الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون– تيارت–

كلية الآداب واللغات

قسم: اللّغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللّغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

الفنون البصرية في التجريب السردي □ عند واسيني الأعرج□

إعداد الطالبتين:

– نادية خلفة.

– فاطمة بكوش.

إشراف الأستاذ :

د/ منصور مهيدي

– لجنة المناقشة

الأعضاء	الرتبة	الجامعة	الصفة
مزيلط محمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تيارت	رئيسا
صوالح محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مناقشا
منصور مهيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا

السنة الجامعية:

1442 هـ–1443 هـ / 2021 م–2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتنظيم عقد الشكر، لمن كان نعم العون لنا ونعم الموجه والرشد وبفضل نصائحه وحرصه تم إنجاز هذا البحث. الأستاذ المشرف مهيدي منصور

ولا ننسى في هذا المقام أن نشكر كل أستاذة قسم اللّغة والأدب العربي جامعة إبن خلدون بتيارت.

كما نشكر كل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد.

إهـــداء

الحمد لله الذي أنار طريقي وكان لي خير عون أما بعد

أهدي هذه المذكرة إلى أوفى خلق الله وأحبهم إلى قلبي إلى روح أمي تغمدها الله برحمته وأدخلها فسيح جناته

إلى تاج الفخر الذي طالما حملته على رأسي فلك كامل الشكر والعرفان

أبي "الحاج رابح"

إلى السند الوحيد أختي الحبيبة والغالية "خديجة"

إلى كلّ أفراد عائلتي بالأخص إخوتي

إلى فلذات كبدي "علي – نبيل - عبد الله – عبير"

لا أنسى "حفيظة"، "فاطمة"، "وئام"، "سحر"، "نجاة"

كما لا أنسى كلّ أساتذة الأدب العربي

راجية من الله عزّ وجلّ أن يوفقنا لما فيه الخير لنا

نادية

إهـــداء

إلى صاحب السيرة العطرة والفكر المستنير

فلقد كان له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي والدي الحبيب "محمد"

أطال الله في عمره

إلى من وضعتني

على طريق الحياة ,وجعلتني رابط الجأش وراعتني حتى صرت كبيرة أمي الغالية "رقية" وأطال الله في عمرها

إلى إخوتي "نور الدين - سهام - نادية - مليكة - جميلة - عبد الحق - سميرة "

ومن كان لهم بلغ الأثر في كثير من العقبات و الصعاب

وإلى جميع أساتذتي الكرام ممن لم يتوانو في مد يد العون لي

أهدي إليكم بحثي هذا وأتمنى أن يحوز على رضاكم

*** فاطمة***

مقدمـة

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم **(سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ)** ، لقد وهبنا الله العلم و جعله نورًا لنا لنهتدي به، و أما بعد .

تعدّ الرواية من أحدث الفنون النثرية الّتي عرفها العرب، إذ نجدها تحظى بشعبية كبيرة ، وهي أكثر الفنون الأدبيّة رواجًا وتأثيرًا على المتلقي؛ لكونها الجنس الأدبي الّذي يعبّر عن اهتمامات الانسان ؛ وهواجسه، ولقد شهدت تطورًا كبيرًا و سريعًا في أواخر القرن العشرين، مواكبة في ذلك حركة الخطاب الحديث وخصوصياته.

وضمن هذا التطوّر النّوعي والمسعى التجديدي الحديث برزت **ظاهرة التجريب** كفعل تغييري ينطلق من وعي الروائي ومن مفهومه الجديد للرواية، الّذي يخرج عن المألوف والسائد في الحقل الإبداعي، محاولاً في الآن ذاِته التأسيسَ لمعايير بديلة ، ونظريات جمالية مخالفة لما سبقها ،نابعة من مخياله الواسع و رؤى المبدع وأنماط وعيه بالعالم.

ولهذا قد مسّ التجريب الشّكل الروائي ، وطرق السّرد وبنية الزمان، والمكان وكذا وضعية الراوي وزوايا الرؤيَا، كما تعرض كذلك لتعدّد الأصوات والانفتاح على مختلف الأجناس والفنون، ضمن منطق المساءلة والتجاوز وتفعيل المخيال السردي برؤية مخالفة للمألوف، ممّا يكسب التجريب أهمية قصوى في بعثة الرواية نحو آفاق واعدة؛ لكونه أحد الرهانات الأساسية للحداثة الروائيّة.

ولعلّنا نجد في الكاتب **واسيني الأعرج** نموذجًا للروائي الجزائري الّذي حاول أن يكشف تقنيات سردية جديدة تغني الرواية الجزائرية، وأهم ما يميّز تجربته الروائيّة اعتماده خطّ التجريب؛ لذا اندرجت رواياته في إطار الانجازات السردية الهادفة، وصنّفت ضمن الإبداعات العربية ذات التوجّهات الفنّية الجديدة للرواية العربية المعاصرة بما تعتمده من تقنيات حداثية تجريبية في بنيتها السّردية بالدرجة الأولى على التعدّد اللغوي و التناص.

وهكذا فإنّ تجربة **واسيني الأعرج** تحتلّ مكانة مهمّة تكشف ولعه بالتجريب وفق طرق وأشكال جديدة ومتميّزة ، فالتجريب يشكّل لديه موقفا مغايرا يعتمد نظرة جديدة على الأدب ووعياً خاصًّا بما يسعى إلى تحقيقه، إذ يأخذ التجريب لديه أشكالاً مختلفة على صّعيد الأفكار و الموضوعات،وعلى

صعيد التقنيات المستخدمة. لكون الروائي الجزائري واسيني الأعرج في رواياته وظّف في تجربته السرديه (**كرواية ناد الشرق مملكة الفراشة وسوناتا لأشباح القدس ونساء كزانوفا**).على فنون أخرى مثل **الموسيقى** و**المسرح** و**السينما** .

ونشير هاهنا إلى أنّ مقاربتنا للتجريب عند **واسيني الأعرج** هدفها الوقوف على الرؤيا الجديدة الكاشفة لمفهوم التجريب لديه، والدور الّذي يؤدّيه التجريب الفنّي والفنون التشكيلية في رواياته وتخيلاته السردية، ومن هنا تبلورت إشكالية هذا البحث من خلال طرح مجموعة التساؤلات ومنها:

ما التجريب وما التحوّل الّذي أحدثه على المتن الروائي ؟

وما هي أشكاله داخل البنية السردية وأنساق لغته المتعالية ؟

و كيف وظّف واسيني الأعرج الفنون التشكيلية في رواياته؟

و ما مظاهر التجريب والفنون البصريّة في روايات واسيني الأعرج ؟ وإلى أيّ مدى نجح في توظيف البلاغة البصريّة في خلق لغة سردية مخالفة للمألوف ؟ ووفق هذه التساؤلات تشكّل عندنا تصورا حول موضوعنا الموسوم بـ: "**الفنون البصريّة في التجريب السردي عند واسيني الأعرج**" من أجل البحث عن الإجابات الكافية والشافية من خلال مضامينه و مباحثه الّتي انبنت على خطّة علمية استهلّلت بمقدمة و أتبعناها بمدخل وثلاثة فصول ، ولقد تطرقنا في المدخل إلى مفهوم الفنون البصريّة والتشكيلية وأقسامها، مع ذكر أبرز شخصياتها المشهورة.

واستعرضنا في **الفصل الأول**: مفهوم البلاغة البصريّة وتاريخ نشأتها ودورها في الابداع.

أمّا **الفصل الثاني** تطرقنا فيه إلى التجريب السردي عند واسيني الأعرج وخصوصيته الإبداعية وعرفنا فيه التجريب السردي و أهم مميزاته التجريبية .

أمّا **الفصل الأخير** فكان تطبيقياً خصصناه لدراسة رواية من روايات واسيني الأعرج "**رماد الشرق**" وليتوج البحث في الأخير بخاتمة ضمّت خلاصة البحث ومجموع النتائج المتوصّل إليها.

وللوصول إلى نتائج تتماشى والطرح توخينا المنهج الجمالي الفنّي والمنهج الأسلوبي ارتأيناهما يناسبان موضوع البحث و حمولته الفنّية الجمالية بكل تجلياتها .

وقد اعتمدنا في بحثنا على طائفة من المراجع الهامّة الّتي وسعت من أفق البحث نذكر و انارت الزوايا الظلمة الّتي كانت تعتري البحث منها: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر لمحمد عروس، وكتاب التجريب واتجاهات السرد المغاربي لبشوبة بن جمعة، وأنماط الرواية العربية الجديدة لشكري عزيز الماضي

وكأي بحث أكاديمي لقد واجهتنا عوائق ومعطّلات، ومن بينها طبيعة الموضوع في حد ذاته الّتي زاوجت بين **"الفنون البصريّة" و "التجريب السردي** "وكذا اللّغة السردية المتعالية في كتابات وسيني الّتي وصفت بالغموض واللبس ، وأيضا قلّة الدراسات النقدية الّتي تناولت التجريب السردي والفنون البصريّة والبلاغة البصريّة . لذا اعتمدنا في دراستنا غالبا على مقالات ومواقع الكترونية ومجلّات.

غير أن جانبا من هذه الصعوبات قد ذلّلتها بإرشادات الأستاذ الفاضل الدكتور مهيدي منصور وبذلك فلا يسعني إلا أن نتقدم له بأسمى عبارات الشكر والتقدير مصحوبة بكامل الودّ والاعتزاز؛ لتحمله مشاق قراءة هذا البحث الّذي لم يكن ليرى النور لولا جهوده المضنية وصبره وتصويباته ومرافقته وتأطيره المحكم، فجزاه الله خيرا وأبقاه لنا ذكرا.

كما أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على قراءتهم الفحصة واطلاعهم على هذا البحث وما سيقفون عنده من تصويبات و ما سيقدمونه من ملاحظات قيمة تزيد البحث بريقا وقيمة والشكر موصول كذلك إلى كلّ من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد.

وفي الأخير فإنّ جلّ ما نتمناه أن يحمل بحثنا إضافة ولو في التنسيق بين أطرافه وتبويب مضامينه وجمع مصادره بهذه الطريقة لعلّ وعسى أن يفتح مجالا لدراسات أكاديمية أخرى جادّة.

الطالبتان :

–خلفة نادية

–بكوش فاطمة

يوم :2022/06/27

تيارت

المدخل:

الفنون البصريّة، مفهومها، أقسامها، ومهاراتها

- مفهوم الفن البصري والفنون البصريّة
- أقسام الفنون البصريّة وأهم سمات الفنان البصري.
- سلبيات وإيجابيات الفنون البصريّة.
- مهارات الفنون البصريّة وأشهر شخصياتها.

استخدم الإنسان منذ أقدم العصور الصورة البصريّة ثم اللّغة المنطوقة والمكتوبة، لإفصاح عما يجتاح ذاته من مشاعر وأحاسيس فكان هناك دائما علاقات متداخلة بين الفن التشكيلي والأدب، لأن في الإثنين (الإنسان) هو الموضوع الرئيسي الّذي يعبران عنه.

وإذا نشأ الفن كتعبير ذاتي عن حياة الإنسان، أفكاره، معتقداته وثقافة مجتمعه، والبيئة المحيطة به أيضا مستخدما لغته وعناصره الفنية الخاصة المؤلفة من الخطوط والألوان والملامس وغيرها، فالعمل الفني مرتبط دائما بالتعبير" كسلوك إنساني يأتي نتيجة دافع يكمن في النفس، وهذا السلوك لا يخضع لتكوين الكائن الحي فحسب، وإنما يخضع أيضا لتلك العوامل الخارجية المحيطة به والّتي تتفاعل معه وتؤثر فيه أثناء سعيه لتكيف مع البيئة.

ماهية الفن:

يعتبر الفن من المواضيع الّتي تشغل حيزا واسعا في العصر الحديث سواء كانت سمعية أو بصرية أو أداة عندما نتجه إلى الفنون، نجد أنفسنا في عالم مثير من الحس الملموس حيث حواس البصر واللمس والأحزان... وهذا نجد أن الإنفعالات والأفكار قد إنتشرت أمامنا في صور أو أصوات متنوعة وجذابة، أي أنّها عبارة عن تعبير عن إيديولوجية المؤلف الإبداعية والمفاهيمية تقديرا لجمالها ولقوّتها العاطفية وهو مجال واسع يشمل الأنشطة الأخرى المتعلقة بإنتاج الأعمال الفنية ودراسة تاريخ الفن والنشر الجمالي للفن[1].

[1] دارين على نبيل وهبي: فن الجرافيك الإسباني، وأثره على الإتجاهات الفنية المعاصرة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 2008، ص 85.

مفهوم الفن البصري:

إن التطور الهائل في المنجز الإبداعي سواء في الفنون Arts contemporrary Arclitectural له من الأهمية بما يعكس تطور الواقع الحضاري وأنماط الحياة لمجتمع ما، كونه يسهم بشكل كبير وفاعل في تشكيل البيئة جماليا وبصريا، وبالتالي فهي عنصر رئيسي في تكوين الحضارة الإنسانية.

إن الفن البصري Optiol Art في مختلف إستحضاراته الإبداعية عامة وفي الفنون التشكيلية خاصة يمثل حلقة مهمة من حيث نظم الإحالات التشكيلية المثيرة للذهن والفكرة المعبرة عن مزاجية الرغبة المتخيلة والواقع الحي للمشاهد خاصة في طروحات الفنانين التشكيليين والّتي تلعب الدور الأكبر في صياغة المنجز البصري مستحث الفكر[1].

لذا كانت تلك المستحثات البصريّة من عناصر شكلية تكوينية الفاعل الرئيسي في توجيه العملية التواصلية بين الفنان Artist والمتلقي Recipient والّتي في ضوء شاكلتها تكشف عما تنطوي عليه من أثر إدراكي هو حصيلة ما يحمله العمل الإبداعي من وحدات تراتبية شكلانية متراصة تقدم بشكل جلي حالات الإستثارة للمدركات الحسية وصولا إلى المعايشة الجمالية*[2].

[1] http://lacarsmuseam.org/collection/norrative.art

* هي عملية إنتقال الإرسالية المبثوثة من الموضوع أو الأثر الجمالي المصنوع أو البيئي الطبيعي البكر... ومعالجة هذه الإرسالية وفق نظام خاص ارتضته إذالة لنفسها بتأثير عناصر وعوامل.

[2] الموقع نفسه.

فالفن البصّري قد إنتشر في الكثير من الدول الأوروبية، حيث اتّجه فنانوه إلى الإعتماد على المعطيات العلمية الحديثة لتعبير عن الحركة بصورها المختلفة في الأعمال الفنية، وذلك لمسايرة التقدم العلمي والتكنولوجي الّذي ساد العصر، وعلى الرغم من مرور أكثر من عقدين كاملين على إكتشاف هذه المدرسة إلا أنّ كثيرا من الفنانين اليوم لا يزالون يمارسون فن الخداع البصري.

فالفن البصري تابع للفنون التشكيلية فهو فن حديث من نوعه، وهناك الكثير من الفنانين الّذين يتبعون أسلوب هذه المدرسة في توصيل أفكارهم من خلال الفن والخداع البصري، فالفنان قد تجده يستخدم ألون وأشكال الجذب العين وخداعها وقد يستخدم أيضا بعض الأشكال الهندسية في رسوماته، وقد تكون الألوان دائما تميل إلى الأبيض والأسود، هناك فنانين أبدعوا في هذا الفن وتألقوا فيه ومن أهم فنانين هذا الفن البصري هو فيكتور فازاريلي، وهو أوّل من إخترع الفن البصري[1].

فقد عرّفت مجلة تايم في عام 1965 مصطلح الفن البصري بأنّه "شكل من أشكال الفن التجريدي والفن الحركي تحديدا الفن الغير موضوعي"[2].

الفن البصري وأيضا يسمى فن الشبكة فهو "أسلوب يعتمد على الأوهام البصريّة لخداع عين المشاهد بواسطة عدة أشكال هندسية غير تمثيلية عند رسمها بأخذ الفنان في عين الإعتبار أن تخدع المشاهد وتسبب للعين وهم بأنّ الأشكال المرسومة تقوم بحركات وميض أو إهتزاز أو إلتواء[3]، بدأ الفن البصري باللونين الأسود والأبيض وكان أسلوب يعتمد على حسن إستخدام الإيجابية والسلبية من أبرز الفنانين الحركي فيكتور فازاريلي والرسامة بريديق رايلي ومن أهم المعارض الّتي فتحت الشهرة لهذا

[1] مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000، محمد حمزة: البوب فن الجماهير، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص101.

[2] السيد. خالد ربيع (2011)، تكيف الفنون البصرية مع فكر ما بعد الحداثة" http://dorfikrs.com/ortivle

[3] المرجع نفسه .

الأسلوب بالإنتشار هو معرض العين المستنتجية 1965 ونتيجة الإندهاش الجمهور ونجاح المعرض بدأ أسلوب الفن البصري في الإنتشار في عدة مجالات، كالإعلانات والرسومات المطبوعة والأزياء والديكورات لكن للأسف بحلول نهاية الستينات تراجع الاهتمام بالأسلوب.

مفهوم الفنون البصريّة:

وهذا ما يمكن التعبير عنه بمصطلح الفنون المرئية وهي فنون تعتمد بشكل رئيسي على الرؤية والمشاهدة بالعين لتذوقها وتمييز ما هو جميل ومتقن منها عما هو خلاف ذلك، وتشمل الفنون البصريّة ثلاثة أقسام: الفنون التعبيرية الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية، إلا أنّه في بداية إستخدام مصطلح الفنون البصريّة فإنّ هذا المصطلح لم يطلق إلاّ على الفنون الجميلة وهي الرسم والنحت والعمارة والتصوير، ولكن بعد قيام حركة الفنون والمهارات الفنية في بريطانيا تمّ ضم أنواع الفنون التطبيقيّة إليها، وكان ذلك في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين[1].

وكما تعرّف " الفنون المرئية بأنّها مجموعة الفنون الّتي تهتم أساس بإنتاج أعمال فنية تحتاج لتذوقها إلى الرؤية البصريّة المحسوسة على إختلاف الوسائط المستخدمة في إنتاجها"[2] فهي الأعمال الفنية الّتي تشغل حيزا من الفراغ كالرسم والتلوين والنحت وبالتالي يمكن قياس أبعادها بوحدات قياس المكان (كالمتر والمتر مربع) وهي بهذا تختلف عن الفنون الزمانية كالرقص والشعر والموسيقى والّتي تقاس

[1] عبد الحميد شاكر، " الفنون البصرية وعبقرية الإدراك"، ط01، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، 2007، ص 28.
[2] المرجع نفسه، ص 28.

بوحدات قياس الزمن(الدقائق والثواني) لتصبح لدينا الفنون السبعة لجميع الفون التشكيلية والزمانية وتلك الّتي تحمل الصفتين معا كالسينما (تشكيلة زمانية).[1]

أقسام الفنون البصريّة: الفنون البصريّة لها العديد من الفروع الفرعية المتشبعة والّتي تتمثل في الآتي:

الفنون التشكيلية التقليدية: تتمثل في:

- الخزف، الرسم، الرسم الفني.
- النحت والعمارة، التصوير الزيتي.
- التصوير بالّتيمبرا، النقوش الجدارية، والرسم الجداري.
- فن الكتابة بالخط، فن التجميع، الطباعة[2].

الفنون البصريّة الحديثة: مثل:

- الطباعة ثلاثية الأبعاد، تصميم ألعاب الفيديو.
- صناعة الأفلام، التصميم الجرافيكي.
- تحريك الوسائط المتعددة، التصوير الفوتوغرافي[3]

التخصصات الفنية: مثل:

[1] عبد الحميد شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الادراك، ص 25.

[2] http://www.artart.com/ortist/billWilliamronaldreid/105661/billwilliam.ronald.reid.asqk

[3] الموقع نفسه.

– الفنون المسرحية، فنون اللّغة.

– فنون النسيج، وفن الطبعي.

– فنون الأداء، فنون المفاهيمية، فنون النسيج.

الفنون التطبيقية: مثل:

– التصميم الصناعي، التصميم الجرافيكي.

– تصميم الأزياء والتصميم الداخلي، الفن الزخرفي[1].

الفنان البصري وسماته الشخصية:

الفنان البصري (التشكيلي): هو الشخص الّذي يصنع قطع فنية مذهلة من الرسم والمنحوتات، وصناعة الأفلام وهندسة التصميم، والفيديو، والتصوير الفوتوغرافي، والطباعة، كلّ هذه الأشكال الفنية مرتبطة بالفنانين المرئيين بناءا على أفكارهم الإبداعية، كما يقدمون وجهات نظرهم حول القضايا الاجتماعية والسياسية من خلال أعمالهم الفنية والأعمال الفنية الأخرى الّتي تصور لحظات الحياة اليومية[2].

1

http://www.artart.com/ortist/billWilliamronaldreid/105661/billwilliam.ronald.reid.asqk

[2] فاروق وهبة، دورات في لغة الشكل، آفاق الفن التشكيلي، القاع=هرة، دار المعارف، 2001، ص 101.

أهم سمات الفنان البصري: هناك العديد من السّمات والقدرات الفنية الّتي يجب توافرها في أي شخص مقبل على الإلتحاق بأي من التخصصات الفنية المختلفة وهي كالآتي:

- حب التصميم، الرسم الحر.
- القدرة على إختيار الألوان المتناسقة، التركيز العالي.
- إمتلاك المهارات الفنية المختلفة، الحس الإبداعي.
- القدرة على الإلهام، القدرة على تنفيذ الخيال على أرض الواقع.
- الإنتباه الشديد وملاحظة التفاصيل[1].

إيجابيات وسلبيات الفنون البصريّة:

إيجابيات الفنون البصريّة:

هناك العديد من الإيجابيات الّتي تؤثر في الأطفال والكبار الّذين يدرسون الفنون البصريّة، ونذكر منها:

- تتيح إستكشاف المهارات الفنية، وتوظيف الخيال والذكريات وتنفيذها بطريقة إبداعية.
- تؤثر الفنون المرئية أيضا على الطلاب الأكاديميين حيث تتحسن مهاراتهم التعليمية مع ممارسة الفنون والحرف اليدوية، وبالتالي يتعلمون بشكل أسرع من الأطفال الأقل نشاطا في الفنون المرئية.

[1] فاروق وهبة، حوارات في لغة الشكل، ص 102.

– يحسن المهارات الحركية حيث يتعلم الطّلاب الّذين يمارسون الفنون والحرف اليدوية بشكل متنظم إستخدام الأدوات والتقنيات الفنية مثل أنواع مختلفة من الفرشاة وإستخدامات الألوان والتصوير الفوتوغرافي وتقنيات التصوير بالفيديو وما إلى ذلك.

– يعزز الثقة بالنفس، حيث أن الفن المرئي هو وسيلة لتمثيل مشاعر المرء وخياله في شكل ما[1].

– التعلم من الفنانين، يساعد المتعلمين الّذين يتخذون الفنانون مرجعا في العمل الخاص مما يمنحهم القدرة على التحليل، ومهارات الحكم ويحسّن شكل من أشكال الفن الخاص بهم.

– تساعد الفنون البصريّة على إمكانية العمل الحر.

– البعد عن الأعمال الروتينية.

– يساعد الفن البصري على الحفاظ على التراث والتاريخ.

سلبيات الفنون البصريّة:

بالرغم من أنّه لا يوجد عيوب كثيرة للفن، إلاّ أنّ هناك بعض السلبيات الّتي تواجه الفنانون، ونذكر منها:

– عدم وجود دخل ثابت.

– جهل الكثيرون بالفن وقيمته.

– عدم القدرة على تحمل تكلفة المواد عالية الجودة.

[1] دارين على نبيل وهبي: فن الجرافيك الإسباني، وأثره على الإتجاهات الفنية المعاصرة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 2007، ص 82.

– تقليد الأعمال الفنية.

– العمل الكاد لكي يصل الفنان إلى مراحل متقدمة[1].

مهارات الفنون البصريّة:

يحتاج كل حقل من حقول المعرفة في عالمنا إلى مجموعة من المهارات الّتي لابد أن يمتلكها الشخص كي يتمكن من النجاح في المجال الّذي إختاره. ولا تختلف الفنون البصريّة عن غيرها من المجالات في ذلك ومن أهم مهارات الفنون البصريّة الّتي لابد من إمتلاكها في حال إختارت التوسع في هذا الحقل المعرفي الممتع.

1.مهارة الرسم الواقعي:

واحدة من أهم المهارات الّتي يتعين على الفنان إمتلاكها، هي القدرة على رسم أي شيء يتخيله أو يفكر فيه، وأن يرسمه بأسلوب واقعي.

يمتلك الرسم الواقعي تاريخا عميقا وثريا، فأوّل رسمة واقعية معروفة لدى البشر، يعود تاريخها إلى 32 ألف سنة مضت، والرسومات الواقعية المدهشة الموجودة في جنوب فرنسا تعد أمثلة رائعة عن الرسم الواقعي.

[1] دارين على نبيل وهبي، مرجع سبق ذكره، ص 83.

ليس من السهل بالطبع إمتلاك المهارة إذ من المستحيل أن يستطيع الفنان في بداياته أن يرسم حيوانا بريا بكامل تفاصيله الواقعية من مجرد تخيله، لكن التمرين والتدريس سيعمل على تحسين قدراته شيئا فشيئا[1].

2. **مهارات الرسم البناء:**

الرسم البناء أو constructive drawing هو طريق في الرسم، تعتمد على البدء بأشكال هندسية بسيطة وأولية لبناء الهيكل أو الشكل العام لما نريد رسمه.

هذه الطريقة في الرسم تمكن الرسامين من تحويل أي شيء يتخيلونه إلى حقيقة على الورق، ومن خلال إكتساب مهارة الرسم البناء سيصبح في وسعك الإستفادة من الأشكال الهندسية الأولية لإنتاج أعمال فنية رفيعة الجودة وواقعية للغاية.

يخضع الرسم البناء للعديد من القواعد، كرسم الأشكال كما لو أنّها شفافة وإستخدام الخطوط الوهمية للمساعدة في عملية الرسم مثل محور التناظر أو خطوط المنشور وغيرها[2].

3. **مهارات الرسم من الحياة الواقعية:** الكثير من الفنانين والرسامين يعتمدون في لوحاتهم على النسخ، بمعنى أنّهم يستوحون رسوماتهم من صور أو لوحات أخرى، لكن عندما يتعلق الأمر بالرسم من الحياة الواقعية، يجدون أنفسهم غير قادرين على فعل ذلك.

[1] سليم سحاب، صلة القربى بين الفنون، مجلة الكواكب، العدد 3071، 08جوان 2010، ص 204.
[2] المرجع نفسه، ص 205.

تنطوي القدرة على الرسم من الحياة الواقعية على العديد من المهارات الأخرى مثل:

– البراعة في الرسم البناء، القدرة على تقدير الأبعاد والنسب بين الأشياء.

– الفهم الكامل للمنظور، القدرة على النظر للأشياء والتفكير بأبعادها الثلاثية.

كذلك يتطلب رسم الشخصيات البشريّة أو الكائنات الحية بشكل عام، الدراسة بتشريح هذا الكائن ومعرفة النسب المنطقية المحجبة بين أحجام أجزاء الجسم المختلفة[1].

فالأمر لا يتعلق فقط بإخراج دفترك والجلوس في الطبيعة ثمّ البدء بالرسم عليك أن تمتلك المهارات السابقة أولا لتستطيع نقل ما تراه عيناك من الحياة الواقعية إلى الورق بشكل صحيح وجذاب.

4. مهارات الرسم من الذاكرة والمخيلة:

كما أنّ هناك أشياء يواجهون صعوبة في الرسم من الحياة الواقعية نجّد أنّ هناك من يعاني الرسم من الذاكرة أو المخيلة.

قد تستغرب من شخص يحسن رسم كلّ ما تراه عيناه لكنه مع ذلك يفشل في إنتاج رسمة إنسان من مخيلته لكن ذلك ممكن ويحدث كثيرا.

[1] سليم سحاب، صلة القربى بين الفنون، ص 206.

والسبب في هذا الأمر يعود إلى إفتقار هذا الرسام إلى القدرة على الرسم البناء أو جهله بالتشريح البشري أو قواعد المنظور.

بمعنى آخر، ما يفعله هذا الفنان، هو أنّه ينسخ من الحياة الواقعية دون أن يمتلك فهما كاملا حول ما يستقر خلف ما يراه من القواعد.

وحتى تمتلك مهارات الرسم من المخيلة، لابد من تعلم أساسيات وقواعد الرسم، وفهمها فهما تامّا لابد من مجرد الحفظ والنسخ[1].

5.مهارات التعامل مع المواد الفنية المختلفة

إمتلاك المعرفة الكافية حول المواد الفنية وكيفية إستخدامها، بل والقدرة على الإستفادة التامة منها وهو بلا شك مهارة مهمة يتعين على كلّ فنان أن يمتلكها.

هل سبق لك أن رأيت لاعب غولف لا يحسن إستخدام عصى الغولف؟

على الأرجح لم تفعل، فلماذا إذن نجد رسامين وفنانين لا يحسنون إمساك القلم أو الريشة بشكل صحيح؟

[1] سليم سحاب: مرجع سبق ذكره، ص 205.

ليس هذا وحسب إذ من الغريب حقا أن كمية المواد الفنية وأنواعها في تزايد كبير، لكن جودة الفنون في تراجع مستمر وكثيرا ما نجد أشخاصا يبالغون في شراء المواد الفنية معتقدين أنّها ستكون الأداة السحرية الّتي تجعل من لوحاتهم تحفا فنية مذهلة.

لكن الحقيقة غير ذلك، مهارتك في التعامل مع هذه الأدوات وإستخدامها بالشكل الصحيح هو ما يجعل من لوحاتك تحفا فنية بغض النظر عن نوع الأدوات أو سعرها أو كميتها[1].

أشهر شخصيات الفنون البصريّة:

هناك العديد من الشخصيات العالمية الّتي إشتهرت بالفنون البصريّة عبر العصور والتاريخ لكون الفنون البصريّة ذات شهرة عالمية سواء عند العرب أو الغرب ومن أهم الشخصيات نذكر منهم:

بابلو بيكاسو:

يعد بابلو بيكاسو، المعروف بإسم مؤسسة الحركة التكعبية، أحد أشهر الفنانين العالميين في كل العصور، أنّه فنان لا يزال عمله الفني مفتونا بأصل هذا العصر، إشتهر بلوحاته المبتكرة الجذرية في القرن العشرين فلم يكن رساما فحسب، بل كان أيضا نحاتا، وخزفيا. ونقاشا، وصانع طباعة، إبتكر ما يقارب من 50.000 روائع فنية طوال حياته الفنية[2].

[1] سليم سحاب، مرجع سبق ذكره، ص 205.

[2] http://www.ortnet.com/ortists/mdr%c3%a9s.noj

ليوناردو دافنشي:

يعرف ليوناردو دافنشي بأنّه رجل عصر النهضة الأصلي، فقد ألهم العديد من محبي الفن من خلال لوحاته الجميلة وحتّى رسومات التقنيات الّتي كانت تقارب 500 عام في المستقبل، وتشمل هذه رسومات السيارات والطائرات والدبابات، لكونه فنانا في عصر النهضة، وهي ضمن لوحاتهم الأكثر شهرة العشاء الأخير، والموناليزا[1].

مايكل أنجلو:

مايكل رسام ونحات ومهندس إيطالي مشهور أثّـر على الكثير من النحاتين والرسامين في ذلك الوقت من خلال إتقانه المذهل.

حيث تعتبر أعماله الفنية القليلة بما في ذلك "ديفيد" وسقف كنيسة سيستين الأفضل في اعالم، خلقت هذه العبقرية الفنية في كل العصور مثل هذه الروائع الّتي تضمن له

مكانة مرموقة في تاريخ الرسم[2].

[1] http://www.ortnet.com/ortists/mdr%c3%a9s.noj.

[2] http://em.wrikipidia.org/wiki/memplid.groop

يوهانس فير مير:

من أهم الشخصيات في تاريخ الفن، الّذي إشتهر برسوماته الجميلة حيث إعتاد على تمثيل الضوء كالكائن الملموس، فقد إشتهر بالرسم الفني وحقق نجاحا في ذلك[1].

جان فان إيك:

عرف بفنان عصر النهضة الشماليّة، فقد كان فنانا محترما في عصره ولا يزال، يتّم نسخ معظم أعماله من قبيل فناني اليوم، إشتهر بإبداع بعض القطع الفنيّة المذهلة مثل نافورة الحياة، والبشارة، وأكثر من ذلك بكثير، وحظيت صورته لرجل يرتدي عمامة بشهرة كبيرة، كما كان الرسام الوحيد في عصر لنهضة الشمالية الّذي كان يوقع لوحاته[2].

فنست فان بوخ:

كان فنست فان بوخ رساما رائعا إشتهر بعلاقته الفريدة ذات الألوان الزاهية وأعمال الفرشاة في لوحاته ولد في هولندا، وحقّقت معظم لوحاته نجاحا، لكن الصور الّتي لا تزال حية على وجه الخصوص أكسبته نجاحا كبيرا، حيث إعتاد أن يرسم صور أصدقائه[3].

[1] http://em.wrikipidia.org/wiki/memplid.groop

[2] http://www.europeanceo.com/lifestyle/the-ort-of-fashion-form-gives-saint-laurents-to-luis-vitton

[3] المرجع نفسه.

ظّل النشاط الفني يشبع في الإنسان حاجات متنوعة منها حبه الإستماع بالجمال وميله لإختيار المشاعر الّتي تتميز بالقوّة الخيالية وتوقه لإكتشاف النظام الإيقاعي للأشكال، ومثلما ينقل الإنسان أفكاره لآخرين بإستخدام لغة الكلام والرموز، فأنّه كذلك ينقل إنفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق الفن، الّذي يلعب دوره في الحياة كوسيلة إتصال وتفاهم، وبالتالي تتجه الفنون نحو تعزيز بعضها البعض من أجل تكثيف معنى الحياة المعتادة والسمو بقيمة الحقائق المألوفة.

الفصل الأول:

البلاغة البصريّة والكتابات الروائيّة

- البلاغة البصريّة (المفهوم والمصطلح).
- تاريخ نشأة البلاغة البصريّة.
- البلاغة البصريّة والفنون الأدبيّة .
- الكتابات الروائيّة وخصائصها.

أولا: البلاغة البصريّة (المفهوم والمصطلح).

إحتلت الصورة حيزا كبيرا من تاريخ البشريّة إبتداءا من رسوم الكهوف واللّغات المصوّرة ومرورا بأوساط القرن 19.

ونحن نعيش في ثقافة الوساطة: الصحافة، السينما، الراديو، التلفزيون، فزمننا الحالي زمن الصورة وعالمنا وسائطه الصورة بطريقة لم يشهدها التاريخ البشري من قبل، فلم يعد العالم قائم على قراءة الكلمات بل على قراءة الصور.

مفهوم البلاغة المرئية: visual rehetiume

البلاغة إصطلاحا: مطابقة الكلام بمقتضى الحال مع فصاحة الألفاظ مفردها ومركبها، فالكلام البليغ هو الكلام الّذي يصوره المتكلم ليتناسب مع أحوال المخاطبين والمقام هو حال الخطاب وحامله، ولذلك لا تعتبر البلاغة وصفا للكلام فالغاية من البلاغة اللّغة تأدية المعنى بوضوح بإستخدام عبارات فصيحة لها أثر عظيم وسحر جميل مع ملائمة الكلام للمقام الّذي يقال فيه، والأشخاص المخاطبين[1].

ومع حلول عام 1972م، إستخدم دوغلاس أيننجر مصطلح البلاغة البصريّة لأوّل مرّة " فهي مجال يدرس جميع الطرق الّتي يمكن أن يؤثر بها البشر على تفكير وسلوك بعضهم البعض من خلال إستخدام منظم للرموز وهي فن التواصل الموجه"[2].

ويعرّفها البعض على أنّها إستكشاف كيف يخلق عرض المعلومات وتنظيمها المعنى ويصفها foss 1986 sonjak على أنّها المنظور الخطابي للصورة الّذي يمكن تمييزه بالتركيز على واحد أو أكثر من الجوانب التالية:

- طبيعة الصورة أي الإعتراف بالعناصر المقدمة والمقترحة.

[1] مجدي وهبه: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط02، بيروت، مكتبة لبنان، 1984، ص 126.
[2] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نماذج سيميائي لتحليل النص، ص 64.

- وظيفة الصورة: كيف تؤثر على مشاهديها.
- تقييم الصورة: بإستخدام معايير لمعرفة ما إذ ما كانت الصورة تنجز وظيفتها أو من خلال التفكير في الآثار والنتائج المترتبة على الوظائف[1].
- كما أنّ البلاغة المرئيّة جزء من عملية الإتصال البصري تأثر بمتغيرات معقدة تساعدنا على التفسير الأشياء الّتي نراها ونجعل لها معنى بهدف زيادة فعالية عملية التبادل المعاني وتعزيز عميلة الإتصال ذات الإرتباط بالثقافات والمعاني، بهدف إنشاء المعنى وبناء الحجة وخلق المتعة وجذب الإنتباه.

حيث يعرفها أرسطو بأنّها" هي مراقبة وسائل المتاحة للإقناع" أو بعبارة أخرى إذا رغبت في إقناع شخص ما بالتفكير أو التصرف بطريقة معينة، يمكنك إختيار الكلمات المناسبة والتنظيم والأسلوب والصياغة وهكذا دواليك لإقناعه"[2].

أو يمكننا تعريف البلاغة البصريّة بأنّها فن التواصل الفعال من خلال الصور والطباعة والنصوص المرئية البلاغية، تشمل مهارات القراءة والكتابة البصريّة والقدرة على تحليل صور لشكلها ومعناها، بالإعتماد على تقنيات من السينمائية والتحليل البلاغي، يفحص الخطاب المرئي بنية الصورة، والآثار الإقناعية المترتية على ذلك الجوهر[3].

يتضمن الخطاب البصري بشكل أساسي إستخدام الصور، يعدّ إستخدام الصور أمرا أساسيا في إستخدام الخطاب البصري لأنّ هذه المرئيات أو الصور تساعد في تشكيل الحالة أو مناقشة النقطة الّتي يصوغها الكاتب.

[1] حميدة مخلوف، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الإيديولوجيا، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص 84.
[2] محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، أفريقيا الشرق، ط02، المغرب، 2002، ص 82 ص 84.
[3] سمر محمد سعد، مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت، 2012، ص 48.

يتضمن الخطاب المرئي أيضا كيفية قيام الكتاب بترتيب أجزاء من النص المرئي على الصفحة، بالإضافة إلى ذلك يتضمن الخطاب المرئي إختيار خطوط مختلفة وألوان متباينة ورسوم بيانية من بين عناصر أخرى لتشكيل نص بلاغي مرئي[1].

ثانيا: تاريخ نشأة البلاغة البصريّة.

نشأ مصطلح البلاغة في اليونان القديمة وقد نوقش مفهومه على نطاق واسع لآلاف السنين صاغ السفسطائيّون الفكرة في البداية كمصطلح مجرد للمساعدة في تسميّة المفهوم بينما أرسطو يعرف الخطاب بشكل أضيق على أنّه قدرة الرسالة على التأثير في الجماهير[2]، غالبا ما يعرف اللّغويون وغيرهم من الباحثين البلاغة من خلال شرائع الخطابة الخمسة المعروفة بمرور الوقت تطور هذا التعريف وتوسع وأثار نقاشاً جاداً مع تطور الوسائط الرقمية الجديدة للإتصال، في كتابة عناصر النقد، وضع الخطيب اللورد كاميس المعروف أيضاً بإسم بهنري هوم، الأساس الخطباء اللاحقين من خلال إتخاذ الموقف المثير للجدل المتمثل في تضمين الفن المرئي في نظريته النقدية، جادل كاميس بالعديد من النقاط نفسها الّتي جادل علماء التنوير الآخرون بشكل أساسي أنّ الفن كان مفيداً للجمهور ويستحق الملاحظة والثناء، إذ كان يشجع على التحسين الأخلاقي للجمهور[3]، سلط المنظر الفرنسي رولان بارت 1970 موضحاً على الضوء طريقة جديدة لتقييم وسائل الاتصال الأخرى، موضحا أهمية النظريات الخطابية، التقليدية بالوسط الفوتوغرافي الثابت.

[1] محمد العمري، مرجع سبق ذكره، ص 85.
[2] شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ط09، القاهرة، 1995، ص 76.
[3] مازم المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، 1981م. ص40.

شرح بارت الخطاب المرئي عموماً على أنّه الوسائل الضمنية والمفسرة من العمل ومع ذلك فإنّ هذه الرسائل الأكبر غالباً ما تتجاوز التفسير السطحي الأولي[1].

يستخدم الخطاب البصري مجموعة متنوعة من الأدوات لجذب القراء في وسطه (مثل الصور المتحركة) على الرغم من تشابهها في طبيعتها، إلّا أنّ أحد الإختلافات اللافتة للنظر بين الخطاب المرئي والبلاغة الكلاسيكية وهو النظرة حديثاً لمدافع أرسطو أصلياً[2].

أنشأت ليندا سكوت جمهوراً جديداً من خلال إنشاء مدافع جديدة حصرية للبلاغة المرئية بدلاً من مراقبة المحتوى عن كثب، كما هو الحال مع المدافع الخمسة الأولى، ركزت سكوت على قدرة الوسيط المرئي على الإبتكار والحجّة، وترتيب العنصر، وكل ذلك مقترناً بتقديم عرض تقديمي ذي مغزى.

ظهرت منذ نشأتها دراسات شعبية في الأعمال المنشورة لمناقشة دور الخطاب البصري في كثير من الجوانب الحياة البشريّة، وخاصة الإعلان، ظهر المصطلح إلى حد كبير كمحاولة لتخصيص مجال معين للدراسة من شأنّه أن يركز الإنتباه على عناصر بلاغية محددة بالوسائط المرئية[3].

تاريخياً كانت دراسة البلاغة موجهة نحو علم اللّغة، تم إعتبار الرموز المرئية تافهة وخاضعة، وبالتالي تم تجاهلها إلى حد كبير كجزء من الحجة البلاغية، ونتيجة لذلك تطورت النظرية البلاغية الحديثة مع إستبعاد كبير لهذه الرموز المرئية، متجاهلة مجال البلاغة المرئية كمجال منفصل للدراسة[4]. يقوم علماء البلاغة المرئية بتحليل الصور والرسومات واللوحات والرسوم البيانية والجداول والتصميم الداخلي والهندسة المعمارية والنحت وصور الأنترنات والأفلام...

[1] رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، الطبعة الأولى، القاهرة، رؤية لنشر والتوزيع، 2011، ص16.
[2] أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، الطبعة الأولى، المغرب، إفريقيا الشرق، 2008، ص191.
[3] شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف. ط9، القاهرة، 1995، ص80.
[4] المرجع نفسه، ص 81.

من منظور بلاغي ينصب التركيز على الإستجابة السياقية بدلاً من الإستجابة الجمالية، الإستجابة الجمالية هي إدراك المشاهد المباشرة للجوانب الحسية البصريّة، بينما في الإستجابة الخطابية، يعطي معنى للبصر كل جزء من القطعة الأثرية له أهمية في الرسالة الّتي يتم نقلها كل سطر، كل تظليل كل شخص له غرض.

"بينما يدرس الخطباء المرئيّون الصور والرموز فإن نتائجهم تحفز تحديات المعنى اللغوي تماماً، مما يسمح بدراسة أكثر شمولية للحجة البلاغية بالظهور مع إدخال العناصر المرئية في مجال دراسات التكوين عاد إهتمامه مؤخر إلى الخطاب البصري، في مجتمع مرئي بشكل متزايد، يشير مؤيدو البلاغة المرئية في فصول التكوين إلى أن زيادة معرفة القراءة والكتابة تتطلب مهارات الكتابة والتواصل المرئي"[1].

تتعلق مهارات الإتصال المرئي بفهم الطبيعة الوسيطة لجميع الإتصالات، وخاصة الوعي بفعل التمثيل يمكن إستخدام البلاغة المرئيّة في فصل دراسي للتكوين للمساعدة في تطوير الكتابة والبلاغة.

ثالثاً: البلاغة البصريّة في الإعلان

1- **المعنى والدلالة في البلاغة البصريّة:** تشكل الدلالة المباشرة المعنى الّذي يفهم بشكل محدد، أو المعنى الشائع الّذي إصطلحنا على الربط بينه وبين الدال وبينما تحدد القواميس والمعاجم اللّغوية الدلالة المباشرة للكلمات في اللّغة اللفظية، فإنّ الدلالة المباشرة للعلامات الّتي ترى في الصورة المرئية تتمثل في ما يتعرف عليه المشاهدون مباشرة من أشياء في الصورة بغض النظر عن إختلاف ثقافاتهم ولا يمكن فصل الدلالة المباشرة للعلامة عن الدلالة المصاحبة للصور الدعائية الّتي ترتبط بالثقافة الإجتماعية والجوانب النفسية والشخصية كالعواطف والمعتقدات، ولذلك فهي

[1] صالح بن بوزة، مناهج وبحوث الإعلام، التصنيفات المختلفة وبعض القضايا المنهجية المجلة الجزائرية للإتصال، العددين11.12، الجزائر،1995، ص58.

متعددة المعاني مختلفة التفسيرات بعكس الدلالة المباشرة، ومع ذلك فإنّ تفسيرها يتوقف على فهم الشفرات الإجتماعية الّتي يشترك فيها كل من المرسل والمستقبل[1].

والصورة في الإعلان هي الدال والمعنى هو المدلول، وتقوم بالعديد من الوظائف منها الجمالية والتوجيهيّة والإيحائيّة والدلالية، وتكمن إشكالية العلاقة بين النسقين الأخيرين في تحديد أيهما الأهم فالشق البصري بإيحاءاته والشق اللفظي بدلالاته مكملان لتحقيق هدف الإعلان فما يقدمه الجانب الإخباري يتم بصورة مباشرة، ويؤكده الجانب الأيقوني بصورة غير مباشرة لما تتضمنه الصورة من إيحاء وترميز: وهو ما يحتم تحليل الرموز وإستكشاف إيحاءاتها[2]، فمعناها أن المتلقي بشكل عام ينتج من خلال التداخل بين التمثيلين الرمزي والأيقوني، ويعتبر التمثيل البلاغي للصورة الدعائية سواء كان رمزيّاً أو أيقونيا لغة خاضعة للتطور تنمو من خلال التداول الإنساني اليومي، فالأيقونة تجربة بصريّة أما الرمزيّة فهي نتاج تجارب إجتماعية وثقافية ونفسيّة ودينيّة ذات هوية، فالصورة الدعائية تستعمل الإثارة للمتلقي ذهنيا ووجدانيا من أجل التأثير فيه حسيّاً وحركيّاً لإقتناء المنتج محل الإعلان أو مشاركة الأفكار محور الحملة الإعلانية[3].

2- **الصيغ البلاغية وترجمتها تشكيلياً في الإعلان:** لا تأت العلامة في الإعلان بمفردها وإنّما تكتسب قيمتها من التعارض والتقابل مع العلامات الأخرى لتشكيل المعنى في إطار شبكة من العلاقات وتستخدم الصورة في الإعلان عن العلاقات بين العلامات لتشكيل المعنى الّذي تتضمنه، حيث يقوم مصمم الإعلان بجمع العلامات المرئية لتصبح بمنزلة علامة كبرى، يمكن أن نطلق على نمط العلاقة السياقية الّتي تجمع هذه العلامات معاً لفظ صيغة إذ تقوم هذه الصيغ البلاغية بوظائف مهمة بالنسبة إلى مشاهد الإعلان تترتوح بين تكثيف دلالة الصورة أو إحلال الرمز محل

[1] Jacqued Duramt,Rhitorique et l'immage publicitaire ,communication N1 ,1970,p71.

[2] أمينة رفيق، التقنيات البلاغية في الصورة الإشهارية، مجلة الباحث، عدد12، 2013، ص257.

[3] المرجع نفسه، ص 258.

أشياء أخرى بدلاً من عرضها بذاتها. وذلك من أجل إبراز المعنى الّذي لا تكلف الدلالة المباشرة للعلامة لتوضيحه. وتتمثل هذه الوظائف:

- "التجسيد visualizatoin ": أي جعل المعنوي والمجرد متجسداً في صورة حسية مرئية.
- "الإيجاز concision ": بحيث ينوب الرمز عن الشرح الطويل أو الوصف المسهب.
- "الإحلال Displacement": إذ يتم تفادي التعرض لأمور حساسة مثل: الأمور العنصرية أو الوحشية أو السريّة بإحلال الرمز محل الشيء الّذي لا يصرح[1].

3- **تطبيق التحليل الأسلوبي على محتوى الإعلانات المرئية:** يقصد بالتحليل الأسلوبي بأنّه دراسة التعبير والنغمات العاطفية و إيقاع التركيز والتماثل والنشوة والعناصر الترابطيّة الّتي تضع الأسلوب في نمط أو نظام معين. كما أنّه يعد أسلوب فكريًا ونفسيًا وإجتماعيًا يستخدم القيم اللغوية كوسيلة للتواصل ويتألف التحليل الأسلوبي من أربع مستويات يتم من خلالها التحليل وهي:

- "**المستوى الصوتي**: يتعامل مع دراسة النمط الصوتي للغة معيّنة وكيفية نطق الكلمات في النص من خلال دراسة المستوى الصوتي.
- **المستوى الخطي**: يحلل التعبير عن اللّغة الّتي تتميّز عن كتابات الآخرين كما أنّه يركز على الخصائص الفيزيائية للنّص.
- **المستوى النحوي**: يتعامل في هذا المحتوى مع البينة الداخلية للجملة، وكيف يمكن تجميع الكلمات معاً.
- **المستوى المعجمي**: في هذا المستوى يتم دراسة الكلمة المفردة في نص معين"[2].

[1] خالد مصطفى أحمد، تأثير البلاغة البصرية والتفكير المرئي على إدراك الإعلان الخارجي، مجلة التصميم الدولية، المجلد العاشر، العدد الثاني، 2020، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

4- **وحدات تحليل مكونات الإعلان:**

- "**الألوان:** حيث التعرف على الدلالات والمعاني المختلفة لكل لون وفق توظيفها البلاغي في الإعلان.

- **الخلفيات:** التعرف على مدى التباين الّذي تخلقه الخلفيات في الإعلان.

- **الخطوط:** من خلال التعرّف على أنواع الخطوط ودلالتها في الكتابة داخل الإعلان سواءاً أكانت أفقية، أو رأسية أو مائلة.

- **الإضاءة:** الّتي تستخدم في الإعلانات لجذب الإنتباه إلى كافة محتويات الإعلان.

- **الضلال:** تحاكي بدقة طريقة تصور الجمهور للهيئات على الطبيعة"[1].

5- **التحليل السياقي وإستبدال البلاغة المرئية بالإعلان:** كون الشفرة مجموعة الإصطلاحات والقواعد الّتي تحكم تفسير العلامات وتستمد معناها من علاقتها بغيرها في أي نظام للعلامات، سواءًا في شكل كلمات أو صور أو أصوات وهناك نوعان من العلامات:

- **العلاقة السياقية syntagmatic Relations** : تنشأ مع وضع العلامات مع بعضها البعض في الإعلان مثل السلعة والمنظر الخلفي والشخصيات والإعلان، كما تنشأ العلاقة السياقية بين عناصر الإعلان كالعنوان الرئيسي والصورة الإعلانية، والنص المكتوب والشعار الإعلاني فمن المتوقع أن يستمتع القراء من النصوص الّتي تتطلب قراءات متعددة، بحيث أن النصوص أحادية البعد الّتي يتم فك تشفيرها دون عناء تكون أقل إحتمالاً لتكون مصادر للمتعة و"العلاقات السياقية تقوم على تجميع العلامات مكانياً وزمانياً، ففي التجميع المكاني ترتبط العلامات في علاقة يساراً ويميناً، إلى الخلف وإلى الأمام، أعلى وأسفل، شمالاً وجنوباً، قريبًا وبعيداً، ويجب ملاحظة أنّ هذه المناطق لها مغزاها... فالأعلى في التصميم يرتبط بالسمو والسيطرة والمثالية، بينما الأسفل يرتبط بالدونية والخضوع

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي، ط2، وهران- الجزائر، 2010م، ص 273.

والواقعية حسب السياق العام، كما أن المنطقة اليمنى هي الأهم بالنسبة إلى القارئ العربي والمنطقة اليسرى هي الأهم بالنسبة إلى القارئ الأوروبي"[1].

أما التجميع الزماني فترتبط العلامات بعلاقة(قبل) و(بعد) وهو ما نلاحظه في تتابع العلاقات في الإعلان الخارجي حيث يقوم المشاهد بفحص أجزاءه بالتتابع، أي أنّ هناك عنصر يتم إدراكه أولا ثم يتبعه عنصر ثان ثم ثالث.

- **العلاقة الإستبدالية paradigmatic Relations** : يظل نمط العلاقة السياقية الثابتة، فإنّ بالإمكان إستبدال كل طرف في هذه العلاقة بمرادف له من الفئة نفسها، ويمكن تحليل العلاقات الإستبدالية عن طريق مقارنة كل علامة في النص بالعلامة الّتي لا تستخدم أو ما يمكن أن نطلق عليه العلامة الغائبةAbsent sign فهذه المقارنة تمدنا بفهم أعمق للصورة الإعلانية الّتي نحللها، لأنّ العلامة الغائبة تدلنا على الغرض الّذي من أجله تم استبعادها[2].

رابعاً: البلاغة البصريّة والعملية التواصليّة في الفن المسرحي: إنّ رواج إستعمال مصطلح بلاغة الصورة هو نتيجة تجدد الثقافة المرئيّة، وتوسع مجالاتها بوصفها تقنيات حديثة أمكن إدماجها ضمن اللعبة المسرحيّة. فباتت مصدراً من مصادر الفصل القابلة للتميّيز بين بيان الفظ وبين شعرية المشهد، وأحد حصاد تلك الخصومة النقدية بين أولوية النص على العرض، وبين أسبقية بلاغة البصر على بلاغة السمع، ولأي منهما حدوث الأثر.

وهذا المصطلح على عمومه، وتعدد تداوله، أمكن الوصول إلى طبيعته السيميولوجية، عبر التحليل والوقوف عليه بتصفح مدلوله في المعاجم الفنيّة، المسرحيّة والسميائية[3]، وكما يبدو فالمصطلح مكون من لفظتين أضيفت

[1] صالح بن بوزة، مرجع سبق ذكره، ص62.

[2] بول كوبلي، ليتسا جائز، علم العلامات، تر: جمال الجزايري، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م. ص203.

[3] هاني أبو حسن السلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ط1، الاسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2010، ص 30.

أولهما(البلاغة) إلى الثانية(الصورة) للدلالة على الإستعمال الجديد للمكون البصري للمسرح، وللدلالة على وظيفته الجمالية والتواصليّة[1]، فليست بلاغة الصورة في معجم المصطلحات العربية في الفن والأدب إلّا كل حيلة لغوية. يراد بها المعنى البعيد لا القريب للألفاظ أو يتغير فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو حروف الكلمة أو يُحل فيها معنى مجازي محل معنى حقيقي وتندمج هذه المعاني كلّها في البلاغة العربية تحت علومها الثلاثة: **المعاني، البيان، البديع**[2]، وليست هي في الإصطلاح المسرحي إلّا مجموعة من الصور البصريّة التخيلية المجسمة وغير المجسمة فوق خشبة الركح. وتتكوّن هذه الصورة الميزانسينية من الصور اللغويّة، وصورة الممثل، والصورة الكوريغرافيّة، الصورة الأيقونيّة والصورة الحركيّة، الصورة الضوئية والصورة السينوغرافيّة والصورة التشكيليّة والصورة اللونيّة والصورة الفضائيّة والصورة الموسيقيّة أو الإيقاعيّة، والصورة الرصديّة... علاوة على ذلك فالصورة المسرحيّة هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة، واللّون والرّواية، ويعني هذا أنّ المسرح صورة مصغرة للواقع أو الحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتيّة أو السمعيّة والمكونات البصريّة غير اللفظيّة[3]، إنّ الاختلاف هذا طبيعي لأنّه يتماشى وينسجم مع خصوصية كلّ فن وهو تطور ظهرت عليه المناهج المتباينة في مرجعياتها وتصورها وتواليها مع الشكلانيّة والبنائيّة والتفكيكيّة والسيسيولوجيا والسيكولوجيّة و السيميائيّة بل تعلق المصطلح في المسرح بفكر المخرج وميدان إشتغالاته وتجربه الخاص، حيث "قام الإنجليزي غوردون كريغ بإلغاء الكلام في بعض عروضه لإبراز الصورة البصريّة عن طريق الديكور والإضاءة، والحركة... كذلك المخرج الأمريكي روبيرت ويلسون المثال الأوضح على التحرّر من

[1] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009م، ص 209.

[2] مجدي وهبا، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984، ص226.

[3] جميل حمداوي، بلاغة السرد. أو الصورة البلاغية الموسعة /0/64349 /literature_language http//www .alukab.net.

إستعمال الكلام لصالح الصورة"[1]. ومن أبرز العاملين على الصورة وشعرية المشهد: **فيسفولد مايرخولد، أندريه أنطنوان، أدولف آبيا، جاك كوبو، أنطنوان آرتو...**

إنّ تفاعل عناصر الصورة في تشكيل الدلالة البصريّة أصبح هاماً ومهماً، بالقياس إلى التكنولوجيا المعاصرة والإعلام الرقمي الجديد. فمتفرج اليوم ليس بجمهور الأمس، حيث المعيارية في الأداء الدرامي كانت واقفاً على الوظيفة الحراريّة بين الممثلين. "فبلاغة الصورة القدرة على إثارة الحواس و الانفعال، والقوّة في التأثير وصياغة الرأي و استمالته، وتصبح التشكيلات الفنية عبر الجسد لغة لا يستهان بها في التوصيل والتبليغ والإقناع والإقرار. وهذه اللّغة دفعت بكثيرين من محترفي الفن المسرحي، ومنظريه إلى معاودة النظر في مقومات بناء المسرحية، مثلما سبق إلى ذلك أروين بيسكاتور حينما استرد الحياة مجدداً في الدراما، أمام مغريات السنيما، وإستقطابها للجمهور المسرحي"[2]. ومع ذلك فإنّ لحظة تأمل في التقاليد التواصلية يلقى الضوء على الأقّل على فلسفة الصورة، ويبرز الخلفيات الّتي وقفت وراءها. ذلك بأنّ اللّغة اللسانيّة قد إستعصت على غير عارفيها، وكانت سببا ممّا يبدو في عدم بلوغ أكثر الفئات المجتمعيّة، وأضحى التواصل الإنساني عبر الكلمات المنطوقة أو المكتوبة مظهراً من مظاهر العجز، لإختلاف الأجناس وألسنتهم.

"إنّ البلاغة البصريّة أصبحت أوسع مجالاً وأشد تأثيراً على مجتمعنا. ونحن نرى اليوم الأطفال والمراهقين والشباب قد كثرت عندهم المشاهدة المرئية وقلّت لديهم المطالعة والمحادثة، وتذوقهم الشعر والتمتّع به قد إعتقد بعض الجامعيين أنّ البلاغة لم يعد لها على عهدنا هذا أي معنى، وأنّها في سبيلها إلى الزوال والتلاشي حتماً، ذلك أنّ الذوق الأدبي

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، معجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي/إنجليزي/فرنسي، ط2، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون_2006،ص292.

[2] مارسيل مارتان اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، توسعد مكاوي، فريد مزاوي، سوريا، منشورات وزارة الثقافة/المؤسسة العامة للسينما، 2009، ص24.

العام قد تغيّر لدى النّاس فلم يعد يستهويهم الكلام الجميل، ولا الأسلوب الأنيق"[1]. إنّ بلاغة الصورة حافلة بالإيجاز، متوافرة على عناصر الإيضاح: السرعة/الحركة/ العمق/الإيحاء/التأويل...متناسقة مع السياقات الوجدانية، الثقافية، الإجتماعيّة والفنيّة... وأثر ذلك يتكرر في جمالية الدلالة على المعنى، وعلى ما تتشكل منه أنساق علاماتها.

العلامات البصريّة في الفضاء المسرحي:

- الديكور.
- الأزياء.
- المنظر، ووظيفته المعلوماتية حول: المكان/الزمان/العلاقات/المستوى الإجتماعي.
- الملحقات(آثاث/آلات) ودورها في إنتاج هوية الشخصية، والمكان، العصر، الطبقة الإجتماعية، المراحل العمريّة والحالة المزاجية والثقافية؛
- الضوء الّذي يؤدي وظيفة أيقونية (رمزية) ومعلوماتية(تصوير الليل/النهار) لفت إنتباهنا في شيء أو حالة؛
- التمثيل (الشخصية) توازن الأدوار، الإلقاء، التعبير، الإيماء، لغة الجسد، الملابس، الألوان[2]. إنّ كيان البلاغة البصريّة لا يغفل الرسالة في خطابه، ولا وضع المتلقي حوله، بل بمظهره الشعري المتعدد والمتنوّع، ينطوي شكله على توظيف ماهو جوهري: القيمة، البديل، الحقيقة، الواقع، المنهج... وغير ذلك. أساس العملية التواصليّة هو إيجاد نقاط تقاطع فيها الرؤى، وتتقارب فيها المسافات، وتوضّح فيها إلى حد ما اللّغة البصريّة، وهذه الكتابة للآخر هي القاعدة في التصوير وبناء المناظر، والتحرر من الغموض، ومن التأويل السالب. بل أكثر من ذلك.

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية البلغة، ط2، وهران/الجزائر، دار القدس العربي، 2010، ص273.

[2] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2006، ص 28، 29.

عناصر التواصل البصري:

- المرجع.
- المرسل.
- الرسالة البصريّة أو الخطاب البصري (ولها أربع وظائف): الرسائل الوظيفيّة، الرسائل الواقعيّة، الرسائل العاطفيّة، الرسائل الخياليّة.
- الرمز، قناة الإتصال، المستقبل أو المرسل عليه[1].

[1] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، الجزائر، الدار الخلدونية للنشر والتوزيع، 2009، ص93، 94.

إنّ أنساق الفضاء السينوغرافي، وسيميائية كل نسق فيها: الديكور، الإضاءة، الألوان، الفضاء، المؤثرات... تعمل على تحديد خصوصية التعبير المرئي، وتستدعي المجازات الشعرية في المشهد المسرحي، فقد يكون القول/الكلام/الكتابة جزء من منظومتها، وطرفاً فيها، ولكن دورها لا يتعدى مجرد التوضيح أو التفسير، تماماً مثلما هو ظاهر على الرسوم اليدوية من حروف وكلمات، وما يصاحب الصور الفوتوغرافية، والصور الكاريكاتوريّة، والصور في الصحافة اليومية أو الأسبوعية... فكما أننا نقف في بلاغة النص على الإستعارات اللفظيية فأنّه بات ممكنا الوقوف في البلاغة البصريّة على الإستعارات الغير اللفظية، وتشكلها من علامات أيقونية تنشد القربى، المشابهة والمجاورة.

وبهذا أمكنها بالأحرى الجمع بين مستويات مختلفة في الخطاب البصري، وقد عرض لها جاكوسون في فرضية تفسيرية، تطرقت لجملة من الآليات الإشتغالية الرابطة بين المرسل والمتلقي وهذا بيان موجزها:

- آلية الإنتاج.
- آلية التبليغ.
- آلية التلقي[1].

وهذه الآليات تحيلنا على سيمياء التواصل وتكونها من أنماط لسانية، ووسائط غير لسانية، نحو: الكتابة، السلوك، الآداب، الرموز، الإشارات، الألوان، الصور... ومعنى هذا أنّ كلّ علامة تنوب عن لغة من اللغات وتؤدي دورها في وحدات.

خامسا: الكتابة الأدبيّة مفهومها وأنواعها وخصائصها

الكتابة الأدبيّة: إن الكتابة وسيلة من وسائل الإتصال اللّغوي بين البشر، حيث نعرف من خلالها أفكار الكتاب ومعتقداتهم. والتعبير عما لديهم من مشاعر، وإنفعالات[2] كما أن هناك من يرى أن الأدب شكل من أشكال

[1] فايزة يخلف، منهج المثيل السيميائي، د.ط، الجزائر، دار الخلدونية لنشر والتوزيع، 2012، ص138.
[2] ماهر عبد الباري، الكتابة الوظيفية والإبداعية، ص28.

الكتابة، لذا فهو يكسبها نوعا من الرقي والتقدم[1]، والكتابة الأدبيّة هي كإحدى أنواع الكتابة، وتعرف بأنّها كل نص نثري يستخدمه الكاتب للتعبير عن كشاعره وإنفعالاته بلغة فنية جذابة تتضمن حسن صياغة الأسلوب، وجمال أداء فكرته، حيث تظهر فيها شخصية الكاتب، وثقافته[2].

كما أنّ الكتابة الأدبيّة نوع من أنواع الكتابة وهو نوع شائع ومعروف جدا ومن أهم سماته الموجودة في إسمه أنّه مخصص بالكتابة في مجال الأدب، فهي تختلف عن الكتابة الحرة أو كتابة المقالات والأدب يشمل مجالات متعددة منها **الرواية، النثر، القصة** ولكل من هذه المجالات له تعريف وخصائص وأساليب تميزه.

أنواع الكتابة الأدبيّة:

1. القصة القصيرة:

القصة القصيرة هي "نوع من الأنواع الأدبيّة الممتعة والأكثر إستخداما في العصر الحديث، فهي عبارة عن حدث أو مجموعة من الأحداث مقدمة بأسلوب تتابعي(سردي) كما يكون في القصة شخوص، وزمان، ومكان، والحوار، والقصة تمتاز بالصراع النفسي الّتي تدور حوله الحبكة(لحظة التنوير)، بالإضافة إلى التكيف بما أنّها قصيرة، فتحتاج إلى ضغط في التعبير، وحذف الحشو الّذي لا فائدة منه"[3].

كما تعرف القصة القصيرة على أنّها "نوع أدبي وعبارة عن سرد نثري أقصر من الرواية وتهدف إلى تقديم حدث وحيد غالبا ضمن مدة زمنية قصيرة ومكان محدود غالبا لتعبر عن موقف أو جانب من جوانب الحياة، لذا لابد لسرد الحدث في القصة القصيرة أن يكون متحدا ومنسجما دون تشتيت"[4].

---

[1] عبد القادر أبوشريفة، الكتابة الوظيفية منهج جديد في فن الكتابة والتعبير، الأردن- عمان: دار الفلاح، 2003، ص10-12.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] ماهر عبد الباري، الكتابة الوظيفية والإبداعية، ص 199-217.

[4] Complete nebula awards rules including. The ray bradbury and andre noston awards (revised & updated), sfwa.og .2017 مؤرشف من الأصل، في 10 ديسمبر

وبعد إدغار آلان بو من رواد القصة القصيرة الحديثة في الغرب وقد إزدهر هذا اللون من الأدب، في أرجاء العلم المختلفة، طوال قرن مضى على أيدي **موباسان وزولا وتورغينيف وشيخوف، وهاردي وستيفتون** ومئات من فناني القصة القصيرة، وفي العالم العربي بلغت القصة القصيرة درجة عالية.

خصائص القصة القصيرة:

- **قصيرة وموجزة:** حيث يعتبر القصر من أهم ما يميز القصة القصيرة. بحيث يمكن قراءتها كلها في جلسة واحدة تقريبا، وموجزة بشكل كبير، بحيث تكون المعلومات المقدمة في القصة ذات صلة بالحكاية بأكملها، وهذا يختلف عن الرواية، حيث يمكن أن تختلف القصة عن الحبكة الرئيسيّة، كما أنّ وصف الأحداث يكون قليلا فيها، ويتّم إزالة أي كلمات غير ضرورية[1].

- **تترك إنطباعا:** تمتاز القصص القصيرة بأنّها عادة ما تترك إنطباعا كبيرا واحدا، فهي عادة ما تكون موجهة للقراء الّذين يمكن أن يمتلكوا تجارب شخصية، أو معرفة مسبقة بالقصة، لأنّها تعتبر موجزة[2].

- **عدد قليل من الشخصيات:** بحيث يكون عدد الشخصيات الموجودة في القصة القصيرة قليل جدا، لذا لا يتم تقديم أي شخصية غير ضروريّة للقصة، حيث يمكن أن تحتل هذه الشخصية مساحة، أو وقتا من الأحداث الهمة فيها.

- **نهاية مفاجئة أحيانا:** تكون نهاية القصص القصيرة مفاجئة في العديد من الحالات، ففي حال كانت أحداث القصة القصيرة أثرت على القارئ، حيث تمتلك العديد من القصص القصيرة الجيدة نهاية غير متوقعة، ولكنها معقولة.

[1] What art the distinctive features of short stories

[2] Short story elements, www.edu.xunta.gal retrieved 20-07-2018, edited.

- **تنتهي بعد ذروة الأحداث:** عادة ما تنتهي القصة بعد الوصول لذروة الأحداث مباشرة، في حين أن الرواية تصل للذروة ثم تكمل لفصل آخر، أو فصلين للتمكن من ربط النهايات معا، في حين أن القصة القصيرة تترك مجالا للقارئ ليربط الأحداث معا[1].

عناصر القصة القصيرة:

توجد العديد من المكونات للقصة القصيرة ومن أهمها:

- **إطار القصة:** وهو الوقت والمكان اللّذان تحدث فيه القصة.
- **الشخصيات:** تشمل الشخصيات الرئيسية والثانوية الّتي تؤثر أفكارها وأفعالها على الحبكة.
- **وجهة النظر:** هو رأي الشخص الّذي يروي القصة، فقد تكون تروى بصيغة المتكلم وبصيغة الغائب المحدود وصيغة ذو المعرفة الكاملة.
- **الفكرة الرئيسية:** وهي الرسالة الرئيسية، أو الفكرة الرئيسية للقصة.
- **الحبكة:** وهي الترتيب الّذي إختاره الكاتب لتقديم الأحداث في القصة.
- **العرض:** وهي المقدمة للإطار العام للقصة وللشخصيات، وموضوع القصة.
- **الأحداث الحاسمة:** وهي الأحداث الّتي تتسلسل لتصل للذروة.
- **الذروة:** تعتبر الذروة الحدث الأكبر تشويقا في القصة، تليها الأحداث الّتي يبدأ فيها حل موضوع القصة [2].

[1] short story characteristics, www.faculty,scf.edu,retrived 20-07-2018 edited.

[2] What art the distinctive features of short stories.

2. **المقالات الأدبيّة:**

المقالة هي "نص نثري قصير يعالج موضوعا معينا، وتكتب بأسلوب يضمن إيصال الرسالة الّتي تتضمن المقالة بإيجاز والمقالة الموضوعية حيث يجرد الكاتب نصه من عواطفه وإنفعالاته، بل يركز على الفكرة والمضمون، وبأسلوبها أشبه بالبحث العلمي"[1].

3. **السيرة:** السيرة هي "فن أدبي نثري، يعتمد على إستدعاء ذكريات، وتستمد على مقومات منها: العواطف- الأخيلة- الصور البلاغية- وفصاحة الكلمات مع جمال الأسلوب، كما يوجد سيرة غيرية والمقصود بها أنّ الكاتب يكتب عن غيره وللسيرة لها أشكال متعددة كاليوميات والمذكرات، والإعترافات، وجميعها تكتب في الغالب بشكل قصصي"[2].

4. **المسرحية:** وهي "فن أدبي درامي راقي، والمقصود منه أن يعرض على خشبة المسرح بالاستعانة بممثلين يؤدون أدوار الشخصيات كما أنّه يطلق على المسرحية (أبو الفنون) فقد كان معروفا منذ عهد الإغريق والرومان. يجب على كاتب المسرحية أن يراعي مضمون مسرحيته، والّذي يتشكل طبقا لأسلوب معالجته الدرامية، كما أن عناصر المسرحية تشبه عناصر القصة، من فكرة رئيسية وشخصيات وحبكة وحوار، والصراع النفسي والدرامي والعقدة"[3].

5. **الوصف:** هو "فن أدبي يكون ببيان الأمر بإستيعاب أحواله حيث يعبر الشخص كتابيا عن إحساسه وإنفعاله حول موضوع معين، وهذا الفن ينمي القدرة على التخيل والتصور، وينمي ملكة النقد والحكم على الأشياء، وله

[1] ماهر عبد الباري، الكتابة الوظيفية والإبداعية، ص232/222.
[2] المرجع نفسه، ص 235-243.
[3] سيد غيث، فنيات الكتابة الأدبية، ص87-102.

نوعان: الوصف الداخلي، فيركز على أحوال النفس الواصفة، والوصف الخارجي والّذي يعنى بوصف المظهر العام للموضوع الموصوف"[1].

خصائص الكتابة الأدبيّة:

- **الإتساق:** وهو التناسق بين الجمل والعبارات بطريقة تجعلها مترابطة ببعضها البعض وجعلها وحدة واحدة بإستخدام طرق منها: وضع تعبير مكان تعبير آخر، وتكرار هذه التعبيرات بالجمل أيضا بطريقة تعلق فيها التسلسل الزمني والمنطقي.

- **الإنسجام:** وهو الإنسجام بالنص الأدبي ككل، بمعنى أن الجملة الألى أو جملة الموضوع تكون إمتداد للعنوان والجمل الّتي تليها لب الموضوع والخاتمة أيضا إمتداد للفكرة الّتي قبلها، فكل الأفكار تكون إمتدادات للدلالة الكلية للنص.

- **القصدية:** من أهم الأهداف الأدبيّة هو توصيل رسالة معينة للقارئ أو المتلقي، لذلك يجب على الكاتب توضيح ورسم معالم هذه الرسالة وشرح قصده من الكتاب بأسلوب يستطيع أن يصل للجمع[2].

- **السياق:** مهنة الكاتب تختلف عن غيرها من المهن بأن لها ظروف وأوقات محددة، أو أن هذا النص الأدبي جاء على أثر موقف.

- **التناص:** كتابة النص الأدبي في أغلب الأحيان تكون ذات علاقة كبيرة تجعلها متشابهة بنصوص أخرى، وهذا يتم للإتفاق والتفاعل مع النصوص المشابهة، فتكون الكتابة الأدبيّة إمتداد لدلالات نصوص أخرى[3].

[1] ماهر عبد الباري، الكتابة الوظيفية والإبداعية، ص 261-256.
[2] المرجع نفسه، ص 265.
[3] المرجع نفسه، ص 266.

مميزات الكتابة الأدبيّة:

من أهم مميزات الكتابة الأدبيّة أن الكاتب يستخدم فيها المحسنات البديعية بكثرة مثل الصور البلاغية- التشبيهات- الاستعارة، وغيرها، وهذا للضرورة الدلالية.

- "تتسم الكتابة الأدبيّة بإثارة القارئ فهي ليست كتابة مجردة مثل الكتابة العلمية مثلا أو كتابة التقارير، بل إن هدفها الأساسي إثارة شيء ما في نفس القارئ.
- يجب الإلتزام التام بالقواعد اللغوية في الكتابة الأدبيّة، وهذا لأنّها تعتبر كتابة عميقة ومعقدة بعض الشيء ولذلك يجب أن تكون الجمل المستخدمة فيها سليمة لغويا وإملائيا حتى يستطيع القارئ فهم الكلمة بشكل واشح وصحيح.
- الإلتزام بذكر عناصر المكان والزمان إذا كان مجال الكتابة الأدبيّة في القصة والرواية.
- كثرة إستخدام الأفعال في الكتابة الأدبيّة بشكل أكثر من الأسماء، وهذا لأن الجمل الفعلية تعتبر أكثر تأثيرا وقوة من الجمل الإسمية، فيقوم الكاتب بإستخدام أفعال متنوعة[1].

إن الكتابة الأدبيّة ليست مجرد سرد للخواطر بلغة عامية، بل إن أساسها إستخدام اللّغة الفصحى بطريقة سليمة، وهذا الامر يحتاج إلى الكثير من الإجتهاد وهذا الأخير لن يقوم به لكاتب إلا عند وجود نية حقيقية ورغبة في الكتابة وأيضا رغبة في الكتابة وأيضا رغبة في التطور في هذا المجال، وهذا لأن العمل النفسي يعتبر أساسي في هذا المجال.

[1] عبد القادر أبوشريفة، الكتابة الوظيفية منهج جديد في فن الكتابة والتعبير، ص 26.

الفصل الثاني :

التجريب السردي عند واسيني الأعرج

- السرد في الأدب
- التجريب المفهوم اللغوي والاصطلاحي
- السياق التاريخي لنشأة التجريب
- مميزان وأنماط الرواية التجريبية
- النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية المعاصرة
- واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية

الفصل الثاني : التجريب السردي عند واسيني الأعرج

أولا: السرد في الأدب.

1-**مفهوم السرد/السرديّة:** يرجع أصل مصطلح السرد إلى الكلمة"السانسكريتيه القديمة(جناgna)، وهو لفظ أصلي يعني(يعرفknow)، وقد وصل إلينا من خلال كلمات لاتينية مثل كلمة(gnarus)، الّتي تعني المعرفة knowing والقولtelling"[1] . أي قول المعرفة والإخبار بها، أما في اللّغة العربية فيعني لفظ السرد التتابع والتسلسل المنظم وفق نسق محدد من خلال "تقدمه شيء إلى شيء، متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً ويقال سرد الحديث، ويسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له"[2].

وبذلك يعتمد السرد على الحكى والقص، وتصوير حدث أو سلسلة من الأحداث وروايتها للآخرين فهو قص أحداث مرتبة في تتابع زمني.

كما يعرفه عبد الملك مرتاض"بأنّه قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من إبتكار الخيال والسرد عماية يقوم بها السارد أو الحاكى أو الراوى"[3]. كما يعرف

[1]H.porter ABBOTT :2008,"Cambridge introduction to narrative", Cambridge University press,london,p10.(Amesea database-ae-january-April.2018-0272)

[2]ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة،ص273.

[3]عبد المالك مرتاض:1989، "دراسة سيميائية تفكيكية"، دار الشؤون الثقافية، بغداد،ص40.

على المانعى السرد أيضاً بأنّه" الحديث والإخبار لواحد أو أكثر من واقعه حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو أكثر من الساردين وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم"[1].

مما يعني أن السرد يتمثل في نقل رواية الحديث من شخص لآخر كما يتضمن أيضاًؤالكيفية الّتي تروى بها القصة أو الحدث وطريقة عرضها وصياغتها في صور أو أشكال متعددة"فالوسيط(الميديا) السردي للعرض متنوع شفهي ومكتوب ولغة من السيماءات وصور متحركة وثابتة وإيماءات وموسيقى وإية توليفة منتظمة منهم فقد ظهر السرد في المجتمعات الإنسانية المعروفة في التاريخ والإنثروبولوجيا، وفي الحقيقة فإن كل إنسان يعرف كيف ينتج ويمارس سرداً في سن مبكر"[2].

وبذلك يمكن القول أن السرد هو عملية قص وحكي تتضمن نقل ورواية قصة حقيقية أو خيالية أو حدث ما بتتابع وتسلسل في شكل مكتوب أو مصور، ويفترض وجود مرسل ومتلقى للرسالة أي تحقيق التواصل بين طرفي العملية الإتصالية، أما بالنسبة للسرد كعلم له قواعد وأصول منهجية يسعى إلى دراسة وتحليل بنية النص ومضمونه أسلوبا وبناءا ودلالة، فقد ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين وبالتحديد عام 1966 حين أصدرت صحيفة تواصل الفرنسية عدداً خاصاً بعنوان(التحليل البنائي للسرد)، وفي عام 1969 أطلق تزفتان تودوروف مصطلح علم السرد أو السردية بإعتباره نظرية قائمة على المنهج البنيوي تستخدم "لفحص البناء السردي أو لعرض وصف بنائي حيث يقوم عالم السرد

[1] على المانعي:2010، "القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي"، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، ص36.

[2] جير الدبريس:2003،"المصطلحالسردي"، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص146.

بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكزنة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات"[1]،والسمات المشتركة بين كل أشكال السرد(القصة،الرواية،الملحمة). وقد سبقت محاولات فلاديمير بروب في تعريف علم السرد دراسات تودوروف، حيث قام بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية عام 1928 "بالبحث عن أنظمة التشكيل الداخلي ووصف بنية السرد من خلال تحديد وحدة قياس في دراسته للحكاية_كسرد كتابي_تتمثّل في الوظيفة أي الفعل الّتي تقوم به الشخصيات"[2].

2-**عناصر السرد:** يرتبط السرد بنظريات الإتصال فهو عملية يتم من خلالها تبادل الأفكار والمعاني من شخص لآخر"فالجوهر الّذي يقوم عليه السرد هو قضية الرسالة والتواصل كما طرحها سوسير في سيمياء التواص بقوله أن اللّغة هي نظام من أنظمة الإتصال"[3]. وبالتالي يتضمن السرد نفس عناصر الإتصال الجماهيري وهي:

- الراوي narrator /narrateur (الفنان) الّذي يقوم بنقل فكرة، معنى أو مضمون محدد إلى المرسل إليه أي المتلقي للرسالة.
- المروي(العمل الفني): أي القصة أو الحدث عندما يتم سرده أدبياً كنص أو فنياً كصورة أو أداء أو خليطاً منهما حيث تعتبر الأفلام والمسرحيات وأفلام الرسوم المتحركة من أنواع السرد المحاكى.

[1] يان مانفريد:2011،"علم السرد مدخل إلى نظرية السرد"، ترجمة أماني أبو رحمه، دار نينيوي، دمشق، سوريا، ص51.

[2] محمد الساري:2004،"نظرية السرد الحديثة"، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، ص20.

[3] رباب سلمان كاظم، إيناس مالك عبد الله:2013، "بنية السرد في الخزف المصرى المعاصر"، بحث منشور، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العراق، ص187. (Amesea Database_ae_january_April.2018_0272) .

- المروي لهnarrataire/narrate(المتلقي) وهو الشخص الّذي يسرد له فيتفاعل مع العمل الأدبي أو الفني ويمر بمراحل عملية التذوق وما يصاحبها من لحظات إستمتاع جمالي ونمو الخبرة ومستوى التذوق لدى القارئ أو المشاهد" وهو الكفيل بتحقيق المستوى اللائق بإدراك اقيم الفنيّة والجمالية الكامنة في الموضوع الّذي يتذوقه، لوحة كان أو تمثالاً أو أية قطعة موسيقيّة"[1] أو نص أدبي.

3-**مكونات البنية السردية:** تستدعي عملية السرد وجود أحداث متسلسلة، شخوص متعددة يقع عليها عبء القيام بهذه الأحداث داخل إطار محدد يتمثل في المكان ثم التقسيم الزمني للأحداث واللّغة ممثلة في سارد الحكاية أي من يرويها والحكاية الّتي يحكيها أو يحكي عنها عبر زاوية أو زوايا نظر متعددة لآخر مستفيد هو متلقى الحكاية أو المسرود له.

4-وبذلك تتكون بنية السرد من خمس عناصر أساسية تتكامل مع بعضها البعض لتشكيل بنية النص الأدبي ويمكن تناولها بالتحليل والتطبيق على السرد الفني البصري وهذه المكونات هي كالتالي:

أ- **المكان:**تكمن أهمية المكانكأحد عناصر البنية السردية في كونه الرابط الأساسي الّذي يجمع بقية العناصر الأخرى(الحدث_الشخصية_الزمن_اللّغة) في وحدة مترابطة"فالمكان دائم الحضور في العمل الفني وهو لا يمثل خلفية للأحداث فقط، وإنما الإطار الّذي يتحرك فيه الشخصيات ويجري عليه

[1] محسن عطية: 1997، "تذوق الفن الأساليب التقنيات المذاهب"، دار المعارف، القاهرة، ص11.

الزمن، ولا تكتسب هذه العناصر أهميتها إلا بتفاعلها مع المكان المتواجدة فيه، ودراسة العلاقة الرابطة بين هذه العناصر تكمن في الكشف عن الجمالية الكامنة خلف بنية هذا العنصر أي المكان"[1].

وقد يعبر الفنان عن الحيز المكاني في الصورة البصريّة إما واقعياً أو خيالياً حيث قسم جاستون باشلار[2] المكان إلى نوعين:

- **واقعي**:له أبعاده وحجمه ومساحته في الواقع ويتم صياغته تشكيلياً بإستخدام قواعد المنظور الهندسي ويمكن رؤيته بوضوح في أعمال الفن الكلاسيكي.
- **متخيل**:وقد أوجده الفنان ليتواءم مع أحداث قصته أو شخصياته وأسلوبه الفني، كما يمكن تمثيل المكان رمزياً من خلال الإبتعاد عن التفاصيل الدقيقة للبنية المكانية والإكتفاء بأوضح صفة مميزة أو داله عليه، فعى سبيل المثال إستغنى الفنان القبطي في أيقوناته المصورة عن التفاصيل الواقعيّة للمكان الممثل لبيئة الحدث واكتفى فقط ببعض الإشارات الّتي تشير إليه كرسم مبنى معماري، شجرة او أي شيء آخر فهو مكان رمزي أكثر منه حقيقي.

كما إختلفت أيضاً طريقة التعبير عن بنية المكان من عصر لآخر وفقاً لتطور الجماليات، حيث ظهر المكان في تكوينات الفن الكلاسيكي مغلقاً مقابل الفضاء المفتوح في الإتجاهات الفنية الأخرى الّتي أعلت من قيمة الشعور والإنفعال كطراز النهجية أو المدرسة الرومانسية.

---

[1] ربيعة بدرى:2015،" البنية السردية في رواية خطوات في الإتجاه الآخر"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر،ص116.

[2] جاستون باشلار:1980،"جماليات المكان"،ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد،ص54. Amesea) Database_ae_january_April.2018_0272).

ب- **الزمن:** ترتبط بنية الزمن إرتباطاً وثيقاً بالمكان وهو يمثل عنصراً أساسياً في السرد بوجه عام سواء كان أدبياً أو فنياً بإعتباره الهيكل العام الّذي يشيد قوامه البناء السردي، فلا يمكن أن يكون دون إطار وحيز زمني معينة ويختلف الزمن السردي عن الزمن الحقيقي أو الواقعي، حيث أن"الزمن الحقيقي لا يوجد إلا في الواقع بنظام مرجعي معين أما الزمن السردي فيختلف عن الواقعي ولا يظهر إلا من خلال الخطاب والنص هو الّذي يبرزه من خلال دلالاته وسياقه"[1].

ج-ويمكن تجسيده بصرياً في أعمال الفن من خلال إبراز الطرز المختلفة للأزياء، تسريحات الشعر، العناصر والمفردات المعمارية(كأنواع الأعمدة وأشكال المباني) وذلك للتعبير عن الذوق السائد والتفضيلات الجمالية في فترة زمنية أو تاريخية محددة.

كما يمكن أن يجمع الفنان في سرده بين أزمة وأمكنة متعددة أيضاً حيث كان الزمن في الفن المصري القديم ميتافزيقى مطلق يجسد لحظة أبدية تزامنية، فقد أراد الفنان أن يرسم مايعرفه وأقصى ما يستطيع في سطح محدد، فصور التسلسل الزمني في مجموعة من الصور المتجاورة الّتي تحكي لحظات الحدث في مواقف متتابعة، وإن ظلت كل صورة مستقلة كل الإستقلال عن غيرها من الصور أي ظلت كل صورة مجرد تعبير عن لحظة زمنية معينة من ذلك التسلسل الزمني الّذي تجسده مجموعة الصور.

فالفنان يعرض" مشاهد مختلفة ومتباينة في نطاق واحد، ليست معاصرة ولا متعاقبة زمنيا، ولتوحيد وجهات النظر، أنّه من الممكن تصنيف هذه المناظر الواحد تلو الآخر. بل ويمكن أيضا رفع الواحد منها

[1] ربيعة بدرى:2015، مرجع سبق ذكره، ص194.

فوق مستوى ما قبله، إذن فالرسام المصري يتمتع هنا بكامل حرية إختياره وهذه هي الحال بالنسبة للمشاهد الّتي تمثّل العمل في الحقول، أو الصيد بوجه عام"[1].

د- **الشخصية:** لا تكتمل البنية السردية للعمل الفني بدون وجود الشخصية فهي محور العملية السردية وتنقسم الشخصيات عادة إلى نوعان أساسيان:

- **الشخصية الرئيسيّة:** وهي الشخصية المحورية الّتي تكون دوراً رئيسياً في تطور الأحداث ويمكن تجسيدها فنياً من خلال التكبير في الحجم، التضخيم والمبالغة، الوضعية المركزية أو بإستخدام أساليب أكثر تعقيداً كالتمييز اللوني أو من خلال توظيف بنائية التكوين وإتجاهات حركة الخطوط من أجل توجيه عين المتلقي نحو بؤرة جذب محددة تقع بها تلك الشخصية.
- **الشخصية الثانوية:**وهي أقل أهمية ولكنها تساهم في تسليط الضوء نحو الشخصية الرئيسية وترتبط إرتباطاً وثيقاً بالأحداث.

هـ-**الحدث:** وهو محتوى القصة ومجموعة الوقائع المراد روايتها للآخرين"فالحدث مرتبط بالزمان والمكان من خلال تمثله لمجموعة من الوقائع المتناثرة فيها والّتي يقضي تلاحمها وتتابعها لتشكيل مادة حكائية مبنية على جملة من العناصر الفنية والتقنية والألسنة"[2].

[1] كلير لا لويت: 2003، "الفن والحياة في مصر القديمة"، ترجمة فاطمة عبد الله، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص89-90.

[2] عبد المالك مرتاض: 1989،"دراسة سيميائية تفكيكية"،دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص19. Amesea) Database_ae_january_ April.2018_0272).

ثانيا: التجريب المفهوم اللغوي والمفهوم الإصطلاحي.

أ– لغة: لقد تعددت معاني التجريب في الكثير من المعاجم والقواميس ومن أهمها:

– **لسان العرب إبن منظور**: جرّب الرجل تجربة: إختبره والتجربة من المصادر المجموعة: قال النابغة: إلى اليوم قد جربن كل التجارب...

وقال الأرعشى: *كم جربوه فما زادت تجاربهم * أبا قدامة إلا المجد والنفعا. فأنّه مصدر مجموع مجمل في المفعول به. ورجل مجرب: قد بلي ما عنده ومجرب: قد عرف الأمور وجربها. المجرب: الّذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده ودراهم مجربة: موزونة[1].

يذهب إبن منظور إلى أن «التجريب مرتبط في لساننا العربي بالخبرة والمعرفة الناجمين عن الفعل والتراكم الزمني: جرب الرجل تجربة اختبره... ورجل مجرب قد بلي ما عنده ومجرب قد عرف الأمور وجربها فهو بالفتح مضرس قد جربته الأمور»[2].

والتجربة أو المهارة أو الخبرة الّتي يستخدمها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة... والحقائق الّتي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة(ouctaite) الّتي تعتبر (كثيراً

[1] ابن منظور.لسان العرب.ج1، تح: يوسف البقاعي وآخرون، الدار المتوسطية، بيرةت، لبنان، ط1، 2005، ص 565 ،566 (مادة الجرب).

[2] ابن منظور. لسان العرب، دار صادر، بيروت: مجلد(1)، ص262 (مادة الجرب).

الذكريات) كنزاً للذكريات البشريّة والحكم الّتي استخلصها البشر خلال العصور المختلقة وهي غير التجربة الّتي تحني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو لنتحقق من صحته[1].

- **جاء القاموس المحيط للفيروز أبادي:** "برمجة تجربة: اختيره، **ورجل مجرّب**، كمعلم: بلي ما(كان) عنده، **ومجرّبٌ** عرف الأمور، **دراهم مجرّبة:** موزونة"[2].
- **أما المعجم الفرنسي لا روس:** فقد وردت كلمة"**تجريب**"بمعنى الإختبار الّذي يستند إلى التجربة، والملاحظة للتأكد من صحته الفرضية، وهذا ما تأكده ترجمة العبارة التالية من قاموس

"la ROUSSE ." Mèthode scientifique reposent sur l'expèrieence et l'obeservation contrÔlèe pour vèrifier des hypothèses[3] .

ب- اصطلاحاً:

إنّ مصطلح التجريب مصطلح دقيق يصعب تحديده نظراً لتعدد زوايا النظر إليه، ولكنه في رحم طبيعته هي[الفيزياء، ومنطق الرياضيات][4]. ويجب التنبيه هنا إلى أن مصطلح"التجريب" عرف بداية في المجال العلمي قبل أن ينتقل إلى مجال الأدب، وذلك بإعتباره عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على

[1] وهبه مجدي، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984 ، ص88.

[2] محمد الدين محمد الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص60.

[3] Le petit la rosse illustre, E'dition annifersaire de la semeuse,2010,p399.

[4] محمد عروس، التجريب في شعر الجزائر المعاصر، دار الأمعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطية، الجزائر، 2012، ص22.

القياس والإختبار، تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل، ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة أي أن هنا عملية إخضاع(شيء، أو ضاهرة)للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها[1].

يعتبر **"اميل زولا"** هو أول من ربط كلمة"التجريب" بالرواية في كتابة الرواية التجريبية (le roman expèrimentable)، وكان هذا الإستعمال"يهدف إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العامية في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وقصد "زولا" من وراء ذلك هو جعل الرواية ثمرّة تجربة تبنى على تجميع الملاحضات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي، يحمل صدقية تضاهي صدقية حقائق التجارب العلمية، ومع ظهور مفهوم مغاير للأدب نهاية القرن العشرين اتجه الأدب إلى بلورة نظرية تهتم ببنائية الكناية (على نحو ما فعل الشاعر مالا رميه والروائيون: فلوبير، بروست، وجويس) حيث اكتسب مصطلح التجريب دلالات أخرى ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة"[2].

فالتجريب إذن هو" عملية واقعية مقصودة تسعى إلى تحقيق التجاوز عن طريق البحث عن أشكال وطرائق جديدة في الكتابة الروائيّة، ولا يمكن أن يتحقق ذلك دون التواصل المستمر بين القديم والجديد

[1] زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2009_2010، ص7.

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط1، ماي2011، ص48.

والأدب في مجال تصوراته هو مثل هذه الأسئلة عن إستعاديّة أما مضى، وأخرى أكثر إتساعاً أما يأتي، والجريان بين الإثنين فهو في طلب عملية الإبداع[1].

ويقرّ "أسلن" بأن التجريب ضرورة تتمثل في وعي المخرج المبدع، في وجهة نظر شمولية لإعادة قراءة النصوص وإنتاجها بمفردات عادية وتقليديّة، لكن عليها أن تشتغل بوظائف جديدة مستمدة من فرضيّة المخرج[2].

ومن هنا فإن التجريب، لا يتعلق بفن دون آخر، أو بكتابة دون سواها، فهو ظاهرة عامة تتناول كل الفنون وتمس طبيعة العلاقة القائمة فيما بينها، وتخلخل الكثير من القناعات الراسخة حولها، ويتفق النقاد على أن التجريب يد على نزعة وقاعدة تنهضان من رفض السائد، والنفور من التقليد والإقتداء به.

وتسعيان بالتالي إلى الإبداع من خارج المنظومة المهيمنة والراسخة بفعل السلطة السياسية والإقتصادية والدينيّة، فالتجريب من هذه الزاوية"مواجهة نقديّة لنزعة التسليم بأي معطى من المعطيات دون تساؤل حقيقي بحجة اعتباره خطأ من بداية الأمور"[3].

[1] ياسين النصير: ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، المجلس العراقي للثقافة، دار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 429، 2008، ص102.

[2] طارق العذاري: المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي: دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص41.

[3] ثابت، محمد رشيد، التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسوسة، 2005، ص30.

ثالثاً: السياق التاريخي لنشأة التجريب.

أ- تداول مصطلح التجريب في الأدب: لقد تداوا مصطلح وظن الكلمة التجريب في العديد من المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب وقد استخدمه العديد من العلماء من بينهم تشارلز واروني (1809 - 1883) االذي اعتبر مصطلح التجريب مأخوذ من النظريات القديمة، إضافة إلى.....في قوله: "كلمة التجريب مأخوذة في الأساس من العلوم...علوم الطبيعية، وبينما يريد المرء أن يعثر على شئ جديد حينئذ عليه أن يجرب"

كما استخدمه كلود برنارد في درسته حول على الطب التجريبي بالمعنى ذاته[1]، اذ حدد هذا الأخير مقاييس معينة تضبط ماهية المجرب في تعريفه هو بقوله: ".....هو كل من استخدم أساليب البحث البسيطة كانت أهم مركبة لتوسيع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما ثم اظهارها بعد ذلك في ظروف وأحوال لو تكن مصاحبة لها في .....وهذا يعني ان التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعديل[2].

ومن هنا يتضح لنا أن هذا الطرح جسد المفهوم العلمي لتجريب القائم على فكرة مدور المعرفة من ينبوع التجربة كما جسد لنا أيضا جو من المنهج التجريبي في العلوم وفي الفنون على حد سواء وعن

[1] ينظر: أحمد سخسوخ، التجريب السردي المسرحي إطار .....فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989، ص21.

[2] كلود برنارد، الطب التجريبي، ت: يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1،2005، ص14.

تداول مفهوم التجريب في مجال الفن اذ يستوقفنا الطرح الّذي قدمته الناقدتان " ماري إلياس" و"حنان قصاب"

في تأصيلهما للعلاقة بين التجريب والمسرح حيث أقرتا هاتين الأخيرتين بأنّه ظهر في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت[1]. فالتجريب لم يقتصر على العلوم فقط ونظرياته بل تجاوزه إلى الفنون ومجالاته.

والتجريب في الفنون «هو عمل إبداعي في المقام الأول يحقق معرفة أرقى ومتجددة قد تأسس على بعض جذور المعرفة التقليديّة لكنها غالباً ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها، صفات المغامرّة الإنسانية وخصائصها، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو في أرقى مستويات التجريب الإبداع، بمعنى أنّه فعل ناتج عن ذات فاعلة"مجربة" واعية بما تفعل»[2].فهو إذن بناء صرح جديد ومبتكر وراقي على أنقاض معرفة تقليديّة سابقة يحمل في طياتها تبايناً جلياً عن مختلف المعرفة الجديدة.

أما إذا أردنا معرفة تداول هذا المفهوم في مجال الأدب فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقديّة على أن **اميل زولا** (**1902–1940**) الفضل في إدخاله على مجال الإبداع الأدبي من خلال الرواية" **الرواية التجريبيّة** (**le reman experimental**) مؤكداً أن الأسلوب التجريبي قي الفن يقترب من الإبداع العلمي إضافة إلى ذلك فقط اشتغل"**زولا**"على المختلف والغريب كما إشتغل أيضاً على الشكل الروائي وجدد فيه وهو ما يؤكده قوله:«غالباً ما كنت أعرض لقضايا غريبة وأهمها الشكل،

[1] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص118.

[2] مجدي فرح، تأملات نقدية فيلا المسرح، دراسات منشورات أمانة، عمان، الأردن، دط،2000،ص17.

وجريمتي أنّه كان لدي فضول أدبي جعلني أجمع اللّغة الشعبيّة الحكائيّة وأوظفها في أعمالي إذ الشكل هنا الجريمة الكبرى، حيث درس هذه اللّغة الطلبة والنحويون والمعجميون وكلهم بينوا أهميتها وحداثتها»[1].

ومن هنا فإن الكتابة الروائيّة التجريبيّة عند"زولا" لم يكن وليده التفاعل الحميمي العميق مع الواقع فقط، حيث أنّه إستقى مادته من مجالات متعددة كانت بمكانة الروافد المعرفيّة الّتي ساهمت في تطوير الممارسة الروائيّة لديه.

ومن خلال كل هذا نستنتج أن صفة العلميّة الّتي التصقت بمفهوم التجريب بإعتباره أسلوباً في البحث يؤدي إستنتاجات تصاغ في شكل نظريات لم تنف عنه حق الفنون في الإستفادة منه وهو ما تمّ بالفعل.

كما إرتبط هذا المفهوم في نشأته بالثورات الفنيّة المتعاقبة الّتي شهدتها مدارس الفن التشكيلي، كما نستنتج أن التجريب قد ولج باب الفنون قبل باب المسرح والأدب بوجه عام، كما إقترن مفهوم التجريب في بعض الآراء بالتخاطب والإختبار، فالتجريب هو عبارة عن مزيج مركب من كلّ هذه المفاهيم[2].

ومعنى هذا أن مفهوم التجريب يتضمن عدة معاني ودلالات كالإنحراف والخروج عن المألوف والتمرّد، فالتأمل لهذه المفاهيم المتتالية يتضح له أن مصطلح التجريب مرتبط بالوهج الإبداعي الحداثي والروائي منه تحديداً، وهذا ما سنكشف عنه في المباحث اللاحقة من هذه الدراسة.

[1]Enilezola : l'assommair,imprime encee,1993,p09.

[2]ينظر: سناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر_النظرية والتطبيق، مجلة فصول، ص(36_38).

إذ ما يمكن الوصول إليه بعد تتبع إمتدادات تداول هذا المفهوم في المجالات المعرفية المتعددة هو «الجزم بأن التجريب فعل التغير الّذي يتواصل مع العصر ولحظة الزمن وذلك من خلال إعادة البنية التركيبيّة في الأطر التقليديّة الّتي جمدت حركة الإبداع والتواصل إلى تجارب القرن الماضي ووصولا إلى نهايته الّتي ستجعلنا داخل قرن مليء بالتجارب وإختراق كل ما هو سائد»[1]. ويمثل كتاب "الأدب التجريبي(1972)محاولة جادة لتأصيل مصطلح التجريب وتكريسه ضمن المدونة النقدية العربية من خلال محاولة الوصول به إلى درجة عالية من الوضوح والتماسك. «فالأدب التجريبي ليس رفضا مطلقا لتراثنا الأدبي ولا الأدب الغربي المعاصر، بل هو رفض لأن تكون أسرى ذلك الموروث أو لهذه التجربة الغربيّة»[2].

ذلك بالخروج عن المعهود والمألوف وإقتفاء الأطر القديمة وهجر الأنساق العميقة، ذلك أن «المبادئ الأساسية الّتي يعتمدها الأدب التجريبي هي رفع الحواجز الفكرية الّتي ظلت تهيمن على القرائح والمواهب طيلة سنوات، وتعطلها في سيرها نحو الخلق وتبعث فيها عقد النقص ومركبات الإحتقار الذاتي»[3].

ب- تجلي التجريب في الرواية العربيّة:

يطرح التجريب بإعتباره رافضاً للحدود وخروجاً على القواعد أسئلة كثيرة لا سيما إذ ما ربطناها بالرواية العربيّة في مختلف مراحلها، فالرواية العربيّة منذ نشأتها في بداية القرن العشرين كانت تعبر عن

[1] فراس الريموني: حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص09.
[2] خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربيّة، ادار التونسيّة للكتاب، بروقيبة، تونس، ط1، 2012، ص173.
[3] ينظر: خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص173.

قضية سواء مع الأساليب السرديّة المتوارثة أم نمط البنية التراثية الّتي كانت سائدة في تلك الفترة، بمعنى أن تلك الرواية الناشئة كانت خروجا على السائد ورفضاً لأطره وشروطه، وهو ما يسمح بالقول أن الرواية العربيّة كانت منذ نشأتها رواية تجريبيّة بمعنى من المعاني، وهي الفكرة الّتي عبّر عنها عديد النقاد ولفتوا إليها الإنتباه حين حاولوا تحديد أبرز لحظات تطور الرواية العربيّة والبحث في ملامح كل مرحلة[1].

فقط أخضعوها للدراسة والتحليل عبر مراحل متعاقبة من ذلك قول "نبيل سليمان": «من البداية جاءت الكتابة الروائيّة، سواء مع هيكل أو من سبقه، تجديداً وتجريباً في الكتابة الأدبيّة العربيّة»[2].

إذ نجد على سبيل التمثيل الرواية التونسية الّتي شهدت تطوراً لافتاً حتى غدا المشهد الروائي جزراً، بعضها للرواية الواقعيّة التسجيليّة وبعضها لروايات الخيال العلمي وبعضها للروايات التاريخية، ولكن جزيرة الرواية التجريبية أكثر حضوراً وتألقاً في تونس، فقد قدم روائيوا جيل الستينات للرواية العربية دفعة تجريبيّة واضحة جعلتها تراوح تقليديتها وتغير نهجها على نهج يصعب تلمس شكله وحدّ هيئته، وكان في طليعة هؤولاء الروائيون الّذين سعو إلى التجريب وهجر الأنساق الروائيّة الإعتياديّة. محمد الباردي الّذي يقول: «غير أن التجريب في تونس تعلق بالقصة القصيرة والمسرح والرسم ولكنه لم يشغل بالرواية فالنص التجريبي الّذي أثار الجدل (**الإنسان والصغر**) لعز الدين المدني لم يكن في الحقيقة رواية ولم يؤثر في النصوص الروائيّة اللاحقة»[3] ويضيف أيضاً في قوله: «أليست الرواية العربيّة بطبيعتها رواية تجريبيّة

[1] ينظر: خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية، ص177.

[2] المرجع نفسه، ص177.

[3] رضا بن صالح: التجريب في الرواية التونسية(بحوث سردية)، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس (د،ط)، 2011، ص27.

بإعتبارها رواية حداثية نشأت متقمصة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والعربيّة»[1].

حيث يعتبر أن الرواية العربيّة رواية تجريبيّة، ويؤكد أيضاً على حداثة الشكل الروائي في الموروث العربي، مواكبة للتحولات الّتي عرفها العالم العربي والإسلامي في شتى الميادين كما يزعم «بأن الإنطلاقة الحقيقية للرواية التجريبيّة بدأت في ثمانينات القرن الماضي حيث انطلقت الرواية التونسية الأكثر عمقا وجدية»[2].

بالإضافة إلى هذا نجد "إبراهيم منع الله" الّذي يعد من أبرز رواد الحركة الروائيّة التجريبيّة في الوطن العربي، إذ يشكل التجريب سمة أساسية في نصه الروائي وهذا ما يتجلى في رواية"ذات" الّتي صدرت عام 1992 فهي: «تستمد حداثتها من نزعتها التجريبيّة، الّتي تطرح من جديد إشكالية التمثيل وطبيعة الجنس الأدبي، ولا شك أن المتتبع لأعمال "إبراهيم منع الله" على سبيل المثال منذ صدور الرواية الأولى الّتي كتبها: تلك الرائجة "إلى بقية الروايات يدرك بجلاء مدة النزعة المتواصلة في خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية وزعزعة طقوس للتلقي التقليديّة الّتي ربطت القارئ العربي بالرواية العربيّة زمنا طويلاً»[3].

وسلك هذا المنحنى كل من:"محمد برادة"،"سعيد يقطين"،"أحمد المديني المغربي"،"عز الدين النازي"، "إبراهيم درغوثي"، هذا الأخير الّذي ستقوم بدراسة أحد رواياته"وقائع ما جرى للمرأة ذات

[1] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربيّة الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس،(د.ط)، 2004، ص291.

[2] ينظر: بشوشة بن جمعة: التجريب وارتجالات السرد المغاربي، ص32.

[3] ينظر: بشوشة بن جمعة: التجريب وارتجالات السرد المغاربي، ص32.

القبقاب الذهبي"، وإبراز مظاهر التجريب فيها، فقد إستطاع هذا الروائي التونسي أن ينسج طريقة جديدة وحديثة مغايرة خاصة بالكتابة الّتي هي «ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش والأسطوري، والعجيب والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك»[1].

كل هؤلاء الروائيين ساهموا في تقديم الرواية العربيّة الجديدة وحملو لواء التجديد في البحث في شكل يلائم الواقع العربي المعيش ويفي بما أسند إليه من مهام صعبة.

رابعا: مميزات وأنماط الرواية التجريبيّة.

1- مميزات الرواية التجريبيّة:

لقد جاءت الرواية الحديثة استجابة لواقع إجتماعي جمالي جديد بحيث تكمن وظيفتها في التفسير الفني للعالم ولا تقوم "مهمتها على الوعظ والإرشاد والتعليم كما هو شأن الرواية التقليدية بل تتمثل في ...كشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة والتشويق والجاذبيّة»[2].

وهي تنطوي على كل ما هو جديد لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر وتثير القارئ وتهز وعيه الجمالي والذوقي، لذلك لم تصبح الشخصية فيها على النحو المألوف، "والحكبة لم تعد مطلوبة بمعناها المعروف"[3]، فقد تعددت مميزات الرواية الجديدة واختلفت، فمواكبة العصر تفرض التحول على الرواية

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 304

[2] شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربيّة الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2008، ص11.

[3] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها، ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 67.

والروائي العربي،" وذلك لأن سيرورة الرواية أبانت بالملموس أن التجربة: واكبت تحولات المجتمع العربي منذ عصر النهضة إلى الآن، فغيرت عن الآلام الدائمة، والآمال المجهضة.

- عانقت قضايا المجتمع العربي السياسية والفكريّة والإجتماعيّة في كبريات المحطات الّتي مرّ منها المجتمع العربي.
- إغتنمت بما أضافته التنويعات الخاصة والمتميّزة لبعض الكتاب من بعض الأقطار العربيّة الّتي تأخر فيها ظهور الرواية (إبراهيم الكوني «الجماهير الليبية»، رجاء عالم «المملكة العربية السعودية»، أحمد التوفيق «المغرب»، ربيع جابر «لبنان»، حبيب عبد الرب سروري «اليمن»).
- جربت مختلف الأشكال والتقنيات من أبسطها المشدود إلى طريقة السرد الشفاهي إلى أكثرها تعقيداً ويبرز ذلك مما يلي:

أ- تعدد التجارب من جيث الكم: من الرواية القصيرة إلى الرواية الطويلة؛

ب- بروز الروايات ذات الأجزاء (الثلاثيات، الخماسيات...)؛

ج- بروز الروايات المشتركة (منيف/جبراً)؛

د- اتصال بعض التجارب الروائيّة بالشعر (العزاوي، الخراط) أو بالدراما (فهد إسماعيل)؛

هـ- بروز التجارب المغالية في التجريب والموظفة لمختلف الأشكال يتداخل فيه التاريخ والتراث والواقع والعجائب بشتى الصور التخيليّة والتخليليّة[1].

[1] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2005، ص205.

2- أنماط الرواية التجريبيّة:

- **التهجين:** وهو خلط وتمازج أو تداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية وهذا نمط من أنماط التجريب فالرواية أصبحت ظاهرة تعبيريّة لافتتة للنظر في الآونة الأخيرة وأصبحت تفرض نفسها في الحقل الثقافي. "ومن القضايا الّتي تطرحها الرواية العربيّة، في علاقتها بالموضوع والجماليات، قضية الأنواع"[1].

أي تعالق أو تداخل الأجناس الأدبيّة فمثلاً نجد في مضمون الرواية جنس آخر مثل أبيات شعريّة وذلك ما وظفته الروائيّة الجزائريّة أحلام مستغانمي في روايتها الشهيرة «**ذاكرة الجسد**» ونجد أيضاً مثلا المقامات وقد قسم صلاح فضل ملامح التجريب في ثلاث دوائر هي:

1- "ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العاديّة ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي.

2- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات.

3- إكتشاف مستويات لغويّة في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد[2].

[1] سعيد يقطين، قضايا الرواية الجديدة(الوجود والحدود)، ص 234.

[2] صلاح فضل، أداة التجريب الروائي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 1، 2005، ص:05.

خامسا: النزوع التجريبي في الرواية الجزائريّة المعاصرة.

تطورت الرواية الجزائرية من حيث مرادها وتقنياتها، فكان لكل ناقد تصوره الخاص حول مظاهر التجريب فمنهم من ربطها بالإبداعيّة والمغامرّة، ومنهم من ربطها بالتجديد لإبتكار من خلال إستثمار التراث أو التاريخ، وهناك من ربطها بمواضيع الدين والجنس.

1- **توظيف التراث:** اعتمدت الرواية التجريبيّة في الأدب الجزائري على توظيف عنصر التراث حيث اتجه الروائيون إلى تأصيل أعمالهم الروائيّة عن طريق تجاوز كلّ ماهو تقليدي، أو تجريب أشكال جديدة تنهل من التراث، وتعيد توظيفه توظيفاً مغايراً جديداً يختلف عما كان سائداً في مرحلة النشأة والتأسيس، وإيمانّهم بضرورة الإنفتاح على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرومانسي إلى إعادته لمسائلة الذات من خلال مساءلته الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة[1].

بمعنى أنّه تم توظيف التراث ليس من أجل تقليده، وإنما اتخذ كوسيلة لنقد الحاضر من خال الماضي وفهم أبعاده، ويبدو لنا هذا واضحا من خلال أعمال الروائيون الجزائريون أمثال "**طاهر وطار، واسيني الأعرج، ابن مدوقة، رشيد بوجدرة**" من خلال العودة إلى التراث، والّذي يمثل المورث الثقافي والإجتماعي والمادي المكتوب والشفوي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الّذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب[2].

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص10.

[2] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص21.

أ-توظيف التراث الديني:

القرآن الكريم مصدر التراث الديني وينبوع الفكر الإسلامي، وقد كان ومازال معينا ثريا بالفصاحة والبلاغة والبيان، وموروداً عذباً يسترفده الشعراء والرواة في كل مكان وزمان، ويستفيدون منه لإغناء إبداعاتهم وإضفاء الجمال الفني عليها، ولم يكن القرآن الكريم مقصوراً على زمن دون زمن، أو مكان دون مكان، بل أنّه دستور الله، الخالق للبشرية جماء وهو صانع التراث ومصدره الأكبر[1].

وقد إستفاد الروائي الجزائري من التراث الديني بإعتباره وسيلة مهمة من وسائل التوعية، فنجد مثلا: ابن هدوقة يوظف التراث الديني"لتحقيق دوره النضالي إذ استطاعت الطبيعة أن تخلق بواسطته حيزاً يوصلها إلى قلب الجماهير، كمقدمة لتحريكها، وبالتالي الدين شأنّه شأن كل الإيديولوجيات المثالية بتلون الموقف[2].

وقد وظفه أيضا "**الطاهر وطار**" كردة فعل على أحلام مستغانمي في رايتها"**ذاكرة الجسد**" في طرح قضية الدين ضمن السبق التاريخي وعلاقته بمختلف شرائح وطبقات المجتمع[3].

[1] ينظر: ياسين ابراهيم منصور، استحياء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديثة، ط1، الأردن، 2006، ص17.

[2] جعفر ياوش، الأدب الجزائري الجديد: التجربة والمال، المركز الوطني للبحث في الأنثرولوجيات الإجتماعية والثقافية، ص6، الجزائر، 2006، ص65.

[3] جعفر ياوش، الأدب الجزائري الجديد: التجربة والمال، ، ص65.

ب–توظيف التراث الشعبي: إن عودة الكتاب الجزائريين إلى المورث الشعبي هي السمة البارزة الّتي ميّزت الأعمال الروائيّة الفنيّة الجزائريّة، فالمورث جزء لا يتجزأ من كيان الأمة، ومقوم هام من مقومات الشخصية العربيّة.

فإستثمار المورث الشعبي في الأعمال الروائيّة أمر يكتسي أهميّة بالغة كونه يخدم البناءالروائي على المستويين التقني والجمالي، ولا يمكن أن يكون هناك إستغلال جيّد لهذا التراث، إذ لم يكن الكاتب يمتلك يداً نحويّة قادرة على تفجير، وتفعيل المادة التراثيّة، بالإضافة إلى الإنتقاء وعدم السقوط في الغلطات[1].

ويظهر هذا جلياً في رواية"نوار اللوز" وهي الرواية الأولى "**لواسيني الأعرج**" حيث اتخذ من السيرة الهلالية نموذجاً دالاً عن كيفيّة التعامل مع التراث، وسبل توظيفه في النص الروائي توضيفا يتخطى المحاكاة إلى الإضافة في المسعى إلى البحث توقا إلى المغايرة الشكليّة لسائد من أنماط الكتابة الروائيّة التقليديّة[2].

أ- **توظيف التاريخ:**

جاء الكثير من الروائيين الجزائريين إلى إستثمار التاريخ القديم ممثلا في التاريخ العربي الإسلامي، وقد تمثل ذلك في رواية"**عرس بغل**"للطاهر وطار حيث قام بتوظيف التراث العربي الإسلامي وإعلامه في تشكيل شخصية الحاج كيان، وتكثيف أبعادها الجماليّة والدلاليّة، وهي شخصيّة زيتونية تمثل تراثا أدبيا

[1] سعيد شوقي، محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 340 ،341.
[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية العربية الجزائرية، ص120.

وسياسيا وثوريا وفلسفيا وصوفيا، عبر إستثمار الكاتب لشخصيات المتنبي، وسيف الدولة وأخته خولة، وحمدان قرمط وزكرويه بن مفرويّة وعيدان، والحلاج، والغزالي، وغيرهم[1].

ولم تتوقف مغامرّة التجريب الروائي عند حدود إستثمار التاريخ القديم بل إمتدت أيضاً إلى إستثمار التاريخ القريب وتبنيه الإنتساب إليه قصد رصده، وتوظيفه إبداعياً لإحياء أحداثه جماليا غدا مغريا لا ينصب الإبداع الجزائري في جنس الرواية، ناهيك أنّه طيلة ما يناهز العقود الثلاثة من الكتابة الروائيّة عن الثورة الجزائرية، لا تزال هذه الأخيرة تغري الكُتاب بالكتابة عنها، وكأنّها قضية بكر[2].

سادسا: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربيّة والرواية العربيّة.

1- في الرواية الغربيّة: لقد برزت مظاهر التجديد في الرواية عموما بين الحربين العالميتين في أوروبا وأمريكا، فنجد تغير التفكير الفلسفي، والتفكير النقدي وبالتالي تغير الشكل الروائي، بظهور بوادر جديدة في الكتابة الروائيّة، وهذه النقطة جاءت بسبب التطور الإجتماعي والتاريخي، وكان ذلك في منتصف القرن العشرين على أيد كتاب فرنسيين من بينهم: **آلان روب غرييه، وناتالي ساروت، وكلود سيمون، ميشال بوتور**... وغيرهم[3].

[1] آسيا شلابي، حوار مع رشيد بوجدرة،مونتاج على الشبكة الإلكترونيةwww. echorouk.online.com، 2009/10/28.

[2] الصادق قسومة، نشأة الرواية بالمشرق، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2006، ص09.

[3] وردة عشيبة، دليلة مخطار، مظاهر التجريب في رواية" شجرة مريم" للروائية سامية بن دريس، ص 25.

فنجد الآن روب غرييهA-Robbe Grillet، حد رواد الرواية الجديدة، كتب مجموعة من المقالات، يدعو فيها إلى التجديد مشيراً إلى المفارقة الكبرى بين أبطال كافكا والشخوص البلزاكيين، وينقد الرواية الفرنسية السائدة بأشكالها المختلفة، وهذا ما يتجلى في عنوان كتابه (من أجل الرواية الجديدة) pour un nouveau roman.[1]

بحيث يؤكد على: «أن قوة الروائي هي في أنّه فعلا يخلق بكل حرية وبدون نموذج (...) وهي تلك الحركة التجريبيّة الساعية إلى التحرر مما هو مفروض ومصطلح عليه وميت، والمتجهة نحو ما هو صادق وحي».[2]

فمن خلال قول "غرييه" حول الرواية الجديدة أو التجريبيّة، يرى أن الروائي لابدّ أن يخلق شكلا روائيا خاصا به ولا يقوم على شكل كان سائدا من قبل، وهنا تكمن حريّة المبدع وصدقه وتتجلى قوته، وهذا ما يعززه عنوان كتابه، الّذي يدعو إلى تجاوز السائد وخرقه.

ولعل ما يميز الرواية الجديدة عن التقليدية «أنّها تثور على كل القواعد، وتنكر كل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات الّتي كانت سائدة في كتابة الرواية الّتي أصبحت توصف بالتقليديّة، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولاالزمان زمنا، ولااللّغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليديّة متألفا إغتدى مقبولاً في تمثل الروائيين الجدد»[3].

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار النشر والتوزيع، ط2، سوريا، دمشق، 202، ص62.

[2] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص291.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر1998، ص48.

وهذا ما يوضحه"ميشال بوتور" Michel Boutor في مفهومه "للتجديد" فيقول: «فهو يتمثل في الخروج على الأنماط السائدة وكسر العادات القائمة، فالروائي الّذي يرفض هذا العمل ولا يقلب العادات رأساً على عقب ولا يرفض على قارئه أي جهد خاص ولا يجبره على العودة إلى نفسه بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتسبة منذ زمن طويل، يلاقي بالتأكيد نجاحاً سهلاً ولكنه يجعل من نفسه، شريكاً لهذا القلق العميق ولهذا الليل البهيم الّذي يتخبط فيه»[1].

وفي الكتاب نفسه يبرر **ميشال بوتور** الغاية من التجديد إذ: «يرى أن العالم الّذي نعيش فيه يتغير بسرعة، والتقنيات التقليديّة للقصة لم تعد صالحة لإستعاب جميع العلاقات الجديدة الّتي تنشأ عن هذا الوضع الجديد، فينتج عن ذلك قلق دائم، ويتعذر علينا أن ننظم في ضميرنا جميع المعلومات الّتي تهاجمه لأن الأدوات الكامنة تنقصنا »[2].

وبناء على ما سبق ذكره أن الرواية الكلاسيكية لم تعد قادرة على إستعاب الواقع المتطور وتمثيله وهذا يعود إلى نتيجة التغيرات الّتي طرأت على مستوى الأفكار والمواضيع الّتي تتطلب منطقياً شكلاً جديداً يحويها. أما ناتالي ساروت Nathaile sorroute في كتابه **عهد الريبة** نجدها قامت بتحليل أعمال دوستو فسكي وكافكا وتولستري، ووجدت مواطن التجديد والخروج عن المألوف، وتؤكد أن عصرها هو عصر الشك والريبة في الأساليب الفنية السائدة «الريبة الّتي هي بصدد وتحطيم الشخصية وكل جهاز بالي الّذي كان يضمن لها جبروتها، هي أحد هذه الإنفعالات المرضية الّتي بواسطتها يدافع

[1] ميشال بونور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص8.
[2] مرجع نفسه، ص7.

جسم ما عن نفسه، ويعبر عن توازن جديد» لذلك جاء في كتابها إعادة النظر في كلّ مقومات الرواية التقليديّة من حيث بنيتها التشكلية ودلالتها الإجتماعية والسياسية ووظيفتها في المجتمع[1].

وبالتالي نفهم من خلال كلام ناتالي ساروت وآلان روب غرييه وميشال بوتور وغيرهم من رواد الرواية الجديدة، أن كل واحد منهم له تجربته الخاصة به وهذا الّذي ينعكس في كتاباتهم الروائيّة، الّتي تحمل خصوصيّة وتجربة كل مبدع عن غيره، لكن هدفهم كان واحد يؤكد على الصلة الوثيقة الّتي تجمعهم وهي خلق رواية جديدة وتجاوز ورفض الرواية الكلاسكيّة وقواعدها[2].

إذا يمكننا القول بأن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه خاص الخصوص، قد إنطلق من مفهوم الحرية"كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية، إلا أنّها أتاحت للروائي (المبدع) تجاوز وخرق القواعد الكلاسيكية وإنتاج طرائق سرديّة جديدة.

2-**في الرواية العربيّة:** إن المتتبع لواقع التجريب في الرواية العربيّة، نجدها تأخرت بالمقارنة مع نظيرتها الرواية الغربية، وكانت أولى إنطلاقة لهذا الفن الجديد في بداية الستينات، أين شهد العالم العربي إهتزازات في الأبنية السياسة، والإجتماعية والإقتصادية، وفي الآن ذاته صاحبه تطور في النصوص الإبداعية.

[1] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص 71.

ومما لا شك أن ظهور التجريب في الرواية العربيّة وإنتشاره في الربع الأخير من القرن العشرين، «يستند إلى أسس ومرتكزات أدبيّة وثقافيّة وحضاريّة ومحليّة، إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبيّة (...) والإنفتاح على التراث القصصي القديم إلى هزيمة عام 1967 وإلى إهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية»[1].

كل هذه العوامل دفعت الأدباء والكتاب للخروج من عزلتهم، والتمرد على قوالب الرواية الكلاسيكية، مما أسهم هذا الإنزياح في ميلاد نوع جديد روائي هو الرواية الجديدة أو الرواية التجريبيّة.

ومن الروائيين العرب، الّذين كان لهم شغف تبني هذا النوع من الكتابة، وبها تغيّرت نظرتهم للعمل الروائي، وإنقطعوا فكرياً وفنياً عن الأجيال الأدبيّة السابقة نجد: تلك الرائحة لـ صنع الله إبراهيم (1966) و"أنت منذ اليوم" لتيسير سيول 1968 و"الضحك" لغالب هلسا 1971 و"الجيل الصغير" لإلياس خوري1977 وروايات «إدوارد الخراط على سبيل المثال لا الحصر[2].

وتميزت كل تجربة روائية عن غيرها من حيث بعدها الجمالي والفني، فهي «متفردة بأسئلتها وتفاصيلها البنائية ومفاهيمها الأدبيّة واللغويّة ومرتكزاتها وفلسفتها الجمالية»[3].

وهذا ما جعل الأعمال الإبداعيّة تسمو وتتفاعل مع تطورات الفكر الأدبي والمحلي والعالمي، والبحث عن علاقات متجددة بغية تشكيل عناصر بنائية مغايرة عما كان متعارفا عليه في الرواية التقليديّة وهذا ما جعل **محمد برادة** يقول:«إن ممارسة التجريب جعلت الروائيين العرب يتحررون من

[1] ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربيّة الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم 335، 2008، ص17.
[2] محمد برادة، الرواية العربية، ورهان التجديد، ص51.
[3] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص17.

التمسك بحرفيّة الشكل المتبلور عبر تاريخ الرواية العالمية، كما جعلتهم يضيفون عناصر لها صلة بالمحيط الإجتماعي والثقافي والتراثي»[1].

حيث انتقلوا من الحياة الواقعيّة بتفاصيلها إلى حياة خيالية لا واقعيّة تسمو بمكوناتها النصية الجمالية، وهذا ما صرح به **إلياس خوري** الّذي كتب عن بطل مزقته الحروب الأهلية و«قام بكسر خطية السرد والتعبير عن الذات واستيهاماتها اللاشعوريّة وحرية الجسد وتحطيم سلسلة الزمن وتوسيع الواقع ليشمل الحلم والشعر والأسطورة وأحلام اليقضة»[2]، نتيجة الفوضى والغموض الّتي كانت تحيط بالمجتمع العربي، جعل من الرواية التجريبيّة بأشكالها السرديّة تعبر عن هذا الجو بطريقة مذهلة يعجز المتلقي الغوص فيها وفهم ناياها وتحديد موضوعاتها.

إن الباحث عن الأساليب الفنية الّتي تتميز بها الرواية التجريبيّة الّتي إختلفت شكلا ومضمونا عن الرواية الكلاسيكية فإبتعدت كلّ البعد عن الأشكال السرديّة المعروفة، من التسلسل الزمني وضبط المكان وتحديد الشخصية والبناء الفني المنظم كل هذا لا يتماشى مع تغيرات العصر وهذا ما جسده "**شكري عزيز الماضي**"بقوله: «فلا يحسن البحث عن التسلسل والترابط والسببية في بناء الحدث وإنسيابيته، كما

[1] محمد برادة، الرواية العربيّة ورهان التجديد، ص49.

[2] عبد المجيد الحسيب: الرواية العربيّة الجديدة، وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث لنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص29.

لا يحسن الحديث عن الشخصيات وأبعادها وبنيتها وبناءها أو تماسكها وتفككها...كما لا يحسن الحديث عن تطور صورة البطل وتفاعله مع الأحداث والزمان والمكان»[1].

ومن الروائيين الّذين نشطت كتاباتهم بإنخراطهم في ميدان التجريب نجد صنع الله إبراهيم، رائد الرواية التجريبيّة من خلال عرضه روايته«ذات الّتي إشتملت على الطرق والأساليب المستحدثة لم يسبق توظيفها من قبل مردداً عبارة جيمس جويس يقول: « أن نتاج هذا الجنس وهذه البلاد وهذه الحياة وسوف أعبر عن نفسي، كما أنا»[2].

تميزت هذه الرواية بنمطين من الخطاب:«خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر ويخل تماما من أي نزعة سردية يمكن أن تلحقه بخطاب السرد عامة وخطاب السرد يعيد هذا المؤلف إلى جنسه الأصلي وهو الرواية»[3].

ويعتبر هذا النص مغامرّة نصية مغايرة فيها تمرد عن السائد مما تؤكد بدورها بأن الإبداع تجاوز مستمر وهو خطاب ينتقل من الواقع وبشخصه.

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربيّة الجديدة، ص167.

[2] شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربيّة الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصيّة، الوراق للنش والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1 ، 2004، ص25.

[3] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربيّة، ص301.

فنجد كذلك **جمال الغيطاني** الّذي ذاع صيته من خلال كتاباته الروائيّة بعدما وجد ما يحرر أفكاره لكي تنصب على أرض الواقع ولتبني هذا النمط ينبغي علينا البحث في تراثنا العربي[1]. ونتجاوز البحث عما علينا الروايات العالميّة، يجب علينا أن نبني عالمنا الخاص من واقعنا ومن ذواتنا[2]. وهذا ما جعل **قمري البشير** يعبر عنه بقوله:«أن الغيطاني يسعى إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليديّة في الكتابة الروائيّة وجعلها قابلة لعدة تحولات وتحويلات تباشر الإنزياح والخروج عن المواصفات الخطيّة المتعارف عليها، في هذه الكتابة»[3].

هذا تصريح واضح إلى تجاوز السائد في الرواية العربيّة أو الغربيّة مما يؤكد على تنوع التجربة ويستدعي في ذاته التنوع في الموضوع. ومن أهم الأفكار الّتي جاء بها **جمال الغيطاني** في وصفه العمل الإبداعي الّذي يقوم به «فتصبح الرواية لدى بعضهم استعراضا فنيّا، حتى يقال عن الكاتب أنّه أضاف بعد السنوات جديدة للرواية العربيّة وأنّه يهتم بالشكل الفني أكثر من اللازم»[4].

ونجد في هذا الصدد **إدوارد الخراط** من رواد السياسية الجديدة في الرواية العربيّة الّذي تميز بنقله نوعية في الأشكال والمضامين التقنيات الفنية وطرائق التعبير الإبداعيّة: الّتي اختزل فيها تقنيات الكتابة السرديّة الجديدة ولخصها فيما يأتي«تحطيم السياق الزمني التقليدي المتسلسل والإستغناء عن التوظيف

[1] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربيّة، ص302.
[2] ينظر: محمد الباردي: الرواية العربيّة والحداثة، ص 73، 74.
[3] المرجع نفسه، ص74.
[4] المرجع نفسه، ص74.

الواقعي مثل الحوار المتقطع، والتركيز تارة على الظاهر المحايد البارد أو الغوص في الداخل المضطرب الجياش وكسر الترتيب السردي وفك العقدة التقليديّة، وتدمير سياق اللّغة وفتح مغامرّة ما تحت الوعي[1].

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 102.

خلاصة:

ومن خلال ما سبق نستنتج بأن التجريب كان له دور بارز فقد تم تداوله في العديد من المجالات العلميّة قبل إستثمار مفهومه في الفن والأدب فهو عمل إبداعي يحقق معرفة أرقى ومتجددة، فلقد إستخدمه الكثير من العلماء والأدباء لخاصيته الفريدة، فهو يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعديل وهذا ما يبحث عنه الروائيّون يضيفون خاصية التجديد على روايتهم لكي لا يشعر القارئ بالملل.

الفصل الثالث:

التجريب السردي عن واسيني الأعرج وتوظيفه للفنون البصريّة

أولا: توظيف الفنون في رواية "رماد الشرق" الواسيني الأعرج

لقد شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تداخلاً كبيراً بين الفنون والخطاب الروائي ومن بين هذه الفنون نذكر: **الموسيقى والفن التشكيلي، المسرح وفن التصوير**... وهذا التداخل جاء نتيجة إستجابة المتطلابات الرواية الحداثية أو ما يعرف بالتجريب الروائي ومن بين الروائيين الّذين وظفوا الفنون في رواياتهم واسيني الأعرج وذلك في روايته "رماد الشرق" إذ لا تكاد تخلوا هذه الأخيرة من مختلف أنواع الفنون كالموسيقى والرقص وفن التصوير بالإضافة إلى بعض تقنيات السنما والمسرح كالفلاش باك والحوار والحركية والمونتاج ...

أ- **توظيف الموسيقى للرواية:** يتجلى البناء الموسيقي لرواية **رماد الشرق** من خلال توضيفها لعدة أشعار وأغاني وسيمونية. إذ تضافرت فيما بينها لتحقق المغزى الجمالي والإرادي الّذي أراد الكاتب تضمينه لروايته حيث وظفها كالآتي:

- **توظيف الشعر:** لقد لجأ واسيني الأعرج إلى تطعيم روايته **رماد الشرق** ببعض المقاطع الشعريّة ايمانا منه بدور المهم الّذي تضيفه هذه المقاطع الشعريّة على الرواية، إذ« يعد تضمين الشعر داخل الرواية شكلا من أشكال التحاور بين الألوان والأدبيّة، وهو في الوقت نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة الّتي

تكسر رتابة السرد، كما يمكنها أن تشكل ملمحا ميتا قصيا سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص، أو شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرواية»[1].

ومن بين الأشعار الّتي ضمنها واسيني الأعرج في روايته مقطع من قصائد سليم الجزائري الّتي حفظها لاستيفان قبل أن يموت:

هَهُنَا نَنْسُجُ حَرْفًا لَمْ يَقُلْ

وَهُنَا نَكْتُبُ شِعْراً أَيْطَالُ

فَهَذِه أَشْرِعَتِي مُبْحِرة نَحْو المُحَالِ

وَرِيَاحِي هَمَسَات الوُجْد لَمَا لَيْس يُقَالُ[2].

فتوظيف واسيني الأعرج لهذه الأشعار لم يكن إعتباطيا بل كان توظيفا لغاية جمالية وخدمة لسياق سردي داخل الرواية فهو يسير أغوار اللحظة ويبحر في نسغ التكوين الوجداني للشخصية بما يضيء الموقف ويستشرف آفاقه الذاتية، وهو جزء من البناء الحيوي للرواية أي أنّه متداخل مع النسيج الإبداعي لها[3]، هذا إضافة إلى الإيقاع أو الرتم الّذي تحدثه هذه الأشعار في نفسيّة المتلقي تكسر بها رتابة السرد.

[1] ينظر :محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية مرايا السرد النرجس،ط1، مجمع القاسيمي للغة العربية وآدابها، أكاددميّة القاسيمي(ج م) باقة الغربيّة 2011، ص140.

[2] واسيني الأعرج، رواية (رماد الشرق)، ج2، ط1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2013، ص85.

[3] بشرى البستاني، في الريادة والفن (القراءة في شعر شاذل طاقة)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2010، ص 40.

- **توظيف الأغنية:**

تحرص الأغنية كبعد موسيقي بإعتبارها معينا سرديا أو ملفوضا يتولد نصيا عبر مونتاج سمعي، مقروء يهاجم أذاننا بسبيل من المؤثرات الصوتية تعمل على مستوى لا وعي السارد، إن الموسيقى /الأغنية توحي بعواصفه الباطنية وتحدد ملامح شخصيته[1]إذ نجد في رواية رماد الشرق عدة أغاني منها المغنية بديعة مصابني: **صح النوم، ماتقوم يا حبيبي؛ ريق ريقك ع الحليب؛ يا لبن قشطة وحياة حبك؛ لو ذاقه العيان ليطيب**[2].

- كذلك وظف الأعرج أغنية أخرى لجون كندي john kander وفريدايبfredebb. **نيويورك...نيويورك....**

أخبروا الجميع بأني سأرحل اليوم إلى نيويورك؛ زادي حذائي وحقيبتي مثل الجوال؛ أريد أن أفتح عيني في مدينة لا تنام(...)،**نيو...يووووورك**[3]. فقد جاءت الأغاني هنا مرادفة للمشاهد السردية وذلك من أجل رغبة الروائي في مضاعفة الحدث الدرامي وتفعيل مجرى السرد، إذ"يشكل النسق الموسيقي بامتداداته المختلفة(غناء، أداء، لحنا) رافداً من روافد البناء والمعرفة الروائيّة ومظاهر الصارمونية: الصارموني هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد الّتي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة"[4].

[1] بشرى البستاني، وحدة الإبداع وحوارية الفنون، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2015، ص.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، 1984.

[3] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، د ط، مجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1431هـ.

[4] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص105.

- **توظيف السيمفونية (symphonu)**: تعد السيمفونية "قصة التعبير الموسيقي الّذي يرتفع فيه مستوى التعبير إلى مستوى فلسفي يعتمد على تجسيد أصوات الآلات الموسيقية المختلفة، وإعطائها شخصيات تتناسب مع طبيعة الصوت الّذي يصدر منها، ثم إعطائها أدوار في النسيج الموسيقي، فأصبحت السيمفونية عملا يناظر المسرحيّة أو القصة من حيث حوار الممثلين هو الّذي يفسر موضوع السيمفونية ويشرحه شرح الآلات المنفردة أو المزدوجة بعناية"[1].

وهذا ما تجلى في رواية رماد الشرق إذ راهن "جاز على عزف سيمفونية تشهد على الإعدامات والحروب الّتي عاشها جده على الإمتداد قرابة قرن من الزمن والّتي أنّهكت الأمة العربية وكانت وراء ضياع فلسطين ثم الهجرة إلى أمريكا وهو ما نجح في تحقيقه بالفعل فقد قدم سيمفونية الّتي سماها"رماد الشرق" رفقة صديقه وأعضاء فرقته الموسيقية في دار أوبرا بروكلين.

وتجلى هذا في الفصل الأخير من الرواية المعنون بـ(**أصداء الزمن المستعاد**) الّذي خصصه الكاتب لعزف هذه السيمفونية الّتي كانت بمثابة حلقة مفقودة في تاريخ الأمة العربية عمل جاز على تخليدها وقد قدمها على الشكل التالي:

بريلود افتتاحي:

- **الحركة الأولى**: مشانق الربيع الدامي.
- **الحركة الثانية**: خيبات ميسلون.

[1] المرجع نفسه، ص105.ص75.

- **الحركة الثالثة:** رماد الشرق اليتيم.
- **الحركة الرابعة:** شبابيك أليس آيلند.
- **مقطع اختتامي**[1].

فقد قدمت السيمفونية في شكل أربع حركات جوهريّة مع بريلود افتتاحي ومقطع اختتامي وذلك وفقا لتيمات الّتي تعالجها وهي: الإعدامات، الثورة، مأساة فلسطين، ثمّ الهجرة إلى أمريكا، وأخيراً الصمت، حيث أرفقت كل مقطوعة من هذه السيمفونية بمشاهد تترجمها وتعبر عنها.

ب-**توظيف فنون التمثيل:** ونقصد بفنون التمثيل في السنيما والمسرح إذ أفاد الأعرج من مختلف تقنياتها كالآتي:

1- **توظيف تقنيات السنيما:** لقد حرصت الرواية على الإفادة من الفنون السمعيّة البصريّة وبخاصة الفن السينمائي إذا استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها المسرحي والتخيلي،"وعندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة"[2]، إذ أصبحت الرواية توظف مختلف الأساليب السينمائية وهذا ما عمل الأعرج على تحقيقه في روايته الّتي تلاءمت فيها مختلف هذه التقنيات وهذا ما سنعمل على تتبعه داخل الرواية إذ نجد فيها التقنيات السنمائية التالية:

[1] واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج2، ص286.

[2] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا،2003، ص195.

- **الفلاش باك:** يعد الفلش باك من الأساليب السينمائية الأكثر إستعمالاً في الرواية وهو"إسترجاع الماضي سواء كان كشفاً أولياً أو مدخلاً موزعاً"[1]، إذ عمل الأعرج على تلاعب بالزمن من خلال شخصية الجد **بابا شريف** الّذي قام باستحضار الزمن الماضي بكل مآسيه، من ساحات الإعدام الّتي أعدم فيها الأتراك ووالده **سليم الجزائري** ورفقاؤه إلى الحروب الفاشلة ومعاهدة سايكس بيكو وضياع فلسطين وموت عائلته ولجوئه إلى أمريكا رفقة ابنته مايا فراراً من الموت.

ونلمسه أيضاً في إسترجاع جاز لذكرياته الجميلة مع والدته مايا المتوفيّة الشغوفة بحب الرسم، إذ لم يمنعها مرضها من رفع التحدي ومتابعة موهبتها حيث قام جاز باستحضار هذه الذكريات منها" رأى أنامل أمه الرقيقة وهي تعجن الألوان الصفراء والآجريّة والبنفسجيّة على الرغم من الآلام الّتي كانت كلّ يوم تأكل مساحة جديدة من جسدها كانت ترسم في الحديقة أو داخل الصالة الواسعة عندما تمنعها الأمطار من متعة الرسم في الخارج"[2] وأيضاً "كانت كلما أرادت أن ترسم أحاسيسها المرتبكة، عبرت الجسر العديد من المرات كمن يبحث عن شيء ضيعه، المكان الوحيد الّذي لا يمكن أن تمل من عبوره وهي تكتشف تفاصيله الصغيرة في كلّ مرّة بشكل مخالف المدينة بإجاز، مثل النهر، لا تمر عليها مرتين متشابهتين هكذا كانت تقول مايا كلما عبرت الجسر مفتوحة العينين"[3].

ويعد الإستباق أيضاً من التقنيات السينمائية إذ نلمسه في قول مايا لإبنها جاز "عندما تكبر ستضيف لها أراضي أخرى، بعضها غريب وبعضها منك، وتسكنها لأنّها تسير وقتها أرضك وجزيرتك

[1] أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة:أحسن عباس، ط1، دار صادر، بيروت-لبنان، 1997،ص67.
[2] واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج1، ط1، منشورات الجمل، بيروت-لبنان، 2013، ص14.
[3] المرجع نفسه، ص64.

الجميلة الّتي لن ينافسك فيها أحد..."[1] وكذلك نجده في قول جاز لصديقته ميترا" أنا متأكد أن كلام جدي سيغير لدي الشيء الكثير، أنا أرى بالفعل ما يحدث يمكن أن يتحول إلى أوبرا من الطراز الرفيع أو كوميديا موسيقية، تخيلي للحظة كوميديا موسيقيّة في برودوي، ألا يغيره هذا نظرة الناس إلى الأشياء السهلة ويدفع بهم على الأقل نحو التفكير قليلاً"[2].

وكذلك قوله أيضاً: "في شيء قريب من هذا لم تتضح بعد معاملة بشكل جيّد، كله مرتب على تعامل جدي معنا وعلى مرونة فليب غلاس، أن أبقى في نفس مسار السيمفونية وإستغلال الوسائل السمعية البصريّة الحديثة، شاشة كبيرة مثلا توضع في خلفية الفرقة أو على جوانب تجسد كل المراحل التاريخية الّتي تضبطها الإيقاعات، أعتقد أن ذلك ممكن من الناحية التقنيّة، لن يروق طبعاً للمدارس الفيلارمونية المغلقة في نيويورك وخارجها ... العمل سيكون مقنعا وكبيراً وأعتقد جميلاً كذلك[3].

وتمكن جمالية توظيف الأعرج لتقنية الفلاش باك في جعل الأزمنة تتداخل والأحداث تتأرجح "بين الحاضر والماضي بكل مافيه من ذكريات وتجارب وصور"[4]، إذ تعمل هذه التقنية على تحطيم خطية السرد وتخصيبه بالأحداث الماضية والمتخيلة في الوقت نفسه.

[1] واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[3] عطاء عدي، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفلم السينمائي، ط1، دار البداية، الأردن، 2011، ص129.

[4] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص13-14.

- **المونتاج:** هو «تقنية لجمع مقاطع متناقضة ومتنافرة لتكون في النهاية بنية متناسقة»[1] وللمونتاج مجموعة من الأساليب الّتي يسلكها في أدائه فمنها المونتاج القائم على اللقطات المتناقضة، وهنا المونتاج القائم على التوازي، وفيه يتم تقديم حديثين متوازيين متداخلين بحيث تقدم اللقطات بالتبادل، ومن أنواعها المونتاج القائم على أساس التماثل، وقيه يتم تقديم اللقطات المتتابعة يربطها موضوع واحد، وأخيراً المونتاج القائم على تكرار لقطات معيّنة إلحاحا على فكرة خاصة[2].

- **حركيّة المشهد:** يعد توظيف المشاهد الحافلة بالحركة في الرواية وليدة فن السينما، إنحرص الأعرج في سرد أحداث روايته، على رصد الحركات والأصوات ضمن مشهد حي يخاطب فينا حاستي السمع والبصر ويضيف على الحدث طابعاً دراماتياً أقرب إلى دينامية السينما منه إلى سكونية الأدب مثل هذه المقاطع من الرواية:«بدأت الطرقات الواسعة تكتظ بالسيارات وسيارات الإسعاف الّتي كانت أصواتها تسمع وهي تأتي من أمكنة ليست بعيدة»[3]ونجده أيضاً في: «كانت سيارات الإسعاف تخترق كل الشوارع بعويلها، والأدخنة تزداد كثافة وثقلا، الناس مثل النمل، يتجهون في كل الأمكنة»[4]وكذلك في «بحركة الية سحبت ميترا محفظتها وبحثت عن مفاتيح سيارة شيركي x44 قبل أن تلحق بجاز الّذي كان قد وقف عند مدخل الباب الخارجي يطلب المصعد»[5].

[1] ينظر: بشرى البستاني، وحدة الإبداع وحوارية الفنون، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2015، ص27.
[2] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص212.
[3] واسيني الأعرج، رواية رماد الشرق، ج1، ص21.
[4] المرجع نفسه، ص23.
[5] المرجع نفسه، ص25.

- **المشاهد التفصيلية:** أو ما يعرف«بالتقريب للصورة(close up) له نظائره في القصة كالأوصاف الواقعيّة في أعمال الطبيعيين الفرنسيين»[1] إذ إشتغل الأعرج على تقنيات التجريب البصري من خلال تقديمه للشخصيات عبر صور مرئية لغويّة ترصد أدق التفاصيل الّتي تنتاب الشخصيّة حتى غدت الرواية عند الأعرج كتابة بالصورة كالسينما[2].

إذ صار القارئ لهذه الرواية يشعر بأنّه أمام عدسة كاميرا لا تفلت شيئاً من تفاصيل الصورة، يعترضنا مثل هذا كثيراً عند الأعرج حيث الحرص على استفاء أبعاد المشهد يوحي بوجود نزعة سينمائية ترفد فعل السرد كما نلاحظ في هذه المقاطع «جلست عائشة في الكرسي الخلفي للسيارة، بينما إستراح بابا شريف بجانب جاز وهو يقفل حزام الأمن»[3] وأيضاً «عندما إلتفتت نحو ميترا كانت شبه غارقة في تأملاتها، تحتضن من جديد الكمان. كان شعرها يتلألأ تحت ألوان الشمس الصباحيّة الكثيفة الّتي إنكسرت على مربعات زجاج النافذة المشرعة وهي تحاول أن تستعيد علاقتها بالكمان الّذي استعصى بين يديها»[4].

ثانيا: توظيف تقنيات المسرح: لقد لجأت الرواية المعاصرة إلى إستعارة بعض تقنيات في المسرح وإستخدمتها في بنائها منها: الحوار والمونولوج والمشهد والديكور وغيرها، إذ"يضيف الشكل الممسرح لسرد بعدا جديدا إذ أن السرد الّذي يقترب من النص المسرحي يعني شيئاً أكثر من كونه لغة مشابهة

[1] أ.أ، مندلاو، الزمن والرواية، ص67.
[2] حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصريّة، ص33.
[3] رواية رماد الشرق، ج2، ص380.
[4] المرجع نفسه، ج1، ص18.

للغة المسرح، وحسب تحليل ايخنباوم الشكلاني فإننا في السرد المشهدي لا نتلقى الأفعال كأفعال محكيّة، وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة"[1] وقد عمل الأعرج على تمثل مختلف التقنيات المسرحيّة في روايته"رماد الشرق" منها:

- **الحوار المسرحي**: يعرف الحوار بأنّه "حديث يدور بين إثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات وهو نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[2].

والملاحظ من المدونة المدروسة أن الأعرج ناوب بين السرد والحوار هذا الأخير الّذي وظفه بكثرة خاصة حوار جاز مع جده ومع صديقته ميترا وهذا ما سنلاحظه من خلال حوار جاز مع صديقته ميترا:

- ميترا؟ تريدين أن نجرب مرّة أخرى؟ المشكلة في الوقت الّذي بين أيدينا يتقلص كلّ يوم قليلاً...؛
- لا يا جاز. أنت تعرف أحسن مني، في الموسيقى لا توجد معاودة، كلّ شيء نقوم به وكأننا نفعله لأول مرّة[3].
- أنت لم تحدثني عن هذا من قبل.
- أنت تعرفين أن قصة جدي في غاية التعقيد، مسكون بأندليسته الّتي ورثتها له جدته[4].

[1] رواية رماد الشرق، ج2، ص380.
[2] فخري صالح، في الرواية العربيّة الجديدة، ط1، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت-لبنان، 2009، ص121.
[3] رواية رماد الشرق، ج1، ص 18.
[4] المرجع نفسه، ص105.

يمثل الحوار في المدونة المدروسة امتدادا وتكملة للسرد "فإستعانة السارد بالحوار تعني الكشف عن الشخصيات وإطلاع القارئ على أفكارها ومزاجها وطبائعها لأنّه مرتبط بها، فضلا عن إسهامه في بناءها، وله دور مهم أيضاً في بناء الحدث وتحريكه عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات"[1] فعن طريق حوار إذن تتحقق وظيفتي التواصل والتعبير بين الشخصيات المدونة المدروسة.

- **المونولوج:** يعرف المونولوج بأنّه" كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام كربة الشعر أو الخيال الحبيبة... ويفرض فيه الإبانة عن الموقف، والكشف عن خبايا النفس"[2] وقد تجلى المونولوج بكثرة في هذه الرواية كما تبينه هذه المقاطع: "ردد جاز في أعماقه بحيرة بادية على ملامحه «عائشة أخبرتني بأن الطائرة لن تتأخر إلا ربع ساعة كانت في الطائرة عندما كلمتني لآخر مرّة من الموبايل قبل أن تطفئه، وكانت الطائرة قد أغلقت الأبواب وتستعد للإقلاع؟»"[3].

وأيضاً «أي عيد ميلاد وسط خراب كهذا بدأنا نخرج من ركامه بصعوبة؟ تساءل جاز وهو يبحث لها عن مبررات: من يدري؟ ربما لأنّها هي كذلك مأخوذة معي بنفس هاجس السيمفونية الّتي يجب ان أنتهي منها، هذا وحده كاف لأن يخلق حيرة كبيرة لدى الإنسان ويحجر فكره ونباهته المعتادة في دائرة ضيقة هو الأقدر على الإحساس بها»[4].

[1] فاتن غانم، المرجع نفسه، ص175-176.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، لبنان_بيروت،1984، ص100.

[3] رواية رماد الشرق،ج2، ص 370

[4] المرجع نفسه، ص 376 ،377 .

- **المشهد:** تتميّز الرواية العربيّة الجديدة وبما فيها الرواية الجزائريّة" بإنسياب وتلاحق المشاهد الروائيّة، والأحداث فيها تجري متشابكة أمام أعيننا (وكأننا أمام عرض مسرحي)" ونمثل للمشهد بهذا المقطع من الرواية:

- «انت مرهق... ما رأيك في كأس شاي ساخن؟
- فكرة جيدة. أشكرك؛

تناول جاز كأس الشاي بالليمون الّذي قدمته له مونيكا، احتسى منه قليلاً، شعر بقوة الحرارة تخترق أمعاءه وبلذة خاصة. فجأة سرى الدفئ في كامل جسده؛

- أنت متعب، لم تنم منذ البارحة، من الأفضل أن ترتاح قليلاً وإذا حدث أي شيء سأوقظك.
- تمدد بظهره على الكرسي الطويل المخصص لإستراحة الجراحين وعمال المستشفى وغفا قليلاً قبل ان يستيقظ على عويل أحد الجرحى»[1]. فقد حوى هذا المقطع إذن عدة مشاهد متتابعة مما حقق سمة العرض المسرحي ومواكبة الحدث الدرامي في هذه الرواية.

ثالثاً: توظيف الفن التشكيلي:

لقد تنوّعت مرجعيات السرد الروائي عند الأعرج في روايته رماد الشرق ففضلاً عن توظيفه لعدة فنون من شعر وموسيقى وسينما ومسرح لجأ إلى إستثمار الفنون التشكيليّة إذ يرى **كونراد** أن الرواية

[1] رواية رماد المشرق، ج1، ص80.

«كي تحقق ما تصبوا إليه من تأثير ونجاح، عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى التشكيل اللون وغيرها»[1].

وقد راهنت رواية رماد الشرق على محاورة الفن التشكيلي مستفيدة من مختلف تقنياته منها:

1- **الرسم**: تعج الرواية المدروسة بلوحات فنيّة سرديّة رسمت بالكلمات إن صح التعبير إذ توحي إليك هذه الكلمات المنتقاة بعناية أن الوحة التشكيليّة مطروحة أمامك وكأنك تراها على صورتها الواقعيّة ويتجلى ذلك في عدة مقاطع من الرواية إذا إكتفيت بإستشهاد بثلاث لوحات:

أ- **اللوحة الأولى**: رأى صورة بلون حائل بين الصفرة العميقة واللون الرمادي الباهت، كتب تحتها: فلسطين15مايو1948، طفلة تركض في فراغ غير محدود، شعرها المبعثر ينتشر في الهواء ويختبئ قليلاً من إبتسامتها. في يدها لعبة صغيرة لم تظهر في الصورة إلا الخيوط الّتي تقبضها، مؤكد أنّها طائرة ورقيّة[2].

ب-**اللوحة الثانية**: ثم وقف لحظة مع ميترا يتأملان الأضواء الملونة الّتي كانت تعلن عن سيمفونية رماد الشرق، لربيع نيويورك الموسيقي، الّذي أنجز اللوحة الإشهارية كان حساساً وشاعراً: وجه ميترا المليء بالأنوار وهي تسند رأسها إلى الكمان، يتماذى حتى الذوبان حركة جاز الّذي لا يظهر إلا جزء جانبي من وجهه ويده اليمنى وهي ترفع القصبة الذهبيّة الّتي أحدثت خيطا من النور تشكل فوق رأس ميترا كهالة في الخلفية البعيدة، الفرقة الفيلارمونية الأوبرا بروكلين[3].

[1] حسن لشكر، الرواية العربيّة والفنون السمعيّة البصريّة، ص183.

[2] رواية رماد الشرق، ج1، ص68.

[3] رواية رماد الشرق، ج2، ص352.

ج- **اللوحة الثالثة:**"وضعت في كل المعابر والمحطات والمطارات وأنفاق الميترو في نيويورك نفس اللوحة الإشهاريّة، بعنوانّها الكبير: سيمفونية رماد الشرق الموسيقي جاز كاليفي، تحتها كتب بخط ناعم خريف المائة عام الأخيرة سنوات الّتيه والإنكسار والبحث المعموم عن الشرق المسروق[1]. فقد مارس الأعرج هنا ما يعرف بالرسم بالكلمات شأنّه في هذا شأن كتاب الرواية العربيّة الجديدة للذين "يمارسون الرسم بالكلمات مستخدمين الجانب التقني للوحة (الإطار، الخلفيّة، المشهد المرسوم داخل اللوحة، الكولاج، الألوان المعبرة والموحية...الخ) فرواياتهم تطفح بهذه العلاقة بين الصورة واللوحة تتشارك في بلورة وعي بصري جديد، لقد إقترن التشكيل والرسم بالسرد وعانقه ليحرره من سلطة الإنغلاق رغم إختلاف لغتهما"[2]، فملاحظ إذن أن رواية رماد الشرق تمثّل نموذجا لتلاقح فنين وتشابك آلياتها: الرسم بالكلمات والرسم بالفرشاة، فثقافة الكاتب التشكيليّة مكنته من ملامسة جماليّة هذا التلاقح.

2- **النحت:** يعد النحت"فرعا من فروع الفنون المرئية وفي نفس الوقت أحد أنواع الفنون التشكيليّة"[3]" ويرتكز هذا الفن على تكوين مجسمات بأبعاد ثلاثية وتتم ممارسته على المعادن والصخور. والخشب. والسيراميك ومواد أخرى متنوعة"[4].

وقد إستثمر الكاتب فن النحت في روايته المدروسة من خلال وصفه النحوتات المدينة من بنايات وأقواس والأسواق ومدخل الفنون والنحوتات الكسندر كالدير، وكذلك النحوت الّتي على الطاولات

[1] المرجع نفسه، ص353.

[2] حسن لشكر، الرواية العربيّة والفنون السمعيّة البصريّةن ص142.

[3] ويكبيديا الموسوعة الحرة، نحت/http :ar.wikpedia.org/wiki.

[4] هايل الجازي. تعريف النحت/http//mandoo3.com تاريخ النشر:18يناير2016.

ويظهر هذا في عدة مقاطع منها: بعض بنايات المدينة، أقواس الأسواق، ضيق الطرقات، بعض ممراتها وحاراتها وحتى مدخل الفنون بأعمدته الستة الّذي يحتضن لوحات رونوار ومنحوتات الكسندر كالدير ومجموعة الفنون الزجاجيّة، تبين أن قليلاً من عطر الأندلس قد وصل إلى هنا وعبر هذه الشوارع الضيقة"[1] وأيضاً "الطاولات المعشقة بزجاج دمشق وماس الخليج وخشب جزيرة كريت"[2].

رابعا: فن التصوير: وهو أحد الفنون الجميلة الحديثة والّتي تتمثل في إلتقاط لحظات معيّنة تشمل مناظر وظواهر طبيعيّة أو بشر أو حيوانات إذ يستخدم المصّور كاميرته لإلتقاط وتجسيد لحظات جميلة يعيشها، وبطريقة فنيّة[3] إذا إستثمر الأعرج تقنيات هذا الفن وتتمثل في استعماله لتقنية الصورة من خلال عرض بابا شريف لعدد من الصور الفوتوغرافية كانت بحوزته، لحفيده جاز منها: "أخرج صورة كانت لأمه: ماما صفيّة: إمرأة جميلة ترتسم على محياها إبتسامة ساخرة كان من الصعب عليها كتمها. ووجهها مشرق كوجه الروسيات شرق آسيا. شعر كثيف وملامح واضحة ودقيقة وعينان غارقتان في الكحل والسواد"[4].

وأيضاً صورة أخرى لـ"جمع من البشر يتقدمهم رجل بشاربين طويلين وطربوش وعصا يتكأ عليها يسراه وفي يده الأخرى بقايا سيجارة، وفي الخلفية رجال أشبه بالروس القوقازيين، إلى جانبهم الأيمن رجل إنجليزي بقبعته ولباسه القصير وحذائه الطويل، وفي الخلفيّة بعيدة قليلاً، يرفرف علم أبيض..."[5] فقد

[1] رواية رماد الشرق، ج2، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص18،19.

[3] بشرى البستاني، في الريادة والفن(قراءة في شعر شاذل طاقة)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص122.

[4] فاتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي، ص354.

[5] رماد الشرق، ص85،86.

أحسن الكاتب تمثيل هذه التقنية بحيث أنّه نقل للمتلقي الصور بلغة فنيّة جميلة وكأنّه يشاهد هذه الصور حقيقة أمام عينيه.

وختاماً يمكن القول أن رواية رماد الشرق لواسيني الأعرج إذا إنفتحت على عدة فنون هي: فنون الموسيقى وفن السينما وفن المسرح والفن التشكيلي وفن التصوير إذ حاورتها وأفادت من تقنياتها المختلفة، زيادة على إنتقاء الروائي لشخصيات فنانة مثل"جاز" وصديقته"ميترا" الموسقيين وأمه "مايا" الرسامة وكذلك تضمينه لعدد من الفنانين ومختلف الآلات الموسيقيّة والمسارح ودار الأوبرا، وبهذا كان توظيف الفنون في رواية رماد الشرق بحثاً عن الموضوع بحكم أنّها تتناول قضية فنان راهن على عزف سيمفونية تحاكي تاريخ جده من جهة، ومن جهة أخرى هو تقنيات تعبير فرضتها متطلبات الرواية الحداثيّة أو ما يعرف التجريب الروائي الّذي فتح المجال واسعاً أمام الرواية فكانت بهذا ملتقى لجميع الخطابات والفنون.

ثانيا: تجليات التجريب في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج.

1- **التجريب وتسريد التاريخ:** حاول سعيد يقطين في دراسة مهمة أن يجيب عن سؤال أساسي يتعلق بنوعية الرواية التاريخية وواضح من خلال تساؤل هذا الناقد أنّه يتوخى تحديد مواصفات الرواية في نعتها بالتاريخية ومميزاتها، وذلك حتى تتميّز عن نوع آخر مغاير للرواية التاريخية.[1]

فالمسلك الثاني هو الّذي لاحظنا ملامحه في رواية رماد الشرق أي أن واسيني الأعرج إتخذ من وقائع بارزة من التاريخ العربي مادة للسرد. إذ تحاول روايته أن تكتشف أسرار اللعبة التاريخيّة، وعبث الإنسان

[1] سعيد يقطين: الرواية التاريخية، وقضايا النزوع الأدبي، ع44 ، أكتوبر2005، مؤسسة عمان للصحافة والبناء والنشر والإعلان، ص77.

بالتاريخ. وعبر شخصيّة"جاز" (البطل) رفقة صديقته "ميترا" يفتتح الرواية في جزئها الأوّل"خريف نيويورك الأخير" وهو موسيقي أمريكي من أصول عربيّة، ترك الطلب في وقت مبكر يتفرغ للوسيقى، والّذي يقع في الولع في تركيب سيمفونية نبضاً نبضاً والحلم بعرضها في أوبرا بروكلين في نيويورك قادرة على ترجمة أحاسيسه ومعبرة في الوقت ذاته عن أكثر من حقيقة تاريخيّة مفزعة ويصب فيها ذلك الإمتلاء الّذي تركه جده"بابا شريف" في رأسه من خلال إستحظار جده التاريخ، وهو يطوق نفسه برغبة دائمة "أريد ان يكون الإيقاع حزيناً ولكن حياً كذلك"[1].

إذا هذه السيمفونية أجاز المستندة إلى ذاكرة الجد العربيّة، والّتي تحاول تركيبها قطعة قطعة خشبية من ضياعها يقول" أريد أن يرى جدي شريف أو بابا شريف كما نناديه أحياناً هذه السيمفونية فهي منه وإليه، أن يعيشها بكل العمق الّذي تستحقه، يجب أن تكون هي صوته الّذي فقده طوال هذه السنوات، تتحدث عن الشيء الصامت فيه، فقد خاض على مدار قرن بكامله، حروباً تركت فيه فجوات وجروحاً يصعب رتقها"[2].

إذن هي محاولة في البحث عن الهويّة الحائرة وإستعادة لتاريخ من الصراعات والتحولات من سوريا إلى لبنان إلى فلسطين، والّتي لا شك في أنّها كانت مؤثرة بواقعنا الحالي، وذلك أثناء زيارة قام بها"جاز" مع "ميترا" إلى جمعيّة ثقافات الشرق بالتنسيق مع عرب أمريكا المشتغلين بموضوع العنصرية رغبة في

[1] واسيني الأعرج، رماد الشرق، الجزء الاول/ خريف نيويورك الأخير)، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2013، ص13.
[2] الرواية، ص14.

الغوص عميقاً في تاريخ جده وأرضه الاولى بهدف يعيد الناس إلى الصواب بواسطة الفن من خلال سيمفونيته.

وعند حضور الإفتتاح وهو يتأمل الصور شعر بالعالم لم يعد دفعة واحدة تذكر أمه" عندما كانت عصابات اشتيرون والأرغون والهاغانا تقتل فلسطين، وضعت في عنقي تميمة وهي مقتنعة بأنّها ستحميني من أية رصاصة طائشة وأنا أذهب لدروسي عند أستاذها وصديقتها ماريا، في الحي المسيحي بالقدس"[1] وهناك أيضاً تلفته صورة يعتقد أنّه رآها عند جده، وهي الصورة الّتي تم إلتقاطها عام 1916 والأشخاص معلقين على أعواد المشانق أعادته إلى ما يعرفه من أن جده كان قد شهد والده معلقا على مشنقة جمال باشا السفاح في ساحة البرج "أمي يا ميترا كانت دائماً تحدثني وهي تبحث عن أعذار لتصلب والدها معها عن جد إسمه سليم، جدي شاهد والده وهو يعلق على أعواد المشانق"[2]. مما يدفعه إلى أخذ القرار بالسفر إلى جده في طوليدو بولاية أوهايو، وهناك يستغل الفرصة للبحث في أرشيف هذا الجد الّذي لايعرف منه إلاّ القليل والإستفادة منه للسيمفونية.

وعلى النحو ما عهدناه في روايات واسيني الأعرج السابقة، تعود رواية رماد الشرق عبر ذكريات"بابا شريف" عبر قرن من الزمن، وتضعنا أمام كم لا يستهان به من الحقائق التاريخيّة، تواريخ وأحداث وشخصيات ومواقف أثبتت الرواية بشكل رسخ أقدامها في تربة التاريخ يقول"بابا شريف" «التاريخ أجمل كذبة ينسجها المنتصرون كما يشاءون ويسوقونها كما يشتهون، ما نقرأه اليوم هو ما يكتبه الأفراد عن

[1] رواية رماد الشرق، ص69.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

الأفراد لكن هناك دائماً تاريخاً لا يعرفه إلا من عاشه وكثيراً ما يأخذه معه ولا أحد يدري التفاصيل أبداً يضعه في صدره ويغمض عينيه إما حزنا عما كان يمكن أن يقول الآخرين وإما سعادة ونكاية في حقائق لا يستحقونها ويفضلها أن تظل مدفونة فيه»[1].

فعلى الرغم من إعتماد هذه الرواية على الخبر التاريخي وتوخيها للدقة والموضوعيّة فما تقدمه من وقائع سواء كما تنفتح هذه الرواية في جزئها الأول"خريف نيويورك الأخير" وفق تقديم الناشر على مشهدية انفجار البرجين التوأمين " برجي مركز التجارة العالمي" في نيويورك أو تفجيرات 11سبتمبر الّتي قلبت العالم سياسة وإقتصاداً، وكل الحروب الّتي جعلت الوطن العربي على ما هو عليه اليوم.

من إعدام الأحرار الّذين قاوموا العثمانيين وآلة جمال باشا السفاح، إلى فجيعة سايكس بيكو والجغرافيا الجديدة الّتي فرضتها إلى أنّهيار الثورة العربيّة، إلى قضية فلسطين، إلى تحرر الدكتاتوريات العربيّة وحروبها الخاسرة أو من خلال الجزء الثاني من روايته رماد الشرق: الذئب الّذي نبت في البراري نلمح مواصلة البحث في هوية كانت دفينة وإستعادة لتاريخ المراعات والتحولات من سوريا إلى لبنان إلى فلسطين عبر بعض شخوصه مثل يوسف العظمة في سوريا، ولورانس العرب[2].

فإن هذا المسرود التاريخي يظل مقرباً، بل محاوراً لسياقنا الثقافي والإجتماعي والسياسي والنفسي حيث يقول بول ريكور بأن التاريخ يلتقي مع الرواية في جوانب متعددة أهمها العمق الزمني للتجربة البشريّة، وإعادة تمثيل هذه التجربة في صيغة سرديّة تنقل بمقتضاها الأحداث والوقائع من وجودها المتنافر

[1] المرجع نفسه، ص115.

[2] تر، سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بولريكور). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1999، ص188_190.

والمتشتت إلى وجود جديد يطبعه الإنسجام والترابط ضمن مسار زمني»[1].والتاريخ الّذي تستعيده الرواية يصعب التأكد منه، ليس لأن الرواية شكل تعبيري يستند إلى الخيال في سرد الوقائع ونسجها على قصة وإنما لأن هذا الماضي لم يعد موجوداً.

ولعلّ واسيني الأعرج نفسه قد أدرك حالة الإلتباس الفني لهذه الرواية فأشار إلى أن "رماد الشرق" رواية ملحميّة تستعيد قرناً من الحياة العربيّة من خلال حيوات متضاربة الاناس بسطاء، لا يستطيع التاريخ قولها، وحدها الرواية بإمكانّها إختراق أسرارها، لايمكن فهم ما يحدث اليوم من ثورات دموية وإنتفاضات إلا داخل هذا الغليان الّذي أشعل القرن العشرين مخلفاً وراءه تمزقات تواجديّة، ترابيّة وإثنية ودينيّة[2].

ففي المستوى الاول يتكلم واسيني عن الدور الصعب الّذي يقوم به جاز رفقة صديقته ميترا إذ يقوم بتحويل الكلمات على سيمفونية ناطقة بصوت الجد الّذي فقده طوال سنوات ماضية خلت وبعدها يغدو لافتا حادثة تفجير برج نيويورك «كان البرج الشمالي يشتعل وأدخنته فجأة إلى فرن عال بمصنع قديم»[3].

وتضامنا مع ضحايا هذا الإنفجار يتفجأ جاز بنشوء عنصرية في المستشفى لم يعهدها من قبل قائلا جاز: «هل بإمكان رجل لا يعرف القراءة والكتابة مثل كريستوف كولومبس أن يفعل أكثر مما فعله؟ هل

[1] أ. صباغ إيمان، السردية التاريخيّة وتجليات التجريب في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج، جامعة الجزائر، ص82.

[2] سعيد يقطين، الرواية التاريخيّة وقضايا النوع الأدبي، مجلة نزوى، ع44، أكتوبر 2005، مؤسسة عمان للصحافة ولابناء والنشر والإعلان، ص67.

[3] رواية رماد الشرق، ص 20.

أغبطه لأنّه فتح للبشرية على عهد جديد تسارع تطوره حتى وصل مرحلة الإختناق أم أشتمه لأن شرع أبواب الإبادة الاجتماعية»[1].

فهذا المستوى قد أفصح عن المواقف العدائيّة ضد العرب فقد أعاد واجهة التقسيمات العرقيّة السابقة «إعادة صياغة الجغرافيا والتاريخ في مارس 1916، في أُتون الحرب العالمية الأولى، عندما كان السكان الأصليون يموتون، كان أصدقائهم من الإنجليز والفرنسيين والروس يوقعون إتفاقات تقسيم التركة التركية ويرفعون الانخاب، أطلقت يد روسيا لبسطها على شرق آسيا الصغرى وجنوبها بشكل دموي وإستفادت فرنسا من السواحل السوريّة من الناقورة إلى الإسكندريّة مع جبل لبنان وكليهما، أما بريطانيا فقد بسطت نفوذها على العراق الجنوبي من بغداد إلى البصرة والسواحل الممتدة من خليج البصرة إلى نهاية البحر الأحمر، ووضعت فلسطين وأماكنها المقدسة تحت إدارة خاصة»[2].

أما المستوى الثاني يكلم الروائي وعيا في المقاومة دفاعا شرعيا عن الوجود من خلال حكايات بابا شريف الّذي كان يتذكر أيام الصبا وأيام القنبلة الأولى في حارات القدس القديمة ذلك بعد سلسلة من الأحداث المتتالية رصدت حادثة تسليم القدس إلى الإنجليز سنة1917 [3].

إذ ما ينتهي الإستبداد التركي حتى يأتي الإحتلال ويقسم البلاد ليمنح فلسطين بعد ذلك هدية للحركة الصهيونية، وهو ما يتم استقصاؤه عبر أسرة شريف بابا الّذي يرافق أمه في رحلتها إلى بيروت إلى

[1] المرجع نفسه، ص 33،34.

[2] رواية رماد الشرق، ص 34.

[3] سعيد يقطين، الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، مجلة نزوى، ع44، أكتوبر 2005، مؤسسة عمان للصحافة والبناء والنشر والإعلان، ص78.

أهلها في فلسطين بعد حادثة إعدام زوجها وبعد فشل الحكومة في فرض سلطأنّها على الإنجليز الفرنسيين هي بالذات تلك الذاكرة المنفلتة من يد المؤرخ الصارم الّذي يرى بعين واحدة ذلك الماضي[1].

فالروائي واسيني الأعرج قد أثقل روايته بالتاريخ ووقائعه وأحداثه تبدو في تقريراتها وكأنّها تحجب عالم آخر لا يمكن إدراكه إلا من خلال تقص لبنيات النص بغية كثف تجليات التجريب في هذه الرواية عبر مستوياته المتعددة.

أ- **التجريب في طرائق السرد:** يمثل كتاب **"الأدب والإستعمار"** واحداً من الإنجازات العلميّة الرهينة الّتي تسعف على تقديم فهم دقيق بالنصوص الّتي تشخص المواقف الإمبريالية والقيم المعبر عنها من جهة، وخطابات المقاومة، وأشكال ردها على بنى الهيمنة ومسوغات خطابها من جهة أخرى. وهذا التشخيص لا يبقى حبيس الثيمات (thème) الّتي تعبر عنه، وإنما يمتد إلى العلاقات الروائيّة ومقوماتها الجمالية بحيث بطبعها بسمات بلاغية وفنيّة خاصة[2].

والآن رواية رماد الشرق هي من ضمن هذه الأعمال الّتي تعيد تمثيل تجربة تستعيد قرنا من الحياة العربيّة تطرح إمكانية فهم معاناة العرب في تاريخهم المعاصر منذ الثورة العربيّة الكبرى وإنحسار الحكم التركي.

[1] نفس المرجع، ص78.

[2] martine astier loutfi .lttirature et colaniolisme , lèxpansion coloniale vue dons la littirauture rommanes française, ed mauton, paris 1971.

ومواكب ذلك من تخطيط ميت لإعادة رسم الخريطة العربيّة، مروراً بنكبات متتالية على الشعب الفلسطيني انتهاء بحادثة إنفجار برجي نيويورك الشهيرة.

وقد تبدو الرواية في بنيتها السرديّة المركزة على شخصية جاز إستعادة لهوية فرديّة جماعيّة لجده كان لها وقعها في التاريخ عبر قرن من الزمن، غير أنّها وهي تبني هذه الهوية السردية مستعينة بالتخيل بما هو نمط من المعرفة تحاور هويات عديدة، مما يجعل الرواية إسهاما متميّزاً في قراءة نسق السلطة في الراهن العربي في تحولاته وتغيراته وتبدلاته[1].

ولهذا إستطاعت رواية "رماد الشرق" أن ترحل أسئلة البحث عن المعنى من موقع التجريد الفلسفي إلى موقع التجريب السردي الإبداعي الحيوي الحي، من خلال تميزها بأصالة إثرائها لمشهد راهن السرديّة العربيّة المعاصرة، سواء أكان ذلك على مستوى تفردها في المجال السردي" الموضوعاتي" الجديد المتمثل في تماهي مكون الأنا مع مكون لآخر، إنطلاقاً من "السرديّة التاريخيّة" أو تسريد المادة التاريخيّة المترامية، أم كان ذلك على مستوى كيفيات وآليات البناء السردي الّتي تصدرها الإستغراق في التجريب[2].

ولعل من بين ما يؤكد تفرد إنتظام رماد الشرق هو الإدراك الهندسي الّذي صمّم به نص الرواية بكامله، مؤسس في جزأين، فالجزء الأول منها الّذي عنوانّه"رماد الشرق": خريف نيويورك الأخير يتكون من 483 ص في طبعتها الأولى سنة 2013 بدار الجمل، موزعة توزيعاً كمياً، يكاد يكون متكافئاً على عتبتين فضائيتين هما:

[1] عبد الله إبراهيم، الرواية والتركيب السردي، مجلة ثقافات، ع18، كلية الآداب جامعة البحرين، 2006، ص125.

[2] عبد الله إبراهيم، الرواية والتركيب السردي، ص126.

أ- **حرائق نيويورك 2 رماد الليالي الأخيرة:** أما الجزء الثاني منها (رماد الشرق: الذئب الّذي نبت في البراري) تضع 460 صفحة.

تضمنت الليالي الأخيرة الأحزان أصل البلاد وخريف نيويورك الأخير وأخيراً أصداء الزمن المستعاد مرفقة بمقطع إختتامي متمثلا في ستائر أوبرا بروكلين.

فهذه الرواية تدعونا للإنتظام في رحلة إسكتشاف وإكتشاف، تستوقعنا فيها براعة تسم يدها المنسق المنسجم لأشتات المادة التاريخية المتناثرة في الفضاء المكاني والزماني والإنساني لشخصية بابا شريف وهو يسرد وقائع تاريخيّة.

وهذا ما جعل رواية رماد الشرق تنفرد بيناء سردي مميز يجعلها تعبيراً عن مغامرّة روائية خلاقة ويطالعنا العنوان بوصفه مقوما مركزياً من مقومات هذا البناء، فهو ذو بناء مزدوج، يتكون العنوان الرئيسي رماد الشرق من كلمتين "رماد" و"الشرق"..

فالرماد من الناحيّة المعجميّة: ج أرمدَة (كم) ما تخلف من إختراق المواد، بقايا غير عضويّة تتخلف بعد إحراق المواد القابلة للإحتراق مثل الخشب[1]" {مَثَلُ الّذين كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ ﴿١٨﴾}"[2].

[1] وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 85.

[2] سورة إبراهيم، الآية 18.

أما العلاقة بين الرماد والشرق هي تلك الهزائم الّتي ولدت هزائم وأنظمة قادمة ولدت أنظمة أكثر إفساد، وبإنفجار كل شيء حتى صار الشرق أو الأنظمة العربيّة تتناثر رماداً من خلال حروبه وهزائمه القاسية.

أما عن علاقة العنوان بالرواية نجده:" في هذا الصندوق ذاكرة جدّك ولكن كذلك ذاكرة المنطقة بكاملها وأحزأنّها وحرائقها، أنّها مثل كمشة رماد بوذية لرجل لم تبق إلاّ بقاياه محفوظة في زجاجة، الذاكرة عاجزة عن إسترجاع الجسد ولكنها تحفظ الروح من التلف يا بنيّ"[1].

كما قد يتبادر إلى ذهن القارئ حينما يمعن في رقة غلاف الرواية"رماد الشرق" في طبعتها الأولى تساؤل مهم والمتمثل في: ما هي مميزات الغلاف الأمامي لرماد الشرق وما علاقته بالعنوان الفرعي؟ صورة غلاف الرواية غني من ناحية المعطي البصري وإغراء القارئ فنجد إسم المؤلف (واسيني الأعرج) في أعلى الصفحة، وتحته بتشكيل أكبر العنوان الرئيسي للرواية (رماد الشرق) وبشكل أصغر أسفل الصورة تلمح العنوان الفرعي للرواية (خريف نيويورك الأخير) والّتي تندرج تحته مباشرة دار النشر بين خطين متوازيين (منشورات الجمل)[2].

ويبدو أن أهم ما يشدّ المتلقي في الغلاف الأمامي هو صورة البرج يشتغل وأدخنته تتصاعد عالياً لتتحول فجأة إلى إنفجار تشتعل النيران فيه الّتي إصفرت ثم إحمرّت ثم إسودت في النصف العلوي من البرج وصعدت ألسنتها عالياً.

[1] رواية رماد الشرق، ص 137.

[2] أ. صباغ إيمان، السردية التاريخية وتجليات التجريب في رواية "رماد الشرق" لواسيني الاعرج، جامعة الجزائر، 02، ص 72.

ولعل العنوان الفرعي للرواية يحدد لنا هوية البرجين بنيويورك وهما البرجين التوأمين "برجي مركز التجارة العالمي" الّذين إنفجرو في خريف 11 سبتمبر مما يدل على دمار المدينة وهي بالأصل لوحة "خريف نيويورك الأخير" يتم من خلالها سرد الوقائع التاريخيّة.

إذن رواية "رماد الشرق" في تلك خريف الذاكرة الّتي ظلت تقاوم لتجعلنا نسمع إحتراقاتها الداخلية عبر قرن من الزمن[1].

ومن حيث البناء الروائي للرواية، فأنّها لا تأخذ شكلاً إنسيابياً، وإنما هي عبارة عن محطات تتخللها وقفات متنوعة تتداخل فيما بينها بشكل مميز ويحيطها فرادتها على مستوى السرد.

ب-**التجريب في عرض الشخصيات**: إن رواية "رماد الشرق" رواية حيّة أعطت لشخصياتها من التميز والإهتمام ما يجعلها قادرة على تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية فطموحات الناس في الحياة والآمال الّتي نكتشفها تفوق قدرتهم على تحقيقها.

وتذكرنا واجهة الخطاب الروائي لواسيني الأعرج، على هذا النحو في هذه الرواية بالتنظير الحجاجي عند الناقد الباحث **مخائيل باختين**Mikhael Bakhtine (1895-1975) بالأخص حول ديمقراطيّة الكلام الروائي القائمة على تمييز عنده ب" البوليفيّة" و"الحوارية" على أن المتلقي يتشرب أثر المواقع الأكاديمي العارف بخبايا أنظمة السرد الروائي[2].

[1] نفس المرجع، 73.

[2] ينظر: د. بيجان الرويلي ود. سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي(إضاءة الأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002، ص319،317.

فالرواية لا تنهض على سارد واحد وإنما محافل سردية متعددة ومتنوعة بعضها داخلي وبعضها خارجي، مما يسمح للروائي بإقامة حوار داخل الرواية بين الذات والآخر.

1.**الشخصية المرجعيّة:** وهي الّتي تحيل على معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائماً مقرونة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، ومن هنا يمكن القول أن الشخصية المرجعيّة تحيل على واقع خارجي يفرزه سياق إجتماعي معيّن[1].

ومن بين الشخصيات المرجعيّة نذكر الجد" بابا شريف"«أنّه من أصول موريكسية، الإنتساب إلى الأندلس في ثقافة أمي، هو إنتماء إلى ثقافة أكثر منه إنتماء إلى قوميّة أو إلى دين، هناك مدينة، عظيمة في الأندلس الإسبانية إسمها طوليدو بالإسبانية، وطليطلة بالعربيّة»[2].

2. **الشخصية الرئيسيّة** : يعتبر جاز بطل رواية رماد الشرق رفقة صديقته ميترا العازفة الأساسية على الكمان، وهو عربي مسلم يعيش في أمريكا بعد أحداث سبتمبر 2011 من أجل أن يضمن سيمفونيته وخوف أمه عليه من تيه الهوية، ويصب فيها ذلك الإمتلاء الّذي تركه جده بابا شريف في رأسه يقول: «الموسيقى كالفراشات، ألوأنّها رهيفة وهشة، نحتاج إلى لحظة جميلة وإستثنائيّة للقبض عليها بدون كسرها وخسارتها وبدون الضغط عليها كثيراً الأشياء الهشة قد تموت بفعل الإصرار المبالغ فيه، كيف أعثر على تلك اللمسة الّتي لا تقتل ولكنها تمنح الحياة بقوة[3]» وعلى الرغم من أن الرواية

[1] شريط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائية، مجلة السيميائيات والنص الأدبي، ع .ماي، ص220.

[2] رواية رماد الشرق، ص105.

[3] الرواية، ج2، (الذئب الذي نبت في البراري) ص 13.

يكتسحها التخيل في مواقع سرديّة متعددة، فقد تمكنت من تعميق الإحالة إلى مرجعيتها والإشارة إليها بوضوح تام سواء من خلال التدقيق في التواريخ، أو من خلال أسماء العلم المحيلة على شخصيات إعتبارية لما أخرج الجد الصندوق في الإسترجاع الذاكرة عبر مجموعة من الصور.

قدم جاز صور يتفحصها وهي «صورة الأمير فيصل في شبابه عندما كان حاملا لسلاح ويجر وراءه القبائل العربية في بلاد الشام والحجاز لتحرير الأرض»[1] بالإضافة نجد صورة سليم والد بابا شريف الصورة الّتي أخذت لهم في سجن عالية، بمرتفعات بيروت، مكان المحكمة العرفية، ساعات قبل إعدامهم يضحكون وكأنّهم يتهيئون لحضور حفل ساخر.

تلك الصورة رسخت في ذهن "جاز" متسائلاً «كيف يذهب الناس نحو الموت وهم يضحكون؟... لم أفهم هذه القوّة الطاغية الّتي تدفع بهم نحو الموت وهم يقاتلون من أجل الحياة»[2].

جمال باشا هو طاغية صغير حلم بأن يكون قائداً للجيش الرابع في الحرب العاليمية الأولى ولكنه هزم في حرب البسوس وهزم أمام الجيوش العربيّة والإنجليزيّة والفرنسيّة على الرغم من الدعم الألماني، كان سيد لبلاد الشام الّتي أغرقتها بالدم والمشانق.

شهد بابا شريف موت والده لحظة بلحظة لما قتل ببيروت والّذي وقع حكم الإعدام "جمال باشا" تقول يما صفيّة والدة بابا شريف" علي أن أعود إلى دمشق ... دمشق هذه الأيام ليست أحسن أنّهم

[1] الرواية، خريف نيويورك الأخير، ص138.

[2] رواية رماد الشرق ، ص143.

أعدموا العديد من القادة ... حتى الأمير بين الأمير عبد القادر الجزائري... جريمة، سينقلب عليهم حقد كل المغاربة، فقد قتل سليم والأمير عمر، ولا أدري كيف سيقنع الناس الّذين لم يكونوا يحملون عداءً خاصاً لتركيا سوى مطالبتهم بحقهم في وطن وحياة كريمة"[1].

وبهذا المعنى تنأى الرواية في بنائها عن الميثاق السردي التخييلي الّذي كان يعطي الأولوية الإحالة والإبهام بإفتراضيّة العالم المحكي.

إن النص الأدبي عندما يكسر هذا الحاجز"فهو يتحرر تماما من أية قيود أخرى، سواء في بناء أو الأسلوب أو اللّغة، فيكتشف المتلقي الإمكانيات الكبيرة للنصوص الأدبيّة السرديّة وهي تركب عناصرها وموضوعاتها وسط تيار تتضارب أمواجه محتضنة الوقائع التاريخيّة، والقصائد والأخبار إلى جوار الوقائع المتخيلة، فتعكس هذه في مرايا تلك دون أن تتخلى عن وظائفها الدلاليّة"[2] .

إن هذا الإختلاف في المواقع والروئ هو الّذي أعطى للمتن الحكائي تميزاً خاصاً في صياغته المتقاطعة والمتوازنة «كما لو كان بؤرة تقاطعت فيها مرايا مختلفة، دون أن تربك تعدديّة الأصوات معنى الحدث، فهي متحاورة لا متناكرة، متكاملة لا متنافية»[3].

فالناقد فيصل دراج رأى بأن الروائي العربي إستدعى المؤرخ وطرده لأكثر من سبب وذلك لأن المؤرخ في الغالب ينحاز إلى السلطة وتنتصر سرديتها المندثرة بالقوّة والغلبة على سردية المستضعفين وهذا

[1] المرجع نفسه، ص178

[2] عبد الله إبراهيم، الرواية والتركيب السردي، مجلة ثقافات، ع 18، كلية الآداب جامعة البحرين، 2006، ص115.

[3] د. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية الغربيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1: 2004، ص84.

التقصي غائب في خطاب التاريخ والّذي تنحاز إليه رواية واسيني الأعرج "رماد الشرق" حيث مزجت حقيقة التاريخ بالتخيل، لإستكشاف مسالك أخرى للقراءة دون حذف أو تغيير.

يقول على لسان جاز «أنا مازلت مندهشاً من هذا التاريخ الّذي سرق بهذه السهولة ينتابني الإحساس يا جدي كأن العالم لم يتغيّر إلا قليلاً أو ربما لم يتغير إلا في شكله الخارجي وكأن البشريّة وصلت إلى حد من التطوّر أصبح من العسير عليها أن تكون خلاقة»[1].

وهذه الرسالة الّتي تحاور القارئ بالتحديد تعكس الكثير من إنشغالات المؤلف، وإرتيابه مما يشهده العالم اليوم من تفكك وتنافر بسبب تنامي النزوعات الإمبراطوريّة.

ج- **التجريب في إحداثيات الزمان والمكان:** المتفحص للمكون السردي في هذه الرواية سوف يفاجئ بأن فضاء المحكي السردي فيها أكثر إتساعاً وتشعباً وتنوعاً من المنجز السردي النصي لها ولكن تفرد كفاءة إشتغال المخيلة السردية في هذه الرواية على تمكين الزمن وتزمين المكان وعلى وقع الأطر السردية المتولدة من بعضها كما تتوالد حالات المد والجزر في البحر، جعل الرواية تخرج بالحكي السردي تتوالد فيه سوابق ولواحق المحكي، على نحو"زمكاني" "متزامن" تبدو فيه الرواية تشبكا لنسيج العلاقات العنكبوتية قائمة على تعالق وتداخل وتفاعل[2].

وما يمكن إستخلاصه من كل هذا الزمن في الخطاب الروائي لم يعد يتقيّد بالتسلسل التاريخي لأحداث بل صار تكسير البناء الخطي سمة من سمات التجديد من خلال صهر الأزمنة المختلفة داخل

[1] رواية رماد الشرق، ص314.

[2] عبد الله ابراهيم، الرواية والتركيب السردي، ص 120.

زمن واحد عجيب تزينه الشخصيات التاريخيّة وتعقبه بعطرها المتميّز الفاتازي الّذي يقلق ذهن المتلقي فيجعله يعيد القراءة بعد القراءة، ولعله يبحث عن مصادر أخرى كالتاريخ مثلا ليساعد على فك رموزها وسير أغوارها[1].

ورواية رماد الشرق الّتي تعتبرها جزءً من هذا الفضاء الكتابي الجديد، تعيد إلى أذهاننا الكثير من النصوص الروائيّة العربيّة الّتي تتشيّد عوالمها الروائيّة على أساس العجائبي بما بداخله من حلم وإستبهام وخوارقية وإدهاش حيث يغدو كل ذلك جسراً للعبور إلى العالم الغيبي والإحتماء بحقائقه إما لتبرير وقائع معينة على الأرض وإما لنقضها.

إن الصلة بين السرد والإستذكار والبحث والإكتشاف والتناظر، جعلت التركيب السردي في هذه الرواية قائماً على تهجين الكثير من اللغات في داخلها، فهي تداخل بين العامي والفصيح في مقامات تخاطبيّة متعددة وتفتح صدرها للذاكرة الشعبيّة من خلال أمثالها وأساطيرها ومحكياتها الخرافية المتنوعة[2]. يقول بابا شريف المثل الشعبي الّذي حمله من قبل أكثر من نصف قرن"**اللي بقي في عمره نهار، مات**"[3].

[1] عبد الله ابراهيم، الرواية والتركيب السردي، ص 121.

[2] عمر عاشور ابن الزيبان، البنية السرديّة عند الطيب صالح(البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال) دار هومة للطبع والنشر، الجزائر، د ط، 2010.

[3] رواية رماد الشرق، ص328.

أي أنّه في نهار واحد تمنحه لنا الأقدار، يمكن أن نبني عالما وتخلق أشياء من العدم وتعيد البشريّة الضائعة في هبلها وجشعها وجنونها بعض عقلها ورزانتها[1].

وللحديث عن جماليات المكان نجده متحققاً في مكان"بابا شريف" في طوليدو، حيث يقضي أيامه الأخيرة مستنسخاً المكان القديم في الشرق بأجوائه العبقة برائحة الياسمين ورائحة العيل والقهوة الأندلسيّة بل إن صندوق الذاكرة بكل أحزانّها ينقلها بابا شريف عبر أمكنة هذا التاريخ العبق بأوجاع هذا الشرق.

تقول مايا: «بدأ الوضع يتعقد هنا كذلك اليهود (يا خيو) بدؤوا بمطالب العدل، فأصبحوا يطالبون بالأرض، دخلو الأرض من كل الأمكنة بإسم القانون الإنجليزي ولاقانون وإستقرّوا هنا، سيأتي يوم-إذ إستمر الوضع على ما هو عليه الآن-يطردوننا فيه»[2].

تقدم الرواية المأساة الفلسطينية بوصفها تجربة الإقتلاع والطرد والنفي خارج المكان من خلال إقدام عصابات "الهاغاناه" على طرد فلسطين من أراضيهم وتشريدهم.

[1] المرجع نفسه، ص329.

[2]

الخلاصة:

تكتب رواية الشرق الماضي دون أن تغلق على نفسها ضمن أسواره لكنها وهي تستدعي أوجاع هذا الماضي وتشخص هواجس العرب ومواجع فيه تتطلع إلى زمن ممكن يهزم لغة الموت وينتصر للحياة.

وكأن واسيني الأعرج يرى في الرواية الشكل الأمثل لمسارات زمن التناغمات القصوى من خلال مشروع سيمفونية عظيمة يسعى البطل جاز إلى إطلاقها لغرض جوهري هو الحكي عن الحقائق التاريخية مفزعة عن الشرق أو عالمنا العربي، إذا الرواية سلطت على أحداث الماضي وقيمه وتستشرف وقائع المستقبل.

خاتمة

الحمد لله الّذي وفقنا في تقديم هذا البحث ها هي القطرات الأخيرة في مشوار هذا البحث والّذي يتكلم عن "الفنون البصريّة غب التجريب السردي عند واسيني الأعرج".

فلكل بداية نهاية فنحن نحاول من خلال بحثنا هذا تحدد النتائج وإن كان مجال هذا البحث مفتوح على الدوام وما من نتيجة إلا وتضفي لأسئلة متجددة تفتح منافذ أخرى للبحث وهذا ما سنحاول أن نلخص أهم النتائج الّتي توصلنا إليها من خلال دراستنا لموضوع بحثنا وهذه النتائج تدرج كالتالي:

- من المسائل الفنية والأساسية الّتي يمكن الاشارة إليها وهي تكرر في كثير من روايات وسيني الأعرج مسألة توظيف الفنون التشكيلية وأسلوب التقطيع الحكائي، حيث الانتقال عبر الأمكنة والأزمنة.
- التجريب والتجديد هو شعار الروائي "واسيني الأعرج" فمن نص إلى نص آخر يشعر المتلقي بهذا السعي نحو التحرر من قيود الرواية التقليدية والاشتغال على نصوص متجددة تعالج تيمات مختلفة وبأساليب تشويقية تتجاوز المفاهيم المحددة والطبيعة وتنطلق الآفاق الانسانية رحبة، فهي ترتكز على الانفتاح والتحضر وغيرها، ومن أبرز مسمات الكتابة الروائيّة عند "واسيني الأعرج" الإتكاء على مخزون الذاكرة والّتي من خلالها استرجاع المحطات التاريخية الهامة حيث يستدعي الماضي بأحداثه المتنوعة وهذا تلبية لأغراض جمالية في النص يسعى الكاتب لتحقيقها
- وللفنون البصريّة الحديثة هده مشترك ألا وهو التطلع إلى الشكل الجمالي والتعبير عن المحتوى الروحي المجرد من خلال الشكل المتناغم النقي والجميل واستخدام مبادئ متماثلة لتحقيق الهدف المشترك بينها.
- تضمن البلاغة البصريّة تزويد البصر والشحنات الحضارية وذاتية وذهنية وجمالية، تحول الفنان إلى قارئ ماهر للصورة والأشياء متى توفر الاحساس الشكلي والميل الفائض إلى تحسيس مواطن الجمال والابتكار وسخر الألوان وحرفة الكلمة وهي المرتكزات الأساسية الّتي تعمل على ترقية الحواس بشكل متوازن ومتكامل ليفسح المجال فيما بعد واسعا إلى التأويل والانتقال من دلالة المطابقة إلى دلالة الإحاء.

- من جماليات النصوص الواسينية طريقة تقديم وعرض البنية الزمانية والّتي نجدها بنية معقدة ومتداخلة لأنّها من القصة حافلة بالأحداث والزمن الخارجي المليء بالمتناقضات ينعكس على الزمن الداخلي للرواية ولعل هذا ما يفسر الارتدادات المتعددة والاسترجاعات الكثيرة مع توظيف تقنيات زمنية مختلفة تضفي على المتن الروائي جمالية خاصة.

وبهذا نكون قد انتهينا من كتابة هذا البحث، وأدعوا الله بالتوفيق لي ولكم بإذن الله تعالى، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر والمراجع:

1. مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: أحسن عباس، ط1، دار صادر، بيروت–لبنان، 1997.

2. يوسف البقاعي وآخرون، ابن منظور، لسان العرب.ج1، الدار المتوسطية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

3. أحمد سخسوخ، التجريب السردي المسرحي إطار فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989.

4. أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، الطبعة الأولى، المغرب، إفريقيا الشرق، 2008.

5. بشرى البستاني، في الريادة والفن (القراءة في شعر شاذل طاقة)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، 2010.

6. بشرى البستاني، وحدة الإبداع وحوارية الفنون، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2015.

7. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية العربية الجزائرية.

8. بول كوبلي، ليتسا جائز، علم العلامات، تر: جمال الجزايري، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م.

9. بيجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي(إضاءة الأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002.

10. ثابت، محمد رشيد، التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسوسة، 2005.

11. جاستون باشلار،"جماليات المكان"، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980.

12. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، 1984.

13. جعفر ياوش، الأدب الجزائري الجديد: التجربة والمال، المركز الوطني للبحث في الأنثرولوجيات الإجتماعية والثقافية، ص6، الجزائر، 2006.

14. جير الدبريس ،"المصطلح السردي"، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

15. حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصريّة، د ط، مجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1431هـ.

16. حميدة مخلوف، سلطة الصورة، بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الإيديولوجيا، دار سحر للنشر، تونس، 2004.

17. خالد مصطفى أحمد، تأثير البلاغة البصريّة والتفكير المرئي على إدراك الإعلان الخارجي، مجلة التصميم الدولية، المجلد العاشر، العدد الثاني، 2020.

18. خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربيّة، ادار التونسيّة للكتاب، بروقيبة، تونس، ط1، 2012.

19. رضا بن صالح، التجريب في الرواية التونسية(بحوث سردية)، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس (د ط)، 2011.

20. رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، الطبعة الأولى، القاهرة، رؤية لنشر والتوزيع،2011.

21. سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بولريكور). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1999.

22. سعيد شوقي، محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

23. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2005.

24. سناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر-النظرية والتطبيق، مجلة فصول.

25. شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربيّة الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصيّة، الوراق للنش والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2004.

26. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربيّة الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم 335، 2008.

27. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف. ط9، القاهرة، 1995.

28. قسومة صادق، نشأة الرواية بالمشرق، دار الجنوب للنشر، ط1، تونس، 2006.

29. صباغ إيمان، السردية التاريخيّة وتجليات التجريب في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج، جامعة الجزائر.

30. صلاح فضل، أداة التجريب الروائي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 1، 2005.

31. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2003..

32. طارق العذاري، المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي: دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

33. عبد الحميد شاكر" الفنون البصريّة وعبقرية الإدراك"، ط01، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، 2007.

34. عبد القادر أبوشريفة، الكتابة الوظيفية منهج جديد في فن الكتابة والتعبير، الأردن- عمان: دار الفلاح، 2013.

35. عبد المالك مرتاض، "دراسة سيميائية تفكيكية"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.

36. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر1998.

37. عبد المالك مرتاض، نظرية البلاغة، دار القدس العربي، ط2، وهران- الجزائر، 2010م.

38. عبد المجيد الحسيب، الرواية العربيّة الجديدة، وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث لنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص29.

39. عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009م.

40. عطاء عدي، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفلم السينمائي، ط1، دار البداية، الأردن، 2011.

41. على المانعي، "القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي"، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، 2010.

42. عمر عاشور ابن الزبيان، البنية السرديّة عند الطيب صالح(البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال) دار هومة للطبع والنشر، الجزائر، د ط.

43. فاروق وهبة، دورات في لغة الشكل، آفاق الفن التشكيلي، القاع=هرة، دار المعارف، 2001.

44. فايزة يخلف، منهج المثيل السيميائي، د.ط، الجزائر، دار الخلدونية لنشر والتوزيع، 2012.

45. فخري صالح، في الرواية العربيّة الجديدة، ط1، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت–لبنان، 2009.

46. فراس الريموني، حلقات التجريب في المسرح، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2012.

47. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية الغربيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1: 2004.

48. كلود برنارد، الطب التجريبي، ت: يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2005،1.

49. كلير لا لويت، "الفن والحياة في مصر القديمة"، ترجمة فاطمة عبد الله، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

50. مارسيل مارتان اللّغة السينميائية والكتابة بالصورة، توسعد مكاوي، فريد مزاوي، سوريا، منشورات وزارة الثقافة/المؤسسة العامة للسينما، 2009.

51. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، معجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي/إنجليزي/فرنسي، ط2_بيروت، مكتبة لبنان ناشرون_2006.

52. مازم المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، 1981م.

53. مجدي فرح، تأملات نقدية فيلا المسرح، دراسات منشورات أمانة، عمان، الأردن، دط،2000.

54. مجدي وهبا، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984.

55. سمير محمد سعد، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت، 2012.

56. محسن عطية، "تذوق الفن الأساليب التقنيات المذاهب"، دار المعارف، القاهرة، 1997.

57. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار النشر والتوزيع، ط2، سوريا، دمشق، 2020.

58. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربيّة الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس،(د.ط)، 2004.

59. محمد الدين محمد الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

60. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، أفريقيا الشرق، ط02، المغرب، 2002.

61. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط1، ماي2011.

62. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية مرايا السرد النرجس،ط1، مجمع القاسيمي للغة العربية وآدابها، أكاددميّة القاسيمي(ج م) باقة الغربيّة 2011.

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

64. مختار العطار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الأولى، 2000، محمد حمزة: البوب فن الجماهير، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001.

65. ميشال بونور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.

66. هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ط1، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2006.

67. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نماذج سيميائي لتحليل النص.

68. واسيني الأعرج، رواية (رماد الشرق)، ج2، ط1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2013.

69. وردة عشيبة، دليلة مخطار، مظاهر التجريب في رواية" شجرة مريم" للروائية سامية بن دريس.

70. وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

71. وهبه مجدي، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984 .

72. ياسين ابراهيم منصور، استحياء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديثة، ط1، الأردن، 2006.

73. ياسين النصير، ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، المجلس العراقي للثقافة، دار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 429، 2008.

74. يان مانفريد،"علم السرد مدخل إلى نظرية السرد"، ترجمة أماني أبو رحمه، دار نينيوي، دمشق، سوريا.

المجلات والدوريات:

1. أمينة رفيق، التقنيات البلاغية في الصورة الإشهارية، مجلة الباحث، عدد12، 2013.

2. رباب سلمان كاظم، إيناس مالك عبد الله:2013، "بنية السرد في الخزف المصرى المعاصر"، بحث منشور، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، العراق.

3. سعيد يقطين، الرواية التاريخية، وقضايا النزوع الأدبي، ع44 ، مؤسسة عمان للصحافة والبناء والنشر والإعلان، أكتوبر2005،

4. سليم سحاب، صلة القربى بين الفنون، مجلة الكواكب، العدد 3071، 08جوان 2010.

5. شريط أحمد شريبط، سيميائية الشخصية الروائيّة، مجلة السيميائيات والنص الأدبي، ع .ماي.

6. صالح بن بوزة، مناهج وبحوث الإعلام، التصنيفات المختلفة وبعض القضايا المنهجية المجلة الجزائرية للإتصال، العددين11.12، الجزائر، 1995.

7. عبد الله إبراهيم، الرواية والتركيب السردي، مجلة ثقافات، ع 18، كلية الآداب جامعة البحرين، 2006.

8. محمد الساري، "نظرية السرد الحديثة"، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2010.

أطروحات ورسائل جامعية:

9. دارين على نبيل وهبي: فن الجرافيك الإسباني، وأثره على الإتجاهات الفنية المعاصرة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 2007.

10. ربيعة بدرى،" البنية السردية في رواية خطوات في الإتجاه الآخر"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2015.

11. زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010.

المراجع الأجنبية:

1. Enilezola : l’assommair,imprime encee,1993.
2. H.porter ABBOTT :2008,″Cambridge introduction to narrative″, Cambridge University press,london.
3. Jacqued Duramt, Rhitorique et l’immage publicitaire ,communication N1 ,1970.
4. Le petit la rosse illustre, E’dition annifersaire de la semeuse,2010.

5. martine astier loutfi .lttirature et colaniolisme , lèxpansion coloniale vue dons la littirauture rommanes française, ed mauton, paris 1971.

المواقع الالكترونية:

1. www.edu.xunta.gal
2. http://www.artart.com/ortist/billWilliamronaldreid/105661/billwilliam.ronald.reid.asqk
3. www.faculty,scf.edu,retrived
4. http://em.wrikipidia.org/wiki/memplid.groop
5. http://lacarsmuseam.org/collection/norrative.art
6. http://www.artart.com/ortist/billWilliamronaldreid/105661/billwilliam.ronald.reid.asqk
7. http://www.europeanceo.com/lifestyle/the-ort-of-fashion-form-gives-saint-laurents-to-luis-vitton
8. http://www.ortnet.com/ortists/mdr%c3%a9s.noj
9. http//mandoo3.com
10. www. echorouk.online.com

11. جميل حمداوي، بلاغة السرد. أو الصورة البلاغية الموسعة

. http//www .alukab.net/literature_language /0/64349

12. خالد ربيع، تكيف الفنون البصريّة مع فكر ما بعد الحداثة، 2010،

http://dorfikrs.com/ortivle

ملحـــق

السيرة الذاتية لواسينـي الأعرج:

واسينـي الأعرج أكاديمي وروائي جزائري يشغل منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السوربون في باريس، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائيّة في الوطن العربي، إذ ألف العديد من الروايات المشهورة مثل طوق الياسمين، ورواية رماد الشرق ومملكة الفراشة.

البدايات: ولد واسيني الأعرج بتاريخ 8 آب 1954 في سيدي بوجـنان في ولاية تلمسان وحصل على درجة البكالوريوس في الأدب العربي من جامعة الجزائر ثم انتقل إلى سوريا لمتابعة الدراسات العليا بمساعدة من منحة حكومية.

حصـل على درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة دمشق عندما أنّهى دراسته عاد إلى الجزائر وشغل منصبا أكاديميا في جامعته جامعة الجزائر وواصل تعليمه حتى عام 1994 وبعدها اضطر عند اندلاع الحرب الأهلية في الجزائر في التسعينات إلى مغادرة البلاد.

وبعـد أن قضى وقتا قصيرا في تونس انتقل إلى فرنسا وانضم إلى كلية جامعة السوربون الجديد، حيث درس الأدب العربي.

حقائق عن واسيني الأعرج:

- يشغل منصب أستاذ جامعي في جامعتي الجزائر والسوربون.
- أكمل دراسته في جامعة دمشق.
- ينحدر واسيني الأعرج من أصول أندلسية.

الإنجازات:

يعد واسيني الأعرج كاتبا معروفا في جميع البلدان الناطقة بالعربية والفرنسية ومنذ أوائل الثمانينات نشر أكثر من إثني عشر كتابا رواياته غالبا ما تتناول التاريخ المضطرب بموطنه الجزائر، ترجم بنفسه بعض كتبه إلى الفرنسية، وكتب إثنين على الأقل من كتبه باللّغة الفرنسية قبل أن تصبح متاحة باللّغة العربية.

- تعاون وزوجته زينب الأعرج الشاعرة في نشر مختارات من الأدب الإفريقي باللّغة الفرنسية بعنوان "narration africaine anthologie de la nouvelle"

وقد أنتج الأعرج برامج أدبية عدة للتليفزيون الجزائري وساهم أيضا في عمود دائم لصحيفة الوطن الجزائرية.

- تدور روايات الأعرج المبكرة حول النضال من اجل البقاء ضد الظروف الطبيعية القاسية في المجتمعات الريفية، على الرغم من اهتمامها العام بالفقر و.....إلى اخفاقات المؤسسة السياسية في الجزائر فإن روايات هذه الفكرة تمثل عملية تطهير من العواطف الّتي تعود إلى طفولة المؤلف خلال سنوات حرب الإستقلال وموت الأب أثناء النضال الوطني وتخليصه منها.

أبرز مؤلفاته:

- كتاب ألم الكتابة عن أحزان المنفى عام 1980.
- رواية طوق الياسمين ورواية من اوجاع رجل غامر صوب البحر عام 1981
- رواية نوار اللوز عام 1983

- رواية احلام مريم الوديعة حركة صرع الساموراي الأخير عام 1984

- رواية ضمير الغائب عام 1990

- رواية حارسة الظلال عام 1996

- رواية سيدة المقام عام 1995

- رواية ذاكرة الماء محنة الجنون العاري عام 1997

- رواية مرايا الضرير عام 1998.

- شريفات بحر الشمال عام 2001

- رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد عام 2005

- رواية مملكة الفراشة ورواية رماد الشرق الذئب الّذي نبت في البراري ورواية رماد الشرق خريف نيويورك الأخير عام 2013

- رواية سوناتا لأشباح القدس عام 2009

- رواية جسد الحرائق نثار الأجساد المحروقة ورواية البيت الأندلسي وكتاب مالطا ...إمرأة أكثر طراوة من الماء وكتاب أسماك البـر المتحوش عام 2010

- رواية اصابع لوليتا عام 2014

- رواية نساء كازانوفا عام 2016.

- رواية هي ليالي إيزيس كوبيا عام 2017

-رواية أنثى السراب الّتي اشتهرت بعناوين أخرى مثل أنثى السراب، في شهوة الجر وفتنة الورق وشهوة "وشهوة الجر" و"فتنة الورق.

أبرز جوائزه:

- جائزة الرواية الجزائرية لعام 2001 عن مجمل أعماله
- جائزة المكتتبين الكبرى لعام 2006 عن رواية كتاب الأمير
- جائزة الشيخ زايد لعام 2007 عن فئة الآداب
- جائزة أفضل رواية عربية من اتحاد الكتاب الجزائريين لعام 2010 عن رواية البيت الأندلسي
- جائزة الإبداع الأدبي من مؤسسة الفكر العربي بيروت لعام 2014 عن رواية اصابع لوليتا
- جائزة كتارا للرواية العربية لعام 2015 عن رواية مملكة الفراشة.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

البيان	الصفحة
بسملة	
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ
مدخل : الفنون البصريّة	
مفهوم الفن البصري.....	07
مفهوم الفنون البصريّة.....	09
أقسام الفنون البصريّة.....	10
الفنان البصري وسماته الشخصية.....	11
أهم سمات الفنان البصري.....	12
إيجابيات وسلبيات الفنون البصريّة.....	12
مهارات الفنون البصريّة	14
أشهر شخصيات الفنون البصريّة.....	18
الفصل الأول **البلاغة البصريّة والكتابات الروائيّة**	
البلاغة البصريّة (المفهوم والمصطلح).....	**23**
تاريخ نشأة البلاغة البصريّة.....	**25**
البلاغة البصريّة في البلاغة.....	**27**
البلاغة البصريّة والعملية التواصلية في الفن المسرحي.....	**31**
العلامات البصريّة في الفضاء المسرحي.....	**34**
عناصر التواصل البصري.....	**35**
الكتاية الأدبيّة مفهومها وأنواعها وخصائصها.....	**36**
أنواع الكتابات الأدبيّة.....	**37**
خصائص القصة القصية.....	**38**

الفصـل الثاني
التجريب السردي عند واسيني الأعرج

السرد في الأدب..... 45
التجريب المفهوم اللغوي والاصطلاحي..... 52
السياق التاريخي لنشأة التجريب..... 56
مميزات وأنماط الرواية التجريبية..... 62
النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية المعاصرة..... 65
واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية..... 68

الفصل الثالث
التجريب السردي عند واسيني الأعرج وتوظيفه للفنون البصريّة

توظيف الفنون في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج..... 77
توظيف تقنيات المسرح 85
تجليات التجريب في الرواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج..... 92
خاتمة..... 111
المصادر والمراجع 116
الملحق..... 127
فهرس المحتويات 132

ملخص:

واسيني الاعرج من ابرز الروائيين الذين نالوا شهرة واسعة في نطاق العالم، حيث يوظف في اغلب رواياته السرد التاريخي، يقوم بسرد وقائع تاريخية في رواياته بحيث عندما يقرأها القارئ يتصور في ذهنه احداث القصة وكأنه يعيش احداثها، بالإضافة الى توظيفه للفنون والتجريب، فأغلب روايات واسيني الاعرج تجلى فيها التجريب بشكل واسع، فهو التجديد اي كسر البنية التقليدية فمثلا رواية رماد الشرق التي تجلي فيها التجريب وبصورة واسعة

الكلمات المفتاحية: الفنون البصرية، البلاغة البصرية، التجريب السردي، رواية رماد الشرق.

Summary:

Wassini Al-Araj is one of the most prominent novelists who have gained wide fame around the world. In most of his novels, he employs historical narration. He narrates historical facts in his novels so that when the reader reads them, he imagines in his mind the events of the story as if he is living its events, in addition to his employment of arts and experimentation. Most of Wasini Al-Araj's novels Experimentation was widely manifested in it. It is renewal, that is, breaking the traditional structure. For example, the novel Ashes of the East, in which experimentation was widely manifested.

Keywords: visual arts, visual rhetoric, narrative experimentation, the Ashes of the East novel.