الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
Faculté des lettres et des langues
Dép.de langue et littérature arabe

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

.

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة

الماستر ل م د

الميدان: اللّغة والأدب العربي

(تخصّص أدب جزائري)

استراتيجيات التجريب في رواية "ذاكرة الماء" لـ"واسيني الأعرج"

مقدمة من قبل:

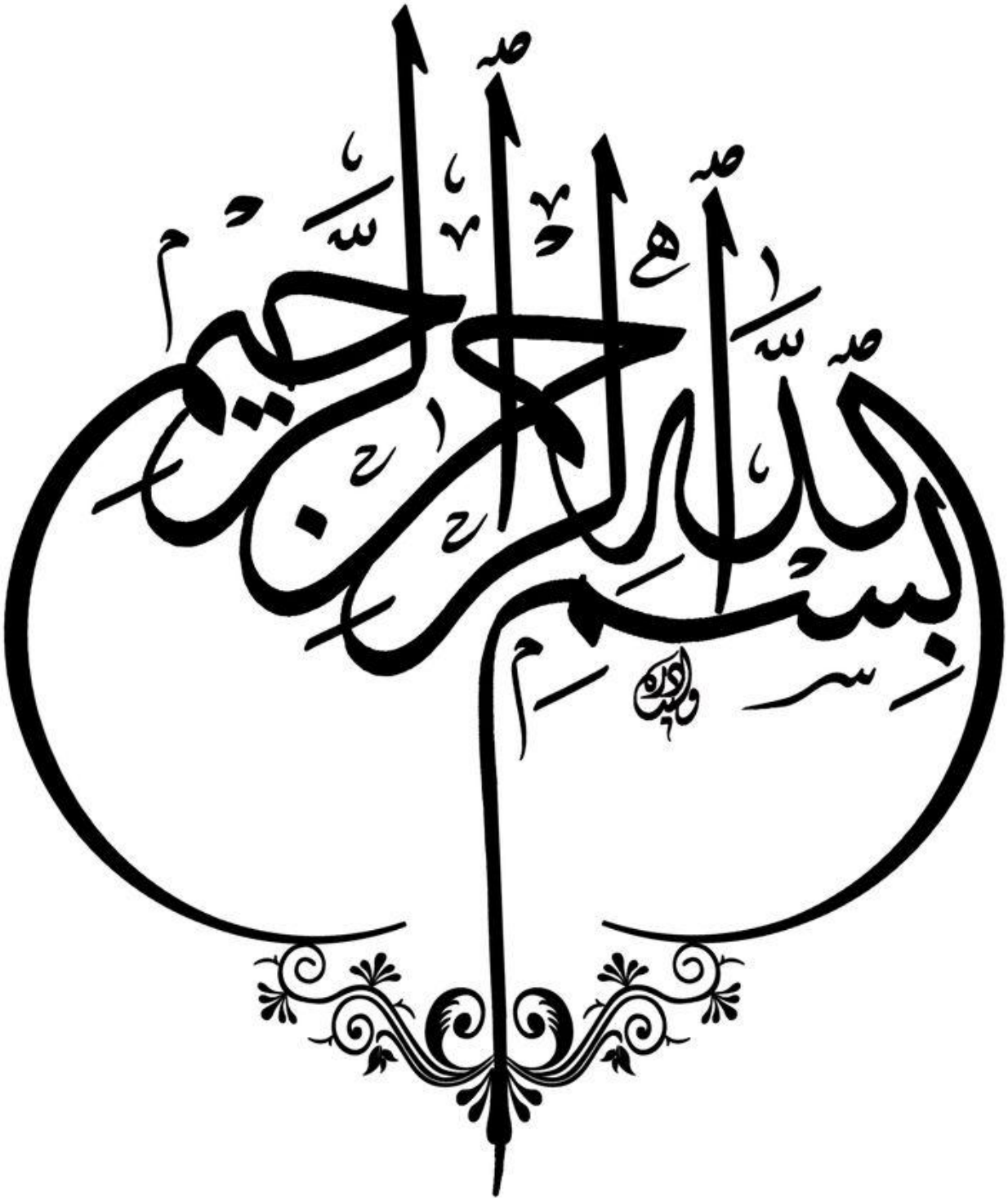
إلهام قطيطني

تاريخ المناقشة: 07-07-2019 (سا: 09:30)

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
علي طرش	أستاذ محاضر. ب	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945
عبد العزيز العباسي	أستاذ مساعد. أ	مشرفا	جامعة 8 ماي 1945
نصر الدين شيحا	أستاذ مساعد. أ	فاحصا	جامعة 8 ماي 1945

السّنة الجامعيّة: 2018- 2019


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى من لا يمكن للأرقام أن تحصي فضلهما؛

"**والـداي**" حفظهما الله وأطال في عمرهما؛

إلى روح خالتي التي ما تزال ترف بين جوانحي

رحمها الله وأسكنها فسيح جناته؛

إلى إخوتي الأعزاء: **يوسف، ندى وسميحة**؛

إلى أستاذي الفاضل "**عبد العزيز العباسي**"

الذي كان معي على طريق النجاح وكان أفضل معين وموجه؛

إلى كل من ساعدني في إعداد هذه المذكرة من قريب أو من بعيد؛

إليهم جميعا أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

إلهـــام

مقدمة

الرواية هي ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المر آة في المجتمع، مادتها الإنسان وأحداثها نتيجة لصراع الفرد، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش في الأنواع والأساليب الأدبية، وارتباط الرواية بالمجتمع جعلها ذات طبيعة خاصة، وذات وظائف عديدة، جعلها صورة خيالية تركيبية من أشخاص وأقوال وأفكار من جنس الأحداث التي تجري فيه، وبما أن المجتمع دائم التطور لابد على الرواية أن تواكب هذا التطور، من خلال خوض الروائي غمار التجريب بغية التجديد والابتكار والانفتاح والانزياح عن كل ما هو مألوف وشائع.

وأهم ما يميز الكتابة الروائية عموما أنها جنس أدبي قابل للخرق وباستمرار ذلك أنها ترتبط برؤية صاحبها للعالم، فتعكس وعيه وتصوراته، فهذا الخرق المستمر والبحث عن صيغ جديدة يحقق استراتيجية نصية لها طريقتها الفنية وتقنيتها الجمالية، ورهاناتها الإبداعية، وهو ما يعرف بالتجريب الروائي الذي عرف في الساحة الأدبية، ولكنه لم يستقر على مسمى واحد، نجد من النقاد من يسميها: الرواية الطليعية، رواية اللارواية، الرواية الجديدة ...

ومن بين الروائيين الذين خاضوا التجريب في أعمالهم نجد الكثير من المشرق ومن المغرب، فمن المغرب العربي وخاصة الجزائر نذكر: الطاهر وطار، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، محمد ساري، مليكة مقدم، رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج الذي يعد من بين الروائيين الجزائريين الذين بحثوا عن صيغ جديدة مغايرة للرواية التقليدية، والذي خصصت محور دراستي لرواية "ذاكرة الماء".

ولا ندعي أن هذه الدراسة جديدة في شكلها النظري لأن الكثير تناولوا التجريب في الخطاب الروائي، إنما الجديد هو شقها الثاني (اختيار رواية "ذاكرة الماء" لـ"واسيني الأعرج").

ومن الأسباب التي دفعتنا لتناول هذا الموضوع: حداثة التجريب في الرواية الجزائرية، الرغبة في معرفة البصمات التي رسمها هذا المصطلح على بنية الرواية والتغيرات التي أضافها عليها، وكذا تركيز الباحثين على هذا الجنس الروائي وقلة الدراسة في هذا المجال وخاصة

الرواية التجريبية لدى الطلبة، إضافة إلى الكشف والتحليل عن التقنيات والآلات الجديدة التي مست الرواية شكلا ومضمونا.

فمن هنا جاء اختيارنا لموضوع استراتيجيات التجريب في رواية "ذاكرة الماء " لـ"واسيني الأعرج"، محاولة منا دراسة الجوانب الحداثية لهذا النوع من الكتابة الجديدة، وتقوم إشكالية هذا البحث على الطرح التالي: ما المقصود بالتجريب؟ وما هي أهم الملامح التجريبية في رواية "ذاكرة الماء"؟ وما هي أهم الاستراتيجيات والتقنيات الجديدة الموظفة في كتابة الروائي واسيني الأعرج.

والمنهج المتبع والمستعان به في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي ظاهرة التجريب الروائي، وقد قمنا باختيار آليات التحليل والوصف على الدراسة كونه الأنسب لمعالجة هذا الموضوع والكشف عمّا فيه من ظواهر نصية، كذلك وقد استعنا بالمنهج التاريخي في تقديم المفاهيم.

كان الهدف من بحثنا هذا التعرف على التغيرات التي طرأت على الجنس الروائي من خلال هذا الروائي الذي أزاح الستار بأسلوب مبدع من أجل الكشف عن هذا الفن، وما مدى قدرته على التلاعب بالعناصر السردية.

وقم ـنا بتقسيم بحثنا بـإتباع الخطة الآتية والمتضمنة مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، أما المدخل فتناولنا فيه نشأة الرواية الجزائرية ممثلة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، والرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، أما الفصل الأول المعنون بالتجريب مفاهيم وتصورات، درسنا فيه ماهية التجريب من خلال التعريف اللغوي والاصطلاحي، ثم مفهوم التجريب الروائي، والتجريب والحداثة، وعلاقة التجربة بالتجريب، ثم عرجت بالحديث عن أهم رواد التجريب في الغرب وعند العرب.

فأما الفصل الثاني المعنون بـ (تقنيات واستراتيجيات التجريب في رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج) تناولنا فيه التقنيات التي استعملها واسيني الأعرج في هذه الرواية والتي حصرناها في خمس تقنيات هي: الكولاج، التناص، التعدد اللغوي، التراث، ألاعيب السرد، المفارقات الزمنية.

وفي الأخير خاتمة جمعنا فيها الاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لهذا الموضوع.

وفي بحثنا هذا اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع بهدف إنجاح الدراسة، نذكر المصدر الرئيسي وهو "رواية ذاكرة الماء" لـ" واسيني الأعرج".

إضافة إلى المرجع ذات الصلة بموضوعنا المعالج أهمها: التجريب في فن القصة القصيرة لشعبان عبد الحكيم محمد، وفي الرواية العربية لخليفة غليوفي، والتجريب ونصوص المسرح لمحمد كغاط، وكتب أخرى لا يسعنا ذكرها كلها.

وكأي بحث أكاديمي واجهتنا أثناء إعداده مجموعة من الصعوبات: نذكر منها تشعب الموضوع وصعوبة تطبيقه على الرواية المدرسية، كذلك غموض أحداث رواية "ذاكرة الماء" بسبب عدم تسلسل أحداثها وتداخلها في ما بينها، إضافة إلى ضيق الوقت، وقلة المراجع وقد أثرت علينا ظروف الحراك، ولكن بفضل الله تعالى وعونه لنا ونصح الأساتذة و إرشادهم استطعنا أن أنتجاوز كل تلك الصعوبات.

وفي النهاية نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف "عبد العزيز العباسي"على مابذله من جهد في توجيه وتصويب وقراءة هذا البحث، كما نتقدم بشكر خاص إلى كل أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة 8 ماي 1945، ونخلل شكرا خاصا إلى اللجنة المناقشة التي ستقوم بإثراء هذه المذكرة وتقويمها، ولهم مني آيات التبجيل والاحترام.

ونسأل الله مزيدا من فضله وفيضه، وأن يتقبل عملنا هذا فهو منه وإليه والحمد لله رب العالمين.

مـدخـــل:

نشأة الرواية الجزائرية وتطورها

1- ماهية الرواية.

2- النشأة والتطور.

- نشـأة وتطـور الروايـة الجزائريـة.

أولا: ماهية الرواية:

تعتبر الرواية من الفنون الأدبية النثرية التي أثارت الكثير من النقاش، وهي عبارة عن قصة مطولة تصور المجتمع وتحكي الواقع بأسلوب شيّق، وقد ظهرت عند الغرب في القرن الحادي عشر، فكانوا يطلقون لفظ رواية على النصوص المكتوبة بلغة الرومانس، ثم انتقلت بعد ذلك إلينا عن طريق الترجمة والصحافة، فالرواية تعبير عن إحساس المثقفين بحاجات بيئتهم التي يعيشون فيها و رغبتهم في إصلاح هذه البيئة.[1]

وهي تعني:

أ - **لغة:** "التفكير في الأمر" و "وريث على أهلي والأهلي إن أتيتم بالماء"[2]

جاء في المعجم الوسيط قولهم: "روى على البعير ريا، استسقى، روى القوم عليهم ولهم: استسقى لهم الماء، روى البعير، شدّ عليه بالرواء: أي شدّ عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب، أي كذب عليه وروى الحبل ريا: أي أنعم فتله، وروى الزرع أي سقاه، والراوي: راوي الحديث أو الشعر حامله و ناقله، والرواية القصة الطويلة".[3]

وفي "لسان العرب" **لابن منظور** أنها مشتقة من الفعل **روى**، قال **ابن السكيت**: << يقال رويت القوم أرويهم إذا استسقيت لهم". ويقال: " من أين ريتكم؟ أي من أين تروون الماء؟ ".[4]

وورد في القاموس المحيط للفيروز أبادي: "روى من الماء واللبن، كرضي، ريّا وريّا، وروى، وتروّى، وارتوى، بمعنى، و- الشجر: تنعّم، كتروّى، والاسم الذي بالكسر، وأرواني، وهو ريّان، وهي ريّا: ج: رواء، وماء روي وروى ورواء، كغني وإلى وسماء: كثير مرو، والرواية:

1- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ط4، ص141.

2- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، بيروت، لبنان، ص6.

3- إبراهيم مصطفى ، المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول 1، ص384.

4- ابن منظور، لسان العرب، مج 14، مادة (روي).

المزادة فيها الماء، والبعير، والبغل، والحمار يستقى عليه، روى الحديث، يروي، رواية وترواه، بمعنى، وهو رواية للمبالغة، والحبل، فتله فارتوى..." [1]

وروى الحديث والشعر، يروي، رواية، فهو راوٍ في الشعر والماء والحديث من قوم روا ه وسمي يوم التروية لأنهم كانوا يرتوون فيه من الماء لما بعد. [2]

من خلال هذه التعريفات اللغوية نلاحظ أن الرواية لغة مشتقة من الفعل روى يروي ريا، ويعني الحمل والنقل، لذلك يقال رويت الشعر والحديث رواية أي حملته ونقلته، إضافة إلى كون الرواية تحمل مدلولات لغوية متعددة، فهي بطبيعة الحال تحمل معاني اصطلاحية كثيرة وسنتطرق فيما يلي إلى بعض هذه المعاني.

ب – اصطلاحا:

لقد تعددت المحاولات حول هذا التعريف (الرواية)، حيث عرفها الكثير من النقاد في مختلف مقالاتهم النظرية كونها تعد من أكبر الأنواع القصصية من حيث الطول، وهي تصور البطولات الخيالية عن طريق الفرار من الواقع لأن أحداثها ترتبط بالنزعة الرومانسية.

ويعرفها **عز الدين إسماعيل** بقوله: "هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم وهي ترتبط بالنزعة الرومانتيكية، نزعة الفرار من الواقع وتصور البطولة الخيالية ".[3]

وهناك من عرفها بأنها "جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية.... في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصورها بالعالم من لغة شاعرية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصورات الشخصيات، والزمان لمكان و حدث يكشف عن رؤية العالم".[4]

1- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (مادة روي)، دار الحديث، القاهرة، مصر، ص685.

2- الشيخ إمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، بيروت، لبنان،1995، ص141.

3- عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، ص433.

4- سمير سعيد حجازي ، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص297.

وقد يكون أبسط تعريف لها هو أنها " فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالقياس إلى فن القصة".[1]

إنها تتميز بالكلية والشمولية في تناول الموضوعات، وتقسم معمارها على أساس، وتفسح المجال لتجاوز المتناقضات، وهي مرتبطة بالمجتمع، فهناك من عرفها بأنها "رواية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية تستعير معمرها من بنية المجتمع، وتفسح مكان للتعايش فيه لأنواع الأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات و الطبقات المتعارضة جدا "[2]

وتختلف الرواية عن سائر الأنواع الأدبية كالقصة القصيرة والشعر والمقال القصصي والصورة في المادة، ومن ثم في المعالجة الفنية، فكل نوع من هذه الأنواع يستخدم مادة أولية بكرا ويشكلها تشكيلا خاصا ليعبر بها عن فكر المبدع ومشاعره وأحاسيسه، ويبرز من خلالها صوته الخاص، أما الرواية فمادتها ثانوية، ومن ثم فإنها ليست أحادية الصوت فهي كما يقول – باحتين – متعددة الأصوات وخطابها عبارة عن مزيج من الخطابات الشعرية والقصصية والتصويرية وغيرها.[3]

ويعرّفها **محمد الأمين** فيقول: " الرواية أولا تتناول حوادث وأعمالا، وهي ما نسميه بالتصميم، وثانيا هذه الأحداث تحدث لناس يفعلونها ويقاسوا بها، ثالثا تخاطب هؤلاء الناس".[4]

تتضمن الرواية ثلاثة عناصر أهمها: الحدث الذي تبنى عليه الرواية، والشخصيات التي تقوم بأحداث الرواية، وأخيرا القارئ الذي تتوجه إليه هذه الرواية.

ويعرّفها جورج لوكاتش Georges Lukacs بأنها: "الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لم يعد فيه الإنسان في وطنه، ولا مغتربا عنه كل الاغتراب، فلكي يكون هناك أدب ملمحي لابدّ من وجود

1- علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1987، ص 36.

2- العروي عبد الله، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1970، ص 21.

3- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 3، مارس 2005، ص 101.

4- أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص106.

وحدة أساسية، ولابدّ لكي يكون هناك رواية، من وجود تعارض نهائي بين الإنسان والعالم، وبين الفرد والمجتمع". [1]

أما عن الرواية كمصطلح بالمفهوم العربي، فقد شهد القرن التاسع عشر عدة محاولات متواضعة في كتابة الرواية، والتي سخرت لمعالجة مواضيع اجتماعية وعاطفية تاريخية بأسلوب تقريري مباشر.

ويري **محمد الدغمومي** أنّ الرواية: "الرواية كتابة تطورت في الغرب عن أشكال السرد لتصبح شكلا معبرا عن فئات اجتماعية وسطى قادرة على القراءة والكتابة ". [2]

أما **فائق محمد** فيرى أنها شكل خارجي تتصارع فيه تقاليد صارمة، وأشكال متحدثة وحياة داخلية تتميز بالحرارة والصدق وتسعى إلى بلورة رؤية مستقبلية، وكذلك تسعى إلى التعبير عن الواقع.

والرواية وفق هذا التعريف عبارة عن وعاء لماضٍ عتيق، وحاضر معاش، ومستقبل قادم. " وعاء يمتلئ فيفيض، ويتحطم على يد شرارة جديدة طابعها التطوير والتجديد لأنها تنبع من تجربة العقل، وقلق النفس في محاولة دائمة للتجديد والخروج من قمم القيود". [3] وفي هذا السياق يقول **ميشال بوتور**: " إن الرواية بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال ". [4]

1- إبراهيم عباس ، تقنيات البحث السردية في الرواية العربية، دراسة في بنية الشكل، منشورات المؤسسة الوطنية والاتصال للسرد والإشهار، (د.ط)، 2002، ص 14.

2- محمد الدغمومي، الرواية المغربية و التغير الاجتماعي، مطابع إفريقيا الشرق، 1991، ص 43.

3- فائق محمد، دراسات في الرواية العربية، دار الشبيبة للنشر والتوزيع، 1978، ص 92 ـ 93.

4- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات (د.ط)، بيروت، لبنان، 1982، ص05.

أمّا محمد كامل الخطيب فيراها " فرصة الكتابة نثرا يتيح مجالا أوسع للتعبير عن الحياة، وواقع المجتمعات، لأنها تعمل على تقريب المتخيل من الواقع كما تمنح للراوي حرية أكبر لأنه يبتعد عن قيود الشعر".[1]

يتيح النثر الفرصة للتعبير عن الحياة، ومن خلال الكتابة نثرا يصبح المتخيل قريبا من الواقع، فهي تفسح له المجال للتعبير عن واقع المجتمعات، والحياة التي تعيشها، فيصبح الراوي لديه حرية كبيرة في التعبير عن آراءه وأفكاره، ويتحرر من قيود الشعر.

ويعرّفها الدكتور **غنيمي هلال** بقوله: " الرواية هي ما قصد المؤلف فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح، أقل من قصده إلى عرض ناضر و تحليل شخصيات ترمي إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان في موقف خاص، ويكشف هذا عن فكرة كبيرة وهي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى".[2]

يقول عنها **عزيزة مريدن** : "هي أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنها تشغل حيزا أكبر، و زمنا أطول، و تعدد مضامينها، كما هي في القصة، فيكون منها الروايات العاطفية والفلسفية والنسقية والاجتماعية والتاريخية ".[3]

فالرواية على أنواع، وهي تختلف عن القصة في أحداثها وشخصياتها، وهي ذات زمن أطول وحيّز أكبر ومضامينها متعددة كما في القصة.

كما أنّ الرواية" تصوير للعادات والأخلاق، يتصدى فيها المؤلف لرسم جانب من الحياة الإنسانية، ويترك شخصياته ضمن إطار اجتماعي معين، حسب متطلبات السّياق، وتعنى الرواية بالإنسان والعالم، فتتوقف عند البيئة الطبيعية، والخلقية، والعادات والتقاليد، والتربية،

1- محمد الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص107.
2- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 6، 1981، ص 207.
3- عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص 20.

والدين، والسياسة والاقتصاد، والحب والخيال، والعلم والتاريخ، فكل ما هو واقعي أو يمكن وقوعه، أو وهمي يدخل في نطاق الرواية ". [1]

يتضح لنا أن معنى الرواية يختلف من روائي لآخر، ومن هنا يبدو لنا أن مفاهيم الرواية تختلف وتتعدد، فقد راح كل أديب يتصور مفهوما خاصا به عن الرواية، فالرواية إذا عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول، إنها شكل أدني جميل.

ثانيا: النشأة والتطور:

التفت الأدباء الجزائريون بعد الحرب العالمية الثانية إلى هذا الفن، حيث ظهرت روايات مطولة يمكن اعتبارها بدايات ساذجة للرواية الجزائرية سواء في موضوعاتها، أو في بنائها الفني "حيث بدأت تعانق الفن الروائي بوعي قصصي وجدية في الفكرة، والحدث والشخصيات والصياغة ". [2]

يرى بعض المؤرخين للأدب أن الرواية فن من فنون النثر، يرجع ظهورها إلى ظهور أول إنسان على الأرض، لأن الإنسان بطبيعته يحب سرد القصص وسماعها. [3]

ونشأة الرواية الجزائرية غير منقطعة عن نشأتها في الوطن العربي، فهي تابعة لها، "حيث لها جذور عربية وإسلامية مشتركة كصنع القصص القرآنية والسير النبوية، ومقامات الهمداني والحريري والرسائل والرحلات. وقد كان أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحو روائي هو **حكاية العشاق في الحب والاشتياق** لصاحبه **محمد بن إبراهيم** سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس (سنوات 1852، 1878، 1902م)، تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي

1- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 128.

2- أحمد أمين، النقد الأدبي، تحت إشراف ، محمد بلقايد، تقديم: محمد الطاهر منور، الأنيس سلسلة أدبية، 1992، ص 158.

3- علي شلش، النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، 1989، ص 41.

دون أن يمتلكوا القدر الكاف من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص: **غادة أم القرى** سنة 1947، **لأحمد رضا حوحو** ، **والطالب المنكوب** سنة 1951 **لعبد المجيد الشافعي**، و**الحريق** سنة 1957 **لنور الدين بوجدرة** ، و**صوت الغرام** سنة 1967 **لمحمد منيع**، إلا أن البداية الفنية التي يمكن أن نؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص **ريح الجنوب** سنة 1971م، **لعبد الحميد بن هدوقة**"[1]

بدأت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية متعثرة تعثر البحث عن الذات في ظل أجواء القهر، فهي من مواليد السبعينات بالرغم من وجود بذور ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية، سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني، فهناك قصة كتبها **عبد المجيد الشافعي** ، أطلق عليها عنوان "**الطالب المنكوب**" فهي ساذجة المضمون مثل طريقة التعبير فيها. [2]

بعد ذلك تقاطعت روايات أخرى ظهرت في الخمسينيات، منها "**الحريق**" للكاتب **محمد ديب**، ثم رواية أخرى ظهرت في الستينيات عنوانها "**صوت الغرام**" للكاتب **محمد منيع**، ثم توقف هذا النوع من الروايات وإلى أن جاء **الطاهر وطار** ، حاول إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من التابوت اللغوي والمضامين المستهلكة. وبقي الفن القصصي المكتوب بالعربية يسير على وتيرة ثقيلة؛ ففترة الستينيات هي فترة جمعت فيها الأعمال الأدبية بصفة عامة، والرواية بصفة خاصة، نظرا للأوضاع المزرية وللصراعات التي كانت تدور بين الأحزاب مما انعكس سلبا على الإنتاج الأدبي، وهي فترة ليست بالقليلة مقارنة بنظريتها في الدول الأخرى، لكنها كانت التربة الخصبة لانطلاق الرواية من جديد.

1- شادية بن يحي ، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 4 ماي 2013: www.diwanalarab.com/http.php?Article 37074

2- عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 199.

وقد شهدت الرواية تطورا وتنوعا مع بداية السبعينات، ولم يكن ليحدث هذا نتائج بمعزل عن التغيرات الجذرية التي ظهرت خلال هذه العشرية. وفي ذلك يقول **واسيني الأعرج**: " فقد شهدت هذه الفترة وحدها –السبعينيات – ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر على الإطلاق من الإنجازات المختلفة في شتى الميادين، فكانت الرواية تجسيدا لذلك كله، وتعداد بسيط للأعمال الروائية التي كتبت في هذه الفترة يبرز بشكل واضح هذه الحقيقة".[1]

وفي هذه الفترة –السبعينيات– لم تكن الظروف العامة والذاتية مهيأة لكتابة نصوص روائية حديثة، وذلك لهيمنة النزعة المحافظة على كل مظاهر الحياة الثقافية، فكان أقصى طموحها إعادة إنتاج الموروث الثقافي في أبسط صوره باستثناء بعض الصرخات التي أطلقها **رمضان حمود** الذي ظل يطالب بالتجديد والنهوض الأدبي، غير أنها لم تجد آذانا صاغية، وهذا لرفض أغلب الكتاب الانفتاح على التيارات المجددة.[2] إضافة إلى الفقر الثقافي في العالم، وحالة الاغتراب اللغوي الذي يحسه المثقفون باللغة العربية، داخل مناخ تسيطر عليه اللغة الفرنسية، فكانت الكتابات في هذه المرحلة تخلوا من الأناقة اللغوية، والظلال الشاعرية المشعة، وهو أمر طبيعي، فالكتابة الأدبية مرتبة بعمق احتكاكها بالعلوم الإنسانية الأخرى وهو ما لم يتوافر لهؤلاء الكتاب الذين يتعاطون الكتابة باللغة العربية، ويجدون صعوبات عديدة في نشر نصوصهم الروائية في كتاب مستقل، فلجؤوا إلى كتابة القصة القصيرة، مستفيدين من المساحات الصغيرة التي تخصصها الجرائد لنشر إبداعاتهم، أضف إلى ذلك القطيعة الموجودة بين الأدب المكتوب باللغة العربية، والأدب المكتوب باللغة الفرنسية التي ضلت قائمة، ولم يستفد الأدب المكتوب باللغة العربة من التجارب العالمية عبر الاحتكاك والمثاقفة قصد الوصول إلى امتلاك خطاب روائي ثري بانجازاته وخصوصياته، لأن النقد كان غائبا وبخاصة النقد بمفهومه الرؤيوي فكل

1– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، ص 58.

2– أحلام معمري ، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، العدد: 20 جوان 2014، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص 60.

الكتابات النقدية السائدة وقتئذ كان همها الأكبر ترصد المواقف الفكرية والزلات اللغوية من منضور ذاتي يفتقد إلى النظرة العلمية التي لا تنظر للعمل سوى من زواياه الضيقة[1]

وفي فترة الثمانينيات بدأت الكتابة الروائية تتخلص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت مسيطرة على الساحة الإبداعية النثرية، وذلك نتيجة التحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، حيث مثل هذا الجيل اتجاها تجديديا حديثا، ومن التجارب الروائية في هذه الفترة نذكر روايات وسيني الأعرج مثل: وقع الأحذية الخشنة سنة 1981 م، وأوجاع رجل عام صوب البحر سنة 1983، ورواية نوار اللوز، وكذلك اخرج رشيد بوجدرة عدة أعمال روائية نذكر من بينها رواية التفكك سنة 1982، والموت سنة 1984، كما يتبع الطاهر وطّار في هذه الفترة كتابة جزئه الثاني من رواية اللاز.

وفي هذه الفترة ظهرت أعمال تتجاوز حدود التراث الوطني لتعانق التراث العربي الإسلامي، وتوظف أسماء ودلالات رمزية تسهم في تكثيف الخطاب الروائي لاختراق الممنوع واقتحام الكتابة في دواليب السلطة، كما حاولت استثمار بأبعاده التاريخية والدينية وكذا الأسطورة والخيال العلمي لينهض بأبعاد الفكرية والجمالية.

إن الحديث عن الرواية الجزائرية يقودنا حتما إلى الحديث عن الحرية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وهذه الأخيرة لها التأثير على المستوى الثقافي قبل الاستقلال، وسبب تأخر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، هيمنة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية راجع إلى عدة اعتبارات أهمها:

– توفر كتابة ناضجة وجادة باللغة الفرنسية التي أسهمت بشكل واضح في تكوين الفن الروائي الجزائري، وهذا راجع إلى الاطلاع والتفتح على الثقافة الأجنبية والفرنسية خصوصا رغم

1– أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، ص 60–61

إن كتابها جزائريون احتلوا الساحة الأدبية بأعمالهم الروائية التي قطعت أشواطا كبيرة، وحققت إنجازات فنية ضخمة لا على المستوى المحلي وحده ولكن على المستوى العالمي كذلك.[1]

– هيمنة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، أي انه لم يعهد الأدب الجزائري أدباء كتبوا باللغة العربية وكانوا سباقين في ميدان الرواية، في قرون مضت على غرار الذين كتبوا باللغة الفرنسية "فنشأتها كانت نتاج تأثرها بالرواية الأوروبية ... فالرواية العربية ومنها الجزائرية لم تنشأ من فراغ لأنها ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها "[2]

فالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية كان لها انعكاس لكل الأضواء التي عاشتها الجزائر، وهذا الانعكاس يبرز الكاتب الذي يمزج بين الواقع والخيال، حيث تتخلله نظرة فنية، والتي تصب فيه أفكار الناس، وفضلا عن الوسيلة التعبيرية المستعملة أي الفرنسية التي أفردت وجودها، وتفردت بأسلوبها وشكلها في طريقة التعبير، كما وجد فيها نضجا وتمييزا، فالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، والتي رفضتها ظروف تاريخية لم تمنع هذا الأدب من تأدية رسالة للشعب الجزائري، والذي عبر أصدق تعبير عن الهموم الأساسية للجماهير الكادحة بكلمة موجزة، كما استطاع الروائي أن يطرح الرواية طرحا مساندا للثورة.

ومن بين الكتاب الجزائريين الذين كتبوا باللغة الفرنسية، واحتلت كتابتهم الساحة الأدبية، وكان لها صدى في العالم العربي نذكر الكاتب "محمد ديب" في ثلاثيته "الدار الكبيرة، الحرفي، النول" وكذا مولد فرعون، مولود معمري، مالك حداد، وكاتب ياسين، في روايته المشهورة "نجمة" التي عالج فيها القضية الوطنية، حيث اعتمد على توظيف المرجعيات التاريخية والتراثية، وإسقاطها على الواقع من خلال العودة للتاريخ، وإعادة قراءته واستشرافه لما له من دلالات وإيحاءات قادرة على الفصل في مسألة الانتماء والهوية الخاصة، وهذا التوظيف شكل من أشكال المقاومة

1– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: ص 82 .

2– سان رويال ، في كتابة أحمد السيد محمد، الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروايتين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، ص67.

والرفض لكل سياسات المستعمر، الرامية إلى محو وطمس معالم الهوية الوطنية، وهذا لا يمنعنا من محاولة الكشف عن حالة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وما هي أسباب تأخر ظهورها في الجزائر.؟

والبحث فيما إذا كانت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ترقى إلى المستوى الفني والإبداعي للرواية العربية الجزائرية.؟

إن الظهور المتأخر للإنتاج الروائي العربي الجزائري، تفسره الأوضاع السياسية والثقافية التي كانت سائدة في الجزائر المستعمرة "ولما كانت اللغة الفرنسية تعتبر اللغة الرسمية في البلاد العربية واللغة العربية هي اللغة الأجنبية"[1]

هذه الظروف أثرت على الثقافة الجزائرية، وأدت إلى تأخر نشأة الرواية الجزائرية، لان الجزائر كانت في هذه الفترة «ما تزال طالبة بكرامتها واسترجاع شخصيتها التي حاول الاستعمار الفرنسي تغييرها وطمس معالمها»[2].

وذلك تطبيق سياسة مستهدفة لمقاومات الشعب الجزائري، وفي أولها محاربة اللغة العربية كظاهرة اتصال وتواصل بشتى الأشكال، وهي العنصر الفعال والمرآة العاكسة لها.

كما عمل المستعمر على إصدار قانون وهو قانون ينص على استعباد دراسة الأدب بجميع فنونه، يجعل من اللغة العربية مجرد لغة تتعامل بها في الإدارة والاتصالات الرسمية[3].

كما أنّ الكتّاب لم يجدوا أمامهم نماذج أدبية جزائرية يقلدونها وينسجون على منوالها، كما كان الأمر بالنسبة للكاتب باللغة الفرنسية الذي وجدوا تراثا غنيا، ونماذج جيدة في الأدب الفرنسي.

1- عايدة أديب سامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، ص72.

2- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص47.

3- عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري، ص 128.

ولم تقف كل هذه الحواجز والضغوطات أمام الوعي القومي والإرادة الشعبية، لأن الأدب الجزائري كان مكتبة لما له من خصائص عربية جديدة تختلف عن آد اب الأقطار الأخرى، ولم يؤثر الاستعمار على التعليم والثقافة ولم يقدم الكتاب الجزائريين أدبا له "طابع المستعمر رغم استخدامهم لغة المستعمر» [1]. ولكنهم فرضوا أدبا حرا ومتحررا أدبا ذاتيا لم يكن تابع للأدب الفرنسي لأن فرنسا حاولت نسفها بواسطة الإغراءات المادية، ومحاولة ترسيخ أفكار في الذهنية الجزائري لكي تصد الشعب الجزائري عن ثقافته، ودينه وقيمه الأخلاقية، وتبديل اللسان العربي باللسان الفرنسي، وبالرغم من كل هذا رفض أن يكون تابعا لمحطاتها وفرض نفسه في بلاده عن طريق إحياء الحرف العربي فالكتاب الجزائريين بسبب اللغة لم يكونوا قادرين على الوصول إلى مخاطبة شعبهم، لكن بالرغم من كل هذا استطاعوا أن يتكونوا تكوينا عربيا في بلدان عربية مثل سوريا والعراق وتونس.

وبعد الاستقلال تضاربت الآراء واختلفت المفاهيم وتعددت وجهات النظر حول تحديد نشأة الرواية الجزائرية بشكل مضبوط ومحدد وغابت الرواية الجزائرية المكتوبة منذ 1967 لتعويض فترة السبعينات (هذه الفترة التي البداية الأولى للرواية الجزائرية) يقول واسيني الأعرج «وإذن ليس شرا أن نطلق على السبعينيات (1970–1980) عقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فقد شهدت هذه الفترات السابقة من تاريخ الجزائر على انطلاق من انجازات سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو ثقافية، فكانت الرواية تجسيدا لذلك عليه[2].

وهناك من يرى أن أول كتابة جزائرية ظهرت على يد محمد عابد الجيلالي سنة 1935 في حين أن البعض يرى أن أول كتابة روائية مكتوبة باللغة العربية هي لـ أحمد رضا حوحو بعنوان "غادة أم القرى" سنة 1947م التي كتبها بالحجا ز وقدمها للمرأة الجزائرية قائلا : « إلى

1– عايدة أديب سامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 64.

2– عمر بن فينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 197.

تلك التي تعيش محرومة من نعم الجن ... من نعم العلم ... من نعم الحرية إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود ... »[1].

تناولت الرواية في فترة السبعينيات قضايا وطنية أو من هنا اكتملت من حيث أساليبها ومضامينها وحققت بناءها الفني، ومن بين الأسماء التي ذاع صيتها في الساحة الأدبية الجزائرية نذكر الروائي " عبد الحميد بن هدوقة" الذي اعتبر أول من كتب رواية جزائرية بلغة عربية، وكان هذا سنة 1971م رواية ريح الجنوب" التي عالج فيها موضوع الأرض والمرأة على حد سواء "وكانت الرواية خطابا سياسيا يدعو فيه إلى الإصلاح" [2].

ولا يمكن، بأي حال من الأحوال، تناول نشأة وتكون الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون الأخرى لا ينبت في الفضاء، فلا بد له من تربة، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج، وخصوبة التربة، يعني وجود نضج ووعي كما أنه في تناولنا لموضوع الرواية لابد من التطرق إلى المرجعيات الأخرى لهذا الجنس الأدبي، من مثاقفة ومن ارتباط مع الشرق العربي ومع التراث السردي بصفة عامة، هذا فضلا عن الواقع السياسي والاجتماعي للشعب الجزائري، وبطبيعة الحال فإن استعراض التاريخ النضالي للشعب الجزائري أمر في غاية الصعوبة لتراكم الأحداث وتشابكها، ولعدم كتابة تاريخ الجزائر لحد الآن وعدم تحليله، ثم إن التخصص والمقام لا يسمح إلا بالإشارة الخاطفة إلى بعض المحطات الهامة والأساسية التي لها علاقة بفن الرواية.

ويمكن، ونحن بصدد الحديث عن تاريخها النضالي، أن نتحدث عن فترتين هما:

1 -فترة ما قبل الاستقلال.

2 -فترة الاستقلال واستعادة الحرية.

1- المرجع السابق، ص 197.

2- شايف عكاشة، مدخل إلى علم الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 108.

فبشأن الفترة الأولى، يمكن الحديث عن شكلين من أشكال مقاومة الشعب الجزائري للمستعمر أحدهما سياسي والثاني مسلح، فالنشاط السياسي يبدأ مباشرة عقب الاحتلال وتوقيع الداي حسين على معاهدة الاستسلام في 5 جويلية 1830، حيث حاول حمدان خوجة تكوين ما يمكن أن يعد أول حزب وطني يعرف بلجنة المغاربة، وقد نشطت الحركة السياسية وتعددت الأحزاب في النصف الأول من القرن العشرين على الخصوص متخذة التيارات الثلاثة الآتية[1]:

1 -التيار الأول: كان يطالب بتحقيق المساواة بين الأغلبية الجزائرية والأقلية الاستعمارية ونادى بتلك الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر خلال الحرب العلمية الأولى، ثم تطور مطلب هذا التيار إلى التجنيس والاندماج، ونادى بتلك بن جلول وفرحات عباس، وبعد الحرب العالمية الثانية تطور هذا التيار في إطار الاتحاد الديمقراطي للبيان الذي أخذ يطالب بإقامة جمهورية مرتبطة بفرنسا في اتحاد فيدرالي[2]

2 -التيار الثاني: استقلالي، برز بعد الحرب العالمية الأولى ممثلا في نجم شمال إفريقيا، الذي ظهر في باريس عام 1927، ضم البروليتاريا المهاجرة ووضع هذا الحزب لنفسه شعار الاستقلال الوطني والزراعي، أسس هذا الحزب **حاج علي عبد القادر**، وكانت الرئاسة الشرفية فيه للأمير خالد، و ضم الحزب المهاجرين من أنصار المغرب العربي الكبير الذين لم ينفصلوا عن الحزب إلا في نهاية العقد الثالث من القرن العشرين.

3 -التيار الثالث: وهو إصلاحي اجتماعي، ويتمثل في جمعية العلماء المسلمين، التي تشكلت سنة 1830، وقد تميز شعارها «**الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا**»[3]

يقول **أمين الزاوي** : «عاشت الرواية الجزائرية خاصة المكتوبة بالعربية عقدة إيديولوجية ضد السبعينات، إذ أنها ولدت في أحضان فضاء أدبي يساري متميز بثقافة إلغائية، ثقافة فقيرة في

1- صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص 13.

2- المرجع نفسه، ص 14.

3- المرجع نفسه، ص 14.

مركباتها الرمزية والروحية والأدبية أيضا (...)، والذي يعود إلى جملة من الروايات الجزائرية حتى منتصف الثمانينات سيجد أن نماذج كثيرة منها هي تكرار أو إعادة نسخ مشوه لرواية اللاز " **للطاهر وطار**"»[1].

ومردّ ذلك قد يكون قصور الفاعلية الإبداعية في امتلاك المعرفة الأدبية لهذا الفن العميق، نتيجة محاصرة الفعل الذاتي والحرية الفردية في الكتابة من قبل السياسي أو الإيديولوجي الذي أرخى سدوله على الجو الثقافي العام، و قد يكون في اعتقادنا قصور النقد الروائي كفاعلية مواكبة للخطاب الروائي الجزائري مما قد يفسر الغربة الجمالية التي عانت منها الرواية الجزائرية.

وهذه الأخيرة تعدّ أكثر من غيرها تميزا بالنظر إلى عدة خصائص، أهمها:

– الانطلاق من المكان الجزائري بالمعنى الجغرافي والنفسي، ونحن نعلم أن المكان الجغرافي بنكهته المحلية في الرواية يؤشر بالضرورة إلى خصوصيتها و هويتها، ذلك أن كل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة ونسيج العلاقات الاجتماعية المرتبطة بمجالها أو حقلها المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهوية، مما يجعله ينهض هو الآخر بوظائف مهمة كتحديد هوية الشخصيات الروائية وإبراز الحقائق الاجتماعية، واستفزاز الذاكرة وتفجير المشاعر وبلورة شعرية الخطاب. [2]

وتتجسد هذه الميزة في الأغلبية الساحقة للإنتاج الروائي الجزائري التي استهدفت التأهيل وتقصي دلالة المكان.

1– أمين الزاوي، اليسارية في الرواية الجزائرية، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائرية، 06 جانفي 2005، ص20.

2– كرومي لحسن ، جماليات المكان في الرواية المغاربية، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب المعاصر، بإشراف د.عبد المالك مرتاض، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2005. 2006 ، ص 357.

– انغراس الخطاب الروائي في عمق واقعه الحدث التاريخي والواقعي الجزائري، وتعامله مع قساوة هذا الواقع ومع مقوماته العنيفة التي تسيطر على مجموعة من أجزائه ومكوناته.

تمثل الرواية كل ما هو مأساوي في هذا الواقع والغوص في وسط متاهات الكينونة الوجودية للذات الجزائرية بكل ما تحمل من تناقضات وإخفاقات وعلى كل ما حازت من انتصارات واندهاشات".[1]

وتجلى ذلك في بروز دلالات واضحة تدل على الزمان الجزائري كالأحداث والوقائع التاريخية التي تعزز الأبنية الفضائية والزمانية.

الحكاية التي ترويها الرواية الجزائرية حكاية للإنسان الجزائري ومعاناته جرّاء الاستعمار الفرنسي كآخر منغرس في جسد الأمة الجزائرية، وما خلّفه من دمار نفسي واجتماعي وفكري، ومعاناة الحرية واسترجاع الكرامة، وما تلاها من تحولات اقتصادية، سياسية، واجتماعية بعد ثورة استلهمت العقول والقلوب.

توظيف التاريخ الجزائري الحديث كمادة أساسية في بناء الكثير من الروايات الجزائرية نظرا لارتباطها الوثيق بالواقع التاريخي الاجتماعي والسياسي للإنسان الجزائري، ميلادا و تحولا، تجديدا أو تجريبا.

تأثير الرواية المكتوبة بالفرنسية، وما أفرزه من نزاع وتحدي.

سيادة موضوع الثورة الجزائرية العظيمة وانعكاسها على النص الروائي الجزائري لوصفها الإطار الزماني والاجتماعي الذي تحرك فيه الكاتب، لتصوير الصراع الحضاري المادي والثقافي مع الاحتلال الفرنسي، من منطلق أن الفعل الكتابي جاء بعد نهايتها لتكريس الصراع الإيديولوجي، والبعد المعرفي والفني.

1– بويجرة محمد بشير ، المتن الروائي المخيال والمرجعية مقاربة حول المتخيل والواقعية التاريخية، ذاكرة الجسد أنموذجا، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد: 02 مارس 2005، ص 115.

لا مراء، في أن الرواية الجزائرية مهووسة في معظم نماذجها بالحداثة والتجريب بداية من منتصف الثمانينات، ولم تغرق في التجريب بشأن الرواية الجديدة الفرنسية، بل حاول الكتاب الجزائريون تمثيل تقنيات الكتابة السردية، وتوظيفها وفق رؤيتهم الخاصة.

ويمكن النظر إلى التجريب في النص الروائي الجزائري عبر خطين غير منفصلين:

الأول : تجديد إبداعي على مستوى الكتابة القصصية المسايرة للتحولات السوسيوثقافية والسياسية.

و **الثاني:** تجديد منهجي على مستوى أو وفق نظرية السرد بمحاورتها و استيعاب تقنياتها وتوظيفها توظيفا يشكل النص الجديد، و يؤسس قواعد جديدة في الكتابة الروائية الجزائرية.

إن التجريب في الرواية الجزائرية ليس شكلا يراود على نفسه، وإنما هو أفق لخلخلة الوعي القائم واقتراح رؤية متسائلة بصدد الواقع/ حاضر المجتمع والذوات. وهذا ما يجعلنا نقر بأن حضور الرواية في السياق الثقافي في الجزائر لا يعني أن التغير حدث دفعة واحدة، أو أنه أصبح قويا على صعيد جميع مكونات المجال الثقافي، بل إن هذا التغيير حدث بشكل بطيء ومتدرج ومازال مستمرا، في طموح تجريبي يتغير التمايز خاصة على مستوى الأشكال السردية. لذلك لابد من الإشارة أن حديثنا عن منظومة سردية متميزة للرواية العربية الجزائرية يتأسس على معطيات أهمها انتعاش الكتابة الروائية بالجزائر، واتّساع دائرة كتّابها، والتقدم الملحوظ في المحمول الروائي منذ ظهورها حتى الآن، يضاف إلى ذلك تحرك الباحثين والمهتمين بالرواية الجزائرية في اتجاه تأكيد حاجتها إلى تعقيب تاريخي وحاجتها إلى دراسة تنشغل بصياغة نمذجة للرواية الجزائرية في ضوء ما يتيح نظرية الأجناس الأدبية، ونظرية النص بمختلف اتجاهاتها من إمكانيات معرفية ومفاهيم إجرائية لاستيعاب الخصائص الدلالية والخطابية للنص الروائي الجزائري، وتعيين الخطوط الداخلية في بنيته والوقوف عند آليات التجديد و التجريب فيه.

إذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإن تطورها كان سريعا، إذ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي حطمت معها مقولة " بضاعتنا ردت إلينا "، بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى. [1]

كل هذه التغيرات والتطورات التي طرأت على الرواية، كان التجريب هو المحرك لها، فهو يدفع الكتّاب إلى التجديد وتجاوز الأشكال القديمة، وكل ما هو سائد ونموذجي، فأنتج المبدعون نصوصا مواكبة لتطور العصر، واستطاعوا كتابة أعمال دون تقليد سابق. ومن هنا كان للتجريب الفضل في التحرر من التبعية الأدبية وقولبة الأعمال الإبداعية، ودفع الكتّاب إلى تحطيم النماذج والقيود والانطلاق في عالم الكتابة دون النظر إلى الخلف.

ويتأسس التجريب كمشروع له منطقه الخاص وأسسه الجمالية واحتمالاته اللانهائية، ومن تلك الأسس رهان السؤال والمساءلة وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدأ الإقناع الذاتي الذي يؤهل الرغبة للتلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيوتاريخي. إن قوة مصطلح **التجريب** تمكّن – من جهة – في اقتسام الحقول الفنية له و إكسابها إياه طابع الاشتراك البنيوي – ومن جهة أخرى – في كونه يظل متحركا (أي التعريف) ما لم تتوقف عملية التجريب نفسها. [2]

ويذهب عقار إلى أن " قانون التجريب، باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل، وهكذا تتحدد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل

1- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دار النشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص12.

2- محمد أمنصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص77.

الرواية ساردا كان أو شخصا، من خلال ما يحكيه أو يعيشه، ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش." [1]

وفي الأخير، يظهر لنا أنّ الرّواية شدّت اهتمام النقاد إليها وأجبرتهم على رصد تطورها وتنوعها، وحظيت بعناية القراء العرب وغير العرب مما جعلها تطمع للعالمية، ويعود الفضل في ذلك إلى هؤلاء الرواد والمبدعين الذين مافتئوا يبحثون عن الأشكال الجديدة في حركة دائمة متواصلة وإلى تنامي سلطة إغرائها لكتابها فاختاروا تجريب مسالك متنوعة لممارستها.

1- المرجع السابق، ص 77.

الفصــل الأول:

التجـريب مفاهيــم وتصــورات

أولا- مفهوم التجريب.

1- المفهوم اللغوي

2- المفهوم الاصطلاحي

ثانيا - التجريب الروائي.

1- مفهوم التجريب الروائي

2- التجريب والحداثة

3- بين التجربة والتجريب

ثالثا - رواد التجريب.

1- رواده من الغرب

2- رواده من العرب

أولا: مفهوم التجريب:

1 . المفهوم اللغوي:

جاءت معاني كلمة التجريب في العديد من المعاجم والقواميس العربية ولعل أهمها ما جاء في:

القاموس المحيط للفيروز أبادي:

«جَرَّبَهُ تَجْرِبَة: اخْتَبَرَهُ . وَرَجُلٌ مُجَرَّبٌ، كَمُعَظَّم: بلى ما (كان) عنده. ومُجَرَّبٌ: عرف الأمور. ودَرَاهِمُ مُجَرَّبَةٌ: مَوْزُونَةٌ»[1].

وفي **المعجم الوسيط:**

أجربه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رَجُلٌ مُجَرَّبٌ، جُرِّبَ فِي الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب عرف الأمور وجربها»[2].

فالتجريب هو مصدر للفعل جرب من حيث الاشتقاق، فنقول رجل مجرب، أي قام بالعديد من الأمور، وفي كل مرة يكتشف شيئا جديدا من تجربته.

وفي "**لسان العرب**" لابن منظور:

فقد ورد قوله: «جرّب الرجل تجربة: اختبره ...ورجل مجرّب: قد بلى ما عنده. ومجرّب: قد عرف الأمور وجرّبها ... المجرّب: الذي قد جرّب في الأمور وعرف ما عنده ... ودراهم مجربة: موزونة»[3].

وفي **المنجد في اللغة:**

1- الفيروز أبادي، القاموس المحيط مادة جرب، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص60.

2- المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، باب الجيم، القاهرة، مصر، ط2، 1972، ص114.

3- ابن منظور لسان العرب، تح: نخبة من الأساتذة، مادة جرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص216.

« ويقال: (جَرَّبْتُ) الشيء، فهو مُجَرَّبٌ: من التَّجْرِبَةِ.

وجَرَّبْتُ الدَّرَاهِمَ، فهي مُجَرَّبَةٌ، إذا وُزِنَت، وقالت عجوز في رجل كانت بينها وبينه خصومة، فبلغها موته:

سَأَجْعَلُ لِلْمَوْتِ الَّذِي اِلْتَفَّ رُوحَهُ وَأَصْبَحَ فِي لَحْدٍ بِحَدِّهِ ثَاوِيا

ثَلاَثِينَ دِينَارًا وَسِتِّينَ دِرْهَمًا مُجَرَّبَةً نَقْدًا نِقَالاً صَوَافِيَا »[1]

من خلال ما تقدم يظهر لنا مفهوم التجريب غير مقيد لمجال من المجالات فهو مطلق غير محدد بوظيفة، وغير مختص لعلم دون آخر.

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

فلفظة "جرب" يؤشر معناها أساسا إلى محاولة الكشف والاستمرار والاستشراف رغبة في الوصول إلى المعرفة.

والتجريب في معناه اللغوي يقوم كذلك على التجربة، والتجربة كما في جاء في معجم الوجيز هي ما يعمل أولا لتلاقي النقص في شيء وإصلاحه، وفي مناهج البحث هي التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرص من الفروض أو للتحقق من صحته، وهي جزء من المنهج التجريبي.[3]

1- أبو الحسن علي بن الحسين الهنائي ، المنجد في اللغة، تح: احمد مختار عمر وضاحي، عبد الباقي،عالم الكتب، ط1، القاهرة، مصر، 1988،ص216.

2- أنطوان نعمة و آخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار الشروق، بيروت، لبنان،ص189.

3- المعجم الوجيز ، مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، باب الجيم، القاهرة، مصر، 1994، د ط، ص98.

وفي المعجم الأدبي: «معرفة متأتية عن معاناة واختبار، وهي تزيد النفس غنى وتكشف أمامها آفاق جديدة في فهم كنة الحياة». [1]

فالتجريب لغة هو سبيل التجربة فكرة و فعلا، و إذا تتبعنا المعنى اللغوي الاشتقاقي للتجريب نجد أن «كلمة تجريبي Experiment قد قررت للمرة الأولى عام 1503، والمقتفاة من الأصل اللاتيني Experimentalis التقرب بالفرنسية القديمة Espériment أو Expériment أو المتحدرة من الأصل اللاتيني Experimentum و يمكن ترجمتها بمحاولة أو تجربة من فعل Experiri يجرب أو يحاول» [2]

وهذا ما يمنح التجريب بعض الاستقلالية والشرعية لمصطلحه وجود ليس بالقديم تماما، وإنما على الأقل وليد القرن العشرين.

وجاء في "الرائد": «جرب تجريبا وتجربة أو الشيء اختبره» [3].

وجرب بمعنى "امتحن قدرة المقاومة"، "جرب جسرا: اختبر قدرته على عمل أو تمرن وتدرب عليه"، "جرب ركوب الحصان"، "جرب السيارة"، أخضع للتجربة والاختبار العلمي أو العملي، امتحن فعالية شيء "اختبر مرة بعد أخرى"، "جرب آلة"، "جرب دواء"، "أخضع للتجربة"، "الله يجرب خائفيه"، "جرب ثوبا: قاسه على جسمه"، "جرب خطة": حاول أمرا من دون أن يكون أكيدا من الفوز به، اختبر إمكانية النجاح، "جربه الشيطان": أغراه بالشر، "جرب نفسه في": اختبر إمكاناته، جرب نفسه في السباق. [4]

ومنه نرى أن مفهوم التجربة يقصد بها امتحان القدرات واختبارها.

1- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص58.

2- دومينيك توغيز ، السينما التجريبية مغامرة إبداعية لا تتوقف عن التجدد، تر: صلاح مسريني، جريدة الاتحاد نقلا عن موقع الجريدة على الرابط:)www//http.alitthad.com

3- جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، ط8 ، 2001، ص434.

4- صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1،2000، ص189.

تجربة: ج. تجارب: اختبار تجرب، امتحان: "تجربة آلة" اختبار طريقة منهجية في مراقبة علاج لامتحان فعاليته ومعرفة ما ينجم عنه من نتائج نافعة أو تأثيرات ضارة، "تجربة دواء تمرين تجربة رواية مسرحية كاختبار إجراء وخص في المختبر لدراسة ظاهرة علمية أو طبيعية تجربة كيمياء طبيعيات العمل على تحقيق أمر أو بذل الجهد للوصول إلى الهدف من التثبيت من نجاح تجربة فاشلة، تجارب في الميدان الاقتصادي، إغواء، تضليل، وقع في تجربة اختبار ظاهرة أو ظواهر بطريقة منظمة يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة.

وتجربة ثانية يكون الغرض منها مراقبة التجربة الأولى تجربة الطبع: صورة طبع الأولى مسودة "تحت التجربة": يجرب في فترة زمنية معينة للتثبت من كفاءته: "دواء تحت التجربة في مراحل البحث الأولى".

تجريب: تجربة: اختبار "تجريب آلة" ج. تجارب: "رجل عنده تجارب و معارف"[1].

2. المفهوم الاصطلاحي:

إن مصطلح التجريب مصطلح دقيق يصعب تحديده، ذلك أن زواياه متعددة، لذلك لا يمكن قولبته، فهو يهدف دائما إلى كسر المألوف والتجديد، وبذلك يصعب تحديد مفهومه بدقة، "فالتجريب في المقام الأول معناه وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآتية، هو بالمستقبل المشتمل على جوهر الماضي، وأعماق الحاضر"[2].

1- المرجع نفسه، ص189.

2- أيمن تعليب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، 2011، ص7.

و"التجريب وعي مطلق وشامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال على كل الأوصاف، ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو امة من الأمم"[1].

كما أن " التجريب يتولد من المغامرة الجمالية وهي المولد الأساسي للإبداع الأدبي"[2].

فالتجربة كلمة لم يتم العمل بها وتداولها في المجال العلمي فقط بل تتعدى ذلك، استخدامها في مجالات عدة منها الفن والأدب وغيرها، حيث ارتبط مصطلح التجريبية Expérimental بنظرية التحول عند **تشارلز داروين، Charles Robert Darwin**الذي استخدم بمعنى التحرر من النظرية القديمة.[3]

كذلك **يرى أحمد سخسوخ** أن **كلود برنار** في دراسته له حول "علم الطب التجريبي" [4] يراه كذلك بالمعنى ذاته.

وقد تعددت مصطلحات التجريب، حيث نجدها تتمحور حول: المحاولة، التجريب، التجاوز، كسر المألوف، وانتشار قيم جديدة، وقد أورد الدكتور **مدحت أبو بكر** أربعة عشر تعريفا للتجريب[5] نذكر منها:

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.

1- محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط 1، 2006، ص16.

2- مريم بن حملة، التجريب في رواية العشق المقدنس، لعز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2014-2015، ص10.

3- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، لبنان، ط3 ، 1983، ص12.

4- احمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينيسيا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989، ص1.

5- مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي أراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، القاهرة، مصر، 1993، ص166.

ـ كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.

ـ التجريب إبداع.

ـ التجريب تجاوز للركود.

ـ لا يوجد تعريف محدد للتجريب.

ـ التجريب ثورة.

ـ التجريب مرتبط بتقنية العرض.

هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب هو تجاوز المألوف في التقنيات المسرحية والبحث عن تقنيات جديدة، وإن وقف بعضها على وصف عملية التجريب ومصادرها، كل هذا يؤكد اضطراب هذا المصطلح، وهو ما يجعل بعض الدارسين يستعملون مصطلح المغامرة بدلا من التجريب من بينهم الدكتور **أسامة أبو طالب** في دراسته بهذا العنوان عن **المغامرة في المسرح**[1].

فقد اقترن التجريب حسب رأي الدكتور **أبو طالب** بالمغامرة، فالتجريب هو المغامرة في أعماق النص الأدبي والتجاوز (أي تجاوز المألوف).

ونجد كذلك الأستاذ **محمد كغاظ** من خلال حديثه عن التجريب، يحدد له مستويين، تجريب عام وآخر خاص فيقول:

«وأقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من **أسخيلوس** إلى بداية هذا القرن وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق [.....] أما التجريب الخاص فهو العمل الذي تقوم به مجموعة

1- شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة 1960. 2000، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص14.

معينة وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص و الممثل ومع الجمهور»[1].

إن التجريب دلالة على الرغبة في البراعة والتفوق ومخالفة السائد بإضافات جمالية توصل ما لها من جديد وتؤكد مزيته، وقد أسماه **محمد عزام** أدب التجاوزات الذي هو «ليس مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر ولكنه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي والجماعي»[2].

يرى **جورج لوكاتش** «أن الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها[3]، هو ما يمثله التجريب فالأديب المجرب بجدارة هو من عزف عن تقاليد الواقعية».

ويرى صلاح فضل أن التجريب هو «ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ... والفني التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة».[4]

"إن أول من استخدم مصطلح التجريب في الرواية، الروائي الفرنسي **إميل زولا** مع ملاحظة أن هذا الكاتب كان متأثرا بالعلوم التجريبية مما جعله يعتمد في روايته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره، وقد أصدر **إميل زولا** أثناء حياته الأدبية بحثا جماليا عنوانه **الرواية التجريبية**".[5]

1- محمد الكغاظ، التجريب ونصوص المسرح، مجلة الآفاق، العدد 3، 1989، ص21.

2- محمد عزام ، اتجاهات القصة القصيرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1987، ص401.

3- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1972، ص12.

4- صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص3.

5- شوقي بدر يوسف ، غواية الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1 ، 2008، ص76.75.

يقول **مارتن اسلن** Martin Esslin إن " كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم ... علوم الطبيعة حينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب" [1].

أما عن التجربة في العلم فهي "اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية لتكشف عن نتيجة ما أو تحقق غرض معين" [2]. بالإضافة إلى أنها "المعرفة أو المهارة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها مباشرة "[3]

ويقول الفيلسوف **كانط** Emmanuel Kent : "إذا كانت معرفتنا كلها تبدأ مع التجربة، فهذا لا يعني أنها تنتج كلها عن تجربة "[4].

" فكل اختراق لبنية نصية يعتبر تجريبا، وبذلك يغدو المتلقي منتجا للنص من جديد وليس مجرد قارئ فقط، ومن هنا تنشأ العلاقة بين المبدع والقارئ، ومنه تطوير آليات الإبداع وتطوير آليات القراءة، ولا تتجسد ملامح التجريب إلا في نصوص شهدت في لغتها انحرافات امتدت لتشمل شكلها ورؤيتها، إذا لم يحرص الشاعر على تغيير اللغة فحسب، وإنما جعل إشكالية هذه اللغة محورا رئيسا "[5].

1- مارتن إمسن، عن ليلى بن عائشة، التجريب في المسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص42.

2- إبراهيم مصطفى ، احمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط،ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، د ط، دس، ص114.

3- مجدي وهبة كامل ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1989، ص51.

4- محمد بوزواوي ، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، نشر وتوزيع، درارية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص85.

5- مناف جلال الموسوي، غواية التجريب، دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينيات في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد التاسع والخمسون، كانون2، ص263.

فالتجريب هو مزيج من المفاهيم ذو قيمة عالية من قيم الحياة والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مرحلة، وكانت جوهر كل لحظة.

ومن هنا يتضح لنا المفهوم الاصطلاحي للتجريب فهو كل ما يتعلق **بالانحراف والخروج والتجديد و التفرد وحب المغامرة والقدرة على استيعاب الجديد.**

ثانيا: التجريب الروائي

1- مفهوم التجريب الروائي:

لقد أصبح التجريب الروائي هاجس كل مبدع ينشد الاستمرارية والتجدد، إذ بدونه يصير الكاتب حبيس قوانين الكتابة التقليدية ورهين النمطية، ويعرفه **عز الدين التازي** بقوله: " إن التجريب الروائي هو وعي حداثي بالكتابة، وهو في أبعاد مغامرته يقف ضد التكريس، وضد قواعد الكتابة الجاهزة، لأنه يجعل الكتابة الروائية في حالة انفجار،..." [1]، فالرواية تعد مصدر هذا التجريب.

ومن الخطأ الفادح أن يظن البعض أن التجريب يتنافى جوهره مع التأصيل، إذ لا يوجد تجريب من غير تأصيل، ولهذا فهو لا ينافيه بل يكمله، فالتجريب تجاوز للمألوف وخرق للسائد، وانزياح عن الشائع، إنه محاولة بحث دائم عن الجديد في الشكل و المضمون معا وسعي حثيث للإبداع والابتكار ، ومن شأن هذا كله أن يطور الرواية العربية، ويفيدها أيما إفادة في موالية تطورات الرواية العربية والعالمية.

إن التجريب الروائي يعد مظهرا إبداعيا حيث يقوم على العديد من المكونات النصية التي هي نتيجة لاشتغال الروائي على بناء وتشكيل روايته، من خلال إبداعه في إلباس موضوعه الروائي أشكالا تعبيرية وصورا جمالية مختلفة.

1- محمد عز الدين التازي ، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، 12-15 ديسمبر 2010، ص02.

يقول: **حميد لحميداين** وهو يعلق على رواية **أحمد مدني**، " **زمن بين الولادة والحلم**": "أنها تعبر عن معاناة الجيل الجديد و عن أزمة البورجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ تتخلص بدورها من التقنيات القديمة، و ترتاد عالما رائيا بديلا أيضا..."[1]

فحميد لحميداين ربط مصطلح البورجوازية التي تحمل على عاتقها الوعي الجمعي المتحول، وربطه بالجانب السوسيولوجي وتغير القيم.

ويقول الروائي **محمد ساري** : " على الكاتب أن يواصل مغامرة التجريب لعله يصل إلى مبتغاه، تقول الحكمة بأن المغامرة أساس الاكتشاف و التجريب" [2]؛ فالتجريب يمكّن الروائي من خوض المغامرة في النص الروائي بحثا عن المساحات الفنية الجديدة بوعي تام نابع من إرادة وقصدية تسعى للوصول بفكرة التجريب إلى مستوى الانجاز والتحقيق.

كما تعددت مفاهيم التجريب في الأدب عامة، وفي الرواية خاصة، كونها فنا تجريبيا في جملته، ولتعدد زوايا النظر إليه، لهذا فإن: " وجود تحديد التجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب "[3].

إنّ الروائي يسعى إلى خلق أشكال جديدة عن طريق خرق المألوف والانفلات من أسر التقليد، وإعادة النظر في الإبداع رؤية وتشكيلا، وصولا إلى منهج روائي مغاير قوامه التجاوز والتجديد. وقد رسّخ **إميل زولا**، من خلال روايته، **الرواية التجريبية** مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر بها **داروين و كلود برناد**

1- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1985، ص149.

2- محمد ساري ، عن العباس عبدوش ورواية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة المشوشة لعبد الكريم الخطيبي وحصان نيتشه لعبد الفتاح كيوطو، أنموذجين، ص 218.

3- بن جمعة بوشوشة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربة للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 1999، ص262.

مؤكدا أن " الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع العلمي ويسمح بتقييم أحكام وتقنيات موضوعية، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة "[1].

ومن السمات التي اتصفت بها الرواية التجريبية، اقترانها بمبادئ علمية تبنى على التجربة والفرضية مع اتصالها بالظواهر الطبيعية؛ فالرواية التجريبية هي: "رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، لذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص، وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة، أشكال مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيها هدمها "[2].

ويجعل التجريب الرواية أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور وعلى نقد نفسها، كما يجدد لغتها، ويدخل عليها تعدد الأصوات والانفتاح الدلالي والاحتكاك الحي بواقع متغير وبحاضر مفتوح النهاية.

يقول: **آلان روب غرييه** Alain Robe Grillet، أحد كبار رواد الرواية الجديدة في فرنسا: "والحقيقة أن قوة الروائي تكمن في أنه يخترع، وأنه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل، وذلك ما يميز الرواية الجديدة" [3]. هذه الرواية التي لازمت التحول الدائم الثائر على النموذج، ومن ثمة يكون التجريب نقيضا للنموذج، وقوانينه الصارمة وهو ما يتيح للروائي الحرية أكبر في إنتاج الجديد. وقد قام **صلاح فضل** بتصنيف مفاصل التجريب الروائي في

1- زهيرة بو القوس، آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس، لعز الدين جلاوي، جامعة قسنطينة1، الجزائر، ص5.4 بتصرف.

2- محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004 ، ص291.

3- ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف،مصر، د. ط، د. ت، ص39.

ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة يمكن إجمالها في ما يأتي:

1- ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات مع تخليق منطلقها الداخلي، وبلورة جماليتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها، وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.
2- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي، أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة.
3- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويجري ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى ، لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد[1].

فالتجريب الروائي، إذن، هو الخروج عن المألوف وتوظيف كل ما هو غريب ومبتكر ومتعدد.

كما ربط الكثير من الدارسين و الباحثين مفهوم التجريب الروائي بالمغامرة فهو : "حركة مغامرة بين الثبات والمغامرة، وبين النظام واللا نظام" [2]، وهذا يعني أن المغامرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالتحاور والقفز والاختراق السائد.

1- سهام ناصر ورشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد36، العدد05، 2014، ص313.
2- خالد الغريبي ، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2005نص21.

2- بين التجربة والتجريب:

عندما نتحدث عن التجربة والتجريب، فأول شيء يجب التركيز عليه هو التمييز بينهما، فإذا لاحظنا فالتجربة والتجريب هو عنوان مركب، ولكنه في حد ذاته بسيط، فهما متصلان ببغضهما والحديث عن أحدهما يجر إلى الأخر فيقترنان؛ ففي مفهوم التجريب ارتباط بمفهوم التجربة، وهذا الترابط أدى إلى الخلط بينهما، وجعل خصوصية الأول تنصهر في الثاني، " فهما صيغتان مصدريتان لفعل واحد وهو **جرّب**، كقولك مثلا: تكرمة وتكريما من كرّم، وتقدم وتقديما من قدّم، ويبدو أنهما إن اشتركا في الأصل اللغوي فقد باعدت بينهما الدلالة التي اكتسبها مع الزمن فأضحى مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب[1].

ومن هنا يتضح لنا أن التجربة والتجريب متقاربان في المصدر الواحد وهو **جرّب** إلا أنهما متباعدان في الدلالة، إذ وجدنا فروقا جوهرية جعلت من المفهوم الأول يختلف عن المفهوم الثاني.

وتتقدم التجربة بوصفها أهم وأخطر ممول ورافض مركزي للنص الإبداعي، وإذا كان مفهوم التجربة بالغ التنوع والتعدد والاختلاف والغموض أحيانا عند الكثير من النقاد والدارسين في مختلف شؤون المعرفة، فإن التجربة الحية تجربة الحياة المتوهجة تعتلي قمة هرم أنواع التجربة لما تتميز به من حرارة وحيوية[2].

وعليه يمكن القول إن التجربة تبقى رافدة للنص ولا تتحقق إلا في داخله باعتبارها نسقا متغيرا ومتعددا في الآن ذاته. أما التجريب فهو مطلب من مطالب الحداثة ومؤشر حقيقي على تجاوز القديم، وتمرد على النموذج الجاهز، وبحث مستمر عن المغاير في غموض وإبهام، قصد إحياء الأدب، وهذه الخصائص نجدها ضمن مواصفات الحداثة، فقد نجد أنفسنا في لبس

1- الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)، تونس، ص01.
2- محمد صابر عبيد ، التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، 2010، ص11.

مبين بين التجربة والتجريب، وصعوبة رسم حدود التباين بينهما، إلا أن التجربة محكومة بزمان ومكان محددين وظروف خاصة، في حين التجريب لا يحمل بعدا زمنيا ومكانيا فهو متعال عليهما غير مسؤول عن النتائج. وأما التجربة فلها نتائج محددة فهي مادية وملموسة بعكس التجريب، فهو مجرد وبذلك يتأسس التجريب كمنهج فني يحتاج إلى إبداع المدارس كلها سواء الحديث الذي وعاه، أو القديم الذي لم يصطلح عليه[1].

يظل التجريب في جوهره وفلسفته بحثا واختيارا وطلبا للأكمل والأجمل انطلاقا من إقراره بالنقص وقوله بالنسبي واحتفائه بالسؤال.

ترى **جهاد هديب** فيرى أنه " أثناء عملية الخلق و الإبداع تكون الحرية والبحث الأجمل والأفضل فنيا، دون محددات لقوى الخيال بقوانين و اشتراطات مسبقة تقيد عملية الإبداع "[2].

أي أن المجرب لا يقف أثناء العملية الإبداعية على كل ما هو تقليدي بل العكس، فلا بد له من السعي وراء تحقيق كل ما هو حداثي على الأقل، دون تحكم قوانين وشروط كتابية.

إن التجربة هي ملاحظة الظاهرة كما تجري في الطبيعة، بحيث أن الواقع المرئي هو واقع معطى، ليس من صنعي، وهنا أتحول من عالم أو باحث إلى مجرد ملاحظ، يعني أنني ألاحظ الظاهرة فقط بدون التدخل فيها، وهنا ما سماه **كلود برنار** الإنصات للطبيعة، حيث أن الملاحظ هو مجرد منفعل مع الظاهرة، أما في التجريب فيعاد بناء الواقع أو الوقائع مختبريا، ومن هنا فالحد الفاصل بين التجربة والتجريب، هو أن التجربة تكون في الطبيعة، أما التجريب فهو في المختبر. لذلك يعد التجريب من المصطلحات ذات النكهة التي تدفع للمغامرة واكتشاف المجهول، وبوصفه فعالية مستمرة وصيرورة دائمة بالبحث عن كل تواصل جديد[3].

1- الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، ص161.
2- جهاد هديب، في قضايا الشعر والسرد، حوارات، دار فضاءات، عمان، الأردن، 2008، ط1، ص211.
3- طارق العذاري، المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي، مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص9.

ومنه فالتجريب هو ما يهب للكتابة شرعيتها وتبريرها، وذلك لما يتوفر عليه من سمات فذة وآفاق غير محدودة تعود في جوهرها إلى طبيعة الباحثة باستمرار عن المغاير من أشكال الكتابة الروائية. كما يعد من المصطلحات التي تشكل حضورا والتصاقا بالرواية ولعل مصطلح التجريب اليوم، والرواية العربية تلج قرنا جديدا، أن يكون من أكثر المصطلحات انتشارا في النقد الأدبي العربي، وأكثرها دورانا على ألسنة النقاد وأقلامهم، إذ لا تكاد تخلو دراسة تتعرض لقضايا الرواية العربية المعاصرة إلا وتجد فيها حضورا لهذا المصطلح ساعة تشخيص أوضاع الرواية العربية الراهنة ناهيك عن الندوات والملتقيات المتعلقة بالتجريب وقضاياه[1].

ويستسقي التّجريب مفهومه من عدة روافد، ولفظة تجريب اكتست عدة مفاهيم، وهذا لتعدد الخلفيات ووجهات النظر.

من هنا فكل من التجربة والتجريب يحيلان إلى نقاش الإشكاليات التي يطرحها المنهج التجريبي، والذي يتكون من أربع خطوات أساسية هي: الملاحظة، الفرضية، التجربة، الاستنتاج والقانون.

يقول **هنري سيار**، في نقده للقول النظري **لزولا**، نقل التجربة من مجال العلوم وتطبيقاتها على الأدب "هناك سفسطة أساسية في دراستك عن الرواية التجريبية، إن **كلود برنار** حين يؤسس تجربته، يعرف تماما في أية شروط ستجري، وتحت تأثير أية قوانين محددة (....) ، إنه يملك في يده الوسيلة الدقيقة للتأكد من صحة كل هذه التجارب، هل الأمر كذلك بالنسبة للروائي؟"[2].

وقد يكون هذا القول لـ **زولا** الموالي أكبر دليل يؤكد صدقية وصحة نقل التجربة ونجاحها في مجال الأدب. "ينبغي للروائي ...أن يكون تجريبيا لأن الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر

1- خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2002، ص171.172.

2- بيير شارتي ، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص153.

شاسع، وموقع أفعال وردود أفعال متواصلة وينبغي للرواية التي تمثل تلك الحياة الاجتماعية أن تصوّر هذه التفاعلات، وإلا أخطأت موضوعها، الإنسان المجتمعي حسب **زولا** من طبيعته أن يكون موضوعا للتجريب"[1].

من خلال هذا التحديد عند **زولا** نجد أن مفهوم التجريب قد تماهى في مفهوم التجربة عندما تعلق الأمر بالرواية، وهنا ما يؤكده **محمد عدناني** من خلال قوله: "الوعي هو المحرك الأساسي للتجربة، والتجربة هي الوسيلة التي يتحقق من خلالها الوعي، وهذا الوعي هو التجريب"[2].

وعرفت التجربة كذلك على أنها " ... إن التجربة مجموعة من العمليات المادية الملموسة التي يقوم بها الإنسان قاصدا اكتشاف الخفي من الأمور (....) كما أنها تقود إلى نتائج قابلة للدراسة والتقويم "[3].

وبهذا يتضح لنا أن التجربة غير التجريب، وتختلف عنه، فهي ناتج وحاصل الخبرة والاحتكاك فلا تتأتى للشاعر والمبدع إلا إذا حقق كمًّا شعريا وأضحى ذا رؤية يعرف بها أسلوبه، بينما التجريب اختيار له دلالة البحث والامتحان الدائبين، وهو حركة دائمة لا تنتهي ولا تتوقف أبدا عن البحث، وعن أساليب غير مألوفة، فهو بمثابة المحرك الفاعل في التجربة الإبداعية نحو الإضافة المغايرة للسائد والطامحة إلى تحقيق نوع من الفرادة والتميز، فهو سمة جوهرية ملازمة للإبداع ولكنه شرطا أساسيا ولا يكون دائما إيجابيا فهناك حالات هي أشبه **بالتخريب** ولا صلة لها **بالإبداع أو الفن أو الإضافة** .

1- المرجع السابق، ص153.154.

2- محمد عدناني، إشكالية التجريب و مستويات الإبداع، ص16.

3- المرجع نفسه، ص13.

3- التجريب والحداثة:

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

فالحداثة مصطلح غربي معاصر وفد على الفكر العربي، وهو يدل على ضرورة تجاوز كل ما هو قديم قصد البحث والكشف عن الجديد، فالحداثة بهذا المعنى بهذا المعنى هي ثروة على الماضي والحاضر أيضا لأنها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا، كما أنها تجاري الحاضر ن حيث أنها ترفض الانغماس في القيم والآداب والفلسفة، فالأفكار التي يفرضها علينا الحاضر، ومن ثم فانه حان الأوان لتعويضها بما يتماشى ويواكب العصر[1].

والتجريب هو التجسيد العلمي للحداثة، فهذا الابتكار والتجاوز والتخطي والخلق على غير نموذج سابق هو التجريب الذي يبيح للتجربة الإبداعية سيرورتها، كما يبيح للذات المبدعة تعميق رؤيتها وانفتاحها الدائم على الجديد والمختلف، ولعل هذا ما خلص إليه **جابر عصفور** في قوله: التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال هو الوجه الأخر من الحداثة[2].

فالحداثة غوص في بحر التجربة الإبداعية من خلال التجاوز والابتعاد عن كل ما هو مألوف والإتيان بالجديد والغريب ذلك الأخير الذي يعزز من تغير الصورة النمطية للواقع المعاش وتعميق الرؤية للذات المبدعة والانفتاح على عالم لا نهائي.

ولعل هذا الطرح يأخذنا إلى الإقرار بان التجريب هو انعكاس إجرائي للحداثة، فالمغامرة والتجاوز والخلق على غير النمط هو التجريب الذي يمكن النزوع التجريبي من الاستمرار ويعمق رؤية الكتابة التجريبية، وهي تنفتح على الدوام على معايرة التخطي.

1- علي محدمد المومني ، الحداثة والتجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2009، ص24.

2- جابر عصفور مجلة فصول، ع 4، ج1، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، مج13، 1995، ص05.

وفي نظر **خليفة غليوفي** الحداثة هي: "رفض كل ما استقر واستتب وخروجا عن معايير الأدب المكرس وشروطه المتحكمة في العملية الإبداعية"[1].

فالحداثة هي حركة إبداعية تعتمد على التجريب في توظيف مقوماتها، وتسعى إلى اختراق الثوابت لتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة سمات التجاوز والمغايرة.

و بالرغم من الأقوال التي تؤكد التواشح بين التجريب والحداثة، إلا انه لا يمكن تحديد مفهوم الحداثة بدقة حيث اختلفت تعريفاتها وتعددت مفاهيمها، إن الحداثة تجمع الثورة والفن معا، بحيث لا تكون الحداثة كلمة مجردة[2].

فالحداثة هي مصطلح مكثف ومركز يعين الثورة على القديم والسعي دائما لاعتناق الجديد أو بعبارة أخرى تحرر المبدع من إبداع أسلافه، والتجريب ضمن الحداثة هو إبداع، ولا يمكن للإبداع أن يكون من فراغ إلا إذا تأسست من واقع ما.

كما يتقاطع المفهومان للتجريب والحداثة كونهما يحملان معنى القصدية والوعي، فالحداثة تقوم على الوعي في فهم الوجود من خلا لحركة الإبداع التي تتماشى مع التغيير الدائم في الحياة وهي "وعي بأدبية الأدب لأنها تحافظ على عناصر ديمومته، وعلى قوامه الفني، وهذا الوعي يهتم بالتشكيل الجمالي للنص، كما يهتم بالمضمون المعالج، في تغيير كليهما وفق حاجات العصر والذات المبدعة"[3].

والتجريب في الأدب يصور مختلف التجارب التي يقوم بها الأديب عن وعي للنهوض بالأدب وتطوره، على غرار ما هو جار في مجال العلم.

1- خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، ص186.

2- عمر أزواج، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1984، ص73.

3- مدحت الجبار ، مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة أصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1984، ص37.

وتجدر بنا الإشارة إلى مدى تقاطع الحداثة مع التجريب، وما يحمله من معاني التجاوز والخرق والتمرد على السائد والمتعارف عليه، وهذا ما يجعله وثيق الصلة بالحداثة فهي تتداخل مع أي مشروع يعد بالتقدم ويبشر بأحلام الحرية والعدل، ويؤمن بإنسانية جديدة.

وكانت الحداثة أيضا مشروعا يرفض ما عليه الواقع العربي من إتباع وبذلك يلتقي مع أية أفاق جديدة تعنى بالسؤال والبحث والمغامرة و التجريب[1].

فمن الواضح أن التجريب لصيق بالحداثة حيث "تبدل حكي القصة في مطلع القرن التسع عشر، من التقليدي إلى صيغة أكثر حداثة"[2].

هذا القول يحمل في طياته إحالة تضمن الحداثة للتجريب.

من خلال هذا المفهوم يتضح لنا بان الحداثة تقترب اقترابا شديدا من بالتجريب.

ويقول **محمد بوزواوي** في معجمه " **الحداثة Modernisme**:الحداثة " بالمعنى العام تشير إلى الجدة، وإلى مواكبة العصر في مجالات الفكر، والعمل ولاسيما في حقول الإبداع الأدبي والفكري والفني، أو هي الإتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل..."[3].

يرى بعض النقاد الماركسيين أن التجريب الحداثي يتمحور حول الذات واندفاعات الشعور كما في أعمال **بروست وجويسوبريخت**، وأن الماركسية لا تتعارض مع التوجه الحداثي

1- رزان محمد ابراهيم ، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق والتوزيع، ط 1، 2003، ص260.

2- مجموعة مؤلفين ، جماليات ما وراء القص، تر: اماني أبو رحمة، دارنينوى للدراسات والنشر، سورية، دمشق، دط، 2010، ص157.

3- محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، ص120.

التجريبي، "إذ أنها تدعو إلى تحطيم وهم المحاكاة، وحث الجمهور على المشاركة في حرية تغيير المجتمع الرأسمالي بدلا من الاكتفاء بإدراك نقائصه على نحو سلبي"[1].

ومنه نستنتج أن الحداثة تسعى إلى الكشف عن كل ما هو جديد، كما تهدف إلى الخلق والإبداع بصفة عامة، وذلك في شتى المجالات، المجال الثقافي، الفني، السياسي والاقتصادي؛ فالعلاقة بين التجريب والحداثة من ناحية المعنى هما مصطلحان يبحثان عن الشيء المختلف عن المعتاد والخارج عن نطاق المألوف.

ثالثا: رواد التجريب:

ليس التجريب مجرد فكرة أو تقنية روائية أو نزوة فنية، بل هو تيار فني متكامل لم يمس الأدب فقط، بل نجده في المسرح والموسيقى، والسينما وغيرها من الفنون، ويقوم التجريب على الخروج عن المألوف والمسيطر والمعتاد، فالتجريب عند ثلة من رواده هو تمسك بالواقع مع استلهام التراث والتفاعل معه لاستحياء أشكاله التعبيرية، وإذكاء وهج الحياة فيه.

1. رواده من العرب:

ومن بين الروائيين العرب الذين ساهموا في عملية التجريب الروائي نذكر:

- واسني الأعرج:

جامعي وروائي جزائري من مواليد 8 أغسطس 1954 بقرية **سيدي بوجنان** الحدودية - تلمسان . ويعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي.

تنتمي أعمال **واسيني** الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية الجديدة والحية بالعمل الجاد على

1- الرويلي ميجان اليازغي سعد ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص220.

اللغة، وهزّ يقينياتها، فكتابته تقوم على تعددية لغوية وتستثمر ما هو مهمش وغائب ضمن المشهد الأدبي، كالاتكاء على مخزون التراث الشعبي والتاريخ الذي يمثل عنصرا مهما لديه.

كذلك يمثل تجربة فريدة تخلخل الميثاق السردي السائد ، ويتجاوز التنميط الأدبي ومن الروايات التي مارس عليها **واسيني الأعرج** التجريب نذكر: رواية **كريما توريوم سوناتا لأشباح القدس،** " إن البحث عن الدلالات التي يتخذها العنوان نجدها داخل المتن الروائي **فالكريما توريوم** تعني المحرقة، يوضع الميت في التابوت بعد أن يؤنق، ويفترض أن يكون قد اختار ألبسته التي يريدها |....| ويوضع التابوت على الحصير الآلي الذي ينقله نحو الفرد الكهربائي"[1].

بالإضافة إلى روايات أخرى مثل: رواية البوابة الزرقاء، طوق الياسمين، نوار اللوز، مصرع أحلام مريم الوديعة، ضمير الغائب، الليلة السابعة بعد الألف، سيدة المقام، حارسة الظلال، ذاكرة الماء، مرايا الضرير، شرفات بحر الشمال، مضيق المعطوبين، إضافة إلى رواية كتاب الأمير، سوناتا الأشباح القدس، البيت الأندلسي...

فقوة **واسيني** التجريبية التجديدية تجلت بشكل واضح في رواياته التي أثارت جدلا نقديا كبيرا، والمبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العالم.

- الطاهر وطار:

ولد في شرق الجزائر عام 1926، في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية، مسرحي وقاص وروائي، ولد الطاهر وطار بعد أن فقدت أمه ثلاثة بطون قبله، فكان الابن المدلل للأسرة الكبيرة التي يشرف عليها الجد المتزوج بأربع نساء، أنجبت كل واحدة منهن عدة رجال لهم نساء وأولاد أيضا. تلقى علومه في مدارس جمعية العلماء المسلمين، وفي جامع الزيتونة في تونس ولم يستمر فيها، وفي عام 1956 التحق بالثورة الجزائرية، وانضم لصفوف جبهة التحرير الوطني

1- واسيني الأعرج ، كريما توريوم سوناتا الاشباح القدس، دار الأدب، بيروت ، لبنان، ط 1، 2009، ص158.

عام 1906. عمل بعد الاستقلال مشرفا على الملحق الثقافي لجريدة الشعب ورئيسا تحرير صحيفة الجماهير الأسبوعية النقدية، وأصدر ثلاث صحف.

يعد **الطاهر وطار** من بين الأسماء اللامعة في المؤسسة الروائية الجزائرية، وذلك من خلال العديد من الأعمال التي مثلت إضافة نوعية في التجربة الروائية مثل : " **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** "، **الزلزال** ،**اللاز**، و **الحوات والقصر** ،حيث وظف فيها الأسطورة ، مما جعل الرواية تنفتح على دلالات متعددة، وتقنيات لغوية متجددة، "إن انفتاح رواية **الحوات والقصر** لم تقتصر على الناحية الموضوعاتية كي تقدم الجانب الرمزي، وتبين أبعاده في ضوء التجريب الروائي الذي سعى الكاتب لبلورته فحسب، بل كانت الدلالات الرمزية فيها تتبع من اللفظة الواحدة ، أو التركيبة اللغوية المنفردة في النص "[1] .

فالتجريب عند الروائي **الطاهر وطار** هو الالتزام بشكل معين، ورفض الأشكال القديمة كي لا يقع في التقليد. وتمثل روايتة **الحوات والقصر** نموذجا سرديا يجسد مسعى كاتبها الهادف إلى الاستفادة من التراث وكيفية التعامل معه باعتبار أن ما يمكن توظيفه من التراث في حياتنا الفكرية الراهنة ليس تراثا كله، بل ما تبقى منه فقط، أي ما يفيدنا في التعبير عن بعض انشغالاتنا الراهنة، واستشرافنا لأفق المستقبل من منظور حداثي يتجاوز السائد، وبوعي جديد ينتج عن هذا نص جديد بناء على تفاعلنا الايجابي مع التراث، ومع واقعنا الذاتي، ومع العصر الذي نعيش فيه.

فالتجارب الروائية الجزائرية، عبر مسيرتها التاريخية، استمدت نسخها من تجدد رؤى كتابها المتسائلة عن الرواية شروطا، وأدوات ووظيفة في المجتمع، من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات والمجتمع و اللغة[2].

1- فهيمة زيادي شيبان، التجريب والنص الروائي، الحوات والقصر، نموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع6، 2010، ص2.

2- المرجع نفسه، ص01.

فرواية **الحوات والقصر** نص متميز في تجريب **الطاهر وطار** من خلال استثمار كل من الأسطورة والذات الصوفي والخيال العلمي.

"وتخفت أصداء التجريب في روايتي **الطاهر وطار** "**تجربة في العشق**"، و"**الشمعة والدهاليز**"، وتنحسر العلامات الدالة عليه لتضيق بذلك آفاقه قبل أن تستعيد البعض توهجها في نصه الأخير " **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**"[1].

فالطاهر وطار يسعى دائما إلى إبراز تقنيات جديدة للرواية تختلف عن الرواية التقليدية بصورة جديدة وإبداعية.

ففي رواية **اللاز** التي عمد فيها الكاتب إلى استثمار أبرز تقنيات الرواية الجديدة، وبعض عناصر التراث المحلي والعالمي، قد استثمر تقنية الحلم في صوغ حكيه الروائي، حيث أسهم في تكسير النظام التعاقبي للزمن السردي وتقطيع الأحداث، حيث نجد كل شخصية من شخصيات الرواية تروي فصلا أو أكثر حدث أو جزءا من الحدث، فاسحة المجال لشخصية الرواية تروي فصلا أو أكثر وهو ما عدّه الرواة ومن ثم زوايا النظر للحدث الواحد.

أما رواية **الشمعة و الدهاليز** فلا تعمل أية إضافة في التجريب ، بل أعاد التعامل مع التقنيات التي وضعها في رواياته السابقة[2].

فقد استثمر **الطاهر وطار** رواياته من التراث العربي و الإسلامي و العالمي، كما وظف الأسطورة و التراث الصوفي، ومنه نرى بأن أعماله مثلت إضافة نوعية في التجربة الروائية.

لم تقتصر الكتابة التجريبية على **الطاهر وطار** و **واسيني الأعرج** بل ظهر في الساحة الإبداعية ثلة من الأدباء حاولوا الغوص في متاهات الحداثة السردية، مسلحين بأدوات تجريبية مثل: **رشيد بوجدرة، الحبيب السائح، أحلام مستغانمي،بشير مفتي، أمين الزاوي، عزالدين جلاوجي،**

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص30-31.
2- المرجع نفسه، ص32.

فكتاب الرواية التجريبية جددوا وأبدعوا في مختلف الجوانب الفنية مما جعل الرواية أكثر انفتاحا و حداثة.

- صنع الله ابراهيم:

من مواليد 1937 لمدينة القاهرة بمصر، كاتب و روائي متخرج من معهد موسكو للسينما بدبلوم الإخراج السينمائي سنة 1974، عمل مترجما و محررا ومديرا للتحرير في العديد من دور النشر ووكالات الأنباء، حاز على عدة منح لدراسته السينما، كما نال جائزة كتاب ثقافة الطفل العربي سنة 1981 ، وجائزة سلطان العويس سنة 1993.

من أعماله: " **تلك الرائحة**" رواية 1966، "**اللجنة**" 1980 ، "**اليرقات في دائرة مستمرة** " رواية علمية 1980 ، "**الصخر الأسود يتلقى إنذارا**" ، "**حكايات علمية للأطفال** "1989،" **رحلة السندباد الثامنة**" قصص تاريخية مصورة للأطفال 1989 ، "**الدلفين يأتي عند الغروب**" رواية 1983[1].

ومن رواياته أيضا رواية " **ذات**" التي تستمد حداثتها من نزعتها التجريبية التي تطرح من جديد إشكالية و طبيعة الجنس الأدبي، ولا شك أن المتتبع لأعمال **صنع الله،** منذ صدور الرواية الأولى التي كتبها "**تلك الرائحة**" يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة إلى خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية العربية وزعزعة طقوس التلقي التقليدية التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمنا طويلا[2].

إن التجريب عند الروائي **صنع الله إبراهيم** اقترن بالنصوص الوثائقية بالدرجة الأولى فهو يثبت و يؤكد أن بعض الروايات التجريبية تحتوي على الإبداع و العولمة ، وقد كان كتابه **إنسان السد العالي** ، الذي اشترك في تأليفه مع **كمال القش** و رؤوف **سعيد** بعد خروجه من السجن ثمرة اشتغاله بالصحافة التي ستؤثر تأثيرا في تأليف روايته الشهيرة **نجمة أغسطس**

1- سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، ص217.

2- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص301.

ايميل صنع الله إبراهيم إلى ضرب من الموضوعية والحيادية في التعبير عن مثل هده القضايا وفي اللغة الروائية عامة[1].

وقد أثار **صنع الله إبراهيم** في تقديمه رواية **تلك الرائحة** إلى إشكالية الكتابة، كما طرحها على نفسه عندما بدأ في صياغة عمله الأول مؤكدا أن تفكيره في الإبداع تجلى في سذاجة الشباب وحماسه للصياغة التي ألهبت خيال الكتاب المصريين في الخمسينيات والعلاقة بين صورة العمل الفني ومضمونه.

مفهوم التجريب لدى **صنع الله إبراهيم** اقترن بمعنى التوثيق وحشد النصوص الوثائقية في الرواية، وهذا ما أكده وأشار إليه في أعماله الروائية الإبداعية، وقد استطاع من خلال أعماله إبراز النزعة التجريبية وتغيير كل الطرق التقليدية السائدة، وهذا ما قام به في رواية "**ذات**" حيث يكمن البعد التجريبي فيها في أنها خطاب توثيقي صحفي يعتمد على الأسلوب المباشر.

- عبد الحميد بن هدوقة:

شاعر وروائي، وقاص، ومترجم، ولد في 09 جانفي 1975 بقرية الحمراء التابعة لمنصورة، بولاية برج بوعريريج، صاحب أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية **ريح الجنوب** التي نشرت سنة1971 ، له عدة روايات وقصص قصيرة ، كما شغل العديد من المناصب .

تعلم في معهد **الكتاني** بالجزائر، وجامع **الزيتونة** بتونس ، وكذلك في معهد الفنون الدرامية، كما درس الإخراج الإذاعي والمسرحي، تحصل على دبلوم في تحويل المواد البلاستيكية، وعمل في إذاعة الجزائر وتلفازها كمدير، ثم مستشارا ثقافيا فيها، ثم عمل في المؤسسة الوطنية للكتاب كمدير مسؤول، ثم رئيس للمجلس الوطني الجزائري و أخيرا أمينا مساعدا لاتحاد الكتاب[2].

1- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ج1، ط2، 2002، ص72.71.

2- سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، ص250.

وله روايات عديدة نذكر منها: **نهاية الأمس، بان الصباح، الجازية والدراويش، ريح الجنوب ، غدا يوم جديد.**

كما له مجموعة من المؤلفات ترجمت لعدة لغات مثل: ظلال جزائرية (مجموعة قصص)، الأرواح الشاغرة (ديوان شعر)، الأشعة السبعة (مجموعة قصص)، الكاتب وقصص أخرى (مجموعة قصص) ...

وتقترن تجربة **عبد الحميد بن هدوقة** بظهور نص **ريح الجنوب** عام 1971، والذي يعده النقاد أول رواية فنية جزائرية، مقارنة ببعض النصوص البدائية، وقد أدرك التجريب مداه من النضج في رواية **الجازية و الدراويش** التي تشكل تحولا نوعيا في مسيرته الإبداعية الروائية، كما كانت له أعمال روائية تعتبر محطة هامة في مسار الرواية الجزائرية والعربية الجديدة.

ويبقى التجريب في **أعمال عبد الحميد بن هدوقة** الروائية تأسيسا، إذ بدأ حيا في نصوص **ريح الجنوب** و **نهاية الأمس** و **بان الصباح**، قبل أن يتخلى عن إهاب التقليد ليمر في مسالك المغامرة الروائية في روايتيه الأخيرتين: **الجازية والدراويش** و **غدا يوم جديد** توقا إلى المغامرة السردية ، وهو ما جعله يحقق علامات إضافية نوعية للمشهد الروائي الجزائري[1].

ومن هنا نستنتج أن **عبد الحميد بن هدوقة** كاتب حاول أن يوظف أشكالا فنية متطورة جديدة ، من خلال إحساسه الإبداعي ، وخرقه للتقنيات السابقة لروايته، حيث فضل أن يشق طريقه في مغامرة فردية ، لأن هذا المذهب ونعني به التجريب ليس له حدود أو قيود، فكانت له أعمال روائية تعتبر محطة هامة في مسار الرواية الجزائرية و العربية الجديدة.

فرواد التجريب في الرواية العربية كثيرون فإلى جانب **واسيني الأعرج** و **الطاهر وطار** ، و **عبد الحميد بن هدوقة** و **صنع الله إبراهيم** نجد : **جمال الغيطاني، جبرا إبراهيم جبرا، إلياس خوري، مؤنس الزراز، نبيل سلمان، عبد الرحمان منيف، رضوان الكوني، حيدر حيدر، رشيد بوجدرة، جيلالي خلاص**...الخ.

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص26.

فلكل منهم رؤيته الخاصة حول التجريب إذ "ارتبط مصطلح التجريب في الرواية بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث عن رواية جديدة استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية وظفت تقنيات فنية قطعت الصلة كما شاع من رؤى و أساليب واقعية".[1]

يسعى رواد التجريب العرب دائما إلى البحث عن الجديد وتجاوز المألوف والسائد، وإبداع طرق جديدة ومغايرة من أجل تحقيق رواية جديدة ذات تقنيات تجريبية.

2 ـ رواده من الغرب:

إن المهتمين بدراسة الرواية الجديدة كثيرون ، خاصة في فرنسا ، نذكر منهم: **ناتالي ساروت** ، أ.**روب غرييه** ، **كلود سيمون** ، **روبار بانجي** ، **ميشال بوتور** ، فهؤلاء سعوا للإبحار في مرحلة جديدة للكتابة الروائية ، تنزع نزعة التجريب على صعيد الأشكال المتفتحة على رؤى و فلسفات تستضيئ بها ، ويعتبر **آلان روب غرييه** واحدا من أكثر ممثليها أصالة و ألمعه ، وهي المرحلة التي يميزها ظهور عالم مستقل للمواضيع ، له بنيته الخاصة وقوانينه الخاصة و يمكنه عبره وصده للواقع الإنساني أن يعبر عن نفسه إلى حد ما[2].

– **أ. روب غرييه: A.Robbe Grillet**: ولد سنة 1921 بمدينة برست Brest تحصل على شهادة التبريز في الهندسة الفلاحية سنة 1945 ، وعين مستشارا أدبيا في دار مينوي للنشر سنة 1955 ألف روايته الأولى **الممحاوات Les Gommes** سنة 1953 ثم تتابعت أعماله الروائية: **المتلصص Le Voyeur** سنة 1956 ، و**الغيرة La Jalousie** سنة 1957، و**في المتاهة Dans le Labyrinthe** سنة 1959 ، كما قدم للشاشة الكبيرة مجموعة من الأعمال

1– سندي سالم أبو السيف ، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، والنشر، والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص22.

2– فيصل دراج ، نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط 1، 1999، ص47.

الهامة، ويعتبر منظرا لحركة الرواية الجديدة من خلال كتابه **من أجل رواة جديدة Pour Un Nouveau Roman** سنة 1955.[1]

اهتم **روب غرييه** بالرواية الجديدة كثيرا، وذلك من خلال نشر أعمال روائية تتمحور حول تطبيق تقنياتها الجديدة، حيث شكلت أعماله تنوعا فكريا ورغبة في التحرر .وبدأ نشاطه الأدبي في مجلة الاكسبريس L'express بمجموعة من المقالات يدعو فيها إلى التجديد مشيا إلى المفارقة الكبرى بين أبطال كافكا ، والشخوص البلزاكين و نيقد الرواية الفرنسية السائدة بأشكالها المختلفة ، كما يبطن عنوان كتابه **من أجل رواية جديدة Pour Un Nouveau Roman**هذه الدعوة الملحة إلى تجاوز الرواية التقليدية التي ازدهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر و أنتجت شكلا سرديا أصبح لدى الكثير من كتاب عصره بمثابة الجنة الضائعة في الرواية الفرنسية[2].

ـ ميشال بوتور: Michel Butor :

من مواليد 1926 بمدينة مونس ان بارول Mons-En-Barœul ، من أبرز رواياته: **ممر ميلان Passage De Milan** سنة 1954 ، **جدول الأوقات L'emploi Du Temps** سنة 1956 ، **التعديل La Modification**سنة 1957 ، ورواية **درجات Degrés** سنة 1960 ، كما نظر للرواية الجديدة من خلال كتابه **بحوث في الرواية الجديدة** سنة 1972 [3].

هذا الكتاب يعد ربحا مهما بالنسب للرواية الجديدة، فهو يعرفها بأنها " رواية تقدم لنا العالم بقضاء محتوم، عالما خاطئا، ويضيف: إن الروائي الذي يرفض هذا العمل – يقصد هنا الرواية الجديدة – لا يقبل العادات و التقاليد رأسا على عقب، ولا يفرض على قارئه أي جهد خاص، و لا يجبره أبدا على العودة إلى نفسه بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتسبة

1- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص45.
2- المرجع نفسه، ص69.
3- المرجع نفسه، ص45،46.

منذ زمن طويل يلاقي بالتحديد نجاحا سهلا و لكنه يجعل من نفسه شريكا لهذا القلق العميق (....) ويكون عمله في النهاية سمّا نافعا"[1].

فالروائي " **ميشال بوتور** " تحدث عن مفهومه للتجديد وخروجه عن المألوف من خلال توظيف الروائيين للأساليب الجديدة التي تغير من الجانب التركيبي و التأليفي للروائي.

ـ ناتالي ساروت Nathalie Saraute: ولدت **ناتالي** في مدينة إيفانو فو بروسيا سنة 1902، ثم نزحت إلى فرنسا حيث استقرت هناك، ألّفت روايتها الأولى التي لم تثر اهتماما كبيرا في البداية بعنوان " **انتحاءات ضوئية** " (**tropismes**)سنة 1939، ثم اشتهرت بمجموعة من الروايات أهمها: **أوصاف رجل مجهول** (**portrait d'un inconnu**) 1949، **الفواكه الذهبية** (**les fruits d'or**) التي نالت جائزة أدبية، **بين الحياة و الموت** (**entre la vie et la mort**) 1968، و **القبة الفلكية الاصطناعية** (**le planétarium**) 1959 أشهر رواياتها. [2]

تربط الروائية **ناتالي ساروت** الرواية الحديدة بعصر الشك الذي انزاحت عنه القيود والمفاهيم الثابتة، فقد جاءت الرواية الجديدة نتاجا لعصر الشك كما رأت ناتالي ساروت في كتابها المرسوم بهذا الاسم، بخلاف عصر البورجوازية الذي أفرز الواقعية، حيث الاستقرار والثبات.[3]

خصصت الكاتبة **ناتالي ساروت** فصلين هامين من روايتها " بين الحياة والموت " لتسرد تجربة الإبداع، و تركز بصفة خاصة على كيفية تقديم إحساس ما، وهي تبحث عن هذا الإحساس لا تجد إلا الكلمات، و بطل الرواية و هو يجسد نفسه في وضعيات مجردة لا يعثر على وحدة

1- بنية سليمة، الرواية الجديدة، أحلام مستغانمي -أنموذجا. مذكرة ماجستير كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر، 2007، ص19.

2- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص45.

3- عدالة أحمد محمد إبراهيم ، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص35.

كيانه إلا في البحث عن علاقة بجزء من الواقع، و إذا كان الواقع هو عالم ردود الفعل الخانق فإن روايته "ناتالي ساروت" تصبح في النهاية قصة التخلص من هذا العالم.[1]

إن الرواية التجريبية بمفهومها الذي أوردناه أطلق عليها اسم الرواية الجديدة، خاصة على أعمال "آلان روب غرييه" و"ناتالي ساروت" و"ميشال بوتور" في فرنسا، وإذا كان "رولان بارت" رفض أن يكون لـ "روب غرييه" مدرسة، حين أطلق هذا الأخير على إبداعه و إبداع "ناتالي ساروت" و"بوتور" بعصر الرواية وأطلق على إبداع ما قبله من الرومانسيين والواقعيين والطبيعيين باللارواية.[2]

ومن هنا يمكن القول بأن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص قد انطلق من مفهوم الحركة كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية مما أتاح لها إنتاج طرائق سردية جديدة.

1- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص84.

2- المرجع نفسه، ص69.

الفصل الثاني:

استراتيجيات التجريب في رواية "ذاكرة الماء" لـ "واسيني الأعرج"

أولا: قراءة في العنوان

ثانيا: ملخص الرواية

ثالثا: إستراتيجية التجريب الموظفة في الرواية

1- الكولاج

2- التناص

3- التراث

4- التعدد اللغوي

5- ألاعيب السرد

6- المفارقات الزمنية

قبل الولوج إلى الحديث عن استراتيجيات التجريب الموظفة في الرواية لابد من الحديث أولا عن عنوان وملخص الرواية.

أولا- قراءة في العنوان:

- لقد جاءت كلمة (ذاكرة) في العنوان معرفة بالإضافة "ذاكرة الماء"، وكأن هذا تصريح بأن هذه الكلمة قد أفرغت من محتواها، فأصبحت تحمل معان سلبية، ولهذا اقتضت وجود مضافا إليه، يعرفها ويعطيها كننها وخصوصيتها في هذا العنوان، ويحميها من الفهم السيء ولن يصح أن تأتي لوحدها في العنوان حتى ولو معرفة بالألف واللام.

- والذاكرة تعني قدرة النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة واستعادتها، والعلاقة بين الذاكرة والماء هي قراءة الحياة بكل تفاصيلها، فالماء يمثل الحياة، إنها إذن ذاكرة الحياة، ذاكرة الحاضر الذي يتطور حلزونيا، أي أنه يعيد نفسه، ويدخل هذا المفهوم بطبيعة الحال ضمن فلسفة الزمن في الثقافة العربية الإسلامية، التي ترى بأن الزمن يتطور بشكل دائري متضمنا الأحداث والوقائع، وكأنها تعيد نفسها.

- وبناء على ذلك فإن عبارة "ذاكرة الماء" تجعل القارئ من البداية يعيش التناقض والمقارنة الدلالية التي يحملها هذا العنوان، فكيف يمكن الربط بين الماء كمادة فيزيائية وبين الذاكرة كوعي ثقافي ؟

- عنوان الرواية مكتنز بدلالات تحمل طاقات هائلة من الشعر، فالذاكرة نقيض النسيان حافظة وواعية على كل شيء، وهي في الوقت نفسه صنو للنسيان ولكننا لم نألف للماء ذاكرة، ويمكن إسقاط كلمة ذاكرة في العنوان التي تحمل في الرواية تاريخا لكل ما هو مؤلم وشديد على الأستاذ الجامعي، بطل الرواية والسارد لها، ومادامت الذاكرة تحمل كل تلك الأشواك، فإن الأستاذ الجامعي يختار لها الرواية وسيلة لإخراجها من عالم الكتب، ولهذا تتقاطع دلالة الذاكرة

"الألم في العنوان مع دلالة الثابت" الرواية التي تحسن نقل الألم لإراحة النفس منه، والتنفيس عنها ولو قليلا.

– إضافة إلى العنوان الرئيسي "ذاكرة الماء" يوجد عنوان فرعي وهو: محنة الجنون العاري، انطلاقا من مقارنة تركيب العناوين نجد أن "ذاكرة الماء" تتكون من: مضاف + مضاف إليه + صفة، أما "منحة الجنون العاري" فتتكون من: مضاف + مضاف إليه + صفة، فالذاكرة "المحنة" الماء الجنون" أما "العري" فلا يقابلها من العنوان الرئيس صفة، ربما لأن الروائي يريد أن يطلق الماء ولا يقيده، ليمنحه القدرة على الانسياب والتدفق، وذلك ما يحدث خلال الرواية التي تتداعى فيها المشاعر والذكريات، والآمال والمخاوف في حركية دائمة بين الماضي والمستقبل، رغبة في رسم ملامح "الماء" الحياة من خلال الذاكرة.

– وتصبح الذاكرة محنة بسبب انقطاع مادة الذاكرة من موضوعها، فكل شيء تغير بشكل رهيب، المدينة، الناس، ...، فمحنة الذاكرة تتمثل في انمحاء مقابلها المحسوس في الواقع، مع عدم قدرتها على الانمحاء حتى تصبح الذاكرة هذه الحياة (الماء) توازي الجنون نفسه.

– كما توحي لفظة (محنة) إلى فترة صعبة مليئة بالمتاعب، وهي فترة امتحان صعبة كل ما فيه ضرب من الجنون والهستيريا، جنون لا تفسير له، ولكنه مفضوح وعارم «جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبلاد والسرية والمنفى، معاودة الحياة من الصر في سن الأربعين، والتهام كم لا يُحد من الورق والأقلام ... والحبر ... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف».[1]

– فعلاقة المحنة بالجنون بالجنون علاقة منطقية، أما علاقة الجنون بصفة العري فعلاقة حجازية.

1– واسيني الأعرج، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط 4، 2008، ص10.

– وإلى جانب هذا التعالق بين العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي، يؤسس كل منهما فضاء الدلالي عن طريق توضيح العلاقة بين "ذاكرة الماء"، وبين المحنة والجنون العاري من جهة أخرى وهي علاقة افتراضية.

ثانيا: ملخص الرواية:

تصف الرواية فترة هامة وحرجة من تاريخ الجزائر، وتضعها مباشرة في مواجهة نفسها بعد أكثر من أربعين سنة من الاستقلال وصلت فيه الجزائر إلى طريق مسدود بفعل الفساد السياسي والانحراف الثقافي، وهي فترة اصطلح تسميتها بالعشرية السوداء التي لا تزال تعيش أثارها إلى اليوم.

تروي لنا الرواية إحدى أيام الأستاذ الجامعي –موح– الذي قرّر البقاء داخل خيرات الوطن وقيامات حرب الجزائر التي أشعل جحيمها قتلة متعطشون للدّم، متشوقون للصحراء، رافضا أن يترك الفاشية الدينية الرعوية لتصبح قدرًا بلا مقاومة تاركًا زوجته وابنه في باريس، يستعرض فيها الفترة الأصعب من تاريخ الجزائر والتي كانت تقترب من حرب أهلية بعد نجاح التيّار الديني في الوصول للحكم في انتخابات تشريعية في مطلع التسعينات، حيث قام بسرد معاناته رفقة عائلته بل والشعب الجزائري بأكمله في هذه الفترة (العشرية السوداء) فترة الرّعب والقهر والعنف التي أدّت إلى تشتت أفراد عائلته.

هذا البعد لم يزد العائلة إلا تماسكا ويبدو الأمر جليا من خلال الرسائل والمكالمات الهاتفية المتبادلة بينهم، وبعد وصف حالة الفزع التي تعرفها الجزائر ويعيشها المواطن يعود الأستاذ بذاكرته إلى الوراء إلى وقت طفولته فيتذكر الحديث الذي قالته العرافة لأمّه قبل ولادته، كما يعود إلى قصاصات الورق التي كان يحتفظ بها وما كتل فيها من أخبار، وكيف أحبّها، تمخّض عن هذا الحب حمل غير شرعي، زاد إلى السفر من سوء الأوضاع في المجتمع تحرم

عنده هذه الأمور، ما أدى بهما الذهاب إلى دمشق وإنجاب ياسين وبعده ريما ثم العودة إلى الجزائر.

بعد العودة إلى الجزائر دفنت الذاكرة من جديد، ونفي الأولاد داخل أوهام من الحكايات والخرافات.

تتراقص الأفكار في مخّه وتعود ذاكرته إلى القرية التي يسكنها وهو صغير مع أخته، يتذكر كيف تقاسم أهملها الغنائم بعد خروج الاستعمار وأخذ الخال بالحاج نصيب الأسد،كما تذكّر صديقه جون الذي كان مولعا بالموسيقى، فقرّر السّفر لتحقيق حلمه بعيدًا عن والده الصوفي.

ثم يعود بفكره لجدران مكتبه المليء بالقصاصات، الجرائد المصفرة، ويقرأ أخبارها لعله يجد شيئا جديدا، وبعدها يتحدث عن أعلام القرية: عمي إسماعيل وفلسفته للحياة ونظرته السياسية الوطنية، وحال البلاد كيف أصبحت.

مريم أرادت أن تخرج موح من البلاد، لكن دون جدوى ذهبت هي وياسين وتركت معه ريما الصغيرة، التي تبحث في عالم الطفولة عن أسئلة تخرج أباها من وحدته المخيفة، تخرجه من دوامة أوراقه وأفكاره التي غرق فيها، بعدها يصف لنا لهفة ريما عند رؤية أمها، وكيف تلتصق بصدرها من شدة الشوق والحنين إليها، وابنه الذي جرى يعانقه بحرارة، ثم يسافر بنا إلى الشقة التي تسكنها مريم التي تعرف عليها.

اشتاقت له مع الحيرة والخوف الذي لم يفارقها رغم سفرها في اليوم الموالي، يجوب شوارع باريس فيلتقي بأصدقاء هاجروا البلاد رغم حيهم لها ويتأسفون على أصدقائهم الذين اغتيلوا على أحلامهم التي دفنت معهم.

يتصفح السارد الأوراق من جديد ليتذكر أيام ذهابه إلى حمام رفقة أمه التي تمضي النهار بأكمله داخله، على عكسه يذهب لتأمل سيدة الزحام، تلك المرأة الجميلة التي تحمل في

كفها حمامة بيضاء، لكن فرحته بها لم تستمر لأنه تم ردمها من قبل رئيس البلدية بمناسبة الاحتفال بالعيد الوطني، ووضع في مكانها نصب تذكاري للشهداء وتحويل الكنيسة التي بقربها إلى مسجد، فهو يحزن ويبكي بحرقة لا أحد يسمعه.

بعد العودة بذاكرته من الطفولة يدخل في حزن عميق بعد موت جلّول، وحزن ريما لمقتل يوسف وعزيز وتفقد بعض مميزاتها.

ثم يصف لنا كيف قضى عيد ميلاد ريما بعيدا عن زوجته، قضاه على شاطئ البحر يتأمله وكل حياته التي تأتيه دفعة واحدة.

وبعدها انتقل إلى وصف رحلته مع ابنته إلى المدينة القديمة، يجوب أزّقتها تتدفق ذكرياته متبوعة بالأحزان على الحال التي آلت له نصبها التذكارية، القصر الذي أصبح مكان للمزبلة، نادي الرسّامين نصفه منهار، كل شيء صار خرابا مثل خراب عقول المسؤولين لهذه البلاد التي تغرق تدريجيا في دوامة الانهيار.

ينهض ذات يوم يزور أوراقه كالمعتاد ويفكر في ريما التي أصبحت مثله تلجأ للكتابة كي تنسى همومها أو تدون بعض الكلمات السوداء عن الحياة السوداء التي تعيشها، أمرها بقلمه لأنها ستصير نصف ميتة مثل والدها.

ثم يجمع أوراقة فيجد غلافا أزرقا مثل زرقة ماء البحر، إنها رسالة مريم، يفتحها وتنفتح مع نافذة الذاكرة، زوجته التي تتساءل في حيرة عن حاله، وكيف يواجه الموت يوميا عن أيامه معه في باريس، يكمل قراءة الرسالة ويشعر بالفراغ والحنين يريد تغيير قدره، لكن ليس بعيدا عن وطنه، وهذا الوطن هو الموت المحقق...

ينهض ذات يوم يجد ريمة مريضة مصفرة ليست كعادتها تقوم من فراشها تلاعب قطتها، وتأتي بكراسها التي تدون فيه كلماتها المجنونة مثل أبيها.

ثم نسافر بين أوراقه وأنامله وأقلامه إلى ذكرياته من جديد التي تصب علينا قطرة قطرة كالملء فهي ذاكرة الماء الذي يطفو من صدره من أعماقه، يقلب دفاتره ولا يجد سوى محاضرات كتبت لتلقى على مسامع طلاب الجامعة الذين غرقوا في الشيوعية والتقتيل والتخريب، أو يجد في دفاتره مساحة يسقط عليها مكنوناته من اشتياق لمريم وياسين، وحيرته على ريما وتعلقه بالمدينة الحزينة، وحلمه في اجتماع أسرته بسلام.

يواصل "موح" التنقل بين أروقة المدينة التي يعلو فيها الرصاص وبين قطرات الذكريات التي يعلوها الحزن والحيرة والخوف من المستقبل، هذه المرة لما اشتد تهديد الجماعات الإرهابية أصبح يتنكر بشوارب غليظة، ونظارات وشعر ملون ببرنيطة مغربية على رأسه، وتستمر حياته بين الخوف والذهاب للمقبرة لدفن شخص عزيز، بين الحديث عن الوطن العربي، عن فلسطين، عن الصحافة، عن النهايات المفجعة التي تنتظره، الخوف على صحة ريما التي أصبحت حساسة للوضع المزري، وعن غياب أمّها وأخوها.

يعيش كل يوم في حياته بالتعرف على عقلية الفرد الجزائري خاصة أثناء تنقله في سيارة الأجرة أين تجاذب أطراف الحديث مع السائق الذي دخل معه في نقاش حاد حول الحلال والحرام، اليهودي والمسلم، عن الفتاوى علي بلحاج والجهاد المقدس.

وهكذا كان "موح" يتشاجر مع بنات أفكاره، من شدة الخوف والفزع صار يتخيل رجالا تتبعه بخطوات سريعة في السّلم، يتهيأ له سيذبح...

وهكذا بقي إلى أن غفي فوق سيره بعد مشوار متعب.

ومنه فمضمون الرواية يتلخص في أن الكاتب عاش مرحلة هيجان أم انفصام لشخصية تتصارع ماض وحاضر تعيس، حزين، مخيف، من الأوضاع السائدة في البلاد وبين مستقبل مهم وغامض له ولأسرته.

فالرواية أقرب إلى نصّ أدبي طويل على شكل رواية، تحتشد فيه تفاصيل كثيرة وحوارات غنيّة سكب فيها "واسيني" طفولته ودهشته وعدم اعتياده على البشاعة، ملأها بالجمال ورسم خطوطها بالنّور البنفسجي، كتبها على طول عامين، تنقل فيها بين مدن كثيرة ابتدأت بالجزائر، وانتهت عندها، بدءًا من شتاء 1993 إلى 1995، وكان الكاتب طوال العامين يحلم بشيء واحد صغير، كبير بالنسبة له، وهو أن يكمل هذا النص قبل أن تسرقه رصاصة طائشة، نكاية في القتلة، حيث كتب في بداية مقدمة كتابه "وها أنا ذا بعد هذا الزمن الكثير الذي لا يساوي الشيء الكبير أمام من فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلا برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاء لهذا الماء ولتلك الذاكرة".

والرواية مكتوبة بلغة شاعرية بأعلى مقامات الحزن والحرب، ينقل فيها معاناة الشعب الجزائري الذي يعيش مفتقرا للأمان، مدججًا بحب وطن لا يوفر له هذا الأمان، وسجينا بين حيرته وحريته ومحاصرا بالمسلحين المتشددين الهمجيين.

ومنه نخلص إلى القول بأن "ذاكرة الماء" لا تحوي قيمة تاريخية أو معرفية أو حتى روائية كبيرة، فلا دهشة في تسارع أحداثها ولا تشويق أو حبكة روائية معتبرة، لكنها مسبوكة بالعطر والرّقة وبالياسمين ذي العبق المؤلم الذي يخترق القلب كالبارود، وفيها وصف غني جدّا لتفاصيل الجزائر وأسماء شوارعها وحارتها وشواطئها ورمالها.

ثالثا: استراتيجيات التجريب الموظفة في الرواية.

إن التجريب في تصوّر واسيني الأعرج فعل إبداعي حداثي، يستمد العلامات الدّالة على حداثته من تلك المزواجة بين ثقافة الأنا الأصلية وثقافة الآخر الغريبة، وهي المزواجة التي تكسب مذهب التجريب الروائي لدى هذا الكاتب، ومن خلال روايته "ذاكرة الماء"، حاولنا استخراج بعض الآليات التي تصنّف هذه الرواية ضمن رواية التجريب؛ استطاعت تجاوز المألوف والسائد وحطمت قالب الرواية التقليدية، وذلك من خلال الاستراتيجيات الآتية:

1 -الكـــــولاج:

يعرّف الكولاج بأنه "عملية رصّ وإلصاق -كما يدلّ الأصل الاشتقاقي لكلمة- لمواد غريبة لم يسبق لها الاتصال في أثر فني واحد بطريقة التباين أو التجاوز، وهو اختراع ينسب إلى التكعيبية (cubisme)، أنشأه كل من **بيكا و سوويراك** سنة 1912، حيث أدخلا على القماش أوراقا لاصقة".[1]

فالكولاج هو تكتيك فني يقوم على تجميع أشكال مختلفة لتكوين عمل فني جديد، إذ يعتبر من أهم وأجمل الفنون التي تشكل اللوحات الفنية الرائعة.

« وقد ذهب "أراغون" (Aragon) إلى أن الكولاج يترجم عن واقع جديد في الفن، أطلق عليه عبارة "الواقع الشعري" (la réalité poétique)، فإقحام الواقع الخارجي في العمل الفنّي من خلال قطع المواد غير المنتظرة، والتي تبدو غريبة لأول وهلة، يضفي على هذه المواد واقعية جديدة، أوسع وأكثر مباشرة وشمولا.»[2]

وقد عمل واسيني الأعرج على الإتيان بمقاطع خارج الرواية وإلصاقها وإدخالها في متن الرواية، وهذا اللصق أو الكولاج لا يكون عشوائيا أو مصادفة، إنّما يجب عليه أن يكون تابعا

1- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كرم الشريف،تونس،ط1 ،2009، ص60.
2- المرج نفسه، ص61.

للرواية وخادما لها شكلا ومضمونا، وعليه فالتقنية الروائية النّاجحة تكون غير مرئية، وفعالة في بناء الروائية ليشعر القارئ أنّه يقرأ رواية تنبض بالحياة.

ويعتبر واسيني الأعرج من الذين ساهموا في إتقان هذا التكتيك الفنّي أي "الكولاج" والذي نجده في جل أعماله الروائية، ومن بينها رواية ذاكرة الماء، ويظهر لنا ذلك من خلال الجدول الآتي:

النّص	الصفحة	نوعه	موضوعه (الغاية والدلالة)
ابتداء من الأسبوع القادم، سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد، وعليه سيصير يوم الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع، بدلا من يومي السبت والأحد، تم هذا التعبير بالاتفاق بين مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى.	18	مقال صحفي من جريدة الشعب	اجتماعي، سياسي، تغيير باتفاق من الوزارة والمجلس الإسلامي الأعلى. إضفاء الطّابع الديني على الزمن.
ثم تم التعرف على أحد قاتلي المفكّر بوخبرة مدير الدراسات الإستراتيجية ، وكان قد جاء قبل أيام يطلب منه المساعدة للحصول على عمل ووعده الأستاذ بوخبرة على يذل مجهود خاص للحصول على عمل.	21	مقال صحفي من جريدة الوطن	سياسي: التنديد بالإرهاب/ القاتل يقتل من يعمل على استمرار حياته (حياة القاتل)./ اغتيال العلماء والمثقفين/ اغتيال العقل.

الإدارات الوطنية والمؤسسات معنية بالتغيير الذي تم في ترتيب أيام الأسبوع... ابتداء من الغد يصبح هذا الترتيب الجديد ساريا.	25	مقال صحفي من جريدة المجاهد	التأكيد على التغيير التي تم وضعه من قبل، الانصياع لما هو ديني.
9 جوان 1965، التصحيح الثوري يضع حدّا للشعبوية.	39	مانشيت، من جريدة الشعب (...) 196	خدع السياسة التي تكرّس الدكتاتورية (تحذير وتنبيه)
وجد الشاعر الفرنسي "جون سيناك مذبوحا تحت طاولة الأكل، وبجانب رأسه قنينة نبيذ (سيدي ابراهيم)، ويعتقد أن الجريمة هي مجرد تصفيات خاصة، خصوصا وأن سيناك كان لواطيا...	47	مقال صحفي، المجاهد الأسبوعي	تنديد باللاّتسامح.
اغتيل البارحة في الحي الجامعي... بالجزائر العاصمة، الطالب كمال أمزال بضربة سيف على رأسه، أخذ على إثرها المستشفى وهناك توفى	61	مقال صحفي، الوحدة (...) 198	اغتيال الطالب كمال أمزال من قبل جماعة الإسلاميين الذين يريدون السيطرة على الحي الجامعي
تكذيب: السيد... وزير الثقافة والاتصال يكذّب كل الأخبار التي تقول بأن الآذان في التلفزيون	72	مقال صحفي، من جريدة الشعب (...)	الإشاعات التي يتغذّى منها الإرهاب.

الوطني سيتوقف بثه بعد شهر رمضان		199	
سألتني يوما وأن أستقبلك لأودعك من جديد ...	95 إلى غاية 98	رسالة مكتوبة	تشريد العائلات.
اغتيل البارحة في بيته الفنان والشاعر والإنسان يوسف، لقد وجد مقطعا على فراشة وفي يده قلم رصاص يبدو أنه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة على جسده لوحة المعدومين لفرانسين غويا التي أعاد رسمها.	134	مقال صحفي من جريدة الخبر	قتل الفنانين والمثقفين الذين يعارضون الفكر التكفيري، لإرهاب الرأي الآخر.
شوقي الذي فيه نشوتي البعيدة حبيبي	179 إلى غاية 188	رسالة	تشتت العائلات بسبب العنف.
بابا، تهلاّ في روحك، ابق على خير. باي	331	مكالمة هاتفية	تشتت العائلات بسبب العنف.
الحمد الله، لا لا وصلت بخير. راح أشوف، أتفق مع فاطمة وريمة ونجيك	344	مكالمة هاتفية	تشتت العائلات بسبب العنف.

2 -التناص:

لقد تعدّدت التعاريف التي حاولت أن تعطي مفهوما للتناص فنجد أن "جوليا كريستينا" عرفته بقولها "النص إنتاجية وترحال للنصوص، وتداخل نصّي ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات، متقطعة من نصوص أخرى".[1]

فكريستينا جعلت كلّ نصّ عبارة عن مقتطفات من نصوص سابقة، وهذا ما يعرف "بالتناص" وقد ورد لها تعريف آخر "التناص هو تعالق نصوص مع نص بكيفيات مختلفة، وهو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة".[2]

فالتناص شبيه بالفسيفساء التي تتكون من عدة أجزاء وعناصر، ويتحقق عندما يدخل في علاقة ما مع نصوص أخرى، فالنص يجمع عدّة نصوص بتقنيات تجعله بنية متكاملة ومنسجمة، وفي تعريف آخر هو "كل نصّ يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص تناصا".[3]هو كلّ نص يحمل بداخله ألفاظا أو معاني من نصوص سابقة، وإذا كان التناص بهذا المعنى فإن "كل نصّ تأويلي أو كلّ نصّ إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاد ثم التأليف".[4]

ومن هنا فإن التناص هو عبارة عن قراءة لنصوص سابقة وتأويل هذه النصوص وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدّة على أن يتضمن النّص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل نواة له.

1- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص153.

2- د. محمد سعد الله، مملكة النّص، التحليل السيميائي للنقد والبلاغي، الجرجاني نموذج، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص50.

3- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص145.

4- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص40.

ونلحظ في رواية "ذاكرة الماء" حضورا لافتا للتناص، وهذا من خلال تلك القصاصات التي يحتفظ بها السّارد وهي تمثل تناصا صريحا مثل الخبر الذي نشر في جريدة الشعب، عدد 179 الذي غير فيه تطبيق النظام الأسبوعي وفق العطل الإسلامية، ومثال ذلك "ابتداء من الأسبوع القادر، سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد، وعليه سيصير يوم الخميس والجمعة، هما نهاية الأسبوع، بدلا من يومي السبت والأحد. تم هذا التغيير بالاتفاق بين مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى".[1]

وإلى جانب هذا هناك متفاعل نصّي آخر يتمثل في مقطع من أغنية فيروز:

"أنا وشادي عينيا سوا

العبنا على الثلج، واركضنا بالهوا

وكتبنا على أحجار

قصص صغار

لوحنا الهوى...".[2]

هذا التوظيف فيه خروج عن المألوف، فهو يتوقف القارئ، وقد ربطت الروائي لأنها تمجد وتدعو للسلام.

ونلمس أيضا حضور التناص الديني من خلال الآية الكريمة " **وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا، بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ** " سورة آل عمران 169.

1- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص18.

2- المصدر نفسه، ص280-281.

وقد كان لهذه الآية أثر كبيرفي النّص الروائي حيث دشّن نصب تذكاري في مدينة تلمسان تكريما لشهدائنا، وكتبت الآية الكريمة بماء الذهب لتخليدهم و"دشّن هذا النصب التذكاري تكريما لشهداء المدينة".[1]

ومن هنا فقد مثلت إستراتيجية التناص إحدى استراتيجيات الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، فلا يمكن للقارئ أن يفك رموز النّص إلا بالعودة إلى تلك النصوص السابقة التي استلهم منها، وبالتالي تنوعت أغراض التناص، ومنه ما كان لغاية جمالية، ومنه ما كان استجابة لإقناع إيديولوجي.

3- التراث:

إن "التراث بمعناه الواسع كل ما خلفه السّلف للخلف سواء ماديا أو معنويا، وبعبارة أخرى هو كل ما ورثته الأمة وتركته من إنتاج حضاري أو فكري، أم فيما يتعلق بالإنتاج العلمي والأدبي، والصور الحضارية التي ترسم واقع الأمة ومستقبلها، وهذا يعود إلى بدء المعرفة الإنسانية للكتابة وبأشكالها وأساليب التعبير بأنواعها، سواء في المخلفات الأثرية أم فيما سجل في وثائق الكتابة".[2]

معناه أن التراث هو كل ما ابتدعته المجتمعات في حركة صيرورتها التاريخية، من قيم وأخلاق لا تزال محفوظة حتى الآن، ومعناه، أيضا،أن التراث هو احتكاك الحضارات ببعضها البعض وإنتاجها للثقافة أسميناها بالتراث.

لذلك"فالتراث العربي، هو المخزون الثقافي والمتوارث من قبل الأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة

1- الرواية، ص120.

2- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ط1، الجزائر، 2009، ص28.

في التراث أم مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أم مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتدعته، سواء في أقواله وأفعاله".[1]

فالتراث يعدّ من أبرز تقنيات التجريب في الرواية الجزائرية، إذ يضفي على النص رونقا وجمالا ويجعله سهلا وبسيطا للقارئ، فعندما يقرأ مثلا شعبيا أو حكمة يحسّ بالحيوية وبمدى سهولة الرواية.

وما نجده في رواية "ذاكرة الماء" من أمثال شعبية وقصص وأغاني ومعتقدات ساهم بشكل كبير في إثراء مضمون النّص وإعلاء مستواه الفنّي. وفيما يأتي أهمّ ما لفت انتباهنا:

أ -**الأمثال الشعبية:**

ومن الأمثال الشعبية الموجودة في الرواية نذكر:

- "عاش ما كسب مات ما خلا".[2]
- "اللسان طويل والفهامة والو".[3]
- "خلطها تصفى".[4]
- "جيت نشكي سبقني واشتكى".[5]
- "هنا يموت قاسي".[6]

1- سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دار المرجاج، القاهرة، (د.ط)، 2007، ص40.

2- الرواية، ص69.

3- الرواية، ص260.

4- الرواية، ص289.

5- الرواية، ص220.

6- الرواية، ص210.

– ما بقى للعمياء، سوى الكحل".[1]

جاء هذا التوظيف نتيجة مزج بين اللغة العربية واللهجة العامية (أي الاستعمال اليومي للغة)، وهو يدلّ على علاقة الشخصية بالواقع ويؤكد واقعية الرواية كونها رصدت الأوضاع الجزائرية السياسية أو الاجتماعية التي كانت سائدة ما بين الفترتين 1989–1993، وهي تمثل فترة العشرية السوداء بالنسبة للجزائر.

كما تعبر الرّواية عن الحياة المعيشية للشخصيات الروائية، وعن لبّ البنية الثقافية وما تحتويه من مبادئ ومواقف، فمخرج رواية " ذاكرة الماء" هذه الأمثال الشعبية كسب الرواية لون شعبي خاص وقربها من الواقع بصورة أوضح، فقارئ الرواية مهما كان مستواه الثقافي والعلمي، يستطيع فهم الرواية ومقاصد الروائي منها، لأنّ أسلوبها بسيط وسهل مفعم باللهجة العامية المتداولة بين أفراد المجتمع.

فهذه الكتابة السردية الجديدة زادت في تكثيف وتفعيل الواقع الشعبي في الرواية كانت جمل موجزة لكنّها معبرة وذات دلالة عميقة، وقد استلهمت جميعها من المخزون الثقافي المحلّي، ومنه فقد استفادت رواية "ذاكرة الماء" من مرونة المثل الشعبي وقدرته الفائقة في التعبير عن التناقضات الحياتية.

ب –الأغاني الشعبية:

التوظيف الشعبي لا يقتصر على المثل فقط، بل يتعداه إلى الأغاني الشعبية، فعند قراءة رواية"**ذاكرة الماء** " نجد أنّها تحمل أغاني شعبية موحية ومعبّرة نابعة من أحاسيس ووجدان الشخصية الروائية في لحظات الحزن والأسى.

1– الرواية، ص72.

ومن بين الأغاني التي وردت في الرواية ما يأتي:

"يا النّو صبي
ما تصبيش عليا
حتى يجي خويا حمّو
ويغطيني بالزربية".[1]

وقد استخدم الروائي هذه الأغنية ليضفي بعضا من الحميميّة على اللّغة باعتبارها حاملة للشوق والحنين والذّكريات الماضية التي عاشها من قبل، لذا نجد أن هذا المقطع فيه جمالية وهذه الجمالية متمثلة في نقل أحاسيس وعواطف جميلة إلى المتلقي، حيث نجده يحنّ إلى وطنه وإلى رائحة المطر في قوله "يا الله. للمطر رائحة في هذه البلاد" [2]. فهذه الأغاني الشعبية عمد الروائي إلى الرجوع إلى ماضيه وإلى أيام الطفولة.

وكذلك نجد أغنية العم جلّول لريما، حيث تقول:

"ريما يا لحميمة
يا غزيلة لميمة
يا بنية لمدينة
روحي وأرواحي يالعروسة
اشر الحلوى الشبالية
وحدة ليك ووحدة لي".[3]

1- الرواية، ص224-225.
2- الرواية، ص224.
3- الرواية، ص126-127.

وهذا الأغنية تعبر عن مدى حبّ العم جلّول لريما، هذا الحبّ الذي جعله يغني هذه الأغنية ويعبّر عن حبه الشديد لها.

إضافة إلى المقطوعة الغنائية الشعبية، بصوت فيروز:

"أنا وشادي غنّينا سوا
العبنا على الثلج، واركضنا بالهوا
وكتبنا على أحجار
قصص صغار
ولوحنا الهوى..."[1]

وتعدّ أغنية جميلة بصوت الفنّانة فيروز، الصوت الملائكي العذب، وفي هذه الأغنية تعبير عن الطفولة والحرب.

فالأغنية الشعبية في رواية "ذاكرة الماء" تحمل طابعا خاصا، والغناء في نظر شخصيات الرّواية يساعد في التغلب على ضغوطات الحياة.

وقد وظف واسيني الأعرج هذه الأغاني الشعبية، لأنها نابعة من صميم الشعب، إذ تعبّر عن خلجانه ومكبوتاته، وأحاسيسه بمختلف المواضيع المتمثلة في السياسة والوطن، واللهو وكل المواضيع التي تمس جوانب حياة الإنسان، فتترك وقعا في النفوس، وغالبا ما تكون الأغنية حزينة ذات أثر ووقع عميق، وهذا ما يجعل الصورة صادقة وعاكسة لحالة وواقع البؤساء والمظلومين الذين يعانون من قهر الإقطاع وجبروت الاحتلال.

1- الرواية، ص280-281.

ج –المعتقدات الشعبية:

من المعتقدات التي تسود المجتمع الاعتقاد بالجّن، التبرك بالأولياء، الإيمان بفعالية السعر، والعدد سبعة...، هذا العدد كثر في الرواية، فقد كرّره الشارد في الرّواية بتوظيف العدد "سبعة" حيث نجده في:

« سبع رصاصات ماداروا والوا، وسيارة خانزة كلاتتني»[1]

« فخيطه أحدهم بسبع رصاصات في البطن»[2]

العدد سبعة، الذي يعدّ أحد الرموز الأسطورية والدينية، وقد تردد ذكره في التوراة والإنجيل والقرآن الكريم، ومن دلالات هذا العدد المبالغة والتفاؤل والصّمود، كما يجمل دلالة البعد والاغتراب، وهو ما يعكس صورة كل من المثقف والفنان، كما يوحي بمعاني القهر والظلم، هو ما يعكس الفترة المأساوية التي عاشتها الجزائر، ومن المعتقدات الشعبية كذلك الإيمان بالأولياء الصّالحين والاقتداء بهم، وذلك في قوله:

"اسمعي يا لالّة مولاتي–بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبيًا، خاصتك، أبشرك، سيكون صبيًا جميلاً، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين...".[3]

4 –التعدّد اللغوي:

" تعرف الرّواية بأنها جنس أدبي مفتوح على مختلف طوائف المجتمع والأجناس، وحتى على مختلف اللغات واللهجات الاجتماعية، بل إنّ الشيء الذي يجعلها جنسا متميزا–حسب ميخائيل باحتين– هو ذلك التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا

1– الرواية، ص325.

2– الرواية، ص323.

3– الرواية، ص15.

منظما أدبيا، واهتمامنا باللغة ومستوياتها، عند الروائي الجزائري واسيني الأعرج، راجع إلى احتفاله –هو كذلك– وعنايته إلى درجة العشق، وهذا ما صرّح به في إحدى حواراته قائلا "عملي الأكبر على اللغة، فهي إغوائي وعشقي،أغوي قارئي بواسطة عشيقة اللغة لكي يدخل إلى الموضوعات الحسّاسة، لأنه بدون هذه اللغة سيظل بعيدا".[1]

وفي رواية "ذاكرة الماء" يبرز لنا "واسيني الأعرج" استجلاء لهذه المستويات، وهذا التعدد اللغوي، ومن أمثلة ذلك ما يأتي:

أ – اللغة العامية:

وتسمى أيضا لغة الحياة اليومية أو لغة الشارع، حيث تعتبر أداة للتواصل، وربما استخدمها السّارد ليبث الواقعية في الرواية.

ومن أمثلة اللغة العامية الحوار الذي جرى بين الأب موح وابنته ريما:

- "بابا، مراكش مليح، تفكر في ماما وياسين؟
- فيهما فيك، في هذه المدينة إلى تموت، في الماس الطيبين الذين تملأهم الأسئلة المستعصية.
- بزاف عليك هذا العمل، خلّ شوي للغد.
- ...أف يا بابا، أنت مثل ماما، كي تحب تركب راسك تركبه.
- شفت يا ريما، أنت تكبرين بسرعة
- آه يا بابا، أنت تعرف خير مني، النّاس في هذه البلاد يكبرون بسرعة ويموتون بسرعة".[2]

1– حنينة طبيش، مستويات اللغة في روايات واسيني الأعرج، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة خنشلة، الجزائر، ع9، 2016، ص11.

2– الرواية، ص49.

وفي حوار آخر بين مريم وزوجها موح تقول:

- "مالك عندك شي حاجة؟
- لا، غير شوية ألم في القلب، كالعادة، ينغزني ويروح.
- وكيف قلبك؟
- مثل قلوب جميع الناس، كل يوم يضيق قليلا.
- يكفي، ما تتمسخريش، أنا أسألك عن صحتك".[1]

وكذلك قول الأم:

- "ياخي وعلاه قتلوه؟ كان ناس ملاح مسكين، حدّه حد روحه.
- يا خو نقول لك الصّح الصّح، مادارش مليح، كان صحفيا شيوعيا، شتم المؤمنين في كتاباته، هكذا سمعت ولاد الحومة يقولون.
- ما نعرفش نقرا، ولكن شفتو يشري الجريدة كل صباح، يقول صباح الخير، ثم يعود إلى بيته.
- حتى أنا منعرفش نقرا، بصح الناس إلي يعرفوه قالوا لي بلي صحفي شيوعي".[2]

إضافة إلى هذا فقد وظف واسيني الأعرج بعض الكلمات البذيئة المخلة بالحياء التي تجعل القارئ يفرّ من الرواية.

وما تجدر الإشارة إليه أن توظف اللهجة العامية الشعبية في الرواية لا ينفي عنها شعريتها، "بل إنه يضفي عليها مسحة جمالية تكتسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص بعده الواقعي، وإن رأى بعض الدّارسين عكس ذلك، ففي تقديرهم أن الكتابة الرواية عمل فنّي جميل يقوم على نشاط اللغة الدّاخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة، وإذا كانت غاية الروائيين

1- الرواية، ص93.

2- الرواية، ص200.

العرب المعاصرين هي أن يؤذوا اللغة ليس بالمفهوم الفنّي، ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء ، بتسوية وجهها وتلطيخ جلدها، وإهانتها يجعل العامية لها ضرة في الكتابة... فلم يبق للغة العربية إلا أنتزم حقائبها، وتمتطي ركائبها، وتمضي على وجهها سائرة في الأرض لعلّها تصادف كتابا تحبّونها من غير بني جلدتها، أمام كلّ هذا فإننا لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار، ونؤثر أن يترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي... فلا واقعي، ولا تاريخ، ولا مجتمع، ولا هم يحزنون... وإذ هي إلا أساطير النقاد الآخرين، وهذا الرأي صائب إلى حد كبير خاصة فيما يخص النزول باللغات إلى المبتذل والفاحش من القول [1]، وهذا ما سجلناه في بعض المقاطع الحوارية التي لا يتورع الأعرج فيها عن استعمال الألفاظ النابية، وهذا في تقدير الدّارسين تنازل مجاني، ومحاولة للاقتراب من قارئ لا يقرأ، وعادة ما يصدر هذا الصوت اللغوي المبتذل عندما يحيل الراوي الكلمة للشخصيات المعارضة لإيديولوجيته، لذا فهو لا ينطقها إلا ليبين مدى الانحطاط الفكري الذي تتمتع به هذه الشخصيات"[2]

ب –اللغة الفرنسية:

حضر هذا المستوى اللغوي في نصوص الأعرج ليكوّن نمطا طبقيا بالدرجة الأولى، ألا وهو النمط المثقف الذي يشكل بؤره الصراع والتعاطف في نصوص الكاتب، وهو الاستحضار الواعي لغة الفرنسية تواتر في جل رواياته[3]، ومنها رواية ذاكرة الماء التي عادة ما يجري الحوار فيها باللغة الفرنسية، كما هو الشأن في المقتطف الحواري التالي:

- « Il n’ya pas autre chose, c’est l’indicapacité
- Ce sont des incapables
- Il n’ya pas d’autre qualificatif

1– حنينة طبيش، مستويات اللغة في روايات واسيني الأعرج، ص15.
2– المرجع نفسه، ص16.
3– المرجع نفسه، ص16.

– Malheureusement oui. Rien n'a changé »[1]

كذلك في:

– « Tu sais mon ami, on a vraiment tous besoin de se comprendre et de s'écouter. La peur nous a réduit à l'état primaire.
– C'est vrai, on ne fonctionne plus qu'avec nos instincts »[2]

كما ترد سبيل الغضب والشتيمة: «Merde il faut que je me lève! »[3]

إن هذا التعدّد في اللغات يضفي ميزة على الرواية، فالروائي عاش فترة الاستعمار أي أنه يجيد اللغة الفرنسية لدرجة أنه يتقن الكتابة بها.

لكن العملية صاحبتها سلبيات كبيرة وأهمها الإكثار من الحوار باللغة الفرنسية الأمر الذي أثر إلى حد كبير على محتوى الرواية، وخطها البياني التطوري.

إن يدرك جيّدا سلبيات الإكثار من الحوار باللغة الفرنسية، ولكنه مع ذلك بالغ في إيراد النصوص ذات الطبيعة الوثائقية.[4]

ما نخلص إليه أن نصوص الأعرج نصوص حوارية بامتياز، تعددت الملفوظات الكلامية لشخصيات روائية، وجاءت خطاباتها متلونة بتلك السياقات الاجتماعية التي تنتمي إليها، حيث حضر المستوى الفصيح ليسيطر على مستوى السّرد ويستحوذ على مساحة معتبرة من الحوار، في حين سجل المستور بين العامي والأجنبي حضورا في جزء مهم من لغة الحوار،

1- الرواية، ص318.
2- الرواية، ص245.
3- الرواية، ص17.
4- حنينة طبيش، مستويات اللغة في روايات واسيني الأعرج، ص17.

وهذا في محاولة من الروائي إضفاء البعدين الواقعي والطبقي على رواياته، ليبقى الصّراع قائما –بين النقاد– حول مشروعية هذا التوظيف في نصّ يصنف ضمن إطار الرواية العربية الفصحى.[1]

5 – ألاعيب السّرد:

تعرّف آمنة يوسف السرد بقولها: "نقل الحداثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية" [2]. ومعنى ذلك أن السّرد هو الطريقة التي يعتمد عليها الكاتب أو الروائي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فالسّرد هو نسج الكلمة في صورة حكي، كما أنّه إعادة متجددة للحياة، تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات وأحداث وما يؤطرها من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السّرد وسيرورة الحكي وفقا لتعدد لغوي وإيديولوجي وفكري، يتسع ليشمل مختلف الخطابات.

وفي رواية "ذاكرة الماء" يبدو السّرد متعددا ومتناوبا في الآن ذاته، فهذه الرواية تحوي بعدا رافضا للأشكال المعهودة، فالروائي صاحب أسئلة خاصة سعى إلى صياغتها صوغا فنيا متوافقا والسياق الاجتماعي السياسي، الذي عاشته الجزائر في فترة التسعينات، ولو دخلنا عالم الرواية لوجدناه ذاكرة مثقف جزائري يلتفت إلى ماضيه الحزين، ويتحرّك في الحاضر بيت تعدّد الأقوال واختلافها... في هذا الفضاء الذي يلفّ وجوده ويختلط فيه الوهم بالواقع ويتماشى التاريخي والبشري.

كل شيء يبدو متداخلا في هذه الرواية لدرجة تكون القراءة فيها متعبة، ومتقطّعة مصحوبة في الوقت نفسه بمتعة الاسترسال مع حركة السّرد نفسها، والرضى بالدخول في دهاليز عالمها، فالتداخل فيها تزييني جميل.

1– المرجع السابق، ص17–18.

2– آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1995، ص27–28.

إنّ "ذاكرة الماء" تغري قارئيها، إلا أن القراءة النقدية أو المحاورة تبدو صعبة، محفوفة يتعب فك التداخل الموجود فيها، الذي يخلق جماليته الخاصة المتّسمة بالبساطة والغموض في آن واحد، مستعملة لغة الكلام المباشر حينا، والميل للترميز حينا آخر، جامعة بين التدوين والشعر، والموروث الشعبي المحمول على صور الوهم والواقع.

ينتقل السّرد في رواية "ذاكرة الماء" إلى عدّة روّاة من مريم، ريما، فاطمة، إيماش، فادية، سليمان، جوني، عبد ربّه، جليلة، الفنّان يوسف، وغيرهم لأنّ شخصيات الرواية متعددة، إلا أن العناصر المهيمنة في هذه الرواية هم: الأستاذ الجامعي وزوجته مريم، وابنته ريما، وهذا يصبغ الرواية بمبدأ تعدّدية وجهات النظر أو (الرؤى).

يتوارى الراويين الفينة والأخرى، حيث يبدأ روايته باسترجاع ذكريات ماضيه بدءًا ممّا قالته العرّافة لأمّه بأن هذا الوالد سيقتل بالحديد، حيث يطل علينا الراوي مستخدما ضمير المتكلم "أشعلت الضوء الخلفي للصالة، شرعت النافذة عن آخرها، خيط من الهواء البارد يتسرّب عبر جسدي بهدوء.."[1].

يستخدم الأستاذ الجامعي ضمير المتكلم (الأنا) في الكشف عن عالمه الداخل، أي حين يتوغل في نفسه ليكشفعن قلقه وخوفه من الموت "أقنع نفسي من جديدة يجب أن أخرج لأني لو بقيت ها هنا سيكون كل الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له، لكن؟ ! إذا خرجت واندرت باتجاه المدينة، ستكون غوايات الشارع قد قادتني نحو الموت" [2]. كذلك يستخدم ضمير (الأنا) من خلال الذكرى، حيث يسترجع ذكرى جدّته التي ماتت منذ عشرين سنة.

يستعمل الأستاذ الجامعي أكثر من رؤية في تقديم الأحداث، حيث يستخدم الضمير الغائب (أي الرؤية من الخارج- الراوي يعلم أقل ممّا تعلمه الشخصية)، عند رؤية بعض

1- الرواية، ص15.

2- الرواية، ص16.

الشخصيات للأحداث الخارجية ولسلوك الآخرين وحواراتهم، يقول: "كان سيّدا للإشاعة عند ما كنا طلبة، كل صباح يأتي بكومة من الأخبار ليت أدري كيف تصله" [1]. "كذلك، حد كل النّاس كانوا يتحدثون عن يوسف وشاعريته المرهفة وخصوصيته، صار الكل يعرف أن هناك فتانا اسمه يوسف قتل بشكل متوحش".[2]

إن مريم وإن استخدمت في حديثها (أنا) للماضي فهي تقدم الأحداث من رؤية ذاتيه أو من تيسر داخلي، كذلك استخدمت ضمير (نحن)، وهذا ما يُلمس جليا في فقرة مريم « في الماضي القريب كنّا نتحدث بشوق وحزن كبيرين عن أصدقائنا الفلسطينيين، الذين سُرق منهم وطنهم وحقهم في الحياة... كنّا نتحدث عن أصدقائنا العراقيين، الذين تشردوا قبل الحرب...» [3]، كما يقدم لنا الراوي شخصية ريما، وفاطمة وسليمان وسائق الأجرة، كلها بضمير (الأنا)، فيمكن الأستاذ الجامعي من التحرك والاتجاه نحو الماضي والحاضر.

وقد استعان الروائي على التعدد والتناوب بتنوع السّرد من ذاتي إلى تاريخي، كالتلازم بين التوجه الذاتي من شراسة الإرهاب إلى تذكر الطهطاوي على مشارف باريس وإثارة سؤال العلمانية وجرأة أتاتورك في الوقت نفسه: "تنتابني مشاهد القيامة، استحضر وجه مصطفى أتاتورك وأن أصرخ، الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد، عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس، وهو يحاول أن يفتح صدره نحو المدينة، ومتاحفها ومقاهيها وماكيناتها، ويبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف الذي لم يغادر يمينه، هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك؟

1- الرواية، ص261.

2- الرواية، ص298.

3- الرواية، ص181.

أوف أشعر أن بأن هذا اليوم استثنائي، وعلي أن أقوم بكلّ الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة، والقيام بمهامي الاعتيادية، المرور على الجامعة، المطبعة، الحوار مع نادية، قالت وهي تكلمني في التلفون.

لا تعطني اسم مطعمك فأنا أعرفه، نتفق فقط على الوقت، ثم حضور التجمع الاحتجاجي، الجنازة، فالعودة إن كانت الرحلة ميمونة".[1]

أو التلازم بين سرد الجوهر وسرد الأعراض، من خلال إثارة القضايا وملاحظة التفاصيل العريضة الدّالة في الوقت نفسه، مثل الحديث عن الاختبار بالبقاء في الجزائر، بينما تلح زوجته مريم على أهمية البقاء سليما، ثم يستغرق الحوار بينهما في أعراض القضية الجوهرية « يكفي من المديح الخاوي، أكتب حتى لا أموت... تسألني عن أحوالنا، نحن مثل بعضنا البعض تماما لا شيء تغيّر... لم يكبرون ونحن نشيخ بشكل جنوني.

- توحشناكم
- واحنا كذلك
- يا خويا يرحم والديك، ألم تقتنع بعد بأن الموت صار عند بابك؟
- عارف مخي صار معلقا... المؤكد أن الحياة هنا أقل تعقيدا ممّا تتصوره، الموت حاضر يوميا، لكن الناس مصرون على الحياة وإلى النهاية.
- يا رجل عن أي حياة تتحدث؟ لأجل من تنتحر الآن؟ من أجلنا، لسنا في حاجة إلى شهادات جديدة من أجل الوطن؟ يريدك واقفا تدافع عنه ولي في قبر.
- أنا عاجز عن تفسير هذه العيشة التي صارت تملأني.
- أنت هو أنت عندما تصمّم لا تسمع إلا نفسك، ليكن، هل نزورك ضروري إلى المدينة؟».[2]

1- الرواية، ص48.

2- الرواية، ص191.

أو التلاؤم بين وصف الطبيعة ووصف النفس ووصف التاريخ ووصف المكان توسيعا لمدى المنظور السردي، مثل تداعي السجن لدى مقتل صديقه الفنّان يوسف "ومع ذلك قتلوك يا صديقي، وأسكتوا البحر، وغيبوا الشمس مبكرا.

أقوم من على الطاولة الكبيرة، أدور داخل بياض الحجرة، أطّل من النّافذة صوب البحر، الظلمة مازالت تلفّ المكان، ولا شيء يوحي بأن انشغالا ما يملأ زوايا المدينة، شيء ما يعذبني في عمق الأعماق، لم أتعوّد على تحمّله بسهولة، أقول في خاطري لابدّ أن يكون القراصنة الأتراك الذي مروا على هذه الدنيا قبل الآن، قد امتصوها وحوّلوها إلى خراب بعد أن حكموها بالنصل، والقيمة والخديعة.

لم يبق على الصباح إلا بضع ساعات، زرقة البحر ما تزال داكنة وسط ظلمة لا تخترقها إلا السفن الصغيرة، الرّاسية في مكان ما داخل هذا الساحل الواسع، الذي بدأ يضيق وفجأة لا تظهر إلا أنوارها وهي تتلألأ في العمق مثل النجوم العاتمة على سطح البحر".[1]

وهذا التلازم يجعل فضاء السّرد منفتحا على عمق التجربة وهولها، ومبتعدا عن مجرّد التقريرية.

6- المفارقات الزمنية:

إن المفارقة الزمنية تعين انحراف زمن السّرد، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرده المتنامي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السّرد، هذه المفارقات الاسترجاعية والاستباقية ظهرت مع ظهور مدرسة تيار الوعي، التي تهتم بمستويات الوعي والذاكرة والحلم وغيرها من التقنيات التي تعمل على بلورة الانحرافات الزمنية بشكل خاص.[2]

1- الرواية، ص23.

2- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص17.

وقد استخدمت هذه المفارقات في الرواية التقليدية، ولكنها لم تكن بكثافة وعمق استخدامها في الرواية الحديثة.

ويتم تحديد المفارقة الزمنية من لحظة انقطاع زمن السّرد عند نقطة زمنية حاضرة، وينحرف باتجاه الماضي أو المستقبل، وينظر إلى الماضي والمستقبل اعتمادا على نقطة البداية التي يختارها الروائي ويجدّد بها الحاضر السّردي، ومنها ينطلق على خط الزمن السردي باتجاه الأمام أو يتوقف ليعود إلى الوراء، ويظل الكاتب يراوح بين أبعاد الزمن الروائي التي حدّدها من خلال تحديد نقطة بدء الحكي في الحاضر السّردي.

وتحسب المفارقة بالشهور والسنوات والأيام التي استغرقتها المفارقة، أما سعتها فتقاس بعدد الصفحات في النّص، فكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة السّرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.[1]

إن مرونة الزمن الروائي كونه زمنا فنيا اصطلاحيا تمنح الكاتب الحرية في التنقل، فيصعد ويهبط، أو يتجه إلى الخلق، أو إلى الأمام، حسب ما تقتضيه رؤيته الفكرية والعاطفية وما يمتلك من قدرة إبداعية تشكل بنية الزمن في النص، وهذا ما سيمكن ملاحظته في رواية "ذاكرة الماء".

أ -الاسترجاع:

يعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية السّردية وأكثرها ورودًا على النص الروائي، إذ يروي لنا ما وقع من قبل من أحداث وبواسطتها يتمكن السّارد من التحكم في سلسلة الأحداث والوقائع ويجعلها متصلة مع بعضها البعض.

ومن أكثر التقنيات الزمنية السّردية حضورًا وتجليًا في النص الروائي، فهو ذاكرة النّص، ومن خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي، حيث "يترك فجوة ف بالرواية، ويرجع

1- حميد لحميداني، بنية النص السّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص74.

إلى بعض الأحداث الماضية التي وقعت ما قبل زمن بداية الرواية أو بعدها، ويرويها في فترة لاحقة لحدوثها".[1]

أي أن هذه التقنية تشكل قطعا للتسلسل الزمني، وتفتيتا لتراتيبه، فمن خلالها يعود الرّاوي إلى الوراء للإضاءة على ماضي الشخصيات، أو الأحداث المتعلقة بالسّرد، ومن خلالها تقدم للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث ومجرى الأمور.

وقد وظف الروائي هذه التقنية في رواية "ذاكرة الماء" من عدّة بؤر أو منظورات أهمها: الأستاذ الجامعي، ابنته ريما، وزوجته مريم، وقد جاء الاسترجاع في أنواع مختلفة من حيث مستويات الزمن، وإن كان غلب على "ذاكرة الماء" الاسترجاع الخارجي، الذي تعود أحداثه إلى ما قبل الرواية.

وقدم لهذا الاسترجاع بالوصف المكاني، وأثره في النفس، وحين يكون الظلام ويشتعل الضوء الخلفي للصالة، وتُفتح النّافذة على آخرها يدخل الهواء البارد، فيتذكر الأستاذ حدثا كان قبل أربعين سنة، وما قالته العرافة لأمه بأن الولد سيموت بالحديد إن لم تسمّه باسم الأولياء الصالحين، وتصدّق كثيرا "أمام هذه الكومة من الأوراق، والقصاصات الصحفية القديمة، لم أعد أتذكر شيئا مهما، سوى ما قالته العرافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي كانت أمي حاملا بي، كانت تخط لها الأوشام على زندها، وجسدها، ووجهها، وشاقيها، وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعددّة..."[2]

جاء هذا الاسترجاع عن طريق استعمال الفعل (أذكر)، وهذا الاسترجاع الخارجي ضروري وهام في الكشف عن ماضي الشخصيات، وتفسر جزءًا كبيرا من مضمون الرواية، وتبرر لنا خوف الأستاذ من المدينة، وغوايات الشارع، ويأتي الاسترجاع من خلال استعمال

1- بشير قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1984، ص40.

2- الرواية، ص15.

ضمير المتكلم، لأن الشخصية تتحدث عن ماضيها من خلال الذاكرة، وهذا ما يقوله الأستاذ الجامعي عندما تذكر ميلاد ابنه ياسين بدمشق، في قبو مفتوح على سماء نصف مغلقة "لا أتذكر من ميلاده سوى جملتها التي بقيت بذاكرتي كالشعلة، وهي ترفعه بين يديها كالمسيح الصغير...".[1]

كما يعلب ظلام الفجر دورًا هاما في تحريك ذاكرة الأستاذ، فمنذ ثلاثين سنة يتذكر صديقه جوني حيث يقول: "أتذكره الآن وهو واقف عند موقف الحافلات المواجهة للمدرسة القديمة، التي حُوّلت إلى مطعم مدرسي قبل أن تنهار نهائيا، وتوضع مكانها بناية لا معنى مطلقا لوجودها، كان يحمل على ظهره جرابًا أسودًا، يخبئ فيه بعض كسوته، وأعداد من مجلة salut les copains، كان حزينا وجميلا في ذلك الفجر البارد، على ظهره قيثارته الدائمة، وفي يده اليمنى مذياعه الصغير، Sharp...".[2]

فمن خلال هذا الاسترجاع تظهر العلاقات الاجتماعية للأستاذ الجامعي، كما يلقى الاسترجاع إضاءات على حياته في تلمسان.

وتأخذ هذه الاستراتيجيات الخارجية أبعادا تاريخية، ودينية، وجغرافية، وهندسية، وموسيقية، كما يتذكر السّارد التّاريخ من خلال قوه: "استحضر وجه مصطفى أتاتورك وأنا أصرخ. الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عطور المدينة ومتحفها ومقاهيها وماكيناتها... هل يملك حكّامنا من بعض شجاعة مصطفى أتاتورك".[3]

وخير شاهد على الاسترجاع عندما زار الأستاذ وابنته المطعم الشعبي (مطعم الأقواس) لطلب الحريرة، ولكنهما لم يجدا إلاّ الكسكس الملوكي، فتذكر الأستاذ تلك الأيام التي كان يأتي

1- الرواية، ص37.
2- الرواية، ص40.
3- الرواية، ص48.

فيها برفقة زوجته إلى هذا المطعم لقضاء أمتع الأوقات والاستمتاع بأجمل الأكلات، كانت مريم تقول: "ما عندي ما نقول، يعطيكم الصحة، لازم نعرف من عمتي زليخا سر هذا الكسكس".[1]

كما يتحدّد الاسترجاع الداخلي عن طريق نقطة البداية في الحكاية الأولية، فهو استرجاع يتمّ من داخل الحكاية.

ولعبت القصاصات الصحفية دورًا كبيرا في تحريك للأحداث مثل القصاصة الصحفية من جريدة الشعب العدد 197 في الصفحة 18، والتي دفعت السّارد إلى تذكر المشهد الأخير من الكابوس الذي تدور حوله الأحداث "منذ أن انتهى الكابوس الذي رأيته في هذا الفجر وأنا أحاول بدون جدوى أن أغمض عيني.

هاه !! تذكرت المشهد الأخير الكابوس الذي غاب عنّي".[2]

وهذا ما أدى إلى تذكر السّارد ما قال له صديقه يوسف هو أشبه بالمونولوج:

"تذكرت كلمات صديقي الفنّان يوسف الذي اغتيل قبل يومين.

يا كل صديقي.

يا صديقي.

يا أنا

إني أموت في دمك الحّي.

من يستطيع أن يغتال بحرًا أو شمسا أو شاعرًا؟؟!

ومع ذلك قتلوك يا صديقي، واسكنوا البحر، وغيّبوا الشمس مبكرًا".[3]

1- الرواية، ص165.

2- الرواية، ص18.

3- الرواية، ص23.

وفي الأخير نستنتج أن توظيف الاسترجاع في الرواية للضرورة الجمالية لمعرفة العلاقات بين الشخصيات في الزمن الماضي.

ب –الاستباق:

إذا كانت مهمة الاسترجاع تزويد القارئ بمعلومات ماضية حول الشخصية أو الحدث، فإن الاستباق يظل أقل من الاسترجاع، وهو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصّلا فيما بعد، ونلمس الاستباق في "ذاكرة الماء" ثلاث مرّات، الاستباق الأول برز في الحلم كوسيلة استباقية، إذ يمهّد الروائي لحالة الموت بإشارة استباقية، تتجلّى في الحلم الذي رآه "في الليلة التي مضت، أو في ربعها الأخير، رأيت أشياء كثيرة في الحلم، أشياء محزنة، داستني سيارة فمزقتني..." [1]، وإذا كان الحلم إشارة استباقية تمهد لموت الأستاذ فقد دفع الروائي بالقارئ حين اعتقد أنه سيموت، ولم يكشف الحقيقة إلا في آخر صفحة من الرواية، فإشارة الموت تجعل القارئ يحسّ بالحدث من خلال الحلم، وكأن الحلم وسيلة تواصل روحي تجسّد عمق العلاقة بالأشخاص، فهذا الاستباق الزمني هو تمهيدي لحدث أساسي في متن الرواية.

أمّا الاستباق الثاني فيظهر في البرنامج اليومي لأستاذ "تأملت رزنامة البرنامج اليومي المعلقة على الباب، البريد، المطعم، المطبعة، الجنازة، ثم العودة، عشرون عصفور بحجرة واحدة تفاديا للخروج المجّاني، والموت العبثي..." [2].

وقد أعلن الروائي بصراحة عن الأحداث التي سيأتي سردها فيما بعد بصورة تفصيلية، ولكنه في نفس الوقت استباق تمهيدي، وبما أن أحداث الرواية تدور في يوم واحد لمدة أربعة عشر ساعة، فهذه هي المحطات الرئيسية التي تتوقف عليها رحلة الأستاذ الجامعي بين البريد

1- الرواية، ص16.

2- الرواية، ص18.

والمطبعة والمقبرة، والمطعم، ولما كانت هذه هي النواة الاستباقية الثانية، فإن انتظار القارئ ولهفته تزداد كلّما تقدم زمن السّرد، فمع كلّ حركة لعقارب الساعة، كان القارئ يتجه إلى نهاية الاستباق في القسم الثاني من الرواية على السّاعة 07:40، أي مع خروج الأستاذ الجامعي من البيت والبدء في تنفيذ هذه الرزنامة:

"أولا: رسالة إلى مريم.

ثانيا: المكتبة والبريد.

ثالثا: المطبعة والاستفسار عن روايتي.

رابعا: الحوار مع نادية في المطعم، (لا أحد يعرف المكان إلا أنا وهي).

خامسا: المقبرة، وحضور جنازة صديقي الفنان.

سادسا: العودة في حدود الخامسة، (وإذا كانت هناك عودة؟)...".[1]

ويعدّ الاستباق الثاني استباقا تمهيديا كشف عنه الروائي في الصفحة الرابعة منذ بداية الأحداث في الرواية، من أجل التمهيد إلى الأحداث التي ستأتي لاحقا وأهم ما ميّزه هو وضع القارئ في حيرة إن كان سيكمل هذا الحدث الأول، أم هو مجرد إشارة لم تكتمل زمنيا في النص، أما الاستباق الثالث فقد أكد الاستباق الثاني ونزع الحيرة من ذهن القارئ حيث أعلن الروائي صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السّرد في الصفحات التالية من خلال تتبع الرزنامة.

ومن خلال العناصر التي اختصت بمفارقتي الاسترجاع والاستباق الزمني، انطلقا من حاضر السّرد الذي يمكن اعتباره درجة الصفر، وتتم حركة استرجاعية إلى الوراء عبر الذاكرة والذكريات، وحركة استباقية إلى الأمام عبر الحلم والتوقع، وذلك بحكي أحداث لن تقع إلا بعد وقت لاحق من الاستباق.

1- المصدر السابق، ص208-209.

وتسعى المفارقتان إلى خلخلة نظام الزمن السّردي للأحداث، حيث يتجاوز الروائي التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية، ومن جهة أخرى اختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية للمتواليات الحكائية، ومن جهة أخرى اختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية والوظيفة، فالمقطع الاستباقي ظهر في الرواية بصورة إشارات سريعة تشغل حيّزا لغويا قصيرا في السّرد، لا يمتد أكثر من ستّة أسطر، في حين شغل الاسترجاع الحكائي حيّزا أكبر في السّرد، امتد عشر صفحات، باعتباره يثير الماضي ويمنحه استمرارية الحضور.

الخـاتـمـة

بعد الرحلة في رحاب البحث العلمي، وفي أرجاء التجريب الروائي، لابد من إيجا ز أهم ما أسفرت عنه هذه الرحلة والبحث في تجريبية رواية "ذاكرة الماء" لـ"واسيني الأعرج"، وعلى إثر ذلك جاءت نتائج البحث مرتبة وفق سير مراحله والتي تمثلت فيما يأتي:

– التجريب هو الكشف عن أشكال ومضامين جديدة لجذب انتباه المتلقي.

– التجريب تجاوز لكل ما هو روتيني ومعروف مبتذل.

– التجريب إبداع يتحقق عبر الخروج عن السائد والمألوف وطرق أبواب الخرق والتجديد تصورا وكتابة، كما أن التجريب رؤية إبداعية، تحقق عبر تدمير سلطة النموذج وارتياد المغامرة والتعبير عن حرية الكتابة.

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

– تؤمن الرواية التجريبية بالفلسفة الوجودية، انطلاقا من مبدأ الحرية الفردية التي تمكن الإنسان من ملء وجوده على النحو الذي يناسبه، فمبدأ الحرية نقطة تلاقٍ بين الرواية الجديدة والفلسفة الوجودية.

– تداخل مفهوم التجريب مع مفاهيم أخرى مازاد من غموضه، فقد تعالق مع مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة، حيث كان من الصعب الفصل بين التجريب والحداثة لأن هذه الأخيرة هي حركة إبداعية تعتمد على التجريب، وتسعى إلى اختراق الثوابت لتشكل نصوص ذات معمارية مطبوعة بسمات التجاوز والمغايرة، وهو مرادف للإبداع لأنهما يقومان بالبحث في أشكال فنية جديدة، أما التجديد فيشترط فيه حتى يكون تجديد حقيقيا أن يستند إلى تجريب مؤسس مبني على تجربة وخلفية معرفية واضحة.

إذن رواية "ذاكرة الماء" لم تكن مترابطة الأفكار بل كانت متقطعة من الحاضر إلى الماضي، ومن خلال التشظي القائم ع لى تداخل الأزمنة، حيث تقوم الشخصية بالروجوع إلى الوراء لسرد أحداث مضت، وجاء هذا رغبة من الكاتب، لتوضيح أحداث قد تكون غامضة أو مجهولة بالنسبة للقارئ، فإن أهم ما يميز الزمن هو تكسيره لخطية السرد بمعنى الانتقال من الحاضر إلى الماضي، والعكس من الماضي إلى الحاضر، حيث بدأت الرواية من لحظة الحاضر لتمتد عكسيا إلى الماضي بواسطة تقنية الاسترجاع، ثم يعود إلى الحاضر ويتنبأ بالمستقبل، وهنا يتجلى التجريب في الزمن من خلال استعمال الكاتب عنصر التشويق.

– استخدم واسيني الأعرج المكان في رواية "ذاكرة الماء" بمثابة وقفات مشهدية تضع القارئ في الصورة المراد التعبير عنها، حيث كانت الأماكن عبارة عن فضاء للتنفيس عن النفس من شدة تضخم الأوضاع.

– وجود شخصيات زئبقية تعيش أزمنة وأماكن عدة فما يتعذر على الباحث ضبط زمنها.

يعتبر التراث من أهم المظاهر التجريبية للتجريب الروائي، حيث أحسن "واسيني الأعرج" توظيفه، ومن ثمة الخروج عن أنماط الكتابة السائدة، وذلك بإعطائه نفسا جديدا، وتحميله بدلالات تتلاءم وروح العصر.

استثمر الكاتب في ضوء حكيه سجلات كلامية متعددة ومتنوعة، جعلت من لغة الخطاب الروائي لغات أخرى تتفاعل فيها.

– تمثل اللغة في الرواية أهم المظاهر التجريبية حيث قدم الروائي مادته الحكائية بلغة راقية شعرية قوامها الانزياح والغموض والتكثيف الدلالي، هذا ما كشف عن القدرة اللغوية الكبيرة للروائي التي غذاها بأساليب تستفز القارئ وتخرق أفق انتظاره.

– إذا كنا في النقد العربي نستعمل مصطلح التجريب فإن الغرب يستعملون مصطلح الرواية الجديدة "Nouveau Roman"

كانت هذه أهم النقاط الرئيسية التي ميزت البحث، حيث استطاع الروائي واسيني الأعرج خلق عوالم جديدة وجعل الشكل الروائي بفعل التجريب قادرا على الاستجابة لتطورات الحاضر وتفتحه.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: القرآن

1 -القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

ثانيا: المعاجم

1 -إبراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، دط.

2 -ابن منظور لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990 .

3 -أبو الحسن علي بن الحسين الهنائي، المنجد في اللغة ، تح: احمد مختار عمر وضاحي، عبد الباقي،عالم الكتب، ط1 ، القاهرة، مصر، 1988 .

4 -إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، بيروت، لبنان

5 -جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، ط8 ، 2001 .

6 -جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1983 .

7 -سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب.

8 -الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ، 1997 .

9 -مجدي وهبة كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1989.

10 -محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب الرويلي ميجان اليازغي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000 .

11 -محمد بوزواوي ، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، نشر وتوزيع ، درارية، الجزائر، د.ط، د.ت.

12 -المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم،باب الجيم،القاهرة، مصر، 1994، د ط.

13 -المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية ، باب الجيم، القاهرة، مصر، ط2 ، 1972.

ثالثا: المصادر.

1 -واسيني الأعرج، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط4، 2008.

2 -واسيني الأعرج، كريما توريوم سوناتا الاشباح القدس، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

رابعا: المراجع.

1 -إبراهيم عباس، تقنيات البحث السردية في الرواية العربية، دراسة في بنية الشكل، منشورات المؤسسة الوطنية والاتصال للسرد والإشهار، (د.ط)، 2002 .

2 -أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية سان رويال: في كتابة أحمد السيد محمد، الرواية الإنسانية وتأثيرها عند الروايتين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1.

3 -أحمد أمين، النقد الأدبي، كلمات عربية للنشر، (د.ط)، (د.ت).

4 -أحمد أمين، النقد الأدبي، تحت إشراف: محمد بلقايد، تقديم: محمد الطاهر منور، الأنيس سلسلة أدبية، 1992 الدكتور علي شلش: النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، 1989.

5 -احمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فينيسيا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989 .

6 -إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ط1، الجزائر، 2009 .

7 -ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة ، تر: مصطفى إبراهيم ، دار المعارف،مصر، د. ط، دت .

8 -أنطوان نعمة و آخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار الشروق، بيروت، لبنان.

9 -أيمن تعليب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2011 .

10 -بشير قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1984.

11 -بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية .

12 -بويجرة محمد بشير، المتن الروائي المخيال والمرجعية مقاربة حول المتخيل والواقعية التاريخية، ذاكرة الجسد أنموذجا، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد: 02 مارس 2005.

13 -بيير شارتي، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

14 -جهاد هديب، في قضايا الشعر والسرد، حوارات، دار فضاءات، عمان، الاردن، 2008، ط1.

15 -جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1972 .

16 -حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

17 حميد لحميداني، بنية النص السّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993 .
18 حنينة طبيش، مستويات اللغة في روايات واسيني الأعرج، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة خنشلة، الجزائر، ع9، 2016 .
19 خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2005.
20 خليفة غليوفي، التجريب في الرواية العربية، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2002 .
21 رزان محمد ابراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق والتوزيع، ط1، 2003 .
22 سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2005 .
23 سندي سالم أبو السيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، والنشر، والتوزيع، عمان، الأردن، 2008 .
24 سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دار المرجاج، القاهرة، (د.ط)، 2007،.
25 شايف عكاشة، مدخل إلى علم الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .
26 شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة 1960. 2000، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010 .
27 شوقي بدر يوسف، غواية الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1 ، 2008 .
28 الشيخ إمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، بيروت، لبنان، 1995 .
29 صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دار النشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.
30 صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل أمين الزاوي، اليسارية في الرواية الجزائرية، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائرية، 06 جانفي 2005.
31 صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت ، لبنان،ط1 ،2000 .
32 صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، اطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005 .

33 طارق العذاري، المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي، مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014 .
34 الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)، تونس .
35 عايدة اديب سامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 .
36 عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، مارس 2005 .
37 عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983 .
38 عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ط4 .
39 عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، لبنان، ط3 ، 1983 .
40 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1 .
41 عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006 .
42 العربي عبد الله، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1970 .
43 عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار بدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.
44 عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971 .
45 علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1987.
46 عمر ازواج، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1 ، 1984 .
47 عمر بن فينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 .
48 فائق محمد، دراسات في الرواية العربية، دار الشبيبة للنشر والتوزيع، 1978 .
49 فهيمة زيادي شيبان، التجريب والنص الروائي، الحوات والقصر، نموذجا، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع6، 2010 .
50 فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1999 .
51 كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كرم الشريف، تونس، ط1، 2009 .
52 ليكيوطو بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربة للطباعة و النشر، تونس، ط1، 1999 .
53 مارتن إسلن، عن ليلى بن عائشة، التجريب في المسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية القاهرة، مصر، ط1، 2005.

54 مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، تر: اماني ابو رحمة ،دارنينوى للدراسات والنشر، سورية، دمشق، دط، 2010 .
55 محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ج1، ط2، 2002.
56 محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004 .
57 محمد الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
58 محمد الدغمومي، الرواية المغربية و التغير الاجتماعي، مطابع إفريقيا الشرق، 1991 .
59 محمد الكغاظ، التجريب ونصوص المسرح، مجلة الآفاق، العدد3 ، 1989 .
60 محمد المومني، الحداثة والتجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009 .
61 محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
62 محمد ساري، عن العباس عبدوش ورواية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة المشوشة لعبد الكريم الخطيبي وحصان نيتشه لعبد الفتاح لكيوطو، أنموذجين.
63 محمد سعد الله، مملكة النّص، التحليل السيميائي للنقد والبلاغي، الجرجاني نموذج، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2007 .
64 محمد صابر عبيد، التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1 ، 2010 .
65 محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2006.
66 محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، 12-15 ديسمبر2010 .
67 محمد عزام، اتجاهات القصة القصيرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1987.
68 محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 6، 1981.
69 محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999 .
70 مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي أراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، القاهرة، مصر، 1993 .
71 مدحت الجبار، مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة اصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4، العدد الرابع، يوليو، اغسطس، سبتمبر 1984 .

72 - مناف جلال الموسوي، غواية التجريب، دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينيات في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد التاسع والخمسون، كانون2 .

73 - مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004 .

74 - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات (د.ط)، بيروت، لبنان،1982 .

75 - واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986 .

خامسا: المجلات والدوريات.

1 - أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، العدد: 20 جوان 2014، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر .

2 - جابر عصفور، مجلة فصول، ع4، ج1، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، مج13، 1995 .

3 - حنينة طبيش، مستويات اللغة في روايات واسيني الأعرج آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1995 .

4 - سهام ناصر ورشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد36 ، العدد05 ، 2014.

5 - صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر .

سادسا:الرسائل الجامعية

1 - زهيرة بولقرس، آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس، لعز الدين جلاوي، جامعة قسنطينة1، الجزائر .

2 - كرومي لحسن، جماليات المكان في الرواية المغاربية، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب المعاصر، بإشراف د.عبد المالك مرتاض، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2005. 2006.

3 - محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة بنية سليمة : الرواية الجديدة ، احلام مستغانمي –أنموذجا. مذكرة ماجستير كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر، 2007 .

4- مريم بن حملة، التجريب في رواية العشق المقدنس، لعز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2014-2015.
5- منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند ادنيس، رسالة ماجستير جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، اشراف عبد الحميد هيمة، 2012 . 2013 .

سابعا: المواقع الالكترونية

1- دومينيك توغيز ، السينما التجريبية مغامرة إبداعية لا تتوقف عن التجدد، تر: صلاح مسريني، جريدة الاتحاد نقلا عن موقع الجريدة على الرابط:)www//http.alitthad.com
2- شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 4 ماي 2013: 37074 www.diwanalarab.com/http.php?Article

الفهـــــرس	
إهــداء	/
مقدمــة.	أ - ج
<u>مدخل</u>: نشأة الرواية الجزائرية وتطورها.	05-23
أولا- ماهية الرواية	05
ثانيا- النشأة والتطور.	10
<u>الفصل الأول</u>: التجريب مفاهيم وتصورات	25-54
<u>أولا</u>- مفهوم التجريب.	25
1- المفهوم اللغوي	25
2- المفهوم الاصطلاحي	28
<u>ثانيا</u> - التجريب الروائي.	33
1- مفهوم التجريب الروائي	33
2- بين التجربة ولاتجريب	37
3- التجريب والحداثة	41
<u>ثالثا</u> - رواد التجريب.	44
1- رواده من العرب	44
2- رواده من الغرب	51
<u>الفصل الثاني</u>: استراتيجيات التجريب في رواية "ذاكرة الماء" لـ "واسيني الأعرج"	56-90
أولا- قراءة في العنوان	56
ثانيا- ملخص الرواية	58
ثالثا- استراتيجيات التجريب الموظفة في الرواية	63
1- الكولاج	63
2- التناص	67
3- التراث	69
4- التعدد اللغوي	74
5- ألاعيب السرد	79

6- المفارقات الزمنية	83
خاتمــة.	92
قائمة المصادر والمراجع.	/
الفهــرس.	/
ملخــص.	/

ملخـص:

تحاول هذه الدراسة الكشف عن أهم استراتيجيات التجريب في رواية "ذاكرة الماء" لـ "واسيني الأعرج"، وقد جاء البحث في فصلين، فصل نظري: تضمن التجريب وعلاقته بالرواية، وبعض الحقول القريبة منه، وفصل تطبيقي: تمت فيه دراسة استراتيجيات التجريب الموظفة في الرواية وأهمها: الكولاج، التعدد اللغوي، التراث، ألاعيب السرد، التناص والمفارقات الزمنية.

كل هذه التقنيات التجريبية جعلت من رواية "ذاكرة الماء" تحتل مكانة مرموقة في الساحة الإبداعية العربية وحتى العالمية.

Abstract:

This study attempts to investigate the main experimentation strategies in the novel of “water memory” of Wassini Laaradj. The research work contains two sections: a theoretical part which involves experimentation and its relation with the novel and some fields related to, and a practical part which embodies the study of experimentation strategies used in the novel mainly, collage, linguistic diversity, heritage, narration gaming, intertextuality, and time paradoxes. These entire experimental techniques make the novel of “water memory” assumes a prominent status in the Arabic creative arena and even the international one.

Résumé:

Cette étude essaye de révéler les plus importantes stratégies d'expérimentation dans le roman " la mémoire de l'eau " de WASSINI LAARAJ ; l'enquête était en 2 chapitres: l'un théorique incluant l'expérimentation et sa relation vis à vis le roman et d'autres domaines proches de celui ci ; Et l'autre pratique où une étude des stratégies d'expérimentation appliquées en ce roman a été faite, les plus importantes sont le collage, le multilinguisme, le patrimoine ،la narration, les paradoxes du temps. Toutes ces techniques empiriques a fait du roman " la mémoire de l'eau " occuper une place prestigieuse à l'arène créative Aussi arabe que mondiale.