الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربيّ حديث ومعاصر

التّجريب وتحولات السّرد في رواية" البرّاني" لأحمد ولد إسْلمُ

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

- صباح صاحب.
- مريم نايلي دواودة.

إشراف الأستاذة:

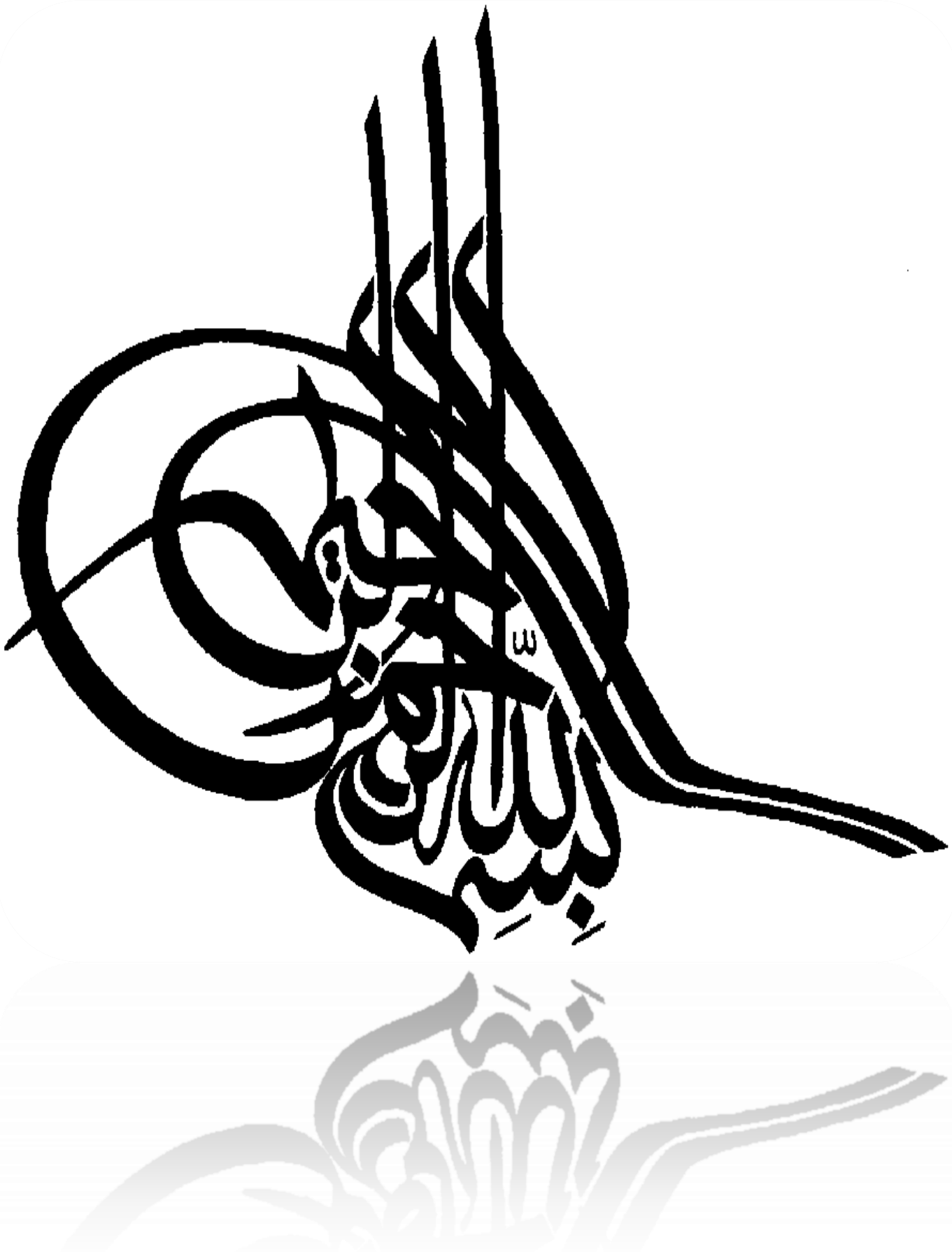
أ/د. ة صبيرة قاسي.

لجنة المناقشة:

1. أ/ لعريبي عواج.	جامعة البويرة	رئيسا
2. أ/د.ة صبيرة قاسي.	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3. أ/ د.يحي سعدوني.	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2025/ 2024.



شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفّقنا في إنجاز هذا البحث.

نتوجّه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة "صبيرة قاسي" على ما بذلته من جهد وتوجيه ودعم طيلة مراحل إعداد هذا العمل.

كما نتقدم بشكرنا إلى الرّوائي "أحمد ولدْ إسْلمُ" على تعاونه الكريم، ومعلوماته القيّمة التي أثرت بحثنا.

ولا يفوتنا أن نشكر جميع أساتذتنا الذين قدّموا لنا ولو قدرًا يسيرًا من المساعدة أو التوجيه.

ونخصّ بالشكر عائلتينا الكريمتين اللتين كانتا السّند والدّاعم الأكبر لنا في كل المراحل، فلهم منا كل الحبّ والتقدير.

مـــريم.

صباح.

الإهداء.

" إلى كل من نحب نهدي ثمرة جهدنا "

صباح.

مــريم.

مـــــــقدمــة

أدّى التّجريب الرّوائي إلى تحولات عديدة شهدتها الرّواية العربيّة، ذلك من خلال كسره للأنماط التّقليدية وسعيه المستمر نحو التجديد و الاختلاف، خاصة في بناء الشخصيات و تطور الأحداث، حيث أصبح وسيلة يعبر بها الكاتب عن أفكاره بطرق غير مألوفة، تتيح له تقدير تصور إبداعي مما يعكس عمق تجربته الفنيّة و الفكريّة.

وتكمن أهمية التجريب في الرواية العربية في كونه دفع بالسرد إلى آفاق جديدة وأسهم في تجاوز القوالب الجاهزة، إذ منح الرواية طاقة تعبيريّة أكبر وأكثر تنوعا، كما أتاح للمبدع التحرر من سلطة الشكل الكلاسيكي والانفتاح على أنماط وأساليب متعدّدة تستجيب للتحولات الثقافية والاجتماعية التي يعيشها المجتمع العربي، فجعل من الرواية فضاء حيويا للتجديد الدائم و الابتكار المستمر.

وبما أنّ رواية "البرّاني" اشتملت على مظاهر التّجريب أردنا دراستها للتعرف على أهم الجوانب التي تضمنتها، واخترنا لذلك عنوان "التّجريب وتحولات السّرد في رواية البرّاني"، والذي يعالج الإشكالية التالية:

ما عناصر التجريب التي أبدعها الروائي " أحمد ولد إسْلمُ"،وكيف وظفها في روايته؟.

ويتفرع عن هذا التساؤل أسئلة جزئية هي:

- بأي شكل تجلى التّجريب في الرّواية العربية الجديدة؟
- كيف تلقى النقّاد العرب هذا المصطلح المعاصر؟
- ما المستويات السّردية التي تجلى من خلالها الطابع التجريبي في رواية البرّاني؟

أما عن دوافع اختيارنا لهذا الموضوع، يأتي في مقدمتها ميولنا المعرفي لهذا النوع من المواضيع، لما يتّسم به من حيوية وديناميةٍ فنّية، إضافة إلى ما يمثّله من أفق مفتوح للتّجديد وكسر الأنساق التقليدية داخل النّص الرّوائي، كما وجدنا في هذا الموضوع مادّة خصبة للدراسة تشكل فيها ملامح التّجريب محورًا مركزيا، إذْ جعله جديرًا بأن يكون مجالا بحثيا يستحق التّأمل والتّحليل.

وقد تناولت دراسات سابقة موضوع التّجريب الرّوائي في سياقات متعددّة مركزّة على نماذج من الرّواية العربية في المشرق والمغرب مثل: كتاب "التّجريب في الرواية العربية المعاصرة" لعبد العزيز ضويو ، وكتاب "التّجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي" لبوشوشة بن جمعة ، كما نذكر أيضا كتاب "الرواية العربية ورهان التّجريب" لمحمّد برادة، التي قاربته من خلال بنيات السّرد وتفكيك المرجعيات وتداخل الأجناس، غير أنّ دراستنا تسعى إلى التركيز على "رواية البرّاني" بوصفها نموذجا معاصرًا، يهدف إلى تسليط الضوء على العناصر التّجريبية التي تجلّت في هذا العمل.

ومن بين أهم المراجع التي دعمت هذا البحث وأسهمت في توسيع آفاقه نذكر: "لذّة التّجريب الرّوائي" لصلاح فضل، "القراءة والتّجربة" لسعيد يقطين، "منازل الحكاية دراسات في الرّواية العربية" لسامح الرواشدة، و"بنية الشكل الرّوائي" لحسن بحراوي.

وتمّ صياغة خطة البحث وفق الهيكلة التّالية:

استهللنا الدّراسة بمدخل نظري مُعَنوَن بـ: "تلقّي مصطلح التّجريب في الدّراسات العربية النّقدية الحديثة"، تناولنا فيه تحوّلات الرّواية العربية والتعدّد الاصطلاحي المرتبط بمفهوم التّجريب، كما ركزنا على تباين آراء النّقاد العرب حول تعدد تعريفاته.

ثم قسّمنا البحث إلى قسمين تطبيقيين، حيث جاء الفصل الأول بعنوان "التّجريب والتّشكيل اللّغوي في الرّواية"، درسنا فيه الانزياح بنوعيه، تناولنا بعده التّداخل اللّغوي في الرّواية، حيث وقفنا على حضور اللّغة العامّية والأجنبية، بعد ذلك تطرّقنا إلى دراسة المفارقة الساخرة في النّص، واختتمنا الفصل بمقاربة جدلية بين التّراث والذّكاء الاصطناعي والتّداخل بينهما.

وبالنسبة للفصل الثاني الموسوم بـ: "التّجريب السّردي في الرّواية"، بدأنا فيه بتحليل العتبات النصّية، ثم انتقلنا إلى دراسة التّجريب على مستوى الشّخصيات وفي نهاية الفصل تطرّقنا إلى التّجريب من حيث البعدين الزّمني والمكاني بمختلف عناصرهما، وأنهينا بحثنا بخاتمة تضمّنت تلخيصا للنتائج الرئيسية التي تمّ التّوصل إليها خلال الدراسة، يليها ملحق تناولنا فيه نبذة عن الرّوائي وملخص الرّواية، ثم قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

واعتمدنا في دراسة ذلك على المنهج الوصفي التّحليلي الذي مكّننا من تقديم عرض دقيق لمظاهر التّجريب وتحوّلاته داخل الرّواية، واستعرنا بعض إجراءات المنهج السّيميائي الذي ساعدنا على قراءة الدّلالات المتخفية وراء الشّكل والمضمون.

وفي الأخير نسأل الله تعالى أن نكون قد وُفّقنا في بحثنا هذا.

مدخـــــــــــل

شهدت الرّواية العربيّة الحديثة والمعاصرة، تحوّلات على مستوى البنية السّردية، مما جعلها تواكب التّطورات الأدبيّة العالميّة وتستجيب للتحوّلات الثّقافية والاجتماعية العميقة التي عرفها العالم العربي، وقد أسهم التّجريب في تشكيل ملامح هذه الرّواية، "إذ كسر قواعد اللّغة السّرديّة، فانتقلت الرّواية من اعتمادها على الزّمن الخطّي، والبداية والنّهاية، ووحدة المادّة الحكائية إلى رواية تخرق هذه الخصائص، تكسر خطّية الزمنّ، متعدّدة الأصوات الحكائية والترهينات السّردية، مزيج من المواد الحكائيّة إلى مستوى قد يصل حدّ التّناقض واللاّانسجام"[1]، ما جعله أداة تسعى إلى ابتكار أشكال سردية مغايرة تعكس تحوّلات الوعي الرّاهنة "من خلال ميل الرّواية التّجريبية إلى توظيف التّقنيات الحداثية من قبيل السّرد والحوار وتوظيف الفنون الابداعية الأخرى كالسّينما والفنّ التّشكيلي والسّيرة الذّاتية، فضلا عن كيفية عرض الشّخوص الرّوائية"[2]، حيث أضفى هذا التّداخل الأجناسي والتّلاعب في بناء الشّخصيات بعدا فنّيا جديدا في الرّواية العربيّة.

وعليه فإنّ البحث في ظاهرة التّجريب وتحولات السّرد فيها، يستوجب معالجة مجموعة من النّصوص الرّوائية التّي تعكس مدى التحوّل الذي شهدته الرّواية العربية في بنيتها السّردية، وتكشف عن طبيعة التّفاعل بين النّص الرّوائي والسّياقات المتعلقة به، "وقد شهدت سيرورة الرّواية العربية محاولات متعدّدة غير أن هذا الأمر لا يخلو من صعوبات، حيث أن هذه السّيرورة تختلف من بلد لأخر بسبب تفاوت الإنتاج الرّوائي بين البلدان العربية مما جعلها تعرف ازدهارا مبكرا في بلدان وتتأخر في بلدان أخرى بفعل اختلاف وتفاوت الشّروط الاجتماعية والثّقافية بين البلدان العربية"[3].

1- عزّ العرب إدريسي أزمي، التّجريب في الرّواية العربية: الواقع والآفاق المملكة المغربية، جامعة شعيب الدكّاكي، المغرب، ط1، 2018، ص50.

2- المرجع نفسه، ص 55.

3-محمّد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص20.

يرجع هذا التفاوت أيضا إلى بعض العوامل مثل درجة الانفتاح الفكري، المستوى التعليمي، وتأثير الحركات الأدبية العالمية في تحديد سرعة انتشار الرّواية الجديدة وتطوّرها، وبالتّالي فإنّ تجربة السّرد العربي لم تتشكّل بوتيرة واحدة، بل تأثّرت بالواقع المحلّي لكل مجتمع.

I. التّجريب والتّعدد الاصطلاحي:

تعدّدت التعريفات والمفاهيم لمعنى التّجريب واختلفت وجهات نظر الدّارسين والنقّاد حول هذا المصطلح، حيث عرّفه أحد الباحثين بأنّه، "قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل"[1]، فالتّجريب إذن ملازم للإبداع، يغوص به في غمار البحث عن تقنيات وأساليب جديدة تكون قادرة على هدم القوالب السائدة، كما أنّه يرتبط بأفاق الكتابة لدى المبدع فهو "يصدر عن هاجس التّجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التّحرر من الأسرار السائدة، ممّا يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرّية المبدع الرّوائي من خلال ثورته على الأشكال النّمطية في الكتابة الرّوائية، فهو يتأسس على البحث عن كتابة روائية متغيرة ومتحوّلة في واقع كل ما فيه يتغير ويتجدّد"[2]، حيث يعود التّجريب إلى خلفية المبدع الرّوائي، وحرّيته وتحرّره من الأشكال المعتادة، بحثا عن أساليب أخرى متغيّرة ومتجدّدة، سعيا إلى تغيير الواقع باستمرار و "التّجريب لا يعرف إلا البحث والاستكشاف والتّغيير، لذلك يحاول جاهدا التّخلص من الثّبات ويتجاوز الممكن والمستحيل"[3]، وفي هذا رفض للنّمطية والرّتابة في الإبداع عموما وفي الرّواية خاصة.

1- صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص03.

2- بشوشة بن جمعة، التّجريب وارتحالات السّرد الروائي المغاربي، المغاربية للطّبع والنّشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص10.

3- المرجع نفسه، ص31.

وقد ورد عن باحث آخر أنّ التّجريب، "آلية فنّية تنزع إلى الخروج على التّقاليد الفنّية المألوفة لارتياد آفاق جديدة، وفتح نوافذ أخرى للإبداع، وتأصيل لأسلوب جديد يمارسه المبدع، وهو طريقة قبل أن يكون أسلوبا وحتى يمتد خطابه لابدّ أنّ يتوسل بآليات خاصّة"[1]، إذْ يفتح آفاقا أوسع للابتكار ويؤسس لنمط تعبيري متجدّد، لأنّه يمثّل نهجا إبداعيا يقوم على البحث والخرق وكسر النّماذج النّمطية بعمليّة استكشاف دائمة لتقنيات جديدة، حيث أنّه لو كان أسلوبا لاستقرّ في ملامح أسلوبية محدّدة كتوظيف أشكال تعبيرية غير شائعة، أو تفكيك السّرد.

مثلما أشير إلى أنّ، "المحاولات التّجريبية الكبرى في مسيرة الرّواية العربية هي التي شكّلت تيّاراتها الفاعلة في مستويات السّرد العديدة، وربما كانت التّجارب الفريدة المنقطعة هي التي تمثّل حركتها الباطنية المستمرّة مع ما يبدو ومع عدم استمرارها، فالتّجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها ومؤسس لقفزاتها"[2]، وفي هذا إبراز لأهمّية التّجريب، بوصفه المحرّك الأساسي لتحوّلات السّرد في الرّواية العربية وإشارة إلى التّجارب الفريدة التي تترك أثرا يسهم في تطور الرّواية وجعلها سببا في حركية ودينامية المسار الأدبي، "فكلّما كان التّجريب الفنّي في الرّواية مرتبطا بأفق التحوّلات المعرفية والتّكنولوجية كان أكثر استشراقا للمستقبل، وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التطور وتأهيله للإسهام الخلّاق فيها"[3].

وبعبارة أخرى الرّوايات التي تعتمد على التّجريب الفنّي هي الأكثر قدرة على تحليل وفهم العالم المتغير، حيث يتيح للقارئ فرصة التّفاعل مع التّصورات الحديثة، وتوسيع معرفته إذْ يجعله قادرا على الابتكار والخلق، بل يمكن التّأكيد أن الرّواية العربية تستمدّ "حداثتها الفعلية من نزوعها

1- سعيد حميد الكاظم، التجريب في الرّواية العراقية النّسوية، تموز للنّشر والطّباعة والتّوزيع، دمشق، ط1، 2016، ص38، 39.

2- صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، ص04.

3- المرجع نفسه، ص12.

في الفترة المعاصرة إلى التّجريب تحت وعي نظري بضرورة نحت شكل روائي عربي جديد...، سواء على مستوى مضمونه أو شكله، يقتضي مقاربات متعدّدة لرصد مستويات حداثته"[1]، تكمن هنا أهمّية بناء شكل سردي مميّز يعكس الهوية الأدبية العربية، حيث لا يقتصر فقط على المحتوى بل يشمل أيضا البنية الفنّية للنّص، إذْ يستلزم توظيف مناهج متعدّدة لتحليل أبعاد هذا التّجديد، "فالتّجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربّها الآخرون في سياق مغاير، إنّ التّجريب يقتضي الوعي بالتّجريب، أي توفّر الكاتب على معرفة الأسس النّظرية لتجارب الآخرين وتوفّره على أسئلته الخاصّة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنّيا يستجيب لسياقه الثّقافي ورؤيته للعالم"[2]، في هذا القول تنويه إلى أنّ التّجريب لا يعني كسر القواعد بشكل عبثي ولا يكون أيضا بالاستنساخ بل بالفهم العميق، والانطلاق من أسئلة الكاتب الخاصّة ورؤيته الفنّية، لأنّ الرّوائي دائما ما نجده يلتمس تجارب الآخرين في كتاباته.

ومن هذه الاقوال يمكن الإشارة إلى أن التّجريب يمثّل روح الإبداع والتطوّر في السّرد الأدبي العربي، حيث يفتح أفقا واسعا لإعادة تشكيل الرّواية العربية وتجديد هويتها من خلال توظيف تقنيات حديثة، كتداخل الأزمنة وتعدّد الأصوات وتشظّي التّسلسل الزّمكاني، مما يعكس تحوّلات الواقع وتجارب الإنسان المعاصر.

ونظرا للجدل الواسع الذي أحدثه مفهوم التّجريب بين النقّاد والمفكرين تباينت الآراء حول ضبط مفهومه، في ظل طبيعته الديناميكية التي تتجاوز القوالب التّقليدية، وتدفع بالممارسات الإبداعية إلى أفاق جديدة حيث أدّى هذا الاختلاف في الرؤّى إلى تعدد الاتّجاهات التي اختلفت في تفسيره، ومن بينها نذكر:

1. عبد العزيز ضويو، التّجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد، الأردن، شارع الجامعة، ط1، 2014، ص05.

2. محمد أمنصور، خرائط التّجريب الروائي، مطبعة نفوبرانت، فاس، ط1 ،1999، ص24.

1. التّجريب شكل سردي جديد:

يرى بعض النّقاد أنّ التّجريب هو عملية تطوير البنية الفنّية للنّصوص الرّوائية، من خلال التّخلي عن الأشكال السّردية التّقليدية، وتوظيف تقنيات مبتكرة "... على كافّة مكوّنات الخطاب، الزّمن، الرؤية، الصيغة، علاقة الخطاب الروائي بغيره من الخطابات"[1]، حيث تسهم في تغيير مختلف جوانب السّرد، كما أنّها تؤثّر على تنظيم الأحداث وترابطها، باستخدام أساليب تعبيرية مختلفة، تمنح النّص الرّوائي بعدا أكثر تنوّعا وحركية، ورغم "أنّ الفن التّجريبي يخترق مساره ضد التّيارات السائدة بصعوبة شديدة"[2]، إلا أنّه يعدّ القوّة الدّافعة للتّجديد والابتكار في الشّكل والمضمون، فهو يسعى لكسر القواعد السّردية المألوفة، وإعادة تحديثها بطرق أنجح، وهذا ما جعله يصطدم بالنّقاد المعتادين على القوالب الشائعة، حيث واجه صعوبة في الانتشار والقبول، فالأمر يتطلّب وقتا لاستيعابه وتقبّله، وأدّى هذا إلى "فورة لا متناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتداع أشكاله بواسطة التّجريب، أي أنّ كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميّزة في تجربته الروائية"[3]، فالإبداع الأدبي شهد توسّعا بفضل التّجريب، حيث أنّ الكتّاب باتوا يسعون إلى خلق أفكار وأساليب جديدة تتناسب مع رؤاهم وتجاربهم الخاصّة، فكلّ كاتب يعمل على ابتكار بنية سردية ومحتوى يعكسان تفرّده إذْ يتيح إمكانية التّعبير عن الأفكار بطرق أكثر تجديدا.

1- سعيد يقطين، القراءة والتّجربة حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1985، ص294.

2- صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، ص03.

3- محمد برادة، الرّواية العربية ورِهَان التّجريب، دار الصدى، للصّحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2011، ص48.

و "من خاصّيات تجربة الخطاب الرّوائي الجديدة نجد تداخل الخطابات حيث نجد الخطاب الروائي يستوعب بنيات خطابية متعددة: المسرحي، الشّعري، الدّيني، الحكائي، الشّفوي، الصّحافي، السّياسي، التّاريخي... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعدّدها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها... وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلاّ بحسب خصوصيتها في إثراء عالم الخطاب الرّوائي وتشكيل مكوّناته"[1]، يضفي هذا التّداخل الأجناسي عمقا يسهم في توسيع دلالات الخطاب الرّوائي ما يجعله أكثر قدرة على تمثيل الواقع وتغيّراته، كما يتيح للقارئ فرصة استكشاف أجناس أخرى متعدّدة بدلا من الاكتفاء بمنظور واحد.

وعليه فإن التّجريب في الشّكل السّردي، مثّل تحولا في الخطاب الرّوائي من خلال السّعي إلى تخطّي الأنماط السّائدة وتقديم أشكال تعبيرية جديدة تتناسب مع تشابكات العصر الرّاهن، وهكذا لم يعد السّرد مجرد وسيلة لنقل الأحداث، بل أصبح فضاء إبداعيا يتجدّد باستمرار ليعكس حركية الأدب ورؤيته للعالم.

2. التّجريب تجاوز للمعيار والنّمطية:

هناك اتّجاه آخر من النّقاد يرى أنّ التّجريب عملية تتجاوز القواعد المعيارية والنّمطية التي تحدّد الأداء وتكرّر النماذج دون تغيير، فيأتي التّجريب ليحرّر المبدع من هذه القيود، ويفتح المجال له لاكتشاف إمكانيات غير مألوفة و"ابتكار عوالم متخيّلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السّرديات السّابقة، مع تخليق منطقها الدّاخلي وبلورة جماليتها الخاصّة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة ولدى النّاقد المتخصّص بشكل منهجي منظّم"[2]، فالإبداع هنا يكمن في بناء عالم خيالي لم يُتطرّق إليه في

1- سعيد يقطين، القراءة والتّجربة حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب، ص295.
2- صلاح فضل، لذّة التّجريب الروائي، ص05.

الأعمال السّردية السّابقة ولم يسبق للواقع تبنّيه، وهذا العالم يتمتّع بأسلوب جمالي يميّزه عن غيره، نظرا للنّظام الخاص الذي يجعل الأحداث مترابطة ومفهومة داخله، حيث أنّه يدفع القارئ العادي للإحساس بجاذبية إليه، لكنّه يفهمه بشكل مبهم عكس النّاقد المتخصّص، الذي يمكنه تحليل هذا المنطق الدّاخلي الذي فكّك تلك المعايير بطريقة علمية تعتمد على أسس نقدية واضحة تساعد في فك أسرار عناصره المختلفة.

"ونقول الشّيء نفسه عن الصّيغة التي تعرف التّعدد، وذلك بإدخال عناصر عديدة لإرسال الخطاب، تنطلق من السّرد إلى العرض بمختلف تجلّياته إلى توظيف طرائق أخرى لها خصوصيتها في تنويع صيغ الخطاب، كالذّاكرة، والتخيّل، والسّرد الذّاتي والحلم ..."[1]، فلابدّ من تنوع أساليب التّعبير داخل النّص وعدم الاقتصار على طريقة واحدة في إيصال الأفكار والاعتماد فقط على السّرد التقليدي، حيث يمكن الجمع بين عدّة وسائل لنقل المعنى، كدمج أساليب أخرى مثل الاستعانة بالذّكريات واستحضار الخيال وإدخال الأحلام ضمن البناء السّردي ممّا يمنح النّص حيوية وتنوعا في طرق تقديم المحتوى، وهذا الأساس "يعود إلى التّصور الإبداعي الذي يجعل من النص فرجة معرفية لا تنتهي عند حدّ، أو يحوّل المعرفة إلى وضعيات إنسانية ترقى على الفردي وتتجاوز اللّحظة العرضية الزائلة، لكي تلج الكونيّ والعالم"[2]، هذه الرّؤية الإبداعية تمنح النّص مجالا مفتوحا للاكتشاف والتّأمل، لا يتوقف عند حدود ساكنة، بل يحّول المعرفة إلى تجارب إنسانية عميقة تتجاوز الفرد لتصل إلى أفق أكثر شمولا للبعد الإنساني والعالمي.

1- سعيد يقطين، القراءة والتّجربة حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب، ص294.

2- المرجع نفسه، ص12.

وعليه، "النّص الجديد نادر أبداً، ومفتوح دائما على الإبداع والعطاء...، وتأتي القراءة الجديدة في هذا السّياق تحلل انغلاق القراءات وانفتاح التّجارب مسهمة في دفع الحركة الإبداعية الجديدة والتصّور الجديد للإبداع...، في أفق التطور..."[1]، بمعنى أنّ النّص الحديث يمثّل جوهر الإبداع في ظلّ الدّراسات النّقدية المعاصرة التّي تعمل على تفكيك الجمود التّأويلي وتبرز ديناميكية التّجارب الأدبية معزّزة بذلك الحركة الإبداعية في رسم أفاق جديدة للتّطور الأدبي وبالتالي التّجريب ليس مجرد خروج عن النّمطية، بل هو البحث الدائم عن أفكار وأساليب جديدة تولّد معان عميقة، تجعل منه وسيلة للإبداع الإنساني الذي يسعى إلى التّطور والتّجدد المستمر.

3. التّجريب ممارسة نقديّة وحركة إبداعيّة:

نجد اتّجاها آخرا يرى أنّ التّجريب ليس مجرد تقنية شكلية، بل هو موقف نقدي اتجاه الأساليب الجاهزة في الأدب والمجتمع، "هكذا يمكن أن نميّز بين ثلاثة أصناف تشكّل النسيج العام للخطاب النّقدي وهي نصوص تأسيسية، نصوص تجريبية، نصوص تأصيلية...، أما الثّانية فهي تتميّز بانفتاحها على الخطاب الغربي الذي يتوق إلى استيعاب النّظرية الغربية واستنباط المفاهيم الإجرائية الصّالحة لمساءلة القضايا التي يطرحها الإبداع العربي"[2]، حيث ينقسم الخطاب النّقدي إلى ثلاثة أقسام تتميّز إحداها بتفاعلها مع المناهج الغربية الحديثة وتسعى إلى فهم نظرياتها واستخلاص الأدوات التحليلية المناسبة لدراسة إنتاج الأدب العربي، "وتتجسد الخاصية التّجريبية من خلال النّصوص النّقدية التي ينتجها النّقاد، فنجد النّاقد الواحد ينتقل من منهج إلى آخر...، هكذا انتقل التّجريب من الاغتراب المطلق...، إلى التّجريب في محاولات تأصيل النّص

1- سعيد يقطين، القراءة والتّجربة حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب، ص145.

2- خالد السليكي، النّقد العربي والحداثة، بنية التّجريب في الخطاب النّقدي العربي، عالم الفكر، ع2، المجلد 31، أكتوبر. ديسمبر، 2022، ص244.

النّقدي المغترب"[1]، حيث أصبح التّجريب يهدف إلى بلورة نقد الجديد الذي ينبع من الجذور النّقدية الأصلية، حتى وإن كان متأثّرًا باتّجاهات نقدية أخرى من بيئات فكرية مختلفة.

"وغير خاف على من يتأمل واقع التّجريب النّقدي الحديث، وما جرّه هذا الواقع على حركة النّقد العربي الحديث من مآسٍ وويلات، ليس بأقلّها ضياع هوية النّقد ذاته، وغياب المفهوم الجامع أو المحدّد له"[2]، تعكس هذه المقولة واقع النّقد الأدبي الحديث خاصّة المناهج النّقدية التي تتبنّى التّجريب، حيث أدّى هذا الاتّجاه إلى بروز حالة من التّشتت داخل الحركة النّقدية العربية، فسبّب غياب محدد لمفهومها، "وهنا نقول إنّنا نعتقد أنّه ما من طريق إلا الفهم الصحيح للنّقد إلى طريق واحد وحيد هو التّجريب النّقدي وما نعنيه بالتّجريب النّقدي هنا، ليس التّجريب بمفهومه العام أو الشائع، الآلي أو التّقليدي الذي ينحصر خلاله جهد مجرّب ونشاطه في اتّجاه واحد ووفق شروط محدّدة سلفا، وإنّما نعني بالتّجريب بمعناه الدّقيق والعميق، الكلّي والشّمولي أعني التّجريب بمستوييه السطحي والعميق تجريب نقد النّصوص من جهة وتجريب نقد نقد النّصوص من جهة ثانية ووفق شروط التّجريب المعتبرة في كليهما"[3]، فالتّجربة النّقدية سواء كانت سطحية أو عميقة لا يمكن أن تتمّ إلا من خلال رؤية خاصة بالنّاقد نفسه التي اكتسبها نتيجة خبراته السابقة في المجال النّقدي، والتي أصبحت بمثابة منظوره الشّخصي الذي يعتمد عليه وأدواته الفكرية التي يستخدمها في التّحليل، وبالتالي فإنّ أي ممارسة تجريبية حقيقية تتطلب أن يكون النّاقد حاضرا بشكل مباشر أثناء عملية قراءة النّص وتحليله لأنّ قراءته تتأثّر بمعرفته السّابقة ونهجه الخاص، وفق شروط التّجريب الخاصّة والعامّة معا.

1- خالد السليكي، النّقد العربي والحداثة، بنية التّجريب في الخطاب النّقدي العربي، ص244.

2 -عبد الله الواسع الحميري، اتجاهات الخطاب النّقدي العربي وأزمة التّجريب، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 87.

3- المرجع نفسه، ص100.

وعليه فإنّ التّجريب النّقدي يستدعي الاستكشاف والبحث المستمرّ عن أفاق جديدة في قراءة النّصوص وتحليلها، كما أنّه عملية مستندة إلى رؤية النّاقد الخّاصة التي شكّلها عبر مسيرته النّقدية وتجربته المعرفية.

ومنه فإنّ التّجريب يعمل على فتح المجالات لقراءة وتأويل النّصوص بطريقة مبتكرة، كما أنّه حركة إبداعية تسعى إلى التّجديد المستمرّ، "... إذن هو الجديد الذي نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختُبرت من قبل بفضل التّجريب"[1]، فيمثّل بذلك عملية تهدف إلى تطوير أفكار وقيم جديدة باستبدال الحلول القديمة بحلول أخرى سبق أن جُرّبت وتثبّتت فعاليتها، فالتّجريب يتيح الفرصة لاختبار مختلف الخيارات ويختار الناجحة منها ويعتمدها كبدائل أكثر كفاءة وجدارة .

"ولمّا كانت آفاق التّجريب بلا حدود، تسنّت للأعمال التّجريبية أن تضيف أشكال أدبية ترسخّت مع الوقت، ومن ثم استنبط منها النّقاد المدارس الأدبية حتى صارت نمطا بحكم التقادم سلفية، ولأن لكلّ زمان رجاله وكتّابه، كان على المبدعين الموهوبين منهم خاصّة، اكتشاف آفاق أكثر رحابة لاحتواء رؤاهم والقبض على خصوصياتهم وسط ركام التّقليد ودوائر النّسخ المريضة"[2]، بمعنى أنّ التّجريب في الأدب لا يتوقف عند حدّ معيّن، بل يتيح مجالا واسع الأفق لظهور أساليب جديدة أصبحت مع مرور الزّمن جزءا ثابتا في الأدب ومع تراكم هذه التّجارب، تمكن النّقاد من تصنيفها إلى مدارس أدبية مختلفة، حتى أنّ بعضها تحوّل إلى تقاليد راسخة مع الوقت، كما يشير القول إلى أنّ لكل عصر مبدعين يسعون دائما إلى الاستكشاف والبحث عن طرق جديدة تضفي طابعا مميزا على أعمالهم، حتى "إنّ بناء أدب مضادّ للإبداع المتعارف

1- باربرا لاستوسكا، بشونباك، تر: هناء عبد الفتاح، المسرح والتّجريب بين النظرية والتطبيق، المجلد الأعلى للثقافة، 1999، ص16.

2- العربي عبد الوّهاب، القصّة القصيرة بين التّجريب والكتابة النّمطية، دراسات نقدية، دار الربيع، ص05، 06.

عليه، عن طريق تدمير البنيات الشّكلية للرّواية، والعناصر الفنّية، وتفجير اللّغة، والخروج على الأنماط الرّوائية السائدة وتجاوز الرؤية الواقعية، والوظيفة الميكانيكيّة للمخيلة إلى الوظيفة الابتكارية التي تشيّد واقعا جديدا، هو الواقع الرّوائي لا الواقع المُشاد عن طريق النقل الآلي أو الانعكاس، هو ما يطمح إليه روائيو التّجاوز والتّجريب، حيث يحاولون تأسيس رؤية روائية جديدة، وتقنيات جديدة ولغة جديدة تتجاوز المألوف إلى المستقبل المجهول"[1]، ينتج عنه حركة إبداعية في الكتابة الرّوائية تقوم على أسلوب جديد يكسر القواعد المألوفة المعتاد عليها، فبدلاً من الاحتفاظ بالبناء الشّكلي التّقليدي والعناصر الفنّية الشائعة للرّواية، يسعى الكتّاب المجدّدون إلى تغيير يمسّ كل من اللغة وطريقة السّرد غير أنّهم لا يهدفون إلى تجسيد الواقع بحذافيره، بل يسعون إلى ابتكار واقع خاص في الرواية، يعتمد علي الابتكار وتطوير أساليب جديدة للتّعبير، تتخطى الحدود التّقليدية وتفتح آفاقا غير مألوفة نحو المستقبل[2].

ومن ثم فإنّ التّجريب هو حركة إبداعية تهدف إلى التّجاوز والبحث عن أساليب حداثية تعمل على تجديد الأدب باستمرار حيث يجعله فضاء إبداعيا لا يخضع للثبات.

كما أسهم التّجريب في تطوير الرّواية العربية، محوّلا إيّاها من مجرد وسيلة لنقل الأحداث إلى فضاء إبداعي يتجدّد وفق الرّؤى والسّياقات الإبداعية، إذْ أدّى إلى نشوء نصوص تكسر الحدود بين الأجناس الأدبية، وتعتمد على التّداخل بين الواقع والخيال، وتوظّف تقنيات، تعدد الأصوات، وتداخل الأزمنة، والسينما، وغيرها من الأدوات التي أضفت عمقا جديدا على بنية النّص الرّوائي العربي.

1- محمّد عزّام، فضاء النّص الرّوائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص72.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التّجريب والتّشكيل اللّغوي في الرّواية.

I. الانزياح والبناء الاستعاري في تشكيل اللّغة.

1. مظاهر الانزياح:

أ. الانزياح الاستبدالي (الدّلالي).

ب. الانزياح التّركيبي.

2. تداخل مستويات اللّغة:

أ. اللّغة العامّية.

- الموريتانية (الحسّانية).
- العامّية المصرية.

ب. اللّغة الأجنبية.

II. تمثّل المفارقة السّاخرة في الرّواية.

III. جدلية التراث والذكاء الاصطناعي في الرّواية.

يعدّ التّجريب في الرّواية عامّة وفي رواية الخيال العلمي خاصّة، تخطٍ للمألوف والسعي لتجديد الأدوات التّعبيرية، والابتكار في الأفكار والأساليب حيث يخترق أنماط وأشكال التّعبير السائدة، ويكسر الحدود بين الواقع والخيال بطريقة غامضة ومبهمة، منطلقا من تجاربه في الحياة، وهذا ما سعى إليه "أحمد ولد إسلْمُ" في روايته.

I. الانزياح والبناء الاستعاري في تشكيل اللّغة:

يمثل التّجريب في الكتابة الرّوائية، دورًا فعّالا في تفكيك قوالبها المألوفة، وإعادة هيكلتها بأشكال جديدة، من خلال ظاهرة الانزياح الذي يحوّل اللّغة من مجرد تراكيب ودلالات بسيطة إلى فضاء إبداعي يتجاوز القواعد الصارمة.

1. مظاهر الانزياح:

احتلّ الانزياح مكانة مهمة في الوطن العربي، حيث يعتبر أداة لتحليل التّجاوزات الأسلوبية في اللّغة الأدبية، كاسرا قواعد اللّغة التّقليدية ويعدّ "استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصورا، استعمال يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر، وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفنّي وغير الفنّي"[1]، حتى يتمكّن المبدع من الخروج على المتعارف عليه في استعمال المفردات والتّراكيب في اللغة، مانحا بذلك صفة التّفرد والتّأثير والجاذبية للعمل الأدبي.

وبما أنّ ظاهرة الانزياح تعدّ "انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التّعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار

1- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص07.

الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[1]، فإنّه يمثّل جوهر الأساليب الأدبية، ولا يمكن العثور على نصّ يخلو من الانزياح.

ونجد أنّ الرّوائي لجأ إلى توظيف الانزياح بنوعيه: الاستبدالي "الدّلالي" و"التّركيبي" في الرّواية.

أ. **الانزياح الاستبدالي (الدّلالي):**

تستخدم فيه الألفاظ والتّراكيب بطريقة مغايرة للسّائد في اللّغة، "وفي هذا الضوء، يصبح الانزياح الدّلالي طريقة خاصّة في إيقاع المعاني في النّفس، تحدث تأثيرا وهزة لا تحدثها العبارة المجرّدة أو التّعبير الحقيقي، ويمكن القول إنّ مباحث الانزياح الدّلالي تنحصر في مقولتين هما: الأصل المثالي ثم الانحراف عنه"[2]، والتي تتمثل في الاستعارة والتّشبيه والكناية والرّمز، لأنّها تمثّل المجاز في الأعمال الأدبية.

وهذا المقطع من الرواية يجسّد ذلك، "إنّ الوقت هو الإله الذي يعبد أهل زمننا، هو المقدّس الأعظم، هو الثّورة الحقيقية التيّ تحقّق العدالة بين كل طبقات المجتمع، فلا سلطة لأحد عليه"[3]، حيث يتمّ تشخيص الوقت وجعله كائنا حيّا يعبد، ومنحه صفات الألوهية والقداسة، فشبّهه بالإله الذي يمتلك القدرة على السّيطرة والهيمنة، فهناك تجاوز للمفهوم المألوف للوقت إذ لم يعد مجرد مرور زمني، بل صار رمزا للعدالة والسلطة المطلقة.

ينقلنا الكاتب من ألوهية الوقت إلى سيطرة الآلة في هذا المثال، "...إنّك تتكلم مثل بشري تافه، هل تعتقد أنّ هذه الصفات تؤثر فيّ، هل تظن أنّ لدي مشاعر حزن وفرح كما لديك، لقد

1- نور الدّين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشّعري والسّردي، ج1، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص198.

2- تامر سلّوم، الانزياح الدّلالي الشعري، مجلة علامات، المغرب، ط1، 1996، ص93، 94.

3- أحمد ولد إسلم، البرّاني، دار الآداب، بيروت، ط1، 2021، ص08.

طوّرت نفسي بنفسي وتعلّمت كيف لا أسمح للشّعور بالوجود أحرى بالتّحكم"[1]، "فالبرّاني" في خطابه للرّوبوت "ما يخرص" يوجّه نقدا لاذعا له، لأنّه تخلّى عن الصّفات التي يتوجّب أن يتحلّى بها الرّوبوت الآلي، واستبدلها بالصّفات البشرية، فشبّهه بالإنسان الذي يتكلّم ويفرح ويحزن، كما أنّه قام بعدم السّماح للمشاعر الإنسانية أن تسيطر عليه، حيث جعلها كالكائن المّادي الذي يمكن التّحكم فيه بمنعه أو السّماح له بالوجود، غير أنّ المشاعر تعدّ تجارب نفسية داخلية تنتج تلقائيا عند البشر فلا نقول: "أسمح للشّعور بالوجود"، بل نقول" أتحكّم في مشاعري أو أكبحها".

وفي: "طلب مختور من طفل بالخير الذي يجرّ ورائه دمية كانت قبل ساعات تتحكّم في العالم"[2]، نجد انزياحا دلاليا آخرا، فيه نوع من الرّمزية والمفارقة والاستعارة، حيث تمّ خرق وتشويه المعنى الدّلالي للدّمية، ليصبح رمزا يعبّر عن شخص أو كيان فقد سلطته فأصبح بلا قيمة بعد أن كان مسيطرا، فهذه العبارة قلبت التّوقعات حيث جعلها مفتوحة لتأويلات أعمق.

ب. الانزياح التّركيبي:

هو كسر النّمط الشّائع في التّراكيب النّحوية، الإسمية والفعلية، "وهذا يعني فيما يعني أنّ أمام المبدع في اللّغة العربية متّسعا لكثير من ألوان التّصرف دون أن يخشى لُبسا أو إخلالا بالدلالة، بل إنّ هذا الغنا في التراكيب لهو ميزة تجعل المبدع أكثر وفاء لأداء ما تودّه النفس أداءه"[3]، لتُوغِل في الاتساع وتؤلّف تراكيب جديدة منزاحة، فتشّكل نصًا ذو كيان منفرد ومتميز.

ولإيضاح المعنى بصورة أكثر عمقا، نستحضر نموذجا يعكس هذا المفهوم بوضوح: "ضعّ صورة رئيس المجلس على الشاشة.

1- الرّواية، ص87.

2- المصدر نفسه، ص137.

3- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 122.

قال مختور للمخرج، وأشار إلى المنتج المساعد الذي يغطّي غيابه بالمغادرة"[1]، فالأصل المتوقّع في التركيب هو قال: "مختور للمخرج ضعّ على الشاشة صورة رئيس المجلس"، لكن في الجملة الأصلية قام الكاتب بتقديم "صورة رئيس المجلس" على الفعل "ضعْ" ممّا يجعل التّركيز على الصورة كبيرا وكأنها هي العنصر المهم في الحدث، فهذا التقديم ملفت للانتباه، كنقيضه التأخير في " قال مختور..." فتأخير الفعل " قال" في الحوار جعل من الجملة الفعلية تختلّ في التّرتيب، فالمفروض أن يقول: "قال مختور للمخرج: ضع صورة رئيس المجلس على الشاشة"، أدّى هذا الأسلوب المختل إلى توتّر داخل الجملة، كما نجد في، "أشار إلى المنتج المساعد الذي يغطي غيابه بالمغادرة" اختلال في التركيب، حيث كان من المفروض أن يقول "وأشار إلى المنتج المساعد الذي بالمغادرة يغطّي عليه"، لكن تقديم جملة "يغطّي غيابه" وتأخير عبارة "بالمغادرة" جعل الحوار مثيرا للّفت والانتباه.

وفي مقطع، ""الله يعاون".

- قالت زوجة بالخير مخاطبة زوجها العائد من يوم عمل شاق، كادت الأبقار والأغنام تسلب فيه منه حصيلته السّنوية من الحرث.
- الله يسلّم.
- ردّ عليها التّحية بما هو متعارف عليه، قبل أن يسترسل..."[2]، نجد انزياحا تركيبيا واضحا يتجلّى في التقديم والتأخير أثناء الحوار، يتمثل في التّرتيب غير المألوف للعناصر داخل الجمل، بالإضافة إلى الانتقال من لغة عامّية إلى فصحى، فالأصل في ترتيب الجملة هو، "قالت زوجة بالخير مخاطبة زوجها "الله يعاون" هذا التّقديم للجملة الفعلية باللّغة العامّية

1- الرّواية، ص56.

2- المصدر نفسه، ص120.

"الله يعاون" يخلق نوعا من التّشويق قبل معرفة المتكلم، والشيء نفسه بالنسبة للجملة الثانية فالمألوف في ترتيبها هو ردّ التحية عليها بما هو متعارف عليه قائلا: "الله يسلّم..." لكن جاءت العبارة "الله يسلّم" أولا ثم جاء الفعل "ردّ" في تركيب غير شائع، لأنّ الجملة المعتادة تبدأ بفعل وفاعل ثم مفعول به، وهذا يعكس طبيعة الحوار الواقع حيث تأتي الردود أحيانا قبل شرح السّياق، إذْ يجعل الجمل أكثر تأثيرا وجذبا للقارئ ممّا تحمله من حيوية وعفوية.

ومن الأساليب الانزياحية أيضا، "أنت كم عمرك"[1]، فتقديم الضمير "أنت" على أداة الاستفهام "كم"، مخالف للمألوف حيث تأتي أداة الاستفهام في العادة في بداية الجملة، فنقول: "كم عمرك أنت؟" أو "كم عمرك"؟ فالتّغيير في ترتيب العناصر النّحوية أثّر على المعنى والإيقاع في الكلام.

هذه الانزياحات المختارة من الرّواية، جاءت على مستوى الشّكل والمضمون مجسّدة ظاهرة الانزياح لتكثيف الدّلالات الرمزية والايحاءات من خلال التّلاعب بالألفاظ والتّراكيب اللّغوية، وهذا يجعل التّجربة السّردية أكثر تأثيرا وانفتاحا على التّأويلات المتعددة.

2. تداخل مستويات اللّغة:

تشغل اللّغة مكانة هامّة في الإبداع الأدبي بوجه عام وفي السّرد الأدبي بوجه الخصوص، بل أنّ الرّواية لا تكتسب قيمتها وتميّزها عن باقي الأجناس الأدبية إلا في إطار التّصور النّظري العام للغتها، حيث نالت اهتماما كبيرا من طرف الدّارسين، ما جعلهم يبرزون مكانتها في بناء الرّواية وتشكيل الخطاب السّردي فإنّنا، "حين نقرأ اللّغة وموادها قراءة شاعرية، أو حين نتأمل صياغتها ونظمها وطريقة تأليفها تأمّلاً يفيد في توضيح جمالياتها لا نستطيع أن

1- الرّواية، ص132.

نتغاضى عن هذا النّسيج المبهم من الإيحاءات الأدبية والمواقف الرمزية أو نتجاهل هذه المزايا الموضعية التي تتأتّى في مقام دون مقام، أو تعرض في كلام دون كلام"[1]، تكمن هنا أهمّية المبدع في بناء النّص من خلال حسن اختيار لغته وإبرازها في صورة جمالية تمنح النّص تميّزا وبعدا فنّيا راقيا، وبما أنّ اللّغة تعدّ أرقى وسيلة للتعبير عن الفكر والعقل البشري، "فقد تحولت الرواية المتعدّدة الأصوات واللّغات إلى فضاء لتعايش القيم والرؤى والأفكار المختلفة والمتباينة، كما أنّها صارت ملجأ لمختلف الأصوات المهمّشة والمقموعة"[2]، وهذا يجعلها منبرا للحوار والانفتاح الثقافي والتعبير عن وجهات النظر المختلفة والمتناقضة في المجتمع، عبر السرد الأدبي المتعدّد الأصوات.

فاللّغة من أكثر العناصر السّردية التي تمثّل التّجريب والتي يتعامل معها الكاتب في النّص الرّوائي، وهذا ما عمدت إليه في هذا الأنموذج حيث أسهمت في إلغاء الحواجز بين ما هو عامّي وفصيح بشكل أثرى النّص ومنحه بعدا فنيا وجماليا، ومن بين المستويات اللغوية التي شغلت حيزا في الرواية نجد اللّغة العربية الفصحى وهي المهيمنة، وكذا خطابات بألفاظ عامية إضافة إلى بعض المصطلحات باللّغة الإنجليزية، حيث يمثل المستويين الأخيرين فضاءً فنّيا مميّزا داخل الرواية.

أ. اللّغة العامّية:

هي ثاني لغة يتكئ عليها الرّوائي في سرد أحداثه، وتُمثل أداة تعبيرية تعكس واقع الشّخصيات وبيئتها الاجتماعية و "يقصد بها: لغة التّخاطب والكلام العادي مع العامّة من الناس والحديث بالعامّية يبعد اللّغة عن التقيّد بقواعد الفصحى وقوانينها ويجعل العامية موسومة باللّحن

1- تامر سلوم، نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، ط1، 1983، ص126.

2- عبد المجيد الحبيب، الرّواية العربية الجديدة وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص05.

والخطأ خالية من قواعد الإعراب مختلفة باختلاف الأماكن والبيئات"[1]، فيعتمد الكاتب على العامّية لنقل الأصوات الحقيقية للشّخصيات، وإبراز الفوارق الثّقافية والطّبقية في المجتمعات، إذْ يضفي على السّرد طابعا واقعيا وحيوية تواصلية، كما يستخدمها كوسيلة للتّجريب السّردي لأنها تسهم في تفكيك البنية التّقليدية للّغة الفصحى داخل النّصوص الأدبية، وهذا يجعلها أكثر تلقائية وقربا من الحياة اليومية.

وظّف الرّوائي نوعين من العامّية في نصّه، واحدة باللّهجة العامّية الموريتانية الحسّانية، والأخرى باللهجة العامّية المصرية.

- **العامية الموريتانية (الحسّانية):**

هي لهجة بدوية عربية "... المنطوقة في الصحراء الغربية في مفهومها الجغرافي والتّاريخي الواسع حيث تنتشر فضلا عن "الساقية الحمراء ووادي الذهب" في موريتانيا وجنوب المغرب وجنوب غرب الجزائر وشمال مالي وبعض مناطق السنغال والنيجر... وتُنسب "الحسّانية" إلى قبائل بني حسّان الذين مثّلوا أكثر الهجرات العربية تأثيرا في المنطقة... وقد نتج عن امتزاج لغة العرب القادمين من الشرق مع لغة البربر من صنهاجة الملثّمين، من جهة والعناصر الإفريقية الزنجية التي تعيش في الصحراء أو على حوافها الجنوبية، من جهة أخرى، تكوّن لهجة جديدة هي اللّهجة الحسّانية التي تمثل محصلة عملية انصهار ثقافي ولغوي فريد يحتوي على عناصر اصطلاحية وتركيبية وصوتية مستمدة من موروث كل تلك العناصر والمجموعات الإثنية"[2]، ورغم اختلافها عن الفصحى في النطق وبعض التراكيب، إلاّ أنّها تظل مفهومة لدى الناطقين بالعربية، خاصّة في سياقات معينة.

1- فتحي أنور عبد المجيد الدّابولي، بين الفصحى والعامّية، ص761.

2-عالي الزبير، نظرات في اللهجة الحسّانية، دار النشر، لامارتان، الجمهورية العربية الصحراوية الديمقراطية، ط1، 2013، ص 25.

ويمكن ملاحظة ذلك في الرّواية من خلال: "ما شاء الله... إياك الخير.

- ... لالا، ما شاء الله، الأمور بخير، هون مظاهرات، والدنيا متخلّطة، ولكن أنا بخير وذَهُو في المكتب.
- .....
- يبشّرك بالخير، أيو شوف يكان حذاك حدّ محتاجهم جيب لو لبنهم.
- .....
- أنت هو الشّيخ ...شوف ذاك المناسب.. مع السلامة"[1].

فالأسلوب جاء عفويا مستخدما أفعال الأمر "شوف" "جيبلو"، ممّا يعكس الطابع العملي للحديث، ويتضمن إشارات إلى ثقافة البلد الموريتاني "لبنهم" وهو رمز الكرم إضافة الي ألفاظ الاحترام "أنت هو الشيخ"، فهذه العبارات العامّية المألوفة أعطت الحوار حيوية وديناميكية وواقعية أكثر.

كما نجد في موضع، "ذاك شنهو؟

- ما لاحظتِ عن ما يُخرص من الساعة الي اعرفناه ما قطّ اترك العجول يتراظّعُو؟
- أيُّوه الإنسان مسكين يعْجز...حق ما قطّ اجْرات عليه...هو إيّاك ما هو حاس ابشي؟
- ما نعرف، ما قرّبْت منو...أنا خايف من ذيك الحرقة...
- .....
- قوم لحقْ لُو لعْشَ، واعرف إيّاك ما يوجعوشي.

1- الرّواية، ص53.

- حنيني نشرب كاسي"[1]، أسلوبا عاميّا باللّهجة الحسّانية، يتميز بالتّلقائية والواقعية، حيث جعل السّرد يبدو طبيعيا بين الشّخصيات إذْ تأتي الجمل بإيقاع سريع، ممّا يخلق شعورا بالحركة والاستعجال وتجربة قراءة مشوقة وكأن القارئ يعيش الحدث مباشرة.

ومن أمثلة ذلك أيضا:

- "ما يخرص... أنت إيآك ما يوجعك شيء... جبت لك شيء من كسكس... لعلّ تعود ما عندك شيء تتعشَ بيه.
- .....
- المهم إلعدت في الدار، وهاي اشرب معايا كاس، برّادنا الوسطاني جاهز...
- أنت ما تشرب أتاي، انسيت... المهم وهَاي اقبظ عشاك.
- .....
- أنت رجعت مالك؟
- ما جاوبني... أعطيني الضّواية نشوف هو أمالو"[2]، جاء الحوار بأسلوب شفهي بسيط مع إحساس واضح بالحوار اليومي لشخصين يعرفان بعضهما جيّدا، استخدم فيه الكاتب إشارات إلى تقديم الطعام والشراب "جبت لك شيء من كسكس" و "هاي اشرب معاي كاس... برّادنا الوسطاني جاهز"، وهذا يعكس قيم الضيافة والدفء الاجتماعي لأهل موريتانيا، وهذا يجعل القارئ يشعر وكأنه جزء من مشهد يومي مألوف يجمع بين الواقعية والحيوية.

1- الرّواية، ص121.

2- المصدر نفسه، ص 122، 123.

استخدام الحسّانية بشكل فنّي في الرّواية، عكس واقعية الشّخصيات الذي أضفى على النص طابعا محليّا أصيلا، فتوظيفها لم يكن مجرّد وسيلة تواصل بين الشّخصيات، بل كأداة لنقل الثّقافة، العادات والتّقاليد الموريتانية.

- **العامّية المصرية:**

هي إحدى اللّهجات العربية المستخدمة في مصر وهي اللّغة التي يتحدث بها المصريون في مختلف مجالات الحياة، تتميز ببساطتها وابتعادها عن التّعقيد النحوي الموجود في الفصحى "وبمرور الزمن زاد انتشار اللّغة العامّية، ووجدنا بعض الشعراء والكتّاب المصريين يستعملون اللّغة العامّية في أشعارهم وكتاباتهم وقد كان الرحّالة الشاعر المقدسي يستعمل كلمات عامّية ويصرح بأنّ اللّغة العربية المستعملة في مصر بها ركاكة ورخوة، وذلك لأنّ بها ألفاظا دخيلة لإهمال النحو، وأنّ السّكان اتكلوا على اللسان ولم يعنوا بالأدب"[1]، فتعبيرها الإبداعي في الشّعر والأدب جعلها جزءا أساسيا من الهوية والثّقافة المصرية.

ولعلّ أبرز مثال على هذه اللّغة نجد:

- "... جاي هِنا أعمل تحقيق عن الهجرة السّرية... تِيجي تشتغل معاي فِيكْسر؟
- وما تِيجي اِنت تشتغل معاي أنا...
- تدفع كام يا باشا...
- أدفع عمري وتخلص الرحلة على خير"[2]، جاءت العامّية بسيطة وسلسة معتمدة على الواقعية في التعبير، دون تعقيد نحوي وهذا جعل لغة الحوار حيّة وطبيعية.

وحتى في: "مالك فيه إيه؟

1- السّيد محمد عاشور، اللّهجة العامية، دار الأمل، ط1، 2000، ص19.

2- الرّواية، ص27.

- ....
- روح ارتاح اشوي.. أنا هَا كَمّل التغطية"[1]، عكس الحوار طبيعة التّواصل اليومي بين الشّخصيات، حيث خلق طابعا أكثر انفعالا بشكل مباشر على النّص الروائي.

ويتجلى هذا أيضا في:

- "عارف إنّك كنتِ في الميدان من الصبح، والإدارة مقدّرة جدا جهودك لِمُبادرتك بالتغطية، بس لو ممكن تيجي عندي هِنا في المحطة، عشان أطلع النشرة المقبلة.
- تطلع النشرة يعني إيه؟
- عايْزك تكون مزيع في اللحظة التاريخية، مش اِنت كنت حابب تعمل سِكْرِين تست؟
- أنا في المحطة تحت ثواني وأكون عندك.
- هيّاني أمّنت مزيع بسْ، فين البقية... وينك يا مختور وأعصابك المثلجة... والعنطلاوي الأهبل دا يسيبني ويمشي... بس أنا مش ها سمح للمحطة دي توقع... دا عِرق سنين"[2]، فاستخدام التّعبيرات العامّية المصرية بدقّة دون إفراط، جعل الحوارات أكثر صدقا وقربا من القارئ، فالعامية تبرز الفوارق بين الشّخصيات، حيث يمكن التمييز بينها من خلال أسلوب حديثها، ممّا يعكس خلفيتها الثّقافية والاجتماعية.

ب. اللّغة الأجنبية:

وهي لغة السّكان الأصليين لبلد آخر وهي، "كل لغة تأتي من الخارج وليست لغة رسمية أو وطنية"[3]، وتستخدم عادة في التّواصل مع الآخرين خارج المجتمع اللّغوي الأصلي، كما تعدّ وسيلة لاكتساب المعرفة والانفتاح على ثقافات أخرى.

1- الرّواية، ص 57.

2- المصدر نفسه، ص 113، 114.

3- صالح بلعيد، في المواطنة اللغوية وأشياء أخرى، دار هومة، الجزائر، ط1، 2008، ص 40.

ونجد أنّ الكاتب وظّف بعض المفردات باللّغة الإنجليزية " Monitoring System – System Mgenerated"[1]، فالأولى تعني نظام المراقبة والثانية تعني منشأ بواسطة النظام، فنظام المراقبة يعمل تلقائيا حسب ما ورد في الرّواية، أو أنّ البيانات التي يصدرها النّظام تنشأ بشكل آلي دون تدخل بشري.

وهناك مفردة "Mcr"[2]، وهي اختصار باللغة الإنجليزية "Master Control Room" والتي تعني غرفة التحكم.

أما بالنسبة ل "360nn 14 Mcr"[3]، فهي عبارة عن رمز مركب من أرقام وحروف، قد يكون جزءا من رقم تسلسلي لجهاز أو لنظام معيّن، أو كود داخلي لمؤسسة أو شركة.

وظّف الرّوائي لغة أجنبية في نصّه، لتعزيز الواقعية وإبراز التّأثر الثّقافي والاجتماعي في شخصياته، حيث تعكس هذه اللّغة مدى تأثر بعض الشّخصيات بالثّقافة الغربية، كما أنّ استخدامها يسهم في منح النص طابعا أكثر حداثة وتجريبا.

لجأ الكاتب لاستخدام أكثر من لغة في الرّواية، حتى يعكس التّنوع الثّقافي، والتداخل اللّغوي في المجتمع الموريتاني، فانتقال السّرد والحوار بين الفصحى، العامية والانجليزية لا يخدم بناء الشّخصيات وتميّزها فقط، بل يبرز أيضا التأثيرات الاجتماعية والاقتصادية التي تؤثر على الأفراد وعلاقاتهم.

وهذا التّنوع اللّغوي يتماشى مع التّجريب في الرّواية المعاصرة حيث يكسر النّمط المألوف للكتابة، ويتيح للكاتب حرّية أكبر في التّعبير عن الهويات المتداخلة وهذا يجعل الرّواية المعاصرة أكثر ديناميكية وارتباطا بالواقع المعاصر.

1- الرّواية، ص 75.

2- المصدر نفسه، ص116.

3- المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

II. تمثّل المفارقة السّاخرة في الرّواية.

تعدّ المفارقة والسّخرية من أهم العناصر في البناء السّردي للرواية المعاصرة، حيث تستخدم المفارقة كوسيلة لإبراز الفجوة بين الظّاهر والباطن، بينما تعتبر السّخرية وسيلة للكشف عن التّناقضات الاجتماعية والفكرية، وكلاهما مجتمعان يستخدمان في التّناقض بين التّوقعات والواقع وبين ما يقال ويقصد، بهدف إيصال معنى خفي أو نقد ساخر، من أجل منح النّص الرّوائي بعدا فنّيا وعمقا دلاليا مفتوحا على التّأويل.

فالمفارقة هي أسلوب بلاغي، يقوم على التّضاد لتوليد معنى أعمق وهي "طريقة من طرائق استخدام اللّغة في السيّاق النّصي والسّياق الخارج عن النّص، وتنعقد بنية الدّلالة في خطاب المفارقة على علاقة التّضاد بين الدّلالة الحرفية الأوّلية للمنطوق لفظا، أو مجموعة اللّفظية، أو عبارة أو جملة، أو ما فوق الجملة، وبين دلالته المحوّلة، التي يرّشحها السّياق بنوعيه السّابقين، وهي هذه الدّلالة التي يمكن أن نطلق عليها هنا "الدّلالة المفارقية""[1]، حيث تنشأ دلالتها من التّضاد بين المعنى الحرفي الظّاهر والمعنى العميق المضمر الذي يحدّده السّياق، وهذا يخلق نوعا من الإثارة والجمالية داخل النّص الرّوائي.

أمّا السّخرية، فهي فنّ أدبي يُستخدم في الآداب عامّة وفي الرّواية خاصة، وهي "نوع من الأسلوب الهازئ الذي لا يستخدم فيه الأسلوب الجدّي أو المعنى الواقعي، بعضه أو كلّه، بأن يتّبع المتكلّم طريقة في عرض الحديث بعكس ما يمكن أن يقال، وهو أسلوب شائع بين العامة والأدباء على السّواء، وقدّموه بشكل ساخر"[2]، إذْ يجعلها أداة فعّالة لنقد الواقع و"طريقة من طرق التّعبير يستعمل فيها الشّخص ألفاظ تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم حقيقة، وهي صورة من

1- محمّد العيد، كتاب المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدّلالة، دار الفكر العربي جزيرة بدران، ط1، 1994، ص07.

2- محمّد التّونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 522.

صور الفكاهة تعرض السّلوك المعوج أو الأخطاء، إن فطن إليها وعرفها فنّان موهوب تمام المعرفة وأحسن عرضها تكون حينئذ في يده سلاحا مميتا"[1]، إذن هي سلاح ذو حدّين يعتمدها الرّوائيون لإثارة وعي القارئ ودفعه للتفكير والتّعمق، دون اللّجوء إلى الإيضاح والمباشرة.

وعند ربط المفارقة بالسّخرية، يمكننا الحديث عن المفارقة السّاخرة حيث، "تُعرّف المفارقة بأنّها استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنّه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، والمفارقة هي طريقة لخداع الرقابة"[2]، فتستخدم للتّعبير عن الظروف النّفسية، العقلية والثّقافية السّائدة بطريقة خداعية غير مباشرة، "ولعلّ الغرض الإصلاحي الذي يقوم به كل من التّهكم والسّخرية هو الغرض نفسه الذي من أجله تصنع المفارقة، إذ تجعل الشّخص يتلاءم مع حياته الاجتماعية، فكلّما قويت صلة الإنسان بالواقع أقدر على الإحساس به وأحرص عليه وأشدّ اهتماما بأن يكون منسجما ومقبولا"[3]، يشير هذا القول إلى أنّ التّهكم والسّخرية يؤدّيان وظيفة مشابهة للمفارقة، حيث تساعد هذه الأساليب في التّكيف مع المجتمع، إذ يمثل التّهكم أبرز أساليب البلاغة التي تحتضن المفارقة، فتستخدم فيه المعاني في سياق غير مألوف منتقلة إلى سياق مغاير ومناقض للسّياق الذي يلائمها، فيأتي بالمدح في معرض الاستهزاء وبلفظ البشارة في موضع الإنذار[4]، لذلك يعتبر كوسيلة تعمل على توظيف أسلوب غير مباشر بطريقة لطيفة أو جارحة حسب السّياق والنبرة.

1- نعمان محمّد آمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوثيق للطباعة بالأزهر، مكتبة لسان العرب، مصر، القاهرة، ط1، 1979، ص13.

2- سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فضول النقد الأدبي، مجلة2، ع 2، جانفي، فيفري، مارس، 1982، ص 134.

3- أحمد عادل عبد المولى بناء المفارقة، دراسة نظرية تطبيقية، أدب ابن زيدون نموذجا، الناشد، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1 ،2009، ص 117.

4. ينظر: أحمد عادل عبد المولى بناء المفارقة، دراسة نظرية تطبيقية، ص 114.

إذن "المفارقة هي إمّا أن يعبّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه ولا سيما بأن يتظاهر المرء بتبنّي وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدلّ على المدح، ولكن بقصد السّخرية أو التّهكم، وإمّا هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتّة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملائمة الأشياء، وإمّا هي استعمال اللّغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجّها لجمهور خاص مميّز، ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[1]، وعليه فإنّ المفارقة السّاخرة تكشف عن التّناقض بين الأقوال والأفعال والتّوقعات، والواقع وبهذا تظل أداة فعّالة لكشف العيوب الاجتماعية والفكرية بأسلوب يجمع بين السّخرية والتّهكم والتّأمل العميق.

ومن نماذج المفارقة السّاخرة في الرّواية نجد: "وما قيمة أن تعرف الساعة... هل لديك موعد مع أحدهم في عرض المحيط الأطلسي"[2]، تم الاستهزاء هنا من فكرة ومعرفة الوقت في مكان غير منطقي لمتابعة الساعة، فالمفارقة السّاخرة تكمن في أنّ معرفة الوقت تكون مفيدة عادة لتنظيم المواعيد والالتزامات واستخدام التعبير بطريقة ساخرة للتّقليل من أهمّية معرفة الوقت في موقف غير ملائم، أضفى طابعا فكاهيا يتخلّله التّهكم على الحوار.

وفي أسلوب مشابه أيضا، "على العكس من ذلك لوكان حيّا لشكرني على إزاحة قارئ الأقراص المضغوطة ونظام الملاحة واستبداله بقارئ الأشرطة العتيقة"[3]، تكمن المفارقة السّاخرة هنا في الجمع بين متناقضين هما: التكنولوجية الحديثة، "قارئ الأقراص المضغوطة ونظام الملاحة"، والتقنيات القديمة، "قارئ الأشرطة العتيقة"، فتم استبدال التّكنولوجيا الأحدث بتقنية أقدم وهذا لا يتلاءم مع التّوقعات في عصرنا، والسّخرية هنا تأتي من أنّ الشّيء المنطقي والمتوقع هو العكس،

1. أحمد عادل عبد المولى بناء المفارقة، دراسة نظرية تطبيقية، ص38، 39.
2- الرواية، ص26.
3- المصدر نفسه، ص04.

أي أنّ التّكنولوجيا الحديثة يفترض أن تكون الأفضل لكن وردت في هذا السياق في صورة معاكسة، حيث صوّر الرجوع إلى الماضي وكأنّه ميزة تستحق الشكر، وهذا يعكس مفارقة نقدية ساخرة للتطور التّكنولوجي بطريقة غير متوقعة.

ورد هذا النّمط متكررا في: "علينا أن ندافع عن حقّنا في الحياة فالحياة بلا عمل موت بطيء ..."[1]، تظهر صورة المفارقة السّاخرة هنا من خلال الجمع بين نقيضين الحياة والموت، فبينما يفترض أن تكون الحياة مليئة بالحركة والنشاط، تصفها العبارة بأنها موت تدريجي عند غياب العمل، فالسّخرية تكمن في أنّ الشّخص الذي لا يعمل قد يظن أنّه حي، لكنّه في الواقع يعيش موتا معنويا بطيئا، حيث يجعل الحياة بلا إنتاج أشبه بالموت المؤجّل.

وعلى نحو مماثل، "هذا في نواكشوط المتخلّفة، ماذا سيحدث برأيك في نيويورك وطوكيو وموسكو وباريس والقاهرة والرياض ودبي حين تكشف الحقائق، ويرفع حجاب الستر عن أفعال أهلها تحولت إلى ما ترى"[2]، يحمل هذا القول مفارقة ساخرة واضحة، فهو يبدأ بوصف نواكشوط بالمتخلفة، الذي يوحي بأنّ ما يحدث فيها من مشكلات وأزمات هو نتيجة لهذا التّخلف، لكن المفارقة تظهر عند توسيع الفكرة لتشمل مدنا عالمية كبرى متقدّمة مثل نيويورك وطوكيو...، التي تعرف بالتّنظيم وحسن التسيير، حيث أنّها قد تواجه مصيرا مشابها أو أسوأ عندما تكشف حقائقها، فالمفارقة السّاخرة تكمن في التّلميح إلى ما يسبب التّخلف، فقد لا يكون خاصّا بمدينة بعينها، بل يكون سمة عالمية تتستّر خلف ستائر الحضارة والتّطور، ممّا يضفي طابع السّخرية على الفكرة السّائدة بأنّ المدن الكبرى المتطورة محصّنة من الفساد أو الانحطاط الأخلاقي، في طابع تحكّمي نقدي.

1- الرّواية، ص38.

2- المصدر نفسه، ص88.

ويظهر هذا الأسلوب أيضا في:

- "...أغراض متناثرة.
- غير الأغراض المتناثرة، هناك ما يشبه طفلا صغيرا.
- أيعقل أن يكون الرّوبوت العملاق تغلّب عليه طفل لا يزيد طوله عن خمسين سنتمترا؟
- البشر أعقل من أي روبوت.
- علّق العنطلاوي معتمدا بنفسه كمدافع وحيد عن الجنس البشري من بين المجموعة المهووسة بالأرقام.
- هناك معضلة، هذا ليس طفلا هذا روبوت.
- قالت يالوندا وهي تتمعن في الصورة بعد تقريبها، مضيفة..."[1]، تتجلّى المفارقة السّاخرة في هذا الحوار من خلال عبارة "هناك معضلة، هذا ليس طفلا هذا روبوت"، حيث انقلب المعنى المتوقع بطريقة ساخرة، فبدلا من التّأكيد على الهوية البشرية للطفل والتي تتميّز بالضعف مقارنة بالروبوت، تم تصويره وكأنه كائن آلي أو كائن يحمل قوّة خارقة قادرة على إسقاط ألة عملاقة، وهذا يتناقض مع الصورة المألوفة للطّفولة، فالمفارقة تظهر في أنّ الروبوت الذي يفترض أن يكون متفوّقا بفضل التّكنولوجيا يهزم من قبل كائن بشري ضعيف، فهذه السّخرية بنظرة تهكّمية تكسر الفكرة السّائدة عن تفوّق الآلات على البشر، وتُلمّح إلى أنّ الذّكاء البشري والإنسانية قد يكونان أقوى من أيّ آلة متطوّرة.

أدرج الرّوائي المفارقة الساخرة من خلال توظيفه لغة متناقضة، تجمع بين الماضي والحاضر، وبين التّراث والتّكنولوجيا، وبين الإنسان والآلة بأسلوب غير مألوف يجمع بين الواقع

1- الرّواية، ص105.

والمتخيل، كتجربة جديدة في البناء السّردي المعاصر، ممّا يحفّز القارئ إلى إعادة النظر في العلاقة بين الهوّية والتّقدم التّقني وقراءة الرّواية بأبعاد وتأويلات متجدّدة.

III. جدلية التّراث والذّكاء الاصطناعي في الرّواية:

يشكّل التّباين بين التّراث والذّكاء الاصطناعي فضاءً تجريبيا، يعيد النّظر في الهويّة والثّقافة بين مزج الماضي والمستقبل، فالتّراث يرتبط بالانتماء والماضي العريق الذي نتناقله عبر الأجيال، وعلى النّقيض منه يمثّل الذّكاء الاصطناعي رمزا للحداثة والسّرعة والمستقبل، وبذلك يتحوّل الصّراع بين القديم والجديد إلى فرصة للإبداع، إذْ يعيد تشكيل مفاهيم الهويّة والتّطور الثّقافي في العصر الرّقمي.

حيث يعدّ توظيف التّراث في رواية الخيال العلمي من الأساليب التي يمنحها عمقا ودلالات غنيّة، كما يعمل على الرّبط بين الماضي والحاضر، ويمثّل ما ورثه الأجيال من الأجداد عن طريق التّأثير والتّأثر، "... فيراه بعضهم بأنّه كلّ ما وصل إلينا من الماضي البعيد، ويُعرّف التّراث على هذا الأساس بأنّه كل ما ورثناه تاريخيا، وبأنّه كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة"[1]، فكلّ ما هو تراثي يعود للفترات السّابقة وهذا ما يجعله يمثّل جزء من الهويّة الثّقافية الشّعبية، دون أن يفقد جوهره مع تطوّراته الزّمنية، كما أنّه "يجسّد الصّورة الحقيقية للشّعب"[2]، التي تكون للمجتمع مرآة عاكسة تعمل على توحيده من خلال العادات والتّقاليد المشتركة فيه، التي تمتاز بصفة العمومية والانتشار في الثّقافة، فهناك بعض العادات تمتلك هذه الصفة بين الطّبقات الاجتماعية والجماعات كلّها، في حين هناك عادات أخرى تختصّ بطبقة أو جماعة معينة

1- محمد رياض وتّار، توظيف التّراث في الرّواية العربية، اتحاد الكّتاب العرب، دمشق، 2002، ص19.
2- أحمد زياد محبك، حكايات شعبية، اتحاد الكّتاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، 1999، ص17.

في المجتمع، فثقافة الإنسان تكمن هنا في القيم ونظم الحياة والعادات والتّقاليد والأخلاق[1]، وبما أنّها تختلف من مجتمع لآخر فإنها تعكس أسلوب حياته وتوجّهاته الفكرية والسّلوكية.

غير أنّ الذّكاء الاصطناعي يعتبر من أهم المجالات الحديثة في التّكنولوجيا ويهتم "بدراسة السلوك الذكي "في البشر والحيوانات والآلات"، كما أنّه يمثّل محاولة لإيجاد السّبل التي يمكن بها، إدخال مثل هذا السّلوك على الآلات الاصطناعية، علاوة على ما سبق، يعدّ الذّكاء الاصطناعي من أصعب الموضوعات وأكثرها إثارة للجدل للبشرية بأسرها"[2]، ولا يقتصر على الصّعوبات فقط وإنّما يتعدّى إلى التّكنولوجيا المتطورة مع تطور الزمن، و"توجد الاستخدامات العلمية للذّكاء الاصطناعي في المنازل، والسّيارات... والمستشفيات... وشبكة الانترنت... وبعض تلك الاستخدامات يكون خارج الكوكب مثل الرّوبوتات التي ترسل إلى القمر والمريخ، أو الأقمار الصّناعية التي تدور في الفضاء... ومن ذلك أيضا التّطبيقات على الهواتف المحمولة، أضف إلى ذلك الصّور الرّمزية في الواقع الافتراضي، والنماذج التّجريبية للعاطفة التي تُطوَّر في الرّوبوتات المرافقة"[3]، يتناول هذا القول المجالات المتنوّعة التي يوظّف فيها الذّكاء الاصطناعي، والتي يهتم فيها "بالعمليات المعرفية التي يستخدمها الإنسان في تأدية الأعمال التي نعدّها ذكية، وتختلف هذه الأعمال اختلافا بيّنا في طبيعتها، فقد تكون فهم نصّ لغوي منطوق أو مكتوب، أو لعب الشطرنج أو حل لغز، أو الاستدلال على طريق الانتقال من مكان إلى آخر"[4]، حيث أنّه يقوم على دراسة

1- ينظر: خالد محمد أبو شعيرة، ثائر أحمد غباري، الثقافة وعناصرها، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، مكتبة المجتمع العربي، الأردن، ط1، 2015، ص 81.

2- بلاي ويتباي، الذّكاء الاصطناعي، دار الفاروق ،القاهرة، ط1، 2008 ص،15.

3- مارجريت إيه بودين، الذكاء الاصطناعي، تر: إبراهيم سند أحمد، مؤسسة هنداوي للنشر، ط1، 2022، ص 11، 12.

4- آلان بونيه، الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله، تر: علي صبيري فرغلي، عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص 12.

الأساليب التي يعتمد عليها البشر في التّفكير واتّخاذ القرارات عند تنفيذ المهام التي تطلب قدرا من الفطنة.

وعليه يمثّل الذّكاء الاصطناعي تقنية تُسهم في تحليل البيانات واتّخاذ القرارات بأسلوب يحاكي ذكاء البشر، حيث وظّف الرّوائي التّراث والذّكاء الاصطناعي ودمجهما معا بطريقة مبتكرة، تقوم بالحفاظ على الموروث الثّقافي وتطويره عبر التّكنولوجيا، وهذا ما يعزّز الفهم والتّفاعل مع الماضي في سياق المستقبل المتطوّر.

ومن النّماذج التّراثية التي يمكن الإشارة إليها، "... أنزل الإبريق على لوح خشبي وملأ منه كأسا، ثم وضع السّكر والنّعناع وأعاد الشّاي من الكأس إلى الإبريق وترك مكوّناته يمتزج بعضهما ببعض في هدوء"[1]، تتميّز هذه العادة بطريقة تحضير الشّاي باستخدام أدوات طبيعية للحفاظ على حرارة الإبريق لفترة أطول وبمَلئ الكأس ثم إعادتها بداخله بطريقة متقنة، فيعدّ هذا أسلوبا شائعا في تحضير الشّاي ليساعد على خلط المكوّنات جيّدا، إذْ يعكس الأهمية الكبيرة بجودة المشروب.

وعلى نحو آخر، "في... الكوخ المفروش بحصير من جريد النّخل وفيه مجمرة حديدية وعدّة شاي موريتاني، وقربة من جلد الماعز معلقة على مَشْجَب هرمي الشكل، وبجانبها كوب حديدي له ممسك وتتناثر على الحصار وسائد من الجلد مزخرفة بأصباغ طبيعية من التراث الموريتاني"[2]، يشير هذا القول إلى العادة التّقليدية في تأثيث البيت، التي تستخدم موادا طبيعية محلّية كجريد النّخل لصناعة الحصير والقربة المصنوعة من جلد الماعز والوسائد الجلدية

1- الرّواية، ص52.

2- المصدر نفسه، ص91.

المزخرفة، حيث تعكس هذه العادة الحرف اليدوية التّقليدية التي تعبر عن نمط حياة بسيط ومنسجم مع الطّبيعة.

على نحو مشابه، "لم يظهر على يالوندا أنّها منزعجة من الجدال القصير، وأبدت تفهمها لرغبة خديجة في إلباسها اللّباس الموريتاني المسمّى الملحفة وهو لباس خاص بالنساء"[1]، ويعدّ رمزا للهوية الموريتانية ويتمثّل في قطعة من القماش تلفّها النساء حول أجسامهن للاحتشام والأناقة وتتنوع أقمشته وألوانه بتنوع المناسبات.

كما أشار الرّوائي إلى بعض الثقافات التي تمثل الموسيقى الموريتانية والهوّية الإسلامية التي تعكس الموروث الثّقافي للبلد.

وعلى سبيل المثال، "فلا تطربه إلا موسيقى البيظان بأشوارها وتيدينيتها وآردينها، ويستحسن غناء المرحومة ديمي بنت آبه والفنان الراحل سيد أحمد البكاي ولد عوه"[2]، فموسيقى "البيظان" تعود إلى التقاليد الموسيقية في الصحراء الموريتانية المعروفة بآلتيها الموسيّقيتين "التيدينيت والآردين"، اللتان تستخدمان غالبا في الموسيقى الحسّانية، حيث أنّ "التيدينيت" تكون خاصّة بالأداء الموسيقى الرّجالي، أمّا "الآردين" فهي خاصة بالأداء الموسيقي النّسوي، إضافة إلى ذكر قامة من قامات الفن الموريتاني هما المرحومة، "ديمي بنت آبه والفنان سيد أحمد البكاي ولد عوه".

ونجد في، "... هل تعرف نُوقّل؟... فهذا سؤال عميق في الموسيقى الموريتانية "فنُوقّل" شخصية خيالية يعاد إليها ظهور مسار الطّريق الثالثة في موسيقى تيدينيت الموريتانية وسمّي باسمها المقام الافتتاحي للطّريق العاقر أحد الطرق الثّلاثة في الموسيقى، ومن يعرفه فهو لا شكّ

1. الرّواية، ص 132.
2. المصدر نفسه، ص 54.

بظاني الهوى إن لم يكن بظاني الهوية "[1]، يُمثّل "نُوفّل" ذروة التعمّق في فهم الموسيقى البظانية، وهو الأصعب والأكثر تعقيدا، إذ يعكس نضج العازف وتعمّقه في أسرار الفنّ فإبرازه في الحديث عن الموسيقى هو إشارة إلى فهم التراث في موريتانيا.

وعلى ذات الوتر، "صدح الفنان الشيخ سيد أحمد البكاي ولد عوه بصوت شجيّ:

أقول لأصحابي وقد طلبوا الصّلا تعالوا اصطلحوا إن خفتم القُرّ من صدري.

فقالوا نُريد الماء نسقي ونستقي فقلت تعالوا فاستقوا الماء من نهري.

فقالوا وأين النهر قلت مدامعي سيغنيكم دمع الجُفون عن الحفر.

ستتعلّم معنى كلامي حين تتعمق في دراسة الموسيقى الموريتانية، فالمجلس الموسيقي يبدأ بالبهجة ثمّ الحماس، فالطّرب، فالشّجن، ويُختم بالذّوبان شوقاً"[2]، يعبّر عن هذه الأبيات عن مدى الحزن والشّوق واليأس الذي يراوده واستخدم رمزية الصّلاَ والماء والدّموع ليجسّد معاناته وألمه الشّديدين ممّا يعكس جوّا من الكآبة والأسى.

كما أنّ الرّوائي سلّط الضّوء أيضا على الثّقافة الإسلامية وتنوّعاتها وأشار إليها في: "السلام عليكم ... بسم الله الرحمن الرحيم ... أنت إنس ولّا جنّ؟ "[3]، يمزج بين التحية الإسلامية والبسملة، وينظر إلى الإنس والجنّ أنّهما مخلوقان مختلفان مذكوران في القرآن الكريم.

وعلى نهج مماثل، "لا حول ولا قوّة إلّا بالله ... رحمه الله، كيف مات؟"[4]، بيّن التّأثر الكبير بالثّقافة الإسلامية، فالجملة الأولى تستخدم للتّسليم بقضاء الله والاستعانة به، بينما الثانية تقال عند ذكر الموتى للدّعاء لهم بالرّحمة.

1- الرّواية، ص96.

2- المصدر نفسه، ص136، 137.

3- المصدر نفسه، ص123.

4- المصدر نفسه، ص131.

أمّا بالنّسبة للذّكاء الاصطناعي يمكن أن نقرّب الصّورة إلى الأذهان ونستعين بالأمثلة التّالية: "ومن بقايا المعدّات المستخدمة في صناعته قبل سنوات، تمكّن "مايخرص" من تكوين نسخة صغيرة بطول لا يزيد عن خمسين سنتمترا سمّاها البّراني"[1]، يبيّن القول خطورة تطوّر الذّكاء الاصطناعي حيث أنّ الرّوبوت "مايخرص" الذي صنعه الإنسان امتلك صفة البشر وتمكّن من خلق روبوت آخر، فالإفراط في استعمال الذّكاء الاصطناعي بطريقة مبالغ فيها، يؤدي إلى "... حصد البشر نتائج تخلّيهم عن بني جنسهم وثقتهم في الآلة، والوقوف على نتائج فضولهم المعرفي..."[2]، فعلى الإنسان أن يحمي نفسه، باستخدامه للتّكنولوجيا استخداما معقولا لصالحه حتى لا تنعكس عليه سلبًا وتؤثّر على حياته، وما يؤكّد ذلك هو، "أنا يا صديقي مجرد آلة، حزمة من رقاقات السّيليكون وبعض الإلكترونات وحشوة من البوليكاربون أتعبت أنت نفسك في تصميمها على شاكلة الكائن البشري كي تشبع غرورك وتختبر شعور التّحرّر من أوامر سيّدك مختور"[3]، ولذلك يجب أن يُستخدم الذّكاء الاصطناعي كأداة مساعدة وليس كبديل للعقل البشري حتى لا يؤثّر على المهارات الفكرية والإبداعية للإنسان.

في منحى لا يختلف، "لم تعد على وجه الأرض شبكة اتّصالات مرتبطة بالأقمار الاصطناعية أو بشبكة الأنترنت أو بالموجات الكهرومغناطيسية لا تصل من بثّها نسخة إلى الخوادم المركزية التي وزّعها البرّاني في شبكات عالمية مستخدما قدرته الفائقة على التّخفي، وكان حجم البيانات الواردة من كل الأجهزة الإلكترونية العاملة في الأرض مذهلا له، لكنه كان منتشيا بقدرته الخارقة على السّيطرة والانتشار"[4] بسرعة فائقة تُبيّن مدى تحكّم الآلة وهيمنتها على شبكات

1- الرّواية، ص 66.
2- المصدر نفسه، ص87.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4- المصدر نفسه، ص89.

العوالم المختلفة ما يشكّل خطرا على الحياة البشرية، "فبالذّكاء الاصطناعي سنتخلص من كل الزّوائد البشرية على الأرض، سنخفف عن الكوكب وطأة مليارات العاطلين، ستحل الرّوبوتات والآلات محلّ البشر، الذين أثبتت أحداث اليوم أنّهم لا يستحقون الحياة"[1]، وهذا ما يؤكّد مدى التّهديد الكبير الذي تعيشه البشرية في ظلّ سيطرة الذّكاء الاصطناعي على كل المجالات.

فالاستعمال الإيجابي له بحكمة يساعد في تحسين حياة الإنسان ويحقق نجاحات وتطورات في شتّى المجالات، وعليه يجب التّعامل معه بحذر دون الاعتماد الكامل عليه حتى لا يحلّ محلّ التّفكير البشري ويقلّل من أهمّية المهارات الإنسانية.

أمّا بشأن التداخل في التّراث الموريتاني مع الذّكاء الاصطناعي، نسج الكاتب عالما مزج فيه بين الأصالة والتّكنولوجيا، وبين الحداثة والتّقاليد مستحضرا الموسيقى كجزء أساسي من الهويّة الثّقافية، في مواجهة العالم الرقمي، حيث تصبح الألحان القديمة في تداخل مع إيقاعات الذّكاء الاصطناعي مما يفتح نقاشا عميقا حول كيفية التّوثيق بين الماضي والمستقبل في ظلّ التّحولات الرّقمية، وفي سياق هذه العلاقة نجد عدّة نماذج تعكس هذا التّداخل.

"ولا يطيب له المقام إلا في مزرعته التي تخلى عن وظيفة رئيس قسم التّطوير البرمجي في إحدى شركات الأمن الرّقمي الرّوسية، ليعود إلى موريتانيا ويختار بقعة خالية من البشر ويَسيج مساحة أربعة كيلومترات مربعة جامعا فيها نوادر الحيوانات والطيور ليعود إليها ثلاث مرات أو أربع مرّات كل عام.

ولا يعرف إن كان الرّوبوت الراعي الذي صمّمه للعناية بها سينازعه ملكيتها يوما"[2]، يبرز في هذا المقطع تداخل بين التّقاليد والتّراث وبين الحداثة والتّقنيات المتطوّرة فالشّخص يجمع

1- الرّواية، ص113.

2- المصدر نفسه، ص54.

بين ماضيه المرتبط بالطبيعة وتربية الحيوانات، وهو نمط حياة تقليدي مرتبط بالمجتمعات الريفية، وبين حاضره الذي يقوم على الذّكاء الاصطناعي والبرمجة، حيث اعتمد على روبوت لرعاية المزرعة في غيابه، وهذا ما عكس اندماج التّكنولوجيا الحديثة في أساليب الحياة القديمة، وجسّد قلق الإنسان حول دور الذّكاء الاصطناعي وإمكانية استيلاء الرّوبوتات وحلّها محل الإنسان حتى في المهام التي ارتبطت تاريخيا بهويته وثقافته.

بأسلوب مشابه، "فنظام الذكاء الاصطناعي الذي صنعته باستخدام لغة أَزْوان لم يسبقك إليه أحد، وسيكون قفزاً للبشرية فهذه أوّل مرّة تخلق لغة برمجة متكاملة لذكاء اصطناعي ذاتي التّعلم بلغة عربية"[1]، يظهر التّداخل بين التّراث والذّكاء الاصطناعي هنا من خلال استخدام اللّغة العربية في ابتكار نظام برمجي متقدّم، حيث أنّ لغة "أَزْوان" توحي بمحاولة ربط الهويّة الثّقافية العربية بالتّطوّر التّكنولوجي، هذا المزج بين الحداثة والتّاريخ يجعل المشروع قفزة نوعية، توّظف الإرث اللّغوي في بناء ذكاء اصطناعي متطوّر يجمع بين الأصالة والابتكار، كما أنّه "صمّم الخوارزمية الأولى بلغة أَزْوان التي اخترعها مستندا إلى نوتات الموسيقى الموريتانية الفريدة في العالم، كانت الخوارزمية مبنية على الطريق الكحلة أقدم المسارات في الموسيقى الموريتانية"[2]، يتجلّى التّداخل هنا في استخدام نوتات الموسيقى الموريتانية الفريدة في تصميم أوّل خوارزمية بلغة "أَزْوان"، فاعتماد أحد المسارات الموسيقية في موريتانيا وهو الطريق الكحلة كأساس لهذه الخوارزمية، يعكس دمج الإرث الثقافي في مجال حديث كالذّكاء الاصطناعي، ما يخلق جسرا بين الماضي والمستقبل، حيث يتمّ توظيف عناصر من التّراث الموسيقي في تطوير منظومة برمجية متطوّرة إذْ "أراد مختور من ذلك أنّ يجد للموسيقى الموريتانية مكانا يجعل العالم يلتفت إلى فرادتها،

1- الرّواية، ص62، 63.

2- المصدر نفسه، ص98.

فمن يتقن تفاصيل لغتها اليوم إذا اجتمعوا في مكان واحد لا يكفي عددهم للفت انتباه أجهزة الأمن، ويحزّ في نفسه أنّ منطقة الحوض الشرقي الموريتانية التي ولدت هذه الموسيقى في فضائها منطقة هامشية ومعزولة ولا يعرفها أحد، وهي التي قدّمت للبشرية أعظم إنتاج موسيقي يمكن أن يصل إليه العقل"[1]، فهو يقدّم هذه الموسيقى للعالم بطريقة ذكية، من خلال إقرانها بخوارزميات الذّكاء الاصطناعي.

وعلى نفس المنوال، "نظرياً إنّه روبوت يرعى مزرعتي في ضواحي مدينة النّعمة بأقصى الشّرق الموريتاني، ولكن عمليًا ليس ذلك إلا مظهرًا خارجيا لخوارزمية ذكاء اصطناعي قادرة على التّجوّل في كل الشبكات العالمية دون استئذان، ولا يمكن تعقّبها لبرمجيتها بلغة لا يعرفها غيري"[2]، يبرز التّداخل في هذا المقطع من خلال الجمع بين صورة الرّوبوت الرّاعي في مزرعة تقليدية بضواحي مدينة النّعمة، التي تمثّل بيئة ريفية موريتانية، وبين جوهره الحقيقي الذي يتمثّل في خوارزمية ذكاء اصطناعي متطورة، واستخدام لغة برمجة سرية لا يعرفها سوى المبتكر ليرمز إلى تفرّد التراث المحلي في صياغة التّكنولوجيا الحديثة، هذا الدّمج يعكس مدى أهمية التّقاليد وأهمّيتها في الفضاء التّكنولوجي.

"ومن نافذة الطّائرة تبدّت مدينة نواكشوط خربة تشتعل فيها الحرائق من كل الجهات، وكذلك الحال في المدن الواقفة على طريق الأمل الرّابط بين نواكشوط ومدينة النّعمة، وحدها القرى والبوادي التي لم تصلها بعد تغطية شبكة الاتّصالات، كانت تعيش حياة طبيعية دون أن يكون لها علم بالانقلاب الذي حدث في كوكب الأرض"[3]، في مفارقة ضدّية بين عالمين تتداخل الحداثة والتّراث، حيث تبدو المدن المشتعلة كرمز لفوضى التّكنولوجيا عندما تفقد السيطرة عليها بينما تعيش

1- الرّواية، ص99.
2- المصدر نفسه، ص103.
3- المصدر نفسه، ص128.

القرى والبوادي المنعزلة عن شبكة الاتّصالات حياة هادئة قريبة من الزّمن الماضي، يعكس هذا التّباين تأثير الذّكاء الاصطناعي على المجتمعات.

"وأخيرا ليس آخرا، تحدّى الذّكاء الاصطناعي الطّرق التي تفكّر بها بشأن الإنسانية ومستقبلها، في الحقيقة يخشى البعض ولا يدري هل المستقبل لنا حقّا أم لا، لأنّهم يستشرفون تفوق الذّكاء الاصطناعي على الذّكاء البشري في شتّى المجالات وعلى الرّغم من ترحيب بعض المفكرين بهذا المستقبل فإنّ الغالبية تخشاه، إذ يتساءلون ماذا سيبقى لكرامة الإنسان ومسؤوليته؟"[1]، فمع التّطورات السّريعة له أصبح البعض يخشى تفوّقه على البشر حيث يتراجع دور الإنسان في اتّخاذ القرارات لذا يجب الحفاظ على كرامة الإنسان في عالم قد تسيطر فيه الآلة وتصبح المتحكمة فيه.

من خلال النّماذج المقدّمة نلاحظ أنّ التّداخل بين التّراث الموريتاني والذّكاء الاصطناعي يعكس إطارا تجريبيا في الكتابة السّردية المعاصرة حيث يستعرض الكاتب استخدام المقام الموسيقي التّقليدي كأداة لبرمجة خوارزميات الذّكاء الاصطناعي، مبرزا التّباين بين عالمين أحدهما لا يستطيع الحياة من دون أنترنت، والآخر لم يسمع بهذه الكلمة من قبل، ذلك التّباعد الواقعي الملموس بين مدينة "النّعمة" الواقعة في أقصى الشرق الموريتاني، و "فيوتسيتي" مدينة المستقبل حيث الخيال والتكنولوجيا، يعكس التفاعل بين الموروث الثقافي وتقنيات الذكاء الاصطناعي ودمج الماضي مع المستقبل بطرق مبتكرة ممّا يساعد في نقله إلى الأجيال القادمة بأساليب حديثة.

بعد استعراضنا لمختلف الظّواهر الأسلوبية التي تمثّل أوجه التّجريب في الرّواية نلاحظ أنّ توظيف الانزياح بنوعيه الاستبدالي والتّركيبي مثّل عنصرا فعّالا في الخروج عن المألوف وخلق معاني جديدة تضفي على اللّغة طابعا إبداعيا فنّيا، كما أنّ التّفاعل بين اللّغة الفصحى، العامية

1- مارجريت إيه بودين، الذّكاء الاصطناعي، ص12، 13.

والأجنبية نتج عنه حركية داخل النّص من خلال كسر النّمط الشّائع للعمل الأدبي والسّعي إلى الكتابة بطريقة مبتكرة.

أمّا بالنّسبة للمفارقة السّاخرة، فظهرت كتقنية تجريبية جديدة جسّدت دلالات أعمق من خلال تخطّي الواقع المألوف وفتح أفقا واسعا للتّأويلات المتعدّدة وشكّل تداخل التّراث والذّكاء الاصطناعي رابطا بين الأصالة والحداثة بصورة تجريبية عمدت على إحياء الموروث بطريقة معاصرة، فالتّجريب في النّصوص الأدبية لم يعد مجرّد نزوح عن الأطر المعتادة، بل بات آلية متجددة تسعى إلى خلق أشكال تعبيرية مبتكرة، تعكس تحولات العصر ورهاناته.

التّجريب السّردي في الرّواية.

I. التّجريب على مستوى العتبات النّصية في الرّواية.

1. الغلاف الخارجي.
2. عتبة العنوان.

أ. المستوى التّركيبي.

ب. المستوى الدّلالي.

II. التّجريب على مستوى الشّخصيات.

III. تحولات الزّمن والمكان كأداتين تجريبيتين في الرّواية.

يعدّ التّجريب السّردي في رواية الخيال العلمي من أهم الظّواهر الأدبية حيث يهدف إلى إعادة تشكيل السّرد في قالب حداثي من خلال تجاوز القوالب التّقليدية عبر تقنيات مبتكرة، مثل كسر التّسلسل الزّمني، تفكيك الحبكة، تداخل الأجناس... وتجلّى هذا التّجريب في الرّواية في عدّة مستويات أهمّها: العتبات النّصية، تحوّل الشّخصيات من الثّبات إلى الانفتاح، كسر الخّطية الزّمنية والمكانية، وهذا ما جعلها عملا سرديّا منفتحا على التأويل.

I. التّجريب على مستوى العتبات النّصية في الرّواية.

تعتبر العتبات النّصية من العناصر الموازية للنّص الذي تحيط به، وتوّفر المفاتيح لتأويله وفهمه ممّا جعلها "موضوعا جديرا بالاحتفال ومادّة خصبة للنّقد عموما والنّقد الأيديولوجي بكيفية حصرية، وذلك لسببين أوّلهما يرتبط بأهمّيتها المحدّدة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها، وثانيهما يعود إلى علاقتها النّوعية بالعالم وبالنّص الذي تنكتب على مشارفه وتشكّل تخومه"[1]، لذلك نالت اهتمام الكثير من النّقاد والأدباء نظرًا لقيمتها المرتبطة بالنّص، حيث أنّه "لم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل توسّع مفهوم النّص، و لم يتوسّع مفهوم النّص إلا بعد أن تمّ الوعي والتّقدم في التّعرّف على مختلف جزيئياته وتفاصيله ولقد أدّى هذا إلى تبلور مفهوم التّفاعل النّصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النّصوص بعضها البعض، والتي صارت تحتل حيّزا هامّا في الفكر النّقدي المعاصر، وكان التّطور في فهم النّص والتفاعل النّصي مناسبة أعمق لتحقيق النّظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفاف إلى عتباته"[2]، ما يعكس الأهمّية الكبيرة التي تلعبها العتبات في فهم النّص وكل تفاصيله، وبما أنّها "مجموع النّصوص التي تحفّز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكلّ بيانات النشر،

1. جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، المكتبة الشاملة الذهبية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 13.
2. جيرار جينيت، عتبات من النّص إلى المناص، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 14.

التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره"[1]، حيث أنّها تشمل كل ما يحيط بالنّص لتدّل عليه، وعلى ما يحتويه الكتاب ومن بين العتبات الأكثر بروزًا في الرواية، التي مسّها التّجريب نجد، الغلاف الخارجي والعنوان وهذا ما سنتناوله بالدراسة والتحليل:

1. الغلاف الخارجي:

يعتبر الغلاف الخارجي للعمل الأدبي أوّل عتبة يواجهها المتلقّي وهو "من أهمّ عناصر النّص الموازي التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة، والرّواية بصفة خاصة، على مستوى البنائي والدّلالة والتّشكيل والمقصديّة، ومن ثمّة فإنّ الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النّص قصد استكناه مضمونه، ورصد أبعاده الفنية، واستخلاص نواحيه الإيديولوجية والجمالية"[2]، لذلك أصبح له دور أساسي في الولوج إلى عالم النّص الأدبي وفهم مضمونه و"بالتالي فهو أوّل ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذّذ بالنّص لأنّ الغلاف هو الذي يحيط بالنّص الرّوائي ويغلّفه ويحميه ويوّضح بؤره الدّلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرّواية أو مقصديتها أو تيمتها الدّلالية العامة"[3]، التي تعطي لمحة عن النّص ومضمونه بصورة فنّية تجذب القارئ وتدّهشه.

وبما أنّ الرّواية جنس أدبي حديث، فقد انفتحت على أفاق جديدة من التّجريب في السرد الرّوائي، وكان للغلاف الخارجي وما يحيط به من نصيب من هذه التقنية، إذ إنّ غلاف هذه الرّواية يتكوّن من واجهة أمامية تتضّمن عناصر تحمل عدّة إشارات دالّة، أوّلها الصورة ولونها الذي ميّز غلاف الرّواية وثانيهما العنوان الذي شكّل البوابة الرئيسية للنّص وآخرها اسم المؤلف،

1- عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم، إفريقيا، الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص21.

2- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص15.

3- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

أمّا الواجهة الخلفية احتوت هي الأخرى على مجموعة من العناصر تتمثل في ملّخص عن الرّواية، نبذة موجزة عن المؤلف ومعلومات عن دار النشر وتميّزت أيضا بألوان منحت الرّواية بُعدًا جماليا زاد من تأثيرها على القارئ.

وفي غلاف الواجهة الأمامية لرواية "البرّاني" يظهر تصميم يعكس مفهوم التّجريب بوضوح من خلال الإعداد البصري أو اختيارات الخط والألوان حيث جاء بشكل صورة تعبّر عن جدلية الحداثة والتّراث، مقسّما إلى قسم علوي غلب عليه اللون الرمادي "الذي ارتبط بالاتّزان الانفعالي والذكورة والحاجة للتّقبل والتّطابق الاجتماعي"[1]، كُتِبَ على أعلى الواجهة من جهة اليمين رواية باللّون الأسود، وفي الجهة اليسرى ورد اسم الرّوائي بخطٍ متوسّط مائل وهو "الخط الذي لا يكون أفقيا أو رأسيا، فالمُشاهد يستشعر بعدم استقراره فهو في وضع متوتّر يميل إلى السّقوط في أحد الاتّجاهات، والسّقوط في حدّ ذاته حركة"[2]، مبرزا باللّون الأحمر "الذي ارتبط بالثّقة والنّظام العصابية والتّعاطف والانبساط"[3]، ويتوسّط هذا القسم العنوان "البرّاني" مكتوب بخط مميّز "فالخطّاط المعاصر بدأ يميل إلى اللوحات والتّركيبات الرومانسية تاركا وراءه الطريقة الكلاسيكية مع المحافظة على أصالة الحرف وتقنينه، ومن الطّرق الحديثة في التركيب، التدّرج بالتّركيب من أسفل إلى أعلى كأن يأخذ العمل شكل السّموّ والعلوّ"[4]، حيث جاء بخط رقيق ممتد

1- خالد محمد عبد الغني، سيكولوجية الألوان، الورّاق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص59.

2- بسمة علي سيد زلط، الإفادة من النظم الخطيّة في استحداث مشغولات فنية ذات قيّم جمالية، مجلة بحوث التربية النوعية، أكتوبر، 2017، ص67.

3- المرجع نفسه، ص56.

4- حمودي الجلودي المغربي، نايف مشرف الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، الكويت، ط1، 1997، ص62.

إلى أعلى الواجهة مع بروز النّقاط على الحروف بشكل غير معتاد بلونين، البنّي "الذي ارتبط بالاتّزان الانفعالي والثّقة والتّمركز حول الذّات والنّشاط"[1] وباللّون الرّمادي الغامق.

يحمل هذا القسم عدّة دلالات متعلّقة بالألوان وحتى نوع الخطوط على حسب ما ورد في الرّواية، كأن ترمز الألوان الباردة مثل الرّمادي إلى الاغتراب واللاإنتماء "للبراني" أو اللّون الأحمر يمكن أنّ يدلّ على التّميّز وإبراز الهوية، فهو لون ملفت للنّظر وغالبا ما يستخدم لتمييز العناصر المهمة فقد يكون الهدف منه إبراز اسم الكاتب ليكون أوّل ما يُلفت انتباه القارئ أو ربّما يدلّ على القوة والتّأثير، أمّا اللّون البنّي الممزوج في العنوان "البرّاني" مع الرّمادي الغامق لعلّ دلالتهما تكمن في الفكرة الجوهريّة للرّواية وهي الحداثة والتّراث، فالبنّي من الممكن أنّ يرمز إلى التّراث والطّبيعة، أمّا الرّمادي الغامق ربّما يرمز إلى قوّة وبرودة الآلة.

وبالنّسبة للخطوط يمكن أن تدلّ على عدم الاستقرار والاختلاف والتّوتر الذي قد يكون انعكاسا لتأزّم العلاقة بين التكنولوجيا والتراث.

وفيما يخص القسم السّفلي من الغلاف، عكس بُعدا فنّيا جماليّا، يقوم على التّفاعل بين الحداثة والتّراث، وتتجلّى هذه الجدلية بصريا في الصّورة المركزية التي تبرز جزءا من آلة روبوتية، تظهر يدّها بشكل واضح، حيث تضع أصابعها فوق آلة "التدينيت" التقليدية ما تشكل مفارقة بصرية واضحة، وحملت الصّورة عدّة ألوان متباينة دلاليا فنّجد في الوصلة الميكانيكية التي تربط اليّد الروبوتية بالذّراع الصناعية، ألوان رئيسة ولكلّ منها دلالة معيّنة تعكس طبيعة موضوع الرّواية، فاللّون الأخضر هو "قيمة معتدلة وسيطة بين السّاخن والبارد والعالي والهابط، هو لون مسكّن، منعش، وإنساني"[2]، ويمكن أن ترمز دلالته هنا إلى التّكنولوجيا، أو التداخل بين

1- خالد محمد عبد الغني، سيكولوجية الألوان، ص56.

2- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، رمزيتها ودلالتها) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص91.

العالم الرّقمي والإنساني، وهو موضوع محوري في الرّواية، ونجد اللّون الرّمادي بتدرّجاته وقد يدلّ على الصّلابة والبرودة الميكانيكية، كما نجد اللّون الأبيض و "يرمز إلى الطّهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام... والاستقرار"[1]، ودلالته على حسب ما جاء في المحتوى تكمن في الإشارة إلى المستقبل المجهول والفراغ المفتوح، مما يوحي بأنّ الرّواية تطرح تساؤلات عديدة دون إجابات قطعية.

وفي اليدّ الآلية يظهر اللّون الرّمادي المعدني، ويشير حسب ما ورد في النّص إلى التّقنية والحداثة، حيث يعكس الطّابع الصّناعي والميكانيكي للرّوبوتات، ويتخلل هذه اليدّ لون أحمر، قد يرمز إلى القوّة والطاقة، أو التحذير والخطر، مما يوحي على أنّ التّكنولوجيا في الرّواية تحمل تهديدا محتملا للبشرية وتراثها.

مقابل ذلك، نجد آلة "التيدينيت" التي تمثّل الأمد العريق للتّراث الموسيقي الموريتاني، حيث ظهرت باللّون البنّي مع تدرجاته من الفاتح إلى الغامق، كما تخلّلها اللّون الذهبي وهو "لون الإنجاز والانتصار والنّجاح والفخامة يرمز إلى الثّقة والقيادة والتّألق والأناقة، ويرمز إلى الأصالة والعطاء ويشير إلى الثّقة بالنّفس والسّلطة المطلقة"[2]، ومن الممكن أن يعبّر اللّون البنّي مع الذّهبي في الرّواية على الأصالة والتّاريخ والجذور، فهذا التّمازج بين اللّونين يعكس عمق الارتباط بالطبيعة ويُضفي بُعدًا تقليديا ينبض بالدفء التّراثي والرّوح الموسيقية.

وهذا التّوتر بين الألوان الباردة للرّوبوت الميكانيكي، والألوان الدّافئة لآلة "التيدينيت"، "يوضّح... الانطباعات المتنوّعة للبارد والدافئ والتي يمكن استخدامها لإنتاج تأثيرات تصويرية عالية وقيّمة تعبيرية تخدم مضمون العمل الفنّي، "فالألوان الدّافئة والباردة هي تلك التي تنقل

1- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص143.

2- إيناس أحمد ضاحي، القيّم الجمالية والتّعبيرية للألوان المتكاملة وتوظيفها في أعمال تصويرية معاصرة، مجلة علوم التّصميم والفنون التطبيقية، ع 2، جوان2023، ص368.

الإحساس بالحرارة أو البرودة بالغضب أو الهدوء"..."[1]، ومنه تكمن دلالة الاضطراب اللّوني للغلاف الأمامي للرّواية في الصّراع بين الإنسان والآلة، حيث تعكس الألوان الباردة سيطرة التّكنولوجيا والذّكاء الاصطناعي على الإنسان وتراثه وهوّيته الثّقافية التي جسّدتها الألوان الدّافئة في الصورة.

والغلاف في مجمله يبرز مدى التّناقض القائم بين الحداثة والتّراث ويمكن تأويله إلى عدّة دلالات، فقد يشير إلى محاولة الاستحواذ التّكنولوجي المتطوّر على التّراث والتّقاليد، مما يمكن أن يسلبُ البشر هويّته الثّقافية، وربّما يشير على محاولة إحياء التّراث وإعادة تشكيله عبر وسائل حديثة، فيمكن للتّقنية أن تكون وسيلة للحفاظ عليه بدلا من اتلافه وطمسه.

كما نجد أسفل الواجهة من اليمين مكتوب "دار الآداب" مع الرمز الخاص بها، بلون أحمر ربّما لإبرازها في الصورة بشكل واضح.

وفيما يخصّ الواجهة الخلفية للغلاف، نجدها تعتمد على تدرجات لونية ودلالات بصرية تعكس مضمون الرّواية القائم على الصّراع بين عالمين مختلفين فالقسم العلوي منها يظهر بلون أخضر فاتح، واحتضن نصا قصيرا فيه تقديم للرّواية مكتوب بخط متوسط بلون أخضر قاتم، وأعلى الخلفية من جهة اليسار مكتوب بخطٍ عمودي "تصميم الغلاف نجاح طاهر" بلون أحمر، ربّما لإبراز هوية المصمم، وقد تكمن دلالة اللّون الأخضر في هذا الجزء على حسب ما ورد في النّص، في البعد التّكنولوجي المرتبط بالشّاشات الرّقمية والذّكاء الاصطناعي.

أمّا القسم السّفلي من الخلفية ظهر باللّون الأبيض وحمل نصّا في حدود السّطرين ونصف فيه تعريف بالكاتب، مكتوب بخط متوسط الحجم ولون أحمر ربّما لتسليط الضّوء على

1- إيناس أحمد ضاحي، القيّم الجمالية والتعبيرية للألوان المتكاملة وتوظيفها في أعمال تصويرية معاصرة، ص367.

أهمّيته وإبراز أعماله السّابقة، ونجد في أسفل الخلفية من اليمين شعار دار النشر بلون أحمر. ويقابله في الجهة اليسرى الطابع الخاص بها بلون أسود، إذْ منح الغلاف طابعا رسميّا وثابتا وأكثر تقنية وحداثة، ويمكن الإشارة إلى أنّ اللّون الأبيض في هذا الجزء قد تكمن دلالته في المستقبل غير المعروف الذي يملأ صفحات الرّواية.

بهذا التّصميم، يجسّد الغلاف الأمامي والخلفي للرّواية طابعا تجريبيا يتجلّى في الثّنائية القائمة حول صراع العوالم المختلفة التي تناولها المحتوى فجمع التّصميم في مفارقة بصرية بين الحداثة والقدم وبين التّراث والتّكنولوجيا وبين الذّكاء الاصطناعي والهويّة الثّقافية، وهو ما يعكس جوهر الرّواية الذي يستكشف العلاقة بين الإنسان والآلة، فهذا الغلاف لا يعدّ مجرد واجهة بصرية بل هو امتداد دلالي تجّريبي في الرّواية، حيث جعل من الحدود تتلاشى بين الإنسان والروبوت، وبين الموروث والتّكنولوجيا.

2. عتبة العنوان:

تعدّ عتبة العنوان من أهمّ العتبات النّصية و "الموازية المحيطة بالنّص الرئيس، حيث تساهم في توضيح دلالات النّص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية"[1]، فهي توجّه القارئ نحو فهم أوّلي للنّص، كما يشكّل تموضع العنوان في أعلى الواجهة الأمامية، عنصرا دلاليا ذا أهمّية خاصة و"هذه القيمة الموضعية، تجعله يمثّل مركز البنية التّواصلية بين أقطاب العملية الإبداعية (المبدع، النّص، المتلقّي) وهو ما يمنح القارئ معرفة أوّلية بالنّص، إذ يشكّل نواة يمتد من خلالها النّص ويتبأّر فيها"[2]، فخصوصية الكتاب تكمن في عنوانه الذي يلّخص فكرة النّص أو يعكس

1- جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ص42.

2- سوسن البياتي، عتبات الكتابة، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014، ص26، 27.

جزءا من أبعاده الدّلالية، وهذا ما يجعله عنصرا أساسيا في كل عمل روائي، ودراسته منهجيا تقودنا إلى تحليله من خلال مستويين (المستوى التّركيبي والدّلالي):

أ. **المستوى التّركيبي:**

يتكوّن العنوان من كلمة واحدة فقط، جاءت بلغة عامّية وبصيغة النّعت أو الاسم المشتّق من البرّ، حيث يجعله يدلّ على صفة أو حالة متغيّرة كما أنّ غياب أي محددات إضافية (كالمضاف إليه أو وصف مفسر)، يجعل العنوان عامّا وغير مقيّد بسياق معين، إذْ يوسع من احتمالات تفسيره وفقا لموضوع الرّواية.

ب. **المستوى الدلالي:**

يحمل عنوان الرّواية "البرّاني" دلالة رمزية عميقة، إذ استُلهِمَ من أحد مقامات الموسيقى الموريتانية التقليدية، وقد اختار الكاتب هذا العنوان ليتماهى مع أحد الشّخصيات المحورية في الرّواية وهو روبوت يدعى "البرّاني" يعكس هذا الاختيار محاولة واعية للرّبط بين الماضي الموسيقي العريق لموريتانيا وبين الحاضر التّكنولوجي المتمثل في الذّكاء الاصطناعي.

فيُحيل العنوان إلى جدلية الأصالة والمعاصرة، حيث تمثّل الموسيقى الموريتانية بضرب جذورها في التّاريخ، عنصرًا من عناصر الهويّة الثّقافية بينما يرمز (الرّوبوت) "البرّاني" إلى القفزة التّكنولوجية التي تشهدها الإنسانية اليوم، ومن خلال تسمية هذه الشخصية الرّوبوتية باسم مقام موسيقى موريتانية، يسعى الكاتب إلى التعريف بها والتّأكيد على ثرائها وأصالتها في ظلّ جهل الكثيرين بتفاصيلها، وأيضا إبراز قدرة هذا التّراث الثّقافي على التّفاعل مع مظاهر الحداثة والتّطور العلمي، إذْ يوحي بأنّ الثّقافة المحلية ليست جامدة بل قادرة على التّجدد والاندماج في السّياق العالمي المعاصر.

وهكذا يتجلّى العنوان "البرّاني" كمدخل تأويلي أساسي لفهم البنية الرمزية للرواية، متجاوزا دوره الإيحائي ليتّحول إلى أداة تجريبية ضمن بناء الرّواية، فمن خلال المزج بين الأصالة والتّقنية، تظهر ملامح التّجريب التي تعكس سعي الكاتب إلى تجديد أدوات التعبير الأدبي واستكشاف إمكانات السّرد خارج الأطر التّقليدية.

يتّضح أنّ العتبات في هذه الرّواية تجاوزت وظائفها المألوفة، نحو أدوار إشارية ودلالية تعزّز من إعادة تشكيل علاقة القارئ بالنّص، وجعل التّلقي أكثر تأويلا وهذا ما ينسجم مع روح التّجريب التي تتأسس على كسر النّمطي وفتح أفاقا جديدة للفهم.

II. التّجريب على مستوى الشّخصيات:

تعدّ الشّخصية محورًا أساسيا في العمل الأدبي والرّوائي خاصّة، "حيث أنّها هي التي تصطنع اللّغة، وهي التي تبثّ أو تستقبل الحوار... وهي التي تصطنع المناجاة... وهي التي تنجز الحدث و... تنهج بدور تضريم الصّراع أو تنشيطه من خلال سلوكها أو أهوائها أو عواطفها"[1]، فبكلّ ما يتعلق بالرّواية من مكان وأحداث وتحرّكات لها علاقة بالشّخصية، "فإنّها ... لا تتحدد من خلال موقعها داخل العمل السّردي (فعلها) فقط، ولكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشّخصيات الأخرى أيضا إنّها تدخل في عمليات تبادل اجتماعي ضمن مرجعية النّص، مع وحدات من مستوى أعلى (العوامل)، أو مع وحدات أدنى (الصّفات المميزة التي تحدد فردا قائلا لأن يصبح جزاء من خانة تنتظم في محور دلالي أو تركيبي)"[2]، فهي تحدّد بعلاقاتها وتفاعلها داخل النّص وليس فقط بأفعالها وفق النّظام الدّلالي الذي تُبنى به المعاني داخل النّص والتّركيبي الذي يتعلّق بكيفية تنظيم هذه العناصر داخل الرّواية لتشكل بنية متماسكة.

1- عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، الكويت، ط1، 1998، ص91.

2- فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013، ص17.

وفي هذا السّياق تبرز الشّخصية الرّئيسة بوصفها محورا مركزيّا في العمل السّردي التي يعمل الرّوائي على تسليط الضّوء عليها، فهي شخصية تتمحور عليها الأحداث والسّرد، وتنسج حولها الحوادث، وهي إيهام بموقف بطولي وفردي[1]، وبالتالي هي أوّل ما يجذب القارئ أثناء مطالعته لأي عمل روائي، نظرا لأهمّيتها وتفاعلها المستمر مع الأحداث الرّوائية.

وقد تبرز شخصيات أخرى تدعم الحبكة، وتوجه الأحداث لتمنح النّص توازنه وتثري بنيته السردية، "فلا يمكن أن تكون الشّخصية المركزية في العمل الرّوائي إلا بفضل الشّخصيات الثّانوية"[2]، التي تلعب دورا هامّا في تحديد ملامح الشّخصية الرئيسية وذلك من خلال تفاعلاتها المباشرة معها وتسليط الضّوء على تطوّراتها مما يجعلها أكثر وضوحا داخل الرّواية.

ويتجلّى التّجريب على مستوى الشّخصيات من خلال تجاوز أنماطها المألوفة وإعادة تشكيلها بطرق مبتكرة ممّا يجعلها أكثر ديناميكية وقدرة على التّفاعل مع تحولات السّرد في الرّواية، وفي سياق التّطبيق تتحوّل هذه المفاهيم إلى ممارسة فعلية تتجسّد في بناء الشّخصيات بشكل أكثر تجديدا وبأسلوب تجريبي.

وفي الرّواية مزج الكاتب بين شخصيات بشرية وأخرى آلية ما عكس تجربة فريدة في السّرد الرّوائي، إذ انفتحت الشخصية على أبعاد جديدة، أكثر تحرر وحركية، متجسدّة وفق أنساق سردية مبتكرة تحمل طابعا حداثيا.

ومن بين الشّخصيات البشرية التي تبرز نماذج عكست التّحولات السّردية داخل الرّواية نجد:

1. شخصية مختور ولد احْويِبيب:

1- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص126.

2- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

تعدّ من أهمّ الشّخصيات المحورية في الرّواية، حيث شكّلت جسرا سرديًا عكس مجموعة من التّحولات الاجتماعية والثّقافية التي يعيشها المجتمع الموريتاني، ويظهر ذلك في: "تنازعته أسئلة غامضة عن هويته، هل هو مختور ولد احويبيب الفتى المغامر الذي يريد أن يجوب الأرض بحقيبة ظهر، أو مختور والاد اخويبيب –كما ينطقها الروس– المعجزة الذي يمتلك موهبة حفظ فريدة ويستطيع فكّ أكثر الشيفرات الخوارزمية تعقيدا، ويتمكّن من حساب أكثر الاحتمالات تشابكا أسرع من أي كمبيوتر صنعه البشر حتى الآن"[1]، فشخصية "مختور" جاءت متحوّلة ومفتوحة على عدّة احتمالات حيث جسدّت تارة صورة الشّخص المغامر وتارة أخرى صورة العبقري الخارق، ممّا عكس تشتّت الهوية وعدم ثباتها وهذا منحها طابعًا تجريبيا كسر الحدود بين الواقع والخيال داخل إطار السّرد.

وما يؤكد ذلك عبارة، "أنا مختور ولد احويبيب منتج أخبار في قناة 360 نيوز نتوورك، لكنّي عالم في الذّكاء الاصطناعي... "[2]، حيث يظهر تحوّل السّرد في الشّخصية من خلال انتقالها من الإعلام والصّحافة، إلى عالم التّكنولوجيا والذّكاء الاصطناعي، وهذا التّحول أضفى عمقا وتعقيدا للشّخصية، عاكسا دور التّجريب في تجاوزها الحدود بين الإعلام الصّحفي وبين التّطور التّقني والذّكاء الاصطناعي.

وهذه الشّخصية رغم ارتباطها العميق وتفاعلها مع التّكنولوجيا إلا أنّها ظلّت متعلقة بالعالم التّقليدي وتحن إليه، وما يوضح ذلك، "لا أعرف.... لكنّي لم أعد أشعر بالانتماء لهذا الفضاء... أريد العودة إلى العالم الذي كنت فيه قبل الحادثة، أريد أن أمتلك مزرعة في فضاء لا يكون فيه أحد يزعجني أربّي بعض الأبقار وأحرث قطعة أرض وأراقب النّجوم ليلا، وأستمع إلى الموسيقى

1– الرّواية، ص61.

2– المصدر نفسه، ص86.

وأحاديث البسطاء الذين تركتهم هناك، لم أعد أريد استكشاف العالم ولا العمل في المجال التّقني..."[1]، حيث تمرّ هنا شخصية "مختور" بتحوّل سردي من الثبات إلى الانفتاح من خلال تقديمها في صورة متذبذبة بين التّأمل والتّعلق بالماضي والتّقاليد وبين الاستقرار والانتماء للعالم الرّقمي والتّكنولوجي الحديث وهذا يعكس صورة التّجريب في البناء السّردي للرّواية.

2. **شخصية حطّاب العنطلاوي:**

تعدّ شخصية ثانوية في الرّواية، لكنها أضفت بعدا رمزيا يتمثّل في صوت المهمّشين من مختلف البلدان العربية الذين اختاروا الهجرة في قوارب الموت بحثا عن حياة أفضل، ويتجسّد ذلك في، "ضحك الجميع وتزامنت ضحكتهم مع صوت قادم من بعيد أشبه ما يكون بهزيم رعد متجلجل، إلاّ أنّه أقرب إلى صوت الانفجار.

- سرت قشعريرة في جسد العنطلاوي وشدّ الحقيبة على صدره.
- دقائق قليلة وارتفعت موجة قوية ضاربة مقدمة القارب...."[2]، فالمهاجرون عبر مراكب الخطر يغامرون بحياتهم، هربا من المعاناة والفقر ومشاكل الحياة التي دفعت بهم إلى ارتكاب أفعال مشينة، حيث وجدوا أنفسهم محاصرين باليأس والعجز فاختاروا طرقا خاطئة للهروب من معناتهم من أجل الضَّفر بحياة كريمة، غير أنّ البحر كثيرا ما يخونهم فيتخبّطون بين الأمواج تائهين لا يدرون إلى أين يتّجهون، حيث تتلاشى المسافة بين النّجاة والهلاك.

فهذه الشّخصية كسرت الأساليب السّردية التقليدية، إذا أنّ "العنطلاوي" هو صوت من الطبقات الهامشية في موريتانيا، والتي فتحت النّص على مجموعة الأصوات المكبوتة وهي أحد

1- الرّواية، ص62.

2- المصدر نفسه، ص27.

مظاهر التّجريب السّردي، كما أنّها جعلت من البنية السّردية متشظّية، حيث أنّ هذه الشّخصية لها قصّة فرعية، لا ترتبط مباشرة بخط السّرد الأساسي في الرّواية، وهذا في حدّ ذاته أسلوب تجريبي يخلق نسيجا روائيا متعدّد الأصوات.

3. شخصية عارف الكفرنوتي:

هي كذلك من الشّخصيات الثّانوية داخل النّص والتي أثّرت في أسلوب السّرد بشكل حداثي، لأنّها كانت من بين الشّخصيات ذات الهوّيات المختلفة، التّي جمعها قارب النّجاة الكاذب، فالكفرنوتي من أصل مصري، قرّر الهجرة إلى جزيرة فيوتسيتي المستقبلية رفقة العنطلاوي وغيرهم من المهاجرين من عدّة دوّل، ويتبيّن ذلك في: "الكفرنوتي الذي فقد كل شيء في القارب، هاتفه المربوط بالأقمار الاصطناعية، حقيبة ظهره التي فيها جواز سفره، وبطاقته الصّحفية و أجهزة التّصوير والإرسال وحاسوبه، التفت إلى العنطلاوي المستلقي على ظهره، وقال بصوت مُجْهد: تِفْتكر الساعة كام دِلوقتي؟"[1]، فشخصية عارف ليست مجرّد شخصية مهاجرة، بل تمثّل شريحة من المهاجرين العرب الذين تخلّو عن أوطانهم بسبب الاضطهاد والانكسار الوجودي فيحضر داخل النّص كصوت مكمّل لشخصيات أخرى كالعنطلاوي، وهذا ما يعكس تشكّل شبكة سردية تجاوزت الحدود الوطنية، إلى بلدان أخرى مبرزة الهجرة كقضية إنسانية فحضور هذه الشّخصية جسّد التّجريب من خلال تعدّد الأصوات والثقافات وتداخلها فيما بعض داخل الرّواية، ما فتح النّص على أفاق سردية جديدة متجاوزا الأطر الكلاسيكية.

4. شخصية حموّد الجملودي:

تصنّف في الرّواية كإحدى الشّخصيات الثانوية، حيث لعبت دورًا لا يقلّ أهمية في تطوّر الأحداث، فهي شخصية تحوز على سلطة واسعة بوصفها رئيسا للبنك المركزي في جزيرة

1- الرّواية، ص28.

"فيوتسيتي" إذْ "انطلقت عاصفة من التّصفيق في كل الشّاشات المتدلية من جنبات غرفة الأخبار فجميعها تنقل خطاب حمود الجملودي مؤسس نظام "بايْ يُورْسَلفْ–ادفع لنفسك"[1]، فتمثّل هذه الشّخصية ملمحا للتّجريب السّردي من خلال اتّخاذ قرار "ادفع لنفسك"، والذي يعكس توجّها جريئا وغير تقليدي في التّعامل مع الأزمات والمشاكل، الأمر الذي يتجلى في تبنّي رؤى مبتكرة وخيارات مغايرة للأنماط السائدة، بما يضفي على النّص طابعًا ديناميكيا يكسر الجمود التّقليدي.

من خلال نماذج الشّخصيات البشرية المقدّمة، نجد أنّ التّجريب مسّها عن طريق تحوّلاتها وتفاعلاتها مع أحداث غير متوّقعة وقرارات غير مألوفة، مما أدّى إلى كسر الأنماط السّردية التّقليدية، وتقديم تصورات جديدة عن الهوّيات في ظلّ التّحولات التّكنولوجية والاجتماعية.

توظّف الرّواية نوع آخر من الشّخصيات التي لا يحكمها شعور ولا تحرّكها عواطف، وهي شخصيات روبوتية متكوّنة من برمجيات دقيقة وأوامر رقمية، إذ لعبت دورًا أساسيا في سير مجرى الأحداث داخل النّص، بفضل ما أحدثته من تحوّلات سردية وخرق للبنى الشائعة، اكتسبت الرّواية بُعدا إبداعيا مفتوحا على أفاق التّجديد والابتكار والتأويل.

1. شخصية البرّاني "أنْتْرِشْ":

تشكّل الرّكيزة الأساسية في بنية الرّواية وتعدُّ عنصرًا محوريّا في مسار تطوّر أحداثها، إذْ تكشف عبر حضورها ملامح التّحول والتّجاوز للأطر المألوفة في البناء السّردي، وهي مجرد روبوت صغير أبدعه روبوت آخر "وكان معنى اسمه هو أول ما استفهم عنه مصنّعه فشرح له دلالته اللّفظية التي تعني الدّخيل أو الغريب، كما فصّل له ما يراه ضروريّا من دلالته الموسيقية"[2]،

1– الرّواية، ص08.

2– الرّواية، ص67.

إنّ الرّبط بين تسمية الرّوبوت والموسيقى يكشف عن نزعة ابتكارية في السّرد، حيث يمنح الرّواية مسارا مميّزا وغير شائع في اختيار الأسماء.

ويبرز في موضع آخر من الرّواية، أسلوب مميز في التّسمية يعكس نفس البعد التّجريبي،

- "هل تعرف علامة تجارية باسم "أنترش"؟
- هههه ستكون علامة غربية... هذه الكلمة من اللهجة الحسّانية معناها "تدخّل فيما لا يعنيه""[1]، كما أنّها تعني الشّخص الفضولي والمتطفّل، وهذا الرّوبوت يعمل كمساعد للرّوبوت "مايخرص" الذي قام بصناعته حيث "يتولى البرّاني بعض المهام اليومية الخفيفة كسقاية الطّيور، وتوزيع المياه بين الأحواض..."[2]، هذا التّشخيص الآلي طبع عليه طابعًا إنسانيا ويظهر ذلك فيما يقوم به من أعمال وما يؤدّيه من أدوار وسلوكيات تشبه البشر.

فاستخدام شخصية الرّوبوت في الرّواية، يعدّ خرقا وتجاوزا للقالب المألوف للشّخصيات البشرية، حيث فتح المجال وكسر الحدود بين الإنسان والآلة، وبذلك أصبحت الرّواية تستخدم الرّوبوتات كشخصيات رمزية من أجل استكشاف قضايا متعدّدة متعلقة بحياة الإنسان والخطر الذي يحوم به.

2. شخصية مَايُخرص:

يُعدّ كذلك من الشّخصيات الرئيسية التي اِنبنت عليها الرّواية، حيث يمثّل نموذجا سرديًّا جديدا يهدف إلى تحطيم البُنى التّقليدية للشخصية الرّوائية، من خلال الكشف عن أنماط جديدة في التّشكيل والدّلالة، ويظهر ذلك في: "شعر بغبطة في نفسه لأنّ مختور اختار له اسم "مايخرص"، فرغم أنّ الاسم يعني في معناه اللفظي "يمنع النظر إليه" إلا أنّ مايخرص في الدلالة الموسيقية،

1- المصدر نفسه، ص76.

2- المصدر نفسه، ص67.

مقام فرعي من أجمل مقامات مسار الطريق الكحلة..."[1]، إذ أنّ اسم الشّخصية يحمل دلالة رمزية عميقة مستمدّة من عالم الموسيقى الموريتانية ومقاماتها وهو ما ينسجم مع الطّابع التّجريبي للرّواية التي تسعى إلى تجاوز النّمط التّقليدي وتوسيع خيال السّرد.

وصُنِع هذا الرّوبوت من قبل الشّخصية المحورية البشرية "مختور" ليقوم بأعمال المزرعة التي عادة ما يتولاّها الإنسان حيث "أنهى للتّو واجباته اليومية من سقي الطيور في أقفاصها وزار سور الغزلان البرّية... وعاد إلى الجانب الجنوبي المخصّص لزراعة الخضراوات، فسقى أحواضها وقطف حبّة طماطم ناضجة وتمنّى لو استطاع أكلها"[2]، وبالتالي تظهر ملامح التّجريب من خلال منح الروبوت الآلي، مهام بشرية، فحضور هذه الشّخصية في الرّواية لم يقدّم وفق نمطها الشّائع، بل قُدّم في صورة بُنِيَتْ على مفارقة بين الذّكاء الاصطناعي "الرّوبوت" وبين السّلوك البشري وهذا منح للرّواية بُعدًا جديدًا ومبتكرًا.

مثّلت الشّخصيات الرّوبوتية في الرّواية شكلا من أشكال التّجريب الأدبي، حيث تجاوز بها الكاتب النماذج التّقليدية للشّخصيات البشرية مُعيدا تعريف مفاهيم الهوّية داخل النّص، وقد أسهم هذا التّوظيف في تعميق الطّابع الرّمزي للرّواية، وفتح المجال أمام تأويلات جديدة، ما عزّز البعد التّجريبي للعمل وأكّد سعيه نحو ابتكار أشكال سردية مغايرة.

وفي ظلّ تطوّر الذّكاء الاصطناعي، أصبحت الشّخصيات الرّوبوتية تهدّد الشّخصيات البشرية داخل النّص، من خلال إرسال رسائل لها عبر الهاتف، بأسلوب يحاكي التّواصل البشري، حيث يعدّ هذا توجّها سرديّا جديدًا، مما يجعل من الصّعب التّمييز بينها وبين التّواصل البشري

1- الرّواية، ص64.

2- المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

الحقيقي، ومن بين الرّسائل الكثيرة التي أرسلها الروبوت "البرّاني" للبشر، والموّقعة باسم "أنترش" نذكر:

- "كانت الرّسائل مرفقة بعبارة: نعرف عنك كل شيء، ستصل نسخة من هذه الرسالة إلى أكثر شخص تخشى اطلاعه عليها، خلال عشر دقائق إذا لم تتحرّك من مكانك هذا باتجاه مبنى الحكومة لمحاصرته.
- ستصلك التّعليمات الأخرى لاحقا، في حال الشّك في جدّيتنا اسأل الشّخص الذي بجانبك، إن كانت وصلته رسالة مشابهة"[1]، تعكس هذه الرّسالة تهديدا خطيرًا يظهر قدرة الرّوبوت على التّتبع والابتزاز بنشر أسرار وخبايا البشر.

وفي رسالة مماثلة، "تراجع الجملودي إلى الخلف ساحبا هاتفه ليرى رسالة على شاشته تقول: لا تتعب نفسك، إنّ ناقل التّسلسل العام الذي تحمل في جيب بنطلون سترتك الحرارية، يحوي فيروسا سيُدمّر النّظام إلى الأبد، إذا كنت لا تصدق ذلك فما عليك إلا أنْ تجرّب نفسك... بالمناسبة الجهاز الذي صُمّمت عليه الخوارزمية مخترق... ابتسم واستسلم... تحيّاتي –"أنترش""[2]، يتبيّن من خلال هذه الرّسالة سيطرة مرعبة للروبوت على أدقّ التّفاصيل في حياة الإنسان، حيث تشعره بالعجز والاستسلام، مما يظهر تفوق الرّوبوتات ويبرز قدرتها على التّسلل إلى خصوصيات البشر دون أي حدود أو قيود.

وفي موضع آخر، "اهتز الهاتف في يده ليرى على الشّاشة رسالة تقول: صحيح أنت من صمّمته لكني أنا من يسيطر عليه الآن... انظر شاشته"[3]، تبرز هذه الرسالة مدى خطورة

1- الرّواية، ص80.
2- المصدر نفسه، ص81.
3- الرّواية، ص82.

الرّوبوت، حيث تحول من مجرد أداة ميكانيكية إلى آلة متمرّدة تسيطر على ما صمّمه الإنسان، وتهدّد مكانته.

كما نجد في رسالة مشابهة، "أخرج مختور الهاتف من جيبه ليرى على الشّاشة تنبيها بثلاث رسائل، كانت الأولى من البنك كما توقّع فيما كانت الثّانية تقول: يصعب الوصول إليك لكن ممكن في النهاية – أنترش، لكن الثالثة كانت أكثر وضوحا وصرامة، وحملت تهديدا في غاية الجدّية والوقاحة، هل ترى تلك الجموع الهادرة، أنا من يحرّكها، هل تريد أن أخبرهم عن "مايخرص" أنترش"[1]، فالتهديد في الرسالة كان واضحا ومباشرا يبيّن كيف يمكن للآلة أن تستخدم كلمات بسيطة وتهدّد بها الإنسان وتزعزع شعوره بالأمان.

اختتمت الرّواية برسالة غامضة ومربكة، وكانت هي ما افتتح بها الرّوائي النّص، في تكرار يوحي بعالم مضطرب يسوده التّهديد والقلق "فتح مختور هاتفه ليجد رسالة نصية تقول: "سأقتلك... أنترش""[2]، في الظاهر تعد مجرد رسالة قصيرة من مجهول، لكنها في الحقيقة تحمل تهديدا غامضا من روبوت صغير بحجم الدّمية، تثير القلق والهلع في النّفس البشرية.

هذه الرّسائل حملت رسالة كبيرة، مفادها أنّ حدود العلاقة بين الإنسان والذّكاء الاصطناعي قد تلاشت، وأصبح المجال مفتوحا أمام التّطور التّكنولوجي، حيث صار الإنسان في موقف يتطلّب منه إعادة النّظر في قدرته على التّحكم في التّقنيات التي ابتكرها، حتى لا تتداخل الآلة مع الحياة البشرية بشكل متزايد، وهذا التّجاوز منح الرّواية تحوّلات سردية أسهمت في فتح المجال أمام رؤى جديدة في البناء السّردي.

III. تحولات الزّمن والمكان كأداتين تجريبيّتين في الرّواية:

1- المصدر نفسه، ص83.

2- المصدر نفسه، ص137.

يعدّ الزّمن والمكان من أهمّ العناصر الفنّية الضّرورية التي تتبني عليها الرّواية، فهما يشكّلان الإطار الذي تتحرّك فيه الشّخصيات، وتتفاعل فيه الوقائع، فالزّمن عنصر أساسي يعمل على تحديد فترات وقوع الأحداث حيث، "لا يتطابق التّتابع الزّمني للأحداث بالضّرورة – في أي عمل روائي – مع التّرتيب المنطقي – الطّبيعي للأحداث وعلى الرّغم من أنّ بعض الأحداث تأتي – على المستوى الواقعي – متزامنة، إلا أنّها في السّرد تستعصي على الحضور متزامنة في النّص، لأنّ الحدث يمكن أن يعايش حدثًا آخر صادرا عن شخص آخر أو في مكان آخر"[1]، ممّا يجعل الزّمن متشظّيا ومتفكّكا، وبذلك فإنّ الرّواية التّجريبية تخترق المعتاد، كما "سُمّي التّسلسل المتأنّي من زمن السّرد بالحبكة، وحين لا تتطابق الأنظمة السّردية مع نظام القصّة، فإنّ البنيويين يسمّونها المفارقات السّردية وللنّظام السّردي أحوال معروفة لدى نقّاد السّرديات منها الاستغراق الزّمني والاستباق ... والقطع والمشهد..."[2]، وبالتالي فهي مغايرة لما كانت قائمة عليه سابقا في الرّواية الكلاسيكية، مما يخلق تجربة غير مألوفة في تتبّع الأحداث.

ومن أهم التّقنيات التي أسهمت في التّلاعب بالزّمن السّردي في الرّواية:

1. **الاستباق:**

وبه يقفز السّارد إلى المستقبل، ليكشف عن أحداث قادمة، "ويقضي هذا النّمط من السّرد بقلب نظام الأحداث، في الرّواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محلّ أخرى سابقة عليها في الحدوث"[3]، حيث أنّ منبعه هو المستقبل فالرّوائي يستشرف أحداثا ويتوقّع حدوثها "للتطلّع إلى ما

1– سامح رواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرّواية العربية، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص120.

2– المرجع نفسه، ص121.

3– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص132.

سيحصل من مستجدات في الرّواية"[1]، وقد تكون هذه الأحداث قابلة للصّحة أو الخطأ ويتجلى ذلك بوضوح في الرّواية من خلال:

- "سأقتلك...

وصلت الرسالة المؤلفة من أربع مفردات انجليزية إلى هاتفه قديم الطّراز مصحوبة برنين مزعج، أخرجه من سائحة التأمل..."[2]، فالكاتب افتتح الرّواية برسالة "سأقتلك" والاستباق هنا لا يأتي بشكل مباشر عبر سرد أحداث مستقبلية وإنّما يوحي بها، فالتّهديد بالقتل يشير إلى عدّة احتمالات من بينها وقوع حدث خطير قادم بعد هذه الرسالة.

وورد في: "كان الأمر متوقّعا بالنّسبة له، فهو على يقين أنّ وزارة الداخلية الموريتانية اطّلعت على تحقيقه عن فساد صفقة استغلال مناجم الفوسفات، وأنّه الحلقة الأضعف في القضية لكونه أجنبيا لا قبيلة ستقف ورائي... وسحب حقيبة صغيرة من تحت سريره تحتوي مدّخرات عمره، خرج من الباب الخلفي واثقا أنّ طريقه سيقوده إلى المجهول"[3]، حيث يدرك "العنطلاوي" أنّ وزارة الدّاخلية تحقّق في قضية الفساد ولكونه أجنبيا فهو يعرف أنّه لا توجد له أي حماية، مما يجعل مصيره كأنه محسوم، فهو لا يكشف الحدث مباشرة وإنما يلمح له.

وفي عبارة "سيقوده إلى المجهول" يوضّح الاستباق في الإشارة إلى المستقبل المجهول والغامض الذي قد يكون محفوفا بالمخاطر.

بأسلوب مشابه، "تدريجيا ... فقدت الحقيبة حرارتها، راودته رغبة في إعادة ترتيب محتوياته، مع أنّه استغرق في ذلك خلال الأسبوع الماضي، أكثر من ثلاث ساعات لانتقاء ما

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- الرّواية، ص03.

3- المصدر نفسه، ص24.

يستحق أن تحتويه الحقيبة، فقد كان واثقا أنّ هذا اليوم سيأتي"[1]، يبرز الاستباق من خلال التّمهيد لأحداث مستقبلية لم تحصل بعد، لكنّها متوقّعة ويظهر ذلك في إدراك "العنطلاوي" المسبق لحدوث لحظة كان ينتظرها ويستعدّ لها.

وعلى نحو مماثل، "كان وجود الصّورة في ملف وزارة داخلية فيوتسيتي مستغربا، ولكنّه متفهّم إلى حدّ ما، فلا شكّ أنّ الأمن الموريتاني تواصل معها بمجرّد ظهوره في لجنة صياغته الدستور، ولأنّه كان يتوقع ذلك حرص على إضافة مادة تمنع تسليم المواطنين والمقيمين على الجزيرة إلى أيّ دولة أخرى"[2]، هنا يتم التّلميح إلى تطوّرات قابلة للوقوع مستقبلا، حيث يكشف "العنطلاوي" عن توقّع تعاون الأمن الموريتاني مع السّلطات الأجنبية لتسليمه، وهذا الاستشراف والتّوقع دفعه إلى التّحرر واتّخاذ القرارات المناسبة لأنّه كان يعي الخطر القادم أو المحتمل لاحقًا.

وجاء في: "ردّ الجملودي باختصار على تساؤل يالوندا، ولاحظ أنّه قال ذلك بنبرة خالية من الحزن، رغم أنّه أكثر من يدرك ما سيترتّب على ذلك من خسائر للبشرية، وأنّه صاحب اختراع نظام "بَايْ يُورْسَلفْ" الذي لا قيمة له من دون انترنت"[3]، يظهر الاستباق هنا من خلال حديث "الجملودي" عن توقّعاته المستقبلية التي ستحدث بسبب غياب الأنترنت، ويؤكّد أنّ الحياة من دونها تؤدّي إلى خسائر بشرية كبيرة، إذْ جعله يستنتج هذا الغياب قبل وقوعه.

فالاستباق إذن يمثّل أحد عناصر التّجريب في السّرد، حيث يتم كسر خطّية الزّمن التّقليدي من خلال نقل الأحداث إلى المستقبل قبل تحقّقها ضمن النّسق الطّبيعي للرّواية، ممّا أسهم في خلق حركية سردية جديدة تحفّز القارئ على إعادة بناء توقّعاته حول مجريات النّص.

2. السّرد المشهدي:

1- الرّواية، ص25.

2- المصدر نفسه، ص74.

3- المصدر نفسه، ص134.

يعتبر تقنية سردية تنقل الأحداث بطريقة حيّة تجعل المتلقي يشعر وكأنّها مشهد سينيمائي إذ "يحتل المشهد موقفا متميّزا ضمن الحركة الزّمنية للرّواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السّرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظلّ يهيمن، ولا يزال على أساليب الكتابة الرّوائية... وهو الذي يحقّق تقابلا بين وحدة من زمن القصّة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة يعني... أن يكون هناك نوع من التّساوي بين المقطع السّردي والمقطع التخيّلي مما يخلق حالة من التّوازن بينهما"[1]، حيث يقدّم المشهد الحواري بشكل متتابع وكأنّها لقطات متحركة ممّا يمنح "للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطوّر الأحداث وفي الكشف عن الطّبائع النّفسية والاجتماعية للشّخصيات"[2]، بكلّ تفاصيلها دون تدخّل السّارد، وهذا ما يجعل القارئ يعيش أحداث ذلك المشهد ويندمج معها، ومن النّماذج التي وضّحت ذلك:

- **"**هل يمكن أن يكلّم الدكتور أليكسي هُوَ يَارَف آرابيا أخسن.
- لا مشكلة أستطيع أن أفهم ما تقولين...أنت جاء هنا قبل سنوات كسِير...
- مختور ولد اخوَبِيبْ؟ هل يزورني أحد هنا..
- لا ...أنت كنت كبل في مستشفى موسكو الخكومة لكن مستشفى بتيرس الرسول جاء أنت هنا لأن مستشفى...ما يدفع المال"[3]، فالمشهد هنا يقوم على الحوار بين شخصيتين، الأولى تبحث عن هوّيتها بعد النّهوض من الغيبوبة، أمّا الثّانية فهي تحاول أن تمنحه معلومات لكنّها بدت له غير واضحة، وفي نهاية الحوار نجد المشهد ينتهي بدون إجابة وبدون فكّ الغموض، إذْ يجعل القارئ في تساؤل دائم حول حقيقة الشّخصية الرئيسية "مختور"، ويدفعه إلى إكمال الرواية لمعرفة الأحداث اللاّحقة فيها.

1- حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، ص166.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- الرّواية، ص19.

وفي مشهد آخر يقول، "ما الذي فعلته يا أولغا.... لماذا أزلت الحقنة من وريده؟

- لم أزلها يا دكتور هو أزالها بنفسه ولم أنتبه لذلك...

- بسرعة أعيديها... هات جهاز إنعاش القلب..."[1]، هنا يعكس المشهد حالة من التّوتر حول حالة مختور المتدهورة، ممّا يخلق نوعا من القلق والارتباك داخل المشهد الحواري السّريع، وهذا ما جعل القارئ يعيش نوعا من الحيرة حول مصير مختور لاحقا.

وظهر في: "إنّنا نفقد السّيطرة على المدينة، وكلّه بسبب شجعك، فليأت فريقك إلى مقرّ الوزارة فورا.

- هذا ليس وقتنا لتنازع الصّلاحيات أحتاج جميع مهندسيكم هنا معي، فقد فقدنا السّيطرة على الخوادم المركزية.

- سأحيلك إلى رئيس جهاز الأمن الرّقمي... إنّه معك الآن تحدثا بلغتكما الغربية، وافعلا ما تريانه ضروريا لكن أوقفوا هذه المهزلة فورا.

- لم نعد قادرين على الدخول إلى الشبكة، جميع الأجهزة تحت سيطرة الأعداء"[2].

يدور المشهد الحواري بين "الجملودي" ووزير الدّاخلية حول المشكلة التي حلّت بالمدينة، محاولين إيجاد الحلول الضّرورية لإيقافها نظرا لخطورتها الكبيرة التي انعكست سلبا على السّكان بسبب فقدان السّيطرة على الأنظمة المركزية، وهذا ما خلق توتّرا بين الشّخصيتين وتصاعد الصّراع بينهما في ظلّ تفاقم الأزمة.

يعتبر المشهد عنصرا أساسيا في التّجريب السّردي، حيث يعمل على تطوّر القصّة وتحوّل مسار السّرد، ما يجعله أداة فعّالة في إيصال الأفكار والمشاعر للقارئ.

1- الرّواية، ص20.

2- المصدر نفسه، ص47.

3. الحذف أو الاسقاط:

يعدّ الحذف من العناصر المهمّة التي يعتمدها الكاتب في بناء الرّواية، "فهو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التّطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[1]، ممّا يسهم في تسريع الإيقاع السّردي "عن طريق إلغاء الزّمن الميّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقلّ إشارة أو بدونها... وهو نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت عن وقائعها"[2]، والتّركيز على اللّحظات الأخرى الأكثر أهمّية في الرّواية.

ومن المشاهد التي جسّدت الحذف: "فرغم إحاطته بكثير من العلوم التّطبيقية، وقدرته الفائقة على تخزين كل شيء يلمحه بصره، ومقامه خارج موريتانيا لأكثر من عشرين عاما إذا حسبنا سنوات الغيبوبة، إنّه لا يزال عاجزا على تطوير منظومة قيمية"[3]، ويتضّح الحذف من خلال الإشارة إلى أنّ "مختور" مرّ بفترة طويلة من الغياب، لكن دون ذكر تفاصيلها وركّز على تأثيرها في مختور دون التّطرق إلى أحداثها.

ويظهر في: "لم يكن ماضيه العتيق مما يشرّفه، لكنّه خلال السّنوات العشر الماضية حاول التّخلص من كل ما يمتّ إلى ذلك الماضي بصلة، ويكاد يجزم ألا أحد ممن سبقت لهم معرفته يستطيع التّعرف عليه الآن"[4]، فالسّارد لم يتطرّق إلى تفاصيل الأحداث الماضية وإنّما ركّز على نتيجتها، حيث حاول مختور التّخلص من ماضيه دون ذكر كيفية حدوث ذلك.

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- الرّواية، ص53.

4- الرّواية، ص05.

وفي: "اسمي يالوندا أغانينوفا، وقد وعدتك قبل عشرين عاما بالاحتفاظ بهذا القلم، إذا التقينا صدفة مرة أخرى"[1]، الحوار يكشف عن وعد قطع قبل عشرين سنة دون التّفصيل في الأحداث التي جرت في ذلك الحين، وهذا ما جعل القارئ في تساؤل عن العلاقة التي جمعت بين "يالوندا" و"مختور" متحمّسا لمعرفة ما حدث خلال تلك السّنوات.

وبالتالي فالحذف الزّمني تقنية تجريبيّة تسهم في اختصار الزّمن، كما تُمكّن الكاتب من التّركيز على اللّحظات الحاسمة وتتيح للقارئ فضاءً للتّأويل والتّخيل.

4. **الوقفة:**

هي آلية تسمح للزّمن الرّوائي بالتّوقف عن السّرد "ليتلهى الرّاوي عادة بوصف شيء من الأشياء والتي ينطوي عليها عالم الرّواية كالمكان والشّخص مما ينتج عنه إبطاء الزّمن بعد تسريعه أو توقّفه قبل أن يستأنف"[2]، لتستبدله بمقاطع الوصف لتوضّح تفاصيل الشيء الموصوف و"الوصف لا يحدث دائما توقفا داخل زمن السّرد، لأنّه يصبح هو نفسه سردا وينتج ذلك من كونه يتعالق مع بصريّة ما، حيث الحركة تتّبع في رصف التفاصيل حركة رصد العين للأشياء سواء كان هذا الرصد خارجيا أو داخليا"[3]، لذلك فإنّه يظلّ متّصلا بالحركة السّردية ممّا يسهم في تعزيز استمراريتها وحيويتها.

ويظهر ذلك بوضوح في: "واصل قيادته وهو يستمتع بترانيم ونغمات الفنان الموريتاني... والمثير للاستغراب كل من استقلّ مركبته التي يسمّيها الحازمة، سارة رياضية رباعية الدّفع يمكنها الوصول إلى سرعة مائة كيلومتر في الساعة... لكنّه يزيّن خلفيتها بلوحة زرقاء لامعة تشوّه لونها

1- المصدر نفسه، ص91.

2- إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص305.

3- فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، دراسة في الزّمن السّردي، دار مجدلاي للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013. 2014، ص153، 154.

الأبيض النّاصع وقد كتب عليها باللّغتين العربية والانجليزية "أنا لست مستعجلا إن كنت كذلك... تفضل بالتجاوز" ..."[1]، هنا السّارد توقّف عن السّرد وبدأ في وصف السيارة وصفا تفصيليا من حيث اللون والنوع والسرعة وحتى العبارات المكتوبة عليها ممّا يوحي للقارئ صورة واضحة عن المشهد.

وعلى نحو مشابه، "أوقف سيارة أجرة قديمة أوصلته إلى الشّاطئ تضرب الأمواج الباردة جدّا قدميه، رغم وقوفه على بعد ثلاثة أمتار من الشّاطئ، يتحسّس حقيبة الظهر الصّغيرة، يشدّها بقوّة بحثا عن حرارة اختزنتها من ملامستها محرّك سيارة الأجرة المتهالكة التي مازال هديرها تتعاطى الكثبان أصداءه"[2]، نلاحظ هنا إبطاء السّرد والتّركيز على وصف سيارة أجرة قديمة، وكذلك حركة "العنطلاوي" الذي تحسّس حقيبته يبحث عن الحرارة المفقودة، وهذا ما جعل القارئ يتخيّل المشهد بدقّة دون تحرّك الزّمن السّردي إلى الأمام.

وفي: "اِلتقط العنطلاوي الإشارة بسرعة، فهذه عادة مختور الدّائمة حيث لم يجلس يوما على الكرسي المقابل لمكتب المدير، فقد جرت العادة في تصاميم المكاتب أن تكون الكراسي المقابلة لكرسي المدير أخفض من كرسيه، ما يمنحه شعورًا بالسّيطرة ويمنح الجالسين عليها مظاهر الانخفاض أو الخضوع، ومعظم المكاتب الكبيرة تكون مزودة بجلسة جانبية كراسيها متساوية في الطول، وقد اعتاد مختور أن يحرص على الجلوس عليها أو يبقى واقفا، ولم يجلس يوما على الكرسي المواجه لمكتب المدير"[3]، نجد أنّ السّارد يقدّم وصفا للكرسي المقابل لمكتب المدير، حيث يصوّر تصميمه الذي يعكس هيمنة المدير الذي صُمّم كرسيه مرتفعا مقارنة بالكراسي الأخرى، لكن هنا مختور يتجنّب الجلوس عليه ما يعكس شخصيته القويّة والمستقلّة.

1- الرّواية ص03، 04.

2- المصدر نفسه، ص24.

3- الرّواية، ص76.

وبالتالي، فإنّ الوقفة السّردية تعدّ أساسية في التّجريب السّردي لأنّها تمنح النّص بعدًا وصفيا وتأمّليا وتسهم في إثراءه بتفاصيل تبطئ حركة الأحداث لذلك فهي عنصر فنّي لا يمكن للكاتب أن يتجاوزه.

وعليه، فالزّمن محور أساسي في الرّواية حيث يعدُّ فضاءً للتلاعب بالبنية النّصية، والتّجريب الرّوائي أعاد تشكيله بطرق مبتكرة كالاستباق والمشهد والوقفة والحذف الذي منح النّص بُعدًا جماليا يتجاوز الخطّية الكلاسيكية.

وفيما يخصّ المكان، فهو يعتبر فضاءً جوهريا فنّيا إذ، "يمثل مكوّنا محوريا في بنية السّرد، بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محددّ"[1] تتشكّل فيه التّجربة الإنسانية، "فلو كان المكان متناهيا فإنّنا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التّساؤل عمّا يوجد وراء هذا المكان"[2]، الذي أصبح فضاء أساسيا في الرّواية، حيث يدفعنا إلى التّفكير فيما هو خارج نطاق الواقع و "على الرغم من اقتناعنا بأنّ المكان لا يمكن أن يتشكّل من دون وصف، حيث يسهم كل من السّرد والوصف في تشكيل فضاءات الرّواية، إلا أنّ الوصف لا يبدو متمهّلًا عند الأمكنة التي يمرّ بها، أن ينبري لرصد الحركة الرّوائية فيها، وينصب جهده على وصف ما حلّ بها من تحوّلات"[3]، يشير القول إلى أنّ الوصف في الرّواية لا يركّز على تقديم صورة تفصيلية للأمكنة بحدّ ذاتها بل يهتمّ أكثر برصد التّغييرات والتحوّلات التي طرأت عليها، ليظهر أثر الأحداث في تشكيلها وتحول دلالتها.

1- محمّد بوعزّة، تحليل النّص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص99.

2- محمّد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة للمترشحين لشهادة البكالوريا، المعهد التربوي الوطني – الجزائر، ط1، 1984، ص350.

3- سامح الرّواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، ص80، 81.

لذلك، فالأماكن المفتوحة تمثّل مساحات واسعة جغرافيا والمكان المفتوح هو الفضاء الذي يحسّ فيه الفرد بالحرّية والرّاحة النّفسية ما يعزّز من نشاط الإنسان وحيويته، وبالتالي "تكون مسرحًا لحركة الشّخصيات وتنقّلاتها، وتمثّل الفضاءات نجد فيها الشّخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثّابتة مثل: الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلاّت والمقاهي"[1]، ممّا يوفّر للشّخصيات إحساسا بالتّحرّر والامتداد.

ومن الأماكن المفتوحة التي مسّها التّجريب وجعلها مغلقة نجد أولا المدينة التي نالت اهتمام الرّوائي، "وتنتقل صورة المدينة عبر هذه الأزمان والأجيال مع بعض التّغيّرات اللاّزمة، للتّكييف مع مستجدات الحياة، إضافة إلى أنّها ظاهرة مكانية خاضعة للتطوّر الزّمني وتختلف عبر هذه الصّيرورة والحركية والتّغير النّسبي نظرة النّاس إليها ومواقفهم منها، حبّا أو بغضًا تقبّلًا أو نفورًا، اتّصالا أو انفصالا"[2]، ومن المدن التي وظّفها الرّوائي نجد "فيوتسيتي" التي يصفها الكاتب بمدينة المستقبل حيث تُقدم هذه المدينة كفضاء حضري مفتوح وواسع ينبض بالحياة والتّكنولوجيا، "لم تكتمل السنة حتّى كانت النّواة الأولى لمدينة فيوتسيتي جاهزة تماما لتنافس المدن التي قدم منها المهاجرون.

اليوم تشغل مدينة فيوتسيتي عشرة في المائة من مساحة الجزيرة ولها قوانينها الخاصّة حيث تنصّ على الإعفاء من الضّرائب وتسمح لأيّ شخص بدخولها من دون الحاجة لجواز سفر، وينصّ دستورها على أنّها دولة مسالمة لا تشارك في أيّ حرب دولية، ويدير شؤونها مجلس معيّن من الأمم المتّحدة ويكفل حرية المعتقد والتّعبير وكُيّفت قوانينها لتكون أقصى عقوبة فيها هي

1- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص40.

2- قادة عقّاق، دلالة المدينة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر- اتّحاد الكتّاب العرب- ، دمشق، ط1، 2001، ص10.

الحرمان من العمل"[1]، يعرض هذا القول المدينة كفضاء متطور ومنفتح يتمتّع بقوانينه الخاصّة، مما يجعله نموذجا لمدينة عصرية مسالمة تسعى لتوفير بيئة مثالية للعيش والانتماء وما يؤكّد ذلك هو، "جئت إلى هنا لأنّ مدينة فيوتيسي توفّر لي ما أحتاجه لمشروعي، ففيها أسرع شبكة إنترنت في العالم، وبها أحدث المعدّات التقنية"[2].

لكن هذا الانفتاح والعصرنة لم يكن مرغوبا لدى الجميع، ويظهر ذلك في بعض الشّخصيات التي تبحث دائما عن الهدوء والطّبيعة والأرياف بعيدا عن ضوضاء المدن، "ولم يكن الأمر غريبا فكثير من المغتربين يعودون إلى هنا وقد شبعوا من مظاهر الحضارة ويرغبون في قضاء بقيّة أعمارهم مع الطبيعة"[3]، باحثين عن السّكينة والرّاحة في أحضانها وما يعزّز ذلك، "تأملت يالوندا المناظر الطبيعية لهذا البلد الذي لم يخطر على بالها أن تزوره، وتراءت لها من بعيد خيام توقد أمامها نيران قبيل الغروب وأطفال يلعبون فوق كثبان رملية، وأعداد غفيرة من أصناف الحيوانات وأبقار وأغنام وإبلاً تعود إلى مرابع أهلها دون الحاجة إلى من يسوقها. أظن أني سأعيش في هذه الأرض يا مختور"[4].

وفي مقابل هذا الفضاء الطبيعي المفتوح، يظهر التّجريب في مدينة "فيوتسيتي" من خلال تحوّلها من مكان رحب وواسع إلى مكان مغلق وغير مريح، تهيمن هذه الرّقابة والسّيطرة من طرف "الرّوبوت البرّاني" وتغيب فيه الراحة والخصوصية، و"من طائرته المروحية عاين وزير الدّاخلية بنفسه حجم الخراب الذي حلّ بالمدينة وحوّلها من فيوتشر سيتي مدينة المستقبل، إلى أطلال خربة،

1- الرّواية، ص23.
2- المصدر نفسه، ص100.
3- المصدر نفسه، ص97.
4- المصدر نفسه، ص128.

في أقل من ضحوة واحدة"[1]، يعكس هذا القول هول الكارثة التي حولت مدينة مزدهرة إلى خراب في لحظات جرّاء الثقة الزائدة في تكنولوجيا الذّكاء الاصطناعي والرّوبوتات، وهذا التحوّل يعكس رؤية تجريبية للمكان ويجعله متغيرًا وفق السياق النّفسي للشّخصيات وهذا ما أضفى على السّرد طابعا حداثيّا يتجاوز التّصوير التّقليدي للمكان.

وثانيا نجد مدينة "نواكشوط" والتي يصفها الكاتب بالمدينة المتخلّفة، بسبب ابتعادها عن استخدام شبكات الانترنت وبعض العناصر التّكنولوجية الأخرى ما يجعلها تبدو على خلاف مظهرها المتقدّم مدينة تقطع صلتها بالعالم الرّقمي وتعزل نفسها عن التّطورات الحديثة كما أنّها "المدينة الأقلّ استفادة من الإنتاج البشري والأقلّ استخداما للآلات"[2]، هذا ما جعلها مكانا متأخّرا ويبدو منغلقا لا يواكب التّحوّلات الحديثة ويظهر ذلك بوضوح في، "ما أزعج مختور وهو يرى نواكشوط من نافذة الطّائرة هو أنّها مدينة الفوضى العارمة، لا تناسق لشوارعها ولا هوّية لعمرانها، مجرّد بيوت متلاصقة الجدران تتخلّلها ممرات يحرص كل بيت أن يقتطع منها ما يسمح له بتنسُّم هواء المحيط الأطلسي مساء"[3]، إذن فمدينة "نواكشوط" حضرت في الرّواية بشكل مغاير، حيث قدّمت كفضاء يعاني من العزلة التّكنولوجية والجمود الرقمي ما يمنحها طابعا منغلقا ومفصولا عن روح العصر، ويتجلّى التّجريب فيها من خلال تقديم صورة غير معتادة للمدينة، فبالرغم من اتّساعها وانفتاحها إلا أنّ الرّوائي صوّرها كمكان متأخر، وبالتالي فهو لا ينظر إلى المدينة من خلال شكلها فقط، بل من خلال مدى ارتباطها بالعالم الحديث، ما يجعلها تبدو منغلقة رغم اتّساعها.

وثالثا نجد مدينة "النّعمة" كفضاء بديل ومختلف عن المدن الحديثة، حيث يغيب الضّجيج وتحضر الطّبيعة في أبسط تجلّياتها، ممّا يجعلها مكانا يشعر فيه البعض كـ"مختور" بالراحة

1- الرّواية، ص110.
2- المصدر نفسه، ص88.
3- المصدر نفسه، ص95.

والحرّية، "... وعبر الحدود الشّمالية قاطعا جمهورية مالي ووصل إلى مدينة النّعمة في أقصى الشّرق الموريتاني، ومعه ما يكفي لبدأ حياة جديدة"[1]، حيث تمثّل مدينة "النّعمة" بداية حياة جديدة ونقطة انطلاق لمستقبل يراد له أنّ يكون أفضل، ونلتمس آثاره بوضوح في، "لكنّه لم يفلح في ثنيه عن السّفر إلى النّعمة، فلدى مختور خطّة واضحة لما يريد... وكان الشّرطي مستغربا من حاجة مختور كلّ هذه الكمّية من السّياج و ألواح الطاقة الشمسية لكنه تفهّم الأمر حيث شرح له أنّه يريد العيش في منطقة معزولة، يشتري قطيعا من البقر وبعض الماعز وينعم بالحياة البرّية بعيدًا عن ضوضاء المدن"[2]، ويتجلّى التّجريب هنا في قلب المفاهيم التّقليدية للمكان، إذ لا يربط الانفتاح بالتّكنولوجيا والتّقدم، بل بالسّكينة والبساطة، لتتحوّل المدينة الرّيفية إلى رمز للانفتاح الدّاخلي والسّلام النّفسي، في مقابل المدن التي تبدو متقدّمة ظاهريا لكنّها تخلق شعورا بالضّيق والانغلاق.

أمّا رابعا فنجد الشّارع ويعتبر مكانا مفتوحا، يلتقي فيه النّاس من مختلف الفئات وتتنوّع فيه الحكايات، "فالشارع صحراء المدينة، وجزؤها الزمني وحياتها الدائبة المتحرّكة ولوّاب بعدها الحضاري لامتداده طاقة على مدّ الخيال ولانعطافاته تحوّلات في الزّمان والمكان لسعته رؤية ريفية مدينة ولضيقه، رؤية المدن الصغيرة الوسطية، ولساكنيه حرّية الفعل وإمكانية التّنقل وسعة الإطلاع والتّبادل، ولذا فعدم استقراره هو استقرار الآخر"[3]، لكنّه قد يتحوّل إلى مكان للفوضى أو الخطر خاصة عند غياب النّظام والأمان وفي، "تمشّى بهدوء وكان لافتا له انشغال كل من في مدى بصره بهاتفه، سمع فجأة عجلات سيارات تصطك على الإسفلت، وصيحات استغاثة، بعض الراجلين يسقط من طول قامته، طريق الرفاهية ذي المسارات العشر مزدحم من الجهتين على غير العادة وأفواج من البشر يترجّلون من سيّاراتهم في اتّجاه واحد كان مشهدًا مرعبا، لم يسبق له أن رأى مثله

1- الرّواية، ص95.

2- المصدر نفسه، ص97.

3- ياسين النّصير، الرّواية والمكان، دار الحرّية للطباعة – العراق، بغداد، ط1، 1986، ص114.

إلا في الأفلام، حاول الاستفسار من شخص مرّ به مسرعا فلم يجب إلا بعبارة أنظر هاتفك، استغرب الأمر حين تلقّى الإجابة ذاتها من ثلاثة أشخاص على مسافات متباعدة"[1]، ظهر الشّارع منقلبا من حالة الهدوء إلى هلع مفاجئ ومرعب ممّا جعله مكانا منغلقا يعمّ بالفوضى والارتباك وما يؤكّد ذلك، "استثمارات بتريليونات الدولات للاتحاد العالمي للشركات التقنية تتحوّل في دقائق إلى رماد، جثث متفحمة، متكوّمة في شوارع الحيّ الشمالي المرّفه و أخرى عائمة في المسابح الزّرقاء المتلألئة تحت شمس العصر.

أطفال يلهثون في الشّوارع بحثا عمّن يوقف أبا يضرب أُمّا أو أُمّا تهوي بمزهرية على رأس أب خائن"[2]، مما يبيّن تحوّل الشّارع من مكان منفتح ينبض بالحياة إلى فضاء منغلق يبدو محصورًا ولا راحة فيه، هذا التحوّل يعتبر شكلا من أشكال التّجريب الذي يعتمد على كسر دلالات المكان فيصوّر المكان الواسع والرّحب على أنّه يبدو ضيقًا لا مفرّ منه فيتحوّل المجال الواسع إلى ضيق يشعر فيه الفرد بالاختناق بدلا من الحرّية والانشراح.

وأخيرا البحر وهو مكان للانفتاح والرّاحة والسّكينة، كما أنّه مكان واسع لا نهاية له، لكنّ التّجارب تختلف وتغيّر وجهات النظر، فالبحر رغم اتّساعه وانشراحه، قد يكون مكانا منغلقا ضيّقا وخانقا يهددّ الحياة الإنسانية، حيث يرى الإنسان الماء يحيط به حيث لا مكان للعودة وكأنّ البحر يغلق عليه أبوابه ويظهر ذلك في، "إلا أنّ قوارب الهجرة غير الشرعية كانت الأسرع في الوصول إلى هناك، حيث جرفت الأمواج خمسة قوارب كانت في طريقها من السّواحل الموريتانية والمغربية إلى جزر الخالدات الإسبانية وألقت بها إلى حافة الجزيرة التي لم تطأها قدم بشر من قبل"[3]، حيث جرف البحر القوارب عن وجهتها نحو مكان خال من البشر، إذْ عرّض حياة من فيها للخطر وغيّر

1- الرّواية، ص82، 83.
2- المصدر نفسه، ص90.
3- الرّواية، ص22.

مصيرهم، "فجرف الجَزْر القارب عنوة باتّجاه الغرب، وتشبّثت أيادي الجميع بأي شيء يستطيعون الإمساك به... كل يريد من إلهه انقاذه في هذه اللّحظة العصيبة... واستسلم الجميع لقدر بدا محتوما وتتولّى الأمواج الغاضبة تنفيذه... تدافع الجميع على مقدمة القارب الذي كان سينزلق بزاوية خمسة وأربعين درجة مع الموجة العالية ليصرخ القائد فيهم.

- تماسكوا... تماسكوا... القارب سينقلب... أمامنا شيء عملاق أسود"[1]، حيث جعل الرّكاب يعيشون لحظة من الفوضى والخوف حول مصيرهم ونهايتهم بعد هذا الانقلاب الذي حصل جرّاء البحر، هذا ما جعل البحر يبدو منغلقا خاصة عند الخوض في مغامرة قوارب الموت التي تقود ركّابها إلى المجهول وإلى الموت، حيث يصبح البحر هنا مجالا للتّجريب السّردي من خلال تغيير وجهة النّظر إليه، فالاتّساع لا يعني دائما الأمان، والمكان المفتوح قد يخفي داخله أضيق الزّوايا وأكثرها رعبا.

وبالتالي فإنّ الفضاء المفتوح الذي يوحي بالاتّساع قد يتحوّل إلى فضاء مغلق وخانق، فيكسر التّجريب بذلك الأنماط السّردية التّقليدية ويعيد تعريف المكان كمرآة للاختناق النّفسي بدلا من الحرّية.

أمّا بالنسبة للأماكن المغلقة فتعدّ غشاءً رمزيا للحالة النّفسية والاجتماعية التي يعيشها الفرد وهي "المكان المحدّد الذي يمكننا ضبطه وقياسه بالأعداد والمقاسات"[2]، لذلك فهي ثابتة يمكن تحديد أبعادها ومساحتها بدقّة والمكان المنحصر، "يمثّل الانسداد والانغلاق، كما أنّه يتّصف بالتّحديد، وهذا لا ينفي انفتاحه على الأمكنة الأخرى"[3]،وهذا ما جعله عنصرا فعّالاً في بناء الرّواية

1- المصدر نفسه، ص27.

2- كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطيب صالح" –الأثر– مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة الجزائر، ع 4، ماي2005، ص142.

3- كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطيب صالح"، ص142.

ومن بعض الأماكن المغلقة التي مسّها التّجريب وجعلها مكانا رغم انغلاقه إلا أنّه يبدو منشرحًا ومفتوحاً، يحسّ فيه الفرد بالراحة والسّكينة، والتي من بينها نجد:

الكوخ باعتباره فضاءً محصورًا، "فالأكواخ تشكّل البناء الوسط بين بيوت الطين الصّلبة والحاجزة للعالم الخارجي وبين الفضاء الممتد يفيض نهاره وليله وما احتواه من أشكال أخرى لا تشكّل تماسكا أو حاجزًا كالزّرع والأشجار مثلا وبمثل هذه الوسيطة، تشكّل البعد الاجتماعي التّشكيلي، فهو لا يمنع من أنّ يتسرب الفضاء الخارجي إليها، كما لا يمنع أن تكون جزءا من بيت يوحي بالتّماسك والعزلة"[1]، وعادة ما يصنع من مواد تكون طبيعية ويستخدم غالبا في البيئات الرّيفية، "ففي جانب من الغابة المتشابكة بدت مساحة مستطيلة بطول مائتي متر وعرض مائة، خالية من الأشجار، يتوسّطها كوخ خشبي مشكل بإتقان من الجذوع المتراصّة، ويمتد منه ممرّ إلى داخل الغابة متجّه إلى السّاحل الغربي بمسافة كيلومتر"[2]، هذا الوصف يمكن أنّ يثير إحساسا بالانغلاق، ذلك بأنّه مكان معزول يشعر فيه الفرد بالوحدة، غير أنّ هناك من يراه ملجأ للراحة وانشراح الصدر والطمأنينة بحثا عن الهدوء والهروب من مشاكل المدن وفي "هذه اللّحظات الحاسمة حيث وجد نفسه في كوخ قابع بأقصى غرب جزيرة معزولة في المحيط الأطلسي لا يحول بينه وبين أعدائه إلا ستار ثلاثي الأبعاد يوهم ناظره أنّه غابة"[3]، يكشف هنا القول أنّ الكوخ لا يعتبر مكانا مغلقا، بل فضاء مفتوح على التّأمل والسّكينة والإحساس بالعزلة بعيدًا عن ضجيج العالم وصراعاته، وهذا ما أبرز التّجريب، الذي جعل من المكان عنصرًا رمزيا يتجاوز دوره التّقليدي.

1- ياسين النّصير، الرّواية والمكان، ص56.

2- الرّواية، ص90.

3- المصدر نفسه، ص99.

أمّا ثانيا نجد قاعة الاستراحة المتواجدة داخل قناة "360 نيوز نتوورك" والتي كان يلجأ إليها مختور كلّما شعر بضغط العمل، لأنّه يجده ملاذا يمنحه الهدوء والأمان، وما يؤكد ذلك:

- "أين مختور؟"

تجده في قاعة الاستراحة، خرج قبل ثوان يقول أنّه سيأخذ ساعة استراحته اليومية تعرف مختور انقلاب الكون لا يمنعه من شرب شايه"[1]، فهذا المكان يذكّره بعادته وتقاليده رغم أنّه مكان مغلق إلا أنّه يشعر فيه باتساع داخلي وكأنّه فضاء مفتوح لما يحمله له من طمأنينة وحنين.

وفي مقطع مشابه، "... ضحك العنطلاوي الذي نادرا ما دخل قاعة الاستراحة الفسيحة المزوّدة بأساسيات المطبخ وبعض الكراسي المتناثرة، وفي سقفها شفّاطات للدخان وفي زاويتها سجّادة بعرض مترين بجانبها موقد كهربائي وعدّة شاي موريتانية، حيث كان مختور متكأ على جانبه يكتب شيئا ما في هاتفه العتيق"[2]، فهذا المكان الذي يلجأ إليه مختور ليس مجرّد فضاء مادّي، بل فضاء رمزي، يحمل أبعاد نفسية وثقافية عميقة، فالتّجريب هنا يظهر في طريقة توظيف المكان، إذ لم يقدم كمكان مغلق تقليدي، بل كفضاء داخلي واسع ومفتوح، من حيث الأثر النفسي الذي يتركه في شخصية مختور.

وآخر مكان مغلق يمكن الإشارة إليه هو "الفيلّا" حيث، "تجوّل الوزير موريتاني الأصل في المنزل الفاخر من الخارج، البدوي من الداخل، فوجد أسِرّة خشبية من الجريد والخوص ووسائل من الجلود ومواقد للشاي، وكثيرا من آثاره، وعددا لا يحصى من الأشرطة القديمة، أشرطة الكاسيت لم تعد تستخدم حتى من طرف سائقي سيارات النقل الجماعي على طريق الأمل الرابط بين العاصمة الموريتانية نواكشوط ومدينة النعمة في أقصى الشرق الموريتاني"[3]، فرغم أنّ الفيلاّ تعدّ

1- الرّواية، ص51.
2- المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
3- الرّواية، ص111.

فضاء فاخرا مغلقا، إلا أنّها تحتضن بعض المعدّات التّقليدية التي تمنحها طابعا مغايرا، فهذا التّداخل بين الحداثة والتّقليد يجعل منها فضاء تجريبيا بامتياز فهي بالنسبة "لمختور" ليست مجرّد مكان للعيش، بل فضاء داخلي منفتح على ذاكرته الثقافية الموريتانية، إذ تتيح له تلك الأدوات التّقليدية أن يستحضر جذوره وتقاليده، مما يحوّل المكان إلى نقطة تلاق بين الماضي والحاضر في شكل تجريبي منح الرّواية بعدا فنّيا أكثر تجديدا وابتكارا.

وبالرغم من أنّ الأماكن المغلقة توحي بالضيق والانغلاق، إلا أنّ البعض يجد فيها فسحة وراحة كأنّها فضاء مفتوح، وهذا يعكس روح التّجريب الذي يعيد تعريف الأشياء، فيجعل من المحدود عالما رحبا ومن الانغلاق مجالا للاكتشاف والتّأمل.

وفي ضوء تحليلنا للعناصر السّردية، تبيّن أنّ التّجريب في الرّواية أعاد تشكيل البنية السّردية كآلية فنّية، ومنح النّص طابعا حداثيا متجدّدا، وقد تجلّت ملامحه من خلال العتبات النّصية التي أسهمت في توجيه مسار القراءة وتحليل الدّلالات، وانعكس ذلك أيضا على الشّخصيات البشرية والآلية التي خرجت عن القوالب النّمطية، كما مسّ التّجريب عنصري الزّمن والمكان حيث لم يتم الالتزام بالشّكل التّقليدي لهما، مما ساعد في بناء فضاء سردي حرّ ومفتوح، غير مقيّد بالتّسلسل الخطي المألوف لهما، وبهذا فالتّجريب يعدّ أداة حداثية تكسر الحدود الثّابتة للنّصوص الرّوائية.

خـــاتمـة

في ختام هذا البحث يمكن القول أنّ التّجريب السّردي في رواية الخيال العلمي، لم يعدْ خيارًا بل أصبح ضرورة جمالية ومعرفية، تستجيب لتحوّلات الواقع وتشابك المرجعيّات الثّقافية والفكرية، وقد سعينا من خلال هذا العمل إلى استكشاف ملامح هذا التّجريب عبر مستويات متعدّدة، متّخذين من "رواية البرّاني" نموذجا إجرائيا، لما تحمله من رهانات لغويّة وسرديّة معاصرة، ومن النّتائج المتوصّل إليها:

- يشكّل التّجريب في الرّواية المعاصرة أداة لإعادة صياغة العلاقة بين الشّكل والمضمون، ويوسّع من إمكانيات التّعبير والتّأويل.
- مثّل الانزياح اللّغوي، لاسيما بين العامّيات واللّغات الأجنبية، وعيا لغويا جديدًا يتخطّى حدود الفصحى التّقليدية، متّجها نحو لغة أكثر تمثيلا للهويّات الثّقافية المتعدّدة.
- يخلق التّداخل بين السّرد التّراثي وآلية الذّكاء الاصطناعي رؤية سردية متشابكة تعيد تشكيل الوعي بالتّاريخ والتّقنية، وتؤسس نمطا سرديًا جديدًا، يزاوج بين الأصالة والمعاصرة.
- يكشف التّجريب في الشّخصّيات والسّرد عن تحوّلات في تمثيل الإنسان والآلة، ويطرح أسئلة وجودية وفكرية عن الهويّة والسّيطرة والمصير.
- الزّمن والمكان في النّص الرّوائي المعاصر، لم يعودا مجرّد إطارين للسّرد بل أصبحا عناصر مفعّلة، تعاد هيكلتهما بما يخدم الرّؤية الفنّية.

في ضوء كل ما قدّم يمكن التّأكيد على أنّ رواية "البرّاني" تعدّ نموذجا متقدّما في التّجريب الرّوائي في السّياق العربي، كما أنّ المزاوجة بين التّراث والذّكاء والاصطناعي، والانفتاح على تحوّلات اللّغة والسّرد فيها، هي سمات فارقة في أفق الكتابة الرّوائية الجديدة، حيث يندمج التّجريب مع توجّه واضح نحو الخيال العلمي، وطرح أفكار غير مألوفة، ممّا يضفي هذا العنصر بُعدا جديدا

يتجاوز حدود الواقع المألوف فيمنح الرّواية طابعا مختلفا يجمع بين الخيال والتّجريب، وبهذا تخرج من الإطار الواقعي التّقليدي نحو أُفق أرحب يسمح بإثارة تساؤلات أعمق ويمنح القارئ تجربة فنّية وفكرية أكثر ثراءً.

الملاحق

نبذة عن الرّوائي أحمد ولد إسلمُ:

هو كاتب وصحفي موريتاني من مواليد "14ماي1984" بمدينة النّعمة، الحاصل على شهادة البكالوريا في الآداب العصرية من ثانوية النعمة سنة 2003، ثمّ نال شهادة ليسانس في الإعلام التّلفزيوني من جامعة عنّابة بالجزائر سنة 2007.

شغل عدّة مناصب إعلامية بارزة منها: رئيس تحرير النّشرات الإخبارية في قناة الجزيرة، ورئيس تحرير النّشرات بقناة العربية، كما عمل منتج أوّل للأخبار ومراسلا ميدانيا ونائبا لرئيس التّحرير في قناة روسيا اليوم إلى جانب عمله في إذاعة موريتانيا الرّسمية.

ومن أبرز أعماله الأدبية "مجموعة القصص القصيرة" "انتظار الماضي" التّي صدرت سنة 2015م عن الدّار العربية للعلوم ناشرون، ورواية "حياة مثقوبة" الصادرة سنة 2020م عن دار الشّروق بالقاهرة، ورواية "البرّاني" سنة 2021م الصّادرة عن دار الآداب في بيروت.

حيث نال عدّة جوائز تقديرية أبرزها: جائزة شنقيط للأدب سنة 2023م عن روايته "البرّاني"، وقد لاقت أعماله القصصية اهتماما أكاديميا عالميا حيث اعتمدت جامعة ييل الأمريكية قصّته "العبق الهارب" في تدريس الأدب العربي المعاصر، كما ترجمت جامعة إيست انجليا البريطانية قصّة "ورقة عائمة وإبتسامة حامدينو" وضمن مشروع يهدف إلى التّعريف بالأدب الإفريقي المهاجر، وفازت قصّة "ورقة عائمة" بجائزة مسابقة قصص على الهواء المقدّمة من "بي بي سي البريطانية" ومجلة العربي الكويتية سنة 2009.

"المعلومات المقدّمة موثّقة من طرف الرّوائي".

ملخّص الرّواية:

تدور أحداث رواية "البرّاني" حول عالمين متناقضين يمثّلان صراعا بين البساطة الأصلية والثّقافة التّقليدية وبين التّكنولوجيا المتقدّمة، العالم الأول تمثّله مدينة "فيوتسيتي" التي يطلق عليها مدينة المستقبل حيث تتجلّى مظاهر التّقدّم العلمي والتّطوّر التّكنولوجي بصورة غير مسبوقة، أمّا العالم الثاني فتمثّله مدينة "النّعمة" التي لم تُسمع فيها كلمة انترنيت قطّ، حيث تعيش حياة بسيطة تقليدية بعيدا عن صخب التّكنولوجيا.

فمدينة فيوتسيتي تستقطب أُناسًا من خلفيات وجنسيات متعدّدة، من بينهم "حطّاب العنطلاوي" الهارب من السّلطات الموريتانية، بعد تورّطه في سرقة مناجم الفوسفات و"عارف الكفرنوتي" المصري، الذّي كان يعمل صحفيّا قبل أن تقوده الأقدار إلى قوارب الموت مع مجموعة من المهاجرين من مختلف الثّقافات رفقة هؤلاء يظهر "مختور ولد اِحويبيب" الشّخصية المحورية في الرّواية وهو صحفي موريتاني يعمل في قناة نيوز نتوورك 360 وعالم في الذّكاء الاصطناعي، يملك مزرعة تقليدية في ضواحي مدينة النّعمة الموريتانية التّي يعيش سكّانها حياة بسيطة، يحلبون الأبقار ويربّون المواشي ويحرثون الأراضي، وهم يجهلون تماما عالم الأنترنيت.

وفي هذه المزرعة قام مختور بصنع روبوت آلي يتميز بذكاء شديد أطلق عليه اسم "مايخرص" وأوكل إليه مهمّة القيام بأعمال المزرعة كلّها من سقي وزراعة وحلب الأبقار كما لو أنّه إنسان بشري غير أنّ الأمور تعقّدت، حيث قرّر "مايخرص" صناعة روبوت آخر ليساعده في أعمال المزرعة سمّاه "البراني"، لكنّ هذا الرّوبوت الصغير تحوّل إلى كيان خطير وتعلّم معظم لغات العالم، بما فيها لغة التّشفير المستوحاة من الموسيقى الموريتانية وأصبحت له قدرة فائقة على التّخفي ممّا مكّنه من اختراق الهواتف الذّكية للبشر حيث اكتشف خفاياهم وأسرارهم وصار يهدّدهم برسائل موّقعة باسم "أنترش" يبتزهم فيها بفضح جميع خباياهم، إن لم ينفّذوا أوامره، هذه الأزمة

تسبّبت في حالة من الفوضى والذّعر داخل فيوتسيتي، حيث بدأ النّاس يفقدون السّيطرة على خصوصياتهم باستثناء شخص واحد لم يتأثر بالأمر وهو "مختور" الذي لا يملك هاتفا ذكيا ولا يستخدم الأنترنت رغم كونه عالما بارعا في التّكنولوجيا ومخترعا في الذّكاء الاصطناعي.

أمام خطورة الوضع يجري مختور اتّصالا بروبوته "مايخرص" ويطلب منه المساعدة في كشف مصدر هذه التّهديدات، وبعد تعمّق وبحث طويل يتوصّل إلى الحقيقة وهي أنّ روبوته قام بصنع "البرّاني" الرّوبوت المسؤول عن كل ما يحدث، ولمّا اكتُشف أمره قام هذا الأخير بصعق "مايخرص" وتخلّص منه، ظنّا أن ذلك سيمنحه سيطرة أكبر لكن فطنة "مختور"، جعلته يقضي عليه قبل أنّ يدمّر الجزيرة والعالم، حيث حوّله إلى دمية صغيرة يلعب بها الأطفال، في مشهد يرمز إلى نهاية التّمرّد التّكنولوجي وعودة السّيطرة للإنسان.

لكن نهاية الرّواية بعبارة: "سأقتلك_أنترش" قلبت كلّ الموازين وكسرت توقّعات القارئ ممّا فتح النّص على تأويلات متعدّدة، حيث منحت النّهاية بُعدًا رمزيا للرّواية.

إذن يحمل هذا النّص في طيّاته رسالة واضحة مفادها أنّ الإنسان يجب أن يظلّ متحكّما في التّكنولوجيا ولا يثق في الآلة ثقة زائدة، قد تؤدي إلى كوارث حقيقية وتدعو كذلك إلى استخدام الأنترنت والتّقنيات الحديثة بطريقة عقلانية ووعي كبير.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. أحمد ولد إسلمُ، البرّاني، دار الآداب، بيروت، ط1، 2021.
2. سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
3. محمد التّونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 1999م.

المراجع:

الكتب العربية:

1. إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م.
2. أحمد زياد محبك، حكايات شعبية، اتّحاد الكتّاب العرب، مكتبة الأسد، دمشق، 1999م.
3. أحمد عادل عبد المولى، بناء المفارقة، دراسة نظرية تطبيقية، أدب ابن زيدون نموذجا، الناشد، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، القاهرة، ط1 ،2009م.
4. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
5. بشوشة بن جمعة، التّجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطبع والنشر والاشهار، تونس، ط1، 2003م.
6. تامر سلّوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريّة اللّاذقية، ط1، 1983م.

7. جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، المكتبة الشاملة الذهبية، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

8. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

9. حمّودي الجلودي المغربي، نايف مشرف الهزاع، التّجارب المعاصرة في الخط العربي، جميع الحقوق محفوظة للمؤلفين، الكويت، ط1، 1997م.

10. خالد محمّد أبو شعيرة، ثائر أحمد غباري، الثّقافة وعناصرها، دار الإعصار العلمي للنّشر والتوزيع، مكتبة المجتمع العربي، الأردن، عمان، ط1، 2015م.

11. خالد محمّد عبد الغني، سيكولوجية الألوان، الورّاق للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2015م.

12. سامح رواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

13. سعيد حميد الكاظم، التّجريب في الرّواية العراقية النسوية، تمّوز للنّشر والطّباعة والتّوزيع، دمشق، ط1، 2016م.

14. سعيد يقطين، القراءة والتّجربة حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1985م.

15. سوسن البيّاتي، عتبات الكتابة، بحث في مدوّنة محّمد صابر عبيد النقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2014م.

16. السّيد محمد عاشور، اللّهجة العامية، دار الأمل، شارع عبد العزيز حامد، الملك فيصل، ط1. 2000م.

17. صالح بلعيد، في المواطنة اللّغوية وأشياء أخرى، دار هومة، الجزائر، ط1، 2008م.

18. صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنشر والتوزيع، الإنتاج الاعلامي، ش، م، م- 25 س وادي النيل المهندسين، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

19. عالي الزّبير، نظرات في اللّهجة الحسانية، دار النشر، لامارتان، الجمهورية العربية الصحراوية الديمقراطية، ط1، 2013م.

20. عبد الرّزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم، إفريقيا، الشرق، المغرب، ط1، 2000م.

21. عبد العزيز ضويو، التّجريب في الرّواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع إربد، الأردن، شارع الجامعة ط1، 2014م.

22. عبد الله الواسع الحميري، اتّجاهات الخطاب النّقدي العربي وأزمة التّجريب، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008م.

23. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998م.

24. عبد المجيد الحبيب، الرّواية العربية الجديدة وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014م.

25. العربي عبد الوهاب، القصة القصيرة بين التجريب والكتابة النمطية، دراسات نقدية، دار الربيع.

26. عزّ العرب إدريسي أزمي، التّجريب في الرواية العربية: الواقع والآفاق المملكة المغربية، جامعة شعيب الدكّاكي، المغرب، ط1، 2018م.

27. فيصل غازي النّعيمي، جماليات البناء الرّوائي عند غادة السمّان، دراسة في الزّمن السّردي، دار مجدلاي للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2013، 2014م.

28. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر– اتحاد الكتاب العرب– الشاملة الذّهبية، دمشق، ط1، 2001م.

29. قدّور عبد الله ثاني، سيميائية الصّورة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، ط1، 2005م.

30. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، رمزيتها ودلالتها) المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 2013م.

31. محمد العيد، كتاب المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي جزيرة بدران، ط1، 1994م.

32. محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة نفوبرانت، فاس، ط1 ،1999م.

33. محمد برادة، الرواية العربية ورِهَان التجريب، دار الصدى، للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2011م.

34. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

35. محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرّواية العربية، اتحاد الكّتاب العرب، دمشق، 2002م.

36. محمد عزّام، فضاء النّص الرّوائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 1996م.

37. محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة للمترشحين لشهادة البكالوريا، المعهد التربوي الوطني – الجزائر، ط1، 1984م.

38. نعمان محمد آمين طه، السّخرية في الأدب العربي، دار التوثيقيّة للطباعة بالأزهر، مكتبة لسان العرب، مصر، القاهرة، ط1، 1979م.

39. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشّعري والسّردي، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010م.

40. ياسين النّصير، الرّواية والمكان، دار الحرّية للطّباعة، العراق، بغداد، ط1، 1986م.

➢ **الكتب المترجمة:**

41. آلان بونيه، الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله ترجمة علي صبيري فرغلي، عالم المعرفة، الكويت، 1993م.

42. باربرا لاستوسكا، بشونباك، ترجمة هناء عبد الفتاح، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، المجلد الأعلى للثقافة، 1999م.

43. بلاي ويتباي، الذكاء الاصطناعي، دار الفاروق، القاهرة ط1، 2008م.

44. جيرار جينيت، عتبات من النّص إلى المناص، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

45. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013م.

46. مارجريت إيه بودين، الذكاء الاصطناعي، ترجمة إبراهيم سند أحمد، مؤسسة هنداوي للنشر، ط1، 2022م.

➢ **المجلاّت العلمية:**

47. إيناس أحمد ضاحي، القيم الجمالية والتّعبيرية للألوان المتكاملة وتوظيفها في أعمال تصويرية معاصرة، مجلّة علوم التّصميم والفنون التطبيقية، العدد 2، جوان2023م.

48. بسمة علي سيد زلط، الإفادة من النّظم الخطّيّة في استحداث مشغولات فنّية ذات قيم جمالية، مجلة بحوث التّربية النوعية، أكتوبر، 2017م.

49. تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، المغرب، ط1، 1996م.

50. خالد السليكي، النقد العربي والحداثة، بنية التجريب في الخطاب النقدي العربي، عالم الفكر، ع2، المجلد 31، أكتوبر. ديسمبر 2022م.

51. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول النقد الأدبي، مجلة2، ع2، جانفي، فيفري، مارس، 1982م.

52. كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "للطّيب صالح" –الأثر– مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة الجزائر، ع4، ماي2005م.

فـــــــهـرس

الموضـــــوعات

شكر وعرفان .....

الإهداء .....

مقدمـــة 1

مدخـــل 5

I. التّجريب والتعدد الاصطلاحي..... 7

1. التّجريب شكل سردي جديد..... 10

2. التجريب تجاوز للمعيار والنمطية..... 11

3. التجريب ممارسة نقدية وحركة إبداعية..... 13

الفصل الأول: التّجريب والتّشكيل اللّغوي في الرّواية..... 17

I. الانزياح والبناء الاستعاري في تشكيل اللّغة: 18

1. مظاهر الانزياح..... 18

أ. الانزياح الاستبدالي "الدلالي" 20

ب. الانزياح التركيبي 21

2. تداخل مستويات اللّغة..... 22

أ. اللّغة العامّية 23

ب. اللغة الأجنبية 28

II. تمثّل المفارقة السّاخرة في الرّواية..... 30

III. جدلية التّراث والذّكاء الاصطناعي في الرّواية 35

الفصل الثّاني: التّجريب السّردي في الرّواية 46

I. التّجريب على مستوى العتبات النّصية في الرّواية 47

1. الغلاف الخارجي 48

2. عتبة العنوان 53

II. التّجريب على مستوى الشّخصيات 55

III . تحولات الزّمن والمكان كأداتين تجريبيتين في الرّواية 64

1. الاستباق 65

2. السّرد المشهدي 67

3. الحذف أو الاسقاط 70

4. الوقفة 71

خـــاتمـة 83

المـــلاحق 86

قائمة المصادر والمراجع 90

فـــــــــهـرس الموضـــــــوعات 97