الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib

Facultés des Lettres et Langues et Science Sociales

Département langue et lettre arabe

جماليات التجريب في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

من إعداد الطالبتين:

- رميني سناء
- داودي فرح

إشراف الأستاذ (ة): أ.د آمنة بن منصور

لجنة المناقشة المكونة من الأعضاء الآتي ذكرهم:

الإسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
بلوافي حليمة	أ.د	جامعة عين تموشنت	رئيسا
آمنة بن منصور	أ.د	جامعة عين تموشنت	مشرفا، مقررا
بصالح خديجة	أ.د	جامعة عين تموشنت	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023 م – 1445/1444هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكروتقدير

نشكر الله عز وجل على توفيقه لنا في إتمام هذا العمل.

وله الحمد في إلهامنا الصبر والثبات والقوة على مواصلة مشوارنا الدراسي

كما نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذتنا المشرفة" آمنة بن منصور" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها

ونصائحها القيمة

ونتقدم بالشكر والتقدير إلى أساتذة اللجنة الذين وافقوا على مناقشة هذه المذكرة

وكل الشكر والتقدير إلى أساتذتنا الكرام الذين رافقونا طيلة مشوارنا الدراسي الجامعي.

الإهداء

أهدي عملي المتواضع إلى:

صديقي وسندي ونور دربي أبي الحنون

إلى قرة عيني أمي الحبيبة

إلى إخوتي الأعزاء : سارة وعبد الهادي.

إلى كل أفراد العائلة الكبيرة والصغيرة.

إلى من تقاسمت معها إنجاز هذا العمل " فرح "

الى أستاذتي الفاضلة " آمنة بن منصور "

إلى كل الذين يحبهم قلبي . ولم يذكرهم لساني

سناء

الإهداء

أهدي تخرجي

إلى ذلك الرجل الذي أحمل اسمه بكل فخر إلى من علمني أن الدنيا سلاحها العلم والتعلم" والدي"

الى العظيمة "أمي " رحمها الله " فكل الفضل يرجع لها ولدعواتها التي ترافقني دائما

إلى إخوتي الذين انتظروا هذه اللحظات ليفتخروا بي فقد كانوا من أول الناس الداعمين لي

والى صديقتي التي كانت لي السند والعون في هذا العمل " سناء"

فرحة مختلطة بين فرحة التخرج وحزن الوداع

" فاللهم لك الحمد قبل الرضا ولك الحمد أن رضيت ولك الحمد بعد الرضا "

فرح

مقدمة

مقدمة :

تعد الرواية من أهم فنون الأدب والأكثر شيوعا وانتشارا كونها تعبر عن روح العصر سياسيا واجتماعيا وثقافيا بفضل مواكبتها لمجريات الواقع، وقد شهدت الرواية العربية بصفة عامة والرواية الجزائرية بصفة خاصة تحولات بارزة سواء على مستوى الموضوعات أو على مستوى الكتابة ، وهذا ما جعلها تدخل ضمن عالم التجريب ، حيث كسرت وتمردت على كل ما هو مألوف وسائد وتجاوزت القديم ، وأصبحت تسعى دائما إلى خلق وابتكار تقنيات وأساليب جديدة لم تشهدها الرواية التقليدية .

ويعد أحمد عبد الكريم من الروائيين الذين خاضوا مغامرة التجريب ، وحاولوا طرق مواضيع جديدة بأساليب فنية مغايرة في الكتابة ، بحثا عن أشكال فنية جديدة غير سائدة من قبل ، وذلك من خلال روايته " كولاج" التي كانت موضوع دراستنا .

ولعل أهم الدوافع التي دفعتنا لاختيار موضوع البحث ميولنا لفن الرواية، ورغبتنا في دراسة هذا الفن، وإعجابنا بأسلوب الكاتب الذي لا يخلو من الإثارة والتشويق، و اقتراح أستاذتنا لهذا الموضوع.

وعليه نطرح الإشكالية التالية :

كيف وظف الروائي أحمد عبد الكريم التجريب في رواية كولاج، وما هي تجلياته ؟

و للإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا في بحثنا على خطة تتضمن مدخلا وفصلين نظري وتطبيقي وخاتمة إضافة لملحق. وقد جاء المدخل " لتحديد المصطلحات"، حيث تطرقنا فيه إلى مفهوم الجمال والجمالية، ومفهوم التجريب لغة واصطلاحا.

أما الفصل الأول النظري المعنون ب" التجريب الروائي " فدرسنا فيه مفهوم التجريب الروائي، وأهم مظاهر التجريب الروائي.

و أما الفصل الثاني التطبيقي فخصصناه لدراسة جماليات التجريب في رواية كولاج ، ثم أنهينا بحثنا بخاتمة استخلصنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا ، وملحق يضم نبذة عن حياة أحمد عبد الكريم ، وملخص الرواية .

أما عن المنهج الذي اتبعناه في الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي، و المنهج الأسلوبي و ذلك من أجل إبراز مظاهر التجريب في الرواية .

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها :

- لذة التجريب الروائي لصلاح فضل.
- الأدب التجريبي لعز الدين المدني.
- توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لمحمد رياض وتار.

وكأي بحث لا يخلو من العوائق والصعوبات، فقد واجهتنا بعض الصعوبات أهمها قلة الدراسات النقدية لموضوع التجريب، وقلة المراجع التي تناولت هذا الموضوع.

وفي الختام نحمد الله عز وجل على توفيقه لنا في إنجاز هذا البحث، ونشكر أستاذتنا المشرفة " آمنة بن منصور " التي لم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها القيمة.

رميني سناء – داودي فرح

عين تموشنت– 2024/04/28

مدخل

تحديد المصطلحات

أولا: مفهوم الجمال والجمالية

أ. الجمال لغة:

الجمال مصدر "الجميل" والفعل جَمُلَ، وقوله عز وجل ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[1]، أي بهاء وحُسن، والجمال الحسن يكون في الفعل وفي الخلق، وقَدْ جَمُل الرّجل بالضمّ جُمالاً فهو جميل وجُمال بالتخفيف والجُمَّالُ بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجمّله أي زيّنهُ، والتجمل: تكلّف الجميل»[2].

وقال ابن الأثير «والجمال يقعُ على الصُّور والمعاني، ومنه الحديث: إن الله جميل يحب الجمال، أي حسن الأفعال كامل الأوصاف...والمجاملة: المعاملة بالجميل»[3] بمعنى أن الجمال يرتبط بحسن الفعل والخلق.

وجاء في "أساس البلاغة" للزمخشري في مادة 'جمل' «فلان يعامل الناس بالجميل وجمل صاحبه مجاملة، وعليك بالمدارة والمجاملة مع الناس»[4].

وجاء في معجم الوجيز في مادة «جَمُلَ جمالاً: حسن خلقه...وأجمل في الطلب اِتّأدَ واعتدل، وفي الحديث: أجملوا في طلب الرزق، فإن كلاًّ ميسَّر لما خلق له والشيء جَمعَهُ عن تفرُّقٍ...، تجمّل: تكلّف الحسن والجمال واتصف بما يجمل، والجمال في الفلسفة صفة

---

[1]– سورة النحل الآية: 06

[2]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مج11، نشر أدب الحوزة، قم ايران، د.ط، 1984، ص126.

[3]– المصدر نفسه، ص126.

[4]– أبو قاسم محمود بن عمرو ابن أحمد الزمخشري جار الله، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، مج دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص148.

تلحظ في الأشياء، وتبعث في النفس سرورا ورضا، وعالم الجمال: باب من أبواب الفلسفة، يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته»[1].

أما في معجم مجمل اللغة «الجمال ضد القبح، ورجل جميل وجمّال، والجُمَّلُ الحبل الغليظ. وأجملت الشيء إذا حصَّلتهُ، ويقال جمالك، أي أجمل ولا تفعل يشينك، وقال أبو ذؤيب الهذلي: جمالك أيها القلب القريح»[2].

وفي مختار الصحاح «الجمال: الحسن، وقد جمل الرجل بالضمّ جمالاً فهو جميل والمرأة جميلة وجملاء أيضا...وأجمل القوم كثرت جمالهم»[3].

وقال جبران مسعود في معجم الرائد «الجمال مصدر جَمُلَ وجَمِلَ: صفة الحسن في الأخلاق والأشكال...والجُمالُ: الشديد الجمال، والجمالية علم الجمال»[4].

فمن خلال هذه التعريفات تتضح لنا بأن الجمال هو ضد القبح، ويدل على الحسن والبهاء والزينة مظهرا وروحا.

ب. الجمال اصطلاحا:

إن البحث عن المعنى الاصطلاحي يذهب بنا إلى البحث في الفلسفة فلذلك لا يوجد تعريف جامع مانع للجمال فقد تبين أن هناك وجهات نظر مختلفة.

---

[1]– مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، 1994، مادة (جمل)، ص177.

[2]– أبي الحسن أحمد بن ارس بن زكريا اللغوي، مجمل اللغة، تح: زهير عبد المحسن سلطان،ج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986،ص198.

[3]– محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1989، ص98.

[4]– جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992، ص280، 281.

وكانت بدايتها مع "أفلاطون" فقد يرى "أن الجمال هو إشراق الحقيقة، وذهب عدد من الفلاسفة المتدينين مذهب أفلاطون فقالوا إن الجمال هو انعكاس ظل الخالق على المخلوقات"[1].

فالجمال هو ما يثير فينا إحساس بالإنتظام والتناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطبيعة، أو في أثر من صنع الإنسان[2].

وفي قول آخر له "قد خص مثال الجمال بوضوح...لذلك فقد كان الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان"[3].

فالجمال هو جمال هادف (Kalos prostis) إذن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية[4].

ويرى أرسطو «أن الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال إنما هي النظام والتناسب والتحدد»[5].

وعلى الرغم من إختلاف أرسطو وأفلاطون في نظرهما إلى الجمال، فإنهما يتفقان على أن الأساس الجمالي يكمن في الإيقاع، أو في العناصر التي يشملها نظامه، أي الوحدة والتعدد التي تتجلى في الإنسجام والتناسب[6].

---

[1]- جبور عبد النور، المعجم، الأدبي، دار العلم الملايين، ط2، 1984، ص85.

[2]- المصدر نفسه،ص85.

[3]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998، ص43.

[4]- المصدر نفسه، ص28.

[5]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية والإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط1، 1997،ص18.

[6]- المصدر نفسه، ص18.

وعرفه أبو حيان التوحيدي الجمال بأنه " كامل في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس"[1].

إن الجمال بصفة عامة هو شامل لكل الجسم فهو انعكاس صورة الإنسان وغير ذلك.

ومن علم الجمال «كانت الجمالية التي تهتم بجميع الفنون الأدبية، الموسيقى، الرسم، العمارة، النحت فالجمالية هي البحث العقلي في قضايا الفن على اختلافها، من حيث أن الفن صناعة، خلق جمالي لها أصولها المتنوعة، ولها حرفتها التقنية الخاصة، غير أن البحث العقلي في قضايا الفن والأدب لا بد حتى يرقى إلى مستوى الجمالية، ويصبح في نطاق علم الجمال من أن يكون النظر فيه على نظرة فلسفية عامة للحياة والكون، يدرج النظر الجمالي في سياقها، كما تتدرج في هذا السياق أيضا سائر مواقف الباحث من ظاهرات الحياة، وقضايا الإنسان ونشاطه»[2].

ولقد لقي "موضوع علم الجمال عناية منذ الحضارات الأولى، حضارة بلاد الرافدين، بابل والحضارة الفرعونية وقد تولد البحث الجمالي عند الإنسان ما قبل التاريخ وبعده، مع الرغبة الدينية، والاحتفالات الدينية العامة، وعبر عنه الإنسان أول مرة بالرسم التجسيمي على الجدران والكهوف والمغارات"[3].

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية والإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص19.

[2]– محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر أطروحة الدكتوراه، كلية الأدب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة 2006/2005م، ص4.

[3]–المصدر نفسه، ص5.

ويذهب البعض إلى أن الجمال إدراك يوقظ فينشأ الحياة في صورها الثلاث الإرادة والعاطفة والعقل وأن الشعور السريع بهذه اليقظة العامة يولد اللذة الجمالية، ويضيف آخرون أن الشعور بالجمال ولذته يقوى مع الفعل والشعور بالواقع[1].

الجمال سمة بارزة من سمات هذا الوجود، ولا شك أن هناك حاسة في باطن النفس تمطن للجمال وتحسه وتستجيب له[2].

وكخلاصة أخيرة تبين لنا أن الجمال هو متعدد الوجهات قد يكون من صنع الإنسان أو جمال طبيعي خالص.

مصطلح الجمالية:

القيمة الجمالية حاضرة في وجدان الإنسان حضورا كبيرا جدا، ونظرا لأهمية الجمال وخطورته في حياة الإنسان، وحضوره الدائم في ساحة شعوره بمختلف حالاته واحتمالاته فقد كان من الموضوعات الأكثر غنى وثراء مفهوميا في كل اللغات خاصة منها اللغة العربية[3].

«الجمالية» أو «علم الجمال» "مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر، «فالجمالية» إذن علم يبحث في معنى «الجمال» من حيث مفهومه وماهيته، ومقاييسه ومقاصده «والجمالية» في الشيء تعني أن «الجمال» فيه حقيقة جوهرية، وغاية مقصدية، فما وجد إلا أن يكون جميلا"[4].

---

[1]– جبرائيل سليمان جبور، كيف أفهم النقد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص62.

[2]– محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983، ص85.

[3]– الدكتور عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر، عمان الأردن، ط2، 2013، ص31.

[4]– فريد الأنصاري، مفهوم الجمالية بين الفكر الإسلامي والفلسفة الغربية، مجلة حراء، ع1، القاهرة، مصر، 2005، ص22.

إلا أن الجمالية من حيث هي مفهوم قديمة قدم الإنسان نفسه، وصاحبت الحضارات البشرية كلها دون استثناء، واتخذت لها طابعا خاصا مع كل حضارة، كما كانت لها تجليات خاصة ومتميزة مع كل تجربة إنسانية مختلفة[1].

من خلال هذه المقولة فإن مصطلح الجمال هو قديم النشأة منذ قدم الإنسان وشمل كل الحضارات.

ويقول الفيلسوف يوهان بول (Johann Paul) من الفلاسفة الذين اهتموا بدراسة الجمالية فوضع لها مفهوم يقول فيه «عما يسمى الجمالية فليس لي ما أقول سوى أنها صنعت من قبلي أكثر من غيري، وأنها خاصتي، طالما أنه يمكن لأحدهم في العهد الطباعي أن ينسب لنفسه فكرة ما، بما أن المخبرة قريبة من المطبعة»[2].

فمن خلال قول "يوهان بول" نلاحظ أنه من الفلاسفة المتأثرين بالجمال.

وفي قوله أيضا في مفهوم الجمالية « لن نكتب الجمالية الحقة على ما كتب، إلا من قبل رجل قادر على أن يكون في الوقت عينه شاعرا أو فيلسوف»[3].

من خلال هذا القول نجده أنه قد ركز على كتابة الجمالية فهي لا تكتب على يد أي شخص كان فهي من تخصص الشعراء أو الفلاسفة.

---

[1]– فريد الأنصاري، مفهوم الجمالية بين الفكر الإسلامي والفلسفة الغربية، ص22.

[2]– مارك جيمز، ما الجمالية، تر: د.شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص186.

[3]– المصدر نفسه، ص186.

ثانيا: مفهوم التجريب لغة واصطلاحا

أ. التجريب لغة:

يعرفه ابن منظور في لسان العرب بقوله: «جرّبَ الرَّجُلُ تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة...ورجلٌ مُجَرَّبٌ قَدُ بليَ ما عندهُ، ومُجَرَّبٌ: قد عرف الأمُر وجرَبها»[1].

وفي نفس المعنى جاء في قاموس المحيط للفيروز أبادي لفظة التجريب بمعنى "جربهُ تجربة اختبرهُ ورجلٌ مجرَب كمعظمٍ: بُلي ما كان عندهُ ومجرَّبٌ: عرف الأمور ودراهم مجربة موزونة"[2].

وورد في معجم العين «المجرب الذي بُلي في الحروب والشدائد»[3] والمجرّب بمعنى الإمتحان والإختبار.

ويقال «جربت الشيء: فهو مجرب: من التجربة وجربت الدراهم، فهي مُجربة إذا وُزنت»[4].

---

[1]– جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ص261، 262.

[2]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2008، ص253

[3]– الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص228.

[4]–أبي الحسن علي بن الحسن الهنائي المشهور بكراع، المجند في اللغة، تح: أحمد مختار عمر، ضاحي عبد الباقي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1988، ص165.

وفي المعاجم الحديثة نجد نفس المعنى، ففي المنجد في اللغة العربية المعاصرة جاءت كلمة «جرّب: امتحن قدرة المقاومة، وجرّب جسراً اختبر وامتحن قدرته على العمل...وجرب حظهُ: حاول أمرا من دون أن يكون أكيد من الفوز به، أي اختبر إمكانية النجاح»[1] .

أما في معجم اللغة العربية المعاصرة لمختار عمر، «تجريب: ج تجاريب (لغير المصدر)...إن الرجل صناديق مقفلة وما مفاتيحها إلا التجريب»[2].

فمن خلال هذه التعريفات المتعددة اللغوية لمصطلح التجريب نجد أنها تتفق على معنى واحد وهو الإختبار والتجربة والكشف عن الحقيقة والوصول إليها.

ب. التجريب اصطلاحا:

تنوعت تعريفات مصطلح التجريب وتعددت مفاهيمه لأخذه وجهات نظر مختلفة في الساحة والأدبية والنقدية.

فيقول "صلاح فضل" بأن «التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[3].

فهو يرى أن التجريب هو الخروج من القالب التقليدي والبحث في ما هو جديد.

أما "محمد المومني" فيقول «إن كل محاولة جديدة في الأدب ندعوها تجريبا لأنها تحمل معاني الجدة والإبتكار، وغالبا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها

---

[1]– صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص189.

[2]–أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط1، 2008، ص357.

[3]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005،ص03.

تجريب...وإننا نتخذ الملاذ الأول والأخير ما دام هنالك فعل إبداعي مهما اختلف الإنتاج الإبداعي»[1].

فالتجريب في نظره هو كل نشاط جديد فيه روح المغامرة مهما اختلف إنتاجه.

ويذهب محمد برادة بأن «التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتتوفر على أسئلته الخاصة»[2].

فيفهم من كلامه أن التجريب لا يكون بطريقة عشوائية وإنما يكون بالإعتماد على وعيه ووجهات نظره الخاصة «فقانون التجريب هو سلسلة من التقنيات ووجهات النظر تسعى إلى تجاوز الفهم القائم على العالم»[3].

إذن التجريب «هو التمرد على القواعد الثابتة، التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير، التجريب مرتبط بالمجتمع، التجريب مزج الحاضر والماضي، التجريب إبداع، التجريب مرتبط بتقنية العرض، التجريب تجاوز للركوض، التجريب ثورة، التجريب مرتبط بالخبرة»[4] ويقال "أن كاتبا من الكتاب يقوم بتجربة قصصية أو روائية أو شعرية أو مسرحية أو نقدية، أي انه يقوم بمحاولة فنية في أحد هذه الأنواع الأدبية"[5].

---

[1]– علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية من 1997–2000، دار اليازوري للنشر والطباعة، الأردن، د.ط، 2008، ص21.

[2]– محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفو برانت، فاس، ط1، 1999، ص24.

[3]– المصدر نفسه، ص24.

[4]– لندة فريح، التجريب في"رواية وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي" لإبراهيم الدرغوثي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015–2016، ص15.

[5]– عز الدين المدني، الأدب التجريبي، مركز الوطن العربي للنشر، تونس، دط، 1988، ص26.

فكل محاولة فنية جديدة تعد تجريبا سواء كانت قصة، مسرحية، أو شعر، وفي تعددية مصطلح التجريب فهو معنى البحث إذ يقول «نجد في القاموس كلمة التجريب بمعنى الإمتحان والإختبار، وأنا أضيف إلى ذلك: البحث، فالبحث والإمتحان والإختبار في المعاني الأساسية التي يتضمنها المفهوم الفني»[1].

فقد ارتبط مصطلح التجريب بالمجال العلمي ارتباطا وثيقا، وذلك باعتباره «عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والإختبار تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل ومقبلة عليه، حتى تمتلك الخبرة والدارية بالأمور المجربة، أي أنها عملية إخضاع (شيء) أو (ظاهرة) للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنيتها»[2].

فنرى من خلال هذه التعريفات والمفاهيم لمصطلح التجريب أنها تصب في معنى واحد وهو تجاوز للتقليدي، وخرق لكل النماذج المألوفة، والبحث في قالب فني جديد.

[1]– المصدر نفسه، ص27.

[2]– زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009–2010، ص07.

الفصل الأول

التجريب الروائي

1)مفهوم التجريب الروائي:

ارتبط التجريب في الرواية بالجديد، وذلك من خلال كسر ما هو تقليدي، وتبني أشكال وأساليب جديدة على عكس ما كان مألوفا وتعتبر الرواية فن من فنون الأدب، وهي الأكثر شيوعا وانتشارا "والتجربة الأدبية في حقيقتها تجربة الألفاظ مستخدمة استخداما فنيا، أي أننا يمكننا القول أن الأدب هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للألفاظ»[1].

ويعتبر "إيميل زولا" Emil Zola (1840-1902) هو "أول من ربط كلمة التجريب بالرواية في كتابه المعروف "الرواية التجريبية 1879" إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع "زولا" الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى (العلمية) في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب وكان زولا يتقصد من وراء ذلك أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية»[2].

فيفهم من كلامه أن كل روائي يعبر عن تجربته، ويشترط المصداقية التي تتصل بالتجارب العلمية.

إضافة إلى أن هذا الكاتب الروائي «كان جد متأثر بالعلوم مما جعله يعتمد في رواياته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره وبذلك استطاع أن يرسي قواعد المذهب الطبيعي المعروف»[3].

---

[1]- السعيد الورقي، في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1989، ص46.

[2]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، للطبع والنشر، دبي الإمارات، ط1، 2011، ص48.

[3]- عز الدين المدني، الأدب التجريبي، ص28.

ولعل ما يميز الرواية الجديدة عن التقليدية أنها «تثور على كل القواعد وتنكر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اعتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد»[1] فأصبح الروائي يرفض هذا التقليد والنمط السائد ويحاول الخروج منه وكسر العادات، «والرغبة العارمة في تجاوز كل التقاليد الجمالية والمنظومات الفكرية والإيديولوجية»[2].

فلعل أن كل روائي له تجربته الخاصة وهذا ينعكس على كتاباته، وتجربة كل مبدع عن غيره من خلال ابتكار الجديد وتجاوز المألوف «فكل تجربة متفردة بأسئلتها وتفاصيلها البنائية، ومفاهيمها الأدبية واللغوية ومرتكزاتها وفلسفتها الجمالية»[3].

وعلى ذكر الابتكار والإبداع والبحث الذي يحث الروائي على تجريب مادة جديدة والذي «يحفز الكاتب الروائي التي تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة، وإلى تجريب أدوات جديدة، وخلق أشكال حية»[4].

---

[1]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد والآداب، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د.ط،1998، ص48.

[2]–شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2008، ص20.

[3]– المصدر نفسه، ص19.

[4]– ناتالي ساروت وآخرون، الرواية الجديدة والواقع، تر: رشيد بن دحو، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، د.ط، 2018، ص23.

وفن الرواية في جملته «تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي الديني والعجائبي»[1].

«فالتجريب في الرواية كما يبدو، موقف متكامل من الحياة والفن، وهو ينطلق من حاجة ماسة إلى التجديد، ورغبة ذاتية في التخطي والإستمرار، ولذلك فهو يستدعى بالضرورة نضج الرّاوي الفكري، ووضوح رؤيته من جهة وتطوير أدواته وتنويع أساليبه الفنية من جهة أخرى وهو بذلك يختلف من شخص إلى آخر ولا بأخذ شكلا واحدا».[(2)] فالرواية التجريبية تتمتع بالحرية وتتطلب الوعي والشجاعة، وذلك من خلال التغيير و ابتكار أساليب فنية جديدة في التعبير وخرق السائد وتخطي المألوف وذلك لأن التجريب قرين الإبداع مما يتطلب أيضا المغامرة وذلك يختلف من كاتب إلى آخر .

وعليه نخلص القول بأن الرواية حققت قفزة نوعية في مجال الكتابة، والروّاية التجريبية أو الجديدة هي رواية تسعى دائما إلى البحث عن الجديد ذلك لأن التجريب بحد ذاته يسعى إلى الابتكار والجديد والثورة على كل مألوف وتجاوزه.

2)مظاهر التجريب الروائي:

حققت الرواية قفزة نوعية في مجال الكتابة بفضل التجريب الذي مسها وغير في شكلها ومضمونها، وتجاوزت عن كل القواعد التقليدية التي كانت سائدة من قبل، فأصبحت رواية جديدة في ثوب في جديد ومغاير.

[1]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، 23ص.

[2]–سهام ناصر،رشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية،سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 36 ،ع 5، 2014،ص311

1/ كسر خطية الزّمن:

يعد الزمن أهم عناصر الرواية، فهو الرابط الحقيقي بين باقي العناصر الأخرى، والرواية أكثر الفنون التصاقا بالزمن، فهو موجود في كل شيء وحيثما نكون، وكما يعرفه (أندري لالاند André lalande) "متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو دائما في مواجهة الحاضر"[1].

فالزمن يتعايش معنا ونعيش معه، فهو كالأكسجين بحضر معنا في كل الأوقات غير أننا لا يمكن الإحساس به ، ففي الرواية القديمة أو الكلاسيكية كان الزمن ثابت ذات رتابة واحدة يمثل الترابط من الماضي أولا ثم الحاضر ثم المستقبل، ليتشكل التناسق والترتيب حسب الأحداث . أما الرواية الجديدة أو الحديثة كسرت هذه الرتابة وأصبح الزمن لا يسير وفق المتعارف عليه «فيقتضي إنجاز مواجهة بين نظام ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية داخل القصة، وهو ما يجعلنا نضبط عددا من المفارقات الزمنية Anachronies»[2] وتتمثل هذه المفارقات في اختلاف ترتيب زمن السّرد عن زمن القصة باسترجاع أحداث أو وقائع حصلت في الماضي أو بسبق الأحداث والتطلّع إلى ما هو آت.

ويطلق جنيت "اسم المفارقة الزمنية على مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية، أي عدم تطابق بين نظام القصة ونظام الخطاب"[3] .

---

[1] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 172

[2] عبد العزيز ضويو, التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 20

[3] صالح مفقودة، نصيرة زوزو بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة ، الجزائر، ع 4 ، 2005 ، ص 65

وإن «الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة والغاية من ذلك جعلنا نشعر بتلك الإنقطاعات ولا سبيل إلى الإنكار أن في هذه الطريقة شيء من التقدم» [1] فأصبح الزمن يُخالف ترتيب أحداث القصة والإنتقال بحرية وسط النص الروائي، وأصبح الماضي حاضرا والمستقبل ماضيا من خلال تقنية الاسترجاع والاستباق أي أن "خاصية زمن السرد لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية ... عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه"[2].

- **الإسترجاع:** "يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل"[3] بحيث،الإسترجاع يحدث عندما يوقف السارد عجلة الأحداث ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداث ووقائعها حصلت في الماضي، ويكون إما باستذكار حدث له علاقة بالقصة المحكيّة ما يسمى بالإسترجاع الداخلي ، أو باستذكار حدث خارج القصة المحكية ما يسمى بالإسترجاع الخارجي.
- **الإستباق:**

"عندما يعلن مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه"[4]. فهو استشراف لمستقبل الأحداث والتطلع عما سيحدث، ودوره الأساسي جعل القارئ متلهفاً ومتشوقا للأحداث التالي ذكرها .

- **تسريع السرد :**

إن زمن السرد يرتكز على« الوتيرة السريعة أو البطيئة، التي يتّخذها في مباشرة الأحداث، وذلك عبر مظهريها الأساسيين : تسريع السّرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس ، ط3، 1986 ، ص100

[2] بوعزة محمد ، تحليل النص السّردي . منشورات الإختلاف الجزائر ،ط1، 2010 ص 88

[3] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 1990, ص 48

[4] المصدر نفسه، ص 48

والحذف حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة طويلة من القصة، ثم تعطيل أو إبطاء السرد ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة» [1] .

- **السرد التلخيص (الخلاصة):**

و هو "السرد الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة"[2] فالخلاصة هي تقليص الزمن، باختصار سنوات وأشهر وأيام في بضع صفحات أو فقرات، وهذا بغية تسريع الحكي أو السرد.

- **الحذف:**

"يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[3]. فيشترك كل من الحذف والخلاصة في تسريع السرد والأحداث إما باختصار عن طريق التلخيص أو حذف بعضها من هذه الأحداث.

- **تعطيل السرد.:**

***المشهد**

"يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدراته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب"[4]، فالمشهد يمثل نقطة تطابق بين زمن الحكاية وزمن القصة من حيث المدة التي يستغرقها.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط1، 1990 ،ص 144

[2] المصدر نفسه، ص120.

[3] المصدر السابق، ص 156.

[4] المصدر السابق ، ص 166 .

***الوقفة :**

هي توقف الراوي عن السرد وهي "إبطاء سرعات السّرد وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشمل أي جزء من زمن الحكاية، والوقوف لا يجوز حدثًا ، لأن الحدث يرتبط دائما بالزمن بل يوافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد"[1].

فالوقفة تقوم بتعليق أو توقف سير الأحداث، ويتم ذلك من خلال الوقفات الوصفية، فتحدث مفارقة زمنية

2/إستراتيجية المكان :

المكان جزء لا يتجزأ من الرواية وعنصر فعال ومكون جوهري في بنية النص الروائي، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان ولا وجود لأحداث خارج المكان "و إذا كانت الرواية في المقام الأوّل فنا زمنيا يضاهي الموسيقي في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس الإيقاع ودرجة السرعة ، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"[2]، رغم ذلك يضل المكان ذلك الهاجس الذي يحتل الذاكرة .

"فلم يعد المكان موقعا للحدث ولا بعدا جغرافيا لحركة الشخصيات، ولكنه تجلى في كثير من الأعمال الروائية بطلا رئيسيا ينطلق المؤلف بلورة أفكاره وتوضيح وجهة نظره"[3] ، وأصبح "ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المعانية وتضادّها يشكلان بعدًا جماليا من أبعاد النص الأدبي"[4] فالمكان في الرواية

---

[1] لطيف زينوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر والتوزيع، مكتبة لبنان بيروت ط1، 2002،ص175

[2] سلوى بوراس. فوضى الأمكنة في الرواية الجديدة ، مجلة دراسات، مج8،ع3،جامعة قسنطينة ،2019 ص 23

[3] هيام ،شعبان السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله ، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2004، ص 277

[4] أحمد طاهر حسين وآخرون. جماليات المكان، دار قطبة ، الدار البيضاء ، ط2، 1988، ص 03 .

الجديدة لم يعد خلفية للأحداث ولا بعدا لحركة الشخصيات، فقد استحوذ على الرواية وأصبح إنجاز التعبير يؤدي دور البطل الرئيسي وبذلك يجعل القارئ يندمج مع أحداث الرواية.

3/طمس الشخصيات :

إن الشخصيات يكونها الأفراد في النص الروائي واقعية كانت أم خيالية ، إذ تمثل ركنا مهما في سيرورة لأحداث،وكانت الرواية التقليدية تركز كثيرا على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها ، والذهاب في رسم ملامحها ... لكن الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فأعرتها أذنا صماء، وعينا عمياء، فلم تكد تأبه لها بل بالغت في إيذائها وفي التضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤُهَا ... فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى[1] ".فأصبحت الشخصية بلا معنى وبلا أسماء ليست سوى أرقام أو رموز أو حروف لا أكثر ولا أقل باعتبار أن الرواية الجديدة تسعى دائما إلى التجريب.

فالتجريب طمس الشخصية التي طالما تفننت الرواية في رسم ملامحها، وحركتها في الرواية، وبذلك عدم هيمنتها في العمل الروائي التجريبي، يقول عبد الملك مرتاض " أن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى، ولا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المنزلة الرفيعة التي كانت تتبوؤها"[2].

إن" تلاشي الشخصية في الرواية لا جديد، شيء طبيعي لأنها ضرورة فرضتها طبيعة العصر ومقتضياته خاصة بعد وصول الإنسان إلى القمر"[3]، وبذلك أصبح البطل في الرواية هامشيا لا يتفرد بصفة البطولة "فقد كان الكاتب الراوي يحاول موقعا بلا هوية كانت بسبب النطق ويتركه للشخصيات من بطل منفرد حضوره ومكانته... ليس من بطل يتأثر بفعل

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 48

[2] المصدر نفسه، ص 92 .

[3] سلوى بوراس، تشييء الشخصيات في الرواية الجديدة ، مجلة العلوم الإنسانية، ع 50، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 2018، ص 241

القص أو انتباه القارئ أو بوعي، ليس من بطل هو محور الأفعال وبؤرة لأحداث والدلالات"[1] وتجاوز هذا الخرق "بتجريد الشخصية من آدميتيها ليكون ما يوحد ما هو أنها مجرد أشياء وما يفرق بينها هو تسمية كل وحدة منها"[2] فالرواية القديمة أو الكلاسيكية كانت تنظر للإنسان على أنه محور الكون، والأشياء هي مجرد جزء من هذا المحور، إلا أن الرواية الجديدة منحت هذه الأشياء استقلاليتها .

وهكذا طمس التجريب الشخصية وبذلك انفردت الرواية الجديدة بخلق عالمها الخاص يكون الإنسان جزء صغير منذ هذا العالم .

وتلخص الكاتبة سامية أسعد التغييرات التي طرأت على الرواية من خلال:

«- سقوط الحواجز التي كانت تفصل بين الشخصيات

-تحول البطل إلى صورة العالم

-توصيل القارئ إلى تركيز انتباهه على حالة نفسية جديدة ناسيا الشخصية الثانية

-فقد الفعل الإنساني دوافعه العادية ومعانيه التقليدية»[3].

إن الرواية حتى وإن خضعت للتجريب أو التغيير إلا أنها لا يمكنها الاستغناء عن أي مكون من مكوناتها السردية أو حذفها لاسيما الزمان والمكان أو الشخصية فهي تمثل الجسد الواحد واهم ركائز العمل الروائي.

---

[1] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، بحث في السّرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986 ، ص 85- 86

[2] ناتالي ساروت الرواية الجديدة والواقع . ص 08

[3] سامية أسعد، ناتالي ساروت، مجلة عالم الفكر مج 7، ع 1 ، وزارة الإعلام، الكويت 1976، ص234 .

4/ اللغة وآفاق التجريب:

إن الحديث عن اللغة في الرواية بشكل عام هو حديث عن مكون أساسي ومركزي لهذا الفن إذ " إن اللغة هي أول عناصر الأدب"[1] إذ تمثل المادة الخام لكل عمل كتابي.

يتميز النص الروائي " بصفة عامة ونص الرواية الجديدة بصفة خاصة بأنه نص لغوي في المقام الأول، يتميز بنسقه المتفرد في إيقاع التناسب بين السرد والوصف والحوار والمناجاة، وبنسيجه اللغوي البديع الساحر"[2] وبذلك " سعت الرواية الجديدة ولا تزال في سعي دؤوب إلى تدمير البنية التقليدية للرواية بدءا بتمزيق البنية الزمنية، وانتهاءا بتحطيم الشخصية، لتحتفظ بعنصر واحد منحته كل أهمية وعناية وهو اللغة" [3] وتعدد محاولات الروائيون في إحداث تغيرات على مستوى اللغة من مركز التعددية اللغوية فإن "أهمية الرواية المتعددة الأصوات ما فتئت تتزايد مع حاجة الإنسان إلى فضاء يضمن له حرية البوح والاعتراف والتعبير المختلف المغاير بعد أن ضاق به فضاء الواقع المعيش"[4] وذلك نحو الانفتاح اللغوي لتصبح الرواية تضم مختلف اللهجات.

كما ساهمت سامية بن دريس " في تعميق هذا التعدد وتجذيره عبر تجريب عدة طرائق وأشكال تلغي الفواصل بين العامية والفصحى بشكل راق يسهم في إغناء وإثراء النص

---

[1] أ.ف تشيتشرين، الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، تر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، د.ط، (د ت)، ص 21.

[2] يحيى بعيطيش،خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 8، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011، ص 07.

[3] المصدر نفسه، ص 07.

[4] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2014، ص 68.

الروائـي"[1] فأصـبحت لغـة الشـعب تجـد لنفسـها مكانـة وسـط الفصـاحة المعتمـدة فـي الكتابـة الروائية.

فقد " انقضى اليوم مفهوم اللغة الأدبية...هربا من لغة اعتبرت متصلبة، أصغى الروائي إلى لغة حيوية "[2] فاللغة العامية ببساطتها هي اللغة الحقيقية المتداولة كونها تفهم من جميع الطبقات الاجتماعية " فكل لغة تركض في نظام يجسد مدى عبقريتها، ومدى قدرتها على الأداء وإلى أي حد يمكن أن يرقى مستوى النسج فيها من خلال استعمالات أدبائها ومبدعيها لها"[3] إضافة إلى اللغات الأجنبية في سياق هذا الطابع التجريبي العام يبرز التشخيص الأسلوبي للغة لما هو عنصر أساسي من عناصر الحداثة في الخطاب الروائي...وهناك ظواهر تجلى ذلك أهمها:

1. التوظيف الإبداعي لسجلات لغة التداول اليومي والشعبي.
2. البناء التهجيني للملفوظ الروائي.
3. الصوغ الذاتي للخطاب بعيدا عن المونولوجية الأحادية الاتجاه"[4].

مما يجعل اللغة التجريبية متميزة عن غيرها في الدلالة الواقعية البسيطة أو العميقة التي تحكم اللغات الوظيفية.

إن اللغة في الرواية الجديدة ليست مجرد وسيلة لتصوير الأحداث وعرض الحكاية، ولكنها اللغة المختفية بذاتها، المنشغلة بتقنياتها، عبر التكثيف والإيحاء، وتعدد الدلالات

---

[1] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، ص 30.

[2] فيليب دوفور، فكر اللغة الروائي، تر:هدى مقنص، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2011، ص 281.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 96.

[4] صنع الله إبراهيم وآخرون، ملتقى الروائيين العرب، دار الحواء للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1993، ص 201.

وفتح أفق التأويل والاختراع الدلالي"[1] هذا يعني أنها تتميز بانفتاحها على مختلف اللغات والثقافات مما يجعلها قريبة من واقع المجتمع، ولا تزال في سعي تدمير البنية التقليدية.

5- كسر الطابوهات:

لقد تجاوزت الرواية القواعد التقليدية المعتاد عليها إلى مظاهر جديدة تتميز بالعديد من التفاصيل كإدخال الدين والجنس والسياسة.

إن معظم الروائيين الجدد يلجئون إلى توظيف السياسة في رواياتهم من أجل حل المشاكل السياسية والاجتماعية الموجودة في العالم.

" لطالما كان التغيير الاجتماعي واحدا من المحفزات الأساسية لحس الروائي بالفرص الروائية الجديدة المتاحة أمامه...فكانت الحرب هي المحفز الذي خلق الحاجة لمسألة الواقع"[2] فإن هذه المحظورات قد تتمثل في السياسة وقضايا السلطة.

التجأ الروائيون لطابو السياسة وسردوا الفساد الاجتماعي لما تمنحه الرواية الجديدة من منطلقات فكرية مختلفة" التعبير الثقافي الأول عن التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية "[3] فيمكننا القول أن الرواية كانت هي مجرد دخيل من اجل خدمة المصلحة بطريقة غير مباشرة.

---

[1] محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 2010، ص 50.

[2] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، الروايات والقصص الأدبية، دار المدى للنشر، بغداد، 2016، ص 180.

[3] صارة بوجمعة، ليدية بويري، مظاهر التحول في الرواية الجزائرية المعاصرة، هلابير لسمير قسيمي نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2019-2020 ص 15.

" الرواية بصفة عامة ضرورة حتمية لكسر طابوهات السياسة، لجأ إليها الكاتب لينقد الواقع بلغة ملتوية تخفي أكثر مما ظهر، من خلال السرد الذي يوفر الحرية الكبيرة لممارسة التنكر الذي يراد منه انتهاك قيم غير مقبولة "[1].

أما من ناحية الجنس والدين فقد احتل هذا الموضوع جزءا كبيرا في الروايات الجديدة، من وصف تفاصيل الغزيرة الجنسية والإحساس الملموس والتعبير عن الجنس.

أما في الدين من حيث توظيف الطقوس وغير ذلك والدخول في اللاوعي والميتافيزيقية والتحدث في أشياء مرفوضة في ديننا الإسلامي " فالدين لا تنحصر تجلياته في مجال الاعتقاد بوحدانية الله بل تشمل الطقوس والمعاملات الثقافية المتصلة بالدين وتسربها في اللاوعي" [2].

وفي خلاصة أخيرة نقول أن التالوث (الدين، السياسة، الجنس) قد أسهم في إعطاء الرواية العربية بصفة عامة شكلا جديدا فجعلها رواية تجريبية تهيمن على قيم المجتمع وتدنيس الواقع.

6- توظيف التراث:

تتميز الرواية العربية كغيرها من الروايات على أنها لا تأتي من العدم وإنما استلهمت مبادئها وبدياتها من التراث والمخزون الثقافي.

فالتراث له أهمية بالغة في" الكشف عن جذورنا وعناصر أصالتنا وأسرار ذاتنا لكي نقدم الأساس الراسخ الوطني لوجودنا الحاضر بالمستقبل "[3] فهذا دليل على التمسك بالقديم.

---

[1] صارة بوجمعة، ليدية بويري، مظاهر التحول في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 16.

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 60.

[3] عائشة عبد الرحمان، تراثنا بين الماضي والحاضر ، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1967، ص 08.

" بكل ما لهذا التعبير من معاني ذلك لأن الإنجازات العظيمة التي حققتها البشرية على جميع الأصعدة تمت خلال الحقب المتزامنة ثم لأن هذا الفن الأدبي الجميل الذي حاول تقريب تاريخنا الاجتماعي والنفسي"[1] فالتراث يكتسي أهمية بالغة لأنه يعتبر من مقومات الحياة و"الحس التاريخي والشعور بالموروث الحضاري يكسبانه تشبعا بالهوية ويساعد على استنتاج البديل الذي أضفى ذلك الطابع السحري العجائبي"[2].

فقد كان كذلك للثقافة العربية دورا فعالا في إحياء التراث. و" اتجهت الثقافة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى إحياء التراث العربي القديم، شعره ونثره، فحاكى الشعراء الجدد في قصائدهم النموذج الشعري القديم وقلدوا القدامى في الوزن والموضوع والقافية والأسلوب"[3]. فإن توظيف التراث ليس من اجل تقليد وإنما من اجل التمسك بالتراث القديم.

إن تيار التراث " نجده يتسع ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد، ولها صلة وثيقة بالحقب الخالية. هذا الشمول والاتساع لا يمكن إلا أن يدفع إلى الالتباس ويخلق الإبهام، ذلك أن كثيرا من عناصر الحياة العربية الممتدة إلى العصر الراهن لها جذور ضارية في الماضي"[4].

---

[1] بلحيا الطاهر الرواية العربية الجديدة الميتولوجيا إلى ما بعد الحداثة، دار الروافد الثقافية، الجزائر ، ط1، 2017، ص 169-170

[2] المصدر نفسه ص 175.

[3] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 25.

[4] سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط 1، 1997، ص 47.

وفي الأخير نلخص إلى أن التراث نزعة ميزت الرواية العربية وجعلتها تتسم بسمات خاصة، فالتراث نجده في كل رواية جديدة مما تعطي للروائي ميزة عن حضوره الإبداعي كتوظيف الحكايات والأمثال الشعبية والغناء وغير ذلك.

7- استدعاء التاريخ:

لقد لجأ الكثير من الروائيين إلى استثمار التاريخ في رواياتهم كالتاريخ العربي والإسلامي، والعودة إلى التاريخ في الروايات العربية له ارتباط وثيق منذ القدم.

" حتى مطلع القرن العشرين الذي شهد تحولات جذرية تغيرت معها مفاهيم سابقة كانت سائدة لانحسار دور الفرد في صنع التاريخ، وتخلخل القيم الأخلاقية والاجتماعية وتعقد الحياة، وقد وجدت هذه المتغيرات صدى لها في الرواية الغربية التي تغيرت نظرتها إلى تاريخ ، فاحتقرته، وأنكرته، وألغت الشخصية، واستبدلت بها الرقم، وحطمت خط السيرورة التاريخية "[1] .

إن الهدف من الحضور التاريخي في الرواية هو التعريف بالبطولات والاقتداء بالسلف القديم.

ويشير " جورج لوكاتش " في كتابه الرواية التاريخية إلى " أن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة بل الإيقاظ الشعوري للناس، الذين برزوا في تلك الأحداث وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الإنسانية التي أدت بهم أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي" [2].

---

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 101.

[2] جورج لوكاتش، الرواية التاريخية ، تر: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، د.ط، 1978، ص 46.

فمن هذا التعريف يمكننا القول بأن الروائي لم يرو حقائق حقيقية بالضرورة وإنما يمكن وقائع تعكس فكره.

و " وظف الروائيون نوعين من الأحداث التاريخية في رواياتهم، أولهما إحداث السقوط التي وظفت لتأكيد استمرار الماضي في الحاضر وثانيهما الفترات الإيجابية التي وظفت بهدف المقارنة بين الماضي والحاضر، استعادة الماضي المجيد واستبداله بالحاضر القائم "[1].

إن توظيف الأحداث التاريخية واستمرار الماضي في الحاضر هو نوع من محطات التجريب لاستدعاء التاريخ.

إضافة إلى " توظيف الشخصية التاريخية والوقوف عند أشكال ظهورها، استخدام ضمير المخاطب، تخليص القارئ من الشك بصحة المعلومات"[2]

وفي خلاصة أخيرة نقول أن الرواية العربية الحديثة قد ارتبطت بالقضايا الاجتماعية والواقع المعيشي واتسعت في مجال التجريب من حيث الارتباط بالموروث التاريخي وإسقاطه على الواقع بهدف التذكير بالتاريخ والاعتبار منه.

[1] محمد رياض وتار ، توظيف التراث ص 135.

[2] ينظر: المصدر نفسه ص 136.

الفصل الثاني

تجليات التجريب في رواية كولاج

أولا: عتبة الغلاف:

إن أول العتبات النصية التي تصادف القارئ هي عتبة الغلاف.

فالغلاف هو أول ما يثير انتباه القارئ لدى الكاتب يختار تفاصيله بدقة وعناية، فلون الغلاف جاء باللون الرمادي الفاتح فيه خطوط باللون الأسود والأبيض غير مفهومة ومبعثرة فهذه الخطوط تعبر عن نفسية الشاعر فالأسود كما نعرفه هو لون يعبر عن الحزن والأبيض عن السلام، أما اللون الرمادي فهو اختلاط ما بين الأسود والأبيض أما كلمة رواية كتبت باللون الأبيض داخل مساحة شبه دائرية ذات اللون الأخضر، ومن بين تفاصيله كذلك نجد إسم المؤلف كنقطة أساسية لكل عمل أدبي حيث جاء إسم "أحمد عبد الكريم" في أعلى الصفحة مكتوب بخط سميك وباللون الأسود، فكتابة الإسم باللون الأسود دلالة على القوة والقيمة الذاتية للروائي في تقديم إنتاجه، إضافة إلى ذلك نجد العنوان: فقد كتب بخط غليظ وتمثل في عبارة "كولاج" فكانت مكتوبة باللون الأسود لون الظلم والعتمة فهي كلمة موحية دلالتها استعاد التاريخ والفن.

أما الجهة الخلفية فنجد أنه أسقط عليها نوعا من التجريب والتقنيات الحديثة فقد خص فيها جزءا كتب عبارات وكأنها اختصار للرواية وتعريفا بها، وافتخارا بالتاريخ والفن وكذلك الخط العربي.

أما دار النشر تعتبر مؤسسة –الجزائر تقرأ– للنشر والتوزيع والترجمة دار نشر لها إسمها البارز لتصدرها دور النشر الجزائرية.

فالغلاف بصفة عامة عند التمعن فيه جيدا نجد أنه شبيه بلوحة فنية فمن الممكن أن يكون هو تلك اللوحة التأبينية لابن مقلة التي شارك بها "علي الجنوي" في معرض باريس والذي شارك بها "سعد السماوي" في معرض الجزائر ومن الدلائل المؤكدة على هذا عبارة "كولاج" في العنوان جاءت مكتوبة بالخط العربي.

ثانيا: عتبة العنوان:

يعد العنوان من أهم عتبات النص الأدبي، وأول ما تذهب إليه عين القارئ أو المتلقي عند أخذه لكتاب أو رواية فهو أول ما يمر به قبل الولوج إلى أحداث النص «إن العنوان هو الذي يوجه قراءة الرواية ويتغنى بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالة الرواية، فهو المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات الخطاب القصصي»[1].

فهو بدوره أحد العناصر الأساسية في قراءة الرواية والعتبة الأولى التي تستوقف القارئ وتثير اهتمامه.

ورد عنوان رواية أحمد عبد الكريم في كلمة واحدة "كولاج" فهي كلمة رمزية تثير اهتمام القارئ وتجذبه بتتبع دلالة هذا العنوان وتفسيره.

ففي بنيته المعجمية نجد أن "كولاج" كلمة لاتينية Collage، تعني باللغة العربية:لصق، وجاء في لسان العرب إن اللصق هو "لصق به يلصق لصوقا وهي لغة تميم، والتصق وألصق غيره ولصقه ولصيقه، واللصوق دواء يلصق بالجرح"[2].

"والكولاج" «كلمة أصلها من اللغة الفرنسية "Coller" وتعني: اللصق، وهو فن بصري يعتمد على قص ولصق العديد من المواد معا، وبالتالي تكوين شكل جديد، واستخدام هذه التقنية كان له تأثيره الجذري، أواسط القرن العشرين في الرسومات الزيتية كنوع من الفن التجريدي التطويري الجاد، حيث إن "الكولاج" الفني قد يتضمن: قصاصات الجرائد، الأشرطة، أجزاء من الورق الملون التي صنعت باليد والصور الفوتوغرافية. حيث تجمع هذه

[1]– جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، مجلة الكترونية للشعر المترجم 'تصدر كل شهرين)، موقع ندوة، المغرب، 2024/03/24م، على الساعة 16:44.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (ل.ص.ق)، 275.

القطع وتلصق على قطعة من الورق أو القماش»[1] فهو عمل تركيبي يمزج فيه العديد من المواد معا لتشكل لنا لوحة فنية.

أما عن نشأة الكولاج، فقد كانت «البداية الحقيقية له مع لوحة طبيعية صامتة على كرسي قصبي للرسام الإسباني (بابلو بيكاسو Pablo Picasso)، الذي انتهك فيها جماليات اللوحة التقليدية وأدواتها، عندما عمد في لوحته إلى إلصاق أوراق ملونة، وشرائط من القماش على بقايا كرسي من قصب، وجعل من حبل عادي إطارا للوحة»[2].

وأن الكولاج « ليس عملية عشوائية بل هو عمل مدروس، يحتاج إلى مراحل كي يكتمل في صورته النهائية. ففنان الكولاج يعتمد أولا إلى اختيار مواده التي عزم على استعمالها، ثم يمر إلى مرحلة القص والتقطيع (découpage)، لتليها مرحلة المراحل ألا وهي التركيب (montage)، وهي أخطر الأنشطة لأنها ستعطي الشكل النهائي للأثر الأدبي أو الفني، وستكون مؤثرة في الإنطباعات التي ستصدر عن المتلقي»[3].

وهذا موجود في روايتنا كولاج لارتكازها على مكونات إيحائية ودلالية إذ استثمر الكاتب هذا المصطلح ليضعه عنوان للرواية، ويظهر أيضا في نهايتها عنوان وتسمية للوحة تأبينية ابن مقلة التي رسمها على الجنوي وأعطاها لصديقه عابد الجيلالي لكنها ردت إليه مرة أخرى في المعرض الجزائري الدولي.

فمن خلال العنوان نجد بأنها رواية تستعيد الفن وتاريخه، إضافة إلى الخط العربي باعتباره شكلا من أشكال الرسم، والذي يكاد ينقرض من حياتنا بالرغم من دوره التاريخي الذي لعبه في الحضارة والثقافة العربية.

---

[1]– عائشة العشمي، السرد الحداثي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة علوم اللسان، عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما، جامعة الأغواط، 2016، ص380.

[2]– المرجع نفسه، ص380.

[3]– المرجع السابق، ص380–381.

ثالثا: إنفتاح الرواية على الخط العربي:

الخط هو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة ما في النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس.

لغة: «الخط السطر، والكتابة ونحوها مما يخط باليد، والخط كل مكان يخطه الإنسان لنفسه ويحفره، والخط الطريق المستطيل، والخط ماله طول»[1].

أما **اصطلاحا:** ذكر العلامة الشيخ أحمد رضا نقلا عن إرشاد القاصد إلى أسمى المقاصد عن أحد المتقدمين أن الخط: «علم تعرف فيه صور الحروف المفردة وأوضاعها وكيفية تركيبها خطا، وما يكتب منها في السطور، وكيفية كتابته، وإبدال ما يبدل منها في الهجاء وبماذا يبدل»[2].

و يعتبر الخط العربي من أهم الخطوط التي سادت في العصور القديمة، وإن «في ذلك تحديدا وتخصيصا أكثر وهو ربط كلمة الخط بالعرب، ويعني رسم الحروف العربية رسما جميلا، وإخراجها بصورة فنية رائعة يظهر فيها التناسق والتطابق والتكامل»[3] فهو فن له ضوابطه التي تميزه عن غيره من الفنون.

وفي رواية كولاج، لاحظنا ظهور وبروز الخط العربي من خلال سرد الراوي، وارتباط الخط بالعرب إذ يقول: «لم تحتف أمة من الأمم بالخط والزخرفة قدر احتفاء المسلمين بهذين الفنين الذين عوضا غياب التصوير والنحت، وقد أبدع المسلمون في الخط إبداعا جعلهم يباهون بنفائس المخطوطات والآثار الخطية التي مازالت شاهدة على العبقرية الفنية التي لا

---

[1]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، انتشارات ناصر خسرو، ايران، ط2، 1960، ص244.

[2]- حمود جلوي المغربي، نايف مشرف الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، الشويخ، الكويت، ط1، 1997،ص 9-10.

[3]- المصدر نفسه، ص9.

تضاهى»[1]فهو يفتخر بالأمة الإسلامية وانتمائه لها والتي شهدت لها هذه الآثار الخطية، وعبقريتها الفنية.

وفي قول آخر يقول «لقد ارتبط الخط العربي منذ البداية بالقرآن الكريم نتيجة احتفاء الخطاطين بنسخ المصحف الشريف وتزيين المساجد بالآيات والأحاديث الشريفة»[2] وهنا استحضر الراوي ظهور الخط العربي عند العرب، وارتباطه بالقرآن الكريم.

تحتفي الرواية بسحر الخط العربي وتحكي عن ابن مقلة الذي طور رسم الخط العربي من الخط الكوفي الجاف إلى خطوط رائعة وساحرة فهو مهندس الخط العربي، وهذا بدليل في قوله «يرجع فضل التأسيس للخط العربي كفن قائم بذاته له أسس وقواعد إلى الوزير الخطاط "ابن مقلة"، والذي استمد أنواعه اللينة من الأشكال الصارمة للكوفي الصلب»[3].

وأي سرد يعتمد على اللغة وحروفها، وحتى تكون تلك الحروف بمستوى السرد الذي يحرك الأحداث والشخصيات عن طريق طاقات الخيال، فأراد أحمد عبد الكريم أن يبث الروح في تلك الحروف بجعلها راقصة متحركة متمايلة، مستوحاة مصطلح كوريغرافيا فيقول«كان في لوحاته يريد أن يبرز الجانب الحسي لأشكال الحروف، حتى يثير في مشاهديها شهوة ورغبة من نوع خاص، محاولا أن يكسر يباس وثبات أشكالها وجعلها ترقص في فضاء اللوحة على إيقاع الألوان، فكما أن الخط هو هندسة روحانية، فإنه في الوقت هندسة جسدية لها كوريغرافياها»[4].

وفي قول آخر يربط الحروف بحركة الخيول «هل تعلم يا علي منذ صغري لا أستطيع أن أفصل بين ولعي بالخيول وبالحروف، كل حركة من حركات الفرس تحيلني على حرف

[1]– أحمد عبد الكريم، رواية كولاج، الجزائر تقرأ، الجزائر، ط1، 2018، ص105.

[2]– المصدر نفسه، ص105.

[3]– المصدر نفسه، ص106.

[4]– المصدر نفسه، ص30.

من حروف الخط العربي، اقتنيت خيولا كثيرة، ولكن أجملها عندي تلك التي تكون دهماء بلون الصمغ العربي»[1].

وبعد أن ارتبط الخط العربي بالعقيدة الإسلامية والقرآن الكريم، من وجه آخر «ارتبط الخط باللغة العربية التي تعتبر إحدى مظاهر الإعجاز والإعتزاز العربي، بل مقدما رئيسا من مقومات الهوية العربية، وهو ما جعله قمة الفنون النبيلة التي تؤدي دورا حضاريا لا غنى له. فهو الذي نقل الثقافة من طور الشفاهية إلى التدوين، وصار وعاء لاحتواء الأدب العربي نثره وشعره، ولولا جهود النساخين والخطاطين ما وصلنا شيء من ذخائر المخطوطات والدواوين والمصنفات الأدبية والعلمية»[2] فيظهر من خلال حديثه أنه من مقدسي الخط فنا يؤمن به ويفتخر كونه فنان ويقول أيضا «لقد ظل الخط العربي على مر العصور محافظا على تقاليده الصارمة التي توارثتها أجيال من الخطاطين»[3].

و«احتضنت كل الأمم فن الخط العربي حتى صار ملكا مشاعا لمن يبدع فيه وبه لا غير، بل صار تراثا عالميا، ولم يعد يملك من الإسم إلا الأبجدية العربية التي كان يكتب عليها،ولذلك فقد أبدع كل بلد بأسلوبه في الخط العربي، ووضع عليه لمسته الجمالية التي وسمته بميسم هويتها»[4] كالخط الفارسي والمغربي وغيره، فهو يقدس هذا الفن ويسعى إلى تقليده والخضوع فيه.

فبدع عبد الكريم في احتفائه للخط العربي في الرواية وسحره بسرد لنا أحداث سرقة الأثر الفني الذي كتب بالخط العربي "لابن مقلة" ويظهر لنا جمالية هذا الفن إذ يقول«من الناحية الجمالية لا يخفى على أحد ما للحرف العربي من قيم تعبيرية، ومن مرونة تشكيلية،

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص95-96.

[2]- المصدر نفسه، ص106.

[3]- المصدر نفسه، ص108.

[4]- المصدر نفسه، 107.

ومن ثراء بالأشكال والأنواع تجعله قادرا على استيعاب كل العناصر الفنية الأخرى»[1] ويقول في موضع آخر بأن «جمالية الحرف العربي جعلته مناط الرهان في الكثير من الحركات التجديدية في الفن المعاصر، فقد أخرجته من قالبه التقليدي لتجعل منه عنصرا مثريا للوحة، إذ تحول في تجريدات كثير من الفنانين العرب إلى شكل راقص بالألوان منها الكثير من الغنائية والمعاني. كما في لوحان شاكر حسن آل سعيد، ضياء العزاوي، ووجيه نحلة...» [2] فهو في حديثه هذا يضفي لنا جمالية التجريب في الفن المعاصر من خلال تجديد حركات الحروف وتحويلها إلى لوحات فنية مختلفة من فنان إلى آخر في الخط وكما يقال عنه «الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية»[3] فهو يوضح لنا بأن الخط العربي فن روحي مرتبط بالأحاسيس يعبر عنه باليد والقلم.

رابعا: كسر خطية الزمن (المفارقات الزمنية):

أخذ الزمن حيزا جماليا تناسب مع الرواية الجديدة التي قدمت نمطا مغايرا لبنية النص الروائي.

فقد حظي مفهوم الزمن العديد من المفكرين، فهو في أبسط معانيه «روح الوجود الحقبة ونسيجها الداخلي فهو مائل فينا بحركته لا مرئية، حيث يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فهذه الأزمنة يعيشها الإنسان ويشكل وجوده»[4].

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، 106.

[2]- المصدر نفسه، ص107.

[3]- المصدر نفسه، ص106.

[4]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص13.

فالزمن قد يكون متسلسل ومرتب في القصة أو الرواية وقد يكون كذلك مختلف معها وهذا ما نسميه بالمفارقات الزمنية فهو انحراف السارد عن العادة قد يستدعي الماضي أو يستشرف إلى المستقبل، وللمفارقات الزمنية عدة أنواع سنذكر ما وجدناه في الرواية:

أ.الإسترجاع:

يعرفه جيرالد برنس بأنه «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافات الأحداث ليدفع النطاق لعملية الاسترجاع أو العودة يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف أو الإغفال في السرد والإسترجاعات المتكررة والعودة تعيد تكرار ذاكرة ذكر وقائع ماضية»[1]. فهو استذكار الأحداث التي وقعت في الماضي .

ومن الإسترجاعات المتواجدة في الرواية نذكر:

«عندما استقر قليلا تذكر صليحة وما كان بينهما من إعجاب متبادل وحب مكتوم»[2].

فهذه العبارة تعود بعلي إلى استرجاع ذكرياته مع زوجته قبل الزواج، وفي عبارة أخرى «يتذكر جيدا أن صديقته الأوكرانية زنايدا كانت ترافقه في ربيع العام الماضي...» [3]،و قوله أيضا: «تذكرت مشهد قطع يد الوزير الخطاط ابن مقلة ورميها في نهر دجلة»[4] وفي قوله كذلك: «كان في العهد الاستعماري، النبيذ الجزائري... ودمائهم»[5] يستذكر هنا محنة الاستعمار.

---

[1]– جيرالد برنس ، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2000، ص25.

[2]– أحمد عبد الكريم، الرواية ص11.

[3]– المصدر نفسه، ص29.

[4]– المصدر نفسه ، ص55.

[5]– المصدر نفسه، ص145.

فهذه الإسترجاعات لها دور كبير في الرواية فهي نوع من التجديد فيها يكسر الراوي خطية الزمن ويقوم بالرجوع إلى الوراء واستحداث الماضي بطريقة تجريبية

ب.الإستباق:

يعرفه حسن بحراوي بأنه «دلالة على كل مقطع حكائي، يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، وبهذا يغلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى، سابقة عليها في الحديث أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[1]. فهو الاستشراف لما سيحصل في المستقبل.

ومن العبارات الدالة على الاستباق نجد:

قول الراوي «فكر بينه وبين نفسه لو أن السيارة تعطلت بهم في هذا الخلاء الأجرد فماذا سيكون مصيرهم»[2].

في هذا المقطع قام علي بحديث مع نفسه حول مصير السيارة لو تعطلت، فهذا يكون استباق لأحداث لم تكن بعد.

وفي مقولة أخرى «...هل يكون عابد الجيلالي فكر في أن يفاجئه بهدية في عيد ميلاده الخمسين؟.. بات يقلب الأمر... ويطرح كل الأسئلة المتمكنة»[3].

فنجد هنا علي أصيب بنوع من القلق والتساؤل.

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[2]– أحمد عبد الكريم، الرواية، ص73

[3]– المصدر نفسه، ص135، 136.

تقنيات زمن السرد:

هي التفاوتات النسبية التي يمكن قياسها وتدرس من خلال تقنيات عدة ألا وهي (الحذف والخلاصة، المشهد والوقف) هذه التقنيات تصنف في عنصرين (تسريع السرد وإبطاء السرد).

أ.تسريع السرد:

1- الحذف: يعتبر الحذف من «الحالات السردية التي يلجأ إليها الكاتب غالبا وهو تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم تطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث فالقطع يختصر كثيرا من المسافات بكلمات بسيطة»[1]. فبمعنى بسيط هو اختصار لأحداث ومسافات طويلة في بضع كلمات.

فمن المقاطع التي وردت في الرواية قوله: «أنا هنا في باريس من عشرين عاما»[2]. فهنا الراوي اقتصر وحذف ما جرى قبل هذه المدة.

وفي عبارة أخرى «فلن تتمكن من رصد عملية السرقة...»[3]. هنا كذلك نجده قد حذف ما جرى من أحداث عند سرقة المخطوط.

2- الخلاصة: سميت بالخلاصة أو الإجمال فهي اختصار أحداث طويلة لسنوات وشهور في بضعة صفحات، ويؤكد ذلك نبيل الشاهد في قوله: «تنضم الخلاصة المجمل إلى حذف على اعتبار أنها حركة زمنية سريعة لزمن السرد، غير أنها أقل سرعة منه ولذلك

[1]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2006، ص99.

[2]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص32.

[3]- المصدر نفسه، ص26.

يعرفها النقاد بأنها جمع سنوات برمتها في جملة واحدة، أو السرد في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[1].

ومن المقاطع الدالة على ذلك في الرواية:

«كان علي الجنوي منهمكا أمام الشوفالي، يضع اللمسات الأخيرة على لوحته التي بدأها منذ أيام كي يضيفها إلى المجموعة التي سيضمها معرضه القادم، يضرب على القماش ضربات سريعة...أخرى»[2].

وفي مقطع آخر «راودته فكرة أن يرتاد الخانة التي كان يتردد عليها منذ سنوات خلت، لكنه قمع إلحاح الفكرة...أن يقلع عن الخمر منذ أنجبت زوجته ابنتهما شهد...الظروف»[3].

فهنا الروائي يلخص لنا أحداث كثيرة في عبارات قصيرة.

ب.إبطاء السرد: ويتم من خلال عنصرين:

1- المشهد: «سميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين وفي مثل هذه الحال، تعادل مدة الزمن على مستوى وقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها، كأن القص مشهد نصغي إليه وهو يجري حوار بين شخصين يتخاطبان»[4]. فهو يبطئ رتابة الحكي.

ومن المقاطع الدالة على المشهد في الرواية:

---

[1]- نبيل حمدي الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مئة ليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، دار الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص289.

[2]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص07.

[3]- المصدر نفسه، ص10.

[4]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ط2، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1999، ص127.

قولـه: «العفـو مـاذا يعنـي ريـم؟ سـأل المحقـق وهـو يأخـذ نفسـا عميقـا مـن السـيجارة، ويتذوقه.

- ريم ...ريم عندنا هو الغزال.
- آه...الغزال»[1].

في هذا المشهد يتحول السرد إلى حوار بين المحقق نافري وعلي الجنوي.

الوقفة: إن الوقفة هي نقيض الحذف تقوم على إبطاء السرد من خلال التوقف، يقول حميد حمداني «أما الاستراحة فتكون في المسار السردي الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركاتها، غير أنه باعتباره استراحة وتوقف زمني قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يجدون فيه...ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة الرواية نفسها وحالات أبطالها»[2]. فيقف الروائي لمدة يصف فيها أحداث بدقة تعمل على تعطيل زمن الحكي.

ومن المقاطع الدالة على ذلك في الرواية نجد:

«كان السيد نافري في كل مرة ينتهز فرصة التقاط صورة للبيوت والأزقة الطينية أو للباعة والعابرين بسحناتهم السمراء، وألبستهم البسيطة، أو للأشياء التي تشد انتباهه...وكأنه يريد أن يخلد كل لحظة بعدسته»[3]، وفي مقطع آخر «...وسط الطريق الذي تغمره الرمال

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص17.

[2]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص191، 192.

[3]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص94-95.

من الجانبين، حتى ينحسر إلى أقل من ممر ضيق لا يكاد يسمح بمرور سيارة واحدة، كما توغلت أكثر تزداد كثافة الرمال المتطايرة، وقوة الزوابع الرملية ومعها تقل سرعة السيارة»[1].

كانت الوقفة في المقطع الأول وقفة تأملية في أخذ الصور ووصف المكان وفي الوقفة الثانية كانت كذلك وصف طبيعة الصحراء برمالها وزوابعها.

خامسا: توظيف التراث:

شكل التراث في مفهومه جدلا واسعا في الفكر العربي، فعد بذلك «المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية الشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث العتيقة، أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن»[2] فهو ذلك الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي فهو مجموع التركات، وكما يقول محمد عابد الجابري«والواقع أن لفظ التراث قد اكتسى في الخطاب العربي الحديث والمعاصر معنى مختلفا مباينا... أصبح لفظ "التراث" يشير اليوم إلى ماهو مشترك بين العرب، أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم»[3] بمعنى كلمة التراث لم تشهد الإهتمام الكبير كما تشهده اليوم في الفكر العربي.

ونجد أحمد عبد الكريم من بين الذين وظفوا التراث ضمن أعمالهم الأدبية والذي استلهمه ووظفه في روايته "كولاج" بشكل رائع ومميز.

---

[1]– أحمد عبد الكريم، الرواية، ص73.

[2]– سيد علي، إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، د.ط، 2017، ص28.

[3]– محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص24.

1- **التراث الشعبي:** وهو كل ما ورثه الشعب من أفعال وعادات وتقاليد وبمعناه الواسع هو كل ما ورثته الأمة وتركته من إنتاج فكري وحضاري، ويتجلى في رواية كولاج كالتالي:

أ. **المثل الشعبي:** يعرفه على أنه عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية...وأنه تعبير شعبي يأخذ بشكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة»[1] في حين الناس يتناولون المثل خاصة الأمثال الشعبية في مختلف المناسبات، ويعتبر إحدى الخصوصيات الثقافية التي يتسم بها شعب من الشعوب.

وجسد أحمد عبد الكريم بعض الأمثال ضمن الرواية ومن بين أهمها: «من يشرب من عين الفوارة سيعود إليها حتما...»[2] وهذا اعتقاد راسخ ويقصد بها العين للوضوء، وقد تعجب السيد نافري من هذا الأمر في قوله: «أنتم مسلمون تؤمنون بالحشمة ولا تحبون العري، وأرى أن هناك عائلات ونساء وفتيات محجبات ومراهقين يتواجدون حول عين الفوارة، يشربون ويلتقطون صورا تذكارية...ألا ينتبهون إلى عري تمثال المرأة؟»[3].

وهنا الاستعمار الذي قام بوضع هذا التمثال لامرأة عارية كي يفتنهم ويفسد عليهم عبادتهم، ومع كل هذا سكان المدينة حزنوا عندما قامة جماعة من الإرهابيين بتفجير التمثال، وطالبوا بترميمه ونقله إلى المتحف. وقوله أيضا «تعش وتمشي ولو أربعين خطوة»[4]، وهو في الأصل تغدى وتمدى، تعش وتمشى، ويعني المشي بعد الأكل مباشرة

[1]- عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة لنيل درجة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1991-1992، ص107.

[2]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص47.

[4]- المصدر نفسه، ص134.

لتسهيل عملية الهضم واستحضر الروائي هذا المثل ليبين لنا حالة علي الجنوي لما تناول عشاء ثقيل فأراد أن يقطع المسافة إلى الفندق ماشيا.

كما وظف لنا في موضع آخر مثل شعبي يقول: «قهوة وقارو خير من السلطان في دارو...» [1] وهذا يمثل تفكير وعقلية بعض الجزائريين، إذ يعتبر هذا المثل خاطئ يدعو إلى السلبية، والعادات السيئة.

ومن خلال ما سبق، نرى بأن أحمد عبد الكريم وفق في توظيف الأمثال الشعبية في الرواية، وهذا إذ دل على شيء، يدل على ثقافته الشعبية واهتمامه مما يعكس هذا في كتاباته الروائية.

ب. **الأغنية الشعبية:** والتي تعد من أبرز أنواع التراث الشعبي، وهي وسيلة من وسائل التعبير المباشر عن المشاعر والأحاسيس المختلفة والتجربة التي عاشها الفرد و«الأغنية الشعبية واحدة من أشكال التعبير الشعبي، الذي تعبر به الجماعة الشعبية عن نفسها وتطرح من خلالها أفكارها وآمالها ومعتقداتها وقيمها...فهي تعبير مباشر عن وجدان وفكر الجماعة الشعبية، تحمل بين طياتها قيمها ومعتقداتها وأمانيها»[2]. معنى هذا أنها مرتبطة بالمجتمع.

وكانت الرواية حافلة بالأغاني الشعبية، لا سيما تلك التي تعبر عن الحب، وذلك حينما «حدثتهما زينب عن الخيمة النائلية أو البيت الحمراء ذات الخطوط الحمراء، وعن زربية "جبل عمورة" المشهورة بزخارفها وبألوانها، كانت أحيانا تنسى نفسها وتتمايل مع الأغاني النائلية التي تنبعث من مكبر معلق في أحد أعمدة الخيمة...» [3].

---

[1]– أحمد عبد الكريم، الرواية، ص146.

[2]– كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، المطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، القاهرة، ط1، 2001، ص114.

[3]– أحمد عبد الكريم، الرواية، ص81–82.

ويقول «في لحظة من اللحظات بلغ هوسها أوجه، ثم انخرطت في رقص روحاني على إيقاع أغنية نائلية للشاب "ديديا" تتغنى "بالزين العربي"...»[1].

ثم يقول: «هدأت زينب وعادت إلى جلستها حين تحول الغناء إلى موال صحراوي للمطرب خليفي أحمد يتغني فيه بقمر الليل وعذابات العشاق»[2] فراحت تترجم له معاني تلك القصيدة للشاعر العاشق عبد الله بن كريم فقد وظف الروائي هذا اللون من الأغاني والموسيقى النائلية والمنتشرة في الشرق والجنوب الجزائري، ومن الأغاني الشعبية أيضا«قمر الليل خواطري تتونس بيه، فيه أوصاف برضاهم بالي...» [3]، والتي كان يدندنها علي الجنوي وهو منزلق تحت شلال الماء الساخن.

ومن الأغاني الشعبية في الرواية نجد الأغنية التي تعد نشيد "النوستالجيا" والتي تعني الحنين إلى الماضي والذكريات لهؤلاء الذين لم يتخيلوا بأنهم سيرحلون يوما عن الأرض السمراء التي كانت مسقط رؤوسهم.

«غادرت بلادي

غادرت بيتي وحياتي،

حياتي الحزينة تشدني بلا سبب.

غادرت شمسي وبحري الأزرق

هاهي الذكريات تستيقظ في بعد رحيلي،

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص82.

[2]- المصدر نفسه، ص82.

[3]- المصدر نفسه، ص86.

شمس بلادي الضائعة...» [1].

هذه الأغنية التي أنشدها أنريكو ماسياس المغني الفرنسي اليهودي المولود بقسنطينة والتي تعبر عن حب الوطن وشوقه وحنينه لأحبائه، والتي كان يستمع إليها والد نافري بنوبة الحنين والبكاء للجزائر في كل مرة، ويتبين لنا من توظيف الروائي لهذه الأغنية ومزجها في الرواية مما أعطى للرواية بعدا فنيا جماليا.

والأغنية الشعبية المعروفة والمحبوبة لسكان البهجة «يالرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي...شحال ندمو العباد الغافلين قبلك وقبلي»[2] والتي كان يستمع إليها علي الجنوي وهو جالس في مقهى "مالاكوف" بقلب القصبة بالجزائر العاصمة.

هذه الأغنية للشيخ محمد العنقا عندليب، والتي تتحدث عن الذي يترك وطنه ويسافر إلا أنه سوف يعود يوما ما نادما كما فعلو الذين من قبله.

وقد وظف أحمد عبد الكريم هذه الأغاني الشعبية الدالة على التمسك بالوطن والحنين إليه، مركزا عليه في الرواية.

2- التراث الديني: قام أحمد عبد الكريم بتوظيف التراث الديني في الرواية لأنه شغل مساحة كبيرة في متن هذه الرواية باعتباره أحد مقومات الثقافة العربية، وقد وظف الروائي التراث الديني فذلك من خلال اقتباسه من القرآن الكريم، في قوله «بحرف النون والقلم»[3] وهو اقتباس من الآية ﴿ن ۚ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ سورة القلم الآية01. وذلك دلالة على خطر شأن الكتابة وقدسيتها وعظمة الأسرار الكامنة فيها.

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص127.

[2]- المصدر نفسه، ص138.

[3]- المصدر نفسه ، ص97.

وفي قوله «أهديه إلى جنات النعيم»[1] وهو اقتباس من القرآن في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَهُمْ جَنَّاتُ النَّعِيمِ﴾ سورة لقمان الآية 07. وفي الرواية بمعنى الذي يملك القلم مالك الورى يهديه إلى جنات النعيم.

وفي قوله أيضا «فبدا أن الخيط الأبيض للفجر»[2] وهذا اقتباس من قوله عز وجل ﴿وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ﴾ سورة البقرة الآية 186. دلالة على أن خيط الفجر بدأ يشق حجب الظلام.

وفي قول آخر «ربما يحيل الإسم على العاديات أي الجياد»[3]، اقتباس من قوله تعالى ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا﴾ سورة العاديات الآية 01، أي الجياد التي أقسم الله تعالى بها في القرآن.

ويتجلى التراث الديني في رواية كولاج عن ذكر الكاتب كيفية تدريب الشيخ الحروف للأطفال، ويصور لنا فرحة الأطفال بحفظ القرآن في قوله «كلما وصل أحدهم إلى ختم ربع القرآن أو نصفه أو ثمنه أو حفظه كاملا، ثم يحمل لوحة "الختمة" إلى بيت عائلته فرحا، ليعود صباح الغد محملا بما لذ وطاب للطالب...ثم يطلب منه بتواطؤ من قرنائه أن يسرحهم أي يعفيهم من حصة المساء، فيكون ذلك بهجة للجميع، ينصرف فيها الأطفال إلى طقوسهم الصبيانية»[4].

ويتجلى أيضا التراث الديني في الآداب والسلوكيات التي أمرنا بها الإسلام وذلك من خلال قوله «استعمل اليمنى في أمرين الخط والأكل، أما باقي الأشياء فاستعمل كلتا يدي بنفس المهارة...في طفولتي كان معلم الكتاب ينهاني عن الكتابة باليسرى لذلك تعلمت الخط

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص108.

[2]- المصدر نفسه، ص109.

[3]- المصدر نفسه، ص146.

[4]- المصدر نفسه ، ص137.

باليمنى...معظم الخطاطين يستعملون اليد اليمنى لأن الخط فن نبيل ارتبط بالقرآن الكريم والمصاحف...» [1].

فاستعمل الكاتب هذه الأمثلة والتي تمثل سنة رسول الله عليه أفضل الصلوات ومنها استخدام اليد اليمنى في الأكل والشرب، وهذا يدل على اهتمام السارد بالتراث بمختلف أنواعه وقام بإحيائه في روايته والتمسك به لإثبات الهوية العربية والإسلامية.

سادسا: استدعاء التاريخ:

وهو استحضار الأماكن والوقائع والشخصيات التاريخية، وقد لجأ الكثير من الروائيين الجزائريين إلى استثمار التاريخ العربي الإسلامي وتاريخ الجزائر والثورة الجزائرية، ومع أحمد عبد الكريم في روايته كولاج الغنية بالأحداث التاريخية استطاع أن يوظف التاريخ ويجسد لنا الوقائع في تاريخ الخط العربي والمعاناة التي عاشها بعض الفنانين. وذلك في قوله «تأبينية علي فقد كانت مساحة من تدريجات الأحمر الذاهب نحو الأرجواني الرامز إلى ذلك المصير التراجيدي الذي واجهه الخطاط العربي الشهير أبو علي ابن مقلة»[2] يشير في هذا المقطع إلى معاناة الفنان قديما وابن مقلة أحد هؤلاء الخطاطين الذين كان لهم الفضل في هندسة الخط العربي، ووضع الأسس والقواعد له، وقوله أيضا: «في أسفل اللوحة كان هناك رسم غامض لشبح حصان لون بلون قريب من لون المداد، وفي ذلك إشارة إلى أن قياس أقلام الخط المتنوعة كان يعتمد على شعرة البرذون...ويعود الفضل في ابتكاره إلى الخطاط ابن مقلة»[3] يكشف لنا الراوي هنا التاريخ العميق للخط العربي وجميع تفاصيله.

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص98-99.

[2]- المصدر نفسه، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص31.

وفي قول آخر قاله أبو الحسن ثابت بن سنان بن قرة «يد خدمت بها الخلافة ثلاث دفعات لثلاث خلفاء، وكتب بها القرآن دفعتين، تقطع كما تقطع أيدي اللصوص؟»[1] يتحدث في مقولته عن الخطاط ابن مقلة، والتي قطعت يده ورميت في نهر دجلة، يده التي أبدع بها في الخط، وكتب القرآن دفعتين ومع ذلك تلقى هذا المصير المأساوي. وكان توظيف هذه العبارة للإحتفاء بالخط العربي الذي يكاد ينقرض من حياتنا.

وتناول الكاتب في الرواية تاريخ متحف "آيا صوفيا" المتواجد بتركيا، حيث يقول: «تناول التحقيق تاريخ متحف آيا صوفيا الذي يعتبر من أروع المعالم الأثرية والمعمارية في العالم، لكنه كان محل تنازع بين المسيحية والإسلام، وقد كان مبنى المتحف الحالي أول الأمر كنيسة...وبعد الفتح العثماني لتركيا تم تحويلها إلى مسجد وصارت ترمز إلى نفوذ الإمبراطورية العثمانية»[2].

آيا صوفيا رمز تاريخي كبير كونها تحفة معمارية مثالية، ومن أهم الآثار الفنية في العالم.

وأضاف أيضا في قوله: «بنيت آيا صوفيا عام 532م، حين أمر الإمبراطور جوستينان المهندسين: إسيدور دو ميلي، وانتيوس دو تراليس ببناء كنيسة في مكان كان يوجد به هيكل يوناني قديم تم تدميره في إحدى الثورات...بدخول العثمانيين صارت القسطنطينية تحمل إسم الأستانة عاصمة الإمبراطورية، وقد حولها محمد الثاني الكنيسة إلى مسجد بعد أن غطى صورة السيد المسيح التي كانت تزين القبة»[3]. صور لنا هنا الكاتب تاريخ المتحف الذي مر به من كنيسة ثم إلى مسجد ثم حول إلى متحف كما هو في وقتنا الحالي.

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، 55.

[2]- المصدر نفسه، ص24.

[3]- المصدر نفسه، ص24.

كما ذكر أسماء شخصيات تاريخية في الرواية مثل ما ذكرنا عن الخطاط ابن مقلة وما واجهه في حياته الفنية، و"بيكاسو"، و"مونيه"، وكمال أتاتورك، وذلك في قوله «عند وصول كمال أتاتورك إلى الحكم، عام 1934 فضل تحويلها إلى متحف تركي، وأسند إلى معهد الفن البيزنطي ببوسطن مهمة ترميمها وإعادة تأهيل لوحات الفسيفساء التي تعد اليوم أهم كنوز متحف آيا صوفيا»[1].

وقوله أيضا «لقد قمت بتحقيقات كثيرة عن الآثار المسروقة من المتاحف لفنانين مشهورين مثل بيكاسو ومونيه، وفون قوق»[2] إضافة إلى الفنانين محمد هاشم البغدادي، وحامد الآمدي، وناصر الدين دينيه، وغيرهم. فالرواية تضمنت العديد من الشخصيات التاريخية والمشهورة.

وقد تناول أحمد عبد الكريم أيضا ملف تاريخ الجزائر المتعلق بالإستعمار والثورة من خلال ذكره لمقهى "ميلك بار" التي كان يقصدونها الفرنسيون لشرب الخمر إذ يقول «كان في العهد الإستعماري حانة يجتمع فيها الفرنسيون كل مساء لاحتساء النبيذ الجزائري الرفيع المعصور من كروم الجزائر وحقولها، الممزوج بعرق الجزائريين المقهورين ودمائهم»[3]، وقوله أيضا «هنا انفجرت القنبلة التي خبأتها المناضلة زهرة ظريف في مكان ما تحت إحدى طاولات الحانة، بعدما اندست بين مرتاديها، وهي في عنفوان جمالها وشبابها، فلم يشك في أمرها أحد فكان الإنفجار وبالا على فرنسا، هز كبرياءها وفضح غرورها في القضاء على أبطال معركة الجزائر وبطلاتها»[4] تلك المجاهدة التي تعد من المجاهدات الأوائل في الثورة الجزائرية وانضمامها إلى صفوف المقاومة.

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

[3]- المصدر نفسه، ص145.

[4]- المصدر نفسه، ص145.

كما ترصد الرواية أبناء "الأقدام السوداء" أي أبناء المستعمرين الذين عاشوا في الجزائر إبان الاستعمار، وهربوا فور استقلال الجزائر، والتي يمنع عليهم دخول أرض الجزائر بعدها، فالمحقق نافري هو أحد أبناء الأقدام السوداء والذي وجد صعوبة شديدة في الذهاب إلى الجزائر، ورؤية منزل عائلته في الأغواط، إذ يقول «وقد جاء في حيثيات الخبر بأن وفدا من الأقدام السوداء يقوده أحد كبار الصحفيين الفرنسيين كان بمعية فنانين وجامعيين جزائريين. قام بزيارة إلى مدينة الأغواط وتمكن من زيارة البيت القديم الذي كان يسكنه مع عائلته قبل الاستقلال»[1]. هذا الخبر الذي ظهر في الصحف الجزائرية، وقوله أيضا: «أخرج هذا الخبر السلطات الأمنية والسياسية، وجعلها محل مساءلة، ما دفع بها إلى مراجعة ملف السيد نافري، وقد تأكد بما لا يدع مجالا للشك بأنه فعلا ابن لأحد الأقدام السوداء»[2].

ووالده من قبله الذي منع من زيارة الجزائر طوال حياته رغم حنينه الشديد إليها إذ يقول الكاتب «هو وكثير من الفرنسيين والأقدام السوداء ممن حملوا حقائبهم وغادروا باتجاه مرسيليا إلى غير رجعة، لم يحملوا معهم غير الحسرة والذاكرة الملغمة بالحنين إلى وطن ابتكرته أحلامهم، ولم يخطر ببالهم أنهم سينفون من جنته»[3]، وقوله «في السنوات الأخيرة صار بعض من هؤلاء الأقدام السوداء يزورون الجزائر خفية متنكرين في زي سياح فرنسيين، مسكونين بالحنين إلى أرض ميلادهم ورغبة في استعادة شيء من ذكريات طفولتهم القديمة على هذه الأرض»[4] لذلك لجأ السيد نافري إلى حيلة والتنكر بصفته محقق صحفي عن جريمة سرقة الأثر الفني لابن مقلة، وذلك لكي يزور بيت عائلته، وينفذ وصية والده بأن يوصل رسالة منه إلى العارم أم أخته "زينب".

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص120.

[2]- المصدر نفسه، ص120.

[3]- المصدر نفسه،ص126.

[4]- المصدر نفسه، ص128.

كما أضاف أحمد عبد الكريم تاريخ الأغواط وذلك في قوله «وهي جمع غوطة، مثلها مثل غوطة دمشق، أما ترجمتها إلى الإسبانية فهي «لاس فيقاس». تحدثت عن سير شعرائها ومتصوفيها، وعن لوحة إتيان دينية "سطوح الأغواط" وعن هجرات الهلاليين الذين عمروا هذه الديار بلغة فرنسية رفيعة كانت تتوجه بها خاصة للسيد نافري»[1] وهنا في هذا الحديث الذي جاء على لسان زينب التي أفاضت في سرد عن تاريخ الأغواط للسيد علي، والمحقق نافري وإلى جانب التراث التاريخي الجزائري، وأهم شخصية تاريخية ثورية استحضرها الكاتب في الرواية هي شخصية "الأمير عبد القادر" مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة، ورمز للمقاومة الجزائرية ضد الإستعمار الفرنسي يشهد له العالم كله، جاء في الرواية «فكر علي الجنوي في تلك الرحلة الشاقة التي عبرها الأمير حيا وميتا إلى أن استقر على ظهر هذا الجواد، في هذه الساحة محاطا بمبني بلدية الجزائر، وبمكتبة العالم الثالث، ومقهى ميلك بار»[2] كان هنا علي جالس في باحة المقهى مقابل تمثال الأمير عبد القادر، وذهب بفكره إلى الرحلة التي عبرها الأمير، وقوله أيضا «هل يعقل أن الصوفي الشاعر عبد القادر بن سيدي محي الدين، الذي بويع تحت شجرة الدردار في سهول غريس بالغرب الجزائري، ليكون أميرا على السيوف والقلوب الرافضة للإحتلال الفرنسي، هو نفسه المائل أمامه بلونه الأخضر؟»[3] فشخصية الأمير من أبرز الشخصيات الثورية، ومن كبار رجال الدولة الجزائرية، ورائد مقاومتها ضد الإحتلال الفرنسي يشهد له التاريخ، ليذكر لنا بعدها مكان دفن جثمان الأمير في قوله «بعد استقلال الجزائر نقل جثمان الأمير عبد القادر من دمشق من ضريحه بجانب محي الدين بن عربي، إلى مقبرة "العالية" باعتباره مؤسس الدولة الجزائرية»[4] سجلت حضور هذه الشخصية في الرواية بفضل كفاحها ونضالها في سبيل

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص147.

[3]- المصدر نفسه، ص147.

[4]- المصدر نفسه، ص147-148.

الوطن وأضفى ذلك جمالية وإثراء في متن الرواية، والتي تدل على الروائي المتعلق بتاريخ بلده.

تطرق أحمد عبد الكريم في الرواية أيضا إلى ظاهرة الإرهاب حيث شهد المجتمع الجزائري في فترة التسعينات محنة ومرحلة صعبة فقد فيها الأمن والإستقرار، والرواية تعبر لنا عن تصورات المجتمع في تلك الفترة، وذلك من خلال الشخصيات الإرهابية المجهولة كما جاء في حديث علي وهو يتساءل حول سبب استدعائه لمركز الشرطة إذ يقول «لم يفعل شيئا غير التخمين ووضع الأسئلة التي لم تكن تقتضي إلى إجابات، وغير الإحتمالات عمن يكون المتورط، وإن كان الأمر يتعلق بجريمة من جرائم الإرهاب يكون قد تم توريطه فيها»[1]. فكلمة الإرهاب أولا تثير الرعب والخوف في وسط المجتمع، وهذا الأمر ليس بسيطا في حياة ونفوس المجتمع، ومصطلح الإرهاب يعني «الطرائق والأساليب التي تحاول بها جماعة منظمة أو فئة أو حزب تحقيق أهدافها عن طريق استخدام آليات العنف والقوة والقسوة وتوجهها ضد الأشخاص سواء كانوا أفرادا أو جماعات أو ممثلي السلطة ممن يعارضون أهداف الجماعة»[2] . فهو كل فعل يحمل معنى الخوف والعنف والرعب والقتل والقوة والتعذيب في نفوس الناس، لتحقيق أي هدف كان.

كما أشار إلى فترة العشرية السوداء، وظاهرة الهجرة خوفا من الإرهاب، من خلال الأفعال والجرائم الشنيعة التي كانت ترتكب في حق الشعب الجزائري دفعت بالبعض إلى النجاة من عدد ضحايا الإرهاب، وأشار الكاتب في الرواية إلى الفنانين الذين اتخذوا من الهجرة وسيلة للنجاة وذلك في قوله «حين لجأ إلى سطيف أو "ستيفيس" حس التسمية الرومانية القديمة، هذه المدينة الداخلية الهادئة مع مطلع التسعينات، وقد اشتد سعير الإرهاب، وبدأ أصدقاؤه من الفنانين يسقون تباعا في أزقة العاصمة مغدورين برصاص

[1]– أحمد عبد الكريم، الرواية، ص13.

[2]– إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا العنف والإرهاب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص31.

الإرهاب، هاجر منهم من هاجر أما هو فلم يكن قادرا على أن يعود إلى حياة الغربة»[1] الروائي أحمد عبد الكريم من الروائيين الجزائريين الذين عاشوا فترة العشرية السوداء التي كانت سبب هجرة الكثيرين من المثقفين.

نستنتج أن الرواية بطبعها فن من الفنون الأدبية أثرت فيها تلك التحولات التاريخية والكاتب جعل منها لوحة فنية تتمتع بالتنوع في التاريخ والتراث والفن، كما صور الواقع برؤية واقعية ويعد هذا الدمج والتنوع من سمات التجريب.

سابعا: تعددية اللغة:

إن العمل أو الفن الروائي يستمد أبجدياته من الواقع وحياة المجتمع الذي يمثله.

تشكل اللغة في الإبداع الأدبي بوجه عام وفي السرد الروائي على وجه التحديد مكانة هامة، بل إن الرواية لا تكتسب قيمتها، وتميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلا إطار التصور النظري العام للغتها من خلال التركيز والإهتمام بعملية التشخيص اللغوي، ومن هنا تكون اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بواسطة اللغة.

ورواية كولاج "لأحمد عبد الكريم" كانت مليئة باللغات حيث تعددت من حيث الإنتاج اللغوي فكان لكل لغة حضور بارز (كالعامية، الفصحى، الفرنسية، التهجين...).

[1]– أحمد عبد الكريم، الرواية، ص10–11.

1.اللغة الفصحى:

غالبا ما تكون اللغة الفصحى للشخصيات المثقفة في الرواية لتوصيل فكرة معينة بأسلوب راقي ومن أمثلة ذلك في الرواية:

«سألني إن كان لدي شهود، إلتفت إلى سعد الذي كان مندهشا من المفاجأة ففهم أني أريده شاهدا»[1].

وفي مثال آخر «...هل تقصد صديقك البرذون؟، نعم هو ذلك...هو المتهم بسرقة العمل»[2]. فاللغة الفصحى هنا استطاعت أن توصل لنا الفكرة أو الموضوع الذي يتحدث فيه الطرفين.

2.اللغة العامية:

إن اللغة العامية هي لغة بسيطة عن التعريف لأنها ذات الإستعمال اليومي في حياتنا ليس لها قواعد تضبطها وإنما مفهومة لدى عامة الناس فقد اتخذها لنا الروائي كلغة موازية للفصحى ومن الأمثلة الدالة على ذلك «ربي يتقبل الزيارة تصبحو بخير»[3]، وقوله ايضا: «اللويحة والمسيحة والسبحة»[4]، في قول آخر:«عندي النيف جزايري»[5]، وفي أمثلة أخرى:

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص68.

[2]- المصدر نفسه، ص99-100.

[3]- المصدر نفسه، ص111.

[4]- المصدر نفسه،ص112.

[5]- المصدر نفسه، ص124.

«تعشى وتمشى ولو أربعين خطوة»[1]، «تقهوى »[2]، «قهوة وقارو خير من السلطان في دارو»[3].

إن إدخال اللغة العامية في الرواية لم تكن بنسبة كبيرة مقارنة باللغة الفصحى فهذا يدل على فصاحة الروائي.

3.اللغة الفرنسية:

إن توظيف اللغة الفرنسية لم تكن حاضرة بقوة في الرواية، وإنما كانت في مقاطع قليلة نجدها أولا في العنوان "كولاج" فكلمة كولاج هي كلمة مأخوذة من اللغة الفرنسية

ومن المقاطع أيضا قوله:

«قرأ العنوان بصوت عال:

Djebel Amour…ça l'air très jolie…merci infiniment Zineb pour tous ces moment très agréables[4]» .

وقوله أيضا: أنزيكو ماسياس «J'ai quitté mon pays»[5] وفي قول آخر كانت عملية « Le diamant noir»[6]، الاسم الذي أعطى مهمة تأمين رحلة السيد نافري.

إن توظيف أحمد عبد الكريم للغة الفرنسية دلالة على تأثره بها إلا أن حظورها كان قليل في المتن الروائي.

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص134.

[2]- المصدر نفسه، ص146.

[3]- المصدر نفسه، ص146.

[4]- المصدر نفسه، ص89.

[5]- المصدر نفسه، ص127.

[6]- المصدر نفسه، ص120.

4.لغة التهجين:

إن التهجين هو مزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ[1].

ومن العبارات الدالة على ذلك في الرواية:

«له مشكلة مع الأنتروبول؟»[2].

«تمضية الوقت في الكافتريا»[3].

«كما يشير كاتب الربورتاج»[4].

«كانوا يحملون كاتالوجات»[5].

«كان الأستديو غاية في الأناقة والجمال»[6].

«يبدو أنه محل بحث من طرف البوليس»[7].

إن كلمات (انتروبول، كافتريا، روبورتاج، كتالوجات، الأستوديو، بوليس) هي كلمات ليس بعربية فصيحة، فقد وظفها الراوي كنوع من تجريب إبداعي وتمازج لغوي.

---

[1]– رشيد وديجي، النقد اللغوي، حوارية الخطاب في الرواية عند باختين، مجلة تبين، ع8، جامعة مولاي اسماعيل، الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية، المغرب،2019، ص92.

[2]– أحمد عبد الكريم، الرواية، ص12.

[3]– المصدر نفسه، ص13.

[4]– المصدر نفسه، ص25.

[5]– المصدر نفسه، ص31.

[6]– المصدر نفسه، ص38.

[7]– المصدر نفسه، ص100.

5.لغة التاريخ:

إن الرواية في حد ذاتها رواية تاريخية مليئة بالوقائع والأحداث التاريخية.

ومن العبارات الدالة على لغة التاريخ في الرواية نجد:

«بنيت آيا صوفيا عام 532م حين أمر الإمبراطور جوستنيان... ببناء كنيسة في مكان كان يوجد به هيكل يوناني قديم تم تدميره في إحدى الثورات»[1].

وفي مثال آخر حول تاريخ العراق يقول: « ما مر به العراق منذ بداية التسعينات»[2] وفي عبارة أخرى:«حتى صارت المتاحف العراقية التي نهبت منذ دخول الأمريكيين إلى بغداد من طرف اللصوص والمهربين والعرب والأجانب»[3]. ونجد كذلك: «حتى صارت المتاحف العراقية خاوية بعدما كانت عامرة بآلاف القطع والتحف التي تؤرخ لتاريخ العراق»[4].

تتضمن الرواية الكثير من الأحداث، وهذا ما جعل اللغة التاريخية تحضر بقوة في متن الرواية.

ومن خلال ما سبق نجد أن اللغة التاريخية استخدمت بشكل كبير من طرف الروائي، إضافة إلى مزج اللغات، ويعتبر هذا من سمات التجريب في الرواية.

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص58.

[3]- المصدر نفسه، ص62.

[4]- المصدر نفسه، ص62

ثامنا: كسر الطابوهات:

لقد حاول الروائي أن يدخل لنا مصطلح الطابو في روايته فقد وظفه ضمن المصطلحات الإبداعية، فقد كان هذه المحظور أو ما يسمى بالطابو هو خرق وانتهاك وتجاوز للأعراف والعادات والتقاليد.

فمن بين هذه المحظورات في الرواية نجد:

أ. طابو الدين:

يعد محظور الدين من أعقد المحظورات وأصعبها، فالخوض فيها يجعل من الروائي مشكوك في أمره حول نشر الفساد وغير ذلك، فمثلا في الرواية نجد الروائي ذكر لنا عن الخمر في مقاطع كثيرة، فشرب الخمر يعد من بين المحظورات التي نهى الشرع عنها ومثال على ذلك: «في الحانة الباريسية الصغيرة راحا يستعيدان ذكريات طيشهما وشيطنتهما في شوارع موسكو وحاناتها، وشربهما للفودكا...» [1].

ونجده كذلك قد تحدث عن إعطاء الرشوة فنعرف أن الدين الإسلامي حرم الراشي والمرتشي والواسط بينهما، فالروائي هنا مزج بين المشروع والمحظور فتقديم "عابد الجيلالي" مبلغ من المالي كان عبارة عن رشوة "لسعد السماوي" من أجل عدم البوح عن مكانه والعبارة الدالة على ذلك: «وهو يغادر ترك لي مبلغا من المال، أصر على أن أتدبر به أمري، أو أشتري شيئا للأولاد، ولكنني حين عددته بعد ذلك وجدت انه لم يكن مبلغا هينا، فعرفت أنها كانت رشوة نظير السكوت والتواطؤ...» [2].

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص34.

[2]- المصدر نفسه، ص151.

نجد كذلك محظورا آخرا وهو (الرهان) فالرهان أو القمار هو مراهنة غير مشروعة في الدين الإسلامي ومن العبارة الدالة على ذلك قوله: "لكن ما فصل بيننا هو جولة الشطرنج انتهت بفوز علي في ليلة سكر، وكان الرهان يقتضي بأن يتنازل المنهزم منا عن زنايدا للثاني»[1].

فشرب الخمر والرشوة من المحرمات التي نهى عنها الشرع، وقامت الرواية باحتضان هذه الممارسات لأنها جزء من حقيقة المجتمع.

ب-طابو الجنس:

لقد طغى محظور الجنس في الرواية مما أدى إلى جرأة الروائي في تجاوز الأعراف والتقاليد فقد كسر حاجز الاحتشام.

ومن المقاطع الدالة على ذلك في الرواية نجد:

«كانت ترفض فكرة مضاجعته أو أن تسلم له نفسها، مكتفيين بعلاقات جنسية سطحية لا تتعدى القبل والمداعبات، إلى أن جاءت تلك الليلة التي استسلمت له فيها ومنحته نفسها بعدما شربت جرعة زائدة من الويسكي، لتجد نفسها في الصباح تنزف دما»[2].

وفي عبارة أخرى «في تلك الليلة لم أتمكن من النوم، طرقت باب غرفة زنايدا في وقت متأخر، وما إن فتحت لي حتى طوقت قامتها بذراعي عانقتها بقوة ورحت أقبلها في كل مكان، فقضيت معها ليلة مضاجعة عنيفة»[3].

---

[1]- أحمد عبد الكريم، الرواية، ص151-152.

[2]- المصدر نفسه، ص84.

[3]- المصدر نفسه، ص62.

وضعت الطابوهات لكي ترتب حياة الإنسان، وعمد أحمد عبد الكريم في الرواية إلى المغامرة في الممنوع وذلك بكسر طابو الجنس والدين ويؤكد هذا على أنه يعيش حرية تامة داخل المتن الروائي ويعد هذا من سمات الكتابة التجريبية.

خاتمة

خاتمة:

من خلال رصد جماليات التجريب في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم توصلنا إلى بعض النتائج نقف عند أهمها :

* ارتبطت الرواية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة بمصطلح التجريب بشكل جميل، وارتكزت على الحرية التي تسمح للروائي في التعامل مع النص بكل حرية، وذلك بكسر كل ما هو مألوف وسائد في الكتابات القديمة.

* جاء عنوان الرواية " كولاج" يحمل تفسيرين الأول كونه فن الرسم الحديث ومعناه جلب صور مختلفة ليتم تشكيل لوحة من تلك الصور ، وثانيا هو اسم لوحة رسمها علي الجنوي أحد أبطال الرواية ، مما ساهم ذلك في إضفاء لمسة جديدة في الرواية .

* طغت أحداث الرواية حول التحقيق في سرقة كتاب الهدنة للخطاط المشهور ابن مقلة، كما تحتفي بسحر الخط العربي.

* اعتمد أحمد عبد الكريم في روايته على المفارقات الزمنية باستخدام الاسترجاع والاستباق ، وإبطاء و تسريع السرد ، وذلك لكسر خطية الزمن ، التي سمحت له التنقل بحرية بين مختلف الأبعاد الزمنية .

* يعتبر التراث من أهم مظاهر التجريب في الرواية، حيث أحسن الروائي توظيفه بصيغه المختلفة.

* استخدم الروائي لغات مختلفة، حيث وظف اللغة العربية الفصحى، واللغة العامية والأجنبية، ولغة التهجين، وهذا يدل على القدرة اللغوية الكبيرة للكاتب.

* استمد أحمد عبد الكريم من التاريخ في روايته، فقد استحضر تاريخ الفن، والفنانين والشخصيات التاريخية ومن ضمنها الجزائرية الثورية ضمن تاريخ الاستعمار الفرنسي للجزائر.

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد وفقنا في تحليل هذه الرواية وإبراز جماليات التجريب فيها، ونشكر الله عز وجل أولا وأخيرا في إتمام هذا العمل.

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم برواية ورش

1. ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية ، الإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي ، ط1 ، 1997.

2. إبراهيم أنيس و آخرون ، المعجم الوسيط ، ج1 ، انتشارات ناصر خسرو، إيران، ط2 ، 1960.

3. إبراهيم الحيدري ، سوسيولوجيا العنف والإرهاب ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 2015.

4. أحمد طاهر حسين وآخرون ، جماليات المكان ، دار قطبة ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1988.

5. أحمد عبد الكريم ،رواية كولاج ، الجزائر تقرأ ، الجزائر ، ط1 ، 2018.

6. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج 1، عالم الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة ، ط1 ، 2008.

7. أ.ف تشيتشرين ، الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته، تر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق، د.ط،(دت).

8. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط ، 1998.

9. بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة (الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة) ،دار الروافد الثقافية، الجزائر، ط1 ، 2017.

10. تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، تر: شكري المبخوث، رجاء سلامة ،دار توبقال،الدار البيضاء ، المغرب، ط2 ،1990.

11. جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري ، دار العلم الملايين، بيروت ، لبنان ، ط7 ،1992.

12. جبرائيل سليمان جبور، كيف أفهم النقد ؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت ،ط1، 1983.

13. جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ،ط2 ، 1984 .

14. جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مج1 ، دار صادر، بيروت، ط3 ،1414هـ.

15. جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور،لسان العرب ، مج 11، نشر أدب الحوزة، قم، إيران ، دط ، 1984 .

16. جميل حمداوي ،صورة العنوان في الرواية العربية ، مجلة الكترونية للشعر المترجم (تصدر كل شهرين) ، موقع ندوة، المغرب، 24-03-2024.

17. جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق، ط2، 1986 .

18. جيرالد برنس، المصطلح السردي، المجلس الأعلى الثقافة، مصر، ط1، 2000.

19. جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الدليمي ، دار المدى، بغداد، ط1 ،2016.

20. أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي، مجمل اللغة ، تح :زهير عبد المحسن سلطان ، ج1، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط2، 1986.

21. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي اللمركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990.

22. أبي الحسن علي بن الحسن الهنائي، المجند في اللغة ، تح : أحمد مختار عمر ، ضاحي عبد الباقي، عالم الكتب، القاهرة ، ط2، 1988.

23. حسين علام ،العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الإختلاف ،الجزائر، ط1، 2010.

24. حمود جلوي المغربي، نايف مشرف الهزاع ، التجارب المعاصرة في الخط العربي الكويت ،ط1، 1997.

25. الخليل بن أحمد الفراهدي ، معجم العين ، تح: عبد الحميد هنداوي،ج1،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1 ، 2003.

26. رشيد وديجي، التعدد اللغوي وحوارية الخطاب في الرواية عند باختين، مجلة تبين، ع8، جامعة مولاي إسماعيل، الكلية المتعددة التخصصات ، الرشيدية، المغرب، 2019.

27. زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه والأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة ،2009-2010.

28. شامية أسعد، ناتالي ساروت، مجلة عالم الفكر ، مج7، ع1 ، وزارة الإعلام ، الكويت، 1976.

29. السعيد الورقي، في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية، مصر، دط، 1989 .

30. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ،1997.

31. سلوى بوراس، تشيء الشخصيات في الرواية الجديدة ، مجلة العلوم الإنسانية، ع50، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة ،2018.

32. سلوى بوراس، فوضى الأمكنة في الرواية الجديدة، مجلة دراسات ،مج8 ، ع3، جامعة قسنطينة ، 2019 .

33. سهام ناصر، رشا أبو شنب ، مفهوم التجريب في الرواية ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، مج36 ،ع4، 2014.

34. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، د. ط ،2017.

35. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، دط ، 2008.

36. صارة بوجمعة، ليدية بويري ، مظاهر التحول في الرواية الجزائرية المعاصرة، (هلابيل لسمير قسيمي نموذجا)، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي جامعت مولود معمري ، تيزي وزو، 2019 – 2020.

37. صالح مفقودة ، نصيرة زوزو، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات،ع4، جامعة ورقلة، الجزائر 2005.

38. صبحي حموي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق ، بيروت،لبنان ط1 ،2000.

39. صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ،القاهرة، ط1، 2005.

40. صنع الله إبراهيم وآخرون، ملتقى الروائيين العرب ، دار الحواء للنشر والتوزيع ، تونس، ط1 ، 1993.

41. عائشة عبد الرحمن، تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف ، القاهرة، مصر، ط1 ،1970.

42. عائشة العشمي، السرد الحداثي في الرواية الجزائرية المعاصرة ،مجلة علوم اللسان ،عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما، جامعة الأغواط، 2016.

43. عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر ،1991–1992.

44. عبد العزيز ضويو ، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد، الأردن ، ط1 ،2014.

45. عبد المجيد الحسيب ، الرواية العربية وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.

46. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، د ط ، 1998.

47. عزت السيد أحمد ، الجمال وعلم الجمال ، حدوس وإشراقات للنشر، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2013.

48. عز الدين المدني، الأدب التجريبي، مركز الوطن العربي للنشر والتوزيع، تونس ،د ط ،1988.

49. علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية،من 1997 – 2000،دار اليازوري للنشر والطباعة، الأردن، د.ط، 2008.

50. فريد الأنصاري، مفهوم الجمالية بين الفكر الإسلامي والفلسفة العربية ، مجلة حراء ،ع1 ،القاهرة ، مصر، 2005.

51. الفيروز آبادي ، القاموس المحيط، تح: زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة ،د.ط،2008.

52. فيليب دوفور، فكر اللغة الروائي، تر : هدى مقنص ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط 1 ، 2011.

53. أبو قاسم محمود الزمخشري جار الله، أساس البلاغة ، تح :محمد باسل عيون السود ،مج1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1998.

54. كمال الدين حسين ، دراسات في الأدب الشعبي، المطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، ط1، 2001.

55. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر والتوزيع ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط 1 ، 2002.

56. لندة فريح ،التجريب في رواية وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي ،لإبراهيم الدرغوتي ، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2015 – 2016.

57. مارك جيمز، ما الجمالية ، تر: د. شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، لبنان،ط1، 2009.

58. مجمع اللغة العربية ، معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية ، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ، 1994 . مادة (جمل).

59. محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 1999.

60. محمد برادة ، الرواية العربية ورهان التجديد ، دار الصدى للطبع والنشر ، دبي، الإمارات ،ط1، 2011 .

61. محمد بوعزة، تحليل النص السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1 ، 2010.

62. محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح ، مكتبة لبنان ،بيروت، د.ط ، 1989.

63. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002.

64. محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2005–2006.

65. محمد عابد الجابري ،التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ، لبنان ط1، 1991.

66. محمد قطب ، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت،ط6، 1983 .

67. محمود الضبع، الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط ، 2010.

68. مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، لبنان ،ط1 ،2004.

69. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس،منشورات عويدات ، بيروت،ط3، 1986، .

70. ناتالي ساروت وآخرون ،الرواية الجديدة والواقع ، تر : رشيد بن دحو، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، د.ط، 2018 .

71. نبيل حمدي الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ،عمان ، ط1 ، 2012.

72. نظال الشمالي ، الرواية والتاريخ ، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط ، 2006.

73. هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط ، 2004 .

74. يحيى بعيطيش، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة ، مجلة كلية الآداب واللغات ، ع 8 ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2011.

75. يمنى العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ،ط 3 ، 2010.

76. يمنى العيد ، الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، لبنان، ط1 ، 1986.

المدوحق

نبذة عن الكاتب:

أحمد عبد الكريم من مواليد 16 أوت 1965م بالهامل ولاية المسيلة المشهورة بزاويتها وبكونها مركز إشعاع ديني وصوفي، شاعر وروائي وكاتب مهتم بالنقد التشكيلي، حاصل على شهادة البكالوريا عام 1986م و2006م، عمل كأستاذ التربية التشكيلية منذ عام 1987م، وتحصل على شهادة ليسانس علوم الإعلام والإتصال السمعي البصري من جامعة الجلفة 2014، وصحفي متعاون في إذاعة المسيلة الجمهورية في البرامج الفنية والثقافية كما اشتغل عضوا في المجلس الوطني للاتحاد الكتاب الجزائريين من 1997/ 2000م. وعضو المجلس التوجيهي للمطالعة العمومية لولاية المسيلة، وصحفي متعاون مع القسم الثقافي لجريدة الفجر.

ومن المشاركات التي ساهم فيها:

- الكثير من المشاركات في الملتقيات الوطنية والعربية بالجزائر مثل عكاظية الشعر العربي في الجزائر لمرتين.
- تمثيل الجزائر في الأيام الجزائرية بسوريا عام 2001م، ونشط ندوات وأمسيات شعرية بمكتبة الأسد بدمشق وحلب وجنوب لبنان.
- ورد ترجمتي ونماذج من شعري في معجم البابطين للشعراء العرب والمعاصرين، وديوانا للحداثة وموسوعة أدباء الجزائر المعاصرين.
- تمثيل الجزائر في الأسبوع الثقافي الجزائري بالدوحة عاصمة الثقافة العربية عام 2010، ومعرض الكتاب بباريس 2016.

أما الجوائز والتقديرات:

حصل على الكثير من الجوائز كان أهمها:

- جائزة محمد العيد آل خليفة عامي 1996م/1999م.

- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر العامي 1995م/ 2000م
- جائزة أول نوفمبر من وزارة المجاهدين عام 2000م/2001م.
- جائزة مؤسسة فنون الثقافة.
- جائزة عبد الحميد بن هدوقة.

أما أعماله:

- عتبات المتاهة (رواية عن منشورات رابطة كتاب الاختلاف 2008.
- كتاب الأعسر (سيرة) عن منشورات الجاحظية عام 1995.
- تغريبة النخلة الهاشمية (شعر) عن منشورات الجاحظية عام 1997م.
- موعظة الجندب (شعر) منشورات دار أسامة 2008.
- اللون في القرآن والشعر (دراسة) منشورات البيت 2010.

ملخص الرواية:

رواية كولاج لأحمد عبد الكريم الصادرة عن دار النشر، الجزائر تقرأ، والتي صدرت بطبعتها الأولى سنة 2018، تحتوي على 154 صفحة من الحجم المتوسط.

هي عبارة عن توليفة روائية بنكهة بوليسية، تدور أحداث هذه الرواية حول البحث عن الأثر الفني، الذي سرق من متحف آيا صوفيا، وعن بطل الرواية "علي الجنوي" الفنان الذي تطلب منه السلطات الأمنية التعاون مع المحقق نافري من أجل التحقيق للوصول إلى عابد الجيلالي الذي كان متهما من طرف الأنتربول بسرقة هذا العمل الفني والذي هو عبارة عن كتاب هدنة بين الروم والمسلمين الذي كتبه الخطاط الشهير ابن مقلة.

ومن خلال هذه الرحلة يكتشف علي الجنوي حقيقة السيد نافري بأنه من أبناء الأقدام السوداء والذي جاء بهدف تنفيذ وصية والده الذي طلب منه البحث عن العارم والاعتذار منها لأنه اغتصبها في فترة الاستعمار، فتركها حامل بابنتها زينب.

لتتوقف بعد ذلك رحلة السيد نافري ويواصل علي الجنوي رحلة البحث عن ماضي صديقه عابد الجيلالي الذي اختفى في ظروف غامضة، ويبعد حقيقة تورطه في سرقة كتاب الهدنة وذلك من خلال زيارة عائلته، فكان عابد يحلم بإنجاز شريط وثائقي عن الخطاط المغدور ابن مقلة والذي تأثر من خلال حياته القاسية الذي مر بها ليجد نفسه متورطا، تبقى نهاية الرواية مفتوحة، كما لعبت دورا كبيرا في ساحة الفن إذ تتحدث عن الفن والتصوف والتاريخ وذلك في قول أحمد عبد الكريم في روايته:

"إنها رواية تستعيد التاريخ والفن، وروحانية الخط العربي، وتتجلى فيها صوفية الصحراء و إشراقات المكان والإنسان".

فهرسا المحتويات

Sommaire

البسملة

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: تحديد المصطلحات

أولا: مفهوم الجمال والجمالية 4

ثانيا: مفهوم التجريب لغة واصطلاحا 10

الفصل الأول: التجريب الروائي

1)مفهوم التجريب الروائي:.....15

2)مظاهر التجريب الروائي: 17

1 كسر خطية الزّمن:..... 18.

2/إستراتيجية المكان : 21

3/طمس الشخصيات: 22

4/ اللغة وآفاق التجريب: 24

5- كسر الطابوهات:.....26

6- توظيف التراث: 27

7- استدعاء التاريخ: 29

الفصل الثاني: تجليات التجريب في رواية كولاج

أولا: عتبة الغلاف: 32

ثانيا: عتبة العنوان:.....33
ثالثا: إنفتاح الرواية على الخط العربي:.....35
رابعا: كسر خطية الزمن (المفارقات الزمنية):.....38
أ.الاسترجاع:.....39
ب.الإستباق:.....40
تقنيات زمن السرد:.....41
أ.تسريع السرد:.....41
ب.إبطاء السرد:.....42
خامسا: توظيف التراث:.....44
-1التراث الشعبي:.....45
أ. المثل الشعبي.....45
ب.الأغنية الشعبية.....46
2-التراث الديني.....48
سادسا: استدعاء التاريخ:.....50
سابعا: تعددية اللغة:.....56
1.اللغة الفصحى:.....57
2.اللغة العامية:.....57
3.اللغة الفرنسية:.....58
4.لغة التهجين:.....59
5.لغة التاريخ:.....60

ثامنا: كسر الطابوهات:.....61
أ.طابو الدين: 61
ب–طابو الجنس:.....62
خاتمة 65
نبذة عن الكاتب: 76
ملخص الرواية: 78
فهرس المحتويات. 80

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن جماليات التجريب في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم متضمنة مقدمة و مدخلا و فصلين و خاتمة، تناولنا في المدخل الجمال و الجمالية، و مفهوم التجريب لغة و اصطلاحا، و يليه الفصل الأول النظري ركزنا فيه على التجريب الروائي و مظاهره، أما الفصل الثاني التطبيقي درسنا فيه تجليات التجريب في رواية كولاج و التي تمثلت في عتبة الغلاف و العنوان، و روحانية الخط العربي، و استدعاء التاريخ العريق بشخصياته، و المفارقات الزمنية، و التراث و تعددية اللغة إضافة لكسر الطابوهات.و أنهينا بحثنا بخاتمة استخلصنا فيها بعض نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية: الجمالية – التجريب –الرواية

Summary:

This study aims to reveal the aesthetics of experimentation in the novel Collage by Ahmed Abdel Karim, including an introduction, entry , two chapters, and a conclusion. In the entry, we discussed beauty and aesthetics, and the concept of experimentation linguistically and idiomatically, followed by the first theoretical chapter in which we focused on novelistic experimentation and its manifestations. As for the second applied chapter, we studied the manifestations of experimentation in the novel Collage, which was represented by the spirituality of Arabic calligraphy, recalling ancient history with its characters, temporal paradoxes, heritage, and multilingualism, in addition to breaking taboos. We ended our research with a conclusion in which we extracted some of the results of the research.

Keywords: aesthetic - experimentation - novel