التّجريب السّردي

أوّلا: التّجريب السرّدي في الرّواية:

يعتبر التّجريب السّردي مظهرا جديدا في الكتابات الرّوائيّة حيث «يشكّل التّجريب، في المشهد الرّوائي العربي المعاصر، اتّجاها أساسيّا من اتّجاهات الكتابة السّرديّة وسؤالا مركزيّا ما انفكّ يفتح أمام الكتّاب العرب مبدعين ونقّادا وباحثين؛ دروب التّيه ويلقي بهم في مهامه الحيرة وذلك لما يكتنف مصطلح (التّجريب) وما يرادفه من قبيل: (الحداثة، والطّليعة والتّجديد)، ولئن كان التّجريب "استراتيجيّة فنّية تسعى إلى خرق النّمط والنّموذج وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما، يسعى إلى البحث المتواصل عن شكل جديد، ورؤية متجدّدة، فلا بدّ لهذه الاستراتيجيّة أن تتحقّق بواسطة»[1]، إجراءات نصيّة وطرق فنّية مستحدثة مغايرة للسّائد من أعراف الكتابة وسنن الإبداع، وتعدّ الرّواية الواصفة إحدى أهمّ التّقنيّات الرّوائيّة والأشكال السّرديّة التي يسعى الرّوائيّون العرب –مشرقا ومغربا– من خلال توظيفها إلى خوض مغامرة التّجريب تجاوزا للأنماط الرّوائيّة الجاهزة وخرقا لمواضيعها وتأسيسا لممارسة روائيّة جديدة تختفي بالمغايرة والاختلاف وتنأى عن المماثلة والائتلاف، وتتمثّل "الرّواية الواصفة" في نزوع النّص الرّوائي إلى لفت الانتباه إلى ذاته والإحالة على نفسه بوصفه مغامرة كتابة أكثر ممّا هو كتابة مغامرة، فيتحوّل بذلك مدار الاهتمام في العمل الرّوائي من مجّرد

---

[1] ينظر: عبد المجيد بن بحري، مرايا القصص (بحث في السّرد النّرجسي)، قرطاج للنّشر والتّوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2007، ص10.

تمثيل الواقع ومحاكاته والإيهام بمشكلاته إلى تأمّل قضايا الكتابة الفنّية والجماليّة، وتعريّة قوانين السّرد وكشف المستور من آليّات اشتغال النّص وطرائق تشكّله[1].

ونجد "نتالي ساروت" (Nathlie Sarraute) عرّفت الرّواية بأنّها: (عمليّة بحث دائم يسعى إلى تعريّة واقع مجهول وأنّ اكتمالها وكمالها مرهونان ببحثها المستمرّ، إنّها مغامرة ومجازفة)، ويشير "عميش عبد القادر" بأنّ "نتالي ساروت" كانت تعني فيما تعني أنّ الخطاب الرّوائي أساسه التّطور والبحث المستمرّ عن سبيل وآليات سرديّة خطابيّة مغايرة لكلّ ثابت ونمطي[2].

فالرّواية دائمة التّحول والتّغيّر المستمرّ والمرهون بالواقع المعيش لذلك جاءت الرّواية الجديدة لتكسير قواعد النّمطيّة في الرّواية الكلاسيكيّة «ولعلّ البحث الدّائم الذي تتميّز به الرّواية هو يجسدّه معنى مصطلح (التّجريب)، والذي يعني أيضا طبيعة الخطاب الرّوائي الذي يعكس طابع الحياة التي لا تستقرّ على حال، كل ما في الحياة متحرّك، يأبى الاستقرار في الأفكار ولأفعال الكائنات الحيّة، وذلك دليل على تطوّرها وتبدلها سيّرا على ناموس الحياة، ومادامت الرّواية واقعا افتراضيّا، فهيّ كذلك متحرّكة

---

[1] ينظر: عبد المجيد بن بحري، مرايا القصص (بحث في السّرد النّرجسي)، ص11.

[2] ينظر: عميش عبد القادر، "التّجريب السّردي الرّوائي عند الطّاهر وطّار" WWW.amichabdelkader.com، يوم الاثنين 2017/03/27، 14:00 سا.

تتفاعل مكوّناتها اللّغويّة وغير اللّغويّة بل كلّ تأثيثاتها متفاعلة بشكل تكامليّ»[1].

1- الرّواية الجزائريّة والتّجريب السّردي:

بعد فترة الستّينات عرفت الرّواية الجزائريّة تطوّرا فنّيا، وفي هذ المسألة يشير "بوشوشة بن جمعة" إلى «إقبال كتّابها على التّجريب من خلال تحقيق هذه الحداثة الرّوائيّة في نصوصهم، وفي ظلّ مرحلة تاريخيّة دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث تميّزت بتأزّم تحوّلاتها وعمق تناقضاتها وإخفاق العديد من اختياراتها الرّامية إلى بناء الدّولة الحديثة، وهو ما يفسّر تعدّد الاتّجاهات الفكريّة والجماليّة التي شهدها هذا النّوع الأدبي على مدى سيرورته التّاريخيّة وتنوّع أنماط السّرد المنطويّة تحتها»[2].

فالإبداع الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربيّة كان دائما وليد تحوّلات الواقع الجزائري زمن الاستقلال؛ حيث يستمدّ متنه الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنيّة الفنّية القادرة على استيعاب إشكاليّاته المستجدّة وصيّاغة المواقف الفكريّة والأيديولوجيّة ممّا يرجع مسارات التّجديد التي شهدها إلى خصائص المرحلة التّاريخيّة التي ميّزت جزائر الاستقلال، وهو ما يكشف

---

(1) عميش عبد القادر، "التّجريب السّردي الرّوائي عند الطّاهر وطّار" WWW.amichabdelkader.com، يوم الاثنين 2017/03/27، 14:00 سا.

(2) ينظر: زياد العناني، "سرديّة التّجريب وحداثتها في الرّواية العربيّة الجزائريّة File//c:/Users/elathir/Desktop,htm، يوم الأحد 2017/03/26، 13:00 سا.

عن عمق تفاعل هذا النّوع الأدبي مع الواقع الجزائري في شتّى تحوّلاته المتأزّمة السّياسيّة منها والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة وعمق انتمائه إلى الجزائر أرضا وشعبا وهو الانتماء الذي يستمدّ منه هوّيته الدّالة على جزائريّته التي تشكلّ خصوصيّته المحليّة داخل المشهد الرّوائي المغاربي والعربي على حدّ سواء، وهي الخصوصيّة التي جسّدت معبّرة عن العالميّة من خلال تزايد الاقبال على ترجمة العديد من النّماذج النّصيّة لإبراز أعماله، مثل: عبد الحميد بن هدوقة، والطّاهر وطّار، وواسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي ومرزاق بقطاش، وجيلالي خلاص، والحبيب السّائح[1].

ثانيّا: التّجريب السّردي في القصّة والقصّة القصيرة جدّا:

1- التّجريب في القصّة:

اتّخذت القصّة معمارا مطوّرا جديدا، وأقلعت عن المعماريّة القديمة التّقليديّة، وكثر استخدام تيّار الوعي، وكسر السّرد وتقطيعه، وتداخل الأزمان وانقطاع تسلسلها، والسّرعة، والإيقاع المتتابع، وتعدّد الرّواة، وتقسيم الرّواية إلى وحدات كبرى: مدخل ومتتاليّات، وفقرات مرقّمة في شكل حلقات متداخلة عازفة عن الفصول المتعاقبة إلى الجزئيّات المتبلورة، التي تقدّم كل منها وجها جديدا في العلاقة المحوريّة التي تجمع جزيئات العمل القصصي، وتقنيّة القناع والرّمز، كما شاع مفهوم الرّواية مفتوحة النّهاية (Open ended)

---

(1) زياد العناني، "سرديّة التّجريب وحداثتها في الرّواية العربيّة الجزائريّة File//c:/Users/elathir/Desktop,htm، يوم الأحد 2017/03/26، 13:00 سا.

أمّا فيما يتّصل بالحبكة، والسّرد والتّسلسل المنطقيّين، فإنّ الرّواية الحديثة لا تتّخذ شكلا أو قالبا واحدا، فهيّ لا تعبأ بالتّسلسل التّقليدي، وهي تنتهك بنية التّتابع السّردي، أو تجعله متواريّا ضبابيّا متأثّرة ببنية الحلم أو الذّاكرة منذ أعمال "كافكا"، و"بروست"، مرورا بأعمال "جيمس جويس"؛ حيث يطغى كلّ من الحلم، ومكنونات الذّاكرة [1].

ومن ألوان التّجريب السّردي[2]:

– توزيع القصّة إلى وحدات تتقاطع أو تتلاقى.

– وتآلف القصّة من إيحاءات أو خواطر أو إشارات أو وقائع أو أحداث.

ومن عيوب هذا النّمط أنّه قد يؤدّي إلى التّفكك، وفوضى التّفاعلات وقد تعتمد القصّة الجديدة على صدى الانطباع، بينما تقوم القصّة القديمة على الإحاطة والتّصوير.

وقد تستخدم الرّواي الشّعبي، وروح الحكاية الشّعبيّة، وقد تمزج بين الوعي واللاّوعي، أو تستخدم تيّار الوعي.

ومن ألوان التّجريب اللاّقصّة (Anty Form)، وهيّ الثّورة على كلّ شيء مرتّب؛ إذ ثار الأدباء على القصّة التّقليديّة، وتزّعم هذا الاتّجاه في الرّواية كلّ من: آلان روب جرييه، والسّيدة نتالي ساروت، وكلود سيمون وجيمس جويس، وفرجينيا وولف، ومارسل بروست، ودوروثي ريتشاردسون الذين رفضوا تحليل شخصيّة البطل، وعزفوا عن التّشويق والمضيّ نحو هدف

---

[1] يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

ورأوا أنّ المؤلّف كأبطاله لا يعرف النّهايّة، ولهذا سمّيت قصصهم (القصّة الغامضة، أو قصة الضّباب، أو القصّة السيّاقيّة)؛ أيّ المعتمدة على السّياق في تحريك الأبطال[1].

ومن مظاهر التّجريب القصصيّ التّغريب ويهتمّ "سكلوفسكي" والشّكلانيّون الرّوس بالتّغريب؛ إذ يربط – لديهم – بين الفنّ وتحطيم المألوف لتوليد إدراك جديد عند الملتقى؛ لذا يرون أنّ الأداة الأدبيّة تصبح آليّة عن طريق تجاوز المألوف وكسره، ومن مظاهر التّجريب القصصيّ التّعبيريّة وهيّ – على عكس الانطباعيّة – تحشد الوسائل غير المألوفة في التّعبير عن الرّؤيّة المستعصيّة على الفهم والرّمز والأسطورة ونحوهما[2].

2- التّجريب في القصّة القصيرة جدّا:

فحال القصّة القصيرة جدّا، مثل القصّة أن تقع ضمن دائرة المغامرة والتّجريب، وأن تسير في طريق الانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى وعلى الحياة، وأنّ تتقصّد جماليّات التّحطيم أو التّكسير لما تمّ التعارف عليه في بناء الحكاية التّقليديّة أو النّص السّردي التّقليدي، مع كون اصطلاح المغامرة والتّجريب، هنا لا يعني الفوضى والتّلاعب بعناصر السّرد الحاضرة أو الغائبة على طريقة (خالف تُعرف)... مانقصده بجماليّات المغامرة والتّجريب أن يكون القاص واعيّا لكتابة القصّة التّقليديّة، وفي الوقت نفسه يعرف كيف يكتب نصّا قصصيّا إشكاليّا يحطّم البناء التّقليدي للسّرد؛ فيبدأ من النّهاية

---

[1] يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص13،14.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

أو يعتمد على تيّار الوعيّ، أو يغيّب الفكرة، أو يعطّل الزّمن.... على سبيل المغامرة والتّجريب في مجال هذه الكتابة السّرديّة الأكثر تطوّرا ومعاصرة !![1].

وبذلك ينبغي أن تحضر العناصر السرديّة في القصّة القصيرة جدّا ولكن ينبغي أن يكون هذا الحضور على قاعدة التّجريب والمغامرة أيّ أن يكون القاص مدركا لجماليّات التّجريب وواعيا لمسلكيّات المغامرة الفنّية من خلالها، وأنّه مشبع بالعناصر السّرديّة قديمها وحديثها، بل إنّ باعه طويلة في مجال كتابة القصّة القصيرة أو الرّواية أو كلتيهما معا...[2] وهنا يمكن أن يكون للقارئ أو النّاقد حريّة واسعة في استنتاج عناصر السّرد وفي التّفاعل مع نصوص القصّة القصيرة جدّا؛ انطلاقا من أنّها نصوص قصصيّة، وفي الوقت نفسه هناك انفتاح وتداخل للأجناس في بنيتها السّرديّة في المقام الأوّل؛ لا أن تكون العناصر السّرديّة غائبة، ومن ثمّ ليس للقصّة القصيرة جدّا أكثر من تسميّتها وثوبها الشّكلي، كما يظهر في كثير من قصص الكتّاب المبتدئين في هذا المجال؛ وذلك عندما استهلّوا هذه الكتابة في حين كان ينبغي عليهم أن يستهلّوا كتابة الرّواية على كتابة القصّة القصيرة جدّا التي يخدعهم مظهرها القصير جدّا !![3].

---

[1] ينظر: حسين المناصرة، مقاربات في السّرد (الرّواية والقصّة في السعوديّة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص278،279.

[2] المرجع نفسه، ص 279.

[3] المرجع نفسه، ص،ن.

سيمات القصّة الجديدة (القصّة الغامضة)

تتحدّد سيمات القصّة الجديدة نحو تقسيمها إلى وحدات كبرى: (مدخل وفصول مُعنونة أو مُرقمة)، وتنوّع مفاتيح القصّ ما بين عرض ما جرى وتمّ وتنوّع الرّواة واستخدام طريقة الرّاوي الشّعبي، وتداخل الأزمنة في ظروفها الثّلاثة (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، هذه الأزمنة التي تكون إمّا من خلال زاوية المنظور أو الرّؤية؛ حيث يدور حول شخصيّة واحدة، أو متعدّدة من خلال أحداث من زوايا مختلفة...[1].

فقد أصبحت القصّة سريعة كحياتنا الحديثة متلاحقة الإيقاع، واستلزم ذلك تكثيفا في اللّغة، وفي الانفعال، وهذا ما جعل من الدّارسين من يصف ذلك بأنّه (كرونولوجيا الانفعال)؛ حيث لا تخضع الأحداث للتّسلسل الزّمني المعتاد، بل للتّسلسل النّاتج عن التّداعي، وليس (كرونولوجيا التّاريخ) الذي يعين الأحداث وتواريخها، والوقائع وأزمنتها وفق تسلسل حدوثها الفعلي في ذاكرة الزّمن، وحساب السّنوات والشّهور، والأسابيع والأيّام والسّاعات...[2].

ونتيجة لقصّة تيّار الوعيّ، ظهرت قصّة ما بعد الواقعيّة، باحثة عن الوجود الحقيقي في الذّات، من هنا نشأت السّرياليّة مستندة إلى أسس هي[3]:

---

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص19.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص،ن.

[3] المرجع نفسه، ص،ن.

– اليأس الذي جعل الإنسان ينسحب، ويرتدّ إلى داخل وجوده الخاص في محاولة للوصول إلى شيء حقيقي، وأدّى ذلك إلى المسخ والتحويل الذي جعل الكاتب يكتفي بعالمه الخاص ويرفض ما عداه من قواعد. ثمّ أدّى ذلك إلى الكشف عن الصّوفيّة المستندة إلى رموز قامت على الغموض.

– ولا يهتمّ كاتب القصّة القصيرة بسرد الوقائع والأحداث، كما يصنع كاتب الرّواية؛ لأنّ كاتب القصّة القصيرة ينظر للحدث من زاوية معيّنة لا من زاوايا متعدّدة، كما أنّه يصوّر موقفا محدّدا في الحياة فرد أو أكثر، ولا يهتمّ بتصوير الحياة بأكملها.

القصّة الغامضة أو الضبابيّة:

لقد خطت القصّة – العالميّة العربيّة – خطوات فنّية واسعة في السّنوات الأخيرة، وكان حقّا عليها أن تستوعب تراث الإنسانيّة منذ وعت الإنسانيّة القصّ، فطوّعت أدواتها وأساليبها، استجابة لمتغيّرات القرن العشرين ومجاراة لتطوّر الفنون جميعها في عصرنا، وهكذا أخذت أساليب القصّة تتطوّر تطوّرا كبيرا، وصارت أشكالا عديدة خاصّة الفن الرّوائي[1].

وضمن اتّجاه الهروب من كلّ شيء مرتّب ورتيب، واستجابة لدواعيّ العصر اتّجه كتّاب القصّة إلى القصّة الغامضة، أو قصّة الضّباب أو القصّة السيّاقيّة؛ أيّ أنّ السّياق هو الذي يحرّك الأبطال، ولم تعد قصّة انطباعات أو أحداث تمضي نحو هدف في تشويق، بل إنّ المؤلّف – مثل أبطاله –

---

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص10.

يمضي معهم دون معرفة بالنّهاية، كما أنّها ليست الخبر، لا تهتمّ بتتبّع الخبر لا يهمّها وجود بداية ووسط ونهاية، لا يهمّها الصّراع ولا الإثارة[1].

[1] ينظر: يوسف نوفل، في السّرد العربي المعاصر، ص 10.