الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

Ministère De L'enseignement Supérieur Et De La Recherche Scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللُّغة والأدب العربي

Université 8 Mai 1945 Guelma

Faculté : des lettres et des langues

Département de la langue et littérature arabe

الرقم:.....

مذكرة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستـر (LMD)

(تخصص أدب جزائري)

آليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

رواية "لعبة السعادة او الحياة القصيرة لمراد زاهر "_لبشير مفتي _أنموذجا

– آمنة بوقطوش

– منال عوادي

تاريخ المناقشة: ..30 سبتمبر 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاســـم واللقـــب	الرتـــــبة	الصـــــفة	الجامعة
راوية شاوي	استاد مساعد –ا-	رئيـــــسا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
شوقي زقادة	أستاذ محاضر - ب-	مشرفـــا ومقررًا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
فوزية عساسلة	استاد محاضر –ا-	فـــاحصـا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السّـــنة الجامعية: 2020/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

مقدّمة

يتعالق النص و تتعالق ابنيته ، يتعالق الخطاب و تتعالق مفاهيمه، كل ذلك لا يراوح حدود المحاورة الأصلية بمفهوم الذات و الشعور، و لعل تمظهرات الفعل الإيداعي على مستوى النص الروائي الجزائري المعاصر تكشف عن مسارات التحول التي لا مست مكونات المتن و مستويات التعبير، و هو يحاور مفرزات البنية السوسيوثقافية للمجتمع الجزائري،و يستثمر مقولات الخطاب الحداثي، ساعيا إلى خلق رؤية حول الذات و المجتمع و الكون، و ذلك من خلال استحداث نصوص قادرة على استيعاب الأجناس و توظيف جمالياتها، هذه النصوص تكون وعاء يستوعب تلون الحكاية، و تقاطع الأساليب، و تعدد اللغات، و هي في ذلك تعرج إلى فضاءات التجريب الذي بات في الآونة الأخيرة يسجل حضوره في الكتابة الروائية الجزائرية بوضوح، و في هذا السياق يطمح العديد من الكتاب الجزائريين إلى بلورة مشروع روائي، يتسم بالدينامية، ليمنح القارئ مذاقا جديدا، و غاية هؤلاء الكتاب تشكيل جمالية خاصة انطلاقا من كون الرواية جنسا منفلتا لا يعرف الاستقرار.

و في هذا المدار يطمح بحثنا هذا إلى طرح مسألة التجريب الحدائي و علاقته بالكتابة الروائية الجزائرية، و لعل هذا التنوع بات يمهثل إحدى الاشكالات المستفزة في حيز المقاربات السردية العربية عامة، و الجزائرية بشكل خاص، و عليه كان عنوان بحثنا ""آليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية لعبة السعادة "لبشير مفتي انمودجا" و بخصوص دواعي هذا الاختبار، تتشابك و تتداخل العوامل، حيث ينصهر فيها الذاتي و الموضوعي و الجمالي و الايديولوجي، إلا أنه يمكن أن نكشف عن بعض الدوافع:

- تتعلق بالسرد الجزائري باعتباره ابداعا له قيمته الخاصة، التي استمدها من خصوصية المجتمع الجزائري السوسيو ثقافية، و مقاربته، و ذلك من خلال السعي إلى ابراز خصوصية النص الروائي الجزائري، و وضعه في مكانته اللائقة به.

- و من الأسباب الخاصة الذاتية، الشغف بالرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية فهي تفرض نفسها على القارئ و تلبس اهتمامه، و ذلك بسبب التصاقها الحميمي بجدالية المجتمع الجزائري و مستوى انفتاحها على تحولاته، و مساهمته في تجسيد الرؤى الجمالية المعاصرة.

و إذا ما انتقلنا إلى فرضيبة الدراسة و اشكاليتها، فإن اشكالية هذا البحث تنطلق من فكرة "هل استطاع النص الروائي الجزائري المعاصر من خلال انموذج "لعبة السعادة" البشير مفتي أن يصوغ أسئلته و يطرح إمكانياته، و يفرز خصوصياته التجريبية؟

و للإجابة عن هذه الإشكالية، توزع فضاء البحث على مدخل نظري، و ثلاثة فضول تم خاتمة، فقد درسنا في مدخل البحث الذي جاء بعنوان:"التجريب مفاهيم و تصورات" ماهية التجريب، كذلك التجريب عند النقاد الغرب و كذا العرب، كما تحدثنا عن أسباب ظهور التجريب الروائي .أما الفصل الأول فعنوانه: "آليات التجريب على مستوى البنية الزمانية و المكانية في رواية لعبة السعادة" تطرقنا فيه إلى دراسة البنية الزمانية استدعت هذه الأخيرة دراسة العناصر التالية: مفهوم الزمن (لغة و اصطلاحا) انواع الفضاء (الفضاء الجغرافي، الفضاء النهي، الفضاء الدلالي) مع تقديم نماذج تطبيقية من الرواية، أما الفصل الثالث "التجريب على مستوى المتخيل السردي" فتتمحور المقارنة في هذا الفصل حول خرق المحظور من خلال اقتحام تابو الجنس.

كما تطرقنا فيه لدراسة البعد السياسي و توظيف التاريخ ، بالإضافة إلى ظاهرة الاغتراب في الرواية، ثم دراسة التشكيل اللغوي و توظيف التراث.

أما خاتمة البحث و نتائجه، فيمثلان تركيبا لكل الاستنتاجات التي توصل إليها البحث.

أما بالنسبة للمنهج المتبع في هذه الدراسة فقد اعتمدنا على معطيات المنهج النبوي و النقد الثقافي، مع الاعتماد على أدوات البحث المعروفة من تحليل و وصف واستقراء.

و حتى يكون البحث مرتكزا على أسس علمية متينة كان لابد من العودة إلى بعض الدراسات العلمية السابقة نذكر منها:

- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.
- عمرو عيلان، الإديولوجية و بنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة.
- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل و الهوية في الرواية العربية
- حميد لحميداني البنية النص السردي،(من منظور النقد الأدبي)

و كباقي البحوث و الدراسات واجهتنا بعض الصعوبات من بينها:

- صعوبة اختيار مدونة البحث نظر لثراء الرواية الجزائرية، بالإضافة إلى النقص الحاصل في الدراسات النقدية التي اهتمت بموضوع التجريب في الرواية المعاصرة.

و ختاما نتقدم بجزيل الشكر و الامتنان و العرفان إلى الأستاذ المشرف "شوقي زقادة" على ما بذله من جهد في توجيه و تصويب و قراءة في هذا البحث.

مدخل

التجريب مفاهيم و تصورات

1- ماهية التجريب:

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

أ- المعنى اللغوي:

وردت كلمة "تجريب" واردة في لسان العرب لابن منظور في قوله: "جرب الرجل تجربة وتجريبا حاوله واختبره مرة بعد مرة أخرى.... ورجل مجرّب، قد عرف الأمور وجرّبها.... والمجرب: الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده.... ودراهم مجرّبة موزونة" [1] نجد نفس المعنى في "القاموس المحيط" للفيروز أبادي، حيث نجد المصطلح ووارد في قوله: جربه تجربة اختبره، ورجل مجرّب كمعظم: بلي ما عنده مجرّب: عرف الأمور ودراهم مجرّبة: موزونة" [2]، والمعنى اللغوي للفظة "التجريب" يجد أن الدلالة اللغوية تكاد تكون واحدة، إذ نجد يتأسس على معاني الاختيار والاكتشاف والتجربة بغية الوصول إلى المعرفة، وإعطاء رؤية جديدة.

أما في المعجم الوسيط: أجربه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: وَجُلٌ مُجَرِّبَ في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب عرف الأمور وجربها" [3].

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

(1) ابن منظور (أبو جمال الدين بن مكرم): لسان العرب: مادة (جرب)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، 2005، ص100.

(2) مجد الدين محمد بن يعقوب (فيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (جرب): إعداد وتقديم عبد الرحمن المرعشلي، ط1. دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص139.

(3) المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، باب الجيم،ط 2.لقاهرة، مصر ، 1972، ص114.

من خلال المعجمين العربيين اتضح لنا أن كلمة "تجريب" مشتقة من الفعل "جرّب" وهي الاختبار من أجل الوصول إلى المعرفة.

وعندما ننتقل إلى المعاجم الغربية، نجدها لا تختلف عن معناها في المعاجم العربية، حيث وردت كلمة "تجريب" "Expérimentation" في المعجم الفرنسي لاروس.

Le petit Larousse illustré:بمعنى الاختبار الذي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية, هذا ما تأكده ترجمة العبارة التالية من قاموس "Larousse"

"Méthode scientifique reposant sur l'expérience et l'observation contrôlée pour vérifier des hypothèse"[1]

ترجمتها تعني المنهج العلمي، الذي يقوم على الأساس التجربة والاختبار والمراقبة والتفحص من أجل تأكيد صحة الفرضية.

من خلال تتبع المعنى اللغوي في كل من المعاجم العربية والغربية اتضح أن المعاني تشترك في مدلول واحد، وهو الاختبار بغية الوصول إلى معرفة معينة.

والملاحظ أن هذه المعاني لمصطلح "التجريب" ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجال العلمي باعتباره عملية تتأسس على المعرفة والاختبار.

ب- المعنى 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 معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللحظة الآنية، صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي، وأعماق الحاضر"[2]، فهو مرتبط باللحظة الشعورية التي يمر بها الأديب فهو: «وعي مطلق

(1) Le petit Larousse illustré, édition anniversaire de Larousse 2010, p399.

(2) أيمن تعليب، منطقة التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان، ص10.

وشامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بعدا زمنيا بل هو متعال على الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم»[1]، حيث لا يهتم لا بالزمان ولا بالمكان، فهو شكل من أشكال التجاوز، ووعي كامل بضرورة التطور لا للتسليم بالحقائق المقررة والركون إلى ما يرسخ في الذهن، لأنه من قبيل المسلمات غير القابلة للاختبار والمسألة، "فالتجريب قريب للإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عند ما يتجاوز المألوف"[2]، "وهو يتولد من المغايرة الجمالية التي تعدُّ المولد الأساسي للإبداع الأدبي" [3]، وهو بذلك يدعو إلى التمرد على ما هو مألوف والنزوع إلى تخفيف كل ما يحمل طابع القداسة والاحترام في المخيلة العامة بل هو انتهاك وثورة على القوانين، فأساسه الاختراق والتجاوز، "إذ هو عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح أفاق جديدة، إثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل"[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.

و لا تتجسد ملامح التجريب إلا في نصوص شهدت في لغتها انحرافات امتدت لتشمل شكلها ورؤيتها، إذ لم يحرص الشاعر على تغيير اللغة فحسب، وإنما جعل من إشكالية هذه اللغة محورا رئيسا"[5].

(1) محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع، ط1.جذور للنشر، الرباط، 2006، ص16.

(2) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ط1. اطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، 2005، ص3.

(3) مريم بن حملة، التجريب الروائي في الرواية العشق المتدنس لعز الدين جلاوجي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015/2014، ص10.

(4) المرجع السابق، ص10.

(5) مناف جلال الموسوي، غواية التجريب لدراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينيات في العراق، دار شؤون الثقافية العامة، العدد 59، كانون 2، ص 263.

فالتجريب تجاوز لاستخدام لغة تستطيع التعبير عن حياة وتجارب المبدع عندما لا تستطيع اللغة القديمة فعل ذلك، لأنه دلالة على الرغبة في البراعة والتفوق ومخالفة السائد بإضافات جمالية توصل ما قبلها من جديد وتؤكد مزيته، وقد أسماه محمد عزام أدب التجاوزات" الذي هو "ليس مغايرة تنطلق من الصفر ولكنه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي والجماعي"[1] وهو مزيج من المفاهيم ذو قيمة عالية من قيم الحياة المستقبل اصطحبت الإنسان في كل مرحلة وكانت جوهر كل لحظة.

و من هنا يتضح لنا مفهوم الاصطلاحي "للتجريب"، فهو كل ما يتعلق بالانحراف والخروج، والتجديد، والتفرد، وحب المغامرة، والقدرة على استيعاب الجديد.

1- التجريب عند الغرب:

لعل الحديث عن ماهية التجريب في جوانبه الإجرائية لا يستغني عن الطروحات والمفاهيم التي قدمتها النظرية النقدية الغربية، إذ ترى أنه يجعل الرواية أكثر مرونة وحرية على التطور، وعلى نقد نفسها، كما يجدد لغتها ويدخل عليها تعدد الأصوات والانفتاح الدلالي، والاحتكاك الحي بواقع متغير وحاضر مفتوح النهاية.

لقد جعل التجريب المستمر الشكل الأدبي الروائي متطورا وقادرا على الاستجابة لتطورات الحاضر وتفتحه، فهو النوع الوحيد المولود من هذا العالم الحجيج المتطور ويمتلك تماثلا معه، ويقع في نطاق الاتصال المباشر بالحاضر، لقد قدم النقاد الغرب مجموعة من المفاهيم للتجريب، حيث حاولوا تغطيته من جوانب عديدة وذلك بغرض إزالة الغموض الذي يحيط به.

التجريب في نظر "جان كوهن" "Jean cohen": "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

(1)محمد عزام ، اتجاهات القصة القصيرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987، ص 401.

المدارس أو أمة من الأمم"[1]. فالتجريب بالنسبة إليه مصطلح يشمل دلالات متعددة، فهو يأتي لخدمة النص، إضافة إلى غناه في مجال العبارة والجملة فهذه بحد ذاتها تعتبر براعة فالتجريب هو رغبة في التفوق، ومخالفة السائد بإضافات جمالية، فهو منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والجماعي، ولعل هذه الأهمية الفائقة في شرط التجريب في العمل الإبداعي هي التي دفعت "ازراباوند" "EZRAPOVND"، "إلى اعتبار عدم الرغبة في التجريب موتا حقيقيا"[2]، فقد اعتبرت الناقدة أن التجريب يمكن الكاتب من التفوق والرغبة في التغيير، مما اعتبر أن العمل الأدبي الذي لا يحظى بالتطور والتغير يعتبر عملا منحدرا في دائرة التكرار، وهذا ما يجعله عملا ميتا أما "كلود برنارد" " claud Bernard" في كتابه الشهير "مقدمة في دراسة الطب التجريبي": "جميع المذاهب الفلسفية التي تنكر وجود مبادئ عقلية فطرية قبل التجربة ومتميزة عنها، وتكون المعرفة حينئذ معرفة مكتسبة بعد التجربة والتجريب"[3]، اعتبر برنارد "التجريب: مصطلح مرتبط بالعلوم لا بالفن، في حين انتقل التجريب إلى حقول أخرى غير العلمية والفلسفية مثل الحقل الأدبي على يد "إميل زولا" "Emile Zola" الذي قام بدمجه في مجال الأدب والفن حتى أصبح أي عمل أدبي يقوم أساسا على التجريب وذلك في كتابه "الرواية التجريبية"، أنه قال: أنه استعار المصطلح من كتاب "الطب التجريبي" لبرنارد لتوضيح أفكاره"[4]

أما بالنسبة "لجورج لوكاتش" "Georg Lukacs" يرى أن التجريب هو معارضة التيار السائد حيث يقول: " الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها"[5]، فهو يدعو

(1) محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع،ط1. جذور للنشر، الرباط ،2006 ، ص17/16.

(2) سكينة قدور، لغة الرواية الجزائرية، هاجس التعريب وهوس التجريب والتغريب (رشيد بوجدرة أنموذجا)، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ص16.

(3) منى أحمد أبو زيد، التجريب، نقلا عن الأزهر على الرابط .htt://ww.elezhar.com

(4) فرحي فطيمة .التجريب وتجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية، رواية "نسيان com" لأحلام مستغانمي " أنموذجا، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013-2014، ص14.

(5) المرجع نفسه، ص14.

إلى القطيعة مع الماضي ومع التراث والتقاليد التي تمنع العمل الإبداعي من التفوق والخروج عن المألوف.

كما أن طبيعة التجريب غامضة، وبذلك فهو أول طريق للغموض والإبهام فالنزعة "التجريبية لا توحي بالتكلف والغموض فحسب، وإنما توحي بالتفكك والغربة والضبابية"، وهذا ما أكده كل من "براد بري" Brad buryوجيمس ماكفرين "James Macfirine"[1]، فهما يصفان طبيعة التجريب بالغموض الذي برجع إلى نقص التجربة لدى الشعراء والكتاب، وهو ما يكبح العمل الأدبي ويضيّق دائرته.

فالتجريب يبقى مشروعا من الناحية المبدئية والنظرية، ومادام من غير المشروع ولا المقبول عرض وصفة مكتملة جاهزة لكتابة الرواية أو تسطير خطوط للتحديد وعدم التجاوز في أي مجال من مجالات الإبداعية، فهو إن كان يكتسي مظاهر فنية شكلية، فإنه يحتمل أو يتطلب جملة من الأدوات الموضوعية مضمونية وثائقية وحضارية، إن لم نقل أنه يأتي تفاعلا مع مقتضياتها.

2- التجريب عند النقاد العرب:

إن أهم ما يميز الكتابة الروائية عموما أنها جنس الأدبي، قابل للخرق باستمرار ذلك أنها ترتبط برؤية صاحبها للعالم، فتعكس وعيه وتصوراته له ولما كان هذا العالم في سيرورة، وتحول دائم كان لزاما على هذا الجنس الأدبي أن يجدد أدوات تعامله مع الواقع، فجاءت موجة "التجريب"، "وفي الرواية العربية استجابة للتحولات الحاصلة على جميع المستويات، ومن هنا يمكننا أن نحدد مفهوم التجريب في العالم العربي باعتباره حركة واعية جاءت لتعبر عن وعي حاد وعميق بتغير الواقع، حيث يرى "محمد برادة": "أن التجريب لا يعني الخروج في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على المعرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على الأسئلة الخاصة"[2].

(1) محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشهري،ص142.

(2) محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، فاس، ط1، 1999، ص24.

فيتحتم على الأديب أن يكون على دراية بالأسس النظرية ومعرفتها لكي يستطيع صياغتها وتطبيقها على الواقع وذلك من خلال الخلخلة الحاصلة على مستوى وعي الذات الكاتبة بهدف تغيير الواقع.

فتحاول الرواية بذل أن تعس وعي صاحبها بالواقع المأزوم، والحيرة التي يعانيها في ظل العالم مشتت ضبابي مما أدى به إلى الوقوف منعزلا في مواجهة تناقضات يعجز عن احتمالها فيلجأ إلى تجسيد ذل باستخدام بعض التقنيات التي تسمح له بالتعبير، وهذا ما أكد عليه الناقد "عبد الحميد عقار": "أن القانون التجريب سلسلة من التقنيات ووجهات النظر تسعى إلى تجاوز الفهم القائم هن العالم ووضعه موضع تشكي وتساؤل"[1] في حين يفضل "أدوار الخراط"، "تسمية هذا النوع من الكتابة بالحساسية الجديدة ويميزها عن الكتابة السابقة، أو كما يقول الحساسية التقليدية بأن هذه الأخيرة قد مثلت استشراق لنظام قيمي جديد على المستوى الثقافي والاجتماعي والتاريخي"[2]، يعتبر الناقد "إدوارد الخراط" أن التغيرات الاجتماعية والتاريخية التي تؤثر على الكتابة في فترة معينة تشكل ما يسمى بالحساسية الجديدة التي تدفع بالكاتب إلى التغيير وهي تمثل رافدا ودافعا للتقدم والتطور والغوص في آفاق جديدة يعجز العقل عن وصفها.

أما "صلاح الفضل" فيرى أن التجريب: "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، الفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة"[3] فيؤكد على أنه اخترق وتجاوز السائد، فالأديب المجرّب بجدارة هو من عرف عن تقاليد الواقعية والإغراق في رؤية العالم، وتجاوزه، وهذا بالإتيان بكل ما هو جديد ومخالف.

أما شوقي بدر يوسف فلا يشترط ضرورة مخالفة السائد ولا الخروج عن المألوف التحقيق التجريب بقدر ما يجب على الكاتب أن يغوص في الواقع فالتجريب عنده: لا يقتصر على الشكل بل

(1)مرجع نفسه، ص24.

(2) ادوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ط1.دار الآداب، بيروت، 1993، ص23.

(3) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص3.

يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختبارات الأساسية"[1].

فالأديب المجرّب هو الذي يرجع إلى الماضي ويأخذ ممن سبقوا به ويضيف عليه ذخيرته الثقافية ليشكل حلقة يواصل بها الحاضر بالماضي، فيولد الأدب التجريبي.

ويؤكد "بوشوشة بن جمعة"، "أن المشروع التجريبي ما كان يتُوقُ إلى التحديث من خلال التأصيل، ويقتضي استكناه الوجود الحضاري، والرجوع إلى التراث بتصور إبداعي"[2].

ومن خلال رؤيته يتضح أن الرجوع إلى التراث يعني البحث في الأصيل، الذي ينفي جمود وتحجر العمل الإبداعي، بل يكسبه حسا جماليا، ورؤية تختلف من كاتب لآخر وبهذا يصبح الأدب هو خلق وإعادة إحياء.

و من خلال المفاهيم التي تطرقنا إليها نستنج أن التجريب هو كسر كل ما هو جامد وثابت والخروج بعمل أدبي مغاير، وهو أيضا كسر سيرورة العمل التقليدي، ولعل هذا ما أكد "الطاهر الهمامي" في معرض دراسته للشعر التونسي الحديث على أن التجريب "ليس مدرسة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، بل هو منهج فني يحتاج إليه إبداع المدارس كلها سواء الحديث الذي وعاه أو القديم الذي لم يصطلح عليه ويظل التجريب، في جوهره وفلسفته بحث، واختبار أو طلتا للأكمل والأجمل انطلاق من إقراره بالنقص...."[3].

ويبقى المفهوم التجريب، مفهوما زئبقيا لا يمكن حصره، والإحاطة به من كل الجوانب، وذلك أنه مدرسة لها مقاييسها وأحكامها، فهو يبقى مشروعا من الناحية المبدئية والنظرية، فهو يتطلب جملة من الأدوات الموضعية مضمونية وثائقية وحضارية، إن لم نقل أنه يأتي تفاعلا مع مقتضياتها.

---

(1) شوقي بدر يوسف، الرواية التجريبية، عند ادوارد الخرائط، راما والتنين أنموذجا مجلة المدى، دمشق، العدد 15، 1997، ص26.

(2)بوشوشة بن جمعة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية، للنشر تونس، ط1، 2003، ص30.

(3)الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)، تونس، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد411، نقلا على موقع الاتحاد على الرابط .htt://www.awu.dam.org

3- أسباب ظهور التجريب الروائي:

عرفت الرواية العربية تطوّرًا ملحوظا في أنماط الكتابة الروائية، وهذا ما جعل منها «ظاهرة أدبية جديرة بالاهتمام والبحث، وكانت قبل ذلك وعلى امتداد الستينات لا تتجاوز المحاولات الفردية المتناثرة المغرقة في الذاتية من خلال كتابة السيرة الذاتية والمتضمنة لمكونات السير الذاتي»[1] أو من خلال العودة إلى الماضي، واستحضار أحداثه وانتصاراته وانكساراته وإعادة كتابتها ضمن خطاب سردي قديم. بمعنى أن الرواية العربية كانت عبارة عن محاولات فردية متناثرة، تعتمد على محاكاة الواقع والإغراق في الذاتية، وقد استغرق هذا وقتا طويلا، وذلك يرجع إلى كون هذا الفن «يحتاج إلى تأمل طويل وإلى صبر وأناة، والأهم ظروف ملائمة تساعد على تطوره»، إلا أنها ومع مرور الوقت استطاعت أن تحقق تركما فنيا متنوعا له سماته وخصوصياته وجمالياته، وبهذا انتقلت إلى مرحلة جديدة من التطور والحداثة، سعيا إلى التجاوز وابتكار أشكال جديدة للتعبير عن التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية...، وغيرها من التغيرات التي شهدها المجتمع اللغوي فترة الستينات، وهذا بعد أن عجزت الرواية التقليدية على استيعاب إشكاليات المجتمع الحديث ومنه «فلكل وضع جديد، أو لكل وعي جديد تتبناه باللغة أو بالأسلوب، أو بالتقنيات السردية، أو بالتقنيات السردية، أو بالتركيب النصي، أو بالبنية الروائية» أي لابد للرواية من مسايرة الواقع، وما يطرأ عليه من تغييرات بإبداع أشكال جديدة ومغايرة تنزع نحو التجريب، وتمسّ مختلف المستويات كاللغة، الأسلوب، البناء، والتقنيات... إلخ.

ومن خلال التحولات التي شهدتها الرواية العربية خلال الستينات تبنت التجريب بغية الوصول إلى شكل جديد، لهذا قامت الرواية التجريبية على رفض «الأشكال الكتابة السائدة في مجال الرواية، لم يكن إنكارا لما حققته الرواية العربية من إنجازات توجتها باحتلال موقع الصدارة في الساحة الأدبية

(1)بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص23.

عبد الله الركيبي، تطور التثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ط، (1830م،1974م، ص237.

محمد داود، الرواية الجديدة (بنياتها وتحولاتها)، دار الروافد الثقافية، ط1، بيروت، لبنان، 2001، ص312.

العربية وإنما كان رفضا نابعا من وعي الرواية التجريبية بتشبع النموذج السائد في الكتابة ووصولها إلى مرحلة أصبح فيها عاجزا عن الإضافة خاصة في ظل متغيرات الواقع العميقة على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية، وحتى العسكرية هزيمة 67)»[1]، وفي هذا الصدد حدد "سعيد يقطين" «لحظة التحول بقوله: إن هزيمة 67 [*]كانت بمثابة مرحلة جديدة استدعت ضرورة إعادة التفكير في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر النهضة»[2]، إن هذه التحولات التي عرفها المجتمع العربي أسهمت في تطور الشكل الروائي وتنوعه من خلال تغير رؤية الروائي للواقع، ذلك أنها لم تكن هزيمة عسكرية فقط، وإنما هزيمة حضارية، فبدأت الرواية بتجاوز التيمات السائدة التي كانت قدر سمتها الواقعية.

كما يضيف "نبيل سليمان" متحدثا عن هذا التحول في فترة الستينات يقول: «ومع الستينات جاءت اللحظة الروائية الحداثية لتعلن منعطفا جديدا يصخب بالجديد والتجريب، ويتجاوز التقليدي السابق والمجاور والطازج»[3].

لقد ساهمت التحولات التي عاشها المجتمع العربي في تلك المرحلة في صياغة شكل جديد مما أدى إلى ظهور التجريب في الرواية العربية «فملامح التغير في القصة الروائي، بدأت تظهر مع بداية جيل الستينات وتجددت تلك الملامح و ترسخت في السنين الأخيرة».[4]

وما يمكن قوله في هذا أن هذه المرحلة كانت نقطة حاسمة تعلن عن بداية مسار جديد للرواية.

---

(1)خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ط1.الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012، ص178.

(*) حرب 1967، تعرف أيضا في كل من سوريا والأردن بنكسة جزيران، وفي مصر بنكسة 67 وتسمى في إسرائيل حرب الأيام الستة، وهي الحرب التي نشبت بين إسرائيل وكل من سوريا، مصر، الأردن.

(2) سعيد يقطين، الرواية العربية: إشكالات الخلق ورهانات التحول، مجلة آداب، العدد 7-8، 1997، ص73.

(3) خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود، وحدود الرفض، ص160.

(4) منى محمد محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، عمان، الأردن، 2000، ص25.

انطلقت حركة التجريب الروائي و ترسخت بفعل دوافع مختلفة ولعل أهم هذه الدوافع: وعي الأديب «ويترتب على ذلك أن تكون صورة العالم في وعيه غير متشكلة ولكن الأديب يجاهد من أجل أن يفهم هذا العالم الذي يبدو في وعيه قابلا للتشكيل، ولكنه لا يتشكل أبدًا. وإذا كان العالم من أمامه غير جاهز وغير متشكل فإنه لابد أن يقيم نصا بديلا لهذا العالم الذي يتخلق في الرؤية وليس في الواقع الموضعي»[1]، أي على الأديب أن يدرك ضرورة التحرير والتبديل، لإدراك عالمه ومعالجة قضايا عصره ومشكلاته وهو في عجزه يلجأ إلى تشكيل عالمه التخيلي الخاص الذي يحاول فيه تحقيق رغباته والتعبير هما يختلج نفسه من أماني، وأحلام لم يستطع تحقيقها في العالم الواقعي.

بناء على هذا الواقع الجديد والتحولات التي طرأت، كان لابد من طرق باب التجريب والغوص فيه، وذلك لا يتم إلا عبر تجاوز الألفاظ القديمة والبحث عن كتابة روائية متغيرة ومتحولة في واقع كل ما فيه خاضع للتغيير والتجديد.

الواضح أن الرواية الجزائرية لم تكن بمعزل عن هذا التيار الحداثي إذا انتهت هي الأخرى آليات جديدة تسعى إلى خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية التقليدية، وقد تمثل ذلك في العديد من الأعمال الأدبية.

(1)المرجع نفسه، ص28.

الفصل الأول:

آليات التجريب على مستوى الشخوص الحكائية

أولا: الشخوص الحكائية:

تعتبر الشخوص الحكائية مادة أساسية في العمل الروائي فهي الينابيع التي يستقي منها، المبدع المواضيع التي تخدم مادته، ويعتمد رسمها على قوة خيالية، ويحاول من خلالها أن يجعل النص مرآة عاكسة لأفعال وطباع الناس وأكارهم، وهي عنصر مؤسس في بناء النص السردي، فهي "نبض النص والحركة التي تجري في شرايينه لا نستطيع تجاهلها أو حتى تجاوزها"[1]، فهي مركز الأفكار والآلة التي تحرك الأحداث ولا يمكن الإستغناء عنها في بناء الرواية، فيما يلي سنحاول تقديم المفهوم اللغوي والإصطلاحي للفظة "الشخصية".

1- مفهوم الشخصية:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب "أنها من مادة شخص، والشخص جماعة، شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص وشخوص، وشخاص.

والشخص: الإنسان وغيره وتراه من بعيد، وتقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخص.

الشخص كل جسم له ارتفاع أو ظهور المراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص، والتشخيص العظيم والشخص والأنثى شخصية والإسم الشخاصة" [2].

من خلال تعريف "إبن منظور" يظهر لنا أنه قصر الشخص على معنى الذات الظاهر للعيان وهو بذلك يؤكد الظهور الحسي المقترن بمسمى الشخص.

وبالرجوع "لقاموس المحيط": "فقد وردت فيه مادة شخص "بمعنى إرتفع بصره وفتح عينه وجعل لا يطرف، ومن بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع وورم السم إرتفع عن الهدف والنجم طلع، والكلمة من

(1) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2 .مكتبة لبنان بيروت، 1984، ص 208.

(2) إبن منظور، لسلن العرب، مجلد8، مادة: شخص، ص 36.

الفم إرتفعت نحو الحنك الأعلى ولربما كان ذلك خلفه أن يشخص بصوته فلا يقدر على حفظه"[1]، وشخص به كمعنى أتاه أقلقه وأزجعه وأشخصه: أزعجه والمتشاخص المختلف والمتفاوت.

وواضح هنا أن الفيروز أبادي قد أضاف معاني أخرى أكثر وأوسع مما جاء في لسان العرب حيث بين انا المواطن التي تستخدم فيها الكلمة، لأنها تحمل أكثر من معنى حسب إستخدامها أما في المعجم الوسيط: " شخص الشيء عينه وميزه من سواه "، الشخصية: الصفات التي يتميز بها الشخص من غير، ويقال فلان لا شخصية له أي ليس له ما يميزه من صفات خاصة"[2]، وواضح أن هذا التعريف أقرب إلى الفهم النفسي للشخصية، حيث يهتم علم النفس بوصف ومظهر الشخصية وقدراتها ودوافعها وردود أفعالها العاطفية وخبراتها وإتجاهات.

وفي مقابل هذه اللفظة في اللغة الأجنبيه والمنحدرة من أصول لاتينيه نجد "أن كلمه شخصية هي ترجمة لكلمة "persona" اللاتينية حيث تعني القناع الذي يرتديه الممثلون اليونانيون في إحتفالاتهم وتمثيلياتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقيه"[3]، "واللفظة بكاملها يعود إستعمالها إلى الزمن الذي شهد فيه الممثل على الزمن الإغريقي يضع القناع على وجهه بغرض إظهار الصفات الصارخة في شخصية الفرد الذي يقوم بتمثيل دوره على المسرح وايضاحها"[4].

وجدير بالذكر أن إشتقاق اللغة العربية من وراء إصطناعي تركيب ش،خ،ص وذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل"، من ضمن ما يعنيه التعبير عن قيمه حية عاقلة ناطقة[5] فكأن المعنى إظهار شيء وإخراج تمثيلية وعكس ... ولا يعني الأصل المعنى في اللغات الغربية إلا من ذلك شيئا"[6].

---

(1) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة: شخص، ط1، 2، ص 31.

(2) داوود حنا، الشخصية بين السوء والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1991، ينظر محمد عزيز من الكائن إلى الشخص، دار المعارف، مصر: 1963، ص 25.

(3) برناردي فوتو، عالم القصة، تر، محمد مصطفى هدارة،ط4.عالم الكتب، القاهرة، 1969 ص 40.

(4) علي كمال، النفس، دار الوسيط، بغداد. 1977، ص 63.

(5) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت 1997، ص 65

(6) المرجع نفسه. ص 75.

إصطلاحا:

إتخذ المفهوم الإصطلاحي للشخصية مفاهيم مختلفة بإختلاف وجهات نظر الباحثين فيه، حيث يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، حيث لا يمكن تصور رواية من دون شخوص، ومع ذلك يواجة البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهومها لتصل حد التضارب والتناقص ففي النظريات السيكولوجيه تتخذ الشخصيه جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا، أي ببساطة كائنا انسانيا "في منظور الاجتماعي تتحول الشخصية اإلى نمط إجتماعي يعبر عن واقع ويعكس وعي إيديولوجي"[1] أي أن التحليل البنيوي يتعامل مع الشخصيه بوصفها فردا يتفاعل مع الدور الذي يؤديه ويعكس واقعه في الحكايه.

ومن المفاهيم الشائعة لهذا المصطلح أنه "مجمل السمات التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي، وهي تشير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الاخلاقية"[2] أي أن الشخصية تتضح بمظاهرها الخارجية من صفات جسمية وسلوكها الأخلاقي وهناك من يرى أن الشخصية: "كائن موهوب بصفات بشريه وملتزمة بأحداث بشرية"[3] كما عرفت الشخصية أيضا على أنها كائن بشري من لحم ودم ويعيش في مكان وزمان معينين، ويرى آخرون بأنها هيكل أجوف ووعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي، فهو يمده بهويته"[4].

نستنتج من التعريفين السابقين أن الشخصية عبارة عن كائن بشري (إنسان) له صفات بشرية تتفاعل مع الزمان والمكان بالإضافة إلى أنها بناء تتشكل داخل العمل الروائي عن طريق مجموعة عناصر مكونه لها.

(1) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط1.منشورات الإختلاف، الجزائر، 2010، ص 39.

(2) صبيحة عودة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي مجدلاوي، ط1.عمان، 2005، ص 117.

(3) جير الدبرنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1.المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 42.

(4) مرجع نفسه، ص 117.

في حين يرى البعض أن الشخصية هي" كل مشارك في أحداث الرواية سلبا وإيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يعد جزءا من الوصف." [1].

يتضح لنا من هذا التعريف أن الشخصية تعتبر عنصرا اساسيا في بناء الحدث سواء أكان ذلك سلبا ام إيجابا، وغير ذلك فهو يعتبر وصفاً، ومن خلال ما سبق نستخلص أن الشخصية في مفهومها تتقاطع مع الكائن البشري في عدة جوانب" وتجنبا لحصر معنى الشخصية في الدائرة البشرية أحلت سيمياء السرد محلها مصطلحين هما: الأول يدل على الدور واللآخر يدل على ما يقوم بهذا الدور"[2].

ويوافق التحليل البنيوي هذا المفهوم من حيث أنه " يجرد الشخصية من جوهرها السيكولوجي ومرجعها الإجتماعي ولا يتعامل مع الشخصية بوصفها "كائنا" أي شخص وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية أي بحسب ما تعمله، ومن ثم يستبدل غريماس مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل"[3].

ومنه فالتحليل البنيوي يتعامل مع الشخصية على أنها فاعلاً ينجز وظيفته داخل العمل الحكائي ودورا يعكس واقعه الإجتماعي والطبقي وليس بوصفها كائن بشريا تعد الشخصية الروائية حسب التحليل البنيوي [دليلا] signe له وجهان: أحدهما دال "signifiant" وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة ولكنها تحول إلى دليل، ساعه بنائها في النص، وتكون الشخصية بمثابه دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها، بواسطة جمل متفرقة أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها وبهذا فصورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال في

(1) عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط1، ص68

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية،ط1. مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002 ص 100.

(3) المرجع نفسه، ص 39.

الموضوع"[1] ومنه نجد أن الشخصية وجهان: دال (صورة لفظية) وذلك من حيث أنها ذات صفات وأسماء متعددة، ومدلول (صورة ذهنية)

من خلال سلوكها وكلماتها وما يقال عنها فهي تتخذ طاقتها من العمل الروائي من البداية إلى النهاية.

وبعد كل هذه المجازفة في التعريفات اللغوية والإصطلاحية للبنية والشخصية نخلص تعريف الشخصية "وهو مصطلح يستعمله الناقد للدلالة عن تصور إفتراضي تفسيري مستنتج من بعض المظاهر السلوكية التي تكشف عن مجموعة من الإتجاهات والدوافع المستنتجة من تصرفات البطل أو الشخصية الموجودة في نص القصة أو الرواية التي تتميز بتطويرها خلال تطور الزمن القصة أو الرواية"[2] وقد نهت الدراسة النقدية مستندة إلى المقاربات البنيوية والسيمائية لفك الإرتباط بين الشخص والشخصية لإعتبار الشخصية في القص التخيلي كائبا ورقيا متخيلا ولكونها مجرد دور فاعل"[3]أي أن دور الشخصية قد يكون حسب فاعليته في النص مهما كان أو أقل أهمية.

2- أنماط الشخوص:

يكتسي مفهوم الشخصية أهمية بالغة في الكتابة الروائية، كونها من أهم مكونات العمل الحكائي، وهناك اختلافات شديدة النقاد والدراسيين في تحديد أنواعها وأنماطها، فهناك من يصنفها تصنيف مضمون أو شكليا، وهناك من يصنفها حسب الوظائف، التي تقوم بها وغيرها من التصنيفات، وسوف نعرض بعضها وهي تعتمد عليها في الكتابة الأدبية: "فهناك تصنيفان شائعان للشخصية هما التصنيف الشكلي الذي يعتمد أو يركز على مهمة الشخصية في النص وعلاقتها

(1) شعبان عبد الكريم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية،ط1. الوراق للنشر والتوزيع، 2004، ص 72.

(2) سمير سعيد الحجازي، قامس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط.1.دار الأفاق العربية، القاهرة، 2001، ص 124.

(3) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1. دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 270.

الخالصة بالشخصيات الأخرى، والتصنيف ألمضموني الذي يعتمد على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والحوادث".[1]

أما التقسيم التقليدي فقد اعتمد على ثنائياته المعروفة (تحليلية، تمثيلية، بسيطة، مركبة، مسطحة نامية) [2].

وهناك التصنيف الشكلي الذي يركز على مهمة الشخصية في النص وعلاقتها الشخوص الأخرى، وهناك التصنيف ألمضموني الذي يعتمد على صلة الوثيقة بين الشخوص بحسب الأحداث.

ومن أهم التصنيفات نجد تصنيف "فلاديمير بروب" "v.propp" حيث يقوم بتصنيفه على الوظائف التي تقوم بها الشخوص في الحكايات العجيبة، وحدد سبع الشخوص في الحكايات بحسب وهي كالتالي: المتعدي أو الشرير، الواهب المساعد الأمير، الباعث، البطل الزائف، كما أن كل شخصية من هذه الشخوص لا تتفرد بأداء وظيفة واحدة ضمن الإطار القصصي، بل بإمكانها أن تقوم بعدد من تلك الوظائف المحددة في واحد وثلاثين وظيفة"[3].

بالإضافة إلى تصنيف "غريماس" "Greimas" الذي إستفاد من دراسات وأبحاث "فلاديمير بروب" وغيرها من التصنيفات، فالشخصية عند "بروب" لا تتحدد بصفاتها أو شكلها، بل بوظائفها التي تقوم بها داخل النص.

3- أنواع الشخوص في المتن الروائي:

هناك عدة أنواع الشخوص وتختلف تصنيفاتها وأهم هذه التصنيفات هي:

(1) سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ط1.منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ، 2003 ، ص133.

(2) المرجع السابق، ص 133.

(3) العلمي مسعودي، الفضاء المتخيل والتاريخ في الرواية كتاب الأمير، رسالة ماجيستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009 ص 171.

أ- الشخوص الرئيسية: تتمثل في:

1- مراد زاهر: وهو بطل الرواية، ومحور أحداثها وحركاتها وفي فلكها تدور الشخوص الأخرى، وعلى لسانه تروى الرواية، من مواليد قرية المطمورة التابعة لإحدى ولايات الشرق الجزائري، ولد في مرحلة ما قبل الإستقلال بخمس سنوات فقد حفظه سبحانه وتعالى من الموت الذي أصاب إخوته التسعة لهذا كنت الإبن العاشر لأبي الشيخ سلام زاهر"[1]. وهذا ما جعله يحظى بمعاملة خاصة من قبل الوالدين "سلام وفطوم"، يقول في هذا الصدد: "لهذا حظيت بمعاملة خاصة ورعاية كبيرة من الوالدين فلم يكون يبخلان عني بشيء"[2]. وقد نشأ في أسترة محافظة ومتدينة بالرغم من مرارة الفقر والحرمان الذي كان يعيشه، فقد كان هدفه الوحيد الوصول إلى أعلى المراتب، وأن لا يكون مجرد فلاح بسيط، وقد أدخله والده إلى الكتاب من أجل حفظ القرآن الكريم ممارسة واجباته الدينية، يقول: "فقد صار بوسعي أن أقرأ من المصحف الذي لم يكن يحفظ منه إلا سورتين أو ثلاث لتأدية الصلاة"[3]

درس مرحلة الابتدائية في قرية المطمورة، وقد كان محبا للعلم والمعرفة، متأثرا بشخصية معلمه "رضوان" الذي كان معجب بذكائه واجتهاده لينتقل إلى مرحلة المتوسطة التي تقع في بلدية المطحونة، لذلك كان يقطع مسافات طويلة " أخرى مع والدي نمشي على أقدامنا حيث يقطع معي ثلاثة كيلومترات حيث الأرض التي يزرعها ويفلحها ويتركني أكمل بقية المسافة وحدي"[4] توفيت والدته وهو في الطور المتوسط مما أثر نفسيا على حياته فلم يجد ملاذا آمنا يمنحه السكينة إلا كلام الله المقدس، الذي جعله يتقبل قدره في اليتم المبكر.

(1) بشير مفتي، لعبة السعادة أو الحياة القصيرة، لمراد زاهر، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2016، ص 16

(2) الرواية، ص 18.

(3) الرواية، ص 19.

(4) الرواية، ص 19.

فقد كان أبوه سنده ورفيق دربه في هذه الحياة الصعبة، وبعد وفاة أمه إنتقل إلى العيش عند خاله "بن يونس" لإستكمال دراسته في ثانوية المقراني بالجزائر العاصمة، وهنا نلمس تحولا في حياته سواء الاجتماعية أو الاقتصادية، فقد أصبح إنسان في غاية الرفاهية والرخاء المادي، وتغيرت طريقة لباسه ومظهره، وهذا ما نلمس في المقطع السردي: " ونزعت سروال العرب ولبست سروال جينز وقميصا أبيض هدية من خالي"[1]. ولقد حظي برعاية خاصة من خاله بن يونس الذي لم يكن يرفض له أي طلب: " ووفر لي كل مستلزمات الراحة في بيته، ولم أطلب منه شيء يسيرا أو كبيرا إلا حققه لي"[2].

وبعد دخوله إلى عالم المدينة قرر الفتى أن يتحرر من تلك الغيوم والضغوطات النفسية التي كانت تختلج داخله، وكأنه ينتقم من أيام طفولته، فجعله ذلك يتحول إلى شخص مغاير لما كان عليه، خاصة بعد وفاة والدته "فطوم" أحسن في نفسه الأسى والحزن، "ولكن أدرك عميقا في قلبي أنني كنت أرغب أن تؤجل السماء رحيله حتى يراني كبرت وحققت له أمانيه"[3]. وتغيرت طباعه وصفاته المثالية التي كان يتجلى بها يمكن أن نطلق عليها بانمحاء الذات، "شعرت بأن حياتي تغيرت وحتى فلسفتي القدرية زالت من ذهني تقريبا وصرت أحس بأنني المسؤول الأول عن قدري"[4]. فلم يعد مجتهدا في دراسته بعد أن فتح له زميله "سليم أحمد" كل أبواب الرذيلة كممارسة الجنس، وشرب الخمر ما دفع به إلى الرسوب في إمتحان شهادة البكالوريا بعد أن أنقذه خاله "بن يونس" من الرسوب إلى النجاح في البكالوريا، فقد كان همه الوحيد فتاة أحلامه "نريمان" التي سحر بجمالها إلى حد كبير جدا، يقول: "نريمان هي الشعر، هي أجمل ما في الشعر، نريمان هي الجنون،

(1)ا لرواية، ص36.

(2) الرواية، ص 47.48.

(3) الرواية، ص 44.

(4) الرواية، ص 71.

هي أبدع ما في الجنون"[1] وهو أيضا يتميز بضعف الشخصية مما سمح للآخرين بتسيير شؤون حياته سواء العاطفية أو المهنية، وهذا ما نلمسه من خلال خاله بن يونس الذي قرر جعله زوجا لإبنته "نور" ليتحمل فضيحة وخطيئة شخص آخر "هذه المشكلة لا حل لها إلا أن نعقد قرانكما وننسب الطفل إليك"[2] وهذا الأمر جعله يتخلى عن فتاة أحلامه "نريمان"، وكان إمعّة في إتخاذ قراراته التي تخصه، فخاله بن يونس المسؤول الأول في ذلك، فهو الذي إختار التخصص الذي سيدرسه "مراد" في الجامعة، "رغم أن الدراسة بالنسبة لخالي مجرد شكليات إلى أن طلب مني أن أسجل في كلية الحقوق ففعلت دون أن أهتم"[3]، وبهذا فقد جسد "مراد زاهر" أنموذجا للشخصية السلبية التي ليست لديها الجرئة في تبرير مواقفها والدفاع عنها.

2- الحاج بن يونس: رجل غني يعيش في عالم الرفاهية والترف، وهو خال الشخصية الرئيسة " مراد زاهر" زوجته السيدة "أمينة" لم يرزقه الله بإبن حقيقي إلا أنه حظي بثلاث بنات لهن حسناتهن أيضا، لقد زوج الكبيرة بقائد الناحية العسكرية والثانية مسؤول كبير في الحزب، أما الصغرى فأدخلها الدراسة لتصبح طبيبة"[4]، يسكن بفيلته الكولوينالية "التي أعطيت له كمكافأة على إنحيازه لبومدين بأعالي بوزريعة حيث الجبال وأشجار الكاليتوس الباسقة والجنان البديعية"[5]، وهو شخصية تاريخية وثورية حاربت الغزو الفرنسي بكل شجاعة فداء للوطن فقد كان "يلتحق بالجبل مع الثوار ويعارك فتنة السنوات الست التي خاضها الجزائريون ببساطة وروح جهادية عالية، جعلتهم ينتصرون في النهاية حتى لو كانت المعركة غير متكافئة من جميع النواحي"[6] كان شخصا مثقفا بالرغم من تعليمه البسيط إلا أنه كان يستهوي مطالعة الكتب سواء المكتوبة

(1) الرواية ص 71.
(2) الرواية، ص 102.
(3) الرواية، ص 120.
(4) الرواية، ص37.36.
(5) الرواية، ص 36.
(6) الرواية، ص 35-34.

بالفرنسية أو العربية، وهذا ما نلمسه في هذا المقطع السردي: "كانت له بالبيت مكتبته العربية خاصة ومكتبة أخرى مليئة بالكتب التي تركها صاحب الفيلا قبل أن يغادر الجزائر"[1] يتميز بالنباهة والذكاء لكونه شخصا عارف لتجارب الحياة، ويعلم كيف يظهر الطيبة لمن يعادونه ويسير وفق المثل القائل "قرب الأعداء منك قبل الأصدقاء"[2] نجد في شخصيته إنسانا متسلطا ومنافقا لا تنتقى بداخله أي ذروه لصحوة الضمير حيث يسعى للتخلي عن مبادئه الأخلاقية وأطماعه مقابل مصالحه الشخصية، فقام بالتزوير لنتيجة رسوب "مراد زاهر" في نتائج شهادة البكالوريا وحولها إلى نجاح راح ضحيتها الطالب "نايت بلقاسم" وهذا ما ورد في هذا المقطع: " لابد من تشويه شخص للرفع في سمعة شخص آخر لابد من صناعة الخوف لتبرير القوة" [3]، وكان شديد العناية والحرص بإبن أخته، ذلك راجع لاحترامه وتقدير لأخته التي وافتها المنيه ما جعله يصطحبه معه إلى العاصمة لإستكمال دراسته "وربما فعل هذا وفاء لوالدتي التي كثيرا ما وصفها بالمرأة الشجاعة القوية أو رغبته في أن أكون من حاشيته المقربين الذين يثق بهم ويمكنهم أن يسند إليهم مهام كبيرة في المستقبل" [4].

يعد "بني يونس" وثيقة تاريخيه صادقة لكونه يروي الأحداث والوقائع التاريخية نظرا لمكانته في صفوف المجاهدين فقد كان رتبة المستشار المقرب للرئيس بومدين، في هذا الصدد يقول السارد "إلا أنه كان يقول الوقائع كما حدثت بالفعل وأعطته هذه الشجاعة مكانة في صفوف المجاهدين وبوأته في مرحله لاحقه بعد انقلاب 1965 حيث وفق الرئيس بومدين ضد بن بله" [5]، وقد ساهم في تشييد العديد من المشاريع الإنمائية في القرية المطمورة التي عانت الكثيره من الإقصاء والتهميش

(1) الرواية، ص 41.
(2) الرواية، ص122.
([3]) الرواية، ص85.
([4]) الرواية، ص 50.
([5]) الرواية، ص 35.

لكن طمعه وجشعه لم يمنعه من أخذ حقوقه فقط فقد نال حظ الأسد بإمتياز "لقد حول القرية إلى بلدية وأرض والدك إلى مزرعة نموذجيه صحيح هي ملك بلدية لكنه يأخذ كل فوائده منها بالسنتيم، وهو الذي طلب من الولاية تعبيد الطرقات وبناء مدرسة ومستوصفا وغير ذلك" [1] بهذا نجد في شخصية "بن يونس" الإنتهازية والأنانية تنعدم فيه مشاعر الطيبة والرحمة "وهو لا يفكر بالعاطفة البشرية السليمة هو لا يعرف معنى الرحمة أو المحبة هو أناني ومن يقف في طريقه يقتله وينسفه من الوجود" [2] بينما نلمس معالم الأب المثالي في هذه الشخصيه فقط مع إبنته المدللة نور فهي الشمعة التي تنير حياته" كانت علاقه خالي بن يونس مع إبنته نور غريبه جدا يحبها كما لو أنها كنزه الكبير بل كنزه الذي لا يملك سواه"[3] وبالتالي فقد جسد "بن يونس" بأنه نموذج الرجل المتسلط والمتجبر الذي يسير وفق مبدأ "الغاية تبرر الوسيلة"

الشخوص الثانوية: تجسدت في:

1- الشيخ سلام زاهر:

رجل قروي وفلاح من مواليد قريه المطمورة متزوج من إبنه عمه "فطوم"، "وكان قلبه يميل لابنة عمه والدتي فطوم منذ الصغر" [4] ولقد حفظ الله تعالى إبنه مراد من الموت من بين أخوته التسعة فهو شخصية متدينة فبالرغم من أنه غير متعلم لا يجيد قواعد الكتابة والقراءة إلا أنه كان يحفظ بعض الصور القرآنيه من كتابه العزيز من أجل أداء واجباته الدينية، "صرت أنهض في الخامسة صباحا وأشاهد أبي يتوضأ في وادينا الصغير ثم يصلي فأصلي إلى جانبه" [5] بالرغم من تمسكه بتعاليم الدين، ففي شبابه إقترف خطيئة لا تغتفر حيث أغوته زوجه الكولون "أن يمارس معها

(1) الرواية، ص113.
(2) الرواية، ص 153.
(3) الرواية، ص152.
(4) الرواية، ص 17.
(5) الرواية، ص 28.

الجنس، فلقد كانت معجبه بقوته وقوة عضلاته"[1] كما أنه كان شخصا محبا لأرضه بالرغم من تلك الإغراءات التي قدمها له "بن يونس" للعيش في أجواء المدينة وما يسودها من عالم الرفاهية والطرف لكنه رفض مطلبه وهذا ما ورد في هذا المقطع السردي "رغم كل عروض خالي أن ينزل إلى العاصمة وهو من سيتكفل بكل إحتياجاته وسيمنحه شقة في وسط العاصمة، فإنه رفض، وقال أنه فلاح وحبه الأول والأخير هو للأرض"[2] و نجد في هذه الشخصية معالم الأب المثالي الحنون والكريم على فلذة كبده "مراد زاهر" كونه كان حريصا على تعليمه ورؤيته في أعلى المراتب.

2-فطوم:

شخصيه ثانويه ولكنها كانت محركه لأحداث الرواية جاء هذا الاسم تدليعا وتغنج لاسم فاطمة، لديه مكانه عظيمة في قلب كل مسلم ومسلمة كونها بنت الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا ما نجده بالفعل يتمازج مع شخصية فطوم فقط، كانت طيبه القلب ومتسامحة وحنونة، فبالرغم من تلك الرذيلة التي إقترفها زوجها "سلام زاهر" ألا أنها غفرت له زلته، وهذا ما يؤكده هذا المقطع: "بدليل انه روى لها ما حدث له فغفرت زلته تلك وبقيت تغفر له كل ما يفعل حتى عندما يغضب "[3]،كما نجد في شخصيتها بأنها منبع الحنان والوجود، لما تقدمه لإبنها "مراد زاهر"، "و تضع لي أمي بيضتين في المحفظة، و تدعو لي بالتوفيق"[4] و كانت أختا مخلصة لأخيها "بن يونس" في اوقات المحنة والحاجة "كانت عيناه لا تكفان عن البكاء عن المرحومة وهو يثني على طيبة روحها الكريمة ويعدد خصالها الحميدة وكيف إعتنت به صغيرا كأنه إبنها" [5] تعد فطوم شخصية خجولة كونها لا تعبر لزوجها عن حبها له، "فهي منذ الصغر لا تحكي عن حبه لها وحبها له بشكل جيد لكن يكفي بريق

(1) الرواية ص 17.

(2) الرواية، ص43.

(3) الرواية، ص 18.

(4) الرواية، ص28.

(5) الرواية، ص 34.

العينين حتى تفهم الكثير"[1] جسدت فطوم بأنها صورة نمطية للمرأة الجزائرية جاهلة من الصبر مفتاح الفرج لها.

3-ناريمان

شخصية تتصف بكل صفات الجمال الأنثوي حاول السارد أن يبثها ليخلق منها أنموذجا للجمال وفي هذا الصدد يقول: "كانت ناريمان أجمل الفتيات اللواتي شاهدتهن في حياتي مزيج من حلاوة الغرب وسحر الشرق"[2] شخصية عنيدة ومستعصية لا تستسلم بسهوله، "لكن كانت مستعصية لا تريد، وتريد تقترب فقط لكن تبتعد، تجرح وتداوي" [3] وهي فتاة من مدينة بوسعادة وبالضبط من قبيلة أولاد نايل عمرها 22 سنه، تسكن بمفردها "وبيت العائلة أسكنه وحدي"[4] كانت تجيد مهنة الخياطة التي تعلمتها من طرف فرنسية التي تكلفت بها منذ الصغر وربتها أحسن تربيه وأعطتها كل وقتها لكي تنبع في هذه المهنة، وبهذا اصبحت "فنانة تصنع الموديلات الجديدة ويتردد على محلها الواقع في شارع ساكري كور نساء الشخصيات النافذة في المال والسلطة" [5]، ترى ناريمان في مراد زاهر سندها الوحيد في هذه الحياة الصعبة، خاصة بعد أن فقدت أعز ما تملك أمها فقد كانت تقول له :"كن سندي وسأكون لك سندا، نسند ظهورنا على بعض ثم نواجه كل شيء بقلوب واثقة وعزيمة لا تهزها الرياح العاتية[6] لينتهي هذا الحب في الأخير نهاية مأساوية تراجيدية.

4- نور بن يونس: الفتاة المدللة لوالدها الحاج بن يونس، تتمتع بكامل الأناقة والجمال فهي"عذبة المنظر، بشعر أسود حريري يصل حتى أسفل الكتف وعينين سوداويين حلوتين عند النظر" [7]، كما

(1) الرواية، ص 17،18..
(2) الرواية، ص 62.
(3) الرواية، ص 64.
(4) الرواية، ص 135.
(5)الرواية، ص 77.
(6)الرواية، ص 78.
(7)الرواية، ص51.

كما نجد في شخصيتها بأنها مثقفة وطموحة تسعى إلى تحقيق هدف والدها المنشود بأن تصبح له طبيبة وتتقن اللغة الفرنسية بكل طلاقة "كانت تتحدث الفرنسية ونادر ما سمعتها تنطق كلمة بالعربية حتى والدها تناديه ب papa وأمها maman"[1] وقامت بإرتكاب الخطيئة لتنتهي حياتها في الأخير بالزواج مع إبن عمتها "مراد زاهر" اجتنابا للفضيحة وخدش للحياء وكلام المجتمع الذي لا يرحم ،كما تبدو شخصيه نور بن يونس بأنها فتاة سطحية ومغرورة ومستهترة وهذا ما يؤكده لنا السارد في قوله "كانت نور تبدو لي فتاة مستهترة بعض الشيء مغرورة فوق الطبيعي لم تضع شخصياتها بعد وتقلد الأجنبيات في كل شيء في الملابس وطريقة الكلام"[2] ومنه نستنتج أن نور بن يونس نموذجا للفتاة غير سوية في شخصيتها كونها تقلد الأوروبيات أو بعبارة أخرى تقول أنها متأثرة بالغزو الثقافي.

5-ميمي:

صديق نور بن يونس شخص ذكي و متحمس للحياة نجد في شخصيته كل صفات الجمال الذكوري، حاول السارد أن يبثها للقارئ وانيقا يتبع عالم الموضة "فلقد كان له شكل ممثل أمريكي يصرع خيال الفتيات المراهقات" [3] كان حلمه الوحيد أن يهاجر إلى نيويورك تاركا وراءه الفضيحة والعار التي إرتكبها في حقي نور بن يونس إلى أن جرأته دفعته بأن يراسلها ويدعوها أن تلتحق به وهي زوجه مراد زاهر وهذا ما نلمسه في المقطع، "وجدت كومة من الرسائل المرسلة من ذلك الشاب الذي هاجر إلى نيويورك رسائل الحب وندم يستعطفها أن تلحق به ويغريها بالحياة الجميلة التي تنتظرها في ذلك البلد العجيب"[4]، ميمي ينتمي إلى عائلة أرسقراطية وأبوه رجل نافذ في السلطة والحكم.

(1) الرواية ص 51،52.
(2)الرواية، ص 52.
(3)الرواية، ص 61.
(4)الرواية، ص 151.

6-المعلم رضوان:

رجل مثقف، وهو معلم "مراد زاهر" في قرية المطمورة تمدرس في مدارس العلماء المسلمين غير أنه إستثمر بقية تعليمه في تونس كما تعد شخصية مناضلة في صفوف جبهه التحرير الوطني "ولحسن حظه كانت الحرب في سنتها الاخيرة ولم تكن هناك معارك كبيرة"[1] نجد في شخصيته نموذجا للمعلم الجزائري الصالح والحالم بتطوير البلاد وإزدهارها، وإخراجها من ظلمات الجهل إلى النور، فقد كان يرى بأن العلم والمعرفة سلاحان لتقدم البلدان والأمم وهذا ما حاول ترسيخه في ذاكرة تلاميذه يقول في هذا الصدد "العلم هو الذي ينفع بلدنا ويجب أن تكون جديرين بالإستقلال"[2] ويحب الإستماع إلى الأغاني القديمة والكلاسيكية "يستمع إلى أغاني أم كلثوم وكثيرا في لحظات فرح وحبور إستمعنا له يردد علينا من أغنيتها العذبة الجميلة الأطلال وكأنه في الصلاة وعبادة"[3].

يهوى مطالعة القصص ويشجع تلاميذه عليها، "كان يرفدني بقصص كثيرة للفتيان الناشئة ومن خلالها أحببت هذا اللون الأدبي الذي يسرد الحياة والأحلام من خلال القصص"[4]، أما توجيهه الأساسي فقط كان يميل إلى الزعيم أحمد بن بله في هذا الصدد يقول: " كان حبه لعبد الناصر يجعله تابعا أمينا للزعيم بن بله رغم كل ما سمعه عن هذا الرجل من كثيرة"[5] ،فكان شديد الفرح بنباهة وذكاء مراد زاهر، وحريصا دائما على تشجيعه على أن يكون شخصا له مكانة عالية في المجتمع الجزائري.

(1) الرواية ص 33.
(2)الرواية، ص 20.
(3)الرواية، ص 20
(4)الرواية، ص 20.
(5)الرواية، ص 20

7- أحمد سليم :

كان الصديق المقرب ل"مراد زاهر" شاب متعلم ومثقف، كانت أمنيته الوحيدة أن يصبح طبيبا في المستقبل، ويتميز بأخلاق دنيئة ومنحطة سيئ المعشر صفاتي دنيئة غير سوية، يمكن تصنيفه ضمن رفقاء السوء كونه هو الذي فتح أبواب جهنم "لمراد" زاهر على مصراعيها كممارسة الجنس، لتنتهي هديته الثمينة التي قدمها لصديقه بتعليمه شرب الخمر وكل مظاهر اللهو والمجون.

4- بنية الحبكه وعلاقتها الشخوص:

الحبكة" هي ترتيب الأحداث وفق مبدأ السببية"[1]، وللشخوص عنصر في هذه الحبكة فهناك علاقة وطيدة بينهما، وبما أن كل حكه تحتوي على بداية ووسط ونهاية، فيمكن أن نلخص مجراها في هذه الرواية.

أ- البداية.

وهي عبارة عن تقديم وعرض لحياة "مراد زاهر" منذ طفولته في قريتة المطمورة التي وليها الشيخ مرزوق التي وليها الشيخ مرزوق ويحكي عن حياه الناس في فتره ما بعد الإستقلال والآثار التي تركها المستعمر في حياته حيث تربى تربيه دينية وحب التعلم، وبعد دخوله إلى المدرسة تأثر بمعلمه رضوان في طريقة تفكيره، حيث كان يردد عليهم في القسم أن يكونوا جديرين بالاستقلال "أن نتعلم بحق فتبني بلدنا هذا على أحسن وجه"[2] وبعد التصحيح الثوري الذي حدث في قيادة الحكم وإعتقال الزعيم بن بله وكل من يشايعه، وكان من بينهم وهذا ما أثر في "مراد"، وترك له إلا الذكريات السعيدة ثم نجح في إمتحان السيزيام وإنتقل إلى المتوسطة التي تقع في بلدية المطمورة

(1) بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسردالتاريخي،تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ط1. دار أوبا للنشر والطباعة، طرابلس، 2006، ص 66.

(2) الرواية، ص 21.

فكان شغوفا بالدراسة وحب المطالعة ويضرب به المثل من قبل أساتذته ثم يأتي حدث وفاه والدته التي تركت له ألما وحزنا في نفسيته وإلتقى بخاله.

"بن يونس" لأول مرة في جنازة والدته وهو ذو نفوذ وسلطان ومن القيادات العليا للثورة وهو المستشار المقرب للزعيم "بومدين" واصطحبه معه الى العاصمة ليكمل دراسته الثانوية، ودخل في عالم المدينة الكبير والشاسع وتعرف الى عائلة خاله المتمثلة في زوجته "يمينة" وابنته " نور" حيث قال له خاله "المصاهرة هي التي تخلق السند وقت الضيق"[1] وهنا نحس بنوع من الاكتشاف للأحداث اللاحقة وهو النقاط الاساسية للحبكة، وتعرف على أصدقاء جدد مثل سليم وأحمد ومحفوظ ثم تأتي وفاه والده، التي أدت إلى انطوائه على نفسه، بعد أن قامت الدولة بترميم تأمين مساحة كبيرة من اراضيه، وتوزيعها على عدد من القرويين وهذا ما سبب له ألمّا كبيرا فأصبح يتيما ووحيدا وهذا الحدث جعله يسترجع حياته ويحن الى ماضيه.

ب- الوسط:

وهنا تبدأ الأحداث في التطور و التعقيد حيث فتحت "نور بن يونس" له أبواب الجنس، وراح يسأل صديقه سليم أحمد عن طرق الفوز بالمرأة، وأخذه إلى مليكة الحلاقة التي أدخلته مملكة الشيطان فتحول من فتى مراهق إلى رجل حقيقي والفضل كله لابنة خاله التي أشعلت النار فيه وراح يبحث عن أمكنة أخرى ليطفئها، فقضى سنته الثانوية باحثا عن ملذات الحياة و طرق السعادة لم يكن يعرفها في القرية تم التعرف على "ناريمان" التي سحرته بجمالها "ناريمان هي الحياة هي ما كنت أنتظره من الحياة"[2] والتي رفضته بسبب فرق السن بينهما فكانت تكبره بثلاث سنوات وهذا مازاد في إشعال النار في قلبه و بسببها أصبح يشرب الخمر كثيرا مع صديقيه "محفوظ" و "سليم" في حانة "الجرة الذهبية" و انغمست في الملذات و طرق السعادة و أهمل دراسته، وبعد وفاة

(1) الرواية، ص 37.

(2) الرواية، ص 63.

والدة ناريمان أصبحت وحيدة فاستسلمت له ونجحت علاقتهما وزاد إهماله للدراسة "توقعت طبعا ألا أنجح في امتحان الانتقال إلى الجامعة، لأنني قضيت سنتي الأخيرة مشغولا باللهو و الزهو، و اكتشاف الملذات في الحياة التي لم أكن أعرف عنها إلا الشيء القليل ثم الوقوع في حب آسر"[1] وبعد نزول قائمة الناجحين لم يكن إسمه فيها، وكان الطالب الناجح الوحيد من منطقة القبائل فكان ينتظر مثل هذه النتيجة لأنه أهمل دراسته و انهمك في اكتشاف الحياة، الشرب و الجنس ثم جاء الحب الصاعق فزاد من إهماله كل هذا جعله يفكر بتأثير المدينة عليه ومقارنة حياته في القرية فكان يطمح أن يكون شخصا ناجحا و فاعلا في الحياة، وبعد سماع خاله بإخفاقه ثارت ثائرته، ولكن بفضل سلطته استطاع أن يحول اخفاقه إلى نجاح و استطاع أن يدخله الجامعة، بعدما أخبره مدير الثانوية بأنه نجح و معتذرا عن الخطأ، فكان نجاحه مقرونا بإسقاط الطالب القبائلي "آيت بلقاسم" وهذا ما أدى به إلى خسارة أصدقائه سليم ومحفوظ، و بقيت ناريمان هي الوحيدة التي تضمد جروحه ثم تأتي مشكلة نور التي اتهمته بحملها "هي تقول أنت، و أنا أصدقها طبعا"[2] حيث تلاعب بها شخص حقير وهو إبن شخص قوي في الحكم ومنافس لوالدها و سافر إلى نيويورك ولا ترغب في اجهاضه فنزلت الصاعقة على مراد بعد أن سمع خاله يقول له: "هذه المشكلة لا حل لها أن تعقد قرانكما و تنسب الطفل إليك"[3] فلقي نفسه أمام زواج اضطراري لصون شرف العائلة و سمعتها ولم يخبر ناريمان بهذه الحقيقة لأنه يعلم بأنها لن تقبل "فهي الغجرية المتمردة أن تكون مجرد إمرأة ثانية في حياتي... وكانت تلك ربما خطوتي في السقوط داخل بحيرة سوداء تتقيح بالشر"[4] كل هذه الأحداث جعلته يستحضر والديه و شوقه لقريته فطلب من

(1) الرواية، ص 71.
(2) الرواية، ص 99.
(3) الرواية، ص 102.
(4) الرواية، ص 104.

خاله أن يسمح له بفترة راحة في المطمورة: "أحتاج أن أجد نفسي في المكان الذي ولدت فيه"[1] فينصدم بعد أن قال له خاله بأنه نقل أرض والده باسمه وبنى بيتا جديدا في مكان بيتهم القديم و مزرعة حديثة، و حتى تلك الرقعة الشريفة أخذها رغم الأملاك العديدة التي يملكها، وبقى ضميره يؤنبه وهو في القرية، وبعد إلتقاء بصديق قديم يدعى"أعمر" الذي كان يردد عليه فضل خاله الذي حول القرية إلى بلدية و رئيس البلدية الذي رحب به ليقدم ولاءه لخاله صاحب السلطة و الفتاة "عيشة" التي تخدمه في المنزل والتي تعرضت لامتحان قاسي و اغتصابها من طرف معلم ذو نفوذ حيث تمثل قصتها ما عاشته النساء و العائلات الجزائرية قبل الاستقلال، وبعد نهاية فترة استراحته عاد إلى العاصمة وحدث العرس بشكل شكلي فحضره عليه القوم وتعرف إلى الوجوه المهمة و الخفية التي تعمل في الكواليس، تأتي فترة الدراسة و يسجل بكلية الحقوق طلب من خاله فتعرف على أصدقاء جدد مثل "ناصر الدمشقي" الذي كان هاربا من سلطته في سوريا وجاء إلى الجزائر ليعيش حلم الثورة و نصيرة حداد التي كانت ابنة مناضل شيوعي في زمن الثورة و فطيمة مناصري فكانوا يناقشون أوضاع الجزائر وطبيعة الحكم فيها وكانت الجامعة الفضاء الذي يتحرر فيه السان و تأثر بتفكيرهم وطريقة تحليلهم للأمور، وخاصة ناصر الدمشقي الذي له رؤية مستقلة ثم ينصدم بلقائه لطالب نايت بلقاسم الذي أخذ مكانه بالتزوير فقد أعاد البكالوريا ونجح ومن سوء حظه أنه التحق بنفس الكلية وهو يرغب أن يصبح محاميا يبحث عن العدالة ويدافع عن الذين ليس لهم كتف خشنة، تتطور الأحداث حتى يعثر على جثة ناصر الدمشقي وهو مذبوح بحي باب الوادي ولا أحد يدري من قتله و نصيرة حداد و صديقتها فطيمة مناصري يعتقلان بتهمة انقلاب على الحكم و تطردان من الجامعة، بسبب الاخلال بالأمن.

منذ هذه الحادثة لم يعد مراد إلى الجامعة خوفا على نفسه و أصبحت ناريمان هي المأوى بعد أن عرف أنه تحت سلطة الظلام، وكرهه الشديد لخاله بعدما حدث لأصدقائه، فهو الشر الأكبر الذي

(1) الرواية، ص 107.

يهدد حياته. ثم يأتي حدث دخوله إلى السجن من طرف خاله بسبب ابنته "نور" بعد أن وجد عدة من الرسائل التي كتبها لها الشاب ميمي الذي هاجر إلى نيويورك وثارت ثائرته فلقي عقابه في السجن، فكانت "ناريمان" القوة المتبقية والتي كان يخدعها ويكذب عليها طوال الفترة التي تزوج بها حيث كان شرطها الوحيد الصدق "قالت، يوم نفقد صدقنا مع من نحب نفقد روحنا كذلك"[1].

ج- النهاية:

بعد كل هذه الأحداث التي عاشها مراد، اكتشف أن زوجته "نور" كانت تعلم بعلاقته بناريمان و طلبت من والدها أن يحسم علاقتهما لكنه لم يتدخل وترك الأمر لمراد وكان خوفه من خاله أن يؤذي ناريمان بعد أن عرف القصة، و اكتشف أن وضعيته كانت نتاج خيار سيء لم يفكر فيه جيدا "كان من المفروض حبا في ناريمان عندما قبلت الزواج من نور أن أهجرها نهائيا"[2] وبعد صراع طويل مع نفسه فكر أخيرا أن الحل هو قتل ناريمان حيث طوق عنقها حتى تلاشى جسدها و أدرك لذة السعادة و التخلص من المرأة الوحيدة التي أحبها بصدق ثم يكتشف في الأخير أن كل ما حكاه قصة خيالية وتلاعبه بأحداث الرواية و زرع التشويق في الملتقى و جعله يفكر في النهاية هل مراد قتل ناريمان أم ناريمان قتلت مراد؟ يكتشف في الأخير أن ناريمان هي التي أقدمت على قتله بعد أن كانت غاضبة في حالة هيجان و اكتشفت كل الأكاذيب التي عايشتها فيها مراد حيث وصلتها كل المعلومات من نور أو والدها فحدث كل شيء بشكل تراجيدي، فكانت ناريمان تحمل سكينا من المطبخ و أغرزنه في قلبه المكان الأكثر هشاشة وضعفا، فاكتشف "مراد" أن السعادة "لم تقم أبدا على الصراحة بل على الأكاذيب كلما أتقنت الكذبة صرت سعيدا" [3] فتنتهي الرواية بمقتل الزعيم بومدين "مراد" "وحينها فقط استسلمت للموت، وتركت جسدي يسقط على الأرض و قلبي يطير"[4]

(1) الرواية، ص 156.

(2) الرواية، ص 165.

(3) الرواية، ص 165.

(4) الرواية، ص 177.

وهنا النهاية نهايتين نهاية حياة مراد الذي كانت حياته لعبة بيد غيره وتنتهي حياته القصيرة ونهاية الرواية.

وفي هذه الرواية التي تتبعنا أحداثها بشوق سمح لنا الروائي بالتفاعل مع شخصياتها و عيش قصصها و أحلامها و خاصة مع شخصية "مراد زاهر" الذي كانت حياته عبارة عن مغامرة مليئة بالفجوات و الثغرات والذي لم يعرف التحكم في مصيره، وترك خاله "بن يونس" يتحكم فيه، خلف روائه العديد من التساؤلات حول مصيره ثم ننصدم بنهاية أليمة ومفاجئة قوية وهي مقتل مراد على يد ناريمان والتي كانت نهاية مفجعة فيكشف مراد أن السعادة لم تقوم أبدا على الصراحة بل على الأكاذيب كلما أتقنت الكذبة كلما صرت سعيدا و أن امتلاك السلطة هو الذي يصنع السعادة

أما العقدة المركزية في الرواية تكمن في "مراد زاهر" الذي حاول جاهدا البحث في سبل السعادة القصيرة، فهو شخص غير قادر على اتخاذ القرارات وأن يقول لا أو نعم في الوقت المناسب، فكان كل ما يتقنه هو الصمت

"الصمت أتقنه جيدا"[1] "والصمت لغة أتقنها جيدا"[2].

فيجد نفسه عبدا لخاله وتحت سلطته و رحمته والذي كانت نهايته مأساوية وكانت حياته قصيرة حيث امتثل لأمر خاله بأن تزوج ابنته شكليا لإخفاء الفضيحة رغم أنه يحب ناريمان إلا أنه لا يستطيع رفض طلب و الامتثال لأوامره، لأنه صاحب السلطة وفي هذا تجسيد لما يعيشه المجتمع من أوضاع وحياة مأساوية بسبب طبيعة الحكم و الوجوه الديكتاتورية التي لا يترك مجالا للحرية الفردية.

(1) الرواية، ص 09.

(2) الرواية، ص 11.

الفصل الثاني:

آليات التجريب على مستوى

البنية الزمانية و المكانية

أولا: البنية الزمانية.

تمهيد:

يعد الزمن أحد أهم المقولات التي شغلت الفكر الانساني منذ عصور عديدة، وقد أدى اهتمام الفلاسفة و غيرهم من الأدباء و العلماء بمسألة الزمن إلى السعي وراء التقصي عن ماهيته، ووضع مفاهيمه و أُطره، إلى اختلاف دلالته بحسب اختلاف الحقول الفكرية التي تتبناه وهو ما عبر عنه "سعيد يقطين" بقوله: "إنّ مقولة الزمن متعددة المجالات و يعطيها كل مجال دلالة خاصة و يتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري و النظري"[1].

لهذا سنحاول معرفة مفاهيم الزمن بحسب ورودها عند اللغويين و الفلاسفة للركون إلى معانيه و دلالته في الأدب و الرواية.

1- مفهوم الزمن:

أ- لغة:

اهتمت الدراسات العلمية "بالزمن" بجميع تخصصاتها وعلى الرغم من اختلاف مناهجها و موضوعاتها فقد أولته العناية البالغة لأنه يشكل إطار كل حياة، و حيز كل فعل وكل حركة بل و يعتبر الإطار الحافظ لكل الموجودات و حركتها و سيرها و نشاطها.

كما أن "الزمن" يعد المقولة التي أثارت الإنسان، فراح يتناولها بالدرس محاولا البحث عن ماهيتها وذلك لتشعب دلالتها لأنه كما وصفه عبد الملك مرتاض: "هو خيط وهمي مسيطر على التصورات و الأنشطة و الأفكار"[2].

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التثبير)، المركز الثقافي العربي،ط1. الدار البيضاء، بيروت، 1989، ص 61.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 179.

يمثل الزمن عنصرا أساسيا من العناصر التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن. لذلك فالزمن في القاموس المحيط هو "الزمن اسم لقليل الوقت و كثيره، الجمع أزمان و أزمنة"[1].

جاء في لسان العرب أن "الزمن و الزمان": اسم لقليل الوقت أو كثيره وفي المحكم الزمن و الزمان العصر، والجمع أَزْمَن، و أزمان و أزمنة، زمن، زامن: شديد و أزمن الشيء: طال عليه الزمان... و أزمن المكان: أقام به زمانا، و عامله مزامنة، و زمانا من الزمن ... ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر... والزمان يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل، وما أشبهُ"[2].

أما في معجم مقاييس اللغة فقد ورد تعريفه كالآتي: "زمن، الزاد، و الميم، و النون أصل واحد على وقت من الوقت، من ذلك الزمان، وهو الحين، قليله و كثيره، ويقال زمان وزمن الجمع أزمان و أزمنة[3].

و الزمن في القرآن الكريم يرتكز على أسس هي بمثابة مسلمات ينبغي الانطلاق منها، وهذه المسلمات هي: أن الله لا يتزمن بشيء، و أن الله يحيط بالمخلوقات جميعها وفي قوله تعالى: "يَسْأَلونَكَ عن الأَهِلّة قُلْ هي مَوَاقِيتُ لِلنّاس و الحجّ"[4]، وذلك يعني أن الزمن وحدة لقياس الحركة، فبالزمن نعرف سرعة الحركة و تباطئها و خفتها و ثقلها.

ب- اصطلاحا:

يمثل الزمن في الاصطلاح عنصرا أساسا من العناصر التي يقوم عليها فن القص، لذلك فقد خلق مفهومه صعوبة لدى الباحث في أي حقل من حقوله العلمية أو الفلسفية أو الأدبية، فالزمن

(1) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 233، 234.

(2) إبن منظور، لسان العرب، ص 86.

(3) ابن فارس (أبو الحسين ابن زكرياء)، (395 ه)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج 3، ط1.دار الجيل، بيروت، د، 1991، ص 22.

(4)سورة البقرة، الآية 189.

يكتسب معاني مختلفة، بل متشعبة و متباينة كذلك، ولو أراد الدارس أن يقف الزمن بمعاينة المتباينة لصعب عليه الأمر لأنه يأخذ شتى مفاهيم في الفلسفات المختلفة، كما له معاني اجتماعية و نفسية و علمية وغيرها، فإنه يرى أن الزمن و الحركة مثلا زمان و يؤكد على استحالة الفصل بينهما فيقول: "إن تلازم الحركة و الزمان صحيح، إن الزمان شيء يفعله الذهن في الحركة لأنه ليس يمتنع وجود الزمان عصر آخر"[1].

ويؤكد "مندلاو Mandelaw" في كتابه "الزمن و الرواية" هذا الرأي، فيذهب إلى أن أكثر من مفكر و ناقد و رجل دين قد تباروا في وصف صعوبة القبض على معنى محدد للزمن، ثم نجده يدعم رأيه بمقولتين:

الأولى للقديس "أوغسطيس Augustis" الذي قال: "إذا يسألني أحد عن الزمن فإنني أعرفه، و إذا أردت أن شرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه".

الثانية "وليام شكسبيرWiliam Shakespeare " الذي قال: "نحن نلعب دور المهرج مع الزمن، و أرواح العقلاء تجلس فوق السحاب و تسخر منا"[2].

أما" توماس ماي سوي Thomas Mann Soui" يرى أنه كينونة ما لا يستطيع في الواقع أن يكون ما يتأرجح معلقا بعذوبة، و ألم على حدوده الوجود في مسرى متواصل و محموم من التحلل و التجدد إنها ليست روحا إنها شيء ما بين الاثنين"[3].

(1) حفاف راوية، الفضاء في الراوية الجزائرية "حروف الضباب للخير شوار أنموذجا مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي، 2013/ 2014 ص 27.

(2) المرجع السابق .ص27

(3) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3. دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص 175.

ومن مفاهيمه أيضا: "هو الدّهر المعادل لمفهوم الموت و الحركة التغير إنه معادل للقدرة الإلهية وهي تمارس سيطرتها على الكون، وتحقق فعل التواصل و الانقطاع في جزئياته"[1].

2- المفارقات الزمنية:

"تعنى بدراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بترتيب الأحداث و المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك أن نظام القصة تشير إليه الحكاية صراحة"[2].

إن مهمة الرّاوي في القصة هي "تنظيم الأحداث طبيعيا في الخطاب السردي، محاولا الحفاظ على ترتيبها و تسلسلها الموجود في واقع القصة لكن مثل هذا الأمر لا يتأتى له في كل الحالات إذ يُرغم على التقديم و التأخير في الأحداث و تقديمها الواحد تلو الآخر بعدما كانت تجري في وقت واحد في القصة، فيحدث تذبذب في ترتيب الأحداث و خلخلة في وتيرة الزمن وهو ما يسمى "بالمفارقة السردية" An achronie narrative" مفارقة زمن السرد زمن القصة" [3].

أ- الاستباق أو السرد الاستشرافي (Prolepsis)

هو تقنية من تقنيات المفارقة السردية وفيما يقوم الكاتب بالقفز إلى المستقبل و بالتالي التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي "أنه كما يرى ديفد لودج (David lodge): "الرؤية المتوقعة لما سيحدث في المستقبل، بحيث يتوقع الراوي وقوع أحداث قبل تحققها في زمن السرد و نصطدم أمام ترتيب زمني طبيعي وتسمح تقنية الاستباق بربط أحداث القصة ببعضها البعض حتى

(1) صلاح ولعة، إشكالية الزمن الروائي، مجلة الموقف الأدبي، مجلة الادبية شهرية اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 375، تموز 2002، ص 1.

(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، و آخرون الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط 2، 1997، ص 47.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط1. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر و التوزيع بيروت، 1991، ص 37.

وإن كانت منفصلة"[1]، و الاستباق أيضا هو تناول المستقبل في صورة لاخبار القارئ بما سيقع في صورة توقعات أو تخطيط من الشخصية لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف التي تجتازها"[2]، وهو بذلك ينقسم إلى قسمين هما: الاستباق الخارجي و الداخلي، بالعودة إلى أنموذج الدراسة لرواية "لعبة السعادة" نجدها احتوت على نوع واحد من الاستباق و تجسد في الاستباق الداخلي.

*** الاستباق الداخلي: (Prolepsis Interne)**

"فهو استباقات عن حوادث يقوم الروائي بالإشارة إلى حصولها في المستقبل، و بمتابعة القراءة يجد المتلقي حدوثها، بكل تفاصيلها كما أن استباق الحدث في البنية الحكائية من الداخل، وهو لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني"[3] ومن الاستباقات الداخلية نجدها في رواية "لعبة السعادة".

1-أول مقطع إستباقي نلاحظه في هذا المقطع: "كنت في أعماقي أدرك بحدس غامض ماذا ينتظرني مستقبلا ولا أخفي أنني اعتبرت بداخلي عناية إلهية ترأف بي وكذلك لي صعاب الحياة, ولم أذهب الى أبعد من ذلك في تفكيري[4].

من خلال هذا المقطع السردي نجد اِستباق نتيجه تَعَمَدّ السارد لإعطائها لحدث لاحق ربما أراد بها إعداد ذهن القارئ حيث عُدَّ بطل الرواية "مراد زاهر" بأنه الإبن الحقيقي لخاله الذي لم يرزق به من السماء ليكتشف في الأخير بأنه مجرد ألعوبة في يده، وأن كنزه الثمين وملاكه المنفذ هي ابنته المدللة "نور" لتنتهي حياته القصيرة نهاية مأساوية وبالتالي فقط تنبأ السارد لما سيحدث لهذه الشخصية من معاناة وحرمان من خلال وفاة والده.

(1) سهام سديرة، بنية الزمان و المكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجستير، اشراف رابح دوب، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية و آدابها 2005/ 2006. ص 31.

(2)سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية محفوظ)، مكتبة الأسرة، (د. ط)، القاهرة، 2004، ص 65.

(3) عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة ثلاثية خيري شلبي)، ص118.

(4) الرواية، ص 80.

2- وفي مقطع إستباقي آخر يسلط السارد الضوء على زواج "مراد زاهر" من ناريمان ذلك ما يوضحه السياق السردي: "لأنني في أعماقي لم يكن يشغل بالي غير أن أفاتحه في موضوع خطوبة ناريمان الساحرة، ثم الزواج منها بسرعة وأنني لم أعد أرغب منه إلا أن يساعدني في الحصول على عمل ما لكي أحقق سعادتي بالإقتران بتلك المرأة التي شغف بها القلب كبير الشغف"[1].

يلخص السارد في هذا المحكي الإستباقي زواج "مراد زاهر" إلا أنه أبقى هذا الزواج مستحيلا في العمل السردي، لينتهي به في الأخير بالزواج من نور اِبنه خاله بن يونس بسبب تلك العلاقة غير الشرعية التي اِرتكبتها مع ميمي ليتحمل "مراد زاهر" مسؤولية هذه الخطيئة التي وقعت فيها.

ب- الإسترجاع أو السرد الإستذكاري: (Analepsies)

مجموعة من الأحداث والمواقف لا يحكمها مبدأ كرونولوجي بقدر ما يحكمها مبدأ غير كرونولوجي (فضائي، موضوعاتي... إلخ) ففي ملفوظ مثل: إنه يتذكر الزمن. هذا الزمن جيدا، لقد شرب كميات ضخمة من الكولا، وضرب كثيرا من المواعيد، قرأ كثيرا من المواعيد وقرأ قليلا من الكتب "يشكل تقديم الأحداث التي يجري تذكرها تعلقا معنويا"[2].

والاستذكار إذن العودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به ماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة من النقطة التي وصلتها القصة من الأنواع الأدبية المختلفة التي تميل للرواية القصة أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه عن طريق استعمال الإستذكارات التي تبقى دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي- "وتحقق هذه الإستنكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل: ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء

(1) الرواية، ص 76.

(2) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1. ميرمت للنشر و التوزيع، القاهرة،2003، ص 195.

بإعطائها معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[1].

وبالتالي فهو ينقسم إلى قسمين الإسترجاع الخارجي والإسترجاع الداخلي.

1- الإسترجاع الخارجي: (Lonalipe Externe)

في هذه التقنية يجعل السارد الزمن يتوقف و "يعود بالزمن إلى الوراء"[2] أي "يعود إلى ما قبل الرواية"[3]. لقد ضمت رواية "لعبة السعادة" بعض الاسترجاعات الخارجية والتي منها:

1- نجد المقاطع الإسترجاعية على لسان السارد يقول كنت "الإبن العاشر لأبي الشيخ سلام زاهر ولكن العنة لا يعلم بها إلا الله مات كل من سبقني من إخواني إلى الحياة بأمراض كثيرة"[4] وهو إسترجاع خارجي يعود مداه إلى ما قبل أحداث الرواية حيث أن بطل الرواية يرى نفسه بأنه إنسان محظوظ كونه الطفل الوحيد الذي قدر له سبحانه وتعالى أن يبقى على قيد الحياة بعد فقدان والده "سلام زاهر" أبناء من قبله، وهذا الحدث في النظام الزمني للرواية كان خارج زمن الحكي.

2- أما المقطع الاسترجاعي الثاني في متن الرواية: "صحيح في الجامعة كانت هناك أحاديث عن هؤلاء المشاغبين من كاتب ياسين إلى مولود معمري، بينما كانت هنالك تخوف من كتاب الدولة وحينذاك أظن إسم الطاهر وطار كان بين، فلقد كتب رواية ينتقذ فيها ذبح الشيوعيين في الثورة"[5] وفقد جاء هذا المقطع الإسترجاعي تحقيقا لغايتين هما:

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 121-122.

(2) صالح مفقود، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر الأبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، بسكرة (د. ط)، (د. ت)، ص 192.

(3) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 178.

(4) الرواية، ص 16.

(5) الرواية، ص 123.

الغاية الأولى: إضفاء لتاريخ إحدى الشخوص الأدبية كالطاهر وطار ومولود معمري حيث قام السارد بتوظيفها من أجل الكشف عن طبيعة كل منها، فهي جاءت بهذا الحدث في النظام الزمني الذي كان خارج زمن الحكي.

أما الغاية الأخرى: للمشهد فهي غاية فنية جمالية هدفها توسيع رقعة الرواية ذلك بأن "يلجأ الكاتب إلى الإسترجاع الخارجي لملأ فجوات وفراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث ويتركز عامة في الروايات الواقعية"[1]، وبالفعل فهذا ما تجسد في هذا المقطع الإسترجاعي فقد قام السارد باستحضار شخصيات واقعية وحقيقية ومعروفة في حياتنا اليومية.

2- الاسترجاع الداخلي: (Lonalipe Interne)

هو الإسترجاع الذي "يقع سعته من انفتاحه إلى إنغلاقه داخل الحدود الزمنية التي تدور في إطارها القصة الأولية وليس خارجها بأن تكون الأحداث المستعاة سابقة لنقطة توقف السرد أن تخرج تماما عن المحيط الزمني للقصة الأولية"[2].

للتمثيل لهذا النوع من الاسترجاعات ما علينا إلا العودة إلى رواية "لعبة السعادة" واقتباس بعض الأجزاء منها: 1- أول مقطع استرجاعي داخلي نلاحظه يعتمد على الذاكرة، حيث يتذكر "مراد زاهر" أحداث طفولته أثناء اندماجه في حياة المدينة بعد وفاة أهله، ذكريات الطفولة التي لا يملك غيرها، قريته، إسترجاعه يعود مداه إلى سن الطفولة وسعة أيامها المتوالية "ستظل مطمورة الماضي البعيد ستظل بالنسبة لي مكان الأسطورة مكان الحلم والولادة مكان البدايات الحقيقية لشخص فقدناه للأبد ولن أستعيده الآن مهما فعلت هي فقط عودة إلى مكان مقدس في قلبي وإلى زيارة قبر والدي"[3].

(1) عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، بناء رواية عند حسن مطلك، "دراسة دلالية" ص 31.
(2) علي زعلة، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري، ط1. النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، 2005، ص 63.
(3) الرواية، ص 114.

نلمس من خلال هذا المقطع السردي استرجاع الشخصية الرئيسية لذكريات الماضي بكل تفاصيلها، كما استرجع الحدث "قرية المطمورة" التي كانت بالنسبة إليه أسطورة الحلم التي قضى فيها أجمل أوقاته.

2- كما ورد مقطع استرجاع الداخلي في سياق حكائي آخر "وفي داخلي كنت أسجل تلك الاعتراضات أسمع رجل لا شكل له ولا ملامح يصرخ في وجهي"، "كما تكذب على نفسك؟ أنت تغيرت، صرت شخص آخر، علاقتك بالماضي، مجرد توهم حلمي لم تستطيع الصمود وتقبلت بما يفرض عليك"[1] فبطل الرواية يسترجع حالته نفسية التعيسة و الحزينة، فهو يتساءل مع ذاته؟ فقد أصبح شخص مغايرا على مكان عليه مع أهله، هذه المحنة حولته إلى شخص اِمَعَّة وأصبح الصمت هو مفتاح شخصيته، ولغة يتقنها جيدا وصار يتعامل بها مع الآخرين.

3- تبطيء الحكي:

ويقتضي تعطيل وتيرة سير حركة تقديم الأحداث الروائية بالإعتماد على نقطتين هما: المشهد والوقفة:

أ- المشهد: (Scène)

ويعتبر تقنية من أهم التقنيات التي يلجأ إليها الروائي في السرد ويقصد بالمشهد: "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، أن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها الزمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[2]، وقد يتنوع بين الحوار الداخلي في أعماق الشخصية الواحدة والحوار الخارجي بين أكثر من طرف وهناك "المشهد" الحواري الأتي: "وهو محادثة بين اثنين أو أكثر عن طريق التناوب، ولابد منه في العمل المسرحي، من حوارهم تتوضح الافكار ويوجد أيضا في الرواية والقصة ومنهم في بعض المواقف ومن

(1) الرواية، ص 109.

(2) محمد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.

الحوار يعرف الموضوع وتكشف أراء المؤلف"[1]، فمن خلال تتبعنا لتقنية "المشهد" في رواية "لعبة السعادة" نجد ثمة حوارا اِسترجاعيا يدور بين الخادمة "عيشة" التي كانت المشرفة على البيت الذي أقام فيه "مراد زاهر" أثناء رحلته إلى قرية "المطمورة" وتجلى في هذا المقطع: "عند سألتها عن اسمها قالت:

- عيشة.

- ماذا يفعل والدك

- يعمل في تعاضدية فلاحية.

- و أمك

- وكان سؤالا غبيا، إذ ماذا يمكن أن تعمل قروية غير أن تمكث في البيت وتحضر الأكل والشرب لزوجها"[2]، يتضح من خلال هذا المشهد الاسترجاعي بأن السارد استطاع سد ثغرات النص، وذلك من خلال الحيوية التي بعثها لنصه الروائي، كما يأخذ الحوار الداخلي طابع "المونولوج" "وهو نوع آخر من أنواع الحوار إلا أنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها"[3].

معظم صفحات رواية "لعبة السعادة" عمد السارد في معظم إلى تحليل ذات الشخوص الحكائية من معاناة وقهرها وهواجسها وهذا ما نلمسه في هذا المقطع:"ارتحت في ذلك المونولوغ، عادت عافتني برقت عيني بضوء شيطاني أحست أن الأفلاك السماوية بكاملها تزغرد لي"[4]، لقد وُفق السارد من خلال اعتماده على تقنية الحوار الداخلي للإفصاح عن الأسرار الذاتية لشخوصه الحكائية.

(1) محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط11، 1999، ص 385.
(2) الرواية، ص 11.
(3) ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، ص 64.
(4) الرواية، ص 168.

ب- الوقفة: (La pause)

يعد الوقف أكثر الحركات السردية إبطاء وفيه يتعطل السرد وتعلق الحكاية ليفسح في المجال للوصف أو التعليق أو التأمل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تدرج ضمن ما يسمى ب: "تدخلات النص" أي أن "حركة السرد الزمنية تتوقف بحضور الزمنية تتوقف بحضور بعض المقاطع التي تعمل ما يحدث حركة في الزمن السردي" [1]، حيث يستعين السارد بتقنية وصف الإطار المكاني أو وصف الشخوص ليبقى الوصف تعطيلا لفترة زمنية قد تطول أو تقصر، فمن خلال تتبعنا لمظاهر حركة تعطيل السرد في رواية "لعبة السعادة" سنحاول رصد بعض تجليات تلك الوقفات ونجد ذلك متمثلا في وصفية متكررة للطبيعة والمشاعر والأحاسيس التي تعاني منها الشخوص الحكائية، لذلك لا يمكننا أن نسجل أو نقف على المظاهر الوصفية وسنعتمد في ذلك على مبدأي الاختيار والانتقاء في دراسة هذه التقنية السردية.

لقد غلب وصف طبيعة الريف والمدينة على أغلب صفحات الرواية ذلك يؤكد إخلاص الروائي لبيئته، واعتزازه بواقعه الجزائري وانتمائه، كما نلاحظ في هذه الوقفة التالية: "طول الطريق الطويلة الى القرية عبر سيارة من نوع 404 الشهيرة في ذلك الوقت السبعيني مع مسافرين آخرين، حشرت جسمي النحيف بالقرب من النافذة وبقيت أتأمل الطريق بمتعة كبيرة، كم هي جميلة السهوب الخضراء التي نمر بها كم هي جميلة الأشجار والجبال وحتى الاودية الصغيرة"[2] نلبس في هذه الوقفة جمالية الوصف حيث أبدع السارد في وصف طبيعة القرية واجوائها وحركه الاشياء فيها، فالقارئ يشعر بمتعة الوصف، وكأنه في وقفة استراحة من عناء القراءة وتزاحم الاحداث والافكار، وبهذا فقد حقق من خلالها وظيفة جمالية لنصه الروائي.

(1) علي زعلة، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري، ص 93.

(2) الرواية، ص 109.

4- تسريع السرد (الحكي):

يتجلى تسريع إيقاع السرد من خلال تقنيتين هما:

الخلاصة والحذف حيث يلجأ السارد الى تلخيص الاحداث فيذكر منها التقليل أو حذف مراحل الزمنية من السرد، يستند عليها الروائي في بناء نصه الروائي، معتمدا في ذلك على تقنية الحذف.

أ- الحذف: (Ellipse)

يسمى كذلك القطع والقفز والاسقاط اذ "يلجأ الروائي الى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الاشارة اليها، مكتفيا بإخبارنا ان سنوات أو شهور قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها فالزمن على مستوى الوقائع طويل لسنوات او شهور ولكنه على مستوى القول: صفر"[1] وبالتالي فإن تقنية الحذف تؤدي دورا جوهريا لتسريع أي القفز على بعض الفترات الزمنية المحذوفة وهذا ما جعله يحظى بمستويات عديدة نذكر منها: الحذف الضمني والحذف الافتراضي...الخ.

1- الحذف الضمني: يوجد الحذف الضمني في جميع النصوص السردية ولا يكاد يوجد سرد دون حذف ضمني، لان الروائي لا يستطيع "أن يلتزم بالتسلسل الزمني الكرونولوجي، وبالتالي لابد أن يلجأ الى الحذف الضمني"[2].

والحذف لا تنوب عنه اي إشارة زمنيه بالرغم من حدوثه، وإنما يفهمه القارئ من سياق الكلام، نجد ذلك في مقطع السردي: "بعد سنوات طويلة سأفهم سبب تحمس المعلم رضوان لهذين الأوروبيين"[3].

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 113.

(2) مها حسين يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه إشراف محمود السمرة، الجامعة الأردنية، 2002، ص 232-233.

(3) الرواية، ص 25.

2- الحذف الافتراضي:

وهو المستوى الأخير، ويأتي بعد الحذف الضمني، " ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه[1]"، وبهذا فإن السارد من خلال هذا الحذف يقفز بين الحين والآخر على الفترات الزمنية لنصه بل إنه يجعل القارئ يهتدي الى معرفة موضعه لملأ الثغرات الحاصلة في مجرى السرد، فمن خلال تتبعنا لمظاهر تسريع السرد في رواية "اللعبة السعادة" سنحاول في ذلك رسم تقنية الحذف وابراز مستوياته، وقد وجدناها تفتقر الى الحد الافتراضي وذلك بسبب بسيط راجع الى أن السرد عاجز عن الالتزام بتتابع الزمني للأحداث.

تجسد الحذف الصريح بأن السارد يستغني عن ذكر عدد السنوات التي قضاها في مرحلته الابتدائية نجده يقول: "ستمر مرحلة المدرسة الابتدائية بجمال أخذ لا أدري إن كنت أتخيله الآن كذلك أم تلك كانت مشاعري حينها"[2] بهذا عمل السارد في المقطع السردي السابق على اسقاط فترة زمنية طويلة من الزمن الرواية، فاكتفى بعبارة "ستمر مرحلة" وذلك من أجل تسريع وتيرة السرد.

كما ورد مقطع سردي آخر: "كان على أن أقضي أربع سنوات في هذه البلدية المطحونة أتعلم و ألهو و أكتشف أشياء جديدة مع زملائي"[3]، ففي المقطع السابق حذف من النوع المعلن يمتد مداه الزمني "أربع سنوات" أعلن السارد عنها في الوقت التي أخذت فيه الأحداث العابرة أو العرضية مساحات نصية واسعة.

كما احتوت الرواية على الحذف الضمني، عمد فيها السارد إلى حذف كلمات من روايته، من أجل اشراك القارئ في إنتاج النص، ووضع تأويل لتلك البيانات المطبعية التي انقطع فيها الاستمرار

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، "الفضاء- الزمن- الشخصية ، ص 164.

(2) الرواية، ص 27.

(3) الرواية، ص 30.

الزمني للرواية، كما ترى الباحثة "يمنى العيد": أما تأويل الشيء فهو اختلافه بين نظرة وأخرى، فالعمل الأدبي مثلا يختلف في تأويله بين ناقد وآخر واختلاف التأويل يفسره ويعلله اختلاف الوضعية الايديولوجية للناقد"[1] وهذا ما نلمسه في هذا المقطع: "أظنك استوعبت الدرس... مجرد إنذار أن تجاوزت حدودك مع ابنتي سأبعثك الى المقبرة من دون تردد"[2]. نلاحظ من خلال هذه النقاط التي وضعها السارد وجود حديث محذوف غير الذي صرح به لم يشأ الغوص في غماره وذكر تفاصيله.

والحذف له دور كبير في تسريع السرد والحفاظ على تماسكه حيث ساهم في إدارة أحداث الرواية.

ثانيا: الفضاء المكاني:

يمثل الفضاء المكاني في الرواية ملمحا مهما في الدراسات السردية عموما أو الروائية خصوصا، لما له من هيمنة على باقي العناصر الروائية، غير أن قضية الفضاء كغيرها من القضايا التي واجهت صعوبات في بدايات ظهورها مما لم يسمح لها بتشكيل نظرية واضحة في هذا المكون الروائي.

إن الخائض في طريق "الفضاء" سائر في درب شأنك، ووعر المسالك، وغير واضح المعالم، و مشكلته منذ البدء مشكلة عويصة، و التصورات حولها مشوشة و مضطربة ولا يوجد اتفاق حول مفهومها أو وضع أنموذج نظري دقيق يبين دلالتها الحقة، لهذا سنقف عند أهم المفاهيم المتداولة لهذا اللفظ.

1- مفهوم الفضاء:

أ- المفهوم اللغوي:

لفظة الفضاء في لسان العرب بمعنى "المكان الواسع من الأرض، وقد فض المكان و أفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه و أصله أي أنه صار في فرجته وفضائه و حيزه". وهو بهذا

(1) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط2، بيروت، 1999، ص 25.
(2) الرواية، ص 62.

المعنى المكان العاري الذي لا يشغله ولا يملؤه الممتد الواسع، وفي حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى النابغة الجعدي "لا يفضي الله فاك"[1]، إثبات للمعنى إذ يعني قوله صلى الله عليه و سلم "أن لا يجعله فضاء ولا سن فيه". فيكون الفضاء إذن المتسع أو الخالي الفراغ الواسع من الأرض.... والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض"[2].

لا تحيل اللفظة على العمران ولا على موضع بعينه، وإنما تحمل دلالة الرحابة والانبساط وهو من خصائص الأرض، وقد استعاره صلى الله عليه وسلم في الحديث لما يوحي به الخلو. وردت لفظة الفضاء أيضا بعدة معاني أهمها:

أفضى فلان إلى فلان: وصل و أفضى: صار إلى الفضاء، و أفضى إليه الأمر وصل إليه و أفضى بهم: بلغ بهم مكانا واسعا، وترك الأمر فضا: أي غير محكم و يقولون لا يفضي الله فاك، من أفضيت، وفض الشجر بالمكان فضوا: كثر.

والمفضى: المتسع

و الفاضي: البارز و الخالي و الواسع كالمفضى[3].

أما في معجم الوسيط فقد وردت بمعنى: "جمع أفضية: (ف ض و) مصدر (فضا)، فضاء شاسع: ما اتسع من الأرض، يحلق في الفضاء: في الجو، أي ما يعلو على الأرض.

فضاء المدينة: مساحتها والمدى الواسع المحيط بها.

أرض فضاء: مساحتها الواسعة[4].

كما نجد هذا المصطلح (فضاء) في معجم عبد النور المفصل كما يلي:

(1) ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، ص 139.

(2) المصدر نفسه، ص 140.

(3) محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد 8، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007، ص 117.

(4) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ج1، ط5، مصر، 2011، ص 294.

(الفضاء: espace) بمعنى فضاء، فراغ، حيّز، فسحة[1].

"كلمة espace بالفرنسية و space بالانجليزية مأخوذ من اللاتينية spatium بمعنى المسافة و الامتداد اللامحدود، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني و الزماني للكلمة، في اللغة العربية تترجم هذه الكلمة إلى كلمة فضاء أو فرع أو مجال، أو حيز"[2].

ومن هنا يمكننا القول أن المفهوم اللغوي للفضاء لا يخرج عن المكان كون "المكان حدا واحد وهو (الحاوي) أو (الكائن) سواء أكان مدركا بالحواس أم بالتصور الذهني"[3]. و انطلاقا مما سبق يمكن القول بأن للفضاء مفاهيم لغوية متعددة تختلف من باحث لآخر ومن معجم لآخر، وذلك لأنه شغل حيزا كبيرا من تفكير بعض الفلاسفة و المفكرين عبر التاريخ، والشيء الذي اتفقوا عليه هو أن الفضاء هو المكان الواسع من الأرض، إذ يعتبر من المصطلحات الحديثة النقدية التي دخلت إلى الدراسات والبحوث حديثا و فرضت نفسها.

ب- الفضاء إصطلاحا:

يعتبر مصطلح الفضاء (espace) من المصطلحات المتداولة في ميدان الدراسات النقدية الحديثة التي أولته اهتماما كبيرا باعتباره "المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين جديد في الاستعمال العربي المعاصر"[4] غير أننا لا نكاد نعثر على مفهوم واضح للفضاء في المراجع المتخصصة لأن الجهود التي خاضت غمار البحث كانت عبارة عن نظريات و اجتهادات لم تصل إلى تشكيل

(1) جبور عبد النور عواد، معجم عبد النور المفصل، فرنسي عربي، ط8، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2006، ص 412.

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي (مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997، ص 337- 338.

(3) هيلة عبد الرحمان المنيع، أبعاد المكان في شاعرية، المرأة العربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه (كلية التربية للبنات بالرياض)، 1424هـ، 1425هـ، نقل عن أمل بنت محسن سالم رشيد العمري، المكان في الشعر الأندلسي، عصر الملوك و الطوائف، أطروحة دكتوراه، ص 04.

(4) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 122.

نظرية عامة للفضاء، "فلا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسارات للبحث مرسومة بدقة كما توجد مسارات أخرى على هيئة متقطعة"[1]. لذلك لم تتجمع تصورات كافية تمكن من وضع مسارات منهجية واضحة و تحديد مفاهيم دقيقة.

فقد عرفه غريماس "Greimas"[*] أنه: "هو الحيز، والحيز هو الشيء المبني المحتوى من العناصر متقطعة، انطلاقا من الإمتداد المتصوّر"[2].

أما عبد المالك مرتاض فأطلق عليه إسم "الحيز" ورفض تسميته بمصطلح الفضاء حيث يقول: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابل للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (espace, space)، في كل كتاباتنا الأخيرة"[3].

وقد حاول أن يعلل ذلك ويدافع على رأيه بقوله: "إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس على الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله في النتوء والوزن والثقل، والحجم، والشكل..."[4] ومنه يتضح أن عبد المالك مرتاض يرفض مصطلح الفضاء ويطلق عليه إسم "الحيز"، لأنه أوسع وأشمل على عكس الفضاء الذي يرى بأنه قاصر.

فالفضاء أكثر المصطلحات حضورا و أكثرها دلالة وإيحاء وتجربة وأعمقها بعدا، لأن الفضاء الروائي يدل على مجموع الأمكنة المتعددة وليس هذا فحسب بل اتسع مفهوم الفضاء وأصبح شاملا لمجموعة العلاقة التي تنظم سير الأحداث في الأماكن من خلال الشخوص، فهناك من

(1) عمر وعيلان، الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيسوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص 212.

(*) ألخير داس جوليان غريماس: (1917- 1992) لساني و سينمائي من أصل ليتواني ولد بتولا في روسيا، يعد مؤسس السميائيات السنوية، كان منشط مجموعة البحث اللساني السميائي بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السميائية.

(2) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 42.

(3)المرجع نفسه .ص 42.

(4) المرجع نفسه، ص 121.

الباحثين من يرى أن الفضاء يتشكل من ثلاثية عناصر رئيسية وهي (الزمن، المكان والشخصية) والفضاء في نظره: "هو أساس للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث فهو عنصر متحكم في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[1].

فالفضاء هنا يتمتع بإتساع دلالي حيث يتحول بواسطة اللغة الايحائية الدالة من مجرد بناء الأمكنة الموصوفة إلى فضاء دلالي محمل برؤى وقيم دالة فهو يمثل "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة"[2].

ويولي "حسن نجمي" أهمية كبيرة للفضاء فهو يرى أن: "الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو قيمة أو إطار للفعل الروائي بل هو المادة الجوهرية لكتابة الرواية، ولكل كتابة أدبية فقط، تحتاج هذه المادة لكي تدرك إلى توجه مختلف، إلى منظور متفهم ورؤية عاشقة، ومن ثم يتعين أن نرتقي في قراءتنا الأدبية بالفضاء من مستوى ابتذاله الشاسع لدى عموم القراء..." [3].

ومن خلال هذا القول يتضح لنا بأن حسن نجمي يعتبر الفضاء عنصرا أساسيا في عملية الكتابة، ولابد أن نعيد له إعتباره الحالي نظرا لأهمية. فنجده في قول آخر يقول: "لقد شكل الفضاء على الدوام محايث للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيار لقياس الوعي والعلائق والترتيبات الوجودية و الإجتماعية و الثقافية"[4].

كما نجد حميد لحمداني استخدم مصطلح الفضاء، وأخذ مفهوم هذا الأخير عنده أربعة أشكال: الفضاء الجغرافي، والفضاء النصي، الفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 33.

(2) المرجع السابق، ص 43.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل و الهوية في الرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، 2000، ص 05.

(4) المرجع نفسه، ص 5.

"فالفضاء عالم الرواية الواسع فهو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"[1]. كما يرى الباحث بأن الأراء التي تناولت الفضاء تعتبر مجرد اجتهادات ولا تحمل تصورا متكاملا حول الموضوع.

ومن خلال ما سبق نخلص أنه مهما تعددت المفاهيم النقدية واختلفت آراء الباحثين حول مفهوم الفضاء باعتباره مشكلة عويصة، فكل منهم حدد تصوره ومفهومه حسب وجهة نظره الخاصة، إلا أنهم اتفقوا في كون الفضاء يحمل دلالات ومعاني يمكن تأويلها من خلال الولوج إلى عالم النص.

ويبقى الفضاء دوما مرتبطا بشيء وهمي مطلق رمزي تخيلي، إنه يحيط بالكل بكل الأمكنة على الأقل، لكن لا نعثر له على تواجد حقيقي، إنه يوجد في اللامكان، وهو كائن زئبقي لا يمكن الامساك به، وهو حسب ما تقدم حصيلة الفلسفة والعلوم والأدب.

2- أنواع الفضاء:

لقد حدد النقاد والباحثين أنواع الفضاء في أربعة أنواع وهي كالتالي: الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور أو كرؤية. وفي هذه الجزئية سنحاول التعرف على هذه الفضاءات وتوضيح بعض المفاهيم وبما أن دراستنا التطبيقية ستكون حول رواية "لعبة السعادة لبشير مفتي سنحاول إبراز أهم الفضاءات التي تضمنتها الرواية وسنقوم على تحديد أنواعها المختلفة.

أ- الفضاء الجغرافي:"L'espace géographique"

"يتخذ الفضاء الحكائي منزلة هامة في البناء السردي عامة والروايات خاصة بإعتباره لبناء أساسية تشمل الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، ومن ثمة يكون إسهام

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، ص 63.

الفضاء في بناء الخبر وفي تشكيل الخطاب إسهاما لافتا"[1].

فالفضاء يشكل أرضية مناسبة لتطور الأحداث والشخوص، وهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيشه أو نخترقه يوميا، بل يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، ولا يمكن الإستغناء عنه في العمل الروائي لأنه لا نتخيل وجود حدث في زمان ما بمعزل عن المكان كونه "يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، و لذا فشأنه شأن أي نتاج إجتماعيا آخر يحمل جزءا من أخلاقية و أفكار ووعي ساكنيه، ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه آماله و أسراره وكل ما يتصل به وما وصل اليه من ماضيه ليورثه حياتهم"[2].

إذن فأهمية الفضاء تكمن في أنه لا يمثل احد العناصر الفنية أو المكان الذي تجرى فيه الأحداث وتتفاعل فيه الشخوص بينه وحسب بل كونه يحتوي جميع العناصر الروائية.

لذلك يمكن القول بأن الفضاء الجغرافي هو المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، تقع فيه الاحداث، وفي رواية "لعبة السعادة" نجد أن الفضاء الجغرافي يتشكل من ثنائية ضدية وهي (فضاء مغلق وفضاء مفتوح) حيث تحدد هذه الثنائية حسب الحالة النفسية للشخصية ونحن سنحاول تصنيف هذه الفضاءات.

1- الفضاء المغلق:

وتعتبر الفضاءات المغلقة "أماكن محددة بواسطة أبعاد معلومة، وهي ترمز للنفي والعزلة والكتب، اذا الانغلاق في مكان واحد تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، وهي توحي بالعزلة والخصوصية إذ يحتضن المكان المغلق عددا من البشر ونوعا من

(1) صابر الحباشة، غواية السرد، قراءات في الرواية العربية، دار نينوى للدراسات والنشر و التوزيع،دمشق، سوريا، 2010، ص 148.

(2) ياسين النصير، الرواية و المكان،دراسة المكان الروائي، ط2، دار نينوى، سوريا، 2010، ص 70.

العلاقات البشرية"[1] إضافة إلى أنها "تتصف هذه الأماكن بالمحدودية بحيث أن الفعل لا يتجاوز الاطار المحدد كالبيت والغرفة وتتميز هذه الأماكن بمميزات قد تكون ايجابية مثل (الألفة والأمانة)، كما قد تكون مميزات سلبية معاكسة للسابقة (الخوف الوحدة)" [2]، كما يتحدد انغلاق الفضاء بعلاقته مع الشخصية وحالتها النفسية. فالأمكنة المغلقة تؤدي دورا محوريا في الرواية فهي تتفاعل مع الأمكنة المفتوحة بإيجابياتها و سلبياتها، فتغدوا هذه الأمكنة المغلقة مليئة بالذكريات و الآمال و الترقب، وحتى الخوف، فالأماكن المغلقة، ماديا واجتماعيا، تولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النفس، وتخلق لدى الانسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين المواقع وتوحي بالراحة والأمان وفي الوقت نفسه، لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف لاسيما اذا كان المغلق هو السجن أو ما يشابهه"[3]. وهذا ما سيتبين لنا من خلال الأماكن المغلقة الواردة في الرواية والتي رصدتها هذه الدراسة:

1-1- البيت:

البيت هو من بين الأماكن المغلقة التي توحي بمعنيين متناقضين فأحيانا يدل على الراحة والطمأنينة، وأحيانا أخرى قد يشعر فيه الانسان بالتعب والشقاء والتعاسة، "فهو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات واحلام الانسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة، حيث يمنح الماضي والحاضر والمستقبل لهذا يشكل البيت دينامية مختلفة كثيرا ما تتداخل او تتعارض لهذا بدونه يصبح الانسان مفتتا وكئيبا لأنه فضاء مكاني هام في حياته" [4].

(1) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 146، 147.

(2) رحيم عبد القادر، البنية السردية (الزمن، المكان، الشخصيات) في رواية الأعظم لابراهيم سعدي، تخصص أدب جزائري،مذكرة ماستر، جامعة بجاية، 2016، ص 33.

(3) حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلطينية، دراسة نقدية، ط1، مركز أوفاريت الثقافي، فلسطين، 2006، ص 134.

(4) المرجع نفسه، ص 134.

* **بيت الخال بن يونس:** وهو عبارة عن فيلا واسعة وجميلة تقع في أعالي مدينة بوزريعة يسكنها الخال بن يونس مع عائلته الصغيرة وقد انتقل اليها مراد للعيش معهم و أصبحت بمثابة بيت له حيث يقول: "وأسكنني غرفة واسعة وحدي في بيته الواسع، أو الأقل فيلة الكولونيالية التي أعطيت له كمكافأة على انحيازه لبومدين..." [1] ومن خلال هذا المقطع السردي يمكننا القول بأن الفيلا تعد مكانا مخصصا لفئة معينة من الناس، والمتمثلة في الطبقة الراقية من أصحاب المال والنفوذ، والسلطة، فشخصياتها من الطبقة البرجوازية، لذلك فالكاتب من خلال هذا القول يصور لنا الموقع الذي احتلته الفيلا، ويقدم لنا تفصيلا عن طريق تحصله عليها، وما هذا إلا ليعبر عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها خاله ودلالتها في ذهاب "مراد زاهر" لها وامتثاله لأوامر خاله حتى يتمكن من تحقيق أهدافه، والمتمثلة في تحصيله العلمي والنجاح في مساره الدراسي، وتنتفخ الفيلا على ثنائية ضدية تحول دلالتها من حال الى حال، فهو مكان للرفاهية، والحياة السعيد، التي يحلم بها كل شاب في ذلك الوقت "شعرت كأنني انتقل الى عالم سحري عالم الرفاهية واليسر..." [2] وكان هذا حلم ذلك القروي الذي تخلص من تلك الحياة الصعبة، فكان اعتقاده أن الانتقال من بيئة الى بيئة مرموقة أعلى من الأولى سلطة ونفوذا، قد خطا خطوة نحو تحقيق حلمه، ولكن سرعان ما إصطدم بالواقع المرير الذي وجد فيه نفسه مكبلة لا تقوى على الاختيار في ظل التجبر الذي مارسه خاله، وورد في هذا المقطع ذلك: "كنت أكره أن أكون شخصا ذليلا وتابعا حتى لشخص قريبا إلى قلبي مثل خالي بن يونس"[3] و أيضا قوله: "صارت حياتي معقدة، ونفسي ملكا له"[4]. لم يكن "لمراد زاهر" ذلك الخط في رسمه مسار حياته، فقد رُسم له مسارا مغايرا يوافق مصالح خاله، فقد جاء قرار تزويجه من إبنه خالي للتستر على فضيحتها وانقاض شرف العائلة كالفاجعة على رأس "مراد"

(1) الرواية، ص 36.
(2) الرواية، ص 36.
(3) الرواية، ص 83.
(4) الرواية، ص 83.

"هذه المشكلة لا حل لها إلا أن نعقد قرانكما، وتنسب الطفل اليك"[1]، في هذه الأثناء ينتقل الكاتب في دلالته للفيلا ذلك المكان الميسور الى ذلك الجحيم الذي هدم حياة البطل وحول أحلامه الى كوابيس "شكل صور وأخيلة غشيتني وكأنني أدخل بيتا كله كوابيس"[2].

كانت هذه الفيل التي تقع في الجزائر العاصمة، فالكاتب أشار إلى الفيل مرتين: الفيلا كمكان التي تقع في المدينة فيلة الخال يونس، والفيلا التي قام الخال ببنائها في القرية مكان بيت "مراد زاهر" القديم الذي ترعرع فيه، وقد حضت الثانية بدلالة مغايرة للأولى بمجرد تغير الموقع.

وقدم لنا الكاتب وصفا جميلا للفيلا الثانية حيث تملك دلالة منافية للفيلا الأولى التي توحي بالجبن والفشل، فالثانية هي مكان روحي يستعيد فيه "مراد زاهر" قوته ويحاول ايجاد نفسه الضائعة حيث يرى الحياة هنا من زاوية أخرى، يتصرف بعقل ومنطق رجال الأعمال والسياسيين، وكأنه يمزج بين ذلك الشخص الروحاني الطيب وذلك الرجل الذي أخذ عن خاله كثيرا من العلم حول طريقة العيش، وورده هذا في قوله: "عندما سمع رئيس البلدية بوجودي في بيت خالي بأعلى الجبل، حيث بنى فيلا من طابقين وطوقها بحديقة أشجار عنب، وكرمة جاء يطرق الباب مرحبا ومهللا... اضطررت أن أشكره في النهاية، وأعزمه على شرب القهوة وأكل الحلوى الموجود فوق الصحن الفخاري، وودعته بلطف دون أن أظهر له رغبتي بذهابه [3]".

1-2- السجن (الزنزانة):

السجن مؤسسة عقابية، تظم الخارجين عن القانون، من مرتكبي الجرائم في مفهومه الطبيعي، ومكان إقامة مغلق خاص، إجباري غير اختياري من حيث الهيكلة البنائية والفنية للمكان الروائي.

(1)الرواية، ص 102.

(2) الرواية، ص 103.

(3)الرواية، ص 114.

فالسجن كفضاء جغرافي محاط بحواجز محكمة من كل الجهات، يتجرد منه الانسان من حريته ومن شخصيته، وتنتزع منه اشيائه فيعيش سجنا ذهنيا وسجنا واقعا وهذا ما نلاحظه في رواية "لعبة السعادة" يقول "مراد زاهر": "كانت تلك أول مرة أدخل فيها السجن، لم يحققوا معي، دخلت معهما مركزا للشرطة في شارع عميروش، شاهدت بعض افراد الشرطة يقدمون التحية للرجلين الذين كانا يصطحباني" [1].

فالسجن بالنسبة "لمراد زاهر" فضاء مغلق شعر فيه بالاختناق والوحدة فهو كالقبر بالنسبة له، فقد عاش فيه حالة من التعب والضعف والعجز وسوء المعاملة والظلم، وهذا ما ورد في مقطع الرواية: "وضعوني في زنزانة مستطيلة الشكل وضيقة كأنها قبر أغلق علي الباب الحديدي الذي كانت تتوسطه فتحة صغيرة تستعمل لتمرير صحن الطعام، لكن حتى هي أغلقت في وجهي" [2].

1-3- الضريح (القبة):

يقول "ياسين النصير" عن الأضرحة الدينية: "في الأضرحة الدينية ثمة عيبة سرداب يتبنى في باحة القبة، ويغلق بباب خشبي، وفي داخله أرض مبلطة يضيئها مصباح صغير، وعلى باب القفل، ورجل مؤول تؤومه العامة للشفاء والعبادة، والغفران، وهو المكان الذي يزيح الذنوب، ويشفي المرضى ويلقي الهموم الى أعماق سحيقة، معتقدا أنه سيكون بمنجي من الشياطين والجن وفعل للسحر"[3]، وقد جاء ذكر الأضرحة في عده مقاطع من الرواية منها: "... ولكن الارض نزلت عليهم فأخذوها وهذا ما جعل والدي يغضب ويحزن، ثم ينطوي على نفسه فترة ولا يغادر البيت، إلا الى مكان واحد ظل وفيا له، هو قبة الولي الشيخ "مرزوق" حتى جاء الأجل..."[4]

(1)الرواية، ص 150.

(2) الرواية، ص 150.

(3) ياسين النصير، المكان في الرواية، مجلة أفاق عربية، ع 05، الدار العربية للطباعة، بغداد،1980، ص 91.

(4)الرواية، ص 43.

يتضح لنا من خلال هذا المقطع ما تحمله أضرحة الأولياء من تقديس، واحترام وإجلال في نفوس زائريها، الذين يلجأون اليها بغية التخفيف عن أنفسهم من مكبوتاتهم الروحية، ويظهر هذا جليا من خلال شخصية والد البطل الذي اعتزل الحياة بما فيها، وظل وفيا للضريح.

وكذلك نجد "كل ما واظبت على فعله طوال الشهر الذي أقمته بالقرية اتردد على قبة الشيخ "مرزوق" ايمانا بما كان يفعله والدي، أقعد لوقت غير محدود بجانبها طمعا في أن تلهمني حركاته كثيرا من العزاء والصبر"[1]، لقد بلغ اليأس درجة كبيرة في قلب "مراد زاهر" فلا يجد إلا الأولياء فتذكرهم، "الشيخ مرزوق" حيث يستغيث به لمساعدته في محنته حين أغلقت جميع الأبواب في وجهه، "فالمكان هو رمز الارتباط هؤلاء بالسماء، فهم يذهبون إلى الزيارة من أجل الارتباط، فالمكان لم يعد مكانا يحوي جسدا وإنما أصبح مكانا يحمل قداسة من قداسة ذلك الجسد" [2]. ومن هنا نجد أن الأضرحة بمثابة المنقذ، والمنجد لزائرها، كما يجدر بنا الإشارة إلى أن الأضرحة هنا مكان مغلق جغرافيا مفتوح نفسيا حيث يجد فيه "مراد زاهر" الطمأنينة، والراحة، والخلاص الذي ينشده.

1-4- الحانة: الجازة الذهبية:

هي مكان للحريات والمتناقضات وهي مكان الانفلات الاخلاقي، حيث ترتبط هذه الأخيرة بالمدينة يرتاد عليها الرجال النافذون، وغيرهم طلب للمتعة، وتتصل دلالات الحانة في رواية "لعبة السعادة" بمعاني الحزن والأسى والمتعة في نفس الوقت بإعتبارها هي الملجأ للترويج عن النفس، فحانة الجزة الذهبية هي حانة للشرب تقع في حي "ديدوش مراد"، فقد كان "مراد زاهر" يتردد اليها رفقة أصدقائه سليم، أحمد ومحفوظ، لكي يستمتع بوقته، فقد أثارت الحانة إعجابه فأثار شغفه ذلك المنظر

(1) الرواية، ص 46.

(2) الأخضر بن السايح، سطوة المكان و شعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، دراسة في تقنيات السرد، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 132، 133.

الذي يحدث لسليم أثناء الشرب، ورغبة البطل في عيش هذه التجربة فيقول البطل: "بينما أراه يشرب الجعة مثنى وثلاث ورباع، ثم يبدأ في أحاديث سريالية جميلة عن النساء، والحياة وغير ذلك، كان منظره مثير للشفقة والإعجاب في نفس الوقت"[1] وكذلك في قوله: "صرت أشرب كثيرا مع سليم أحمد، ومرات يحضر معنا محفوظ أيضا، ونجلس في حانة "الجزة الذهبية" نرتع من البيرة ما نقدر عليه، يسمعون أحاديثي عن الحب"[2]، ولكن يبقى ذلك القيد الذي طال يكبله ويحيره حيث كان "مراد زاهر" يخشى أن يراه خاله وهو في تلك الحالة ونلمس ذلك في قوله: "لكن خشيت أن يراني خالي سكرانا فيفقد ثقته بي نهائيا" [3]، وهذا جعل البطل يتردد كثيرا قبل أن يقدم على هذه الخطوة، ولكن تغلب على هذا الخوف، وربما ذلك الحمل الثقيل المرمي على عاتقه جعله يحدث كأسا يجعله ينسى همومه، ويشعره بالسعادة، ولو قليلا فقد ورد في الرواية قوله: "وكانت خبطة عصماء جعلتني أن أنتشي سريعا، أتخيل أني فارسا على حصان متوحش، أجري في البراري والسهوب متطلعا الى سماء مفتوحة على الابد"[4]، وهذا الوصف الذي أراد البطل إيصاله إلينا هو عبارة عن ذكرى لأول تجربة له بشرب الخمر، كما يوضح هذا المقطع من الرواية: "اكتملت أحلامي الوردية بصداع رهيب، وحالات قيء مرعبة"[5]، وكانت هذه التجربة في سنته الأخيرة من الثانوية، توالت الأحداث وبعد زواج "مراد زاهر" كرها من ابنة خاله وفي احدى الأيام وصلتها العديد من الرسائل من صديقها واكتشاف "مراد" للقصة أثار جنونه، وازداد غضبه لم يرحلا للتنفيس عن نفسه الا بالذهاب الى حانة "الجزة الذهبية"، ومن هنا نستقي دلالة الحانة التي تعتبر مكانا لدفن المكبوتات، والبؤس، والشقاء والحرمان العاطفي الذي يعانيه جراء أفعال خاله وابنة خاله، في

(1) الرواية، ص 59.
(2) الرواية، ص 59.
(3) الرواية، ص 59.
(4) الرواية، ص 59.
(5) الرواية، ص 59.

قوله: "بدأت أحس رأسي يرتخي قليلا ومشاعري تهدأ، وروحي ترتاح من ضجيج نور وصوتها الذي كان يتبعني لحظتها كاللعنة"[1]، ومن هنا نستطيع القول بأن الحانة بالنسبة "لمراد زاهر" مكان للراحة والتنفيس.

2- الفضاء المفتوح:

ونقصد بالفضاء المفتوح: "انفتاح الحيز المكاني: احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية، وتتصل هذه الاماكن المفتوحة بفضاءات محدودة وغير محدودة كالبحر والغابة والصحراء، والشوارع والجسور وهي بدورها توحي بالحرية والانسجام مع الذات" [2].

ومن خلال هذا القول يمكننا أن نقف على نقطة مهمة تتمثل في أن انفتاح الفضاء يتحدد من خلال علاقته بالشخصية بمعنى أخر الفضاء المفتوح هو الفضاء الذي تحس فيه الشخصية بالاستقرار والحرية والراحة النفسية في أغلب الاحيان ولكن قد يحدث العكس حيث يؤدي الفضاء المفتوح وظيفة سلبية تحدد هذه الأخيرة مع الحالة النفسية للشخوص الحكائية.

وهنا سنحاول ذكر أهم الفضاءات المفتوحة التي وردت في الرواية:

2-1- قرية المطمورة:

وهي قرية صغيرة تقع في الشرق الجزائري، حيث وردت هذه القرية في الرواية عده مرات، حيث تكلم البطل "مراد زاهر" عنها، وما تحمله من دلالات حيث أن لها الفضل في منح الانسان شعورا بالتواصل، والاستمرارية والانتماء والحنين الى الماضي، فهي تبعث في نفسية الإنسان الأمن والطمأنينة، وتعتبر قرية المطمورة مسقط رأس الشخصية البطلة عاش فيها طفولته كما يقول: "عشت طفولتي في قرية صغيرة تدعى "المطمورة" مكان شبه مهمل في الجغرافيا وفي التاريخ تابعة

(1) الرواية، ص 19.

(2) عبد الله توام، دلالة الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية رواية "الأن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" لعبد الرحمن منيف أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران 1، 2016/2015، ص 57.

لإحدى ولايات الشرق الجزائري"[1]، فهي بالنسبة اليه مصدر السعادة والراحة النفسية والأمان، قضى فيها معظم أوقاته السعيدة رفقة والديه فقد ظل يتذكرها ويحن اليها حتى وهو بعيد عنها وهذا ما جاء في المقطع التالي من الرواية: "ستظل المطمورة الماضي البعيد، ستظل بالنسبة لي مكان الاسطورة الاقل مكان الحلم والولادة، مكان البدايات الحقيقية لشخص فقدته للأبد ولن استعيده الان مهما حاولت وفعلت وهي فقط عودة الى مكان مقدس في قلبي" [2]. ولعل أهم ميزه هذه القرية هو طبيعة اهلها فيقول: "قرية لا يحدث فيها شيء يثير الانتباه، والحياة فيها واضحة وبسيطة، والناس معظمهم طيبون أو يظهرون كذلك مسالمين، لا يبحثون عن أذية أحد"[3]، فقد بين هذا المقطع خصوصية سكان القرية، حيث يتصفون بالطيبة، والبساطة في العيش، فهذا المكان يعطي بعدا دلاليا عن السلم، والراحه التي يفتقدها البطل في الاماكن الأخرى ولكن رغم ما تحمله القرية من أمان إلا أن هذا لا ينفي مرارة الفقر والحرمان التي عاشها "مراد زاهر" يقول: "كنت فخورا بنفسي أنا كذلك رغم مرارة الفقر والحرمان الذي كنا نعيش فيها تلك السنوات، فلم يمض على استقلال الجزائر الا أربع سنوات، وثم تستقر الأمور على حال طيب، لكن لم يكن هي من الحياة إلا أن أتعلم" [4]، نلمس من خلال هذا المقطع أن القرية بما فيها من ظروف صعبة، فقد كانت الحافز للتعلم والارتقاء بالمعارف، وهي المكان الذي جعل "مراد زاهر" يفتخر بنفسه في وضع صعب نوعا ما "كنت أخرج من المدرسة، وانا أكاد أطير من الفرح، ولم يكن هذا حال جل زملائي التلاميذ، فكثيرا منهم توقفوا عن التعلم في سنتهم الأولى أو الثانية لظروفهم الحياة الصعبة"[5]. وبهذا نستطيع القول أن قرية المطمورة في الرواية تحمل دلالتين متضادتين تلك الذكرى الجميلة في نفس

(1) الرواية، ص 14.
(2) الرواية، ص 114.
(3) الرواية، ص 15.
(4) الرواية، ص 19.
(5) الرواية، ص 21.

"مراد زاهر" اذ تهد المكان الوحيد الذي يستعيد استعيد فيه نفسه، وروحه روح ذلك القروي الطيب، وفي الآن نفسه تعد مصدر سخرية له فلا طالما نعتته ابنة خاله "نور" بالقروي المتخلف، ونلمس هذين الإحساسين على التوالي في المقطعين الآتيين: "في القرية عادت لي بسرعة حالتي الروحية، شعرت بقطرات ما تنعش روحي من جديد، المكان الطبيعي الواسع واللامحدود"[1]، وكذلك الجانب المحزن والذي يدعو الأسى في نفس البطل جراء انتمائه للقرية وفي قول ابنه خاله: "...قروي، قروي لا تفهم في التعامل مع النساء طبعا"[2]، وهنا فيه نوع من التقليل كونه ينتمي الى القرية وذلك بإسنادها له لصفة البدوي غير المتحضر.

2-2-المدينة: مدينة الجزائر العاصمة:

لم تعد المدينة مجرد مكان للأحداث، بل أصبحت موضوع خاصة مع تنامي العوامل الداخلية، والخارجية، فمن الناحية الاجتماعية تعد ذات كثافة سكانية ومن ناحيه أخرى أصبحت ملتقى التيارات الفكرية، والفلسفات العالمية الواردة اليها من جهات مختلفة من العالم، وقد شكل هذا الاختلاف صراعا فكريا مع الصراع الاجتماعي الذي ساد مجتمع المدينة"[3]، تعتبر المدينة في "لعبة السعادة" نقطة تحول في حياة البطل "مراد زاهر" ذلك الشاب الذي انتقل من القرية فضاء مخالف من ناحية البيئة الخارجية، والعادات والتقاليد، فالقرية ذلك الفضاء المتمسك بالتراث والأصالة، واصطدم بواقع مغير لما عاشه، فبدأ يصف لنا هذا التغير الذي لامس الشكل قبل المضمون فقال: "دخلت الجزائر العاصمة كما يدخل أي بدوي المدينة، واضطررت أن أنزع الشاش الابيض الذي كنت اغطي به راسي من البرد في القرية والبلدية وشعرت أن تعريه شعر رأسي كانت بداية دخولي في عالم المدينة الكبير والشاسع، ونزعت سروال العرب ولبست سروال جينز وقميصا

(1) الرواية، ص 45.

(2) الرواية، ص 91.

(3) الشريف حبيلة، الرواية و العنف، دراسة سويسو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 256.

أبيض اللون"[1]، وإن دل هذا المقطع عن شيء فهو يدل على الخطوة الاولى في الدخول الى عالم سحري شاسع بالنسبة للبطل "مراد زاهر" ، كلك قوله: "أهل المدينة الذين ينفتحون بسهولة ويسر على الغير، كما يعطي المكان الواسع فرصا اكبر للتعامل والتعايش مع الغير، وخاصة اذا كان يوحدهم شغف مثل الكره او حب الرياضة بشكل عام "[2].

فمن خلال هذه المقاطع التي أوردناها نجد أن المدينة في "لعبة السعادة" تحمل دلالة الانفتاح على عالم جديد، والاختلاط بالآخر، والتنصل من العادات والتقاليد بعض الشيء من خلال نزع البطل للشاش الابيض الذي نشأ وتربي عليه، فهو بالنسبة له مصدر للأصالة والانتماءات، فالمدينة تمثل فضاءا خاصا، ومفتوحا باعتبارها مكانا لرصد التغيرات الاجتماعية من خلال الحركة، وأساليب العمل، وبالتالي هي تجمع كل فئات المجتمع.

وعلى رغم من كل هذا إلا أنها مشحونة بالدلالات السلبية في نفسية البطل "مراد زاهر" حيث يقول: "...وأنا أدخل إلى مدينة كبيرة، بديعة الجمال، والصنع، شيد معظم عماراتها ومتاحفها الفرنسيون بعرق العمال الجزائريين، وبدت لي رغم كل جمالها متوحشة ومسكونة بالعنف، فيها شيء مخيف يجذبني بقوة، ويكبر قدمي بقوة حديدية ايضا من أين جاءني هذا الخوف؟"[3]، فالمدينة هنا تشير الى العنف والوحشة، والقسوة بالنسبة للبطل، حيث كان يسيطر عليه الشعور بالخوف ذلك ربما لصعوبة الظروف التي مر بها البطل في هاته الفترة من حياته مما جعله يدخل في حالة اليأس، والكآبة، وهذا ما انعكس عليه سلبا وجعله ينفر من المدينة ويكرهها، ويقول ايضا: "منذ ذهبت الى السكن في العاصمة تغيرت نفسيا أو أحسست أني لم اعد أملك تلك الروحانية الجميلة التي كانت تسكنني أثناء حياتي في القرية، حيث أن كل شيء موكل الى الله يفعل بإرادته العليا ما شاء ونحن

(1) الرواية، ص 36.

(2) الرواية، ص 40.

(3) الرواية، ص 37.

نعمل ونكبح خاضعين مستسلمين لقدرته لا حدود لها، في المدينة نسيت هذه الامور عن عمد أو تجاهلتها من غير قصد... والمكان على الرغم من كبره كان شعوري به ضيقا في البداية كانه سجن من مرمر... جميل لكنه يبقى سجنا في النهاية"[1].

فالمدينة باعتبارها مكانا مفتوحا، إلا أنها في رواية "لعبة السعادة" مكان مغلق بالنسبة "لمراد زاهر" حيث كان جل معاناته وضيقه وخسارته بسببها وفيها ومن هنا في المدينة بالنسبة له مكانا من أمكنة اللغات الشيطانية،" كما نجد معظم أحداث الرواية دارت في المدينة بالرغم من هذه الكراهية الشديدة لها، ربما تعمد الروائي ذلك لكي يفضح المدينة ولعناتها الشيطانية على الأنسان، وبذلك فإن المدينة في رواية "لعبة السعادة" مع كل ما تحمله من أبعاد جمالية إلا أنها قاسية فهي كانت بمثابة المنفى والجحيم للشخصية البطلة "مراد زاهر".

3-2-الجامعة:

الجامعة مكان مفتوح ومنفتح على كل المجالات لما تقدمه من أبحاث ودراسات على مستوى جميع الأصعدة فهي رمز للمعرفة والعلم تجمع أشخاص من عده مناطق مختلفة في مكان واحد وهي في الرواية فضاء يشعر فيها مراد بالراحة والطمأنينة كما ورد في مقطع من الرواية: "في الجامعة صرت أستطيع أن أستمع إلى أحاديث أخرى غير التي كنا نتحدث بها سنوات الثانوية، الجامعة هي الفضاء الذي يتحرر فيه اللسان لكن العقل يظل يخفي الكثير".[2] ففيها تعرف مراد على شخوص جديدة وكون أصدقاء جدد من بينهم ناصر الدمشقي، ونصير حداد، وهذا ما جعله ينسى معظم مشاكله الذي يواجهها مع "نور" و"خاله" ويشعر فيها بالحرية وهذا ما قاله في الرواية: "في الجامعة كان هناك

(1) الرواية، ص 45.

(2) الرواية، ص 124.

شبه أهل أو يوجد الفضاء الذي يستعصي القبض عليه أو تحديده، لأنه مكان يصبح بالأوهام و الأحلام برنين الشعارات كلها"[1].

2-4- الشارع:

إن الشارع فضاء مفتوح ومحصور في الوقت نفسه، فهو مفتوح من منفذيه اللذين نأتي اليه ونغادره منهما، وبينهما نتوقف، ونتجول ونلتقي الاخرين والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه بالبيوت، والحيطان، والأسيجة، والحواجز، ويتصل فضاء الشارع بفضاء المنازل فالشارع والمنزل يعينان بعضهما، ويحدد احدهم الآخر"[2]. فهما يشكلان مجتمعا مركبا، ومن ذلك هو شأن شارع "ساكري كور" الذي تطل عليه غرفة "مراد زاهر" في قوله: ..."بيت واسع، وبه عدة غرف، وشرف كل شرفة تطل على جهة من المدينة، اخترت غرفتين لي واحدة صارت بمثابة مكتب والثانية للنوم كانت تطل على شارع الساكري كور"[3]، فدلالة الشارع هنا هي تحديد مكان الغرفة، وموقعها الجغرافي وايضا يوحي الى فخامة المكان الذي بنى فيه بيته، فهو مطل على شارع ذو مقام في الجزائر العاصمة تشكلت أهميته عبر تاريخ تطور المدينة، فهو ذو بعد جغرافي واقتصاديا فقد كان يمتد الى غاية الميناء الضيق والبحر الازرق، فالشارع هنا يدخل ضمن رؤية نسقية منظمة للفضاء المدني.

أضف إلى ذلك فهو يوحي أيضا، إلى الطبقة التي تنتمي إليها قاطنوه، فلا يمكن أن يعيش برجوازي في مكان ينهشه الفقر، بل وجب أن تكون الإطلالة جميلة على شارع مرموق، فالشارع يعد نقطة تواصل للأشخاص فهو المكان الذي يمكننا من خلاله رصد السمات التي ينتمي إليها، وشفرة القيم المجتمعية التي ينتمي إليها، و قد وردت في الرواية حسب ما ذكر البطل: "أتجول بعض الساعات في شوارع مدينة الجزائر أنظر محلقا في وجوه الناس وعيونهم أحاول أن أجد وجها يشبه

(1) الارواية، ص 137.

(2) الرواية، ص 106.

(3) الرواية، ص 178.

وجه أبي... أرى بعضهم يرتدي ملابس القرية كالقشابية بنية اللون أو القندورة البيضاء أو الرمادية ويضعون العمامة البيضاء أو البنية... لكنهم ليسوا كأبي"[1]، يبين هذا المقطع الهيئة التي كان عليها سكان الجزائر ولباسهم وهي دلالة على الحفاظ على تراثهم، حتى وإن كانوا في مكان مرموق، أو دلالة على الفقر، وإختلاف الطبقات في المجتمع الواحد، وكذلك قوله: "حينما إستسلمت للموت، وتركت جسدي يسقط على الأرض، وقلبي يطير"[2] ومن خلال هذا المقطع نجد أن الكاتب إعتمد إختيار هذا الشارع كمكان ليلتقي فيه "مراد زاهر" آخر أنفاسه ويجعل قلبه يطير، وبهذا نقل "مراد زاهر" الشارع من شارع عادي إلى شارع مأساوي ممزوجا بالثراء والمكانة المرموقة.

ب- الفضاء النصي: (les pacetextuel):

يحرص الروائي في هذا الفضاء على إهتمامه بالكلمات المعبرة عن أحوال الشخوص ومشاعرها وهذه الألفاظ قد تتداخل معاينها، إذا لم يفصل بينهما بعلامات وهذا الفضاء "يقصد به الحيز الذي تشغله الكتابه ذاتها بإعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقه تصميم الغلاف ووضع المطابع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"[3] وهذا الفضاء يتشكل من مساحة الكتاب وسمكه "وهو مكان محدود ولا علاقه له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان يتحرك فيه على الأصح عين القارئ فهو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية بإعتبارها طباعة"[4] فهو إذن الشكل الخارجي للرواية الذي تقع عليه عين القارئ عند تصفحه للكتاب.

أما عن مظاهر الفضاء النص فيراها حميد الحمداني كالتالي:

1- الكتابه الافقية: وهي الكتابة على الصفحة بشكل عادي من أقصى اليمين الى أقصى الشمال.

(1) الرواية ص 106.

(2) الرواية ص 178.

(3) حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 504.

(4) المرجع نفسه، ص 55.

2- الكتابه العمودية: ويقصد بها إستغلال الصفحة بطريقه جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو الوسط أو اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها.

3- التاطير: وهو كما يسميه (ميشال بوتور) "Michel bouter " الصفة داخل الصفحة ويأتي عادة وصف الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع"[*] وهذا النوع يستعمل لشد إنتباه القارئ إلى شيء محدد.

4- البياض: يعلن البياض عن نهاية الفصل أو نقطة معينة في الزمان والمكان مثل وضع ختمات ثلاث (***) ،كما يحيل إلى الإنتقال بين الفصول من صفحة إلى أخرى وبالتالي تغير الأحداث داخل الرواية ونجد البياض أيضا في بداية كل فصل من الأعلى، في نهاية الفصل نجد ورقة بيضاء للفصل بين حدثين مختلفين.

5- ألواح الكتابة: وهي كلمات أو فقرات أو لغات أجنبيه ترد داخل الكتابة الأصلية وتكون عادة في الحوار، "وقليل ما نصادف تقابلا بين ألواح من الكتابة المختلفة في النص الروائي، فهو يوجد في الملفات ذات الطابع التقني، أو المؤلفات المترجمة التي تحصر النص الأصلي على جانب النص المقابل"[(1)].

6- التشكيل: يخص الغلاف الأمامي الخارجي الروائي ويكون على شكل رسومات ترمز للرواية، أو مشهد يجسد الأحداث أو المقاطع تدل على التأزم النفسي للبطل.

وبعد التطرق إلى هذه المفاهيم سنقوم بدراسة الفضاء النصي لرواية "لعبه السعادة":

- **الغلاف الخارجي**: يخص الغلاف الخارجي لأي عمل ابداعي مكتوب نافذة مفتوحة للعديد من التأويلات والدلالات: لأننا لا نقرا النص قبل أن نقرأ العنوان فالصفحة الخارجية تجذبنا من خلال

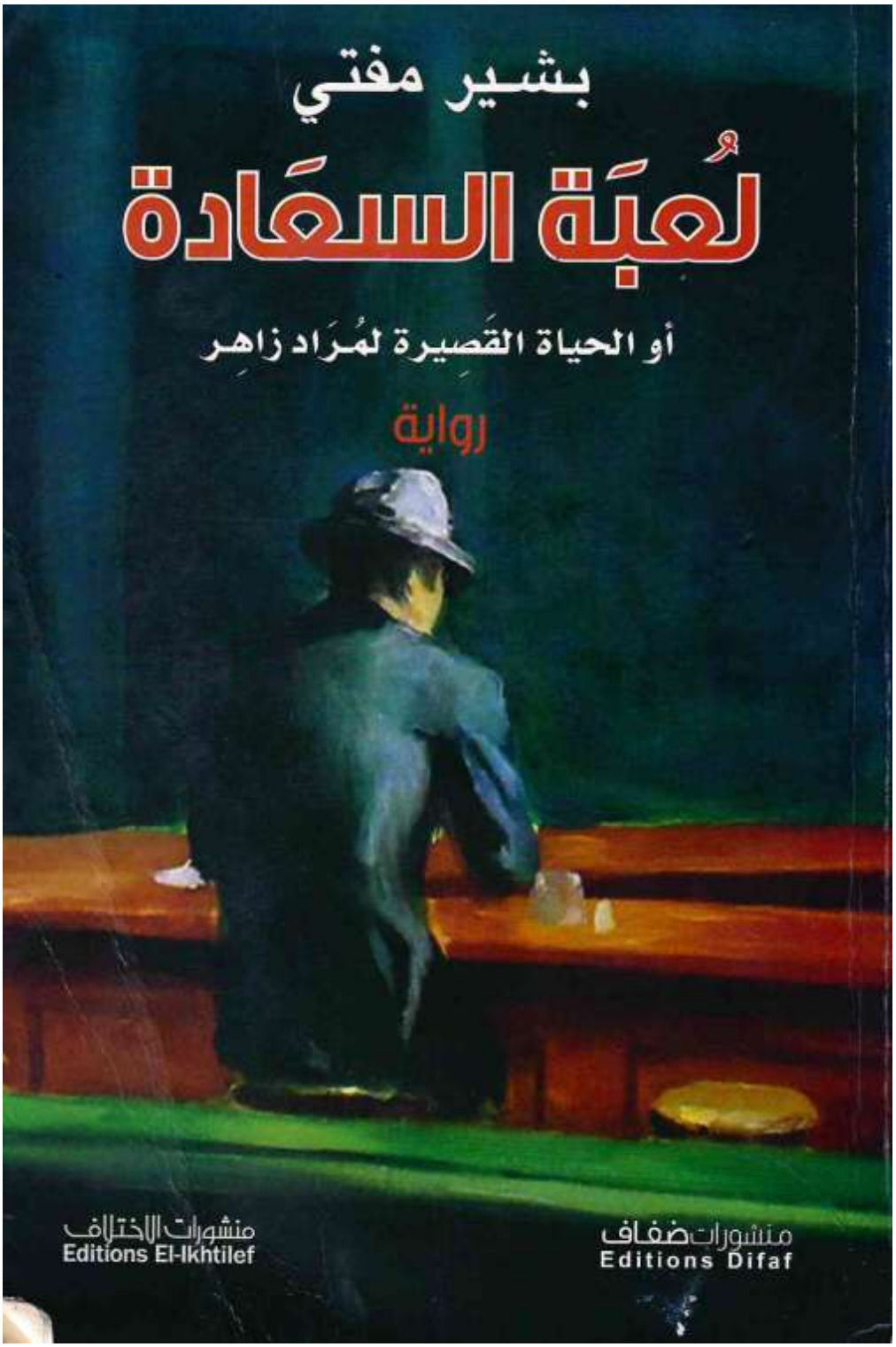
(*) ميشال بوتر "Michel buter": (1926،2016) أديب وشاعر فرنسي، يعد من أهم كتاب الرواية الجديدة في فرنسا.

(1) حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 59.

اللون والرسوم والاشكال لذا يعد الإهتمام بالغلاف الخارجي ضرورة منهجية لا غنى عنها كونه أول واجهة مفتوحة للدلالات والتأويلات تصادفها العين البشرية. وروايتنا هذه ذات غلاف خارجي، يحمل عنوان الرواية "لعبة السعادة" بخط عريض وبارز بلون أحمر وتحته كتبت جملة قصيره كأنها عنوان ثاني وهي: أو "الحياة القصيرة لمراد زاهر" مع إسم صاحبها من فوق "بشير مفتي" مرفوقة بلوحة تشكيلية تحمل صورة لرجل وحيد وتبدو عليه الكابة والحزن، وهو جالس في حانة للشرب، لونت بألوان غامقة وحزينة تندرج بين الأسود الذي يعتبر هذا الأخير من الألوان شديدة العتمة حيث يدل على الظلام التام وإنعدام الرؤية، كما يدل أيضا على الحزن والتشاؤم والفناء، كما رمزا به على الموت والفراق والخوف ويبعث على الحيرة والذهور ويعبر عن واقع معيش يميزه الضياع والهروب، وهذا ما جسدته حياة الشخصية البطلة "مراد زاهر" في الرواية، بالإضافة إلى اللون الازرق الغامق والبني، هذا فيما يخص الجزء العلوي من الغلاف، أما الجزء السفلي فقد كان قريب من الأخضر الفاتح جاءت فيه نبذة عن المؤلف مرفوقة بصورة شخصية له اإضافه إلى إقتباس صغير من الرواية.

وعند إنتقالنا إلى صفحاتها فنجد أنها تقدر ب: مئة وثماني وسبعون صفحة (178) صفحة مكتوبة بخط عربي متوسط الحجم نوعا ما.

أما فيما يخص ترقيم صفحات الرواية فهي مرقمة بأرقام لاتينية، أما بالنسبة للورقة الثانية من الرواية جاء فيها اسم الكاتب عنوان الرواية "لعبه السعادة" مع ذكر الدار النشر والعنوان والبريد الإلكتروني، أما الصفحة التي تليها حملت مقولتين الأولى لعبد الرحمن منيف -قصه حب مجوسيه- والثانية فرانز كافكا رسائل الى ملينا.


بشير مفتي
لُعبَة السعَادة
أو الحياة القَصِيرة لمُرَاد زاهِر
رواية
منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
منشورات ضفاف
Editions Difaf

ج- الفضاء الدلالي: "espace sémontique"

هو فضاء يتعلق بالصورة المجازية وما تحمله من دلالات ويشرحه "جرار جينيت" بقوله: "أن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع من أن يتضاعف ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحده مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن إحداهما بأنه حقيقي وعن الأخر بأنه مجازي"[1]، ومن هذا التصور نشأ الفضاء الدلالي فهذا الأخير صورة تحمل في طياتها دلالة مجازية.

فبالنسبة لرواية "لعبة السعادة" نجدوا أن الفضاء الدلالي نال حظا وافرا بإعتباره الصورة التي تنتج لغة الحكي، فهو ما توحي به الرواية وما ترمي إليه من أهداف يمكن استخلاصها من خلال تتبع مجرى أحداثها، فالروائي أراد أن يوصل رساله من خلال روايته حيث بدأ بسرد أحداث الرواية من خلال الحديث عن طفولة مراد في قرية المطمورة حتى ذهابه إلى الجزائر العاصمة، أحداث الرواية وتطورها مع التفاعلات التي عاشها البطل مع الشخوص الحكائيه الأخرى ما هي إلا اسقاطات تعبر واقع الجزائريين إبان العشرية السوداء وأثناء حكم هواري بومدين وإن كان ذلك بشكل غير مباشر، فالقارئ لرواية يرى بان أحداثها هي تصوير للواقع المعيش الذي ميزه الضياع والهروب، الوضع الذي يثير العديد من التساؤلات حول الوضع المتردي الذي آلت اليه الجزائر أثناء العشرية السوداء تلك الفترة التي أهكت الشعب الجزائري. لذلك كانت أحداث الرواية تعبر عن الواقع الجزائري وإن كان بشكل غير مباشر وهذا ما ورد في الرواية حيث يقول الراوي: "قيل أن بعض العسكريين كانوا يدخلون بيوتا هجرها المعمرون ويأخذون منها كل ما يريدون وإن اعجبهم البيت أخذوه عنوة من المالك الجزائري"[2].

(1) المرجع السابق، ص 61.

(2) الرواية، ص 75.

وقد كان للاستعارة والجانب البلاغي والدلالي دور في سرد أحداث هذه الرواية مثلا عندما قال "مراد زاهر": "عدت إلى الاختباء في ركن الصمت"[1] فقد مثل الصمت على أنه فضاء أو مكان يختبئ فيه وهو دلالة على ضعف شخصيته والاستسلام لإرادة خاله "بن يونس".

(1) الرواية، ص 101.

الفصل الثالث

التجريب على مستوى المتخيل السردي

1- خرق المحظور من خلال اقتحام تابو الجنس:

تتعدد المحظورات و تتنوع و تختلف من بيئة إلى أخرى حسب كل مجتمع و معاييري الأخلاقية، فالمؤلف يؤمن بضرورة خرق الفضاء الروائي و العيش داخل النص بحرية، ومن بين المحظورات التي اخترقها الكتاب الجزائريون نجد الجنس الذي هو محظور في الرواية العربية وذلك لطبيعة المجتمع لذي نعيش فيه.

و الجنس من الموضوعات الحساسة داخل المجتمع الشرقي ويعتبر من المحظورات في الرواية العربية، وذلك بسبب التقاليد و العادات وطبيعة المجتمع العربي، وما تفرضه قوانين البيئة المحيطة بهذا المجتمع، فهو من التابوهات التي لا يمكن الحديث عنها في مجتمعنا العربي لأنه مرتبط بالقضايا الأخلاقية و الاجتماعية الحساسة، لكونه يجمع بين المقدس و المدنس،« فالتابو بالمعنى الدقيق لكلمة يشمل صفة القدسية أو الدونية سواء للأشخاص و الأشياء وهو نوع من التقيد الذي ينتج عن تلك الصفة التي تنهي عن انتهاك المحظورات لأن التابو شيء قدسي كما يتضمن في الوقت نفسه الخطر و النجاسة و الرهبة»[1]

وهو يعني أن «القدسي يتضمن عنصري الرغبة و الرهبة»[2].

لقد أصبح الجنس في السنوات الأخيرة من بين اهتمامات الروائيين الجزائريين رغم أنه ضمن المسكوت عنه أو المحرم حتى أنه لكثرة اختراقه أصبح الحكم السائد في الرواية المعاصرة.

وقد تحدث الروائي في روايته "لعبة السعادة" في مواضيع عديدة عن الجنس و يظهر ذلك أولا من خلال المواقف الذي عاشته و الدمار مع الفرنسيين و إن كان مجبرا على فعل ذلك، حيث أنها فرضت عليه أن يمارس معها الجنس لم يكن ذلك حبا فيه، و إنما كان الدافع وراء ذلك إعجابها بفتوته و

(1) سيغموند فرويد، **الطواطم و التابو**، تر: بوعلي ياسين، ط1، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 1983، ص 41، 42.

(2) فريد الزاهي، **النص و الجسد في الإسلام**، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999، ص 152.

لتشبع غريزتها الحيوانية، وفي هذا يقول مراد علي لسان والدته فطوم: «.....و أغوته زوجة الكولون أن يمارس معها الجنس فقد كانت معجبة بفتوته وقوة عضلاته لا أقل ولا أكثر»[1]

كذلك نجد المقطع السردي من الرواية يحتوي على إيحاءات جنسية حدثت بين مراد و نور ابنة خاله: «وفي تلك اللحظة شاهدت فتحة صدرها وظهر لي نهداها المدوران كأنهما نفحتان يانعتان ....بشهوة قوية تلسعني من الداخل »[2] وكذلك نجده في مقطع آخر مع ابنة خاله "أنا أسترق نظرات شهوانية إلى نهديها الصغيرين و لكنني تشجعت وفتحت باب الغرفة أنام فيها".[3]

وتتوالى المقاطع السردية التي تدل على الإيحاءات الجنسية في قوله:« وسرت في تلك الرعشة الجنسية القوية، ضغطت بأصابعي على نهديها وراحت تطلب مني أن أعضى حملتيها ففعلت، وبقيت أقبل و أعض»[4]

وهناك مشاهد جنسية دارت بين "مراد زاهر" و "نريمان" و يظهر ذلك من خلال المقطع السردي التالي: «أغلفت باب محل خلفي، وتقدمت مرة أخرى منها، وطبعت على شفتيها قبلة طويلة.....نزعنا ثيابنا وبانا نلتهم بعضنا بروح نمور مفترسة»[5] وكذلك في قوله: « نريمان غاية أما هي ونحت ممتدان على زربية القاعة تبتسم وتقول: ما قد وصلت؟ فأقول: و أنت كذلك وصلت» [6].

2- البعد السياسي وتوظيف التاريخي:

ترتبط الرواية في بنائها الفني بمستويات من الإفصاح و التوضيح، يختارا الروائي لتدليل الهواجس النفسية و تقريبها من التعبير، وهو بذلك يلتزم برؤية إيديولوجية مرتبطة بالسياسة، هذه الأخيرة التي

(1) الرواية، ص 17.
(2) الرواية، ص 53.
(3) الرواية، ص 53.
(4) الرواية، ص 55.
(5) الرواية، ص 69.
(6) الرواية، ص 70.

تمكن النص من إدراك ذاته الكامنة، ولذلك «عندما تتمكن الرواية من اختراق سماء السياسة إلى سماء الأدب الواسعة، تكون قد حققت قولها السياسي بخطاب أدبي»[1].

فالعملية الروائية هي التي تحرك الموضوع المطروح، وفق ما يخدم بنيتها التركيبية وخصائصها الأسلوبية، من خلال إستراتجية الاختراق لكيفي المرتبط بالآلية التعبيرية.

وتعمل الرواية على إبراز الأبعاد و الدلالة المتعلقة بالموضوع من خلال زوايا متنوعة فالجانب السياسي مثلا يتجاوز الكثير من الأبعاد بحكم الارتباط الحاصل بينه وبين الهوية الجمعية ليصل إلى الظهور داخل النص الأدبي وفق تمظهرات خاصة تجعل منه رابط بين الموضوع و الأدبية النصية.

لقد اعتمدت الرواية التجريبية في الأدب الجزائري على خرق المحظور (الدين، الجنس، السياسة)، و توظيف التاريخ وذلك للخروج مما هو مألوف و سائد و القيام بإنتاج نصوص جديدة تتجاوز كل ماهو تقليدي فقد جمع الروائي بسير مقتي في روايته "لعبة السعادة" بين التاريخ الواقعي و المتخيل الذهبي في فترة زمنية من تاريخ الجزائر بعد الاستقلال، حيث نجد أن "بشير مفتي" في هذه الرواية ينفتح على مظاهر التجريب المضمونة.

وذلك من خلال توظيف التاريخ ابتغاء مساءلته و تشريحه، ليس من منظور المنتهي إليه مثلما فعل "عبد الحميد بن هدوقة"، و "الطاهر وطار" مثلا اللذان انتقدا روائيا رواسب الإقطاع، و تنامي الرأسمالية، وسياسة السلطة الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية التي عرفتها الجزائر.

و يمكن اعتبار رواية "لعبة السعادة" توثيقا أبيا و فنيا للواقع الذي عاشته الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال فالرواية ترسم بر صفحاتها فترة تاريخية حساسة في تاريخ الجزائر هي الفترة الممتدة بين عامي 1963 و 1978 و التي شهدت تحولات سياسية و اجتماعية كان لها أثر بارز في صياغة مستقبل الجزائر، فبشير مغني في روايته هذه قام بتتبع سيرة "مراد زاهر" وكيف انعكست التحولات الخارجية

(1) أمين الزاوي، **صورة المثقف في الرواية المغاربية "المفهوم و الممارسة"**، د ط، دار النشر راجعي، الجزائر، 2009، ص.53.

عليه و أثرت في تكوينه يقول "مراد زاهر" «أجدني متعبا من ذكريات حاولت دائما نسيانها و التنكر لها، أو الهرب منها مع أنها كانت حياة مثل آلاف الناس العاديين الطبيعيين الذين ولدوا في مرحلة ما بعد الاستقلال بخمس سنوات فقط، و الذين تأثروا بهذا العنف الثوري و العنف المعتاد، دون أن يكون لهم وعي بما حدث و ما يحدث أمامهم أنتمي فترة ممنوعة من عرق ودماء و أحلام جزائريين كثيرين انفجرن في وجوههم شرارات العنف، وحولوا عنهم إلى قوة للخروج من دائرة الإستعباد وقعوا في دوامة كل ذلك لحظتهم التاريخية».[1]

فتشريح بشير مفتي لتاريخ الجزائر بعد الاستقلال تشريح من الخارج، يطمح الكاتب من خلاله إلى أن يكون غير متحيز في رؤيته فهو ينظر إلى الواقع من زاوية المؤرخ السردي غير المعاصر تاريخيا لزمن وقوع الأحداث غير أنه يريدان بمنح الانطباع بأنه عاصر تلك الأحداث تخيليا على الأقل.

فالكاتب يرسم صورة عن الأوضاع في الجزائر في الفترة التي تلت الاستقلال و يرصد الحكم الشمولي الديكتاتوري الذي كان أسلوبه دائما تصفه معارضيه، مع إبراز أخطاء السلطة وفساد بعض قادتها الثوريين في فترة حكم الرئيس هواري بومدين من خلال إنشاء حكاية مراد زاهر التي جسدت التفاوت الطبقي بين فئة استأثرت بالحكم و تنعمت بالامتيازات في زمن الاشتراكية أمثال الخال بن يوسف « التي أعطت له الفيلا كمكافأة على انحيازه لبومدين بأعالي بوزريعة حيث الجبال و أشجار الكاليتوس الباسقة و الجنان البديعة»[2]، و فئة عانت من الحصاصة و البطالة و ضيق المسكن و ما تولد عن ذلك التفاوت من تصنيع للحقوق مثل إسقاط اسم "نايت بلقاسم" من قائمة الناجحين في البكالوريا و يتضح هذا من خلال المقطع الروائي: «لم ينجح من الطلبة الذكور إلا طالب واحد كان من منطقة القبائل.... عندما سمع خالي أنني أخفقت في مسابقة البكالوريا ثارت ثائرته تدخل خالي بن يونس لينقد

(1) الرواية، ص 10.

(2) الرواية، ص 36.

الموقف ولم يكن الأمر صعبا عليه بالتأكيد أن يحول إخفاقي في النجاح بشهادة البكالوريا إلى نجاح حقيقي للأسف الشديد لم يكن نجاحي من دون ثمن كان مقرونا بإسقاط ذلك الطالب القبائلي».[1]

كذلك نجد الاضطهاد و تلفيق للتهم وذلك من خلال اعتقال المعلم "رضوان" هذا الرجل الذي يحب الجزائر و يؤمن بالقيم الثورية و يعشق جمال عبد الناصر وما يدعو إليه من النضال الوطني يتحدث مراد زاهر عن معلمه يقول هذا الرجل كان يؤكد لنا: " يجب أن نكون جديرين بالاستقلال وكان يطلب منا أن نردد هذه الجملة عدة مرات فخفضنها عن ظهر قلب"[2]

ولكن هذا المعلم المؤمن بالقيم الثورية المخلص لبلده قد دفع ثمن هذا الإخلاص لقيمته الثورية و كأن كل من يؤمن بالحق في هذا البلد لا مكان له فيها بعد سيادة الفساد الكامل على كل الأصعدة لذلك نراه يتحدث عن الآمال الوردية لمعظم اليساريين يقول: «كان معلمي ناريا مؤمنا بعبد الناصر و الناصرية و يعتقد أنه الزعيم المؤهل لقيادة العرب من المحيط إلى الخليج و به يستكمل تحرر الأمة العربي التي طال ليلها الاستعماري وجاء موعد انبعاثها الحضاري» [3]

كان حبه لعبد الناصر يجعله تابعا أمينا للزعيم بن بلة، رغم كل ما سمعه عن هذا الرجل من أقاويل كثيرة أنه يريد التفرد بالحكم ولكن كان يكفيه أنه صديق عبد الناصر لهذا تم اعتقاله لأنه ما يحلم به رضوان لم يكن ما يريده بومدين ومن هم في ركابه من رجال السلطة الفاسدين: «لم يدم زمن الفرح الثوري العالمي طويلا حينما شهدنا كتيبة من جيش التحرير الوطني تدخل القرية في صبيحة يوم الأحد من عام 1965م و تعتقل الأوروبيين ومعهم المعلم رضوان كانت صدمة بالنسبة لي أن يعتقل هذا الرجل المثقف و الطيب، الذي كان يقوم بمهمة تحضيرنا لنكون جديرين بالاستقلال..... لكن هذا جعلني بشكل كبير أمقت هذا الرئيس الجديد بومدين»[4]، يحاول هنا "بشير مغني" بذكاء سرديا أن

(1) الرواية، ص 72.

(2) الرواية، ص20..

(3) الرواية، ص25.

(4) الرواية، ص 26- 27.

يقدم لنا بدايات الفساد فساد السلطة في الجزائر، إنه الفساد الذي يحرص عليه النظام السياسي من بعد التحرر من الاحتلال الفرنسي هنا بدأت مرحلة الفساد السياسي في الجزائر حيث: «سمعنا في راديو الترانزستور الصغير الذي كان يملكه المعلم السوري عن نبأ تصحيح ثوري حدث في قيادة الحكم و أنه تم اعتقال الزعيم بن بلة وكل من يشايع»[1]

فكان هذا أسلوب الحكم الديكتاتوري آنذاك، أسلوب يقوم على تقديم امتيازات ومكاسب على أساس أنها حقوق مشروعة مؤيدي هذا الحكم و هذا الحكم وهذا المقطع الروائي يدل على ذلك:« ويداو ينتظرون إلى أنفسهم على أنهم ملاك الجزائر الحقيقيون ولم يزحزحهم أحد من الأمكنة التي أخذوها بالقوة و أن على البقية أن تقبل بما يمنح لها من حقوق لكن كانوا يعرفون كيف يرضون تلك الطبقات الفقيرة أما الشباب فكانوا ينظرون إلى بومدين كزعيم تقديمي مخلص حقيقي.» [2]

أما أسلوبه- أسلوب الحكم الديكتاتوري آنذاك- الثاني يتمثل في تصفية معارضيه و إسكات أصواتهم سواء باعتبارهم كما حدث مع "ناصر الدمشقي" أو باعتقالهم كما حدث مع "نصيرة و فطيمة" هؤلاء الثلاثة الذين يمثلون الفئة المعارضة لسياسة بومدين، ولهذا السبب قتل "ناصر الدمشقي" من طرف مجهول ثم أشاعوا خبر وفاته على أنا سوريا كانت السبب وراء ذلك لأنها أرسلت مخبر لتصفية كل الهاربين وكان من بينهم ناصر، كما اعتقلت نصيرة حداد و فطيمة مناصري بتهمة الإعداد للانقلاب على الحكم يقول مراد: «سمعنا أن ناصر المشقي قتل من طرق جاسوس سوري جاء للجزائر ليتخلص من كل المنفيين السوريين في أرض الجزائر، و ألقي القبض عليه لكن السلطات سلمته إلى سوريا فيما بعد... وتم اعتقال نصيرة حداد و فطيمة مناصري اللتين ستمكثان لشهرين في السجن ثم يطلق سراحهما من دون محاكمة، و ستطردن من الجامعة بسبب الإخلال بالأمن العام»[3]، فهذا المقطع من

(1) الرواية، ص 141.

(2) الرواية، ص 131.

(3) الرواية، ص 141.

الرواية يوضح سياسة بومدين المنتهجة أنداك في القضاء على أي صوت معارض ومهدد لسلطته إما بالقتل أو السجن.

وفي الأخير يمكننا القول أن رواية "لعبة السعادة" تختصر في صفحاتها تحولات الذات وكيف تغير الديكتاتوريات الإنسان و تجعله كائنا آخر مشوها فبشير مفتي كما قلنا سابقا يعود في روايته إلى فترات سابقة من تاريخ الجزائر و بالتحديد فترة الرئيس بومدين ليطرح العديد من التساؤلات أو الهواجس التي تشغله كمبدع فالجزائر المستقلة حملت العديد من السياسات و البرامج التي أثبت التاريخ فشلها فيبنى الكاتب من خلال الشخصية البطلة "مراد زاهر" الوضع الإنساني في تلك الفترة ونوعية العنصر البشري الذي كان يتحكم في رمز صناعة القرار فهو يجسد حياة شعب واجه دكتاتورية لا تعترف بالآخر و تمتد من السياسة إلى المجتمع ومن خلال هذه الرواية نجده أيضا يحاكم تلك الفترة من تاريخ الشعوب العربية بقوله على لسان ناصر الدمشقي:"إن الجزائريين يعانون شأنهم شأن كل سكان الدول العربية من مسألة الحكم لأن الحكم الذي يقوم على تشريعات الماضي ثورية أو دينية، أو عسكرية سيحكم لا محالة على أحلام تقدمنا بالفشل"[1] لهذا فالروائي " بشير مغني" استثمر روايته بمرجعية تخيلية سويسيو تاريخية من الواقع الجزائري وذلك بوقوفه عند محطات هامة من تاريخ القضية الوطنية، عبر عنها بخطاب تخيلي يفتح لنا مذكرات التاريخ السياسي أو ما يعرف في أدبيات السلطة "بالتصحيح الثوري" حيث وضع تبينها لقارئه في الصفحة الأولى مفادها أن أحداث الرواية تدور مابين 1963م- 1978م.

كما بجدر بنا الإشارة إلى أن "بشير مغني في روايته اعتمد على نمط السرد الذاتي حيث يتم السرد بضمير المتكلم المفرد "أنا" و الروائي هو شخصية متمثلة داخل الحكاية، فقد جعل الشخصية الرئيسة "مراد زاهر" تحل محل شخصية، أي تحويل الواقعي إلى تخيلي.

(1) الرواية، ص 131.

فرواية "لعبة السعادة": عملا سرديا يرمى إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة فالتخيل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخ".[1]

3- الاغتراب:

إن ظاهرة الاغتراب ليست وليدة العصر بل هي قديمة قدم الوجود الإنساني وقد سادت هذه الظاهرة لتخرج من نطاق الحالات الفردية لتصبح إحدى السمات المميزة للعصر الحالي مع اختلاف المجتمعات أي أن الشعور بالاغتراب هو شعور قديم منذ قدم الإنسان إلا أنه مع تقدم الحياة العصرية تحول من حيز الفردية إلى شعور جمعي يتسم به المجتمع فمظاهر العنف و التمرد و التغيرات السريعة المتلاحقة التي تموج بها المجتمعات المعاصرة أدت إلى اهتزاز علاقات الإنسان التي كانت ترتبط بذاته أو بالله مما أدى إلى انتشار ظاهرة الاغتراب، فمن خلال دراسة النص الروائي الموسوم "لعبة السعادة" و الإحاطة بما تيسر من أحداث ومواقف عاشتها الشخوص الحكاية لاحظنا أنها تتضمن في معظم محتويتها اغترابا و انمحاء للذات، حيث قام بتوظيف مقولتين افتتحا بهما روايته أحدهما للأديب "عبد الرحمان منيف" يقول:"أيها الغريب الذي لا مأوى له ماؤك في عيني، في هاتين سأجعل لك أرجوحة وفي هذه الأرجوحة تقي ما تبقى لك من العمر ولن تندم ويمر في الليل أن تندم"[2] و الأخرى للأديب "فراتر كافكا" يقول:" و الآن عندما يتجاوزني النوم و يمر في الليل دون أن يحفل بي فإنني أعرف عندئذ وجهته، و أرضاها وفوق هذا فمن الغباء أن يثور عليه المرء، فالنوم هو أكثر المخلوقات براءة و الرجل الذي يهجره النوم هو أكثر الرجال ذنوبا"[3]

(1) كريمة غيتري، **تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج**، أطروحة دكتوراه، تخصص، أدب عربي، جامعة أبي بكر بلقا يد، تلمسان، 2016- 2017، 256.

(2) الرواية، ص 7.

(3) الرواية، ص7.

أراد الروائي من خلال هاتين المقولتين أن يقول لنا كقراء منذ الوهلة الأولى بأنه حينما نتبع مسار و يوميات "مراد زاهر" نجده غربا على عالم المدينة وما سودها من العبثية و الخطيئة، حنينه إلى قريته المطمورة.

1- الاغتراب الاجتماعي:

الاغتراب ن منظور علم الاجتماع هو الشعور بالرفض للمجتمع و الانسحاب أو التمرد عليه، و يقابل ذلك الشعور بالرفض للمجتمع و الانسحاب منه أو التمرد عليه ويقابل عليه و يقابل ذلك الشعور بالانتماء إلى الآخرين "فالشخص المتغرب هو شخص فقد اتصاله بنفسه و بالآخرين"[1]، ويستخدم مفهوم الاغتراب في هذا المجال: "لتمييز العلاقات الشخصية المتبادلة التي يضع فيها الفرد في موضع مناقض للأفراد الآخرين و الجماعات الأخرى، مما يؤدي إلى معاناة درجة معينة من العزلة"[2] من خلال قراءتنا للمحكي "لعبة السعادة" لاحظنا بأن الاغتراب الاجتماعي كان أولى العوامل التي دفعت بالشخصية الرئيسية "مراد زاهر" بالسفر إلى الجزائر العاصمة التي عايش فيها حياة مليئة بالسوداوية وخضوعه لسلطة خاله بني يونس الذي حول حياته و سعادته إلى جحيم، عمد الروائي إلى تصوير يوميات "مراد زاهر" بكل تفاصيلها من أجل تسليط الضوء على مرارة العيش و صبره لكل المعاناة و الأذى الذي ارتكبه خاله في حقه ما دفعه للعيش في عزلة و انطواء، وعدم الاحتكاك بالآخرين لأنه ذهب إلى بلد الغربة المتجسد في مدينة "الجزائر العاصمة" فالمغترب يشعر بالاختناق لأنه لا حرية له، ولا أمن له في يعيش في بيت آخر، وهذا ما تعود عليه الشاب "مراد زاهر" إذ أصبح تقن الصمت في حياته التي كان قانونا يسري في حياته، ذلك الوضع أثر على دراسته بعد أن كان تلميذا مجتهدا و متأثر بشخصية معلمه "رضوان" في قريته المطمورة الذي زرع فيه حب العلم و المعرفة لتكون لديه مكانة عليا في المجتمع الجزائري، غير أن انفتاحه لعالم المدينة جعله ذا شخصية ضعيفة يسمح للآخرين بالتحكم في

(1) السيد نعمات عبد الخالق، **الاغتراب وعلاقته بالعصبية و الدافعية للانجاز لدى طلاب الجامعة**، مجلة تربية أسيوط، مج1، ع (8)، ص 174- 198.

(2) جابر عبد الحميد وعلا الدين كفافي، **معجم علم النفس و الطب النفسي**، دار النهضة العربية، القاهرة ص 17.

حياته و اتخاذ القرارات مهما كانت النتائج، وهذا ما يوضحه لنا هذا المقطع: "كان صعبا علي التأقلم مع زملائي الجدد الذين كان معظمهم من مواليد هده المدينة الكبيرة وقلة فقط من قرى ومدن أخرى بعيدة"[1] بهذا كانت العزلة الاجتماعية هي الحل الجوهري لبطل الرواية "مراد زاهر".

2- الاغتراب الوجودي:

تتحقق وحدة الوجود لابد من أن يتلاشى الوجود الفردي في الوجود العام مثلما كان يفتقد المصريون القدامى عندما ربطوه بفكرة الخلود، و بالجزاء الأخروي: "فالوجود لديهم وجود ممتد إلى مالا نهاية يبدأ يما قبل الحياة ثم يمر في هذه الحياة بعد ذلك ثم يتابع سيره إلى ما بعد الحياة"[2] لذا يتصف الوجود بصفة الاستمرارية، و الديمومة وقد صار سيلانا للوعي المستمر على مدى تطور و تعاقب الأحداث و المطمح منه هو ضمان البقاء المتميز لا الاكتفاء بالحضور فقط و إنما على الوجود أن يحيل إلى الحياة التي لن تتأسس إلا بدونه، شكل الاغتراب الوجودي حضورا بارزا في رواية "لعبة السعادة" من خلال تصويرها لطبيعة الشخوص الحكاية القلقة،و التي عرضت همومها وقلتها من الوجود في ظل واع الحياة، قتل فيها معني الوجود، لقد تجسد هذا الاغتراب في تمظهرات عديدة وهي، الاغتراب الذاتي أي "اغتراب الآنية"، و القلق الوجودي و الذي سنحاول التطرق إليه.

أ- الاغتراب الذاتي:

إن غاية الفرد في هذا الوجود هي العمل على إثبات ذاته و العيش بكل عفوية وحرية مما يجعل ذاته الفعلية التي تتضمن الأحاسيس و الآراء مسلوبة منه وكذا الحقيقة من خلال السعي الدائم نحو النمو الفردي بشيء من الأصالة وقدر من القوة و اللازم أن يتسامى المرء بذاته حتى يعزز ثقته بنفسه وفي

(1) الرواية، ص 38.

(2) سعيد العشماوي، **تاريخ الوجودية في الفكر البشري**، ط3، الوطن العربي، بيروت، لبنان، 1984، ص 45.

غيره أيضا لكنه يبقى حائرا لا يعي ذاته ولا يرى لوجود أي معنى، و "الاغتراب الذاتي" هو "الفقد الكلي للإنسانية حسب كارل ماركس ونزعها في مجالات الحياة الاجتماعية و الحسية"[1]

كما ينجم عن اغتراب أللآنية شعور الإنسان باللهوية فيصعب عليه الاندماج في المجتمع، فيغد وبلا روح، ما يجعله يعيشه التباهي كأنه في ثوب الحلم، و أن الأشياء التي من حوله مجرد سراب، هذا ما يمثله أنموذج "مراد زاهر" في رواية "لعبة السعادة" الذي يشرح لنا كقراء عن ذاته التي انفصل عنها ودخوله في صراع داخلي، أو تشتت ذهني إن صح القول، غير أن تلك القيود و الضغوطات النفسية و الاجتماعية أدت به إلى تغيير نمط حياته وهنا نلمس ازدواجية شخصيته.

ب- القلق الوجودي:

القلق حالة غير سارة تعتري الإنسان في حياته يشعر فيها بعدم الراحة و الاستقرار وكذا إحساسه الدائم بالتوتر و الخوف، و لقد تناول الوجوديون موضوعات متعددة ومتنوعة تتصل بتجارب الاغتراب، لهذا فقد استحوذت رواية لعبة السعادة على مظاهر القلق الوجودي ارتبطت بحالة شخوصها الحكائية وتجلت من خلال تلك التساؤلات التي وردها السارد معتقدا بأنه لا يجد معناها إلا في الوجود الإنساني فكانت ذات نزوع فلسفي تتعلق بجوهر الإنسان، وكذا الفرق بين الخير و الشر وهذا ما يوضحه لنا هذا المقطع السردي "كل الناس تحلم بالخير، و بالمثل العليا بالفضائل السامية وفي الواقع لا يتوقفون عن ممارسة النشر مع غيرهم وحتى مع أنفسهم لا يوجد تفسير كامل ومنطقي للشر"[2]، حاول السارد أن يقدم لنا شخصية مغتربة تسعى للاندماج داخل مجتمع جديد غير أن كوابيس الماضي تقف حاجزا أمامه وقد عبرت عن تأزم الذات و تشتتها بين رغبة في التعايش مع عالم المدينة وبين ماضيه الذي مالا يزال في مخيلته الجريحة المتمثلة في قريته المطمورة: "منذ ذهبت إلى العاصمة تغيرت نفسي أو أحسن أنني لم أعد أملك تلم الروحانية الجميلة التي كانت تسكن أثناء

(1) يحي العبد الله، **الاغتراب**، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، 2005، ص 33.

(2) الرواية، ص 45.

حياتي في القرية"[1] وعليه فإن هذا النوع من الاغتراب التي جسدته الرواية من خلال معاناة بطلها "مراد زاهر" وما عاشه من ويلات الماضي لدرجة أفقدته ذاته، و أجبرته تلك الظروف على الاندماج مع عالم المدينة وتحمله الذل و الاحتقار الذي كان يعانيه من طرف خاله بالرغم من الماضي الذي سيظل مكتوبا عليه، ذلك الأمر جعله يعيش صراعا نفسيا مع ذاته فهو لا يستطيع العيش مع ماضيه ومحاولة التأقلم مع حاضره الذي أجبره على تغيير نمط حياته ليتحول إلى شخص آخر. كما يرتبط القلق الوجودي في كثير من الأحيان بفشل العلاقات العاطفية، وهذا الأمر يكون له تأثيرا سلبي على حياة الفرد، وما يصاحبها من حالات الانهيار النفسي و التمرد، فالظاهر أن شخصية "مراد زاهر" عانت من هذه الظروف جعلته يحس بالفقدان الكلي للحياة من خلال فشل علاقته :بنريمان" حيث أضحى غريبا عن ذاته الطيبة البريئة وعن رومانسيته و أحلامه بعد أن قرر خاله بن يونس تزويجه بابنته ليتحمل فضيحة شخص آخر و ينسب المولود إلى لقبه فأصبح يقضي أيامه منشطرا بين "نريمان" التي جسدت حبه الحقيقي وبين فتاة لم تتوقف يوما عن احتقاره ومناداته بالقروي المتخلف "لم أخبر نريمان بالأمر فضلت ببشاعة غريبة حتى أن استنكرها في نفسي ألا أخبرها بما سيحدث لي زواج اضطراري لصون شرف وسمعة خاله بن يونس، الزواج من فتاة لم تتوقف يوما عن احتقاري ونعتي بالقروي المتخلف" وقد ينتاب الإنسان القلق ويؤثر على وجوده وحياته اليومية خاصة عندما تكون هناك سلطة [2] حاكمة تمنعه من ممارسة حقوقه و تحقيق أحلامه، وهذا الأمر نجده يتمازج مع حياة "مراد زاهر" الذي عاش في قهر وجودي نتيجة موت أعز الناس على قلبه وهما والداه ما جعل ذاته تسعى باحثة عن موقفها و مستسلمة لمصيرها المؤكد التي لا تمتلك سوى الاستسلام و الخضوع لما قدمه له القضاء و القدر جعلها ذلك تعيش في مخاوف ومكبلة لكل القدرات أدى بحياته قصيرة بالاستغراق و الإحساس بالضياع و الانتظار النفسي فخاله سلب من سلطة القرار "الفعل" و نريمان سلبت منه سلطة القلب

(1) الرواية، ص 45.

(2) الرواية، ص 104.

"العاطفة" لتصبح حريته مجرد حاجزا يغيب فيه الإحساس بالمسؤولية كل ذلك دفعه إلى العيش في عالمه الوهمي كلما وقع وجد واقعه بعيد عما تخيله.

4- التشكيل اللغوي و توظيف التراث الشعبي:

نتج عن وعي الكتابة الروائية الجزائرية بنا هو يومي تقاطع أنماط لغوية متعددة تختلف هذه الأنماط باختلاف مستويات الناطقين بها في مجتمع النص الذي هو انعكاس لمجتمع الواقع فالنص الروائي التجريبي المكتوب بالعربية جاء بمثابة اللوحة الفسيفسائية التي تتلون بالنص و العامية و الأجنبية وهي لغات ذات استعمال يومي تم اختزانها في النص لغاية فنية.إن تعدد الأصوات في الرواية التجريبية انعكس في شكل تعايش لأشكال لغوية مختلفة، وهذا التعايش اللغوي بين العامية و الأجنبية و الفصحى، يمثل مرجعيات مختلفة حيث يتعايش في المجتمع الجزائري مستويات لغوية متباينة.

إذ كانت اللغة الفصحى هي التي اتكأ عليها "بشير مغني" في روايته "لعبة السهاد"، إلا أنه وظف اللهجة العامية في عدة مواضيع من هذه الرواية فقد عمد الروائي إلى استحضار العامية ضمن الفصحى وفاعل بينهما مما جعل النص الروائي حفلا لحوار اللغات وهو الأمر الذي "يتيح الحد الأفقي الممكن من الجمالية بالنسبة إلى النثر الروائي"[1]، كما أن استحضار العامية جعل الرواية تنأى عن سطوة اللغة الأحادية المتمثلة في الفصحى ولقد تقمصت العامية في الرواية عدة أشكال تعبيرية جزائرية تعكس وعي الإنسان الشعبي البسيط و تفضح عن رؤيته تجاه الواقع و العلاقات الاجتماعية، وهذا يبين ارتباط الرواية الشديد بالبيئة المحلية.

فرواية "لعبة السعادة" نجدها استوعبت لغة عامية ساهمت في تقريبها من حدود القصص الشعبي، و الجدول التالي يكشف عن استدعاء "بشير مغني" :

للغة التداول اليومي و تنمية عبر مقاطع سردية على صفحات النص الروائي.

(1) ميخائيل باختين، **تحليل الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر القاهرة، 1989، ص 151.

العبارة التي تتضمن اللغة العامية	الصفحة
- هَذيك تهلى فيك أمليح، أمليح	57
- ماتكترش الكلام عن الحب باش مايقتلكش بسرعة.	78
- اتفرت فيا وخلاص.	136
- وش دخلك فيا	148
- أنت مجرد عبد عند والدي....أنسيت	148
- واش كنت وواش وليت؟	148
- أنت امرأة ساقطة ما تحشميش	148

من خلال هذا الجدول يتبين أن هذه الحوارات جاءت بألفاظ عامية خالصة، يستعملها المجتمع الجزائري في يومياته، وبهذا حاول "بشير مغني" أن يطوع اللغة الشعبية و يرتقي بها إلى مستوى الفصحى، حين جعل اللغة فضاء قابلا للاختراق و التقاطع بين الفصحى و العامية، هذا التداخل يجعل لغة الرواية فضاء للاختراق و التقاطع بين الفصحى و العامية، هذا التداخل يجعل لغة الرواية فضاء يتسم بالمرونة و يسمح بالتفاعل مسجلا بذاك حالة من الفقر على قداسة اللغة الفصحى، التي يعتبر اختراقها في الرواية التقليدية من المحرمات

بهذا أخذت اللغة منحى تجريبيا وذلك باستثمار اللغة العامية هذه الأخيرة منحت لغة الرواية طاقة أسلوبية تمتص من الثقافة غير الرسمية لتشكل ذلك شحنة فنية تصب جمالية الرواية.

أكسب التشكيل اللغوي وفق هذه الصورة الرواية طابعا خاصا جعلها تنخرط في ماهو ذاتي و أصيل، و تكاشف رؤى الإنسان الشعبي البسيط تجاه ذاته وواقعه، فتوظيف اللغة العامية بهذا الشكل يجعل منها ذات دلالة عميقة في فعل الحكي من خلال إفصاحها عن وعي الشخوص ومواقفها و يتضح ذلك

من خلال عدة مقاطع سردية جاءت باللغة العامية نذكر على سبيل المثال المقطع التالي: "جوع كلبك يتبعك"[1] وهو مثل ضارب في عمق الثقافة الشعبية يضرب في معاشرة اللئام وما ينبغي أن يعاملوا به وهو مثل يكشف عن عمق الوعي الشعبي تجاه رداءة الواقع و تناقضاته كما يعبر عن صورة الإنسان في علاقته بالآخر كما وظف الروائي مثل شعبي آخر "شيعة بلا شبعة"[2] وهو كذلك مثل شعبي ضارب في عمق الثقافة الشعبية الجزائرية.

وفي الأخير يمكننا القول أنه مع تطور المفاهيم في ثقافتنا المعاصرة صار لزما على الكاتب الجزائري أن يبحث عن علاقة تربط لغة الرواية وبين المعاني الجديدة التي فرضتها سياقات الواقع مما دفع بالكتابة الروائية إلى الانصهار في أساليب تعبيرية أكثر ابتكارا، ذلك أن الرواية تعد من أهم الروافد الثقافية التي يمكن أن يستوعب الرؤى الجديدة، ولا شك أن هذا يحتاج إلى لغة تأتى بنفسها عن حدود النقطية وتخلق بنى تعبيرية ذات إشباعات دلالية لدى القارئ وذلك بما تستنبطه من تكثيف وترميز. ضمن السياق وجدت اللغة الروائية نفسها في مدار تجريبي تدور فيه بعمق، وهذا انطلاقا من إحساس الكاتب بأن الكتابة أزمة تحاول أن تقدم اللغة التجريبية كصيغة غايتها تكسير نمطية السرد، وذلك بما تستنبطه من أنماط لغوية تنصهر على تنوعها داخل النص الواحد وبهذا تكون لغة التجريب الروائي حقلا يتلاحم فيه الإرث الحضاري و الثقافي عبر نظامه الواسع، ومن هنا تصير اللغة الروائية في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، عنصرا مهما في السرد الروائي الذي يروم نزعة التجريب.

(1) الرواية، ص 112.

(2) الرواية، ص 39.

الخاتمة

يتموضع هذا البحث في مدار المقاربات السردية التي تطمح إلى تقديم قراءة راصدة لمظاهر التحول في النص الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية، الذي بدأ يطور آلياته وينخرط في عالم المغامرة الإبداعية و يعيد مراجعة علاقة الكتابة الروائية بالواقع، و يدعو إلى إنجاز تعاليق معه مظفر بتكوينات ذاتية وموضوعية (تاريخية سوسيولوجي، سياسية، ثقافية، جمالية، تخيلية واقعية).

وبعد دراسة التجريب في الرواية العربية المعاصرة رواية "لعبة السعادة" أنموذجا، تم استخلاص جملة منم النتائج أبرزها:

1- إن المتتبع لمسار نطور التجريب عبر مراحل تاريخية يجد أن أول ظهور له كان مع الغرب ويعتبر "إميل زولا" Emile Zola أول من طبق التجريب على الظواهر الفنية الرواية و المسرحية.

2- يتقاطع نصوص المتن الروائي المدروس في رؤية إبداعية تتجاوز حدود المحاكاة البسيطة للشكل التقليدي وتؤسس لتشكيل مغاير، يعتمد على مبدأ التنويع في الأنماط السردية، وبهذا الانفتاح النص وتعدد دلالته.

3- يؤثر المحتوى السوسيولوجي للنص الروائي الجزائري المدروس على التوظيف المكثف لمظهرات الواقع الجزائري وينبني بأنه رؤية الكتابة الروائية الجزائرية صارت تتولد عن وعي جديد يتأسس عن ثنائية التمرد و التحول.

4- كشفت الرواية عن بعض الحقائق الذي مارستها بعض الأيادي الخفية من رجال السلطة في الجزائر ما بعد الاستقلال و التصحيح الثوري الذي قاده الرئيس الراحل هواري بومدين ليتحكم في أمور الدولة.

5- جاء تصوير الفضاء في معظم الأحيان عبارة عن لوحة فنية وقد تميزت فضاءات الأمكنة في الرواية بأمور عدة منها: تعرية زيف الواقع بكل جرأة و شجاعة من خلال التناقضات الاجتماعية و السياسية في تسبيح التفاعل بين الواقع و المتخيل و امتزاج الواقع المدير و المحبط بالصراع و الكفاح.

6- اعتمدت الرواية التجريبية في الأدب الجزائري على خرق المحظور (الجنس، السياسة)، وتوظيف التاريخ وهذا ما عمدا إليه "بشير مقني" في روايته "لعبة السعادة" وذلك من خلال اقتحام تابو الجنس.

7- انفتح ا لروائي في روايته "لعبة السعادة" على مظاهر التجريب المضمونة وذلك من خلال الجمع بين التاريخ الواقعي و المتخيل الذهني في فترة زمنية من تاريخ الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال.

8- تعد رواية "لعبة السعادة" توثيقا أدبيا وفنيا للواقع الذي عاشته الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال.

9- استثمار الروائي روايته بمرجعية تخيلية سوسيو تاريخية من الواقع الجزائري.

10- استثمار الروائي التاريخ و الأدب الشعبي من خلال الأمثال الشعبي.

11- اعتمد بشير مقني في روايته على المزج بين الفصحى و العامية وهذا التداخل جعل لغة الرواية فضاء يتسم بالمرونة و يسمح بالتفاعل لتتشكل من ذلك شحنة فنية تصب في جمالية الرواية.

12- تعد لغة التجريب الروائي حقلا يتلاحم فه الإرث الحضاري و الثقافي عبر نظامه الواسع.

13- عرض الروائي اغتراب الشخوص المثقفة في أشكال عديدة منها:

الاغتراب الاجتماعي و الوجودي الذي تجلى من خلال تساؤلات عن معنى الحياة وقد ربطها بالمأساة الوطنية كونه عايش العشرية السوداء بكل أحداثها التاريخية.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم

- **المصادر**

* بشير مفتي، لعبة السعادة ، و الحياة القصيرة لمراد زاهر، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2016 .

المراجع العربية

* ادوارد الخراط ، الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية ، ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، 1993 .

* الأخضر بن السايح ، سطوة المكان و شعرية النص في رواية ذاكرة الجسد ، دراسة في تقنيات السرد ، ط1 ، عالم الكتب الحديث ، الأردن 2011 .

* الشريف جميلة ، الرواية و العنف ، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة ط1، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 .

* أمين الزاوي ، صورة المثقف في الرواية المغاربية ، " المفهوم و الممارسة" ، د ط ، دار النشر راجعي ، الجزائر ، 2009 .

* بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ط1 ، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر و الاشهار ، تونس ، 1999 .

* بوشوشة بن جمعة ، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، ط1 ، المغاربية للنشر ، تونس ، 2003 .

* حسن بحرواي ، بنية الشكل الروائي ، " الفضاء ، الزمن ، الشخصية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1999 .

* حسن نجمي ، شعرية الفضاء السردي ، المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، المغرب ، 2000 .

* حفيظة أحمد ، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية ، دراسة نقدية ط1 ، مركز أوقاريت الثقافي ، فلسطين ، 2006 .

* خليفة غيلوفي ، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود ، و حدود الرفض ، ط1 ، الدار التونسية للكتاب تونس ، 2012 .

* داوود حنا ، الشخصية بين السوء و المرض ، ط7 ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1991 ، ينظر محمد عزيز من الكائن الى الشخص ، دار المعارف ، مصر 1963 .

* سعيد العشماوي ، تاريخ الوجودية في الفكر البشري ، ط3 ، الوطن العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984

.* صابر الحباشة ، غواية السرد ، قراءات في الرواية العربية ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، 2010 .

* صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، ط1 ، أطلس للنشر و الانتاج الاعلامي ، القاهرة ، مصر ، 2005 .

* عبد الحميد بورايو ، منطق السرد ، دراسة في القصة الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994 .

* عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية ، الصورة و الدلالة ، ط1 ، دار محمد علي دراسات أدبية ، منوبة ، تونس ، 2003 .

* عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، د ط ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، (1830 م ، 1974 م) .

* عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد عالم المعرفة ، د ط ، المجلس الأعلى للفنون و الآداب ، الكويت ، 1998 .

* علي زعلة ، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجغري ، ط1 ، النادي الأدبي الثقافي ، المملكة العربية السعودية ، 2005 .

* عمر و عيلان ، الايديولوجية و بنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، ط1 ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2001 .

* فريد الزاهي ، النص و الجسد في الاسلام ، افريقيا الشرق ، بيروت ، لبنان ، 1999 .

* مجدي وهبة ،معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، ط2 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1984 .

* محمد أمنصور ، خرائط التجريب الروائي ، ط1، فاس ، المغرب ، 1999 .

* محمد داود ، الرواية الجديدة (بنياتها و تحولاتها)، ط1 ، دار الروافد الثقافية ، بيروت ، لبنان ، 2001 .

* محمد عدناني ، اشكالية التجريب و مستويات الابداع ، ط1 ، جذور للنشر ، الرباط ، المغرب ، 2006 .

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

* منى محمد محيلان ، التجريب في الرواية العربية الأردنية ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، عمان الأردن ، 2000 .

* ياسين النصير ، الرواية و المكان ، دراسة المكان الروائي ، ط2 ، دار نينوى سوريا ، 2010 .

* يحي العبد الله ، الاغتراب ، دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية ، د ط ، دار الفارس للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2005 .

* يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ط2 ، دار الفارابي بيروت ، 1999 .

* حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، 1991

* سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1989 .

* سمير روحي الفيصل ، الرواية العربية البناء و الرؤيا ، ط1 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا ، 2003 .

* سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية محفوظ) ، د ط ، مكتبة الأسرة القاهرة ، مصر ، 2004 .

* شعبان عبد الكريم محمد ، الرواية العربية الجديدة ، دراسة في أليات السرد و قراءات نصية ، ط1، الوراق للنشر و التوزيع ، 2004 .

* صالح مفقود ، أبحاث في الرواية العربية ، د ط ، منشورات مخبر الأبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، بسكرة ، د ت .

* صبيحة عودة زغرب ، غسان كنفاني ، جماليات السرد في الخطاب الروائي ، ط1 ، عمان ، 2005 .

* صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط3، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1985 .

* عبد المنعم زكرياء القاضي ، البنية السردية في الرواية ، ط1، عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية 2009 .

* محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ، تقنيات و مفاهيم ، ط1 ، منشورات الاختلاف الجزائر ، 2010 .

المراجع المترجمة

* برتاردي فوتو ، عالم القصة ، تر: محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، 1969 .

* بول ريكور ، الزمان و السرد الحبكة و السرد التاريخي ، تر: سعيد الغانمي و فلاح رحيم ط1 ، دار أوبا للنشر و الطباعة ، طرابلس ، 2006 .

* جيرار جنيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، تر: محمد معتصم و أخرون ، ط2 ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، 1997 .

* جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار ، ط1 ، المجلس الأعلى للثقافة 2003 .

* سيغموند فرويد ، الطوطم و التابو ، تر: بوعلي ياسين ، ط1 ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، 1983

* ميخائيل باختين ، تحليل الخطاب الروائي ، تر: محمد برادة ، ط1 ، دار الفكر للنشر ، القاهرة ، مصر ، 1989 .

المراجع الأجنبية

* le petit larousse illustré, édition anniwersoire de larousse 2010

المعاجم و القواميس

* ابن فارس أبو الحسين ابن زكرياء ، معجم مقاييس اللغة ، تح : عبد السلام محمد هارون ، ط1 ، ج3 ، دار الجيل بيروت . 1991 .

* ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد 3 ، ط1 ، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، 2005 .

* الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، اعداد و تقديم : عبد الرحمن المرعشي ، ط1 دار احياء التراث العربي ، مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، لبنان ، 1997 .

* جبور عبد النور عواد ، معجم عبد النور المفضل ، فرنسي عربي ، ط8 ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 2006 .

* جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، تر: السيد امام ، ط1 ، ميرتي للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2003

* سمير سعيد الحجاري ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، ط1 ، دار الأفاق العربية ، القاهرة مصر ، 2001 .

* لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ، 2002 .

* ماري الياس ، حنان قصاب حسين ، المعجم المسرحي (مفاهيم و مصطلحات المسرح و فتوى العرض) ، ط 1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، 1997 .

* مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، ج1 ، ط5 ، مصر ، 201 .

* محمد التونجي ، المعجم المفضل في الأدب ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1999 .

* محمد الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، المجلد 8 ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2007 .

* محمد القاضي و آخرون ، معجم السرديات ، ط1 ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، 2010 .

الرسائل الجامعية

* العلمي مسعودي ، الفضاء المتخيل و التاريخ في الرواية كتاب الأمير ، رسالة ماجستير في الأدب العربي ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، 2009 / 2010 .

* حفاف راوية ، الفضاء في الرواية الجزائرية ، حروف الضباب للخير شوار أنموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماستر ، في الأدب العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2014/2013 .

* رحيم عبد القادر ، البنية السردية (الزمن ، المكان ، الشخصيات) في رواية الأعظم لابراهيم سعدي ، مذكرة ماستر تخصص أدب جزائري ، جامعة بجاية ، الجزائر ، 2016 .

* سكينة قدور ، لغة الرواية الجزائرية ، هاجس التعريب و هويس التجريب و التغريب (رشيد بوجدرة أنموذجا) جامعة الأمير عبد القادر ، قسنطينة ، 2012 .

* سهام سديرة ، بنية الزمان و المكان في قصص الحديث النبوي الشريف رسالة ماجستير ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2006/2005 .

* عبد الله توام ، دلالة الفضاء الروائي في ظل معالم السنمائية رواية " الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، لعبد الرخمان منيف" أنموذجا ، أطروحة دكتوراه ، تخصص أدب عربي ، جامعة أحمد بن بلة ، وهران 1 ، 2016/2015 .

* قرفي فطيمة ، التجريب و تجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية ، رواية نسيان لأحلام مستغانمي أنموذجا، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2013 – 2014 .

* كريمة غنيتري ، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة ، قراءة في نماذج أطروحة دكتوراه ، تخصص أدب عربي جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، 2016 ، 2017 .

* مريم بن حملة ، الالتجريب الروائي في رواية العشق المقدس ، لعز الدين جلاوبي أنموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص أدب عربي ، جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي ، 2014 / 2015 .

* مها حسين يوسف عوض الله ، الزمن في الرواية العربية ، أطروحة دكتوراه الجامعية الأردنية ، 2002 .

* ميلة عبد الرحمان المنيع ، أبعاد المكان في شاعرية ، المرأة العربية المعاصرة أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات بالرياض ، 1424 هـ ، 1425 هـ ، نقلا عن أمل بنت محسن سالم رشيد العمري ، المكان في الشعر الأندلسي عصر الملوك و الطوائف ، أطروحة الدكتوراه ، تخصص ، أدب عربي ، الجامعية الأردنية .

مجلات و الدوريات

* الطاهر الهمامي ، التجربة في الشعر التونسي الحديث (أفكار و رؤوس أفكار) مجلة الموقف الأدبي ، ع 411 ، اتحاد الكتاب العرب ، نقلا على موقع الاتحاد على الرابط http://www.awu.dam.arg

* سعيد يقطين ، الرواية العربية ، اشكالات الخلق و رهانات التحول ، مجلة آداب ، العدد ، 7 ، 8 ، 1997 .

* شوقي بدر يوسف ، الرواية التجريبية عند ادوارد الخراط ، راما و التنين أنموذجا ، مجلة المدى ، ع 15 ، دمشق ، سوريا ، 1997 .

* صلاح و لغة ، اشكالية الزمن الروائي ، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية ، ع 375 اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2002 .

* مناف جلال الموسمي ، غواية التجريب دراسة في التجريب الشعري عند جيل السبعينات في العراق ، ع 59 ، دار شؤون الثقافية العامة ، كانون 2 .

* مهدي ممتحن ، الزمان بين الأدب و القرآن ، مجلة التراث الأدبي ، ع5 ، ط1 ، د ت .

* ياسين النصير ، المكان في الرواية ، مجلة أفاق عربية ، ع 5 ، الدار العربية للطباعة ، بغداد ، 1980

مواقع الكترونية

* منى أحمد أبو زيد ، التجريب نقلا عن الأزهر على الرابط htt://ww.elazhar.com

الفهرس

العنوان	الصفحة
مقدمة	**أ-ج**
مدخل: التجريب مفاهيم وتصورات:	
1- ماهية التجريب	**4-1**
- المعنى اللغوي	
- المعنى الاصطلاحي	
2- التجريب عند الغرب	**4**
3- التجريب عند العرب	**8-6**
4- أسباب ظهور التجريب الروائي	**11-9**
الفصل الأول: اليات اشغال التجريب على مستوى الشخوص الحكائية	
1- مفهوم الشخصية:	**16-12**
أ- **لغة**	**12**
ب- اصطلاحا	**14**
2- أنماط الشخوص الحكائية	**17-16**
3- أنواع في المتن الروائي	**27-17**
أ- الشخوص الرئيسة	**18**
ب- الشخوص الثانوية	**22**
4- بنية الحبكة وعلاقتها بالشخوص الحكاية	**32-27**
أ- البداية	**27**
ب- الوسط	**28**

ت- النهاية	**31**
الفصل الثاني: اليات التجريب على مستوى البنية الزمانية والمكانية:	
أولا: البنية الزمانية	
1- مفهوم الزمن:	**33**
أ/- لغة	**33**
ب/- اصطلاحا:	**34**
2- المفارقات الزمانية:	**44-36**
أ/ الاستباق أ والسرد الإستشرافي	**36**
ب/ الاسترجاع أ والسرد الإست>كاري	**38**
3- تبطيء الحكي	**41**
أ/ المشهد	**41**
ب/ الوقفة	**43**
4- تسريع السرد (الحكي)	**44**
- الحذف	**44**
ثانيا: الفضاء المكاني	
1- مفهوم الفضاء	**46**
أ/ لغة	**46**
ب/ اصطلاحا	**48**
2- أنواع الفضاء	**51**
أ/ الفضاء الجغرافي	**51**

1- الفضاء المغلق	57-52
1-1- البيت	53
1-2- اسجن (الزنزانة)	55
1-3- الضريح (القبة)	56
1-4- الحانة: الجازة ال>هبية	57
2- الفضاء المفتوح"	64-59
2-1- قرية المطمورة	59
2-2- المدينة: مدينة الجزائر العاصمة	61
2-3- الجامعة	63
2-4- أ- الشارع	64
ب- الفضاء النصي	65
ج- الفضاء الدلالي	69
الفصل الثالث: التجريب على مستوى المتخيل السردي	
1- خرق المحظور من خلال إقتحام تابو الجنس	72
2- البعد السياسي و توظيف التاريخ	73
3- الإغتراب :	83-79
أ/ - إغتراب إجتماعي	80
ب/ - إغتراب و جودي	81
1/- إغتراب داتي	81
2/- القلق الوجودي	82

4- التشكيل اللغوي و توظيف التراث	**84**
خاتمة	**86**
قائمة المصادر والمراجع	**88**

ملخص البحث:

تتناول هذه الدراسة ظاهرة "التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية لعبة السعادة لبشر مفتي انموذجا"، و تحاول التعرف على أهم المظاهر التي وظفت في الرواية الجزائرية المعاصرة.

و في هذا الإطار حاولت الدراسة أن تتبع منهجية مناسبة لتحقيق غاياتها فقد تم الاعتماد على مدخل نظري يبحث في ماهية التجريب وسياقاته .ثم تناولت هذه الدراسة موضوعها في ثلاثة فصول و مدخل و خاتمة:

أما المدخل كما ذكرنا سابقا بحثنا فيه عن ماهية التجريب و سياقاته، أما الفصل الأول بحثنا فيه عن آليات اشتغال التجريب على مستوى الشخوص الحكائية أما الفصل الثاني يتمثل في آليات التجريب على مستوى البنية الزمانية و المكانية أما الفصل الثالث تناول التجريب على مستوى المتخيل السردي و يتعلق بمقاربة المسائل التالية: خرق المحظور من خلال اقتحام تابو الجنس، البعد السياسي و توظيف التاريخ،ثم ظاهرة الاغتراب، و بعدها التشكيل اللغوي و توظيف التراث الشعبي.

و في الأخير انتهت الدراسة إلى خاتمة اختزلت أهم النتائج التي توصلنا إليها و هذه النتائج تؤكد انخراط النص الروائي الجزائري في حقل الكتابة الروائية العربية و العالمية.

الكلمات المفتاحية: التجريب، الرواية الجزائرية، "بشير مفتي".

Résume :

Cette étude porte sur le phénomène de « l'expérimentation dans le roman contemporain algérien, en pressant le roman « jeu du bonheur de « Bachir Mufti », comme corpus a essayé de connaitre les aspects les plus importants qui a été utilisé dans le roman contemporain.

Dans ce cadre, l'étude a essayé de suivre une méthodologie appropriée pour atteindre ses objectifs, l'introduction représente une partie théorique qui cherche la nature de l'expérimentation et ses contextes.

Puis, cette étude de traite son thème en trois parties, et partie théorique, et

L'a premières partie nous l'avons cherché a propos de la « mécanique de l'expérimentation au niveau des personnages narratifs ». Le deuxième partie se présente « mécanismes d'expérimentation au niveau de l'imaginaire narrative, concernant l'approche des problèmes suivants : violation interdite a travers pénétrez dans le tabou de sexe la dimension politique et antécédents l'histoire, puis le phénomène d'aliénation et ensuite la composition linguistique et placement du patrimoine.

Enfin, l'étude s'achève par une conclusion dans laquelle on a essayé de résumer les résultats les plus importants obtenus par le chercheur. Ces résultats confirment l'implication du texte romancier algérien dans le domaine de l'écriture romanesque arabe et international par excellence.

Les mots clés :

L'expérimentation, le roman algérien, Bachir Mufti.