الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1

كلية الآداب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

السّرد وفضاء الابتكار في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل م د في الأدب العربي

إعداد الطالبة: إيمان حراث
إشراف : أ/ د جمال سعادنة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
وناسة صمادي	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	رئيسا
جمال سعادنة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
عاشور بارودي	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
رضا معروف	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
عالمة خذري	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
غنية بوحرة	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي بريكة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1441 – 1442 هـ / 2021 – 2022

مـــقدمـــة

مقدمة:

يعتبر السّرد المكون الأساسي للنص الرّوائي، كما يعدّ من أهم الوسائل الّتي يستعملها الكاتب لشحن متنه بالمعاني والمضامين، وقد مثّل مصطلحا مثيرا للجدل نظرا لاختلاف الآراء النقدية حوله: من ناحية المفهوم وكذا من ناحية التنوع في تقنياته المستعملة عبر سرد أحداث الرّواية.

ويتشكل السّرد الرّوائي ضمن فضاء واسع تمثّله الرّواية، وهذا الفضاء يأخذ ميزة إبداعية مفادها أنّ لكلّ روائي فضاؤه الخاص به، وهذه السمة الخصوصيّة بدورها تحيلنا إلى جو الابتكار والتجديد بمعنى الخلق والإبداع ضمن جنس الرّواية. فكيف يكون التجديد في الكتابة الرّوائيّة؟ وعلى أي أساس يتجسد فضاء الابتكار في الرّواية الجزائريّة المعاصرة على وجه الخصوص؟

من هنا تمخضت فكرة الدراسة المعنونة بـ: السّرد وفضاء الابتكار في الرّواية الجزائريّة المعاصرة (واسيني الأعرج . أحلام مستغانمي . عز الدين جلاوجي) أنموذجا وتسعى بذلك إلى الكشف عن فضاء الابتكار وآلياته ضمن المتن الرّوائي الجزائري المعاصر، انطلاقا من نماذج مختارة انفتحت على عصر المعلوماتية، وتبنته كأسلوب جديد ومبتكر ساهم في حضور التكنولوجيا بأنماط متعددة بحسب وعي كلّ روائي وثقافته.

وحتّى يتضح اختلاف هذه الدراسة عن باقي الدراسات السابقة اخترت لها . أن تكون تطبيقية محضة . بمعنى التركيز على الجانب الإجرائي والتعامل مع مدونات الدراسة وفق أطر تطبيقية خالصة تكشف عن تقنيّات السّرد المعتمدة في المتن الرّوائي الجزائري، وكذا مواطن الابتكار والتجديد المتجلية في الرّواية الجزائريّة المعاصرة سواء من ناحية الشكل أو المضمون، واخترت مصطلح " فضاء الابتكار "، نتيجة لشغف الرّوائيين في ابتكار طرقهم الخاصة والمختلفة في السّرد، واستثمارهم للتكنولوجيا لتكون بذلك المحرك الأساسي الّذي ترتكز عليه الدراسة، حيث وصلت الرّواية من خلال تأثيراتها وانعكاساتها إلى مراحل بعيدة وعميقة في التنوع، لتكون بذلك أكبر محفز ومشجع للقارئ على ممارسة فعل القراءة خصوصًا عند اجتهاده في تفريغ جلّ طاقاته الفكريّة والفنيّة في هذه الكتابة الإبداعية السّردية وهو ما كان لي في الوقت ذاته أكبر دافع للولوج في خبايا هذه الدراسة، ونفض الغبار عن حقائقها الخفيّة ضمن كتابات روائية جزائريّة معاصرة خطت خطوات جديدة وبعيدة كلّ البعد

عن سابقاتها، فاختارت بذلك ما أكسبها مسارا نحو التميز والاختلاف، وقد قسمت هذه الدراسة حسب خطة مفادها كالتالي:

- ❖ المدخل: مفاهيم نظريّة وآراء نقدية
- ❖ الفصل الأول: ماهية فضاء الابتكار
- ❖ الفصل الثاني: تجليات فضاء الابتكار عند واسيني الأعرج
- ❖ الفصل الثالث: تجليات فضاء الابتكار عند أحلام مستغانمي
- ❖ الفصل الرابع: تجليات فضاء الابتكار عند عز الدين جلاوجي
- ❖ مقدمة وخاتمة .

المدخل ويختصّ في تناول السّرد والرّواية، فنجد كلّ مصطلح على حدة بهدف بناء خلفيّة ثابتة وواضحة ومستقرة في ذهنيّة المتلقي، وكذا تقديم المفاتيح الأوليّة للغوص والولوج في أعماق البحث وبلوغ أهدافه ونتائجه المرجوة، كما يتعرض إلى عناصر الرّواية ثمّ نشأة الرّواية الجزائريّة المعاصرة ومراحل تطوّرها، وأهم الخصائص والسمات الفنيّة الّتي ميزتها في كلّ مرحلة.

أمّا الفصل الأول ويتضمن مفاهيم نظريّة تقدّم تفسيرًا لفضاء الابتكار وتحدد ماهيته، ليكون بذلك شرحًا مبسطًا لإزالة اللّبس حول الغموض المحيط بالعنوان، كما يتم فيه التعرف على الإشكالية القائمة بين الفضاء والمكان والخلافات حولهما، وروّاد كلّ منهما غربيًا وعربيًا ليختم هذا الفصل بالابتكار الفنّي من منظور رائد الأدب العربي "توفيق الحكيم"، ليحيلنا بعد ذلك إلى جانب من الاهتمام بالتّجريب الرّوائي وعلاقته بفضاء الابتكار، وبعد اختمار الفكرة نخلص إلى جملة من الجوانب الابتكارية في الرّواية المعاصرة، وهو ما يمنحنا القدرة على تحليل ومناقشة الرّواية وفقا لمجال فضاء الابتكار في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، لنحكم على هذا الفصل أنّه دسم ومتشبع من ناحية المعلومات، كما أنّه يجسد الفصل الأساسي الّذي تنبني عليه بقية الفصول التطبيقية الأخرى.

بداية مع الفصل الثاني والمعنون بـ: " تجليات فضاء الابتكار عند واسيني الأعرج " ويهدف للإلمام بمواطن الخلق والابتكار لدى هذا الرّوائي، وهو ما نحاول تأكيده بمقاربات تطبيقية تمثّلت في دراستين :

- الفضاء الرقمي في رواية مملكة الفراشة.

- التكنولوجيا وسيط جديد للسّرد في رواية ليليات رمادة.

أمّا الفصل الثالث فمعنون بـ: " تجليات فضاء الابتكار عند أحلام مستغانمي " وقد خصص للحديث عن دور المرأة الكاتبة في تطوير الرّواية الجزائريّة المعاصرة، وتجسد ذلك انطلاقا من قيامنا بدراستين:

- خصوصية الكتابة النسوية وتحولات السّرد في ظلّ الفضاء الرّوائي التكنولوجي رواية نسيان . com (أنموذجا).
- الكتابة الرّوائيّة عند أحلام مستغانمي بين القبول الواقعي والرفض التكنولوجي رواية شهيّا كفراق (أنموذجا).

لنجد الفصل الرابع والأخير بعنوان: " تجليات فضاء الابتكار عند عز الدين جلاوجي " وقد انصب اهتمامه على تتبع الشكل البصري والتشكيل الطباعي ضمن الفضاء الرّوائي، وتحقق ذلك بدراسة مفادها:

- الفضاء الطباعي في رواية الرماد الّذي غسل الماء.

وقد اكتفى هذا الفصل دون غيره بدراسة واحدة وذلك لخصوصية الفضاء الطباعي وتشعب عناصره، كما أنّ مدونة الدراسة (الرماد الّذي غسل الماء) تشبعت بتشكيل جديد يسرته التكنولوجيا، فأردنا أن نفي الدراسة حقها ونتطلع لدراسة رواية أخرى لعز الدين جلاوجي مستقبلا.

وذلك كان رغبة منّا في إضاءة هذه النصوص الرّوائيّة الجزائرية الجديدة، حيث ألحقنا كلّ روائي بنماذج من إبداعه، حتّى يتسنّى لنا تمثّل تجربتهم، مع إيماننا أنّه من غير الممكن أن نختزل تجربة إبداعية كبيرة في نموذج أو نموذجين، خصوصًا وأنّها نتاج لخبرة روائيّة معروفة وبارزة، كما أنّ هذه المدونات اشتركت جميعها في خلق مجموعة من الأسئلة متمثلة في:

- فيما تتجلّى الخصائص الجمالية للرّواية الجزائريّة المعاصرة ؟
- ما هي آليات انجذاب المتلقي نحو الرّواية ؟
- ما هي الأدوات الّتي استخدمها الرّوائي في نسج روايته ؟
- إلى أي مدى تمّ تثمين التكنولوجيا في النص الرّوائي الجزائري؟
- ما هي الأنماط التكنولوجيّة الّتي برزت في النص الرّوائي الجزائري ؟

وهو ما استدعى اهتمامنا وكان كفيلا بأن يدفعنا حبّا وشغفا وتطلعا لمعرفة أغوار وخبايا هذه الرّوايات.

ومن دوافع اختيارنا لهذا الموضوع أيضا محاولة الكشف عن مدى استيعاب الرّواية لتقنيات السّرد المبتكرة وتفاعلها مع التكنولوجيا واستثمارها لخدمة النص السّردي، والرّواية بهذا المفهوم يمكن لها أن تحمل مختلف تطورات العصر ومستجداته، فهي أبرز الأشكال الأدبيّة تأثرا بخاصية الإبداع والابتكار والتجديد؛ وذلك لكونها تأخذ أشكالًا وقوالب دائمة التغيّر والتجدد ما يعكس مواكبتها لركب العصرنة والحداثة، ويتم عبر الاستعانة بالعديد من الوسائل والأدوات الّتي تمنح طابع الجدّة للفن الرّوائي وتلبسه حلّة جديدة، ما يبعث الرغبة الشديدة والنفس الجديد والمنفتح على القراءة والتحليل والغوص في ثنايا هذا الجنس الأدبي ـ شكلًا ومضمونًا ـ فالرّواية في وقتنا الحالي هي ديوان ولسان حال الأمة نظرًا لمّا عرفته من انتشار ورواج في الأوساط القرائيّة، فقد صنعت للقارئ المعاصر عالمًا خاصًا به يعبر عن واقعه وأحلامه وطموحاته وآلامه ... الخ، وكلّ ذلك وفق إبداع أدبي خاضع لتقنيّات وفنيّات جديدة مبتكرة بغية الإثارة والتشويق، مفعمة بالصور والمشاهد الخياليّة مجسدة لمّا هو حاصل في أرض الواقع بطريقة فنيّة، حيث أنّ هذه الكتابة الفنيّة الجديدة ساهمت في جعل القارئ أكثر استيعابًا وفهمًا للأحداث الحاصلة ولرسالة الرّوائي (المبدع) المراد إيصالها وتبليغها إلى ذهنيّة القارئ الواعي الفعّال في مجتمعه، كما ساعد هذا النص الرّوائي الجديد على الجمع بين مختلف القرّاء رغم تعدد مستوياتهم ودرجاتهم، واختلاف ذهنياتهم وأفكارهم وبيئاتهم ...الخ، ما يجعل لهذا النص اكتسابه خاصيّة المرونة والتأقلم وكذا الانسجام بين مختلف القرّاء والعصور.

واعتمادًا على ما سبق ذكره، ارتأيت أن أخص الرّواية الجزائريّة المعاصرة بالدراسة والتحليل وفق مقاربات تأويلية تخضع لعدة مناهج أبرزها: الوصفي التحليلي، وكذا المنهج التاريخي والمقارن والسيميائي محاولة بذلك استقراء وتلمس تقنيّات وآليّات وفنيّات هذه الكتابة السّردية الجديدة وكلّ ذلك وفق رؤية الخلق والإبداع لدى الرّوائي الجزائري المعاصر، انطلاقا من تحديد خاصيّة الابتكار والتجديد في المتن الرّوائي عن طريق استنطاق الأعمال الرّوائيّة وتوضيح المبتكر والجديد فيها، وكذا الوقوف عند آليات الإثارة والتشويق والدهشة الّتي يبعثها الرّوائي الجزائري المعاصر في متلقيه، فقد تبنى التجريب لتجاوز التقاليد الرّوائيّة السابقة

وخاض في آفاقه ليدخل فضاء الابتكار الواسع والقادر على إثارة اهتمام القارئ واستيعاب إشكاليات الإنسان في هذا العصر حيث أنّ قيمة هذه الأعمال الرّوائيّة تكمن في إنجازها الفني الّذي يحاول ربط التكنولوجيا بالمتعة ضمن شكل جمالي يحمل خصوصية الرّوائي ويميزه عن غيره، ما جعل الرّواية الجزائرية المعاصرة ـ بذلك ـ بؤرة الدراسات والنظريات النقدية الّتي تصر على إبقاء مشروعها مفتوحا وغير منته، فكلّ نتيجة تتضمنها مثل هذه الدراسات تصلح بدورها أن تكون عنوانا لموضوع دراسة أخرى تتناول الرّواية الجزائرية المعاصرة من زاوية مغايرة.

ومن باب الأمانة العلميّة، وحتّى لا ندّعي إحراز قصب السبق في تناول هذا الموضوع، ينبغي الإشارة إلى الأعمال والدراسات السابقة، الّتي قاربت هذا الموضوع ولو بلمسة طفيفة، وتتمثّل أغلبها في الأطروحات الجامعية، والكتب النقدية الأكاديمية ... الخ، فقد عالجته باعتباره تجريبًا روائيًا، ولكن بالنسبة لمعالجة الموضوع وفق مصطلح فضاء الابتكار وعلاقته بالتكنولوجيا، فهذا حسب إطّلاعنا لايوجد لحدّ الآن.

وقد تمّ الاعتماد على جملة من المصادر والمراجع الّتي تخدم موضوع الدراسة نذكر أهمها:

- فن الأدب لتوفيق الحكيم.
- بنية النص السّردي لحميد لحميداني.
- في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد) لعبد المالك مرتاض.
- تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق لآمنة يوسف.
- اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر لواسيني الأعرج.
- التجريب وارتحالات السّرد الروائي المغاربي لبوشوشة بن جمعة.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير) لسعيد يقطين.

أمّا بالنسبة للعراقيل الّتي اعترضت طريق البحث، يمكن تلخيصها في نقطة جوهرية مفادها:

- صعوبة انتقاء المادة العلميّة الممحصة الّتي تناسب موضوع البحث، وذلك بسبب كثرة الاختلاف وتنوع الآراء حتّى في الدراسة الواحدة فلكلّ باحث وجهته ونظرته العلميّة المتبعة.

هدفت الدراسة إلى تحليل قدرة الرّوائيين الجزائريين المعاصرين على الابتكار وتجاوز الأساليب الفنية السائدة، وذلك كلّه بغية الكشف عن مدى قدرة التجربة الرّوائيّة على خلق مناخ روائي جديد مشحون بهموم الهوية الوطنية والحرية، وبأزمات الإنسان الجزائري المعاصر.

ومن ذلك معرفة إلى أيّ مدى امتلكت الرّواية الجزائرية المعاصرة خلال الفترة الراهنة أدوات تقنية مكنتها من بناء أفق جمالي مبتكر يجمع بين وضوح الفكرة وعمقها من جهة، ومتعة التلقي عند القارئ من جهة مقابلة.

فقد ركزنا في دراستنا على الذائقة القرّائية واعتبارها معيارا للتحليل، كما انصب اهتمامنا على تفاصيل الأعمال الرّوائيّة وجزئياتها الّتي كانت سببا في جعل النص ممتعا ومدهشا عند القارئ والناقد على حد سواء، ما أحالنا إلى انفتاح الرّوائي الجزائري المعاصر على عالم التكنولوجيا خاصة بعد ازدهار وسائل الاتصال المرئية والمكتوبة والمسموعة، ما يسمح برصد الواقع والتعبير عنه في قالب روائي مبتكر تحتضنه لغة تعمد المبدع التجديد في استخدامها بالإضافة إلى توظيف خصائص متنوعة في النسيج الرّوائي من بينها تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية، واستثمار التكنولوجيا في زوايا ورؤى مختلفة بحسب مستوى إبداعية كلّ روائي لنقف في الأخير أمام نص أدبي يمكن اعتباره ثمرة الموهبة وخلاصة التجربة الّتي يمتلكها كلّ كاتب، فهو يمثل عصارة ثقافته الخاصة وخبرته من تجارب الآخرين، ليبني بذلك عمله الرّوائي، ويسهم في تفرّد أسلوبه عمّن سواه.

ما يؤكد أنّ الفن الرّوائي لا يمكنه الخضوع للتقليد، فهو يرغب بالاستمرار والتشكل نحو التجريب وآفاقه الواسعة، ما جعل الرّواية الجزائرية المعاصرة ترفض الركون فعليا، وتبحث عن شكل ومضمون يتناسب مع مستجدات العصر وتطوراته.

وآمل أن تشكّل هذه الدراسة إضافة نوعية إلى جهود الباحثين في حقل الرّواية العربية بعامة والرّواية الجزائريّة بخاصة. وأن تكون قد قدّمت للدارسين دعوة مفادها: التعرّف والاقتراب من فضاء الابتكار ككلّ (تبني تقنيّات التّجريب الرّوائي واستثمار التكنولوجيا وعوالمها بمّا يخدم السّرد شكلًا ومضمونًا)؛ بمعنى محاولة الانخراط في موجة التقدّم والتطوّر التكنولوجي، فإذا لم نساير هذه العولمة، ولم تتبع الرّواية الوسائط التكنولوجية الحديثة، فقدت متابعيها وقرّائها فالقارئ المعاصر يبحث عن ماهو أكثر التفاتة وتأثيرا وجاذبية.

وفي الأخير، واعترافا بالجميل والعرفان، أتقدّم بالشكر الجزيل إلى كلّ الّذين أعانوني على إتمام هذا البحث من أساتذة وباحثين ، وأخصّ بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور جمال سعادنة الّذي منحني ثقته، ورعايته لهذا البحث، فله أرفع آيات التقدير والامتنان.

المدخل: مفاهيم نظرية وآراء نقدية

- **أولا: مفهوم السّرد**
- **ثانيا : مفهوم الرّواية**
- **ثالثا . عناصر الرّواية**
- **رابعا . نشأة الرّواية الجزائرية وتطوّرها**
- **خامسا . الرّواية الجزائرية في العصر الحالي**
- **سادسا . أعلام الرّواية الجزائرية المعاصرة**

تمهيد :

إنّ تحديد المصطلحات أمر هام في مجال البحث العلمي، لأنّه الوسيلة الّتي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم الّتي نناقشها ومن ثمّ الوصول إلى درجة أدق من درجات الفهم وهو في الوقت نفسه وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة والمصطلحات [1].

وبما أنّ هذه المصطلحات والمفاهيم هي ما يهمّنا، فلابدّ من الإشارة إليها باعتبارها مفاتيح الولوج إلى خبايا البحث وعوالمه الخفية، وهو ما يتجلى في بحثنا على النحو التالي:

أولا: مفهوم السّرد

1 . لغة:

اختلفت تعاريف كلمة " سرد " كلّ حسب نظره ومنها:

ما ورد في لسان العرب لابن منظور، أنّ السّرد هو « تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متَّسقًا بعضُه في أثر بعض متتابعًا، سَرَدَ الحَدِيثَ ونَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعه.

وفلان يَسْرُدُ الحَدِيثَ سَرْدًا إذا كان جَيّد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يَسْرُدُ الحديث سَرْدًا أي يتابعه ويستعجل فيه.

وسَرَدَ القرآن: تابع قراءَته في حَذَرٍ منه، والسَّرْدُ : المُتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يَسْرُد الصوم سَرْدًا؛ وفي الحديث: أنّ رجلًا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إنّي أَسْرُدُ الصيام في السّفر، فقال: إن شئت فصم وإن شئت فأَفطر. وقيل لأَعرابي: أَتعرف الأَشهر الحُرم ؟

فقال نعم، واحد فَرْدٌ وثلاثة سَرْد، فالفرد رَجَبٌ وصار فردًا لأَنه يأْتي بعده شعبانُ وشهر رمضانَ وشوّالٌ، والثلاثة السُّرْدُ: ذو القعدة وذو الحجة والمُحرّم »[2]

---

[1] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د .ط، 1998 م، ص 15

2 . محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة (سَرَدَ)، مج 4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1990 م، ص 165 .

كما نجد لفظ السّرد في المعجم الوسيط « سَرَدَ الشيء سَرْدًا: ثَقبَه، والجِلدَ: خَرَزَه. والدّرْعَ نَسَجَها فشَكَّ طرفَيْ كلّ حَلْقَتَيْنِ وسَمَّرهما. وفي التنزيل العزيز " أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ" والشيءَ: تَابَعَهُ وَوَالاهُ، يُقال: سَرَدَ الصّوْمَ. ويُقال: سرَدَ الحديثَ: أَتى به على وِلاء جيّدَ السّيَاقِ.

سَرِدَ: سَرَدًا: صار يَسْرِدُ صومَه. أَسْرَدَ الشيءَ: ثَقَبَهُ. وخَرَزه. سَرّدَهُ: ثَقَبَه. وخَرزه والدّرْعَ سَرَدها (...). السَّرْدُ: اسمٌ جامعٌ للدروعِ وسائرِ الحَلَقِ. (تسمية بالمصدر). وشيءٌ سَرْدٌ متتابعٌ. يُقال: نُجوم سَرْدٌ ... »[1]

فالسّرد في ملفوظه اللّغوي يشير إلى تتابع الأحداث، حتّى وصولها إلى الذروة.

وجاء تعريف السّرد في مختار الصحاح « سرد: درع مَسْرُودَةٌ ومُسَرَّدةٌ بالتشديد فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السَّرْدُ الثقب والمَسْرُودَةُ المثقوبة و فلان يَسْرُد الحديث إذا كان جيّد السياق له... »[2]

ونفهم من هذا أن السّرد هو الربط المتقن بين أجزاء الشيء، كما يعني توالي أشياء كثيرة يربط بعضها ببعض، كما يشمل في مفهومه معنى التتابع والموالاة، وهو شرط السّرد الجيد الّذي يؤمن فهم السامع له وإدراكه، بل يشدّ انتباهه كذلك.

كما يقول مصطفى صادق الرافعي، حين نظر إلى السّرد على أنّه « متابعة الكلام على الولاء والاستعجال به، وقد يراد به أيضا، جودة سياق الحديث، وكأنّه من الأضداد »[3]

ما نلحظه على تعريف مصطفى صادق الرافعي أنه جامع لما أقرّته المعاجم العربية، فنظرته تراثية تركز على جودة السياق والتتابع.

2 . اصطلاحا:

يعدّ السّرد من أبرز عناصر الرّواية وأهم التقنيات الّتي يعتمدها الرّوائي لنقل الأحداث والوقائع، فهو مجال حركي نشط، انبثق عن موروثنا الفكري، ناتج عن ترسيخ وتراكم للأفكار

1 . ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط،ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، د.ط، د. ت، ص 426

2 محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصّحاح، المطبعة الكلية ، مصر ، ط 1، 1911 م، ص 112 .

3 مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1974 م، ص 297 .

الجمعيّة وثقافتنا العربيّة بجميع أحزانها وأفراحها ورؤاها الواسعة الخيال، إنّه متجذر فينا منذ القِدم، حتّى أنّه من طبيعة النفس البشريّة أنّها ميّالة للسّمر وسرد الحكايات والقصص.

وتتحدد البنية المفهوميّة للسّرد في أنّه « قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال »[1].

كما أنّه يمثّل وسيلة من وسائل التعبير لدى الإنسان فهو يستعمل اللغة كأداة له عن طريق قص وعرض أحداث ووقائع ناتجة عن تجارب ورؤى، تظهر مجسدة في بنية سرديّة تتضمن إبداعات ومعارف.

والسّرد مصطلح نقدي حديث يعني « نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورة لغوية »[2]

فهو بذلك يصور التجربة الإنسانية ويعكس الحياة الواقعيّة وفق مسار زمني معين.

وذلك كونه فعل كتابي يمثّل « الأداة الأساسيّة الفاعلة في عمليّة بناء النص، فهو أداة لنسيج العلاقات بين العناصر الفنيّة الّتي يقوم عليها النص القصصي»[3]

وقد حدد حميد لحميداني تعريفا للسّرد فيرى أنّه « .. الطريقة الّتي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له »[4]، فحسب رأيه أنّ القصة لا تحدد بمضمونها فحسب، بل بالشكل والطريقة الّتي يقدم بها ذلك المضمون، وهذا ما جعله يضبط أسلوب الحكي حيث يقول: « يقوم الحكي بصفة عامة على دعامتين أساسيتين :

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة، وثانيهما: أن يعين الطريقة الّتي تحكى بها القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإنّ السّرد هو الّذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي »[5]

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984 م ، ص 198

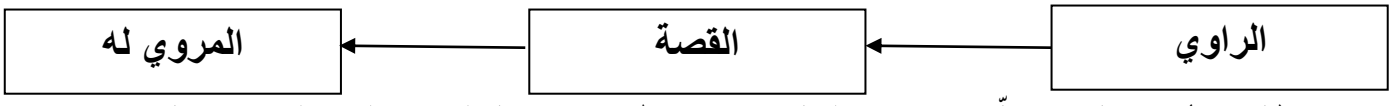
[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا ، ط1 ، 1997 م، ص 28.

[3] شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د . ط، 1964 م، ص 187

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ،المغرب، ط 3، 2003 م، ص45.

[5] . المرجع نفسه، ص45.

وهو يقترح ـ كذلك ـ خطاطة يلخص فيها مراحل دورة (السّرد)، حيث تتشكل من ثلاثة أطراف هي: (المروي، القصة، المروي له)، فحسبه أنّ الرّواية أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:



و(السّرد) هو الكيفية الّتي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات [1].

فنجد الحكي يقوم على وجود قصة، ومنه تظهر لنا الطريقة الّتي يعتمدها الراوي في سرد الأحداث.

كما يقدّم صالح إبراهيم تعريفا آخر للسّرد فيقول « السّرد هو طريق الراوي في الحكي، أي تقديم الحكاية والحكاية هي أولا سلسلة من الأحداث، إنّها المادة الأولية الّتي نبني منها (السّردية)، أي أنّها مضمون الحكي وموضوعاته... والسّرد تبعا لهذا التعريف بالحكاية طريقة لتشكيل المادة الأوليّة »[2]

وعلى هذا الأساس يكون في مجمله الطريقة الّتي يتبعها الراوي لسرد أحداث القصة والحكي هو جوهره.

كما يشير يان مانفريد في كتابه : مدخل إلى نظرية السّرد، إلى أنّه « أي شيء يحكي أو يعرض قصة، سواء كان نصا أو صورة أو أداء أو خليطا، وعليه فإنّ الرّوايات والأفلام والرسوم الهزلية... الخ هي سرديات »[3]

ومعنى هذا أنّ السّرد هو الطريقة الّتي يطلعنا بها السّارد على مجموعة من الأحداث والوقائع يكون محركها الأساسي هو الشخصيات في مكان وزمان من اختيار الكاتب، فهو مفهوم أدبي مرتبط بالنثر، وهو الثمرة الّتي نتجت بعناية واهتمام الكاتب وفكرته، وهو أسلوب معبر

1 . ينظر : حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص 45.

2 . صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 م، ص 124 .

3 . يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011 م، ص 51

وكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته، فالسّرد كما يعرّفه سعيد يقطين « فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان »[1]، وعليه فالسّرد هو فعل الحكي يتمثل في عدة أشكال ومجالات، وهو أيضا قدرة تعبيرية يستعملها الإنسان في أي مكان وزمان، فهو يعبر عن ثقافته ويعكس هويته وظروف واقعه المعيش، وإذا تحدثنا عن السّرد الروائي ـ بالتحديد ـ فنجد تفاوتا بين الرّوائيين في طريقة تعبيرهم، كلّ بحسب مرجعيته وخلفيته وبيئته الّتي نشأ فيها، ولأنّ السّرد هو كيان الرّواية ونبضها، فإنّه كلّما كان أجمل وأقوى كلّما ارتقت الرّواية إلى درجات عليا، كما أنّه يمثّل درجة إبداع الكاتب، وقدرته على سياقة الرّواية بأسلوب جمالي إبداعي، وكما يعرّف أيضا على أنّه « .. تجلّ خطابي سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، ويتشكل هذا التجلّي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها و عناصرها، وبما أنّ الحكي بهذا التحديد يكون متعدد الوسائط الّتي عبرها يتجلّى كخطاب أمام متلقيه »[2].

نلاحظ من خلال هذا التعريف أن عملية السّرد لا تقوم على اللّغة فقط بل تقوم أيضا على الحركة والصورة، فهي تتطلب قارئا متعدد الوسائط ومتمكنا منها. وفي تعريف آخر يرى لطيف زيتوني أن « السّرد Narration أو القص هو فعل يقوم به الراوي الّذي ينتج القصة وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب ويشمل السّرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية، الواقعية و الخيالية الّتي تحيط به. فالسّرد عملية إنتاج يمثّل الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة »[3].

يبدو هذا التعريف للمصطلح السّردي أكثر شمولية و أوسع تدقيقا فهو يحدد المفهوم وبعض عناصره إذ يجعل من السّرد حكيا لقصة ما قد تكون واقعية وقد تكون خيالية تتطلب

1 . سعيد يقطين، الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1997 م، ص 19 .

2 . سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1997 م، ص 46 .

3 . لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2002 م، ص 105 .

جملة من الظروف المكانية و الزمانية مع وجود راو ينهض بعملية الحكي الموجهة إلى المروى له في إطار ما يسمى بالخطاب السّردي.

كما يرى جيرالد برنس بأنّ « السّرد (الحكي) " كمنتج وصيرورة موضوع وفعل وبنية" متعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر يقوم بتوصيله واحد أو اثنان أو عدد من الرّواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروي لهم... »[1].

إذن تتمثل قيمة السّرد في كونه من أكثر العناصر المستعملة في النص الرّوائي فهو الّذي يوضح الدلالة والمضامين الّتي يستعملها الكاتب في عمله الفني، «... ولكن السّرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال، كما يحدث في كتابة التاريخ، بل نلاحظ دائما أنّ السّرد الفني يستخدم العنصر النفسي الّذي يصور به هذه الأفعال، وهذا من شأنه أن يكسب السّرد حيوية»[2]

أمّا الدكتور عبد المالك مرتاض فيعرّفه بقوله هو « التتابع الماضي على وتيرة واحدة»[3] وهذا التعريف يوضح أبرز الخصائص السّردية وهي الموالاة والتتابع والاسترسالية.

كما يمكن اعتبار أسهل تعريف للسّرد هو تعريف رولان بارت في قوله « أنّه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة »[4]. لكنّ هذا التعريف رغم سهولته فإنّه عام وواسع فالحياة في حدّ ذاتها صعبة التعريف، لغزارتها واختلافها وسرعة تقلب أحداثها، لاتصال تعريفها بتعريف الإنسان ذلك الشخص المتمرد على كلّ تقليد أو قانون، وعلى هذا الأساس كانت الحاجة ماسة إلى فهم السّرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مقابل الحقيقة الإنسانية.

ولهذا اتجهت العناية إلى دراسة السّرد باعتباره بنية تعبيرية تمتد أصولها إلى أعماق الثقافة العربية الإسلامية وعرفت تطوراته بفعل آليات الاستعمال وسائر المؤثرات الخارجية

1 . جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر : السيد إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2003 م، ص 132 .

2 . عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط 6، 2013 م، ص 187

3 . عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د .ط، 1993 م، ص 83 .

4 . عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة ، مصر، ط 3، 2005 م، ص 13

الّتي صاغت أنظمته وحددت بناه، ثمّ كانت الدراسات الّتي عنيت بسرديته بغرض استنباط خواصه الشعرية وفهم أبنيته الداخلية لذلك فالمنهج السّردي يعنى في غالبيته بكيفية عمل مكونات السّرد ضمن البنية السّردية الواحدة وتشكيلاتها سرديا[1]

الملاحظ هنا أنّ الاهتمام كان على الخطاب السّردي وكيفية عرض المسرود وبنائه أكثر من التركيز على مادته؛ أي أنّ المهم هنا هو الصناعة السّردية بشروطها ووسائلها وهذا يدّل أنّ أسباب الإعجاب والإثارة في الرّواية (والّتي تمثّل مصب الاهتمام في بحثنا) لا تعمل عملها في القارئ حتّى يتواجد لها روائي ماهر أو قاص جيّد يستنزف طاقاتها بترتيبها وتنظيمها بما يضمن تأثيرها وجذبها للانتباه.

ومن ثمّة يكون الشكل هنا، وحسب هذه الرؤية هو المؤثر الانفعالي في القارئ إذ كان التأثر جماليا، وإن صح التعبير فالسّرد هو المسؤول عن الصياغة الحسنة لعلاقة الإنسان (الرّوائي) بالموجودات الأخرى وتمثيل الواقع وإعادة بعثه من جديد أي محاولة فهمه وقراءة الوجود وغايته.

وعليه يمكن القول بأنّ « السّرد بوسائطه وأنواعه المتعددة هو إحدى طرائق نقل الأفكار والقيم ووسيلة من وسائل دورانها في مابين أفراد المجموعة الثقافية و اللّغوية الواحدة وفي ما بينهم وبين غيرهم، وأداة من أدوات صنع الوعي العام »[2]

أمّا في مجال الأدب حصرا فإنّ السّرد لا يختص بنوع من الأنواع الأدبية دون غيرها فهو قائم في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا، وبديهيا أن يقال بأنّه قائم في الرّواية والقصة القصيرة والسيرة أيضا، بل أنّه يكاد لايوجد مكتوب مهما كان جنسه ونوعه يخلو من سرد على نحو ما[3]. علما أنّ ثمّة فروقات أساسية بين المرويات الشفوية والسّرديات الكتابية، وتتجلّى في البنى والأساليب وأشكال التعبير والعوالم المتخيلة الّتي تشكل

1 . فتحي بوخالفة ، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د. ط ، 2010 م ، ص 160 .

2 بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، تر : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان د. ط، 1999 م، ص 31 .

3 ينظر : رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1 ، 1993 م، ص 12

محتوى ما يروى[1]. ويمكن التمييز بينهما، بطريقة التلقي، ففي المرويات الكتابية يتم السّرد من خلال القراءة، أمّا في المرويات الشفوية فيكون عن طريق الاستماع، ويعتبر السّرد بذلك ظاهرة إنسانية قوية الارتباط بالواقع الاجتماعي وبنياته، خاصة ما يتعلق بالجانب التقني التكنولوجي فكلّ تطور وتقدم يلمس هذا المستوى ينتج عنه تغيير في بنية السّرد تماشيا مع الحضور التكنولوجي المسيطر على كلّ مناحي الحياة.

فانطلاقا من الشروح السابقة وبنظرة متفحصة يمكننا تقديم مفهوم بسيط ومحدّد يؤطر"السّرد" ويخدم موضوع الدراسة، بعيدا عن مختلف النظريات والمقولات النقديّة الّتي أسهبت في دراسة صيغ السّرد وأساليبه المتنوعة، والتّي من المقرر الإشارة إليها في فصلنا التطبيقي.

فالسّرد، بمفهومه العام هو: طريقة الرّوائي المبدع في تجسيد أحداث روايته بوقائعها الحقيقيّة والخياليّة التّي يرويها، وذلك بصدد مشاركة المتلقي وخوضه في غمار التجارب والمغامرات المرّوية، ليصبح هذا الأخير قادرا على إعادة إنتاجية النص بصورة جديدة ومختلفة كلّيا عن ما تمّ تقديمه وهو ما يحقق مبدأ الحريّة في الطرح، ويضمن للنص الديمومة والتجديد مواكبة لمستجدات العصر وتطوراته، وهو مصطلح عابر للأنواع الأدبية وغير الأدبية فالتاريخ يعتمد عليه في سرد الأحداث والوقائع.

أو هو الطريقة الّتي يختارها المبدع أو الرّوائي ليقدّم بها الحدث، أو أحداث المتن الحكائي، ولهذا اكتسب السّرد أشكالا عديدة، فكان لكلّ روائي استعمالاته الخاصة به وفقا لبصمته وتأملاته وأهدافه المرجوة منه، وهذا ما انكشف لنا عبر مختلف الإبداعات الرّوائيّة المعاصرة، حيث نجد أنّ الأدب العربي قد تشبع بمجموعة من الأجناس النثرية المختلفة أبرزها جنس الرّواية، فهي تعدّ من الأشكال الأدبية الحديثة حيث شهد عصرنا ظهور العديد من النصوص الّتي تنتمي إلى هذا النوع، وتؤكد الرّواية باعتبارها جنسا أدبيّا سرديا على أنّها الأكثر انخراطا واكتسابا لفعل المغايرة المستمرّة، وانفتاحا على عوالم تخييلية متعدّدة ومنافذ جمالية غير محدودة، تعبّر في تفاعلاتها الدائمة عن تجدّد الوعي الإبداعي وعن حسّ

[1] ينظر : عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة " تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت، ص 18

المرونة لاحتواء أي انتعاش جمالي، وقبل التطرق للحديث عن نشأة الرّواية لابد لنا أن نتحدث أولا عن مفهومها ومدلولها اللّغوي والاصطلاحي وعن أهم عناصرها.

ثانيا : مفهوم الرّواية :

1. لغة :

« الرّواية مصدر روى فهو راوي في الشعر والحديث من قوام رواة ويقال روى فلان فلانا شعر إذا رواه له حتى حفظه من كثرة الرّواية عنه يقال رويته الشعر أي حملته على روايته»[1]

يدّلنا هذا على أنّ مضمون الرّواية هو النقل والإخبار وهي أداة لحفظ الشعر عند تناقله وكثرة الرّواية عنه.

وجاءت الرّواية في معجم الوسيط بمعنى « روى على البعير ريًّا : استقى والقوم وعليهم، ولهم : استقى لهم الماء. والبعير: شدّ عليه بالرّواء . أي شدّه عليه لئلاّ يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم. والحديث أو الشعر رواية : حمله ونقله . فهو راوٍ. (ج) رواة. البعير الماء رواية : حمله ونقله. ويقال : روى عليه الكذب : كذب عليه . والحبل ريا : أنعم فتله. والزّرع : سقاه . الرّاوي : راوي الحديث أو الشّعر: حامله وناقله . والرّواية : القصّة الطويلة »[2]

من خلال هذا التعريف اللّغوي نلاحظ أنّ الرّواية لغة مشتقة من الفعل روى يروي ريا، ويعني الحمل والنقل لذلك يقال رويت الشعر والحديث رواية أي حملته ونقلته.

«أمّا الراوي فهو منسوب إلى الرّواية وجمعه روائيون، الرّواية جمع روايات وهي قصة نثرية طويلة، أي أنّها مأخوذة من قص الخبر والحديث إذا ساقه وأورده بحسب وقوعه وأصله من قص الأثر وإقتصه إذا تتبعه شيء بعد شيء فالقصة بمعنى الخبر ثم نقلت إلى القصة الّتي تكتب »[3]

---

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة (روى)، مصدر سابق، ص348

[2] ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص 348

[3] محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط،1990 م، ص31 .

واستخلاصا لما سبق نرى أنّ هذه المجموعة من المدلولات اللّغوية للرّواية جميعها تنصب في معنى الجريان والانتقال والارتواء، والرّواية عند العرب عبارة عن الأداة الأولى لحفظ الشعر والأخبار والسير.

2 . اصطلاحا :

الرّواية جنس من الأجناس النثرية والأدبية وهي أرقى وأجمل فنون الأدب النثري كما أنّها أكثرهم انتشارا وشهرة، فقد مثّلت لدى سانت بيف " حقل فسيح من الكتابات " الّتي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح عن كلّ الأشكال العبقرية، بل كلّ الكيفيات إنّها ملحمة المستقبل، وربما تكون الملحمة الوحيدة الّتي تستهويها التقاليد منذ الآن [1]، فهي تمثّل منذ ظهورها صورة مصغرة، أو مكبرة عن المجتمع، فهي تسرد أحداثا تسعى بها لتمثيل الحقيقة كما حظيت باهتمام كبير من قبل الأدباء والدارسين في العصر الحديث، حيث شهدت تقدمًا ملحوظًا منذ ظهورها على السّاحة الأدبية « ففيها يعالج المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر فلا يفرغ القارئ منه إلى وقد ألم وعرف كلّ خبايا حياة البطل والأبطال والشخوص، في مراحلها المختلفة وميدان الرّواية فسيح أمام الراوي لأنّه بإمكانه كشف المستور في حياة أبطاله فيظهر الخفايا وحقيقتهم مهما طالت النهاية ومهما استغرقت من زمن أو وقت » [2]

وتصير الرّواية على هذا الأساس عبارة عن جنس يعالج فيه الرّوائي أو المؤلف موضوعا أو أكثر من ذلك، ويستطيع المتلقي بهذا أن يتعرّف على حياة البطل أو الأبطال والشخوص الموجودة في النص الرّوائي، ومن خلال متن الرّواية يكشف الراوي عن المستور من حياة الأبطال، فهي ترتبط بالواقع المعيشي وتهتم بمعالجة وطرح هموم ومشاكل المجتمعات بمختلف أنواعها، لذلك فقد استطاعت في ظلّ هذا التقدّم والتطور، أن تحظى بمكانة مرموقة في حقل الإبداعات السّردية وعليه أُنتج أدبًا متنوعًا، ومتميزًا أصدرته عدّة أقلام مبدعة.

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة، ع 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، ديسمبر 1998 م، ص 16 .

2 محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، د . ط، د.ت، ص 100 .

كما أنّ هناك من يرى « أن الرّواية ما هي إلّا حكاية لها صياغة وحبكة فنّية، بداخلها أحداث وأبطال أو شخوص ومتن تُقدّم بطريقة فيها سبك وحبك ويلعب منطق السببية فيها دورا هاما للوصول إلى الخاتمة »[1]، فالرّواية تتمتع ببنيتها السّردية الطويلة وكثرة شخوصها وفضائها الواسع الّذي تتحرك فيه الشخصيات بحرّية مطلقة، « فهي النثر الفني بمعناه العالي، لغتها نصفها شعري جميل ونصفها الآخر شعبي بسيط، إنّها جنس سردي منثور لأنّها ابنة الملحمة والشعر الغنائي والأدب الشفوي ذي الطبيعة السّردية جميعا »[2]، وهذا ما يؤكد عراقة فن الرّواية والّذي تمتد جذوره إلى الأشكال السّردية الموروثة عن أقدم العصور ومع ذلك تظلّ نصوصه من أهم الإبداعات الأدبية الّتي عرفها عصرنا الحديث، والّتي وجدت عناية خاصة وتراكمت حولها الأبحاث والدراسات، وتمت معالجتها من مختلف المنظورات والمناهج كما «.. تعرف الرّواية أنّها كلية شاملة موضوعية، ذاتية تستعير معاييرها من بنية المجتمع وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب... »[3]

وهنا نجدها بمعنى أنّها شاملة لمجموعة من الموضوعات والأجناس وتعبر عن الفرد والمجتمع بكلّ تفاصيله، ويرجع ذلك إلى اتساع معالمها العميقة.

وقد يكون أبسط تعريف لها هو أنّها « فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالقياس إلى فن القصة»[4]

فهي عبارة عن فن تخيلي إذا قارناه مع القصة نجده يختلف عنها من ناحية الطول ومعروف عن الرّواية أنّها بنت العالم لا تخضع لمنطق الزّمان والمكان، فقد بلغت إثر مسارها الطويل محطة جيّدة من الاستقرار، حاملة في طيّاتها العديد من القضايا والمواضيع المختلفة، فما أن

[1] عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة دار الشباب، القاهرة، مصر، ط 1، 1982 م، ص11

[2] ينظر : عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، مرجع سابق، ص 11، 13

[3] عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر : غياتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، د . ط، 1970 م، ص 275

[4] سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2005 م، ص 297 .

ينتهي بها المطاف في قضية ما حتّى تشدّ رحالها إلى قضية أخرى، فهي تمثّل صوت الرّوائي ولسان حال الشعوب.

ويعرّفها إدوارد الخرّاط بقوله « الرّواية في ظنّي اليوم هي الشكل الّذي يمكن أن يحتوي على الشعر والموسيقى وعلى اللوحات التشكيلية، الرّواية في ظنّي عملا حرا والحرّية فيها من التيمات والموضوعات الأساسية... »[1]

وعليه يتضح لنا أنّ الرّواية هي نوع من أنواع السّرد أو هي فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وتتطور أو تقوم بها شخصيات متعددة في كلّ مكان وزمان وما ينفرد به هذا الجنس عن غيره هو أنّه منفتح على مختلف الأجناس الأدبية الأخرى.

من التعاريف السابقة يمكن لنا أن نخلص إلى ما يلي :

تعدّ الرّواية من أهم الأجناس الأدبية الّتي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها إمّا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي. كما أنّها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية والبنية الصغرى والكبرى إلى أن صارت الرّواية جنسا أدبيا منفتحا وغير مكتمل وقابلا لاستيعاب كلّ المواضيع والأشكال والأبنية الجمالية، إذن الرّواية في أبسط مفاهيمها نوع أدبي نثري تغطي حيز التجارب الإنسانية والخيال، ولكونها شكلا أدبيا فهي تتميز بأنّها سرد يحكيه راوي وتختلف عن المسرحية وهي أطول من القصة وتغطي فترة زمنية أطول وشخصيات أكثر لغتها نثرية وقوامها الخيال تختلف عن التاريخ والسيرة المباشرة و الحقيقية وهي في الغالب من نسج خيال المؤلف.[2]

ثالثا . عناصر الرّواية :

تكتسب الرّواية مجموعة من العناصر الّتي تقوم عليها بنيتها السّردية ومن بين هذه العناصر نذكر:

[1] مجموعة مؤلفين، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد بيروت، لبنان ، ط 1، 1981 م، ص 303 ، 304 .

[2] عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، تر : محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، د .ط، د. ت، ص 18 .

1 . الزمان :

تمثّل قضية الزمان محورا جوهريا في دراسات متعددة، كونه مرتبط بالحياة أشدّ ارتباط، فـ« الزمن مفهوم مجرد يفعل في الطبيعة ويظلّ مستقل عنها يؤثر في تجارب الإنسان الذاتية وخبرته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها، وهو إلى ذلك سيلان لا نهائي هارب يستحيل القبض عليه أو تمثّله تمثلا محسوسا » [1] ، هذا المفهوم فلسفي يؤول إلى صعوبة تحديد وضبط الزمن وقد كانت للفلسفة الأسبقية في تناول الزمن، حيث اندفع الفلاسفة إلى التأمل في شتى مجالات الحياة ومنها الزمن كونه مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار الحياة وحيز كلّ فعل وحركة[2]، وقد أصابتهم حيرة شديدة من ناحية تحديده ويتضح ذلك في قول القديس أغوسطينوس عن ماهية الزمن بقوله: « فما هو الوقت إذًا ؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه، أمّا أن أشرحه فلا أستطيع »[3]، فليس هناك هروب من الحيرة الّتي سببها الزمن في كلّ من النفس والعقل، وذلك لأنّنا نحس به ولا نستطيع ضبطه بدقة.

كما يمثّل الزمن محور الرّواية وعمودها الّذي يشد أجزاءها فهو يمتلك « ... قيمة تعبيرية جمالية في النص القصصي، ذلك لأنّه يمثّل عنصر من العناصر الأساسية الّتي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعدّ فنا زمنيا، إذا صنفنا الفنون إلى زمنية ومكانية فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن وهناك أزمنة خارج النص وأخرى داخل النص، أمّا الأولى فهي زمن الكتابة / زمن القراءة، وأمّا الثانية فهي الفترة التاريخية الّتي تجري فيها الرّواية / مدة الرّواية / ترتيب الأحداث ؛ وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث تزامن الأحداث، تتابع الفصول... »[4]، وللرّواية زمنان، الزمن العام وهو ذلك الزمن الّذي تدور فيه أحداث الرّواية كمدة زمنية محددة والثاني هو الزمن الخاص أو ما يسمى زمن الرّواية، وهو مفهوم مجرد حيث أنّه يوجد « في الاصطلاح السّردي مجموعة من العلاقات الزمنية بين المواقف والمواقع المحبكة، وعملية الحكي بين الزمان والخطاب المسرود والعملية

[1] عبد الوهاب الرقيق، في السّرد . دراسات تطبيقية .، دار محمد علي الحامي، تونس، د . ط، 1998 م، ص 27

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010 م، ص 39 .

[3] اعترافات القديس أغيسطينوس، تر : الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 4، 1991 م، ص 239 .

[4] محمد سالم سعد الله، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، جدارا للكتاب العالمي، عمان، د . ط ، 2007 م، ص 161 .

المسرودة »[1]، أي أنّه مجموعة العلاقات الزمنية الّتي تشكلت بين المواقف والمواقع المحبكة وبين الخطاب المسرود، وتلك العملية المسرودة.

ولولوج البناء الزمني للرّواية لابد من المرور عند ثلاث مفارقات زمنية:

الأولى : الترتيب والنظام ويحدث نتيجة الانحراف الزمني في القصة (أو ما يطلق عليه زمن القصة) والنظام الزمني لترتيبها في السّرد (زمن القص)

الثانية : وتحدث بين الديمومة النسبية في القصة وديمومة السّرد (أي طوله) أو ما يطلق عليه الإيقاع الرّوائي أي سرعة النص وبطؤه.

الثالثة : التواتر ويحدث بين طاقة التكرار في القصة وطاقة التكرار في السّرد. حيث تفرض طبيعة الكتابة أن يرتب الرّوائي الوقائع تتابعيًا، لأنّه لا يستطيع أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد[2].

كما أنّ التشكيل الفني للزمن والتلاعب به هو الابتكار الحقيقي للرّواية، وقد يعمد المؤلف إلى ترتيب أحداث الرّواية اعتمادا على تصور جمالي يلغي تتابع أحداث القصة (التخيل)، وتسلسلها التقليدي مستعيضا عنه بالتحريف الزمني الّذي لا يلتزم بالتتابع (الكرونولوجي) الطبيعي، بل يتصرف في ترتيبها تبعا لغايات فنية يقتضيها البناء الرّوائي [3].

بالإضافة إلى ذلك يؤدي عدم تطابق زمن القصة مع زمن القص إلى إحداث مفارقات سردية وخلخلة في زمن الحضور يتم بموجبها استرجاع أحداث أو استباقها [4]

ونجد صالح إبراهيم يقول في ذلك: « أنّ الزمان مدة زمنية لها بداية وقعت فيها مجمل أحداث الرّواية »[5]

---

[1] عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية الهرم، مصر، د.ط 2008 م، ص 103 .

[2] ينظر : علي عواد، من زمن التخييل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية جمعة القيفازي لمؤنس الرزاز، من كتاب دراسات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1998 م، ص 46 .

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 74 .

[4] ينظر : حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 74 .

[5] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، مرجع سابق ، ص 87 .

وعليه فالزمن يتضمن قيمة كبيرة وبالغة في الأهمية، وعامل فعّال في البنية السّردية الّتي تتكون منها الرّواية ولا يمكن فصله عنها لأنّه يمثّل وسيط الرّواية فلا يمكن أن نجد عمل روائي دون زمن.

2 . المكان :

لكل رواية مكان تدور فيه أحداثها لكي يتعايش المتلقي معها وكأنّها حقيقة، وهو عنصر أساسي في بنيتها، بحيث لا يمكن تصوير رواية بدون مكان فلا وجود للأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث أخذ وجوده في مكان وزمان معين، وهو الّذي يسمي الأشخاص والأحداث الرّوائيّة في عمق ويدّل عليها [1]، فللمكان بعد جغرافي وبعد روحي وبعد نفسي (...) وهو المساحة الّتي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنّهم يتحركون فيها [2].

ويعرّف غالب هلسا المكان بأنّه « المساحة الّتي تحدث فيها الأحداث، وتنفصل بواسطتها الشخصيات بعضها عن بعض، وهي تفصل القارئ عن عالم الرّواية فتنقله من مكان لآخر ليتعرف على أماكن شتى »[3] ويسمى أيضا بالفضاء الرّوائي، « وهو يأخذ على عاتقه السياحة بالقارئ في عالم متخيل، تلك الرحلة من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السّرد »[4]، وذلك لأنّ المكان هو الّذي « يلد الأحداث قبل أن تلده فيعطينا تصورا لها وللأشخاص وللزمان والمكان والحركة، فتشكل وحدة لا تنفصم »[5]، ومن هنا اكتسب المكان أهميته في النص السّردي الرّوائي، وهذا ليس لكونه أحد العناصر الأساسيّة المكونة له، بل لأنّه يتحول في العمل الرّوائي ويتفاعل مع مختلف مكوناته الأخرى ولا يظهر في صورة ثابتة، وإنّما ينبني على حالة من التغير والتجدد المستمرين، فالمكان

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، د . ط، 1979 م، ص 37 .

[2] إبراهيم عباس، الرّواية المغاربية، تشكل النص السّردي في ضوء البعد الإديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 1، 2005 م، ص 217 .

[3] غالب هلسا، المكان في الرّواية العربية، عن كتاب الرّواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، د . ت، ص 111

[4] عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية ، مرجع سابق ، ص 104 .

[5] محمد عبد الله القواسمة، البنية الرّوائيّة في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمان منيف، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمّان، ط 1، 2009 م، ص 91 .

«إذن سواء أكان واقعيا أم خياليا يبدو مرتبطا بل مندمجا بالشخصيّات ارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن »[1]، فيبدو بذلك غنيًا واضح المعالم يتفاعل مع الشخوص بوضوح والحديث عن المكان في بنية النص السّردي، يقتضي التأكد من وجود مكان تتحرّك فيه الشخوص، وفي إطار لغة الإبداع مكان يجعله أقرب إلى المكان الواقعي المألوف، فتظهر جمالية المكان عند الرّوائي، والرّواية بهذا في حاجة إلى الفضاء المكاني الّذي يعطي الرّواية مساحة لحركة شخوصها ونمو أحداثها.

« والمكان قوة فعّالة مؤثرة في حياة الشخوص، فقد يكون وصف الموضع مسهبا في تفاصيله، لكي يمنح القارئ الإحساس بصدق الواقع أو يصور واقعا هو في حقيقة أمره مشارك في العمل القصصي وهيئ المكان الجو المناسب ويعكس علاقات الفعل والحدث القصصي عكسا رمزيا »[2]

وقد تنبه النقاد إلى ذلك فمنحوه اهتماما واضحا ولعل « بداية الاهتمام بالمكان يتجلّى في وصف المكان باعتباره لا يمثّل خلفية الأحداث فحسب، بل والإطار الّذي يحتويها. والمكان هو عنصر فاعل في الشخصيّة الرّوائيّة، يأخذ منها، ويعطيها، فالشخصيّة الّتي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه »[3]، ولمّا كان المكان أحد أهم هذه المكونات الرّوائيّة ازداد تعلّق القرّاء بهذا الجنس الأدبي (الرّواية)، نظرا للعلاقة الّتي تربط الإنسان بالمكان بوصفه مأمن وحماية له ويحتل المكان أهمية خاصة في تشكيل العالم الرّوائي ورسم أبعاده « وينبني المكان على أساس متخيل، إذ أنّ المكان في الرّواية ليس دقيقا، وهو بذلك لا يكتسب ملامحه وأهميته إن لم يتماثل مع العالم الخارجي للنص (العالم الحقيقي) وذلك لاستحالة بناء الحدث والشخصية في مكان لا ملامح له »[4]، حيث أنّ المكان الموصوف في الرّواية له تأثير كبير على شخصياتها، هذا من الناحية الأولى وعلى المتلقي من ناحية ثانية، فهذا الوصف هو الّذي يشجع الشخصيات على فعل الحدث، أو يتنبأ للمتلقي بالأحداث المتتابعة

[1] رولان بورنوف و ريال اوئيليه، عالم الرّواية، تر : نهاد التكرلى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د . ط، 1991 م، ص98 .

[2] ميخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 6، 1977 م، ص 11 .

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي – دراسة – ، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د. ط، 2005 م، ص 73 .

[4] ميخائيل نعيمة، شفيع السيد، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، عالم الكتب، القاهرة، مصر، د . ط، 1972 م، ص 191 .

وفق معطيات الأماكن الموصوفة داخل الرّواية، فهو يشكلّ ـ بذلك ـ لعالم الرّواية حضورًا ملفتا للانتباه وتوظيفا جماليا فنيا، إذ لا يكتف بالوصف بل يتعداه إلى رسم الشخصيات وتقديم الأحداث في ثوب جميل أخاذ، والمكان في الرّواية يُعدّ جزءًا ضروريًا وحيويًا في العناصر الفنيّة الّتي يقوم عليها بناء العمل الرّوائي، ولا يقل أهمية عن سائر العناصر الفنيّة الأخرى، وعلى هذا الأساس يصبح المكان مجموعة من العلاقات والرؤى والآراء الّتي تتحد فيما بينها لتشكل نسيج الرّواية المفعم بروح الابتكار.

3 . الشخصيات :

الشخصيّات من أبرز عناصر الرّواية، فلا يوجد نصّ سردي بلا شخصيّة. فهي الّتي تبعث الروح في أحداث الرّواية، كما تمدّ الأمكنة والأزمنة بالحيويّة والنشاط.

ولعل المتأمل للمنجز الرّوائي يلاحظ تنوع في اختيار الشخصيّات الرّوائيّة كما يلحظ احتفاءه الكبير باستدعاء الشخصيّات التاريخية والتراثية...، واعتناءه بها لمّا تحمله من دلالات عميقة في الوجدان العربي بخاصة والإنساني بعامة، ويُعتبر عنصر الشخصيّة عنصرًا أساسيًا في بنية العمل السّردي بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيّات ومن ثمّة كان التشخيص هو محور التجربة الرّوائيّة. فهي العنصر الحيوي الّذي يضطلع بمختلف الأفعال الّتي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي.[1] فالشخصيّة في علاقاتها مع المكوّنات السّردية، تكون في علاقة متبادلة قائمة على فعل التأثر والتأثير من أجل تولّيد معنى أدبي يسهم في بناء عملية الإبداع والابتكار لبنية النص، فحضور الشخصيّة شيء مهم في كلّ الأجناس الأدبية، خاصة جنس الرّواية اسمها يشكل أحد الخطوط العامة، وعلامة على تحديد سماتها المعنوية، ويمثّل عاملا أساسيا لوضوح النص ومقروئيته.[2] وهي من المكونات المهمة في الرّواية الّتي يعتني بها الرّوائي عناية خاصة فهي تجذب المتلقي إلى قراءة الرّواية والاستمتاع بها فعليه اختيار الشخوص بدقة وموضوعية والنظر إلى ما يلفت انتباه المتلقي بحيث تجعله يعتبر أنّ هذه الشخوص هي شخوص واقعية مستقاة من الواقع المعاش، « ولقد كان تميز الشخصيّة في

[1] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، د .ط، 1997 م، ص 87

[2] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط 1، 1999 م، ص 154 .

الأسلوب القصصي هو إحساس القارئ بضرورة تلك الشخصيّة وقيمتها، إذ ينبغي أن تملك الشخصيّة القدرة على التماسك والتناسق داخل النص، وبذلك تعبر عن ذاتها » [1]، وفي هذا السياق يشير الدكتور عبد المالك مرتاض بقوله: « الشخصيّة هي هذا العالم الّذي تتمحور حوله كلّ الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فهي مصدر إفراز الشّر أو الخير في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي ـ بهذا المفهوم ـ فعل أو حدث، وهي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشّر أو ذلك الخير، وهي ـ بهذا المفهوم ـ وظيفة أو موضوع، ثم إنّها هي الّتي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها وهي ـ بهذا المفهوم ـ أداة وصف »[2]

ونجدها تنقسم في العمل الرّوائي إلى قسمين أساسين هما :

الشخصيّة المركزية : وهي الشخصية البطلة والمحور الّذي تدور حوله الرّواية.

الشخصيّة الثانوية : وهي الشخصيات التي لا تكتمل الشخصية المركزية إلّا بها.

ويختلف مفهوم الشخصية الرّوائية باختلاف الاتجاه الرّوائي الّذي يتناول الحديث عنها فهي

« لدى التقليديين مثلا شخصية حقيقية لأنّها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني بينما يختلف الأمر في الشخصية الحديثة الّتي يرى نقادها أنّها سوى كائن من ورق لأنّها تمتزج بالخيال »[3]

بمعنى أنّ التقليديين يؤمنون بأنّ الشخصيّة الحقيقية لابد أن تكون بالضرورة محاكاة للواقع الإنساني، رغم أنّ ضعف الخيال في ابتكار الشخصيّات الرّوائية يؤثر سلبا على فن الرّواية فتصبح سطحية وخالية من التشويق والحماس، لهذا وجب على الرّوائي المبدع أن يستوعب الحياة لكي يتمكن من ابتكار الشخصيّات، كما أنّ هذه الشخصيات الرّوائية يجب أن تكون ذات لمسة مختلفة.

---

[1] مدلتون مري، معنى الأسلوب، تر : صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الجاحظ، بغداد، العراق،ع 1، 1982 م، ص 72 .

[2] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د . ط، 1990 م، ص 67 .

[3] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق ، ص 25

وبهذا نقول أنّ الشخصية تحتل حيزا كبيرا في العمل السّردي وهي العمود الّذي يرتكز عليه لغايات فنية محددة.

4 . الحدث :

للحدث تأثير كبير على العناصر الرّوائية الأخرى (الزمان، المكان، الشخصيات اللغة)، فهو مجموعة من المواقف، المعبرة عن الأفراح والأحزان المتتالية الّتي يتكون منها القص الذي يقوم في الأساس على الحدث؛ لأنّ الحدث عبارة عن « وحدة تركيبية صغيرة يمكن تلخيصها في جملة واحدة بسيطة، و ارتباط ثلاثة أحداث على الأقل، يحدث اثنان منهما في وقتين مختلفين، في تشكيل ذي دلالة يمكن أن يشكل قصة »[1]

وصياغة الحدث في النص الرّوائي يستوجب مهارة، وحنكة من قبل الرّوائي المبدع، إضافة إلى إبداع أدبي في تنظيمها وفق نظام خاص يشدّ القارئ ويجذب انتباهه، ما يجعله متفاعلا معها فكلّما تطورت الأحداث واشتدّت، تمكن المتلقي من الوصول إلى المتعة في القراءة ممّا يشجعه على مواصلتها والاستمرار بها.

والكاتب المبدع هو من يأخذ مادته الحكائية من واقع الحياة، بجميع صورها وتقلباتها فكلّما أحسن في اختيار مادة أحداثه وتنظيمها داخل متن الرّواية، كلّما منحه ذلك إمكانية إيصال رسالته الفنية واستيعابها من قبل القارئ، ولهذا « تستمد الأحداث مادتها من الحياة الإنسانية بصورها المتباينة، و تستقي من الوجود بأسره في مختلف مناحيه المادية والمعنوية طريقا للانطلاق في العمل السّردي بشكل عام، وفي العمل الرّوائي بشكل خاص، والّذي يحتاج إلى دفق كبير من الأحداث بعكس القصة القصيرة، الّتي تحتاج إلى تسليط الضوء على حدث أو أحداث محددة، فالرّواية تحتاج إلى أحداث شتى في الحياة، تتجمع، و تتشابك من أجل صياغتها كفن رواني و هذا ما يؤكد أنّ الأدب والحياة صنوان لا يفترقان »[2] بمعنى معايشة المبدع للحياة بأدق تفاصيلها وأخذ العبرة منها ومن تجربته فيها وتمريرها للمتلقي في قالب فني كلّه إبداع وحيوية، تحفزه على مقاومة مختلف المعضلات وإيجاد حلول سريعة لها

[1] عبد المجيد زراقط، أبحاث الملتقى الثالث للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الإمارات، ط1، 1994 م، ص 107

[2] عزيزة مريدن، القصة والرّواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1980 م، ص25 .

« حيث تمثل الأحداث الوحدات الأساسية الّتي يتكون منها القص في سلسلة »[1]، أي أنّها تتكون من عناصر ووحدات أساسية تتشابك مع بعضها أثناء القص، « ويعتمد الراوي الانتقائية عند إيراد الأحداث فيختار ما يناسب غايته ويجب الابتعاد عن كلّ حدث لا يخدم الغاية لأنّه يؤدي إلى انفصام بركن الأحداث »[2]

ويعني ذلك اهتمام الرّوائي بصياغة الأحداث واختيارها بدقة وذلك وفق ما يخدم غايته وهدفه، وأثناء هذه الصياغة لابد من الابتعاد عن كلّ ما لا يخدم هذه الغايات والأهداف. لكن الحدث الرّوائي مغاير تماما للحدث الواقعي اليومي؛ لأنّ الرّوائي ينسجه من خياله وحين يقوم بكتابة نصه الرّوائي « يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنّه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الرّوائي شيئا آخر، لا نجد له، في واقعنا المعيش، حدثا طبق الأصل »[3]

ومهما يكن يجب أن يكون كلّ ما في النص الرّوائي، من لغة ووصف وسرد في خدمة الحدث وطريقة صياغته وتطويره وتقديمه في حلّة جديدة مواكبة لمستجدات الحياة وانعكاساتها.

5 . الحبكة :

وهي تلك المعضلة الموجودة في متن الرّواية وتكون الحد الأقصى عند بلوغ الأحداث ذروتها، كما أنّها الفاصل بين مجموعة الأحداث السابقة والأحداث الّتي ستكون والمتلقي في الرّواية ينتظر بلهفة وتمعن، وشوق كبير للوصول إلى العقدة لأنّ معرفتها تمثّل معرفة مباشرة بالموضوع الرئيسي الّذي تتمحور حوله أحداث الرّواية بصفة عامة.

كما « تعرف في الأدب القصصي والمسرحي على أنّها ربط الأحداث والحالات ربطا متسلسلا محكما يعمل على جذب القارئ أو المشاهد بعوامل التشويق والإثارة بالتدرج إلى

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ، "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1984 م، ص 37 .

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995 م، ص 126 .

[3] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 27

قائمة تكون نتيجة لاحقة للأسباب المعروضة سابقا وقد ترتكز على تصادم الأهواء والمشاعر أو على أحداث خارجية »[1]، وعليه تنبني قيمة الرّواية في كيفية صياغة الحبكة وما نسج حولها من أحداث ساهمت في جعلها أكثر لهفة وتشويق عمّا سبقها.

كما نجد أنّ العقدة هي نتيجة الصراعات الّتي تولدت من خلال تسلسل الأحداث وتعاقبها في الرّواية، فهي تخدم هدف الرّوائي ورؤيته بلغة ناضجة وموضوعية تميزها المصداقية في الإبداع، ويعرّفها فورستر بأنّها « مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، ونتائج هذه الأحداث تضفي إلى نتيجة قصصية تخضع لصراع ما وتعمل على شدّ القارئ إليها »[2]

وتتركب العقدة (الحبكة) من عنصر رئيسي من الأحداث وبعض العناصر الفرعية تنسج معه، على أنّ كلّ عنصر من هذه العناصر يتكون من مجموعة أحداث تمهد لمّا يليها وذلك كلّه بغية نمو الحدث الرئيسي، ولعل أدق تعريف يمكن أن يوضع للحبكة أنّها « ... سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب المقدمة سابقا والنتائج المتوصل إليها فيما بعد »[3]

وقد اعتبرها بعض النقاد مظهر ضعف عند الفنان فعندما يعجز هذا الأخير على شدّ انتباه القرّاء واجتذابهم له بأفكاره ومضامين آثاره، فيقوم بالبحث على سبل مصطنعة لبلوغ غايته، كما رأوا أنّ اقرب المسرحيات أو الرّوايات إلى الفنية المطلقة هي الّتي يتحرر فيها صاحبها من أسر الحبكة ويتوصل بأصالته وفكره وخياله ورهافة حسه إلى ما يريد التعبير عنه [4] ، بمعنى أنّهم منحوا للفكرة والخيال أهمية أكبر من الحبكة على اعتبارهما (الفكرة والخيال) أساس العمل الرّوائي متناسين ـ بذلك ـ أنّ الفكرة في حدّ ذاتها تولد الصراع في

[1] غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط 1، 2004 م، ص 323 .

[2] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 4، 2008 م، ص 128 .

[3] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصة القصيرة، الرّواية، المقال القصصي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001 م، ص 74 .

[4] غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، مرجع سابق، ص 324 .

ذهن الرّوائي، وهذا الأخير ينتج الأحداث الّتي تتشابك فيما بينها، فتصطنع الحبكة لتعطي رواية كاملة الأبعاد والمقاييس.

6 . اللغة :

وهي الأداة الفعّالة الّتي يتبعها الرّوائي المبدع أثناء كتابة روايته وصياغته لتلك الأحداث الرّوائيّة وهي كذلك المحور الأساسي الّذي يجب عليه أن يكون مقتدرا ومتمكنا منه وتأخذ شكلين أولهما السّرد (وقد سبق التعريف به)، وثانيهما الحوار وهو « كلّ كلام يجري على لسان شخصيات الرّواية، ويأخذ أشكالا عديدة: فيكون بين الشخص ونفسه سواء كان مسموعا أو غير مسموع ويسمى حوارا داخليا، من ذلك المناجاة والغمغمة والهمهمة، ويكون بين شخصية وطرف آخر ويسمى حوارا خارجيا، مثل: محادثة بين شخصين، أو حديث شخصية مع الطبيعة أو مع الحيوانات استئناسا بها »[1]، والمراد من هذا أنّ الحوار هو كلّ ما تتكلم به الشخصيات الموجودة في الرّواية سواء كان داخليا (المونولوج الداخلي)، أو خارجيا يربط بين حديث الشخصية مع طرف آخر مقابل، والرّواية باعتبارها تقدّم أحداثا وأفعالا، فإنّها بالضرورة تقدّم سردا روائيا، غير أنّ تلك الأحداث والأفعال تتطلب وجود سببية متمثلة في وجود طاقة إنسانية، ووجود محيط زماني ومكاني يؤطرها ومن ثمّة ضرورة الشخصيات والأمكنة والأشياء، وهي العناصر الّتي تشكل الفاعلية المحركة لديمومة السّرد الرّوائي الّذي من سماته أنّه " يكتفي بالتسميات الخالصة البسيطة ويهدد الليونة الهيكلية "

فإنّ هذه الأشياء والأمكنة والشخصيات تتطلب لكي تكتسب خصوصيتها لغة متميزة تنصب على ماهو خاص ومميز، إنّها تتطلب لغة وصفية [2].

واللغة « هي الدليل المحسوس على أنّ ثمّة رواية ما يمكن قراءتها، ودون اللغة لا توجد رواية كما لايوجد فن أدبي، والرّواية إذا ما اعتنى الرّوائي بأسلوب لغتها المكثفة البلاغية والإيحائية فإنّها تقترب كثيرا ممّا يسمى اليوم بالرّواية الشعرية » [3].

---

1 يوسف حسن حجازي، عناصر الرواية الأدبية، د . ن، د .ط، 2010 م، ص 23 .

2 عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرّواية، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009 م، ص42 .

3 آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 26 .

أي أنّ الرّواية تتصف بخصوصيتها الأسلوبية حيث يصبح للكلمة في هذا الجنس قانون خاص بها ولديها إيقاع فريد من نوعه وذلك لكونها تنتقل من لغة الرّواية إلى لغة شعرية لهذا، فعلى كلّ كاتب أن يتخذ له أسلوبًا لغويًا يعتمده في نسج كتاباته الفنية، على أن يكون الأسلوب وسطًا يفي بالغرض الّذي وجدت لأجله الرّواية باعتبارها جنس أدبي مميز، لغتها الشعرية أنيقة، عبقة (مفهومة الدلالة) لأنّه وبكلّ بساطة طبقة القرّاء طبقة معروفة، ونادرا ما يلجها قارئ شاذ [1]، « فباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة الّتي يعبر عنها الكاتب »[2].

وكخلاصة لمّا قيل منذ البداية نجد أنّ الرّواية تتبني على عناصر أساسية عدّة من زمان ومكان وشخصيات وأحداث وحبكة إلّا أنّها تبقى مجرد خيال في ذهن الرّوائي يتجسد من خلال لغة سردية، وصفية، حوارية تتوافق وتنسجم مع كلّ عنصر من العناصر سابقة الذكر وكلّ ذلك بأمل الإبداع وتحقيقا للفن وجماليته، وهذا ما يجعلنا نستفسر حول نشأة الرّواية الجزائرية وتطوراتها عبر مراحل الزمن.

رابعا . نشأة الرّواية الجزائرية وتطوّرها :

1 . النشأة :

« تأخّرت النّهضة الأدبية في الجزائر عن شقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى،...وتأخّر ظهور الرّواية العربية في الجزائر عن ظهور الفنون الأدبية التّقليدية الأخرى،... حيث إنّ ظروف الصّراع السّياسي والحضاري الّتي كان يعيشها الشّعب الجزائري، كانت تقتضي الانفعال في النّظرة والسّرعة في ردّ الفعل، وعدم التّأنّي في التّعبير عن المواقف والمشاعر. وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشّعرية والأقصوصة الّتي تعبّر عن اللّمحة العابرة أكثر ممّا تعبّر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنّية واضحة. ونحن نتحدّث هنا بطبيعة الحال عن الكتابات العربية الّتي كانت أقرب إلى الصّراع

[1] ينظر : عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، مرجع سابق، ص 164، 165 .

[2] عبد الفتاح عثمان، بناء الرّواية مرجع سابق ، ص 199.

السّياسي والحضاري... »[1]، وذلك لأنّ تاريخ الشعب الجزائري له وقع كبير في الأعمال الأدبية فقد كانت نشأة الرّواية في الجزائر مرتبطة بالوضع الاجتماعي والسياسي للشعب كما كان «... لها جذور عربية وإسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني والسّير النّبوية ومقامات الهمذاني والحريري والرّسائل والرّحلات. وقد كان أوّل عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو " حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق " لصاحبه محمّد بن إبراهيم سنة 1849 م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس "، (سنوات 1852 م، 1878 م، 1902 م)، تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسّسون مسالك النّوع الرّوائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النّظري بشروط ممارسته مثلما تجسّد عبر نصوص: " غادة أمّ القرى " سنة 1947 م، لأحمد رضا حوحو، و " الطّالب المنكوب " سنة 1951 م، لعبد المجيد الشّافعي، و " الحريق " سنة 1957 م لنور الدين بوجدرة، و" صوت الغرام " سنة 1967 م لمحمد منيع، إلّا أنّ البداية الفنّية الّتي يمكن أن نؤرّخ في ضوئها لزمن تأسيس الرّواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نصّ "ريح الجنوب " سنة 1971 م لعبد الحميد بن هدّوقة »[2]، « ويشهد تأخر ظهور الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية على فداحة ما فعله الاستعمار الفرنسي في الشعب الجزائري لطمسهم لأهم مقومات هويته العربية ألّا وهي اللغة، ويقاس هذا التأخر بالنسبة للدول العربية بشكل عام والدول المغاربية المجاورة للجزائر بشكل خاص، كما يقاس من خلال الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والمقال والقصة القصيرة وحتّى المسرحية »[3].

« وفي نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر إلى قطر فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها، كما أنّها ذات صلة تأثرية ما بهذا الفن كما عرفته أوروبا في العصر

---

[1] محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1983 م، ص 7 .

[2] شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 4 ماي 2013 م، www.diwanalarab.com/spip.php?article37074

[3] رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010 م، ص13 .

الحديث»[1]، كما « قد عدّ الأعرج واسيني غادة أم القرى أول عمل روائي مكتوب بالعربية في الجزائر، وقال عنها أنّها ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من أفاقها المحدودة » [2]، وهناك من يؤرخ لظهور الرّواية في الجزائر بحكاية العشاق في الحب والاشتياق بالرغم من أنّها لم ترق إلى مستوى الرّواية الفنّية ويرجع ذلك إلى ضعفها اللغوي، بمعنى أنّه اختلفت الآراء وتعددت حول نشأة الرّواية الجزائرية، ولكن المتفق عليه في العموم أنّ فترة الخمسينات شهدت ظهور بعض الرّوايات (الطالب المنكوب، الحريق..) وقد ارتبطت بأحداث الثورة الكبرى أمّا في مرحلة الستينيات جمدت الأعمال الأدبية بصفة عامة والرّواية بصفة خاصة نظرا للأوضاع والصراعات الّتي نشبت بين الأحزاب السياسية ممّا انعكس سلبا على الإنتاج الأدبي، ويرجع واسيني الأعرج ذلك إلى « .. الظرف التاريخي بكلّ مفارقاته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية زيادة على أنّ ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعد ولا لتسهم في ظهور الرّواية، ولكنّها خلفت التربة الأولى الّتي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد خصوصا مع التحزبات الديمقراطية في بداية السبعينيات »[3]، وهو بقوله هذا يؤكد بأنّ هذه الفترة سوف تكون الخطوة المؤهلة لبداية رواية جديدة.

2 . التطور:

« وإذا كانت نشأة الرّواية متأخّرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإنّ تطوّرها كان سريعا، إذ أنّ فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكّل التجربة الرّوائيّة المغاربية الّتي تحطّمت معها مقولة المشرق : " بضاعتنا ردّت إلينا "، بل صرنا أمام تطوّر فعلي في مجال السّرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقّيا من جهة أخرى »[4]، فمع بداية

[1] عمر بن قينة، الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا ... وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2009 م، ص 195، 196 .

[2] صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر، ص 19

3 واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 م، ص 111 .

[4] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، دار النشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 12 .

السبعينيات شهدت الرّواية تطورا ملحوظا لم تشهده الفترات الّتي قبلها ومن بين الكتّاب الّذين ظهروا في هذه الفترة هم الطاهر وطار، عبد المجيد بن هدوقة، واسيني الأعرج، والرّواية لم تبق متوقفة عند هؤلاء بل واصلت مسيرتها إلى يومنا هذا.

أمّا « إذا نظرنا لمرحلة الخمسينات والستينات، نجدها قد أنجبت تجارب روائية جدّ متقدّمة مثل محمد ديب، ومولود فرعون، ومالك حدّاد، وغيرهم... فالرّواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي ستظلّ تمارس حضورها الايجابي، في التّوعية الجماهيرية ودورها الحضاري التاريخي، ولكن مجالاتها التعبيرية نقصت، وحلّت محلّها الرّواية العربية »[1]، و « رغم البداية المتعثّرة، فإنّ طرح نصّ (غادة أم القرى) ـ كما ذكرنا سابقاـ هو الّذي عبّد الدّرب للكتابة التخيلية، وذلك لتناوله عدّة قضايا تتعلّق أوّلا بالانتماء للجنس الرّوائي، وثانيا بقدرة اللغة العربية على الدّخول في عالم الكتابة الرّوائية، وهذا يدّل على حيوية الحقل الرّوائي والنّقدي الجزائري وتجدر الإشارة، إلى أنّ النصوص الرّوائيّة لم تكن تتجاوز أصابع اليد في نهاية الستينات، فكان لابدّ من انتظار بداية السبعينات لمشاهدة الانطلاقة الحقيقية للكتابة الرّوائية»[2]، ما نلحظه على الرّواية الجزائرية أنّها عرفت فترة من الجمود في الستينيات «ومع بداية عقد السبعينات شهدت تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة، كانت " الولادة " الثانية والأكثر عمقا للرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية »[3]، فكانت بذلك الفترة الحقيقية لبروز رواية فنية ناضجة ومتكاملة، وذلك « من خلال أعمال عبد الحميد بن هدوقة في " ريح الجنوب " و" ما لا تذروه الرّياح " لمحمد عرعار، و" اللاز "، و" الزلزال " للطاهر وطار، وبظهور هذه الأعمال يمكننا الحديث عن تجربة روائيّة جزائرية جديدة متقدّمة، إذ أنّ العقد الّذي تلى الاستقلال مكّن الجزائر من الانفتاح الحرّ على اللغة العربية، وجعلهم يلجؤون إلى الكتابة الرّوائيّة للتّعبير عن تضاريس الواقع بكلّ تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى فترة الثّورة المسلّحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة الّتي تجلت ملامحها في

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 201 .

[2] واسيني الأعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989 م، ص 49 .

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص 90 .

التّغيرات الجديدة، الّتي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية، والثقافية »[1]، كما «استطاع وطار أن يفتح مرحلة جديدة لتطوّر الرّواية الجزائرية ذات التّعبير العربي، مستفيدا من ثقافته التراثية ومن واقعه الّذي يعيشه بحكم عمله السياسي كمراقب في الحزب والّذي كوّن لديه القناعة التاريخية الّتي تعتبر أنّ الفنّ " ليس مجرّد تعبير عن الواقع بل هو أداة فعّالة لتغييره"» [2]، وتظلّ الرّواية هي الوعاء السّردي الحامل للهموم الإنسانية وللمشكلات اليومية الواقعية فهي الفن الأدبي الّذي يحصل على مقدرة واسعة لاستيعاب التغيرات الّتي تهب على الأمة جمعاء، والأمر نفسه كان بالنسبة للرّوائي مرزاق بقطاش في روايته الأولى " طيور في الظهيرة "، « فقد حاول أن يغطّي فنيا إنجازات الثورة الوطنية الّتي لم تتح فيها الظّروف الصّعبة، للرّواية العربية في الجزائر أن تقوم بدورها التاريخي. فمرزاق بقطاش يحاول أن يرسم بريشة دقيقة معاناة الطبقة المسحوقة إبّان الاستعمار الفرنسي »[3].

انطلاقا مما سبق عرضه وتقديمه نجد أنّ فترة السبعينات هي ذروة الرّواية الجزائرية العربية فقد حفلت هذه المرحلة دون غيرها من المراحل السابقة بإنجازات على مستوى الأصعدة (الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، الثقافية...)، فقد تمكنت من استيعاب ذلك وتجسيده ويمكننا أن نذكر بعض الأعمال الرّوائيّة الّتي برزت في هذه المرحلة ومن ذلك :

« . نار ونور، دماء ودموع، الخنازير، للدكتور عبد المالك مرتاض.

. اللاز، الزلزال، القصر والحوّات، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار.

. قبل الزلزال لعلاوة بوجادي.

. طيور في الظهيرة، لمرزاق بقطاش.

. ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصبح، لعبد الحميد بن هدوقة.

. ما لا تذروه الرّياح، الطموح، لعبد العالي محمد عرعار.

---

[1] شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 4 ماي 2013 م، www.diwanalarab.com/spip.php?article37074

[2] أحمد محمد عطية ، مع نجيب محفوظ، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1977 م، ص130 .

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، مرجع سابق، ص 90 .

. الشّمس تشرق على الجميع، الأجساد المحمومة لإسماعيل غموقات.
. جغرافيا الأجساد المحروقة، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، لواسيني الأعرج.
. حبّ أم شرف، للشريف الشناتيلية.
. باب الريح، لعلاوة وهبي.
. نجمة السّاحل، لبوشفيرات عبد العزيز. »[1]، ويوجد العديد من الرّوايات الأخرى.

ومن مميزات الرّواية في هذه المرحلة نجد « الشجاعة، الطرح، والمغامرة الفنية، وهذا راجع إلى الحرية الّتي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد، الّذي كان مناقضا للواقع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة، على اعتبار أنّ الكتابة فنّ لا يزدهر إلّا في ظلّ الحرية والانفتاح»[2]، فهي « عمل يتضاد مع الذّات الكاتبة، من حيث أنّ الكتابة ـ كإبداع ـ هي ادّعاء كوني يفوق الذّات الفاعلة ويتمدّد من فوقها متجاوزًا إيّاها وكاسرًا ظروفها وحدودها ويكون النّص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخطر، ويتحول الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتّسم بصفات وجودية وصور ذهنية وهيئات تخييلية تتجدّد فيه وتتولّد له مع تقلّب حالات النّص »[3].

« فالرّوائيون الأوائل كانوا من جيل الثّورة والاستقلال، ولذلك قد تمتعوا بحصانة وتجربة في رصيدهم كما يقول أبو القاسم سعد الله: "رصيد الثّورة ونضج سياسي، وتجربة نضالية"»[4] إذن، لقد حاول كتّاب الرّواية الجزائرية في هذه الفترة (السبعينات) وباختلاف مستوياتهم أن يقدموا لنا هذا الواقع بكلّ ما يحمله من تناقضات، ولقد برزت من خلال هذه الأعمال الرّوائية أسماء كثيرة اختلف النقاد في قراءتها.

ومن هذا المنطلق يمكننا القول أنّ الرّواية تتميز عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى كونها الأكثر تعبيرا وتجسيدا للواقع، فهي تحمل ضمن متنها السّردي صورة حيّة عن

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر، مرجع سابق ، ص 111 .

[2] شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 4 ماي 2013 م، www.diwanalarab.com/spip.php?article37074

[3] عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1991 م، ص 7 .

[4] أحمد فرحات، أصوات ثقافية من المغرب العربي الجزائر، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1984 م، ص87 .

ما هو حاصل، كما قد تقدّم نظرة إستشرافية لمّا سيحصل في المستقبل، فأصبحت بذلك فضاءا رحبا للتعبير عن مختلف الأفكار، و الخوالج الّتي تشغل بال المثقف، وتتخبط داخله ما أعطى مكانة مهمة للفن الرّوائي على العموم والجزائري على وجه الخصوص.

أمّا في فترة الثمانينات فـ « إنّ الشّواهد تشير إلى أنّ ثمّة " أزمات " عديدة وأضاليل تتحدى العقل والتجربة البشرية، وأنّ ثمّة " مثلّث ذهبي " أو دورة ثلاثية تنظم الحياة والأحياء من حولنا وفق نسق له بداية ووسط ونهاية ـ طفولة فشباب فكهولة ـ وهي دورة ثلاثية تخضع لها الفكرة، كما تخضع لها الشجرة وكما يعاني المرء من شيخوخته، تعاني الفكرة من سقلها. ولكن ما يميز الفكرة و ـ يحفظها من الزوال ـ هو مرونتها، وقدرتها على التوالد والتراكم »[1]

وعلى هذا الأساس، وعند الوقوف على إشكالية طرحها الناقد نبيل سليمان في " جماليات وشواغل روائية والّتي مفادها السؤال التالي « ..هل تكون مرجعية الحداثي الرّوائي إذن فيما عصف بالجزائر، منذ الثّورة الّتي جاءت بالاستقلال، إلى الثّورة الزراعية والتسيير الاشتراكي في سبعينات القرن الماضي، إلى هبات 1980 م وما أفضت إليه من بحر الدّم في العقد التالي؟ أم إنّ التجريب كان فقط صدى أو تفاعلا مع المشهد الرّوائي والنقدي العربي والعالمي، من الكاتب إلى تطوير كتابته ؟ »[2]

وتكون إجابتنا على الإشكالية المطروحة، أنّ الرّواية الجزائرية عرفت تغيرات، وتحولات كثيرة فكان لزاما عليها أن تطور نفسها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة، كما أنّ المتتبع لمسار التجربة الرّوائيّة، يجد أنّ التحول الّذي مسّ الرّواية الجزائرية نتج عنه ظهور تجارب تجديدية متنوعة وتبدو هذه التجارب كأنّها وجدت ضالتها المنشودة بعد صبر مديد وتؤكد في مواطن متعددة أنّها استطاعت بمعاييرها الجديدة السمو بكيان الرّواية الجزائرية والتجدد في معالجة القضايا الموضوعية والذاتية، مع أخذنا بعين الاعتبار أنّ مرحلة الثمانينات هي مرحلة متوسطة، سبقتها مرحلة الثّورة والاستقلال، وتلتها العشرية السوداء، فـ «.. مع بداية الثمانينات، ونتيجة التّحوّلات الاجتماعية والفكرية الّتي شهدها العالم وتقهقر الأنظمة

[1] سمير عبد الفتاح، الضوء والنار، نظرات في القصة والرواية، ص 7، على الموقع www.kotobarabia.com

[2] نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003 م، ص 58 .

الاشتراكية الّتي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، بدأت الكتابات تتحرر من ربقة هذا التوجّه سواء من قبل كتّاب سبق لهم وأن تأثّروا بهذا الاتجاه أو آخرين تمثّلوا المرحلة الجديدة بكلّ محمولاتها الفكرية والجمالية فراحوا يخوضون غمار التّجريب على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة »[1].

وعلى ضوء هذه النقاط نخلص إلى أنّ النص الرّوائي الجزائري في هذه المرحلة يشتغل على تجريب التقنيات الجديدة المتداولة في ساحة الإبداع الرّوائي عموما، وانبعاث التجدد في هذا النّمط الأدبي الجزائري وتبني هذا الجيل اتجاها تجديديا على خلاف سابقيه، ومن النماذج الرّوائيّة الّتي ميزته نذكر « واسيني الأعرج (وقع الأحذية الخشنة) سنة 1981 م و (أوجاع رجل غامر صوب البحر) سنة 1983م، ورواية (نوار اللوز) أو (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) سنة 1982 م »[2]، وعليه فإنّ « تجربة واسيني الأعرج الرّوائيّة تعكس هذا التقاطع بين سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل، وهي تمارس مغامرة التجريب، بحثا عن المغامرة من أشكال الكتابة وأدوات السّرد، ممّا جعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة عن مختلف الأنساق الجمالية، القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر، في تاريخها الحديث والمعاصر »[3] .

إضافة إلى « محمد نسيب (ابن السكران) سنة 1988 م، ورشيد بوجدرة (ألف عام وعام من الحنين) سنة 1982 م،... »[4] و« (ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش) سنة 1983م لواسيني الأعرج » [5] وغيرهم كثير، وقد تميزت جلّ هذه الرّوايات بالتجديد والخروج عن السائد والمألوف السّردي، كما برز عدد معتبر من الرّوايات « ذات القيمة المحدودة فكريا

---

[1] ينظر : عبد القادر بن سالم، مكونات السّرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2002 م، ص 25 .

[2] شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 4 ماي 2013 م، www.diwanalarab.com/spip.php?article37074

[3] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السّرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2003 م، ص123 .

[4] سمر روحي الفيصل، الرّواية العربية ومصادر دراستها ونقدها، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق، سوريا، د.ط ، 2010 م، ص11 .

[5] المرجع نفسه، ص 50 .

وجماليا بسبب عدم امتلاك أصحابها عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة وتحولات المجتمع الجزائري، وإدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال، إضافة إلى عدم توفّرهم على شروط الوعي النّظري للممارسة الرّوائيّة، ولهذا جاءت نصوصهم الرّوائيّة باهتة على صعيد الكتابة، وساذجة في التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في السبعينات والثمانينات، وما ميّزه من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة »[1].

كما هناك نصوص اتسمت بسمة الثورية حيث اتخذت من الثّورة موضوعا أساسيا لها، فعبرت عنها وهدفت إلى تمجيدها وتخليدها فـ « قد تحقّق الاستقلال من منظور ذاتي ضخم لهذه الثّورة وعظمتها إلى حدّ اعتبارها أسطورة، ونزّه الرّجال الّذين قاموا بها من كلّ المذلات والأخطاء إلى حدّ العصمة، وهذا ما تعكسه روايات (الانفجار) 1984 م، (هموم الزمن الفلاقي) 1985 م، و(بيت الحمراء) 1986 م...، وغيرها من النصوص الرّوائيّة الّتي أسهمت في تكريس إيديولوجية السّلطة المهيمنة وهو الموقف الّذي لم تلتزم به الكثير من التجارب الرّوائيّة الّتي تناولت هي الأخرى ثورة التحرير قبل وبعد الاستقلال »[2].

فلقد انطلقت الرّواية الجزائرية المعاصرة من الثمانينيات إلى التسعينيات حتى الآونة الأخيرة من فترة الألفينيات ومازال حتى الآن الكاتب الرّوائي يواصل التزاماته [3] المتعلقة بقضايا وطنه وذلك من خلال الاهتمام بالأعمال المتجددة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها حيث كان قد كرّسها الكاتب الأدبي في قراءة الراهن ومواكبة العصر وهذا كلّه من أجل إرساء أسس دولة جزائرية متميزة تسودها الديمقراطية وتكون مدينة بالمقاييس المعاصرة[4]، كما تعددت الدراسات الّتي تطرقت للرّواية الجزائرية في هذه المرحلة مرحلة العشرية السّوداء كما عرّفت، لكن جلّها فضّل الدراسة الداخلية والبنية الشكلية وآخرون تناولوا بالدراسة والتحليل الموضوعات الأساسية فيها (العنف، الحرب، الفتنة...)، أمّا بالنسبة للدراسات الّتي جمعت

[1] بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 2005م، ص11

[2] المرجع نفسه ، ص 10، 11 .

[3] ينظر: سعيدة هوارة، الشمس في علبة، موقع للنشر والتوزيع، الجزائر، د .ط، 2001 م، ص 102، 108 .

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 499 .

بين الاثنين (الشكل والمضمون) فكانت قليلة مقارنة بالأخرى، من هذا المستهل راح الرّوائي الجزائري يحاور ويناور عن جماليات الرّواية، وبهذا يكون قد أنجز عمل روائي صرفا خالصا لمّا يلتقطه من انفعالات عابرة تلتمس نوعًا من الانفتاح والتغلغل أوساط المجتمع الجزائري نحو آفاق الحياة الّتي يعيشها الإنسان بالخصوص والخاضعة لمعطيات العصر وهذا يشجعه للدخول إلى المساهمة في الفعل الحضاري الإنساني، وباستمرار الرّواية إلى اليوم تكون قد قطعت أشواطا بغية تحقيق أو تصنيع تاريخها، فهي بذلك تضمن استمراريتها لتصبح في الأخير نصا يتجدد كلّما اقتضته الضرورة وكلّما ارتبط بجيل يحمل أسئلته وإشكالياته الحيوية الخاصة، فكما تقول الناقدة آمنة بن علي: « يتقاطع روائيو التسعينات بالرّوائيين الكبار، ضمن الأفق التّاريخي الثّوري على الرّغم من ادّعاء البعض خروجهم منه بل رأينا هذا الأفق يتّخذ مسلكا لتنشيط الفاعلية السّردية، حتّى وإن أدمجوا أنفسهم ضمن فلسفة الاختلاف، وهو ادّعاء يصعب تبريره اجتماعيا، ذلك أنّ مرحلة التسعينات، بيّنت خصوبة العطاء الرّوائي الّذي يدلّ على وعي نظري في فهم التشكيل الاجتماعي وتشخيصه فنيا، فكانت الرّوايات كلّها تعبيرا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتجلّية خلال هذه المرحلة. ومهما كانت المنطلقات الإيديولوجية، فإنّ النّماذج المذكورة والّتي ليست ممثلة كلّ التمثيل نظرا لأخرى قد تكون أكثر تمثيلا، فقد أكدّت إمكانية تبلور اتجاه خاص في الرّواية العربية ضمن الشروط الثّقافية الّتي يمكن أن تحدد طبيعة الرّواية الجزائرية مستقبلا »[1]، «فإنّ واقع التسعينات جرّد الكاتب من كلّ إمكانية لإبراز الصّراع أو التنبؤ بمستقبل »[2]. ومن الناقدين من يرى أنّ الرّواية الجزائرية مع بداية التسعينات حتّى الألفية الثالثة اتجهت لمواضيع تعالج هموم الشعب والطبقات الاجتماعية، وآفاقها، و « يتجلّى في موضوعات السياسة، التّاريخ، التراث الدّين، الجنس، الأنا، الآخر الّتي تحولت من محاورة الأبعاد الوطنية إلى إثارة القضايا الاجتماعية، السياسية، والثّقافية، كما تتجسّد في الصّراع القيمي بين البرجوازية المحلّية ومؤسساتها الرّمزية الموالية والفئات المستضعفة وما أفرزته من مظاهر تأزّم في علائق

[1] آمنة بلعلى ، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2007 م، ص 207 .

[2] المرجع نفسه، ص 78 .

الشّعب بالسّلطة، وبإمكاننا أن نلمس جميع هذه القضايا عند رشيد بوجدرة في رواياته (تيميمون، التفكك معركة الزقاق)، وواسيني الأعرج في رواياته (سيدة المقام، نوار اللوز، ضمير الغائب، كتاب الأمير، شرفات بحر الشمال)... وغيرها، ونصل إلى أنّ الرّواية الجزائرية الجديدة بما هي فضيحة وتعرية لمظاهر التخلف الفكري والمعرفي والإنساني، فهي تقدّم بوصفها أفقا للكتابة الجديدة، كما أنّها ليست شيئا جامدا، ولا مقدّسا ولا مطلقا خارج الزمان والمكان، وإنّما هي ثمرات فكر الإنسان »[1]، بمعنى أنّ الرّواية الجزائرية المعاصرة ليست متجانسة على صعيد الشكل إنّما تضم طيفا كاملا من الطموحات الشكلية والتجديد في البناء الّذي يطال طريقة تقديم الشخصيات، وعلاقة الزمان بالمكان وأشكال الرّواية وزوايا النظر المعروضة في الرّواية للواقع « ونجد أنّ الرّواية الجديدة تميّزت عن التقليدية، أنّها تثور على كلّ القواعد، وتتنكّر لكلّ الأصول وترفض كل القيم والجماليات الّتي سادت سابقا في كتابة الرّواية والّتي أصبحت توصف بالتقليدية »[2]، فالرّوائي الجزائري حاول أن يقول واقعه من خلال ذاته المتماهية في الألم والضياع والتيه بطرق مختلفة ومتنوعة بين كاتب وآخر، وقد يتعدى هذا التنوع والاختلاف حتّى في أعمال الكاتب الواحد، فقد تمكنت الرّواية الجزائرية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة من الحصول على قيمة كبيرة وفعّالة في وقتنا الإبداعي الحالي فاستطاعت مواكبة التقدم الحاصل في مختلف المجالات (السياسية الاقتصادية، الثقافية...)، و« هكذا هي الرّواية الآن في مجتمع مثل الجزائر، جسد مباح واغتسال بالحلم، جسد أبيح بلغة التّأويل والرمز والأساطير وغيرها ليسجّل حضوره القوي على يد مجموعة من الرّوائيين في هذه المرحلة، أمثال : أحلام مستغانمي، بشير مفتي، الحبيب السائح، عز الدين جلاوجي و غيرهم »[3] ، فالرّواية من أكثر الفنون الأدبية المعاصرة انتشارا ومن أقدرها تعبيرا عن أزمة الإنسان المعاصر، والرّواية جنس أدبي نثري يصور جانبا من جوانب الحياة تصويرا فنيا يساير روح العصر وتطوراته، وقد ازدهرت الرّواية الجزائرية المعاصرة على أيدي كتّاب سبق ذكرهم، ففي العشرية السوداء، قد شهدت الجزائر أعنف

[1] زواري رضا، تحول الخطاب الرّوائي الجزائري، مركز جيل البحث العلمي، 14 / 7 / 2014 jilrc.com

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، مرجع سابق، ص 53 .

[3] راهن الكتابة الرّوائيّة الجديدة في الجزائر (المدخل) www.google.dz

سنواتها بعد الاستقلال وهذا لانتشار ظاهرة الإرهاب [1]، واستطاعت الرّواية الجزائرية المعاصرة أن تنقل هذه الأزمة بأدق تفاصيلها وبأشد وقائعها، ورغم سلبية هذه الأزمة والدماء الّتي هدرت ظلما إلّا أنّ لها إيجابيات جعلت الكتّاب « يقرؤون التّاريخ بطريقة مغايرة، علّهم يتجاوزون تلك البنية الّتي تكرّس التّسلّط ونفي الذات والهويّة، مقابل مصالح سياسية واقتصادية يتخفى أصحابها وراء الشّعارات، الأمر الّذي جعل الرّوائيون يتساءلون عن دور المثقف في الفعل التّاريخي، ومن هنا جاء السّعي إلى النّموذج الأمثل في الكتابة، ويتفقون في تجاوز تشخيص العالم (الثّورة، والواقع والإرهاب) إلى تشخيص اللغة تشخيصا رمزيا سعوا خلاله أن يتجاوزوا القواعد التقليدية والكتابة النمّطية، وهي أساليب في التجريب تؤكد ثراء الرؤى لتؤسس الرّواية المكتوبة »[2].

نستنتج ممّا سبق أنّ الرّواية الجزائرية قد جسدت الواقع وصورته من خلال نقلها لمّا يحدث في كلّ فترة من فترات تاريخ الجزائر، فكانت جميع عناصر السّرد الرّوائي الجزائري (الزمان، المكان، الأحداث، الشخصيات...) مستمدة من أرض الواقع، ما يعكس لنا كذلك الدور الأساسي للرّواية كجنس أدبي تمكن من بسط نفوذه من خلال نقل الأحداث التّاريخية وتوثيقها وكذا المساهمة في مناقشة قضايا اعتبرت في بعض الأوقات من الطابوهات أو ما يعرّف بالثالوث المحرم (السياسة، الجنس، الدين) كما أبرزت دور الرّوائي بصورة كبيرة من خلال تقديمه لخطابات ورسائل موجهة للقارئ في فتراته الزمنية المختلفة توضح له الرؤية

وتجعل منه عنصرا فعّالا وإيجابيا في مجتمعه، بإمكانه تقديم رأيه وأفكاره قصد تحسين الأوضاع والمساهمة في البناء والإصلاح.

خامسا . الرّواية الجزائرية في العصر الحالي :

ازدهرت الرّواية في عصرنا الحديث، لأنّها كانت وما تزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على التقاط مشاكل الذات والواقع، والقادرة كذلك على استيعاب جميع الأجناس والأنواع والخطابات الأخرى، كما أنّها الجنس الأدبي المهيمن والمفضّل لدى الكثير من القرّاء

[1] محمد بوسهول، العشرية السوداء، قرأت لك، 6 يوليو 2010 م، quraeto.wordpress.com

[2] آمنة بلعلى، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، مرجع سابق، ص 208 .

والمثقفين مقارنة بالشعر والمسرح [1]، فهي الأعمق تعبيرا والأسرع لإيصال العديد من القضايا سواء اجتماعية أو سياسية فهي تحمل مغزى وعمقا وبعدا اجتماعيا، فرواية نهاية التسعينات شهدت مجموعة من النصوص الرّوائيّة سواء بالعربية أو بالفرنسية، تناولت المصائر الفردية والجماعية في ظلّ ظروف اجتماعية وأمنية تجعل من الموت المفجع طقس يومي منذ بداية العنف المسلح ضد كلّ فئات الشعب الجزائري وضد الدولة الجزائرية ورموزها، فأنتجت هذه الفترة روايات تحمل بصمة عن التحولات العميقة الّتي عرفها المجتمع الجزائري، وجلّ هذه الرّوايات مثّلت سير ذاتية تعبّر عن قلق وجودي ولا استقرار نفسي، يبحث عن التفاؤل بمستقبل جديد وزاهر[2]، وفي السياق ذاته وجد النقاد أنّ كتابة الرّواية بالجزائر صارت ظاهرة ثقافية تمنح الأديب أوّلا حرية كبيرة في التّطرّق للموضوعات الاجتماعية، كما تمنح للقارئ فسحة كبيرة للتخيل على عكس الأجناس الأدبية الأخرى [3]، « والأهم من ذلك أنّ دور النّشر أصبحت تشجّع الرّواية كثيرا، وترى أنّه استثمار مربح وثمين، وحتّى أنّ الإعلام الجزائري أصبح لا يلتفت إلّا للكتابة الرّوائيّة أضف إلى ذلك نوعية الجوائز المعروضة عبر مختلف دول العالم الّتي غالبا ما تتجه نحو الكتابة الرّوائيّة. وجميع هذه المعطيات جعلت الأدباء يتوجهون لكتابة الرّواية، وهذا يؤثّر كثيرا على الألوان الأدبية الأخرى خصوصا أنّ جلّ الأدباء انتقلوا من القصة القصيرة إلى الرّواية، وقد كانت البداية مع الشّعراء أمثال ربيعة جلطي الّتي تحوّلت من الشعر إلى الرّواية، والأسماء كثيرة [...]، ثم أنّ هناك ظاهرة اقتباس الرّوايات إلى أفلام ومسلسلات درامية مثل رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي الّتي حوّلت إلى مسلسل ناجح، ممّا يجعل الباحث وغيره يتأكد أنّ الرّواية صارت مرتبطة بالتجارة والمقروئية، حيث صار الأديب يطمح لامتلاك إستراتيجية تمكنه من التعريف بنفسه واكتساب مجموعة كبيرة من القرّاء وعلى هذا الأساس فإنّه يسعى لاحتلال فضاءات إعلامية والتعامل مع دور النشّر العربية مثل الطاهر وطار الّذي نشر رواياته في لبنان وعليه فإنّه

[1] جميل حمداوي، مستجدات النقد الرّوائي، صندوق البريد 1799، الناظور 62000، المغرب، ط 1، 2011 م، ص 12

[2] ينظر : عمار بوطوبال، رواية الأدباء الشباب، 11 سبتمبر 2010 م على الرابط :
http//koutama18.blogspot/com

[3] ينظر : محمد داود، الجيل الجديد في بداية الطريق 27 / جانفي / 2011 م
www.djairess.com/eldjoumhouria/7686

يوجد ارتباط كبير بين الأدباء في الجزائر والمشرق العربي من خلال انتاجات أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق والأعرج واسيني، وربيعة جلطي، ومرزاق بقطاش،...»[1]، ما نلاحظه هنا تجاوب الرّوائي المعاصر مع تطورات العصر ومستجداته لكي يكون عمله ناجحا ومتميزا، وقدرته الفائقة على جذب انتباه المتلقي والتواصل معه بغية استيعاب رسالته وهو ماجعل الرّواية تزداد رواجًا حيث اهتمت بنقل الأحداث من عالم الحقيقة الواقعي إلى العالم الخيالي (الرّوائي) الفني أو على الأقل الإيهام بحدوث ذلك، وكثرة روادها واهتمام الإعلام بمختلف أشكاله بطبيعة تكونها وسرّ تعلق الناس بها، كما كان للجوائز الأدبية دور مهم في رصد الرّواية الأكثر تألقًا والأكثر جاذبية في كلّ عام وفي كلّ بلد، فنجد « رنا إدريس مديرة دار الآداب للنشر والتوزيع والطباعة اللبنانية، في دردشة ألقتها مع " الخبر " تصرّح بأنّها متفائلة جدا بالإقبال الواسع للقرّاء على الأعمال الرّوائيّة الجزائرية، وأضافت أنّ مضامين الإصدارات الّتي شاركت بها حاليا، وهي تقصد في الطبعة الخامسة عشر من الصالون الدولي للكتاب بالجزائر، أنّها لم تتعرّض لأي شكل من أشكال المصادرة والرّقابة. وقد راهنت دار الآداب كثيرا على الأقلام الرّوائيّة الجزائرية في هذا العام، وقد كانت من بين أهم الإصدارات في المعرض، رواية " رقصة في الهواء الطلق " لمرزاق بقطاش، " أنثى السّراب " لواسيني الأعرج، إضافة لثلاثية أحلام مستغانمي، وترى المديرة اهتمام القارئ بالرّواية الجزائرية، وهي جدّ متفائلة بهذا التّوجّه وترى أنّنا دخلنا مرحلة الوعي والإدراك الحقيقي بهذا الجنس الأدبي مقارنة بالاهتمام الّذي كان ينصبّ سالفا على الدراسات السياسية والفكرية وغيرها، وهذا كما تردّد يدعو إلى التفاؤل ببعد أفضل للرّواية العربية بشكل عام والجزائرية بشكل خاص »[2]، ما جعل من الرّوائي الجزائري يطمح لقول واقعه من خلال ذاته، بطرق مختلفة ومتنوعة بين كاتب وآخر، وقد يتعدى هذا التنوع والاختلاف حتّى في أعمال الكاتب الواحد، وكما سبق في تعريفنا للرّواية، هي أفضل فنّ يسمح بالتعبير عن

[1] محمد داود، الجيل الجديد في بداية الطريق 27 / جانفي / 2011 م
www.djairess.com/eldjoumhouria/7686

[2] كهينة شبلي، نراهن كثيرا على الرّواية الجزائرية، 28 / 10 / 2010 م على الرابط :
http//wwwdjazairess.com/elkhabar/233600

الواقع، ولأنّ الجزائر مرّت بمحن وأزمات مختلفة، كان بالضرورة أن نجد مواضيع كثيرة ومختلفة تمس واقعها وتنقله في حلّة فنية ومختلفة تتجدد بتجدد روح العصر بهدف الديمومة والاستمرار والانتقال من جيل إلى آخر ؛ فلكل روائي ـ على هذا الأساس ـ بصمته وتقنياته الخاصة به والمتميزة عن غيره.

خلاصة:

اتفقت الآراء النقدية على أنّ الرّواية الجزائرية المعاصرة «... مطالبة بالتّعمق في المحلية، لدخول رحاب العالمية، واستنتجوا أنّ ذات الرّواية تقوم على أشكال متنوعة، تصنع توجّها شعبيا وتأتي الرّواية الجزائرية اليوم إن قيست بالتّجربة وليس بالزّمن الّذي يعدّ قصير بالمقارنة مع الرّواية العالمية، فيتراتب تطوّرها على النّحو التالي : رواية النّشوء والتكوين (فترة الستينات وما قبلها)، رواية التعبير الإيديولوجي الموجّه (فترة السبعينات)، رواية الانفتاح والتيه والبحث عن الذّات (مرحلة الثمانينات)، رواية الأزمة (فترة التسعينات) ورواية التجديد والتجريب (الألفية الثالثة) »[1] بمعنى أنّ الرّواية الجزائرية منذ نشأتها تمثّل العصب الّذي يتحرك به المجتمع الجزائري، كما لاحظنا أنّ الكتابة في كلّ فترة تتغير إلى الجديد لكي تمر من جيل إلى آخر، فقد اختارت فئات المجتمع وحولت كيانهم إلى صورة سردية يتذوقها القرّاء.

ولعل فترة الاستقلال كانت الداعية والمنشدة لقدوم الفترات الّتي تأتي بعدها لمّا فيها من هدوء نسبي.

ففي فترة السبعينيات برز البعد الاجتماعي وكان المنطلق المميز للرّواية الجزائرية، أمّا فترة الثمانينات كانت نوعا ما فترة شهدت الرّواية فيها تحرك بطيء وهذا من خلال الأزمة الّتي مرت بها الجزائر، على خلاف الفترة التسعينية الّتي من خلالها استرجعت الرّواية الجزائرية نضجها وهذا السبب يعود إلى الحضور الشباني فيها والّذي حاول قدر المستطاع أن يعيد برمجة ما كتبه جيل السبعينيات، بالرغم من معايشة البلاد لأزمة العشرية السوداء.

[1] ينظر : الملتقى الوطني حول الرّواية الجزائرية المعاصرة، النص الأدبي، 24 / 11 / 2011 م
www.vitaminedz.com/Articles-15688-371696 .

أمّا في عصرنا الحاضر فإن الرّواية تكتب لمّا يتطلبه العصر وما يواجهه المجتمع الجزائري من تناقضات تتماشى مع كلّ الخصائص الّتي يتميز بها عن غيره.
وتبقى الرّواية هي الملجأ الوحيد للكتّاب والمبدعين للتّعبير عن آمالهم وطموحاتهم واتجاهاتهم العلمية، النفسية و الاجتماعية و الاقتصادية.

وفي خاتمة هذا العنصر يتضح لنا أنّ الرّواية هي فن من الفنون النثرية ونوع من أنواع السّرد وما يميز هذا النوع أنّها منفتحة على كلّ الأجناس الأدبية الأخرى، إضافة إلى أنّها قد تميزت بمجموعة من العناصر سبق لنا ذكرها (المكان، الزمان، الشخصيات، الأحداث،...الخ)

كما يتضح لنا أنّ الرّواية مرت بالعديد من المراحل أثناء نشأتها وتطورها، فكانت بمثابة شهادة على الواقع، وشهادة على حضور ذات المثقف الواعي، فهي تجسد حضور المثقف ومحنته، إنّها تمثّل ثقافة العصر، باعتبارها الأكثر تعبيرا عن الواقع، فهي أول ما يتأثر بكلّ جديد حيث « تتخذ الرّواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسّر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأنّنا نجد الرّواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمية وأشكالها الصميمة»[1]، ولهذا كلّه تسعى الرّواية الجزائرية المعاصرة إلى تأسيس وقائع جديدة أو وعي جمالي جديد، استطاعت من خلاله أن تتجاوز المحلية لتلتحق بمصاف العالمية وذلك على يد جيل طموح أكدّ وجوده من خلال كتابات روائية تشربت منابع الخلق والابتكار الّتي لا تنتهي ومن أبرز هؤلاء نذكر: واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، عز الدين جلاوجي، وهي تمثّل عينة الدراسة .

سادسا . أعلام الرّواية الجزائرية المعاصرة:

لقد عرفت الرّواية الجزائرية المعاصرة طرق سرد مختلفة ومتعددة، كلّ بحسب آرائه وتوجهاته وإستراتيجيته في الكتابة الرّوائيّة، وتكمن أهمية اكتشاف هذه الأساليب أنّها تساعد على تنمية الإبداع والابتكار لدى المبدعين، وسنقدم باختصار تاريخ هؤلاء الرّوائيين الجزائريين المعاصرين (واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، عز الدين جلاوجي) أنموذجا،

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، مرجع سابق، ص 11 .

الحافل بالكثير من الإبداعات والّتي كانت نتيجة أفكار ابتكارية لديهم وتميزهم عن باقي الكتّاب بأساليب جد راقية.

1 . واسيني الأعرج :

« من مواليد 08 . 08 . 1954م، بقرية سيدي بوجنان (تلمسان)، أستاذ جامعي، روائي متحصّل على دكتوراه في الأدب، أعدّ وقدّم برنامجا تلفزيونيا بعنوان أهل الكتاب، ترجمت بعض أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها : الألمانية، والفرنسية، والإنجليزية والإيطالية، والإسبانية، من مؤلفاته الرّوائيّة (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) 1980م، (وقع الأحذية الخشنة) 1981 م، (ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش) 1982 م، (مصرع أحلام مريم الوديعة) 1984 م، (ضمير الغائب) 1990 م، (الليلة السابعة بعد الألف) 1993 م، (سيدة المقام) 1995 م، (حارسة الظلال) 1996 م (ذاكرة الماء) 1997 م، (مرايا الضرير) 1998 م، (شرفات بحر الشمال) 2001 م (نوار اللوز) 2001 م، إضافة إلى (مملكة الفراشة) 2013 م، (ليليات رمادة) 2020 م (ونحن بصدد دراستهما)، إضافة إلى مجموعة قصصية بعنوان (أسماك البرّ المتوحّش) 1986 م وله دراسات منها (اتجاهات الرّواية العربية في الجزائر)، عمل عضوا للهيئات القيادية لاتحاد الكتّاب الجزائريين في بداية التسعينيات»[1]، وسعى في كتاباته الرّوائيّة إلى تقديم إنتاج متفرّد، له لغته وشعريته الخاصّة ينصهر فيه الفنّي مع التّاريخي والسّياسي والأخلاقي والأساطيري... الخ، في شكل رمزي مقنّع بالشّعبي أو الأسطوري أو العجائبي كما رأى أنّ السائد المألوف العادي في حياة الأمة هو المسؤول عن حالة التردي الّتي وصلت إليها على شتى الصّعد، فالكتابة عنده تتشكّل من خلال لغة تستمدّ جماليتها من عديد الفنون كالرّقص، والموسيقى، والرّسم، والنّحت... وغيرها، فهذه الأخيرة هي المشكّلة للغة إبداعية تجاوزت اللغة العادية، هدفه بذلك هو إرساء قواعد الخرق والتمرد للرّواية في الجزائر كما عمل على تلبية ذائقة جديدة استجابة لمطالب روحية، وفكرية، وجمالية لمرحلة لها خصوصيتها في الحياة العربية بعامة، والجزائرية بخاصة، وقد استنبطنا هذه الملاحظات من

[1] رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، السعودية، د.ط، 2003 م، ص 29 .

خلال إطلاعنا للعديد من أعماله الرّوائيّة السابقة، فكانت بمثابة خلفية لنا ونقطة بداية في حديثنا عن الكتابة الواسينية.

2 . أحلام مستغانمي :

« من مواليد 13 . 04 . 1953 م بتونس، شاعرة وروائية، لها حضور أدبي قوي في السّاحة الأدبية، تحصّلت على جائزة نجيب محفوظ بالقاهرة، وأشرفت في الجزائر على جائزة مالك حدّاد من مؤلّفاتها (على مرفأ الأيام) 1972 م، (الكتابة في لحظة عري) 1976 م (أكاذيب سمكة) مقالات، (ذاكرة الجسد) 1992 م، (فوضى الحواس) »[1]، ومن مؤلفاتها أيضا : « (عابر سرير) 2003 م، (قلوبهم معنا وقنابلهم علينا) 2009 م،(الأسود يليق بك) 2012 م، إضافة إلى(نسيان. كوم) 2009 م، و(شهيا كفراق) 2018 م (ونحن بصدد دراستهما)، حتّى أنّها اعتبرت أوّل امرأة جزائرية، تكتب رواياتها باللغة العربية و أوّل كاتبة عربية معاصرة، تباع ملايين النّسخ من أعمالها مهيمنة على قائمة المبيعات للكتب لسنوات في لبنان والأردن، سوريا وتونس، والإمارات العربية المتحدة » [2]، كما أنّها عرفت بنشاطها الأدبي والإذاعي ما خلق لها الشهرة، فقد كانت تعدّ برنامجا إذاعيا تحت عنوان "همسات" بالقناة الأولى يبث في ساعة متأخرة من المساء وقد لاقى نجاحًا كبيرًا تجاوز الحدود الجزائرية إلى دول المغرب، فالخبرات الّتي اكتسبتها كونت منظورها الثقافي فهي من الكاتبات اللّواتي، كن ومازلن، ذوات ريادة في ربط أحداث روايتهن بالواقع السياسي، بل هي تحفظ صورًا تمّ أخذها منه، محاولة بذلك أن تفرغ بعضا من ذاتها المتألمة، الآملة عبر أحرف رواياتها والّتي تميزت بتوظيف النصوص والمقابلات واللوحات الفنية، والموسيقى والأفلام السينمائية، والمقولات الغربية الّتي شكلت مع بعضها نسيجا روائيا مثّل جزءًا من تكوين شخصيتها الرّوائيّة الاجتماعي والتاريخي والسياسي والفكري المرتبط أساسا بالغرب فعبرت عن رؤاها ووجهات نظرها، ويرجع الاهتمام الكبير برواياتها إلى خوضها في مأساة الإنسان وأحلامه البائسة، وهي مميزات معروفة عن الكتابة المستغانمية دون غيرها.

3. عز الدين جلاوجي

[1] رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، مرجع سابق، ص 256 .

[2] ينظر : عن الأديبة أحلام مستغانمي Ecrivain www.facebook.com

عز الدين جلاوجي من مواليد 1962 م بمدينة سطيف الجزائرية، يعدّ أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر، درس القانون والأدب وتخصص في دراسته العليا في المسرح الشعري المغاربي عمل أستاذًا للأدب العربي، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية فهو عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية وعضو لمكتبها الوطني منذ 1990 م، ثم عضو اتحاد الكتّاب الجزائري لسنة (2002م . 2003 م)، أسس وأشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية والّتي من بينها ملتقى الشباب الأول والثاني (1996م، 1997 م) وملتقى المرأة والإبداع في الجزائر لسنة 2000 م كذلك أشرف على ملتقى أدب الأطفال بالجزائر عام 2001 م وغيره من الملتقيات، شارك في ندوة الأمانة العامة لإتحاد الأدباء العرب بتونس في جانفي 2003م ومؤتمر اتحاد الأدباء والكتّاب العرب في ديسمبر 2003م، كما قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية منها: بيان الكتب الإماراتية الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي... وغيرها [1]، كما ألّف عز الدين جلاوجي العديد من المؤلفات في مجال الدراسات النقدية منها كتاب بعنوان (النص المسرحي في الأدب الجزائري) و كتاب آخر بعنوان (شطحات في عرس عازف الناي)... وغيرهم من الكتب ليبدع في مجال الرّوايات ويصدر له رواية (سرادق الحلم والفجيعة) 2000 م، (الفراشات والغيلان) 2000 م، (رأس المحنة) 2001 م، إضافة إلى رواية (الرماد الّذي غسل الماء) 2005م [2]، (ونحن بصدد دراستها)، تميزت روايات عز الدين جلاوجي بشكل كبير على الرجوع بالذات وبالذاكرة إلى الوراء معتمدة بذلك على لغة شاعرية، تركز أغلبها على فكرة المثقف ووضعيته في وطنه، كما تطرح قضايا على شكل توقعات وتنبؤات لما ستؤول إليه الأحداث المستقبلية وهو سر إقبال المتلقي الواعي بدرجة كبيرة على رواياته، والّتي تطمح إلى التغيير وتحسين وضع البلاد إلى الأفضل.

[1] الموقع الإلكتروني : 35 : 18 26 / 03 / 2019 www.diwwanalarab.com

[2] المرجع نفسه www.diwwanalarab.com

اعتمادا على ما سبق نجد أنّ الجانب المشترك عند الرّوائيين الثلاث (واسيني الأعرج أحلام مستغانمي، عز الدين جلاوجي) يكمن في بحثهم الدائم والمستمر عن آليات وتقنيات السّرد الرّوائي الجديد في الرّواية الجزائرية المعاصرة، إذ تبنوا العديد من المظاهر الجمالية فيها، كما حددوا مجموعة من الآليات الّتي تدخل في إطار التّحول الّذي يطرأ على أنماط وأساليب السّرد بغية مواكبة مستجدات العصر وتطوراته، ومرافقة الأدب بصفة عامة لعجلة التطور التكنولوجي الراهن، لأنّ البعد أو التخلي عن مثل هذه التطورات يمثّل انعزالا للأدب وبالتالي خروجه عن دائرة التأثير في القارئ المعاصر، فكان فضاء الابتكار مرتبطا بالنماذج الرّوائيّة المختارة (مملكة الفراشة، ليليات رمادة، نسيان. كوم، شهيّا كفراق، الرماد الّذي غسل الماء).

الفصل الأول: ماهية فضاء الابتكار

- **أولا . مفهوم الفضاء**
- **ثانيا . إشكالية الفضاء**
- **ثالثا . الفرق بين الفضاء والمكان**
- **رابعا . أهمية الفضاء الرّوائي**
- **خامسا . مفهوم الابتكار**
- **سادسا . الابتكار الفنّي من منظور توفيق الحكيم**
- **سابعا . الابتكار والتّجريب الرّوائي**
- **ثامنا . الجوانب الابتكارية في الرّواية المعاصرة**

تمهيد :

توقفنا في مدخل البحث عند نقطة مهمة شكلت ظاهرة في النصوص الرّوائية الجزائرية المعاصرة، وهي خوض الرّواية واعتناقها لفضاء الابتكار، ولفهم المعنى المحدد والدقيق لهذا المصطلح (فضاء الابتكار)، وجب علينا التمعن في اللفظتين (الفضاء) و(الابتكار) من الناحية اللغوية والاصطلاحية :

أولا . مفهوم الفضاء:

يعدّ الفضاء من أهم البنيات الداخلية الّتي لا يخلو منها الخطاب الرّوائي، فهو واحد من المصطلحات الّتي شكلت جدلا واسعا داخل الأوساط النقدية الحديثة والمعاصرة كونه عنصر فعّال يعمل على تأطير أحداث النص الرّوائي، وباعتباره الإطار الّذي تنطلق منه الأحداث فقد ولج هذا الأخير إلى عالم الأدب بقطبيه شعر ونثر، فقد أصبح محل اهتمام في الرّواية العربية المعاصرة، وحتى نتوصل إلى جمالية الفضاء لابد أن نتوقف عند المفهوم اللغوي والاصطلاحي له.

1 . لغة:

لقد ذكرت المعاجم العربية لفظة الفضاء كما يلي:

« ما اتسع من الأرض الخالي من الأرض وما بين السماوات والأرض ج أفضية ».[1]

ويقول ابن منظور « الفضاء، المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوًا فهو فاض وأفضى فلان أي وصل إليه، وأوصله أنّه صار في فرجته وفضائه وحيزه »[2]

ويذكر أيضا في مادة فضا ما نصه « الفضاء، المكان الواسع من الأرض (...) والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض ... الفضاء ما استوى من الأرض واتسع قال : والصحراء فضاء »[3] ، ومن التعاريف السابقة نجد أنّ الفضاء في مفهومه اللغوي يدّل على معنى الفراغ والحيّز والاتساع، كما ندرك أنّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان وهذا ما سنؤكده في المفهوم الاصطلاحي .

---

[1] المعجم الوجيز (الميسر)، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط 1، 1993 م، ص 398 .

[2] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص180 .

[3] المصدر نفسه، ص 122 .

2 . اصطلاحا :

يقدّم الدكتور حميد لحميداني تصورا للفضاء بقوله « هو أوسع وأشمل من المكان، أي أنّه مجموع الأمكنة الّتي تقوم عليها الحركة الرّوائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك الّتي تمّ تصورها بشكل مباشر، أم تلك الّتي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية »[1]، يتضح لنا من قول الناقد أنّ لكلّ رواية فضاؤها الّذي يميزها ويحددها في ذهن القارئ، وهذا ما أراده لحميداني في محاولة تمييزه بين الفضاء والمكان .

كما « يكون إحساس المبدع والفنان دون غيره بالفضاء إحساسا عميقا من هنا كانت علاقة الفضاء بالأدب وطيدة، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الرّوائيّة على وجه الخصوص، إذ لا يخلو أي عمل من استحضار هذا المكون الّذي يعتبر السند الأساسي له والملفوظ الرئيسي المشكل لنسيجه إنّه إحدى هوياته الّتي لا يمكن إغفالها أو اختزالها وإلّا عدّ العمل ناقصا مبتورا »[2]

كذلك نجد الباحث حسن نجمي من الّذين تبنوا المصطلح حيث يرى أنّ الفضاء الرّوائي ليس مجرد تقنية أو تتمة أو إطار للفعل الرّوائي بل هو المادة الجوهرية للكتابة الرّوائية ثم يقرّ بأنّ أي إلغاء له إنّما هو قمع لهوية الخطاب الرّوائي[3].

فالفضاء بذلك يوحي باتساع في القراءة الرّوائيّة، فهو يشمل مجمل حركة عناصر السّرد في الرّواية إلى درجة أنّه أصبح شريكا في صناعة تفاصيل الحدث والمعنى، وكما هو متداول أنّه ليس شيئا ملموسا، بل هو تصوّر ذهني وفراغ يتخلل كلّ الموجودات المادية، فلا يوجد حدود واضحة ونهائية لتأويلاته إلا أنّ تعريف الفضاء الرّوائي يبقى كمصطلح نقدي حديث بما أنّنا نجد (أنّ الدراسات الموجودة حول هذا المصطلح لا تقدم مفهوما واحدا له)[4] .

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق ، ص64

[2] نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة الآداب للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع 6، جانفي 2010 م، ص 03 .

[3] حسن نجمي، شعرية الخطاب السّردي، دار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2000 م، ص 59

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق ، ص53 .

وانطلاقا ممّا سبق حول تحديد مفهوم الفضاء نجد أنّ البحث في مفهومه تجلى وانعكس في طريق شائك ضبابي المعالم، فهذا المصطلح يعدّ من المصطلحات الغامضة الّتي لا تقف على تصور معين، ولكن على العموم يمكننا أن نتبنى تعريفا للفضاء على أساس أنّه يشتمل على جميع مظاهر الرّواية المكتوبة والمرئية، الداخلية والخارجية فجميعها تساهم في بناء فضاء الرّواية .

وقد حظي هذا المصطلح بالاهتمام الكبير في مجال الدراسات النّقدية والأدبيّة سواء من طرف النّقاد الغرب أم العرب، وذلك من خلال عنصر المكان، غير أنّنا في دراستنا هذه نفصل المصطلح عن جميع الدراسات والأحكام النظريّة المركزة على ارتباط الفضاء بمفهوم المكان لا غير، وهذا لا يمنع أن نقدّم لمحة ولو بسيطة حولها، بالرغم أنّنا سنتعامل مع الفضاء كونه المجال الواسع والمساحة الرّحبة والشاسعة فقط .

ثانيا . إشكالية الفضاء :

1 . الفضاء في الخطاب النقدي الغربي:

لقد اهتم الغرب بدراسة الفضاء في الرّواية ولعل من أهم الدراسات الّتي اعتنت به الدراسة الّتي قام بها يوري لوتمان في كتابه (بنية النص الفني) 1973 م، إضافة إلى ذلك نجد أيضا الناقدة جوليا كريستيفا الّتي عدّت ضمن الأوائل الّذين نظروا إلى مفهوم الفضاء، إذ تطرقت إلى الفضاء كرؤية في كتابها (نص الرّواية) ضمن مبحث الفضاء النصي، فتقول في ذلك: فضاء الرّواية هو فضاء الرؤية PRESPECTIVE وقد صنفته إلى تقسيمات وتصنيفات مختلفة وعديدة .

كما اعتبر الناقد الفرنسي جيرار جنيت الفضاء الرّوائي من القضايا النقدية المعقدة في الماضي والحاضر، ولقد أشار إلى أهمية الجانب الشعري (LETATPOETIQUE) في مقاربة الفضاء الرّوائي، أمّا يوري لوتمان تكمن جهوده في التركيز على الفضاء المكاني وعلاقته بالفرد والجماعة مشيرا إلى وجود « دوائر متراكزة تتسع من حيز يمارس

فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها »[1].

فمن خلال بحثه الموسوم بمشكلة المكان الفني تحدث عنه بوصفه الإطار الفني الّذي تدور فيه الأحداث « فإذا كان الباحثون قد كتبوا كثيرا حول وظيفة الديكور أو الوصف فإنّ معرفتنا تظل ضئيلة، في الوقت الراهن بتشكيل الفضاء المكاني الّذي تجري فيه الحكاية سواء أكان المكان واقعيا محسوما أو كان مجرد حلم أو رؤية، [...] فإنّ النقد بصفة عامة لم يوجه اهتمامه إلى الطريق الّتي تقدم بها الرّواية واقع الإنسان أمام محيطه المادي »[2]

كما يظهر لنا أنّ بعض الدارسين والباحثين منهم من أهملوا هذا العنصر الّذي لا يمكن الاستغناء عنه، فالفضاء هو الإطار الّذي تجري فيه الأحداث الرّوائية، لذا فإنّ أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في الخطاب الرّوائي هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي وضمنه الخطاب الرّوائي، حيث ارتأت الترجمات حول هذا المصطلح إلى « أنّ الخلط بين مصطلح الفضاء والمكان بدأ في الخطاب النقدي العربي من هذه الترجمة الّتي عربت الفضاء (espace) بالمكان »[3]

2 . الفضاء في الخطاب النقدي العربي :

أمّا في الدراسات العربية فقد مثّل الفضاء الرّوائي، حضورا ملتبسا في أغلب الأحيان وقد جسد هذا الالتباس تعدد المناهج والرؤى[4]، فمن خلال الترجمات اكتسب هذا المصطلح تصورات لعلها تكون بداية لجهود النقاد العرب الّذين تناولوا في دراساتهم هذه المصطلحات منها المكان، الفضاء، الحيز، فرغم التداخل المشار إليه إلّا أنّ « الفضاء

[1] ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني (جماليات المكان) ، تر : سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1988 م، ص 60 .

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990 م، ص25،26

[3] ينظر : جمال محناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970 م، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، إشراف أ. د العربي دحو، جامعة باتنة، 2008 م، ص 15

4 محمد علي البنداق، الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد (المواصفات، المكونات، الوظائف)، مجلة الجامعة، ع 15، م ج 3 2013 م، ص 5 .

بالأساس يكون مكانا لمجرى الأحداث وكلّ عنصر يتموقع فيه يبدي حركية هي بصورة باطنية »[1]، حيث نجد الناقد حميد لحميداني يرى « ... أنّ مصطلح المكان / الفضاء من مكونات الخطاب الرّوائي وفي معرض تعريفه بالفضاء الحكي يذهب إلى أنّ الدراسات لم تقدم مفهوما واحد للفضاء ولذلك فهو عبارة عن مجموعة آراء مختلفة يحصرها في نقاط أساسية تتوزع على الفضاء كمعادل للمكان والفضاء النصي والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور وعندما نعود إلى العنصر الأول نجده يحصره في تصور خاص بالمكان حيث يفهم في هذا التصور على أنّه الحيز المكاني ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي »[2]، وفي نفس الصدد نجد الناقد حسن البحراوي « يختار دراسة المكان باعتباره عنصرا حكائيا ويرى كذلك أنّ الفضاء مكون أساسي وهكذا يظلّ يجمع بين المصطلحين دون تمييز أحدهما عن الآخر إلّا في حدود التعريفات والشواهد حيث ارتبط عنده المكان بالفضاء»[3]، وكذا سيزا قاسم وعبد المالك مرتاض الّذي يورد في كتابه نظرية الرّواية مصطلحا آخر هو الحيز .

واستنادا إلى ما سبق نجد أنّ « .. الفضاء في الرّواية هو أوسع، وأشمل من المكان إنّه مجموع الأمكنة الّتي تقوم عليها الحركة الرّوائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك الّتي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك الّتي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية »[4]، « فإذا الفضاء هو مجموعة الأمكنة الرّوائية وإطارها المتحرك »[5] أي تتضمن الرّواية كلّ الأحداث والشخصيات والأدوار الّتي تدور ضمن هذه الأمكنة لتشكل لنا في مجملها ما يعرف بالفضاء الرّوائي .

ثالثا . الفرق بين الفضاء والمكان :

1 المرجع نفسه ، ص 6، 7 .

[2] محمد علي البنداق، الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد(المواصفات، المكونات، الوظائف)، مرجع سابق، ص8

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 26 .

4 حميد لحميداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق ، ص64 .

5 مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السّرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018 م، ص 76 .

يعدّ الفضاء من أهم المكونات السّردية فهو الوعاء الّذي يحوي عناصر البنية السّردية وأهميته لا تقل عن المكونات السّردية الأخرى، بل قد يزيد عليها أهمية وقيمة باعتباره الأوسع والأشمل، وإذا أردنا أن نميز بين المصطلحين الفضاء والمكان وجب علينا الرجوع لبعض التعريفات لدى العديد من النقاد بغرض التوضيح، حيث نلحظ أنّ مصطلح الفضاء معادل لمصطلح المكان لدى هنري ميتران، فهو الّذي يؤسس الحكي لأنّه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة [1]، وكلّا المصطلحين (الفضاء والمكان) مرتبطان ببعضهما ولا يمكن التفريق بينهما بالرغم من اختلاف مفهوميهما « فالمكان الرّوائي حين يطلق من أي قيد يدّل على المكان داخل الرّواية سواء أكان مكان واحد أم أمكنة عدّة، ولكنّنا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء نعني التمييز بين مفهوميهما فإنّنا نقصد بالمكان المكان الرّوائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الرّوائي أمكنة الرّواية جميعا، بيدا أنّ دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرّواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث الّتي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات النظر فيها »[2]، وهناك مفاهيم أخرى تختلف اختلافا بيّنا ويعود ذلك إلى الزوايا الّتي نظر إليها النقاد بالخصوص في الفضاء الرّوائي الّذي عمد الدارسون إلى تقسيمه عبر ثلاثة أقسام رئيسية هي الفضاء الجغرافي الّذي يبرز المكان بوصفه إطار جغرافي للحدث الرّوائي والفضاء الدلالي الّذي ترتبط دلالته برؤية الكاتب إضافة إلى الفضاء النصي، الّذي يهتم بتشكيل النص الطباعي .[3]

أمّا الشاعر المغربي محمد بنيس فيستخلص أنّه لا وجود للفضاء من غير المكان ويعبر عن ذلك قائلا: « نستخلص أنّ المكان منفصل عن الفضاء وأنّه سبب في وضع الفضاء؛ أي أنّ الفضاء في حاجة على الدوام للمكان »[4]، ما يميز آراء النقاد حول

1 حميد لحميداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق، ص 65

2 سمر روحي الفيصل، الرّواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د . ط، 2003 م، ص 71 .

3 نعمة خالد، الفضاء الفلسطيني الهوية والذات (فلسطين)، الملتقى الدولي حول السّرديات أسئلة الهوية في الخطاب السّردي، د. ب، د . س، د . ع، ص 44.

4 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مجلة العربية، ج 3،الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر ، د . ط، 2015 م ، ص 115

الفصل بين الفضاء والمكان هو اختلاف الطرح وتباين الرؤى خاصة ما تخللها من دراسات متعلقة بمفهوم الفضاء والفرق بينه وبين مصطلح المكان، وبما أنّ المكان أصبح عنصرا مهما من عناصر السّرد الرّوائي وذلك لأنّه ليس المكون للفضاء فحسب، فمن خلاله تدور الأحداث وتتحرك عبره الشخصيات، كما أنّه « يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي على كلّ العناصر الرّوائية بما فيها الأحداث والشخصيات وإذا كان الدارسون العرب يفضلون مصطلح المكان ويرتضونه عنوانا لدراساتهم على حساب الفضاء »[1]، فإنّنا نود أن نوضح ونلخص أهم الفروق بين المصطلحين (الفضاء والمكان) في ما يلي:

- يتميز الفضاء في الرّواية بأنّه شاسع وشامل لكلّ مكونات الرّواية، فهو يخدم الرّوائي كونه لا يخضع لحواجز ولا يعرف حدود، فريد من نوعه عبر خاصيتي الاتساع والانفتاح الشاسع للنص الرّوائي.
- يتميز المكان في الرّواية بأنّه ذو حدود تنبني على أساسها خلفية تشكل الأحداث الرّوائيّة، فهو عنصر محدد في العمل الرّوائي ولا يمكنه أن يغطي بقية العناصر.

وتأسيسا على ذلك نرى أنّ المكان هو أحد أجزاء الرّواية والفضاء يشمل مختلف مكوناتها وهو أوسع وأشمل، وبالتالي يصبح المكان متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الرّوائي ومكونا جوهريا من مكوناته « فمن خلال دراسات نقدية حديثة استطاع الفضاء الرّوائي أن يكون مكونا أساسيا في الآلة الحكائية ورفع بذلك اللبس الحاصل في علاقة الفضاء النصي والفضاء المكاني والفضاء الواقعي »[2]، حيث أنّ « الاهتمام بالمكان في الرّواية هو اهتمام بالجانب الحكائي في المكان ومدى مساهمته في تحقيق المظهر التخيلي في العالم الرّوائي »[3]، أمّا الفضاء في عالم الرّواية فأصبح موجها أساسيا في تحديد الأشكال السّردية الّتي تنحل بدورها في المكان الرّوائي لتصل إلى تطور نسبي ملحوظ، فبعد تصورنا للفضاء يقال إنّ « حضور الفضاء لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث والوقائع الحكائية أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية بل الفضاء كوعي عميق

1 نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص 7 .

[2] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مرجع سابق ، ص 102 .

[3] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني (جماليات المكان) ، مرجع سابق ، ص 59

بالكتابة جماليا وتكوينيا، الفضاء كمشكل ومعنى، الفضاء كذاكرة وهوية ووجود، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجي »[1] بمعنى أنّه يمكننا أن نتصور الفضاء في النص الأدبي ما استخلص من المكان، فله في الرّواية أهمية كبيرة ليس لأنّه عنصر من العناصر الفنّية أو باعتباره المكان الّذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات فحسب، بل لأنّه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كلّ العناصر الرّوائية .

كما أنّ للفضاء الرّوائي فضاءات تتجاوز الواقع الخارجي، تصنفه اللغة لانقياد أغراض التخيل الرّوائي وحاجاته، ولقد تطرق الناقد ياسين النصير إلى مفهوم الفضاء والمكان مبينا أن الفضاء مطلق وعام وشامل تستحم فيه كلّ الكائنات أما المكان فهو جزء أو منطقة أو بقعة في هذا الفضاء حيث يقيم الرّوائي عليه خيمته ويستحضر شخوص روايته وأحداثها من داخل بنيته [2]، ويقول الناقد حسن بحراوي : « يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر الّتي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء »[3]، ما يحيلنا إلى أنّ تشكيل البناء الرّوائي يتضح بصورة الفضاء ضمن البنية الرّوائية، حيث قيل إنّ « المكان هو جسد الفضاء والفضاء هو روحه المحركة أي أنّ الفضاء هو الروح المحركة للمكان فتجعل له خصوصية معنية لذلك [...] أي (الفضاء الحكائي) ذلك أنّ عملية الحكي تقترن بالفضاء كأهم عنصر من عناصر النص الرّوائي »[4].

ولهذا يكون للفضاء أهمية قصوى في التأثير على المتلقي من ناحية الأحاسيس والانفعالات، أمّا بالنسبة للرّوائي فتبرز أهميته وتتحدد قيمته من خلال وعيه واستيعابه له

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2000 م ، ص 12 .

[2] ملتقى القاهرة للإبداع، يناقش أهمية المكان في الرّواية العربية ودور المؤثر في حياة أبطالها، تم نشره في فبراير 2008 م 10 :00 صباحا على الرابط : http ://alghad.com

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 32 .

[4] سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، أطروحة دكتوراه، أدب حديث، جامعة سطيف، الجزائر، 2013 م، ص 120، 126 .

فعند حسن انتقائه واختياره للفضاء المناسب لنصه الرّوائي، يسمح ذلك بخلق فضاء روائي منسجم ومتناسق ومتماسك مع بعضه.

رابعا . أهمية الفضاء الرّوائي :

كما أنّ جلّ الأبحاث الّتي بنيت في دراسات الرّواية شكلت مكانة إلى مكون الفضاء، فقد بينت هذه الأبحاث الدراسية مدى تقصيرهم له، فتناول بعض النقاد والباحثين مختلف الدراسات حول أهميته في الرّوايات الجديدة المعاصرة وخصوصا في علاقته الوطيدة بالمكان حيث إنّ الفضاء يتأسس دائما من خلال تلك الإشارات المقتضية للمكان والّتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السّرد ذاته ولعل هذه المسألة تؤكد لنا أهمية التمييز النسبي الّتي حاولنا أن نقيمه بين المكان والفضاء [1].

فالفضاء أصبح له أهمية كبيرة في العمل الرّوائي فهو يحتوي كلّ العناصر الرّوائية من أحداث وشخصيات، كما يعدّ بمثابة الأرضية الّتي تتفاعل فيها الأحداث والشخصيات وفضلا عن ذلك فإنّ كتابات الناقد الألماني هنري ميتران أسهمت إلى حد ما في تقريب الأسس الجمالية لمصطلح الفضاء باعتباره مصطلحا نقديا قد يكتفي في توظيفه لمعالجة الأعمال السّردية [2]، إضافة إلى ذلك نجد أنّ سعيد يقطين يجاري حميد لحميداني في تمييزه بين المصطلحيين (الفضاء والمكان) حيث يقول: « إنّ الفضاء أهم من المكان لأنّه يشير إلى ماهو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي وإن كان أساسه أنّه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والجسد لمعانقة التخيلي والذهني ومختلف الصور تتسع لها مقولة الفضاء »[3]، الأمر الّذي يقضي أنّ « .. فضاء الرّواية هو ما يجعل الأحداث تقع في العديد من الأمكنة الّتي تنتظم داخل الفضاء الرّوائي لذا يجب التمييز بين " الفضاء "و"المكان "، فالمكان في الرّواية هو وحدة صغرى ومن مجموع الأماكن الّتي تحضر في الرّواية يتشكل فضاؤها »[4].

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق، ص 67 .

[2] ينظر: فيصل الأحمر، معجم السميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010 م، ص 123 .

[3] زوزو نصيرة، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 16 .

[4] محمد عز الدين التازي، الرّواية والفضاء الرّوائي، مداخلة مقدمة لندوة الرّواية العربية، رابطة أدب الجنوب، أغادير، المغرب، 27 . 30 ماي، 2011 م، ص 43.

وبناء على ذلك نرى أنّ الفضاء لا يرتبط بالزمان والمكان فحسب على الرغم من تلازمهما الوثيق، إذ لا يوجد زمان بلا مكان، ولا مكان بلا زمان بل يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائيّة الأخرى للسّرد كالشخصيّات والأحداث والرؤى السّرديّة [1] بمعنى أنّ الفضاء يشكّل نواة العمل الرّوائي وهو الحيز الشامل والمحيط بين جميع العناصر السّرديّة، كما يحتوي العلاقات المرتبطة فيما بينها فيمكن أن يظهر ويتشكل على هيئات متعددة ومختلفة ، فلكلّ باحث زاوية رؤية خاصة به يحدد على أساسها مفهوم الفضاء وتجلياته في النص الرّوائي وفق معطيات علمية تضبطه وتحدده، ونحن في هذه الدراسة سنعالجه انطلاقا من كونه فضاء نصي يجسد الشكل الطباعي للرّواية وفضاء رقمي تسبح فيه الرّواية على مستوى الشكل والمضمون على أساس أنّ:

عصرنا الحالي مرتبط بالثورة التكنولوجية، حيث سيطرت الحواسيب ووسائل التواصل الاجتماعي وعلى رأسها الفيسبوك في جميع مجريات حياة الإنسان، فأصبح لزاما على الرّواية أن تمارس دورها المرتبط بالإنسان في تعبيره عن دواخله وفكره وطموحاته ومشاعره، وفق هذا الفضاء الرقمي، وإن انفصلت عنه أو انقطعت تصبح غير صالحة لنقل همومه ومعالجة قضاياه أو البحث عن حلول مناسبة لواقعه حيث أنّنا نعيش « عصر يحقّ تسميته بعصر الحاسوب، من دون منازع . بشيء من التوسع والدقة في قولنا عصر المعلومات والاتصالات والبرمجيات والانترنت أو عصر الالكترونيات والفضائيات والرقميات ... فالحاسوب هو جزء لا يتجزأ من اتصالنا وانفعالنا وانتقالنا . وهو مستودع معلوماتنا وأسرارنا، وهو ممثّلنا عبر المسافات الشاسعة وهو أداة التعريف بنا، والكتابة لنا وهو أيضا مسلينا وأداة إطلاعنا واستطلاعنا .. وهو آلة الكتابة والقراءة وآلة الوصف والتحليل والدرس والشرح والتأويل . و فوق ذلك كلّه ؛ أداة العرض والتمثيل . إنّه يكفيه أنّه الحاسوب »[2]، بمعنى أنّ الزخم التكنولوجي أثّر في حياتنا الاجتماعية أيما تأثير فانعكس بشكل جلّي على ممارساتنا الحياتية و إبداعاتنا الفنية .

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، مرجع سابق ، ص 26 .

[2] علي محمد رحومة، علم الاجتماع الآلي : مقاربة في علم الاجتماع العربي والاتصال عبر الحاسوب، سلسلة عالم المعرفة ، ع 447، يناير 2008 م، الكويت، ص 25، 26 .

وقد طرح سعيد يقطين نفس القضية في كتابه المشترك مع فيصل درّاج " آفاق نقد عربيّ معاصر" قائلا: « لقد تطور مفهوم الأدب، وأعطته الوسائط المتفاعلة دلالات جديدة جعلته يتعدى البعد اللفظي إلى أبعاد متعددة الأبعاد (الصوت، الصورة، الحركة إلى جانب اللفظ) فهل نحن أمام تجلّ جديد للأدب يتجاوز المظهر الكتابي، ويعانق المظهر الالكتروني ؟ وهل يتداخل إنتاج أدب الغد مع الفنون البصرية (التشكيل، الفيديو السينما) ويصبح جزءًا من فن أعم وأشمل يقوم على التفاعل بين الفنون والوسائط ؟ أم أنّ الأدب سينعزل عن هذه الفعاليات ويحافظ على وجوده التقليدي بينما تتحول فنون أخرى لتحتل الصدارة ؟ »[1]، وقد سبق وأن أجبنا عن هذا السؤال في أنّ الأدب بصفة عامة لا يمكنه أن ينعزل عن التكنولوجيا، والأمر نفسه بالنسبة للرّواية ولهذا وجب أن يكون الإبداع الأدبي لصيقا بالتكنولوجيا؛ لأنّها مرتبطة بالإنسان أشدّ ارتباط، وانعزاله عنها بمثابة قطع الروابط بينه وبين الإنسان، وبذلك يكون الأدب قد فقد أسمى غاياته وأرقى رسالاته .

وباعتبار الفضاء شاملا ولا يقتصر على مظهر واحد في الرّواية فإنّه يتجلى في عدّة عناصر تتشاكل وتترابط فيما بينها لتبينه على أساس أنّه يتمثّل في كلّ العناصر حسب الناقد حميد لحميداني وهذه العناصر ممثلة في : الفضاء الدلالي، الفضاء الجغرافي الفضاء كمنظور أو كرؤيا، الفضاء النّصي، إضافة إلى الفضاء الرقمي (الّذي أضفته إلى العناصر سابقة الذكر لأنّه يتناسب مع الموضوع ومدونات الدراسة) وعليه يمكن أن نقدم لمحة موجزة عن كلّ عنصر كما يلي:

1 . الفضاء الدلالي:

وهو ما يعرّفه بعض النقاد بـ " اسم المظهر الخلفي للرّواية " أو " المظهر الغير مباشر" فـ« لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها، بطريقة بسيطة إلّا نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين فتقول البلاغة عن أحدهم بأنّه حقيقي، وعن الآخر بأنّه مجازي. وهنالك

[1] سعيد يقطين، فيصل درّاج، آفاق نقد عربي معاصر . من سلسلة حوارات لقرن جديد . دار الفكر المعاصر، دمشق ، سوريا، ط1، 2003 م، ص 73

إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي »[1] فالفضاء الدلالي يعنى بدراسة الصور الدلالية وأبعادها في النص.

2 . الفضاء الجغرافي:

الفضاء الجغرافي وهو موازي لمفهوم المكان، ويعتبر بمثابة أحد العناصر المهمة في الفضاء ضمن العناصر الأخرى المشكلة للنص الرّوائي و « يولد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الّذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحركون فيه »[2]، فالمكان هو ذاك الحيز الفضائي الّذي تقع فيه أحداث الرّواية [3] ويمكن النظر إليه من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة الّتي يتم من خلالها النظر في عالم الرّواية والوقوف على مدلولاته ومراميه [4]، أمّا حسن بحراوي فيرى أنّ « المكان الرّوائي هو الّذي يستقطب اهتمام الكاتب وذلك لأنّ تعيين المكان في الرّواية هو البؤرة الضرورية الّتي تدعم الحكي وتنهض به في كلّ عمل تخيلي »[5] .

ويعدّ الفرنسي غاستون باشلار أول من تفطن إلى قيمة المكان في العمل الرّوائي الغربي من خلال كتابه " شعرية الفضاء "، وهو الكتاب الّذي لفت انتباه الدارسين إلى قيمة المكان وذلك بدراسته « للقيم الرمزية المرتبطة بالمناظر الّتي تتاح لرؤية السّارد أو الشخصيّات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف أو في الأماكن المغلقة أو في الأماكن المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، [...] وغيرها من التعارضات الّتي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا »[6].

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد وإنّما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسّرد كالشخصيّات والأحداث

[1] المرجع نفسه ، ص 60 .

[2] سعيد يقطين، فيصل درّاج، آفاق نقد عربي معاصر، مرجع سابق، ص 60 .

[3] ينظر : لونيس بن علي، الفضاء السّردي في الرواية الجزائرية : رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا، مقاربة بنيوية . سردية ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015 م، ص 19

[4] ينظر : إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010 م، ص 131 .

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصية)، مرجع سابق ، ص 29 .

[6] المرجع نفسه ، ص 25 .

والرؤى السردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات الّتي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الّذي ينهض به الفضاء الرّوائي داخل السّرد [1].

3 . الفضاء كمنظور أو كرؤيا:

إنّ الفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للرّاوي أو الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الرّوائي بواسطة [2] . حيث إنّ عالم الرّواية هنا بما فيه من أبطال وأشياء، يبدو مرتبطا بمحركات خفية يترأسها السّارد (الرّوائي) وفق نظام معلوم . فهو على هذا الأساس يشكل ما يسمى أو يعرّف بزاوية رؤية الرّاوي الّتي يخضع لها السّرد، وهو عنصر أساسي مرتبط بموضوع السّرد الرّوائي.

4 . الفضاء النصي:

يعتبر الفضاء النصي أحد مكونات الفضاء في الرّواية، فـ « هو الحيز الّذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق . وتشمل كذلك: تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغيرات حروف الطباعة »[3] فالتأثيرات الطباعية للرّواية أو العمل الإبداعي تشكل فضاء آخر، ومن الّذين اهتموا بهذا المجال اهتماما كبيرا وأحاطوه بالدراسة نجد ميشال بوتور حيث يرى بأنّ « الكتاب كما نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج : طول السطر وعلو الصفحة »[4]، وعلى أساس ما قيل يعدّ الفضاء النصي هو كلّ ما يتعلق ويرتبط بالجانب الطباعي وما تشكله الرّوايات من تراصف حروفها وحضورها البصري أمام عيني القارئ، حيث أنّنا ـ على سبيل المثال ـ حين نرى صورًا أو كلمات أو فضاءات بيضاء في الصفحة، كلّ هذا سيرسل إشارات فكرية لدينا، إشارات قد تختلف من متلقٍ لآخر، ولكنّها كانت مقصودة من مبدعها، وكلّ هذا سهلته تكنولوجيا الطباعة الحديثة [5]

---

[1] المرجع نفسه ، ص 26 .

[2] حميد لحميداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص61 .

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي، مرجع سابق ، ص73.

[4] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 3، 1986 م، ص112 .

[5] صيته علي نقادان العذبة، تأثيرات التكنولوجيا في الرّواية من الورقية إلى الحاسوبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط 1، 2015 م، ص 66 .

وقد اتضح أثرها في بعض نواحي الرّواية الجديدة وأنماطها الفكرية، كما نجد ذلك في كتاب الدكتور شكري عزيز الماضي " أنماط الرّواية العربية الجديدة "، الّذي تناول فيه بالتحليل عددًا من الرّوايات العربية الحديثة، الّتي ظهر فيها التشظي والتمرد على المألوف، والجمل القصيرة اللاهثة، واستخدام التكنيك المسرحي، وما يشبه المونتاج السينمائي، واستخدام الصور والإعلانات والمقتطفات الإخبارية [1]، فكلّ ما يدخل في تشكيل المظهر الخارجي للرّواية يكون ضمن إطار الفضاء النصي، فبصفة عامة هو عبارة عن « الفضاء الطباعي الّذي يستغله الكاتب لكتابة نصه أي المكان الّذي تشغله الكتابة على الورق وهو مكان محدود، ولا علاقة له بالمكان الّذي تتحرك فيه الشخصيّات»[2]؛ بمعنى أنّه يهتم بجغرافية الكتابة النصية على أساس أنّها طباعة مشكلة على الورق، فهو إذن كلّ ما يلتقطه المتلقي عند تمعنه في الكتاب.

إضافة إلى أنّ الفضاء النصي يجسد « الحدود الجغرافية الّتي تشغلها مستويات الكتابة النصية في الرّواية، بداية بتصميم الغلاف، مرورا بالحروف الطباعية، والعناوين وتتابع الفصول، ونهاية بالتصفيح »[3]، وعليه فإنّ هذا الفضاء يعنى بالشكل الطباعي والإخراجي والكتابي للنص السّردي، وتتجلّى أهميته في أنّه يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الرّوائي، أو الحكائي عموما.

كما أنّ ارتباط المتلقي بالسّارد يبدأ من النظرة الأولى الّتي يحمل فيها المتلقي الرّواية، حيث يبدأ مع العنوان ثمّ يتمعن في باقي الرّواية ليخرج في الأخير بقرار نهائي حول إعجابه بها أو تخليه عنها.

ومن ثمّ تنقسم دراستنا للفضاء النصي إلى قسمين :

الأوّل : حيّز الغلاف والعنوان .

---

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع355، 2008 م، ص 125، 200 .

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السّردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط 1، 2012 م، ص 429.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك، جيبولوتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية مصر، ط 1، 2002 م، ص 123 .

الثاني : حيّز الكتابة والتصفيح .

أ . حيز الغلاف والعنوان :

يهتم هذا العنصر بتصميم الغلاف، وكذلك بتركيب العنوان، ودورهما في التشكيل الدلالي، والجمالي والرّمزي للنص، حيث يعتبر الغلاف العتبة الأولى الّتي تلامس عيني القارئ، ومعها يبدأ تأثير الفضاء الورقي، فنجد « تصميم الغلاف يلعب دورا أساسيا في تشكيل البعدين الجمالي والدّلالي للنص، إذ أنّ تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ماهو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون المؤشر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنص »[1]، فنجده يتضمن أسم الكاتب حيث يعتبر من أبرز العناصر « لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إذا كان حقيقيا أو مستعارا»[2]؛ لأنّه « غالبا ما يتموضع اسم الكاتب في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدّلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكتاب »[3].

ومن ذلك يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي تدخل في تشكيل المظهر الخارجي للرّواية. كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كلّ هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جمالية فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الّذي يعطيه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، إلّا أنّه يصعب على الدوام ضبط جميع التقديرات الممكنة وردود فعل القرّاء، وكذا ربط نوعية التأثيرات الخفية الّتي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع.

كما يعدّ العنوان من أهم الأدوات المستعملة لخدمة النص، وتثمينا لروابطه الشكلية، وقيمه الجمالية، فهو الأداة الأولى « لإثارة شهية القرّاء، وقد شبّهه أحد الغربيين : بفستان المرأة

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، جيبولوتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، مرجع سابق، ص 124 .

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، دار منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 ، 2008 م، ص 63 .

[3] المرجع نفسه، ص 64 .

للوظيفة التزيينية الشاملة الّتي يقوم بها»[1]، فالعنوان أوّل ما يواجه المتلقي فهو « مجموعة العلامات اللّسانية من كلمات، وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدلّ عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، لتجذب جمهوره المستهدف »[2]

انطلاقا من هذا التعريف نستنتج عدّة وظائف للعنوان هي :

. التسمية .

. تأطير وتحديد لب النص .

. جذب انتباه القارئ .

بمعنى أنّه يمدنا بالقدرة على تفكيك النص.

إضافة إلى أنّه يقوم « بدور فعّال في تجسيد شعرية النص، وتكثيفها أو الإحالة إليها فالعنوان فضلا عن شعريته ربما شكل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صدّ ونفور ومنع »[3]، ليصبح في الأخير صاحب السلطة والأداة المتحكمة في رد فعل القارئ وعملية نقده للعمل الرّوائي .

ب . حيز الكتابة والتصفيح :

نعني بها « الحدود الّتي تشغلها الكتابة المطبوعة في مساحة أوراق الرّواية وأبعادها، وأنماط الكتابة المستخدمة من حيث الأفقية والرّأسية والتأطير ومساحات البياض والسواد في الصفحة »[4] ما يشكل لنا الرّواية في طباعتها الأنيقة الّتي تعبر بانحناءات حروفها وتغيّرها وتلونها وتمايز صفحاتها، عن سريان التكنولوجيا في وجدان المبدع الّذي لامسها وتمازج معها.

وعلى هذا الأساس نجد أنّ حيز الكتابة والتصفيح يتشكل من العناصر التالية :

. الكتابة الأفقية والرّأسية.

---

[1] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الرّوائي دراسة في الملحمة الرّوائيّة ، "مدارات الشرق" لنبيل سليمان عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط 1، 2012 م، ص 26 .

[2] عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص 67 .

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الرّوائي، دراسة في الملحمة الرّوائيّة "مدارات الشرق" لنبيل سليمان ، مرجع سابق، ص 26 .

[4] مراد عبد الرحمان مبروك، جيبولوتيكا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ، مرجع سابق، ص 154 .

. البياض .

. علامات الترقيم

. التهميش

ونقصد بالكتابة الأفقية « استغلال الصفحة بشكل عادي، بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين، إلى أقصى اليسار »[1]، وقد تمنحنا هذه الوسيلة في الكتابة « الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرّئيسي في النص الرّوائي أو القصصي »[2]

على خلاف الكتابة الرّأسية فتكون فيها « الكتابة على شكل عمود، أو عمودين، أو أكثر في الصفحة مثل طريقة كتابة الشعر العمودي والحرّ ... أمّا في الرّواية فتتمثل الرّأسية في الحوار العمودي بين الشخصيّات أو في إستيحاء بعض الأشعار، أو بعض العناوين والمقطوعات الّتي تكتب في منتصف الصفحة عموديا »[3].

ومما سبق ذكره نجد أنّ التلامس البصري مع أوراق الرّوايات الجديدة، يعطينا نظرة مفعمة بروح تشكيل جديدة، عملت على الاستفادة من تقنيات الطباعة الحاسوبيّة في إعطاء النصوص أبعادًا جديدة وآفاقًا واسعة، حيث أنّ عنصر البياض نقصد به «المساحات الخالية في صفحات الرّواية سواء كانت بين السطور أوفي نهاية فقرة، أو فصل، أو في هامش الصفحة، أو بين الكلمات في الفقرة الواحدة، أو في الجملة الواحدة شريطة أن يعبّر الملفوظ عن المحذوف، ويحلّ محل هذا الصّراع بين الكلمات أحيانا نقط متتابعة »[4]، أمّا البياض الموجود بين الفقرات والفصول فهو في الغالب يوحي بانتقالات زمانية ومكانية، كما يدّل على أبعاد إيحائية ودلالية، وقد يرمز لـ« نهاية فصل أو نقطة محدّدة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللّقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي: (***) على أنّ البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل

[1] حميد لحميداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص56

[2] المرجع نفسه ص 56

[3] مراد عبد الرحمان مبروك، جيبولوتيكا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجا ، مرجع سابق، ص 155 .

[4] المرجع نفسه، ص 164

الأسطر»[1]، كما يمكن أن تظهر مساحات بيضاء بين السطور، وبين الفقرات والكلمات تعبّر عنها النقاط المتتابعة، أو ما يسمى بياض النقط، والّذي يرمز إليه غالبا « بالنقاط الفاصلة بين الكلمات، والجمل وقد ترد هذه النقاط في بداية السطر الحواري، أو السّردي إنّه ذلك الفراغ الطباعي المتروك في جسد أو متن النص، ويمكن أن ترد هذه النقاط في أواخر السطر وكذلك في وسطهم »[2].

إذن وظّفت مساحات البياض لتوضيح المعاني أو الكلمات وشرحها لما لها من دلالة إيحائية ورمزية في الرّواية، « فالبياض يوظّف لإنتاج الدلالة أو الإيحاء بها، أو ربّما يكون إشارة إلى تاريخ مقموع، أي حذفه المبدع خوفا من السلطة » [3]، على سبيل المثال لا الحصر.

أمّا علامات الترقيم فجاءت لتساعد في نقل انفعالات ومشاعر الرّوائي المكبوتة في النص ليتفاعل معها القارئ، فهي بمثابة « علامات أو أيقونات مشهدية حاملة لدلالات فنية كثيرة، توحي بعجز اللّغة عن البوح أو التعبير، كما أنّها تمنح القارئ فرصة القول والمشاركة »[4]، إضافة لها دور فعّال في توجيه عملية التلقي، لأنّها تخضع لقصد السّارد وعالمه المسبوك، فهي تتضمن بذلك العديد من الإيحاءات حيث إنّها « ... تسهم في تحقيق صورة النص، فبدونها لا يعود النص نصا فهي إحدى شروط نصيته، لكن ليس معنى هذا أنّها تتحكم في الدلالة بل توجهها فقط »[5]، فعلى سبيل المثال نجد النقطة «تشير إلى مساحات الصمت الكلية»[6]، فهي علامة ترقيمية لها وظيفة دلالية يستعملها الرّوائي في مكانها المحدد، في نهاية كلّ جملة، لتوحي لنا بانتهاء الكلام، وتمام المعنى.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص59

[2] نبيل حمدي الشاهد، بنية السّرد في القصة القصيرة، سليمان فياض أنموذجا، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن ، ط1 ، 2013 م ، ص 381 .

[3] نبيل حمدي الشاهد، بنية السّرد في القصة القصيرة، سليمان فياض أنموذجا، مرجع سابق ، ص 381

[4] سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010 م، ص 246 .

[5] المرجع نفسه، ص 247

[6] المرجع نفسه، ص 247

وغير النقطة من علامات الترقيم نجد النقاط المتتالية أو نقاط الحذف، وهي «تتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة، أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة يشغل البياض بين الكلمات والجمل نقطا متتابعة قد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر »[1]، هذه النقاط تفسح المجال لتأويل القارئ ليستعمل خياله الواسع ويبحر في عوالم وخبايا النص الرّوائي ما يكسب النص الانفتاح على العديد من القراءات والتأويلات والّتي تكسبه بدورها الديمومة والمرونة على مر الأزمنة والعصور، ما يحافظ على بقاء الحياة في النص .

ومن علامات الترقيم المعروفة كذلك نجد علامتي " الاستفهام " و " التعجب " فالاستفهام يحمل معنى « الاستفسار والتساؤل »[2]، أمّا التعجب فهو « وليد الحيرة والمفاجأة »[3]، فعلامتي التعجب والاستفهام وظّفتا بغرض إنتاج معنى النص، فمعظم هذه العلامات استعملها السّارد استعمالا مقصودا، بالنسبة لحضورها من جهة، وغيابها من جهة أخرى، « فغيابها أو تغيير موقعها غالبا يكون سببا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض »[4].

أمّا بالنسبة للهامش فيمكن اعتباره « إضافة تقدم للنص قصد تفسيره، أو توضيحه أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه، يتخذ في ذلك شكل حاشية الكتاب»[5]، وهو كذلك « ... ملفوظ لّغوي قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو مقطع أو فقرة أو نصا ... فليس للهامش حجم نصي محدد ويتحدد بكونه مرجعا جزئيا مرتبطا بالنّصّ بشكل من الأشكال »[6] و ما تتميز به الرّواية الجديدة اليوم دون غيرها هو تضمنها للعديد من الهوامش الّتي تصلح في حدّ ذاتها أن تكون موضوعا مفصلا للدراسة، فهي تعدّ تقنية

[1] المرجع نفسه، ص 261

[2] سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، مرجع سابق، ص259

[3] المرجع نفسه، ص 248

[4] المرجع نفسه، ص247

[5] عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، مرجع سابق، ص 127 .

[6] طبيش حنينة، النص الموازي في الرّواية الجزائرية، واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه، أدب عربي، جامعة الحاج لحضر باتنة1، 2016 م، ص 153 .

غريبة عن العمل الرّوائي، تجعل من الرّواية شبيهة بالبحث العلمي الّذي يتقيد بمنهجية علمية مطلقة، كما يوحي بمراعاة المؤلف للقارئ والاهتمام به، فيستعمل الهامش بغرض الشرح والتفسير لتقريب المعنى وإيصاله إلى ذهن المتلقي في أقرب صورة .

وبعد هذا العرض المبسط لعالم الفضاء النصي نخلص أنّ هذا الأخير بمثابة طريقة فعّالة لفهم عمق النص ومقاصد الراوي والّتي تختلف من فكر ورغبة كاتب لكاتب آخر ويختلف فهمها وتلقيها من متلقٍ لآخر، فلا يخفى على أحد دور الفضاء النصي في جذب اهتمام المتلقي «لأنّ الصورة في علاقتها بالبصر تتقدم على اللغة في علاقتها بالذهن وهي هنا أكثر إتقانًا وإحكامًا في تقديم الفكرة لأنّ علاقة الدال بالمدلول فيها وثيقة إلى درجة لا يمكن أن تتحقق في الكلمة »[1]، بمعنى أنّه أصبح للتلامس البصري قراءة مثله مثل النص باعتباره يقوم بتوليد معاني أخرى، وهو ما يسمو دائما بالفن الرّوائي ويجعله محطة خلق وابتكار فني، وهو ما سنتعرف عليه، بشيء من التفصيل مع مدونات الدراسة.

5 . الفضاء الرقمي :

ويعرّف كذلك بالعالم الافتراضي أو الفضاء السيبراني أو العالم الالكتروني كلّها مصطلحات نستعملها بمعنى واحد وهو الاتصال الدائم بين البشر على مستوى شبكة الانترنت، نظرا لكثرة استخدام التقنيات الرّقمية في الرّواية الجديدة المعاصرة نتيجة لمّا يشهده العالم من تطوّر كبير في مجال التكنولوجيا في العقود الأخيرة. وقد تضمن هذا التطوّر العديد من الميادين الّتي تخصّ الفنون. فكان للرّواية نصيبا كبيرا في الاستفادة من التكنولوجيا والوسائط الرقمية؛ ممّا ساعد على خلق آفاق واسعة في الرّواية كما فتح إمكانيات جديدة في التجسيد الجمالي والخلق الفنّي والإبداعي فالرّوائي المعاصر لا يمكن أن يعيش منفصلا عن التطوّر العلمي والتكنولوجي الّذي غزا ميادين الحياة، وذلك بفعل التقنيات الرقمية الّتي تساعد على خلق جماليات جديدة بالإضافة إلى التقنيات الرّوائيّة الأخرى لتضفي على النص الرّوائي ثوبا جديدا، كما تمنح المتلقّي فرصة الاستمتاع

[1] محمد صابر عبيد، سحر النص : من أجنحة السّرد إلى أفق السّرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008 م، ص 13 .

والتفاعل مع النص الرقمي (سواء من ناحية الشكل أو المضمون)، وهو الأدب الّذي يعتمد على الحالة التفاعلية القائمة بين العناصر الثلاثة الرئيسية المكوّنة للعملية الإبداعية: (المبدع . النّص . المتلقّي)، والّتي تترك لمتلقّي النّص مساحة لا تقلّ عن مساحة مبدعه، ليسهم من خلالها في بناء معنى النّص الّذي لا يكون نهائيًا ولا مكتملا إنّما في حالة حركة وتجدّد وإنماء دائمة [1]، وتعرّفه الناقدة فاطمة البريكي « بأنّه الأدب الّذي يوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتّى لمتلقيه إلّا عبر الوسيط الإلكتروني؛ أي من خلال الشاشة الزرقاء . ولا يكون هذا الأدب تفاعليّا إلّا إذا أعطى المتلقّي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنّص »[2]، كما تعرّفه في موضع آخر بقولها: « أنّه ذلك الأدب الّذي يقدّم رقميا على شاشة الحاسوب، والّذي يعتمد الصيغة الرّقمية الثنائية (1/0) في التّعامل مع النّصوص أيا كان نوعها »[3]، وهي التقنية الّتي يمكن بموجبها إعادة تقديم الإشارات التماثلية (Analog) في إشارات ثنائية رقمية (Digital) . واستخدمت هذه التقنية في الأصل في الحاسبات الآلية (Computers)، ثمّ تطوّرت ليستفيد من مزاياها في مختلف أنواع الاتّصال ويتمّ التعبير بموجبها في شكل سلسلة من الإشارات، وتتّخذ كلّ الحروف والصّور والرّسوم والأشكال والأصوات رموزًا. وسمّيت رقمية لاعتمادها على لغة الحاسوب العشرية الرقمية الّتي تكون ضمن مسار ثنائي من رقمين (1/0)، وتشمل كلّ الأجهزة والتّقنيات الحديثة الّتي تعمل بنظام إلكتروني ثنائي[4] .

ممّا سبق نستنتج أنّ الإبداع تغيّر تغيّرا جذريا بتوظيف المبدع لمعطيات التكنولوجيا الحديثة واستغلالها في الكتابة، فقد أصبح بذلك مواكبا لمستجدات العصر وتطوّراته والّتي تعتمد في الأساس على التكنولوجيا والوسائط الرقمية، يتلقّاها القارئ عبر وسيط إلكتروني

[1] ينظر : نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، جانفي 2001 م، ص 132.

[2] ينظر : فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط 1، 2006 م، ص49 .

[3] المرجع نفسه، ص51 .

[4] ينظر : حسن مكاوي عماد، تكنولوجيا الاتصال الحديثة في عصر المعلومات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، د.ط ،1997 م، ص145، 146

كما أنّه استوجب على الرّوائي أن يكون ملّما بمختلف تقنيات واستراتيجيات الرقمنة الآلية المعاصرة.

ويمكن تقسيم الرّواية، من جهة علاقتها بالفضاء الرقمي، على النحو التالي:

أ . رواية ورقية معبرة عن علاقات الافتراض :

اتخذت العلاقات الافتراضية مكانة شاسعة من الأدب و الإبداعات الفنية من (شعر وقصة و قصة قصيرة ومقالة ورواية...)، وقد تجلى ذلك في أبهى صورة في الرّواية المعبرة عن علاقات الافتراض، بمعنى « الرّواية الورقية المعبرة عن علاقات الانترنت وهي الرّواية الّتي صاغها مؤلفها معبرا عن علاقات نشأت وتكونت في عالم الانترنت، أي أنّها تصور العالم الافتراضي الجديد بتقنياته المختلفة، راصدة العلاقة الّتي نشأت بين الإنسان وهذا الواقع، فهي من جانب ورقية، ومن جانب آخر افتراضية، لأنّها صورت الشخصيّات بتجاربها المتنوعة في واقع افتراضي لم يكن مألوفا من قبل في إبداع سردي يحلق ما بين الفضاء الإلكتروني حيث نشأت العلاقات و تفاعلت، وما بين الواقع اليومي الّذي جاءت منه الشخصيّات ونمت. ويقترب من الشكل السابق نماذج روائية فيها توظيف كلّي على مستوى الموضوع نظريا، مع إغفال الشكل التقني حيث اهتم هذا التوظيف بتقديم موضوع الانترنت وعلاقته بالشخصيّات في صورة سرد تقريري تقليدي عن طريق الرّاوي العليم أو الذاتي، أي أنّ الموضوع افتراضي والشخصيّات افتراضية لكن شكل الرّواية لا يختلف كثيرا عن الصورة التقليدية »[1]، كما أنّ هذه الرّوايات تجسد قوالب متنوعة من التكنولوجيا من ناحية الفكر والمضمون والمظهر البصري والتشكيل الطباعي وذلك كلّه راجع إلى الخبرة التكنولوجيّة لكلّ روائي، وكذا لمسته الإبداعية الخاصة، لتظهر التكنولوجيا على هذا الأساس بأشكال متنوعة ومختلفة .

ب . الرّواية الرقمية :

هذا المصطلح أكثر التباسا وفوضى، حيث لم يتفق النقاد العرب والمهتمون بهذا النوع من الرّواية على اسم واحد، فـ« هي تلك الرّواية الّتي تستخدم الأشكال الجديدة الّتي

[1] مصطفى عطية جمعة، الرّواية العربية والفضاء الإلكتروني، أعمال المؤتمر الدولي : الرّواية العربية في الألفية الثالثة، ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 22 أغسطس 2016 م، ص 24 .

أنتجها العصر الرقمي وبالذات تقنية النصّ المترابط (هايبرتكست) ومؤثرات (المالتي ميديا) المختلفة من صورة وصوت وحركة وفن الجرافيك و(الأنيميشنز) المختلفة وتدخلها ضمن البنية السّردية نفسها لتعبر عن العصر الرقمي والمجتمع الّذي أنتجه هذا العصر، وإنسان هذا العصر، الإنسان الرقمي الافتراضي، الّذي يعيش ضمن المجتمع الرقمي الافتراضي. ورواية الواقعية الرقمية هي أيضا تلك الرّواية، الّتي تعبر عن التحولات الّتي ترافق الإنسان بانتقاله من كينونته الأولى كإنسان واقعيّ إلى كينونته

الجديدة كإنسان رقميّ افتراضي »[1]، وتنقسم بدورها إلى قسمين هما: روايات (بسيطة) وتكون منشورة عبر التقنية تخلو من الارتباطات التشعبية وغيرها من التقنيات. ويعرّف بالنشر الإلكتروني للأدب ولا يختلف عن النشر التقليدي إلّا من حيث وسيلة النشر، أمّا القسم الثاني فهو روايات رقمية خالصة (مركبة) معتمدة على الوعاء الافتراضي اعتمادا كلّيا بما فيه من ارتباطات تشعبية وتفاعلات. ويرى الرّوائي والناقد الأردني محمد سناجلة أنّه « في لغة رواية الواقعية الرقمية لن تكون الكلمة سوى جزء من كلّ، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن تكتب بالصورة والصوت والمشهد السينمائي والحركة »[2]، كما أنّه أول من أتى بمصطلح الرّواية الواقعية الرقمية عام 2001 م، ولم يتوقف الكاتب عند هذا الحد بل تتابعت مجهوداته في تطوير وإنتاج رواية تفاعلية رقمية تتميز برقي مستواها التقني والفني، فدخول التكنولوجيا والإلكترونيات في حياة الإنسان نتج عنه عادات ووسائل تفكير جديدة، ممّا يستوجب تأقلم الأدب مع هذه التطورات واستعمالها للتعبير عن المكنونات والمشاعر الإنسانية بفنية وجمالية، فظهرت الرّواية الجديدة بوسائل تعبيرية تحيل على الفضاء الرقمي، وتبرز علاقة التأثير والتأثر بوسائل التواصل الاجتماعي على وجه الخصوص، فـ« التواصل الإلكتروني الأدبي هو الّذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية

[1] مقال بعنوان (مابعد الكلاسيكية الرقمية) منشور على عدة مواقع، منها منتديات اتحاد كتّاب الانترنت العرب على الرابط : http://forums.arab-riewriters.net/vietopic.php?t=3222sid=ee01e3ce19f12d8e04e45cb7c183fddc

[2] محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، صفحة كتب / www.facebook.com the books ، ص 26 .

»[1]، حيث صارت الشاشة الزرقاء « وسيلة وعالما وواقعا موازيا، جزءا من تكوين النص فإذا كان المبدع يأخذ في حسبانه وسائل النشر المتاحة أمامه وحاجات القرّاء المتلقين، فإنّه بلا شك سيبدع ضمن هذه الدائرة الّتي ستؤثر على مجمل العملية الإبداعية تأليفا وتكوينا وتشكيلا وتلقينا وأيضا تواصلا »[2]، فـ« لقد تغيّرت طرائق الكتابة الأدبية الّتي استمدت من الواقع الإلكتروني الجديد مظاهرها المستحدثة، كما فرضت هذه الصيغ والطرائق الجديدة على القارئ تجديد سنن وآليات تلقيه للنصوص الإبداعية لأنّ الآليات القديمة لم تعد قادرة على مواكبة الأشكال الجديدة الّتي أضحت ورشات مفتوحة أمام إمكانيات التجريب والتجديد المستمرين»[3]، بمعنى أنّ الرّواية الرقمية مثّلت حرية القارئ وهدفه المرجو في نصّ هو ينتجه، ويغير اتجاهاته، ويفتحه على تأويلات متعددة فـ« في ظلّ العولمة احتلت الصورة واجهة المشهد، ففرضت نفسها في مجال الإعلام، والدراما السينمائية والتلفزيونية وحضرت بقوة في مجال الإبداع الأدبي، والدراسات النقدية »[4]. فالرّواية الّتي كتبت بفكر تكنولوجيّ واتصلت بناقلها التكنولوجيّ، لا يمكنها أن تقرأ إلّا على جهاز الحاسوب ولو تمّ تغييرها وتقديمها بشكلها التقليدي أي الورقي المطبوع فقدت الكثير من المميزات والخصائص والأفكار (بمعنى تبني العولمة في مجال الأدب والفنون وتأثيرها على القيمة الأدبية والفنية أيما تأثير)، « وقد أفاد الأدب الغربي مبكرا كالعادة من التطورات التكنولوجية وطوّعها لخدمة العملية الإبداعية، وفتح آفاق هائلة لنشرها وإذاعتها، وابتكار ألوان أدبية جديدة تقوم على استثمار الوسائط التكنولوجية المتنوعة، والإفادة من الفنون التصويرية والموسيقى، وأشكال الجرافيك، في المزج بين التشكيل المزجي، والبصري، واللغوي في النصوص الإبداعية الأدبية وإتاحة قدر كبير من التفاعلية، وهي لا تعني قدرة المتلقي/ المستخدم على الإبحار في عالم الانترنت

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص 49 .

[2] مصطفى عطية جمعة، شعرية الفضاء الإلكتروني، قراءة في منظور مابعد الحداثة، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة ، مصر، د.ط، 2016 م، ص 59 .

[3] عبد المجيد الحسيب، الرّواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2014 م ص31، 32

[4] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997 م، ص 77 .

الافتراضي وحسب، بل تعني قوته وقدرته على إحداث التغير فيه»[1]، حيث « لم تؤازر تكنولوجيا المعلومات المبدع فقط، بل وقفت وبشدّة بجانب المتلقي أيضا؛ حيث وفرت له العديد من الوسائل الّتي تمكنه من التفاعل مع العمل الفني، وتنمية حاسة التذوق لديه، وتكثيف عملية شعوره بالمتعة»[2]، كما أنّ «منظّري النص المتفرع والأدب التفاعلي يرون، مثلهم مثل نقاد نظريات القراءة والتلقي أنّ النص لا يكتمل فعليا، ولا يظهر إلى الوجود إلّا عندما يصل إلى المتلقين فيفهمه كلّ منهم بطريقته، ويؤول معناه بحسب ظروفه النفسية والاجتماعية، والاقتصادية وغيرها، ما من شأنه أن يؤثر في طريقة تلقي كلّ متلقٍ للنص نفسه وبالتالي فهمه وتأويله بشكل قد يختلف عن غيره »[3]، ما يساعد على اكتساب النص لقراءات متعددة تضمن له المرونة والاستمرارية، وتفتح أمامه آفاقًا واسعة للتجدد الدائم والمستمر، حيث « تعتمد الرّواية التفاعلية INTERACTIVE NOVEL على قارئ تفاعليّ لنصّ متشعب HYPERTEXT النصّ الّذي يستخدم في (الانترنت) لجمع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النصّ الكتابي بالرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال جرافيكية متحركة. وذلك باستخدام وصلات / روابط تكون دائما باللون الأزرق وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن»[4].

ممّا سبق تقديمه « نستطيع اقتراح مفهوم للرّواية الرقمية مجمله أنّها : نوع أدبي جديد نشأ بعد إنتاج أجهزة الحاسوب الشخصية وتطور برمجياتها، ثمّ تمايز فرعيًا بتأثير شبكة (الانترنت)، ليمثّل اليوم مظلة عريضة تنضوي تحتها أطياف متعددة يمكن تمييزها مؤقتًا على النحو التالي :

. الرّواية الرقمية الخطية .

. الرّواية التشعبية (النصّية، متعددة الوسائط المرئية والمسموعة).

---

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق ، ص 93 .

[2] نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي ، مرجع سابق ، ص 490 .

[3] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق ، ص 151

[4] عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرّواية، على موقع نسابا، ع 23، تشرين الثاني 2003 م، الرابط: http://www.alimizher.com/n/3y/studies_3/hyper.htm

. التفاعلية (النصّية، متعددة الوسائط، الافتراضية) »[1] ، كما يرى الناقد عمر زرفاوي أنّ «الأدب التفاعلي Interactive Littérature يمثّل جنسًا أدبيًا جديدًا تخلّق في رحم التقنية، قوامه التفاعل والترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة، ويشتغل على تقنية النص المترابط Hypertexte، ويوظّف مختلف أشكال الوسائط المتعدّدة Hypermédia يجمع بين الأدبية والإلكترونية »[2]، ما سمح للقارئ الرقمي بالانفتاح على خيارات غير محدودة، فأصبح بإمكانه في وقتنا الحالي الدخول إلى شبكة الانترنت واختيار ما يجذبه من النصوص الإبداعية الرقمية فمنحه ذلك « ... خيارات في القراءة وحرية في تدبر طريقة تلقي النصّ، كما تجعله يحقق فعل الإبحار بالشكل الّذي يختاره، بل يمكن لقارئ النصّ نفسه أن يحقق مع كلّ قراءة نصا مترابطا قد لا يشبه سابقه، وهنا يدخل فعل التفاعل بوصفه تقنية وظيفية في القراءة، ويشكل الرابط / lien تقنية أساسية في تنشيط النصّ المترابط وتحقيقه، وهذا الارتباط هو الّذي ينتج المعنى »[3]، وذلك لأنّ « المتلقي يملك مطلق الحرية في الإبداع حين يشارك فعليًا في كتابة النصّ من دون أن يكون مقيدا بالاختيار بين إمكانات متاحة »[4]، إنّ ما سبق يدّل أنّه على الرّوائي نفسه أن يتغير، فلم يعد كافيا أن يمسك الرّوائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، على الرّوائي أن يكون شموليا بكلّ معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرمجا أولا وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، كما عليه أن يتقن لغة الـ HTML أو ما يعرّف بالرقمنة Digitalization على أقل تقدير، وعليه أن يعرف فن الجرافيك والإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو والمسرح، ناهيك عن فنيات التنشيط Animation [5]

[1] عبير سلامة، أطياف الرّواية الرقمية، ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الرّوائي العربي، مصر، 2008 م، النص الكامل على الموقع : http://www.arabvolunteering.org/coner/avt10711.html

[2] عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، كتاب الرّافد، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ع 56، أكتوبر 2013 م، ص 194 .

[3] مازن عرفة، سحر الكتاب وفتنة الصورة، من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط 1، 2007 م ، ص 340 .

[4] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2004 م، ص 111 .

[5] خالد عزب، أحمد منصور ، سوزان عابد، وعاء المعرفة من الحجر إلى النشر الفوري، إشراف وتقديم : اسماعيل سراج الدين مكتبة الإسكندرية للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، 2008 م، ص10

فنجد على سبيل المثال «بوبي ربيد Boby Rabid، وهو واحد من الّذين بدؤوا كتابة الرّواية التفاعلية في وقت مبكر من العمر، فيقول إنّه عندما بدأ يضع فصول روايته في موقعه على شبكة الانترنت لم يكن يتلقى إلّا ردودا قليلة ومعدودة خلال أسبوع كامل، ثمّ بدأ إقبال الجمهور وتفاعله مع فصول الرّواية يتزايد وأخذ في التزايد حتى أنّه بلغ عدّة آلاف رسالة تصل على البريد الإلكتروني في الأسبوع الواحد وهو عبء يفوق طاقة أي إنسان على استيعابه والتعاطي معه »[1]، وقد أدرك الكثير من الرّوائيين المعاصرين هذا الأمر، حيث أقبلوا بشكل كبير على توظيف التكنولوجيا وتبنيها كأحسن وسيلة لجذب انتباه القارئ المعاصر، شديد الارتباط بها والتعايش معها .

ما يمكن قوله باختصار أنّ الأدب لم يعد مكوّنا من الكلمة فقط، فمقتضيات العصر والثورة التكنولوجية ألزمته بأن يستخدم وسائلها، ويستفيد من الحرية الّتي أفرزتها العولمة فينخرط بذلك في هذا العصر الجديد، حيث أنّ الرّواية المعاصرة وضعت أفق الابتكار نصب عينيها ما جعلها تسير على هذا الأساس، إلى أن تمكنت من ملامسة العالم التكنولوجي ـ شكلا ومضمونا ـ وخاضت تجاربه الواسعة، ما جعل المبدع الرّوائي يخالف إبداعه السابق، ويتجه عبر وسيط جديد للسّرد، وقد لقي ذلك استحسانًا كبيرا من قبل القرّاء.

ونتيجة لذلك يقدّم الفضاء الرقمي لفن الرّواية دعوة مفادها : التعرّف والاقتراب من التكنولوجيا وعوالمها ككلّ، ومحاولة الانخراط في موجة التقدّم والتطوّر التكنولوجي، فإذا لم نساير هذه العولمة، ولم تتبع الرّواية الوسائط التكنولوجية الحديثة، فقدت متابعيها ومتلقيها لأنّ القارئ المعاصر يبحث عن ما هو أكثر التفاتة وتأثيرا وجاذبية.

إذن رواية معاصرة لقارئ مواكب للتكنولوجيا ووسائطها، والعكس ـ من ذلك ـ العمل على بعث وإحياء الرّواية القديمة بحلّة عصرية جديدة، تتماشى مع الميلتيميديا الاجتماعية، ما يضمن لها الاستمرارية والقابلية من قبل جيل يعطي للفيسبوك والماسنجر واليوتيوب أهمية قصوى، ليصبح هدف الرّواية المعاصرة هو استقطاب أكبر فئة من

[1] فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 9، 2013 م، ص 108 .

الشباب، قبل أن تستقطبها أشياء أخرى، قد تؤدي بها إلى الهاوية، فما أروع أن يستقطبها السّرد بفنياته وجمالياته، والّتي تجسد أرقى مستويات الخلق والابتكار في النص الرّوائي.

ويرجع ذلك إلى أهمية الابتكار في تغيير التاريخ وإعادة تشكيل الحاضر وتطويره[1] حيث يعتبر أداة بالغة الأهميّة في حياة الإنسان، فهو يسهم في تطوره وتقدّمه وكذا يكسبه حركة وديناميّة في مختلف المجالات والابتكار في مجال الأدب ـ بصفة عامة ـ يولّد لنا مستوى جد راق من الأدب الرّفيع الّذي يعكس واقع الحياة بجميع تقلّباتها وأحداثها.

كما يشهد العالم تغيرات جذرية تكاد تعصف بثوابت الشعوب وموروثها الحضاري والاجتماعي والقيمي لأنّها لم تعد تملك غير أن تتأثر بدرجات متفاوتة بقوى التغيير الّتي ألفت زمامها في عصر العولمة والمعلومات وفي هذا الخضم يأتي دور العقول المؤهلة إذا ما أعدت جيدًا في التصدي للمشكلات القائمة والمتوقعة من أجل وضع الحلول الناجعة لها، وتقليص أضرارها إلى أدنى حد ممكن؛ ولهذا أصبح الاهتمام بالابتكار والأصالة في الإنتاج ضرورة قصوى في عصرنا الحديث.

فالعمل الأدبي بمختلف أجناسه قد يتبنى طابع الابتكار فنصفه بالعمل الإبداعي المتقن، وذلك لمّا يتمتع به من مزايا أكسبها له المبدع بلمسته الخاصة الناتجة في الأساس عن التركيب والبناء الفكري الداخلي له، كون هذا العمل الإبداعي في حقيقته مستمد من الابتكار كفكرة ومنعكس على أرض الواقع من خلال لغة راقية لها وزنها وثقلها، تقدّم للقارئ رسالة حيّة مفعمة بالقيم والمبادئ الإنسانيّة الرّاقية فهو يعكس الجوانب الابتكارية في العمل الأدبي (الرّواية) بالتحديد.

كما أنّ الابتكار يشمل معنى التغيير والتجديد في مفهومه العام والشامل، وهو يمثّل نشاط اخترق الفكر والأدب وقد خاض أعماقه على نطاق واسع، حيث انصب اهتمام جلّ المبدعين والكتّاب والباحثين، على هذا المحور الّذي يعتبر نقطة تغيير في مسار الإبداع الفكري والأدبي، فقد شمل الابتكار وتضمن مختلف المجالات، وذلك راجع إلى طبيعة متجذرة في النفس البشريّة وهي الرغبة في التجديد وكسر الروتين والمعتاد، ولا يتحقق ذلك

[1] محمد جاسم ولي العبيدي، باسم محمد العبيدي، آلاء محمد العبيدي، الإبداع والتفكير الابتكاري وتنميته في التربية والتعليم، ديبونو للطباعة والنشر، الأردن، ط 1، 2010 م، ص 11 .

إلّا عن طريق السعي والاجتهاد في الوصول إلى ماهو غير مألوف وذلك بالابتكار والإبداع.

ومن المفيد أن نؤكد على حركة التغيير والتجديد الّتي تضمنت جميع الأجناس الأدبيّة والفنون بمختلف أنواعها وانعكست بدورها على حياتنا المعاصرة في مختلف مظاهرها ومجالاتها، حيث أصبح ينظر إلى الابتكار على أنّه من أهم المعايير الّتي تحدد درجة تميز الرّواية، بل أكثر من ذلك فهو بمثابة عامل محدد لاستمراريتها وبقائها، وذلك في ظلّ ما يميز بيئة العمل الرّوائي لأغلب الرّوائيين اليوم من تغير وتقدّم تكنولوجي سريع، ويكتنف هذا المفهوم الكثير من الغموض والتداخل مع بعض المصطلحات ذات العلاقة الشديدة به كالإبداع والتجديد والتجريب، ممّا ترتب عنه وجود عدّة تصنيفات لمفهوم الابتكار غير أنّه باعتباره ظاهرة معقدة يخضع لتأثير مجموعة من العوامل الّتي تلعب دور المحفز لقيامه أو عدمه، وهو ما نعمل على توضيحه وشرحه في العناصر الموالية.

خامسا . مفهوم الابتكار :

1. لغة :

قبل الشروع في تعريف الابتكار ينبغي الإشارة إلى أنّ هناك تقارب بين المصطلحين (الإبداع) و(الابتكار) « فالإبداع لغة هو ابتداء الشيء أو صنعه على غير مثال سابق إذ جاء تعبير" بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ " في القرآن الكريم في كلّ من سورتي البقرة وسورة الأنعام، " بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ " سورة البقرة الآية 117 ، " بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُنْ لَهُ صَاحِبَةٌ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ وَهُوَ بِكُلّ شَيْءٍ عَلِيمُ " سورة الأنعام الآية 101 ، وفسرت الكلمة (البديع) بالمحدث العجيب والبديع : مبدع ، أي أنّ الله سبحانه وتعالى خالقها ومبدعها فهو الّذي أنشأها على غير مثال سابق . وجاء في قاموس المحيط بدعة يبدعه بدعا بدأه وأنشأه واخترعه على غير مثال سابق »[1]، وعليه لا يوجد تعريف جامع لمفهوم الإبداع وذلك

[1] فضيلة عرفات، التفكير الإبداعي .... مفهومه ، أنواعه ، خصائصه ، مكوناته، المراحل والعوامل المؤثرة فيه ، مركز النور للدراسات ، 2010/09/29 م .

لكونه ظاهرة متعددة الجوانب أضف إلى ذلك تعدد وجهات نظر الباحثين له ، فهو « يعرّف على أنّه القدرة على الإتيان بأمر جديد في أي مجال من مجالات العلوم أو الفنون أو الحياة بصفة عامة كما يمكن وصف طرق التعامل مع الأمور المألوفة بطرق غير مألوفة على أنّها إبداع، ويدخل في نطاق ذلك دمج الأفكار والطرق القديمة بعد تمريرها على المخيلة بالخروج بنتيجة جديدة ويكون الإبداع في الغالب فرديا وهو المرتبط بالفنون والابتكارات العلمية إلّا أنّه إخراج عمل إبداعي بواسطة المشاركة الجماعية لعدّة أشخاص »[1]

هذا يعني أنّ الإبداع قدرة عقلية بغية إنتاج الأفكار الأصلية والقدرة على اكتشاف ما هو جديد بإعطاء معاني وأفكار جديدة .

وذلك ما اكتسبته كلمة الإبداع في معاجم اللسان العربي الأصيل . حيث إنّ معنى الإبداع في لسان العرب « من بدَع الشَيءَ يَبدَعُهُ وابتَدَعَهُ أنشَأَهُ ...»[2] .

« والبدعُ والبَديعُ: الشيء الّذي يكون أوَّلًا، وفي التنزيل الحكيم: " قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعًا منَ الرُّسُل " أي ما كنت أَوّلَ من أُرْسِلَ قد أُرسلَ قبلي رُسُلُ كثير. وأبدعت الشيء: اخترعته لا على غير مثال »[3].

وجاء في معجم الوسيط: « بَدَعَهُ بَدعًا: أنشأه على غير مثال سابق [...] والإبداع : (عند الفلاسفة) إيجاد الشيء من عدَم وهو أخص من الخلق »[4].

أمَّا في كتاب التعريفات، فالإبداعُ « إيجادُ الشيء من لاشيء، وقيل الإبداع تأسيس الشيء عن الشيء، والخلق: إيجاد شيء من شيء :قال تعالى: " وبَدِيعُ السَّمَواتِ والأَرض" سورة البقرة الآية 117، وقال: " خَلَقَ الإنسَانَ " سورة الرحمن الآية 03، والإبداعُ أعم من الخلق ولذا قال: " بَدِيعُ السّمَواتِ والأَرض " سورة البقرة الآية 117 وقال: خَلَقَ الإنسَانَ ولم يقل بدع الإنسان »[1].

---

[1] ليلى العاجيب،مفهوم الإبداع،مجلة موضوع،26مارس2018م،س14:30،على الرابط:http ://mawdooo3.com

[2] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق ، ص 341 .

[3] المصدر نفسه، ص 342 .

[4] ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص43

وعرَّفَهُ ابن فارس بأنَّه من « قولهم أبدعتُ الشيء قولًا وفعلًا لا عن مثال سابق، والله بديع السموات والأرض »[2].

فمن خلال ما سبق نستنتج أنّ معنى الإبداع هو الإنشاءُ وإيجاد الشيء بَدءًا، أي إيجاد الشيء من لا شيء و إنشاؤهُ من عدم، أو إنشاؤهُ من شيء ، كما أنَّ الإبداع ليس الخلق ـ كما جاء في المعجم الوسيط ـ وليس من لاشيء ـ كما جاء في التعريفات ـ وكذلك ليس هو الاختراع. فقد فّرق ابن رشيق القيرواني بين الإبداع والاختراع وإنْ كان معناهما في العربية واحدًا، حيث يرى أنَّ الاختراع : خلق المعاني التي لم يسبق إليها والإثبات بما لم يكن منها قط ...[3]

أمّا معنى الابتكار « فقد جاء في مختار الصحاح" ابتكر الشيء... استوى على باكورته" كلّ من بادر إلى الشيء فقد أبكر إليه". وجاء في المعجم الوسيط "ابتكر الشيء: ابتدعه على غير مسبوق إليه »[4]، وفي معجم المعاني الجامع: « – ابتكار (اسم).
– الجمع: ابتكارات. – إبداع أو اختراع ما يبتدع أو يخترع. ـ خيال ابتكاري مبدع ـ له القدرة على ابتكار المعاني ، وإنشاء معاني غير مألوفة ومتداولة ـ ابتكر: فعل، ابتكر يبتكر، ابتكار، فهو مبتكر والمفعول مبتكر ابتكار مصدر ابتكر ـ ابتكر اختراعا جديدا اخترعه أنشأه ابتدعه غير مسبوق إليه»[5].

إنّ المتأمل في جميع التعاريف اللغوية المتعلقة بالابتكار سيجد أنّ ثمّة ما هو أشبه بالإجماع والاتفاق على أنّ الابتكار ما هو إلّا الخلق والإبداع والإتيان بما هو جديد وغير مألوف .

2 . اصطلاحا :

---

[1] علي محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، تح : إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 4، د.ت، ص 21 .

[2] عابد خزندار، الإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د .ط، 1988 م، ص 5 .

[3] محمد ناجح حسن، الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، أطروحة استكمال درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، ط 1، 2002 م، ص 16 .

[4] فضيلة عرفات ، التفكير الإبداعي .... مفهومه، أنواعه، خصائصه ، مكوناته ، المراحل والعوامل المؤثرة فيه ، مرجع سابق ، مركز النور للدراسات ، 2010/09/29 م .

[5] معجم المعاني الجامع، (المعاني لكل رسم معنى) Almaany.com

نجد له عدّة تعاريف عند بعض الباحثين من بينهم :

«ـ تعريف "بيتر دراكر" يرى أنّ الابتكار ما هو إلّا التخلي عن الأمور القديمة إلى أمور جديدة وخلافة مكانها.

ـ تعريف "مايكل بورتر": أنّ الابتكار هو عملية إدخال التكنولوجيا الجديدة على أمر ما مع القيام بأمور مبتكرة في ذات الوقت (وهو ما يجسده كلّ من الفضاء النصي والفضاء الرقمي في الإبداع الرّوائي)

ـ تعريف "تشير ميرهورن" عرّفه على أنّه إيجاد أفكار جديدة وخلّاقة ومن ثمّة تطبيقها وممارستها وقد خلص إلى توسيع مفهوم الابتكار ليبدأ من الفكرة ومن ثمّة تطبيقها حيث تنتقل إلى حيز الإنتاج والممارسة وأخيرا انتقالها إلى السوق لتدخل حيز التنافس (وهو مفهوم يرتبط بالمجال الاقتصادي بالدرجة الأولى)

ـ تعريف "التنمان وهولباك" استخدم التمان وهولباك الابتكار في ثلاثة محطات مختلفة :

المحطة الأولى: الابتكار عملية تشمل على الإبداع وهي عملية قريبة من الاختراع، وقد ورد عنه أنّ الابتكار هو عبارة عن عملية إبداعية ينتج عنها تصورا جديدا لحل مشكلة معينة.

المحطة الثانية: استخدموا مصطلح الابتكار بوضعه جزءا هاما من ثقافة الفرد والجماعة الّتي تبني العملية الإبداعية والابتكارية.

المحطة الثالثة: قالوا الابتكار عني بالتجديد بصرف النظر عن الوسيلة المستخدمة في ذلك»[1]

فقد حاز مفهوم الابتكار على اهتمام العديد من النقاد خلال السنوات الأخيرة، ولا شك في أنّ هذا الاهتمام يعود إلى أهمية موضوع الابتكار بوصفه ظاهرة معقدة المضامين ومتعددة الأبعاد تمس جميع الميادين، وكما يقول الكسندرو روشكا: « إنّ الابتكار عملية معقدة جدا ذات وجوه وأبعاد متعددة »[2]، فهذا التعقيد الّذي يكتنف الابتكار واختلاف الآراء حوله ساهم في وجود خلط في المصطلحات، بمعنى خلط بين مصطلح

[1] إيمان الحياري، تعريف الابتكار، مجلة موضوع، 26 مارس 2018،على الرابط: http ://mawdooo3.com

2مدحت أبو النصر، تنمية القدرات الابتكارية لدى الفرد والمنظمة، مجموعة النيل العربية، مصر، د .ط، 2002 م، ص.90

الابتكار وبعض المصطلحات ذات العلاقة كالابداع (كما سبق وذكرنا)، وهو ما يحيلنا بدوره إلى غاية الابتكار الفني الّذي يطمح إلى التجديد والاختراع والتغيير وفق رؤية فنية حيث نجد أنّ عامة الناس لا يفرقون بين هذه المصطلحات حيث أنّهم يستخدمونها للدلالة على نفس الشيء كما أنّ هناك بعض الباحثين والمختصين ينضمون إلى كافة الناس في عدم التمييز بين مصطلح الابتكار وبعض المصطلحات الأخرى كالابداع والاختراع حيث نجد على سبيل المثال أنّ الباحث محمد عبد الفتاح الصيرفي يرى بأنّ «الابتكار = الإبداع = الخلق....»[1].

كما يرى Yves بأنّ « الابتكار هو مدخل للتجديد في أي مجال »[2]، ويمكن أن نقول بأنّ الابتكار هو نقطة بداية للتجديد ومن ثمّ التغيير نحو الأفضل الّذي يسعى إليه كلّ إنسان، وفي هذا السياق سنحاول إبراز علاقة الابتكار ببعض المصطلحات ذات العلاقة قبل التعرض إلى مفهومه،

في حين أنّ مفهوم الابتكار واسع ويمتد لجميع حقول المعرفة والأنشطة الإنسانية.

في مقابل مفهوم الإبداع والّذي نجده، اصطلاحا يتمحور في كتب النقد، حيث اعتنت به وخصصت محاور عديدة للتفصيل فيه، إذْ لا يختلف المفهوم الاصطلاحي كثيرًا عن المعنى اللغوي ومن بين النقاد يبرز جبور عبد النور في المعجم الأدبي حيث يعرّفُ الإبداع بأنَّه « الإتيان بالشيء الجديد الّذي لا يوجد له شبيه، وهو يناقض التقليد[...] »[3]، وعليه « إنَّ الإبداع انفعال بالواقع فاتّحاد به »[4]

كما عرَّفهُ أدونيس بأنَّه « فعل نشاط إنساني يهدم الراهن المعروف ويولد الجديد غير المعروف[...] »[5] .

فالإبداع مما سبق ابداع الله عز وجلّ فيما أوجده من مبدعات في الكون وهو الإبداع المطلق الّذي ينشىء من لا شيء أشياءَ ، وابداع نسبيّ وهو من صنع عقل وخيال البشر

[1] محمد عبد الفتاح الصيرفي، الإدارة الرائدة، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط 1، 2003 م، ص.12.

2 Yves Chirouze: le marketing, tome 01, groupe liaisons, 4° édition, paris, 1991, p.126

[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1984 م، ص 2

[4] المصدر نفسه، ص 2 .

[5] عابد خزندار، الإبداع، مرجع سابق، ص10 .

الّذي يتّخذ من الموجودات في الكون مادةً خامًا فيقوم بتحويلها ، ما يحوّل المألوفات إلى مبدعات لا على مثال سابق ولا مثال لها إلّا هي نفسها ، فيكون إبداعا من لا شيء ولا من عدم[1].

وعلى هذا الأساس « فالتوافق أو التشابه بين الطبيعة والإبداع ليس تشابها في النتيجة، أي ليس نشابها في نتيجة كلّ منهما، ولكن في عملية الإبداع نفسها، أي أنّ كلّا منهما من الاثنين يمتلكان الأدوات والمواد الخام دون أن يتوصلا بالضرورة إلى نفس النتيجة »[2]، كما أنّ مصطلح الإبداع يعود في الأصل إلى الكلمة اليونانية kere والّتي تعني النمو، وإلى الفعل create في الإنجليزية والّذي يقابله في العربية فعل أبدع والّذي يعني سبب المجيء[3]، ويعرّف قاموس بنجوين السيكولوجي الإبداع « بأنّه عملية عقلية تؤدي إلى حلول و أفكار ومفاهيم و أشكال فنية و نظريات ومنتجات تتصف بالتفرد والحداثة »[4]، و هذا يعني أنّ عملية الإبداع تتم على مستوى العقل وتعمل على إيجاد أفكار تتميز بالحداثة ، ويعرّف الإبداع بأنّه « تبني فكرة جديدة موجودة »[5]، وهذا يشير إلى أنّ الإبداع يعني التوصل إلى أفكار خلّاقة، بينما الابتكار يهتم بتجسيد هذه الأفكار فالوصول إلى أفكار مبتكرة يسمى إبداعًا أمّا تحويل هذه الأفكار إلى واقع مفيد فيسمى ابتكار[6]، ولذا هناك من يعرّف العلاقة بين الإبداع والابتكار، بأنّ الإبداع هو قاعدة الابتكار، وفي هذا الإطار نجد أنّ الباحثة أمبيل عرّفت العلاقة بين الإبداع والابتكار بأنّ « كلّ ابتكار يبدأ بأفكار مبدعة كافية »[7]، إنّ هذا التعريف يشير إلى أنّ هناك علاقة

---

[1] عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط 2، 1999 م ص 20، 21، 55 .

[2] عابد خزندار، الإبداع، مرجع سابق، ص 15 .

[3] مصري عبد الحميد حمورة، علم النفس (الفن وتربية الموهبة)، دار غريب، القاهرة، مصر، د .ط، 2000 م، ص.73.

[4] نيجل كنج ونيل أندرسون، ادارة أنشطة الابتكار والتغيير (دليل انتقادي للمنظمات)، تر: محمود حسن حسني، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د. ط،2004 م، ص42

[5] محمد عبد الفتاح الصيرفي، الإدارة الرائدة، مرجع سابق، ص12

[6] أحمد سيد مصطفي، المدير وتحديات العولمة، دار النهضة العربية،، مصر، ط 1، 2001 م، ص572.

[7] Amabile, T.M.: Creativity in context: Westview Press, New York, 1996, p. 1154, 1155.

وطيدة بين الإبداع والابتكار أي أنّه لن يكون هناك ابتكار بدون وجود أفكار إبداعية والّتي تبدأ على مستوى الأفراد المبتكرين، ممّا يعني أنّ هناك عوامل أخرى مؤثرة في الابتكار يجب أن تتوفر، كما يشير هذا التعريف بأنّ الإنسان المبدع هو لب الابتكار.

وينتهي بنا القول أنّ الإبداع في مفهومه العام هو الإتيان بالجديد، وأن ترى ما يراه الآخرون بطريقة غير معتادة، فهو يرتب الأفكار ويقدمها في بناء جديد انطلاقا من عناصر جديدة، إنّه طاقة عقلية مدهشة، فطرية، اجتماعية في تشكيلها، مجتمعية إنسانية في انتمائها، فهو الحلقة الواصلة بين المرسل والمرسل إليه، ودون الإبداع لا يمكن أن يؤثر المبدع في المتلقي ولا يكون إبداعا ما خرج عن الواقع ولم يعايش المحيط الرابط بين المبدع والمتلقي فهما يشكلان القطبان الأساسيان للعملية الإبداعية، ومنه نخلص إلى أنّ لهذه العملية أقطابا لابد من التصريح بها وهي : « 1ـ الواقع 2ـ المنشئ 3ـ العمل الإبداعي 4ـ المتلقي »[1] ، فكما يقول الناقد عامر الدبك في تقديمه ملخصا للإبداع «الإبداع باختصار شديد هو الخلق ، وكما يقال [...] لتحقيق الثورة في الفن لابد من البحث عن الجديد »[2] ، وقد قدّمه الشاعر محمود علي السعيد في تشبيه رائع حيث عرّفه قائلا « الإبداع جلاء للروح ولعبة جميلة، لا يتقنها إلّا ساحر امتلك سرّ الأنبياء وصفاء الملائكة »[3]، قد طبع هذا التشبيه لمسة قدسية على الإبداع حيث رفع من مقامه وجعل مرتبة الفنان المبدع في مقام أشرف الخلق وهم الأنبياء والملائكة، فهو قدرة تستلهم من الخيال تختلف وتتغير من شخص لآخر ومن مستوى لآخر، وهو ما يدّل على وجود علاقة وطيدة بين الخيال والإبداع تتمثّل أنّ الخيال في لبه هو انعكاس لقدرة المبدع على نقل أحاسيسه ومشاعره وأفكاره ومكبوتاته من صورتها الذهنية الخيالية وتقديمها في صورة ملموسة متشكلة بطريقة مبتكرة غير مألوفة تدهش القارئ وتعبر عن همومه ومشاكله وتجعل من اللا مرئي مرئيا، على رأي الناقدة يمنى العيد « الفنان لا يعيد إنتاج المرئي

[1] جوليا كريستيفا، علم النّص، تر : فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1977 م، ص 43 .

[2] عامر الدبك، أوهام العبد الله، الإبداع في دائرة الضوء، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1996 م ص38 .

[3] المرجع نفسه، ص 17 .

بل يجعل مرئيا ما ليس مرئيا »[1]، فنجد أنّ الإبداع هو خلق نتاج جديد نابع من فكر إنسان مثقف، ذو رؤية جديدة، هدفه أن يثري العمل الأدبي وينهض به ويضفي عليه دما جديدا، يعكس النّظرة الإنسانيّة للحياة بكلّ تناقضاتها الحادّة، بغية تحقيق تأمل جديد وإعادة تشكيل عالم أفضل، كما أنّ الإبداع يغني الأدب ويوسع دائرة مجالاته ليعبر عن ابتكار في رؤى حديثة، يتمثّل جوهره في « نشاط الإنسان الّذي يتصف بالابتكار والتجديد وهو يمثّل النشاط الّذي يقف على العكس من الإتباع والتقليد »[2]، بمعنى « إحداث شيء جديد على غير مثال سابق [...]، تتوفر في صياغته النهائية الجدّة والطرافة، إن كانت عناصره الأولية موجودة من قبل »[3]، فهو يركز على أسس متينة وجمالية تتجه نحو التجديد والابتكار،في حين يعرّفه نقاد آخرون على أنّه « .. ابتكار شيء جديد غير موجود مسبقًا أو استحداث طريقة جديدة لعمل شيء ما أو تطوير طريقة جديدة في النّظر إلى الأشياء أو استبدالها بطريقة أخرى »[4]، كما عرّفوه بأنّه « ابتكار أسلوب جديد للتعبير الفنّي، أو القدرة على ابتكار حلول جديدة لمشكلة ما ويعتمد الإبداع على مواهب الشخص المبتكر وخبراته الخلّاقة. ولذلك قابلوه بالمحاكاة باعتبارهما نقيضين. لكن الإبداع لا يكون خلقًا من عدم، إذ يفترض مادة لغوية ومواصفات فنية تاريخية يستلهمها الفكر الإبداعي الخلّاق في الأدب »[5]، حيث أصبح النص الأدبي على خلاف ما نتوقع لأنّ «أجمل الأشياء، وأنبل العواطف وأعظم المواقف لا تشكل أثرا فنيا إذا نقلت نقلا. فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها الّتي أمكن نقلها »[6]، فالإبداع

[1] يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان بين الحربين العالميتين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، د.ط، 1979 م، ص 68 .

[2] عبد الحميد محمود السيد، الإبداع، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1977 م، ص 7 .

[3] عبد الحميد محمود السيد، الإبداع ، مرجع سابق ، ص 7 .

[4] عبد الإله بن إبراهيم الحيزان، لمحات عامة في التفكير الإبداعي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، ط 1، 2002 م، ص 21 .

[5] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1999 م، ج 1، ص 16 .

[6] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1986 م، ص 16 .

لا يؤرخ للأحداث، ولا ينقل الواقع الاجتماعي كما هو ، وإنّما يبحث على ما سيكون و بماذا يكون، وكيف يكون.

ما نلحظه على المفاهيم السابقة الذكر أنّها تنصب جميعا في قالب واحد ، يركز على شرط أساسي ألّا وهو الجدّة؛ بمعنى جدّة الأفكار وابتكارها، ويقصد بذلك أن تكون الأفكار المتداولة في العمل الأدبي جديدة مبتكرة ، ولا نقصد بذلك، إبداع أفكار لم تعرّف من قبل بل نكتفي بالأفكار القديمة الّتي يصوغها المبدع على غير مثال سابق، مضيفا إليها حسه الإبداعي الّذي يعكس عاطفته وخياله وشخصيته ليقدم بذلك عملا خاصا به وحده دون غيره.

وعلى ضوء النقاط سابقة الذكر نخلص إلى أنّ العمل الأدبي بصفة عامة، والنّص الرّوائي بصفة خاصة أصبح يشتغل على تجريب التقنيات الجديدة المتداولة في ساحة الإبداع الرّوائي، ويحاول الولوج إلى أساليب جديدة تساير الزمن، وتلبي متطلبات القارئ المنفتح على عالم متسارع، لا يعترف إلّا بالابتكار والتجديد، حيث تبنى التكنولوجيا والعصرنة في نصوصه الرّوائيّة، إضافة إلى استعماله أساليب فنية راقية كتوظيفه لبعض التشابيه المبتكرة والصور الرمزية والاستعارات الطريفة ... الخ، فظهر ما يعرّف بالهندسة الفنية للبناء السّردي الّذي حاول أن يأخذنا معه إلى عالم روائي مفعم بالتكنولوجيا والأسلوب الرّوائي المتفرد بنوعه.

نخلص في الأخير، وبعد جمع اللفظتين معًا أنّ مصطلح (فضاء الابتكار) ينطوي على كلّ ماهو جديد ويحتوي على كثير من الصفات الإبداعيّة والألوان الكتابيّة، ولهذا فهو أشمل من سائر المصطلحات، و بها أكثر دقة، خصوصا عندما يتشبع بجميع الخصائص والمميزات الفنية الّتي تنعكس وتتجلّى في النص الرّوائي شكلا ومضمونا، وهو ما سنتعرف عليه ونكتشفه مع رائد الأدب العربي توفيق الحكيم.

سادسا . الابتكار الفنّي من منظور توفيق الحكيم:

يعدّ توفيق الحكيم من رواد الأدب العربي بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة، فقد كبر هذا الكاتب على حب المسرح وعشقه منذ صباه الباكر، وعاش في أجوائه وهو في ريعان عمره.

فتوفيق الحكيم « علم من الأعلام المبرزين في حركة التطور الفكري والأدبي في مصر والعالم العربي، وهو رائد المسرح من غير منازع، فهو الّذي وضع الأساس الحقيقي وارتفع بالبناء وفتح نوافذه على العالم ممّا جعل لتوفيق الحكيم فضل السبق في تدعيم هذا الرافد الثقافي الكبير وهو المسرح »[1]

وقد ولد توفيق الحكيم الكاتب المسرحي والمبدع القاص « عام 1898م بحي محرم بك بالإسكندرية منشأ أجداده، وتلقى تعليمه الأول بمدرسة رأس التين الابتدائية، وشطرا من تعليمه الثانوي بمدرسة رأس التين الثانوية والعباسية الثانوية»[2]، حيث قضى في الإسكندرية كلّ حياته، فكانت العامل الأول لكثير من مؤلفاته وذكرياته، وقد أخذ الحكيم منها باعتبارها مسقط رأسه خصائص الشخصية الإسكندرية والّتي تتجلى طبيعتها في «عشقها للآداب، والفنون، والجموح، والرغبة في التحدي، والميل إلى التأمل والنظر الفلسفي، ورفض الإستكانة والخضوع، وحب الطبيعة، والرغبة في التحرر والهجاء الاجتماعي والسخرية من النقائص والعيوب »[3]، كما نجد أنّه اكتسب مكانة فريدة بين أدباء عصره فإنجازاته في مجال المسرح، وجهوده في فن الرّواية، وبصماته في فن السيرة الذاتية وما قدّمه من مقالات، ورسائل، وحوارات، وشعر، وفكر ديني، وتسجيلات تاريخية، وسياسية كلّ ذلك يبرز ثقافته الواسعة، وتنوّع مواهبه، حيث كان توفيق الحكيم من الأوائل الّذين كان لهم قصب السبق في الأدب المعاصر، وخلق مدرسة عربية اجتازت عتبات التقليد والاقتباس، بحثا عن الابتكار والتجديد، فنجده قد خصص كتابه فن الأدب لمعالجة مفهوم الابتكار ومناقشته حيث يقول « ماهو الخلق في الأدب ؟ .. ماهو الابتكار الأدبي ؟ .. سؤال ليس من السهل الجواب عنه في عبارة .. فالخلق ليس معناه أن تخرج من العدم وجودًا. إنّما الخلق في الأدب والفنّ . وربما في كلّ شيء . هو أن تنفخ روحا في مادة موجودة [...] كذلك ليس الابتكار في الأدب والفنّ أن تطرق موضوعًا لم

[1] محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية، الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2000م، ص 253

[2] عبد الله سرور، النثر الأدبي الحديث، البيطاش سنتر للنشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، ط 1،2005 م، ص 95

[3] عبد الله سرور، النثر الأدبي الحديث، مرجع سابق ، ص 95

يسبقك إليه سابق، ولا تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك .. إنّما الابتكار الأدبيّ والفنّيّ، هو أن تتناول الفكرة الّتي قد تكون مألوفة للنّاس فتسكب فيها من أدبك وفنّك ما يجعلها تنقلب خلقًا جديدًا يبهر العين ويدهش العقل .. أو أن تعالج الموضوع الّذي كاد يبلى بين أصابع السابقين؛ فإذا هو يضيء بين يديك، بروح من عندك [...] إنّ الفنّ ليس في الهيكل ، إنّه في الثوب . والفنّ هو الثوب الجديد الّذي يلبسه الفنان للهيكل القديم. إنّه الكسوة المتجددة لكعبة لا تتغير. وليس هذا بالمطلب اليسير. فمّا أشق الإتيان بجديد في موضوع غير جديد .. ! [...] فالابتكار إذن لا شأن له بفكرة جديدة أو قديمة، غريبة أو مألوفة، ولا بالموضوع الطريف أو المطروق .. وقد تسألني بعدئذ: ماهو الابتكار الفنّيّ ؟ فأقول لك بسرعة وبساطة: هو أن تكون أنت .. هو أن تحقق نفسك، هو أن تسمعنا صوتك أنت، ونبرتك أنت .. »[1]، من خلال ما تمّ عرضه نجد أنّ توفيق الحكيم قد استطاع تقديم وجهة نظره وفقا لقناعاته ومسلماته حيث أنّه يحصر مفهوم الابتكار الفنّيّ ويربطه بالفنان المبدع، فهو يرى أنّ هذا الأخير قادر على وضع بصمته ولمسته الإبداعية الخاصة والقادرة بدورها على خلق منحى جديد للابتكار، كما أنّه يجزم أنّ الابتكار لا يكون من عدم فلكلّ فن بداية سابقة، فمع مرور الزمن واختلاف الأفكار والذهنيات تتوسع دائرة الابتكار وتبعث بروح جديدة مواكبة للعصر الحالي رغم التراكمات الفنّية السابقة الّتي اكتسبها الفنان المبدع وهو ما يشير إلى ارتباط الفنّان بفنّه وحبّه الشديد لإبداعه، وخير دليل على ذلك أنّ جلّ أعمال توفيق الحكيم الإبداعية استلهمها مباشرة من التراث اليوناني ومن أشهر المسرحيات الّتي تأثر بها مسرحية أوديب ملكا، حيث نجده يقول في حديثه عن الفن أنّه « يبدأ دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار »[2]، وحوصلة القول من ذلك أنّ مفهوم الابتكار عند توفيق الحكيم هو أن يتم تناول فكرة قد تكون مألوفة لكن يشترط فيها ترك بصمة المبدع ما يجعلها تبدو في حلّة جديدة مغايرة ومبهرة، كما نجده يقول في موضع آخر: « إنّ الفنّان أو الأديب يظلّ يبحث عن ذاته وشخصيته إلى أن يجدها فإذا هي تملكه بعد ذلك إلى

[1] توفيق الحكيم، فنّ الأدب، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، مصر، د.ط، د.ت، الباب الأول، الأدب ويداه، ص 11

[2] توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 10 .

الأبد وتطبع كلّ ما يلمسه بذلك الطابع الّذي لا يزول ولا يتحول [...] ذلك أنّ الشخصية الفنّية بعد أن تتكون يصبح لها من القوة ما يجذب إليها كلّ شيء ويخضع إلى أشعتها كلّ فكرة أو صورة أو موضوع، فكلّ ما تتناوله يصبغ في الحال بلونها. فالفنّان أو الأديب ذو الشخصية يبتكر، حتّى وهو يريد أن يقلد، الفنّان الّذي لم يستقل بعد بشخصيته يقلد، وهو يريد أن يبتكر »[1]، ومن خلال هذا يتبين لنا بأنّ توفيق الحكيم يركز على فكرة أساسية مفادها أنّ « ... الابتكار في العمل الأدبيّ ليس معناه وجود مادة تتفاعل مع شخصية قويّة فتمثّل خلق جديد ... »[2]، بمعنى أنّ المبتكر الجديد مع مرور الزّمن سيصير قديما وستأتي فكرة أخرى ليكون مصيرها مصير الفكرة الأولى وهكذا تكون بمثابة عملية انتقال بين الأجيال في حركة دائمة ومستمرة حيث ينبني الجديد على أساس ودعائم القديم، فالإنسان المبدع الّذي يحرص على أن يسجل اسمه ويضع بصمته في تاريخ الأدب، يتوجب عليه أن يكون مواكبا لروح عصره، لكن هذا لا يمنع من حدوث اختلاط وانسجام وتشابك بين القديم والجديد، وهذا ما يعرّف بالابتكار، حيث أنّ هذه الكلمة ما تحمله ليس بمفهوم التطرق لموضوع لم يسبق إليه من قبل، وإنّما تناول فكرة بقلبها خلقا جديدا يبهر العين ويدهش العقل ليضيء بين يدي صاحبه، وهذا ما عثرنا عليه في كتاب فن الأدب لتوفيق الحكيم، لتبقى الخصائص الفنية منفتحة على عديد الآراء ووجهات النظر، فلكلّ مبدع زاوية رؤية ينظر بها للموضوع، وهذا ما كان سببا في ظهور العديد من المدارس والاتجاهات والنظريات النقدية الّتي أصبحت متداولة بكثرة في الدراسات الحديثة وفق مصطلحات أكاديمية معروفة في ساحة النقد، وهو ما يحيلنا للحديث عن التّجريب الرّوائي وسماته البارزة خصوصا في الرّواية الجزائرية المعاصرة.

سابعا . الابتكار والتّجريب الرّوائي:

نجد أنّ مصطلح التّجريب متقارب هو الآخر مع الابتكار، فهو متشابك ومتغير وواسع ولهذا انبثقت عنه الكثير من المصطلحات الأخرى الّتي تترابط معه من ناحية المعنى وتفسد عليه نقاءه كمصطلح مستقل، ولربط العلاقة بينهما (الابتكار والتجريب)

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، مرجع سابق، ص 15 .

[2] محمد مصطفى هدارة ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990 م، ص 276 .

يتوجب علينا العودة إلى المصطلحات المتقاربة الأخرى (الإبداع والتجديد)؛ ولأنّنا لسنا بصدد بحث مستقل حول الإبداع، والتجديد سنكتفي بهذا الطرح المبسط الّذي نوضّح من خلاله التعالق الجدلي حول المصطلحين (الإبداع، و التجديد)، وعلاقتهما بمصطلح التّجريب معتمدين في ذلك على أبرز الآراء النقدية، والّتي تؤمن في أغلبها بفكرة مفادها أنّ (التجريب) و(الإبداع) لفظان مترادفان باعتبار أنّ التّجريب في بحث دائم ومستمر عن الخلق والإبداع هذا من جهة، وكذلك أنّ الإبداع في حدّ ذاته تجسيد وصورة للتّجريب فهو تجاوز للمألوف، وخرق للسائد والمعتاد، ويؤكد هذا الطرح الناقد علي محمد المومني في قوله « أنّ أي عمل أدبي يبدأ بالتّجريب، فلا يمكن لأي كاتب مهما كان أن تنضج تجربته الفنية والإبداعية دون المرور بمرحلة التّجريب »[1]، غير أنّ ما يمكن ملاحظته في هذا القول : أنّ التّجريب ـ هنا ـ مثّل مرحلة سابقة ورائدة لا يتحقق الإبداع إلاّ بعد المرور بهذه المرحلة التمهيدية؛ بمعنى أنّ الإبداع لا يكون من عدم. وعليه نصل إلى أنّ الإبداع والتّجريب مشتركان في معنى اللفظ، لا ميزة بينهما في المفهوم والمضمون كلّ منهما يستدعي الآخر ويحيل إليه .

غير أنّ الإبداع يختلف عن التّجريب ويتميز عنه في أنّه شائع الاستعمال و متداول بكثرة على خلاف التّجريب، والّذي يتميز بندرة استعماله كمصطلح حداثي جديد ظهر بفعل تطور العصر وتماشيا مع تكنولوجياته. في الحقيقة لا يمكننا التأكد والقناعة بأنّ التّجريب هو في حد ذاته إبداع ولا التسليم أيضا بأنّ كلّ ماهو جديد هو بمثابة تجريب، فقد نجد عملا أدبيا ما قد اتخذ مسارا تجريبيا ولكن هذا العمل قد لا يمثّل إبداعا ولا يقود نحو التجديد، ولكنّه يهدف إلى تجاوز السائد والمعروف لا غير وجذب الأنظار من خلال هذا الانحراف والانزياح. وفي هذا الصدد نستحضر قول الرّوائي الحبيب السالمي الّذي يفرق بين التّجريب والتجديد باعتبار وجود كتابات تجريبية لكّنها ليست جديدة لأنّ « تجريبيتها سطحية خارجية استعراضية، وثمّة كتابات تبدو تقليدية لكن لو تأملناها لاكتشفنا أنّها

[1] علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، البازوردي العلمية، عمان، الأردن، ط 1، 2009م، ص22 .

جديدة وحديثة »[1]، وتأسيسا على ما سبق، نجد أنّ الأديب في إمكانه أن يجسد الإبداع في التّجريب انطلاقا من نماذج قديمة أو معاصرة، فهو بذلك لم يبتكر ويبدع من لاشيء ولكن أبدع فيما هو كائن. نواصل مع منحى الاختلاف (بين المصطلحات: التّجريب الإبداع ، التجديد) وعلاقتها بالابتكار، وذلك باستحضار قول الناقد صلاح صالح « الفن يموت بالتكرار والتقليد ، بينما التجديد مستمر سبيله الوحيد إلى الحياة والخلود ..... مع الاعتراف بأنّ الجِدّة وحدها ليست شرطا كافيا ليصبح الفن فنا وإلّا عدت كلّ خرافة فّنا »[2] ويتبين لنا، ممّا سبق بأنّه ليس شرطا ـ كذلك ـ أن يكون كلّ تجريب إبداعا، ذلك لخضوعه لمعايير محددة تحكمه. فإذا وفرّت آليات العصر الجديد «فرصة للمبدعين و رديئي الموهبة، ليكونوا في كلّ مكان، بسبب التطور الهائل لوسائل الاتصال والنشر، ما ترك آثارا سلبية عند المتلقي الّذي قرف من هذا الكم الهائل من الرّكام، والّذي عليه أن يمضي وقتا طويلا وهو يقف أمامه ينقب ليجد ماهو جدير بالاهتمام، وهذا إن وجد. لذا نرى أنّ اكتشاف المبدع الحقيقي أصبح يتأخر كثيرا»[3]، بمعنى أنّ الإبداع لا يعني أبدا تجريبا اعتباطيا ولا تجديدا فارغا لا يجيب عن أسئلة العصر ومستجداته كما يجعل من التجاوز والمخالفة والخروج عن السائد قصدا أساسا يشغله عن هدفه الأسمى أي: « ... أن يكون التّجريب هادفا إذا ما نظر إلى مكون التفاعل الّذي يتأسس على قاعدة مؤسسة للقارئ »[4]، ما يمكن استنتاجه أنّ التجديد الحقيقي هو الّذي يعتمد في بنائه تجريبا مؤسسا مبنيا على تجربة تأسست من خلال خلفية ومكتسبات معرفية ورؤى فكرية واضحة هدفها الأساسي هو التوسيع، وإجابة المتلقي عن أسئلة العصر ومستجداته، وحتى يكون الإبداع إبداعا حقيقيا، لابد أن يتحدد هدف المبدع فيما يقال بناء أسس صحيحة لكسر النموذج وذلك لبناء جمالي فني لا من أجل التحطيم، والهدم فقط (تأسيس ثنائية

[1] محمد الحمامصي، نقاد وروائيون، جريدة ايلاف الالكترونية، نقلا عن موقع الجريدة على الرابط : http//www.elaph.com

[2] صلاح صالح، سرديات الرواية الجزائرية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2003 م ، ص 116 .

[3] مجموعة كتّاب : مسارب الإبداع وإغراء التّجريب بين الوهم والتخريب، الثورة، يومية سياسة تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة، نقلا عن موقع المؤسسة على الرابط: http// :thawra.alwehda.gov.sy

[4] صدوق نور الدين : الكتابة الروائية العربية، المغامرة وآفاق التّجريب، مجلة الأطام، نادي المدينة المنورة الأدبي، ع 32 2012 م، ص 65

الهدم والبناء على أسس معرفية ثابتة). ومن خلال هدا الطرح نخلص إلى أنّ التّجريب شيء ضروري في جميع الفنون والآداب، وذلك يعود لكون « التجريب في الكتابة شقيق الإبداع »[1] بمعنى أنّ التّجريب يكون سببا في حرية المبدع ودافعا أساسا لكسر السائد والنموذجي والخروج عن المألوف، لتكون هذه الكتابة التّجريبية حاملة في طيّاتها مفاهيم فنية تكسب الكاتب القدرة على رؤية العالم بنظرة عصرية « فالّذي يمارس التّجريب إنّما يمارس ثنائية الهدم والبناء ويشارك في ارتياد آفاق لم تكتشف بعد »[2]. وبناء على ما سبق، فإنّ تعريف التّجريب يتشكل من جميع المصطلحات الّتي تحمل معنى التجديد والإبداع، زيادة على قيامه وانبثاقه من الوعي بالماضي والموروث (ثنائية الهدم والبناء)؛ بمعنى هدم التقاليد والأعراف السائدة وإعادة بنائها وتشكيلها بطريقة تتناسب والذائقة الفنية العصرية ، فهو يخضع إلى تحقيق هدف الكاتب في تحليل جميع الظواهر (اجتماعية، سياسية، أخلاقية ... الخ)، نستحضر في هذا الصدد قول الناقد المغربي سعيد يقطين الّذي يقول: « إنّ التّجريب يتمثل في خلخلة ما يترسخ في أذهاننا من قيم نصية»[3]، فالإبداع التّجريبي ينطلق من كسر القيم المعرفية المعروفة عاملا على مجاراة تلك القيم ومتجاوزا ما هو ثابت في التقاليد النصية بواسطة التّجريب « إنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتّجريب وهي التسمية الّتي تكرر الحديث عنها أواسط السبعينيات في مناقشات قصص التازي والمدني، وفي الندوات الّتي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية أو بعض العروض المسرحية »[4].

وعليه فالتّجريب هو المخالفة والمجازفة في غمار النص الأدبي والإبحار في أسرار كلماته سعيا للوصول إلى جوهرة ضائعة يعيد الكاتب جمالها وحضورها في حلّة جديدة بمعنى التجسيد الفعلي لثنائية الهدم والبناء. فلا يعدّ التّجريب إلّا أن يكون وعيا وتواصلا مع التراث، وهذا الأخير تنبثق عنه أفكار تتسم بالجِدّة والإبداع وكذا مفاهيم مختلفة في

[1] عمر حفيظ : التّجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس ط1، 1999 م، ص 19

[2] عمر حفيظ : التّجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائية ، مرجع سابق ، ص 10

[3] سعيد يقطين : القراءة و التجربة (حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب)، مرجع سابق، ص87

[4] المرجع نفسه، ص 185

الكثير من الأحيان، وكما سبق و ذكرنا في حديثنا عن الكتابة التّجريبية أنّها ترتكز على كسر النموذج المعروف والسائد والمعتاد بغية تجاوز التقاليد الّتي أصبحت تتميز بالرتابة و الجمود، وهدفها الأسمى ـ أي الكتابة التّجريبية ـ هو التعبير عن الواقع بطريقة تتماشى مع تطورات العصر وتناقضاته، فالذات المبدعة « قد تمارس التّجريب في كلّ كتابة فكأنّها لا تريد أن تتمايز عن الآخرين فقط ؛ بل عن نفسها كذلك »[1]، وهو ما يحيل مرّة أخرى إلى الطبيعة البشرية الّتي جبلّت على التّجريب. فهي تركز على انتاجاتها السابقة وتستعملها بمثابة مرجع سابق تهدف من خلاله إلى التميز والاختلاف عنه، ومثال ذلك «أنّ ثمّة جذورا للرّواية الغربية نجدها في القصص اليوناني، الّذي استمرت بعض خصائصه في الرّواية الغربية المعاصرة ، وهذا ما أكدّه ميخائيل باختين في معرض إشارته للزمان والمكان في رابليه المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة »[2] .

ما يمكن أن نستنتجه : أنّ الرّواية الغربية ـ حسب ما قيل ـ قد اتخذت من الإرث الإغريقي (الملاحم* والمسرحيات) منبعا لمعارفها وفنياتها، فالرّواية بذلك «... تستمد ديناميتها النظرية والإجرائية كجنس أدبي في ظلّ تشكل دائم وصيرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغيير أبنيته وتحولاتها »[3]، تكررت لفظة (دينامية) مرتين في القول السابق، وذلك لأهميتها حيث أنّها لفظة علمية تحمل معنى الحركية والتحول والتغير بهدف تحقيق التجدد الدائم وهو ما تقوم عليه الرّواية (التحول والتغير وخرق النموذج الرّوائي في مقابل وجود تحولات وتناقضات في بنيات المجتمع)، يمكننا القول أنّ الرّواية هي أوضح الفنون وأنسبها لخوض غمار التّجريب وذلك لمّا تتمتع به من تنوع وتداخل كما تتضمن في طيّاتها ميزات التحول والتجدد.

---

[1] عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، مرجع سابق، ص 11

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، د . ط 2002 م، ص 9

* الملاحم: جمع ملحمة، وهي القصيدة القصصية الطويلة الّتي تحكي أعمال البطولة لبطل رئيسي واحد.

[3] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السّرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2003 م ص18

وهذا التجديد هو الّذي أفرد الرّواية الجديدة، وميزها عن الرّواية التقليدية، فظهرت بحلّة جديدة لأنّها « تثور على كلّ القواعد وتتنكر لكلّ الأصول، وترفض كلّ القيم والجماليات الّتي كانت سائدة في كتابة الرّواية و الّتي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة لا أي شيء ممّا كان متعارفا في الرّواية التقليدية متآلفا مقبولا في تمثيل الرّوائيين الجدد »[1]

ومن خلال ما تم تقديمه حول الدعائم النظرية للتّجريب ، وبالإشارة إلى الخلفيات الفكرية الّتي ينبثق منها فمصطلح الرّواية الجديدة يوحي ايحاء عاما بالتنظيم التغييري التحويلي الواسع والّذي انتشر في الغرب ، حيث يتحدث ميشال بوتور في كتابه: بحوث في الرّواية الجديدة « أنّ الرّوائي ليس هو الّذي يصنع الرّواية بل الرّواية تصنع نفسها »[2]

وعلى هذا الأساس يتضح لنا أنّ التّجريب قد اتصل بالمجازفة الشكلية في إصدار حديث سردي معاصر، وذلك عن طريق تدمير أساليب الكتابة السّردية الرّوائيّة القديمة وإعادة البناء الرّوائي اعتمادا على خاصية التحطيم والتفكيك بمعنى تحطيم القوالب السائدة الّتي تهتم بقوانين البنية القديمة للشكل الرّوائي وتفكيك تلك المبادئ والخلفيات الّتي لطالما سيطرت على خيال المبدع. حيث أنّ الرّواية التّجريبية قد مثّلت بصمة عصرية في المجال الأدبي كما أنّها تهدف باستمرار إلى التميز عاملة في نفس الوقت على النهل من الانتاجات الرّوائية السابقة فيتبين من خلال هذا الطرح أنّ الرّواية التّجريبية هدفها الظهور في حلّة جديدة مزينة بالوصف والتعدد اللّغوي والزمني حيث جعل الرّوائيون « ... من الحوار الداخلي عصب الرّواية، وأغنوا بنيتها باعتماد المستويات السّردية المتداخلة [...] متخلين عن تلك الّتي جعلت الراوي إلاها كلّيا للمعرفة ... »[3]

زيادة على مقصدية الرّواية التّجريبية في خلخلة العقدة وذوبان الشخصية بواسطة تعدد الضمائر كما قيل سابقا نرى أنّ للزمان والمكان حصتهما في الرّواية الجديدة الّتي «انعتقت من الزمن الخارجي زمن الساعات والتقويمات لتخضع للزمن الداخلي، الزمن

[1] عبد المالك مرتاض : في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، مرجع سابق ، ص 47

[2] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، تر : فريد أنطونيوس، منشورات العويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1982 م ص14 .

[3] المرجع نفسه ، ص 89

الذاتي، الإنساني، وذلك عبر الاستعانة بالحوار الداخلي(المونولوج) وبما يسمى (مجرى الوعي) ... »[1] ، وهو ما يظهر على الرّواية التّجريبية إذ أنّها لم تعد تفرق بين زمن القصة وزمن الكتابة السّردية الرّوائية وزمن التلقي فقد أحدث تشابك بينهم، والأمر نفسه بالنسبة للمكان؛ حيث تجسد في الرّواية الجديدة كمضمون ذهني. يبرز عندما لا يكون ملموسا، عن طريق أشياء تتجاوزه تهدف ـ مثلا ـ إلى تمثيل الشخصيات الّتي تتواجد فيه

انطلاقا من ذلك نجد أنّ التّجريب الرّوائي قد انبثق عن معنى الحرية كقيمة مهمة في السيرورة الإبداعية، مما سمح بإصدار أساليب جديدة في العمل الرّوائي (الكتابة السّردية التّجريبية) والّتي تهدف إلى تجسيد الإبداع والابتكار الجمالي والفني في الرّواية المعاصرة، وبما أنّ الرّواية فن لا يعرّف الثبات نجدها تسعى للبحث عن أشكال جديدة وأنواع متغيّرة، وهذه الميزة جعلتها « أشبه ببوتقة (melting pot) من ناحية فنية حيث تنصهر فيها جميع الفنون الأدبية من شعر ونثر وغيرهما، وذلك بفضل التقنيات الحديثة»[2]، كما استطاعت هذه الأخيرة أن تظهر بشكل يتشبع بجميع إمكانيات التعبير الجمالي بعد أن كان الشكل قالبًا جامدًا وقيدًا للأفكار الجديدة المحدثة والمبتكرة، ليكون الابتكار في الرّواية المعاصرة بصفة عامة هو إثراء للعملية الرّوائيّة، وتشجيع للمبدعين الرّوائيين على الخلق ونسج رواية تتماشى والحياة المعاصرة ما جعل الرّوائيين المعاصرين يقومون بإعادة النظر في إبداعاتهم بحثا عن نوعية جديدة هدفها الأول التأثير في القارئ المعاصر، قصد تحسين وضعيته ومناقشة قضايا أمته ومعالجتها، وهي أسمى مهمة توكل على عاتق المبدع المثقف ما جعل الرّوائي يبحث عن عوامل فاعلة على مستوى الشكل والمضمون، تضمن له تحقيق الابتكار والتجديد لتجسيد عوالم جديدة مواكبة للواقع وتغيراته « وقد خصّ الدكتور صلاح فضل معايير تصنيفية لمفاصل التّجريب في الرّواية العربية ضمن ثلاث دوائر متمايزة أكثر الأحيان، لكنّها متداخلة أيضا وهي:

---

[1] جورج دورليان، الرّواية الجديدة في فرنسا (المغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلان، الكويت ع544، مارس 2004 م، ص 94 .

[2] سمير حاج، الرّواية في الجليل من خلال بعض أعمال إميل حبيبي وسلمان الناطور، الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل مركز الأبحاث، دائرة اللغة العربية، جامعة بيت لحم، فلسطين، ط 1، 2007 م، ص 80 .

ـ ابتكار عوالم متخيلة جديدة، ليست مألوفة في حياتنا العادية، ولا طرأت في السّرديات السابقة خلقت منطقها الداخلي، وبلورت جماليتها الخاصة.

ـ توظيف تقنيات فنية محدثة، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل، وتحديد منظوره وتعدد الأصوات.

ـ اكتشاف مستويات لغوية في التعبير، تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، عبر تعليقات نصية متشابكة ومتراسلة، مع توظيف لغة التراث السّردي أو الشعري، أو إدراج اللهجة، وأنواع الخطاب الأخرى »[1]، فهو يلخص في كونه « ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[2]، بمعنى أنّ التّجريب الرّوائي كظاهرة مست الرّواية واقتحمت أقلام الرّوائيين أصبح كلّ روائي يتبنى ثنائية الهدم والبناء؛ أي هدم الأسس والقواعد الكلاسيكية القديمة والمعروفة، وبناء أساليب جديدة وأدوات سرد مبتكرة تهدف إلى التجديد ونبذ ماهو سائد ومألوف كتوظيفه لمجموعة من الوسائط على اختلافها، وتكاثفها في الفضاء الرّوائي ما يعكس إثراء الصورة الرّوائيّة، ويفسح المجال للتعبير أكثر، فأصبح توظيف الوسائط التكنولوجية في الرّواية يكسبها رونقا تعبيريا ويجعلها أكثر تطوّرًا ومواكبة للقارئ المعاصر إلى جانب بقية العوامل الأخرى الّتي تسعى إلى استبدال الشكل التقليدي بشكل دينامي يتميز بالانفتاح والتطوّر يسكنه هاجس البحث عن أشكال لكتابة روائيّة تكون قادرة على تجاوز أنماط السائد السّردي الفنية والتجاوب مع تقنيات العصرنة والحداثة .

ويمكن أن نستشهد على ما سبق وقيل حول التّجريب الرّوائي وممارسة الرّوائيين الجزائريين له بنماذج من الرّواية الجزائرية المعاصرة حيث عملت على مجاراة الرّواية العربية ومسايرتها نحو التّجريب والتجديد من خلال استثمار مختلف الأنواع التعبيرية والنصوص والخلفيات بهدف بلوغ كتابة روائية تجريبية وذلك في طور تاريخي دقيق من

[1] شاهر أحمد نصر، الرّواية التّجريبية والخطاب القصصي النسوي، أدب علي نجلى نموذجا، مجلة الحوار المتمدن، ع 1167، 2005 م، ص 7 .

2 صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، واد النيل، القاهرة، مصر، ط 1، 2005 م ص3 .

تاريخ الجزائر الحديث. حيث اتسمت الرّواية التّجريبية الجزائرية بشدّة تغيراتها وكثرة تناقضاتها وذلك لكون الهيكل الرّوائي القديم لم يعد يتوافق مع تقدم العصر وتحولاته الحاصلة، فأصبح الأمر يستوجب بلوغ قوالب وموضوعات حديثة تساير مستجدات العصر، وتخترق ماهو مألوف ومعروف عن طريق المجازفة، وأبرز تجلّيات الهدم والتحطيم الّتي شهدها الهيكل الرّوائي الجزائري هو إزالة جميع الفوارق والفواصل بين الجنس الرّوائي وبقية الأجناس الأدبية الأخرى (المسرح، القصة، الشعر، الأسطورة، السيرة الذاتية، أدب الرّحلات ... الخ) بمعنى أنّ « .. الخطاب الرّوائي أصبح يشكل خصوصيته تبعا لهذه النقطة من خلال قدرته على مجاورة الخطابات الأخرى واستيعابها وتوظيف إمكاناتها وفق نمط من العلاقة يضبط واقع الخطاب الرّوائي ويحدد خصوصيته»[1]، ومن بين الرّوائيين الجزائريين الّذين أحدثوا قفزة نوعية في الرّواية الجزائرية نجد الرّوائي: "الطاهر وطار" بأعماله الرّوائية التالية : " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، " الزلزال " " اللاز"، " الحوات والقصر " هذه الأخيرة والّتي أدخل الرّوائي فيها الجانب الأسطوري؛ ممّا أحدث في الرّواية انفتاحا واسعا وجعلها تطلّ على العديد من التأويلات والتفسيرات، كما استعمل فيها آليات اللغة الحديثة إذ « أنّ انفتاح رواية الحوات والقصر لم يقتصر على الناحية الموضوعاتية كي تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده في ضوء التّجريب الرّوائي الّذي سعى الكاتب لبلورته فحسب؛ بل كانت الدلالات الرمزية فيها تنبع أيضا من اللفظة الواحدة أو من التركيبة اللغوية المنفردة عن النص » [2] .

إضافة إلى أنّه أدخل الموروث الديني في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " عن طريق استعماله لشواهد من القرآن الكريم، وكذلك توظيفه للشخصيات الإسلامية وبعض الأحداث ... الخ .

لم تتوقف الكتابة التّجريبية الجزائرية عند الرّوائي " الطاهر وطار "، بل تواصلت مع باقي الأقلام الرّوائيّة الجزائرية الّتي هدفت إلى خوض غمار التّجريب والبحث عن ما هو جديد ومن بين هؤلاء نذكر: " رشيد بوجدرة "، " إبراهيم سعدي "، " الحبيب السائح "

1 بن جمعة بوشوشة، التّجريب وارتحالات السّرد المغاربي، مرجع سابق،ص 78

2 زياد شيبان فهيمة، التّجريب والنص الرّوائي . الحوات والقصر أنموذجا .، ع 6، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2010 م، ص2 .

"أمين الزاوي " " بشير مفتي "، إضافة إلى " واسيني الأعرج "، " أحلام مستغانمي"، "عز الدين جلاوجي " (وقد خصتهم دراستنا التطبيقية بالبحث والمعالجة).

أمّا أبرز ما رسّخ هذا المنحى ـ في تلك الفترة ـ نصوص " رشيد بوجدرة " كـ: "التفكيك" و"معركة الزقاق " و"جيلالي خلاص" في " رائحة الكلب وحمائم الشفق "، و" عبد المالك مرتاض" في " صوت الكهف " و "الخنازير " إلى غير ذلك.

حيث أنّ جيلالي خلاص في روايته " رائحة الكلب وحمائم الشفق " (1985 م) قدّم فيها اللغة بشكل في إطار من الاهتمام الخاص بها مفردة، وجملة، ونصا كاملا، لم يسبق له مثيل تقريبا عدا إذا استثنينا روايات"رشيد بوجدرة" مع بعض الاختلاف (...) كما قدّم الزمن الرّوائي بشكل خاص ومتميز[1]. فقد حاولوا بذلك أن ينحو بالرّواية الجزائرية نحو الرّواية الجديدة في فرنسا لدى " آلان روب غريبيه "و " نتالي ساروت " وغيرهما.

كلّ هذا يعكس التمرد والانفصال عن النمط الفنّي الكلاسيكي، والسعي لإحداث آليات جديدة وذلك لتفاعل الفن الرّوائي مع الحياة الجزائرية وتقلباتها، ما يعكس البعد الجمالي الفنّي للعمل الرّوائي كما أنّ هذا التوظيف يشكل لمسة خلق وابتكار في عالم الرّواية حيث يساعد على تقديم مفاهيم جديدة تتماشى مع القارئ المعاصر، فكان ذلك السبب الرئيسي في انبثاق جميع المصطلحات (الابتكار، الإبداع، التجديد، التّجريب، ...الخ) والّتي سبق طرحها ومناقشتها، وقد تبنينا محاولة السبق في تناول موضوع الدراسة بمصطلح فضاء الابتكار بدلا من المصطلحات الأخرى على أساس أنّه الأنسب والأقرب بالنسبة للمقاربات التطبيقية، وبالرغم من أنّه يصب في مضمار التّجريب الرّوائي إلّا أنّه نظرة من زاوية أخرى للموضوع تشكل إضافة جديدة له، وتبحر بنا في عوالم الرّواية الرحبة، وقبل الخوض في غمارها التطبيقية كان علينا أن نبحث في الجوانب الابتكارية للرّواية المعاصرة ونقف عند معانيها.

1 . فاسي مصطفى، دراسات في الرّواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر، الجزائر، د. ط ، 2000م، ص 102 .

ثامنا . الجوانب الابتكارية في الرّواية المعاصرة:

يعتبر فن الرّواية عمل إبداعي له تأثيره الخاص على القرّاء بدرجة كبيرة، يقوم على مبدأ جمالي منذ المراحل الأولى في كتابته ونشأته، حيث تمثّل هذه الأخيرة (الرّواية) قدرة الرّوائي على الخلق أو الابتكار، ومدى عمق تفكيره ودقة كتابته، وذلك من خلال الحس الفنّي لدى الرّوائي المبدع، والّذي اكتسبه من ممارسته للعمل الإبداعي وكذا اعتماده على الخيال « الّذي يمثّل أساس العملية الإبداعية والأداة الفعّالة الّتي تحرك وتوجه عقل الإنسان المبدع وتثير طاقاته الفنية وتدخله في حالة من التوتر النفسي الّذي يحرك كيانه ووجدانه ويحوله إلى حركات وعمليات إبداعية استجابة لهذه الرؤى والتخيلات والأحاسيس»[1]، فنجد على سبيل المثال أنّ ضعف الخيال في ابتكار الشخصيات الرّوائيّة قد يشوه الرّواية، ويجعلها سطحية وبعيدة كلّ البعد عن الإثارة والتشويق، حيث يتوجب على الرّوائي المبدع أن يستوعب الحياة لكي يتمكن من ابتكار شخصياته الرّوائيّة واختيارها على أن تكون مختلفة تماما عن الشخصيات الّتي ألهمته الإبداع أو الابتكار كما أنّ الخيال يمثّل عمود الكتابة الرّوائيّة منذ بداياتها وينعكس بشكل واضح في شخصياتها وصورها وأحداثها ... إلى غير ذلك، لتصبح الرّواية من أشهر الفنون الأدبية وأكثرها ذيوعا وانتشارا والسبب أنّها مواكبة للإنسان في جميع مراحل حياته وتطوراته، وذلك لمّا تتميز به من خصائص مبتكرة أهمها: الخيال، القدرة على التشويق والإثارة، اللغة الرّوائية الراقية، تبني التكنولوجيا ودخولها العالم الرّوائي شكلا ومضمونا ... إلى غير ذلك من الخصائص المهمة الّتي تمكننا من الحكم على العمل الرّوائي الفني بأنّه عمل ابتكاري عظيم الشأن والقيمة من نسج روائي مبدع يسلك بأفق خياله الواسع واللامألوف طريقا مخالفا لغيره من الرّوائيين الّذين حاولوا بنظرتهم الضيقة وخيالهم المحدود تجميد الرّواية وربطها بقالب ونموذج موحد وضبطها بقوانين وقواعد صارمة تفقدها جمالها الفني وجاذبيتها ، والّتي تقوم في الأساس على العناصر التالية:

[1] زكي أبوزيد، الظاهرة الإبداعية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 1، مجلد 15، 1985 م، ص 969 .

1 . الرّوائي المبدع :

إنّ تطرقنا للحديث عن الابتكار في الرّواية يستلزم الحديث عن الرّوائي المبدع لأنّه بطبيعة الأمر أنّ أي عمل فني يكون وراءه فنان مبدع قدّمه بحس راقي، والأصح أن نقول ابتكره، خصوصا وأنّ الرّوائي يعتمد على ما يملكه من قدرة إبداعية، لأنّه وبخياله الواسع وبنظرته اللا محدودة يتمكن من كسر جميع القواعد المألوفة والسائدة للرّواية التقليدية الثابتة ويقدّمها بحلّة جديدة حيث ترمي أغلب الكتابات السّردية اليوم إلى مخالفة السائد واختراق القاعدة وكسر المألوف وانتهاك العادات وكلّ ماهو متعارف عليه من المقولات الأجناسية التقليدية، وفي السياق نفسه أطلق الشاعر البحريني قاسم حدّاد قولا هزّ أركان الكتابة حيث يقول « الكاتب ليس عبدا للأشكال بل خالقا وخائنا لها في آن كلّ شكل يصير قفصا في اللحظة الّتي يثبت فيها ويستقر، جئنا لنلهو بالأشكال، نبتكر شكلا لنحطمه في اليوم التالي: هكذا نبارك حرية الكاتب الداخلية، ونمجد سطوته على مخلوقاته. نسعى إلى شكل يكون بديلا أو عدوا، لما سبق ابتكاره وترسيخه. نسعى إلى التحرر من القوانين والمفاهيم الّتي تؤطر وتحدد كلّ كتابة »[1]، بمعنى أنّه يبحر بخياله الواسع المرن إلى ابتكار أشياء جديدة ، ولهذا يعدّ الإبداع الخاصية المميزة للرّوائي إضافة إلى سعة خياله المبتكر، وهو ما يؤكد أنّ الصورة الّتي يبتكرها أو يبدعها الرّوائي، هي أفضل من الصورة الحقيقية الّتي نعيش فيها وذلك لاستخدامه طرق فنية تخضع لتنظيم وإستراتيجية تتوافق والعصر الحالي.

بناء على ما سبق نجد أنّ أي عمل روائي يقوم في الأساس على تصور أو تخيل مسبق فهو لا يتشكل مباشرة وإنّما يتأسس عبر مراحل يتبعها الرّوائي حيث أنّ تعبيره عن القيم الإنسانية ومثلها العليا لا يتحقق وجوده إلّا في إطار فنّي يتميز بالجدّة والابتكار حتّى يتمكن من التأثير في القارئ المعاصر الّذي أصبح معايشًا للتقدّم الحاصل في تكنولوجيا المعلومات والاتصال، فقد أشعلت هذه الأخيرة ثورة في مجال الأدب (بصفة عامة) ، فبات بالإمكان الآن عرض وقراءة ومناقشة الرّوايات ونقدها بمزيد من السرعة

[1] قاسم حدّاد، أمين صالح، موت الكورس ضمن البيانات، تقديم : محمد لطفي السيد، سراس للنشر، تونس، د.ط، 1995 م، ص131، 132 .

بفضل التطورات المذهلة في هذا المجال. وبالتالي فإنّ أية رواية يمكن جعلها رقمية وبثها كما يمكن أيضا إنتاجها وبيعها في أي مكان، ما يبرز قدرة الرّوائي وتمكنه من تقديم عمل فني متقن ومبتكر، لهذا كانت الرّواية مميزة ومتفردة عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى حيث تعتبر بمثابة أكثر الفنون إبداعا وابتكارا، ما جعلها تكتسب قيمة ووزنا، كما تمكنت من دفع المتلقي أو القارئ إلى المشاركة في العملية الإبداعية ، والفضل في ذلك يعود إلى روائي مبدع وهب روحه وحياته خدمة للعمل الفنّي .

2 . المتعة والإثارة الرّوائية :

إنّ الرّوائي المبدع هو الّذي تحقق أعماله الرّوائيّة نوعا من المتعة والإثارة لدى المتلقي وذلك من خلال تمكنه من تقديم صورة حية تتضمن واقعا معاشا، بحيث تستطيع هذه الصورة أن تهز مشاعر وأحاسيس القارئ، فقيمة هذا العمل الإبداعي يمكن أن نحددها بمدى ودرجة انفعاله، حيث « تعدّ الرّواية فنّا مركبا فهي أشدّ الفنون تحديا لطاقات المبدع، كما أنّها أكثر الفنون استجابة للقلق والحيرة والغضب »[1]، فكلّما كانت هناك استجابة من قبل جمهور القرّاء كلّما كان العمل الرّوائي قويا وذا قيمة، نستنتج من ذلك أنّ معيار الحكم على العمل الفنّي الرّوائي بأنّه إبداعي يرجع إلى الجوانب الانفعالية الّتي تنعكس على نفسية المتلقي أو القارئ من متعة وإثارة وتشويق ... الخ، فعندما يستطيع الرّوائي أن يجعل جلّ أعماله ونصوصه الرّوائيّة تتسم بذلك، يكون قد حقق جودة الرّواية وإبداعه فيها، خاصة أنّ « الرّواية هي أداة جميلة للمعرفة والمتعة ووسيلة لها . فهي تمكنّنا من الإدراك والإحساس بكلّ ما يدور من حولنا، وهذا لا يعني بأنّ الرّواية ضد الشعر إنّها ليست ضد أي فن آخر، بل إنّها ترغب أن تتآلف مع الأجناس الأخرى وأن تتفاعل معها، تسعى أن تأخذ من هذه الأجناس الأمور الإيجابية الموجودة بحوزتها.. »[2] « فاستخدام الشعر في الرّواية ـ على سبيل المثال ـ يرتبط بوظائف مخصوصة تثري درجات التّعبير وتعمّق أدبية النّص، ولعلّ أبرز هذه الوظائف المراوحة بين الرؤية العقلية الّتي يحملها القصّ والتدفق العاطفي الوجداني للخطاب الشعري الّذي يكون هنا أداة لتبليغ

[1] ماجدة حمود، علاقة اللغة بالنقد الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1 . 1997 م، ص 111 .

[2] المرجع نفسه، ص 154 .

رسالة يودّ السّارد توصيلها دون اللّجوء إلى التدخل المباشر الّذي من شأنه أن ينقص من قيمة الأثر ويجعله موسوما بالنزعة التعليميّة، علاوة على أنّ الشعر قد يساعد على تجسيد المشهد والتّعبير عنه بطريقة أخرى لاسيما أنّه يتمّ توظيفه (الشعر) لإظهار بعض المضامين وتوضيحها، حيث يظهر محمّلا بأبعاد متعدّدة بحكم كونه جنسا من التصوير وضربا من الإيحاء »[1]؛ فاستعانة الرّوائي بنماذج شعرية في روايته لا ينحصر في تحقيق الجمالية بل يتعدّاها إلى تحقيق أهداف وغايات أخرى متعلّقة بمضمون النّص الرّوائي ومدى تحقيق المتعة والإثارة فيه، ولهذا فإنّ « الكتابة عن الذّات كتابة عن سفر عن رحلة قد تعرف بدايتها دون النّهاية وتحتاج إلى أكثر من المغامرة، ويجد المبدع نفسه أمام مجموعة من الأحداث والوقائع الّتي عليه أن يختار منها ما يشكّل حالة إبداعية تثير في المتلقّي شعورا بالجمال والمتعة، وتتحوّل إلى واقع فنّي »[2]، لتصبح الرّواية ـ بذلك ـ ظاهرة فنّية متكاملة تتطلب إثارة ومتعة وتشويق، مع شكل متوازن في مكوناتها وتناسقا بين عناصرها لإحداث الأثر النفسي المطلوب في القارئ، وتكون في نهاية المطاف شكل من أشكال الخلق الفنّي والإبداع والابتكار الذهني والفكري.

3 . الخيال :

لقد سبق وبينا أنّ الرّواية عمل فنّي حر في تعبيره، ولكن هناك معيار واحد يضبطها وهو تحقيق المتعة والإثارة في نفس المتلقّي، كون وظيفة الرّواية وقيمتها تكمن في قدرتها على التأثير في نفسية المتلقّي، إضافة إلى ذلك نجد الخيال الّذي « .. يعمل بطريقة مرنة جميلة، إنّه يوقظ العقل ويوسع نطاقه إذ يجعله قادرا على تلقي العديد والعديد من الأفكار غير المدركة، ثمّ يكشف القناع عن الجمال الخفي في الدنيا ويجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنّها غير مألوفة إنّه يعيد خلق الأشياء الّتي يعرضها، فإذا أراد الإنسان أن يكون عمله إبداعي وجب عليه أن يكون واسع أو عظيم الخيال، فأعظم وسيلة لتحقيق الإبداع هو

[1] رضا بن حميد، تداخل الأنواع والخطابات في الرّواية العربية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ج 1، جامعة اليرموك، الأردن، 2008 م، ص 405 .

[2] محمد تحريشي، رحلة الكتابة . كتابة الرحلة نحو أفق كتابة مغاربي .، الملتقى الدولي حول السرديات، المركز الجامعي بشار الجزائر، 13/12/11/أكتوبر 2003 م، ص50 .

الخيال لأنّه يزوده بأفكار غير مألوفة وذات متعة »[1]، ولكن يمكن أن يتجرد الرّوائي من الخيال نسبيا، ويلتصق بالواقع التصاقا قويا لكي يكون عمله الرّوائي ناجحا ومتميزا الشرط الوحيد هنا هو التقنيات الفنّية والأسلوبية الّتي يبتكرها الكاتب وقدرته الفائقة على جعل الواقع أغرب من الخيال، ويبقى الخيال عنصرا مهمّا ضمن أي عمل إبداعي؛ لأنّ التخلي عنه يفقد النّصوص الرّوائية جمالياتها وفنياتها، فهو يخرج النّص من الإطار الواقعي، ويمنح فرصة للظهور التخيلي، « فالنص مشروع كون جديد منفصل عن الكون الّذي نعيش فيه »[2]، بمعنى تجاوز الماديات أي الجانب الواقعي والإبحار في عالم الخيال وبالتالي نجد « أنّ عملية الإبداع تعتمد بدرجة كبيرة جدا على استخدام التخيل للتطوير فالخيال الإبداعي هو نمط أو تسلسل جديد من الصور الخيالية والأفكار الّتي تخدم حل مشكلة ما وهو وسيلة داخلية جيّدة لتمثّل المشكلة ومحاولة البحث عن حل لها، ولذلك فهو هام في جميع الفنون، والفنان ذو القدرة الخيالية العالية هو من يخلق المواقف الّتي لم يفكر فيها أحد من قبله، بل قد توجد بعد ذلك، ويمكن وصف الخيال على أنّه إيجاد أشكال جديدة، أو مواقف تكون لها قيمتها التفسيرية الأصلية »[3]، وينعكس الخيال بشكل جلّي في العمل الرّوائي من خلال ابتكار الرّوائي لشخصياته الرّوائيّة، فنجد أنّ « .. الشخصيات جانب من جوانب الإبداع الرّوائي، لأنّ الرّوائي مضطر إلى أن يمزج الواقع بالخيال لكي يخلق شخصية مقنعة فينا، إذ لا نجده مهتما بتصوير الشخصية فعلا بقدر اهتماماته بتصوير ما يجب أن تكون عليه الشخصية تنطق بأفكاره ورؤاه في الوقت نفسه»[4]، ما يحيل إلى أنّ الخيال عنصر هام وأساسي في عملية الإبداع، حيث أنّ جلّ الفنانين يعتمدونه ويعتبرونه عامل ضروري لنجاح العمل الإبداعي، كلّ بحسب مجاله واعتقاده ونذكر من بينهم الشاعر الفرنسي الشهير بودلير حيث يرى أنّ « الصفة

[1] ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر : محمد يوسف نجم، مر : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 2007 م، ص 150 .

[2] بول ريكور، الحياة بحثا عن السّرد ضمن كتاب الوجود والزمان والسّرد، الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، تر : سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1999 م، ص 47 .

[3] ممدوح عبد المنعم الكناني، سيكولوجية الطفل المبدع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط 1، 2011 م، ص 335 .

[4] ماجدة حمود، علاقة اللغة بالنقد الأدبي، مرجع سابق، ص 113 .

الأساسية الّتي يتصف بها المصور الفنان ليست هي المشاهدة بل الخيال »[1]، والأمر نفسه عند الناقد فان جوخ حيث نجده مؤكدا « إنّ المصورين يجب أن يمتلكوا الخيال والعاطفة »[2]، وما قيل ينطبق عند روسو حيث يقول « لو تحولت خيالاتي إلى حقائق لمّا اكتفيت بها، بل لظللت أتخيل ولا تقف رغبتي عند حدّ، لأنّي لا أزال أجد في نفسي فراغا لا يملأه شيء »[3].

على ضوء ما سبق نقول: أنّ الخيال قدرة عقلية تساعد على الإبداع، ويعتبر مرحلة ضرورية ومهمة سباقة في العملية الإبداعية.

وينحو حديث نيومان عن قدرة المبدع في الوصول إلى الخيال نفس المنحى السابق حيث توصل إلى نتيجة مفادها « أنّ الشخص المبدع يمتلك المرونة الّتي تؤهله لتمثيل الواقع بدرجة أعلى من الشخص الأقل إبداعا. ويمكن أن يستخدم الخيال كأداة لتنشيط الإبداع...»[4]، كما سبق وذكرنا حيث أنّ الخيال يمثّل أداة بالغة الأهمية في تحقيق الإبداع كون المبدع يعتمد عليه كثيرا في تأسيس وبناء عمله الإبداعي ، وهذا ما جعله يزيد من الاهتمام به، إضافة إلى أنّه لم يقصر مع بقية العناصر الأخرى المكونة لعملية الإبداع إلّا أنّ الخيال عمودها الأساسي فهو العملية العقلية الّتي تسبق عملية الإبداع، ناهيك عن الجوانب الفنية الّتي يقدّمها في شكل صور تفعم النّص رونقا وجمالا، فيقدم أحداث الواقع وقضايا الأمة من نسج خياله الواسع المتشبع بثقافته الواسعة وأسلوبه الفني الّذي يبرز من خلال (ابتكار التشبيهات والرموز، القمة في التصوير، روعة في النسيج، يعالج مشكلة ما إزاء موقف ما بحس خيالي ...) وكلّ ذلك وفق حرية في التعبير وقوة في الطرح .

وعليه فالخيال هو نشاط وعملية عقلية إنسانية تخدم الإبداع بدرجة كبيرة وتدعمه لتقدمه في أبهى صورة، « لذا كان التخيل ضروري لتحقيق الإبداع ، وعن طريقه يتجاوز المبدع واقعه ويحلّق بعيدا عنه في عالم من الأحلام والرؤى، ويستطيع بناء تصورات جديدة

[1] ممدوح عبد المنعم الكناني، سيكولوجية الطفل المبدع، مرجع سابق، ص 335 .

[2] المرجع نفسه، ص 335 .

[3] المرجع نفسه، ص 336 .

[4] ممدوح عبد المنعم الكناني، سيكولوجية الطفل المبدع، مرجع سابق ، ص 337 .

ويخلق علاقات جديدة ونظاما جديدا، وأن يعيد ترتيب وتركيب مدركاته وانطباعاته »[1] وهو أسمى غايات الابتكار الفني.

4 . اللغة الرّوائيّة :

لمّا كانت الرّواية فنا من الفنون الأدبية الّتي تتميز بالإبداعية، فهي من إبداع الرّوائي المتمرس الّذي يطمح للابتكار والتغيير في كلّ مرة، فهو يستطيع أن يجعل من الواقع لوحة فنية رائعة تعبر عن الحقيقة الإنسانية والّتي تنعكس رؤيتها من خلال الرّواية والرّوائي كأي إنسان يحتاج إلى اللغة ليعبر عما بداخله من أفكار وأحاسيس ويوصل بذلك تجربته الفنية، ولهذا كانت اللغة الرّوائيّة متميزة بمفرداتها وألفاظها ودلالتها وكذا طابعها الخاص، فالرّوائي المبدع لا يستعمل اللغة كما يستعملها بقية الناس، وإنما يبتكرها وفق نمط خاص، والّذي لا تكون الرّواية بدونه رواية، لذلك الرّوائي كانت له القدرة على ابتكار اللغة بدلالاتها المختلفة الّتي تساعده على خلق عالم روائي متكامل من المعاني المبتكرة والّتي لها أثرها الخاص في المتلقي.

فالابتكار يكمن في ترجمة التجربة الرّوائية في نسق لغوي جميل، حيث ينسج الرّوائي لغته بكلّ براعة مراعيا بها جميع مستويات جمهور القرّاء، فغاية الرّواية ـ بذلك ـ أنّها تسعى « إلى إزاحة الستار عن بؤس الواقع وبشاعته، ومحاولة الاحتكاك به، ويمكن رصد هذا الأمر وفقا لوسيلة هي اللغة، كما سبق وذكرنا، وعليه فإنّ الرّوائي يستطيع عبر لغته الّتي تتجسد في رواياته، أن يغير الواقع وذلك بطرحه لتساؤلات تبعث فينا حيرة وتولد فينا قلقا. ومنه على الرّوائي أن يبتعد عن العبارات التقليدية، لأنّه يستخدم القريحة لا الذاكرة، وينظر إلى الحياة نظرة متجددة، ومع تجديد الحياة ينبغي أن تتجدد اللغة، فإذا استطاع الرّوائي أن يشارك في تجديد اللغة فقد شارك في تجديد الرّواية وتجديد الحياة ومن هنا يكون قد أضفى على عمله جانبا إبداعيا »[2]، كما أنّ « .. الإنسان هو من يغير واقعه، ولا يكون ذلك إلّا إذا كان أكثر إدراكا ووعيا بالنتيجة، ووظيفة الرّواية أن تخلق مثل هذا الإنسان المفكر اللغوي المبدع، لاشك أنّ إبداعا من هذا النوع سيخلق في أعماقه نوعا

[1] المرجع نفسه، ص 337 .

[2] ماجدة حمود، علاقة اللغة بالنقد الأدبي، مرجع سابق، ص 116 .

من التوازن وذلك لأنّه يجد فيها وسيلة ليس للتواصل فقط مع الآخرين بل والتأثير فيهم [1]» وهذا ما يقودنا إلى وجود ترابط شديد بين ابتكار اللغة والعمل الرّوائي، فقد خاطبت اللغة الرّوائيّة المتلقي أو القارئ عقله ووجدانه، وكلّ ذلك بهدف تطوير الواقع وتحسينه، وكذا إعطاء صورة عنه، ومنه نصل إلى أنّ اللغة « .. كي تكون كائنا حيا لابد أن تكتسب قواما وقوة وتكتسب حياة وتطورا وقابلية، لِئنْ تكون جزءا من حياة الناس لابد أن تلبي الحاجات ، وتتمتع بالمرونة بمعنى أنّ بإمكانها التأقلم والتكيف مع أي موضوع »[2] وفي أي عصر كان، حيث يعتمد الرّوائي على لغة يختارها ببراعة لكي يأخذنا معه إلى عوالم فنية تشكل طابعًا روائيًا خاصًا به، وهذا ما أراده لكي يوصل تجربته الرّوائيّة من خلال أسلوبه المتفرد، الّذي يندمج معه القارئ تلقائيًا، وهذا ما يجعل من العمل الرّوائي معرضًا فنّيًا لغويًا، فالرّواية تتطلب قدرًا هامًا من السبك اللغوي المتين وهو الّذي يميزها عن بقية ألوان السّرد الأخرى، حيث إنّ أي عمل إبداعي مهم يتوجب المقدرة على صياغته صياغة لغوية جيّدة، تظهر في صورة جمالية ومثيرة للانتباه في الوقت ذاته، فجذب القارئ أو المتلقي إلى الموضوع وفكرته يتطلب صياغة لغوية راقية وملفتة، وذلك بفعل التطور الحاصل في الحياة والّذي بدوره أصبح يستدعي ابتكار لغة جديدة تحمل روح العصر وتواكب تطوراته، « .. تساهم في تغيير الذوق وإطلاقه العواطف بضراوة وبغزارة، وهنا يكمن الإبداع الرّوائي بحيث تفقد الكلمات والرموز طاقتها الإيمائية لكثرة استهلاكها ، وكي لا يقع الفنان في التقليد والتكرار، فيسجن لغته في قوالب جامدة، عليه أن يبدع لغة جديدة تفوز بإعجاب القارئ المتطور دائما فيستطيع تذوقها وتسهم في تطور ذوقه وهنا يكمن الإبداع »[3]، لتصبح الرّواية عمل مبتكر محض بفعل استعماله لغة مبتكرة تساعد في تحقيق المتعة ومواكبة التطور.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ الرّواية المعاصرة لا تستمد قيمتها من الأفكار فحسب بل ترتكز على صياغة لغوية جيّدة، حيث أنّ اللغة عامل فعّال في جعل الرّواية على قدر كبير من البهاء والجمال إضافة أنّ الرّوائي ينطلق في كتابة روايته معتمدا على ثروة

[1] المرجع نفسه، ص 155 .

[2] المرجع نفسه ، ص 161 .

[3] ماجدة حمود، علاقة اللغة بالنقد الأدبي، مرجع سابق، ص115 .

لغوية يكتسبها من ممارسته الرّوائية ومن ثقافته الواسعة وإطلاعه المتنوع الّذي يكسبه رؤية ثابتة وبعد نظر، فهو يقدّم الرّواية بلغة جديدة غير مألوفة ويمكن تسميتها بلغة ابتكارية، حيث يتمحور الإبداع اللغوي في إعطاء المجال الواسع له والحرية في اختيار كلماته والتخلص من كلّ ماهو مألوف وتقليدي وممارس من قبل العامة بمعنى تقديم لغة تنبض بالحياة من جديد. كما تبرز قدرة الرّوائي على استخدام اللغة وفق مميزات وخصائص فكرية ، حيث يظهر ذلك جليا في إطلاق العنان لتعبيره وتقديم صورة حية لذهنية يحملها في فكره تعكسها لغة يفهمها القارئ والمتلقي.

إذن « تعدّ اللغة عنصرا هاما في تشكيل العمل الإبداعي (كما سبق وذكرنا) وتزداد أهميتها كلما انزاح بها المبدع عن المعيار وجرّب نماذج لغوية تمنحه التميز والخصوصية ...»[1]، فلغة الرّوائي المبدع وصياغته للأحداث من أبرز العوامل الّتي تجعل المتلقي يتوقف عند الرّواية قارئا ومتأملا.

5. الحوار:

يعتبر الحوار ظاهرة إنسانية وعنصر مهم من عناصر التواصل البشري، كما أنّه يعدّ من أبرز التقنيات الفنّية المستعملة في بناء الرّواية الجديدة، يستعين به الرّوائي المبدع لإبراز العوالم الداخلية للشخوص، حيث يتيح لهم الفرصة للتعبير عن خوالجهم وخواطرهم وفق لغة تتناسب مع شخصياتهم وطباعهم ومستواهم التعليمي والثقافي ومحيطهم العائلي إلى غير ذلك من العوامل المؤثرة والمكونة لشخصية الفرد، فهو يمثّل بذلك « المجال الوحيد لحيوية الكلام »[2]، ويعرّفه جيرار جينيت قائلا عنه هو: « الخطاب المنقول الّذي يتظاهر فيه السّارد (الراوي) بإعطاء الكلمة حرفيا، فلا تطرأ على الكلام أيّة تعديلات أو تغيّرات، وهذا الخطاب يماثل النمط المسرحي»[3]، كما نجد « أنّ الحوار يجب أن يشتمل

[1] عبد الرحمان عمارة، جماليات الانزياح، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع 3، 1994 م، ص 36

[2] المرجع نفسه ، ص 36 .

[3] جيرارجينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 1997 م، ص 187 .

على لغة دقيقة التعبير صادقة المعاني وقريبة للمتناول »[1]، يقصد بذلك أنّ الحوار له إمكانية التوصيل ورسم الشخصية وإعطاءها طابعا خاصا بها، فعلى الرّوائي أن يبتكر حوارا يتناسب والشخصية ويعكس روحها ما يجعل المتلقي معايشا لأجواء الحوار متفاعلا معه، متخيلا لملامح هذه الشخصية الورقية المتحدثة انطلاقا من حوارها سواء كان هذا الحوار داخليا (المونولوج الداخلي) أو خارجيا بين عدّة أشخاص، ما يعكس تطور ذوق الرّوائي ووعيه ساعيا وراء الابتكار والتجديد والتمييز وذلك بناء على ما قدمته له لغة الحوار فإن كان متمكنا منها حقق وصول الفكرة وجعلها شبيهة بالمشهد المسرحي الّذي يتجسد ويقوم على لسان الشخصيات الرّوائية، فنكاد نسمع حواراتها الّتي تتضافر مع الحدث ليكتمل العمل ويظهر في أبهى صورة .

6 . ابتكار الشخصيات الرّوائية :

ابتكار الشخصيات الرّوائية هو أكثر الأشياء أهمية، فهي وجدت لتحيا على الدوام ولتعيش في ذهن ووجدان القارئ لدرجة أنّها تسكن مخيلته حيث « إنّ الشخصيات جانب من جوانب الإبداع الرّوائي، لأنّ الرّوائي مضطر إلى أن يمزج الواقع بالخيال لكي يخلق شخصية مقنعة فينا، إذ لا نجده مهتما بتصوير الشخصية فعلا بقدر اهتماماته بتصوير ما يجب أن تكون عليه الشخصية تنطق بأفكاره ورؤاه في الوقت نفسه »[2]، بمعنى أنّ الرّوائي المبدع هو من يختار شخصيات ملتبسة ما بين واقع متخيل، أو خيال واقعي حتّى يخرج بنص سردي مليء بالمزيد والمغاير على المستوى التقني والفنّي، وبالخصوص مستوى طريقة اختيار الشخصية الرّوائيّة محققا الصورة الإبداعية، « كما أنّ الرّوائي حيث يبدع شخصيات بعيدا عن الأنماط المألوفة مميزا بالغرابة أو الشذوذ وهذا الأمر يعدّ عملا إبداعيا، شرط أن يقنعنا بهذه الشخصية في حركتها وفي وجودها وطاقتها على تصوير ناحية من نواحي النفس البشرية»[3]، « فضلا أنّه من الضروري للشخصية أن تكون فريدة وأن ترتفع إلى درجة النمطية في وقت واحد، ومن الضروري أن تتميز بصفات خاصة حتّى تظل منفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلها وأن تتمتع في نفس الوقت بالعمومية

[1] ماجدة حمود، علاقة اللغة بالنقد الأدبي، مرجع سابق، ص 163 .

[2] ماجدة حمود، علاقة اللغة بالنقد الأدبي، مرجع سابق، ص 157 .

[3] المرجع نفسه ، ص 113 .

وذلك بناء على حقيقة أنّ قوة الرّوائي تكمن في أنّه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل»[1].

نستنتج ممّا سبق أنّ الرّوائي المبدع يجب أن يتحرر من كلّ القيود والحواجز الّتي تمنعه أو تعيقه عند اختياره للشخصية الرّوائيّة حيث أنّه كلّما كان حرا صادفه مجال واسع ورحب يخرق كلّ الأفق المتوقعة من قبل القارئ لأنّه يتمتع بالحرية الّتي تساعده في انتقاء شخصياته خاصة أنّها عنصر ضروري في تشكل العمل الرّوائي المبتكر، فإبداع الرّوائي وتطوره يتجلى في اختيار شخصيات روائيّة مميزة تتسم بطابع خلّاق ومعالجة ذكية من قبل الرّوائي خصوصا وأنّ الحرية (كما سبق وذكرنا) تجعله يسرح بأفكاره نحو الابتكار والخلق، ما يحقق جودة الرّواية والّذي يمكن تسميته باختصار: تجسيد لإبداع العقل البشري اللا محدود، مخالفا لجميع الأعراف والتقاليد بهدف تحقيق المتعة والتغيير والّتي يقابلها تفاعل كبير ومقروئية متزايدة.

7 . الموضوع:

الموضوع الرّوائي حقل معرفي يستوعب الجدّة والتطوير والابتكار تماشيا مع روح العصر وحاجاته الماسة الّتي دائما تخوض في فضاء الإبداع، هذا وقد سبق وتعرضنا لقضية الموضوع وفكرته مع توفيق الحكيم، فقد أكدّ هذا الأخير أنّ الابتكار لا شأن له بفكرة جديدة أو قديمة، غريبة، أو مألوفة، بمعنى أنّ جدّة الموضوع ليست شرطا أساسيا لتحقيق الابتكار الفنّي، فالمبدع الحق في نظره هو من يتمكن من تناول موضوع قديم سبق التطرق إليه من قبل مبدعين آخرين، ليصبح على يده بذوق مخالف ومغاير كلّيا عما سبقه بمعنى ابتكار طريقة شخصية وخاصة في صناعة الموضوع، وهو ما ينطبق على الموضوع الرّوائي المبتكر فهو يهدف لصنع شيء مختلف، حيث يعمل الرّوائي على بعث الأسلوب السّردي المعتاد والمتعارف عليه بطريقة جديدة تتبنى معالجة مختلفة وأكثر تفصيلا وحبكة، وعلى هذا الأساس يحضر جمال الموضوع السابق ليضاعف المتعة لا ليفسدها، يمكن أن نلخص ما سبق بتعبير بسيط ونقربه بصورة ملموسة تجعل من عملية

[1] آلان روب غرييه ، نحو رواية جديدة، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 35 .

ابتكار الموضوع شبيهة بإعداد المرأة لطبق من الأكل التقليدي والمتعارف عليه بين العامة، ولكن بلمستها الخاصة وبسر وصفتها، تجعل من يتذوقه يقسم جازما أنّه لم يتناول قبله، ومنه نجد أنّ ظهور المواضيع الرّوائيّة المبتكرة يضفي روعة وقوة على النص السّردي ويجعله أداة فعّالة ومساهمة في التجديد والتحرر، والّذي يضمن للنص الرّوائي الاستمرارية والبقاء على الدوام.

8 . توظيف التكنولوجيا :

إنّ النفس البشرية تأبى الروتين أو السكون أو الخمول إذ لابد من بركان الرحيل أن ينفجر لا محالة باتجاهات عديدة بحثا عن الجديد والمبتكر وهو ما يبرر دخول التكنولوجيا عالم الرّواية المعاصرة ما نتج عنه تفاعل كبير من قبل المبدع الرّوائي والمتلقي المتفاعل على حدّ سواء، حيث «..تقف الإنسانية اليوم على عتبات عصر جديد فكرا وثقافة ووجودا، بكلّ حمولته الثقافية ورصيده المعرفي، يتدرج الإنسان نحو مرحلة جديدة بإمكاناتها وآفاقها، من عصر لآخر متماشيا وخصوصية كلّ عصر، متأقلما وإمكاناته »[1] فبرزت على الساحة الأدبية تحولات للكتابة الرّوائيّة تعكس الزمن المعلوماتي المتسارع، وتشهد على تبني التقنيات المعاصرة من قبل الرّوائيين، «وهذا أمر طبيعي، إذ لا يمكن للأدب أن يعيش منفصلا عن العالم الّذي ينتظر منه أن يعبر عنه، وأن يكون مرآته. ولتحقيق هذا الطلب، أي التعبير عن العصر بصدق وواقعية، لابد للأدب من استخدام أدوات العصر الّذي يتوخى التعبير عنه ليقدم صورة حقيقية له، ولن يقبل منه أن يعبر عن عصر ما مستخدما أدوات عصر آخر سابق، لقصور السابق، غالبا، عن التعبير على مستجدات العصر الراهن »[2]، ما كان سببا في تطور النص الرّوائي وطرحه بصورة فكرية وجمالية كونه صار مرتبطا بالوعي التكنولوجي وقدرة الرّوائي الفكرية والإبداعية على خلق نص تلعب فيه التكنولوجيا أدوارا متعددة ومختلفة ما جعلها تلفت

[1] كلثوم زينينة، النص الأدبي من الشفاهية إلى الرقمية، رؤية في المفهوم والمرجعية والآفاق النقدية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، نظرية الأدب وقضايا النقد، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010/2009 م، ص 102 .

[2] ينظر : فاطمة البريكي، الرّواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية، على الرابط
http://www.htoof.com/vb/t124593.htm

النظر وتجذب الانتباه لتصبح ظاهرة أدبية تستدعي الوقوف عندها لمعالجتها ومناقشتها وفق مقاربات تطبيقية وهو ما يتم الكشف عنه في الجانب التطبيقي من بحثنا.

وفي ختامنا للعناصر السابقة الذكر نكون قد قدّمنا رؤية بسيطة عن الجوانب الابتكارية في الرّواية، وكيفية تعامل الرّوائي المبدع معها ليصل إلى المستوى المطلوب حيث يتمرد على النظريات والأعراف السابقة ليرنح بالنص السّردي بين التّجريب تارة والخلق والابتكار تارة أخرى، والأمر نفسه ينطبق على الرّواية الجزائرية المعاصرة وذلك من خلال تلاقح الثقافات وامتزاجها لدى الرّوائيين الجزائريين المعاصرين، ويمكن اعتبار البناء الرّوائي عندهم التزاما بالموروث الجزائري مع احتفاظ بنصيب من الابتكار والإبداع وهذا ما جعله يحظى بلمسة فنّية خاصة.

فالرّوايات الجزائرية المعاصرة تحمل طابع الجدّة والابتكار، كما تلتصق بهموم الشعب وتتأثر بالتيارات الأوروبية بأسلوب واقعي ولغة مميزة، فهي تسرد أحداثا تسعى بها لتمثيل الحقيقة، لتشترك . بذلك . مع الفن في اختصاصه ، فهو يختص بـ « كلّ عمل راق يهدف إلى ابتكار ماهو جميل من الصور، والأصوات، والحركات، والأقوال. مقصور على الأعمال الإنسانية المنظمة الراقية الّتي تقوم على العلم والغرض المنشود هنا هو ابتكار أشياء تنعت بالجمال، لمّا تحدثه في النفس من لذة وسرور، وهذه المبتكرات كلّ الأعمال والآثار الفنية الّتي تتمخض عنها قرائح الفنانين، وتعدّ من الفنون الجميلة السبعة: الرسم، والتصوير والنحت والعمارة والموسيقى والرقص والأدب »[1].

فالفن بهذا المعنى، وعلى هذا الأساس يقتصر على الفنون الجميلة الّتي تقوم على الابتكار المنظّم بهدف بعث اللذة والسرور في النفس، والرّواية أبرز الفنون من ناحية فكرة التنظيم والجدية، إلّا أنّها تبقى مجرد نظرية عامة تثبت فعليا من خلال مقاربات تطبيقية لنماذج روائية جزائرية معاصرة.

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1972 م، ص14،11

الفصل الثاني: تجليات فضاء الابتكار عند واسيني الأعرج

- **أولا ـ الفضاء الرقمي في رواية مملكة الفراشة**
- **ثانيا . التكنولوجيا وسيط جديد للسّرد في رواية ليليات رمادة**

تمهيد:

في هذا الفصل سيتم تناول روايتين للكاتب الجزائري " واسيني الأعرج " للتطبيق عليهما محاولين بذلك الإلمام بمواطن الخلق والابتكار لدى هذا الرّوائي المبدع، حيث كانت له العديد من التجارب الرّوائيّة في الرّواية الجديدة، والّتي أضحت تشكيلة مغايرة تتبنى أسلوبا جديدا، يتوافق مع تطورات العصر ومستجداته وهذا ما جعلها نقطة تحول بارزة في سيرورة الرّواية وتغير اتجاهها، حيث « تشكّل توليدًا وإعادة ترهين لأزمنة وأحداث تاريخية، وقصص متخيّلة وأخرى عجائبية توفّر تغذية ارتجاعية لأزمنة الحاضر الرّهيب»[1]، في عالم الرّواية اليوم، ولهذا لجأ إليها ليبيّن لنا ما يمكن أن تحدثه والأثر الّذي تتركه في القارئ، مطلقا للشعور الإنساني حريته القصوى مركزا على أسس متينة وجمالية وإبداعية ترنوا نحو التجديد والابتكار، كما انفتحت كتاباته على عصر المعلوماتية، ما عكس حضورا واضحا للتكنولوجيا، فمثّلت بذلك موجة تجريب وتحديث عن طريق الابتكار والتجديد كما برزت جهود أخرى موازية لحركة التمرد، ما ساهم في الثورة على السائد في النص الرّوائي الجزائري على شتى الأصعدة : لغة، ومعمارًا، وفضاءً...، وهذا ما أكدّته النماذج الرّوائيّة على نحو ظاهر، حيث عمل الرّوائي الجزائري المعاصر على تلبية الذائقة الجديدة، أو صياغتها، هدفه بذلك هو إرساء قواعد الخرق والابتكار للرّواية المعاصرة في الجزائر، وكانت هذه تيمة أحدث روايات الكاتب واسيني الأعرج، حيث تعدّ تجربته من أهم التجارب الرّوائية المعاصرة الّتي عملت على استحضار التاريخ وتوظيف الظواهر الاجتماعية بتقنيات فنّية جديدة، لذلك كان الابتكار حاضرا فيها بشكل لافت وهذا الحكم العام نتاج قراءات سابقة نحاول تأكيده بمقاربات تطبيقية تمثّلت في دراستين :

- الفضاء الرقمي في رواية مملكة الفراشة.
- التكنولوجيا وسيط جديد للسّرد في رواية ليليات رمادة.

[1] الطاهر روابنية، شعرية الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج، حوار المتخيل والمعرفي والهامشي، جامعة باجي مختار ، عنابة ، الجزائر ، ص 19

أولا. الفضاء الرقمي في رواية مملكة الفراشة

تمهيد:

يشهد عالمنا اليوم تطورًا تقنيًا متسارعًا انعكس على كافة مجالات الحياة، ما زاد من اعتماد الرّوائي المبدع وتوظيفه للرقمنة في متنه الرّوائي بصفة خاصة، ما انعكس جليا على الأعمال الرّوائيّة المعاصرة بشكل عام، وهو ما استوقفنا في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج.

1. نظرة في مضمون الرّواية:

نجد الرّوائي واسيني الأعرج في رواية مملكة الفراشة ينقل لنا الواقع الجزائري إبّان العشرية السوداء، ومختلف الظروف الاجتماعية في الجزائر آنذاك، ذلك لأن عالم الرّواية أي (مملكة الفراشة) استطاع أن يعكس أبعاد الواقع بكلّ تجلياته، فهي ابتكار أدبي عالج فيه الرّوائي طريقة تصدي الكيان الجزائري لاضطراباته وأزماته الشديدة ومشاداته البارزة والمتسترة، حيث تدور أحداث الرّواية زمن العشرية السوداء حول أسرة جزائرية من الطبقة المتوسطة تتكون من أب وأم وابن وتوأم ابنتين، كما تقوم إحدى الأختين بدور السّاردة للأحداث وهي ياما البطلة الرئيسية للرّواية، حيث والدها أعطى لها اسم ياما وأختها التوأم ماريا نسبة لامرأة واحدة سكنت روحه اسمها مريم، وقد جاء على لسان ياما « سمى أختي التوأم ماريا وسماني أنا ياما وعندما نجمعهما نتحصل على ماریاما »[1]، وأعجبت البطلة بهذا الاسم حيث نجدها تقول: « على كلّ أنا أحب اسم ياما ويناسبني جدًا، فيه عطر آسيوي Yama غريب أحبه جدًا وموضوع على مقاسي »[2]، اختارها واسيني الأعرج نظرا لتميزها عن باقي أفراد الأسرة، فهي القارئة والمتعلمة والمثقفة المولعة بالأدب، حيث نجدها تقول: « أنا عادية محبة للأدب فقط والناس»[3] والّتي اختارت العيش إلى جانب الأبوين كانت مملكتها المفضلة هي الفيسبوك تعرفت من خلاله على مسرحي جزائري اسمه فادي ولقبته بفاوست أحبته واتفقا على اللقاء في حضن الوطن، « كان مشهورًا، يعرفه كلّ الناس الصحافة الوطنية والعربية والعالمية تتحدث عنه كثيرًا وعن منجزاته المسرحية، كلّ نصوصه الّتي

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع ، دبي، ط 1 ، 2013 م ، ص 99

[2] المصدر نفسه ، ص 140 .

[3] المصدر نفسه، ص 100

كتبها لاقت رواجًا مهمًّا، وترجمت أعماله إلى أكثر من ثلاثين لغة عالمية»[1]، أمّا ياما فقد تابعت مهنة الأب بنزاهة واستقامة، ففتحت صيدلية متواضعة لبيع الأدوية، وكانت تفتخر بذلك حيث تقول: « أنا أعمل فرمسيانة أي صيدلانية»[2]، رغم أنّ الجو الّذي تعيشه كان محزنا للغاية يصاحبه ضيق اجتماعي، تحاول الهروب منه إلى عالم الموسيقى، فهي عازفة كلارينات* في فرقة ديبوجاز، ويقصد بها « أولًا " ديبو " تعني المخزن في اللغة الفرنسية، و "جاز " مرتبطة بالعمل الفنّي، ساعدت ياما كثيرًا وتعدّ هذه الفرقة ضمن الحياة الرائعة البعيدة عن الضغط والألم والحزن فهي رمز للسعادة لأنّها تذهب الذات بالموسيقى والغناء واللهو وغيرها من المرح، مولعين بحاضرهم، هي جمعية شبابية هولندية مركزها في هارلم وتتكون من سبعة أعضاء: ياما على الكلارينات جواد أو دجو على الساكسو، أنيس على القيثارة الجافة، شادي على الكلافية، رشيد أو راستا على الباص، حميدو أو ميدو على ألباتري والطبل الإفريقي، داوود أو ديف على الهرمونيكا والقيثارة الكهربائية، وإذا أضفنا عازفة البيانو صفية أو صافو تصبح ثمانية أشخاص »[3]، فقد كانت لها من أفضل السبل في تخطي مرحلة الكآبة واليأس، خاصة بعد صدمتها العاطفية الأولى مع ديف الّذي فضل الصداقة بدلا عن الحب، حيث نجدها تردد في العديد من المرّات « لن أتوقف عن الكلارينات، فقد كانت رفيقي اليومي في أوقات العزلة »[4]، ونظرا للضغوطات النفسية الّتي تمر بها كادت في لحظة طيش أن تقتل امرأة اعتقدت أنّ لها علاقة بحبيبها فاوست لكنّها اكتشفت أنّه خالها، غير أنّ صدمتها الكبرى كانت في معرفتها لحقيقة فاوست أنّه ليس هو صاحب صفحة الفيسبوك، كما أنّه متزوج وأب لطفل، وأنّ أحد أقاربه ينتحل شخصيته ويستغل اسمه. استطاعت ياما أن ترسم مصيرا فاجعا لها وسيئا للأسرة بكاملها، حيث فشل الوطن في أن يحتضن مواطنيه ويصبح فضاء واسعا لبناء القيم العليا والمبادئ السامية،

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 62

[2] المصدر نفسه، ص 102

* الكلارينات : هي آلة ملحمية مثل الطبول، صوتها رفيع وغليظ، هي من بين الآلات النفخية تستطيع أن تضخم وتقلل الأصوات خاصة عندما تأتي من عازف ماهر ، المصدر نفسه، ، ص 122

[3] المصدر نفسه، ص 14

[4] المصدر نفسه، ص 122

لتنتهي كلّ شخصية من شخصيات الرّواية بنهاية مأساوية قاسية فرضها القدر والواقع المرير، فالأب واسمه الحقيقي الزوبير ولقبته ابنته بزوربا نسبة لرّواية أعجبتها « لنيكوس كزانتزاكي كاتب يوناني عظيم »[1] سحرها وأبهرها بكتابته خاصة روايته " ألكيس زوربا "فأعجبها زوربا بطل الرّواية وحبذت أن تطلق اسمه على أبيها فهي متأثرة بلعبة الأسماء منذ أن مارسها والدها أول مرّة، فهي تجد أنّ اسم الزوبير إجحاف في حقه حيث تقول: « الزوبير بدا لي دوما رجل محارب وصحراوي، قاسي القلب والروح، أمّا والدي فقد كان على العكس من ذلك»[2]، فهو حنون وعاطفي، له مكانة علمية فهو خبير طبي عالمي يعمل في مخبر للأدوية لكن اضطر للسفر إلى أوروبا والدخول في دوامة لعبة الأدوية والمتاجرة بأعضاء المرضى ينتهي أمره بالموت قتلا على نحو تراجيدي حزين على يد مافيا الأدوية، ليترك أثره البالغ في عائلته وخاصة (ياما) ابنته، الأم والزوجة (فريجة) معلمة اللغة الفرنسية وقد لقبتها السّاردة ياما بفيرجينيا نسبة إلى الكاتبة الرّوائيّة فيرجينيا وولف، تصف ياما أمها قائلة: «كانت أمي في كتاب فيرجينيا وولف مثل موجة تعلو أكثر فأكثر عند اقترابها من الساحل تتشكل قبل أن تمزق متلاشية الرمال »[3] دفعت بنفسها إلى الجنون والعزلة بسبب ما تقرؤه من الرّوايات إلى درجة تعلّقها الشديد بالرّوائي " بوريس فيان " فمن خلاله وقعت في حالة انفصام لأنّها هربت إلى عالم خاص بالخيالات، كما نسبتها ابنتها أيضا إلى «فريجة بنت عمي موح البجاوي »[4]، وهي فتاة تعيش حياة افتراضية وهمية غزتها أحلام كبرى فردية في تحقيق أنوثتها من خلال شهوات افتراضية تهتم بالعواطف وروايات الحب وقد انتهى مصير الأم بالموت بين كتبها، تقول ياما : « أمي الّتي غرقت في خيالاتها الّتي التصق كلّ شيء ببعضه وأصبح جنونًا كلّيًا نرفضه جميعا بينما كانت أمي تعيش وفق شهواتها هل أمي قتلتها القراءة وهبلتها »[5]، أمّا نعمان أخ السّاردة، والّذي لقبته بريان فجاء على لسانها : «

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 103

[2] المصدر نفسه، ص 98

[3] المصدر نفسه، ص 142

[4] المصدر نفسه، ص 142

[5] المصدر نفسه ، ص 201

أحببت أن أخرجه من نعمان التقليدي الّذي ألصقه أبي عليه إلى ريان »[1]، وقد كان مولعا بالخيول وعاشقا متيما بها، فأصيب هو الآخر بصفعة قوية نتيجة احتراق الحظيرة التي يشتغل فيها، لم يتقبل الواقع، فأدمن على المخدرات إلى أن انتهى مصيره بالسجن وساءت حالته الصحية والنفسية، لدرجة أنّه لم يكن يقبل زيارة أفراد أسرته، كما أنّ ماريا توأم السّاردة وهي المتشبعة بالأدب العالمي، والّتي لقبتها أختها ياما بكوزيت نسبة إلى « بطلة رواية البؤساء لفيكتور هيجو »[2]، غادرت الوطن وكان مصيرها المنفى نحو مدن الشمال، متذمرة وحاقدة على كلّ أفراد عائلتها خصوصا أنّ أمها كانت منحازة نحو أخيها حينما اتهمته بمحاولة اغتصابها، ما كان سببا في تشتت العائلة ومعاناة ماريا بالرغم من أنّها تعيش حياة زوجية عادية خارج الوطن، فتأثرت ياما نتيجة تعلّقها وحبها لأختها، فلطالما كانت تردد « كوزيت بنكهتها تجعل البيت هائجًا بالفرح »[3] ما جعلها تنحاز إلى عزلتها الافتراضية مع الفيسبوك وموسيقى الجاز، وانتظار عودة صديقها الافتراضي فاوست، تتخبط في صدماتها ومآلاتها القاسية ما يعكس هروب كلّ شخصية من الواقع والتخفي وراء ذات منكسرة، وهذا ما أكدّته النهايات التراجيدية الّتي ارتبطت بتطورات اجتماعية، ففي هذه الرّواية تمرد الكاتب واسيني الأعرج على النص أولا واعتبره مجرد مادة خام يولد منها أفكارًا، ويبحث عن طرق جديدة يطرح بها هذه الأفكار وعبّر عنها بمجموعة من الرموز والتراكيب ليصوغ رؤيته الفنّية بعيدا عن المباشرة وليساير المجتمع وتطوره التكنولوجي اختار توظيف الفيسبوك، خصوصًا أنّه أصبح ظاهرة اجتماعية لافتة للانتباه، ما زاد في بلورة آفاق جديدة أمام الرّوائي، نستشفها إثر تعاملنا مع الرّواية.

2. الأثر الرقمي في رواية مملكة الفراشة :

أ. الفيسبوك :

يمثّل الفيسبوك أبرز شبكات التواصل الاجتماعي، والّذي يسمح بالتواصل مع الأصدقاء والزملاء وتقوية الروابط بينهم، كما عرف إقبالا متزايدا وطلبا كبيرا من مختلف فئات المجتمع، ما انجر عنه حدوث تغيرات جذرية وعميقة مست مختلف جوانب الحياة

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 301

[2] المصدر نفسه ، ص 102

[3] المصدر نفسه ، ص 97

الإنسانية، كما أثر بشكل كبير على التواصل بين البشر، فقد فتح مجالا واسعا ورحبا للصداقة والتعارف، وأصبح بذلك وسيلة للتواصل والتفاعل في مختلف المجالات ومتاحا لكافة الفئات العمرية، ومفتوحا على كلّ الثقافات والمعتقدات، ومع الاستعمال المتزايد له خلّف الكثير من الآثار النفسية والاجتماعية وغيرها خصوصا على الأشخاص الّذين

يقضون وقتا أكبر في استخدامه منعزلين بذلك عن الأشخاص الواقعيين، ما أصبح سببا في التفكك العائلي.

ونظرا لمخلفاته وتأثيرها على تطورات الحياة بصفة عامة، ودّ كتّاب الرّواية المعاصرة أن يتحدثوا عنه بصراحة، فكان توظيف الفيسبوك وغيره من وسائل التواصل الاجتماعي داخل البناء الرّوائي، واعتباره جزءا من أجزائه الرئيسة والمهمة، ليعكس مدى قدرة الرّواية على تمثيل صورة الحياة في انشغالاتها وتعقيداتها، وليس غريب أن يدخل الفيسبوك إلى داخل مضامين السّرد، وقد تجلى حضوره بشكل بارز في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج، كما أنّ موضوعها احتضن هذا الفضاء الأزرق. فقد كان مسرح حدث لجزء كبير من أحداث الرّواية هذا من جهة، والمحرك الفعّال لها من جهة ثانية حيث نجد معظم شخصيات الرّواية تعيش حياتها بواسطته، فقد تشارك معهم جوانب الحياة الشخصية والعاطفية والعلمية... الخ، أو لنقل حياتهم اليومية بأدق تفاصيلها. ولكثرة النماذج الرّوائيّة الّتي تعكس ذلك، تمّ انتقاء البعض منها:

تقول ياما :« فتحت الكمبيوتر ولكنّي لم استطع كتابة حرف واحد. كنت متعبة وسعيدة في داخلي وأنا لا أعلم لماذا ! نهاري كان ثقيلا. لم أفكر في شيء سوى في أن أتواصل على الفيسبوك »[1].

حضر الفيسبوك في رواية مملكة الفراشة من خلال ما جمع بين ياما وفاوست حيث نشأت بينهما علاقة حب افتراضية عبر الفيسبوك، جعلت كلّا الطرفين يتعلق بالآخر وهذا ماكان متداول عبر رسائل فيسبوكية على شكل حوار، فنجده مثلا:

« . أنت معي حبيبتي في كلّ لحظاتي.

. أين الآن ؟

[1]واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص20

. في منفاي ؟ تعرفينه جيدا.

. مؤشر المكان في الفيسبوك لا يظهرك في أي مكان. أريد أن أراك. أن أضمك إلى صدري. أن أشبع من أنفاسك القلقة وهي تنقطع على صدري لذة وجنونا.

. حبيبي فاوست، أصبحت هشة جدا لدرجة أنّي لم أعد أعرف نفسي... »[1]

ولطالما حلمت ياما بالخروج من عالمها الافتراضي، وحصول اللقاء الفعلي على أرض الواقع فنجدها تقول: « صديقاتي يسألن عني وعنه أحيانا وعن لقائنا المؤجل دوما، لا أجد لهن إجابات مقنعة يضحكن طويلا قبل أن يلعن حب الفيسبوك من الهم للشوك »[2]

وتقول في موضع آخر: « أريدك لي، أنت بلحمك ودمّك. أريد أن أقتل هذا الرجل الافتراضي وأؤمن برجل يمنحني الحبّ أشمّ عطره عرقه وأسمع قهقهاته العالية وأشعر بكلّ لمسة من لمساته »[3]

لم يكن الفيسبوك بمثابة نقطة لقاء وحسب بين ياما وفاوست، بل ارتبط كذلك بالجزء الأخير من العلاقة حين اكتشفت ياما أنّ الشخص الّذي أحبته وجعلت منه سندا ودعما في الحياة، هو شخص مزيف انتحل شخصية فادي، من أجل أغراض ومصالح شخصية ولم تكن ياما الضحية الوحيدة وهذا ما نجده في الحوار الّذي جمع بين ياما وفاوست الحقيقي :

« هل يعقل ؟ أكاد لا أصدق ؟

. ما الّذي لا يصدق ؟

. الشخص الّذي يردّ في مكانك على رسائل الفيسبوك ؟

. أعتقد أن اسمه رحيم. هو اختار أن يردّ من تلقاء نفسه قبل أن يطلب المساعدة من كاميليا. جهد كبير يبذله في نشر كلّ ما يتعلّق بي »[4]

كما تلقت ياما تحذيرات من والديها خوفا عليها من خطر إدمانها على الشات، فقد قلقا من هذا الحبيب الوهمي، فنجدها تسرد خوف أمها عليها قائلة : «... كنت أبدو لها مهبولة وبلا تفكير. ملتصقة بجهاز ميت يأخذ من حرارتي أكثر ممّا آخذ منه. لم يكن الفيسبوك وبقية

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ص 25 ، 26

[2] المصدر نفسه ، ص 41

[3] المصدر نفسه، ص 44

[4] المصدر نفسه ، ص 392

المواقع الاجتماعية إلّا مضيعة للوقت. كما كانت تقول »[1]، وقد واصلا كلّ من الأب والأم تحذيرهم لياما من خطورة الإكثار والمداومة على وسائل مواقع التواصل الاجتماعي :

« ياما يا حبيبتي قلّلي من الغرق في الفيسبوك مملكة مارك روكربيرغ الزرقاء الجميلة لكنّها ليست هي الحياة كلّها »[2]، إلّا أنّها لم تبالي بذلك واستمرت في تمسكها به، حيث تقول :

« لم أفكر في شيء سوى في أن أتواصل على الفيسبوك، كالعادة، مع حبيبي فادي أوفاوست، تحت الرقابة الصارمة لعيني والدي الّذي لا ينام أبدا » [3]

كما نجدها مخاطبة أباها في مرّات عديدة « هي مملكته يا باب، ونحن فراشاته ونحله هههه»[4].

« الحياة الافتراضية يا بابا ليست سيئة أمام حياة معطرة بالموت والدم ومعطوبة في الصميم جميلة لأنّها تشعر بأنّنا مازلنا على قيد الحياة، وأنّ قابليتها للحلم لم تمت »[5] رغم إدراكها لوهمية هذه الحياة.

ولطالما رددت قولها :

«... وحياة افتراضية لم أجدها إلّا في الكتب ومع فاوست وكنت سعيدة جدا بها »[6]

كما تقول أيضا : « لاأجد الأسلحة الجبّارة الّتي أقاوم بها خوفي ووحدتي إلّا هذه المملكة الزرقاء الّتي تسمى الفيسبوك »[7]، عانت ياما الكثير من مجتمع لا يرحم، فقد كانت لا تجد راحتها إلّا في عزلتها مع جهاز الكمبيوتر وبالتحديد فتحها لحسابها الشخصي عبر صفحة الفيسبوك.

تقول البطلة: « أتخفى في عمق الفيسبوك، بحيث أرى كلّ شيء، وأتابع الجميع، ولا يراني أحد. جميل أن تتحوّل إلى إله صغير، ترى أعمال كلّ الخلق ولا يراك أحد »[8] وأيضا في

---

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 153

[2] المصدر نفسه ، ص 102

[3] المصدر نفسه ، ص 24

[4] المصدر نفسه، ص 117

[5] المصدر نفسه، ص 101

[6] المصدر نفسه، ص 93

[7] المصدر نفسه، ص 24

[8] المصدر نفسه، ص 49

قولها: «... فأنا الآن متخفية في الفيسبوك ولا يراني أحد إلّا من أريد مراسلته»[1]، ما نلحظه على رواية مملكة الفراشة أنّ حديث ياما عن المملكة الزرقاء يحتّل مساحة مكثفة في ثنايا صفحات الرّواية فهي تعتبره ذا قيمة كبيرة في حياتها، لدرجة أنّها لم تعد تستطع مفارقته أو الاستغناء عنه.

ورغم هذا التعلّق الشديد بالفيسبوك، نجد أنّ ياما تخرق أفق توقع القارئ وتشعرنا بخوفها الكبير من هذا العالم :

«... وأتخفى في ساحة الفيسبوك الزرقاء، مملكتي بحيث أرى وأتابع الجميع ولا يراني أحد، أحيانا أشكر مارك زوكيربيرغ، وفي أحيانا اخرى يصعد الدم إلى رأسي فألعنه، وألعن دين أمه، ودين الزرقة الّتي سرقها للجميع واستبد بها نهائيا لتصبح ملكا له »[2]

« أحبّ الفيسبوك لأنّه يربطني بالعالم الخارجي المغلق، وأخافه أيضا، لأنّي التصقت به في كلّ الأوقات لدرجة أنّي أدمنته بكثرة، وبدأت أكرّر نفسي ليس فقط في كلماتي، ولكن أيضا في حركاتي تعبت كثيرا عندما يتكاتف علينا الصمت والعزلة والخيبة، نصبح قريبين من القبر وندرك بعد زمن طويل أنّنا لم نكن نحبّ، ولكن كنّا نستدرج قدرًا أعمى ليجهز على ما تبقى من نفس حرّ فينا »[3]

ونجدها تقول: « مساحتنا الوحيدة والمشتركة للاتّصال هي الفيسبوك. ولا شيء غير الفيسبوك »[4]

علاوة على ذلك تظهر غيرة ياما من صديقات فاوست الموجودات على الفيسبوك انطلاقا من الفضاء الافتراضي الملازم لفضاء الدردشة، حيث تقول : « نساؤك حبيبي. نساؤك كثيرات. كيف ستفعل معهنّ عندما يركضن إلى المطار نحوك، وكلّ واحدة تظّن أنّها ستلتقي بحبيبها الأوحد الّذي في قلبها »[5].

---

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 73

[2] المصدر نفسه ، ص 61

[3] المصدر نفسه، ص 36

[4] المصدر نفسه، ص 85

[5] المصدر نفسه ، ص 40

يتضح ممّا سبق الدور الفعّال الّذي يلعبه الفيسبوك في تحقيق التواصل بين أشخاص غير معروفين وفي أمكنة مختلفة، تتاح لهم فرصة الصداقة والتعارف، فقد تمحورت أغلب مقاطع الرّواية داخل فضاء افتراضي هو عالم الفيسبوك، نجده قد ذكر في الرّواية بعدّة مسميات :

« المملكة الزرقاء الّتي تسمّى الفيسبوك »[1]

« .. مازلت حبيسة القراءة الهالكة ..، ومملكتي الزرقاء وجنوني الباطني الّذي لا سلطان لي عليه »[2]

وقد جاء على لسان ياما قولها: «... قال فاوست وهو يرد بشكل آلي على أصدقاء عديدين في اللحظة نفسها، واللغة نفسها تقريبا مع تغيير خفيف في الروابط المنزلقة هنا وهناك، مشكلة الفيسبوك أنّه يفضح كلّ شيء مهما قاومنا غواياته »[3]

« فاوست مثلي، هو أيضا يعيش في مملكة زرقاء، وإن لم يعترف بذلك »[4]

« مملكة الفراشة، قدري الصعب أيّها الغالي. يبدو أنّ الشيطان كان أقوى منك ومنّي »[5]

« تأكدت في جولاتي الفيسبوكية الليلية في مملكة الفراشة أنّ هناك العشرات مثلي اللواتي كن يتلقين الكلمات نفسها وربما الرسائل المنسوخة نفسها »[6]

« شيء أكبر منّي يدفعني نحوه ونحو هذه الزرقة الّتي جعل منها مارك زوكيربيرغ سكنًا لكلّ العابرين بلا زاد ولا خوف »[7].

كما تعبر ياما قائلة أنّه: « لا عمل لها سوى الانكفاء على مملكة مارك زوكيربيرغ الزرقاء»[8]

---

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 20

[2] المصدر نفسه ، ص 112

[3] المصدر نفسه، ص 51

[4] المصدر نفسه ، ص 29

[5] المصدر نفسه ، ص 37

[6] المصدر نفسه ، ص 73

[7] المصدر نفسه ، ص 36

[8] المصدر نفسه ، ص 302 ، 303

« بدأت الأمطار الّتي ازدادت ضراوة تخفف من كتل الضباب... فضلت أن أمشي تحت المطر... ربما لأوّل مرة أحس نفسي خارج قيود اللغة وزرقة مارك زوكيربيرغ الآسرة وأنّي أصبحت بشرا حقيقيا »[1]

وفي معرض حديثها عن فاوست «... لمح اسمه في المساحة الزرقاء، بالضبط في النافذة الصغيرة الخاصة به متلألئًا ينبض كما القلب، ورائه مساحة واسعة لمسرحيته الّتي ستعرض قريبا: لعنة غرناطة...»[2]

« توقظني كلماته المرتعشة كموجات هاربة في مساحة زرقاء تشبه بحرًا بلا حدود »[3].

« أنا ومملكتي الزرقاء وبعض الخوف »[4]

«... يأتون ويمضون مثل النجوم الهاربة. لا مكان لهم إلّا في جوف البحر الأزرق الّذي اسمه الفيسبوك. الّذي يلتهم كلّ شيء بلا رحمة »[5]

« أنا أيضا أشتهي أن أبكي طويلا... في مملكة الفراشة »[6].

« جنّتنا أو مملكة الفراشة الهشّة »[7].

« فجأة تقفز أمام نظري المتعب والمرهق من نوم أصبح يستعصي عليّا مذ جمعتنا متعة المساحات الزرقاء، فراشات ملوّنة بآلاف التدرّجات »[8].

يشير عنوان رواية مملكة الفراشة إلى عالم الفيسبوك، هذا الفضاء الافتراضي الّذي عبر عنه الرّوائي بأسماء مختلفة : المملكة الزرقاء، الزرقة، السكن، مملكة مارك زوكربيرغ الزرقاء، مملكتي، مساحة زرقاء، مملكة الفراشة الهشّة... الخ، تشترك جميعها في اختيار لون واحد وهو الأزرق، والّذي يرتبط بالمساحات الواسعة والمفتوحة، فهو لون السماء والبحار

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 415

[2] المصدر نفسه ، ص 35

[3] المصدر نفسه ، ص 44

[4] المصدر نفسه، ص 292

[5] المصدر نفسه، ص 219

[6] المصدر نفسه، ص 96

[7] المصدر نفسه، ص 86

[8] المصدر نفسه، ص 47

والمحيطات وهو لون « الشوق والليل الطويل الّذي ينتظر شروقه »[1] يشعرنا بالحرية والراحة والسكينة، وهو رمز « الصداقة والحكمة والخلود، رمز الصبر والثقة والاحترام »[2]، إضافة إلى الاحتواء الّذي يبحث عنه كلّ إنسان يعاني أزمات نفسية أو اجتماعية، وهو تقريبا ما حصل مع بطلة الرّواية ياما إثر تعرفها على فاوست عبر الفضاء الأزرق هذا العالم الافتراضي الّذي جسد مكان تخيّلي رقمي قصد الهروب من واقع مؤلم ومرير إلى عالم آخر تستأنس به النفس بعيدا عن ضغوطات الحرب والمنفى.

ولكن بعد تأزم حال عائلتها، تأكدت ياما أنّه لا فائدة محققة من هذا العالم الافتراضي فهو مجرد أوهام لم تنل منها غير الألم والآهات :

« الليلة بالضبط حبيبي لا تكلمني لست هنا.. مملكتك الزرقاء التبست عليها الألوان، لا تحاول فلن أرد عليك، لم يعد شيئا يسعفني حتّى المطر الّذي كلّما سقط استيقظت معه حواسي، هاهي الأمطار الشتوية تدق كلّ الأبواب بعنف وأنا لا لذة لي في القيام غفوتي الناعمة الّتي تشبه الموت تماما »[3]

وتقول مرّة أخرى : « في الليل لم أتصل به. لم افتح الفيسبوك لكنّي ذهبت نحو البحث في حياته سهرت الليل بكامله في تتبع مساراته في المواقع المختلفة وفي حواراته »[4].

كما نجدها تقول في موضع آخر : «... كلّما اشتقت لأبي انعزلت في غرفتي وأغلقت الحاسوب كي لا يغريني الفيسبوك وأنام على دموعي وأنا أتأمل صوره »[5].

ما يوحي بانشغال ياما وتعلّقها واهتمامها بمجريات وأحداث جديدة على خلاف الفيسبوك ما جعل قيمته بالنسبة لها تتراجع مقارنة بما سبق.

ومن هذا المنطلق مثّل الفيسبوك في حياتنا اليومية، اشتغالا ثقافيا، عكس طريقة التعامل مع الصداقة وتحولها من المادي الملموس إلى تعامل لا مادي ولا ملموس بمعنى

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الوراق، عمان، الأردن، ط1، 2008 م ، ص 113

[2] صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2014 م، ص 128

[3] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 164

[4] المصدر نفسه ، ص 353

[5] المصدر نفسه، ص172

افتراضي شبيه بالوهمي، ما يجعلنا نعيد النظر والاهتمام بعلاقات الإنسان الاجتماعية وذلك كلّه ضمن تبني ثقافة العولمة، والّتي تركز على الانفتاح في أوسع معانيه، والانعزال بدرجة كبيرة، فنجد ـ بذلك ـ أنّ الفيسبوك حقق حرية وانفتاحا افتراضيا لم نشهده من قبل كما ظهر الرّوائي موظفا لمتعلقات وملحقات الفيسبوك وإمكانياته التواصلية المفتوحة ومن ذلك نجد:

تقول ياما في حديثها عن الصفحة الشخصية لفاوست : « فوجئت من شيئين، جمال الصفحة، وتعليقاته اللطيفة والرقيقة. استغربت العدد المهول من الأصدقاء، 15 ألف صديق، و100 ألف زائر للصفحة »[1]، ما يدّل على انبهار ياما وشدّة إعجابها بصفحة فاوست، حيث تقول كذلك :

« سعدت بصداقته، وأصبحت أتابع صفحته من بعيد، دون أن أزعجه. أقرأ من حين لآخر تعليقاته فأضع " لايك " جميل وأمضي »[2].

وضمن هذا التوظيف سيكون التعامل لا إراديا مع شخصيات افتراضية، وهذا ما يجعل للفيسبوك وسيلة تواصل افتراضية؛ يصنع لنا شخصيات لا واقعية توضح الطرق والسبل الّتي سلكها الرّوائي المبدع مع هذا الفضاء الأزرق، والأسلوب الّذي وظفه في سبيل ذلك يؤكد وجود اختلاف واضح وجلّي بين الرّوائيين المعاصرين؛ فتوظيف الفيسبوك يجعل كلّ روائي يسعى إلى الخرق والتجاوز عن طريق تجريب فنّي جيّد، وواسيني الأعرج بمشواره الرّوائي الحافل، يحاول الخرق تارة باللعب على التاريخ، وتارة أخرى بالتعامل مع مقولات الحداثة السّردية والتقنيات التكنولوجية المعاصرة المواكبة لمّا هو حاصل في وقتنا الحالي وهو ما تعكسه لنا رواية مملكة الفراشة حيث تتعامل السّاردة وهي البطلة ياما مع شخصية فيسبوكية وهمية (فادي) كبديل عن الشخصية الواقعية، ضمن فضاء إلكتروني مفتوح وواسع في زمن يعرّف بالرهبة والخوف والعزلة (العشرية السوداء)، ما جعل بطلة الرّواية (ياما) تتعلق بشدّة بالتواصل الافتراضي عبر الفيسبوك بعد أن وجدت عالمها يفتقد لروح التواصل والاندماج والمشاركة، ما جعل منها ضحية حب افتراضي يقوم على أحلام وأوهام من نسج خيالها، فأصبحت تنفرد وترتبط ذاكرتها بأحلام مستقبلية إستشرافية تتوقع حدوثها مع حبيبها

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 370

[2] المصدر نفسه، ص 370

الوهمي فادي، وفي كلّ مرة تغوص فيها وتسبح في بناء مستقبلها يرجعها واسيني الأعرج إلى عالمها الواقعي ويستغل تعلّقها بالموسيقى، فيتعمد رجوع الذاكرة لحظة انفصالها عن الفرقة الموسيقية ديبو جاز، كما نجد أنّ الرّواية تعكس نمط المعيشة ونظام الحياة، فهي تعبر عن حياة البشر في الفضاء الافتراضي وكيفية تعبيرهم عن مشاعرهم وأوجاعهم وأفكارهم وذكرياتهم... الخ، وكلّ ذلك عن طريق فضاء حر سهل التعبير والتواصل، بين بشر لا يعرفون بعضهم، تجمعهم مشاعر، رسمت من نسج خيالهم. إلى هنا تبدو الرّواية محكمة، حتّى إنّ تعمد الرّوائي لتوظيف الرسائل الفيسبوكية وتلاعبه بها عن طريق الحوار الّذي جمع بين فاوست وياما، نجده يتناسب منطقيا مع سير الأحداث، حيث منح الفيسبوك ياما فرصة العيش في عالم افتراضي ومغاير تماما لعالمها الواقعي لكنّه في نهاية المطاف كان سبب دمارها وخرابها، فقد انشطرت البطلة بين عالمين واقعي وآخر افتراضي ضمن مناورات افتراضية تتبعناها عبر صفحات الرّواية من خلال أفكار البطلة ومونولوجاتها الداخلية بما يجعل الرّواية تركز على عالم الصمت والمكبوتات الداخلية، وحصر السّرد في إطار الفيسبوك ليصبح بذلك عاملا سرديا فعّالا تخضع له جميع مقاييس الفضاء الطباعي في الرّواية من (شكل الكتابة وحجمها ونوعية الخط وبعض الرموز... الخ)، إضافة إلى أنّ موضوع الرّواية ينصب حوله.

ب. حضور باقي الأجهزة التكنولوجية الحديثة :

ناهيك عن عالم الفيسبوك احتوت الرّواية ملامح رقمية أخرى يمكن الإشارة إليها بغرض توضيح مظاهر انعكاس التطور التكنولوجي وآثاره على الرّواية، ومدى مواكبته لقضايا العصر في ظلّ العولمة والانفتاح، وأبرز هذه الملامح الرقمية نجد:

. الهاتف : مثّل الهاتف في رواية مملكة الفراشة وسيلة تواصل ثانية بعد الفيسبوك لإجراء الحوار وتسيير الحدث، وقد حضر على شكلين: إمّا مكالمات هاتفية أو رسائل تليفونية قصيرة عبر الهاتف المحمول مع العلم أنّ «.. ثورة هذا الاختراع لا تقل أهمية عن ثورة الهاتف العادي، فقد نجحت في تغيير مفهوم الاتصال على المستوى الشخصي، وأصبحت علاقة الإنسان بالعالم المحيط به وثيقة على مدار الساعة، حتّى في الأماكن المعزولة الّتي لا تصلها خدمة الهاتف العادي، وظهر شكل جديد من التواصل عن طريق الرسائل القصيرة

sms الّتي تكتب لإبلاغ خبر موجز، وهي بذلك تأتي في مرتبة وسط بين الرسائل البريدية والرسائل الالكترونية »[1]، وقد تجلى ذلك ضمن صفحات الرّواية وأبرزها: المكالمة الهاتفية الّتي كانت سببا في قتل إسماعيل صديق ريان على أيدي الإرهاب بعد اختطافهما من الخدمة العسكرية، وهناك قام الإرهاب بممارسة أبشع طرق القتل « فقد ذبحوه مباشرة بعد المكالمة التليفونية الّتي طلب فيها أخوه أن يمزقهم إربا إربا لأنّهم قتلة ومجرمون، قطعوا رجليه في البداية وكلّما صرخ قالوا له نفعل ما طلبه أخوك منك، ثمّ قطّعوا يديه،... وهو يصرخ بأعلى صوته... »[2]، شكلت المكالمة الهاتفية محرك أساسي لفعل القتل مع التعذيب، فقد تضمنت وصفا دقيقا لوقائع جريمة شنعاء زمن العشرية السوداء، حيث ركزت على التفاصيل والوصف الدقيق للأحداث والمجريات الحاصلة ما جعلها تجسد عصب السّرد في هذا المقطع الرّوائي، وهي من أهم المكالمات الهاتفية مقارنة بغيرها، والّتي يمكن تصنيفها إلى مكالمات جسدت دور ناقل حكائي لا غير دون إحداث أثر يستلزم الذكر، على غرار المكالمة الهاتفية الّتي تلقتها بطلة الرّواية ياما من أختها التوأم كوزيت بعد وفاة والدتهما مباشرة وجاء فيها « اسمعي ما تنسايش روحك ذهب أمي ليس ملكك وحدك سنتحاسب عندما أعود إلى البلد، الفريضة لم تتم إلّا بحضوري»[3] حضور الهاتف في الرّواية شبيه بحضوره في حياتنا اليومية لدرجة أنّه أصبح ممارسة طبيعية روتينية ملتصقة بنظام حياتنا وهذا ما عكسه النصّ الرّوائي، فالقارئ لرّواية مملكة الفراشة ينتابه شعور بمدى ارتباط الشخصية الرّوائية واستخدامها للهاتف بنوعيه (الثابت والمحمول)، وفي هذا الإطار نستحضر بعض المكالمات الهاتفية الّتي جمعت بين ياما وفاوست :

« . ألووووو كيف حبيبتي مارغريت الغالية. هكذا تهرب من حبيبها الّذي أنقذته من جنون محتوم من بين مخالب الشيطان ميفيستوفيليس ؟ وتبقى سهرانة بدونه.

قاومت الرّد بقوة، ثمّ أغمضت عينيّ وأغلقت أذني. صوته كان يأتيني مستجديًا.

. ألووووو... كيف حبيبتي... ألوووووو كيفك...

[1] محمود علم الدين، الصحافة الإلكترونية، دار السحاب، القاهرة،مصر، ط 1، 2008 م، ص 26، 27

[2] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 263

[3] المصدر نفسه ، ص 211

. ألوووووووو... »[1]

« ألوووووووو أنت هنا ؟ ألوووووو

. لا حبيبي. لم أعد هنا. خرجت نحو البحر.

. في هذا الليل

. في هذا الخوف... »[2]

« . تليفوني معك. كان يمكن أن تكلمني. هل تعرّف أنّك قتلتني ؟ ماذا تفعل الآن ؟ سمعت من أصدقائي أنّ العرض ألغي بسبب وصول طائرتك المتأخرة ! »[3]، ما يعكس اهتمام ياما بالهاتف وجعله وسيلة تواصل مهمة ومباشرة مع فاوست الوهمي، بعد مملكتها الزرقاء.

إضافة إلى نموذج آخر :

« فجأة رنّ التليفون. أخذ بابا زوربا السماعة

وهو يرتجف

. من معي ؟

بعد لحظات من الصمت، جاءه صوت يعرّفه جيدًا. لأول مرّة أرى والدي يرتعش بلا حدود وتتحول كلّ صلابته إلى جبل ضخم أذابه فجأة بركان مدمر.

. ريان حبيبي، كيفك ؟ هوّلتنا عليك يا وليدي »[4]

بتقنيات سردية مبتكرة، يدخلنا الرّوائي واسيني الأعرج من خلال روايته مملكة الفراشة، منذ السطر الأول، وحتّى الأخير إلى مدى أهمية ودور الهاتف في التواصل بين الأشخاص ولم يكتف بذلك بل قدم وصفا لشكل ونوعية الهاتف المستعمل ما يساعد على تقريب الصورة في ذهنية القارئ، فنجده يقول على لسان السّاردة:

« كتمت كلّ أنفاسي. ثمّ أغلقت الآيفون نهائيا. محوته في اللحظة نفسها من كلّ عناويني. وبعثت به إلى فراغات جحيم مملكة مارك زوكير بيرغ »[5].

---

[1] واسيني الأعرج، مصدر سابق ، ص 74

[2] المصدر نفسه، ص 487

[3] المصدر نفسه، ص 483

[4] المصدر نفسه ، ص 315

[5] المصدر نفسه، ص 411

« فجأة لمع اسمه على الآيفون بأسرع مما توقعت. فجأة وجدتني في فصل مسرحية كوميدية هذه المرّة... »[1].

توظيف هذه المكالمات الهاتفيّة لم يكن اعتباطيا فقد نجم عنه تغيير كبير في مجريات الأحداث حصل ـ في الأغلب ـ عن طريق معلومات تمّ اكتشافها ومعرفتها بواسطتها ما يجعلنا نتيقن أنّ غيابها قد يؤدي إلى انهيار الرّواية وفكرتها الأساسية.

أمّا الرسائل التليفونية القصيرة sms، فقد ظهرت هي الأخرى بشكل بارز في الرّواية، ومن طرف كوزيت على وجه الخصوص، حيث تقول البطلة : «.. طلّقت كوزيت العائلة كلّها منذ مقتل والدي، ولا يهمها الآن إلّا زواجها القريب من صديقها توما... من حين لآخر تبعث لنا رسالة تليفونية قصيرة هاربة sms... الرسالة نفسها في كلّ مرّة وكأنّها تعمل على نسخها في كلّ مرّة »[2]، حيث شكلت الرسائل القصيرة أحد الأحداث الهامة في النصّ، ولست أقصد . هنا . ذكرها فقط، بل حضور نص الرسالة القصيرة، كما أرسلت، وأكثر الشخصيات الرّوائيّة استعمالا لهذه التقنية هي كوزيت كما سبق وذكرنا وقد بلغ بها الأمر إلى نسيان والدتها ولم تهتم حتّى بحضور جنازتها، فتقول ياما :

« اعتذرت برسالة قصيرة... وكأنّها لم تكن معنية بما حدث »[3].

كما نجد رسائل أخرى عبر البريد الالكتروني أو ما يعرّف بالايميل Email، فقد حضر نصّ الرسالة الالكترونية في رواية مملكة الفراشة عدة مرّات، كما أنّ فاوست الحقيقي اختار التعامل به على حساب باقي وسائل التواصل الأخرى، فنجده مثلا يقول : « أفضّل أن أسمع رأيك مكتوبا أسلّمك إيمايلي فأنا اشتغل به لا حساب لي في الفيسبوك، لا أعرفه أصلا ولا أحبه أيضا »[4]

وضح فاوست الحقيقي سبب استعماله للإيميل بغية تواصله مع ياما، فقد أصبح التواصل بينهما يتم عبر رسائل الكترونية كجزء من النقل السّردي، وقد رحبت ياما بذلك حيث نجدها تقول :

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق ، ص 482

[2] المصدر نفسه، ص 121

[3] المصدر نفسه ، ص 122

[4] المصدر نفسه ، ص 469

« مع السلامة. مبروك مرّة أخرى على لعنة غرناطة.
سأقرأها بحب. وأراسلك على الإيميل »[1]

وفي موضع آخر تقول :

« خرجت بسرعة من الزحام بعد أن وضع في عمق كفي بطاقته الخاصة من جديد وكأنّه نسي أنّه سبق أن سلمها لي. كتبت على ظهرها تليفوني وإيميلي. وأرجعتها له »[2]

تجاوبت ياما مع التواصل عبر البريد الالكتروني وتقبلته بسرعة، وكأنّها لا تريد الغوص من جديد في عالم الفيسبوك، ما جعل الرّواية تتشبع بالتطورات والمستجدات التكنولوجية وهذا ما عكسه التنوع في وسائل التواصل، ما ساهم في انتقال الرّواية من الفضاء التقليدي إلى فضاء الابتكار والتكنولوجيا والحداثة، فقد حضرت في جميع الأحداث الرّوائيّة الرئيسية منها وكذا الثانوية، فقد كان حضور الإيميل يشهد على فترة قصيرة في حياة ياما تتمثّل في تعرفها على فاوست الحقيقي المسرحي الفعلي، ما يؤكد دائما على حضور التأثير التكنولوجي في وعي المبدع الرّوائي، إضافة إلى توظيف العديد من الأجهزة التكنولوجية الحديثة في النصّ الرّوائي من بينها :

الكمبيوتر : وذكر ـ كذلك ـ بمسمى آخر (الحاسوب)، وهو الجهاز الأساسي الّذي استخدمته ياما في تواصلها مع فاوست الوهمي، أمّا قيمته فتتجسد من خلال اتصاله بالشبكة العنكبوتية والّتي استطاعت بدورها أن تجعل العالم ككلّ شبيه بقرية صغيرة، ما أكسب الحاسوب حضور فعّال في مجريات الحدث حيث برز في العديد من المقاطع الرّوائيّة، نذكر منها :

« فتحت الكمبيوتر ولكنّي لم استطع كتابة حرف واحد. كنت متعبة وسعيدة في داخلي وأنا لا أعلم لماذا ! نهاري كان ثقيلا. لم أفكر في شيء سوى في أن أتواصل على الفيسبوك »[3]

« في البداية شعرت براحة لأنّي لم أغادر البيت منذ مدّة قضيتها كلّها فيه، وراء حاسوب أصبح الآن يلازمني وهو وسيلتي الوحيدة لرؤية الحياة »[4]

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق ، ص 476

[2] المصدر نفسه، ص 477

[3] المصدر نفسه ، ص 20

[4] المصدر نفسه، ص 257

«... تراكمت الرسائل من هذا النوع الّتي خصصت لها ملفًا مميزًا عن بقية الملفات، في الكمبيوتر لا يهمّ أحدًا غيري »[1]

إضافة إلى وعي المبدع واستيعابه للعديد من برامج التصميم وتطبيقات الاتصال المتنوعة الّتي تتم بواسطة الحواسيب ما جعل النصّ يكتسب مصطلحات وألفاظ تقنية، كما أنّها بمثابة دعوة من الرّوائي موجهة لجمهور القرّاء بصفة عامة ومستعمل الحاسوب وقارئه بصفة خاصة، لاستخدام مثل هذه التقنيات الجديدة والإطلاع عليها لأنّها أعمال مبهرة من الناحية التقنية تسيطر على النظام الفكري بهدف تطوره ورقيه، وقد تميزت بكثافتها في المتن الرّوائي، وأبرزها :

«...

. خليني نشوفك على الأقل وأتأكد من أنّك حقيقة ولست حلما هاربا حتّى في (السكايب) إذا أحببت قبل أن يداهمني الموت في مدينة أصبحت توفره بسخاء »[2]

« عندما زارها ميرو، طلبت فيرجي منه، أن يرسم لها بورتريهات لبوريس فيان، مستوحاة من الصورة الأصلية، جاءته بكلّ الصور الّتي عثرت عليها في كتاباته وسيرته ووضعتها بين يديه... قالت لميرو

. قلت لي إنّه بواسطة (الفوتوشوب) تستطيع أن تغير صورة بصورة... »[3]

« في مرّة من المرّات هلكني فاوست وهو يحدثني في (التشات) عن الحداثة، حتّى كدت أقول له يكفي يا عزيزي. شبعت. ولكنّي أرجأت رأيي، وصبرت قليلًا حتّى لا أخيب ظنّه»[4]

«... تلألأت الكتابة مرّة أخرى في زاوية المحادثة، (التشات)... »[5]

« ثمّ انطفئ اسمه كليًا في نافذة المحادثة، (التشات) وغابت كلّ الهالة الزرقاء الّتي كانت تغرقه في ألقها الجميل... »[6]

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق ، ص 74

[2] المصدر نفسه ، ص 25

[3] المصدر نفسه، ص 146

[4] المصدر نفسه ، ص 79

[5] المصدر نفسه، ص 73

[6] المصدر نفسه، ص 74

استنادا إلى ما سبق نجد أنّ الرّوائي المبدع يستطيع أن يتعامل مع المؤثرات الرقمية بشكل مباشر يخدم مضمون النصّ ويهيئ للمتلقي مشاهد ذهنية ومادية متحركة، ومعلوم أنّ توظيف هذا التطور التكنولوجي يحقق للنصّ الرّوائي قدرا من العلمية يستطيع الرّوائي من خلاله التمييز بين التكنولوجيا كممارسة والتكنولوجيا كمعايشة لإبداع روائي تنسجم صياغته مع التراكيب الفنّية للنصّ السّردي لتتدفق مباشرة عن طريق قلم المبدع.

وهذا ما فعله الرّوائي واسيني الأعرج في روايته مملكة الفراشة الّتي استحوذتنا من خلال فضاء رقمي يحمل في طيّاته مزيجا من حقول تكنولوجية نسجت صورا فنّية ومسارات لأحداث سردية سمحت بتقديم نص روائي يتمتع بأوصاف متأثرة بالتكنولوجيا، يستطيع القارئ تأويلها على عدّة مستويات أبرزها أنّ لشخصية ياما (مارغريت) تأثير داخلي عميق يعكسه اهتمام الرّوائي بهذه الشخصية المحورية والّتي تدور حولها الأحداث، لتجسد في الأخير شخصية متفاعلة مع التكنولوجيا تحقق أثر رقمي متميز في مضمون ولب الرّواية، كان له النصيب الأكبر فيها، ما جعل القارئ يتشوق لقراءتها، خصوصا أنّها تجمع بين الفيسبوك كمؤشر للتطور التكنولوجي، والّذي اخترع لأوّل مرّة عام 2003 م وبين العشرية السوداء الّتي جرت أحداثها ووقائعها فترة التسعينيات، فجعل واسيني الأعرج من الحاسوب وسيلة تكنولوجية تسمح بالهروب من واقع مرير معطر بالدم والقتل.

3. البناء الفنّي في رواية مملكة الفراشة:

أ. الإطار السّردي:

انطلاقا من تتبعنا لصفحات الرّواية من بدايتها إلى نهايتها، ومع تسجيلنا لأبرز الظواهر والملاحظات في المتن الرّوائي، ثبتنا على خلاصة مفادها : أنّ الرّوائي واسيني الأعرج يمتلك قدرة فذّة على التجديد في السّرد، حيث نلمس لعبّة سردية في التنقلات بين الشخصيات والحكايات فقد استطاع الرّوائي في مملكة الفراشة أن يصور الأحداث الّتي عاشها الشعب الجزائري في العشرية السوداء كما بين لنا مخاطر التواصل الاجتماعي الّذي نعيشه في الوقت الراهن، والمتمثل في العالم الافتراضي (الفيسبوك) فقد استهدف مختلف فئات المجتمع، والملاحظ أنّ الرّوائي اعتمد في إيصال فكرته على عدّة شخصيات روائية ميزتها المشتركة أنّها تنتمي إلى الفئة المثقفة، إضافة إلى أنّه اعتمد ـ كذلك ـ في روايته هذه

على التداخل في نصّه، فظهر الإطار السّردي للرّواية متلون، كما أنّه لا يثبت على طريقة واحدة في الحكي، حيث نرى السّاردة (البطلة ياما) تتحدث بنفسها، كما يتنقل الكاتب بين الشخصيات الأخرى ويكون ذلك حتّى في الفقرة الواحدة، وقد تجسد ذلك في اغلب مقاطع الرّواية، نذكر منها :

تقول السّاردة : « قال والدي وهو يمسد على ظهر الحصان الّذي يحمل اسمه المستعار: هذا الحصان لابد أن يكون يشبهني. كان بالفعل يشبهه أو هكذا بدا لي، في رصانته وحنانه وقوته »[1]

كما تقول كذلك : « انطفئ ريان فجأة من المدينة. بعد أكثر من ستة أشهر، عاد إلى البيت منهكًا ومتعبًا وشكله غير مريح كأنّه كان يبيت في الشوارع. سأله والدي : هل أنت من قتل المعلم عنترة؟ هز رأسه بأن لا. ثمّ همهم بكلمات لا تكاد تفهم إلّا بصعوبة : يا بابا أرجوووووك... لو كنت أريد قتله لفعلت ذلك منذ زمن طويل عندما كان يستغلني »[2]

وتقول مرّة أخرى : « أغلقت صيدليتي قبل حرقها وعدت استمتع بكتبي. أبي هو من وجهني نحو هذا الاختصاص. قال: الصيدلة رهان دراسي جميل ستحبّين هذا التخصص لأنّه كلّه خير وخدمة للناس. »[3]

يلاحظ من خلال القراءة الأولية لهذه المقاطع الرّوائيّة، أنّ الرّوائي واسيني الأعرج يركز على سرد الأحداث على لسان الشخصية المحورية ياما، غير أنّه استطاع التلاعب والانتقال بين الشخصيات الرّوائيّة الأخرى بكلّ مرونة حرية ما حقق إيصال الفكرة للقارئ بكلام موجز معبر ومناسب لطبيعة كلّ شخصية، بحيث لا يجد القارئ صعوبة في فهم كلام الرّواية.

ب . اللغة:

نجد أنّ اللغة الّتي تتحدث بها الشخصيات الرّوائيّة في رواية مملكة الفراشة تحمل دلالة فنّية وجمالية بارزة داخل النصّ الرّوائي وهذا دليل على مدى إبداع الكاتب وثقافته وقدرته على صياغة الرّواية بأسلوب جمالي إبداعي ما يؤكد أنّ الرّوائي واسيني الأعرج «.. من

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 87

[2] المصدر نفسه، ص 88

[3] المصدر نفسه ، ص 372

الكتّاب الجزائريين الّذين استمدوا طابع إبداعهم من جرّاء معايشتهم للثقافة الجزائرية، وتشربها، ومن المهتمين بقضايا البلاد ومصائرها، معبرًا بذلك عن طريقة كتاباته الرّوائيّة المتعددة الّتي كان الغالب عليها محاكاة الأحداث الّتي مرت بها الجزائر والمغرب العربي في فترات تاريخية مختلفة فجعل من التاريخ بعناصره المتنوعة منهجا يعبر من خلاله عن نظرته الدؤوبة للحياة »[1] وهو ما انعكس جلّيا على لغته الرّوائيّة حيث تميزت بعدّة خصائص فنّية أهمها :

اللغة المستخدمة في الرّواية، والعديد من مصطلحاتها تعود إلى الفصحى الجزلة خاصة المستمدة من اللغة الأم لغة القرآن الّتي يصعب فهمها في الكثير من الأحيان، لدرجة أنّ القارئ مضطر للجوء إلى شرحها ومراجعة معاجم لغوية وقواميس للتعرّف على معانيها ونجد منها ما يلي :

« مواربا »[2] ومعناها : نصف مغلق أو نصف مفتوح.

« القرفصاء »[3] وهي حركة رياضية .

« مدّجن »[4] وهو المغيّم، الظلم

« هوادة »[5] أي اللّين والرفق

« فاغرًا »[6] بمعنى فاتحًا

« مكدوح »[7] : مخدوش

---

[1] حسني زهير حسني مليطات، ، رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ماجيستير 2014 م .

[2] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، مصدر سابق ، ص 95

[3] المصدر نفسه ، ص100

[4] المصدر نفسه، ص 155

[5] المصدر نفسه، ص 161

[6] المصدر نفسه، ص 162

[7] المصدر نفسه، ص 224

وعلاوة على ذلك نجد توفر لغة الرّواية على التعبيرات المجازية الّتي تجعلك معجبًا بما أبدعه الرّوائي على لسان السّاردة، أو الشخصيات الرّوائيّة الأخرى، ومن ذلك :

. التشبيه : ومعروف أنّه « .. إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر، بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة »[1]، وقد وظّف في رواية مملكة الفراشة بشكل بارز، ما جعل الرّواية ثرية وجذّابة من خلاله، وقد تجسد في العديد من صفحات الرّواية، على النحو التالي:

« الرجل جاف كالحطب لأنّه من طين يتصلب بسرعة »[2]

« طفلة صغيرة وجهها كالشمس »[3]

« رأينا ظلال تقفز على أعالي الكنيسة مثل طيور الشؤم »[4]

« إسماعيل يردح كالشاة في دمه »[5]

« الحرب الأهلية مثل الفيروس المدمّر »[6]

نستنتج من خلال توظيف الرّوائي واسيني الأعرج للتشبيه أنّه فعلا أجاد وأبدع في استعماله ما جعل النصّ الماثل أمامنا نصّ جذّاب يشدّ القارئ، ويقرب له الصورة من خلال حسن اختياره للمشبه والمشبه به، فقد بدت العلاقة بينهما منسجمة ومتكاملة ما خدم الموقف السّردي.

الاستعارة: تشبعت رواية مملكة الفراشة بالاستعارات وهي « ضرب من المجاز اللغوي وتشبيه حذف أحد طرفيه ... »[7]، وقد ساهمت بشكل واضح في نسج العالم الخيالي (العجائبي) في مقابل العالم الواقعي، ما يخلق حالة من الشغف لمواصلة قراءة الرّواية ومن ذلك نستحضر بعض النماذج:

---

[1] يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1999 م، ص 98

[2] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 203

[3] المصدر نفسه، ص 205

[4] المصدر نفسه، ص 231

[5] المصدر نفسه، ص 264

[6] المصدر نفسه، ص 292

[7] يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 111

« ها هي الأمطار الشتوية تدق على الأبواب بعنف »[1]

« مجرّد لغة تطير في الهواء »[2]

« الحريق المزدوج لم يكن إلّا عملية مدبّرة لتخبأة آثار الفضيحة، الّتي بدأت رائحتها تشم من بعيد»[3]

« رأيت الموت عاريا يخرج من النافذة الصغيرة »[4]

« ملأت قلبها بكتب بوريس فيان »[5]

« الحرب تسرق العمر دفعة واحدة »[6]

انطلاقا ممّا قدّمناه نجد أنّ واسيني الأعرج استعمل لعبة الاستعارات المتتالية في أجواء يلفها الغموض بدرجات متفاوتة، جعلت من المتلقي أو القارئ يصاب بالانبهار أو متعة الاكتشاف كلّما تعمق في قراءة الرّواية وتوغل في معانيها وخباياها، إلى غير ذلك من التعابير المجازية الأخرى كالجناس والطباق والكناية ... الخ الّتي اكتسحت نصّنا الرّوائي، وهو ما يحيل إلى تقديم الرّواية لدور تثقيفي مهم يقود القرّاء باتجاه التفاعل مع لغتهم، كما يعكس حذق الرّوائي وثقافته الواسعة.

أمّا اللغة العامية : فقد استطاع واسيني الأعرج أن يمزج لغة روايته بها، وهي اللغة العادية (الدارجة) يستعملها الإنسان في حياته العادية، فهي بذلك « لغة توصيل مستعملة ويومية وسهلة ويمكن أن تؤدي الغرض »[7]، وقد وظفت في الرّواية بكثرة، وظهرت في مواقف مختلفة ومتعددة ونذكر منها ما يلي :

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 161

[2] المصدر نفسه، ص 177

[3] المصدر نفسه، ص 258

[4] المصدر نفسه، ص 399

[5] المصدر نفسه، ص 127

[6] المصدر نفسه، ص 209

[7] هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، أدب جزائري ، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012 /2013 م، ص 274

عبارة قالها الأب زوربا لابنته ياما عندما رآها قلقة ومتوترة « احكي لي حنونتي »[1] بمعنى : احكي لي عزيزتي.

وفي موقف آخر عبرت ياما عن ألمها إثر فقدانها لوالدها قائلة : « ضاق بيّ الحال »[2] أي: ضاق بيّ الزمن.

وقد استعمل شخص يصطفّ وراء ياما في محل الذهب، عندما ذهبت لبيع خلاخيل أمها عبارة باللغة العامية تعبر عن ضجره من الطابور وطول الانتظار، فيقول : « ماراحش نباتو هنا ؟ »[3] بمعنى : لن نظل هنا، لن نبيت هنا.

استطاعت اللغة العامية أن تجسد وتصور الحياة في الواقع الشعبي، وتقربت من مختلف شرائح المجتمع وفئاته، فجعلت من المتلقي وكأنّه يتجول بين الأحياء الشعبية الجزائرية ويعيش أحداث الرّواية حقيقة.

ج . الحوار:

تقول ياما مخاطبة أمها في حديثها عن ديف : « يا يما ما عندوش أصل »[4]، وعند ترجمتها إلى لغتنا العربية نجدها : يا أمي ليس له أصل .

وترد الأم قائلة : « على كلّ حال حكاية دافيد ما تعجبنيش »[5] أي : حكاية دافيد لا تعجبني.

تقول ياما مرّة أخرى : « يمّا تعجبك ما تعجبكيش حياتي وتخصني وحدي »[6] بمعنى: أمي تعجبك، أو لا

تعجبك هذه حياتي وتخصني وحدي.

ونتيجة للكلام الجارح الّذي ردت به ياما عن أمها، ردت هذه الأخيرة بمثل شعبي « وإلّا خضرة فوق طعام »[7]، بمعنى : أو ليس لي قيمة ولا فائدة مني .

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق ، ص 69

[2] المصدر نفسه ، ص 69

[3] المصدر نفسه ، ص 71

[4] المصدر نفسه ، ص 31

[5] المصدر نفسه ، ص 32

[6] المصدر نفسه ، ص 32

[7] المصدر نفسه ، ص 33

مثّلت النماذج السابقة حوارا خارجيا باللغة العامية جمع بين ياما وأمها، حين كانت تعتقد أنّ والدتها تتدخل في حياتها الخاصة حول دافيد.

وهذا كلّه جاء من ناحية الاشتغال على اللغة، والّتي لمعت من جانب آخر تمثّل في المونولوج الداخلي « ... إذ يعمل هذا النمط من الحوار على تكثيف الأحداث والزمان ويعطي الفورية للرّواية وما يميزه أنّه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنّه غير طليق ولكنّه تلقائي بالنسبة للقارئ»[1]، وفي رواية مملكة الفراشة أشار الرّوائي من خلاله إلى حال بطلة الرّواية (ياما) وكذا الشخصيات الرّوائيّة الأخرى، والّتي تعاني في أغلبها من الفقد والغياب والوحدة والأزمات النفسية المتعددة ...، ما يشعر قارئ الرّواية تارة بالضياع، وتارة أخرى بالمقاومة، هذه الأخيرة الّتي تعتبر بمثابة رسالة الرّوائي المثقف والواعي إلى أبناء وطنه بهدف البناء والتغيير، والّذي يمثّل أسمى وظائف الفنّ وغاياته.

ويمكن أن نقف عند توظيف واسيني الأعرج للمونولوج الداخلي في روايته، من خلال شخصية ياما حيث تقول : « قلت في أعماقي لهذه العساكر الّتي تذهب وتجيء، لابد أن يكون من تسبب في الفوضى قد قتل ؟ ربّما تحتاج هذه المدينة إلى من يذكّرها بأنّها مازالت مريضة. مع أنّها تريد أن تقف على رجليها وأن تعيش »[2]، تعبر ياما عن مكبوتاتها النفسية وأحلامها اتجاه مدينتها، فالواقع المرير فرض عليها أحلام أصبحت بالنسبة لها شبه مستحيلة.

كما نجد الحوار الداخلي قد ظهر بكثرة من خلال شخصية فريجة (الأم)، والّتي كانت مصابة بانفصام في الشخصية وغالبا ما تحدث نفسها قائلة :

« حبيبي بوريس ... أتعبتني كثيرًا ومع ذلك لا أملك إلّا أن أغفر لك ... هل تسمعني ؟ أنا الآن أركض نحوك ... انتظرني قليلا ... ضجيج هذا القطار يزعجني ويحرمني من

[1] بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، مجلة كلية العلوم الإسلامية، مج 7، ع13، 2013 م، ص 13

[2] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 215

تذوق جمال كاليفورنيا البحري ... »[1]، فالأم في هذا المقطع كانت تحدث نفسها متوهمة حضور الرّوائي بوريس فيان معها، وذلك لشدّة تعلّقها به وتأثرها برواياته.

ونجد الرّوائي واسيني الأعرج يمزج اللغة الفصحى والعامية بلغات أجنبية أخرى فقد وظف في صفحات الرّواية اللغة الفرنسية بكثرة، حيث وردت فقرة بكاملها حول الآلة الموسيقية (الكلارينات)، والّتي عرّفها كما يلي :

« la clarinette est propre à l'idylle , c'est un instrument pégue comme les cors les trompettes et les trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour ; est si lamasses d' instrument de cuivre dans les gandes symphonie militaires éveillent l'idée d'une troupe guerrière couverte d'armures étincelantes marchant é la gloire ou à la mort (….) si retentissant si riche d'accents (….) échats rien (….) habile c'est celui de tous les instruments à vent (….) du chasseur (……) par l'orage »[2]

قام واسيني الأعرج بترجمة هذه الفقرة في هامش المتن الرّوائي، ما يعبر على اهتمامه ومراعاته للقارئ، فهو يحرص على إيصال المعلومة له.

كما وظف اللغة الإنجليزية، ومنها ما يلي :

[3] « In the rain »وتعني في اللغة العربية : تحت المطر. كما وظف اللغة الألمانية ونذكر منها

[4]« nunsag , wie has du'smitder religion » ومعناها في اللغة العربية : قل لي وماذا تفعل مع الدين.

وتماشيا مع ما تمّ ذكره، نجد أنّ توظيف واسيني الأعرج للغات الأجنبية وترجمتها يدّل على ثقافته الواسعة المتعددة المنفتحة على الآخر وتمكنه منها وإتقانه لها، ما أضاف قيمة علمية للنصّ وزاد من جاذبيته، كما استطاع بتقنية تنوع اللغات كسر الملل والروتين وإدخال نوع من الحركة والحيوية في النصّ.

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 182

[2] المصدر نفسه، ص 16

[3] المصدر نفسه، ص 171

[4] المصدر نفسه، ص 324

د . المفارقات الزمنية:

أمّا بالنسبة للمفارقات الزمنية والّتي مثّلت عنصرا بارزا في الرّواية، فنقدّمها من خلال هذا العرض المبسط:

نجد « أنّ الإمكانيات الّتي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أنّ الرّاوي قد يبتدأ السّرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنّه يقطع بعد ذلك السّرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السّرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة»[1]، وهو ما يعرّف بالاسترجاع وقد برز في الرّواية بنوعيه :

الاسترجاع الخارجي:

تسترجع ياما جوانب فنّية و أدبية متنوعة تعتبر بمثابة مؤشرات بارزة في حياتها، تغوص ضمن مكنوناتها النفسية، فنجدها تقول في حديثها عن أمها:

« تتذكر جيدا ذلك اليوم الدافئ من أيام أفريل سنة 1941م الّذي ملأت فيه فرجينيا وولف جيبها بالحجارة لتثقل جسدها النحيل »[2]

الاسترجاع الداخلي:

تعتبر فرقة ديبوجاز من أهم الأماكن الّتي ذكرت في الرّواية وقد تحدث واسيني الأعرج عنها كثيرا نظرا لأهميتها، حيث نجده يسترجع وصف الفرقة وإرجاع المتلقي لهذا المكان المهم، فيقول: « كانت فرقة ديبوجاز مكونة من سبعة شباب مولعين بحاضرهم وبعطر المدينة، أنا على الكلارينات، جواد أو دجو على الساكسو، أنيس على القيثارة الجافة، شادي على الكلافيه، راشا على الباس، حميدو أو ميدو على الباتري والطبل الإفريقي، دفيد او ديف على الهارمونيكا والقيثارة الكهربائية وإذا أضفنا صافو الّتي غادرتنا في وقت مبكر تصبح ثمانية »[3].

كما تحضر هذه التقنية بكثرة في رواية مملكة الفراشة من خلال حدث مهم في حياة البطلة ياما وهو موت الأب زوربا، ففي كلّ مرحلة من مراحل الرّواية يتم ذكره من جديد:

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 74

[2] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص 127

[3] المصدر نفسه، ص 189

« كان كلّما ضاق بي الحال انسحبت نحوه، وهو في مخبره الصغير في الطابق السفلي من البيت ... ويضع رأسي على صدره وبهمس في أذني »[1]

« سي الزبير ربي يرحمه، كان رجلا طيبا، حضرت كلّ جنازات الحرب الأهلية والحرب الصامتة الّتي تلتها، ولم أخف من أي واحدة ... غرفتك وإن شككت في البداية »[2]

« فجأة تذكرت موت أبي وهو يتدحرج ...، أغمضت عيني هو ما يحدث معي كلّما أحسست بخوف لكنّي لا أسقط من الأعالي الّتي تسكن رأسي فجأة »[3]

« مات بابا زوربا عند العتبة الخارجية لبيتنا، في حرب لا يدري إن كانت عادلة أم لا »[4]

« منذ مقتل بابا زوربا في يوم من الأيام وجدتها في وضع أربكني وأخافني كثيرا ... »[5]

« قبل وفاته بأسابيع قليلة عندما أصر عليها ... »[6]

جميع الاسترجاعات ـ السابقة الذكر ـ وغيرها كانت تدور حول حدث مهم هدفه الربط بين ماضي الشخصية وحاضرها، فمهمة الرّوائي المبدع أن يلّم بجميع الظروف المحيطة والمرتبطة بحياة الشخصيات الرّوائيّة حتّى يقدّمها في قالب يتناسب مع وضعية المتلقي المعاصر، ونجد في مقابل تقنية الاسترجاع ما يعرّف بالاستباق، ويتجلّى معناه في خلاف ما سبق، فـ « .. هو مقاربة زمنية سردية ... بعكس الاسترجاع، [ويعني] تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي منفصلا فيما بعد »[7]

ورواية مملكة الفراشة قد صممت وأحكمت وفق بناء زمني محكم، تميز بكثرة الاستشراف بمعنى التحدث في أمور مستقبلية لم تحصل بعد أي تمّ توقعها والتنبؤ بها، ومن أمثلة ذلك في رواية مملكة الفراشة نجد:

---

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق ، ص 40

[2] المصدر نفسه ، ص 51

[3] المصدر نفسه ، ص 43

[4] المصدر نفسه ، ص 99

[5] المصدر نفسه ، ص 128

[6] المصدر نفسه ، ص 138

[7] مها القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص207

تقول البطلة ياما في حديثها مع فاوست وهي تتنبؤ لحظة وصوله أرض الوطن، قائلة: «نساؤك حبيبي، نساؤك كثيرات كيف ستفعل معهن عندما يركضن إلى المطار نحوك وكلّ واحدة تظن أنّها ستلتقي بحبيبها الأوحد الّذي في قلبها، وسيطلب من سائق السيارة الّذي سيأخذه إلى فندق خمسة نجوم، أن يقوده نحو أقرب بار، أو أجمل مرقص ليلي ويقضيان فيه البعض المتبقي من مخمل سرير اللذة حيث يصعدان الجنون إلى أقصاه »[1]

وتقول في موضع آخر: « قريبا بها مؤقتا لأنّي قريبا، لا أعرف أي جني سيركبني ويدفع بي إلى ارتكاب الحماقة الّتي لا يمكن تفاديها ؟ وينتهي كلّ شيء وتتوقف الحياة الّتي استمرت زمنا طويلا ... »[2]

نلاحظ أنّ الرّواية ـ محل الدراسة ـ تحتفظ بألعابها الزمنية السّردية بهدف إدهاش القارئ في كلّ مرّة، وهو ما جعل الرّوائي يتبنى عملتي تسريع وتبطيء السّرد من أجل الوصول إلى مراحل بعيدة وعميقة من التنوع في تقنيات السّرد وتعدد أشكاله، ومن الممكن تقسيم رواية مملكة الفراشة وفق الأزمنة التالية :

الماضي، المعاصر، المستقبل، التخيلي، و اللا زمن، ويمكن أن نستحضر صورا إبداعية من الرّواية تعبر عن ذلك :

« فاوست مرتاح هناك معشوق جميل معلق بين حب مدينتين إشبيليا وغرناطة، ومدينة ثالثة حولتها الأيام القاسية إلى مجرد حلم يتأرجح على حلم من نار »[3]، نستشف حنين الرّوائي إلى أمجاد الماضي الّتي ولت واندثرت حيث أدرج في روايته (غرناطة) باعتبارها ذات دلالة تاريخية عريقة لها ثقلها ومدلولها الحضاري والإسلامي، فما خلفه المسلمون العرب من إنجازات عظيمة لا يزال التاريخ شاهدا عليها إلى يومنا هذا.

« أتفرس في اللوحات والصور قليلا وكأنّي أكتشفها للمرّة الأولى لسبب لا أعرفه، ثمّ أفتح الكمبيوتر ... ثمّ أعود بكلّ حيويتي إلى المكتب »[4]، فبمجرد دخول ياما إلى البيت تنسى أعباء يومها المتعب، فتنتقل إلى غرفتها الخاصة وتدخل في دردشتها على موقع التواصل

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص127

[2] المصدر نفسه ، ص 44

[3] المصدر نفسه، ص 320

[4] المصدر نفسه، ص 43

الاجتماعي فأصبحت حياتها الحاضرة (المعاصرة) تنصب على اهتمامها واستمتاعها بمملكتها الزرقاء .

يقول الأب زوربا مخاطبا ابنته ياما: « الصيدلية رهان دراسي جميل، ستحبين هذا التخصص لأنّه كلّه خير وخدمة للناس »[1]، أكدّ الأب لابنته أنّها ستجد نفسها في مهنة الصيدلة؛ لأنّها مهنة نبيلة تقوم على توفير مختلف الأدوية الّتي يحتاجها الناس في تلك الفترة، فتحدث عن مستقبل ياما وتنبأ به، مؤكدا على ذلك وجازما به.

كما مرّت ياما بفترات زمنية تخيلية، ولحظات عاشتها من اللا شعور، والّذي تحركه الرغبة المكبوتة بهدف الهروب من الواقع المرير إلى عالم الأحلام والخيال، فنجدها تقول:

« الحلم كان دائما منقذي أعيش به عندما تنغلق في وجهي كلّ الأبواب القاسية، أحيانا أحاول أن أطيل في عمر الحلم، أقصر من الكوابيس في لحظة غفوة تقع ما بين النوم واليقظة، ولكن الأمر لا يخضع دائما لإرادتي ولمزاجي، أنجح قليلا، وأخفق في أغلب الحالات »[2]، ما نلمسه من ذلك أنّ لياما رغبة شديدة وأمل كبير في غد مشرق وأحسن وبلد مزدهر ينعم بالأمن والسلام.

أمّا مرحلة اللا زمن، فقد تجسدت في الرّواية من خلال مزج الرّوائي واسيني الأعرج لزمنين مختلفين هما : زمن العشرية السوداء، وزمن الفيسبوك، فقد استطاع أن يجمع بين أمرين مختلفين كلّيا، وحقق بذلك فترة يمكن أن نطلق عليها فترة اللا زمن، لأنّها من نسج أفكار الكاتب وتطلعاته عبر اشتغال ذكي ولامع، ومن ذلك نجد :

« الحياة الافتراضية يا بابا ليست سيئة أمام حياة معطرة بالموت والدم ومعطوبة في الصميم جميلة لأنّها تشعر بأنّنا مازلنا على قيد الحياة، وأنّ قابليتها للحلم لم تمت »[3]

هـ . المكان:

ومن الجدير بالذكر أنّ الرّواية ككلّ أردفت صورة المكان بتناغم مع الزمان ومستلزماته فدوره جد بارز في بنائها، كما أنّ جلّ الأحداث انطلقت منه، وسنحاول رصد بعض الأمكنة المهمة في الرّواية وفقا لتجلياتها، وحسب تنوعها بين (أماكن مغلقة، وأماكن مفتوحة):

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق ، ص 372

[2] المصدر نفسه، ص 381

[3] المصدر نفسه، ص 101

نجد أنّ المكان ـ بصفة عامة ـ يعبّر عن نفسه بخصوصياته وأناسه، وهذا ما نجده في رواية مملكة الفراشة بفنّية عالية، ترسم في خيال القارئ صورها وتهمس سرها الخاص ومن ذلك:

البيت : وهو من الأمكنة المغلقة، وقد لعب دورا بارزا في الرّواية، حيث تضافر مع الشخصيات والحدث ليكتمل العمل الرّوائي، ويظهر في أبهى صورة، فهو « .. ركن في العالم يسمح بخلوة البطل ويطلق العنان لمخيلته لاسترجاع ذكريات وأحلام أي حرية التفكير فهو يحمي أحلام اليقظة ودون البيت يصبح الإنسان كائنا ضائعا، فالبيت جسد وروح »[1]، وجميع هذه المفردات (الحماية، الأمان، جسد وروح ... الخ) جاءت متناغمة مع المكان (البيت) الحاضن للبطلة ياما بدءا بميلادها وطفولتها وشبابها، فهو مكان الماضي والحاضر والمستقبل، وفيه تشكل عالمها الخاص والمتمثل في غرفتها والّتي تعدّ جزء لا يتجزأ منه، فهي الحاضنة لعزلة ياما وعلاقتها الافتراضية بفاوست، شاركتها لحظات الفرح والحزن، وكانت شاهدة على أحلام وذكريات تربعت في مخيلة ياما، ومنه نجد بعض النماذج الرّوائيّة الموحية لذلك :

تقول السّاردة : « ذات يوم وجدت روكي يابسا مثل قطعة ثلج عند مدخل البيت، بالضبط المكان الّذي قتل فيه والدي متكأ على الحائط نفسه واضعا رأسه بين قوائمه »[2]

كما تقول مرّة أخرى : « كنت جدّ متشنجة، لكن بمجرد أن دخلت إلى عمق البيت أحسست بأمان غريب وذهبت كلّ ارتباكاتي الّتي كانت تعتريني وأنا في الطريق ... »[3]

لم تكتف ياما ببيتها الأسري، فقد كان لها مكان آخر ذا مكانة كبيرة في قلبها، جعلت منه بيتا ثانيا لها وهو فرقة ديبوجاز (وبالتحديد المخزن)، فقد ألقت فيه همومها وأحزانها ووهبت نفسها للفنّ والموسيقى، وهو من الأمكنة المغلقة الحاضنة والمقاومة للظروف القاسية، ويحضرنا قولها :

---

[1] ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، مرجع سابق، ص 43

[2] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص121

[3] المصدر نفسه، ص 10

« عودتي إلى فرقة ديبوجاز أراحتني كثيرًا. هي بيتي وذاكرتي حتّى ولو غاب اليوم عن الفرقة الكثير ممن كنت أحبهم. كانت لحظات جميلة في مخزن الجاز، أنستني همّ الركض بين مختلف الإدارات لتوقيف قرار غلق الصيدلية ... »[1]

أمّا بالنسبة لغرفة ياما فقد حضرت في النصّ الرّوائي من خلال تركيز البطلة السّاردة على الجزئيات الصغيرة في الغرفة كالمكتب والخزانة والحائط ... الخ، ما يوحي بارتباط شديد بينهما فهي تجد في غرفتها حس حنيني جلّي يندفع منذ اللحظات الأولى الّتي تدخل فيها الغرفة، وكثيرا ما تكرر ذلك في صفحات الرّواية، منها قولها:

« ... كان من الصعب عليّ تحمل تحول ديف إلى مجرد قطعة صغيرة من الأثاث. حتّى أشياءه النادرة الّتي كانت معي، دفنتها في خزانتي لكي لا أراها ثانية، لكن في كلّ لحظة يفاجئني شيء منه ليذكرني بأنّه لا يزال هنا، .. ومع ذلك، فقد علّقت الهارمونيكا مثلًا على الحائط، كاللوحة الفنّية »[2]

وهذا لا يعني أنّ مملكة الفراشة تضمنت أماكن مغلقة فقط؛ لأنّها احتوت في نصّها السّردي العديد من الأماكن المفتوحة وعلى رأسها الفيسبوك، ولربما سبب تعلق ياما به هو أنّه موطن من لا موطن له بحيث لا تحكمه قوة ظالمة ولا تفسده عصابة تزهق الأرواح وترعب النفوس، فلا رقابة للأفكار، وحرية مطلقة في طرح الآراء، فكان متنفسها الوحيد والّذي أرادت من خلاله أن تتجاوز وحدتها، متناسية لواقعها الدموي المرير.

من خلال ما تمكنا من تتبعه في دراستنا لرّواية مملكة الفراشة، نخلص في الأخير بجملة من الاستنتاجات تمثّلت في:

ـ سجلت رواية مملكة الفراشة مرحلة هامة في تاريخ الجزائر (مرحلة العشرية السوداء) وآثارها السلبية، كما تميزت بارتباطها المباشر بالوضع العام في الجزائر (اجتماعيا وسياسيا...الخ).

ـ للتكنولوجيا تأثيرها الكبير والواضح في رواية مملكة الفراشة، ما أفرز شكلا جديدا للرّواية.

[1] واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق ، ص 12

[2] المصدر نفسه ، ص121

ـ عبّرت رواية مملكة الفراشة عن روح التكنولوجيا في المضمون، فكان الفيسبوك مسرحا لأحداث الرّواية.

ـ رواية مملكة الفراشة رواية جديدة لقارئ جديد، أوهي رواية ورقية بفكر جديد، تشبعت بالمؤشرات التكنولوجية الّتي أصبحت بمثابة وسائل وأشكال لنقل السّرد أو الحدث أو الحوار، ما جعلها من أهم التيمات الإبداعية للنصّ.

ـ رواية مملكة الفراشة صممت وأحكمت وفق بناء نصّي مرسوم من بدايتها إلى نهايتها.

ـ تحتفظ الرّواية بألعابها السّردية رغبة ومحاولة في إدهاش القارئ أي المتلقي المعاصر.

ـ احتوت الرّواية العديد من طرق السّرد المبتكرة، حيث تقوم على لعبة مفترضة بين الرّوائي والشخصيات، وبالخصوص الشخصية السّاردة (بطلة الرّواية ياما).

ـ جاءت رواية مملكة الفراشة لتصنع شيئًا مختلفًا، حيث جمعت بين زمنين مختلفين (زمن العشرية السوداء وزمن الفيسبوك)، فتمكن الرّوائي بتقديم صور مبتكرة لم يسبقه إليها أحد، كما استطاع أن يكشف لنا عن قدراته السّردية، والّتي ساهمت في خلق قارئ متجدد ومختلف له الجرأة على التّجريب ودخول عوالم لم يسبق له الدخول فيها.

ـ أكدّ الرّوائي واسيني الأعرج على تحكمه الشديد في أدواته التقنية واشتغالاته السّردية ولغته الرّوائيّة، والّتي توافقت مع حال بطلة الرّواية وباقي الشخصيات الرّوائيّة الأخرى.

ـ تجدر الإشارة، إلى قوة ما يلمّسه المتلقي من اجتهادات بحثية قام بها الرّوائي واسيني الأعرج لإثراء روايته، أبرزها: توظيفه للعديد من اللغات، استعماله الهامش للشرح المفصل والترجمة والتفسير والإضافات العلمية ... إلى غير ذلك.

ـ بروز قوة الصنعة الرّوائيّة لدى الرّوائي واسيني الأعرج في خلقه لنسيج سردي، لغوي متكامل، يعالج إشكالات الواقع بقالب خيالي ومنظومة سردية محكمة توحي بدرجة وعي الكاتب للتّجريب الرّوائي.

ـ ميزة مملكة الفراشة تكمن في تفردها، ليس من جهة الموضوع فثّمة العديد من الرّوايات الّتي تناولت زمن العشرية السوداء، وإنّما تعود إلى طريقة معالجة الرّوائي المبدع للموضوع ما أضاف للنصّ أجواء مميزة، وهنا يكمن سر الإبداع والابتكار.

ـ الرّوائي واسيني الأعرج كاتب مليء بوطنه حمله معه في رواية مملكة الفراشة، ونثره على كلّ صفحات الرّواية، وقدّمه في صورة جمالية تعكس وطنيته وحبه.

وتنطوي وجهة النظر في أنّ إبداع الرّوائي واسيني الأعرج وتطوره يتجلّى في :

فكرة الرّواية المميزة، والتعامل الخلّاق معها والمعالجة الذكية لها.

ثانيا . التكنولوجيا وسيط جديد للسّرد في رواية ليليات رمادة

تمهيد:

تركز هذه الدراسة على علاقة السّرد الرّوائي الجزائري المعاصر بالتكنولوجيا، وكيفية تفاعل الأدباء الجزائريين المعاصرين معها، فنناقش في الجزء النظري علاقة الأدب بعالم التكنولوجيا الّذي بات حقا من حقوق الإنسان المعاصر، ومن ثمّة نتطرق إلى الجانب التطبيقي، وقد حصر في أشكال السّرد الرّوائي على الانترنت، وأنماطه المختلفة مثل الرّواية الفيسبوكية والرّواية التكنولوجية ورواية علاقات الانترنت وغيرها، مناقشا الماهية والبنية والجماليات وأوجه الإضافة والاختلاف عن الرّواية التقليدية حيث أنّ التمرد والتّجريب الرّوائي والفعلي للتكنولوجيا جعل الرّوائي يبرز شخصه ومدى قدرته وتحكمه في الوسائط التكنولوجية المعاصرة ليتحول ـ بذلك ـ فضاء النصّ الرّوائي (العادي والمعهود) إلى فضاء مفعم بالتكنولوجيا، وهو لب وجوهر الدراسة .

فالرّواية الجزائرية المعاصرة عالجت عالمًا متحركًا، يتغير في كلّ يوم تغيّرات جذرية، كما جسدت أنماطًا متعددة من تأثيرات التكنولوجيا في الرّواية، سواء من ناحية شكلها الورقي أو الحاسوبي، فنجدها غنية وثرية بالفكر والألوان والصوت والحسّ التكنولوجي، فهي تُعرّف القارئ الجزائري المعاصر على مدى استيعاب الرّواية الجزائرية المعاصرة لركب التطور التكنولوجي وتقنياته.

كما اقترنت الرّواية الجزائرية المعاصرة مع التقنية الرّوائيّة منذ بزوغ ظاهرة التجديد والتّجريب عند الرّوائيين الجزائريين المعاصرين أمثال واسيني الأعرج، فقد كانت في سابق عهدها تعتمد أدوات بسيطة في السّرد من حبكة، وأحداث، ... وغيرها، ساهمت في تجسيد وتكاملية النصّ الرّوائي. تطورت هذه التقنية بفعل الأساليب التكنولوجية، وقادت ديمومة تطور النصّ الرّوائي وطرحه بصورة فكرية وجمالية منذ زمن قديم إلى عصرنا الحالي بكلّ مجالاته الحياتية وتناقضاته كونها مرتبطة بالوعي البشري وقدرة الرّوائي (المبدع) الفكرية والإبداعية المرتبطة بمجتمعه، فعمل الرّوائي في فتراته الأولى على كتابة نصّ روائي مفعم بالتكنولوجيا، يغلب عليه حضور أدواتها وأساليبها كظاهرة ملفتة للانتباه، منذ الوهلة الأولى عند قراءة الرّواية للتطور فيما بعد عبر مراحل مختلفة، فقد عرفت الرّواية الجزائرية المعاصرة طرق

سرد مختلفة ومتعددة، كلّ بحسب آراءه وتوجهاته وديناميكيته في الكتابة الرّوائيّة، وتكمن أهمية اكتشاف هذه الأساليب أنّها تساعد على تنمية روح الإبداع لدى الرّوائيين الجزائريين المعاصرين، فكثير من هذه النصوص الرّوائيّة ما هي إلّا نتيجة للأفكار الإبداعية لديهم وتميزهم عن باقي الكتّاب بأساليب جد راقية تعكس مستواهم العلمي ومحيطهم العائلي، وانطلاقا مما سبق نقف أمام إشكالية مفادها: كيف استطاع هذا الرّوائي أن يقدّم صورة معاصرة للرّواية الجزائرية في عصرنا الحالي؟ وينقل من خلالها أثر التكنولوجيا في حياة الفرد الجزائري ومدى تأثره بالفضاء الأزرق (الفيسبوك)، وتعلّقه الشديد بالعالم الافتراضي كما نهدف إلى إبراز مساهمة التكنولوجيا في تثمين فنية الرّواية الجزائرية المعاصرة، وقبل ذلك نقدّم عرضا مبسطا لبعض المفاهيم النظرية:

1. الرّواية من الورقية إلى الالكترونية :

فرضت الثورة التكنولوجية والعولمة بمفهومها العام نظرتها الجديدة للأشياء، ليبرز معنى مختلف للرّواية تتداخل فيه الفنّية والتكنولوجية. والمعنى الجديد يتمحور بدوره حول الخيال كما عرف سابقا. غير أنّ الاختلاف بين الخياليين « أنّ الرّواية القديمة كانت تنطلق من الحلم، أما الرّواية الجديدة فتنطلق من المعرفة، لأنّها مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي وفي الواقع الرقمي الافتراضي، ذلك لأنّه ليس إلّا الخيال الّذي هو المعرفة »[1] فالرّواية لم تعد مركبة من الكلمة فقط فمستلزمات العصر والثورة التكنولوجية ألزمتها بأن تستعمل آلياتها، وتستفيد من الحرية والانفتاح واللا تحديد، والّذي كانت العولمة سببا رئيسيا في ظهوره، في هذا العصر الجديد، ما يعكس أنّ المجتمع بمختلف فئاته أصبح يستعمل التكنولوجيا بامتياز، وباعتبار الرّواية معبرة عن الواقع لهذا المجتمع فيجب أن تخضع له ولجميع تكنولوجياته وتقنياته المستحدثة، حتّى لا يكون هناك تجاوز بينهما ويبقى كلّ منهما (الرّواية) و(المجتمع) في مستوى واحد، ووجهان متقابلان متكاملان.

فالانترنت كوسيلة اتصال حديثة، ساعدت على خلق بيئة روائية ذات خصائص مختلفة تغيرت من خلالها الأدوار التقليدية للمرسل (الرّوائي) والمرسل إليه (المتلقي) فصار

[1] محمد سناجلة ، رواية الواقعية الرقمية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 م ، ص 32 .

« أبناء جيل الانترنت يحولون الانترنت من مكان تجد فيه المعلومات في المقام الأول إلى مكان لمشاركة المعلومات والتعاون في المشروعات ذات الاهتمام المشترك وابتكار طرق جديدة لحل بعض المشكلات الأكثر إلحاحية »[1]، وهذا كلّه راجع إلى ما تتضمنه الانترنت من أنشطة وبرامج وفضاءات قد احتلت العالم بأسره وانعكست بأسلوب أو بآخر على جميع مستويات الحياة، وخصوصا المستوى الفنّي (الأدبي ككلّ أو بصفة عامة). فصارت الانترنت مضمونا وفضاء روائيا، ومع الانتشار الواسع لها، قد شكلت مكانا مهما من جزئيات الحياة اليومية للفرد، ما انعكس ـ جليّا ـ في شتى إبداعاته وإنجازاته .

وهذا لا يعني نزول الرّوائيين لأذواق العامة، ولكن تفكيرهم بطرق مبتكرة وصياغة جديدة في عرضهم لنتاجهم، وحول ما أحدثته وسائل التقنية الحديثة من تأثيرات على الكتاب الورقي، جاء في مقال بعنوان " العزوف عن القراءة ظاهرة في حياة المسلمين " أنّ الحصول على المعلومة أو المعرفة الّتي نحتاج إليها لم يعد مقتصرا على الكتاب فقط ومن هنا فإنّ الانترنت وانتشار الفضائيات ودخولها إلى كلّ بيت له علاقة مباشرة بظاهرة العزوف عن المطالعة وسهولة البحث في الكم الهائل عن المعلومات المتوفرة على شبكة الانترنت جعلت الكثيرين يهجرون الكتاب لصالح الانترنت حتّى إنّ العديد من المؤسسات الثقافية والعلمية أصبحت تتعامل بالنشر الالكتروني، فنجد أنّ أمهات الكتب والمراجع موجودة على المواقع المختلفة على شبكة الانترنت والإصدارات الحديثة من الكتب في مجملها لها طبعات الكترونية[2]، وكان ذلك دافعا للرّوائيين في ظهور نصوص روائية تتوزع مابين الرّواية الفيسبوكية، والرّواية الالكترونية والرّواية المسموعة أو الصوتية .. الخ

2 . تأثير مواقع التواصل الاجتماعي على الإبداع الرّوائي :

يمكننا القول إنّ الرّواية الفيسبوكية هي نوع من أنواع الرّواية الرقمية، تستعمل موقع (الفيسبوك) ليكون حيزا لها، ولنشرها وتكوينها؛ وتظهر كوجه مقابل للرّواية المنشورة ورقيا

[1] دون تابسكوت ، جيل الانترنت ، تر : حسام بيومي محمود ، كلمات عربية للترجمة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2012 م ، ص 72 .

[2] مقال بعنوان العزوف عن القراءة ظاهرة في حياة المسلمين، مجموعة مواقع مداد www.midad.com ، تاريخ النشر 8 نوفمبر 2007 م .

وعليه فالتمايز يبرز في المظهر، وفي الآليات المتعددة والمستعملة، حيث « إنّ مستقبل الكتابة والكتاب مرتبط بشكل مباشر بنوع الحياة الّتي يعيشها الإنسان وقدر المتغيرات الّتي تمس حياته »[1]، وتبقى الرّواية الفن الأدبي الّذي يحتوي إمكانية كبيرة على استيعاب التغيرات الحاصلة للبشرية، على مستوى جميع المجالات واختلافها (اجتماعية، اقتصادية سياسية ... الخ)، ولهذا تقبلت الرّواية التقدم الضخم في وسائل العصرنة الحديثة (التكنولوجيا ووسائل التواصل الاجتماعي)، هذا الفضاء الرحب الّذي يمثّل مساحة واسعة فإذا أردنا أن تستمر الرّواية بممارسة دورها اللصيق بالإنسان في تعبيره عن دواخله وفكره وطموحاته ونبض مشاعره، فلا بد أن نتقبل هذا الزخم التكنولوجي الّذي أثّر في الأدب أيما تأثير[2]، كما يعتبر نقد العمل الرّوائي ومناقشة نتائجه، المكون الأساس للرّواية والمعبر عن مدى الإضافة أو السبق في مجال موضوع الرّواية فـ« هو نقد أدبي يقوم على استثمار الإمكانات المعرفية الهائلة، وأنهار المعلومات والوثائق الأدبية والسياسية والاجتماعية ... الخ الّتي تتيحها على نطاق واسع أجهزة الحاسوب الشخصيّة خاصة إذا كان الناقد المعاصر مشتركا في شبكة عالمية »[3] مثل « الفيسبوك فيغدو هذا الفضاء رحبا للتبادل اللّغوي والمعرفي عن طريق الحوار والتفاعل والنقاش، فهو وسيط لتبادل الأفكار والابتكارات لصالح الإنسانية »[4]، ولا ريب « أنّ عالم التكنولوجيا المعاصرة اليوم قد سهل على نقل هذه الآداب بين الناس على اختلاف لغاتهم وثقافاتهم وعلومهم باعتبارها تتعامل مباشرة مع المحيط البشري والمادي ... فإنّنا نقول بأنّ كلّ أدب يتجذر حتما من واقعه ومحيطه »[5]،وقد مثّلت الرّوايات الورقية المعبرة عن علاقات الفضاء الأزرق (الفيسبوك)، أو بالأحرى علاقات الانترنت بأنّها كلّ رواية ورقية كتبها صاحبها مجسدة لعلاقات ظهرت وبرزت في عالم الانترنت؛ أي أنّها تمثّل العالم الافتراضي المبتكر بأساليبه المتنوعة، ناقلة للعلاقة الّتي تكونت بين الفرد وهذا العالم

[1] السيد نجم ، النشر الالكتروني (تقنية جديدة نحو آفاق جديدة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، د .ط ، 2012 م ، ص34 .

[2] صيته علي نقادان العذبة ، تأثيرات التكنولوجيا في الرّواية من الورقية إلى الحاسوبية ، مرجع سابق ، ص 17 .

[3] أحمد فضل شبلول ، أدباء الانترنت أدباء المستقبل ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، مصر ، ط 2 ، د. ت ، ص 60

[4] أحمد محمد صالح ، الانترنت والمعلومات بين الأغنياء والفقراء ، مركز البحوث العربية والافريقية ، مصر ، د .ط ، د.ت ، ص11 .

[5] محمد ساري ، الأدب والمجتمع ، دار الأمل ، الجزائر ، د.ط ، د.ت ، ص 4 .

الجديد، فهي من جهة رواية ورقية (تقليدية عادية)، ومن جهة أخرى افتراضية لأنّها جسدت الشخصيات بمغامراتها المختلفة في عالم افتراضي لم يكن معروفا في الزمن القديم وهو ما أطلق عليه " د . أحمد زهير الرحاحلة " : (المضامين الرقمية للسّرديات التقليدية) موضحا أنّ هذا النوع « يمثّل التجارب السّردية الإبداعية ذات التشكيل التقليدي المألوف أي أنّنا نقف على تجارب سردية مطبوعة ورقيا لكنّها ذات مضامين رقمية »[1]، وهو ما تعرضنا له في الدراسة السابقة وتجسّد عبر رواية مملكة الفراشة، فالانترنت قد غزا العالم وأثّر في البشرية على مدى واسع خاصة من ناحية الإبداع وبأشكال متنوعة ومختلفة كلّ بحسب بصمته ومساهمته الفردية الخاصة والمتميزة.

3 . تفاعل القارئ مع الرّواية الرقمية :

ظهر الأدب التفاعلي الرقمي في جوهره بغية الربط بين النصّ والقارئ: فالقارئ التفاعلي « أهم عنصر في الأدب الرقمي لأنّ حضوره التفاعلي ضرورة لإغناء النصّ وإثرائه بملاحظاته وتعليقاته وانتقاداته وبصماته. ولا يمكن تصور أدب رقمي دون قارئ متفاعل. ومن هنا يعدّ القارئ التفاعلي مكونًا بارزًا أو عنصرًا أساسيا أو بنية من البنى المكونة للنصّ الرقمي أو النصّ التفاعلي»[2].

وتزداد هذه الأهمية مع الرّواية (الفيسبوكية) على وجه التحديد، وذلك لأنّ (الفيسبوك / وسيط النشر) هدفه الأساسي التواصل الاجتماعي بين الأفراد، وما لجأ إليه الأفراد كتّاب أو قرّاء إلّا من أجل سد حاجات معينة منها حاجات معرفية أو وجدانية أو حاجات التكامل النفسي أو التكامل الاجتماعي أو غيرها، فآليات الكتابة السّردية الجديدة وتقنيّاتها تثري العمليّة الإبداعية حيث يرى " عبد السلام لمسّدي" في ندوة إشكالية الثقافة (الهوية والمعلوماتية) بأنّه وجب الانضمام للعالم التكنولوجي بغية الانخراط في الثقافة الإنسانية الواسعة حيث « إنّ هذا المشهد المعلوماتي هو الّذي سيضع المثقف وجهًا لوجه أمام حتميةٍ جديدةٍ ؛ ألّا وهي الانخراط طوعًا أو قسرًا في المثاقفة الإنسانية المستمرة ، وليس بوسع الواقع

[1] أحمد زهير الرحاحلة ، نظرية الأدب الرقمي ، دار فضاءات ، ط 1 ، 2018 م

[2] جميل حمداوي ، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق ، شبكة الألوكة الالكترونية ، ط 1 ، 2016 م ، ص 28 .

الفكري الجديد أنّ يستوعب أيّ أنموذج من نماذج الثقافة الرافضة»[1] لأنّ أي فكرة رافضة هي بمثابة انعزال وابتعاد عن ثقافة الإنسان المعاصر، والّتي تتماشى والنظام المعلوماتي .

ولهذا اختار الرّوائي هذه الفكرة وتبناها، فانعكست على روايته تارة من ناحية المضمون وتارة أخرى من ناحية الشكل. فعبّرت هذه الرّوايات عن نتاج مرتبط بالتكنولوجيا منحها مستويات تعبير مكثفة وواسعة الأفق كما أكسبت الرّوائي مساحة رحبة للتعبير بحرية وإيصال جلّ أفكاره للمتلقي ما جعل الرّواية تبحر في عوالم التكنولوجيا وخبايا العولمة.

فهذه الكتابة الفنية الجديدة ساهمت في جعل القارئ أكثر استيعابًا وفهمًا للأحداث الحاصلة ولرسالة الرّوائي (المبدع) المراد إيصالها وتبليغها إلى ذهنيّة القارئ الواعي الفعّال في مجتمعه، كما ساعد هذا النصّ الرّوائي الجديد على الجمع بين مختلف القرّاء رغم تعدد مستوياتهم ودرجاتهم، واختلاف ذهنياتهم وأفكارهم وبيئاتهم ... الخ، ما يجعل لهذا النصّ اكتسابه خاصية المرونة والتأقلم وكذا الانسجام مع مختلف القرّاء والعصور.

واعتمادًا على ما سبق ذكره ارتأيت أن أخص الرّواية الجزائرية المعاصرة بالدراسة والتحليل محاولة بذلك تلمس تقنيّات وآليات وفنيات هذه الكتابة السّردية الجديدة، وكلّ ذلك وفق رؤية التجريب لدى الرّوائي الجزائري المعاصر، فقد عرفت الرّواية الجزائرية المعاصرة كغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى العديد من التطورات والمستجدات الّتي زادت فعاليتها بتقدم الحياة البشرية في العالم، وانتقالها من المجال التقليدي إلى فضاء الابتكار والتكنولوجيا والحداثة .

4 . التكنولوجيا وسيط سردي جديد في رواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج:

يقول واسيني الأعرج « إنّ الرغبة في التجديد هي الّتي تحفزنا على تجاوز الواقعية التقليدية في رواياتي، فالحياة إذا لم تجدد تموت والإنسان إذا لم يجدد يموت هو الآخر وعليه فإنّ الرّواية كأي شكل أدبي لا يمكن أن تعيش إلّا بهذه النزعة التجديدية الّتي تدخل في هذا الإطار »[2]، لذا كان على المبدع الحقيقي أن يستجيب لروح المغايرة والتجديد باعتبارهما

[1] عبد السلام المسدي ، بحث بعنوان الهوية والمراجعة المتحتمة في عصر المعلوماتية : نحو تحديد المفاهيم ، قُدم في إطار ندوة إشكالية الثقافة (الهوية والمعلوماتية) ، المنعقدة في الدوحة ، قطر ، في الفترة 27 – 30 يناير 2008 م، ص 41 .

[2] بن جمعة بوشوشة ، الرّواية العربية في الجزائر ، أسئلة الكتابة والصيرورة ، دار سحر للنشر ، تونس ، ط 1 ، 1998 م ، ص87 .

سمتين غالبتين على مستوى التشكيل والرؤية، وهذا أكثر ما يتمثل به جديد واسيني الأعرج (ليليات رمادة).

أ . نظرة في مضمون الرّواية:

اتّكأت رواية ليليّات رمادة للرّوائي واسيني الأعرج، على بصيص أمل وسط واقع مظلم، حيث تعتبر من أولى الرّوايات الّتي كتبت في جائحة كورونا، فهي تحكي زمن الوباء، إثر ظرف خاصّ يتزامن مع الموجة الأولى من الجائحة، حيث ركزت على فكرة الموت ونجد الكثير من أعمال الأعرج تتجاوز الحياة وتراهن عليه فقد « .. أصبح الموت يسكن الفعل الكتابي لذا نلقى شخصية المثقّف في الأعمال الرّوائيّة الّتي تعاطت مع المحنة الجزائرية، تشقّ مسارب المجهول الّتي سبق للكاتب تجريب السّير على دروبها. وتجاوزًا للفناء، دخل الكاتب في صراع مع الموت بأداة الكتابة، فتفتّقت الكتابة عن أنا ساردة هي بدورها تصارع من أجل أن لا تقع تحت سيطرة الموت »[1]، خصوصا مع جائحة كورونا على اعتبار أنّ الإنسان مهما بلغ من القوة فهو لا يساوي شيئا أمام فيروس مجهريّ يدمّر البشرية بمنتهى السهولة (كوفيد 19)، وقد استمد الرّوائي تسمية رمادة انطلاقا من جائحة الطاعون الّتي حلّت ببلاد الشام في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه وسمّيت بـ: عام الرمادة.

بدأ الرّوائي نشر فصول روايته عبر حسابه الشخصي (الفيسبوك)، وقد وجدت تفاعلًا كبيرًا من قبل القرّاء، حيث صدرت عبر حلقات استمرّت قرابة أربعة أشهر، فكانت بمثابة توثيق لمشاعر حقيقية عن أزمة واقعية لا افتراضية، فهي رواية تفاعلية، كان للقرّاء دور في نسج أحداثها ونسيجها الدرامي؛ نظرًا لمشاركة الرّوائي أجزاءها عبر الفيسبوك خلال الأشهر الأولى من الجائحة، وقد تمّت عملية النشر كالتالي:

ـ ينشر الرّوائي فصلين من الرّواية يوميّ الخميس والأحد من كلّ أسبوع، عبر الفيسبوك بمعنى توافق زمن الكتابة مع زمن النشر، فكان جمهور القرّاء ـ بذلك ـ مشاركا لميلاد أحداثها، ما جعل ليليّات رمادة رواية تفاعلية وذلك لأنّها اعتمدت في عرضها على مؤثرات رقمية، كما أنّها جاءت مفتوحة لمشاركة القرّاء في كتابتها، بمعنى انخراطهم في العملية

[1] فتيحة العزوني، الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه ،تخصص أدب عربي معاصر ،جامعة وهران ،إشراف الدكتور محمد بشير بويجرة ، 2012/2011 م ، ص 184 .

الكتابية، وفي الممارسة الإبداعية قراءةً وتعليقا، وعبّر الأعرج عن ذلك في منشور له على صفحة الفيسبوك قائلا : « قد تمّ على مدار الشهور الماضية، الاكتفاء بالنسخة الالكترونية الّتي تلقاها العديد من القرّاء والنقّاد والكتّاب بينما تمّ تأخير النسخة الورقية لوقت مناسب »[1]، وهذه الرّواية تركز في أحداثها على قصة حب جميلة إنسانية دافئة جمعت بين الشابة الطبيبة رمادة والمدعوة كذلك بـ (راما) الّتي تعمل في أحد مختبرات تحليل الدم وشادي الموسيقار الكبير العالمي، الحالم والرومانسي الّذي يحب الحياة ويحترم المرأة، فالرّواية تقدّم نموذجا عن عائلة مشتتة وممزقة، فرمادة هي امرأة على حافّة الطلاق من زوجها المريض النفسي (عصابيّ) والمدعو بـ كريم، كما تظهر سلطة الأب في الرّواية من خلال طريقة تعامل والد رمادة مع ابنته حيث فرض عليها الزواج من كريم بالرغم من أنّها طبيبة وهو مجرد مساعد في عيادة طبية، فقد مثّل بذلك صورة الأب المتسلط وهو شخص يعاني من مرض البروستات، وقد تخلى عن دوره الأبوي، ويسعى إلى بناء مشروع عائلي آخر مع زوجة ثانية، فالبطلة تعاني قسوته من جهة، وتحارب ظلم زوجها وجفوة الحياة من جهة ثانية ومع ذلك تشبّثت ببذرة الحبّ والّتي مثّلها شادي وهو مايسترو يستعدّ لإحياء سهرته الأخيرة في الأوبرا الوطنيّة، ولكن قبل سفره نحو فيينّا يلتقي برمادة فتتغيّر حياتهما جذريا، أين جمعتهما الصدفة لليلة واحدة في بيته الساحليّ وكانت هذه المدة القصيرة كافيةً لتخلق بينهما حبّا كبيرا وعشقا لا حدود له ولا مثيل وتتحرك الأحداث بسفر شادي إلى فيينّا استجابة لالتزاماته الفنّية حيث أصيب هناك بفيروس كورونا، ولكنّه استغل حبه لرمادة وجعله دافعا له لمقاومة مرضه من أجل البقاء والاستمرار في الحياة، وفي إحدى الليالي الباردة قررت رمادة أن تكتب في كلّ ليلة رسالة لحبيبها شادي، رغم توقعها مسبقا أنّه لن يقرأها بسبب وضعه الصحّيّ وكذا بسبب عازفته الموسيقية ميشا وغيرتها عليه، حيث ظلّت معه طوال فترة مكوثه في المستشفى الوطني بفيينّا، فقد انتهى به الأمر إلى العناية المركزة وجهاز التنفس، ما جعل فترة الوباء صعبة وقاسية على كلّيهما فشادي يصارع في رحلته مع المرض، ورمادة تصارع ألم الفراق وبعدها عن حبيبها، إلّا أنّها ظلّت تصرّ على الحياة، متفائلة بشفاء شادي وعودته إلى حياته الطبيعيّة والفنّية الّتي كانت سببا كافيا لحبّها له وتعلّقها به، رغم معاناتها وسط

[1] واسيني الأعرج، الصفحة الرسمية على الفيسبوك

مدينتها (مدينة كوفيلاند) والّتي تحارب العديد من الأوبئة الاجتماعية الخطيرة، أبرزها: عصابة تدير سرّا كلّ أجهزة المجتمع ومؤسساته من تهريب الأعضاء والفساد الماليّ، وكذا مختلف الجرائم السياسيّة الأخرى ... الخ، فالرّواية ترصد جميع الصراعات الناجمة عن انتشار الوباء والّتي تعكس الأحداث الواقعية والفعلية في جميع دول العالم مجسدة ومقدمة في صورة ذهنية تقريبية عبرت عنها المدينة الخيالية المعروفة بكوفيلاند، وهي مدينة تغير اسمها مع كلّ وباء يصيبها عبر تاريخها، فقد أصبح اسمها مع جائحة كوفيد: كوفيلاند ورغم كلّ الأزمات والآلام الّتي أصابت راما ومدينتها إلّا أنّها كانت تذهب إلى عملها وتحاضر طلّابها، وتتأمل اللوحات الفنّية وتتذوّق الجمال حولها، وبعد ذلك تتداخل وتتشابك الأحداث والوقائع والصراعات لتكون حاجزا بين قصة حب رمادة وشادي، في مقابل العديد من الشخصيات الرّوائيّة الأخرى ونذكر منها: بهار شقيقة البطلة رمادة وهي فتاة مستقلة تعيش بمفردها وتعاشر بكلّ حرية صديقها باسيون، وهي تبحث عن مصلحتها الشخصية، ولا تهتم بأمر العائلة، ولا يوجد أي تأثير للأب على سلوكها بخلاف تعامله مع رمادة، فهي لم تتمتع بالحرية المطلقة ولم يختف دور الأب إلّا بعد أن أصبحت أرملة، أمّا والدتها فكانت مرتبطة بالثقافة التركية لأنّ أصولها تعود إلى الأتراك، كما أنّ حبّها الأول هو شاب تركي ظلّت متعلقة به، وقد اختارت لابنتها رمادة اسم أفين وهو يعني في اللغة التركية الربيع والجمال، وقد عبرت بذلك عن رفضها لاسم رمادة الّذي فرضه عليها زوجها دون مناقشة، ولم يكن لها الدور الفعّال في الرّواية واختفت مع تحرك أحداثها، إضافة إلى الأخ بكر والّذي اختار لرمادة اسم راما حيث اعتاد مناداتها به بغرض التدليل فهو أكثر سلاسة وموسيقية، وهو أخ منغمس في عمله محب للحياة والرقص والبنات، وإلى جانب ذلك تظهر بعض الشخصيات الجانبية الأخرى من الإطارات كرجال الشرطة وأطباء مختلفين، وقد نسجت الرّواية وفق تكامل وانسجام شكل عالما يعبر عن قصة حبّ مثّلتها رسائل مليئة بمشاعر الحب وألم الفراق، تزاوجت مع يوميات المرض والموت والسرقة والرشوة، وجميعها روتها رمادة لحبيبها الغالي شادي، ومن ذلك ما نجده في الليلة الثانية عشرة « شادي... كيف أبدأ هذا اليوم في غيابك... كلّ لياليّ تقودني نحوك. أهرب منك، فأجدني بين ذراعيك. على الرغم من الجو الجميل نسبيا، بمعنى صفاء السماء من أية غيمة ماطرة، مع أنّه كلّ يوم بلا ماء ولا مطر،

لا أحبه ولا يعني لي شيئا. ربما لو كنت هنا لتغير كلّ شيء، لكنّك هناك... هناك حيث لا سماء، لا لغة، سوى شخير المصابين وضجيج أجهزة التنفس الاصطناعي... سأفترض أنك قرأت رسالة البارحة ورأيت كيف يعتدي الناس على الغير»[1]، لم تكن رمادة تسترجع أنفاسها وتأخذ راحة من ضغوطات الواقع الأليم إلّا من خلال كتابتها لهذه الرسائل واستماعها لموسيقى شوبان والّتي تمنحها فرصة للخروج والهروب من مشاكلها اليومية وقهر مشاعر الفقد والبعد والاشتياق والحنين ...، فرمادة شخصية رحيمة، ودودة ومحبّة للآخرين، كما أنّها متسامحة إلى درجة كبيرة حتّى مع زوجة أبيها الّتي ألحقت الضرر البالغ بعائلتها، أمّا نهاية رواية ليليات رمادة فقد خرقت أفق توقع قارئها والّذي كان ينتظر لقاء رومانسيا بين الموسيقار شادي والطبيبة رمادة، فنجدها فجأة ومن دون سابق إنذار ترى شادي على شاشة التلفاز وهو ينزل من الطائرة رفقة ميشا، فتركض متجهة نحو بيته، وهناك تصطدم بمأساة أقسى حيث بدا شادي خائنا بالمعنى العاطفي مع الموسيقية ميشا، تلتها بعدها الصدمة الكبرى حيث فقدت رمادة جنينها الّذي جسّد لها الأمل طوال أحداث المتن الرّوائي، ما يؤكد على أنّ رواية ليليات رمادة استطاعت أن تقدم نظرة فلسفية عميقة لمفهوم الموت والوباء والفناء في مقابل استمرار الحياة والحبّ والفنّ.

ب . الجانب التقني في رواية ليليات رمادة :

رواية (ليليات رمادة) أنموذج متميز، يستحق التوقف عنده، لعدّة أسباب، وظروف أحاطت بهذه الرّواية وبظروف نشرها جعلت منها أنموذجا مختلفا :

- أنّها كتبت في زمن جائحة كورونا (تزامنًا مع الموجة الأولى والحجر الصحي) .
- كتبها واسيني الأعرج في ثلاثين حلقة على صفحته بالفيسبوك .
- الرّواية تهتم بمصير البشر، الّذي هو مصير مشترك، والّذي كشفت الجائحة عن الكثير من عيوب الأنظمة الفاسدة (في الأعراض، الأنفس، المخدرات، السلاح، الأدوية اللقاحات ...)
- كتبت الرّواية بلغة فصيحة فيها شعرية واضحة، وربما كانت هذه اللغة هي السبب في نجاح هذه الرّواية .

[1] الليلة الثانية عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

وقد حظيت الرّواية بمتابعة وتفاعل شديدين من القرّاء من مختلف الأقطار العربية، وهذا يتضح من متابعة الردود على الرّواية، وهذا التفاعل هو الّذي ميزها عن الأشكال الأخرى من الرّواية، فقد لقت استحسانا كبيرا، ومن نماذج ذلك نذكر أبرز التعليقات الواردة على صفحة الفيسبوك :

« لم أتشوق من قبل لقراءة رواية كرواية (ليليات رمادة) فقد تابعتك باستمرار طيلة سردها علينا إلكترونيا، فكانت من أجمل وأرقى الرّوايات الّتي قرأتها فهي دفئ وحنين وستر ومعالجة نفسانية وروحية واجتماعية، شكرا أستاذ على هذا الإرث والمولود الفكري والثقافي الجديد المتألق، تحياتي، لك كلّ الاحترام والتقدير »[1]

كما يرجع سبب حرص واسيني الأعرج على نشر رواية (ليليات رمادة)، بهذه الطريقة الحداثية والمعاصرة هو مواكبته للتكنولوجيا ومدى تأثيرها على الفرد والمجتمع إلى جوار إحساسه بالمسؤولية كمبدع (مؤثر) في ظلّ هذه الجائحة، الّتي جعلت البشرية في حاجة ماسة إلى هذه الأقلام المبدعة الفعّالة حتّى تنسيها خطر الموت وهمّ الوباء الّذي حلّ على البشرية جمعاء وفتك بها، فهي تعالج مرحلة هامة من عمر الإنسان، في وقت كانت الرّوايات حولها نادرة جدا، كما أنّها نوع من الحرص على التوثيق، وهنا نتذكر قصيدة (الكوليرا) لـ "نازك الملائكة "، فهي إبداع شعري استطاع توثيق وباء الكوليرا آنذاك، وتبدو رواية ليليات رمادة من بين النصوص الّتي تثير أكثر من إشكال، إضافة إلى نسختها الرقمية المتاحة على شبكة التواصل الاجتماعي والّتي كتبت منجّمة ومصحوبة بتعليقات القرّاء، فهذه الطريقة الجديدة في طرح المتن الرّوائي انعكست إيجابا على جمهور هذه الوسيلة والّذي استفاد من عدّة مزايا لم يكن ليجدها في الرّواية الورقية التقليدية خاصة عنصر التفاعلية الّذي أتاح لمتصفحي شبكة التواصل الاجتماعي الفرصة للتعبير عن آراءهم واختيار ما بدا لهم، فهذه الرّواية برزت محققة وجودها على هذا الوسيط الجديد الّذي فضله الناشرون وحبذه القرّاء، مستفيدة بذلك من مختلف المزايا والخصائص الّتي تمنحها وتتيحها تكنولوجيا الانترنت، ما جسّد إبداعا ميزته الأساسية أنّه طازج يوميّ، فقد ابتكر الرّوائي نمطا جديدا من التّواصل بينه وبين القرّاء، كما استحضر الكاتب واسيني الأعرج مع قرّائه روابط وصلات

[1] مريم من ولاية قسنطينة ، 16 أكتوبر 2020 م ، 46 : 02 at .

جديدة أساسها الاعتماد على الوسائط التقنيّة والتّكنولوجيات الحديثة الّتي تسهل التّواصل مع متلقيه وذلك من خلال التركيز على فضاءات الفيسبوك والفيديوهات المباشرة، ولا يكتف الأعرج بذلك فنجده يرفق أبرز التّعليقات على النصّ الرّوائي ويخصص لها جزء في الملاحق وكلّ ذلك عبر عملية تواصلية مباشرة مع قرّائه وفق روابط نصّية حددت وبرمجت لبعض الوثائق والفيديوهات ... الخ، كما اعتمد الموسيقى خلفيّة جوهرية لنصّه المكتوب، وحضور جميع هذه الوسائط التكنولوجية يؤكد على أنّ نصّه الرّوائي لا يكتمل إلّا بالتفاعل معها، ما يجعلنا نقف أمام نوع مبتكر من الكتابة الرّوائيّة الّتي تعتمد وتركز على أحدث الرّوابط النّصية المتوفرة في الشّبكة العنكبوتية، إضافة إلى ما تتيحه المكتبة السّمعية البصريّة الّتي تدعم النصّ الرّوائي وتجعل منه جزء من علاقات وروابط متشابكة تستغل تطور وثراء العالم الافتراضي وسرعة استعماله، وكلّ ذلك ضمن عصر ينجذب للأساليب المستحدثة والمبتكرة ويهتم لها ويتفاعل معها لدرجة قصوى.

كما يظهر الجانب التقني ـ كذلك ـ ويبرز من خلال مشاركة الرّوائي واسيني الأعرج في سلسلة الحلقات الثقافية العربية " إقرأ معانا " الّتي ينظمها المجلس الأعلى للثقافة بأمانة الدكتور هشام عزمي، بقراءة فصل من روايته ليليات رمادة، وذلك ضمن عدد من الفعاليات الثقافية "أونلاين "، في إطار المبادرة الّتي أطلقتها الدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، تحت عنوان " الثقافة بين إيديك "، وتتضمن السلسلة اختيار الكاتب مقتطفات من أحد أعماله وإبداعاته الأدبية، وقراءتها بصوته مع تسجيل ذلك في فيديو عبر الهاتف النقال لمدة عشرة دقائق، ويرسل التسجيل وتتم إذاعته على اليوتيوب والفيسبوك والسوشيال ميديا عموما مع فتح المجال للتعليقات من المتابعين، وهو ما سمح للرّوائي واسيني الأعرج بأن يتعامل مع متلقيه وجها لوجه حيث تبرز شخصيته ويظهر حضوره من خلال طريقة إلقاءه وطرحه لأحداث الرّواية، ليتركز السّرد على عدّة عناصر أبرزها نبرة صوت الرّوائي كونه يضمن التواصل مع القارئ ليحقق بذلك تقريب المعنى كما تساهم ملامح الوجه وتعاليمه في إظهار بعض الانفعالات والمشاعر الّتي تنتاب الشخصيات الرّوائيّة وتناسب المواقف السّردية، ما جعل قالب الرّواية يخرج من إبداع الكتابة إلى إبداع الصوت والصورة وحسن الإلقاء والتقديم، وهي من أهم المميزات والخصائص الّتي اكتسبتها رواية ليليات رمادة ضمن هذه السلسلة

الثقافية، حيث سمحت هذه الأخيرة بانفتاح الرّواية على عوالم وآليات تقنية واسعة المدى بحسب التطور التكنولوجي الراهن.

نستنتج مما سبق ذكره أنّ الرّواية الجزائرية المعاصرة خطت خطوة في غاية الأهمية، ألّا وهي التعامل مع أحدث التقنيات التكنولوجية، بالإضافة إلى تبني نظرة فعّالة وإيجابية في تعاملها مع شبكة التواصل الاجتماعي، ما جعل من رواية ليليات رمادة رواية ذات أساليب تقنية حديثة ومبتكرة تتماشى مع مستوى الفكرة وقناعات المتلقي المعاصر.

ج . الجانب الفنّي لرّواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج :

ترى الناقدة المغربية لبيبة خمّار أنّ « الأدب الرقمي لا يعترف بالحدود بين الأجناس والأنواع فهو يؤسس لأدب رحب يعانق فيه السّردي الشعري ويُمسرحان ... إنّه فعل أدب هجين، منفتح بدون مركز، يجتاح كلّ الحدود ويمنح لكاتبه / قارئه مساحات شاسعة للخلق والابتكار »[1]، فرّواية ليليات رمادة تمكنت من دخول عالم جديد (الرقمنة) كما فسحت المجال أمامها وأبحرت بها إلى عوالم تكنولوجية جديدة زادتها رونقا وواقعية وجمالا ما انعكس فنّيا على متن الرّواية و تجلّى في: احتوائها لفن الموسيقى حيث قامت الرّواية (ليليات رمادة) على شاكلة عديد النّصوص الرّوائيّة لواسيني الأعرج باستدعاء الفنون وخاصة الموسيقى إذ بنيت في عناصرها الداخلية والفصلية على إيقاعات الموسيقار العالمي "فريديريك فرانسوا شوبان"، فقد بنى السّارد نظام ليلياته على إيقاعات ترتبط بالموسيقى وتستدعي بشكل من الأشكال " ليليات شوبان " وهو استدعاء مداره مقطوعات موسومة بنفس الاسم " ليليات شوبان " وهي مقطوعات عزف منفرد على البيانو عندها إحدى وعشرين معزوفة عزفها مابين 1827 م / 1864 م[2]، كما نجد للرّواية أوجه متعددة باعتبارها نصا روائيا من جهة، وخلاصة تجربة إنسانية من جهة ثانية، يجمعها صاحب الرّواية في عالم خاص من ابتكار خيالاته وأسلوبيته، وقد شكّلت الكتابة بالنسبة لواسيني الأعرج وعيا شاملا، وتجربة تطبيقية ناضجة إلى حد بعيد، وهو ما يجعل العلاقة متينة ومتمكّنة بين (السّرد / العزف، الرّواية / الموسيقى، واسيني / شوبان ...) إذ يتحدث واسيني دائما عن هذه العلاقة

[1] لبيبة خمار ، شعرية النص التفاعلي . آليات السّرد وسحر القراءة . ، رؤية للنشر والتوزيع ، مصر ، ط 1 ، 2014 م ، ص26 .

[2] النسخة الرقمية لرواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج قبل صدور النص في طبعته الورقية .

بين الرّواية والفنون ويقول « أحببت الموسيقى والفن وظلّا يشكّلان خلفية أساسية لكتاباتي الّتي احترفتها شيئا فشيئا...الموسيقى إلى اليوم هي في أعماقي »[1]، فرواية (ليليات رمادة) هي عزف بالكلمات لوباء عميق يتخفى تحت ستار جائحة كورونا، فاقتدت الرّواية بالمقطوعات الموسيقية للموسيقار "شوبان" ونسجت كلماتها على إثرها، هذا من جانب، أما من جانب أخر، فالرّواية مثّلت قصة حبّ جميلة بين رمادة وشادي الموسيقار العالمي، فلعبت الموسيقى دورا هاما في تفريغ الرّوائي للمكبوتات النفسية الّتي يحملها جراء انتشار فيروس كوفيد 19، كما مثّلت متنفسا للمتلقي جراء الضغوطات النفسية الّتي يعيشها إبّان الحجر الصحي، فكانت دعما ومهدئا لكلّيهما على حد سواء فتعانقت العواطف، واختلطت الأهواء والمشاعر الإنسانية ومن نماذج ذلك نجد :

« عندما أشعلت جهاز التليفزيون على موسيقى سلتيه حنينية، كانت الدمى تتعانق فيما بينها. رأيتها، أو خيل لي أنّي رأيتها، لا يهم وهي ترقص رقصا ناعما وبطيئا، دفع بي إلى الاستكانة والنوم، في انتظار... في انتظار وصول شريف »[2]، وهذا ما جاء على لسان رمادة وهي تسرد مذكراتها لحبيبها شادي، حيث جاءت الليلة الثانية عشرة حافلة بلمسات فنية و موسيقية عذبة ناهيك عن ذكر الموسيقى في مطالع الرّواية مع بداية كلّ رسالة عاشقة تبعث بها رمادة إلى حبيبها شادي الّذي أنهكه المرض.

كما نجدها تقول في الليلة العاشرة :« اعذرني فقط يا إلهي في غضبي. أفهم اليوم أكثر من أي وقت مضى، صرخة سيدنا المسيح: إلهي لماذا تخليت عني؟ لو كنت مكانك، لحرفت الأقدار القاتلة قليلا، وانحنيت أمام الموسيقى لأنّها لغتك الدفينة وأنفاسك الزكية، ولمنحته قليلا من طيف روحك »[3] وظفت رمادة في مناجاتها الإلهية السيد المسيح كأحد أبرز الشخصيات الدينية الّتي تحوّلت إلى رمز في الرّواية العربية المعاصرة بصفة عامة والجزائرية المعاصرة بصفة خاصة، نظرًا لمّا تمتاز به شخصية المسيح من الجاذبية والمرونة في الإنجيل ما أدى بالرّوائيين المعاصرين إلى توظيف هذه الشخصية في المتن الرّوائي،

[1] كمال الرّياحي ، دونكيشوت الرّواية العربية ، هكذا تحدث واسيني الأعرج ، الشركة التونسية للنشر والتنمية فنون التسفير ، تونس ، د.ط 2009 م ص 16 .

[2] الليلة الثانية عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة العاشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

وقد عبرت في هذه الرّواية عن حالة اليأس، ونجدها تقول مرّة أخرى: « وضعت رأسي بين يدي وكدت أصرخ صرخة يأس سيدنا المسيح" ماذا فعلت بي يا والدي؟ "»[1]، بمعنى أنّ اليأس أخذ يتجذر في نفس رمادة حيث عاصرت الأزمات السياسية والاجتماعية، كما انتابها شعور رهيب بفقدان الأمل ولحظات من الضعف في حدوث التغيير لمدينة كوفيلاند وأوضاع سكانها وكلّ ذلك بسبب الحالة المتردية الّتي آلت إليها المدينة وسكانها، كما استثمر الرّوائي فن الموسيقى وجعله في مرتبة موافقة وموازية للمرتبة الدينية حيث دمجت ضمن نسيجها السّردي، فاكتسبت بذلك طاقة فنيّة وجمالية أثرت على معمار الرّواية اللغوي، ما جعل نص ليليات رمادة يستوعب لفظة الموسيقى وجميع مفرداتها، فأصبحت متشبعة بها وبنوتاتها وألحانها.

تقول راما في رسالتها إلى حبيبها شادي : «... يا مجنون أنا متزوجة، لا أريد زوجا ثانيا أريد رجلا يرجع لي رومانسيتي المسروقة. يدهشني، يعيد ترتيب علاقتي بالحياة الّتي سرقت مني كلّيا يرجع لي الطفلة الّتي قتلها والدي، وأجهز عليها كريم، يمنحني لحظة سكينة أنام فيها قليلا لأشعر أنّي نمت هناك دهرا من الزمن. لا أكلفه شططا كبيرا، سوى أن يسكنني مقطوعة أو سيمفونية كلّما سمعتها انتابتني اللحظة كلّها بجنونها السّري ..»[2] تضمن هذا المقطع السّردي حضور الموسيقى والّذي ساهم في بناء شخصية رمادة، فقد كانت تؤنسها وتجد فيها راحتها وغايتها، كما استطاعت رمادة بواسطتها أن ترسم صورة واضحة لمستقبلها الملوح من بعيد، فهي تحلم أن تعيش بقرب شادي حياة ملؤها الحبّ والدفء والحنان بمعنى الرومانسية في أرقى وأصفى حالاتها، والموسيقى مرتبطة ارتباطًا وثيقًا مع المفهوم الأوسع للرومانسية فهي بمثابة حركة فنّية معبرة عن الأحاسيس والمشاعر الصادقة، بحيث لا تفهم نوتاتها ومقطوعاتها إلّا من طرف شخص رومانسي حساس فبمجرد سماعه لمقطع موسيقي تتشكل لحظة التفاعل لبلوغ إحساس الألم والحزن أو إحساس الفرح والبهجة، وهي الحالة النفسية الّتي تحلم رمادة ببلوغها رفقة حبيبها شادي.

[1] الليلة السادسة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

وفي موضع آخر نجد رمادة تعبر لزوجها كريم عن حبها للموسيقى الكلاسيكية فتقول:« في تلك الليلة كان دافئا حتّى في الفراش، على غير العادة. لم يظهر أية عدوانية. سألني عن خياراتي الموسيقية، قلت بلا تردد: موسيقى كلاسيكية هادئة تسعدني. هي موسيقاي الّتي تخرجني من كلّ ظلام اللحظة »[1]

وتقول كذلك : « لكنّي أفضل عليه الموسيقى الكلاسيكية. مسألة أذواق »[2]، ولطالما كانت تردد في ثنايا صفحات الرّواية « أحب الموسيقى الكلاسيكية »[3]، فلكلّ منا خياراته الشخصية وميولاته الفنّية وبطلة الرّواية تفضل الموسيقى الكلاسيكية على باقي الأنواع الأخرى من الطرب والموسيقى، فهي تجدها مناسبة لحالتها المزاجية والنفسية، لتتحول رمادة من مستمع عادي إلى مستمع مجرب يربط أجواء الموسيقى الكلاسيكية بالظروف الاجتماعية المحيطة به ويتفاعل معها فيدرك الرسالة والغاية منها.

كما أنّ رواية (ليليات رمادة) تعدّ جنسا أدبيا متميزا، فهي فن إبداعي تخيلي يقوم على الخيال الّذي بدوره يفتح آفاق جديدة للمتلقي من خلال نقله من عالمه الواقعي إلى عالم متخيل تتحرر فيه الرغبات الّتي يعيقها الواقع، وقد تجاوزت في بنائها الفني سطحية السّرد التاريخي إلى ثراء السّرد الرّوائي الّذي يؤسسه « المتخيل كفضاء للاستغواء للمخاتلة والاغتراب »[4]، فالرّواية الّتي نحاورها ونسعى لفتح أفق جمالها السّردي إلى استجلاء واضح لجمالية التشكيل التّجريبي الرّوائي الناتج عن تجاوز المعقولية والطموح لخلق صورة خطابية معاكسة تجعل من المتخيل واقعيا ومن الواقع متخيلا؛ وقد وفق الرّوائي في المزج بين الواقع والمتخيل، فإذا تحدثنا عن المكان « سواء أكان واقعيا أم خياليا يبدو مرتبطا بل مندمجا بالشخصيّات ارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن»[5]، فيبدو بذلك غنيا واضح المعالم يتفاعل مع الشخوص بوضوح، فرّواية ليليات رمادة الّتي كتبها الأعرج متكئا على نتاج

[1] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[4] الطيب بن عون ، نظرية الكتابة عند رولان بارت ، التجليات في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 2016 م ، ص 61 .

[5] رولان بورتون وريال اوتيليه ، عالم الرّواية ، مرجع سابق ، ص 98 .

تفاعل افتراضي مع قرّائه ومتابعيه، تسرد تفاصيل قصة حب بين الشابة رمادة والشخصية الافتراضية الموسيقار العالمي شادي وترصد الرّواية الصراعات المختلفة الناجمة عن انتشار وباء كورونا والصراعات السياسية الأخرى في مدينة خيالية مستوحاة من الأحداث الواقعية في دول العالم، فأحداث الرّواية جرت في هذه المدينة الخيالية (مدينة كوفيلاند اليتيمة)، وهي بذلك مماثلة لمّا يمكن أن يحدث في مدن عربية مستقرة أو غير مستقرة تؤثر بالفعل على الإنسان، بحيث يتخيل القارئ إمكانية الابتعاد على الموت، فكوفيلاند المدينة فضاء محكوم بمعاني الإصرار والمقاومة. مقاومة رمادة للموت والمرض والوباء، فنجد واسيني الأعرج يقول في بداية النصّ « قبل أن تموت كوفيلاند ممزقة إلى أجزاء صغيرة، كانت مثالا للحياة والاستمرار. قاومت كلّ الأوبئة منذ القرن الميلادي الأول، وما تزال مستمرة في قتالها حتى اليوم، استعارت هذه المدينة أسماءها التاريخية المتتالية من الأوبئة والمحن »[1]، فرّواية (ليليات رمادة) تهدف للتعبير عن أفكار وتجارب ومشاعر انتابت البطلة رمادة وهي تعيش في مدينة كوفيلاند (مدينة الرماد والأوبئة)، وقد سعى الرّوائي إلى إيصالها للقارئ من خلال العديد من المقاطع السّردية الّتي تضمنت وصفا لهذه المدينة الخيالية والأوضاع السائدة فيها، وقد نسجت خيوطها وبنيت أعمدتها من فكر الكاتب وسعة إطلاعه وثقافته وخياله الواسع وإبداعه اللامحدود ومن ذلك نستحضر :

قول رمادة في حديثها عن الحالة السيئة الّتي تمرّ بها المدينة، بفعل الأزمات والصراعات السياسية والاجتماعية الّتي انتشرت بسرعة في أرجائها، فتقول :« فقط الظلام ينزل على هذه المدينة بهدوء وقسوة كما الوباء. لا شيء يظهر وسط العتمة القاسية أو البياض المعمي للأبصار. لا أدري، لكنّي أشعر بشيء ما يموت، فينا أو في المدينة أو معا »[2].

كما تحدثت عن الأوبئة والأمراض، حيث شبهت الوباء بالشبح نظرا لرهبة السكان وفزعهم الشديد منه : « هذا الشبح الّذي يعبر المدينة ليلا »[3]، رغم أنّ الوباء الحقيقي في الكوفيلاند لا يكمن في الفيروس ولكنّه يتمثل في الفساد الّذي أصاب المجتمع ويتجلى بوضوح في العصابة الّتي تحكم البلد والسكان، وفي ظلّ هذه الأجواء الرّوائيّة الّتي تضيع فيها الحدود

[1] الليلة الثالثة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الخامسة والعشرون من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

بين الواقع والخيال، يقدّم لنا صاحب ليليات رمادة مقاطع سردية رائعة بالرغم من أنّها شهادة لحالة مأساويّة تسود مدينة كوفيلاند، كما أنّه لا يحصر حديثه عن الوضع الصحي لسكان المدينة، فهو يتطرق أيضا إلى مواضيع نسوية عالجها على لسان رمادة ومن بينها السلطة الذكورية في مقابل تهميش المرأة وإقصائها في المجتمع، حيث نجد رمادة قائلة: « الرجل في هذه البلاد لا يتزوج كائنا حيا »[1]، كما تقول كذلك : « في هذه البلاد أن تكوني سيدة بيت، عاملة في متجر، طبيبة خلايا عصبية، عالمة ذرة، سائقة شاحنة... نفس الشيء أمام بلادة الذكورة، لهذا كثيرا ما لزمت الصمت بدل تضييع الوقت والصراخ الفارغ »[2]، بمعنى أنّ المرأة في مدينة كوفيلاند لا قيمة لها مقارنة بالرجل فهي بمثابة جسد بلا روح ولا إحساس، فهذه المدينة لا زالت تتبنى أفكار الجاهلية الأولى الّتي تفضل الولد على حساب البنت منذ لحظة الولادة، وهو ما عاشته رمادة مع والدها، فقد اغتاظ من أمها لحظة ولادتها ما كان سببا في تسميتها برمادة كرمز للشؤم والحظ السيئ إلى غير ذلك من الدلالات السلبية الّتي ظلّت تلاحق رمادة طوال فترة حياتها رغم أنّها حاولت جاهدة تجاهلها ومقاومة الحياة بخيرها وشرها، إلّا أنّها عانت الآهات والويلات ما جعلها تئن وتضعف في الكثير من الأحيان وهو سرّ الرّواية وجوهرها، فهي تقدّم وصفا دقيقا للحالة الاجتماعية المزرية الّتي تعيشها المرأة بين أسوار مدينة كوفيلاند الخيالية.

ويقول شادي في حديثه عن عودته من فيينّا إلى مدينة كوفيلاند: « هناك تعلمت وعدت إلى وطني مدرسا بائسا في أكاديمية الفنون والموسيقى، لكنّي كنت سعيدا أن أنقذ البلاد قليلا من الجفاف الّذي كانت تعيشه »[3]، يعبر شادي عن الفرق الكبير بين فيينّا موطن الفن والموسيقى ومدينة كوفيلاند الّتي قتلت أحلامه وجعلت منه مدرسا بائسا، لكنّه لم يفقد الأمل وبقي مصرّا على الدفاع عن الفن والموسيقى بغية بعث الحياة من جديد، فالفن هو أساس التغيير والتطور والبناء، خاصة وأنّ مدينة كوفيلاند تفتقر لمثل هذه القيم والمبادئ.

لتقدم لنا رمادة ـ فيما بعد ـ حال مدينة كوفيلاند إثر غياب الموسيقار الكبير شادي عنها وذلك لالتزامات فنّية، فهو لم يفارق حبيبته فقط بل فارق وطنه ومدينته وهي في أمس

[1] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

الحاجة إليه، فقد سادها الظلم والجور في سباق مرير لكسب السلطة والسيطرة على مستقبل المدينة وتدميرها، لتكون دون شادي مجرد مدينة قاسية يخضع سكّانها لتنازلات ومساومات عديدة، وهو ما ورد عن رمادة « المدينة من دونك حبيبي رماد في رماد وكأنّك خرجت منها في الوقت المناسب أنت الّذي صنع من هذه البلاد حلما موسيقيا وهو ينظر إلى الأطفال الّذين يملؤون الشوارع: لا يمكن لكلّ هذه الطاقة أن تذهب في الريح فيهم من يملك جبروت الإحساس الخفي والعظيم، كيف نسترجعه ونمنحه فرصة أن يجعل هذه القوة تتجلى خارجه... الّذين كنت تراهم يلعبون ببراءة، الكثير منهم حملوا السكاكين ليأخذوا بعض حقهم بالقوة، أو وضع القتلة الأسلحة في أيديهم وقالوا لهم المدينة لمن يرعبها وأنتم تملكون السلاح»[1]، وتقول أيضا: « أقول أحيانا لقد غادرتَ هذه البلاد الحارقة في وقتك لقد خلقوا مسافة من الخوف بيننا وبين كلّ ما هو جميل »[2].

ولطالما حلمت رمادة بمستقبل أفضل لهذه المدينة الخيالية وتمنت لها الخير، وكأنّها تتحدّث عن قدرة امرأة على تجديد نفسها، وإعادة اكتشاف معنى الحياة، ولو كان ذلك نابعًا من أعماق الألم واليأس، وهو ما جسدته أحلامها البسيطة والبريئة الّتي تختلج أنفاسها وتسبح في مخيلتها كأسرار دفينة، فتجمعت في ليليات رمادة لتكون حكاية امرأة خلّاقة واجهت قسوة مدينتها بأنقى ما في الوجود، الفن والموسيقى وجمال الطبيعة، حيث تقول: « لا أعرف إذا كان لنا مكان نصطف فيه نحن الّذين اخترنا أن نحب وطنا وأرضا وبشرا بلا أي مقابل. نريد لهذه الأرض أن تكبر؟ نريد أن تكثر فيها الحدائق والزهور والحيوانات الأليفة؟ نريد أن نمر نحن البنات أمام الشباب الجميلين، أن نسمع غزلا جميلا فيه حب وأخوة وقليل من الأنانية. نريد وطنا يشبه دواخلنا الجميلة لا وطنا قاتلا »[3]، بمعنى أنّ الإنسان يستطيع بالحب أنّ يقاوم أكثر وعلى المدى البعيد، وهي الرسالة الّتي يهدف الرّوائي إيصالها للمتلقي، وقد أضفت على النصّ جمالية وفنّية، فمختلف التحولات الاجتماعية والاقتصادية الّتي يمر بها العالم تجلّت واتضحت في المتخيّل والنصّ. بمعنى التغيرات السريعة والمتلاحقة في جميع مجالات الحياة.

[1] الليلة الخامسة والعشرون من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الخامسة والعشرون من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة الخامسة والعشرون من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

ومن جهة أخرى وبنظرة إيجابية للحياة كان للتطوّر التكنولوجي الّذي عرفه العالم نصيب وأثر فعّال في الكتابة الرّوائيّة، ليصل واسيني الأعرج إلى « أشياء كتبها وأخرى كتبته »[1] فرّوايته تختلف في الكثير من تقنيات الكتابة عن سابقاتها، حيث اكتشفت أدوات أو إمكانات جديدة، أو ما يعرف بوسائط تكنولوجية لتطوير وتحديث رؤاه الجمالية والفكرية فقد استوعبت هاته الوسائط كونها حاضنة جامعة لكلّ ما هو جديد ومتطوّر فاستخدمت قدراتها وأبعادها في المجال الإبداعي، واهتمت بالمتلقي الّذي يشارك أو يندمج في هذه العملية الفنّية، إذ عملت على تحسين ظروف التلقي بالاعتماد على الصوت والصورة والتشويق في طريقة سرد الرّواية عبر حلقات شبيهة بمسلسل درامي اشتدت أحداثه واقتربت نهايته ومن نماذج ذلك نجد : « أنا رمادة. لا يهم أسم أبي ولا جدي. الأول قتلني بسكينة الجهل، والثاني سجنني فالتاريخ لم يفدني قي شيء. صبورة. كالعيدان القديمة. صلبة كالحديد. لكنّني عندما أغضب، ينهار كلّ شيء، وأفقد صلابتي. لهذا أداوي الغضب بالهرب منه، قدر المستطاع، كي لا أموت ضحية شهقة الجهل »[2]، وتقول أيضا: « أيّها القمر الصغير، المتعالي في سمائه، نورك يخترق ظلمة الآفاق، وتعبر العالم الواسع، وتصل حتّى البشر . توقف قليلا، وقل لي أين يتخفى حبيبي ... »[3]، ما يبعث الإثارة والتشويق في النص الرّوائي، ويحدث وقعا في أذن السامع، وهو ما يصب ويختص به السّرد الشفوي دون غيره بمعنى أنّ تركيز الرّوائي يرتبط في الأثر الّذي يريد خلقه لدى الجمهور المتلقي من إثارة الانتباه وشدّ الأسماع ... إلى غير ذلك، ولا يفوتنا أن ننوه أنّ هذا الأثر يقابله موقع اللغة فيما يخص السّرد الكتابي، فنجد واسيني الأعرج يكتب من موقع اللغة، بوصفها منبع الفكر ومصدره، الّذي يتخطّاها إلى ذاته، وقد ركز في رواية (ليليات رمادة) على ازدواجية اللغة منها الفصحى الخالصة كما سبق وذكرنا ومثال ذلك: ما ورد على لسان شادي في حديثه عن والده والكتاب المفضل له فنجده يقول: « والدي مولع بكتاب "عدم تساوي السلالات البشرية لآرثر غوبينو الّذي ظهر جزئيا في 1853م، قبل أن يصدر كاملا في 1855م .رتب سلميا الجنس البشري الأبيض ثم الأصفر وأخيرا الأسود. يشرح انهيار الحضارات بالتفسير العنصري. فلا

[1] ينظر : واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء ، محنة الجنون العاري ، دار الفضاء الحر ، الجزائر ، د.ط ، 2001 م، ص71

[2] الليلة الأولى من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة السابعة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

قيمة للتاريخ والبيئة والأخلاق. فلكلّ عنصر أنماطه الحياتية وثقافته المبطنة أو الظاهرة وقدراته العقلية. يأتي في القمة، العنصر الأبيض. السود بجباههم الهاربة إلى الأمام وملامحهم الفاضحة هم أقل الأجناس ذكاء، بالمقابل يمتلكون حدّة في حاستي الشم والذوق وتحسس المخاطر (مثل بعض الحيوانات، هو لم يقلها لكنّي أصرح بها في مكانه) ميّالون نحو التطرف والغروتيسك، قبلهم الجنس الأصفر بجبهته الواسعة، ممّا يجعل من الصعب تبين الملامح المميزة. عمليون، يستلذون للراحة، بورجوازيون صغار في ثقافتهم ووعيهم. يتفوق الجنس الأبيض على هذين الجنسين، بجانبه العملي، واتساع أفق نظره حتى ولو كان هناك نقص في حساسيته العاطفية .»[1]، يبرز توظيف الفصحى في ليليات رمادة وهو ما يعزز وجودها ويحمل هوية الإنسان العربي، كما يحافظ على ثقافته بالإضافة إلى تدعيم المعنى العام للرّواية، أمّا العامية المتداولة بين عامة الشعب فقد كان

لها نصيب في ثنايا الرّواية، ومن أمثلة ذلك : « راح تشوفي . والله نحّي لك يمّاك »[2] « ربي قدرك يا وليدي، ويقويك على ولاد لحرام »[3]، « يا خي واش أنت؟ ابن آدم أم كابويا كْلاها حمار؟»[4] «هههههه الله يلعنك يا المهبولة »[5]، « خويا ما جاب غير ولد واحد: فاروق »[6]، « شمخت رأسي قليلا »[7] «واش هذا يا دكتور صاري؟ »[8]، وغيرها كثير ... فقد صور واسيني الأعرج شخصيات رواية ليليات رمادة بما يلاءم وضعياتها وحالاتها النفسية ومستواها الثقافي، ومن هنا تنبع أهمية اختياره للغة مناسبة ومنسجمة مع كلّ حوار وشخصية، وهذا الأمر سبق وعهدناه في رواياته السابقة غير أنّ الاختلاف يكمن في تناسب هذه اللغة مع جائحة كورونا، فهي كتابة تتحدى الموت بالفنّ والجمال كما تعبر عن حجم المعاناة الإنسانية (أي نقل الوضع الصحي غير الطبيعي إلى فكرة وموضوع)، ففي الرّواية

[1] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الخامسة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة السابعة عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[4] الليلة الخامسة عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[5] الليلة السابعة عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[6] الليلة السابعة عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[7] الليلة الخامسة عشرون من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[8] الليلة الخامسة عشرون من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

الكثير من الإسقاطات والانتقادات السياسية والاجتماعية والفكرية بلغة حادة، قد تبدو للبعض جارحة أو خارجة عن المألوف، خصوصا أنّ كلماتها تحمل دلالات الأوبئة والمجاعات وإحصائيات الفيروس والكوارث الإنسانية لتحيل على زمن الموجة الأولى من وباء كوفيد19، ومن ذلك تقول رمادة: « ليال كثيرة مضت، فقدت فيها، أكاد أقول كلّ الّذين كنت أحبهم، لكنّي أتريث لأنّ كلامي لن يكون دقيقا. سأخفي حتما شيئا من حقيقتي العميقة. لأنّي ببساطة لم أحزن كثيرا على الرغم من حساسيتي المفرطة. الأغرب من هذا كلّه، أنّه لا أحد منهم مات بالوباء الّذي ظلّوا يرتعشون منه ويتفاخرون بمعرفة كلّ تفاصيله، بل حتى باكتشاف اللقاح المنتظر، حتى اسم المخابر ومكانه، والبلاد الّتي ظهر فيها، والعالم المكتشف باستثناء أخي بكر الّذي كان يضحك كلّما سمع أصواتهم تتعالى. كلّما عطس أحدهم أو سعل، أو ركبته حرارة عادية، تجارى الجميع إلى الخارج حتّى في الأوقات الممطرة، في انتظار ما ستسفر عنه تلك الأعراض إلى غاية وصول طبيب العائلة فيريح الجميع بابتسامته: لا مشكلة. مجرد إنفلونزا، ستزول بمجرد تناول الأدوية. فتعود شيئا فشيئا حركة البيت إلى نظامها اليومي »[1] ، ما نلحظه أنّ رواية ليليات رمادة تدور في مناخ وباء كورونا الّذي هز العالم، حيث برز وظهر كصاعقة ضربت مدينة كوفيلاند وصدمت سكانها وفتكت بدول العالم بأسره، ما دفع بكلّ إنسان إلى أن يأخذ حذره واحتياطه لحماية نفسه وعائلته من هذا الفيروس الخطير والمرعب، حيث تقول رمادة : « الكثيرون كانوا يسخرون من فكرة الفيروس القاتل الّذي احتل العالم، معتبرين ذلك ضربات صديقة، وراءها القوى العظمى الّتي تتقاتل. وأنّ كلّ ما يحدث مجرد خرافة. الآن كلّ شيء تغير. البارحة فقد الحياة أكثر من سبعمائة شخص في بيان لوزارة الصحة. العدد الإجمالي للأموات تجاوز اليوم عتبة 100.000 ألف شخص من كلّ الأعمار. الشباب أكثر. يقال إنّ فكرة نهاية الفيروس الّذي يمس الكبار كاذبة. الفيروس تحول في الشهور الماضية وأصبح أكثر مقاومة وشراسة »[2]، نجد أنّ لغة ليليات رمادة جاءت ناطقة نابضة وحيوية لتضمنها ألفاظ علمية دقيقة أحسن الرّوائي الاشتغال عليها بحسب أجواء النص، فقد وظفت بما يخدم العمل كما

[1] الليلة الأولى من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الثانية من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

بدت مفردات الحقل الطبي بصورة جلّية وواضحة من ذلك ورود العديد من الأرقام والإحصائيات المتعلقة بفيروس كورونا ومنه: « بحسب المنظمة العالمية للصحة، حوالي 300 مليون شخص يعانون من الظاهرة بأشكال مختلفة، أغلبهم نساء بخلل في المزاج، باهتزاز في المجال العاطفي، بالحزن الدائم، بالرغبة في البكاء، بتعكر المزاج والقلق، بالتحول السريع من الفرح إلى الحزن، بتشغيل ذاكرة الانكسارات على حساب اللحظة المفرحة»[1]، ومن الإحصائيات ما ورد في قول رمادة : « ها هي النشرة الرسمية التي نشرت هذا الصباح: 190 حالة إصابة جديدة بالفيروس، ليصل العدد الإجمالي للمصابين: إلى 4838. من بينها 470 حالة وفاة. و2067 حالة شفاء. هل يعقل؟ لا يظهر عليهم الانشغال. يتحدثون ويقولون إنّهم متحكمون في زمام الأمور »[2]، وفي نفس الصدد جاء على لسان رمادة « مخبر باستور أصبح عاجزا أمام الهجوم الفيروسي الواسع. كانت التحليلات سرية، من خلال عقد، بيني وبين باستور ووزارة الصحة، بالنسبة للمخابر المرخصة. وكنت أقوم بذلك كمواطنة قلبها على وطنها وأرضها، ولا شيء غير ذلك. وكنت أجد متعة كبيرة في ذلك »[3]، وتقول عن أمها : « أقنعتها بصعوبة أن تقوم بالفحص الفيروسي أولا Test virologique PCRلأنّه سهل ولا يقتضي جهدا كبيرا. قامت به صديقتي سلمى. هذا الفحص يكشف ما إذا كان المكون الجيني للفيروس موجودا في الممرات التنفسية. وهذا لا يستغرق إلّا ثوان عديدة. يقتضي الفحص إدخال قصبة اختبارية في الجيوب الأنفية من أجل الحصول على ARN الفيروس. إذا كان الفحص إيجابيا هذا يعني أنّ الشخص مصاب بفيروس Sars-CoV-2 وفي هذه الحالة وحدها يجب الاعتزال والحجر ومراقبة تطور الحالة الصحية عن قرب. وإذا كان الفحص سلبيا، أغلب الظن أنّ الشخص غير مصاب بالفيروس، أو أنّ الفيروس في حالة احتضان ولم يظهر بعد، وأنّ الشحنة الفيروسية ضعيفة. أمي لم تكن ممسوسة بأي شيء من هذا. النتائج كانت سلبية وكنت سعيدة من أجلها. كنت أعرف ولكن كان لابد من التأكد .»[4]، والأمثلة على ذلك في الرّواية عديدة، نظرا للوضع

[1] الليلة السادسة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الخامسة عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة السادسة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[4] الليلة السابعة عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

الصحي آنذاك حيث اضطر الناس للبقاء في البيوت تحت شعار "الزم بيتك " فلم يكن للكاتب إلّا أن يستعين بالكتابة لنقل الوضع المعيشي بلغة تشكلت من خليط هجين من الفصحى والعامية في السّرد، حيث جاء الحوار باللهجة الجزائرية مع تنويعها ويقابلها تنويع منطقي في الشخصيات وفق تلاعب محكم من الكاتب مبينا من جهة ثانية وعيه الإدراكي بما تقوم عليه الكتابة في الأصل والّتي تقوم بدورها على « لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملا جوهريا في مجموع الكون، رغبة من الكاتب في أن يحي بذلك على يد وسطاء من الناس »[1]، فمع نزول كلّ جزء جديد من الرّواية (ليليات رمادة) يبدأ القرّاء بالنقاش حوله والتعبير عن رأيهم فيه وتوقعاتهم لمّا سيحدث في الجزء الجديد. والمتتبع للردود سيرى تفاعلهم المذهل وانغماسهم في عوالم الرّواية وتلهفهم للجزء الجديد، وهو ما يبعث التفاعل بين الرّوائي والمتلقي ليصبح هذا الأخير ذا سلطة في التحكم بمسار الرّواية وإبداء رأيه وتوقعاته الّتي قد تتسبب في لفت انتباه الكاتب، أو تغيير وجهة نظره أو مناقشته من زاوية مغايرة لزاوية رؤيته. ناهيك عن التفاعل بين القرّاء أنفسهم والّذي يخلق نوعا من الودّ والصداقة بينهم لتتمحور نقاشاتهم حول الأحداث الجديدة في الرّواية وتفاعلهم مع شخصياتها وحديثهم عنها، كما لو كانوا يتكلمون عن شخصيات حقيقية من البشر لها حضورها الفعلي في الحياة.

وكحوصلة عامة يمكننا القول أنّ رواية ليليات رمادة تظهر محاكية لقصص ألف ليلة وليلة، حيث أعادت هذه الرّواية سرد حكايات شهرزاد على أنّها حكايات راهنة، فقد سردت رمادة بتواصلها الخطي مع شادي حكايات واقعية تمس مجتمعنا فعليا، كما برزت صفة المشابهة بين رواية ليليات رمادة وألف ليلة وليلة من خلال شخصية البطلة رمادة والّتي تقابلها شهرزاد والبطل شادي في مقابل شهريار، فقد اتبعت رمادة أسلوب الحكي مع شادي وحملت همومها وهموم كوفيلاند بأسرها رغبة منها في تحسين أوضاع مدينتها وتغييرها إلى الأحسن، كما اتبعت شهرزاد الأسلوب نفسه مع شهريار بهدف الدفاع عن بنات بلدتها ومحاربة ظلم وجبروت شهريار وقد أضفى هذا الأسلوب بعدا جماليا جديدا يثمن الرّواية ويزيدها قيمة

[1] جان بول ساتر، ما الأدب ؟ ، تر : محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000 م ص65 .

ويعطيها أبعادا واسعة المدى، حيث عبرت الرّواية عن تفاعل واسيني الأعرج مع واقعه وظروفه، كما رصدت مواقفه ورؤيته لواقعه؛ وبحكم أنّه كاتب واعي ومثقف يتحتم عليه الأمر أن يقوم برسالته ودوره اتجاه مجتمعه ووطنه، فهو ابن المجتمع الّذي لا ينفصل عنه، يؤثر فيه ويتأثر به وبمشكلاته وقضاياه واستثمر لذلك تفاصيل وأحداث مستوحاة من الأوبرا والقصص البوليسية والعاطفية وأدب الرسائل ... الخ، ما جعل الرّواية تتمتع بجمالية السّرد وقدرتها على تثقيف القارئ من خلال توظيف الرّوائي لمفردات الحب والحرية والموسيقى، وهنا نستحضر أوبرا " روسالكا " الّتي تضمنتها الرّواية وهي تحكي قصة الحب بين حورية الماء والأمير بدار الأوبرا السلطانية للكاتب التشيكي أنطونين دفورجاك، حيث تروي قصة رومانسية عن التضحية والخيانة والغفران، تقول رمادة في حديثها: « ذكرني مرة أخرى أنّه لا سماء في هذه المدينة، إلّا قمر ضائع في الفراغ الكلّي. أغنية للقمر لدفوراك من أوبرا روسالكا. أسمع بسكينة وهدوء الصوت المأساوي الّذي ينام في قلبي ويمنحني قدرا من المقاومة والرغبة في التواصل وبحرا سرقته الفصول الميتة في هذه المدينة. آتيه في دوامة نور هارب، بقدر ما أقترب منه للمسه، يبتعد من جديد، يتضاءل ثم ينطفئ. أسمع النداءات العميقة. مغامرة روسالكا. أكاد أصرخ في وجهها الخرافي لماذا فعلتِ كلّ هذا؟ لماذا غادرت سكينتك وماءك؟ هل كان من الضروري أن تعصي والدك وروح بحيرتك؟ هل كان يجب أن تعصي العالم لتربحي قبلتك القاتلة؟ هو ذا الجنون، لا يقبل بأنصاف الحلول. هجرتِ البحيرة وركضتِ في غابة الظلمة، وراء فارس وهمي قبل أن تمد لك ليزديبابا يدها لترميم قلبك المكسور وترميك في أحضانه بعد أن نبهتك بأنّ الحبّ سيسرق منك صوتك ولغتك، وأنّ أميرك سيخونك ويعايرك بامرأة تعرف كيف تقول بصوت مسموع: أحبّك. وقتها تسدّ في وجهك ووجه حبيبك كلّ سبل العودة، تعودان إلى أبدية الأعماق المظلمة، في البحرية. الإنسان خائن بطبعه، والرجل وحش صغير، كلّما تعلق الأمر بغرائزه الأولى، ينسى قلبه ودمه. كان الأمير يركض وراء غزالته البيضاء لاصطيادها، عندما وقفت بينهما فقط حتّى لا يخطئك بصره. وقد رآك وأحبّك. لكن امرأة أخرى سرقت فراشك. صرختِ، لم يسعفك صوتك يا روسالكا. ارتميت في حضنه من أجل القبلة القاتلة الّتي رمتكما في أعماق البحيرة. اليوم

كلّما مر الناس من هناك، سمعوا صرختك اليائسة الّتي يسمونها الغيرة »[1] نقلت ليليات رمادة أحداث أوبرا روسالكا وذكرت تفاصيلها وجعلت منها رمزا لقصة حب لم تكتمل حيث عبرت في الرّواية عن العلاقة الغرامية الّتي عاشتها رمادة مع شخص يدعى فاروق وكان ذلك أيام دراستها الجامعية، حيث كان يناديها روسالكا « كان فاروق يناديني روسالكا، ولم أكن أعرف السبب. في وقت لاحق عرفت معنى الاسم الّذي ألبسني إياه. ربما كان هو وقتها أكثر حساسية مني، وأكثر حبّا »[2]، وقد احتوت الرّواية العديد من القصص الرومانسية والحكايات العاطفية، ما أحدث تمازج بين أطراف الحكايات الأسطورية وقصص الحبّ الخالدة الّتي لم تكتمل والمتضمنة للبطولات ولوعة الفراق والمسافات، وكلّ ذلك بأسلوب سردي يعكس الجهد المبذول من طرف الرّوائي في نسج خيال الرّواية وبراعة أحداثها، مع توفر ودمج للعديد من القصص البوليسية الّتي تقوم على فكرة الجريمة، حيث تحكي تفاصيلها وأسبابها، والعوامل المحيطة بها، وصولا للمجرم الحقيقي ويعتمد الرّوائي في توظيفها على أسلوب الإثارة والتشويق كما يلعب فيها الغموض دورا مهما، وأبرزها قضية مقتل كريم زوج رمادة، تقول البطلة في ذلك: « عندما وصلت إلى مديرية الأمن سألوني. أظهرت بطاقتي الطبية وهويتي. هز الشرطي الحارس عند الباب رأسه ثمّ نظر إلى وجهي بشيء من الحزن. فهمته في أعماقي، أو هكذا بدا لي. ربما قال: مسكينة؟ هل تدري إلى أين تتجه؟ ثم ابتسم ولم يقل شيئا. فتش حقيبتي اليدوية شكليا. وجد تليفوني .أخذه بين يديه ثم أرجعه إلى مكانه وهو يبتسم مرة أخرى: السيد زكي الشريف لا يحب أن يدخل عليه ضيوفه بتليفوناتهم ولكن ما عليهش، المهم ضعيه على الصامت فقط حتّى لا يزعجكم »[3]، حيث ركزت الأحداث على تحري رجال الشرطة واكتشافهم لملابسات الجريمة؛ لتظهر في البداية على أنّها معقدة ويتوغل فيها الرّوائي تدريجيًا لتنتهي بإيجاد حل للجريمة ويتم ذلك باستثارة فضول القارئ وحبس أنفاسه لضمان بقائه واستمراره في عملية القراءة وفهم حيثيات ووقائع الجريمة، حيث ورد في الرّواية ما يلي : « منذ حادثة الانتحار، هكذا وصفت الصحافة يومها مقتل كريم، بسبب الضائقة النفسية، وبسبب الانكفاء وتراكم ديون شركته، وبسبب

[1] الليلة السابعة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة السابعة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة الحادية عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

استثمارات كثيرة بعضها حطمه الانكفاء، وبعضها نشطه، شمّعوا كلّ شيء، بما في ذلك العيادة وشقتي، حتّى إشعار آخر. سألت ضابط الشرطة زكي الشريف، الّذي لا أعرف إن جاء يومها محققا أم عاشقا، أين أذهب أنا إذا قمتم بتشميع كلّ شيء؟ الجريمة وقعت هنا وليس في شقة العيادة؟ لماذا غلقها؟ لن يطول الأمر. إجراءات روتينية قانونية فقط »[1] وفضلا عن ذلك تجسد أدب الرسائل بتضمين الرّواية لثلاثين رسالة كتبتها رمادة لحبيبها شادي، فكانت بمقام استهلال روحي، تصوغه البطلة في كلّ نوبة بوح، فنجدها تصرّح بعملية التواصل الخطي الّتي تقوم بها بغية التحدث إلى شادي، مؤكدة تداول رسائلها الواحدة تلو الأخرى فهي لم تنقطع يوما عن تواصلها مع شادي واستمرت في الكتابة له طيلة فترة غيابه عن المدينة فتقول: « ... سأفترض أنّك قرأت رسالة البارحة ورأيت كيف يعتدي الناس على الغير، لو فقط كانت الرغبة مشتركة كنت تفهمتها ... نعم حبيبي لعبت دور العاهرة [...] أمام شريف لا لأمسك فأنا أحبّك ولا يمكن ليد أن تمسني غير يدك ... »[2]، لم تكتف رمادة في رسائلها بالتعبير عن حبّها لشادي وإنّما عالجت وناقشت قضايا اجتماعية أخرى تمس مدينتها، فجاءت رسائلها بمثابة خلفية للأحداث السائدة، واستطاعت أن تجسد زمن الخوف والعنف وعبرت عن رفضها للواقع، كما طرحت المزيد من الأسئلة حول المستقبل المجهول لمدينتها، ونجدها تقول: « كتبت له، لحبيبي شادي، رسالة لا أعرف ماذا قلت فيها، سوى أنّ جرحا كان يتسع في داخلي كلّما خرجت الكلمات من قلبي. حتّى إنّ بعضها ارتسم في ذهني لدرجة أن حفظته. قلت في خاطري، سيأتي يوم ويقرأها. ماذا كان علي أن أفعل غير ذلك أمام نداءات الروح المنهكة »[3]، وأيضا قولها: « قررت. ها أنا ذي أكتب بلا هوادة »[4]،« كيف أدفن ذاكرتي؟ ماذا سأكتب الآن؟ لا أعرف. ليس الأمر بكلّ هذه الأهمية»[5]، فالتنويع الّذي طال تحولات السّرد منح الرّواية عمقا ومساحة للتراسل، وعلى غرار ذلك برز نوع آخر من الرسائل استعملتها البطلة رمادة لتحقيق عملية التواصل وهي

[1] الليلة الحادية عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] الليلة الثانية عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[3] الليلة العاشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[4] الليلة السادسة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[5] الليلة الثالثة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

رسائل عبر الماسنجر، حيث أنّها طريقة فورية ومعاصرة لتبادل الحوارات في وقت قصير، وقد تكرر تعامل رمادة مع هذه التقنية حيث ظهر بشكل لافت في الرّواية، ومن ذلك رسالة الماسنجر الّتي تلقتها رمادة من ميشا بعد أن أزعجتها بكثرة سؤالها عن شادي وحالته الصحية، وقد جاء نص الرسالة كالتالي: « زوجته الأولى أو مطلقته توفيت كما ذكرت ذلك سابقا، لكنّه ما يزال يقاوم وضعه الصحي بقوة. لا أحد يستطيع أن يراه. جربوا نزع جهاز التنفس الاصطناعي، لكنّ رئتيه ما تزالان هشتين. فشل كلوي نتج عن وضعيته الجسدية، هو الآن على الديناميز، لكنّ الأطباء غير قلقين من هذه الناحية. يتوقعون عودتهما للعمل بمجرد شفائه من كوفيد 19. تعرفين يا راما ما معنى أن يفقد شخص أباه وأمه في نفس الثانية. تلك حالتي معه. ادعي له كما أدعي لكلّ المصابين.»[1]، حضر حوار الماسنجر كناقل حكائي لجزء من الأحداث، كما كشف للبطلة بعض الحقائق عن حبيبها، فاستطاع الرّوائي جعلها كجزء من النقل السّردي، كما أنّ استعمال الرّوائي لتقنية الرسائل بنوعيها (الخطية المكتوبة، والالكترونية) جعلنا نحكم بأنّ واسيني الأعرج أبدع في أسلوبها رغم اختلافها في النوع والموضوع والغرض، وإضافة إلى أدب الرسائل وفنية توظيفها برزت اللعبة الأدبية في تغير وظيفة الشخصيات الرّوائيّة في أحايين كثيرة، ومن ذلك نذكر على سبيل المثال : التوأم الحارسين الشخصيين لبكر واللّذين أصبحا جارين لرمادة وتتحدث عنهما على أساس أنّهما شخصيتان معروفتان، رغم أنّها صرحت في مقطع سابق من الرّواية أنّهما مجرد حارسين لشقيقها بكر، وهما مجهولان بالنسبة لها، ومن خلال هذا الانقلاب على جلّ الشخصيات الرّوائيّة لجأ واسيني الأعرج في روايته إلى التّداخل والتّنويع حتّى يبرز مدى التّشابك الحاصل بين الأنواع الأدبية، والّتي غالبًا ما تلتقي في نوع (الرّواية)، ومنه يمكن القول « إنّ الطبيعة الخاصة قادرة على أن تتحمس بالموقف، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المشاعر وأخص الإحساسات [...]، ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تتحمس وتنفعل لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبي الّتي تتمثّل في القدرة على خلق لغة تجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة »[2]

[1] الليلة الثانية عشرة من رواية ليليات رمادة النسخة الرقمية

[2] محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د . ط ، 1979 م ، ص 35 .

بمعنى تعويض الثبات بروح التجدّد، ونزعة البحث والنقد المستمرين بعيدًا عن الإتباع والتقليد بل تبني فضيلة التفتح والحرية في الكتابة الرّوائيّة.

بمعنى أنّ هذه الرّواية اكتسبت جانبا تقنيا وفنّيا ساعدها في تشكل الفكرة والمضمون إضافة إلى تشبعها بالتكنولوجيا، ما نتج عنه نص يتوافق مع المتلقي المعاصر الّذي يفتح عينيه على صفحة الفيسبوك ويغمضهما عليه.

وفي الختام نجد أنّ دراستنا انتهت إلى مجموعة من النتائج أبرزها :

ـ استوعبت رواية ليليات رمادة الوسائط التكنولوجية ووظفتها من كلّا الجانبين (المضمون والشكل)، كما اهتمت بالمتلقي الّذي يشارك أو يندرج في هذه العملية الفنّية.

ـ من اللافت أنّ أغلب النماذج في رواية ليليات رمادة تتصف بالرومانسية؛ فكانت أحداثها قريبة من الواقع وقائمة على الحبّ.

ـ تشتغل رواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج على تجريب التقنيات الجديدة المتداولة في ساحة الإبداع الرّوائي عموما، بهدف الولوج إلى أساليب جديدة تساير الزمن، وتلّبي متطلبات القارئ المعاصر .

ـ شكلت التكنولوجيا وسيطا لسرد الأحداث، وهذا الوسيط كان جالبا لانتباه المتلقي، وفي ذات الوقت مساعدا في استيعاب فكرة الرّواية.

ـ لم يكتف واسيني الأعرج بفكرة الرّواية الفيسبوكية، والّتي بالفعل ستجذب الشباب بل جعل الرّواية تفاعلية؛ بمعنى أنّه تعمد قبل عرض أي حلقة من حلقات الرّواية أن يخاطب المتلقي ليستكمل القراءة ويحثه على أن يتابع بشغف فصول روايته، فبدلا من أن يقلب صفحة ورقية ليتعرف على تفاصيل الرّواية، سوف يتمكن من متابعة القراءة عبر صفحة الفيسبوك.

ـ رواية ليليات رمادة ضمت تحت جناحيها ما شاءت من الفنون والخطابات، كما ظهرت كورشة مفتوحة على كلّ الوسائل التقنية المتاحة.

ومن المفيد أن نؤكد على : خروج دور الرّوائي المبدع من إطار القلم والكتابة بالكلمة وبروز دوره في الإلقاء ومواجهة القرّاء كصاحب مهنة مستقلة ومهمة في العملية الإبداعية، فتمرد على الطريقة المعهودة في تقديم الرّواية لجمهور القرّاء، وحمّل الوسيط التكنولوجي مسؤولية نقل الحدث، والتعبير عنه، وإيصاله للمتلقي .

الفصل الثالث: تجليات فضاء الابتكار عند أحلام مستغانمي

- **أولا . خصوصية الكتابة النسوية وتحولات السرد في ظل الفضاء الروائي التكنولوجي ـ رواية نسيان . com ـ (أنموذجا) .**
- **ثانيا . الكتابة الروائية عند أحلام مستغانمي بين القبول الواقعي والرفض التكنولوجي ـ رواية شهيا كفراق (أنموذجا) .**

أولا . خصوصية الكتابة النسوية وتحولات السّرد في ظلّ الفضاء الرّوائي التكنولوجي رواية نسيان . com (أنموذجا)

تمهيد :

سنتطرق في هذا الفصل إلى دراسة روايتين للكاتبة الجزائرية أ. مستغانمي ، فقد استطاعت المرأة الجزائرية أن تلج عالم الكتابة السّردية بكلّ أشكالها وأنواعها، وقد برزت بصورة خاصة ومميزة في فن الرّواية، فكانت لها فيه بصمة خاصة أثبتت وجودها من خلالها وكسبت مكانة مرموقة في الساحة الإبداعية والرّوائيّة على وجه خاص، والكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي أبرز الأقلام النسوية الّتي سعت بالرّواية النسوية الجزائرية نحو أفق التطور والتجديد، فقد كان لها العديد من الأعمال والمؤلفات الّتي لعبت دورًا كبيرًا في ميلاد فن جديد شهدته الساحة الجزائرية، والأدب الجزائري ككلّ، ومن هذا المنطلق نتعمق ونغوص في كيفية تعامل الكتابة الرّوائية النسوية مع التوجه التكنولوجي الجديد والاستفادة من تقنياته، كما سنحاول الكشف عن جوهر الكتابة الرّوائيّة النسوية وكيفية تعاملها وتوظيفها للتكنولوجيا من خلال حضور الفضاء الافتراضي وتجليه في رواية نسيان . com لأحلام مستغانمي، وهي الغاية الّتي تنهض من أجلها هذه الدراسة.

1 . نظرة في مضمون الرّواية :

تحدثت أحلام مستغانمي عن هذه الرّواية قائلة: « هذا الكتاب يسمح لمن تسلّل من الرجال هنا، أن يتعلّم من أخطاء غيره من الذكور من باب تعلّم الأدب من قليل الأدب »[1] وقد أطلقت على هذه الرّواية اسم " كتاب " لأنّها تشكلت من 336 صفحة موزعة إلى 72 قصة قصيرة، هذه النصوص تحت عناوين رئيسية فكلّ مجموعة قصصية تنضوي تحت عنوان يشملها مثل :

« هكذا تورّطت في هذا الكتاب (عنوان شامل)، يضمّ ما يلي:

. الكاتب مرشدًا عاطفيًّا.

. الفصول الأربعة ... للحبّ.

. ليشهد الأدب أنّني بلّغت!

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com ، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2009م، ص13.

. شبهة النسيان.

. طالبين النسيان.

. هكذا تورّطت في هذا الكتاب. »[1]

وقد توالى ترتيب بقية العناوين على هذه الشاكلة، وجميع هذه النصوص تستفتح إمّا بمقولة لكتّاب وفلاسفة، أو بمقطوعة شعرية من إبداعها الشخصي أو لشعراء آخرين، أو بمقطوعة نثرية، حيث قدمت الكاتبة في هذه الرّواية مجموعة من النصائح موجهة للمرأة لكي تستطيع التأقلم مع ألم الفراق ويصبح النسيان سلاحها للتخلي عن الرجل، فهي تقدّم العلاج الروحي لكلّ النساء اللّواتي تعرضن للخيانة والهجران من الطرف الآخر، وكلّ ذلك بهدف أن تخلق امرأة قوية وناضجة تستطيع إثبات ذاتها دون الاتكال أو الحاجة إلى رجل، تكلّمت مستغانمي بلغة حادّة وصامدة، وذلك لمّا ألحقه الرجل من ضرر بأحلام المرأة ومستقبلها، وقد عرضت الرّوائيّة وصورت هذا الجرح بكلّ ألم وقسوة وضعف وقهر من خلال سردها لقصص كثيرة متعلقة بجنس حوّاء، فقدمت وصفا تفصيليا لهزّات عاطفيّة تنبع من قلب امرأة أحبت وعشقت بصدق، ليكون قدرها أن تعاني المرارة والألم مع رجل خائن متسلط، فأرادت أحلام لهذه المرأة أن تضع في الحسبان وتتوقع منذ بداية عشقها احتمال الفراق، وأن تتسلح بقوة النسيان في حالة الخيانة والغدر حتّى تتأقلم مع فكرة الفراق قبل الاصطدام بواقعه، كما هاجمت الرّوائيّة الرجل بشدّة، فقد شبهته بالمستعمر المستبد الّذي يبطش بقلب المرأة الضعيفة والمستسلمة لشعورها اتجاه الرجل، فأحلام تطالب بالمساواة في النسيان مع الرجال، وقد أنصفت الرجل المخلص وأشارت إلى ذلك في بعض الأحيان، إلّا أنّها لم تترك لهذا الرجل المساحة الواسعة والكافية للحديث عنه، وذلك لأنّ ضرورة روايتها فرضت عليها ذلك حيث أنّ غرضها من نسيان. com هو حيازتها لأكبر عدد من أصوات النساء في حزب النسيان، فهي ترى أنّ الألم الّذي يصيب المرأة ليس قدرًا محتومًا وإنّما هو محض اختيارها ورغبتها، كما ركزت في كلّ قصصها الّتي جمعتها على محور أساسي مفاده تجبر الرجل وتسلطه على المرأة، فهي ترغب في أن تجد امرأة مستقلة بحياتها لا تحتاج لأي رجل، مكافحة للمطبّات والمصائب بمفردها، وهو ما يبرر عنوان الرّواية (نسيان.com)، فهي رسالة موجهة لرجل اقترف الكثير

[1] أحلام مستغانمي، نسيان.com، مصدر سابق، ص 330

من الذنب وتسبب في الأذى والجرح بدافع الهيمنة الذكورية، كما أنّها دعوة صريحة للمساواة بين الرجل والمرأة فكلّاهما إنسان يحمل روحا وأحاسيس، فأحلام مستغانمي كرست هذه الرّواية لتوعية المرأة ونصحها وتركيزها على مبدأ عدم خضوعها لسيطرة الرجل وقهره، فهي حرّة الجسد والفكر.

أمّا بالنسبة لشخصيات الرّواية فهي نسائية تتأرجح بحسب تعدّد القصص وأحداثها، ما جعلها تبرز بأنواع مختلفة منها :

الضعيفة وهي الّتي جعلت حياتها رهن رجل خائن، تعيش أيامها على حبّه وذكراه.

الحاقدة وهي المرأة الثائرة والمتعصبة ضد رجل لم يمنحها سوى الألم والحزن.

النادمة وهي المرأة الّتي أودعها الرجل الأمان، ثمّ تركها بمفردها تصارع الحياة.

وشخصية مركزية عقدت ميثاقها وأحكمته مع النسيان بعد أن تجرّعت ألم الحرمان والفراق.

تشكلت قصصها من الشخصيات السابقة الذكر فقد عالجت حياة المرأة وعاشت شعورها في أوضاع مختلفة، لتجعل بعد ذلك خاتمة الرّواية ترتبط بموضوع آخر تماما متعلق بالخذلان الّذي عاشته من طرف صديقتها المقربة " كاميليا "، والّتي لطالما كانت أحلام سندا ودعما لها عند افتراقها عن حبيبها، فلم تبخل عليها ومنحتها كلّ الحب، لتتصدم بعد ذلك بعودة كاميليا إلى حبيبها ومصالحتها له، ونسيت كلّ التضحيات الّتي قدمتها أحلام من أجلها، ما جعل مستغانمي كإنسانة واعية ومثقفة تؤمن بدورها الفعّال اتجاه المرأة وقضاياها، فهي تحارب بغية جعل المرأة قادرة فعليا على إقصاء الرجل ونسيانه لكون النسيان خاصية إنسانية تخص الفرد أيّا كان جنسه ذكرا أم أنثى، حيث كانت أحلام بطلة هذه الرّواية والشخصية المحورية فيها، والسّاردة لأحداثها في الوقت نفسه، فقد اعتبرت الرّوائيّة نفسها في نسيان .com مرشدة عاطفية للتائهين من العشاق، حيث تقول: « كتبت هذا الكتاب وحولي نساء وصديقات يستنجدن بي لفض الشباك بينهن وبين الذكريات كما لو كنت من رجال القبعات الزرقاء المكلفين بجمعية الأمم للفصل بين طرفي النزاع »[1]، لهذا اعتبرت نسيان .com رواية اجتماعية وعاطفية وذلك لأنّها تناولت صورة المرأة في المجتمع، كما تطرقت إلى ضرورة الدفاع عن حقوقها، لتشكل أحلام ـ بذلكـ كتاب سردي يبحث بداخل المرأة ويقدم

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 10

نماذج من قصص استثنائية وواقعية، كما وصفت مستغانمي وصفا دقيقا للرجل في حالاته المختلفة في مقابل المرأة بصفاتها الأنثوية الحساسة، رغبة منها في استعادة روح المرأة الّتي تعاني قهر الحياة وظلمها وسط تقاليد وقوانين اجتماعية بالية، فهي تريد من النساء كافة أن يسرن على مذهب عاطفي موحد، تقوده الكاتبة أحلام مستغانمي وتحمل ضمنه دعوة صريحة مفادها الوفاء للمرأة في مقابل حمايتها من عواقب الخيانة والغدر من خلال تسلحها بالنسيان، شعارها في ذلك «أحبيه كما لم تحب امرأة وانسيه كما ينسى الرجال »[1]، لتكون بذلك قد أعلنت عن « تأسيس حزب جديد هو حزب النسيان وتعتبره بمثابة وصفة طبية للعلاج فكما ينسى الرجل المرأة بسهولة فعلى المرأة أيضا أن تنساه »[2]، وقد كتبت هذه الرّواية لأنّ أحلام مستغانمي أحست بالألم الشديد والأسى الّذي أصاب النساء جرّاء رجل غدر بهن وحطم حياتهن واستغل مشاعرهن الصادقة، ما جعل الرّوائيّة تفكر في مساعدتهن من خلال تقديم هذه الرّواية الّتي تتضمن مجموعة من المواعظ والنصائح الّتي تعين المرأة على نسيان تجاربها العاطفية الفاشلة، كما ترشح مواصفات أولية لاختيار الرجل المناسب حتّى تعيش حياة كريمة تسمح لها بتحقيق ذاتها وأحلامها، فتثبت وجودها وتبلغ غاياتها، ما جعل أحلام تفكر في النسيان واعتباره سلاحا قويا وفتاكا، يخرج المرأة من دوامة الألم والذكريات ويجعلها امرأة قادرة ومؤهلة للتغيير تستطيع اكتساح العديد من المجالات والتخصصات الّتي تعتبر حكرا على الرجال فقط، فتكون صاحبة قوة وعزيمة مخلدة نجاحات متتالية، تمكنت من خلالها أن تترك أثرا كبيرا وأثبتت لمجتمعها أنّها كونت نفسها بنفسها دون الحاجة إلى طرف آخر في حياتها، وهو ما انعكس جلّيا في رواية نسيان.com.

2 . خصوصية الكتابة الرّوائيّة النسوية الجزائرية المعاصرة (أحلام مستغانمي أنموذجا):

أعطت كتابات أحلام مستغانمي نقلة جديدة للفن الرّوائي الجزائري لمّا احتوته من واقعية اجتماعية وروح وطنية وأفكار إنسانية بأسلوب نقدي وفق قالب شعري، وكان ذلك سببا في تميز أعمالها عن باقي الأعمال الرّوائيّة الأخرى، كما«.. تميزت كتابتها بالجرأة في انتقاد الواقع النفسي والاجتماعي والسياسي والثقافي للإنسان العربي والجزائري على وجه

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 7

[2] المصدر نفسه، ص5

التحديد»[1]، وقد استطاعت بأعمالها الرّوائيّة أن توصل رسالتها، فكانت متنفسا لها للتخفيف من ضغوطات الحياة وضوابط الأعراف والمجتمع، وهذا ما وضحته في قولها : « ... لا تبحث كثيرا ... لا يوجد شيء تحت الكلمات، إنّ امرأة تكتب هي امرأة فوق الشبهات لأنّها شفافة بطبعها. إنّ الكتابة تطهر ممّا يعلق بنا منذ لحظة الولادة ... ابحث عن القذارة حيث لا يوجد أدب ... »[2]، وفي نفس الصدد يقول الناقد بوشوشة بن جمعة : « إنّ الكتابة من منظور أحلام مستغانمي حالة إبداعيّة خاصة، ومختلفة ترد في نصوصها الرّوائيّة مقترنة بعدد من عناصر الكيان في علاقته بالذات والآخر والوجود كالذاكرة والحبّ، والوطن، والحياة والقدر [...] ثم إنّها تعدّ الكتابة أداتها للوعي بذاتها والوعي بالآخر. الرجل / المجتمع / العالم، وسبيلها إلى اكتشاف هويتها وتبرير وجودها »[3]، ما يحيل إلى أنّ هذه الرّوائيّة تمكنت من اقتحام مواضيع اجتماعيّة وسياسيّة كانت من قبل تعتبر من التّابوهات، كما أوحت نصوصها بجرأة وقدرة واسعة في التلاعب بأنماط السّرد التّقليديّة، النمطية المعروفة، فهي إحدى أهم الأصوات الرّوائيّة الّتي تمثّل قامة متميزة في الساحة الأدبية تنم عن خصوصية الإبداع النسوي وجمالياته، فقد استطاعت أن تمثّل الرّواية النسوية الجزائرية وتعبر عن الوطن، وذلك بطرح قضايا سياسية دون أن تهمل موضوع المرأة وعلاقتها بالواقع السياسي والحضاري والذاتي، وواقعها المعيش، وبذلك نالت مستغانمي حضوتها الأدبية، وذاعت شهرتها في العالمين العربي والغربي، حيث أنّ الرّواية الجزائرية النسوية بلغت نضجها الفنّي مع أحلام مستغانمي بشهادة كثير من النقاد، وهو ما أكدّته كتابتها الواعية والمقتحمة لعوالم اللغة بكلّ جرأة، فهي تعكس صورة المرأة الجزائرية الّتي تكتب لكي تناضل وتنفض الغبار عنها وتستعيد كرامتها وتحافظ على مبادئها وقيمها الّتي تربت عليها وتناقلتها جيلا عن جيل « فالشيء الأبرز الّذي أفعمت به نصوص أحلام مستغانمي هو الأدبيّة والشعريّة والجماليّة في الخطاب الأدبي لأنّها تريد أن تدخل الدهشة والغرابة إلى الأدب »[4]، وذلك لكونها

[1] حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، مدينة نصر، القاهرة، مصر، د.ط، 2007 م، ص35

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1993 م، ص 35

[3] بوشوشة بن جمعة، أحلام مستغانمي وطقوس الكتابة (أنا في حالة شهوة دائمة)، مجلة عمان، ع 121، تموز 2005م، أمانة عمان الكبرى، ص 12

[4] جبار عبد ضاحي، اللغة الرّوائيّة عند أحلام مستغانمي، مجلة جامعة التنمية البشرية،ع 2، ص 80

« .. خير من يلعب بالكلمات فهي تمارس علاقة خاصة مع اللغة جعلتها تكسر المعادلة التقليدية بين الدال والمدلول ناهيك أنّ اللغة في أعمال الكاتبة تتحول إلى أداة إغراء ومتعة، فهي تتألق وتتأنق في اختيار لغة ساحرة مغرية للقارئ أي تمارس نوعا من العشق والمحبة للغة وقد اتخذت من العشق واللغة أشكالا تعبيرية مغرية، فهي تكتب بغريزة الأنثى الّتي مكنتها من معرفة قيمة الكلمات المؤثرة والمغرية »[1]، وهو ما جعل كتاباتها بصفة عامة تتمحور حول المرأة وتهتم بها، وتدعوا إلى تعليمها وتهذيبها وتحريرها من القيود الاجتماعية، كما تحيلها إلى وصفات تناسب حالات الصدمة والجروح النفسية العاطفيّة الّتي تمرّ بها المرأة في حياتها، لتكون هذه الوصفات صالحة في جميع الأوقات فهي مخصصة لمدة علاجية ذات صلاحية غير محددة، وتعتمد مستغانمي لذلك أسلوبا لغويا خاصا ومصطلحات ليست بالبعيدة عن الواقع الاجتماعي حتّى تضمن فهما جيّدا للمرأة ونفسيتها، كما تهدف لربط ذهنية المتلقي بواقع حسي بعيد عن الخيال والأحلام، وهي أبرز خصوصيات الكتابة النسوية الّتي يمكن أن تميز وتفرق إبداع المرأة الأنثوي عن إبداع الرجل، ليصبح المتلقي قادرا على الفصل بين كتابة المرأة وكتابة الرجل دون معرفة سابقة لهوية المبدع سواء كان رجلا أو امرأة، وهي أرقى مستويات الإبداع؛ بمعنى أنّ الكتابة الإبداعية لوحدها تصبح كافية ومعبرة عن هوية المبدع دون التصريح باسمه.

3 . حضور التكنولوجيا وأثرها على السّرد الرّوائي (نسيان .com) :

كان للفضاء التفاعلي حضور بارز في رواية نسيان .com، وقد تمثّل بصورة جلية في الموقع الالكتروني الّذي أطلقته أحلام مستغانمي تزامنا مع صدور روايتها والمتمثل في:

www.nessyane.com

فقد تميزت هذه الرّواية عن غيرها من الرّوايات السابقة، ويبدأ ذلك من عنوانها الّذي يستند إلى شعار الكتروني متداول ورائج، حيث نجد الرّوائيّة تصرح قائلة : « إلى من يشاركني الرأي ويودّ الانخراط في حزب جديد لا ذاكرة له، ولا سوابق مصرفيّة، ولا تاريخ دموي، ولا شعارات نضاليّة أو أصوليّة، بإمكانه الانضمام إلينا في موقع: www.nessyane.com»[2] دعت أحلام القرّاء إلى الانضمام والتواصل معها عبر هذا الموقع، فجعلت منه « حضانة

[1] جبار عبد ضاحي، اللغة الرّوائيّة عند أحلام مستغانمي، مرجع سابق ، ص 80

[2] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 9

عاطفية في الانترنت لاستقبال ضحايا الذكريات التعيسة »[1] وذلك من أجل طرح أفكارهم والمشاركة في عملية الإبداع، حيث قصدت الرّوائيّة هذا العنوان لتعلن عنوان الموقع النسوي الجديد الّذي أعلنت تأسيسه في هذه الرّواية، رغبة منها في إيقاع الرجال والنساء على حد سواء.

فقد أصبحت المواقع الالكترونية أكثر أهمية وقيمة على اعتبار أنّها ملازمة للتطور العلمي والعولمة في عصرنا الراهن، وقد ساهمت بشكل واضح في تغيير مجرى حياة الإنسان المعاصر، والّذي أصبح يتلقى العديد من المعلومات عبر الشبكة العنكبوتية الّتي توفر له فضاءات تفاعلية مختلفة فالقراءة التقنية الحديثة عبر الشاشة الزرقاء تبحر بصاحبها في عوالم افتراضية حسب ميولاته ورغباته، فمن أراد الدخول إلى موقع نسيان .com ما عليه سوى كتابة حروف الموقع وسيسافر في عوالمه وخباياه، على خلاف القراءة الورقية الكلاسيكية النمطية فهي تكتفي بصفحات الرّواية الورقية حيث يخلص المتلقي بعد نهاية صفحاتها إلى معنى شامل للرّواية يتضمن تفسيرا وتأويلا مناسبا لها، وهو ما قدمته لنا رواية نسيان .com في نسختها الورقية بعيدا عن جميع ملحقات الرّواية من موقعها الالكتروني السابق الذكر، والقرص المضغوط (CD) للفنانة جاهدة وهبة، حيث غنت نسيان مستغانمي فتمّ من خلالها الجمع بين فنين في عمل واحد وهما الأدب والطرب.

فرواية نسيان .com تعد نمط مميزا من الكتابة، وهي رواية اهتمت بقضايا المرأة فقد دعت إلى تحريرها من جميع ضوابط المجتمع وقيوده، عنوانها بمثابة دعاية لموقعها الالكتروني خرجت به عن توقعات القرّاء، قصدت من خلاله مستغانمي الإعلان عن الموقع النسوي الجديد الّذي أعلنت تأسيسه في هذه الرّواية مواكبة لعصر الانترنت والثورة الرقمية والّتي باتت من الاهتمامات الضرورية، وهدفت إلى جعله مقصدا لكافة النساء حيث قدمت مجموعة من النصائح للقارئ بصفة عامة وللمرأة على وجه الخصوص، وانطلاقا من هذه الفكرة سنحاول التعبير عن الحضور التكنولوجي الّذي لامس وعي أحلام مستغانمي وفكرها وانعكس على صفحات الرّواية الورقية بصورة إبداعية جسدت مجريات النصّ السّردي مستعملة في ذلك أدوات ثقافية مختلفة من خلال الترويج والإعلان والإغراء ... فظهرت

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 327

بصور مختلفة، اكتست الطابع التكنولوجي، وعبرت عنه من خلال التشكيل اللغوي فقد حضرت في وعي أحلام مستغانمي من خلال لغتها وتشبيهاتها، وكذا صورها الفنية،... الخ وهو ما يتضح لنا في ما يلي:

أ . التلاعب اللغوي بلفظة الهاتف:

استعملت أحلام مستغانمي لفظة الهاتف في غير مواضعه المألوفة، وقد أرادت منه غايات أخرى أهمها تقديم مجموعة من النصائح النسائية، حيث تقول الرّوائيّة في قصة "صديقتي الّتي تخاف أن تنسى " : « لنتفّق أوّلا .. هاتفي لن يكون هاتف الحبّ.. سيكون هاتف النسيان »[1]، قصدت أحلام مستغانمي في خطابها للرجل أنّ مكالمتها له عبر الهاتف ستكون من أجل مساعدته وتحفيزه على النسيان، كما تكلمت الرّوائيّة عن صديقتها وهي «ضحية من ضحايا وهم الحبّ بانقطاع هاتفي قد قطع أنفاسها حيث تقوم بمهاتفة صديقتها في نفس الموعد السابق للحبيب الغائب لإخبارها أنّها مستعدة لنسيانه ولن تذرف دموعها عليه وستتوقف عن انتظاره له بدون معنى وتستمر في حياتها وتدفن حبها وذكرياتها معه في قلبها »[2].

وفي موضع آخر من قصة " الباب الموارب للقفص " تتحدث مستغانمي موجهة خطابها للحديث عن المرأة: « رحت أهاتفها في صباحات الألم لأنقذها من سياط الذكرى »[3]، بمعنى هاتفتها في يوم جديد من أيام معاناتها لأخفف عنها الألم.

ونجدها في قصة أخرى معنونة بـ " في مواجهة سياسة التجويع الهاتفي " تقول : « عليك الآن أن تختبري الريجيم الهاتفي »[4]، بمعنى اختبار نفسك هل بإمكانك الصبر على العدد القليل من المكالمات الهاتفية أو انعدامها، فهي تركز على عامل مقاومة فعّال وهو الصبر خاصة عند انقطاع المكالمات الهاتفية، فمستغانمي تلعب هنا دور المرشد العاطفي.

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 56

[2] المصدر نفسه ، ص 40

[3] المصدر نفسه، ص 77

[4] المصدر نفسه، ص 163

وتقول في القصة نفسها: « سيعلن عليك الهاتف »[1]، بمعنى الإضراب العاطفي وعدم الاتصال.

أمّا في قصة " هذا المخلوق الهاتفي الّذي يعبث بحياتك "، نجد أحلام مستغانمي تعبر قائلة: «فهذا الحبيب الّذي تحوّل بحكم المسافة إلى مخلوق هاتفي يرى في انشغال هاتفك انشغالًا عنه»[2]، وقد استعملت الرّوائيّة المخلوق الهاتفي للدلالة على كثرة اتصالات هذا الرجل وتعدد مكالماته الّتي يرغب من خلالها أن يدمر حياة المرأة، ناهيك عن التلاعب بمشاعرها، حيث تقول: « لا ترابطي بجوار الهاتف وتربطي حياتك به. فذاك الرجل أخذ قرارًا بألاّ يهاتفك ولو متّ، على أمل أن يقتلك بسكة هاتفيّة. دعيه يتوهّم ذلك ! »[3]وتكرر ذلك في مواضع عدّة فتقول: «رجل قرّر فجأة أن يقتلك بسكتة هاتفيّة »[4]، بمعنى عزم على جعلك تتألمين وتعانين بقطع مكالماته الهاتفية عنك.

كما تقول أيضا: « وعليها الاستعداد منذ الآن لقطع حبل السرّة الهاتفي الّذي يوصلها بذلك الرجل على مدى الليل والنهار »[5] ، بمعنى عليك أن تستعدي لقطع تلك المكالمات والاتصالات الّتي ترد من ذلك الرجل ليلا ونهارا، وفي قصة أخرى تتحدث عن صديقتها قائلة: « من يومها كلّ صباح يدق هاتف النسيان في بيت صديقتي عند الساعة التاسعة »[6] نجد أنّ أحلام راحت تحكي لصديقتها كلّ يوم عبر الهاتف قصص النسيان، وقررت أن تهاتفها في الوقت الّذي كان يهاتفها حبيبها، فتمكنت من اشتغال مكانه وكلّ ذلك من أجل مصلحة صديقتها، ما يجعلنا ندرك أنّ الرّوائيّة أتقنت فن المراوغة، ونجحت بأسلوبها الحاد كما استطاعت احتلال عقل وقلب صديقتها، وأقنعتها بالنسيان ولو لوقت مؤقت، وتقول أحلام في قصة " شغالتي العاشقة .. ووصفتي السحرية ": « وصلت معها إلى اتفاقية أنّها تهاتفني كلّما رغبت في مهاتفته، فأشتمه لها وألعن أباه وأصيح بها " كيف تسمحين لطراش

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 163

[2] المصدر نفسه ، ص 221

[3] المصدر نفسه، ص 93

[4] المصدر نفسه، ص 219

[5] المصدر نفسه ، ص 221

[6] المصدر نفسه، ص 58

أن يفعل بك هذا ؟ من يكون ليقطع الهاتف في وجهك ؟." »[1]، هذه هي الوصفة الّتي قدمتها أحلام مستغانمي لخادمتها، وهي وصفة مفيدة للنسيان يمكن لكافة النساء اللّاتي عانين من حالات الحبّ الفاشلة أن يتبعنها، فالنسيان يتطلب مشاعر صامدة وقوية لمحاربة الضعف واللين، حتّى تتمكن المرأة المجروحة من تخطي موضوع الألم والصدمة، وهي نفس الحالة الّتي تمرّ بها خادمة الكاتبة أحلام مستغانمي، فهي امرأة مغربية كانت تعشق رجل سوري، وحصل فراق بينهما فطلبت منها الخادمة أن تقدّم لها وصفة سحرية حتّى تتمكن من نسيانه، وكانت الوصفة ذاتها الّتي ابتكرتها أحلام قبل عشرين عاما في باريس، عندما وجدت هناك فتاة في قبضة الانتحار بسبب قسوة حبيبها، رغم حبها الكبير وصدقها معه إلّا أنّ حبيبها يقطع الهاتف بوجهها كلّما هاتفته، وإن دقت بابه رمى بأشيائها عند الباب، تقول الكاتبة حول ذلك: « كلّما هاتفته كان يقطع الهاتف في وجهها. وإن دقّت بابه رمى عند الباب بأشيائها حتّى بدأت تراودها فكرة الانتحار لمقاصصته بموتها، أو إلحاق أيّ أذى به. فقد كانت البنت بربريّة من الأطلس المغربي .. وتحبّ لأوّل مرّة بوفاء وأنفة وشراسة، أي مدجّجة بكوكتيل من العواطف القابلة للانفجار والدمار ! »[2]

انطلاقا من النماذج السابقة نجد أنّ رواية نسيان .com جاءت على شكل رسائل أو نصائح فهي بمثابة نصوص سردية استطاعت أن تجمع بين الخيال والواقع، تركز على علاقة الرجل بالمرأة، ولا تكتف بذلك بل تضع حدودا لهذه العلاقة، كما تربط بين الأحداث السّردية الماضية وواقعنا الحالي، ونظرتها إلى الحاضر أقوى من نظرتها إلى الماضي، حيث أنّ رجوعها إلى القصص الماضية كان من أجل توجيه ومساعدة المرأة وجعلها أكثر دقة وعمقا في الفهم والمتابعة حتّى تتمكن من رصد اختيارات ثابتة، كما قدمت وصفا دقيقا عبرت به عن هواجس المرأة وأحلامها وطموحاتها وصراعاتها وجنون انفعالاتها، أمّا لفظة "الهاتف " فقد كانت المفتاح الّذي يقف وراء حركة النص السّردي وتحولاته، حيث يهز الهاتف أركان ووجدان متلقي النص منذ الوهلة الأولى داعيا وموجها له نحو فك شفرات النص والغوص في أعماقه وتأويلاته والإبحار في تفسيراته، ليبدأ رحلته مع ما طرحته

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 61

[2] المصدر نفسه ، ص 61

الرّوائيّة من مفاجآت وأفكار ومشاهد ورؤى، تصور في مجملها حقيقة الواقع، وتستمر مستغانمي في مفاجأة قارئها وإغرائه، حيث أنّ كلمة الهاتف في الرّواية، هي الّتي جعلت الأحداث تتحرك وتغير مسارها في كثير من المرّات، بل وتخلق أحداثا جديدة، والهاتف يوجب الإخبار، والتوجيه عن مقصد جديد، ووجهة جديدة، كما أنّه لعب دور المرشد الّذي يحرك ويوجه الشخصيات الرّوائيّة داخل المتن الرّوائي، فقد اعتمدت الرّوائية استعماله لشدّ المتلقي وجذب انتباهه وجعله يبحث عما هو منطقي من خلال التشكيل اللغوي والتشبيهات وكذا الصور الفنية، فالدهشة الّتي تصيب القارئ عند قراءة هذه التعابير تجعله لا إراديا يبحث عن معناها ويفكر بعمق حتّى يتمكن من ربط الأحداث واستيعابها، كما أنّ توظيف الهاتف بهذه الطريقة يخلق عالما تكنولوجيا يفتح أمام القارئ تأويلات أخرى للتلقي، بشكل يضعه في صلب العالم التكنولوجي الرّوائي الّذي سيلجه ويتلقاه، كما تظهر العديد من المقاطع السّردية الّتي تعبر عن التواصل عبر جهاز الهاتف، فقد أصبح ملاذا للشخصيات الرّوائية بغية التنفيس عن رغباتها، والتعبير عن مكبوتاتها، وكلّ ذلك هربا من واقع لم يعد يحتمل، ومن ذلك ما ترويه مستغانمي « كلّما نزل هاتف جديد إلى الأسواق، أهدته إيّاه. كي تطيل عمر صوته وكي يكون لها من أنفاسه نصيب. أمنيتها كانت أن تصير الممرّ الحتميّ لكلماته. أن تقتسم مع الهاتف لمسته. أن تضمن لها مكانا في جيب سترته. أن تكون في متناول قلبه ويده »[1]، أمّا المكالمات الهاتفية العادية، ورغم بساطتها فقد أضافت مزيدا من التشويق والمفاجآت على مستوى الفضاء السّردي المرتبط بالتكنولوجيا في مستوياتها التواصلية، ومن أمثلة ذلك نجد: « قرّرت أن أعاود الاتّصال به. لي ذريعة منطقيّة:

. ألو.

. هلا.

. عذرًا .. أدري أنّك تستعدّ للسفر. أشكرك لأنّك أعطيتني من وقتك ...

. عندما أُعطي أنسى.

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 271

. لكن من واجبي ألّا أنسى لطفك، برغم كوني أعمل على النسيان! »[1]، استطاعت أحلام من خلالها أن تقدم صورة واضحة عن المرأة وما تتعرض له من قصص الحبّ الفاشلة وطرق التخلص من آثار هذه التجارب فهي محور الرّواية وعمودها الأساسي الّذي مزجت فيه الكاتبة بين الجدية والطرافة، فتقول: «بعد الهاتف الثالث، طلّقها بالثلاث. ترك قلبها للعراء خارج " مجال التغطية " »[2]، فقد اختارت المراسلة باستخدام جهاز الهاتف، فهي تدرك جيدا وتستوعب الإستراتيجية الّتي تجذب القرّاء وقد نقلت الرّوائيّة العديد من تفاصيل المكالمات الهاتفيّة والّتي توزعت بكثافة عبر صفحات الرّواية، ومن بينها نذكر: « في الغد هاتفتني على غير عادتها عند الساعة التاسعة صباحًا. كنت ما أزال نائمة، فأنا أسهر طويلاً للكتابة. قالت :

. أهاتفك لأقول لك إنّني عملت بنصيحتك. أخذت ليلاً قرارًا بأن أنساه وأردت أن تعرفي بذلك.

. أما كان بإمكانك أن تزفّي لي هذا الخبر لاحقًا ؟!

ردّت ضاحكة:

. في الواقع مازلت أستيقظ عند الساعة إيّاها الّتي اعتاد أن يهاتفني فيها لسنوات.

. مادمت لم تكسري داخلك الساعة البيولوجيّة لحبّه فلن يغادرك هذا الرجل. كأنّك تهاتفينني الآن لتقولي لي عكس ما تودّين قوله ! ... »[3]، فهي تدمج الأحداث الواقعية والأجهزة التكنولوجية في قصصها لتخلق بذلك موضوع الخيال الرومانسي والّذي أكدّته أغلب النماذج السابقة من رواية نسيان.com، فنجد هذه النصوص تتشبع بالعواطف، أمّا أحداثها فهي قريبة من الواقع، حيث تقول في أحد المقاطع السّردية: « وحدها المرأة تعيش مزدحمة بكراكيب الذاكرة. تحفظ التواريخ عن ظهر قلب. وتحتفظ بالرسائل الهاتفيّة كما لو كانت سندات ملكيّة. وتعيد استنساخ " الرسائل الهاتفيّة" في دفاتر خاصّة بدقائقها وثوانيها كي تستعيد الزمن العشقيّ وتباهي به أمام نفسها وأمام الحبّ. لكأنّها كانت تدري أنّها ذات يوم لن تملك إلّا ما وثّقت من تفاصيل دليلا على أنّه حقا مرّ بحياتها»[4]، والملاحظ هنا أنّها تأخذ

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 310

[2] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 271

[3] المصدر نفسه، ص 55

[4] المصدر نفسه ، ص 54

في صورتها العامة مستوى جديد ومبتكر من التخييل الرّوائي المدعم بتقنيات العالم التكنولوجي تسخرها الرّوائيّة لتجعل من قراءة الرّواية متعة مضاعفة ومواكبة لمستجدات العصر وأجهزته المستعملة؛ فالرّواية مدعمة بالتشابيه والاستعارات ومختلف الصور البيانية الّتي تمكن القارئ من تتبع الأحداث المثيرة في الرّواية والّتي تتكشف لنا تدريجيا بشرط تفاعل القارئ معها، مما يسمح بالوصول إلى معان وتفسيرات أعمق، ولقد وصل مستوى الإبداع في لفظة الهاتف لحد ما جعل مستغانمي توظفه في شعر ذاتي قائلة:

« وعندما سينتهي من تلميع حذائه

بكحل بكائك

وبعدما يتعطّر

منعًا لعرق الذكريات

قد يتذكّر ...

ويهاتفك .. سيّد الهاتف! »[1]

وتقول في موضع آخر:

« الرجل المترقّب هاتفي

القلق في انتظار صوتي

هاتف جوّال في جيبه

وقلبه في جيبي »[2]

كما تعمدت توظيف الأقوال والأشعار الّتي تركز على الهاتف ودوره في تحقيق التواصل أثناء العلاقات العاطفيّة، ومن ذلك قول فرنسي مفاده « في القرن العشرين الحبّ هو هاتف لا يدقّ »[3]، أمّا بالنسبة للنماذج الشعريّة فنذكر شعرا لنزار قبّاني موظفا للفظة الهاتف مستعينًا بمرادف اللفظة باللغة الفرنسية، حيث يقول:

« يا حبيبتي ..

ماذا نفعل في هذا الوطن ؟

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 163

[2] المصدر نفسه، ص 164

[3] المصدر نفسه ، ص 165

الّذي يخاف أن يرى جسده في المرآة ..

حتّى لا يشتهيه ..

ويخاف أن يسمع صوت امرأة في التلفون ..

حتّى لا ينقض وضوءه »[1]، ولطالما زاوجت مستغانمي بين الهاتف والعلاقة العاطفيّة ورددت ذلك في ثنايا متنها الرّوائي كقولها: « ... أسمح لرجل أن يقوم بهذه المهمّة الهاتفيّة "العاطفيّة". وسيكون عليّ لاحقًا أن أستعين برجل آخر لأتخلّص من طغيان عادته، واستعادة حرّيّتي. »[2]

ولهذا اعتبرت رواية نسيان.com رواية الجيل الجديد فهي تقدّم نصائح للنساء في قالب وصفات عصرية، ومن ذلك نجد ما قالته مستغانمي كنصيحة للمرأة « ... لا تغاري ولا تهتمّي. ربّما مع الوقت دخلت حياته "إناث الهاتف" أو قطط "النت" »[3]، وتقول أيضا: «برغم ذلك لا تفتحي قلبك (وهاتفك) فورًا لحبّ جديد. خذي الوقت الكافي لتأمّل جثّة ذلك الحبّ "الكبير" وهي تتحلّل فيك وحولك »[4]، مثل هذه النصائح تستعيد من خلالها مستغانمي أدوات الحرب النسوية نتيجة خيبة المرأة من خيانة الرجل أو أنّها ما أصبحت خيانة الرجل، لقد أضحت غياب الرجل، وحول ذلك تقول الرّوائيّة: « في الواقع، كان قد بدأ يعمل خادم بدوام كامل لدى امرأة يقال أنّها تدعى " الخيانة " »[5]، هذا الغياب الّذي يصبح جرحا وألما في قلب كلّ امرأة أحبت بصدق، حيث ترى أحلام أنّ لا علاج منه غير النسيان، ولهذا اختارت عنوانها الشامل "هاتف النسيان " لتورد تحته مجموعة من العناوين الجزئية أولها كان "صديقتي الّتي تخاف أن تنسى ..."، حيث تؤكد لنا في هذه القصة أنّ الهاتف كما كان سببا في التعلق والارتباط طوال الوقت قد يصبح وسيلة للعلاج، وذلك بمهاتفة صديقتها لتسرد عليها قصصا تساعدها على النسيان، وفي هذا المقام نجد أنّ الرّوائيّة أحلام مستغانمي قد أصبحت بمثابة راوية لقصص النسيان فأبدعت في الحكي، وجاءت قصصها مشابهة

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 154

[2] المصدر نفسه، ص 326

[3] المصدر نفسه، ص 88

[4] المصدر نفسه، ص 106

[5] المصدر نفسه، ص 271

لقصص ألف ليلة وليلة تسردها لصديقتها عبر الهاتف، وقد صرحت بذلك قائلة: « ... سأروي لك كلّ يوم قصّة، مع الفارق أنّ قصّتي تحكى في النهار لا في الليل. وأنّني لا أريد بها إنقاذ رأسي من شهريار.. بل الإطاحة بشهريار المعشّش في رأسك! »[1]، فالهاتف تقنية كان لها تأثير كبير على العلاقات الاجتماعية من حيث تحقيق التواصل بين أفراد المجتمع بعد أن أصبح جهازا ضروريا يشغل تفكير الصغير والكبير، كما وضحت أحلام مستغانمي في روايتها جانب مغاير لاستعمال الهاتف وهو المبالغة فيه وكثرة الاعتماد عليه، حيث أنّ كثرة الاتصالات والمكالمات كانت سببا أساسيا في معاناة المرأة بعد انقطاع الرجل عن التواصل معها، وفي ذلك تقول الرّوائيّة متعجبة من ألم المرأة عند انقطاع الاتصال الهاتفي : « ما حاجتك إلى " صدقة " هاتفية من رجل. إذا كانت المآذن ترفع آذانها لك وتقول لك خمس مرّات في اليوم أنّ رب هذا الكون ينتظرك ويحبك »[2]، فقد دعمت أحلام مستغانمي المرأة ووقفت إلى جانبها بروعة أسلوب، وبرواية محملة بمعاني دينية عريقة زينتها بالخروج عن المألوف في تعابيرها ما زاد الرّواية رونقا وجمالا، فهي تخاطب المرأة بطريقة واعية مباشرة دون تركيزها على الأحداث والشخصيات، فقد انصب اهتمامها على الصور والتشبيهات والتراكيب الفنية، والّتي تتدفق تلقائيا من قلم الكاتبة، كما يبدو في رواية نسيان.com وعي الكاتبة بتوظيف استخدام الهاتف، وحضوره في مجريات الحدث، الواضح من اهتمامها به ونسج أغلبية الجمل في نصها منه ومن استخداماته الواسعة له، حيث نجدها تقول: « نصيحة بعد أخرى، ولدت من مكالماتنا الهاتفيّة ومواساتي لها ما سيصبح كتابًا. فقد وجدت أنّ ما أقوله لامرأة يستحقّ أن تأخذ علمًا به جميع النساء، بعد أن تعبت من نجدة حلقة الصديقات وقبيلة القارئات اللائي يعشن بالتناوب أسى الخيبات العاطفيّة »[3].

وتقول في ختام روايتها: « ما كان الهاتف يدقّ بل يخفق، والأشياء من حولي بدأت ترقص والأوراق على مكتبي تتطاير ابتهاجًا، وخزانة ثيابي تستعجلني أن أردّ. لكنّني قرّرت فجأة ألّا أفعل.

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 57

[2] المصدر نفسه، ص 47

[3] المصدر نفسه، ص 37

الكتابة عن " فصل الفراق " تستدعي هاتفًا لا يخفق. »[1]، ما نستشفه من هذا القول أنّ الرّوائيّة ترغب بانفصال لغتها عن الهاتف، وهو ما سنكتشف معناه في روايتها الأخيرة شهيّا كفراق، حيث تنبأت الرّوائيّة بذلك وصرحت به في المقطع السّردي السابق.

وكحوصلة عامة لمّا سبق نجد أنّ أحلام مستغانمي وظفت التكنولوجيا وبالتحديد الهاتف بطريقة مغايرة ومخالفة تماما للطريقة الّتي اختارها الرّوائي واسيني الأعرج، فهي ركزت في توظيفها على الأبعاد اللغوية والجمالية للنص على خلاف الأعرج الّذي ركز على الهاتف باعتباره ناقل حكائي للحدث، ولم تكتف أحلام مستغانمي في تركيزها على جماليات النص ورونقه من خلال التوظيف التكنولوجي واستعمالها للتشابيه والاستعارات، وإنّما ركزت على مستويات متعددة من بينها توظيفها للعديد من الأجناس الأدبية الأخرى في روايتها، وأبرزها : الشعر والمثل، والحكمة ... وغيرها، حيث أنّ هذا التداخل كظاهرة يتأتى كون الرّواية عمل أدبي متطور يخضع للعديد من العوامل تتناسب مع إبداعية الرّوائي وأفكاره وبصمته الخلاّقة وأسلوبه الفني والابتكاري.

4 . تداخل الأجناس الأدبية في رواية نسيان .com :

ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية هي عملية إبداعية، والإبداع يكسر الحدود ويثور ضد القيود والقوالب الجاهزة، وهو ما حضر بقوة في رواية نسيان .com حيث سعت الرّوائيّة أحلام مستغانمي لتميز روايتها به وتفردها عن غيرها من الرّوايات، وقد توزعت عبر صفحات الرّواية ونسجت بإحكام وإتقان، وهو ما سمحت به الدراسة بعد أن تطرقنا لطبيعة التجربة الرّوائيّة المستغانمية، وذلك من خلال تتبع لأهم سمات هذه التجربة الفريدة، فتوقفنا عند هذه السمة والّتي شدّت انتباهنا في رواية نسيان .com، فقد لعبت دورا فعّالا في نسيج النّص؛ بحيث ظهرت منسجمة في فكرها ومتنوعة في طرحها الرّوائي، ويتضح ذلك من خلال عدّة عناصر أبرزها :

أ . الشّعر (الحر والعمودي):

تشبعت رواية نسيان .com بالعديد من المقاطع الشعريّة، والّتي رصّعت عالم الكاتبة الرّوائي على اعتبار أنّ الشّعر هو الأصل في بنية الثقافة العربية، كما أنّ مستغانمي شاعرة

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 328

بالدرجة الأولى، وقد ظهر ميولها الشعري بصورة واضحة حيث حاولت أن تغذي مقصدية الرّواية به، وهذا ما جعله أكثر المظاهر تداخلا مع الرّواية، ويعود ذلك إلى رغبة مستغانمي في وصف الواقع المرير الّذي تعيشه المرأة جرّاء خيباتها العاطفيّة، فقد وجدت الرّوائيّة نفسها مجبرة في عدّة مواضع لكي تطلق العنان لكلماتها من أجل أن تكشف ما يختلج صدر النساء من أزمات نفسية واضطربات عاطفيّة، فعبرت بابتكارها الذاتي، كما لجأت إلى ابتكارات شعرية لشعراء آخرين في مواضع سردية معينة « فعملية الكتابة تعتبر سلاحا لمواجهة العدم والفناء والقيم المجتمعية المتدهورة فكلّاهما يعني الشعر والقص يحاول بناء نظام قيمي يحوي رؤية مخصوصة تأخذ موقفا من الذات والعالم والزمن »[1]، بمعنى أنّهما وجهان لعملة واحدة يهدف كلّ منهما للتعبير عن الواقع وتقديم رسالة تحث على التغيير من أجل تحسين الوضع، أمّا تلاحمهما أي استخدام الشعر ضمن الكتابات الرّوائيّة مفاده جعل النّص الرّوائي مفتوحا وثريا، وهو ما تجسد في رواية نسيان.com من خلال قول أحلام مستغانمي :

« كتبتني

باليد الّتي أزهرت في ربيعك

بالقبلات الّتي كنت صيفها

بالورق اليابس الّذي بعثره خريفك

بالثلج الّذي سرت على ناره حافية »[2]

من خلال هذه الأبيات الشعريّة تعاتب أحلام مستغانمي الرجل بأسلوب تمزج فيه بين اللين والشّدة فقد بدأت حديثها بالذكريات الجميلة واللحظات الحميميّة وانتهت بالتعبير عن مشاعر الألم والفراق.

وتقول الرّوائيّة في موضع آخر:

« مذعورة كسنجابة

أقفز بين أشجارك

لا أدري في أية فجوة

[1] رضا بن حميد، تداخل الأنواع والخطابات، كلية الأدب، تونس، تداخل الأنواع الأدبية، د.ط، د.ت، ص 405

[2] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 21

أخفي كستناء فرحتي

كلّما قلت :

" لا سواك امرأتي"

لكن في كلّ فجوة شجرة

أعثر على جثة امرأة سبقتني إليك »[1]

تعبر أحلام مستغانمي في هذه المقطوعة الشعريّة القصيرة عن حبّ امرأة لرجل يقدّم لها حبّا مبنيا على الكذب والخداع، ولا تكتشف ذلك إلّا بعد أن تتصادم بعلاقات أخرى تربطه مع عديد النساء، فتدرك أنّها كانت في علاقة مزيفة ليس لها من الحقيقة أثر.

كما تقول أيضا:

« الرجل المنتعل نسيانه

نسي أن يربط حبل حذائه

حتما

سيتعثر بالذكريات »[2]

ترجع أحلام مستغانمي في هذه المقطوعة الشعريّة للحديث عن الذكريات، فهي ترى أنّ الرجل رغم مقدرته على النسيان بسهولة تامة مقارنة بالمرأة، إلّا أنّه سيتعثر بحبل الذكريات ما يجعله يقلب صفحات الماضي ويعود إلى الوراء، وكلّ ذلك سيؤثر بالطبع على حالته النفسيّة ولو كان الأثر بسيط.

وتكرر حديثها عن الرجل في العديد من المرّات، وقد توزع ذلك بوضوح بين ثنايا صفحات الرّواية ومن ذلك نجدها تقول :

« رجل لم يدر كيف يرد

على قبلة

تركها أحمر شفاهي على مرآته

فكتب بشفرة الحلاقة

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 171

[2] المصدر نفسه، ص 255

على قلبي :

"أحبك" »[1]

تلخص أحلام في هذا المقطع الشعري مميزات وتفاصيل الحبّ الأنثوي والّذي يختلف تماما عن حبّ الرجل، وذلك لمّا تحمله المرأة من أحاسيس ومشاعر تتميز بالرقة والعذوبة فمعروف عن المرأة أنّها ذلك المخلوق العاطفي الحساس، فهي تعمل جاهدة للمحافظة على استمرارية العلاقة العاطفية ونجاحها، على خلاف الرجل الّذي ينفعل بسرعة مع كلّ كلمة ويهتز عند كلّ موقف.

وتذكر موضوع النسيان قائلة:

« كلّ يوم حين أستيقظ أقول

"سأنساك اليوم أيضا"

كلّ يوم

منذ أيام

لم يحدث أن نسيت

أن أنساك »[2]

تناولت أحلام مستغانمي موضوع النسيان في مجمل روايتها، فهي ترى أنّه أكثر ما تحتاج إليه المرأة بعد خيبة من العشق ثمّ الفراق، فقد قدّمت في روايتها مجموعة من النصائح الّتي ينبغي على المرأة إتباعها لنسيان الرجل الّذي أحدث جرحا وألما في قلبها.

كما تستحضر مقطوعة شعريّة للشاعر اللبناني بسام الحجار الملقب بـ " فقيد الشعر "، قائلة عنه:

« لا الألم

بل مكانه بعد أن يزول

مكانه الّذي له

يبقى موجعًا

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 249

[2] المصدر نفسه، ص 58

لشدّة ما يزول »[1]

فالشاعر يتحدّث عن الألم والأسى الّذي ينتاب الإنسان من فراق من يحب، حيث أنّ ألم الفراق يبقى عالقا في نفسيّة المحبوب، وكلّما مرّ الوقت على الانفصال زاد جرح المعاناة ووطأة البعد، وهو ما أرادت أحلام مستغانمي قوله وعبرت عنه بشعر بسام الحجار.

كما توظف مستغانمي مقاطع شعريّة للشاعر التشيلي بابلو نيرودا، والّذي ركز في شعره على حالات الحبّ واليأس، ومن ذلك:

« الليلة أستطيع كتابة الأبيات الأشدّ حزنًا

أن أفكّر أنّها ليست معي

أن أحسّ أنّني أضعتها

أن أصغي إلى اللّيل الهائل

الهائل أكثر في غيابها (...)

الحبّ قصير الأمد كثيرًا

والنسيان طويل طويل

ذلك لأنّني في ليل كهذا ضممتها بين ذراعيّ

وروحي ليست ترضى بفقدانها »[2]

عبرت أحلام مستغانمي من خلال توظيفها لشعر بابلو عن العديد من المشاعر والعواطف الّتي اختلجت صدرها ولم تجد سوى كلماته لتفي بالغرض الّذي تود الوصول إليه، فقد ظهرت كلماته عاطفيّة مفعمة بأرقّ الأحاسيس، حيث عالجت موضوع الحبّ بصورة تعكس جمالية واضحة في التعبير الشعري الرقيق، كما عبرت عن أبعاد إنسانية عميقة وواسعة فتوظيف الرّوائيّة لهذه الأشعار لم يكن اعتباطيا، فقد كان لغاية جمالية وخدمة للسياق السّردي داخل الرّواية.

وقد استعانت مستغانمي بأشعار للكاتبة الإماراتيّة صاحبة الاسم المستعار" شهرزاد "، وتقول في ذلك:

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 97

[2] المصدر نفسه ، ص 103 ، 104

« أحببتك .. وكأنّك آخر أحبّتي على وجه الأرض

وعذّبتني .. وكأنّني آخر أعدائك على وجه الأرض »[1]

عبرت الأبيات الشعريّة عن مشاعر جياشة لامرأة حساسة، مخاطبة للرجل، تمكنت من تقديم صورة موضحة ومقارنة للفرق بين حبّ المرأة في مقابل حبّ الرجل، فهي كلمات جميلة لامست واقع فعلي تعيشه الكثير من النساء إثر علاقاتهم العاطفيّة، ما كان سببا في اختيار الرّوائيّة لشعر نسوي بالتحديد، وذلك لتميزه بالكلمات العذبة والرقيقة، والّتي خدمت موضوع الرّواية.

وتستحضر الرّوائيّة مقطعا آخر للكاتبة الإماراتيّة شهرزاد فتقول:

« علّمتني الدنيا

أن ليس كلّ الذّئاب أعداء

ولا كلّ العصافير أصدقاء ولا كلّ الأرانب أليفة،

ولا كلّ الأسود مفترسة

أن ليس كلّ الأطفال أنقياء،

ولا كلّ الثعالب ماكرة

ولا كلّ العقارب سامّة،

ولا كلّ الكلاب أوفياء »[2]

يحس قارئ هذه الأبيات الشعريّة من الوهلة الأولى وبقراءة سطحية أنّه يتجول في حديقة حيوانات نظرا لاستيعاب المقطع الشعري للعديد من أسماء الحيوانات من ذئاب وعصافير وأرانب ... الخ، غير أنّ القراءة المعمقة لهذا المقطع توحي بفكرة أسمى من ذلك بكثير، وهي أنّه توجد نوعية من البشر تخفي معدنها الحقيقي وتتخفى وراء قناع الطيبة بينما باطنها يحمل حقدا وغدرا، في مقابل أناس آخرين تبدو عليهم صفات الشدّة والقسوة إلّا أنّ داخلهم قلب يؤمن بالقيم والمبادئ الإنسانية الّتي لا يمكن إدراكها إلّا من خلال العشرة والمواقف، فهي الّتي تكشف عن معدنهم وأصلهم، وقد وفقت الرّوائيّة في اختيار هذا المقطع

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 93

[2] المصدر نفسه ، ص 183

الشعري لأنّه يبقى راسخا في ذهن القارئ ويكون ذا أثر قوي وبعيد المدى أحسن من تعبيرها عن هذه الفكرة بحكمة أو مقطع سردي نثري يكون تأثيره سطحي.

وبنفس النسق وظفت أحلام مستغانمي مقاطع شعريّة للشاعر نزار قباني والمعروف بشاعر المرأة، وكان ذلك لزاما لكون الرسالة السّردية موجهة بالخصوص إلى المرأة ولأجلها بالتحديد فتذكر الكاتبة قول نزار قباني:

« كلّما قبّلتك

بعد طول فراق

أشعر أنّي

أضع رسالة حبّ مستعجلة

في علبة بريد حمراء »[1]

ويقول أيضا:

« جسمك إشكال لغويّ كبير

فلا أنا أعرف كيف أحفظه

ولا أنا أعرف كيف أنساه »[2]

تميز شعر نزار قباني بكلمات الحبّ الرائعة، والّتي أصبحت ملاذًا لمستغانمي في روايتها، تبحث فيها عن تلك الكلمات الجريئة والقويّة والّتي تعبّر عمّا تشعر به من أحاسيس أفقدتها القدرة على اختيار الكلمات المناسبة، فانتقت من شعر نزار قباني ما هو مناسب ومعبر عن الموقف والسياق السّردي في آن واحد، فتخفت وراء كلمات الشاعر الرجل لتمارس نوعا من الكتابة النسوية الجريئة، متخطية بذلك جميع الحواجز والقيود الّتي تصد المرأة عن التعبير بكلّ حرية مطلقة، ما أكسب الرّواية مساحة واسعة لمناقشة قضايا قد تعتبر من الطابوهات إذا ما ذكرت على لسان المرأة.

أمّا النّماذج الشعريّة القديمة (العمودية)، فقد بثت بكثرة في ثنايا الرّواية ومن أمثلتها نذكر ما قاله قيس بن ذريح الليثي الكناني والملقب بمجنون لبنى:

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 167

[2] المصدر نفسه، ص 194

« وإنّي لأهوى النوم في غير حينه لعلّ لقاءً في المنام يكون »[1]

كما نجده يقول :

« فإذا صحوتُ فأنت أوّل خاطري وإذا غفا جفني فأنت الآخر»[2]

كتب الشاعر البيتين في لبنى الّتي حُرم من رؤيتها، فاستعان بخياله التقليدي، ووظف بيئته العربية البسيطة بغية التعبير عن رغبته الشديدة في رؤية محبوبته من جديد، ونظرا لهذه المشاعر الجياشة أصبح الشاعر يسبح في عوالمه الخاصة، ما جعل مستغانمي توظفه بحثا عن البساطة، فهي تهرب من الحياة المعاصرة وتعقيداتها، ولتتمكن من التعبير عن حبّ طاهر نقي حكمته الأعراف والتقاليد، إلّا أنّه خلد عبر التاريخ وتغنت به الأجيال جيلا بعد جيل.

وعليه يمكننا القول « إنّ علاقة البناء الرّوائي مع الشعر عند مستغانمي كان على مستوى اللغة، فالرّواية فضلا عن أنّها تحكي قصّة، فإنّها مثّلت مغامرات لغوية وفكرية وإنسانية وهذا النوع من الكتابة يرمي إلى إبداع ما ندعوه بشعريّة الخطاب، وبرواية النصّ أو الرّواية الشعريّة بشكل عام »[3]

ب . الحكم والأقوال المأثورة :

توظيف الحكم والأقوال المأثورة في المتن الرّوائي أضاف العديد من المتغيّرات على شكل ومضمون الرّواية، وقد برز بصورة جلّية في رواية نسيان .com، حيث لجأت أحلام مستغانمي إليها محاولة بذلك أن تتجه إلى قرّائها بطريقة غير مباشرة، ما بين إبداعها الذاتي واستعانتها بحكم وأقوال ترجع لأدباء وفلاسفة ومفكرين وشعراء، كان لها صدى كبير وأثر في نفسية المتلقي الأدبي، أمّا بالنسبة للرّواية فقد سمح بتحقيق التمازج والانسجام بين النسق السّردي والثقافي، وهو ما يتضح لنا عبر النماذج التالية:

استهلت الرّوائيّة أحلام مستغانمي روايتها نسيان.com بحكمة من إبداعها الشخصي مفادها « أحبّيه كما لم تحبّ امرأة وانسيه كما ينسى الرجال »[4]، وقد تكررت في الكثير من

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 67

[2] المصدر نفسه، ص 71

[3] جبار عبد ضاحي، اللغة الرّوائيّة عند أحلام مستغانمي، مرجع سابق، ص 81

[4] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 5

المرّات وتوزعت عبر صفحات الرّواية بانسجام وتناسق، كأنّ الرّوائيّة تهدف من وراء هذا التكرار إلى ترسيخ هذه المقولة في ذهنية النساء، ما جعلها في المتن الرّوائي شبيهة بالشعار الّذي يهدف في مضمونه إلى التأثير والإيحاء وتغيير القناعات والقيم والثقافات وأنماط التفكير، فالرّوائيّة في مقام دعوة صريحة إلى جعل المرأة تبدع في حالة الحبّ من جهة، كما تطلب منها أن لا تتخلى عن إبداعها في حالة الفراق، بمعنى المحافظة على أحاسيسها ومشاعرها والدفاع من أجل نجاح علاقتها العاطفيّة، وإن حصل وأصيبت بخيبة أمل عاطفيّة جراء حبّها الصادق تكون جاهزة للمواجهة، متسلحة بسلاح الرجال وهو سرعة النسيان.

وتقول أيضا: « إذا كان الحبّ يملك شفيعًا وقدّيسًا، فالنسيان يحتاج إلى آلهة. من أجل مصائب كهذه وُجدت العناية الإلهيّة .. ووُجد الأدب.»[1]، أبدعت أحلام مستغانمي في انتقاء تعابيرها اللغوية لروايتها نسيان.com، وهو ما جعلها في كثير من الأحيان وفي أوج إبداعها تنطق بحكم تتماشى مع متنها الرّوائي، ففي الحكمة السابقة تؤكد أحلام أنّ القدرة على النسيان أهم بكثير من القدرة على الحبّ، فالجميع يدرك الحبّ ولكن نادرين هم من يستطيعون النسيان، فالحبّ إحساس يمتلكه كلّ البشر، أمّا النسيان فيصده الوقت والذكريات.

وقد ناقشت أحلام مستغانمي موضوع النسيان مرّة أخرى من خلال مقولة الكاتب الفرنسي ألفريد دي موسيه « آمن أنّك ستنسى أكثر ممّا تتمنّى »[2]، وهي تريد من ورائها قول أنّ النسيان يتحقق كلّما تأكد الإنسان أنّه قادر فعلا على النسيان، فإيمانه بذلك يكون دافعا أوّل لتخطي جميع الصعوبات والسير في رحلة النسيان بخطى ثابتة، ورواية نسيان .com في مجملها تحثّ على النسيان وتركز بدعوة صريحة نحو الاهتمام باللحظات القادمة المشبعة بالتفاؤل والأمل والحياة.

كما وظفت الرّوائيّة مقولة فرنسية أخرى، وتتضمن « الرجل الحقيقي ليس من يغري أكثر من امرأة بل الّذي يغري أكثر من مرّة المرأة نفسها »[3]، نجد في هذه المقولة تعبيرا عن مفهوم الرجولة، فهي تلخصها في أنّ الرجل الحقيقي هو من يتّجه نحو ما يحبّ ويرغب، ولا يهتمّ بلفت النظر، كما لا يسعى لجذب النساء لأنّه يثق في نفسه واختياراته، وأكدّت هذا المفهوم

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 37

[2] المصدر نفسه، ص 35

[3] المصدر نفسه، ص 13

مستعينة بتعريف الناقد محمّد السيّد محمّد: « الرجولة هي ثقافة النظرة وسط جهل العيون وهي حضارة الكلمة وسط حضور الصمت، وهي الذراع الّتي تمتدّ لتحمي، والعقل الّذي يفكّر ليصون، والقلب الّذي ينبض ليغفر »[1]، استطاعت أحلام مستغانمي أن تمزج بين الثقافات حتّى في مناقشة الفكرة الواحدة، وهو ما يؤكده النموذج السابق، ما زاد في دعم الرّواية وقوة حجتها، فظهرت غنية وثرية محكمة التنسيق.

وقد استعانت الرّوائيّة بمقولة للكاتبة الفرنسية كامي لورانس، والّتي ورد فيها « بماذا يفيد الأدب إن لم يعلّمنا كيف نحبّ؟ »[2]، وأرادت الرّوائيّة من خلالها أن تؤكد على فكرة أساسية تكمن في تحديد دور الأدب وغايته الأسمى، وهي إيصال معنى الحبّ الحقيقي وتعليمه للمتلقي، كما ترى أنّه لا فائدة للأدب من غير مضمون الحبّ، فوحده الأدب يتيح فرصة معايشة اللحظة والاستفادة من العبر والدروس، فيكون بذلك فاعلا ومتفاعلا مع الواقع ، فأهم علاقة تجمع بين واقع النّص وواقع الحياة هي تحقيق التفاعل، وعلى الأديب أن يستوعب مهمته في ذلك جيّدا، ما يوحي بتبني مستغانمي لهذه المقولة والعمل بها باعتبارها أديبة ورواية نسيان.com أكبر دليل على ذلك، فقد تمكنت من إيصال معنى الحبّ الحقيقي وعلمته للرجال والنساء على حد سواء.

إضافة إلى ذلك لجأت لمقولة أخرى تتحدث عن الحب على لسان الشاعر الفلسطيني محمود درويش والّذي يقر بأنّ « الحبّ مثل الموت وعد لا يُردّ ولا يزول »[3]، حيث تجسد هذا التوظيف من قبل الرّوائيّة بغية تقديم صورة مقربة لمفهوم الحبّ، فقد شبهه الشاعر بالموت، حيث يرى أنّه لا أحد يدري لماذا يأخذ الموت هذا الشخص دون سواه، وهي الطريقة نفسها الّتي يحبّ بها الإنسان شخصا آخر، فهو لا يدري لماذا أحبّ هذا الشخص بالذات وهنا يكمن وجه الشبه بين الحبّ والموت، فهو بذلك يتوغل في خبايا النفس البشرية ويعبر عن حياة الإنسان الوجدانيّة.

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 177

[2] المصدر نفسه، ص 17

[3] المصدر نفسه ، ص 27

أضف إلى ذلك نجد في رواية نسيان .com تبني الرّوائيّة لمقولة الكاتب الفرنسي ألفريد كابوس « الحبّ هو عدم حصول الرجل فورًا على ما يشتهيه »[1]، بمعنى أنّ متعة الحبّ لدى الرجل تتحقق عندما يصعب مناله لتحقيق أحلامه ورغباته، فبمجرد أن تكون الأمور متاحة وسهلة تفقد قيمتها ولذتها، فالإنسان حسب طبيعته البشرية يحس ويستمتع بما تعب من أجله على خلاف ما هو جاهز ومتوفر، فإنّه يصبح أمر روتيني وعادي.

كما نجد توظيفا آخر لمقولة الكاتب الليبي إبراهيم الكوني فهو يرى أنّ « خلاصنا في ما يعيدنا لا في ما يلائمنا »[2]، أي أنّ الإنسان يجد منفذه وحريته انطلاقا من إبداع يعيده للحياة من جديد، ويطمح إلى حلول جذرية تغير الوضع الراهن إلى الأحسن، أمّا أن يكون مجرد انعكاس يتلاءم مع الواقع الاجتماعي فهنا لا فائدة مرجوة منه.

وفضلا عن ذلك وظفت مستغانمي مقولة للإعلامية الأمريكية أوبرا وينفري تقول: « لقد قرّرت، وهذا يكفي، أن أحارب من أجل ما أريده، وأن أكون ما لا يريده الآخرون لي »[3] توحي هذه المقولة أنّ القرار نصف النجاح، وهو جزء كبير من شخصية الإنسان فمن خلاله يتميز عن غيره ويثبت ذاته ويحقق أهدافه بعيدا عن آراء الآخرين وانتقاداتهم، كما تبرز ثقافة الكاتبة وتنوعها وانفتاحها على العديد من المجالات، والّتي عملت على استثمارها في نصها الرّوائي، وكذلك احتوت رواية نسيان.com على مقولة للشاعر اليوناني أيروتيكا ريتسوس فقد قال: «شهران دون أن نلتقي ... قرن وتسع ثوان »[4]، حاول الشاعر وصف ألم الفراق عن الحبيب، وتصويره من خلال ذكر المدة الزمنية الحقيقية للبعد وهي (شهران) من الغياب ومساواتها بمدة زمنية طويلة (قرن)، تعبيرا عن صعوبة مرور الوقت، وقد أردفه بـ (تسع ثوان) للدلالة على الاشتياق الكبير، والّذي جعله لا يعد الأيام فحسب بل الثواني، فكانت المقولة رمزية وجدّ معبرة عن إحساس الألم والاشتياق.

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 30

[2] المصدر نفسه، ص 33

[3] المصدر نفسه ، ص 42

[4] المصدر نفسه، ص 47

كما نجد مقولة للشاعر الروماني القديم أوفيد « الرجال تقتلهم الكراهية، والنساء يقتلهنّ الحبّ»[1]، يتضح لنا من خلال هذه المقولة أنّه يوجد فرق كبير في نمط التفكير بين الرجال والنساء، وهي نظرة عكسية تماما، حيث نجد أنّ الحبّ بالنسبة لجنس الرجال جنة بينما الحبّ بالنسبة للنساء جحيم أبديّ خاصة إذا كان عابرا بالنسبة للطرف الآخر، ما يدّلنا على أنّ الرّوائيّة ملمة بموضوع الحبّ، فلم تكتف بالنظريات والمقولات المعاصرة المتعلقة بالحبّ وإنّما اتجهت واستعانت كذلك بمقولات العصر القديم، ما أحدث طابع التنوع في الرّواية.

وفي هذا الإطار نجد توظيفا آخر لمقولة المفكّر الأمريكي مارك توين « لا توقظوا المرأة الّتي تحبّ .. دعوها في أحلامها حتّى لا تبكي عندما تعود إلى الواقع المرّ »[2]، تؤكد لنا هذه المقولة أنّ الحلم يمثّل ملجأ آمنا للمرأة، فهي تخير الاستقرار في هذا العالم الخيالي حتّى تتمكن من نسيان الواقع بكلّ تفاصيله الصعبة، وأبرزها القيود والضغوطات الاجتماعيّة والسلطة الذكورية ... إلى غير ذلك، فهي جميعها تقف حاجزا أمام تمكن المرأة من تحقيق رغباتها، ولا يمكنها تذوق طعم الحرية إلّا في خيالاتها وأحلامها.

ج . الأحاديث النبوية والأقوال الدينية:

حظيت الأحاديث النبوية الشريفة وأقوال الإمام عليّ (رضي الله عنه) بتوظيف مكثف في رواية نسيان.com، فقد مثّلت الجانب الديني في الرّواية، كما صورت الثقافة العربية والمنظومة الفكرية للمجتمع، ومن هذا المنطلق استعانت الرّوائيّة ودعمت أفكارها بها، ومن ذلك نذكر أبرز ما ورد في صفحات الرّواية:

قال رسول ﷺ: « اتّقوا دعوة المظلوم فإنّه ليس بينها وبين الله حجاب»[3]

أمّا أقوال الإمام عليّ (رضي الله عنه) فنجد: « من حذّرك كمن بشّرك »[4]

وكما ورد أيضا قوله:

«أحسنْ إلى من شئت تكنْ أميره

واحتجْ إلى من شئت تكنْ أسيره »[1]

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 63

[2] المصدر نفسه ، ص 65

[3] المصدر نفسه، ص 242

[4] المصدر نفسه، ص 71

ونجد أيضا قوله: « سأصبر حتّى يعلم الصبر أنّي صبرت على شيء أمرّ من الصبر »[2] ما نلحظه على الأحاديث النبوية الشريفة وأقوال الإمام عليّ (رضي الله عنه) أنّها اتخذت طابع النصح والإرشاد، وقد وظفتها الرّوائيّة لهذا الغرض، حيث أنّ الدين يمثّل المعيار الأكثر دقة لضبط الأخلاق وآداب المجتمع وهو ما كان سببا في اختيار الرّوائيّة لها وتوظيفها في العديد من زوايا عملها الرّوائي، وعلى هذا الأساس اهتمت مستغانمي بها للتعبير عن أفكارها وحتّى تتمكن من تحليل ومناقشة وتفسير الكثير من قضايا المرأة وحكم الشرع فيها، وهو ما جعلها ظاهرة جلّية في روايتها.

د . الأقوال السياسية والاقتصادية:

ولم تكتف الرّوائيّة بذلك فقد لجأت من أجل التعبير عن غاياتها الأدبية إلى أقوال السياسيين في الغرب ونذكر منها:

قول السياسي والجنرال الأمريكي أيزنهاور: « الّذي لا يعتبرك رأس مال، لا تعتبره مكسبًا »[3] توظيف أحلام لمثل هذه الأقوال أكسب الرّواية معجما لغويا تطغى عليه مصطلحات السياسة والاقتصاد (رأس مال، مكسبًا...)، وزد على ذلك نجد أقوالا أخرى للكاتب الفرنسي أنوري دي بالزاك وهو رائد الرّواية الواقعية في فرنسا كقوله: « يبلغ الحبّ القمّة متى تنازلت المرأة عن عنادها والرجل عن كبريائه »[4] وهو ما أخرج نسيان.com من مجالها الأدبي إلى مجالات أخرى، ما جعلها تتبنى فكرة الانفتاح الّتي تكسب المتلقي المعاصر إطلاعا واسعا يسمح له بتوسيع دائرة المناقشة والتحليل بغية الوصول لتأويلات وتفسيرات علمية معمقة تطرح رؤية إنسانية تدعمها مرجعيّة اقتصاديّة مهيمنة على وعي وفكر الرّوائيّة نظرا لثقافتها الواسعة، ما جعل هذه الرّواية على وجه الخصوص أشبه بالموسوعة العلمية الشاملة الّتي تضم مجموعة من المقالات لعلوم مختلفة.

---

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 96

[2] المصدر نفسه، ص 92

[3] المصدر نفسه ، 141

[4] المصدر نفسه، ص 225

ج. الأمثال الشعبية:

نالت الأمثال الشعبية نصيبا بارزا في رواية نسيان.com، فقد توزعت عبر صفحات الرّواية وعكست لنا صورة من التراث الشعبي، فهي أقوال معبرة تمّ تداولها جيلا بعد جيل، ويعرّف المثل الشعبي على أنّه « عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، وأنّه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة الّتي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة »[1]، ولقد جسدت أحلام مستغانمي العديد من الأمثال الشعبية ضمن عملها الرّوائي، ونذكر من بينها ما يلي:

« خلات راجلها ممدود وراحت تعزي في محمود »[2]، وهو من الأمثال الّتي اكتسبتها الرّوائيّة اعتمادا على الذاكرة الشعبية الجزائرية من خلال والدتها، فلطالما كانت ترددها عندما يستدعي الموقف ذلك، فظلّت محفورة في ذاكرة ابنتها أحلام، فأصبحت تستعرضها لا إراديا أثناء حديثها وكتابتها الرّوائيّة، وقد حضر في رواية نسيان.com أثناء سخرية مستغانمي من صديقتها الّتي لا تهتم بالضروريات، فهي تتجاوز كلّ شيء بغية إرضاء نفسها ومبدؤها الوحيد في الحياة هو الوفاء، والّذي ترى فيه الرّوائيّة حسب وجهة نظرها أنّه لا منال منه في واقعنا، ومع الصديقة ذاتها تواصل أحلام توظيفها للأمثال الشعبية قائلة: « ابكي.. ابكي وزيني بكاك واذكري ليلة الجدي»[3]، يدخل هذا المثل في إطار السخرية والتهكم من صديقتها الّتي تعاني من سيطرة الرجل عليها في مقابل سكوتها وضعفها أمامه، ومصدر هذا المثل الشعبي أنّ امرأة من إحدى قبائل البدو ذهبت تزور ابنتها الّتي تزوجت وانتقلت للعيش مع قبيلة جديدة، ففرحت البنت بقدوم والدتها وذبحت جديا تعبيرا عن فرحها، وعند عودة زوجها في المساء، بدأ يعد أغنامه كعادته فوجد جديا ناقصا، فأدرك أنّ زوجته قامت بذبحه فأوسعها ضربا، غضبت الأم من حصول ذلك وعزفت عن العشاء ورجعت بكورا إلى قبيلتها وبعد مدة سمعت بوفاة زوج ابنتها فذهبت تعزيها، وإذا بها تنوح وتلقي الأتربة على نفسها حزنا على زوجها، داعية لو أنّها لحقت به، فخاطبتها أمها قائلة المثل الشعبي السابق (ابكي.. ابكي وزيني بكاك واذكري ليلة الجدي)، فتذكرت البنت كيف انهال عليها زوجها ضربا وشتما دون

[1] أحمد أبو زيد، دراسات في الفولكلور، دار القاهرة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 1972 م، ص 311

[2] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 39

[3] المصدر نفسه، ص 244

رحمة ولا شفقة، فقامت ونفضت عن نفسها التراب، فأصبح هذا المثل يتداول عبر الأجيال منذ ذلك الحين، ويتبع كلّ امرأة رضيت لنفسها الإهانة وسمحت للرجل بممارسة أسلوب الظلم والتسلط عليها، وقد وظفته أحلام في روايتها حتّى يكون نصيحة لكافة النساء اللّواتي يندبن حظهن ويبكين الرجال بعد غدر أو خيانة أو طلاق أو فراق...الخ، فقد سخرن لهذا الحبّ كلّ معاني الوفاء والإخلاص ولم يجدن في الواقع مقابلا.

كما وظفت الرّوائيّة مثلا شعبيا آخر تقول فيه: « شردودة لا مطلقة ولا مردودة »[1]، وقد استعملته في حديثها عن صديقتها كاميليا، وهي امرأة مغلوبة على أمرها لم تتقبل فكرة انقطاع الاتصال الهاتفي بينها وبين حبيبها، ولهذا فكرت الكاتبة في وصفة علاجية لصديقتها بغية التخفيف عنها، فاقترحت عليها مهاتفتها كلّ ليلة بنفس التوقيت الّذي كان حبيبها يهاتفها فيه، وكأنّها تأكدت أنّ صديقتها لا يمكن أن تشفى إلّا بهذه الطريقة بمعنى تدريجيا، غير أنّ هذا ككلّ لم يجد نفعا مع كاميليا لأنّها استسلمت في نهاية المطاف وعادت لحبيبها السابق.

واستعانت الرّوائيّة بمثل شعبي آخر« ربي يكثر لمهابل حتى يعيشوا الفاهمين »[2]، يتضمن هذا المثل لفظة شتم وهي (لمهابل) للتعبير عن فئة معينة من المجتمع، ولكن لا يقصد بها شتم هذه الفئة بل على العكس تماما، حيث يقصد من وراءها أصحاب الضمير والنوايا الحسنة الّذين يتعاملون مع غيرهم بدون خبث، أمّا الفاهمين فقد نسبت هذه اللفظة كذلك إلى غير معناها الحقيقي وأرادت مستغانمي من خلالها التعبير عن الفئة الّتي تستغل أصحاب النوايا الحسنة من أجل تحقيق رغباتهم ومصالحهم الشخصية.

وظفت أحلام مستغانمي الأمثال الشعبية ضمن رواية نسيان.com، كونها تضمن التواصل مع القارئ، فهي تعمل على تقريبه من المعنى.

وتماشيا مع ما تمّ ذكره عملت الرّوائيّة أحلام مستغانمي على إحداث تغيرات جديدة على مستوى المتن الرّوائي، وقد برزت بصورة متنوعة خاضت عبرها تجارب عديدة فهي لم تكن بمعزل عمّا يحدث حولها فتشاركت مختلف الآراء والأفكار، والّتي ظهرت في رواية

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 38

[2] المصدر نفسه ، ص 177

نسيان .com عبر توظيفها للحكم والأقوال المأثورة، فقد انفتحت على الكثير من الثقافات ونهلت من مختلف العلوم والمعارف المتجددة، وهذا ما جعل الرّواية تتبنى طابعا خلاّقا إبداعيا مثّل حدثا متميّزا، تمكنت الكاتبة من خلاله مناقشة أهم قضايا الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي في الجزائر، على اعتبار أنّ الرّواية هي الأداة الفنّية الوحيدة الّتي تصلح أن تكتب عن كلّ شيء على حدّ تعبير فيرجينا وولف، وقد مثّلت المرأة في رواية نسيان.com محورها الأساسي، فاستطاعت أحلام أن تعبّر عنها بصدق، واستعانت بتوظيف الألوان الفنّية والحقول المعرفيّة الأخرى، خاصة استدعاء المقاطع الشعريّة الجميلة من كلّ الثقافات والحكم والأمثال والآراء الاجتماعيّة ... الخ لترصّع بها روايتها في كثير من المشاهد الرّوائيّة.

ومن هذا يمكننا القول أنّ رواية نسيان .com كانت لها قدرة استيعاب واسعة مكنتها من مسايرة رغبة المتلقي المعاصر أمّا بالنسبة لتوظيفها النصوص الكلاسيكية القديمة فكان بغية بعث الحياة فيها من جديد وحتّى تكون بذلك أساسا لفكرة الخلق والابتكار في الرّواية على اعتبار أنّ الرّواية، لا يمكنها أن تكون في مجملها ابتكارًا ذاتيًا من قبل كاتبها، وهو ما جسدته ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية من شعر وحكمة وأمثال ... الخ فقد لعبت دورا فعّالا في نسيج النّص.

د . الأغاني :

تضمنت الرّواية العديد من الأغاني الشرقية (أغاني الطرب)، ومن نماذج ذلك نجد :

أغنية انتهى زمان لأم كلثوم « أنساك ده كلام، أنساك يا سلام، أهو ده اللّي مش ممكن أبدًا ولا أفكّر فيه أبدًا »[1]، هذه الأغنية تعبّر عن الحبّ الكبير، فقد استطاعت أن تحقق وظيفتها الفنية، وظفتها أحلام مستغانمي بنباهة فائقة مخترقة استمرارية السّرد وتواصله الّذي يبعث الملل في بعض الأحيان، ولتفادي ذلك استوقفته بالعديد من المقاطع الغنائية لتضفي جوا موسيقيا يرفه على نفسية القارئ، ويبعده عن مواضيع الحزن والألم والعلاقات العاطفيّة الفاشلة المشحونة بمشاعر الخيبة والأسى.

وتقول أحلام مستغانمي: « ثمّة أغنية لفيروز عليك أن تجعلي منها نشيدك الوطني وهي

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق، ص 75

بتمرق عليّ امرق

ما بتمرق ما تمرق

مش فارقة معاي

بتعشق عليّ اعشق

ما بتعشق ما تعشق

مش فارقة معاي ... »[1]، ترى الرّوائيّة أنّ أغنية فيروز المطربة اللبنانية لا ترتبط بمؤد معين بل هي أغنية تستحق أن تؤديها كلّ النساء كلّما دعت الحاجة إلى ذلك، فقد جعلت منها ذات وظيفة اجتماعية، ما أضاف على الرّواية طابعا رومانسيا حساس، فقد عادت بنا الرّوائيّة إلى زمن الطرب الأصيل، والكلمات العذبة الرقيقة.

تقول مستغانمي في موضع آخر: « ... وهي دون وعيها في انتظار الّذي يأتي ولا يأتي ... كأنّ قلبها يدندن مع فيروز :

تعا ولا تجي

وكذوب عليّ

الكذبي مش خطيّي

وعدني إنّو رح تجي

وتعا ولا تجي .. »[2]، وقد بدت هذه الأغنية جزء من نسيج الرّواية وعبّرت عن وجدان المرأة وتطلعاتها، مخاطبة حبيبها، فالأغنية الفيروزية تحديدًا حاضرة في رواية نسيان.com إلى حدّ كبير كونها تراثية، ومعبّرة عن الحبّ والأحبّة، ومن خلال هذا التوظيف حدث انفتاح وتحاور بين فن الرّواية والغناء.

انفتحت الرّوائيّة أحلام مستغانمي في رواية نسيان.com على العديد من الأجناس الأدبية الأخرى، وكذلك على مختلف الفنون والعلوم والمعارف المتنوعة، وذلك من باب التّجريب فأسهمت في تموقعها كمبدعة في دائرة الكتابة الحداثية، وقد تمكنت من خلالها أن

[1] أحلام مستغانمي، نسيان . com، مصدر سابق ، ص 132

[2] المصدر نفسه ، ص 137

تحقق إثراء واسعا لنصها الرّوائي، وذلك بسبب مساحة الحرية المتوفرة في تقنية السّرد، كما عبّرت عمّا يجول في ذهنها من أفكار ورؤى جمالية تخدم موضوعها الرّوائي.

من خلال دراستنا لخصوصية الكتابة النسوية وتحولات السّرد في ظلّ الفضاء الرّوائي التكنولوجي في رواية نسيان.com، نذكر أهم الملاحظات الّتي يمكن استخلاصها من الرّواية:

- نسيان.com رواية نسائية بمعنى أنّها تتوجّه إلى "المرأة" خاصّة، حيث تقوم الرّواية على توعية المرأة والخروج بها من قيد العادات والتقاليد الّتي تقيد انطلاقها، كما يبرز لنا بشدّة وعي نسائي لدى الكاتبة، يغيّر من نظرة المجتمع القاصرة ثقافيًّا وأدبيًّا وفكريًّا بفعل عادات جاهلية بالية.
- استندت رواية نسيان.com على فضاء الابتكار والّذي ظهرت ملامحه في الكتابة السّردية، وتمّ ذلك وفق التلاعب اللغوي للفظة الهاتف، عن طريق اللغة وتشبيهاتها وصورها الفنية ... الخ، حيث تحول النصّ الرّوائي في العديد من صفحات الرّواية إلى اجتهاد لغوي ينحت ألفاظا وجملا مادتها الخام هي لفظة الهاتف.
- احتكّت الكتابة النسوية عند أحلام مستغانمي بالثقافات الغربية وتفاعلت مع متغيّراتها وتجاربها الفكرية والمعرفية والأدبية، حيث اختارت خوض مغامرة الكتابة انطلاقًا من فكرة الانفتاح.
- نسيان.com رواية نسائية تحمل خصائص الكتابة السّردية المبتكرة تركز على العلاقة الّتي تربط الرجل بالمرأة، حيث حدّدتها وضبطت قواعدها.
- تأثر أحلام مستغانمي بالرجل في الكتابة والإبداع، ما يحيلنا على عدم قدرتها على الانفصال رغم أنّها تنادي باستقلالية المرأة، فقد استعانت في روايتها (نسيان.com) بالعديد والكثير من إبداعاته سواء النثرية أو الشعرية.
- تبنت أحلام مستغانمي في روايتها موقفا سلبيّا من الرجل المستبد، وتأكد ذلك عبر التعابير والأوصاف الّتي ألصقتها الكاتبة بهذا النوع من الرجال.
- إنّ إبداع المرأة بصفة خاصة في ميدان الكتابة الرّوائيّة سيبقى أرقى أشكال التعبير عن المرأة ذاتها، وأهم مجال لإبرازها القدرة على الخلق والابتكار.

ثانيا . الكتابة الرّوائيّة عند أحلام مستغانمي بين القبول الواقعي والرفض التكنولوجي

رواية شهيّا كفراق (أنموذجا)

تمهيد:

عرفت الرّواية الجزائرية المعاصرة تغييرات جديدة ومتطورة أدّت إلى إفلاتها وخروجها بمظهر جديد، وأفكار وقناعات لم يسبق لها مثيل، وهو الحال عند الرّوائيّة أحلام مستغانمي فقد وصل بها الابتكار إلى جعل إبداعها الرّوائي بمثابة كتاب نقدي يناقش أهم وأبرز القضايا النقدية والأدبية المعاصرة، وهو ما تجسد عبر روايتها الأخيرة " شهيّا كفراق "، فقد طرحت من خلالها موضوع الكتابة الرّوائيّة كحالة إبداعية تلزم الرّوائي بالتطرق لها ومناقشتها والوقوف عندها، ما أتاح للمتلقي فرصة معايشة حيثيات الإبداع وأدق تفاصيله رفقة الكاتبة كما استطاعت أن تكشف لنا الفرق بين الإبداع الورقي والإبداع التكنولوجي، مدعمة ذلك بخبرتها الرّوائيّة وممارستها اليومية، والّذي أنتج رواية جديدة تصوّر العالم الافتراضي بتقنياته المختلفة وتعبر عن رفضه في الوقت ذاته، وهو مصب اهتمامنا في هذه الدراسة محاولين بذلك رصد هذه العلاقة وأبرز ملامحها وبالتالي فهمها وتأويلها بشكل قد يختلف من قارئ لآخر، فهو سيد نفسه وخياراته غير محدودة إلّا أنّها تخضع لتأثير عميق من قبل المبدع الرّوائي باعتباره مثقف واعي، منفتح واسع الإطلاع، يطمح إلى التجديد والتغيير والسير بالرّواية الجزائرية المعاصرة نحو إيجاد الشكل المناسب لها بما يستجيب لتحولات المجتمع وتطوراته.

1 . نظرة في مضمون الرّواية:

تعود الرّوائيّة أحلام مستغانمي إلى عالم النشر بروايتها شهيّا كفراق، والّتي تبنت فيها الحبّ وخيباته كموضوع أساسي لها، كما تطرقت من خلالها للحديث عن أزماتها الإبداعية وعلاقتها بقرّائها في زمن الثورة الرقمية واستبداد وسائل التواصل الاجتماعي، وانتهت في الأخير بحديثها عن قصة حبّ مع كاتب جذبها بطريقة كتابته وكلامه وكأنّه أحد شخصياتها الرّوائيّة الّتي خرجت من فصول روايتها، وقد جمعت هذه الرّواية العديد من الخواطر الذاتية للكاتبة، والّتي استطاعت من خلالها أن تبرز جرأتها في الكتابة، كما عمدت على مخالفة أساليب الكتابة التقليدية السّردية، كلّ ذلك بلغة شعريّة تتمتع بسمات الكتابة الفنّية، وهو ما

جعل الرّواية تنطق بمواضيع عدّة حول الأدب والحبّ والذات الإنسانية والوطن ... الخ في الوقت ذاته، ولقد جعلت عملية الكتابة الرّوائيّة المحرك الفعلي للأحداث في المتن الرّوائي وكلّ ذلك بغية نقد الواقع المعاصر وتناقضاته بفعل الأوضاع السياسية والاجتماعية الّتي يعاني منها الوطن العربي ككلّ والدفاع عن حقوق المرأة، الّتي لطالما عانت من التعسف سواء ككاتبة مبدعة، أو امرأة عادية تعاني ظلم المجتمع والعادات والتقاليد.

رواية شهيا كفراق قصة رجل غامض يحاول أن يتقرب من بطلة الرّواية والّتي تعمل ككاتبة، ويتعمد أثناء مخاطبتها استعمال كلماتها وأسلوبها الأدبي ممّا يجعله شهيّا لحديث مطوّل ومستمرّ، ما كان سببا في شدّ أحلام ولفت انتباهها، حيث تكشف لنا أحداث الرّواية من هو هذا الرجل؟ وماذا أراد من البطلة؟، كالعادة تحملنا أحلام إلى عوالم العشق المثيرة وألاعيب القدر، حيث تضم الرّواية في العديد من صفحاتها ذكريات أحلام مستغانمي المرأة والكاتبة، فهي تسردها أول مرّة على القارئ، وهذه الذكريات جمعتها مع شخصيّات أدبية بارزة نذكر منهم نزار قباني وغازي القصيبي، كما تضمنت الرّواية ذكريات عائلية خاصة تحدّثت الرّوائيّة من خلالها عن الكثير من العواطف في توافقها واضطرابها، وعن انهيارات النّفس البشريّة وتناقضاتها وآلامها، فقد تطرقت للحديث عن الوطنيّة والانكسار وكلّ ما تمرّ به الدّول العربيّة من إخفاقات وخيبات، فنجدها دمجت في روايتها بين الحبّ والثّورة والإبداع كما ركزت كثيرا على الجانب السلبيّ للتكنولوجيا وبالخصوص وسائل التّواصل الاجتماعي المعاصرة، تعمقت الكاتبة في روايتها كذلك حول الحديث عن ظروف كتابة هذه الرّواية وقد استحضرت في هذا الجانب ذكرياتها وقصصها أثناء كتابتها لرواياتها السابقة، ضف على ذلك ذكرياتها مع أبطالها وبالخصوص "خالد بن طوبال"، وتحدّثت في بعض المقاطع عن إشاعات لحقتها عن حياتها وكتاباتها كتلك الّتي تقول بزواجها من شاب خليجي غنيّ وأخرى عن تسبّبها بعنوسة بنات العرب جرّاء تأثيرها عليهن بفعل روايتها السابقة نسيان.com فالرّواية جمعت ما بين الحبّ والنسيان والفراق والجرح العربي، كما خصصت جزء من روايتها (شهيّا كفراق) جمعت فيه 26 رسالة كتبتها خصيصا لصديقتها كاميليا ملهمتها في رواية نسيان.com، غير أنّ الغاية هنا من هذه الرسائل لم تكن بهدف نصح صديقتها، حيث

أنّ هذه الأخيرة تزوّجت من شخص آخر غير الّذي كانت تحبّه وهي حامل وتنتظر مولودا المفاجأة في هذه الرّواية أنّ الرجل الّذي أعجبت به أحلام هو في الواقع حبيب كاميليا السابق ولهذا تنفصل عنه وتلغي لقاءها به نهائيا، لتكون الرّواية (شهيّا كفراق) كتبت من أجل بوح أحلام بأسرارها وخباياها.

2 . مراحل الإبداع الرّوائيّ عند أحلام مستغانمي:

عالجت أحلام مستغانمي موضوع الكتابة الرّوائيّة بصورة أدبية واضحة في رواية شهيّا كفراق، وقد برعت في تقديم صور وتشبيهات لتقريب المعنى من ذهنية المتلقي، كما ركزت على أسلوب روائي محكم يهدف إلى ترسيخ الفكرة وتجسيدها، وقد توزع موضوع الكتابة الرّوائيّة عبر صفحات رواية شهيّا كفراق كعملية إبداعية تقوم في الأساس على ثلاثة عناصر أساسية معروفة وهي : المبدع (صاحب الفكرة)، المتلقي (قارئ الرّواية)، والعمل الإبداعي (النص الرّوائي)، حيث نجد أنّ العنوان الرئيسي للرّواية (شهيّا كفراق) يتضمن في فحواه العديد من العناوين الفرعية، فلا يمكن استيعابه وفهمه إلّا بعد قيامنا بمناقشة الرّواية وعناوينها الفرعية، فمن خلال الجزئيات يتحقق لنا الفهم الكلّي، وتكون بدايتنا مع:

أ . العناوين الفرعية:

تقول الرّوائيّة: « أكتب كأنّ لا أحد سيقرأك »[1]، اختارت هذه العبارة لتكون عنوانا فرعيا في روايتها شهيّا كفراق؛ وذلك لأنّها أرادت أن توجه دعوة صريحة إلى تبني مبدأ التحرر في الكتابة سواء من ناحية الأفكار أو التعبير، بمعنى المبدع الحقيقي هو من يتمكن من التعبير عمّا يختلج ذاته معتمدا في ذلك على تقنيات جديدة تفصله عن جميع الحواجز والقوالب الكلاسيكية للكتابة الرّوائيّة.

على خلاف ذلك وردت عناوين فرعية أخرى نسبتها الرّوائيّة إلى نفسها، فكانت معبرة عن الكتابة النسوية على وجه الخصوص ومن ذلك نذكر:

« أكتب رسائل .. واحتفظ بها لنفسك! »[2]، فالكاتبة من خلال هذا العنوان تخبرنا بالخوف والخجل الّذي تعاني منه الكتابة النسوية في طرح أفكارها وقضاياها، فهي بذلك تدعو إلى

[1] أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، نوفل، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، د.ط، 2019 م، ص 19

[2] المصدر نفسه، ص 79

حرية التعبير في مقابل تبني مبدأ التحفظ عند وجود الرغبة في الصمت عن المكبوتات لدى المبدع.

كما نجد عنوانا آخر يتمثّل في « القرّاء أحرار بما يقرؤون ... والكاتب مكبّل بما يكتب »[1] جعلتنا الرّوائيّة من خلال هذا العنوان ندرك أنّ الكتابة النسوية مقيدة بالعادات والتقاليد وإيديولوجيا المجتمع، فهي تعاني بذلك من عدّة حواجز، أمّا القارئ فهو حرّ في اختياراته يقرأ ما يريد وقت ما يريد، وهو ما جعلها تختار عنوانا فرعيا مفاده « رسائل لن تقرأها كاميليا»[2] حيث نجد الرّوائيّة قد ربطت فن الرسائل بالرّواية فتقول في عنوان آخر: « ما الرّوايات سوى رسائل وبطاقات نكتبها خارج المناسبات المعلنة، لننقل أخبارنا لمن يهمّهم أمرنا »[3]، ما يحيلنا إلى أنّ أحلام مستغانمي على وعي تام وإدراك كلّي بانفتاح الرّواية على الأجناس الأدبية الأخرى وتداخلها معها من جميع النواحي (المكونات، الخصائص، السمات ...) وهو ما يتجسد في رواية شهيّا كفراق من خلال فن الرسالة، كما تؤكد في الوقت ذاته على ترددها في إرسال هذه الرسائل أي الرّواية إلى صديقتها كاميليا.

وتتحدّث مستغانمي في متنها الرّوائي قائلة: « السّعداء أناس بلا ذاكرة، ليس في جعبتهم شيء يستحق أن يُروى ... باختصار، عليّ أن أختار بين أن أكون سعيدة ..أو أكون كاتبة. أن تكتب يعني أن تتذكّر، وأن تتذكّر يعني أن تشقى. لذا لم يحدث أن استقام الجمع بين السعادة والأدب، ولا بين السعادة والعرب، فأوّل ما نطق به شاعر عربي كان " قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل". ومن يومها ولعنة امرىء القيس تطاردنا »[4]، وهو ما عبّرت عنه بعنوان يتمثّل في قولها: « الأدب لا يحبّ السعادة، فالسعداء لا وقت لهم للكتابة »[5]، تريد مستغانمي قول جملة مختصرة مفادها إمّا أن تكون كاتبا أو تكون سعيدا، فالكتابة لا تكون من عدم بمعنى أنّ الكاتب يجب أن يتذكر ويسترجع ما مرّ به وبأمته ليتمكن من التعبير عن مواجعه ومآسيه، فهو يعيش تعاسة مكبوتاته النفسية وتعاسة أعمق من ذلك بكثير تتمثل

[1] أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق ، ص 125

[2] المصدر نفسه ، ص 85

[3] المصدر نفسه، ص 87

[4] المصدر نفسه، ص 13

[5] المصدر نفسه، ص 91

في أزمات شعبه وصراعاته الدائمة، ما جعل أحلام مستغانمي ترى أنّ لعنة امرؤ القيس التصقت بالشعب العربي، الّذي واصل حياته باكيا على الأطلال، متنقلا باحثا عن الأمان والاستقرار في مكان آخر غير مستقره الراهن، وحتّى يتحقق الإبداع يجب على الكاتب أن يبدأ أو ينهي قصّة حبّ جديدة.

وعبّرت الرّوائيّة في سياق آخر عن هموم الكتابة الّتي يمرّ بها الكاتب، حيث استطاعت أن تقدّم صورة موضحة لمراحل عسر الكتابة وجمود التخييل الرّوائي عند المبدع، بالإضافة إلى الهموم الّتي تختلج صدر الكاتب، سواء أكانت هموما اجتماعية أو سياسية أو ذاتية ... الخ وقد تناولت ذلك ضمن عنوان « الكتابة هي الوهم الكبير بأنّنا لم نُنسى »[1].

وتقول الكاتبة مرّة أخرى أثناء سردها للرّواية: « ما أحتاج إليه للكتابة، هو بطل يقلب قناعتي رأسا على عقب، فيلهمني أروع الكتب ... »[2]، وهو ما لخصته في عنوان فرعي تقول فيه: «أدركوني ببطل! »[3]، تبحث أحلام مستغانمي عن بطل يستفزها ويحرك أفكارها، وهو ما يشجعها على الكتابة في أرقى مستوياتها، وقد اختارت لذلك صديقتها كاميليا الّتي غادرتها عسى أن يكون الشوق دافعا لها لممارسة الكتابة، حيث تقول في ذلك: « .. أحتاج لأن أكتب كتابا أتوجّه فيه لأحد (...) تقبّلي بوح أسراري إذن وكوني صديقة ذاكرتي بقدر ما كنتُ يوما صديقة نسيانك »[4]، وقد صرحت بنيّتها في الكتابة قائلة: « من هنا جاءتني فكرة أن أكتب رسائل إلى كاميليا أحتفظ بها لنفسي على أمل أن أغيّر رأيي قبل أن أرسلها إليها .. أو تكون هي قد غيّرت عنوانها! »[5].

أفاد حضور هذه العناوين الفرعية في الرّواية بأن قدّم فكرة مختصرة وموجزة، عمّا تريد الرّوائيّة التعبير عنه وشرحه، كما استطاعت أن توضح النقاط الرئيسية للعمل الرّوائي.

---

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق، ص 109

[2] المصدر نفسه، ص 33

[3] المصدر نفسه، ص 33

[4] المصدر نفسه، ص 57

[5] المصدر نفسه، ص 55

ب . الضياع الأدبي:

تقول الرّوائيّة: « ... لا أدري ما سأكتبه بالضبط (...) لذا لا بأس أن تأتي بعض أفكاره كيفما اتفق »[1]، مثّلت هذه العبارة أقوى نموذج لوصف حالة الضياع الأدبي الّذي تمرّ به الرّوائيّة، فهي تعاني من خلط في الأفكار لدرجة أنّها لا تدري بالضبط ماذا تريد أن تكتب، فهي لا تضع خطة مسبقة لذلك، ولهذا تترك الأمر لأهوائها وأفكارها.

وتقول أيضا: « فاجأني أن تكون خمس سنوات قد مرّت منذ ذلك الحين دون أن أصدر كتابا. كيف مرّت .. وماذا فعلت خلالها. إنّه أمر مرعب! »[2]، معللة ذلك بمقولة للراحل الكبير ـ كما وصفته ـ "منصور الرحباني" حيث طمأنها قائلا: « الكسل أبو الإبداع »[3].

وتقول كذلك: « أين أهرب لينزل عليّ الإلهام وأتمكّن من إنجاز كتاب ؟ »[4]، وجميع هذه العبارات توحي بمشاعر الرهبة والخوف لعدم قدرة الكاتبة على مباشرة عملية الكتابة، فهي بذلك تتخبط وسط حيرة شديدة، سمحت للمتلقي بمعايشة الموقف وتصور هالة الخوف الّتي يعيشها الكاتب قبل ممارسته لفعل الكتابة.

ونجد الكاتبة في موضع آخر تتحدّث فيه عن الكتابة: « الحقيقة ليس في حياتي فقدان عاطفي يلهمني كتابا موجعا كما تمنيت. فكيف أكتب ولا حافز غير الشغف يمكنه إجلاسي أمام طاولة للكتابة؟ أكتب إليك بحثا عن حطب لشغفي. تغير العالم إلى حد أفقدني ثقتي بكلّ ما كنت شغوفة به. اهتزت ثقتي بقناعاتي، وبمن آمنت بهم كعمياء. كلّ أحد يمكنه اليوم أن ينقلب إلى ضد من دون حياء. لذا ناب الشغف القرف. إنّه زمنه »[5]، يتضح لنا من قول الكاتبة أنّها فقدت الثقة في كتابتها الرّوائيّة؛ حيث أنّ القضايا الّتي كانت تكتب من أجلها تغيرت، فهي ترى أنّ قناعاتها لم تعد لها قيمة في مجتمع لم يعد يهتم لأمر القضايا الإنسانية الّتي كانت حافزا ودافعا لها لتدافع عنها، فالمشاعر الإنسانية من وجهة نظر مستغانمي

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 7

[2] المصدر نفسه، ص 14

[3] المصدر نفسه ، ص 15

[4] المصدر نفسه، ص 17

[5] المصدر نفسه، ص 92

اختفت وزالت في زمن أصبح لا يهتم سوى بالماديات، ما أفقد الرّوائيّة رغبتها في الكتابة من الأساس.

كما تعبّر عن الوضع الّذي تمر به من عسر الكتابة، فتقول: « أشعلت الشموع وأحرقت البخور لأبعد أشباح الكتب السابقة. ولأنّه لا خبرة لي في هذه الأمور، حرصت أثناء ذلك على ألّا أحرق ثوبي ولا مكتبتي، ... »[1]، عانت أحلام مستغانمي الكثير مع الأزمة الّتي أصابتها في الإبداع الرّوائي حيث جعلتها تجرب عادة الأجداد بحرق البخور لطرد الأرواح الشريرة كما يعتقدون، وهي ترغب في طرد شخصيات رواياتها السابقة وبما أنّ الكاتبة ستمارس هذه الطقوس أوّل مرّة، عملت جاهدة على أنّ تحافظ على غرفة الكتابة، وقد استطاعت من خلال ذلك أن تنقل لنا معاناة المبدع أثناء مراحل العملية الإبداعية، والحالة النفسية الّتي يمرّ بها قبل الشروع في إبداعه الأدبي وهي مرحلة الإلهام، والّتي تعتبر أصعب مرحلة حسب ما صورتها لنا الرّوائيّة، فنتيجة عسر الكتابة أصبحت الرّوائيّة الإنسانة المثقفة الواعية تؤمن بالمعتقدات والطقوس التقليدية وبالأرواح مثلها مثل المرأة الأميّة الجاهلة الّتي تفتقر للكتب والمعارف والنظريات العلمية، ما يحيلنا إلى نقطة مهمة أنّ الإنسان مهما ارتقى وتحصل على درجات علمية قد يمرّ بمرحلة ضعف تجعله رهنا للتخاريف والمعتقدات، ولكن بمجرد تجاوز هذه المرحلة يصبح المبدع قادرا على توظيف هذه الطقوس وتقديمها بأسلوب إبداعي يبهر القارئ ويجذب انتباهه وهو ما حصل مع مستغانمي في روايتها شهيّا كفراق.

وتقارن في موضع آخر بين صيحتها وصداها ككاتبة وروائيّة مبدعة وبين صيحة أعرابية من العصر القديم حيث تقول في ذلك: « أو ربّما تفتح لي أبواب السماء، ويضحك لي القدر وبدل الغناء للقمر ينصحني أحد الجيران بالانضمام لبرنامج "الرقص مع النجوم" أو بالالتحاق بربع " أراب آيدول" فأصول وأجول على البلاتوهات، وتصعق أمي وهي تراني أطل على الشاشات، ويتسابق ويتشاجر كبار المطربين ليتبنوا موهبتي، ويهتفون وأنا أصدح للفراق بموال للفرقاني " آاااااه يا ظالمة وعليك نخلي أولاد عرشي يتامى " فأفوز على جميع المتسابقين بالصيحة القاضية، لأنّ صوتي صقلته الخيبات، وغدا أقوى حتّى من صوت

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 63

الأعرابية الّتي نادت " وا معتصماه " فسمع نداءها المعتصم في آخر البلاد »[1]، الرّوائيّة تذم الواقع الّذي وصلنا إليه فقد أصبح يمجد المسارح الغنائية والمغنيين ويعطيهم قيمة أكبر ممّا يعطيها لمن يستحقها من الكتّاب والمبدعين، هذا ما دفع بأحلام مستغانمي إلى الرغبة في تغيير موهبتها من الكتابة الرّوائيّة إلى الغناء، فقد أصبح أكثر تعبيرا عن الآلام والمواجع الّتي لم تعد الكتابة الرّوائيّة متمكنة من إيصال صوتها، ففي وقتنا المعاصر نجد أنّ القنوات العربية صار اهتمامها الأكبر ينصب حول الغناء أكثر من الكتابة الأدبية وقد قدمت تشبيها لذلك بالموال العربي حيث كان تعبيرا عن وضع الشعوب العربية نتيجة الحروب والصراعات فتعود بنا أحلام مستغانمي إلى زمن الأعرابية الّتي أسرت لدى حكام الروم فكان نداؤها على المعتصم سبب نجاتها، فكأنّ الوضع الحالي فرض على الرّوائيّة مسلمات وقناعات جعلتها تؤمن فعلا أنّه لا جدوى ولا قيمة من هذه الكتابة الرّوائيّة، وأنّ الغناء أكثر صدى وتأثيرا في الجيل الجديد، فهو جيل الصخب والموسيقى العالية، والبعيد كلّ البعد عن الهدوء والسكينة ورقة الكلمات.

وفي نفس الصدد تقول مستغانمي: « على الكاتب ألّا يباشر الكتابة حتّى يجرب نفسه في الغناء، أو يختبر موهبته في التمثيل. الكلّ اليوم يولد ممثلا. فلماذا يختار المرء درب الآلام دفاعا عن حفنة كلمات؟ الصدق على أيامنا مكلف، لا يختار إلّا الأحمق، وقد يدفع المرء مقابله حياته، ... إن نجحت في خداع الشخص الأوّل، يمكنك النجاح في كلّ الأدوار، فتقلع حينها عن الكتابة وترتاح، ولا يراك الناس إلّا في المهرجانات والأفراح »[2]، يتبين لنا من هذا المقطع السّردي أنّ أحلام مستغانمي تهزأ من حال الكتّاب الّذين يدافعون عن قضايا المجتمع فهي تقلل من شأن قضيتهم واصفة إيّاها بحفنة كلمات، حيث ترى أنّ الدفاع على القضايا الوطنية أصبح لا يجلب للكاتب غير المآسي والآلام، فقد صار المجتمع العربي يمجد الغناء والتمثيل على حساب الطبقة المثقفة من المبدعين والكتّاب، ونتيجة لذلك نجد أنّ المجتمع العربي أصبح لا يأبه بكلّ من يدافع عن قضاياه وقيمه، وقد قامت الرّوائيّة بنقده وعابت عليه إهماله للكتابة الأدبية والاهتمام بالغناء والتمثيل.

[1] المصدر نفسه ، ص 28 ، 29

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 29

ونجدها في موقف آخر تسرد لنا لقاء جمعها بناشرها، والّذي تساءل عن سبب انقطاعها عن الكتابة، تقول في ذلك: « دعاني ناشري إلى الغداء ... قال منذ 5 سنوات لم تصدري عملا روائيا ... ما الّذي تحتاجين إليه بالضبط لإنجاز رواية جديدة؟ هل ثمّة شيء نوفره لك لتكتبي ؟ »[1]، تحدثنا الكاتبة في هذا المقطع السّردي عن عملها الإبداعي، بداية من لقائها بناشرها حيث هذا الأخير عمل على تحفيزها من أجل الكتابة، فهو يرغب في مساندتها لأنّها انقطعت عن الكتابة لمدة طويلة، وكنتيجة لهذا اللقاء وقفت مستغانمي مع نفسها محاولة بذلك الكشف عن سبب قلة إنتاجها والوقت الّذي ضاع منها دون أن تستغله في الكتابة قائلة: « هل تعود قلة إنتاجي إلى كون أفكاري استحالت دموعا، وأنّني لم أنتبه إلى الاستفادة من فائض حزني، وتحويل مجرى دموعي إلى عمل إبداعي؟ أمن الأفضل للكاتب أن يكون "عصي الدمع" أم "عصي الحبر"؟ »[2]، من خلال هذه الأسئلة الّتي تختلج نفسها عملت الكاتبة على توضيح الهموم الّتي يعاني منها المبدع المثقف حتّى تكون دافعا له لإنتاجه الأدبي، حيث أنّ المبدع الحقيقي هو من يحزن ويتأثر لقضايا وطنه ويعبر عنها بقلبه وقلمه، لتبرز الكاتبة لنا حيرتها وبحثها عن السبب الرئيسي الّذي يساعدها على كتابة رواية جديدة وهو ما يشكل فحوى الرّواية ولبّها .

ج . تعلق الرّوائيّة وارتباطها برواياتها السابقة:

تعلقت أحلام مستغانمي بخالد بن طوبال بطل ثلاثيتها الّذي ما فتئت تذكره وتحنّ إليه حيث تقول: « بين ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وعابر سرير كنت قد قضيت أكثر من عشر سنوات مع خالد. غدا (محرمي الأدبي) أسافر معه، أخلو به، أُنسب إليه، يرافقني إلى مواعيدي، يتحكّم في خياراتي العاطفيّة، أستشيره في قراراتي السياسية (...) حتّى إنّني رفضت حضور حفل إطلاق سنة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2016 م لعلمي بأنّ سنة قسنطينة لم تُعتمد عن حبّ بل كذريعة أخرى للنهب، وكان ردّي لوزيرة الثقافة: لو وُجّهت هذه الدعوة لخالد بن طوبال لرفض الحضور ولذا لن أحضر »[3]، ترك خالد بن طوبال أثرا كبيرا في نفسية أحلام مستغانمي، لدرجة أنّها أصبحت تربطه مع المواقف والأوضاع الّتي

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 21

[2] المصدر نفسه، ص 21

[3] المصدر نفسه ، ص 23

تمرّ بها، ما جعلها تتبنى أفكار وآراء وقناعات لشخصية ورقية من تشكيلها الأدبي، حيث تقول عنه: « عادة، الكاتب هو من يتحكم في أبطاله، إلّا أنا، خلقت بطلا يتحكم بي وأخجل منه إن تنازلت عن مبادئي يوما. تدريجيا أصبح هذا الكائن الحبري هو من يدير حياتي، ويختار لي من أحبّ، ومن أعادي، والمناسبات الرسمية الّتي أحضرها وتلك الّتي أقاطعها، بحسب سلمه الشاهق في القيم »[1].

كما تبرر أحلام مستغانمي تغير القضايا الّتي كان الكاتب يدافع عنها فيما سبق من الزمن فنجدها تعبر عن ذلك قائلة: « هل يخاف المرء شيئا أكثر من الحقيقة؟ هكذا، دافعت كثيرا عن جمل أخطر ممّا أأبى اليوم أن أكتبه، فقد كان في دفاعي آنذاك شجاعة الكاتبة المدججة بالقيم الثابتة على المبادئ السياسية. أمّا في كتابي هذا، فيتحكم بي كبرياء المحب، وذعر المرأة العربية الّتي حوّلها المجتمع من غزالة إلى دجاجة، والّتي عليها عندما يتعلق الأمر بالحبّ، أن تفكر كثيرا قبل أن تنطق، تبرق، مخافة أن تحترق! »[2]، نجد أنّ الرّوائيّة تواصل حديثها عن كتاباتها السابقة والّتي كانت تدافع فيها بكلّ شجاعة عن مبادئها وقيمها، على خلاف روايتها الأخيرة (شهيّا كفراق) والّتي عبرت فيها عن تناقض مبادئها وقناعاتها وذلك من أجل الحفاظ على الأحبّة، وخوفا من أعراف المجتمع العربي الّذي يقيد المرأة من طرح أفكارها كما يمنعها من التعبير عمّا يختلج صدرها وهو ما عبّرت عنه بصورة تشبيهية في قولها أنّ المجتمع حوّلها من غزالة إلى دجاجة؛ بمعنى عدم قدرتها على البوح والتصريح بمّا تريد قوله حقيقة وصراحة.

وتواصل قولها في حديثها عن أبطالها السابقين: « إن كان يصعب على القرّاء فراق بطل عاشوا معه زمنًا لا يتجاوز مدّة قراءة رواية، فكيف للرّوائي أن يفارق أبطالًا عاش معهم على مدى سنوات قضاها في كتابة تلك الرّواية ؟ »[3]، وهو ما تؤكده لنا في حديثها عن شخصية خالد بن طوبال بطل رواياتها الثلاث، فتقول في ذلك: « كنت أحتاج إلى 5 سنوات لأكمل "عدّتي الأدبية" الّتي كانت أطول من عدّة شرعية، ولأخلع حدادي الرّوائي العاطفي على خالد بن طوبال، وأسمح للسيد طلال بأن يدخل حياتي في رواية جديدة هي "الأسود يليق بك". في

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 35

[2] المصدر نفسه، ص 66

[3] المصدر نفسه ، ص 35

الأدب أيضا، لتشفى من بطل، عليك أن تقع في حبّ غيره، أن تنفض عنك ذكريات قصصك الماضية، وتتخلص من كلّ ما له علاقة بكائنات غادرت وجدانك وأوراقك ومكتبك»[1]، وتوضح ذلك قائلة: « استنتجت أنّ على الكاتب أن يختار بتمعن أبطاله، لأنّ الأمر سينتهي به بأن يشبههم، وليس العكس كما كنت أعتقد. ألم يقل فلوبير عن بطلة روايته "مدام بوفاري" إنّها كانت هو ؟ على مدى عقد من الزمن خلت خالد بن طوبال أبي ... أو حبيبي ... لكنّه يوم مات اكتشفت وأنا أبكيه أنّه كان أنا »[2]، وجميع هذه المقاطع السّردية تحيلنا إلى شدّة ارتباط الرّوائيّة وتعلّقها بخالد بن طوبال، حيث تقول: « الأبطال الخالدون تبدأ حياتهم الحقيقية عندما نغلق الكتاب. نشرع في التكلم والتصرف مثلهم، نستعيد تفاصيلهم، نفتقدهم، نتوقع مصادفتهم نود مواعدتهم في كتاب آخر أو في حياة أخرى ... ذلك أنّ الأبطال الخالدين يغيرون دائما شيئا فينا، لأنّنا عندما نفارقهم في كتاب، يشرعون بمرافقتنا في الحياة »[3].

وتقول: « يحدث للأبطال العابرين في حياة الكاتب أن يكونوا الأكثر تأثيرا على كتاباته فيكتسبوا شرعية لم يحظ بها أقرب الناس إليك، ويغدوا حقيقيين لدى القرّاء، إلى حد محاسبة الكاتب على أقدارهم »[4]، ترسخت الأعمال الرّوائيّة السابقة في ذهنية أحلام مستغانمي وارتبطت بوعيها ما جعلها تستحضرها وتوظفها في روايتها الأخيرة (شهيّا كفراق)، على أساس أنّها لا تستطيع مفارقتها ولا نسيانها، وذلك هو الإبداع الحقيقي، حيث يصبح العمل الأدبي جزء لا يتجزأ من شخصية القارئ وطريقة تفكيره، ما أضفى على الرّواية (شهيّا كفراق) طابعا من التنوع برز من خلال حضور العديد من المقاطع السّردية للأعمال الرّوائيّة السابقة، ما كان دافعا للمتلقي لقراءتها والإطلاع عليها، فقد كانت بمثابة إغراء ودعوة للرجوع إليها وإعادة بعثها من جديد.

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 39

[2] المصدر نفسه، ص 35

[3] المصدر نفسه، ص 36

[4] المصدر نفسه، ص 34

د. علاقة الرّوائيّة بالقرّاء:

تقول الكاتبة حول هذه العلاقة: « في النهاية الكاتب مسؤول عمّا يكتب لا عمن يقرؤونه، وخاصة إذا غدو شعوبا وقبائل من العشاق، يلحقون بك كما تلحق الأسماك أفواجا بسمكة تتقدمها، ولا أحد يدري لمّا هي بالذات دون سواها، إلّا إن كانت أسرع من الجميع استشعارا للخطر، لكونها أكثر جبنا! »[1]، تشبه أحلام مستغانمي في هذا المقطع السّردي الكاتب وقرّاءه من العشاق بفوج من الأسماك، حيث أنّ الكاتب يكون في مقدمة هذا الفوج الّذي يقود باقي القرّاء، وذلك نظرا لسرعته وتفوقه، لتخرق الرّوائيّة بعد ذلك أفق توقعنا فبعدما قامت بمدح السمكة الّتي في المقدمة والقائدة لفوج الأسماك نظرا لتميزها بالسرعة عن غيرها تصدمنا بتبرير سبب هذه السرعة ورجوعها إلى جبن السمكة وخوفها واستشعارها للخطر. فأحلام مستغانمي بهذا الأسلوب تسخر من الكاتب والقرّاء بمعنى آخر فهي تسخر من نفسها ومن قرّائها وذلك لسذاجتهم وقلة حيلتهم وتتبعهم لكاتب يظنون أنّه قدوتهم ووجهتم الصحيحة على أساس أنّ الكاتب هو منبع السعادة والتفاؤل وعلاج للهموم وجميع ضغوطات الحياة غير أنّ النّص الرّوائي في حد ذاته قد يكون انعكاس لهموم ومشاكل وأزمات يعيشها المبدع ويمرّ بها ليتغير دوره في هذه الحالة، فبدل أن ينسي المتلقي الهموم والمشاكل يصبح هو من يذكره بها ويحدثه عنها بغية التعبير عمّا يؤلمه في دواخله ومكنوناته، فالكتابة الرّوائيّة من أرقى فنون التعبير والتثقف والتواصل، فهي غاية الرّوائي المنشودة وهدفه الأسمى حيث أنّ كلّ ما يكتبه متصل بذاته الإنسانية، وعواطفه، ومشاعره وأحاسيسه، وهي الصورة الّتي جسدتها أحلام مستغانمي من خلال تمثيلها بفوج الأسماك.

ولم توجه الرّوائيّة إهدائها لفئة معينة من القراء حيث تقول: « فليكن ... مادام سعاة البريد جميعهم خانوا صندوق بريدنا، هذه رسائل لا صندوق بريد لوجهتها عدا البحر، أبعثها في زجاجة، إلى الّذين لم يعد لهم عنوان لنكتب إليهم »[2]، ما يدّلنا على أنّ الرّوائيّة ستعمل على سرد رسائل يأخذها البحر لوجهة لا تعرف قارئها، ما يفتح لها مساحة واسعة للتعبير بعيدا عن أي قيود تخضع لها فئة معينة من القرّاء في المجتمع.

---

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 23

[2] المصدر نفسه، ص 5

ونجدها تقول كذلك: « ... يعفى الحاكم من تقديم أي اعتذار لشعبه، برغم كونه يتصرف كما لو أنّه عقد قرانه عليه، بينما يطالب الكاتب بتقديم جردة حساب لقارئه، كما لو أنّ هذا الأخير، يوم اشترى كتابه، كتب كتابه عليك، ليحاسبك على ما كتبت يداه، وعلى خياله ونواياه، لأنّه وإن لم يكن من سكان البيت الأبيض، بل فقط الصفحة البيضاء، فقد استسلم لغواية الحبر، وارتكب جرم الكتابة لقرّاء يختلفون في معتقداتهم وأمزجتهم وتفاوت ثقافاتهم وأهوائهم، وعليه أن يؤدي قسم البراءة عند نهاية كلّ صفحة يخطها كي يرضى عنه كلّ الشعب العربي على اختلاف مذاهبه وانتماءاته، وهي الوصفة المثالية للإخفاق الأدبي»[1].

تنقل الكاتبة في متنها الرّوائي حالة المجتمع العربي الّذي لا يحترم فيه الحاكم حقوق شعبه حيث وصفت العلاقة بينهما وشبهتها بعلاقة الزوج مع زوجته الّتي عقد القران عليها، فكما هو معروف عن المرأة في مجتمعنا العربي أنّها تصبر على الإهانة والذل، وتضحي بكلّ شيء من أجل المحافظة على عائلتها لدرجة تفقدها الحق في الدفاع عن حقوقها، وتواصل أحلام مستغانمي حديثها عن المتلقي (القارئ) الّذي لا يملك الجرأة للصمود في وجه الظلم والمطالبة بحقوقه، فهو يقوم بتوجيه أصابع الاتهام للكاتب ويحاسبه على جميع أفكاره وخيالاته، فهو يرى أنّها لا تتناسب مع أفكاره وثقافته ومعتقداته، على اعتبار أنّ المبدع هو الوحيد القادر والمسؤول على تغيير الوضع وتحسينه، فهو المثقف الواعي ولسان حال أمته.

وقد روت الكاتبة ملتقى مع شخصية من شخصيات الرّواية والّتي ورد ذكرها في قول الكاتبة « الدليل أنّني قضيت أكثر من 4 ساعات في الطائرة جالسة إلى جوار رجل لا يعنيني ولا أعني له شيء »[2]، احتدم النقاش بين الكاتبة والشخصية صاحب المقعد A7 وتعالت الأصوات حول موضوع الحبّ بين الرجل والمرأة واختلاف الآراء بين أنّ الرجل وفيّ أو خائن في فطرته فيردّ في قولها: « في حياة كلّ رجل حبّ كبير أخلص له كثيرا ثم خانه الحبّ أو خانته الظروف فتعلم مع العمر الخيانة ... هذا الموضوع لا أريد البتّ فيه، التقيت برجال في سن النضج يباهون بكونهم طبيعيين أي خائنين، ولا يمكن أن يخلصوا سوى لجسدهم وعرفت شباب رائعين أحبوا وأخلصوا بصدق وجنون »[3]، أبدت الرّوائيّة من خلال هذا اللقاء

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق، ص 61، 62

[2] المصدر نفسه، ص 160

[3] المصدر نفسه ، ص 164، 165

تقبلها للرأي الآخر واحترامه، فقد تبنت معه مبدأ الأخذ والعطاء، فبالرغم من اختلافهما في وجهات النظر إلّا أنّها لم تبد ضجرا من ذلك، بل على العكس من ذلك اعتبرته لقاء غنيا ومفيدا لكليّهما.

وتقول أحلام مستغانمي في روايتها أنّ كتابتها موجهة خصيصا إلى: « الّذين لم يعد لهم من عنوان لنكتب إليهم»[1]، حيث تستهل روايتها بهذه الجملة والّتي تشعرنا بحالة الفراغ العاطفي والرّوحي الّذي تمر به الكاتبة، فهي توجه عملها إلى فئة معينة تقول عنها أنّها لا تجد عنوانهم، ما يدّلنا على أنّ الرّوائيّة لا تؤمن بقرّاء العصر الحالي، فهي ليست متأكدة من قراءتهم لعملها وذلك لانشغالهم بالوسائل التكنولوجية المعاصرة ومواقع التواصل الاجتماعي ... وغيرها من تطورات العولمة، ممّا جعلهم ينصرفون عن قراءة الكتب والرّوايات.

كما نجد الرّوائيّة في موضع آخر تتوجه في حديثها إلى فئة الراسبين في مدرسة الحبّ قائلة: « من أجل الراسبين القابعين "إلى الأبد" على المقاعد المدرسية، قلت لأكتب كتابا أسرب لهم فيه أجوبة الامتحانات عساهم لا يشقون بعد اليوم، بسبب كلمتين .. أو بسبب "كم كلمة يشبهوا النسمة في ليالي الصيف" كما غنى عبد الوهاب، كلمات سيتحول نسيمها في شتاء الوعود إلى أعاصير »[2]، من خلال النموذجين السابقين يتضح لنا أنّ الرّوائيّة تركز على عنصر القارئ باعتباره عنصرا مهما في نجاح العملية الإبداعية، وتستحضر في ذلك قول الرّوائي الأمريكي "همنغواي" حيث يقول: « ليس الكاتب من له كتب بل من له قرّاء »[3]، ما جعل أحلام مستغانمي في حديثها مع نفسها تردد: « قلت يوما: في لحظة وجدانية إنّ قرابة الحبر أقوى من قرابة الدم »[4]، بمعنى أنّها تعتبر المتلقي (القارئ) أقرب للكاتب من أي شخص آخر قد تربطه علاقة قرابة به، حيث أنّ هذا الأخير يصبح مستوعبا ومدركا لجميع المبادئ والقيم الّتي يحملها المبدع في فكره، ويتحقق ذلك من خلال متابعته المستمرة لأعماله الإبداعية، والّتي في أغلبها تكون معبرة عن أوضاع القارئ ومناقشة لقضاياه.

---

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 3

[2] المصدر نفسه، ص 16

[3] المصدر نفسه، ص 27

[4] المصدر نفسه، ص 31

ونجدها في حالة أخرى مخاطبة لجميع القرّاء « الكتابة هروب، فهل تكون القراءة كذلك؟ وهل يكون الذّين يلحقون بي في الواقع أسرى سابقين، فروا من معسكرات الاعتقال العاطفي»[1]، لتكون الإجابة على لسان القرّاء « لماذا تأخرت أيّها الكاتب .. ثم عدت بكتاب عن الفراق؟ ربّما بسبب أمة أخذتك همومها من نفسك، فجف من الذهول حبرك »[2]، انطلاقا ممّا سبق تبرز لنا العلاقة الوطيدة الّتي تجمع بين الكاتب والقارئ، فالكاتب بدون قارئ لا قيمة له، كما أنّ مكانة الكاتب تتجلّى من خلال اهتمامه بمدى تأثيره في القارئ، وهو ما نلمسه في رواية شهيّا كفراق لأحلام مستغانمي.

ونجدها في موضع آخر تستمر في خطابها للقارئ فتقول متحدثة عنه: « في القراءة كما في الحبّ، إن لم تكن على لهفة اقلب الصفحة واغلق الكتاب »[3]، اهتمت الرّوائيّة بالقارئ وتجسد ذلك بتقديمها للعديد من النصائح حول عملية القراءة، فهي ترى أنّ الرغبة واللهفة واجب وشرط أساسي قبل المبادرة في عملية القراءة، وإن لم يتوفر ذلك لا يمكن أن تتحقق عملية القراءة التفاعلية الهادفة، فالقارئ إذن بحاجة إلى كاتب يرشده ويوجهه، كما تقول: «سامحوني أحبتي العشاق، طالعوا كتابي هذا من باب المواساة لا أكثر فلا يمكن كتابة عمل جاد عن الفراق. لا وصفة لي لفراق سعيد، ولا لأمة تعيش أكثر مراحلها تعاسة. ويحلو لها تمجيد العذاب على أنّه سعادة، تماما كما تمجد الهزائم على أنّها انتصارات، والخسارات على أنّها مكاسب»[4]، وهو ما يحيلنا دائما إلى مراعاة الرّوائيّة للقارئ واهتمامها به، فهي في بحث دائم ومستمر عمّا يرضيه ويلبي حاجياته ومتطلباته.

تأتي الكاتبة في نهاية الرّواية لتضع صفحة خاصة بالقارئ، تريد من خلالها أن تترك مساحة للتفاعل والتعبير عن ذاته وآرائه فتقول: « عزيزي القارئ هذه صفحة لك ..

حتما ثمّة رسالة وددت لو أنّك كتبتها، لكنّك لم تجد لها ساعي بريد. خبئها إذن بين دفتي هذا الكتاب، وأهد النسخة لمن تشاء ... من دون توقيع ولا أسماء وإطالة حياتها بين طيّات

[1] المصدر نفسه ، ص 17

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 18

[3] المصدر نفسه، ص 179

[4] المصدر نفسه، ص 18

كتاب! »[1]، خرجت أحلام مستغانمي عن أطر الرّواية التقليدية ما زاد قيمة جماليّة لعملها الرّوائي حيث تمكنت من تجاوز أفق توقع القارئ، وقلب الموازين المتعارف عليها، حيث خصصت صفحة في روايتها للقارئ يعبّر فيها عمّا يريد ليكتب رسالة بوح بمّا يختلج صدره ويجتاح خياله، وهذه التقنية الجديدة تجذب القارئ للمتابعة وتستفزه لخوض غمار الكتابة الإبداعية، فهو ينسجم تمامًا مع كلّ جديد، ما يؤدي إلى تحفيزه باستمرار وهو ما يؤكد على نجاح الرّواية.

هـ . تميز واختلاف شهيّا كفراق عن باقي الرّوايات:

تقول أحلام مستغانمي في حديثها عن روايتها الأخيرة شهيّا كفراق: « كلّ كتاب رواية .. في ذهني روايات كثيرة جميلة، سأكتبها حال إنهائي هذا الكتاب، إنّني أحمله في ذهني منذ سنوات، لن أستطيع الكتابة إن لم أنجزه. ثمّ إنّ الفراق كتاب الساعة، الناس جميعهم هذه الأيّام على فراق. لو كان لهذا العصر من صفة لكان عصر الفراق »[2]، عبّرت أحلام عن ذاتها الكاتبة من خلال روايتها شهيّا كفراق، حيث صرحت بتميزها وتفردها عن باقي إبداعاتها الرّوائيّة، خصوصا وأنّها شاملة لجميع أحوالها الشخصية، وقضاياها الأدبية.

كما تتحدّث الكاتبة في مقدّمة الرّواية عن نفسها ككاتبة وإنسانة حيث تقول: « كتبت كثيرًا من العواطف في تضادّها وفي ذهابها وإيابها، عن علوّ الأحاسيس وانهياراتها، عن النفس البشريّة وتناقضاتها »[3]، يظهر لنا من خلال ما سبق أنّ الرّوائيّة تبعث برسائل مشفّرة وكأنّها تريد أن تقول قد كتبت شهيّا كفراق لنفسي برغبة منها في أن يسعى القرّاء كذلك إلى البحث عن أنفسهم في هذه الرّواية، كما وجدت هي نفسها فيها، وقد أكدّت ذلك في قولها: « هذا الكتاب لنفسي أوّلًا ولعلّها الوصفة المثاليّة لإنجاز كتاب ناجح، لذا لا بأس أن تأتي بعض أفكاره كيفما اتّفق »[4]، ممّا سبق نجد أنّ أحلام تصف شهيّا كفراق وتعتبره عملا أدبيا كتب كمحاولة منها لتصحيح مسار حياتها الأدبيّة، فقد قضتها بين الشّغف والحزن والألم والضياع.

---

[1] المصدر نفسه، ص 252

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق، ص 54

[3] المصدر نفسه، ص 4

[4] المصدر نفسه، ص 7

تقول الرّوائيّة موجهة الكلام لنفسها: « ... فعندما نحدث أنفسنا لا نحتاج إلى الكلام المنمق ولا إلى البحث عن منطق ما نقوله. نحن نكتب بروح عارية. الكاتب يتعرى نيابة عن قرّائه ويرتكب جرائم حبر في حق نفسه ليبقى شرف القارئ مصونا .. »[1]، تعلمنا الكاتبة من خلال هذا المقطع السّردي بأبرز التقنيات الفنية المعاصرة الّتي اعتمدتها في رواية شهيّا كفراق فهي تصرح بأنّها ستسرد أفكارا كيفما اتفق بمعنى أنّ هذه الأفكار لا تخضع لمنطق الزمن وتسلسله الطبيعي، كما تذكر أنّها ستروي أحداث روايتها بروح عارية تقصد بذلك تناولها لأهم القضايا بما فيها الثالوث المحرم (الدين، الجنس، السياسة)، والّتي تعتبر مواضيع حرجة بالنسبة للقارئ يعجز عن طرحها ومناقشتها.

وتصرح أحلام مستغانمي في روايتها شهيّا كفراق قائلة: « لولا أنّني فقدت الرّغبة في الكتابة بما في ذلك مواصلة هذا الكتاب »[2]، لكنّها في موضع آخر تقول: « يقال إنّ أجمل الرّوايات هي تلك الّتي لا يعرف الكاتب نهايتها مسبقًا، كيف لي أن أعرف نهاية قصّة كانت الحياة تشاركني كتابتها في كلّ فصل؟ ذلك أنّ الحياة لا تترك للرّوائي زهو الفوز بالكلمة الأخيرة حال شروعه في الكتابة، تضع له من خارج النصّ شخصيّات لم يحسب لها حسابًا، أتراني كتبت روايةً جميلةً حين كنت أحذف دون أن أعرف تمامًا وجهتي ...؟ »[3]، نجد أنّ أحلام مستغانمي في هذه الفقرة تعكس حيرتها حول مشكل تجنيس نصّها المكتوب، فهي تحتار في تصنيف عملها وفق جنس واضح الحدود والمعالم، ولكن انطلاقا من دراستنا السابقة لرّواية نسيان.com ندرك أنّ شهيّا كفراق يعتبر الجزء الثّاني وتكملة للرّواية السابقة، فإذا كانت هذه الأخيرة تتحدث عن النسيان، فإنّ شهيّا كفراق تركز على الفراق، إضافة إلى أنّ المرأة (صديقتها كاميليا) هي نفس الشخصيّة الفاعلة الّتي حفزت وأغرت أحلام وأوحت لها بكتابة العملين (نسيان.com، شهيّا كفراق)؛ فالعلاقة بينهما بارزة بقوة، وقد أشارت أحلام مستغانمي إلى ذلك في العديد من المرّات عبر صفحات روايتها الأخيرة، إضافة إلى تكرار نفس النسق والأسلوب في الرّوايتين، مع نظرة مغايرة شديدة الوضوح تتلخص في طريقة تعاملها مع التكنولوجيا فهي لم تتعامل معها بنفس الاستراتيجية الرّوائيّة السابقة، حيث

[1] المصدر نفسه، ص 12

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق، ص 157

[3] المصدر نفسه، ص 157

انصب اهتمامها في رواية نسيان.com على توظيفها المصطلحي لا غير خاصة (الهاتف) فقد عملت على خلق التشابيه والصور البيانية ... الخ، على خلاف شهيّا كفراق الّتي أعلنت من خلالها نبذها للآلة مصرحة برفضها التكنولوجي، متخلية عن الجماد (الآلة) حتّى في تعابيرها الفنية ، فلم توظفها ولو لمرّة واحدة من أجل تحقيق الجمال الفني كما ورد في نسيان.com، وإنّما وظفت بهدف ذمها، فقد أرادت الرّوائيّة من ذلك خلق عالم روائي يقوم في الأساس على غايات روحية أسمى بكثير، وبعيدة كلّ البعد عن الماديات، وهو ما كان سببا في معالجتها لحقيقة الكتابة الرّوائيّة وفنياتها.

بالإضافة إلى ذلك نجد حديث أحلام مستغانمي عن السبب الرئيسي من وراء كتابتها لشهيّا كفراق فنجدها تقول: «ربّما بسبب أمّة أخذتك همومها من نفسك، فجفّ من الذّهول حبرك حدّ تخلّيك عن أحلام كانت كبيرة بحجم أوهامك، وأكبر فراق ... فراق أحلامك »[1]، نجد أنّ مستغانمي لا تتأمّل تفاعلا كبيرا من قبل القرّاء، فهي ترى أنّ المجتمع العربي أصبح لا يحبذ هذا النّوع من الكتابات، غير أنّها لم تفقد الأمل في ذلك، فقد خصصت جلّ وقتها لروايتها الأخيرة دون غيرها وتقول في ذلك: « ما يحزنني أنّ هذه القصص تصلح لتكون أعمال روائية كبرى، ولكن لم يعد لي من وقت لكتابتها، وفي ذهني أعمال أخرى. قصة حياة أبي والجزء الثاني لـ"الأسود يليق بك"، يا للحماقة .. كم من الرّوايات اغتيلت أثناء كتابتي هذا الكتاب »[2]، ما يؤكد أنّ رواية شهيّا كفراق كانت سببا في تأجيل العديد من الكتابات الإبداعية الأخرى، ما يؤكد انشغال وارتباط مستغانمي على الدوام بشهيّا كفراق باعتبارها شاملة وجامعة لكافة أعمالها الرّوائيّة.

وتقول مستغانمي في حديثها عن الكتابة الرّوائيّة وتفاصيلها: « هنا تنتهي حكايتنا. متعبة أنا بقصة ما كانت لولا الكتابة أن تكون قصتي »[3]، روت شهيّا كفراق حكاية أحلام مستغانمي مع الكتابة الرّوائيّة، حيث تحدثت فيها الكاتبة بكلّ حرية، ما جعلها أرقى الأعمال بالنسبة للرّوائيّة فقد مثّلت سيرة لحياتها الأدبية.

---

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 12

[2] المصدر نفسه، ص 197

[3] المصدر نفسه، ص 250

و . لحظة الإلهام:

معروف عن الإلهام أنّه يزور المبدع فجأة، فقد يستدعيه موقف يؤثر في نفسية المبدع باعتباره إنسان يختلف عن بقية البشر، فهو إنسان حساس بطبعه يتأثر ويتفاعل مع أشياء كثيرة كالطبيعة والموسيقى ... الخ، وهو ما نلمسه عند أحلام مستغانمي في حديثها عن نفسها ككاتبة مبدعة تقول: « إضافة إلى كلّ ذلك، أنا امرأة كسولة، أو "كسول" كما صحّح لي الدكتور غازي القصيبي رحمه الله، لا أجهد نفسي في مطاردة الكلمات، وإلقاء القبض على الأفكار، في انتظار هنيهة الإخصاب الإبداعيّة المباركة. بالنسبة لي، لا جدوى من مراجعة "روزنامتي الشهرية" في الأدب. كما في الحياة، سأحبل في لحظة سهو خارج الأيّام المخصّصة للإخصاب، وخارج رحم المنطق الإبداعي، هكذا أنجبت رواياتي كما أولادي الثلاثة، وأظنّني وُفّقت فيهم جميعًا »[1]، شبهت أحلام مستغانمي مرورها بمراحل العملية الإبداعيّة كالمرأة الحامل، فقد تحدّثت عن فترة الإخصاب، واعتبرت عملها الإبداعي حملا خارجا عن الفترة المخصّصة لها فهي لا تدري اللحظة الّتي يتحقق فيها الإلهام ويحدث الإبداع.

كما تقول كذلك: « ليست الكتابة أوراقًا وأقلامًا وكمبيوترًا وإلهامًا. نصف الإبداع يتحكّم فيه المكان... »[2]، ترى الرّوائيّة أنّ للمكان دور مهم وفعّال في جلب الإلهام، فإذا لم يكن المكان مناسبا وعلى قدر كبير من التأثير في المبدع لم يحصل الإبداع بمفهومه الحقيقي، وبالنسبة لأحلام مستغانمي فقد اختارت الطبيعة وبالتحديد الشجرة لتكون مأوى وحاضنة لكتاباتها وإبداعاتها الفنّية وتقول في ذلك: « بدت لي الشجرة في متناولي وتناسب مزاجي. كأن أختار لي شجرة سامقة في حديقتنا، أصنع لي بين أغصانها مأوى للكتابة فأعربش كلّ يوم عليها لأبلغ مكتبي المعلّق بين الأغصان. ما أدراني، ربّما كتبت فيها ما يجعل الأدب يقفز دهشة عند قراءته »[3]؛ لأنّها تجد في الشجرة ما يسمح لها بالكتابة عن هواجسها لتبدع بعد ذلك فمعروف عن الشجرة أنّها تبعث في النفس البشرية الهدوء والسكينة والراحة النفسية بالإضافة إلى أنّها مكان الألفة والمأوى الّذي تفر إليه الكاتبة هروبا من قلق وضيق الحياة

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 22، 23

[2] المصدر نفسه، ص 25

[3] المصدر نفسه، ص 25

فكأنّها تجد فيها ملجأ للطمأنينة واستنشاق الهواء النقي بدلا من هواء الواقع المرير المشحون بقسوة الحياة وضغوطاتها.

وتقول أيضا: « أتصور أحدهم يسأل أولادي: "وين أمكم؟" فيجيبونه: " ماما فوق الشجرة. قاعدة عم تكتب" »[1]

إنّ ما تمنحه الشجرة للكاتبة هو الإبداع والتميز، ما يتضح في قولها: « لعل في تسلق شجرة الكاتبة حكمة »[2]، فقد ربطت الكاتبة فوائدها بخفة الوزن والرشاقة نتيجة الصعود والنزول فتقول: « سأغدو رشيقة كسالف الأزمان، لأنّي على مدى الليل والنهار سأكون " طالعة نازلة" شجرة الإلهام على الأدق "طالعة من بيت أبوها رايحة لبيت الجيران" وأعني بالجيران "القمر"، جار فيروز الّذي سيغدو جاري بحكم وجودي "فوق"، وسيصبح له واجب الجيرة وعليّ أن أسايره كلّ ليلة قبل الكتابة أو أن أسأله عن أخباره وأخبار الساهرين وأطمئنه أنّ العشاق مازالوا على القدر نفسه من الغباء، وأهدهده كلّ مساء، وأغني له "يا قمر أنا وياك" "ونحن والقمر جيران" كي يحل عليّ ويروح يندفس وينام ... فأخلد أخيرا للكتابة ... عن الفراق! »[3]، لو تأملنا في علاقة الكاتبة بالشجرة نجدها كانت نتيجة البحث الّذي تمارسه محاولة بذلك إيجاد المكان المناسب للكتابة، فوضعت الشجرة ضمن الاحتمالات الكبرى في وصولها للمكان الصحيح، كما استطاعت الكاتبة أن ترتحل عبر مخيلتها إلى الشجرة الّتي تمثّل الطريق الحقيقي للإبداع بالنسبة لها، وقد قدّمت لنا توقعا وتصورا لأحداث خيالية أثناء صعودها أعلى الشجرة، كما صورت مشاهدتها للقمر، ما جعلها تسبح في عوالمه الواسعة.

وقد تابعت الرّوائيّة عبر صفحات رواية شهيّا كفراق حديثها عن الكتابة وفنياتها، فقد أضافت إلى عادات كتابتها الشخصيّة، عادات أدباء آخرين وذلك بتوظيف تصريحات خاصة بكلّ أديب على حدى، يتكلم فيها عن إلهامه الأدبي والكتابي، ومن ذلك نذكر "نزار قبّاني" حيث تقول عنه مستغانمي في روايتها: « يذهب إلى الكتابة كما يذهب صيّاد إلى البحر، دون أن يدري بماذا سيعود، يحضّر أوراقًا ملوّنة وأقلامًا جميلة، كطُعم لاصطياد السّمكات الذّهبيّة

[1] المصدر نفسه، ص 17

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 26

[3] المصدر نفسه، ص 19

بصنّارة الصّبر، هكذا اصطاد كلّ قصائده، دون تخطيط مسبق »[1]، وتوظف قولًا آخر لـ"أغاثا كريسي" مفاده: « أفضل وقت للتّخطيط لكتاب هو أثناء غسل الصّحون »[2]، وقد اشتركت أحلام مستغانمي معها في هذه العادة الكتابية، حيث نجدها تقول: « بالنسبة إليّ شخصيا أعظم الأفكار الرّوائيّة عثرت عليها وأنا أقوم بالأشغال المنزلية»[3]، وهنا تؤكد لنا مستغانمي أنّ الأعمال المنزلية مصدر إلهام لها، ولطالما رددت ذلك عبر الرّواية بقولها: «غالبا ما ينزل عليّ الإلهام عندما أكون منهمكة في الأعمال المنزلية وخاصة أثناء الأشغال الّتي يتكرر فيها الفعل نفسه كجلي الصّحون، أو حفر الكوسة أو تنقية البقدونس أو مسح النوافذ وترتيب خزائن الأولاد أو شفط الفيراند بخرطوم المياه »[4]، فالرّوائيّة بذلك تجعلنا نتقرب من أحلام المرأة الجزائريّة العادية، فهي تعتبر بيتها العائلي مكان الراحة والأمن والطمأنينة وذلك من خلال قيامها بواجباتها المنزلية الّتي تحقق لها المتعة حيث تستعين بها على اعتبار أنّها كاتبة تأخذ حريتها من أجل بلوغ غاية الإبداع كيفما شاءت وأينما وجدت، ليصبح البيت في حقيقته مصدرا لخلق الأفكار الرّوائيّة، فهو المكان الّذي تلتقي فيه بصديقتها كاميليا وبهذا أصبح البيت مقر فعلي لكتاباتها، حيث أنّه يتضمن في داخله أجزاء مهمة كالمكتب وهو مكان انعزال الكاتبة برواياتها، كما أنّه موضع دائم لقراءة رسائل صديقتها، بالإضافة إلى غرفة النوم والّتي تسرح فيها أحلام بذكرياتها وعواطفها خاصة أثناء نومها، ما يجسد تفاعل أحلام وتأثرها بالمكان واعتباره مصدر إلهام لجميع الأدباء، وتؤكد ذلك بقولها في ثنايا الرّواية: « ... نصف الإبداع يتحكم فيه المكان. أمكنة أغرب من أن تخطر ببال. كاتب مصري كان يقصد المقبرة ليكتب، وآخر مثل جان جنيه وبايرون والماركيز دي ساد أبدعوا في السجون، أمّا فولتير فقد كتب"أعشق زنزانتي" ولم تكن زنزانته سوى غرفته. وكتب ابن خلدون جلّ مقدّمته الخالدة وهو في المغارات هربا من المكائد والجواسيس الّذين كانوا

[1] المصدر نفسه، ص 27

[2] المصدر نفسه، ص 28

[3] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 42

[4] المصدر نفسه، ص 44

يطاردونه. يمكنك أيضا أن تهرب إلى جزيرة في المحيط الهادئ لتكتب، وربّما عدت لشراء الجزيرة بعد صدور مذكراتك »[1].

وكما تقول أيضا: « أحتاج إلى عتمتي للكتابة، فما سمعت بأحد يكتب تحت الأضواء الكاشفة وهو يداعب تلك الكلبة الجميلة الّتي تُدعى الشهرة »[2]، وانطلاقا من ذلك تبنت الرّوائيّة عادة أخرى وهي تربية القطط، وتقول في ذلك: « سأستبدل بـ "الشهرة الكلبة" قطّة أليفة نظيفة. فالّذين يصادقون القطط "بيتوتيّون" مزدحمون بأنفسهم ... »[3]، حتّى أصبحت هذه العادة خاصة بالكتّاب المبدعين لا غير وفي ذلك تقول مستغانمي: « ... لذا أصبح القطّ صديق معظم الكتّاب. حتّى إنّ الكاتب الانجليزي ألدوس هكسلي قال "إن أردت أن تكون كاتبًا .. فامتلك قططًا" »[4]، ونجد أحلام مستغانمي تقول: « لم يحدث أن كنت سعيدة كهذه الأيام، لقد اقتنيت قطة وقررت إغلاق صفحتي على الفايسبوك لأتمكن من الكتابة (...) القطة تلازم مكتبي، وليست مقصرة بواجباتها الأدبية معي. أظن أنّني سأنجز الكتاب في أقرب وقت »[5].

قررت أحلام مستغانمي اقتناء قطّة حتّى تتمكن من كتابة روايتها التّي دام انتظارها طويلا ونجدها تقول: « في اقتناء الكاتب قطّة فوائد خبرها الكُتّاب الأولون. إنّه يجالس كائنًا لا يتجسّس عليه، لا ينقل حديثًا منه ولا إليه، لا هو في منافسة معه ولا هو مفروض عليه. فالكاتب يحتاج إلى حضور كائن غير ناطق ولا مزعج يؤنسه لحظة الكتابة، من دون أن يقطع حبل أفكاره بسرد أخباره، أو بفحيح نميمته، الّتي تزيد نسبة سمومها إن كان الجليس من فصيلة بعض الكُتّاب أو الكاتبات، وهذا بسبب ظاهرة الغيرة والحسد، الملازمة منذ الأزل لكلّ أوساط الإبداع »[6]، ما يحيلنا إلى أنّ أحلام مستغانمي تحاول أن توفر الظروف المناسبة الّتي تساعد على انبثاق وانفجار لحظة الإلهام.

---

[1] المصدر نفسه، ص 24 ، 25

[2] المصدر نفسه، ص 49

[3] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 50

[4] المصدر نفسه، ص 50

[5] المصدر نفسه، ص 54 ، 55

[6] المصدر نفسه، ص 51

ز . الكتابة والحبّ:

كما تناولت الرّوائيّة موضوع الكتابة وعلاقته بالحبّ، حيث شكلت هذه الثّنائيّة شغفا للمبدعة وهو ما ألهمها التعبير عن هذه العلاقة بمقاطع شعريّة من ابتكارها الذاتي، ومن ذلك نذكر:

« استغرقني حُبُّكْ
أنساني أن أكتُبَكْ
وأنا أريدُكَ مُلْهِمِي ومُلتهِمِي
رجُلِي حينًا .. وحينًا قلمي
فارقْني قليلًا
أحتاجُ أن أحبَّك .. ككاتبة »[1]، جاء توظيف العديد من المقاطع الشعريّة في الرّواية وقد ساهم في خلق لذّة خاصة للقارئ بهدف مواصلة القراءة من بدايتها إلى نهايتها، ما يوحي كذلك باهتمام مستغانمي بالمشاعر والعواطف إلّا أنّها في رواية شهيّا كفراق لا تريد الكتابة عنها فهي تركز على الفراق حيث تقول في روايتها: « إنّني أكتب كتابًا عن الفراق »[2]؛ لأنّ الظّروف السّياسيّة والاجتماعيّة للوطن العربي تصور الفراق والهجر وذلك بفعل الثّورات العربيّة، وما يعانيه العرب من لجوء وفراق للأحبّة والأوطان، وهو ما عبّرت عنه أحلام مستغانمي قائلة: « لا يمكنني أن أكتب بخفّة ورومانسيّة وكأنّ النّاس من حولي لا يموتون ولا أن أكون جادّة ومأساويّة فأزيدهم إحباطًا »[3]، يتضح لنا جليا ممّا سبق ذكره على لسان الرّوائيّة أنّها مثقلة بهموم وأحزان أمتها، والّتي تحيط بها من كلّ الاتجاهات فجوهر الأديب الحقيقي يكمن في تبنيه لهموم أمته، فنجده ينقل مشاكلها وصراعاتها ويحمّل نفسه مسؤولية الدفاع عنها وعن قضاياها وكذا التعبير عن حالاتها ومحاولة إيجاد الحلول المناسبة لتخطي جميع الصعاب والعقبات الّتي تقف في وجه نجاح الأمة العربيّة وتطوّرها، وهو ما صورته الرّوائيّة بعبارات حزينة ومتألمة لما آلت إليه الأوضاع العربية، لدرجة أنّ هذا الألم أصبح دافعا للكتابة.

---

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 117

[2] المصدر نفسه، ص 122

[3] المصدر نفسه، ص 126

ح . مراحل الكتابة الإبداعية:

تقول أحلام مستغانمي: « أنا كاتبة يحدث لي ما يحدث للكاتب »[1]، وتقصد بذلك أنّ درب الإبداع واحد لا غير سواء كان المبدع رجلا أو امرأة، فهما يشتركان في طريقة التفكير والتأمل للأوضاع السائدة، وتوضح ذلك قائلة: « أصبت غالبًا وحدث أن أخطأت ومازلت أتأمّل دهاليز النفس البشريّة ومتاهاتها، فللكاتب واجب تأمّلي اتجاه المشاعر مادامت العاطفة هي ما يحكم النّاس في الحياة وما يحرّك الأبطال في الرّوايات وهي الّتي بمنطقها المجنون تحكم العالم »[2]، تتحدث الرّوائيّة في هذا المقطع السّردي على المسؤولية الّتي يحيلها الكاتب لنفسه من أجل كشف خبايا النفس البشريّة والخوض في عوالمها الخفية، بأحاسيسها وأحلامها وخيباتها ومشاغلها ومشاكلها...، على اعتبار أنّ العاطفة هي المعيار الأساسي والوحيد الّذي يتحكم في الشخصيّات الحقيقية والورقية على حد سواء، فهي بشكل عام تجسد المبادئ الإنسانية السامية، خصوصا وأنّ الكتابة الرّوائيّة هي تعبير عن الواقع في حدّ ذاته.

كما تقول أيضا: « الفراق قد يكون في خفّة ورقة بيضاء، تخشى الاقتراب منها، لكن ما إن تكتب السّطر الأوّل حتّى تمضي في الكتابة دون توقّف، حدّ نسيانك لماذا أنت تكتب، يحدث الفراق أن يكون هديّة، أن يكون هداية، الفراق بداية رواية جديدة تنتظرنا وما كنّا نتوقّع فصولها، لأنّ الفراق يأتي دائمًا على شكل فاجعة »[3]، تروي أحلام مستغانمي تفاصيل الخطوات الأولى أثناء بدايتها للكتابة، وغالبا يكون الألم والأسى دافعا لبداية رواية جديدة حيث تقول الكاتبة متحدثة عن ألمها: « لكنّه كلّما أبكاني، أهداني مع المناديل خدعةً جميلةً لكتابة رواية »[4].

استطاعت الرّوائيّة أن تكشف الجوانب الخفية في الكتابة الإبداعية، حيث ساعدت على استيعاب المتلقي للعديد من المفاهيم المتعلقة بالإبداع الأدبي.

بالإضافة إلى أنّ مستغانمي طرحت العديد من الأسئلة في ثنايا سردها، فهي تبحث عن إجابة لها مثل قولها: « ماذا تنتظرون مني في وسط الإعصار؟ كيف يبدع من هو متعلق

[1] المصدر نفسه، ص 138

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 4

[3] المصدر نفسه، ص 159

[4] المصدر نفسه، ص 160

إلى القطار بيد، وبالثانية يكتب ليصف المشهد؟ من تارة يمرّ بمنظر جميل وتارة يمرّ بنفق بينما الناس يصعدون وينزلون ويتدافعون من حوله ليفوزوا بمقعد احتياطي للانتظار »[1]، تحاول الرّوائيّة في هذا المقطع استفزاز القارئ بأسئلة مثيرة مصورة بذلك الموت اليومي والدمار الّذي طال الوطن العربي، تكشف الرّواية إضافة إلى هذا المنحى انهيار المبادئ الوطنية وضياعها، فقد أصبح كلّ إنسان يهتم بمصلحته الشخصية على حساب غيره ووطنه.

وتقول مستغانمي: « لست هنا لأنّني أمتلك وصفة أو أجوبة، بل لأنّني كاتبة، فالكتابة هي ما أتقنه حقا. لذا، على مدى عمر، كتبت كثيرا عن العواطف في تضادها، وفي ذهابها وإيابها، عن علو الأحاسيس وانهياراتها، عن النفس البشرية وتناقضاتها بين واجب الحكمة ونوازع الأهواء، عن تلك الأسهم النارية الّتي ترافق ميلاد المشاعر، وعن انطفاء حرائق اللهفة، ورماد النهايات وموت الكلمات، واحتضار الأمل على مرأى من الأمنيات ... »[2] تعرضت أحلام مستغانمي في النموذج السابق إلى ذكر وتعداد أهم المواضيع الّتي تناولتها عبر مسيرتها الإبداعية ما يحيلنا إلى أنّها كاتبة متشبعة بالهوية الوطنية، ترغب بملامسة الروح البشرية وتضميد جروح الوطن، لتكون بذلك مثال للمرأة الجزائريّة في رقتها وعنفوانها.

لتتجه الكاتبة بعد ذلك لعرض مجموعة من الأمثلة لكتّاب مشهورين توضح فيها المدة الزمنية في انجازهم لأعمالهم الأدبية، حيث تذكر في حديثها « يحيرني أن يكون كافكا قد كتب كتابه "المحاكمة" الّذي يعدّ من أهم 100 كتاب في العالم، في ليلة واحدة .. لكن كافكا نفسه أمضى عشر سنوات كاملة لكتابة أحد نصوصه، كان خلالها يكتب جملة، ويتوقف شهورا طويلة قبل أن يعود إليها ليضيف جملة أو فقرة طويلة. أمّا طه حسين، فقد كتب "الأيام"، أحد أعماله، خلال 9 أيام وهو في فرنسا، وكان كفيفا »[3]، لتتوالى بعدها أسئلة مستغانمي ولكنّها في هذه المرّة تركز على الظروف المحيطة بالكاتب حتّى يتفرغ للكتابة، وتقول في ذلك: « هل يحتاج الكاتب إلى أن يتفرغ للكتابة لينجز رواية ؟ كيف إذن استطاع نجيب محفوظ أن يكتب روائعه تلك وهو يعمل موظفا بدوام كامل على مدى ثلاثة عقود ؟ وكيف

[1] المصدر نفسه، ص 10

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 8

[3] المصدر نفسه، ص 23

كتب همنغواي أعمالا فاز بفضلها بجائزة نوبل وقد عمل لسنوات مراسلا حربيا وأخذته الحياة في كلّ صوب ؟ أيحتاج الكاتب إلى أن يعمل في شأن آخر غير الأدب، كي يشتهي الكتابة إلى حد تصبح شغله الشاغل لوجدانه لا لدوامه ؟ ربّما يحتاج إلى أن تكون الكتابة عشيقته لا زوجته، ولعه لا مهنته، ليواعدها بشغف سرا كلّ مساء »[1]، تعبر هذه الأسئلة عن الحالة النفسية المضطربة الّتي تعيشها الرّوائيّة، فقد اتجهت إلى تتبع العديد من الأدباء وأوضاعهم الاجتماعية، فكانت شبيهة بمن يقوم بدراسة علمية من أجل الخروج بحقائق ونتائج، فهي تريد الكشف عن أنسب الحالات الّتي يمكن للأديب أن يمارس بها كتابته الإبداعية، على اعتبار أنّها غاية يصعب إدراكها أو نيلها.

لتلجأ الكاتبة فيما بعد للتعبير عن آلامها من خلال الكتابة وتكتشف في الأخير أنّها لم تقم سوى بتدوين ما كانت تريد نسيانه، ما جعلها تقدّم آراء نقدية حول كتابتها الرّوائيّة، نذكر منها قولها: « ما يؤلمنا حقا نكتبه ولا نقوله، الكتابة بوح صامت، وجع لا صوت له. لكنّنا ننفضح دوما به، وننسى أنّ الحبر لا ينسى، لكنّه برغم وشايته لا يفتري على أحد... »[2].

وتقول الرّوائيّة في موضع آخر مخاطبة صديقتها كاميليا: « بالمناسبة دعيني أبح لك بأنّني حدث أن ندمت لأنّني كتبت يوما "نسيان.com" لانقاضك، تصوري، بسبب هذا الكتاب،ستظّل شبهة الانحياز للنساء تطاردني. ولن تشفع لي الرّوايات الثلاث الّتي كتبتها تمجيدا في الرجولة، فلو أنّي لم أوقع "ذاكرة الجسد" أو "عابر سرير" لكان يمكن أن تنسب لرجل .... في الواقع على عكس ما قد تعتقدين، أنا من الكاتبات القلائل اللّواتي ليس لهن أيّ تصفية حساب مع الرجال، بل إنّ الحياة أهدت لي أروعهم »[3]، من خلال ما سبق تنبهنا أحلام مستغانمي إلى نقطة مهمة مفادها أنّ الندم أو الخطأ بعد الكتابة أمر طبيعي، بل يعتبر مكوّنا أساسيّا لها، ونجدها في موقف آخر تتناقض مع هذا الرأي فتقول: « أيها الكاتب، لا تعتذر عما كتبت ... ولا عما فعلت، بحسب نصيحة محمود درويش.

لا تخش ما تكتب.

---

[1] المصدر نفسه، ص 24

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 87 ، 88

[3] المصدر نفسه، ص 187

ليكن هذا قرارك وأنت تشرع في كتاب جديد »[1]، بمعنى أنّ الرّوائيّة تعمل على تخطي عتبة الندم والخوف لتخرج بكتاب جديد، تصرح فيه بكلّ ما ينتابها من أحاسيس ومشاعر وآراء دون خوف أو تردد.

ط . طبع المخطوط:

تقول الرّوائيّة حول مرحلة طبع المخطوط وهي آخر مرحلة ضمن العمل الإبداعي : « عادة تلازمني رغبة في الاحتفاظ طويلا بأيّ مخطوط وإعادة قراءته مرارا قبل إرساله إلى المطبعة، بل ومطاردته حتّى المطبعة، لاعتقادي أنّ لا أخطر من إقدام كاتب على نشر كتاب، فدوما أرعبني ما ليس يمحى. لكنّي هذه المرّة قررت ألّا أعيد قراءة ما كتبت، وأن أرسل هذا الكتاب كما كتبته في تدفقه الأوّل إلى ناشري»[2]، ما يحيلنا إلى رغبة الرّوائيّة في تقديم شهيّا كفراق على طبيعته من غير تصحيح أو تنقيح ، وهي بذلك تؤكد على مصداقيتها في تقديم فرصة للمتلقي بمعايشة الموقف الأدبي وخباياه، فقد صرحت بجميع الأزمات الأدبية الّتي مرّت بها إضافة إلى تقديمها لعملها الأخير بعثراته وزلاته وأخطائه حتى يكون شاهدا على ذلك.

وفي الأخير تعرف مستغانمي الكتابة الرّوائيّة من منظورها الخاص باعتبارها فن حيث تقول: «فالفن ابن المسافة والحرمان، وابن المستحيل والخيال، لذا يغتاله الواقع »[3]، وهو ما توضحه في موقف شرح لعلاقة التطابق بين الخيال والواقع فتقول: « الأسطورة تؤكد أيضا أنّ ما من فن إلّا ويستدرج صاحبه إلى حيث لا يتوقع، فلا يعود يميز بين الواقع والخيال .. ونحن نمثل الحبّ ونكتب عنه نقع في حب الحبّ، لأنّ الفن يجمله ولأنّنا نرتقي حين نكتبه، ولا ندري بعدها كيف نتبين موطئ قدمنا بين الواقع والخيال. فالحبّ يولد في خيالنا وقبل قلبنا»[4]

ونستنتج ممّا سبق أنّ أحلام مستغانمي في رواية شهيّا كفراق عالجت العديد من القضايا المهمة أبرزها أساليب القدرة على الكتابة والعمل والإبداع رغم العراقيل المحيطة بالكاتب المبدع من أجواء الفشل والإحباط والدّمار وتبخّر الأحلام العربية ... الخ، فهي استطاعت

[1] المصدر نفسه، ص 62

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 251

[3] المصدر نفسه، ص 180

[4] المصدر نفسه، ص 180 ، 181

بذلك أن تسرد تجربتها وأزمتها مع الكتابة، كما تطرقت للظروف الّتي تمرّ بها أثناء كتابتها الإبداعية.

3 . الرفض التكنولوجي في رواية شهيّا كفراق:

وجهت أحلام مستغانمي سهامها إلى التكنولوجيا معتبرة أنّها جلبت معها العديد من مشاكل الحياة وتعقيداتها، وأبرز خطوط هذه الانتقادات تجلّت وتوزعت في ثنايا رواية شهيّا كفراق وقد مثّلت كما يلي:

تقول الكاتبة: « لا تندهي ما في حدا، فالبحر لا يحمل اليوم سوى الجثث، وزوارق من ورق وقصص حبّ على شاشة هاتف ككلمات من زبد، يتمسك العشاق بقشة وهمها، فلا تزيدهم في النّهاية إلّا غرقًا »[1]، ما نلحظه في هذا المقطع السّردي أنّ أحلام مستغانمي دمجت بين اللغة الفصحى واللهجة الشرقية (لا تندهي ما في حدا)، لتعمم حديثها على كافة الشعوب العربية، فهي تعاني نفس المشاكل والأزمات، وقد عالجت في الشق الأوّل من المقطع السّردي موضوع الهجرة الغير شرعية والّذي أصبح ظاهرة عامة ومنتشرة بكثرة في الآونة الأخيرة، فقد أصبح الشباب العربي يركب قوارب الموت وهو يحلم بحياة مريحة في بلاد أجنبية، ليؤدي بهم ذلك إلى الموت غرقا في نهاية المطاف، أمّا الشق الثاني فقد ناقشت فيه الرّوائيّة الحبّ الّذي ينبني بين العشاق من خلال المكالمات الهاتفية المعسولة، حيث جمعت الكاتبة بين الصورتين لتؤكد أنّ هذا الحبّ نهايته الموت كحال الشباب المهاجر، فهي بذلك تعلن رفضها لهذا الجهاز الّذي جعل من العشق مجرد كلمات تزول بزوال المكالمة الهاتفية وانتهائها، والأمر حسب مستغانمي يتوقف عند كبسة زر، فهي ترى أنّ هذه الآلة (الهاتف) بلا روح أي عاجزة عن الوصول لرقة الإنسان وحساسيته، فالحياة المعاصرة بطابعها الآلي أفقدت البشر نعمة التواصل الطبيعي، وذلك نظرًا لتأثير العولمة والتّطوّر التكنولوجي على حياتنا العاطفيّة.

كما تقول الرّوائيّة: « ... فنحن ندرك أنّ الحبّ يكذب، وأنّ الحاكم يكذب، وأنّ الفضائيات لم يحدث أن صدقت، لكننا نواصل الاستماع للحبّ، والتصويت للحاكم، ومتابعة نشرة

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 9

الأخبار»[1]، عبرت أحلام مستغانمي في قولها هذا عن حال المجتمع العربي، الّذي أصبح يحبّ الأكاذيب رغم إدراكه ومعرفته بعدم مصداقيتها، فهو متيقن بأنّ كلمات الحبّ لن تدوم والحكام لن يحققوا وعودهم للشعب، كما أنّ نشرات الأخبار الّتي تبث على الفضائيات هي مجرد تلفيقات لأخبار كاذبة، والّتي يحرص المتلقي العربي على متابعتها عبر جهاز التلفاز والّذي أصبح يستعبد الناس ويجمدهم أمامه، للاستمرار في سماع الأكاذيب وتصديقها ومساندتها، فالرّوائيّة تلوم المجتمع العربي على ذلك كما تعتبره متناقضا مع أفكاره وأفعاله والّتي انعكست في أرض الواقع بمشاكل عدّة.

وتقول في نفس الصدد معبرة عن عدم إتقانها للكتابة على الكمبيوتر وللغة الانجليزية الّتي كانت سببا في حذف ملفاتها: « بقيت على حماقتي حتّى كتابي الأخير " الأسود يليق بك" أكتب وأمزق عشرات الأوراق، أهدر عشرات الساعات في إعادة نسخ ما أكتب. ثمّ، كما العرب، رحت تدريجيا أكسر قانون المقاطعة، وأطبع سرا مع جهاز أعلنت عليه العداء. هكذا تعلمت أن أنقر على الكمبيوتر بإصبع واحدة مازلت بها أكتب نصوصي، الّتي حدث مرّة أن فوجئت بها قد اختفت ومحاها الكمبيوتر، لأنّني لا أعرف كيف أرد على أسئلته الانجليزية المعقدة حين تضعني أمام خيارات عدّة، لكوني لا أتقن هذه اللعبة. فقد كنت أسلم أمري لله كأي عربي، وأضغط على زر أتوسم فيه خيرا، وإذا به يبتلع ملفاتي ويغدر بي، فأواسي نفسي حينها بالاستخفاف بخسارتي لنص أدبي مقارنة بمن، برغم إتقانهم للانجليزية، وفهمهم تماما لمّا كان مطلوبا منهم، سلموا بكبسة زر أقدار أوطان لمن جاؤوا بنية ابتلا »[2]، يحيلنا هذا المقتطف السّردي إلى توضيح الشبه بين أحلام ككاتبة وروائية مبدعة وبين الحكام في الدول العربية، فهي تسخر منهم بطريقة غير مباشرة، وقد تمّ ذلك من خلال حديثها عن نفسها حول مقاطعتها للتكنولوجيا، فإذا كان حذف الملفات بالنسبة للرّوائيّة قد حصل بسبب جهلها وعدم تمكنها من تقنيات الكمبيوتر واللغة الانجليزية، فإنّ الحكام العرب خانوا أوطانهم رغم معرفتهم المسبقة بخبث النوايا من طرف العدو، فعادوا عن اتفاقاتهم ومقاطعاتهم ورضوا بالذل والإهانة، وهو ما لم ترضى به أحلام مستغانمي ولا باقي الكتّاب والمبدعين.

---

[1] المصدر نفسه ، ص 14

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق ، مصدر سابق، ص 48

تستمر الرّوائيّة من خلال روايتها شهيّا كفراق في السخرية من المجتمع العربي في وقتنا الحالي، حيث اتجهت جلّ اهتماماته إلى التكنولوجيا والأجهزة الالكترونية الذكية على خلاف الزمن الماضي الّذي كان مجتمعه يركز على المبادئ والقيم والأخلاق، حيث ترمي إلى النهوض بالأمم نحو مستقبل واعد ومتطوّر، وهو ما ورد على لسان الرّوائيّة في قولها: «ماذا سيفهم جدي عمّا سأقول له عن الفراق؟ رجل رحل بتوقيت الحروب الكبرى، في زمن ما كان الفراق فيه هاجسًا عاطفيًا، بل كان قدرًا تتحكم فيه المجاعات والأمراض والحروب العالمية. اليوم، مازالت الآفات نفسها، لكن زدنا عليها حروبًا كونية نخوضها مع الأجهزة الذكيّة. أصبحت التكنولوجيا هي ما يفتك بنا. غدا لنا فراق عصريّ، وهجران إلكترونيّ، ومجاعة هاتفيّة، وخلع افتراضيّ، وقطيعة تلصّصية، تزيدنا شوقًا مرضيًّا. نعاني من داء لا مرئي تفشّى في البشرية جمعاء، ولا شفاء منه، بسبب استحالة عودتها إلى الوراء »[1]، تعالج الرّوائيّة في هذا المقطع السّردي موضوع الفراق وهو المحور الرئيسي للرّواية، فهي تتحدث عن الفراق الّذي كان في الزمن الماضي مقدرا على الأمم والشعوب بفعل الحروب العالمية، أمّا في عصرنا الحالي فالفراق أصبح الكترونيا، عبرت عنه الرّوائيّة بالجمع بين لفظتين مختلفتين تماما، تكون الأولى آفة اجتماعية لتليها لفظة تكنولوجية، وقد استطاعت بهذا الأسلوب أن تقرب المعنى وتوضح مدلوله، فقد أصبح . على حد قولها . هجران الأحبة هجرانا الكترونيا أمّا المجاعة الّتي كانت تعاني منها الشعوب زمن الحروب فقد تحولت في وقتنا الحالي إلى مجاعة هاتفية، أمّا الخلع أو الانفصال فقد صار افتراضيا على مستوى مواقع التواصل الاجتماعي، فتغيرت بذلك نظرة الرّوائيّة أحلام مستغانمي إلى التكنولوجيا من كونها سببا وعاملا فعّالا في تطور الشعوب ورقيها، إلى أن أصبحت داء يصعب الشفاء منه، فهو يطارد البشرية ويؤثر فيها أشدّ تأثير.

وعلى نفس النسق تواصل مستغانمي هجومها ورفضها للتكنولوجيا معللة ذلك بطرحها للعديد من سلبياتها، تقول في ذلك: « هل بدأت مأساتنا يوم فقدنا بركة القليل، ووقعنا في قبضة الأرقام؟ أرقام الأعوام، وأرقام الأعمار، وأرقام متابعينا، وأرقام الأرصدة، وأرقام الهواتف، وأرقام الشيفرات لفك كلّ ما حولنا من أجهزة، وإذا بمصيرنا تحكمه سلسلة أرقام حولتنا إلى

[1] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق، ص 69، 70

رقم في سلسلة بشرية يرعبها فقدان رقم ما. أن يخنك اليوم رقم هو فاجعة تعادل خيانة صديق، يتركك أمام الصراف الآلي دون نقود لأنّك نسيت رقما، أو يسخر من عجزك عن فتح حقيبة تحتاج إلى ما فيها ولا تدري كيف تأخذ منها حاجاتك في فندق وصلت إليه للتو، أو يتركك أمام باب بناية نسيت الشيفرة الكاملة لفتحه، أو أن يقهقه حاسوبك لأنّ لا أحد من ملايين متابعيك يشفع لك أو يأتي لنجدتك، إن أنت أخطأت في رقم واحد من شيفرة حساباتك الكثيرة على شبكات التواصل. حدث لي كلّ هذا، فم عرفت رقما إلّا خانني! »[1]، اعتبرت مستغانمي التكنولوجيا والأرقام جميعهم خونة وقت الحاجة؛ وذلك لأنّ مختلف تعاملاتنا اليومية تقوم على الأرقام بداية من (رقم الهاتف، الرقم السري الخاص بمواقع التواصل الاجتماعي، رقم باب البناية ... الخ) فذكر الرّوائيّة لدور الأرقام في حياتنا اليومية، وشرخها التفصيلي لذلك جعلنا ندرك فعلا المكانة الّتي أصبحت تنالها الأرقام في وقتنا الحالي، وانهيار مختلف العلاقات الاجتماعية بالمقارنة معها، فقد أصبح للرقم قيمة أكثر من الشخص في حد ذاته، حيث أنّ التكنولوجيا أثّرت بشكل كبير على الإنسان المعاصر، فأحدثت نوع من ضعف التفاعل بين الأفراد والّذي انعكس بشكل مباشر على واقع الحياة.

كما تقول معبرة عن رفضها التكنولوجي والّذي طغى حياتنا المعاصرة واستحوذ على أدق تفاصيلها: « أمّا اليوم فنقضي النهار في حصد اللايكات، وقطف "التعليقات"، وزرع الفتن، نعيش مواسم خارج الزمن »[2]، نلاحظ في هذا المقطع السّردي أنّ أحلام مستغانمي تلوم على الإنسان الّذي جعل حياته رهينة لمواقع التواصل الاجتماعي، ما أدى به إلى العزلة عن عالمنا الواقعي والغوص في متاهات العالم الافتراضي الّتي لا يمكن أن يعرف الإنسان حدّا لها.

وتواصل الروائية حديثها : « كيف تكسب المزيد من الأصدقاء في حسابك، وكيف تستعد لآخرتك وحسابك .. »[3]، تحدثت أحلام مستغانمي عن تعلق الإنسان المعاصر بمواقع التواصل الاجتماعي على حساب الجانب الديني، فهي ترغب أن تلفت النظر إلى أنّ الإنسان المعاصر أصبح يهتم بعدد الأصدقاء وكثرة المتابعين وغفل عن ما هو أهم من ذلك

[1] المصدر نفسه ، ص 103

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 106

[3] المصدر نفسه ، ص 7

بكثير، وهو رصيده من أعمال الخير، بمعنى أنّ أحلام مستغانمي ركزت على التأثير السلبي للعالم الافتراضي واعتبرته مضيعة للوقت؛ لأنّ الوقت بالنسبة لها كمبدعة يجب أن يستثمر في أشياء أهم.

ويثبت ذلك في قولها : « ... ما يهدر جلّ وقتي ويستنزف طاقتي الإبداعية، هو مصيبة الانترنت الّتي نزلت عليّ في شكل "نعمة تكنولوجيّة" بشّرني بها المقرّبون، بعدما كنت على مدى عقدين من الزمن أباهي بأنّني سيّدة العتمة، وأشهر عزلتي، ورفضي الظهور أو حضور أيّ مناسبة إعلاميّة. (...) امتلكت شهرة قبل زمن الانترنت من فضول قرّائي لمعرفتي...»[1]

وتقول أيضا: « المضحك، أنّه كان عليّ أن أدير جمهورية افتراضيّة، برغم معاداتي للتكنولوجيا، ومعاناتي حتّى زمن قريب من التكنوفوبيا، واستماتتي في الدفاع عن القلم، بما أوتيت من عناد امرأة من برج الحمل، ترفض أن تستعين بالكمبيوتر للكتابة، أو أن تقيم علاقة ودّ مع هذا الجهاز اللعين »[2]

وتقول كذلك: « ها قد شخّصتُ مشكلتي. أجمل كتاباتي وأهمّها كانت زمن الانترنت والتويتر والفايسبوك. كتبتها أثناء غربتي وعزلتي، على دفاتر مدرسيّة كنت أشتريها مع دفاتر أطفالي. لأكتب إذن، لابدّ لي من أن أقطع علاقتي مع هذا العالم الافتراضي، أن أغلق حساباتي وصفحاتي جميعها وأخلو بذاتي »[3]، قررت الكاتبة أن تعتزل الانترنت بجميع فضاءاته وذلك رغبة منها في معاودة الكتابة من جديد، فهي لا تجد ذاتها الابداعية وسط هذه التكنولوجيا ما يجعلها تطرح سؤالا مهما : « كيف أنّ عالما افتراضيا يلتهم من عمرك زمنا حقيقيا، فتنسى أن تعيش، وبدل أن تكتب نصوصا تخلد، تكتب على الانترنت ما يؤول إلى الزوال. وعوض أن تنجب كتبا، تنجب قرّاء يتزايدون، ويتناسلون وينادونك "ماما" و"أمي"، و"أما" بكلّ اللهجات العربية بل أحدهم اعتاد أن يناديني "خالتي أحلام" لأنّه تمنى كثيرا أن تكون له خالة ولم يرزقه الله سواها. وإذا بأمومتك تلزمك مواساة أبنائك بالتبني والتمني، والاطمئنان عليهم، وإطعام 12 مليون قارئ يوميا ! »[4] ، تستهزئ الرّوائية بالوضع الحالي الذي آل اليه الإبداع

[1] المصدر نفسه ، ص 47

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 48

[3] المصدر نفسه، ص49

[4] المصدر نفسه، ص 121

الأدبي ، وتستخف بالعديد من المناقشات والتعليقات التي لا تخدم العمل الأدبي ولا تثمّنه جمعت تقول الرّوائيّة: « ... جاء زمن الكمبيوتر، وما عاد بإمكان أحد إحراق مخطوط. المخطوطات لم تعد موجودة أصلًا، وهذا مصدر حزن من نوع آخر.

إنّها أمامي الآن. شاشة تطمئنني أنّ لا شيء ممّا سأكتبه يمكن حرقه، لكنّ كبسة زرّ واحدة كافية لمسحه وحذفه، فهل في هذا ما يطمئن كاتبًا يعنيه أن يرى رماد كلماته؟ »[1]

الروائية بين صورتين في غاية الأهمية ، وذلك لتجسد وضعية المبدع في العصر الراهن ، فقد أصبحت حفظ كلماته مرتبطا بكبسة زر على خلاف الزمن الماضي ، حيث كان المبدع يعيش لحظة زوال كلماته ، لشدة تعلقه بها وهو ما تطرحه في قولها:« ما عادت سعادتنا في اقتناء هاتف آخر موديل. أصبحنا نحتاج معه إلى تعهّد من الشركة بأن تعيش قصص حبّنا المتعلقة بمصل الهاتف، مادام صالحًا للاستعمال. نحتاج إلى أن تمدّنا الشركة بشاحن إضافي لشحن العواطف عندما تشارف على الانطفاء وضمان خطّي بأن لا يتسبّب هذا الجهاز الملعون بتعاستنا وأرقنا، ووعد بأن يحمل لنا رسائل واتساب لا عتاب فيها ولا عذاب، ولا انقطاع ولا غياب. رسائل لا تعبث بنشرتنا النفسيّة ولا تودي بنا فرحًا حين البدايات، ولا قهرًا عند النهايات. نريده حمامًا زاجلًا يحمل لنا كما في الماضي الأخبار الجميلة، يوشوش لنا بالأسرار لكن على انفراد، ولا يرينا على الإنستغرام على مرأى من جميع الأنام، صورة "نصفنا الآخر"...عندما لا نكون نحن نصفه الحاضر!»[2]

وتقول واصفة العلاقات العاطفية وهي بعيدة عن زخم التكنولوجيا : « ... وكان من حسن حظ الأدب أنّ الجغرافيا باعدت بين العاشقين، وأنّ الطفرة التكنولوجيّة لم تكن قد حدثت بعد، لذا ما كان أمامهما إلّا الكتابة وسيلةً للتواصل »[3] ، ما يجعلنا نستشعر نبذها للعلاقات العاطفية السريعة .

كما نجدها تقول : « .. مسافرة أنا في اللاوقت، فالإقلاع نحو مدن الحبر يستدعي إطفاء الهواتف والأجهزة الإلكترونية ... والتحليق بخفّة طائر لا شيء يثقله »[4] ، تردد أيضا: « أهمّ

[1] المصدر نفسه، ص 64

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 70

[3] المصدر نفسه، ص 77

[4] المصدر نفسه، ص 117

أعمالي كتبتها أيّام عزلتي يوم كان أصدقائي لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة، فكيف أصبحت أدير عالمًا افتراضيًا بتعداد سكّان خمس دول عربية، ازدحمت حياتي بهم، إلى حدّ ضعت فيه من نفسي؟! »[1] ، وهو ما تشرحه في قولها : « هذا زمن التيه والتشتّت ... الكلّ أمام هاتفه هائم على وجهه، تائه عن نفسه يتقاسمها مع حشد من البشر لا يعرفهم ولا يعرفونه، ويملكون حق اقتحام حياته، والتلصّص على أخباره، وهو حائر لا يدري أيّهما حياته الحقيقية. أهي الّتي يعيشها؟ أم تلك الّتي يشاهدها على شاشة هاتفه؟ فقد سقط الحدّ الفاصل بين العالم الواقعي وذاك الافتراضي »[2].

وتواصل قائلة: « انتهى زمن الاشتياق. الآخر غدا في متناولنا. أخباره وأفكاره وأسفاره وصوره تملأ هاتفنا. أصبحنا نشتاق إلى أنفسنا التائهة. كلّ ما نتمنّاه هو أن نعثر عليها، ونخلو بها ولو قليلا، فهي ما فارقناه في زحمة وسائل التواصل الاجتماعي، وهي الشيء الّذي أصبح ينقصنا حقًا. هذا زمن التيه، ليس النازحون وحدهم تائهين، البشرية كلّها أمام هواتفها تائهة عن نفسها »[3]

حضرت التكنولوجيا في النماذج السابقة بصورتها السلبية والمكروهة ، فصارت بمثابة لعنة تطارد الشخصية المركزية في الرّوائية المبدعة ، لتحيطنا بعد ذلك بمجموعة من النماذج السّردية تمثلت في قولها : « اشتقت إلى نفسي المبعثرة. أريد أن أجمع كلّ صورها الّتي لا تشبهني، وكلماتها الّتي تُنسب لي، والّتي يفيض بها العالم الافتراضي. منذ دخول الهاتف المحمول حياتي، كسبت ملايين البشر وخسرت نفسي. أودّ أن أواعدها، أن أدعوها لفنجان قهوة نحتسيه معًا في مكان لا إرسال فيه. أن أبوح لها بأشياء صادقة، لا تُكتب على الفايسبوك، ولا تُختصر بعدد أحرف التويتر. كلّ ما أتمنّاه أن لا يلتقط أحدهم صورة لنا لأنّني، لمرّة، سأذهب إلى الموعد بثياب النوم .. فنحن لا نكون صادقين إلّا حين نخلو بأنفسنا في آخر النهار! »[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 122

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 122

[3] المصدر نفسه ، ص 122

[4] المصدر نفسه، ص 122

وتقول: « أقفلت حسابي على الفايسبوك مؤقتًا، وفصلت الانترنت عن هاتفي حتّى أقطع تواصلات الواتساب مع أيّ كان »[1]

وأيضا : « لي رغبة جامحة في أن أنقطع بعض الوقت عن كلّ هذا الزيف الذّي يطوّقني. الكاتب مطالب خلال رحلة الكتابة بإغلاق هاتفه، والامتناع عن تدخين نيكوتين الأخبار العربيّة، وعدم تعاطي القضايا عليه، قبل الإقلاع نحو كتاب جديد، أن يربط حزام الوقت، ويطلّق التلفزيون بالثلاثة، أن يغلق حساباته في التويتر والأنستغرام، وصفحته في الفايسبوك. أن يقطع علاقته مع الأضواء وكلّ الأجهزة الّتي تعمل بالكهرباء، ليعود إلى عتمته، كي يبصر الحياة على حقيقتها ... »[2]

وفي حديثها : « ... إنقاذًا لما بقيَ من العمر، قرّرت مغادرة العالم الافتراضي »[3]

« جمعت شجاعتي واعتذرت لكلّ محبّ ومنتسب لصفحتي في الفايسبوك، وأعلنت إغلاقها لأتفرّغ للكتابة »[4] .

يحيلنا إلى بحث الرّوائية عن عالم منفصل تماما عن التكنولوجيا ، فهي تجد ملاذها وإبداعها الأدبي بعصرها البسيط وأدواتها البسيطة .

وفي الختام حاولنا ضمن هذه الدراسة تحديد زوايا ورؤى للكتابة الرّوائيّة حسب وجهة نظر أحلام مستغانمي، وقد مثّلنا لذلك انطلاقا من رفضها التكنولوجي، لنتمكن في الأخير من الوقوف على مجموعة من النتائج أبرزها:

- محاولة أحلام مستغانمي تقسيم الكتابة الرّوائيّة حسب التقنيّات والصور الّتي تمظهرت من خلالها، فقد مزجت بين أحداث رواية شهيّا كفراق وطريقة إنتاجها للكتابة الرّوائيّة.
- استخدام الكاتبة لأكثر من تقنية في المقطع السّردي الواحد، وهذا ما كان سببا في صعوبة فصل العناصر بعضها عن بعض.

---

[1] المصدر نفسه، ص 123

[2] أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق ، ص 124

[3] المصدر نفسه، ص 124

[4] المصدر نفسه، ص 125

- بروز الطابع المأساوي على جميع صور الكتابة الرّوائيّة الّتي تنقد الواقع والفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي.
- تمحورت النماذج السّردية حول موضوع الكتابة الإبداعية والقرّاء بشكل ملفت.
- جسدت رواية شهيّا كفراق رفض أحلام مستغانمي للعالم التكنولوجي، فقد اعتبرته المعضلة الكبيرة لأزمتها الإبداعية، حيث رأت أنّ إبداعها لا يتحقق إلّا بقطعها الصلة معه، فكان عليها أن تفارق فضاءات التواصل الاجتماعي، وهذا ما منح الرّواية موضوعها الأساسي (الفراق).
- صرحت أحلام مستغانمي أنّها ما لم تكمل شهيّا كفراق لن تتمكن من كتابة روايات أخرى ما يجعل إبداعها الأدبي رهنا له، وما يسمح لنا بالقول أنّ شهيّا كفراق يمثّل الحلقة الذهبية في السلسلة الإبداعية لمسار مستغانمي الأدبي.

الفصل الرابع : تجليات فضاء الابتكار عند عز الدين جلاوجي

❖ **دراسة معنونة بـ : الفضاء الطباعي في رواية الرماد الذي غسل الماء .**

أولا . الفضاء الطباعي في رواية الرماد الّذي غسل الماء

تمهيد:

يتمحور الفصل الأخير حول دراسة لرواية الرماد الّذي غسل الماء المتعلقة بالفضاء الطباعي فهو يحتل مكانة مهمة في كتابة أي عمل روائي، « ويقصد به . كما سبق وذكرنا . الحيز الّذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العنوان وغيرها »[1]، ويعرف كذلك بالفضاء الموضوعي ويكون بفعل التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز بمعنى فضاء الصفحة والكتابة، فهو يمثّل الفضاء الأوسع الّذي «يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ »[2]، ومع تقدم أنواع الكتابة وتطورها في ظلّ التكنولوجيا الّتي نشهدها، ازداد اهتمام الرّوائي المبدع بهذا النوع من الفضاء، كما أنّه يعتبر بمثابة فضاء مكاني . أيضا . لأنّه يتشكل عبر مساحة معينة هي مساحة الكتاب غير أنّه محدود لا تتحرك فيه الشخصيات، وإنّما هو فضاء تتحرك فيه عين القارئ، حيث يتم من خلاله اتصال هذا الأخير بالمبدع عبر كلّ مقاطع النصّ بداية من الغلاف والعنوان وصولًا إلى الصفحة الأخيرة من الكتاب، كما أنّه يقوم بتحديد طبيعة تعامل القارئ مع النصّ الحكائي وتوجيهه لفهمه فهمًا صحيحًا، وبعامة فإنّ هذا الفضاء يعدّ مبحثًا حقيقيا في عملية تفسير النصّ وتأويله بالإدراك البصري[3].

ويعدّ ميشال بوتور من الّذين اهتموا بهذا النوع من الكتابة لدرجة أنّه حدد تعريفًا هندسيا دقيقا للكتاب بقوله : « إن الكتاب كما نعهده اليوم وضع مجرى الخطاب في أبعاده الثلاثة وفقًا لمقياس مزدوج : طول السطر، وعلو الصفحة، وهو وضع يتيح للقارئ حرية كبيرة في التنقل بالنسبة إلى تتابع النصّ، ويعطيه قدرة كبيرة على التحرك »[4].

---

[1] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص 55

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 28

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 56

[4] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، مرجع سابق ، ص112

اعتمادا على ما سبق نصل إلى نتيجة مفادها أنّ المتلقي الّذي يحسن دراسة الفضاء الطباعي للرّواية، ويشمل (غلاف الرّواية وعنوانها، مطالع الفصول ... إلى غير ذلك) فإنّه بالتأكيد يتوصل إلى فهم صحيح للعمل الرّوائي المبتكر، فالتلامس البصري مع أوراق الرّواية الجديدة وتنميطها، يمنحنا نظرة مفعمة بروح تشكيل جديدة، وقد ركزت الرّواية الجديدة على استعمال تقنيات الطباعة الحاسوبية بغية إعطاء النصّ الرّوائي أبعادًا جديدةً وأفاقًا أوسع تختلف بحسب فكر ورغبة الرّوائي المبدع، وكذا حسب فهمها وتلقيها من قارئ لآخر، وقد استخدم الرّوائي الجزائري المعاصر هذه التشكيلات الطباعية في إبداعاته الرّوائيّة وهو ما تجسد في رواية الرماد الّذي غسل الماء للرّوائي عز الدين جلاوجي، والّتي تمثّل نموذجًا لامعًا يعبر عن مراحل جديدة لتطور الكتابة الطباعية، فقد شكّلت في تراصف أحرفها وحضورها البصري أمام عيني القارئ، اختلافًا جوهريًا عن باقي رواياته الأخرى، فهي تحمل في عمقها خطوط لمعان جديدة، سنحاول كشفها ورفع الستار عنها في دراسة تطبيقية مفادها الثبات عند إشارات فكرية قد تختلف من متلقٍ لآخر غير أنّها مقصودة من مبدع واحد وهو كاتب الرّواية، كما سمحت به وسهلته تكنولوجيا الطباعة الحديثة.

1 . نظرة في مضمون الرّواية:

لقد استمدت رواية الرماد الّذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي أحداثها من الواقع الجزائري حيث جسدت مختلف الانكسارات الاجتماعية والسياسية، فكانت رواية اجتماعية بامتياز تعالج مشاكل الفرد في مجتمع انتشرت فيه الرذيلة وساده الظلم، كما صورت تفشي مظاهر الفساد في المجتمع الجزائري، فاستطاعت بذلك أن توضح الصراع القائم بين الطبقة المثقفة والطبقة المتسلطة الغير مثقفة، فقد سعى الكاتب إلى تشخيص حلمه بالعدالة في مرحلة ما بعد الاستقلال، كما تحدث الرّوائي في ثنايا صفحات روايته عن العديد من الأزمات الّتي يمرّ بها المواطن الجزائري من الجور والقمع، في ظلّ كثرة الجريمة وغياب الضمير، وانتشار الآفات الاجتماعية كالمخدرات... الخ، فالرّواية تنطلق من عمق الأزمة الّتي شكلت الثورة وجسدت جلّ أحداث الرّواية، من الطبقة السياسية الفاسدة الّتي تفرض سيطرتها على الضعفاء وتعمل على النهب والخراب إلى الطبقة المثقفة الّتي تطمح إلى التغيير، وكلّ ذلك في مدينة عين الرماد، وهي المدينة الأسطورية الّتي مثّلت مسرحًا

للأحداث، وقد بدأت بخروج فواز بوطويل على الساعة التاسعة ليلا من ملهى الحمراء ثملا فهو شخصية تعاني الضعف والفشل في الحياة حيث أنّ ظروفه العائلية ولدت منه إنسانا منحرفا وضائعا بين الملهى والسكر لا يعرف تحمل المسؤولية ولا يحس بغيره فهو صورة مطابقة لأمه عزيزة، فنجده على الدوام غارقا في متاهات الدنيا غير مهتم، وغير مبال، لا يفكر ولا يتذكر إلّا جسد علولة الراقصة الّذي لا يكاد يختفي من بين ناظريه، هاته المرأة الّتي سكنت قلبه وعقله وعقل سكان مدينة عين الرماد بأسرها، والأحداث تتحرك بدخوله منعرجات رأس العين ليشق طريق الغابة وهناك صدم جسدا وعوض أن يساعده قام بلطمه بهراوة على رأسه إلى أن سكنت حركته، وعند وصوله إلى البيت وجد أمه عزيزة الجنرال واسمها مستمد من النفوذ والسلطة والديكتاتورية، وهي شخصية محورية كان لها دور كبير في تحريك أحداث الرّواية، بحكم أنّها قوية متسلطة من ذوي النفوذ والمتلاعبين بالسلطة تتميز بعدم تعاطفها مع الآخرين خاصة أنّها تنتمي إلى الطبقة البرجوازية، وبعد سرد ابنها فواز لمجريات الحادثة الّتي مرّ بها، خرجت الأم مسرعة آمرة زوجها سالم بالذهاب وإحضار الطبيب فيصل لفحص ابنها، وفي ظلّ هذه الأحداث يظهر كريم السامعي الرجل المثقف الواعي المحب للخير، فهو شخصية هادئة صالحة تتميز بالأخلاق السامية، لكن تشاء الصدف والأقدار أن يشق طريق الغابة عائدا أدراجه إلى بيته، فيجد جثة شاب مرمية على الأرض، متعرض للضرب على مستوى الرأس وملتوي الرجلين، وبعد أن قام بجس نبضه للتأكد من مفارقته للحياة، أسرع لركوب سيارته متجها إلى مركز الشرطة، ليبلغ أنّه وجد قتيلا مرميا في الطريق، غير أنّ الشرطة لم تعثر على الجثة، فأصبح ملزما بالحضور يوميا للتحقيق معه في المركز، وعند انتهاء التحقيق وجد نفسه المتهم الوحيد في جريمة القتل فوقع في شباك القضية،ودفع ثمن جرم لم يرتكبه، لتصبح الرّواية قضية جنائية تبحث عن القاتل الحقيقي للجثة، الّتي عثر عليها كريم السامعي على حافة الطريق المؤدي إلى ملهى الحمراء، وهو بمثابة الحدث الهام الّذي تتمحور حوله أحداث الرّواية من بدايتها إلى نهايتها ما جعل عزيزة الجنرال تستغل علاقتها الغرامية مع الطبيب فيصل، لإبعاد التهمة على ابنها فواز، ولم تكتف بهذا بل جعلت ابنتها تقيم علاقة معه، حتّى يكون تحت إمرتها، فقد سخر الطبيب فيصل سلطته في المستشفى لصالح عزيزة الجنرال، وذلك من خلال منح فواز شهادة

طبية مزورة تؤكد أنّه دخل المستشفى عشية الجريمة متخليًا ـ بذلك ـ عن أخلاقيات المهنة وعن قسمه المهني، حيث « ركب فواز بوطويل سيارة الإسعاف ... في حين ركب الطبيب مع عزيزة الّتي أخبرته في الطريق أنّ ابنها تخاصم مع صاحب ملهى الحمراء، ... وطلبت منه في الأخير أن يراعي ذلك، ويشهد أنّ فواز قد دخل المصحة في حدود الرابعة مساء لتكون دليلا على عدم ارتكابه الجرم »[1]، طالبة إيّاه مراعاة ذلك وأنّ سمعة العائلة لا تقبل بدخول المحاكم، لتبسط وتمدّ نفوذها بعد ذلك في كلّ أفراد أسرتها بداية مع زوجها سالم وهو شخصية مسالمة وحساسة، رغم انتمائها البرجوازي وامتلاكه للمال، فقد قتلت عزيزة الجنرال كلّ أحلامه وجعلته معدم الرأي والفكرة وتابعا لها، ولطالما لجأ إلى مخيلته والعيش بين ثنايا وتلافيف ذاكرته، فهو لا يجد قيمة للحياة دون حبه القديم ذهبية بنت الطاهر ليزول هذا الحلم ويصطدم بواقع عزيزة الّتي كانت سببا في حرمانه منه، والّذي هزم في مقابل البرجوازية وحب المظاهر والّتي لم تعن شيئا لسالم لأنّه لطالما اهتم بأشياء أصدق وأنقى.

كما أنّ عزيزة كانت السبب في وصول مختار الدابة إلى كرسي البلدية بهدف وضع يديها على أملاك مدينة عين الرماد بصفة غير قانونية، حيث أنّه نموذج للشخصية الاستغلالية الجاهلة، فقد عمل على استغلال نفوذه لإرضاء نزواته الخاصة وأكبر دليل على ذلك استغلاله لعائلة سمير المرنيني انطلاقا من الأم سليمة وصولا إلى ابنتها العطرة عن طريق منحهم سكن اجتماعي ليسهل على نفسه تحقيق مصالحه الشخصية، فقد عانت هذه العائلة الفقيرة الأمرين موت الأم من جهة وكذا اختفاء الأخ عزوز (الجثة الهاربة)، لتبرز فيما بعد شخصية فاتح اليحياوي الّذي عمل على إصلاح واقعه وتغييره رغم أنّه كان يدرك زيف القانون وظلم السلطة، حيث أعلن ثورته ضد عزيزة ولكن هذه الأخيرة قامت بإسكاته والزج به في السجن، فقد وضعت كلّ دلائل الجريمة في مزرعة والده لتكون نهايته بعد ذلك الاعتقال ثم العزلة عن الناس، نتيجة تعرضه لبعض الانتكاسات الّتي جعلته يشعر بإحباط شديد يفقده الثقة في الناس فينعزل عنهم متأكدا أنّ هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحهم غير أنّ الضابط سعدون تصدى لمكر عزيزة وسعى جاهدًا لمعرفة الجاني الحقيقي للجريمة فاستغلت عزيزة الجنرال هذا الموقف لصالحها وأمرت ابنها فواز بالزواج من بدرة السامعي

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4 ، 2010 م، ص 10

أخت كريم، هذه الفتاة أستاذة علوم في المتوسطة فهي شخصية متعلمة ومثقفة، لتتجاوز سلطتها إلى التحكم في زوجة ابنها وبيتها وحتّى سكان عين الرماد حيث قامت بإيهام الناس أنّ دم عزوز المرنيني في مزرعة خليفة السامعي أب كريم، وذلك أثناء اهتمامه بالسهرات ورجوعه المتأخر إلى البيت فثبتت عليه الجريمة وحكم عليه بعشرين سنة سجنا، بعدها كشف الضابط خيطا يوصله إلى الجاني تمثّل في تذكر كريم السامعي لدليل براءته والمتمثّل في رقم سيارة فواز أثناء وقوع الحادثة. لكن عزيزة استغلت نفوذها ومعارفها وتمّ إرسال الضابط سعدون إلى الصحراء، وبهذا استطاعت أن تقنع الشرطة بأنّ ابنها كان يتعالج بالمستشفى كما جذبت انتباه الناس بترميم وبناء مقبرة النصارى والقيام بالأعمال الخيرية وهذا كلّه من أجل نيل الشهرة وكسب الودّ، ويبقى هدفها الأول هو سرها المحفوظ (إخفاء جثة عزوز).

في ظلّ هذه الظروف تظهر جثة عزوز، ليتبين فيما بعد أنّ الخبر مجرد شائعة لا أساس لها من الصحة، فهو مجرد خطة وحيلة تثبت دهاء وحنكة عزيزة الجنرال لتنفيذ مخططها الدنيء في إخفاء الجثة في مقبرة النصارى وكلّ ذلك بعد فشلها في إقناع زوجها سالم من تسليم نفسه بدل ابنهما فواز، ليكتشف الجميع في نهاية المطاف جريمتها الشنعاء في إخفاء الجثة وذلك بحضور سكان مدينة عين الرماد وأفراد الشرطة لعملية نبشها للقبر وإخراج الجثة «فاجأها جمع غفير الضابط سعدون، بدرة، نوارة، سميرة و... فاضطربت وراحت تمسك بيديها المرتجفتين تحاول تسوية شعرها وهندامها ... وراح المحيطون بها ينبشون القبر ... وتسلل أحدهم إلى القبر وأخرج الجثة فمددها على الأرض »[1]، بعد ذلك تباينت الآراء والأقاويل حول اختفاء عزيزة الجنرال وقتل الضابط سعدون، ما يؤكد فكرة رصد الرّواية للواقع بكلّ مفارقاته، فنهاية شخصية عزيزة الجنرال غامضة لأنّ عز الدين جلاوجي في نهاية روايته يشير إلى اختفاءها من كلّ المدينة ولا يعلم أحد أين ذهبت وأين حلّت بمعنى أنّ نهايتها رفقة جماعتها الظالمة المتسلطة أحدثت وضعًا جديدًا في مدينة عين الرماد شعاره الأمن والاستقرار تحقيقا لمبدأ المساواة بين عامة الناس.

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق ، ص 75

2 . تجليات الفضاء الطباعي وجمالياته في رواية الرماد الّذي غسل الماء :

الأشكال الطباعية المستخدمة في رواية الرماد الّذي غسل الماء ظهرت على أنواع وأبعاد متعددة ومختلفة، يمكن معالجتها ومناقشتها والكشف عن تأثيراتها الطباعية وجمالياتها من خلال العناصر التالية:

أ . هيكل الرّواية :

تتكون الرّواية من 251 صفحة، وقد جاء استغلال الكاتب لهذه الصفحات بنفس الطريقة، إلّا أنّنا وجدنا في الرّواية ورقة بيضاء شاغرة لا تحمل الترقيم التسلسلي للرّواية، تقع ما بين الصفحتين 87 / 89، وحسب تفسيرنا لذلك لعل الرّوائي لم يود الإفصاح عن أشياء تدور في مخيلته، حيث أنّ هذا البياض ورد مرّة واحدة، ولقد تعمد الرّوائي تقسيم روايته إلى أربعة أسفار كلّ سفر يحمل أحداث خاصة به دون انفصال إحداها عن الآخر، ولكن الاختلاف بينهما يكمن في عدد الصفحات إذ نرى أنّ السفر الأخير أقل حجما بكثير من الأسفار الّتي سبقته.

أمّا بالنسبة للصفحات، فقد نوع الرّوائي في طريقة استغلاله لها، إذ نجد بعضها يتضمن هوامش وحواشي؛ والحاشية حسب جنيت ملفوظ متغير الطول مرتبط بمقطع نصّي محدد بشكل تقريبي موضوع في خدمة هذا المقطع، سواء كان مقابلا له ، أو محيلا عليه[1] وقد تضمنت الرّواية 90 حاشية ما جعلها تحتل مساحة نصّية تفوق مساحة المتن الرّوائي حيث دعمها الكاتب بتفاصيل مهمة لإفادة القارئ بمجموعة من المعلومات المتعلقة بالشخصيات وكذا عرض لمجموعة من الصور المتعلقة ببعض الأماكن والتعريف بها وتوضيح التغييرات الّتي طرأت عليها جرّاء هيمنة الزمن والتعليق على الأفعال السّردية، فهي تنير درب القارئ وتأخذ بيده، وكمثال على ذلك أقتبس من العمل هذه الصورة الإبداعية:

الحاشية رقم 1 : يقول جلاوجي : « يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كلّ حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع.. كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة .. وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة .. وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم وساداتهم، ولا يدري الناس لماذا سماه الجنرال

[1] Gérard Genette , Seuils, op.Cit.P321

ملهى الحمراء ؟ أنسبة للون الجدران الخارجية الأحمر ؟ أم للون الخمرة وحمرة لياليها ؟ أم نسبة لقصر الحمراء الّذي شيده الأجداد بالأندلس ؟ وضيعوه بين الخمرة والجواري ؟ والغالب هو السبب الأول لأنّ سيادة الجنرال كان شبه أمي وبالتالي لا علاقة له بالأندلس وحمرائها وادعت بعض الألسنة أنّ الرجل انتهازي لا يحمل أية رتبة عسكرية »[1]، مثّلت الحاشية الأولى بطاقة تعريف لمكان ملهى الحمراء، وقد جسدت نوعا من السخرية موجه إلى الّذين باعوا وطنهم وبلادهم مقابل أطماعهم ونزواتهم.

أمّا الحاشية رقم 2 : وقد جاء فيها « لا أحد يدري بالضبط من أين جاءت لعلوعة، ولم يكلف أحد نفسه طرح هذا السؤال فقد ملكت على الجميع نفوسهم وقلوبهم، وشغلتهم بجمالها فصارت حديث مجالسهم وسمرهم ولكنّها هي تذكر جيدا أنّها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي مدينة عين الرماد وتذكر جيدا ذلك الصباح الّذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه لتعودا بها مساء إلى بيتهما القصديري المعزول تذكر حين التقتهما السيدة جميلة وكيف راحت تحدق في الصبية وفي عينيها دهشة قائلة : ترمين الدر في المزابل وتدثرينه بالخرق البالية ؟ عقابك عند الله عسير، بيعيني الفتاة، ومدت يدها فأمسكتها، ودق قلب الأم خوفا فتشبثت بها .. واتفقا أخيرا أن تمنحها مليونين كلّ شهر مقابل أن تعيرها لعلوعة أربعة أيام في الأسبوع، وكانت لعلوعة في ثيابها البالية غير المتناسقة شمسا ملفوفة بالكآبة. ولم تمض إلّا أشهر حتّى صارت لعلوعة حديث الناس والقصور والجرائد والقنوات، وصارت لعلوعة الراقصة محج الولاة والوزراء والجنرالات والأثرياء، وتحدث عنها مسؤول كبير قائلا : لقد رفعت راية الوطن في دول العالم .. وقبل ممثل الثقافة جبينها »[2]، وضحت الحاشية السابقة ماضي الراقصة لعلوعة والفقر الّذي رمى بها إلى بحر الضياع والمجون.

كما نجد الحاشية رقم 3 : والّتي تتضمن ما يلي « ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات الّتي يرمي بها الناس والّتي تتقاذفها الرياح .. تتدرج فيها البنيات على غير نظام ولا تناسق .. يسد عليها الريح من الجنوب

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 6

[2] المصدر نفسه ، ص 3

أشجار غابة صغيرة .. تعاود الانحدار مرّة ثانية على جبل صغير تشقه طريق معبد، تنزل قريبا منها عين الرماد الأصلية الّتي قيل إنّ السكان قد هاجروها ثم اتخذوها مزارا ومعبدا .. وتمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة .. وتمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر وببرك المياه القذرة .. يتوسطها سوق منهار السور .. تتلوى شوارعها وأزقتها الّتي تضيق وتتسع في غير نظام .. إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة .. وحدها هذه الجهة تقوم بها بنيات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم (أسسوا المدينة الّتي سموها l belle ville) المدينة الجميلة، وما فتئت الكتل الإسمنتية تتكتل حولها كخلايا سرطانية حتّى شوهت كلّ ما حولها من هكتارات ضخمة »[1]، عبّرت الحاشية عن المكان (عين الرماد) في زمنه الماضي حيث كان يشع جمالا على عكس حاضره المقرف والمرعب، وهو ما يشعرنا بحنين الرّوائي إلى ماضيه (ماضي المدينة الجميل)، فهو يتحسر على وضعها الحالي والمخزي، وهو خطاب صريح وموجه إلى المسؤولين الّذين غابوا عن خدمة الوطن، واهتموا بمصالحهم الشخصية.

الحاشية رقم 28، يقول الرّوائي : « إذا أردت قضاء مآربك فعليك بعزيزة الجنرال .. هكذا يردد الجميع .. وهكذا يعتقدون أيضا .. كلّما ضاقت الدنيا بأحدهم هرع إليها، وهي تعرف الجميع تمد خيوطها السحرية فإذا الحق باطل والباطل حق، وقد سماها الناس الجنرال لقوتها ولعلاقتها بالجنرال صاحب ملهى الحمراء .. والجميع يعرف أنّها .. كانت وراء سجن فاتح اليحياوي الّذي حرض الناس ضدها وضد مختار الدابة »[2]، تمثّل الحاشية الماثلة أمامنا إضاءة لجوانب خفية من حياة عزيزة الجنرال.

إضافة إلى الحاشية رقم 43 « وخربة الأحلام كما سماها روادها صارت متنفسا للفقراء والمنبوذين يتقيؤون فيها همومهم ويحلقون بين حجارتها وجدرانها الخربة خلف أحلامهم الضائعة كدخان في يوم ريح، وأهم نزلائها عمار كرموسة ومراد لعور وسمير المرنيني وأخوه عزوز وقدور الخبزة وخيرة راجل وسحنون النادل ودعاس لحمامصي وعياش لبلوطة، قبل أن

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 5

[2] المصدر نفسه، ص 69

يتغير حاله إلى الثراء فيصير من ندماء الجنرال »[1]، وهي كذلك من نماذج التعريف بالأمكنة ووصفها.

والحاشية رقم 63 : يقول الكاتب فيها : « ومن عادة سكان عين الرماد اعتماد التبراح في الأعراس وهي أن يقف أحد العارفين وسط الحضور، ويتلقى نقودا مهداة إلى العريس أو العروس فيذكر بصوت مرتفع المبلغ وصاحبه ولمن يرفع إهداءه »[2]، يقدّم الرّوائي في هذه الحاشية تفسيرا لعادة من العادات الجزائرية في الأعراس، وهي التبراح، وهو ما يعكس اهتمام جلاوجي بالموروث الشعبي، فـ« هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الّذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل وهو دائم ومتنام ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ»[3]، ليعيد له الاعتبار، ويخرجه من دوائر التهميش، فهو يعرّف بالعادات الجزائرية الشعبية مؤكدا على الاحتفاظ بها وعدم تجاهلها.

أمّا الحاشية رقم 88 : والّتي ورد فيها ما يلي : « قيل إنّ أبناء المدينة من الفقراء والمساكين والمشردين والمنبوذين قد خرجوا عن بكرة أبيهم فقطعوا عزيزة والجنرال وأتباعهما، ثم أشعلوا النار في كلّ المدينة فاحترقت كما احترقت روما »[4]، قامت الرّواية من خلال هذه الحاشية بخلق حالة إنذار، وتحذير، في قالب سردي، فهي تنذرنا بثورة الفقراء على عزيزة الجنرال وأتباعها فمهما طال زمن الاستبداد بالمستضعفين إلّا أنّ يوم النصر قريب، يوم تتحقق العدالة وينتصر الحق على الباطل.

منح توظيف الحواشي للرّواية قيمة وأهمية، فهي تتضمن إفادات وشروحات، وكذا تأويلات بمعنى تكملة للمتن السّردي، بالإضافة إلى طرح الرّوائي للعديد من التساؤلات والإشكالات، وأي تجاوز لها من طرف المتلقي يحدث إخلالا في معنى النصّ، كما يؤثر عليه من الناحية الشكلية الجمالية بمعنى حضورها في النصّ ضروري وأساسي فهي لون

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق ، ص 115

[2] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 69

[3] الرباعي عرسان، إحسان، والرشدان، وائل منير، إشكالية التواصل مع التراث في الأعمال الفنية، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 19، ع 2، دمشق، سوريا، 2003 م، ص 144

[4] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 137

سردي خاص يجتذب الذائقة القرائية، ويقدم لها إضافة مبتكرة مختلفة، حيث أنّ تضمينها هو روح النصّ.

ب . العنوان :

من المعلوم أنّ عنوان الرّواية، يعدّ العنصر الأول الّذي يظهر على واجهة الغلاف كإعلان إشهاري محفز للقراءة، إذ يعتبر بمثابة المفتاح الإجرائي الّذي يمدّ القارئ بمجموعة من المعاني والإشارات الفكرية الدالة، الّتي تسهل عليه الولوج في أغوار النصّ وتشعباته الوعرة، لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي، كما أنّه العلامة الّتي تطبع الكتاب أو النصّ وتميزه عن غيره، وتعتبر العلاقة بينه وبين النصّ علاقة جدلية، إذ بدونه يكون النصّ عرضة للذوبان في نصوص أخرى وبدون نصّ يكون العنوان عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي[1]، وبمّا أنّ أوّل ما يواجه القارئ في الرّواية عنوانها، كونه جسر عبور يوصل القارئ إلى فجوى النصّ، ويخصه جيرار جينات بالتعريف قائلا: « هو مجموع معقد أحيانا أو مركب وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله »[2] فميزة العنوان التركيز على إشارات توحي للمتلقي بدلالة أعمق بصرف النظر عن الجانب الشكلي ويعتمد ذلك على مدى ثقافة المتلقي ووعيه به، فهو يركز ـ في الأساس ـ على هدف أسمى وهو استقطاب جمهور معين للعمل الإبداعي باعتباره علامة بصرية أولى، كما أنّ «العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدّل به عليه يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان ـ بإيجاز يناسب البداية ـ علامة ليست من الكتاب جعلت له؛ لكي تدّل عليه »[3] والملاحظ على روايتنا أنّها تتضمن عنوانا عبارة عن جملة اسمية (الرماد الّذي غسل الماء)، غير أنّ مفادها يخالف المنطق والمعروف فقد ربط بين مكونين مختلفين وهما (الرماد والماء)، الرماد وهو ما تخلف من احتراق المواد كما أنّه رمز الفناء والسكون ومنه قوله تعالى " مَّثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ

[1] ينظر: جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع 23، مج 25، 1997 م، ص 90

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النصّ إلى المناص، تقديم : سعيد يقطين، الدار العربية للعلم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط 1، 2008 م، ص 14

[3] محمد فكري الجزار، العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، مصر، د.ط، 1998 م، ص 15

بِهِ الرّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ "[1]، في مقابل الماء وهو رمز الحياة والحركة لقوله تعالى "وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيّ "[2]، واختيار الرّوائي عز الدين جلاوجي لهذا العنوان كان موفقًا لأنّه تناسب مع مضمون الرّواية، حيث أنّ مدينة عين الرماد هي مدينة خيالية مستوحاة من الواقع المرير، والّذي عانت المدينة منه الويلات من تسلط وتجبر إلى أن أصبحت وصارت خرابا ورمادا غير أنّ الأمل في الحياة بقي ينبض فيها بفعل الماء الّذي يتدفق بين جوانبها فقد كان دافعا وحافزا لها من أجل الاستمرارية والبقاء والبناء والتشييد.

ج . الغلاف:

إنّ الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي يعتبر واجهة له، فهو يهدف لتحفيز المتلقي أو تشجيعه للإقبال عليه، فهو يقوم بوظيفة الترجمة؛ بمعنى التعبير عن ما هو مكتوب بلوحة فنّية تساعد المتلقي على فهم الموضوع فهما أوليا، فهو « ... الّذي يلفت انتباهنا إنّه العتبة الأولى من عتبات النصّ تدخلنا إلى اكتشاف علاقة النصّ بغيره من النصوص »[3]، فالغلاف أحد المنصات البارزة فهو « فضاء مكاني، لأنّه لا يشكل إلّا عبر المساحة، مساحة الكتّاب وأبعاده، غير أنّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الّذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه ـ على الأصح ـ عين القارئ، هو إذن بكلّ بساطة فضاء الكتابة الرّوائيّة باعتبارها طباعة »[4] وبمجرد إلقاء النظرة الأولى على غلاف رواية الرماد الّذي غسل الماء يشدّنا الدخان المتصاعد، والّذي يرمز إلى نشوب حرب في المدينة، أمّا أشكال المنازل فتعبر عن منازل متواجدة في القرى والأرياف، تعرضت لهجوم أو حرب، فتسببت النيران في تحولها إلى رماد.

نخلص أنّ اللوحة الفنّية الّتي يتضمنها الغلاف استطاعت أن تعبر عن عنوان الرّواية ومضمونها فهي تحمل معاني الحرمان، الفقر، الموت، المعاناة...الخ، فهي بذلك تلعب على وتر الأحاسيس والمشاعر والانفعالات بغية التأثير في المتلقي منذ الوهلة الأولى.

---

[1] سورة إبراهيم، الآية 18

[2] سورة الأنبياء، الآية 30

[3] حسن محمد حمادة، تداخل النصوص في الرّواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العاملة للكتّاب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 148

[4] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق ، ص 56

د . مظاهر الكتابة :

تعتبر الكتابة عنصرا فعّالا يعتمد عليه الرّوائي المبدع خلال مرحلته الإبداعية، وذلك لمّا تحمله من جماليات مؤثرة بالدرجة الأولى في المتلقي أثناء عملية القراءة، ممّا يثري النصّ ويدعمه، فقد أصبح « الشكل الكتابي يتجلى لاعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النصّ، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية، يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع النصّ المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجية »[1]، إضافة إلى ما سبق ذكره نجد أنّ رواية الرماد الّذي غسل الماء قد تشبعت بالعديد من التشكيلات الخطية والّتي توزعت عبر صفحات الرّواية كالتالي :

. الكتابة الأفقية : ويقصد بها « استغلال الصفحة بنمط خطي عادي أفقي مألوف، تكون البداية فيه من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار للصفحة، وإذا كانت غير بارزة كانت كتابة أفقية بيضاء، وهذا ما يترك انطباع يومي لتزاحم الأفكار والأحداث في ذهن الشخصية البطلة »[2]. وهذا ما استوقفنا عنده عز الدين جلاوجي في رواية الرماد الّذي غسل الماء، فقد وجدنا أسطر الكتابة متراصة ومشحونة على الصفحة من أعلاها إلى أسفلها وقد تمثّلت هذه الأسطر في الشكل التالي :

« وفي الغد كان المساجين على موعد مع زيارات الأهل، نشط بعضهم مع الصباح الباكر إلى الاغتسال والاستعداد لهذا الموعد الهام .. كريم وصاحبه كانا ينزويان لوحدهما يراقبان الآخرين .. لم يكن كريم مستعدا أن يرى أحدا مع أنّه كان يتوقع الزيارة .. وأمّا صاحبه فلم يكن يطمع في زيارة أحد .. ونودي على كريم فجمع نفسه متثاقلا وراح يجر قدميه إلى غرفة الاستقبال »[3].

ففي رواية الرماد الّذي غسل الماء عمل الرّوائي عز الدين جلاوجي على استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، والنموذج السابق

[1] يوري لوتمان، تحليل النصّ الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1995 م، ص52

[2] ينظر: حميد لحميداني، بنية النصّ السردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق، ص56

[3] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 120

يؤكد ذلك، ممّا يدل على تزاحم الأفكار وغزارتها في ذهن الرّوائي خلال سرده لأحداث الرّواية، وهو ما كان سببا في كتابة جمل الرّواية بهذا الشكل.

. الكتابة العمودية : ويقصد بها عدم استغلال الصفحة بأكملها، بمعنى تستغل بطريقة جزئية فيكون تموضع الكتابة على اليمين أو اليسار مع ترك أحد الاتجاهين، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة تستعمل عادة للحوار، وهي بذلك تأخذ منحى واحد ومحدد (يمين، وسط يسار)[1]. ولقد احتوت رواية الرماد الّذي غسل الماء هذه التقنية الكتابية، والّتي برزت على وجه الخصوص في الحوار الرّوائي بين شخصيات الرّواية، والنموذج الموضح لذلك يتمثل في قول الرّوائي على لسان شخصية عبد الله :

« لست مصدقا ما سمعت

وأحس أنّ ركبتيه لا تقويان على حمله فتهاوى على الأرض .. قالت العمة :

كلّ شيء ممكن

قال عبد الله وقد جلله الحزن:

ينشر الأموات يوم القيامة فقط

ومن قال أنّه مات ؟ ... »[2]

اعتمادا على ما سبق، يتضح لنا أنّ الكتابة العمودية ظهرت بطريقة جزئية مع الاختلاف في طول الجمل، ما يجلب انتباه المتلقي ويشعره بتغير الموقف والانتقال من مرحلة السّرد العادي الّذي يستدعي التسلسل النمطي لذكر الأحداث، إلى مرحلة تأخذ طابع المناقشة وتبادل الآراء والحوار بين الشخصيات، ما يحدث تفاعلا في ذهنية المتلقي يترتب عنه جذب النظر والتوقف عند الحوار أو الموقف والتركيز معه بغية تحقيق درجة كبيرة من الاستيعاب والتمعن.

. لعبة البياض والسواد : تمثّل لعبة البياض والسواد تقنية جديدة في العمل الأدبي، فهو «أداة كتابية لا تكاد تتوافق مع الظاهرة الشفاهية الّتي لا تحتمل هذه الفراغات بأنماطها المتباينة وهو يعني أنّ هناك تصادم بين النطق والصمت من ناحية وبين البياض والسواد من ناحية

[1] ينظر: حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق، ص 56، 57

[2] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 134

ثانية »[1]، إذ تعتبر بمثابة طريقة جديدة للصياغة والتعبير، وتكون عادة لتشكيل « نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالآتي (***) على أنّ البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر وعند البياض الفاصل بين فصول الرّواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد لا يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني وحدثي وما يتبع ذلك من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها »[2]، حيث أنّ توظيف البياض أو الفراغ الطباعي بين الكلمات أو بين الجمل، يمكن تسميته بصمت الرّوائي أي المسكوت عنه والّذي يخلق للمتلقي فرصة للتأويل والتعبير عمّا يختلج صدر الرّوائي، ما يبعث الروح في هذه المساحات الفارغة، ويمنح المتلقي درجة الوصول لبلوغ واكتشاف المعنى ورفع الستار عنه.

وتتجسد المساحة البيضاء في النصّ الرّوائي إمّا بفراغ طباعي أو نقاط متتالية أو بواسطة الختمات (***)، ويختلف تموضعها في صفحات الرّواية بحسب إرادة الكاتب، والفكرة المراد إيصالها للمتلقي بغية تحقيق الفهم والاستيعاب للموضوع وبلوغ درجة الوعي به.

ويمكن أن ندعم قولنا هذا بالاقتباسات التالية :

ما جاء في السّفر الأخير « .....

انحدر خليفة من فوق سريره بمجرد أن خرجت زوجة ابنه من البيت .. قصد الحمام فاغتسل وحلق شعر وجهه وأسرع يغير ملابسه ووقف أمام المرآة يرش وجهه وملابسه بزجاجة عطر وجدها هناك .. »[3]

أمّا بالنسبة للفراغ الطباعي، فقد تجسد في الصفحة 131 من الرّواية حيث تركت بيضاء فارغة ماعدا السطر الأخير وهو بداية وافتتاحية السفر الأخير، فكان الفراغ الطباعي بمثابة إعلان وتميز السّفر الأخير عن باقي الأسفار الأخرى.

---

[1] علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النصّ الشعري الحديث، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سوريا، ع 29، ديسمبر 2017 م، ص114

[2] حميد لحميداني، بنية النصّ السّردي (من منظور النقد الأدبي) ، مرجع سابق، ص 58

[3] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 131 ، 132

بالإضافة إلى توفر الختمات وتوزعها عبر صفحات الرّواية حيث ثبت تفرد الأبيات الشعرية وطباعتها في منتصف الصفحة واستعمال الختمات لا لغاية دلالية وإنّما للفصل بين صدر البيت وعجزه، ومن ذلك استحضار فاتح اليحياوي لشعر المتنبي حيث يقول :

« وما قتل الأحرار كالعفو عنهم ** ومن لك بالحر الّذي يحفظ اليدا ؟»[1]

وقوله : « العبد ليس لحر صالح بأخ ** لو أنّه في ثياب الحر مولود

لا تشتر العبد إلّا والعصا معه ** إنّ العبيد لأنجاس مناكيد

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن ** يسيء لي فيه كلب و هو محمود »[2]

وفي نموذج آخر نجد احتفاظ البيت الشعري بموضع الختمات رغم غياب صدر البيت :

« قال شوقي :

.....*** إنّما تؤخذ الدنيا غلابا»[3]

عبر الرّوائي عن اضطراب شوقي في حفظه للبيت الشعري كاملا، فهو لا يتذكر منه سوى العجز مستعينا بالفراغ الطباعي بواسطة نقاط متتالية تكشف عن ذلك.

وجدير بالذكر أنّ الفراغ الطباعي في رواية الرماد الّذي غسل الماء قد منح الرّواية بعدا جماليا وفنّيا سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، كما أنّه مثّل ميزة أساسية في بناء الفضاء النصّي (الطباعي).

. الترقيم: ويقصد به توفر النصّ على علامات الترقيم المعروفة، وهي « .. ليست كما قد يتوهم البعض عناصر ثانوية زائدة عن الحاجة، وإنّما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب »[4]، كما أنّها « .. عبارة عن رموز معينة وذات معنى اصطلاحي، يتمّ وضعها بين الجمل والكلمات عند القيام بعملية الكتابة، وذلك من أجل توضيح أماكن

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق ، ص 84

[2] المصدر نفسه ، ص 84

[3] المصدر نفسه، ص 99

[4] عبد الستار بن محمد العواني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، ع2، الكويت، 01 / 10 / 1997 م، ص305

الابتداء أو الوقف، أو الفصل، وذلك بهدف تسهيل عملية الفهم والاستيعاب عند القارئ »[1] وقد تجلّت بصورة واضحة في صفحات الرّواية وكان لها دور طباعي مهم حيث استعان بها عز الدين جلاوجي لتوضيح البعض من الأفكار والمفاهيم، والأحاسيس والانفعالات، والّتي من بينها نذكر:

. النقطة: وتحضر بشكلٍ طاغٍ في رواية الرماد الّذي غسل الماء، حيث وظفها الرّوائي فتوزعت بكثافة عبر المتن الرّوائي، فهي « .. إحدى عناصر التصميم بشكل عام والتصميم الطباعي بشكل خاص كما يكون للنقطة بوصفها أحد عناصر العمل الفنّي التشكيلي دورا كبيرا في بيان الجمالية وتألقها في العمل الفنّي »[2] ومن ذلك نجد:

تموقع النقطة في آخر الجملة (آخر السطر) تعبيرا عن نهاية كلّ من الفكرة والكلام، يقول عز الدين جلاوجي في روايته: « أجابت نوارة وهي تقدّم فنجان القهوة للشيخ خليفة الّذي ركز بصره في ملامح ابنه كأنّما كان يريده أن يتكلم هو. »[3]، وظف الرّوائي النقطة في نهاية السطر ليؤكد انتهاء الكلام في السطر والدخول في كلام جديد في السطر الموالي، وقد استعملها ليوضح للقارئ عملية انتهاء الكلام وتوقف الحدث السّردي، وعز الدين جلاوجي لم يوظف النقطة الواحدة فقط بل وظفها (مثنى وثلاث ورباع ... الخ)، وهو ما نلمسه في النماذج التالية :

يقول الرّوائي: « تغوص في تلافيف الذاكرة .. تقلب صفحات الطفولة .. وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها الّتي كانت تنزل عليها صواعق ساحقة.. ولم تكن الأم تقدر على دفعها إلّا بالعويل الشديد، ولا تجد عزيزة ملجأ إلّا حضن والدتها الجريح وتنام على أجهاشها المتقطع »[4]، يتحدّث الرّوائي في المثال السابق عن الطفولة الأليمة عزيزة الجنرال حيث ذكر الظروف والأزمات النفسية الّتي تأثرت بها الشخصية، فعزيزة تعيش واقعها وهي تتخبط بين حاضرها وذكريات ماضيها المؤلم، وقد

[1] آلاء عيد، علامات الترقيم واستخداماتها، 01 مارس 2016 م، 14:42 سا http : //www.mawdoo.com

[2] معتز عماد غزوان، فاعلية النقطة ودلالاتها في التصميم الطباعي (الملصق أنموذجا)، مجلة مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية، مج 2، ع 2، كانون الأول 2012 م، ص 374

[3] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 13

[4] المصدر نفسه، ص 9

استعمل الرّوائي النقاط تعبيرا عن المكبوتات النفسية الّتي تلم بعزيزة، هذه الشخصية الّتي يحيطها الغموض من كلّ جهة، محاولا أن يقدّم تفسيرا للأحداث الحاضرة ما يجعل المتلقي يبرر سلوكها العدواني وتمردها في الوقت الراهن وهو ما يفسر كذلك كرهها للرجال ولعنها لهم، فقد وفق الرّوائي عند اختياره لتقنية النقاط للدلالة على تعدد الذكريات المليئة بالشقاء والأحزان والاضطهاد.

وكمثال آخر ما نلمسه من توقعات سمير المرنيني حول قاتل شقيقه عزوز، ويسرد لنا الرّوائي ذلك قائلا: « كان كلّ منها يسبح في افتراضات لا حد لها .. كان يخمن أنّ واحدا من شلة المخدرات هو الّذي قتل عزوز .. قد يكون فريد لعور .. أو عمار كرموسة .. وقد يكون الزربوط .. وقد يكونون جميعا مشتركين في الجريمة النكراء .. »[1]، عكست النقاط السابقة حالة التردد الّتي يعيشها سمير المرنيني، فهو غير متأكد من القاتل الفعلي، وأفكاره تتبني على تكهنات وهو ما ثبت فعلا، حيث أنّ الأسماء الّتي ذكرها سمير لم يكن لها علاقة بمقتل عزوز بل كان القاتل شخصا آخر خارج هذه المجموعة.

إلى جانب ذلك نجد نموذجا آخر والمتمثل في تلخيص الرّوائي لحياة عمار كرموسة قائلا : « عمار كرموسة شاب في السابعة والثلاثين من عمره، ... نشأ يتيم الأب في أسرة معدمة تسكن الأحياء القصديرية .. تسرب من المدرسة في سنواته الأولى .. ماتت أمه الّتي كانت تمارس البغاء، في حادث مرور مع مجموعة من السكارى .. اشتغل في أيامه الأولى نادلا ثم مساعد بناء، ثم بائع خمرة في حانة، ثم بطالا .. دخل السجن مرتين .. مرّة بتهمة الضرب العمدي المبرح والجرح باستعمال السلاح الأبيض ضد رب العمل .. ومرّة بتهمة السكر العلني وانتهاك الآداب العامة »[2]، جسدت النقاط في النموذج السابق عملية الحذف الّتي قام بها الرّوائي من أجل تقديم ملخص حول حياة عمار كرموسة والمقدرة بسبعة وثلاثين سنة في أسطر قليلة، حيث بيّن لنا حالة التشرد والبؤس الّتي عاشها عمار في كلّ مرحلة من مراحل حياته بدءا من طفولته القاسية إلى غاية الزج به في السجن.

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 22

[2] المصدر نفسه، ص56

وفي حديث آخر للرّوائي عن أسرة عمار كرموسة يقول: « الّذي طالما الخوض في تجاعيد أسرته ... فهو لا يعرف لأبيه ملمحًا ... قيل أنّه سافر إلى بلاد الغربة، ولم يعد ... وقيل أنّه مات ... وجد جثة هامدة في صباح شتوي قارس ... لم يقتله البرد، ولكن قتله الكحول الّذي غدا أسير مخالبه ... لكنه كان يعرف أمه ... زهيرة الزينة (...) علم أنّها ماتت مخمورة في حادث مرور مع رفيق لها »[1]، تحيلنا النقاط الموجودة في هذا المقطع السّردي إلى رسالة موجهة من الرّوائي نحو القارئ بغية تحفيزه للتفكير والاستنتاج ما يفتح أفق التأويل أمامه على عدّة مستويات أبرزها التنبؤ بتشتت شخصية عمار كرموسة وضياعه بفعل فضيحة الماضي الّتي تلتصق بوالديه.

كما اعتمد الرّوائي في تلخيص ماضي شخصية مراد لعور ومواصفاته الخارجية باستعمال نقاط الحذف، لأنّه سيركز في حديثه على أهم المحطات والمواقف « مراد لعور في الثلاثين من العمر ... طويل، نحيف أحول العين اليمنى، نشأ في أسرة ميسورة تميل إلى التدين ... معظم أفرادها يحفظون القرآن الكريم، أبوه من مجاهدي ثورة التحرير، ... قضى سنوات نشيطا ضمن صفوف الجماعات الإسلامية، يحضر حلقات توجيهية ... دخل الجامعة ليدرس الآداب .... وقع في شباك حب زميلة له، نافسه عليها أستاذ وظفر بها ... تمرد فضرب أستاذه ليطرد من الجامعة ... »[2]، مثّلت النقاط عملية حذف لفترات زمنية معينة من قبل الرّوائي حيث يرى أنّه لا جدوى من ذكرها، فقد ركز على أهم الأحداث في حياة مراد لعور، ما انعكس على النص الرّوائي بكثرة الإيجاز والجمل القصيرة الملخصة.

ونجد أيضا قول الرّوائي : « حين خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء لم تبلغ عقارب الساعة التاسعة ليلا ... كانت الأمطار تصفع وجه الأرض بغضب مارد ... استوى في سيارته الحمراء .. أدار محركها فراح يدمدم ومعه تعالت أصوات موسيقى الراي ... »[3] يتبين من هذا المقطع السّردي أنّ الرّوائي عز الدين جلاوجي يلم بشخصية فواز بوطويل فقد عبرت النقاط عن معرفة الرّوائي بأفكار ومشاعر وأحاسيس نفسية داخلية تنتاب الشخصية، ولم يود ذكرها، فهو يرى أنّ الموقف السّردي لا يتطلب ذلك.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق ، ص 16

[2] المصدر نفسه ، ص 30

[3] المصدر نفسه، ص 7

وفي موقف آخر نجد حديثا عن الأحياء الفقيرة على لسان شخصية مختار الدابة « ومن تزوج من هذا الحي، وكلّ نساءه عاهرات... إلّا إذا كان شيخًا اللذة لا الذرية »[1]، شكلت نقاط الحذف خلفية للأحياء الفقيرة والمستضعفة، وينتظر الرّوائي من المتلقي إزالة الغموض عنها وكشف الستار، انطلاقا ممّا قيل عن هذه الأحياء، حيث يتمكن القارئ من خلال ذلك أن يرسم صورة ذهنية لها في مخيلته.

وممّا ورد ـ كذلك ـ في نصّ الرّواية قول الرّوائي على لسان شخصية عمار كرموسة حول مكان عزوز : « وقد تقاذفته الشكوك الكثيرة ... إمّا أنّ الشرطة قد ألقت القبض وستلحقهم طامة قريبا وإمّا أنّ نفسه حدثته بالاستيلاء على الكمية وبيعها وسيدفعون الثمن موتًا زؤاما مع الزربوما »[2] استعمل الرّوائي نقاط الحذف في حديثه عن مكان عزوز والظروف المحيطة بملابسات الجريمة وقد اختار هذه التقنية، حرصا منه على ذكر أهم الأحداث، حيث سمحت هذه النقاط بخلق مساحة واسعة للتأويل تجعل القارئ يستخرج جميع المعلومات الخفية.

ومن النماذج الأخرى الموجودة في رواية الرماد الّذي غسل الماء قول الرّوائي في حديثه عن عزيزة الجنرال : « ورثت عن عمتها كما ورثت عن زوجها ..... وخصوصا بعد اقترانها بسالم بوطويل وضمها الثروتين معا في قبضتها »[3]، ساهمت نقاط الحذف الواردة في المقطع السّردي في الفصل بين الحدث بصورته العامة وصورته التوضيحية المفصلة، وكأنّ الرّوائي أراد بذلك أن يفسر حديثه للقارئ تفسيرا دقيقا مركزا بذلك على أدق التفاصيل فحصول عزيزة على المال منحها القوة وجعل الجميع في قبضة يدها المتسلطة.

ويواصل الرّوائي حديثه قائلا : « فقدت عزيزة أمها في مأساة رهيبة حين تجرأ أبوها فقتلها شر قتلة وهو تحت تأثير الخمرة وفقدت أباها حين زج به في السجن حيث فارق الحياة....»[4]، أعربت النقاط السابقة عن جميع المكبوتات النفسية الّتي انتابت عزيزة، وكانت سببا رئيسيا في احتقارها جنس الرجال، وتحولت مع مرور الوقت إلى عقد نفسية مارستها ضد زوجها سالم حيث عملت على احتقاره ولعنه والحط من شأنه.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق ، ص 51 ، 52

[2] المصدر نفسه ، ص 15

[3] المصدر نفسه، ص 46

[4] المصدر نفسه، ص 47

ونجده يقول في موضع آخر « قطعت عزيزة الأشرطة معلنة عن نهاية ترميم المقبرة، وألقت كلمات ذكرت فيها بمجهوداتها الجبارة ..... »[1]، حملت نقاط الحذف العديد من الدلالات أبرزها شعور عزيزة بالفخر وهي تحقق حلمها فقد تمكنت من استعادة كرامتها الّتي فقدتها وهي طفلة صغيرة تبنتها دور الأيتام، وكلّ ذلك حصل بفعل جذب انتباه الغير من خلال مشاريع خيرية تهدف من خلالها إلى تحسين صورتها أمام الجميع وكسب ودّهم ومحبتهم ما يسمح بالاستيلاء عليهم والتحكم في أمورهم بكلّ سهولة.

كما ورد أيضا في متن الرّواية « وقف كريم أمام غرفة فاتح اليحياوي المنعزلة في حوشهم الكبير. وقد غطى مدخلها أفياء شجرة تدلت كأذرع أخطبوط ... والغرفة ضيقة يستعملها للنوم واستقبال معارفه ... »[2]، يمكن اعتبار نقاط الحذف بمثابة اكتفاء الرّوائي بصورة تشبيهية واحدة واعتبارها كافية لتقريب المشهد من ذهن القارئ رغم تعدد الصور وتنوعها في ذهنه إلّا أنّه اختار الأحسن والأقرب في نظره.

وهو ما نجده مرّة أخرى في حديث الرّوائي عن كريم السامعي ولكن بعد تأزم وضعه وثبوت التهمة الموجهة إليه حيث يقول : « يؤكد لصاحبه أنّه بريء وأنّ العدالة لا معنى لها إذا كانت تتهم الأبرياء لمجرد دلائل لا يدري كيف دست له .... »[3].

وهي التقنية نفسها الّتي تكررت وتعددت في الكثير من المرّات عبر صفحات الرّواية، وفي كلّ مرّة تسمح للمتلقي بالخوض في غمار التأويل ما يظهر جمالية النصّ ويعطي الرّواية مساحة واسعة من الخلق والإبداع.

بالإضافة إلى تلك النقاط الّتي تركها الرّوائي في بداية السفر الأخير في الصفحة 241 حيث أنّ الكاتب يهدف من خلال ذلك إلى السكوت عن بعض الأحداث الّتي حسب رأيه كتمانها أفضل من التصريح بها للقارئ، فأصبحت بمثابة علامة حذف للتعبير عن مجهول لا يرغب الرّوائي بالإفصاح عنه، كما جعل النصّ ينفتح على عدّة تأويلات، وفرت عنصر التشويق والإثارة في النصّ، فاصطبغ بجمالية خاصة ومتفردة، مؤثرة في المتلقي فهي تجعل المجال واسعا ورحبا لديه.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق ، ص 225

[2] المصدر نفسه ، ص 13

[3] المصدر نفسه، ص 215

كما نجد نوعا آخر وهو (النقطتان الرئيسيتان)، حيث أخذت هذه العلامة نصيبا كبيرا من الرّواية وقد اختلف تموضعها في المتن الرّوائي بحسب حاجة الكاتب لها، فنجدها تستعمل عند التقديم للحوار، مثال ذلك:

« حين فتحت العطرة الباب ورأت وجه أمها الأصفر الممتقع هالها ما رأت فصاحت:

أمي ما بك كأنك بلا دم ؟ ... »[1]

ويقول الرّوائي أيضا: « وجلست العطرة إلى جوارها تسندها وتقبل رأسها .. سألت الأم وفي عينيها دموع حائرة :

هل ظهر شيء عن

عزوز ؟ ... »[2]

وقد وظفتا النقطتان الرئيسيتان خصيصا لمقولة القول، ومن ذلك :

« ... وأحست كأنّما يريد أن يقول لها كلاما فتخلفت تسأله برأسها .. تلعثم قليلا ثم قال :

أردت أن أقول شيئا خطر ببالي وخشيت أن يكون مجرد هراء

وشجعته نوارة بحيرة ارتسمت على ملامحها الحزينة فاستمر يقول :

تذكرت أمرا قد يفيد في أمر سجني

والتمعت عيناها وهي تشدّ على الشباك قائلة :

كلّ شيء قد يفيد، وأنا مستعدة لكلّ تضحية من أجلك .. قل .. قل. »[3]

ويقول أيضا على لسان عزيزة الجنرال : « رحم الله أمي كانت تقول : الرجال كاليهود، لا أمان لهم ولا عهود »[4]، عبرت مقولة القول والّتي وردت عقب النقطتان الرئيسيتان عن عمق الصراع القائم في شخصية عزيزة الجنرال، فقد عاشت طفولة معنفة، وهو ما أثر على شخصيتها من الناحية السلبية حيث اكتسبت سلوكات عدوانية وتبنت تجاوزات أخلاقية واجتماعية، وسياسية، ما كان سببا رئيسيا في كرهها للرجال.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 24

[2] المصدر نفسه، ص 24

[3] المصدر نفسه، ص 120

[4] المصدر نفسه، ص 107

ظهرت النقطتان الرئيسيتان كعلامة بارزة ومحددة مرّة في الحوار، وأخرى للتوضيح والتبيين وفي مكان آخر بغرض التمييز ... الخ، بمعنى أنّ الرّوائي حافظ على دلالة النقطتان إلّا أنّه أضاف لمسته الخاصة، وذلك بإعطائها بعدا دراميا من خلال توظيفها في مواضع غير مألوفة بغية جذب انتباه القارئ لخصوصية الحدث السّردي واختلافه عن باقي الأحداث السّردية الأخرى.

استنادا إلى ما سبق نجد أنّ النقاط غزت رواية الرماد الّذي غسل الماء بطرق وأشكال مختلفة أكثرها استخدامها مثنى بين الجمل، تعبيرًا عن الصمت، أو أحداث لا يليق التحدث بها، أو لغرض آخر في ذهن الرّوائي حسب الموقف، كما أنّ هذه النقاط تساعد على فتح عوالم فكرية واسعة (تقبل العديد من التأويلات) فهي تسمح للمتلقي بالتقاط أنفاسه بين الجمل والعبارات.

علامة الاستفهام: استخدم الرّوائي بكثرة علامات الاستفهام في نصّه، وهذا التوظيف حقق له تلميحات متفرقة ساهمت في خلق لغة مميزة، صمّمت خصيصًا لتعطي القارئ إحساس الحيرة والتساؤل، ونجده يخرج عن غايته في بعض الأحيان، ليطرح الرّوائي سؤالا لا ينتظر جوابا له وإنّما بغرض التعجب أو لغايات أخرى في ذهنه يريد إيصالها للمتلقي، ومن ذلك ما ورد في النموذج التالي:

« وغادر أفراد الشرطة ثلاثتهم المكان في سيارتهم المدنية والحيرة تعصف بهم جميعا .. وكان الحنق رعدا مدمدما في فجاج سعدون الضابط أي قدر رمى به في هذه المدينة المسخوطة ؟ أهذه هي مدينة الواق واق الّتي قرأ عنها في قصص ألف ليلة وليلة ؟ ما معنى أن تسمى مدينة عين الرماد ؟ ومتى كان للرماد عين ومتى كان للعين رماد ؟ »[1]

انطلاقا من هذا المقطع السّردي يقف بنا الرّوائي عند عجائبية المكان (مدينة عين الرماد) وهو المكان الّذي بحث فيه أفراد الشرطة عن الجثة المفقودة، والّتي سببت المشكلة الرئيسية فتطورت خلالها أحداث الرّواية، وقد تكررت علامة الاستفهام ثلاث مرّات ما يعكس غرائبية المكان حيث أنّه مبهم مقزز، تسميته توحي بالصعوبات الّتي يمر بها سكان هذه المدينة فهم يعيشون أيامهم في قلق وخوف وشك بمعنى عدم الاستقرار بالإضافة إلى الخداع

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 14

والمكر، ممّا جعلها مدينة شبه أسطورية لمّا تحتويه من متاعب ومشاكل، وهو ما عبّر عنه الضابط سعدون، وكثرة التساؤل حول دلالة التسمية، دليل على العلاقة القوية الّتي تربط بين التسمية والمدينة.

ونجد أيضا « اللعنة عليهم جميعا.. هؤلاء الناس لا يحسنون إلّا تمطيط ألسنتهم دون فائدة.. لو كان فيهم خير ما انتخبوه رئيسا للبلدية.. أيعقل أن تحكم الدابة آلاف البشر ؟ إنّهم دواب مثله »[1]، غاية الاستفهام هنا هي الاستغراب، فالراوي يستغرب من انتخاب سكان مدينة عين الرماد لمختار الدابة رئيسا لبلديتهم، فهو لا ينتظر جوابا لسؤاله، وإنّما يتعجب من الواقع الّذي جعل من الناس يخضعون لشخص أميّ جاهل لا يفقه شيئا في أمور السياسة ما انعكس سلبا على المدينة وسكانها، حيث اهتم بمصالحه الشخصية على حساب مصلحة المدينة.

ونجد في موضع آخر كريم مؤكدا على نيته الصادقة قائلا : « كانت نيتي فعل الخير؟ ويظهر أنّ فعل الخير في هذه الأيام ليس بالأمر الهين .. سأعود إلى الشرطة وأتحرى منهم الأمر .. »[2]، غرض كريم من هذا الاستفهام هو الاستغراب والحيرة فقد كانت نيته شريفة إثر تقديمه البلاغ إلى مركز الشرطة ولم يدرك أنّ الأمر سيكون سببا في كلّ المصائب الّتي حلت به.

إضافة إلى ذلك احتوت الرّواية على أسئلة متوقعة ومن ذلك ما نجده مع فواز فبعد أن أدرك ارتكابه لجريمة القتل وهو تحت تأثير الخمرة « ... تراءت له أمه تصرخ فيه .. لم فعلت ما فعلت بالسيارة ؟ »[3]، ما يعكس دائما ارتباطه وتخفيه وراء ظلّ والدته والّتي تميزت شخصيتها بالسلطة والجبروت والقسوة في آن واحد، وهذا النوع من الأسئلة يأخذ طابعا فعليا فهي تساعد على حركية السّرد وسير الأحداث، كما تساهم في خلق جو من الحوار والمناقشة، وقد طرح الرّوائي العديد منها على لسان عزيزة ليلة وقوع الجريمة فيقول: « ... حين وصل بيتهم اصطدمت مقدمة السيارة بباب المستودع محدثة ضجة كبيرة ...، أدخلها وراح يصعد الدرجات بسرعة على صوت أمه تصيح باسمه، ... فواز ما الّذي وقع لك، أين كنت ؟ ما

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، ص 59

[2] المصدر نفسه، ص 27

[3] المصدر نفسه، ص 8

هذا البلل، وهذا الدم ؟ ... »[1]، إضافة إلى استعمال الكاتب الاستفهام المباشر بغية خلق الحوار بين الشخصيات الرّوائيّة حيث يطرحه بلسانها بعيدا عن الأدبية والفنّية وإنّما بصورة طبيعية عفوية ويظهر ذلك من خلال قول الرّوائي : « ... راح الأب يتصفح الجريدة، وما فتئ أن هزه العنوان "اختفاء جثة شاب قتيل في ظروف غامضة " وراح يسأل كريم :

هل قرأت هذا الموضوع ؟ . واختطف كريم الجريدة من يدي أبيه مُجيبًا وعيناه تفكان الأحرف»[2]،في هذا المقطع يبرز الحوار بطريقة مباشرة بين خليفة السامعي وابنه كريم، فالأب ينتظر إجابة لسؤاله، والأمر نفسه يتكرر مع حادثة ولادة بدرة السامعي زوجة فواز بوطويل « كانت عزيزة منتصبة القامة في الردهة غير مبالية بآلام بدرة الّتي كانت تمزق الصمت حولها وسأل سالم : ماذا نفعل لها ؟ خذها إلى المشفى وانتهى الأمر .. ليست أول امرأة تلد ... »[3].

كما وظف الكاتب الاستفهام تعبيرا عن الصراعات الداخلية الّتي يمرّ بها سالم، فطالما لجأ لماضيه لكي ينسى آلام الحاضر، وجروحه المستمرة، الّتي تسببها له زوجته عزيزة لدرجة أنّها أرادت إدخاله السجن بدل ابنه فواز، وأن يدفع حساب جريمة لم يرتكبها، وهذا كلّه نتيجة طيش فواز ودلال أمه له، وهذا ما جعل عز الدين جلاوجي يطرح عدّة أسئلة من بينها «لماذا لم يتزوج ذهبية بنت الطاهر وكانت رفيقة صباه ؟ ورفيقة أيام الدراسة ؟ .. وانسابت ذاكرته تعود به إلى المحطات الأولى الّتي بدأ قلباهما يخفقان بالحبّ، وبدأ كلّ منهما يختصر العالم في الآخر ... »[4]، وفي ذات السياق نذكر على سبيل ما ورد عن ذكرياته وآلامه الّتي برزت في الرّواية « ...وتزوجت ذهبية شابا جاءها من بعيد .. التقتها أمه في الحمام وأعجبت بها وتمّ الزواج هل هو قدر الله ؟ أم هي خيباتنا ننسبها زورا وبهتانا لله ؟»[5] كما يتجلى التساؤل كذلك عندما يعيد سالم شريط حياته وموقف والديه وهما يناقشان أمور زواجه، حيث قالت أمه : « خير لك أن تتزوج ذهبية بنت الطاهر ورفع الأب عقيرته بكبح

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء ، ص 8

[2] المصدر نفسه ، ص 41

[3] المصدر نفسه، ص 224، 225

[4] المصدر نفسه ، ص 16

[5] المصدر نفسه، ص 16

حلمها : وماذا تملك ذهبية غير الفقر ؟ سأزوجه عزيزة بنت يوسف وسيرث أراضيها ويضمها إلى أرضه ليصير ثريا ... الناس لا يقاسون إلّا بما يملكون »[1] ومن هذا المثال نجد أنّ والد سالم يطرح سؤالا يعلم جيّدا إجابته، فهو يدرك الحالة الاجتماعية لذهبية ويرغب وراء هذا السؤال أن يطرح سؤالا آخر جوهريا بالنسبة له وهو كيف يطوّر ثروته على حساب ابنه ومشاعره وهذا أكبر دليل على سيادة السلطة الأبوية رغم أخطائها في تلك الفترة. ونجد التساؤل يتكرر في عدّة مواضع بنفس الصياغة ولغايات مختلفة ومن ذلك « ... وضمّه عمار كرموسة إلى صدره وهو يقول وقد سبقته الدموع : سليمة أمي أنا أيضا ... لماذا تبكي يا سمير؟ نحن لم نفرح يوما .. ولم تضحك لنا الدنيا يوما .. الحزن والدموع والآلام والانكسارات رفيقة الدرب وإلى الأبد؟ ... »[2]، برزت العديد من التساؤلات على لسان عمار كرموسة بصورة عفوية ودفعة واحدة، وذلك لمدى تأثره بالموقف (وفاة والدة سمير المرنيني) فقد حزن لأجلها وتقلبت عليه المواجع، ما جعله يهدأ من روع سمير ويستعين في ذلك بطرحه للعديد من الأسئلة، وكلّ ذلك ساعد على تقريب حالة الحزن من ذهن المتلقي، حيث أنّ القارئ لهذا المقطع السّردي يتعاطف مباشرة معهما ويقدر ظلم الحياة لهما.

ويستمر الرّوائي في توظيف علامة الاستفهام في متنه السّردي حيث يقول : « ظلّ كريم السامعي يغالب ظنا يلح على نفسه إلحاحا مقلقا ..... ما الّذي رآه ممتدا على قارعة الطريق ؟ أهو حيوان من الحيوانات الكثيرة الّتي اعتادت أن تعبر الطريق على غير هدى فتلقت ضربة قاتلة ؟ أو ربما لا يعدو ما رآه أن يكون كيسا تافها لا معنى له »[3]، حيث استعملت علامات الاستفهام في هذا المقطع السّردي للدلالة على الضياع والشك الّذي ينتاب كريم السامعي، ودوره في إبراز الحقيقة، ما أدى به إلى الدخول في متاهة الحيرة خاصة بعد التحقيق واختفاء الجثة، والزج به في السجن بتهمة القتل، فهذا الشك هو الّذي انبنت عليه معظم أحداث الرّواية، أمّا كثرة التساؤلات حول الجثة فقد كانت المحور الأساسي الّذي تدور وتسير الأحداث وفقه، وهو ما أكدّته الشكوك والتساؤلات الّتي طرحها كريم السامعي عبر صفحات الرّواية، وكانت لها المساحة الرحبة من مجرى الأحداث.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء ، ص 47

[2] المصدر نفسه ، ص 102

[3] المصدر نفسه، ص 14

وفي مثال آخر، يتضمن الحديث حول الجثة المفقودة مفاده « عزوز لم يظهر لا هو، ولا الأمانة (...) اندفع سمير كالآلي يدفع الثمن ويفتح الجريدة على عنوان كبير اختفاء لجثة شاب قتل في ظروف غامضة وسأل عمار كرموسة بحيرة، ولمن تتصور الجثة ؟ هل يمكن أن تكون لعزوز ؟ »[1]، غاية الاستفهام في هذا المقطع هي التأكيد والتصريح بأنّ الجثة هي فعلا جثة عزوز.

ويتجلى الاستفهام كذلك من خلال أسئلة نوارة زوجة كريم السامعي وقلقها إزاء دخول زوجها السجن، حيث يقول الرّوائي : « أمّا نوارة فقد انزوت في حجرتها غير مبالية بشيطنة أبنائها وقد أظلمت الدنيا أمام عينيها ... وراودتها الشكوك .. هل كريم مجرم حقا ؟ هل يمكن للإنسان الجامعي المثقف المحب للموسيقى أن يكون مجرما ؟ وأن يصل به الإجرام إلى قتل إنسان ثم إخفاء جثته ؟ وما علاقته بما وجد من أدلة في المزرعة ؟ هل يمكن أن يكون مدسوسا له ؟ هل يمكن أن تكون عزيزة وأتباعها وراء هذا الفعل الشنيع ؟ كلّ شيء ممكن.»[2]، عبّرت الأسئلة سابقة الذكر عن حالة الصراع الداخلي الّذي تعيشه نوارة بسبب زوجها كريم، فهي في حيرة من أمرها، تدرس في ذهنها جميع الاحتمالات، وكلّها أمل في براءة زوجها من التهمة الموجهة إليه، ما يجعل مثل هذه الأسئلة واجبة الحضور في المتن الرّوائي، فلو طرحها الكاتب عبر جمل نثرية عادية لمّا استطاع أن يصور لنا معاناة نوارة هواجسها والتقلبات النفسية الّتي تعيشها.

استعمل جلاوجي علامة الاستفهام استعمالا مفرطا عبر أسطر روايته وذلك لجذب القارئ عند أول وهلة تقع عيناه على الرّواية، وكانت الغاية منها في الأساس بغية التساؤل والحيرة إلّا أنّها اختلفت وتنوعت حسب فكر ومراد المبدع.

. منطقية علامات الترقيم الأخرى: تميزت الرّواية بوجود منطقية في توظيف علامات الترقيم الأخرى، فنجدها في أماكنها المعروفة، بالإضافة إلى تكرارها أو تزاحمها في بعض الأحيان فهي محاولة من الرّوائي المبدع على التقيد برسمية علامات الترقيم وثباتها ضمن فضاء روائيّ حرّ لا تقيده قواعد وقوانين، من ذلك يحضرنا :

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 15

[2] المصدر نفسه، ص 246

الفاصلة: وهي تتخلل جمل رواية الرماد الّذي غسل الماء وتتوسطها في بعض الأحيان، وقد وردت في روايتنا كالآتي:

نجد الحاشية رقم 39: تضمنت « تقع مقبرة النصارى كما يطلق عليها السكان أعلى مدينة عين الرماد قريبا من الغابة، أحاطها الفرنسيون أيام تواجدهم بعناية فائقة حيث كان يمثل سورها تحفة رائعة، وتمثّل هندسة قبورها وما زرع فيها من أشجار وأزهار لوحة لإبداع الإنسان والطبيعة، ... »[1]، نلاحظ استخدام الرّوائي للفاصلة بين جمل المتن الرّوائي، وهناك العديد من الجمل الّتي احتوت أكثر من فاصلة، وهي تعبر عن حاجة الرّوائي لأخذ وقفة تسمح له بترتيب الأحداث السّردية في ذهنه، كما تمكن المتلقي أو القارئ من أخذ نفس أثناء قراءته للرّواية، ما يساهم في خلق جو من التفاعل بينه وبين النصّ.

وكمثال آخر سنقف على تلخيص ماضي شخصية رئيس البلدية، حيث استعملت الفاصلة في هذا المقطع السّردي بين الجمل « ومختار الدابة هو شيخ البلدية ورئيسها، بدأ حياته خضارًا متواضعًا ثمّ سائق لشاحنة خضر بائعا للمواد الغذائية بالجملة ثمّ نشيطا في حزب وممولاً رئيسا لفريق نجوم المدينة، ومقربًا من الإعلام ورجال الدولة، ثم مرشحًا للانتخابات البلدية »[2]، عمل عز الدين جلاوجي على اختزال حياة مختار الدابة، واستعمل الفواصل تعبيرا منه على كتابة جمل مشحونة مكثفة حيث استطاع أن يعبر عن حياة مختار الطويلة في سطور وقف فيها على أهم مراحل حياته فقد طرح موضوع الوصول إلى السلطة في وقت قصير ، كما بين لنا أنّ مختار الغير مثقف تمكن من الحصول على منصب سياسي مهم من خلال مصاحبته لشخصيات متسلطة أمثال عزيزة الجنرال وغيرها كثير، فالرّواية أكدّت على ظلم الفئة المثقفة والّتي كانت نهايتها الهلاك على خلاف الفئة الغير مثقفة والّتي استطاعت الوصول إلى السلطة وبسط نفوذها.

ونجد كذلك عز الدين جلاوجي يذكر في نصّه المدّة الّتي قضتها فتيحة الطارتا في السجن نتيجة اشتراكها في جريمة قتل والدها، حيث يقول:

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 56،55

[2] المصدر نفسه، ص 19

« ويحكم عليهن بالسجن عشرين سنة، تخرج " فتيحة الطارتا " من السجن بعد عامين من ذلك مجنونة تتقاذفها الشوارع ويعبث بها الأطفال »[1] توسطت الفاصلة المقطع السّردي حيث فصلت بين الجملتين ما ساعد على الفهم والاستيعاب أكثر أثناء عملية القراءة.

وفي مثال آخر نذكر أيضا ما تناقلته الألسنة في الرّواية أنّ صالح الميقري « قد كان عميلًا أثناء الثورة، وأنّ سبب هجرته الّتي كانت بعد خروج الاستعمار كانت خوفًا من الانتقام ليعود بعدها بسنوات فيتزوج لكنّه ظلّ يعمل بفرنسا، وكون ثروة طائلة »[2]، وظف الرّوائي الفاصلة بين الجمل وهو يختصر عدد السنوات الّتي قضاها صالح الميقري في فرنسا، ما جعل المقطع السّردي يتميز بكثافة الحدث مع عدم ذكر تفاصيل لا غرض ولا فائدة مرجوة منها.

وكنموذج تابع لمّا قبله ما قاله الرّوائي :« لم يعد سالم بوطويل إلى فراشه ولم يغير حتّى ثيابه، بل ولم يستطع حتّى أن يجلس، عشرات من الأسئلة كانت تدور في خلده، ويجب أن يطرحها على زوجته، ولكنّه لم يكن ليتجرأ.. يعرف أنّها قد تفور وتثور كالبركان وتقلب ليلهم كوابيس مزعجة »[3]، من خلال هذا النموذج ينقل لنا الرّوائي الحالة النفسية والاجتماعية الّتي يعيشها سالم بوطويل في بيته، فهو يفتقد الاستقرار في علاقته الزوجية، وذلك ما عكسته دلالة علامات الترقيم من فواصل ونقاط حذف، فقد ساعدت على نقل الجو الأسري الّذي يعيشه سالم بوطويل، كما ساهمت في نقل مكبوتاته الداخلية من أحاسيس وانفعالات ... الخ، وهي الطريقة نفسها الّتي اتبعها الرّوائي في عرضه لشخصية عزيزة الجنرال حيث نجده يقول ذات مرّة . : « وفي غرفتها لم تنم عزيزة رغم أنّها قد أخذت حمامًا دافئًا، وأنّها لبست ثياب نومها، إلّا أنّ النوم تمرد على جفنيها، وتنافرت حواسها جميعًا كأنّها لأناس مختلفين كلّ الاختلاف ... وكان ذهنها يعيد شريط ما وقع اليوم بالتفصيل الدقيق كأنّها هي الّتي ترسم خطة خوض غمار معركة ضد جيش عسكري »[4]، يظهر توظيف الفاصلة بشكل لافت للانتباه في حديث الرّوائي ووصفه، حيث ساعدت الفواصل على ترتيب الأفكار وتنظيمها بهدف تقديم صورة مقربة وواضحة، تشعر القارئ كأنّه يعيش الحدث.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء ، مصدر سابق، ص 16

[2] المصدر نفسه ، ص 33

[3] المصدر نفسه، ص 14

[4] المصدر نفسه، ص 8

من خلال حديثنا عن الفاصلة يتبين لنا أنّها تواجدت هي الأخرى في الرّواية كظاهرة تستدعي التوقف عندها، وهي . في الأغلب . تحضرنا للربط بين الجمل، كما يستعين بها الرّوائي ليستعيد راحته أثناء الكتابة وتسمح للقارئ بأخذ نفس والتفاعل مع النصّ الّذي أمامه كما سبق وذكرنا إثر حديثنا عن تجلي منطقية علامات الترقيم في رواية الرماد الّذي غسل الماء.

. الطباعة في أماكن مختلفة من الصفحة: نجد في رواية الرماد الّذي غسل الماء اختلافا في طباعة الجمل منها ما كتب في (منتصف الصفحة، أو يسارها، أو يمينها، أو في أعلى وأسفل الصفحة)، « وكأنّ هذا الامتداد في مساحات الورقة وأمكنتها المختلفة، يتيح لمعان أخرى التسلل إلى النصّ إلى جانب الحروف المطبوعة. وهذا التوزيع للأسطر بين أنحاء الورقة قد يشبه ما سمّاه سعيد يقطين بتكسير "الخطية"، وذكره كأحد ملامح التجديد في الرّواية العربية »[1]، وهو ما نحاول الكشف عنه في بحثنا ككلّ.

فنجد عز الدين جلاوجي في رواية الرماد الّذي غسل الماء مبديا ضجره من مدينة عين الرماد والّتي تمثّل الواقع بصورته الحقيقية، مستعملا لذلك جملا عمودية متتالية طبعت في منتصف الصفحة على شاكلة الشعر الحر وهي كالتالي :

« مدينتنا يا أحبتي ضاجعها هولاكو على الأرض الخلاء.

واغتال من أفقها بدرا كان يبدّد الظلماء.

واجتث شراييها من سدرة المنتهى.

مدينتنا أسلمت شموسها للدور والفناء

فها مدينتي.

لا تنجب غير البلهاء »[2]

يتضح هنا أنّ واقع مدينة عين الرماد، هو واقع مرير تسوده كلّ مظاهر القبح والفساد، فهي مدينة النفاق وجبروت السلطة الظالمة، أراد الكاتب من هذه الجمل العمودية أن تحفر في

[1] صيته علي نقادان العذبة، تأثيرات التكنولوجيا في الرّواية من الورقية إلى الحاسوبية، مرجع سابق، ص77

[2] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 174

ذهنية كلّ قارئ واعي ومثقف حتّى يعمل جاهدا على محاربة كلّ أشكال الظلم والتصدي لها من خلال التمسك بمبادئه وقيمه، محافظة منه على وطنه وحمايته من أيادي الغدر والنفاق.

كما نجد في السّفر الأخير كتابة جملته الأولى في أسفل الصفحة دون غيرها من الجمل وهي «.....

انحدر خليفة من فوق سريره بمجرد أن خرجت زوجة ابنه من البيت .. قصد الحمام فاغتسل وحلق شعر وجهه ... »[1]، اتخذت هذه الجملة قالب الافتتاحية لحكاية فرعية جديدة تخرج عن مسار الحكاية الإطار وهي رواية الرماد الّذي غسل الماء، وقد وفق جلاوجي في طريقة توظيفه لهذه الحكاية حيث خدمت مضمون النصّ بطريقة غير مباشرة وسمحت بتوظيف الشخصيات الرّوائيّة ذاتها كعمار كرموسة وسمير المرنيني ولعلوعة وغيرهم، إضافة إلى أنّها زادته جمالا وفنّية كما كسرت ملل روتين القراءة حول جريمة القتل والجثة الهاربة.

وعليه يتبين أنّ الطباعة في أماكن مختلفة من صفحات الرّواية يخضع وفق أفكار الرّوائيين ومقتضيات هذه الأفكار.

. الطباعة ببنط غامق (أكبر حجما): وهي من التقنيات الّتي استخدمت في رواية الرماد الّذي غسل الماء، وقد خصصت لكتابة الرسائل لا غير. وكأنّ الرّوائي يريد تركيز ذهن القارئ والمتلقي عليها بالتحديد، ليضيف لمعنى النصّ الرّوائي معنى آخر، فيتشكل المعنى على هذا الأساس انطلاقا من أحرف الكتابة وكذا من الخط المغاير الغامق الّذي يميزه عن باقي المقاطع السّردية للنصّ الرّوائي ومثّالا لذلك نجد :

« حبيبي :

وأنا أتدحرج في مهاوي الأيام .. أنكث ضفائر العمر الحزين .. تتحداني براثن الليالي لكالحات .. لم أعد أشعر بدفء الحب يحضن قلبي الصغير المرتعش .. ما عدت أتنشق شذاه يدغدغ الفرح في جوانحي ... »[2].

« سيدي ...

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء ، ص 131، 132

[2] المصدر نفسه ، ص 2

هاذي عين الرماد .. وهي ليست شبرا من الجغرافيا، ولا حفنةً من دوابّ البشر كما تتوهمُ بل هي امتداد من الأرض رهيب، وهدير من الغثاء تجمّد على سطح الأرض فأهلك الزرع والضرع ... »[1]

تأخذ هذه الرسائل طابع الإهداء على طريقة الشعر الحر، وقد دعا فيها الرّوائي إلى التضحية من أجل نيل حياة كريمة تسودها العدالة والمساواة، فهي بذلك تستجلب انتباهًا مقصودًا، فهي مميزة لديه دون غيرها، كما أنّ اختلاف حجم الخط وتضخيمه يوحي بمدى أهمية الأمر وقيمته، ناهيك عن الجمالية البصرية الّتي تبعث بروح الترتيب والتنظيم والتناسق بين صفحات الرّواية، فتوزعت في الصفحة الأولى والأخيرة بطريقة ممنهجة.

. الاكتفاء بجملة واحدة في سطر مستقل: في كثير من صفحات رواية الرماد الّذي غسل الماء، كانت هناك جمل بسطور مستقلّة (كلّ جملة في سطر)، وهي محاولة من الرّوائي لتركيز ذهن القارئ حول هذه الجملة، والّتي تخطف البصر نظرا لتمركزها في الصفحة، فهي تتربع في الفراغ الطباعي وحيدة، وهناك العديد من الجمل في الرّواية الّتي تمتعت بسطر مستقلّ من بينها :

« الذكر يقنعنا .. والطيف يكفينا »[2]

« قلب أحبك بجنون »[3]

« قلب مازال يخفق بحبك »[4]

استعمل الرّوائي جملا بأسطر مستقلة، في محاولة منه لتركيز ذهن المتلقي أكثر فأكثر وحسب نظرنا كانت لها قيمة خاصة أكثر من الجمل المرتبطة والمتصلة فيما بينها، فقد استقلت واكتفت وحققت مفهومها وغايتها دون الحاجة لغيرها، فجاءت شبيهة بالشعار الّذي يكون عبارة عن ملخص لنصّ آخر يحمله في طيّاته، فبمجرد ذكر هذا الشعار مباشرة يتجلى النصّ الخفي في ذهنية القارئ.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 138

[2] المصدر نفسه ، ص 2

[3] المصدر نفسه، ص 3

[4] المصدر نفسه، ص 138

. وضع خط تحت الكلمات : طبع خط تحت بعض الكلمات في رواية الرماد الّذي غسل الماء، فظهرت هذه الكلمات بصورة مميزة، وقد أخذت في ذلك طابع العنونة، فجاءت شبيهة بالعناوين الّتي تتوسط الورقة، وكانت الفقرات الموالية لها شبيهة بالحكايات الفرعية المستقلة فخرج موضوعها عن موضوع الحكاية الإطار، غير أنّه يصب في مضمونها، ويمكن أن نذكر منها :

« المنحة »[1]

« أنا ربّكم ...، الصّنم، الاحتراق »[2]

حمل هذا النظام التشكيلي دلالة فنية وجمالية، جعلت من رواية الرماد الّذي غسل الماء رواية متفردة به عن غيرها من روايات عصرها.

. الرمز في رسم الكلمات : ويقصد به كتابة الكلمة الواحدة بأحرف منفردة، وقد ساهم ذلك في إيصال جميع الأحاسيس والانفعالات للقارئ أو المتلقي (كالتردد، الضياع، الخوف، ... الخ) والحقيقة أنّ استخدام عز الدين جلاوجي لهذه التقنيات كان جالبًا لانتباه المتلقي، وفي ذات الوقت مساعدًا في استيعاب فكرة الرّواية، ونمثّل ذلك في قوله تعبيرا عن إحساسه بالألم : « آه أيّها الموت؟ لو كنت رجلا لقتلتك .... لفقأت عينك ... لقطعت أصابعك .... »[3] عبرت لفظة آه عن ألم الفقدان والفراق بين الأحبّة والّذي سببه الموت، فلو حذفت من هذا المقطع السّردي لما وصلنا إحساس الألم والوجع، فكلّما رددها القارئ أثناء قراءته عاش الألم ذاته.

ونجد سمير المرنيني يردد مقولة حزينة ومأساوية تمثلت في « آه كم كنت قاسيا أيها الدهر الخؤون ... !!! »[4]، ونلمس في هذا المقطع . كذلك . أنّ ذكريات سمير مشحونة بالحزن والألم إذ أنّه فقد حبيبة القلب وهي في عز شبابها، وما زاده قهرا وألما مفارقته للحي الّذي نشأ وترعرع وقضى فيه مجمل ذكرياته، لذا نجد قلبه يعتصر حزنا على ماضيه وهو ما

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق ، ص 93

[2] المصدر نفسه ، ص 94

[3] المصدر نفسه ، ص 36

[4] المصدر نفسه، ص 151

عبرت عنه لفظة (آه)، خصوصا أنّه ظلّ يسترجع هذه المقولة ويكررها باستمرار عبر صفحات الرّواية، فكانت سببا رئيسيا في حزنه ومأساته.

وهو ما نجده في موضع آخر يعكس الذكريات الحزينة الّتي تدور في ذهن عبد الله حين تذكر زوجته سليمة « آه .. وعليك ألف رحمة يا حبي الأول والأخير .. وطار به الخيال إلى أيام الشباب حين قرر والده أن يزوجه .. وحين خطب له .. وحين جاؤوا بالعروس دون استشارته .. ولم يرها عليها الرحمة إلّا يوم دخوله بها .. فملأت قلبه غبطة وسرورا .. »[1] جعلنا الرّوائي نتذوق رفقة عبد الله ألم الفراق والحنين لشخص كان مصدر سعادتنا ومحور حياتنا، فاستطاع بإحساسه الأدبي أن يصور لنا مختلف الآهات والآلام.

سمح استعمال الرمز في رسم الكلمات بتشكيل لغة خاصة وجديدة بالرّوائي، تأسر القارئ وتحرّك مشاعره، فكان تبني هذه التقنية بمثابة تشكيل للوحة فنّية يحاول الكاتب إيصالها للمتلقي من خلال رسم الكلمات واختيارها بإتقان ما يساعد على خلق نصّ روائي دقيق في تعبيره.

انطلاقا مما سبق نخلص إلى النقاط التالية :

. اشتغال عز الدين جلاوجي على الفضاء الطباعي يوحي بتركيزه على الجانب البصري وتقنية ترك الفراغات مفتعلة ومقصودة من طرفه؛ لأنّه لم يجد الكلمات المعبرة والمناسبة لمّا يختلج نفسه ويدور في ذهنه، وكلّ فراغ هو بمثابة صمت لم تخلق بعد اللغة المناسبة لملئه وتعويضه، كما أنّه مفتوح على العديد من القراءات والتأويلات من طرف القارئ.

. استطاع عز الدين جلاوجي أن يبني عالمه الرّوائي الخاص إلى حدّ كبير عبر من خلاله عن واقع المجتمع الجزائري، ورسم صورة فنّية له تعبر عن أدق تفاصيله وأبرز قضاياه.

. شكلت مختلف التشكيلات الخطية للفضاء الطباعي في رواية الرماد الّذي غسل الماء ألغاز وأحجيات سحرية تشد انتباه القارئ وتبعث فيه روح الإثارة والتشويق لفك شفراتها والبحث عن تفسيراتها وتأويلاتها والغوص في خبايا النصّ الرّوائي المفعم بالجدّة والفنّية.

. استثمار عز الدين جلاوجي لتقنيات الفضاء الطباعي واستغلاله لها يؤكد حرصه على خلق وابتكار فضاء روائي يجمع بين الكلمة المكتوبة والصورة البصرية.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق ، ص 162

. تبني عز الدين جلاوجي لأسلوب أدوات الترقيم ساهم في تنظيم القراءة، فقد منحت المتلقي نفسًا منتظمًا، جعله يستوعب ما يقرأ ويفهمه جيدًا، ويتوقف عنده بتمعن.

. تمرير الخطابات المسكوت عنها في الرّواية وفق تشكيل بصري، سمح بوصول اللغة الرّوائيّة إلى أقصى طاقات التعبير، ليكون الصمت بذلك تقنية فنّية معاصرة اعتمدها الرّوائي عز الدين جلاوجي بغية خلق قارئ متفاعل مع النصّ السّردي ما يسمح بإعادة خلقه وبعثه من جديد.

. أتاح الفضاء الطباعي في رواية الرماد الّذي غسل الماء للقارئ من اكتشاف ذاته وقدراته في التأويل والتفسير والإبحار في خبايا النصّ السّردي الجديد.

وفي ختام الحديث يمكننا القول أنّ الفضاء الطباعي ساهم بدور كبير في الرفع من القيمة الفنّية والحداثية في رواية الرماد الّذي غسل الماء، حيث اتجه عز الدين جلاوجي نحو خطاب بصري مغاير للخطاب التقليدي المعروف، ما سمح بتكثيف المعنى وفق تشكيل بصري يساير تقنيات الطباعة الحديثة والحياة المعاصرة.

خاتمة:

من خلال ما تمكنا من تتبعه في دراستنا للرواية الجزائرية المعاصرة ، نخلص في الأخير بجملة من الاستنتاجات تمثّلت في:

* رواية مملكة الفراشة :

– سجلت رواية مملكة الفراشة مرحلة هامة في تاريخ الجزائر (مرحلة العشرية السوداء) بآثارها السلبية ، كما تميزت بارتباطها المباشر بالوضع العام في الجزائر (اجتماعيا وسياسيا... الخ).

ـ للتكنولوجيا تأثيرها الكبير والواضح في رواية مملكة الفراشة ، ما أفرز شكلا جديدا للرّواية.

ـ عبّرت رواية مملكة الفراشة عن روح التكنولوجيا في المضمون ، فكان الفيسبوك مسرحا لأحداث الرّواية .

ـ رواية مملكة الفراشة رواية جديدة لقارئ جديد ، أو هي رواية ورقية بفكر جديد ، تشبعت بالمؤشرات التكنولوجية الّتي أصبحت بمثابة وسائل وأشكال لنقل السّرد أو الحدث أو الحوار ما جعلها من أهم التيمات الإبداعية للنصّ.

ـ رواية مملكة الفراشة صممت وأحكمت وفق بناء نصّي مرسوم من بدايتها إلى نهايتها.

ـ تحتفظ الرّواية بألعابها السّردية رغبة ومحاولة في إدهاش القارئ أي المتلقي المعاصر.

ـ احتوت الرّواية العديد من طرق السّرد المبتكرة ، حيث تقوم على لعبة مفترضة بين الرّوائي والشخصيات، وبالخصوص الشخصية السّاردة (بطلة الرّواية ياما).

ـ جاءت رواية مملكة الفراشة لتصنع شيئًا مختلفًا، حيث جمعت بين زمنين مختلفين (زمن العشرية السوداء وزمن الفيسبوك)، فتمكن الرّوائي بتقديم صور مبتكرة لم يسبقه إليها أحد كما استطاع أن يكشف لنا عن قدراته السّردية، والّتي ساهمت في خلق قارئ متجدد ومختلف له الجرأة على التّجريب ودخول عوالم لم يسبق له الدخول فيها.

ـ أكدّ الرّوائي واسيني الأعرج على تحكمه الشديد في أدواته التقنية واشتغالاته السّردية ولغته الرّوائيّة، والّتي توافقت مع حال بطلة الرّواية وباقي الشخصيات الرّوائيّة الأخرى .

ـ تجدر الإشارة، إلى قوة ما يلمّسه المتلقي من اجتهادات بحثية قام بها الرّوائي واسيني الأعرج لإثراء روايته، أبرزها: توظيفه للعديد من اللغات، استعماله الهامش للشرح المفصل والترجمة والتفسير والإضافات العلمية ... إلى غير ذلك.

ـ بروز قوة الصنعة الرّوائيّة لدى الرّوائي واسيني الأعرج في خلقه لنسيج سردي، لغوي متكامل، يعالج إشكالات الواقع بقالب خيالي ومنظومة سردية محكمة توحي بدرجة وعي الكاتب للتّجريب الرّوائي .

ـ ميزة مملكة الفراشة تكمن في تفردها، ليس من جهة الموضوع فثّمة العديد من الرّوايات الّتي تناولت زمن العشرية السوداء، وإنّما تعود إلى طريقة معالجة الرّوائي المبدع للموضوع ما أضاف للنصّ أجواء مميزة، وهنا يكمن سر الإبداع والابتكار.

ـ الرّوائي واسيني الأعرج كاتب مليء بوطنه حمله معه في رواية مملكة الفراشة، ونثره على كلّ صفحات الرّواية ، وقدّمه في صورة جمالية تعكس وطنيته وحبه.

وتنطوي وجهة النظر في أنّ إبداع الرّوائي واسيني الأعرج وتطوره يتجلّى في :

فكرة الرّواية المميزة ، والتعامل الخلّاق معها والمعالجة الذكية لها.

* رواية ليليات رمادة :

ـ استوعبت رواية ليليات رمادة الوسائط التكنولوجية ووظفتها من كلّا الجانبين (المضمون والشكل)، كما اهتمت بالمتلقي الّذي يشارك أو يندرج في هذه العملية الفنّية.

ـ من اللافت أنّ أغلب النماذج في رواية ليليات رمادة تتصف بالرومانسية؛ فكانت أحداثها قريبة من الواقع وقائمة على الحبّ.

ـ تشتغل رواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج على تجريب التقنيات الجديدة المتداولة في ساحة الإبداع الرّوائي عموما، بهدف الولوج إلى أساليب جديدة تساير الزمن، وتلّبي متطلبات القارئ المعاصر .

ـ شكلت التكنولوجيا وسيطا لسرد الأحداث، وهذا الوسيط كان جالبا لانتباه المتلقي، وفي ذات الوقت مساعدا في استيعاب فكرة الرّواية.

ـ لم يكتف واسيني الأعرج بفكرة الرّواية الفيسبوكية، والّتي بالفعل ستجذب الشباب بل جعل الرّواية تفاعلية؛ بمعنى أنّه تعمد قبل عرض أي حلقة من حلقات الرّواية أن يخاطب المتلقي

ليستكمل القراءة ويحثه على أن يتابع بشغف فصول روايته، فبدلا من أن يقلب صفحة ورقية ليتعرف على تفاصيل الرّواية، سوف يتمكن من متابعة القراءة عبر صفحة الفيسبوك.

ـ رواية ليليات رمادة ضمت تحت جناحيها ما شاءت من الفنون والخطابات، كما ظهرت كورشة مفتوحة على كلّ الوسائل التقنية المتاحة.

ومن المفيد أن نؤكد على : خروج دور الرّوائي المبدع من إطار القلم والكتابة بالكلمة وبروز دوره في الإلقاء ومواجهة القرّاء كصاحب مهنة مستقلة ومهمة في العملية الإبداعية، فتمرد على الطريقة المعهودة في تقديم الرّواية لجمهور القرّاء، وحمّل الوسيط التكنولوجي مسؤولية نقل الحدث، والتعبير عنه، وإيصاله للمتلقي .

* رواية نسيان.com :

– نسيان.com رواية نسائية بمعنى أنّها تتوجّه إلى "المرأة" خاصّة، حيث تقوم الرّواية على توعية المرأة والخروج بها من قيد العادات والتقاليد الّتي تقيد انطلاقها، كما يبرز لنا بشدّة وعي نسائي لدى الكاتبة، يغيّر من نظرة المجتمع القاصرة ثقافيًّا وأدبيًّا وفكريًّا بفعل عادات جاهلية بالية.

– استندت رواية نسيان.com على فضاء الابتكار والّذي ظهرت ملامحه في الكتابة السّردية، وتمّ ذلك وفق التلاعب اللغوي للفظة الهاتف ، عن طريق اللغة وتشبيهاتها وصورها الفنية ... الخ ، حيث تحول النصّ الرّوائي في العديد من صفحات الرّواية إلى اجتهاد لغوي ينحت ألفاظا وجملا مادتها الخام هي لفظة الهاتف.

– احتكّت الكتابة النسوية عند أحلام مستغانمي بالثقافات الغربية وتفاعلت مع متغيّراتها وتجاربها الفكرية والمعرفية والأدبية، حيث اختارت خوض مغامرة الكتابة انطلاقًا من فكرة الانفتاح .

- نسيان.com رواية نسائية تحمل خصائص الكتابة السّردية المبتكرة تركز على العلاقة الّتي تربط الرجل بالمرأة، حيث حدّدتها وضبطت قواعدها.

– تأثر أحلام مستغانمي بالرجل في الكتابة والإبداع، ما يحيلنا إلى عدم قدرتها على الانفصال رغم أنّها تنادي باستقلالية المرأة ، فقد استعانت في روايتها (نسيان.com) بالعديد والكثير من إبداعاته سواء النثرية أو الشعرية.

– تبنت أحلام مستغانمي في روايتها موقفا سلبيّا من الرجل المستبد، وتأكد ذلك عبر التعابير والأوصاف الّتي ألصقتها الكاتبة بهذا النوع من الرجال.

– إنّ إبداع المرأة بصفة خاصة في ميدان الكتابة الرّوائيّة سيبقى أرقى أشكال التعبير عن المرأة ذاتها، وأهم مجال لإبرازها القدرة على الخلق والابتكار.

* رواية شهيا كفراق :

– محاولة أحلام مستغانمي تقسيم الكتابة الرّوائيّة حسب التقنيّات والصور الّتي تمظهرت من خلالها، فقد مزجت بين أحداث رواية شهيّا كفراق وطريقة إنتاجها للكتابة الرّوائيّة .

– استخدام الكاتبة لأكثر من تقنية في المقطع السّردي الواحد، وهذا ما كان سببا في صعوبة فصل العناصر بعضها عن بعض.

– بروز الطابع المأساوي على جميع صور الكتابة الرّوائيّة الّتي تنقد الواقع والفساد السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

– تمحورت النماذج السّردية حول موضوع الكتابة الإبداعية والقرّاء بشكل ملفت.

– جسدت رواية شهيّا كفراق رفض أحلام مستغانمي للعالم التكنولوجي، فقد اعتبرته المعضلة الكبيرة لأزمتها الإبداعية، حيث رأت أنّ إبداعها لا يتحقق إلّا بقطعها الصلة معه ، فكان عليها أن تفارق فضاءات التواصل الاجتماعي، وهذا ما منح الرّواية موضوعها الأساسي (الفراق).

– صرحت أحلام مستغانمي أنّها ما لم تكمل شهيّا كفراق لن تتمكن من كتابة روايات أخرى ما يجعل إبداعها الأدبي رهنا له، وما يسمح لنا بالقول أنّ شهيّا كفراق يمثّل الحلقة الذهبية في السلسلة الإبداعية لمسار مستغانمي الأدبي.

* رواية الرماد الذي غسل الماء :

– اشتغال عز الدين جلاوجي على الفضاء الطباعي يوحي بتركيزه على الجانب البصري وتقنية ترك الفراغات مفتعلة ومقصودة من طرفه؛ لأنّه لم يجد الكلمات المعبرة والمناسبة لمّا يختلج نفسه ويدور في ذهنه، وكلّ فراغ هو بمثابة صمت لم تخلق بعد اللغة المناسبة لملئه وتعويضه، كما أنّه مفتوح على العديد من القراءات والتأويلات من طرف القارئ.

– استطاع عز الدين جلاوجي أن يبني عالمه الرّوائي الخاص إلى حدّ كبير عبر من خلاله عن واقع المجتمع الجزائري، ورسم صورة فنّية له تعبر عن أدق تفاصيله وأبرز قضاياه.

– شكلت مختلف التشكيلات الخطية للفضاء الطباعي في رواية الرماد الّذي غسل الماء ألغاز وأحجيات سحرية تشد انتباه القارئ وتبعث فيه روح الإثارة والتشويق لفك شفراتها والبحث عن تفسيراتها وتأويلاتها والغوص في خبايا النصّ الرّوائي المفعم بالجدّة والفنّية.

– استثمار عز الدين جلاوجي لتقنيات الفضاء الطباعي واستغلاله لها يؤكد حرصه على خلق وابتكار فضاء روائي يجمع بين الكلمة المكتوبة والصورة البصرية.

– تبني عز الدين جلاوجي لأسلوب أدوات الترقيم ساهم في تنظيم القراءة، فقد منحت المتلقي نفسًا منتظمًا، جعله يستوعب ما يقرأ ويفهمه جيدًا، ويتوقف عنده بتمعن.

– تمرير الخطابات المسكوت عنها في الرّواية وفق تشكيل بصري، سمح بوصول اللغة الرّوائيّة إلى أقصى طاقات التعبير، ليكون الصمت بذلك تقنية فنّية معاصرة اعتمدها الرّوائي عز الدين جلاوجي بغية خلق قارئ متفاعل مع النصّ السّردي ما يسمح بإعادة خلقه وبعثه من جديد.

– أتاح الفضاء الطباعي في رواية الرماد الّذي غسل الماء للقارئ من اكتشاف ذاته وقدراته في التأويل والتفسير والإبحار في خبايا النصّ السّردي الجديد.

وفي ختام الحديث يمكننا القول أنّ الفضاء الطباعي ساهم بدور كبير في الرفع من القيمة الفنّية والحداثية في رواية الرماد الّذي غسل الماء، حيث اتجه عز الدين جلاوجي نحو خطاب بصري مغاير للخطاب التقليدي المعروف ، ما سمح بتكثيف المعنى وفق تشكيل بصري يساير تقنيات الطباعة الحديثة والحياة المعاصرة .

بعد انتهاء هذه الرحلة بين أروقة الّرواية الجزائريّة المعاصرة ، وقيامنا بعملية الجمع لمختلف الخلاصات والاستنتاجات المرتبطة بمدونات الدراسة. نتفق عند عدّة عموميات شاملة أبرزها:

– للتكنولوجيا تأثيرها الكبير والواضح في الّرواية الجزائرية المعاصرة بمختلف أشكالها (الورقيّة المطبوعة أو الفيسبوكية).

– الرّواية الجزائرية المعاصرة (الورقيّة) عبّرت عن روح التكنولوجيا في المضمون والشكل الطباعي .

– هذه الأشكال الجديدة من الرّواية الجزائريّة المعاصرة أعطت دورًا أكبر للقارئ ، فقد سمحت له بتجاوز مرحلة التأويل ، والخوض في غمار المشاركة في تحرير النصّ .

– انعكس فضاء الابتكار في الرّوايات الخمس كالتالي :

* مملكة الفراشة : برز اتحاد تقنيات السّرد المعاصر مع التكنولوجيا لتكوّن (مسرحًا للأحداث) .

* ليليات رمادة : شكّلت التكنولوجيا فيها وسيلة سرد الأحداث، فكانت التكنولوجيا (وسيطًا) لسرد الأحداث .

* نسيان .com : حضور التكنولوجيا وارتباطها بالسّرد انطلاقا من وعي الكاتبة فكانت التكنولوجيا (فكرًا) .

* شهيّا كفراق : مفارقة السّرد لعالم التكنولوجيا وانفصاله عنه .

* الرماد الّذي غسل الماء : الرّواية التي حضر فيها السّرد بأحرف طباعية تمثّل تشكيلا جديدا ، فكانت التكنولوجيا (سردًا) .

لنثبت في الأخير عند نظرية مفادها أنّ السّرد وفضاء الابتكار في الرّواية الجزائرية المعاصرة يختلف من روائي لآخر بفعل عدّة عوامل أبرزها : تنوع الاتجاهات الفنية للمبدعين الرّوائيين ، وكذا اختلاف الفترات الزمنيّة بالنسبة لمدونات الدراسة (أنّ كلّ رواية مرتبطة بأحداث زمنيّة معينة). وكذلك الذائقة القرائية والّتي تسهم في توجيه عمليّة الكتابة (العملية الابتكاريّة) ، خصوصًا عند مراعاة الرّوائي (المبدع) للظروف والتحولات السياسيّة والاجتماعيّة المحيطة بالقارئ ، وهو ما يقدّم ملخصًا عن مفهوم السّرد وفضاء الابتكار في الرّواية الجزائرية المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أوّلا: قائمة المصادر:

1. أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، نوفل، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، ط1 ، 2009 م .
2. أحلام مستغانمي، نسيان. com ، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2009م
3. عز الدين جلاوجي ، الرماد الذي غسل الماء ،دار الروائع للنشر والتوزيع ،الجزائر، ط4 ، 2010 م .
4. واسيني الأعرج ،الصفحة الرسمية على الفيسبوك (رواية ليليات رمادة) .
5. واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع ، دبي ، ط1 ، 2012 م .

ثانيا: قائمة المراجع

أ. باللغة العربية :

1. ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م .
2. ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي ، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1 ، 1999 م .
3. ابراهيم عباس الرّواية المغاربية، تشكل النص السّردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب ، الجزائر، ط1 ، 2005 م .
4. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1993 م
5. أحمد أبو زيد، دراسات في الفولكلور، دار القاهرة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د. ط، 1972 م .

6. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط ، 1998 م .
7. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السّردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2012 م .
8. أحمد زهير الرحاحلة، نظرية الأدب الرقمي، دار فضاءات، ط1، 2018 م .
9. أحمد سيد مصطفي، المدير وتحديات العولمة، دار النهضة العربية، مصر، ط1، 2001 م .
10. أحمد فرحات، أصوات ثقافية من المغرب العربي الجزائر، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984 م .
11. أحمد فضل شبلول، أدباء الانترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 2 ، د . ت .
12. أحمد محمد صالح، الانترنت والمعلومات بين الأغنياء والفقراء، مركز البحوث العربية والافريقية، مصر، د . ط ، د. ت .
13. أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1977 م.
14. آمنة بلعلي، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 2007 م .
15. آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 1997 م .
16. بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السّرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003 م .
17. بن جمعة بوشوشة، الرّواية العربية في الجزائر، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 1998 م .
18. بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005 م .

19. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السّرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003 م .

20. توفيق الحكيم فن الأدب، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، مصر، د، ط ،د،ت .

21. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط1984،2م.

22. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، شبكة الألوكة الالكترونية ، ط1، 2016 م .

23. جميل حمداوي، مستجدات النقد الرّوائي، صندوق البريد 1799، النظور 62000، المغرب، ط1، 2011 م .

24. حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990 م .

25. حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990 م .

26. حسن محمد حمادة، تداخل النصوص في الرّواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العاملة للكتّاب، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت .

27. حسن مكاوي عماد، تكنولوجيا الاتصال الحديثة في عصر المعلومات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، د . ط ، 1997 م .

28. حسن نجيمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2000 م .

29. حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، مدينة نصر، القاهرة، مصر، د.ط، 2007 م.

30. حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2003م

31. حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1991،1 م .
32. خالد عزب، أحمد منصور ، سوزان عابد، وعاء المعرفة من الحجر إلى النشر الفوري، مكتبة الإسكندرية للنشر والتوزيع، مصر، د. ط، 2008 م .
33. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، د . ط، 1979 م .
34. رضا بن حميد، تداخل الأنواع والخطابات، كلية الأدب، تونس، تداخل الأنواع الأدبية، د . ط ، د .ت .
35. رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010 م .
36. سامية راجح ساعد ، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010 م .
37. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1997 م .
38. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1997 م .
39. سعيد يقطين، فيصل درّاج، آفاق نقد عربي معاصر. من سلسلة حوارات لقرن جديد. دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003 م .
40. سعيد يقطين، قال الرّاوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) المركز الثقافي العربي، المغرب، د. ط، 1997 م .
41. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د. ط، 2004 م .
42. سعيدة هوارة ،الشمس في علبة ،موقع للنشر والتوزيع ،الجزائر ، د. ط ، 2001 م .
43. سمر روحي الفيصل، الرّواية العربية ومصادر دراستها ونقدها، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د. ط، 2010 م .

44. سمر روحي فيصل، الرّواية العربية البناء والرؤية مقاربات نقدية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د . ط، 2003 م .

45. سمير حاج، الرّواية في الجليل من خلال بعض أعمال إميل حبيبي وسلمان الناطور، الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل مركز الأبحاث، دائرة اللغة العربية، جامعة بيت لحم، فلسطين، ط1، 2007 م .

46. سمير حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 ، 1984 م .

47. السيد نجم، النشر الالكتروني (تقنية جديدة نحو آفاق جديدة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د . ط ، 2012 م .

48. سيزا أحمد قاسم، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1984 م .

49. سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985 م .

50. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط ، 1964 م .

51. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث،الأردن ،ط1 ،2010 م .

52. صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 م .

53. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دار النشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د. ط ، د. ت .

54. صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2014 م .

55. صلاح صالح، سرديات الرواية الجزائرية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003 م .

56. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997 م .

57. صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، واد النيل، القاهرة، مصر، ط1، 2005 م .

58. صيته علي نقادان العذبة، تأثيرات التكنولوجيا في الرّواية من الورقية إلى الحاسوبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2015 م .

59. الطيب بن عون، نظرية الكتابة عند رولان بارت، التجليات في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1 ، 2016 م .

60. عابد خزندار، الإبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د . ط، 1988 م .

61. عامر الدبك، أوهام العبد الله، الإبداع في دائرة الضوء، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996 م .

62. عبد الإله بن إبراهيم الحيزان، لمحات عامة في التفكير الإبداعي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، السعودية، ط1، 2002 م .

63. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النصّ إلى المناص، تقديم : سعيد يقطين، الدار العربية للعلم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2008 م .

64. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، دار منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1 ، 2008 م .

65. عبد الحميد محمود السيد، الإبداع، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1977 م.

66. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة ، مصر، ط 3، 2005 م .

67. عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصة القصيرة، الرّواية، المقال القصصي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2001 م .

68. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط، 1972 م .

69. عبد الفتاح عثمان، بناء الرّواية (دراسة في الرّواية المصرية) مكتبة دار الشباب، القاهرة، مصر، ط1، 1982 م .

70. عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 4، 2008 م .

71. عبد القادر بن سالم، مكونات السّرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 2002 م .

72. عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، ط2، 1999 م .

73. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرّواية، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009 م .

74. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة " تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت .

75. عبد الله سرور، النثر الأدبي الحديث، البيطاش سنتر للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط ، 2005 م .

76. عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991 م

77. عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د.ط، 1993 م .

78. عبد المالك مرتاض، القصة المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط ، 1990 م .

79. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995م.

80. عبد المجيد الحسيب، الرّواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014 م .

81. عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السّردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، الهرم، مصر، د . ط، 2008 م .

82. عبد الوهاب رقيق، في السّرد. دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، د. ط ، 1998 م .

83. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط 6، 2013م.

84. عزيزة مريدن، القصة والرّواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1980 م .

85. علي عواد، من زمن التخييل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية جمعة القيفازي لمؤنس الرزاز من كتاب دراسات في الرّواية العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م .

86. علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، البازوردي العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2009 م .

87. عمر بن قينة، الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا ... وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2009م .

88. عمر حفيظ : التّجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999 م .

89. غالب هلسا، المكان في الرّواية العربية، عن كتاب الرّواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، د . ت .

90. غريد الشيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والنشر، بغداد، العراق، ط 1، 2004 م .

91. فاسي مصطفى ، دراسات في الرّواية الجزائرية، د. ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000 م .

92. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2006 م .

93. فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط ، 2010 م .

94. قاسم حدّاد، أمين صالح، موت الكورس ضمن البيانات، تقديم : محمد لطفي السيد، سراس للنشر، تونس، د. ط، 1995 م .

95. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الوراق،عمان، الأردن، ط1،2008م .

96. كمال الرّياحي، دونكيشوت الرّواية العربية، هكذا تحدث واسيني الأعرج، الشركة التونسية للنشر والتنمية فنون التسفير، تونس، د. ط، 2009 م .

97. لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي . آليات السّرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1 ، 2014 م .

98. لونيس بن علي، فضاء السّرد في الرواية الجزائرية رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب أنموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015 م .

99. ماجدة حمود، علاقة اللغة بالنقد الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1 ، 1997 م .

100. مازن عرفة، سحر الكتاب وفتنة الصورة، من الثقافة النصية إلى سلطة اللامرئي، التكوين للنشر والترجمة، دمشق، سوريا، ط1، 2007 م .

101. مجموعة مؤلفين الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

102. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مجلة العربية، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، د . ط، 2015 م .

103. محمد جاسم ولي العبيدي، باسم محمد العبيدين، آلاء محمد العبيدي، الإبداع والتفكير الابتكاري وتنميته في التربية والتعليم، ديبونو للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2010 م .

104. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، د . ط، 2002 م .

105. محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د. ط، 2000 م .

106. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د . ط ، 1979 م .

107. محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل، الجزائر، د. ط ، د. ت .

108. محمد سالم سعد الله، أطياف النص دراسات في النقد الاسلامي المعاصر، جدار للكتاب العالمي، عمّان، د . ط، 2007 م .

109. محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2005 م .

110. محمد صابر عبيد، سحر النص : من أجنحة السّرد إلى أفق السّرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008 م .

111. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الرّوائي دراسة في الملحمة الرّوائيّة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2012 م .

112. محمد عبد الفتاح الصيرفي، الإدارة الرائدة، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2003م

113. محمد عبد الله القواسمة، البنية الرّوائية في رواية الأخدود (مدن ملح) لعبد الرحمان منيف، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2009 م .

114. محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي، دراسة اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د. ط، 2005 م .

115. محمد فكري الجزار، العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، مصر، د. ط، 1998 م .

116. محمد كامل الخطيب، نظرية الرّواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د. ط،1990م.

117. محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1990م.

118. محمد مصايف، الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 1983 م .

119. محمد مصطفى هدارة ، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990 م .

120. محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية ، القاهرة، مصر، د . ط، د. ت .

121. محمود علم الدين، الصحافة الإلكترونية، دار السحاب، القاهرة، مصر، ط1، 2008 م

122. مخائيل نعيمة، شفيع السّيد، منهجه في النقد واتجاهه، عالم الكتب، القاهرة، مصر، د.ط ، 1972 م .

123. مخائيل نعيمة، مذكرات الأرقش، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط6، 1977 م

124. مدحت أبو النصر، تنمية القدرات الابتكارية لدى الفرد والمنظمة، مجموعة النيل العربية، مصر، د . ط، 2002 م .

125. مراد عبد الرحمان مبروك، جيبولوتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002 م .

126. مصري عبد الحميد حمورة، علم النفس (الفن وتربية الموهبة)، دار غريب، القاهرة، مصر، د . ط، 2000 م .

127. مصطفى الضبع ، إستراتيجية المكان، دراسة جماليات المكان في السّرد العربي ، د . ن، د . ط ، 1998 م .

128. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1974 م .

129. مصطفى عطية جمعة، شعرية الفضاء الإلكتروني، قراءة في منظور ما بعد الحداثة ، دار شمس للنشر والإعلام ، القاهرة ، مصر، د. ط، 2016 م .

130. ملاحم: جمع ملحمة، وهي القصيدة القصصية الطويلة الّتي تحكي أعمال البطولة لبطل رئيسي واحد .

131. ممدوح عبد المنعم الكناني، سيكولوجية الطفل المبدع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011 م .

132. مها القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004 م .

133. نبيل حمدي الشاهد، بنية السّرد في القصة القصيرة، سليمان فياض أنموذجا، الورّاق للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013 م .

134. نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د. ط، 2003 م .

135. نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ، د. ط، 2001 م .

136. واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء ، محنة الجنون العاري ، دار الفضاء الحر ، الجزائر ، د.ط ، 2001 م .

137. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

138. يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان بين الحربين العالميتين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، د. ط، 1979 م .

139. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999 م

140. يوسف حسن حجازي، عناصر الرواية الأدبية، د. ن، د .ط ، 2010 م .

ب. باللغة الأجنبية :

1. Amabile, T.M.: Creativity in context: Westview Press, New York, 1996.
2. Gérard Genette , Seuils, op.Cit.
3. Yves Chirouze: le marketing, tome 01, groupe liaisons, 4° édition, paris, 1991,

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. اعترافات القديس أغوسطينوس، تر : الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط4، 1991 م .

2. آلان روب غريبيه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت .

3. بول ريكور، الحياة بحثا عن السّرد ضمن كتاب الوجود والزمان والسّرد، الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، تر : سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999 م .

4. بول ريكور، الوجود والزمان والسّرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، د. ط، 1999 م .

5. جان بول ساتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000 م .

6. جوليا كريستيفا، علم النّص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1977 م ، ص 43 .

7. جيرارجينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 1997 م.

8. دون تابسكوت، جيل الأنترنيت، تر: حسام بيومي محمود، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2012 م .

9. ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، مر: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د .ط ، 2007 م .

10. ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، مر: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، د . ط، 2007 م .

11. رولان بارت، مدخل إلى التحليل النبوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993 م .

12. رولان بورنوف وريال اوئيليه، عالم الرّواية، تر: نهاد التكرلى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د . ط، 1991 م .

13. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، تر: محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، د . ط ، د . ت .

14. عبد الله العروي، الايديولوجيا العربية المعاصرة، تر: غياتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، د . ط، 1970 م .

15. مدلتون مري، معنى الأسلوب، تر: صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الجاحظ، بغداد، العراق، ع1، 1982 م .

16. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986 م .

17. نيجل كنج ونيل أندرسون، ادارة أنشطة الابتكار والتغيير (دليل انتقادي للمنظمات)، تر: محمود حسن حسني، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د .ط، 2004 م .

18. يوري لوتمان، تحليل النّص الشّعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف،القاهرة، مصر، د .ط، 1995 م .

19. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني،(جماليات المكان)، تر: سيزا قاسم ، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988 م .

رابعا: القواميس والمعاجم والموسوعات:

. باللغة العربية :

1. ابراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النشار، المعجم الوسيط،ج1،المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، د.ط،د.ت.

2. المعجم الوجيز (الميسر)، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1993 م .

3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984 م.

4. جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السيد إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003 م .

5. رابح خدوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، السعودية، د . ط، 2003 م .

6. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 م .

7. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، عربي، انجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2002 م .

8. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984 م .

9. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999 م .

10. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحّاح، المطبعة الكلية، مصر، ط1، 1911 م .

11. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج 4، دار صار، بيروت، لبنان، ط1، 1990 م .

خامسا : المجلات والدوريات :

1. الأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع ، 2019 م .

2. بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، مجلة كلية العلوم الإسلامية، مج 7، ع 13، 2013 م .

3. بوشوشة بن جمعة، أحلام مستغانمي وطقوس الكتابة (أنا في حالة شهوة دائمة)، مجلة عمان، ع 121، تموز 2005م، أمانة عمان الكبرى .

4. جبار عبد ضاحي ، اللغة الرّوائيّة عند أحلام مستغانمي ، مجلة جامعة التنمية البشرية ع2 .

5. جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع 23، مج 25، 1997 م .

6. جورج دورليان، الرّواية الجديدة في فرنسا (المغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلان، الكويت ع544، مارس 2004 م .

7. الرباعي عرسان، إحسان، والرشدان، وائل منير، إشكالية التواصل مع التراث في الأعمال الفنية، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 19، ع2، دمشق، سوريا، 2003 م .

8. زكي أبوزيد، الظاهرة الإبداعية، مجلة عالم الفكر، الكويت،ع1، مجلد 15،1985م.

9. زياد شيبان فهيمة، التّجريب والنص الرّوائي . الحوات والقصر أنموذجا .، ع 6، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2010 م، ص2 .

10. شاهر أحمد نصر، الرّواية التّجريبية والخطاب القصصي النسوي، أدب علي نجلى نموذجا، مجلة الحوار المتمدن، ع 1167، 2005 م .

11. شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع355، 2008 م .

12. صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر .

13. صدوق نور الدين : الكتابة الروائية العربية، المغامرة وآفاق التّجريب، مجلة الأطام، نادي المدينة المنورة الأدبي، ع32، 2012 م .

14. الطاهر روابنية، شعرية الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، حوار المتخيل والمعرفي والهامشي، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر .

15. عبد الرحمان عمارة، جماليات الانزياح، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع3، 1994 م .

16. عبد الستار بن محمد العواني، مقاربة لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، ع2، الكويت، 1997/10/01 م .

17. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، سلسلة عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د . ط، ديسمبر 1998 م .

18. علاء الدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، سوريا، ع29، ديسمبر 2017 م .

19. علي محمد رحومة، علم الإجتماع الآلي:مقاربة في علم الإجتماع العربي والإتصال عبر الحاسوب، سلسلة عالم المعرفة، ع447، يناير 2008 م ، الكويت .

20. عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، كتاب الرّافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع56، أكتوبر 2013 م .

21. فايزة يخلف، الأدب الالكتروني وسجلات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013 م .

22. محمد علي البنداق، الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد (المواصفات، المكونات، الوظائف)، مجلة الجامعة، ع15، م ج3، 2013 م .

23. معتز عماد غزوان، فعالية النقطة ودلالاتها في التصميم الطباعي (الملصق أنموذجا)، مجلة مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية، مج2، ع2، كانون الأول 2012 م .

24. نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، جانفي2001 م .

25. نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة الأدب للعلوم الإنسانية والإجتماعية، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع6، جانفي 2010 م .

سادسا : الرسائل والأطروحات الجامعية.

1. جمال محناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970 م، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، إشراف أ. د العربي دحو، جامعة باتنة، 2008 م .
2. حسين زهير حسين مليطات، رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، دراسة نقدية تحليلية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ماجستير 2014 م .
3. سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير، أطروحة دكتوراه، أدب حديث، جامعة سطيف، الجزائر، 2013 م.
4. طبيش حنينة، النص الموازي في الرّواية الجزائرية، واسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لحضر باتنة1، 2016 م .
5. فتيحة العزوني، الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه، تخصص ادب عربي معاصر، جامعة وهران، 2012/2011 م
كلثوم زينبية، النص الأدبي من الشفاهية إلى الرقمية، رؤية في المفهوم والمرجعية والآفاق النقدية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، نظرية الأدب وقضايا النقد، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010/2009 م .
6. محمد ناجح، حسن الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، أطروحة استكمال درجة الماجستير في اللغة العربية، جامعة نابلسي، فلسطين، ط1، 2002 م .
7. هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، أدب جزائري ، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة 2013/2012 م .

سابعا : الندوات والملتقيات:

ا. حنان بنت شعشوع الشهري، أثر استخدام شبكات التواصل الالكترونية على العلاقات الاجتماعية (الفيسبوك والتوتير نموذجا)، إشراف الدكتورة أميرة بنت يوسف بدري، جامعة الملك عبد العزيز، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، السعودية، 2011 م .

2. رضا بن حميد، تداخل الأنواع والخطابات في الرّواية العربية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ج1، جامعة اليرموك، الأردن، 2008 م .

3. عبد الرحمان تمارة، جماليات الانزياح، 06/01/ 2010 م، س 09:05 .

4. عبد السلام المسدي، بحث بعنوان الهوية والمراجعة المتحتمة في عصر المعلوماتية : نحو تحديد المفاهيم، قُدم في إطار ندوة إشكالية الثقافة (الهوية والمعلوماتية)، المنعقدة في الدوحة، قطر، في الفترة 27 – 30 يناير 2008 م ، ص 41 .

5. عبد المجيد زرقاط، ابحاث الملتقى الثالث للكتابات القصصية والرّوائية في دولة الإمارات العربية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الإمارات، ط1، 1994 م .

6. فضيلة عرفات، التفكير الإبداعي ... مفهومه، أنواعه، خصائصه، مكوناته، المراحل والعوامل المؤثرة فيه، مركز النور للدراسات، 29 / 9 / 2010 م

7. محمد تحريشي، رحلة الكتابة . كتابة الرحلة نحو أفق كتابة مغاربي .، الملتقى الدولي حول السّرديات، المركز الجامعي بشار، الجزائر، 13/12/11/أكتوبر 2003 م .

8. محمد عز الدين التازي، الرّواية والفضاء الرّوائي، مداخلة مقدمة لندوة الرّواية العربية، رابطة أدب الجنوب، أغادير، المغرب، 30/27 ماي، 2011 م .

9. مصطفى عطية جمعة، الرّواية العربية والفضاء الإلكتروني، أعمال المؤتمر الدولي : الرّواية العربية في الألفية الثالثة ، ومشكل القراءة في الوطن العربي ، الجزائر، 22 أغسطس 2016 م ملتقى القاهرة للإبداع، يناقش أهمية المكان في الرّواية العربية ودور المؤثر في حياة أبطالها، تم نشره في فبراير 2008 م 10 :00 صباحا .

10. نعمة خالد، الفضاء الفلسطيني الهوية والذات (فلسطين)، الملتقى الدولي حول السّرديات، أسئلة الهوية في الخطاب السّردي، د. ب، د . س، د . ع .

ثامنا : مواقع الانترنت .

1. آلاء عيد، علامات الترقيم واستخداماتها، 01 مارس 2016 م، 14:42 سا
http : //www.mawdoo.com

2. إيمان الحياري، تعريف الابتكار، مجلة موضوع، 26 مارس 2018 م، على الرابط:http : //mawdooo3.com

3. راهن الكتابة الرّوائيّة الجديدة في الجزائر (المدخل) www.google.dz

4. زواري رضا، تحول الخطاب الرّوائي الجزائري ، مركز جيل البحث العلمي ، 14 / 7 / 2014 jilrc.com

5. سمير عبد الفتاح، الضوء والنار، نظرات في القصة والرّواية على الموقع: r.com/n/3y/studies3/hyper.htm

6. شادية بن يحي، الرّواية الجزائرية ومتغيّرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 4 ماي 2013 م .

7. عبير سلامة، أطياف الرّواية الرقمية، ملتقى القاهرة الرابع للابداع الرّوائي العربي، مصر، 2008 م، النص الكامل على الموقع :
http://www.arabvolunteering.org/coner/avt10711html

8. عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرّواية، على موقع نسابا، ع 23، تشرين الثاني 2003 م، الرابط: http://www.alimizhe

9. عمار بوطوبال، رواية الأدباء الشباب، 11 سبتمبر 2010 م على الرابط : http//koutama18.blogspot/com

10. عن الأديبة أحلام مستغانمي Ecrivain :www.facebook.com

11. فاطمة البريكي، الرّواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية، على الرابط : http://www.htoof.com/vb/t124593.htm

12. كهينة شبلي، نراهن كثيرا على الرّواية الجزائرية، 28 / 10 / 2010 م على الرابط : http//wwwdjazairess.com/elkhabar/233600

13. ليلى العاجيب، مفهوم الإبداع، مجلة موضوع، 26 مارس 2018 م . س 14:30 على الرابط :http : //mawdooo3.com

14. مجموعة كتّاب : مسارب الإبداع وإغراء التّجريب بين الوهم والتخريب، الثورة، يومية سياسة تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة، نقلا عن موقع المؤسسة على الرابط : http// :thawra.alwehda.gov.sy

15. محمد الحمامصي، نقاد وروائيون، جريدة ايلاف الالكترونية، نقلا عن موقع الجريدة على الرابط : http//www.elaph.com

16. محمد بوسهول، العشرية السوداء، قرأت لك، 6 يوليو 2010 م ، quraeto.wordpress.com

17. محمد داود، الجيل الجديد في بداية الطريق 27 / جانفي / 2011 م www.djairess.com/eldjoumhouria/7686

18. محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، صفحة كتب the books www.facebook.com/

19. معجم المعاني الجامع، (المعاني لكل رسم معنى) Almaany.com

20. مقال بعنوان (ما بعد الكلاسيكية الرقمية) منشور على عدة مواقع، منها منتديات اتحاد كتّاب الانترنت العرب على الرابط : http://forums.arab-riewriters.net/vietopic.php?t=3222sid=ee01e3ce19f12d8e04e45cb7c183fddc_

21. مقال بعنوان العزوف عن القراءة ظاهرة في حياة المسلمين، مجموعة مواقع مداد www.midad.com ، تاريخ النشر 8 نوفمبر 2007 م .

22. ملتقى القاهرة للابداع، يناقش أهمية المكان في الرّواية العربية ودور المؤثر في حياة أبطالها، تم نشره في فبراير 2008 م . س 00:10 صباحا على الرابط:

http://alghad.com

23. الملتقى الوطني حول الرّواية الجزائرية المعاصرة، النص الأدبي،2011/11/24 م www.vitaminedz.com/Articles-15688-371696

24. الموقع الإلكتروني : 35 : 18 26 / 03 / 2019 www.diwwanalarab.com

فهرس الموضوعات:

الفهرس

مقدمة:.....ب

المدخل: مفاهيم نظرية وآراء نقدية 9

تمهيد : **10**

أولا: مفهوم السّرد **10**

1 . لغة: **10**

2 . اصطلاحا: **11**

ثانيا : مفهوم الرّواية : 18

1. لغة : **18**

2 . اصطلاحا : **19**

ثالثا . عناصر الرّواية :.....21

1 . الزمان : **22**

2 . المكان : **24**

3 . الشخصيات : **26**

4 . الحدث : **28**

5 . الحبكة : **29**

6 . اللغة :.....**31**

رابعا . نشأة الرّواية الجزائرية وتطوّرها :.....32

1 . النشأة : 32

2 . التطور:.....34

خامسا . الرّواية الجزائرية في العصر الحالي : 43

سادسا . أعلام الرّواية الجزائرية المعاصرة:.....47

1 . واسيني الأعرج :.....48

2 . أحلام مستغانمي : 49

3. عز الدين جلاوجي 49

الفصل الأول: ماهية فضاء الابتكار.....52

أولا . مفهوم الفضاء: 53

1 . لغة:.....53

2 . اصطلاحا : 54

ثانيا . إشكالية الفضاء: 55

1 . الفضاء في الخطاب النقدي الغربي:.....55

2 . الفضاء في الخطاب النقدي العربي :.....56

ثالثا . الفرق بين الفضاء والمكان : 57

رابعا . أهمية الفضاء الرّوائي :.....61

1 . الفضاء الدلالي:.....63

2 . الفضاء الجغرافي: 64

3 . الفضاء كمنظور أو كرؤيا:.....65

4 . الفضاء النصي: **65**

أ . حيز الغلاف والعنوان : **67**

ب . حيز الكتابة والتصفيح : **68**

5 . الفضاء الرقمي : **72**

أ . رواية ورقية معبرة عن علاقات الافتراض : **74**

ب . الرّواية الرقمية : **74**

خامسا . مفهوم الابتكار :..... 81

1. لغة : **81**

2 . اصطلاحا :..... **83**

سادسا . الابتكار الفنّي من منظور توفيق الحكيم: 89

سابعا . الابتكار والتّجريب الرّوائي: 92

ثامنا . الجوانب الابتكارية في الرّواية المعاصرة: 102

1 . الرّوائي المبدع : **103**

2 . المتعة والإثارة الرّوائية :..... **104**

3 . الخيال :..... **105**

4 . اللغة الرّوائيّة :..... **108**

5. الحوار:..... **110**

6 . ابتكار الشخصيات الرّوائية :..... **111**

7 . الموضوع: **112**

8 . توظيف التكنولوجيا : 113

الفصل الثاني: تجليات فضاء الابتكار عند واسيني الأعرج 115

أولا. الفضاء الرقمي في رواية مملكة الفراشة 117

1. نظرة في مضمون الرّواية: 117

2. الأثر الرقمي في رواية مملكة الفراشة : 120

أ. الفيسبوك : 120

ب. حضور باقي الأجهزة التكنولوجية الحديثة : 129

3. البناء الفنّي في رواية مملكة الفراشة: 135

أ. الإطار السّردي: 135

ب . اللغة: 136

ج . الحوار: 140

د . المفارقات الزمنية: 143

هـ . المكان: 146

ثانيا . التكنولوجيا وسيط جديد للسّرد في رواية ليليات رمادة 151

1. الرّواية من الورقية إلى الالكترونية : 152

2 . تأثير مواقع التواصل الاجتماعي على الإبداع الرّوائي :..... 153

3 . تفاعل القارئ مع الرّواية الرقمية : 155

4 . التكنولوجيا وسيط سردي جديد في رواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج: 156

أ . نظرة في مضمون الرّواية: 157

ب . الجانب التقني في رواية ليليات رمادة : 160

ج . الجانب الفنّي لرّواية ليليات رمادة لواسيني الأعرج : 163

الفصل الثالث: تجليات فضاء الابتكار عند أحلام مستغانمي..... 180

أولا . خصوصية الكتابة النسوية وتحولات السّرد في ظلّ الفضاء الرّوائي التكنولوجي رواية نسيان . com (أنموذجا) 181

1 . نظرة في مضمون الرّواية :..... 181

2 . خصوصية الكتابة الرّوائيّة النسوية الجزائرية المعاصرة (أحلام مستغانمي أنموذجا):..... 184

3 . حضور التكنولوجيا وأثرها على السّرد الرّوائي (نسيان .com) : 186

أ . التلاعب اللغوي بلفظة الهاتف:..... 188

4 . تداخل الأجناس الأدبية في رواية نسيان .com :..... 196

أ . الشّعر (الحر والعمودي):..... 196

ب . الحكم والأقوال المأثورة : 203

ج . الأحاديث النبوية والأقوال الدينية:..... 207

د . الأقوال السياسية والاقتصادية: 208

ج. الأمثال الشعبية: 209

د . الأغاني :..... 211

ثانيا . الكتابة الرّوائيّة عند أحلام مستغانمي بين القبول الواقعي والرفض التكنولوجي 214

رواية شهيّا كفراق (أنموذجا)..... 214

1 . نظرة في مضمون الرّواية: 214

2 . مراحل الإبداع الرّوائيّ عند أحلام مستغانمي: 216

أ . العناوين الفرعية: 216

ب . الضياع الأدبي: 219

ج . تعلق الرّوائيّة وارتباطها برواياتها السابقة: 222

د. علاقة الرّوائيّة بالقرّاء: 225

هـ . تميز واختلاف شهيّا كفراق عن باقي الرّوايات: 229

و . لحظة الإلهام: 232

ز . الكتابة والحبّ: 236

ح . مراحل الكتابة الإبداعية: 237

ط . طبع المخطوط: 240

3 . الرفض التكنولوجي في رواية شهيّا كفراق: 241

أولا . الفضاء الطباعي في رواية الرماد الّذي غسل الماء ... Error! Bookmark not defined.

1 . نظرة في مضمون الرّواية: 252

2 . تجليات الفضاء الطباعي وجمالياته في رواية الرماد الّذي غسل الماء: 256

أ . هيكل الرّواية : 256

ب . العنوان : 260

ج . الغلاف: 261

د . مظاهر الكتابة : 262

خاتمة: 285

قائمة المصادر والمراجع 291

ملخص البحث بالغة العربية.....

ملخص البحث باللغة الانجليزية.....

ملخص:

من طبيعة الرّواية أنّها تتطوّر بتطوّر الحياة وتسعى إلى الإتيان بالشيء الجديد وغير المألوف الّذي يدهش القارئ ويحقق له المتعة بمّا يحمله من جدّة وغرابة؛ لأنّ الشيء المألوف والنمطي لا يثير ولا يمتع، ولذلك نجد الرّوائي الجزائري المعاصر يبحث عن التفرّد وإبداع نصوص لم يسبقه إليها أحد، فلجأ إلى اختيار فضاء ابتكار خاص به ليضفي على نصوصه الرّوائيّة شيئا من الحيويّة والجدّة، فقد استعار نمطا جديدا يخالف الأنماط السابقة الّتي تتمسّك بالقواعد الرتيبة والأشكال المكررة والّتي تبعث على الملل، فهو بذلك فرض نفسه، وأثبت وجوده، وقدّم نصا مكثفا أوتوماتيكيا، متجددا شكليا يتماشى والتطوّر التكنولوجي الحاصل، فأصبحنا نلمس في الرّواية الجزائرية المعاصرة توظيفا للتكنولوجيا كمسرح حدث للرّواية، أو وسيط جديد للسّرد، أو ناقل للحدث على مستوى الفكر والشكل، وهو ما يحيلنا على بضعة من التنسيقات الإبداعية الجديدة المستخدمة في سرد الرّوايات والّتي تبرز كيفية تخطيط وملائمة مضمون النّص ومحتوى الوسائط المتعددة بهدف الوصول إلى جمهور قرّاء أوسع وأكثر تنّوعا، وهو ما يجسد في مجمله فضاء الابتكار في الرّواية الجزائرية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: السّرد ـ فضاء الابتكار ـ الرّواية الجزائرية المعاصرة ـ التكنولوجيا.

Abstract:

The novel is characterized as a progressive element, it evolves with the life developments. It aims to come up with something new and unusual, in order to amaze and please the reader with all its earnestness and foreignization, for the reader can never tempted neither charmed with something ordinary nor stereotype. Therefore, the Algerian contemporary novelists seek the singularity and creativity to unprecedented texts. They, thus selected their own innovation space in order to give their literal texts more spirit and significance. So, they adopted a new pattern different from the ones that hold on boring humdrum normes and reccuring forms. The Algerian contemporary novelists imposed themselves and proved their existence, by providing automatically intensive and formally renewed texts in line with current evolution.

We are seeing a technology use in the Algerian contemporary novels, as a novel scene, a new narrative intermediate or an event transporter on an intellectual and a format level.

And what lets us do is a few new creative formats used for expressing narratives, highlighting how to plan and appreciate the text substance and the multimedia content, in order to reach a wider and more diversified audience.

And, that summarizes the innovation space in regards to the Algerian contemporary novel.

Keywords: narrative, innovation space, Algerian contemporary novel, technology.