جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي
دراسات أدبية
أدب حديث ومعاصر
رقم: ح1

إعداد الطالبتين:
وردة عشيبة
دليلة معطار

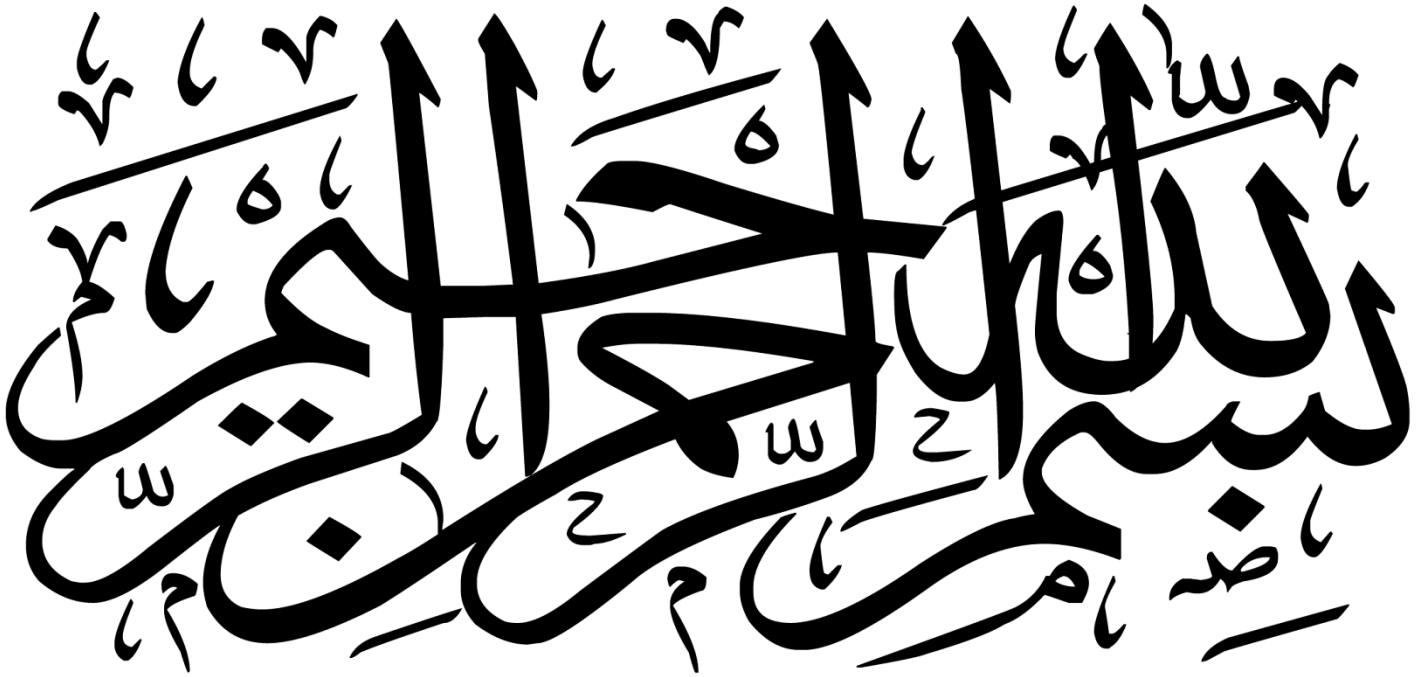
يوم: 2019/06/23

مظاهر التجريب في رواية " شجرة مريم" للروائية "سامية بن دريس"

لجنة المناقشة:

العضو 1: أمال منصور	الرتبة: أستاذ محاضر أ	الجامعة: محمد خيضر بسكرة	رئيسا
العضو 2: نزيهة زاغز	الرتبة: أستاذ	الجامعة: محمد خيضر بسكرة	مشرفا
العضو 3: غنية بوضياف	الرتبة: أستاذ محاضر ب	الجامعة: محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2018 -2019


بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا
شَرۡقِيّٗا ١٦ فَٱتَّخَذَتۡ مِن دُونِهِمۡ حِجَابٗا فَأَرۡسَلۡنَآ إِلَيۡهَا
رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرٗا سَوِيّٗا ١٧ قَالَتۡ إِنِّيٓ أَعُوذُ بِٱلرَّحۡمَٰنِ
مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيّٗا ١٨ قَالَ إِنَّمَآ أَنَا۠ رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ
لَكِ غُلَٰمٗا زَكِيّٗا ١٩ قَالَتۡ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَٰمٞ وَلَمۡ
يَمۡسَسۡنِي بَشَرٞ وَلَمۡ أَكُ بَغِيّٗا ٢٠ قَالَ كَذَٰلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ
عَلَيَّ هَيِّنٞۖ وَلِنَجۡعَلَهُۥٓ ءَايَةٗ لِّلنَّاسِ وَرَحۡمَةٗ مِّنَّاۚ وَكَانَ أَمۡرٗا
مَّقۡضِيّٗا ٢١﴾

سورة مريم [الآية 16-21]

شكر وعرفان

نحمد الله عز وجل، الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة، ووفقنا إلى إنجاز هذا البحث المتواضع.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة "**نزيهة زاغز**"، التي رعت هذا البحث منذ أن كان مجرد فكرة، ثم أصبح على ما هو عليه، بفضل صبرها علينا وتوجيهها لنا اِستطعنا أن نتخطى كل الصعاب التي واجهتنا أثناء مراحل البحث.

نشكر جميع أساتذتنا الذين أشرفوا على تكويننا طيلة مشوارنا الدراسي في الجامعة، وإلى كلّ من ساهم معنا في أن يخرج هذا العمل إلى النور.

إهداء

وردة

إهداء

دليلة

مقدمـــة

مقدمة:

شهدت الرواية العربية في الفترة الأخيرة تحولات بارزة، سواء على مستوى الموضوعات أو التقنيات الفنية المستخدمة على مستوى الكتابة، وهذا يعود إلى التطور الحاصل على المجتمعات العربية بعد اِحتكاكها بالثقافة الغربية.

لذا نجد أن الرواية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة اِنفتحت على أشكال متعددة من الأجناس الأدبية، وهذا ما جعلها تدخل في مرحلة الحداثة ومغامرة التجريب؛ مما يعنيه من تجاوز وانزياح وكسر القوالب الجاهزة والمكرسة في الخطاب السردي.

وبما أن الرواية جنس أدبي مفتوح قابل للخرق المستمر، نجد مجموعة من الروائيين الجزائريين اِنخرطت نصوصهم في سياق التجريب، ومن بين الروائيين الجزائريين الذين سعوا إلى التجريب بحثًا عن أشكال فنية جديدة بإمكانها معالجة إشكالات الراهن نجد الروائية "سامية بن دريس"، التي خصصنا دراستنا حول روايتها «شجرة مريم».

ومن الدواعي والأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع، إلى جانب الدافع الذاتي والمتمثل في ميولنا لفن الرواية –وخاصة تلك التي تتخذ من التراث والتاريخ مادة لها–هناك دافع موضوعي، وهو الاهتمام بحداثة التجريب في الرواية الجزائرية، محاولين الكشف عن التقنيات والآليات الجديدة التي مسّت الرواية شكلا ومضمونا.

ومن هنا يطرح البحث مجموعة من الإشكالات أهمها: ما هو مفهوم التجريب؟ وما هي أهم تجلياته؟ هل تمثل رواية "شجرة مريم" نموذجا للتجريب الروائي الجزائري بتقنياته الحداثية؟ وفي أي مستوى تجسد التجريب في الرواية؟

للإجابة عن هذه التساؤلات ضبطنا موضوع بحثنا بالعنوان الآتي: «مظاهر التجريب في رواية "شجرة مريم" "لسامية بن دريس" –أنموذجًا».

ولقد قسمنا البحث إلى فصلين مهدنا لهما بمدخل تطرقنا فيه إلى الرواية الجزائرية وواقع التجريب، ثم الوقوف عند مصطلح التجريب (لغة واِصطلاحًا)، ومعنى الرواية التجريبية وواقعها في الرواية الغربية والرواية العربية.

فتوقفنا في الفصل الأولّ الموسوم بـ: تمظهرات التجريب في رواية "شجرة مريم"، عند سحر العتبات النصية من غلاف وصورة ولون وتجنيس... والاشتغال على اللغة.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: "أشكال التجريب في رواية شجرة مريم" تناولنا فيه التقنيات التي اِستعملتها الروائية في هذه الرواية، والتي حصرناها في توظيف التراث الشعبي والتناص مع النص القرآني، وبعض الأحاديث النبوية الشريفة.

وفي الأخير خاتمة أوضحنا فيها الاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال دراستنا.

اخترنا أن نعتمد في بحثنا على المزاوجة بين المنهجين البنيوي والسيميائي الذي تناولناه في الفصل الأول حينما درسنا العتبات النصية، مع الاعتماد على آليتي الوصف والتحليل.

في دراستنا لهذا الموضوع اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع التي أعانتنا أهمها: المصدر المتمثل في الرواية (شجرة مريم)، والمراجع التي تمثلت في:

- التجريب واِرتحالات السرد الروائي المغاربي لـ: بوشوشة بن جمعة.
- إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة لـ: محمد الباردي.
- لذة التجريب الروائي لـ: صلاح فضل.
- منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر لـ: أيمن تعيلب وغيرها من المراجع.

وكأي بحث آخر، واجهتنا أثناء إعداده مجموعة من الصعوبات منها: الصعوبة في تحديد وضبط المصطلحات، وصعوبة انتقاء المراجع الأنسب لهذه الدراسة.

وما بقي لنا بعد حمد الله وشكره إلا أن نتوجه بباقة من التشكّرات إلى أستاذتنا المشرفة "**نزيهة زاغز**" الذي لولا تعاونها لما خرج البحث إلى الحيز الملموس، فنشكرها جزيل الشكر على توجيهاتها وصبرها معنا.

مدخل

مدخل:

الرواية جنس أدبي يتطور بتطور المجتمع ويتأثر بمؤثراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى الثقافية، التي تفرض تقنيات فنية جديدة وتحولات على مستوى الموضوعات والأشكال السردية، والخروج عن نسق الكتابة التقليدية، وهذا ما جعل الرواية الجزائرية بعد الاستقلال تعبر عن واقعها الراهن بطريقة غير مألوفة في تجاوزها «الأشكال المستهلكة والعميقة إلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية».[1]

إن المتتبع لواقع الرواية الجزائرية قبل الاستقلال، يلحظ اتسامها بطابع التقليد والبساطة في التعبير، فكانت عبارة عن أنماط سردية عاجزة عن استيعاب إشكاليات المرحلة الراهنة فبقيت الرواية على حالها إلى فترة السبعينيات من القرن العشرين. حيث بدأت تتبلور إرهاصات التجديد ويقظة الوعي لدى الكتاب بغية تحقيق المغاير للسائد السردي مما يكسبها علامات دالة على حداثتها، وإحداث خلخلة في الذوق، والانفتاح على الآخر كل هذا راجع إلى تبنيها فنية "التجريب" الذي فتح الباب لأشكال غير محدودة من التقنيات والآليات الفَنّية تكمن في ممارسة لعبة الشكل والمضمون.

ومن الكتاب الذين سكنهم هاجس التجديد والتوق إلى تحقيق كتابة روائية تسمو بملامح حداثية استدعى منهم البحث المتواصل عن أشكال تعبيرية جديدة تلائم تغيرات الواقع نأخذ على سبيل المثال:

1) عبد الحميد بن هدوقة: شهدت الكتابات الفنية لعبد الحميد بن هدوقةً في طابعها التأسيسي بعدا "فنيا جديدا" جاءت مواكبة لسلطة الراهن، وهذا ما جسدته روايته المعنونة بـ "**ريح الجنوب**" رواية تتراوح كتاباتها بين التأصيل والتجديد وهذا ما صرح به في قوله «**ينبغي أن نحافظ على الأصالة ونحترمها، وهي مميز مهَّم لإبداعاتنا في التقنيات المستعملة**».[2] وتشترك معها رواية "**نهاية الأمس**" التي تسيطر عليها الأدوات السردية التقليدية واعتماده

(1) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ط1، 2003، ص 103.

(2) المرجع نفسه، ص 106.

على الحوار المكثف «**والتذكير والتضمين الشعري: القديم، اليوناني، والعلائي**[*] **والحديث: الشعر الحر (...) إلى جانب التضمين القرآني**».[1] لأن الكاتب في هذه الفترة لم يلق اهتماما كبيرًا في البحث عن أساليب فنية مغايرة إنما كان هَمَّهُ الوحيد هو طرح أزمة الجزائر ليسمعها الجميع.

أما الرواية التي نضج فيها التجريب بصورة جليّة هي "**الجازية والدراويش**" التي حققت تحولاً نوعيًا. وعلامة دالة على وعي الكاتب بشروط الكتابة الجديدة وأدواتها الجمالية، «**وهي عمل فني غير عادٍ يجمع بين روايات الرواية السياسية المعاصرة والأسطورة الشعبية القديمة، بين السرد الواقعي والقصيدة النثرية الرمزية بين الواقع والأسطورة**»[2]حيث تحول اسم "الجازية" فيها إلى رمز سياسي تمثل الجزائر القاصرة، والتلاعب بالأحداث بين الواقعي والمتخيل، «**عبر اشتغاله على لعبة الإضمار والمكاشفة الواقعي والمتخيل الحقيقي والحلمي في صياغة أشكال حضورها النصي**».[3] وفي إمكانية اختراقه للبنية التقليدية التي تشظى فيها الزمن.

ويواصل التجريب مسيرته في روايته الأخيرة. "**غدًا يوم جديد**". التي توحي من عنوانها إلى التفاؤل وإشراقه ليوم جديد زاهر. والرواية في بنيتها الجمالية «**تأخذ شكل لوحات منفردة تطول أو تقصر بحسب المعنى المراد التعبير عنه والتي لا يربطها رابط سوى خيط ماضي الشخصية المحورية لدرجة تكون بعض اللوحات أو الفواصل قصصًا قصيرة قائمة بذاتها**».[4] تعكس الرواية علامات التجريب والتنوع في أشكالها الفنية التي ساهمت في إثراء طابعها الجمالي والدلالي على الإطلاق، حيث استثمر الكاتب في صياغة متنه الحكائي

(*) العلائي، نسبة إلى الشاعر أبي العلاء المعري.

(1) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 108.

(2) حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة العربية، 2015، ص 188.

(3) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 109-110.

(4) حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريب، ص 193.

وبناء خطابه السردي على «**تقنية التوالد السردي حيث تتناسل الحكايات مع بعضها البعض وتتداخل في أنساق الحكي ليجد القارئ نفسه أمام أكثر من قصة**».[1]

فنيات الرواية الجديدة لا تنتهي عند هذا الكاتب إلا أنه يوجد روائي آخر خاض في غمار التجريب هو "**الطاهر وطار**" الذي سعى جاهدًا إلى اختراق الثوابت وخلخلة القواعد وهذا ما صرح به في كتاباته الروائية وأن "التجريب" عنده يرفض السكون في شكل فني واحد كي لا ينخرط مع التقليد، ويقول في هذا:

«**وقد خرجت من تجربتي في الكتابة بخلاصة وهي أن الالتزام بشكل معين حتى به بدعوى رفض الأشكال القديمة، هو الوقوع في محافظة جديدة. الكتابة بداية جديدة، ميلاد، كل له عالمه وتفاعله وعناصره**».[2] لمعرفة قواعد الرواية الجديدة هذا ما جسدها في روايته "**تجربة العشق**" التي أفسح المجال فيها للمضمون ليتشكل، والشكل يصاحب المضمون في التغيير ويتحرر من قالبه التقليدي.

ومن التحولات التي شهدتها رواية "**اللاز**" التي تعصف بالوضوح تطور تجربته الروائية، وأصبح يثير الشك في التقاليد الروائية الجمالية المألوفة وتعيش شخصيتها في عالم متناقض ويتباين «**دور "اللاز" وقيمته من لعبة إلى لعبة أخرى فمرة "اللاز" لا يغلب ولا يقهر ومرة أخرى تسقط قيمته وتتلاشى**».[3] حيث أصبحت لا تعني شيئا وتتراوح بين الشيء ولا شيء. واعتمد في عرضه على «**الثقافات الهندية القديمة غائصة في ثنايا الرواية**».[4]استفاد منها في رسم شخصياته.

استمرت فنيات التجريب والتجديد الروائي تشق طريقها في روايته المعنونة بـ"**الزلزال**" التي تبعث للمتلقي إشارات «**الرهبة والخوف والرعب من المستقبل القادم وكان حضور مفرد**

(1) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 111.

(2) المرجع نفسه، ص 113.

(3) شريبط أحمد شريبط، الخطاب الأدبي الجديد في الجزائر وهم الواقع وعنف المتخيل، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2012، ص 164.

(4) المرجع نفسه، ص 166.

الزلزال مكثفا ومكررًا في نص الرواية».[1] وهي دعوة ملحة من "وطار" إلى تعميق انفعالات الإنسانية تفرض علينا الانتقال من مكان إلى آخر والتحول من زمان إلى زمان «**حيث تتماهى الحقائق مع العناصر الغرائبية والسحر وتمتزج الأحداث الواقعية بالأحلام**».[2] وتتراوح أحداثها بين واقع حقيقي يريد التغيير وبين طابع يسمو بالتخيل والحُلم.

والمتتبع للجماليات الفنية لهذه الرواية نجدها تعتمد «**على شخصية الجذع التي تتفرع كل الشخصيات الباقية عن طريق الواقع المباشر، حتى الشخصيات المناقضة لتصوراتها التاريخية**».[3]مما جعل شخصياته تعيش واقع الأصالة بعيدًا عن أصول المجتمع الجزائري وما كان يتميز به من عادات وتقاليد، ولدت شخصيات أخرى متطورة بحكم واقعها الجديد، إن هذا التوسل الفني والجمالي يحدد مدى ارتباط "وطار" وقدرته الفاعلة في بناء واقع اجتماعي جديد وإسقاطه على واقعه الفني مما يؤكد مدى انسجام الشكل بالمضمون.

تمثل رواية "**الحوات والقصر**" نصًا متميزًا في تجربة "**الطاهر وطار**" من خلال استثماره «**لكل من الأسطورة والتراث الصوفي والخيال العلمي في تشكيل عوالمها الجمالية وصياغة أبعادها الدلالية**».[4] عمل "وطار" بطريقة بارعة على توظيف جانب من جوانب الأسطورة تجلت في شخصية "علي الحوّات" رمزًا للخير وصراعه مع قوى الشر ويتجلى التراث الصوفي من خلال توظيف عنصر الرحلة والحنين إلى الحق. أما استثمار الخيال العلمي يكمن في رسم معمارية القرية. كل هذه التقنيات الحداثية ساهمت في تكثيف أبعادها الجمالية والفكرية.

أما رواية "**تجربة في العشق**" استثمر الكاتب فنية اللامعقول للتعبير عن واقع اللامعقول واعتماده على تقنيات «**التداعي والحلم والهذيان وتتشعب تبعًا لذلك أنساق الخطاب السردي إلى حدَّ التنويه وتتداخل عناصر الوجود إلى حدَّ الالتباس وتختلط**

(1) حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري أفاق التجريد ومتاهات التجريب، ص 220.

(2) المرجع نفسه، ص 220.

(3) المرجع نفسه، ص 222.

(4) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 118.

الأصوات واللغات وتتشظى الحكايات».[1] فهي تصور العالم الثالث في واقعه اللامعقول، وتشترك رواية "**الشمعة والدهاليز والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" سعى في استثمار هذه التقنيات السردية بالإضافة لاشتغاله على اللغة التي تراوحت بين اللغة الشعرية والألفاظ الدينية واستخدام التراث الشعبي في بعديه الديني والخرافي والتاريخي العربي الإسلامي وكذلك انفتاحه على التراث العالمي.[2] مما يؤكد على ثقافة الكاتب الواسعة، الذي شق طريقه نحو التألق والإبداع والبحث عن الطرق الأنجع لمحاكاة هذا الواقع، والبحث عن الأساليب الجديدة التي تواكب هذا التطور.

ورحلتنا للبحث عن فنيات "**التجريب**" لا تنتهي عند "**الطاهر وطار**" بل هناك الروائي "**واسيني الأعرج**" الذي أعلن القطيعة مع أنساق السرد التقليدي ليتمعن في مغامرة مفتوحة لأفق الكتابة تستدعي تحولات في جماليات النص السردي حتى يتمكن من فهم الواقع المتجدد مما جعل تجاربه الروائية تتراوح بين "التأصيل والمثاقفة" «**بحكم أن الرواية من حيث كونها نصًا متمايزًا في بنياته وفي آفاقه وفي أسسه التي يرتكن إليها، فرضتها علاقات غير متكافئة مع ثقافة الآخر».**[3] بالرغم من التطور الهائل الذي شهدته الرواية وانفتاحها على الآخر لا يستدعي أن نتخلى عن الأصالة التي تمثل خزانة الكاتب يعود إليها حيثما يريد مما جعل مذهبه التجريبي يتلاقح بين «**ثقافة الأنا الأصلية وثقافة الأخر الغربية**»[4]، تمثل رواية «**وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر**» مؤشرًا دالاً على انخراطها ضمن مسالك التجريب فهي تتداخل بين ميثاقي الرواية والسيرة الذاتية واشتغاله على الذاكرة والتداعي والحلم، في سبيل اختراقه للأنساق التقليدية للسرد واستبدالها بتقنيات أخرى تشمل على تداخل الأزمنة لتعاقبها وتعمد إلى إطلاق صفة المكان عكس المفهوم التقليدي للمكان

(1) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 120.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 121و 122.

(3) المرجع نفسه، ص 122.

(4) المرجع نفسه، ص 124.

التي تخص الرواية الواقعية على تحديد معالمه وتعيين مجالاته واستثماره أيضًا للأغاني الشعبية المغاربية والأمثال قصد تعميق الأبعاد الدرامية للشخصيات والأحداث.[1]

كل هذه المظاهر تدل بصفة قطعية على انخراط هذه الرواية ضمن مذهب التجريب للتأكيد على حداثة الممارسة الروائية "لواسيني"، بغية إخراج النص في طابع يكسوه الجدة والجمالية.

يتابع "**واسيني الأعرج**" مذهبه التجريبي الذي سلك أبعادًا وأغوارًا أعمق في روايته "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل الماية**".[2] حيث يستثمر الكاتب نص "**ألف ليلة وليلة**" التي انزاح فيها عن نص الحكاية الأصل وإحداث المفارقة بينهما، يتم فيها التركيز على الليلة السابعة بعد الألف التي جاءت مقترنة بالفاجعة، واستثماره أيضا جوانب من تاريخ حكاية "**البشير الموريسكي**" ليرسم من خلاله تاريخ الجزائر الحديث في فترة التسعينيات التي تعيش واقع الفتنة واشتغاله المكثف على تقنية التناص في استحضار الشخصيات التراثية "**أبي ذر الغفاري والحلاج**" وكذلك حضور النص القرآني لقصة أهل الكهف والأغاني الشعبية، إلاَّ أن روايته تمثل أفقاً آخر للتجريب يتجلى في استثماره الفنون التي تشكل طابعًا جماليًا في تعامله مع رقصة "**شهرزاد**".

ونلاحظ اشتغاله المكثف على اللغة التي تعددت فيها مستويات الكلام وجاءت ممزوجة بين اللغة العربية الفصحى والعامية وحتى اللغة الأجنبية وهذا دليل واضح على تشبعه بالثقافة الشعبية أثناء توظيفه للتراث والثقافة الغربية التي شملت اللغة الفرنسية وعمد أيضًا على اختراق أحكام البيئة وتجاوز ضوابط الأعراف والأخلاق.[3]

يواصل التجريب مسيرته لدى الروائي "**رشيد بوجدرة**" الذي شهد اشتغاله على اللغة والبحث عن بنية شكلية جديدة «**وكسر الترتيب السردي وفك العقدة التقليدية وتدميرسياق**

(1) ينظر، بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 124و125.

(2) المرجع نفسه، ص 131.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 131و133.

اللغة وفتح مغاور ما تحت الوعي أو التراوح بين هذه الطرائق الفنية».[1] هذا ما تجسد روايته "**التفكك**" ذات الطابع التجريبي واعتماده على تقنية التداخل الزمني بعيدا عن التعاقب.

واشتغاله المكثف على تذكر أحداث الثورة بغية كتابة تاريخ مضاد لأحداث الثورة الجزائرية واعتماده على تقنية الحلم والتداعي والتذكر مما جعل أبنية السرد تتشظى وتبتعد عن الأنساق المعروفة واختراق لمنظومة الأعراف والأخلاق وهذا ما تضمنته روايتي "**معركة الزقاق**" و "**فوضى الأشياء**" حيث تداخلت مجموعة من التشكيلات السردية الجديدة وهيمنة السرد الاسترجاعي، وحضور «**ألية التذكر والتداعي والاستطراد والهذيان والاستهام وفوضى الوعي. فتشظت الجمل والعبارات إذ دخلتها الأرقام والمعادلات الرياضية، والصرفية وتعدد سجلات الكلام إلى جانب محاكاة لغة الإعجاز».**[2] مما تم ذكره نقر بأن "**رشيد بوجدرة**" فهم الواقع فهمًا جيدًا وأبدع في استثمار هذه التقنيات الجديدة مما جعل من الصعب فهم رواياته بالنسبة للقارئ العادي لأن الكاتب «**يبحث عن مثقف يتعب ويجتهد ويفكر ويخلط كل الأوراق ويمزج كل الألوان وكل الأشكال ثم يفرز وينظم».**[3] الكاتب المحترف هو الذي يكتب من أجل قارئ مثالي بغية أن يكشف خبايا النص والتمتع بجمالية الكتابة التي تأخذه بين حقيقة الواقع ووهم الخيال.

يشترك "**جيلالي خلاص**" في بعض الفنيات التجريبية التي اعتمدها سابقوه تظهر في روايته "**حمائم الشفق**" حيث قام بتقسيم فصولها إلى «**ضمائر وأبقى على شخصية السارد التي تمثل الشخصية المركزية في الرواية إلى جانب عدم تعينه المدينة التي يسرد تاريخها».**[4] تعد نوعًا من الأشكال المستحدثة.

مما تم ذكره أن حداثة الرواية الجزائرية أثناء خوضها غمار التجريب جعلها تستثمر عديد العناصر التي كانت مغيبة وفتح لها الآفاق في توظيف أشكال من التراث المحلي

(1) عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات ادوارد الخراط نموذجًا، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 127.

(2) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 142.

(3) شريبط أحمد شريبط، الخطاب الأدبي الجديد في الجزائر، وهم الواقع وعنف المتخيل، ص 206.

(4) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 146.

العربي والإسلامي وحتى العالمي واستلهام التاريخ بكل أحداثه وخرق المحظور "الدين والسياسة والجنس" وخلخلة البنى السردية وتحويل اللغة من فضاء إبلاغ إلى فضاء إبداع.

أولا: مفهوم مصطلح التجريب:

1- المفهوم اللغوي:

للبحث عن معنى أي مصطلح، لابد بالبدء والعودة إلى المعنى اللغوي لهذا اللفظ وخاصة إذا كان جديد «كالتجريب»، الذي يتأسس مفهومه اللغوي على معنى، الاختيار، والمعرفة والبحث، بحيث ورد في "لسان العرب":

«رَجُلٌ مُجَرّب قَدْ يُلِي مَا عِنْدَهُ، وَمُجَرَّبٌ: قَدْ عَرَفَ الأُمُورَ وَجَرَّبَهَا (...) والْمُجَرَّبُ: الذِي جَرَّبَ فِي الأُمُورِ وَعُرِفَ مَا عِنْدَهُ».(1)

وفي «قاموس المحيط» "للفيروز أبادي" وردت لفظة التجريب بمعنى: «جَرَّبَهُ تَجْرِبَةً اِخْتَبَرَهُ، وَرَجُلٌ مُجَرَّبٌ كَمُعَظِّمٍ: يُلِي مَا (كان) عِنْدَهُ – وَمُجَرَّبٌ: عَرَفَ الأُمُورَ –وَدَرَاهِمٌ مُجَرَّبَةٌ مَوْزُونَةٌ».(2)

كما جاء في «معجم الوسيط» أيضا: «جَرَّبَهُ تَجْرِيبًا وَتَجْرِبَةً اِخْتَبَرَهُ مَرَّةً بَعْدَ أُخْرَى، ويقال: رَجُلٌ مُجَرَّبٌ: جَرَّبَ فِي الأُمُورِ وَعُرِفَ مَا عِنْدَهُ وَرَجَلٌ مُجَرَّبٌ: عَرَفَ الأُمُورَ وَجَرَّبَهَا».(3)

فنلحظ من خلال هذه المعاني المعجمية للفظة "التجريب"، نجده يتأسس على معنى الاختيار والتجربة وصولا للمعرفة والحقيقة، الفنية الجمالية التي تختلف من مبدع لآخر.

(1) اِبن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، مج1، مادة (ج. ر. ب)،1997، ص 262.

(2) فيروز الأبادي، قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005، مادة (ج. ر. ب)، ص 67.

(3) شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، معجم اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، (د. ط)، 2004، ص 113.

2- المفهوم الاصطلاحي:

يحتاج مصطلح التجريب إلى التحديد والتمييز، لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة، وغالبا ما جعل هذا المصطلح قرينا للتجديد. ولعلّ "**إميل زولا**""**Emile Zola**" **(1840-1902)** هو أول من ربط كلمة «التجريب» «بالرواية»، في كتابه المعروف «**الرواية التجريبية**» **1879م**، إلا أن هذا الاستعمال الأول اِقترن بمشروع "**زولا**" الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى (العلمية) في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب وكان "زولا" يتقصد من وراء ذلك التوصيف، أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقيَّة، تضاهي صدقيَّة الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية.(1)

فيفهم من كلام "**زولا**"، أن كل روائي لابد عليه أن يعبر عن تجربته من خلال ما يلاحظه عن سلوك بعض الشخصيات مثلا وهذا ما يعكسه في عمله الروائي، ممّا يضفي عليه عنصر المصداقية أي الصدق الفني، الذي يختلف عن صدق الحقائق العلمية التي تتصل بالتجارب العلمية.

لكن في هذه النقطة، قد يجد الباحث نفسه أمام خلط بين مصطلحي "التجربة والتجريب"، بحيث نجد كثيرًا من الباحثين يجعلانهما يصبان في دلالة واحدة، لكنه ثمّة فروق جوهرية فيما بينهما، فنجد "**بيار شارتيه**" "**Pierre Chartier**" **في قوله: «ما التجربة العلمية؟ «إنها ملاحظة مثارة بهدف المراقبة» وبالفعل لقد شرح "كلود برنار"" Claude Bernard" أن القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا، لكنه اِستباقي للظواهر الملاحظة، تأسيس التجربة بطريقة نستطيع بها، في الإطار المنطقي التوقعات، أن تقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفا».**(2)

(1) محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطبع والنشر، ط1، دبي، أبو ظبي، 2011، ص 48.

(2) بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 151.

واضح من هذا القول إن التجربة تقترن بالعلوم التجريبية التي تقوم على الفرضيات والملاحظة، أكثر من اقترانها بالعلوم الإنسانية والأدب بصفة خاصة.

أما الدكتور «الطاهر الهمامي» فيرى أنّ: «التجربة نتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتالي فهي لا تتأتى للشاعر إلا متى حقق كمًّا شعريا وأضحى ذا رؤية يعرف بها وأسلوبا يشير إليه بينما التجريب اِختبار، فله دلالة البحث والامتحان الدائبين، وأنّ التجريب قرين الإبداع، والمسكون به لا يسكن ولا يهدأ له بَالٌ بَحْثًا عن الأفضل والأكمل ونزوعا إلى المطلق».(1)

فيتضح لنا أن التجربة غير التجريب، فالتجربة هي نتاج تفاعل الذات مع الموضوع في حين التجريب يسعى إلى البحث عن أشكال وتقنيات جديدة.

فبعد أن تعرضنا لمفهوم التجريب وعلاقته بالعلوم التجريبية، إذا ما هو التجريب كمصطلح، وما علاقته بالرواية؟

فلقد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة–فنجد «**محمد الباردي**» يعرفه في قوله: «إنه استراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط والنموذج وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما تتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية متجددة».(2)

فيفهم من كلام «محمد الباردي» حول التجريب، أنه خروج عن السائد أي المألوف والتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة، مما يجعل الكتابة تتفتح على أجناس أدبية أخرى كالشعر، الأمثال والحكم... وغيرها.

(1) ينظر، الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، (أفكار ورؤوس من أفكار)، الموقف الأدبي، ع97، عن منشورات اِتحاد الكتاب العرب، تونس، (د. ت)، ص 98 و99.

(2) محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996، (د. ط)، ص 173.

أما "صلاح فضل" في كتابه «لذة التجريب الروائي» فيعرفه بقوله: «التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في اِبتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل».[1]

«فصلاح فضل» يرى أن التجريب هو الخروج عن المألوف، أي مغامرة لأنه يبحث في أشكال تعبير جديدة وهنا يكمن الإبداع.

في حين نجد «لطيف زيتوني» يرى أن: «التجريب ممارسة واعية تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي، وتعمل في كل مناحي السرد، في الموضوعات واللغة، والأسلوب، والعرض والمنظور والحبكة والفضاء والزمان والراوي والشخصيات».[2]

فيفهم من قوله هذا: أن الروائي لابد له أن يكون لديه تصور ووعي شامل للمكونات السردية، لأن هذه الأخيرة لا تظل على حالها كما كانت في الرواية الكلاسيكية بل قد تهجن اللغة وتصبح الشخصية مجرد رمز في الرواية التجريبية.

3- في مفهوم الرواية التجريبية:

نجد في هذا الصدد الناقد «**محمد الباردي**» يعرف الرواية التجريبية بقوله: «هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص، وتخوّن أيّة تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص المختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اِشتغالها في الوقت الذي يتيح فيه هدمها».[3]

فالرواية المعاصرة لم تعد شكلا ثابتا، بل أضحت تتسم بالنزعة المستمرة والتجريب الخلاق، وتروم إلى كسر النمطية وابتكار طرق تعبير مغايرة لترسم لنفسها أفقا جديدا في الكتابة.

---

(1) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص 3.

(2) لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2012، ص 30.

(3) محمد الباردي، اِنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، د. ط، 2004، ص 291.

أما الدكتور «**أيمن تعيلب**» فيقول: «أن الرواية، فن تجريبي في المقام الأول، فقد إرتبطت ولادتها بالدخول في عالم الحداثة والمدنيات والتجريبات العلمية الباهرة للعالم المعاصر».[1]

فنجد «**أيمن تعيلب**» يربط الرواية التجريبية بالحداثة التي تعني، الخروج عن المألوف وكسر القواعد الجاهزة، وهو هنا يلتقي مع «محمد عز الدين التازي» في قوله: «التجريب الروائي هو وعي حداثي بالكتابة، وهو في أبعاد مغامراته يقف ضد التكريس، وضد قواعد الكتابة الجاهزة».[2]

في حين نجد «بوشوشة بن جمعة» يرى أن: التجريب في الرواية يتمثل في المغامرة ونقض المسلمات الجامدة والأعراف الخانقة، وصياغة الأسئلة «التي تسعى إلى تدمير سلطة السائد والمألوف الفني ثقافيا وإجتماعيا، بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت وكلّت».[3]

يبدو من خلال هذه المفاهيم أن مصطلح التجريب والمغامرة والحداثة كلها تصب في مجرى واحد، وهو الخروج عن المألوف وكسر القوالب الكلاسيكية الجاهزة والبحث عن شكل فنّي جديد يحقق للمبدع (الروائي) خصوصيته التي تميزه عن غيره.

ثانيا: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية:

1- في الرواية الغربية:

لقد برزت مظاهر التجديد في الرواية عموما بعد الحربين العالميتين في أوروبا وأمريكا، فنجد تغير التفكير الفلسفي، والتفكير النقدي وبالتالي تغير الشكل الروائي، بظهور بوادر جديدة في الكتابة الروائية، وهذه النقلة جاءت بسبب التطور الاجتماعي والتاريخي، وكان

(1) أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، إستانبول، تركيا، ط1، 2010، ص 7.

(2) محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر، 2010، ص 2.

(3) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 31.

ذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي كتاب فرنسيين من بينهم: آلان روب غرييه، وناتالي ساروت وكلود سيمون، ميشال بوتور... وغيرهم.

فنجد «آلان روب غرييه»"A-RobbeGrillet"، أحد رواد الرواية الجديدة، كتب مجموعة من المقالات، يدعو فيها إلى التجديد مشيرا إلى المفارقة الكبرى بين أبطال كافكا والشخوص البلزاكيين، وينقد الرواية الفرنسية السائدة بأشكالها المختلفة، وهذا ما يتجلى في عنوان كتابه (من أجل رواية جديدة) (Pour un Nouveau roman).[1]

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

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

ولعل ما يميّز الرواية الجديدة عن التقليدية، «أنها تثور على كل القواعد، وتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اِغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد».[3]

وهذا ما يوضحه "ميشال بوتور" "Michel Boutor" في مفهومه "للتجديد" فيقول: «فهو يتمثل في الخروج على الأنماط السائدة وكسر العادات القائمة، فالروائي الذي يرفض هذا العمل ولا يقلب العادات رأسا 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،

(1) ينظر، محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار لنشر والتوزيع، ط2، سوريا، دمشق، 2002، ص 69.
(2) محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 291.
(3) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998، ص 48.

يلاقي بالتأكيد – نجاحا سهلا ولكنه يجعل من نفسه، شريكا لهذا القلق العميق ولهذا الليل البهيم الذي يتخبط فيه».[1]

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

وبناء على ما سبق ذكره أن الرواية الكلاسيكية لم تعد قادرة على استيعاب الواقع المتطور، وتمثيله وهذا يعود إلى نتيجة التغيرات التي طرأت على مستوى الأفكار والمواضيع التي تتطلب منطقيا شكلا جديدايحويها.

أما "ناتالي ساروت" "Nathalie Sarroute" في كتابها «عهد الريبة»، نجدها قامت بتحليل أعمال دوستوفسكي وكافكا وتولستوي، ووجدت مواطن التجديد والخروج عن المألوف، وتؤكد أن عصرها هو عصر الشك والريبة في الأساليب الفنية السائدة، «الريبة التي هي بصدد وتحطيم الشخصية وكل جهاز بالي الذي كان يضمن لها جبروتها، هي أحد هذه الانفعالات المرضية التي بواسطتها يدافع جسم ما عن نفسه، ويعبر عن توازن جديد». لذلك جاء في كتابها إعادة النظر في كل مقومات الرواية التقليدية من حيث بنيتها الشكلية ودلالتها الاجتماعية والسياسية ووظيفتها في المجتمع.[3]

وبالتالي نفهم من خلال كلام "ناتالي ساروت"، و"آلان روب غرييه"، و "ميشال بوتور"... وغيرهم من رواد الرواية الجديدة، أن كل واحد منهم له تجربته الخاصة به وهذا الذي ينعكس في كتاباتهم الروائية، التي تحمل خصوصية وتجربة كل مبدع عن غيره، لكن هدفهم كان واحدا يؤكد على الصلة الوثيقة التي تجمعهم وهي خلق رواية جديدة وتجاوز ورفض الرواية الكلاسيكية وقواعدها.

---

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص 7.

(3) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ص 70.

إذن، يمكن القول إن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص، قد اِنطلق من مفهوم "الحرية" كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية، لأنها أتاحت للروائي (المبدع) تجاوز وخرق القواعد الكلاسيكية وإنتاج طرائق سردية جديدة.

2- في الرواية العربية:

إنّ المتتبع لواقع التجريب في الرواية العربية، نجدها تأخرت بالمقارنة مع نظيرتها الرواية الغربية، وكانت أولى انطلاقة لهذا الفن الجديد في بداية الستينيات، أين شهد العالم العربي اِهتزازات في الأبنية السياسية، والاجتماعية والاقتصادية، وفي الآن ذاته صاحبه تطور في النصوص الإبداعية.

ومما لاشك فيه أن ظهور التجريب في الرواية العربية واِنتشاره في الربع الأخير من القرن العشرين، «يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وحضارية ومحلية، إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبية (...) والانفتاح على التراث القصصي القديم إلى هزيمة عام 1967 وإلى اِهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية».[1] كل هذه العوامل دفعت الأدباء والكتاب الخروج من عزلتهم، والتمرد على قوالب الرواية الكلاسيكية، مما أسهم هذا الانزياح في ميلاد نوع جديد روائي هو الرواية الجديدة أو الرواية التجريبية.

ومن الروائيين العرب، الذين كان لهم شغف تبني هذا النوع من الكتابة، وبها تغيرت نظرتهم للعمل الروائي، واِنقطعوا فكريا وفنيا عن الأجيال الأدبية السابقة نجد: «تلك الرائحة» لـ: "صنع الله اِبراهيم" (1966)، «وأنت منذ اليوم» "لتيسير سيول" (1968) «والضحك» "لغالب هلسا" (1971) «والجبل الصغير» "لإلياس خوري" (1977) 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 الأدبية واللغوية ومرتكزاتها وفلسفتها**

(1) ينظر، شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم 335، 2008، ص 17.

(2) محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 51.

الجمالية».[1]وهذا ما جعل الأعمال الإبداعية تسمو وتتفاعل مع تطورات الفكر الأدبي والمحلي والعالمي، والبحث عن علاقات متجددة بغية تشكيل عناصر بنائية مغايرة عمَّا كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية وهذا ما جعل "**محمد برادة**" يقول «**إن ممارسة التجريب جعلت الروائيين العرب يتحررون من التمَّسك بحرفية الشكل المتبلور عبر تاريخ الرواية العالمية، كما جعلتهم يضيفون عناصر لها صلة بالمحيط الاجتماعي والثقافي والتراثي**»[2] حيث انتقلوا من الحياة الواقعية بتفاصيلها إلى حياة خيالية اللاواقعية تسمو بمكوناتها النصية الجمالية، هذا ما صرَّح به «**إلياس خوري**» الذي كتب عن بطل مزقته الحروب الأهلية و«**قام بكسر خطية السرد والتعبير عن الذات واستيهاماتها اللاشعورية وحرية الجسد وتحطيم سلسلة الزمن وتوسيع الواقع ليشمل الحلم والشعر والأسطورة وأحلام اليقظة**»[3]، نتيجة الفوضى والغموض التي كانت تحيط بالمجتمع العربي، جعل من "الرواية التجريبية" بأشكالها السردية تعبر عن هذا الجو بطريقة مذهلة يعجز المتلقي الغوص فيها وفهم نواياها وتحديد موضوعاتها.

إن الباحث عن الأساليب الفنية التي تتميز بها الرواية التجريبية التي اِختلفت شكلاً ومضمونًا عن الرواية الكلاسيكية فابتعدت كل البعد عن الأشكال السردية 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 وانسيابيته، كما لا يحسن الحديث عن الشخصيات وأبعادها وبيئتها وبنائها أو تماسكها وتفككها... كما لا يحسن الحديث عن تطور صورة البطل وتفاعله مع الأحداث والزمان والمكان**»[4] ومن الروائيين الذين نشطت كتاباتهم بانخراطهم في ميدان التجريب نجد «صنع الله إبراهيم» – رائد الرواية التجريبية – من خلال عرضه روايته «ذات» التي اِشتملت على الطرق والأساليب المستحدثة لم يسبق

(1) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 17.

(2) محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 49.

(3) عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 29.

(4) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 167.

توظيفها من قبل مرددًا عبارة "جيمس جويس" يقول: «**أنا نتاج هذا الجنس وهذه البلاد وهذه الحياة وسوف أعبر عن نفسي. كما أنا**»[1] تميزت هذه الرواية بنمطين من الخطاب: «**خطاب توثيقي صحفي. يعتمد الأسلوب المباشر ويخلو تماما من أي نزعة سردية يمكن أن تلحقه بخطاب السرد عامة وخطاب السرد الروائي يعيد هذا المؤلف إلى جنسه الأصلي وهو الرواية**».[2] يعتبر هذا النص مغامرة نصية مغايرة فيها تمرد عن السائد مما تؤكد بدورها بأن الإبداع تجاوز مستمر وهو خطاب ينتقل من الواقع ويشخصه.

ونجد كذلك "**جمال الغيطاني**" الذي ذاع صيته من خلال كتاباته الروائية بعدما وجد ما يحرر أفكاره لكي تنصب على أرض الواقع ولتبنى هذا النمط ينبغي علينا البحث في تراثنا العربي.[3] ونتجاوز البحث عما تمليه علينا الروايات العالمية، يجب علينا أن نبني عالمنا الخاص من واقعنا ومن ذواتنا.[4]

وهذا ما جعل "**قمري البشير**" يعبر عنه بقوله «**أن الغيطاني يسعى إلى تحقيق شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدية في الكتابة الروائية وجعلها قابلة لعدة تحولات وتحويلات تباشر الانزياح والخروج عن المواصفات الخطية المتعارف عليها، في هذه الكتابة**».[5] هذا تصريح واضح إلى تجاوز السائد في الرواية العربية أو الغربية مما يؤكد على تنوع التجربة ويستدعي في ذاته التنوع في الموضوع. ومن أهم الأفكار التي جاء بها "جمال الغيطاني" في وصفه العمل الإبداعي الذي يقوم به «**فتصبح الرواية لدى بعضهم استعراضًا فنيًا، حتى يقال عن الكاتب أنه أضاف بعد السنوات جديدة للرواية العربية وأنه يهتم بالشكل الفني أكثر من اللازم**».[6]

---

(1) شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في أليات السرد وقراءات نصية، الوارق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 25.

(2) محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية، ص 301.

(3) المرجع نفسه، ص 302.

(4) ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص 73و 74.

(5) المرجع نفسه، ص 74.

(6) المرجع نفسه، ص 74.

ونجد في هذا الصدد "**إدوارد الخراط**": من رواد الحساسية الجديدة في الرواية العربية الذي تميز بنقلة نوعية في الأشكال والمضامين التقنيات الفنية وطرائق التعبير الإبداعية: التي اختزل فيها تقنيات الكتابة السردية الجديدة ولخصها فيما يأتي: «**تحطيم السياق الزمني التقليدي المتسلسل والاستغناء عن التوظيف الواقعي مثل الحوار المتقطع. والتركيز تارة على الظاهر المحايد البارد أو الغوص في الداخل المضطرب الجياش وكسر الترتيب السردي وفك العقدة التقليدية، وتدمير سياق اللغة وفتح مغامرة ما تحت الوعي**».[1] حيث جسد هذه المظاهر الفنية في روايته "**رامة والتين**" يصعب على المتلقي العادي فهمها نتيجة الغموض السائد فيها وتحاور الأنواع الأدبية فيما بينها وتفاعل صيغها التعبيرية بالإضافة إلى التلاعب السردي.

استطاع التجريب اللغوي أن يبرز مكانته من خلال اشتغال الروائيين العرب بتشظي اللغة وتنوعها من الفصحى إلى العامية وحتى الأجنبية لتكون أكثر دقة وشمولية ومن الأوائل الذي استطاع أن ينسج نموذجا يرتقي به ويفتح السبل أمام الروائيين نجد: "**صلاح الدين بوجاه**" يشير في انطلاقته لكتابة رواية واقعية لغوية واحتوائها على خصائص غير مألوفة في الروايات الماضية وتجاوزها من خلال اللغة والفكر والثقافة وجسدها في أول عمل روائي موسوم بـ: "**النخاس**" التي عني فيها الكاتب برسم الشخصيات والأحداث واشتغاله الدائم على اللغة.[2]«**إذ يدخل الكاتب عبر سارده مغامرة اللغة عبر منعرجاتها وتنوعاتها إلى درجة أن النص أحيانًا يتحول إلى سبر أغوار مفردة من مفرداته**»[3]، وبفضل هذا الانفتاح اللغوي استطاعت أن تضفي على النص جمالية مكنت الكتاب التعبير بكل أريحية فهي الأداة «**الرئيسية في الإبداع كما قالت ناتالي ساروت لا شيء يوجد خارج اللغة**».[4]

بفضل حملة التجريب في الكتابات الروائية يصعب القبض على هذا العالم من الكتابة والإمساك بجوهره حيث أن «**التجربة الإنسانية مراوغة غائمة الملامح وسير الأحداث**

(1) عبد المالك أشهبون، الحساية الجديدة في الرواية العربية، ص 127.

(2) ينظر، محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 292و 294.

(3) المرجع نفسه، ص 296.

(4) شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، ص 122.

يصعب التكهن بوجهته تظهر التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكك بعرض عالم أمام أعيننا بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه».[1] ومنه يستدعي على القارئ أن يكون أكثر فطنة من خلال تفاعله مع هذا النوع من الرواية التي تبدو غير اعتيادية ولا مألوفة وهو عائدٌ طبعًا إلى تعقيد البنيات التجريبية التي تؤدي إلى تخييب فهم القارئ.

وبالتالي نستنتج من خلال ما سبق حول واقع التجريب في الرواية العربية أنه كان نتيجة التطور الاجتماعي والتاريخي الذي شهدته البلاد العربية، بحيث نجد أن الروائيين العرب وجدوا ضالتهم بواسطة هذه التقنية الفنية التي تسعى إلى تقويض النمط والنموذج والسعي وراء كتابة جديدة مفتوحة على جميع الأجناس الأدبية. لذا فكان لكل روائي عربي تجربته التي تميزه عن غيره من المبدعين.

إذن، من خلال هذا المدخل الذي تمحور حول مفهوم التجريب كمصطلح وملامحه في الرواية الجزائرية، وواقعه في الروايتين الغربية والعربية عموما، فقد يعتبر التجريب استراتيجية فنية، أو طريقة في الكتابة تميز عمل إبداعي عن آخر، فلكل روائي تجربته الخاصة به وهذا ما ينعكس على العمل الروائي. لذا سنقوم بالكشف عن هذه التقنية وإظهارها في الفصلين التطبيقيين من خلال رواية: «شجرة مريم»، محاولين الوقوف عند التغيرات والتقنيات والتمظهرات الفنية الجديدة التي اكتستها وتميزت بها هذه الرواية.

(1) فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009، ص 14.

الفصل الأول: تمظهرات التجريب

في رواية " شجرة مريم"

أولا: سحر العتبات النصية

1- الغلاف

1-1- الصورة

1-2- اللون

1-3- التجنيس

2- العنوان

2-1- العنوان كحقل دلالي رئيسي

2-2- العنوان كحقول دلالية فرعية

3- التصدير

4- الإهداء

ثانيا: الاشتغال على اللغة

1- اللغة الفصحى

2- اللغة العامية

3- اللغة الأجنبية

4- حضور اللغة الشعرية

أولا: سحر العتبات النصية:

لم يكن الاهتمام بالعنوان، أو بالعتبات النصية كما يسميها "جيرار جينات" " Gérard Genette" إلا في العصر الحديث، التي أوْلَى لها عناية كبيرة، لأن العنوان، هو البهو الذي نلج من خلاله إلى النص لأننا لا يمكن الدخول إلى بيتٍ مَا دون الوقوف على عتبَته. وبالتالي نجد أن المبدع أولى اِهتماما كبيرا بالعنوان لكي يجذب اِنتباه القارئ.

وبما أن الرواية جنس أدبي حديث فقد اِرتادت آفاقًا جديدة من التجريب الروائي، وكان للعنوان وما يحيط به نصيب من هذا الابتكار.

قبل الحديث عن عتبات النص لابد من الإشارة أنه تعددت تسمياته مثل: (المناص، النص المصاحب، النص الموازي...إلخ) وهذا التعدد يعود إلى ترجمة المصطلح.

فنجد أن معنى المناص أو العتبات النصية: «هي مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اِسم الكاتب، والعنوان، والجلادة (jaquette)، كلمة الناشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات (catalogue)، المكلف بالإعلام، دار النشر...».[1]

وانطلاقا مما سبق نحاول دخول معمار رواية "شجرة مريم" «لسامية بن دريس» وعالمها الخاص، من خلال هذه العتبات، التي تميز بها فضاء الرواية.

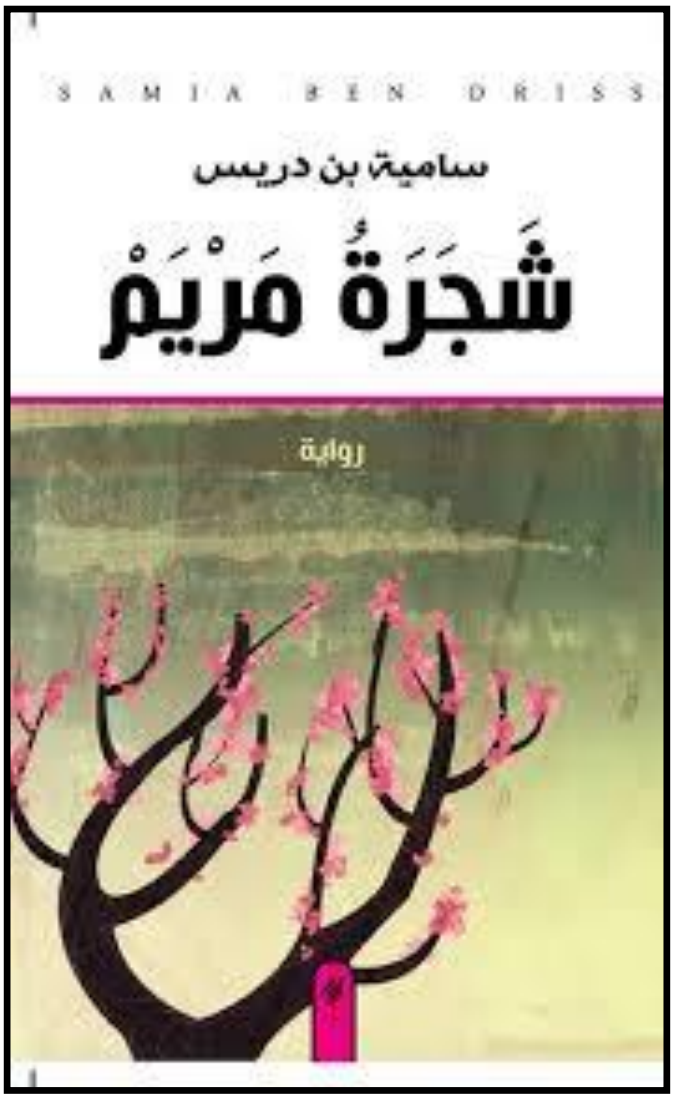
1-الغلاف: إن الغلاف هو أوّل ما يقف عنده القارئ، فهو أحد المناصات البارزة، فهو، «فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك – على الأصح – عين القارئ، إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة».[2]

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 44.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دار البيضاء، المغرب، 1991، ص 56.

إذ تعد لوحة الغلاف مفتاحا إجرائيا للخوض في النص، والبعد الدلالي والرمزي الموحي وصولا للمعنى لكونها عنصرا من عناصر العمل ومكونا من مكوناته الداخلية، له قيمته الدلالية وواجهته الإعلامية.[1]

وغلاف هذه الرواية يتكون من أربعة أشياء أو بالأحرى أيقونات، تحمل عدّة إشارات دالة: أولها الصورة، وثانيها اللون الذي ميّز غلاف الرواية، وثالثها التجنيس، وآخرها العنوان الذي يشكل الباب الرئيسي للنص.



1-1-الصورة: نجد ماتز "Christian Metz"، «يعتبر الرسالة البصرية مثل الكلمات، وكل الأشياء الأخرى لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى»[2]، بمعنى أن الصورة تحمل لنا رسالة أو خطابا تسعى لتبليغه للمتلقي/ القارئ بواسطة اللون، الشكل، الخط...إلخ.

والصورة هنا، عبارة عن شجرة ذات غصون سوداء، ونحن نعلم أو المتعود عليه أن الأغصان تكون ذات لون بني غامق، ولكنها جاءت سوداء تحمل أزهارًا وردية اللون، تمتد إلى سماء لا هي زرقاء، تدل على الفترة الصباحية ولا هي سوداء تدل على الفترة المسائية وإنما لونها أخضر غامق، وكأن الروائية أرادت أن تترك أثرًا

(1) بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، دراسات موصلية، العدد (42)، 2013، جامعة الموصل، العراق، ص 7.

(2) قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع (د. ط)، وهران، الجزائر، 2005، ص 22.

قويًا على الغير(المتلقي) فهي تريد الاعتراف بشيء ما وهذا الاعتراف يتجلى في فترة العشرية السوداء وما عاناه المجتمع الجزائري خلالها وتداعيات ما بعدها. وبالتالي فجعل لون السماء أخضر لكي يفتح شهية التذكر، الخراب ورائحة الموت والقنابل والرصاص والدم الذي شوّه لون السماء الأزرق.

أما الشجرة التي تدل على الانتماء والحياة والاستمرارية هذا في مفهومنا العام لها أو القراءة العادية التي نقدمها لها، إنمّا هنا هي شجرة ذات غصون سوداء الذي يدل هذا السواد على الحزن والموت والخوف والظلام وما يحمله المستقبل المجهول الذي كان يخافه الشعب الجزائري في فترة العشرية السوداء وبالتالي فهو يوحي إلى الشر والإجرام وإثارة الفزع وكل ما قامت به الجماعة الإرهابية في تلك الفترة، ولكن رغم هذا يوجد نوع من التفاؤل والحياة وهذا ما تعكسه لنا دلالة اللون الوردي الذي تحمله أزهار هذه الغصون. فهو رمز الأنثى ولونها المفضل فهو لون البراءة التي اِغتصبتها سنون العشرية السوداء وتداعيات ما بعدها على المرأة الجزائرية خصوصا وهذا ما تعانيه "مريم" بطلة الرواية وبالتالي يمكن أن نقول، أن الروائية "سامية بن دريس" اِستوحت فكرة الرواية من هذه الصورة، باعتبارها علامة إشارية تحمل عدة دلالات ومعاني وتأويلات مختلفة.

1-2- اللون: لقد اِتخذ الإنسان منذ القديم الألوان وسيلة للتزيين في مجالات عدة، كالعبادة وممارسة الشعائر الدينية، والطقوس، ومنها التعبير عن التفاعل مع العالم الخارجي تفاعلا يبهج النفس ويعبّر عما يجيش فيها من مشاعر الفرح أو اللذة أو مشاعر البؤس والحزن.[1]

وباعتبار أن اللون لغة غير لسانية تفهمها جميع الشعوب، فنجد غلاف الرواية ممزوجًا بمجموعة من الألوان (الأبيض، الأخضر، الأسود، الوردي، الأخضر الفاتح، والأصفر المخضر). لكن نجد اللون الطاغي هو اللون الأخضر الذي يتوسط الغلاف وهو لون السماء التي لونها هو الأزرق هذا لونها الحقيقي لكن هنا (الغلاف) هو لون أخضر، الذي عوّض مكان لون السماء الحقيقي، "فهو يشير إلى الرغبة الجامحة في الاستقلال الموجودة غالبا بين

(1) إبراهيم محمود خليل، ألفاظ الألوان ودلالتها عند العرب، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 33، العدد 3، 2006، د. ب، ص 1.

الصغار الذين يريدون الاستقلال عن أسرهم"[1]، لأن كثيرًا من الشباب في تلك الفترة (التسعينيات) أرادوا التخلي عن أهلهم والالتحاق بالجبل (الجماعة الإرهابية أو الإخوان) ظنا أنهم سيجاهدون في سبيل الله. وبالتالي فهذا اللون هو لون الموت الذي لا لون له في الحقيقة.

أما اللون الأسود الذي تحمله الغصون التي تدل على التجذر والتمسك بالوطن (الجزائر) لذا جاءت هذه الغصون سوداء لكي تقول أن الجزائر قوّية وستظل قوية إلى (آخر نفس فيها) فهذا اللون الأسود يرمز ويحيل لفترة العنف التي عاشتها الجزائر في التسعينيات، أما اللون الوردي يدل على المرأة العربية عامة والجزائرية خاصة، فهو رمز الأنوثة والبراءة وأنه لون مأخوذة تسميته من الورود التي تهدى للحبيبة والتي تحمل عدة معاني (الحب، الخير، الجمال، الرقة، الطفولة) ولكن كل هذا اِنقرض في تلك الفترة. لذا نجد هذه الورود الوردية بين اللون الأصفر المخضر «الذي يدل على الكراهية والخيانة والغدر».[2]

كما نجد خطا رديا يفصل بين اللون الأخضر واللون الأبيض الذي يعلو صورة الغلاف، قد نعجز عن تفسيرها، ربما قد وظفته الروائية للدلالة على الصفاء والسلام والإشراق والنقاء والصدق كما هو معروف دلالته، أم هو يرمز إلى المسيحية ومريم العذراء عليها السلام الطاهرة النقية وحتى الحضارة الإسلامية، أم هو يدل على الجزائر البيضاء كحمامة السلام رغم المعاناة السوداوية والدموية التي عاشتها، لكنها لم تستسلم للأوضاع الراهنة في تلك الفترة بل عانت حتى تحررت من كل القيود التي كانت ستؤول بها إلى اِنهيار مملكتها.

كما نجد اِسم الكاتب الذي يعد من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله.[3]

فنلحظ أنّ اِسم الروائية يعلو صفحة الغلاف، كتب بخط غليظ أسود بارز، وكأن الروائية "سامية بن دريس" هنا تقف كشاهدة عيّان على ما يحدث في الجزائر وفي قراها في تلك الفترة وهذا ما عبرت عنه بأسلوب رمزي فني في المتن الروائي.

---

(1) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص 235.

(2) المرجع نفسه، ص 229.

(3) ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، ص 63.

1-3-التجنيس: تجنيس هذا النص (شجرة مريم) تكرّر أكثر من مرة، الأولى كانت على الغلاف والثانية كانت في الصفحة التي تلي الغلاف؛ والثالثة كانت في الشكر التي جاء بقلم الروائية نفسها، فهذا التكرار للتجنيس تؤكد من خلاله الروائية للمتلقي أن هذا العمل الذي بين يديك هو "رواية" وليس جنسًا أدبيًا آخر (قصة، مسرحية...إلخ)، «وبالتالي فوظيفة المؤشر الجنسي هي وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرؤه».[1]

لكن رغم ما تحتويه الرواية من عجائبية وسريالة وإيهام بالواقع، لكنها عمل واقعي، يتناول موضوعًا أساسيًا هو العنف في فترة العشرية السوداء وتداعياتها على المجتمع الجزائري.

2-العنوان: إن العنوان، هو البهو الذي نلج من خلاله النص، فهو: «نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تمامًا، كما أن وجود العنوان في أعلى النص/ رأسه له دلالته وأهميته، «وهذه القيمة الموضعية، تجعله يمثل مركز البنية التواصلية بين أقطاب العملية الإبداعية (المبدع، النص، المتلقي)» وهو ما يمنح القارئ معرفة أولية بالنص إذ يشكل نواة يمتد من خلالها النص ويتبأر فيها».[2]

2-1-العنوان كحقل دلالي رئيسي: بما أن العنوان مفتاح أساسي بامتياز، يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة بغية اِستنطاقها وتأويلها[3] والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل يناص نصه الأصلي؟.[4]

مما لا شك فيه أن اِختيار العنوان ليس اِعتباطيًا عفويا وإنما قصديًا، فجاء عنوان الرواية «شجرة مريم»، من الناحية التركيبية (جملة اِسمية)، وللوقوف على دلالته لابد من تفكيك لهذا التركيب بغية التأويل، إذ أن لفظة (شجرة) خبر لمبتدأ محذوف يقدر بـ "هذه"، فهي مضافة ومريم مضاف إليه، هذا من الجانب النحوي، أما من الجانب المعنوي، فهو اِسم نبتة شجيرة صغيرة مباركة تجلب في مواسم الحج والعمرة من البقاع المقدسة، من بركاتها تساعد على

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، ص 90.

(2) سوسن البياتي، عتبات الكتابة، بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014، عمّان، الأردن، ص 26و 27.

(3) جميل حمداوي، سيميو طبقا العنوان، د. ن، ط11، 2015، ص 8.

(4) عبد الحق بلعابد، عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، ص 67.

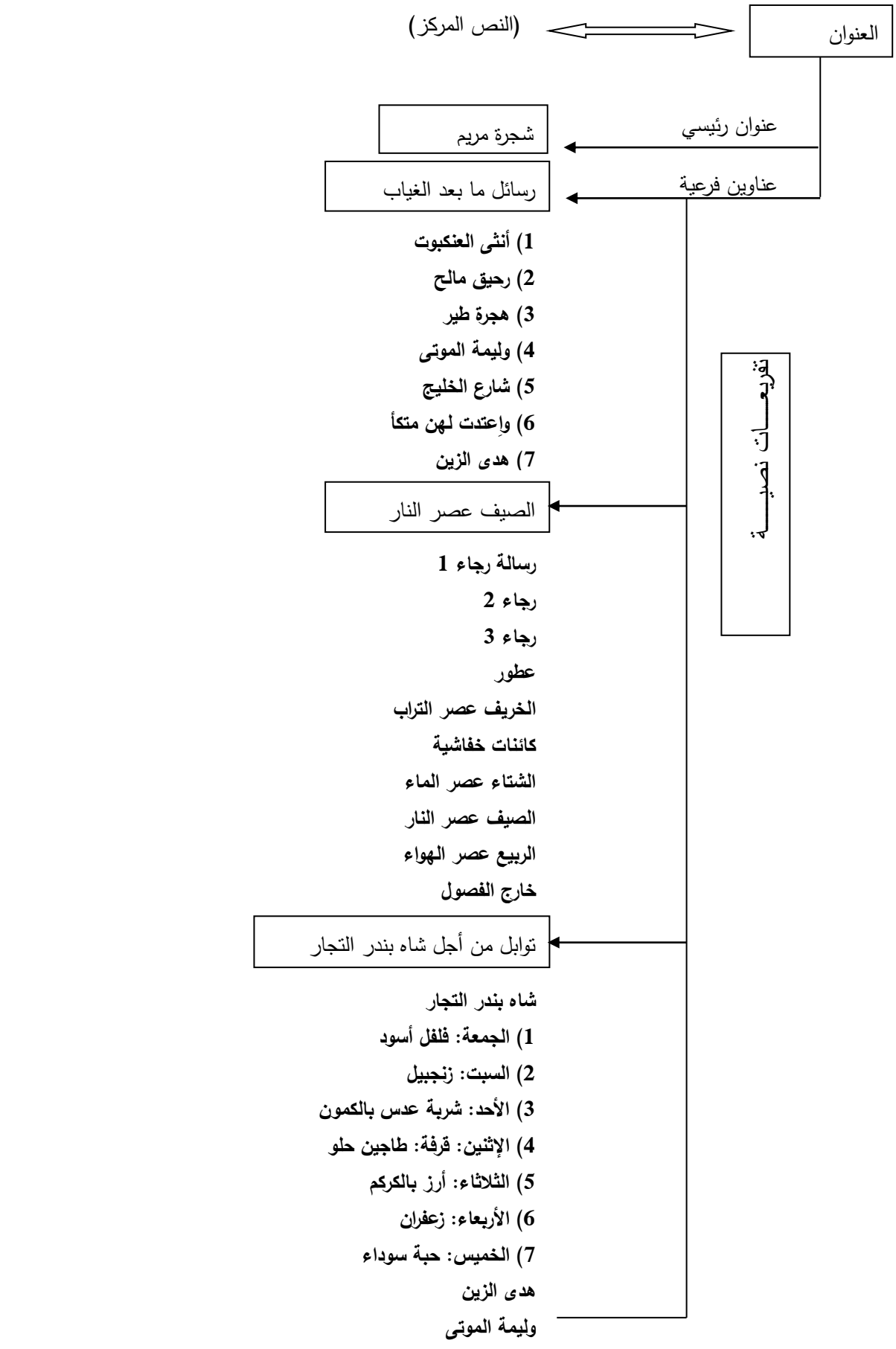
الإنجاب، ويبدو أن اِسمها مستوحى من قصة مريم العذراء عليها السلام التي أنجبت بطريقة "كن فيكون".

فنجد العنوان «شجرة مريم» شغل مكانا على ظهر الغلاف، فجاء بين اِسم الروائية وبين التجنيس بخط غليظ أسود اللون لكي يكون واضحا وفي الآن ذاته يدل على الموت والظلام والعنف الذي عاشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة.

وقد تكرر عنوان الرواية في الصفحة التي تلي الغلاف، وكأن الروائية أرادت أن يكون عنوان روايتها تفسيريا، يجسد المتن الروائي، لذا عمدت على توطيد الصلة بينهما عن طريق صورة الغلاف، ونص التصدير والإهداء اللذان يحملان كلمات مفتاحية (العنف، الجروح، الجسد، الإنسانية، المفترسين، الحياة، رائحة الخبز، خوف الغزاة، الغش، الخطايا، الذنب، الدم، الكفار...) كلها تعكس لنا فترة العنف الذي كان سائدًا في التسعينيات.

فنحن نعلم أن كلمة (شجرة) تدل على النبات يقوم على ساق صلبة، فهي تدل على الحياة والاستمرارية والخير والنماء والوجود، ولكن هنا عكس ذلك فهي شجرة تحيل إلى العنف، الموت، الظلام، الحيرة، القلق، الخوف وهذا ما يدل عليه لون غصونها، ولكن هناك بصيص من الأمل، والفرح والأمان الذي تحمله زهور الوردية لهذه الشجرة، وهذا ما يعكسه لنا اِسم "مريم"، فهذه التسمية ليست عابرة، بل مقصودة، فهي تحمل رمز الطهارة، النقاء والمعجزة والمعاناة التي عانتها مريم العذراء أثناء وضعها لسيدنا عيسى عليه السلام، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فهي تعود إلى مريم بطلة الرواية التي عانت في حياتها، فكانت صندوقا مقفل بابه، ولكنه فتح بطريقة إعجازية، ولكنها لم تكن عاقرا بل أنجبت ثلاثة أولاد، والشائع أن هذه الشجرة تشربها كل عاقر لم تلد ولكنها سَتَحْبَلْ بإذن الله هذه من معجزاتها، وبالتالي هنا يجد القارئ مفارقة أو كسر أفق اِنتظاره لأنه عندما يقف عند عتبة عنوان "شجرة مريم"، يظن أنها تتحدث عن حياتها وسلالتها، أو عن هذه النبتة المباركة، أو عن مريم العذراء عليها السلام، لكنها تحدثت عن معاناة "مريم" بطلة الرواية وعن أحلامها ومآسيها التي عانتها بعد العشرية السوداء، هي وأهل قريتها "كاف الحمام".

كما عالجت هذه الرواية عديد القضايا الاجتماعية التي تعاني منها الأمة العربية كالهجرة غير الشرعية، الإرهاب، العنف، سيطرة السوق الصيني على المجتمعات العربية، وهذا ما ستعكسه لنا العناوين الفرعية الموجودة في المتن الروائي:


العنوان
(النص المركز)
عنوان رئيسي
شجرة مريم
عناوين فرعية
رسائل ما بعد الغياب
1) أنثى العنكبوت
2) رحيق مالح
3) هجرة طير
4) وليمة الموتى
5) شارع الخليج
6) وإعتدت لهن متكأ
7) هدى الزين
الصيف عصر النار
رسالة رجاء 1
رجاء 2
رجاء 3
عطور
الخريف عصر التراب
كائنات خفاشية
الشتاء عصر الماء
الصيف عصر النار
الربيع عصر الهواء
خارج الفصول
توابل من أجل شاه بندر التجار
شاه بندر التجار
1) الجمعة: فلفل أسود
2) السبت: زنجبيل
3) الأحد: شربة عدس بالكمون
4) الإثنين: قرفة: طاجين حلو
5) الثلاثاء: أرز بالكركم
6) الأربعاء: زعفران
7) الخميس: حبة سوداء
هدى الزين
وليمة الموتى
تقريعـــات نصيـــة

2-2-العنوان كحقول دلالية فرعية: إن العناوين الداخلية، عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص فهي مثلها مثل العنوان الأصلي، تعمل إمّا على تكثيف فصولها عامة، وإمّا تفسيرها، وإمّا وضعها في مأزق التأويل.[1]

فنجد العناوين الداخلية لهذه الرواية، جاءت بلغة شعرية سريالية رمزية، تحتاج إلى تأويل وقراءات متعددة ومتنوعة، فقامت الروائية بتقسيم روايتها إلى ثلاثة فصول وكل فصل تنطوي تحته عدة عناوين أو تفريعات نصية أخرى كما هو موضح في الرسم التخطيطي.

فكان الفصل الأول الموسوم بـ: رسائل ما بعد الغياب؛ التي تتفرع عنه سبعة عناوين كل واحد منها يحمل عنوان أي رسالة تحمل موضوعا ما جزئيا ينتمي للموضوع العام، وهو صمت المرأة، التي وجدت ضالتها، في الكتابة، التي هي ملجأ تتحرر فيه من كبتها ومعاناتها التي تعيشها في وسط مجتمع يرفض آراءها، لأن صوتها "عورة"، وكذلك العادات والأعراف والتقاليد تقول كذلك، وكأن هنا نعود إلى آراء الفيلسوف النفسي "**سيغموند فرويد**" " **Sigmund Freud**" الذي يرى أن الكاتب ما هو إلا شاعر حالم، أو إنسان عصابي وجد ضالته في الكتابة وهذا ما يؤكده قول البطلة "مريم" في حديثها: «لعلي بهذه الرسائل سأرمم صدع فقدك، هذه الرسائل ستمنح صمتي معنى»[2] فهذه الرسائل تعكس معاناة المرأة بعد وفاة زوجها (الأرملة) وما تتعرض له من إهانة وإذلال وفائض معتبر من الألم من طرف المجتمع المحيط بها لذا فبيتها مثل بيت العنكبوت لذا أسمتها الروائية "**أنثى العنكبوت**"، الذي بيتها قابل للتحطيم في أي لحظة وهذا ما يؤكده قوله تعالى في سورة العنكبوت: ﴿**وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِۚ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ ﴿٤١﴾**﴾.[3] أما في "**رحيق مالح**"، فتتحدث الروائية عن عدّة قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وهو نفس الشيء في "**هجرة الطير**"، "**ووليمة الموتى**"، "**وشارع الخليج**" "**واعتدت لهن متكأ**"، "**وهدى الزين**"، فنجد عناوين هذه الرسائل تحمل موضوع الربيع العربي في العراق واليمن وسوريا، ومصر وتونس، بحيث أن الأمة العربية الإسلامية أصبحت تعيش في حالة من الرعب والخوف والموت المتردد عليها فأصبحت الناس تبتلع رحيقًا مالحا الذي كان من المفروض أن يكون رحيقًا حلوًا مختلف شرابه وألوانه وهذا ما يتجلى في قول

(1) ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، ص 125.

(2) سامية بن دريس، شجرة مريم، دار ميم للنشر، الجزائر، 2016، ط1، ص 15.

(3) سورة العنكبوت، الآية 41.

الروائية: «العالم محمول على قرني ثور هائج؟ كانت صور التلفزيون تقول ذلك في العراق وسوريا واليمن... إنه الرماد».[1]

وفي "**هجرة طير**"، تتحدث لنا عن هجرة وترحيل السكان من موطنهم الأصلي إلى بلد آخر بسبب الاستعمار الفرنسي للجزائر منذ 1830م، أما "**وليمة الموتى**"، هذه الوليمة كانت بمثابة رسالة بين العالم السفلي والعالم العلوي، ولكن شرط التواصل بين العالمين هو "الصدق والنية" التي خلت في زمن الفتنة (العشرية السوداء)، وهذا ما يتجلى في قول البطلة: «قصة الوليمة، تسريب الأسرار المحظورة أمر يعاقب عليه القانون، ولكني لن أبوح بذلك سوى لك، أتمنى أن تصلك رسالتي...».[2]

وفي "**شارع الخليج**"، هنا الروائية استعملت هذه الجملة إشارة إلى تأثير الثقافة الاستهلاكية الخليجية ومظاهرها وكذلك سيطرة المال والقوة والبذخ الذي يعيش فيه المجتمع الخليجي، في مقابل هذا الترف يوجد أشخاص كل يوم يموتون جوعا وينتظرون صدقة من هؤلاء الأغنياء الذين كلما كثر عندهم المال كلما كانوا أكثر شُحًا، لذا "**اِعتدت لهن متكأ**" للنساء المطلقات والعازبات، فنجد الروائية في هذا العنوان تناصت مع آية قرآنية من سورة يوسف في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً**﴾.[3]وهذا تناص مباشر وصريح، ومعنى هذه الآية أن زليخة زوجة عزيز مصر، أعدّت للنسوة اللواتي قالوا عنها: أنها تراود فتاها عن نفسها فأقامت لهنّ مجلسًا لطعام يقطع بالسكين، كذلك الروائية قامت بإعداد مكان لنساء يكون ملجأهن: «فقد أعددت هذا المتكأ من أجل النساء الغاضبات، من أجل الحاكمات ولأجل ملكات النحل حتى يفرزن عسلهن بهدوء...».[4] وفي «**هدى الزين**» وهو اسم المحامية إحدى بطلات الرواية، التي تتقاسم مع "مريم" نفس الألم والحزن لأنهما فقدا زوجيهما في حادث مدبّر على حد تعبير "هدى الزين".

(1) الرواية، ص 24.
(2) الرواية، ص 36.
(3) سورة يوسف، الآية 31.
(4) الرواية، ص 48.

وبالتالي فهذه الرسائل «ما بعد الغياب» تتفرع لعدة رسائل كل واحدة منها موجهة لشخص معين وتعالج موضوعًا ما، ولكنها كلّ متكامل، فكل نهاية رسالة هي بداية لرسالة جديدة أو مكملة لها.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: "الصيف عصر النار"، فالقارئ لهذا العنوان منذ الوهلة الأولى يرى أن النار هي رمز الحرارة المعتاد عليها في فصل الصيف، لكن هنا الصيف عصر النار هو كناية عن صفة (الموت الحرارة، الشدة، النار، الفتنة، القتل...)، فنجد عشر عناصر تنطوي تحت عنوان هذا الفصل لكن الروائية لم تعمد إلى ترقيمها فجعلتها مفتوحة، وبالتالي فهذه العناصر العشر تعود على العشرية السوداء وهذا ما تعكسه لنا عناوينها، بدءا من رسالة رجاء التي تكررت ثلاث مرات، وهي رسائل اِستغاثة وجهتها "مريم البطلة" إلى «مريم البصيرة»، التي ذهبت إليها لكي تساعدها لإيجاد حل لمشكلتها وعقدتها فكان حمام "مريم البصيرة" ، ملجأ الناجيات من الانتحار، مغتصبات الأيام السوداء، أرامل ومطلقات شابات وعجائز وحيدات، أمهات فقدن فلذات أكبادهن في البحر، أو خلال السنوات الدامية.[1]

أما "**عطور**"، فجعلتها الروائية نكرة غير معرفة، وهو رمز للفتنة والعنف في الجزائر، أما "**الخريف عصر التراب**"، هو فصل الموت والقتلى والجرحى لأن العشرية السوداء بدأت في فصل الخريف في شهر أكتوبر وهو الشهر الثاني من فصل الخريف، فهو عصر البوم هو عصر الشؤم والموت الذي حل بالوطن الجزائر. «فهو عصر الاغتصاب والدم والقتلى [...] فبرعمت أزهار سوداء وحل خريف قاتم على كامل حياتنا».[2] وبالتالي أصبح شهر «أكتوبر هو شهر الأحزان والكبت والشرفات المغلقة والستائر المسدلة والغضب أيضا»[3] فالروائية تتحدث عن مجازر التسعينيات بطريقة مباشرة بأسلوب رمزي سريالي.

و "**الكائنات الخفاشية**" هي تسمية مجازية عن الجماعة الإرهابية في فترة العشرية السوداء، فكانوا ينزلون من الجبال عندما يحل الليل كالخفافيش، والليل هنا هو رمز الخوف والظلام والموت في تلك الفترة، الذي كان من المفروض أن تكون فترة الهدوء والسكينة والراحة

(1) الرواية، ص 67.
(2) الرواية، ص 81.
(3) الرواية، ص 88.

والنوم، فهؤلاء الكائنات الخفاشية كانوا يرون أنفسهم مجاهدين في سبيل الله، يسعون إلى نيل الشهادة ورضاء الله عز وجل طمعا في نيل الجنة، وهذا ما تؤكده الروائية على لسان البطلة الريم: «لقد نجوت منه ومن جماعته، كان سيقتلني في أحسن الأحوال، كان سيهديني لأميره طمعا في الجنة (...) كان يعتقد أنه يقدم تضحية عظيمة من أجل الله، من أجل الجنة (...) اليوم سنذهب نحو الأمير، وسننتصر ونستعيد الخلافة، وستكون عاصمتها مدينة يثرب المباركة، لا بغداد ولا طنجة ولا باريس ولا لندن أو غيرها من عواصم الجن والشياطين»[1] فهذا المقطع السردي يعكس لنا تفكير الجماعة الإرهابية في تلك الفترة ظنًا أنهم يسعون خيرا. أما "**الشتاء: عصر الماء**"، فالماء هنا رمز للحياة والاستمرارية والولادة والاخضرار، فهو يحيل إلى الطهارة من كل شائبة التي كانت لابد أن تحل بالوطن الجزائر لكي تطهر من هذه الفتنة التي حلت بها وفي "**الربيع عصر الهواء**"، في هذا الفصل، تزهر الزهور وتحل الشمس مشرقة بعد أن غابت في فصل الشتاء، فهو فصل الألوان والفرح، ولكن الهواء هنا يحيل إلى التجديد والتغير، لأنه يأخذ معه كل شائبة ويتغير الجو من الحرارة إلى البرودة أو العكس وهنا يحدث التحول الذي طرأ على "مريم" بطلة الرواية فبدأت تتحرر من كل قيد الذي كانت تعاني منه، ومن هاجس الخوف الذي كان يطاردها في الواقع والحلم، وهذا ما يتجلى بكل وضوح في قولها: «تشعر وربما للمرة الأولى في حياتها بأنها حرة (...) هاهي تملك قرارها صارت سيدة نفسها».[2] وهذا الشعور ما يعكسه لنا "**خارج الفصول**"، أي أن "**مريم**" خرجت من كل الحواجز التي كانت واقفة في وجهها، حاجز العادات والتقاليد، الخوف، الصمت...

أما في الفصل الثالث والأخير الموسوم بـ: "توابل من أجل شاه بندر التجار"، فالروائية هنا جمعت بين التوابل وشخصية شاه بندر التجار، وهو رمز للأغنياء الجدد الذين اِستفادوا من الإرهاب في فترة العشرية السوداء، فهو رمز الفساد بشتى أنواعه (السياسي، الاقتصادي، المالي، الاجتماعي) ورمز للطغيان والعنف والجبروت «فهو يملك البلاد والعباد»[3]، «فهو جاء ليؤسس مجده على الخراب والرماد الذي خلفته سنوات التسعينات»[4] أما العناوين الأخرى التي

(1) الرواية، ص 117.
(2) الرواية، ص 181.
(3) الرواية، ص 205.
(4) الرواية، ص 206.

تنطوي تحت هذا الفصل هي مرتبطة بأيام الأسبوع بدءً من يوم الجمعة إلى يوم الخميس، وكل يوم مرتبط معه نوع من أنواع التوابل التي لها علاقة بعمل "مريم بطلة الرواية" لأنها أصبحت تعمل في مطعم، وكأن الروائية أرادت أن تقول لنا أن مهنة الطبخ أصبحت هي الرائجة في وقتنا المعاصر، وهي المناسبة للمرأة التي تكون في وضع "مريم بطلة رواية" أو أي شخصية أخرى لا تحمل شهادة جامعية إلا شهادة الطبخ المأخوذة من عند الأم.

وبالتالي فنستنتج أن هذه العناوين الفرعية ما هي إلاّ مكملة للعنوان الرئيسي فكلاهما يساعدان على الولوج لسبر أغوار النص وكشف أسراره فكل عنوان فرعي وكأنه غصن من أغصان "شجرة مريم"، لأنها تدور حول حياة هذه الشخصية أي بطلة الرواية "مريم"، وبالتالي فالعناوين الفرعية ما هي إلا جزء لا يتجزأ من العنوان الرئيسي.

1- **التصدير**: يعرف "**جينيت**" تصدير الكتاب/العمل كاقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه، فهو اقتباس بجدارة، بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصا معناه فهو ذو وظيفة تلخيصية (...) ويكون مكان التصدير عادة في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، وهناك مكان آخر محتمل للتصدير يشبه الإهداء، بأن يأتي في نهاية الكتاب، أي في آخر سطر من النص مفصول ببياض وهو ما يعرف بالتوقيع الذي نجده في آخر الكتاب وبهذا نكون أمام تصديرين:

الأول هو التصدير البدئي/ الأولي (Epigraphe Liminaire): والذي يوضع لتنشيط أفق إنتظار القارئ، بربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه قراءة.

الثاني هو التصدير الختامي/ النهائي (Epigraphe Terminale): والذي يكون بعد قراءة النص والانخراط فعلا في عوالمه، ليقدم للقارئ تأويلات مبنية من خلال (قراءاته لدلالات النص، فهذا التصدير يعد ككلمة ختامية/ الختام للخروج من النص/ الكتاب.[1]

فنجد تصدير رواية "شجرة مريم" يمثله النوع الأول، بمعنى أن الروائية "سامية بن دريس" أرادت إعمال عقل القارئ وجعله مشاركا في فهم محتوى النص من خلال تأويله لهذه العتبة

(1) ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، ص 107و108.

(التصدير) فنجد الكاتبة اِختارت نصين مختلفين من حيث الجنس الأدبي، فكان تصدير روايتها كالآتي: «يتسبب العنف بإحداث جروح في الجسد، ويتسبب بإحداث جروح في الروح كذلك، إنه يجرح المفترِسين والمفتَرَسين والمفجوعين كذلك، إنه يجرح الإنسانية بأجمعها. ينتقص العنف من إنسانيتنا كثيرًا».

كاتي رايكس: من روايتها "لغز العظام" [1].

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة، تردد أبريل، رائحة الخبز عند الفجر، آراء اِمرأة في الرجال، كتابات إسخيلوس، أول الحب، عشب على حجر، أمهات تقفن على خيط ناي، وخوف الغزاة من الذكريات».

محمود درويش: من الديوان، المجلد الثاني[2].

فالروائية هنا، ذكرت اسم المؤلف وعنوان العمل الأدبي التي أخذت منه، فالنص الأول (لغز العظام) يدور محتواه الروائي حول الجرائم المنتشرة في المجتمع الأمريكي وكان ذلك نتيجة العنف، الذي يسبب جروحا في الجسد أي يترك علامة مشوهة ولكنها تزول مع الأيام عكس العنف الذي يتسبب بإحداث جروح في الروح، التي ليست لها دواء، فتبقى راسخة في الذاكرة لا يمحيها إلا الموت، وهو نفس الحال بالنسبة للعنف الذي عاشه المجتمع الجزائري في فترة التسعينيات وتداعيات ما بعدها، فهو ظل يلاحقها رغم أنها تخلصت من العنف الجسدي لكن الروحي ظلّ قائمًا، لأنه جرح الإنسانية بأكملها، وأن العنف لا يقتصر على الوطن "الجزائر" فقط بل تعاني منه جميع الأمم العربية والغربية كذلك لأنه ممتد ومتجذر وهذا ما تعكسه لنا "شجرة مريم" ذات الغصون السوداء التي تحمل دلالة الموت، الحزن، القتل، الخراب، الظلام...) وما يَحمله لنا كذلك المتن الروائي.

أما النص الثاني (لشاعر الفلسطيني محمود درويش)، فهو يدعو إلى الحياة والاستمرارية في وجه العدو "الصهيوني" بالنسبة «لفلسطين» ومقاومته ومحاربته بالكلمة التي هي أشد وقعا على النفوس كالسلاح أو أكثر. فهي تبقى مستمرة من جيل لآخر، لذا فنجد هذا الاقتباس كان مقصودا لأن أشعار "محمود درويش" كلها ردّدتها الشعوب أمام المحتل المستعمر بأشكالها

(1) كاتي رايكس، لغز العظام، تر: سعيد الحسنية، ط1، 2008، بيروت، لبنان، ص 210.

(2) محمود درويش، ديوان "ورد أقل"، قصيدة "على هذه الأرض ما يستحق الحياة"، دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد2، ط14، 1994، ص 488.

المختلفة الداخلية أو الخارجية. فكما قال "**درويش**": على هذه الأرض ما يستحق الحياة، كذلك تقول الروائية: لابد أن نعيش ونحيا على أرضنا الجزائر، وهذا ما تحيل له لفظة الخبز التي تدل على الحياة والاستمرارية ويوم جديد. لذا لزاما على الأمة العربية الإسلامية عامة والجزائر خاصة أن تكون قوية وصلبة "كالشجرة" التي تقف بكل صمود وتحدي في وجه أي رياح، وهذا ما يؤكده قول «درويش»: وخوف الغزاة من الذكريات.

لذا يمكن القول، أن هذه العتبة (التصدير) قد حققت لنا وظيفة تلخيصية لمضمون الرواية التي تتحدث عن العشرية السوداء وما بعدها التي هي جزء من موضوع عام وأوسع وهو العنف.

وهنا تكمن الوظيفة الدلالية والجمالية للنص، إضافة أنها تكشف لنا عن ثقافة الروائية واطلاعها على نصوص سابقيها ودرجة تفكيرها وخبرتها وكيفية الإفادة وتوظيفها لهذه النصوص.

2- **الإهداء:** هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اِعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب) وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة. ونجد "**جينيت**" يفرق بين إهدائين، إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، والعدالة...).[1]

حيث نجد الإهداء الذي تصدر الرواية، ما هو إلا جزء من المتن الروائي، لأنه يحتوي على مجموعة من الكلمات المفتاحية التي تدل على فترة العنف والفتنة والخوف والموت والظلام الذي حلّ بالوطن الجزائر في فترة العشرية السوداء "كالغش، الخطايا، الذنب، سيدنا علي كرم الله وجهه، الدم، الكفار، عمر الفاروق رضي الله عنه، حكايات بني هلال". فهذه الألفاظ كل واحدة منها تحمل معنى العنف والموت والفتنة التي عانى منه المجتمع الجزائري آنذاك.

فكان الإهداء إلى روح جدّة الروائية (الزهرة أو الزهراء):

(1) عبد الحق بلعابد، عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، ص 93.

إلى روح جدّتي الزهرة أو الزهراء الاسم والمعنى، في معارج الرحمة

وسماوات الأبدية

إلى فَجرك المعطر بالصلوات والتسبيح والذكر.

إلى كلماتك التي لا تشيخ:

عدم الغش: في اِمتناعك عن حبيبات قمح ليست لك.

بذور حبة تين مسروقة هي عدد الخطايا، كل بذرة تعادل ذنبا هكذا قال سيدي عبد القادر الكيلاني، حكايات ساداتنا الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، سيدنا علي الذي بلغ الدم إلى الركاب ولم يسلم للكفار، سيدنا عمر الفاروق، أمّنا خديجة، حكايات بني هلال.

من أجل هذا، فكل حرف أخطه يدين لك ولمبادئك وحكاياتك وجمالك الباهر الذي لم تريه أبدا.

وإلى أخي عقبة (جمال الدين).

فنجد الشطر الأول من الإهداء وجهته الروائية إلى روح جدّتها "الزهراء"، فهذا يعني أنها تربطها علاقة وطيدة معها، فهي مدرستها الأولى التي نهلت منها كثير الأشياء الروحية التي كانت تتمتع بها، لذا عادت "سامية بن دريس" لمخزون ذاكرتها التي تشكل فيه جدّتها الجانب الأكبر في عملها الروائي الذي بين أيدينا وهذا ما يؤكده قولها: "إلى كلماتك التي لا تشيخ".

أما الشطر الثاني للإهداء فيحمل مجموعة من الكلمات المفتاحية، كالغش، حبة تين مسروقة، الخطايا، الذنب... فهذه تحيل إلى فترة العنف الذي عاشته الجزائر في التسعينيات وكذلك ما تعكسه سلوكات وأفعال شخصية "صالح وشاه بندر التجار" أحد أبطال الرواية. أمّا سيدنا علي كرّم الله وجهه هنا يحيل إلى الفتنة التي بدأت تنتشر في فترة خلافته ولكنه لم يسلم للكفار ورغم بلوغ الدم للركاب لكنه اغتيل وهو نفس الحال مع سيدنا عمر الفاروق رضي الله عنه الذي كان حريصا على إقامة العدل ونصرة المظلوم والتفريق بين الحق والباطل وأمتنا خديجة هي أمّ المؤمنين وأول زوجات النبي محمد صلى الله عليه وسلم. فهي من حَوَتْهُ ووقفت بجانبه وطمأنته، وأما حكايات بني هلال هنا إشارة إلى، الاضطهاد والفتن والخراب في البلاد والعباد.

وبالتالي نجد أن الروائية "سامية بن دريس" اِقتصرت في إهدائها على كلمات مفتاحية مفعمة الدلالة، لأنه ساعدنا على فهم محتوى الرواية وبالتالي حقق الوظيفة التداولية والتواصلية بين الروائية وجمهورها الذي سيتلقى هذا العمل.

ثانيا: الاشتغال على اللغة:

شغلت اللغة بالَّ الدارسين مما جعلهم يهتمون بها ويبرزون مكانتها. في بناء الرواية وتشكيل الخطاب السردي، لمَّا يتضمنه من شخوص وأبنية زمانية ومكانية فباللغة تنطق الشخصية ويتكشف الحدث وتنضج معالم البيئة الكونية، وتجعل القارئ يبحر في خبايا التجربة الإبداعية للبحث عن أسرارها الخفية.

تتضمن اللغة تعريفات عديدة نظرًا لأهميتها البالغة لدى المجتمع من جهة وعلاقتها بالنفس الإنسانية من جانب آخر. وهذا ما جعل «اِبن جنّي» يعرفها في قوله: «**بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم**».[1] ويعرفها كذلك "**ادوارد سابير**""Edward Sapir" بأنها: «**وسيلة إنسانية خالصة غير غريزية لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات عن طريق نظام من الرموز التي تصدر بطريقة إرادية**»[2]، فهي أهم وسيلة للتعبير عما يلج في خاطر الإنسان.

استطاعت اللغة بفعل ضجة التجريب أن تخرج إلى الأوساط العامة ومحاكاة المجتمعات وتتبع التحولات الطارئة وهذا ما أعطى للكاتب شغف «**التعبير عنها من خلال ابتداع الكلمات وتلقيحها وتفريغ دلالاتها وتلوناتها**».[3] وهذا ما استطاع أن يتوصل إليه "**ميخائيل باختين**"" Mikhail Bakhtine" من خلال «**تحليله لدوستو فسكي وإكتشاف شكل جديد في الفن الروائي هو الشكل الحواري المتعدد اللغات والأصوات وأشكال الوعي**»[4] شكلت مقولة التعدد اللغوي في تحطيم أحادية اللغة التي كانت سائدة في الروايات الكلاسيكية، واستبدالها بالتعددية والنسبية والحوار وإحداث التضارب بين الفصحى والعامية، بغية الانفتاح إلى من يريد الاعتراف

(1) رمضان عبد التواب: العربية الفصحى والقرآن الكريم أمام العلمانية والاستشراق، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 14.

(3) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 54.

(4) عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية واشكالية اللغة، ص 50.

والتعبير وإعادة الاعتبار إلى الفئات المهمشة «إن أهمية الرواية المتعددة الأصوات ما فتئت تتزايد مع حاجة الإنسان إلى فضاء يضمن له حرية البوح والاعتراف والتعبير المختلف المغاير بعد أن ضاق به فضاء الواقع المعيش».[1]

إذا كان التجريب هو الخروج عن المألوف والبحث عن الأساليب الجديدة، ممَّا سهَّل على الروائيين في أواخر القرن العشرين طريقهم نحو اللغة، فأخرجوها من حيز التبليغ والإفهام إلى لغة يفهمها الجميع مع توظيف ألفاظ لم تكن موجودة من قبل ممزوجة بين الفصحى والعامية بالإضافة إلى بعض الثقافات الغربية التي بقيت راسخة في الذهنية الجزائرية وبالتالي أصبحت خليطا من مجموع اللغات.

تعد اللغة من أكثر العناصر السردية التي يتعامل معها الروائي نظرًا لمكانتها التي تحتلها في النص، وهذا ما عمدت إليه الروائية "سامية بن دريس" إلى تبني هذا النموذج من الكتابة. «كما ساهمت أيضًا في تعميق هذا التعدد وتجذيره عبر تجريب عدة طرائق وأشكال تلغي الفواصل بين العامية والفصحى وبشكل راقٍ يسهم في إغناء وإثراء النص الروائي».[2] وإضفاء القيم الدلالية والجمالية.

من المستويات اللغوية التي شغلت حيزًا كبيرًا في رواية "**شجرة مريم**" نجد العربية الفصحى لما احتوته من متعة في الأسلوب وتراكيب بالغة الجمالية. مما زادت النص جودة وتأثيرًا. إلا أنها لم تتخل عن موروثها الشعبي وخطاباته اليومية، بما حملته من ألفاظ عامية، صريحة التعبير، خالية من التنميق، إذ بها تحاكي الفئات الاجتماعية ذات الثقافات البسيطة بالإضافة إلى بعض المصطلحات الأجنبية ممزوجة بين الفرنسية، والإنجليزية. فهي زاد كل روائي حامل لواء التجريب.

1- اللغة الفصحى:

لا يمكن لأي أديب أن يتخلى عن اللغة الفصحى، فهي لغة القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، في حين ارتباطها بالإسلام أعلى من شأنها وجعلها لغة مقدسة، مما زادها حظًا

(1) عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية وإشكالية اللغة، ص 68.

(2) المرجع نفسه، ص 30.

ورفعة. هذا ما جعل "**إبراهيم أنيس**" يقول: «يبدو لي أن ارتباط الإسلام باللغة العربية ذلك الارتباط الوثيق الذي يتمثل في القرآن الكريم والأحاديث النبوية قد جعل اللغة العربية مكانة تسمو على غيرها من اللغات التي عرفها التاريخ...».[1] فقد أسهمت هذه اللغة في توحيد الشعوب وانتشارها في كل زمان ومكان.

الفصاحة تظهر في معناها كما عرفها "**ابن سنان الخفاجي**": «هي الظهور والبيان».[2] "ومقصورة على وصف الألفاظ".[3] إذ ينبغي مراعاة الدقة في اختيار الألفاظ وأن يكون الكلام واضحًا في معناه ومبناه، يشتمل على خصائص جمالية إبداعية تساهم في التأثير على المتلقي ووردت في قوله تعالى ﴿**وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا**﴾[4]: وتعد هذه اللغة من أرقى اللغات «باعتبارها لغة الأدب والفنون والعلوم والمعارف في كل زمان ومكان لكونها لغة مشتركة بين الأقطار العربية والجاليات الإسلامية في العالم».[5]

دلت الفصاحة أيضا على التعبير البليغ المدعم بالصور البيانية والمحسنات البديعية، مما جعل الكاتب "**عبد القادر حسين**" يعبر عنها في قوله: «الفصاحة هي قوة العبارة ونصاعة البيان وحسن التعبير».[6]

ساهمت الروائية "**سامية بن دريس**" بكثافة بالغة بأن تجعل خطابها الروائي أكثر فصاحة ممَّا زادت النص بعدًا فنيًا جماليًا ومن أهم المقاطع التي مثلت هذا النوع من اللغة نذكر:

«معذرة يا أمي، سأخذلك وأخذل ذكرى أجدادنا، ولكني سأروي الحكاية لأولادي، أليست الحكايات هي غبار السابقين لهذا سأروي لهم حكاية التهجير سأرويها بصدق الجدة وسأنقل

---

(1) سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2011، ص 26.

(2) بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ-1982، ص 58.

(3) المرجع نفسه، ص 59.

(4) سورة القصص، الآية، 34.

(5) المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها، لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، منشورات المجلس، ط1، 2018، ص 42.

(6) سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، ص 10.

بأمانة كل أحزانها وآهاتها وبالأمانة ذاتها سأجعل أطفالي يذرفون الدموع – كما فعلنا ونحن نتحلق حول جمر بدأ يذيل – وعندما أجد بيتا جديدًا بعيدًا عن كاف الحمام...».[1]

مريم –في هذا المقطع –في صراع مع نفسها لمحاولة كشف أسرار أرض كاف الحمام وما خبأه الأجداد من الخوف في مواجهة هذا الواقع المرير. الذي سيطرت عليه الحكومة الاستعمارية، وما خلفته من معاناة لا تكاد تنقضي بالإضافة إلى انتهاك حرمات الإنسان خاصة أثناء سردها لحالة المرأة التي أجهضت في الطريق ولم تنل حقها في قبر يسترها تقول: «**ماتت دون أن يتمكن أهلها من تغسيلها ودفنها وإقامة الجنازة عليها كما بقية الناس**».[2]هذا تفسير واضح عن بشاعة تاريخ هذه الأرض وما تحمله من مأساة مريرة، رغم تلك الملامح تحاول رسم أمل جديد لمواصلة مسيرتها في البحث عن أرض جديدة بعيدة عن ثقافة الأسلاف السابقين «**لكن مريم ستبحث عن تربة جديدة لأن الأرض التي ولدت عليها لم تعد تصغي لجعجعة الرحى. ولم تأبه لاخضرار الزيتون والتين كان العقوق قد بدأ يسري في أوصالها**».[3]

وفي مقطع آخر يلعب الوصف دوره في رسم ملامح أم "**مريم**"، "**زليخة**" التي وقفت عاجزة عن تقبل حقيقة موت "**الريم**" المفاجئ، حيث تقول:

«**فجأة رأيت أمي – لم يحدث هذا من قبل – شجرة هرمة عارية من الأوراق سوداء الجذع والأغصان، جف حليبها وتيبست جذورها وهاهي اليوم سنواتها تشتعل دفعة واحدة وتحيلها كومة سوداء ورمادًا قاتما هو بقايا حياة وبقايا جذور كانت تلتهب ثم انطفأت، كأنما دخلت عالم الشيخوخة...**».[4] سعت الروائية بكل لغة راقية، أن تدقق في تفاصيلها بغية أن يعيش المتلقي الحادثة ويتخيلها في صورة حقيقية ويشاركها المعاناة.

وبفعل سلطان التجريب حاولت الروائية: ممارسة «**هدم اللغة بما هي جهاز رمزي قيمي واسع يؤطر للناس حدود وجودهم ووعيهم وجسدهم وحزنهم وفرحهم فاللغة هنا ليست مجرد**

(1) الرواية، ص 31.
(2) الرواية، ص 32.
(3) الرواية، ص 35.
(4) الرواية، ص 81.

وسيلة اتصال بل هي جسد اتصال نفسه».[1] أصبحت اللغة تفكر في نفسها وتحقيق الوعي واللاوعي الثقافي الجمالي الممكن. هذا ما جسدته الروائية في أن تبث الحياة من جديد لشخصية الريم في أن تقدم نصيحتها لأختها "مريم" قالت "الريم": دون أن تغير من إيقاعات صوتها وريتمه المعتاد كأنها تقدم هدية ثمينة «**اسمعي يا مريم أنت الآن تتسلقين أسوارًا عالية اسمها أسوار الأنوثة وأراك سعيدة بهذا الفعل، حين تكبرين ويستدير قمر أنوثتك لا تمكثي هنا في هذه القرية النائمة بين الجبال والقمح...»**.[2]

يبقى طيف "**الريم**" حاضرًا يشارك "**مريم**" في تطور أحداث الرواية، ويفرض حضوره فيها، وهي من التقنيات الجديدة التي تجعل المتلقي في حيرة دائمًا حول حقيقة هذه الشخصية.

في لغة ممزوجة بين الحيرة والدهشة تقف "مريم" في مواجهة مع نفسها حول عادات وتقاليد كاف الحمام لعمل **بوغنجة:** «لا أدري إن كانت هذه الطقوس هي تعبير متوارث عن طقوس أجدادنا أم شيء آخر ولا أدري لم غضب الشيخ إسماعيل ولكن أمي صاحت الخوف هو الذي يدفع الرجال إلى هذا الموقف منذ خلقت الدنيا ونحن نعمل **بوغنجة** منذ عهد جدتي كلما هجم الجفاف...»**.**[3] تحاول الروائية من خلال هذا المقطع أن تسلط الضوء على بعض الأفكار التي مازالت راسخة في عقول أجدادنا إلى يومنا هذا.

تطلعنا الروائية إلى لغة إبداعية أخرى التي تمزج فيها بين مستويين لغويين العامية والفصحى يتجسد في صراخات الشتم واللعن التي تلقتها "**مريم**" على لسان أمهما نذكر: «**ما الذي تريدينه أنت الأخرى؟ قبض روحي؟ كتم أنفاسي؟ تفجير فؤادي؟ تحطيمي كالأنية الفخارية القديمة؟ ماذا تريدين أنت الأخرى؟ السير على درب أختك؟ تفوه ذرية النحس؟ الحبل الذي التوى على رقبتي بنات لعينات، لو كان لكن أخ ما حدث الذي حدث...»**.[4] فهي تصور من خلال هذه الآهات والحسرات التفكير الخاطئ الذي يحمله الأجداد اتجاه الفتاة وفي ظنهم أن الولد قادر على حماية البنت، من المخاطر، إذ بها تعيد حالة العرب قبيل الإسلام، وما تعرضت له الفتاة من تعذيب وتنكيل وقتل والرفع من شأن الولد الذي يمثل فارس القبيلة،

(1) أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص 123.
(2) الرواية، ص 91.
(3) الرواية، ص 125.
(4) الرواية، ص 96.

«فقد كان الرجل يعتبر بلا نزاع رئيس الأسرة وصاحب الكلمة فيها».[1]**«وكانوا أشد الناس احتياجا إلى البنين ليتقوا بهم شر العدو».**[2]

لم تكتف الروائية بتوظيف اللغة الفصحى فحسب بل زاوجت في خطابها الروائي ببعض المصطلحات العامية لتطلعنا على الثقافات الجزائرية وما تحمله من لهجات.

2- اللغة العامية:

تعد اللغة العامية هي ثاني لغة يتكئ عليها الروائي في سرد أحداثه، فهي لا تخلو من أية رواية معاصرة استجابت لفنيات التجريب.

إن العربية الدارجة: **«هي مستوى تعبيري يتخاطب به العامة عفويًا في الحياة اليومية وهي مستوى غير خاضع لقواعد النحو والصرف ويتصف بالتلقائية والاختزال وإنها عربية فقدت بعض الخصائص الموجودة في الفصحى».**[3] فهي لغة تمتاز بالسهولة والمرونة في الكلام كونها تجاوزت خصائص اللغة الفصحى من صرف ونحو وبناء متين، فهي لغة الخطاب اليومي والأفراد والمجتمع والسوق، وتعد من أكثر اللغات استعمالاً لدى الناطقين بها، أنشأها العامة لحياتهم اليومية، كلاً يتعامل معها حسب البيئة التي يتمركز فيها، يعرفها "**عبد الجليل مرتاض**" بقوله: **«حتى العامية العربية التي فقدت جانبا من محاصيلها النحوية والصرفية بفعل آثار العوامل الصوتية وعوامل خارجية لم تتغير بنيتها الوظيفية».**[4]

والعامية التي سيطرت على **«حياة الأمة العربية في شؤونها اليومية العادية باعتبارها تستخدمها في أغراضها المختلفة، ولا تخضع العامية لقوانين تضبطها، وقواعد لغوية تحكم عباراتها لأنها تلقائية متغيرة بتغير الأجيال والظروف المحيطة بها...».**[5] فهي تحررت من قيود الإعراب، والميل بأسلوب الكلام والحديث في كل الاتجاهات، سواء كان مشافهة أو

(1) صفي الرحمن المباركفوري، الرحيق المختوم، بحث في السيرة النبوية، دار الكتاب الحديث، الجزائر، (د. ط)، 2010م، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

(3) المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها، ص 5.

(4) سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، ص 34.

(5) المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها، ص 288.

محادثة لقضاء حاجاتهم والتفاهم فيما بينهم وهذا ما استطاعت الروائية أن تجسده في إعادة الاعتبار لتلك الألفاظ البسيطة، وما تقتضيه كل شخصية، للتعبير عن همومها وأفكارها باللغة التي تريد، ومن أهم هذه الألفاظ نجد: «**واللي ماعندهاش مسامحة دنيا وأخره صدقة على روح أما**».[1]

"**واللي ماعندهاش**" يعد من أكثر المصطلحات تداولاً على ألسنة الجزائريين والذي يعني "**التي لا تملك**" أو "**التي لا يوجد عندها**".

"**الشيطان الله يلعنو واللي فات مات**".[2]

"**ماتخافش**".[3]

"**لا.لاششششْ. شششت**".[4] **إشارة للتحذير بمعنى "إياك إياك"**.

ويظهر كذلك في حوار الشيخ "إسماعيل" والحاجة "زليخة" حول قصة "**بوغنجة**": «**وقالت أمي الحاجة زليخة – لازم تعمل يوغنجة.**

رد الشيخ إسماعيل يخزي الشيطان واش من يوغنجة يا الحاجة زليخة

أمي قالت: جرب تشوف ربي حنين دير النية وخليها على الله».[5]

"**هذه هي الدنيا وماعندنا ما نديرو واحد عايش ولآخر يهاود فيه**".[6]

يضرب هذا الخطاب على الإنسان الذي يندب حظه من هذه الدنيا، بمعنى "هذه هي الدنيا ليس لدينا ما نفعله واحد يعيش والآخر ينزل فيه".

(1) الرواية، ص 66.
(2) الرواية، ص 41.
(3) الرواية، ص 85.
(4) الرواية، ص 41.
(5) الرواية، ص 124.
(6) الرواية، ص 129.

- "**تفوه ذرية النحس**".[1]

والملاحظ أن التركيز على اللغة العامية في النص يعكس محاولة تصوير مشاهد من ثقافات المجتمع الجزائري واستعمالاته اللغوية الشائعة لدى مختلف الفئات فهي من أسهل اللغات في تبليغ الرسالة بين الباث والمتلقي وتتميز بسرعة الاستيعاب والفهم.

ساهم التعدد اللغوي في انفتاح الرواية وتحطيم أشكال الكتابة السائدة وبنياتها التقليدية، فأصبحت لغة الخطاب الروائي تتراوح بين الفصحى واللغة العامية بالإضافة إلى حضور لغة الآخر الفرنسية والإنجليزية نتيجة تأثر الجزائريين بثقافة الغرب ومخلفاته الحملة الفرنسية في السيطرة على عقولهم والهيمنة عليهم.

3- اللغة الأجنبية:

يعد توظيف اللغة الأجنبية في النص الروائي من التقنيات الحديثة التي أسهمت في تنوع النص وإثرائه بغية تزويد القارئ بتلك الثقافات وهذا ما أعطى للروائية التجوال عبر اللغات واستقطابها لبعض المقاطع منها.

الكلام الذي صرحت به ابنة "المحامية "**منال لمريم**" أثناء زيارتها للمحل:

Pose days gone with wind- let's go- see my speed go away- come in for – who the bels tall.

أيام قليلة مضت في مهب الريح – دعنا نذهب – أنظري إلى سرعتي–تعالي إلى هنا.

For you, for me. لي – لكم

For all the humanety[2]. ولكل البشرية

تسترجع الروائية إثر توظيفها لمصطلح "سيسي لفو" Cessez- le feu.[3] التي تعني وقف إطلاق النار لتعود بالذاكرة إلى أحداث الثورة الجزائرية وما خلفته من خسائر بشرية،

(1) الرواية، ص 96.
(2) الرواية، ص 45.
(3) الرواية، ص 168.

ومادية بعد أن أعلنت "**اتفاقية إفيان**" بين الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية وفرنسا واعتبر **19مارس1962**تاريخ وقف إطلاق النار عبر كامل التراب الجزائري ويبقى تاريخ الثورة خالدًا لدى جميع أبناء الشعب الجزائري.

لا يخلو أي لسان جزائري من توظيفه للغة الفرنسية، سواء كان في خطاباته اليومية، أو في خطابات أخرى ليدل أن جذور فرنسا مازالت ضاربة فينا، لذا حاولت الساردة أن تستقطب بعض هذه الألفاظ نأخذ منها:

- "**سروال الجينيز**".[1]

- **وكذلك قرض** "**لونساج**".[2] الذي يعني تشغيل الشباب.

- "**الربورتاج**"[3]: تعني التقرير.

- "**CBR**" نوع دراجة وظفتها الروائية لكي لا تخفى على القارئ تفاصيل حادثة المرور التي فقد إثرها "**شاه بندر التجار**"ابنه الوحيد "**ع محمد**" أثناء ارتطامه بالشاحنة.

4- حضور اللغة الشعرية:

لقد أصبحت اللغة الشعرية لدى الروائيين ملهمة ومسيطرة على نطاق السرد لديهم وذلك «**يعود لجملة أسباب فرضتها طبيعة الحياة الاجتماعية في ستينيات القرن العشرين وبعضها يعود لطبيعة النص النثري الكلاسيكي...**».[4] ليتخلص من نثرية عالم الواقع، ليعيد للنص إيقاعه الجمالي وانسجامه البياني.

(1) الرواية، ص 28.

(2) الرواية، ص 47.

(3) الرواية، ص 48.

(4) ماجد عبد الله القيسي: مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م، ص 55.

واللغة الشعرية عما عرفها "**جون كوهن**""**Jean Cohen**" :«**هي الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة**».[1] لأن لغة الشعر بعيدة كل البعد عن اللغة العادية، فهي مصقولة بالانحراف والانزياح الكلامي، ومشحونة كذلك «بإيقاع التكرار والاستعارة والتشبيه والكناية وشحن اللغة بمسافة من التوتر وخلق فجوة التي تساعد في خلق حالة من الموازنة الإبداعية لتحصيل نوع من الفراغات والبياضات النصية والمفارقات الدلالية» بغية أن يلعب المتلقي دوره في البحث عن الاحتمالات الدلالية المناسبة.

ومن الخصائص الفنية التي تتميز بها اللغة الشعرية الوزن والقافية والربط الفني بين الشكل والمضمون مع مراعاة الخصائص التركيبية الصرفية والنحوية التي تحقق في اللغة انفعالا صوتيا وموسيقيا.

إن اقتحام اللغة الشعرية ميدان الرواية حقق «**انعتاقا من تقاليد الكتابة القديمة واضعة أمامها المجال لإثبات قدرتها على التجديد دون أن يعني هذا فقدان الرواية لخصائصها الجوهرية الكامنة فيها**».[2]

اتجهت الساردة إلى اللغة الشعرية باعتبارها هي اللغة المعبرة عن خلق «**المعادلات الروحية والفكرية ولأنها المسلك التعبيري الأمثل الذي يؤدي وظائفه...**».[3] لتعبر الشخصيات عما يختلج في نفسها من مشاعر وأحاسيس، منفعلة أو متوترة. وفي لغة شعرية متدفقة بعبارات الحسرة والندم التي هزت كيان صالح وكسرت فؤاده على قتل الريم حيث يقول: «**وإني قد أضناني البعد وأهلكني الوجد في مهجعي وقد تقطعت بي الأسباب فجئتك فردا أمتي العين أرجو الوصل ولا وصل وأطمع في اللقاء ولا لقاء. بذا نطق كتاب وجرى قلمي... لأبوح لك بما فاض به القلب وما كبل الروح من الخطايا والذنوب، كأني أرى الزاد ينفذ والصدر يضيق**».[4]

(1) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 04.

(2) ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، ص 53.

(3) المرجع نفسه، ص 82.

(4) الرواية، ص 193.

تبين الروائية للقارئ من خلال هذا المقطع عن المعالم الداخلية لهذه الشخصية وما تحمله من علامات الخوف في مواجهة مصيره أمام هذا الواقع المرير وطيف حلمه المشؤوم.

وفي آخر كلامه بعث سلامه لها قال فيه: «**سلام عليك والسلام عزاء والعزاء تسليم والتسليم رضى وصبر. والصبر زاد، سلام على الثرى الطيب الذي امتطيت، سلام على كل قطرة غيث سقتك وكل هبة هواك أحيتك...**».[1] وبشعور صادق مخلص يوجه عبارات السلام بغية أن يطلب العفو والغفران.

وفي قالب شعري آخر تحاول الروائية أن تجسد بعض الصور البلاغية لوصف شخصية ياسين، جعلها تقول:

«**ياسين!؟ اسم الله والقرآن يحرسه، قالت أمه.**

«**لون القمح اليابس والصفصاف الممشوق، طعم التفاح الحامض وماء النهر في احتضار الربيع**».

– **ياسين!؟ اسم الله والقرآن يحرسه قالت أمه.**

مثل دوار الشمس لا يلتفت لغير شمسه المرسومة في أفقه قرصًا مضيئًا مشروخ القلب».[2] كناية عن الضعف وعدم مواجهة مصيره.

وفي لغة شعرية أكثر دقة ذات البعد الجمالي والمحمولة على ألفاظ راقية تكسوها نبرات إيقاعية إذ، "بمريم" تتدفق بمشاعر فياضة لتعبر بعبارات الشوق الملتهب للقاء "ياسين" الذي انقطعت أخباره فتردد قولها الآتي: «**تأجج الغياب ورانت فوق حقول الصمت سحابة بعد غدٍ سيزهر ملح الليالي القاحلة ونوار الأقاصي ولربيع النأي، النرجس الحزين يحتضر في غدران كاف الحمام وأعاليها ترقص المسافات كالسراب ويتأجج بياضها الكاذب فتغري القوافل**

(1) الرواية، ص 194.

(2) الرواية، ص 110.

بنداءاتها المحمومة للرحيل...».[1] اختارت الروائية بعناية بالغة هذه الألفاظ لتبث فينا الغربة والحنين الذي تعاني منه "مريم" وصعوبة مواجهتها لهذا الفراق.

وفي بيت شعري آخر مصقول بإيقاعه الشعري ولغته المدعمة بصور جمالية تستحضر الروائية الأنشودة المدرسية المشهورة.

"سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح وانتحب يا مطر".[2]

يضرب هذا المقطع للبيت المحصن ذي الأسوار العالية الفخمة لا يهدمه لا مطر ولا رياح إلا أن "**مريم**" اِستحضرته لتكشف عن سرها المخبوء فهي لا تملك مفتاحًا لفتح الصندوق المحصن.

ساهم الاشتغال على اللغة في تجديد ثقافة النص، وإبراز مضامينه الجمالية التي تكشف عن مدى تشبع الروائية بجل الثقافات التي لم تحضر في ذهن المتلقي مما تضفي عليه زادا لغويا جديدا.

وفي نهاية هذا الفصل نجد أنَّ الروائية عمدت إلى هذا الأسلوب، حينما قسمت روايتها إلى ثلاثة فصول، تنطوي تحتها مجموعة من العناصر، وهذا نوع جديد في الكتابة الروائية، لم يكن موجودًا من قبل، وهذا بفضل النزوع التجريبي، الذي اِعتمدته الروائية "سامية بن دريس" في كتابتها الروائية.

وإلى جانب سحر العتبات النصية، قامت بالاشتغال على اللغة، من خلال إخراجها من منظومتها النحوية والصرفية والدلالية، وصياغتها في قالب رمزي متعدد الدلالات، وهذا نوع من التجريب التي تتميز به الرواية الجديدة التي تسعى دائما إلى كسر وخرق المألوف، وهنا تكمن الجمالية.

(1) الرواية، ص 146.
(2) الرواية، ص 163.

الفصل الثاني: أشكال التجريب

في رواية "شجرة مريم"

أولا: توظيف التراث الشعبي

1- الأمثال الشعبية

2- الأغنية الشعبية

3- توظيف العادات والتقاليد والمعتقدات

ثانيا: التناص مع النص القرآني

1- أشكال التناص

1-1- التناص المباشر

1-2- التناص غير المباشر

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف

3- التناص مع القصص القرآني

أولا: توظيف التراث الشعبي:

لقد أصبح التراث من أهم الأدوات والوسائل الفنية المساهمة في تطوير الرواية العربية وتحريرها من ربقة التقليد، لذا نجد الروائيين العرب اِتجهوا في كتاباتهم السردية إلى توظيف هذه المادة (التراث) بمختلف أنواعه (كالأمثال الشعبية، الألغاز الشعبية، والأغنية الشعبية...) فهو حيٌّ فينا بأفكاره وتصوراته فنتوارثه من جيل إلى جيل هذا من جهة ومن جهة أخرى يعطي قيمة فنية وجمالية لهذا العمل، لأن أمة بلا تراث أمّة بدون تاريخ وبالتالي بلا مستقبل.

فنجد أن الروائيين والأدباء الجزائريين قد اِستفادوا من الموروث الشعبي وهذا ما لاحظناه في كثير من أعمالهم الروائية، ومن بينهم الروائية "سامية بن دريس"، فقد كان حضور الموروث الشعبي الجزائري في عملها الروائي الذي بين أيدينا، ولكن ما يهمنا هو كيفية توظيفه في المتن الروائي.

وبناء على ما سبق، سوف نقوم بدراسة هذا الموروث الذي تشربت منه الروائية اِنطلاقا من هذه الرواية "شجرة مريم"، وذلك على النحو الآتي:

1- الأمثال الشعبية:

إن «الأمثال لون من ألوان الأدب الشعبي، لأنها تنبع من أفراد الشعب نفسه، وتعبر عن عقلية العامة، وتدل الأمثال من أجل ذلك على طبيعة حياة الأمة وتصور مجتمعاتها، وترسم عوائدها، وتسرد أخبارها [...] فالأمثال مرآة لأخلاق العامة، والأخلاق العامة مرآة لمستوى حياة الأمة من الأمم في مجالات الحضارة والعلم والتفكير».[1]

«ويعود خلق المثل الشعبي إلى الشخصية المفردة، وذلك في مختلف طبقات الشعب، ومن أي مجال في الحياة، ثم ينتشر دون اِهتمام بقائله، وهذا الانتشار يدل أن المثل قد مس حس المستمعين له، وبالتالي يصير ملكا لهم جميعا».[2]

(1) عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، 2012، ص 111.

(2) رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د. ط)، 1989، ص 44.

وبالتالي، فنجد المثل في الرواية له حضور بارز، ويحضر في كل حادثة، مادامت هناك حاجة نفسية لاستخدامه، تخدم ذلك الموقف، لذا سوف تتعدد أغراضه إلى: (إجتماعية، نقدية، دينية، اقتصادية)، لذا سنقوم بتصنيفها كالآتي:

أ- **المثل الاجتماعي:**

- «**فولة وتقسمت**»[1]، هذا المثل معروف في أوساط المجتمع الجزائري وحتى المجتمعات العربية الأخرى، فهو كثير التداول، ويضرب على شيئين متشابهين إلى حد التطابق حتى يصعب التمييز بينهما وذكر في الرواية على لسان "**مريم**" وأختها "**الريم**" التي هي شبيهتها وتوأمها فنقول: كل من كان يرانا يسأل هل أنتما توأم. فنقول: نعم. توأم بفارق ست سنوات.
- «**لا يعجبك نوار الدفلة مع الواد داير الظلايل ولا يعجبك زين الطفلة حتى تشوف الفعايل**»[2]، هذا مثل جزائري يعكس لنا تفكير المرأة الجزائرية بصفة خاصة. فهو يعكس لنا أن الجمال هو جمال الروح وليس جمال الجسد، لأن هذا الأخير يذهب ويتلاشى مع مرور الزمن، أما جمال الأفعال والأخلاق يبقى حيا. فهو ورد على لسان "**زبيدة أم ياسين**" "**لزليخة أم مريم والريم**" حينما ذهبت لتطلب يدها لابنها ياسين. وبالتالي فهو مثل نقدي اجتماعي بليغ.
- «**إخسر وفارق**»[3]، فهو يضرب أثناء وقوع في مأزق، حتى وإن كانت الخسارة ستعود على الإنسان المظلوم، لكنها ستعود له بالربح الذي يرجوه من جهة أخرى. فهو ورد على لسان "**مريم**" في نفسها حينما تركها زوجها "**ياسين**".
- «**واللي قرصوا الحنش يخاف من الطارفة تعني الحبل**»[4]، يضرب هذا المثل عند التذكير بتجربة مرّ بها المرء في حياته وكانت شديدة القساوة، وهذا المثل يشبه قول الرسول صلى الله عليه وسلم «**المؤمن لا يلدغ من جُحرٍ مرتين...**» فهو ورد على لسان "**زليخة أم مريم**" أثناء خطوبتها مع ياسين، فهي ذكرتها لأنها خائفة من أن تتردد لها نفس الحادثة التي جرت مع ابنتها الريم، ظنًا بها أنها إرتكبت فاحشة في حق شرفها وشرف أمّها.

---

(1) سامية بن دريس، شجرة مريم، ص 70.

(2) الرواية، ص 112.

(3) الرواية، ص 144.

(4) الرواية، ص 138.

- «**وكي يزيد نسموه بوزيد**»[1]، يضرب هذا المثل للذين يسبقون الأوان، فيرسمون المشاريع العديدة قبل وقوع الحدث السعيد الذي يتوقعونه[2]، وبالتالي فهو مثل يراد من ورائه الصبر وعدم التسرع واِستباق الأمور، واِنتظار حدوثها في الوقت المناسب، فهو يحمل معنى بليغ، لأن المولود لا يمكن تسميتهُ إلا إذا ولد وعرف جنسه ذكر أم أنثى ليعطي له الاسم المناسب، ورد على لسان "**مريم**" حينما كانت تتخاطب مع زوجها الثاني الذي كان متزوجًا ولم يرزق بالأولاد مع زوجته الأولى "**حياة**"، التي كانت تخشى أن يتزوج عنها ويرزق بأطفال.

ب- المثل النقدي:

- «**اِللّي ما يحمي شجرة ما يحمي اِمره (امرأة)، واللّي ما يحمي مَرَه ماهو اِبن الحياة افعلا من لا يحترم الشجرة لا يحترم اِمرأة، ومن لا يحترم المرأة لا يحترم الحياة**»[3] يطلق هذا المثل على الرجل الذي لا يعرف قيمة الشجرة التي هي الحياة والنمو، وبالتالي لا يعرف قيمة المرأة التي هي سنده وشقائق الرجال. المناسبة التي ورد فيها هذا المثل حينما جاءت "**عيشة إلى مريم**" لزيارتها فذكرتها بما كان يقوم به زوجها "**الحميدي**": «**خشين حاشية ما كان عليك اِحتماله وأنت حمامة رقيقة، ما كانت مياه النهر لتتناغم...**» وتبقى مصرة "عيشة" على إقناع"**مريم**" بالزواج مرة أخرى فتقول لها:

- «**ظل راجل ولا ظِل حيط**»[4] فهذا مثل نقدي يؤكد على أهمية الرجل (آدم) في حياة حواء (المرأة) فلا يمكن الاستغناء عنه، فهو السند والحائط الذي تتكئ عليه الأنثى في حياتها، ولكن "**مريم**" تجاوبها بكل تحسر وخسارة وألم بقولها:

- «**مازلنا لما يَحْمى**»[5] أي لم يبق أي شيء إلا أثر الماء.

- «**وصلت للعين وما شربتش**»[6] أي أن الإنسان قام بمجهودات كبيرة، دون أن يبلغ غايته لسذاجته وغبائه، أما المناسبة التي ورد فيها هذا المثل، حينما قام "**ياسين**" بالهجرة غير

---

(1) الرواية، ص 171.

(2) قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، بالأمثال يتضح المقال، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط. ت)، ص 46.

(3) الرواية، ص 166.

(4) الرواية، ص 166.

(5) الرواية، ص 166.

(6) الرواية، ص 198.

الشرعية، إلى بلاد أوروبا ولكنه لم يتحصل على الأوراق لكي يمكث فيها، لأن لعبته اِنكشفت، وقام بترحيله إلى الجزائر.

- «**على كرشي نخلي عرشي**»[1] مثل نقدي بليغ يبدو أنه متعلق بالأكل وهذا يحيل إلى الأمور المادية التي قد تؤدي بالفرد إلى الخسارة، بالمناسبة التي تم فيها ضرب هذا المثل، حينما "**مريم**" دخلت للعمل في مطعم فقالت «لماذا كنا نستحي أن نتحدث عما أكلنا... لماذا اِنقلبت الأمور اليوم، هل لأن الناس يراوغون ضمائرهم ويسكتونها بملء البطون».

ج- المثل الديني:

- «**داوي واكتب والشافي ربي**»[2] يذكر هذا المثل للإنسان الذي يجعل كل شيء قدرا إلا حيلة الإنسان عليه، فلا يحرك ساكنا لمواجهة المرض، ولكنه نسي أن الله هو الشافي ولكن عليه بالأسباب والتوكل عليه، ورد على لسان "زهور" أثناء حديثها مع "**مريم**" التي نصحتها بالذهاب إلى "**حمام مريم البصيرة**" ربما تنحل عقدتها على يديها، لأن الله عالم أي يودع أسراره، ربما في أضعف خلقه.
- «**يا سعدك من حكم دينو كي تخالفت لديان**»[3] هذا المثل يضرب في حالة ظهور الفتن ومن اِرتدّ عن دينه، فهذه الإشارة للإنسان الذي يتصف بتغير وتقلب المزاج، فهو ورد على لسان الساردة حينما كانت تصف أن الصلاة والصوم صار فيهما شك واختلاف، لأن الناس لم تعد هم الناس. ولم تعد القلوب هي القلوب.
- «**المكتوب في الجبين ستراه العين**»[4] أي أن كل شيء مقدر بإذن الله تعالى وسيراه الإنسان سواء أكان خيرا أم شرا. المناسبة التي ورد فيها هذا المثل: حينما ماتت الريم، وبدأت أمّها وأختها "**مريم**" يتحسران عليها، فقيل لهما، اِرضيا بالمكتوب.
- «**أخرج لربي عريان يكسيك**»[5] أي التوجه لله عز وجل وتمسك بالإيمان سينجيك الله من كل شرّ، وهذا يتطابق مع "أبو مريم البصيرة" الذي قام أبوها بالصلاة رَاجيًا من الله ومتضرعًا له لأن الأسباب قد أَعْيَتْهُ.

---

(1) الرواية، ص 210.
(2) الرواية، ص 62.
(3) الرواية، ص 127.
(4) الرواية، ص134.
(5) الرواية، ص 182.

من خلال ما سبق، نرى أن الكاتبة وفقت في اِختيار وتوظيف الأمثال الشعبية في المتن الروائي، وهذا وإن دلّ على شيء، إنما يدل على فطنتها وتأثرها بحوادث الحياة، مما يعكس اِستيعابها بتثميل الموروث الشعبي للمنطقة التي تنتمي إليها، إضافة أنها منحت صبغة جمالية للعمل الروائي.

2- الأغنية الشعبية:

كما أن الكلمة تعبر عما يجول في النفس من مشاعر وأحاسيس وخواطر، فإن الأغنية الشعبية تقوم بنفس المهام لكن بإضافة "**اللحن**" الذي يهز الخواطر والنفس، وبالتالي فهي تعبر عن خلجات الفرد والتجربة التي عاشها بواسطة "الكلمة واللحن".

فالأغنية الشعبية «واحدة من أشكال التعبير الشعبي، الذي تعبّر به الجماعة الشعبية عن نفسها وتطرح من خلالها أفكارها وآمالها ومعتقداتها وقيمها (...) فهي تعبير مباشر عن وجدان وفكر الجماعة الشعبية تحمل بين طياتها قيمها ومعتقداتها وأمانيها».[1]

معنى هذا أن الأغنية الشعبية مرتبطة بالوجدان، وهذه ميزة خاصة بها لوحدها إضافة أنها تعكس لنا المشاعر الاجتماعية للجماعة التي تنتمي إليها، وهذا ما دفع بالروائي المعاصر العودة إليها وتوظيفها في المتن الروائي ما دام يعبر عن الجماعة التي ينتمي إليها، فهي جسر للتواصل بين الماضي والحاضر.

فمن الأغاني الشعبية التي جاء توظيفها في الرواية توظيفا جزئيا، بما يخدم الموقف أو حسب حاجة الروائية، نجد الأغنية الشهيرة التي ألفها "**محمد بن قيطون**" في"**حيزية**"، والتي مطلعها:

عزوني يا ملاح في رايس لبنات سكنت تحت اللحود ناري مقديا
يا خي أنا ضرير بيا ما بيا قلبي سافر مع الراحل لبنيا
يا حصراه على قبيل كنّا في تاويل كي نوار العطيل شاو النقصيا.[2]

(1) كمال الدين حسين محمد حسين، دراسات في الأدب الشعبي، المطبعة العمرانية للأوفش، الجيزة، مصر، ط1، 2001، ص 114.

(2) الرواية، ص 74.

جاءت هذه الأغنية مثلما ذكرتها الروائية على لسان "زليخة" أم مريم والريم التي ماتت ولا أحد يعلم كيف كان موتها، فوجدتها أمها "زليخة" مشنوقة في شجرة ضخمة، فقد تكررت هذه الأغنية في موقف آخر كذلك في قولها:

عزوني يا ملاح في رايس لبنات سكنت تحت اللحود ناري مقديا
حطوها في لكفان بنت عال الشان زادتني حمّان نفضت مخ حشايا
أحفار القبور سايس ريم القبور لا تطيحش الصخور على لبنيا
سكنت تحت التراب قرة عينيا.[1]

تكررت ثلاث مرات، حينما كانوا سيدْفُنُون "الريم"، فقالت عنها أمّها "زليخة": «لن تتكرر غزالتي الشاردة جسدها اللطيف لن يعود ليستضيف الأثواب التي لن تكون جميلة إلاّ به... الريم هي لونجة وهي حيزية».[2]

فهذه المقاطع صورت لنا حال الأم الفزعة والمفجوعة على اِبنتها "الريم"، فهي عكست لنا التعابير المقيته والسخط والتشاؤم والنقمة، والثورة والانتقام لابنتها وقرة عينها التي لم تعرف كيف ماتت إلا أنها حملت معها ثوب العار كما قيل.

فالروائية وفقت في توظيفها لهذه الأغنية (حيزية)، حيث نجد اِختلاف الروايات حول موتها هناك من يقول إنها ماتت بمرض، وهناك من يقول إن أبيها قتلها لأنها لم تحصن شرفها وهو نفس الحال بالنسبة "**لريم**".

وتواصل الكاتبة في استحضار المقاطع الشعبية بحسب الحاجة والموقف، فتردد على لسان "**الريم**" أثناء قيامها بالتطريز:

جاني ما جاني.
عن طرف جناني.
خوخ ورمان.
وسفرجل طايب.

(1) الرواية، ص 76.
(2) الرواية، ص 83.

جيت نودعها باباها غايب....[1]

فاستحضرت "الريم" هذا المقطع الغنائي حينما تذكرت "ياسين" فرمت ببصرها إلى النافذة، وهي تثبت الإبرة في الوسادة الصغيرة، فجاء هذا المقطع منسجما مع السياق الذي ورد فيه.

كما قامت الروائية بذكر عنوان أحد الأغاني الشعبية المشهورة في منطقة الأوراس المعروفة بـ: «الورشان» دون ذكر مؤلفها وهي وردت على لسان "مريم" في نفسها حينما كانت تتحدث عن أمها "زليخة" في قولها: «... **ستغنين وحدك الأغنية الشهيرة "الورشان**[*]"».[2] وهي من الأغاني الأوراسية الشهيرة. كما وظفت إحدى المطالع المعروفة التي تبتديء بها الأغاني الشعبية، وهي: «**سوق النسا سوق مطيار يا داخلوا رد بالك يوريولك من الربح قنطار ويدولك من راس مالك**».[3] هذا المقطع البليغ الذي يحمل في طياته عدّة دلالات، ورد على لسان الأم "زليخة" بصوت كئيب، حينما جاءت "زبيدة" أم "ياسين" لطلب يد "مريم" ولكن المعروف أن هذه المقطوعة الشعرية الشعبية عبر بها الشاعر الشعبي عن رأيه لعالم المرأة الذي وجد فيه نوعا من الدهاء وأنّ مكرهنّ عظيم.

وبالتالي فترى أن الروائية "**سامية بن دريس**" جاء توظيفها للأغاني الشعبية توظيفًا جزئيا في النص الروائي، لكي تعبر عمَّا يعانيه أبطال الرواية. كما عمدت إلى ترك الأغنية باللهجة العامية أو الدارجة للبيئة التي تنتمي إليها حتى تحافظ على دلالتها، كما عادت للمخزون الثقافي للبيئة المحلية وانتقت منه أقوى وأبلغ الأقوال المأثورة وتسخيرها للمتن الروائي وهذا ما زاد تواصلا وجمالا.

---

(1) الرواية، ص 90.

(*) الورشان: طائر من الفصيلة الحمامية، أكبر قليلا من الحمامة المعروفة، يتوطن أوروبا ويهاجر في جماعات إلى العراق والشام، ولكنها لا تمر بمصر.

(2) الرواية، ص 112.

(3) الرواية، ص 112.

3- توظيف العادات والتقاليد والمعتقدات:

تعتبر العادات والتقاليد الشعبية من أكثر العناصر التراثية اِنتشارًا، فقد تختلف من حيث التسمية من بلد لآخر، لكن الهدف هو واحد، فهي من الظواهر الاجتماعية المكتسبة والمتوارثة من جيل لآخر.

ومما لا شك فيه أن العادات والتقاليد والمعتقدات لها تأثير كبير في حياة الفرد، فهي تقوي لديه الحس الوطني والقومي لأنها ترتبط بسلوك الجماعة التي جعلها مع مرور الزمن قانونًا لابد من القيام به، لكنه يختلف عن القانون المكتوب، فهو مخزون في الذاكرة.

فتعرف **المعتقدات** بأنها «كل الأمشاج الاعتقادية التي تترسب في الذهنية الشعبية، فتعتقد النفع والضرّ في الأحجار المنصوبة، كما تعتقد في بعض الأشجار والحيوانات، وفي بركة الأولياء وأضرحة الأموات منهم إذا ماتوا، وفي الجن والعفاريت والشياطين، والأرواح والظواهر الطبيعية (الرعد، البرق، الخسوف، الكسوف...) بالإضافة إلى السحر والطلاسم والشعوذة والتنبؤ بالمستقبل ومحاولة اِستطلاع الغيب، والاعتقاد في الأعداد والكلمات والنوم والأحلام والألوان والتفاؤل والتشاؤم».[1] بمعنى أن مواضيعها تختلف بين السحر والذهاب إلى الأولياء الصالحين، أي أنها ترتبط بالعالم الآخر أي الخفي.

أما **العادات والتقاليد**؛ «فهي ترتبط بظروف المجتمع الذي تمارس فيه، من حيث الزمان والمكان، والنوع/ الجنس، والدين، والنظرة إلى الحياة (...) ومن أكثر العادات اِنتشارا عادات الزواج، والختان وطقوس الميلاد (...) والملاحظة أن العادات والتقاليد تمس الحياة العامة للجماعات الشعبية، سواء من الناحية الاجتماعية، أو الاقتصادية، أو السياسية، أو الأخلاقية، لذلك نجد أن "ثقافة الجماعة تقاس بمقدار ما لديها من عادات وتقاليد في كافة مجالات الحياة لما تتضمنه من قيمة مادية وروحية هامة"».[2] معنى هذا أن العادات والتقاليد فعل اِجتماعي،

(1) كريمة نوادرية وسعاد زدام، التراث الشعبي، المفهوم والأقسام، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، ع5، جوان 2015، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، الجزائر، ص 6.

(2) بتصرف، المرجع نفسه، ص 7.

متوارث من جيل إلى آخر، فهو فعل تطلبه الجماعة وتحفز الفرد على القيام به، لأنها تشمل حياة الإنسان البيولوجية والاجتماعية وغيرها.

فنجد أن العادات والتقاليد قد اِحتلت مكانة هامة في رواية "شجرة مريم" "لسامية بن دريس"، حيث تمكنت من خلالها التوغل في عمق حياة المجتمع الجزائري وهذا ما عبرت عنه النماذج المطروحة في المتن الروائي.

❖ **العادات والتقاليد:**

- **مراسيم الزواج:** تعرضت الروائية إلى موضوع الزواج في روايتها، باعتباره مؤسسة مقدسة في الإسلام، هدفه هو ربط الرجل بالمرأة بعلاقة شرعية، إضافة أنه من أهم العناصر التي تندرج ضمن العادات والتقاليد. وقد طرحت الروائية من خلاله مجموعة من العادات التي تقتضيها للاستعداد ليوم العرس، كالخُطبة، وترتيب البيت، وتحضير العشاء، وجاء في الرواية: «وحدها كانت تقيم العرس تغني وتزغرد وترقص وتتفقد العشاء. وتستقبل الضيوف بضحكة الفرح. الآن وقد سكنت نفسها بعد إنهاء العشاء. وكان مذاق الكسكس مع اللحم لذيذا للغاية، إضافة إلى حساء الفريك والخبز والفاكهة والمشروبات الغازية».[1] فنجد الكسكس هو الطعام التقليدي الذي يحضر في كل مناسبة سواء في الفرح أو الحزن.

وهكذا يتم العرس التقليدي في جوّ يغمره الفرح، تعلوه أنغام موسيقية بسيطة من التراث الجزائري، وتصطحبها زغاريد النسوة، وهذا ما جاء في الرواية على لسان "زليخة" أم العروس "مريم" تحث النساء على التصفيق والغناء: «كتشبع الكرش تقول للراس غني»، وتضحك النساء وتتألق وجوههن تحت الضوء المتوهج. وترد أمّي «حطوا ما كليتو، نزلوا الشبعة»، «فتقوم الغرف كلها مزغردة ومغنية».[2]

فتحضيره من تقاليد المجتمع الجزائري، فهو يعبر عن الهوية الثقافية، فقد يحضر باللحم، أو بالفواكه المجففة: «كسكس بالزبيب واللبن، كسكس باللحم».[3]

(1) الرواية، ص 139.
(2) الرواية، ص 139.
(3) الرواية، ص 46.

كما أشارت الروائية إلى وجبات غذائية أخرى تقليدية يعدها الفرد الجزائري في المناسبات كتحضير الفطائر من أجل مناسبة 12 يناير. كما ورد في الرواية «وكانت القرية تحتفل برأس العام عند كل 12 يناير (...) كل النساء في الجوار وفي الجزائر ومعظم بلدان المغرب تحضر الفطير من أجل المناسبة».[1]

وكذلك صنع البراج عند حلول فصل الربيع وهذه من العادات والتقاليد المتوارثة والراسخة في الأذهان فجاء في الرواية: «خاط الربيع أثوابه المزركشة (...) إكتفينا بصنع البراج خبزنا اللذيذ المحشو بالغرس وأرغفة الأطفال المزينة بصفار البيض والزعفران والمرسومة بشكل دوائر وهلاليات ونجوم».[2]

- **الوشم:** فهو من أحد الوسائل التي تستعمله الأنثى لبلوغ غايتها وهو "الجمال" أي أنه يقوم بإتمام النقص الذي أهملته الطبيعة، لذا تلجأ له المرأة فهو طريقة قديمة متوارثة، فهو يتم بغرز إبرة في الجلد، فتتناثر نقاط الدم أثناء الرسم أو نقش أشكال أو كتابة إسم أو شيء ما، ثم يذر عليها الكحل والزريقية، ويكون عادة على الوجه أو اليدين، وقد يكون له دلالة ومعاني، تعبر عن الحالة النفسية التي تعاني منها المرأة الواشمة وهذا ما يتجلى في الرواية: «وعلى الزند الرقيق الواعد بأنوثة متأججة، مزجت خضرة النبتة بسخونة الإبرة، فتناثرت نقاط الدم من ذراعي وأنا أنقش إسمها "ريم وشما أبديا. هكذا يفعل النساء عندنا، يرسمن خطوط الجمال على وجوههن وأذرعهن وصدورهن كدليل يقود خطى المكتشف (...) يضعن لمسات الأنثى، بصماتها، يكتبن تاريخها الموسوم بالألم».[3]

وبالتالي فالوشم يعبر عن جمال المرأة التي تضعه بيدها، ولكنه لا يقتصر عليهن فقط، بل نجد الرجال يلجؤون إليه من أجل التظاهر بالقوة مثلا، أو تخليد لذكرى حبيب.

- **عمل الفخار:** نحن نعلم أن الفخار من أقدم الصناعات في التاريخ، فكان الإنسان يصنع بعض الأشياء التي يحتاجها في حياته اليومية من مادة الطين، وأن الفخار من الأوعية المتينة

(1) الرواية، ص 42.
(2) الرواية، ص 136 و137.
(3) الرواية، ص 94.

التي مارسها المجتمع الجزائري منذ القدم، وهذه الصناعة لا تقتصر على الرجل فقط وإنّما كانت المرأة جزْءًا منه، فقامت بهذه الدورة الشاقة فتأتي بمادة الطين وتصب فوقها الماء ثم تنتظر كي يلين ويصبح عجينًا ثم تشكل ما تريد من الأواني أو أشكال لزينة، بحيث ورد في الرواية هذه الصناعة، «كانت تحفر الطين حتى تبلغ قلب التراب النقي وتصب فوقه الماء ثم تنتظر، كيف يلين ويعود سخيا كالعجين ثم تصنع ما تشاء الفناجين والقنانش والقدور الصغيرة والكبيرة والبوقالات والزيور، في صبر تعرضها للريح والشمس حتى تجف ثم تنضجها داخل نار عظيمة تجهد في تحضير حطبها وتدعه يلتهب حتى لا يبقى غير قلب الجمر الوردي الناضج».[1]فكان هذا العمل تقوم به الأم "زليخة"، المعروفة بالقوة والصلابة كالفخار، الذي هو ليس مجرد صناعة لأجل كسب القوت فقط، وإنما من أجل إبراز الوجود وترك بصمة على هذا العمل، وبالتالي تتحقق لنا وظيفتان نفعية (مادية) وجمالية.

❖ **المعتقدات:**

تعتبر المعتقدات من الأنواع الشعبية الصعبة، لأنها مخبوءة في صدور معتقديها فهي موجودة في كل مكان وزمان، ومنتشرة بين الفئة المثقفة وغير المثقفة والغنية والفقيرة.

وقد اِستحضرت الروائية "سامية بن دريس" في رواياتها التي هي قيد الدراسة بعض المعتقدات الشعبية المنتشرة لدى المجتمع الجزائري والتي من بينها:

- **السحر والشعوذة:** إن السحر من المواضيع القديمة، ولقد ورد ذكره في القرآن الكريم ونهى عنه الله عز وجل بحيث لا يفلح الساحر حيث أتى، إذ نجد هذه الظاهرة منتشرة في المجتمعات الإسلامية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة، فأصبح الذهاب إلى العرافة أو الساحرة يقتضي أخذ موعد مسبق لمقابلتها وقد اِستحضرتها الروائية في روايتها على لسان "مريم" بطلة الرواية حينما ذهبت "لمريم البصيرة"، لكي تحل عقدتها وصندوقها المقفل الذي ذهب سرّه مع أمّها "زليخة" يوم زفافها، بحيث لم تستطع "مريم" أن تكون مثل الزيجات العاديات، فتقول: «على كل حال هذا هو بابك العتيق الداكن يكفي أن أسند ظهري إليه وأجلس عند العتبة وأنتظر دوري في الطابور الطويل...».[2] ففتح "لمريم" الباب وترجو من "مريم

(1) الرواية، ص 103 و104.

(2) الرواية، ص 55.

البصيرة" أن تفك قيودها، ويا للعجب كان يوم الجمعة وهو يوم مبارك ومقدس لدى الأمة الإسلامية وهو يوم شرعت فيه "مريم" بوابتها السحرية، «فتجلس مريم أمام المقصورة الزجاجية ترتدي الأبيض لباس إحرامها لكي تمكن للهيبة من التربع بارتياح. فالمظهر أولا لإقناع العين وملء جشعها».[1] فكان "حمام مريم البصيرة" ملجأ للنساء الغاضبات، العانسات، الأرامل، المطلقات، المغتصبات أيام العشرية السوداء، فنجد أن هذه الظاهرة منتشرة بكثرة عند النساء رغم أن الدين الإسلامي نهي عنها وهنا في هذا السياق ينطبق قول الرسول صلى الله عليه وسلم: «**ما رَأْيتُ من ناقصات عقل ودين...**».

إن "مريم" بالرغم من أنها متعلمة، لجأت للعرافة حينما عجز الطب عن معالجتها، وهذا يدل على المستوى الفكري المتدني، وبالتالي فالاعتقاد بالسحر والشعوذة لا ينحصر على فئة محددة في المجتمع. وهذا راجع إلى نقص الدين وعدم معرفته معرفة حقيقية.

- **زيارة الأضرحة والأولياء الصالحين:** لقد وظفت الروائية ممارسات ومعتقدات شعبية أخرى منتشرة في أوساط المجتمع الجزائري، ألا وهي زيارة أضرحة الأولياء الصالحين، واللجوء إليهم لطلب العون والقسم بهم، كما ورد في الرواية على لسان "زليخة": «أقسمت بالله وبأجدادي الكرماء، وحلفت برأس سيدي عبد القادر الكيلاني».[2] فجعلت هنا وسيطًا في دعائها، ظنا أن "**سيدي عبد القادر الكيلاني**"، له القدرة على تحقيق هدفها وغايتها.

وكذلك قيام الزردة عند مقام "**سيدي رابح**"، من أجل أن تحل البركة في القرية ويذهب عنها الرجس والجفاف الذي حلّ بها، وهذا ما ورد في الرواية: «... تحضير الطعام عند مقام سيدي رابح، لا يلزم وقتا طويلا لتطوف أرجاء القرية هي سبع عائلات فقط».[3]

إن مثل هذه المعتقدات الشعبية في الرواية، وجدت الروائية فيها متنفسا وخروج عن العالم المادي إلى عالم روحي، فهي محاولة للهروب من الحياة، فهي ترى فيها مكانا لراحة النفس إضافة لنيل الخير والبركة.

---

(1) الرواية، ص 61.

(2) الرواية، ص 86.

(3) الرواية، ص 124.

- **عمل بوغنجة:** وهي عادة قديمة متجذرة لدى المجتمعات الجزائرية، يلجأ إليها الناس حينما يحل الجفاف والعطش على الزرع، وهذا ما قام به سكان كاف الحمّام، الذي حلّ عليهم الجفاف مدّة حولين، فهلكت حقول القمح والشعير، فاِحتار أهل القرية ما العمل، فرّدت "زليخة" بحزم: «لازم نعمل بوغنجة، فرد الشيخ إسماعيل: يخزي الشيطان، واش من بوغنجة يا الحاجة زليخة؟ فردت عليه: جرّب تشوف، ربي حنين دير النية وخليها على الله» فدخلت الأم زليخة إلى البيت وجاءت بعصا طويلة تستعمل في النسيج ووضعت في رأسه منديلا أحمر ورفعته عاليا وشرعت تغني في رجاء:

السبُّولَةَ عَطْشانَة وَاسْقِيها يَا مُولاَنَا
الزرَّعْ سْبُلْ وَيبسْ يَا رَبْ بَاهْ نَعرَّسْ.[1]

فتبعها موكب من الأطفال والنساء يطوفون على البيوت لقيام الزردة، وبدأت تأتي النسوة بما لديها من كسكس وطماطم وخضر. فهذه الطقوس هي تعبير متوارث عن طقوس أجدادنا، ولكن نجد الشيخ إسماعيل يرفض هذا العمل ويراه شركا بالله ونوعًا من التراجع الفكري، ولكن بمشيئة الله نزل غيث غزير – طهر الأرض والعباد من كل الشوائب.

وبالتالي فهذه الظاهرة تمثل تواصلا بين الماضي والحاضر، الماضي الجميل البريء الطاهر، والحاضر المفزع، فاستحضار ذكرى أجدادنا أضاف صبغة جمالية وواقعية على المتن الروائي، الذي يوحي بواقعية النماذج النابعة من منطقة الروائية.

ثانيا: التناص مع النص القرآني:

استطاع التناص بمفاهيمه الجديدة وأدواته الإجرائية أن يشق طريقه لدراسة النص الأدبي، سواء كان من الناحية الداخلية أو الخارجية بغية إبراز نسقه الجمالي وخصوصياته الفنية فقد أصبح مزيجا من عدة ثقافات ذات تنوعات مختلفة.

يعد التناص من المفاهيم الحديثة وهو يعني تداخل النصوص فيما بينها قبل أن نصل إلى مفهوم التناص يجدر بنا الوقوف عند ماهية النص، تطلق كلمة نص على حدَّ قول "**بول**

(1) الرواية، ص 124.

ريكور""**Paul Ricœur**"«كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة».[1] والنص هو الخطاب المحقق بفعل الكتابة وقد صاغ"**محمد مفتاح**" تعريفًا جامعًا مانعًا للنص حيث يقول: «النص مدونة حدثٍ كلامي ذي وظائف متعددة».[2] يتضمن مجموعة من الكلمات والأحداث المنظمة بغية إيصال الأهداف المنشودة والمعلومات والأفكار والخبرات للمتلقي، والحقيقة التي يمكن أن نصل إليها أن النص الأدبي زخم من المعارف وتجارب السابقين التي تتداخل فيما بينها، وأطلق على هذه الظاهرة بمصطلح "**التناصات**" تبرز جمالية النص الإبداعي من خلال مجمل الأعمال السابقة والمعاصرة له، وأن النص الأدبي لا ينشأ من فراغ فهو مرتبط بالذاكرة الأدبية التي تشكل بدورها بنيات النص الجديد. ويصبح «متعدد المعاني لا تحده بداية ولا نهاية ولا ينشد إلى المركز لا يعرف نفسه إلا في عمل وممارسة وإنتاج تمددي».[3]

ومما تم ذكره أن النص تتنوع معانيه بتنوع ثقافة الكاتب الذي يعتمد على تداخل النصوص ليُشكل بنية جمالية محددة.

يعد التناص من المصطلحات الدخيلة على الساحة العربية، الذي لقي بدوره اِهتمامًا كبيرا من قبل الدارسين، مما أضفى عليه تنوعا في المفاهيم وتشتتًا في الآراء، ويتمثل في أبسط تعريف له: «يتضمن نصًا أدبيًا ما نصوصًا أو أفكارا، أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتنعدم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل».[4] إن النص بدوره يتقاطع مع نصوص سابقة عليه ولتتشكل مع النص الحاضر علاقة اندماجية

(1) رفيقة سماحي: التناص في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية، 2016، ص 32.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 120.

(3) نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي التناص النظرية، والمنهج، شركة الأمل، للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2010، ص 87.

(4) أحمد الزغبي: التناص نظريًا وتطبيقيا مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا للهاشم غرابيية وقصيدة راية القلب للإبراهيمي نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 11.

متناسقة ومتداخلة مكونة للنص ومنتجة له، وأن الكاتب لا يستطيع أن يستغني عن التناص في إبداعاته الفنية.

أخذ التناص بعدًا إيجابيًا على لسان الناقدة الغربية "**جوليا كريستيفا**" "**Julia Kristeva**" إذ رأت الفضاء النصي «فضاء متداخل نصيًا وأنه مجال لتقاطع عدَّة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة وامتصاص لنصوص متعددة ومن ثم هدمها».[1] فهي تصرح أن العلاقة الجادة لبناء نص متكامل الأطراف ينبغي على الكاتب أن يعتمد على علاقة الهدم والبناء ليشهد النص انسجامه. إلا أن "**جيرار جينت**" أعاد صياغته من جديد واعتبره «بمثابة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص أو هو الحضور الفعلي لنص داخل ونص آخر بواسطة السرقة والاستشهاد ثم التلميح»[2]، فالتناص يعد دعامة أساسية لنصوص عدة التي يعمد الكاتب إلى امتصاص تلك النصوص وجعلها تتماشى مع قصدياته سواء كانت توافقها أو تخالفها.

نظرًا لصعوبة هذا المصطلح فلم يتوصل العرب إلى تحديد مفهوم شامل له نأخذ على سبيل المثال "**عبد المالك مرتاض**" الذي عرفه في قوله: «يرى أننا إذًا نتناص نعيد كلام غيرنا بنسيج آخر من غير أن نكونه في كل أطوارها ونستوحيه تضاده وتعارضه ونستحضره على وجه ما في الذهن أو في المخيلة ويَغْتَدِي نص عائمًا في النصوص شاردًا في فضائها».[3] فهو يحاول أن يعرض أمامنا طريقة المبدع أثناء محاكاته للنصوص السابقة ويسعى جاهدًا في صياغة نص جديد متكامل من خلال زاده الثقافي.

أمَّا "**عبد الله الغذامي**" فقد درس التناص من منطلق تشريحي لا يسميه التناص إنما تداخل النصوص فيرى أن النص: «يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة

(1) جوليا كريستيفا، علم النص تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص ص 78-79.

(2) عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، تق: محمد العمري إفريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2007، ص 22.

(3) حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجًا، دار الكنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 28.

من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والتعارف والتنافس».[1] يحاول الروائي أن يصنع نصه الإبداعي من خلال تداخل تلك الثقافات الواسعة والمتشابكة.

ويظهر التناص في مفهومه الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص إنمَّا يقوم أصلاً على **«فتح الحوار مع النص المقتبس بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه ربمّا برؤية مختلفة قد تنتهي إلى حد المفارقة »**[2].

من خلال حوارية النصوص مع بعضها البعض وهذا التفاعل المستمر مما يضفي عليه نصا جديدًا بعد تهديم نص آخر مما ينتج لنا نصوصا إبداعية مخالفة تنتهي إلى حدَّ المفارقة والاختلاف.

ساهم التناص في عملية الخلق الأدبي الذي يتميز بمراحله المتعددة من مرحلة الخلق الأولى إلى مرحلة الإنتاج ليخرج النص في قالب متكامل شأنه الاستفادة من النصوص السابقة أدبيًا أو تاريخيًا أو دينيا أو فكريًا بغية معالجة قضية الأديب التي تلح عليه.

1- أشكال التناص:

يعد الخطاب الأدبي قبل كل شيء «لعب بالكلام وكثير من الأعمال الجدية تقدم نفسها بوصفها نوعًا من العبث بيد أن اللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية وتنظيمية وهو اضطراري أو اختياري من المتكلم تأليفا والمخاطب تأويلاً»[3] تحتاج اللعبة الإبداعية من الكاتب أن يكون أكثر احترافية في التعامل مع النصوص ليضمن جودة النص.

كما عرفنا سابقا أن التناص هو تداخل النصوص فيما بينها فإن هناك نوعان من التناص هما:

1-1التناص المباشر: هو **«اجتزاء قطعة من النص أو النصوص السابقة ووضعها في النص الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد**

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص 288، 289.

(2)حصة البادي،التناص في الشعر العربي الحديث،البرغوثي أنموذجا، ص 30.

(3) المرجع نفسه، ص 192.

وموضوع النص. وهو الشكل البسيط الذي يتحقق بنقل التعبير كما هو».[1] يعتمد المبدع في نصه على محاورة النصوص سواء كانت معاصرة له أو سابقة عليه، لأن هذا النوع من التناص يمتاز بسهولة القبض على المصدر المنشود بالنسبة للمتلقي.

1-2التناص غير المباشر: هو «الذي **يستنبط من النص استنباطا، ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية، التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته».** [2] يعيد المبدع في هذا النوع من التناص إنتاجه الخاص لا لمجرد تكرارها واستعادتها من جديد إنما يعيدها بطريقة مختلفة تقوم على محاورة النصوص.

للتناص الديني أهمية بالغة في جعل النصوص ذات سلطة تأثيرية قوية وتكسبها قيمًا أخلاقية حتى تكون أكثر صدقًا وتضفي على النص نكهة أدبية ومتعة فنية، فهي زاد كل أديب لأنه لا يكتمل عمله الإبداعي إلاّ بالاتكاء عليها.

اِعتمدت الروائية "**سامية بن دريس**" بصفة مفرطة على القرآن الكريم باعتباره من النصوص المقدسة، ويحتوي أيضًا على الكمال والجمال اللغوي والبلاغي لأنه يمثل الدستور الإلهي لأهل الأرض في كل زمان ومكان بما فيها من تأثير وفعالية نفسية في الشخصية المسلمة ليكون القرآن كتابًا مقدسًا يستحوذ على مشاعر القراء، حيث يَرى "**إبراهيم موسى**" إن هناك مجموعة من الأسباب دعت الكتاب إلى اِستلهام القرآن الكريم وتوظيف معانيه «قدسية القرآن الكريم باعتباره مصدرًا أدبيًا يتسم بذروة البيان والفصاحة أولاً واعتباره كتابًا دينيًا يمنح الخطاب الروائي سِمَّة التصديق ثانيا».[3]

فالمعطيات الدينية تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، كما استفادت الروائية من جمال آياته والتأثر بها وأخذ العبرة منه، فحينما نتأمل رواية "شجرة مريم" نحاول قراءتها واستنطاق «حروفها وكلماتها يتبين لنا بوضوح محاورة النص الغائب المتمثل في القرآن الكريم

(1) عزة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، تق: سليمان العطّار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، ص 79.

(2) المرجع نفسه، ص 80.

(3) تيسير محمد الزيادات: التناص الديني في شعر محمد القيسي وخليل حاوي دراسة ونقد، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور باكستان، العدد الحادي والعشرون، 2014، ص 62.

ومدى العلاقة المتشابكة بين النص الغائب والنص الحاضر».[1] فالتناص القرآني يجعل الروائي يميل بلغته الروائية صوب استحضار الألفاظ والعبارات بمعاني خفية أو ظاهرة.

لا يسعنا إلاَّ أن نعرض أهم السطور التي تناصت فيها الروائية مع الآيات القرآنية سواء بشكله الداخلي أو الخارجي لتحقيق التواصل الناجح بين المبدع والقارئ.

❖ **التناص القرآني المباشر:**

مما تم ذكره سابقًا أن التناص المباشر هو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر، إذ يعتمد هذا النوع من التناص على ثقافة الكاتب في امتصاص النصوص وإعادة صياغتها بطريقة تمكن المتلقي البحث عن مصدرها. وهذا ما سعت إليه الروائية بأن تجعل نصها مزيجًا بين نصوص سهلة العثور عليها ونصوص أخرى تعتمد على مدى ثقافة القارئ.

ساهمت الروائية بطريقة بارعة بأن تجعل نصها الروائي بعيدًا عن أعين القراء. بغية البحث عن المصدر المطلوب ويعيش في الوقت نفسه لحظات التنوع والتجدد ومن بين المقاطع السردية التي أعلنت جهارًا عن الاستغلال الفني للنص القرآني، تقول الروائية في هذا المقطع «لنبلوكم أيكم أحسن عملاً».[2] وهو تناص مباشر من قوله تعالى: ﴿ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْغَفُورُ ۝٢﴾.[3] فهي تريد أن تزرع "لمريم" خلق الصبر والرضا بقضاء الله وقدره وأن غاية الإنسان في هذه الدنيا أن ينعم ويتعرض لأزمات وابتلاءات وأحزان وأن الله خلق عباده وأخرجهم لهذه الدار وأخبرهم أنهم سينقلون منها وأمرهم ونهاهم وابتلاهم بالشهوات المعارضة لأمره. فمن صبر واحتسب أحسن الله الجزاء في الدارين ومن مال مع شهواته ونبذ أمر الله فله شر الجزاء.[4]

---

(1) حياة معاش، التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني، دراسة فنية، مجلة كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد السادس، جانفي، 2010، ص 02.

(2) الرواية، ص 25.

(3) سورة الملك، الآية 02.

(4) ينظر: بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، قدم له عبيد الله بن عبد العزيز بن عقيل، دار بن حزم، للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ-2003م، ص 837.

توضح الروائية في موضع آخر «الرحمن خلق الإنسان علمه البيان».[1] فهو تناص مباشر من قوله تعالى: ﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ۝٤﴾.[2] تستحضر الروائية هذه الآيات لتستعيد "**مريم**" قِواهَا بعد أن سيطر عليها الخوف والفزع من المستقبل ومن مصيرها المحتوم، إلا أنها تستعيد قواها وتقوي إيمانها بالله وأن رحمته واسعة وعموم إحسانه وجزيل بره وأنه سيفرج كربتها التي تعاني منها، والله لاَ يَحْرِمَ عبدًا إلا ليعطيه. وأنه لم يخلق العباد ليضيعهم.

تريد الروائية أن تكشف من خلال قولها «نون والقلم وما يسطرون».[3] هو تناص مباشر من قوله تعالى: ﴿نٓۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ ۝١﴾.[4] يقسم "صالح" أن ما يدونه في رسالته "صادق" وأن عبارات الندم تريد أن تخرج وتعبر عن جرمها وأن ضميره يحطمه لقتل "الريم" تلك الفتاة البريئة، التي أخذها الموت في ريعان شبابها فهو يقسم كما أقسم الله بالقلم وما يسطرون ويدونه من أنواع الكلام، من آيات الله التي تستحق أن يقسم الله بها، يطالب صالح بالعفو كما صرح به في قوله: «يسألونك ماذا ينفقون قل العفو».[5] هو تناص مباشر من قوله تعالى: ﴿وَيَسۡـَٔلُونَكَ مَاذَا يُنفِقُونَۖ قُلِ ٱلۡعَفۡوَۗ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ ٱللَّهُ لَكُمُ ٱلۡأٓيَٰتِ لَعَلَّكُمۡ تَتَفَكَّرُونَ ۝٢١٩﴾.[6] بالرغم من أن الله يسر على عباده وأمرهم أن ينفقوا العفو وهو المتيسر من أموالهم الذي لا تتعلق به حاجاتهم وضرورتهم وهذا يرجع إلى كل أحدٍ بحسبه.[7] فهو يترجى باسم العفو أن يغفر له الله لما اقترفه من ذنب.

قامت الروائية بتوظيف «الله لا إله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السموات والأرض».[8] هو تناص مباشر من قوله تعالى: ﴿ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡحَيُّ ٱلۡقَيُّومُۚ لَا

(1) الرواية، ص 157.
(2) سورة الرحمن، الآية 01-04.
(3) الرواية، ص 192.
(4) سورة القلم، الآية 01.
(5) الرواية، ص 192.
(6) سورة البقرة، الآية 219.
(7) ينظر: بن ناصر السعدي تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 83.
(8) الرواية، ص 177.

﴿تَأۡخُذُهُۥ سِنَةٞ وَلَا نَوۡمٞۚ لَّهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِۗ﴾.[1] تعالق النص الغائب مع النص الحاضر دلاليا لأن آية الكرسي تدفع الضرر وتحمي قارئها من الشر وهذا ما جعل "مريم" ترددها لتهدىء من روعها وتعصمها من فتنة الجن والإنس وتتحرر من أثقال ماضيها المؤلم.

وظفت الروائية «ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام».[2] هو تناص مباشر من قوله تعالى: ﴿وَيَبۡقَىٰ وَجۡهُ رَبِّكَ ذُو ٱلۡجَلَٰلِ وَٱلۡإِكۡرَامِ ٢٧﴾.[3] بالرغم أن "**شاه بندر التجار** "عاش في عز ورخاء وأنعم الله عليه بولد كان يفعل المستحيل بغية أن يتحصل عليه، إلا أنه توفي في حادث مرور من خلال توظيفها هذه الآية تريد أن تزرع فينا أن البقاء لله وحده مهما فعل الإنسان وعاش في هذه الدنيا سيأتي قدره في أي زمان أو مكان.

تقول الروائية «إن لله وإن إليه راجعون».[4] هو تناص مباشر من قوله تعالى: ﴿**إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّآ إِلَيۡهِ رَٰجِعُونَ ١٥٦**﴾.[5] تعد مصيبة الموت من أصعب ما يصيب الإنسان وتذكرنا بأننا إليه راجعون يوم الميعاد فيجازي الله كل عامل بعمله فإذا صبرنا واحتسبنا وجدنا أجرنا موفرًا عنده وإذا جزعنا وسخطنا فما جزاءنا إلا السخط.

❖ التناص القرآني غير المباشر:

يعد التناص غير المباشر من أصعب ما يوظفه الكاتب لأنه يعتمد فيه على التضمين بَدَل التصريح. ولا يفهمه إلا ذوي كفاءة عالية وإطلاع واسع، ليسهل عليه، البحث عن المصدر الأصلي والدلالة المنشودة، ويتجلى هذا النوع من التناص فيما يأتي:

تقول الروائية "**سامية بن دريس**": «تخيلت نفسي في الجنة حيث النمارق الموضوعة والأرائك المصفوفة».[6] هو تناص غير مباشر لقوله تعالى: ﴿**وَأَكۡوَابٞ مَّوۡضُوعَةٞ ١٤ وَنَمَارِقُ**

(1) سورة البقرة، الآية 255.
(2) الرواية، ص 233.
(3) سورة الرحمن، الآية 27.
(4) الرواية، ص 233.
(5) سورة البقرة، الآية 156.
(6) الرواية، ص 66.

﴿مَصْفُوفَةٌ ۝١٥ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ ۝١٦﴾.[1] تصرف "مريم" – في هذا المقطع – ذاكرتها إلى أن تتخيل نفسها في الجنة وتتفاجأ بنوعية تلك الأواني الفخمة والأشربة اللذيذة التي صارت بين يديها، وتلك الوسائد من حرير.

تحاول الروائية من خلال توظيفها «لقد أعددت هذا المتكأ».[2] وهو تناص غير مباشر لقوله تعالى: ﴿وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً﴾.[3] فهي تستحضر صورة جديدة للمرأة "زليخة" في قصتها مع "يوسف عليه السلام" لتمثل في هذا المقطع المرأة المجاهدة، تسعى للبحث عن الخير وزرعه في وجوه النساء البائسات، بغية تحسين معيشتهم وحثهن على العمل وتحاول استثمار مواهبهن وملأ الفراغ لكي تعيش المرأة في سلم وأمان دون أن تعتمد على الرجل في جلب الرزق، وتكون نفسها بنفسها.

ساهمت الروائية من خلال توظيفها «فحدث بنعمة ربك».[4] هو تناص غير مباشر لقوله تعالى: ﴿وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ ۝١١﴾.[5] فهي تحاول أن تبث الأمل في نفوس هذه القرية التي جف ماءها بسبب حر الصيف وعطش أهلها وعلى الإنسان أن يُقر بنعم الله عليه التي لا تعد ولا تحصى وألا يقنط من رحمة الله.

تصرح الروائية من خلال قولها «يرجو الله أن يستبدلني بالحور العين ونساء كالبيض المكنون».[6] تناص غير مباشر لقوله تعالى: ﴿وَحُورٌ عِينٌ ۝٢٢ كَأَمْثَالِ ٱللُّؤْلُؤِ ٱلْمَكْنُونِ ۝٢٣﴾.[7] تتمنى الريم أن تكون من نساء الجنة التي وصفها الله سبحانه وتعالى في كتابه العزيز بالحور العين هؤلاء النسوة اللواتي ليس لهن مثيل في الدنيا نساء نجلاء العين في الحسن والبهاء وصفاء بياضهن، لأنها لم تعش شبابها كأي فتاة، إلا أنها تتمنى أن تعيش أمنيتها في الجنة. وتقول في مقطع آخر: «**سألبس ثيابا خضرًا من حرير وسندس وسأكل لحم الطير والضأن**

(1) سورة الغاشية، الآية 14-16.
(2) الرواية، ص 47.
(3) سورة يوسف، الآية 30.
(4) الرواية، ص 109.
(5) سورة الضحى، الآية 11.
(6) الرواية، ص 117.
(7) سورة الواقعة، الآية 22-23.

والسدر المخضوض والطلح المنضود».[1] هو تناص غير مباشر لقوله تعالى: ﴿ **أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ** ﴾.[2] وصف الله الجنة في عديد من الصور فالروائية تستحضر بعضا منها في نصها لكي تبث الحياة "**الريم**" وأنها تنعم بنعيم الجنة، وتصف خيراتها من لباس من حرير وأطعمة متنوعة من لحم طير والضأن ومختلف أنواع الفاكهة من موز... وأنواع أخرى بغية أن يعيش المتلقي مع الريم خيرات الجنة.

ترحل الروائية في مقطع آخر لترسم حالة أهل القرية بعد انقطاع المطر عنهم نجدها نقول «وكانت خاشعة لربها»[3]. هو تناص غير مباشر لقوله تعالى: ﴿**وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَٰشِعَةٌ**﴿٢﴾﴾.[4]امتصت الروائية هذه الآية لتجسد حالة الذل والخوف الذي يتخلل هذه النفوس ويرجون رحمة الله ويتضرعون إليه خوفًا وطمعًا لتجاوز هذه المحنة ويظهر كذلك قولها «الإنسان دومًا بحاجة إلى ربه ليطعمه ويسقيه».[5] هو تناص غير مباشر لقوله تعالى: ﴿**وَٱلَّذِى هُوَ يُطْعِمُنِى وَيَسْقِينِ** ﴿٧٩﴾﴾.[6]تتوصل الروائية إلى تغير معتقدات هذه القرية وما توارثته عن الأجداد من عادات وتقاليد هو الذي يطعم ويسقي عباده كيفما يشاء وأن الخير بيده يعطي ويمنع.

تكشف الروائية من خلال قولها «فجعلها خاوية على عروشها وكان أمر ربك مقضيا».[7] تناص غير مباشر من قوله تعالى: ﴿ **أَوْ كَٱلَّذِى مَرَّ عَلَىٰ قَرْيَةٍ وَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا** ﴾.[8] فهي تشبه صورة صالح كالقرية التي باد أهلها وفنى سكانها وسقطت حيطانها على عروشها ولم يبث

(1) الرواية، ص 117.
(2) سورة الكهف، الآية 31.
(3) الرواية، ص 125.
(4) سورة الغاشية، الآية 2.
(5) الرواية، ص130.
(6) سورة الشعراء، الآية 79.
(7) الرواية، ص 193.
(8) سورة البقرة، الآية 259.

لها أنيس أو مسكن وأضحت موحشة بالية لا تصلح للعيش.[1] فبقي مكسور الفؤاد موحش الحال. لا يعرف مصيره من الحياة، وتراكم عليه الحزن والأسى إلا أنه في الوقت نفسه يستسلم لقضاء الله وقدره فكل شيء موكل بأمر الله إذا قال له كن فيكون.

تقول الروائية في موضع آخر «وهن العظم واشتعل الرأس شيبًا».[2] تناص غير مباشر لقوله تعالى ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا ﴾.[3] تحاكي الروائية بطريقة احترافية قصة زكريا عليه السلام. الذي اِنتشر الشيب في رأسه وهو يدعو الله أن يرزقه بولد يرثه، فهي أخذت القصة، وطورتها لكي تسقطها على صالح الذي أنهكه التفكير لفعلته وخارت قواه وأصبح إنسانًا ضعيفًا عاجزًا على القيام بشيء لأن صرخات الندم تقتل جسده حيث إذا ضعف العظم الذي هو عماد البدن يضعف سائر الجسد.

وفي مقطع آخر تقول الروائية «فسلام عليه يوم ولدت» «سلام يوم تبعث حيا».[4] تناص غير مباشر من قوله تعالى: ﴿ وَسَلَٰمٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا ﴿١٥﴾ ﴾.[5] بما أن "يحي عليه السلام" في القرآن الكريم بلغ سلامه إلى الله إلا أن "صالح" يبلغ سلامه إلى "الريم" من يوم ولادتها إلى يوم تبعث فيه إلى الله يومها يقوم الناس لرب العالمين.

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

بما أن الروائية تناصت مع القرآن الكريم إلا أنها لم تهمل توظيف الحديث النبوي الشريف لأنه «يأتي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم حيث فصاحة اللفظ وبلاغة المعنى...».[6] فقد أدركت الروائية أهمية هذه الأحاديث فاستحضرتها في عملها السردي وفق ما يتماشى مع أحداث الرواية، فهي تجمع كل ما صدر عن الرسول صلى الله عليه وسلم. من أقوال وأفعال

(1) ينظر: بن ناصر السعدي في تفسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 52.
(2) الرواية، ص 194.
(3) سورة مريم، الآية 4.
(4) الرواية، ص 194.
(5) سورة مريم، الآية 15.
(6) رفيقة سماحي،التناص في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا، ص 72.

وأن الغاية من توظيفها أخذ العبرة من حياة المصطفى وتبني خصاله الحميدة فهو الطريق المنير لحياة المسلمين.

اِستأنفت الروائية قولها «المظلومون إخوة ودعوتهم ليس بينها وبين الله حجاب».[1] من الحديث النبوي: «**حدثنا يحي بن موسى: حدثنا وكيعُ: حدثنا زكرياء بن اسحاق المكيَّ عن يَحْيَ بن عبد الله بن صَيْفي عن أبي مَعْبَدْ مَوْلَى ابن عباس عن ابن عباس رضي الله عنهما أن النبي صلى الله عليه وسلم. بعث معاذاً إلى اليمن فقال: اتقِ دَعْوَة المظلوم فإنَّما ليْسَ بينها وبيْنَ الله حجاب**».[2] إن اِستحضار هذا النص لتمثل به حالة "**خديجة**" وما تعرضت له من ظلم من طرف إخوتها الذين اِستحقروها نتيجة تخليها عن "**شاه بندر التجار**"، فهي تريد أن تزرع الأمل في نفس هذه المرأة بأنها مظلومة وأن الله سينصرها، ويسترد حقها من الذين ظلموها.

وظفت الروائية قولها: «طبعًا لأن طعام الواحد يكفي الاثنين وطعام اثنين يكفي الأربعة».[3] هو تناص من الحديث النبوي: «**حدثنا عبد الله بن يوسف عن أبي الزَّنادة عن الأعرج عن أبي هريرة رضي الله عنه أنه قال: قال رسول صلى الله عليه وسلم «طعام الاثنين كافي الثلاثة وطعام الثلاثة كافي الأربعة**».[4] يشير دلاليا هذا التناص إلى صفة الكرم التي تتميز بها مريم بما حث به الرسول صلى الله عليه وسلم على المواساة في الطعام وأنه إن كان قليلاً حصلت منه الكفاية المقصودة ووقعت فيه بركة تعم الحاضرين عليه.[5]

---

(1) الرواية، ص 223.

(2) محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري مرا: محمد علي القطب وهشام البخاري، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، 1426هـ، 2005م، ص 420.

(3) الرواية، ص 223.

(4) المرجع نفسه، ص 991.

(5) ينظر: يحي بن شرف النووي: صحيح مسلم، بشرح النووي، راجع: محمد تامر، ج7، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط2، 1434هـ، 2013م.

دعت الروائية أيضا إلى اِستحضار أهم الأذكار التي كان يرددها الرسول صلى الله عليه وسلم: «**سبحان الله، والحمد لله والله أكبر... لتؤكد كلمة التوحيد لا إله إلا الله**».[1] هو تناص من الحديث النبوي الشريف: «**عن أبي هريرة رضي الله عنه قال رسول الله صلى الله عليه وسلم. لأن أقول: سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر أحب إلي مما طلعت عليه الشمس**» رواه مسلم.[2] تستغل مريم وقت اِنتظارها للزائرات بالذكر بغية أن تعصمها من فتنة الشيطان وتبث السكينة والطمأنينة على نفسها، كما علمنا الرسول صلى الله عليه وسلم أن الأذكار هي راحة لكل ضيف.

3- التناص مع القصص القرآني:

كان للقرآن الكريم حضور قوي في الرواية، لاسيما الحديث النبوي الشريف مما أضفى على الرواية طابعًا دينيًا مميزًا بغية تحريك خيال المتلقي نحو ثقافته الدينية وليكون نصها أكثر تنوعًا ساهمت في توظيف بعض القصص القرآني «التي تعد رافدا من روافد الإبداع الفني لما فيه من متعة وإفادة وإغناء بالإشارة وماله من دلالة عميقة وبخاصة حين تصبح هذه القصص القرآنية قناعًا ومعادلاً موضوعيًا».[3] مما يكشف اِستدعاء هذا القصص لونًا من ألوان الانفعال الجمالي والنفسي، مما يجعل الشخصيات المقدسة تتعالق مع محتوى النص، وهذا ما جعل الروائية تستحضر قصة سيدنا يونس التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، في "**سورة الصافات**" قال تعالى ﴿ **وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ ٱلْمُرْسَلِينَ ۝١٣٩ إِذْ أَبَقَ إِلَى ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ ۝١٤٠ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ ٱلْمُدْحَضِينَ ۝١٤١ فَٱلْتَقَمَهُ ٱلْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ۝١٤٢ فَلَوْلَآ أَنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلْمُسَبِّحِينَ ۝١٤٣** ﴾.[4] لأن الروائية تريد أن تقدم نصيحة للمتلقي، أن الإنسان الذي يحاول أن يصنع قدره سيكون مصيره مثل صاحب الحوت، هذا ما جعلها تقول: «لا تحاولي معاداة التيار لأنه سيضمك إلى جملة

(1) الرواية، ص 61.

(2) يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين صلى الله عليه وسلم، دار البصائر، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1433هـ-2012م، ص 342.

(3) حياة معاش: التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني، ص 10.

(4) سورة الصافات، الآية 139-143.

مقتنياته حيث ستنتهين طعمًا للحيتان العملاقة».[1] وعليه أن يرضى بما قسم الله له في هذه الحياة الدنيا.

ترحل بنا الروائية في قصة أخرى لترسم أحداث قصة سيدنا موسى عليه السلام التي ورد ذكرها في سورة "القصص" قال تعالى: ﴿ وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰٓ أُمِّ مُوسَىٰٓ أَنۡ أَرۡضِعِيهِۖ فَإِذَا خِفۡتِ عَلَيۡهِ فَأَلۡقِيهِ فِي ٱلۡيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحۡزَنِيٓۖ إِنَّا رَآدُّوهُ إِلَيۡكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ ٱلۡمُرۡسَلِينَ ٧ ﴾.[2] لتسقطها على حالة "مريم" التي اِحتفظت أمها بالسر في صندوق مقفل لا تعلمه غيرها فالله تعالى أمر أم موسى إذا ولدت أن تجعله في تابوت وتلقيه في اليَّم هاهي الأم تبقي على سر اِبنتها مريم مخبأ إلى غاية وفاتها. مما جعلها تقول «أحكمت أمي إغلاق المدينة وحفظت كلمة السر في صندوق غامق الخضرة ورمته في النهر».[3] فهي أرادت أن تبث فينا أن حضارة هذه العادات تؤدي إلى خسارة حياة الإنسانية.

ترسم الروائية أحداث قرية كاف الحمَّام التي جف ماءها لتستحضر قصة أمنا هاجر في صحراء عطشى لا يوجد فيها حياة بغية أن تثبت قصتها من القرآن الكريم في سورة إبراهيم قال تعالى: ﴿ رَّبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجۡعَلۡ أَفۡـِٔدَةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهۡوِيٓ إِلَيۡهِمۡ وَٱرۡزُقۡهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَشۡكُرُونَ ٣٧ ﴾.[4] الله تعالى استجاب لدعاء إبراهيم وسخر لهاجر بئر اِنفجر من تحت أرجلها لتسقي ابنها اسماعيل عليه السلام، إلا أن هذه القرية لم يصلها ماءها نتيجة العصيان والتمرد عن شريعة الله وإتباع العادات والتقاليد، حيث تقول «الصحراء تجثو أمامنا خالية إلا من الحجارة الحارقة والغبار المتكدس والهواء الحامض وطنين الذباب الذي طغى على كل لحن».[5] تبقى هذه القرية على حالها إلى أن يفرج الله عليها ويرزقها من فضله الواسع.

(1) الرواية، ص 19.
(2) سورة القصص، الآية 07.
(3) الرواية، ص 106.
(4) سورة ابراهيم، الآية 37.
(5) الرواية، ص 150.

وفي نهاية هذا الفصل نجد أن الروائية اِستعانت بأشكال مختلفة من التراث الشعبي من أجل ربط الصلة بين الماضي والحاضر، وتحقيق أواصر الارتباط بين العمل الروائي وغيره من الأجناس الأدبية، مما أكسب النص بعدا جماليا.

بالإضافة إلى اِستحضارها لبعض من النصوص القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة وبعض من القصص القرآنية، ممّا زاد من تقوية الحجة وتعزيز هذا النص الروائي، وهذا راجع إلى مدى تشبع الروائية بالدين الإسلامي والثقافة الشعبية.

الخاتمة

وفي نهاية هذه الرحلة البحثية، كان لزاما على البحث أن يستقر عند عدّة صفحات لكي تلخص لنا ما آلت إليه الدراسة، حوْلَ الرواية التجريبية، متخذة رواية "**شجرة مريم**" للروائية "**سامية بن دريس** "أنموذجًا للتحليل، ويمكن أن نجمل أبرز النتائج التي توصلنا إليها فيمايأتي:

- ✓ أن التجريب هو مغامرة البحث عن أشكال وتقنيات فنية "جديدة في الكتابة، وكسر قالب النموذج السائد بغية تحقيق عملية الخلق والإبداع.
- ✓ حاول البحث مقاربة مفهوم التجريب لغة واِصطلاحا، فوجدنا أن أول ظهور له كان مع "إيميل زولا" في كتابه الرواية التجريبية، فاِنتقل بفضله من الحقول العلمية والفلسفية إلى الحقل الأدبي.
- ✓ كما تداخل مفهوم التجريب مع مفاهيم أخرى نقدية كالحداثة والتجديد مما زاده غموضًا إلا أنها تشترك في مفهوم واحد، ألا وهو الهدم وكسر النموذج.
- ✓ ويمكن مقاربة مفهوم التجريب الروائي، باعتباره استراتيجية فنية، تسعى إلى تقويض النمط والنموذج، لأنه يتبنى قانون التجاوز المستمر في الكتابة.
- ✓ اِرتبط التجريب في الرواية الغربية بالمغامرة الشكلية التي تقوم على هدم الأشكال الجاهزة التي تختص بها قواعد الرواية التقليدية، فهو يسعى إلى تفجيرها لأن الروائي هو الذي يصنع الرواية بنفسه. وهو الشيء نفسه الذي سارت عليه الرواية العربية المعاصرة متأثرة بالكتابات الجديدة الغربية.
- ✓ كما أحدث الروائيون الجزائريون نقلة نوعية في الرواية المغاربية، وذلك باشتغالهم على أنماط جديدة في تشكيل نصوصهم السردية، وهذا حينما وظفوا تراثهم المحلي والعالمي، وتخلصهم من أسر الكتابة التقليدية. التي لم تعد قادرة على اِستيعاب الواقع الذي هو في تطور وتغير مستمرين وهذا ما سيعود على الكتابة الأدبية أيضا سواء أكان شعر أم سردا.
- ✓ تجلت ملامح التجريب في رواية "شجرة مريم" للروائية "سامية بن دريس" من خلال الاشتغال على العتبات النصية من: (غلاف، صورة، اللون، تجنيس، عنوان، تصدير، وإهداء) وهذه تقنية جديدة في الكتابة السردية، فعمدت الكاتبة في تشكيل فضائها النصي على ثيمة الحرية، مما أضفى جمالا على المتن الروائي.

- ✓ منح الاشتغال على اللغة حرية التنقل بين مجموع الثقافات وتعدد الأصوات وذلك من خلال توظيفها للغة الفصحى التي تعد اللغة الرسمية، بالإضافة إلى اللغة العامية التي تعد بمثابة لغة الحياة اليومية، خاصة إلا أنها لم تتناس توظيف اللغة الأجنبية التي تمثل لغة الاحتكاك بالثقافات الأخرى ومدى التأثر بها، فإن اِشتمال هذه اللغات يزيد النص جمالاً.
- ✓ يعتبر التراث من أهم المظاهر التجريبية، حيث أسهم في خروج الكتابة عن النمط السائد وتحقيق حداثة المتن الروائي، وذلك من خلال إعطائه روحا جديدة تتلاءم مع روح العصر.
- ✓ أسهم توظيف النص القرآني في المتن الروائي، في إضفاء بعد فنّي خالص يسمو بطابعه البلاغي واللغوي، مما يثري زاد المتلقي، وهذا يدل على مدى تشبع الروائية بالثقافة الإسلامية.

وفي الأخير، نرجو أن نكون قد أسهمنا في إزالة بعض الغموض الذي يحيط بمصطلح التجريب الروائي، وأن نكون قد وفقنا في الإجابة عن الإشكالات المثارة في بداية البحث، وكشفنا عن أهم مظاهر التجريب في رواية "**شجرة مريم**".

وفي ختام قولنا نرجو من الله عز وجل أن يوفقنا ويسدد خطانا من خلال هذا الجهد المتواضع وأملنا أن يكون فاتحة خير لموضوعات أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

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

أولا: المصادر:

1- سامية بن دريس، شجرة مريم، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016.

ثانيا: المراجع:

أ-الكتب العربية:

1- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" للقاسم غرابية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 2002.

2- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

3- أيمن تعيلب، منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ط1، 2010.

4- بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

5- جميل حمداوي، سيموطيقا العنوان، (د.ن)(د.ب)، ط11، 2015.

6- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، دار الكنوز والمعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

7- حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د. ط)، 2015.

8- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دار البيضاء المغرب، 1991.

9- رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د. ط)، 1989.

10- رفيقة سماحي، التناص في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية، 2016.

11- رمضان عبد التواب، العربية الفصحى والقرآن الكريم أمام العلمانية والاستشراق، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

12- بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ-1982.

13- سوسن البياتي، عتبات الكتابة، بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014.

14- سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز، الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2011.

15- شريبط أحمد شريبط، الخطاب الأدبي الجديد في الجزائر، وهم الواقع وعنف المتخيل، منشورات بونة والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2012.

16- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

17- شكري عزيز الماضي، انماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، رقم 335، (د. ط)، 2008.

18- صفي الرحمن المبار كفوري، الرحيق المختوم، بحث في السيرة النبوية، دار الكتاب الحديث، الجزائر، (د. ط)، 2010.

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

20- عبد الحق بلعابد، عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

21- عزة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، تق: سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2، 2009.

22- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، (دراسة نظرية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 2007.

23- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

24- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2014.

25- عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخرّاط، نموذجا، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

26- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د. ط)، ديسمبر 1998.

27- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، 2012.

28- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

29- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع (د. ط)، وهران، الجزائر، 2005.

30- كمال الدين حسين محمد حسين، دراسات في الأدب الشعبي، المطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، مصر، ط1، 2001.

31- لطفي زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

32- ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م.

33- محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، مرا: محمد علي القطب وهشام البخاري، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، 2005.

34- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2011.

35- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، (د. ط)، 2004.

36- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، بسوريا، دمشق، 2002.

37- محمد الباردي، في نظرية الرواية، سرار للنشر، تونس، (د. ط)، 1996.

38- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.

39- بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المتان، قدم له عبد الله بن عبد العزيز بن عقيل، دار بن حزم، للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

40- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية النظرية والمنهج)، شركة الأمل، للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2010.

41- يحي بن شرف النووي، صحيح مسلم، بشرح النووي، راجع: محمد تامر، ج7، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط2، 2013.

42- يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين صلى الله عليه وسلم، دار البصائر، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

ب-الكتب المترجمة:

1- بيار شرتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

2- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

3- جوليا كريستيفا، علم النص تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

4- قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، بالأمثال يتضح المقال، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط. ت).

5- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

1- شوقي ضيف وآخرون، معجم الوسيط، معجم اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، (د. ط)، 2004.

2- الفريوز آبادي (محمد الدين محمد بن يعقوب)، قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

3- إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان،1997، (د. ط).

رابعا: المجلات والدوريات:

1- دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 33، العدد 3، (د. ب)، 2006.

2- دراسات موصلية، ع 42، جامعة الموصل، العراق، 2013.

3- مجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور، باكستان، ع 21، 2014.

4- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر – بسكرة – الجزائر، ع 6، جانفي، 2010.

5- الموقف الأدبي 97، عن منشورات اتحاد الكتاب العرب، تونس، (د.ت).

6- مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، ع5، جوان 2017، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، الجزائر.

7- المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها، لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب، منشورات المجلس، الجزائر، ط1، 2008.

8- الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر 2010.

الملحق

الملحق

نبذة عن حياة الروائية "سامية بن دريس":

سامية بن دريس، من مواليد 16 جويلية 1971 في فرجيوة ولاية ميلة، حصلت على شهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة قسنطينة، ثم الماجستير من جامعة جيجل، كما تحضر للحصول على الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر.

بدأت الكتابة الأدبية مع بداية التسعينيات، فنشرت قصصها في بعض الجرائد الوطنية وكذلك الإذاعة، ثم اِنتقلت إلى فن الرواية، ناشرة روايتها الأولى «رائحة الذئب» سنة 2015م، ثم «شجرة مريم» عام 2016م مع مجموعة قصصية عنوانها «أطياف شهرزاد» في نفس السنة، ثم روايتها الثالثة «بيت الخريف» سنة 2017م.

الملحق:

ملخص الرواية:

تقع رواية "شجرة مريم" للروائية الجزائرية "سامية بن دريس" في (235) صفحة، لقد جاءت مقسمة إلى ثلاثة فصول وكأنها ليست رواية واحدة، فكل فصل يسرد لنا رواية ما، أحيانا تكون في زمن واحد ومرات في أزمنة متباعدة، لكن الروائية ربطت بينهم بحدث واحد وهو أزمة العنف في فترة العشرية السوداء وتداعياتها على المجتمع الجزائري وبمكان واحد وهي قرية "كاف الحمام"، التي تجري فيها أحداث الرواية.

فهذه "مريم" بطلة الرواية أرملة وأم لثلاثة أولاد، تجسد لنا معاناة المرأة الجزائرية بعد وفاة زوجها الذي اغتيل مع المحامي زوج "هدى الزين" الذي كان يسعى لكشف ومحاربة الفساد الذي كان يمثله شخصية "شاه بندر التجار".

فالفصل الأول من الرواية الموسوم بـ: "رسائل ما بعد الغياب" تنطوي تحته مجموعة من العناوين، يستقي منه القارئ مجموعة من الرسائل التي تحكي لنا عن حياة "مريم" مع عائلتها وأهل قريتها، أولاً، ثم معاناتها كامرأة أرملة في وسط مجتمع تحكمه عادات وتقاليد، كما عالجت "بن دريس" مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية كالربيع العربي والهجرة غير الشرعية، وظاهرة الفساد الذي تعاني منه الأمة العربية عموما، إلى جانب بعض الطقوس والمعتقدات المنتشرة في أوساط المجتمعات الجزائرية.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: "الصيف عصر النار"، فعالجت فيه الروائية ظاهرة الذهاب إلى الساحرات وهذا ما جسدته شخصية "مريم البصيرة" صاحبة الحمام الذي أصبح ملجأ للنساء

الهاربات، المطلقات، العازبات، العوانس، الأرامل، المغتصبات أيام العشرية السوداء، فهي مفتاح لكل صندوق مقفل، وهذا يدل على تراجع الوعي الفكري والثقافي لدى المجتمع الجزائري، كما تناولت موضوعًا هاما ورئيسيا وهو فترة العنف في التسعينيات وما قامت به الجماعات الإرهابية في المجتمع الجزائري من خراب ودمار ودم واغتصاب.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ: توابل من أجل شاه بندر التجار، وفيه اِستطاعت الروائية أن تجعل لشخصية الأنثى مكانتها في وسط اِجتماعي إلى تهميشها والحطِّ من قيمتها وهذا ما جسدته شخصية "مريم" البطلة، فأصبحت تعمل بأحد المطاعم، وحققت كيانها واِنتقم الله عز وجل لها وللمحامية، فمات ابن شاه بندر التجار الوحيد بحادث سير مفزع، فقررت القيام بوليمة الموتى، التي وعدت الله عز وجل بقيامها إذا تحقق حلمها، ومنذ ذلك اليوم أصبحت لديها حياة جديدة مع أبنائها الثلاث.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة:.....أ

مدخل:.....5

أولا: مفهوم مصطلح التجريب:.....12

1-المفهوم اللغوي:..... 12

2-المفهوم الاصطلاحي:.....13

3-في مفهوم الرواية التجريبية:..... 15

ثانيا: واقع التجريب الروائي بين الرواية الغربية والرواية العربية:..... 16

1-في الرواية الغربية:..... 16

2-في الرواية العربية:..... 19

الفصل الأول: تمظهرات التجريب

في رواية " شجرة مريم"

أولا: سحر العتبات النصية:.....25

1-الغلاف:.....25

1-1-الصورة:.....26

1-2-اللون:.....27

1-3-التجنيس:.....29

2-العنوان:.....29

2-1-العنوان كحقل دلالي رئيسي:.....29

2-2-العنوان كحقول دلالية فرعية:.....32

3-التصدير:..... 36

4- الإهداء.....38

ثانيا: الاشتغال على اللغة:..... 40

1-اللغة الفصحى:..... 41

2-اللغة العامية:.....45

3-اللغة الأجنبية:.....47
4-حضور اللغة الشعرية:..... 48

الفصل الثاني: أشكال التجريب

في رواية "شجرة مريم"

أولا: توظيف التراث الشعبي:.....53
1-الأمثال الشعبية:.....53
2-الأغنية الشعبية:..... 57
3-توظيف العادات والتقاليد والمعتقدات:..... 60
ثانيا: التناص مع النص القرآني:..... 65
1-أشكال التناص:.....68
1-1-التناص المباشر:.....68
1-2-التناص غير المباشر:.....69
2-التناص مع الحديث النبوي الشريف:..... 75
3-التناص مع القصص القرآني:..... 77
الخاتمـة.....81
قائمة المصادر والمراجع.....84
الملحق.....90
فهرس الموضوعات.....94

ملخص البحث:

تناولنا في هذا البحث «مظاهر التجريب في رواية "شجرة مريم" "لسامية بن دريس"» فحاولنا الوقوف على أهم آليات التجريب الذي مسّ الرواية، وكذا الكشف عن أبعاده الجمالية.

فقسمنا هذا البحث إلى مدخل تناولنا فيه: الرواية الجزائرية وواقع التجريب، والوقوف عند مصطلح التجريب لغة وإصطلاحًا وفي معنى الرواية التجريبية وواقعها في الرواية الغربية والعربية وتوصلنا إلى أن لكل روائي تجربته الخاصة به التي تميزه عن غيره.

جاء الفصل الأول بعنوان، تمظهرات التجريب في رواية شجرة مريم، ركزنا فيه على دراسة العتبات النصية من غلاف، صورة وعناوين فرعية وتصدير وإهداء وكذلك الوقوف على اللغة والاشتغال عليها (فصحى، عامية، شعرية). أما الفصل الثاني الموسوم بـ: أشكال التجريب في رواية شجرة مريم، تناولنا فيه حضور التراث الشعبي من أمثال وأغاني شعبية وعادات ومعتقدات وناقشنا كيف تم توظيفها، وكذلك إستلهام بعض النصوص القرآنية وأحاديث نبوية شريفة وآيات قرآنية.

لينتهي المطاف للوصول إلى جملة من النتائج التي بلورناها على شكل خاتمة.

Abstract

In this paper, we discussed the experimentation in the novel "The Tree of Mary" by Samia Ben-Driss. We tried to identify the most important experimental mechanisms that touched the novel, as well as revealing its aesthetic dimensions.

We divided this research into an introduction in which we discussed: the Algerian novel and the reality of experimentation, and stand at the term experimentation language and terminology and in the meaning of the experimental novel and its reality in the Western and Arab novel and we concluded that each novelist has his own experience that distinguishes him from others.

The first chapter, entitled Experiments of experimentation in the novel of Mary's tree, focused on studying the textual thresholds of cover, picture, subheadings, exporting and giving, as well as standing on the language and working on it (vesic, colloquial, poetic). The second chapter is titled: Experiments in the Tree of Mary, in which we discussed the presence of the popular heritage, such as folk songs, customs and beliefs. We discussed how they were employed, as well as inspiration from some Qur'anic texts, noble prophetic traditions and Qur'anic verses.

To end up reaching a set of results that we have outlined as a finale.