

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -

Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et Littérature
Arabes



جامعة البويرة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أكلي محمد أولحاج - البويرة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث و معاصر

مظاهر التجريب في المجموعة القصصية "بصوت خافت"

— لنسيم كحلان —

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

— خديجة بلكبير

— خولة خليل

إشراف: الأستاذ:

أ. د. رابح ملوك

لجنة المناقشة

- | | | | |
|---|-------------------|---------------|----------------|
| 1 | أ. د. فيروز رشام | جامعة البويرة | — رئيسا |
| 2 | أ. د. رابح ملوك | جامعة البويرة | — مشرفا و مقرا |
| 3 | أ. د. تسعديت جبيد | جامعة البويرة | — عضوا مناقشا |

السنة الجامعية 2026/2025



شكر وعرفان

﴿ وَقُلْ اَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللّٰهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

الحمد لله الذي وفقنا لإنجاز هذا البحث

نتوجه بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل والمشرف، على دعمه العلمي لنا،

طوال مراحل إنجاز هذا البحث، ليبلغ صورته النهائية.

نتقدّم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى الكاتب نسيم كحلان صاحب المجموعة

القصصية "بصوت خافت"، لما أتاحته نصوصه من أعمال إبداعية، أسهمت في إثراء

دراستنا، وجعلتنا نختبر قدرتنا على القراءة والتحليل.

كما نتوجه بالشكر إلى كل من ساندنا ولو بكلمة.

ونخصّ بالشكر عائلتي الكريمتين، فلهما منا كل الحب والاحترام والتقدير.

خولة

خديجة

إهداء

إلى الأرواح التي كانت نور طريقي حين اشتدت الصعاب والعتمات...

إلى أبي وأمي،

إلى الأيادي التي رفعتني دون أن تنتظر شكراً أو مقابل،

إلى الدعوات التي سبقت خطواتي فمهدت لي الدروب،

إليكما أنحنى امتناناً، فكل نجاح أحمله هو بعض من تعبكما المخفي.

إلى زوجي...

ذلك القلب الذي كان وطنًا حين ضاق العالم من حولي

الذي حمل عني ثقل الأيام، وآمن بحلمي قبل أن يكتمل

فكان حضوره بجاني قوة تدفعني كلما ضعفت

إلى أبنائي قطعة روحي الممتدة في الزمن، فمن أجلكم تعلّمتُ أنّ المستحيل مجرد كلمة

لا معنى لها أمام الإرادة

إلى عائلة زوجي الكريمة

إلى كل لحظة يأس قاومتها، وكل دمة خبأتها كي لا ينكسر الحلم

...إلى نفسي التي لم تستسلم رغم العثرات

إلى من شاركتني القلق قبل الامتحان، وحضورها قوة خفية تدفعني للاستمرار، إلى كل من

نبيلة - حبيبة إلى من تقاسمت معها ساعات التفكير الطويلة، ولحظات الحيرة قبل الوصول إلى

الفكرة، إليك خولة.

...أهدي هذا العمل إلى كل من انتظر انكساري

إلى كل من لم أذكرهم، وكانوا لحظة جميلة في حياتي

...خديجة

إهداء

إلى نفسي أولاً، التي صبرتُ واجتهدتُ رغم ما واجهتهُ من صعوبات،
وآمنتُ أنّ الوصول لا يأتي إلاّ بعد عناء.

إلى والديّ،

سندي الذي لا يميل، وإلى كل من كان دعاؤه الصادق نوراً يرافق خطاي.

إلى أساتذتي الكرام الذين أناروا دربي بالعلم والتوجيه.

وإلى كلّ من قدّم لي كلمة دعم أو لحظة تشجيع.

أهدي ثمرة جهدي المتواضع هذا

راجيةً أن يكون خطوةً لما هو أجمل وأسمى.

إلى كلّ لحظةٍ تعبٍ سكنتُ أيّامي، وإلى كل فكرةٍ قاومتُ بها اليأس لأواصل
الطريق.

خولة

مقدمة:

لقد شهد الأدب العربي عبر تاريخه الطويل، تحولات وتطورات كثيرة، مست مختلف أجناسه فقد انتقل من التقليد والرتابة إلى التجديد والانفتاح أكثر على الأساليب الجديدة، إلا أن هذا التحول ظهر بشكل جلي في العصر الحديث، وذلك يعود لتأثره وانفتاحه على الآداب العالمية ومن بين التقنيات التي ساهمت في التجديد في الأدب هي التجريب، وهي تقنية تسعى إلى تجاوز القوالب التقليدية النمطية لابتكار أساليب جديدة، فهذا الأخير أصبح ضرورة جمالية لمواكبة تغيرات العصر لخلق الجديد في الشكل والمضمون معاً، ولقد مست مختلف الأجناس عامة وبالأخص القصة القصيرة كونها لا تقبل الثبات والجمود.

ونظراً لكل هذا الاستيعاب الذي أتاحتها القصة لتقنية التجريب الذي فتح مجالاً للكاتب للتجديد في الطرق السردية، اخترنا نموذجاً، عبارة عن مجموعة قصصية من الأدب الجزائري المعاصر، تحت عنوان "بصوت خافت" لنسيم كحلان، للكشف عن مظاهر التجريب التي ظهرت في مختلف عناصر القصص، و لقد تميزت هذه المجموعة القصصية بتنوع عوالمها السردية من واقعي إلى عجائبي ونفسي وخيال علمي، فقد وفق الكاتب في معالجة قضايا النفس البشرية ومراعاتها حيث طغت الواقعية النقدية التي كشفت لنا قسوة الواقع.

واخترنا لذلك عنوان "مظاهر التجريب في المجموعة القصصية بـ "صوت خافت" لنسيم كحلان والذي يعالج الإشكالية التالية:

كيف تجلت مظاهر التجريب في المجموعة القصصية "بصوت خافت"؟ والتي تفرعت منها عدة تساؤلات فرعية متمثلة في:

كيف تلقى النقاد العرب هذا المصطلح المعاصر؟ وكيف ظهرت إرهاصات التجريب عند العرب والغرب؟

وماهي المستويات السردية التي تجلى من خلالها الطابع التجريبي في المجموعة القصصية

"بصوت خافت"؟ وهل استطاع التجريب تشكيل المعنى داخل النصوص؟

وأما عن دوافع اختيارنا لهذا الموضوع فتأتي في مقدمتها:

الأسباب الذاتية: والتي تعود لشغفنا بالفن القصصي وجماليات السرد فيه.

أما السبب الموضوعي: فهو احتواء هذه المجموعة على مظاهر التجريب بشكل جلي وواضح.

ومن بين الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع كتاب "التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي" لبوشوشة بن جمعة، وكذلك مظاهر التجريب في المجموعة القصصية "والمعلقة جسورهم" لنبيلة عبودي، وقد اشتمل موضوع بحثنا على مقدمة وثلاث فصول، جاء الفصل الأول نظري بعنوان: " في ماهية التجريب" قراءة في الإرهاصات الغربية والعربية"، تناولنا فيها التجريب عند العرب والغرب وكذلك التعدد الاصطلاحي لمصطلح التجريب، أما الفصل الثاني التطبيقي بعنوان "التجريب على مستوى العتبات النصية والتشكيل اللغوي"، تطرقنا فيه إلى مظاهر التجريب في العتبات النصية ومفهومها وكذلك مظاهر التجريب في اللغة والانزياح اللغوي، ووقفنا على توظيف الكاتب للغة العامية والأجنبية والمصطلحات العلمية والتناص الديني والتاريخي.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان: " التجريب على مستوى البنية السردية في المجموعة القصصية"، ففتطرقنا فيه إلى تحليل الشخصيات ودراسة التجريب فيها، بالإضافة إلى مظاهر التجريب في الزمان والمكان وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتحصل عليها من خلال الدراسة، بالإضافة إلى الملاحق وفهرس الموضوعات، ومن بين أهم المراجع المستعملة "عتبات" جيارر جنيت من النص إلى

المناس لعبد الحق بلعابد، "اللغة واللون" لأحمد مختار، و "انفتاح النص الروائي"، النص والسياق لسعيد يقطين.

و اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي لأنه الأنسب لرصد و اكتشاف مظاهر التجريب بدقة و تفسيرها مع المنهج السيميائي كمنهج مساعد لفك شفرات النصوص و اكتشاف الدلالات الخفية، و من أبرز الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز هذه الدراسة، ضيق الوقت و كثرة التعديلات المنهجية وصعوبة ضبط المادة التطبيقية بسبب كثافة النماذج السردية داخل المجموعة القصصية.

و في الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في هذا البحث المتواضع، شاكرين الله تعالى أن وفقنا لإتمام بحثنا، فلولاه ما خط حرف و لا نمت فكرة، و الشكر أيضا لكل قلم سبقنا في هذا الحقل، فكان لنا منبعاً استقينا منه مادة بحثنا ، كما لا ننسى أن نتوجه الى الأستاذ القدير المشرف على مذكرتنا: رابح ملوك، و الشكر موصول الى كل من أفادنا و لو بفكرة .

الفصل الأول: في ماهية التجريب قراءة في الإرهاصات الغربية و العربية

أولاً: مفهوم التجريب

أ- التجريب اصطلاحاً

1- التجريب كأفق جديد في التشكيل السردي

2- التجريب تجاوز للمعيار والنمطية

3- التجريب بين الممارسة النقدية والحركة الإبداعية

ثانياً: إرهاصات التجريب الغربية و العربية

1- عند الغرب

2- عند العرب

أولاً: مفهوم التجريب

يُعد التجريب في الأدب مظهراً من مظاهر الكتابة الأدبية السردية الحديثة ، إذ يسعى الأديب من خلاله إلى كسر القوالب التقليدية والخروج عن المألوف في الشكل أو المضمون، وهدف التجريب ليس هدم القواعد الأدبية بقدر ما يسعى إلى إعادة صياغتها ، وابتكار أساليب جديدة تعبر عن تحولات الفكر والواقع الإنساني، وقد ظهر استجابة للتغيرات الاجتماعية والثقافية والفكرية، ففتح آفاقاً واسعة أمام الكتاب لاستكشاف لغاتٍ وأساليب ورؤى جديدة ، مما أسهم في إثراء التجربة الأدبية ، وتوسيع حدود الإبداع، بعدما كان الأديب رهيناً للنمطية و الأشكال القديمة، وقد تجلّى حضوره بوضوح في القصة القصيرة.

" فالقصة القصيرة من بين أكثر الأشكال الأدبية عموماً وأشكال القول السردية خصوصاً قابليةً لاقتناص وقع الواقع الذي تعيد بناءه على نحو حيوي مركز ومكثف يقوم على الإختزال في كلّ شيء، اللغة مادّةً وأسلوباً ووظيفة ، اختزال الموقف والرؤية الفنية المقترحة،¹ ولا يعتبر التجريب في القصة العربية الحديثة مجرد قطيعة مع التراث ، بل هو امتداد للقص العربي القديم، فالسرد العربي ليس مجرد تقليد للغرب ، بل يمتد بجذوره إلى التراث المكاني القديم الذي عرفته العرب في بداياتها شفهيًا ، ثم تطور بعدما كان يتناقل عبر المشافهة، فأصبح يُدوّن كتابياً، ومن أشهر الأعمال الأدبية العربية التي ساهمت في تطور فن الحكاية والقص " ألف ليلة وليلة " ، وقد تجاوزت المحلية إلى المساهمة في تطور القص العالمي ككل²، وعليه فإن البحث في ظاهرة التجريب وتحولات السرد فيها ، يتطلب دراسة بعض النصوص القصصية التي تعكس التحوّل السردية الذي شهدته القصة في بيتها السردية مع مرور الزمن.

¹ - عثمان بدري ، من مؤشرات رؤية الإغتراب في القصة القصيرة للكاتب العراقي عبد الإله عبد القادر: قراءة استكشافية "مجلة اللغة العربية" ، العدد 8، الجزائر، ص57.

² - ينظر، محمد جبريل ، للشمس سبعة ألوان، قراءة في التجربة الأدبية ، القاهرة، مؤسسة هنداوي ، 2009 : ص 109.

أ- التجريب اصطلاحاً:

إن مصطلح التجريب بوصفه رؤية فنية جديدة ، يصعب تحديد مفهومه بدقة لأن زواياه متعددة، فهو يهدف إلى كسر المألوف والتجديد المستمر، فالتجريب « آلية فنية تنزع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة لارتداد آفاق جديدة وفتح نوافذ أخرى للإبداع، وتأصيل لأسلوب جديد يُمارسه المُبدع وهو طريقة قبل أن يكون أسلوباً وحتى يمتد خطابه لابد أن يتوسل بآليات خاصة، كذلك لا بد من تجربة عميقة تُغنيه وتخلق أدواته ، ليخرج من الإنطباعات إلى تطور الرؤى التي تتسم بالسعة والشمول والعمق الفني¹»، فالتجريب ليس فعلاً شكلياً عابراً أو نزوةً فنيةً ، بل هو ممارسة واعية تهدف إلى الخروج على التقاليد الفنية المتبعة ، ومساءلة القوالب الجمالية السائدة للبحث عن شكل فني جديد ليؤسس نمطاً تعبيرياً متجدداً يقوم على البحث والتجاوز والخرق و كسر النمطية بالبحث عن تقنيات جديدة كتوظيف أشكال تعبيرية مغايرة ، أو من خلال تفكيك السرد « فالعملية الإبداعية تبدأ بالبحث المستمر، وكذلك ممارسة فعل التجريب ، فبدون سعي متواصل لا يمكن الوصول إلى نموذج تجريب راق ، ومن هنا يكون مصطلح التجريب أحد مفردات الخلق والإبداع، والإبداع الفني بشكل خاص »² .

فالتجريب ينطلق من مخالفة المألوف ، والإبداع الدائم، والعمل على الوصول إلى نماذج جديدة مميزة ، فالتجريب مقترن بالخلق والبحث المستمر من أجل الإبداع الحقيقي ويعرفه " صلاح فضل " بأنه « قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة ، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف. ويُغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول»³ فالمقصود أن التجريب هو رؤية إبداعية مبتكرة، في تطور دائم يبحث عن تقنيات

¹ - نجلاء العيفة ، التجريب، المصطلح و المفهوم، مجلة المداد ، مج 8، العدد 2، 2020 م، 31/12، ص 316.

² - سلطان بن سعيد بن محمد الفزاري، من مظاهر التجريب، توظيف التناس و التكرار في القصة العمانية القصيرة، دكتوراه قسم الدراسات التربوية، كلية التربية، جامعة التقنية و العلوم التطبيقية بالرساق، سلطنة عمان، 20 يونيو، 2022 م، ص 106.

³ - صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2005، ص3.

وأساليب جديدة بإمكانها هدم القوالب القديمة، كما أنه يرتبط بالمغامرة والاكتشاف من خلال التحرر من أسر الأشكال التقليدية والغوص في عالم الكتابة الأدبية الحديثة، فالتجريب في القصة القصيرة يستند إلى « وعي جمالي مفارق يرتبط بوعي جمالي سائد، و في مجتمع بعينه وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة التي لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى»¹.

وفي ذات السياق يعتبر التجريب شكلا من أشكال التّجاوز القائم على الاكتشاف والإبداع ومحاولة التّجاوز والتحقيق المطلق ليتجسّد بداية في المجال العلمي قبل أن يتوصل وينتقل إلى مجال الأدب، « وذلك باعتباره عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والإختبار، تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل، ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة »²، فهي عملية تضع الظواهر تحت مجهر الدراسة والبحث والتجربة المستمرة، في حين العلوم هدفها الوصول إلى حقائق وقوانين دقيقة وثابتة. « وإننا نتخذ التجريب الملاذ الأوّل والأخير مادام هناك فعل إبداعي مهما اختلف الإنتاج الإبداعي، فالتجريب يكسب الأديب والمبدع دراية في اختيار الأحداث وانتقائها فيحسن أسلوبه ليكون قادرا على كتابة رواية وقصة مؤثرة ، وغالبًا ما تكون الأحداث مستوحاة من خيال الكاتب»³.

فالتجريب ليس ممارسة شكلية، بل يتخذ بعدا معرفيا وجماليًا يُثري خبرة الأديب، ويمنحه قدرة على انتقاء الأحداث وصياغتها ضمن بناء سردي متماسك ، مما يكسب المبدع مهارة التحكم في أدواته الفنية، كما يبرز هذا القول الدور الفعّال للخيال بوصفه منبعًا أساسيا تستمد منه الأعمال الإبداعية مادتها الفنية، حيث يُسهم التجريب في توظيف هذا الخيال توظيفًا واعيًا، يُتيح إنتاج نصوص تتجاوز حدود النقل المباشر للواقع، لتعيد صياغته ضمن رؤية فنية جديدة ، تستجيب لمتطلبات العصر وتطوراتها، كما قد

¹ - سلطان بن سعيد بن محمد الفزاري، من مظاهر التجريب، ص 107.

² - زهيرة بلفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ، جامعة منتوري : قسنطينة ، 2003، 2010م : ص07 .

³ - علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار البيازوري ، عمان، الأردن، د ط ، 2009، ص 21 - 22 .

أشير إلى أن « المحاولات التجريبية الكبرى في مسيرة الرواية العربية هي التي شكلت تياراتها الفاعلة في مستويات السرد العديدة ، وربما كانت التجارب الفريدة المنقطعة هي التي تمثل حركتها الباطنية المستسرة مع ما يبدو من عدم استمرارها، فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها ، ومؤسس لقفزاتها»¹ ، وهذه إشارة إلى أهمية التجريب، فهو يؤدي دوراً فعالاً في إعادة بناء آليات السرد ذاتها، فبعض التجارب تؤدي دوراً باطنياً عميقاً في تحريك البنية الداخلية للرواية، لأنها تعمل كقوى كامنة تعيد توجيه الحس الجمالي وتدفع بالكتابة نحو افاق جديدة ، « فالتجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها الآخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب، أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى التي صياغتها صوغاً فنياً يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم»². ومنه فإن التجريب لا يقصد به كسر القواعد المألوفة بشكل عشوائي، ولا يعني الاستسناخ لتجارب الآخرين ، فالكاتب مطالب بمعرفة الأسس الفكرية والجمالية التي بنيت عليها تجارب سابقة، فالتجريب إذن فعل تأصيل بقدر ما هو فعل تجاوز، يتطلب الوعي والفهم العميق، فالمبدع لابد أن يكون على صلة بالتجارب السابقة من خلال العودة إلى التراث ، وهذا ما يؤكد بوشوشة بن جمعة « إنَّ المشروع التجريبي ما كان يتوق إلى التحديث من خلال التأصيل ، ويقتضي استكناه الوجود الحضاري والرجوع إلى التراث بتصور الإبداعي³ ».

لقد أضحى التجريب عنصراً مهماً في الجنس القصصي ، لا يمكن تجاوزه أثناء عملية الإبداع ، ولذلك فإن كل مبدع له الحق في تجاوز النمطية، وكل ما هو تقليدي ، للخوض في مُغامرة جمالية جديدة تهدف إلى اختراق الكتابة القديمة التي تعيق الإبداع الفني، فالتجريب حركة إبداعية تتسم بالدينامية وتسعى إلى التغيير والإبتكار الدائمين للبحث عن أساليب إبداعية جديدة، يسعى من خلالها المبدع إلى التميز

¹ - صلاح فضل، لذة التجريب الروائي ، ص 04.

² - محمد أمنصور خرائط التجريب الروائي، مطبعة تقويرانت ، فاس ، ط1، 1999، ص 24.

³ - بوشوشة بن جمعة ، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، المغربية للنشر، تونس ، ط 1 ، 2003 ، ص30.

والتفرد في عمله فهو قرين الإبداع لكنّه ليس شرطاً، فليس بالضرورة أن يكون العمل الأدبي عملاً إبداعياً بمجرد تضمّنه لما يُسمى التجريب، ذلك أنه قد يكون النص الأدبي متضمناً للتجريب ، لكنه يخلو من الإبداع.

1- التجريب كأفق جديد في التشكيل السردى:

يمثل التجريب في الرواية عموماً والقصة القصيرة على وجه الخصوص ،تحولاً نوعياً نحو بناء شكل سردي جديد يتجاوز القوالب التقليدية، حيث يسعى الكاتب إلى كسر خطية السرد وإعادة تشكيل عناصره، وفق رؤية إبداعية مغايرة ، فلا يكون السرد قائماً على التسلسل البسيط للأحداث، وإنما يفتح على تعدد الأصوات وتداخل الأزمنة وتنوع الصيغ التعبيرية ، مستخدماً أساليب وتقنيات حديثة تعكس تعقيد الواقع وتحولاته «....على كافة مكونات الخطاب، الزمن، الرؤية، الصيغة ، علاقة الخطاب الروائي بغيره من الخطابات¹»، فالخطاب بوصفه بنية مركبة لا تقوم على الحكي البسيط ، بل على تفاعل عناصر الزمن والرؤية والصيغة في انسجام يضمن إنتاج الدلالة، فالرواية لا تكتفي بعرض الأحداث، وإنما تعيد تشكيلها عبر رؤية فنيّة واعية، كما تتفتح على مختلف الخطابات الأخرى، مما يمنح النص الروائي دينامية وحركية « فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المؤلف ويغامر في قلب المستقبل والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادراً ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة²»، إذ يُعدّ القوة التي تهدف إلى كسر القواعد السردية التقليدية، وإعادة بنائها بطرق مبتكرة وحديثة، وهذا ما أدى إلى صعوبة انتشاره وقبوله بين النقاد ، لأنه أمر يستدعي وقتاً لاستيعابه وتقبله، وهذا ما أدى إلى « فورة لا متناهية في مجال التعبير الأدبي . وابتداع أشكاله بواسطة التجريب، أي أن كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين ، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة

¹ - سعيد يقطين ، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط 1985، ص 294.

² - صلاح فضل، لذة التجريب الروائي ، ص 03.

في تجربته الروائية¹.

فيصبح التجريب قوة دافعة نحو كسر النمطية وابتكار أشكال تعبيرية جديدة، أي أنّ المبدع الحقيقي لا يكرر ما هو جاهز، بل يخوض مغامرة البحث عن صيغة سردية خاصة، تتنجم مع خصوصية تجربته و تفرد، غير أن هذا الطرح، رغم وجاهته، يظل مشروط بوعي فني عميق، لأن التجريب إذا فقد ضوابطه لم يحقق قيمته الجمالية أو الدلالية، فالتجريب الناجح هو الذي يحقق توازناً دقيقاً بين جرأة الابتكار ووعي البناء، « ومن خاصيات تجربة الخطاب الروائي الجديدة نجد تداخل الخطابات حيث نجد الخطاب الروائي يستوعب بنيات خطابية متعددة، المسرحي الشعري، الديني، الحكائي، الشفوي، الصحافي، السياسي التاريخ... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعدّها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، وهذا ما يجعلها تسهم جميعاً وكلاً بحسب خصوصيتها في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته²»، وهذا ما يُشير إلى تداخل الخطابات وتعدّها داخل النص الواحد، فالرواية لم تعد بنية سردية أحادية الصوت، بل فضاء نصياً مفتوحاً، يستوعب أنماطاً خطابية متعددة، كالخطاب الثقافي والشعري والديني والتاريخي والسياسي والصحفي والشفوي، ويعكس هذا التداخل وعياً جمالياً جديداً لدى الروائي، يقوم على توظيف هذه الخطابات بوصفها مكونات بنيوية تُسهم في تشكيل المعنى وتعميق الدلالة، بما ينسجم مع تحولات الكتابة السردية الحديثة.

وعليه فالتجريب في الشكل السردية، أضفى تحولاً عميقاً في الخطاب الروائي، من خلال تجاوز الأنماط السائدة وابتكار أشكال تعبيرية جديدة تتوافق وتطوّرات العصر، فقد أضى السرد فضاء إبداعياً يمتاز بالدينامية لا مجرد وسيلة لنقل الأحداث، مما يعكس حركية الأدب ورؤيته للعالم من زوايا متعدّدة ويطرق مبتكرة.

¹ - محمد بريدة، الرواية العربية ورهان التجريب، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط 1، 2011، ص 48.

² - سعيد بقطين، القراءة والتجربة، ص 295.

2- التجريب تجاوزٌ للمعيار والنمطية:

والتجريب هو تجاوزٌ للمعيارية والنمطية التي تتبَنَّى القوالب الجاهزة والبساطة السردية، وتكرّر النماذج القديمة دون تغيير، فيأتي التجريب ليفتح الباب لأشكال غير محدودة، وابتكارات واكتشافات غير معهودة بأساليب جديدة لم تألفها الحياة المعتادة، ولم يتطرق إليها السرد مسبقاً، و«ابتكار عوالم متخيّلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السرديات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلي وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة ولدى الناقد المتخصّص بشكلٍ منهجيٍّ منظمٍ¹».

فالإبداع يكمن في ابتكار عالم خيالي لم تسبق إليه الأعمال السردية السابقة، أو الواقع اليومي، بل تخلق عوالم جديدة غير مألوفة، ولا تكرر أنماط السرد التقليدي، وهذا العالم ليس مجرد خيال بحث، بل إبداع فني جمالي يُجسّد رؤية مختلفة للعالم، ويتماشى مع متطلبات العصر الراهن، ويعكس قلق الإنسان المعاصر وبعده التأملّي لهذا العالم، ممّا يجعل القارئ ينجذب إلى النص الإبداعي لفكّ شفراته ورموزه المعقّدة، على خلاف الناقد المتخصّص الذي يفكّكه وفق منهج نقدي بطريقة علميّة تساعد في الكشف عن أسرارهِ بأسلوب منظم ودقيق، وعليه «النص الجديد نادراً أبداً ومفتوح دائماً على الإبداع والعطاء... وتأتي القراءة الجديدة في هذا السياق تحلّل انغلاق القراءات وانفتاح التجارب مسهمة في دفع الحركة الإبداعية الجديدة والتصور الجديد للإبداع... في أفق التطور²»، فالنص الحديث ليس بنية مغلقة، بل يكون منفتحاً على الإمكانيات الإبداعية والقدرة على العطاء في ظلّ الدراسات النقدية الحديثة التي تسعى للقضاء على الجمود التأويلي والمعاني الجاهزة، من أجل فتح آفاق جديدة للتطور الأدبي، وبالتالي يكون التجريب وسيلة للإبداع الإنساني الذي يهدف إلى التجدّد اللانهائي، لا مجرد خروج عن النمطية.

¹ - سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ص 295.

² - صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 05.

« وما تزال القصة القصيرة تشهد حركات تطوّر، وتحديث مستمرة، نتيجة للتجريب الذي يجريه الأدباء والكتاب باستمرار عليها، في محاولات دائمة لكسر القوالب التقليدية، والخروج عن المألوف ضمن إطار الجنس، بهدف إيصال الأفكار وشدّ القارئ، والتعبير عن الواقع، عبر قوالب جديدة، ذات بنية حديثة، وفضاءات سردية متنوعة، لم يسبق لأحد الكتابة فيها¹ » ، فالقصة القصيرة لم تعد قالباً جاهزاً يُعاد إنتاجه، بل هي نتاجٌ لوعي المبدع بضرورة التجديد وتجاوز كل ما هو قديم ومألوف، من أجل إبداع صيغ تعبيرية قادرة على جذب القارئ وإشراكه في بناء الدلالة من خلال تقنيات سردية جديدة كالتكثيف والانزياح وتداخل الأجناس المتنوعة « وذلك بإدخال عناصر عديدة للإرسال الخطاب، تنطلق من السرد إلى العرض بمختلف تجلياته إلى توظيف طرائق أخرى لها خصوصيتها في تنويع صيغ الخطاب، كالذاكرة، والتخيّل والسرد الذاتي والحلم² »، أي عدم الاقتصار على طريقة واحدة في الخطاب السردية، بل الاعتماد على تنوع الأساليب التعبيرية داخل النص، لا على السرد، بل الاعتماد على تنوع الأساليب التعبيرية داخل النص، لا على السرد التقليدي، كالاستعانة بالذكريات وسعة الخيال وإدراج الأحلام ضمن البناء السردية، ممّا يثري على النص حيوية في تقديم المحتوى بأساليب متنوعة، وذلك « من خلال إعادة البنية التركيبية للأطر التقليدية التي جمّدت حركة الإبداع والتواصل إلى تجارب القرن الماضي وصولاً إلى بداية، ستجعلنا داخل قرن جديد مؤدج بالتجارب واختراق كل ما هو سائد ومجمّد³ ». فالتحوّلات التي عرفها الإبداع الأدبي، لم تكن مجرد تقليد للأساليب التقليدية، التي ظلّت ولفترة طويلة تقيد حركة الابتكار والتواصل، بل هي مشروع تجريبي يهدف إلى تجاوز القوالب الجاهزة واستبدالها برؤى حديثة مفعمة بالتجارب والابتكارات تخترق السائد والجامد وتتجاوزه، وتتلاءم مع متطلبات الإنسان المعاصر، و « يعود

¹ - لبابة أمين الهواري، التجريب في القصة القصيرة "حيوانات أيامنا" لعهد المخزنجي مثالا، مجلة الخطاب، مج17، ع 2، 2022، ص 252.

² - سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص294.

³ - غنية بوبيدي، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة 1، 20 / 12 / 2019، ص 43

إلى التّصوّر الإبداعي الذي يجعل من النّص فرجة معرفيّة لا تنتهي عند حدّ، أو يحوّل المعرفة إلى وضعيات إنسانية ترقى على الفردي وتتجاوز اللّحظة العرضية الزائلة، كالقلق الكوني والعالم¹ »

فلا تنحصر المعرفة في التجربة الذاتية، وإنما تصبح وضعيات إنسانية مشتركة وعميقة تعكس قضايا الإنسان وتفتح له المجال للاكتشاف والتأمل، تتجاوز الفرد لترقى إلى أفق إبداعي أكثر شمولاً للبعد الكوني والإنساني.

ومنه يمكننا القول أن التجريب ليس مجرد تجاوز للنمطية، بل هو البحث المستمر عن أساليب وتقنيات سردية حديثة ومبتكرة تحمل بين طياتها معانٍ عميقة تجعل منه مطية للإبداع الإنساني الذي يبحث عن التجدد والابتكار المستمر، فالتجريب إذن ليس مجرد خروج عن النمطية، وإنما يتجلى في البحث الدائم عن أساليب جديدة تخلق معانٍ عميقة وأفكار جديدة للإبداع الإنساني، الذي يهدف إلى التحديث والتجديد الدائم.

3- التجريب بين الممارسة النقدية والحركة الإبداعية:

نجد اتجاهاً آخر يرى أن التجريب هو مغامرة فنية لتجاوز السائد وابتكار طرق تعبيرية جديدة، كتفسير النمط السردية، تعدد الأصوات... من خلال وعي نقدي يعيد مساءلة النص، وتوليد أشكال تعبيرية جديدة تواكب العصر، وبهذا « يمكن أن نميز بين ثلاثة أصناف تُشكّل النسيج العام للخطاب النقدي وهي نصوص تأسيسية، نصوص تجريبية، نصوص تأصيلية، أما الثانية فهي تتميز بانفتاحها على الخطاب الغربي الذي يتوق إلى استيعاب النظرية الغربية واستنباط المفاهيم الإجرائية الصالحة لمساءلة القضايا التي يطرحها الإبداع العربي»²، فالخطاب النقدي يقوم على ثلاث أقسام هي: التأسيس،

¹ - سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 12.

² - خالد السليبي، النقد العربي والحداثة، بنية التجريب في الخطاب النقدي العربي، عالم الفكر، ع2، المجلد 31، أكتوبر، ديسمبر، 2022، ص 244.

والتجريب والتأصيل، فالنصوص التأسيسية تسعى إلى بناء الإطار النظري للنقد، أما النصوص التجريبية فتعتبر مرحلة الانفتاح على المناهج النقدية الغربية الحديثة لاستيعاب التحولات التي عرفها الإبداع العربي، و « نجد الناقد الواحد ينتقل من منهج إلى آخر... هكذا انتقل التجريب من الاغتراب المطلق... إلى التجريب في محاولات تأصيل النص النقدي المغترب¹ ».

فقد أصبح التجريب يسعى إلى نقد النصوص الإبداعية الجديدة النابعة من الجذور الأصلية، كما أنّ انتقال الناقد من منهج إلى آخر يؤكد على حركية الخطاب النقدي، وتطوره المستمر، « وغير خافٍ على من يتأمل واقع التجريب النقدي الحديث، وما جرّه هذا الواقع على حركة النقد العربي الحديث من مآسٍ وويلات، ليس بأقلها ضياع هوية النقد ذاته، وغياب المفهوم الجامع أو المحدّد له² ».

يبرز هذا القول حالة القلق والتوتر التي ميزت التجريب في النقد العربي الحديث، إذ أنّ هذا الأخير لم يكن مشروعاً واعياً لتطوير الأدوات النقدية، ممّا أدّى إلى ظهور حالة من التشتت والضياع داخل الحركة النقدية العربية، وغياب مرجعيتها الواضحة، ممّا أدّى إلى غياب مفهوم جامع يؤطر ممارستها، ويكسبه مشروعية علمية تضمن له هويته، وعليه يمكننا القول أنّه « ما من طريق إلّا الفهم الصحيح للنقد إلى طريق واحد وحيد هو التجريب النقدي وما نغنيه بالتجريب النقدي هنا، ليس التجريب بمفهومه العام أو الشائع، الآلي أو التقليدي الذي ينحصر خلاله جهد مجرّب ونشاطه في اتجاه واحد ووفق شروط محدّدة سلفاً، وإنّما نعني بالتجريب بمعناه الدقيق والعميق، الكلّي والشمولي أعني التجريب بمستوياته السطحي والعميق تجريب نقد النصوص من جهة وتجريب نقد النصوص من جهة ثانية ووفق شروط التجريب المعتمدة في كليهما³ ».

¹ - خالد السليكي، النقد العربي والحداثة، ص 244.

² - عبد الله الواسع الحميري، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008، ص 87.

³ - خالد السليكي، النقد العربي والحداثة، ص 244.

يؤكد هذا القول أنّ الوصول إلى الفهم الحقيقي للنقد الأدبي، لا يتأتى بالالتزام بالمناهج الجاهزة، بل من خلال رؤية الناقد نفسه، والتي اكتسبها بفعل الخبرة والممارسة الإبداعية السابقة في مجال النقد، والتي تمثل مجموع الأدوات الفكرية التي يعتمد عليها في تحليل النصوص الأدبية، ومنه فإنّ الممارسة التجريبية الحقيقية بمعناها العميق تقتضي الحضور المباشر والفعال للناقد أثناء عملية قراءة النص، لأنّ قراءته تتأثر بمجمل المعارف السابقة وفق شروط معينة، كما ينبغي إخضاع الخطاب النقدي ذاته للفحص والتقييم، ممّا يمنح للنقد حيويته ويحرره من الانغلاق المنهجي مما يُتيح للتجريب فتح آفاق جديدة لقراءة وتأويل النصوص بطريقة حديثة، إذ أنّه حركة إبداعية تهدف إلى التجديد المستمر.

« ولما كانت آفاق التجريب بلا حدود، تسنّى للأعمال التجريبية أن تضيف أشكالاً أدبية ترسّخت مع الوقت، ومن ثمّ استنبط منها النقّاد المدارس الأدبية حتّى صارت نمطاً بحكم التقادم ~سلفاً~، ولأنّ لكل زمانٍ رجاله وكُتّابه، كان على المبدعين الموهوبين منهم خاصة، اكتشاف آفاق أكثر رحابة لِإيواء رؤاهم والقبض على خصوصياتهم وسط ركام التقليد ودوائر النسخ المريضة»¹.

فالتجريب في الأدب ليس له قيود، أو حدود معينة، بل هو عملية مفتوحة تسمح للمبدعين بابتكار أشكال تعبيرية جديدة غير مألوفة، لتتحول مع مرور الزمن إلى نماذج معترف بها، ومع تراكم هذه التجارب، تمكّن النقاد من تعييدها وتصنيفها إلى مدارس أدبية متعدّدة، في حين أنّ بعضها أصبح مع الوقت تقاليد ثابتة، كما أنّ لكلّ عصر مبدعين متميّزين يسعون إلى الابتكار والإبداع والبحث عن سبل جديدة تضمن لهم التميّز والتفرد في أعمالهم، بطريقة مبتكرة تسعى إلى التجديد الدائم، و " إذن هو الجديد

¹ - العربي عبد الوهاب، القصة القصيرة بين التجريب والكتابة النمطية، دراسات نقدية، دار الربيع، د.ط/د.ت ص 05، 06.

الذي نعرفه باعتباره ابتكاراً لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد أُختبرت من قبل بفضل التجريب¹ .

فالإبداع أو الابتكار لا يعني القطيعة المطلقة مع الماضي، فالجديد يولد عندما يقوم المبدع أو الناقد بتحليل التجارب القديمة واستبدالها بحلول أخرى جُربت مسبقاً، وأثبتت فعاليتها وتأثيرها، فالتجريب يسمح باختبار حلول فنية أو نقدية سابقة بطريقة مختلفة، تقوم على التفاعل بين التراث والابتكار، لتكون كبديل أكثر نجاحاً وكفاءة عما سواها، و «إذا كان الإبداع القصصي التجريبي يرتبط جذرياً بالخلق، فإنّه ينزاح نحو الخرق وتجاوز الأساليب النمطية بكل جسارة وشجاعة»²، فيصبح التجريب وسيلة وغاية يهدف إلى التنوّع والتجاوز لكلّ الأشكال الأدبية القديمة، لإخصاب العملية الإبداعية والقائمة على المغامرة الفنية والشجاعة الجمالية، فيصبح التجاوز شرطاً من شروط الإبداع، حتى « إنّ بناء أدب مضاد للإبداع المتعارف عليه، عن طريق تدمير البنيات الشكلية للرواية، والعناصر الفنيّة، وتفجير اللغة، والخروج على الأنماط الروائية السائدة وتجاوز الرؤية الواقعية، والوظيفة الميكانيكية للمخيّلة إلى الوظيفة الابتكارية التي تشيّد واقعاً جديداً، هو الواقع الروائي لا الواقع المُشاهد عن طريق النقل الآلي أو الانعكاس، هو ما يطمح إليه روائيو التجاوز والتجريب، حيث يحاولون تأسيس رؤية روائية جديدة، وتقنيات جديدة ولغة جديدة تتجاوز المألوف إلى المستقبل المجهول»³، يشير هذا القول إلى أنّ التجريب يقوم على رفض النموذج التقليدي للرواية، وتفكيك البنيات الشكلية المعروفة، وإعادة بنائها وفق رؤية جديدة، من خلال

تفجير اللغة السردية وكسر النمطية، وفي هذا السياق تنتقل المخيّلة من وظيفتها الميكانيكية القائمة على التقليد إلى وظيفة ابتكارية تخلق رؤية جديدة، ومنه يسعى الروائي التجريبي إلى ابتكار واقع خاص في عمله الأدبي، يعتمد على أساليب وتقنيات جديدة للتعبير، تتجاوز الحدود التقليدية، واكتشاف فرص جديدة

¹ - باربرا لاستويسكا بشونباك، تر: هناء عبد الفتاح، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، المجلد الأعلى للثقافة، 1999، ص 16.

² - عمر العسري، القصة والتجريب، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2019، ص 09.

³ - محمد عزام، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص 72.

غير مسبوقة، تطلق العنان لإمكانات غير مستكشفة نحو المستقبل، ومن ثم فإنّ التجريب عملية ترمي إلى التجاوز وابتكار أساليب حداثيّة تعمل على الخلق والإبداع باستمرار، حيث يجعله فضاءً إبداعياً يخضع للحركة والدينامية لا للثبات كما أسهم التجريب في تطوير الرواية العربية بصفة عامة، والقصة على وجه الخصوص، إذ أنّ هذه الأخيرة دخلت معترك التجريب والتجديد، فكلّ جيل يحاول تجاوز الجيل الذي يسبقه ويتمردّ عليه، محاولاً مواكبة العصر الذي خُلِق فيه، وبالتالي يكون إبداعه استجابة لحركة التحولات السريعة، محاولاً تجريب تقنيات جديدة مبتكرة¹، ممّا أدّى إلى ابتكار نصوص تكسر الحدود بين الأجناس الأدبيّة، تجمع بين الواقع والخيال، وتوظّف تقنيات مبتكرة، كتعدّد الأصوات، السينما، تداخل الأزمنة، الخيال العلمي، وغيرها من الأدوات والأساليب الفنيّة الحديثة للوصول إلى مرحلة النضج الأدبي.

ثانياً: إرهاصات التجريب الغربية والعربية

1- عند الغرب:

لقد ظهر مصطلح التجريب في بداياته عند الغرب، لكنه ارتبط بالأصول العلمية، قبل انتقاله إلى المجال الأدبي، تحديداً في القرن العشرين، ولقد استخدمه العديد من العلماء من بينهم " تشارلز داروين" الذي اعتبر مصطلح التجريب هو التحرر من النظريات القديمة، وأنه مأخوذ في الأساس من العلوم الطبيعية، وحينما يريد المرء أن يجرب، كما استخدمه "كلود بيرنار" في دراسته حول علم الطب التجريبي²، لكن إذا كان مصطلح التجريب قد ارتبط في بدايته بالإنجازات المخبرية والعلوم الطبيعية، فالسؤال المطروح، كيف حدث الانتقال من ميدان العلوم التجريبية إلى مجال الفن والممارسات الإبداعية والأدبية، « ونحن نعلم أن كلمة التجريب قد شاعت في العلوم الصحيحة كالفيزياء والكيمياء، وكذلك في الطب والبيولوجيا، ولقد كان

¹ - ينظر، لبابة أمين الهواري، التجريب في القصة القصيرة، ص 258.

² - ينظر: أحمد سخسوس، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر،

" إيميل زولا " أول من أخذ كلمة تجريب وأضافها إلى مفهوم الرواية وكان هو الأول الذي دخل الميدان الروائي، كان جد متأثر بالعلوم، مما جعله يعتمد في رواياته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث علمية في عصره، وبذلك استطاع أن يرسى قواعد المذهب الطبيعي المعروف¹.

وقد بدأ " زولا " الأديب الفرنسي في إدخال التدريب في المجال الأدبي من خلال إصداره كتاب يحمل عنوان الرواية التجريبية، رغم أن التجريب بدأ في الرواية إلا أنه نجحاً كبيراً في القصة الغربية، لأن هذه الأخيرة شكل من أشكال الثقافة الغربية الصميمة لأنها تمثل واقعه بمختلف أشكاله، اجتماعية، ثقافية وسياسية، وهذا اللون إقبالاً كبير في الثقافة الغربية، واعتنت بها أيما اعتناء، وهذا هو سبب تطور القصة التي وجد فيها الإنسان الغربي صورته وتاريخ جذور آدابه.

وحتى في حياته اليومية العادية ، ولقد منحت هذه الأخيرة العناية والأولية على سائر الأجناس الأدبية الأخرى حتى أصبحت في منتصف القرن العشرين (علماً) تدرس أصوله².

2- عند العرب :

لقد تأخر ظهور التجريب في الأدب العربي مقارنة بالآداب الغربية، كما هو معتاد عند العرب يكون تأخر ظهور هذه الأساليب الفنية الجديدة، ولكن نظراً لما مرت به المجتمعات الغربية بتحوّلات سياسية وحتى اجتماعية ، واقتصادية ، أثرت على فكر الشباب الباحث على لقمة العيش والمأوى والأمان (القروي) قاداته ثقته بنفسه إلى الكتابة الروائية الإبداعية، التي تمزج بين الوعي والتمرد كاسرة قواعد السرد وانفتاح آفاق جديدة وأشكال مغايرة في الرواية، والتي استندت على جملة مبادئ تجريبية حديثة، ووظفت

¹ - ينظر، عز الدين المدني الأدب التجريبي، دار الكتب تونس (د ط)، (د، ت)، ص28.

² - سعدي سالم، أبو يوسف، الرواية العربية و اشكالية التصنيف، دار الشروق و التوزيع، الأردن، 2008، ص 22.

تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، ظهرت في ستينات القرن الماضي¹ .

في ومن أبرز الدارسين العرب للتجريب عز الدين المدني في كتابة الأدب التجريبي، الذي وضع فيه مفهوم التجريب، « هو تلك العملية الفنية التي يقوم بها الفنان أو الأديب لغرض ما لثقافته والأدب والفن، والتقليد الحضاري من عناصر متعفنة تنافي في جوهرها - روح العصر، وتطور المجتمع وحرية الفرد ولتفكيك تراكيبها وإبراز هياكلها وإظهار مميزاتا ثم للدخول في مغامرة فنية وأدبية لخلق أدب وفكر وفن نظيف من الأدران وذلك اعتماداً على ما تقدمه العلوم الإنسانية وحتى الصحيحة والفنون باختلافها من نشر الإيرادات الإيجابية))²، والتجريب في بدايته ظهر أكثر في الرواية مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى ومن بين الروائيين الذين ساهموا في هذه التقنية الفنية ، صنع الله إبراهيم، عز الدين جلاوي ، طاهر وطار، وسيني الأعرج، عبد الرحمن منيف . " ولا شك أن المتتبع لأعمال صنع الله إبراهيم على سبيل المثال منذ صدور الرواية الأولى كتبها . تلك الرائحة" إلى بقية الرواية يُدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة في خلخلة البنى السردية السائدة في الرواية العربية و زعزعة طقوس التلقي التقليدية.

التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمناً طويلاً³ ، لا شك أن الباحث في تقنية التجريب يلاحظ أن بدايتها كانت في الرواية إلا أنها انتقلت أيضاً إلى القصة القصيرة لكن بعد تأخر في ظهورها " « أما بالنسبة للعالم الثالث أو المتخلف أو حتى السائر في طريق النمو كما يُقال في الاقتصاد والاجتماع والسياسة ، ولا سيما بالنسبة للبلاد العربية ، فإن الأحاديث حول التجديد في عالم القصة لم ترتفع إلى هذا المستوى الشامي من الثقافة، ذلك من جراء فقدان العرض والطلب وانتشار الأمية في الطبقات وعدم النشر

² - عز الدين المدني، الأدب التجريبي ، ص 28.

³ - محمد الباري: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2000 م ، ص 301.

في أغلب الأقطار العربية¹، لكن حينما أدرك العرب في أواسط القرن التاسع عشر أهمية القصة في العالم ونشر ثقافته واهتماماته الوجودية ككل بدأ الاهتمام بها، وفي بادئ الأمر كانت مجرد تقليد للقصص الغربية ، التي كانت قد عرفت تطوراً كبيراً مقارنةً بالقصة العربية التي كانت حديثة الميلاد²، وإذا كانت بدايات القصة العربية اتسمت بتقليد ومحاكاة النموذج الغربي ، لم تلبث أن تجاوزت ذلك متجهة نحو تأسيس ملامحها الخاصة، « رغم أن القصة العربية بدأت بخط تقليدي متأثر بالنموذج الواقعي الاجتماعي ، حيث تبنى على شخصيات محدّدة وزمن متسلسل، وبنية سردية بسيطة ذات بداية ووسط ونهاية لكن مع تطور الفكر النقدي وتأثر القص العربي بالمدارس العربية الحداثية بدأت محاولات تجريبية تهدف إلى كسر الإطار البنائي الكلاسيكي، والخروج من السرد الخطي نحو نصوص تشتغل على الاختزال ، المفارقة ، التكتيف التهجين وتفجير البنية³ » ، لقد عرفت القصة العربية مراحل كثيرة إلى أن وصلت إلى تقنية التجريب ، ولم تعد أسيرة الحبكة الخلية والشخصيات النمطية ، بل انفتحت على تقنيات جديدة .

¹ - عز الدين المدني ، الأدب التجريبي ، ص 35 36.

² - ينظر، عز الدين المدني ، الأدب التجريبي ، ص 36.

³ - أحمد أبو شامة تطور السرد العربي ، من التقليدية إلى الحداثة، بيروت، المركز الثقافي العربي ، 2006 ، ص 45-50.

الفصل الثاني: التجريب على مستوى العتبات النصية و التشكيل اللغوي

أولاً: التجريب على مستوى العتبات النصية في المجموعة القصصية

1- عتبة الغلاف

2- عتبة العنوان

3- عتبة التقديم

ثانياً: التجريب في بنية اللغة أو التعدد اللغوي

1- توظيف اللغة الفصحى

2- توظيف العامية

3- توظيف اللغة الأجنبية

4- توظيف المصطلحات العلمية

ثالثاً: مظاهر الانزياح اللغوي

1- الانزياح الاستدلالي (الدلالي)

2- الانزياح التركيبي

3- التناص

أ- التناص الديني

ب- التناص التاريخي

تمثل المجموعة القصصية "بصوت خافت" مدونة خصبة لرصد مظاهر التجريب، ويظهر هذا من خلال العتبات النصية، التي لم تعد إطاراً شكلياً محايداً، بل أصبحت خطاباً موازياً، حيث يظهر التجريب من العتبة الأولى - العنوان - ويمتد إلى البنية اللغوية، وهذا ما سنكتشفه في هذا الفصل.

أولاً: التجريب في العتبات النصية في المجموعة القصصية

إن مفهوم العتبات النصية من المفاهيم النقدية الحديثة، التي نالت أهمية كبيرة في الدراسات الأدبية لدورها الهام في تقديم النصوص وتمهيد الطريق للقارئ لفهم وتأويل النصوص، وقد ارتبط هذا المفهوم أولاً بالناقد الفرنسي "جيرار جنيت" في كتابه "Seuils" (نقلاً عن عبد الحق بلعابد)، إذ يرى أنه « نادرًا ما يظهر النص خالياً من عتبات لفظية أو بصرية مثل: اسم الكاتب، والعنوان، والعنوان الفرعي والإهداء والاستهلال وصفحة الغلاف... »¹. ومن خلال هذا يمكننا الاستنتاج أن العتبات النصية هي العناصر التي تحيط أو تسبق النص الأدبي.

أما محمد نيس (نقلاً عن فاروق أحمد تركي الهرايمية) فنجد أنه يعرفها بأنها: « تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في أن تتصل به اتصالاً لا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليتها، وتتفصل عنه انفصالاً لا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته والإقامة على الحدود إشارة للعابر أم كتاب النص، ومصاحبة لمزيد القراءة وإرشاد للمسالك... »² يتضح لنا أن العتبات النصية لا تعتبر مجرد عناصر شكلية محيطة فقط بالنص، بل هي مدخل لفهم وتأويل النصوص، فهي تساهم في توجيه فعل القراءة وهي حلقة وصل بين النص والقارئ، وهي مجموعة العناصر التي تحيط بالنص الأدبي، وتساهم في تقديمه للقارئ، ومن أهمها: الغلاف، العنوان، الإهداء،

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناس، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 45.

² - فاروق أحمد تركي الهرايمية، العتبات النصية: دراسة تحليل في المفاهيم والتفرعات، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلد 4، العدد 8، 2024 / 09 / 01.

كلمة الكاتب وغيرها، ومن بين العتبات التي مسها التجريب في المجموعة القصصية. "بصوت خافت" للكاتب "نسيم كحلان"، الغلاف والذي يعد الواجهة الأولى البصرية التي يشاهدها القارئ قبل الولوج إلى النص.



1- عتبة الغلاف

يعتبر الغلاف من العتبات الأولى « التي تصافح بصر المتلقي، وغلاف الكتاب هو وجهة وبطاقة تعريفه التي تتجلى فيها الملامح الأولى للعمل وهويته التي تحدد ردّة فعل القارئ»¹، إذ أن له أهمية كبيرة في فهم النص، فمن خلاله يدخل القارئ إلى عالم النص «الغلاف هو علامة دالة على العمل وما هو إلا قراءة تختلف

مستويات تأويلها للعنوان إذ هي مرتبطة بوعي الفنان أو بمدى تواصله مع النص، وتعتمد هذه القراءة على الارتباط بتوظيف العتبة باعتبار سياقها النصي أو النص الموازي المنفتح على مقاصد المؤلف وإمكانات الكتابة»²، فالغلاف عتبة نصية أساسية تلعب دوراً هاماً في تقديم العمل الأدبي وتوجيه قراءة المتلقي، وانطلاقاً من ذلك سنقوم بالوقوف عند غلاف المجموعة القصصية "بصوت خافت"، وذلك من خلال تحليل أهم العناصر المكونة له والكشف عن ملامح التجريب التي تجلت في هذه العتبة النصية.

أ - الوصف العام للغلاف:

يتميز غلاف المجموعة القصصية "بصوت خافت" بتشكيل بصري لافت جداً، حيث يقوم على تشكيل فني قريب من اللوحات التشكيلية، حيث تتداخل فيه الألوان على اختلافها، الأزرق القاتم في الجزء العلوي، أما الجزء السفلي، نلاحظ فيه اللون الأصفر الذهبي، في فضاء يوحي بالغموض والعمق، وكذلك نلاحظ

¹ - فيروز رشام، ما تقوله العتبات النصية، مجلة طبنة، العدد 1 ديسمبر 2015، ص 276

² - فاروق أحمد تركي الهرايمية، العتبات النصية، ص 106.

أسفل الغلاف شخصاً مجهول الملامح في وضعية توجي بالتأمل والتطلع نحو المجهول، يرتدي بدلة باللون الأزرق القاتم، أما العنوان فيتموضع في الجزء العلوي من الغلاف، ويأخذ مساحة مركزية.

لافتة للبصر، بلون أصفر ذهبي مضيء، وبداخل العنوان مكتوب "مجموعة قصصية" مكتوبة باللون الأسود، والتي توضح لنا جنس العمل الأدبي، كما يعزز التباين البصري داخل التكوين العام للغلاف، أما اسم الكاتب "كحلا نسي" فيظهر في أعلى الغلاف ضمن إطار صغير باللون الذهبي، بحيث يكون عنصراً موازياً مع العنوان والصورة، « فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحياناً يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص »¹ ، بحيث يتكون الغلاف من ثلاثة عناصر مهمة هي: الكتابة والصورة واللون، وهذا ما يتضح من خلال غلاف المجموعة القصصية.

ب- الكتابة:

نجد في الغلاف نوعان من الكتابة حسب وظيفتها، فالكتابة الأولى خاصة بالكتاب والمعلومات المتمثلة في اسم الكاتب وعنوان الكتاب، وكذلك جنسه الأدبي وأحياناً العنوان الفرعي، وهي تعرفنا بجنس الكتاب وطبيعته، فالخط واللون والحجم كلها أدوات تلعب دور تأثير وجذب، أما النوع الثاني فيكون خاصاً بالنشر والمطبوعة ومختلف المسائل التسويقية². ففي هذا الغلاف نلاحظ أن العنوان يحتل مساحة كبيرة، مما يجعله يحتل حيزاً بصرياً واسعاً، بلون أصفر ذهبي في خلفية داكنة، في حين الخط ذا طابع تجريبي قريب من التشكيل الهندسي، يشبه فن الأوريغامي، و «هو فن ياباني قديم ومصطلح (الأوريغامي) مشتق من اللغة اليابانية ومكونة من مقطعين، المقطع الأول للكلمة وهو (أوري) ويعني باللغة العربية (طي) أما

¹ - مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002، ص 124.

² - ينظر، حمزة قريرة، الفضاء النصي في الغلاف، أول العتبات النصية، قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة، مجلة "الأثر"، جامعة قاصدي مرتاح ورقلة، العدد 5، جوان 2016، ص 238-239.

المقطع الثاني وهو (جامي) ويعني ورق ومصطلح برمته يعني طي الورق، وتتم عملية الطي بأخذ ورقة مسطحة مربعة أو مستطيلة الشكل وتطوى عدة مرات في اتجاهات مختلفة فتنتج أشكال ومجسمات متنوعة عضوية أو هندسية في أوضاع رائعة تتصف بالبساطة والغرابة والجمال».¹

وهذا الأسلوب في الكتابة، أعطى العنوان والغلاف جمالاً يجذب القارئ، أما اسم المؤلف "كحلان نسيم" فقد كتب بخط واضح وبسيط، مما يثبت حضور الكاتب في ذهن القارئ، أما دار النشر فكتبت في أسفل الغلاف وفق النسق الطباعي التقليدي، بينما جنس العمل الأدبي "مجموعة قصصية" فجاء مدمجاً داخل العنوان، يوحي بتداخل البعد الفني والجمالي مع الإخبار عن محتوى الكتاب، فهذه النوعية من الكتابة وتتنوع الخطوط ما بين هندسية وخطوط عادية، وتداخلها مع الألوان، يخلق تجربة بصرية متنوعة تعكس طبيعة محتوى النص القصصي، الذي جمع بين الخيال العلمي والنفسي والواقعي، فقد تجلّى التجريب على مستوى الكتابة في الغلاف، من خلال تجاوز النمطية التقليدية إلى تشكيل بصري أكثر تجريبياً، فالكتابة تعتمد على بنية بصرية جذابة، شبيهة بالفن التشكيلي.

ج- الصورة:

تلعب الصورة كذلك نصاً موازياً في العمل الأدبي، فهي «قراءة وتأويل لعالم الأشياء، إنها بناء مزدوج، بناء يقوم به عين المصور وأداته أولاً، فكل صورة تنظم وترتبط حسب الشكل والحجم واللون (الإعداد) كما تقدمها للعين من خلال نمط خاص في تمثيل (زاوية النظر) وهي أيضاً بناء يقوم به المتلقي ثانياً فكل قارئ يبحث في الصورة عن ذاته إنه يقرأ فيها تاريخه وأحلامه وأوهامه»²، فالصورة أداة غير منطوقة

¹ - عبير عبد المنعم الفقي، إمكانية الاستفادة من فن الأوريغامي لإثراء القيمة الجمالية لملابس السيدات ومكملاتها، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد 14، أبريل 2018، ص 721.

² - بن الدين بخوتة، العنوان بين مدلول اللغة ومفهوم الاصطلاح، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 13، ج2، جامعة الشلف، الجزائر، جانفي 2016، ص 40.

للتعبير عن بعض المعاني، فهي «شيء متعدّد المعاني فهي تقدّم الأشخاص وغيرها بأشكال مختلفة»¹، ويتجلّى التجريب على مستوى الصورة في غلاف المجموعة القصصية "بصوت خافت" من خلال إعطائها بعداً تخيلياً، فالصورة تبدو شبيهة بفضاء كوني واسع، يوحي بالاتساع واللانهاية، مما يعزز البعد التأملي الذي يحمله الغلاف، فيظهر في الصورة شخص يرتدي بدلة بلون أزرق قاتم، في وضع تأملي نحو الفضاء الواسع، وحيداً معزولاً، ملامح وجهه غائبة مما يعكس طمس الهوية الفردية، وتحويل هذا الشخص من نموذج فردي إلى نموذج إنساني عام، فالصورة تمس دواخل الإنسان وتأملاته الوجودية، أما السماء في الصورة جاءت غامضة مما يفتح أبواب التأويل أمام القارئ ليتجاوز الواقع المألوف إلى عوالم تخيليه شاسعة تتجاوز الواقع والممكن.

فهي تحيل إلى عالم داخلي قائم على التأمل والقلق من المجهول، وهذا ما يتقاطع مع طبيعة القصص، التي عالجت تجارب وقضايا إنسانية شاملة.

د- اللون:

إن الكاتب "نسيم كحلان" في اختياره لألوان الغلاف لم يكن اعتباطياً، وإنما يلعب دوراً مهماً في التأويل، مما يسهم في تكثيف الدلالة الرمزية للنص، «فالاشتغال السيميائي للألوان بنية أساسية وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية، فاللون كما الصورة له دور وحساسية في بناء النص، فالألوان تتحرك ظهرياً، لتعبر عن الذوق الجميل للأشياء وتلعب دوراً دلالياً، لتعبر عن البنية العميقة للنص»²، فالألوان تحمل دلالات كل لون له رمزية خاصة به، « في حالات الفرح والسرور من الطبيعي أن ترد الألوان التي تحمل البهجة مثل الأخضر والأبيض، أما إذا كانت الوضعية تعرض لحالة الحزن فإن الألوان التي ترد هي

¹ - حامد معروف الزيات، سيميائية الصورة وتصميم غلاف الكتاب العربي المطبوع، دراسة ميدانية تحليلية لدورها في عمليات التسويق، مجلة كلية الآداب، العدد 44، جامعة بنها، أبريل 2018، ص10.

² - ينظر، بن دريس عبد العزيز، عتبة الألوان في الرواية النسوية الجزائرية - مقارنة تحليلية - مجلة إشكالات، مجلد 07، عدد 1، 2018، ص 84.

الألوان القاتمة"¹، فدلالة الألوان تختلف حسب الحالات النفسية، فحالات الفرح تختلف عن الحزن، واليأس يختلف عن الأمل، فكل حالة لها ألوان تُعبّر عنها "ومن المهم الإشارة أيضاً إلى أنّ دلالة الألوان تختلف قيمها وتفاسيرها من ثقافة إلى أخرى ومن ديانة إلى أخرى ومن مذهب لآخر مثل اللون الأبيض والأخضر عند المسلمين، والأبيض والأسود والرمادي عند اليهود والمسيحيين وفي الرواية تظهر أهمية اللون من خلال التمييز بين الأشياء بجلتها وما يضاف إليها من معاني جديدة خاصة بها"²، فالألوان تختلف حسب الثقافة والدين من حيث دلالتها، فالهندوس يعد اللون الزعفراني البرتقالي المحروق (البهياغوا)، فهو يرمز إلى النار والتضحية والنقاء والزهد .. إلخ، وفي المجموعة القصصية "بصوت خافت" نلاحظ حضور ثلاثة ألوان رئيسية، وهي: الأزرق الغامق، وهو الأكثر استعمالاً، وبعده الأصفر الذهبي، والأسود بشكل أقل، وكل لون يحمل دلالات مختلفة.

• الأزرق الغامق:

يعتبر اللون الأزرق لون البحر والسماء، فهو لون الطبيعة، إضافة إلى اللون الأخضر، والأزرق القاتم، فـ «القاتم منه لارتباطه بالظلام والليل يدل على الخمول والكسل والهدوء والراحة»³، وهذا ما يرمز إليه في المجموعة القصصية من عمق وغموض، يتطابق وطبيعة القصص التي تناولت مواضيع معقدة وعميقة، وهذا اللون «في التراث مرتبط بالطاعة والولاء والتضرع والابتهاال والتأمل والتفكر والأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب ويوحى بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل، أما الأزرق العميق فيدل على التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها»⁴، و«لعل ما نقله ابن الخطيب من أن لباس الحزن في غرناطة بالأندلس كان أزرق اللون، يعود إلى الأزرق القاتم الذي يقربه من الأسود، لعدم شيوع هذا

¹ - سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة - دراسة نقدية - دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2010، ص 92.

² - بن دريس عبد العزيز، عتبة الألوان في الرواية النسوية الجزائرية، ص 85.

³ - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998، ص 183.

⁴ - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998، ص 183.

اللون في الطبيعة من ناحية وعدم تعدد مدلوله من ناحية أخرى نجده نادر الوقوع في "ألف ليلة وليلة" بمدلول اجتماعي خاص، فقد ورد عدة مرّات مشيراً إلى الجن مثل خرج من دخان أزرق، الملك الأزرق ملك الجان»¹، فاللون الأزرق القاتم كذلك يحيل إلى عوالم عجائبية وماورائية "غيبية"، من الجن وغيرها في التراث العربي، وهذا يتوافق جداً مع ما جاء في محتوى النص القصصي، لما يحتويه من نصوص الخيال العلمي وقصص عجائبية من سحر وانتقال عبر الزمان والمكان، وكائنات عجيبة، كما في قصة "الزمن القادم"، "فجنس" "السوبا" كما يسمى في كتب التاريخ، تميز بقدرات عقلية جبّارة ومذهلة، إذ يبدو أمامها جنسنا كقرود الشمبانزي»²، وهي عبارة عن استشراف بظهور أجناس بشرية جديدة، خارقة الذكاء، ويقول أيضاً في قصة "يمينه": "فهي من الغرب اللوذي للبلاد توارثت العائلة الأعمال السحرية الشافية أباً عن جد، ومن عقائدهم إذا تزوجت امرأة لوذية من رجل لوذي تقتل زوجها مباشرة بعد أن تنجب المولود الأول..."³، فالكاتب في هذا المقطع تحدث عن الأصول العائلية لشخصية "يمينه" بصفتها ساحرة ودجّالة، توارثت هذه الأعمال السحرية، حيث استعمل الكاتب جذور عائلية متخيلة، وهي "لوذي"، اختلقها السارد ليمنح الشخصية هوية وعجائبية، فاللون الأزرق لم يستعمل كعنصر جمالي، بل يحمل دلالات سيميائية، تحيل إلى عدة معاني دلالية وتأويلية، وذلك من خلال تحويل الفضاء البصري للون إلى فضاء دلالي، يعكس ويتقاطع في نقاط كثيرة مع النص السردى ودلالته.

• اللون الأصفر الذهبي

نلاحظ حضور اللون الأصفر كذلك في المجموعة القصصية، بشكل كبير في الغلاف، حيث «يُعدّ اللون الأصفر - ضوئياً - لوناً فرعياً على اعتبار أن العين لا تدركه إلا عبر لونين آخرين إلا أنّه في الطبيعة

¹ - المرجع نفسه، ص 218.

² - نسيم كحلان، بصوت خافت، أدليس للنشر والتوزيع، ط2، 2024، ص 9.

³ - المصدر نفسه، ص 32.

وفي مجال الأصباغ يعتبر نقي ولا يمكن أن ينتج عن أي خلط آخر»¹، فالأصفر لون يحمل عدّة دلالات «لصلته بالبيضاء وضوء النهار يرتبط بالتحفز والتهيو للنشاط وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع وإثارة الانسراح ولأنه أخف من الأحمر وأقل كثافة منه فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال والنشاط الذي يثيره أقل تأكيداً ويفقد التماسك والتخطيط»² فقد برز اللون الأصفر في عنوان "بصوت خافت"، يحمل دلالات التأويل والإيحاء الظاهرة في العنوان، مما يثير فضول المتلقي ويفتح له المجال للقراءة وتعدد التأويلات.

فالعنوان "بصوت خافت" مرتبط بالخفوت وصوت الضعيف الذي يهمس بدل أن يصرخ بصوت عالي، جريء ومسموع، وهذا يتوافق مع دلالات اللون الأصفر، ولقد ذكر اللون الأصفر في أكثر من موضع في القرآن الكريم، " قَالُوا اذْعُ لَنَا رَبِّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لُونُهَا ۚ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ"³، وقد حمل هذا اللون في الآية عدة دلالات، فلقد ارتبطت الصفة "صفراء" بالبقرة، وبعدها "فاقع لونها"، ومن خلال علاقتهما بهما نحاول تحديد دلالتهما فارتباطهما بالبقرة عبر ربط الصفة بالموصوف، أكسبها تحديد الدلالة.

المُصفرة في النضارة والحيوية والجمال، وقد أكد تلك الدلالة علاقتها بما بعدها أي «فاقع لونها تسر الناظرين» ، فالصفرة غير عادية بل شديدة تكاد تبيض كما جاء في مجمل التفسير. وفوق ذلك تسر الناظرين، بهذا تتحدّد دلالة الصُفرة بالحيوية والجمال والتألق»⁴. وفي ضوء هذه الدلالة يمكن قراءة أخرى لحضور هذا اللون الأصفر الذهبي في غلاف المجموعة القصصية "بصوت خافت"، بوصفه لعب دوراً جمالياً يستقطب انتباه القارئ ويخلق توازياً مع محتوى النص والعنوان، « وفي لحظة من الزمن اختلطت الألوان والأصوات من أمامي واختفت جميع الصور وتغيّر شعوري من الساكن إلى المتحرك الهائم في

¹ - فائزة خمفاني، دلالة اللون الأصفر في القرآن الكريم، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 3، ديسمبر 2015، ص 87.

² - أحمد مختار عمر، اللغة واللغة، ص 183.

³ - سورة البقرة، الآية 69.

⁴ - ينظر، فائزة خمفاني، دلالة اللون الأصفر في القراءات الكريم، ص 88.

الظلام ولم يسعني أن أرى شيئاً، إلا إحساسي كأني أخلق بعيداً عن المكان، واجتمعت من بين السحب السوداء الغاشمة الممطرة بخيوط من ماء منهمر»¹ في هذا المقطع السردى يبين لنا حضوراً دلاليّاً مميزاً للضوء، داخل فضاء معتم، حيث تتداخل فيه الألوان وتختفي الصور، ثم يأتي "نور خافت" ينبثق وسط السحب السوداء، وهذا يلخص دور هذا اللون في معنى دلالي مميز جداً، فهو يحمل دلالة النور والأمل وربما شعاع الحقيقة، وسط بيئة يغلب عليها الظلام، مليئة بالعتمة النفسية والضياغ والتشتت، وبذلك يتحول اللون الأصفر إلى علامة سيميائية تُعبر عن شعاع الضوء داخل فضاء قاتم، يعكس التوتر بين الضياغ والإنطفاء وبين الإشراق والأمل.

ولا تقتصر دلالات اللون الأصفر على الإشراق والجمال، بل ترتبط أيضاً بدلالات أخرى سلبية، مرتبطة بالضعف والذبول والمرض²، وهذا يعطيها دلالات متناقضة بين الحياة والإنطفاء كذلك، وهذا ما تجلّى في المجموعة القصصية، التي عالجت قضايا إنسانية مضطربة ومأزومة، كما في قصة "جرعة زائدة" التي غاصت في أعماق النفس المدمنة وصراعاتها الداخلية بين الألم الشديد، وما يسبقها من نشوة مؤقتة أثناء الإدمان.

فهو يصور لنا ثنائية متناقضة بين اللذة والانهيال، تجعل المدمن يعيش حالة انتشاء مؤقتة، تجعله ينفصل عن العالم الواقعي، ليدخل في عالم خيالي وأحاسيس الاكتمال الزائفة، غير أن هذه النشوة سرعان ما تنتهي ويدخل في عالم الانهيال بعد سقوط الوهم ويقول في ذلك السارد: «إنه صوتي يبدو قادماً من بعيد، كأنّ الروح تريد أن تتخلع من جسدي وفجأة ترتخي عضلاتي فأشعر برعشة شديدة في جميع أنحاء جسمي وتتسع حدقتا عيناى لتلتقط ألواناً لم أرها من قبل، ثم كأني في مدخل نفق غيبوبة فأقطعها ببغوة أخرى ليرتجس جسدي بشدة أكبر من الرعشة الأولى، يستمر هذا مع شعور كأني أهوي من منحدر بسرعة

¹ - نسيم كحان، بصوت خافت، أدليس بلزمة للنشر والتوزيع، ط1، 2024، ص 38.

² - ينظر، أحمد مختار، اللغة واللون، ص 215.

هائلة لتزداد دقات قلبي وتنتشر ضحكاتي وسط الغرفة، قد أبدو لك مجنوناً من كل هذا لكن أنت في موقف قارئ لا تستطيع أن تفهم بوعيك ربع ما بلغته من متعة الإحساس الرهيب واقتلاع عميق من قلب النشوة... أن تشعر باجتماع العالمين، كل هذا فقط بضع بغواة من مخدر الشيطان»¹. وقصة اليتيم التي تطرقت إلى معاناة اليتيم والوحدة، وغياب الكفالة الاجتماعية والحرمان القاتل، حيث يقول السارد في نهاية القصة: «وزمجرت في جوفه وانقطع منه خيط الحياة حتى أصبح جثة جامدة، ألبستها الثلوج كفنّاً أبيض من العراء»². وهذا يمثل النهاية التراجيدية لليتم التي بدأت كلها معاناة، لتنتهي بمفارقة جسده روحه، ويلقى جثة جامدة في البرد والعراء وحيداً بلا أهل ولا سند، إضافة إلى قصص أخرى تعالج الاغتراب والانصهار، كما في قصة "آية الزمان" ... إلخ، فاللون الأصفر لون غني دلاليّاً جمع بين الإشراق والضعف من جهة، والمرض والذبول من جهة سلبية مناقضة، وهنا يكمن التجريب من خلال المفارقة الدلالية، فهو جمع بين حقلين دلاليين متعاكسين الإشراق والجمال، وبين الضعف والمرض، وهذا يتوافق مع المتن للنص القصصي الذي جاءت مشحونة بتجارب وصراعات نفسية متنوعة.

• اللون الأسود:

لم يظهر اللون الأسود بشكل مكثف في الغلاف، بل كان أقل الألوان حضوراً، إلا أنّه رغم ذلك حضر دلالياً بشكل يحمل معاني ودلالات تتقاطع مع متن النص، وهذا اللون يرتبط بالليل، ويحيل إلى الغموض والحزن والألم والموت، كما يرمز للخوف والمشاعر السلبية، كما يدل على التكتّم والتستر»³، وهذا ما يظهر لنا في المجموعة القصصية التي ارتبطت بعض قصصها بالخمول والحزن والألم، كما في قصة "آية الزمان"، التي يعيش فيها البطل حياة طفولية مثالية، لتتقلب حياته رأساً على عقب، بعدما يكتشف أنّ كل ما عاشه عبارة عن وهم، فينهار كل ماضيه الجميل، ليدخل حالة من الكآبة والتشاؤم، فيقول السارد:

¹ - المجموعة القصصية، ص 46-47.

² - المصدر نفسه، ص 89.

³ - ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 186.

«هنا علمت أن نفسي كاذبة والدنيا كاذبة وأن زينة الدنيا لغانية، وأن عطاءها لوإه وأن رخاءها يجعلك مديناً فسرعان ما تدفع ثمن سلوكك، فتغمرك من كل جنب فلا تجد مفتاحاً يحرك من بأسها إلا كأس السم هذا»¹. من خلال هذا المقطع يظهر لنا حجم العتمة والظلام النفسي الذي يعيشه بطل القصة، حيث أصبح يرى أن لا طعم ولا أمل في الحياة، فهو لا ينفك وانهار وجودي، فقد تحطمت أحلامه، فأصبح يرى نفسه كاذبة في زمن مليء بالعتمة، وهنا يتقاطع اللون الأسود بدلالاته مع فقدان الهوية والدخول في زمن مليء بالعتمة، أما في قصة "خيانة الوطن" التي عالجت موضوع الهجرة غير الشرعية، وما يرافقها من معاناة نفسية ومخاطر جسدية، وفقدان من خلال مشهد الرحلة عبر البحر، والذي يهيمن فيه الظلام الدامس في الطريق، حيث تعيش الشخصيات حالة من الرعب والخوف والترقب ومحاولة النجاة، والوصول إلى الغرب بحثاً عن حياة مستقرة، لكن تحدث الكارثة والمأساة، فيموت جميع من كانوا على متن القارب، ويبقى البطل ينظر إلى الجثث، «بعيداً عن الأمواج التي تحمل الجثث البشرية المترنحة وسط الظلام، وعلى الضفة التي انطلق منها القارب، كان السكون مخيماً حتى قطع صمت الصمت وقع خطوات فتى في مقتبل العمر.. لعله يرى صورة أخيه وسيم»²، في لحظات تمثل أشد درجات الفقد والخوف من المجهول، ليجسد العتمة النفسية التي يعيشها الإنسان عندما يواجه مصيره وحيداً.

لقد تجلّى التجريب في الألوان في غلاف المجموعة القصصية "بصوت خافت"، من خلال عدم الاكتفاء بالدلالات التقليدية للألوان، بل أصبح اللون يلعب نصاً موازياً، وفضاءً دلاليّاً مفتوحاً قابلاً للتأويل، فكل لون عبّر عن معاني عميقة، فالأزرق عبّر عن الغموض والعمق، والأصفر يرمز إلى النور الخافت وسط الظلمة، والأسود تجاوز الدلالات النمطية للحزن، ليعبّر عن الفراغ الوجودي والخوف من المجهول والمستقبل، كما جاءت الألوان متضادة بين القاتمة كالأزرق القاتم والأسود، والمضيئة كما في الأصفر الذهبي، وهذا ما يعكس طبيعة التوتر الدلالي بين الأمل والعتمة والغموض والوضوح.

¹ - المجموعة القصصية، ص 68.
² - المجموعة القصصية، مرجع سابق، ص 85.

2- عتبة العنوان:

يُعدّ العنوان من أهم العتبات التي تحيط بالعمل الأدبي، لما له من دور بارز في لفت انتباه القارئ، فهو عبارة عن رسالة لغوية مشفرة، يعمل المتلقي على فك شفراتها من خلال التأويل وأخذ صورة أولية تكون عبارة عن مدخل للعمل الأدبي، «يُعدّ العنوان الأخير من خلال العنوان الذي يختزل دلالة مكثفة تحليل على المعاني الموجودة على امتداد النص، فهو بذلك خطاب قائم بذاته، يختصر المكتوب بين دفتين في كلمات قليلة أو حتى كلمة واحدة»¹، وقد اختلف النقاد في مفهومه، حيث يذهب "غريفل GRIVEL" (نقلاً عن إكرام علاق ومحمد البشير مشتالي)، إلى القول بأن: «العنوان مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كلياً أو جزئياً، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة ولو عنوان فرعي - والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلاً يجيب عنه النص، فهو يدغدغ فضول القارئ ويستفز الأسئلة داخله وما يحمله على قراءة الكتاب كي يرى ما إن كانت تأويلاته التي وضعها عند قراءته للعنوان صحيحة أم لا»². فالعنوان ليس فقط أداة تعريفية للنص، وإنما يعد عنصراً فعالاً في جذب القارئ، وفتح باب التساؤلات لديه، "أما كلود سي فيقترح ثلاثة عناصر للعنوان أولاً العنوان (titre)، ثانياً العنوان الثانوي (Second titre) وغالباً ما نجده موسوماً أو معلماً بأحد العناصر الطباعية، أو الإملائية ليدل على وجهته، ثالثاً العنوان الفرعي (Sous-titre) وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ...)»³. يُعد جيرار جنيت من المهتمين بالعتبات النصية ومن بينها العنوان وخصص كتاباً كاملاً لدراسة العتبات التي تسبق النص والتفاعل معه، كما وسّع دائرة البحث وأكد على ضرورة تقصي أثرها في تلقي المتن الأدبي، فالنص في نظر جيرار جنيت مؤجل ومؤخر في النظر، لا في الأهمية

¹ - إكرام علاق ومحمد البشير مشتالي، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المغاربة، رواية الرواية المنسية لليامين بن تومي - نموذجاً، مجلة لغة الكلام، جامعة غليزان، مج 11، ع 02، جوان 2025، ص 602، 603.

² - إكرام علاق ومحمد البشير مشتالي، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية، ص 603.

³ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 68.

وجوده مرهون بالعتبات ومنها العنوان الذي يحتل الصدر، أما في نظر "رولان بارت" فالعنوان هو مصدر الإثارة والرغبة في هذا السياق محفز قوي على الدخول في جو النص¹. كما له عدة وظائف يقوم بها منها وظيفة التعيين لتسمية النص ووظيفة الوصف لوصفه من خلال الشرح والتفسير والتأويل ونذكر كذلك الوظيفة الإغرائية التي تجذب المتلقي وتحفز فضوله لشراء الكتاب أو لقراءته، كما يؤدي وظائف أخرى كالتلميح والإيحاء والإحالة والتناص². بالإضافة إلى وظائف أخرى "فالعنوان له أهمية كبيرة فهو العنصر الجاذب للنص ذلك أنّ المتلقي لا يقرأ المتن إلا بعد أن يعجبه العنوان وهنا يمكن القول أنّ نجاح النص مرهون بقوة عنوانه وإن كان آخر شيء يكتبه المؤلف، إلا أنّ أول عتبة يتلقاها القارئ، لتعلم له ولو بشكل مختصر عن فحوى الكتاب وتجنيسه ونوعه، إذ هنالك فروقات جوهرية بين عناوين الأجناس الأدبية نفسها، رواية، قصة، مسرحية، شعر... يضاف إلى ذلك الفرق بين العناوين حسب زمنها (قديم - حديث - أحدث ما بعد الحداثة) أو حسب مدارسها (كلاسيكية - رومانسية - سريالية) فالعنوان لدى كل مدرسة من هذه المدارس يجب أن تعكس التغير عن فلسفتها ونظرتها للحياة أو الطبيعة أو غير ذلك³. كما ينقسم العنوان إلى نوعين عنوان رئيسي وثنائي، «وتكمن فاعلية العناوين الخارجية القصوى في كونها تتوجه إلى جمهور أكبر من عدد قراء النص الفعلين وذلك لسببين أساسيين: "أولهما: موقعها الخارجي على الغلاف وثنانيهما وظيفتها الأساسية في جلب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه"⁴. هذا بالنسبة للعنوان الرئيسي، أما بالنسبة للعناوين الفرعية أو كما يطلق عليها كذلك بالعناوين الثانوية وهي العناوين الداخلية «فهي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص وبوجه التحديد في داخل النص لعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات، وهي العنوان الأصلي غير أنّه يوجه للجمهور عامة، أما العناوين

¹ - مي السادة، سيميائية العنوان وعلاقتها بتلقي النص (لدغة الدبور) للكاتب جعفر الديري البحريني أنموذجاً، موقع أنطولوجيا، دت، تاريخ الاطلاع 29 أبريل 2026.

² - سعيد بونقاب وعقيلة بعيرة، سيميائية العنوان، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 17، عدد 2، 2024، ص 605.

³ - إكرام علاق ومجد البشير مشتالي، ص 125.

⁴ - فيروز رشام، ما تقوله العتبات النصية، ص 273.

لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف»¹. وبما أنَّ العنوان يمثل البوابة الأولى لدخول القارئ إلى النص، لنرى ذلك من خلال عنوان "بصوت خافت".

1- العنوان الرئيسي:

أ- **البنية المعجمية:** إذا نظرنا إلى عنوان "بصوت خافت" من زاوية معجمية، نلاحظ أنَّه يتكون من مفردتين أساسيتين، وهما "صوت" و "خافت".

فأما بالنسبة لكلمة "صوت" فقد وردت في معجم الوسيط «صَات، صَوْتًا وَصَوَاتًا، صَاحَ وَصَوَّتَ هُوَ مبالغة في صَاتَ وَالصَّاتُ هُوَ الذِّكْرُ الحَسَنُ الجميل ينتشر بين الناس والشديد الصوت، الصوت هُوَ الأثر السمعي الذي تُحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز الجسم»²، كما عرّفه ابن فارس بقوله «الصوت هُوَ جنس لِكُلِّ ما وقع في آذان السَّامِعِ³»، فالصوت هُوَ كُلُّ ما يمكن أن تسمعه الأذن بشكل عام، قد يكون صوت إنسان، حيوان أو أصوات طبيعية بمختلف أشكالها، كما نجد أيضًا أنَّ كلمة صوت قد ذُكرت في القرآن في أكثر من موضع «وَاسْتَفْزِرْ مَنْ اسْتَطَعَتْ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِمْ بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكْهُمْ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ وَعِدْهُمْ ۚ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلَّا غُرُورًا»⁴، ولقد اختلف أهل التأويل في الصوت الذي عناه جلّ ثناؤه بقوله «واستفز من استطعت منهم بصوتك»، «فقال بعضهم عنى به: صوت الغناء واللَّعب وذكر آخرون بمعنى بدعائك إياه إلى طاعتك ومعصية الله، وجاء قول آخر بصوته معنى كل داعٍ دعا إلى معصية الله»⁵، كما جاء ذكره في سورة لقمان «وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاعْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ ۚ إِنَّ

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جبرار جنيت.

² - معجم اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط 4، 2004، ص 538.

³ - أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح، عبد السلام هارون، ط 2، ج1، 1979، ص 31.

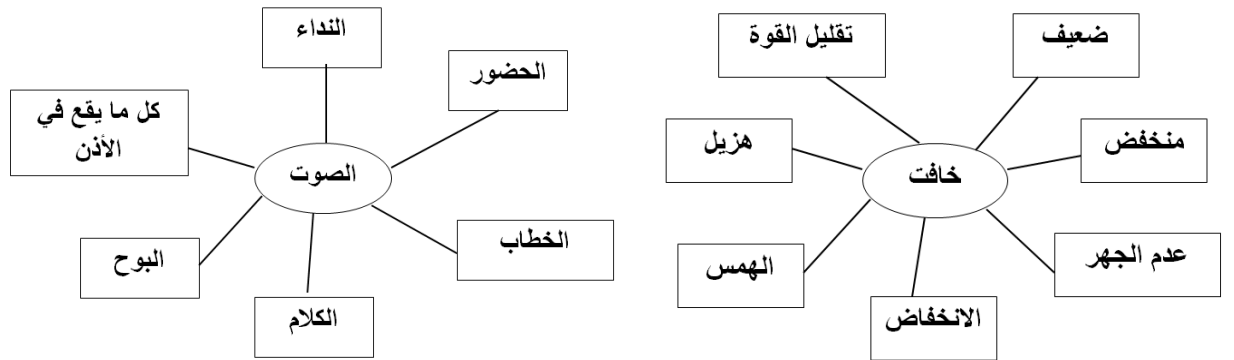
⁴ - سورة الإسراء، الآية 64.

⁵ - أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، جامع البيان عن التأويل في القرآن، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار مجر، ط1، القاهرة، 2001، ج14، ص432.

أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتِ الْحَمِيرِ¹، وهنا جاء المقصد هو الصوت الذي يرفع في الكلام أما صوت الحمير فيُقصد به النهيق.

وجاء أيضًا في قوله تعالى «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلَا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَنْ تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تَشْعُرُونَ»²، ويُقصد بعدم الجهر بالقول إجلالاً وتعظيمًا للنبي، أي وجوب خفض الصوت في الحديث مع النبي -صلى الله عليه وسلم-. أما الكلمة الثانية "خافت"، فقد وردت في المعجم الوسيط «خَافَتْ بِصَوْتِهِ خَفْضَهُ وَفِي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزِ (يَتَخَفَتُونَ بَيْنَهُمْ إِنْ لَبِثْتُمْ إِلَّا عَشْرًا)، وَفُلَانٌ تَكَلَّفَ الْخُفُوتَ، (الخافت السحاب ليس فيه الماء، والزَّرْعُ لَمْ يَطْلُ، الْخُفُوتُ مِنَ النِّسَاءِ الْهَزِيلَةِ)³.

وفي محاولة شخصية لفهم الأبعاد الدلالية لمعنى "صوت" و "خافت"، قمنا بإعداد مخطط لكشف شبكة المعاني للكلمتين، اللتان توحيان إليها داخل العنوان.



أما كلمة "خافت" والتي جاءت بصفة نعت لكلمة صوت، تحمل عدّة دلالات في المعجم، كما تطرقنا إليه سابقًا، وهي الانخفاض والضعف والهمس، فهي لا تلغي الصوت، بل تقيّد وتضعف من قوّته، وعند الجمع

¹ - سورة لقمان، الآية 19.

² - سورة الحجرات، الآية 2.

³ - معجم اللغة العربية، معجم الوسيط، ص 146.

بين هاتين المفردتين، يتبين لنا أنَّ العنوان ليس مجردَّ عنوانٍ مباشرٍ بسيط، رغم أنَّ ألفاظه جاءت بسيطة بعيدة عن الغموض، إلاَّ أنَّه يحمل توترًا معجميًا، إذ أنَّ ألفاظه جاءت متضادَّة، فالصوت يحمل دلالات الإفصاح، وكل ما يمكن سماعه، فقد عرَّفَه ابن منظور في معجمه لسان العرب بقوله «الصوت الجرس وقد صات يصوَّت صوتًا به كله نادى ويقال صوت يصوت تصويًا، فهو صائح وكل ضرب من الغناء صوت والجمع أصوات»¹ فالصوت هو كل ما ينطق وكل ما يسمع ويمكن أن نستنتج كذلك أن كلمة صوت يمكن أن تحيل في هذه المجموعة إلى عدة دلالات أخرى مثلًا، الخطاب والنداء، أما الخفوت، فقد استنتجنا أنَّه يحيل إلى دلالات، الضعف، انخفاض الصَّوت والكتمان، وبذلك لا يعود الصَّوت في العنوان كاملاً، ولا حتَّى صمناً تاماً.

فهو بين الحضور والغياب، وهذا التوتر المعجمي يعطي العنوان باباً للتأويل، كونه جاء غامضاً، يدفع إلى عدَّة تساؤلات حول طبيعة هذا الصوت، ولماذا هو خافت؟ وغير مكتمل؟ من خلال ما سبق يتضح لنا أنَّ التجريب في العنوان من الجانب المعجمي، لم يكن في غرابة الألفاظ، بل جاء في كيفية توظيف هذه الألفاظ، فرغم بساطتها إلاَّ أنَّها فتحت المجال لتعدد القراءات والتأويلات، لأنَّه حمل تكتيفاً دلاليًا، جمع بين حقلي البوح والكتمان، يمكننا من خلال هذا الفضاء الدلالي استنتاج الكثير من المعاني حول العنوان.

1- البنية التركيبية:

يتركب العنوان من كلمتين، الأولى عبارة عن جار ومجرور بحرف الباء، أمَّا الثانية فهي نعت للكلمة الأولى، والتي يمكن إعرابها كالآتي:

ب: حرف جر مبني على الكسر لا محلَّ له من الإعراب.

¹ - ماري كلود لوم، علم المصطلح مبادئ وتقنيات، ترجمة ريم بركة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2012، بيروت، ص 18.

صَوْتٍ: اسم مجرور بالباء وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره.

خَافَتٍ: نعت مجرور وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره، وشبه الجملة بصوت + النَّعْت (خَافَتٍ) في محلّ نصب حال.

نلاحظ أنّ الكاتب نسيم كحلان اعتمد في صياغته لهذا العنوان "شبه الجملة"، والتي لم تأت مكتملة العناصر، وهذا يعني أنّها لا تدلّ على معنى كامل، بل قريبة من المعنى التّام، فهي تقتصر إلى فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر، وهذا ما يجعلها قريبة من الاكتمال لكنّها لا تحقّقها، وهذا النقص التركيبي يؤدّي بالقارئ إلى محاولة استحضار العنصر المحذوف، فيتحوّل من متلقٍ سلبي إلى عنصر فاعل داخل النصّ الأدبي؛ وفي هذه الحالة يمكن أن يقوم المتلقّي بصياغة العنوان في ذهنه بصيغ جديدة مثل: يتكلّم بصوت خافت، أو يهمس بصوت خافت، يحكي بصوت خافت، أو يصرخ بصوت خافت... إلخ، وهذا يشير أنّ الكاتب استعمل أسلوباً تجريبياً، يتيح المجال للقارئ أن يشارك في إنتاج الدلالة في النصّ الأدبي، وكذلك استعمال حرف الجر "الباء" لم يكن اختياراً اعتباطياً، بل في هذه الحالة يحيل إلى وصف "الصوت"، فهو ليس خافتاً فقط، بل صوت منكسر.

2- البنية الدلالية:

كما أشرنا سابقاً، فإنّ عنوان "بصوت خافت" يفتح باباً واسعاً للتأويل، لما يحمله من دلالات تتجاوز المعنى المباشر، فهو عنوان مفتوح الدلالة، فالصوت الخافت والذي يُقصد به الصوت المنخفض، الهزيل، يحيل إلى العوالم الداخلية الصامتة، ويقول السارد في ذلك «وَمُنْذُ بَلَغَ الْعَقْلُ مَلَذَّةَ التَّأَمُّلِ، وَالتَّدَبُّرِ، اقْتَدَيْتُ بِالْفِكْرِ وَتَرَكْتُ مِيُولِي لَهُ، وَسَكَنْتُ لِلْاجْتِهَادِ عَلَى فَهْمِ الْأُمُورِ بَدَلَ التَّعَايِشِ مَعَهَا»¹! تتمثل في الخواطر والتأمّلات التي تتبع من ذات القاص الذي أراد مشاركتها مع المتلقي، وهذا البعد التأملي يؤكد من

¹ - نسيم كحلان، بصوت خافت، ص 05.

الخطاب نفسه، فهو يدعو القارئ إلى الانخراط في التجربة السردية من خلال الخيال، لأنَّ القراءة وحدها لا تكفي في هذه المجموعة القصصية، بل تتطلب أن تعيش تلك القصص كأنك فرداً فيها، حيث يقول السارد: «مرادي منك هو شيء سهل وبسيط، أريد منك خيالك فقط ، لأنه ليس هناك جسرٌ بيننا أفضل من الخيال، وإنِّي قد مددتُ بطرف الخيط من جهتك ليقوم الجسرُ بيني وبينك، وتَعبِر قصّتي إليك»¹، فالصوت الخافت هو صوت الذات، في لحظات التأمل، والانكسارات الداخلية داخل النفس، التي لا تقال بصوت صاخب صريح، بل تهمس على شكل صوت خافت ينتقل من القاص، إلى المتلقي بلا ضجيج لكنها تترك أثراً داخلياً، فهي لا تستهدف القارئ العابر، بل قارئ يصغي أكثر مما يقرأ، وهذا ما يجعل العنوان يستهدف نمطاً خاصاً من التلقي يقوم على الإصغاء والإنصات، وتأمل الدلالات الباطنية، كما أن تنوع القصص من خيال علمي، ما وراء الطبيعة، (السحر والشعوذة، خروج الروح من الجسد)، يجمع بين كل هذه القصص المتنوعة خيط دلالي واحد دلالي مشترك.

والمتمثل في التعبير عن تجارب إنسانية عميقة تُعاش في الداخل سواء تجلّت في القلق المستقبلي للعالم وتغيّراته، كما في قصة "تجربة غريبة"، أو قصة "يمينه" التي تتحدث عن السحر، يقول السارد: «فالسحر هو الظلام الذي يحاول أن يطمس جمال الخالق فيكون سلاحاً لضعيفي الإيمان ليرسموا طلاسماً عذاب الناس في الدنيا وعذابهم الأعظم في الآخرة»² ، فالسحر يُمارس في الخفاء ويدمر حياة الناس دون علم منهم؛ أو كما في قصة "الروهيغا" التي عالجت مأساة إنسانية مهمّشة، غابت أصدائها في الوعي الجمعي، إذ يقول السارد «نحن من عرف الأسر قبل الحرية، والموت قبل الحياة، والظلم والاضطهاد قبل العدل والمساواة، نحن من عرفنا الغربة في أوطاننا وعانينا الخوف وسط أهلنا، نحن الأرثا واللانتا والرينقا

¹ - المصدر نفسه ، ص8

² - المجموعة القصصية، ص 34 .

نحن قوم الروهينغا»¹ ؛ أو الكشف عن المعاناة الداخلية للمدن وأحاسيسه، التي يعيشها بصمت داخلي، كما في قصة "جرعة زائدة" ومعاناة اليتيم وقضايا أخرى مثل الهجرة غير الشرعية.

في ضوء تنوع هذه التجارب السردية نلاحظ أنَّ ما يجمعها، ليس وحدة الموضوع، بل وحدة معالجة هذه القضايا الإنسانية العميقة، التي تمسُّ مختلف فئات المجتمع، ومن هذا يتجلى لنا التجريب في قدرة القاص في ربط قضايا متنوعة، ضمن إطار واحد "بصوت خافت" فالعنوان رغم تنوعه بساطته الظاهرية تحوّل إلى فضاء دلالي مفتوح.

3- العناوين الداخلية

اشتملت المجموعة القصصية "بصوت خافت" على اثنتي عشرة قصّة قصيرة، والتي تحمل العناوين الآتية:

- الزمن القادم، تجربة غريبة، يمينه، الروهينغا، جرعة زائدة، تغيير ركيك، خيانة الوطن، اليتيم،

« إنَّ العناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي، إمّا تعمل على تكثيف فصولها أو نصوصها عامّة، إمّا تفسيرها وإمّا وضعها في مأزق التأويل فغالبًا ما كانت العناوين الداخلية للأعمال الأدبية تحمل إمّا اسم البطل أو البلد الذي هو فيه، أو تأتي في جملة معبّرة أمّا في الحقبة المعاصرة يرى "جينيت" أنَّها أحدثت تغييرات فيها تماشيًا مع تطوّر الأجناس الأدبية ومنها الرواية والرواية الجديدة، خاصة التي تكون بعض فصولها مرقّمة أو تحمل عنوانًا أو حرفًا أبجديًا إلى غير ذلك من تقنيات الكتابة الجديدة²»، أما عناوين هذه المجموعة القصصية، فقد تنوّعت حسب القصص والقضايا التي عالجتها، حيث تميّز السرد فيها، بين الواقعي والتأملي والغرائبي، كما اعتمد أيضًا على أسلوب سردي يعتمد على الاختزال اللغوي، واللغة الإيحائية المكثّفة، تقوم على التلميح أكثر من التصريح، وهذا ما يجعل المتلقي شريكًا في إنتاج المعنى

¹ - المصدر نفسه، ص 42 .

² - عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناس، ص 146.

عبر التأويل، كما تميّزت بعض القصص بنهايات مفتوحة، وهنا تظهر براعة الكاتب في استخدام أسلوب سردي جديد، في ترك الأحداث غير مكتملة بشكل مقصود، لإثارة التفكير والتأمل.

قصة الزمن القادم:

هي أول قصة افتتحت بها المجموعة القصصية، حيث جاء العنوان على شكل استشراف مستقبلي، فهو مكون من عنصرين دلاليين، هما الزمن والقادم، جاء في صيغة مركّب وصفي، فالزمن جاء بصيغة منعوت، والقادم بصفة نعت، يدلّ العنوان على بعد استشرافي، إذ يحيل إلى أحداث لم تقع بعد، وإنما يُتوقع حدوثها في المستقبل، والعنوان رغم بساطته التركيبية، أنّه عبّر عن أحداث القصة بشكل ممتاز، فالسرد لم ينطلق من الحاضر في القصة، بل بدأ من الزمن المتقدّم جدًّا، (ألف سنة) من المستقبل، إذ يقول « نعم أنا أبعد عنك بأكثر من ألف سنة من الزّمن»² فالقصة تتدرج ضمن قصص الخيال العلمي.

فالسارد لا يروي ما حدث في الماضي بل ما سيحدث في المستقبل، فالقصة تدور حول رحلة سردية استشرافية عن صورة مستقبلية للعالم بعد آلاف السنين، والتي تحدث فيها عدّة حروب نووية وكوارث ودمار، وكذلك تطوّرات تكنولوجية متقدّمة، حيث تبدأ الأحداث مع الراوي القادم من المستقبل، ويتواصل مع النّاس الذين يعيشون في الحاضر ليكشف لهم عن ما آلت إليه البشرية، ويقول في ذلك «فوقعت حروب دامية نُحرت فيها الأعناق بلا رحمة، ونُقبت فيها المكائد وكثر الهلع في البلاد...»¹، ويظهر التجريب في هذا العنوان، من خلال استشراف زمن مستقبلي مفترض، وهذا خروج عن السرد التقليدي إلى الخيال العلمي، وكذلك كسر لخطية الزمن الطبيعية، التي تبدأ من الماضي أو الحاضر، لكنّ العنوان يوجّه النّص من البداية إلى المستقبل، ويظهر التجريب كذلك في اختزال وتكثيف العنوان، فهو يتكوّن من كلمتين فقط، لكنّه يختزل أحداثًا كبرى ممتدة لآلاف السنين، وتحولات في مصير البشرية، كما استطاع

¹ - المجموعة القصصية، ص 10.

خداع أفق التوقُّع، فالعنوان يوحي إلى مستقبل فيه تطوُّر علمي، لكن داخل القصة هناك دمار وحروب... وهذا يعكس نزعة تجريبية واضحة.

قصة تجربة غريبة:

العنوان يتكوّن من كلمة "تجربة" والتي جاءت اسم نكرة (يدلُّ على حدث)، وكلمة "غريبة" جاءت نعت، إذن العنوان جاء على شكل مركّب وصفي (منعوت + نعت)، لكن هذا العنوان تميّز بالغموض، خاصة بوصفه التجربة بالغرابة، وهذا ما فتح باباً للتساؤل والتأويل، فكلمة تجربة تحيل إلى المجال العلمي، أمّا لفظة تجربة فتصف هذه التجربة، ويتجسّد ذلك داخل النص من خلال حالة طبيّة استثنائية تتجاوز التفسير العلمي العادي، إذ يقول السارد «وتبدّلت حالته ودخل في مرحلة عجيبة، لم يفهم منها خليلي أيّ شيء»¹، حيث يدخل إليك تفريغ النص المكتوب في الصورة التاسعة طبق الأصل، مع الحفاظ على علامات التنصيص الملونة والهوامش التوثيقية أسفل الصفحة:

المريض في غيبوبة غير عادية، ويعيش تجارب وجودية متعدّدة، ممّا يسبب ارتباكاً في المجال الطبيّ التقليدي، وهذا ما يحوّل القصة من واقعية إلى غرائبية أو خيال علمي، وعندما يستيقظ المريض يؤكّد أنّه عاش ثلاث حيوات مختلفة بين أزمنة وأمكنة وهوايات، ولا تقتصر الغرابة على الحالة الطبيّة الأولى، بل تمتدّ التجربة إلى متطوِّع آخر والذي ينتقل بدوره إلى عالم آخر، ويقول في ذلك «ووجدت نفسي في مكان غير المختبر، كنت مستلقياً على ظهري وسط مجموعة من الأشجار تعانق عنان السماء ثم أبصرت وجه شيخ بلحية بيضاء يصبح ويداه تضغطان على صدري بقوة»².

يظهر التجريب في العنوان من خلال الغموض، حيث لا يحدّد طبيعة التجربة، ممّا يفتح مجال التأويل أمام المتلقي، كما تتميّز بالتكثيف والاقتصاد اللغوي.

¹ - المجموعة القصصية، ص 16.

² - المجموعة القصصية، ص 21.

قصة يمينة :

جاء العنوان على شكل اسم علم مؤنث بصيغة نكرة بدون أي وصف للشخصية، وهذا يؤدي إلى الغموض الدلالي، ما يدفع القارئ إلى التساؤل حول هوية الشخصية؛ فالقصة مروية على لسان "تامر" ضابط في الأمن المدني يصاب صديقه المقرب بمرض غامض يعجز أطباء عن تفسيره أو علاجه ويقول في ذلك «لم يستطع الطب اكتشاف سرّ هذه اللعنة التي أصابته»¹، وفي نفس الوقت تنتشر في القرية، حوادث نبش القبور وسرقة عظام وظهور رموز سحرية، ليقوم الضابط متخفياً ليكشف أسرار هذه الحادثة، ليكتشف في نهاية ابنة يمينة التي قتلت من طرف أمّها لأنها أحبّت رجلاً متزوّجاً وهذا محرّم في شريعتهم، ويكتشف أنّها قتلت الضابط أيضاً، من خلال سحر الفودو انتقاماً منه، لتسجن في النهاية وتنتهي أسطورتها المبنية على القتل والخداع، ويقول في ذلك: «عقد لسانها الصمت وسكتت عن الكلام وهي تعلم أنّه لا مفرّ لها فهي وحيدة بلا معين لن يعينها جنّها ولا تعاويذها»².

رغم أنّ العنوان جاء مفردة بسيطة، إلّا أنّه حمل الكثير من التجريب، أولاً من خلال اسم "يمينة"، فهو اسمٌ يحيل إلى اليُمن والبركة، والخير، فالقارئ يدخل النصّ، وهو يتوقّع شخصيّة طيبة أو بسيطة، وإذا به يُصدم بحقيقة هذه الشخصية الدجّالة، وهذا تناقض يوضح لنا كيف يخفي الاسم البريء أبشع الجرائم، كما أنّ العنوان ورد دون ذكر صفة للشخصية على أنّها ساحرة، أو ما يوحي بوجود جريمة، وهذا الأسلوب يجعل القارئ يلج إلى النصّ دون أدنى فكرة عن مضمونه.

وهنا يظهر التجريب، اسم بريء، بسيط، شعبي، لكنّه في النهاية يصبح كميناً للقارئ، عندما يكشف سرّ هذه الشخصية المعقّدة والدجّالة والخطيرة جدّاً.

¹ - المصدر نفسه، ص 24 .

² - المصدر نفسه، ص 34 .

قصة الروهينغا :

جاء العنوان على شكل اسم جماعة إنسانية، بدلاً من العنوان التقليدي، الذي يقوم على حدث أو شخصية، فقد حوّل الواقع الإنساني إلى مادة سردية، فقد زواج بين الواقع التاريخي والتخييل الأدبي، ونلاحظ استعماله لـ "أل" التعريف، فقد حوّل هذا الشعب من نكرة مهمّشة في العالم، إلى اسم معروف، يجب الالتفات إليه، فالقصة عبارة عن تجربة روحية صوفية عن خروج الروح من الجسد، وتنتقل عبر الزمان والمكان ورؤية التاريخ البشري كاملاً، إذ يقول «وجعلني هذا الشعور العجيب أنسلّ من واقعي الحسيّ حتّى أدركت أنّي ظلّ هائم أرى بغير عين وأشمّ من غير أنف متحرّكاً بغير جسد¹» وهذا يُحيل إلى أنّ الإنسان عندما يتحرّر من ثقل جسده ومادّيته يصحّ قادراً على رؤية مأساة الوجود كلّها، فقد شهد الحضارات الآزوية، من طوفان نوح عليه السلام، إلى الأندلس، إلى الحضارة الآشورية، وهذا العنوان البسيط يوحي إلى شيء خطير، "قنبلة دلالية".

فكلمة واحدة تقول لك أنّ التاريخ كلّهُ مذبحة، يتجلّى التجريب في عنوان "الروهينغا" من خلال معالجة قضية إنسانية واقعية، إلّا أنّ النصّ، لا يقدّمها في إطارها الوثائقي، بل من خلال معاشته معاناتهم، من خلال خروج الرّوح من الجسد المادي، ليُعيش أحداث التاريخ عن قرب، فتحوّل المعاناة من شعب محدّد إلى حدث متكرّر عبر الزمن الماضي، والحاضر والمستقبل، فتحوّلت هذه القصة إلى تجربة فلسفية تأملية في الواقع الإنساني عبر التّاريخ، وهذا ما أكسبها طابعاً تجريبياً.

* قصة جرعة زائدة :

يتجلّى التجريب في هذا العنوان الصّغير في بنية تركيبية موجزة، مبنية على علاقة منعوت ونعت، حيث يقوم على اقتصاد لغوي واضح يختزل تكتيفاً دلاليّاً، فهو يحيل إلى أفق تأويلي واسع رغم قصره، فالقصة

¹ - المجموعة القصصية، ص35.

تحدّث عن تجربة الإدمان بكلّ أبعادها النفسية الداخلية، التي يعيشها المدمن وحده؛ فهو يعيش جو الإدمان بمشاعر مثالية، وانفصال عن الواقع، وينتقل إلى عالم وهمي جميل، يجرب فيه النشوة الروحية، ثمّ ينتقل إلى المعاناة والانهيار بمجرد زوال تأثير المخدر وهذا ما يعكس ثنائية المتعة والألم في آن واحد، إذ يقول «كان الثمن من كلّ هذا العُبط اللحظي، وهن جسدي وقصور عقلي رهيب، فأصبحت بفضل سقيم جسد، عليل عقل، ولم تنته نزواتي من كلّ هذا»¹.

قصة حوار تافه :

ورد العنوان جملة اسمية كاملة، مكوّنة من موصوف (قصة) وصفة (تافه)، فالجملة كاملة، تحمل حكماً نهائياً غير قابل للنقاش، فهو ليس عنواناً وصفيّاً كما يبدو، بل عنوان تشجيعي، فالقصة تدور حول حوار في المقهى، عن السياسة، والنقاش الذي تحوّل إلى تعصّب الرأي والغرور والانحياز إلى إيديولوجية معينة.

فالنّص يفضح الواقع المعاش، فالتافهة ليست فقط في مواضيع مثل روسيا، أوكرانيا، بل طريقة تكرار واقتباسات محفوظة، وجدال عقيم وتعصّبي، كما اعتمد الكاتب على القفز بين القضايا التافهة، دون الاهتمام بمشاكل الأمة العربية والإسلامية، وفي نهاية الأمر يتفق المتخاصمون باختلاف إيديولوجياتهم على أنّهم في الحضيض، إذ يقول: «ولقد قُضي على العروبة بأيدي العرب، وأصبح الواقع يشهد على حكومات شراذيم متنافرة متباغضة مقسمة إلى أطراف تلعن بعضها البعض...»².

يتجلّى التجريب في العنوان من خلال الجمع بين الحوار، الذي يوحي إلى النقاش والتواصل، من أجل التفاهم، وتافه، وهو ما ميّز هذا الحوار، فقد حوّل هذا الأخير النقاشات السياسية من جدية إلى عبث،

¹ - المجموعة القصصية، ص 49 .

² - المجموعة القصصية، ص 56 .

كونها لا تغني من جوع، فبدلاً من التعصّب إلى الأمة، فالعنوان جاء على شكل نقدي ساخر من الواقع السياسي والاجتماعي.

قصة مجنون البصة

جاء العنوان متشكلاً من مبتدأ ومضاف (مجنون + البصة)، وهو تركيب يحقق التكتيف الدلالي، مما يمنح العنوان بعداً رمزياً إيحائياً يختزل التجربة قبل الدخول إلى النص، فالكاتب لم يذكر الشخصية وإنما استبدلها بوصف + مكان، مما يدل على غياب الهوية الفردية، مما يمنحها بعداً إنسانياً لا فردياً.

البهية هي مدينة من نسج خيال الكاتب، وجعلها مدينة نابضة بالحياة و الصّخب، حيث تدور أحداث هذه القصة، حول شيخ هرم، يعود إلى البهية التي هجرها منذ خمسين سنة لطلب العلم، وبعد عودته راح يتأملها بذهول واستغراب، فيظنّه النَّاسُ مجنوناً، «كان المشهد أمام أعين النَّاسِ يوحي لمجنون يمارس طقوس اللاعقلانية¹»، إلا أنّ الأمر حقيقة الأمر أنّ الرّجل الهرم لم يكن متسوّلاً أو مجنوناً، أو حتّى غريب دار².

إنّه "مسعود ابن البصة"، الذي غادرها شاباً ليموت في وطنه، فلم يتعرّف إلا على شخصية "حليمة" اللبّانة، التي لم يتغيّر محلّها، لتخبره بالحقيقة قائلةً «ولست أنت الوحيد الذي زارني في حيرة من أمره فهناك من غادرها وعاش غريباً بعيداً ليعود ويجد نفسه غريباً مرّةً أخرى»³، فالبصة لم تعد كما كانت، وكلامها هذا يصيبه بالذهول، فيصاب بالمجنون فعلاً، «فذهبت بعقله مرّةً واحدة، وأصبح ظنّ النَّاسِ به حقيقةً! مجنون البصة»⁴.

القصة تتناول قضية الاغتراب، والمعاناة التي تنتج عنها، وتكشف عن غياب الحنين إلى الماضي.

¹ - المصدر نفسه، ص 59.

² - المصدر نفسه، ص 59.

³ - المجموعة القصصية، ص 61.

⁴ - المصدر نفسه، ص 61.

يظهر التجريب في العنوان من خلال نسب المجنون للبهية، كأنها من أصابته بالجنون، فتصبح بذلك فاعلةً، كما أنَّ كلمة "مجنون" وردت نكرة، و"البصة" معرفة، فالكاتب أعطى للمكان سلطة وهوية، فبالرغم من كون البصة مدينة من نسج خيال الكاتب، إلاَّ أنَّها تصبح معروفة وموجودة في الواقع، من خلال إدخال "أل" التعريف، فقد خلق جغرافيا مزيفة، وجعلنا نتعامل معها كواقع حقيقي، كما أنَّ العنوان يحيل إلى التراث المتعلق بالذاكرة العربية، فهو يذكرنا بـ "مجنون ليلي"، فهذا المجنون العاشق جُنَّ بحبه لمحبيبته، أمَّا مجنون البصة، فقد عشق مدينة البصة، التي مثلت هويته وحددت وجهته، فكانت سبباً في جنونه، بسبب انصدامه بما آلت إليه من تغيير ولم تبقَ نفسها في ذاكرته.

قصة آية الزمان :

البنية التركيبية للعنوان تتمثل من مبتدأ ومضاف إليه، الكلمة الأولى تحيل إلى دلالة دينية، معجزة، دلالة، فالآية في الذاكرة العربية مرتبطة بالمعجزات الدينية، معجزات الأنبياء، الآيات القرآنية...، أمَّا كلمة "الزمان" فهي تحيل إلى أمورٍ دنيوية باقية، فالقصة تدور حول شابٍ نشأ في قصرٍ فخم، وحيد أبويه، عاش كملكٍ مدلل، حيث يقول السارد «فقد كنتُ كالمالك في قصر عائلة لم تترك صباي يمرَّ إلاَّ في عزِّ يحلم به الكثير من أقراني»¹، فجأة يتحوَّل البيت إلى جحيم، أب يصبح قاسياً بعدما كان حنوناً، وأمَّا تكشف الحقيقة المرة لابنها، بأنَّه ليس ابنهما الحقيقي، وإنَّما بالتَّبني، يدخل الشاب في حالة صدمة، وكآبة لا توصف، فيترك البطل البيت الفخم، وينتقل للعيش في بيت خرب، ويترك وصيته الأخيرة بعدما قرَّر الانتحار ويكتشف أنَّ زينة الحياة فانية وزائفة، فعطاء الدنيا دينٌ لا بُدَّ من تسديده، فيقول « لا أحد على هذه الأرض أشقى منِّي، هنا علمتُ أنَّ نفسي كاذبة وأنَّ زينة الدنيا لفانية، وأنَّ عطاءها لَوَاهُ وأنَّ رخاءها ليجعلك مديناً فسرعان ما تدفع ثمن سلوكك »².

¹ - المصدر نفسه، ص 64.

² - المجموعة القصصية، ص 67، 68 .

يظهر التجريب في العنوان، من خلال دمج المقدّس بالدنيوي، كما أنّ العنوان جاء على شكل عبرة، وليس حدث، أو اسم شخصيّة، فهو يحمل بُعداً فلسفياً رمزياً، فيجعل الزمن آية قابلة للتأويل والتعدد الدلالي، حيث يمكن للقارئ المشاركة في إنتاج المعنى قبل الولوج إلى النصّ السردى.

قصة أشجار الزيتون :

يحمل العنوان الكثير من الأبعاد الرمزية، فالقصة تتحدّث عن صداقة جميلة جدّاً، جمعت بين السارد وصديقه "أحمد" الذي سافر لمواصلة دراسته في الغرب، يتواصلون سنة، لتتقطع العلاقة عشر سنين، فيعيش السارد بين الشك والتماس الأعداء لصديقه، ليعود هذا الأخير إلى وطنه نسخة عن بني الغرب، فيستبدل منزله الذي يحمل كلّ الذكريات الجميلة في الماضي بمنزل فخم، ويقتلع أشجار الزيتون التي عمّرت منذ زمن بجانب بيته، وكأنّه يقتلع الماضي من ذاكرته؛ ما إن يسمع السارد برجوع صديقه من الغربة حتّى يقرّر الذهاب إليه، لكنّه يقابله ببرود وتكبر، إذ يقول « آه يا صديقي إنّ السنين التي قضيتها بالخارج كان لا بدّ لها بأن تجعلني أطوي صفحاتنا كما لا بدّ أن تطويها أنت، وأنا الآن ماضٍ في حياة جديدة أبحث فيها عن أناسٍ جدّد وعن أشياء مختلفة»¹، ممّا أثّر في السارد وانصدم قائلاً «قالها برودة جمّدت أفكاري وحركتني بعيداً عن داره، كنتُ مكتفياً بما سمعتُ الناسُ تتكلّم عنه، فلقد أصبح شخصاً غير الذي أعرفه، وأدركتُ أنّ الغربة ريشة لرسّام اسمه التغيير فهي تدع في الشخصيات الضعيفة فتصنع بهم ما تشاء»².

يتجلّى التجريب في الطابع الرمزي للعنوان، فأشجار الزيتون ترمز للتأصل والتجذّر والهويّة، وهذه مفارقة عجيبة، إذ وظّف الكاتب أقدس رمز للثبات (أشجار الزيتون)، ليعبّر به عن الخيانة والتملّص من الأصل والهويّة.

¹ - المصدر نفسه، ص 73 .

² - المجموعة القصية، ص 76.

قصة تعبير ركيك :

يتجلى التجريب في العنوان، في كون الكاتب حكم على النص مسبقاً بالضعف، رغم أن محتوى القصة يتسم بالعمق والقوة، وهذا ما يفتح الدلالة على مستويات متعددة ويزعزع أفق التوقع لدى القارئ، فبدلاً من اختيار عنوان يُحيل إلى حدث القصة، اختار عنواناً يحكم على اللغة نفسها، ممّا يمنحه بعداً ميتاسردياً، يشير إلى الكتابة نفسها. ولم يأت العنوان عبثاً، وإنما يرتبط بفحوى النص، فهو يدور حول شخص « اسمه عازف وهو أكثر الرجال شهرةً بمدينتنا »¹، رجل من أغنى أثرياء المدينة، وأكثرهم نفوذاً، لكن وراء ثرائه ذاك سرّ، فقد بدأ حياته فقيراً يبيع القماش في الشارع، حتى حقق نجاحاً كبيراً، ليختفي فجأة من المدينة، ليتّضح أنّه عانى في صغره من الفقر والحرمان، ممّا دفع به إلى السرقة والإغتيال، وبعد سنوات يستيقظ ضميره، ويعود ليكفر عن ذنبه، فيكتشف وفاة أمّه من شدة قهرها وحزنها عليه، فينهار ويقرّر الاعتراف طلباً للخلاص، إذ يقول « إنني أنا عازف وتلك كانت قصتي، بظاهري وحقيقتي »²، فالعنوان له علاقة بشخصية "عازف"، وبما أنّه ليس أديباً، فهو يعترف ببركاكة أسلوبه ولغته، بكلّ بساطة وعفوية في الكتابة، وهذا يعكس عمق التجربة الإنسانية المليئة بالدلالات.

قصة خيانة الوطن :

يحيل العنوان إلى دلالة عميقة توحى بالإدانة، بفعل الإضرار بمصالح الوطن، من طرف شخصية أو عدة شخصيات، لكن النص يتحدث عن فئة مثقفة من الشباب، غادروا الوطن للبحث عن حياة أفضل، « وسيم يحمل أصحاب الشهادات والعقول النيرة والمواهب وخريجي الجامعات »³، ولكن في نهاية القصة تحدث المأساة بموت أغلب من كان في القارب، فالعنوان يخلق توتراً دلاليّاً، لأنّه يفتح للمتلقّي باباً على عالم مليء بفقد الثقة وانتشار الألم والمعاناة، فيحدث انكسار في علاقة الإنسان بوطنه.

¹ - المصدر نفسه، ص 77 .

² - المصدر نفسه، ص 81 .

³ - المجموعة القصصية، ص 84 .

يتجلى التجريب في كون العنوان جاء نقد للواقع الاجتماعي المعاش، فهو يوحي بوجود خيانة للوطن، وإذا بنا نتفاجأ بشخصيات هي ضحايا لظروف صعبة.

وهذا ما يجعلنا نطرح السؤال التالي: هل كل من يختار مغادرة الوطن يُعدّ خائناً؟ أم الواقع الاجتماعي هو من يحتاج الإصلاح والتغيير؟.

قصة اليتيم :

جاء العنوان على شكل كلمة واحدة معرفة، فتشكيله بسيط يحيل إلى حالة إنسانية عامة، فالعنوان فيه تكثيف دلالي، إذ أنّ كلمة واحدة عبّرت عن العديد من القضايا، الفقر، الوحدة، الحرمان، يقول السارد «ماهي تتّضح الصّورة إنّهُ طفل أخذت منه الرّيح سكونه»¹، فالتجريب في العنوان يخرج عن النمط السّردى التقليدي، فهو لا يحيل إلى فقد الأبوين فقط، وإنّما يتحوّل إلى رمز للهشاشة وفقدان الحماية الاجتماعية؛ فالعنوان على صغره يولّد دلالات مكثّفة، ممّا يخلق الغموض ويدفع بالمتلقي للتأويل وتعدّد القراءات.

- تظهر عناوين المجموعة القصصية "بصوت خافت"، "نزعة تجريبية"، فهي ليست مجرد عناوين تعريفية، بل جاءت نصوصاً موازية ساهمت في تشكيل المعنى الدلالي، وتوجيه القارئ في فهم مقصد القاصّ، وقد تنوّعت العناوين من بسيط ومركّب، ومباشر وغامض، ممّا أعطى مجالاً للتأويل، خاصة وأنّ بعض النهايات بقيت مفتوحة.

ج - عتبة التقديم

وهي عبارة عن عتبة نصية تسبق المتن النصي، وتعتبر المقدمة *la préface* من أبرز الخطابات الموازية للنص المركزي، التي حظيت بالعناية الفائقة في الدراسات الأدبية المعاصرة، مثلها مثل عتبة

¹ - المصدر نفسه ، 86.

العنوان على حدٍ سواء، والتي افتتحت لنفسها حيّزًا في الاشتغال النقدي، بوصفها واقعة نصية لغرض التطوّع الوعي بها . كما أنّ المقدمة ليست نوعًا واحدًا بل هي متعدّدة حسب وظيفتها مثلاً « الاستهلال عند "جينيت" واللغات عمومًا - كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي Liminaire (بدئيًا Prélinaire كان، أو ختامياً Prostinaire) والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لا عقابه أو سوابقه، الاستهلال¹ ». وهناك فرق بين الاستهلال والمقدمة فهما ليسا نفس الشيء، فـ "جيرار جينيت" ميّز بينهما، حيث يرى أنّ المقدمة تتميز بطابعها النسقي والمنطقي، بحيث تربط ارتباطاً عضوياً بمنطق الكتاب وبنيته الكلية ، وهي بنية وحيدة فوظيفتها تتمثل في عرض خطة البحث ومنهجيته، أمّا الاستهلال فيتميّز بطابعه التاريخي والتجريبي واستجابته للضرورة الظرفية التي تحيط بكتابة النص ، فالاستهلال يعتبر أول عتبة للدخول إلى متن النص، ويعدّ نصّاً موازياً قابلاً للتأويل.

أمّا كلمة الكاتب في المجموعة القصصية "بصوت خافت"، لا يمكن اعتبارها مقدمة تقليدية فهي لم تشرح منهج الكاتب أو خطته، ولم تقدّم أيّضاً عرضاً لمحتوى المجموعة القصصية، بل جاءت على شكل خطاب ذاتي تأملي، يغلب عليه الطابع الفلسفي، حيث طرح الكاتب عدة قضايا فلسفية متمثلة في الزمن والقدر والوجودية، وكذلك القلق الوجودي، ويقول السارد في ذلك: « أصعب ما احتار له عقلي وما احتار له ركني للتفكير ووقتي للتدبّر الدائم في سائح الأحداث من حولي، كمثّل عجب القدر واختلاف السبل وطابع الزّمن وحديث الواقع اللّامتناهي² » فغياب الوظيفة التنظيمية والتفسيرية، في هذه الحالة يسقط عنها صفة المقدّمة بالمعنى التقليدي فهي أقرب للاستهلال، لكونه عتبة تمهيدية تسبق العمل الأدبي، وتهيّء القارئ للدخول إلى متن النصّ، ولا يتوقّف الأمر فقط على الاستهلال التقليدي بل تجاوزت ذلك، فالتجريب فيها جليّ جدًّا ويتّضح ذلك من خلال كسر الوظيفة التقليدية للاستهلال في تقديم مباشر للشخصيات أو الأحداث، بل جاءت على شكل خطاب فلسفي تأملي.

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص ، ص113.

² - المجموعة القصصية، ص5.

كما نلاحظ أنَّ كلمة الكاتب جاءت هجينة بين السرد والتأمل، ويظهر السرد في قوله « بلغت من العمر ربع قرن، وما بلغ من وعيي ورشدي للمعرفة إلاّ الضئيل القليل¹»، والتأمل من خلال تأمله للحياة والزمن .. إلخ، ويقول في ذلك « فيا ليت الدنيا توضح أقدارها و تبدي أسرارها و لكن هيهات لأمانينا الواهية في دنيا يزداد فيها عمري وجهلي معه²» وهذا يعكس النزعة التجريبية في تجاوز الأجناس التقليدية ، وكذلك نلاحظ هيمنة ضمير المتكلم "أنا"، ما ساهم في كسر المسافة بين القارئ والكاتب، وفتح المجال للقارئ في رؤية ما يفكر فيه الكاتب وفلسفته في القضايا الوجودية.

كما نلاحظ تداخل بين الكاتب والسارد في هذه الحالة، وتتميز كلمة الكاتب بالغموض، ممّا وجب على المتلقي التأويل والتدبر ليفهم مقاصده، لأنّه طرَح عدّة قضايا وجودية ومنها جبرية القدر، ويقول في ذلك « وأتى علينا حين من الزّمان دافقاً بعجبه، راسماً بقدره عجيب أحوالنا، سارداً بالغيب أقدارنا حاكماً بالجبر ذواتنا، و ما لنا من ضئيل القدرة لعقولنا بأن نفهم من أمره شيئاً³»، فهو يعترف بعجز العقل عن فهم القدر وقدرته المحدودة في المعرفة.

ثانياً: التجريب في بنية اللغة أو التعدد اللغوي:

تُعدّ اللغة وسيلة للتواصل بين أفراد المجتمع، والوعاء الحامل للأفكار، فهي تعبّر عن مجمل المشاعر والأحاسيس والمكوّنات الداخلية، وهي الأداة الفعّالة التي تصل بين المتكلم والمتلقي « وقد حظيت باهتمام الدارسين في المجال الأدبي منذ القديم وذلك بالنظر إلى اللغة أنها وسيلة نقل المشهد من خلد المتحدث والكاتب والشاعر إلى المتلقي مستخدمة لهذا الغرض كافة بإمكاناتها المادية والمعنوية حتّى تضمن قدراً

¹ - المصدر نفسه، ص5.

² - المصدر نفسه، ص 6.

³ - المجموعة القصصية، ص5.

معتبراً من الصدق والأمانة»¹، فاللغة هي الجسر الذي يربط النص بالمتلقي، فإذا استطاع الطرف الأول أن يستغل اللغة استغلالاً جيّداً، تمكن من إيصال أفكاره إلى ذهن المتلقي وتحقيق جمالية النص، لأنّها «المعيار الأساسي المعول عليه، وذلك لما تحمل من طاقات، وإمكانيات فهي التي تبعث على الدهشة أو عدمها، أو الغرابة والوضوح، فالمادة الأساسية التي تشكّل الإغراء ليس الموضوع التي تتحدّث عنه لغة النص فقط، بل اللغة نفسها»²، وهذا ما يؤكّد أنّ اللغة ليست مجرد وعاء حامل للفكر، وإنّما هي الإبداع بذاته، فهي التي تبعث التأثير الجمالي والفني في النص السردي.

فباللغة ليست مجرد ألفاظ أو كلمات، بل سلوك اجتماعي وجماعي في الوقت نفسه، يؤدي وظيفة التواصل الإنساني بين أفراد المجتمع، فالبشر يتفاعلون ويتبادلون الأفكار والمعارف والخبرات عبر رموز صوتية أو سمعية، أصبح لها معنى معيّناً مصطلحاً عليه من خلال الاستعمال المستمر، والعادة الاجتماعية، فاللغة في الأدب الحديث والمعاصر وسيلة لتبادل التجارب الإنسانية، لا مجرد أداة لنقل المعنى، إذ أنّها "عنصر شديد الأهمية في الأعمال الأدبية جميعها، فإذا كانت اللغة في الحياة العادية للمرء وسيلة تواصل وأداة يُراد بها مجرد حمل الأفكار، فإنّ اللغة في الأدب عنصر يُراد لذاته ويوجه له أكبر قدر من الاهتمام، وكما أنّ الألوان هي أداة الرسّام الأولى فإنّ الكلمات أيضاً هي أداة الكاتب الأولى، وإذا كان هذا شأن اللغة الأدبية بصفة عامة فإنّ لغة القصة القصيرة أكثر دقة وأرهف حسّاً»³ فاللغة تظهر أهميتها في حيويّتها وتجدد معانيها، « ما يمكن اعتبارها خلق إنساني ونتاج للروح، ونظام ورموز تحمل أفكار الفرد، وأفكار الجماعة»⁴، وهي "سيّدة العلاقات ومحركة العالم وكاشفة الوجوه إنّما تعطي وتمنح، وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها، فيحرسه ويرعاه»⁵، فبواسطتها تُبنى الروابط بين الأفراد، وهي كذلك محركة العالم باعتبارها أداة التفكير والإنتاج المعرفي ومحرك الفكر والإبداع والتاريخ الإنساني، وهي التي تكشف حقيقة

¹ - حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي (د.م.ج) الجزائر، د.ط، 2009، ص 4.

² - موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ط 1، دار جديد للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص 96.

³ - حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص 4.

⁴ - عبد الرزاق دوراري، بعض الأسس المعرفية لنظرية تشومسكي، مجلة اللغة والأدب، ع 16، فيفري 2019، ص 200.

⁵ - عدنان بن دريل، اللغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 2، 2006، ص 48.

وهوية الإنسان الثقافية والفكرية، تمنح الإنسان القدرة على التفكير والتخيّل والتعبير عن ذاته، فهي موطن الفكر ووعاء الهوية.

وتشغل اللغة مكانة هامة في الإبداع الأدبي عموماً، وفي السرد الأدبي على وجه الخصوص؛ أي أنّ العمل الأدبي على اختلاف جنسه لا يكتسب قيمته إلا في إطار التصوّر النظري العام للغته، حيث شغلت اهتمام الدارسين، "فإننا حينما نقرأ اللغة وموادها قراءة شاعرية، أو حين نتأمل صياغتها ونظامها وطريقة تأليفها تأملاً يفيد في توضيح جمالياتها لا نستطيع أن نتغاضى عن هذا النسيج المبهم من الإحياءات الأدبية والمواقف الرمزية أو نتجاهل هذه المزايا الموضوعية التي تتأتى في مقام دون مقام، أو تعرض في كلام دون كلام"¹، تكمن أهمية المبدع في بناء النص من خلال انتقاء لغته وإبرازها في صورة فنية جميلة، تضيف على النص تفرّداً وتميّزاً وتجعل منه عملاً إبداعياً راقياً.

فاللغة من أكثر العناصر السردية التي تمثّل التجريب، يتعامل معها الكاتب بوعي في مجموعته القصصية، وهذا ما سنشير إليه في هذا الأنموذج للفصل بين ما هو عامي وفصيح، أكسب النص لوحة فنية إبداعية ذات بعد جمالي، ومن بين المستويات اللغوية الطاغية في المجموعة القصصية بصوت خافت، اللغة الفصحى وهي المهيمنة، وبعض الألفاظ والعبارات العامية، أو حتّى الكلمات الهجينة وبعض المصطلحات العلمية.

1- توظيف اللغة الفصحى:

إنّ اللغة الفصحى « لغة القرآن والحديث والشعر والنثر والخطابة وسائر مجالات الإنتاج الفكري وتعلّم وحدها في المدارس ويجري بها تدريس المواد المختلفة في المعاهد والجامعات، وتستخدم في مختلف نواحي الوعظ، وتلقى بها الأوامر، ويجري بها التخاطب في الجيش»²، وهي "اللغة السليمة من الخطأ في

¹ - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط 1، 1983، ص 126.

² - محمد عبد الله عطاوات، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2013م، ص 71.

كلماتها وضبط حروفها أي الصحيحة أبنية وشكلاً وهي اللغة التي تحتل المكان الأعلى من سلم الفصاحة ودرجات البلاغة»¹، فاللغة الفصحى كثيرة التداول والاستعمال بين الأفراد لأنها تتميز بتنوع الألفاظ والعبارات والمفردات، وهي غنية بالمعاني ومتنوعة الأساليب، هي لغة الفكر والقرآن والعقيدة، وهي من بين اللغات الراقية والملائمة للتعبير سواء في الأدب أو العلوم.

إنّ محاولتنا بيان لغة الحكي الفصيحة عند نسيم كحلان، كانت بهدف إبراز تعدّد الخطابات سواء على لسانه من جهة، أو على حسب كل ما تستدعيه كل شخصية للتعبير عن مكنوناتها، ومشاعرها ومكانتها، ومن بين هذه الشخصيات: الكاتب، يمينه، عامر ... وغيرها من الشخصيات.

مثال:

وظّف الكاتب في قصّته آية الزمان، ألفاظ وكلمات فصيحة، ذات لغة شعرية مكثفة، توحى إلى ما تختلجه نفسه من أفكار ومشاعر وأحاسيس عميقة « إنّي أرى ملل خاطرك الذي تترجمه حركات عينيك البطيئتين، إنّي أعتذر للغوص في أمور قد تجعلك تننيه دون رجعة إلى فهم مقصدي، إغذني لأنّي تماديت في سكب يأس في كأسك و إن لم تمنع سأدفع بالكوب التالي لنتمّ الحديث لأنّ القلب مليء غيظاً والخاطر طاب للخوض في باقي الحديث»².

مثال 2:

« الظلام ينبثق من عبق نور تلك المصابيح، وأركان البيت أكثر سواداً من حلقة الليل، وأصبحت تلك الستائر الحريرية أطياف أشباح تهزها ريح الغضب لترفرف بها وتعانق السقف وسط جوّ موحش تملؤه أصوات نحيب تصدر من كل مكان، كأنّ البيت يريد أن يبعث بما في داخله، خرّب جمال البيت وذهب

¹ - فتحي أنور عبد المجيد الدابولي، بين الفصحى والعامية، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق (علمية - فصيلة)، مصر، العدد العاشر، 1990م، ص 05.

² - المجموعة القصصية، ص 63.

وأب نشاطه وانكسرت تلك الشوكة التي جمعت الأرواح الثلاثة¹، في هذا المقطع يقدم الكاتب تصويراً سردياً، عميق الدلالة، فاستعمل اللغة الفصيحة بروح جديدة، فجاءت اللغة أقرب إلى الشعر، ذات بعد تأملي، إذ يحول البيت من فضاء مادي إلى كيان حي مليء بالمشاعر والانكسار، فأصبح مرآة تعكس العلاقات المنهارة و المنكسرة، فينتقل البيت من تلك الصورة التي تنبض بالحياة والمشاعر الجميلة إلى جو من الخراب والدمار النفسي، فالمصابيح تصبح مصدراً للظلام، والستائر تتحول إلى أشباح، أما الريح فتحمل غضباً لتنبعث منها أصوات وكأنها نحيب، مما يجعل فضاء القصة مشحوناً بالمشاعر السلبية، والمأساوية المليئة بالوجع والألم.

مثال 3:

كما وظف الكاتب في قصته أشجار الزيتون لغة فصيحة، عمد من خلالها إلى بناء تجربة شعورية ولغوية، فيتحول السرد إلى تدفق شعوري بُني على الإحساس والقلق والظنون؛ مما يعكس وعي الشخصية بذاتها، وقد غلب البعد النفسي بدل الحكاية التقليدية، كما عمد إلى تفكيك الزمن السردى، حيث انتقل الكاتب ما بين الحاضر والماضي والذاكرة معتمداً على الزمن النفسي لا على الزمن الواقعي.

« امتزجت فرحتي بفرحته وانتابني حزن الفراق الذي يشدّ قلبي فلا أكاد أصدق أنني سأفلت من يدي أعزّ الناس إليّ، فتراسلنا حقبةً من الزمن و بمرور سنة من الزمن انقطع كلّ اتصال بيننا، فامتلاً قلبي حزناً وبالي ظناً و تاه في وساوس أقعدتني، أفكر في الأسباب فنسيت ومرّت بي فترات أرتاب في وفائه وصدقه تجاهي، فلا أكاد أبعد تلك الأفكار حتّى يختلي ذهني في ذكرياتنا، فألعن شيطان رأسي وأشحن ظنّي خيراً بأنّ ظرفاً أصابه فأقعده عن أن يكتب لي، ولا تزال الظنون لا يتوقف وقعها، ومرّت السنين تقطع صبري بسيف زمنها حتّى مرّت عشر سنين وأتاني خبر من أحد زملائي بأنّ صديقك عاد² .

¹ - المصدر نفسه، ص 63.

² - المجموعة القصصية، ص 70.

مثال 4

: وينتقل الكاتب في قصته يمينه إلى لغة مشحونة بالخوف والرعب النفسي، وهذا ما يولد إحساساً بالقلق لدى القارئ، وعدم الاطمئنان، فالتجاعيد العميقة، العظام البارزة، الأجفان المتورمة، العينان الحمران، ككهل في الثمانين يعيش آخر أيامه، كلّها أمور توجي بالرعب الجسدي، فالكاتب ينقلنا من أدب الرعب الكلاسيكي المعروف في القصص القديمة، إلى رعب الزمن والشيخوخة المبكرة والنهاية الحتمية، وكأنّ الموت يترك آثاره مسبقاً على الجسد.

« يعاني من تسارع رهيب في النمو، ولا وجود لمرض أو تسمّم أو خلل جسدي، ونشاطاته الهرمونية والعصبية مستقرّة، ولا رجّة في رأسه حتّى يفقد صوته، كان هذا غير منطقي وأنا أتأمل تلك التجاعيد والعظام البارزة والبشرة القرمزية والأجفان المتورمة، والعينين الحمران تنبع منهما نظرة مُرتاع، نظرة كهل في الثمانين يعيش آخر أيامه »¹

مثال 5:

كما نجد أنّ الكاتب وظّف في قصته الروهينغا لغة فصحي قائمة على الصدمة والدهشة والانفعال، حيث تتحوّل الفصحي إلى لغة بصرية سمعية، تُشرك القارئ وتضعه في قلب الحدث، فيتفاعل مع المشهد لا كقارئ فحسب بل كمشاهد ومستمع، فالكاتب أو القاص اختار مفردات تضيف على النصّ طاقة وجدانية عالية، تكشف قساوة الواقع، فالحدث يبدو واقعي عتيق، لكن الكاتب يعالجه بأسلوب خيالي ذو طابع نفسي، وهو أحد أشكال التجريب في الكتابة الحديثة المعاصرة.

« وانتشرت صرخات من نوع آخر ونظرات فزع تملأ عيون الأطفال والنيران تلتهم أجسادهم النحيلة، وهوى الجنود على ركبهم يرفعون أيديهم إلى السماء في شيء يشبه العبادة أو شيء يشبه تقديم قربان من البشر،

¹-المصدر نفسه، ص24.

فالمشهد زاد من دهشتي، ومالي من شيء أردع به الجنود غير خيالي الهائم، خيالي مكبل من أن يحرك أي شيء أو يمنع أي يد مسلطة على هذه الأرواح، أو صوت أصرخ به فيهم لعلّي أوقظ قلوبهم السوداء التي بدت لي أنها تصلّي لشيطانها لا لخالقها ¹.

مثال 6:

أما في قصة **جرعة زائدة**، لم يلتزم الكاتب باللغة الوصفية التقليدية، بل جاءت اللغة مكثفة تعتمد الإيحاء والانفعال الداخلي، أكثر من السرد الواقعي، ما يجعل اللغة وسيلة تجربة شعورية لا مجرد أداة للحكي، الذي يعكس ثنائية الألم والمتعة، اللذة والخوف والتوتر النفسي، أكثر من الحدث، كما نجد أنّ الكاتب قد أدخل مصطلحاً أجنبياً **digital drugs** داخل نصّ عربي، مما يعكس انفتاح الخطاب الروائي على الثقافات المختلفة.

« في غرفتي وتحت ضوء الليل الذي يجعل الجوّ غير عادي بالنسبة إليّ، يبدو أكثر إطرأ، فهو يثير حماستي، ويفتح شهيتي من البداية، ومع وصل موسيقى **digital drugs** يترنّم لحنها بوقعها الهادئ في عقلي، لأجلس منبسّطاً على أريكتي وتقابلني الطاولة الموضوع عليها جميع الأنواع التي سأجرّعها اليوم. بدايةً رفعت قارورة الفينتانيّل الصغيرة بغلافها الأزرق، وغطائها الذهبي الناصع، كان التساؤل بداخلها.

كمثل الجرعة الثمينة التي يشواق إليها جسدي المنهك .. فتزداد نبضات قلبي ².

مثال 7:

كما وظّف الكاتب في **"كلمة الكاتب"** لغة ذات طابع أدبي تأملي، لغة إيحائية أكثر من كونها تصريحية، حيث استعمل معجماً دلاليّاً مرتبطاً بالحيرة والقلق والزّمن مثل: القدر - الزّمن - التّيه - الخوف -

¹ - المجموعة القصصية، ص 97.

² - المجموعة القصصية، ص 43.

الصّياح .. ، وجاء توظيفه لهذه اللغة بهدف نقل الحالة الشعورية النفسية والمعقدة التي يعيشها الإنسان المعاصر معتمداً على الأسلوب التأملي والفلسفي الذي يعكس رغبة الكاتب في طرح تساؤلات وجودية حول الزمن والقدر والمستقبل، تبين حالة الشتات والعجز التي يعيشها الكاتب، وعدم قدرته على التوفيق بين الحقيقة والخيال، والحاضر والمستقبل، مما يولّد لديه حالة من القلق والصّياح والخوف مما هو آت. « أصعب ما اختار له عقلي، وما طاب له ركني للتفكير، ووقتي للتدبر الدائم في سياق الأحداث من حولي، كمثّل عجب القدر واختلاف السبل وطابع الزمن وحديث الواقع اللامتناهي، وإني تائه بين منطق الحقيقة وسديم خيالي الخانقة كالقلق والمخيفة كالسرّاب البعيد»¹.

فاللغة العربية الفصحى لغة القرآن لقوله تعالى: « وإنه لتنزّل ربّ العالمين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين »²

هي لغة ديننا الحنيف، لغة التواصل بين أفراد المجتمع، وهي من أرقى اللغات، تمثّل الوعاء الذي يجمع التراث العربي الفكري والأدبي والديني، وتعتبر أداة مثالية للإبداع الشعري والسردى والتعبير الفني الراقي، ويمكننا اعتبارها الركيزة الأساسية في تشكيل الخطاب داخل النص القصصي.

فقد شكّلت حضوراً بارزاً في أغلب نصوص المجموعة القصصية.

ونخلص إلى أنّ الكاتب نسيم كحلان، قد زواج بين اللغتين الفصحى والعامية لضرورات فنية يقتضيها فعل السرد، وهذا التنوع اللغوي أضفى ثراءً جمالياً ورونقاً يكشف عن قوّة اللغة وفاعليتها في الخطاب السردى.

¹ - المصدر نفسه، ص 5.

² - الشعراء 193، 194.

2- توظيف اللغة العامية:

تعتبر اللغة العامية ثاني لغة يعتمد عليها الكاتب في الخطاب السردى، وهي اللغة المتداولة يومياً، في البيت، الشارع، المدرسة، السوق... لا تحكمها قواعد أو قوانين، " و يسميها بعضهم لهجة، ويُعرفها: بأنها مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة معينة، ويشارك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة¹، فالعامية هي لغة عامة عامة الناس، لغة المتعلم والأمي، لغة الغني والفقير فهي لغة كل الفئات الاجتماعية على اختلاف مستوياتها، « فالمجتمع يتصف بالتنائية اللغوية وهي وجود لغة فصيحة ولغة عامية، وهذه الظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم، فمن هذا المنطلق فالعامية لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع والسوق والمجتمع²، يتكئ عليها الروائي في سرد أحداثه، و تعكس واقع الشخصيات وبيئتها الاجتماعية « لغة التخاطب والكلام العادي مع العامة من الناس والحديث بالعامية يبعد اللغة عن التقيد بقواعد الفصحى وقوانينها ويجعل العامية موسومة بالّلحن والخطأ خالية من قواعد الإعراب مختلفة باختلاف الأماكن والبيئات³، فالعامية تمثل مستوى تواصلياً يومياً يعتمد عليه الأفراد في عملية التواصل، من أجل تحقيق التفاعل والفهم السريع دون التقيد بالقواعد التي تحكم اللغة العربية الفصحى، لأن العامية لا تلتزم بقواعد النحو والإعراب، مما يجعلها سهلة التداول بين الناس للتعبير عن أفكارهم، تخضع لقانون التداول الاجتماعي أكثر من خضوعها لقانون النحو.

يرى أنيس فريحة أن « العامية لغة قائمة بذاتها، حية متطورة نامية تتميز بجميع الصفات التي تجعل منها أداة طبيعية للفهم والإفهام، وللتعبير عن دواخل النفس⁴، فاللغة العامية لغة حية تتطور باستمرار، قابلة للتجدد واكتساب مفردات وتراكيب جديدة مع مرور الزمن، تلبيةً لحاجات المتكلمين التواصلية، « وعلى

¹ - عبد الرزاق عبد الرحمن الأسدي، الدعوة إلى العامية اللغة العربية منهج لبعض المدارس اللغوية الحديثة، (وصف - نقد)، ص 08.
² - سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتها في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، د ط، 2011، ص 32.
³ - فتحي أنور عبد المجيد الدابولي، بين الفصحى والعامية، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق (علمية)، مصر، العدد العاشر، 1990م، ص 20.
⁴ - محمد عبد الوهاب، عبد الله عطوات، اللغة الفصحى والعامية، ص 25.

هذا الأساس فإنّ العامية لا تبقى ثابتة لأمد طويل، لأنّها خاضعة دائماً للتغيرات السريعة، التي تحكمها قواعد أو قيود في أغلب الأحيان سواء من حيث ألفاظها الأصلية أو المقتبسة، ومعانيها أو من حيث صيغها وتراكيبها وأساليبها¹، ويقول الأستاذ كمال يوسف الحاج، « العامية لغة الحس، والعجلة، لغة فجائية تلقائية انفعالية، والانفعال بيولوجي الطابع، لا يتيسر له وقت ولا فراغ كي يعمل الرؤية، ولهذا تطفو العامية على سطح الوجدان، وتسيطر على سطح الوجدان، وتسيطر على روابط الجملة، هي لا تبالي بالعوامل النحوية بل تكتفي بإبراز ترويسات نفسياتنا، والعامية خفيفة الخطى، تستمدّ زخمها الأكبر من الإيحاءات والإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها، وهي لا تقبل الحركات، ولهذا لا تتركّب من جمل بمعنى النحو، وفي العامية ألفاظ ذات معنى، وفي الفصحى جمل ذات معنى، وفي العامية ترص الوجدانيات كالفدائف، والمتفجرات، وفيها لا نعثر على الجملة بالمعنى النحوي، بل تتلاشى الروابط والعوامل فتبرز الصورة الكلامية كتلة واحدة، تتفجر كالمفرقات، ونظامها نظام الانضغاط، وهي تترك لذهن السامع أن يدرك بالحدس نوع الصلة بين الكلمات²». فيعتمد الكاتب العامية من أجل نقل الأصوات الحقيقية للشخصيات، وتبيان الفوارق والخلفيات الثقافية والاجتماعية وتحقيق الواقعية الفنية، كما أنّها أصبحت استراتيجية سردية يعتمدها المبدع كمظهر من مظاهر التجريب اللغوي الذي يتّسم به السرد الحديث.

ولقد وظّف الكاتب نسيم كحلان في مجموعته القصصية العديد من الألفاظ العامية، البعيدة عن الفصحى، « إنّ العامية تعبّر عن تطوّر لغوي للعربية الفصيحة، وهذا التطوّر لا يمكن أن نتغافله، فنحن لا نحيا فصحي قديمة بالية، بل نأخذ من الفصحى ما يتناسب فهمه مع العامية الحالية، وما يتردد على الألسنة منها³، وهذا يعود إلى قدرة الأديب على الإبداع والتنوّع، وحسن اختياره للألفاظ والعبارات، بحيث لا

¹ - أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، أهميتها، مصادرّها، وسائل تنميتها، ص 167.

² - محمد عبد الوهاب، عبد الله عطوات، اللغة الفصحى والعامية، ص 22.

³ - مصطفى عطية جمعة، الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ط1، 2020م، ص 40.

يحدث تنافر داخل بنية الخطاب السردى، حتى لا يجعل القارئ يرفض هذا التوظيف العشوائي غير الواعي، إذ لابد للكاتب أن « يتذوق الألفاظ كما يتذوق التراكيب ... فيحسن اختيار الألفاظ كما يحسن ملأمتها بعضها مع البعض¹ ».

وعند قراءتنا للمجموعة القصصية "بصوت خافت" للكاتب نسيم كتلان، نجده قد وظف العامية في بعض القصص، وهذا التوظيف ليس توظيفاً اعتباطياً، وإنما يحمل بُعداً فنياً جمالياً يخدم السرد القصصي، مما يكشف المستوى الاجتماعي والثقافي وحتى النفسي للشخصية، ففي قصة يمنية، وظف الكاتب العامية توظيفاً دلالياً وثقافياً، وبصورة واعية، حيث جاءت اللغة منسجمة مع شخصية يمنية، المرأة المشعوذة، ومستواها الثقافي، فانتنى القاص عبارات سهلة ومباشرة، قريبة من الواقع اليومي، تجعلنا نشعر أن المشهد حقيقي، وكأنه ماثل أمامنا، مما يزيد من التأثير على القارئ، فاللغة هنا تصويرية تهدف إلى تصوير الموقف بصورة عفوية وبسيطة، مما أضفى على النص طابعاً واقعياً، قريباً من الحياة اليومية، كما وظف أسلوباً حوارياً مباشراً، معتمداً على التكرار، وتعداد الطلبات، بهدف إقناع الطرف الآخر والتأثير فيه عن طريق الإلحاح والضغط، مما يجعل النص أكثر إقناعاً وصدقاً رغم ما يضمه من خداع وغموض وإبراز جو الشعوذة والسحر.

مثال 1:

« واش نوجدلك ؟ كاين خمس ورق، كاين كتاب فيه روي ما يرومق ما عندك زهر تقول تبغني يتبعك، طالب لهنأ يجيك طالب للحبيب يجيك طالب لخلاص من المرض أنا نَجيك، طالب للذرية تجيك، ورق وشموعة وعظام الموتى والضبوعة، يخلو لحبيبة تابعة، ولرايك متبوعة، نجمة في ورق مطبوعة تخلي كلمتك هي المسموعة، حاب تتحي العين حاب ترضي الزين، حاب ترجع لوين حاب ترجع لوين حاب

¹ - عدنان بن دريل، اللغة والأسلوب، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص 171.

ترجع لوين! ¹. فالأسلوب جاء شفهي بسيط وتلقائي، في فضاء شعبي، حيث تنتشر المعتقدات الغيبية، فالشخصية في هذه الحالة لو تحدّثت بالفصحى لفقدت قدرتها على الإقناع، فالعامية أحد مظاهر التجريب اللغوي، لأنّ الكاتب يكسر وحدة اللغة السردية ويخلق تعدّداً صوتياً داخل النص.

مثال 2:

كما وظّف الكاتب في قصّته " خيانة الوطن " عبارة « خليني نروح فبابور اللوح ²»، والتي تؤدي العديد من الوظائف السردية داخل النص الأدبي، فهذه العبارة عامية متداولة في المجتمع الجزائري بكثرة، وهي ترمز إلى الهجرة السرية عبر قوارب الموت، كما هو معروف عندنا، فاستعمال مثل هذه العبارة يجعل الخطاب السردى قريباً، كما تشير أيضاً إلى الحالة الداخلية للشخصية والأزمة الوجودية، فالعبارة تختزل صراع الحياة والموت في صورة واحدة.

إنّ توظيف الكاتب للغة العامية لم يكن عشوائياً، وإنّما كان من أجل تقريب السرد من الواقع الاجتماعي والثقافي، مما يجعل العمل الأدبي ينبض بالحياة، و يجعل من القارئ عنصراً فعالاً في المشاركة في إنتاج النص.

فالتنوّع اللغوي لا يُعدّ خروجاً عن الفصحى وإنّما هو إثراء للعمل الأدبي والأساليب التعبيرية، وانفتاحاً على أشكال جديدة من التجريب في الخطاب السردى، وما يمكننا قوله أنّ الكاتب نسيم كحلان استطاع تصوير واقع المجتمع الجزائري والاستعمالات اللغوية الشائعة التي تعكس الأبعاد الاجتماعية والنفسية، والواقع المتأزم الذي يعيشه أبناء الوطن.

¹ - المجموعة القصصية، ص 31.

² - المصدر نفسه، ص 83.

فالكاكتب نسيم كحلان وُقِّق إلى حدّ كبير في المزج بين اللغة الشعرية والتوتر النفسي والخيال العلمي كمظهر من مظاهر التجريب، وذلك من خلال نقل اللغة الشعرية من لغة وصفية إلى لغة حسية، حيث يتجاوز الكاتب السرد النمطي القائم على نقل الحدث إلى أفق الإبداع والخيال العلمي، بما تحمله اللغة الشعرية من إحياءات وانزياحات بلاغية وتكثيف دلالي وإيقاع داخلي، ممّا يجعل النصّ يتحوّل إلى فضاء تجريبي يفتح المجال لتعدّد القراءات والتأويلات القائمة على الإحساس.

3- توظيف اللغة الأجنبية:

وهي لغة غير اللغة الأم، يتمّ اكتسابها في الأغلب عبر التعلّم الواعي، وهي « كلّ لغة تأتي من الخارج وليست لغة رسمية أو وطنية »¹، وتُستعمل للتواصل مع الآخرين وهي لغة لا يتحدّث بها البلد الأم للشخص المشار إليه، كما تُعدّ وسيلة لاكتساب المعرفة والانفتاح على الثقافات الأخرى.

وقد كان حضور اللغة الأجنبية في بعض السياقات في المجموعة القصصية "بصوت خافت" كدلالة على حضور الأجنبي في الواقع وفي الوعي الاجتماعي.

وقد وظّف الكاتب في قصّته "تجربة غريبة" لفظة "CNN"² وهو ليس مصطلحاً عربياً، بل اختصار لـ (Câble News Network) (شبكة أخبار الكابل) الأمريكية متعدّدة الجنسيات تابعة لشركة وارنر برذرز ديسكفري. وهناك مفردة "الكواركات"³ Quark وهو ليس مصطلحاً عربياً، بل هو مصطلح فيزيائي عالمي مشتقّ من لغة أجنبية، أطلقه العالم الأمريكي "موراي جيل مان" عام 1964، واقتبسه من رواية "يقظة فينيجان" للكاتب "جيمس جويس"، فالكواركات فيزيائياً هي جسيمات أولية أساسية تشكل البروتونات والنيوترونات، والتي بدورها تبني نواة الذرة. ومفردة "روتين"⁴ وهي كلمة أعجمية (من الفرنسية /

¹ - صالح بلعيد، في المواطنة اللغوية وأشياء أخرى، دار هومة، الجزائر، ط1، 2008، ص 40.

² - المجموعة القصصية، ص 17.

³ - المصدر نفسه، ص 26.

⁴ - المصدر نفسه، ص 43.

الإنجليزية)، شاع استعمالها، ويشير معناها إلى طريقة محدّدة تجري على وتيرة واحدة في عمل الأشياء، وغالباً ما يرتبط بجمود الجهاز الإداري أو الملل.

ونجد لفظة **'digital drugs'**¹، وهي عبارة عن ملفات صوتية تبث عبر سماعات الأذن بترددات مختلفة لكلّ أذن، ما يؤدي إلى خداع الدماغ وإحداث تغيرات كهربائية تشبه تأثير بعض المواد المخدّرة التقليدية. أمّا بالنسبة للفظـة "فتريـنة"²، فهي كلمة دخيلة ومعربة من أصول أوروبية، (غالباً الفرنسية)، وتستخدم في اللهجات العامية للدلالة على الواجهة الزجاجية للعرض، البديل الفصيح لها هو خزانة عرض أو واجهة عرض أو معرض زجاجي.

أما فيما يخصّ مفردة **الجينز**³، هي كلمة أجنبية معربة (مستعارة) من اللغة الإنجليزية (Jeans)، وانتقلت إلى العربية كاسم مستعار، وتستخدم للدلالة على نوع البنطال. لفظة **فيلات**⁴، وهي مصطلح معرب / دخیل من أصل لاتيني (Villa) انتقل عبر اللغات الأوروبية (الإيطالية والفرنسية) إلى العربية. كما وظّف كلمة **"دراويش"**⁵، وهي لفظة معربة ذات أصل فارسي تعني الفقير أو المتسوّل، كما تعني الزاهد، وقد تفسّر بأنّها "طارق الأبواب" (الشخّات) في إشارة إلى الفقير الذي يعيش على الصدقات.

من خلال دراستنا للبناء اللغوي في المجموعة القصصية، خلصنا إلى أنّ استعمال الألفاظ الأجنبية - كان على لسان السارد كاختيار جمالي أو تجريبي، ومؤشر دال على مستوى الشخصيات وكشف هويتها المتشظية، إذ تتحوّل اللغة إلى أداة توظيف غير مباشر يكشف عن وعي الشخصية وانفتاحها على الثقافات الأخرى، فقد وظّف الكاتب لغة أجنبية في مجموع نصوصه لإبراز التأثير الثقافي والاجتماعي بين

¹ - المصدر نفسه، ص 43.

² - المصدر نفسه، ص 43.

³ - المصدر نفسه، ص 72.

⁴ - المصدر نفسه، ص 77.

⁵ - المجموعة القصصية، ص 60.

الشعوب والمجتمعات، ممّا يعكس مدى تأثر الشخصيات بالثقافة الغربية، و يجعل النصّ أكثر حداثة، وأنّه لم يعد حبيس لغة واحدة، بل فضاءً مفتوحاً على العديد من اللغات ممّا يتناسب مع الزمن المعاصر.

4-توظيف المصطلحات العلمية:

المصطلحات العلمية هي ألفاظ وتعابير لغوية تستعمل داخل مجال معين، فالمصطلح العلمي « لفظٌ اتفق العلماء على اتخاذه للتعبير عن معنى من المعاني العلمية، فالتصعيد مصطلح كيميائي، والهيولى مصطلح فلسفي، والجراحة مصطلح طبي، والتطعيم مصطلح زراعي، وهو لفظ يصطلح عليه أهل العلم المتخصصون للتفاهم والتواصل بينهم¹».

ويشكل توظيف المصطلحات العلمية في المجموعة القصصية "بصوت خافت" لـ "نسيم كحلان" من أبرز تجليات التجريب، فقد أصبحت اللغة فضاءً معرفياً تتداخل فيه عدة خطابات، فنجد الكاتب يستدعي معجماً علمياً مستمداً من علم النفس، التكنولوجيا، الطب، لا للشرح والإعلام، وإنما لإعادة بناء التجربة الإنسانية، وذلك بخرق النسق اللغوي المألوف في الخطاب الأدبي، حيث يجد القارئ نفسه أمام خطاب علمي، مما يخلق انزياحاً دلالياً يفتح أفق التأويل لدى القارئ.

ومن بين المصطلحات العلمية والطبية التي وظفها الكاتب: الرنين المغناطيسي، الخلايا الدقيقة، التصوير الكهربائي، أشعة إكس، الرسم الكهربائي للمخ...، فإدراج المصطلحات العلمية ضمن سياق أدبي يجعل القارئ يشعر بالدهشة والغرابة، مما يدفعه إلى التأمل وإعادة التفكير بدل التلقي المباشر ومنه نستنتج أن توظيف المصطلحات العلمية في المجموعة القصصية، ليس توظيفاً اعتباطياً، وإنما يهدف إلى تكثيف الدلالة وخلق انزياح لغوي يخرق أفق التلقي، مما يمنح النص عمقاً فكرياً وجمالية مغايرة.

¹ - رجاء وحيد دويدري، المصطلح العلمي في اللغة العربية، عمقه التراثي وبعده المعاصر، دار الفكر، ط 1، 2013، ص 12.

يعد التجريب في الرواية عموماً وفي قصة الخيال العلمي على وجه الخصوص، تجاوزاً للمألوف السردية و النمطية و سعياً وإعياً إلى تجديد أدوات التعبير، و ابتكار صيغ فنية مغايرة، إذ يعمل الكاتب على كسر الحدود الفاصلة بين الواقع و المتخيل، في فضاء سردي يتصف بالغموض و الانزياح الدلالي، على هذا الأساس تتأسس تجربة نسيم كحلان في مجموعته القصصية " بصوت خافت " حيث تتجلى روح التجريب عبر بناء عوالم قصصية، من خلال توظيف الخيال العلمي كآلية سردية لإعادة قراءة الواقع الإنساني، فمن خلال ظاهرة الانزياح، تتحول اللغة من مجرد تراكيب و دلالات بسيطة إلى فضاء إبداعي يتجاوز القواعد المألوفة.

ثالثاً: مظاهر الانزياح اللغوي:

الانزياح اللغوي هو الخروج عن قواعد اللغة المألوفة، المعجمية، النحوية، الدلالية لكسر رتبة اللغة المعتادة، فهو « ظاهرة أسلوبية ترتبط بخصائص اللغة الشعرية المتميزة بطبيعتها عن لغة النثر، وهو من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية والألسنية الحديثة التي تدرس النص الشعري على أنه لغة مخالفة للمألوف العادي¹»، فالشعر لا يتحدث بلغة مباشرة كلغة الحديث أو السرد العادي، وإنما يمتاز بأسلوب يقوم على الانزياح والإيحاء والتخييل.

كما يُعرّفه "ميشال ريفاتير" بأنه « انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه خرق للقواعد حيناً، ولجوء إلى ما نَدَر من الصيغ حيناً آخر²».

إذن ظاهرة الانزياح هي خروج عن النسق المألوف من الكلام، يمكننا من خلاله التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي الذي اعتمده الكاتب في الخطاب السردية، « بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب

¹ - وليد رافع، سليمة مدلفاف، الانزياح الاستعاري من الجمالية إلى التأويل في الشعر المعاصر، المجلد 7، العدد 2، 30 ديسمبر 2020، ص 726.

² - المجموعة القصصية، ص 727.

الأدبي ذاته¹، فهو بمثابة لب الإبداع الأدبي، إذ لا يمكن العثور على نص أدبي يخلو من الانزياح، فقد بات هذا الأخير ضرورة ملحة في عملية الإبداع الأدبي، إذ إنه يحقق تأثيراً فنياً وجمالياً، وإيحاءً رمزياً، يهدف إلى تحويل اللغة من أداة تواصل إلى عملية إبداعية خلاقة تثير القارئ.

فالانزياح «هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته»² وبذلك يمكن للكاتب أو المبدع الخروج عن كل ما هو نمطي، من أجل أن يمنح العمل الأدبي تميزاً، من خلال قدرته على استعمال المفردات والتراكيب اللغوية لإثبات قدرته على الإبداع والتفرد في العمل الأدبي، ونجد أن القاص لجأ إلى توظيف الانزياح بنوعيه: الاستبدالي (الدلالي) والتركيبي في المجموعة القصصية.

أ - الانزياح الاستبدالي (الدلالي):

يُعرف هذا النوع من الانزياح بأنه «خروج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية كمثال وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الاسم أو اللفظ الغريب بدل المألوف»³، أي تستخدم فيه الألفاظ والتراكيب بطريقة تتجاوز القوالب اللغوية المعتادة، وعلى هذا الأساس «يصبح الانزياح الدلالي طريقة خاصة في إيقاع المعاني في النفس، تحدث تأثيراً وهزة لا تحدثها العبارة المجردة أو التعبير الحقيقي، ويمكن القول إن مباحث الانزياح الدلالي تنحصر في مقولتين هما: الأصل المثالي ثم الانحراف عنه»⁴، تتجلى هذه العناصر في العديد من الأشكال المجازية التي يعتمد عليها النص الأدبي كالاستعارة والتشبيه والرمز والكناية.

وهذا المقطع من المجموعة القصصية يؤكد ذلك «وأتى علينا حين من الزمان دافقاً بعجبه، راسماً بقدره

¹ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص 198.

² - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 198.

³ - وليد رافع، سليمة مدلفاف، الانزياح الاستعاري من الجمالية إلى التأويل في الشعر المعاصر، ص 728.

⁴ - تامر سلوم، الانزياح الدلالي الشعري، مجلة علامات، المغرب، ط 1، 1996، ص 93، 94.

عجيب أحوالنا، سارداً بالغيب أقدارنا، حاكماً بالجبر ذواتنا، وما لنا من ضئيل القدرة لعقولنا بأن نفهم من أمره شيئاً¹.

حيث يقوم على تشخيص بعض المفاهيم المجردة كالزّمان، القدر، الغيب، الجبر، وجعلها كائنات حيّة فاعلة، فيجعل للزمن قدرة على الإتيان والرّسم والسرد والحكم، فيُصبح للزمن قدرة على السّيطرة والفعل، وهذا تجاوز للواقع السّردى، ممّا يمنح النص بُعداً فلسفياً تأملياً بانزياحه عن المألوف. وفي العبارة التالية « أو صوتٌ أصرخ به فيهم لعلّي أوقظ قلوبهم السّوداء التي بدت لي أنّها تصلّي لشیطانها لا لخالقها! »²، فنسيم كحلان من خلال توظيفه لعبارتي "قلوبهم السّوداء" و "تصلّي لشیطانها"، جعل الكلمات تنزاح عن معناها الأصلي، وتأخذ معاني مجازية تختلف عن المعنى الحقيقي، فقول الكاتب: "بدت لي أنّها تصلّي لشیطانها لا لخالقها"، تُزيح المعنى الحقيقي للفعل يصلّي الذي يرتبط بالخالق لا بالشیطان، وهذا تجاوز للمفهوم المألوف للصلاة، الذي أصبح رمزاً للأفعال الشريرة بدلاً من العبادة، فتقول تصلّي لخالقها لا لشیاطينها.

وفي عبارة « وحضر لي صدفة في إحدى الأيام حضور جمعيه وتسَلَّل سمعي للحديث بينهم وكانت تلك الأيام أيام الغزو الروسي للأوكران »³، يوظف القاص لفظة "تسلَّل" في غير محلّها، فالسمع شيء معنوي وهو لا يتسلَّل في واقع الأمر، فحذف الكاتب المشبّه به وهو الإنسان، وترك قرينة دالة عليه، وهي فعل تسلَّل، وكأنّ السمع شخص يتحرّك خلساً، وهو انزياح دلالي قائم على الاستعارة (التشخيص).

وفي قوله: « إنّه صوتي يبدو قادماً من بعيد، كأنّ الرّوح تريد أن تتخلع من جسدي »⁴، الصوت في الحقيقة لا يأتي من بعيد لأنه صوت الشخص المتكلم، لكن الكاتب ينقل المعنى من الواقع إلى الشعور

¹ - المرجع نفسه، ص 93، 94.

² - المجموعة القصصية، ص 52.

³ - المصدر نفسه، ص 46.

⁴ - المجموعة القصصية، ص 62.

بالاغتراب والانفصال عن الذات، وفي قوله: الروح تريد أن تنخلع هنا أصبحت الروح شيئاً مادياً، لها قدرة على الانخلاع بكل إرادة، وكأنّها إنسان، هذا التشخيص منح الروح صفات بشرية، ممّا يعكس حالة الاغتراب النفسي والتوتر الداخلي، فالمعنى انزاح عن الحقيقة الواقعية إلى التعبير المجازي الخيالي. وفي قوله « لا شيء إلا الظلام يُسترق منه ضوء خافت مُسدل على منضدة خشبية قديمة، ومجموعة كبيرة من الكتب المبعثرة، ملقياً بجبيني على إحدى جوانبها أحاول جمع شتات أفكارى وإقامة الهدوء في عقلي وإسكات أبواق أفكارى المترامية»¹، لا يصف الكاتب الواقع وصفاً واقعياً، بل يعيد تشكيله بصورة إيحائية ذات بُعد نفسي، فيعمد إلى تكثيف الدلالة بنقل اللغة من الوظيفة الإعلامية إلى وظيفة إيحائية، تفتح أفق التأويل وتخلق الدهشة لدى القارئ، وفي عبارة « فبعين قلبه الهين كان يرى طريق الغنى مركباً صعباً وكثير الحوائل والعوائق»²، ينتقل الكاتب إلى استبدال العين الجسدية بالبصيرة الداخلية، فالقلب لا يملك عيناً، لذلك انتقل المعنى من الرؤية الحسية إلى الرؤية الباطنية، كما أنّه جسّد الغنى في صورة طريق ومركب مليء بالعوائق والحوازر، ممّا يجعل المعنى المجرد صورة تصويرية، وفي قوله «الساعة تُشير إلى منتصف الليل وخيوط نور البدر تبعث بنورها الضئيل في الأفق البعيد، وعلى قطع من شاطئ رملي تتابعته الكثير من الخطوات تقترب من الرصيف الخشبي الطويل الممتد وسط الماء، ودبت همسات الحديث وضحكات ضيقة وتأوهات مرحة في أرجاء المكان كسرت سطوة الصمت»³، قام الكاتب بتشخيص أو أنسنة الساعة، فجعل الزمن كائناً بإمكانه الإعلان عن التحول ليكشف عن بداية الأحداث، أمّا في قوله "وخيوط نور البدر تبعث بنورها الضئيل في الأفق البعيد"، فنلمس انزياحاً دلاليّاً، يتمثل في استعارة تجعلنا نتصوّر المشهد، ونتخيّله، وهذا يتطابق مع كلام الكاتب « مُرادي منك هو شيء سهل

¹ - المصدر نفسه، ص 62.

² - المصدر نفسه، ص 79.

³ - المصدر نفسه، ص 82.

وبسيط، أريد منك خيالك فقط، لأنه ليس هناك جسرٌ بيننا أفضل من الخيال»¹، فالكاتب يدعونا للتأمل وتوظيف خيالنا لتصل أفكاره إلينا، فالخيال هو الجسر الذي تنتقل عبره أفكار الكاتب إلى القارئ.

ب - الانزياح التركيبي:

يُقصد به خروج الكاتب عن القواعد النحوية المألوفة في اللغة، كالتقديم والتأخير، الحذف أو الفصل، وهو أسلوب فني يهدف إلى توليد دلالة جديدة وإعطاء شحنة عاطفية لا تمنحها الجملة العادية، مما يُسهم في التأثير في المتلقي من جهة، وبعث الدهشة في نفسه من جهة أخرى، فهذا « النوع من الانزياح يتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والترتيب مثل الاختلافات في ترتيب الكلمات»²، وذلك بكسر النمط الشائع من التراكيب النحوية، فالانزياح التركيبي يرتبط بذلك النظام الذي تقوم عليه الكلمات داخل الجملة في اللغة العادية، غير أن الخطاب الأدبي لا يلتزم هذا الترتيب المعتاد، وإنما ينزاح عنه قصداً بغية تحقيق أثر جمالي أو دلالي عميق، « وهذا يعني فيما يعني أن المبدع في العربية وأشباهاها متسعاً لكثير من ألوان التصرف دون أن يخشى لبساً أو إخلالاً بالدلالة، بل إن هذا الغنى في التراكيب لهو ميزة تجعل المبدع أكثر وفاءً لأداء ما تودّ النفس أدائه»³، لتتسع أكثر في الإبداع وتؤلف تراكيب جديدة مزاحة غنيّة بالإيحاء والتكثيف الجمالي، وتجعل من النص متميزاً في حدّ ذاته.

يظهر هذا النوع من الانزياح في النموذج الآتي: « وما طاب له ركني للتفكير ووقتي للتدبر الدائم في سائح الأحداث من حولي»⁴، فالأصل في التركيب المألوف للجملة "وما طاب ركني له للتفكير"، لكنّ الكاتب قدّم شبه الجملة على الفاعل، وهو انزياح تركيبى قد تكون له علاقة بأثر الشيء المؤثر في النفس

¹ - المجموعة القصصية، ص 8.

² - وليد رافع، سليمة مدلفاف، الانزياح الاستعاري من الجمالية إلى التأويل في الشعر المعاصر، ص 728.

³ - أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 142.

⁴ - المجموعة القصصية، ص 05.

قبل ذكر الكاتب لذاته، أي أن الكاتب اعتمد الانزياح التركيبي من خلال تفكيك البنية النحوية، وخرق نظام الجملة العربية المألوفة، وذلك نتيجة التقديم والتأخير مما يعكس التوتر الداخلي للذات أو الشخصية المتكلمة.

وفي قوله « من النظرة الأولى تعرّفت عليه »¹، يظهر اختلال في التركيب، والأصح أن يقول "تعرّفت عليه من النظرة الأولى"، ويظهر الانزياح في تقديم شبه الجملة لإعطاء الأولوية للحظة الزمنية، وفي قوله « وبعد وقت قصير من جعّمها تبدأ الرحلة دون أن أبرح مكاني وبدون أن أنبش بحركة حتّى، فمفعولها كافٍ بأن يجعلني أنتقل بشكل أنني من اختلاط في المشاعر إلى شعور حادّ بعاطفة دافئة كأنني أعود بشعوري هذا إلى ذكريات حب المراهقة، فالكثير من السعادة وغامر الدفء العاطفي يملأ صدري »²، يتميز هذا المقطع بتوالي الأفعال والصفات دون توقّف، للدلالة على حالة الاندفاع وفقدان السيطرة، وهذا يعكس البناء اللغوي في الجملة، ما جعلها أكثر تأثيراً وجذباً للقارئ.

هذه الانزياحات جاءت على مستوى الشكل والمضمون، لتكثيف الدلالة، من خلال التلاعب بتراكيب الجمل، وهذا ما يجعل التجربة السردية في المجموعة القصصية، أكثر تأثيراً وقابلية لتعدّد القراءات والتأويلات.

التناص:

يُعدّ التناص من أهمّ الظواهر الفنيّة، لما يحمله من مظاهر الجمال للعمل الأدبي، وهو يكشف عن التفاعل بين النصوص، والتداخل بين النصّ الحاضر والنصوص الغائبة، إذن فهو « ترحالٌ للنصوص وتداخل

¹ - المصدر نفسه، ص 36.

² - المصدر نفسه، ص 45.

نصّي ففي فضاء معيّن تتقاطع وتتنامى ملفوظات عديدة مقتطفة من النصوص الأخرى¹. « فالتناص هو عملية انتقال النصوص داخل نصّ جديد، تقوم على تفاعل النص مع نصوص سابقة عليه.

فالتناص هو « تلاقح النصوص عبر المحاور والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة² » فهو إنتاج وخلق لنصّ جديد من خلال المزج بين عدّة نصوص من مختلف الثقافات، ونقتصر في دراستنا على نوعين من التناص: التناص الديني والتناص التاريخي.

أ - التناص الديني:

ويقصد به توظيف النصوص المقدّسة كالقرآن والحديث أو الشخصيات والقصص الدينية في النصوص الأدبية لإثراء المعنى، فهو « تداخل نصوص دينية مختارة وذلك من خلال الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... مع النص الأصلي³ »، ويهدف إلى تكثيف المعنى الدلالي والنفسي.

وتظهر المجموعة القصصية "بصوت خافت" تفاعلاً مع التناص الديني، ويتجلّى ذلك في قول الكاتب « أتى علينا حينٌ من الزّمان⁴، إذ تُحيل هذه العبارة مباشرة إلى قوله تعالى « هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئًا مَّذْكُورًا⁵ »، وهو اقتباس جزئي، لأنّ العبارة قريبة جداً من الآية القرآنية مع حذف أو تعديل بسيط، فالكاتب يستدعي العبارة القرآنية، ليعطي النصّ بُعداً تأملياً وجودياً، وعمقاً دلالياً يوحي بالبداية أو العدم أو طول الانتظار، وهذا لتعميق الدلالة السردية، مما يجعل القارئ يقارن بين الخلق الأول للإنسان والوجود المعاصر الهشّ، فالآية تتحدّث عن زمنٍ كان الإنسان فيه غير مذكور، أمّا الكاتب فيتحدّث عن أناس موجودين لكن أصواتهم خافتة، وهو ما يجعل النصّ السردى فضاءً للتأمل في

¹ - جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص 81.

² - بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط 1، وزارة الثقافة، الأردن، 2001 م، ص 44.

³ - أحمد الزغبى، التناص نظرياً وتطبيقياً، ط 1، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000 م، ص 38.

⁴ - المجموعة القصصية، ص 05.

⁵ - سورة الإنسان، الآية 01.

معنى الوجود الإنساني والزمن والهوية، وفي عبارة « على قدر كدحنا تملأ أقداحنا »¹، تناص ديني غير مباشر، فبقدر السعي يكون الجزاء، وهذا يتطابق مع قوله تعالى: « وَأَنْ لَّيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى »² فالكاتب أعاد صياغة الآية بتعبير شعري.

كما وظف الكاتب التناص الديني في القرآن في قوله « والدين يدحض أكذوبة أن الجن يعي ويعلم بقدام الأحداث وذلك بدليل قرآني لقصة وفاة نبي الله سليمان عليه السلام »³، توظيفاً دلاليًا رمزيًا، فالقصة تشير إلى وفاة النبي سليمان عليه السلام الواردة في القرآن الكريم تحديداً في سورة النمل، فالكاتب استحضر قصة سليمان عليه السلام كآلية تجريبية تخدم بنية النص ورؤيته الفكرية، فوفاة سليمان عليه السلام حدثت دون إعلان مباشر، فقد ظل قائماً حتى كشفت الحقيقة بعد زمن طويل، كذلك شخصيات القصة تدرك حقائقها بعد الألم والعزلة، حيث تتقاطع دلالات الصوت الصامت في الآيات القرآنية مع رمزية العنوان، الذي يُحيل إلى حضور خافت للحقيقة ضمن التجربة الإنسانية، مما يجعل للتناص الديني دوراً فعالاً في تعميق البُعد التأملي والتجريبي للنص السردى.

كما وظف الكاتب طوفان نوح: « أحقاب زمنية تتأرجح من بداية التاريخ لطوفان نوح »⁴، كتناص ديني رمزي، يتجاوز المعنى الديني المباشر، فطوفان نوح كحدث كوني وتاريخي، يمثل عقاباً إلهياً لإهلاك البشرية الكافرة، وتطهير الأرض، فالطوفان يحمل دلالات عميقة، حيث كان نهاية للكافرين وبزوغ فجر جديد ينبض بالحياة لسيدنا نوح عليه السلام وذريته ومن آمن معه، وقد أعاد الكاتب توظيفه سردياً داخل التجربة الإنسانية المعاصرة، إذ يصبح للطوفان دلالة عميقة، فيتحول من كارثة طبيعية إلى طوفان نفسي تعيشه الشخصيات الغارقة في القلق والعزلة والاضطراب، فاستدعاء طوفان نوح يمثل آلية فنية تعيد النظر في مفهوم الخلاص، إذ لم تعد النجاة متعلقة بالإنقاذ الجسدي، بل مقاومة صامته ضد الانهيار النفسي،

¹ - المجموعة القصصية، ص 05.

² - سورة النجم، الآية 39.

³ - المصدر نفسه، ص 24.

⁴ - المصدر نفسه، ص 35.

وهذا ما يعطي النص بعداً رمزياً، فيصبح طوفان نوح حدثاً معاصراً، يرتبط بما يعيشه الإنسان من فوضى وتوتر داخلي.

وفي قول الكاتب « ومنهم من قضى نحبه »¹ نصادف تناساً قرآنياً واضحاً، فالبارة مأخوذة من قوله تعالى « مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَّنْ قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَّنْ يَنْتَظِرُ² »، فالبارة تدل في القرآن الكريم على الموت أو الشهادة بعد أداء الرسالة، وقد وظفها الكاتب في مجموعته القصصية للدلالة على الصبر والثبات والتضحية، فشخصيات المجموعة لا تعيش أحداثاً بطولية بل صراعاً داخلياً ومعاناة نفسية صامتة، وفي قوله: « وقد أوجس لها وعي خيفة »³ . تحيل مباشرة إلى قوله تعالى: « فَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً⁴ »، وقد وردت في سياق خوف النبي إبراهيم عليه السلام، ففي القرآن الخوف مصدره الشخصية، أما في النص القصصي، فالخوف نابع من الوعي، أي أن الخوف أصبح حالة نفسية داخلية عميقة، فالكاتب انتقل من سياق نبوي تاريخي إلى تجربة إنسانية معاصرة، فالأحداث لا تتفجر بل تتسرّب إلى النفس بصوت خافت وبهدوء، وفي قول الكاتب « خُيِّلَ لي كأنني في دركٍ من دركات الجحيم⁵ »، فهو لا يستدعي الجحيم بمعناه الأخروي، وإنما يحوّل العقاب إلى معاناة نفسية، من خلال توظيفه لفظة "الدرك" التي جاءت في قوله تعالى: « إِنَّ الْمُنَافِقِينَ فِي الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ مِنَ النَّارِ وَلَنْ تَجِدَ لَهُمْ نَصِيرًا⁶ »، حيث يعيد الكاتب توظيف المصطلح داخل المجموعة القصصية كرمز يكشف عن شدة المعاناة الإنسانية.

إنّ التناص الديني يكشف عن وعي الكاتب بالمرجعية الدينية كرصيد ثقافي مشترك بينه وبين القارئ، والتناص هنا يؤدي وظيفة جمالية ودلالية، تتمثل في تكثيف المعنى والاقتصاد اللغوي.

¹ - المجموعة القصصية، ص 40.

² - سورة الأحزاب، الآية 23.

³ - المجموعة القصصية، ص 22.

⁴ - المصدر نفسه، ص 22.

⁵ - المصدر نفسه، ص 36.

⁶ - سورة النساء، الآية 145.

ب - التناص التاريخي:

التناص التاريخي هو تقنية أدبية تقوم على تداخل النص الأدبي مع نصوص أو أحداث وشخصيات تاريخية، ويهدف هذا النوع من التناص إلى تفسير الماضي وإسقاطه على الواقع المعاصر، وتمجيد الذاكرة الجماعية، وقد عمد الكاتب "نسيم كحلان" إلى استدعاء رموز تاريخية وثقافية راسخة في الوعي الجماعي، حيث لا يقتصر حضورها على البعد التوثيقي، بل يتجاوز ذلك ليؤدي وظيفة فنية ودلالية داخل المجموعة القصصية، فقد عمد الكاتب إلى إعادة قراءة التاريخ وإعادة تشكيل رموزه بطريقة معاصرة، وبذلك يصبح التاريخ في النص السردي نصاً مفتوحاً أمام التأويل، حيث يسهم في تعميق الرؤية الفكرية وإثراء الأبعاد الرمزية للنص.

يوظف "نسيم كحلان" في مجموعته القصصية أسماءً لمدن تاريخية وحضارات كمرجعية ثقافية، ومن النماذج التي وضحت ذلك: « وعصر الأسرات من بابل إلى أثينا حتى رايات الروم المرفرفة وعمران الأندلس العتيق..¹ »، فأثينا رمز للفكر والفلسفة، وهي من أقدم مدن العالم ومهد الحضارة الغربية والديمقراطية، وتعد مركزاً ثقافياً واقتصادياً هاماً، وبابل التي تمثل الحضارة البابلية في بلاد الرافدين، رمز الحضارة الشرقية الأولى والأسطورة والسلطة، بينما عصر الأسرات أو ما يعرف بالعصر العتيق، ويشير إلى الجذور التاريخية القديمة، حيث تم إرساء نظام سياسي مركزي ووراثية العرش، أما الأندلس فهي رمز للتعايش الحضاري والازدهار الثقافي العربي الإسلامي، في حين ترمز الروم للقوة والتحويلات التاريخية الكبرى.

¹ - المجموعة القصصية، ص 35، 36.

لقد جمع الكاتب هذه الأمكنة والحضارات داخل النص ليبين أن الحاضر المعيش بكل أوجاعه وآلامه لم يأت من العدم بل هو امتداد لخبرة إنسانية طويلة، فالحضارات تزدهر وترتقي، ثم سرعان ما تتلاشى وتتدثر وكأن الكاتب يجعلنا نتساءل.

الفصل الثالث: التجريب على مستوى البنية السردية في المجموعة القصصية

1- التجريب على مستوى الشخصيات

2- التجريب على مستوى الزمن السردى

أ- الاسترجاع

ب- الاستباق

3- التجريب على مستوى المكان السردى

أ- الأمكنة المفتوحة

ب- الأمكنة المغلقة

الشخصيات:

تعد الشخصية العنصر الأساسي في العمل الأدبي عامة والقصصي خاصة، إذ أنها «عصب الحياة في القصة ومحور الحركة فيها، وهي التي تقول وتفعل وتفكر وتقود القصة من بدايتها إلى وسطها ومن ثم إلى نهايتها بفعل الأحداث»¹.

فكل ما يحدث داخل النص القصصي مرتبط بالشخصية، إذ أنها المحور المهم الذي يدير الأحداث داخل القصة، فهي «التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة... وهي التي تتجز الحدث و... تنهج بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها أو أهوائها أو عواطفها»². فالشخصية السردية لم تعد مجرد عنصر من عناصر القصة، بل أصبحت المحرك الأساسي للنص، فالشخصية هي التي تصنع اللغة، وهي من يبت الحوار ويتلقاه، أي أنها هي من ينتج التواصل داخل النص وتمنحه الدينامية الدرامية، فالشخصية لا تعيش الحدث بل تتجزه تبعاً لسلوكها ورغباتها وانفعالاتها، فتكون بذلك « أشبه ما تكون بقلب السرد النابض وتتقاطع عندها العناصر الشكلية كافة بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية، لذا تكون الشخصية عنصراً مركباً لا يمكن فصله عن عناصر القصة »³، فالشخصية هي من تجعل للأحداث معنى، وتحرك الزمن وتكسب المكان دلالة، فالزمن السردى يتجسد عبر ذاكرة الشخصية، أو من خلال تحولها النفسي، وعبر تجربتها الوجودية داخل النص.

وتمثل شخصيات المجموعة القصصية "بصوت خافت"، نموذجاً بارزاً في الكتابة القصصية المعاصرة؛ إذ عرفت توجُّهاً تجريبياً من خلال تحوُّل الشخصيات من عناصر "حكائية" تقليدية إلى آلية فنية، وأوّل ما يلفت انتباهنا أن الكاتب "نسيم كحلان" في عرضه لشخصيات مجموعته القصصية "بصوت خافت" لم

¹ - محمد إبراهيم عبد الله الجميلي، الكون القصصي، آليات السرد وتمثّلات الدلالة، شرفات، ط1، 2013، ص 43.

² - عبد الله مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، ط1، 1998، ص 91.

³ - محمد إبراهيم عبد الله الجميلي، الكون القصصي، ص 44.

يركّز على ملامحها الخارجية، وهذا ما يدخل ضمن التجريب السردى، فتصبح الشخصية بذلك تعكس القلق الوجودي والاعتراب الذي يعانيه الإنسان المعاصر، مما يمنحها دوراً رمزياً، ويعطيها بُعداً إنسانياً، ويجعلها تكشف عن أزمة الهوية في الواقع المعاصر.

1- التجريب على مستوى الشخصيات:

وظّف الكاتب "نسيم كحلان" الشخصيات في مجموعته القصصية "بصوت خافت"، توظيفاً تجريبياً، تجاوز من خلاله البناء التقليدي للشخصية الحكائية، حيث هيمن عليها البعد النفسي، فبدت الشخصيات قلقة، تعيش صراعاً داخلياً، أوضاعاً مأزومة، تعكس حالة الذعر والخوف التي يعيشها الإنسان المعاصر. كما اعتمد الكاتب في السرد الحكائي على تعدّد الأصوات وكسر التسلسل الزمني، فأصبحت الشخصية أداة للتأمل ووعي مفكّر، يكشف عن داخل الذات بأسلوب لغوي جميل، وقد اعتمد "نسيم كحلان" على المونولوج الداخلي في سرده للأحداث.

فالشخصية في نص "الزمن القادم" ذات بنية نفسية قلقة، تعيش توتراً داخلياً وصراعاً نفسياً، بين الرغبة في إيصال رسالة أو فكرة معيّنة والخوف من عدم تمكّن اللغة من نقل التجربة، مما أدى بها إلى توظيف لخيال للهروب من الواقع، وتجاوز الاعتراب الزمني، ويتجلّى ذلك في قول الكاتب « أريد منك خيالك فقط، لأنه ليس هناك جسرٌ بيننا أفضل من الخيال »¹، وفي قوله « أنا أبعد عنك بأكثر من ألف سنة »²، مما يجعل الشخصية ذات طابع تأملي فلسفي يتجاوز حدود السرد النمطي والتقليدي.

ففي هذه القصة تمّ تفكيك النسق السردى النمطي القائم على الحدث والشخصيات ليحلّ محلّه خطابٌ تأملي قائم على ثنائية (أنا والآخر)، أما الأولى فتمثل الذات المتكلمة، المثقفة والواعية المستقبلية. كما

¹- المجموعة القصصية ، ص 8 .

² - المصدر نفسه، ص 8.

وظّف شخصية الفرد القديم في قوله « تبدو عليك الحيرة مما أرويه عليك أيها الفرد القديم »¹، وهي لا تبدو كشخصية عادية، وإنما ترمز إلى الإنسان المتعلّق بالماضي والذاكرة والتراث، وكأنه يعيش في زمن مضى، لكنه يأبى مغادرته، فهذه الشخصية تشير إلى سلطة الماضي القلق من الحاضر والشعور بالانفصال الزمني، وكأنّ جسده في الحاضر، لكنّ وعيه في الماضي، وقد وظّف الكاتب هذه الشخصية ليكشف عن صوت الماضي الذي يهمس داخل الحاضر بصوت خافت.

كما وظّف الكاتب شخصية الفرد المستقبلي، في قوله « نعم أنا أبعد عنك بأكثر من ألف سنة من الزمن، أنا من المستقبل البعيد جدًا »²، وهو ليس توظيفًا اعتباطيًا، وإنما يحمل دلالة عميقة في الرؤية السردية في المجموعة القصصية، وذلك ما يجعل السرد يتجاوز ثنائية الماضي والحاضر إلى أفق ثالث، حيث أصبحت الشخصية أداة لاستشراف المصير الإنساني وكشف الواقع المعاصر، فالفرد المستقبلي يبدو كائنًا مأزومًا يعاني الاغتراب الوجودي، مما يجعل حضوره نقدًا للحاضر أكثر من كونه تصويرًا للمستقبل، وهذا ما يعمّق البعد التجريبي في السرد، فكأنّ الكاتب يتنقل بين يقين الماضي وارتباك الحاضر إلى المستقبل المتسم بالغموض.

أمّا الشخصية في قصة "تجربة غريبة"، ليست مجرد اسم، بل لها رمزية عميقة كونها تمثل الإنسان المعاصر المؤمن بالعلم والتقدّم التكنولوجي، والإنجاز الفردي، حيث يمثل الدكتور خليل بطل هذه القصة بوصفه طبيبًا متخصصًا في جراحة الأعصاب، حقّق تفوقًا علميًا بارزًا، ويتجلّى ذلك من خلال قول الكاتب «... اختار دون تردّد جراحة الأعصاب بعد أن كانت هدفه الأول، وكان متفوقًا في سنواته الأربع، فحصل على منحة دراسية لأمريكا»³، فيظهر خليل في البداية ذو كفاءة علمية، غير أنه يدخل في حالة

¹ - المجموعة القصصية، ص 8.

² - المصدر نفسه ص 8.

³ - المصدر نفسه، ص 15.

من الانكسار، فيتحول من الفرد المسيطر إلى شخص عاجز مستسلم لحدود المعرفة البشرية، مما يعكس صراع الإنسان المعاصر في ظل التطور العلمي والتكنولوجي.

أما الشخصيات الثانوية: كالأطباء والعلماء والمريض (عمي الطيب)، فهي شخصيات ساهمت في إبراز مكانة البطل وتعميق المفارقة السردية بين ما وصل إليه العلم من تطور وعجزه أمام العديد من الحالات المستعصية، تعكس واقع الإنسان وهشاشته أمام أسرار الحياة الغامضة.

وفي قصة "يمينة" تمثل الشخصية المحورية في القصة، صوّرها الكاتب من منظور اجتماعي ونفسي، لتصبح رمزاً للفكر الغيبي داخل المجتمع، فيمينة ورثت الشعوذة عن أمها، وهذا ما يدلّ على استمرارية الموروث الشعبي بين الأجيال، فهي تزور القبور ليلاً وتقوم بطقوسٍ تظهر للزوّار بأنها المنقذة والمعالجة، غير أنها في الحقيقة تمثل الانحراف والجهل وغلبة الأوهام والتخيلات، أما شخصية المخبر (تامر)، فهو يرمز إلى صوت السلطة داخل النص، فبمجرد سماعه بأخبار يمينة سعى إلى كشف الحقيقة، ومكافحة الممارسات غير القانونية، بينما الزائرون والمرضى والآباء، فهي شخصيات ثانوية ترمز إلى الإنسان المأزوم، والمعاناة والبحث عن النجاة من الواقع الأليم، فقصة يمينة تتقاطع فيها شخصية يمينة بوصفها تجسيداً للموروث الشعبي، والمخبر هو المراقب أو السلطة التي تسعى إلى الردع والمراقبة المستمرة، في حين يمثل المجتمع الوسط الذي يحتضن الصراع بين الإيمان بمثل هذه الممارسات والأوهام والواقع المعاش، فالشخصيات تملك طابعاً نقدياً يعكس الوضع المتأزم الذي يعيشه الإنسان المعاصر في ظلّ السحر والشعوذة، مما يبيثّ الخوف والهلع في نفسه، والتساؤل عن مدى صحّة وصدق هذه الممارسات «وغادرتُ مسرعاً يترك قلبي الخوف، وران على نفسي شعور غريب، وجاء على عقلي أنّ كلّ ذلك كذبٌ وكلّ من يأتيها موهومٌ ويكذب على نفسه، ولكن ما بال تلك الحالات التي دخلت سقيمة وخرجت سالمة

معافاة؟!»¹، أما شخصية "ابنة يمينة" التي قتلها واستعملت أعضائها في السحر، فهي ترمز إلى الإنسان البسيط الذي يستغل بسبب انهيار القيم الأخلاقية، فهي الضحية للخرافة والأوهام والمعتقدات الغيبية.

كما وظّف الكاتب أحداثاً واقعية بصبغة خيالية، ويتجلى ذلك في نص "الروهينغا"، وهي أقلية عرقية تمثل شعب البامار، و«ترجع جذور أزمة الروهينغا إلى فترة قديمة، حيث أنّ عملية اضطهاد هذه الأقلية ليست وليدة القرن العشرين، بل إنها تعود إلى القرن الخامس عشر، وذلك عندما تعرّض المسلمون لعدة مضايقات تمسّ عقيدتهم...»². إذن الروهينغا أقلية مسلمة تعرّضت لاضطهاد وتعذيب وعنف شديد، وهذا ما يتبيّن في صور القتل والتعذيب والحرق. إذن النص ليس خيالاً بحثاً، وإنما يستند إلى مرجعية تاريخية واقعية، أمّا الشخصيات التي وُظّفت في هذه القصة، فهي الشخصية الساردة التي انفصلت عن الجسد إلى عالم آخر لتشهد كل أنواع العنف والقهر والمأساة، فهي ترمز إلى الضمير الإنساني الذي يرى ما يحدث دون القدرة على التغيير، أمّا الروهينغا والمتمثلين في الأطفال، النساء والرجال، فيرمزون إلى الضحية، يتّصفون بالضعف، الألم، الاستغاثة: «... ثمّ يتحوّل إلى قفص الأطفال ليضرب برجله فيعمّ الصمت بالأرجاء... مكشّراً عن أنيابه أعناق الرجال ويمزّق أجساد النساء المعلقة، ويقطع الرؤوس ويشقّ البطون... تُكبّ صهاريج البنزين تبلّل أجساد الأطفال الذين لم يجدوا إلاّ أن يرفعوا بأيديهم الضعيفة الضئيلة طالبين الرحمة»³. فهذه الشخصيات ترمز إلى الإنسان المأزوم في الواقع المعاصر، أمّا الجنود الذين يرتكبون أعمال العنف والقتل والحرق والتعذيب، ولا يملكون ضميراً أو إنسانية تردعهم عن أفعالهم الشنيعة، فيرمزون إلى السلطة الظالمة التي تضطهد الروهينغا. وتظهر شخصية القائد ذو الملامح المخيفة، الذي يتّصف بالتسلّط والتحكّم في الجنود فيرمز إلى النظام المستبدّ.

¹ - المجموعة القصصية، ص 31.

² - حميدة بعوني، أزمة الروهينغا في الحسابات الجيواستراتيجية الصينية والأمريكية، مج 7، العدد 2، جامعة البليدة (الجزائر)، ص 303.

³ - المجموعة القصصية، ص 37.

فالكاتب أعطى لهذه الشخصيات بُعدًا تجريبيًا، فالسارد يرى الأحداث بدلاً من أن يعيشها، فالشخصيات تتجاوز وظيفتها الحكائية لتصبح بناءً تجريبيًا يجمع بين ما هو واقعي وتخيلي.

تتشكل الشخصية في نص "جرعة زائدة" بوصفها شخصية مأزومة، متعبة تعيش حالة الاغتراب النفسي، تعكس الإنسان المعاصر وما يعيشه من آلام وأوجاع داخلية حادة، فيلجأ إلى الإدمان كوسيلة للهروب من الواقع ومن الفراغ والشعور بالضيق والانهايار، فيقدم السارد خطابًا يكشف عن خرابه الداخلي، فبالرغم من إدراك الذات الساردة في النص أنها غارقة في الضيق، إلا أنها تستمر داخل حلقة مغلقة، تعيش اللذة المزيفة واليأس الدائم، وتعتمد الشخصية على تقنية المونولوج الداخلي، فتتجاوز الشخصية بعدها الفردي لتصبح رمزًا لانكسار ذات الإنسان المعاصر، مما يمنح النص بُعدًا نقديًا يكشف هشاشة وضعف الإنسان أمام الواقع المرير القاسي، ورغبته في الهروب منه. إذن السارد هو نفسه الشخصية الأساسية، اللغة مشحونة بالصور الإيحائية، من موسيقى، إضاءة، شراب... ما يبين أن العالم يُرى من داخل الوعي المضطرب، فالشخصية بالرغم من إحساسها بالألم والوحدة إلا أنها لا تتعزل تمامًا « وأنت اليوم ضيفي ورفيقي في حفلي التي وددت أن أشاركك بها وبقطع من روتين حياتي »¹، ما يكشف رغبة الذات الساردة في الاغتراب بحثًا عن الاحتواء، إنها ذات محطمة منكسرة تطلب من القارئ مشاركتها آلامها وأوجاعها، والتي تقلّ قساوتها بمشاركتها مع الآخر.

ينتقل بنا الكاتب إلى قصة "حوار تافه"، حيث تقوم فيها الشخصيات على نوع من الصراع الفكري والتوجه الإيديولوجي في فضاء بسيط (المقهى)، فشخصية السعيد، الشخص المثقف، متقاعد جيش كهل هادئ ومترن، غير أن حوار داخل المقهى يجعله منه شخصًا متعصبًا، فهو يعتبر الفكر الماركسي هوية وجودية يدافع عنها ويمجدها بين هدوئه الظاهري، وتعصبه الفكري، مما يعكس واقع الإنسان المعاصر الغارق في الصراع الإيديولوجي، أما شخصية بوزيد فتؤدي وظيفة مضادة، حيث تمثل صوت الوعي الواقعي الساخر

¹ - المجموعة القصصية، ص 43.

في الوسط الشعبي، مما يخلق توترًا وصراعًا يعكس هشاشة الحوار في العصر الحديث، والاهتمام بالنقاشات التي لا جدوى منها، فالسارد يقف موقف الشاهد دون التدخل في السرد، مما يجعل الحوار أداة للكشف عن وعي الأفراد داخل الفضاء الاجتماعي الشعبي، وتعدّد أنماط التفكير داخل مجتمع يخوض نقاشات سياسية في بيئة بسيطة.

وبالنسبة للشخصيات الثانوية، فقد ساهمت في إدارة الحوار وإثرائه، وخلق نوع من التوتر أثناء النقاش، وذلك للكشف عن خبايا الشخصية الرئيسية، وهذا ما أدّى إلى تعميق الدلالة، فهي أداة وظّفها الكاتب لتبيان رؤيته النقدية للواقع الإنساني المعاصر، فبين من خلالها انشغال الإنسان بأمور تافهة، بدلاً من البحث عن طرق التواصل الحقيقي مع الآخر.

أما بالنسبة للشخصية المحورية في قصة "مجنون البصة" وهي شخصية مسعود، هو شيخ هرم منحنى القوام، يعاني من رعشة يديه، فلا يكاد يوازن بينها وبين حركة عكازته، فهو يرمز للإنسان المغترب المنكسر الذي يعاني من الحنين إلى الوطن في ظل الغربة، وما إن يعود حتى يتعرض لصدمة جزاء ما فعله الحاضر بماضيه، فيعيش لحظة صدمة وانهايار نفسي « أين هم دراويش القصة، وأين دكاكين التوابل برائحتها العبقة، وأين مجالس "الدومينو" التي كانت صيحاتها تملأ الباحة، وصبية تلميع الأحذية الذين لم يعد لهم أثر، أين تلك الصورة القديمة للبيوت العتيقة بشرفاتها المتدلّية إلى الخارج... »¹، وهذا ما يؤكّد أن هذه الشخصية رغم اغترابها وبعدها عن الوطن الأم لزمّن طويل، إلّا أنها ظلّت مرتبطة بجذورها وحنينها إلى الوطن أدّى بها إلى الانكسار الداخلي والإصابة بخيبة أمل.

أما شخصيات قصة "آية الزمان" فتتجاوز إلى حد كبير الشخصيات التقليدية الحكائية، حيث تظهر الشخصية الساردة بوصفها ذاتاً تعيش صراعاً داخلياً وضغوطات نفسية جعلتها ترغب في وضع نهاية

¹ - المجموعة القصصية، ص 60.

لحياتها « قرّرتُ أن أرقد مع الموتى عاجلاً بأمرى غير مؤجّل لانتظار سيل القدر ليأخذ الروح في يوم قدرها»¹، تبدو شخصية السارد منهارة ينتابها الندم واليأس، محاولة الهروب من الماضي والخوف من المستقبل المجهول، وهذا ما ينسجم مع التجريب السردى القائم على استخدام تقنية "تيار الوعي" للكشف عن خبايا النفس البشرية، كما تحضر شخصيات ثانوية متمثلة في الوالدين كرمز للحب والحنان، مما يعكس ثنائية الحنين إلى الماضي ومقارنته بالحاضر المضطرب، ممّا يمنح الشخصيات بعداً نفسياً شعورياً، وهذا ما يجسّد النزعة التجريبية في المجموعة القصصية.

أمّا في قصة "اليتيم" فتظهر شخصية الطفل كرمز للهشاشة الإنسانية في عالمٍ يفتقد الأمان، ويقصي الطبقة الضعيفة المهمّشة، فالطفولة لا ترتبط باللعب والدفء، بل بالتوتر والخوف والبرد « ومازال جسمه النحيل يرتعش بين أحضان الرصيف وجدار العمارة، وانهمرت تلك الدموع البريئة، تترجم قهره وتعزف ذلك الألم الذي يملأ كيانه، فقد ضاقت به الدنيا، وكسرت الريح رقبة كلّ وسيلة لنجاته...»²، وهذا ما يعمّق دلالة المأساة والمعاناة والانكسار النفسي، فراح يبحث عن النجاة أمام عجزه وانعدام قدرته على الخلاص.

أمّا فيما يخصّ "المجتمع"، فهو يرمز إلى السلطة المستبدّة وغياب الضمير الإنساني، والذي يشاهد الآلام والمعاناة ولكنّه يفضّل الصمت والتملّص من المسؤولية«... وبمرأى العمارات ومسمعها حدّقت بحزن إلى الطفل وهو يسقط منكبّاً على قفاه...»³.

فالتجريب في الشخصيات، يتيح الفرصة أمام القارئ رؤية الواقع ونقده من خلالها، وفهم القضايا المعاصرة بطرق شتّى، وذلك من خلال تجاوز الأنماط التقليدية المألوفة، بتقديم الشخصية ببعداها النفسي دون ذكر ملامحها، ممّا يعكس الواقع المتشظّي في واقعنا المعاصر.

¹ - المجموعة القصصية، ص 62.

² - المصدر نفسه، ص 87.

³ - المصدر نفسه، ص 88.

2- التجريب على مستوى الزمن السردى:

يعتبر الزمن من أحد أهم العناصر الأساسية في البناء السردى، إذ يرتبط بالتطورات التي تحدث في القصة وتحولات الشخصيات، « ولا شك أن أكثر الأجناس الأدبية المرتبطة بالزمان هي الحكاية والقصة والرواية بدءاً من حكايات ألف ليلة وليلة وصولاً إلى الرواية الجديدة والمحدثّة عبر الرواية الواقعية أو التقليدية، ثمة تلازم بين الرواية و الطبيعة الزمنية للتجربة الانسانية الذي يمثل صورة من صور الضرورة العابرة للثقافات، أي بعبارة أخرى يصير الزمن انسانياً بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية¹ » ولكن تقنية الزمن لم تقب أسيرة المنطق الكلاسيكي، فمثلاً « الترتيب الزمني (l'ordre)، من الأبعاد الجمالية المشكّلة للنص السردى فإن كان المنطق يقتضى أن تسير الأحداث وفق خط زمني أفقي باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، فإنّ النص السردى الحديث يكسر هذه السيرة المتوالية إذ غالباً ما يؤخر أحداثاً ووقائع (ويسمى هذا الاسترجاع) و قد يقدم أحداثاً أخرى و هذا (الاستباق)، مما يسهم في الاثارة والتشويق، وتمنح النص طابعاً جمالياً فنياً، بالإضافة إلى ما حمله من دلالات وإشارات²، ولقد تجلت ملامح التجريب الزمني في المجموعة القصصية بصوت خافت من خلال توظيف الكاتب لتقنيتي الاسترجاع والاستباق، بكونهما يكسران خطية الزمن التقليدي، ولهذا اعتمدنا على انتقاء النماذج التي تجلّى فيها البعد الزماني، مع استبعاد الأمثلة ذات الطابع السردى التقليدي.

أ- الاسترجاع:

هو تقنية زمنية يطلق عليها كذلك مصطلح الاستنكار، ويقول فيها محمد بوعزة « يروي للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل³، أي استنكار أحداث وقعت في الماضي، وهو نوعان: استرجاع داخلي، واسترجاع

¹ - حمان جبير، الزمن في الرواية الجديدة وفن القصة التجريبية، التجريب بين التهميش والتهميش مجلة المعرفة، العدد 23 يناير 2025، ص 307.

² - نعيمة بن عليّة، شعرية الترتيب الزمني في رواية (بحور السراب) لبشير مفتي، مجلة معارف، العدد 15، جويلية 2014، ص 21 - 22.

³ - محمد بوعزة، تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2018، ص 88.

خارجي، والاسترجاع الداخلي يقصد به « تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد واسترجعها الراوي في الحاضر »¹، بمعنى العودة إلى أحداث ماضية، قد وقعت في القصة لكن داخل زمن سرد القصة، أما الاسترجاع الخارجي فيقصد به « الاسترجاع الذي يعود فيه الكاتب إلى ما قبل بداية الرواية »²، أي العودة إلى أحداث ما قبل أن يبدأ الراوي بسرد أحداث القصة، وقد جاء في المجموعة القصصية بصوت خافت جملة من الاسترجاعات بمختلف أنواعها، حيث يقول القاص « بداية من تاريخ القرن الذي أنت تعيش فيه، الذي لا نملك لحديث أخباره إلا مصادر قليلة، فنحن نعلم أن التكنولوجيا في ذلك الوقت قد وضعت الخطوة الأولى للتقدم، وسهلت الحياة على الإنسان الذي كان يتخبط في التخلف لقرون عديدة »³، في هذا المقطع من قصة الزمان القادم، والذي يقوم فيه السارد باسترجاع أحداث وقعت في ماضيه، لكن هي مستقبلاً لم تقع بعد بالنسبة للمخاطبين، فقد استعمل السارد أسلوباً تجريبياً، يقوم على استحضار أحداث ماضية للسارد على أنها مستقبل قد وقع، فالذي قد حدث في قصة الزمان القادم ماضية هو أن السارد يعيش في زمن مستقبلي، ثم ينظر إلى زمن القارئ، كأنه ماضياً، فيسرد له أحداثاً مستقبلية كأنها وقائع تاريخية حدثت بالفعل. مثل الحروب النووية، خراب الأرض، ظهور جنس جديد، انهيار الحضارات، نلاحظ في هذه الحالة التداخل بين الماضي والمستقبل.

ويقول كذلك "وشهد العالم حروباً كثيرة جراء التضخم السكاني الهائل، وقلة الموارد وجاع الناس، وانتشرت الأمراض، وانهارت الدول العظمى وسقط ودمار التكنولوجيا نهائياً «⁴، فهو يسترجع أحداث الماضي، بوصفها مستقبلاً يقينياً قد وقع وانتهى.

أما في قصة "تجربة غريبة" فيقول السارد « لقد دخل عمي الطيب في غيبوبة لشهرين كاملين، غيبوبة ليست كالتي نعرفها، بتعريفها المعتاد، فبعد إتمام العملية ومرور المدة المتوقعة لعمل المخدر لم يفق عمي

¹ - مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 42.

² - أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 34.

³ - المجموعة القصصية، ص 8.

⁴ - المصدر نفسه، ص 15.

الطبيب، وتبدلت حالته ودخل في مرحلة عجيبة...»¹ ، فالمريض رغم سكونه في الغيبوبة إلا أنه قد حدث شيء مفاجئ و يتبين ذلك في قوله « وكان كلامه القليل غير المفهوم أنه عاش ثلاث حيوات بطابع و شكل و مكان و زمان مختلف عن بعض و كلما مات في حياة ولد في أخرى كانت هذه آخر كلماته»² ويتضح لنا أنه في قصة "تجربة غريبة" أصبح الزمن غير ثابت وغير خطي، فالمريض كان يعيش في حياة موازية رغم كونه داخل غيبوبة في الزمان العادي، فقد عاش ثلاثة أزمنة وأمكنة وهويات مختلفة، ويظهر التجريب من خلال كسر نمطية الزمن الواقعي، كما مزج بين الحياة و غياب الوعي أي الغيبوبة في الزمن العادي، فقد حول الغيبوبة الى فضاء زمني بديل، ونلاحظ أيضًا الفرق بين الزمان العادي والزمان الموازي الذي عاشه داخل (غيبوبته) رغم أن مدتها كانت شهرين فقط، إلا أنه عاش ثلاث حيوات مات وعاش فيهن في أزمنة و أمكنة متباينة، و قد منح هذا التشظي الزمني للقصة بعدًا عجائبيًا وتخييليًا قد تجاوز فيه المنطق والواقع الزمني.

أما في قصة "الروهيغا"، فيقول السارد « رأيت فيما يرى النائم في إحدى ليالي الأسبوع الفارط... وركبني شعور الخفة والرواحة والحرية المطلقة بعيدًا عن أصفاد ماديتي الجسدية وكأنما روحي قد ركبت لباس غير الحواس...»³، في هذا المقطع نلاحظ حضور الاسترجاع حيث تحررت الشخصية من الجسد وماديته، مما جعلها ترى العالم والتاريخ وفق نظرة متحررة، من كل قيود الزمن والمكان ويقول السارد في ذلك « وتدرج الوضوح شيئًا فشيئًا في شكل شريط من الصور والأصوات والألوان التي تنبثق في اختلاف رهيب... شريط تاريخي يمر من أمامي أحقاب زمنية تتأرجح من بداية تاريخ طوفان نوح وعصر الحضارات من بابل إلى أثينا حتى رايات الروم المرفرفة وعمران الأندلس»⁴، في هذا المقطع نلاحظ استرجاع متطرف جدًا، عاد به إلى أحداث الماضي التي وقعت منذ زمان طوفان نوح عليه السلام إلى

¹ - المجموعة القصصية ص 15-16.

² - المصدر نفسه، ص 17.

³ - المصدر نفسه، ص 35.

⁴ - المصدر نفسه ، ص 35.

اليوم، واسترجع الأحداث كأنها شريط بصري متسارع، في وصف الصور والألوان كأنها صور سينمائية. ويتضح لنا في الأخير، أنه تجلى التجريب الزمني في قصة الروهينغا، من خلال استعمال الزمن الحلمي والروحي، والتي تحررت فيه الشخصية من كل قوانين الزمن والمكان، وتدخل في حالة خيال دائم يتأمل العالم، وينتقل عبر حضارات وأمكنة متعددة في زمن تجاوز المنطق و الواقع، فالانفصال بين الروح و الجسد خلق زمنًا متشظيًا غير خاضع للقوانين الأرضية، فقد حدث تداخل بين الخيال والواقع، فتجاوز النص خطية الزمن التقليدي.

ب- الاستباق:

يعتبر أهم المفارقات الزمنية، وهو عبارة عن « مفارقة نحو المستقبل بالنسبة للخطّة الراهنة تفارق الحاضر إلى المستقبل »¹ فهو يستشرف أو يتنبأ بأحداث مستقبلية لم تحدث بعد، ومن بين الأمثلة الواردة عن ذلك في المجموعة القصصية قول السارد « تبدو عليك الحيرة ممّا أرويه عليك أيها الفرد القديم نعم أنا أبعد عنك بأكثر من ألف سنة من الزمن أنا من المستقبل البعيد جدًا »² وهو عبارة عن استباق تمهيدي لأحداث تتجاوز الزمن العادي ، لأن السارد أبعد عن زمن المتلقي بألف سنة، ويقول كذلك « والأورجاز تفرّعت منهم ثلاث أسر سامية: الفارهون، والنابيون والعالون ولم يبق منها إلاّ العالين... »³ وهو عبارة عن استحضار لأحداث مستقبلية بالنسبة للمتلقي لكنها بالنسبة للسارد ماضي وقع في زمنه، فالاستباق في قصة "الزمان القادم" جاء من خلال تحطيم السارد خطية الزمن الواقعي، فالسارد تكلم عن مستقبل طويل جدًا، يستشرف فيه مصير البشرية، بعد الحروب والانفجارات النووية، وتطورات التكنولوجيا ويظهر التجريب من خلال إعادة استشرف أحداث مستقبلية مؤكدة الوقوع، وفق أحداث مستقبلية غرائبية تتجاوز السرد التقليدي نحو تخيل علمي، أما في قصة "تجربة غريبة" يقول السارد « كان الأمر غريبًا وغير

¹ - هيثم الحاج علي، الزمن النوعي السردية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 128.

² - المجموعة القصصية، ص 8.

³ - المصدر نفسه، ص 10.

اعتيادي فنحن من نعرف فردية الحياة عند كل واحد منا، وهل كل ما وصلت إليه الإنسانية سيتغير مفهومه من ذلك اليوم....¹ في هذا المقطع استباق، فيه خيال علمي وتصورات حول تعدد الحياة، فكل شخص ممكن أن يعيش في أزمنة وأمكنة وبشكل متباين.

في نفس الوقت، فقد وظف تصورات فلسفية لاستشراف واقع غير مألوف، واستشراف عن نجاح تجربته العلمية الغريبة.

3- التجريب على مستوى المكان السردى :

يعتبر المكان ذا أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية، « فليس المكان مجرد عالم يحيط بنا، إنه يؤطرنا ويستوعب ذواتنا وأفكارنا، ويحتضن علامات ثقافتنا، وتظل معالمه مغروسة في لا وعينا، وعندما تذكر أماننا، أوتطفو على سطح ذاكرتنا تأتي ومعها كل إحياءاتها ونتوءاتها وأيضاً قيمها »²، ومن هنا تأتي أهمية الوقوف على المكان، لأن هذا الأخير ليس مجرد جامد حيادي، بل يحمل هوية داخلنا ورموز ودلالات في الأعمال الأدبية، كما أن الفضاء هو كذلك بدوره دخل مغامرة التجريب و« لم يعد المكان ثابتاً، قارئاً قوامه معالم عينية، إنما - وبدخوله مغامرة التجريب أو التجاوز أو الحادثة السردية عموماً، نجده قد هدر منه هذا الثبات، فغداً متحرّكاً متشظّياً متقاطعاً مع الصورة مشكلاً - تماشيًا مع هذه الرؤية الجديدة حالة من اللاتعيين، ثم إنه لم يعد يحوم حول حمى المركز كالرواية الواقعية، وإنما اقتطع لنفسه زاوية من زوايا الهامش فيكتفي بالورود ذكرًا للتعمية - حيث تمارس تشويشًا على المتلقي بالنظر لحدوده المبهمة وطمس معالمه بحيث تغتدي أسماء الأمكنة الجغرافية في الغالب أي شيء، إلا أن تكون مكانًا واردًا على مألوف - في الكتابة الروائية ذات البنية السردية التقليدية »³.

¹ - المجموعة القصصية ص 17.

² - مصطفى عطية جمعة، الرؤية والأداة جماليات المكان والزمان والتأويل في النص الأدبي، وكالة الصحافة ناشرون، الجيزة، ط1، 2023، ص

9.

³ - بشير مفتي، بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004، ص 84.

فمنذ دخول التجريب على الفضاء في الرواية والقصة القصيرة، لم يعد ثابت الملامح، بل يظهر تلميحاً أو ذكراً سريعاً متشظياً، ونجد نوعين من الأمكنة إمّا مفتوحة أو مغلقة.

أ- الأمكنة المفتوحة:

يتميز المكان المفتوح بالحرية ، وهو غير مقيد بجدران أو سقف، « فالحديث عن الأمكنة هو الحديث عن أمكنة ذات مساحات هائلة توحى بالمجهول كالبحر، والنهر وقد توحى بدلالات متعددة كالمدينة ... ومن هذه الأماكن ما يحقق للإنسان المودة والمحبة»¹. وقد تجلّى التجريب على مستوى المكان المفتوح في المجموعة القصصية بصوت خافت من خلال:

1- المكان التجريبي التخيلي:

لم يعد المكان في المجموعة القصصية بصوت خافت واقعياً مألوفاً، بل تجاوز ذلك إلى أماكن غرائبية تخيلية، ويظهر ذلك في قصة "الزمان القادم"، التي تطرّق فيها السارد بعد خراب الأرض بسبب الحروب النووية - ظهرت أماكن جديدة، مثل "الكوكب المائي ومدن أرضية كبيرة و الفضاء العميق"، إذ يقول السارد « والسفر عبر الفضاء العميق واكتشفوا طريقة للتحكم في المغناطيسية الأرضية واستغلالها وأبصروا الذرة بعد أن صوروها و تحكموا فيها و استغلوها ففتقوا بها الأرض لخلق مدن أرضية كبيرة... لم يتبقى إلا كوكب مائي وجزيرة واحدة»²، فقد وظف فضاءات غير واقعية عبارة عن فضاءات تخيلية استشرافية، لما سيؤول إليه مصير البشرية بعد عدة حروب وخراب سيقع في الأرض.

ويتجلّى التجريب من خلال عدم الاكتفاء بالمكان كإطار للأحداث بل خلق السارد عالم بديل، وجغرافيا تخيلية غرائبية، قام فيها السارد بإعادة تشكيل الأرض وعلاقتها بالإنسان والتاريخ وفق تصور مستقبلي، لتطور التكنولوجيا والعلم، بصورة أشبه بالخيال، وأيضاً خلق عالم جديد تحت الأرض وأعاد بناء

¹ - حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوجاريت الثقافي، ط1، رام الله، 2007، ص 88.

² - المجموعة القصصية، ص 10.

الأهرامات المنتجة للطاقة ويقول في ذلك « وتم بناء آلاف الأهرامات لإنتاج الطاقة الحرة والنظيفة... »¹. يتضح لنا أن السارد تجاوز المكان الواقعي، إلى رغبة في إعادة خلق فضاءات جديدة، ولا يقف هذا عند الأماكن التخيلية فقط، بل امتدّ إلى الأماكن الحضارية والتاريخية كما في قصة "الروهينغا"، ويقول السارد « من بداية التاريخ لطوفان نوح وعصر الأسرات... يلف أحداثه من مكان إلى مكان من أقصى العالم إلى أدناه، ومن رقعة أطلأ أحقاب العصور في برهة من الزمن... »². في هذا المقطع تتحرك الذات عبر بابل وأثينا والروم وكل مكان على وجه الأرض، في مشهد تلاشت فيه الحدود الجغرافية والزمنية، وأصبح المكان فضاء كونيا متشظيا يجمع كل الحضارات والأزمنة السابقة داخل لحظة شعورية واحدة، ويظهر التجريب من خلال تجاوز الفضاء لطبيعته المادية، إلى فضاء ذهني وروحي مفتوح.

2_ المكان التخيلي الرمزي:

لقد وظف السارد المكان الواقعي، المتمثل في "البصة" وقد تكرر هذا المكان كثيرا في عدة قصص، ليتحول من مجرد مكان تخيلي إلى وطن رمزي، يحمل هوية جماعية ويقول السارد « بعد نجاحه في مسابقة اختيار الاختصاص الطبي بدرجة متقدمة من جامعة البصة... »³.

ويقول كذلك في مقطع آخر « لسكان حي البصة... »⁴. نلاحظ أن البصة تتكرر في عدة قصص، واحتوائه على الأحياء والجامعات، والقبور في قول السارد « أن قبور البصة لها ارتباط بموت عامر... »⁵ ويقول كذلك « بساتين الريف القريب من البصة... »⁶. أما في قصة "حوار تافه" يقول السارد « كان السعيد أحد سكان حينا القديم بالبصة... »⁷، وفي قصة "مجنون البصة" يقول « هذا ما عاشه في البصة

¹ - المجموعة القصصية، ص 11.

² - المصدر نفسه، ص 35 - 36.

³ - المصدر نفسه، ص 15.

⁴ - المصدر نفسه، ص 25.

⁵ - المصدر نفسه، ص 27.

⁶ - المصدر نفسه، ص 27.

⁷ - المصدر نفسه، ص 52.

و ما ألفه...»¹. فالسارد وظف أماكن واقعية مثل الأسواق والأحياء، والأزقة داخل فضاء تخيلي رمزي، أشبه بالوطن البديل، حتى أصبحت عالماً سردياً خاصاً بالمجموعة، وساهم في ترابط بين القصص، وكذلك كان مكان تتحرك داخله الشخصيات، وصراعاتها الاجتماعية والنفسية، بين البؤس الشعبي، و السلطة والانقياد الأخلاقي، كما في قصة "تعبير ركيك"، ويظهر التجريب من خلال تجاوز الحدود الجغرافية الواقعية.

ب- الأمكنة المغلقة:

وهي عكس الأماكن المفتوحة وتتميز بالضيق والحدود وهي « الفضاءات التي ينتقل بينها الإنسان ويتشكل حسب أفكاره والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عمره، ويخصص الفضاء المغلق كنقيض الفضاء المفتوح، وقد جعل الروائيون من هذه الأمكنة المغلقة لأحداث قصصهم ومتحرك شخصيتهم»².

1- الأمكنة المغلقة وتجريب الفضاء النفسي:

لقد تمكن الكاتب في مجموعته القصصية بصوت خافت من توظيف الأمكنة المغلقة، توظيفاً يتجاوز الفضاء الواقعي، وذلك من خلال تحويل هذه الفضاءات من حيز جغرافي إلى حيز نفسي ورمزي، يستوعب الصراعات والتوترات الداخلية التي تعيشها الشخصيات، ويظهر ذلك من خلال مستشفى (مايوكلينيك) في "تجربة غريبة"، والتي تحول فيها المستشفى إلى فضاء فاصل بين الواقع، وعالم مجهول، فالفضاء في هذه الحالة لم يرق فقط بالوظيفة العلمية، بل أصبح فضاءً فلسفياً يعالج قضايا الحياة والموت، وتعدد الحيات، وجمع بين العلم والغيب، ويظهر التجريب من خلال البعد الغرائبي والذي يتجاوز المنطق الواقعي.

¹ - المجموعة القصصية، ص 60.

² - الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي / روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010، ص 152.

أما السجن والمخفر: فيقول السارد « أدركت أنها ستقضي باقي أيام حياتها في السجن...¹»، ويظهر الفضاء في هذه الحالة مكان للقهر والعجز وفقدان الحرية، وتخلص من وهم القوة، التي كانت تعيشه شخصية يمينية، من خلال الاستعانة بعالم الجن والسحر والشعوذة.

¹ - المجموعة القصصية، ص 32.

خاتمة:

في ختام هذه الدراسة التي انشغلنا فيها بالبحث عن مظاهر التجريب في المجموعة القصصية "بصوت خافت" للكاتب "نسيم كحلان"، تبيّن لنا أنّ التجريب أصبح ضرورة حتمية تهدف إلى إعادة تشكيل القصة القصيرة، وتحريرها من القوالب التقليدية، وقد خلصنا إلى النتائج التالية:

- التجريب هو إبداع وتجاوز لما هو مألوف، بابتكار تقنيات جديدة، تعيد قراءة الماضي بطريقة جديدة تتناسب وتحولات الإنسان المعاصر.

- التجريب يمنح القصة القصيرة دينامية وحرية أكثر في استخدام تقنيات السرد.
- تجلّت ملامح التجريب في المجموعة القصصية، من خلال العتبات النصية المتمثلة في الغلاف الذي تحوّل إلى نصّ موازٍ، يهيئ القارئ للدخول إلى تشكيل دلالات المجموعة القصصية، من خلال الصورة التخيلية المتّسمة بالغموض.
- ظهر التجريب في العنوان من خلال التوتّر الدلالي في محاولة للجمع بين الحضور والغياب، أي بين الصمت والصوت.
- أمّا بالنسبة للتجريب على مستوى كلمة الكاتب، لم تأت رسمية، كالمقدمة التقليدية، بل جاءت تأملية فلسفية.
- تجلّى التجريب في اللغة التي انزاحت عن معناها المألوف إلى التكتيف الدلالي، خاصّة المزج بين الفصحى والعامية واللغة الأجنبية، ممّا يؤكّد على الانفتاح الثقافي والتعدّد اللغوي.
- وأثبتت دراستنا للمجموعة القصصية، أنّ الشخصيات عند "نسيم كحلان" لم يوظفها توظيفاً تقليدياً، قائماً على الحكمة والحوار، بل مثّلت رموزاً تعكس تحولات الإنسان المعاصر.

- تظهر الشخصيات دون ملامح بارزة، مع التركيز على أبعادها النفسية، كرمز إنساني يمثل الانكسار، الاغتراب، العزلة، ورمز لتآكل الهوية في عالم مضطرب.
- أما التجريب في الزمن، فقد ظهر من خلال كسر خطية الزمن التقليدي، حيث يتحوّل الزمن إلى زمنٍ متشظٍّ، يتجاوز التسلسل التقليدي؛ ؛ ماضي، حاضر، مستقبل.
- استحضار المستقبل كزمن ماضٍ قد وقع عند السارد، لكنه مستقبل عند المتلقّي.
- الدخول في أبعاد زمنية مختلفة في نفس الوقت في أماكن وأزمنة متباينة.
- استحضار الزمن الحلمي كواقع عايشته الشخصية للتأمل في التاريخ البشري.
- أما التجريب في المكان، فيبدو من خلال مدينة خيالية (البصة) تظهر كأنها حقيقة، ليمنح الشخصيات هوية الانتماء لهذا الفضاء.
- ويتجلّى التجريب من خلال كسر نمطية الفضاء الواقعي (الزمن القادم)، وخلق جغرافيا سردية جديدة من خلال توظيف التخيل لإعادة بناء العلاقة بين الإنسان والمكان.
- ومن المؤكّد أنّ هذا الموضوع يحتاج إلى دراسات وإضافات أخرى، ونأمل أن نكون قد وفّقنا في إبراز بعض مظاهر التجريب في المجموعة القصصية.
- وفي الأخير نحمد الله تعالى على توفيقه لنا لإنجاز هذا البحث.

الكاتب: نسيم كحلان



عنوان الكتاب (مجموعة قصصية): بصوت خافت

دار النشر: أدليس بلزمة

يقول توماس مان: "إن مهمة الروائي ليست أن يقص

علينا أحداثاً عظيمة بل أن يجعل الأحداث الصغيرة

مثيرة للاهتمام"، وهذا ما انطبق فعلاً على هذه

المجموعة القصصية التي ستقلب صفحاتها وأنت

مبهور الأنفاس، حيث استطاع القاص هنا أن يتعمق في الأحداث والنظر إليها من جوانب متعددة بقدرة

عالية على استبطان الشخصيات والنفوذ إلى دواخلها بوعاء لغوي جميل ، وأبدع في نسج العلاقات بين

العناصر الفنية للقصة القصيرة .

كما تمكن من توظيف السرد والوصف ببلاغة ودقة جعلت الأحداث مترابطة ومتماسكة عند قراءتها

ستتساءل و تتملكك الحيرة والشك هل ما اقرأ من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال، وهل هذا الصوت

المنفرد هو الراوي أم شخصية من شخصيات هذه القصص ؟ هل هو الطبيب أم المريض ؟ هل هو رئيس

المخفر أم الحاجة يمينة المشعوذة؟ هل هو المدمن أم الإدمان بعينه؟ هل هو الجلال أم الضحية في

"الروهيغا"؟ أم الشيخ بوزيد؟ أم مجنون البصة؟ وشخصيات أخرى في قصص لم تخل من الإثارة

والغموض نضجت على صهد التجربة الحياتية العميقة ، والمواقف الإنسانية، وهي أشبه بقطرات تلفزيونية

لمسلسلٍ طويلٍ قد ينتهي بانتهاء القصة، وقد لا ينتهي أبداً.

السرد إما على لسان الراوي الذي يصف الأحداث والشخصيات من منظوره الفوقي، وعادة ما يتم إحالته

من القارئ بأن الكاتب هو من يقص عليه الأحداث.أو أن يكون السرد على لسان أحد الشخصيات، وكأنه

مونولوج داخلي، كما قد يحدث لنا جميعاً عندما نسترجع أحداث ما مرت بنا ونحللها في عقولنا.

ليست المُتعة فقط هي الهدف من قراءة قصص " بصوت خافت " وإنما كان الهدف هو إثارة الأسئلة في عقل القارئ. أو رُبما إثارة مخاوفه أو لعلها محاولة استنباط لمعان خفية في الواقع، أو محاولة ابتكار زاوية أخرى لرؤية الحياة بشكل مختلف.

" بصوت خافت " مجموعة قصص منتقاة ترسم بأقلام كاتبها تساؤلات ليس لها إجابة صريحة لكنها تنسج واقعًا يكاد يكون ظلاً لواقعنا، وتحكى لنا الكثير عن عالم يشبهنا، أو هكذا نظن "بصوت خافت" نموذج للأدب الراقي بعيداً عن المواضيع المبتذلة والمستهلكة. بصوت خافت هو الصوت الذي ستسمعه كما لم تسمعه من قبل....

ملاحظات:

بعض القصص النهائية فيها مفتوحة. وإن كانت النهاية لا تزال تطرح العديد من الأسئلة، ولكن هذه وظيفة الفن والأدب عموماً أن يطرح الأسئلة؛ ليجد المتلقي إجابات لها سواء معرفياً أو نفسياً أو حتى بهدف المتعة وإغلاق الدائرة.

• القصة الأولى (خيال علمي) بعنوان الزمن القادم كانت فيها البداية موفقة لكن حسب رأيي هي أقرب إلى المقال من القصة.

• اللغة جميلة جداً مع وجود بعض الهفوات مثل توظيف كلمة "التاتة" وهي عامية وجب شرحها في الهامش، كذلك الكلمات المبهمة مثل "المتة" ، "البصة"... إلخ

• عبارة (تندب أحناكها) تبدو عامية وركيكة يمكن القول "تلطم وجهها" أو عبارة أخرى أبلغ و أدق.

اقتباسات:

"أغمضت عيني لبرهة من الزمن ليتمكنني شعور رجوعي لسجيتي الجسدية، وتماثلت هيأتي لطبيعتها وأنعشتني نداوة الهواء كأنما دبّت فيّ الروح من جديد، وفتحت جفوني وسط سحب نورانية من كل جنب يتدفق نورها إلى ناظري، فحرك في شعوري ومخالجي شيئاً من السكون..."

"اسألوا كل التائهيين الذين لم يجدوا أي سبيلٍ للخلاص من أكفانهم التي تزحف بهم دون توقُّفٍ إلى الهاوية، عن جحيم الندم الذي يقتات من أفكارهم وعقولهم يكاد يجعل منهم مجانين لا وعي لهم، واسألوهم عن أنفسهم الخربة التواقّة لعناق قسطٍ من الطمأنينة وهي تتخبط غدواً ورواحاً بين دمار داخلي وشتات يسلخ أكبادهم وأبدانهم لا حيلة لهم في صدّ كلّ هذا إلّا تلك الجرعة الزائدة من الإدمان."

"لقد قُضي على العروبة بأيدي العرب".

"أنت تحزن عندما تقرأ عن المأساة فمابالك أن تعيشها".

بقلم : أميمة

بصوت خافت

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- 1- نسيم كحلان، بصوت خافت، أدليس بلزمة للنشر والتوزيع، ط1 و ط2، 2024.
- 2- معجم اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط 4، 2004.
- 3- أحمد ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح، عبد السلام هارون، ط 2، ج1، 1979.

ثانياً: المراجع العربية

الكتب:

- 1- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، جامع البيان عن التأويل في القرآن، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار مجر، ط1، القاهرة، 2001، ج14.
- 2- أحمد أبو شامة تطور السرد العربي ، من التقليدية إلى الحداثة، بيروت، المركز الثقافي العربي ، 2006.
- 3- أحمد الزغبى، التناص نظرياً وتطبيقاً، ط1، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2000 م.
- 4- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- 5- أحمد سخسوس، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر.

- 6- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.
- 7- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998.
- 8- باريرا لاستويسكا بشونباك، تر: هناء عبد الفتاح، المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، المجلد الأعلى للثقافة، 1999.
- 9- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2001 م.
- 10- بشير مفتي، بخور السراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.
- 11- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، المغاربة للنشر، تونس، ط1، 2003.
- 12- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 1983.
- 13- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.
- 14- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي (د.م.ج) الجزائر، د.ط، 2009.
- 15- حفيفة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوجاريت الثقافي، ط1، رام الله، 2007.
- 16- حميدة بعوني، أزمة الروهينغا في الحسابات الجيوستراتيجية الصينية والأمريكية، مج7، العدد 2، جامعة البليدة (الجزائر).
- 17- خالد السليكي، النقد العربي والحداثة، بنية التجريب في الخطاب النقدي العربي، عالم الفكر، ع2، المجلد 31، أكتوبر، ديسمبر، 2022.
- 18- رجاء وحيد دويدري، المصطلح العلمي في اللغة العربية، عمقه التراثي وبعده المعاصر، دار الفكر، ط1، 2013.

- 19- زهيرة بلفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري : قسنطينة، 2003، 2010م.
- 20- سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة - دراسة نقدية - دار الفراشة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2010.
- 21- سعدي سالم، أبو يوسف، الرواية العربية و اشكالية التصنيف، دار الشروق و التوزيع، الأردن، 2008.
- 22- سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1985.
- 23- سلطان بن سعيد بن محمد الفزاري، من مظاهر التجريب، توظيف التناص و التكرار في القصة العمانية القصيرة، دكتوراه قسم الدراسات التربوية، كلية التربية، جامعة التقنية و العلوم التطبيقية بالرسّاق، سلطنة عمان، 20 يونيو، 2022 م.
- 24- سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتها في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، د ط، 2011.
- 25- الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي / روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2010.
- 26- صالح بلعيد، في المواطنة اللغوية وأشياء أخرى، دار هومة، الجزائر، ط1، 2008.
- 27- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2005.
- 28- عبد الحق بلعابد، عتبات: جيران جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.
- 29- عبد الرزاق عبد الرحمن الأسعدي، الدعوة إلى العامية اللغة العربية منهج لبعض المدارس اللغوية الحديثة، (وصف - نقد).

- 30- عبد الله الواسع الحميري، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.
- 31- عبد الله مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، ط1، 1998.
- 32- عدنان بن دريل، اللغة والأسلوب، مجدلأوي للنشر والتوزيع، ط2، 2006.
- 33- العربي عبد الوهاب، القصة القصيرة بين التجريب والكتابة النمطية، دراسات نقدية، دار الربيع. د.ط/د.ت.
- 34- عز الدين المدني الأدب التجريبي، دار الكتب تونس (د ط)، (د، ت).
- 35- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري، عمان، الأردن، د ط، 2009.
- 36- عمر العسري، القصة والتجريب، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2019.
- 37- غنية بوبيدي، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة 1، 20 / 12 / 2019.
- 38- ماري كلود لوم، علم المصطلح مبادئ وتقنيات، ترجمة ريم بركة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2012، بيروت.
- 39- محمد إبراهيم عبد الله الجميلي، الكون القصصي، آليات السرد وتمثيلات الدلالة، شرفات، ط1، 2013.
- 40- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2000 م.
- 41- محمد أمنصور خرائط التجريب الروائي، مطبعة تقويرانت، فاس، ط1، 1999.
- 42- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجريب، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2011.
- 43- محمد بوعزة، تحليل النص السردى وتقنيات ومفاهيم، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2018.

- 44- محمد جبريل ، للشمس سبعة ألوان، قراءة في التجربة الأدبية ، القاهرة، مؤسسة هنداوي ، 2009 .
- 45- محمد عبد الله عطاوات، اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2013م.
- 46- محمد عبد الوهاب، عبد الله عطاوات، اللغة الفصحى والعامية.
- 47- محمد عزام، فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.
- 48- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2002.
- 49- مصطفى عطية جمعة، الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ط1، 2020م.
- 50- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ط 1، دار جديد للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.
- 51- مي السادة، سيميائية العنوان وعلاقتها بتلقي النص (لدغة الدبور) للكاتب جعفر الديري البحريني نموذجاً، موقع أنطولوجيا، د ت، تاريخ الاطلاع 29 أفريل 2026.
- 52- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.
- 53- هيثم الحاج علي، الزمن النوعي السردى، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.
- 54- وليد رافع، سليمة مدلفاف، الانزياح الاستعارى من الجمالية إلى التأويل في الشعر المعاصر، المجلد 7، العدد 2، 30 ديسمبر 2020.

المجلات العلمية:

- 1- أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها.
- 2- إكرام علاق ومحمد البشير مشتالي، سيميائية العنوان في الرواية الجزائرية المغيرة ، رواية الرواية المنسية لليامين بن تومي - نموذجاً، مجلة لغة الكلام، جامعة غليزان، مج 11، ع 02، جوان 2025.
- 3- بن الدين بخوتة، العنوان بين مدلول اللغة ومفهوم الاصطلاح، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 13، ج2، جامعة الشلف، الجزائر، جانفي 2016، ص 40.
- 4- بن دريس عبد العزيز، عتبة الألوان في الرواية النسوية الجزائرية - مقارنة تحليلية - مجلة إشكالات، مجلد 07، عدد 1، 2018.
- 5- حامد معروف الزيات، سيميائية الصورة وتصميم غلاف الكتاب العربي المطبوع، دراسة ميدانية تحليلية لدورها في عمليات التسويق، مجلة كلية الآداب، العدد 44، جامعة بنها، أبريل 2018.
- 6- حمان جبير، الزمن في الرواية الجديدة وفن القصة التجريبية، التجريب بين التهشيم والتهميش مجلة المعرفة، العدد 23 يناير 2025.
- 7- حمزة قريرة، الفضاء النصي في الغلاف، أول العتبات النصية، قراءة في غلاف دواوين شعرية نسوية جزائرية معاصرة، مجلة "الأثر"، جامعة قاصدي مرتاح ورقلة، العدد 5، جوان 2016.
- 8- سعيد بونقاب وعقيلة بعيرة، سيميائية العنوان، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 17، عدد 2، 2024.
- 9- عبد الرزاق دوراري، بعض الأسس المعرفية لنظرية تشومسكي، مجلة اللغة والأدب، ع 16، فيفري 2019.
- 10- عبير عبد المنعم الفقي، إمكانية الاستفادة من فن الأوريغامي لإثراء القيمة الجمالية لملابس السيدات ومكملاتها، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد 14، أبريل 2018.

- 11- عثمان بدري ، من مؤشرات رؤية الاغتراب في القصة القصيرة للكاتب العراقي عبد الإله عبد القادر: قراءة استكشافية "مجلة اللغة العربية " ، العدد 8، الجزائر.
- 12- فاروق أحمد تركي الهرايمه، العتبات النصية: دراسة تحليل في المفاهيم والتفرعات، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلد 4، العدد 8، 01 / 09 / 2024.
- 13- فائزة خمقاني، دلالة اللون الأصفر في القرآن الكريم، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 3، ديسمبر 2015، ص 87.
- 14- فتحي أنور عبد المجيد الدابولي، بين الفصحى والعامية، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق (علمية - فصيلة)، مصر، العدد العاشر، 1990م.
- 15- فيروز رشام، ما تقوله العتبات النصية، مجلة طبنة، العدد 1 ديسمبر 2015.

شكر و عرفان

الإهداء

05.....مقدمة

الفصل الأول: في ماهية التجريب قراءة في الارهاصات الغربية و العربية

09.....أولاً: مفهوم التجريب

10.....أ- التجريب اصطلاحاً

13.....1- التجريب كأفق جديد في التشكيل السردي

15.....2- التجريب تجاوز للمعيار و النمطية

17.....3- التجريب بين الممارسة النقدية و الحركة الإبداعية

21.....ثانياً: ارهاصات التجريب الغربية و العربية

21.....1- عند الغرب

22.....2- عند العرب

الفصل الثاني: التجريب على مستوى العتبات النصية و التشكيل اللغوي

26.....أولاً: التجريب على مستوى العتبات النصية في المجموعة القصصية

27.....1- عتبة الغلاف

37.....2- عتبة العنوان

55.....3- عتبة التقديم

56.....ثانياً: التجريب في بنية اللغة أو التعدد اللغوي

58.....1- توظيف اللغة الفصحى

64.....2- توظيف العامية

68.....3- توظيف اللغة الأجنبية

4-	توظيف المصطلحات العلمية.....	70
	ثالثا: مظاهر الانزياح اللغوي.....	71
1-	الانزياح الاستدلالي (الدلالي).....	72
2-	الانزياح التركيبي.....	75
3-	التناص.....	76
4-	التناص الديني.....	77
ب-	التناص التاريخي.....	80
الفصل الثالث: التجريب على مستوى البنية السردية في المجموعة القصصية		
1-	التجريب على مستوى الشخصيات.....	84
2-	التجريب على مستوى الزمن السردى.....	91
أ-	الاسترجاع.....	91
ب-	الاستباق.....	94
3-	التجريب على مستوى المكان السردى.....	95
أ-	الأمكنة المفتوحة.....	96
ب-	الأمكنة المغلقة.....	98
	خاتمة.....	100
	الملاحق.....	98
	قائمة المصادر و المراجع.....	105
	فهرس الموضوعات.....	112

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
X·O·V·E·X ·K·E·C·A·I·A ·H·A·X - X·O·E·O·t·



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

Faculté des Lettres et des Langues

كلية الآداب واللغات

البويرة في: 2026/05/10

قسم اللغة والأدب العربي

إذن بالإيداع خاص بذاكرة الماستر

أنا الممضي أسفله الأستاذ المشرف : رابع ملوك
أصرح بأني قد منحت الإذن بالطبع للطالبتين:

1- بلكبير خديجة

2- خليل خولة

عنوان المذكرة:

مظاهر التجريب في المجموعة القصصية "بصوت خافت" لكحلاني نسيم
التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

اسم ولقب الأستاذ المشرف

أ.د. رابع ملوك