لوكام: تجريب الرواية وأثقفة الأزمة، الوشنطوني العربي، عدد 05 نوفمبر 2022، موقع انترنت www.arabwashinqtonian.org/arabic/index.php

[2]- له مؤلفات ابداعية: " ما حدث لي غدا"-"وفاة الرجل الميت"- "اللعنة عليكم جميعا"-" حذائي وجواربي وأنتم"-"أعوذ بالله"- تاكسانة بداية الزعتر آخر حنة".

[3]- كتب: " مقامات الذاكرة المنسية-" مناهات الدوائر المغلقة"-" على الضفة الأخرى من الوهم". [4]- بوشوة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية (مرجع سابق)، ص02.

[5]- سليمة لوكام: تخريب الرواية وأثقفة الأزمة، موقع انترنيت، (مرجع سابق).

مما سبق يمكن القول بأن الواقع الجزائري العنيف المغاير خلال مرحلة المأساة الدموية أنتج رواية مغايرة تمارس القطيعة، وتقترح قيما جمالية يمكن اعتبارها انعكاسا أو وعي الكتابة الروائية بهذا التحول الصارخ الذي مس جل منظومات المجتمع الجزائري، وأتاح للنص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية فرصة " الإنفتاح على مختلف الأجناس الأدبية والفنية، فقد أصبحت الرواية المعالجة لقضية العنف أكثر اتساعا لاستيعاب غيرها من الأجناس كالمقال الصحفي مثلما فعله الروائي " رشيد بوجدرة" في روايته "تيميمون" وتوظيف فن الشعر كما نجد عن الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها " فوضى الحواس" و "ذاكرة
الجسد" هذه الأخيرة التي أضافت إلى فنّي الرسم والشعر- تناولت فن الموسيقى،
كما نعثر كذلك على توظيف فن التصوير الفوتوغرافي في الرواية " عابر سرير"[1] ولعل رواية " الذروة"
لربيعة جلطي الصادرة عن دار الأداب بيروت،
2010ذات النزعة الرومانسية الجديدة بالعودة إلى الذاتي وسير أغوار الإنسان
خير دليل على ذلك فقد استطاعت ان تلفت انتباه إليه لأنها عاشرت صورة الواقع المعاصر بين المقاومة ودوافع السقوط الأخلاقي، فجاءت الرواية مهووسة بهاجس الفلسفةوتشتغل على دواخل الإنسان.

من خلال ما سبق، يتبين لنا بأن وعي الكتابة الروائية الجزائرية تشكل لحظة تمثله سيرورة المجتمع الجزائري في مختلف سياقاته التاريخية، وما نتج عنها من انزياح على مستوى الأشكال الثقافية منذ سبعينيات القرن العشرين إلى العقد الأول من الألفية الثالثة.

إن واقع الثمانينات الذي أضفى إلى مرحلة انتقالية على المستوى السياسي والاقتصادي والثقافي، فقد وضعت التجربة الروائية الجزائرية في موضع المواجهة القلقة مع توترات الواقع ومن ثمة بدأت الكتابة الروائية تتخذ مسارا جديدًا ومعها بدأ يتشكل وعي جديد، ودفع لهذه الكتابة إلى التخلص من أسر الجاهز، والولوج في عوالم المغايرة والتجريب.

[1]- كريبخ نسيمة: أبعاد الصراع الايديولوجي لشخصية لفنان في الرواية " لم تحلم الذئاب" لياسمين خضرا، مجلة الاثر، كلية الأداب والعلوم الانسانية، جامعة ورقة، عدد24، جوان 2022، ص41.

ثانيا: المنجز الروائي الجزائري والإعلام:

إن العلاقة بين الإعلام والأدب هي في الأساس علاقة جدلية خاصة، وقد تم تناولها في مختلف المدارس والنظريات على غرار مدرسة فرانكفورت النقدية، فالعلاقة بينهما علاقة وطيدة ولا يختلفان في أمور كثيرة، فهناك تلاقح بينهما، ولا يصح الفصل بينهما لأهمية كل منهما للآخر، فكم من مادة أدبية خلقت مع كاتبها بسبب الإعلام، وكم من برنامج تميز بما قدمه من منتج أدبي، فهما متلازمان، ومكملان لبعضهم البعض، فالعلاقة بينهما هي علاقة قلم حيث أن الإعلام يجسد الواقع المعيشي من خلال رصد الأحداث وتوثيقها والأمر نفسه يحدث مع الأدب ،حيث يصور لنا الأديب كل ما يجول بخاطره من أفكار واحاسيس مختلفة

وللإعلام لغته الخاصة وللأدب كذلك ولسنا هنا بصدد حصر وتعداد الفوارق الموجودة بين اللغتين، ولكن كل تركيزنا على التماهي الموجود بينهما.

يستمد الإعلام من الأدب مادة تشبه الترياق فهي إكسير الحياة بالنسبة للإعلام فالأدب ينتشر في أضواء الإعلام، والإعلام بمختلف تمظهراته (السمعي، البصري، المكتوب) يسلط الضوء على المادة المعلن عنها فالإعلام هو العتبة الأولى في انتشار الأدب وهو المحرك الأكبر والتفاعلي مع الأدب.

نحن لا نقطع الصلة بين لغة الإعلام ولغة الأدب بمعناها الجمالي العميق، ومما يؤكد بقاء صلة لازمة بين لإوالأدب أن الإعلام يخاطب في الإنسان الجانب المعرفي الذهني، كما يخاطب الجانب الإنساني الوجداني، وهو في الأدب يخاطبه بلغة لا تنفك عن الشعرية والمجاز، ومع اتساع حدود الأدب تطور أسلوب التقرير الإعلامي، وأن بعض الإعلاميين لم يعد يكتف بتقديم جرعة من المعلومات والوقائع، بل صار يهتم بالأسلوب واللغة الرمزية والطاقة المجازية التي تضئ الحديث وتوسع أفقه، وتسلط الضوء على المعنى الرمزي الذي يتضمنه الحدث.

أما عن العلاقة بين الإعلام والمنجز الروائي تحديدًا باعتبار الرواية وسيلة إعلامية تصور وقائع المجتمع، اذ أضحت الرواية أداة فنية يمكن بواسطتها رصد وضع أمة من الأمم تعالج مختلف القضايا السياسية كانت أو الإجتماعية والإقتصادية بصفتها تجسيدًا فنيا لتصوير الوعي واللاوعي الجمعي للشعوب العربية عامة والجزائرية خاصة، من خلال الشخصيات الروائية لتصبح طاقة هامة للتعبير عن روح الأمة وكيانها.

إنه من الواضع لدى الدارسين القراء مدى أهمية الخطاب الروائي في المسار الثقافي العربي المعاصر، وذلك من خلال الإقبال عليه متابعة ودراسة والإشتغال عليه كموضوع خصب، بحيث يعد أوثق الفنون الأدبية صلة بالنفس لما يتضمن من
شتات الروح، وما يحتويه من أحاسيس صادرة عن الأعماق استجابة لمقتضيات الحياة الإجتماعية والسياسية والإقتصادية والثقافية، فهو من أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالواقع البشري عامة، لأن الرواية في مرآة الروائي الانجليزي " هنري جيمس" تحاول بالفعل تصوير الحياة، وعندما ترفض هذه المحاولة فإنها ستكون قد دخلت حالة غريبة، لكن الرواية التي تحاول تصوير الحياة يجب ان تتوفر على قدر ليس من الحرية التي تعد من أساسيات الإعلام وليس هناك خير من الرواية وأن تعد المتنفس للتعبير بعيدًا عن سلطة الرقابة التي تخنق الطاقات الذهنية التي لم يترك لها فرصة ممارسة حق الإنتقاد إلا من خلال الأدب.

الفصل التطبيقي:

تجليات المشهد الإعلامي الجديد في الرواية

- في الخطاب الغلافي -في المتن الروائي

أولا: على مستوى الخطاب الغلافي

تخضع عملية انتاج الأخبار حاليا إلى ما أصبح يعرف بعملية التأطير الإعلامي ومعناه هو تلك العملية المستمرة والمتواصلة لصناعة الواقع اليومي للجمهور، وامداده بالمعلومات الضرورية التي يحتاجها في حياته اليومية، ويقدم القائم بالإتصال النص الإعلامي معتمدا على صفة " الإبراز" هي التركيز على بعض الجوانب واغفال جوانب اخرى، انطلاقا من خلفياته الثقافية والسياسية والدينية والقيمية، بطريقة تجعل الجمهور المتلقي يتخيلها كما يريد المرسل وليس حسب قناعاته، ومرجعياته، وتعد نظرية " التأطير" أو" نظرية تحليل الأطر الخبرية واحدة من الروافد النظرية الحديثة في دراسات الإعلام والإتصال، حيث تسمح بقياس المحتوى الضمني للرسائل الإعلامية التي تعكسها وسائل الإعلام، وتقدم تفسيرا منتظما لدور وسائل الإعلام في تشكيل الأفكار والاتجاهات حيال القضايا البارزة، وعلاقة ذلك باستجابات الجمهورالمعرفية والوجدانية لتلك القضايا[1]، فالإطار الإعلامي لقضية ما يعني انتقاء متعمد لبعض جوانب الحدث أو القضية وجعلها أكثر بروزا في النص الإعلامي واستخدام أسلوب محدد في توصيف المشكلة وتحددي
أسبابها، وتقييم أبعادها وطرح حلول مقترحة بشأنها ومن هنا تبرز أهمية " نظرية
الأطر الخبرية" كونها تقدم تفسيرًا علميا منتظما لكيفية حدوث التأثيرات المعرفية والوجدانية لوسائل الإعلام على الجمهور بمختلف فئاته وخصائصه الديموغرافية[2]، فوسائل الإعلام لا يقتصر دورها على مجرد تقديم المحتوى الإخباري، فهي تقوم أيضا ببناء معنى لهذا المحتوى من خلال تأثيره وفق زوايا وجوانب معينة تمكن ضمن مجال الدراسات الأكاديمية فالتأطير يمثل خطوة مهمة في عملية انتاج الموارد الإخبارية وتحديد مواقف واتجاهات الجمهور المتلقي تجاه مختلف الأحداث والقضايا.

تُعدُ الصورة احدى وسائل التعبير في عملية التواصل الإنساني، ونظرا لمكانتها المهمة فإنها تجعل المرسل يخضع لمدى فعاليتها على المرسل إليه، وقد استطاعت

---

[1]- حسن عمار مكاوي وليلى حسين السيد: الاتصال ونظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة السادسة، مصر، 2006، ص441.

[2]- pipo norris '' the restless searchliqht : network neusframing of the post cold warworld'' political communication, vol: 12 N: 04, 1995, pp(357,366)

صورة الغلاف في الرواية العربية عمومية والجزائرية خصوصا ان تلامس مشاعر المرسل إليه، فيه لغة بصرية تخاطب اللاوعي وغالبا ما تجعله يقتنع بمضمونها لا
إراديا، من هنا تورق العلاقة بينها وبين الفن الروائي من خلال اقتحام ملامح النص
الأدبي المنفتح على الفنون الأخرى عامة والإعلام خاصة.

تحتل الصورة الغلافية للرواية مكانة مميزة، فأينما حلت لابد لها من جلب الأنظار فبمجرد أن يقوم المصور (المرسل) بخلقها ووضعها أمام ناظري المرسل إليه يكون في تواصل تام مع أفكاره والإيديولوجية السائدة في الخطاب البصري المشحون بالوحدات الدلالية. ومن هنا تأتي نقطة التلاقي بين الخطاب البصري الذي تقدِّمه صورة الغلاف، ومنه تحليل وتأويل الصورة في الغلاف وربطها بالإعلام الموثق ومدى قابليته لتوظيف الدلالات المستخرجة من المتن الروائي ومدى تعالقها التام بالواقع الملموس في ذهن صاحب الرواية.

وقد يكون المؤثر البصري المتعلق بالصورة يعالج قضايا اجتماعية وثقافية، مما يجعل من الإعلام أن يقدم لها تأويلات يتأملها ويحللها من منظوره الخاص، ومن
هنا تشق الصورة في الغلاف الرواية طريق لتلتقي بالإعلام حيث يجتمع الصورة
ودلالات الإعلام فيها في استخراج الفكرة الرئيسية من باطن الصورة البصرية.

وقد ذكر " سعيد بنكراد" بعض القضايا المتعلقة بهذا المسار بان الصورة " متجاوزة لنفسها وقابلة للتأويل وفق مرجعيا ت ثقافية متعددة، ذلك أن الصور شأنها شأن الكلمة لا تدل من خلال ممكناتها الذاتية، بل تقدم استنادًا إلى محيط مباشر أو ضمني يستعيد، بالتناظر والايحاء، وضعيات انسانية سابقة، أو يسقط من خلال السيرورة ذاتها، ما يمكن أن تتخيله الذاكرة"[1].

لقد اجتمعت قيمة صورة الغلاف في رواية منى بشلم الموسومة بأهداب الخشية داخل الإطار الذي يستشف من خلال تحليله معرفة ظروف تأثير الرسالة، كما يمكن
ان نشركه ضمن نظرية تحليل الإطار الاعلامي التي تقوم على أساس أن أحداث
ومضامين وسائل الإعلام لا يكون لها مغزى في حد ذاتها إلا إذا وضعت في تنظيم

[1]- سعدي بن كراد، وهج المعاني-سيميائيات الاسباق الثقافية، الطبعة الأولى، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2024، ص-264.

وسياق وأطر إعلامية هذه الأطر تنظم الألفاظ والنصوص والمعاني وتستخدم الخبرات والقيم الإجتماعية السائدة.

والإطار الذي تضعه الروائية منى بشلم في خطابها الغلافي يقوم على مجموعة من المقاربات تتمثل في العتبات.

فالعتبات هي المدخل الوحيد الذي من خلاله يتوغل القارئ في عالم سري أوجده مبدع أراد من ورائه أن يعلن عمًا يستره من أسرار، وهذا المدخل أو العتبة ما هي سوى مدخل طبيعي يتحتم على القارئ أن يسبر أغواره، ليطلع على ما وراء السطور.

1- عتبة الغلاف:

عرف الغلاف تحولات كثيرة فهو " لم يعرف إلا في القرن 19 م، إذ في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلّف بالجلد ومواد أخرى حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب.

وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية، والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعادًا وآفاقًا أخرى"[1]

تخدم عالم صناعة الكتب وللغلاف أربعة أقسام هي:

- الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف او المؤلفين
  عنوان أو عناوين الكتاب
- المؤشر التجنيسي
- اسم أو أسماء المستهلين
- اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر"[2]

2-عتبة الإهداء:

عتبة الإهداء مهمة، فما هي سوى " تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات (واقعية او اعتبارية)، وهذا الإحترام يكون إمَّا

---

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينيت من النص المناص) تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2001، ص46.

[2]- عبد الحق بلعابد ، المرجع نفسه، ص41.

في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل / الكتاب)، وإمّا في مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة"[1]، أي اهداء بالتوقيع.

وهناك نوعان كبيران من الإهداء، ففي النوع الأول: الإهداء الغيري، حيث يكون المهدي إليه خاصًّا أي شخصية غير معروفة لدى الجمهور، كما يكون عامًا،أي شخصية معروفة لدى الجمهور، أما النوع الثاني فهي الإهداء الذاتي؛ وهو نوع نادر الحصول لأنه يعبر عن انحراف ولعب، ويتحقق عندما يرفع المؤلف الكتاب نفسه تعبيرا عن الإستحقاق أو المجد أوالسخرية[2]

3- عتبة المؤلف:

تشكل عتبة المؤلف العنصر المهم، " فلا يمكننا تجاهله ومجاوزته لأنه علامة الفارقة بين كتاب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عملية، دون النظر للإسم إذا كان حقيقيا او مستعارًا[3].

ويمكن أن يكون اسم المؤلف جزءًا من التشكيل الخارجي للكتاب، وهذا الإختيار له دلالة جمالية إذ وضع الإسم في أعلى الصفحة لا يعطي الإنطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، ولذلك غلب تقديم الاسم في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى"[4].

ويأخذ اسم المؤلف ثلاثة أشكال:

2- " إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة الحديثة له، فتكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب. 2- أما إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فني أو للشهرة، فتكون أمام ما يعرف بالإسم المستعار.

4- أما إذا دل على اي اسم تكون أمام حالة الإسم المجهول"[5]

وإذا ما توغلنا في عتبة المؤلف للبحث عن كيفية اشتغال اسمه، للوقوف على أهم وظائفه فهي:

أ- وظيفة التسمية: وهي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

---

[1]- عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص14.

[2]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشٍ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص5.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبت، ص64.

[4]- حميد لحمداني، بنية النص السريد من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2112، ص ص

[5]- عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص64.

ب- وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على احقية تمتلك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.

ج- وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصحاب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه"[1].

4-عتبة العنوان:

عتبة العنوان " مؤشر تعريفي، وتحديد ينقذ النص من الغفلة، لكونه أي العنوان الحد الفاصل بين العدم والوجود الفناء والإمتلاء، فإن يمتلك النص إسمًا (عنوانًا)، فهو أن يحوز كينونة، والإسم (العنوان) في هذه الحال، هو علامة هذه الكينونة، يموت الكائن، ويبقى اسمه من هنا المشقة التي ترمي بثقلها على المسمىّ أو المعنون، وهو يقف إزاء النص الغفل بقصد عنونته وتسميته فيستبدل العنوان إثر الآخر، كما لو ان العناوين مفاتيح لباب النص الموصد، إلى أن يرتضى النص عنوانه، ويفلت من العماء، ويستكين الى ألفة الوجود، ويحوز هويته[2].

فهي تعد "علامة مركزية تشتغل استغالا سيميائيا هارمونيا من بداية النص حتى نهايته، اذ يظلّ فضاء العنونة في رأس النص حاضرًا ومؤثرا وموجها في كل مراحل القراءة ويعد العنوان على هذا الأساس المفتاح الأول لعالم الحكاية والحكاية هي المدلول"[3].

وكما أنها -أي عتبة العنوان -تشكل أهم عنصر من عناصر النص الموازي، فيه كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر، وقد يتبادر إلى الذهن في كيفية قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل، وهذا ما ذهب اليه لوي هويك معرفا العنوان بأنه هو ما نسميه اليوم ب (zadig) أي العنوان الأصلي 1973، فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي (soutitre) وكان تعريفه أكثر شمولا عندما وصفه بأنه يشكل مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتهينه، وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف الهاوي للقراءة.

---

[1]- عبد الحق بلعابد، ص65.

[2]- خالد حسين، في نظرية العنوان، مغارة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، ط2، 2001، ص05.

[3]- محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص24.

الخطاب الغلافي في رواية " أهداب الخشبة، عرف على أشواف افتراضية"

1-عتبة الغلاف:

يشكل الغلاف العتبة المركزية لأي عمل فني، فهو أوَّل ما يصادف بصر القارئ، وهو همزة الوصل التي تربط القارئ بهذا العمل، فتشده إليه، وتحتم عليه اقتناؤه بل وتشجعه على المضي قدما في قراءته وهو على نوعين غلاف امامي و آخر خلفي.

فهذه العتبة تضم عادة معلومات عامة، تتمحور حول العنوان، اسم المؤلف، جنس العمل اللوحة او الصورة، بالإضافة الى كل ما يتعلق بدار النشر.

فالغلاف يشكل، إذن البوابة الأولى التي تستوقف القارئ لتمدَّه بعلامات كاشفة، وتزوده بما يساعده على أزاحة كل ما كان غامضا، ليكشف أغواره التي تسعفه ولو قليلا، في فهم محتوى النص الروائي.

والغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية في افتتاح الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجين للصفحة الخارجية للغلاف الأمامي"[1] في جل الروايات العربية والعالمية على حد سواء.

أ- نمط صورة المؤلف:

وضع صورة المؤلف على الصفحة الخارجية لا تخدم الدلالة في شيء، فهي تعادل من حيث قيمتها الدلالية اسم المؤلف، وما دام اسمه مكتوبا فهذا يغني عن وجود صورته.

ب- نمط اللوحة التشكيلية:

يقوم على وضع لوحة تشكيلية، اختيرت بعناية فائقة وقد انتشر هذا النمط مع الروايات، بهدف تحفيز المتلقي، وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن الروائي[2].

ولكي نتمكن من الولوج إلى عالم النص الروائي " أهداب الخشبة، عزف على أشواق افتراضية، نقف قليلا، عند تصميم الغلاف الروائي الذي يحمل دلالات هامة، حسب تصورنا فهو " لم يعد حلية شكلية بقدرما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص.

---

[1]- محمد الصفارئي، التشكيل البصري في الشرع العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

[2]- محد الصفراني، المرجع نفسه، ص245.

بل أحيانا يكون هو المؤشر الدَّال على الأبعاد الإيحائية للنص"[1] التي تتكون من أربع وحدات جرافيكية (الصورة-اللون المؤشر الجنسي-العنوان) ويحكم أن هذه الوحدات ذات تلازم تام بالغلاف.

-الصورة: الصورة فن من الفنون التي " لا يخلو أي فن آخر منها، فالمسرح والسينما والإشهار كلها فنون تعتمد على الصورة كعنصر أساسي إلى جانب بقية العناصر الأخرى[2] لتكون لها مقصدية موجهة إلى القارئ حتى يتفاعل معها.

فالصورة هنا عبارة عن لوحة تشكيلية، وضعت على غلاف رواية أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية " وهذه اللوحة لم تنسب كالعادة إلى رسام بعينه لذا نجدها قد حوصرت في الزاوية السفلى من اليمين، حيث كانت فتاة نحيلة ذات حجاب عصري وأنيق تعزف على نايها الفضي وهي تستدير إلى جهةاليسار.

من خلال هذه الصورة تستطيع ان تلمس بعض التخريجات التي تؤول إليها سيميائية الصورة في الخطاب الغلافي للرواية، فالفتاة هنا تمثل صورة المرأة المثقفة التي تعالج منى بشلم فيها قضية الرواية.

---

[1]- مراد عبد الرحمان مبرو، جيوبوليتكا النص الأدبي، (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط2، 2004، ص242.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2020، ص221.

وهي تمثل قضية الوطن التي يقف أمامها الإعلام، ويدافع عنها عن حقوقها وأن يعطيها الصيغة الحقيقية التي تجعلها تستطيع التعبيير عن احتياجاتها المختلفة وتدلي بأفكارها وطموحاتها من أجل تحرير ذاتها والخروج بها من قوقعة الكبت الداخلي، فراحت تتجاوز البوح الأنثوي الذي كثيرًا ما وصف به الأدب النسوي إلى مواجهة الواقع المعيشي بكل تفاصيله وتناقضاته بالتركيز على جدالية الواقع المعيش والذاكرة التاريخية تعبيرًا عن خيبات الأمل المتكررة.

إن صورة الفتاة المحتجبة الراكنة أسفل غلاف الرواية الآخذة من الحجاب الذي يستر رأسها ويعطيها صفة التهذيب الخلقي فالحجاب يعطي للمرأة صفة الستر والعفة والتستر عن العورات التي قد تكشف بها كذلك للإعلام هنا في باب التستر عن بعض القضايا التي يعالج بها مواضيعه الميدانية ويقف أمامها ، اغماض العين كذلك بالتستر لهذه الفتاة التي تحمل في طياتها علامات التجاهل والرحيل والخروج من واقع نفسي جعلها متأزمة في قضية الحب والذي تعيشه عبر الفايسبوك فهي تحاول العزف بعيون مغمضة وترحل مع هذا العزم في عشق جنوني افتراضي يجعلها اكثر استئناسا وأكثر هدوء وطمأنينة وهذا هو الإعلام هنا يتخطى المطلق من أجل أن يتجاهل بعض الأمور التي من شأنها أن تمس بواقع الوطن وأن يعطي لنفسه ودائما المساحة التي تخلق له جو التأثير المعرفي والوجداني على الجمهور وهو في اغماض عينيه عن بعض الحقائق والمسائل البارزة التي قد تجعل منها أزمة أو رهان تمس بأمن الوطن وهويته ومقدساته.

- **اللون:** يملك اللون القدرة على احداث تأثيرات نفسية على الإنسان والكشف عن شخصيته ذلك لأن كل لون من الألوان يرتبط بمفهومات معينة، ويملك دلالات خاصة، بفضله يمكن تحليل الشخصية تحليلا يتضمن تقييم القدرات، وبيان الحالات العاطفية والفكرية وغيرها"[1]، ولا يخفى على أيّ انسان ما يمثله هذا اللون من تأثير على حياته فهو من الظواهر الطبيعية التي تستدعي انتباهه، وهذا ما دفع به مع الأيام، لأن يكتسب دلالات متنوعة، ثقافية ونفية ودينية ونفسية واجتماعية ورمزية وأسطورية توطدت علاقتها بالعلوم الطبيعية وعلم النفس وشكلت المادة الخام لعدّة فنون"[2]

---

[1]- احمد مختار عمر، اللغة اللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2111، ص214.

[2]- كلون عبيد الالوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2024، ص01.

يشغل اللون البنيّ الغلاف بنسب كبيرة، حيث يحتل الجهة العليا منه، وما تبقى منه كان من نصيب اللون الفضيّ، أين تقبع الفتاة المحجبة صاحبة الناي الفضي، التي ضلّل نصفها، باللون الفني، كتكملة لباقي الغلاف، بينما النصف الآخر منها، أي الجانب الأيمن، فهو ذو لون فضي؛ ولونا الغلاف البني والفضي، لهما دلالات متباينة، فاللون البني الترابي يحمل معانٍ كثيرة من بينها، أن صاحبه يتمتع بثقة دائمة يمتلكها، ويدير أموره بمهارة ونظام أما اللون الفضي يحمل بصمة حداثية، تحاول أن تخفف من حدة كل ما هو قديم.

إن اللون البني الترابي في الجزء الأكبر والذي يحتل المنطقة العلوية من الغلاف
وهو لون يمثل الأرض رمز النماء والخصب والأرض تعني الوطن والأرض
تعني لنا الوطن الذي نعيش فيه ونتقلب في نعيمه وخيراته، والإعلام هنا كما قلنا إنه خادم أو يخدم الوطن، إذن نرجع ونقول أن الإعلام بتوصيفاته، وتداخل معطياته. مع الخطاب الغلافي في الرواية استطاع أن يمزج هذا التلاقح والتعالق ولكل واحد منهما لغته الخاصة إلا أننا نجد أنهما يتواصلان ويخدم كل واحد منهما الآخر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

كما أن الدلالة تكشف أيضا علاقة الإنسان الجزائري بالهوية الوطنية وكيف له أن يحافظ على هويته في ظل المؤثرات والعوامل الخارجية التي تجعل من العالم قرية صغيرة يتحكم فيها الغرب والترويج لمثل هذه الأفكار الدخيلة التي من شأنها طمس روح الوطنية والخروج عن تماسك وتلاحم الأنا القومي في مواجهة الدسائس والمؤامرات الأجنبية.

كذلك لفعل الترويج الذي من شأنه أن يسقط ويزعزع روح الفرد الجزائري ويضعه حبيسا لأفكار مغلوطة لاثمت لعالمه الداخلي بصلة.

إن اللون الفضي في الجزء السفلي من غلاف رواية أهداف الخشية عزف على أشواق افتراضية " هولون عصري حداثي، كماأنه لون ليس بالدافئ والبارد، أي
أنه لون حيادي كذلك الإعلام الحقيقي الذي يشغل عالمنا وواقعنا يكون حياديا في
تعامله مع الأحداث وفي اخراجه لأخباره واعطاءه الصبغة الحيادية للدلالة على نزاهة أفكاره والرؤى السديدة في توجيه الرأي العام لدى الجمهور.

- **مؤشر التجنيس:** يلحق مؤشر التجنيس بالعنوان، " فهو تعريف خبري تعليقي،
لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، اي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي

إليه هذا العمل الأدبي او ذاك سواء كان رواية او قصة او غير ذلك كذالك الإعلام من شأنه أن يوجه الرأي العام وأن يعطيه توجها لفكرة ما أو قضية تعالج في ساحة أو تطرح تساؤلا غامضا يمكن ان يزيد في تأزم بعض المواقف ويحدث الخلل فالإعلام موجه بالدرجة الأولى ويضع نقاطه على الحروف بالطريقة التي يحفظ أخباره ويحافظ بها على تهدئة المتلقي وصناعة الخبر المناسب في الوقت المناسب[1].

2 -عتبة الإهداء:

الإهداء بوابة النص الأدبي، إذ يعد " تقليدا ثقافيا عريقًا، ولأهميته ووظائفه وتعلقاته النصية، فقد حظي بالدراسة والتحليل.

تعمدت الروائية أن تهدي هذا العمل الروائي الثاني بطبيعة الحال بعد روايتها الأولى (تواشيح الورد) أن تهدي هذا العمل خصيصا لمكان له أثر بالغ على نفسيتها كمبدعة إفتتنت به مثل باقي المبدعات اللواتي أبدعن في هذا المجال، تحديدا، الروائي، فكان هذا الإهداء بوابة يحمل في طياته، ألوانا من العشق المباح والجرح البليغ الذي يصعب شفاؤه، وكذلك الهبة الربانية ببساطة، اهدته إلى مدينتها الخالدة مدينة قسنطينة" إلى قسنطينة عشقا...جرحا...وهبة ربانية.

إلى كلمة انكسرت تشردت أحرفها فما عادت تلفظ[2]

فكان هذا الإهداء الموجه إلى مدينة الجسور المعلقة، مدينة احتضنت اسما خالدا في ذاكرة شعبها وزوارها، مدينة اثبتت للجميع أنها عاصمة للثقافة أين انكب الإعلام بكل جماهيره الى الغوص في أعماق هذه المدينة الرمزالتي خدلت لنفسها تعالقا فنيا جال الإعلام ببصيرته في تفكيك رموز سيادة هذه الثقافة والأدبية التي جعلته ينحل فيها ويصنع الحدث ويغامر من أجل أن يكسب الرهان ويعطي للحلبة
مكان أو مساحة يجول فيها الروائي للاستمتاع بتعاليق الإعلام وما اجترحه من تفاصيل حول الحوارات الهادئة التي اقيمت في المجالس الأدبية لمعظم الكتاب والروائيين والتبريكات التي تلقتها هذه الفئة المثقفة من قبل الإعلام او الجمهور.

3- عتبة المؤلف:

اسم المؤلف علامة دالة تشير إلى تحديد نسبة هذا العمل الأدبي إلى صاحبه لا غير وذلك من أجل اماطة اللثام عنه، واكتشاف هوية صاحبه.

---

[1]- عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص11.

[2]- منى بشلم، اهداب الخشبة، عزف على أشواق افتراضية، (رواية) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2024، ص01.

فهو الذي ينهض بوظيفته كنص موازٍ وكوظيفة تعاقدية متفاوتة الدرجات بحسب طبيعة الجنس الأدبي وخصوصيته " فالقوة التعاقدية لا ترتهن باسم المؤلف إلا في علاقته بقوة تعاقدية أخرى تتصل بالجنس

الأدبي، فبهما معًا يمكن للعمل أن يتقدم نحو قرَّائه بميثاق أدبي (ثقافي) محدد، قد يحترم افق انتظار القارئ، مثلما قد يخترعه في سياق توجّه حداثي، طلائعي يسعى إلى ترسيخ نوع من الميثاق الجديد"[1] بينه وبين المتلقى.

فالمؤلف هو من " تمنح سلطة توجيه المتلقي/ القارئ من خلال العلائق الجدلية

التي تربط اسم المؤلف بنصه، فالمتلقى/ القارئ يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف او ذاك، ولا سيما إذا كان اسم المؤلف اسما معروفا وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية بالإضافة الى ما يمكن ان يشير إليه هذا الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية والجنسوية (ذكر/أنثى) وما يمكن أن يستحضره المتلقي/ القارئ عن المؤلف من خلال بيئته وانتماءاته وكتاباته، لأنها حتما ستؤثر في النص المنتج"[2]

يظهر اسم الرواية ظهورًا مميزا في أعلى صفحة الغلاف ليُدل دلالة قاطعة على أن هذا العمل الأدبي ينتمي الى الروائية الجزائرية " منى بشلم" دون غيرها من باب الإخبار ويكون المطلع على الحدث والفاعل في قلب الحدث، إن هذا التمازج والتعالق من شأنه ان يخفي قيمة لذا التداخل والحضور المميز لقيمة الإعلام وتأثيره في التربع على عرش الحدث.

4-عتبة العنوان:

يتمركز العنوان في واجهة النص، له دلالات متعددة، من ناحية نرى فحوى النص، ومن ناحية أخرى نرى ملامح نص يوازي النص الأساس طوال عملية القراءة، تربطه بالنص الأصلي جسور يتحكم في بعدها الكاتب، كما يتحكم في قربها، حفاظا على شغف المتلقي، وتكون العلاقة بين العنوان والمتن علاقة احتياج، فكلاهما

يحتاج للآخر، فعدم وجود النص يفقد العنوان قدرته على توليد دلالات، ولا وجود

---

[1]- نبيل منصر، مرجع سابق، ص41.

[2]- باسمة درمش، " عتبات النص" ضمن مجلد علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ع62، مج26، 2001، ص14.

حقيقي للنص دون عنوان فهو علامة تهدف الى تبئير انتباه المتلقي. وإذا كان لكل
الأعمال الأدبية مفاتيح، فان العنوان يقف في صدارتها، فهو لافتة مفعمة بالطاقات ومدخل أولي لابد منه لكي يقرأ النص، ومن خلاله يستطيع القارئ أن يحضر أفق الانتظار أو أفق التوقعات باعتباره قد أعد سلفا، وهو بكثافته احدى هذه العلامات السيميائية البارزة
التي توفر امكانية إضافية لفهم النص الأدبي وتحقيق فعالية تلقى ممكنة وتحطيم غموض المتن التي لا مفر من نثرها في ثنايا النص لتعدد أبعاده، وتبتعد عن المباشرة، ويكتسب
صلاحية أكبر للتأويل."[1]

يعد العنوان مفتاحا يمتلكه القارئ لكي يلج بكل يسر وسهولة الى عالم النص، ليقف، بعد ذلك، على خباياه التي سيعمل على استنطاق مكوناتها، كما يعمل على تأويل ما يمكن تأويله تقريبا لفهمه وإزالة الغموض عنه.

- مستويات العنوان

_المستوى المعجمي :

العنوان الرئيس يتكون من مكونين، مكون شيء(أهداب) ومكون حدثي(الخشية)، فالدلالة اللغوية للمكون الأول(أهداب)، وهي جمع الجمع لكلمة]هدب/هدب[، وتعني شعر نابت على أطراف جفون العين، رموش كما تعنى في علم التشريح أنها زوائد دقيقة تشبه الشعيرات متصلة بالسطح الطليق للخلية وهي قادرة على الحركة
والاهتزاز[2] الا أننا نجدها في معنى مخالفا تماما، حيث يقال تَمسك بأهداب واهية ً،
أي بخيوط ضعيفة لا قيمة لها ولا قوة.

والدلالة اللغوية للمكون الثاني(الخشية)، تكون هذه الكلمة]الخشية[(بفتح الخاء)
على أنها اسم مرة تدل على عدد المرات التي حدث فيها الخوف، بينما الوزن الآخر]الخشية[(بكسر الخاء) على انها اسم هيئة، تدل على هيئة الفعل، فالخشية من منظور علم النفس أنفعال يمتزج فيه الخوف مع الإعجاب بالمخوف، بسبب توقع مكروه في المستقبل، يكون تارة بكثرة الجناية من البعد ، وتارة بمعرفة جلال الله عز وجل وهيبته[3]. لَذا فهي انفعال يحدث في النفس لتوقع مكروه أو غيره.

---

[1]- أبو المعاطي خيري الرمادي، " عتبة النص ودلالته في الرواية العربية المعاصرة" مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ع 1، ديسمبر 2024، ص 215.

[2]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2001، ص 2442. [3]- أحمد مختار عمر، مرجع نفسه، ص 641.

أما العنوان الفرعي/الثانوي،]عزفا على أشواق افتراضية[، فدلالته اللغوية بدءا من الكلمة(عزفا)التي يراد بها العزف على آلة موسيقية محددة، كالعود أو الكمان.
وكلمة أَشواق مَفردها الشوق، فهو نزوع النفس الى الشيء أو تعلقها به، لهفة لرؤية المحبوبً[1] وكلمة أَفتراضية منسوب الى افتراض مَسألة/معركة افتراضية-تبني في كلمته تصورات وأفكار افتراضية تحتاج الى الدليل[2].

- المستوى التركيبي:

يرتكز هذا المستوى على جملة بما تملكه من دور فاعل في عملية التواصل، ولكي نصل الى معنى النسق التركيبي الذي يتمحور حوله عنوان الرواية، فلابد أن نقف أمام هذه الجملة أَهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية لًنحلل تركيبها.

اللغة العربية من اللغات التي تميل أًلى الايجاز غير المخل بالمعنى، وتبغض التكرار الممل للصنعة اللفظية،[3] ومن هذا المنظور يجوز الحذف أحد ركني الجملة الاسمية إذا كان هناك دليل يدل عليه حسب السياق. فالعنوان يتشكل من جملة اسمية، اعرابها كالآتي: أَهداب، خبر لمبتدأ محذوف مرفوع تقديره (هذه)/(هو)، وهو مضاف.
و الخشية مَضاف اليه مجرور. وًعزفا مفعول مطلق
منصوبوًافتراضية، نعت مجرورً.

- المستوى الدلالي:

تشتغل الروائية "منى بشلم" على عتبة العنوان الروائي، كعادتها، كما في روايتها الأولى تواشيح الورد، وحتى في روايتها أهداب الخشية، عزفا على أشواق افتراضية، بشبكة اشتغالات شديدة الثراء والتنوع والاندهاش. وهي تقوم على بنية تشكل عنواني تقليدية بعض الشيء في استنادها الى مفردتين متضايفتين، يبدو لأول وهلة أنهما تنحوان نحوا دلاليا متضادا في سياق البعد الدلالي المستقل الكامن في كل منهما. [4]

---

[1]- أحمد مختار عمر، مرجع نفسه، ص 2241. [2]- أحمد مختار عمر، مرجع نفسه، ص 2614.
[3]- إبراهيم بركات، النحو العربي، ج 2، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط 2، 2001، ص 242. [4]- محمد صار عبيد، مرجع سابق، ص 44.

فالعنوان يتركب من دالين، دال ً أهداب ً يتجه الى معنى كلي محاط بأشياء لا قيمة لها ولا قوة، فهي تمثل الضعف، بينما الدال الثاني اَلخشية ً التي تدور حول الأمان، فقد قيل بًالخشية ينال الأمن[1] والخشيةً تكون من عظمة المخشي، والخوف يكون من ضعف الخائف[2]

أما دلالة العنوان الفرعي يكشف عن محاكاة الرواية لكل ما هو عالق واقعيا، لكن بوجه مغاير، وذلك باستخدام ما هو موجود فعليا على صفحات (الفسبكة) القناة الإفتراضية التي تتمثل في أحدث اتصال انساني توصل اليه في عالم معاصر ملئ بالمفاجآت

والرواية الآ

ن أصبحت تستثمر كل الوسائل الاتصالية التي أبدعها الانسان، خدمة لكل ما يحتاجه في عالمه المعاصر، خصوصا الأدباء الذين سارعوا الى تبني التجريب في أعمالهم الإبداعية.

ثانيا على مستوى المتن الروائي:

شيّدت الرواية التقليدية على الزمن الكرونولوجي الخطي، " وقدمت الحكاية وفق خطة محكمة راعت فيها التمهيد – الذورة / العقدة – النهاية / الحل،]في حين[عملت الرواية الجديدة على تكسير خطية الزمن، وقدمت الحكاية بشكل مختلف تماما وفق سرد متقطع وبهذا فإنها استهدفت الحبكة "[3] بشكل مباشر من خلال تفتيتها وكان السعي من وراء هذا كله هو تشويش القارئ وإرباكه، وهذا ما نجده في الإعلام من ظاهرة التشويش الإعلامي الذي يربك الجمهور، ويدخله في حالة اللإستقرار.

تنطلق الحكاية في الرواية التقليدية " بتقديم المكان أو الزمان أو الإطار الزمكاني معا ، أو تقديم الشخصية الرئيسة، وأحيانا كثيرة تبدأ الرواية بدخول الشخوص مباشرة في مجرى الأحداث، في حين تكون النهاية حلّا للعقدة، أو إنهاء لمصائر
الشخوص، وبذلك يقدم المؤلف للقارئ مفتاح العالم الذي بناه " [4] نفهم من هذا أنّ الروائي يكتب عالمه التخييلي موازيا للعالم الخارجي وفق منطق السببية والعليّة،

---

[1]- أحمد أبو حاقة وآخرون، معجم النفائس الكبير، ج2، دار النفائس للنشر، بيروت، ط2، 2001، ص 501

[2]- أحمد أبو حاقة وآخرون، مرجع نفسه، ص 501.

[3]- محمد الباردي، الرواية العربية الحديثة، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط2 ، 2002، ص 15

[4]المرجع نفسه، ص 244

ويتجلّى ذلك في النص الروائي من خلال تطور الحدث من بدايته وصولا إلى النهاية، وبالتالي فالرّواية التقليدية يأتي نمطها السرديّ خطيّا، فجميع مكوناتها تربطها علاقة منطقية لبعضها، وتسهم جميعا في خدمة الحكاية وتوليها المرتبة الأولى من اهتمامها، وهي بهذا تعكس الواقع في نظام أشيائه أو تميزه بأنّ لكل سبب مسبّب، وهذا ما جعل القارئ يدرك أنّه بوجود كلمة رواية على الكتاب تكون مغامرة قراءة هذه الرواية لا تثير إرباكه بالقدر الّذي تؤنسه وترخي تفكيره، لثقته بأنه يستطيع فهم هندستها منذ بدايتها، لكن في الرواية الجديدة يتعذر عليه هذا لأنه يحتاج أكثر إلى
الذكاء لفهم استراتيجياتها، وذاكرة لمواجهة تداخل الأحداث الناتجة عن المفارقات
الزمنية، ويحتاج إلى استيعاب مناهج نفسية لأنه سيغوص في نص ينقل بحوار داخلي، ومضبب بأساليب تيار الوعي، ووفق هذه التقنيات الكتابية سارت رواية (
أهداب الخشية) " لمنى بشلم " حيث نفت كل المفاهيم السردية التقليدية واستهدفت القارئ
وارباكه من بدايتها

1–التمهيد المخادع:

الرواية منذ البدء كان اهتمامها هو القارئ، لهذا اشتغلت على إرباكه وتشويش ذهنه عن طريق تقنية الاستباق التي وردت كتمهيد للحكاية في شكل رسالة فايسبوكية، تصورها الكاتبة كما في واقع تموضعها على شبكة التواصل الاجتماعي أي من حيث الصورة (profil) وما يقابلها من اسم صاحبها كما ورد في المقطع السردي الآتي
:

مساؤك سعيد يا أنت

غدا بحول الله أسافر إلى العاصمة، سألقاها. لم تكشف هويتها بعد لكني أحس أنها
هي.. وبعد لقائها سأكتب قصتك وقصتها، سأحاول سماع الحكاية منها وسأكتبكما إلى جوار بعض
ملتحمان دون تماسك كأهداب العين .. متجاورة بامتداد طولي، كل
رمش مستقل عن الآخر، مع ذلك قد تتلامس دون أن تختلف وفي الشابك جمالها،
وأعلق كل هدب بحرف من الأبجدية إذ تجمع الحروف تتكشف لك العين وما كان يرى كل راء.

لتبني مدينتي الروائية مشابهة لمدينتنا الحلم " قسنطينة " بأقواسها المتتالية تقف فتتراءى لك من وراء القوس الأول أقواسا ملتحمة دون تماس

سلامي ومحبتي

منى "[1]

بدءا نشير إلى أن الكاتبة أتت بحوار مفترض المتمثل في طرائق التواصل الفايسبوكي وهذه طريقة حوارية جديدة ضمنتها إلى روايتها فالصورة الفتوغرافية لمنى بشلم / الشخصية في الرواية هي نفسها الصورة الفتوغرافية لمنى بشلم / الكاتبة على الواقع الموضوعي، وقد أسهم هذا الوضع في النص إلى تحديد الإطار الزماني وكذلك وخز ذاكرة القارئ ونقله من العالم المتخيل إل العالم المعيش الحقيقي .

هذا التمهيد يحمل إشارات إلى زمن الفعل (غدا) ومكانه (العاصمة) وكذلك من خلال وصف المكان (قسنطينة بأقواسها المتتالية) ووصف حركات الفعل (سأكتبكما ، تتلامس ، أغلق ، تتكشف ...) وكذلك تقديم الشخصية منى بشلم " كل

هذه الإشارات تبدو محكمة وفق مفهوم التمهيد التقليدي الذي يعتبر أحد عناصر الحبكة الذي يمد القارئ بمعلومات تساعده على الدخول إلى عالم الرواية لكن بمجرد مرور القارئ إلى الآتي يعرف أن هذا التمهيد كان مجرد إيهام لبداية تقليدية وبانتقاله إلى اللاحق يشعر بالتشتت وعد القدرة على فك شفرات الحكاية ، فينتابه شعور بعدم الرغبة في مواصلة القراءة كذلك والسبب يعود إلى عدم تناسق زمن القول " منى بشلم " مع الزمن الآتي من الحكي ، فيفهم أن هذا المقطع السردي هو استباق افتتاحي هدفه هو تشويش القارئ لا غير ، وهذا بالموازاة مع طبيعة الإعلام ، وما ينجلي

[1]- منى بشلم ، أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية، منشورات الاختلاف، ضفاف ، بيروت ، ط 2 ، 2024 ، ص 5

نحوه من تشويش في تسليط الضوء على الأحداث أو القضايا الراهنة إذ تجعل من الجمهور في باب التيه والارتباك في تلقي الخبر فضلا عن دور هذا المقطع السردي
الذي يوهم بالبداية والذي له مزية هدم الحكاية وتشويش القارئ فإن له من جهة
أخرى أهمية كبيرة في الرواية إذ تفتتح به الكاتبة الحكاية وتختتم به أيضا وذلك حين
تعاود إدراجه في الصفحة (246 – 241) وهذا هو ما يسمى بالشكل الدائري
السردي الذي " يتمثل في تكرار المشهد الأول من الرواية وإعادته بصورة حرفية في المشهد الثاني وهذا التكرار يرسم دائرة أو حلقة ويوحي بالمراوحة في الزمان والمكان، فالحركة السردية – إن كان ثمة حركة – بين المشهدين الأول والأخير لا تنمو ولا تتفرع ولا تنتج لحظة جديدة فهي أشبه بالدوران في حلقة مفرغة ، ويبدو أن هذا الدوران تعبير عن التيه . " [1]

وفي إدراجه الأخير يناسب زمن السرد لأنه يعبر عن اللحظة الراهنة وكل هذا يسهم في جعل زمن الرواية زمنا دائريا يدور في حلقة مفرغة وهذا النمط البنائي الدائري من سمات الرواية الجديدة، وهو " ينطوي في بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على منوال متكرر شبه ساكن لا ينتاب التغيير فيه الجوهر
بقدر ما يعني المظهر، كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما بحكم
هذا العالم برغم كل ما يبدو من عشوائية وعفوية وانفلات "[2]

إن هذا التمهيد الوارد على شكل رسالة فايسبوكية لهو مدلول يفيدنا في النص وفهم سير الولوج إلى الأحداث وإدراك هندسة حبكة الرواية.

بدءا نقول أن المقطع السردي يشير إلى طريقة نسج رواية (أهداب الخشية) أكثر من إشارته إلى الرواية التي يفترض أن تكتبها " منى بشلم " / الشخصية في المكان.
وبالتالي فإن الكاتبة الحقيقية لرواية أهداب الخشية تعلن منذ البدء في أن مدلول هذا المقطع هو هندسة لحبكة الرواية على النحو التالي:

- سأكتبكما ،لأي جوار بعض: تدل كما خططت له الكاتبة تجاور كلمة السارد " ياسر " مع كلمة الساردة " الذرية " عبر فصول متجاورة.

[1]شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، د ط ، سبتمبر 2001 ، ص 221
[2]- الرواية ص 245

-ملتحمان دون تماس: تدل كما جاء في الرواية " سأهديها الصفحات لتقرأ القصة ..قصتنا مرتين اثنتين قبل أن يعيد كتابة تجاورنا دون تماس ، وسأشترط عليها أن تكتبنا دون تماس .. أن تجد لنا رواية منشطرة كما الأمس كان منشطرا .. أن
تجعلنا جارين على الصفحات بلا تلامس، لحرية تامة، ومسافة أمان كافية للاستمرار دون الآخر [1]"

-كأهداب العين .. متجاورة بامتداد طولي كل رمش مستقل عن الآخر مع ذلك قد تتلامس دون أن تختلط وفي التشابك جمالها: وهنا إشارة إلى التصميم الهندسي للرواية، وهي مبادئ جديدة اتخذتها الرواية الجديدة كخيط خفي رابط بين الفصول المتقطعة بسبب سقوط مبدأ السببية وهذا بالموازاة مع دائرة الإعلام التي خاضت تجربتها القنوات الفضائية والإعلامية ومدى حاجة كل واحد منها في التركيز على تغطية أهم الأحداث والأخبار وتفاعل الجمهور معها. فالرمش كذلك هو التطبيق الإعلامي الذي ظهر مؤخرا وتطور بفعل الموجة الجديدة التي اكتسحت العالم وجعلت منه قرية صغيرة يكون فيها التجوال والسفر والترحال سهلا وبسيطا وسريعا يغذي فيه الإنسان عقله ومشاربه ومعارفه دون عناء، وقد يصير سهلا للاصطياد عبر ما تمليه عليه أفكار ووسائط خارجية لها مد وباع في الترويج والدعاية والمخادعة.

-وأعلق كل هدب بحرف من الأبجدية: تقصد أنّها تعنون كل فصل سرديّ بحرف من الأبجدية، وحين تقول: " إذ تجمع تتكشف لك العين وصاحبها تقصد أننا حين نجمع الحروف الأبجدية التي عنونت بها الكاتبة المشاهد السردية تحصل على عنوان هذا السؤال: لم لم تبدأ بعد؟ وهو العنوان المطروح في متن الرواية، يقول ياسر: " متى تكتبي هذه الرواية قد تؤجلي هوسي لما بعد الدكتوراه. لن أسمح لك اكتبيها اكتبيها سريعا، حتى تتحرر أسئلتي الشرعية الفضول قد يزهر السؤال: قد يرسم الغد زميلتي "[2]، وهو مدرج في النص، والعنوان الثاني لصوت البطل هو: كتاب لامرأة لا تقرأ، يقول الراوي: " اسأله عن الكتاب ذلك الذي خطه صاحبه لامرأة لا تقرأ " [3]

---

[1]- الرواية ص 42
[2]– الرواية ص 245
[3]الرواية ص 42

إن تعليق كل هدب بحرف من الأبجدية هو ما وجدناه متفاعلا واضحا في اتخاذ صيحات لمواقع التواصل الاجتماعي، والترويج لتطبيقاتها الإعلامية بحروف معينة
فالفايسبوك مثلا حرف f وتويتر برمز حرف t ، تطبيق linkdin بالرمزين dn ،
وغيرها من التطبيقات التواصلية التي تختلف في أخبارها ، وعندما تتحد تُقدم من طرف الإعلام في صيغة ظاهرة للعيان يستطيع المتلقي أن يستوعبها ، ويحللها ويناقشها ، وبالتالي تنبني الرؤى ويتضح الغموض لدى الجمهور سواء كان قارئا للرواية ، أو متتبعا لمحاور الإعلام .

- وحين ترتفع بالقراءة الأهداب واحدا بعد الآخر تكتشف الرؤيا: أي أن الحكاية لا تتضح إلا عندما نقرأ جميع الفصول وهو كذلك.

-لتنبني مدينتي الروائية: وهذا يعني أن الهندسة الروائية ستكون على هذا النحو لتتحقق، وفي الأخير تخاطب " ياسر" فتقول: فكر بهندستي، وهي في الحقيقة تخاطب قارئ الرواية.

-نلاحظ أن هذا المقطع السردي الافتتاحي استطاع أن يعطي فكرة شاملة عن هندسة الرواية ، ويذكرنا هذا بالتصوير الإعلامي فيما يسمى بلغة الإعلام باللقطة الشاملة " بحيث يعطي فكرة عامة عن المنظر بكامله ، وغالبا ما تستخدم هذه اللقطة في
المشاهد الافتتاحية في البرامج والأعمال التلفزيونية "[1] ، إن هذا المقطع السردي المختزل لحبكة الرواية قدم بالطريقة نفسها التي تعتمدها عين الكاميرا فيما يسمى بتقنية التصوير" اللقطة الشاملة " (panorama) ، وقد استعانت بها لنجاح خدعة التمهيد التقليدي ، واستهدفت من وراء استعمالها لهذه التقنية القارئ طبعا لجعله أكثر تقبلا للنص في بدايته ذلك أنها في البداية عملت على استعمالها تمهيدا مخادعا لكي يعتقد القارئ أنه تمهيد لرواية تقليدية ، وهذه اللقطة الشاملة ساهمت في عدم إرباك القارئ ومساعدته على إعطاء فكرة شاملة للنص بالتعريف له عن الإطار الزمكاني والشخصية والحدث تماشيا مع خصوصيات الرواية التقليدية .

2 – **الذروة وتقطع الأحداث:** بالولوج إلى الخطاب الروائي نلاحظ بأن الكاتبة " منى بشلم " لم تهتم بالمضمون بالقدر الكبير، بحيث انطلقت من مجرد

[1]- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية -دار الأمان- الرباط، د ط، د ت، ص 214

حدث واحد تمثل في وقوع حادث مرور نتج عنه قتل غير عمدي إثر وفاة رجل كان يطارد " ذرية " وهي هاربة منه، ومن شدة هلعها تلجأ إلى بيت الأستاذ الجامعي " ياسر " .

القارئ لا يصل إلى هذا الحدث الوحيد، ولا يمكنه مسك خيوط حبكته إلا بعد جهد جهيد، ويعود ذلك إلى تفتت الحكاية بفعل التقطيعات الذكية التي استهدفت د نسيجها بحيث سردت الكاتبة هذا الحدث بعدما قامت بتقطيع أنساقه، وبعثرتها مما أحدث فوضى داخل النص، نتج عنها تعقد بنيته، وتشويش للقارئ.

فهذه القراءة ليست عملا هينا، وليست أحداثا مبعثرة، وقفزات عشوائية وانحرافات سردية غير دالة، بل تحتاج " تصميمها المبعثر إلى فن وجهد ، وصبر، ومثابرة، ورؤية ثاقبة لكل حدث مختار أو جملة مصوغة "[1]

ولا تُعدّ هذه الهندسة الفوضاوية نقطة ضعف في الرواية، بل هي ميزة جعلتنا نحكم على قدرة الكاتبة في إنتاج نص جديد يساير متطلبات العصر الأدبي، ولا يعني بهذا أنه ليس هناك معنى للحبكة المفتتة، بل " هي الوسيلة التي يستعملها المؤلف في التعبير عن موقفه من طبيعة المصير الإنساني "[2]

و بالتالي فإن حكمة الكاتبة في تفتيت الحبكة يطالعنا على تفتت الحياة الإنسانيةفي واقعها وخروجها عن خطها الاعتيادي ، وهذا التفتت والتشظي هو صورة صادقة لحياة المعيشة حيث صورت الكاتبة غربة الإنسان في نفسه بحيث أصبح الفرد مجردا لشيء لا قيمة له تسيره الأوهام والهواجس لا غير ، وأن الحياة بصفة عامة بلا معنى ، وأن الإنسان فقد قدرته على التواصل مع غيره أيضا فالكل مشغول بمطاردة السراب ، وأصبحت الحياة خاوية تسيرها قيم بالية هي في النص كالآتي : (المتاجرة بالمخدرات / تخطيط الاغتيال / زواج المصلحة/ الخيانة) مواضيع عالجها الإعلام وطرح عدة قضايا فيها من أجل الخروج بحلول ملموسة والتصدي لهذه الظواهر التي تسيء إلى مجتمعنا وتجعلنا لا نستطيع أن ننهض بالتقدم حيال وطننا ، وتجعلنا دائما في الدرك الأسفل من

[1]- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحدة، ط 2 ، 2002 ، ص 205

[2]- لورانس بلوك: كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة، ت ر : محمد حسن ، دار الجمهورية ، مصر ، دط ، 2001 ، ص 44

سطوة الغرب الذي يتآمر ضدنا ويرفع خطاباته الإعلامية الموجهة ضد تحطيم كياننا وهويتنا ،و أن يسلب منا مقوماتنا الفكرية والثقافية والحضارية ،

فيصيب عقولنا بتشوه أشبه ما يكون بتشوه الجنين في بطن أمه.

لقد زاد المتن في إعطاء دلالات أوضح لتلك العلامات والإشارات التي عن طريقها يتم اتصال رسائل قد تكون مشفرة تكون مهمة المتن في إعطائها مدلولات عبر تصوير الواقع والأشخاص والفضاء واللغة .ومضامين هده الفصول كلها تكشف عن مسالة واحدة وهي قضية الحب عن طريق الفايسبوك أو العالم الافتراضي فلغة النص يغلب عليها كلمات تحمل معاني رومانسية والألم والمعاناة التي من شأنها أن توصل للمتلقي مأساة هذا الشعور الدافئ المتدفق من حنايا الذات الإنسانية الطاهرة والبريئة وما دامت اللغة هي أساس بناء الرواية فان الروائي يحرص بدرجة كبيرة على انتقاء لغته واختيار مفرداته الملائمة لطبيعة فنه وموضوعه وهذا ما يضمن نجاح عمله فنجاحها أو فشلها مرهون بالمتلقي " فلا شك ان كل روائي يحتاج لتصوير البشر وتجسيد فعلهم في روايته الى تصور ما عن طبيعة الفعل البشري وعن المبررات والدوافع التي تدفع البشر إلى الفعل ، وهذا التصور لا يشكل أساس رؤيته فحسب ، ولكنه يحدد طبيعة الموضوع الذي يختاره لروايته ومضمونها كما يشكل ويتحكم في الأدوات الفنية التي يعبر بها الروائي عن هذا المضمون"[1] ، ولهذا كانت رواية "أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية " عملا أدبيا بامتياز يحمل إصرارا على مواقف مبدئية وتمردا لتبحث عن حلول ، كثيرا ما تنتهي الى نقطة البداية وبناء عليه تم تصنيفها ضمن زمرة الأدباء النقديين الذين يغلب على كتاباتهم سمة أسلوب التحقيق الصحفي "[2] .

ونافلة القول:

[1]- عبد المحسن طه بدر، (2114) نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 4 ، ص 21

[2]عبد المحسن طه بدر ، (2114) نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 4 ، ص 21

أن الخطاب الغلافي كان لسان حال المتن الروائي، فهو عالم مصغّر لعالم كبير يشي بعلاقة وطيدة بين الكتابة الروائية والإعلام، استثمرت فيه العناصرالإيقونية والتشكيلية المتعددة لملامسة بلاغة الكلمة في الرواية.

خاتمـــــــة

خـــــــــــاتمة:

نشهد اليوم ولادة إنسان معولم ذي ثقافة كونية، يحاول جاهدا الاهتداء إلى توليفات فنية تجمع بين أكثر من فن داخل عمل فني واحد، هذا النموذج من الرواية التفاعلية أو الكولاجية يستثمر من الخطابات الأخرى لإنتاج نص سردي جديد؛ حيث استغلت "منى بشلم" التقارب بين الفنون النثرية فاستعانت بفن التراسل الذي يعد الدعامة الأساسية في رواية "أهداب الخشية" وحرصت على إقحام الحاسوب بوصفه طرفا فاعلا في معادلة الفضاء الأزرق، واستفادت مما تقدّمه الشبكة العنكبوتية من فرض التراسل الإلكتروني على صفحات التواصل الاجتماعي. وتوصلنا إلى النتائج الآتية:

- يعد التجريب من المفاهيم النقدية التي أسّست لوعي جديد بخصوصية الخطاب الروائي وإقحام الخطاب الإعلامي واحدا من أوجهه.
- يمكن للإعلام أن يستلهم من الأدب ويستخدمه في صياغة محتواه، كما يمكن للأدب أن يتأثر بالإعلام ويعكس قضاياه وأحداثه، فالعلاقة بينهما هي علاقة جدلية.
- إن لإقحام الإعلام في الخطاب الروائي وظائف شتى منها الوظيفة الجمالية المتمثلة في خلخلة المشهد الأفقي التقليدي للنص السردي، فتربك تلك النصوص خطية النسقي وتخرج القارئ من رتابة القراءة المعتادة لتبعث فيه الحذر، فالقارئ التقليدي لن يتمكن من متابعة النص الحداثي الجديد الذي يتلاعب فيه الروائي بتشكيل الصفحة.
- اخترقت الروائية بقصدية تقاليد السرد الحديث ودفعت الرواية إلى الانتماء إلى فضاء ما بعد الحداثة في التجريب وتجاوز الفكر الأحادي مؤسسة بذلك متنا سرديا مخالفا للموجود معتمدة كلية على الرقمنة وتقنيات الشبكة العنكبوتية.
- -منى بشلم وهي تحول تقديم الشخصيات للقارئ تكشف عن المميزات التي تفرضها مواقع التواصل الاجتماعي؛ حيث تشرّع الأبواب للتعبير عن المشاعر والأحاسيس والرؤى في قضايا الحب والفكر والثقافة والسياسة والأدب وتوسّع دائرة الجدل والنقاش بين الشخصيات المحورية في عديد القضايا ومنها موضوع الحب الافتراضي في ظل تطور وسائل التواصل الاجتماعي

- لم يعد الخطاب الغلافي مجرد حامل بين دفتيه متن الرواية فحسب. بل هو سمسارها التجاري، الذي اختزل ملامح شخصيتي البطلين واحدة تعرف عليها بطل الرواية في الواقع والثانية من خلال وسيط إلكتروني وعزفها على مشاعر الشوق الافتراضي،

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع. **I. المصدر:**

الرواية لمنى بشلم ، أهداب الخشية عزفا على أشواق افتراضية، منشورات الاختلاف، ضفاف ، بيروت، ط 2 ، 2024 .

II. المراجع:

5-المراجع بالعربية

2. إبراهيم بركات، النحو العربي، ج 2، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط 2، 2001، ص 242.
2. ابن خلدون (عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين): المصرية المسمى بديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الاكبر، دار الفكر للطباعة النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2424ه، 2004، ص450، ص452.
4. أحمد أبو حاقة وآخرون، معجم النفائس الكبير، ج2، دار النفائس للنشر، بيروت، ط2، 2001، ص 501
4. احمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينا الدولي، هيئة الآثار المصرية، مصر، 2111، ص11.
5. احمد مختار عمر، اللغة اللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2111، ص214.
6. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2001، ص 2442.
1. ادريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط، 2000، ص10.
1. أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، لبنان، ط6، 2005، ص224.
1. أديب خضور: دراسات تلفزيونية، ط2، المكتبة الاعلامية، دمشق، 2111، ص266.
20. آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، (ط2)، 2006، ص22.
22. انظر: أحمد فضل شبلول، أدب الانترنت..أدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط2، 2111، حسام الخطيب ورمضان

بسطاويسي، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، مرجع سابق، 2002.
22. انظر: محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، ط2، 2005.
24. أنور نصر الدين هدام: المصالحة الوطنية في الجزائر خطوة حضارية نحو ازمة اختيار السطلة السياسية، ط2، معهد الهوقار، جنيف، 2001 ص ص، 41-50.
24. بوجمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط2ن 2005، ص24. بوشوشة بن جمعة:
25. سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العبية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، (ط2)، 2005، ص01.
26. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، مرجع سابق.
21. حسن عمار مكاوي وليلى حسين السيد: الاتصال ونظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة السادسة، مصر، 2006، ص441.
21. حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية) منشورات الاختلاف، ط2، 2002، ص26
21. حميد لحمداني، بنية النص السريد من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2112، ص ص
20. خالد حسين، في نظرية العنوان، مغارة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، ط2، 2001، ص05.
22. سعدي بن كراد، وهج المعاني- سيميائيات الاسباق الثقافية، الطبعة الأولى، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2024، ص264-264.
22. الشرف الجرجاني، كتاب التعريفات، تج إبراهيم الإيباري، كتاب العربي، ط4، بيروت، لبنان، 2111، ص44.
24. شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، عالم المعرفة ، الكويت ، د ط ، سبتمبر 2001 ، ص 221
24. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، (ط2).
25. صالح مفقودة المرأة في الرواية الجزائرية، ط2، دار الهدى، الجزائر، 2004، ص211.
26. صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2004، ص204.

21. صلاح عبد اللطيف: الصحافة المتخصصة، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط2، 2004، ص01.
21. صلاح فضل: لدى التجريب الروائي، اطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، ط2، 2005، ص04.
21. الطاهر وطار: تجربة في العشق، مؤسسة عيسال للدراسات والنشر، قبرص، (ط2)، 2111.
40. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينيت من النص المناص) تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2001، ص46.
42. عبد الرحمن بوعلي ، الرواية العربية الجديدة ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، وحدة ، ط 2 ، 2002 ، ص 205
42. عبد العزيز حمودة، المرايا المحددة من البنوية الى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، 2111، ص54.
44. عبد الفتاح عثمان، الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع (دراسة تحليلية فنية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ط2)، 2110، ص20.
44. عبد اللطيف حمزة: الاعلام، تاريخه ومذاهبه (القاهرة: دار الفكر العربي 2165، ص24.
45. عبد الله ركبي: تطور النثر الجزائر الحديث (2140-2114)، ص202.
46. عبد المحسن طه بدر ، (2114) نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 4 ، ص 21

41. عز الدين المدني: الادب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 2112، وجه الغلاف الخلفي
41. عمار وآخرون أساسيات علم لغة النص مدخل إلى (عروض ونماذج وعلاقات وطرائق ومباحث تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط02، 2001، ص45.
41. عمر غيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة بين نقد النقد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط2، بيروت، لبنان، 2020، ص44.
40. فاروق خوريد، الصحافة والادب، بيروت، منشورات إقرأ، ط2، 2112، ص21.
42. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2020، ص221.
42. فيصل دَّراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 2111، ص5.

44. كتب: " مقامات الذاكرة المنسية-" مناهات الدوائر المغلقة"-" على الضفة الأخرى من الوهم".
44. مجمع اللغة العربية: الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005، ص224.
45. محمد الصفارئي، التشكيل البصري في الشرع العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
46. محمد بوعزي: " أي إعلام؟ وفي خدمته من؟، الوحدة، ع(54) مارس، 2111، ص44.
41. محمد رجب الباردي، الرواية العربية الحديثة في مصر من خلال أعمال جمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم ويوسف العقدي وعلاقتها بالرواية الجديدة في فرنسا، مرقون، تونس، دط، 2112، ص21.
41. محمد رشيد ثابت: التجريب وفن القص في الأدب العربي، الحديث في السبيعينات والثمانينات، دار ابن زيدون للنشر، تونس، 2004، ص44. محمد طرشونة: تاريخ
41. الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، ط2، 2114، ص241.
50. محمد عدناني: إشكالية التجريب، ومستويات الابداع في المشهد الشعري العربي الجديد، جذور للنشر، العدد4، ديسمبر 2114، ص22.
52. محمد عزام: تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص244.
52. محمد فكري الجزار، العنوان سميوطيق الاتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب، 2111، ص51.
54. محمود منصور هيبة، قراءات مختارة في علوم الاتصال بالجماهير، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 2005، ص20.
54. مراد عبد الرحمان مبرو، جيوبوليتكا النص الأدبي، (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط2، 2004، ص242.
مصطفى المصمودي: النظام الاعلامي الجديد (سلسلة عالم المعرفة،
55. (14)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والادب والفنون، اكتوبر 2115، ص06.
56. ملامح كيساء ميساء: كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي الملتقى الدولي الحادي عشر للوراية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات الملتقى العاشر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص244.

51. موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير، لنشر، ليرمز، ط2، 2001، ص211.
51. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشٍ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص5.
51. ينظر سيد أحمد الإمام، التجريب في المسرح قراءة في الجمال العبي، المكتبة المصرية، العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2112، ص21. يوسف وعليسي، إشكالية
60. المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية، ط2، بيروت، لبنان، 2001، ص22.

0-المراجع المترجمة:

2. جاكيسون، مونان، ميكي وآخرون، التواصل ومقاربات، ترجمة، عز الدين الخطابي وزهور حوتي، نص، عبد الكريم غريب، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، ط02، 2001، ص01.
2. جميس روس، إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافكسي إلى تبر بروك، هلا للنشر والتوزيع الجيزة، القاهرة، ط2، 2420هـ، 2000م، ص25.
4. جورج لوكانتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بعداد، (ط2، 2116، ص211.
4. جورج لوكانش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2112، ص22.س
5. كلون عبيد الالوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2024، ص01.
6. لورانس بلوك : كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة ، ت ر : محمد حسن ، دار الجمهورية ، مصر ، دط ، 2001 ، ص 44

III. المقالات والمجلات :

2. ابراهيم سعدي: (حوار مع نور الهدى غولي) جريدة الاثر، الجزائر، 42 جانفي 2006، ص25.
2. أبو المعاطي خيري الرمادي، " عتبة النص ودلالته في الرواية العربية المعاصرة" مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ع 1، ديسمبر 2024، ص 215.

4. أسامة الملّا: التجريب استراتيجية نصية، صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزائر للصحافة والطباعة النشر الثقافية على شبكة الانترنت، العدد 20، الخميس 22 ربيع الثاني 2422هـ، 2000.
4. باسمة درمش، " عتبات النص" ضمن مجلد علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ع62، مج26، 2001، ص14.
5. براهمي منور، حمداني محمد، اللغة العربية في شبكة الانترنيت الواقع والآفاق، مجلة اللغة والاتصال، جماعة وهران، الجزائر، ع2004، 22 محرم 2421 الموافق 21-20 فبراير 2006، ص24.
6. جبور - نور الدين الملاخ، مفاهيم التواصل، مجلة التواصل، ع02، ص04.
1. حسن المودن: (جدل الجسد والكتابة في رواية " أشجار القيام" للروائي الجزائري بشير مفتي)، مجلة الخطاب، منشورات مختبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الامل للطبعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، عدد04، جانفي 2001، ص60.
1. حوار عبد الحميد عقار: مجلة مقدمات، عدد24/24، فريق 2111، ص20.
1. رشيد قريبع: (الرواية الجديدة بين الأدبيين الفرنسي والمغاربي نظرية مقارنة مجلة العلوم الانسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، عدد22 جوان 2004،
20. سعد الله ونوس: المسرح التجريبي، مجلة المسرح التجريبي، مطبع المجلس الأعلى للآثار، 2114، ص26.
22. عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب، مجلة فصول، الهيئة المصرية الامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج24، ع4، شتاء 2115، ص20.
22. عرجون الباتول: تجليات جمال الغيطاني، البحث عن تشاكل زمني جديد، مجلة الابداع والعلوم الانسانية ناشرون لتوزيع المطبوعات، بيروت، 2001، ع12ن ص14.
24. كريبخ نسيمة: أبعاد الصراع الايديولوجي لشخصية لفنان في الرواية " لم تحلم الذئاب" لياسمين خضرا، مجلة الاثر، كلية الأداب والعلوم الانسانية، جامعة ورقة، عدد24، جوان 2022، ص41.
24. محمد رشيد ثابت: التجريب وفن النص في الادب العربي، الحديث في السبعينيات والثمانينات، دار ابن زيدون للنشر، سوسة، كلية الآداب، والعلوم الانسانية 2004، ص45.
25. ميخائيل باختير: (المتكلم في الرواية)، ترجمة محمد براءة، مجلة الفصول، مجلد05، عدد04، 2115، ص204.

26. نبيل راغب: موسوعة النظريات الادبية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر أونجمان، بيروت، لبنان، دط، دت، ص21. نور الدين الملاخ، مفاهيم في
21. التواصل، مجلة التواصل، ع02، ص04. هيم الحاج: تقنيات التجريب السردي، التخطيط
21. الهندسي لدى الشاروني، مجلة الرافد، الشراقة، العدد242، اغسطس 2001، ص222.
ور الدين الملاخ، مفاهيم التواصل، مجلة التواصل، ع02، ص04. وليد خالد احد
21. الكتابة الادبية والكتابة الصحفية، تاريخ النشر 2026/06/20، تاريخ الاطلاع
20. 2020/04/22.

IV. المعاجم :

2. ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2111، ص411-411، مادة (ج رب)
2. أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي، معجم كتاب العين، تج: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر العراق، (د.ط)، 2112، ج6، ص222.
4. جبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 2115، ط2، 2114، ص21.
4. حبور عبد النور: المعجم الادبي دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 2114، ص51.
5. الراغب الاصفهاني: المفردات في غريب القران الكريم: تج: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، ص220.
6. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق، بالكتاب، مرجع سابق، ص251.
1. الفيروز آبادي: القاموس المحيط (بيروت: المؤسسة العربية، ط2ن ص255.
1. كرم شلبي: معجم المصطلحات الاعلامية (عربي- انجليزي)، دار الشروق، ط2ن القاهرة، 2111، ص215.
1. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواة، مكتبة كتابة ناشرو، ص22.
20. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، باب الجيم، القاهرة، 2114، ص11.

22. المعجم الوسيط، قام بإخراج هذه الطبعة مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مصر- دار الدعوة، استنبول- تركيا، 2111.
المنجد في اللغة والإعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط41، 2111،
22. ص104.

VI. المواقع الالكترونية :

1. Dictionnaire des termes litteraires : champion classique honore champion, paris, 2005, p193.
2. Dictionnaire des termes littéraires : champion classique honoré champion, paris 2005, p193.
3. http://web.mit.edu/comm-forum/arata.html
4. http://www.addoubaba.com/as/im.htm
5. http://www.cc.jyu.fi/koski/maa/thesis chapter/htm.
6. http://www.jehat.com/ar/de/au/iasp?action:article&id:%091460
7. nouveau larousseency dopédique,Etalie 2003, p589.
8. op:modload&name:faq&file:indexwww.rewayat.net؟ http://www.rewayatnet/modules.php
9. paul Robert : le petit robert, p346.
10. pipo norris ‘’ the restless searchliqht : network neusframing of the post cold warworld’’ political communication, vol: 12 N: 04, 1995, pp(357,366)
11. Ravio koskimaa, Digital interdure. Gom text to hyper text and beyond electronic, book
12. www.rewayat.com

24. سليمة لوكام: تجريب الرواية وأثقفة الأزمة، الوشنطوني العربي، عدد 05 نوفمبر 2022، موقع انترنت
www.arabwashinqtonian.org/arabic/index.php

24. كما الرباحي، رشيد بوجدرة ، أوقدر الحياة في فهم الذئب، الواشطوني العربي، موقع انترنيتwww.arabwashinqtonian.org arabic بتاريخ الأربعاء 04 أكتوبر 2022.

15. mitcommunication forum انظر الرابط http://web.mit,edu/comm-forum/arata,html

26. يقطين، النص المترابط هو ما نعتمد له في كتابة هذا المصطلح (النص المتفرع)، مع الإقرار بعدم وجود تعارض كبيرين المصطلحين العربيين المتقابلين للمصطلح الاجنبي (hypertext) أنظر ص05.

الملخص بالعربية:

تزايدت سطوة الإعلام الجديد بعدما تأكّدت تبعاته على الهوية والشّخصية والانتماء والولاء والقيم، وتمّ توظيفها كأداة فاعلة في تسويق الأفكار وصناعتها، واعتبرها أنصار النقد والأدب كسلطة نقدية وقاعدة ذهبية ذات سلطة متعالية على كلّ شيء، وصارت محدّدة للقيمة بما في ذلك الخطاب الأدبي الذي يعدّ تاريخ الروح الخالدة، وتعد رواية "أهداب الخشية" للروائية الجزائرية "منى بشلم" تجسيدا لهذا التماهي بين المجالين.

Résumé :

L'emprise des nouveaux médias s'est accrue après que leurs impacts sur l'identité, la personnalité, l'appartenance, la loyauté et les valeurs ont été confirmés. Ils ont été employés comme un outil efficace pour promouvoir et façonner les idées. Les partisans de la critique et de la littérature les considèrent comme une autorité critique et une règle d'or dotée d'un pouvoir suprême sur toute chose. Ils sont devenus des déterminants de la valeur, y compris du discours littéraire, qui incarne l'histoire de l'âme immortelle. Le roman (Cils de la Crainte) de l'écrivaine algérienne Mona Bachlam illustre cette fusion entre les deux domaines.

The summary in English :

The dominance of new media has intensified after its consequences on identity, personality, belonging, loyalty, and values were confirmed. It has been utilized as an effective tool in marketing and shaping ideas. Supporters of criticism and literature regard it as a critical authority and a golden rule with supreme power over everything. It has become a determinant of value, including literary discourse, which is considered the history of the immortal soul. The novel (Eyelashes of Reverence) by Algerian novelist Mona Bashlam embodies this convergence between the two realms.