جـــامعة بـجاية
كلـية الآداب و اللــغات
قسـم اللغة و الأدب الـعربي

سمات التجريب الروائي في روايات "الحبيب السائح"(كولونيل الزبرير، من قتل أسعد المروري، أنا وحاييم،)

-مقاربة بنيوية-

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص:أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

حدور ربيحة

حامة كاتية

إشراف الأستاذة:

كمـيلة واتيكي

السنة الجامعية : 2018 / 2019

إهـــداء...

هم و حسب ...

الذين يغفرون، ينسون، يتجاهلون...

الذين يستيقظون بعد كل خيبة والاشراقة تعلو وجوههم...

الذين يحبون بصدق...

الذين يصمتون حفاظا على خيط الصداقة أو الحب أو الرحم ...

هم وحسب من يستحق الإهداء...

حدور ربيحة

إهداء

إلى من كللَه الله بالهيبة والوقار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار أرجو من الله أن يمد في عمرك والدي الحبيب.

إلى ملاكي في هذه الحياة إلى معنى الحب ، إلى سبب الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي، إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة.

إلى من حبهم يجري في عروقي، إلى القلوب الطاهرة والنفوس البريئة، إلى رياحين حياتي إخوتي الأعزاء، وزوجة أخي

إلى التي أسقتني عذب الحكايا، وأروتني أحلى الحكم جدتي الحبيبة.

إلى من ساندني وتقاسم معي قلق البحث وشكوى التعب.

إلى اللواتي تميزن بالوفاء والعطاء، إلى ينابيع الصدق الصافي، صديقاتي.

إليهم أهدي هذا العمل.

حامة كاتية

﴿شكر وعرفان﴾

ويوم أردنا أن نشكر غفت كلماتنا واكتشفنا ضعفنا.. فمن الأسماء من لا تفيها عبارات الشكر حقها..

من تراكمت على قلوبهم مشاعر القلق وتقاسم معنا لحظات التعب: والدِينا إخوتنا وأستاذتنا "كميلة واتيكي..

بين قاعات المدارس وأقسام الجامعة أساتذتُنا ممن حاول بصدق إزالة غيوم الجهل كدا واجتهادا لأجل ذلك لا غير...

الذين دعمونا بكلمة طيبة وأعانونا بسند أو مرجع أو كتَّاب..عمال مكتبة سطيف..الأساتذة "بن علي لونيس" "الهادي بوذيب"، "كرموش خير الدين"، "شيبان السعيد" و "عقاق نورة"، " إباون سعيد " "عدنان فوضيل".

ولكل من كان له يد في اتمام هذا البحث..

لكم منا ألف شكر وعرفان..

مـقدمـة

أضحى النتاج الروائي المعاصر يبدي نزوعا نحو التجديد، ومتطلعا إلى تبني التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية في محاولة جادّة لجعل البنية السردية والتيمة الروائية تواكب هذه التغيرات، فانشغل الروائيون بتحديث الخطاب الروائي عبر سعي دؤوب إلى كسر أنماط الرواية الكلاسيكية وتجاوز القوالب الجاهزة في اللغة والبنية والسرد والموضوع، بتخطي أحادية الجنس الروائي من خلال جعله قابلا للانفتاح على عدة أجناس أخرى مثل: الشعر والأمثال والموروث الشعبي واستحداث تقنيات وطرائق السرد.

كل ذلك الاهتمام بالاختلاف وتجاوز السائد والمألوف من قبل الروائيين جعل الرواية تبرز سمات وملامح حداثية على مستويات مختلفة، منها ما عدّها النقاد نتاج فعل التجريب الروائي المراهن على الإبقاء على طبيعة الرواية القابلة للتطور والانفتاح. وأمام تواجد ظاهرة التجريب في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة كان لزاما أن نسعى لتقديم هذا البحث الموسوم ب: **سمات التجريب الروائي في روايات "الحبيب السائح" (كولونيل الزبربر، أنا وحاييم، من قتل أسعد المروري)** مستعينين فيه بالمقاربة البنيوية في استجلاء الخصائص المتعلقة ببنية الحكي متوسلين ببعض آليات المنهج الأسلوبي في دراسة مختصرة لظاهرة الانزياح في روايات "الحبيب السائح" المختارة.

وينبع اختيارنا للموضوع عن ملاحظاتنا لنقص الدراسات الأكاديمية والنقدية في الأدب الجزائري في هذا المجال إلاَّ في مقالات عن التجريب في روايات "الحبيب السائح"، إضافة إلى جدّة هذا الموضوع من حيث دراسته لهذه المدونات المختارة، كما جاء اختيارنا لروايات الجزائري "الحبيب السائح" كمدونات للبحث نابعا عن دوافع ذاتية من جهة تمثلت في إعجابنا بطريقة تناوله للمواضيع وعرضه لها، وعن يقيننا بأنَّ الروائي يشتغل بتأنٍ على رواياته –بتصريحات منه– مما يجعلها نموذجا صالحا للحديث فيها عن سمات التجريب.

نحاول من خلال تتبع سمات التجريب في المدونات الثلاث السعي إلى الإجابة على أسئلة مهمة منها: **ما هو جوهر التجريب الفعلي في روايات الحبيب السائح؟ ما هي ملامح التجريب فيها؟ هل خلق التجريب في روايات الحبيب السائح جمالية لها؟**

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدنا كتبا مراجعا رئيسة خدمت الموضوع منها:

- أنماط الرواية الجديدة لشكري عزيز الماضي.
- التجريب في الرواية المعاصرة لعبد العزيز ضويو.
- الرواية المعاصرة مقدمة قصيرة جدا لروبرت إغلستون.

– الرواية العربية الجديدة لشعبان عبد الحكيم.

أمّا عن أهم الدراسات التي سبق وتناولت موضوع التجريب في الرواية الجزائرية فهي قليلة منها ما تناول روايات أخرى للحبيب السائح ومنها ما لم يتطرق إليها ولعّل أهمها:

– أطروحة دكتوراه للباحث رحال عبد الواحد بعنوان "التجريب في النص الروائي الجزائري"(تناولت رواية تماساخت للحبيب السائح).

– أطروحة دكتوراه للباحثة نسيمة هورة بعنوان "التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة(1990–2005)".

وقد ارتأينا تقسيم البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، فصل أول نظري موسوم ب: التجريب النشأة والمفهوم، حاولنا فيه تتبع ظهور التجريب في الرواية العربية وتحول الرواية الجزائرية وتحديد تأصيل لمصطلح التجريب وخصائصه في المستويات الثلاث: السردي و اللغوي و التيماتي ، أما الفصل الثاني التطبيقي فقد جاء معنونا ب "آليات التجريب الروائي في روايات الحبيب السائح" يعرض ويقدم السمات البارزة في الروايات الثلاث: "كولونيل الزبربر"، "أنا وحاييم"، "من قتل أسعد المروري" في العتبات كنافذة للدخول إلى المستوى السردي أين رصدنا فيه أهم التحديثات التي مست البنية والشكل، ثم تطرقنا في المستوى اللغوي إلى دراسة ظاهرة الانزياح والتهجين وبعض مظاهر التناص، في حين ركزنا في المستوى التيماتي على التمرد الموضوعاتي والإشكاليات المطروحة في الروايات والتي تمثلت في موضوع التاريخ والأنا والآخر وموضوع المثقف والسلطة، وذُيِّل البحث بخاتمة حوصلنا فيها أهمّ النتائج التي توصلنا إليها فيه.

ولا يخلو هذا البحث كغيره من البحوث من صعوبات واجهتنا منها:

قلة الدراسات التي اهتمت بالتجريب في الرواية الجزائرية تحديدا، كما واجهتنا صعوبة في كون خصائص التجريب تستشف من بطون الكتب التي قد لا تعنون به، عدا الخلط الذي مارسه النقاد بين مصطلح الرواية التجريبية ومصطلحات أخرى قريبة إليها كالرواية الجديدة والرواية المعاصرة مما أوقعنا في مشكلة الاصطلاح وانتقاء الكتب التي قصدت بالمصطلحات الأخرى الرواية التجريبية، إضافة إلى تغييب أغلب الكتب المضمنة لهذا الموضوع للجانب التطبيقي منه بشكل يسهل على الباحثين تمثله.

وقد ختمنا هذا البحث بعون الله عزّ وجلّ وتوفيقه وبفضل الأستاذة: "**كميلة واتيكي**" التي غدقت علينا بالنصائح القيّمة وأفادتنا بالتوجيهات فلها بالشكر الجزيل، كما نشكر كل يد مُدت لنا لإتمام هذا البحث.

الـفصل الأول:

التجريب النشأة والمفهوم.

المبحث الأول: ميلاد الرواية العربية التجريبية.

المبحث الثاني: تأصيل مصطلح التجريب.

المبحث الثالث: خصائص الرواية التجريبية

1 ميلاد الرواية العربية التجريبية:

1-1التجريب الروائي العربي:

عرفت الرواية العربية بعد توجهها الكلاسيكي (التاريخي والرومانسي و الواقعي) ميلاد الرواية الجديدة التي نحت منحا مغايرا عن سابقاتها، ومصطلح "الرواية الجديدة": «**مصطلح أطلق على إبداع مجموعة من الروائيين العرب بداية فترة الستينات، المتصف بتجاوز التقنيات السردية للرواية ذات الطابع الكلاسيكي**»[1]. وإذا ورد هذا المصطلح في بعض المقولات النقدية، فإنَّه يحضر للدلالة على الرواية التجريبية، ولا نقصد منه الرواية التي كتبت في الستينيات وحسب، ذلك أنّه يصادفنا أنّ بعض النقاد يطلقون مصطلح الرواية الجديدة على الرواية التجريبية، بحكم تجديدها لتقنياتها وتفرد أسلوبها ولغتها، قياسا على الزمن الذي أصدرت فيه الكتب النقدية المتناولة لهذا المصطلح، فالرواية التجريبية جديدة مادامت قائمة على التجديد، ولكن ليست كل رواية جديدة تجريبية بالضرورة.

هذه التقنيات السردية لم يقرر الروائي أنْ يغير من وجودها الأول باعتباطية ولا أن يخالف التوجه التقليدي في شكل الرواية رغبة في التجديد وحسب، ولكنَّه الوعي المغاير الذي امتلكه بعض الروائيين العرب الذين مارسوا تأملا وتمردا على مستوى الكتابة، بما أملاه رفض ذاتهم للواقع[2]، وهي استجابة للتغيرات الفكرية والاجتماعية أو الانتكاسة التي خلقت وعيا جديدا تجاه الحياة التي سماها النقاد ب"الحساسية الجديدة"، التي«**بدأت بذورها الأولى في الشكل في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وبعدها فاجعة هزيمة يونيو 1967***، **وأخذت تتبلور في أعمال كثيرة لأدباء جيل الستينات، وهم رواد ما سمي لاحقا بكُتّاب الحساسية الجديدة**»[3] ومن النقاد الذين

---

[1]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، ط1، دار الوراق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2014، ص17.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

*هزيمة يونيو 1967 تعرف أيضا بنكسة حزيران وهي الهزيمة التي تلقتها الدول العربية: مصر وسوريا والأردن بعد حرب ستة أيام دامت من الخامس إلى العاشر من الشهر نفسه، وأدت إلى احتلال إسرائيل لقطاع غزة والضفة الغربية(نقلا عن تقرير "خمسون عاما على حرب حزيران 1967" مسارات الحرب وتداعياتها، منشورات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسيات، قطر، مؤتمر 20–22 ماي 2017).

[3]–عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، ط1، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص13.

أصرُّوا على هذا الاصطلاح: الناقد "صبري حافظ" والذي أكد أنَّ «**الحساسية الروائية الجديدة هي تجاوز للإشكاليات القديمة التي طرحت**»[1] من قبل الروائيين العرب.

يمكن أنْ نفهم أنّ مصطلح الحساسية الجديدة المقابل لمصطلح الرواية الجديدة أو الرواية التجريبية يركز على الجانب التيماتي المتجاوز للأطر الثقافية والمرجعيات الاجتماعية المختلفة السابقة، لذلك يأتي تعريف الناقد المغربي "أشهبون عبد المالك" لهذا المصطلح مؤكدا ما ذكرناه آنفا بقوله: «**لنا أن نعرف الحساسية الجديدة بكونها وجهة النظر التي اتَّخذها الروائيون لرصد العالم المعاش وتفسيره أو تأويله أو التعبير عنه، وإبداعه بواسطة لغة الخيال**»[2] وهو ما يجعل هذا النص الروائي العربي –عدا ما تبرز فيه من ملامح التجريب– نصا إشكاليا، يعالج بعمق بعيد المدى ما أصاب الوطن العربي وما ألمَّ به.

ونشير إلى أنّ انتشار "مصطلح الحساسية الجديدة" –خصوصا في المشرق العربي– قد كان لما لقاه من تفضيل نقدي، لكون هذا المصطلح أقرب للدلالة على التحول الفكري الذي حدث للمجتمع العربي، ليستبدل "إدوارد الخراط" مفردة "كُتَّاب الستينيات" بمصطلح "الحساسية الجديدة" أيضا، «**مؤكدًا أن مصطلح موجة الستينات أطلق دون أن يكون في الستينات، ما يعنى الإشارة إلى جيل أو عقد، مفضلاً بذلك استعمال مصطلح الحساسية الجديدة**»[3] وهو المصطلح المناسب لابتعاده عن التحديد الزمني واقترابه إلى تغير وعي الكتابة.

يضاف إلى هذا الجانب الخاص بالإشكالية الأولى التي كانت تتعلق بإيجاد المصطلح المناسب المقابل للتجريب، إشكالية ثانية لا تزال مستمرة هي أنَ نقاد العرب لا يزالون منشغلين في محاولة دؤوبة لتأصيل المفهوم، فقد «**اقتصر التعامل مع مصطلح التجريب على بعض مظاهره الجزئية، فاقترن لدى جلِّ من تبناه كمصطلح على مدلول الموضة أو التقليد الأعمى لتقليعات الغرب، وعموما فإنّه كمفهوم لم يؤصل انطلاقا من إمكانيات البحث في الثقافة العربية والوطنية عن نظامه ونظمه المؤسسة**»[4]، فالتجريب الروائي فعل يساير الوعي الثائر للروائيين ويحمل –

---

[1]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص19.

[2]– عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص31.

[3]– شعبان عبد الحكيم، الرواية العربية الجديدة، ص19.

[4]– أمنصور محمد، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء المغرب، 2006، ص73.

كما كان الحال عند الغرب– خلفيات مرجعية إيديولوجية وتاريخية واجتماعية جعلته يظهر كفعل ممارس على صعيد الكتابة الروائية.

وقد انطلق التجريب العربي بوعي مخالف لجمالية الكتابة الروائية الكلاسيكية انطلاقا من عدة عوامل سياقية دافعة نحوه من تلك الأسباب[1]:

– انهيار النظام الملكي والإقطاعي وشبه الرأسمالي، الذي كان سائدا قبل الثورة ورافقه تأثر الروائي العربي بثورة 1952* لما حملته هذه الثورة من آمال، وما حققته من انجازات نسبية في بداياتها.

– استفحال القمع والحكم الفردي، وهذا ما أدى إلى تهديد انجازات الثورة، وذلك بعد ظهور الدولة البوليسية القامعة عوض دولة الحق والقانون والعدالة الاجتماعية.

– انتماء جلِّ هؤلاء الروائيون العربيون إلى التنظيمات اليسارية في المشرق كما في المغرب .

– الآثار المهولة لهزيمة 1967 على كل الأصعدة.

ومن هنا وجد الروائي العربي نفسه أمام انقلاب اجتماعي وسياقي يفرض عليه انقلابا واعيا على الكتابة التقليدية.

إنَّ هذا التجريب –الذي فيه «**بدأ "فتحي غانم" على سبيل المثال الكتابة التي تسعى إلى الخروج عن نموذج النص الواقعي سنة 1949، في حين شرع "الخراط" في تضمين روايته الأولى "حيطان عالية" بعضا من ملامح الكتابة الجديدة وذلك منذ الأربعينات...وكذلك الشأن بالنسبة إلى "بدر الديب" الذي يحسب له السبق في ما سيسميه "الخراط" لاحقا ب"الكتابة عبر نوعية" منذ 1947**»[2]– ليس خالص المنشأ ذلك أنَّ تجربة الرواية العربية كانت أيضا تأثرية، فصحيح أنّ وعي الكتابة المختلفة له محفز سياقي ومرجعي قوي، لكنّه كان يستمد آلياته مما انتبهت إليه قبلا الرواية الفرنسية خصوصا والغربية عموما، فقد «**خاضت الرواية في هذه المرحلة مغامرة التجريب تحت تأثير تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم، أو بدافع التجديد والتحديث**

---

[1]– ينظر: عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص14.

*ثورة 1952 هي ثورة قادها الضباط الأحرار من الجيش المصري بعد الحرب العالمية الثانية (1945/1939) ضد نظام الحكم لما اتصف به من فساد وظلم مع استجابة الشعب وتأييده له خصوصا بعد الخيانة والفساد الذي كان بارزا في تموين الجيش الذي حارب في حرب فلسطين1948، ومن زعماءها جمال عبد الناصر(نقلا عن عبد الرحمان الرافعي، ثورة 23 يوليو 1952 تاريخنا القومي في سبع سنوات 1952– 1959، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص25– 26).

[2]– عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص16.

كما كان تعَقُّد الواقع وتشابكه هو الآخر يحرض على هذا النزوع ويشجعه»[1]. ولعلَّ وجود التأثير الغربي في النتاج الروائي العربي من بين العوامل التي أفرزت إشكالية وجود التجريب في النصوص النقدية العربية من عدمه على المستوى التقني السردي.

ومن الأعلام الذين أطلقت عليهم تسمية أصحاب "رواية الضد" والمؤثرين في الرواية العربية: "نتالي ساروت" و"ألان روب غرييه" و"كلود سيمون" و"ميشال بوتور" و"كلود أوليب"، الذين نادوا بكتابة الرواية الجديدة التي تخرق مبادئ الكلاسيكية الروائية، وعلى يد أعلام الرواية الأمريكية ظهرت هذه الدعوة إلى التحديث أيضا، من أشهرهم "أرنست همنغواي" و"جون دوس بوسوس" الذين كتبوا على نحو تجريبي خلخل البنية الزمنية التقليدية، واعتمدوا مختلف التقنيات كالتقنيات السينمائية مثل: المناجاة* وتيار الوعي.**[2].

عُرِف في ميلاد الرواية العربية التجريبية تأثر كُتّابها بما قرأوه أو وصلهم من فنيات الكتابة الجديدة وجماليات الرواية الغربية، لكنّهم أخذوا بعين «**الاعتبار التمايز بين طبيعة المجتمعات الغربية، والعوامل التي ساعدت في ازدهار هذه التيارات الأدبية، والتحولات الجارية في المجتمع الغربي بما هو مجتمع له مواصفات محددة باعتباره مجتمعا متفجرا يتوق إلى التغيير**».[3] وقد كان الكُتَّاب العرب ممن تبنى فكرة التجريب مدركين أشدَّ الإدراك أنّهم أمام عقبة تلقي مجتمع عربي محافظ عرف بقراءة تقليدية وتشبع بمبادئها، لذلك صعب عليهم خوض غمار التجريب في ظل سيطرة هذه العقلية.

من هنا انطلق التجريب بفنية «**مع صنع الله إبراهيم عن روايته "تلك الرائحة" 1966 باعتماده تقنية التداعي الحر ومع إدوارد الخراط في روايته "رامة والتنين" و"الزمن الآخر"، أين**

---

[1]– عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، د ط، دار عالم الكتب، إربد، الأردن، 2014، ص 29.

*المناجاة: وفيها يجري خطاب الرواي بضمير المتكلم ولكننا نكتشف أن المتكلم هو الشخصية لا الراوي وأنها تستخرج أفكارها تدريجيا كما تخطر لها.(نقلا عن لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دار النهار للنشر، لبنان، 2002، ص66).

**تيار الوعي: عبارة أطلقها عالم النفس "وليام جيمس" ليعبر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن، واعتمدها نقاد الأدب من بعده لوصف نمط من السرد الحديث يعتمد على الشكل الانسيابي فقد، برعت الرواية في نقل الانفعالات والأحاسيس والذكريات ونجد هذا في الرواية الذاتية كما في الرواية التراسلية. (نقلا عن نفس المرجع السابق، ص66.)

[2]– ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص20، ص25.

[3]– أشهبون عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص15.

حاول التملص من تقنيات الواقعية الروائية»[1]، وظهر جمال الغيطاني، بهاء طاهر، يوسف العقيد[2]. ولعلَّهم لما لامسوه في الذهنية العربية من تقديس للتراث وتبجيل للموروث راحوا يجعلون رواياتهم تثور على البنية الروائية المعهودة مضمونا ولغة، فعمدوا إلى تفجير اللغة واستنبات معان جديدة إيحائية ورمزية، وسبر أغوار النفس الداخلية بتنويع الأصوات وتعديدها، كما اتّجهت إلى التخلي عن البطل الروائي، وفكرة تصوير الواقع بحرفية، عبر محاولة إقامة واقع جديد له منطقه الخاص، ومن جهة أخرى عرفوا تمردا فعليا على قيم المجتمع وكسروا مبدأ التزام الأدب[3]، فلم تعد هذه الروايات مجبرة أن تقول ما ألفته الذائقة العربية في الروايات الواقعية، ولا أن تكون الغاية من إبداعهم أن تخدم الدين والتوجه الإصلاحي.

وعليه بدت رواية الكاتب "صنع الله إبراهيم" «**"تلك الرائحة" رواية حاسمة في التاريخ السياسي و الأدبي على السواء خلال الستينيات، إضافة إلى أنَّ الروائي لا يضمن آراءه الأدبية في روايته وحسب، بل يحشد الكثير من الصور والمشاهد التي أثارت حنق السلطات، ملقيا المزيد من الأضواء على حقيقة الظروف والملابسات التي لازمته في المعتقل، وعلى طبيعة التطورات السياسية والفكرية أو الفنية التي أعقبت فترة التسعينيات»**[4] وهي مثال يجسد فعل التجريب على صعيد التيمة بقوة في تطرقه إلى موضوع الطابو كالسياسة والسلطة في صيغة متمردة.

هذا التوجه التجريبي الذي سعى إلى محاولة تغيير الفكر العربي واستظهار خفايا وأعماق المجتمع، كان نتيجة عن الفهم العميق للروائيين "كصنع الله إبراهيم" و"الغيطاني" و"الخراط" وغيرهم لجوهر التجريب، الذي «**جاء في صورة واعية لا صورة تلفيقية، فلم يتجاهل القيم الجمالية على حساب المضمون، فتجاهل الشكل بل الشكل هو الذي شكَّل المضمون، والمضمون هو الذي استدعى هذا الشكل، وهذا مغزى التجريب في استخدام التقنيات والآليات الفنية الحداثية غير المطروقة وغير المألوفة في بناء النص الأدبي»**[5]. هذا يعني أنَّ التجريب ليس تركيبا للتقنيات عن غير إلمام بجمالياتها وليس اختراعا لشكل لا يتلاءم والتيمة المعروضة روائيا.

---

[1]– ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 26–27.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص29.

[3]– ينظر: إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993، ص26–27.

[4]– أشهبون عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،2009، ص92–93.

[5]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص146.

إنّ تحول الكتابة في الوطن العربي كان متأخرا، فما عرفته الكتابة العربية من تجارب إبداعية تجريبية كانت تخوض التجريب عن حذر وقلق، ولعّل هذه الوتيرة المتأنية في الكتابة عائدة إلى دوافع يذكر منها[1]:

– تخوف الروائي نفسه من المغامرة وحده وتخطي الخط الأحمر حتى لا يخرج عن النمط الجاهز، وهو نمط لا تسهل زعزعته.

– اعتقاد الروائي أنَّ الشكل الغربي هو الوحيد والأوحد للفن الروائي، ومن ثمَّ لا يمكن المساس بشكله تحويرا وإضافة لبعض الآليات الأولى، ولذلك تجهض باستمرار كل محاولة لتطوير طريقة الكتابة وفق مستجدات الراهن العربي.

_ موقف السلطة بعامة والمثقف بخاصة، المتمثل في يقينهم بعدم جدوى الكتابة الروائية في الوطن العربي أمام مجتمع لا يحب التغيير.

_ إهمال الروائي لفكرة وجوب العودة إلى التراث والتاريخ قراءة ومراجعة لحيثياته وغربلة للمزيف منه كفعل جمالي تجريبي.

عانى رواد التجريب العربي في بداياته الأولى كثيرا وهم يبحثون عن آفاق ترحب بهذه الجمالية الروائية المتأتية عنه، فقد كان أمام مشكلة أفرزها الوعي التقليدي وحب التشبث بالمألوف، دعمتها عقلية المجتمع وتسلط السياسة وهيمنة التوجه الإصلاحي، لذلك «**لم تتوقف معركة صنع الله إبراهيم عن ردود فعل المؤسسة السياسية فحسب، بل كان يتصدى كذلك لجبهة لا يقل فيها الصراع شراسة حيث جيوب المقاومة ضد كل ما هو جديد أو مغاير أو لا ينسجم مع نغمة المرحلة الواقعية الاشتراكية**»[2] لذلك سيكون من الصعب الحديث عن التجريب الفعلي لاصطدامه بعائق التلقي الذي انسجم مع التيارات الأدبية السائدة كالواقعية والاشتراكية.

---

[1]– نورة بعيو، الكتابة الروائية العربية المعاصرة بين الثبات والتحول، مجلة الخطاب، ع3، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، 2008، ص273.

[2]– أشهبون عبد المالك، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص96.

وعليه كان فعل التجريب أهمَّ العوامل التي ستتجه إلى تغيير أفق انتظار القارئ العربي، بل إنَّها تعمدت أنْ تتجه إلى «**تحرير أفق انتظار القارئ* من أسر المقروء التقليدي المستهلك ومن تقاليده في القراءة النمطية من جهة، ومن الرؤية التقليدية التي كونها القارئ التقليدي عن عالمه الخارجي من جهة ثانية، فالواقع الجديد الخارجي والفني الذي يصوره الأدب يشكل حافزا للقارئ نحو توسيع هامش الحرية بمعناه الشامل**»[1] أمام هذه العوائق التي صادفت الكُتَّاب الروائيين الذين حاولوا أن يتخذوا من التجريب في الكتابات الروائية منطلقا لإبداعهم، صار لزاما عليهم أن يبحثوا عن استثمار قوي يمنح للأعمال الروائية جمالية متفردة.

وعليه لجأ بعض الكتَّاب إلى التراث العربي واعتبروا توظيفه ملمحا تجريبيا.«**هذا الملمح رأى في السرد العربي ما عده زخمًا جديدًا للإبداع، فكنّا أمام تجربة روائية جديدة وتجريبية بطريقة مختلفة عن تلك التي ذهبت إلى استثمار التقنيات الغربية**».[2] وظهر هذا التوجه في محاولة استثمار التراث العربي بمختلف تجلياته، كأنّهم بذلك يعمدون إلى الحفاظ على التراث العربي دون انغلاق عليه، وهو ما خلق مشكله العلاقة بين الأصالة والتجريب، سرعان ما أبانت عن اتساع آفاق التجريب «**إذ ينفتح على الأجناس المجاورة نابذا بذلك وهم الاستقلال النوعي، ولكنّه في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص، من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة**»[3] فالتجريب يرحب بجمالية التداخل بين الأجناس السردية وغير السردية المختلفة، ويسعى إلى تثبيت جمالية قائمة على التفاعل بينها داخل العمل الروائي، أو بجعل الرواية نفسها تجاور جنسا آخر كالخرافة أو الشعر أو غيرها، لذلك ينطلق فعل التجريب من داخل النص الروائي مستدعيا ما خارجه إن تطلب ذلك، وعليه لا يهتم فعل التجريب بمسألة هوية الرواية وبأسسها ولا بمبادئها ولكنّه فعل يؤمن بمبدأ اختلاف الرواية حتى عن جنسها.

---

* أفق الانتظار مصطلح أطلقه الألماني روبرت ياوس، ويقصد به التوقع الذي يبنيه القارئ في ذهنه انطلاقا من المعايير الأدبية والجمالية والاجتماعية المشكلة في خلفيته المرجعية، والذي به يصدر حكمه على العمل الأدبي(نقلا عن هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، ط1، منشورات دار الاختلاف، دار الأمان ، منشورات ضفاف، دار كلمة للنشر والتوزيع، الجزائر الرباط، بيروت، 2016، ص55).

[1]– أشهبون عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص30.

[2]– سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر من أجل رواية تفاعلية عربية، مجلة علامات، ع20، 2003، ص42.

[3]– أمنصور محمد، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص78.

إنَّنا نجد أنفسنا أمام تجربتين عربيتين إبداعيتين حديثتين إن صح القول تظهر أنَّ «**الرواية العربية عمومًا تراوح خطابها الحداثي بين حداثة تابعة قامت باستعارة معاييرها من مكان آخر واتسمت بالمحاكاة الصماء، وحداثة أخرى مبدعة اشتقت مقولاتها من شرطها التاريخي وإعادة صياغة الأفكار الكونية وفقا لأوضاعها الخاصة**»[1] المتلائمة مع البيئة العربية وذهنيتها والظروف السياقية العربية.

ولعّل التجربة الروائية التي تمردت على أطر الكتابة التقليدية وأبرزت وعيا فكريا في الكتابة الروائية واستلهمت أسسها من شرطها التاريخي فعمدت إلى استثمار الموروث بطريقة تحديثية هي التي تندرج ضمن الكتابة التجريبية –ومنها بعض كتابات الحساسية الجديدة– لأنها تحل إشكالية العلاقة بين التراث والحداثة وتحاول عدم الذوبان فيما أنتجته الثقافة الغربية من تقنيات وفنيات روائية جديدة.

ونشير في سياق الحديث عن المسار التاريخي لظهور التجريب إلى أنَّ محاولات التجديد عند العرب كانت قليلة العدد لأنّ هناك «**تجارب قليلة حاولت العبث بالشكل الروائي المألوف وصولا إلى تحقيق أمثل لمفهوم لا معقولية الوجود**»[2] التي تتمثل في لا منطقيته وعبثيته في الحياة الواقعية من منظور الروائي وذلك حين تندثر القيم الإنسانية ويبتذل الموت وتفنى روح العدالة الاجتماعية، فيتوافق كل ذلك والشكل الجديد المتفكك الذي يوازي مفهوم التفكك المجتمعي.

يمثل الروائيون ممن أوردنا أسماءهم سابقا السباقين إلى ممارسة فعل التجريب على الرواية العربية وقد تلاهم «**أشهر كتاب الرواية التجريبية في الأدب العربي المعاصر: "عبد الرحمان الربيعي" في العراق (الأنهار، الوشم) و"فاضل العزاوي" في سوريا (مخلوقات) (الجميلة) (القلعة الخامته) و"عز الدين المدني" في تونس (العدوان)، و"محمود عوض"، "عبد العال سكومر" (عين سمكة)، "محمد الضاوي" (أوديس الصعود والهبوط والحب).... في مصر**»[3]. وعلى العموم يبقى ذكر أسماء الروائيين أو رواياتهم مرهونا بالنقاد الذين اطلعوا عليها ودرسوها وبمفهومهم عن التجريب الروائي.

---

[1]– رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003 ص200.

[2]– السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د ط، دار المعرفية الجامعية، مصر، 1998، ص303.

[3]– المرجع نفسه، ص304.

1-2/ ملامح التجريب في الرواية الجزائرية:

كان ميلاد الأدب الجزائري نثره وشعره ميلادا عسيرًا وهو يتخبط في دوامة من العوائق التي فرضتها السلطات الفرنسية الاستعمارية على الكتابة الإبداعية والصحفية، قاصدة من ذلك طمس الهوية الجزائرية ودفن ثقافتها ولغتها، «**ومن جراء ما لحق الثقافة من عسف وكبت وإرهاب لم يجد الجزائريون مناصا من الهجرة سواء بأفكارهم لنشرها خارج الوطن، أو بأنفسهم لطلب العلم في الجامعات والمعاهد العربية**»[1] حاملين على أعتاقهم مسؤولية الذود عن القضية الجزائرية ونشر معاناة الجزائري مع المعاملات القمعية الممارسة عليه، مؤمنين بأنَّ البلدان المغاربية خصوصًا والعربية عمومًا بلدانا ثانية لأقلامهم وأفكارهم ومواطنا ترحب بهم.

وفي ظل الوضع «**المشبع بالنخوة والحماسة والإخلاص للوطنية الجزائرية، والمتدفق ثورة واندفاعا لتحقيق فكرة المغرب العربي الموحد والمتجاوب مع الأفكار العربية والطموح إلى تحقيق الوحدة العربية، نشأ وترعرع الأدب الجزائري في تونس، وكان صوتًا قويًّا شجاعًا مفصحًا عن كل هذه الأفكار**»[2]. والملاحظ في الأدب الجزائري إبان فترة الاستعمار وقبل اندلاع الثورة الجزائرية دعم «**نشاط الكُتّاب الجزائريين بتونس على نشر القصائد وبعض المقالات التي كانت تعالج قضايا قومية وفكرية ووطنية بأسلوب تحريضي يقصد إلى حفز الهمم والإبقاء على الجذوة الوطنية ورفع معنويات الجزائري**»[3] ولا يعني ذلك انعدام أقلام أدبية شعرية في الجزائر،غير أنّ حظها كان عاثرا، وفرنسا تسد السبيل أمام أي منبع يمجد اللّغة العربية «**وما أن اندلعت الثورة... لم يجد هذا الأديب أسلوبًا أكثر شرحًا وإبانة وتوسعًا سوى الأسلوب القصصي، الذي أتاح له أن يصور عمق المأساة التي تعيشها الجزائر**»[4] لما يتَّسم به السرد من حرية الإسهاب في التفصيل والوصف أكثر من التي قد يجدها في الشعر الذي يطالب المبدع بالتكثيف والاختصار.

ومن هنا يمكن التأكيد على أنّ الأدب الجزائري ولد من رحم المعاناة، وكان أداة للتعبير عنها، فكانت الكتابة الإبداعية الجزائرية أشبه بمحاولة استفراغ للمشاعر الأليمة وتحريض على رفض الواقع المعاش، فترافق الأدب الجزائري وسياقه الخارجي العام، «**ولعلّ الظروف التي كان يعيشها الإنسان الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي الذي عمل كل ما بوسعه لمحاصرة استعمال**

---

[1]- محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، ط1، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص27.

[3]- المرجع السابق، ص35.

[4]- المرجع السابق، ص135.

اللغة العربية كما عمل لمصادرة المطابع والجرائد الوطنية التي لا تخدم مصالحه لم تكن مشجعة للارتقاء بالفن الروائي إلى مستوى النضج والاكتمال»[1]. ورغم ظهور – بعد الشعر والقصص– محاولات روائية، إلاّ أنّها لم تصل إلى النضج الفني.

إنّ ما سبق كان تمهيدًا ضروريًّا لتتبع مسار الكتابة الروائية الجزائرية، وقد كان تطورها مرهونا بالتحولات التاريخية التي عاشها المجتمع الجزائري، لذلك يمكن أن نتحدث عن مراحل تاريخية لنشأة وتطور الرواية الجزائرية، أولها مرحلة الخمسينيات والستينيات، وهي مرحلة كانت جد صعبة، أين تخلت الكثير من الأقلام الإبداعية عنها، وانشغلت بعضها بالجهاد وكان مآل بعضها الآخر الهجرة أو اللجوء إلى كتابة النصوص باللغة الفرنسية، «**وأول هذه النصوص: ابن الفقير لمولود فرعون، الرواية التي طبعها على حسابه في 1950**»[2] مع الإبقاء فيها على مبدأ التعبير عن أحلام الجزائريين ومعاناتهم.

وفي تونس –في هذه المرحلة– كتب لبذور الرواية الجزائرية باللّغة العربية أن تغرس على يد مبدعين «**أمثال "عبد المجيد الشافعي" صاحب رواية "الطالب المنكوب" و"نور الدين بوجدرة" مؤلف رواية "الحريق"**»[3] وقبلهم "أحمد رضا حوحو" بمؤلفه "غادة أم القرى" 1947 «**التي عدّها واسيني الأعرج أول رواية عربية جزائرية لما تضمنته من وعي يعبر بصدق عن تبلور الواجهة الثقافية للمجتمع**»[4] في حين أشار "أبو القاسم سعد الله" إلى نتاج آخر في هذا القول: «**في هذه الأثناء نفسها كتب أحد الجزائريين رواية شعبية ذات أبطال وطنية وشخصيات تاريخية هي رواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" ومؤلفها هو الأمير مصطفى بن إبراهيم بن مصطفى باشا هو أحد دايان الجزائر أول القرن 19**»[5]، التي حاول بعض النقاد الجزائريين أن ينسبوا لها الريادة وقد علق على هذا التوجه "مخلوف عامر" مؤكدا أنّ الاستناد إلى "حكاية العشاق" على أنّها أول رواية لا يعدو أن يكون ضربا من التسابق على ريادة وهْمية، باعتبار أنّ هذه الحكاية حسب

---

[1]– سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2005، ص 174.

[2]– محمد ساري، الأدب الجزائري الحديث، المؤسسون والتحديات الكبرى، الاثنين 9 جويلية 2012، ص2.
https://univ-ouargla.dz

[3]– محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، ص 132.

[4]– مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ط2، منشورات دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 31–32.

[5]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1954/1830)، د ط، مج8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998، ص 129.

رأيه تقليد واضح لـ "ألف ليلة وليلة" ولكنها من الضعف بحيث لا ترقى إليها من حيث البناء فلا ارتباط بين البداية والنهاية ومجريات الأحداث فكلتاهما نصح ووعظ وإرشاد بنفَس ديني بينما مجريات الأحداث على نقيض تام من كل ذلك[1] وهذا ما جعل الكثيرين يجمعون على أنّ اعتبار هذه المؤلفات الأولى «**وعلى الرغم من أهميتها بصفتها تمثل البداية الأولى لفن الرواية في الجزائر فإنّها لا تعدو أن تكون مجرد محاولات أولى على درب الفن**»[2] رغم ما اتجه إليه واسيني الأعرج وأبو القاسم سعد الله.

ومن المؤكد أن الرواية الجزائرية قد عرفت تأخرًا ملحوظًا مقارنة بالرواية المشرقية «**ولم تظهر إلاّ في السبعينات من القرن الماضي تحت قلم "عبد الحميد بن هدوقة" مع روايته "ريح الجنوب" 1971، وبعد ذلك تحت قلم "الطاهر وطار" مع "اللاّز" 1974**»[3] وإن كان قد سبق "الطاهر وطار" "محمد العالي عرعار" بروايته "ما لا تذروه الرياح" 1972 إلاّ أن النقد الأدبي يعتبر "بن هدوقة" و"وطار" «**المؤسسين الفعليين للرواية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي والملهمين الحقيقيين لجيل كامل أبدع في الرواية والقصة**»[4] من بعدهما، وقد عرف الطاهر وطار بجرأته إذ هو الذي «**يعتبر من السابقين في الطرح الإيديولوجي في كتاباته الروائية مثل :"اللاز" و"العشق والموت في الزمن الحراشي". فهو أول من صرح بالإرهاب سنوات السبعينات**»[5].

يعيب بعض النقاد على هذه الروايات «**تعاملها مع الثورة أنّ أصحابها صاغوا نصوصًا طغت فيها العلامات والقرائن الدالة على المؤلف، الذي يتبنى التهويل بالتقديس والتغني بالثورة إلى درجة أنّ موضوع الثورة يتوارى ليصبح مجرد موقف اجتماعي أو سياسي**»[6] فرغم مرور مدة ليست بالقليلة، بعد نيل الاستقلال، بقي موضوع الثورة حاضرًا فيها بل كان التيمة المهيمنة عليها بمختلف تجلياتها[7]. ولعلّ ذلك نرجعه لاهتمام الكتّاب بالمضمون على حساب الفنية وجمالية الإبداع.

---

[1]– مخلوف عامر، تطور النص السردي في الجزائر، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع4، ديسمبر 2014، ص118.

[2]– مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، د ط، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر،2000، ص7.

[3]– محمد ساري، الأدب الجزائري الحديث المؤسسون والتحديات الكبرى، ص3.

[4]– سعيد سلام، التناص التراثي، ص462.

[5]– دفناوي فارسي، دراسات في الرواية الجزائرية، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، د ط، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع عمان، الأردن، د س، ص197.

[6]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ط2، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر،2006، ص53.

[7]– ينظر: المرجع نفسه، ص52.

وقد امتازت الرواية السبعينية بخصائص اعتبرها بعض النقاد عيوبا أثرت على جماليتها منها[1]:

1- تغليب مشاعر تقديس الثورة وتهويلها.

2- بساطة اللغة وتقريريتها والاعتماد على الصور التعبيرية البسيطة المتداولة.

3- الاقتراب من التأريخ أكثر من الإبداع.

4- غياب العلاقات السببية في صياغة الأحداث وبناء الشخوص.

5- ارتكاز الروايات على مفهوم البطولة (وهي النقطة التي لم تعد تعبأ بها الرواية التجريبية).

6- الارتكاز على التيمات الإيديولوجية والقيم.

بيد أنّ الرواية الجزائرية ما لبثت تأخذ منحًا آخر مع نهاية الثمانينات بعد أن حاولت التخلي عن تقديس الثورة، ويتفق النقاد أنّ التحول الفعلي قد بدأ مع فترة الثمانينيات أين بدأت الروايات فيها «**بالرجوع إلى التراث وما ينطوي تحت مسألة الحوارية***» وهي من النظريات التي دفعت بالرواية المعاصرة نحو الحداثة والتجديد، وكانت نقطة الفصل بين الرواية العربية التقليدية وما يسمى الرواية الجديدة».[2] وقد عرفت هذه الروايات نزوعا نحو الترميز حيث «**تلجأ هذه الروايات إلى استعمال الرموز من أجل وصف الواقع أو نقده أو كشفه خوفا من المضايقات السياسية أو رهبة من السلطة**»[3] وهذا يكشف العلاقة القائمة المضطربة بين المبدع الجزائري والسلطة السياسية الرافضة لأي محاولة إبداعية تعري ممارساتها أو تنتقدها .

ومن أهم المواضيع التي عالجتها الرواية الجزائرية : الثورة الجزائرية المسلحة، التطبيق الاشتراكي الثورة الزراعية، الالتزام ونقد الواقع، الجالية الجزائرية وواقع المهجر، الهجرة من الريف إلى المدينة وبعض القضايا[4] وهي مواضيع مستمدة من الواقع المعاش.

ومع دخول فترة التسعينات، هذه الفترة التاريخية المشبعة بالدم والاقتتال العبثي وما شهدته الجزائر من انقلابات سياسية أثرت على المجتمع الجزائري- ظهرت كتابات روائية حاولت التعبير

---

[1]- ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص52، ص54.

*الحوارية: مصطلح طرحه ميخائيل باختين يقصد به التعدد اللساني الناتج عن تعدد الأصوات التاريخية والاجتماعية المنتظمة داخل العمل الأدبي، والتي تكشف عن إيديولوجيا معينة.(نقلا عن: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، 1987، ص68).

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص11.

[3]- فاطمة قاسمي، الوعي الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، د ط، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2011، ص42.

[4]- فاطمة قاسمي، الوعي الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص25.

عن المرحلة في إبداع سردي روائي متخيل «**استجاب للتحولات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال فترة الثمانينيات وما نتج عنها من إعادة النظر في تطبيقات الايدولوجيا السبعينية أوهام السياسة الاشتراكية**»[1] فكان لهذه المرحلة الزمنية العشرية السوداء بروز لها على الصعيد التيماتي.

ويكاد النقاد –في هذا الصدد– يتفقون على أنّها روايات الأزمة بامتياز من مثل: "متاهات ليل الفتنة" لأحميدة عياشي و"فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي، و"الورم" لإبراهيم الكوني، و"المراسيم" لإبراهيم الروسي، و"الشمعة والدهاليز" لطاهر وطار، و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج..[2] وقد أخذ بعض النقاد على هذه الروايات بعض الهفوات التي اتَّسمت بها ومنهم "سعيد بوطاجين" الذي يرى أن روايات التسعينات «**غالبًا ما اتكأت على النسخ بالمفهوم الآلي، الأمر الذي أبرز محدوديتها وانغلاقها على مستويات كثيرة: اللّغة، الأساليب، القراءة، المتخيل، والحال أنّ هناك سوء فهم للعلاقات بين الواقع والأدب فالأزمة ليست أدبًا إنّما موضوعًا لها، وما يهم ليس أزمة المجتمع وإنّما أزمة الأدب في كيفية التعامل مع أزمة المجتمع**»[3] فالرواية التسعينية لم تستطع أن تجعل من نفسها للعشرية السوداء ومن مواضيعها سوى صورة فوتوغرافية لها، تسجل بشاعتها الدموية.

بيد أن ما ذكره هذا الناقد لا يغطي حقيقة أنَّ «**رواية التسعينيات لم تكثف سرد المحنة بل تجد تجارب انفتحت على أشكال سردية أخرى من ذلك الانفتاح على التراث الشفوي والموروث الشعبي ومن أمثلة ذلك "مرايا متشضية" "لعبد المالك مرتاض". و"وذاك الحنين" للحبيب السائح**»[4] لكن معظمها اتّسمت بخصائص سلبية غلبت على هذه الحقيقة منها:«**موت السرد، وتضخم النصوص، وعدم تنظيم التجربة بواسطة عملية الكتابة كعدم القدرة على تحسين القيم المجردة التي ينطلق منها السارد، وانحسار دور ومكانة المتلقي في الرواية**»[5] بسبب حصول القارئ المباشر على كل الأحداث والوقائع المتسلسلة وسهولة استيعابه لبنيتها ومضامينها.

---

[1]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص87.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص146.

[3]– السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005، ص185.

[4]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص86.

[5]– المرجع نفسه، ص133 .

إنّ القارئ لها يجد المعالم (الفضاء الزمكاني، الأحداث، الشخوص) كلَّها واضحة، وما يحسب حسب آراء النقاد لهذه الرواية هو اتِّسام الرواية الجزائرية في التسعينيات نظرًا لتجليها في الكثير من النصوص على تقنية الميتارواية* أو الخطاب الواصف أو الرواية في الرواية[1]، وهي سمة تجريبية لم تكن مألوفة من قبل في الكتابات الجزائرية.

ومن أبرز الكتابات الروائية التي أبانت عن وعي الكتابة بجمالية وبممارسات تجريبية «**تلك التي سجل أصحابها صياغة للتحولات الطارئة من خلال تجربة روائية استقطبت اهتمام الدارسين، مثل "ذاكرة الماء" 1997 واسيني الأعرج و"الشمعة والدهاليز" 1995 و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" 1999 للطاهر وطار و"المراسيم والجنائز" 1998 لبشير مفتى و"فتاوى زمن الموت" 1999 لإبراهيم سعدي و"ذاك الحنين" 1997 للسائح و"فوضى الحواس" 1997 لأحلام مستغانمى**»[2] هذه الإسهامات الروائية رسخت لوعي تجريبي جزائري في حقل الانفجار فقد صاحب ذلك ثورة في وعي الكتابة الروائية الجزائرية، إذ تمكن من إحداث قطيعة ابستمولوجية**مع الأبنية القديمة للخطاب الروائي، محاولا بذلك رصد هموم الإنسان والوطن فظهرت كتابة روائية تمعن في تجاوز الأشكال العقيمة، وتؤسس لكتابة مفتوحة تتعالق مع واقع اجتماعي مأزوم.[3]

---

*الميتارواية أو الميتا سرد: هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الاشتغال على انجاز عمل كتابي أو مذكرات مفقودة، وغالبا ما يكشف فيها الروائي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الروائي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية.(نقلا عن فاضل ثامر، ميتا سرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، ع02، 2013، ص64).

[1]– ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص155.

[2]– رحال عبد الواحد، التجريب في النص الجزائري، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، إشراف رايس رشيد، قسم اللغة والأدب جامعة العربي بن مهدي أم البواقي، 2014 – 2015، ص28.(405 ورقة).

**الإبستومولوجيا: هي الدراسة النقدية للمبادئ والنتائج العلمية وفرضياتها ونتائجها بغرض تحديد أصلها المنطقي وبيان قيمتها وحصيلتها المعرفية (نقلا عن محمد وقيدي، ما هي الإبستومولوجيا، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1983، ص8).

[3]– ينظر: رحال عبد الواحد، التجريب في النص الجزائري، ص33.

2 تأصيل المصطلح:

2-1 التعريف اللغوي:

يقتضي تسليط الضوء على التجليات المفهومية لمصطلح "التجريب" تتبع الدلالة المعجمية اللغوية أولا لهذه المفردة وقد وردت في:

1/ معجم "المحيط: من الفعل "جرّب" **«جَرَّبَ الرجلَ تجرِبة: اختَبَره، والتجرِبة من المصادر»**[1] و**«رجل مجرَّب :قد بلي ما عنده ومجرِّب: قد عرف الأمور وجرَّبها»**[2].

2/ معجم المحيط : من الفعل "جرب" **«جرَّبه تجرِبة اختبره ورجل مجرَّب كمعظَّم: بُلي ما كان عنده ومجرِّب عرف الأمور والتجرِبة»**[3].

3/ معجم العين :«المجرَّب الذي بُلِيَّ في الحروب والشدائد والمجرِّب: الذي جرَّب الأمورَ وعرفها والمصدر: التجريب والتجرِبة»[4].

والملاحظ أنّ المصدرين: "التجرِيب"و "التجرِبة"(بكسر الراء) في حديهما اللغويين مفردتان حاملتان لنفس الدلالة التي تعني اختبار الأمر وفحصه للوصول إلى خبرة مستخلصة، مع ملاحظتنا اقتران المفهوم اللغوي للفظة "التجريب" لدى العرب – من خلال ما ورد في المعاجم– بالمعرفة الحياتية وما يدركه الإنسان من خبرة طيلة مسار حياته، بما في ذلك التجربة التي أدركها من مشاركته في الحروب أو احتكاكه و اصطدامه بنوائب الدهر، وحمله مدلول الاختبار المفضي إلى المعرفة، لذا نؤكد على أنّ مفردة "تجربة" أو "تجريب" بالمدلول اللغوي ينحصر في معنيين:

- الاختبار.
- المعرفة و الخبرة.

أمَّا عن الدلالة التي نجدها في المعاجم العربية الحديثة يعرف الدكتور "جبور عبد النور" التجربة Expérience على هذا النحو[5]:

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، د ط، مادة "جرب"، مج 1، دار صادر، بيروت، لبنان، د س ص261.

[2]– المرجع نفسه، ص262.

[3]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، القاموس المحيط، تر: محمد نعيم العرقسوسي، ط1، مادة "جرب"، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، 2005، ص67.

[4]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، د ط، مج 6، د س، ص113.

[5]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص58.

1- معرفة الأشياء الناتجة عن الإحساس بها.

2-(منطقيا) ملاحظة حادث صنفي للتأكد من صحة افتراض.

3- معرفة متأتية عن معاناة واختبار وهي تزيد النفس غنى وتكشف أمامها أفاقا جديدة في فهم كنه الحياة وهي أنواع منها التجربة العلمية والتجربة الأخلاقية.

4- (فنيا) مجموع الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان أو الشاعر أو الأديب وتكون محصلا لاحتكاكه بمجتمعه والتفاعل بينهما.

وهي الدلالة التي لا تبتعد عن المعنى القديم الوارد في المعاجم العربية القديمة والمحيل على الاختبار أو على المعرفة والخبرة.

وللإشارة فإنَّ معنى "التجرِبة" يتغير بتغير السياق اللغوي الذي وضعت فيه وإنّ كانت في معناها تبقي على عنصري المعرفة/الاختبار، إلاّ أنّه سرعان ما تشعب وتوسع مفهومها نوعا ما فعدا أنَها مفردة دالة على «**المعرفة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركة في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة**»[1] كما يتعلق أيضا مدلولها بالمجال العلمي، فأصبح "التجريب" أو "التجربة" في العلم: «**اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما أو تحقيق غرض معين**»[2] فنستعير عليه كمصطلح دال على إحدى أدوات المنهج العلمي التجريبي.

ونشير إلى أنَّ «**كلمة "EXPÉRIMENTATION" التي تعود أصولها إلى الكلمة اللاتينية "EXPERIMENTUM" تعنى البروفة أو المحاولة، حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي (LA ROUSSE) "لاروس" بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة، وهو المعنى ذاته المسجل في معجم أوكسفورد(OXFORD) الإنكليزي حيث تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما**»[3].

2-2 مفهوم التجريب الروائي:

لقد تمخض من الصراع الدائم بين الفلسفة والعلم ميلاد المنهج العلمي الذي سعى إلى رفض الميتافيزيقيا، واتّجه إلى إخضاع الظواهر الطبيعية إلى المنطق العقلي وإلى الآليات التجريبية التي

---

[1]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1984 ص88.

[2]- إبراهيم أنيس وآخرين، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، 2004، ص114.

[3]- زهيرة بولفوس، التجريب في لغة الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم في المؤتمر الدولي الخامس اللغة العربية من 4-7 ماي2016، الندوة رقم59، ص160. www.alarbiahconference

تثبت صحة التصور المفترض ورافق ذلك بروز مصطلحات اتصلت بالمنهج العلمي اتَّصالا وثيقا، ومنها مصطلح "التجريب" EXPÉRIMENTIONS". وقد «**ارتبط مصطلح التجريبية Expérimental بنظرية التحول* عند "تشارلز داروين Charles Robert Darwin" الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة كما استخدمه" كلود برنارد " Claude Bernard في دراسته حول علم الطب التجريبي بالمعنى ذاته**»[1] وقد عرف" إميل زولا Émile Zola" المجرِب بقوله :«**إنّنا نعطى اسم المجرب للذي يستخدم الآليات الاستقصائية البسيطة أو المعقدة لكي يغير أو يعدل –بهدف عادي– الظواهر الطبيعية وجعلها تظهر في ظروف أو ضمن شروط لا تظهرها الطبيعة**»[2]، لذا يصبح التجريب في العلم عملية تحاول وضع الظاهرة المدروسة في غير الظروف الطبيعية الخارجية مع توفير بيئة مماثلة أو باعتماد أدوات وإجراءات تحليلية، قصد فهم آلية عملها أو التأكد من صحة فرضية معينة بها، وهو ما يوصل إلى الحقائق اليقينية والعلمية، وهو وسيلة للتأكد من فعالية نظرية معينة مرفوقا بمبدأ التحرر من النظريات القديمة وتجاوزها.

لقد كان التجريب في البداية مصطلحا علميا، لكنّه أصبح مصطلحا يشار به إلى أية محاولة لكسر المألوف، لأنَّ التجريب في جانب من جوانبه إعلان عن البحث عن الجديد وخرق المعتاد وتجاوزه، أكان ذلك على المستوى الواقعي الحياتي أو على المستوى الفني والأدبي، وعليه فإنّ التجريب بهذا المعنى يقترب من مفهوم الإبداع أيَّنْ كان المجال الذي مورس فيه وذلك باعتبار «**الإبداع عملية إنسانية تتخذ من الحرية منطلقا ساميا لمرتكزاتها**»[3] فالإبداع تجريب لأنَّ المبدع بهذا الفعل يسعى لابتكار ما يخرج عن عباءة التقليد شرط أن يكون بوعي.

إنّ مفهوم التجريب يشير إلى أنَّه «**عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد وهي تجسيد لإرادة التغيير ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل، لا وفقا لحاجاته**

---

*نظرية تقوم على أن جميع الكائنات الحية نشأت من خلية واحدة دعم تطورها عوامل طبيعية خارجية وخضعت لمبدأ الانتخاب فاستمرت في الحياة واختلافها راجع إلى الطفرات التي تلحق جيناتها(نقلا عن حسن بوكيتا، مقال (ما هي نظرية داروين للتطور) 9 أكتوبر 2016، موقع المغرب العلمي: Scient.fic.ma)

[1]– زهيرة بولفوس، التجريب في لغة الشعر المعاصر، ص160.

[2] –Emil Zola, le roman expérimenta, 5 ém édition, charpentier éditeur, paris, 1881,p05.

[3]– بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ط1، دار الروافد الثقافية الجزائر، لبنان، 2017، دار ابن النديم، ص100.

وحسب بل وفقا لرغباته أيضا»[1] معنى ذلك أنّ التجريب ما هو في حقيقة الأمر سوى وعي يسكن الذات الإنسانية المتعطشة إلى مزيد من البحث عن أسرار المعارف والظواهر، رافقها دونما شك منذ بدء خليقتها. يقترن التجريب على هذا النحو لا محالة بمفاهيم أخرى هي التجاوز، والتغيير، والتمرد، والكشف عن خبايا وأسرار العالم.

يؤكد هذا التعالق بين هذه المفاهيم على أنّ التجريب مصطلح واسع يحيل إلى علاقة تربطه ليس بالإبداع وحسب ولكن بمصطلح الحداثة أيضا، تلك التي «**تكون رؤية إبداعية بالمعنى الشامل ولا تكون زيا، منذ أن يولد الزيّ يشيخ غير أنّ الإبداع لا عمر له، لذلك ليست كل حداثة إبداعا أما الإبداع فهو أبديا حديث**»[2]، فتصبح العلاقة بين التجريب والحداثة والإبداع على نحو يؤكد أن التجريب إبداع وحداثة، إذا كان التجريب واعيا وقام على الوعي الجمالي بأسس الكتابة وتقنياتها وبجوهر التجريب.

حين نربط التجريب بهذه المصطلحات يجب أن لا نخطأ، فنصف التجريب دوما بالإبداع إذا أخذناه بمفهومه السطحي واللغوي العام، فليس كل ما يتم تجريبه على أي صعيد كان قد يصنع إبداعا، إلا إذا تأتى عن وعي وموهبة مبدعة، وإن كان هناك من النقاد من يخلق علاقة وصال دائمة بين المصطلحين ومنهم رأي الدكتور "صلاح فضل" القائل: «**التجريب قرين الإبداع لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل**»[3] للبحث عن إجابات لتساؤلات الروائي المعقدة.

إنّ هذا الرأي –وإن كان محصورا في المجال الأدبي– لكنّه لن يكون إبداعا إلا إذا كان القصد من الحديث عن التجريب اعتباره عملية مدروسة وواعية من طرف الإنسان المجرب أو الفنان، وبهذا المقتضى تجعله بالضرورة إبداعا ما دام مدركا لمنجزه التجريبي لأن التجريب الحقيقي وعي بمفاهيمه وجوهره قبل أن يكون استثمارا للآليات والتقنيات.

---

[1]– أدونيس، زمن الشعر، ط5، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1986، ص287.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985، ص112.

[3]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2005، ص3.

وما دام التجريب الإبداعي حداثة وما «**دامت الحداثة قد استقلت عرفيا عن مفهومي التجديد والمعاصرة، فهذا يعنى بالضرورة أنّها فوق الآنية**»[1] فالتجريب هو الآخر يتجاوز فكرة ارتباطه بعصرنا هذا فهو لا يرتبط بعصر دون آخر، ولا نعني بالرواية المعاصرة: الرواية التجريبية رغم أنّها جديدة، فقد يكون ملمح التجريب حاضرا حتى في الرواية الكلاسيكية.

إذن، فكل مستحدث كسر قالبا متعارف عليه في الكتابة أو تخلى عن معتقد سائد برفض تيمة تقيدت بالقيم الدينية أو الإيديولوجية أو الثقافية للمجتمع، أو خرق عرفا قبليا، أو تجاوز إبداعا قديما يعتبر ملمحا تجريبيا، سواءً كان ذلك في العصر القديم أو في العصر الحديث أو المعاصر فالأهم هو الإبانة عن وعي التمرد والتحديث.

ونشير إلى أنّ انتقال مصطلح "التجريب" إلى الرواية لم يكن مباشرا، فقد عرفته الفنون أولا و« **عن تداول مفهوم التجريب في مجال الفن، يستوقفنا الطرح الذي قدمته الناقدتان "ماري إلياس" و"حنان قصاب" في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح، حيث أقرتا بأنَّه ظهر في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية*التي تفرض قواعد ثابتة وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف**»[2] إلاّ أنّ هذا المصطلح استطاع ولوج عالم الرواية ليقترن اسم هذه الأخيرة بالتجريب، «**فالرواية التجريبية عبارة صكها إميل زولا كي يقيم تماثلا بين قصصه ذات التوجه الاجتماعي وبين البحث العلمي للعالم الطبيعي**»[3]. وقد قدم في كتابه التنظيري "الرواية التجريبية" "Le roman expérimental" تصوره لما يجب أن تكون عليه الرواية التجريبية، يمكن أن نوجز أهم هذه التصورات فيما يلي:

يعتبر "إيميل زولا" الروائي مجربا لذلك يقول: «**نحن نرى أيضا أن الروائي يمثل فاعلا ملاحظا ومجربا : ملاحظ لأنّه يعطيه الظواهر كما لاحظها ويضع نقطة الانطلاق يؤسس**

---

[1]– عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، د س، ص9 .

*يقصد بها المدرسة الانطباعية التي اتخذت تسمية كلود مونييه الفرنسي التي أنجزها عام، 1872 وهي التي تصور انطباع الفنان حول مظهر خارجي معين وتنقله كما هو بدقة شديدة وبتفاصيله الكلية، أما المدارس التي سبقتها فهي على الترتيب الكلاسيكية الواقعية، الرومانسية، الوحشية، التكعيبية، التجريدية، السريالية، ثم أخيرا الانطباعية.(نقلا عن موقع المنتدى الفني www.alloosh.yoo7.com)

[2]– زهيرة بولفوس، التجريب في لغة الشعر المعاصر، ص161.

[3]– ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، د ط، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص122.

الأرضية الصلبة، أين تتحرك عليها الشخصيات وتتقدم فيها الظواهر، ثم مجرب يظهر ويؤسس خبرة. أريد أن أقول أنَّه يقوم بتحريك الشخصيات في قصة خاصة لكي يبين أنَّ إيجابية الوقائع ستكون حين يكون استنتاج الظواهر رهن الدراسة»[1] إذن فهو يعتبر كل روائيّ تجريبيا إذا مزج بين آليات التجريب العلمي والموضوع الملاحظ من المجتمع فهو يخلق عالما خاصًا مشابها للعالم الواقعي ويخضع صيرورته ونظامه لنظام منطقي مشابه لنظام الحياة والطبيعة، عدا أنه يقدم خبرة مستخلصة تستعين بمبادئ علمية كالسببية والمنطقية كما يفعل العالم خارج النطاق الأدبي لذلك يؤكد أنّه «**إذا نحن استبعدنا الشكل، الطريقة جانبا الروائي التجريبي لن يكون سوى خبير خاص يستخدم خبرات الآخرين»**[2]. ليبلور خبرة حياتية عامة تفيد المتلقي في فهم الظواهر الخارجية في المجتمع ومحيطه العام.

يؤكد "إميل زولا" أنَ دور الروائي هو السعي وراء الحقيقة التي لا تكون ظاهرة للعيان ولن تكون مسلم بها حتى تخضع للمنطق وهو ملزم على هذا النحو أن يتبع منهجية الاستقصاء والبحث المنطقي لذلك يؤكد "إميل زولا" أنَّه «**في روايتنا التجريبية نحن نستطيع جيدا المخاطرة بالفرضيات حول الأسئلة الوراثية وسلطة البيئات بعد احترام كل ما قدمته العلوم اليوم في المادة»**[3]. إذن فهو يصرح بما يؤكده العلماء أنّ كل شيء قابل للتمرد عليه بالدليل والبرهان العلمي، ولا توجد حقيقة مسلم بها، فما توارثه الناس من معتقدات أخضع الإنسان نفسه لها بسبب سلطة بيئته ومجتمعه يجب أنْ يدرس ويعالج في الرواية التجريبية ولذلك يجب أن يتجنب الروائي التجريبي الحديث عن أخطائه الشخصية وعواطفه الساذجة لتكون روايته أعمق من هذه السطحية ولذلك يعرف الفنان التجريبي بقوله «**نستطيع أن نسمي الفنانين التجريبيين بأنهم الذين يأخذون بعين الاعتبار الخبرة، ولكن نقول إذن أنَّهم ليسوا فنانين في اللحظة التي يعتبرون فيها الفن كومة خطأ شخصي يضعها الفنان في دراسته للطبيعة»**[4]. فكما يستبعد العالم عواطفه وميوله الذاتية ومشاعره الشخصية في دراسته للظاهرة العلمية المرادة دراستها، وجب على الروائي أن يفعل المثل ويخضع الظواهر المدروسة من المجتمع إلى المنهج العلمي الذي تكون محصلته نتاجا علميا خاليا من الأحكام المسبقة والآراء غير المنطقية والمشاعر غير المنطقية .

---

[1] –Emil Zola, le roman expérimental, p07.

[2] – Ibid,p48.

[3] – op.cit, p51.

[4]– op.cit, p49.

يرى "إميل زولا" أنَّ «**الروائي التجريبي هو الذي يقبل الوقائع بالبرهان التي تظهر في الإنسان وفي المجتمع آلية في الظواهر التي تكون فيها الحتمية نقطة غير مثبتة بعد**»[1]. وبذلك لا يحق للروائي التجريبي الحديث فيما أثبته العلم بالحجة والدليل قصد مناقضته.

ليست هذه بطبيعة الحال كل الأفكار التي طرحها "زولا" ولكنّها الأهم، وهي أشبه بدستور عرضه ليحدد طبيعة المفهوم الخاص بالرواية التجريبية والذي يمكن أن نختصره مما سبق وحسب رؤيته في هذه النقاط:

1- الرواية التجريبية تجمع بين بعض آليات المنهج العلمي لدراسة القضايا الاجتماعية.

2- تمتاز الرواية التجريبية برفضها الثوابت والسلطة الاجتماعية التي لا تتماشى مع المنطق والعلم.

3- لا تعبر الرواية التجريبية عن مسائل الروائي الشخصية ولا تهتم بالتعبير عن حياته.

4- لا تفرض الرواية التجريبية شكلا وأسلوبا معينا وإنَّما تمنح الحرية الكاملة للكاتب الروائي.

5- هدف الروائي التجريبي هو إخضاع الظواهر كيفما كانت متناولة في القصة إلى المنطق العلمي وإلى حنكة استقرائية ونظرة علمية بعيدة عن العواطف المبتذلة والمشاعر التافهة، التي لا تقدم رؤيا للعالم ولكن رؤية سطحية لا غير ذلك، وعليه يرى "إميل زولا" أنّ المنهج التجريبي هو الكفيل بتخليص الرواية من الأكاذيب لذلك يقول: «**المنهج التجريبي يستطيع أن يخرج الرواية من أكاذيبها** »،[2] وعليه تلزم الرواية التجريبية الروائي بتقديم خبرة معينة استخلصها عن طريق تطبيق المنهج العلمي لكنّها لا تنفي دور التشكيل الأسلوبي واللغوي والمهارات الإبداعية في إنتاج الرواية التجريبية.

لذلك يؤكد "إميل زولا" بأنّ «**العبقرية بالنسبة للكاتب توجد بعد الإحساس والفكرة أولا، لكن أيضا على مستوى الشكل والأسلوب**»[3] ولذلك لا تقف الرواية التجريبية بمفهومه ضد الحرية الإبداعية للكاتب في اختيار الشكل الفني لسرد روايته ولكنها تطالبه بإخضاع النتاج الروائي إلى العلمية والمنطقية.

---

[1] – Emil Zola, le roman expérimental, p52.

[2] – Ibid,p40.

[3]– Op.cit, p46.

هذا الطرح الذي قدمه "إميل زولا" حول مفهوم الرواية التجريبية في أول استخدام لهذا المصطلح من طرفه لا يتوافق مع المفاهيم الجديدة التي قدمت للرواية التجريبية، والتي يقصد بها حاليا من حيث الشكل «**الرواية التي تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع إما في تنظيم السرد أو في الأسلوب أو في كليهما**»[1] فهذه الرواية التجريبية تنطلق من مبدأ عدم التسليم بالكتابة المألوفة والتقيد بأي أسس كانت قد فرضت، شكلا ومضمونا، لغة وأسلوبا، إنّها تأخذ على عاتقها البدء من جديد في الكتابة الروائية في كل مرة تقدم فيها جديدا في مستويات الكتابة الروائية المختلفة، فهي دائمة السعي نحو خرق دائم للكتابة.

وفي نفس الآن الرواية التجريبية مضمونا هي «**رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال، وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة**»[2] معنى ذلك أنّ الرواية التجريبية لا تخضع لسلطة خارج النص سواء كانت قواعد اجتماعية أو أعرافا تقليدية في التذوق النقدي للرواية وإنما تتأتى من إبداع ذاتي للروائي يدعمه اختياره الحر– دون شروط أو قيود – للمواضيع والتيمات لتشكيلها في المتخيل الروائي بما يفرضه الخيال الذاتي.

تعمد الرواية التجريبية على هذا النحو إلى تبني مبدأ التجاوز المستمر للتيمات المستهلكة والغوص في أعماق العالم المحيط لاستجلاء المهمش من المواضيع المحظورة والمسكوت عنها وكل هذا يبين لنا أنّ التجريب ما هو سوى «**وعي حداثي بالكتابة وهو في أبعاد مغامراته يقف ضد التكريس وضد قواعد الكتابة الجاهزة لأنّه يجعل الكتابة في حالة انفجار**»[3] في كل مناحيها المضمونية بإعلان التمرد على المستهلك من المواضيع وخرق الممنوع وطرق المسكوت عنه والشكلية بكسر منطق الخطية الزمنية، أو التخلي عن السرد (الحكي) وعناصره أو الإعلان عن خرق اللغة واستحضار طاقاتها الكامنة الشعرية، أو غير ذلك من أساليب التجريب المختلفة.

ولا يعني التجريب بهذا المفهوم خوض غمار التجديد و الابتكار بطريقة عبثية، ولا حشو الرواية الجديدة بأي شكل سردي مستحدث أو تكنيك فني بطريقة غير مدروسة، «**فإنّ الملاحظ أنّ هناك رغبة لا واعية معظم الأحيان لدى بعض الروائيين في توظيف الأشكال السردية المستحدثة**

---

[1]– دفيد لودج، الفن الروائي، ص122.

[2]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، د ط، دار إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص24.

[3]– محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي، ديسمبر2010، ص3 .

في متن أعمالهم الروائية، وتظهر هذه الرغبة في هيئة اندفاع حماسي لاستخدام تلك الأنماط السردية تحت لافتات الجدّة والحداثة، غير أنّ المعيار الحاسم لتقييم الرواية في كل زمان ومكان يتمثل في أنّ العمل الروائي ليس لعبة شكلا نية أو إيهامية بل هو جهد مدروس... فلا يجب أن ينساق القراء عديمو الخبرة مسحورين وراء موجة الإطراءات والتعظيم التي تعج بها مواقع مراجعات الكتب العالمية والعربية»[1] فالشهرة ليست معيار حاسما لتقييم مدى تجريبية الرواية وتمكن الروائي من آليات التجريب، فليست كل رواية تلاعبت بشكلها وتقنياتها تعتبر تجريبية بالضرورة، إذا لم تستطع أن تخلق رؤيا إبداعية تستفز وعي المتلقي وتجعله يتوه في فضاءها المتخيل، وتخلق تعالقا فنيا بين التقنيات المتاحة الحداثية والتيمة المعروضة المتمردة، فقد يميل روائي ما إلى تقنية حداثية ولكن التجريب كل التجريب في كيفية استظهارها وتوظيفها، فمهما عجت الرواية بمختلف المفارقات الزمنية والسردية واللغوية –وإن اشتهرت تحت مسمى الحداثة– لن تعدو سوى لعبة شكلية تعتمد توظيف التقنيات وإسقاطها على مسار السرد.

إنّ الرواية التجريبية ليست سوى الإنتاج الفني الحداثي المبتدع والمدروس بعناية، الذي قد لا يلقى الترحيب من القارئ المائل إلى الوضوح والبساطة فلا تشتهر رغم جماليتها، لذلك فإنّ الرواية الجديدة التجريبية اليوم تعود لتخلق علاقة جديدة مع القارئ، تدفعه لإعمال عقله، فيسعى الروائي التجريبي إلى جعله يتذوق الرواية التجريبية ويقوم بالتفريق بين التجريب الإبداعي والتجريب الذي لا يرقى إلى مستوى الإبداع، وذلك يتأتى في جعل «**الرواية الجديدة تثير الأسئلة الفنية التي تصدم القارئ أكثر مما تجز به، وتهز وعيه الجمالي وذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفه**»[2] فهي تراهن على خرق أفق توقعه حين ينصدم بشكل أو لغة أو تيمة لم يكن يتوقعها، أو في انهيار فكرة كان يعتقد بها وفي كل مرة يعتقد أنّه استطاع استيعاب هذه الرواية فتفضي كل قراءة جديدة لنفس الرواية إلى قراءات أخرى وتنفتح على تأويلات كثيرة، و«**إذا كانت الرواية الواقعية في العادة تخبر القارئ بما ينبغي أن يفكر فيه، فإنّ الرواية ما بعد الحداثية تضع جل تأكيدها على فعالية التأويل**»[3] ولسنا نبالغ إن قلنا إنّها تعيد للقارئ مكانته فينتقل من مجرد متلق يقرأ بسطحية للروائي بما يريده الكاتب وبتفصيل في الأحداث والأخبار فيحد من فعالية تأويله للعمل الروائي إلى آلة

---

[1]– روبرت إغلستون، الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، تر: لطيفة الدليمي، ط1، دار المدى، بيروت، دمشق،2017، ص17.

[2]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، د ط، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة الكويت، 2008، ص18.

[3]– روبرت إغلستون، الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، ص72.

فكرية فعّالة تحاول فك شفرات الرواية التجريبية، فيتفاعل مع غموضها المتعمد وأسئلتها الفكرية وبنيتها الحداثية و«**على الرغم من النزعة التجريبية الواضحة فإنّ هذه الروايات لا تضحي بقارئها بل تراها حريصة على الاستحواذ على اهتمام القارئ وجعله يقضا لهذا تعتمد من خلال التدخلات المتعمدة أو مخاطبة القارئ مباشرة أو اللجوء إلى تقنية الميتاقص وتسعى إلى دفع القارئ إلى التأمل فيما يقرأ لا إثارة انفعالاته**»[1] وعليه فإنّ الرواية التجريبية تحتاج قارئا متميزا، لا يتكاسل ولا يغفل عن التدقيق في جمالية التفكك والاضطراب التي قد تتميز بها الرواية التجريبية بما يترافق وهذا التفكك والاضطراب الذي قد يعيشه الروائي في مجتمعه، وتسعى إلى خلق ذائقة فنية جديدة تتناسب والسمات التجريبية، لذلك غالبا ما نجد بعض القراء اليوم يستصعبون قراءتها باعتبارها رواية صادمة تخاطب عقولهم أكثر من إثارة مشاعرهم، وتطرح الأسئلة أكثر مما تجيب عليها فهي في نهاية المطاف.

إنّ التجريب الروائي رؤيا جمالية تخرج وتحيد عن طريق المعتاد والمألوف وتراهن على علاقة نوعية مع المتلقي إذ تفترض قارئا حذقا لا يتكاسل عن سبر أغوار النص. وللتجريب عموما والعربي خصوصا أسس يتجلى فيها، ويبرز من خلالها في العمل الروائي هي:

أولا: التخييل وابتداع عالم روائي جديد لا يشبه ما تم سرده من قبل.

ثانيا: الاستفادة من كل التقنيات المتاحة كتقنية تيار الوعي أو المونتاج السينمائي* ويغير من خطية الزمن باستخدام المفارقات الزمنية** المختلفة.

ثالثا: أن يظهر التجريب على المستوى اللغوي بتجاوز اللغة العادية وتفجير دلالاتها وتنويع مستوياتها في السرد والحوار والوصف.

ولا يستلزم التجريب الروائي أن تظهر هذه السمات كلها في عمل روائي واحد فقد يستغنى الروائي عن الجانب دون آخر.[2] وذلك بما يخدم رُؤاه الفنية والإبداعية.

---

[1]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص249.

*المونتاج السينمائي: مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية، فهو جمع لأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف، فيقوم المونتاج على تغيير مواقع أجزاء النص تقديما وتأخيرا حذفا واختصارا، وعلى ربط الأجزاء بحلقات وصل تسمح للقارئ بإعادة تكوين الأصل. (لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص163).

**المفارقات الزمنية: هي عدم التوافق بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تحكى فيه فتقع البداية في وسط الحكاية أو ينطلق السارد في سرد أحداث الرواية من نهايتها. (نقلا عن جيرالد برنس وآخرون، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1 منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص24).

[2]– ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص5–6.

يعتبر التجريب محاولة واعية لتجاوز القوالب الفنية الروائية القديمة ورغم «**أنّ التجريب في الرواية العربية ألوان وأنّ لغته ألسنة عديدة ولكن غايته واحدة هي التملص من التشخيص الوصفي وإقرار بأن الواقع أضحى زئبقيا يصعب مسكه، وأنّ الثوابت انهارت، والقاعدة الإيديولوجية التي كثيرا ما كانت قاعا للنصوص السردية العربية تلاشت**»[1]، لذا كان من الطبيعي أن يتوافق وهذا التفكك المعاش في الفترة الراهنة وهذا الاضطراب الحياتي تفكك آخر في الرواية في كافة أبنيتها ومستوياتها، «**فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية و يفقد الإنسان وحدته مع ذاته لابد الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم، وفي ظل التفتت والتبعثر والتناثر لابد من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط والبداية والذروة والنهاية**»[2] فالرواية عموما لا تنعزل عن الحياة والمجتمع بل تخلقه ضمن رؤية إبداعية.

لذلك قد تظهر الرواية التجريبية عبثية في التصور السردي بسبب اقترانها بالعبث الذي يعيشه الإنسان ويشعر به في الوقت الراهن نتيجة لما أحدثته العولمة والمادية، إلاّ أنّ ذلك لا يجعل من الرواية التجريبية رواية عبث* فالفضاء الروائي في الرواية التجريبية «**يبدو في كثير من الأحيان معللا ومفهوما، وهي تختلف عن روايات العبث، لأنَّها لا تصور العبث كقيمة بحد ذاتها ولا كرؤية مهيمنة على الوجود بل تصوره كمرحلة للبناء**»[3] فغالبا ما يظهر العبث بوصفه إفصاحا عن مشاكل الوجود وأسئلته والعدم والضمير، ولكنَّ الروائي ينطلق منه ليحاول دفع القارئ إلى اكتشاف الحلول وتقصي الإجابات. وإن ظهرت في الرواية على شكل نهايات مفتوحة بينما الرواية العبثية تضع عالما مضطربا وغير واضح من الحالات الذهنية والأسئلة الفلسفية دون حلول.

والحديث عن الرواية العبثية يقود إلى الإشارة إلى أنَّ الرواية التجريبية تضم في ثناياها الروايات المعاصرة التي تتبني على جمالية الإبداع والتمرد عن وعي حداثي، ولأنّ التجريب فعل

---

[1]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب، ص 242.

[2]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص15.

* الرواية العبثية: هي الرواية التي تضم قيمة العبث عبر غياب المعيارية في المجتمع مما يجعل القارئ البسيط يفقد توازنه وتتعطل موازينه وقد ارتبطت بألبير كامي ورواياته، والعبثية هي قلب للقيم وتغييب للعقل والمنطق وقتل للأخلاق وترك لسيطرة الغرائز على تصرفات الشخصيات وحوارتها حتى تبدي أشياء وأفعال قد لا يقتنع بها القارئ. (نقلا عن الكبير الداديسي، مسارات الرواية العربية المعاصرة، ط 1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2017، ص47، ص53–54).

[3]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص43.

يراهن على التفرد والتجديد، يخلق ذلك علاقة بين التجريب والتغريب، باعتبار أنَّ التغريب سعي إلى استثمار الحكي العجيب والمدهش، فيكون فعلا مندرجا التجريب الذي يحاول جعل الرواية متفردة وغير مألوفة بالنسبة للمتلقي بالاستعانة بما يمكن من آليات وتقنيات وطرائق في السرد، وقد «**قامت الكتابة الروائية منذ السبعينيات التجريبية على التداخل بين الغريب والعجيب والخارق والخرافي*** والسحر والأسطوري**** **الأمر الذي يسهم في تشكيل جديد للشخصية الروائية والزمن الروائي، وتعتمد الغرائبية طاقات تخيلية هائلة تسعى إلى إثراء النص الأدبي لتخرج به من الاعتيادية والمباشرة**»[1] التي قد تتسم بها بعض النصوص الروائية العربية، كما يمكن اعتبار كل ذلك طريقة من طرق جذب القارئ فيراهن الروائي على جذب القارئ عبر خلق عوالم حكائية تثير في نفسه الدهشة والتعجب والحيرة.

وهذا ما يجعلنا نضم في خانة الرواية التجريبية الرواية الفانتاستيكية لكونها تنهل من السرد العجائبي وتستفيد في إطار التداخل والتفاعل النصي من نصوصه وهو ما يعتبر من السمات التحديثية التي تمتاز بها الرواية التجريبية «**وما يجعلها تندرج ضمن التجريب: التشابك الذي يلاحظ فيها، نتيجة لاعتمادها التداخل المكثف بين العوالم الغريبة والخارقة والارتباط الشبكي هذا ينقسم إلى قسمين قسم يجمع الفانتاستيك بالعجائبي والغرائبي والحكاية السحرية ثم الخيال العلمي والرواية البوليسية واليوتوبيا***** وهذه أشكال أدبية قائمة وقسم ثان يجمع الفانتاستيك بالأسطورة والفكاهة السوداء* والإفادة من العلوم**»[2]. هذا يعني أنّ فعل التجريب الروائي يضم

---

*حكاية سردية قصيرة تنتمي صراحة إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية، والقبول بما يخالف الطبيعة (نقلا عن لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص78).

** الأسطورة واقعة ثقافية وحكاية حاول من خلالها الإنسان البدائي تعليل الظواهر المختلفة الغير المفهومة المحيطة به.(نقلا عن ميرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ط1 دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991، ص10).

[1]– سهام ناصر، ورشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع5، مج 36، 2014، ص317.

***اليوتوبيا: (أدب المدينة الفاضلة) ضرب من التأليف الأدبي أو الفلسفي يتخيل فيه كاتبه الحياة في مجتمع مثالي لا وجود له، مجتمع يزخر بأسباب الراحة والسعادة لكل بني البشر. (نقلا عن معجم مصطلحات الأدب، د ط، منشورات مجمع اللغة العربية ج1، القاهرة، مصر، 2017، ص8).

* الفكاهة السوداء: هي الوجه العبثي والمأساوي من الأحداث، تقوم على فصل وعي المخاطب عن النظام السائد في عالمه فتهدم العادات الأعراف وكل ما هو جدي في الحياة والموت وتركز موضوعاتها خصوصا في ما يخافه الناس.(نقلا عن لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية، ص103).

[2]– شعيب حليفى، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، المغرب، 2009، ص87.

على الأغلب كل الإسهامات الروائية المختلفة التي نزعت نحو التجديد والمغايرة وحاولت طمس النهج المألوف في الرواية ومن هنا تخلق لنفسها علاقة مع مصطلحات عدة: التجريب– الحداثة – التجديد – الإبداع – التغريب.

إنّ التجريب رؤية حداثية وجمالية روائية للكتابة والتي تصنع بوعي الكاتب بمفهومه إبداعا متفردًا جديدًا، لم يسبق إدراكه، مما يخلق نوعًا من الغرابة للنتاج الأدبي لدى القارئ ولطبيعة المكتوب لاختلافه عن المنطق المعتاد وتوظيفه للتقنيات غير المألوفة.

3 خصائص الرواية التجريبية:

3-1 في السرد:

ترسم الرواية وهي تعبر أفاق التجريب مسارا يضم كل الآليات والتقنيات والفنيات غير المطروقة، قصد استثمارها غير أنّ ما اتّفق عليه النقاد هو أن العمل السردي التجريبي الروائي أفرز سردية جديدة مبنية على التداخل والانشطار «**وتستمد الرواية ما بعد الحداثية شكلها من اللاّشكل ونظامها من الفوضى وتعمد إلى أشكال تكسر الإيهام بالواقعية**»[1] والروائي التجريبي تقصَّد فيها العبث بالحقيقة فلا يكاد القارئ يستوعب مصداقية الأحداث أو يفهمها متزامنا مع عدم فهم طبيعة السردية التي اعتمدها الروائي. و« **لم يقتصر التطور في تقنيات السرد في الرواية العربية الحداثية على تطور التقنيات المعهودة في الرواية الواقعية بل تجاوز الحد إلى ابتداع تقنيات حديثة لم تكن مطروقة من قبل مثل تعدد الأصوات والتناص و الكولاج واستخدام التقنيات السينمائية**»[2] ففي ظل استحواذ الوسائل السمعية والبصرية على اهتمام المتلقي، هاهي الرواية التجريبية تستعير من إحدى أدوات التصوير الفوتوغرافي وهي العدسة اللاقطة للإشارة إلى إحدى تقنياتها السردية التي تسير على نهج المصور في عرض المشاهد ووصفها، ومنها على سبيل الذكر تقنية «**العدسة اللاّقطة Eye Camera تقنية يتم من خلالها عرض الأحداث كأنَّها حدثت لتوها أمام ناظر محايد يعرضها كما هي**»[3] فكما يكون المصور حياديا لا دخل له سوى في اختيار ألوان الصورة وعناصرها، كذلك يفعل السارد فينطلق في عرض الحدث أو المشهد كما لو أنَّ آلة فوتوغرافية التقطته.

---

[1]– إشراق كامل، الاشتغال ما بعد الحداثي في العالم الروائي لفاضل العزاوي، كلية العلوم السياسية، جامعة النهرين، العراق 2007، www .iasj .net .

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص127.

[3]– جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المصطلح السردي، د ط، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003، ص27.

ولعَّل اتخاذ الرواية التجريبية هذا المنحى راجع لاتّصاف «**العرض السينمائي بعرض الحدث بموضوعية، وهذا من جماليات هذا التكنيك وبدون تدخل من الكاتب وترك المشاهد بتأمل ويتخذ موقفا كما يشاء ...ومن الجماليات الفنية أيضا لهذا التكنيك الفني حضور الحدث وتجسيده أمام المتلقي، وبذلك يكون النص أكثر وقعًا وتأثيرا في النفوس**»[1] ولعّل من التقنيات الأخرى أيضا التي استلهمت من نتاجات الصحافة تقنية "الكولاج" «**وهذه التقنية تقوم على لصق عناوين وصفحات جرائد ومجلات بالنص الروائي في الصورة متناغمة مع بنية النص**»[2]. وهو أشبه باستعارة نصية تحقق أحيانا إيهاما بواقعية المتخيل الروائي فنكاد نتوهم أن الشخصية قرأت ذاك النص –وإن كانت الحقيقة أن الكاتب من اطّلع عليه– أو يوهمنا بأن الحدث الذي تخيله الكاتب وألحقه بما ورد في تلك الملصقة الواقعية من جريدة معينة حقيقي وهذا ما يهدم توقع القارئ بامتلاكه الحقيقة لأنَّ تلك الملصقات وإن كانت واقعية خارج المتن الروائي تفقد مصداقيتها حين تتحول إلى متخيل.

كما تتسم الرواية التجريبية بخاصية «**تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها، ينجم غالبا من إحساس الكاتب أو عن تقننه ووعيه بعجز الجنس الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه أو عكسه من تجربته الشعورية أو الإبداعية، فيختلط الشعر بالحوار والحوار بالحكي السوي والنقاش والتنظير والتفلسف إلى غير ذلك**»[3]، هذا التداخل هو ما أفرز محكيات سردية عدة «**فانفتحت على الغرائبي والأسطوري والشعري ولم تبقى في ذلك حبيسة التراث العربي بل انخرطت في محاورة التراث العالمي ضمن عمليات تناص واضحةً**»[4] بوعي من الروائي واختيار المناسب.

هذا المزج يجب أن يخضع دون أدنى شك إلى مبدأ الجمالية الفنية وإيراده من قبل الروائيين التجريبيين بوعي فني «**وتوظيف الأجناس المتخللة في الكتابة الروائية لا يؤدي دائما وظائف**

---

[1]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص141.

[2]– المرجع نفسه، ص134.

[3]– صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمبرية، القاهرة، مصر،2002، ص 255.

[4]– عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، ط1، عالم الكتب الحديثة، المغرب، 2014، ص281.

إسطيقية*وفنية لأنّه من شأن الإكثار من هذه الأجناس في أن يخلق تشويشًا على الكتابة بإفراز أجسام غريبة في جسد النص لهذا فإنّ نجاح هذه الأجناس في تفعيل مكونات النص وإخصابها وتعديدها بشكل خال من الافتعال والإسقاط تبقى رهينة بموهبة الفنان وتجربته في الكتابة والإبداع»[1] ومن شأن اللاموهبة في توظيف هذه التقنية أن تهوي بالعمل الفني وتفضح انسياق هؤلاء الكتاب تجاه التجريب دون إدراك منه بلبه وكنهه.

أظهرت الرواية التجريبية عدا ما سبق ذكره مظاهر تجريبية وآليات أخرى تعلقت بالجانب السردي منها:

Ã انهيار الزمن وانكسار خطية الأحداث:

عرفت الرواية التجريبية انقلابًا كليًّا على المعالم البنيوية للخطاب الروائي المعتادة التقليدية والحديثة فما لبثت تكسر الخطية الزمنية وتنفتح على اللازمن، فبدا الزمن في الرواية التجريبية مشوهًا، بإيقاع متسارع، وأصبحت «**الرواية الجديدة ضد التقنيات الجاهزة لذا اعتمدت على الزمن الخارجي Cloktime الذي هو مجرد إطار يمسك التجربة بمجرد تقديمها أو اقتراحها ولا يمثل الزمن الحقيقي للرواية... هو زمن ذاتي**Subjective time** يعتمد على تيار الوعي، هذا الزمن الذاتي الخاص الشخصي لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية**»[2]. إنَّه زمن ينطلق من رؤية فردية للروائي ومتنوعة بإسهام الشخوص الروائية في تفعيل لازمنية السرد، ولم يعد الزمن فسحة لإيضاح الأحداث وتفعيل الوقائع بقدر ما جاء ومضات تكسر خطية الأحداث «**فهناك انتقال من حدث إلى حدث ومن مكان إلى آخر ومن شخصية إلى ثانية وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني بل يفقد الزمن أهم خصائصه أي التسلسل وتداخل**

---

*الإسطيقيا مصطلح صاغه الألماني "ألكسندر جوتليب باو مجارتن" في 1935، وهي نظرية جديدة تبحث في موضوع الجمال وكيفية إدراك الإنسان له. (نقلا عن ولترت ستس، معنى الجمال، نظرية في الإسطيقا، تر: إمام عبد الفاتح إيمان، د ط، مشورات مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص9).

[1]– عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، ص 61.

** الزمن الذاتي هو زمن نفسي خاضع للحالات الشعورية للشخوص الروائية كأن تعيش الشخصية في الماضي ذهنيا ونفسيا رغم عيشها في الحاضر (نقلا عن مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004، ص150).

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 95.

الأزمنة وأحيانا تختفي[1]» لتبدو العلاقة بين الزمن علاقة تبادلية فأي تلاعب في خطية الأحداث يخرق تسلسل الزمن والعكس صحيح.

لذا تنطلق الرواية التجريبية في محاولة خلق علاقة جديدة بين الحدث والزمن أين لا يعتبر فيها الزمن خادما للأحداث بل أخذ منحًا آخر يعتمد فيه على المفارقات الزمنية المتداخلة ضمن رؤيا جمالية، وهذا بتركيب واع بين كل المفارقات الزمنية المتاحة من مشهد واستراحة وقطع واسترجاع واستباق، يقصد الروائي منها ممارسة التجريب مع الأخذ بعين الاعتبار أنَّ الجدّة ليست في توظيف هذه التقنيات كما ألفت الرواية الحديثة كنوع من التجديد، فجوهر التجريب في خرق وظائف المفارقات الزمنية وإدراجها بما تفرضه التيمة لتحقيق التكامل بينهما. لذا «**تبدي هذه التجارب الروائية حساسية اتجاه الزمن في هذه التجارب محاولات دؤوبة لكسر الزمن أو نفيه وتجميده لهذا يفقد الزمن في هذه التجارب أهم خصائصه التتابع والتراكم**»[2]. وتفقد معه البنية السردية كل دعائمها الثابتة وتنهار خطية الوقائع وتتابع الأحداث.

ب) **التخلي عن السارد العليم والتبئير من خلف:**

لم يعد للسارد دور كبير في الإفصاح عن الأحداث وتسييرها وإرغام الشخوص الحديث بمنطقه في الرواية التجريبية، لذلك «**نلمس تراجع ترهين السارد الأول عن موقعه، فإضافة إلى كونه لم يعد ساردًا عليمًا بكل شيء بل يشرك أصواتا عديدة في بلورة عملية السرد**»[3]. وأصبحنا نرى تعددًا للرواة وأحيانا تغيرا لزوايا الرؤية بينهم حد التناقض والاختلاف.

واعتماد الرواية التجريبية بتخليها عن السارد العليم على التبئير من الخارج فيتصف سارد الرواية التجريبية بالحيادية كأنّه بهذا المنطلق الخارج مكاني يعبر عن صوت الفرد المعاصر ورغبته في الانعزال، ولعلّ ذلك من نواتج ما أحدثته العولمة وأفرزته التكنولوجيا، فرافقت الرواية هذا الشعور وأبرزته.

تÃ**انهيار وظيفة الحوار:**

لقد استقال الحوار في الرواية التجريبية من أداء دوره، فبعدما كان مترجما لانفعالات الشخوص وموضحًا لآرائها ومحققا لعملية التواصل بينها «**تراجعت وظيفة الحوار التقليدية بسبب**

---

[1]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص248.

[3]– عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص279.

اشتغاله المختل، إذ عوض أن يعمق درامية السرد يدرج عامل اللاّتواصل بين المتحاورين مما يؤدي إلى اختفائه بسرعة»[1] وتستكمل دوره الأحداث لتبرز أفكار الشخوص، وتترك الحكم للمتلقي علي هذه الشخوص.

ث) تشظي المحكي الروائي وتغير مفهوم الحبكة:

فإذا كانت الروايات إلى العصر الحديث قد ارتكزت على حبكة، فإنّ الرواية التجريبية نادت بتعدد الحبكات إذ لم تعد هناك حبكة واحدة تسير عليها القصة «**ولم يعد الشكل الروائي العربي يقتصر على تقديم محكي واحد، وإنّما يبنى تصوره للحبكة على تحديد تشظية البنية السردية الكبرى إلى بنى سردية صغرى. تحتضنها في معظم الأحيان محكيات شذرية لذلك فإنه لا يقدم قصة تامة ومتناسقة ولا يأبه بالتسلسل الزمني للأحداث وما سيتبع ذلك من بناء العقدة وفكها بل يعتمد على تعدد الحبكات»**[2] وهذا نتيجة لما يقام من تلاعبات زمنية وحبكة منهارة نتجت من تعلق الرواية التجريبية بفكرة تصوير تفككك الواقع وتشظي قيمه.

ج) تغير مفهوم المكان:

كان المكان فيما ألفنا قراءته في الروايات التقليدية والحديثة مكاناً باعثاً على الارتياح المعرفي للقارئ لأنّ الروائي يلحق على وصفه للمكان تفاصيل وصفية تصل حدّ ملل القارئ منها، مع الإبقاء على صورته السكونية ولكنّ الملاحظ أنّه قد «**تغيرت الرؤية للمكان في الرواية الحداثية فلم يعد المكان خلفية للأحداث ولم يعد المكان ديكورًا**»[3] أو مسرحًا تشكل فيه الأحداث وتتفاعل الشخوص فيه بل إنّه يتشظى إلى أمكنة مغلقة ومفتوحة متعددة و«**لا يتصف بالتناغم والوحدة**»[4]. إنّ الروائي التجريبي عدا اعتماده على تشظية الأمكنة وتعدديتها يتعمد أيضا إدراج « **التلاعبات القائمة على المراكبة... وهي تلاعبات يؤثرها كتاب الرواية الجديدة**»[5] وذلك حين يركب الروائي مكانا في آخر كأن تتخيل الشخصية ذهابها إلى مكان معين، فتصفه فيكون هذا المكان هو الذي

---

[1]– عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص280.

[2]– الطاهر روابنية، التعلق النصي وشعرية الاختلاف والابتداع في رواية سبع صبايا لصلاح الدين بوجاه، مداخلة لندوة القراءة وفعالية الاختلاف في النص السردي، الملتقى الدولي حول السرديات، المركز الجامعي بشار،2–3 نوفمبر2007، ص279.

[3]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص80.

[4]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص15.

[5]– ميشال رايمون وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، د ط، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2002 ص68.

رُكب إلى المكان الفعلي الذي تكون فيه. ولكن تبقى الفضائية المتشظية أصلح تمثيلا لأقصى درجات الانفتاح الروائي[1]

ومن السمات التجريبية على مستوى الأمكنة أن «**يقوم المكان بدور البطل كما في رواية "مالك الحزين " "لإبراهيم أصلان"**»[2] ومن خلال هذا الاهتمام بالمكان في الرواية التجريبية يمكن أن نؤكد تعلق الرواية التجريبية باستظهار هواجس الفرد وتجسيدها ومنها هاجس الهوية، المكان، والوطن.

وذلك لا يعني أنَّ التشظي المكاني وتعدديته السمة الوحيدة للتجريب فقد لوحظ في الرواية التجريبية عودة «**الوصف المنظم إلى الظهور بصورة صارخة في الرواية الجديدة وذلك أولا لأنّ كثيرا من المؤلفين الذين يعلنون عن انتسابهم إلى هذا التيار يعطون الأولوية لوصف شبه ظاهراتي لفضاء يقبضون عليه بصورة فورية، وثانيا لأنَّ نموذج السينما أصبح أكثر تأثيرا في هذه الرواية**»[3] هذا الوصف يتحرك مع السارد كما تتحرك عدسة الكاميرا في أستوديو التصوير فنشعر كما لو أن أعيننا تشاهد في حركة مستمرة ذلك المكان الموصوف. ولأنّ التجريب يخضع إلى مبدأ الإبداع مما يعني أننا أمام حرية اختيار واسعة، فإنَّه «**يختلف تشخيص الفضاء تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي فقد يكون بانوراميا أو أفقيا أو عموديا(ينظر الروائي بعيني ملاحظ، ينظر حواليه ملتقطا المحددات والجزئيات من أسفل إلى أعلى ومن أعلى إلى أسفل) وقد يكون وصفا سكونيا أو متنقلا بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها**»[4]. لذا صار المكان عنصرا يتجلى مرافقا لنظرة الشخصية أو السارد له.

ح) التخلي عن النهايات الواضحة والمغلقة:

تقوم الرواية التقليدية على تقديم نهاية شافية أو معلومات كافية لحل تشابك الأحداث، لكنَّ الرواية التجريبية لا تعتمد النهاية المغلقة «**التي هي طريقة إنهاء التعبير عن فكرة أو محاججة ما لذا فإن طرح النهايات واستبعادها يعني الولع بالمحاججات مفتوحة النهايات، يعني أن ثمة رغبة ملحة لدى الكاتب بأنَّ ثمة ما يمكن قوله في هذا الشأن**»[5] كما يمكن اعتبار النهاية المفتوحة في

---

[1]– ينظر: ميشال رايمون وآخرون، الفضاء الروائي، ص23.

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص92.

[3]– ميشال رايمون وآخرون، الفضاء الروائي، ص54.

[4]– المرجع نفسه، ص32

[5]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص73.

الرواية التجريبية وسيلة لخرق توقع المتلقي وفتح مجال التأويل والمراهنة على إعادة القارئ إنتاج النهاية التي يتوقعها.

خ) خلق الشخصية بدون أبعاد وملامح:

أصبحت الشخصية الروائية التجريبية كحال الإنسان المعاصر مضطربة منفصمة ويظهر التجريب فيها «**حينما تشعر الشخصية بالالتباس والتوهم والانشطار وهي من سمات البطل ما بعد الحداثي**»[1] وهي نفس حال أيّ كاتب يلامس كينونة الإنسان الحداثي أو يشعر بهذه الانشطارات النفسية على أساس أنّه فرد من هذا الواقع المضطرب.

وكما يعاني الروائي التجريبي من فقدان القيم الإنسانية وضياع المبادئ تفقد «**الشخصية في الرواية الجديدة كل شيء حتى الاسم، ف"جيد" gide" ابتعد عن اسم الأسرة لشخصياته واكتفي بالاسم الأول لبطل "كافكا" وسمي بالحرف الأول K الذي ربما يرمز إلى "كافكا" نفسه و"جيمس جويس" استخدم أيضا الحروف مثل:H^2, C, E**». لتظهر الشخوص الروائية غريبة عن القارئ غير واضحة الملامح، تتخبط في معاناة داخلية نفسية تجسد بطريقة غير مباشرة الوعي الكبير الذي يحمله الروائي التجريبي عن العالم والواقع.

أزاح المؤلف عن هذه الشخوص التي تظهر في العمل الروائي دور البطولة، فصرنا نلاحظ «**غياب البطل أو الشخصية المحورية فالشخصية في هذه التجارب مجرد رموز أو أصوات أو أطياف أو ضمائر فالشخصية بلا أبعاد أو ملامح فهي متحولة أو منقسمة على نفسها أو مفتتة إلى ذوات متعددة** »[3] ولم تعد الشخوص الروائية تنظر إلى الواقع بسطحية وأصبح لكل منها وعي خاص بها ويتجلى ذلك في التيمات التي تتناولها في حوار أو مونولوج.

يعتمد الروائي في إبراز آراء الشخوص على «**القص الحلمي لنقل بالأحرى المخيلة التي تحررت من رقابة العقل ومن همِّ التشبه بالواقع، تدخل في مشاهد لا يكمن للتفكير العقلاني أن يبلغها ليس الحُلُم إلاّ نموذج هذا النوع من المخيلة**»[4] فتثور ضدّ الدين والمجتمع وتدخل عالم الجنس والسياسة والمحرمات بصفة بارزة و بحرية مطلقة.

---

[1]– إشراق كامل، الاشتغال ما بعد الحداثي في عالم الروائي فاضل العزاوي، ص7.

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص71.

[3]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، ص 248.

[4]– ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكى، ط1، إصدارات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،2008، ص83.

كما تتمظهر سمة التجريب في الشخوص حين يعمد الروائي إلى «**تجسير الفجوة في الخطاب الروائي بين ما هو عاطفي واجتماعي أي بمعالجة قاسية ومتفردة للأحلام الناعمة للفرد**»[1] فيقسو على الشخوص كما يقسو العالم على الإنسان ويعالج تصوراتها ضمن فلسفة جمالية ويجعلها تمثيلا لتعدد أصوات الأفراد ووعيها في المجتمع، «**ولا ينبغي أن يفهم من تعدد الأصوات تعدد خصائص الشخصيات وحسب بل إنّ المقصود بذلك هو تعدد أشكال الوعي داخل النص الروائي**»[2] وهو جوهر التجريب إذ يبرز الاهتمام بالشعور الباطني للشخصيات لذلك يصعب على القارئ أن يحلل ويفهم هذه الشخوص أمام هذا التعدد الذي يبرزه الروائي على مستوى الأفكار والوعي.

3-2 في اللغة:

تختار الرواية التجريبية تحت مسمى الحداثة مسؤولية التجريب اللغوي وتراهن على تفجير طاقات اللغة بأساليب مختلفة قائمة على التجاوز الدائم لطرق التعبير الروائي السابقة، فيتعمد الروائي التجريبي الانفلات من لغة وأسلوب روايات كُتَّاب سبقوه ويهرب ليبدع حتى في لغته هو، فلا يكتب على منوال روايته الأولى أو السابقة.

والتجريب اللغوي يقتضي جعل اللغة الروائية أكثر إيحائية وأوسع شعرية، بل إنّ اللغة الشعرية في الرواية التجريبية تعتبر «**عصبا مركزيا في نسيج النص، ويتضح هذا في الاقتصاد اللغوي المتمثل في التركيز والتكثيف والطاقة الإيحائية العالية والغموض في الانحرافات اللغوية المتنوعة والفجوات الشعرية والمفارقات اللفظية والصور والرموز والمفردات والتراكيب المصقولة والمشعة**»[3] ومنه يصبح التجريب أبعد من أن يكون مجرد لعبة لغوية أو تشكيل ألفاظ فهو دعوة غير مباشرة لإتقان اللغة وتفجير طاقاتها الجمالية والغوص فيها بما قد يحقق شعريتها بتوظيف آليات بلاغية وإتقان المزج بين هذه الآليات لخلق صور مبدعة، ولا يتأتى ذلك بلا أدنى شك دون أن تكون للروائي التجريبي مهارة لغوية وخيالا جامحًا.

لذا تصبح لغة الرواية التجريبية على هذا النحو أقرب إلى الشعر منها إلى النثر دون أن تكون شعرًا، وعليه تتوسع مهمة اللغة التجريبية فهي تنهض «**في هذه التجارب الروائية التي يغيب**

---

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص12.

[2]- عبد المجيد الحسيب، الرواية الجديدة وإشكالية اللغة، ص 62.

[3]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، ص160.

فيها الترابط والنمو والحركة الروائية بمهمات متعددة فبالإضافة إلى مهماتها البنائية والدلالية المتعددة يقع عليها عبء جذب القارئ»[1] معنى ذلك أنَّ اللغة التجريبية تحمل عدة وظائف: فهي في الرواية المعاصرة ليست مترجما دلاليًا لأفكار الكاتب وحسب، ولا وسيلة تركيب للأحداث وتقديم الأزمنة والشخوص وفقط، إنّما في حد ذاتها غاية التجريب أيضًا، لذا تتعقد مهمة الروائي التجريبي الذي يرفع شعار التجديد والخلق المستمر، فهو ملزم بالحفاظ على خاصيتي الدلالة والبناء مع فعل التجريب عليها وفي الوقت نفسه لابد أن يحافظ على قارئه ويراهن على جذبه بهذه اللغة التجريبية رغم أنها قد لا تلاءم ميولاته وقدرته الاستيعابية.

إنّ اللغة المعاصرة الروائية تقوم على مبدأ الإيهام بواقعية متن الخطاب الروائي و«**قد استقر لدى أكثر النقاد المهتمين بأسلوب الرواية أنّ الرواية مثلما تحتوى على صورة من حياة الناس في المُجتمع فإنَّها كذلكَ تحتوي على صورة من لهجاتهم»**[2]، واستحضار هذه اللهجات هو ما يوهم بتلك الواقعية وهو ما يخلق مستويات في اللغة لزم على الروائي التجريبي التنبه إليها، وإتقان التجريب فيها، فبالإضافة إلى وجود لغة حوار وسرد ووصف في الخطاب الروائي المعاصر وحضورها في مناجاة الشخوص وجب عليه خلق مستويات مختلفة في الحوار والمونولوغ التي لا تتبنى «**المستواتية اللغوية الساذجة الفطرية التي تنهض على مبدأ التعامل المزدوج الناشز مع اللغة: عامية وفصحى»**[3] فمجرد تبنيهما لا يعني أنها سمة تجريبية إلاّ إذا استطعنا تلمس وعي في توظيفهما.

يجب إيضاح هذه المسألة، فاللغة التجريبية لا تتخلى عن العامية ولا عن الفصحى ولكنّها قد تبقي عليهما غير أنَّ المقصود هو أنَّ «**مسألة المستويات اللغوية داخل العمل السردي تعنى (...) أنّ الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من مستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، بحيث إذا كان في الرواية عالم لغوي صوفي وملحد وفيلسوف يستعمل اللغة التي تلفت بكل هذه الشخصيات»**[4] ومن هنا تكمن صعوبة التجريب حين تستلزم من هذا الروائي (إتقان اللغة وطرق توظيفها، وإحسان إنتاج مستويات مختلفة بها، السعي

---

[1]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، ص248.

[2]– عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، ط1، دار الحقيقة للإعلام الآلي، القاهرة، د.س، ص3.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998، ص144.

[4]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص104.

إلى جذب القارئ، الانتباه إلى عدم المساس بوظيفة اللغة في إنتاج الدلالاّت المختلفة وبناءها لعالم الرواية).

إنّ اللغة التجريبية لغة كشف وتجاوز وخلق، وهي إذ ذاك تبقي على عامل التجديد والابتعاد عن الوضوح والسلاسة، «**إذ ما عادت اللغة تتغذى على الواقع...وما عادت كذلك نافذة شفافة نطل منها على ما وراءها**»[1] ومن هنا تغير دور اللغة التجريبية اهتمامها بمدى قدرتها في إيصال الأفكار وإيضاح مكنونات الروائي أو ترجمة آراءه.

ونشير إلىّ أنّ اللغة التجريبية لا تنسلخ عن الواقع بل إنّ هناك من الروايات التجريبية ما«**يسعى لجعل السرد الروائي قائمًا على نص ممثل من قاع المجتمعات البشرية ولغتها الفجة وتعابيرها السوقية مسنودا برؤية ديستوبية* حالكة القتامة وتوظيف هذه النصوص في العادة لغة خشنة تجري على ألسنة الشخصيات المهمومة بمتطلبات الحياة البيولوجية والغرائزية في أدنى أشكالها وغالبًا ما يعمد الكاتب إلى استخدام لغة تهزأ أو لا تعبأ في أحسن الأحوال بالتراكمات الثقافية والفلسفية**»[2] فاللغة التجريبية تتمرد على أي حاجز، سواءً على المستوى الثقافي أو الاجتماعي أو السياسي أو على المستوى الداخلي للغة فقد يكون من التجريب الخرق الدائم حتى للقواعد النحوية والتركيبة للغة.

إنّ اللغة التجريبية تعيد الاعتبار للغة المهمشين من المجتمع وتوظفها في الأغلب على لسان الشخوص الروائية وإنّ لم ترق إلى مستوى اللغة الرفيعة.

3-3 في الموضوعات:

لقد أصبحت الرواية اليوم تتملص من الوصف المباشر للحياة، وترفض الولاء للتوصيفية أو التسجيلية أو اتخاذ رسم للواقع بحيثياته موضوعًا لها. ولا نقصد بهذا الطرح الإقرار بأنّ الرواية التجريبية تلغي التعبير عن الواقع من تيماتها «**فإنّ الرواية الجديدة أو أي رواية مهما كان لونها**

---

[1]- جيسي مارتر، تطور الرواية الحديثة تر: لطيفة الدليمي، ط1، دار المدى، بيروت، لبنان، 2016، ص292.

*ديستوبيا أو المدينة الفاسدة تعني في أصلها اليوناني "المكان الخبيث" على عكس يوتوبيا، وفي الأدب قصدوا به التأليف الروائي الذي يصف الحياة في مجتمع أفسدته المظاهر المادية وعصفت به النزاعات السياسية والاجتماعية السلبية (نقلا عن معجم مصطلحات الأدب، ص07).

[2]- روبرت إغلستون، الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، ص17.

أو شكلها أو بنيتها لا يمكن أن تكون فوق العلاقة بين الإنسان وعالمه أو ورائها بصورة مطلقة إذ لابد لها والأدب من أن تعبر عن هذه العلاقة أو تسهم في خلق علاقة تحلم بإقامتها».[1]

فالرواية التجريبية تختار من العالم المحيط ما يلاءمها وتميل إلى تيمات دون غيرها وهي في ذلك تغير من طريقة تناولها لهذه الموضوعات فتقولبها في شكل تقني جديد، أو في رؤيا فريدة خاصة بالروائي بنزعة تجريبية دائمة. إنّ أهم ما تتسم به الرواية التجريبية هو «**التجرؤ على كثير من المسلمات القديمة وإعادة النظر فيها سواء كانت مسلمات سياسية أو دينية أو اجتماعية**»[2] وبهذا فهي لم تلغ علاقتها بالواقع بل إنّها رواية تظهر انجذاب الروائيين تجاه المسكوت عنه فكما تمردت الرواية التجريبية على اللّغة والشكل الروائي تتمرد أيضًا على أي تيمة مهمشة أو ممنوعة سياسيًا أو أخلاقيًا أو اجتماعيًا.

لا يميل الروائي إلى المبالغة في إبداء أراءه في الرواية التجريبية فهو «**لا يقيم كبير وزنه لأفكاره، إنّه مكتشف بجهد متلمسًا في الكشف عن جانب مجهول من الوجود إنَّه ليس مفتونا بصوته بل بشكل يتابعه**»[3]. وعليه لم يعد يهتم بالتعبير عن أفكاره الذاتية التي تصور نزعة شخصية لا تفيد القارئ في شيء، ولا بتصوير ما اختلج في صدره من هموم وآراء ولكن مسعاه يهدف إلى نقل ذخيرة معرفية تهتم بالوجود والعالم، حيث لا يكتفي الروائي بالجانب الظاهر منه ولكن يعمد إلى الغوص عميقا في خبايا هذا الواقع للكشف عنه وتعريته، لذلك نجد الرواية التجريبية تتسم بالموضوعية أكثر من إبراز ذاتي لمشاعر الكاتب وآراءه الذاتية، كما تركز في كل ذلك على فكرة كيفية التعبير عن التيمة أيضا وبأي رؤيا جمالية تقدم.

تميل الرواية التجريبية إلى الحديث عن التيمة المغلفة بطابع استكشافي معرفي لذا نجد الروائيين التجريبيين يميلون إلى استنطاق جوانب من التاريخ والمعرفة العلمية والفلسفية، فيلمح «**ميلاً طاغيًا للروائيين المعاصرين نحو جعل الرواية نصًا معرفيًا بحدود ما يمكنهم توظيفه و يأنسون له. وسنلمس في روايات القرن الحادي والعشرين قبسات متزايدة من المعرفة العلمية والفلسفية والسيكولوجية والتاريخية، تتواشج مع الصفات الخاصة لكل شخصية وتبرز اهتماماتها ويتفق هذا الأمر مع القناعة المتزايدة بأنَّ الرواية الحديثة ستلعب في السنوات**

---

[1]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، ص103 .

[2]– منصورة عز الدين، المشهد الروائي الجديد في مصر، مجلة القدس العربي، ع 5307، 2006.

[3]– ميلان كونديرا، فن الرواية، ص147.

المقبلة دور الحاضنة المعرفية»[1] إذ تضم في ثناياها كمًّا معتبرًا من المعلومات الصحيحة والحقيقية والتي قد يكون العالم قد أغفل إظهارها في الكتب الرسمية.

ولا تكتفي الرواية التجريبية بمبدأ إدراج المعرفة في طياتها بل «**راحت الرواية المعاصرة تبدي ميلاً واضحًا نحو الموضوعات الوجودية الكبرى، إنّما في إطار رؤية فردية مغلقة بجسم تقني»**[2] إذ أصبح شغلها الشاغل إبراز فسحة تأملية وفلسفية في متنها تظهر رؤيا خاصة، قد تكون في معظم الأحيان استشرافية للواقع ولعلاقة الإنسان المستقبلية به أو تصحيحا لنظرته تجاه ماضيه وتاريخيه من خلال المساءلة المستمرة، لذا«**لا تسعى الرواية المعاصرة إلى أن تكون انعكاسا للتغيرات الاعتبارية التي تحصل على صعيد فهمنا للماضي وحسب، بل ترمي لمساءلة الكيفيات التي تنتمي للماضي، وكذلك مساءلة جوهر تجربتنًا الإنسانية بشأن ماضوية الماضي ذاتها»**[3]. وهي إذ ذاك تنظر إلى الماضي والتاريخ بوصفه وضعًا وجوديًا يستحق هضم ما لم يهضم فيه أو كما يؤكد "ميلان كونديرا" في قوله: «**لا يكفي بل يتوجب على الظرف التاريخي أن يخلق وضعًا وجوديًّا جديدا للشخصية الروائية، وإنّما ليتم فهم وتحليل التاريخ في حد ذاته بوصفه وضعا وجوديًا»**[4].

لذلك يبرز كثيرا توجه الروائيين اليوم تحت مسمى التجريب إلى التاريخ باتّخاذه تيمة رئيسة، ليس بنقله حرفيا ولكن بمساءلة أحداثه ومناقشة جوانبه المختلفة، دون أن تكون رواية تاريخية بالمعنى المتداول لها.

فالرواية التجريبية وإن تناولت تيمة تاريخية لا تعتبر رواية تاريخية و«**الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيف التاريخ، فإذا كان الخطاب التاريخي يسيطر على الرواية التاريخية ويطبعها بطابعه، فتبدو الشخصية سطحية وذات بعد واحد، بالإضافة إلى الفردية التي تطبع الصيغة السردية والرؤيا السردية في الرواية التاريخية، فإنّ الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها فتقدمه بطريقة جديدة»**[5] تعتمد التعرية عن الجوانب المظلمة فيه، كما أنّها تخضع التاريخ لسيطرتها فلا يطغى عليها بشكل يفقد السرد فنيته.

---

[1]– روبرت إغلستون، الرواية المعاصرة مقدمة قصيرة جدًا، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

[3]– المرجع السابق، ص116.

[4]– ميلان كونديرا، فن الرواية، ص47.

[5]– محمد رياض وتار، التراث في الرواية المعاصرة، د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص104.

الفصل الثاني:

آليات التجريب في روايات "كولونيل الزبربر"، "أنا وحاييم"، "من قتل أسعد المروري".

المبحث الأول: تجريبية العتبات.

المبحث الثاني: بنية الحكي.

المبحث الثالث: التشكيل اللغوي.

المبحث الرابع: التجريب التيماتي.

1 تجريبية العتبات:

مما لاشك فيه أنّ العتبات في الرواية المعاصرة قد اتّخذت منحى تجريبيا حسب ميولات بعض الروائيين وتطلعاتهم إلى تبليغ دلالة معينة من وراءها، محاولين إخراجها من إطار التعيين والتسمية إلى أداء وظائف جمالية واغرائية وإشهارية، ولا يمكننا اغفال السمات التجريبية البارزة في هذه العتبات:

أولا: التجريب في عتبات رواية (كولونيل الزبربر):

يعتبر العنوان أهمَّ العتبات النصية التي تلفت نظر القارئ إلى العمل المكتوب وتميزه عن غيره من الأعمال، يعرَّف بأنّه: «**علامة لسانية وسميولوجية بامتياز، وغالبا ما تكون تلك العلامة في بداية النص لها وظيفة تعيينية ومد لولية ووظيفة تأثرية في أثناء تلقي النص من القارئ**»[1].

وسم "الحبيب السائح" روايته ب "كولونيل الزبربر" وهو عنوان متكون من مفردتين لغويتين اعتمد فيها الروائي على المركب الإضافي، واستند فيه إلى الحذف النحوي لتحقيق الاقتصاد اللغوي للجملة، وهو ما يدعم التأويل بحكم أنَّ حذف الخبر يحقق قيمة بلاغية للمسند إليه[2] ليصبح الابتداء به دلالة على مكانته داخل النص الروائي، وإحالة إلى أنّه سيكون شخصية فعّالة لها تموقع سردي مهم في مسار الأحداث.

والذي يمكن أن نعدّه في كل هذا سمة التجريب هو خرق لوظيفة اللّفظة (الزبربر) بوصفها مضافا إليه، ذلك أنَّ الإضافة في النحو العربي لابد أن تحقق إتمام المعنى وتحقيق الوصف للمضاف وتخصيصه،[3] فحين نقول (مدرسة البنات) فإنَّنا نحدد طبيعة المدرسة ومن سيدرس فيها، لكنّ الإضافة التي ألحقها الروائي بلفظة كولونيل لا ترفع اللبس عنه فلا تحدد من هو، ولا تضيف سوى معلومة واحدة أنَّه قائد لمنطقة "الزبربر" هذا إذا أدرك القارئ أنَّها منطقة.

أمام هذا التركيب اللغوي تتناسل أسئلة جديدة: لما اختار الروائي لفظة "الكولونيل" بالتحديد دون لفظة "عقيد"؟ خصوصا وأنّ "الحبيب السائح" وظف لفظة (عقيد) في أكثر من موضع في النص الروائي منها ما دّل على "العقيد شعباني"، مع العلم أنّه لا يميل إلى توظيف اللغة الأجنبية

---

[1]– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، د ط ،1998، ص34.

[2]– ينظر: مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، بيروت، لبنان،2012، ص735.

[3]– المرجع نفسه، ص 273.

إلاّ في تسميات أو كلمات حسب ما يلاحظ في الرواية، فهل أراد من هذا العنوان مواكبة التسمية العالمية (كولونيل)؟

كما يجعلنا من جهة مقابلة نتساءل أيضا عن "الزبربر" وسر اختيار هذا المكان الهامش من الجزائر في حين لو اختار "الأوراس" أو "جرجرة" لعرفهما القارئ دون عناء، ويمكن أن نرجع هذا إلى رغبة الروائي إعادة الاعتبار للجغرافيا المكانية التي همشها التاريخ الرسمي الجزائري وإحياءها كما قد يكون لتناسب المكان مرجعيا وتاريخيا مع الثنائية التاريخية التي يطرحها موضوع الرواية (الثورة التحريرية/ العشرية السوداء)، فهذا الموقع الجغرافي يعتبر من أكبر المعاقل التي أوت الإرهابيين ومكانا لاختباء الجماعات المسلحة، والتي شهدت الانقلاب التاريخي المؤلم من تحرير الوطن إلى دوامة الدم والاقتتال العبثي.

لقد وسم الروائي هذا العنوان لروايته ضمن جلادة بصرية قوية الدلالة في لون أبيض ملطخ بالبني الترابي الذي يمكننا أن نمنحه عدة تأويلات:

– الأبيض الملطخ بالبني الترابي إحالة على تلطخ صفاء التاريخ الجزائري.

– اللون الأبيض الملطخ دال على الصفاء النفسي المغيَّب عن الشخوص الروائية، التي تنهض على خيبة تؤرق صفاءهم النفسي بعد اكتشافهم كلٌّ في فترته التاريخية التلاعب بحقائق التاريخ.

– اختيار هذه التشكيلة البصرية يحيل على الورق القديم، مما يشير بطريقة غير مباشرة إلى زمن السرد والأحداث في الرواية.

وفي جعل الجلادة تؤدي وظائفا أكثر من مجرد تجليد، يتمظهر التجريب كفعل إبداعي واع من طرف الروائي، ولإتمام هذا الفعل أرفق الروائي هذه الجلادة برسم يشغل حيزا من الجزء الأمامي للجلادة، لشخص يعتمر قبعة، نلمح فيها شحًا في إعطاء المعلومات الكافية إذ تم تغيب وإلغاء وجود أي نوع من الشارات العسكرية، سواء في القبعة أو في الرداء العسكري المخفي للأكتاف، فهل هي دلالة على أنَّ هذا "الكولونيل" الذي صورته الرواية نال اللقب (كولونيل) بصفة قائد منطقة "الزبربر" من قبل السلطة؟ ولكنّه بلا معنى وقيمة حين استيقظ على ميراث وحيد هي خيبة ورداء عسكري؟

يلي الغلاف الأول للرواية نص التصدير الذي بدا شديد الدلالة والإيحائية نصه هو:«**وحدهم الموتى شهدوا نهاية الحرب**»[1] وهي مقولة لأفلاطون الفيلسوف اليوناني المشهور تحيل إلى

---

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2015، ص8.

تساؤلات عميقة هل هذا يعني أنّ الحرب مستمرة ولكنّ الموتى وحدهم عرفوا نهايتها؟ هل مازلنا في حرب دائمة؟ هل يعني بهذا التصدير أنّ نهاية الحرب الحقيقية في الموت وأنّ السلام مجرد وهم؟ وهل أراد منه الروائي أن يحيل إلى طبيعة هذه الرواية السياسية التي تعج بمظاهر الحرب والألم والدماء، أم أنّها دعوة غير مباشرة إلى التفكير فيما خلف سطور الوصف والسرد؟ خصوصا وأنّنا أمام نص يستدعي التركيز والتأمل.

ويمكن أن يكون قصد الروائي أنّ الحرب ليست دائمة حرب سلاح ودماء، فنحن نحارب ذواتنا ورغباتنا ونحارب أراء الآخرين وأفكارهم ونحارب اضطهاد السلطة وظلم السياسة. إنّ في كل هذه الأسئلة المتوالدة من مجرد قراءة عبارة مقتضبة وأمام انفتاحها الدلالي ودفعها لعجلة التأويل يكمن فعل التجريب اللغوي ويبرز الاهتمام بالصياغة العتباتية لهذا المؤلَف.

يعتمد الروائي في هذه الرواية على استهلال حقيقي تأليفي يحضر بعد التصدير، وقد جاء على هذا النحو:«**ما يلي ليس خيالا إنَّه واقع مخيل غير إنه يفلت من كل تخييل ليبلغ النبوءة**»[1]. تضعنا العبارة أمام سؤال هل ما يقوله حقيقة إن لم يكن متخيلا؟ وكيف يكون غير متخيل والمؤشر الأجناسي(رواية) يتصدر جلادة الرواية؟ أي واقع قصده الروائي؟ هل واقعه الخاص به أم أنّ النص سيعرض الواقع والحقيقة؟ وفوق أنّ العبارة تضع القارئ في حيرة، فيتأرجح بين فكرة تصديق أو عدم تصديق العمل، وذلك ما يشكل دافعا للقارئ للبحث في طيات الرواية عمَّا قد تتنبأ به.

بالربط بين مضمون الرواية وهذا الاستهلال يمكن أن نفهم اختياره لمثل هذه العبارة، فالواقع في الرواية هو واقع الثورة وحقائقها وخروقاتها وخيبات السياسة والعشرية السوداء، إنّه الواقع الجزائري المر الذي يجهله الكثير من الناس ولأنّ القارئ لهذه الرواية يقف مشدوها أمام خيارين هل يصدق هذا التاريخ المتخيل أم ما عرفه وتعلمه رسميا؟

ثانيا: تجريبية عتبات رواية "أنا وحاييم":

يظهر لنا من التلقي الأول لهذا العنوان "أنا وحاييم" أنّ الروائي "الحبيب السائح" ينوع لغويا من صيغ إيراد العناوين، غير مكتف بالتركيب الإضافي، ومستعينا بالعلاقة العطفية في هذه الرواية.

---

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر ، ص9.

فإذا كان تغيب المبتدأ في (كولونيل الزبربر) ألحق على وجه بلاغي أهمية المسند وفتح المجال أمام بروز سؤال مفاده من هو "الكولونيل"؟ فإنَّه في هذه الرواية باعتماد علاقة العطف النحوية يركز على طبيعة العلاقة بين الاسم المعطوف والمعطوف عليه بعد تغيب الخبر.

ينفتح هذا العنوان كما يلاحظ في تركيبته اللغوية البسيطة على توقعات كثيرة لا يجيب عنها غير النص، وهي السمة التجريبية لعناوين الروائي "الحبيب السائح" التي تبدو واضحة بسيطة لكنّها توهم بذلك، فالتأمل فيها يوسع من أفاق التأويل، وهذا العنوان في بساطته مراوغ يرفض تحديد طبيعة العلاقة ولا الطرف الثاني منها، ولا يقدم أية إحالة زمنية إلى زمن أحداث الرواية أو مضمونها، ويكتمل معناه بالعناصر الأخرى كالنص المحيط وبالنص الروائي.

إنّ السمة التجريبية في هذا العنوان تتمثل في اعتماد الروائي على مزاوجة فنية بين الخط العربي الحر* بحروف اللغة العربية وحروف اللغة العبرية في تراكب مثالي، كأنّه بذلك يكشف عن شيئين: النص له علاقة باليهودية متجل في شخصية حاييم باعتبار أنّ الاسم يهودي، والعلاقة بين الأنا واليهودي لن تكون سوى علاقة تلاحم وتوافق، كما وضح ذلك التزاوج والتمازج بين الخطين.

فكما يتمرد الروائي على المسكوت عنه بمغامرة الكتابة عن طابو اليهود خصوصا برسم صورة ايجابية عنهم من خلال الشخصية اليهودية "حاييم"، يتمرد على صعيد العنونة فيزاوج بين الحروف العبرية والعربية، كما يتمرد على قواعد الكتابة العربية في اختيار وضع نقطتين الحرف على شكل غير معتاد، وهو شكل يوحي بالانسيابية وكأنّ هاتين النقطتين قطرتين من الدماء، فهل ستسيل الدماء في هذه الرواية؟ وهل هي دماء الشخصيتين الأنا (أرسلان السارد) وحاييم؟

تتطابق هذه الدلالة الخارجية مع المعنى المراد في الرواية، الصديقان "حاييم بن ميمون" اليهودي و"أرسلان حنيفي" المسلم يخوضان تجارب الطفولة والحرب والجامعة معا، تتقطر دماءهما حفاظا على أرض الجزائر، لتكون هذه الدلالة متوافقة مع اختيار اللون الأحمر للغلاف مع مزاوجته باللون الأصفر القريب جدا إلى الأبيض، الرامز إلى الصفاء والنقاء والطمأنينة وهي

* أحد أنواع الخط العربي المتحرر من القياسات الحساسة والخطوط المعروفة هي خط الرقعة، خط النسخ، الخط الديواني، الخط الكوفي، الخط الفارسي.

المشاعر الغالبة النقية والصافية في الرواية، وقد حضر أيضا اللون الأسود الدال على الحزن والألم والحرب والخطر[1].

وللتأكيد على كل ما تدل عليه عناصر النص المحيط السابقة، يقحم الروائي صورة فوتوغرافية كأيقونة بصرية، وهي استفادة تجريبية للرواية في قدرتها على الانفتاح على كل أشكال الخطاب غير اللغوي، وهي صورة لطفلين يرتديان نفس الرداء وتظهر على وجهيهما تقاسيم الفرح متبادلين أطراف حديث ممتع، تحيل كل هذه العلامات إلى الطرف الآخر (الأنا) الذي يتحدد بوصفه ذكرا لا أنثى، وتبدو العلاقة علاقة حميمة من خلال جلوسهما على عتبة المنزل، وقد جاءت هذه الصورة إضافة قوية تؤكد على الشخصية اليهودية، تتمثل في "الكيباه" باللون الأسود، كما يتأكد لنا أنّها صورة ليهودي حين نعلم أنّ اليهوديين يعلمون أولادهم منذ الصغر ارتداءها، لأنّها في معتقدهم وسيلة تقرب إلى الله سبحانه وتعالى.

كما تحيل الصورة إلى زمن أحداث الرواية وهو زمن الأبيض والأسود وإلى كون الشخصيتين جزائريين ونستدل على ذلك بنوع البلاط الذي استخدمته كثير من العائلات الجزائرية في بيوتها وهو يحيل من جهة أخرى إلى المكانة الاجتماعية الميسورة لأحدهما.

تتحدث الرواية عن مرحلة الطفولة وعلى الأرجح أنّ اختيار الروائي لصورة طفلين يبعث لنا برسالة تفهم بعد قراءة الرواية وهي أنّ فكرة تقبل الآخر والتعايش معه واقتلاع النظرة السلبية تجاهه يجب إنّ تنطلق من الأطفال، فكما كبر وتعايش "حاييم" و"أرسلان" منذ كانا طفلين وجب على الجزائريين فعل ذلك.

من هنا تتشكل لنا دلالة مركبة، يكمل فيها كل عنصر من النص المحيط العناصر الأخرى خدمت بقوة النزوع التجريبي للرواية، هذا الذي امتد حتى إلى العنونة الداخلية للفصول التي اتَّسمت بسمة الرواية الحداثية التي تبدو «**بعض فصولها مرقمة وتحمل عنوانا أو حرفا أبجديا إلى غير ذلك من التقنيات الكتابية الجديدة**»[2] وبدل أن تيسر مهمة المتلقي في تلقي النص زادت من صعوباته وذلك بجعل المتلقي يمارس فعل التأويل. وقد جاءت عناوين هذه الرواية متعددة الصيغ

---

[1]– ينظر: كلود عبيد الألوان ودورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2013، ص63، ص66، ص 70، ص 73.

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات،(جيرار جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، بيروت، دار الاختلاف، ط1 الجزائر، 2008، ص125.

التركيبية النحوية والحقول الدلالية، فمنها ما دّل على حصر مكاني وزماني في الآن نفسه (عنوان الفصل الأول) ومنها ما دّل على مشاعر متعلقة أساسا بالسارد (العنوان الثاني، السادس، السابع).

لقد مارس الروائي فعل التجريب على هذه العناوين في خلق هذه الدقة التي تربط العنوان بالدلالة النصية، وفي جعلها لا تقدم سوى معلومة تشير إلى جزء محدد ودقيق من الفصل، فحين يختار عنوان "**1965 وجع الانكسار والفقد**" فإنّه لا يعني من تلك الواو مجرد ربط معية ولكنّه إحالة للتتابع الزمني، فأول ما يصادف السارد هو الانكسار، نتيجة ما سيكتشفه من محاولات تلاعب بالتاريخ، إنّه انكسار نفسي و انكسار تاريخي يليه شعور الفقد وهو متعلق بفقدان صديقه الذي قاسمه تفاصيل حياته (حاييم بن ميمون).

إنّ هذا العنوان يكشف عن دقة في الاختيار وعن دراسة مسبقة، فهي عناوين غير اعتباطية مكثفة، ونفس الأمر ينطبق على عناوين الفصول التي جاءت في بنى لغوية ملخصة لمحتوى الفصل، بطريقة لا تتضح ولا تفهم إلاّ بالقراءة الكلية له.

ولا يبتعد الإهداء هو الآخر عن النزوع التجريبي، يقول الإهداء: «**إلى ويليام سبورتيس sportisse مواطني الذي عرفته في جنان الزيتون le camp des Olivier**»[1] وأول ما يصادفنا من قراءة هذا الإهداء تساؤل بديهي من هو ويليام؟ ولأنّ من طبيعة الإهداءات أن تكون لأشخاص يعرفهم الروائي، ويرتبط بهم في علاقات خاصة يتجه الدارسون إلى إهماله، ومن خلال الدلالة الأولى للإهداء يمكن القول أنَّ الروائي عرف مواطنا يدعى "ويليام سبورتيس" شاركه المواطنة في منطقة تسمى (جنان الزيتون).

ونشير إلى أنّ "ويليام سبورتيس" مجاهد ومناضل من مواليد قسنطينة حمل الجنسية الفرنسية بموجب مرسوم كريمو 1870 شيوعي يهودي، اختار مساندة نضال الطبقات المستضعفة وقد كتب كتابا يتحدث عن طفولته هو "جنان الزيتون le camp des oliviers" وهي التسمية نفسها التي تطلق على أحد الأحياء الشعبية بقسنطينة على الجهة الجنوبية منها.

إنّ هذا الإهداء قد يكون حقيقيا إن كان الروائي قد التقى بالمجاهد "ويليام سبورتيس" في قسنطينة (جنان الزيتون)، كما قد يكون إهداء رمزيا ليكون التقاءهما من خلال نظرتهما المشتركة إلى التعايش مع الآخر، وفكرة أنّ للجزائر يهود مناضلون محبون لها في كتاب ويليام المعنون بجنان الزيتون «le camp des oliviers»، وهذا ما سيطرح فكرة التعالق النصي والتناص بقوة

---

[1]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ط1، دار ميم، دار مسكيلياني، الجزائر، تونس، 2018، ص5.

بين هذه الرواية وكتاب مذكرات "ويليام سبورتيس"، الذي يضم أحداث من طفولته ونضاله في الحزب الشيوعي الجزائري، وسيدفعنا إلى تبني عدة تساؤلات هل حاييم الشخصية الورقية مستلهمة عن ويليام؟ وهل استلهم الروائي أفكاره عنه من خلال كتاب "جنان الزيتون"؟.

ثالثا: رواية "من قتل أسعد المروري":

يؤدي العنوان في غالبية الروايات الوظيفة التواصلية التعيينية (التسمية)، يبد أنَّنا حين نقرأ عنوانا كالعنوان الذي وسم به الروائي هذه الرواية «من قتل أسعد المروري»، لا نستطيع إلاّ الإقرار بأبعد من مجرد تأديته لوظيفة تواصلية، إنَّه عنوان إغرائي إشهاري، يلفت إنتباه القارئ ويجذبه لمطالعة الرواية، وعليه تصبح لهذا العنوان قيمتين: قيمة جمالية متعلقة ببنيته اللغوية وقيمة تجارية واشهارية.

لقد جاء هذا العنوان تجريبيا بامتياز حين لا تتحدد لنا صيغته اللغوية، وذلك لما أحدثه تغييب علامة الاستفهام المتعمد، فتتراوح دلالته بين الاستفهامية والموصولية ونرجح منهما الخيار الثاني لأسباب نرى أنّها تحمل وجهها من الإقناع:

1_ إنّ الملاحظ من قراءة الروايات الثلاث تمكن الروائي من قواعد اللغة العربية ودرايته بوظائف علامات الوقف في إيصال المعنى المراد، لذلك إن غيب شيئا فلقصدية معينة ومن ذلك تغيبه لعلامة الاستفهام لجعل اللفظة (من) تتأرجح بين الاستفهامية والموصولية.

2_ اختيار العنوان باللغة الإنكليزية دون الفرنسية على هذا النحو Who killed Assaad ? واللفظة (Who) في الإنكليزية كما في اللغة العربية قابلة للدلالة على الاستفهام والموصولية، وهي موارغة فنية من الروائي، لأنّه لو أرفق العنوان العربي بعنوان باللغة الفرنسية لكان سؤالا لأن (qui) في الفرنسية إن جاءت في بداية الجملة يليها فعل دلت على الاستفهام، فلو أراده الروائي لاستعان بها أو ألحق بالجملة علامة استفهام.

– اختيار الروائي لمن الموصولية يؤكد وجود قاتل محدد يعرفه الروائي، ولكنّ القارئ هو الذي يحدده من خلال متابعة مجريات الأحداث التي استذكرها الصحفي "رستم معاود"، ليصل إلى أنّ القتل في هذه الرواية يحمل رمزية ودلالات عميقة لا تتوقف عند حد انتهاء رواية كهذه ب(قاتل) هو (سفيان العبوري).

يتَّجه الروائي في إيراد عتبات روايته إلى اختيار اللون الأسود، لما يدل عليه هذا اللون من دلالة على الحزن والحداد والألم، بينما اختار لاسم "أسعد المروري" اللون الأحمر، فهل هو لون دال على الدم المهدور له؟ أم أنّه إحالة إلى أنّ "أسعد" هو الخط الأحمر الذي يجب أن لا يُتَجاوز

بوصفه المثقف من النخبة؟ وهل المزج بين اللونين دلالة على هذه المزاوجة بين المشاعر الحزينة والدم والألم؟

وبما يتوافق مع اللونين يبدي الروائي نظرة سوداء في معالجة القضية، أين تنهزم الشخصية الساردة أمام عبثية السياسة والقانون، وتنهض على خيبة عدم اكتشافها للقاتل وتحقيق العدالة الضائعة.

وعلى ذكر الحزن والحداد والألم والسواد تأتي الصورة الفوتوغرافية مدعمة لهذه الدلالة والتي تنفتح على تأويلات لا تخرج عن دلالة الحزن وأهمُّها:

1- الدلالة على "أسعد المروري" الذي عان التهميش في وحدته في عالم مظلم متحسرا على ضياع أمله، في نضال وهمي مع المبادئ الخبيثة السياسية، فلم تتحقق له العدالة لتصبح الصورة دالة على المثقف الذي يكاد يعيش كهذا الذي وضع في الصورة بين الجمادات لا بين البشر.

2- الدلالة على "رستم معاود" الذي ناضل بشرف لاكتشاف القاتل فاستيقظ على خيبة عدم اكتشافه لشيء.

3- هل هو القاتل المتربص بالمثقف، الذي يخفي ملامحه تحت عباءة المبادئ والقيم والمخطط لإزالته من المجتمع لتحقيق مصالح شخصية لتدل هذه الصورة على خبث مرسوم وانتظار وتخطيط. وعلى العموم تبقى هذه التأويلات مرهونة بنظرة القارئ إلى الصورة وإلى العمل،

يظهر فعل التجريب على مستوى الجلادة في تمكن الروائي من خلق بنية دلالية تتشكل من العناصر المختلفة العنوان، الصورة، الألوان لتحقق وظيفة تواصلية، تسمح بطرح تأويلات كثيرة قبل ولوج العالم السردي وفي الإبقاء على وجود دلالات مختلفة للعنونة.

1 بنية الحكي:

مخططات بنية روايات الحبيب السائح:

<table>
<tr><td colspan="2">الفصل الأول: الحدث: جلوس الطاوس ليلا في رقان</td></tr>
<tr><td colspan="2">المقطع 1: من الصفحة 13 إلى الصفحة 17.</td></tr>
<tr><td>استذكار 1: طاوس لصورة كولونيل الزبربر
لحظة عكوفه على الكمبيوتر في شهر جويلية ومراقبتها لتصرفاته واستشعارها أنّه يشم رائحتها.
استذكار 1-2: لرائحته يوم ضم أبيها في زواجها بحكيم.
استذكار 1-2-1: يوم ضمها قبلا في نجاحها بمسابقة طبية.
استباق يصرح بوفاة أخيها ياسين
استذكار 2: ليلة العشاء الأول من العطلة وحوارها مع حكيم وتعليقهما على عزلة الكولونيل.
استذكار 3: لليوم الموالي وطلب الكولونيل مرافقتها له إلى أكاديمية شرشال بعد إعطاءه لها فلاش ديسك.</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">الحدث 2: فتح الملفين في الفلاش ديسك الأول: حامل لأغنية، والثاني ما كتبه الكولونيل لتقرأه.</td></tr>
<tr><td colspan="2">المقطع 2 : من الصفحة 19 إلى الصفحة 22.</td></tr>
<tr><td></td><td>1 – استذكار: انتصار كومندو عز الدين وما كتبته الجريدة بعد ذلك.
استذكار: حدث اختيار مولاي بوزقزة للمشاركة ضمن كتائب</td></tr>
</table>

	كومندو عز الدين.
تعليق الطاوس على نسيان كنية بوزقزة ونسيان جهاد الثوار، ورأيها في عنونة الملف: مقاومة للنسيان.	انقطاع مسار السرد الاستذكاري.
استذكار الطاوس للعشاء يوم عودة الكولونيل من تقليد رتبته الأخيرة وتأملها نظرة والدتها له.	-استذكار2: الكولونيل لحظة جلوسه في مكتبه ووصفه للفيلا التي يسكنها، وإقراره أنّ ميراثه من وزارة الدفاع كان بزته الرسمية وتذكره لحواره مع باية حولها.
التعليق 2: تعليقها على الكتابة المبعثرة للكولونيل وسببها، ورأيها في التشوه الذي أصاب التاريخ (صوت القارئ اليوم).	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
الرقم3: من الصفحة 23 إلى الصفحة 25.	
	الاستذكار1: لليلة التي قبل عودة أبيه، في دار سي المهاجي وحواره مع أمه ووصفها أنذاك. ← استذكار1-2: حدث وفاتها. الاستذكار2: لكلام عمته له عن أمه. الاستذكار3: تذكر باية ولمسها ليده يوم نقله إلى تندوف . ← تذكر لحدث لمس أمه له.
تعليق1: الإخبار بمعرفة الطاوس لمشاعر والدتها وتحسرها عليها. استباق يصرح بوفاة أمها.	
	الاستذكار4: ليلة تخيل الكولونيل لصورة والده مولاي يوم 19مارس 1962. ← استذكار4-1: لمظاهر عودة أبيه

	والمجاهدين إلى القرى والمدن. استذكار في 2004 للكلام الأخير لوالده في مستشفي عين النعجة. استذكار لكلام والده في العطلة من سنته الرابعة في مدرسة أشبال الأمة حول المجاهدين.
الرقم4: من الصفحة 27 إلى الصفحة 30.	
	استذكار1: استذكار لما روته العمة ملوكة له في شهر أوت ولصفات عمته.
التعليق1: تعليقها على علاقتها بأمها وبخلهما في مناقشة مواضيع فيما يتعلق بالحب والغرام.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	استكمال قص العمة ملوكة لأخبار عن رقية وعلاقتها بمولاي.
المقطع 5:من الصفحة 31 إلى الصفحة 35.	
	الاستذكار1: استذكار لحظة تأمله لشهيق أمه. وتوهم الكولونيل فرح ليلة دخول أبيه على أمه رقية. استذكاره ليلة دخلته صيف 1976 وسرد تفاصيلها مع باية.
إنقطاع اخلي	الكولونيل يكتب تأكيدًا لتوهمه لما يحصل مع أبيه وأمه إنطلاقا مما سمعه من عمته عن حبهما القوي.
	استذكار2: لما قالته باية له ليلة دخلتهما.
التعليق1 : تذكرها هي الأخرى لما قاله حكيم لها ليلة دخلتها.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.

	استذكار3: يوم سماعه أمه تردد أغنية شوق وهو طفل صغير نائم بجانبها.
الطاوس تتدخل لتؤكد شعورها باشتياقها لأمها.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
المقطع 6: من الصفحة 36 إلى الصفحة 41.	
إنقطاع داخلي	تأكيد كولونيل الزبربر مشاعر أمه القوية تجاه والده وقلقها لتأخره في إحدى الليالي دليل على ذلك.
التعليق: الطاوس تخمن ماذا سيحدث لو مات مولاي بإحدى تصورات الجدة وتعليقها على حب والديها.	إنقطاع مسار السرد الاستذكاري.
	الاستذكار1: استذكار الكولونيل لواقعة تأخر باية في إحضار قميصه له وحوارهما قبل ذهابه لحفل مع وزراء. استذكار: لحواره مع وزير في اجتماع أمني ولومه له على عدم شرفه. استذكار: يوم أعطاه نعيم رزار قوائم بخونة الوطن. الاستذكار2: حواره لدى عودته من الحفل مع باية وإخباره لها بسبب قبوله الدفاع عن الجمهورية رغم وجود الخونة فيها. الاستذكار3: لدى عودته من عملية تمشيط وانفعاله بسبب اغتيال ياسين وحواره مع باية. استذكار3-1: لما فعله رائد البحرية الخائن عمر راوي.
المقطع 7: من الصفحة 42 إلى الصفحة 48.	

	الاستذكار1: لحدث أخذ باية له من المكتب إلى الحمام.
إقرار طاوس: بحزنها وتأثرها بهذا الموقف.	إنقطاع مسار السرد الاستذكاري.
	الاستذكار2: يوم بكاءه في الجنينة وندمه لعدم تعبيره عن حبه لباية في ذلك وتذكره لرائحة بشرتها. ◄ الاستذكار2-1: لحواره مع باية حول رائحته في السرير.
إنقطاع داخلي	وصف الكولونيل لمشاعره الحزينة لفراق باية.
	الاستذكار 3: لأخر حدث تقديمه لباية (التاج) (في الفنذق) ويوم غذاءهما في الفندق ووصفه لها. الاستذكار4: لحدث وضعه للتاج على رأسها في الغرفة ومسامحتها له على نومه مع فهيمة. ◄ استذكار4-1: لما وقع مع فهيمة وما دفعه إلى ذلك هو الايقاع بقاتل ياسين. ◄ استذكار4-1-1: لما قالته أمه قبل 56 عامًا له وهو صغير عقب خروج فهيمة. ◄ استذكار: حواره مع جده قبل التحاقه بمدرسة الثورة. ◄ استذكار: أنّها آخر مرة ضم فيه أبيه. ◄ استذكار: لآخر مرة ضمّ ياسين يوم

	تخرجه.
إنقطاع داخلي	وصفه لشعوره الاليم لفقدان ياسين ولومه لنفسه لقبوله له الالتحاق بالشرطة.
	الاستذكار لطريقة وفاة واغتيال ياسين في حي المرجة بالضاحية الشرقية للجزائر المتزامنة مع تحليقه فوق منطقة خميس الخشنة. استذكار 4-2: ليوم مخابرة فهيمة له وإبلاغها بمكانها مع الزبير ومفاجئتم لها في السرير وما وقع بعد ذلك. الاستذكار 5: استذكار لما فعلته باية معه في السرير.
المقطع 8: من الصفحة 49 إلى الصفحة 54.	
	الاستذكار 1: استذكار لصورة أمه قبل 56 عامًا (الغرفة) وما قالته له العمة عن الغراب صباحًا، ومشاعرها لحظة توديع زوجها لها. استذكار 1-1: حدث وفاة أمه قبل 14 عامًا. الاستذكار 2: لما حدث قبل ستة وثلاثين سنة ليوم عشاء مع أمه وأبيه وعمتّه ونظره إلى جيل الزبربر. الاستذكار 2-1: استذكار الأول عملية تمشيط لجيل الزبربر.

	استذكار2-1-1: لحواره مع باية عقب نزوله منه ثم أسر لحمر زغدان. استذكار: للصور الدموية للعشرية السوداء أثناء سيره في منعرجات الجبل.
	تعليق الكولونيل ودخوله المكتبة.
	الاستذكار4: ليلة من ليالي الخريف أين قتل مع فصيلته 15 فردًا من جماعة مسلحة.
	وصفه لنفسه وما حوله ليلة آخر يوم من ديسمبر في المكتبة.
	الاستذكار5: استذكار ليوم مشط باية لشعره الذي لم يعرضه على أي حلاق منذ مذبحة قمار. استذكار: لواقعة المذبحة.
	نظرته من خلف الزجاج إلى الطبيعة الباردة.
	الاستذكار6: استذكار لليالي حراسته في الجبل.
	جلوسه إلى المكتب الذي هجره ونظرته إلى صورتها.
	الاستذكار7: استذكار لصورة باية في الثامنة عشر من عمره ومصورها الجيلالي.
التعليق: شعورها بالخوف.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	اخراجه لقنينة ويسكيي وحزنه على مرور سنة من الفراق وسماعه لأصوات الحشرات.
	الاستذكار8: استذكار لما قاله له والده آخر مرة في مستشفى عين النعجة وتسليمه له

	لكراسة بيضاء بها يومياته في الحرب.
الفصل الثاني:	
المقطع 1: من الصفحة 55 إلى الصفحة60 .	
حيرة الطاوس حول طبيعة ما خلفه جدها لوالدها الكولونيل واعلانها عن قراءاتها المتقطعة لمحكيي الوالد والجد وتعليقها على الشكل المتقطع وفراغات يوميات الجد.	
	الاستذكار1: استذكار لما فعله في ذكرى أول نوفمبر 2004. استذكار1-2: لما قالته له باية في ذكرى 5 جويلية.
	تأثره وتسائله حول الحال التي يشهدها وتحريف تاريخ الحرب وتفكيره في أبيه.
تعليق طاوس على زفرة أبيها.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
المقطع 2: من الصفحة 61 إلى الصفحة 66.	
	الاستذكار3: استذكار مولاي بوزقزة ليلة عام 1958 وتوهمه لمحاورته مع التاريخ، وتحدثه مع مسؤولي أفواج فصيلته لإنجاز مهمة. وسرده لتفاصيل إلقاءه لخطاب طويل لشحذ الهمم قبل الإنطلاق في الحرب لتفكيك الحصار على سرية من الناحية الأولى وحواره بعد ذلك مع لوناس، ثم انسحابهم بعد القصف الجوي، واقامتهم مخيم عابر وادراج خطابه التحفيزي لهم، وعودتهم بعد يوم إلى موقع المعركة ونشيد الفوج من جبالنا.
ترديد الطاوس لأنشودة "من جبالنا"	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري

المقطع 3: من الصفحة 67 إلى الصفحة 70.	
الاستذكار 1: حواره مع الأسير العسكري أنطوان عن سبب رفض زميله الاستسلام ثم رأيه في القتل االوحشي المعلل بفكرة الرعب وأفكار أسياده تجاه الجزائريين. ← استذكار: حواره معه حول الاغتصاب الممنهج قبل ليلة من نقله. الاستذكار2: لمسار عودته بعد تسليم الألماني العسكري هانس الهارب إلى جيش التحرير. ← استذكار2-1: لقصة فرار هانس من الفيلق الفرنسي وحواره مع العقيد قايد بن عمر.	
مناجاة داخلية لمولاي بوزقزة حول الحرب.	
← استذكار2-2: حواره مع قائده وعدم ثقته بهانس وبتصرف القائد معه. ← استذكار2-3: حواره في اجتماع ثان مع القائد ورفضه للمفاوضة السياسية ولسياسة الجهاد القاسية.	
المقطع 4: من الصفحة 71 إلى الصفحة 75.	
استذكار 1: لحظة عودته صباحًا إلى الكازمة بعد تفقد الجرحى الذين تحت إشراف الطبيب طاهر سنوسي. ← استذكار: روح الطبيب النبيلة في آداء عمله وحواره معه قبل أيام واخباره بأنّ أغلب المصابين ينقلون إلى تونس. ← استذكار: لحالة عادل وإصابته بالهلوسة	

	وقصته المتعلقة باغتصاب أمه أمامه في فترة عقبت هجمات 20 أوت 55 وحواره معه وإعفاء القائد له من مهامه.
المقطع 5: من الصفحة 76 إلى الصفحة 85 .	
	تعليق مولاي بوزقزة حول التخريب النفسي الممارس على الجزائريين ومعاناته مع النوم المتقطع.
	الاستذكار1: لخطابه أمام جنوده لدفعهم للصبر على الحرب. الاستذكار2: خلال نهاية اليوم لنزوله لتفقد أحوال السكان وتقابله مع كبير الأهالي عزوز بن علي وتذكيره بدعمهم له ووصفه للأجواء هناك وتحاوره مع رابح زواوي ومبيتهم عند عزوز ثم مغادرتهم المنطقة صباحًا وحصول إشتباك مع العدو وسرده لتفاصيل الاشتباك وتواصل الفرنسين معهم عبر المذياع واستماعه لصوت عيسى مسعودي في إذاعة الجزائر استذكار3: حواره مع القايد بن عمر بعد رد الاستعمار الفرنسي على كمين مسلك الموت ودعوته إلى ضرورة مساعدة الاهالي. استذكار4: لما قدّمه قايد عمر له من شعارات الحملة الفرنسية ودعايتهم الخطيرة في الجرائد . ← استذكار4-1:لإجتماع قادة الفصائل الذي أسفر عن قرار الرد عن الحملة المتمثل في القيام بعملية حربية.

	← استذكاره لما كتبه في التقرير المعد عن العملية.
المقطع 6: من الصفحة 86 إلى الصفحة 96.	
	استذكار 1: حديثه مع النقيب حطابي حول رأيه تجاه فكرة التقرب من القيادات من أجل استحقاق ما. استذكار 2: للطالب عاشور الملتحق بعد سنتين من إضراب الطلبة. وحواره معه وتكليفه له بتعليم المجاهدين. ← استذكار 2-1: لحظة بلوغه خبر تعذيب الطلبة في 1959.
	الاقرار بشعوره بالحزن وبقسوة الحرب.
	← استذكار 2-2: صورة مولود الهارب من التعذيب وسرده له كيفية تعذيب الطلبة بتفاصيلها القاسية.
تأثر طاوس وتقيؤها بسبب صور التعذيب.	إنقطاع مسار السرد الاستذكاري.
	← استذكار 2-2-1: صورة مولود لطريقة تعذيب جندي لزيارة زوجته خفيةً وسرده له ما حصل مع صالح.
	تساءل مولاي بوزقزة عن سبب هذه الوحشية في التعذيب.
	← استذكار 2-2: لتكملة حواره حول الدولة الاشتراكية وتوديعه له واخباره بمعرفته لسي مفتاح. ← استذكار 2-2-1 مولاي بوزقزة لقائه

	الأول مع سي مفتاح في الحاكمية. ← استذكار لحدث تسلم لرسالة الدا مولود أيت زاهي وهو التي فيها إشعار بترقيته إلى ظابط ثان نقيب ← استذكار حدث اخباره لفصيلته بالترقية صباحًا.
المقطع 7: من الصفحة 97 إلى الصفحة 103.	
	استذكار1: إجابته على القايد ورفضه للمفاوضات السياسية. استذكار2: إبلاغ قايد بن عمر بعملية الابادة التي حصلت بالقضية في 28 ماي1957. استذكار3 تلقيه لبرقية للإلتحاق بصف كومندو عز الدين في الولاية الرابعة.
	تعليق مولاي بوزقزة على خطر التأثير النفسي للحرب.
	استذكار1: نزول مولاي بوزقزة مع موح لمراقبة إستجابة سكان القرى لمقاطعة الجبهة لاستفتاء تقرير مصير الجزائر.وصدمته لرؤية الجثث المتفخمة و سرد عمي موح له ما حصل مع أصحاب هذه الجثث نتيجة رفضهم للإستفتاء. استذكار2: قراره مع فصيلته تفجير الجسر و التدخل لتدمير الدورية مع لوناس ورابح و ورد نقيب لاصاص بعد ثلاثة أيام برمي فروجة وتسعديت. ← استذكار2-1: نزوله إلى الدوار لتقديم المواساة والدعم لهما رابح ولوناس ← وترك حرية تصفية الخائن قنون لهما

	وتوجههما مساء ذلك اليوم إليه لقتله.
المقطع 8: من الصفحة 104 إلى الصفحة 112.	
شعور مولاي بوزقزة بالإنشغال بمآل الحرب ووصفه لمراهنات رفاقه حول اقتراب الاستقلال تزامنًا مع الذكرى السادسة لأول نوفمبر.	
استذكار إستناده إلى جذع العرعار وإحضار قايد بن عمر جريدة المجاهد له بها صورة العربي بن مهيدي المؤكدة لصلابة العربي.	
تخيله لحوار العربي مع أسار يس الجلاّد وما فعله له ثم رميه له ثم إعدامه في العام الثالث 1957.	
استذكاره لحملة تيلست الدعائية وتفقده لموقع الحراسة وسماعه للأراء الدعائية التي تهزّ إتحاد الجيش. ◄ استذكار للسياسة التي انتهجتها مصالح المكتب الخامس.	
شعوره بالألم النفسي أنذاك لخوفه من وقع هذه السياسة.	
المقطع 9: من الصفحة 113 إلى الصفحة 118.	
استذكار ما أخبره القايد بن عمر حول النساء اللّواتي سقطن في الدعارة بعد ممارسة الاغتصاب عليهن. ◄ استذكار نزوله على منطقة إغيل إزفان واستقبال بن عمارة له واخباره عن	

	سياسة الاغتصاب.
	تساءل عن الضربات الممكنة لإفساد حربهم.
	← استذكار لتصريح فتاة في الجريدة فارسية بممارسات الإغتصاب عليها في عام ألفين. ← استذكار للويزة وما حصل لها مع الجنرال ماصو.
إعلان تأثرها بحالها وإقرارها بتخيلها لها.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	← استذكار مارواه أنطوان عن الاغتصاب التناوبي. ← استذكار لقائه بلويزة في قصر الشعب في 1964.
الفصل الثالث:	
المقطع 1: من الصفحة 119 إلى الصفحة 125.	
	استذكار مولاي بوزقزة لصلاته ودعائه للّه.
تخيل طاوس أنّها أوقفت الحرب و امتلاكها قوة سحرية.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	استذكار 1: مولاي لكآباته بسبب شائعات النقيب ليجي وخوفه من قلة الدخيرة، وإحضار قايس لصورة ليحي وهو في لباس المضليين وطلب مولاي منه إستفسارًا لغيابه عن الكازمة. ← سرد قايس لسبب غيابه ولقائه بالنقيب ليجي وتهديداته له وسماعه في الزنزانة لمخطط الزرقان واعترافه له بمساعدة النقيب له في الفرار وتسليمه رسالة مزورة كان قد اتفق النقيب معه على خداع مولاي.

	استذكار2: لحدث تسلم الرسالة التي وصلته من النقيب ورده عليها وما بلغه من القايد بن عمر عن العمليات التي قام بها ليجي.
المقطع 2: من الصفحة 126 إلى الصفحة 130.	
	استذكاره لإندهاشه يوم سماعه في الراديو لحديث قائد الولاية الرابعة عن المساواة بدل الإسقلال. استذكاره للكمين الذي أعدّه النقيب ليجي وتشكيكه في حقيقة الجثث وخوفه من تصديق أفراد الفصيلة وشكهم في الجنود.
	تشكيكه وتساءله حول المؤامرة المحاكة وأراءه حول ما حصل مع بن بولعيد وما وقع مع زيغود يوسف.
تساءل الطاوس عن الحل وكيفية فهمها للتاريخ.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	تساءل مولاي بوزقزة حول مقتل عميروش وسي حواس.
استذكار الطاوس لانفجار 30 جانفي 1995 في شارع العقيد عميروش.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	الاستذكار: استذكار لحديث جرى مع المحافظ السياسي حول خيانة الطلبة المحتملة.
المقطع 3: 131 – 136 ص.	
	الاستذكار1: لاستياءه لما أفصح به القايد عمر حول عمليات تجنيد المرتدين من طرف فرنسا (الزقان) ورؤيته للصور الفوتوغرافية لهم وتأكيده

		ضرورة معاقبة الخونة. الاستذكار2: لأرق الليلة الماضية نتيجة تسلمه برقية أبلغته بنزول حطابي. ← استذكار: للرفيق حطابي وشرفه وتعامله معه. ← استذكار: لإستدعاء النقيب حطابي لمساءلته عن مبلغ التمويل الذي لم يصله واحتماله أنّ سي الناجي وراء المؤامرة ضد حطابي بعد نشاطه القوي في جبل الزيربر. ← استذكار: لمحاولة الوصول إلى المرسول الجندي معيزي وإحضار النقيب حطابي إلى مقر سي ناجي وهربه منهم وإعتراف الجندي بمؤامرتهم . ← استذكار: عملية إعدام الخائن سي ناجي وصوت النقيب في وهران إثر اشتباك مع الفرنسين. الاستذكار3: ما وقع قبل شهر إثر إمساكهم لجندي فرنسي هو جويل الرافض لإعدام محمد وتعرف بوزقزة عليه أكثر في الخيمة.
المقطع 4: من الصفحة 137 إلى الصفحة 141.		
		←استذكاره3-1: للطالب محمد الذي صرح أنّ أحد الفرنسيين أنقض حياته. ← استذكار3-2: جويل له لإعدام النازيين لأهله ثم سرده ماوقع مع محمد

	ووقع كلمة (لاتكن نازيًا) عليه ثم أمر بفك أسره. الاستذكار 2: للحظة لقاءه بمحمد في الكازمة وضمهما لبعضهما.
تعليق طاوس تخيلها سعادة حبها مثل سعادته بإعطاء زوجته له باقة ورد.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
المقطع 5: من الصفحة142 إلى الصفحة 147.	
	الاستذكار 1: ما سرده جويل له عن إساءتهم إلى الأهالي . سرده لوقائع التعذيب الجنسي الذي كان يقوم به فابيان.
تأثر الطاوس وشعورها بالرعشة.	إنقطاع المسار السردي الإستذكاري.
	سرد ما وقع لزياد وطريقة تعذيبه له. سرد عملية تفقد الأعضاء الجنسية للنساء واستياءه منها. سرده لحظات من التعذيب لمرأة وتقطيع نهدها. سرده للمحاكمة التي انتهت لصالح فابيان. الاستذكار2: استذكار بوزقزة لحصوله على المعلومات تفيد بأنّ مغتصب المرأة هو حمو والزوجة هي زوجة أحد جنود وإمساكه من طرف المجاهدين وتعذيبه بشدة.
تأثر الطاوس و غثيانها لما تقرأه.	إنقطاع المسار السردي الإستذكاري.
	الإستذكار: إستذكاره سؤاله للقايد بن عمر حول وشم على ساعد الحسين منصر ولجثته التي رماها قيزا بعد كمين ورؤيته لأثار التعذيب بتصريح من الحركي صوان

	← استذكار: لما عرفه عن أصل قيزا الحقيقي وخيانته للوطن وإنتمائه لفرنسا. ← استذكار: صوان البح لطريقة تعذيب قبل للحسين وتوعده بتعذيب بوزقزة. ← استذكار: فخر قيزا في مقر العقيد بالخسائر التي لحقت فصيلة بوزقزة. ← استذكار: كيفية تعذيب سعيد الملوكي الدموية باشراف قيزا وحصوله على معلومات منه حول بوزقزة وتعاون فاطمة بن الوكيل معه
المقطع 7: 154 – 160 ص.	
	← سرده ما وقع مع بوبغل وإنتقام الفدائين منه. الاستذكار 1: لقائد بن عمر له ما وقع يوم 13 جويلية بحضور مركبة عسكرية إلى باليسترو واحضار فاطيمة والشيخ مقري إلى هناك ورؤية القايد لها وهو متخف عن أنظار ظابط المظليين.
تعليق الطاوس على إعجابها بفاطمة.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	واحضار (جوقه) قيزا هناك ووصفه لقوتها وصلابتها وتصرف أحد الاقدام السوداء السيء واطلاق قيزا كلية على الشيخ المجدوب.
شعور طاوس بالغثيان.	
	– تخيل ابن الشخ في الإبتدائية وحاله حين يعلم بمقتل والده.

المقطع 8: من الصفحة161 إلى الصفحة 167.	
	– شعوره بالأسى وتحسره على فقدان واعلي، فاطمة، الشيخ المجذوب، وشعوره بالفخر لتمسك الأهالي بالقضية وهم في العام 1961. إستذكار: لعملية ترحيل الأهالي إلى المحتشدات واستحالة الهروب منه حسب تبليغات المسبل منصور وتقديم له بيان باجرءات المرور إلى مراكز التجمعات.
تخيل الطاوس لحالها هناك في المحتشد.	إنقطاع المسار السردي الإستذكاري.
	استذكار: لتوسل منصور له باعطاءه سلاحًا واستياءه من الحال المأساوية للمحتشد وما يقع لهم.
تخيل الطاوس لكيفية رؤيتها لها.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	وتأكيده على تناقضهم المستهدف ضمن عملية انتخاب النسل وطمأنة بوزقزة له بتسليمه السلاح مع آخرين من المحتشد.
المقطع 9: من الصفحة 168 إلى 170.	
	وصفه في بداية عام 1962 أثار العدوان على الأهالي والأراضي وتفحم الجثث بفعل النبالم.
إقرار الطاوس بأن النبالم جحيم آخر.	إنقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	استذكار ما وقع لزهية وعامر وسليمان وغيرهم من فصيلته ووفاتهم في معركة الزبربر الثانية.
	شعوره بالأسى لوجود خائن يبلغ العدو بتحركاته الدقيقة.

الفصل الرابع	
المقطع 1:من الصفحة 171 إلى 176.	
تعليق: تحصرها على غياب المعلومات مما سرده الجد عن المقررات الدراسية.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	استذكار 1: مولاي بوزقزة لما حدث بعد الاستقلال مباشرة ونزوله إلى العاصمة في التاسع من سبتمبر. استذكار: لحظة خروجه من الثكنة لصدِّ جيش الحدود. الاستذكار: ما حصل في الثكنة للقائد نعيم رزاز وطلبه منه الإعفاء بعد انصدامه بما قدمته الجزائر من تنازلات في الاتفاقية السرية. الاستذكار 2: استذكار لما حصل عند وصوله إلى الواد الشرقي العاصمة وما وقع من مظاهرات رافضة الاقتتال. الاستذكار 3: استذكار مسار عودته إلى الثكنة.
المقطع 2: من الصفحة 177 إلى الصفحة 180.	
	الاستذكار1: استذكار لمغادرته في 1963 الحياة العسكرية احتجاجا على إعدام العقيد شعباني.
تعليق: الطاوس تصرح أنّها في عمر 34 سنة عرفت أنّ رابح زواوي ضابط الجيش ممن ساهم في إعدام العقد شعباني.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.

	استذكار: 2: استذكار غذاءه مع رابح زواوي. ↳ استذكار : لتفاصيل عملية إعدام العقيد شعباني.
المقطع 3: من الصفحة 181 إلى الصفحة 185.	
تعليق: شعورها بالحزن لما طال حرب التحرير من تحريف واستذكار حوارها مع حكيم و تعليقها على الشكل المتقطع لما سرد في الكراسة.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	الاستذكار 3: استذكار لطريقة قتل ستيفان لسعيد في 1960 في شارع ميشلي. الاستذكار 4: استذكار لما وقع في 10 ديسمبر 1960 وما رآه من جثث في العاصمة. قتلو على يد "سي.ر.س". الاستذكار 5: استذكار لمظاهرات 11 ديسمبر 1960 بين الجبهة والعدو. الاستذكار 6: لصباح 16 مارس 1961 وما حصل مع الطاهر وزوجته فرانسواز، واستياءه من منظمة OAS .
تعليق: شعورها بالرعب لقراءتها حروف هذه المنظمة.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
المقطع 4: من الصفحة 186 إلى الصفحة 190.	
	استذكار: حوار الطاهر مع زوجته فرانسواز وقلقهم حول ما سيحصل بعد استفتاء تقرير المصير. ↳ استذكار: حديث فرانسواز بعد عودة الطاهر في بداية صيف 1992 عن الاغتيالات المختلفة.

استذكار: التقاء الطاهر بشارل في المكتبة بعد إعلان الاستقلال. استذكار: ذهاب طاهر لاستعادة فرانسواز من أحد العائلات في القصبة. استذكار: دعوة فرانسواز لشارل إلى العشاء.	
المقطع 5: من الصفحة 191 إلى الصفحة .	
استذكار: حوار شارل مع الطاهر حول حرق مكتبة الجامعة المركزية.	

المقطع 2: من الصفحة إلى الصفحة	
	الاستذكار: استذكار الكولونيل لحظة دفن والده. ← استذكار: ما قاله والده له ووصيته قبل ستة أعوام.
	تحسر كولونيل الزبربر على علاقته الغير الحميمية بوالده
تعليق: تأثر طاوس بتعليق والدها.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	← استذكار: ما قاله والده في 1963 قبل إلحاقه بمدرسة أشبال الثورة. ← الاستذكار: حوار سي مهاجي مع المدير في المدرسة الفرنسية لتسجيله.
	وصفه للمدرسة وموقعها الجغرافي وأجواءها في المرحلة الثانوية.
تعليق: ضحكها على نفسها وغيرتها من زمن والدها.	
	← استذكار حواره مع عثمان في المرقد. ← استذكار حوار المدير مع والده حول مستواه الجيّد. ← استذكار: لما قاله والده له في نجاحه في الباكالوريا قبل التحاقه بأكاديمية شرشال لمختلف الأسلحة.
المقطع 3: من الصفحة 210 إلى الصفحة 215.	

	وصف الكولونيل لنظام المدرسة ولباسها.
	الاستذكار1: استذكار حواره مع عثمان ليلة نهاية حفل التعليم الاكمالي. الاستذكار 2: استذكار ما قاله مدير المدرسة نعيم رزاز. الاستذكار2-1: استذكار توديع أمه وعمته قبل التحاقه بالمدرسة الاستذكار2: واقعة نفي صديقه عثمان بولحية ببجاية. استذكار: حواره مع عثمان يوم سلّمه جائزته في البكالوريا. الاستذكار1-3: استذكار مراسم دفن عثمان بولحية وحواره مع الجنرال نعيم رزاز حول اغتيالات 1986.
المقطع 4: من الصفحة 216 إلى الصفحة 221.	
	الاستذكار1: استذكار حضوره في قاعة محاضرات أكاديمية شرشال قبل أربعين سنة، واستماعه لمحاضرة أستاذ التاريخ النقيب بدري حول الإبادة الكيماوية.
	تخيل الكولونيل لمشهد فيه انفجار كيميائي.
	الاستذكار2: استذكار في مكتبة لصوت الأستاذ بدري وما قاله عن البرنامج الفرنسي الكيماوي. الاستذكار3: استذكاره لما سجله في مكتب الكليّة حول الأسلحة الكيماوية.

	تساؤل الكولونيل عن سر حكم السياسة الوصوليين والخائنين.
	الاستذكار4: استذكار بكاء باية لموت ياسين واتهام الإرهاب بذلك. ← استذكار 4-1: استذكاره ليلة عودته من عشاء وزير خائن مستاءً وحواره مع باية. ← الاستذكار4-2: لما فعلته باية في عيد ميلاده قبل سنتين.
المقطع 5: من الصفحة 222 إلى الصفحة 228.	
	استذكار1: لعملية تمشيط قام بها في نفس موقع كمين مسلك الموت في الزبربر. ووصفه الاشتباك مع الجماعة المسلحة ووقوفه على الخسائر والقبض على الإرهابي لحمر زغدان (أبو حفص).
الفصل السادس:	
الرقم: من الصفحة 229 إلى الصفحة 234.	
	الاستذكار1: استذكار ما حصل عند اعتقال لحمر زغدان في مكتب الزبربر. ← استذكار: ما فعله مع النقيب عليش مع المجموعة المسلحة في كهف الجبل. ← استذكار: عشاءه مع عليش احتفالا بترقيته. ←استذكار: طريقة قتل لحمر زغدان لوالده. في 1990 التي قرأها من الملف أثناء استجوابه.
المقطع 2: من الصفحة 235 إلى الصفحة 240.	

	استذكار 1: استنطاقه الثاني للحمر زغدان وتأمله لملامح وجهه الصلبة. ← استذكار: لحكاية فلاح مع صخرة خلال أيام التطوع. لمراقبة تطبيق الثورة الزراعية.
المقطع 3: من الصفحة 235 إلى الصفحة 240.	
	الاستذكار 1: لحواره الطويل مع لحمر زغدان حول أسباب اندفاعه إلى الإرهاب.
المقطع 4: من الصفحة 246 إلى الصفحة 249.	
	←استذكاره: لاتصال زميل له يطلب منه الاقتصاص من لحمر زغدان. ← استذكار: لسرد لحمر زغدان له لعملية فرار المساجين في الحراش وسركاجي.
الفصل السابع	
المقطع 1: من الصفحة 251 إلى 257.	
	الاستذكار 1: استذكاره مظاهر إحتفال الخامس جويلية. ←استذكار: لحدث نشره على طاولة المطبخ صورًا تذكارية.
تعليق: توهمها وشمّها لرائحة تلك الصور.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	تحضير الكولونيل على انعدام صور مع أمه رقية.
	←استذكار: اجتماعه بأفراد عائلته وخروج جده في الخامس جويلية 1962. ← استذكار: زغردة جدته. ← استذكار: لما سردته العمة ملوكة له عن

	لقاء مولاي بسي مهاجي قبل التحاقه بجيش التحرير، وفرحه بعودته.
تعليق: تأكيدها على إحساس أمها بها و بأخيها.	
	الاستذكار2: استذكار لحظة لقاء مولاي بزوجته رقية وما قاله لها عن ابنهما جلال. الاستذكار3: التميز الذي كان يقع على زميله القبائلي في مدرسة. الاستذكار4: سرد العمّة ملوكة لحظة اجتماع سي مهاجي ومولاي في البستان في 19 جوان 1965 نفس التاريخ من عودته من مدرسة أشبال الأمة.
	شعور كولونيل الزبربر برغبة قوية للعودة إلى الحاكمية.
المقطع 2: من الصفحة 258 إلى الصفحة 262.	
	الاستذكار1: لارتدائه بزته الرسمية وجمعه للصور في ألبوم في المكتبة على أمل أن تخرجها طاوس.
التعليق: تأكيد طاوس أنّها ستخرجها يوم ما.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	الاستذكار: ما قاله أبوه ليلة سفره إلى أكاديمية شرشال. ↩ استذكار: لما قاله له قبل مغادرته مستشفى عن النعجة. الاستذكار3: لمشاعره أثناء عودته إلى الثكنة في سيارته.

تعليق طاوس: إقرار بحبها لوالدها.	
	الاستذكار4: لما قاله لباية خلال رمضان. ← الاستذكار: أيامه في رمضان أثناء حملات التمشيط. ← استذكار: معاتبة باية له لغيابه الدائم عن البيت.
	وصفه لشعوره بالوحدة لغياب باية.
تعليق طاوس: افتخارها بكبرياء أبيها.	انقطاع مسار السرد الاستذكاري.
	الاستذكار 5: قبل ساعة لنظره إلى صورة ياسين ومولاي المقابل له على الجدار. ← استذكار: الوعدة التي قام بها جدّه قبل دخوله أكاديمية شرشال. الاستذكار6 : استذكار نظره إلى صورة ابنته طاوس وتأملاته بسلام يعم الجزائر.
الرقم3: من الصفحة 263 إلى الصفحة 267.	
	الاستذكار1: مقابلته لعمته قبل 7 أعوام اعترافا بخطبته. ← الاستذكار: لسرد العمّة ملوكة نزال جدّه المهاجي مع معمر للفوز برقية. وأخبارا أخرى عن جدتها لالة صافية. ← استذكار: لما قاله كبار الحاكمية عند مقابلتهم له في عطلته الأولى من أكاديمية شرشال حول هذا النزال ووصف الحاج محفوظ له. وصفه لحزنه على موت ملوكة واشتياقه إلى العرعار وجبل الزبربر.

	الاستذكار2: استذكاره لفهيمة وأخيها المتهم بدوره التحريضي على الإضراب وعمليته التجريبية ولقاءه به حين كان نقيبًا.
	شعور بأنه كان مجرد شجرة سرو تكسر ريح المصلحة الشخصية.
المقطع 4: من الصفحة 268 إلى الصفحة 272.	
	استذكار: لوقائع حصلت في 15 فيفري 1962 في تندوف في قيادته لدورية والتقاءه بالنقيب دريس المغربي في الحدود. استذكار: نيله شارة رائد من طرف نعيم رزاز في تندوف. استذكار: حواره مع والده مولاي إثر تخرجه من أكاديمية شرشال عن تصفيات حزب التحرير. استذكاره لحواره مع باية حول إعدام العقيد شعباني.
المقطع 5: من الصفحة 273 إلى الصفحة 280.	
	الاستذكار1: استذكاره لسماعه تسجيل صوتي لحوار أحد المستشارين مع رئيس الجمهورية وطلب تخفيف الحكم على العقيد شعباني. استذكار 2: سماعه التسجيل لحوار بين مبعوث خاص مع العقيد شعباني ليثبت وطنيته وشرفه.
الفصل الثامن	
المقطع 1: من الصفحة 281 إلى الصفحة 284.	
	الاستذكار1: حواره في 2009 مع جنرال المتقاعد نعيم رزاز في فلته.

	الاستذكار2: حديثه مع باية حول حواره مع الجنرال نعيم رزاز. استذكار: لعشائه مع باية قبل عامين (2010). استذكار: لقائه الأول مع "باية منصوري".
المقطع 2: من الصفحة 285 إلى الصفحة291.	
	شعور الكولونيل بالحزن لفراق وموت باية وتركه لوحده بعد شقاء عانه.
تعليق: تخيلها تسمع صوت الوالد.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.
	وصفه لتحالف محيط الفيلا ونباتاته ضده. الاستذكار2: الأخبار التي قالها لباية عن الجماعات المسلحة والمشاهد التي تخلفها. الاستذكار3: لحظة خروجه من مكتبه محالا إلى التقاعد قبل ثلاث سنوات ووصفه له. وإحراقه للملابس المجردة لأفراد الجماعات المسلحة وتوديعه للنقيب محمد معصوف.
تعليق: انبهارها بقامة والدها.	
	استذكار:4 تقبيله لها قبل 35 سنة بعد عودته النهائية من تندوف.
المقطع 3: من الصفحة 292 إلى الصفحة 297.	
	استذكار: العشاء الأخير قبل عام مع باية وحواره معها.
تعليق: استذكارها لصوت والدها وما أخبره بها لحظة وفاة أمها.	انقطاع المسار السردي الاستذكاري.

	استذكار: حادثة وفاة باية في السيارة أثناء اتجاههما إلى البليدة. استذكار: لحظة وقوفه على قبرها في مقبرة القطار.
استذكار: صورة أمها.	
	استذكار قراءته لآية من القرآن عليها. استذكار :تجويدها له لنفس الآية في عيد زواجها 34.
اعتراف الكولونيل بحبه لباية ووعده بالوفاء لها.	
تعليق: رؤيتها لأبيها يدخل المكتبة بعد ذهاب المعزين وانشغالها بجمع الأوان مع حكيم.	
	الاستذكار2: لأخذ كتاب حياة الامير عبد القادر ودخوله المكتبة ونزوله إليها بعد أسبوع.
تعليق: تأكيدها مغادرتها إلى الجنوب (رقان) لاستئناف عملها مع حكيم.	
	استذكار3: استذكاره لرؤية باية له في عباءة العروس في الحاكمية وليلتهما ورؤيته للوشم على بطنها.
تعليق طاوس: إقرارها برؤية الوشم على البطن.	
	شعوره بالندم لأنه لم يسأل باية عن سر الوشم وتألمه لفقدانها وإقراره أن الغد سيجبره على لملمة هذا الشتات.
المقطع 4: من الصفحة 298 إلى الصفحة 303.	
شعورها بالفخر لانتمائها لهذه العائلة الثورية.	

– استذكارها جمعها لصور مولاي واستعادتها من مختلف مراحله ونضرتها إلى صورهم على الجدار. وإقرار شعورها بالألم والحزن وهي تنظر إلى صور كولونيل الزبربر وأمها باية. – شعورها الدائم بالقلق على الوالد حين كان في ميدان العمل خوفًا من فقدانه. استذكارها لما ألقاه كولونيل الزبربر على الطلاب في الأكاديمية بشرشال ومقولة "كونوا أنتم كونوا لهذه الأرض هؤلاء الرجال الذين يحفظون الشرف". والتهاب القاعة تصفيقًا.	

1-2 مخطط بنية رواية أنا وحاييم:

1/ 1944 من سعيدة إلى معسكر. (من الصفحة 19 إلى الصفحة)
يطلب "أرسلان" من زوجته "زليخة النظري" الاستعداد للسفر إلى وهران للالتحاق بمنصبه في دار المعلمين وخروجه من بيته باتجاه دار "حاييم بنميمون" الخالية وتأمله لسكونها وغرفها وصور حاييم فيها ثم انطلاقه في الاستذكار. الاستذكار01: استذكاره أمام الصور لحادثة السرقة و غضب "مسيو شانسيز" منه ومن حاييم. ← الاستذكار1-1: استذكارهما في ذلك الوقت لما وقع مع "ماكس باتيست" وتدخل أبيه عند "مسيو شانسيز" والمدير.
يخبر "أرسلان" أنّه بعد عودته إلى وهران يقرر تناول العشاء ،ثم ينعزل في مكتبته لمدة ساعتين قصد تدوين ما يستذكره من ذكريات.
الاستذكارI: استذكار لانطلاق رحلته مع "حاييم" إلى ثانوية معسكر على طريق وهران والتقاءهما هناك بأحد أصدقاء والده الذي دلهما على الثانوية واستذكار أوصافها وأجواءها ونظامها الصارم. ← الاستذكار01: استذكار صرامة "مسيو ويل" في تلك السنة الأولى من الثانوية ومعاملته

القاسية معه ولقاءه مع المدير العادل.

الاستذكار2-1: استذكار لما قاله له حاييم عن المعاملة القاسية وإصرارهما على الاستمرار والتنافس.

الاستذكار02: استذكار لحظات نجاحهما في نهاية السنة الأولى ثانوي وغيرة "لونرموند" منهما.

الاستذكار1-2: استذكار عشية النجاح ودخوله المكتبة ورؤيته لقصص "لافونتين"

استذكار:1-1-2: لأستاذة الفرنسية وحصصها وإخفاءها ذكر أحداث سطيف رغم ذكرها للحرب العالمية الثانية

استذكار∏: استذكاره للعطلة الصيفية الثالثة وقصص جدته له ثم عودته إلى الثانوية لسنته الرابعة.

الاستذكار01: استذكاره لقاءه مع مسيو ويل وكيفية نطقه لاسمه "أرسلان" بإبدال الغين مكان الراء.

الاستذكار1-1: استذكاره كيفية نطق اليهود وعائلة حاييم للحروف.

الاستذكار2-1: لحواره مع حاييم حول رده على مسيو ويل في لقاءه.

الاستذكار02: استذكاره لمراجعاته وأسبوع الدراسة وحادثة الحشرة التي أزعجته.

الاستذكار03: استذكار أجواء المذاكرة المحروسة في حصة "مسيو ويل" وسخريتهم الخفية من رئيس مطبخ الثانوية في حصته.

الاستذكار1-3: استذكار قصة شهرة اسم ويل بدل لقبه وبعض المعلومات عنه.

الاستذكار2-3: استذكار حواره مع "حاييم الساخر عن مسيو ويل وفضولهما في معرفة ما يقرأ في حراساته.

الاستذكار3-3: استذكاره لحظة تأديب مسيو ويل لحاييم لتكلمه باللغة العربية وطلب الإجابة باللغة الفرنسية.

الاستذكار4-3: استذكاره عملية تطفله مع حاييم على مكتب مسيو ويل لمعرفة ما يقرأه واكتشافهما قراءاته للقصص الغرامية.

الاستذكارIII: استذكاره العطلة الصيفية بعد امتحان شهادة التعليم من الطور الأول وفرحتهما بصدور اسميهما ضمن المتفوقين.

الاستذكار01: استذكاره لمجيء حاييم إلى بيت جدته ربيعة وتذكره لما تناولوه.

- الاستذكار02: استذكار يوم دخولهما إلى السينما.
- الاستذكار03: استذكار لقاءه الصباحي مع حاييم ومغادرته إلى البيض فيما يتذكر هو مغادرته مع أبيه إلى المزرعة.

الاستذكار IV: استذكاره للرحلة العودة إلى الثانوية مجددا وحواراته مع حاييم في الحافلة.

- الاستذكار01: استذكار حاييم له أيامه في البيض ووصفه لها فيما يستذكر له أرسلان أيامه في المزرعة.
- الاستذكار02: استذكاره إحساسه الأول عند دخوله الثانوية وتعرضه للقمع والإهانة
  - الاستذكار1-2: استذكار عراكه مع "أنطوان لونورموند" في سنته الثانية بعد قمعه عنصريا.
    - الاستذكار1-1-2: استذكاره عراكا ثانيا مع شابين من الأهالي
  - الاستذكار2-2: استذكاره نجاحهما في الباكالوريا رغم منافسات قوية واحتقار لهما
    - الاستذكار1-2-2:استذكاره لسنته الأخيرة في الثانوية واستلامه الاستدعاء ثم إصابته بالارتباك.
    - الاستذكار2-2-2: استذكاره حواره مع حاييم بعد ثلاثة أيام من الامتحانات.
  - الاستذكار3-2: استذكاره أجواء نجاحهما عقب الإعلان عن نتائج الباكالوريا ولقاءهما في الساحة "بمسيو ويل".
    - الاستذكار3-2-1: استذكاره يوم خروجهما من الثانوية ثم توجههما إلى دير للجنس ثم إلى السينما.
  - الاستذكار2-4: استذكاره لجدته وللأوقات الحميمة معها في المدينة وعودته إلى بيتها.

الاستذكار: لجدته وللأوقات الحميمية معها في المدينة وعودته إلى بيتها.

- الاستذكار01: استذكار الاحتفال الذي أقامته جدته بعد نجاحه.
- الاستذكار02: استذكار توجهه إلى المزرعة مع والده.
  - الاستذكار1-2: استذكار ملامح علاقته الرسمية مع والده وعلاقته مع أمه
- الاستذكار03: استذكاره فرحة أمه به واحتفالها في المزرعة.
  - الاستذكار1-3: استذكاره الاحتفال المقام له لنجاحه في امتحان الابتدائية وقبله تذكره حفل ختانه.

الاستذكار04: استذكار ليلة ما قبل سفره إلى الجزائر وهدية والده له وملامح سعادتهما به وإهداء أمه له مصحفا.

يتحبب أرسلان أنّ المصحف أمامه وهو يدون مذكراته.(ص57)

2 ما أبعد جامعة الجزائر! (من الصفحة 61 إلى الصفحة 109) .

الاستذكارI: استذكار أوقات ركوبه القطار لأول مرة إلى الجزائر للالتحاق بالجامعة قبل بلوغهما 19 سنة وسعادتهما لمشاطرتهما الأقدام السوداء نفس الحقوق.

الاستذكار01:استذكار لقاء حاييم ب"رامون بنكيكى" ومراقبتهما له بعد النزول ليدلهما على مكتب التسجيل.

الاستذكار02: استذكاره تعامل الموظف المستقبل له بازدراء ثم خروجهما من هناك وسعادتهما لاختيار أرسلان الفلسفة وحاييم الطب.

الاستذكار∏: استذكار أجواء السكن في الغرفة التي اكتراها مع حاييم ثم مغادرتهما لها بعد رفض السمسار التنازل عن شرط الدفع المقدم ثم توجههما للبحث عن غرفة وانصدامهم بالميز العنصري بين الأهالي والأوروبيين واكتراءهما غرفة في فندق الحديقة

الاستذكار02: استذكاره لظلم أحد الرجال من الأهالي مورس أمام ناظريه.

الاستذكار1-2: استذكار حادثة إهانة تاجر عنصري له ولامه في صغره.

الاستذكارIII: استذكاره تغييرهما لسكنهم وبقاءهم في غرفة أستوديو وتحاوره مع حاييم هناك حول نتائجهما الدراسية الجيدة وذكر أرسلان إعجابه «بسيلين شوقالييه».

الاستذكار01: استذكاره لحظات جلوسه في الكافيتيريا وسماعه إهانات الأقدام السوداء ولقاءه بالصادق هجَّاس هناك.

الاستذكار1-1: استذكار لقاءه الثاني مع صادق هجّاس وتعريفه له على حسيبة وصال وحواره المطول معهما حول الميز العنصري وصورة الثورة ودعوته إلى نادي الطلبة

الاستذكار1-2-1:استذكاره مناقشاته مع أحد الطلبة حول دلالة الإعلام الفرنسي.

الاستذكار2-1: استذكار مواضيع النقاشات في نادي الطلبة المسلمين وسردها على حاييم وعرضه على حاييم مرافقته إليه بعد خروجه من حداده على والده.

الاستذكار1-3: استذكاره حضوره مع حاييم والنقاشات التي أجريت فيه وتعرف

حاييم إلى حسيبة.

الاستذكار1-3-1: استذكار ما روته حسيبة له عن اليهود.

الاستذكارIV: استذكار انشغالاته بما بني حول مدينة سعيدة وإخبار جدته في عطلته الصيفية الثالثة بذلك وتذكره لردة فعلها (ومنا قشته قبل ذلك للصادق حول مصادرة الأراضي) قبل العطلة الصيفية.

الاستذكار01: استذكار لتفاصيل استقبال جدته له ووصفها ولما تكلما عن ما فعله بيجو بمدينة الأمير وقراءته لها ما دمره العقيد دوقو فيها وما أجابته ولعشائهما طبق طاجين الرقاق.

استذكار1-1: استذكاره لملامح الطبق قبل عشرة أعوام يوم نجاحه في الابتدائية ويوم المولد النبوي وما روته جدته فيه عن النبي محمد عليه الصلاة والسلام.

الاستذكار02: استذكار اتجاهه للمزرعة ووفاة أم حاييم.

3- 1954 ليلة عيد الأموات الحمراء! (ص113)

يتساءل أرسلان وهو ينظر إلى بياض الورق أمام مذكرته إنّ كان سيكتب له الجلوس في مكتبه بكامل حريته ويسمح برفع العلم في دار المعلمين لولا ما حدث في 01 نوفمبر قبل 12 سنة وها هو سيكتب خوفا إنّ تتلاشى ذكرياته

الاستذكارI: استذكار أجواء للمدينة والجامعة بعد عودته إليها من العطلة القلقة واضطرابها وانطلاق هجومات في مناطق الجزائر.

الاستذكار01: استذكاره ما قاله أستاذ المنطق فيليب هنري حول خطورة هذه الهجمات وتحدثه مع سلين.

الاستذكار2-1: استذكاره حواره الذي جرى مع سيلين حول قضية التحرر وآراء الشيوعية والتقاءهما باسبانيين.

الاستذكار02: استذكار ليلة عودته يوم الجمعة في أكتوبر متأخرا وعشاءه وحواره مع حاييم حول لقاءه بكولدا التي استضافها "بنكيكي" ثم قراءاتهما كلا على حدى للقرآن والتوراة.

الاستذكار03: استذكاره ما وقع في أول نوفمبر وتصرف خوانا طوريس حارسة العمارة واستماعهما في الكافيتيريا لأصداء وتعليقات الأقدام السوداء وتصاعد الوتيرة الدموية بعد ذلك وقلق أرسلان آنذاك من قدرة تحمل الشعب وانكسار علاقته بزملائه من

الأقدام السوداء وتصاعد الكراهية في السنة الرابعة من الثانوية.

- الاستذكار04: استذكاره حزنه لحاييم عن مقاوماتهم في ظل هذا الميز والحقد وخروجهما للغذاء بعد أسبوعين من نجاحهما.
  - الاستذكار1-4: استذكاره لقصته مع الأستاذ فيليب وتهنئته له بنجاحه ولتبادلهما آراء حول النضال والثورة.

الاستذكارII: استذكاره يوم مقدم الشيخ سي النظري وإخباره بقدوم ضيوف إليه ولقاءه بهم (ومنهم زليخة) لأخذ مبلغ الاشتراك في الثورة.

الاستذكارIII: استذكاره وفاة جدته ومغادرته إلى وهران ولقاءه فيها "بسيلين شوقاليه" وإخباره

- الاستذكار1: استذكاره لحديث تخرجهما المقتضب بإصابة أخيها وكرهها للحرب.
- الاستذكار02: استذكار رحلته من وهران إلى تلمسان ووصوله وزيارته للمقام الذي تمنت جدته زيارته.

أرسلان يعلق ويشير إلى استمرار الحافلات التوقف عند شلالات لوريط عند مغادرتها لتلمسان (ص142)

الاستذكارI: استذكاره زيارته لحاييم في بيته وتحاوره معه حول الإعدام الثاني وأساليب تعذيبه ثم دعوته إلى بيته وقبول حاييم الدعوة وتبادلهما حوارات مطولة حول الكتب والفن والصور

- الاستذكار01: استذكارهما لما فعلاه مع مسيو ويل بعد كذبتهما على جدة أرسلان.
- الاستذكار02: استذكاره ما حصل مع المرابي مردوخ الذي اقتنى منه اللوحة الزيتية التي رآها حاييم في بيت أرسلان
  - الاستذكار1-2: استذكاره لقاءه بسمير مردوخ مع حاييم في مكتبه وعرضه عليه مسدسا ثم أخذه والمرور بشارع إيزلي وتذكره لأوصافه ورؤيته ليهود التوشاقيم.
    - استذكار1-1-2: استذكار ما قاله حاييم له عن كولدا التي هي من تلك الطائفة
- الاستذكار03: استذكار لقاءه مع حاييم ومعاملة الناس لهما في المطعم باحتقار واستذكاره لحواريهما.

الاستذكارII: استذكاره لقاءه مع حاييم ومساعدته له في فتح صيدليته وقلقه عليه لعدم التحاقه بالتدريس.

- الاستذكار01: استذكار قلق أمه عليه وحوارها معه لعدم التحاقه بالتدريس رغم امتلاكه

الشهادة

- الاستذكار02: استذكار عشاءه مع حاييم وإخباره بأنه مراقب من المستعمر ومن طرف ألان بورسيه وشكه في مساهمة أرسلان في عملية تخريب القطار.
  - الاستذكار1-2: استذكار ما رآه في الليلة الأخيرة من شهر أكتوبر وما رآه مع حاييم في شارع إيزلي عند خروجهما ثم قرارهما القيام بالمسابقة.
- الاستذكار3: استذكاره طلبه من حاييم تسليم مبلغ الاشتراك للسيد النظري وإعطاءه حاييم له مفتاح الصيدلية الخلفي للحاجة

4- ليلة ثلج في الجبل (من الصفحة 173 إلى الصفحة 210).

تأكيد أرسلان قبل شروعه في الاستذكار أنّ التحاقه بالجبل والجيش جاء عن قناعة رغم ما لقيه هناك من تعب ونصب. ص 175

الاستذكارI: استذكاره إخباره لحاييم عن المعاناة في الجبل وتذكره لنيله ترقية سمحت له بالتدريس وشعوره باللذة في ذلك.

- الاستذكار01: استذكاره التحاق زليخة بعد عامين من التحاقه بالجيش به ونظرة المجاهدين إليها في الجبل.
  - استذكار1-1: استذكار لقاءه وحواره معها ورؤيته لساقيها المتورمتين ونومهما معا.
    - استذكار1-1-1: استذكاره لما روته له عن عملية انتقامها من آلان بورسيه وقتلها له. وبعد قتل والدها سي النظري واختباءها في صيدلية حاييم

أرسلان يقف أمام صورتي والديه في مكتبه (الصفحة190).

الاستذكارII: استذكار لقاءه بحاييم في صيدليته بعد إعادته تجهيزها بعدما تم حرقها وحوارهما عن الرقيب الهاشمي ثم رؤيته لصورة حسيبة وصال مدرجة بالدماء ومقتولة وعرض حاييم ما في الصيدلية عليه خدمة للقضية

الاستذكارIII: استذكار الخوف الذي كان ينتابه على والديه من التصفية وتذكرهما فعله ضابط الفرقة الإدارية المتخصصة مع والده وتذكره لتعامله مع والدته تركية بنت سليمان ودورهما في خدمة القضية.

- الاستذكار01: استذكاره ما قاله العقيد زياد عن قصة والده مع العقيد بيجار وحوارهما.
  - استذكاره1-1: استذكاره بلاغة خبر وفاة والده من العقيد زياد في مكة.
    - استذكار1-1-1: استذكاره نزوله إلى قبر أمه عقب الاستقلال.

- استذكاره هدهدتها له في طفولته
- استذكاره لقاءه الأخير معها.

أرسلان يكتب جملة لدى حدس أنّك ستقرأ هذا يوما وستعود إنه يسرد صداها وهو قد أنهى قراءة مذكرة حاييم. (الصفحة 198)

الاستذكار I: استذكاره لما كتبه حاييم وهي شبه رسالة تخاطب والده المتوفي تضم تقصيره ولأمه تسرد تفاصيل دفنها ووعده لها بإعطاء ابنته مجوهراتها التي رهنتها وتعبيره عن استياءه منها لنطقها كلمة أنديجان وما تقوله عنهم وكتابته لأرسلان واعتباره نفسه غير فرنسي وإخباره عن مقتل حمه زكا حارس العقيد بيجار الحركي من قبل فدائي هو فراس زكا وبالمظاهرات المنادية بالجزائر فرنسية وبقاءه مع كولدا وحواره معها وغيرها من التفاصيل.

5- نعم لا

الاستذكار I: استذكاره مشهد الاقتراع بـ نعم أو لا استقلال الجزائر.

- الاستذكار1: استذكاره للاشتباكات الدامية بين الأهالي و الأوروبيين في الثالث جويلية ونزوله مع زليخة من الجبل في مركبة واستذكاره زيارته في منتصف النهار لحاييم.
- الاستذكار2: استذكاره لقاءه مع حاييم في اليوم الموالي واستماعهم للراديو وتذكره أجواء الاحتفال بالاستقلال وتأملهم وتدخلهم لإيقاف محاولات تحريض قبل بقية الفرنسيين وانقاضهم لحاييم من مهدي بوشجرة وقيامه بعقد صلح بين المعتدين وحاييم.
- الاستذكار 3: استذكار حواره مع زليخة حول عظمة دور الأمهات في الحفاظ على النسل أثناء الحرب ثم خروجهما إلى المدينة وتأملهم لها ولمبانيها ثم عودتهما في الأخير لرؤية والدتها وتعرفه على عونية ثم طلبه الزواج منها.

كفرحة عابرة (من الصفحة 247 إلى الصفحة 282)

الاستذكار I: استذكاره ما فعله في المكتبة بعد نيله منصب رئيس البلدية لرفع المستوى التعليمي للعاملين فيها.

الاستذكار II: استذكاره ما فعله بسيرته في الشارع كمبيطة وانزلي والتقاءه بالرجل المبتور الرجل والد علي المعدم بالمقصلة ولقاءه بحاييم وتحدثهما عنه وعبثية التاريخ.

- الاستذكار 1: استذكاره لأستاذ التاريخ وما قاله عن حادثة المروحة.
- الاستذكار2: استذكاره لحاييم وما وقع له مع كولدا ومغادرتها إلى فلسطين وتعبيره عن تمنية حدوث التعايش بين بقية الأوروبيين والجزائريين وتوجههما إلى مطعم بوعمرة

وتذكر فضل مورسي ثم لعبهما البولينغ.

- الاستذكار 2 – 1: استذكاره أثناء لعب البولينغ عملية له في الجبل مع علي.
- الاستذكار 2 – 2: استذكاره ما اخبره به حاييم عن الإنفجار الذي لحق المسرح.

الاستذكار III: استذكاره يوم عقد قرانه على زليخة وأوصاف موكبه وتفاصيل حفله.

7 – يوم للخيبة يوم الرحيل (من الصفحة 283 إلى الصفحة 306).

الاستذكار I: استذكاره صدامه مع ممثل الجهاز السياسي وتقديمه تقريره السلبي عن حال البلدية بعدالاستقلال ورفضه لسياسة ولفكرة تحويل الجبهة إلى حزب وعودته إلى البيت محموما وإخبار زليخة.

- استذكار1: استذكار حواره مع زياد الذي بقي صامتا في الاجتماع في العمّالة.
- استذكار 2: استذكاره لقاءه الحميمي مع زليخة بعد عودته من إحدى اجتماعات العمّالة.
  - الاستذكار 2– 1: استذكار ما وقع بينهما في ليلتهما الأولى وقرارها الخروج لقضاء نهاية الأسبوع.

الاستذكار II: استذكار يوم ذهابه إلى صيدلية حاييم ثم دعوته إلى الغذاء في بيته ومناقشته مع فكرة زواجه المستصعب لما يلزمه من تغيير دينه.

الاستذكار III: استذكار لحظة استلامه برقية من وزارة الإرشاد القومي تدعوه للالتحاق بدار المعلمين بوهران وتجهيزه نفسه لذلك ودعوته لحاييم لغذاء أخير قبل المغادرة وطلب حاييم منه إعفاءه من البلدية وتذكره لليلة التي جمعته بزليخة في الحوش قبل مغادرته إلى وهران.

8 – 1965 الانكسار والفقد (من الصفحة 309 إلى الصفحة 333).

أرسلان يشعر في الليلة الأخيرة من لياليه الاستذكارية بأنه سيفقد شيئا مع هذه الذكريات.

الاستذكار I: استذكاره الأجواء في شقته بدار المعلمين ووصف تكيف زليخة معها.

- الاستذكار 1: استذكار عشية سفره إلى وهران وتوديعه لحاييم فيها.
- الاستذكار 2: استذكاره لرسالته التي بعثها إليه وعدم رده عليها إلا بعد شهرين ثم سفره مع زليخة لعطلة الربيع إلى العاصمة وتذكره لمواقف في حديقة التجارب والجامعة وإخباره لزليخة بها.
- الاستذكار3: استذكاره دعوته لحاييم إلى وهران نهاية العطلة الدراسية وقبوله واخباره بمقدمة لإجراء تحاليل هناك.
- الاستذكار4: استذكار يوم مجيء حاييم وسعادتهما هو و زليخة به وتحاورهما معه على

القهوة الصباحية ثم خروجهم في نزهة في وهران.

- الاستذكار 5: استذكاره لما حصل ربيع 1966 وعودته إلى البيت وتلقيه الرسالة الصادمة من حاييم تفيد بمرضه بسرطان الدم واستلامه في اليوم الموالي لبرقية استدعاء من مشفى وهران مصلحة الطب الداخلي ومعرفته من المدير موريس بوفاة حاييم وتسلمه وصيته ورسالته منه تحت اسم الحاخام أبرهام إسحاق، ثم تحاوره مع موريس ثم خروجي مع زليخة من المشفى وسلوكه نفس المسلك الذي سلكه حاييم يوم زواجه بزليخة ووصوله إلى مقبرة اليهود ودخوله إليها.
- استذكار6: استذكار حواره الأخير مع حاييم ليلا في ثانوية معسكر وتذكر عبارة له كتبها له على رخام قبره، ثم محاورته لحارس المقبرة والمغادرة بعد ذلك.

3 مخطط بنية رواية من قتل أسعد المروري:

المقطع 1: من الصفحة 7 إلى الصفحة 13:
مهاتفة معمر حيمون وإبلاغه ببرمجة القضية في المحكمة ليوم الخامس ديسمبر ومرور 8 أشهر على اغتيال أسعد المروري.
استذكار1: استذكاره لمشهد محاولة دخول "خليدة" إلى مقر حزب الحركة الديمقراطية بعد اكتشافها مقتل زوجها، ومنع دخولها من قبل "توفيق" و"سليم"، وحواره لأحد الكهول الذي أفاده ببعض المعلومات وتعريفه عثمان مزهور المصور للمفتش "معمر حيمون" ثم أخذه لتصريح توفيق بوخناتة المكتشف للجثة ولحاقه به إلى مغفر الشرطة.
المقطع 2: من الصفحة 14 إلى الصفحة21.
إخراجه لهاتفه ورؤيته لصورة لطيفة منذور على هاتفه وإقراره بعودة الأمور إلى طبيعتها كما لو أن الجريمة لم تحدث.
استذكار: ما حصل مع لطيفة من ممارسات حميمية رومانسية في شقته. - استذكار: لقاءه بها في أشغال مؤتمر متعلق بمهمة في الطب الشرعي وتعرفه عليها. - استذكار: لقاءه الغرامي بلطيفة واتفاقهما على لقاء آخر. - استذكار: لقاءه الغرامي معها. وتقبيله لها في ليلة من شتاء 2010. استذكار: لقاءه المتفق عليه وتنزهه معها وحواره حول "عبد القادر علولة" وتاريخ مسرح وهران ثم

دخولهما إلى المسرح.
المقطع 3: من الصفحة22 إلى الصفحة 35.
الاستذكار: لما وقع على خشبة المسرح في مسرحية "بوحزب" ووصفه لأجواء ختامها وتعريفه لطيفة إلى أسعد المروري كاتب المسرحية.
المقطع 4: من الصفحة 36 إلى الصفحة41.
الاستذكار: لانتظاره خروج "توفيق بوخناتة" من قسم الشرطة واستجوابه كصحفي عن تفاصيل الجريمة (قتل أسعد المروري) ثم التحاقه بمكتبه في الجريدة واتصال "عثمان مزهور" ليلتحق به في شقته ليحضر له أخبارا متداولة في الشارع عن سبب القتل الذي أرجعه البعض لأسباب جنسية.
المقطع 5: من الصفحة 42 إلى الصفحة 50.
الاستذكار 1: استذكار استيائه من عدم نشر مقالته عن الجريمة وحواره مع مدير التحرير الذي أمره بالتريث والاهتمام بالوضع في ليبيّا ثم دخول زهور عليه وتأثرها بما حصل. ← استذكاره لما وقع عقب إخراجه صورتين لأسعد المروري وحواره مع المفتش معمر حيمون وعدد مرات لقاءه بأسعد المروري وحواره مع عثمان مزهور عند تقديمه له هاتين الصورتين. استذكاره: حواره مع "زهور" عند مغادرته المكتب وضمانها له استمراره في التحقيق في القضية لمعرفتها برئيس التحرير وإعطاءه لها وردة. ← استذكاره مشهد إهدائه لها باقة أقحوان أبيض وورد جوري. ← استذكار حواره معها يوم تقديمه لها باقة ورد وعلبة قهوة حول ابنها "علي" المغدور.
المقطع 6: من الصفحة 51 إلى الصفحة56.
الاستذكار: استذكاره لمشهد انطلاق الموكب الجنائزي بعد التحاق خليدة مع ولديها بسيارة الإسعاف التي فيها الجثة إلى المقبرة. ← استذكاره ما قالته أمه له عند دفن أحد أقاربها. ← استذكاره بعد رؤية لصورة أمّه "روبة بن يحي" ما قالته عند دخول أخته عقيلة سنتها الأولى بالمتوسطة ودخوله هو الثانوية. ← استذكاره لكتابته رسالته عن مقتل أسعد المروي إلى أمّه ثم استحمامه.
المقطع 7: من الصفحة 57 إلى الصفحة 69.

استذكاره حدث تلقي رسالة من لطيفة ثم مغادرته إلى مقر الندوة التي نظمتها التنسيقية الوطنية للتغيير للمناداة بالكشف عن قاتل أسعد المروري. وانتهاء الندوة وتوجهه في سيارة تاكسي وحواره مع صاحبها المتناول قضية أسعد المروري. ولقاءه بالأستاذ ناصر الذي أوصته به لطيفة منذور مساءًا وإخبارها له ببعض المعلومات بعد قيامها بتشريح الجثة.
المقطع 8: من الصفحة 70 إلى الصفحة 80.
استذكاره: قلقله من عدم اتضاح قاتل أسعد المروري واتصاله بتوفيق بوخناتة للاستفسار عن بعض المعلومات ثم استلامه رسالة نصية من أمه ردًا على رسالته السابقة وخروجه بعد ذلك إلى بيت السيدة خليدة وإخبار مسؤول حزب الحركة الديمقراطية هناك أنّ سبب وفاته هي قناعته الفردية اليسارية بعد تعريف توفيق له. ثم مغادرته مع المفتش معمر حيمون و إخباره بشكه في تراخي الشرطة حول القضية ليعود إلى مكتبه فستلم طلب مدير التحرير بإنجاز مقالة حول موسم الصيف ثم عودته إلى شقته إلى الاسترخاء.
المقطع 9: من الصفحة81 إلى الصفحة 85.
استذكاره: مجيء لطيفة وإخباره بخبر مفاده اعتبار السيد رانك (من التقى بأسعد المروري قبل موته) الجريمة مجرد حادث ثم إعطائه قرصا به بعض المعلومات ثم استماعه في مكتبه زوالا لتسجيل صوتي لأسعد المروري وعودته إلى الشقة ولقائه مجددًا بلطيفة وإحضارها له تصريحًا للسيد تدلر.
المقطع 10: من الصفحة 86 إلى الصفحة 89.
استذكاره: استجواب مفتش الشرطة "معمر حيمون" للأستاذ "محرز العبوري" واعتقال "سفيان العبوري" صبيحة 8 ماي ورفع بصماته ثم إخلاء سبيله. ثم استلام السيد العبوري إشعار في 12 مايو يقر بحضوره إلى مركز الشرطة .
المقطع 11: من الصفحة 90 إلى الصفحة 97.
استذكاره: معرفته بخبر إعلان وزير العدل القبض على قاتل أسعد المروري من الجريدة والتلفاز وتحاوره مع لطيفة حول ذلك ثم اتصال معمر حيمون به قصد لقائه في المقهى الذي تم واستظهار رستم له تصريحات سفيان بعلاقته الجنسية مع الأستاذ "أسعد المروري" تم اتصاله بوالده قصد الاستفسار وإنكاره التام بأنه القاتل ثم عودته إلى الشقة وتناوله العشاء مع لطيفة وتصريحها له بتعرض سفيان للضرب في مركز الشرطة ونومه معها.
المقطع 12: من الصفحة 98 إلى الصفحة 112.

استذكاره بقاءه وحيدًا بعد سفر لطيفة إلى أوروبا في دورة تكوينية ثم عودتها منتصف شهر ديسمبر لتسليمه قائمة بأشخاص عرفوا الضحية أسعد المروري وبتفاصيل عن الحياة. استذكار حديثه مع مليكة رضوان التي فسرت له حياة سفيان التي كان يعيشها وتوجهه بعد ذلك إلى لقاء مسؤول تنسيقية التعبير للاستفسار عنه عن شكوكه حول القاتل الذي أكدّ أنّ التحقيق سوف يسكت عن الأسباب الحقيقة وذهابه تاليا إلى حانة التيتانيك قصد لقاء بيقا الذي جلس معه في الحانة الذي صرح بمثليته مع سفيان وما فعله في الحانة. ويصرح قبل مغادرته استحالة أن يكون سفيان هو القاتل.
المقطع 13: من الصفحة 113 إلى الصفحة 124.
استذكاره: تلقيه اتصالا من ضابط في إدارة الاستعلامات وتصريحا له باستحالة أن يكون القتل بسب السياسة ولقائه به في مقهى الطاسيلي وتعريفه بنفسه على أنه مراد صديق الزوج السابق للطيفة وإعطائه له معلومات حول المجرم "عبد الصمد غربال" الذي صادف خروجه من الجزائر في فترة مقتل أسعد المروري وحوارهما عن سرّ الاغتيال الذي نفى أن يكون "سفيان" وراءه وعودته بعد ذلك إلى الشقة ولقائه بلطيفة التي صرحت بمقتها من محاولات زوجها السابق تعريفها بأصحاب السلطة.
المقطع 14: من الصفحة 125 إلى الصفحة 132.
استذكاره: تأخره عن مكتبه وذهابه إليه زوالا ثم اتصال خليدة وطلبت منه لقائه وأخذه باقة ورد جعلت سائق الطاكسي يعتقد أنه على موعد. وتم اللّقاء الذي صرحت فيه ببعض المعلومات عن أسعد وإعطائه قرص مضغوط بصوت المروري.
المقطع 15: من الصفحة 133 إلى الصفحة 138.
استذكاره: حواره مع زميل له حول المقال المتسائل عن خمسة قناطر دخلت ميناء وهران من الكيف المعالج وتذكره لقائه بالعبوري ونفيه انضمام ابنه سفيان إلى جماعة سياسية وإخباره أنه كان في معهد التكوين وقت مقتل الضحية بدليل كتابي واتهامه مصالح الشرطة بإخفاء تفاصل تثبت براءة سفيان منها وتوجه "رستم "إلى المستوصف وتأكده بعد لقاءه بآمال الممرضة ثم توجهه إلى رؤية "شيفوخ" الذي قدم له سجل اتصالات سفيان العبوري التي رفضت الشرطة إثبات الاتصال الثاني الذي وقع من هاتف سفيان.
المقطع 16: من الصفحة 144 إلى الصفحة 154.
استذكاره: رؤيته للملف الذي يحتوي على صور سرّبه معمر حيمون والتي التقطتها الشرطة

العلمية وتساؤله عن القوة التي منعت توفيق من مس الجثة.

استذكاره لشهادة المناضل "بشير حاج علي" حول الإذلال الذي تعرض له.

استذكاره للصور التي أحضرها له "عثمان مزهور" واحتفاظ بواحدة في جيبه والتوجه إلى مخبره للتأكد من أصلية صورة تؤكد تعرض الضحية إلى ضرب واشتباك ثم عودته إلى شقته وتقبيل لطيفة له وسؤاله لها عن سر البقعة الخضراء في منطقة الحوض وتشكيكه في إخفاء الشرطة العلمية لبعض الأدلة ثم مغادرتها بعد ساعتين في السرير.

الرقم17: من الصفحة 155 إلى الصفحة 163.

استذكاره لقائه وحواره مع الكهل (الذي كلّمه يوم مقتل أسعد المروري) وإعطائه له صورة تدل على وجود سيارة سوداء أمام مقر حزب الحركة الديمقراطية وأخذها إلى عثمان مزهور الذي أكد إنّ تلك السيارة تحمل ترقيم ZH وهي سيارة من السيارات المركونة تابعة لمؤسسات الحديد والصلب الحكومية.

المقطع 18: من الصفحة 163 إلى الصفحة 170.

استذكار مواعدته للطيفة في حديقة البركة وكشفه لها الصور وتحليله أمامها بأن سفيان دخل وخرج من المقر بينما من قتله كانوا أصحاب السيارة الذين دخلوا بعده ومحاولتها تحليل تفاصيل الجريمة.

المقطع 19: من الصفحة 170 إلى الصفحة 183.

استذكار اتصاله بمعمر حيمون ولقائه بعد ذلك في المكتبة الكاتدرائية وتحدثهما حول "حسنى بوعارف" المخبر ونفيه أن تتحرك إحدى سياراتZH في وهران وحديثهما عن فرضية الاغتيال السياسي ومناقشتهما لبقية الفرضيات. واستذكاره مرافقته لمعمر إلى بيت أمه وأخته عقيلة وتهنئته بمولودها وتذكره على الرصيف متاعب أمه مع أبيه قبل النتهاء علاقتهما بالطلاق ومعاودته للزواج.

المقطع 20: من الصفحة 184 إلى الصفحة 194.

استذكاره شعوره بالخيبة باقتراب موعد المحاكمة دون حصوله على دليل واضح عن القاتل

واستذكاره حزن السيدة خليدة ورؤيته للصينيين في شارع وهران بعد خروجه من مكتبه.

استذكاره ماقالته له لطيفة عن اندماج الصينيين مع الجزائريين.

استذكاره لحدث فتحه القرص المدمج الذي قدّمته السيدة "خليدة" واستماعه إلى أراء أسعد المروري الداعية إلى التعبير السلمي ثم اتصاله بالسيدين "محرز" و"ناصر" للتأكيد على مواقفه

واتصال "معمر حيمون" به ليخبره عن برمجة المحكمة لليوم الاثنين الخامس ديسمبر وتفكيره في المقال الذي سيحرره بعد المحاكمة. ثم كتابته مقالة عن شوارع وهران وخروجه في اليوم الموالي صباحًا للقاء لطيفة وإخبارها له أنّ زوجها ينتظر أن تتزوج وتتطلق لتحل له مجددًا واستعداده مقايضته بمعلومات حول قضية أسعد المروري.
المقطع 21: من 195الصفحة إلى الصفحة 205.
سرده تفاصيل وصوله لمجلس القضاء واكتظاظه بالصحفيين ورفاق الضحية وحضور السيد محرز العبوري واستماع القاضي للمتهم الذي نفى كل الاتهامات التي صرّح بها تحت إكراه الشرطة. ومثول ممرضة المستوصف ولطيفة بالإدلاء بشاهدتيهما رغم إغفال لطيفة بعض الحقائق متحججة بعدم طلب أحد منها التصريح بها.
المقطع 22: من الصفحة 206 إلى الصفحة 213.
استئناف المحاكمة وإنكار محامى "سفيان العبوري" أنّ يكون هو القاتل لمجرد إقامته علاقة أو التقاء الأستاذ قبل قتله وإرجاع سبب القتل إلى الاغتيال السياسي. وتأكيده إغفال بعض المعلومات وضرب موكله قصد الاعتراف ورفض القاضي هذه الدفاعات ثم إعلان المحكمة بعد المداولة إصدار حكم 20 سنة سجنًا في حق المتهم سفيان وارتفاع أصوات في المحكمة تنادي بمحاكمة الجناة الحقيقيين واستياء "خليدة" من إهانة شرف زوجها وإنكار السيد العبوري التهم الموجهة لابنه.
استيقاظه صباحًا على إحساس أنّه ليس "رستم" وامتلاك الحزن قلبه بفشله ودخوله إلى مكتبه وشعوره بالخيبة لعدم إجابته عن سؤال واحد هو: من قتل أسعد المروري؟ ثم ارتجاج هاتفه برسالة من لطيفة تدعوه إلى حفل ميلادها إلى شقتها. تحريره مقالا عن أفق الصحافة ثم مغادرته على الرابعة ثم تناوله غذاء سريعًا في الشارع لبستى وتعريجه على بائع الورد لشراء باقة للطيفة وكتابًا ودخوله عليها في شقتها ثم ممارستها للجنس واستحمامهما ثم سهرتهما الرومانسية.

1-2 ملامح التجريب الروائي:

لم يكن القصد من إيراد المخططات السابقة استظهار التركيبة السردية المعتمدة وحسب، ولكنّ الهدف يرمي إلى إيضاح مواطن التجريب في هذه الروايات مع الاعتراف بأنّ التجريب ليس آليات تستخرج ولا تقنيات حداثية توظف في العملية الكتابية وحسب، وفي هذا تكمن صعوبته لتعلقه بالكيف الذي سار عليه الروائي في إبداعه وطريقته المتفردة لخلقه فضاءه السردي المتخيل.

يخوض الروائي" الحبيب السائح" مغامرة التجريب بوعي حذر يكشف عن تأنيه في كتابة الرواية وتمهله، عبر تشكيل مسار سردي متقطع يعتمد توظيف تقنية الاستذكار أو الاسترجاع (Analepse) أين «**يستحضر السارد حدثا سابقا عن النقطة التي وصلت إليها القصة**»[1]. بيد أنّ التجريب ليس في اعتماد هذه التقنية وحشو متن الرواية بها بقدر ما هو الوعي بكيفية الاعتماد عليها وبجماليتها، فحضورها مرهون بفرض التيمة لها و ميول الروائي الطاغي في العودة إلى الماضي والتاريخ والواقع لتقصي بعض وقائعه وأحداثه.

يبني "الحبيب السائح" في أعماله برنامجا يعتاش على مبدأ الإيهام باللاإنتظام في السرد وهو ما يستدعي أن يتجه القارئ إلى قراءات متعددة قبل أن يكتشف الخيط الذي يعلل هذا التوجه في الارتكاز على تقسيم الروايات إلى فصول أو مقاطع، دون أن يكون القصد منها ترتيب الأحداث أو المواضيع فيها، ومن سمات التجريب:

أولا في رواية الكولونيل:

أ) سمة التفكك وتشظي المحكي الروائي:

تعتمد رواية "كولونيل الزبربر" على بنية سردية غاية في التعقيد والتفكك تتشكل ضمن إطار روائي مقسم إلى الفصول الثمانية والتي تفضي إلى مقاطع مرقمة توهم القارئ بترتيبها، فيعتقد باتّصال الفصول ببعضها البعض أو احتواء الفصل على موضوع مكمل لما سبقه فرغم وضعها بتسلسل في الفصول، إلاّ أنّها تتبع مبدأ آخر فرضه وعي الكاتب بالمتخيل الذي يجبره على اختيار هذا النهج، وهو من جماليات التجريب إذ من شروطه وجود تكامل بين القالب الروائي والمتخيل المفترض، فالعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة لا يمكن إغفالها في الرواية التجريبية[2] فاختيار هذه البنية المتشضية جاء تطويعا لخدمة مضمون المتخيل الروائي.

---

[1] – عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص21.

[2] – ينظر: شعبان عبد الحكيم، الرواية العربية الجديدة، ص146.

إنّ التقسيم في هذه الرواية معلل يوازي الكتابات المتقطعة للكولونيل "جلال الحضري" والجد "مولاي بوزقزة"، تقول "الطاوس" معللة هذه الانقسامات الملاحظة على مستوى مروي الجد:«**ظننت أنّ والدي يكون هو من همَّ عليها بالقطع قبل أنّ أعزو ذلك إلى داع ذي صلة بأسبقية ظرف الحرب، فمن غير المنتظر من جندي مثل جدي في جيش تحرير يخوض مواجهة غير نظامية، أنّ يصرف وقتا لاسترجاع ذاتيات لن تجد من يهتم بها، أو يكون ظن. وقد خامرني أن يكون هناك بعضا مما دونه قد أتلف أو ضاع لا غير**»[1] كما عللت انقطاعات مروي الوالد "كولونيل الزبربر" بقولها: "**لابد أن أعزو ما أجبر الوالد كولونيل الزبربر على سرد ما جعله الزمن القاهر من حياته تبعثرات يصعب إعادة ترتيبها في الذهن إلى ضغط صرخته المحتبسة في روحه بفعل آلامه كل آلامه ...إنِّي أدرك أنّه يصعب على ضابط سام مثله قياسا إلى ما مضى من تلك الحياة أن يفصل لحظة عن أخرى.**"[2] وهي على هذا النحو تعلل التداخل المربك بين الذكريات فترجعه إلى صعوبة الفصل بينها وهو المنطق الذي تسير عليه الذاكرة البشرية، خصوصا مع صعوبة حكي الكولونيل عن آلامه وتجاربه القاسية، إضافة إلى تبرير غياب تفاصيل حياة مولاي ضياعا أو تلفا أثناء الحرب ومن حياة الكولونيل الشخصية أو في ميدان عمله.

تضاف إلى كل العوامل السابقة: قراءات "الطاوس" المتقطعة لمروي الجد والوالد، التي كانت دافعا آخر لبروز سمة التفكك بوصفها السارد المعلق بصيغة الأنا حيث تستعيد موقعها من جديد في كل فرصة تسنح لها لإبداء رأيها أو شعورها تجاه ما تلقفته مما روي، وهو ما نستدل عليه بهذا المقاطع من رواية "كولونيل الزبربر" حين تقول:«**في لحظات فراغي مستعيدة هذا المشهد أو ذاك مما قرأته غالبا ما ناجيت روحي بأنّ الوالد كولونيل الزبربر إن كان تحدث عن شخصه بنزر وعلى حذر كلسي، فإنّما لا ندما ولا تبكيتا بل حزنا فعظم لذلك في ضميري صمته**"[3].

تجسد فعل التجريب الواعي في خلق بنية روائية خاضعة إلى رؤية إبداعية متفردة فرض فيها الموضوع قالبه الشكلي الملائم معه، فاستكملت هذه الإنقطاعات الانقسامات الخارجية للفصول والمقاطع المرقمة التي وضعها الروائي، وبررت اختياره لتقنية الاسترجاع التي تساهم في فتح المجال لخلق فوضى الأحداث و تشضي الأزمنة، مما يستلزم من القارئ إعادة تركيب ذهني

---

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص57.

[2]– المصدر نفسه، ص22 .

[3]– المصدر السابق، ص21.

للوقائع بشكل منتظم لتبين جمالية التفكك، وهذا نتيجة لاستناد هذه الرواية إلى نمط سرد اليوميات إذ « **يمكن هذا النمط من السرد أن يكون أيضا الأكثر صعوبة بل الأكثر تمردا على التحليل، عندما يرتخي شكل اليوميات ليبلغ نوعا من المونولوج.. ذا موقع زمني غير محدد بل غير متماسك**»[1] وهو الحال لما كان يكتبه الجد "بوزقزة" والوالد "جلال"، إذ بدت يومياتهما تعبيرا شبيها بالمحاورة الداخلية وإبانة لوقع الأحداث المعاشة على نفسيتهما.

ب) التخلي عن السارد العليم وتعدد الرواة:

تبدأ رواية "كولونيل الزبربر" بإعلان السارد "الطاوس بنت جلال الحضري" عن انطلاقها في السرد بضمير الأنا فتقول:«**ها إني هنا في بيتي في رقان مستلقية في السرير منتظرة عودة حكيم من مداومته الليلية...**»[2] ثم ما تلبث تتحدث بضمير الغائب بعد فتحها للفلاش ديسك الذي أعطاه لها والدها "كولونيل الزبربر" عبر رؤية السارد العليم، لكنّ الروائي يخرق وظيفة السارد العليم في إفقاره من المعرفة التي يمتاز بها، والتي تكون أكبر من معرفة الشخصية، فالواقع أن السارد/القارئ "الطاوس" لا تعرف سوى ما أفصحته يوميات الجد والوالد، وهي حين تصف شعور الكولونيل أو أفكار الجد وتصور الأحاسيس الذاتية لهما بضمير الغائب إنّما هي تعيد صياغة ما تقرأه.

وقد ألحق بذلك الروائي للسارد "الطاوس الحضري" وظيفة إدارية، تتمثل في العودة إلى نص سردي في خطاب واصف نوعا ما لإبراز تمفصلاته وتعالقاته واختصار تنظيمه الداخلي[3] إذ هي من تبين طبيعة المحكي وتوضح أسباب ورود البنية المفككة.

كما تمثل "الطاوس" في هذه الرواية قارئا ضمنيا والذي يعرِّفه "آيزر" بكونه « **بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة**»[4] وللروائي تصريح عبر مقولة لوالد الطاوس بكونها قارئا تلقى يومياته وسينقلها إلى القارئ الحقيقي، فالطاوس مجرد بنية افترضها الروائي لتدل على رد فعل المتلقي الفعلي وما يمكن أن يتوقعه بإعطاء ملامح عنه، ويتجلى ذلك في قول

---

[1]– جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر 1997، ص231.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص13.

[3]– ينظر: جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص 264.

[4]– فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحمداني وجيلالي الكدية، د ط، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء، المغرب د س، ص30.

الكولونيل: «**كنت وأنا أسجل ما قد تقرئينه أستمع لصوت البار عمر الملوع، بحرقة سؤال الموت عن الحياة، أعرف أنّك ستقرنين القراءة بالسماع**»[1] ونستطيع أن نستشف هنا سمة من سمات التجريب الإبداعي التي تتجلى في جعل السارد قارئا ضمنيا وشخصية وساردا في الآن نفسه.

تحوز "الطاوس" في مواضع أخرى على صوت السارد لوحده وتؤدي بذلك وظيفة البيِّنة على حدِّ تعبير "جيرار جينات"، «**إنّها تلك التي تتناول مشاركة السارد..في القصة التي يرويها أي يتناول العلاقة التي يقيمها معها: إنّها علاقة عاطفية حقا، ولكنّها أيضا أخلاقية وفكرية، يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط..أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه مثل هذه الحادثة**»[2] وعلاقة الطاوس بهذه القصة التي ترويها علاقة عاطفية لكونها تتعلق بوقائع عاشها والدها وجدها تتأثر بها وفكرية من حيث أنها تتلقى معلومات تاريخية وطنية. تخصها فهي تعلق على ما تعيد سرده وتبدي شهاداتها وآراءها وتتدخل لإبراز مشاعرها تجاه محكي الوالد والجد .

ومنه يصبح من سمات التجريب هذا الإبداع الذي تلمسناه في تعدد الرواة وجعل الساردين الفعليين "الوالد"، "الجد" الطاهر" يتواريان لتسرد عنهم "الطاوس" بضمير الغائب ثم تستعيد موقعها بضمير الأنا، ولعّل ذلك راجع إلى إمكانية كون السرد بضمير الأنا للساردين الأوليَيْنِ يصعِّب على القارئ فرز الأصوات السردية، فالسرد بضمير الغائب مكّنَ "الطاوس" من مساعدة المتلقي في فهم اللعبة السردية لذلك نلحظها تذكر بالسارد المتوارى خلف صوتها عبر استخدام أفعال تحيل إليهما من قبيل: (يقول، يذكر، يقدر) ومثال ذلك قولها: «**فها هو كولونيل الزبربر كما كتب وسط الفراغ..**»[3] ولعّل فارق الزمن بين "الطاوس" و"الكولونيل" و"الجد" هو ما يؤكد افقار الروائي السارد من معرفته فكيف لها بوصف مظاهر الثورة والحديث عن علاقة الكولونيل بزوجته "باية" و"مولاي" ب"رقية" إن لم تكن تعيد صياغة ما تقرأه.

تقوم تجريبية "الحبيب السائح" في هذه الرواية على مبدأ المزاوجة بين ثلاث مرويات تُرَّكِبُهما "الطاوس الحضري" تضمُّ وقائعا من مراحل زمنية مختلفة (الثورة والمرحلة التي تلت الاستقلال مباشرة و فترة العشرية السوداء) فيروي "مولاي بوزقزة" و"الطاهر" شهادات وأحداثا من حرب التحرير وما تلاها من نزاعات بين الإخوة المجاهدين بينما يحكي الكولونيل وقائعا من العشرية

---

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 17.

[2]– جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص265.

[3] – الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 21.

السوداء في التسعينيات وبعضا من الأحداث الشخصية له كفقدانه ل"باية" و"ياسين"، في حين ستسرد لنا "الطاوس" ما تقرأه لنا من خلال ما رواه الوالد والجد والطاهر، كما تعتمد الرواية على تعدد رواة داخليين منهم أنطوان الفرنسي، هانس الألماني، المولود وقايس وجويل لمولاي بوزقزة قصصا مختلفة.

وقد جعل الحبيب السائح في بعض المواقع الساردين "جلال" و"مولاي بوزقزة" مسرودين لهما وهي تقنية حداثية تدل على تجريبية الرواية بعدما استطاع الروائي العربي أن يستحضر مثل هذه الآلية في جنس يغاير كلية في طبيعته وبنيته الحكاية أو القصة الخرافية. ومن خلال كل هذا يتضح أنّ "الحبيب السائح" لا يزال يراهن على قارئ نوعي لا يغفل التفاصيل التي يوردها ويهدف إلى خَلْقِ علاقة جديدة معه بإشراكه في فك شفراتها وولوج عوالمها والتي إنْ تغافل عنها لم يستطع استيعاب الرواية وتفكك المرويات فيها.

ت) انكسار الزمن:

تقوم رواية "كولونيل الزبربر" على نزعة تجريبية تتمثل في توالد هذه الاستذكارات فيبدأ السرد من استذكار عام يولد استذكارات أخرى نتجت عن عدة دواع: كذكر الشخصية أو اعتماد موضوع أو بداع بارز أكثر هو الاستعانة بتفريع السرد عن طريق رواة آخرين، وبذلك «**يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها– التي ينضاف إليها – حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى**»[1] وهو المبدأ الذي يعتمده الحبيب السائح، فاستذكار يوم نزول النقيب حطابي مثلا كاستذكار أولي يدفع ب"مولاي بوزقزة" إلى استذكار محاسنه وما وقع له بسبب مبلغ التموين، كما تبرز التيمة كدافع للاستذكار لمَّا يتذكر ما سرده له جويل عن التعذيب الممارس على المجاهدين الجزائريين فتحضر ذهنه ذكريات تتعلق بشتى أنواع التعذيب مما روي له، وهو ما سمح بتفصص هذه الاستذكارات وتقطعها، ومكمن التجريب الفعلي في براعة الاعتماد عليها للوصول إلى تفكيك وهمي للمتن الروائي بطريقة مدروسة وواعية.

ينتقل الروائي ضمن بنية سردية تجريبية في هذه الرواية بين أزمنة كثيرة متشابكة هي:

– زمن قراءة "الطاوس" لما كتبه الوالد والجد في بيتها برقان.

– زمن كتابة "الكولونيل" لليوميات وفي أغلبها دونت ليلا في مكتبته المنزلية.

– زمن كتابة "مولاي بوزقزة" لليوميات التي لم يحدد زمن تدوينها ولا موضعها.

---

[1]– جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص60.

– زمن كتابة الطبيب الطاهر لشهاداته واستذكاراته وهو غير محدد.

تنفتح هذه الأزمنة على أزمنة نفسية خاصة بالشخوص مثل ما تجسد في هذا القول للطاوس «**أحس، الآن، أنا أيضا، ما قد يكون انتاب الوالد – كولونيل الزبربر إذ راح سرد تلك الأوراق يأخذه مثلي إلى ذينك العامين الأخيرين من الحرب التي توسعت شراستها إلى مدينة الجزائر**»[1] وأزمنة متعلقة بالأحداث التي ضمتها الرواية والتي تبقى أحداثا مستذكرة في مجملها.

ورغم لجوء الروائي "الحبيب السائح" إلى تقنية الاستذكار إلاّ أنّه وظف تقنيات أخرى تعزز انكسار الخطية الزمنية مثل الاستباق الذي هو« **مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد**»[2] في ذكر "الطاوس" لحدث وفاة أخيها وأمها مسبقا[3] قبل أن يتم سرد كيفية وفاتهما تاليا، فتذكر حادثة قتل الجماعات المسلحة لياسين بكاتم رصاص في الصفحتين السادسة والأربعين والسابعة والأربعين، بينما تذكر حادثة وفاة أمها في حادث سير في الصفحة مئتين واثنان وتسعون، لكن التجريب ليس في اعتماد هذا الاستباق ولكن في جعل الروائي له في الآن نفسه استرجاعا أو العكس و«**هذه الاسترجاعات الاستباقية والاستباقات الاسترجاعية كلها مفارقات زمنية معقدة تربك أفكارنا المطمئنة عن الاستعادة والاستشراف بعض الإرباك**»[4] للصعوبة التي قد تصادف القارئ إن أراد أن يحددها.

وعلى الأغلب اعتماد الاستذكار المفكك يفضي إلى غياب حكاية مجملة وهو ما يفترض حضور القطع[5] (الحذف أو القفز أو الإسقاط) لكون الذاكرة غير قادرة على استعادة كل التذكارات على نحو حذف مدة ثلاثة أشهر تقريبا بين واقعتي: مظاهرات 11 ديسمبر و 16 مارس[6]، ورغم هيمنة تقنية الاستذكار إلاّ أن المجال أفسح أمام هذه التقنيات مما انجر عنه خرق للتسلسل الزمني وكسر للسرد التراتبي.

---

[1] – الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص182.

[2]– لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية، ص15.

[3]– ينظر:الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص15 .

[4] – جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص90.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص 119.

[6]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص184.

ث) المزج بين السرد التاريخي والسرد الفني:

ملمح آخر من ملامح التجريب يحضر عند قراءة هذه الرواية يتمثل في المزج بين السرد التاريخي والسرد الروائي بصورة تتخلص من رتابة التاريخ وتكسر الملل الذي قد يصيب بعض القراء في تصفح الرواية التاريخية، فرغم ما تضمه رواية "كولونيل الزبربر" من وقائع تاريخية إلاّ أنّها لا تماثل الرواية التاريخية، التي إن همت باستحضار التاريخ طغى عليها والتي لا يتمتع فيها الروائي بحرية تحوير الأحداث التاريخية والتلاعب بها، مكتفية بإظهار وصف داخلي للشخوص أو إدراج قصص رومانسية لا تمس التاريخ الفعلي[1]، إلاّ أنّ الرواية التجريبية كما هو الحال لرواية الكولونيل أخذت من التاريخ ما يفضي بها إلى مساءلته قصد تنوير وعي القراء (خصوصا القارئ الجزائري)، فحين سرد وقائع إعدام الشهيد العقيد شعباني* وهي حقائق تاريخية تخيل لهذه الشخصية حوارات تثبت مكانته النظالية واحترام المجاهدين له، ومنحه شجاعة قوية جعلت سجَّانيه يخرقون القانون ويحدثونه بهيبة[2].

رغم أنّ بعض وقائع التاريخ هي التيمة المتناولة في الرواية إلاّ أنّ "الحبيب السائح" بدل أن يعتمد السرد الكلاسيكي في إدراج الشخوص التاريخية كما هو الحال للرواية التاريخية، عمد إلى الاعتماد في أغلب أحداث الرواية على وقائع تاريخية حقيقية ليسندها إلى شخوص ورقية متخيلة كالاغتصاب الممنهج[3] وسياسة الإبادة الجماعية[4] وممارسة التعذيب الجسدي والنفسي من قبل المستعمر الفرنسي وهي أفعال واقعية بشعة مورست على الجزائريين، لذا ابتعد الكاتب على نحو تجريبي عن الخضوع إلى التاريخ وتأثيره الذي يدفع ببعض الروائيين إلى الحفاظ على المحتوى التاريخي وعدم المساس به.

---

[1]– ينظر: مجدي وهبة و كامل المهندس، ص 184.

* العقيد شعباني أصغر عقيد ومجاهد في صفوف جيش التحرير من مواليد سبتمبر1934، كان كاتبا مساعدا للعقيد سي الحواس في منطقة الصحراء وعين ضابطا للولاية السادسة بعد وفاة سي الحواس. أعدم في 3 سبتمبر 1964 في وهران بأمر من الرئيس السابق أحمد بن بلة بتهمة محاولة التمرد على السلطة وزرع الفتنة.

[2]– ينظر: الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص177 –178.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص98–99.

[4]– ينظر: المصدر السابق، ص110.

ج) خلق الشخصيات دون ملامح:

من ملامح التجريب في الشخصيات الروائية الابتعاد عن إعطاء الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية لها[1] وتحضر هذه السمة في رواية "كولونيل الزبربر" فمعظم الشخصيات التي أدرجها منها ما اكتفى بذكر اسمها مثل قيزا ، ومنها ما خصّ لها بعدا واحد فذكر لشخصية ستيفان وصفا جسميا[2] وحسب، مبتعدة في كل ذلك عن النمطية والتوصيف والتشخيص وإذا ما قدم بعدا معينا عن شخصية شذّر المعطيات والمعلومات ونثرها على لسان السارد أو بعض الشخوص في مواضع مختلفة من الرواية.

وقد استطاع الروائي أن يبرز هذه الشخوص كما تقتضيه الرواية التجريبية مضطربة وقلقة رافضة لواقعها أو مشككة في ماضيها مساءلة لأحداثه، وهو ما يؤكده استقالة "مولاي بوزقزة" احتجاجا على إعدام المجاهد الشاب العقيد "شعباني" وتخلي الكولونيل عن منصبه وطلبه التقاعد كما كانت الرواية متّجهة كل التوجه إلى التركيز على نفسيات الشخوص مصورة انشقاقاتها الداخلية ومعاناتها أمام عبثية وقائع الحياة المختلفة[3] أكثر مما يهتم بوصفها ماديا.

تمثل هذه الشخوص بقوة الشخوص التجريبية ويتجسد ذلك أيضا في توجه الكاتب إلى التعبير عن مكنوناتها النفسية، فقد ركز الروائي على آراءها في علاقاتها بالشخوص الأخرى ونمو مشاعر الإحباط واليأس.

ح) انفتاح المكان :

ينهض الخطاب الروائي في رواية "كولونيل الزبربر" على مبدأ عدم وحدوية الأمكنة و تعددها في امتثال بارز لفعل التجريب. ورغم أنّ المكان الرئيسي في هذه الرواية هو "جبل الزبربر" إلاّ أنّه لم يتخذ له الروائي وصفا قائما بذاته ولم يتصف بالتناغم في مدلولاته، فقد كان منطلق الثورة ومهدا لها في جيل "مولاي بوزقزة" ليصبح معقلا للجماعات المسلحة، فيشهد تحولا جذريا من كونه فضاء ايجابيا إلى فضاء سلبي مأساوي، فالمكان هنا وكما يحضر في الرواية التجريبية على العموم مكان مشحون بالدلالات التي تنفتح انطلاقا من تأويلات القارئ.

---

[1] – ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، ص248.

[2] – ينظر: الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص182

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص259.

إنّ المكان "جبل الزبربر" في هذه الرواية يطالب بهويته لذلك لا يبدو فضاء للأحداث وحسب بل إنّ "الحبيب السائح" منحه عناية قوية، بجعله عنصرا لا يُستغنى عنه في الرواية فقد اكتسب شكلا ومعنى واستمد له الكاتب ذاكرة وهوية، دعّمها الوجود فعلي له خارج الفضاء الروائي، ولذلك حقق علاقة جديدة بالذاكرة حيث تمكن الكاتب من إحياءه بعدما كان مهمشا في الجزائر، وعليه يصبح المكان هنا محاولة لتجذير الانتماء، كما أنّه استطاع أن ينتظم في الرواية جامعا بين الفضاء الروائي ومرجعيته الخارجية الواقعية.

من جهة أخرى لا تخلو هذه الرواية من انفتاح قوي للأمكنة رصدها الروائي بوجهات نظر مختلفة، فمثّل السجن مثلا رغم دلالته السلبية ملجأ آخر ليفكر أصدقاء العقيد "شعباني" طلب السجن المؤبد له بدل إعدامه.

ثانيا: في رواية أنا وحاييم:

2-1) جمالية السرد الاستذكاري:

تشكلت جمالية وفنية رواية "أنا وحاييم" استنادا إلى فعّالية "السرد الاستذكاري" التراكبي الذي يقوم على تناسل وحدات سردية. تتراوح أزمنة وقائعها بين زمن الكتابة الاستذكارية والذي دام ستة أشهر كاملة، من الساعة العاشرة إلى الساعة الثانية عشر ليلا، وبين أزمنة تتشكل داخل ما تم استذكاره، معتمدا على الأنواع المختلفة لتقنية الاسترجاع.

يستحضر السارد "أرسلان حنيفي" مهيمنا على المساحة السردية في الرواية أغلب الذكريات التي جمعته بصديقه اليهودي "حاييم بن ميمون" والمخطط السابق لبنية هذه الرواية بين التوظيف الدقيق لهذه التقنية، ورصد التفرع الدقيق للذكريات وكيفية تشكلها، عبر اعتماد السارد فيها على السرد الآني(يجسده الحدث الأول من وقائع الرواية) مع استحضار استذكاري قائم على فعل التدوين والكتابة (ما يكتبه "أرسلان" في مذكرته).

أول ما ينطلق منه السرد في الرواية هو حدث خروج السارد إلى بيت "حاييم" (يتم سرده على لسان السارد/الشخصية: "أرسلان")، ضمن هذا الحدث تتشكل متوالية قصيرة سردية مستذكرة فعَّلها حدث رؤية السارد لصورة "حاييم" في بيته الفارغ ليعلن عن استباق خبر وفاة "حاييم" حين يقول: **«وقفت على الرصيف المقابل، وقفة لم أقفها من قبل، محزون الخاطر، أمام دار حاييم بن ميمون تبدو ساكنة مثل كائن تحجر، ملتفتا على فراغ بات يسكنها منذ أن أطاح الدهر قبل**

ثلاثة أشهر بآخر، أهلها الغابرين»[1] ولا يتأكد لنا حدث الوفاة إلاّ بعد سرد ذكريات كثيرة من مراحل الطفولة والدراسة الثانوية والجامعية وحرب التحرير وفترات تلت استقلال الجزائر، ليجعل الروائي من هذا الحدث الأول دافعا للقارئ يستفزه للبحث عن طبيعة العلاقة بين "أرسلان" و"حاييم" حتى يدخل بيته.

يبدأ "أرسلان" تدوين مذكراته ويعتمد الروائي "الحبيب السائح" محفزات لتفعيل ذاكرة السارد بشكل غير اعتباطي لخلق التوالد الاستذكاري وتناسل الوحدات الاستذكارية، تتمثل في:

المحفز الأول: الاعتماد على تذكر السارد لشخصية معينة كمحور لاستذكار الأحداث عنها، وهو ما يتمظهر في هذا المقطع الروائي حين يتجه السارد "أرسلان" إلى استذكار وقائع حدثت مع الأستاذ الفرنسي "مسيو ويل" يقول عنه في أول مقطع لإدراجه كشخصية: «**وما إن انقضت فترة التكيف تلك حتى وجدتني أشعر أني أتعرض أكثر من غيري لمراقبة الحارس مسيو ويل لومبردو الدائمة، وقد راح لأمر أجهله يتحين أي إخلال للنظام الداخلي لتعريضي لعقاب**»[2] ثم انطلاقا من الارتكاز على هذه الشخصية سيسرد لنا "أرسلان" حادثة رفض تناوله أطعمة الفرنسيين ولقاءه مع "مسيو ويل" عند المدير ثم يتذكر لقاءه به في السنة الرابعة يقول: «**وكنت، في تلك السنة الرابعة، اعتقدت أنّي تخلصت، ولو جزئيا من عين مسيو ويل عليَّ فيما كانت وتيرة الدروس قد ازدادت ارتفاعا تحضيرا لنهاية الطور الإكمالي غير أنّ مسيو ويل فاجأني مرة بأن ناداني من بين التلاميذ الداخلية...**»[3] فاعتمد الروائي على الشخصية كمحور للاستذكار بطريقة مبررة في الربط السردي بين الأحداث المتعلقة به.

المحفز الثاني: الاعتماد على الاستذكارات في موضوع محدد: ومثال ذلك ما سرده السارد عن الميز العنصري، يقول "أرسلان":« **ظللت ألاحظ ما يحظى به تلاميذ الطور الثانوي من تعامل مختلف**»[4] فانطلاقا من إشارته إلى وجود التمييز بين الطلبة تحضر ذهنه ذكرى معاملة "أنطوان لونرمود" له بمَيْزٍ عنصري وإهانته له بوصفه بابن الأنديجان وضربه، ويستحضر مثالا آخر عن معاملة شابان من الأهالي له و"حاييم" باحتقار وعراكهما معهما.[5]

---

[1]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ط1، دار ميم للنشر دار مسكيلياني للنشر والتوزيع الجزائر، تونس، 2018، ص 11.

[2]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص 22.

[3]– المصدر نفسه، ص 27.

[4]– المصدر السابق، ص43.

[5]– ينظر: المصدر السابق، ص44–45 .

يعتمد الحبيب السائح على الموضوع بنسبة أكبر من استدعاء شخصية كمحفز للتذكر، كما لا نغفل الإشارة إلى أنّ ارتكاز الروائي على هذين العنصرين لا يعني بالضرورة أنّ كل هذه الاستذكارات مترابطة، فهو في بعض المقاطع –وهي قليلة– يترك لمنطق الذاكرة تغييب رابط السببية بين استذكار وآخر على نحو هذا المثال على لسان "أرسلان": «**فاستدرجته إلى ذلك الزوال الذي تغامزنا فيه على جدتي، كعفريتين أسودين على حد وصف مسيو ويل إيانا مدعين لها إننا سنقضي...**»[1] فهذا الاستذكار لحظة السير في جنان "باتيست" لا علاقة له بما استذكر قبلا عن لقاءه بحاييم على شرف نجاحهما.

يبدو أنّ هاجس الروائي في الارتكاز على السرد الاستذكاري بوصفه ملمحا تجريبيا يدل على هوسه بالرجوع إلى الماضي، لتؤكد استعادة الذكريات غايته الأولى وهي معالجة رضوض الخيبة كما سماها، فتبدو العملية الاستذكارية في الرواية –وإن كان متخيلا– أشبه باستفراغ للمشاعر الأليمة وهو ما نستشفه من قول "أرسلان": «**فرحت أعوض عن رضوض الخيبة بما أستعيده من أعوام طفولتي مع حاييم وفي ما تلا تلك الطفولة**»[2] وتؤكد غايته في جعل الرواية أداة لمقاومة النسيان.

1–2 تفكك البنية الزمنية:

يتبنى الحبيب السائح رهان التحديث ومغامرة التجريب من خلال لعبة سردية مركبة، فالمبدأ العام كما سبقت الإشارة إليه هو السرد الاستذكاري المبني على التناسل، بيد أنّه يرسم جمالية تجريبية أخرى في اللعب على أوتار ترتيب هذه الوقائع المستذكرة، لذلك يلجأ إلى القفز بين عدة أزمنة أو المزج فيما بينها، ويمكن القول أن « **المفارقة الزمنية للتذكارات الإرادية أو اللاإرادية وطابعها السكوني يتفقان في أنّهما يصدران معا عن عمل الذاكرة التي تختزل المراحل الزمنية في فترات تزامنية والأحداث في لوحات وهي فترات ولوحات تنظمها الذاكرة في ترتيب ليس بترتيب الفترات واللوحات بل ترتيبها هي**»[3] لذلك تبرز سمة تفكك الأزمنة، وسمة تداخلها في الآن نفسه ففي سرد "أرسلان" للقاء الذي جمعه مع زليخة في الجبل[4] يعتمد الكاتب على سارد مزج بين الأزمنة المختلفة المتمثلة في:

---

[1]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص 148.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

[3] – جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص166.

[4]– ينظر: الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص 180 – 181.

1_ زمن الواقعة المستذكرة من طرف "أرسلان" وهو في إحدى ليالي الحرب حين كان عمره ثمانية وعشرين عاما متمثلة في لقاءه الحميمي مع "زليخة".

2_ زمن الواقعة المستذكرة من طرف "زليخة" "لأرسلان" غير محددة التاريخ متمثلة في مقتل والدها.

3_ زمن الكتابة الاستذكارية بين العاشرة والثانية عشر ليلا متجليا في القول «**لن أسأل "زليخة" حين ألتحق بها في السرير**»[1] والذي كان قد صرح به "أرسلان" في بداية الرواية. [2]

4_ زمن الواقعة التي اكتشفت فيها "زليخة" دعم "أرسلان" و"حاييم" للثورة ماديا من وثائق وجدتها في محفظة والدها بعد وفاته.

خضعت هذه الأزمنة عدا زمن الكتابة الاستذكارية لمبدأ استرجاع الذاكرة، مضيفا إليها السارد تقنية الحذف إذ غَيَّب لنا ما وقع في شهر كامل من غياب سي النظري ثم ما وقع بين المقتل وتسلم الجثة أمام المنزل، كما لجأ إلى تقنية التلخيص موظفا مفردات متعلقة بها على نحو: بعد شهر، قبل أسبوع وغيرها.

هذا الحذف والتلخيص، لا يعمد منه الكاتب إلى تسريع وتيرة السرد عندما يتعلق الأمر بالأحداث المرتبة بل إنّه قد وظفها ليخلق جمالية التفكك ويجعلها تخدم الاسترجاع، فالحذف في السرد الخطي النمطي يهدف إلى تحقيق نقل أكبر عدد ممكن من الوقائع المسرودة وتسريع وصول القارئ إلى نهاية الحكاية[3] بينما يتخذ هنا في رواية أنا وحاييم محفزا لخلق التكثيف الزمني فيستدعي بذلك قارئا نوعيا ويطالبه بالتركيز لسد تلك الثغرات والفجوات الزمنية.

أدى هذا المزج التقني بين آليات السرد الزمنية المختلفة إلى تشكيل مفارقات سردية بين محكيين، محكي يورد داخل المحكي الأولى أو حكايتين الأولى سرد للقاء الحميمي الذي جمع الشخصية/السارد: "أرسلان" بمن ستصبح زوجته فيما بعد "زليخة"، وضمن هذا المحكي الأول يتشكل مروي ثان على لسانها على نحو «**كنت نبشت في حافظة أوراق جلدية أخرجتها أمي**»[4]

---

[1]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص180.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

[3]– ينظر: ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، دار الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، طبعة مشتركة، ط1، 2010، ص 111، ص112.

[4]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص181.

أو محورا على لسان "أرسلان" على نحو: **«ثم، ها أنا أسمع حسيسها آتيا من عمق الليل الجليل بأنّ والدها اختفى لمدة شهر»**[1].

وهذا ما يخلق تشابكات معقدة بسبب العبث بالأزمنة وتعدد الرواة واللغة المكثفة وهو ما يدخل ضمن سمات التجريب، مما أدى إلى إفقاد الأحداث ترتيبها، وهذا الجدول يوضح ما أحدثته هذه التقنيات في كسر ترتيب الوقائع:

الحدث حسب طريقة سردها في الرواية:	**الترقيم في الرواية**	**الترتيب المنطقي**
– اللقاء الحميمي ليلة الحرب بزليخة.	01	05
– كتابة أرسلان لتعليقه (رفضه سؤال زليخة عن تلك الليلة بعد التحاقه بعد لحظات بها في السرير).	02	07
– فتح الباب صباحا وانصدام زليخة بجثة والدها.	03	01
– إخبار "أرسلان" لها بعدم جدوى البكاء وقت الحرب.	04	06
– حمل الأقارب لنعش الوالد "سي النضري" لدفنه	05	02
– اكتشاف "زليخة" لدعم "أرسلان" وحاييم المادي للثورة بعد وفاة الوالد من خلال ملفات له.	06	03
– طلب "سي فراجي" من "زليخة" الانتقام من قاتل والدها بقتل آلان بورسييه	07	04

إنّ هذا المثال يؤكد أنّ الرواية مبنية على التفكك واللاترتيب بطريقة مدروسة تخدمه التقنيات الزمنية، عموما وتقنية الاستذكار خصوصا، كما يثبت أن تركيزنا على السمة التجريبية

[1]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص180.

على صعيد تقنية (الاسترجاع)، لا يعني خلو الرواية من توظيف كل التقنيات الزمنية الأخرى التي جاءت خدمة لها لخلق جمالية التفكك.

ثالثا: في رواية من قتل أسعد المروري:

تبدو رواية من قتل اسعد المروري قريبة إلى طابع الرواية البوليسية التي هي «**نوع من الأنواع الأدبية موضوعه الرئيسي التحقيق الذي يرمي إلى الكشف عن مرتكب الجريمة، دوافعه ووسائله**»،[1] دون أن تكون رواية بوليسية لانعدام خصائص مهمة في الرواية البوليسية أهمها[2]:

– انعدام وجود حل واضح وجان مكتشَف واحد.

– غياب المحقق البوليسي واستبداله بالمحقق الصحفي.

– وجود الصدف المرفوضة في الروايات البوليسية، مثل لقاء "رستم" صدفة بمن أعطاه صور مساعدة في التحقيق في نفس موقع الجريمة وفي نفس توقيت حضوره.

– عدم وجود منهجية واضحة في التقصي عن المجرم وانعدام مفاتيح حل لغز الجريمة.

هذا المبدأ هو ما تعتمده الرواية التجريبية في اختيارها شكلا يوهم باقترابها من نوع أو جنس أدبي دون أن تكون كذلك في مراوغة فنية وجمالية، كما في إيهام هذه الرواية القارئ بكونها رواية بوليسية دون أن تكون كذلك واكتفت باستقاء بعض خصائصها (كوجود التحقيق وجريمة القتل والسعي وراء اكتشاف القاتل) خدمة للموضوع السياسي ولوجود جريمة قتل.

3–1 التداخل الزمني:

يقوم السرد الروائي في هذه الرواية على إعلان السارد (الذي تتحدد مهنته (صحفي) في الصفحة التاسعة، وهويته بأنّه "رستم معاود" في الصفحة الخامسة عشر من الرواية) عن الحدث ما قبل الأخير، يقول: «**لمّا هاتفني معمر حيمون، مفتش الشرطة القضائية، يبلغني أنّ محكمة الجنايات برمجت القضية ليوم الاثنين الخامس ديسمبر، كان مرّ على اغتيال أسعد المروري ثمانية أشهر**»[3]. لتنطلق القصة من الحدث ما قبل الأخير ذاكرا بدايات الواقعة وتطورات التحقيق المنجز حولها بالاعتماد على تقنية الفلاش باك، وصولا إلى الحدث ما قبل الأخير في الرواية وهو مشهد المحاكمة ثم الحدث الأخير المتعلق بالصحفي وإقامته علاقة مع لطيفة.

---

[1] – جوليان سيمونز، القصة البوليسية، تر:علي القاسمي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، العراق، 1984، ص5.

[2]– ينظر: جوليان سيمونز، القصة البوليسية ، ص 5– 6– 69 .

[3]– الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، دار ميم للنشر والتوزيع الجزائر، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص 7.

وتبرز سمة التجريب في كل ذلك في اعتماد الفلاش باك وتلاؤم هذه الآلية مع موضوع الرواية المتجه إلى تسليط الضوء على قضايا الاغتيالات المهمشة من جهة وفي جعل الإستباق استذكارا في الآن نفسه، مثل استذكاره مشهد محاولة دخول السيدة "خليدة" زوجة أسعد المروري إلى مقر الحركة الديموقراطية أين تم اغتياله[1] ويعتبر في الوقت ذاته استباقا يصرح بوفاة شخصية من شخصيات المتن الحكائي.

3-3 تداخل الأجناس :

يخترق هذا النص الروائي مبدأ الأحادية الأجناسية مدعما حركية سردية متنوعة، حين عمد إلى إدراج أجناس سردية متخيلة أو واقعية أو نصوص غير سردية منها:

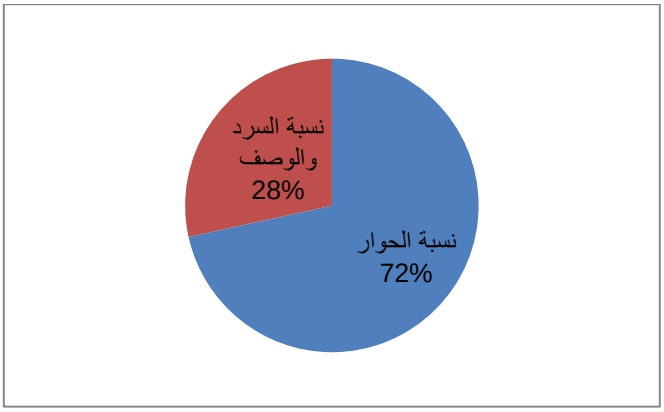
1_ إدراج جنس المسرحية "مسرحية بوحزب" على أساس مشاهدة "رستم" لها.

2_ شهادة تاريخية لمناضل يساري مأخوذة من كتاب التعسف لبشير حاج علي[2]

3_ نص التحقيق الذي أنجزته الطبيبة الشرعية لطيفة بلغة علمية دقيقة[3]

3-4 مسرحة الرواية:

من أقوى السمات التجريبية في هذه الرواية جعل السرد الروائي قريبا إلى السرد المسرحي، وذلك ما يلاحظ من إدراج الروائي لعدة خصائص من الكتابة المسرحية، من ذلك إكثاره من الطابع الحواري ويمثل هذا الرسم نسبة ورود الحوارات:



[1]- الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص 7.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، 146.

[3]- ينظر: المصدر السابق، ص 67.

ومن خلال تأمل حوارات الرواية نصل إلى استخلاص بعض الملامح التي تميز النص المسرحي وهي[1]:

- وجود عبارات دالة على الإيماءات المختلفة والمشاعر المتنوعة وتصرفات الشخصيات.
- اللغة البسيطة والجمل القصيرة المقتضبة.
- الإحالة إلى المكان ووصفه.

_ وجود عنصر التحاور واعتماد أفعال الحوار: قال، قلت سأل، وعلامات الوقف الخاصة به (النقطتين والمزدوجين والمطات)

_ التخلص من الاستطراد والحشو واتّصاف النصوص الحوارية في الرواية بالدقة والاقتصادية.

_ الاعتماد على خيال وتصور القارئ للمشهد وهي من خصائص النص المسرحي.

[1]- ينظر: بن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، جامعة ورقلة، http://revues.univ-ouargla.dz.

2 التشكيل اللغوي:

مما لا شك فيه أنّ الرواية التجريبية مهما امتلكت من تقنيات وابتدعت من مظاهر للتجريب على المستوى السردي والشكلي والايدولوجي، لن يتأتى للمتلقي فهم الرواية إلاّ من خلال فهم اللغة التي يتباين توظيفها من روائي إلى آخر، ويظهر لنا من التصفح الأول للروايات أنّ "الحبيب السائح" يشتغل بتدقيق في بناء لغة رواياته مستفيدا من التنظيرات والآراء النقدية المختلفة مدرجا كثيرا من الآليات اللغوية التجريبية، لعّل أهمها : التعدد اللغوي، التهجين، الانزياح الأسلوبي اللغوي.

2-1 الانزياح:

تأخذ لغة "السائح" نسقا فنيا مغايرا، وتنزع نحو الخرق والتمرد والتكثيف، وتتخذ الانزياح ركيزة لها والذي يعرفه "جون كوهين" بكونه:«**خطأ متعمَّد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص**»[1] فالانزياح ما هو سوى نشوز للغة الشعرية عن المعيار المألوف وخرقه بالنزوع نحو الخرق النحوي والتركيبي والدلالي.

يقول السارد في أسلوب غير مباشر«**الزمن اختزل ساعاته إلى شرارة جمرة، والمكان طوى مسافته إلى ما بين خطوتين**»[2] في هذا المثال يحاول الروائي جعل فكرة انقضاء الزمن السريع تقترب إلى الأذهان عبر إلحاق صورة حسية مألوفة هي شرارة الجمرة والتي قصد بها شرارة النار[3]– دون أن يشكل بين الصورتين أدوات المشابهة كالكاف، مثل، وغيرها– وذلك لكون شرارة الجمرة سريعة الانطفاء ويدل هذا على إدراك الروائي للمعاني المختلفة التي تحملها لفظة جمرة ولأنّ الزمن لا يفصل عن المكان، يعبر الروائي عن ضيقه وقلة رحابته مجازا عبر علاقة تركيبية انزياحية في نقل لفظة (طوى) من مدلولها اللغوي إلى مدلول مجازي يفهم بتلقي القارئ وربطه بما قبله وبعده من الكلمات وإسنادها إلى المكان بدل الإنسان.

---

[1]– جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1986، ص 194.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص34.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مج04، ص144.

يلجأ الروائي إلى تشكيل اللغة الشعرية عبر ممارسة تكثيف الدلالة على نحو« **وقد ملأ سمعي نحيب أسود مثل صفير ريح عبر شوارع وهران»**[1]، فالروائي لم يكتف بالنحيب وحسب ولكنَّه أضاف إلى اللفظة صفة (أسود) لتعميق الدلالة السلبية خصوصا وأنّ الأسود لون دال على الحزن والألم والمشاعر السلبية.

إنّ الانزياح الدلالي ظاهرة فنية لا تغيب عن لغة الحبيب السائح، وغالبا ما يعتمد الاستعارات القليلة لتحقيق دلالات غير مألوفة فجعل صدى الصوت يتموج في الذهن[2] وربط التنفس بالصمت[3] والإثقال بالغبطة[4] والهلع بالجنون واللفح بالحزن[5]، مزاوجا بين ما نحسه بحواسنا الخارجية كالثقل واللفح ونراه كالتموج والمجرد المعنوي الذي نشعر به لا غير كالحزن والغبطة رابطا بينها.

يمكن ومن خلال تتبع هذه الأمثلة القليلة المستقاة من الروايات الثلاث التأكيد على أنّ تجريبية الروائي في خلق انزياح للغة يتم عن طريق استدعاء وسائل التصوير البلاغي العربية من الاستعارات المكنية على وجه خاص والتشبيهات (خصوصا منها البليغة)، مما يولد خرق العلاقات الاسنادية، عبر المزاوجة بين الحسي والمجرد في اعتماد أفعال تلحق غالبا بالأجسام الحسية فالهز للرياح والإثقال للجامد والهلع للإنسان وهو في كل ذلك يجعل من اللامحسوس مشخصا وحسيا.

كما تتحقق جمالية الانزياح على الصعيد اللغوي التركيبي أيضا حين يعمد إلى خرق الترتيب النحوي للمفردات اللغوية للجملة فيقدم جملة جواب الشرط على جملة الشرط على نحو:« **تكون لونا لدمك إنْ أنت ذات يوم قتلت»**[6] أو تقديم المفعول على الفاعل على نحو« **قد شقت ذهني لمعةٌ»**[7] وهو ما أدى إلى خلق لغة فنية شعرية.

وحين يزاوج الروائي بين الانزياح وتشخيص المجرد والخرق النحوي والتصوير الفني لا نستبعد أنّ تتولد عن ذلك لغة شعرية تكشف عن اشتغال متعمد ومتأن عليها، ويبيح الروائي لنفسه خلق دلالات غير مألوفة من حيث التركيب اللغوي، صانعا مفارقات لغوية عن طريق المزج بين

---

[1]– الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص41.

[2] – ينظر: الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص198.

[3] – ينظر: الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص27 .

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص16.

[5]– ينظر: المصدر السابق، ص63.

[6]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص256.

[7]– الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص117.

الأضداد مستمرا في خرق العلاقات النحوية (الإضافية، النعتية، العطفية...)، على نحو«**وبرم كأسهن فانبعث رنين أخرس لاحتكاك خاتمي خنصريه الكبيرين**»[1] على نحو أسلوبي جمالي يصنع دلالات غير مألوفة فالخرس للإنسان يتعلق بانحباس الصوت وقد أسنده إلى الرنين وهذا ما يشكل معنى يجليه القارئ عند التوقف عنده والإمعان فيه، وهو في كون هذا الاحتكاك ذا صوت طفيف انحبس وتوقف بسرعة كما ينحبس الصوت في حلق الإنسان.

تستند لغة "الحبيب السائح" إلى جعل التشكيل اللغوي يخالف المألوف في نحت الصور التعبيرية وابتداع التشبيهات واختراع المجازات، مستفيدة مما توفره الآليات البلاغية والأسلوبية متجاوزا إياها إلى خلق صورٍ وصفية عبر استدعاء رموز من ذلك رمز (الحورية) وهو رمز أسطوري خرافي من المخيال الشعبي العالمي، لتحقيق علاقة مشابهة مجازية بين الشمس والحورية في هذا المقطع:

« **رأيتها رأيت الشمس حورية نزلت عند الغروب بلباس أبيض ومن يدك قادتك. وعند الشاطئ جلست بجنبك. كانت سفن رمادية ضخمة تغيب وراء الأفق. قالت الشمس: "ضخخت في قلبك من ناري ما يشعل تلك البواخر إن عادت"**»[2]. فالمعتاد في المتخيل الشعبي أن الحورية تتكلم وذات جمال أخاذ لذلك يستعين بصورتها المتخيلة ويلحق صفة جمالها بالشمس ويعتمد على فكرة أن الحورية لا تظهر إلا في الغروب ويدعم رأينا في أنّ الروائي يقصد بلفظة (حورية) الإحالة إلى (حورية البحر) اختياره للشاطئ والبحر– مكان ظهور الحورية– وتوقيت الغروب– الزمن المفضل لظهورها–.

تكشف هذه اللغة الشعرية عن خيال واسع للروائي تبتعد في تصوير المشاهد الوصفية عن الوصف الدقيق والواضح والذي يقدم من خلاله الكاتب معلومات كافية عن الموصوف، فالروائي يعتمد الإيحائية ويركز على مقدرة المتلقي في التركيب بين الصور الذهنية المجردة والصور المحسوسة لفهم العلاقات الدلالية.

وإذا عمد الروائي إلى الوصف وجدناه يستعين بلغة تنتج دلالات عميقة تستدعي التركيز من خلال إعادة تشكيل المدلولات التي قد تحيل إليها الألفاظ، فحين يصف توجع الزوجة رقية ليلة

---

[1]– الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص 105.

[2] – الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص212.

زواجها بمولاي قائلا: «**وثمة تألمت أول ألم ألم ريب الميلاد ليقين الموت**»[1] نصادف أضدادا تشكل معان مكثفة دون أن نعرف طبيعة ألم الميلاد فقد يكون ألم ميلاد الحب الذي سيجمع رقية بزوجها الذي يصاحب هذه العلاقة ريبها وقلقها لأنّ عذرية الزوجة هي التي ستكشف عن استمرارية العلاقة من عدمها، لذلك ستصر على اظهار قميجتها المبقعة بالدم كدليل على العذرية ليزول هذا الريب والألم[2]، وستنتهي قصة ميلاد هذا الحب العذري والصادق بيقين الموت الذي يأخذ "رقية" قبل "مولاي"، لتمثل هذه العبارة إحالة مسبقة يستوعب معناها بربطها بسياقها النصي وبوقائع الرواية.

وعلى ذكر الوصف نشير إلى إصرار الروائي على انتقاء الأوصاف مع تفعيل فعل التلقي إلى استكناه معناه، فحين يشبه في قوله: «**ابتسمت مثل الوردة**»[3] جدة "أرسلان" بالوردة يجعل الابتسامة اشراقة وهي جمال جزئي في الإنسان، وكذلك الوردة فهي جمال جزئي في الكون وبالربط بينهما نستطيع تشكيل المعنى فيبدو لنا أنّ ابتسامة الجدة مشرقة وجميلة مثل اشراقة الوردة وعلى هذا النحو نجد الروائي يسقط كثيرا من الألفاظ الإيضاحية قصد نقل المعنى المباشر إلى المعنى الإيحائي.

يصف الكاتب مشهد احتشاد الناس في المحتشد يقول: «**وبدمعة في العين وحنق في الصوت، نقل بعبارات تنتظر أنّ تجد من المستمع لها نسجا، أنْ المحتشد، " السلك" كما يسميه الأهالي، ليس شيئا آخر غير ذاك الضياع المحوم بكآبة على هذه الأشباح ذات العيون الزائغة والوجوه التي يحفرها الجوع، وهذه الأجساد يمتصها المرض وهذه العقول التائهة ينخرها سؤال وسؤال عن حالهم وغدهم**» ويستكمل الروائي في تدقيق الوصف بالتركيز على صورة الأطفال ممن نقلوا مع أبائهم بقوة إلى المحتشد «**وهؤلاء الأطفال الذين يأكل منهم زمن سجانيهم زهرة عمرهم، بنات وبنين، متيبسي النظرات، مكزوزي الشفاه العارية، صدورهم الحافية أقدامهم، بلا ريق في أفواههم، غير مرارة انتظار قطعة خبز والحلم بكأس حليب وبيضة مسلوقة أو بشربة ماء غير ملوثة، لا يجرون لا يصرخون ولا يعبثون. مكدودون سرقت من عيونهم حروف اللوحة المقدسة المخطوطة بسمق الدواة على الصلصال والحروف الأخرى والأعداد وصور الكتب ولون**

---

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص33.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص 33.

[3]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص25 .

مداد المحابر سحر السبورة. في أصابعهم جمر القبض على قلم من قصب، على ريشة معدنية في قلوبهم ضرام النطق بآية أخرى»[1]

في هذا المقطع الممثل به، تتشبع اللغة بالإنزياحات المختلفة، بدءا بالانزياح على المستوى التركيبي في تقديم وتأخير المبتدأ والخبر، وكسر الترتيب النحوي على نحو (في أصابعهم جمر القبض على قلم)، (في قلوبهم ضرام النطق بآية)، والانزياح الدلالي عن طريق الاستعانة بالاستعارات مثل (سرقت من عيونهم حروف اللوحة المقدسة) (يحفرها الجوع) (يمتصها المرض) (ينخرها سؤال) ثم عن طريق الكناية في قوله (زهرة عمرهم) وهي إحالة إلى العمر اليافع وصغر سن الأطفال. وفي الآن نفسه يمكن ملاحظة كيفية استفادة الروائي من اللغة الشعرية لخدمة الوصف والسرد مختارا من فكرة وصف الناس في المحتشد متواليات لغوية شعرية متينة الترابط في نقل مشهد اجتماعهم في المحتشد عبر وصف هيأتهم وملامح قلقهم واضطرابهم وتجسيد صورة الأطفال بينهم في غياب حماس الطفولة وضياع أحلامهم في العودة إلى الزوايا لقراءة الآيات وحفظ القران، لذلك لا يشعر القارئ أنّه قادر عن الابتعاد عن استكمال قراءتها وذلك راجع إلى استفادة الروائي من أدوات واليات الربط المتنوعة غير المخلة بانسجام النص(الواو، الفاء، كما الياء هذه أو الأفعال الرابطة بين الجمل).

2-2 **التهجين اللغوي:**

ولا يتوقف التجريب عند الحبيب السائح عند هذا المستوى في قيامه بفعل التجريب اللغوي فهو يعمد إلى ممارسة التهجين اللغوي، والذي يعرّف بكونه: «**مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ**»[2] والذي لا يعتبر مزجا بين لغتين مختلفتين بقدر ما هو مزج بين وعيين متصادمين ويتعلق الأمر بالصدمة التي تصيب وجهات النظر المختلفة حول العالم داخل الرواية[3] ومثال التهجين اللغوي هذا الحوار الذي دار بين "كولدا رافاييل" و"حاييم بن ميمون":

« **فردت بعصبية:**

---

[1]- الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص165- 166.

[2] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص120.

[3]- المرجع نفسه، ص120.

"مواطنة مثل الأنديجان؟ يا للمأساة تعني ذمية من جديد تعني أن أصبح واحدة من نساءهم اللائي يعشش في رؤوسهن الجهل والتخلف والحمق؟ لا يا سيد حاييم كن أنت وحدك المواطن الجديد في هذا البلد الملعون"

وقربت وجهها من وجهه، مسلطة عليه نظرات ملتهبة.

"كيف ليهودي مثلك أن يرهن شرفه ودينه وحياته لهاؤلاء الحثالات؟ وفوق ذلك أن يتواطأ مع قتلتهم من الفلاكة".

ثم، وهي تتراجع: " أعرف. إني أعرف كل شيء وستتدفع الثمن" فواجهها بانفعال: "الآن تهددينني"(...) فيما كان هو يضيف " أنت لا تبغين من مغادرتك الآن إلى هناك سوى أن تعوضي ما ضاع لأمك من حلم ثم هناك شعب آخر كان متعايشا مع غيره من اليهود أنت تخطئين لن تكوني أنت ومن معك وحدكم على تلك الأرض ستجدين دائما أحدا آخر من شعبها الآخر يجاورك"»[1] ففي هذا الحوار يبرز لنا وعيين مختلفين حول موضوع انتقال اليهود إلى فلسطين، فمن لغة شخصية كولدا نستشف فكرا عنصريا وأنانيا يكشف عن نضرة استعلاء للآخر الجزائري بينما من لغة شخصية حاييم نلمح رصانة في التعامل ووعيا يتقبل فكرة العيش مع الجزائريين.

ونشير إلى أنّ الروائي قام بالمزج بين العامية (الدارجة الجزائرية) والفصحى العربية فمن رواية الكولونيل نذكر هذا المقطع: « **وهذا المجرم كان يقول لكم باللي كان عنده البركة وعلى كل حال بركته ما دافعت شيء عليه مدة طويلة أعونوا العسكر وتربحوا العافية»**[2]

كما يتمظهر المزج اللغوي أيضا في رواية أنا وحاييم في قوله: «**انتم وجوه الشر! تركتم نصف صوف الغنم وشعر العنز! وين تعلمتم الزج؟ أو عملا غير متقن.. شبعت ورقدت يا الراعي! وخليت الذيب أكل النعجة! هيا اغرب عن وجهي !..وجاي تشتكي لي من اليهود المرابي للي اخذ ارصك؟ واش عملت بدراهم القمح اللي خلصتم من البنك؟ حرقت كل شيء في الأعراس والشراب؟ وجهك وجه خماسة!»**[3] وكذلك في رواية من قتل أسعد المروري في هذا المثال: « **أنتما رفيقاه خلوني نشوفه!»**[4]

---

[1] – الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص258–259 .

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص111.

[3] – الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص192.

[4]– الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص8.

يمكن أن نعتبر هذا التركيب المدروس فعلا متعمدا يُقصد منه حفظ بعض الألفاظ الجزائرية والمسميات التراثية، فالروائي في رواياته الثلاث غالبا، إذا ما هجن بين اللغتين في ملفوظ واحد كان التهجين محيلا إلى لباس تقليدي جزائري أو أكلة شعبية... أمّا من ناحية التهجين اللغوي مع اللغة الأجنبية فإنّ الروائي يظهر ولعه بالتعريب ورفضه نقل مسميات الأجهزة أو الأدوات باللغة الأجنبية كاللغة الفرنسية، إضافة إلى أنّه في بعض المواضع يلجأ إلى التهميش لذكر بعض أسماء الجرائد بالفرنسية مكتوبة، كما كانت الغاية من ذلك مواكبة العالمية بتصريح منه مثل:(الشومبان، فلاش ديسك، ساندويش...) ونادرا ما يتجه إلى توظيف لغة أخرى فلا تحضر الإنجليزية إلاّ في كلمات معدودة مثل: "ويكند" معربة كليا وذلك لمواكبة اتفاقات الاصطلاح الجديدة.

وانطلاقا من ملاحظات الروايات الثلاث نؤكد على تمسكه باللغة العربية والتراث العربي والموروث الجزائري وهذا ما جعله يدمج هذه الملفوظات المهجنة ضمن ملفوظات شخوص عديدة في الروايات الثلاث.

ولا يكتفي الروائي بالتهجين اللغوي وتعدد المستويات اللغوية وهي من سمات التجريب اللغوي، ولكنّه يعمد إلى تنويع مستويات اللغة حتى في حوارات الشخوص الروائية أو على مستوى آخر بإدراج لغات متنوعة في السرد، فوظف لغة الخبر الصحفي في أخبار عن هجمات طالت منشآت عسكرية[1]، كما استخدم لغة الرسائل الإخوانية في إدراج رسالة حاييم المطولة[2]، إضافة إلى لغة السرد التاريخي التي تشبعت بها رواية الكولونيل بدرجة أكبر من رواية إنا وحاييم.

لجأ الروائي أيضا إلى تحديث اللغة بتوظيفها للسخرية من طريقة كلام إحدى الشخوص على نحو: « **من تظن نفسك ! كأنه يسعد لنطحي**»[3] أو من بعض تصرفاتها مثل قول أرسلان: «**فأخذنا هذا بغيبة فيما يلبسه مثل ساعي بريد، وذاك كيف يغسل كقطة، وآخر كيف يمشط كصبية وغيره كيف يتلوع كرضيع تحت المرشات**»[4]، أو سخرية السارد من حالتهم المأساوية في اشتراكهم نفس المرحاض كقوله: « **وحينها فإما أن أُعرِّض نفسي إلى انتظار مقيت مخجل ومؤلم**

---

[1]– ينظر: الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص124.

[2]– ينظر: المصدر السابق، ص199

[3]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص28.

[4] – المصدر نفسه، ص31.

أحيانا وإمّا أن اضطر حين ادخل المرحاض إلى ملء رئتي بغاز الخردل على نحو لم يستنشقه غيري في الحرب الكونية الأولى»[1]

لقد طعّم الروائي رواياته كل على حدى بلغات متعددة تعبر عن وعي مختلف البيئات الاجتماعية، فحين يتحدث بيقا في حواره مثلا مع رستم " لا يدل سوى تبني لغة سوقية تدل على قلة وعي وأدب شخصية بيقا وهو المنتمي اجتماعيا إلى أوساط المنحرفين.[2] وحين يتحاور " لحمر زغدان " مع "جلال" تتضح لنا ملامح التوجه الإرهابي[3] وبذلك استطاع الروائي جعل لغة كل شخصية دالة على انتمائها الفكري والاديولوجي والاجتماعي.

2-3 التناص:

تستسيغ الرواية التجريبية كل ما من شأنه خلق انفتاح لها على الأجناس الأخرى، ويستفيد الروائي في تحديث روايته من أي تقنية متاحة من شأنها استزادة جمالياتها ومن ذلك تقنية التناص.

لقد تعددت مفاهيم التناص "Intertextualité" منذ أن «**أدخلته الناقدة "جوليا كريستيفا" إلى حقل الدراسات الأدبية في أواسط الستينات من القرن العشرين أخذته عن باختين 1929 وعدّته وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، وتسميه إيديولوجيا»**[4] وأول ما قد يعنيه التناص عموما كمفهوم هو«**حضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه»**[5] وهو مفهوم ضيق مقارنة بطرح "جوليا كريستيفا" إذ «**لا تستخدم مصطلح التناص بمعنى التضمين، أو الاقتباس مثلا بل هو العلاقة والتفاعل بين الأخبار أو المنطوقات المكونة للنص و أخبارًا أخرى، أو نصوص أخرى تشير إليها، أو تستمد منها جذورا أو معنى ما أو تكملها أو تندرج في نفس إطارها الخطابي»**[6] لذلك يصبح استلهام التراث شكلاً من الأشكال الكثيرة للتفاعل بين النصوص.

---

[1]- الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص 72.

[2]- ينظر: الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص 108- 111.

[3]- الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 241.

[4]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، سوريا، 2005، ص 116.

[5]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي الغربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 97.

[6]- وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة ، د. ط، د.س، ص 9.

يعتبر التناص في الرواية التجريبية إعلانا عن رغبة الروائي في استدعاء علاقة جديدة مع القارئ، فتمثل بذلك هذه التقنية «**وسيلة للاختيار تفصل بين القراء العارفين الذين تكون لديهم قابلية التعرف على المناص، والقراء العاديين الذين لعّلهم لا يدركون حتى الصلابة التي يوفرها حضور أثر تناصي**»[1] ولذلك يبقى التأكيد المستمر على أن الرواية التجريبية تفترض قارئًا متميزًا وحذقا.

لقد أضحت الرواية التجريبية تبدي محاولات جادة إلى إبراز هذه التقنية وتفعيلها كسمة تحديثية، وتستخدم عدة مستويات من التفاعل التناصي في سعي دائم إلى المغايرة والمتمثلة في[2]:

1 – التفاعل النصي الذاتي: ويتجلى حين تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها البعض على مستويات عدة لغويّة و أسلوبيّة ونوعيّة.

2 – التفاعل النصي الداخلي: ويتم حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره سواءً كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3 – التفاعل النصي الخارجي: يقصد به تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

ويبدو أنّ هذه التصنيفات التفاعلية ارتكزت على نوع المتناص الذي أورده المؤلف في عمله الأدبي، وهي تفاعلات تظهر كلّها في عمل "الحبيب السائح" فمثال التفاعل النصي الذاتي قوله في رواية "أنا وحاييم": «**قلت بإحساس الرمل الجاف في حلقي**»[3] والذي يحيل مباشرة إلى نص ذاتي له في رواية الكولونيل يتناول الحديث عن إحساس الرمل على لسان الطاوس[4]، ومثال التفاعل الداخلي تفاعل مقطع من نص روايته "أنا وحاييم" مع نص أغنية المغنية الفرنسية بياف إيدث* حين يقول على لسان "أرسلان": «**ونهض على انبعاث الكلمات الأولى** " **السماء الزرقاء فوقنا..**" **محركا رأسه مبتهجا قائلا** "**أحب بياف في هذه الأغنية بالذات**" **بكأسينا في يدينا تهادينا مرددين بالتناوب مقطعا وأخر** "**ما دام الحب يغمر صباحاتي**" "**سأذهب إلى أقصى العالم**" "**إن أزعجتك**

---

[1]– وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، ص22.

[2] – ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 100.

[3]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص168.

[4]– ينظر: الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص17.

* مغنية فرنسية من أصول ايطالية ولدت في 19 ديسمبر 1915 وتوفيت بسرطان الكبد في 11 من أكتوبر 1963 تعرف غناءها الدرامي الحزين وقدمت عدة أعمال مسرحية وسينمائية، من أشهر أغانيها "لست نادمة على شيء" و"نشيد الحب".

الحياة مني" "**فالله بين المحبين يجمع**"»[1] أمّا عن التفاعل الخارجي فقد برز بقوة في روايات الحبيب وأمثلته سترد في سياق الحديث عن التناص التاريخي والتراثي والديني.

إنّ التناص إذن هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر بما يتلاءم والفكرة المعروضة فيه، والمتناص هو مجموعة النصوص التي يتماشى معها العمل الأدبي[2] ويستحضرها بطرق متنوعة:كالاستشهاد أو كالإحالة حين لا يتم عرض النص الآخر وتتم الإشارة إليه عبر عنوان المؤلَف أو اسم المؤلف[3] ومثال ذلك من رواية كولونيل الزبربر: «**وفي لحظات الاستراحة..يقرأ عليه غالبا من شعر لوركا وأراغون ونيرودا وناظم حكمت ويبدي له ولعا بالمتنبي**»[4] ومن رواية أنا وحاييم التي تعج بالإحالات هذا المقطع: «**إني قضيت أيام عطلتي الصيفية في جزيرة الكنز ومتمردي السفينة بونتي والبؤساء وقصة مدينتين كتاب حكايات لافونتان**»[5] وغالبا ما يعتمد الحبيب السائح على هذا المظهر من التناص، أو التلميح إذا اعتمد الروائي الإشارة غير المباشرة إلى فكرة معروفة لدى المتلقي تستلزم تفعيل ذاكرته[6] على نحو تلميح "الحبيب السائح" إلى نظرية التطور الجيني للإنسان من القرد في قول السارد: «**فما الفرق إن كنا جميعا من سلالة القردة**»[7] فهي تلميح إلى نظرية داروين في التطور.

يمكن القول أنّ التناص كفعل يسمح بالنهل من عدة نصوص أخرى مهما اختلفت طبيعتها حسب مقدرة الروائي في توظيفها، ويمكن تصنيفه حسب طبيعة المادة النصية المستقاة إلى أنواع هي:

---

[1]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص150.

[2]– نتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نيناوا للدراسات والنشر والتوزيع، دط، سوريا،2012، ص11.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص64.

[4]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص88.

[5]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص26.

[6] – ينظر: نتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص، ، ص69

[7]– الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص75.

أ) التناص التاريخي:

وهي عودة الرواية إلى تاريخ وطن أو أمة غابرة أو شخصية بطولية ليتجلى كمتناص في الخطاب الروائي[1]، كما يبرز التناص أيضًا في استحضار الشخصيات التاريخية إما بذكر اسمها أو أقوالها بصورة حرفية أو إحالية أو بأفعال مشهورة لها[2]. ومثاله هذا المقطع: «**في مكتبة الكلية، خلال مطالعته كتاب تاريخ الإبادات الجماعية سجل "في عام1959 ضربت القوات الفرنسية، بالغازات السامة، سكان مدينة البليدة الفارين نحو الجبل. وفي 1957، حشر سكان من مدينة يسر في براميل من الخمر ثم رشوا بغازات مسيلة للدموع فماتوا اختناقا.**»[3] وهو استشهاد يبرز في شكل تفاعل خارجي مع "كتاب تاريخ الإبادات الجماعية".

ب) التناص مع التراث الشعبي:

تستعين الرواية التجريبية بكل ما يتاح أمامها من نصوص قديمة وتسعى جاهدة إلى إحياءها أو توظيفها للمساءلة وإسقاطها على الوضع الراهن وتتخذ من إدراج التراث جمالية فنية، والذي يقصد به النتاج الثقافي والاجتماعي والمادي لأفراد الشعب من الماضي البعيد[4] وقد أخلّ الروائيون بزمنية التراث لما أوردوه في نص جديد بينما التراث متميز بقدمه، ليظهر في الرواية التجريبية كعنصر تحديث وتجريب، فكانت من نتائج توظيفه في الرواية المعاصرة أن مس مكوناتها على مستوى الحدث والحبكة والشخصية، كما مس الشكل الفني للرواية التقليدية فجعله يكاد يختلف عن المتعارف عليه في جنس الرواية، فكثرت المقاطع والأقسام وتحولت الرواية إلى مجموعة من القصص القصيرة[5].

لقد كان الاهتمام بالتراث ضمن فعالية التناص بارزًا منذ بدأ الكتّاب الروائيون ينتبهون إلى الطاقات الجمالية الكامنة وراء مثل هذا التوظيف خصوصًا باستدعاء التراث الشفوي الشعبي الذي يتجلى في أوجه كثيرة منها: توظيف الأغنية الشعبية، وهي الأغنية الشائعة أو الذائعة المتداولة لدى عامة الشعب وتشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقل آدابها عن

---

[1] – ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية المعاصرة، ص 105 – 106 – 107.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 114.

[3] – الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص218.

[4]– ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث، في الرواية العربية المعاصرة، ص21.

[5] – ينظر: المرجع السابق، ص 239.

طريق الشفاهة دونما الحاجة إلى تدوين أو طباعة وتعرف بغياب مؤلفها المحدد[1] وقد تجلت في الرواية في الأغنية الشعبية "راس بنادم" أو "راس المحنة" التي تحكي رحلة خرافية قام بها أحد الأولياء الصالحين هو "الأخضر بن خلوف" فيصادف جمجمة إنسان فيخاطبه مستفسرا عنه وعن هويته ويجيبه العظم بعد استعطافه فيقص عليه قصته المروية في الأغنية[2] ترد على شكل مقاطع في أغلب نهايات مقاطع فصول الرواية منها هذه الأبيات: «**جيت نسالك ونتيا ترد جوابي حشمتك بالله كلمني... هذا وطنك ولا جيت براني يا راس بن ادم الله كلمني...هذا برك ولا جيت براني ها ظريف المحنة الله كلمني...طبلك يرعد والخوذات في نزاهة ونتيا متمولك خاطرك هاني... هذا برك ولا جيت براني ها غريب المحنة الله جاوبني.**»[3] كما يحضر التناص مع الأغنية الشعبية للحاج "محمد العنقى" في قوله: «**ينبع منها من لحظة لأخرى صوت المغني عبر مكبرات الصوت هذه المعلقة في الأشجار وأعمدة الكهرباء "الحمد لله مبقاش استعمار في بلادنا."**»[4] فيما غيب الروائي المثل الشعبي كلية واكتفى بالإحالة إلى الحكاية الشعبية – التي هي قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أن يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية فتبقى حية وراسخة في الأذهان[5] – في هذا المقطع على لسان السارد رستم من رواية من قتل أسعد المروري: « **حكايات سيف ذي يزن مع شامة وعلي سيفه ذي الفقار يقتل الغول ذا الرؤوس السبع والعفريت يخرج من قمقم الزجاجة دخانا: شبيك لبيك...ويوم اختفى القوال أمسيت بلا حكاية**»[6] كما يرد في هذا المقطع تلميح إلى سيرة الأميرة ذات الهمة* في حديثه عن العفريت الذي يخرج من القمقم.

ت) التناص الديني:

وهي إحدى التجليات التي يتمظهر عليها التناص ونعني به تداخل نصوص دينية مختارة – عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار

---

[1]– أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1980، دط، ص 11.

[2]– ينظر: عواطف فلاحي، بنية النص وتوليد الدلالة في القصيدة الشعبية الجزائرية قصيدة راس المحنة أنموذجا، إشراف: عبد الله العشيّ، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، تخصص أدب شعبي، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2010/2011، ص61.

[3]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 17، ص22، ص33، ص35، ص41.

[4]– المصدر نفسه، ص176.

[5] – ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص92

[6] – الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص29.

* للاطلاع على السيرة يمكن للقارئ الرجوع إلى "كتاب الأميرة ذات الهمة أطول سيرة عربية" لشوقي عبد الحكيم.

الدينية مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا[1] دون أن يظهر في شكل حشو أو زيادة لا تضيف للرواية جمالية معينة ومثال التناص الديني قول الروائي:«**فيما كان النقيب محند ابتعد ينتظره. شهق. ذرف. وتلا "وألقيت عليك محبة مني ولتصنع علي عيني.**»[2] وهو تفاعل نصي خارجي مع القرآن الكريم يستحضر من "سورة طه" الآية 39 (الصفحة 293) وهو ما قالته أم موسى لابنها لما ألقته في اليم.

لقد جاءت مصادر المتناص متعددة تدل على الاطلاع الواسع ولسنا هنا نعمد إلى الإحاطة بتجليات التناص في روايات الحبيب السائح بقدر ما ارتأينا الإشارة إليه كتقنية حداثية دالة على تجريبية الرواية، وفي كل هذه الأمثلة القليلة المنتقاة نلمح الاتساع المعرفي للروائي، وإلمامه المتنوع بمؤلفات أدبية وفكرية وتاريخية لا تسع الإشارة إليها كلها وقد استطاع إدراجها بصيغة مشوقة للقارئ ومحفزة له للبحث عن تفاصيل ما أحال إليه خصوصا مع تغييبه للمعلومات كأن يذكر الكتاب دون مؤلِفه أو القصة دون مصدرها أو الحدث دون تفاصيله.

3) التجريب التيماتي:

إنّ الروائي التجريبي لا يحتف بالتعبير عن التيمات المبسطة ومعالجة مشاعره والتعبير عن مغامرات شخوص ورقية، بقدر ما صار يحاول التعمق في إبراز وعيه تجاه الواقع بمنظوره الفردي ويهتم اليوم بقضايا إشكالية بمساءلة المسلمات والتجرؤ على الطابوهات وتناولها بطريقة إبداعية ومتمردة.

3-1) التاريخ:

يظهر "الحبيب السائح" جرأة أدبية في الروايات الثلاث "كولونيل الزبربر"، "من قتل أسعد المروري"، و"أنا وحاييم" في التطرق إلى طابوهات بعض الحقائق من التاريخ والسياسة والدين والجنس، ومعالجة قضايا تمس الإنسان الجزائري بالدرجة الأولى وما حصل مع الشعب الجزائري من محاولات لتمويه التاريخ وتحريف وقائعه.

إنّ الروائي ليبدو منشغلاً جدًا بهاجس العودة إلى التاريخ رغبة في استعادة مجده وخوفا من تناسي بعض حقائقه ولا يخشى من التصريح بذلك وهو يورد هذا القول على لسان "الطاوس":«**ما**

---

[1]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط03، عمان، الأردن،2000، ص37.

[2]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص293.

انفككت أنتظر، منذ وعيت وجودي التاريخي، أن يعاد لحرب التحرير مجدها المسلوب»[1] وهو لا يتَّجه إلى تاريخ الجزائر في تركيزه على فترات من حرب التحرير وفترة الاستقلال والعشرية السوداء بوصفه مادة حكائية وحسب، وإنّما لكونه العالم الذي همشت حقيقته وحُرِّف مساره وأخفيت بعض حقائقه.

لذلك يهتم الحبيب السائح بتمرير أفكاره عبر صوت السارد بمساءلة هذا الجانب من تاريخ حرب التحرير والعشرية السوداء، ويدعو القارئ(الجزائري) أن يخضع التاريخ الذي أصدرته المؤسسة الرسمية إلى التشكيك، لأنَّ ما عرفه فيها عن حرب الجزائر ليس كلّ الحقيقة. ولذلك يعرض رأي السارد "الطاوس" في جهلها ببعض الوقائع التي لم تذكر في المقرر الدراسي الرسمي ولا في كتب تابعة للمؤسسة الوطنية، مثل المعلومات التي أوردها الروائي عن صراع المجاهدين بينهم وإعدام العقيد شعباني واختلاس أموال الجبهة التحريرية، فلا تصرح سوى بما قد يصرح ويصارح به القارئ نفسه حين يصدم بهذا الوجه المظلم المهمش و الأليم، والأكثر من ذلك الحقيقي من تاريخنا الجزائري الذي تجسد في أنّ الجهاد لم يفضي إلى النتائج المتوقعة ولم يحقق للجزائر سيادتها الفعلية، لذلك تقول "الطاوس":«**ها أنا أستمع لنفسي تندب لي، بطعم المرارة في ريقي إنّي لم أقرأ عن تلك الأحداث في مقرر دراسي، خلال مساري كله، ولا كنت شاهدت صورا منها أو طالعت عنها في وسيلة إعلامية رسمية، إلاّ هذا التخمين وذاك من متورط فيها، أو هذا الروبورتاج وذاك من قناة بث متحيزة»**[2]. فبدا غرض "الحبيب السائح" من ذلك أن ينتج خطابا فوق الخطاب التاريخي يؤكد فيه تهميش التاريخ الرسمي لبعض الوقائع التي تكشف مطامع من تولو الحكم بعد الاستقلال، ويعبر عن خيبته على لسان السارد لما طال بعضها من تحريف وتزوير.

وعليه يأخذ الروائي على عاتقه (مبينا ذلك على لسان السارد) مهمة أنْ يعيد شيئًا للتاريخ الجزائري مما سلبه النسيان ومما تم تزويره، ويساعد بذلك هذا الجيل في إقامة علاقة وصال جديدة بماضيه وتظهر هذه المهمة التي يتبناها الروائي بطريقة غير مباشرة في هذا القول: «**تمثل له التاريخ بين الأغصان المخللة بنور القمر مخلوقًا هرمًا متهرئ الأسمال أريد وجهي الذي أضعته**

---

[1]– الحبيب السّائح، كولونيل الزبربر، ص 181.

[2]– المصدر نفسه، ص 171.

في هذه الأرض»[1] فالثورة التي ناضل فيها مولاي بوزقزة الجد وحاول الحفاظ على الوطن الحر الذي أنجبه الكولونيل الابن ضاعت قيمتها، حين صارت النتائج المسفر عنها عقب حرب التحرير تكشف عن مطامع حكم ورغبة في السلطة لا مطامح بناء جزائر الغد.

يقدم الروائي نظرة أخرى عن المجاهدين تؤكد من جهة تضحياتهم بيد أنَّها من الجهة المقابلة تكشف عن وجه مظلم لبعضهم من خلال حديثه عن السلبيات التي انجرت عن هذا النضال في تحول القيم الثورية لدى المجاهدين إلى صراع حول السلطة وانزياحهم عن مبادئهم الأولى في تحرير الجزائر، وعنهم يقول الروائي على لسان "كولونيل الزبربر":« **ذكر لي أنّهم لا يقلون خطرا، يصل درجة الخيانة، عن الذين زرعتهم الإدارة الاستعمارية في جسم جيش التحرير»**[2] فالصورة التي شكلها الروائي على هذا النحو عن المجاهدين ليست بالايجابية التي تصور في التاريخ الرسمي الذي تعمد إخفاء حقيقة أن بعضهم خانوا الوطن وبذلك تتكسر هالة القدسية عن بعضهم التي أحيطت بهم كلّهم في ذلك التاريخ الرسمي، في حين أنّ منهم من استغل الاستقلال لمصالحه الشخصية حسب رأيه، لذلك يقدم أمثلة عن الممارسات التي قام بها بعضهم لتهديم فكرة مثالية بعضهم، فيقول عن "محمد خيضر": «**الفساد بدأ يوم حول شخص واحد في 1964 ما كان في حساب جبهة التحرير البنكي بكامله في سويسرا إلى جيبه»**[3] ومثل هذا الانشقاق في جسد جيش التحرير هو الذي أبان عن مشروع سياسي لا يتوافق ومبدأ الثورة التحريرية فخلَّف ذلك شعور الخيبة وإحساس الإحباط في قلب الكولونيل كما يحضر في قلب كل من شهد أو عرف أو عايش فترة من هذه المأساة التاريخية، لذلك يقول الكاتب:«**الآن، يتساءل لمن كان سيقول إنك بعد خمسين سنة تعاين أنّك أصبحت على فجيعة توقيعك، لساسة الاستقلال وأرباب الدولة، صكا على بياض ليستولوا على تاريخ حرب تحرير كتبه بدمه وغناه بآلامه شعب بأكمله؟»**[4]

وإذا لم تصور هذه الرواية بدقة الفترة التاريخية التي كشفت عن مطامع الحكم بعد الاستقلال مباشرة لبعض الثوار واكتفى البعض الآخر بصمته على ممارسات تسلطية، فإنّ روايته "أنا وحاييم" تتولى الحديث عن الوجه الذي تلى هذه الحرب مباشرة وتتساءل بحدة عن الأسباب ونتائج هذا

---

[1]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 61.

[2]– المصدر نفسه، ص 39.

[3]– المصدر السابق، ص 39.

[4]– المصدر السابق، ص 57.

الشرخ الذي لحق النضال حتى وقعت «**حماقة المواجهة بين إخوة السلاح حسب ما كان يتناقل من أخبار عن الصدامات بينهم في بعض مناطق البلاد للسيطرة على الحكم**»[1] وبصوت السارد/الشخصية "أرسلان حنيفي" يستشرف بسخرية مريرة ما سيفعله هؤلاء ممن تربعوا على عرش الحكم بعد فترة الاستقلال في رأيه هذا: «**لأنَّهم هم الذين رسموا خطوط ذلك المستقل وهم الذين سينشرون أفاقه عبر وسائل اتصالاتهم ويتبنونه في سنداتهم المدرسية ويجعلون الأساتذة والباحثين والصحافيين والكتاب المؤرخين خاصة دعاته وحرساءه الأمناء**»[2] هذا التاريخ النضالي الذي حمل تطلعات الغد الأفضل اصطدم بحقيقة غيابه "أرسلان" وعايش شيئًا منه "مولاي بوزقزة" وتألم الكولونيل وهو يعايش الحالة التي آلت إليها البلاد.

ينقل "الحبيب السايح" سؤالا جوهريا عميقا من خلال ما قام به هؤلاء الذين تسلقوا سلم الحكم مفاده: «**لماذا تغير كثير ممن عاهدوا على أن لا يخونوا الأمانة**»[3] وهو سؤال يحلل النفس البشرية فلماذا يتغير الإنسان ويخون؟ ولما حاد بعض المجاهدين عن هدفهم بعدما ناضلوا لسنوات لأجله؟ فهل مطامع الحكم كانت كفيلة بجعلهم يحيدون عن أهدافهم؟ ويبقى السؤال الذي طرحه الروائي هاجسا قرأ من خلاله بعض وقائع التاريخ، محاولا فهم هذا المسار التاريخي الذي أفضى إلى الحالة المعاشة في الوطن الجزائري.

يتهم الروائي بحدة هؤلاء الساسة اليوم بالسرقة وكيف لا وهم من أكل ثمار الثورة وقد سرقوا تعب الكثيرين وهم اليوم يجلسون «**في زوايا قصر الشعب يعقد بعضهم حلقات ترتيب عمليات النهب الجديدة**»[4] ويتساءل بمرارة على لسان الكولونيل: «**من أين خرج رهط هؤلاء الساسة الوصوليين و صعاليك الدولة الجدد و العسكريين الفاقدين للشرف المتواطئين مع الممولين بقميص الدين، بأي جبروت يتحالفون على قهر شعب ليعيش غريبا هنا في وطنه ،على أرض أجداده بين الصحراء و بين الماء تائه الوجدان**»[5].

تتير روايات السائح الهامش وتعود لتسلط الضوء وتلقي نظرة تمحيص لما حصل للمجاهد النبيل بعد الاستقلال، (فلا يكرم مولاي بوزقزة الشخصية التي تمثل كل مجاهد نبيل عان في الجبل

---

[1]– الحبيب السّائح، أنا وحايبم، ط1،دار ميم للنشر، الجزائر، 2018، ص 252.

[2]– المصدر نفسه، ص 289.

[3]– المصدر السابق، ص 25.

[4]– الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 37.

[5]– المصدر نفسه، ص 219.

ويلات الحرب ولا يستشار أرسلان في تنظيم الدولة وهو الشريف المحافظ على قيمه) و اهتمت بالإشارة إلى وضع عائلاتهم بعد استشهادهم، في رواية "كولونيل الزبربر" يقول عنهم الحبيب «**ذلك لا يحزن بالقدر الذي عليه مصير عائلات أولئك الرفاق، من شهداء الواجب، وأراملهم وأطفالهم وحال المعطوبين. يكادون يكونون جميعا متروكين لمصيرهم، لا يحضون بأي اعتبار**»[1] فكانت هذه حال هؤلاء ممن قدموا أبناءهم للثورة وقد ركز الروائي بصفة أكبر على هذا الجانب في تصوير حال "أرسلان" التي صار يعيشها بعد مشاركته النضالية في الجبل ومعايشته انقلاب المبادئ، ليكون أستاذا في دار المعلمين دون أن يستكمل دوره النضالي لبناء الوطن وتسيير شؤونها لمجرد تشبثه بالقيم الثورية بلا يكرم لنضاله ويتعرض لتهميش متعمد[2]. ومن هنا يمكننا القول أنّ المساءلة التاريخية التي بدت في روايتي "كولونيل الزبربر" و"أنا وحاييم" تهدف إلى:

1- تسليط الضوء على الهامش من بعض حقائق التاريخ الجزائري وعرضها وتحليلها.

2- ربط الحاضر بالماضي وذلك من خلال توضيح ما آلت إليه الثورة من نتائج سلبية تمثلت في تخلي بعض الثوار عن مبادئهم بسبب مطامع الحكم في سياقه التاريخي، الذي أفرز ما تعيشه الجزائر من استبداد سياسي في الحاضر.

3 _ التشكيك في التاريخ الرسمي عبر تمرير أمثلة ووقائع تاريخية أعاد الروائي النظر فيها، منها:

-1 التشكيك في التاريخ الرسمي ومن ذلك ما أفصح به الحبيب السّائح على لسان الكولونيل حول حقيقة ما روج عن مقتل "بن بولعيد" و"عبان رمضان"[3].

-2 التشكيك في عملية الاتفاق حول بنود اتفاقية إيفيان[4].

-3 التشكيك في عملية فرار السجناء من سجون تير وسركاجي ولعبة إلقاء اللوم على الجماعات المسلحة[5].

-4 ما أُقدِم عليه في حق العقيد شعباني (الإعدام وتشويه لسمعته التاريخية حسب رأي الروائي) [6].

---

[1]- الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 214.

[2]- ينظر: الحبيب السائح، أنا وحاييم، ص286، ص294.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 129.

[4]- ينظر: الحبيب السّائح، كولونيل الزبربر، ص 174.

[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص 284.

[6]- ينظر: المصدر السابق، ص 272.

-5 التساؤل عن طبيعة العلاقات الحميمية المستمرة بين فرنسا والجزائر[1].

-6 التساؤل عن سر إغلاق الشاذلي بن جديد للمدرسة بعد مقدم رئيس فرنسا[2].

هذا التشكيك الذي مارسه الحبيب السائح على مستوى مواضيع السرد الروائي في رواية الكولونيل جعله يصل إلى نتيجة حتمية: أنّ هذا التاريخ الذي كتب ليس سوى تمويها تاريخيا وليس بتاريخ الجزائر الفعلي، حين عمد كُتَّاب التاريخ الرسمي إلى تغطية المغالطات التي قام بها ساستهم في كل هذا التاريخ التحريري وتهميشها وإزاحتها عن التاريخ الرسمي المقدم، وبإغفال الحديث عن كثير من الجوانب التاريخية لحرب التحرير كالإشارة إلى الأثر النفسي للحرب على المجاهدين الذين نجوا من القتالات الدموية[3].

ركزّ الروائي على رصد المعاناة النفسية للشعب الجزائري، وتناول موضوع التعذيب بتفاصيل قد تؤثر في القارئ الذي مارسه المجاهدون أنفسهم ضد الخونة وتحدث عن فكرة ممارسة بعضهم للجنس في ظل تواجد مناضلات في الجبل من خلال مثال العلاقة التي جمعت أرسلان بزليخة ولذلك ستقول زليخة له وهما يقيمان علاقة حميمية في الجبل «**لسنا قديسيين**»[4] وهي موضوعات هامشية لم يركز عليها التاريخ الرسمي، كذلك لم يتحدث هذا التاريخ عن هذا الجانب الإنساني من الثوار أين يغفرون للفرنسيين ويتعايشون معهم وقد أبرز هذا الجانب الحبيب السائح في رواية الكولونيل في علاقة "مولاي بوزقزة" بأنطوان الفرنسي وركز عليه أكثر في رواية أنا وحاييم عبر علاقات أرسلان ببعض الفرنسيين كسيلين وموريس.

اهتم الروائي أيضا بإدراج طابو الجنس متمردا بذلك على القيم في حديثه المفصل عن ليلة الدخلة بين رقية ومولاي[5] وكذلك فيما تعلق بالاغتصاب المثلي والتعذيب الجنسي، وهذا ما يعتبر من أقوى السمات التجريبية على الصعيد التيماتي وهذا المقطع السردي يبيِّن ذلك: «**كما سمعها ممن كان يركب مثل حيوان، امرأة لا تصرخ، لا تتألم، وهو ما هيَّجه "قلت لربك اصرخي يا رخمة! اصرخي للفلاقي بن فريحة زوجك اصرخي! ها هو حمُّو يني..ني ويني الجبهة! ثم ربطها وقدميها عارية إلى جذع شجرة لوز وسط بيدر الدوار. وبخنجره، كما يفصل ضرع شاة**

---

[1]- ينظر: الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 274 – 275.

[2]- المصدر نفسه، ص 215.

[3]- المصدر السابق، ص 73.

[4]- الحبيب السّائح، أنا وحاييم، ص 180.

[5]- ينظر: الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص32-35.

مذبوحة، حز نهدها الأول فالثاني»[1] وفي تركيز الروائي على تصوير ما لحق المرأة الجزائرية من إهانة وكسر للكرامة كخطة كشفت عن حيوانية المستدمر الفرنسي أبان عن اهتمامه بمدى معاناتها وبكونها طرفا آخر عاش معناة حرب التحرير.

إنّ الحديث على المسكوت عنه في التاريخ الرسمي والتعبير بالتفصيل عن الجنس والتعبير عنه يعتبر من الطابوهات التي تجاوزها الروائي وتحدث عنها بشكل صريح على لسان ساردي روايته.

3-2 موضوع الأنا والآخر:

حاول الحبيب السائح في روايتي "الكولونيل" و"أنا وحاييم" كسر النظرة الموجهة إلى الآخر الفرنسي بوصفه مستعمِرا مستبدا ظالما لا غير، بل إنّ "الحبيب السائح" أعاد تصحيح هذه الرؤية وجعل في الآخر الفرنسي شيئا من الإنسانية والطيبة والشرف، يقول والد "أرسلان": «**في الفرنسيين رجال أحرار وعادلون لا تنس هذا!**»[2] وهذا يجعلنا ننفي عن الروائي العنصرية تجاه الفرنسيين ومن خلال الرأي الذي عرضه على لسان والد أرسلان نفهم أنه ليس كل فرنسي ظالم فمنهم من تشارك حمل السلاح جنبا إلى جنب مع الجزائريين، ولذلك فإنّ هذه الرواية تخلق صورة واضحة للعلاقة بين الجزائري والفرنسي لا تغفل العلاقة السلبية التي انبنت على الظلم والتجبر ولا تهمل في نفس الوقت وجود من يدعم القضية الجزائرية وثورتها في الفرنسيين أنفسهم.

وفي هذا لا يزال "الحبيب السائح" يحتفظ بمبدأ العودة إلى التاريخ ليطرح سؤالا إشكاليا عميقا يحمل في طياته رؤية فلسفية عن هذه النظرة السلبية التي تشكلت بين الجزائري تجاه الفرنسي فغطت على حقيقة أنّ وجود الظلم لا يعني أنّ كل الناس ظالمين هو: «**ما الذي يجعلك لا ترى غيرك الذي تبغي أنْ تشفق عليه لا يرى فيك سوى غريب وأنَّه يعرفك أكثر مما تعرفه أنت لو لم يكن الأمر سوى انسداد الرؤية ضباب المسبقات التاريخية**»[3] فالواضح حسب هذا القول أنّ نظرة الإنسان الجزائري إلى الفرنسيين بسلبية ليست حسب السارد سوى نتيجة انجرت عن الأحكام التي أفرزها الوضع التاريخي المعاش، كما أنّ من أسباب تعامل الفرنسي في فترة الاستعمار بوحشية مع الجزائري ناتجة عن أفكار سلبية وخلفية إيديولوجية تشكلت في أذهانهم عن

---

[1]- الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص 145.

[2]- الحبيب السّائح، أنا وحاييم، ص 22.

[3]- المصدر نفسه، ص 118.

الجزائريين وهو التعليل الذي قدمه الحبيب السائح على لسان أنطوان في رواية الكولونيل لتفسير تلك الوحشية حين قال:«**قادتنا هم من أدخلو إلى أذهاننا أنكم مظهر من البؤس والموت لذا وجب أن نبيدكم**»[1]

تنشغل رواية "أنا وحاييم" بموضوع هذه العلاقات الجدلية ليس بين الأنا الجزائري/ الآخر الفرنسي وحسب ولكن بين الأنا الجزائري/ الآخر اليهودي بوصفه عضوا من بنية المجتمع الجزائري لتهتم بتقديم رؤية أخرى عن اليهودي، لتكون سمة التجريب في ذلك في كونها تتناول بعمق موضوعا إشكاليا وعميقا تجسد في هذا الهاجس الذي يشغل الإنسان اليوم في كل مكان وهي علاقته بالآخر اليهودي.

وليُظهر العلاقة بين الأنا والآخر في رواية "أنا وحاييم" يغوص في الجانب المهمش من تاريخ الجزائر ليختار الحديث عن الطلبة الجزائريين في بيئة التمدرس الثانوي والجامعي، وهي البيئة المناسبة لإبراز التفاعل بين الشخصيات لمعالجة قضية الميز العنصري والظلم التاريخي في حق الطلبة الجزائريين، ويظهر ذلك في تجسيد الشخوص (الآخر المختلف) في علاقاتها مع أرسلان بوصفه (الأنا الجزائرية) فجسد حاييم اليهودي و سيلين و موريس الفرنسيين الآخر القابل للتعايش، فيما كانت كولدا اليهودية ومسيو ويل الفرنسي الآخر المتعصب غير قابل للتعايش.

هي العلاقات التي شكل الروائي من خلالها ثنائية الأنا والآخر الأجنبي، تحاول إرساء فكرة التعايش مع الآخر، وهي الفكرة التي تجسدت في تعامل "أرسلان" و"حاييم" الشخصيتين المركزيتين مع بقية الشخصيات فلا يعامل "أرسلان" "مسيو ويل" بإهانته كما يفعل هو بالمثل ولا يرد "حاييم" على "كولدا" العنصرية بمثل تعصبها العقائدي.

تخاطب هذه الرواية الإنسان وتحيله على سؤال صريح ومهم وسيبقى مطروحا ببقاء الممارسات اللاإنسانية في هذا العالم وهو: «**كيف يقبل الضمير الإنساني بأن يستمر هذا؟**»[2] وربما هذا السؤال المقتبس له موضعه السياقي في الرواية بيد أنّه سؤال عميق يستفسر عن قبول الإنسان في العالم كله بتعامل الآخر الأجنبي الفرنسي في حق الجزائريين بظلم وميز فتجسد في تعامل "مسيو ويل" مع "أرسلان" و"حاييم" وفي معاملة الإدارة الفرنسية بقسوة مع الطلبة في بيئات التعلم وضواحي المدن بتسليط أسوء أساليب التعذيب والقمع والإهانة في حقهم فكيف سمح

---

[1]– ينظر الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ص68.

[2] – الحبيب السّائح، أنا وحاييم، ص 75.

الضمير الإنساني بذلك حد التعذيب بالحرارة والكهرباء ومس الأعضاء التناسلية بأدوات التعذيب اللاانسانية [1] وحدّ أن يمنع الإنسان أخاه الإنسان من قضاء حاجته البيولوجية وينزله منزلة الحيوان وهذا ما يجسده هذا المقطع: «...**فيما يتوجه ساكنو الجهة الفوقانية، من الرجال والنساء والأطفال الذين لا مراحيض لهم، إلى سفح الجبل جنوبا فتتعرض مؤخراتهم من ليلة إلى أخرى، وهم يقعون لقضاء حاجتهم، إلى ضوء الملاك الدوار بعيد المدى يرسله عليهم. من تلك الحربية حراس فوج المشاة الثالث**»[2] فكيف ينعدم الضمير الإنساني، بغض النظر أكانت حالة حرب أو سلام؟

إنّ سؤالا كهذا يحاول "الحبيب السائح" من خلاله طرح فكرة ضرورة إقامة مصالحة بين الذات والآخر، فكما بنيت علاقة "أرسلان" ب"حاييم" أو علاقاته بمختلف الشخصيات المختلفة عنه على طريقة تعايش سلمية وحضارية لزم أن تبنى أي علاقة كانت في العالم على ذلك.

يقدم الروائي فكرة أنّ الجزائر كانت موطن اليهود وأنّ فلسطين ليست أرضهم ومنهم من ولد وكبر في الجزائر وناضل لأجلها، فيقول على لسان "حاييم": «**قلت له إلى أين تريدني إنّ أغادر؟ هذا وطني هنا ولدت وولد أبي وأخلاط جسدي من تربة هذه الأرض وفيما أدفن مثل أبائي فلسطين ليست أرضي ولا وطني**»[3]، فمن هنا يمكن أن نقول أن الروائي أكد على ضرورة تقبل وجود يهود الجزائر وعدم الإساءة إليهم لكونهم من تلك الطائفة فمنهم من كان كحاييم يحب الجزائر ويخدمها وعدم جعلهم يشعرون بالغربة في بلادهم.

إنّ هاتين الروايتين تسلطان الضوء على جانبين متكاملين من التاريخ الجزائري مهمشين أشد التهميش: جانب تاريخي مظلم وجانب إنساني تعايشي، ولعّل الذي سبق ذكره يؤكد تجريبية هذين الروايتين إذ اتَّسمت كلتاهما ببعض خصائص الرواية التجريبية على صعيد الموضوع فقد تجرأتا على المسكوت عنه وعبرتا عن صوت الهامش في مختلف تجلياته، وتمردتا بالحديث عن طابو السياسة، الجنس، التاريخ، كما كانتا صوتان يعبران عن رؤيا فردية تفردت في وصف ونقد جانب من الحياة النضالية في الجزائر، إضافة إلى تقديمهما معلومات مختلفة وحقائق عن الثورة الجزائرية وسياستها وأخبارا تاريخية في رواية "كولونيل الزبربر" ومعلومات أخرى عن اليهود

---

[1]- ينظر: الحبيب السّائح، كولونيل الزبربر، ص 152.

[2]- الحبيب السّائح، أنا وحاييم، ص 234.

[3]- المصدر نفسه، ص 162.

وطوائفهم وألبستهم وبعض عقائدهم وعن حال الطلبة إبان فترة الاستعمار ودورهم في الاستقلال ومعلومات عن حالة المرحلة الانتقالية بعد الاستقلال مباشرة في رواية "أنا وحاييم" .

3-3 المثقف والسلطة:

إذا كانت روايتي "كولونيل الزبربر" و "أنا وحاييم" تساءلان التاريخ الجزائري في بعض وقائعه ومراحله فإنّ رواية "من قتل أسعد المروري" تستكمل عنهما، لا لتساءل جوانب التاريخ المهمشة من تاريخ الجزائر، ولكنّ لتساءل الوضع الراهن وتنقل إشكالية المثقف في هذا الوطن مع السلطة مجسدا في صوت السارد "رستم" هذه الرواية ذات الطابع البوليسي التي تتخذ من مسار التحقيق في مقتل الأستاذ "أسعد المروري" قناعا لتمرير آراء جريئة في السياسة ضمن وعي ثائر، عبر استعارة صوت أحد المسرحيين في الرواية: «**أسيادكم! إني أراهم على موائدهم يأكلون كضباع يتعاشرون كخنازير يسرقون كجياع. يقتلون كمجرمين، ثم يترهلون ككلاب ويتعفنون كتفاحة**»[1] ولعل مثل هذا التصريح من قبل الروائي بصيغة تتهجم على ساسة الوطن ينبع من استهتار السلطة، واستياء الروائي من تعفن الأوضاع الاجتماعية والثقافية للبلد التي قُضي فيها على دور الصحافة والمثقف وهو ما يمكن إنّ نصل إليه من أسئلة "الحبيب السائح" على لسان "رستم" وهي:

1- «هل ترون إنّ هناك جدوى من التحقيق في ظل إجراءات نكبح الرأي؟».[2]

2- «هل من جدوى بعد للموت من أجل مبادئنا».[3]

3- «كيف بعد سيران القانون الذي ينظم إنشاء الأحزاب ويضمن حرية التعبير يسمح بأن هناك شرطة سياسية؟».[4]

4- «هل تعرفين أنت مسؤولا سياسيا يصرح في قضية ما بشيء لا يمل عليه من فوق!».[5]

5- «وتساءل لي عما يفيد البلد إنّ يتم اغتيال أساتذة لأرائهم المعارضة مهما تكن مغالية أو متطرفة في ظرف منذر بانفلات قد يتسبب في خراب البلد وتفتيته؟».[6]

---

[1]- الحبيب السّائح، من قتل أسعد المرّوري، ص 30.

[2]- المصدر نفسه، ص 60.

[3]- المصدر السابق، ص 71.

[4]- المصدر السابق، ص 83.

[5]- المصدر السابق، ص 91.

[6]- المصدر السابق، ص 118.

وقد تكون هذه الرواية ممزوجة بنكهة بوليسية لما يتضمنه من تحقيق وتشويق لكنّها تترفع عن البحث عن قاتل في آخر المطاف، بل تورد الجريمة لتفيد بانهيار قيم المجتمع الجزائري حين يغتال المثقف على مرمى بصر المسؤولين دون استرداد حقه، ومن خلالها يستظهر لنا تلك العلاقة الخفية التي تمارسها السلطة بكبح الآراء المعارضة وإمكانية التدخل في إخفاء الأدلة والمساس بها، بما في ذلك التدخل في عمل القضاء والجامعة وكل المؤسسات التي يفترض لها إنّ تكون مستقلة وهو التصور الذي نقله الحبيب على لسان الكولونيل فقال لزوجته: «**لك أن تتصوري القضاء مستقلا والصحافة حرة وقطاع الجمارك بغير لباسه الوسخ لتجدي الإجابة فكثير من متاعب رجال الأمن والجيش النزهاء كانت ستخفف وكان المواطنون سيستعيدون ثقتهم في مؤسسات دولتهم التي ينخرها الفساد**»[1].

إنّ تجريبية هذه الرواية في قدرتها على بسط مواضيع السياسة فمن خلال جريمة اغتيال يتساءل عن سر كل الاغتيالات التي حدثت ولا تزال تحدث دون معاقبة المسؤولين لمرتكبيها[2]، ويحاول الروائي أن لا يرضخ إلى قمع السلطة ويكشف عن رأيه في ممارساتها المساهمة في اغتيال المثقف حقيقة ومجازا، وهذا يجعلنا نؤكد أنّ الروائي لا يبدي أي ولاء لسياسة هذا الوطن ويحمّلها –بتواطئها مع بقية الأجهزة في الوطن– مسؤولية هذا التدهور الذي آل إليه البلد.

ويحمل الروائي بلفظة الجميع المسؤولين مسؤولية ما حلّ من انهيار للبلد، لذلك يتساءل «**الجميع يعلم أنّ ذلك كله كان يجري على منبع ومرأى كما على هذا الركح فلما لم يتم توقيفه في حينه كما نستطيع أنا وأنت توقيف مشهد هذه المهزلة!**»[3] وفي ذلك يعتبر الشعب بصمته هو الآخر مسؤولا عما آل إليه مجتمعه بقبوله لتسلط السياسيين واستكانته رغم أنّ «**بناء الدولة يعني أولا وأخيرا تفكيك سلطة القبيلة**»[4] ولا أسوأ من قبيلة بنت معالم سياستها على السرقة التاريخية وتربعت على عرش الحكم بإفشاء الفساد وتعميمه.

يقدم الروائي الحقيقة المرة التي تسير عليها سياسة الوطن الجزائري وهي استنادها على مبدأ هو: «**كلما كانت درجة فسادك أكبر تضاءلت درجة احتمال عقابك**»[5] في هذا الوطن الذي تمت

---

[1]– الحبيب السّائح، كولونيل الزبربر، ص41.

[2]– ينظر: الحبيب السّائح، من قتل أسعد المرّوري، ص 82.

[3]– المصدر نفسه، ص 27.

[4]– المصدر السابق، ص 47.

[5]– المصدر السابق، ص 26.

خيانته وخيانة تاريخه وتمويه مشاغل شعبه وتهميش طلباته لتساهم الصحافة – صوت الحكومة – في ذلك عبر إخفاء الحقيقة كما فعل رئيس التحرير حين عارض ما كتبه "رستم" في مقاله ورفض نشره خوفا من السلطة العليا[1]، أو نشر مقاله على كانت على شكل أسئلة تهاجم السلطة و تتمرد عليها، فيقول "رستم" لصديقه في الصحافة والتحرير:«**كل ما فعلته أننا تساءلنا من أين جاءت الخمسة قناطر من الكيف المعالج وكيف دخلت ميناء وهران وشحنت ثم اكتشفت قبل إقلاع الباخرة نحو مرسيليا، فاحتمل إلى أن يكون الاكتشاف حصل بفعل وشاية لأنّ جهة ما من شبكة المهربين تكون أخلت بالتزام ما فتم الانتقام منها**»[2] ومثل هذا القول يعبر عن سوء تسيير وتواطؤ مختلف المؤسسات الحكومية في إغراق الوطن في وحل الفساد.

يدرج الروائي مثالا آخر عن تعفن الوضع المجتمعي الجزائري يتمثل في غياب نزاهة العدالة في حق مستوردي "سيارات ZH التي دخلت الجزائر بطرق غير قانونية[3]، وبقيت تجوب شوارع الجزائر حتى وجدت في متخيل "الحبيب السائح" الروائي موضعا يسهم في كشف هذه العلاقة السلطوية عبر الاستعانة بوجود هذه السيارة أمام مقر الحركة الديموقراطية نفس يوم مقتل أسعد المروري، ويترك القارئ أن يفسر ما حصل ولكنّه يساعده عن طريق تقديم بعض الوقائع الحقيقية من صلب المجتمع، ليتأكد أنَّ السياسة الجزائرية تنمو في تربة عفنة وتكبر كلما استطاعت استغفال الشعب ويلاحظ هو بنفسه أنّ هذه السياسة هي التي تسببت في «**ما آلت إليه ظروف الجامعة من انهيارات في الكفاءة بسبب السرقات العلمية، وفداحة في التكفل البيداغوجي، ومن تدهور في الخدمات. وفضائح في العلاقات بين الأساتذة وبين الطلبة المحكومة بأساليب الرشوة والابتزاز والتحرش والتهديد والاعتداء ومن اختلالات في وظيفة الإدارة المطبوعة بالانحرافات والقعس**»[4] ف«**اليوم يعتدى على أستاذة من المتوسط وأمس يقتل أستاذ آخر من الجامعة**»[5] بتغاضيها المتعمد عن محاكمة المجرمين وبذلك أصبح كل شيء في هذا البلد قد «**ابتذل حتى الموت**»[6] فلا يحاسب المجرم على جرمه ولا يقتص من المغتصب ولا من السارق لتصبح

---

[1]– ينظر: الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص 47.

[2]– المصدر نفسه، ص 133.

[3]–المصدر نفسه، ص 162.

[4]– المصدر السابق، ص135–136.

[5]– المصدر السابق، ص 138.

[6]– الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص 52.

المصالح القضائية الجزائرية باختصار حسب ما قاله "رستم": «**مصلحة موازية لا تدافع عن مصالح الشعب وإنّما تدافع عن مصالح أخرى**»[1] ولعّل مسرحية "بوحزب" التي أوردها الحبيب السائح في هذه الرواية والتي من عتبة عنوانها نستشرف مضمونها السياسي، تعتبر لسانا شديد اللهجة يفضح ما يشوب طريق سياسة الوطن من شوائب.

إذن، ومن خلال ما ذكر سابقا يمكننا اعتبار التجريب على الصعيد التيماتي في روايات الحبيب السائح فعلا يحاول الترفع عن التيمات السطحية المبتذلة التعبير عن القضايا الراهنة مثل العلاقة بين الأنا والآخر، إشكالية المثقف وعلاقته بالسلطة، ويسعى إلى الاهتمام بصوت الهامش. والتمرد على التيمات والتطرق إلى المسكوت عنه عبر تناول مواضيع الجنس، السياسة والتاريخ.

[1]– الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ص 84.

خـاتمة

خـــــاتـمة:

شهد الخطاب الروائي العربي المعاصر تنوعا موضوعاتيا وتعددا شكليا وتقنيا، ممَّا لفت انتباه النقاد والدارسين إلى دراسة تمظهرات فعل التجريب فيه، وهو ما سعينا إليه من خلال دراسة روايات الحبيب السائح كنموذج عن الرواية الجزائرية، فأفضت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج هي:

1) برزت سمات التجريب الروائي في الرواية الغربية والعربية بفضل جملة من المؤثرات الثقافية والعلمية والتاريخية، فجاء فعل التجريب الروائي الغربي مسايرا لخطاب النهضة والحداثة، ومتأثرا بالحركة العلمية التجريبية، فولد مشبعا بأفكار التحرر والثورة بعد انعكاسات الحرب العالمية الثانية، فيما كان التجريب العربي حذر الخطى يستلهم التقنيات الغربية والتنظيرات الروائية النقدية بوعي تحديثي، يسعى لتفعيل حركية سردية عربية جديدة بما يتناسب وطبيعة المجتمع العربي مرافقا التطورات السياقية المتعلقة بدعوات التحرر من الاستعمار الأجنبي واقعا وكتابة.

2) خاض الروائيون العرب التجريب بصورة حذرة بسبب ألفة القراء للرواية الكلاسيكية وعقلية المجتمع العربي، إضافة إلى خوف الروائيين من خوض المغامرة لوحدهم أمام قمع السلطة المهمِشة لدور المثقف العربي، كما كان الإعجاب بالشكل الغربي سببا لعدم سعيهم إلى التجديد اعتقادا منهم بمثاليته، فأهملوا بذلك فكرة استلهام التراث كملمح حداثي واكتفوا بالتقنيات الغربية.

3) لم يكن مفهوم الرواية التجريبية كما عرضه "إميل زولا" متوافقا مع مفهومها النقدي المعاصر فقد كانت مبادئها عند زولا متعلقة بمدى مقدرة الروائي على استثمار بعض مبادئ المنهج العلمي كالاستقراء والموضوعية والاستنتاج في طرح المواضيع الروائية دون أن يطالب زولا بالتحديث كضرورة حتمية، بينما صار مفهومها يحيل إلى التجديد والتحديث والاختلاف وهي شروط لم يوردها زولا في كتابه الرواية التجريبية.

4) إنَ التجريب والحداثة عملان لوجه واحد وكلاهما إن جاء عن وعي خلق إبداعا جديدا نتجت عنه جمالية الخطاب الروائي وكلاهما غير مرتبط بعصر دون آخر، فكل نص متمرد تجاوز المألوف في عصره وتبني المغايرة والاختلاف يعتبر نص تجريبي.

5) التجريب الروائي فعل يمس جوانب مختلفة من الرواية في محاولة لجعلها متفردة و قد حاول النقاد رصد أهم السمات التي تمتاز بها الرواية التجريبية ، تمثلت على المستوى السردي و البنيوي في: تداخل المحكيات و تفكك البنية الروائية و انهيار الزمن عبر استعانة الروائي بمختلف المفارقات الزمنية، خلق الشخوص الروائية دون أبعاد أو ملامح، الاستعانة بالتقنيات المستحدثة

كالكولاج ، والتناص، تداخل الأجناس و الانفتاح على التراث، اللجوء إلى تنويع الأصوات السردية و التخلي عن السارد العليم، أقل مفهوم المكان من مجرد ديكور للأحداث إلى تأدية وظائف دلالية، التخلي عن النهايات الواضحة و المغلقة. أما على المستوى اللغوي فمِمَّا قد يُجسد فعل التجريب ظاهرة الانزياح، وورود المفارقات اللفظية، ومحاولة توليد معان جديدة وخلق مستويات وعي مختلفة انطلاقا من إدراج مستويات لغوية متعددة عبر اعتماد التهجين اللغوي ومبدأ الحوارية. في حين يتمظهر فعل التجريب في المستوى التيماتي في تناول التيمات في صيغة مساءلة و تحليل و بتعمق وبتجرؤها على القيم و المسلمات و تناولها لمواضيع مسكوت عنها أو مندرجة ضمن الطابوهات، إضافة إلى محاولة تعرية الواقع من خلال كشف خباياه ووجهه المظلم وتناول مواضيع ذات قبسات معرفية ومعلومات مختلفة.

6) تمثلت الرواية الجزائرية بعض ملامح التجريب الروائي في الثمانينات بصفة بارزة رغم تأخرها عن الرواية المشرقية لعوامل سياقية وظروف تاريخية. فعرفت في هذه الفترة التحديث بالعودة إلى التراث و الاستفادة منه كما تمثلت مفهوم الحوارية و اعتمدت الترميز، و جاءت فترة التسعينات و ما تلاها أكثر ابانة عن ممارسات تجريبية أهمُّها: استلهام التراث الشفهي و الموروث الشعبي واعتماد المتياروایة والتعمق تيماتيا عبر المساءلة و النقد في تناول مواضيع الأزمة.

6) يعتبر "الحبيب السائح" من الروائيين الجزائريين المؤمنين بضرورة تحديث الخطاب الروائي، لذلك برزت في رواياته (كولونيل الزبربر، أنا وحاييم، من قتل أسعد المروري) من الروايات عدَّة سمات تجريبية نُجملها فيما يلي:

أ) شكلت العتبات في هذه الروايات فضاء صالحا لممارسة فعل التجريب فظهرت عدة ملامح تجريبية منها: وضع العتبات في مأزق التأويل وانفتاح دلالاتها من خلال اختيار عناوين مختصرة تمتاز بالاقتصاد اللغوي، الاستعانة بالفن التشكيلي في رواية كولونيل الزبربر والصورة الفوتوغرافية في روايتي أنا وحاييم ومن قتل أسعد المروري، الاستفادة من دلالات الألوان وتنسيقها لتدعيم دلالات العناصر الأخرى، المزج بين الحروف العربية والعبرية مما يخلق خطا تجريبيا في عنوان رواية أنا وحاييم.

ب) اتَّسمت رواية كولونيل الزبربر في جانبها السردي البنيوي بتفكك المحكي الروائي إلى ثلاث محكيات: يوميات الجد مولاي بوزقزة، شهادات الطاهر، يوميات كولونيل الزبربر، اعتمد الروائي في إدراجها على تقطيع الرواية إلى مقاطع مرقمة موردة في فصول متعددة، دعمتها انقطاعات على مستوى السرد بسبب تعليقات السارد الطاوس المتكررة وتعدد الرواة داخليا ممن كان يروي

لمولاي بوزقزة وبعثرة الأحداث بفضل اعتماد الروائي على سرد اليوميات القائم على الإستذكار، أما عن رواية أنا وحاييم فقد جاءت أحداثها مستذكرة غير مرتبة على لسان أرسلان في فصول معنونة، في حين جاءت رواية من قتل أسعد المروري في فصول مرقمة متوافقة عدديا مع تاريخ وفاة أسعد المروري.

ت) يزاوج الحبيب السائح في نزوع تجريبي بين التفكيك المتعمد لبعض حقائق الخطاب التاريخي الرسمي والسياسي والديني بخرق المسكوت فيه والتمرد على التيمات المحظورة (تشريح حقائق التاريخ الجزائري، تعرية السلطة السياسية، الحديث عن الاغتصاب الممنهج والجنس المثلي) وبين تفكيك البنية السردية الروائية، عبر نزعة تحديثية تعمد إلى مساءلة التاريخ والراهن ووقائعهما اللاإنسانية وتشريحهما، بحثا عن أجوبة شافية تعيد إنتاج رؤية صحيحة تجاه الواقعة الحاصلة التي انتقاها الروائي من عمق التاريخ والواقع الجزائري خدمة للمتخيل الروائي وتدعيما لمبدأ الإيهام بواقعية الرواية.

ث) تخلي الروائي على السارد الأحادي(إلاّ في روايتي من قتل أسعد المروري ورواية أنا وحاييم) وإدراج ساردين داخليين(جويل، صوان البح، هانس، أنطوان...) في رواية كولونيل الزبربر وتبديل الأدوار في جعل الساردين الكولونيل ومولاي بوزقزة مرويين لهم، والتوجه إلى إبراز سمة تجريبية فيها هي جعل السارد الطاوس قارئا ضمنيا من خلال تسلمها ليوميات والدها وجدّها وشخصية (لأنَّها تسرد وقائعا شاركت فيها) وساردا (لكونها تعيد سرد ما تقرأه للقارئ الحقيقي) في الآن نفسه في رواية كولونيل الزبربر، ممَّا قد يُصعِّب تحديده وبيان وظيفة السارد.

ج) التشوه الزمني وإنكسار الترتيب الكرونولوجي وتفصص الاستذكارات الزمنية وانفتاح الأزمنة (زمن السرد، زمن كتابة المذكرات، زمن الأحداث المستذكرة، زمن الأحداث المروية في الأحداث المستذكرة) مع تشعب الروايات بالمفارقات الزمنية المختلفة مع جعل الاستباقات استرجاعات والاسترجاعات استباقات خصوصا في رواية أنا وحاييم، وذلك في جعل الحدث المستذكر استباقا إذا دلَّ على معلومة سيرد تفصيلها فيما بعد، ولكنَّه يبقى استرجاعا باعتبار أحداث الرواية قد وردت على لسان أرسلان الذي يكتب يومياته. واعتماد تقنية الفلاش باك الزمنية المستلهمة من السينما في رواية من قتل أسعد المروري.

ح) إنّ إيراد التقنيات الزمنية المختلفة لا يخلق رواية تجريبية إلاّ إذا لوحظ للروائي وعيا بما تخلقه من جماليات وحسنا في اعتمادها، والروائي "الحبيب السائح" بدا مشتغلا على البنية الزمنية بدقة – أكثر من البُنى الأخرى– من خلال بعثرته للأحداث المستذكرة بمنطقه وترتيبه الخاص في رواية

كولونيل الزبربر ومن قتل أسعد المروري، أو من خلال تفريع الاستذكارات وتوليدها في رواية "أنا وحاييم" مؤكدا على هوسه بالعودة إلى التاريخ الجزائري ومراجعة بعض وقائعه.

خ) يرافق الانكسار السردي وتهشيم الزمن انكسارا آخر على مستوى نفسية الشخوص الرئيسية للروايات الثلاث (كولونيل الزبربر، أرسلان، رستم) والتي جسدت خيبة الإنسان وعبّرت عن قلقه في ظل انهيار الثوابت الأخلاقية والقيم التاريخية والسياسية، فجاءت الشخوص الرئيسية "جلال" و"أرسلان" و"رستم" تجريبية في تركيز الروائي على الجانب النفسي فيها في تصوير قلقها ورفضها للسلطة السياسية ورصد ملامحها باقتضاب.

د) سمة تداخل الأجناس في رواية من قتل أسعد المروري تجسدت في إدراج مسرحية "بوحزب" والشهادة التاريخية كما برزت في الرواية خاصية المسرحة إذ جعلها الروائي نصا مليئا بالحوارات وبعبارات موضحة للديكور ومحددة لإيماءات وحركات الشخوص المختلفة.

ذ) ايهام الكاتب من خلال رواية من قتل أسعد المروري القارئ بكونها رواية بوليسية دون أن تكون كذلك لانعدام خصائص مهمة: كالمحقق البوليسي وغياب نهاية واضحة ولوجود صدف مرفوضة في الرواية البوليسية كالتقاء "رستم" بمن منحه صورا عن الجريمة في يوم اكتشاف الجثة.

ر) تتبني الكتابة الروائية عند الحبيب السائح على الصعيد اللغوي على محاولة تشكيل لغة شعرية انزياحية نحويا ودلاليا عبر الاستعانة بالاستعارات والكنايات، وما تتيحه البلاغة العربية من إمكانات لتفجير اللغة وبعث صيغ تعبير جديدة، كما برز الانزياح والتهجين اللغوي وتعدد المستويات اللغوية كسمات تجريبية لغوية في الروايات الثلاث.

ز) تعتبر ظاهرة التناص سمة تجريبية بارزة في الخطاب الروائي عند "الحبيب السائح" ويتجلى ذلك من خلال نهله من عدة مشارب أدبية في إحالته إلى كثير من الشعراء كنيرودا ولوركا وأراغون...وتراثية (استعانته بالأغنية الشعبية "راس المحنة" والإحالة إلى الحكايات الشعبية) وتاريخية في إيراد بعض المقاطع من الكتب التاريخية.

س) عبرت روايات الحبيب السائح عن رؤية عميقة في تناول الموضوعات التي تتعلق بالجزائر فتطرقت إلى المسكوت عنه في التاريخ الرسمي وشككت في بعض الحقائق منه عبر قراءة تشريحية له، ورصد التيمات الإشكالية كالعلاقة بين الأنا الجزائري والآخر اليهودي في رواية "أنا وحاييم" من خلال العلاقة التي جمعته بحاييم اليهودي، كما نقل إشكالية المثقف والسلطة ومعاناة النخبة في الجزائر وكشف عيوب السياسة الجزائرية وما آلت إليه أوضاع المجتمع بسببها، إضافة إلى تسليطها الضوء على بعض مواضيع المهمشة كحديث رواية "كولونيل الزبربر" عن أوضاع

عائلات المجاهدين ودور المرأة في الجهاد من خلال شخصيات كزليخة وحسيبة في رواية "أنا وحاييم"، كما تجسد موضوع الطابو عدا السياسة في الحديث بصيغة متمردة على القيم من خلال لغة صريحة وفجة على ألسنة الشخوص (كبيقا وقيزا وحمو..) أو على مستوى السرد عن الجنس (تصوير ليلة الدخلة في رواية كولونيل الزبربر) والجنس المثلي بين الأستاذ الجامعي وطالبه (بين سفيان العبوري وأسعد المروري) والاغتصاب الممنهج.

لقد برز فعل التجريب بطريقة واعية لدى الروائي فقد جاءت بنيات الروايات الثلاث في شكل مدروس، بدءا من العتبات المختارة في تنسيق بدا متعمدا واعتماد التفكيك والتشظي المتوافق مع المضمون، الذي يحاول تقديم قراءة أخرى تزعزع بعض وقائع التاريخ وتظهر عيوبا من الواقع الجزائري، وكما بدت القيم في المجتمع الجزائري مفككة ومنهارة من خلال تزوير الحقائق التاريخية وتضييع حقوق الأفراد البسطاء من الشعب وتهميش النخبة المثقفة جاءت الروايات هي الأخرى مفككة منهارة لا تحمل ترتيبا خطيا للأحداث لتعبر في تكامل مع المضمون عن هذا الانهيار القيمي.

وخير ما يقال في الختام أنِ الحمد لله الذي وفقنا لإتمام هذا البحث الذي نرجو أن يكون منارة يستهدي بها باحثون آخرون ويستفيد منه كل طالب علم، ونتمنى أننا قد استطعنا تقديم ما سيفتح الآفاق لدراسات أدق وأوسع. وإن أصبنا فيما عرضنا في عملنا هذا فمن توفيق الله عز وجل.

الملاحق

ملحق بأهمِّ الأعلام الواردين

أهم الأعلام الواردين في البحث:

أحلام مستغانمي:

كاتبة وروائية جزائرية، ولدت في 13 أفريل 1953 بتونس عملت في الإذاعة في برنامج همسات ثم انتقلت في السبعنيات إلى فرنسا وتزوجت بصحفي لبناني وفي الثمانينات نالت دكتوراه من الصوربون وتقطن حاليا في بيروت، نالت جائزة ذاكرة الجسد 1993، فوضى الحواس 1997 عابر سرير 2003، نسيان 2003COM، الأسود يليق بك 2012، شهيا كفراق 2018.

ميخائيل باختين:

من مواليد 17 نوفمبر 1895 فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي سوفياتي ولد في مدينة، ريول، درس فقه اللغة وتخرج عام 1918 وعمل في سلك التعليم أصيب بالالتهاب إلى بتر ساقه اليسرى عام 1838 واستقر في كليموسك 1968 من أعماله: مشكلات في شعرية دوستويفسكي 1929 وهناك أعمال لم ترى النور إلاّ بعد وفاته، ولم يشتهر إلاّ بعد وفاته في 07 مارس 1995.

جوليا كريستيفا: Julio Kristeva

من مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة سليفن بيلغا ريا هي أدبية وعالمة لسانيات ومحللة نفسية وفيلسوفة نشرت كتابها SEMEIOTIFE في عام1369م عالجت عدة قضايا: السينمائية، التهميش، نظرية الأدب، وغيرها تعمل أستاذة بجامعة فرنسية (ديدرو) فدرست في عدة جامعيات عالمية من كتبها النص الروائي 1970 ثورة اللغة الشعرية 1985.

جون دويس ياسوس:Jhon Roderigi Dos Passos

كاتب روائي أمريكي وفنان نشط ولد في شيكاغو عن علاقة غير شرعية اللذان تزوجا في 1910 بعد ولادته، كتب رواية البلد المختار، 1951 نها شعور الاغتراب في ذاته مما ألجأه إلى كتابة الشعر والمسرحيات وأول رواية له من تلات جنود (1921) وأشهر بـ"تحول مانهاتن" 1925. تونس في 28 ستمبر 1970.

أرنست هيمونغواي:Ermest Mibles Temingway

ولد في 21 يوليو 1899 كاتب أمريكي قاص وروائي، تميز بنضرته السوداوية للمعالم وبتحليلاته النفسية في الرواية عمل في الصحافة تم تطوع في الحرب العالمية الأولى فأصيب بعدة جروح ورقي إلى رتبة ملازم هاجر إلى باريس 1922 وعمل مراسلاً، يبدأ نجاحه مع أولى مجموعاته القصصة (ثلاث قصص وعشر إناشيد) 1923 ونجح عمله "وداعًا أيها السلاح".

وبيعت لمن تقترع الأجراس لأكثر من مليون نسخة مات منتحرًا بإطلاقه النار على نفسه في 2 يوليو 1961.

الطاهر وطار:

من مواليد 15 أوت 1936 في سوق أهراس كاتب جزائري من أسرة أمازغية، تعلم القرآن ثم التحق بتونس في 1954 ودرس في جامعة الزيتونة 1956 انظم إلي جبهة التحرير، عمل في الصحافة وشارك في كتابة سيناريوهات، من مؤلفاته دخان من قلبي 1961، اللاز 1974، الزلازال 1974، عرس البغل 1983، كما ترجم ديوان فرنسيس كومب بعنوان "الربيع الأزرق 1986، 1986 توفي في 12 أغسطس 2010.

عبد الحميد بن هدوقة:

أدبي وروائي جزائري ولد في 3 جإنفي 1925 بقرية الحمراء صاحب أول رواية مكتوبة بالعربية "ريح الجنوب 1971" نشأ في جو العلم ولكون والده فقيها مُلمَا بالأدب واللغة، درس في المدرسة الفرنسية وحفظ القرإنّ ثم قصد الزيتونة بتوس بعد 1945 سافر إلى مرسيليا نال دبلوما في تحويل المواد البلاستيكية وعمل كمخرج إذاعي فيها بعد الاستقلال عاد إلى الجزائر وفي 21 أكتوبر 1996 توفي في عمر 71 بعد مرضية، من مؤلفاته: بيإنّ الصبح 1980 نهاية الأمس 1964.

بشير مفتى:

صحفي وكاتب روائي جزائري ولد 1969 بالجزائر العاصمة كتب في الصحافة وأشرف على حصص الثقافة مثل حصة مقامات، ومن المشرفين على منشورات الاختلاف من قصصه: أمطار الليل، 1992، الضل والغياب روايته المراسيم والجنائز 1998، أرخبيل الذباب 2000، دمية النار 2012، غرفة الذكريات 2014.

إبراهيم سعدي:

أستاذ جامعي وباحث من مواليد 1950 بولاية بجاية يدرس بجامعة مولود معمري، له دكتوراه في الفلسفة، نشر إبراهيم سعدي عدة مؤلفات ومنشورات في مجال النقد تحت عنوان "مقالات ودراسات في الرواية" وثمان روايات أهمها كتاب الأسرار 2000، صمت الفراغ 2006، واشتغل في الصحافة ومع جريدة الشروق الجزائرية وترجم رواية صيف إفريقي لمحمد ديب من الفرنسية.

كلود برناد: Claude Bernard

مؤسس المدرسة التجريبية وهو عالم في الطب وعلم الأحياء ولد سنة 1813 في سان جوليان بفرنسا، درس الصيدلية، امتهن الطب ومن اكتشافاته المهمة: اكتشاف الغليكوجين، الاستباب (النظام الداخلي للجسم)، كان عضوا في عدة أكاديميات (الأكاديمية الوطنية للطب، الأكاديمية الروسية العلوم.....) كتب عدة كتب تعتبر مصادرا في العلوم والطب. توفي في 10 فيفري 1878 عن عمر 64 سنة.

تشالز داروين روبرت:Chairles Robert Darurn

عالم تاريخ طبيعي وجيولوجي ولد في 12 فيفري 1809 بريطانيا في شروسبوري هو مؤسس نظرية التطور أهمل تعليمه الطبي واهتم بالمساعدة في الدراسات التي قامت بها جامعة كامبرج في علوم اللافقاريات البحرية، نشر كتابه أصل الإنواع/ رحلة البيجل.

كافكا فرانس:

روائي وكاتب قصص قصيرة كاتب تشيكي يهودي، يكتب بالألمانية تضم كتابيه عالما من المواضيع النفسية والعبثية ونظرية القاتمة ولد في 3 يوليو 1883 في براغ بالنمسا، قليل من كتاباته نشرت في حياته أما البقية فكتب لها النشر بعد وفاته على يد صديقه ماكس برود وقد أحرق 90% من أعماله ومنها ما أحرقه هتلر. توفي في 1924 عن عمر 40 سنة بعد معإناة مع مرض السل.

آلان روب غرييه: Alain Robbe Grillet

كاتب وناقد ومخرج سينمائي ولد في بريست في 18 أغسطس 1922 درس بالمعهد القومي للزراعة 1944 وهو من رواد الرواية الجديدة بفرنسا عضو في أكادمية اللغة الفرنسية توفي في فرنسا في 18 فيفري 2008.

كلود سيمون: Claud Simon

هو كاتب فرنسي ولد في 10 أكتوبر 1913 في إنتاناريفو في فرنسا من محبي الرسم والتصوير الفوتوغرافي حصل على جائزة نوبل في الادب لسنة 1985 توفي في 6 يوليو 2005.

مشال بوتور:

أديب وشاعر فرنسي من أهم كتاب الرواية الجديدة ولد في 14 سبتمبر1926 عمل في الجامعة جونيف جامعة مانستسر من مؤلفاته ممر ميلانو 1954، جدول الوقت 1956، توفي 24 أغسطس 2016.

نتالي ساروت Nathalie Sarrute

كانت تعرف باسم نتالى ليونوفا قبل زواجها وهي كاتبة مقالات ولدت 18 يوليو 1900 توفيت 19 أكتوبر 1999 و(روايات فرنسية من مؤسسي الرواية الجديدة بعد الحرب العالمية 2 من أعمالها مارتيو 1953 تسمع 1972، الأطفال 1983، لا تحب 1989، من المسرحيات: "الصمت 1964"، "الكذب 1966"، توفيت في 19 أكتوبر 1999.

واسيني الأعرج:

باحث جامعي وروائي جزائري ولد 1954 بتلمسان يكتب باللغة العربية والفرنسية يشغل اليوم أستاذ جامعة الجزائر المركزية وفرنسا الصوربون يهتم بالتجريب الروائي ومن أعماله: "حارسة الضلال"، "دون كيشوت" في الجزائر 1997، "المخطوطة الشرقية 2001"، "البيت الأندلسي 2010"، "نساء كازانوفا 2016".

صنع اللّه إبراهيم:

روائي مصري ولد بالقاهرة مثير للجذل نال رخصة جائزة الدراسة 2003 من المجلس الأعلى للثقافة، يكتب بلغة هجاء وسخرية نال جائزة ابن رشد للفكر الحر عام 2004 من رواية اللجنة بيدوت، ذات، وردة، الجليد، ومن قصصه تلك الرائحة، أبيض وأرزق كتب قصص للأطفال منها رحلة السندباد الثامنة ولد في 1937.

إدوارد الخراط:

كاتب مصري ولد بالإسكندرية عام 1946، رافض لتواصل التسجلية وهو من منظر الحساسية الجديدة بعد حرب 1967 من أعماله المجموعة القصصية الأولى الحيطان العالية 1959، ورواياته رامة والتنين 1980 صدر له أكثر من 50 كتابا بين القصص والشعر والنقد كما ترجم 14 كتابا إلى اللغة العربية توفي أثر التهاب رئوي حاد صباح 1 ديسمبر 2005.

جبال الغيطاني:

روائي وصحفي مصّري ورئيس تحرير صحفية أخبار الآداب المصرية ولد في 9 ماي 1945، كاتب روايات مستلهمة من تاريخ مثل الزينى بركات 1988، والتي نالت شهرة وترجمت الى لغات أجنبية من أعمال أيضا أوراق شاب عاش منذ ألف عام سفر البنيان رواية التجليات 2005 تونسي في 18 أكتوبر 2015.

عبد الرحمن مجيد تربيعي:

فنان وكاتب عراقي ولد في 12 أغسطس 1939 أمتهن صحافة من مؤلفاته السين والسفينة قصص 1966 أسئلة العاشق (شعر) من سومر إلى قرطاج دراسة نقدية، أصوات وخطوات (مقالات في قصة عربي).

فاضل عزاوي:

شاعر روائي ومترجم عراقي ولد في كركوك في العراق عام 1940 نال بكالوريا اللغة الإنجليزية عام 1966 ثم تحصل على دكتوراه من ألمانيا من جامعة .....من أعماله: رواية مخلوقات فاضل العزأوي العجبيبة 2002 رواية آخر الملائكة 1992.

عز الدّين المدني:

من مواليد 1936 في تونس تعلم فيها وأكمل الدراسة في فرنسا، من رواد المسرح التونسي التجريبي، ومن أعماله رواية العدوان 1988، الغفران (مسرحية) 1976، ومن حكايات هذا الزمن مجموعة قصص 1982.

محمد الصاوي:

أديب مصري من مواليد 3 ديسمبر 1936، كتب العديد من الكتب منها: المجموعة القصصية نهر الساق 1965 الياصنة 1984 زنقة الستات.

مولود فرعون:

كاتب جزائري ولد 8 مارس 1913 بتيزى هيبل تيزي وزو كان فقيرًا وضروفه صعبة ، التحق بالابتدائية ثم ثانوية ثم مدرسة الأساتذة بوزريعة بالجزائر العاصمة ثم عمل مدرسًا في تيزي وزو 1935 تقلد عدة مناصب، منها مفتشا لمراكز اجتماعية، مدير المدرسة قتل غدرا من طرف الاستعمار الفرنسي في 15 مارس 1962 من مؤلفاته: أيام قبائلية (1954) أشعار سي محند 1960 مدينة الورود 2007.

عبد المجيد الشافعي:

ثان أديب يكتب رواية يعد أحمد رضا حوحو ولد في 1933 شغل مناصب تربوية فعمل في التعليم ثم إدارة مدرسة الفتح التابعة لجمعية العلماء المسلمين 1944 ثم مستشار تربوي والذي شغله إلى وفاته 1973 أول عمل له هو رواية المنكوب عام 1951 طبعها في تونس.

أحمد رضا حوحو:

كاتب قاص جزائري من مواليد 15 ديسمبر 1910 ببسكرة الجزائر درس في الكُتّاب وبلغ السادسة فالتحق بالمدرسة الابتدائية ثم أرسله والده ليكمل دراسة في الأهلية 1928، أكمل دراسة في الحجاز. نُشر له أول مقال في 1937 في مجلة الرابطة العربية. عاد إلى الجزائر فانضَّم إلى جمعية العلماء المسلمين ثم عمل مديرا في إحدى مدارس قسنطينة، أسس جريدة الشعلة في 15 ديسمبر 1949 ترجم وكتب القصة القصيرة. ومن مؤلفاته الأخرى غادة أم القرى التي أسست للرواية الجزائرية 1947 مع حمار الحكيم (مقالات قصصية ساخرة) 1953

في 29 مارس 1956 اعتقلته فرنسا وتم إعدامه ودفنه جماعيا مع جثمانات أخرى من ، توفي في 29 مارس 1956.

محمد بن إبراهيم مصطفى باشا:

هو مؤلف "حكاية العشاق" في الحب والاشتياق كان جده دايا لذا اعتبر من الأغنياء مال إلى الأدب.

إيميل زولا: Emile Edoward Charles Antoine Zola

كاتب فرنسي من مواليد 1840 ببارس، من أعماله البارزة تيريز راكون، كان من الطبقة الفقيرة، كتب بأسلوب رومنسي، رسب في الباكالوريا، وعرف بكرهه لنابليون الثالث.

كتب العديد من المقالات والقصص القصيرة وأربع مسرحيات وعدة رويات "اعترافات كلود"، و"الأحداث الغامضة في مرسيليا" رواية الأولى "تبريز راكون". أصبح غنيا بعد أن نشر روايته "L'ASSOMAIR " ونظم ملتقيات أدبية، كان من رواد الحركة الطبيعية في الأدب. توفي عن عمر ناهز62 سنة في 29 سيتمبر 1902.

ملخصات

الروايات

ملخصات مدونات البحث:

رواية "كولونيل الزبربر":

كولونيل الزبربر عمل سردي للروائي الحبيب السائح يتناول الحديث عن بعض الجوانب المهمشة من تاريخ الجزائر وعني بتسليط الضوء على بعض الحقائق التي وقعت ابان حرب التحرير من مثل صراعات المجاهدين حول السلطة و الممارسات اللاإنسانية الاستعمارية في سردية عنيفة في حق الجزائريين وعلى نساءهم حيث أبرزت عواقبها النفسية كعنصر تم تهميش الحديث عنه في التاريخ الرسمي كما تجرأت على التشكيك في طريقة كتابته والمعلومات المقدمة فيه فتحدثت عن حقيقة اعدام العقيد شعباني وشككت في طريقة موت عميروش ومصطفى بن بولعيد، تحدثت الرواية كذلك عن أزمة العشرية السوداء وربطها الروائي بمفرزات الحرب وصراع السلطة، قدمها الروائي في بنية روائية مقطعة إلى فصول تفضي إلى مقاطع مرقمة.

يبدأ السرد في رواية "كولونيل الزبربر" من خلال استلام "الطاوس" لمذكرات والدها "جلال الحضري" التي كتبها عقب استقالته من منصبه وويوميات جدها "مولاي بوزقزة" المجاهد التي سلمها لابنه جلال، فتعيد عبر قراءاتها المتقطعة سرد ما تقرأه مما قدم لها.

و تمثل هذه الأسماء شخصيات رئيسية ومتعددة و مركزية منها، قدم الرواية بعض المعلومات عنها منها: كولونيل الزبربر: والد الطاووس ، ولد في 1950 في الحاكمية بسور الغزلان. التحق بمدرسة أشبال الثورة وهو في الثانية عشر (12)، ثم نال الباكالوريا ليلتحق بأكاديمية شرشال لمختلف الأسلحة ليصبح ضابطا من ضباط صفوف الجيش الوطني متخصصا في محاربة الجماعات الإرهابية. نال لقب كولونيل الزبربر نسبة لجبل الزبربر لنجاحه في تدبير عملية نصب كمين لجماعات الإرهابية في تلك المنطقة. طلب احالته على التقاعد بعد شعوره بالخيبة بعد اغتيال ابنه ياسين وموت زوجته باية وبقي حيا في العاصمة.

مولاي بوزقزة : لقب بوزقزة نسبة الى اللون الأزرق للجبل كان ضابطا في جيش التحرير الوطني قضى في الجبل ستة (06) سنوات كاملة قبل أن يعود إلى بلدته بعد الإستقلال ، و بعده استقال من العمل السياسي و أبان عن سخطه و احتجاجه لإعدام العقيد شعباني . قضى نحبه في المستشفى حيث توفي بعد اصابته بسرطان المثانة .

الطاوس الحضري: هي ابنة جلال الحضري مختصة في طب الأطفال تقيم في رقان مع زوجها حكيم. تبلغ من العمر 34 عاما.

تقع الأحداث المروية في هذه الرواية في معظمها في جبل الزبربر (وهي بلدة صغيرة بدائرة "الأخضرية" أقصى غرب ولاية البويرة على الحدود مع ولاية المدية) مما جعله فضاء مركزيا يبين عن اهتمام الروائي بالهامش كما انفتحت الرواية على أمكنة أخرى من قبيل: منزل الحاكمية و فيلا الكولونيل، وبيت الطاوس.. ولكنّها تبقى أمكنة لا تتعدى دور تأطير الحدث لا تحمل أبعادا دلالية كما هو الحال بالنسبة لجبل الزبربر.

رواية أنا وحاييم:

تحكي رواية "**أنا وحاييم**" قصة صديقين جزائريين من ديانتين مختلفين التي نشأت بعيدا عن التعصب الديني والتحزب الطائفي، هما المسلم "**أرسلان حنيفي**" **و** اليهودي "**حاييم بن ميمون**" اللذان يتشاركان ذكريات كثيرة من مراحل حياتيهما.

يحكي السارد الشخصية "أرسلان حنيفي" ابن القايد لمنور حنيفي وتركية سليمان في مذكراته التي بدأ تدوينها عقب انتقاله إلى دار المعلمين بوهران عن مسار الصداقة التي جمعته بالحاخام أبراهام أو حاييم التي بدأت في سعيدة بعد انتقال عائلة حاييم من الأغواط إليها، منذ دخولهما إلى الابتدائية ثم انتقالهما إلى ثانوية بتأطير فرنسي أين يعانيان فيها من ممارسات عنصرية وتمييز بين أطفال الفرنسيين والجزائريين، فيتحدث فيها عن سعيهما إلى الحصول على شهادة الباكالوريا كرد فعل على احتقار بعض أساتذة المدرسة لهما، كما يرصد فيها أهم الأحداث التي يستذكرها كالوقائع التي حدثت مع "مسيو ويل" وأستاذة اللغة الفرنسية وغيرها من الشخصيات.

يحصل الصديقان بتفوق يبهر أساتذتهما الفرنسيين على شهادة الباكالوريا فينتقلان إلى جامعة الجزائر العاصمة فيختار أرسلان حنيفي تخصص الفلسفة بينما يختار حاييم بنميمون ورغم التخصصين المختلفين تبقى صداقتهما مستمرة، ومع احتكاك ارسلان بحسيبة وصال و الصادق تتشكل لديه بوادر التفكير النظالي ضد الاستعمار الفرنسي فيلتحق بعد الجامعة بالجبل بعد عودته إلى سعيدة ليبين عن رفضه للاستعمار وثقته في أنّ ما يؤخذ بالقوة يسترجع بها، بينما يفتح حاييم صيدلية أدوية في العاصمة بعد استكماله سنوات دراسته فيها ليقوم بدعم الثورة خفية عبر إمداد المجاهدين بصناديق أدوية خفية عن الأنظار.

يتعرف أرسلان بزليخة بنت النضري المرأة التي عرفها بصبرها ونضالها في الجبل جنبا إلى جنب مع الرجال، وهناك يشعر بإعجاب نحوها ومع نيل الجزائر استقلالها يعود وإياها إلى سعيدة فيتقدم للزواج منها ويحضر صديقه حاييم حفل عقد قرانهما بالبلدية.

يكشف السارد أرسلان بعد ذلك عن خيبته بعد أن كانت نتيجة نضالاته التهميش والاقصاء، فيشهد على بدء عمليات النهب والاستيلاء على ممتلكات الدولة مما يجعله ينسحب من عمله كمفوض في البلدية ويتخلى عنه رغم ما كان يحمله من أفكار ومشاريع لتطوير البلد وتنميته ويقبل عمله في دار المعلمين بوهران فينتقل إليها مع زوجته زليخة.

تمضي بعض السنوات فيرسل "أرسلان" في دعوة صديقه حاييم لزيارة وهران ويقبل دعوته مخبرا إياه بمقدمه إليها لإجراء تحاليل طبية ليصدم "أرسلان"، بعد مدة برسالة من مستشفى وهران فرع الأمراض الداخلية التي تستلزم حضوره إليه، فيعرف بخبر وفاة صديقه وبوصيته التي تضمنت طلب دفنه بمقبرة اليهود، لتنتهي قصة الصداقة الحميمية بموت حاييم بعد إدراج "الحبيب السائح".

رواية من قتل أسعد المروري:

رواية تحكي مجريات تحقيق يقوم به "رستم معاود" في قضية مقتل "أسعد المروري" وهو أستاذ جامعي وناشط حقوقي منتم إلى تنظيم الحركة اليسارية، فيسرد "رستم" مستعيدا مختلف الوقائع من مشهد دخول زوجته إلى مقر الحركة الديموقراطية ثم محاولة جمعه للمعلومات حول القضية من طرف صديقه توفيق بوخناتة وسعيه وراء حقيقة قاتل أسعد عبر استعانته بمعلومات الطبيبة الشرعية في مشرحة وهران "لطيفة مندور" التي التقاها في إحدى المؤتمرات.

يصادف الصحفي في جريدة القوس رستم احتمالين لوفاة الأستاذ بين من يرجحه بسبب الاغتيال السياسي وبين من يرجعه إلى تصفيات حساب بسبب مثلية الأستاذ الجنسية مع سفيان العبوري انطلاقا من الأخبار التي سمعها من محيط الشارع.

يسعى رستم للبحث عن صحة الاحتمالين فيجمع معلومات من صديق زوج لطيفة السابق ومن زوج أخته مفوض الشرطة التي تبين احتمال تدخل الحكومة في مقتل أسعد المروري ومعلومات من بيقا المنحرف الذي ينفي ويستبعد أن يكون سفيان القاتل رغم علاقته المثلية بأسعد ومن والده الذي أكد تواجده في المستشفى لحظة مقتل أسعد مشيرا إلى إقصاء الشرطة للحقائق قصد جعل سفيان كبش فداء، لا يصل رستم إلى نتيجة محددة ولا يتمكن من اكتشاف قاتل محدد لذلك تتملكه الخيبة ويصاب بالإحباط.

تختم الرواية بمشهد محاكمة سفيان العبوري والحكم عليه بعشرين سنة حبسا واستياء زوجة أسعد من تلطيخ شرف وسمعة زوجها ومغادرة رستم المحكمة متأسفا لعدم استطاعته فعل شيء.

يتجه أسعد المروري بعد يوم من المحكمة إلى بيت لطيفة بدعوة منها للاحتفال بعيد ميلادها فيمارسان الجنس ويختمان ليلتهما الحميمية به.

نبذة شخصية

نبذة شخصية:

«الحبيب السائح Habib Sayah

كاتب روائي جزائري.

خريج جامعة وهران: ليسانس آداب (1980). دراسات عليا ما بعد التدرج.

اشتغل بالتدريس في المعاهد التكنولوجية للتربية

. أستاذ سابق مشارك في جامعة التكوين المتواصل

. أستاذ سابق مشارك في معهد اللغة الفرنسية/ مركز سعيدة الجامعي.

. متفرغ للكتابة حاليا.

فاز بجائزة الرواية الجزائرية عام 2003

يسهم بمقالات وحوارات في الصحف والمجلات الجزائرية والعربية.

أعماله الروائية المنشورة:

. **زمن النمرود**. رواية. (م.و.ك)، الجزائر، 1985

. **ذاك الحنين**. رواية. CMM، الجزائر، 1997. دار الحكمة، الجزائر، 2007

. **تماسخت**. رواية. دار القصبة. الجزائر، 2002. وطبعة جديدة، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، 2012. دار فضاءات (الأردن) ودار ميم (الجزائر)، 2016.

. **تلك المحبة**. رواية. منشورات ANEP. الجزائر، 2002. ط 2، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، 2013. دار فضاءات (الأردن) ودار ميم (الجزائر)، 2016.

. **مذنبون.. لون دمهم في دمي**. رواية، دار الحكمة، الجزائر، 2009. طبعة 2، 2013.

. **زهوة**. رواية، دار الحكمة، الجزائر، 2011

. **الموت في وهران. رواية**، دار العين، القاهرة، مصر، 2013. دار فاضاءات (الأردن) ودار ميم (الجزائر)، 2016.

. **كولونيل الزبربر**. رواية، دار الساقي، لبنان، بيروت، 2015

. **من قتل أسعد المرّوري**. رواية، دار فاضاءات (الأردن) ودار ميم (الجزائر)، 2017.

. **أنا وحاييم**. رواية، دار مسكيلياني (تونس) ودار ميم (الجزائر)، 2018.

أعماله الروائية المترجمة إلى الفرنسية:

. **ذاك الحنين**. دار القصبة، الجزائر، 2003 Un amour de papillon

. **تماسخت**. دار القصبة، الجزائر، 2003 Tamassikht

. **تلك المحبة**. دار الحكمة، الجزائر، 2012 Cet amour-là

. **مذنبون..لون دمهم في كفي**، دار الحكمة، الجزائر، 2014 Sur ma main encore le sang des coupables

تَرجم هو إلى العربية:

. L'honneur de la tribu شرف القبيلة، رواية. رشيد ميموني.

. Il n'y a pas de hasard لا وجود للصدفة، مسرحية. جمال عمراني

. Entre la dent et la mémoire بين السن والذاكرة، شعر. جمال عمراني

. Le soleil de notre nuit شمس ليلنا، نثر. جمال عمراني

. La double présence الحضور المزدوج، مذكرات. بتول فيكار . لمبيوت.

نتاج آخر:

كتاب: هذا المجاز. قراءات أدبية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2014، الجزائر.»

ملاحظة: النبذة من ارسال الروائي لنا في تواصل الكتروني معه، مرسلة من خلال حسابه الشخصي على صفحة الفايسبوك بتاريخ 10 جوان 2019. على الساعة 17:48.

قائمة المصادر والمراجع

1 المصادر:

1- الحبيب السائح، كولونيل الزبربر، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2015.

2- الحبيب السائح، من قتل أسعد المروري، ط1، دار فضاءات للنشر، دار ميم للنشر الأردن،الجزائر،2017.

3- الحبيب السائح، أنا وحاييم، ط1، دار ميم للنشر، دار مسكيلياني للنشر والتوزيع، الجزائر تونس، 2018.

2 المراجع:

2-1 المراجع باللغة العربية:

4- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط01، دار الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، 2010 .

5- أبو قاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي(1954/1830)، مج8، دار الغرب الإسلامي لبنان، 1998.

6- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا، ط3، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000.

7- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية ، د ط، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر 1980.

8- إدوارد الخراط، مقالات في الظاهرة القصصية، ط1، دار الآداب، بيروت،1993.

9- أدونيس، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985.

10- أدونيس، زمن الشعر، ط5، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1986.

11- إشراق كامل، الاشتغال ما بعد الحداثي في عالم الروائي فاضل العزاوي ، كلية العلوم السياسية جامعة النهرين، العراق، 2007 www.iasj.net

12- أشهبون عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات ادوارد الخراط نموذجا ط1، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرباط، الجزائر، 2010.

13- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ط 2، دار الأمل تيزي وزو، الجزائر، 2012.

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

15- بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد العربي، ط1، دار الروافد الثقافية، دار ابن النديم، الجزائر، لبنان،2017.
16- حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت،2004.
17- دفناوي فارسي، دراسات في الرواية الجزائرية، آفاق التجديد ومتاهات التجريب، د ط، دار اليازوري العلمية للنشر العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د س.
18- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، د س.
19- سعيد السلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية نموذجا ، ط1، علم الكتب الحديث، إربد الأردن، 2015.
20- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية المعاصرة، د ط، دار المعرفية الجامعية، مصر،1998.
21- السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، ط1 منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005 .
22- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001 .
23- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية ط1، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014.
24- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر المغرب، 2009.
25- شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة، د ط، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة، الكويت، 2008.
26- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، د ط، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 2002.
27- صلاح فضل لذة التجريب الروائي، ط1، أطلس النشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة 2005.
28- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم دار الاختلاف، بيروت،الجزائر،2008.

29- عبد الرحمان الرافعي، ثورة 23 يوليو 1952 تاريخنا القومي في سبع سنوات 1952-1959، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1989.
30- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، ط1، دار الحقيقة للإعلام الآلي القاهرة،1991.
31- عبد العزيز ضويو التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة ط1، عالم الكتب الحديثة، المغرب، 2014.
32- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،2006.
33- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، 2009.
34- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، اصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
35- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، ط1، دار عالم للكتب، إربد الأردن 2014.
36- فاطمة قاسمي، الوعي الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة، د ط، دراسة نقدية، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.
37- كلود عبيد، الألوان ودورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان،2013.
38- محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، د ط، دار اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2000.
39- محمد رياض وتار، التراث في الرواية المعاصرة، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2002.
40- محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، ط1، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت لبنان،2005.
41- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، د ط، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2005.

42- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د ط، الهيئة المصرية للكتاب،1998.
43- محمد وقيدي، ما هي الإبستومولوجيا، ط1، دار الحداثة، بيروت، 2013.
44- الكبير الداديسي، مسارات الرواية العربية المعاصرة، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتويع، بيروت،2017.
45- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان 2012.
46- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، د ط، دار القصبة للنشر، حيدرة الجزائر،2000.
47- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ط2، منشورات دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.
48- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د ط، دار النهضة، مصر، القاهرة، د س.
49- وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د س.

2-2 المراجع المترجمة:

50- جوليان سيمونز، القصة البوليسية، تر: علي القاسمي، د ط، منشورات دائرة الشؤون الثقافية بغداد، العراق، 1984.
51- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنش، ط1 دار البيضاء، المغرب، 1986.
52- جيرار جينات، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة الأميرية مصر، 1997.
53- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، منشورات المجلس الأعلى للثقافة القاهرة مصر،2003.
54- جيسي مارتر تطور الرواية الحديثة تر: لطيفة الدليمي، ط1، دار المدى بيروت لبنان 2016.
55- دفيد لودج , الفن الروائي تر: ماهر البطوطي، د ط، منشورات المجلس الأعلى للثقافة القاهرة مصر، 2002.

56- روبرت اغلستون، الرواية المعاصرة، مقدمة قصيرة جدا، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى ط1، بيروت، دمشق ، 2017 .
57- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد الحمداني وجلالي كدية، د ط، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء، المغرب، د س.
58- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ،1987.
59- ميشال رايمون وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، د ط، دار إفريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب، 2002.
60- ميلان كونديرا، فن الرواية ، تر: بدر الدين عرودكي، ط1، إصدارات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2008.
61- نتالي بييقي، غروس مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، د ط، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2012.
62- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر:رشيد بنحدو، ط1، منشورات الاختلاف، دار الأمان منشورات ضفاف، دار كلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، الرباط، بيروت، 2016.
63- ولتر ستس، معنى الجمال، نظرية في الإسطيقا تر: إمام عبد الفاتح إمام، د ط، القاهرة، د س.
64- ميرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق،1991.

2-3 المراجع باللغة الفرنسية:

65-Emil Zola Le romane expérimental charpentier Editeur, 5ém édition, .paris,1881.

3 المعاجم والقواميس والموسوعات:

66- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر 2004.
67- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، د ط، مج 01، دار صادر بيروت، لبنان، د س.
68- الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، د طمج 06 د س.

69- عبد النور جبور ، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1979 .
70- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر بيروت، لبنان، 2002.
71- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، القاموس المحيط، تر: محمد نعيم العرقسوسي ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، د س.
72- معجم مصطلحات الأدب، د ط، منشورات مجمع اللغة العربية، ج1، القاهرةمصر،2007.
73- وهبة مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان بيروت، لبنان، 1984.

4 المجلات:

74- مجلة الأثر، ع05، مارس، 2006 .
75- مجلة الخطاب، ع3، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزيوزو، 2008.
76- مجلة القدس العربي، ع5307، 2006.
77- مجلة الكوفة، ع2، 2013.
78- مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، مج 36،ع05 2014.
79- مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، ع4، ديسمبر،2014.
80- مجلة علامات في النقد ع20، 2003.
81- محمد ساري، الأدب الجزائري الحديث، المؤسسون والتحديات الكبرى، الإثنين9 جويلية2012 http:/elearn.unv-ourgla.dz
82- بن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي جامعة ورقلة http://revues.univ-ourgla.dz

5 الندوات والتقارير:

83- زهيرة بلفوس، التجريب في لغة الشعر الجزائري المعاصر بحث مقدم في المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، من4-7 ماي2016، الندوة رقم 59: www.alarbiahconference.com

84- الطاهر روابنية، التحلق النصي وشعرية الاختلاف والابتداع في رواية سبع صبايا لصلاح الدين بوجاه، مداخلة لندوة القراءة وفعالية الاختلاف في النص السردي، الملتقى الدولي حول السرديات المركز الجامعي، بشار 2-3 نوفمبر، 2007.

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

86- تقرير خمسون عاما على حرب حزيران 1967 مسارات الحرب وتداعياتها، منشورات المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسيات قطر، مؤتمر 20- 22 ماي 2017.

6 الرسائل الجامعية:

87- رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي، أطروحة دكتوراه في تخصص الأدب العربي الحديث، إشراف رايس رشيد، جامعة بن مهيدي، أم بواقي، 2015/2014.

88- عواطف فلاحي، بنية النص وتوليد الدلالة في القصيدة الشعبية الجزائرية قصيدة "راس المحنة" أنموذجا، مذكرة ماجيستر في الأدب الحديث، تخصص أدب شعبي، إشراف عبد الله العشي جامعة الحاج لخضر، باتنة،2011/2010 .

7 المواقع الإلكترونية:

89- حسن بوكيتا، مقال (ما هي نظرية داروين للتطور) 9 أكتوبر 2016، موقع المغرب العلمي:Scienti.fic.ma

90- المنتدى الفني: Www.alloosh.yoo7.com

فهرس المحتويات

فـــــــــــــــهرس المحتـــــــــــــــويات	الصفحة
مقدمة.....	(أ- ب)
الفصل الأول: التجريب النشأة والمفهوم	
1- ميلاد الرواية العربية التجريبية	03
1.1- التجريب الروائي العربي.....	03
2.1- ملامح التجريب في الرواية الجزائرية.....	11
2- تأصيل المصطلح.....	16
1.2- التعريف اللغوي.....	16
2.2- مفهوم التجريب الروائي.....	18
3- خصائص الرواية التجريبية.....	29
1.3- في السرد.....	29
أ- انهيار الزمن وانكسار خطية الأحداث.....	31
ب- التخلي عن السارد العليم والتبئير من خلف.....	32
ت- انهيار وظيفة الحوار.....	32
ث- تشظي المحكي الروائي وتغير مفهوم الحبكة.....	33
ج- تغير مفهوم المكان	33
ح- التخلي عن النهايات الواضحة والمغلقة.....	34
خ- خلق الشخصية دون أبعاد وملامح	35

2.3- في اللغة.....	36
3.3- في الموضوعات.....	38
الفصل الثاني: آليات التجريب الروائي في روايات الحبيب السائح (كولونيل الزبربر، أنا وحاييم، من قتل أسعد المروري)	
1- تجريبية العتبات.....	41
أولا: التجريب في رواية "كولونيل الزبربر".....	41
ثانيا: تجريبية عتبات رواية "أنا وحييم".....	44
ثالثا: تجريبية عتبات رواية "من قتل أسعد المروري".....	47
2- بنية الحكي.....	49
1.2- مخططات روايات "الحبيب السائح".....	49
أ- مخطط رواية "كولونيل الزبربر".....	49
ب- مخطط رواية "أنا وحاييم".....	80
ت- مخطط رواية "من قتل أسعد المروري".....	89
2.2- ملامح التجريب الروائي.....	95
أولا رواية كولونيل الزبربر.....	95
أ- سمة التفكك وتشظي المحكي الروائي	95
ب- التخلي عن السارد العليم.....	97
ت- انكسار الزمن.....	99
ث- المزج بين السرد التاريخي والسرد الفني	101

ج- خلق الشخصيات دون أبعاد وملامح.....	102
ح- انفتاح المكان	102
ثانيا: رواية "أنا وحاييم".....	103
1.2- جمالية السرد الاستذكاري	103
2.2- تفكك البنية الزمنية.....	105
ثالثا: رواية "من قتل أسعد المروري".....	108
1.3- التداخل الزمني.....	108
2.3- تداخل الأجناس.....	109
3.3- مسرحة الرواية.....	109
3- التشكيل اللغوي.....	111
1.3- الانزياح.....	111
2.3- التهجين اللغوي.....	115
3.3- التناص.....	118
أ- التناص التاريخي	121
ب- التناص مع التراث الشعبي	121
ج- التناص الديني.....	122
4- التجريب التيماتي.....	123
1.4- التاريخ.....	123

2.4- الأنا والاخر.....	129
3.4- المثقف والسلطة.....	132
خاتمة.....	136
ملاحق.....	
ملحق بالأعلام الواردين في البحث.....	141
ملخصات مدونات البحث.....	147
ملخص رواية "كولونيل الزبربر".....	147
ملخص رواية "أناوحاييم".....	148
ملخص رواية "من قتل أسعد المروري".....	149
نبذة شخصية "للحبيب السائح".....	150
قائمة المصادر والمراجع.....	152

مضمون البحث:

سعى الروائيون الجزائريون منذ ميلاد الرواية الجزائرية إلى تطعيم رواياتهم بتقنيات حداثية والحذو نحو ممارسة فعل التجريب على مختلف مستويات الخطاب الروائي فما فتئت الرواية الجزائرية بذلك تظهر خصوصياتها وتتشكل فيها معالم التجديد وسمات التجريب. وتعتبر روايات الحبيب السائح (رواية كولونيل الزبربر، أنا وحاييم، من قتل أسعد المروري) نموذجا صالحا لتمثُّل هذه السمات التجريبية وغاية هذا البحث هي استجلاءها وتبيُّنها عبر الاستعانة ببعض آليات المناهج النقدية كالمنهج البنيوي.

الكلمات المفاتيح: الرواية، التجريب، الرواية الجزائرية.

Since the birth of the Algerian novel, Algerian novelists have sought to inlay their novels with modern techniques and go after practicing the act of experimentation at various levels of Novel discourse. So the Algerian novel start showing her specificity and, the marks of renovation and the features of experimentation start to be formed. The novels of **ELHABIB Sayah** (Colonel Zabarber, me and Haim who killed Asaad al-Mururi) are considered as a valid model to show this features. The purpose of this study is to Clarified and identified them by using some mechanisms from multiple methods as the structural method.

Key words: Novel, Experimentation, The Algerian novel.

Depuis la naissance du roman algérien, les écrivains algériens ont cherché à incruster leurs romans avec des techniques modernes et à s'Orienté vers la pratique de l'acte d'expérimentation à différents niveaux du discours romancière .C'est ainsi que le roman algérien commence à montrer sa spécificité et, les marques de rénovation et les caractéristiques de l'expérimentation commencent à se former. Les romans d'**ELHEBIB Sayah** (Le colonel Zabarber, Moi et haim, Qui a tué asaad al-mururi) sont considérés comme un modèle valable pour montrer ces caractéristiques. Le but de cette étude est de les clarifier et de les identifier en utilisant des mécanismes de multiples méthodes comme les méthodes structurelles.

Les mots clés :Roman, Expérimentation, Le roman algérien.