نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث
(ملحق القرار رقم 1082 المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله،

السيد (ة) ...جبلو د... فوزية..... ، الصفة : طالب

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 1/00399200/8003 الصادرة عن دائرة ماسرة بتاريخ 2025.03.02

المسجل (ة) بكلية الأدب العربي و الفنون قسم الأدب العربي

والمكلف بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج (ماستر))

عنوانها ..التجربة.... الجتماعية... لدى: عبد اللطيف...

...و.د. عبد الله.....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: .....

توقيع المعني (ة)

اسْتِمَارَة إيدَاع مُذكِرَة المَاسْتَر (قِسْم الدِرَاسَات اللُّغَوِيَة وَ الأَدَبِيَة)

تَخَصص: أدب عربي حديث ومعاصر

السَنَة الجَامِعِيَة 2025 ••• 2026

إِطَار خَاص بِالطَالِب(ة)

الاسم :	فوزية
اللقب :	صلود
تاريخ و مكان الميلاد :	16 جانفي 2002 بـ : ماسرة
رقم الهاتف :	0792039409
البريد الإلكتروني :	

عُنوَان المُذكِرَة: التجربة الكتابية لدى عبد اللطيف ولد عبد الله

إِطَار خَاص بِالأُستَاذ(ة) المُشرِف(ة) عَلَى المُذكِرَة

رتبة الأستاذ(ة) المشرف(ة) :	أستاذة التعليم العالي
إمضاء الأستاذ(ة) المشرف(ة)	أ. د. طانية حطاب أستاذة التعليم العالي جامعة مستغانم

إمْضَاء رَئِيس قِسْم الدِرَاسَات اللُّغَوِيَة وَ الأَدَبِيَة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب العربي

مذكرة نهاية الدراسة لنيل شهادة ماستر

تجربة الكتابة الروائية لدى عبد الليف ولد عبد الله

الشعبة: الأدب العربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

من اعداد الطالب (ة):

- ميلود فوزية

تحت اشراف الاستاذ (ة):

- د. حطاب طانيا

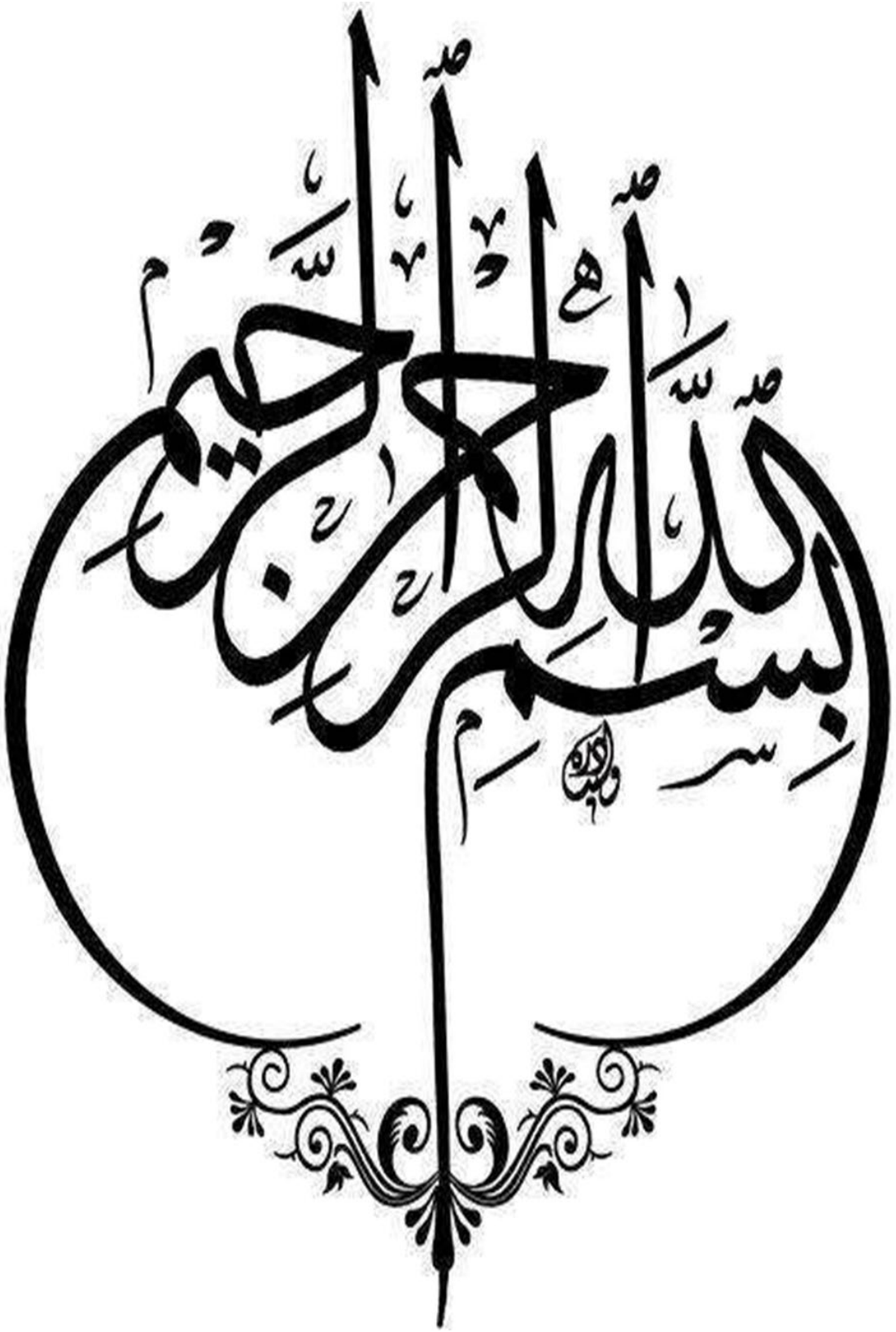
اعضاء لجنة المناقشة

الاستاذ (ة).....أ.د زيتوني كريم.....ز رئيسا

الأستاذ (ة).....أ.د نكاع سعاد.....مشرفا مقررا

الاستاذ (ة).....أ.د طانية حطاب.....مناقشا

السنة الجامعية 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلى من آمن بي وكان لي أعظم فخر إلى داعمي الأول أمي الغالية سندي ومسندي ، ظلي ودليلي

إلى أبي مصدر قوتي قبل مصدر قوتي أهديكم ثمرة جهدي وأهديكم نجاحكم

إلى أستاذتي الفاضلة التي كانت لمصباحي نورا ولدربي بستانا وزهورا

وإلى أختي سندي الذي لا يميل، من شاركني حلو هذا التعب ومره.

الـشـكـر والـتـقديـر

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والذي وفقنا لإتمام هذا العمل، فله سبحانه وتعالى الحمد والشكر أولًا وآخرًا.

تمت بنعمة الله لا فضل لي فيها إلا أنني سجدت له كثيرا بين كل سطر وسطر

أتقدم بخالص عبارات الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذة المشرفة "طانيا حطاب" الذي لم تبخل عليا بنصائحها وتوجيهاتها

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى نبع النحنان أمي وسند ظهري أبي اللذان رفقان في كل خطوة

وأشكر أصدقائي الذين كانوا عونا لي فلكم مني كل المحبة والوفاء

مـــقـــدمـــة

مـــقـــدمـــــة:

تُمثّل الرواية العربية المعاصرة إحدى أبرز الأجناس الأدبية التي شهدت تطوراً ملحوظاً في العقود الأخيرة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وقد أسهم عدد كبير من الروائيين العرب في تطوير هذا الجنس الأدبي وتجديده .وفي هذا السياق يبرز اسم الروائي عبد اللطيف ولد عبد الله بوصفه صوتاً أدبياً متميزاً يستحق الدراسة ، استطاع أن يُرسّخ حضوره في المشهد الروائي العربي و يضع بصمته الفريدة من خلال نصوص تجمع بين عمق الرؤية وجمال الأسلوب كما جعل من نصوصه الروائية فضاءً حواريًا مما زاد على كتابته طابعاً تجريبياً وانفتاحا على أشكال سردية جديدة.

تعتمد الكتابة الروائية دائماً على جملة من المرجعيات التي تُغذّيها وتُشكّل ملامحها الفنية والفكرية؛ فالروائي ليس كائناً معزولاً عن محيطه، بل هو ابن بيئته وثقافته وتاريخه، يتفاعل مع موروثة الحضاري ومع ما يُحيط به من أحداث وتحولات ومن ثَمّ يُشكّل تحديد هذه المرجعيات مدخلاً أساسياً لفهم النص الروائي وتأويله.

ومن هذا المنطلق تتجلى إشكالية هذا البحث في التساؤل الرئيسي الآتي :ما المرجعيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي أسهمت في تشكيل الكتابة الروائية لدى عبد اللطيف ولد عبد الله؟ وكيف انعكست هذه المرجعيات على بنائه السردي وتجاربه التجريبية

وتتفرع عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات الفرعية، أبرزها:

كيف وظّف الكاتب عناصر البناء السردي من شخصيات وزمان ومكان لبناء عوالمه الروائية؟

ما حدود التجريب الروائي لديه، وما الثيمات التي ميّزت تجربته عن سواها؟

تتضافر جملة من الأسباب الموضوعية والذاتية في اختيار هذا الموضوع، أبرزها:

-ندرة الدراسات الأكاديمية المتخصصة التي تناولت أعمال عبد اللطيف ولد عبد الله بالدراسة والتحليل المعمّق.

تنبع أهمية هذه الدراسة من كونها تتناول تجربة روائية جزائرية خاصة تفتقر إلى الدراسات التحليلية الشاملة التي تستوعبها وتُقدّمها للقارئ والباحث على حدٍّ سواء، مما يجعل هذا البحث إسهاماً في تعزيز المكتبة النقدية العربية المتعلقة بالرواية الجزائرية المعاصرة، والكشف عن خصوصيتها وتميزها في سياق الأدب العربي العام.

يرمي هذا البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف العلمية والمنهجية، منها:

الكشف عن المرجعيات الثقافية التي تغذّت منها كتابة عبد اللطيف ولد عبد الله.

-تحليل البنية السردية في رواياته من حيث عناصر الشخصية والزمان والمكان.

-رصد ظاهرة التجريب في موضوعاته وثيماته الروائية.

اعتمدنا في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي بوصفه الأنسب لطبيعة الموضوع، مستعيناً بالمقاربة البنيوية في تحليل عناصر البناء السردي، وبالمقاربة الثقافية في استجلاء المرجعيات وتحديد حجم حضورها في النصوص الروائية المدروس.

لقد حظيت الرواية الجزائرية باهتمام نقدي ملحوظ في الدراسات الأكاديمية العربية، غير أن تجربة عبد اللطيف ولد عبد الله لم تنل نصيبها الكافي من الدراسة النقدية الشاملة ومما يُشار إليه في هذا الباب دراسات التي وإن لم تتناول ولد عبد الله بالتحليل المباشر إلا أنها أرست أسساً منهجية مهمة استندنا إليها في هذا البحث.

و من الصعوبات التي واجهتني نقص المصادر و المراجع المتخصصة في موضوع المرجعيات

كون التجربة الروائية للكاتب لا تزال في حاجة إلى مزيد من الدراسة و النقد و هذا ما شكل تحديا في ظبط المفاهيم نظريا.

قُسّم هذا البحث إلى مدخل وفصلين اثنين وخاتمة، على النحو الآتي:

-المدخل :المرجعية الثقافية، والمؤثرات الاجتماعية والتاريخية.

-الفصل الأول :البناء السردي في روايات عبد اللطيف الشخصيات، الزمان والمكان

-الفصل الثاني :التجريب الروائي لدى الراوي – التجديد في الموضوعات.

-الخاتمة :أبرز النتائج والتوصيات.

مـــدخـــل

أولا: المرجعيات الثقافية

سننطلق هنا من ضبط المفاهيم وتحرير المصطلحات وتناول مفهوم المرجعية الثقافية، واستخراج جذوره الاشتقاقية والاصطلاحية، وصولاً إلى كشف التقاطعات المعرفية.

أ- ماهية المرجعية الثقافية

إنّ دراسة المرجعية الثقافية تستلزم تفكيك طرفي التركيب الإضافي؛ للوقوف على دلالة المرجع من جهة، ومفهوم الثقافة من جهة أخرى، ثم إعادة تركيبهما بوصفهما مفهوماً اصطلاحياً نقدياً متماسكاً.

تتحدر لفظة المرجعية في اللسان العربي من الجذر (ر-ج-ع) الذي يحمل في طياته معنى العَوْد إلى الأصل والردّ والارتداد، فالمرجع هو الموضع أو الأساس الذي يُردّ إليه الأمر طلباً للتحقق أو استنباطاً للحكم واليقين [1]

أما في الاصطلاح الفكري المعاصر، فالمرجعية تحيل على المظلة المعرفية، أو نسق الأصول والمبادئ المعتمدة، التي يستند إليها الفرد أو الجماعة في محاكمة الأفكار، وتأويل الظواهر، وبناء المنظومة القيمية [2]

عند اقتران المرجعية بالثقافة فإن المفهوم يكتسب بعداً شمولياً يتجاوز البعد الإجرائي الصرف؛ فالثقافة بمعناها الأنثروبولوجي الواسع تشمل المعارف، والعقائد، والآداب، والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمع معين [3]وعليه تمثل المرجعية الثقافية مجمل المخزون المعرفي، والرمزي، والحضاري الذي يستبطنه المبدع أو المفكر، فيتحوّل إلى موجه لا واعٍ، أو مرشح إدراكي، تمر من خلاله الرؤى والمواقف، ليعاد صياغتها داخل نسيج الخطاب الفكري أو النص الأدبي [4]

ب الأبعاد المعرفية والأنطولوجية للمرجعيات الثقافية

---

[1] ابن منظور محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ج8، ص 114.
[2] الجابري محمد عابد: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط10، 2009، ص 38.
[3] تايلور إدوارد، الثقافة البدائية، أبحاث في ميثولوجيا وديانات ولغات وفنون وعادات الإنسان القديم، ترجمة، أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 45.
[4] غريب كمال، المرجعيات الفكرية في النقد الأدبي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 2012، ص 22.

تتفرع المرجعية الثقافية إلى حقول معرفية تسـهم مجتمعة في تشـكيل الوعي الإنسـاني، ومن أبرز هذه الروافد: البعد التراثي والتاريخي، والبعد الفلسـفي والأيديولوجي، اللّذان يحدّدان مسار الإنتاج الرمزي للمجتمعات.

وتتجلى المرجعية التراثية من خلال الأسـاطير والحكايات الشـعبية، والوقائع التاريخية الفارقة، التي تجد طريقها نحو النص بوصـفها رموزاً مكثفة تحمل طاقات دلالية عابرة للأزمنة [1]ويُعدّ التراث حلقة وصـل لا تنفصـم بين الماضـي والحاضـر، حيث يؤكد المفكرون على أن الوعي التاريخي هو صـمام الأمان ضـد الاغتراب الوجودي، وضـامن الاسـتمرارية الثقافية للأمم [2]

إذا كان التراث يمنح المرجعية أصـالتها وعمقها التاريخي، فإن الفلسـفة والأيديولوجيا تمنحانها نسـقها العقلي وقدرتها على التنظير وتتداخل المرجعية الأيديولوجية مع الثقافية عبر المنظومات الفكرية السائدة أو المعارضـة داخل المجتمع؛ فالأيديولوجيا تعمل كأفق تأويلي يُحدد زوايا النظر إلى قضـايا الحرية، والعدالة، والوجود [3]ولا يسـتطيع النص الأدبي أو الخطاب الفكري التملّص التام من هذه المرجعيات، حيث تُوجّه الأيديولوجيا آليات الاختيار والرفض، وتتحكم في المعجم اللغوي والبناء البلاغي للخطاب، مما يثبت أن الأفكار ليست محايدة، بل هي متصلة بمرجعياتها الفلسفية التي تريد تثبيت شرعيتها [4].

ج- تمثلات المرجعيات الثقافية في الخطاب الأدبي والنقدي

تتحول المرجعيات الثقافية من مسـتواها التجريدي المفاهيمي إلى شـكل مادي محسـوس عبر تجلياتها النصية والنقدية؛ فالنص الأدبي يمثل بؤرة تلتقي عندها خيوط المرجعيات المتعددة لتنسج أفقاً دلالياً جديداً، يتمثل على وجه الخصوص في آليات التناص والاستدعاء الرمزي.

ج-1-المرجعية الثقافية وآليات التناص النصي

[1] عصفور جابر، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 89.
[2] حنفي حسن، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط5، 2006، ص 63.
[3] إيغلتون تيري، الأيديولوجيا، مدخل إلى الفكرة وتاريخها، ترجمة، حسين مروة، دار التنوير، بيروت، 2010، ص 102.
[4] أركون محمد، الفكر الإسلامي، قراءة علمية، ترجمة، هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1996، ص 147.

إن النص الأدبي لا ينغلق على حدوده الذاتية، بل يتغذى باستمرار على نصوص سابقة له، وتُعد ظاهرة التناص المعبر الأبرز الذي تتســـلل من خلاله المرجعيات الثقافية إلى البنية النصية.

تحظى المرجعية الدينية بحضــور اســتثنائي في الإنتاج الأدبي والفكري الإنســاني، لما تمتلكه من قداســة وثبات ورسـوخ في الضـمير الإنسـاني. يتجسـد هذا الحضـور عبر اسـتدعاء الشـخصـيات المحورية (مثل الأنبياء والصـالحين)، أو تضـمين الآيات والنصـوص المقدسـة، أو استلهام المعجم الدلالي الروحي لتوظيفه في قضايا معاصرة [1]

وبالمثل تتضـافر المرجعية الأسـطورية مع المرجعية الدينية بوصـفهما ينبعان من قلق الكينونة والبحث عن التفســـير البدئي للأشـــياء؛ فالأســـطورة بما تحمله من طاقات تخييلية ولاعقلانية منظمة، تمنح النص قدرة على ترميز الواقع المعاش وإكســـابه طابعاً كلياً يتجاوز المحدودية التاريخية [2]

ويُعدّ التناص الإجراء البنيوي الأهم الذي تتجلى من خلاله المرجعيات؛ فوفقاً للطروحات النقدية الحديثة، كل نص هو بمثابة فســيفســـاء من الاســتشـــهادات، وهو امتصـــاص وتحويل لنصـــوص أخرى متعددة [3]ومن هنا فإن الكاتب حين يُمارس الكتابة، يســـتحضـــر مرجعياته الثقافية الواعية وغير الواعية، فيدمجها داخل نصـــه عبر تقنيات الامتصـــاص، والتحوير، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة.

إن هذا التفاعل النصي يكشف عن أن المرجعية الثقافية ليست مجرد وثيقة أرشيفية خارجية، بل هي مادة بنائية داخلية يُعاد تدويرها باستمرار لتوليد دلالات متجددة تلائم السياق الراهن [4] .هذا كلّه يحذف

أنا قصـدت بالمرجعية الثقافية والظروف الاجتماعية ليس تعريف مصـطلحات مثلما فعلت، بل الحديث عن المرجعيات الثقافية والمؤثرات الاجتماعية والتاريخية للكاتب يعني لعبد اللطيف ولد عبد الله

[1] مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط4، 2005، ص 115.
[2] اليوسف آمنة، تقنيات التعبير في الشعر العربي المعاصر، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، ط1، 2001، ص 73.
[3] كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 21.
[4] بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 58.

أي ما هي المرجعية الثقافية له وما هي المؤثرات الاجتماعية والتاريخية التي أثرت فيه وفي رواياته.

ثانيا : المؤثرات الاجتماعية والتاريخية

تُمثل الرواية العربية المعاصـــرة جنســـاً أدبياً مراوغاً يتغذى باســـتمرار من معين الواقع وتحولاته الحادة، فلم تعد مجرد حكاية تزجية للوقت، بل غدت ســـجلاً معرفياً وفنياً يعكس تعقيدات الذات الإنسـانية في صـراعها المسـتمر مع التاريخ والمجتمع. ويبرز مشـروع الكاتب الروائي عبد اللطيف بوصـــفه نموذجاً ســـردياً حداثياً تتضـــافر في متنه الروائي أبعاد مرجعية متعددة، يأتي في طليعتها الرافدان: التاريخي والاجتماعي.

أ- المؤثرات التاريخية وتشكل الوعي السردي

يقتضـي النظر الفاحص في نصـوص الروائي عبد اللطيف مساءلة الوعي التاريخي الذي يؤطر تجربته السـردية؛ إذ لا يحضـر التاريخ في نصـوصـه كخلفية ديكورية عابرة، بل كنسـق معرفي وبؤرة صـراع وجودي تسـتنطق الذاكرة الجمعية وتفكك أسـاطير الحاضـر على ضـوء مسارات الماضي.

إن قراءة العلاقة بين الأدب والتاريخ تســتدعي دراســة المســافة الفاصــلة بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية التي يعيد الســرد صــياغتها. لا يرتضــي الروائي عبد اللطيف لصــفة المؤرخ الصـــارم أن تقيد أجنحة خياله الإبداعي، بل إنه ينظر إلى التاريخ باعتباره مخزوناً تراجيدياً ومحفزاً لإنتاج المعنى المعاصر [1] إن التاريخ في نصوصه ليس رصداً خطياً للسنوات والمعارك، بل هو اشتغال على الهوامش والمسكوت عنه في السرديات الرسمية المنتصرة؛ إذ يعيد الروائي تأهيل الشـخصـيات المنسـية ومنحها صـوتاً سـردياً داخل المتن الروائي. ومن ثم، تتحول الوثيقة من حجة إثبات مادي إلى منصـــة جمالية تُحرر الخيال وتكشـف تهافت اليقينيات الزائفة التي استقرت في الأذهان حول وقائع مفصلية[2]

يتطلب استيعاب حضـور التاريخ في المتخيل الروائي فك شـفرات الإسـقاط الرمزي الذي يربط أزمات الحاضر بجذورها التاريخية الأولى.

[1] بول ريكور، الزمان والسرد، الحقيقة والمجاز في التاريخ والتخييل، ترجمة، سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص 78.

[2] عبد الله الركيبي، القصة والرواية في الأدب المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 142.

يستثمر الكاتب عبد اللطيف الارتكاز إلى الفترات التاريخية العصيبة -ولا سيما حقب الاستعمار والتحولات المجتمعية العنيفة- لا ليمارس البكاء النكوصي، وإنما ليتخذ من الماضي مرآة عاكسة لإشكالات الحاضر المعاش وتناقضاته الراهنة [1] فالرجوع إلى الوراء يمثل عند الروائي حيلة سردية حداثية لتشريح أمراض المجتمع المعاصرة، مثل اغتراب الفرد، وانسداد الأفق السياسي، وتصدع منظومة القيم الأصيلة. وبذلك، تصبح الذاكرة التاريخية عنده مساحة مقاومة رمزية ضد النسيان والتدجين الثقافي، وتؤسس لوعي مستنير يقرأ إخفاقات اليوم في ضوء كبوات الأمس[2]

ب- آليات التوظيف الفني للوقائع والشخصيات التاريخية

يتناول هذا المطلب الجوانب البنائية التي يلجأ إليها الروائي عبد اللطيف لدمج المعطى التاريخي داخل الهيكل الفني للرواية، مركزاً على تقاطع التخييل مع التوثيق، وكيفية تفكيك السرديات الكبرى عبر الرؤية البوليفونية (تعدد الأصوات).

إن معالجة الوثيقة التاريخية داخل النسيج الروائي تفرض مقاربة جمالية تتجاوز النقل الحرفي لتصل إلى مستوى الانصهار النصي. يعمد عبد اللطيف في أسلوبه الروائي إلى تقنية الميتاسرد وإدخال المخطوطات والرسائل والقصاصات الأرشيفية داخل نسيج الحكاية، بحيث تختفي الحدود الفاصلة بين ما هو وثائقي أصيل وما هو تخييلي مبتكر [3] فالروائي لا يورد الوثيقة بوصفها سلطة متعالية تفرض نفسها على القارئ، بل يُخضعها للمساءلة الجمالية، حيث تُقرأ الوثيقة الواحدة من وجهات نظر متعددة لكسر أحادية الخطاب. هذا التمازج الفني يجعل المتلقي شريكاً في عملية البحث عن الحقيقة الضائعة بين شقوق التاريخ المتوارية وراء عوالم الرواية الفسيحة[4]

تقتضي الكتابة الروائية الجديدة إعادة النظر في مفهوم البطل المطلق واستبداله بنماذج إنسانية تمثل الوعي المأزوم بالحدث التاريخي. يميل عبد اللطيف إلى نزع القداسة والبطولية الأسطورية عن الشخصيات التاريخية؛ إذ يُنزل الأبطال من عليائهم الملحمي إلى سياقهم

[1] جابر عصفور، آفاق العصر، زمن الرواية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 95.
[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 211.
[3] ليندا هتشيون، شعرية ما بعد الحداثة، التاريخ، النظرية، التخييل، ترجمة، حيدر حاج إسماعيل، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2009، ص 125.
[4] حميد لحمداني، الرواية والتاريخ، دراسة في وظيفة المعرفة التاريخية في التخييل الروائي، منشورات دراسات سال، البيضاء، 1993، ص 64.

الإنســـــاني الطبيعي المشـــحون بـالقلق، والخوف، والتردد الأخلاقي [1]إن تفكيك المركزيـات التاريخية في رواياته يسمح بظهور أصـوات الهامش من الحرفيين، والنسـاء، والمعدمين، الذين صـــمت التاريخ الرســـمي عن تدوين آلامهم. ومن هنا، لا يعود الحدث التاريخي حدثاً ناجزاً ومغلقاً في الماضـي، بل يتحول إلى تجربة إنسـانية حية ومستمرة قابلة للتأويل المستمر والتقييم الأخلاقي المتجدد [2]

ج- المؤثرات الاجتماعية والبيئية في المتخيل الروائي

إذا كانت المرجعية التاريخية تمنح نصـــوص عبد اللطيف عمقها الزماني والتراجيدي، فإن المرجعية الاجتماعية تشكل الجسد النابض بالحياة في هذه النصـوص؛ حيث ترتهن الرواية لديه بتشـــريح البنى المجتمعية، وكشـــف الصـــراعات الطبقية، ورصـــد حركة الإنســـان داخل فضاءاته المحلية المشحونة بالدلالات.

إن دراســـة النص الروائي بوصـــفه وثيقة ســـوســـيولوجية فنية تفرض تتبع الهزات الاجتماعية التي تمس تماســـك البنى العائلية والمجتمعية. ينخرط الروائي عبد اللطيف في عمق المجتمع، متتبعاً لحظـات التحول العنيف التي زعزعت اســـتقرار البيئـات التقليديـة؛ فالروايـة ترصد تآكل العلاقات القروية والروابط الأسرية المتضامنة تحت وطأة الزحف الحضري وتغير أنماط الإنتاج والمعيشـة [3] إن شـخصـياته الروائية تعيش في منطقة تماس حرجة بين عالم قديم يلفظ أنفاسه الأخيرة وعالم جديد مادي متوحش لم تكتمل ملامحه بعد؛ وهو ما ينعكس جلياً على التصـدع الأخلاقي والشـعور بالقلق الوجودي الذي يعتري الشـخوص، مما يمنح الكتابة الروائية أبعاداً سوسيو-نفسية بالغة الخصوصية والتعقيد [4]

وتتجلى المؤثرات الاجتمـاعيـة لدى عبد اللطيف من خلال تركيزه المكثف على الفئـات المسحوقة وقاع المدينة والقرية على حد سواء؛ إذ يحرص على جعل الرواية منبراً لمن لا منبر لهم من الكادحين والعاطلين عن العمل والمهمشين [5] ولا يقدم هذا الصـراع برؤية تبسيطية أو شـعاراتية مباشـرة، بل ينسـجه فنياً من خلال حبكة متقنة ترصـد الفروقات الطبقية الشـاسـعة

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة/باريس، ط2، 1987، ص 53.
[2] إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة، كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص 167.
[3] لوسيان غولدمان، سوسيولوجيا الرواية، ترجمة، برهان غليون، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1982، ص 41.
[4] بيير بورديو، قواعد الفن، ولادة الحقل الأدبي وبنيته، ترجمة، إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص 89.
[5] سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، دار جروس برس، طرابلس-لبنان، ط1، 1995، ص 173.

واستشراء الفساد الإداري والتسلط الاجتماعي، الأمر الذي يجعل من متنه السردي مساءلة للأنظمة الاجتماعية ومؤسساتها العاجزة عن تحقيق شروط العدالة والكرامة الإنسانية [1]

ويكتسي البعد الاجتماعي في الرواية مصداقيته الفنية من خلال تفاعله الحميم مع البيئة الجغرافية والموروث الشفهي؛ حيث ينهض هذا المطلب برصد كيفية اشتغال الروائي على جغرافية المكان والمخزون الثقافي الشعبي.

إن المكان في النص الروائي لا يُختزل في كونه مسرحاً طوبوغرافياً ثابتاً، بل هو كائن حي يُمارس تأثيراً مباشراً في سلوك الشخصيات ومصائرها. تحضر البيئة الجغرافية في أعمال عبد اللطيف بكل تفاصيلها الدقيقة؛ فالأزقة الضيقة، والمقاهي الشعبية، والدواوير المعزولة ليست مجرد توصيف واقعي للأمكنة، بل هي فضاءات دالة تختزل أبعاداً نفسية واجتماعية مكثفة [2] إن المكان عنده يتنفس مشاعر القهر أو التمرد، حيث يتحول البيت العائلي القديم -على سبيل المثال- إلى رمز للوطن المهدد بالضياع، بينما تغدو المدينة الحديثة وحشاً إسمنتياً يبتلع براءة الوافدين الجدد إليها. ومن ثم، تتشابك الجغرافيا مع السوسيولوجيا لإنتاج فضاء روائي يمتلك خصوصيته المحلية ونبضه الحيوي المؤثر [3]

يُعدّ الانفتاح على المعجم الشفهي والعادات الشعبية آلية مركزية لتثبيت المرجعية الاجتماعية في النسيج السردي للرواية.

يستثمر الكاتب عبد اللطيف العادات، والتقاليد، والأمثال السائرة، والطقوس الاحتفالية والمأتمية المبثوثة في الذاكرة الشعبية، ليجعل منها خلفية أصيلة تؤثث رواياته [4] إن توظيف الموروث الشعبي لا يقف عند حدود التزيين الفلكلوري الساذج، وإنما يُوظف كأداة معرفية تسبر غور الشخصية الإنسانية في صلتها بالمقدس والغيبي والمحظور الاجتماعي. هذا التجذير في البيئة الشعبية يمنح نصوصه عمقاً أنثروبولوجياً يتيح للمتلقي استكشاف أعماق الروح الجمعية وقوانينها غير المكتوبة التي تحكم حركة المجتمع في الخفاء والعلن [5]

د- التركيب النقدي لجدلية المرجعيتين التاريخية والاجتماعية

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 240، 1998، ص 188.
[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 2006، ص 37.
[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 2009، ص 73.
[4] علي شلش، الأدب والمجتمع، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 115.
[5] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في الجزائر، دراسة أنثروبولوجية في الأنساق الدلالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 52.

إن الحبكة الروائية الناجحة هي تلك التي تستوعب صدمة التاريخ داخل شريان الحياة الاجتماعية اليومية.

يتجلى التلاحم بين المرجعين في روايات عبد اللطيف عندما يصـــبح التحول التاريخي سبباً مباشراً في ولادة أزمة اجتماعية، أو حين تدفع الانكسارات السوسيولوجية بالشخصيات إلى الانخراط في معترك الفعل التاريخي المقاوم[1] فالشخصيات ليست كائنات ورقية مجردة، بل هي نتاج حقيقي لتقاطع الصـــدفة التاريخية مع الضـــرورة الاجتماعية؛ حيث نجد الفلاح، والمثقف المعذب، والمقاتل المجهول يتحركون داخل حبكة محكمة لا تفصل بين مصير الفرد ومسار الأمة الجمعي، مما يمنح الرواية سمة الملحمة السوسيولوجية المعاصرة التي تلتقط دبيب التاريخ في تفاصيل الحياة اليومية[2]

في ضوء التقصي التحليلي لمرجعيات الكتابة لدى الروائي عبد اللطيف، يتّضح لنا أنّ الكاتب نجح باقتدار في تجنيب نصوصه الوقوع في شرك التأريخ الجاف أو الاجتماعية الفجة المباشرة؛ إذ صهر هذه المرجعيات في بوتقة تخييلية زاخرة بالحس الجمالي. ويُحسب للروائي قدرته الفائقة على تحويل الهامش التاريخي والاجتماعي إلى مركز سردي تتجلى فيه خصوصية الهوية الوطنية بكل تلاوينها دون السقوط في الانغلاق الإقليمي أو الفلكلوري السطحي [3].

[1] جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة، صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 108.
[2] فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ثلاثية الرواية والتاريخ والمعنى، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1999، ص 81.
[3] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والتحليل الدلالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص 154

الفصل الأول :

: البناء السردي في روايات عبد اللطيف ولد عبد الله

الفصل الأول: البناء السردي في روايات عبد اللطيف ولد عبد الله

تمهيد

تشــكل روايات الكاتب الجزائري عبد اللطيف ولد عبد الله محطة ســردية لافتة ضــمن المشهد الأدبي المعاصر؛ إذ تمتزج نصوصه بأدوات تقنية بين الصنعة التجريبية كما في رواية عين حمورابي، والنســق البوليســي المقيد بضــوابط الحبكة الجنائية وإجراءات التحري، كما في رواية خارج السيطرة.

وتحتل الشـخصـية الروائية بؤرة المركز في مشـروعه التخييلي؛ إذ لم تعد مجرد عنصـر حكائي ينقل الأحداث أو يعكس الواقع بسـذاجة، بل غدت فضـاءً دلالياً تتحول من فاعلية الذات إلى مادية الشيء، لتصبح علامة سيميائية تختزل الصراع النفسي، والاجتماعي، والقانوني.

المبحث الأول: الشخصيات

شهد الدرس النقدي المعاصر تحولاً جذرياً في مقاربة الشخصية السردية؛ حيث انتقل بها من النزعة النفســانية الحيوية التي تعاملت معها بوصــفها إنســاناً من لحم ودم، إلى النزعة الإنشـائية البنيوية والسـيميائية التي اعتبرتها كائناً من ورق مشـيداً بواسـطة دوال لغوية وعلاقات نسقية.

يســتدعي فحص تجربة عبد اللطيف ولد عبد الله التوقف عند هذه المرتكزات النظرية لضــبط جهاز المفاهيم الذي يحدد ماهية الفواعل الســردية، ورصــد أبعادها التي تتأرجح بين الامتلاء التخييلي والإفراغ التشييئي.

المطلب الأول: ماهية الشخصية الروائية في النقد المقارن (الغربي والعربي)

تحدّدت الشـخصـية في المعاجم اللغوية العربية القديمة بارتباطها بالجسد والظهور ؛ ففي لسان العرب يُشتق اللفظ من شَخَصَ، والشخص هو سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد [1] غير أن النقد الحديث أعاد صــياغة هذا المفهوم؛ ففيما يرى أرســطو قديماً أن الشــخصــية تابعة للفعل والحكاية وليسـت غاية في ذاتها، ذهب النقد النفسـي والاجتماعي في مرحلة لاحقة إلى اعتبارها محاكاة مطابقة لشخص واقعي يتمتع بملامح سيكولوجية مكتملة[2]

و أعلن تودوروف (T. Todorov) ورولان بارت (R. Barthes) قطيعة تامة مع النزعة الإنسـانية التشـبيهية، فغدت الشـخصـية عند تودوروف مجرد فاعل نحوي يؤدي وظيفة إسـنادية

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد 7، مادة (شخص)، ص 45.
[2] رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ت، ص 3.

داخل الجملة الســـردية[1]، بينما اعتبرها فيليب هامون (Ph. Hamon) مورفيماً فارغاً وعالمة لسانية تكتسب دالتها تدريجياً عبر تراكم الأوصاف والسمات المسندة إليها على امتداد النص[2].

وعلى الصـــعيد النقدي العربي يؤكد عبد المالك مرتاض أن الشـــخصـــية مجرد تكوين لغوي لا وجود له خارج الملفوظ الروائي، واصفاً إياها بأنها التي تصطنع اللغة وتصطنع المناجاة[3]، بينما شـــدد ســـعيد يقطين على بعدها الوظيفي كطاقة فاعلة تنتظم وفق نســـيج حكائي مركب يحرك مجرى السرد وينظمه[4]

وصاغ إدوارد مورغان فورستر (E. M. Forster) ثنائية شهيرة قسّم بموجبها الشخصيات إلى: شخصيات مسطحة (Flat) وأخرى مدورة أو نامية [5]

الشخصية المسطحة (الثابتة)

هي التي تُبنى حول فكرة واحدة أو ســمة مفردة لا يطرأ عليها أي تبديل جوهري طوال المســار السردي؛ إذ تظل وفية لنمطها السلوكي وموجهاتها النفسية الأولى، مما يمنحها وضوحاً ميكانيكياً يساعد القارئ على استيعاب وظيفتها دونما مفاجآت بنيوية[6]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 213.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 51.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 75.

[4] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 87.

[5] E. M. Forster ، Aspects of the Novel, Edward Arnold, London, 1927, p 67.

[6] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1968، ص 103.

الشخصية النامية (المركبة)

هي كيان ديناميكي متعدد الأبعاد، يتغير مساره السلوكي والسيكولوجي بتصاعد الحبكة وتشابك الأحداث؛ حيث تملك القدرة الدائمة على مباغتة المتلقي بسلوكيات مقنعة فنياً ونابعة من صراعها التراجيدي مع المحيط الاجتماعي أو مأزقها الوجودي[1].

إن هذا التمايز يمنح الروائي مرونة تقنية في ضبط التوازن الحكائي؛ فالشخصية المركبة تؤثث الفضاء التوتري، في حين تعمل الشخصية البسيطة كمرتكز إسنادي يدفع بالحدث نحو غاياته المرسومة[2]

المطلب الثاني: أبعاد الشخصية

تكتسب الشخصية الروائية مشروعيتها السردية من خالل استيفائها ألبعاد محددة تمنحها مالمح التعيّن في المتخيل؛ غير أن الرواية المعاصرة تميل أحياناً إلى كسر هذا التوازن التكويني عبر تقنيات التجريب ومسخ الهوية. يتفق أغلب المنظرين على أن تشييد أي فاعل حكائي يستند إلى ثلاثة أبعاد متداخلة تتكامل في رسم كينونته الفنية [3]

البعد الفيزيولوجي (الجسماني)

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص 53.
[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختالف، الجزائر، ط1، 2010، ص 56.
[3] الين بورسايجري، فن كتابة المسرحية، تر، دريني خشبة، مكتبة ألنجلو المصرية، القاهرة، 1946، ص 103.

يتم برسـم الخصـائص المادية الظاهرة؛ كالجنس، والسـن، والقامة، وملامح الوجه، ونبرة الصـوت، والعيوب الجسـدية الطارئة أو الوراثية، وهو عتبة التلقي البصـري التي تسـمح بتمثل الفاعل كصورة عيانية داخل الذهن [1]

البعد السيكولوجي (النفسي)

يمثّل العمق الداخلي ومسـتودع الانفعالات، والرغبات، والعقد العاطفية، والمزاج؛ سـواء بالنزوع نحو الانطواء أو الانبساط، ويكتسب هذا البعد أهمية قصوى في كشف بواعث السلوك الإجرامي أو القلق التراجيدي المحرك للأفعال [2]

البعد الاجتماعي

يحدد موقع الشخصـية ضـمن التراتب الطبقي والوسط البيئي، ويرصـد مهنتها، ووضـعها المالي، وعقيدتها الإيديولوجية، وشـبكة علاقاتها مع المؤسـسـة والمجتمع، مما يمنح الحدث مسوغاته المادية [3]

وعلى النقيض من النزعة الواقعية الساعية إلى ترميم الشخصـية، عمدت الرواية الجديدة وروايات ما بعد الحداثة إلى تقويض مركزية الإنسـان ونزع هويته المستقلة؛ وهي الممارسـة التي تجد سندها الفلسفي في مفهوم فيتشية السلعة عند كارل ماركس وتطويرات جورج لوكاش (G. Lukács)حول تحول العلاقات بين البشر إلى علاقات بين أشياء.[4]

[1] أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 48.
[2] محمد غنيمي هلال، نفس المرجع السابق، ص 573.
[3] محمد بوعزة، نفس المرجع السابق، ص 39.
[4] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية (بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 16.

تتجلى هذه الظاهرة سردياً في تجريد البطل من سماته الفردية ومن أسرته واسمه الصريح، وتحويله إلى رقم، أو حرف، أو أداة وظيفية ملحقة بالعالم المادي الخارجي

إن الشـخصـية تُختزل كينونتها الحيوية في منفعة مادية مجردة تخدم منظومات سـلطوية أو قوى خارجية، لتتحول من كائن منتج للمعنى إلى موضوع استهالكي مستلب ومبتور الذاكرة [1].

المطلب الثالث: الشخصيات في روايتي عين حمورابي وخارج السيطرة

تتبدى عبقرية عبد اللطيف ولد عبد الله الروائية في قدرته على توظيف الشـخصـية وفق نسـقين سـرديين متباينين في الظاهر، متآلفين في العمق الرؤيوي؛ فهو في روايته خارج السـيطرة يلتزم بالأطر البنائية للرواية البوليسـية الكالسـيكية عبر نمذجة دقيقة للثالوث التكويني (المحقق، الضحية، المجرم).

وفي المقابل يخوض في روايته عين حمورابي مغامرة تفكيكية تزيح الشـخصـية عن مركزيتها لتجعل منها مرآة لعصـر الشـك والتناقض واللايقين، حيث تتشـظى الهويات وتنزاح الحدود بين الواقعي والغرائبي.

الشخصيات الاساسية

يتحكم مسار الصراع في صياغة مالمح الشخصيات الرئيسة داخل النصين؛ إذ يتأرجح البطل بين البحث عن الحقيقة الجنائية الصـرفة القائمة على فك طالسـم الجريمة، والبحث عن الحقيقة الأنطولوجية المضيعة في سراديب الذاكرة المعطوبة.

[1] أسماء حريدي وليلى بن عائشة: مظاهر التجريب في رواية عين حمورابي، مجلة السرديات والأنساق الثقافية، جامعة سطيف 2، المجلد 52، العدد 10، 2025، ص 189.

تبنى رواية خارج السيطرة على الرواية البوليسية المحكمة؛ حيث تنهض شخصية المحقق (أحمد بن همنة) بدور المحور التجميعي لمسارات الفعل السردي [1] يُمثل بن همنة نموذج رجل الأمن الوطني والواعي؛ فهو شاب في الخامسة والثالثين من عمره، يتمتع ببنية جسدية قوية (طويل القامة قوي العظام) [2]، غير أن تميزه الحقيقي يكمن في بعده الفكري والسيكولوجي؛ إذ يرفض التسليم بالمظاهر، ويتخذ من الشك المنهجي وسيلة للتقصي مستدعياً مقولة سقراط :اتبع البرهان إلى حيث يقودك [3].

يقابل هذا فضاء الضحية المتمثل ابتداءً في شخصية (يوسف قدادرة)؛ وهو مدير مؤسسة البناء الذي افتتح به السارد نصه، مستعرضاً مالمحه الجذابة ونفوذه الطبقي وسلوكه البيروقراطي الفاسد وزواجه السري التستري

ويغدو مقتل يوسف في بداية السرد بطلقتين في الصدر دافعاً أساسياً لانطلاق الحركة السردية ؛ حيث يضطلع المحقق بمهمة تفكيك هذا الحدث الذي يتشابك لاحقاً مع مقتل صهره (خليل شيباني)، ليكتشف القارئ أن الضحية لم تكن كائناً بريئاً، بل طرفاً مسبباً في شبكة فساد قادت المحاسب المستلب (مراد بن الطيب) إلى السجن ظلماً، مما ولد صراعاً ثأرياً عاصفاً.

الشكل رقم 01: الرواية البوليسية (خارج السيطرة)

المجرم الخفي: الهواري/مراد

↓

[1] نايلي عبد القادر ولعجال فتح الله، بنية الشخصية في رواية خارج السيطرة لعبد اللطيف ولد عبد الله، مذكرة ماستر، جامعة المسيلة، 2022/2021، ص 61.
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، مرجع سابق، ص 20.
[3] إيمان وصفان وسهام قهلوز، البنية السردية في الرواية البوليسية الجزائرية خارج السيطرة أنموذجاً، مذكرة ماستر، جامعة برج بوعريريج، 2023/2022، ص 42.

فعل القتل/الجريمة

↓

الضحية: يوسف قدادرة

↓

استدعاء التقصي

↓

المحقق: أحمد بن همنة

المصدر من إعداد الطالبة

إذا كان بطل خارج السـيطرة يتحرك وفق منطق التحري الوضـعي الصـارم، فإن بطل عين حمورابي (وحيد حمراس) يجسـد أرقى تمثالت البطل الإشـكالي المضـاد ذي الهوية المسـتلبة والملتبسـة[1] يسـتهل السـارد تقديمه بوصـفه كائناً مشـوهاً ومنخوراً من الداخل، يحمل كنية مهينة (حمراس تشـبيهاً بالحمار)، ويعيش عزلة أنطولوجية وانعدام انتماء يدفعه إلى كراهية الذات والانسحاب من الحاضر عبر معاقرة الكحول ومطالعة الرسائل الإباحية[2]

[1] أسماء حريدي وليلى بن عائشة، نفس المرجع السابق، ص 189.
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2020، ص 13.

يتجلى التشيؤ السردي في شخصية وحيد عبر تحويله إلى أداة ومفعول به مسلوب الإرادة؛ فهو يقبل بالعمل لصالح بعثة أثرية غربية للتنقيب عن قصر مدفون في دوار سيدي المجدوب مقابل عائد مالي مغرٍ؛ إذ تلغى إنســـانيته وفاعليته المعرفية ليتحول إلى مجرد دليل طوبوغرافي نفعي في يد رئيس البعثة الألماني المستبد (ك)[1]

تتعمق هذه المأساة بكونه فاقداً لجزئيات واسعة من ذاكرته بفعل رضوض نفسية وجسدية طمست تاريخه العائلي، لتصبح رحلته الاستكشافية ليست بحثاً عن الآثار المطمورة تحت الأرض، بل تنقيباً مضنياً عن سر اختفاء والدته عائشة، وحقيقة نسبه غير الشرعي الذي يفجره ساحر القرية الحمداوي باعترافه الصادم :أنت ابني يا وحيد[2]

الشخصيات الثانوية والمرجعيات (التخييلية، التاريخية، والعجائبية)

لا يكتمل البناء الفني في نصـــوص ولد عبد الله بالتركيز الحصـــري على الأبطال، بل تعتمد الروايات على شـــبكة واســـعة من القوى الفاعلة الثانوية التي تتوزع وظيفياً بين الســـند والعائق، كما تستند إلى بنيات مرجعية كبرى تعزز شعرية النص وأبعاده الدالليةة.

تؤدي الشخصيات الثانوية دوراً حاسماً في تسيير دفة الصراع وبناء الحبكة؛ ففي رواية خارج السيطرة:

[1] حمادي عبد القادر، شعرية السرد في رواية عين حمورابي لعبد اللطيف ولد عبد الله، رسالة دكتوراه، جامعة البليدة 2، 2024/2023، ص 175.
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، نفس المرجع، ص 168.

تمثل خبيرة البصـمات (كهينة مناد) القوة المسـاعدة للمحقق، ليس بفضـل كفاءتها التقنية وحسب، بل بما تثيره من مشاعر إنسانية دافئة تكسر قتامة عالم الجريمة وتجسد حلم الاستقرار الأسري الطبيعي[1]

في المقابل تنهض شخصية السكرتيرة (زهية بالراشد) بدور المعيق الأخالقي؛ فهي المرأة اللغز الانتهازية التي تقايض جسدها بالمنفعة والمراكز الوظيفية، لتغدو أداة لتأجيج الصراع وسبباً غير مباشر في توريط مراد وزجه في السجن.[2]

يبرز (الهواري) كشـخصـية مسـاعدة للمجرم؛ فهو أداة تنفيذية خشـنة مفرغة من الوعي، ونموذج للانحراف القيمي والانسحاق الطبقي الذي وظفه مراد كستار لتنفيذ ثأره وتصفية حساباته[3]

أما في عين حمورابي، فيتخذ الحضور الأنثوي منحى تشييئياً وإشكالياً صارخاً:

تتجلى شخصية الجيولوجية الهولندية (هيلين بلانك) كنموذج للمرأة الغربية الشرهة النفعية؛ حيث تختزل وجودها في جسـد مسـتلب ووظيفة جنسـية عابرة تمارسـها مع الرجال دون روح، لتحقيق مصالحها العلمية والمادية[4]

في الطرف النقيض تبرز الضـحية المشـوهة (نجاة عزرا) ذات الأصـول اليهودية، والتي تحمل في ندبتها الغائرة وانطفاء عينيها ملخصـــاً مكثفاً لكل أشـــكال القهر الذكوري والعنف المجتمعي الذي تعرضـــت له في القرية بعد أن رُجمت واتُهمت زوراً بالخيانة؛ حيث تقبع في

[1] نايلي عبد القادر ولعجال فتح الله، نفس المرجع السابق، ص 54.
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، نفس المرجع السابق، ص 148.
[3] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، نفس المرجع السابق، ص 194.
[4] أسماء حريدي وليلى بن عائشة، نفس المرجع السابق، ص 190.

المقبرة بين الموتى ككائن منفي سُــلب منه حق الحياة والعدالة، مما يفرغ عنوان الرواية من بعده القانوني الرنان (شريعة العين بالعين)[1]

تنبني الرواية عند ولد عبد الله على تشـبيك مرجعي يسـتدعي نصـوصـاً وثقافات سـابقة؛ حيث تصنف الشخصيات في عين حمورابي إلى بنيات كبرى تؤثث الفضاء التخييلي[2]

المرجعية التاريخية

يستحضر النص شخصية الرحالة والمستشرق الألماني (هاينرش فون مالتزان) الذي زار المنطقة عام 1857م باحثاً عن مدينة رومانية مطمورة، تاركاً مخطوطاً ســـرياً في قبر الولي الصالح سيدي المجدوب، مما يخلق تناصاً تاريخياً يربط هوس البعثة الحالية بماضي الاستشراق الغربي وأطماعه التنقيبية.[3]

المرجعية الأسطورية والتناصية

تحضـر شـخصـية (شـهرزاد) في وعي السـارد بوصـفها رمزاً لمقاومة الفناء عبر الحكي وتأجيل الموت، غير أن الســارد يقيم مفارقة تراجيدية؛ فشــهرزاد قاومت العنف بالخيال الخالق، بينما يعترف هو بعجزه واستسالم أقدامه للريح والنسيان[4]

المرجعية العجائبية (الفانتازية)

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، نفس المرجع السابق، ص 79.
[2] حمادي عبد القادر، شعرية السرد في رواية عين حمورابي، نفس المرجع السابق، ص 314.
[3] عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، نفس المرجع السابق، ص 67.
[4] المرجع نفسه، ص 116.

تتجسـد هذه المرجعية في الشـبح الغامض المدعو بالشـيخ (أ)، وهو كائن يتحدى قوانين الطبيعة الفيزيائية؛ يظهر في عتمة الليل متلفعاً بعمامته البيضـــاء ليتســـلل إلى البيوت القديمة ويدون رسـائل غامضــة في المذكرات، ثم يمارس قتلاً حقيقياً بذبح التاجر عثمان باي بدم بارد، ليتحول بغتة ودون أدنى تمهيد منطقي إلى قطة سوداء تتبخر في الظالم.[1]

يضــاف إلى ذلك التجلي العجائبي لشــخصــية (فاطمة الزهراء) وأطفالها، والتي تبدو في الظاهر كائنة حية تدير منزالً وتكشف أسرار الماضي لوحيد، قبل أن يصطدم بكونها مجرد شبح وامرأة ميتة منذ سنوات مع طفليها، وتحل محلها عجوز متجعدة تباغته بالحقيقة المفجعة[2]

الشكل رقم 02: الشخصيات في رواية عين حمورابي

المرجعية التاريخية	المرجعية العجائبية	المرجعية الرمزية والتناصية
–هاينرش فون مالتزان	–الشبح (أ) /القطة	–شهرزاد (مقاومة الفناء)
–الملوك الكلدانيون	–فاطمة الزهراء الشبحية	–إيزيس وأوزوريس (لم الشتات)

المصدر من إعداد الطالبة

بالنظر في اســتراتيجية بناء الشــخصــية لدى الروائي عبد اللطيف ولد عبد الله عبر العملين المقروئين، يلحظ الباحث تحوالً نوعياً وانتقالا واعياً في توظيف الفواعل الســـردية من النســـق الوضعي إلى النسق التفكيكي.

[1] أسماء حريدي وليلى بن عائشة، نفس المرجع السابق، ص 188.
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، نفس المرجع السابق، ص 294.

ففي رواية خارج السيطرة، التزم الكاتب إلى حد كبير بالمعايير الكالسيكية لأدب الجريمة؛ حيث ظلت الشخصية خاضعة للمنطق الجنائي الصارم ومحتفظة بوحدتها العضوية ودوافعها السببية المفهومة (الثأر، الخيانة، الواجب المهني)، مما جعل الشخوص محكومة بهندسة مسبقة تكاد تلغي هامش المفاجأة الحرة.

أما في روايته عين حمورابي، فقد حقق الروائي قفزة فنية باهرة حينما حرر الشخصية من إسارها الواقعي ونزع عنها أبعادها الهوياتية الثابتة؛ فالإنسان فيها كائن ممزق بين أزمنة متداخلة ومكبل بعقد التشيؤ والاستالب الحضاري. ومرد هذه الشعرية العالية هو قدرته على إدراج البعد العجائبي والشبحية داخل النسيج اليومي، مما أفرز نصاً بوليسياً فلسفياً إشكالياً يكشف عطب الذاكرة ويرغم المتلقي على التحول من مستهلك سلبي لحلول الجريمة الجاهزة إلى محقق تأويلي شريك في ترميم الحكاية.

المبحث الثاني: الزمن في رواية عين حمورابي لعبد اللطيف ولد عبد الله

يُعدّ الزمن في الســـرديات المعاصـــرة البعد الخفي الذي ينظم حركة الوجود الروائي، ولا يقتصر حضوره على كونه إطاراً خارجياً للأحداث، بل يتعداه ليكون بنية دلالية وتشكيلية تتفاعل مع الوعي والالتباس واللايقين.

وتتأتى أهمية مقاربة الزمن في رواية عين حمورابي لعبد اللطيف ولد عبد اهل من كونها مدونة سردية تتشظى فيها الخطية التقليدية، متجاوزةً النمطية نحو أفق تجريبي يعكس قلق الذات المتشــظية وذاكرتها المعطوبة. ويهدف هذا الفصـــل إلى تفكيك البنى الزمنية واســـتجلاء آلياتها الإجرائية وفق مقولات النقد الروائي الحديث.

تنتظم الرواية التجريبية المعاصرة وفق هندسة زمنية معقدة ترفض الرتابة الخطية (البداية والوســط والنهاية)، وتؤســس لعلائق دلالية بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. وفي هذا المبحث، نقارب آليات الترتيب (الاســترجاع والاســتباق) وإيقاعات الســرعة (الحذف، الوقفة، الخلاصــة، المشهد) التي تشكل معمار عين حمورابي.

المطلب الأول: الاسترجاع والاستباق

تتأســس حبكة الرواية على تقويض زمنية الســرد الخطي، مســتعينة بالذاكرة لاســتدعاء الماضي أو استشراف المستقبل، مما يغذي ظاهرة الغموض والتشظي النفسي لشخصياتها.

يُشكل الاسترجاع (الاستذكار) آلية أساسية لاختراق السرد الحاضر للغوص في غياهب الماضي وتفسير أسرار الطفولة وانعكاساتها. وقد تجلى الاسترجاع بوضوح في تتبع بطل الرواية وحيد محراس لألغاز ماضيه المختبئ في الذاكرة المعطوبة [1]

وتوظف هذه التقنية لكشف الدوافع النفسية والجرائم المبهمة، مما يجعل الماضي عنصراً فاعلاً في تحطيم خطية الحكاية.

يمثل الاستباق تطلُّعاً استباقياً لأحداث لم تقع بعد ضمن خط السرد المباشر، وهو ما وظفه المؤلف لكسر أفق انتظار المتلقي وتأكيد طابع اللايقين والعبث المسيطر على عوالم الرواية[2] ، ويعمل الاستباق القانوني والنفسي على خلق توتر استباقي يورط القارئ في عملية التأويل الدائم للنص [3]

المطلب الثاني: المشهد، الوقفة، الخلاصة، والحذف

تتحدد جمالية الخطاب الروائي بقدرة السارد على التحكم في تدفق الزمن عبر تسريعه أو إبطائه، موازنةً بين كثافة الحدث وعمق الوصف.

تعتمد الرواية على المشهد لتكثيف درامية اللحظات الحاسمة، كفترات التحقيق والاستجواب البوليسي التي يخضع لها وحيد محراس ، بينما تتدخل الخلاصة لاختصار

[1] حريدي أسماء؛ وبن عائشة ليلى. ، مظاهر التجريب في رواية 'عين حمورابي' لعبد اللطيف ولد عبد اهل .مجلة الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2025، مجلد 52، عدد 10، ص 192

[2] حريدي أسماء؛ وبن عائشة ليلى، نفس المرجع، ص 237

[3] جينيت جيرار .، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) .تر: محمد معتصم وآخرون. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 121

الفترات الزمنية الطويلة وتلخيص الأحداث غير ذات الأهمية المباشـــرة في حبكة الكشـــف عن الآثار [1]

تُســتعمل الوقفة (La pause) عبر تقنية الوصــف الخلَق والخارجي لتجميد الزمن الســردي وتكثيف الغموض وتشـييء الشـخصـيات، في حين يؤدي الحذف (Ellipse) إلى تجاوز فترات زمنية معتمة في تاريخ الشــخصــيات، مما يســاهم في إحداث فجوات متعمدة تخدم اســتراتيجية التفكك والتشظي [2]

المطلب الثالث: تجليات الزمن النفسي والمكاني

الزمن الروائي ليس مقولة رياضـــية محايدة، بل هو زمن نفســـي مأزوم يتشـــكّل داخل فضـاءات مغلقة ومفتوحة تعج بالخالد والتراثي. وفي هذا المبحث، نتناول تجليات الزمن النفسـي وطبيعة الأماكن الحاضنة له.

ينزاح الزمن الســـردي في المدونة المدروســـة عن ميقاته الواقعي ليخضـــع لمنظومة الســـيكولوجيا المترددة والقلقة، حيث تتداخل الأزمات الوجودية للفرد مع التاريخ المأزوم. يتجلى الزمن النفســـي في عين حمورابي متبايناً مع الكرونولوجيا؛ فاللحظة الواحدة قد تتســـع لتغطي عذابات طفولة كاملة وألغاز اختفاء الأم، بينما تمر سـنوات طويلة في ومضــة سـردية عابرة [3] هذا التذبذب يعكس تشظي كينونة الشخصية المستلبة.

[1] تودوروف تسفيتان، مفاهيم الشعرية .تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 46

[2] روب غرييه آلا، .حنو رواية جديدة .تر: مصطفى إبراهيم مصطفى. الأهايل للطباعة والنشر، دمشق، 1965، ص 11

[3] حريدي وبن عائشة، نفس المرجع السابق، ص 145

يتكئ السارد على استدعاء المرجعية التراثية (بنية شهرزاد وسرديات الأنساق الثقافية القديمة) لخلخلة الزمن المعاصر وربطه بامتداداته التاريخية والأسطورية، مما يمنح النص أبعاداً تأويلية وفلسفية عميقة[1]

الأماكن المفتوحة والمغلقة

الزمن والمكان متلازمتان في البناء الروائي فلكل مكان زمنه الخاص الذي يطبعه بطابعه الجمالي والدلالي.

تتميز الأماكن المغلقة في الرواية (كغرف التحقيق، السجون، والمقابر الأثرية المدفونة تحت آلاف السنين) بزمن بطيء خانق، يغلب عليه التوتر والقلق، حيث تتكدس الدلائل المادية وتتأزم نفسية المتهم والمحقق[2]

في المقابل، تمثل الأماكن المفتوحة (كالقرى المهجورة الحمداوي ، والبوادي، والطرقات) فضاءات لحركة متسارعة أو لتيه سردي يعكس غياب اليقين وسقوط السرديات الكبرى، مما يجسد أفق الانفتاح التجريبي في الرواية الجزائرية المعاصرة [3]

من خلال تتبعنا لبنيات الزمن في رواية عين حمورابي لعبد اللطيف ولد عبد اهل، نخلص إلى أن المؤلف لم يتعامل مع الزمن باعتباره أداة تقنية محايدة، بل جعله عنصراً أساسياً

[1] ماركوز هربارت، الإنسان أحادي البعد .تر: جورج طرابيشي. دار الآداب، بيروت، 1991، ص 78

[2] باختين ميخائي، .الخطاب الروائي: بنية النص السردي .تر: محمد برادة. دار الفكر، بيروت، 1981، ص 261

[3] لوكاش جورج، التاريخ والوعي الطبقي .تر: حنا الشاعر. دار الأندلس، بيروت،، 1970ص 112

من عناصر التخريب التجريبي. لقد أفلحت استراتيجية الهدم والتشظي في جعل الزمن مرآة لواقع عربي وجزائري مأزوم يسوده الشك واللاليقين .

إن نجاح النص التجريبي هنا يكمن في قدرته على تدمير الخطية الزمنية لإعادة بناء وعي القارئ وإشراكه قسراً في إعادة إنتاج الدلالة عبر أفق تأويلي مفتوح؛ غير أن هذا التكثيف المبالغ فيه أحياناً في تقطيع خط السبر الزمني قد أفضى إلى إرباك المتلقي التقليدي، وهو ثمن نراه مشروعاً بل وضرورياً في مغامرة الكتابة السردية الجديدة.

المبحث الثالث: تجليات المكان في رواية خارج السيطرة

يُشكل المكان في الخطاب الروائي المعاصر عنصراً فاعلاً وبنية دلالية كبرى تتشابك فيها الأبعاد النفسية، والاجتماعية، والقانونية. وفي رواية خارج السيطرة للكاتب عبد اللطيف ولد عبد اهلل، يكتسي المكان أهمية بالغة لكونه يحتضن أفعال الجريمة ومسارات التحقيق الجنائي، متراوحاً بين فضاءات مفتوحة تعكس الاغتراب والتيه، وأخرى مغلقة تضج بالتأزيم وسلطة الحصار. وعليه، يسعى هذا الفصل إلى تفكيك جغرافية النص الروائي ورصد دلالات أمكنته وفق منظور نقدي وموضوعي صارم.

المطلب الأول: الفضاءات المفتوحة

تُمثل الأمكنة المفتوحة في الرواية المعاصرة فضاءً للاحتكاك بالواقع الواسع، وهي غالباً ما تحيل في الخطاب البوليسي على آفاق البحث والمطاردة. وينقسم هذا المبحث إلى مطلبين أساسيين يتناولان الفضاءات الطبيعية والحضرية.

يعد الشارع والمدينة الفضاء الأبرز الذي تتسارع فيه أحداث السرد البوليسي، حيث تلتقي حركة المحقق مع دينامية المجرم في صراع محتدم.

الشارع كفضاء للمطاردة والصراع

يشكل الشارع مسرحاً رئيسياً لتتبع الأثر وملاحقة المشتبه بهم، مما يضفي على النص مسحة من التوتر والحركة.

يتحول الشارع في الرواية البوليسية إلى فضاء مكهرب بالترقب والمطاردة، حيث تفقد المدينة براءتها لصالح الصراع الخفي [1]

المدينة و التناقضات الاجتماعية

تمثل المدينة في الرواية بؤرة لاختلاط المصالح وتناسج التناقضات الطبقية والنفسية التي تفرزها الجريمة.

تغدو المدينة فضاءً سردياً معقداً يعكس بوضوح أزمة الإنسان المعاصر وتشظي قيمه أمام زحف المصالح . [2]

المطلب الثاني: الفضاء الطبيعي والخارجي

تتخلل الفضاء أمكنة طبيعية وخارجية تلعب دوراً نفسياً في تهدئة أو تأجيج الصراع الدرامي بين شخصيات النص.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله .(2016)خارج السيطرة (رواية). منشورات ضفاف، الجزائر، ص 14
[2] الشرشار عبد القادر .(2003)الرواية البوليسية: بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية .اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 112

الفضاءات المفتوحة بين الرمز والواقع

تتجاوز الطبيعة أبعادها الجغرافية البحتة لتصـــبح دليلا يعبر عن حالات التيه الداخلي للشخصيات.

تتحمل الفضاءات الطبيعية المفتوحة شحنات رمزية تعمق إحساس الشخصية بالضياع وسط عالم مترامي الأطراف . [1]

الطرقات والمسالك

تؤدي الطرقات والمسالك وظيفة هيكلية في ربط أحداث الجريمة بمسرح التحقيق، مؤكدة حتمية الحركة والانتقال المستمر. تضمن المسام الطرقية انتظام الإيقاع السردي وتوفر للحدث البوليسي أسباب الاستمرار والتطور .

المطلب الثالث: الفضاءات المغلقة

تســـتمد الأمكنة المغلقة في الرواية البوليســـية خطورتها ودلالاتها من قدرتها على خنق الشخصيات وحصارها، لاسيما في مسارح الجريمة ومكاتب التحقيق والمؤسسات العقابية.

مسرح الجريمة

يُعد مسرح الجريمة والبيوت المغلقة النواة الصلبة التي يشتغل عليها المحقق لفك طلاسم اللغز وجمع الأدلة المادية. يتحول مسرح الجريمة إلى فضاء مشحون بالدلالات الصامتة التي

[1] خليفي بوشعيب .(2009)التخييل ولغة التشويق: مقاربة في بناء الرواية البوليسية .مجلة فصول، العدد 76، ص 53.

تتطلب قراءة قانونية وتقنية دقيقة. كما يختزل مسـرح الجريمة بؤرة التوتر النصــي، حيث تتحول تفاصيل المكان الصامتة إلى دلائل ناطقة بإدانة الجاني . [1]

البيوت المغلقة وأسرار العائلات

تعكس البيوت المغلقة في النص أسرار الشخوص وتصدعاتهم النفسية والاجتماعية بعيداً عن أين العيون. تشـتغل البيوت كفضـاءات مغلقة تحتضـن في تفاصـيلها خبايا الصـراع العائلي والتواطؤ الخفي . [2]

مكاتب التحقيق والمؤسسات العقابية

تجســد المقرات الأمنية وزنازين الاعتقال ســلطة القانون وقســوة الإجراءات الجنائية في مواجهة المتهمين.

مكاتب التحقيق

تعد مكاتب التحقيق فضـاءات صـراعية بامتياز تتصـارع فيها الإرادات وتتم بين أ جدرانها معارك الاستنطاق. تمارس مكاتب التحقيق سلطة رمزية ومادية صـارمة، باعتبارها المحطة التي يُعاد فيها إنتاج الحقيقة . [3]

الزنازين وسلطة السجن

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله ، نفس المرجع السابق، ص 45
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله ، نفس المرجع ، ص 74
[3] الشرشار عبد القادر ، نفس المرجع السابق، ص 130

يمثل السـجن والزنازين الانتهاك الأقصــى للحرية الفردية، وهو المكان الذي تتكسـر عنده كل مقومات المقاومة. تفرض الزنزانة طقوســها القمعية، لتغدو رمزاً مطلقاً لســلب الإرادة وإلغاء الآدمية . [1]

صـفوة القول إن الاشـتغال على المكان في رواية خارج السـيطرة قد تجاوز التوصـيف الجغرافي المسطح إلى بناء فضاء دلالي متحرك يتفاعل طردياً مع تصاعد الحبكة البوليسية. فقد أبدع الكاتب في توظيف الأمكنة المفتوحة للتعبير عن التيه والاغتراب، كما برع في اســتنطاق الأمكنة المغلقة (كمســرح الجريمة ومكاتب التحقيق) لإحكام قبضــة التشــويق وإدارة الصــراع القانوني والأخلاقي

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، نفس المرجع السابق، ص 109

الفصل الثاني :

التجريب الروائي لدى الراوي

الفصل الثاني :التجريب الروائي لدى الراوي

تمهيد :

يعد التجريب الروائي من أبرز السمات الجوهرية التي تميز مشروع عبد اللطيف ولد عبد الله الإبداعي و تجعل منه صوتا متفردا في المشهد الروائي الجزائر المعاصر، فالكاتب لا يكتفي بمحاكاة النماذج الروائية الموروثة أو إعادة إنتاجها بنفس الأدوات و الرؤى بل يسعى دائما إلى تجاوز و ابتكار أشكال تعبيرية جديدة تتلاءم مع ما يريد قوله من جهة و ما تقتضيه شروط الإبداع الأصيل من جهة ثانية و التجريب عند عبد اللطيف ليس تجريبا انقطاعا يرفض كل ما سبق رفضا تاما بل هو تجريب من داخل التراث الروائي ومن ملء المعرفة بالأدب و النقد و الفكر ومن ثمة فهو تجريب متأصل و متجدد ي آن واحد يحترم فيه الموروث و يتجاوز معا بما ينتج نصا ينتمي لتقاليد الرواية الغربية و العالمية و يتجاوزهما في لوقت ذاته .

وتظهر هذه الملامح بوضوح في روايتي عبد اللطيف ولد عبد الله :خارج السيطرة والتبرّج .فرواية خارج السيطرة تبدو في ظاهرها رواية بوليسية، موضوعها جريمة قتل، لكنها لا تكتفي بالبحث عن القاتل، بل تربط الجريمة بالفساد الإداري والمالي وبصراع الخير والشر داخل المجتمع .أمّا رواية التبرّج فمحورها المرض والذاكرة والألم النفسي، وتتنقل بين الحاضر والماضي والحلم، وهذا يجعل بناءها مختلفًا عن بناء الرواية التقليدية.

ولا يظهر التجريب في الروايتين في جانب واحد فقط، بل نجده في بناء المكان، وبناء الزمن، وفي لغة السرد، وفي الموضوعات التي يختارها الكاتب، وفي الرموز والثنائيات المتضادة .ولذلك سنتناول في هذا الفصل هذه المظاهر واحدة واحدة، وسندعم كل فكرة بأمثلة حقيقية مأخوذة من نص الروايتين، لتكون الفكرة واضحة ومثبتة بالدليل لا مجرد كلام عام.

المبحث الأول: تجليات التجريب في بناء السردي

المطلب الأول: التجريب في بناء المكان

المكان في الرواية ليس مجرد خلفية تقع فيها الأحداث، بل يمكن أن يكشف عن شخصية البطل وحالته النفسية والاجتماعية وفي الروايتين لا يقدّم الكاتب المكان بوصفه صورة ثابتة بل يربطه بالزمن والذاكرة وحالة الشخصية ونلاحظ هذا من خلال استعمال المكان الجزائري المحلي، وربط المكان بذاكرة الأبطال، وتحويله أحيانًا إلى فضاء مغلق يشعر فيه الإنسان بالضيق والعزلة.

ثنائية المكان المفتوح و المغلق و دلالتها

تتخذ الأماكن المفتوحة في الرواية طابعا مميزا فتدور أحداث الروايتين في فضاء جزائري واضح المعالم فمدينة معسكر وأحياؤها ومؤسساتها تظهر في أكثر من موضع سواء في خارج السيطرة أو

في التبرّج وهذا التحديد الدقيق للمكان يجعل القارئ يشعر أنه أمام مدينة حقيقية يعرفها لا أمام مدينة خيالية بعيدة عن الواقع.

مثال من رواية خارج السيطرة:

تكوّمت المباني وتراصّت في بشاعة وفوضى، ألوان صارخة غير مناسبة للقرميد أو واجهات غير متناسقة، بحيث بدت المدينة كومة من الإسمنت المنحوت بيد نحّات مخمور[1].

في هذا الوصف لا يكتفي الراوي بتسمية المدينة، بل يرسمها بصورة قاسية :بيوت فوضوية وألوان غير متناسقة .وبهذه الصورة يوصل الكاتب فكرة بسيطة :المكان في الرواية ليس جميلاً بلا سبب أو قبيحًا بلا سبب، بل هو انعكاس لحالة المجتمع نفسه، مجتمع فيه فوضى وفساد وسوء تخطيط.

وفي رواية التبرّج، لا تُوصف المدينة بهذه الطريقة الخارجية، بل تظهر من خلال ذاكرة الشخصيات وتنقلاتهم بين المستشفى والأحياء الشعبية، و هذا ما يجعلها جزءا من حياتهم اليومية أكثر من كونها مجرد أمكنة للأحداث[2].

في المقابل تشكل الأماكن المغلقة في الرواية فضاءات للذاكرة و للاختناق و القهر ففي رواية التبرّج، لا يظهر المكان بوصفه صورة خارجية فقط، بل يرتبط بذاكرة البطل حسين أكثر من

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص.100

[2]عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 ه2018م، ص.24

ارتباطه بالوصف فمعظم الأحداث تبدأ من غرفة المستشفى التي ينام فيها لكن هذه الغرفة لا تبقى حدودها ثابتة بل تتحول إلى نقطة ينطلق منها حسين نحو ذكريات كثيرة من ماضيه.

"الحياة انتظار للمستقبل الحياة أمل نعيش فيه الحاضر على ضوء المستقبل أنا أفضّل الماضي لأن الماضي شوق الماضي حنين للأيّام الجميلة ...يمكنني أن أتذكّر شبابي، أشاكس أصحابي، أمّا الحاضر فلا خيار لي فيه غير عيشه كما هو بدون نكهة ولا أمل"[1].

هنا نلاحظ أن حسين وهو مستلقٍ في نفس الغرفة لا يتحدث عمّا حوله، بل يتحدث عن الزمن نفسه عن الماضي والحاضر والمستقبل فالغرفة الواحدة تتحول في ذهنه إلى مكان للتفكير في حياته كلها، وليس مجرد مكان علاج وهذا يوضّح الفكرة بطريقة بسيطة أحيانًا لا يكون المكان مهمًّا بذاته، بل بما يجعل الشخصية تفكّر فيه..

ـكان المكان ضيّقًا وعفنًا ذكريات بقيت تضرب في رأسه مثل كرات البليارد .مرّت أيّامه أمام عينيه في لمح البصر، ولم يفلح في تذكّر شيء ذا قيمة يمكن أن يُقيّم عليه حياته المليئة بالنكبات والمصائب[2].

عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018/م، ص.33

[2] .174 ص م،2018/هـ1440 الأولى، الطبعة الاختلاف، منشورات الضفاف، منشورات التبرّج، الله، عبد ولد اللطيف عبد

في هذا المشهد يجلس البطل في حمّام ضيّق، لكن المكان الضيّق هنا ليس المشكلة الحقيقية بل ما يدور داخل رأسه من ذكريات مؤلمة لا يستطيع التخلّص منها .فالمكان المغلق صورة خارجية لشيء داخلي، هو شعور الشخصية بأنها محاصرة بماضيها.

وفي المقابل، تظهر في خارج السيطرة أماكن مغلقة أخرى مرتبطة بالجريمة، مثل الشقة التي وقعت فيها الجريمة، والغرفة السرّية التي تُخبّأ فيها المخدرات وهذه الأماكن لا تمنح الشخصيات الأمان، بل تكشف خطرها وفسادها[1].

يستعمل الكاتب المكان أحيانًا ليكشف طبيعة الشخصية دون أن يصفها مباشرة فوصف البيت أو المكتب يمكن أن يقول عن صاحبه أكثر مما تقوله كلماته.

مثال من رواية خارج السيطرة :

أحسّ بهدوء عميق وضوء خافت ينتشر بالداخل، جو ملائم لممارسة اليوغا .مكتب مرتّب وأنيق، وضع في الزاوية اليمنى أصيص نبتة العنكبوت .وعلى الجانب الآخر طاولة معدنية ذات أدراج وسطح أملس[2].

[1] ينظر: عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 1437هـ/2016م، ص 131، وص 196.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م، ص.45

هذا وصف مكتب كهينة، وهو مكتب هادئ ومرتّب، وهذا الترتيب يعكس شخصية صاحبته المنظّمة والهادئة.

انكمش الظلّ أمامه واقترب منه وجه دميم كانت رائحة الشراب تنبعث مع أنفاسه المحمورة وترتطم بأنف أحمد الذي كتم رغبة في التقيّؤ .كان يفصله عن هواري ولد ماريا عشرون سنتيمترًا[1].

وفي المقابل، فإن مكان هواري وهو شخصية خطيرة في الرواية موصوف برائحة كريهة وظلام وخوف فالمقارنة بين هذين المكانين توضّح فكرة بسيطة جدًّا :المكان في الرواية ليس محايدًا، بل يشبه صاحبه .المكان المرتّب لشخصية هادئة، والمكان الموحش المظلم لشخصية خطيرة.

المطلب الثاني: التجريب في بناء الزمن

في الرواية التقليدية يسير الزمن غالبًا بترتيب واضح بداية ثم وسط ثم نهاية أمّا في روايتي خارج السيطرة والتبرّج فالزمن لا يسير في خط مستقيم بل ينتقل بين الماضي والحاضر، ويتوقف عند لحظة قصيرة، ثم يقفز فوق سنوات طويلة ويظهر هذا من خلال الاسترجاع والاستباق وإبطاء بعض المشاهد وتسريع أخرى وأيضًا من خلال البنية الدائرية في رواية التبرّج.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م، ص.147.

فرواية التبرج تقوم على بناء زمني تجريبي واضح، إذ لا تقدّم الحكاية في مسار خطي تقليدي يبدأ من نقطة أولى ثم يتدرج نحو نهاية مستقرة، بل تفكك الزمن وتعيد تركيبه عبر الذاكرة، والهذيان، والاسترجاع، والأحلام، وتداخل الأزمنة النفسية والواقعية. لذلك لا يكون الزمن فيها مجرد خلفية تمر فيها الأحداث، بل يتحول إلى عنصر بنائي فاعل يشارك في تشكيل الشخصيات ويكشف أزماتها ويعكس التشظي الداخلي الذي تعيشه.

منذ الصفحات الأولى نقرأ مشهدًا يبدو في البداية افتتاحًا مأساويًا لرجل يستعد للانتحار بالقفز من نافذة المستشفى، ثم نكتشف لاحقًا أن هذا المشهد ليس بداية الحكاية زمنيا، بل هو لحظة متأخرة تعود الرواية إليها. هذه التقنية وحدها تكشف طبيعة الزمن الروائي إنه زمن دائري، متقطع، يتقدم ثم يرتد، ويعيد القارئ إلى المشهد ذاته بعد أن تتراكم لديه معرفة جديدة بالشخصيات وبمصائرها.

إن التجريب الزمني في الرواية لا ينفصل عن عالمها القائم على المرض، والمستشفى، والفقد، والانتظار، والموت، والتهميش الاجتماعي.

فالشخصيات لا تعيش زمنا طبيعيا أو مستقرا بل تعيش زمنا مريضا ومثقلا حسين يعيش في زمن الماضي بسبب فقدانه زوجته سعدية وابنته فلة، وماسينيسا يعيش في زمن الاحتضار وانتظار النهاية، ودحّو يعيش في زمن صدمة طفولة متكررة، أما سعاد فتعيش زمنا معلّقا بين الذنب والحب والرغبة في الانتحار. ومن هنا يصبح الزمن في الرواية متقطا لأن الشخصيات نفسها متقطعة

من أبرز مظاهر التجريب في بناء الزمن أن الرواية لا تبدأ بالبداية الواقعية للأحداث، وإنما تبدأ بلحظة تكاد تكون من نهايتها ففي بداية الرواية يظهر حسين في حالة يأس قصوى، متجها نحو نافذة المستشفى مستسلما لفكرة الموت

"استسلم له وستكون نهايتك رحيمة إن لم يكن الآن فغدا"[1]

"أغمض عينيه تاركا جسمه يهوي في الظلام"[2]

هذا المشهد يبدو لأول وهلة أنه نهاية الرواية أو لحظة مركزية حاسمة فيها، لكنه في الحقيقة يعود في الجزء الثاني بصورة أكثر تفصيلا حيث نكتشف السياق النفسي والوجودي الذي أوصل حسين إلى محاولة الانتحار وهنا تتجلى تقنية الاستباق أو التقديم الزمني إذ تعرض الرواية حدثا متأخرا ثم تؤجل تفسيره.

هذا البناء يخلق لدى القارئ حالة من التوتر والأسئلة من هذا الرجل؟ لماذا يريد الموت؟ كيف وصل إلى المستشفى؟ ما مرضه؟ ما علاقة ذاكرته بالموت؟ ولماذا يبدو الماضي حاضرا في وعيه أكثر من الحاضر؟ إن الرواية لا تمنح القارئ الإجابات مباشرة بل تجعله يجمع أجزاءها على مراحل.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018/م ص 7
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص 98

ويؤدي هذا الاستباق وظيفة فنية مهمة، لأنه يجعل القارئ لا يقرأ الأحداث بوصفها مجرد وقائع بل بوصفها مسارا نفسيا نحو الكارثة فعندما يعود النص لاحقا إلى مشهد القفز من النافذة، لا يراه القارئ كما رآه في البداية لأنه أصبح يعرف أن حسين فقد زوجته سعدية في حادث سير، وانقطعت علاقته بابنته فلة، وعاش سنوات من الإحساس بالذنب، كما أدرك أن وجوده في المستشفى مرتبط بمرض خطير يهدد حياته.

إذن إعادة المشهد ليست تكرارا سرديا بلا وظيفة، بل هي إعادة إنتاج للمعنى. فالقارئ في المرة الأولى يرى جسدا يريد أن يسقط، وفي المرة الثانية يرى تاريخا كاملا من الفقد والخيبات.

الزمن في الرواية لا يسير إلى الأمام بصورة مستقيمة، بل يعود باستمرار إلى نقاط ماضية ويمكن وصفه بأنه زمن دائري لأنه يعود إلى الأحداث نفسها لكن كل عودة تضيف طبقة جديدة من الفهم.

أوضح مثال على ذلك هو مشهد محاولة حسين الانتحار فقد ورد في بداية الرواية ثم عاد بصورة موسعة في الصفحات في قول حسين " الحياة جميلة ورائحة لكن لم تعد صالحة لي"[1]

"اليس من المفروض نهايتي كانت وشيكة و أمام عيني مباشرة[2] " وفي الجزء الأول يبدو المشهد مجرد اندفاع نحو الموت لكن في الجزء الثاني يصبح نتيجة لتراكمات نفسية واضحة: انقطاع الأمل

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 ه 2018 ص 184
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 ه 2018 ص187

و موت ماسينيسا و فقد الأم وصول رسالة سعاد التي يظن منها أنها ماتت، ثم إحساسه بأن كل من حوله يغادرون.

"هذه الحياة التي عشتها لا يمكنها أن تستمر وتطول أكثر مما فعلت[1]"

،هنا يعبّر حسين عن إرهاقه من الحياة

ثم يكرر منطق القدر والاستسلام نفسه الذي ظهر في الصفحات الأولى

"إن لم يكن الآن فغدا[2] "

إن التكرار هنا ليس لغويا فقط بل زمني أيضا فالجملة نفسها تعود لأن حسين نفسه لم يتحرر من التفكير إنه يعيش اللحظة مرارا ويعيد إنتاج السؤال نفسه هل أعيش أم أموت؟ هل أستسلم أم أقاوم؟ لذلك لا يبدو الزمن في الرواية مسارا متطورا بل سجنا نفسيا تعود فيه الشخصية إلى ألمها القديم كلما حاولت الهروب.

وهذا ينسجم مع طبيعة الصدمة النفسية فالإنسان المصاب بصدمة لا يعيش الماضي بوصفه ماضيا انتهى، بل بوصفه حاضرا مستمرا.

[1] المرجع نفسه ص 185

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص185

حسين لا يتذكر حادث موت سعدية كأنه ماضي ، وإنما يستعيده كأنه يحدث الآن وماسينيسا لا يتحدث عن خيانة شريكه له كحدث مضى، بل يعيشها كجرح حاضر ودحّو لا يروي طفولته كذكرى بعيدة، بل كواقع يطارده ويظهر في هلوساته.

تعتمد الرواية اعتمادا كثيفا على الاسترجاع أو العودة إلى الماضي غير أن الاسترجاع هنا لا يأتي بطريقة تقليدية، كأن يتوقف الراوي ويقول: "قبل سنوات حدث كذا"، بل يأتي غالبا من خلال استحضار الذكريات حيث تنتقل الشخصية من شيء حاضر إلى حدث ماض .

من أهم الاسترجاعات في الرواية استدعاء حسين لحادث السير الذي أدى إلى وفاة زوجته سعدية يعود السرد إلى ما قبل اثني عشر عاما ويتابع حياة حسين الأسرية وعلاقته المتوترة بزوجته، ثم مشهد السفر الذي ينتهي بحادث السيارة.

يبدأ المقطع بعبارة تؤسس للزمن الاسترجاعي

"قبل اثني عشر عاما بالضبط لم يكن حسين ليتخيل أن حياته ستنقلب رأسا على عقب[1]"

هذه العبارة تنقل القارئ مباشرة إلى الماضي، لكنها لا تقدمه بوصفه ماضيا هادئا بل بوصفه اللحظة المؤسسة لمأساة الحاضر فكل ما يعيشه حسين في المستشفى ليس إلا نتيجة ممتدة لذلك اليوم.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص 67

في سطور أخرى من الرواية يظهر حسين مع زوجته سعدية وابنته فلة في السيارة الجو يحمل شيئا من الدفء العائلي وهناك موسيقى في السيارة وطفلة نائمة في الخلف وزوجة إلى جانبه" جلست فلة في المقعد الخلفي تعانق دميتها الميكي ماوس " جلست سعدية بجانب مقعد السائق تضع حزام الأمان "[1]

ثم يأتي التحول المفاجئ

آخر ما شاهده كان سيارة شحن مجنونة تنطلق نحوه بسرعة رهيبة وبعد ذلك وفي أقل من ثانية ارتج كل شيء فجأة، وانقلب العالم من حوله مظلما [2]

هنا يتجسد التجريب الزمني عبر الانتقال الفجائي من لحظة حياة عائلية دافئة إلى لحظة خراب. الزمن لا يتدرج ببطء؛ بل ينكسر في ثانية واحدة. وهذه "الثانية" هي التي تبتلع العمر كله. ولذلك لا يتعامل حسني مع الحادث كواقعة انتهت، بل كصدع انقسمت حياته عنده إلى زمنين: ما قبل الحادث وما بعده.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص74
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص 74

لا يكتفي النص باسترجاع حادث السير بل يعود إلى ما قبله، إلى مشهد حسين وهو يعود مخمورا إلى البيتويتشاجر مع سعدية ويدفعها أمام ابنته فلة هذا الاسترجاع شديد الأهمية لأنه يمنع الرواية من تقديم حسين ضحية بريئة فقط.

"هل تمنعينني من رؤية ابنتي؟ هيا ابتعدي يا امرأة"[1]

ثم يدفع زوجته فتسقط، وتظهر فلة خائفة وهي تسأل:

"ماما ماما.. ما الذي يحدث لك؟"[2] هذا الماضي يكشف أن حسين يحمل ذنبا حقيقيا، وليس مجرد شخص سحقه القدر ومن هنا يصبح الزمن أداة أخلاقية أيضا إذ تكشف العودة إلى الماضي عن مسؤولية الشخصية في إنتاج مأساتها هو لا يعاني فقط لأن الحياة قاسية بل لأنه ارتكب أخطاء وأهمل أسرته وأدمن الخمر وانسحب من دوره كأب وزوج..

لكن الرواية لا تدينه بطريقة مباشرة، بل تجعل الماضي يعود إليه كعقاب داخلي وهو في الحاضر المريض لا يستطيع الهروب من صورة زوجته الساقطة على الأرض أو من خوف ابنته. لذلك يصبح الاسترجاع شكلا من المحاكمة النفسية.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص69
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص 70

ماسينيسا أيضا يعيش في الماضي إذ يعود إلى خيانة شريكهوإفلاس مشروعه وتفكك عائلته، في صفحات الرواية يسترجع علاقته بشريك خان ثقته وسرق أمواله، وتسبب في ضياع مستقبله العاطفي والاجتماعي.

يقول:"كنت على وشك أن أتقدم لخطبتها ولكن ذلك التفاق معه ما كان يجب أن يكون أبدا[1]"

ثم يتذكر كيف خانه الشريك:"وباع كل شيء. والآن لم أعد أملك دينارا في جيبي[2]"

الماضي هنا ليس حادثة واحدة بل سلسلة من الإخفاقات شراكة فاشلة، خيانة، فقر، مرض، وتشرد الأسرة لذلك يعيش ماسينيسا زمنا من التراكم أي إن كل كارثة تستدعي التي قبلها حتى يبدو الحاضر مجرد نتيجة طبيعية لماض متعفن.

من أهم مظاهر التجريب أن الرواية تميز بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي فالساعة في المستشفى قد تمر ساعات قليلة، لكن وعي الشخصيات يحول هذه الساعات إلى دهور وفي المقابل قد تمر سنوات كاملة في صفحة أو فقرة واحدة.

هذا ما يسمى بالزمن النفسي حيث يقاس الزمن بما يحدث داخل الذات لا بما تشير إليه الساعة.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ 2018 م ص 131
[2] المرجع نفسه ص 133

حين يستيقظ حسين بعد العملية تبدو الدقائق بطيئة جدا فهو لا يعرف كم مضى عليه في الغرفة، ويشعر أن الألم يستغرق كل الوقت. يقول

"كم الساعة الآن؟ لقد مر وقت طويل ولم يظهر أحد بعد"[1]

لكن القارئ يدرك أن ما يراه حسين وقتا طويلا قد لا يكون إلا فترة قصيرة الألم يمدد الزمن ويجعله ثقيلا وهذا واضح أيضا حين ينتظر المسكنات أو حضور الطبيب كل دقيقة تصبح عبئا لأن الجسد المصاب لا يعيش الزمن بصورة طبيعية

تتلاعب الرواية بالزمن النفسي قابل الزمن الوضوعي للساعة فلحظات الألم و الخوف تبدو طويلة و بطيئة جدا .

تستعمل الرواية الحذف الزمني بوضوح فهي لا تسرد كل الأيام والوقائع بل تقفز بين لحظات حاسمة أحيانا نقرأ "بعد ساعات" أو "بعد عدة أيام" أو "في اليوم التالي" أو "قبل اثني عشر عاما."

بعد عدة ساعات استيقظ حسين من النوم[2]

وهنا يتجاوز السرد ما حدث في الساعات السابقة، لأن المهم ليس تفاصيل الزمن الفارغ، بل التحول في إدراك حسين للمكان ولوجود ماسينيسا معه في الغرفة.

[1] :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ 2018 م ص16
[2] ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص 22

وفي مواضع أخرى تمر سنوات طويلة في فقرة واحدة، كما في استرجاع حسين لحياته بعد الحادث. الرواية لا تهدف إلى تأريخ كل مرحلة وإنما تختار اللحظات التي تحمل أقصى قدر من الشحنة النفسية.

وهذا الحذف الزمني يجعل الإيقاع غير منتظم عمدا فهناك لحظات تتمدد في صفحات مثل لحظة انتظار حقنة أو نظرة أو حلم وهناك سنوات تختصر في بضعة أسطر وهذا الفارق يعكس أن الزمن الحقيقي في الرواية ليس زمن الساعة بل زمن التأثير النفسي.

تنتهي الرواية على نحو يكرس التجريب الزمني ويمنحه بعدا فلسفيا حسين بعد أن يقرأ رسالة سعاد ويظن أنها ذهبت للموت ينهار يدخل في حالة بين الوعي واللاوعي ويرى الكون يعود إلى بدايته وتنكشف له صورة الزمن الكوني.

في الرواية السرد حالة تبدو كأنها ارتداد للكون إلى نقطة البداية

"تعود الأرض إلى شكلها الأول منذ ملايين السنين، وتتالشى السماء"[1]

يمكن القول إن رواية التبرج تقدم بناء زمنيا تجريبيا قائما على التفكيك وإعادة التركيب، لا على التسلسل الخطي فالزمن فيها يتشظى بين الاسترجاع والاستباق، والزمن النفسي والزمن الواقعي.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ 2018م ص 315

لا يبدأ النص من البداية ولا ينتهي بنهاية مغلقة يبدأ من لحظة متأخرة ثم يعود إلى الماضي ثم يعيد الحاضر من زاوية جديدة ثم يفتح في النهاية إمكانية أخرى للحياة وهذا يجعل القارئ مشاركا في بناء المعنى لأنه لا يتلقى الأحداث جاهزة بل يجمعها ويعيد فهمها كلما تقدم في القراءة.

الزمن عند حسين هو زمن الذنب والحنين إلى الأسرة وعند ماسينيسا هو زمن المرض

لا يبدو الزمن في رواية **خارج السيطرة** عنصرًا محايدًا يرافق الحكاية من البداية إلى النهاية، ولا يقتصر حضوره على تحديد ساعات وقوع الجرائم أو انتقال الشخصيات بين الأمكنة بل يتحول إلى بنية فنية معقدة تحكم الرؤية السردية كلها فالرواية تنتمي إلى أجواء التحقيق والجريمة وهذا النوع من السرد يقتضي عادة أن تكون الحقيقة موزعة بين الحاضر والماضي وأن تظهر الوقائع مجزأة، وأن يتأخر تفسيرها حتى اللحظات الأخيرة ولذلك لا يقدم الكاتب الأحداث وفق ترتيبها الطبيعي بل يجعل القارئ يعيش داخل زمن مضطرب يتقدم حينًا ويتراجع حينًا آخر ويتوقف عند بعض اللحظات ثم يقفز فوق سنوات كاملة.

إن المتلقي يدخل الرواية من بوابة الحاضر من لحظة اقتراب جريمة يوسف قدادرة، لكنه لا يملك في البداية مفاتيح فهم ما يجري فهو يرى يوسف يتحرك في المدينة، يراقب سيارة رونو خلفه، يزور امرأة، ثم يواجه مراد قبل مقتله. إلا أن القارئ لا يعرف حينها طبيعة العلاقة بين يوسف ومراد، ولا يدري أن وراء الحادثة ملفًا قديمًا يعود إلى ثلاث سنواتوأن هناك تلاعبًا بوثائق وتوقيعات، وخيانة داخل

المؤسسة وعلاقة بين يوسف وخليل وزهية ومراد والهواري. ومن هنا يتبين أن الزمن في الرواية ليس زمنًا واحدًا، بل هو مجموعة أزمنة متداخلة: زمن الجريمة وزمن التحقيق وزمن الذاكرة وزمن السجن وزمن الحلم وزمن الانتظار وزمن العلاقات العاطفية وزمن الماضي الذي لا ينتهي أثره.

ومن أهم ما يلفت في بناء الرواية أنها تستعمل الزمن استعمالًا قريبًا من تقنيات السينما فهي تنتقل بين مشاهد سريعة وتقطع الحدث في لحظة حرجة ثم تنقلنا إلى شخصية أخرى أو إلى زمن آخر، قبل أن تعود إلى الحدث الأول. كما تعتمد على الاسترجاع، حيث لا تأتي الحقيقة مباشرة وإنما تتكشف من خلال اعتراف أو وثيقة أو ذاكرة أو تحقيق أو حلم وبذلك يصبح القارئ شريكًا في التحقيق لأنه لا يتلقى القصة جاهزة، وإنما يجمع أجزاءها ويعيد ترتيبها ذهنيًا.

على الرغم من أن الرواية تكسر التسلسل الزمني في مواضع كثيرة فإنها تمنح القارئ في ظاهرها إحساسًا قويًا بالدقة والتنظيم ويتجلى ذلك في اعتماد الساعات والأيام والتواريخ، خصوصًا في بداية الفصول فالفصل الأول يفتتح بعبارة تحدد المكان والزمان بدقة: "**المنطقة الثامنة – معسكر 02 جويلية 17:00**[1]" وهذه البداية ليست اعتباطية إذ توحي للقارئ بأنه أمام رواية تحقيق تستند إلى الوقائع والمواعيد والتفاصيل وكأن السرد يقترب من تقرير أمني أو محضر شرطة.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م،ص7

وتظهر هذه الدقة أيضًا في تتبع حركة يوسف. فهو ينظر إلى ساعة معصمه، ويلاحظ درجات الحرارة، ويتحرك بين الأحياء والشوارع في زمن معلوم. ثم ينتقل السرد إلى لحظة موته حيث يحدد أن الساعة اقتربت من الحادية عشرة والنصف ليلًا. وهذه الإشارة الزمنية تعود لاحقًا في التحقيق حين يقول الشهود إنهم سمعوا إطلاق النار في التوقيت نفسه تقريبًا كما يؤكد الطبيب الشرعي زمن الوفاة ومن ثم فإن الساعة لا تكون مجرد زينة وصفية بل تتحول إلى دليل جنائي.

تتصاعد الحركة ببطء شديد نحو مقتل يوسف نراه يعود إلى بيته في الليل ثم تختفي سيارة مجهولة قبل أن تأتي سيارة مسرعة ويخرج منها شخص يطلق النار " أوشكت الساعة بلوغ الحادية عشر و النص ليلا "" رأى من خلال المرآة الجانبية أن تلك السيارة اختفت تماما".[1] هنا يُبنى الزمن بناءً دقيقًا، لأن الكاتب يريد أن يجعل كل دقيقة وكل حركة قابلة للرجوع إليها لاحقًا أثناء التحقيق ولذلك عندما تبدأ الشرطة في جمع الشهادات، نجد أن الحديث يعود مرارًا إلى توقيت الحادية عشرة والنصف،

لكن الملاحظ أن هذه الدقة الزمنية لا تمنح القارئ يقينًا كاملاً بل تمنحه وهم اليقين فالساعة تحدد لحظة الموت، لكنها لا تكشف القاتل والشهود يحددون مرور سيارة لكنهم لا يعرفون هوية سائقها والهاتف يرن في اللحظة الأخيرة، لكنه لا يوضح من المتصل. بهذا المعنى، تستعمل الرواية الزمن

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م،ص12

الدقيق لتؤكد أن معرفة الوقت لا تعني معرفة الحقيقة فالحقيقة ليست في الساعة التي وقع فيها الحدث بل في السنوات التي سبقته.

ويتكرر هذا التوظيف للزمن في تفاصيل يومية كثيرة ففي الفصل التاسع يقول السارد إن أحمد وصل إلى المركز في **التاسعة والربع من اليوم التالي**[1] وفي الفصل الثالث عشر نتابع تحركه بالدقائق الساعة الخامسة وخمس دقائق يشغل السيارة، ثم الخامسة والربع يكون عالقًا في الازدحام، ثم الخامسة وثلاثين يقف عند الإشارة، ثم الخامسة والأربعين يصل إلى الحي [2]. هذا التفصيل يمنح السرد بعدًا واقعيًا، ويجعل القارئ يتخيل الرحلة وكأنه يراقبها من كاميرا.

غير أن هذا الإغراق في الدقائق لا يقتصر على الواقعية فقط، بل يؤدي وظيفة نفسية. فحين يكون أحمد متجهًا إلى مقابلة زهية، تبدو الدقائق طويلة بسبب التوتر والفضول، كما أن الازدحام المروري يتحول إلى عائق يزيد قلقه. فالزمن هنا ليس مجرد قياس خارجي، بل هو شعور داخلي بالانتظار والتأخر.

إن الرواية تعتمد، إذن، على ما يمكن تسميته بـ**الزمن البوليسي المرقّم**؛ أي الزمن الذي يبدو مضبوطًا ومقاسًا بالساعة، لكنه يخفي داخله فراغات كثيرة. وهذه الفراغات هي التي تسمح بتوليد الغموض.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص 42
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص 67

فكلما عرف القارئ موعدًا جديدًا، اتسعت لديه الأسئلة: أين كان هذا الشخص؟ مع من كان؟ هل يستطيع إثبات غيابه؟ هل كان التوقيت مجرد صدفة أم جزءًا من خطة؟

لا تبدأ الرواية من البداية الحقيقية للقصة فالبداية المنطقية للأحداث تقع قبل سنوات، حين بدأت عمليات التلاعب بالفواتير وحين وقع ظلم مراد واتُّهم بالتزوير، وحين دخل السجن وخسر زوجته وأمه وحياته الطبيعية. لكن الكاتب لا يقدم هذه الأحداث أولًا، بل يبدأ من نتيجة بعيدة عنها مقتل يوسف قدادرة.

وهذا الاختيار يمثل شكلًا واضحًا من التجريب في بناء الزمن، لأن الرواية لا تقول للقارئ حدث كذا ثم كذا ثم كذا وإنما تدخله في قلب الأزمة وتدعوه إلى اكتشاف الجذور بنفسه. في الصفحات الأولى يظهر يوسف بوصفه رجلًا ناجحًا، مدير مؤسسة بناء يقود سيارته ويرتدي ملابس أنيقة ويعيش حياة مليئة بالتفاصيل لكن بعد مقتله يتضح أنه لم يكن شخصية بسيطة أو بريئة تمامًا بل كان جزءًا من شبكة علاقات معقدة تضم زوجته الأولى وزوجته العرفية زهية وخليل ومراد والبشير فالوي.

إن تقديم النتيجة قبل السبب يجعل الرواية تقوم على **البناء الاسترجاعي** القارئ يعرف أن هناك جريمة لكنه لا يعرف لماذا وقعت ثم تبدأ الرواية بالعودة إلى الماضي على مراحل. فمراد يتذكر طلاقه وسجنه، وأحمد يكتشف ملفًا قديمًا، وكهينة تعرض معلومات عن السلاح، وخبير الخطوط يوضح أن التوقيعات مزورة، ثم يكشف التحقيق في النهاية أن قضية مراد لم تكن كما بدت.

وفي هذا البناء، لا يكون الماضي خلفية منتهية، بل يصبح هو المحرك الحقيقي للحاضر. إن مقتل يوسف في سنة 2015 لا يمكن فهمه إلا بالعودة إلى قضية بوبكر جيلالي سنة 2009 وإلى قضية التزوير قبل ثلاث سنوات وهكذا ترفض الرواية أن يكون الزمن خطًا مستقيمًا الحاضر فيها لا ينفصل عن الماضي، والماضي لا يعود بوصفه ذكرى فقط بل بوصفه قوة فاعلة تنتج الموت والانتقام والخوف.

ويظهر هذا الأمر بوضوح في الفصل السادس عشر، حين يسلّم مراد نفسه للشرطة ويقول: "**أنا متهم في جريمة قتل، أريد تسليم نفسي**"[1]. في هذه اللحظة قد يظن القارئ أن الخط الزمني يتجه نحو الحل وأن مراد هو نهاية القصة لكن الرواية تخدع التوقع لأن تسليم نفسه لا يكون خاتمة بل مرحلة من مراحل الخطة وهنا تتجلى براعة البناء فالحاضر يبدو واضحًا، لكن معناه الحقيقي لا يظهر إلا لاحقًا.

إن هذه التقنية تجعل القارئ يعيد تفسير مشاهد سابقة فلقاء يوسف بمراد قبل مقتله في "غمغم يوسف قائلا مراد" [2]؟ يبدو أول الأمر مواجهة بين رجل مسجون سابقًا ورجل تسبب في سجنه لكن بعد انكشاف الحقائق يصبح هذا اللقاء أكثر دلالة لأنه يكشف أن مراد كان يعرف تفاصيل كثيرة، وأن يوسف كان يعيش خوفًا من الماضي، وأن العلاقة بينهما أكثر تعقيدًا من مجرد خصومة مباشرة.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص 83
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م، ص 13

ثالثًا: الاسترجاع الزمني وبناء ماضي الشخصيات

الاسترجاع هو التقنية الأهم في بناء الزمن داخل الرواية وهو لا يأتي في شكل واحد، بل يتنوع بين استرجاع ذاتي تقوم به الشخصية واسترجاع تحقيقي يتم عبر الوثائق واسترجاع يرويه شاهد أو شخصية ثانوية.

من أول الاسترجاعات المؤثرة ما نجده في الفصل الثاني حين يقف مراد أمام شرفة زوجته السابقة، ويتأمل الغسيل وملابس طفل صغير، فيتساءل إن كان ذلك الطفل ابنه أم ابن رجل آخر. يقول السارد: "**ثلاث سنوات مضت منذ أن رآها لآخر مرة**"[1] هذه العبارة القصيرة تفتح فجأة زمنًا كاملًا من الألم.

لا يشرح الكاتب كل شيء دفعة واحدة بل يجعلنا ندخل إلى ماضي مراد عبر الانفعال. فمراد لا يتذكر فقط، بل يعيش الماضي من جديد. يرى الملابس الصغيرة فيتخيل حياة لم يعشها، ويتذكر أن الطلاق تم وهو في السجن ويتأجج غضبه ثم يختلط بالفضول والحزن ومن خلال هذا المشهد يصبح الزمن النفسي أكثر أهمية من الزمن الموضوعي فثلاث سنوات في التقويم لا تظهر عند مراد بوصفها عددًا بل بوصفها عمرًا مسروقًا.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م، ص 10

وبذلك لا يكون الاسترجاع مجرد كشف معلومات بل يصبح أداة لتفكيك الصورة النمطية.

تكتشف كهينة وأحمد ملفًا قديمًا تحت عنوان **قضية بوبكر جيلالي** يعود الملف إلى سنة 2009 حين عُثر على بوبكر مقتولًا برصاصتين في البطن[1] وهذه العودة إلى الماضي تأتي من خلال وثيقة رسمية وشاشة حاسوب، لا من خلال ذاكرة شخصية.

أهمية هذا الاسترجاع أنه يوسع دائرة الزمن فالقارئ يكتشف أن قضية يوسف ليست حادثة منعزلة بل هناك نمط سابق من الجرائم والأسلحة والعلاقات. كما أن السلاح يصبح حلقة وصل بين زمنين متباعدين. فالرصاصة عيار تسعة مليمترات والمسدس نصف أوتوماتيكي وعدم العثور على سلاح الجريمة كل ذلك يجعل الماضي يطل على الحاضر.

لكن الرواية لا تقدم هذه القضية القديمة بوصفها حلًا نهائيًا، بل بوصفها سؤالًا جديدًا. أحمد يظن أن هناك صلة بين القضيتين وكهينة تحذره من أن الفاصل الزمني كبير وأن المسدسات المفقودة كثيرة. وهنا تظهر وظيفة الاسترجاع في الرواية إنه لا يثبت الحقيقة مباشرة بل يفتح احتمالات جديدة فكل عودة إلى الماضي لا تغلق الغموض بل تزيده في البداية.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م، ص 49

إلى جانب الاسترجاع تستعمل الرواية الاستباق أي الإشارات التي تسبق الحدث وتوحي بما سيقع بعد ذلكوهذه الإشارات لا تأتي دائمًا صريحة بل تكون غالبًا في شكل سيارة أو حلم أو رسالة أو شعور بالخطر.

يلاحظ يوسف سيارة رونو خلفه. يقول السارد إنه يلتفت إلى المرآة ويرى سيارة تتبعه، ثم يفكر في أن المدينة صغيرة وربما يكون الأمر مصادفة[1] لكن هذه السيارة لا تختفي من ذاكرة القارئ لأنها تعود قرب جريمة القتل ثم تصبح محور التحقيق ثم يعثر عليها أحمد لاحقًا في حي بابا علي.

وظيفة السيارة هنا استباقية بوضوح فهي تظهر قبل أن نعرف معناها ثم تعود لاحقًا لتكشف أنها كانت جزءًا من الخطة هذا النوع من الاستباق يجعل القارئ يشعر أن الخطر كان موجودًا منذ البداية، وأن يوسف لم يكن يتحرك في فضاء آمن، بل كان مراقبًا.

يرى أحمد حلمًا شديد الرمزية يقف أمام البحر ثم تتحول السماء إلى ظلام وتخرج موجة ضخمة تهدده وتغرقه ثم تمتد يد هائلة لتنقذه[2] في البداية يبدو الحلم منفصلًا عن التحقيق لكنه يظل عالقًا في ذهن أحمد، ويعود لاحقًا في الفصل الذي يتعرض فيه للاختطاف والضرب.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ 2016م، ص 8
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ 2016م، ص16

تكرار الحلم في الصفحات ليس مجرد إعادة بل هو استباق يتحقق ففي الحلم الأول يكون أحمد مهددًا بالغرق، وفي الواقع يصبح مهددًا بالموت داخل بيت الهواري. البحر يتحول إلى رمز للفوضى والخطر [1] والموجة تمثل قوة لا يستطيع مقاومتها واليد التي تنقذه تشبه تدخل الشرطة أو النجاة التي تأتي في اللحظة الأخيرة.

الأهم أن الحلم يخلق زمنًا خارج زمن الساعة فعندما يحلم أحمد، لا نعرف إن كانت اللحظة قصيرة أم طويلة لأن الحلم يجمع مشاهد كثيرة في ثوانٍ ثم حين يتكرر يصبح كأن الزمن يدور في حلقة صورة قديمة تعود في لحظة خطر جديدة وهذا التكرار يمنح الرواية بعدًا نفسيًا؛ لأن أحمد لا يعيش التحقيق بعقله فقط، بل بجسده وخوفه ولاوعيه.

من أهم مظاهر التجريب أن الرواية لا تعتمد الزمن الموضوعي وحده، بل تكشف تفاوت الإحساس بالوقت بحسب الحالة النفسية للشخصيات. فالدقيقة قد تصبح طويلة جدًا عند الخوف، والسنوات قد تختزل في جملة واحدة، واللحظة العاطفية قد تبدو ممتدة أكثر من زمنها الحقيقي.

إن السجن في الرواية لا يحبس الجسد فقط بل يحبس الزمن الخارج يتحرك والتحقيق يتقدم والشخصيات تتغير، أما السجين فيعيش زمنًا متوقفًا. ولذلك يشعر مراد بأن المستقبل مغلق وأن الماضي لا ينتهي وأن الحاضر مجرد انتظار ثقيل.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص 157

وتتأكد هذه الفكرة حين يتذكر مراد السنوات الثلاث التي قضاها في السجن. فهو لا يصفها كمدة عادية، بل بوصفها حياة منتزعة منه. في حديثه مع يوسف يقول: **«ثلاث سنوات انتزعت من حياتي»** [1] هنا تتحول السنوات إلى فعل عنيف؛ لم تمر فقط، بل انتُزعت. وهذه العبارة تكشف أن الزمن عند المظلوم ليس محايدًا، بل هو شكل من أشكال العقاب.

عندما يُطلق الرصاص على يوسف يتباطأ السرد بصورة واضحة في الواقع إطلاق النار وسقوط الضحية لا يستغرقان سوى ثوانٍ، لكن الكاتب يمدد اللحظة: السيارة تقترب، الهاتف يرن، الضوء يسطع، الذراع تظهر من النافذة، فوهة المسدس تتجه إليه، ثم يمر شريط حياته أمامه.[2]

هذه التقنية تجعل الزمن الداخلي مختلفًا عن الزمن الخارجي. فاللحظة التي تسبق الموت تبدو طويلة لأن الوعي يتكثف فيها. يوسف يرى حياته كلها تقريبًا في ثانية واحدة، وهذا ما يجعل المشهد شديد التأثير فالرواية هنا لا تقدم موتًا سريعًا فقط، بل تقدم تجربة إنسان يواجه النهاية ويشعر بأن الزمن كله يتجمع أمامه.

لا تسير الرواية دائمًا في خط متقدم بل تعود إلى صور ومواقف سبق أن ظهرت، فتمنحها معاني جديدة. وهذا التكرار يخلق إحساسًا بالدائرية.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص 13
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م،ص 14

أبرز مثال هو حلم البحر الذي صادفناه في الرواية إذ تكرر في صفحات عديدة و التكرار هنا ليس حرفيًا فقط، بل دلالي أيضًا. في المرة الأولى، يكون الحلم غامضًا؛ أحمد يغرق وتنقذه يد. في المرة الثانية، يأتي بعد أن يتعرض للاعتداء ويكاد يفقد حياته.[1] وهنا يفهم القارئ أن الحلم كان تمهيدًا لما سيعيشه لاحقًا.

إن العودة إلى الحلم تمنح الرواية بنية تشبه الدائرة. أحمد يمر بالصورة نفسها مرتين، لكن في كل مرة يكون في مرحلة مختلفة من حياته. وهذا يجعل الزمن لا يبدو تقدمًا مستقيمًا، بل عودة متكررة إلى المخاوف ذاتها: الغرق، العجز، الخطر، النجاة.

كما يظهر التكرار في بنية الجرائم. يوسف يُقتل، ثم خليل يُقتل، ثم الهواري يُعثر عليه مقتولًا، ثم تُحتجز زهية، ثم يتعرض أحمد نفسه لمحاولة قتل. هذا التتابع يجعل القارئ يشعر أن العنف يعيد إنتاج نفسه. فكل جريمة لا تنهي السابقة، بل تفتح جريمة أخرى. والسبب أن الجذر الحقيقي، أي قضية الفساد والظلم الأولى، لم يُعالج في وقته.

وهكذا يصبح الزمن دائريًا من الناحية الأخلاقية أيضًا: ظلم قديم يولد انتقامًا، والانتقام يولد جرائم جديدة، والجرائم تولد خوفًا وتحقيقًا، ثم يعود التحقيق إلى الظلم الأول. فالرواية تبدأ بجريمة وتنتهي بالكشف عن جريمة أقدم كانت السبب في كل شيء.

[1] خارج السيطرة عبد اللطيف ولد عبد الله، ا، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م، ص 147

ومن الإشارات الشكلية اللافتة أن ترقيم الفصول بعد الفصل الرابع والعشرين يعود إلى **101**[1]. ويمكن النظر إلى ذلك بوصفه إشارة إلى بداية مرحلة زمنية جديدة داخل الرواية فالحدث لا يبدأ من الصفر لكنه يعاد تنظيمه من منظور آخر بعد هذه النقطة تزداد الجرائم وتتبدل مواقع الشخصيات ويتحول أحمد من محقق يتابع الأدلة إلى شخص مهدد ومطارد ومختطف. لذلك يبدو أن الرواية تنتقل إلى دورة ثانية من السرد، حيث يعود كثير من الأسئلة القديمة لكن بصورة أشد خطورة.

تعتمد الرواية على الانتقال بين شخصيات متعددة تعيش أحداثًا متزامنة وهذه التقنية تجعل الزمن متشعبًا لأن القارئ لا يتابع خطًا واحدًا، بل يتابع عدة خطوط تقع في أوقات متقاربة.

من الأمثلة الواضحة على ذلك ما يحدث في بعض الصفحات أحمد يكون محتجزًا داخل بيت الهواري، ويحاول إرسال رسالة استغاثة من هاتف قديم في الوقت نفسه ينتقل السرد إلى بدر الدين وهو نائم في بيته ثم تستيقظ زوجته على الرسالة ثم يتلقى بدر الدين الاتصال ثم تبدأ الشرطة في التحرك.[2]

هذه المشاهد متداخلة زمنيًا لكن الكاتب لا يرويها كلها في لحظة واحدة بل يقطع من أحمد إلى بدر الدين، ثم إلى سيارات الشرطة، ثم يعود إلى أحمد وهذا القطع يشبه المونتاج السينمائي، ويخلق توترًا

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص 131
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص160

شديدًا فالقارئ يعرف أن أحمد في خطر ويرى أن النجدة بدأت تتحرك لكن لا يعرف هل ستصل قبل فوات الأوان.

والتوازي الزمني مهم أيضًا لأنه يكشف اختلاف التجربة بين الشخصيات. أحمد يعيش دقائق طويلة من الرعب بينما بدر الدين في البداية يعيش نومًا عاديًا ثم فجأة يتحول الزمن عنده من سكون إلى استعجال وهذا الفرق يجعل القارئ يدرك أن الزمن ليس واحدًا عند الجميع ما يكون لحظة عادية عند شخص قد يكون لحظة حياة أو موت عند شخص آخر.

كما نجد توازيًا بين حياة أحمد الخاصة وحياته المهنية ففي الوقت الذي يحقق فيه في جرائم عنيفة يعيش انجذابًا عاطفيًا نحو كهينة ويتحدث معها عبر الرسائل ويتأمل حضورها وعطرها هذا التوازي بين زمن التحقيق وزمن الحب يمنح الرواية جانبًا إنسانيًا لكنه أيضًا يبين أن الشخصية لا تعيش في خط واحد أحمد لا يكون محققًا فقط؛ إنه إنسان يتعب ويغار ويحلم ويقع في الحرج ويقلق بشأن المال والسيارة والفواتير.

تتحكم الرواية في سرعة الزمن السردي بوضوح فهي أحيانًا تطيل لحظة صغيرة جدًا، وأحيانًا تختصر سنوات أو أيامًا في سطر واحد.

الإبطاء يظهر خصوصًا في مشاهد الخطر مقتل يوسف إذ يُروى بتفصيل شديد الضوء، الذراع المسدس، الرصاص، السقوط، الهاتف الدم والكاتب لا يكتفي بقول "قُتل يوسف" [1] بل يوقف الزمن حول موته كأن الكاميرا تقترب من جسده وتتابع تحركاته.

ويظهر الإبطاء كذلك في مشهد أحمد مع الهواري. الاشتباك لا يستغرق زمنًا طويلًا في الواقع، لكن السرد يفككه إلى حركات: السكين، محاولة الدفاع، الاصطدام بالمنضدة، الزجاج، الاختناق، الزجاجة، الضربات إنقاذ الفتاة[2] وهذا التفكيك يجعل القارئ يحس بثقل الحدث.

كما يبطئ الكاتب الزمن في مشاهد الحب والتردد في لقاء أحمد وكهينة [3] لا يحدث شيء كبير من الناحية الحدثية مجرد حديث ومرافقة وهدية وخاتم. لكن السرد يطيل النظرات والتردد والكلمات الصغيرة. وهذا يعني أن الزمن العاطفي يختلف عن الزمن البوليسي؛ فالحب يجعل اللحظة الهادئة جديرة بالتأمل، كما أن الخوف يجعل الثانية الواحدة طويلة.

2. التسريع

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م،ص 14
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م،ص 166
[3] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م،ص122

في المقابل يختصر السرد سنوات كثيرة فعلاقة مراد بسجنه وطلاقه ووفاة أمه تمر في فقرات متفرقة مع أنها تشكل سنوات من حياته وقضية بوبكر جيلالي التي تعود إلى سنة 2009 تُذكر من خلال ملف مقتضب كما أن عدة أيام من التحقيق تمر بعبارات مثل "في اليوم التالي" أو "بعد مرور أيام".

هذا الحذف ضروري لأن الرواية لا تريد أن تسرد كل شيء، بل تختار اللحظات المفصلية. فالأيام العادية تُختصر، بينما لحظة مواجهة أو اكتشاف أو تهديد تُفصل. ومن هنا يظهر أن الزمن السردي ليس تابعًا للزمن الواقعي؛ بل الكاتب يعيد تشكيله وفق ما يخدم التشويق والدلالة.

المطلب الثاني: التجريب في لغة السرد

لا يستعمل الكاتب اللغة نفسها في كل مواضع الروايتين فبعض المقاطع لغتها شعرية وتأمّلية، وبعضها لغة مباشرة مرتبطة بالتحقيق والجريمة وتظهر أيضًا الأغاني الشعبية ولغة الأطفال وبعض الكلمات الفرنسية وهذا التنوّع ليس عشوائيًا بل يرتبط بالشخصية والموقف فاللغة الهادئة تناسب التأمّل، واللغة السريعة تناسب المطاردة والتحقيق.

أولا اللغة الشعرية و التأمّلية في التبرج

تظهر اللغة الشعرية بوضوح في بداية رواية التبرّج خاصّة في المقاطع التي تصف الخوف والموت.

مثال من رواية التبرّج:

لقد أحسّ بأصابع الموت تنساب إليه من بعيد صمّام الأمان هو الموت هناك حيث تختفي الحقيقة الأبديّة هناك تتوقّف الحركة حيث ينسى الجميع من نكون هناك لن تكون دموع ولا ألم هناك يتوقّف الزمن[1].

هذه الجملة لا تصف الموت بطريقة مباشرة، بل تجعله شيئًا يتحرّك ببطء نحو الشخصية، مثل أصابع تقترب وهذا النوع من اللغة يشبه الشعر أكثر مما يشبه السرد العادي، ويجعل القارئ يشعر بالخوف مع الشخصية بدل أن يكتفي بمعرفته.

ثانيًا :اللغة البوليسية والإدارية في خارج السيطرة

تختلف لغة خارج السيطرة في مقاطع التحقيق إذ تظهر ألفاظ مرتبطة بالشرطة والملفّات والتحويلات الماليّة والمناقصات.

مثال من رواية خارج السيطرة

الخيار الأوّل تمثّل في اعتقال مراد بتهمة القتل ...أعني التّحويلات الماليّة التي قامت بها، ثم ترتيبات السّفر نحو فرنسا ...كانت هناك مؤامرة خبيثة حيكت بين خليل ويوسف للإطاحة بمراد[2].

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018/م ص 7[1]

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م، ص.209

هذه اللغة أقرب إلى لغة تقرير تحقيق منها إلى لغة أدبية :كلام واضح عن اتهامات وتحويلات مالية ومؤامر وهذا يناسب طبيعة الرواية البوليسية، لكن الكاتب لا يبقي هذه اللغة جافّة طوال الوقت بل يمزجها بالسخرية والوصف في مواضع أخرى، فلا تتحوّل الرواية إلى تقرير أمني بارد.

ثالثا :توظيف الأغاني الشعبية في التبرّج

تظهر الأغاني الشعبية في رواية التبرّج في عدّة مواضع، وتؤدّي وظائف مختلفة التعبير عن الذات والهروب من الألم والعودة إلى الذكريات..

أغنية داخل غرفة المستشفى

وضع يده على الجرح الذي لم يندمل بعد وفي أذنيه سمّاعتان مصغيًا إلى أغاني سعاد ماسي، شعر بخفقان رهيب داخل صدره وكأنّ قلبه يرقص على إيقاع الموسيقى موجة تجيب موجة ...وأنا حبيبي ما جاء[1]

وفي هذا الموضع ترتبط الأغنية بمشاعر حسين تجاه سعاد فالموسيقى تصبح وسيلة يعبّر بها عن حبّه وأمله رغم أنه ما زال جريحًا ومريضًا.

أغنية الانتظار خارج المستشفى

[1]ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018/م، ص.141

شغّل الآيباد واستمع للموسيقى منعزلًا عن العالم الخارجي، وعينه على الباب الرئيسي أين يلج الزوّار مبنى المستشفى تتردّد في أذنيه إحدى المقاطع القديمة للشاب خالد في سبابي وسباب بلايا آي وعدي واه[1].

هنا تصبح الأغنية وسيلة لتمضية وقت الانتظار الطويل والمؤلم أمام باب المستشفى، وتمنح المشهد طابعًا جزائريًا محليًا واضحًا.

في خارج السيطرة تظهر اللغة العامية في الأغاني في رواية خارج السيطرة ومن الأمثلة على ذلك ترديد أحمد لأغنية الشاب خالد «وعلاش تلوموني[2]» أثناء قيادته للسيارة فالأغنية هنا لا تؤدي وظيفة جمالية وإنما تستحضر جزءًا من الذاكرة الشعبية الجزائرية وتربط الشخصية ببيئتها الثقافية.

رابعًا :اللغة الشعبية ولغة الأطفال

تظهر لغة الأطفال في رواية التبرّج من خلال لعبة شعبية معروفة، ينشدها أطفال في الحي.

مثال من رواية التبرّج

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018/م، ص.160

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م ص 12

واحد زوج، زوبيدة ثلاثة ربعة، ربيعة خمسة ستة، ستوتة سبعة ثمانية، يمينة تسعة عشرة، عاشورة[1]

هذه اللعبة بسيطة وقصيرة ولها إيقاع مثل الأغنية، ولا تحمل معنى عميقًا في حدّ ذاتها، لكنها تدخل في الرواية صوتًا شعبيًا حقيقيًا، وتذكّر القارئ أن الرواية لا تتحدث عن الأبطال الكبار فقط، بل عن المجتمع كلّه، بما فيه الأطفال.

تسهم العامية كذلك في تثبيت الهوية المحلية للرواية فالأحداث تقع في فضاء جزائري واضح، وترد فيها أسماء الأحياء والمساجد والمؤسسات والمدن الجزائرية، ولذلك كان من الطبيعي أن تظهر اللهجة الجزائرية داخل الحوارات فاستعمال عبارات مثل حوار كهينة وأحمد «إيه بيا سوغ»[2] أو صباح الخير بابا خلاص ولّيت شريت بعض الملابس و اللعب للطفلين توحشانهم [3] أو العبارات المتداولة في الأحياء الشعبية يمنح الرواية طابعًا محليًا لا يمكن أن تمنحه الفصحى وحدها.

يمكن القول إن حضور العامية يتجاوز الوظيفة الواقعية ليصبح نوعًا من التجريب في بناء الرواية. فالكاتب لا يضع العامية في مواجهة الفصحى، بل يجعلهما ينسجمان داخل النص. فالسرد يظل

[1] ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018/م، ص.168.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص 213

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م ص 88

فصيحًا في أغلبه بينما تتعدد مستويات الكلام داخل الحوار وهذا الانسجام يمنح الرواية طابعًا تعدديًا ويجعل النص مفتوحًا على أكثر من صوت وأكثر من رؤية.

خامسًا :المزج بين العربية والفرنسية

تظهر في رواية التبرّج بعض الكلمات والجمل الفرنسية داخل الحوار، ما يعكس الواقع الجزائري الذي تتعايش فيه اللغتان في الحياة اليومية.

مثال أول كلمة يستعملها الممرّض البشير

وضع العربة بجانب السرير ثم تابع بلهجة خليطة بين العربية والفرنسية ..dorénavant يبدو أنك نمت متأخرًا ليلة البارحة[1]

البشير يخلط بين العربية والفرنسية بطريقة طبيعية جدًا، وكأنه لا يشعر بوجود حدود بين اللغتين وهذا يعكس واقع كثير من الجزائريين في حياتهم اليومية.

مثال آخر سؤال الطبيب لماسينيسا وأغنية فرنسية:

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص.119

t'es encore fatigué»؟) هل مازلت تعبانًا؟ ...(تذكّر أغنية لارا فابيان ...je suis malade :

Complètement malade.»[1]

وهنا لا تأتي الفرنسية في كلام الشخصيات فقط بل تدخل أيضًا عبر أغنية يتذكّرها ماسينيسا وهذا يبيّن أن اللغة الفرنسية جزء من الذاكرة الثقافية للشخصية، لا مجرد لغة يتحدّث بها الأطباء.

سادسًا :السخرية والمبالغة

تُعدّ السخرية من أبرز ملامح لغة خارج السيطرة، خاصّة في وصف رجال الشرطة وبعض الشخصيات الانتهازية.

مثال من رواية خارج السيطرة

بدا مظهره تحت الأضواء الزرقاء والحمراء كعفريت في زي بوليسي[2].

تشبيه الشرطي بعفريت تشبيه ساخر يكسر صورة الهيبة المرتبطة بالزي الرسمي، وهذا النوع من السخرية ليس مجرد تسلية بل نقد غير مباشر للسلوك القاسي لبعض رجال الأمن.

مثال آخر:

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص.193

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص.23

جبهة ضيّقة ووجه مربّعحتّى أفكاره كانت مربّعة الشكل[1].

وصف الأفكار نفسها بأنها مربّعة مبالغة طريفة تجعل الشخصية أقرب إلى صورة كاريكاتورية وهذا أسلوب يستعمله الكاتب لانتقاد الجمود والغباء عند بعض الشخصيات دون أن يقول ذلك بشكل مباشر.

وفي رواية التبرج

يبدأ محمود بالنقر على الطاولة بإيقاع يلائم صوت ماسينيسا، وينطلق هذا الأخير في الغناء منقادًا تحت النظرات الآسرة والحالمة لأصحابه هكذا كان يجد راحته النفسية، لولا الألم لما ظهرت موهبته في الغناء.[2]

الغناء هنا وسيلة يهرب بها ماسينيسا من الفقر والألم اللذين يعيشهما، فهو يحوّل حزنه إلى صوت جميل يسعد الآخرين.

كما يدور حوار ساخر حول جوارب الطبيبات والممرضات في احدى صفحات الرواية ويقترح ماسينيسا أن تكون ملابسهن قصيرة وأن يكثر عدد النساء الجميلات في خدمة المرضى "إن الإنسان

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص.38.

[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018/م، ص.36.

حين يمرض عليه أن يعامل كالملك لأنك مهما اعتنيت بالمريض فيحس أنه بحاجة إلى رعاية أكبر [1] "، يتحدث عن نفسه بطريقة هزلية كأنه سلطان وهذه اللغة الساخرة تخفف من توتر المشهد وتكشف رغبته في مقاومة المرض بالكلام

سابعًا :المفارقة بين العنف والضحك

ما يميّز لغة خارج السيطرة أن الكاتب يصف بعض مشاهد العنف بأسلوب يشبه التعليق الرياضي، ففي مشهد إدخال الشاب إلى الزنزانة يصف السارد العراك كما لو كان مباراة، ويقول: "سيداتي وسادتي إنه عند العتبة الآن والمباراة مشتعلة والآن اثنان ضد واحد" [2].

فالمضمون هنا عنيف ومؤلم، لكن طريقة السرد ساخرة وخفيفة، وهذا التناقض يجعل القارئ يشعر بالضحك والانزعاج في الوقت نفسه والفكرة التي يريد الكاتب إيصالها ليست أن العنف أمر بسيط، بل العكس السخرية هنا تنتقد تحويل معاناة الناس إلى مشهد عادي يتفرّج عليه الجميع دون اكتراث.

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص 113

[2]ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص.111-110

ويتكرر هذا الأسلوب عندما يتعرض أحمد للضرب على يد الهواري، إذ يتم تصوير العنف باعتباره مباراة حارة، ويظهر المعلق الافتراضي وهو يتساءل عن الحكم وعن احتمال صمود المصارع بقول الكاتب " سيداتي سادتي إنها المباراة الأخيرة في لقتال الحر هواري يسدد ضربات قوية هذا المصارع لا يرحم [1] ومن خلال هذه التقنية تنتقد الرواية تحويل العنف إلى مشهد مألوف، سواء في السجن أو الشارع أو وسائل الإعلام أو الثقافة الشعبية

ثامنًا: توظيف الشتائم والألفاظ الشعبية

ولا تقتصر العامية في رواية خارج السيطرة على الألفاظ المفردة، بل تظهر أحيانًا في تركيب الجملة ونبرتها وطريقة أدائها فالشخصيات لا تتحدث دائمًا في جمل تامة ومنظمة، بل تستعمل التردد والحذف والاختصار والشتائم والتعابير المحلية وهو ما يجعل الحوار أقرب إلى الكلام الشفهي. وبذلك يشعر القارئ أن الشخصيات لا تتحدث بلغة أدبية مصطنعة، وإنما تتحدث كما يتحدث الناس في الشارع أو البيت أو مركز الشرطة

ومن الأمثلة على توظيف الشتائم في خارج السيطرة عبارات مثل: «يا حمار، اقتلع الباب»[2]، و«تأدب يا بغل»[3] ، وعبارة « ن .. دولة...»[4]

[1] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م،ص 155
[2] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م، 53
[3] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م ص 54
[4] عبد الطيف ولد عبدا لله منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016/م،ص 189

وفي رواية التبرج تظهر الشتائم بصورة واضحة في الحوارات التي تشتد فيها الخصومة. ومن أبرزها عبارة « ذاك النذل [1]»، التي ترد في الصفحات وتستعمل للتعبير عن الغضب الشديد والإهانة.

وفي الصفحة **194** يهاجم ماسينيسا الطبيب عثمان، ويصرخ في وجهه بعبارات نابية، منها ما يفيد معنى: **«ابن الق...، تريد أن تعتني بي الآن؟[2]»** وتكشف هذه اللغة عن وصول الشخصية إلى أقصى درجات الغضب واليأس

تتبادل الشخصيات عبارات الإهانة، مثل **«أيتها الوسخة»** و«أيتها المنافقة» و«أيتها الق....»[3] وهذه الألفاظ لا تؤدي وظيفة لغوية فقط، بل تكشف انهيار الحوار بين العاملين في المستشفى، وتحول النقاش إلى صراع طبقي وأخلاقي

تصرخ أم ماسينيسا: **«أولاد الحرام»** و«أولاد الحركى»[4] وهي عبارات شعبية قوية تستعملها في لحظة الانهيار بعد وفاة ابنها وتكشف هذه الألفاظ عن الغضب الشعبي والاحتجاج على الأطباء والعاملين في المستشفى

وجود هذه المفردات في الرواية يلفت الانتباه لأن معظم الشخصيات تنتمي إلى بيئة جزائرية

---

[1] اللطيف ولد عبد الله،التبرج ، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ/2018 م ص 194

[3] عبد اللطيف ولد عبد الله،التبرج ، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440هـ/2018 م، ص 200

[4] عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج التبرج ، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ، 1440 هـ/2018م، ص 2086

المبحث الثالث :التجريب في تجديد الموضوعات

لا يظهر التجريب في الشكل فقط، بل يظهر أيضًا في الموضوعات التي يختارها الكاتب فرواية خارج السيطرة تستعمل الجريمة لتكشف الفساد الاجتماعي بينما تجعل رواية التبرّج من المرض والذاكرة والصدمة النفسية موضوعات أساسية.

المطلب الأول: الموضوعات الوجودية

أولا : الجمع بين الرواية البوليسية والتأمّل في الخير والشر

تبدو خارج السيطرة في ظاهرها رواية بوليسية لكن الكاتب لا يكتفي بلغز يبحث القارئ عن حلّه، بل يفتحها بسؤال أعمق عن طبيعة الشر داخل الإنسان.

مثال من رواية خارج السيطرة اقتباس افتتاحي:

ليست القداسة أن تكون نورًا وأنت نور، وليس الفخار أن تكون نارًا وأنت نار وإنّما القداسة والفخار أن تكون نورًا ونارًا وأنت تراب، وأن تسبّح وتقدّس وأنت قادر على الفساد والعدوان[1].

[1]ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1437 هـ2016م، ص .5 الاقتباس منسوب في الرواية إلى عبّاس محمود العقّاد.

يضع الكاتب هذا الاقتباس في أوّل صفحة من الرواية قبل بداية الأحداث وكأنه يريد أن يهيّئ القارئ لفهم الجريمة على أنها نتيجة صراع بين الخير والشر داخل الإنسان نفسه لا مجرّد حادثة عابرة يبحث عنها المحقّقون وهذا يجعل الرواية تتجاوز شكل الرواية البوليسية العادية.

ثالثًا :المرض والغيبوبة

تجعل رواية التبرّج من المرض محورًا أساسيًا، فهو الذي يفتح الطريق أمام الذكريات والأحلام والأسئلة الوجودية.

مثال من رواية التبرّج:

الكريّات البيضاء نفقت وتوشك على الاندثار ...ألا يعني هذا أنّك أصبحت عاطلاً عن الحياة وأنّك لم تعد صالحًا للاستمرار؟ جسمك من يقول هذا، أمّا الطبيب فيصادق عليه فقط[1].

لا يتحدّث حسين عن المرض بلغة طبيّة باردة، بل يحوّله إلى حكم على قيمة حياته كلّها .وهذا يوضّح أن المرض في الرواية ليس حدثًا جسديًا فقط، بل تجربة تمسّ نظرة الإنسان لنفسه وللزمن الذي بقي له.

رابعًا :الذاكرة والصدمة النفسية

[1]ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018/م، ص.33

تحتل الذاكرة مكانة مهمّة في التبرّج، وتظهر آثار الصدمات النفسية أيضًا في شخصيات أخرى، مثل جلسة دحّو العلاجية التي تستحضر ذكريات مؤلمة من العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر.

مثال من رواية التبرّج:

أنت تشعر بثقل وارتخاء في جميع جسمك ...أمام عينيه الشاخصتين رأى شيئًا غريبًا يخرج من جسم الوسيط، بُهت للمنظر، وكان ذلك الشيء أشبه بمادّة رماديّة على شكل هلام ضبابي[1].

في هذا المشهد، تتحوّل جلسة علاج نفسي بسيطة إلى استحضار لذكريات مؤلمة عاشها المجتمع كلّه لا الشخصية وحدها .وهذا يبيّن أن الذاكرة في الرواية لا تخصّ الفرد فقط، بل يمكن أن تحمل ألمًا جماعيًا.

خامسًا :الفقر والتهميش في شخصية ماسينيسا

تقدّم رواية التبرّج شخصية ماسينيسا بوصفها نموذجًا للشخص الفقير المهمّش، الذي يجد في المقهى بديلاً عن بيت ضيّق مزدحم.

مثال من رواية التبرّج:

[1]ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص.226.

كان المقهى دائمًا هو ملجأه الوحيد الذي يجد فيه راحة نفسية، بل يستطيع أن يبثّ همومه وخواطره هناك، يراقب الشارع من خلال ضباب دخان السّجائر[1].

لا يقدّم الكاتب ماسينيسا شخصًا فقيرًا يائسًا فقط، بل يمنحه طريقة خاصّة لمواجهة الحياة، وهي الغناء والسخرية في المقهى بين أصدقائه .وبهذا يختلف عن حسين الذي يواجه ألمه بالصمت والذكريات، وهو تعبير عن طريقتين مختلفتين لمواجهة نفس الظروف الصعبة.

سادسًا :الأزمة النفسية ومواجهة فكرة الموت

تعالج التبرّج الأزمة النفسية باعتبارها مسارًا طويلاً يتداخل فيه المرض والوحدة وفقدان الأمل، من المشهد الافتتاحي إلى المشهد الختامي.

وكما رأينا في نص أصابع الموت في بداية الرواية نافذة الروح ونافذة الجسد «في نهايتها، فإن الرواية لا تنتهي بتأكيد اليأس بل تمنح الحياة والحب فرصة إذ يعود حسين إلى الوعي على صوت سعاد وهذا لا يعني أن الرواية تقدّم حلاًّ سهلاً للأزمة النفسية بل تقول إن الإنسان قد يجد في علاقته بالآخرين سببًا للاستمرار[2].

[1]ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص.36.

[2]ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص8 ، وص.319-

المطلب الثاني: الرمز و الثنائيات المتضادة

يحيل عنوان التبرّج في الاستعمال العادي إلى الزينة والمظهر الخارجي لكن الرواية لا تعالجه بوصفه موضوعًا وعظيًا مباشرًا، بل يمكن أن يُفهم بوصفه رمزًا للقناع الذي يخفي الإنسان وراءه ضعفه الحقيقي.

فماسينيسا يبدو ساخرًا مرحًا لكنه يعيش الفقر والتهميش، وحسين حاضر بجسده لكنه غائب عن الحياة بسبب المرض والذكريات .وهذا يفتح للقارئ سؤالاً بسيطًا :هل المظهر الذي تُظهره الشخصية للآخرين هو نفسه ما تخفيه في داخلها؟

لا يقول الكاتب كل أفكاره بشكل مباشر، بل يستعمل رموزًا مثل النافذة والسقوط والضوء والظلام للتعبير عن حالات نفسية وفكرية .كما تقوم الروايتان على ثنائيات متقابلة، مثل الحياة والموت، والحضور والغياب، والمرض والفكاهة.

تظهر النافذة في التبرّج بوصفها حدًّا بين الداخل والخارج الداخل غرفة المستشفى والجسد المريض والخارج يمثّل الحياة والحرية وقد يمثّل أيضًا الموت والخطر.

وكما رأينا في نص نهاية الرواية، تتحوّل النافذة إلى رمز مزدوج يجمع بين الخطر والأمل، وبين الموت والحياة، وبين العزلة والرغبة في الخروج، وهي بذلك لا تحمل معنى واحدًا ثابتًا[1].

ثانيًا ثنائية الحضور والغياب

تظهر في الرواية شخصيات غائبة جسديًا لكنها حاضرة في الذاكرة .فسعدية، رغم غيابها، تبقى حاضرة في وعي حسين وتؤثّر في حياته أكثر من بعض الشخصيات الموجودة حوله.

وكما رأينا في مشهد استرجاع ذكرى الفندق، فإن حسين حاضر بجسده داخل المستشفى، لكنه غائب عن الحياة العادية بسبب المرض والذكريات .وهذا يكشف أن الحضور الحقيقي لا يرتبط دائمًا بوجود الجسد، فقد يكون الشخص الغائب حاضرًا في الذاكرة أكثر من شخص موجود بجانبك[2].

ثالثًا ثنائية المرض والفكاهة

تتجسّد هذه الثنائية في العلاقة بين حسين وماسينيسا .فحسين يواجه المرض بالصمت والتأمّل، بينما يواجه ماسينيسا الألم بالسخرية والغناء.

[1] ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص.314

[2] ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص.24

وكما رأينا في نص الكريّات البيضاء «لحسين، ونص» الغناء في المقهى «لماسينيسا، فإن كل شخصية تختار طريقتها الخاصّة لمواجهة المعاناة .ولا يقرّر الكاتب أيّ طريقة هي الأصحّ، بل يترك القارئ يلاحظ أن هناك أكثر من طريقة واحدة ليبقى الإنسان على قيد الحياة رغم الألم[1].

المبحث الثاني : التجريب من حيث الثيمات

يشهد المشهد الروائي المعاصر حراكات دؤوب نحو التجديد والابتكار، متجاوزاً القوالب الكلاسيكية المعهودة التي طالما حصرت الرواية في ثيمات تقليدية مستهلكة.

المطلب الأول : ثيمة الجنون والمرض النفسي

لقد غدا المرض النفسي ولا سيما الهلوسات والفصام ثيمة مركزية في الرواية التجريبية المعاصرة؛ إذ لم يعد الشخص المعتل عقلياً مجرد هامش هيكلي في الحبكة، بل تحول إلى بؤرة سردية يتكثف من خلالها وعي العالم المأزوم. وتجلى ذلك بوضـــوح في الروايات التي تتخذ من المصـــحات والزنازين مرآة لواقع مشوه[2]

إن هذا الانفتاح يعكس رغبة جادة في مســـاءلة مفهوم العقلانية التي أنتجت الحروب والخراب، مما جعل الســـرد يغوص في قاع النفس البشـــرية لاســـتنطاق ما تنطوي عليه من رعب كامن وتناقضات وجودية حادة[3]

[1] ينظر :عبد اللطيف ولد عبد الله، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى،1440 هـ2018م، ص33 ، وص.36

[2] أسماء حريدي، نفس المرجع السابق، ص 185.

[3] أسماء حريدي، نفس المرجع ، ص 187.

أدى الاشـــتغال على ثيمة الجنون إلى تفكيك الثنائيات الميتافيزيقية الصـــلبة التي حكمت التفكير السردي طويلاً، وعلى رأسها ثنائية العقل والجنون. فالكاتب التجريبي لا يهدف إلى إدانة الشخصية المعتلّة، بقدر ما يحاول إيجاد منطق داخلي خاص يحكم عالمها، وهو منطق قد يبدو في ظاهر الأمر عبثياً، لكنه يضاهي إن لم يتفوق على عقلانية العالم الخارجي[1]

وبهذا يتحول الجنون إلى أداة معرفية نقدية تتيح للروائي فضــح التابوهات الســياســية والاجتماعية بلغة مشفرّة ومتمردة على القوالب الجاهزة[2]

المطلب الثاني: ثيمة الجريمة وتصدع اليقين القانوني

لم تعد الجريمة في الرواية التجريبية مجرد لغز بوليســـي تقليدي يُحل في النهاية ليعود الهدوء إلى النصاب، بل أصبحت ثيمة وجودية كبرى تعبر عن تفكك المنظومة الأخلاقية والقانونية برمتها. إن حضور جرائم القتل الغامضة والمقترنة بدوافع نفسية معقدة يعكس حالة اللَّيقين التي تسِم العصر[3]

ويكشف هذا التحول الثيماتي عن أزمة الثقة في المؤسسات التي تنصّب نفسها حامية للعدالة، مما يضــع القارئ أمام تســاؤلات أخلاقية محرجة حول تعريف الجريمة والمجرم في عالم يعج بالفاسدين والمستبدين[4]

[1] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية: أصولها وتاريخها وخصائصها الفنية ، دار الأمان، الرباط، 2005، ص 45.
[2] أسماء حريدي، نفس المرجع السابق، ص 190.

[3] حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (المركز الثقافي العربي، بيروت، 2010)، ص 62.

[4] عبد القادر شرشار، نفس المرجع السابق، ص 92.

من أبرز التجليات الموضوعاتية الحديثة تدمير الحدود الفاصلة بين الجاني والضحية. فالشخصيات لم تعد تُصنف طبقاً لثنائية الخير المطلق والشر المطلق، بل أضحت شخصيات ملتبسة تحمل في داخلها بذور الجريمة والبراءة معاً[1]

يعمق هذا التداخل البعاد النفسي للثيمة، ويجعل النص الروائي فضاءً لمساءلة الضمير الإنساني، حيث يتحول البحث عن القاتل إلى رحلة مؤلمة لاكتشـــاف الشـــر الكامن في دواخل الأنا الفاعلة ذاتها، مما يقوض اليقينيات السردية الموروثة[2]

المطلب الثالث : ثيمات الذاكرة، والمدينة المشوهة، وتداخل العجائبي بالواقعي

ينتقل هذا المبحث للبحث في أبعاد أخرى للتجريب الموضوعاتي، تتعلق بالفضاء العمراني والنفسي (المدينة المشوهة والذاكرة الجماعية) وكيفية تداخل العجائبي مع الواقعي لإنتاج دلالات جديدة.

المدينة كموقع للاغتراب والعمران المشوه

أصـــبحت المدينة المعاصـــرة في النصـــوص التجريبية كائناً مســـخاً ومحطماً يعكس اغتراب الفرد وضـياعه. لقد تخلت الرواية عن الصـورة الرومانسـية للمدينة، لتسـتبدلها بصـورة الكتلة الإسـمنتية الموحشة التي تنفث روائح العبث والتلوث والتفكك الاجتماعي[3]

[1] أسماء حريدي، نفس المرجع ، ص 194.

[2] أسماء حريدي، نفس المرجع السابق، ص 198.

[3] جيرارد جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج (تخ: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 121.

وتُبرز المعالجة الثيماتية هنا كيف تسببت التحولات العمرانية السريعة في تمزيق الروابط الإنسانية التقليدية، واجتثاث الأفراد من جذورهم، ليجد الإنسان نفسه غريباً في موطنه [1]

يتوازي التشوه العمراني مع تشوه إنساني عميق؛ فالشخصيات الرواية التجريبية تعيش في قاع المدينة المهمشة وسط شبكات الجريمة والتجارة غير المشروعة [2] إن التركيز على هذه الثيمات يعبر عن رفض قاطع لمبدأ الإيهام بالواقع والتفاؤل الزائف، حيث يتحول الفرد إلى مجرد رقم استهلاكي فاقد للهوية والخصوصية، ترزح روحه تحت وطأة آليات القمع والنسيان المؤسي[3]

تداخل العجائبي بالواقعي وانفتاح الثيمات على الماوراء

لجأ الكتاب التجريبيون إلى تطعيم نصوصهم بثيمات عجائبية مستمدة من التراث الشعبي أو من رحاب الخيال المطلق، لكسر رتابة الواقعية ، هذا التداخل بين الواقعي والعجائبي لا يقصد به الهروب من الواقع، بل محاصيرته من زوايا أكثر عمقاً واتساعاً [4] فتظهر الكائنات الأسطورية والأحداث الخارقة كمحازٍ دلالي يعبر عن استعصاء الواقع المعيش وتأزمه لدرجة تعجز فيها اللغات الواقعية وحدها عن التعبير عنه [5]

[1] أسماء حريدي، نفس المرجع، ص 203.

[2] باشلار، غاستون، جماليات المكان (تخ: خليل أحمد خليل، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1984، ص 77.

[3] أسماء حريدي، نفس المرجع السابق، ص 210.

[4] تودوروف، تسفيتان، مدخل في الأدب العجائبي (تخ: الصديق المدني، دار الحوار، سوريا، 1993، ص 34.

[5] أسماء حريدي، نفس المرجع ، ص 215.

لا تقتصـــر العجائبية في الرواية التجريبية على الخيال الخالص، بل تتســـلل إلى عمق التاريخ والميثولوجيا لإعادة قراءتهما وتفكيكهما. ويتم توظيف الأســـاطير القديمة بوصـــفها ثيمات موازية تسلط الضوء على مآسي الحاضر، مما يمنح النص أبعاداً كونية وفلسفية تتجاوز المحلي [1]

وبهذا تتسـع افاق التلقي، ويصـبح النص الروائي محفلاً للمسـاءلة التاريخية المسـتمرة وإعادة كتابة السرديات الكبرى بروح نقدية ساخرة ومتمردة[2]

إن التجريب من حيث الثيمات في الرواية المعاصـــرة لم يكن ترفاً إبداعياً أو انقلاباً عبثياً على الموروث، بل كان ضرورة ملحة فرضتها التحولات التاريخية والنفسية العميقة التي يعيشها الإنسان العربي والعالمي.

لقد أثبتت هذه النصـوص أن التجديد الموضـوعاتي (من خلال اقتحام عوالم الجنون، والاشـتباك مع الذاكرة، وتقويض الحدود الفاصـلة بين الواقعي والعجائبي) قاد السـرد إلى آفاق رحبة من الحرية المعرفية والجمالية.

خلاصة الفصل :

يتضـــح أن التجريب في روايتي اللطيف ولد عبدالله لا يقتصـــر على تقنية واحدة بل يشـــمل البناء الروائي كله فعل مسـتوى المكان تجسـيد الاغتراب و على مسـتوى الزمن تفككت الخطية لصـالح الاستباق و الاسترجاع و على مستوى اللغة تنوعت الخطابات بين الشعرية و البوليسية و السخرية و على مســتوى الموضــوعات و الرموز تم اقتحام عوالم المرض و الفســاد و الذاكرة و بهذا كان

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم ،منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 45.
[2] أسماء حريدي، نفس المرجع ، ص 220.

التجريب وسيلة عميقة عبر بها الكاتب عن انسان مضرب يبحث عن ذاته وسط ركام الفساد و الفقدان.

خاتمة الفصل

يتّضح من خلال هذا التحليل أن التجريب في روايتي عبد اللطيف ولد عبد الله لا يقتصر على تقنية واحدة، بل يشمل البناء الروائي كلّه، وقد دعّمنا كل جانب من جوانبه بأمثلة حقيقية من نصّ الروايتين لا بأحكام عامة فقط.

فعلى مستوى المكان، لم يكتفِ الكاتب بتقديم المدن والأحياء والمستشفى والسجن بوصفها أماكن تقع فيها الأحداث، بل جعلها مرتبطة بالذاكرة والحالة النفسية والواقع الاجتماعي، كما رأينا في وصف مدينة معسكر، وغرفة المستشفى، ومكتب كهينة المرتّب في مقابل وكر هواري الموحش.

وعلى مستوى الزمن، تجاوز الكاتب التسلسل الخطّي، فاستعمل الاسترجاع في كشف ماضي مراد وذكرى حسين مع سعدية، واستعمل الاستباق في افتتاحية التبرّج، وأبطأ السرد في مشاهد الخطر مثل مشهد العراك في السجن، وبلغ هذا التجريب ذروته في البنية الدائرية لرواية التبرّج، حيث ترتبط البداية بالنهاية ويتحول مشهد النافذة من لحظة يأس إلى لحظة نجاة.

أمّا على مستوى اللغة، فقد تنوّعت بين اللغة الشعرية والتأمّلية في التبرّج، واللغة البوليسية والإدارية في خارج السيطرة، كما وظّف الكاتب الأغاني الشعبية في أكثر من مشهد، ولغة الأطفال في لعبة زوبيدة، والسخرية في وصف بن ذهيبة، وبعض الكلمات الفرنسية في حديث البشير والطبيب، ما جعل النصّ قريبًا من الواقع الجزائري ومنح كل شخصية صوتًا خاصًا بها.

وعلى مستوى الموضوعات، تجاوز الكاتب الطرح التقليدي؛ فرواية خارج السيطرة لم تقدّم جريمة قتل فقط، بل ربطتها بالفساد الإداري والمالي، كما في مكتب خليل الفاخر وصورة الرئيس المعلّقة خلفه، وبالصراع بين الخير والشر منذ اقتباس العقّاد الافتتاحي .أمّا رواية التبرّج، فقدّمت المرض والغيبوبة من خلال تجربة حسين مع الكريّات البيضاء، والذاكرة والصدمة الجماعية في جلسة دحّو، والفقر والتهميش في شخصية ماسينيسا الذي حوّل الألم إلى غناء.

وأخيرًا، وعلى مستوى الرمز، لعبت النافذة في التبرّج دورًا مزدوجًا بين الموت والنجاة، وكشفت ثنائية الحضور والغياب أن الإنسان قد يكون غائبًا وهو موجود، وحاضرًا وهو بعيد، كما بيّنت ثنائية المرض والفكاهة أن مواجهة الألم لا تكون بطريقة واحدة فقط.

وبهذا يمكن القول إن التجريب في الروايتين لم يكن زخرفة شكلية أو تعقيدًا لغويًا بلا هدف، بل كان وسيلة عبّر بها الكاتب عن مجتمع مضطرب، وعن إنسان يحاول أن يفهم ذاته وسط الفساد والمرض والذاكرة والفقدان مستعملاً في ذلك المكان والزمان واللغة والرمز أدواتٍ متكاملة لا منفصلة.

الـــخـــاتـــمـــة

خاتـمـة

في ختام هذه الدراسة التي تناولنا فيها مرجعيات الكتابة الروائية لدى عبد اللطيف ولد عبد الله، يمكننا أن نُلخّص أبرز ما توصّلنا إليه من نتائج على النحو الآتي:

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن المرجعيات المتحكمة في الكتابة الروائيى لدى الروائي عبد اللطيف ولد عبدالله

–تتسم بنية السرد في رواياته بعمق فني لافت يتجلى في بناء شخصيات مُركّبة ذات أبعاد نفسية واجتماعية، وفي توظيف مُتقن لتقنيات الزمن كالاسترجاع والاستباق، وفي منح المكان وظيفة رمزية تتجاوز حدوده المادية.

–يُجسّد التجريب الروائي لدى ولد عبد الله مشروعاً متكاملاً يُحدّث الشكل الروائي ويُجدّد في موضوعاته وثيماته، إذ يتناول بعمق مسائل الهوية والسلطة والذاكرة والكتابة، مُستخدماً تقنيات فنية متنوعة كتعدد الأصوات

–يُعدّ مشروع ولد عبد الله الروائي إسهاماً كبيرا في مسيرة الرواية الجزائرية نحو النضج الفني والعمق الجمالي، ومحطةً بارزة في مسار التجريب الروائي العربي الساعي إلى تجاوز الحدود الضيقة نحو آفاق أرحب وأكثر إنسانيةً.

ونأمل أن تكون هذه الدراسة قد أضاءت جوانب من هذه التجربة الروائية المتميزة، وفتحت الباب أمام مزيد من الدراسات النقدية التي تتوقف عند المشروع الإبداعي لعبد اللطيف ولد عبد الله بالتحليل والتأمل، في خدمة الأدب الجزائري والعربي على حدٍّ سواء.

قـائــمـــة الـمـــصـــادر والـــمراجـــع

قـائــمـــة الـمـصـادر والـمـراجــع:

أولاً: المصادر

ولد عبد الله، عبد اللطيف، التبرّج، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 1440هـ/2018م.

ولد عبد الله، عبد اللطيف، خارج السيطرة، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، ط1، 1437هـ/2016م.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

إبراهيم، عبد الله، المتخيَّل السردي: مقاربات نقدية في التناص والتحليل الدلالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.

ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

أركون، محمد، الفكر الإسلامي: قراءة علمية، ترجمة هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1996.

الأعرج، واسيني، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

إيغلتون، تيري، الأيديولوجيا: مدخل إلى الفكرة وتاريخها، ترجمة حسين مروة، دار التنوير، بيروت، 2010.

باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة/باريس، ط2، 1987.

باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1984.

باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 2006.

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 2009.

بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.

بورايو، عبد الحميد، القصص الشعبي في الجزائر: دراسة أنثروبولوجية في الأنساق الدلالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

بورديو، بيير، قواعد الفن: ولادة الحقل الأدبي وبنيته، ترجمة إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

بورسايجري، الين، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1946.

بوعزة، محمد، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

تايلور، إدوارد، الثقافة البدائية: أبحاث في ميثولوجيا وديانات ولغات وفنون وعادات الإنسان القديم، ترجمة أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

الجابري، محمد عابد، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط10، 2009.

جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

حنفي، حسن، التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط5، 2006.

دراج، فيصل، دلالات العلاقة الروائية: ثلاثية الرواية والتاريخ والمعنى، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1999.

رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ت.

الركيبي، عبد الله، القصة والرواية في الأدب المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

ريكور، بول، الزمان والسرد: الحقيقة والمجاز في التاريخ والتخييل، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006.

سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.

شريبط، أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

عصفور، جابر، آفاق العصر: زمن الرواية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

عصفور، جابر، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

غريب، كمال، المرجعيات الفكرية في النقد الأدبي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 2012.

الفيصل، سمر روحي، معجم الروائيين العرب، دار جروس برس، طرابلس–لبنان، ط1، 1995.

كريستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.

لحمداني، حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

لحمداني، حميد، الرواية والتاريخ: دراسة في وظيفة المعرفة التاريخية في التخييل الروائي، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1993.

لوكاش، جورج، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، 1970.

لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

ماركوز، هربرت، الإنسان أحادي البعد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، 1991.

مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998.

مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط4، 2005.

نجم، محمد يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1968.

هتشيون، ليندا، شعرية ما بعد الحداثة: التاريخ، النظرية، التخييل، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2009.

هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.

يقطين، سعيد، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

اليوسف، آمنة، تقنيات التعبير في الشعر العربي المعاصر، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، ط1، 2001.

ثالثاً: المقالات والدوريات

خليفي، بوشعيب، «التخييل ولغة التشويق: مقاربة في بناء الرواية البوليسية»، مجلة فصول، العدد 76، 2009.

رابعاً: المراجع الأجنبية

Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, London: Edward Arnold, 1927.

الفـــهـــرس
والـــمـــحـــتـــويـــات

الـمـــوضـــوعات	الصفحة
الإهـــــداء	
الـشـكر والـعرفـــان	
مدخل	
الـمـقـدمـــة	1
الفصل الأول:	
المبحث الأول: الشخصيات	7
المطلب الأول: ماهية الشخصية الروائية في النقد المقارن	7
المطلب الثاني: أبعاد الشخصية	9
المطلب الثالث: الشخصيات في روايتي عين حورابي وخارج السيطرة	11
المبحث الثاني: الزمن في رواية عين حمورابي لعبد اللطيف ولد عبد الله	19
المطلب الأول: الاسترجاع والاستباق	19
المطلب الثاني: المشهد، الوقفة، الخلاصة والحذف	20
المطلب الثالث: تجليات الزمن النفسي والمكاني	21
المبحث الثالث : تجليات المكان في رواية خارج السيطرة	23
المطلب الأول : الفضاءات المفتوحة	23
الطلب الثاني : الفضاء الطبيعي والخارجي	24

المطلب الثالث: الفضاءات المغلقة	25
الفصل الثاني	
المبحث الأول: تجليات التجريب في بناء الزمن	30
المطلب الأول: التجريب في المكان	30
المطلب الثاني: التجريب في بناء الزمن	34
المطلب الثالث: التجريب في لغة السرد	59
المبحث الثاني: التجريب في تجديد الموضوعات	70
المطلب الأول: الموضوعات الوجودية	70
المطلب الثاني: الرمز والثنائيات المتضادة	73
المبحث الثالث: التجريب من حيث الثيمات	75
المطلب الأول: ثيمة الجنون والمرض النفسي	76
المطلب الثاني: ثيمة الجريمة واليقين القانوني	77
المطلب الثالث: ثيمة الذاكرة ، المدينة المشوهة والتداخل العجائبي بالواقعي	77
الـخـاتـمـة	85
قائـمـة الـمـصـادر والـمـراجع	87
فهرس المحتويات	93
الـمـلـخص	96

الـــمـــلـــخـــص

الـمـلـخـص:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن مرجعيات الكتابة الروائية لدى الروائي الجزائري عبد اللطيف ولد عبد الله، من خلال استجلاء الروافد الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي أسهمت في تشكيل مشروعه الروائي وصياغة رؤيته الأدبية .كما تتناول الدراسة البناء السردي في رواياته من حيث الشخصية والزمان والمكان، وتقف عند ظاهرة التجريب الروائي لديه في مستوى الثيمات والموضوعات التي تميز بها عن غيره من الروائيين الجزائريين.

الكلمات المفتاحية :عبد اللطيف ولد عبد الله، الرواية الجزائرية، المرجعيات، البناء السردي، التجريب الروائي، الثيمات.

This study aims to reveal the referential framework of the novelistic writing of Algerian novelist Abdellatif Weld Abdelah, by exploring the cultural, social, and historical tributaries that contributed to shaping his novelistic project and formulating his literary vision. The study also deals with the narrative structure in his novels in terms of characters, time, and place, and examines the phenomenon of novelistic experimentation in terms of themes and subjects that distinguish him from other Algerian novelists.

Keywords: Abdellatif Weld Abdelah, Algerian Novel, References, Narrative Structure, Novelistic Experimentation, Themes.