الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

التجريب اللغوي في رواية بلقيس "بكائية آخر الليل" لعلاوة كوسة أنموذجا

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
*- مديحة العيفة

إشراف الدكتورة:
*- حنان بومالي

السنة الجامعية: **2017/2016**

شكر و تقدير

عرفانا بالحق و إقرارا بالنعمة، أحمد المولى العلي القدير الذي أعانني على

إنهاء عملي و هداني سبيل النجاح

و لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر و التقدير و الامتنان إلى كل من قدم لي يد العون في

إخراج هذا البحث

و أخص بالذكر الأستاذة المشرفة الدكتورة: " حنان بومالي " التي كانت السند القوي في

إخراج هذا البحث إلى النور بفضل إرشاداتها و نصائحها

و إلى كل من قدم لي يد العون خاصة الأستاذ الفاضل " علاوة كوسة "

و أسأل الله العظيم أن يجزي الجميع عني خير الجزاء

مقدمة

مقدمة:

لقد أصبح للرواية المعاصرة حضورا في الأدب الحديث و المعاصر ففتحت مجالات عديدة للبحث، و كانت مادة خصبة للدراسة و ميدانا لتطبيق النظريات والدراسات الحديثة الأدبية منها و النقدية، كما خاضت غمار التجريب الروائي، الذي انفتح على أجناس تعبيرية مختلفة و مرجعيات معرفية متعددة لتثبت حضورها في الساحة الأدبية والنقدية بالبحث الدائم عن الجديد من حيث الشكل و المضمون معا، و من خلال كسر المألوف والحواجز النمطية السائدة و الانفتاح على النصوص الحداثية، و رفض التقليد والدعوة إلى التجديد.

فكان البحث في التجريب الروائي ضرورة ملحة، بعدما أصبحت الرواية تسير نحو أفق الحياة الذاتية و الاجتماعية للكاتب و ترصد أحوالها و معاناتها، و لقد تكشفت بوادرها في الإبداع الروائي العربي الجزائري، حيث لجأ إليها الكاتب الجزائري ليعبر عن أحاسيسه و دواخله النفسية في علاقته مع نفسه و مع مجتمعه، فكانت رواية " بلقيس بكائية آخر الليل " للكاتب الجزائري "علاوة كوسة" من أبرز أشكال الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال التجريب في الشكل و المضمون، و جاءت هذه الدراسة للبحث في الإشكالية الآتية: **ما هي أشكال التجريب اللغوي في الرواية؟** يضاف إليها مجموعة من الأسئلة منها:

- ❖ هل استطاع الروائي الجزائري أن يحقق قفزة نوعية نحو التجريب في الرواية ؟
- ❖ ماذا نعني بالتجريب اللغوي في الرواية، ما هي أشكاله و خصائصه ؟
- ❖ كيف كان التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة ؟
- ❖ هل تمثل رواية " بلقيس بكائية آخر الليل " نموذجا للتجريب الروائي الجزائري بتقنياته و أشكاله الحداثية.

و من الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع الميل الشخصي للرواية ، للبحث والاكتشاف و حب الاطلاع إضافة إلى محاولة إزاحة الغموض و الإبهام الذي يشوبها والإجابة عن بعض الإشكالات المطروحة و المستعصية الحل، و خاصة المرتبطة بمفهوم التجريب في فن الرواية و الحداثة و الشعرية اللغوية، لما لها من علاقات مترابطة منها الدلالية و الجمالية، و لم أكن من السباقين للبحث في موضوع التجريب في الرواية الجزائرية بل إن هناك بحوث و دراسات سابقة منها : " رمل المايا فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " لوانيسي الأعرج، و كذلك التجريب و تجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية رواية سيان لأحلام مستغانمي أنموذجا.

و لقد كان التجريب هو الدافع إلى الكشف عن العوالم الخفية، و هذا ما يثير الرغبة في نفس المتلقي لإيجاد هذه الأشياء المجهولة في جنس من الأجناس الأدبية، و منها الرواية التي داع صيتها في الآونة الأخيرة، و التي لقيت رواجا كبيرا في الكتابات الأدبية، و لقد اعتمدت على المنهج السيميائي بالإضافة إلى آليتي التحليل و الوصف في تحليل النص الروائي و شرح دلالاته.

و لقد بنيت هذا البحث وفق خطة منهجية تقوم على: مقدمة و فصلين و خاتمة،

فأما الفصل الأول: وعنوانه مداخل نظرية فقد حاولت فيه أن أبرز مفهوم التجريب لغة واصطلاحا، و كذلك التجريب في جنس الرواية ، إضافة إلى أشكال التجريب اللغوي وخصائصه و في الأخير عمدت إلى التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة .

و أما الفصل الثاني: و عنوانه مقاربة إجرائية لرواية بلقيس " بكائية آخر الليل لعلاوة كوسة فهو عبارة عن تطبيق تعرضت فيه إلى أشكال التجريب اللغوي في رواية بلقيس بكائية آخر الليل، و كذلك الحديث عن تقنية اللغة التي اعتمدها الكاتب في روايته، والمعنونة بالتجريب في لغة الرواية، ثم ذيلت البحث بخاتمة مشتملة على أهم النتائج التي

توصلت إليها في بحثي هذا، و من بين المراجع التي ساعدتني في إنجاز هذا البحث أذكر منها:

- ✓ رواية بلقيس " بكائية آخر الليل " لعلاوة كوسة.
- ✓ حميد حماموشي: آليات الرمزية بين التأصيل و التحديث.
- ✓ كاميليا عبدالفتاح:القصيدة العربية المعاصرة(دراسة تحليلية في البنية الفنية والفكرية)
- ✓ شوقي بدر يوسف: الرواية التجريبية عند إدوارد الخراط " رامة و التنين " أنموذجا.

و قد واجهتني صعوبات منها قلة المراجع التي تناولت التجريب، و ختاما أتقدم بخالص الشكر لفضيلة الدكتورة « **حنان بومالي** » لما قدمته لي في مذكرتي من نصائح وتوجيهات.

الفصل الأول

مداخل نظرية

الفصل الأول: مداخل نظرية

أولا: مفهوم التجريب

1. لغة
2. اصطلاحا
3. التجريب في جنس الرواية

ثانيا: أشكال التجريب اللغوي وخصائصه

ثالثا: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

يندرج التجريب ضمن إطار المفاهيم النقدية الحديثة و يصنف ضمن الإبداعات العربية ذات التوجيهات الفنية الجديدة، بما يعتمده من تقنيات حداثية، و التجريب ليس تقنية بقدر ما هو تعبير عن مواقف، أو رؤى، أو تصورات، و هو موقف متكامل من الحياة، غايته التجديد و الاستمرار و يتطلب نضج الفكر و تعدد الأساليب الفنية، و يختلف من كاتب إلى آخر.

أولا: مفهوم التجريب:

1.لغة :

ورد في لسان العرب لإبن منظور مفهوم التجريب في قوله « جَرَّبَ، يُجَرِّبُ،تَجْرِبَةٌ، وتَجْرِيبًا، الشيء حاوله و اختبره مرة بعد أخرى ...و رجل مجرب قد عرف الأمور و جَرَّبَها ...و المُجَرِبْ الذي جُرِّبَ في الأمور و عرف ما عنده»[1] مما تقدم من مفاهيم لغوية يمكننا القول بأن التجريب عملية تتأسس على المعرفة و القدرة على القياس و الاختبار عن ذات مجربة واعية بما تفعل، و يعني أيضا المعرفة أو المهارة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة.

كما ورد في المنجد أن التجربة « ج تجارب، اختبار، امتحان، تجربه، ألة و المذهب التجريبي مذهب يقول بصدور المعرفة من التجربة، مسرحية تجريبية، يطلق على المسرحيات التي تلجأ إلى التجريب في الأشكال و الأساليب»[2]،وعليه فإن لفضة التجريب يوحي معناها بمحاولة الكشف و الاستمرار و الرغبة في الوصول إلى المعرفة.

و يعرفه الفيروز أبادي في القاموس المحيط بقوله « و جربه تجربة، اختبره، و رجل مجرب كمعظم بلي ما كان عنده و مجرب عرف الأمور، و دراهم مجربة موزونة»[3] و بالتالي فإن هذا المفهوم جعل التجريب مختصا بالمسرح على اعتبار أنه ظهر أول الأمر في المسرح عن طريق تجديد الأشكال و الأساليب.

(1)الفيروز أبادي: قاموس المحيط ج1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص60.

(2)ابن منظور: لسان العرب.ج1، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997 ص 261 (مادة جرب).

(3)أنطوان نعمة: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت لبنان، ص 189.

2. اصطلاحا:

لا يخرج المفهوم الاصطلاحي للتجريب عن المفهوم اللغوي و إن ظل من الناحية الاصطلاحية لحد الآن سؤالا قائما لأنه أصبح يخترع في كل مرة متناهية مصطلحات نحو التجربة، الممارسة ، الحداثة، التجديد ، الإبداع، التهجين و غيرها، و نؤكد في هذا السياق أن الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مصطلحات الفن و الأدب [1].

و قد أكد مارتن ألسنMartin Esslin هذا الطرح في قوله « كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم ... علوم الطبيعة، و حينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب »[2]

يبدو من خلال هذا المفهوم أن مصطلح التجريب يعني التجديد و الحداثة و حتى المغامرة، و كلها مصطلحات تصب في وعاء الخروج عن المألوف و كسر كل الحواجز، و يحرر المبدع من كل القيود، أي إنه غير مقيد في أي مجال من المجالات أو مخصص لعلم دون علم، فهو مفهوم غير مقيد.

و هناك مفهوم آخر للتجريب يعني « أنه نمط من الفهم و الممارسة يرفض التقليد، أو الركوع إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية و الإبداعية، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي و الحاضر معا، استهدافا للأفضل و الأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته و ضرورياته »[3] و هذا يعني أن التجريب حر مطلق لا يخضع لقوانين تحكمه و يسعى دائما إلى التجديد و كسر المألوف، و يعني إدخال كل ما هو جديد وغير معتاد.

---

(1) حنان بومالي: المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل و التجريب، دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلية الآداب و الحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ص71 (غير منشورة)

(2) زهيرة بولفوس: آليات التجريب و جمالياته في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي، مجلة ديالي جامعة العراق، العدد 67 ، ص 195.

(3) جهاد عطا نعيمة: في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2001، ص 78.

و أما الثورة التجريبية العربية عموما فهي « لا تنقطع انقطاعا كليا عن الوضعيات والحالات التي تجعلها مسكونة بهاجس التغيير و المرجعيات السوسيو ثقافية »[1]

و هذا ما يميز التجريب العربي عن نظيره الغربي فهو لا يسعى إلى هدم « سلطة السائد و المألوف الفني ثقافيا و اجتماعيا بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت و كلت إجابات هي من أجل و أعمق لعلاقات الواقع تحمل أجنة أسئلة أخرى »[2] و هذه الأسئلة تنبع من صميم البحث « قيدونها لا يوجد تجريب »[3] و ذلك لأن الكتابة التجريبية تسعى دائما إلى التغيير و التجديد و تبحث دائما عن ما هو أفضل، لا ترضى بالموجود ولا المقيد هدفها تحقيق كل ما هو مغاير.

ثم إن الكتابة التجريبية تطرح دوما « أسئلة جديدة و ملحة تتجاوز الفردي إلى الإنساني و المحلي إلى العالمي، و هذا الكيان و الهوية و مقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة »[4] أي أنها تسعى دائما إلى طرح أسئلة لتحطيم ما كان مألوفا و سائدا.

أما شوقي بدر يوسف فيرى أن التجريب « يغوص في الواقع و يقتبس من كافة الآداب و الفنون و العلوم الإنسانية و الاجتماعية أدواته و أشكاله ومضامينه وغاياته »[5] وبالتالي فهو لا يشترط ضرورة مخالفة السائد و لا الخروج عن المألوف لتحقيق التجريب، وإنما يجب على الكاتب أن يهيم في الواقع، و يقتبس من الآداب جميع الفنون و العلوم سواء إنسانية كانت أو اجتماعية، فالأديب المجرب هو الذي يستعين بتجارب من سبقوه و يضيف عليها ذخيرته الثقافية.

التجريب عنده «لا يقتصر على الشكل، بل يتجاوزه و لا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع و واقع يبحث دائما عن الاختبارات الأساسية في مجال التجربة »[6]

(1) محمد خرماش: ثقافة التجريب في الرواية الجديدة، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد140،2002، ص44.

(2) هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية و التطبيق، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد01 ، 1995، ص 345.

(3) المرجع نفسه، ص 347.

(4) محمد طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر، بيت الحكمة، تونس ، ط1، 1993، ص 148.

(5) شوقي بدر يوسف: الرواية التجريبية عند إدوارد الخراط " رامة و التنين " نمودجا، مجلة المدى، دمشق، العدد15، 1997، ص 26.

(6) المرجع نفسه، ص26.

فالتجريب ليس محددا بزاوية الشكل ولا بزاوية المضمون بل يتجاوزهما إلى أبعد من ذلك للكشف عن جماليات أخرى خارجة عن المألوف .

3.التجريب في جنس الرواية

ظهر التجريب عند الغربيين على امتداد القرن العشرين و كان أول ظهور له في المسرح وهو ما كان يسمى بالمسرح التجريبي ثم إن الحربين العالميتين الأولى و الثانية أعطتا شيئا جديدا في الرواية، خاصة في أوروبا و أمريكا جراء التطور الذي ميز تلك الفترة في مختلف المجالات و كان ذلك من أجل « تغيير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين و بخاصة منهم " آلا ندوب غريبة" و " نتالي ساروت" و "كلوجد سيمون" و " ميشال بوتور"[1].

بمعنى الرواية الجديدة اكتسبت طابعا جديدا عن الرواية التقليدية، لأنها « تثور على كل القواعد و تتنكر لكل الأصول و ترفض كل القيم و الجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية فإذا لا الشخصية شخصية و لا الحدث حدث و لا الحيز حيز و لا الزمان زمان ولا اللغة لغة، إلا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متألفا مقبولا في تمثل الروائيون الجدد »[2].

لقد تمردت الرواية الغربية على كل ما هو تقليدي لتنحو بعد ذلك نحوا جديدا مغايرا لما سبق، و بذلك تعد الرواية الجديدة إبداعا أدبيا متفردا عن غيره، لأنها استطاعت أن تبرز وجودها بين الأجناس الأدبية مستقلة بذلك عن شرنقة التقليد، و يرى "ميشال بوتور" في كتابه " بحوث في الرواية الجديدة" أن « الروائي ليس هو الذي يصنع الرواية بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها »[3] مما يعني أن الرواية الجديدة لا تتقيد بأفكار الكاتب وحده وإنما تحمل داخلها فجوات تسمح لغير الكاتب بأن يعبر عما تحمله من ترميزات غير التي صرح بها الكاتب.

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص47.
(2) المرجع نفسه، ص48.
(3) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط2، منشورات العويدات، لبنان، 1982، ص14.

و إذا جئنا إلى الرواية الغربية فإن مصطلح التجريب ارتبط بالرواية أيضا و ذلك بالبحث عن أشكال مختلفة خارجة عن كل ما هو مألوف و معتاد و كسر كل ما كان يقيده، فكانت لهذه الجهود ثمرة إنتاج رواية جديدة « استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى و أساليب واقعية، درجت في الرواية العربية »[1] مما يعني أن الرواية الجديدة حطمت جميع القيود التي كانت تتقيد بها الرواية التقليدية.

و لقد مر التجريب في الرواية العربية بمراحل كغيره من الفنون الإنشائية الأخرى، ظهر كتاب في هذا المجال أمثال: " الطيب صالح" و " نجيب محفوظ" و " الطاهر وطار " وصولا إلى مرحلة التجريب، حيث أبدع هؤلاء الروائيون إبداعا أدبيا و فنيا، فالتجريب في الرواية العربية له استراتيجية تعتمد طرائق و جماليات فنية مغايرة.

وممن أسهموا في تحطيم البنية الروائية القديمة أيضا " إبراهيم صنع الله " و كذلك " جمال الغيطاني" إذ حاول إعطاء لمسة جديدة حول رواية تتوافق مع الواقع المعاش و لقد أعطى "بن جمعة بوشوشة " في مؤلفه نظرة حول الرواية التجريبية قائلا « الأولى تأصيلية صدرت عن وعي عدد مهم من كتاب الجيل من كتاب الرواية المغاربية في الثمانينات، بإمكان كتابة نص روائي مغاربي له نكهته الخاصة التي تستمد منها العلامات الدالة على خصوصياته و ذلك باستثمار عناصر للتراث المغاربي و العربي دون رفض الاستفادة من منجزات الرواية العالمية و الفرنسية خصوصا »[2]

يمكنني القول أن التجريب في جنس الرواية جاء تجاوزا للمألوف و السائد، و كسر نمطية الرواية التقليدية و بناها السردية، وهدفها السعي وراء المغامرة و البحث عن أشكال سردية جديدة تواكب الراهن و تعكس تحولاته.

(1) سندي سالم أبو سيف: الرواية العربية و إشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص22.

(2) بن جمعة بوشوشة: التجريب و اتصالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة و النشر ، ط1، تونس، 2003، ص10.

ثانيا: أشكال التجريب اللغوي و خصائصه

ظلت الأنواع الأدبية تساير حركة الإنسان و تقف مواقف مختلفة، مما نتج عن ذلك اختلاف نظراتها و تصوراتها نحو الكون و الحياة، و ظهور أساليب أدبية مختلفة و حيل متباينة منها: التكرار ، الانزياح، التنقيط، الرمز، الحذف و غيرها فهذه الأساليب تحتل الصدارة في مجال التجريب اللغوي في العصر الحديث.

1. **التكرار:** يعد التكرار Répétition « ظاهرة لغوية من حيث اعتماده في صوره البسيطة و المركبة على العلاقات التركيبية syntagnitic Relation بين الكلمات و الجمل و هذا يعد وسيلة ذات قيم أسلوبية »[1] مما يعني أن التكرار لا يكون اعتباطيا و إنما لغاية ما، فالمتكلم يكرر اللفظة الواحدة في صورة بسيطة و مركبة لكن في داخلها تحمل قيم فنية و أسلوبية.

و التكرار في القصيدة هو « المفضل للبنية العميقة التي تحكم المعنى و الكاشف لما يقف خلف الكلام، و يتعلق بشخص المتكلم من تداعيات مختلفة »[2] يحيل المفهوم إلى التأكيد و التنبيه و الإلحاح على الشيء حتى يترسخ في الأذهان و يلفت النظر إلى ضرورة التأويل و إيجاد المعاني الخفية، و كذلك يوحي إلى الإلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها.

و يعرف ابن أبي الاصبع المصري التكرار قائلا: « أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد »[3] كما في قوله تعالى « الحاقة ما الحاقة » سورة الحاقة الآية (1*2) ، و كذلك قوله تعالى « القارعة ما القارعة و ما أدراك ما القارعة » سورة القارعة الآية (1*2*3) فالتكرار في هذه الآيات لا يقوم على تكرار اللفظة في السياق و إنما على الأثر الانفعالي الذي تتركه اللفظة في نفس المتلقي.

(1) رمضان الصباغ: جماليات الشعر المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2013، ص 232.

(2) فيصل حسان الحولي: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة و المعاصرة، دار البازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان، 2011، ص 17.

(3) إبن الإصبع المصري: في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ص375.

و ترى " نازك الملائكة " أن « التكرار كغيره من الأساليب التعبيرية الأخرى يتضمن إمكانات إبداعية و جمالية تستطيع أن ترتفع إلى مرتبة الأصالة، كما يمكن أن ترقيه و تتخذ منه موقفا يقضا، و يرى أن اليقضة تكون بـــ:

- كون اللفظ وثيق الصلة بالمعنى العام.
- أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية و جمالية و بيانية.
- أن لا يكون المكرر لفظا ينفر من السمع »[1] و هذا يعني أن التكرار عنصر مهم و فعال من أجل إيصال فكرة معينة بطريقة ذات قيمة دلالية و إيحائية فلابد للفظ المكرر أن يكون مرتبطا بالمعنى العام و أن يخضع لكل القواعد لكي يزيد من جماله.

2. الانزياح : مصطلح غربي وافد إلينا من الدراسات الأسلوبية الغربية المعاصرة و يعني « الابتعاد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف و الخروج بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب تباعدا (انزياحا) يتيح للشاعر التمكن من محتوى تجربته و صياغتها بالكيفية التي يراها »[2] فالانزياح يبتعد عن المألوف و المعتاد و يذهب إلى كل ما هو حديث، و يعد الانزياح أيضا مفهوما نقديا اتفق على دراسته العديد من النقاد أبرزهم الشكلانيون الروس الذين مثلوا الصحوة الأدبية العربية التي تهتم بقيمة الشكل باعتباره مصدرا لاختلاف النص الأدبي من غيره من النصوص.

و لقد جعل موركا فسكي من الانزياح عن اللغة سر الشعرية و ذلك في قوله « إن انتهاك قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنظم– الذي يجعل الاستخدام الشعري ممكنا و بدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر و كلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا، و من ثمة كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة »[3].

و يضاف تعريف أيضا أنه « انحراف الكلام عن نسقه المألوف و هو حذف لغوي يظهر في تشكيل الكلام و صياغته و يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ط2، دار التضامن، بغداد 1965، ص 242.

(2) نعمان عبد السميع متولي: الانزياح اللغوي، أصوله ، أثره في النص، ط1، دسوق دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، 2014، ص33.

(3) حميد حماموشي: الآليات الشعرية بين التأصيل و التحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، 2013، ص32.

ذاته »[1] و يحيلنا هذا المفهوم بالانحراف و ذلك بخروج الكلام عن معناه الاعتيادي أي المعنى المركزي الذي ألفه الناس فيغيب اللفظ و يبقى المعنى الذي نلاحظه في ثنايا الكلام ليحيل إلى مقصد ما فيتشكل بذلك الأسلوب الأدبي.

و يرى " كوهن " أن الانزياح في النص الشعري « لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى إذ يعقب النقص الذي تسببه الصورة البلاغية و إعادة بناء من طبعة أخرى... و الجانب الأساسي هو المرحلة السالبة »[2] و عليه فإن الانزياح في الشعر عملية ذات اتجاهين مختلفين و متزامنين في الوقت نفسه و يقوم بتحطيم البنية و إعادة بناءها.

و خير مثال عن الانزياح ما نقرأه في قول الشاعر أبي البقاء الرندي :

تبكي الحنيفية البيضاء من أسف كما يبكي لفــراق الإلف هيمان

يمثل هذا يذوب القلب من كمــد إذ كان في القلب إسلام و إيمان [3]

ففي هذه الأبيات تصوير فيه خروج عن المألوف، إذ جعل الحنيفية البيضاء و هي شيء جامد تبكي و هدفه و غايته التركيز على الفضائح التي حلت بالأندلس و التي من شأنها أن يذوب لها القلب كمدا و ألما.

3.التنقيط: و يعني « وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها أو بين كلمة أو أخرى، داخل السطر الواحد أو بين السطور كفاصل بصري و التنقيط كتابة بصرية عن دال (كلمة أو جملة) يغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر تجنبا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنا في القصيدة التي حذف

(1) عبد الله خضر ثير داود: الانزياح التركيبي في النص القرآني، مجلد1 ، دروب ثقافية للنشر و التوزيع عمان، 2013، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص 14.

(3) نعمان عبد السميع: الانزياح اللغوي، أصوله أثره في بنية النص، ص 14.

منها و وضعت مكانه مجموعة كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت » [1].

فالتنقيط إذا عبارة عن مجموعة من الأيقونات الدالة داخل النص و ترافق الكلمات و تتنوع دلالتها بتنوع موضعها في الجملة أو النص و قد يستعملها الكاتب كتعويض عن دلالة جملة ما تفاديا لحساسيتها و كذلك في موضوع آخر للتنقيط فهو أسلوب و ما يمثله كالحذف و استخدام بياض في الصفحة المطبوعة عن وعي الشاعر العربي المعاصر بمحدودية الحروف و الكلمات في التعبير عن تجربته.

و من هنا ف، هذا الأسلوب و غيره يعد « بمثابة لغة داخل اللغة أو لغة بديلة حين تتوقف اللغة الظاهرية عن العمل أو الأداء المتتبع لحاجة الشاعر في تصوير تجربته، و هذا الأداء اللغوي لم يعرفه الشعر العربي القديم و قد أفاد فيه الشاعر العربي المعاصر من اطلاعه على طرق الكتابة الشعرية، الغربية مدفوعا لاتساع تجربته الحياتية و خيراته النفسية و تعقد رؤاه الشعرية » [2]و هذا يعني أن التنقيط هو عبارة عن لغة نقاط لتدل على حاجة الشاعر في تجاربه الاجتماعية لكي ينمي قدراته الحياتية و النفسية.

و نستشهد للتنقيط بقول الشاعر محمود درويش عن غصب الأرض و حق العودة :

باسمها أتراجع عن حملها. و وصلت أخيرا إلى

الحلم . كان الخريف قريبا من العشب . ضاع

اسمها بيننا ...فلتقينا

هي الماء و النار كنا على البحر نمشي

هي الفرق بيني ... و بيني[3]

و في قصيدة أخرى : على هذه الأرض يقول :

(1) علي أكبر محسني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة و نقد) مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها العدد 12، 2013، ص 100-101.

(2) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفنية و الفكرية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، 2007، ص 393.

(3) محمود درويش : الديوان، مجلد 1 ، دار العودة بيروت لبنان ، 2000، ص 497.

على هذه الأرض ما يستحق الحياة

تردد إبريل

رائحة الخبز في الفجر ...[1]

ففي هذه الأبيات جاء التنقيط وسط الكلمات و بعدها ليدل على التزام الشاعر بالحياة لأجل حياة الأرض و أن يلزم نفسه بالموت من أجل التضحية أي من أجل أن لا تموت الأرض، فالذي يستوجب من الحياة لأجله يستوجب منا في الآن ذاته الموت لأجله .

4.الرمز : وردت لفظة رمز في لسان العرب بمعنى « تصويت خفي باللسان كالهمس و يكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبابة بالصوت إنما هو إشارة بالشفتين »[2] و المقصود من هذا التعريف أن لفظة رمز تعني إشارة من غير كلام منطوق أي أنها لا تكون بالصوت إنما تكون عبارة عن همسات رامزة.

و يعود أصل كلمة الرمز و معناه إلى عصور قديمة جدا فهي عند اليونان « تدل على قطعة من فخار أو زخرف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة، و كلمة الرمز Symbole مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك أي اشتراك شيئين في مجرى واحد و توحيدهما فيما يعرف بالدال و المدلول، الرامز و المرموز إليه »[3] فالرمز هنا كلام غير منطوق، أي ترحيب بالغريب بطريقة إشارية دون الكلام و تكون لها دلالات رمزية معينة.

و يعني الرمز أيضا « سمة أسلوبية ملازمة للنص الأدبي بصفة عامة و للنص الشعري بصفة خاصة، فالخطاب الأدبي عموما خطاب رمزي في الاعتبار الأول، فهو رمزي في محصلته النهائية، و رمزي في حلقاته الجزئية النامية أي أنه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية و فرادة من شاعر إلى آخر »[4] و بالتالي فإن

(1) محمود درويش، الديوان، ص 326.

(2) ابن منظور : لسان العرب، مادة (ر م ز) ، ص 261.

(3) ناصر لوحيشي : الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن 2011، ص 09

(4) رابح بن خوية: القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة ، الرمز ، التناص) ط1، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن 2013، ص 109.

الرمز خطاب تعبيري يحمل دلالة مكثفة سواء للشعر كان أو النثر، و يختزل فيها أقوالا كثيرة و تمثلت فيما يسمى بالرمز.

و لأن اللغة شبكة من الرموز فإن « الدال في الاستعمال اللغوي العام هو الكلمات، أي الرموز اللغوية و هي تنوع أسماء و أفعال و صفات... و يقابلها المدلولات و هي كل ما تشتمل عليه الحياة المادية و الذهنية و الوظيفية الدلالية لتلك الرموز، هي إثارة صوت المدلولات لدى السامع أو القارئ أي عقد أصرة بين الدال و المدلول لدى السامع فتتشكل في مخيلته صورة الشيء على نحو معرفي يؤدي ردود الأفعال المباشرة أو البعيدة » [1] بمعنى أن استعمال الدال و المدلول في النصوص الأدبية أو الشعرية ما هو إلا رموز لغوية متنوعة من أسماء و أفعال و صفات تكون دالة و لها إثارة لدى السامع و القارئ، كما نقرأ ذلك في قول الشاعر بولند الحيدر في قصيدة له :

و لم تزل للصين من

أسطورة تمحي.

و دهر يعيد

و لم يزل للأرض سيزيفها

وصخرة

تجهل ماذا تريد

ساعي البريد.

أخطأت

لا شك، فما من حديد

وعد مع الدرب و يا طالما.

جاء بك الدرب

(1) المرجع نفسه ، ص 273.

و ماذا نريد...؟[1]

يوحي هذا المقطع الشعري بإشارات رمزية، يقدم فيها مغزى الصخرة، و ارتباطها بأسطورة سيزيف التي ترمز إلى العقاب اللانهائي و الجهد غير المثمر.

و لقد استمد بعض الكتاب الرمز في كتاباتهم من القرآن الكريم مثل " عزالدين مناصرة " الذي يربط تجربته بما كان موجودا في القرآن الكريم حين يقول:

أحاول رغم السى أن أطوقها بسمائي

و أهرب منها و إليها

أسيل على جتنبيها مدادا

و ما جفت المحبرة

و نلت الشهادة في الصبر منها.

برتبة أيوب[2]

وظف الشاعر الشخصية الدينية " أيوب عليه السلام " رمزا للصبر في نحمل الألم و الرضا بقضاء الله و قدره، فصبر " أيوب عليه السلام " يتلاءم مع صبر الشاعر في حياته.

5.الحذف:

يعرف عبد القاهر جرجاني الحذف بأنه « باب دقيق المسالك، خفيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بسحره، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتم ما تكون بيانا، إذا لم تبن »[3] فالحذف هنا يحمل قيمة الكلام المحذوف الذي يكون أبلغ من الكلام المنطوق.

(1) رابح بن خوية: القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة ، الرمز ن التناص) ص 274.

(2) عزالدين مناصرة: الأعمال الشعرية، ط5، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت 2001، ص 605.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ترجمة محمود محمد شاكر، ط5 مكتبة الخانجي، القاهرة 2002، ص 288.

و هنا مفهوم آخر للحذف يعني أنه « يحقق من الإمتاع الفني الشيء الكثير بما يصنعه من فجوات دلالية تعرف في النقد الحداثي بالمسكوت عنه من القول الذي يتولى المتلقي ملأه أنه يتيح بذلك عنصر مهما في بناء القراءة باعتبارها إبداعا إضافيا، حيث يتم إدماج المتلقي بطريقة إسقاطية، و في ذلك إشارة جديدة إلى القيم التي تتدعم بفعل العدول لأن الحذف إحدى محصلاته »[1]

و تكمن بلاغة الحذف في أنها أبلغ و أقوى تعبيرا (من الكلام) فالحذف يحمل أكثر مما يحمله القول، كما أن جمالياته، تكمن في الفجوات التي يحملها النص، و هي معاني ومؤشرات مخفية أكثر مما يكشفه النص، بما يتيح للقارئ فرصة الاطلاع و الكشف و تفسير هذا النص لتكون فاعليته كفاعلية الكاتب.

الحذف كذلك « نوع من المحو ... يمثل نزوعا طاغيا إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود و الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضورا كما ليس ملموسا »[2] فهو يربح الواقع الملموس ليعبر عما هو مخفي غير ظاهر، فيؤكد بذلك ما هو غائب و يثبت حضوره.

و نستشهد بقول بلند الحيدري في قصيدة (هم ...و أنا) على هذا الشكل من أشكال التجريب اللغوي حين يقول:

قلت لكم ... مرات ... مرات ... و أعدت مرارا

قلت لكم سيموت ... لقد ... مات ... لقد

مت جيفارا ... مت جيفارا [3]

و في مقطع آخر من ذات القصيدة يقول:

زرعونا في نقمة شمس ظهيرتنا ظلا.

فبقينا في البيت الأول و الثاني.

(1) حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث، ص 132.

(2) بلند الحيدري: ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ط2، دار العودة، بيروت 1980، ص 185.

(3) بلند الحيدري: ديوان " هم ... و أنا " ص 588.

في الثالث و الرابع.

في الخامس و السادس و السابع ...و ....و...[1]

يتوزع الحذف على حذف كلمة أو جزء من العبارة، و ذلك بغرض دفع القارئ البحث عن المعنى، و وضع احتمالات له لتحقيق الإمتاع الفني و أخراج المتلقي عن صمته و التفاعل مع النص بثقافته الخاصة و رؤية، و عليه فإن الأشكال التجريبية تسعى دوما إلى كسر أفق توقع القارئ و الخروج عما كان سائدا و نمطيا في الكتابة الأدبية لتفتح المجال واسعا أمام المتلقي، ليصبح مشاركا في عملية إنتاج النص ، و لا يبقى مستهلكا فقط.

ثالثا: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

تعد الرواية من أبرز الأشكال السردية التي ظهرت في الساحة الأدبية، و نجحت في احتلال الصدارة، و ذلك لاتصالها بالواقع المعيش، فهي بمثابة سجل للمجتمع و تطلعاته، حيث تطورت لتواكب الحياة المعاصرة بشتى مجالاتها، لتأخذ شيئا فشيئا نصيبا وافرا من النقد و التمحيص لدى كثير من النقاد و الدارسين.

و لقد شهدت الرواية العربية مراحل تطور مختلفة، إذ استندت على الواقع لتبين مدى تنوع الفكر العربي و اختلاف مذاهبه و توجهاته، فتطورت إلى مستوى أرقى و تنوعت مضامينها و تطورت آلياتها السردية[2]

و على هذا الأساس جاء التجريب في الرواية بطرحه أسئلة عديدة و جوهرية كأي إبداع أدبي يحمل في طياته سمات تفتقر إليها الكتابة التقليدية و مواقفها الذي ربما « يمتد بجدوره إلى آماد بعيدة مارس فيها الإنسان الكتابة بشكل بسيط جدا، و ما لبث أن تصاعد اهتمامه بها إلى أن بلغ موضعا من التعقيد و التجريب مسايرا في ذلك نشوء الكتابة و ارتقائها » [3]

(1) بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 594.

(2) ربيعة بدري: البنية السردية في رواية " خطوات في الاتجاه الأخر " لـــ " حفاوي زاغر " مذكرة ماجستير في الآداب و اللغات، جامعة بسكرة 2014-2015، ص 15(غير منشورة).

(3) ربيعة بدري : البنية السردية في رواية " خطوات في الاتجاه الأخر " لـــ " حفاوي زاغر " ،ص 16.

و التجارب الروائية الجزائرية عبر مسيرتها التاريخية استمدت « نسخها من تحدد رؤى كتابها المتسائلة عن الرواية، شروطا و أدوات و وظيفة في المجتمع من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات و المجتمع و اللغة » [1]

فالرواية الجزائرية إذن كغيرها من الروايات العربية، كانت حافلة بالتطورات و أفادت منها، حيث برز العديد من الروائيين الذين تمتعوا ببراعهم في سردهم لأصول الناس و تطلعاتهم و من أمثالهم "الطاهر وطار"، " واسيني الأعرج"، " رشيد بوجدرة"، "عبد الله حمادي" ، "أحلام مستغانمي".

و لقد كبرت مساحة الوعي بخطورة المسخ الأدبي المشوه الذي أنتجته الظروف السياسية و الاقتصادية التي عرفتها الجزائر خلال فترة السبعينات و ما قبلها، و التي أهملت الشكل الروائي من غاياته الجمالية و الفنية مما أدى بذلك إلى تطور وعي الكاتب الجزائري، بضرورة التخلي عن التكرار و النمطية فأصبح عمله الفني يدور ضمن نطاق لا يخرج عن الأساليب الحكائية و أبنيتها الخاضعة فحولته بذلك إلى مجرد شكل اجتماعي تخلى عن كيانه الذاتي و روحه الإبداعية المتميزة.

و الأكيد في ذلك أن ما يجعل هذه الرؤية الواقعية متناقضة لطبيعة الفن السحرية و وظيفته الجمالية أنها رؤية تقوم في الأساس على الخلط بين الفن و الأيديولوجيا و التاريخ بدلا من أن تتفاعل مع بعضها البعض لتقول الفني و التاريخي ة الأيديولوجي[2] دون المساس بطبيعة الجنس الأدبي و الروائي انطلاقا من « أن الفن ليس نشاطا سطحيا و إنما هو نشاط روحي عميق يستجيب لخصائص روحية » [3] و هذا يعني أن الفن له منطق أساسي ينبع من الروح فلابد للفن أن يكون له وجود ذاتي.

و كان من الطبيعي أن يأتي الشكل الروائي المعاصر الذي تنتجه "الحداثة" رفضا قاطعا للتقاليد الفنية الموروثة بل رفضا أيضا لفكرة التقاليد نفسها، و هذا ما أدى إلى

(1) فهيمة زيادي: شيبان التجريب و النصف الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) الحواث و القصر " للطاهر وطار " أنمودجا ، مجلة " المخبر" ، جامعة بسكرة، العدد السادس، 2010، ص 07.

(2) ابراهيم عباس: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ط1، دار الرائد للنشر و التوزيع، الجزائر 2005، ص 177.

(3) ابراهيم السعافين: تحولات السرد– دراسات في الرواية العربية – دار الشروق، ط1، 1996، ص 22.

ظهور كتابة جديدة إبداعية و فنية لم تعرفها الرواية الجزائرية من قبل، بدأت بوادرها بظهور رواية " التفكك " لرشيد بوجدرة و رواية " الحواث و القصر " و كذلك " نوار اللوز " لواسيني الأعرج و غيرها من الروايات.

واقترنت البدايات الفعلية للتجريب في الرواية الجزائرية مع تشكل نوع جديد من الكتابة الروائية أو ما يعرف بالرواية الجديدة، و قد تميزت هذه الرواية بخصائص عديدة أهمها الرؤية الخاصة التي ترفض الاستسقاء من المنابع البيولوجية و الأشكال الواقعية التي اعتادتها التجربة التقليدية رغم أن كلا التجربتين تبلورتا على يد الجيل نفسه، يضاف إلى ذلك كتاب روائيين جدد كان لهم دور بارز في تشكيل الوعي التجريبي الحداثي أمثال: رشيد بوجدرة و واسيني الأعرج ...الخ.

و يعتقد أن رشيد بوجدرة هو أول من أدخل المشهد الروائي إلى ما يعرف بالكتابة الروائية الجديدة من خلال روايته " التفكك " التي غيرت المسحة الكلاسيكية، و كانت نقلة مفصلية في الرواية الجزائرية[1] و بذلك تخلت الرواية الجديدة عن كل ما هو تقليدي واعتمدت على كل ما هو حداثي خاصة و أن الكاتب أدرك التعبير باللغة العربية أكثر صدقا و تميزا و قدرة على لفت القارئ الجزائري.

و يعد التجريب اللغوي ورقة رابحة يمكن أن تمنحه النموذج الأعلى و الأثر الخالد ليكون بمثابة أفق سردي واسع يعج بمستويات و أبنية لغوية متباينة و متنوعة رمزية تراثية شعرية ... تحقق للنص أدبيته و خصوصيته اللغوية فقد « تمكن موضوع اللغة من مزاحمة المضامين التقليدية بعدما أضحى المضمون الواقعي و التاريخي جزءا بسيطا من معادلة كبيرة قوامها اللغة أو الخطاب، فشهدت تحولات في صيغ السرد و الوصف و مختلف عناصر البناء الروائي، فالقارئ لم يستصبغ الكتابة التقليدية كما أن الروائي ذاته أصبح يضيق درعا بالشكل القديم »[2] و بهذا تكون اللغة بمثابة هوية المبدع و هوية العمل الروائي بأكمله، فالروائي لابد أن تكون له القدرة على « إعادة تشكيل اللغة ليعلو عن المستهلك منها و يتجاوز التركيب إلى الصياغة و التعبير »[3] و هذا ما يجعله يصبو

(1) نبيل سليمان: فتنة السرد و النقد، دار الحوار، ط2، سوريا 2000، ص 128.

(2) آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر 2007، ص 154.

(3) مخلوف عامر: القول الأدبي و القصصي ، مجلة أمال، تصدر عن وزارة الثقافة، العدد5 ، الجزائر 2009، ص 106-107.

إلى خلق نص جديد يحمل في طياته جماليات فنية جيدة في اللغة و يرتقي بها إلى آفاق مغايرة تنفتح على دلالات جديدة متنوعة لم يعرفها الخطاب الأدبي الإبداعي من قبل.

ثم إن « القول الأدبي ليس تركيبا ولا وصفا أو تواليا للألفاظ فلا يحفظ و لا يتوارث و لا يُعلم، إنه بذلك خرق للقانون اللغوي السائد ليخلق قانونه الخاص، قانون الإبداع، و بذلك سيكون خارقا غير عادي سيحقق صفة أثر مبدع »[1] .

فكتابات واسيني الأعرج تمثل مدرسة لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائما عن أشكالها التعبيرية الجديدة من خلال التركيز على اللغة و التجريب فيها، فاللغة عنده ليست معطى جاهزا بل هي بحث دائم و مستمر عن كل ما هو جديد و مختلف، و ذلك من خلال تفجير البنى السردية التقليدية و معارضة أساليبها عن طريق أمرين أولهما إعادة توظيف الموروث الشعبي و المحكي و الاستفادة من السيرة الشعبية و الذاتية و الحكاية و الأغاني و الحكم و الأمثال الشعبية و اللهجات و الشعر.

مما يمنح الراوي خصوصية فنية تفردا و تميزا من جهة و تأصيلا للأشكال الروائية العربية من جهة ثانية، أما ثانيهما فتجريب العوالم الجديدة و التقنيات السردية الجديدة التي رافقت ظهور رواية الوعي من تعدد لغوي و تعدد أصوات و تداعي ذاكرة و استرجاع و تناص و اعتماد ظاهرة المونتاج السينمائي و التجريب عند واسيني الأعرج و هو تجريب على صعيد الشكل و على صعيد اللغة و على صعيد السرد [2].

و من خلال هذا نستخلص أن مصطلح التجريب لقي اهتماما كبيرا من قبل الروائيين المعاصرين مستفيدين من الجهود السابقة، و التي ألبست النص الروائي حلة جديدة متجاوزة بذلك النمط القديم و محطمة للفواصل الموجودة بين الأجناس الأدبية الأخرى، إذ يعد التجريب لب العلوم و جوهرها، لأن التجريب الأدبي لا تتجسد ملامحه إلى في نصوص شهدت كسرا للمألوف و الخروج عن المعتاد و انحرافات في اللغة بإدخال ألفاظ جديدة من الواقع المعاش بتقنيات مختلفة اعتمدتها الرواية الجديدة.

(1) المرجع نفسه، ص 102.

(2) رشا علي أبو شنب: التجريب في رواية واسيني الأعرج، شهادة ماجستير (ملخص) ، جامعة تشرين، الجمهورية العربية، سوريا2015.

الفصل الثاني

مقاربة إجرائية لرواية بلقيس

" بكائية آخر الليل "

لعلاوة كوسة

الفصل الثاني: مقاربة إجرائية لرواية بلقيس" بكائية آخر الليل " لعلاوة كوسة

أولا: أشكال التجريب اللغوي و دلالاته.

ثانيا: تجليات التجريب اللغوي.

أولا: أشكال التجريب اللغوي في رواية بلقيس لــ علاوة كوسة

كان للتجريب دور أساسي من اقتحامه للعوامل المجهولة، و كل ما يثير الرغبة الملحة في كسر كل ما هو سائد و نمطي و السعي على تحقيق كل ما هو جديد و خارج عن المألوف، و هو مجبول على التغيير و حب الاطلاع، و هذا ما سمح للرواية أن تستخدم أشكالا تجريبية جديدة للتعبير، كلما أحس بضرورة لذلك، فــ علاوة كوسة في روايته " بلقيس " قد خضع لأشكال تجريبية جديدة تمثلت في الرمز ، التكرار، التنقيط، الانزياح، الحذف و هذا ما أعطى للرواية الجديدة رونقا و جمالا من حيث شكلها و مضمونها.

1.الرمز:

يرى موهوب مصطفاوي أن الرمز ما هو إلا «تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية، بينهما و بين الفكرة المناسبة، و هكذا يكمن الرمز في التشبيهات و الإشعارات »[1] و هذا يعني أن الرمز يعبر عن فكرة بطريقة غير مباشرة، و ذلك باستعماله الصور البيانية من إشعارات و تشبيهات و غيرها ليوصل الفكرة لدى القارئ فعلاوة كوسة في روايته بلقيس لجأ إلى العديد من الرموز منها ما كان تاريخيا ومنها ما كان دينيا و أدبيا و أسطوري، و غيرها من الرموز الموجودة، فالرمز التاريخي لما وظف اسم " بلقيس " فهي شخصية تاريخية ترمز إلى ملكة سبأ الموجودة في القرآن الكريم، كما ترمز إلى الشخصية المحبوبة في أشعار نزار قباني، و هي الفتاة التي يتمناها أي رجل، ففي هذه الرواية بلقيس هي حبيبة خليل لتي يكن لها الحب الكبير.

أما "خليل" فيعتبر رمزا أدبيا في قول "كوسة" «و قد سبط السواد أجنحته الجبريلية»[2] و هنا الكاتب يرمز بالجبريلية إلى " خليل جبران " في كتابه رواية " الأجنحة المتكسرة " الذي تحث فيها عن الحزن و الأسى و كان يروي فيها قصة حب

(1) موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ص 139.

(2) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، جمير للنشر و التوزيعالإمارات العربية المتحدة، ط3، 2015، ص 09.

جميلة. و هذا ما كان يطابق كتابة " كوسة " من خلال قصة " خليل " مع " بلقيس " التي كانت تحمل في طياتها الألم و الحزن و الفراق عن الحبيبة.

كما أنه وظف رمزا آخرا في روايته في قوله « اللغة التي سلبت مني عبثي الطفولي ... و جنوني النيروني »[1] و النيروني نسبة إلى " نيرون " و هو شخص مجنون أحرق روما قديما، فالكاتب استخدمه لكي يعبر عن هذا الحب الذي أوصله إلى حد الجنون.

كما أنه رمز إلى إمرئ القيس في قوله « وقوفا و إستوقافا ... بكاء و استبكاء »[2] وهذا تعبير عن قصيدة إمرؤ القيس الذي رثا فيها الحبيبة و بكاؤه على الأطلال، فهي سمة من سمات الشعراء القدامى و قد جسدها الكاتب في روايته عن مدى حزنه الكبير على الحبيبة التي جعلته يعيش ويلات الحب و الفقدان و الحرمان.

وقد استخدم الكاتب الرقم سبعة في عدة مقاطع من الرواية مثل قوله « طالع الصفحة 7 »، « الصف السابع » ، « مغامرات سبعة » [3] و كان يوحي بالرقم سبعة إلى العديد من الرموز منها ما هو ديني كما ذكر في القرآن في قصة يوسف عليه السلام و الملك و رؤيته حالة مصر بعد سبع سنوات في قوله تعالى « **و قال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف و سبع سنبلات خضر و أخرى يابسات يأيها الملأ أفتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون** » سورة يوسف الآية 43.

وكذلك يوحي لنا الرقم سبعة إلى الأيام السبع، المعجزات السبع، السبع سموات و كذلك مغامرات سندباد السبع، فالرقم سبعة مقدس، يدل على أن قدر بلقيس و خليل مرتبط بالمقدس دوما.

و قد وظف رمزا دينيا آخر كان يحيل به إلى قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع زوجته هاجر في قوله « و كنت لحظتها خليلا ... هجر نصفه »[4] فحالة بلقيس عندما

(1) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 09
(2) المصدر نفسه، ص 15.
(3) المصدر نفسه، ص 54، 55، 70، 76، 80.
(4) المصدر نفسه، ص 70.

تركها خليل تشبه حالة هاجر لما تركها سيدنا إبراهيم عليه السلام، و في موضع آخر قول يطابق قصة بلقيس و هاجر و يحمل في طياته قصة هاجر و إبراهيم عليه السلام في قوله « كان عليك، و أنت الآن لتسمعي... أن تتذكر بأنك تركتني بواد غير ذي زرع بمكان غير ذي ألفة لزمان غير ذي رأفة »[1] فهذا ما كانت تعانيه بلقيس لما تركها خليل في منتصف الطريق الذي قد بدأوه معا لكن راح و تركها فقصتها تشبه قصة الخليل عليه السلام لما ترك هاجر، في مكان قاحل مقفر لا دار و لا طعام فيه ولا شراب، و كانت هاجر دائما تسأله إلى أين تذهب يا إبراهيم و تتركني في هذا المكان الذي ليس فيه أنيس ولا زرع و لا ماء ألا تخاف أن نهلك و لكنه كان مجبورا على فعل ذلك لأن الله أمره به.

و وظف رمزا دينيا آخر في قوله «...أه يوسف... شطر من الجمال ... و نبوءة سكنت دماءك أبعدتك عن أهلك فهل أنستك الوزارة و الحضارة دفئ أهلك و مرجع الطفولة و شهقة الميلاد »[2] وهذا يعني أن يوسف شاب بديع الجمال و البهاء و هو سيد السادة و نبي الأنبياء الذي لم ينس أهله و ظل مشتاقا لِلُقياهم و كان دوما يبكي عليم، و هذا هو حال بلقيس و خليل لما ظل الشوق يقطع قلبيهما يوم بعد يوم و حبهم الذي يزداد أكثر فأكثر كلما طال الزمن بينهما.

وقد استعمل في موضع آخر رمزا أدبيا في قوله « و مدن غيابك تتفقد حيرتي بخطى تعانق إيقاع مسيرة ... لا تنتهي ... و الخطو الزوربوي المستحيل »[3] فقد استخدم كلمة الزوربوي نسبة إلى رواية " زوربا " التي كان بطلها إنسان عبثي يحب الحياة بكل أشكالها فهو لا يذكر الحزن يل يذكر الفرح دائما في لحظات حزنه الشديد، فهو كان يجرب دائما فكلما جرب خطى خطوة زوربوية " فبلقيس " كانت توهم نفسها بأنها ستلقى خليل بعد فقدانها له و ذلك ما يشعرها بالسعادة و هي في داخلها تحترق حزنا و أسى من كثرت الاشتياق له.

(1) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 70.

(2) المصدر نفسه، ص 74.

(3) المصدر نفسه، ص 73.

و ورد اسم " زليخة " في العديد من المرات و كان يرمز به إلى زليخة زوجة العزيز يوسف عليه السلام، التي كانت تقضي أيامها بالبكاء أحيانا و لانتظاره أحيانا أخرى في الطرقات عسى أن تراه و لو للحظة من بعيد، و هكذا هو حال بلقيس التي قضت العديد من السنوات تنتظر قدوم خليل إليها التي كانت تعشقه كل يوم أكثر فأكثر و تبكي على حالها و فراق حبيبها .

كما أن الكاتب وظف في روايته رمزا لرواية "دانتي" التي قسمها إلى جحيم، المطهر ثم الفردوس، حيث أن "دانتي" كان يتصور موقع الجحيم بعيدا عن الإله الذي يشع نورا و يتصور المطهر جزيرة صغيرة وسطها غابة تبيض بالحياة و ترمز إلى فردوس الإيمان على الأرض فهو يصبو في قرارات نفسه إلى رحلة ارتقاء روحي، فكانت بلقيس تشبه "دانتي" في تصورها لموقع الجحيم لما كانت بعيدة عن حبيبها خليل و أنها كانت تحس بأنهم أحياء في المطهر و أن حياتهم كانت دوما ترمز إلى الفردوس، و تجلى ذلك في قول الكاتب « أفقنا للحظات فقط بأننا أحياء ... في "المطهر" و أن علينا أن نبرحه " الفردوس" »[1]

بما أن الرمز مذهب أدبي فإن الكاتب " كوسة " لجأ إليه بكثرة ليتجاوز كل ما هو مألوف ليعبر عن ما هو عميق لأن دلالته تكون إيحائية كما أنها تكون انفعالية فهي تعطي النص رونقا و جمالا و تأثيرا.

2. التكرار:

لقد استخدم الكاتب العديد من التكرارات، و كان هذا من أجل الاتساق و الانسجام و تأكيد أمر ما، حيث عرفه "محمد صابر عبيد" على أن « يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلف، أو يأتي بمعنى ثم يعيده و هذا شرط اتفاق المعنى، فإن كان متحد الألفاظ و المعاني فالمعاني في إثباته تأكيد المر و تقريره في النفس، و إذا كان المعنى متحدا و إن كان اللفظان متفقان و المعنى مختلف، فالفائدة في

(1)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 156.

الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين »[1] و هذا يعني أن التكرار يأتي دوما كوسيلة لتأكيد شيئ ما و التعبير عما يريده بإعادة الكلمات و تكرارها.

لقد استخدم الكاتب العديد من أنواع التكرار منها ما كان في تكرار الحروف و منها ما كان في تكرار العبارات، و أخرى في تكرار الأساليب منها النداء و الاستفهام و الأمر ة التعجب.

لقد تكررت عبارة " إيه صديقي " في أغلب صفحات الرواية التي كانت دلالتها هي الحاجة إلى صديق قريب و وفي.

و كذلك " الليلة يا صديقي " تكررت في العديد من المرات فكانت دلالتها الحاجة إلى مؤانسة صديق في ظلمة الليل و طوله و قهره لأن الليل هو مسقط كل الهموم، و كذلك عبارة " أجل يا صديقي " فهي تحيل إلى تصديق الصديق و البوح له بكل أوجاعه و آلامه.

كما كرر " آه صديقي " مرارا و تكرارا فهو بحاجة إلى صديق يحمل عنه آهاته و وجدانه التي تطارده في منامه.

و قد وظف لفظ أنثى أربع مرات في الجملة نفسها و ذلك كان جليا في قوله « الساحة أنثى... الغرفة أنثى... و محفظتي أنثى... و الطاولة أنثى ...»[2] و التكرار هنا كان الغرض منه الإحساس بأنوثة كل ما حولها لأن بلقيس بحاجة إلى جنس ذكر الذي هو خليل ليملأ العوالم الأنثوية أنسا ورفقة وجبا.

كما أنه وظف تكرار يحمل أسلوب الاستفهام في قوله من البطل ... من البطل ؟!! و كانت دلالة ذلك سؤال و حيرة عن البطل الذي لم يكن و بلقيس التي كانت تضن أنه موجود.

(1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى، عالم الكتب الحديث، ط2، الأردن 2010، ص 200.

(2)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 17.

كما أنه استخدم تكرارا آخر في قوله " آه...آه " و كانت دلالته الحسرة و الفقد التي كانت تشعر به بلقيس لغياب حبيبها و الألم الذي أنهكها من كثرة اشتياقها له.

كما أن خليل بطل الرواية كان يؤكد لبلقيس أنها موجودة في حياته أينما ذهبت و هو عبارة عن ظل لها و شبحها الذي يراودها و ذلك في قوله " الأكيد...الأكيد " فهو يؤكد لها مدى تعلقه بها و يرسخ لها ما هو موجود.

و قد وردت كلمة " ورد " في العديد من سطور الرواية و كانت دلالتها على الحب الموجود بينهما تارة و تارة أخرى على جمال بلقيس و في مرة أخرى على الوفاء الذي يكناه لبعضهما و في الأخير ربما كان عللا الأحلام الجميلة التي يحلمان بها.

و قد كان المساء بالنسبة لبلقيس عبارة عن الزمن الأكثر إثارة لمشاعر الخوف من الليل الذي يذكرها بكل الذكريات سواء كانت جميلة أم حزينة و ذلك كان جلي في قول الكاتب "أيها الشاعران... المساء هو عدنا... أليس المساء بقريب!؟

كما تكررت عبارة " آه يا خليل " في أغلب صفحات الرواية و كانت لتدل على المناجاة و الانتظار و الحرقة و فقدان بلقيس لحبيبها و ذلك في قوله " آه... يا خليل... الآن أذكر اسمك أول مرة " و في موضع آخر قال " آه يا خليل ... كم كنت قاسية عليك لحظتها " بكلاهما بحاجة إلى بعضهما ليكملان حبهما.

و قد استخدم الكاتب النفي في عدم رضا بلقيس عن حبيبها الذي لم يوافقها الوصل، حيث نفت أن الدنيا و الزمن و الوقت لا خير فيه و لا يمضي إن لم يكن بجانبها و أنها لا تستطيع أن تصير بدونه فكان حرف النفي جلي في قوله « ....جلسة...صدفة...صدمة... أردتها أن لا ...لا تنتهي »[1] و هو عبارة عن تجسيد و تعبير عن المشاعر و منح إيقاعا صوتيا زاده جماليته من خلال تكراره.

و قد تكررت كلمة الذاكرة و الجسد و البياض في كثير من صفحات الرواية، فالذاكرة كانت تدل على استرجاع الذكريات و الأيام الجميلة و العواطف و الأحاسيس و الحنين

(1)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 70.

إلى الماضي و ذلك تجلى في قول الكاتب « و بقيت وحيدة... أحرس ذاكرة الأمس »[1] و كذلك في قوله « جلست جنب أي أحد ... و في الذاكرة ... أنني بحثت عن حب » [2] فقد أكد هذا التكرار على أن هذه الذكريات لا تنسى و لا يمكن أن تمحى من الذاكرة في كل زمان و مكان.

أما الجسد فقد تكرر عدة مرات ليدل على الرغبة و الحاجة إلى من يكمله و قد تجلى ذلك في قوله « كنا مختلفين في أعالي ... هذا الجسد ... كما في سفحه »[3] و كذلك في قوله « و رغبة ما في جسدي تكاد تحاور الآخر ...»[4] فقد كانت هذه الكلمة المكررة ذات صلة وثيقة للمعنى العام للنص و قد تراكمت من خلاله المعاني و الدلالات.

أما البياض الذي ذكر بشكل لافت للنظر في كثير من صفحات الرواية و جسد لها معاني و دلالات مختلفة و متعددة منها ما دل على الصفاء و النقاء و العذرية التي تحملها بلقيس كما في قوله « كما يشاء قلمي الأسود... مستطهرة غموض البياض ... مستكبرة عذرية البياض » [5] و قد منح تكرار هذه الكلمة أبعادا شعورية و إيحائية و إيقاعية رفعت قيمة الكلمة و دلالتها.

و كذلك قوله « دفتري الذي اقتنيته هذا الصبح مثخن بالبيضاء ... كلمت الأنوثة »[6] في أن تتذكر و تزينت بأخلص ما لذ من الخراب، و جنت مراودة الصفحات البيضاء « العذراء عن طهرها ... عن صمتها ... عن مقولتها...» و قد حملت هذه الكلمة المتكررة دلالة اللون الأبيض و الطهر.

(1) المصدر نفسه، ص 71.
(2) المصدر نفسه، ص 74.
(3)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 43.
(4) المصدر نفسه، ص 18.
(5) المصدر نفسه، ص 10.
(6) المصدر نفسه، نفس الصفحة.

3. التنقيط:

لقد استعمله الكاتب في الرواية ليمنح القارئ دلالات متعددة و مختلفة وفق شعوره و رؤيته الفنية إذ يعمد الكاتب إلى مد « أربع نقاط أفقية فأكبر في النص الشعري، بحيث تستغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطرا كاملا أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر »[1] و قد تجلى التنقيط في رواية بلقيس في قول الكاتب:

...كان صوت المتصل مبعثا للراحة ربما ... بلغة فصيحة ... محترمة...

.....،.....

.....

.....

.....[2]

لقد جسدت هذه النقاط المتتالية دلالة طول الرسالة، و المكالمة التي كانت متواصلة و لم تنقطع و ذلك لأهميتها و استرسال صاحبها

ويرد في جزء آخر، التنقيط في قوله:

.....! !..... ! !..... ! ! ! !.....! ! ! ! ! ! ! ! ![3]

فحمل دلالة الحيرة العظمى و التعجب الوجودي الرهيب، و القارئ لهذه العلامة يكشف دلالتها من خلال سياق النص و معناه.

و مثال آخر يشمل التنقيط في قول الكاتب:

(1) ليندة بولحارس: التشكيل البصري جمالياته و مدلولاته في القصيدة الجزائرية، شعر العقد الأول من الألفية الثالثة للميلاد أنموذجا، ماجستير كلية الآداب و اللغات، جامعة البويرة، ص 78.

(2) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص24.

(3) المصدر نفسه، ص25.

« سأتابع حركتك فيه و سفرك الذي بدأته متعبا في غرفتك..

.....»[1] فقد كان يحيل هذا التنقيط إلى أشياء مسكوت عنها و تعمد عدم ذكرها و ترك مهمة استنطاقها للقارئ، فقد حملت هذه النقاط جملة من الأحاسيس و المشاعر المكبوتة

و في مثال آخر يقول :

«.....الآن تتامان حلما ....»[2] فقد جسدت هذه النقاط لأحلام ما قبل النوم، فجعلت القارئ يتوقع و يؤول ما يمكن أن تقوله هذه النقاط.

كما أن الكاتب استخدم تنقيط آخر ليدل على شيئ جديد قوله:

«.. شرفي أن أكتب عنكما ليقرأ الآتون..»

«.. .. العابرون لهذه الأمكنة ذات إقامة و سفر..» فقد عبر الكاتب في هذا المقطع من الرواية على شغفه اللامتناهي للكتابة عن "بلقيس" و "خليل" و اعتباره أن المكان ذاكرة قبل مرور عابريه و بعده.

و في مقطع آخر يقول:

« سبقوني هذا الصباح إلى دخوله .. .. ابتسامات بعضهم .. تفرحني يا صديقي »[3]

فقد دخل هذا التنقيط على أن بلقيس كانت تدخل قاعة النادي لتتفحص ما كان أثناء و بعد دخولها و التموضع داخلها لكي ترى البسمة الموجودة على وجوه الآخرين.

و قد ورد تنقيط آخر في موضع آخر حين يقول:
« .... أو .. كيف يريدني أن أسمي ذلك الذي اختلج في صدري .. و تكلم في أعماقي»[4]

(1) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص28.
(2) المصدر نفسه، ص35.
(3) المصدر نفسه، ص37.
(4) المصدر نفسه، ص40.

فقد استهل الكاتب هذا المقطع من الرواية بنقاط مسترسلة كانت لتدل على تردد "بلقيس" و عجزها و حيرتها عن تسمية و وصف حبيبها "خليل".

و من مقطع آخر يقول:

«... ولا يهم أينا الأسقف إلى الجلوس .... وهبناه شكرا و عيوننا تقيم جسورا صامتة متشابكة اللغات »[1]، حيث إن هذا التنقيط ذل على الاهتمام بطريقة الجلوس لكي تتقارب روح و جسد الحبيبان و تتكرر الأحاسيس و المشاعر و ذلك لأهمية استرسال هذه النقاط.

كما أنه قدم تنقيط آخر في قوله:

- ألو ..

- .....

- ألو ..

.....[2]

و كان الغرض منه استنطاق القارئ له و تغيب ما كان يريد به الطرف الثاني ليتوقع القارئ ما كان يقول.

و في جزء آخر من هذه الرواية وظف الكاتب تنقيطا في قوله:

«.. و مرت مواكب الوقت سريعة برفقتك .. ذات جلسة .. صدفة .. صدمت .. أردتها .. أن .. لا ....لا .....لا تنتهي .. ولا تنقطع »[3]، و كانت دلال هذا التنقيط المتتالي التردد في استيعاب الصدمة و الألم الكبير على الفراق و الوحدة الذي تركه "خليل" في حياة "بلقيس".

(1) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص65.

(3) المصدر نفسه، ص70.

و قد استعمل تنقيط آخر في مثل قوله:

« لكن ..... لكن ... » [1]، و عمد هذا من أجل استدراك يحمل معاني عديدة فيها الحيرة و الصمت الفصيح، فالقارئ عليه أن يتوقع هذا.

كما أن الكاتب في بعض من المرات كان يستخدم نقاط متتالية تحيل إلى حذف كلام ما في مثل قوله:

«.....؟

.....؟؟

.....؟؟

.....؟؟!!

وصفقوا

.....؟

.....؟

وصفقوا ....»[2]

و هذا كان يدل حذف ما كان من إلقاء و تفاعل كثير و متتالي و قد كان هذا التفاعل من مشاعرها المكبوتة التي لم تفصح عنها.

وله تنقيط آخر في قوله:

« سيتحول .. إيه .. سيتحول

.....؟

(1)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص71.

(2) المصدر نفسه، ص 77- 78.

أترين الأمر ممكنا إلى هذا لو هم الذي تتصورين ؟!

.....

ربما هو كذلك .. ولكن أن تعيش فكرتنا

.....؟

أجل و ذاكرتي بالفعل ..

.....؟

وصل أملك يا بلقيس أن أتخلى عن ذاكرتي .. و ذكرى أمري؟!

..... »[1]، فقد أوحى لنا هذا التنقيط المسترسل إلى حوار و كلام محذوف و لا يمكن الإفصاح عنه و هذا ذل على عجز القول و التعبير و الفعل معا.

و قد لجأ الكاتب في روايته إلى تنقيط آخر في قوله:

« هل هو نص جديد أم قديم؟

..... من آخر ما كتبت ..

.....

.....»[2]، فقد ذل هذا التنقيط على توقع المكتوب المحذوف، فعلى القارئ أن يتوقع ما كتب، كما أن الكاتب كان يستعمل التنقيط من أجل التعبير عن القهر الذي كان يعيشه أحد الطرفين في مثل قوله :

« لله درك .. يا علي

..... سكت الكلام .... و توقف البوح ... و توقف السير أيضا ...»[3]

(1)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص81.

(2) المصدر نفسه، ص 100.

(3)المصدر نفسه ، ص 139.

فهذا التنقيط يدل على سلطة الصمت و عدم البوح لما في داخله و قهره أيضا و كذلك كان غياب اللغة و عجزها و غياب الطرف الآخر الذي يفك هذا العجز.

واستخدم في موضح آخر التنقيط في مثل قوله:

« آه .....»[1]،و ذلك كان يحيل إلى الحسرة و الألم و فقدان الحبيب.

و قد أحال الكاتب إلى تنقيط آخر كان ظاهر في قوله:

« ولكن الأحلام الجديدة ...

بدلا من جراحات قديمة .....»[2]، فكانت دلالته عبارة عن نقاط تكشف عن نقل الذاكرة و آلام الماضي التي لا يستطيع كلا الطرفين الإفصاح عنها و نسيانها.

(1)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 146.

(2) المصدر نفسه، ص 151.

4. الانزياح:

لقد استثمر الشعراء المعاصرون جملة من الأدوات الفنية و الوسائل الإجرائية ليحققوا لنصوصهم تلك القيمة الفنية و الجمالية لإنتاجهم الأدبي، فعمدوا إلى كسر الألفة مع الواقع و الكتابة، وانزاحوا عن اللغة العادية المألوفة، فكانت ظاهرة الانزياح من بين الأدوات الفنية التي عبرت عن هذه الرؤية الإبداعية في العمل الأدبي و الروائي خاصة باعتباره « كسر لنظام كتابة المألوف بهدف زيادة عدة دلالات ممكنة و هذه الظاهرة تعد من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النص الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف و العادي »[1].

و قد تجلت مظاهره و أشكاله المختلفة في أغلب صفحات الرواية كما جاء في قول الكاتب: « ...البحر ... الذي كان لقاؤنا الملائكي أمام عيونه التي لا تنام ...» [2].

لقد كشف هذا الانزياح الكتابي عن عمق تجربة الشاعر المعاصر المحملة بالتعبير عما هو مخالف للمألوف و العادي بلغة شعرية جمالية و دلالية في الوقت نفسه، و قد بين هذا الانزياح في قول الكاتب هذه الدلالة الشعرية التي تنم عن لقاءات الكاتب المقدسة التي ربطها بالبحر لما له من دلالات متخفية وراء هذه اللغة المنطوقة و المكتوبة و كذلك اللغة الصامتة و تجلى الانزياح في موضع آخر من خلال قول الكاتب:

« أحس أن أرصفة الشوارع ما زالت أليفة .. يقولني الصمت .. و نصفي الأرصفة إلى ضوضاء مدينتها .. و ثرثرة عابريها .. شارعا يهبني شارعا..»[3] و في هذا الموضع يتجاوز الكاتب اللغة العادية المعبرة عن الشيء المعنوي و المحسوس و لكنها انتقلت إلى لغة تشخيصية، تجسد المعنوي و تشخصه و تجسمه، و أعطاها محسوساتها المرتبطة بالإنسان من خلال فعل الإصغاء، فألف الشوارع و الأرصفة و استنطق الصمت و جعله يتكلم، و يرد انزياحا آخر فيقوله :

(1) علي أكبر محسني و رضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، ص 01.

(2) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص 33.

« فم أين لي بخبر جسور يقوى على رسم جراحاتي ... و هل يكتب إليك يا صديقتي إلا بدم القلب ... و قد جفت المدامع التي يقال إنها سخية »؟!![1] فالكاتب هنا جعل الجرح شيئا مرئيا و رسمه و هذا أيضا تجريب و تحديث في اللغة، فانزاح بها من طبيعتها العادية و المعروفة ليكون بها مشروعا تجديديا في مضمونها، و يضفي من خلالها أبعاد دلالية عميقة و إيحاءات تستفز القارئ في كثير من الحالات، و هذا ما يجعل النص أكثر جمالية و تشويقا، و من خلال هذا الإمتاع الذي منحته هذه الانزياحات للرواية، جعلت الكاتب يعتمدها في معظم الصفحات و مثال ذلك قوله:

« تجهم وجه المدينة ذاك المساء و أنتم تودعون مرابعكم أيها المبدعون .. تحملون الحب في أعماقكم و أطواف الذكريات الجميلة .. ربما تاركين جراحاتكم و خيباتكم معلقة على جدران المرسم لوحات ..»[2] فالملفت في هذا الكلام الذي يقوله الكاتب أنه قد ربط عباراته الموحية بالحنين و العواطف و الجراح التي تؤثر بشكل مباشر على المتلقي و تأخذ الدلالات و الإيحاءات في التتابع خاصة في هذه اللغة المنزاحة عن مألوفها و مدلولها العادي و كسرت أفق توقع القارئ.

و يقول أيضا في موضع آخر:

«.. أمام أعين البحر .. تجلس الملائكة على أرائك العفوية .. متواضعة .. مباركة البسطاء من العشاق الطيبين ..

و للبحر مسامع لا تستطيع إلا الألحان المنبعثة من نايات بسيطة ..و أوتار ثملة طليقة »[3]

لقد أخرج هذا الانزياح اللغة الروائية من شكلها المألوف و المتعارف عليها و عن نمطها الاعتيادي، فازدادت الدلالات و الإيحاءات من خلال قدراتها التأثيرية في المتلقي فمنع

(1) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص34.

(2) المصدر نفسه، ص 173.

(3) المصدر نفسه، ص 154.

الأفكار ملموسيتها و عمد إلى تشخيصها و تجسيمها من قالب جمالي و دلالي في لغة رامزة و مكثفة مما زادت في النص رونقا و جمالا و ألبسته حلة حافلة بالإيحاءات.

5. الحذف:

لقد لجأت الرواية المعاصرة إلى شكل من أشكال التجريب، يمكن عده تجسيدا تشخيصيا أو هو « آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري و يكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض و النقاط، و القارئ ملء هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ »[1]

لقد عمد الكاتب في كتابته لهذه الرواية إلى العديد من الفراغات المنقطة أو ما يسمى بالحذف و ذلك جليا في مثل قوله:

« ... ثلاث طعنات بعمق الذي كان يمكن أن ينبت بيننا .. يا أناي الذي لم يكني ..» [2] فالحذف هنا دلالة توحي بأن تلك النقاط الثلاثة بعد ثلاث طعنات بالتحسر و التألم قبل ذكر الطعنة و كان الغرض من هذا إعطاء المتلقي القدرة على التخيل و الاحتمالات التي يمكن أن تكون.

و قد ورد في موضع آخر الحذف مثل قوله:

« فبهوة الفسيح على مقاس إرهاقي من سفري الشاق .. من قريتي الهادئة إلى مدينة صاخبة .. إن كنت تذكرها .. و تذكر ما كان بيننا فيها !! ...»[3] و هذا يدل على التذكر و الاستعادة لكثير ما كان بينهما و هذا ما يمكن القدرة على التخيل و وضع الاحتمالات.

و كذلك حذف آخر في قوله:

« يا ابن عربي .. دعني أعاتبك .. لمرة واحدة..

(1) أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، سلسلة رسائل جامعية، دار الفنون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

(2) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص09.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

.. تقول المكان إذ لم يؤنث لا يعود عليه ... !!! »[1]، فالحذف هنا مفهم بالمعنى، يعطي النص قيمة جمالية بما يخلقه من إيحاءات كثيرة و هو يدل دلالة الأنوثة و ضرورة التأنيث

و ذلك لشفق خليل إلى بلقيس حبيبته التي تركها مع ذكريات موجعة و مؤلمة.

وقد ورد الحذف في موضع آخر حين قال: « أليس من حق الأمكنة التذكير ...» [2]، إذ أن هذا الحذف يدل على استفهام إنكاري وجودي يظهر حاجة الذات الأنثوية إلى الذات الذكرية ليكمل النقص الذي بداخلها.

و جاء حذف آخر في قوله:

« نستشرق معه غدهما مطلة من نوافذ ذاكرة ..... تتحد معه روحين في جبة .. حرقة ... واجدة ...» و هذا يحيل إلى العشق و حذف كل ما يمكن أن يعيشه كل عاشق ولهان و هذا يمكن أن يعطي للمتلقي القدرة على التخيل و وضع الاحتمالات .

إن الحذف يتجلى في الفراغ باعتباره قيمة تعبيرية توازي القيمة اللغوية و تتجاوزها في مثل قول الكاتب: « المرأة .. إذا جرحت .. لن تنسى ..»
و إذا جرحت نفسها بنفسها ... فعلى الرجال أن .. لا ينسو ذلك أبدا ... يا ابن عربي ...!!![3] فهذا يدل على تريث قبل الطلب و التماس ابن عربي كحجة للحفاظ على الذاكرة .

و كذلك قوله:
« ... كان على الليل أن يطول كما يشاء ...»[4] فهذه الفراغات المنقطة داخل السطر تدل على مساحات زمنية ليلية هائلة و قاسية من دون محبوب يساند تلك المحلوبة .
و قوله أيضا:

(1) المصدر نفسه، ص 17.
(2) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 18.
(3) المصدر نفسه، ص 19.
(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

«... أنا كذلك ... أجل صديقي ...»[1] فالحذف هنا عمل مقصود من أجل إتاحة الفرصة أمام المتلقي لتخيل و وضع احتمالات عديدة، و هو يدل على التردد و شرح ما في أعماقه من أسى و ألم.

و هناك حذف آخر في قوله:

«... إيه صديقي ...»[2] فالحذف هنا مفهوم بالمعنى يعطي النص قيمة جمالية بما يخلقه من إيحاءات عديدة، فهو يدل على تألم من دون المحبوب و لا حياة من دونه.

و ورد في قوله أيضا:

«... ها أنا الآن أغادر الغرفة .. و قد تساءلت في فضاءات أخرى ...»[3] فالحذف هنا يعطي للمتلقي القدرة على التخيل و وضع الاحتمالات و هو يدل على المعاناة التي كانت تعيش بلقيس في غرفتها دون حبيبها خليل و كانت تترقب ما بعد الخروج، فقد أعطى هذا الحذف قيمة تعبيرية لدى المتلقي.

و جاء في قوله:

«... كم كنت ساذجة إذ قرتك بمنهج ما .. و عليك كل هذه السمات .... و على كل هذا الخبث القرائي و الحس التأويلي!!! »[4] فالفراغات المنقطة داخل السطر تدل على أن بلقيس حصرت بعض الصفات و السمات التي يمكن أن يتوقعها القارئ، و هذا ما يعطي فرصة أمام المتلقي للتخيل.

و نلتمس حذفا آخر في قوله:

« ... يا ضميري وجع متحرك .. ساكن أنتما واحد ..»[5]

(1)المصدر نفسه، ص 28.

(2) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 31.

(3) المصدر نفسه، ص 40.

(4) المصدر نفسه، ص 41.

(5) المصدر نفسه، ص 45.

فقد لجأ الكاتب إلى تلك الفراغات للدلالة على الألم و الحزن و الوجع الذي تعيشه بلقيس لفقدانها النصف الثاني من حياتها، و هذا الحذف يعطي قيمة جمالية بما يخلقه من إيحاء.

و جاء حذف آخر في قوله:

« ... و لم تكن معهم .. كما أذكر طبعا .. و لكن صورتك معي الآن .. و أنا أسير..»[1]

فهذا يدل على أن "بلقيس" تستحضر صورة محبوبها "خليل" و كأنه يعيش معها، و هذا ما أعطى قيمة جمالية للنص.

و ذكر أيضا حذف آخر:

«... للمدينة شوارعها ... وللشوارع أسماؤها ... و للأرصفة ذاكرة تحفظ لغو العابرين...»[2] و هذا يدل على اغتراب الروح في مدت ليس فيها أحبابها، و هذا ما كان يقصد به الكاتب في تلك الفراغات المنقطة ليدل على شيء مسكوت فأعطى قيمة جمالية زادته جمالا.

و هناك حذف آخر في قوله:

«... و ما زلت تسرين ملاكا في مطهره .. يحوله التفكير إلى الفردوس أو الجحيم..»[3]

و هذا الحذف يدل على تأمل و بعده اعتراف.

و تجلى حذف آخر في قوله:

« ... سخرت مني بادئ الأمر .. فــلم يكن في تلك الصفحة كلمة أو حرف يستحق المطالعة !!! »[4]

(1) المصدر نفسه، ص 48.
(2)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل ، ص 53.
(3) المصدر نفسه، ص 56.
(4) المصدر نفسه، ص 54.

فهذه الفراغات التي استهل بها الكاتب هذه الجملة باعتبارها قيمة تعبيرية توازي القيمة اللغوية و تتجاوزها، لتدل على الإحساس الرهيب الموجع و المؤلم بالطرف الآخر.

و جاء حذف آخر في قوله:

«... إنه ربما .. أفق توقعنا. و عمق تموقعهم ...»[1] و هذا الحذف عمل مقصود يخزن العديد من الاحتمالات و التوقعات التي يمكن للمتلقي توقعها، كما أنه يعطي فرصة جديدة للتخيل.

و ورد حذف آخر حيث قال:

« ... عجيب أمره ...»[2] فقد لجأ الكاتب إلى تلك الفراغات المحذوفة للدلالة على الدهشة و الحيرة و هذا ما أعطى النص قيمة جمالية و زاد من خلق الاحتمالات.

و في موضع آخر للحذف يقول الكاتب:

«.. أما رؤاي قبل ذلك .. فلست أفهمها على الإطلاق ...!!
إنها الحقيقة يا صديقي ..»[3]
لمحتك في آخر القاعة في أقصى اليمين ... و كنت في آخرها أقصى اليسار ...

مما زاد في جمالية النص و خلق إيحاءات عديدة.

و هناك حذف آخر في قوله:

«.. و كان عليك أن تكوني نصي الذي يفسرني أو أن تكوني .. و أي كنتهما فقد كنتني .. يا أناي .. الذي قيل بأنك لم تكني ..»[4] فقد لجأ الكاتب إلى تلك الفراغات المنقطة للدلالة على شيء مسكوت و ذلك لحاجة الأنا العاشقة إلى حذف يخزن أسرارها.

---

(1) المصدر نفسه، ص 55.
(2)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 56.
(3) المصدر نفسه، ص 57.
(4) المصدر نفسه، ص 59.

و جاء حذف آخر في قوله:

« سوف لن أطيل التجسس عليكما أيها الملاكان .. سأعود إلى ذاتي لأرتب فوضاها .. أو أنتظم فوضى الشعراء ... على رائحة القديسين »[1] فهذا ذل على بوح محذوف لا يطفو إلى سطح آخر و ذلك من أجل إتاحة الفرصة أمام المتلقي للتخيل و التوقع و وضع الاحتمالات.

و هناك حذف آخر في قوله:

« تلفني ... و أصبح شاعرا ... مرحا مثلهم ... أيها الشاعران ... المساء موعدنا ... أليس المساء بقريب !؟ »[2] فقد لجأ الكاتب إلى تلك الفراغات المنقطة للدلالة على شيء مسكوت فأعطى قيمة جمالية بما خلقه من إيحاءات فهو ذل على تقطعات في الأنفاس لحظة الانتظار.

و هناك حذف آخر في قوله:

« و ألفيتني أناجي فيك الأنيس في وحشة الأطلال يا خليل ...

... أه يا خليل ...»[3] و هذا يدل على فراغ رهيب لحظة الوقوف على الأطلال من دون المحبوب، و آهات تحسر على زمن من دون محبوب، و هذا ما يتيح الفرصة أمام المتلقي للتخيل و وضع الاحتمالات و التوقعات.

و تجلى حذف آخر في قوله:

«... كنت تحترمني ... أعرف هذا ..

... و كنت – و نحن لوحدنا – أتمنى أن تزول في حضرتنا لغة الأنا ... و الآخر... مفردات ... لا أحبذها في مقامنا ... هذا ...»[4] فهذا أعطى النص قيمة جمالية بما يخلقه

(1) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص60.
(2) المصدر نفسه، ص 63.
(3) المصدر نفسه، ص 64.
(4) المصدر نفسه، ص 65.

من إيحاءات و هذا الحذف عبارة عن جمل قصيرة كمشاهدة قصيرة تستدعي حلما يؤنت أطول مع خليل .

و تمثل حذف آخر في مثل قوله:

« .. آه ... خليل ...

كم كنت وحدك ... يابن محنتي ... و خرابي ... و شقيق خيباتي ... و بعد هذا كله ... يقولون .. أنك أناي ... الذي لم يكني » ؟!![1] و هذا يدل على الحذف بالإحساس بفقدان الحبيب و التألم مع خليل و وحدنه و اغترابه.

(1)علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص 66-77.

ثانيا: تجليات التجريب اللغوي:

لقد عرفت الرواية الجزائرية قفزة نوعية على مستوى الشكل و المضمون، فقد جرب الروائيون الجزائريون أساليب عديدة و متنوعة نقلت بالرواية الجزائرية في أبعادها الاجتماعية و الشخصية إلى تجريب رواية جديدة خلقت طرائق تعبيرية جديدة من أجل كسر كل ما كان سائد.

لقد عبر الكاتب الجزائري المعاصر في كثير من الأحيان عن الاستجابة الطبيعية لضرورة ترسيخ بعض الظواهر الإبداعية المتعددة التي تجسدت في لغة الكتابة، سواء كانت مكثفة أو رامزة و كذلك تجلى في ظاهرة الانزياح كظاهرة أسلوبية و البياض و هذا ما يعني به الخاصية الشذرية، و كذلك مستويات اللغة، و بفضل هذا أصبحت للروية الجزائرية حقلا تجريبيا يسعى دائما وراء حرية التنويع و المغايرة، إذ يمكن القول أن هذا التنويع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا.

ولعلنا نجد في الكاتب " علاوة كوسة " أنموذجا للرواية الجزائرية الذي حاول من خلالها أن يكشف لنا تقنيات جديدة تغني الرواية الجزائرية، و أهم ما يميز تجربته اعتماده خط التجريب ذات التوجهات الفنية الجديدة للرواية بما تعتمده من تقنيات حداثية تجريبية تقوم بالدرجة الأولى على التعدد اللغوي الذي اعتمد فيه اللغة الفصحى المبسطة الممزوجة بالعامية و تتخللها بعض العبارات الأجنبية، فقد اعتمد الفصحى التي تمثل اللغة الظاهرة البارزة في روايته " بلقيس ".

حيث قدم الروائي روايته بلغة عليا قوامها الإنزياحات العديدة و الرموز المكثفة، و لعل ذلك جان جليا في هذا المقطع « و أما الجسد ... و للجسد ذاكرة أيضا... فهو الآن كما لن يكون بعد لحظات... سأحرره من كل عوالقه... سأتشجع و أنا مقبلة على دخلة ورقية. و علي الشعري بالكامل يا صديقي ... و آخذ حمام بارد يخفف عنه حمى البوح الآتية... و عرق الدهشة، و أرق الليلة الأولى التي سأقف فيها عارية أمام المرآة، عارية

كما ولدت كما خلقني ربي لأول مرة ... أليست الليلة. و أنا سأكتب إليك أحسن بأنني أولد لأول مرة !!»[1] .

و بهذه اللغة تم كسر القرائن اللغوية المنطقية، حيث حاولت تحدي الواقع و التعبير بغير العادي و المألوف و بذلك قدم الكاتب العديد من الإنزياحات فـــ "علاوة كوسة" في كتابته لرواية "بلقيس" أصبح يمثل دور المصور الفوتوغرافي و ذلك بنقله الصورة إلى القارئ باحترافية و هذا ما يجعل المتلقي يتخيل نصه فيلما سينمائيا و ذلك في مثل قوله:

« صرت أتحسس بأصابعي التي أعدت ترتيبها .. كل تقاسيم أنوثتي، حمامات الصدر .. الشعر.. خاتم الخضر.. يراع الفخذين.. لإبر الساقين.. و ما لا يخطر على قلب أنثى .. و عيون الذكر ..»[2] و هذا ما جعل لغة الكاتب تخرج عن كل ما هو مألوف.

كما أن اللغة الفصحى تخللتها بعض من اللغة العامية الغير مجنحة التي يفهمها العامة و الخاصة و ذلك كان جليا في قصيدة تغنى بها الكاتب في قوله:

العين شافت عين ..

و القلب خفق و يزيد

لما ولفتو يا عين ..

سافر و تركني وحيد..

.. لو كل الكون يجيني

مندونو أبقى وحيد[3] و هذه المفردات العامية الواردة في تلك القصيدة عبرت عن شخصية المحبوب العاشق الولهان الضائع بين ذكريات لم تنسى و هي كذلك عبرت عن الطبقة الرقيقة العادية و المتواضعة التي ينتمي إليها.

(1) علاوة كوسة: بلقيس بكائية آخر الليل، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

(3) المصدر نفسه، ص 92.

أما اللغة الأجنبية فهي عن تجديد يستخدمه الكتاب في كتاباتهم النثرية أو الشعرية من خلال احتكاكهم بالحياة الجديدة، فقد وجدوا أن « اللغة التقليدية عاجزة عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها و وجدوا أن القاموس الشعري أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمت إلى حياتهم بصلة، و من ثم كان لابد من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدة و فهم جديد للحياة »[1]

فهذه المفردات العامية الواردة في تلك القصيدة عبرت عن شخصية المحبوب العاشق الضائع بين ذكريات خلدتها الأيام، و هي عبرت عن الطبقة الرقيقة العادية التي ينتمي إليها.

و نستخلص من كل هذا أن ظاهرة التجريب أصبحت مظهرا من مظاهر الإبداع الروائي المعاصر، و التي ألبست النص الروائي حلة جديدة مخالفة لما كان في الرواية التقليدية، و هذا ما دفع بالكاتب الجزائري إلى اقتحام كل العوالم المجهولة بكسر ما هو سائد و سعيه وراء تحقيق الجديد و الخروج عن المعتاد مما أدى به إلى التغيير في أشكال التعبير.

(1) حنان بومالي: التعدد اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الممارسات اللغوية، المركز الجامعي ميلة 2014، العدد29،ص 208.

خاتمـــــة

خاتمة:

بعد البحث و المكاشفات في ثنايا الرواية الجزائرية التجريبية، متخذة رواية "علاوة كوسة" أنموذجا لهذه الدراسة من خلال روايته "بلقيس" "بكائية آخر الليل" وصلت إلى جملة من النتائج أهمها:

- ❖ فتح التجريب آفاقا جديدة لحرية التعبير و كسر النموذج القديم الذي يحد من إبداعية المبدع.
- ❖ ظهرت الرواية الجزائرية بحلة جديدة، مغايرة لتلك التقاليد المتوارثة.
- ❖ تجلت قوة " علاوة كوسة " في روايته " بلقيس" " بكائية آخر الليل " في استحضار شخصيات تاريخية ساهمت في إثراء العمل الروائي، مثل شخصية خليل و بلقيس.
- ❖ طغى أسلوب الانزياح في الرواية بشكل واضح و جلي، إذ تأتى من الاختلاف و المغايرة و التي بدورها تخطت المألوف و كسرت السائد و المعتاد، فكان هذا الأسلوب من الظواهر الأسلوبية الحديثة التي اعتمدها علاوة كوسة في روايته.
- ❖ لقد كان للرمز على اختلافه حضورا كبيرا ة مكثفا، حيث منح الرواية بعدا دلاليا و رمزيا و فنيا جماليا زاد من شعرية اللغة التي استطاعت أن تخرج من جو المألوف، و قد انعكست ظاهرة الرمز إيجابيا على الدلالة فأثرت النص الروائي و أسهمت في إنتاجها و تعميقها، حيث كشفت عن مبتغى الكاتب، فقد مكنت الرموز بأشكالها من التجاوب مع العصر الحديث بوساطة رمز سابق أو موقف كانت له قصة مع الحاضر.
- ❖ يمثل التكرار بأشكاله و صوره ظاهرة بارزة في النص الروائي لتقوية الفكرة و إثراء المعنى بدلالات و إيحاءات مكثفة.
- ❖ لقد استطاع كل من الحذف و التنقيط من استمالة القارئ و التأثير على خياله بالغوص في أعماق النص الروائي، فسعت رواية بلقيس لعلاوة كوسة أن تستثمر

طاقات كامنة و خفية في لغتها الدلالية لتحيل إلى الجمال الفني في الرواية الجزائرية.

- ❖ حملت رواية علاوة كوسة رصيدا لغويا ضخما، اختلطت فيه الفصحى مع العامية و الأجنبية، فقد تجلت هذه اللغات في صور مختلفة و حملت دلالات متعددة، ميزت من خلالها ثقافة الكاتب و عكست واقعه.

و في الأخير يمكن القول إن رواية " " بلقيس " " بكائية آخر الليل " هي رواية تجريبية في كافة جوانبها على الرغم من اقتصار دراستي على جانب التجريب و أشكاله إلا أنها ما تزال رواية تستدعي القارئ دوما إلى دراسة جوانب أخرى فيها.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

***القرآن الكريم:** رواية ورش عن نافع.

أولا- المصادر:

1. علاوة كوسة، بلقيس بكائية آخر الليل، جمير للنشر و التوزيع الإمارات العربية المتحدة، ط3، 2015.

ثانيا-المعاجم:

1. محمد ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997 .
2. أنطوان نعمة، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، لبنان (د.ت).
3. الفيروز أبادي، قاموس المحيط ج1، دار الكتب العلمية، لبنان (د.ت).

ثالثا- المراجع:

1. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ط1، دار الرائد للنشر و التوزيع، الجزائر 2005.
2. إبراهيم السعافين: تحولات السرد- دراسات في الرواية العربية – دار الشروق، ط1، 1996.
3. آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر 2007.
4. بلند الحيدري، ديوان حوار عبر الأبعاد الثلاثة، ط2، دار العودة، بيروت 1980.
5. جهاد عطا نعيمة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2001.
6. بن جمعة بوشوشة، التجريب و اتصالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة و النشر ، ط1، تونس، 2003.

7. حميد حماموشي، الآليات الشعرية بين التأصيل و التحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، 2013.
8. رابح بن خوية، القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة ، الرمز ، التناص) ط1، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن 2013.
9. رمضان الصباغ، جماليات الشعر المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2013.
10. سندي سالم أبو سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2008.
11. عبد الله خضر ثير داود، الانزياح التركيبي في النص القرآني، مجلد1 ، دروب ثقافية للنشر و التوزيع عمان، 2013.
12. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة، الكويت، 1998.
13. عزالدين مناصرة، الأعمال الشعرية، ط5، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت 2001.
14. فيصل حسان الحولي، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة و المعاصرة، دار البازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان، 2011.
15. كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفنية و الفكرية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، 2007.
16. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة –حساسية الانبثاقية الشعرية– عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2010.
17. محمد طرشونة، تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر، بيت الحكمة، تونس ، ط1، 1993.
18. محمود درويش، الديوان، مجلد 1 ، دار العودة بيروت لبنان ، 2000.
19. موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

20. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2، دار التضامن، بغداد 1965.
21. ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن 2011.
22. نبيل سليمان، فتنة السرد و النقد، دار الحوار، ط2، سوريا 2000.
23. نعمان عبد السميع متولي: الانزياح اللغوي، أصوله ، أثره في النص، ط1، دسوق دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، 2014.

رابعا- المجلات:

1. محمد خرماش، ثقافة التجريب في الرواية الجديدة، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد140، 2002.
2. هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية و التطبيق، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد01 ، 1995.
3. شوقي بدر يوسف، الرواية التجريبية عند إدوارد الخراط " رامة و التنين " نموذجا، مجلة المدى، دمشق، العدد15، 1997.
4. علي أكبر محسني، الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة و نقد) مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها العدد 12، 2013.
5. فهيمة زيادي، شيبان التجريب و النصف الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) الحواث و القصر " للطاهر وطار " أنموذجا ، مجلة " المخبر" ، جامعة بسكرة، العدد 06، 2010.
6. مخلوف عامر، القول الأدبي و القصصي ، مجلة أمال، تصدر عن وزارة الثقافة، العدد5 ، الجزائر 2009.
7. حنان بومالي، التعدد اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الممارسات اللغوية، المركز الجامعي ميلة، العدد29، 2014.

8. زهيرة بولفوس، آليات التجريب و جمالياته في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي، مجلة ديالي جامعة العراق، العدد 67.

خامسا- الرسائل الجامعية:

1. حنان بومالي، المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل و التجريب، دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلية الآداب و الحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة 2012.
2. ربيعة بدري، البنية السردية في رواية " خطوات في الاتجاه الأخر لـــ " حفاوي زاغر " مذكرة ماجستير في الآداب و اللغات، جامعة بسكرة 2015.
3. رشا أبو سنب، التجريب في رواية واسيني الأعرج، مذكرة ماجستير(ملخص) جامعة شيرين، سوريا 2015.
4. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، سلسلة رسائل جامعية، دار الفنون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

سادسا- الكتب المترجمة:

1. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، (ترجمة فريد أنطونيوس) منشورات لبنان، ط2، 1982.

فهرس الموضوعات

	الموضوع	الصفحة
	– مقدمة	أ . ب . ج
	– الفصل الأول: مداخل نظرية	05-04
	– أولا: مفهوم التجريب لغة و اصطلاحا	09-06
	– التجريب في جنس الرواية	10-09
	– ثانيا: أشكال التجريب اللغوي و خصائصه	19-11
	– ثالثا: التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة	23-19
	– الفصل الثاني: مقاربة إجرائية لرواية بلقيس"بكائية آخر الليل" لعلاوة كوسة	25-24
		47-26
	– أولا: أشكال التجريب اللغوي في رواية بلقيس لـــ علاوة كوسة	50-48
	– ثانيا: تجليات التجريب اللغوي	53-52
	– خاتمة	58-55
	– قائمة المصادر و المراجع	59
	– فهرس	60
	– ملخص البحث عربي – فرنسي	

ملخص

يقوم هذا البحث على دراسة موضوع التجريب في رواية "بلقيس" " بكائية آخر الليل" من خلال دراسة أشكاله و تقنياته و طرق تجسيده في الرواية و ذلك بتقسيم هذا البحث إلى فصلين و خاتمة بعد مقدمة، فتناول الفصل الأول: مفاهيم تضم مفهوم التجريب بصفة عامة، و التجريب في الرواية بشكل خاص بذكر أشكاله وتقنياته في الرواية، أما الفصل الثاني: فهو فصل تطبيقي موسوم بالكشف عن أشكال التجريب و دلالتها في الرواية، و تلته خاتمة كانت حوصلة لمجمل ما سبق ذكره وبالإجابة عن الأسئلة المطروحة.

Résumé :

Cette recherche se base sur l'étude de thème de l'expérimentation dans l'angle de « BELKISS »

A travers l'étude de leurs formes, leurs technique et leurs méthodes d'incarnation dans l'angle, en se gondant sur la division de cette recherche : une introduction, deux chapitres et une conclusion.

La 1er chapitre contient des conceptions qu'ils occupent la conception de l'expérimentation de manière générale, et l'expérimentation dans l'angle de manière particulier. En citant leurs formes et leurs techniques dans l'ongle. Le 2^{éme} chapitre est un chapitre appliqué, il relève les formes expérimentations et leurs indications dans l'ongle, ensuite la conclusion, elle était un résumé pour tout se qu'est précédents, et elle contient la réponse de toutes les questions passes.