الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التجريب في روايتي
"ضو البيت ومريود" للطّيب صالح

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماسترفي اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطلبة:
- بسمة علية
- عائشة الوحيد
- عبد المجيد مازوزي

إشراف الأستاذ الدكتور:
- محمد الصديق معوش

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
أ/د يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ/د محمد الصديق معوش	أستاذ التعليم العالي	مشرفا
أ/د علي دغمان	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا

السنة الدراسية: 1446-1447هـ/2024-2025م

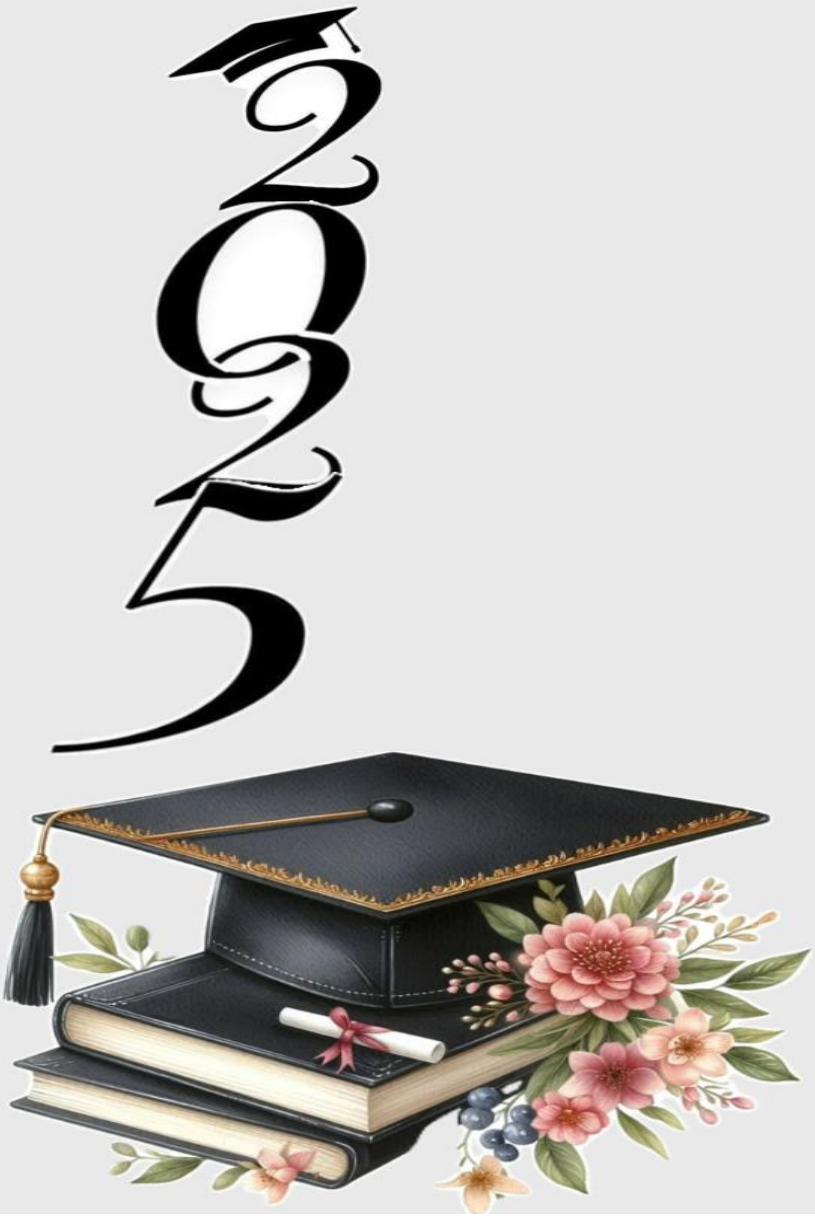
بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لا يسعنا وقد أتممنا هذا البحث بعون الله وتوفيقه. إلا ان نتقدم بوافر عبارات الشكر والتقدير الى الأستاذ الدكتور الفاضل "مُحَمَّد الصديق معوش" الذي تكرم بقبول الإشراف علينا في هذا البحث على كل ما قدمه لنا من عون ونصح وتوجيهات قيمة زادت من رصيدنا المعرفي

كما نتقدم بخالص عبارات الشكر والعرفان لكل طاقم وأساتذة كليةقسم اللغة والأدب العربي وكل من كان له فضل علينا في هذا البحث.

والله ولي التوفيق



الإهداء

إلى من كانت دعواتها سر نجاحي وصبرها وقود ايامي وحنانها حضنا لا يشيخ ...

إلى أمي نبع الحنان وعطر الحياة لك وحدك أرفع هذا الإنجاز. فأنت من علمتني كيف يكون للحلم جذور وإلى من علمني الصبر وعلق على قلبي اول حروف النجاح.

إلى من كان ظلي حين اشتدت شمس الأيام وقوتي حين مالت الطرقات...

إلى أبي سندي يا صخرة العزم ويا راية الفخر التي لا تنكسر صاحب القلب الكبير والدعم الثابت

إلى اخي الغالي يونس. وأختيّ العزيزتين سندس وفاطمة الزهراء وابنها قصي حبيب خالته. لكم كل الحب وجودكم هدية ورفقتكم نعمة من الله

إلى الذي أمن بنجاحي وباركه...

إلى كل معلم أمين حفظ رسالة العلم مقتد بمعلم الأمة ورسول الرحمة

إلى من تعلمنا على يديهم. وكل من سلكنا معهم طريق العلم رفيقات الدرب...

إلى كل من دعمني بكلمة. او ابتسامة او دعاء . . .

أهديكم وسام الرحلة. ونجاح سنوات من التعب

لكم جميعا

أهدي هذا البحث ثمرة العمر التي نضجت بفضل حبكم ودعمكم وإيمانكم بي

بسمة

بوح الامتنان

إلى من غرست في قلبي حب العلم، إلى من كانت دعواتها سترا لي في غيابي، ورضاها سر التوفيق في دربي، إلى أمي الحبيبة، نبع الحنان، وسر النجاح... كل كلمات الشكر لا تفيك حقك، فلك مني هذا الجهد.

إلى من كان شمسا يضئ لي دروب الظلام، إلى العزيز الذي حملت اسمه بكل فخر، إلى السند الذي لا يميل والظلّ الذي لا يغيب، أبي الغالي

إلى إخوتي الأحبة: زهير، مُحَمَّد، كاميليا، حنين، عقيلة، كنتم العون حين احتجت، لكم في هذا العمل النصيب وفي القلب مكان لا يزول.

إلى جدتي الحبيبة....

يا قلبا نابضا بالحنان، كنت الحضن الأول بعد أمي، دعواتك كانت ضوءا في عتمتي.

إلى خالي العزيز... كنت دائما أكثر من قريب، كنت ظهرا وسندا، وجودك نعمة، لك مني كل الشكر والوفاء.

إلى أستاذي المشرف "مُحَمَّد صديق معوش"...

كنتَ أكثر من موجّه... كنتَ سندًا حقيقيًا في رحلةٍ لم تكن سهلة،

لك مني كل الامتنان على صبرك، وتفهّمك، وثقتك التي منحتني القوة للاستمرار.

إلى أولئك الذين عبروا معي هذا الطريق بحب، وشاركوا التفاصيل الصغيرة التي صنعت الفرح، إلى من كانت صداقتهم سنداً، وكلماتهم نورا في عتمة التعب...

أهديكم هذه الصفحات، فهي تحمل شيئا منكم، وشيئا عنكم، وكثيرا لكم.

عائشة

الإهداء

الحمد لله حبا وشكرا وامتنانا على البدء والختام وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين:

إلى صاحب السيرة العطرة والفكر المستنير والدي الغالي رحمه الله تعالى

إلى النعمة التي وهبني الله إياها فانوس قلبي أمي الغالية أطال الله في عمرها

إلى من كانوا يتمنون رؤيتي وأنا أحقق هذا النجاح عائلتي واصدقائي

إلى من خضت معه غمار هذه التجربة الإبداعية استاذي المشرف البروفسور مُحَمَّد الصديق معوشمع بالغ امتناني وتقديري

إلى كل أساتذتي وطلبة دفعتي

إلى كل من ينهل من بحر العلم وكنوز المعرفة

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع

والله ولي التوفيق عليه توكلت وإليه أنيب

وصلى الله على سيدنا مُحَمَّد وعلى آله وأصحابه والتابعين بإحسان إلى يوم الدين.

عبد المجيد مازوزي

مقدمة

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تأثيرا وانتشارا، لأنها تقدم قراءة معمقة عن الحياة البشرية وتعكس مشاعر الإنسان وتفاعلاته مع نفسه ومع الآخرين في إطار اجتماعي، نفسي، أو حتى فلسفي.

وقد شقت الرواية المعاصرة مسارا يختلف عن الرواية التقليدية في أسلوب السرد وتقنيات الكتابة، حيث يسعى الكتاب إلى كسر الأطر التقليدية للسرد الأدبي وابتكار أشكال جديدة للتعبير عن تجارب الإنسان في العالم المعاصر، حيث تتميز الرواية التجريبية باستخدام أساليب مبتكرة في السرد، وتستجيب لتغيرات الزمن وتطورات الفكر مما يجعلها اكثر تعبيرا عن تعقيدات الواقع المعاصر، وقد ظهرت الرواية التجريبية في الأدب العربي بشكل ملحوظ في الستينات والسبعينات من القرن العشرين، بعد فترة طويلة من الرواية التقليدية، بدأت الروايات تتجه نحو أساليب سردية جديدة وتفكير نقدي مغاير حول الواقع الاجتماعي والسياسي.

تأثرت الرواية العربية بموجات من الحداثة والتطورات الفكرية الغربية، وشهدت الرواية السودانية كغيرها من الروايات العربية بروز هذا الشكل الروائي، من أجل تقديم رؤى معقدة حول الهوية الوطنية والأزمات السياسية والانقسام الاجتماعي، وقد عكست أيضا الرواية السودانية التجريبية التوترات الثقافية وواجهت قضايا الاغتراب، والمجتمع، والذاكرة، والصراع بين التقليد والحداثة، ويعتبر الطيب صالح أحد أبرز الروائيين السودانيين الذين استخدموا أساليب التجريب في رواياته، ورواية بندر شاه مريود وبندر شاه ضو البيت تمثلان أنموذجا ومثالا للرواية المعاصرة التجريبية.

وقد جاء اختيارنا لموضوع جماليات التجريب الروائي عند الطيب صالح كمتن للدراسة، ومحاولة منا لتبسيط وفك الالتباس لمفهوم التجريب.

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع:

. اهتمامنا وانجذابنا نحو الأدب الروائي عموما.

. رغبتنا وفضولنا في معرفة كيفية تجلي جماليات التجريب في روايات الطيب صالح، ولإثراء المكتبة النقدية الأدبية ولحثّ الباحثين والقراء من أجل التفاعل مع أعماله.

أمَّا الإشكالية التي سيحاول هذا البحث الإجابة عنها هي:

- فيم تتمثّل جماليات التجريب في روايتي: ضو البيت ومريود للطيب صالح؟

وسنحاول حل هذا الإشكال منطلقين من تساؤلات فرعية منها:

. ما مفهوم التجريب؟ وما هي مستوياته؟

. وما موقف النقاد منه؟

وقد اعتمدنا وانتهجنا في دراستنا المنهج الوصفي في تحليل النص السردي. واستنادا إلى هذه التساؤلات المطروحة لتحقيق أهداف، صُمِمت أفكارها في الخطة المنهجية المقسمة إلى: مقدمة وفصلين وخاتمة.

احتوت المقدمة على تقديم عام عن الرواية الجديدة، يأتي بعده الفصل الأول الموسوم بـ: تحديد المفاهيم والمصطلحات: تضمن مفهوم التجريب لغة واصطلاحا. في حين جاء الفصل الثاني معنونا بـ: تمظهرات التجريب في روايتي ضوء البيت ومريود.

وتُوجت الدراسة بخاتمة تلخص أهم النتائج التي تم التوصل إليها.

وقد استندت هذه الدراسة على قاعدة معرفية مستمدة من مصادر ومراجع متعددة أهمها: رواية "ضو البيت" ورواية "مريود للطيب صالح، و"لذة التجريب الروائي" لصلاح فضل، و"التجريب وانحرافات السرد في الرواية" لنجاة صادق الجمعي، و"التجريب وآلياته في الرواية العربية الجزائرية الجديدة" لنوال بومعزة.

وقد اعترضت هذا البحث بعض الصعوبات نذكر منها: صعوبة الاشتغال على موضوع التجريب في روايات الطيب صالح، وقلة المراجع والمصادر، لكن هذا لم يمنعنا من المواصلة والاجتهاد، بل زاده حدة وعزيمة لانجازه.

ولا يفوتنا في ختام هذه المقدمة أن نتوجه بالشكر والعرفان لأستاذي المشرف "محمد الصديق معوش" على ما قدمه من توجيه ودعم علمي، فقد كان له الأثر الكبير في إنجاز هذا البحث، ونتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير لأعضاء لجنة المناقشة الموقّرة، لما بذلوه من جهدٍ في قراءة المذكرة وتقييمها، ولما تفضلوا به من ملاحظات بنّاءة تسهم في إثراء هذا

العمل العلمي، ونعتذر عن أي تقصير أو نقص قد يرد في هذا العمل، فهو جهد بشري لا يخلو من الهفوات، ونأمل أن نكون قد وُفقنا في تقديم محتوى يرقى إلى تطلعات السادة الأساتذة.

والحمد لله كثيرا والشكر له جزيلا، ونسأل الله التوفيق لنا ولغيرنا.

الوادي في: 2025/05/11م

الفصل الأول:

التجريب في الرواية العربية:

رحلة المفهوم والاستقبال

تمهيد

المبحث الأول: مفهوم التجريب

المبحث الثاني: مستويات التجريب

المبحث الثالث: مصطلح التجريب بين القبول والرفض

خلاصة الفصل

شهدت الرواية العربية في السنوات الماضية تحولات فنية وجمالية لافتة، جعلت الكثير من الكتاب يلجأ إلى اعتماد أساليب جديدة في الكتابة، ومن بين المفاهيم التي رافقت هذا التحول، برز مفهوم "التجريب"، وقبل الوقوف على تجليات هذا المفهوم في النصوص الروائية، من الضروري أولا التوقف عند معناه من الناحية اللغوية والاصطلاحية، لفهم أبعاده وتطوراته.

المبحث الأول: مفهوم التجريب

للبحث عن معنى أي مصطلح، لابد من الكشف عن المعنى الأساسي للمفهوم من خلال التركيز على جذوره اللغوية.

1.المفهوم اللغوي

ورد في لسان العرب لابن منظور قوله: "وجَرَّبَ الرجلَ تَجْرِبة: اخْتَبَرَه...قال الأعشى:

كم جَرَّبُوه، فما زادت تجاربهم

أبا قدامة، إلا المجْدَ والفنعا

ورَجُل مُجَرَّبُ: قد بُلَى مَا عِنْدَهُ؛ ومُجَرِّبُ قد عَرَفَ الأمُورَ وجَرَّبَهَا".[1]

وقد أورد الفيروز أبادي معنى التجريب في قوله: "وَجَرْبَهُ تَجْرِبَةً اخْتَبَرَهُ، وَرَجُلٌ مُجَرَّبٌ، كَمُعظم: بُلِيَ مَا (كان) عِنْدَهُ. ومُجَرْبٌ: عَرَفَ الأمور. ودراهم مُجَرَّبَةٌ موزونة".[2]

والدلالة نجدها في معجم الوسيط قد ورد فيه: "جربه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رجل مجرب: جرب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب: قد عرف الأمر وجربها".[3]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر–بيروت، ط3، 1414هـ، ج1، ص261–262.

[2]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1426هـ–2005م، ص67.

[3]– إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ط2، 1392هـ/1972م، ج1، ص144.

أما في معجم الوجيز، جاء على معنى: "جربه تجريبا التجربة على أنها: ما يحصل أولا لتلافي النقص في شيء وإصلاحه، وفي مناهج البحث في التدخل في مجرى الظواهر الكشف عن قرض من القروض أو التحقق من صحته وهي جزء من المنهج التجريبي.[1]

أما في معجم متن اللغة نجد: "جربه، اختبره، والاسم تجربة جمع تجارب. وتجاريب، والمجرب بفتح الراء الذي جربته الأمور وأحكمته".[2]

من خلال الدلالات المعجمية للفظ التجريب، يمكن ملاحظة أنه يرتبط بفعل "جَرَبَ" الذي يعني اختبر وحاول.

2. المفهوم الاصطلاحي

بعد وقوفنا على الدلالات المعجمية للتجريب والتي قامت على التجربة، ننتقل إلى الجانب الاصطلاحي، والذي تعددت فيه التعريفات:

تعود أصول مصطلح "التجريب" إلى الكلمة اللاتينية (Experimentem) وتعني "البروفة" أو المحاولة. فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح "التجريب" –إذن– هو "الجديد" الذي نعرفه باعتباره ابتكاراً لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها؛ بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب.[3]

إذن العلوم التجريبية كانت البداية الأولى لظهور هذا المصطلح، الذي استعمل بمعنى اختبار صحة الفرضيات العلمية.

وإذا كان الإبداع القصصي التجريبي يرتبط جذريا بالخلق، فإنه أيضا ينزاح نحو الخرق وتجاوز الأساليب النمطية بكل جسارة وشجاعة.

---

[1]– المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 1392هـ/1972م، ص144.

[2]– الشيخ أحمد رضا: معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، م1، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1377هـ/1958م، ص498 ص500.

[3]– باربرا لاسوتسكا– بشونياك– المسرح والتجريب، المشروع القومي للترجمة، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، ص08.

وقد يأتي هذا التأطير في سياق قولة لبيكاسو يرى أن كل فعل من أفعال الإبداع هو في المقام الأول فعل من أفعال الهدم». وهو هدم بغاية اكتشاف أشكال جديدة، ورموز جديدة، ونماذج جديدة يمكن أن تشيد عليها حياة جديدة محتملة الوجود. ولن يتأتى مثل هذا المبتغى إلا بمشروع كتابي يرى في التجريب الوسيلة والغاية، ويعتمد مبدأ الإحلال والإزاحة، والتنويع والتكثيف بغاية إخصاب العملية الإبداعية وفتح أفقها على اللاتجنيس الأدبي.[1]

ويعني أن التجريب في الأدب هو الابتكار في استخدام الأساليب السردية واللغوية بكل جرأة ويشمل تجاوز الأشكال السردية التقليدية وتحريره منها والبحث عن أشكال جديدة تعبر عن الواقع بشكل مبتكر.

"ويندرج مفهوم التجريب في إطار المفاهيم النقدية الحديثة، ويصنف بين الإبداعات العربية ذات التوجهات الفنية الجديدة، بما يعتمده من تقنيات حديثة، لكن التجريب ليس تقنية بقدر ما هو تعبير عن مواقف أو رؤى أو تصورات فلسفية وجودية وجمالية تاريخية تحكم مجمل العملية الإبداعية، فالتجريب موقف متكامل من الحياة والفن وهو ينطلق من الحاجة الماسة إلى التجديد، ورغبة ذاتية في التخطي والاستمرار، فهو يستدعي نضج الفكر، ووضوح الذكر، ووضوح الرؤية، وتطور الأدوات الإجرائية، وتنوع الأساليب الفنية.

ويختلف التجريب عن مفهوم التجربة، فبينما تقوم التجربة على قواعد فنية معروفة ومطروقة في أعمال فنية سابقة تصنف على أنها مثالية، يكون الكاتب أسير تقليدها ليضمن نجاح وتقبل عمله من قبل المتلقي، فإن التجريب هو قرين الإبداع، وقد أجمع على ذلك معظم النقاد".[2]

إذن التجريب يرتكز على تجاوز المألوف ويتميز بتقديم طرق جديدة في الكتابة السردية، ولا يقتصر على الشكل فحسب بل ليشمل الموضوع والمحتوى من خلال تقديم نصوص غير تقليدية تتسم بالتجديد والابتكار.

[1] – عمر العسري، القصة والتجريب، مؤسسة أورقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 2019، ص09.

[2] – نواف يونس وآخرون، التجريب في الرواية والمسرح عند السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد سورية، سلسلة دراسات وبحوث في مسرح ورواية السيد حافظ، ص26.

أما نجاة صادق الجعمى ترى أن التجريب بين سمة العصر في شق النواحي الأدبية بعد أن وصلت معظم المدارس الأدبية والنقدية والإبداعية إلى طريق مسدود وتكرار ممل أصبحت معظم الابداعات والكتابات النقدية صناعة هشة ومكروهة فكان التجريب ضرورة للحياة الأدبية والفكرية لتجديد الخطاب الثقافي لكل أطيافه وأنواعه، والتجريب بدأ في الشعر مبكراً في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات على يد نازك الملائكة وشعراء المهجر وبدر شاعر السياب وصلاح عبد الصبور...[1]

ويعني هذا أن التجريب في الأدب والفكر أصبح أداة ووسيلة أساسية لمواجهة الجمود الفكري الذي تسببت فيه المدارس الأدبية التقليدية، وهو دعوة للابتكار والانفتاح على أساليب جديدة تساهم في تجديد الخطاب الثقافي، وبالتالي إثراء الحياة الأدبية والفكرية.

ويرى عبد الحق قرطيط: "إن السمة الحداثية لمصطلح التجريب المتمثلة في التجدد والتغير اللامحدود، تجعله مفتوحا على أي تأويل، ومنفتحا على كل المجالات بسبب قابليته للتعدد في الرؤى، وللاختلاف في وسائل التعبير، ولحرية الفعل التي تعتبر شرطا أساسيا لأي ممارسة تجريبية.. فهو يدل على الفوضى والتدمير وتكسير الأنماط التي سادت، ويدل على الرغبة في ارتياد آفاق مغايرة".[2]

من خلال ما سبق نستنتج أن التجريب هو استخدام أساليب غير تقليدية، تهدف إلى كسر القوالب الثابتة وتجديد طرق السرد واللغة. يشمل ذلك الابتكار – الشكل والمحتوى، والغاية هو خلق نصوص أدبية مبتكرة تتحدى التقاليد الأدبية وتفتح آفاقا جديدة للتعبير الفني.

3.التجريب الروائي

ويعرفه صلاح فضل، التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف

[1]– نجاة صادق الجشعمى، التجريب وانحرافات السرد في الرواية – نموذجا رواية "حتى يطمئن قلبي"، مركز الوطن العربي "رؤيا"، دار الطباعة الحرة، ط1، القاهرة، 2021، ص09.

[2] – عبد الحق قرطيط، التجريب في المسرح العربي مسرح السيد حافظ نموذجا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز – فاس، ص12.

ويغامر في قلب المستقبل. مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهولدون التحقق من النجاح. والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادراً ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة. ويستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف، ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى، بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع، ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة. فجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفهالمخيال الإبداعي.[1]

ويعني هذا التعريف أن التجريب هو نفسه الإبداع، وهو عملية ضرورية لتحقيقه، فالإبداع يتحقق من خلال تجربة أساليب وأفكار جديدة. والتجريب يعكس رغبة الفنان أو الكاتب في كسر الحدود التقليدية.

من مبدأ الرفض الواعي للرواية التقليدية ولدت الرواية التجريبية الرواية الجديدة التي تعبر عن واقع متغير مأزوم وفق آليات تتماشى معه، بأسلوب جديد متمرد فجاءت بصيغ تجديدية في محاولات صياغة المعمار الروائي وطرق السرد وبنية المكان والزمان وكذا وضعية الراوي وزاوية الرؤية والانفتاح على مختلف الفنون بعث الرواية نحو أفاق واعدة، كفعل تغييري ينطلق من وعي الروائي استجابة لتغيرات الواقع الموضوعي وتخطيها المألوف والسائد وكسر قواعد الجنس السردي الواقعي، حيث انها لا تتردد في اختراق المقدس مهما كان نوعه ومصدره فهو الفن الجريء في طرحه لإشكالات الراهن الجوهرية فهي من السعة ما يمكنها الاستيعاب بحيث لا يوجد موضوع غير ملائم لها، متجاوزة التأطير النصي تواقة الى آفاق ايديولوجية وجمالية أرحب.[2]

والتجريب الإبداعي شاسع ومتعدد الأطراف، ويختلف عند كاتب عن الآخر، كما يختلف عن التغريب الذي يأخذنا بعيدا عن فنيات القص العربي، رغم أنه قد يتخفّى برداء

[1] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة– ط1، 2005/1345، ص03.

[2] – نجاة صادق الجشعمى، انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائي، دار الطباعة الحرة، ط1، القاهرة، 2022م، ص14.

التجديد تحت ذريعة الأخذ بأساليب أو طرق جديدة، لكن الذائقة العربية سرعان ما تكشفه، فالتجديد لا يعني التخلي عن الأصالة والجذور، بل ترسيخها من قبل الكاتب برؤية جديدة خاصة منعكسة عن ظروفه الاجتماعية وذخيرته الثقافية والمعرفية، ونضج تجربته الأدبية، فالتجريب بهذا الطرح هو مفهوم وليس مصطلحا، لأنه لا يستقر على شكل واحد، ويختلف من كاتب إلى آخر.[1]

أن الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر. وبذلك تغتني تجربة الكاتب، وتسمو بشكلها عبر ارتحالاتها الزمنية المختلفة، فالرواية لم تعد تكتب وإنما تنكتب، أي تنجز فعل كتابتها بنفسها، مسائلة أبنيتها السردية التي تحولت من الاتساق إلى التشظّي، وأنساق خطابها السردي الذي تحول هو الآخر من التوحد إلى التعدد، ولغتها السردية التي تحولت بدورها من الإبلاغ إلى الابداع، كما يشير التجريب الروائي إلى تميز هذه التجربة عن غيرها من الروايات، ومحاولة تجاوزها.. فهذه التجربة تجرب أدوات جديدة، وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة.[2]

وتعني الرواية التجريبية هي نوع من الأدب الذي يبتعد عن الأساليب التقليدية. وتهدف هذه الرواية إلى كسر القواعد المعتادة للبناء القصصي، وتتسم بالتجديد والمغامرة في الأسلوب.

[1] – نواف يونس وآخرون، التجريب في الرواية والمسرح عند السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد سورية، ص27.

[2] – نوال بومعزة، مظاهر التجريب وآلياته في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، ألفا للوثائق، ط1، 2022م، عمان– الأردن، ص22.

المبحث الثاني: مستويات التجريب

وقد حصر الناقد صلاح فضل مفاصل التجريب في ثلاث دوائر هي: "ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي وبلورة جماليتها الخاصة، وتوظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي...مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي،واكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف من الابداع السائد، ويجري ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية ...".[1]

ويعني هذا أن الأدب التجريبي يفتح آفاقا جديدة،من خلال ابتكار عوالم غريبة ليس لها علاقة بالواقع،واستخدام أساليب مبتكرة،ولغة غير مألوفة،وهذا ما يميز الإبداع الحقيقي عن التكرار والتقليد.

1.المتخيل السردي

يتموضع مفهوم المتخيل Imaginaire في نقطة تماس يتقاطع فيها مع مفاهيم ومصطلحات أخرى من نفس المصدر، كالخيال والتخييل والمخيال، غير أن تباعدها الشكلي نسبيا لا يعكس في الحقيقة سوى صيغ صرفية تحتفظ بخصوصيتها، لكنها تشترك جميعها في الجذر خيل[2]: فالخاء والياء واللام أصلٌ واحد يدلُّ على حركةٍ في تلوُّن. فمن ذلك الخَيَال، وهو الشّخص. وأصله ما يتخيَّلُه الإنسان في مَنامه؛ لأنّه يتشبّه ويتلوّن. وسميت الخيل خيلا لاخْتيالِها... لأنّ المختالَ في مشيته يتلوَّن في حركته ألواناً... ويقال تخيَّلت السَّماء، إذا تهيأَتْ للمطَر».[3]

---

[1] – سامية حامدي، التجريب السردي مقاربات فالرواية المغاربية (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2018/2017، ص16–17.

[2]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2006. ص 17–18.

[3]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، 1399هـ/1979م، ج: ص235–236.

هناك منظومة من المعارف التي قاربت المتخيل بدءا من الفلسفة القديمة ثم الحديثة إلى الشعرية بمختلف توجهاتها، وكانت لكل منها مداخل مختلفة في فهمه وتفسيره، غير أننا سنركز هنا على أهم المداخل التي تساعدنا في فهم طبيعة المتخيل ووظيفته في الأدب، وذلك لاستغلاله من أجل فهم المتخيل السردي الذي هو موضوع مشروعنا، بغية تحليله وتأويله داخل العمل الروائي، باعتباره من الأنظمة الدالة التي تعبر اللسان إلى أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيل الذي نجده يعطي للرواية أحيانا خصوصية تعرف به، ويتعالى عنها أحيانا، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة، أو إثارة نوع من الإيهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تتمثلها فيها الذات، فتصبح عملا مقصودا يجسد وعيا بغياب أو اعتقادا بإيهام.[1]

انطلاقا من هذا الطرح الذي يوحي باتساع المجالات التي حظي المتخيل باهتمامها، نحاول تقصي بعض علاقاته بأفكار وجهت البحث فيه باعتباره مدخلا يحقق عملية الإبداع والخلق، ويعيد للذات المتلقية دورها في إدراك المعرفة الجمالية وتأويلها.

ومن هنا يمكن أن نفهم طبيعة المتخيل الروائي في تلك المرحلة التي تقترب مع ما عبر عنه جابر عصفور في حديثه عن المتخيل باعتباره «عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصدية والتي تنطوي في ذاتها على معطيات بينها وبين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة، والمتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي إلى عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا، وذلك أمر طبيعي ما دام التخييل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس فتنبسط لأمر من الأمور أو تنقبض عنه[2]، ولعل هذا ما يفسر التقبل الجمالي الرواية المرحلة في حينها، كما يفسر عدم استساغتها اليوم ورميها بالسطحية والتسجيلية وخلوها من المتخيل

[1] – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،ص58.

[2]– جابر عصفور مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة: 1982، ص296–297.

عند البعض، لثبوت الفرق الزمني والتداولي بين متلقي السبعينات ومتلقي اليوم الذي وقف على كثير من تطورات صناعة الفن الروائي.

ولا بأس في هذا المقام ونحن في معرض حديثنا عن موضوع اللغة داخل الجنس الروائي أن نذكر بأن الباحث والناقد الروسي ميخائيل باختين قد أولى عناية وأهمية كبيرة للغة الروائية حتى ارتبط اسمه بها، وارتبطت هي الأخرى به فجاءت جل أبحاثه عن دراسة اللغة في الرواية، ذلك إنه قد أدرك أن الرواية كجنس أدبي مهما كانت تقنيات وعناصر تؤسس للسرد، فإنها تبقى دائما – وجها من وجوه الوجود اللغوي، وعبر عن رأيه هذا قائلا "لا" تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تكتسب، إنها قبل كل شيء إدراك لأهمية اللغة اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي".[1]

1.1. العجائبية: العجائبي في هنا: العام (هو تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق – طبيعي، حسب الظاهر) – مرد هذا التودد إلى الحيرة في تفسير الواقعة الخارقة بين ما هو طبيعي وما هو فوق طبيعي. ويعزز العجائبي التردد باشتراط تجاور الحدث الخارق مع الأحداث الطبيعية، من غير انتصار لأي منهما، كي يبقى الذهن ثابتاً على الحافة بين الولاء إلى نظم الحقيقة الواقعية، والولاء إلى نظم أخرى فوق واقعية. وليس من سبيل إلى تحقق العجائبي إلا في النثر، لأن القراءة الشعرية، ومثلها الرمزية، تلغي حقيقة الوقائع.[2]

2.1. التصوف: إن فن التصوف من الفنون والعلوم التي انتشرت في البلاد الإسلامية، وهو علم له أسس وقواعد بني عليها. ولكن لمَّا كان الجهل قد ضرب أطنابه على الكثير من أبناء الأمة الإسلامية وصار الكثير من المسلمين يأخذون بالقشور دون اللباب، صارت حقيقة هذا العلم.

- [1]باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ص22.

[2]– لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سوريا، 2007م، ص09.

فعلم التصوف يهتم بصفاء القلب من الشهوات كحب الرئاسة وحب السمعة وحي المحمدة من الناس، وبصفائه من الكُدُرات أي؛ الأمراض القلبية كالحقد والحسد والكبر والعجب والغرور وسوء الظن.

وما جاء هذا الاهتمام بالقلب إلا لإن القلب هو الملك على مملكة البدن في الانسان، فإذا صلح الملك الراعي صلحت الرعية أي؛ أعضاء جسم الإنسان المختلفة وجوارحه.[1]

ويعني هذا التعريف أن التصوف مفهوم ديني وروحي يرتبط بالإسلام.

3.1. التاريخ: الإنسان كائن تاريخي، يعيش في الزمن بالمعنى المزدوج، إنه إنسان له ماضي وحاضر ومستقبل من جهة، وله بداية ونهاية من جهة أخرى. فالتاريخ إذن يعتبر محدداً أساسياً في الوجود الإنساني الفردي (الأنا) والجمعي (النحن).

ويعتبر هيرودوتHerodite «أبو التاريخ» (420- 485 ق. م) وهو الذي استعمل كلمة istories وتعني البحث. بهذا المعنى أصبح التاريخ مرادفا للمعلومة، ويغدو عبارة عن قراءة وصفية. لكن مع ثيسيديدteacydide (401-470 ق. م) لم يعد المؤرخ يكتفي بالقراءة الوصفية، بل أصبح هاجسه تقديم قراءة نقدية. لقد ظل مفهوم التاريخ مرتبطا بالحقل السياسي، والفضل يرجع لمدرسة الحوليات، التي عملت على توسيع الدائرة الضيقة لمعنى التاريخ، إذ أصبح التاريخ يتجاوز ما هو سياسي، حيث غدا الحديث عن تاريخ الفن وتاريخ الشعوب وتاريخ العقليات... إلخ.

إن التفكير في التاريخ هو في الأصل التفكير في معنى التاريخ، بما هو مغامرة إنسانية. فالتاريخ ليس فقط تنظيما لمراحل الزمن تنتقل فيه من ماض إلى حاضر إلى مستقبل، بل هو تشكيلة دلالية تحدد معنى حدث بوضعه في سياقه الزمني، كما أنه تشكيلة غائية تحدد توجه التاريخ ذاته، بما هو رسم لمعالم المصير الإنساني.[2]

---

[1]- عبد غالب أحمد عيسى، مفهوم التصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1413هـ/1992م، ص09-10-11.

[2]- محمد الهلالي وعزيز لزرق، التاريخ . سلسلة دفاتر فلسفية . دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2014م، ص05-07.

4.1. الرموز والمخطوطات

مفهوم يستخدم للإشارة إلى العلم الذي يدرس العناصر المادية للكتابة من حبر وأرواق، وأقلام، وعلامات ورقية من أجل تصنيف وتحديد تاريخ الوثائق المشكوك فيها، خاصة في حالة الملفات التي تحتوي على أوراق كتبت في فترات زمنية متفاوتة لكاتب معين.[1]

استثمرت الرواية العربية الجديدة تقنية المخطوط ووظفتها في بنائها الفني، والمخطوط هو الكتاب الذي كتب باليد باختلاف الوسيلة التي كتب من خلالها، سواء أكان في شكل لفائف أم صحف ضم بعضها إلى بعض على هيئة دفاتر أو كراريس، وهي النسخة الأصلية التي كتبها المؤلف بخط يده باللغة العربية، أو سمح بكتابتها، أو اعتمادها، أو ما نسخه الوراقون، ومن هنا يمكن القول إن المخطوط هو كل أثر علمي أو فني كتب بخط اليد، سواء أكان رسالة أم كتاباً على ورق أو حجارة أو رق، أو غير ذلكوبعد المخطوط من أهم تقنيات الخطاب الميتاسردي؛ فالروائيون تمكنوا من توظيف هذه المادة الطريفة بحثاً عن إطار متخيل يمنحالمتلقي مزيداً من التشويق ويصرفه عن رتابة الطرق التقليدية في السردي، التي لم تعد جانية.[2]

5.1. السحر والشعوذة

[1] – سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة– مصر، ط1، 2001م، ص35.

[2]– إبراهيم أحمد أردش، تقنيات سرد ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة – التمثيلات السردية في الألفية الثالثة–، إصدارات دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، 2024م، ص67.

عرف الفقهاء المعاصرين السحر اصطلاحاً على أنه عبارة عن أمور دقيقة موغلة في الخفاء يمكن اكتسابها بالتعليم تحري مجرى التمويه والخداع تصدر من نفس شريرة من عالم بالعناصر بغير مباشرة أو بالمباشرة.

وأما الشعوذة اصطلاحاً هي خفة اليد وأخذ كالسحر يرى الشيء بغير ما عليه أصله في رأي العين. والمفهوم الاصطلاحي للسحر والشعوذة هو مجموعة أساليب يستخدم لتأثير على القوى الطبيعية أو الخارجية للطبيعة عن طريق أداء بعض الممارسات الشعائرية التي تعتقد أنها تؤدي إلى النتائج المرغوبة). واصطلاحاً هو المخادعة والتخييل أو عزائم ورقي وعقد تؤثر في الأبدان والقلوب، فيمرض ويقتل ويفرق بين المرء وزوجه ويأخذ أحد الزوجين عن صاحبه، فهو مختص بكل أمر مخفي سببه ويتخيل على غير حقيقته وتجري مجرى التمويه والخداع كل أمر مموه بباطل لا حقيقة له ولا ثبات أنه علم التخيلات والأخذ بالعيون المخيلة بشرعة فعل صناعها برؤية الشيء على خلاف ما هو عليه وعلم مبني على خفة اليد بأن يرى الناس الأمر واحداً مكرراً بسرعة تحريك.[1]

6.1. الهامش

أما من الجانب الاصطلاحي، فكلمة هامش هي الأخرى تدخل في عدة مجالات اقتصادية، اجتماعية، ثقافية، وكذا صحية مثلها مثل كلمة مركز، فهي عبارة قديمة الجذور، تعود إلى الصعاليك، وهو الخروج على نظامك القبلية، كذلك أطلق هذا المصطلح على الدول السائرة في طريق النمو بدول الهامش من قارة آسيا، إفريقيا، أمريكا اللاتينية" ومن الناحية الأدبية، يطلق عليه الأدب الدوني، والأدب السوقي أو الأدب الشعبي، وأقرب هو أدب الهامش أو هامشي كما ورد في المعجم الفلسفي هو المنسوب إلى الهامش وهو حاشية الكتاب لا متنه، يقال: فلان يعيش على الهامش أي لا يدخل في زحمة الناس.

ويطلق على هامشي مجازا على المسائل الفكرية المتعلقة بأطراف الموضوع وجوانبه الخارجية ".

[1] – بيوار عبد العزيز حميد، المسؤولية الجنائية عن أعمال السحر والشعوذة (دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير في القانون العام، جامعة الشرق الأدنى، نيقوسيا، 2022م، ص08.

وعليه إن الهامش هو الجانب الأقل أهمية مقابلة بالطرف الآخر.[1]

7.1. التراث الشعبي

التراث الشعبي إبداع عفوي أصيل، يحمل ملامح الشعب، ويحفظ سماته، ويؤكد عراقته، ويعبر بصدق عن همومه اليومية، ومعاناة أفراده، على مختلف مستوياتهم وهو صورة لروحهم العامة، وشعورهم المشترك.

وأبرز ما يتسم به النتاج الشعبي هو عفويته وشموله، فهو موقف عفوي، يصدر فوراً من غير تخطيط ولا دراسة ولكنه موقف أصيل، يحمل الفكر والانفعال، معاً، ويمثل شعوراً جمعياً، وهذا ما يضمن له سرعة الانتشار والقبول من الجميع، فيحقق بذلك الشمول، فإذا هو كلي عام مشترك.

ولأن النتاج الشعبي تعبير عفوي، فهو مؤقت، ومتغير وليس ذا شكل أو قالب ثابت، وهو متجدد دائماً، تموت فيه أشكال، وتولد أشكال.[2]

2. تقنيات السرد

"إذا أردنا التمثيل لتيار التجريب الروائي عندما يتركز على أبرز التقنيات المستحدثة وجدنا أن العوالم الجديدة السابقة لم يكن تشكيلها ممكنا إلا اعتمادا على بعض هذه التقنيات، كما يبدو جليا من التحليلات التي اعتمدنا عليها، وأدمجنا بعض مشاهدها في هذا السياق. وحسبنا أن نشير إلى بعض النماذج الأخرى التي لعبت فيها الوسائل الفنية دورا محوريا في توليد الدلالة الكلية للروايات.

وعندما حاولنا من قبل تحديد معالم الأساليب الروائية في ثلاثة أنماط هي الدرامية والغنائية والسينمائية".

---

[1] – دحوي أحلام، الهامش في الرواية العربية الجزائرية، المقبرة البيضاء لأحمد زغب – أنموذجا –، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر، جامعة أبو بكر بلقايد– تلمسان، 2018/2017م، ص13.

[2]– أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت– لبنان، ط1، 1426هـ/2005م، ص05–15.

تناولت الفقرة أهمية"التجريب التقنيات السردية"في الرواية الحديثة،حيث يشير الكاتب إلى أن هذه التقنيات لم تظهر عبثا. بل جاءت نتيجةوعي فني وتجريبي لدى الروائيين.بعض هذه الأساليب يمكن تتبعها وفهمها.وبعضها الاخر يبقى غامضالصعوبة الإمساك بأدواته. يوضح النص ان الرواية لم تعد مجرد حكاية تقليدية،بل أصحبت مساحة لتوليد دلالات جديدة تعتمد على ابتكار الشكل وتطوير أدوات السرد.[1]

1.2. تيار الوعي

في الحقيقة مصطلح يفيد علماء النفس، وقه ابتدعه وليام جيمس. ومن الواضح أن هذا التعبير أكثر ما يكون فائدة عندما يطبق على العمليات الذهنية، باعتباره مصطلحا بلاغيا، كلمة الوعي مثلها مثل كلمة تيار كلمة مجازية، ومن ثم فإنها كأختها تتسم بقدر قليل من الدقة والاستقرار، يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص.[2]

تيار الوعي عبارة أطلقها عالم النفس وليم جيمس. W James ليعبر عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذهن. واعتمدها نقاد الأدب من بعده لوصف نمط من السرد الحديث يعتمد هذا الشكل الانسيابي، برعت الرواية دائما في إبراز تجربة الفرد الداخلية، ولم تقتصر على نقل الأفكار بل أفسحت في المجال أمام الاستبطان introspection، فنقلت الانفعالات والأحاسيس والذكريات والاستيهاماتfantasmes. نجد هذا في الرواية الذاتية كما في الرواية التراسلية والرواية الكلاسيكية. ومنذ بداية هذا القرن بدأ مع جيمس جويس J. Joyce. اتجاه نحو تركيز الواقع في ذهن شخص فرد عاجز عن توصيل كامل تجربته إلى الآخرين. قيل عن هذا التيار إنه التعبير الأدبي عن مذهبالأنانة الذي ينفي وجود أي واقع خارج دائرة الفرد، ويعتبر أن الأنا وحدها هي الموجودة وأن الفكر

[1]– ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص11–12.

[2] – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة– مصر، 2000م، ص21–22.

لا يدرك سوى تصوراته. ولكن يمكن القول عن هذا التيار أيضًا إنه طريق للإفلات من الدائرة الضيقة، لأنه يتيح للفرد الدخول إلى وعي أفراد آخرين، ولو كان هذا الدخول وهميا.[1]

2.2. كسر خطية الزمن

يمثل السرد أحد أهم مكونات الخطاب الروائي، إذ يرى "آلان روب غريبه" " Alain Robbe-Grillet" بأن الزمن قد أصبح منذ أعمال "مارسيل بروست" "Marcel Proust" و"كافي" "Kafka" هو الشخصية الرئيسية في الأعمال المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره.[2]

يبدو أن آلان روب غريبه يضع بنية الزمن السردي في المقدمة قبل العناصر الحكائية الأخرى "الشخصية، الأحداث، المكان" ويعتبره الشخصية الرئيسية في النصوص الروائية المعاصرة وذلك لقدرته على خلخلة الزمن الكرونولوجي وخلق تقنيات حديثة تتماشى مع الوضع الراهن للرواية.[3]

3.2. تفجير الحبكة: تشير الحبكة إلى الطريقة التي ترتب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود (أحد تعريفات "الحبكة" في قاموس وبستر Webster هو خطة أو مخطط لتحقيق غرض ما) فالحبكة تبنى كي تؤدي معنى معينا، وكي تصل إلى ذروة تنتج نتيجة محددة وجميع الحبكات العظيمة تركز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحل النهائيين.

الحبكة هي في الواقع إدارة المعلومات لجعل القصة أكثر تشويقا وإرضاء للمشاهدين.[4]

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت– لبنان، ط1، 2002م، ص66.

[2] – آلان روب غريبه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، ص130.

[3] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت– لبنان، ط1: 1971م، ص101.

[4] – ليندا ج. كاوغيل، فن الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصبحي منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2013م، ص25–28.

4.2. المشهدية: المشهد هو تلك النظرة الشمولية التي لا تغفل قيمة العناصر متجاورة في الحركة الواحدة. فالمشهد وحدة يحكمها إطار عام تنتظم فيه العناصر انتظام العناصر التصويرية في اللوحة.[1]

5.2. الميتا سرد: هذا الخطاب هو تعليق الرواية على ذاتها وكلامها على نفسها ونظرها في كيفية اشتغالها، فهو يمثل نصا نقديا داخل النص التخيلي يسميه جيرار جينيت " Gérard Genette" اختراقا سرديا "Métalepse"وهو كل تدخل في العالم القصصي يقوم به السارد أو المسرود له الخارجان عن الحكاية.[2]

ويعني السرد الذي يناقش السرد نفسه أي يتناول القصة أو البناء الروائي من خلال وعي أو تفاعل مع شكل السرد نفسه.

6.2.التناص وتكثيف الاقتباس

التناص، في أبسط صوره، يعنى أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التنميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص حديد واحد متكامل ولا تبتعد تعريفات أعلام مفهوم التناص أو رواد هذا المصطلح كثيرا عن هذا التعريف المبسط أعلاه وإن كان هؤلاء يتفاوتون في رسم حدوده وتحديد موضوعاته ما بين متطرف ومعتدل، كما ستوضح بعد قليل.

والتناص أو تداخل النصوص أو النصوصية إذ تتعدد ترجمات هذا المصطلح في العربية – يقابل مصطلح Intertextuality بالإنجليزية، وintertextualite بالفرنسية.

وترى رائدة هذا المصطلح، جوليا كرستيفا، أن التناص"هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو "اقتطاع" أو "تحويل"... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير

[1] – حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة يوسف، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط1، 2008، ص14.

[2] – سهيرة شبشوب، السخرية في الخطاب الرّوائيّ الواصف رواية "العجب العجاب" لأحمد المديني نموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع09، 2016، الجزائر، ص78.

المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه ". وتضيف كرستيفا إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نسعى هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى).[1]

مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محددة.[2]

7.2.الأيقونية

الأيقونة: «علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا، أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة لها .من هذا نستشف أن العلامة تكون أيقونة إن كانت تختص بصفات تماثل الموضوع. أي أن العلاقة بين الممثل والموضوع تقوم على المحاكاة والمشابهة.[3]

يجد مفهوم الأيقونية(Iconicité) أصوله في التحديدات الكنسية المرتبطة بالتمثيل، فالأيقون علامة دينية ابتداء، ثم في تعريف شارلز ساندرس بورسCH,S.Pierce)) لمفهوم العلامة الأيقونية(Signe iconique) الذي شكل أساس سميأة (Sémiotisation)هذا المفهوم في الحقل السيميائي البصري على الخصوص، وبناء عليه جعلت الصورة تعيد إنتاج بعض خصائص الشيء الذي تمثله في العالم الخارجي، لكن الانتقادات التي وجهت لمفهوم الأيقونية بعد بورس من قبل باحثين سيميائيين ساهمت في تجديد النظر إلى مفهوم الأيقونية، وإماطة اللبس عن التعريف البورسي.

يعد الأيقون، كما يرى جون دوبوا (Dubois)من بين أكثر المقولات جدالا في السيميائيات البصرية، فكل القواميس تتفق في وسم الأيقونات بأنها "العلامات التي تربطها علاقة تشابه مع ما تحيل إليه في الواقع الخارجي"، إن هذا التعريف" لا يسمح قط بوضع

---

[1]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، عمان– الأردن، 2000م، ص11–12.

[2] – سمير سعيد حجازي، المرجع السابق، ص74.

[3] – نصر حامد أبو زيد، سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا – أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، 1986م، ص31.

المعادلة أيقوني =بصري؛ ومع ذلك ظل هذا الانزلاق الجسيم مدفوعا من قبل تأثيل هذا المفهوم نفسه: استعمل مفهوم الأيقون بكيفية مخصوصة في مجالات السينما والفوتوغرافيا".[1]

8.2. النمو الاستعاري

وفي زمن الرعب والتفسخ والتعسف والاختزال وتفتت الإنسان، تتلاشى الأفعال والأحداث وتحل الأشياء محل البشر، فتغيب الحركة وينزوي النمو العضوي والتفاعل، وتولد الصور الوصفية والسردية التي تنمو من خلال الاستعارة لاحظ حركة الأشياء بدلا من حركة البشرفي ذلك اليوم من الأيام ألقت الكراسي والسرد والسيارات بمن فيها تململت الأبنية وتحشرج الإسفلت، وكان زمن طويل قد استنام للضغط والوطء. سمع البحر بحركة الشوارع فدفع بالأمواج صاخبة إلى حدودالأرصفة ترقص متشنجة الغابات البعيدة تشابكت أشجارها وألقت بأغصانها ظلالا وارفة، فيما تبادلت أحياء الصفيح وعلامات المرور بعض الإشارات والحواجز – ما يسكن الجسد، الآن هو النسيان والتذكر، عبور القوافل المحملة بالخبل وهي تسعى وراء ظمأ، وتلوي أعناقها وجيادها ونسلها بالصحاري وإدمان القحط ... إلخ.

وتتضافر الصور الاستعارية لتسهم في رسم المناخ العام للعالم الروائي الذي يلفه القهر والكبت والصمت ورصد الأنفاس من قبل العسس المبثوثين في أماكن هي فوق كل خيال.[2]

9.2.السرد التناوبي

يعتمد على تناوب الأحداث حيث يتم سرد قصة معينة، ثم ينتقل الكاتب إلى قصة أخرى، ثم يعود للقصة الأولى وهكذا.

أما السارد فيكون إما مشاركًا في الأحداث أو غير مشاركٍ فيها، فعند مشاركته يكون هو شخصية من شخصيات الحكاية، ويعتمد على ضمير المتكلم، وإذا كان غير مشارك فهو ينقل ما يراه دون تدخُّل، ويعتمد على ضمير الغائب[3].

---

[1] – عبد المجيد العابد، مفهوم الأيقونية في السيميائيات، رابط المقال: شوهد: 2025/02/23م، 18:12.
https://www.odabasham.net

[2] – شكري عزيز الماضي، المرجع السابق، ص157–158.

[3]– سلوم النفاعي، ما يجب أن تعرفه عن السرد، شوهد: 2025/02/25م، 00:21، على الرابط:

10.2.الترجمة

تعني الفهم والتأويل معا، ويدخل في ذلك نقل نص من لغة طبيعية إلىأخرى. وهذا المعنى الأخير هو ما يقحم الترجمة عمليا في مشروعها.

وعلاقة الدلالتين تبرز باستمرار في تطبيقاتها، فمنذ النهضة كان الإنتاج الأدبي مقرونا بنشاط الترجمة، وهي ترتبط أيضا بنقل الأعمال الثقافية القديمة، ذلك أن الموروث الهوميريالفرجيلياالهوراسي / الأوفيدي يضع الترجمة في قلب الدينامية الثقافية الغربية، وهو ما ينطبق على الأدب المعاصر (تقليدا تأثيرا / تناصا). لهذا، لا تكاد وطنية تتخلى عن الترجمة، بحيث يمكن أن يُقال: إن الترجمة تثير حفيظة الآداب الوطنية بوصفها مصدر مشكلات بشأن الوفاء الخيانة المخالفة المباينة الانزياح التصرف المستورد / الدخيل الذي يجعل من المترجم كاتبا مساعدًا وكاتبا مقتبسا وهو حضور صعب مع تعدد الإحالات التناصية والثقافية لضمان مقرونية النص.[1]

11.2. السرد المهجن

السرد المهجن مفارقات بنائية، أو نسيج سردي جديد تدخل في تكوينه بصورة أساسية المفارقات المتعددة وعناصر وأساليب من الفنون السردية القديمة من مثل المقامة والسيرة والملحمة والرواية التاريخية التقليدية، ومن الرواية الحديثة.[2]

التهجين (Hybridation)يعرف باختين التهجين (Hybridation) بأنه «مزج لغتين اجتماعيين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ».[3]

---

https://fargad.sa/?p=2735.

[1] – سعيد علّوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، حسن الطالب، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت– لبنان، 2019، ص622–623.

[2] – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008م، ص21.

[3] – ميخائيل باختين الخطاب الروائي، ص 108.

فالتهجين أسلوب روائي يحيل إلى التعدد اللغوي، كما يشير إلى نوع من الصراع والجدل الخفي في الرؤى وأنساق التفكير والسلوكات.

12.2. تراسل الأجناس

بمعنى أن يدخل في جنس الرواية أجناس أخرى أدبية وغير أدبية (فنية) نجد في الرواية مثلا:الشعر والقصة وغيرها نجد في الرواية:رسوم الاعلان المخططات- الأغاني- المسرح.[1]

13.2. الرواية الوثائقية

تعد الرواية الوثائقية واحدة من الأنواع الروائية المهمة التي لفتت الأنظار إليها منذ خمسينيات القرن الماضي، ولعل وراء هذا الاهتمام عاملين، الأول هو ظهورها بعد الحرب العالمية الثانية معتمدة الأحداث الجسيمة والكوارث الاجتماعية التي جاءت بها الحرب كمادة حكائية بعد أن وجد الكتاب إن ما حصل في الحرب من أحداث يتصف بالغرائبية والعجائبية ما يفوق القدرة التخييلة لأي من الروائيين، والثاني هو ما تمكنت منه الرواية الجديدة في فرنسا من زحزحة وتجاوز للرواية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية. ولعل ما نبهت اليه الرواية الجديدة هو خلخلة النظم الروائية السائدة واجتراح آليات روائية جديدة متجاوزة «خرق التتابع الكرونولوجي للأحداث، السرد الدائري، الميتا سرد.. وغيرها من الآليات المستحدثة» تسهم في ظهور رواية عصرية محايثة لتحولات البنية الاجتماعية والسياسية. ولما كانت الحرب العالمية الثانية إعادة لتوزيع المصالح الاستعمارية بين الدول المتنازعة فقد استجابت الرواية الجديدة لمعطيات هذه الحرب التي وضعت الإنسان في منطقة الاستلاب الكامل لحريته وطموحاته المشروعة خاصة بعد ظهور الكولنيالية الجديدة والتنافس المسعور بين الدول العظمى للحصول على أسواق دولية كان من نتائجه ظهور مبادئ العولمة ضاربة عرض الحائط كل ما شرع من لوائح لحقوق الإنسان.[2]

14.2. تقنيات العالم الافتراضي

[1] – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص194.

[2] – عبد علي حسن، جماليات التسريد في الرواية الوثائقية،

شوهد: 2028/02/25م، 18:40. https://iraqicparchives.com/index.php/sections/literature

لقد استلهمت الرواية العربية الجديدة معطيات الفضاء الرقمي الافتراضي، وسعت إلى توظيف تقنياته والحديث عنها داخل المتن الروائي، وصار الفضاء الرقمي الافتراضي في بعض الروايات هو محور الرواية وتيمتها الأساسية، وقد أضفت الرواية الجديدة على النساء الرقمي الافتراضي الماثل من خلالها على الورق، كثيراً من الخيال الأدبي، وحاولت تقديم مقارباتها السردية وقراءاتها الخاصة لها العالم الافتراضي في اتصال الإنسان به في صورة نص جديد مؤكدة أن الرواية الورقية قادرة على التعبير عن معطيات العصر) ولم تنقل الرواية عالم الإنترنت والتواصل الاجتماعي إلى الرواية نقلا حرفياً، بل جعلته خاضعاً لخيال المؤلف، ليطوع الأديب التكنولوجيا المشيئة الخيال.[1]

3. التشكيل اللغوي

لقد بات من المسلم به أن الفن الروائي هو فن يستمد أبجديات وجوده من حقيقة الواقع والحياة الذي يسعى –دائما– لتمثيلهما؛ إذ إن هذا الواقع بكل ما فيه من عمق للتجربة الإنسانية يشكل أحد دعائم الجنس الروائي في رحلة بحثه عن حقيقة الوجود الإنساني، وكذا في بحثه عن طريقة وشكل القول هذا الواقع ومسايرته كيفما كانت درجة تطوره أو جموده.

هذه الحقيقة الملموسة داخل الفن الروائي جعلت منه فنا قادرا على استيعاب النظام اللغوي في كامل مظاهره الأدائية، حيث تتمظهر اللغة وتتشكل وفق أنواع وأساليب عديدة لتحقق التنوع والانفتاح على كل أنماط الحكي والقول الممكنة الحدوث، فالرواية بهذا صورة حقيقية وتشخيصية للغة التي تحتل مكانتها الخاصة فيها، واللغة في العمل الروائي بحسب تنظير باختين لها ليست نسق ذات البنية الثابتة وإنما اللغة الملفوظ –الكلمة– الخطاب المحملة بالقصدية والسائرة من المطلقية إلى النسبية والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية"[2].

ولئن كانت اللغة نظاما معقدا ومركبا من العلامات والحركات والإشارات، فإن حقيقة وجودها لا تتم إلا على مستوى الممارسة الفعلية لها بواسطة الكلام وهذا من قبل الفاعلين،

[1]– عبد علي حسن، جماليات التسريد في الرواية الوثائقية، ص331

[2]– باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط:1، 1987، ص16.

أي المتكلمين بها، والقول بأن الرواية تحكي الواقع، يعني حضور جملة من لغة المتكلمين تكون بمثابة البني القولية المجسدة للواقع بكل شخوصه المحملة بمواقفها الأيديولوجية والمشبعة بآرائها وأفكارها نحو فلسفة الحياة والوجود، لذا كانت لغة الرواية مثالا واضحا عن تعددية اللغة، والذي يتحلى في التنوع الكلامي، يقول باختين: يظل التنوع الكلامي وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائي"[1]. وبناءً على هذا يصبح التنوع الكلامي شرطا أساسيا ومهما في البناء اللغوي للجنس الروائي، حيث إن "فقر رواية ما بالتنوع الكلامي يعني نقصا في روائيتها، أو تقليلا من فرص اقترابها من الأنموذج الافتراضي للرواية المثلى"[2].

بهذا الطرح يصير التنوع الكلامي أحد أهم الركائز التي تستند عليها اللغة الروائية في طريقها نحو التعددية داخل الخطاب الروائي، وما أمر اعتماد الروائي في لغته على التنوع والاختلاف إلا لأنه يجد في التنوع الكلامي فائدة في "امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيرا غير مباشر، كما أنه يحول خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت"[3].

إن تعددية اللغة وتنويعها داخل العمل الروائي يجعل من الرواية تحتفي بحركية وحيوية تظهر على مستوى الأداء اللغوي، وتعطيها تميزا وتفردا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فالرواية هي "ككل ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت"، الشيء الذي يجعلها تقيم داخل بنائها المعماري جملة من البنيات الأسلوبية واللفظية، تصبح فيها اللغة موسومة بالتعدد والتشعب والتمازج، حتى تؤكد أنها هي الركيزة والأساس الذي يسعى من خلاله الروائي دوما إلى وضع صورة تشخيصية للواقع بكامل شخوصه وأفعاله وأحداثه مما يجعله جاهزا إلى استيعاب تعددية اللغة داخل المجتمع، وبالتالي داخل خطابه الروائي، فيستثمرها في سياقات تواصلية، ويحسن توظيفها وتركيب مفرداتها، لهذا كان استثمار التنوع الكلامي داخل المتن الروائي تعبيرا عن قدرة الروائي على التقاط خطابات الآخر بكل أشكالها

[1]– باختين ميخائيل، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق؛ 1988، ص: 85.

[2]– صالح صلاح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1؛ 2003، ص50.

[3]– باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ص17.

ومستوياتها من خلال التلاعب باللغة وبمظاهرها المعرفية والشكلية حتى يثبت أنه قادر – فعلا– على أن يعمل بلوحة ألوان لفظية غنية جدا، وهو يعمل بها بصورة رائعة ومبدعة"[1].

وهو الأمر الذي جعل (باختين) يؤكد على أهمية تواجد التنوع الكلامي داخل الخطاب السردي بقوله: "الرواية تنوع كلامي وأحيانا لغوي اجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية والتفكك الداخلي للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة"[2]، غير أن هذا التنوع الكلامي الذي نادى به الناقد الروسي، لا يعني حضور مجموعة من اللغات القومية المتباينة فيما بينها [العربية– الفرنسية– الانجليزية– الروسية...] داخل العمل الروائي الواحد فحسب بل هو تعدد مبني على وجود مظهر سوسيو لساني داخل اللغة المجسدة في العمل الروائي.

وإذا كان التنوع الكلامي هو الطريقة المثلى التي يتخذها الروائي لأجل إثراء لغته والتنويع منها فإن الإشكالية التي ستواجه اللغة داخل الخطاب الروائي بحد ذاته هي إشكالية تعتمد على البحث عن نموذج روائي كفيل باحتواء واقع تلتقي فيه عدة أجناس، وتتداخل به لغات وأصوات متعددة دون أن يُحدث الروائي خللا في بنية اللغة التركيبية، لأنه سيدرك أن التنوع الكلامي سبيله نحو تعددية لغته وفي الوقت نفسه فإن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي، بل لا بد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس وراء كل ملفوظ منقول بطبيعة اللغة الاجتماعية وبمنطقها وبفروقها الداخلية"[3].

إن (باختين) حين أكد على قضية التنوع الكلامي داخل الخطاب الروائي، قد أعطى للغة حق تواجدها بكامل تراكيبها الأسلوبية واللفظية اللغوية، وقد اقترح جملة من السبل التي تعطي للروائي إمكانية استثمار التنوع الكلامي داخل خطابه السردي، ولعل من أهم هذه

[1]– باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:1؛ 1986، ص294.

[2]– باختين ميخائيل، الكلمة في الرواية، ص110.

[3]– باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ص18.

السبل هي "اللعب الهزلي مع اللغات (الأسلبة*، الباروديا*، التهجين*)، أقوال الشخصيات الروائية المحكي المباشر، خطاب الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقي) الأجناس التعبيرية المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر- أمثال- حكم- رسائل- المقالة- المشهد المسرحي- المقطع الشعري- الأغنية)[1]. وما هذه إلا وسائل تعبر عن الأشكال الفنية التعبيرية والقوالب القولية الثقافية للمجتمع، والتي يمكن أن تجتمع داخل الرواية التي تسعى إلى تنويع لغتها انطلاقا من هذه السبل، وهذا ما سيظهر بشكل جلي في اللغة السردية والحوارية.

- **تجريب المستويات اللغوية**

إذا كانت اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان، فإن التاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية قد غيرت جلدها عدة مرات. فحاولت الانسلاخ أولا من حضن لغة المقامات والأخبار والنوادر في حديث المويلحي عن عيسى بن هشام، فلم تستقم لها حياة خصبة ناعمة في تيارات الهواء الجديد، ثم عثرت بمشقة على أداتها التعبيرية في الفصحى الميسرة التي كانت تتخمر في أبهاء الصحافة وكتاب الأدباء حتى صبها المنفلوطي في آنيته الزخرفية المنمقة وسالت منها عبراته المقطرة إلى أواني التاريخ التعليمي المرمرية، لكنها لم تلبث أن هجرتها على يد أجيال الروائيين الحقيقيين في منتصف القرن العشرين ونشبت حينئذ معركة الصراع بين الفصحى والعامية التي انتهت بتوزيع الأدوار بين السرد والحوار، وانتهت تجارب كتابة السرد باللهجات العامية إلى طريق مسدود عربيا وإبداعيا. وبقي محفوظ وحده طويل العمر والنفس يجرب لغة بسيطة موهمة، تحسب أنها عامية لفرط عفويتها في

---

*الأسلبة (stylisation) تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية. وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد بل الأسلبة لغة واحدة مُحينة وملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى. وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا.

*الباروديا (parodie) نوع من الأسلبة تكون فيه قصدية اللغة المشخصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية.

* التهجين (hybridisation): مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ ولابد أن يكون قصديا. ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص28-30.

[1]- باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ص17.

التعبير فإذا ما أمسكت بها وجدتها صحيحة دون جروح أو ندوب، ثم لم يلبث بدوره أن ارتقى إلى معاريج شعرية تخلصت من الآثار الرومانسية والبلاغة السلفية السابقة.[1]

1.3. اللغة الشعرية

تعد اللغة الشعرية، المادة الأولية في عمليات الإبداع الفني، فاللغة موجودة في مخزون كل إنسان، والسبب في ذلك هو الأحداث التي يعيشها، ولغة الشعر تختلف عن لغة الكلام المنثور، ولكل شاعر لغة شعرية تختلف عن باقي الشعراء، مما يجعلها لغة ثرية جداً.

تجسد اللغة الشعرية كيان الشاعر وتعبر عن حالاته النفسية التي عاشها، وما زال يعيشها، تجاه قضية معينة، أثارت في نفسه مشاعر معينة، وتعرف اللغة الشعرية بأنها لغة جديدة، ومتجددة، بمعنى أنها قادرة على التعايش مع القضايا المختلفة، ومواكبتها، كما أنها تعبر عن رغبات الإنسان وميولاته، وتسمى اللغة الباطنية، لأنها ليست لغة تقف على ظواهر الأحداث والقضايا.[2]

لغة شعريةPoeticLanguageمفهوم ظهر حديثا في أواخر السبعينات للدلالة على وجود تفرقه بين لغة النص الأدبي ولغة النص العلمي عن طريق الصور والتراكيب الفنية والصياغة الأدبية التي أصبح يتميز بها العمل الأدبي والعمل النقدي في وقت معاً.[3]

2.3. اللغة العامية

تعكس اللغة العامية مدى إيقاعية العمل الروائي، حيث توقف القارئ على الإطار الاجتماعي الذي نشأ فيه، ولعل هذا من أهم الأسباب التي تدفع الكاتب إلى المحافظة على ازدواجية اللغة في عمله الروائي إذ يعمد إلى أن يخلق للغة سياقات تقترب من مفهومه للحياة، ومقاربته لها، وهذا بدوره يقفنا على جنوح الكاتب إلى إلباس الواقع بأحداث روايته مهما كان الإطار الزماني الذي تندرج فيه الرواية، وذلك لأن الرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، قد يبعد زمنه في الماضي أو يقترب من

---

[1]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص14.

[2] – فرح عبد الغني، مفهوم اللغة الشعرية، 6 فيفري 2025، 22:25

https://mawdoo3.com

[3] – سمير سعيد حجازي، المرجع السابق، ص80.

الحاضر، ولكن الطابع الاجتماعي في سياق الأحداث يحتم على الكاتب المزاوجة بين اللغات .يعتمد الكاتب على بث رسائل ودلالات من خلال تنقله بين المستويات المختلفة للغة، ولعل استخدام اللغة العامية في حد ذاته يحمل دلالات الواقع المحيط، ويوحي بشيء من المقاربة الناتجة عن التفاعل الدائم والمشترك بين الشخصيات، وهنا تظهر الوظيفة الاجتماعية للغة حيث تستعمل اللغة الدارجة قصد إشاعة جو الألفة والحميمية ورفع التكلفة تجاه الشخوص المتحدثين بهذه اللغة، وبالتالي الإيهام بواقعية ما جرى، فاللغة العامية تشير إلى التألف بين الشخوص المتكلمة، وتشير كذلك إلى التقارب الفكري بينهم.[1]

3.3. اللغة الأجنبية

تندرج اللغة الأجنبية في الإطار الروائي من قبيل إظهار الثنائية اللغوية في الواقع المعيش، ولا شك أن مجتمعنا الجزائري من المجتمعات التي تتجلى تلك الثنائية في لغتها وخطاباتها إلى حد بعيد، فقد نجد العامة يمزجون بين العربية والفرنسية فضلا عن المثقفين، وذلك لكون إقحام اللغة الأجنبية قد ترسخ لدى الشعب عبر عقود طويلة لذلك يمكننا أن نقر بحقيقة كون المجتمع الجزائري مزدوجا، لأن هناك لغتين مختلفتين– العربية والفرنسية مستعملتين على نحو من الاحتكاك الدائم، فلا يقتصر التعبير بتلك الثنائية على فصل دون آخر، وقد يتم التفصيل في هذه القضية في حينها .[2]

[1] – زهر اليوم هطال، التعدد اللغوي، أبعاده الجمالية والدلالية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية" لواسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2021/2020م، ص169.

[2] – المرجع نفسه، ص187.

المبحث الثالث: مصطلح التجريب بين القبول والرفض

إنّ مصطلح التجريب في تلقيه لدى النقاد قد وجد ردَّتَيْ فعل مختلفتَيْن بينهم في الآراء والتفّ أغلبهم بين فريقين اثنين هما **(أنصار القَبول وأنصار الرفض)** وإليكم آراء أنصار كل فريق منهما:

1.أنصار القَبول

إنّ من النقاد من تبنى مصطلح التجريب وقبله وأقرّه ودافع عنه، ومن أولئك النقاد: الناقد **صلاح فضل(1938 _ 2022 م)** إذْ يرى أنّ «التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائقَ وأساليبَ جديدة في أنماط التعبير الفنيّ المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، ومن الشروط التي يتطلبها الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول »[1]؛ أي إن التجريب من أُسُس الإبداع باختراق المتعارف عليه وكسر المألوف، من أجل التجديد واكتشاف طرق تعبير جديدة فالتجريب« يُعدُّ تشكلات نصية وثيمات غير مطروقة»[2]، أي؛ التجريب هو كل تغيير في مظهر التعبير ومضمونه تغييرًا يمس زوايا غير مطروقة سابقًا.

كما يقول **إبراهيم فتحي(1930-2019م):** «يجعل التجريب الروايةَ أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور ونقد نفسها، كما يُجدد لغتها ويُدخل عليها تعدد الأصوات والانفتاح، الاحتكاك الحيّ بالواقع مُتغيّر وبحاضر مفتوح النهاية»[3]، إن التجريب في رأي إبراهيم فتحي يفتح للتعبير والكتابة آفاقًا جديدة ويجعلهما أكثر مرونة من خلال تطوير الشكل والمضمون واللغة على حد سواء، وهو ما يُتيح له تعبيرًا يُحاكي الواقع المعيش المتجدد المرن.

---

[1]– ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 03.

[2]– مجموعة من الباحثين العرب، الأدب المغاربي اليوم، نشر منشورات اتحاد كتاب العرب، (د–ب)، ط1، 2006م، ص16.

[3] WWW/aljazeera/netd –يوم السبت 15 فيفري 2025م.

«ومن لا يُجرّب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداعَ فيما يكتب»[1]؛ إذ التجريب الإبداعي يكمن في تجاوز السائد المألوف ذلك «التجاوز الذي يُنجزه فعل المغامرة، جوهر التجريب الفني أساسًا، الذي يَنْبني على نقض المسلّمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يُوَلِّدُ السؤال»[2]، إنّ الذين قبلوا التجريب وتبنَّوه قد رأوْه تجديداً يواكب الحداثة ونمط التفكير العصري، إذ ملوا من محاكاة النماذج السردية التقليدية لما فيها من تَكرار واجترار لأساليبَ وأفكارٍ متداولة.

يقول **شوقي بدر يوسف:** «التجريب لا يقتصر على الشكل بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعدّاه، فهو مشروع، وواقع يبحث دائمًا عن الاختيارات الأساسية في جمال التجربة»[3]. إن شوقي بدر يوسف يرى أن التجريب مشروع إيجابي يبحث دومًا عن جمال التجربة، والتجريب عنده هو تجاوز الشكل والمضمون السائدين إلى أنماط جديدة في التعبير شكلًا ومضمونًا، ولا يكون التجريب تجريبًا إلا إذا تجاوز الأنماط السائدة وكسر قواعدها.

وها هو **سعيد يقطين** يرى أنّ: «هذا النعت وإن لم يكن يخلو أحيانًا من القدح، فإنّ أهم ما يومئ إليه هو تميز هذه التجربة عن غيرها من الروايات ومحاولتها تجاوزها، فهذه التجربة تجرب أدوات جديدة وتُدخل عناصرَ جديدة وغير معتادة»[4]. إن سعيدًا يؤيد فكرة التجريب ويقبلها ويُبيّن كُنهها وكيف تكون، فالتجريب عنده هو تجاوز الشكل والمضمون السائدَين باستخدام أدوات جديدة وعناصر غير مألوفة تثير الدهشة في المتلقي وتكسر أفق توقعه.

---

[1]– خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس _ صفاقس، (ط–1)، 2005م، ص 21.

[2]- هناء عبد الفتاح، أصول للتجريب في المسرح المعاصرة – بين النظرية والتطبيق– فصول مجلة النقد الأدبي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، بولاق، القاهرة، العدد، العدد 1، مجلد 14، ربيع 1995، ص39.

[3]– شوقي بدر يوسف، الرواية التجريبية عند إدوارد الخرّاط رامة والتنّين أنموذجًا، محلة المدى، دمشق، العدد 5، 1997م، ص 26.

[4]– سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط–2014)، 2014م، ص 287.

ويقول **بوشوشة بن جمعة:** «المشروع التجريبي هو ما كان يتوق إلى التحديث من خلال التأصيل، ويقتضي استكناه الوجود الحضاري والرجوع إلى التراث بتصَوُّرٍ إبداعيٍّ»[1]. يرى بوشوشة أن التجريب هو كلّ سعيٍ إلى التجديد والتحديث في شيء ما، ولا يكون ذلك إلا بالتأمل العميق في الوجود الحضاري من جهة، ومن جهة أخرى والتعمق في التراث الأصيل لبناء قاعدة تجريبية صلبة متينة.

2. أنصار الرفض

إن التجريب الروائي بالرغم من أنه وجد قَبولاً واسعاً في الساحة الأدبية النقدية، وظهرت محاولات روائية خاضت فيه إلا أنه لقيَ من بعض النقاد رفضًا وانتقادًا لاذعًا وصدودًا، ومن أولئك النقاد الرافضين الناقد التونسي **عمر حفيظ**«هذا المصطلح الذي شاع واستبدَّ وصار سُلطة نقدية تُمارِس نفوذها بشكل سلبي، إذ يُستَعمل المصطلح للتهجين والهجاء، فيُصبح التجريب رديفًا لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق وضعف التطوير وهشاشة الخلفية الجمالية، التي يصدر عنها المجرِّب»[2]، إنّ عمر حفيظ يرى التجريب فعلاً ذا دلالات سلبية يصبح منزلقًا إلى فشل الكاتب، فهو يراه عباءة يتستر بها غالبًا كل من كان ضعيفًا في اللغة والتعبير، فيحاولون إخفاء عجزهم وضعفهم تحت شعار التجريب، والأجدر أن يكون التجريب بعد التمرس والتمكن في اللغة والتعبير واستكناه التراث جيّدًا لكي لا يظهر في التجريب ما يدل على ضعف ولا هشاشة.

إنّ الرافضين للتجريب قد رأوْه انتهاكاً للغة والمقاييس الموروثة التي تُمثل الهوية، وأي تغيير في هذه المعايير والمقاييس يُهدد الهوية بالهدم والتخريب.

بعد سرد رأي الفريقين يَتبيَّنُ أنّ التجريب ذو حدين – سلبي وإيجابي– فالسلبي هو خوض المُجرب في جميع المجالات والأفكار والتحدث في المسكوت عنه من جهة، ومن

[1]– يُنْظر: بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، (ط –1)، 2005، ص 30.

[2]– يُنْظر: عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، (ط –1)، 1999م، ص9.

جهة أخرى تلاعبه بالأساليب اللغوية والتراكيب المبتذلة، وأما الإيجابي فيه هو وجود تقنيات جديدة وممتعة شيّقة في السرد تجعل خيال القارئ خصبًا من جهة، ومن جهة أخرى تخلص المجربين من الزخارف اللفظية المبتذلة والمتكلفة باستخدام لغة أدبية مسترسلة سلسة. والجدير بالمجرِّب أن يخوض في التجريب ويستفيد من إيجابياته، ويحذر من المبالغة فيه والوقوع في سلبيّاته.

ومن خلال ماتطرقنا له في هذا الفصل نخلص إلى أن التجريب كأي مصطلح له مفهومه اللغوي ومفهومه الاصطلاحي إذ يعتبر مصطلح التجديد فضفاض ذو دلالات تجديدية توحي إلى الخلق والابتكار وكسر أسوار التقليدي في الرواية إذ تعددت مشارب ووجهات النقاد في ضبط مفهومه.

كما تطرقنا إلى تقنيات السرد التي اتخذها أصحاب التجريب الروائي ككسر خطية الزمن،التناص تيار الوعي وعناصر أخرى التي تشكل الرواية الجديدة وأوردنا أيضا المستويات اللغوية متحدثين في ذلك عن اللغة العامية والفصحى وغيرها، وأبرزنا أهميتها في تشكل الخطاب الروائي وفي الأخير تكلمنا عن النقاد وكيف انقسموا إلى شقين أنصار القبول وأنصار الرفض إذ أوضحنا سبب القبول وسبب الرفض.

الفصل الثاني:تمظهرات التجريب

في روايتي: ضوء البيت ومريود

تمهيد

المبحث الأول: التجريب على مستوى المتخيل السردي

المبحث الثاني: التجريب على مستوى تقنيات السرد

المبحث الثالث: التجريب على مستوى التشكيل اللغوي

يُعد التجريب أحد أبرز ملامح الحداثة في الكتابة الروائية، إذ يمثّل انزياحًا واعيًا عن النمط الكلاسيكي في السرد، وسعيًا نحو تجاوز الأطر الجاهزة، بحثًا عن أشكال جديدة أكثر قدرة على تمثيل تعقيد الواقع وتعدد الرؤى. وقد ارتبط التجريب الروائي بتطور وعي الكُتّاب بكون الرواية ليست مجرد أداة لنقل الحكاية، بل هي أيضًا مختبر لغوي وجمالي يُعيد من خلاله الكاتب تشكيل اللغة والواقع والمتخيّل.

ويتجلّى البُعد الجمالي للتجريب في الرواية عبر ثلاثة مستويات رئيسة، تتداخل وتتفاعل فيما بينها لتمنح النص هويته المميزة(– مستوى المتخيّل السردي– مستوى تقنيات السرد – مستوى التشكيل اللغوي).

المبحث الأول: التجريب على مستوى المتخيل السردي

يبرز في هذا المستوى الخروج عن الحكاية الخطية التقليدية، واللجوء إلى سرد يقوم على تفكيك الزمن، وتشظي الحكاية، وتعدد وجهات النظر، والانفتاح على الحلم، والكوابيس، والرمز، واللاوعي. المتخيل هنا لا يعكس الواقع بشكل مباشر، بل يُعيد خلقه من خلال رؤية تأملية/فنية، تُعطي الأولوية للدهشة والغموض والتعدد الدلالي.

أولا: الواقع

الواقع في الرواية يتجلى في توظيف شخصيات حقيقية أو قريبة من الواقع الذي يعيشه الناس في المجتمع. الكاتب يدمج هذه الشخصيات في سياق سردي ليعكس الواقع الاجتماعي والثقافي والإنساني. الشخصيات التي نراها في هذه الروايات ليست خيالية تمامًا، بل قد تكون مستوحاة من الحياة اليومية، مما يجعل القارئ يشعر بأن ما يحدث في الرواية قريب من حياته أو من الأشخاص الذين يعرفهم.

في ضو البيت للطيب صالح، يُوظف الكاتب شخصيات واقعية تُعبّر عن المجتمع السوداني بتنوعه. هذه الشخصيات قد تكون مستمدة من الحياة اليومية في القرى أو المدن، تحمل همومًا وصراعات مألوفة للجميع. من خلال هذه الشخصيات، يقدم الكاتب صورة حية للواقع الذي يعايشه الأفراد في بيئتهم الثقافية والاجتماعية. والهدف من ذلك هو جعل القارئ يتفاعل مع الشخصيات وكأنهم جزء من واقعه، مما يساعده على فهم أعمق لثقافة المجتمع السوداني وتفاصيل الحياة فيه.

- "دكان سعيد".[1]
- "المؤذن".[2]
- "الإمام".[3]
- "حاج عبد الحفيظ".[4]

[1] – الطّيب صالح، بَندَر شَاه: ضَوْ البَيْت، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ–1997م، ص09.

[2] – نفسه، ص11.

[3] – نفسه، ص19.

[4] – نفسه، ص19.

- "جدي".[1]
- "أهل البلد".[2]
- "مسجد حاج سعد".[3]
- "اخو البنات".[4]
- "سيف الدين".[5]
- "امين صندوق".[6]
- "حسن ولد بكري نائب رئيس، وحمزة ولد بكري سكرتير، وسعيد عشا البايتات امين صندوق، وسيف الدين مراقب أعمال".[7]
- الحفيد والجد.[8]
- الحاج عبد الصمدوعلي ودالشايب.[9]
- حمد ود حليمة.[10]
- سعيدالقانوني.[11]
- الطاهر ود الرواس.[12]
- فاطمه بنت جبر الدار.[13]
- سعيد عاشا البايتات القوي.[14]

---

[1] – الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص22.

[2] – نفسه، ص24.

[3] – نفسه، ص41.

[4] – نفسه، ص44.

[5] – نفسه، ص52.

[6] – نفسه، ص52.

[7] – نفسه، ص54.

[8] – الطّيب صالح، بندر شاه: مَريُود، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط1، 1417هـ/1997م، ص13.

[9]– نفسه، ص16.

[10]– نفسه، ص21.

[11]– نفسه، ص25.

[12] – نفسه، ص31.

[13]– نفسه، ص24.

[14]– نفسه، ص29.

- كان اسمه حسن وسماه الناس بلال لأن صوته في الاذان جميلا.[1]
- الشيخ نصر الله.[2]
- الامير يوسف ود الدكيم.[3]
- ابراهيم ود طه.[4]
- الامام محمد احمد المهدي.[5]
- الخليفة عبد الله التعايشي.[6]
- حواء بنت العريبي.[7]
- المدرسة.[8]

ثانيا: العجائبية

العجائبية هي أحد العناصر السردية التي تُضفي على النص طابعًا غرائبيًا وخارقًا للواقع، حيث تختلط حدود الممكن والمستحيل، ويُقدَّم غير المألوف وكأنه أمر طبيعي داخل العالم الروائي. وتُستخدم العجائبية في الأدب لإثارة الدهشة والتأمل، كما تُعد وسيلة فنية للكشف عن أعماق النفس أو للتعبير عن أزمات وجودية وهويات مضطربة.

في رواية ضوء البيت للطيب صالح، تتجلّى العجائبية من خلال مشاهد وأحداث تنتمي إلى عالم غير مألوف، كالرؤى الغامضة، أو ظهور شخصيات في سياقات غير منطقية، أو اختلاط الحلم بالواقع. ويُوظّف الكاتب هذه العناصر ليس لمجرد الإبهار، بل لتسليط الضوء على الهواجس الداخلية للشخصيات، ولإبراز تداخل الواقع بالخيال كجزء من معاناة الإنسان المعاصر في بحثه عن المعنى والهوية. العجائبية هنا تُصبح تعبيرًا فنّيًا عن القلق الوجودي، وعن عالم مشوّش يتداخل فيه الواقعي بالميتافيزيقي.

---

[1]– الطّيب صالح، بندر شاه: مَريُود، ص43.

[2]– نفسه، ص43.

[3]– نفسه، ص53.

[4]– نفسه، ص53.

[5]– نفسه، ص60.

[6]– نفسه، ص61.

[7]– نفسه، ص62.

[8]– نفسه، ص76.

– "كانت الرياح تجئ من مغاور بعيدة تصرخ اه وشر ونار.كانتالعفاريت تقفز من أسطح المنازل وأغصان الشجر...".[1]تمثل العجائبية لأنها تدخل عناصر خارقة للطبيعة (العفاريت، الرياح الناطقة).

– نزل فجأة من السماء، أو انشقت عنه الأرض، أو أنه طلع من النيل، شخصاً كامل الهيئة والتكوين، فلا إنسان من أهل البلد يذكره طفلاً ولا أحد يعلم من رباه، ولا أحد يقول لك رأيت بلالاً أو سمعت بلالاً إلى أن ظهر فجأة وهو فتى يافع، يلازم الشيخ نصر الله ود حبيب ويقوم على خدمته. انتبه أهل البلد فجأة إلى هذا الإنسان البديع الذي يخلب جماله القلب ويفتت صوته الصخر ويلين الحديد، وكان حين ينادي مع الفجر بصوته الأعجم أشهد ألا إله إلا الاه أشهد أن مهمداً رسول الاه تحس كان ود حامد كلها، بإنسها وحيوانها وشجرها وحجارتها، ورملها وطينها من أسفلها إلى أعلاها من برها إلى بحرها، قد اهتزت وارتجت وأصابتها قشعريرة.[2]

– "ان الشياطين أخذت تمشي في الساحات والشوارع عيانا بيانا في وضح النهار".[3]أدرجت هذه الجملة في العجائبية لأنها تصور حدثا غير واقعي أو خارقللعادة، وعن طريق العجائبية يتجاوز الكاتب حدود الواقعية التقليدية ويدخل القارئ فيأجواء سحرية وغرائبية.

– يقال انه قاوم كالأسد وكاد يغلب أولاده الأحد عشر، قال مختار ود حسبالرسول بصوت جريح مكتوم:«وقد صاغ حفيده على صورته ليكون امتداداله،وخوله مطلق السلطان على أبنائه الأحد عشر...كانت لهم طاقة فوقطاقة البشر".[4]

– كنا انا وعمي محمود تماسيح نيل، امًا حسب الرسول فقد كان فارس بر".[5]

– "حزنا عليه كأننا فقدنا نعمة السمع والبصر...خير الدنيا انهمر عليه كأنه يقول لشئ كن فيكون.كان يزرع محاصيل الشتاء في الصيف والشتاء...".[6]

---

[1]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص27.

[2] – نفسه، ص56.

[3] – نفسه، ص85.

[4]– نفسه، ص85–86.

[5] – نفسه، ص141.

[6]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص143.

ثالثا: التصوف

التصوّف في الرواية يُعدّ من العناصر الروحية والفكرية التي تُضفي عمقًا معنويًا على النص، حيث يُستخدم للتعبير عن التجربة الداخلية للذات في سعيها نحو الصفاء، والتحرر من قيود العالم المادي، والاتحاد بالمطلق أو الإلهي. وتُستمد هذه النزعة الصوفية غالبًا من التراث الإسلامي، وتظهر من خلال الشخصيات المتأملة، أو الخطاب الروحي، أو الإشارات إلى مفاهيم صوفية مثل الفناء، والمحبة الإلهية، والسُكر، والكشف.

في ضوء البيت للطيب صالح، يظهر التصوف من خلال الأجواء الروحية التي تحيط ببعض الشخصيات، خاصة تلك التي تنتمي إلى عالم الريف أو تعيش نوعًا من العزلة الداخلية. كما تتجلى النزعة الصوفية في اللغة الشعرية الحالمة، وفي التأملات العميقة حول الحياة والموت، والوجود والعدم، وفي التوق إلى معنى يتجاوز المادة والظاهر. هذا التوظيف لا يُعبّر فقط عن بعد ديني أو ثقافي، بل يُستخدم أيضًا كأداة فنية لتعميق البعد النفسي والرمزي في الرواية، وإبراز التوتر بين الجسد والروح، بين الواقع والمطلق.

– وكان الشيخ نصر الله ود حبيب، وهو على علو قدره وعظم شأنه، يقوم له إذا دخل، ويوده. ويقسم عليه أن يجلس إلى جانبه، ويقدمه إذا خرج قالوا إن هذا الاحترام من ذلك الشيخ الجليل كان يبكي بلال فيقول للشيخ:

«يا مولاي هذا لا عبور من متلك على متلي. أنا عبدك وأنت سيدي في شأن الله».

فيقول له الشيخ:

«يا بلال. انت عبد الله كما أنا عبد الله. نحن أخوة في شأن الله. أنا وأنت مثل ذرات الغبار في ملكوت الله عز وجل. ويوم لا يُجزى والد عن ولد يمكن أنت كفتك ترجحكفتي في ميزان الحق ﷻ. كفتي أنا أرجح من كفتك في موازين أهل الدنيا».[1]

– يبكي الشيخ حتى تبتل لحيته، ويقول بلال باكيا:

[1]– الطّيب صالح، بندر شاه مَريُود، ص44.

«لا يا سيدي، لا ياسيدي. أنت شيخي وقطبي ومولاي وسيدي، وأنا عبدك ومملوكك في شأن الله».[1]

– «لماذا يا أخي تبعد عني هذا البعاد؟ أما كفاك وكفاني؟ ترفق بنفسك يا حبيبي فإنك قد تبوأت رتبة قل من وصل إليها من المحبين الخاشعين، وإنني أركض فلا أكاد ألحق بغبارك».

قالوا، وبكى بلال حتى كادت روحه تزهق وهو يردد:

«يا سيدي لا تقل هذا الكلام. أنت القطب. أنتصاحب الزمان وأنا عبدك ومملوكك».[2]

– قالوا، وكان الشيخ نصر الله ود حبيب قطب زمانه بلا نزاع. كان الناس يقصدونه من أطراف الأرض، طلباً لعلمه وتبركاً بصحبته، يجيئونه في قوافل من ديار المغرب وتونس ومصر والشام وبلاد الهوسه والفلاني، يحملون إليه الهدايا النفيسة فيفرقها على الناس في مجلسه ولا يدخل داره منها شيئاً. ولما ظهر الإمام محمد أحمد المهدي كتب إليه يدعوه إلى مبايعته.[3]

– ولما أعيتها الحيلة ذهبت إلى الشيخ نصر الله ود حبيب، وشكت له وتذللت وتفرعت، فأشار على بلال أن يتزوجها. فقال له:

«يا سيدي روحي فداك. لكن لا تخفى عليك خافية من أحوال عبدك المسكين. أنا ماشي في دروب أهل الحضرة وأنت تأمرني بأفعال أهل الدنيا».

فقال له الشيخ:

«يا بلال. إن دروب الوصول مثل الصعود في مسالك الجبال الوعرة مشيئة الحق غامضة يا بلال، إن حب بعض العباد من حب الله، وهذه المسكينة تحبك حباً لا أجده من جنس حب أهل الدنيا، فعسى الحق أن يكون أرسلها إليك لأمر أراده عساه جلت مشيئته أراد لك أن تختبر مقدار حبك بميزان حب هذه المسكينة لك فإما صحوت وانقطع سبيلك وإما

[1]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص45.

[2]– نفسه، ص59.

[3]– نفسه، ص60.

ازددت ظمأ إلى كأس الحب السرمدي ويكون سبحانه وتعالى قد أنفذ مشيئته بإذلالك في إرادته القصوى».[1]

– ولما أعيتها الحيلة ذهبت إلى الشيخ نصر الله ود حبيب، وشكت له وتذللت وتفرعت فأشار على بلال أن يتزوجها. فقال له:

«يا سيدي روحي فداك. لكن لا تخفى عليك خافية من أحوال عبدك المسكين. أنا ماشي في دروب أهل الحضرة وأنت تأمرني بأفعال أهل الدنيا».[2]

– فقال له الشيخ:

«يا بلال. إن دروب الوصول مثل الصعود في مسالك الجبال الوعرة مشيئة الحق غامضة يا بلال، إن حب بعض العباد من حب الله، وهذه المسكينة تحبك حباً لا أجده من جنس حب أهل الدنيا، فعسى الحق أن يكون أرسلها إليك لأمر أراده عساه جلت مشيئته أراد لك أن تختبر مقدار حبك بميزان حب هذه المسكينة لك فإما صحوت وانقطع سبيلك وإما ازددت ظمأ إلى كأس الحب السرمدي ويكون سبحانه وتعالى قد أنفذ مشيئته بإذلالك في إرادته القصوى».

فصدع بلال لأمر شيخه وتزوج حواء.[3]

رابعا: التاريخ

ويرجح بعض المؤرخين أن بندرشاه» أمير حبشي يدعى مندرس هرب بسبب صراعات على الملك أيام الملك دراس تغري الأكبر، ومعه نساؤه وعياله وعدد من جنده وعبيده.وأنهم عبروا النيل إلى المتحة، ثم قطعوا صحراء بيوضة إلى أن وصلوا إلى منعطف النهر حيث تقوم ود حامد الآن فوجدوا ربوة عالية تشرف على سهل واسع خصيب تحميه أرض صحراء عقبه من الشرق والغرب، وتلال حجرية من ناحية الجنوب والنهر من ناحية

[1]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص63.

[2]– نفسه، ص63.

[3]– نفسه، ص63.

الشمال، فأقاموا هنالك وبنوا بلداً أسموها (دبوراس) أي (الربوة) بلغتهم، حسبما تروي الأساطير.[1]

خامسا: الهامش

الهامش في الرواية يُشير إلى الشخصيات أو الأماكن أو القضايا التي تقع خارج مركز السلطة أو الاهتمام الاجتماعي والثقافي، وغالبًا ما يُستخدم لتسليط الضوء على الفئات المهمَّشة والمغيَّبة في السرد التقليدي. ويُعدّ توظيف الهامش في العمل الروائي استراتيجية فنية وواعية تهدف إلى كشف التفاوتات الطبقية، والتمييز، والظلم، كما يمنح الصوت لمن لا صوت لهم.

في رواية ضوء البيت للطيب صالح، يحضر الهامش بوصفه عنصراً محورياً، سواء من خلال الشخصيات المهمشة اجتماعياً وثقافياً، أو من خلال تناول الأماكن النائية التي لا تحظى بالاهتمام الرسمي. يُبرز الكاتب تلك القصص المنسية، والمعاناة الصامتة، ويمنحها قيمة رمزية وإنسانية. وبهذا التوظيف، لا يكون الهامش مجرد خلفية للسرد، بل يتحول إلى مركز معنوي يتحدى المركز التقليدي، ويُعيد تشكيل نظرة القارئ إلى الواقع والهوية والانتماء.

– ويأمر جلاديه فيجلدونهم بسياط غليظة من جلد عجل البحر، حتى يغمى عليهم وتسيل الدماء من ظهورهم. ثم يأمر بهم فيجرون جراً. ثم يصفق فتدخل القاعة جوار عاريات يرقصن ويغنين ويضربن بالدف والطنبور، حتى يأخذ منه النعاس، وما إن يتثاءب حتى تخلو القاعة ويحمله عبيده إلى غرفة نومه.[2]

– ورووا أنه لم يكن يخوض في أمر المهدي، لا بتأييد ولا بإنكار، وترك أصحابه لا يرد أحداً منهم أراد أن يلحق بصاحب تلك الدعوة، فلم يذهب منهم إلا نفر قليل. ولما آل الأمر إلى الخليفة عبدالله التعايشي أرسل إليه يأمره أن يقدم عليه في أم درمان، فرد عليه بغليظ القول مما أغضب الخليفة، فأراد أن يسير إليه من عسكره من يمسكونه ويحملونه صاغراً إلى الخليفة. ولكنه أحبط في يد الخليفة فلم يفعل شيئاً مما عزم عليه.[3]

---

[1]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص49.

[2]– نفسه، ص52.

[3]– نفسه، ص61.

سادسا: الأحلام والكوابيس

الأحلام والكوابيس تُعدّ من الأدوات السردية التي يستخدمها الكتّاب للكشف عن أعماق النفس البشرية، والتعبير عن مشاعر اللاوعي، والهواجس، والمخاوف التي يصعب التعبير عنها في الواقع. وهي لا تأتي في النصوص الروائية لمجرد التزيين أو الإبهار، بل غالبًا ما تكون وسيلة لفهم دواخل الشخصية، وقراءة حالتها النفسية، وتفسير ما لا يُقال صراحةً.

في رواية ضوء البيت للطيب صالح، تلعب الأحلام والكوابيس دورًا محوريًا في التعبير عن تمزّق الذات وضياعها بين الماضي والحاضر، بين الواقع والرغبة. تُستخدم هذه العناصر كنافذة يطلّ منها القارئ على القلق الوجودي للشخصيات، وعلى صراعها الداخلي مع الذكريات، والحنين، والمصير المجهول. فالحلم قد يكشف عن رغبة دفينة، والكوابيس قد تُجسد خوفًا أو صدمة لم تُحل. بهذا الشكل، تتحول الأحلام والكوابيس في الرواية إلى رموز تحمل دلالات فنية ونفسية، وتُسهم في تعميق أبعاد النص، وتمنحه طابعًا تأمليًا وغامضًا يثري تجربة القراءة.

– أنا أخبرك بالحصل. جاءك رسول. قمت في غمره، وسرت وراءه في ظلام، رأيت أمامك قلعة زي كأن الظلام انشق عنها. وأضواؤها تظهر وتغيب. تبعت الرسول فإذا ضجة وحس غنا ورقص. كأن في حقل يقام وسط ذلك الظلام.

– "عصابة محجوب".[1]

– "احفاد سعيد".[2]

– "وفي أطراف ذلك الكابوس كانت نساء حاسرات الرؤوس، وجوههن مغبرة يتشبثن برجال مكتوفي الأيدي مربوطين بحبل غليظ إلى سرج جمل، وعلى الجمل جندي يحمل بندقية، ورجال عشرات يسدون طريقه، ثم ود رد رش شب شنشربابه يد نادا ده، تنصهر وتختلط

[1]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص18.

[2]– نفسه، ص18.

وتشكل صورة مجسمة، وهي صورة بندر شاه على هيئة مريود، او مريود على هيئة بندر شاه، وكأنه يجلس على عرش تلك الضوضاء...[1]

– "حسن تمساح، لينا جبير الدار، وبخيت أبو البنات، وسليمان أكل النبق، وعبد المولى ود مفتاح الخزنة،والكاشف ود رحمة الله".[2]

– "غلام صعلوك".[3]تعتبر هامش لأنها إحالة إلى طبقة مهمشة اجتماعياً "صعلوك" تعني الفقير المتشرداو المنبوذ اجتماعيا، والغلام ينتمي إلى فئة بلا سلطة او مكانة في المجتمع.

– "شلة حرامية ".[4]

– "صعاليك".[5]

– "بنات فارغات الحوش".[6]العبارة تمثل الهامش لأنها تصف فئة مهمشة اجتماعيا،تشير إلى نظرة دونية تجاهفتيات ينظر إليهن بأنهم بلا مضمون أو هدف.

– "أدخل الجند أحد عشر رجلا يرسفون في الأغلال، وقفوا أمامه بذل ورفعوا عيونهم اليه بضراعة، وقالوا بصوت واحد «يا أبانا اغفر لنا وارحمنا».[7]تظهر هذه الفقرة مشهدا يجسد معاناة المهمشين والمقهورين،ويعكس صوت الفئاتالمغيبة ويفضح قسوة السلطة.

– فجاء الخدم بأباريق الشراب فصبوا منها لبندر شاه وصبوا لمريود وقدموا لي كأساً".[8]

– "جاء الجند وقادوهم إلى السجن".[9]تمثل الواقع لأنها تعتمد على السرد المباشر لحدث واقعي أي حدث اجتماعي او سياسيمألوف،تلتزم بوصف موضوعي ومباشر لحدث يمكن حدوثه في العالم الواقعي.

– انفتحت أبواب ومشيت في دهليز بعد دهليز لحد ما وصلت قاعة واسعة مضاءة بالمصابيح والقناديل. في صدر المكان كان في واحد على هيئة اثنين...". [1]

---

[1]– نفسه، ص28.

[2]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص40.

[3]– نفسه، ص51.

[4]– نفسه، ص52.

[5]– نفسه، ص54.

[6]– نفسه، ص54.

[7]– نفسه، ص57.

[8]– نفسه، ص58.

[9]– نفسه، ص64.

– ولما وقفوا للصلاة رأوا بلال يلبس كفنا وكان الجامع غاصاً بخلق كثير من أهل البلد ومن غير أهل البلد. كان أمراً عجباً كبر للصلاة كما كان يفعل أيام ود حبيب، ثم وقف ليصلي بهم، فلم يقف أمامهم حيث كان يقف الشيخ، بل وقف معهم في وسط الصف الأول، وهو على تلك الهيئة قرأ سورة الضحى بصوت فرح فإذا بالآيات نضرة كأنها عناقيد كرم.[2]

[1] – نفسه، ص108–109.

[2]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص47.

المبحث الثاني: التجريب على مستوى تقنيات السرد

يتمثل في اعتماد الكُتّاب على تقنيات جديدة تُعيد تشكيل العلاقة بين الراوي، والحدث، والزمن، والشخصيات. كأن يُستخدم تيار الوعي، أو تعدد الأصوات (البوليفونية)، أو الاسترجاع والتقديم الزمني، أو كسر التتابع الخطي، أو دمج الأنواع الأدبية (تداخل الأجناس)، إلى جانب إدخال عناصر سينمائية أو وثائقية أو شعرية، بما يخلق نصًا مفتوحًا، ديناميكيًا، وغير قابل للتأطير بسهولة.

أولا: تيار الوعي

تيار الوعي هو أسلوب سردي حديث يهدف إلى تصوير تدفّق الأفكار والمشاعر في ذهن الشخصية كما هي، دون ترتيب منطقي أو تسلسل زمني تقليدي. يعتمد هذا التيار على اللغة الداخلية للشخصية، حيث تتداخل الذكريات والانطباعات والانفعالات بشكل عفوي، مما يتيح للقارئ التوغّل في أعماق النفس البشرية وفهمها من الداخل.

في رواية ضوء البيت للطيب صالح، يُوظَّف تيار الوعي بشكل واضح في العديد من المقاطع، خاصة حينما ينشغل السارد بالتأمل في ماضيه، أو في لحظات الانفصال عن الواقع والغوص في الذات. تتداخل الأصوات الداخلية مع السرد الخارجي، وتُروى الأفكار أحيانًا بطريقة غير مكتملة أو مجتزأة، مما يعكس الحالة النفسية المتوترة أو الممزقة للشخصية. ويُسهم هذا الأسلوب في خلق نصّ introspective (داخلي التأمل)، غني بالمعاني النفسية والفكرية، يعكس تيه الذات في عالم مضطرب تبحث فيه عن المعنى والانتماء.

– "وأطرقت أفكر. ماذا أقول في مثل تلك الظروف والأحوال؟ نعم، سنوات".[1]

– "جاء الطاهر الرواسي وجلس على الكنبة، ظللنا وقتا صامتين، وانا أرهف السمع لأصوات الليل في ود حامد. ثغاء شياه وبقرة او ثور يخور، وأصوات شجار،وصوت غناء في

[1] – الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص09.

مذياع.فوج من صراخات تلتقي وتفترق، في مكان ما، في جهة ما، لا تدري هل هي أصوات مأتم أم عرس،لاتدري هل تجيئ من قبلي أم من بحري، ضوء سيارة يقترب ويتضح ويعلو ويفوت مكنات الماء على الشاطئ، ووشوشة هواء الليل الرطب في جريدة النخل".[1]

– "أحسست في تلك اللحظة أنني أشاهد معجزة. ولو ان أحدا قد قال لي يومها ان الأقدار قد اختارت مريود ليعقد صلحا بين الماضي والمستقبل لصدقت. فجدي رغم حذره صدق وأهل البلد قاطبة صدقوا. ولكن ياله من امر عظيم كان في ذلك الضحى".[2]

– شعر محيميد وهو يتمعن في الرجل الجالس تحت النافذة، بذلك الإحساس القديم عنده مزيج من الخوف والترقب والتماسك. وفجأة تدفقت في مخيلته صورة كاملة واضحة ليوم ختانه. كان في السادسة، تذكر الضجة ووجوه الرجال والنسوة يدخلون ويخرجون في الدور، والذبائح والزغاريد، تذكر جده ممسكا به، والسكين...او ان كارثة كونية حدثت".[3]

– "قال محيميد في سره ان سعيد لايدري مايقول،ولكن الاسم بدأ يطفو علىالسطح،وسيظل يتردد فيما بعد هكذا دون سابق إنذار،حتى تتضح الأشياء على حقيقتها،إذا كان ثمة حقيقة،وإلا فإنه سيصدر كما ورد،من ظلام إلى ظلام".[4]

– "لبثت وقتا طويلا وأنا أقلب الفكر محاولا فهم معزى ما حدث. تذكرت تلك الضحى يوم جاء مريود يبيع ويشتري بتفويض من بندر شاه. ما اشبه المعجزات بالكوارث....".[5]

– فكرت في أسى، إن أولئك الرجال الثلاثة، يفضلون الموت في تلك اللحظة على الحياة، امتد بهم الأجل حتى رأوا العالم يغرق في طوفان الإثم ...".[6]

– وتعجبت كيف يكون الإنسان أسود اللون وأزرق العينين، وكيف ينجب رجل واحد أحد عشر ابنا، ولدا بعد ولد، ثم يختار حفيده الأوحد دون سائر أبنائه ظلا له على الأرض. إما أن ذلك لم يحدث حقيقة، وإما أنه حدث في زمان سحيق أيام كانت تنزل الكوارس".[7]

---

[1]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص15.

[2] – نفسه، ص27.

[3] – نفسه، ص62.

[4] – نفسه، ص67.

[5] – نفسه، ص82.

[6] – نفسه، ص84.

[7]– نفسه، ص86.

– وتخيلت بيوتهم متلاصقة كأنها قلعة حصينة على ربوة عالية، بعيدة عن بقية الحي. كانت عالما قائما بذاته".[1]

– "تمعنت في وجهه وهو يجلس أمامي في برندة الديوان، خالفا ساقا على ساق، ممسكا بفنجال القهوة، وقت الضحى. لم يكن في الوجه شيء يلفت النظر، ماعدا العينين الضيقتين الذكيتين، وتلك الابتسامة الساخرة في ركن الفم الأيسر، تحدث تناقضا بين ما يقوله وما يعنيه...".[2]

– تذكرت أنه في فيضان المديرة الكبيرة أنقذ أمونة بنت التوم من الغرق، وأنه ظل ساهرا طول الليل يسبح بين الجزيرة والشاطئ، يفك بقرة مربوطة هنا، ويقيم حاجزاً هنا، ويرفع شيئا وقع هنا، ويمد يد العون لفريق يطلب النجدة. وفي الصباح...".[3]

– دهشت للشبه بينه وبين محجوب؛ القومة والقعدة وتعبير العينين وحركات اليد.ليس فيه شيء من أمه. جاء يدعوني إلى معسكره. فلم يفلح. ولكن لعله أدرك شيئا مثلي."[4]

– "وأحسست بنفسي أضيع وفيما أنا أهوي تذكرت أنني متوضئ لصلاة الصبح وان وضوئي لم ينتقض. بدأت أطفو وأنا أتشبث بتلابيب القرآن واردد الأسماء بلا وعي حال رجل من الأميين...".[5]

– "قلت في نفسي أسماء جان ما أنزل الله بها يا سلطان".[6]

– وأنا أشعر أني شخصيا مسؤول عن وجوده، كان الرجل صامتا لا يحير جوابا".[7]

– "تذكرت كيف طلع علي من الماء مثل السحاحير وقلت في سري مادام قد شبع فلا بد أنه رجع شيطان مثل ماكان".[8]العبارة تنقل تفكير الشخصية من داخلها، فهي لا تسرد ما يحدث

---

[1] – الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص87.

[2] – نفسه، ص100.

[3] – نفسه، ص103.

[4] – نفسه، ص109–110.

[5] – نفسه، ص112.

[6] – نفسه، ص117.

[7] – نفسه، ص117.

[8] – نفسه، ص118.

من الخارج بل ما يفكرفيه وتسترجعه، وهو جوهر تيار الوعي تبدأ بذكرى "تذكرت كيف طلع...،ثم فكرة عفوية "قلتفي سري.."،ثم تأويل شخصي "لابد انه رجع شيطان...".

– "نظرت أنا إلى صاحبي وتذكرت لقائي إياه قبل شهر فقط بين النور والظلام وكأنه مارد تمدد بين الأرض والسماء،فإذا هو ليس كذلك ابداً،تقلص صويحبي وصغر،وأصبح «ضوء البيت»،الغريب والمسكين،ابن آدم،يأكل ويشرب،يولد ويموت،ابن آدم مثلي مثلك.

تذكرت خوفي ذاك الفجر،ونظرت إلى صويحبي وضحكت".[1]

– كان كل واحد فينا يفكر ذات الأفكار، أخونا في الإسلام ويحضر معنا الصلوات الخمس،أي نعم.ونحن سميناه وأشركناه زراعتنا وشقانا،أي نعم.وهو يعمل عمل جيش من البشر،أي نعم.وهو في إقامتنه القصيرة عندنا،كسب مودتنا كأنه موجود معنا من قديم،أي نعم.أما أن نزوجه ابنتنا ونحن لا نعلم عنه لا قليل ولا كثير...لاحول ولا قوة إلا بالله".[2]

– وأنا ذاتي لقيت نفسي في هم شديد،والحق لله اني في تيك اللحظة ندمت أشد الندم على أنني طلعت ضو السجم من النيل،وقلت في سري يا ليتني تركته يمشي في حال سبيله.نظرت إلى عمي جبر وهو منكس رأسه وحسيت بالأسف والحسرة على ما سيصير".[3]

– وأنا أعتني حالة من الحيرة عقلي يحضر ويغيب،لا اعلم هل الحاصل في المسجد داك اليوم خير أم شر.أمورنا كانت ماشية في خط مرسوم،ثم من حيث لا ندري لقينا أنفسنا في سكة ما نعلم تودي على وين".[4]

– تذكر جبر الدار ذلك وهو واقف يخطب في فناء المسجد بعد العقد.قال إنه لم يكن راضيا أول الأمر ولكنه اليوم أسعد الناس،وأنه تنازل عن كل شيء،لا يطلب لإبنته صداقا مقدما ولا مؤخرًا ".[5]

---

[1]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص125.

[2] – نفسه، ص128–129.

[3]– نفسه، ص129.

[4] – نفسه، ص130.

[5]– نفسه، ص138.

– "فجأة انقشع خوفي كما تنقشع الغمامة قلت في نفسي شيطان جوعان هذا لا يقبله مخ بشر. اما انه شيطان كحيان، وإما انه بني ادم مثلي ومثلك. ضحكت وسمعت ضحكتي تسافر إلى الشاطئ التاني وتعود. قلت له وقد عدت حسب الرسول ود مختار..."."[1]

"كنا نتذاكر ماذا حصل عند المغيب ذاك اليوم،عمي محمود قال إنه يذكر أنه لمح ضوء البيت كأنه معلق بين السماء والأرض يحيط به وهج أخضر.بعد ذلك لا يذكر إلا أنه وجد نفسه على الشاطئ كأنه يستيقظ من حلم،والناس يتصايحون ويجرون مشتتين ها هنا وهاهنا.وقال حسب الرسول إنه يذكر وهو بين الموت والحياة أنه رأى ضو البيت وكأنه في قلب الشفق الأحمر...."."[2]أدرجت هذه الفقرة ضمن تيار الوعي لأنها تعكس تدفقا داخليا للأفكار والذكريات

عند الشخصيات بطريقة غير مرتبة زمنيا أو منطقيا، بل كما تتوالى في الذهن بشكل تلقائي.

– يغمض عينيه يراهم كما كانوا متحركين أبداً، يجرون، يقفزون يتشعلقون ينطون من الفرح، يتمرغون في الرمل، يعيشون مثل الماء والهواء. ينقر بعصاه على جذع شجرة. يسمعضحكة جده يرى وجهه واضحاً. العينان الصغيرتان الغائرتان. الحنك الناتئ قليلاً. الجبهة البارزة. الخدان الممصوصان. الفم الصغير الشفتان الرقيقتان. وجه أسود ناعم السواد مثل القطيفة، وعينان تزرقان وتخضران وتحمران وتسودان، حسب الظروف والأحوال. لا يتخيله مفرداً أبدا.[3]

– كان ذهنه مرهفاً مسيطراً على كل عضلة في جسمه. يذكر برودة الماء قريباً من الشاطئ، ويذكر جذع نخلة طاف على يساره، ويذكر غراباً ينعق صوب الشرق. ثم أحس بالماء دافئاً، وكأن كل خلية في جسمه تسمع وترى وبدأ حس الدوامة يعلو والنداء يشتد في برهة لمح وجه مريم وسمع صوتها ينادي يا مريوديامربوده. وأخذ الصوتان يتجاذبانه. وأخذ صوت الدوامة الكونية يعلو حتى طغى على الأصوات كلها. لا يذكر أين كان جده حينئذ. انقطع الحبل الذي كان يربط ما بينهما.

---

[1] – الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص144.

[2] – نفسه، ص144.

[3]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص12–13.

– كما يتخيل محيميد الآن، لم يخل من رنة غيرة. حينئذ أحس نحوه بكراهية مريرة، ولو أن القارب انقلب بهم وغرق، لما من الحفيد في تلك اللحظة يداً لمساعدته. لقد تقفى أثره خطوة خطوة، وصار مثله، حذوك النعل بالنعل كانت الفكرة تخطر لجده، فإذا هي قد خطرت له في عين اللحظة، ويقول أحدهما الجملة فيكملها الآخر، ويتقاصصان أحلامهما فإذا هي تنبع من مصدر واحد.[1]

– وأطلق اسمها على مريم «القنديل». تسميه مريود ويسميها مريوم. رف طيف الصبا مثل برق في أفق بعيد وأحس للحظة عابرة، مذاق الثمر، ونهد مريم يضغط على صدره وهما متماسكان في الماء. كان ثغرها مثل برق يشيل ويحط ينتظرانها هو ومحجوب خارج الحي في الصباح. ومعهما الجلباب والعمة والحذاء، وما تلبث مريم أن تخلع هذا وتكتسي هذا فتتحول من بنت إلى ولد.[2]

– كانت تتعلم كأنها تتذكر أشياء كانت تعرفها من زمن ثلاثة أعوام والخدعة لم تتكشف. لم يتركوا حيلة لم يلجؤوا إليها. ثم فارت الطبيعة فورتها، وأخذ جسم مريم يذعن لنداء الحياة الأعمق. وذات يوم استقرت عينا الناظر عليها وهي مديرة عنه في حوش المدرسة.[3]

– وكذلك حدث انفجار في وجدان محيميد بدأ وضعه إزاء مريم يتضح ويتحدد، وأدرك أنها هي الامتداد الطبيعي لوجوده، وأنها هي التي تعطيه إحساسه بنفسه وبموضعه في نظام الأشياء. يومذاك بدأ يتراجع عن الدور الذي كان جده يهيئه له، وكان عليه أن يحارب بسلاحه هو فحارب بسلاح جده وانهزم، وذهب ولم يعد إلا بعد أن انتهى كل شيء. في تلك العشية، حين حمل جثمان مريم في ذراعيه، كان كأنه يعود القهقرى إلى نقطة البدء، حين كانت الاحتمالات جميعها قائمة. هل كان الطريفي يدرك، وهو ينوح على حافة القبر، أي ثمن باهظ يدفعه الإنسان حتى تتضح له حقيقة نفسه وحقيقة الأشياء؟ هل يقوى على دفع الثمن؟ هو محيميد قد دفع الثمن وأكثر. كل شبر في هذه الأرض التي أحبها ثم تنكر لها، يشهد أنه قد دفع الثمن وأكثر.[4]

---

[1]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص14.

[2]– نفسه، ص16.

[3]– نفسه، ص16.

[4]– نفسه، ص17.

– ومع الخوف بدأ يحس لذة الخطر. ثم تماسك على نفسه وقد وطن نفسه على الخوض في المخاطرة حتى الموت. كان جده ينظر إليه وفي عينيه ذلك البريق. كان وجهه مقنعاً بقناع الموت فيما بعد حين كبر، وأصبح أقدر على الفهم، أدرك أن الشعور الذي ربط بينه وبين جده في تلك اللحظة، قبيل الشروق على شاطئ النهر، كان شعوراً بالكراهية مثل لهب النار، ولكن كما يكره الإنسان نفسه.[1]

– أحس كأنه يجلس فوق عرش الفوضى مثل شعاع باهر مدمر. كأنه إله. وكان يريد أن يقتل ويدمر ويشعل حريقاً في الكون كله، ويقف وسط النار ويرقص ويتراقص اللهب حوله. لم يعد مسيطراً على قوى جسمه وحسب، ولا على قوى النهر وحسب، بل على كل احتمالات المستقبل.[2]

– فتح عينيه كمن يخرج من كابوس، ورأى أول ما رأى طيف مريم يرف فوقه. نظر فإذا هو قد سبح الشوط كله عبر الدوامة، إلى الشاطئ الآخر. ورأى جده يقفل عائداً من حيث أتى. يا الله. إنه فعل المستحيل. بد جده. سبح المسافة كلها من الجنوب إلى الشمال. نظر إلى جلد النهر يقشعر وسمع الصوت المرعب وأخذ ينتفض خوفاً كما يخاف البشر العاديون، من الجوع والوحدة والموت. جاء جده بقارب وعاد به إلى الشاطئ الجنوبي كان يجذف ويتكلم ويضحك طول الطريق.[3]

– جعلت محيميد يدرك بغتة كمن يتذكر، أن عبد الحفيظ موجود معهم.

بعد ذلك انقطع حبل الحديث، لأن شيئاً ما في انعكاس الضوء على سطح ماء النهر، جعل محيميد يلتفت إلى الوراء، أدار عنان حمارته واستقبل مشرق الشمس بانت له من ذلك البعد كأنها على هضبة بلا أول ولا آخر مكشوفة كإنسان ينام في العراء بلا غطاء الضفة الشمالية صفراء تتوهج تحت شمس الضحى، ثم النهر، يختفي ويبين كالسراب كالبرق.[4]

---

[1]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص20.

[2]– نفسه، ص21.

[3]– نفسه، ص21.

[4]– نفسه، ص29.

– تخيلت الناظر بخيلائه وطلاوة لسانه في هذا الموقف المهين مع رجل لم تكن صداقته معه إلا نوع من التصدق".[1]العبارة تنقل تفكير الشخصية بشكل من داخل ذهنها، والأفكار غير مرتبة الانتقال من "خيلاء" الناظر إلى "طلاوة لسانه" إلى الموقف المهين، ثم إلى طبيعة الصداقة.

– أما انت يا ود الرواس ففارس بر وفارس بحر لكن سمته طال حتى يئست منه وشغلتني الأصوات المبهمة التي نبع من النهر، كأنني أسمعها من مسافة ألف ميل، فيها أصداء الأودية الجبلية البعيدة والشلالات. وأذعنت زمناً للغط الموجات الصغيرة وهي تعدو بلا كلل من شاطئ إلى شاطئ. ومن آن لآن كان النهر، هنالك في القلب، عند ملتقى التيارات، يعوي عواءه القديم. وبينا أنا كذلك، إذا بصوت إنسان إلى يميني، كأنه يخاطب النهر والفجر الذي قرب يطلع.[2]

– أحسست بحزن فقد كنت طوال حياتي، اعتبر صداقته شرفاً عظيماً لي.[3]

– أحسست بها خفيفة بين ذراعي وأنا أنزل بها في القبر. كان نهدها يضغط على صدري ونحن متماسكان في الماء نغطس ونطفو، وغضت طرفها وغضضت طرفي ولم تذهب للمدرسة بعد ذلك.[4]

– وأنا أحس في قلبي بفجيعة مثل الفرح. مضوا يحفرون القبر وأنا أرى مريم طفلة دون الرابعة تقرأ معنا القرآن في خلوة حاج سعد، فعلت ذلك قدرة واقتداراً، لا راد لرغبتها العارمة في فك طلاسم الحروف تجيء فنطردها فلا تنطرد فاضطررنا أنا ومحجوب أن نعلمها، فكأننا أطلقنا جناً من قمقم. أخذت تقرأ وتحفظ وتفهم حتى لحقت بنا وكادت تفوتنا. وصارت تقارعنا الآية بالآية والسورة بالسورة، حتى ضقنا بها ذرعاً.[5]

– فأحسست بها مثل سر عزيز مثل شيء عسير مستحيل. ذلك العطر. ذلك الشباب. ذلك الحلم. دارت عجلة الزمان القهقرى حتى توقفت عند ليلة صيف قمراء ليست من ليالي هذا الزمان ولا هذه الأرض. وسمعت حس بكائي كأن أحداً غيري يبكي الدموع التي ظلت حبيسة

---

[1] – نفسه، ص36.

[2] – الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص37.

[3] – نفسه، ص38.

[4] – نفسه، ص55.

[5] – نفسه، ص72.

كل تلك الأعوام. هذه حصتي من كل شيء. هذا نصيبي وارثي. مات عنها وتركها لي لتموت على صدري. لعلني لهذا عدت.[1]

– "تخيلته وهو صبي، يصب لنا الماء في ديوان محجوب. كان يؤدي تلك الواجبات التقليدية بلا اكتراث، لا يقول «حاضر» ولا «نعم»، يجعلك تحس بأن عليك أن تصب الماء بنفسك.

– يا ترى هل كان يعلم حتى في تلك السن المبكرة، ان كون إنسان أسنّ من إنسان، لا يعني شيئا؟".[2]

ثانيا: التناص

التناص هو أحد الأساليب الفنية والبلاغية التي يعتمدها الكاتب لإثراء نصه وإضفاء أبعاد دلالية وثقافية عميقة عليه، من خلال التفاعل مع نصوص أخرى دينية أو أدبية أو تراثية. ويُعدّ التناص وسيلة لربط الماضي بالحاضر، ولخلق شبكة من العلاقات النصية التي توسّع أفق التأويل وتمنح النص طابعًا حواريًا. وفي رواية ضوء البيت للطيب صالح، يظهر التناص كعنصر بنائي وجمالي، حيث يتداخل النص الروائي مع نصوص قرآنية، وأمثال شعبية، وأشعار، مما يساهم في تعميق المعنى وكشف أبعاد جديدة للشخصيات والمواقف. هذا التفاعل النصي لا يأتي عفويا، بل يعكس وعي الكاتب بثقافته وبيئته، ويجعل المتلقي في حالة من اليقظة القرائية لاستكشاف العلاقات الخفية بين النصوص.

– "والحمد لله رب العالمين ولا الضآلين امين. وحتى خطبة الجمعة إياها الكلمتين اللهم انصر المسلمين واحفظ امير المؤمنين".[3]

– "يا أبانا اغفر لنا وارحمنا، كانوا اخوة أحد عشر، أرقاء للذي مضى والذي لم يجئ على صورة محددة".[4]

– كل في فلك يسبحون"،[1]تعتبر تناص ديني مباشر من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَهُوَ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلَّيۡلَوَٱلنَّهَارَوَٱلشَّمۡسَوَٱلۡقَمَرۖ كُلّٞ فِي فَلَكٖ يَسۡبَحُونَ﴾ الأنبياء (33)،واستحضارها من أجل الاستفادة من بلاغتها وقوة معناها.

---

[1]– نفسه، ص80.

[2] – الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص101.

[3] – الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص20.

[4] – نفسه، ص63.

- "تتشقق القبور يوم البعث".[2]

"السلام على من اتبع الهدى"،[3]تعد تناصا واضحا من القرآن الكريم تحديدا في سورة طه.الآية 47،في قولهتعالى:﴿فَأْتِيَاهُفَقُولَآ إِنَّا رَسُولَا رَبِّكَ فَأَرۡسِلۡ مَعَنَا بَنِيٓإِسۡرَٰٓءِيلَ وَلَا تُعَذِّبۡهُمۡقَدۡجِئۡنَٰكَبِـَٔايَةٖ مِّن رَّبِّكَۖوَٱلسَّلَٰمُ عَلَىٰ مَنِ ٱتَّبَعَٱلۡهُدَىٰٓ﴾ (47)،ومن دلالتها الحق والهداية ورفض الظلم.

- "ما أنزل الله بها من سلطان".[4]
- المهيمن الديان".[5]
- "كل نفس بما كسبت"،[6]تمثل تناصا دينيا مباشرا مع القرآن الكريم،تحديدا من قوله تعالى:﴿**لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ**﴾البقرة: الآية 286.
- "ذات اليمين وذات اليسار".[7]
- "هاج الناس وماجوا".[8]
- "يقول للشئ كن فيكون".[9]
- «يمكن الحاصل دا زين العارف منو؟ وما دام جنس ونستنا دي بقوا يمثلوها في الإذاعات ويسووها في الأفلام ويكتبوها في الكتب أها دحين اتعدل وسمع وسجل يا محيميد العارف منو؟ يمكن تبقى عبرة لمن اعتبر».[10]
- قال ود الرواس:

«الحمد لله. الحمد لله».[11]

---

[1]- نفسه، ص70.

[2] - نفسه، ص108.

[3] - الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص112.

[4]- نفسه، ص117

[5]- نفسه، ص123.

[6] - نفسه، ص125.

[7]- نفسه، ص141.

[8]- نفسه، ص142.

[9]- نفسه، ص143.

[10]- الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص41.

[11]- نفسه، ص42.

– كان اسمه حسن وسماه الناس بلال لأن صوته في الأذان كان جميلاً وفيه لكنة ينادي «أشهد ألا إله إلا الاه، أشهد ان مهمداً رسول الاه، هي الى السلاة، هي الى الفلاه».[1] ص43.

– يحكي الذين رأوه أنه كان جميل الوجه حسن الصورة، متناسق الأعضاء، ليس بالطويل ولا بالقصير، لونه يتوهج.[2]

– فأولدها أحد عشر ابناً ذكراً، تلد له ولداً كل عامين، بانتظام وبلا تقديم أو تأخير، وإنها ظلت تلد حتى بعد أن تزوج أبناؤها.[3]التناص الديني نجده جليا في قوله فأولدها أحد عشر ابنا ذكر... إذ أثناء قراءتنا لهاته العبارة ترتسم في أذهاننا قصة سيدنا يعقوب عليه السلام وأبنائه الإثني عشر ورؤية سيدنا يوسف عليه السلام لإخوته الإحدى عشر وبالضبط نجد ذلك في قوله عز وجل: ﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِين**﴾، سورة يوسف: الآية 04

– «أشهد ألا إله إلا الاه أشهد ان مهمداً رسول الاه، هي الى السلاة، هي الى الفلاه».[4]

– وكان حين ينادي مع الفجر بصوته الأعجم «أشهد ألا إله إلا الاه أشهد أن مهمداً رسول الاه».[5]

– ندائه، حتى سمعوا صوتاً يصيح عند باب المسجد:

«لبيك لبيك».

ودخل، وعليه غبار سفر بعيد حول رقبته مسبحة طويلة من اللالوب وفي يده ركوة جلد، فانكب على قدمي الشيخ يقبلهما وهو يردد باكياً «لبيك لبيك». أنهضه الشيخ وعانقه وقبله على خديه وبين عينيه وقال له، وعيناه تدمعان.[6]

---

[1]– نفسه، 43.

[2]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، 43.

[3]– نفسه، ص55.

[4] – نفسه، ص43.

[5]– نفسه، ص56.

[6]– نفسه، ص59.

– «أما فإنا لا نصدع، إلا لأمر الملك الواحد الأحد. فإن كنت مهدياً فالله العلي القدير يزيدك هدى فهو صاحب العزة يختار من عباده من يشاء، فامض على كتاب الله وسنة نبيه فإنك لن تضل مع ذلك باسم الملك القدوس الرحمنالرحيم، يهدي من يشاء ويضل من يشاء ويؤتي الملك من يشاء وينزع الملك عمن يشاء».[1]

– استقبلتني عند الباب، ورأيتها تختفي وتبين، إلى أن قال الناس ولا الضالين آمين.[2]

– كانت على أبهى هيئتها وحسنها، ولم ينقص من جمالها مثقال ذرة ولم يغير الزمن منها مقدار شعرة، فكأنها كانت من تصاريفه في حصن حصين.[3]

– تقول مريم بغيظ:

«الرسول صلى الله عليه وسلم».[4]

– قالت: «إنك لن تستطيع معي صبراً. فوراء هذه البيداء جبال. ووراء الجبال بحر. ووراء البحر لاذا ولاذا. النداء لي وحدي. انت تعود وأنا أمضي».[5]

– «إذا اجعلي لي آية».[6]

– وتزود إن استطعت واطلب النجاء. إلى أن تلقاني فأعطيك المن والسلوى.[7]

– يحكي الذين رأوه أنه كان جميل الوجه حسن الصورة متناسق الأعضاء، ليس بالطويل ولا بالقصير، لونه يتوهجكلون المسك، لا تستطيع أن تطيل فيه النظر الجمال صورته.

– كان كثير السكينة، وقور السمات نبيل الملامح والحركة، كأنه من سلالة ملوك قدماء، إذا وقف كأنما تقف معه حاشية غير مرئية، وإذا جلس، جلس القرفصاء، ويسكن حتى كأنه يذوب فيما حوله. وحدثوا أنه كان يمشي منصباً على الأرض بكامل جسمه، قليل الكلام، إذا قام أو قعد يظل يطرق إلى الأرض، ولسانه لا يني عن ذكر الله والصلاة على نبيه. وكان

---

[1]– نفسه، ص60–61.

[2]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص65.

[3]– نفسه، ص64.

[4]– نفسه، ص69–70.

[5]– نفسه، ص82.

[6]– نفسه، ص83.

[7]– نفسه، ص85.

الشيخ نصر الله ود حبيب، وهو على علو قدره وعظم شأنه، يقوم له إذا دخل، ويوده. ويقسم عليه أن يجلس إلى جانبه، ويقدمه إذا خرج.[1]

ثالثا: التفكك

التفكك هو عدم التزام الرواية بتسلسل زمني أو سردي تقليدي، مما يؤدي إلى انقطاع أو تشتت في ترابط الأحداث. ويُعد هذا النوع من التفكك خيارًا فنيًا يعتمده بعض الكتّاب ليعبّروا عن حالة نفسية مضطربة، أو ليعكسوا واقعًا مشوشًا وغير مستقر، أو لإشراك القارئ في إعادة تركيب المعنى وبناء التسلسل السردي بنفسه.

في رواية ضوء البيت للطيب صالح، يمكن ملاحظة هذا التفكك في بنية السرد، حيث لا تسير الأحداث في خط زمني مستقيم، بل تتوزع بين ذكريات، أحلام، مشاهد حالية، وتأملات داخلية، مما يُنتج نصًا متشظّيًا ظاهريًا، لكنه يعكس بشكل عميق اضطراب الذات وتداخل الأزمنة في وعي الشخصية. هذا الأسلوب قد يربك القارئ في البداية، لكنه يُوظَّف عمدًا لخلق تجربة قرائية تُحاكي تمزق الهوية والقلق الوجودي الذي تعانيه الشخصيات.

رابعا: تكسير خطية الزمن

كسر خطية الزمن هو تقنية سردية تُستخدم لكسر التسلسل الزمني التقليدي للأحداث، حيث لا تُروى الوقائع بشكل متتابع من البداية إلى النهاية، بل يتم التنقل بين الأزمنة المختلفة (الماضي، الحاضر، المستقبل) بطريقة حرة. ويُعد هذا الأسلوب وسيلة فعّالة لتعميق البعد النفسي والسردي في الرواية، إذ يسمح للكاتب بكشف الخلفيات والدوافع والتجارب الداخلية للشخصيات بشكل غير مباشر.

في رواية ضوء البيت للطيب صالح، يتجلّى كسر خطية الزمن من خلال اعتماد السارد على تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) والاستباق، حيث يتنقل بين مراحل زمنية متعددة

[1]– نفسه، ص34–44.

تعكس اضطراب الشخصية الرئيسة وتداخل الأزمنة في وعيها. هذا التلاعب بالزمن لا يخدم فقط البنية الجمالية للنص، بل يعكس أيضًا تمزّق الذات وتداخل الحلم والواقع، ويُسهم في بناء نصّ مركّب يعبّر عن التجربة الإنسانية في أبعادها المتشابكة.

- "عبد الحفيظ كان اكثرهم تسامحا من قبل، أيام كان يستطيع أن ينظر من جانبيه. اما الآن، وقد حدد لنفسه موقفا، فلم يكن غريبا ان يقول بصوت خال من الود".[1]
- "إذا كان الأمر قد بدا لي كما حدثتكم في تلك المرحلة، فلعله يشفع لي أنني لم أتعمد تضليلكم. كان جدي كما ذكرت لكم. وكانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت، وبعده بسنوات طويلة، كما ذكرت لكم في تلك الرحلة. ثم وقعت في البلد تلك الواقعة التي لا يحيط بها وصف. لا في رحلة واحدة ولا في رحلات عدة، ولا حتى في العمر بأسره. فجأة اختل ذلك التناسق في الكون. فإذا نحن بين عشية وضحاها لا ندري من نحن...".[2]
- "قال سعيد إن محجوب كان زعيما في ود حامد، لمؤهلاته، ولأن البلد كانت قابلة له،تلك الكلمة «القبول» كان لها وزن عظيم عند محجوب وجماعته يقولون فلان «مقبول» وفلان عنده «قبول» وذلك أعظم الثناء في رأيهم. ثم أدركوا كأنما فجأة، ان الكلمة لم يعد لها معنى، وان ذلك الشيء الغامض، الذي يجعل الابن ينصاع لأبيه...".[3]أدرجت هذه الفقرة ضمن كسر خطية الزمن لأنها تعبر عن تحول زمني في وعي الناس في قرية ود حامد من حال إلى حال وتكشف عن مقارنة بين الماضي والحاضر،ففي البدايةيصف الراوي كيف كان محجوب زعيما بفضل القبول،ثم نقطة تحول "ثم أدركوا كأنما فجأة أن الكلمة لم يعد لها معنى..."،وهنا ينتقل الراوي من استحضار الماضي إلى وصف الحاضر،فالفقرةلا تسير في سرد زمني تقليدي.
- «أصلها عندها تار معاي قبل خمسين سنة واحدة من حبوباتها قلبت بي المركب وقت وقعت في الموية بقتتجرني من سروالي لي تحت.

«وأنت شن سويت؟»

---

[1]- الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص10.

[2] - الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص22.

[3] - نفسه، ص51.

«خليت لها السروال ومرقت من الموية عريان جل».

صوته في تلك الدجنة مفعم بالحياة والمرح كأن السمكة في الماء تتحدث إليه بلغة يفهمها:

«أكثر من ثلاثة شهور وأنا وراها. مرة تقطع الخيط ومرة تاكل الطعم وتشرد بنت الحرام تقول جنية من جنس العفاريت».[1]

– والله والله الذي لا إله غيره، إن أمراء المسلمين، إذا أخذ منهم الاغترار، وتزينت لهم الدنيا وهي دار البوار وأعجبتهم حالهم وكثرة أنصارهم وسكروا بكأس السلطان وبدا لهم أنهم أقوياء مخلدون في محابسهم، ضربهم الله بصولجان عزته، وقصم ظهورهم بسيف نقمته، وسلط عليهم سيوف أهل الكفر، ومكن منهم أعداءهم، وأخرج لهم من مكامن جحورهم من يكيدون لهم ويغالبونهم حتى يذهب الغالبوالمغلوب والطالب والمطلوب فينقلبون وكأنهم أعجاز نخل خاوية، أو كهباء ذرته الريح في يوم صفصف كما فعل الله بقوم عاد وثمود، فالبدار البدار.

قالوا، وكانت في ود حامد امرأة صاعقة الحسن تدعى حواء بنت العريبي هبطت من ديار الكبابيش مع أبويها في سنوات محط وجدب.[2]

– محجوب قبل خدها، وأنا قبلت جبهتها، وكاد الطريفي يهلك من البكاء، وحملناها برفق نحن الستة ووضعناها على حافة القبر. اسمع ذلك الصوت الذي ليس مثله صوت يجيئني من بعيد مثل ناي سحري، في غلالة من أضواء الأقمار في ليالي الصيف، ولمع الشعاع على سعف النخل الندي، ووهج النوار في حدائق البرتقال.[3]

– وأسألها عن أعمال أولادنا، فتفكر بحزم وتقول وهي تعد علىأصابع يدها:

«أحمد يطلع مدير».

«مدير مدير شنو؟».

«مدير أي حاجة».

---

[1]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص32.

[2]–الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص61.

[3] – نفسه، ص66.

«ما شاء الله. ومحمد؟».

«محمد يطلع محامي».

«عجايب. ما أخير قاضي يا مريوم؟».

«محامي عشان يدافع عن المظلومين. القاضي قالوا يدخلالنار».[1]

– كأن كل الذي حدث لم يحدث. هو على يمينها وأنا على يسارها، وحدنا معها، كما أرادت. كانت خضلة مثل عروس ليس بها شيء، سوى بعض حبات العرق على جبهتها. كان وجهها متألقاً وعيناها تتلامعان مثل البروق. نظرت إلي وهلة كأنها لا تعرفني ثم قالت وهي تنظرإلى محجوب:

«بس مريود لسع ما وصل. كيف يحصل الزواج ومريود لسع ما رجع من السفر».[2]

خامسا: التراجم

يعد أسلوب التراجم من تقنيات السرد التي يعتمدها بعض الروائيين ضمن مشروع التجريب الروائي. بهدف تفكيك البنيةالخطيةالتقليدية للسرد. وكسر التتابع الزمني المألوف. ويقوم هذا الأسلوب على استحضار الشخصيات بطريقة قريبة من كتابة السيرة أو الترجمةالذاتية.بحيث يتم تقديمها للقارئ من خلال مقاطع منفصلة أو مدمجةداخل النص الروائيوخلال تتبعنا للنص الروائي.قمناباستخراج نموذجين يوظف فيها الكاتب هذه التقنية.حيث يبدأ كل مقطع بذكر اسم الشخصية،ومن ثم يتبعها بموقف أو مشهد يعكس ملامحها أوسيرتهابشكل سردي مكثف.

– سعيد عشا البايتات القوي؛

– الطاهر ود الرواس.

1.سعيد عشا البايتات القوي

[1]– نفسه، ص67.

[2] – الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص78.

قال الطاهر ود الرواس وهم على ظهور حميرهم ضحى. في طريقهم إلى سوق الخميس:

«يومذاك أنت سألتني سؤال وأنا رديت عليه، لكن أنت قطع شك ما سمعت الجواب».[1]

2.الطاهر ود الرواس

مال الطاهر ود الرواس نحوي دون أن يحول وجهه عن النهر، ولكن سؤالي ظل معلقاً في الهواء بين النهر والسماء. كان وجهه واضح المعالم يلمع وسط ذلك الظلام، كأن الضوء ينبع من داخله.[2]

سادسا: تداخل الأجناس

تداخل الأجناس الأدبية هو أسلوب فني يعتمد على مزج أنواع أدبية مختلفة داخل النص الروائي، مثل الجمع بين السرد الروائي والشعر، أو بين اليوميات والخطابات والمقالة، مما يمنح النص تنوّعًا في الشكل وثراءً في المحتوى. ويُستخدم هذا التداخل لتوسيع إمكانيات التعبير، وكسر حدود النوع الأدبي التقليدي، وخلق نص مفتوح يحتمل أكثر من مستوى للقراءة والتأويل.

في رواية ضوء البيت للطيب صالح، يظهر تداخل الأجناس من خلال المزج بين السرد الروائي والتأملات الفلسفية، وبين اللغة الشعرية والمشاهد الحلمية، وأحيانًا من خلال الحوارات التي تقترب في نغمتها من الخطاب المسرحي أو النصوص التراثية. هذا التداخل لا يأتي عبثًا، بل يُستخدم ليعكس غنى التجربة الإنسانية للشخصيات، ويُعبّر عن تعقيد الواقع

[1] – نفسه، ص23.

[2]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص31.

النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الأبطال. وبهذا الشكل، يتحوّل النص إلى مساحة تفاعلية تجمع بين أشكال تعبيرية متعددة، تُثري المعنى وتفتح أفقًا جماليًا جديدًا أمام القارئ.

سعيـــــد الظريــف تمســـــاح الجــزائر

صيـــته قـــــــام وعـــــــم البنـــادر

وقتين الخبـــر جاني الخميـــــس

زغردت وقدح لـــــك يـــــا أخــو الأخوات

أريدك يـــــا سعيــد يـــــا عشا

[1]

– "سعيد الظريف جيد لي أمه

والدايره كله المولى يتمه

عرس سمح والقوم اتلموا

يا حاسدينه هوى أخير تنجموا

الزغاريد وجوجت وانا راسي بقى طول السقف".[2]العبارة تدرج ضمن تداخل الأجناس لأنها تمزج بين الشعر الشعبي والغناء والسرد النثريواللغة العامية الشفاهية والفنية.

[1]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص32.

[2]–الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص38.

المبحث الثالث: التجريب على مستوى التشكيل اللغوي

في هذا المستوى، يتم توظيف اللغة بشكل غير مألوف، من خلال تفجير طاقاتها التعبيرية والجمالية. فيغدو الأسلوب مجالًا للتجريب، عبر الانزياحات، وكسر النسق المعتاد، والتداخل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، واستدعاء الإيقاع، والترميز، والتكثيف. وهذا ما يحوّل اللغة من أداة نقل إلى عنصر فني قائم بذاته يُسهم في بناء المعنى وإثارة التأويل.

أولا: اللغة الدارجة (العامية)

تُعدّ اللغة العامية أحد الأدوات الأسلوبية التي يلجأ إليها بعض الكتّاب لإضفاء طابع من الواقعية والصدق الفني على النص الروائي، خاصة حينما يتعلق الأمر بتصوير البيئات المحلية والشخصيات الشعبية. فالعامية، بما تحمله من خصوصية ثقافية واجتماعية، تمكّن الكاتب من رسم ملامح الشخصيات بدقة، وتعكس طبيعة تفكيرها وانتماءها الطبقي أو الجغرافي. وفي رواية ضوء البيت للطيب صالح، يتجلى هذا التوظيف بوضوح، حيث استُخدمت العامية السودانية في الحوار والسرد بشكل يثري النص ويعزز من صدقيته، مما يتيح للمتلقي التفاعل مع الشخصيات والأحداث بصورة أكثر حميمية وواقعية.

– "يومذاك أنت سألتني سؤال وأنا رديت عليه، لكن أنت قطع شك ما سمعت الجواب".

أي سؤال؟ وأي جواب؟ ولكن سعيد القانوني كان أسبق. قال من على ظهر حماره الخندقاوي الملقب تاني دور كأنه يتحدث من منصبه:

"محيميد مما رجع لي ود حامد وهو يسأل وينشد تقول عاوز يؤلف تواريخ. ضحك سعيد عشا البايتات القوي وضحك أحمد أبو البنات. كان عشا البايتات في طرف الركب، كأنه على ميسرة جيش غازي، بحماره الكورتاوي".[1]

– "وحين يا ابو البنات الحمارة دي مو بت الحمارة العديلة ديك الجابها جدك من بحري؟.

وقال الطاهر ود الرواس":

"المحسية حبوبتها. دي بت بتها. أنت الزمن دا كله عميان ولا شنو يا مرمد؟".[2]

– «الله لا أداك حسنة ما عارفك عينك حارة زي نار جهنم. سحرت البهيمة».

قال عشا البايتات:

«إذا عاوز تلبيها هسع اشتريها منك».

قال سعيد القانوني:

«أنت حمارك الراكبه ده شن عيبه؟ إذا كان القروش غلبتك ما تشوف لك مرة تعرسها..».

قال ود الرواس:

«عشا البايتات بعد دا ماليه عرس. أحسن له يمشي يحج».

وقال أحمد:

«ويبقى اسمه شنو؟ حاج عشا البايتات؟».

قال الطاهر:

[1]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص23.

[2]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص24–25.

– «عشا البايتات شنو كمان مع الحج؟ يبقى اسمه حاج سعيد».[1]

– «بنت الكلب، الليلة وقعت معاي»!

قلت له:

«كيف عرفت أنها أنثى»؟

قال:

«حتى في الحوت المره مره والراجل راجل».[2]

– «أصلها عندها تار معاي قبل خمسين سنة واحدة من حبوباتها قلبت بي المركب وقت وقعت في الموية بقت تجرني من سروالي لي تحت».

«وأنت شن سويت؟»

«خليت لها السروال ومرقت من الموية عريان جل».

صوته في تلك الدجنة مفعم بالحياة والمرح كأن السمكة في الماء تتحدث إليه بلغة يفهمها:

«أكثر من ثلاثة شهور وأنا وراها. مرة تقطع الخيط ومرة تأكل الطعم وتشرد بنت الحرام تقول جنية من جنس العفاريت».[3]

– «انت شتني يومداك؟ حكاية عجيبة والله. تقول صحيحالواحد وقت يكبر يصيبه الوسواس. عليك أمان الله خمسين سنة ما شفت شي. خمسين سنة وأنا أصيد في النيل لا شفت شي ولا سمعت شي. داك الصباح بت الحرام قطعت الجبادة وغطست شويتين شبت فوق وش المويه. عليك أمان الله زول بني آدم ... بت فتاة عريانه جل... إني آمنت بالله. وسمع أداني دي قالت بي حسا واضح زي كلامي وكلامك يا ود الرواس أخير لك تبعد مني. وقبل

[1]– نفسه، ص28.

[2]– نفسه، ص31.

[3]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص32.

ما ألقي الكلام ال ارد به عليها غطست تاني جب في المويه. أنا أخوك يا محجوب. أنا أخو الرجال. قعدت متمحن اعاين للمويه».[1]

– قال الآن، وكأنه يا دوب سمع السؤال:

«عبد الحفيظ المسكين من يوم بته ماتت اتغير بقى شكل تاني زمان كان صاحي وعيونه مفتحه. وحين الله اعلم. إذا كان لقي اليقين في الصلاة برضه زين».

«وانت؟».

«أنا؟ فاطمة بت جبر الدار طول حياتها تصلي. صلاتهاتكفينا نحن الاثنين».[2]

– سألته عن أبويها واخوتها. قال كمن يصحو مننوم:

«آه. منو؟ شنو؟»

«الحكاية؟ انت تهت ولا شنو؟».

«محيميدا إني آمنت بالله. صوتك جاني من بعيدخلاص».

– «أمها وأبوها».

«أم منو وأبو منو؟».

«السمكة».

«آه. بنية العفاريت أمها ساكنة وسط البحر، هناك جوه، أبداً ما بتطلع بس مره مره تشوف حركة الموج فوقها».

«وأبوها؟».

«أبوها أظنه عرس له وحده تانيه قبلي».

«والاخوان؟».

[1]– نفسه، ص33.

[2]– نفسه، ص34.

«الاخوان والاخوات السافر قبلي والسافر بحري. اختا ليها قلبت كم مركب ورا على بحري».

قلت له بدهشة:

«وهي المقعدهاشنو؟».

«العلم عند الله. يمكن منتظره أجلها... منتظره تاخدتارها مني... لكن بت الحرام أظن أجلها تم الليلة!».[1]

– «عبد الحفيظ خل حكايته. قبيل سألتني عن عبد الحفيظ لكين الحكاية أل أنت عاوز تسمعها أنا عارفها يا زول اشمعنى السنين دي كلها ما سألتني عنها؟ بس ما كنت قلت لك. عمري ما قعدت مع جنس انسان وقلت له حصل كيتوكيت. الحكاية ما ها مجهولة. في شي الناس عارفنه، والمو عارفته راح بي وقته. لكين هسع... قالوا الكبر يطلق اللسان والحياة شن فضل فيها غير الونسه. كما أقول لك حاجة.... الزمن دا كله وأنا صاري الحكاية في قلبي عاوز أحكيها لي محجوب عارفها وعرف أكثر انسان.. مو محجوب. منها... لا. إنسان تاني عنده الرحمة وعنده الفهم، عارف شي وغابي منه شيء... انسان مثلك يا محيميد.. وكمان. انت عندك طبيعة... تخلي الواحد يقول لك الكلام الى أصله ما قاله لي جنس انسان...».[2]

ثانيا: اللغة التقريرية

اللغة التقريرية تُعد من الأساليب التي يعتمد عليها بعض الكتّاب لتوصيل الأفكار والمواقف بشكل مباشر وواضح، دون اللجوء إلى الزخرفة البلاغية أو الرمزية المعقدة. وتُستخدم عادة عندما يرغب الكاتب في التأكيد على فكرة معينة أو في تمرير موقف فكري أو اجتماعي بوضوح، خاصة في السياقات التأملية أو التحليلية. وفي رواية ضوء البيت للطيب صالح، تظهر اللغة التقريرية في بعض المواضع التي يعمد فيها السارد إلى التعبير عن تأملاته أو مواقفه من الحياة، أو عند عرض رؤى فلسفية وشعورية بعمق مباشر. هذا

[1]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص35.

[2]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص39–40.

التوظيف يوازن بين اللغة الأدبية والصورة الواقعية، ويمنح النص طابعًا تأمليًا يُسهِم في تقريب المعنى من القارئ ويعزز من فاعلية الرسالة الفكرية.

– –لم يكن حمد ود الريس موجودا، ولا كان أحمد أبو البنات.وظل سعيد في دكانه يفرغ أشياء من صناديق ويضعها على الرفوف، ومعه حفيد له يعاونه".[1]

– خرج سعيد من دكانه يحمل سجائر،عرضها علينا وقبلنا ماعدا محجوب".[2]

– "مادام عبد الكريم ود أحمد بقى متصوف،والزين أصبح من الأعيان،وسيف الدين على وشك يعمل نائب في البرلمان".[3]

– جاء الطاهر الرواسي وجلس بجواري على الكنبة،وظللنا صامتين".[4]أدرجت هذه الجملة في اللغة التقريرية لأنها تعتمد على الأسلوب المباشر والخالي من المجاز أو الانفعال،إذ تنقل الحدث بشكل واقعي مباشر دون أي تزويق بلاغي،فالجملة تقدم المعلومة بطريقة واضحة،تستخدم أفعالا مباشرة:جاء،جلس،ظللنا.

– ذهب محجوب كأنه لم يسمع وقال عبد الحفيظ من بعيد:«العشاء ملحوق.لكين الصلاة مع الجماعة مابتتلحق».[5]

–خرج سعيد وجلس جوارنا على الكنبة.[6]

– يخرج من داره كل يوم عند الفجر، ويمشي هذا المشوار حتى النهر. يسبح ويعود مع الشروق.[7]

---

[1]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص11.

[2] – نفسه، ص12.

[3] – نفسه، ص12.

[4] – الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص15.

[5] – نفسه، ص15.

[6]– نفسه، ص16.

[7]– الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص12.

– جاء جده بقارب عاد به إلى الشاطئ الجنوبي. كان يجذف ويتكلم ويضحك طول الطريق. سيحكي القصة لحمد ود حليمة ومختار ود حسب الرسول وسيقول بزهو كما يقول كل مرة محيميد صورة طبق الأصلمني الخالق الناطق. لكن الحفيد في ذلك الصباح ذهب ولم يعد.

لم يفطر مع جده كما كانت عادتهم كل صباح بعد السباحة. لم يذهب وقت القيلولة ليقرأ له حتى ينام.[1]

«محيميد مما رجع لي ود حامد وهو يسأل وينشد تقول عاوز يؤلف تواريخ». ضحك سعيد عشا البايتات القوي وضحك أحمد أبو البنات. كان عشا البايئات في طرف الركب، كأنه على ميسرة جيش غازي، بحماره «الكورتاوي»الأسود ذي الغرة على جبينه، لجامه يشلشل، والغررة طويلة ذات عبل تكاد تمس الأرض، وهو بساقيه القصيرين وعسامته الكبيرة وشاربه المبروم كأنه أوزة تجلس على سنام جمل.[2]

– لو أن سعيد عشا البايتات قال لنا هذا الكلام لضحكنا وقلنا كلام خارم بارم ولو حدثنا به أحمد أبو البنات لقلنا حديث سكر، ولكن الطاهر ود الرواس طول حياته لم يقل إلا كما رأى وسمع.[3]

– يوما ما سوف أسأله عن قصة زواجه من فاطمة بنت جبر الدار، إحدى أخوات محجوب الأربع. لن يجيبني الآن. فهو مشغول بالسمكة في الماء. يتحدث إليها ويمازحها. وقد نسي تماماً وجودي جنبه قال لها إنه صاد جدتها منذ أربعين عاماً وصاد عمها منذ ثلاثين عاماً، وصاد عدداً من خالاتها وعماتها. سألته عن أبويها واخوتها.[4]

– «العلم عند الله. يمكن منتظره أجلها... منتظره تاخدتارها مني... لكن بت الحرام أظن أجلها تم الليلة !».[5]

---

[1] – نفسه، ص21–22.

[2]– نفسه، ص23–24.

[3] – الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص33.

[4] – نفسه، ص34.

[5]– نفسه، ص35.

– «الإنسان يا محيميد... الحياة يا محيميد ما فيها غيرحاجتين اثنين... الصداقة والمحبة. ما تقول لي لا حسب ولا نسب، لا جاه ولا مال... ابن آدم إذا كان ترك الدنيا وعنده ثقة إنسان واحد يكون كسبان وأنا المولى عز وجل أكرمني بالحيل. أنعم علي بدل النعمة نعمتين... اداني صداقة محجوب وحب فاطمة بت جبر الدار.[1]

ثالثا: اللغة الشعرية

اللغة الشعرية تُعدّ من أبرز السمات الأسلوبية التي تمنح النص الأدبي بعدًا جماليًا وتأثيرًا وجدانيًا عميقًا، إذ تعتمد على التصوير الفني، والمجاز، والإيقاع الداخلي، والتكثيف الدلالي. وتُستخدم هذه اللغة عندما يرغب الكاتب في التعبير عن مشاعر معقدة أو حالات نفسية دقيقة، مما يُضفي على النص طابعًا تأمليًا وعاطفيًا. وفي رواية ضوء البيت للطيب صالح، تتجلى اللغة الشعرية في الكثير من المواضع، حيث نجد تشبيهات واستعارات وصورًا فنية تنبع من البيئة السودانية وتعبّر عن الوجدان الشعبي، كما تعكس لحظات الانبهار أو الحنين أو التأمل الوجودي. هذا التوظيف لا يُضفي فقط جمالًا لغويًا، بل يعمّق البعد الإنساني للنص ويُشرك القارئ في تجربة حسية وشعورية غنية.

– "فوج من صراخات تلتقي وتفترق، في مكان ما، في جهة ما،لا تدري هل تجئ من قبلي أم من بحري. ضوء سيارة يقترب ويتضح ويعلوويفوت، مكنات الماء على الشاطئ، ووشوشة هواء الليل الرطب فيجريد النخل."[2]

– وحمل الموج الآيات المتلوة اية اية، تحقق على السطح كأنها أعلام".[3]

– فجأة تدفقت في مخيلته صورة كاملة واضحة ليوم ختانه"[4]

– "كان الضوء كأنه نبع لا يجف أبدا"،[5] تعد مثالا على اللغة الشعرية لما تحمله من خيال، وصورة جمالية وانزياح عن اللغة العادية، فلم يصف الضوء بطريقة علمية او مباشرة، بل

[1]– نفسه، ص37–38.

[2]– الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص15.

[3]– نفسه، ص63.

[4]– نفسه، ص62.

[5] – نفسه، ص70.

شبهه بنبع لا يجف أبدا، وهذا تشبيه خيالي واللغة الشعرية تنزاح عن التعبير الواقعي أو المألوف.

- "أن تستسلم للوهم".[1]
- "وكانت صفحة وجهه مثل سماء يتجمع سحابها ويتفرق ثم يكون من جديد".[2]

حياتنا طريقها مرسوم ومعلوم من المهد إلى اللحد"[3]

- "وجدت الذي ضاع من لساني وجناني".
- "عقلها زي السكين وقلبها زي الحجر".[4]
- انتشله من الغرق ".[5]
- تتناهى الأصوات من شاطئ إلى شاطئ ضعيف".[6]
- تسري إليها عدوى الطمأنينة "، [7]أدرجت في اللغة الشعرية لأنها تنطوي على كثافة دلالية وصورة مجازية غير مألوفة.
- غرز بيرق الحياة".[8]
- "سوف يجهل العاقل،ويسكر المصلي،ويرقص الوقور".[9]
- تلمع عيونهما ويزعقان، يطيران في الهواء ويحطان مثل نسرين جارحين. ما كان أعجبه منظراً.[10]
- يلمع كان عليه وهجاً من أضواء النجوم البعيدة.[11]

---

[1]- نفسه، ص100.

[2]- نفسه، ص109.

[3]- نفسه، ص112.

[4]- نفسه، ص120.

[5]- نفسه، ص123.

[6]- نفسه، ص133.

[7]- الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، ص134.

[8]- نفسه، ص134.

[9]- نفسه، ص135.

[10] - الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص14.

[11]- نفسه، ص39.

– وحدثوا أنه ما من رجلشهد وفاة بلال إلا وقد اشتهى أن تقبض روحه في تلك الساعة، فقد جعل مذاق الموت في أفواههم كمذاق العسل.[1]

– انتبه أهل البلد فجأة إلى هذا الإنسان البديع الذي يخلب جماله القلب ويفتت صوته الصخر ويلين الحديد، وكان حين ينادي مع الفجر بصوته الأعجم.[2]

– ووصفوا أن وجهها كان كفلق الصباح، وشعرها أسود كالليل مسدل فوق ظهرها إلى عجيزتها، وأنها كانت فرعاء لقاء، طويلة رموش العينين، أسيلة الخدين، كأن في فمها مشتار عسل، وأنها كانت مع ذلك شديدة الذكاء، قوية العين، مهذاراً، حلوة الحديث، متبرجة، في حديثها شيء من تفحش وتغنج.[3]

– دفناها عند المغيب كأننا نغرس نخلة، أو نستودع باطنالأرض سراً عزيزاً سوف تتمخض عنه في المستقبل بشكل من الأشكال. محجوب قبل خدها، وأنا قبلت جبهتها، وكاد الطريفي يهلك من البكاء، وحملناها برفق نحن السنة ووضعناها على حافة القبر.[4]

– اسمع ذلك الصوت الذي نيس مثله صوت يجيئني من بعيد مثل ناي سحري، في غلالة من أضواء الأقمار في ليالي الصيف، ولمع الشعاع على سعف النخل الندي، ووهج النوار في حدائق البرتقال.[5]

– لا يا تفاحة فؤادي. هنا مفترق الطرق وإنه الوداع.

– ثم تزيد، وعيناها العسليتان الواسعتان تلمعانبالغضب.[6]

– عيناها العسليتان تزحمان الوجه وحاجباها النبيلان ينعقدان فوقهما، وثغرها مثل برق يشيل ويحط.[7]

– قالت وعيناها الجميلتان الذكيتان تستشرفانفوق رأسينا إلى بعيد.[8]

---

[1] – نفسه، ص47.

[2] – نفسه، ص56.

[3] – نفسه، ص62.

[4] – نفسه، ص65–66.

[5] – الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ص66.

[6] – نفسه ص70.

[7] – نفسه، ص71.

[8] – نفسه، ص73.

– لكنها لم تكن خجلة واجهتنا بغتة، فرأينا أضواء ذلك الأفق البعيد تتوهج على جبهتها وحول عينيها. نظرنا بعضنا إلى بعض كالمسحورين، وقلنا أنا ومحجوب بصوت واحد وقد بدأ ذلك الأفق البعيد يتراءى لنا نحن أيضا:

«صحيح.ليشلأ؟».

خلت أصواتنا من السخرية واتخذت نبرات فيها رهبة.[1]

– قلنا نحن الثلاثة بصوت واحد كأننا جوقة تنشد الفجر.[2]

– «لا تبتئس يا ضوء عيني فإنني لن أبعد. سوف تراني وتسمع صوتي».

قلت وأنا لست أنا «هيهات هيهات».

حينئذ قبلتني بين عيني وابتسمت بكل جمال وجهها في وجهي، وقالت:

«بلى بلى يا رمانة قلبي. إذا احتجتني فادعني فسوف أجيء».[3]

–عصر الحزن قلبي عصراً، ولم أجد الدمع الذي أبرد به حر جوفي لأنها سلبتني نعمة البكاء.[4]

يعتبر هذا الفصل فصلا اجرائيا من خلال تطرقنا إلى تمظهرات التجريب في روايتي ضو البيت ومريودإذ بدأنا هذا العمل الاجرائي بمعالجة التجريب على مستوى المتخيل السردي إذ اسقطنا بعض مستوياته على روايتي ضو البيت ومريود ومنها الواقعية،العجائبية والتصوف كذلك التاريخ وجملة من المستويات التي ساهمت في بناء الروايتين بطريقة متميزة كما تطرقنا إلى التجريب على مستوى تقنيات السرد والمتمثلة في تيار الوعي والتناص، إضافة إلى التفكك وعناصر أخرى جملت أسلوب الكاتب وجعلته منفردا، وكذلك من خلال مستوى التشكل اللغوي اسقطنا عناصره المتمثلة في العامية واللغة الشعرية وغيرهما على الروايتين إذ تعمقنا في بعض العناصر المشكلة للروايتين فغصنا في أغوارها بحثا عن مواطن الجمال التي تشكلها.

[1]– نفسه، ص76.

[2]– نفسه، ص77.

[3]– نفسه، ص83.

[4]– نفسه، ص84.

خاتمة

ها قد أتممنا عملنا العمل الذي خضنا فيه غمار البحث في التجريب وجمالياته في روايتَيْ**(ضو البيت ومريود)**، إذ كان الفصل الأول نظريًّا عالجنا فيه التجريب لغةً واصطلاحًا، وانتقلنا إلى تقنيات السرد ومستوياته، وفي الأخير عرجنا إلى موقف النقاد بين الرفض والقَبول أمّا عن الفصل الثاني كان إجرائيًّا استخلصنا منه مجموعة من النتائج يمكن إجمالها في:

- عوالم الطيب صالح الروائية متعددة ومتنوعة فهو ينهل من الواقع والتاريخ، ويجلس إلى الهامش، ويستدعي التصوف، ويتشمم العجائبي... ليخلق عالما ومتخيلا سرديا متميّزا يعكس تجربة جديدة.

- وظف الكاتب تقنيات سردية جديدة من بينها: التناص، تيار الوعي، كسر خطية الزمن، تداخل الأجناس...

- ابتعد الكاتب عن رتابة النفس اللغوي الواحد فسار على عدة مستويات من اللغة الفصيحة إلى العامية والدارجة، ومن التقريرية المباشرة إلى الشعرية المحلقة في آفاق البلاغة والانزياح....

- ركز الطيب صالح في رواية **(ضو البيت)** على عنصر: **(تيار الوعي؛** حيث نقلنا إلى عالم لامرئي داخل الشخصيات لتعميق التجربة، ثم **التناصّ؛** الذي عمل على استحضار الموروث الثقافي وأسهم في التكثيف الدلالي والجمالي للرواية)

- أدى التنوع في المستويات اللغوية إلى المحافظة على الجانب الواقعي من جهة، والجانب الجمالي من جهة أخرى.

- تسخير الإمكانات التجريبية في الروايتين يجعلهما نصين مفتوحين على دلالات متعددة، قابلين لقراءات متجددة.

- التجريب في الروايتين أدى نوعا ما إلى محدودية الإقبال على قراءتهما، خصوصا استخدام اللهجة المحلية، وتداخل العوالم السردية فيهما...

- تجربة الطيب صالح مع التجريب تعكس وعيا متميزا بالصناعة الروائية، وتعكس ثقافة واطلاعا واسعا على المنجز الروائي الغربي المعاصر الذي أفاد منه الكثير.

وفي الأخير نرجو أننا وقفنا على أهم النقاط وأبرزها من خلال هذا البحث لإزالة اللبس والغموض حول التجريب الروائي، ونتمنى أننا قد أجبنا عن الإشكاليات المطروحة، وإبراز أهم جوانب التجريب في روايتي ضو البيت ومريود وما تعكسه من جماليات.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

أ. الكتب

1. إبراهيم أحمد متولي أردش، تقنيات سرد ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة – التمثيلات السردية في الألفية الثالثة–، إصدارات دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، 2024م.

2. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ط2، 1392هـ/1972م.

3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر– بيروت، ط3، 1414هـ.

4. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، 1399هـ/1979م.

5. أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت– لبنان، ط1، 1426هـ/2005م.

6. محمد الهلالي وعزيز لزرق، التاريخ، دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2014م.

7. آلان روب غريبه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، د م، د ط.

8. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2006.

9. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط:1، 1987.

10. باختين ميخائيل، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق؛ 1988.

11. باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:1؛ 1986.

12. باربرا لاسوتسكا– بشونياك– المسرح والتجريب، تر: هناء عبد الفتاح، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة.

13. جابر عصفور مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة: 1982.

14. حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم قراءة في قصة يوسف، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط1، 2008.

15. خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس _ صفاقس، (ط-1)، 2005م.

16. روبرت همخري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة- مصر، 2000م.

17. سعيد علّوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، حسن الطالب، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت- لبنان، 2019.

18. سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة- مصر، ط1، 2001م.

19. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008م.

20. الشيح أحمد رضا: معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، م1، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1377هـ/1958م.

21. صالح صلاح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1؛ 2003.

22. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة- ط1، 2005/1345.

23. الطّيب صالح، بندر شاة مَريُود، ط1، 1417هـ/1997م، دار الجيل، بيروت- لبنان.

24. الطّيب صالح، بَندَر شَاه، ضَوْ البَيْت، دار الجيل، ط1، 1417هـ-1997م، بيروت- لبنان.

25. عبد الحميد دشو، معجم الأدباء العرب في الرواية والشعر والأدب، 2018م.

26. عبد غالب أحمد عيسى، مفهوم التصوف، دار الجيل، بيروت، ط1، 1413هـ/1992م.

27. عمر العسري، القصة والتجريب، مؤسسة أورقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، 2019، ط1.

28. عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999م.

29. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1426هـ-2005م.

30. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002م.

31. لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، 2007م.

32. ليندا جكاوغيل، فن الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2013م.

33. مجموعة من الباحثين العرب، الأدب المغاربي اليوم، نشر منشورات اتحاد كتاب العرب، (د-ب)، ط1، 2006م.

34. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 1392هـ/1972م.

35. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط1: 1971م.

36. نجاة صادق الجشعمى، التجريب وانحرافات السرد في الرواية – نموذجا رواية "حتى يطمئن قلبي"، مركز الوطن العربي "رؤيا"، دار الطباعة الحرة، ط1، القاهرة، 2021.

37. نجاة صادق الجشعمى، انعكاس الثقافات تجانسها وتناقضاتها ما بين التجريب والحتمية في النص الروائي، دار الطباعة الحرة، ط1، القاهرة، 2022م.

38. نصر حامد أبو زيد، سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا – أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، 1986م.

39. نواف يونس وآخرون، التجريب في الرواية والمسرح عند السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد سورية، سلسلة دراسات وبحوث في مسرح ورواية السيد حافظ.

ب. المجلات والملتقيات

40. سنوسي شريط، تمظهرات التجريب في الرواية المغاربية – مقاربات –، نشر مجلة العلوم الإنسانية، (د – ب)، عدد 8، 2014م.

41. سهيرةشبشوب، السخرية في الخطاب الرّوائيّ الواصف رواية "العجب العجاب" لأحمد المديني نموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع09، 2016، الجزائر.

42. عبد الحق قرطيط، التجريب في المسرح العربي مسرح السيد حافظ نموذجا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز – فاس.

43. نواف يونس وآخرون، التجريب في الرواية والمسرح عند السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد سورية.

44. نوال بومعزة، مظاهر التجريب وآلياته في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، ألفا للوثائق، ط1، 2022م، عمان– الأردن.

45. هناء عبد الفتاح، أصول للتجريب في المسرح المعاصرة – بين النظرية والتطبيق– فصول مجلة النقد الأدبي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، بولاق، القاهرة، العدد، العدد 1، مجلد 14، ربيع 1995.

ج. مذكرات وأطروحات التخرج

46. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، عمان– الأردن، 2000م.

47. بيوار عبد العزيز حميد، المسؤولية الجنائية عن أعمال السحر والشعوذة (دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير في القانون العام، جامعة الشرق الأدنى، نيقوسيا، 2022م.

48. دحوي أحلام، الهامش في الرواية العربية الجزائرية المقبرة البيضاء لأحمد زغب – أنموذجا –، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر، جامعة أبو بكر بلقايد– تلمسان، 2018/2017م.

49. زهر اليوم هطال، التعدد اللغوي، أبعاده الجمالية والدلالية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رمل الماية" لواسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور

الثالث في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2021/2020م.

50. سامية حامدي، التجريب السردي مقاربات فالرواية المغاربية (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2018/2017.

د. المواقع الإلكترونية

51. عبد المجيد العابد، مفهوم الأيقونية في السيميائيات، رابط المقال: شوهد: 2025/02/23م، https://www.odabasham.net.18:12

52. عبد علي حسن، جماليات التسريد في الرواية الوثائقية، https://iraqicparchives.com/index.php/sections/literature شوهد: 2028/02/25م، 18:40.

53. WWW/aljazeera/netd يوم السبت 15 فيفري 2025م.

54. سلوم النفاعي، ما يجب أن تعرفه عن السرد، شوهد: 2025/02/25م، 00:21، على الرابط:.https://fargad.sa/?p=2735

55. فرح عبد الغني، مفهوم اللغة الشعرية، 6 فيفري 2025، 22:25 https://mawdoo3.com

الملخص

تهدف هذه الدّراسة إلى كشف جماليات التّجريب كسمة سردية حداثية في الرّواية العربية،وذلك من خلال تحليل روايتي "ضوء البيت" و"مريود" للكاتب السوداني طيب صالح.

باعتماد هيكل تنظيمي للمذكرة من مدخل للموضوع، ثمّ فصل نظري يناقش قضية التّجريب في السّرد من حيث المفهوم والبوادر والتّجليات، ثمّفصل تطبيقي تتبعنا فيه مظاهر ومستويات التّجريب عند الرّوائي وفق منهج نقدي تحليلي، توصلنا إلى أنّ للتّجريب في سرديات طيب صالح جمالية تجمع بين التزامه وإبداعية التّشكيل، والمتخيّل السّردي.

الكلمات المفتاحية: الرّواية، التّجريب، الطيب صالح، ضو البيت، مريود.

Abstract

This study sought to discover the aesthetics of experimentation as a modernist narrative trait in the Arabic novel, through the two novels analysis "Light the House" and "Marioud", by the Sudanese writer Tayeb Saleh.

It was based on a structured format that begins with an introduction to the topic, followed by a theoretical chapter that discusses the concept, origins, and manifestations of experimentation in narrative, and a fieldwork chapter in which we trace the forms and levels of experimentation in the author's work using a critical analytical approach. The findings showed that experimentation in Tayeb Saleh’s narratives embodies an aesthetic that combines commitment with creative formation and narrative imagination.

Keywords: Novel, Arabic novel, experimentation, Tayeb Saleh, Light the House, Marioud.

الملاحق

1. صالح، الطيب محمد (1929-2009)

روائي وقاص سوداني، وأحد أشهر الأدباء العرب. ولد في قرية كرمكول بإقليم مروي شمالي السودان في 12 تموز عام 1929، وهي إحدى قرى قبيلة الركابية التي ينتسب إليها، من عائلة مزارعة، وعاش مطلع حياته وطفولته في ذلك الإقليم، وفي شبابه انتقل إلى الخرطوم لإكمال دراسته، فحصل من جامعتها على درجة البكالوريوس في العلوم، وسافر إلى بريطانيا حيث واصل دراسته، وغير تخصصه إلى دراسة الشؤون الدولية السياسية، وبعد عودته إلى السودان، عمل فترة قصيرة في التربية كمدير مدرسة، ثم انتقل إلى بريطانيا عام 1953م، وعمل لسنوات طويلة من حياته في القسم العربي لهيئة الإذاعة البريطانية، وترقى بها حتى وصل إلى منصب مدير قسم الدراما، وبعد استقالته من بي بي سي عاد إلى السودان، وعمل لفترة في الإذاعة السودانية، ثم هاجر إلى دولة قطر، وعمل في وزارة إعلامها وكيلاً ومشرفاً على أجهزتها، ثم انتقل إلى باريس ليعمل مديراً إقليمياً في منظمة اليونيسكو، وعمل ممثلاً لهذه المنظمة في الخليج العربي ومقرها قطر في الفترة 1984-1989، ويمكن القول أن حالة الترحال والتنقل بين الشرق والغرب والشمال والجنوب أكسبته خبرة واسعة بأحوال الحياة والعالم، وأهم من ذلك أحوال أمته وقضاياها وهو ما وظفه في كتاباته وأعماله الروائية، وفي مجال الصحافة، شارك في العديد من المجلات والصحف ونشر فيها مقالاته، وكتب خلال عشرة أعوام عاموداً أسبوعياً في صحيفة "المجلة" اللندنية التي تصدر بالعربية. دخل عالم الأدب بقوة مع روايته الثانية موسم الهجرة إلى الشمال التي حققت له شهرة واسعة، وحصلت على العديد من الجوائز، وتم الاعتراف بها عام 2001م، من قبل الأكاديمية العربية في دمشق على أنها الرواية العربية الأفضل في القرن العشرين.

امتازت أعماله الروائية بالعمق والغنى اللغوي ، والالتصاق بالأجواء والمشاهد المحلية، ورفعها إلى مستوى العالمية من خلال لغة تلامس الواقع خالية من الرتوش والاستعارات، منجزاً في هذا مساهمة جدية في تطور بناء الرواية العربية ودفعها إلى آفاق جديدة، وتطرقت كتاباته بصورة عامة إلى السياسة والاستعمار والجنس والمجتمع العربي، والاختلافات بين الحضارتين الغربية والشرقية، فهو أول من تجرأ وتطرق إلى الصراع بين الحضارات، وقد صدر حوله مؤلف بعنوان الطيب صالح عبقري الرواية العربية لمجموعة

من الباحثين في بيروت عام 1976م، وتم اعتباره واحداً من بين أفضل مئة كاتب رواية في العالم، وتم تتويجه كعبقري الأدب العربي ، كما فاز بجائزة محمد زفزاف للرواية العربية عام 2002م، وترجمت أعماله إلى 56 لغة. وافته المنية في لندن في 18 شباط عام 2009م، ونقل جثمانه إلى بلاده ليوارى الثرى في أم درمان بعد يومين، بمشاركة الرئيس عمر البشير.

من رواياته:

عرس الزين 1962 – موسم الهجرة إلى الشمال 1966 – ضو البيت بندر شاه 1971 – مريود (الجزء الثاني من بندرشاه 1985 – منسي إنسان نادر على طريقته 2004.

ومن مجموعاته القصصية:

دومة ود حامد 1960 – نخلة على الجدول (قصة).

ومن مؤلفاته الأخرى:

خواطر الترحال – مضيؤون كالنجوم جزأين من أعلام العرب والفرنجة 2005 للمدن تفرد وحديث (الشرق) 2005 للمدن تفرد وحديث (الغرب) 2005 في صحبة المتنبي ورفاقه – 2005 في رحاب الجنادرية وأصيلة 2005 وطني السودان 2005– ذكريات المواسم 2005 – مقدمات 2009.[1]

2. ملخص رواية بندر شاه: مريود:

رواية بندر شاه مريود للطيب صالح تدور في قرية ود حامد"، وتتناول موضوع العودة إلى الجذور والتغيرات الاجتماعية والسياسية التي طرأت على المجتمع السوداني. يعود الراوي إلى قريته بعد سنوات من الغياب، ليجد أن الزمن غير ملامح المكان والناس. تتداخل في الرواية الأزمنة والذكريات، وتتكرر الحكايات بصورة رمزية، حيث يمتزج الواقعي بالأسطوري.

[1]– عبد الحميد دشو، معجم الأدباء العرب في الرواية والشعر والأدب، 2018م، ص277–278.

تسلط الرواية الضوء على قضايا مثل الحنين للماضي صراع القيم، وتفكك البنية الاجتماعية التقليدية في ظل تحولات الحداثة الأسلوب السردي غير خطي، يمزج بين الحكايات الشعبية واللغة الشعرية مما يمنح النص طابعًا غامضًا وعميقا.

3. ملخص رواية بندر شاه ضوء البيت:

رواية بندر شاه ضوء البيت، تعد من أبرز أعماله التي تمزج بين الواقع والأسطورةوتبرز الصراع بين الأجيال والتغيرات الاجتماعية والسياسية في المجتمع السوداني.

يبدأ الراوي، محيميد بالعودة إلى قريته ود حامد بعد غياب طويل. تستقبل عودته بأحداثغريبة،حيث يروي رؤى وأحلاما تتداخل فيها شخصيات من الماضي، مثل بندر شاه، الذي يعتبر رمزا للسلطة.

تسلط الرواية الضوء على الصراع بين الجيل القديم المتمثل في محجوب وشلته الذين سيطرواعلى الجمعية التعاونية في القرية لسنوات والجيل الجديد المتمثل في أولاد البكري، الذين يسعون للتغيير والتجديد.يُتهم محجوب بالفساد، ويبدأ الشباب في تنظيم مظاهرات وجمع التوقيعات لعقداجتماع عام للجمعية مما يظهر التحول في الوعي السياسي والاجتماعي داخل القرية.وتقدم الروايةشخصية ضوء البيت، الغريب الذي وصل إلى ود حامد دون اسم أو هوية، واستقبل بحفاوة، وتزوجمن احدى بنات القرية، وأصبح جزءا منها،ويظهر الطيب صالح كيف أن أولاد بكري رغم صلة القرابةبمحجوب،لم يترددوا في الإحاطة به من رئاسة الجمعية التعاونية.

وفي نهاية الرواية، تكون الخاتمة حزينة ومؤثرة،فبعد أن أصبح ضوء البيت شخصية محبوبة في القريةتعرض لمصير مأساوي.خلال احدى رحلاته في النهر،يغرق فجأة وتبتلعه المياه،يصابون أهل القريةبالدهشة والحزن الشديد وكأن شيئا عظيما قد فقد.

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

الفصل الأول:التجريب في الرواية العربية:رحلة المفهوم والاستقبال..... 4

تمهيد .....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

المبحث الأول: مفهوم التجريب..... 5

1. المفهوم اللغوي 5
2. المفهوم الاصطلاحي..... 6
3. التجريب الروائي..... 8

المبحث الثاني: مستويات التجريب 11

1. المتخيل السردي..... 11
2. تقنيات السرد..... 17
3. التشكيل اللغوي..... 25

المبحث الثالث: مصطلح التجريب بين القبول والرفض..... 31

1. أنصار القَبول..... 31
2. أنصار الرفض..... 33

خلاصة الفصل.....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

الفصل الثاني: تمظهرات التجريبفي روايتي: ضوء البيت ومريود.....36

تمهيد .....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**

المبحث الأول: التجريب على مستوى المتخيل السردي..... 38

أولا: الواقع..... 38

ثانيا: العجائبية..... 40

ثالثا: التصوف 42

رابعا: التاريخ..... 44

خامسا: الهامش.....45
سادسا: الأحلام والكوابيس.....46
المبحث الثاني: التجريب على مستوى تقنيات السرد.....49
أولا: تيار الوعي.....49
ثانيا: التناص.....57
ثالثا: التفكك.....61
رابعا: تكسير خطية الزمن.....61
خامسا: التراجم.....64
سادسا: تداخل الأجناس.....65
المبحث الثالث: التجريب على مستوى التشكيل اللغوي.....67
أولا: اللغة الدارجة (العامية).....67
ثانيا: اللغة التقريرية.....71
ثالثا: اللغة الشعرية.....74
خلاصة الفصل.....**خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.**
قائمة المصادر والمراجع.....80
الملخص.....86
الملاحق.....87
فهرس المحتويات.....91

تم بحمد الله