مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 1 السنة: 2021
ص: 485 - 503 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

مساءلة الخطاب النقدي المغربي بين حداثة الرؤية وخصوصية التجريب – سعيد يقطين انموذجا–

Accountability of the maghreb critical discourse between the novelty of vision and the specificity of expremention –said yaktine as a model-

كنزة محمدي [*] [1] أ.د: علي ملاحي [2]

Kenza Mohammedi[1], Pro: Ali Mellahi[2]

مخبر اللغة وفن التواصل جامعة يحي فارس –المدية (الجزائر).

Yahya Fares University – Media - Algeria

Language and Communication Art Laboratory

Kenzamohammedi04@gmail.com

تاريخ الإرسال:2020/04/19	تاريخ القبول:2020/09/29	تاريخ النشر: 2021/03/30

ملخص البحث

لخص إن ما استوعبته المقاربة النقدية التي أقدم عليها سعيد يقطين من تجربة سردية في محاولة لمعرفة القواعد العامة، وأهم الملامح التي تحدد سردية النص فرض علينا الدخول في مكاشفة مفتوحة على فرضيات سعيد يقطين، وفلسفته لجس نبضات الخطاب الروائي الغني بالتجريب وحداثة الرؤية، كل ذلك بهدف إدراك الطريقة التي قدم بها الراوي المبدع المادة الحكائية في الرواية، وكيفية تحويلها وتأطيرها في صياغة هي أقرب إلى التماثل النموذجي.

الكلمات المفاتيح : خطاب– رؤية– تجريب– حداثة.

Abstract :

We summarized that the critical approach that Said Yaktine had understood from a narrative experience in an attempt to learn the general rules, and the most important features that define the narrative of the text forced us to enter into an open disclosure on the hypotheses of Said Yaktine, and his philosophy to sense the pulses of narrative discourse rich in experimentation and modern vision, all in order to understand how the creative narrator presented the narrative material in the novel, and how to transform it and frame it in a formulation that is closer to the model.

Keywords: Discourse - vision - experimentation – modernity

[*] كنزة محمدي: Kenzamohammedi04@gmail.com

تمهيد:

جاءت الرواية العربية لتحتل مكانة متميزة في المشهد الثقافي العربي، وهي تسعى لفرض وجودها في الساحة، فقد عملت على فرض هذا الوجود تحت اسم الحساسية الجديدة، أو التجريب الذي عرفته الرواية الأجنبية في صيرورتها، لأن الحداثة كما نعلم قد ضربت الشعر ضربا عرض الحائط بل صارت له مقبرة، وترك الشعر العربي المعاصر لفائدة الرواية فصار ينظر إليها على أنها " ديوان العرب الجديد". فبرزت الرواية من خلال شكلها الذي يتميز، وربما يمتاز بمرونته وانسيابيته، ولكن تنوع الشكل الروائي وتجدده الدائم، وقدرته على الإنتاج تؤثر بها عوامل عديدة لعل أهمها: تمرد الشكل الروائي المستمر على ذاته استجابة لظروف البيئة المحلية، وطواعيته، وقدرته على استلهام أدوات، وتقنيات فنية متنوعة من الشعر والدراما والسينما والتراث القصصي والشفاهي، فالشكل الروائي في جوهره صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل البشري، إنها بتعبير أخر عناصر تكوينية متحركة، تتحكم بولادتها، وتشكلها وتفاعلها وحركتها حركة أخرى هي الرؤية الفنية.[1]

وعلى الرغم من الترابط الداخلي بين قضية التجريب والحداثة فإننا ما نريده في هذه الدراسة، هو اختبار هذه الفرضية النقدية من خلال التحليل العام لبعض النماذج من الروايات التي انتقاها سعيد يقطين، حتى نتمكن من التماس خيوط المطابقة بين رؤية الكاتب الجوهرية وبين طريقة بنائها الفني بشكل عام. معتمدين في ذلك المنهج الوصفي التحليلي لما يقتضي توصيف التجربة الجديدة المبطنة بأشكال من التنوع والتكثيف. فكيف تمظهر التجريب في الخطاب النقدي اليقطيني؟ وما علاقة ذلك بالحداثة؟ هذه الأسئلة النقدية وغيرها سنحاول الإجابة عنها انطلاقا من الأيقونات النقدية التي أقرها سعيد يقطين في شروحاته، وجسه لنبضات الخطاب الروائي بهدف إدراك الطريقة التي قدم بها الروائي المبدع المادة الحكائية في الرواية، وكيفية تحويلها، وتأطيرها وبلورتها في صياغة هي أقرب إلى التمثال النموذجي.

أولا– التجريب والحداثة:

يبدو أن مفهوم التجريب في الرواية من المفاهيم النقدية التي تتفق ومفهوم الحداثة، فهما وجهان لعملة واحدة، فحين يختص مصطلح (الحداثة) بالشعر ونقده– إذ تمت الحداثة أساسا في

الميدان الشعري مع حركة الشعر الحديث، ويختص مصطلح التجريب بالأجناس الأدبية الأخرى ونقدها كالقصة القصيرة والرواية، والمسرحية، وقد غدت الحداثة (رؤيا) أو (موقفا) من العالم قبل أن تكون شكلا فنيا، وان كانت كل حداثة تفترض شكلا فنيا جديدا، ومن هذا فان الحداثة ليست مدرسة أدبية أو مذهبا أدبيا، إنها منحى في فهم الوجود، وحركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم ولا يكون وقفا على زمن دون آخر[2].

ونعني بالتجريب تلك المحاولات الفنية العامة، وخاصة تلك التي ظهرت في الأدب كأدوات للتعبير عن معاناة الأديب العربي، تلك المحاولات التي تنساب أو تتجلى بصورة واضحة، أو خفية والتي تمضي عبر منعطفات لغوية، أو بلاغية حيث تكون في النهاية أسلوبا أو مجموعة من الأساليب الطريفة المعقدة لما يسمى "بصيرورة" النضج الفني بهذا الأدب.

وهي ظاهرة جديرة بالدرس التفصيلي لما تميز به من طابع الأصالة والمعاصرة[3]. وتظل كل محاولة لتحديد التجريب تحديدا دقيقا منقوصة ما لم تتعرض لعلاقته بالحداثة، وتكمن اهمية هذه العلاقة في طبيعتها الخاصة ذلك أنها لا تقوم على تعارض واضح بين طرفيها بقدر ما تقوم على تداخلهما واشتراكهما في العديد من الخصائص، ناهيك عن التباس مفهوم كل من التجريب والحداثة[4]

ضمن هذا الفهم فانه تتجاوز الرواية التجريبية فهما تبسيطيا، والذي لا يزال مجرد مغامرة شكلية لتكون تجربة جديدة في جميع مستوياتها لا الشكلية فقط، لكن ضمن فهم جديد للرواية وماهيتها كما بدورها ووظيفتها.

وقد استعملت الحداثة بديلا عن التقليد، ومن ثم البحث عن بعض تجلياتها في كل ما كان مناهضا للقديم، تجاوز للقديم، أو الموروث، أو حتى تجاوز العقل والمنطق، المؤسسة على الرؤية الخاصة والذاتية والابتكار في الشكل **الفني، والبناء اللغوي ما أمكننا أن نطلق عليه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة، كما** يقال الرواية الحداثية أو التجريبية هي رواية الحرية، لأنها تنظر في سلطة الخيال، وبذلك يكون التجريب كما عرفه يقطين هو إفراط في التجاوز، هدم للغة وتكسير لبنياتها.

ولعل السبب الذي أسهم في التباس مفهوم الحداثة حسب الناقد "خليفة غيلوفي" هو أن الثقافة العربية لم تبلور تصورا جماعيا حول الحداثة في اتجاه، أو رابطة، أو مدرسة مثلما حدث

في الغرب مثلا؛ إذ ارتبطت الحداثة هناك بجملة من الاتجاهات التي مثلت مختلف الفنون من أدب ومسرح ورسم وموسيقى، والتي عبرت عنها حركات كثيرة من خلال التقائها حول جملة من المبادئ الأساسية الدائرة حول التجديد ورفض القديم في مجال الفن، ورفض أشكال التفكير السائدة إلى محاولة تجاوز "رؤية العالم" والتصورات التي كانت تؤطرها تلك الأنساق الفكرية، والفلسفية حول المجتمع والإنسان في علاقته مع من حوله[5]. بمعنى أن الأدب المعاصر ليس أدبا حداثيا بالضرورة، فهو قد يحقق مفهوم الحداثة باعتبارها قيمة أو غاية، ذلك أن الشيء الحداثي هو الذي يظل متمردا رافضا متجاوزا لكل القيم الجمالية، والفنية السائدة من اجل أن يوجد قوانينه الخاصة وجماليته الجديدة، فالأمر متعلق "بترهين الخطاب"، أو المراهنة على الرواية من خلال سؤال الحداثة باعتبارها رواية مبنية على التاريخ، وإنها مرحلة جديدة عن الرواية التقليدية ومفارقة لشروطها وظروفها.

الموقف الذي وضحه الناقد "محمد عزام" من الأدب التجريبي باعتباره ذهنية شاملة للكيفية التي تتطور بها العملية التجريبية " فالتجريب ليس مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر، ولكنه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي والجماعي، ولكن هذا لا يعني أدبا شعاريا ،أو قصصيا *طوطولوجية لاتحرق دسيم الأشياء وتكتفي بالوقوف عند سطوح الظواهر، كما لا نرغب في أدب تجريبي يرصد الحيرة أمام الأشكال الإبداعية، فأدب التجاوز هو رؤيا متكاملة لا تستند إلى خلفية واحدة، ولا تستقي مادتها من الواقع المرصود فقط، وإنما عنصر التكامل ضروري"[6]

فمصطلح التجريب "يستعمل للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد، والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة إلى الجمالية، تؤكد السابق الرفيع وتؤصله، فتلغي المتهافت من الذاكرة، وتبشر بالطريف والنبيل فتضيق السبل على من يستعملون الكتابة" [7]. وبناء على ذلك يصبح التجريب حسب الناقد بن جمعة بوشوشة "التجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من آثار السائد مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية "[8]

وعلى هذا الأساس يكون التجريب بهذا المعنى خيار جمالي غايته الانخراط في مشروع تحديثي جديد، هو تجاوز الأشكال النمطية السائدة قصد خلق جو التغيير والتحول وبالتالي الانسلاخ من هيمنة المستهلك الجاهز، وفي هذا إدراك لمفهوم التجريب

من خلال هذه الآراء النقدية لمفهوم الحداثة والتجريب، يتضح جليا انه كثيرا ما يرتبط التجريب الروائي بالحداثة، باعتباره مفهوم نقدي حداثي، فالتجريب الذي نعتبره نتاج الوعي الحداثي هو الذي يتبلور صلب صياغة مفهوم جديد للإنسان من خلال ترسيم علاقة جديدة بالمجتمع والكون وهو إعادة النظر في الأدوات والمعايير، وكثيرا ما يتصادم مفهوم التجريب بالتجديد تحت خضام الحداثة، غير أن الأمر يقتضي الفصل والتفريق بين الاثنين ونجد الناقد "فيصل الدراج" في كتابه " نظرية الرواية والرواية المغربية" يرى أن الفرق بين التجريب والتجديد "هو أن التجريب يتأسس على الإمعان في فعل التجاوز، وذلك باقتراح أشكال جديدة، أما التجديد فهو اجتياز بصيغ أدبية قائمة"[9]. وبالتالي تكون العلاقة والنقاط الفاصلة بين مرتكزات الحداثة الأدبية وتوجهات الكتابة التجريبية تتحدد من خلال المفاصل الثلاث التي صنفها الدكتور صلاح فضل والتي تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة ويمكن إجمالها فيما يلي:

-ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها الدراسات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلي وبلورة جماليتها الخاصة والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منتظم.

-توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي تتصل بطريقة تقديم المتخيل وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته مثل تيار الوعي، أو تعدد الأصوات، أو المونتاج السينمائي، أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة.

-اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز المألوف والسائد، ويجري ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة[10].

من خلال هذه النقاط الأساسية يتبين لنا أن التجريب هو انعكاس إجرائي للحداثة، فالمغايرة والتجاوز ومخالفة المعيار، هو التجريب الذي يمكن النزوع التجريبي من الاستمرار ويعمق رؤية الكتابة التجريبية وهي تنفتح على مغامرة التخطي.

ثانيا– تجليات الحداثة والتجريب في الخطاب الروائي المغربي "قراءة في كتاب" القراءة والتجربة" و "تحليل الخطاب الروائي"

من المؤكد أننا اليوم أمام طفرة حداثية في نصوص الرواية العربية بصفة عامة، والمغربية على وجه الخصوص من خلال القراءة لبعض المتون السردية التي تعكس تجارب روائية، بما هي إفرازات نوعية تتجاوز وتتعارض مع العلامة الكلاسيكية، وتشكل عوالمها الخاصة من أنواع تحويل الواقع من خلال أساليب سردية متنوعة وتوظيفات لغوية، وصوتية ومضامين تخييلية، فيأتي التجريب ليخلخل الميثاق القرائي والنصي معا كما أشار إلى ذلك يقطين ، سواء على مستوى القصة أو على مستوى الخطاب.

لقد تشكلت التجربة الروائية الجديدة بالمغرب منذ الثمانينات، وقد اتسمت هذه التجربة الجديدة بالقراءة الجديدة، ولا يمكن أن تنهض القراءة الجديدة بذلك، ما لم تكن هناك التجربة الأصلية، ويقصد سعيد يقطين بالتجربة الجديدة ليس صفة التجديد هنا المتصلة بالزمن، ومستعملة كنقيض للقديم؛ "ولكنها مرتبطة بمدى إنتاجيتها المتميزة من أعادات الإنتاج السائدة ومدى فعلها في إقرار متغيرات جديدة في ممارسة الإنتاج الادبي والنقدي والفكري عموما"[11].

ويحدد الناقد مظاهر الجدة في كتابه الأول "**القراءة والتجربة**"، في جانبين: يتمثل – أولهما– في ''البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوية''. وثانيهما في ''استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات narratologie التي يعمل الباحثون في ''البويطيقا'' على بلورتها وتدقيقها لتصبح اتجاها متميزا في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة'' ما عدا هاتين الإشارتين لا يذهب الناقد بعيدا في توضيح الجوانب المنهجية في الدراسة، مع العلم أن الممارسة النقدية البنيوية قدمت من خلال أطروحات متعددة: بعضها يستمد أسسه من علم المنطق، وبعضها من اللسانيات ...إلخ. هناك إشارة إلى ثلاثة مفاهيم إجرائية، ينطلق منها الناقد لإبراز المشترك بين النصوص الروائية المدروسة هذه المفاهيم الثلاثة هي: الانزياح السردي – الميثاق السردي –الخلفية النصية.

انطلق يقطين في هذه القراءة من أربع خطابات هي (الأبله والمنسية وياسمين) للميلودي شغموم (وردة للوقت المغربي) لأحمد المديني (رحيل البحر) لمحمد عز الدين التازي، و(بدر زمانه) لمبارك ربيع، وهي الروايات التي اختارها الناقد لأنها تتماشى والتجربة الروائية الجديدة، فقد كتبت

بطريقة خاصة ومغايرة منذ أواسط السبعينات، وفي هذه القراءة يشير إلى ضبط العلاقة بين القراءة والتجربة؛ حيث تعتبر التجربة ممارسة من خلال تفاعل (الذات) الكاتب مع الموضوع(مادة الكتابة)، وبدون التفاعل بينهما لا يمكن التأشير لعملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل، فالذات الكاتب يعيش التجربة، أي تجربة التفاعل مع الموضوع (مادة الكتابة) ويقصد بها شبكة معقدة من العلامات تمتزج فيها مختلف الأحاسيس والانفعالات، وما تراكمه تجربة حياة الكاتب في إطار تفاعله مع محيطه الاجتماعي المعيش، والمتخيل، وتبدأ عملية التجربة تأخذ طابع الممارسة عندا يبدأ التفاعل بين الذات والموضوع[12]

ويضع الناقد خطاطة لتوضيح العلاقة بين القراءة والتجربة وفق التقسيم الثلاثي:

1- القراءة: ممارسة -التجربة: ممارسة

2-قراءة التجربة: انتاج تجربة القراءة انتاج

3-قراءة التجربة وتجربة القراءة: ممارسة - انتاج

ووفق هذا التقسيم يوضح يقطين أن الممارسة منطلقة من معطى الممثل في التفاعل بين القراءة وكذلك الأمر نفسه يحصل مع التجربة بين الذات والموضوع، فيحدد طابع الممارسة على مبدأ التفاعل، ثم ينتقل التفاعل من المرحلة (أ) إلى المرحلة (ب) بمفهوم الفعل أي من الممارسة إلى الإنتاج، وفي المرحلة الثالثة (ج) يحدث بما يسمى إنتاج الإنتاج بمعنى فعل الفعل وفي هذه المرحلة تكون عملية الإنتاج تبلور التجربة(الممارسة) وتعطيها طابعها الكتابي (إنتاج الخطاب)[13].

فيتفاعل الكاتب انطلاقا من خلفيته النصية بمختلف روافدها، ومن خلال تجربته الإنتاجية يكون الانزياح عن الثوابت السردية القائمة، وعن وعي مسبق فيحدث أن يتكسر الميثاق السردي، وهو الذي اشرنا إليه سابقا بتحطيم المألوف والمتداول، الذي يظل القارئ متمسكا به بسبب ثبات خلفيته النصية المتوقعة لما سيحدث لكن في هذه الحالة يحدث مخالفة أفق التوقع ويكون السرد متقطعا ومشتتا لذهنية القارئ.

وان الإشارة إلى التحول الذي عرفه أسلوب الرواية العربية، والذي وظفه النقاد العرب لوسم هذه التجربة الجديدة" الحساسية الجديدة، التجريب، أو التجربة الجديدة" لم يأت ليقطع مع الإيديولوجيات أو يتجاوزها كما يتصور البعض، لقد صارت الإيديولوجيات تأخذ أشكالا جديدة؛ حيث تم تنسيب القناعات المطلقة، وحل محلها السؤال عن الواقع والمجتمع والفرد،

والعالم، وبرز ذلك على مستوى الكتابة القصصية، من خلال العمل على تقويض الشكل التقليدي الخطي، واعتماد الشذرات والتداعي الحر، وتقطيع السرد، باستخدام تقنية تعدد الرواة، والصيغ،..إيذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد، وكان كل ذلك تعبيرا عن رفض مطلق للمسلمات وتجسيدا لقلق وجودي يتمركز حول الذات، ضدا على الواقع والمجتمع على اعتبار أنها السبب في كل ما جرى. فقد عملت التجربة الجديدة على تكسير عمودية السرد، وذلك بإعادة النظر في بناء القصة –العالم، والعمل على تقديمها بشكل مختلف تماما(السرد المتقطع)، واتخذت موقفا من القصة وتمثله، ورفضت القصة تماما (السرد المرسل)[14].

1– قراءة في المكونات البنيوية للخطاب الروائي في "وردة للوقت المغربي" لاحمد المديني:

"وردة للوقت المغربي" مثلها مثل "الابله والمنسية وياسمين" للميلودي شغموم، وكذا "رحيل البحر" لعز الدين التازي، و"بدر زمانه" لمبارك ربيع، باعتباره نص انزياحي يخالف المألوف لتوقعاتنا وما يترسخ في أذهاننا من خلفية نصية " الأمر الذي جعل بالكثيرين في المجال ينعتون هذه التجربة الروائية الجديدة على سبيل المثال بالتجريب، وهذا النعت لم يكن يخلو أحيانا من القدح، فإن أهم ما يومئ إليه هو ما تميزه هذه التجربة وغيرها من الروايات ومحاولتها تجاوزها، وإذا كان هذا الوصف يفقد إلى الخاصية فهو عاجز عن استيعابها وحصر محدداتها، وضبط مكوناتها لأن هذه التجربة تجرب أدوات جديدة، وتدخل عناصر جديدة غير معتادة"[15].

يذهب يقطين إلى أن الخلفية النصية في هذه الرواية تأتي تبعا لعدد القراء وفي علاقة ذلك مع النص الغير مألوف، وقد كانت المكونات البنيوية لخطاب "وردة للوقت المغربي" انطلاقا من خصوصية الخطاب والتي تتجلى في: تداخل الخطاب–تداخل الرواة وفردانية اللغة– وظيفة الخطاب.

أ– بناء الخطاب: قسم يقطين الخطاب الروائي في وردة للوقت المغربي بحسب التمييز بين القول والسرد إلى وحدتين كبيرتين جاءت الوحدة الأولى في بداية الخطاب إلى الصفحة 26 (...والواقع ما هو بالضبط؟ ومن كان منكم يرغب في اليوم الآخر فليترك هذا الكتاب"[16].

الوحدة الأولى: تنتهي عند السؤال لتعلن عن بداية خطاب جديد " فليترك هذا الكتاب" الذي سيعنون في الصفحة27 ب وردة للوقت المغربي، فالوحدة الأولى يهيمن فيها "القول" فليست

هناك قصة لها فضاؤها وشخصياتها وزمانها ومكانها، وهم الضمير المتكلم فيها قول الشيء، ولا يهمه منطق مايستند إليه، والحرية في الانتقال بدون قرائن دلالية، أو تركيبية تربط بين أقسام، خطابه "أريد أن أتذكر– لا أتذكر"[17].

وبالتالي فإن صيغة العرض الشعري تهيمن في الوحدة الأولى كما يسميها يقطين" الذات الثانية للشاعر أو الراوي وكما تسمى الذات الثانية للشاعر في الخطاب الشعري في النقد الأنجلو أمريكياً[18]. أما صيغة السرد فتهيمن في الوحدة الثانية من خلال الراوي/الشخص (ضمير المتكلم أي الراوي المشارك في الحدث حيث تتجلى في هذه الوحدة قصة تحوي على أحداث وشخصيات وفضاء وزمان.

–أحداث: ولادة–صراع– انتفاضة–اعتقال

–شخصيات: جلول ولد خيرة–السيد الكبير– سكان الشاوية–سي محمد– قاسم

–فضاء: الشاوية–جنوب مراكش–بني ملال– فاس

–زمان: ما قبل الاستقلال–الاستقلال–مارس65–بداية السبعينات

غير أن القصة يفككها الخطاب مما ينجم عن ذلك الصعوبة في الإمساك بالقصة كونها مفككة وهي عملية مقصودة حيث أن شخصية "جلول ولد خيرة" في الشاوية التي يهيمن فيها السيد الكبير ويسيطر على من فيها، لكن فيما يلي تصبح الشاوية "وجلول ولد خيرة" أشياء تستذكر في مجرى العرض الشعري (الأقوال)، وبعدها تبرز الدار البيضاء، ومصطفى قاسم والانتفاضة والاعتقال دون أن تكون هناك روابط وظيفية تربط بين الوحدات أو تحكم منطق الحكي، يقول يقطين عن هذا التجاوز انه الانزياح عن المألوف لتشتيت ذهن القارىء " فالروائيون الجدد قدموا لنا قصصا وحبكات بطريقة كتابية تختلف جذريا عن الرواية التقليدية، فسعى الروائي الجديد إلى تكسير وحدة القصة، وتفكيكها، والى تكسير لغة المحكي، وتشذير بنيات العالم الروائي، إن الأساسي عنده إبراز لامنطق العالم ومعناه الخارجي"[19]

ب–**تداخل الرواة وفردانية اللغة:** يشير "جميل حمداوي" أيضا في كتابه الذي سبق ذكره " مستجدات النقد الروائي" أن الرواية البوليفونية(المتعددة الاصوات والرواة) مجموعة من الشخصيات، أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا، وإيديولوجيا، وبالتالي تملك أنماط من الوعي المختلف عن وعي الكاتب وإيديولوجيته الشخصية، وهذا يعني أن الشخصيات في الرواية

تتمتع باستقلال نسبي، ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية، والموضوعية تتعارض مع كلمة المؤلف أو السارد، وفي هذا المجال يكون ديستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات[20]Poliphone. وهكذا تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية باعتبارها وجهات نظر تجاه العالم، أو اعتبارها أقنعة رمزية وإيديولوجية. فالشخصية تقوم بدور مهم في ربط خيوط الحبكة السردية، كما تدل على علامات اجتماعية وسياسية، وثقافية مختلفة يتم تأويلها تبعا للسياق التداولي الذي تتم فيه عملية القراءة " والسمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، الشخصية هي دائما تكاثف لأثر سياقي ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ.

يذهب **سعيد يقطين** بنفس تقسيم الخطاب إلى وحدتين، الوحدة الأولى متعلقة بالعرض الشعري كما أسماه والذي تتجلى فيه الأقوال، أما الثانية متعلقة بالسرد.

الوحدة الأولى: العرض الشعري في هذه الوحدة يهيمن ضمير المتكلم/الراوي–الشاعر أو ضمير الغائب ومن خلال فردانية لغة الخطاب يبدو كون الراوي واحدا، فالراوي الشاعر هو الذي يتكفل بإرسال الخطاب ذي الصيغة العرضية الشعرية ليبرز ملامح ذات المتكلم في مواجهة ومناقضة الآخرين، فالأنا متمرد، قلق، واع، مهووس.أما الآخرين فيمارسون الخضوع والاستكانة **"لا افهم أن تتجمهروا في الأرحام وتتظاهروا في الأسرة ولا يصدر عنكم سوى فحيح رغبات جاهزة سلفا....ها انتم إذن ترون أن البون شاسع والمدى جمرات، وبكل هذا فالسد القائم بينا عميق الغور وأنا موقن أننا لن نلتق، هو طلاق..."**[21] إن الآخرين تبعا لهذا الخطاب قامع (جبار) ومقموع مستكين، من خلال العرض الشعري يتم استنهاض المقموعين واستفزازهم وإعلان التمرد عن القامع، فاللجوء إلى هذا الصوت يعبر عن الذات القلقة الرافضة لكل شيء، فصوت الراوي هو المؤطر للوحدة كلها والمميز لها.

الوحدة الثانية: السرد: يتعدد الرواة في "وردة للوقت المغربي" حيث تأتي الرؤية السردية خارجية كما يوضحها سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي ؛أي تبدلات إرسال الخطاب من خلال تبدل "الرواة" " **إني موقن أن حمدان الذي كنته قد أصبح كائنا أخر تماما منذ ذلك الوقت، منذ وقت الكيس واحتراق الشجر، وانه لاشيء قادر على إطفاء النار التي بداخلي"**[22] إن كل هذا التداخل بين هذه الشخصيات والرواة يجعلنا أمام خطاب مفكك، لا تشد بين عناصره، ومكوناته إلا فردانية اللغة التي يتكلمونها جميعا، التي تدلي عن الصوت الأحادي.

2- الميتاروائية وعلاقتها بالحداثة:

يذهب **يقطين** في كتابه "**قضايا لرواية العربية، الوجود والحدود**" إلى ان "**الميتاروائية**" كونها تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه، فتتطور الرواية من القصة الجيدة إلى تكسير القصة، إلى إنتاج مزدوج يدمج فيه إبداع القصة بنقدها، فتنتقل من الرواية إلى الميتارواية، مرورا بالرواية الجديدة، أو اللارواية وفق هذه الصيرورة تحقق الرواية نوعيتها كخطاب أدبي دائم الانفتاح والتحول والتعدد في مواجهة التحولات التي يزخر بها العالم المعاصر[23].

فمنذ أواخر الستينات عرفت الرواية العربية الجديدة، ونحن نتحدث عن النقد الروائي بالمغرب ظهور تجارب مميزة متميزة لا يزال النقد الروائي عاجزا عن الكشف عن بنياتها، ولعل البعد الميتاروائي واحدا من تلك الأبعاد التي بدأت الرواية العربية الجديدة بتوظيفها.

وبالقراءة المتتابعه فقد كان يقطين يشير إلى هذا المفهوم من خلال ما يطلق عليه ب "تداخل الخطابات" أو حضور بنية الخطاب النقدي في الرواية على وجه خاص، من تناوله بالدراسة في فصل من كتابه القراءة والتجربة، الموسوم إشكالية الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، وما أسماه "**بالمجرى المتحول**"؛ حيث أن المجرى الجديد يكمن "في كونه يرمي إلى التخلص من إسرار المسبق والجاهز، بما يحملان من دلالات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة، وعلى كافة الأرصدة"[24].

في هذا التحديد يعطي سعيد يقطين مفهوما دقيقا للتجريب "إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته *بالتجريب* وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص "التازي" و"المديني"، وفي هذا الإطار تكون التجربة الروائية الجديدة بالمغرب تأتي لتنصب في مجرى ثقافي متحول على المستوى العربي"[25] فما أسماه يقطين بتداخل الخطابات باعتباره خاصية من خصائص الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ؛ حيث أصبح الخطاب الروائي يستوعب بنيات خطابية متعددة: المسرحي، الشعري، الديني، الحكائي، الشفوي، الصحافي، السياسي، التاريخي.

ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، وتتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا في

إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته[26] فتوظيف الظاهرة نفسها دعت يقطين إلى ترهين البحث فيما أطلق عليه بالميتاروائي مواكبة للدراسات النقدية الأجنبية التي وظفت هذا المفهوم، لرصد تطور استخدام البنيات الجديدة في الرواية العربية والمغربية.

فالميتاروائي اذن يكمن في وجود بنيات نصية "طارئة" على الرواية بتوظيف إحدى إشكال التفاعل النصي، والذي يرتبط إجمالا بالميتانص، ارتباط الخاص بالعام، وفق هذا التصور يغدو الميتانص شاملا لكل ماهو متصل بالبنيات النصية الطارئة، والطارئ ما يأتي "مشوشا" على ماهو رئيسي ويصبح الميتاروائي مقتصرا على البنيات نفسها والتي تتصل بماهو سردي أو حكائي، أو روائي[27].

وهذه سمة التجريب الجديدة المتعلقة بإشكالية الخطاب الروائي الجديد بالمغرب؛ حيث أن كل الخطابات، أو النماذج الأربعة المختارة التي درسها سعيد يقطين في كتابه القراءة والتجربة حاول من خلالها الكشف عن آليات اشتغال الميتاروائي وأسباب توظيفه في الرواية، وكذا إعطاء النص الروائي أبعادا جديدة يجعله يعطي الرواية طابعا خاصا لا نجده في الرواية التقليدية.

نستطيع الخلاص إلى أن الدراسة التي قام بها يقطين أفرزت أربع مبادئ أساسية على مستوى الأربع روايات المتخذة أنموذجا تمثلت فيما يلي:

- الحجز: الابله والمنسية وياسمين
- التفكك: وردة للوقت المغربي
- التجاوز: بدر زمانه
- التوالد: رحيل البحر

وكل بنية من هذه البنيات الأساسية استخرجها يقطين انطلاقا من التحليل الذي قام به على مدار قراءات مختلفة المكونات، التي تنتظم ضمن تلك البنيات، كما يلاحظ ترابط هذه البنيات جميعا وتكاملها، حيث تظهر في مختلف الخطابات، فالحجز وجد بأشكال مختلفة في "وردة للوقت المغربي" وبدر زمانه ورحيل البحر، قول الشيء نفسه بصدد التفكك والتجاوز والتوالد، إنها بنيات كلية لكن محدداتها الأساسية نجدها تكمن في كل تلك الخطابات وهذا ما أعطاها صفة الاشتراك البنيوي في مجموع الخصائص التي تميزها كتجربة روائية جديدة[28].

3-الرؤية السردية بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي في كتاب " تحليل الخطاب الروائي":

ويقف سعيد يقطين على الرؤى السردية المستعملة ليتحدث عن العلاقات الموجودة بين النصوص في حال اشتغالها وعلاقاتها ببعضها البعض في بعض الأحيان لا يتم استدعاء بعض عناصر هذا الخطاب في الخطاب الروائي، وكأنه غير ذات دلالة مباشرة في الخطاب إلا انه يتم توظيفه بشكل منسجم مع السياق الخطابي الذي ورد فيه لإعطاء أبعاد متميزة.

جاء في بدائع الزهور" **ولما كان مستهل الشهر يوم الاثنين جلس السلطان في الميدان، وطلع إليه الخليفة والقضاة الأربعة فهنأوا السلطان بالعام الجديد ورجعوا إلى دورهم ثم في ذلك اليوم نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب وصحبته الأمير كرتباي والي القاهرة، وأشهروا المناداة في القاهرة بالأمان والاطمئنان والبيع والشراء...وقد تقدم القول بأن المماليك اثأروا فتنة كبيرة حتى حنق منهم السلطان، وقد تقدم القول بما كان سبب في ذلك فما ان طلع السلطان إلى القلعة وبات بها أصبح.. فأمر بان ينادي في القاهرة بما تقدم ذكره..."**[29].

نلحظ في هذا المقطع السردي التاريخي الذي حاول سعيد يقطين أن يحلله وفق الأدوات المستعملة في تحليل الرؤية السردية في الخطاب الروائي وهي كالأتي:

أ-شكل سردي واحد: هو البراني الحكي، على اعتبار ان الراوي المؤرخ لا يشارك في القصة، في مادة حكيه فقد كان "ابن أياس" معايشا للعديد من الأحداث التي يسردها في كتابه التاريخي (بدائع الزهور)، وبالأخص ما اتصل بأحداث القصة التي نجدها في "الزيني بركات"، لكن مع ذلك لا يمكن اعتباره شخصية في المادة التاريخية لان موضوعها يرتكز حول أخبار الدولة، فالموضوع يرتكز بالضرورة حول الموضوع التاريخي.

ب-**صوت سردي واحد:** هو الناظم الخارجي على اعتبار أن مايسرده من أحداث وأخبار هو في الوقت نفسه ما يراه بمنظار خارجي، أي هو في الوقت نفسه مبئرها من الخارج ونجده يتركز على الموضوعات التالية في المقطع المستشهد به:

-السلطان: استقبال المهنئين، ب-الزيني بركات: إشهار الندءات، ج-المماليك: توعد الزيني بركات بالقتل.

جاءت هذه الخطابات على شاكلة التنويع في التبئير على اختلاف مواضيعها ،لكن مبئرها هو نفسه القائم بالسرد أي محدد الموقع هو (الناظم) " إن الناظم ينتقل من فضاء إلى أخر، ومن الزمن الحاضر إلى الماضي ساردا ومبئرا، الذي بشيء بسلطته المعرفية المطلقة، انه يأخذ صورة الراوي التقليدي للحكي"[30]

وهكذا يظهر الخطاب التقليدي التاريخي من خلال هذا المثال بتدقيق المسافة الزمانية وتحديدها على صعيد من التسلسل فتأتي أحادية الرؤية السردية وليدة تطور محدد للحكي، المعرفة المطلقة والصوت الأحادي عبارة عن سمات دالة على مبتغى الراوي التوجيهي لأنه يوجه المروي له ؛اي المتلقي ليشاركه رؤيته السردية ووفق هذا يبين سعيد يقطين أن الراوي المؤرخ من خلال استعماله ضمير الغائب في إرسال مادته الحكي "براني الحكي" فهو يقيم بينه وبين الحدث مسافة وهذا ما يتيح له إمكانية تسيير الأحداث وفق تسلسلها الخارجي، وفق علاقة سببية علية.

–في الزيني بركات: نجد أنفسنا أمام رواة متعددين يتناوبون في تقديم القصة ومشاركون في القصة باستثناء "الرحالة البندقي" ويظهر كذلك راو غير مشارك لكنه يسهم في تأطير الفضاء[31] (أول الناس، وصف المدينة صباحا) فيقدم لنا مادة القصة. فمشروع يقطين يهدف إلى رسم هيكل لتحليل الخطابات الروائية، وقد عني بتحليل بعضها وان استأثر هذا الخطاب بالتحليل الواحد كون هذه الشخصيات تميل إلى عالم اجتماعي ذات أصول ريفية، وانها تعيش في عالم محكوم بتناقض كبير إبان مرحلة تاريخية محددة وهو على وجه التحديد زمن الهزيمة وما تلاها من انكسار على مستوى البنية الفكرية للشخصية العربية.

الراوي –(الراوي–الخطاب–المروي له) –المروي له. هذه الصورة الأولى التي يقدمها لنا خطاب الزيني بركات، فالراوي الأول هو الناظم الذي يقوم بتأطير الخطاب ككل، ولكنه يتناوب وآخرين في تقديم المادة الحكائية. فقد تجاوزت الزيني بركات النص التراثي من خلال التخلي عن مفهوم الراوي كلي المعرفة الذي يعكس أحادية الرؤية إلى تفتح السرد على مختلف الأصوات، ووجهات النظر المتباينة. وفي هذا الباب يقول الناقد "خليفة غيلوفي " " إن النص التجريبي بما هو –مغامرة إبداعية– مغامرة نقدية ترفض الاستكانة إلى القواعد والمسلمات النقدية المتداولة، إذا ما أرادت هذه القراءة أن تكون لمستوى النص الذي تباشره" [32]. مثلا: **"يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل**

ريشه"[33] وفي موقع أخر: "**بهجة تمتد إلى روح سعيد بطيئة كسريان ماء في شقوق ضيقة**"[34] فالراوي لايكتفي بسرد أفعال الشخصية او تحديد أوصافها، وانما ينفذ إلى دواخلها ايضا.

–في الوقائع الغريبة: يأتي الخطاب هنا بالراوي المؤطر الذي يبدأ بإبراز علاقته براوي القصة عن طريق الكتابة، يتكلف راوي قصة الخطاب بالحكي بضمير المتكلم، وهو يحكي قصته الذاتية، انه ذات السرد وموضوعه في الآن نفسه، بينما المروي له لايظهر أمامنا إلا في بداية الخطاب ونهايته، إن الراوي المؤطر للخطاب يتحول إلى مروي له من خلال العديد من الإشارات مثل (**يامحترم، يامعلم**..) فيظهر الراوي المؤطر الجديد ليعلق على القصة"(**سعدي نحاس الملقب أبو الثوم، ويقال ابو الشوم**)[35]. فيبرز المروي له راويا يتحدث عن الخطاب المرسل اليه:

الراوي–(الراوي–المروي له)–المروي له. فالراوي الأول هو مؤطر الخطاب الناظم، وهو يتحول إلى مروي له في علاقته بالراوي الثاني يتلقى القصة لكنه براني عنها، انه غير مشارك فيها (**ابحثوا معي عن المتشائل**)

–في أنت منذ اليوم والزمن الموحش: نجد أنفسنا أمام الناظم الداخلي الذي هو في شخصية "شبلي" منظور عربي يقدم المادة الحكائية، وسرعان ما يتحول إلى الفاعل الداخلي، ينفتح الخطاب في " أنت منذ اليوم" حيث "عربي" يبئر أباه وهو يمسك بالعصا يتربص بالقطة:(**رأيته من النافذة، واقفا بباب المطبخ، وبيده العصا**..)[36]

وبضمير المتكلم يمارس السرد والتبئير، ويرصد حركات أبيه إلى أن يقتل القطة، ثم يشير بعد ذلك إلى جلسة والديه على مائدة الإفطار وطريقة أكل والده، إننا هنا إمام رؤية سردية جوانية داخلية تقدم لنا منظور الفاعل الداخلي.

وعلاقة المبئر "عربي" بالمبأر القطة علاقة داخلية لذلك فالراوي يسرد ما رآه العربي لذلك طالق سعيد يقطين على الراوي الناظم الداخلي من خلال ضمير الغائب يتحدث عن "عربي (**وكان رأسها مفصولا عن جسده ومسلوخا، رآه عربي عندما فتح الباب فاحتبطت معدته، فأشاح وأسرع هابطا إلى المدرسة**)[37] هنا يظهر وجه ثاني للرؤية السردية تنتقل من الجوانبة الداخلية إلى البرانية الداخلية عن طريق التناوب، والتداخل من خلال تبئير شخصية "عربي" للسرد. كذلك الأمر بالنسبة إلى " الزمن الموحش" فشخصية "شبلي" يؤكد من خلال السرد (الفاعل الداخلي) أنه يعمل على تعرية الجميع بمن فيهم نفسه ايضا (**لابد من عبور النار الداخلية في محاولة**

تطهيرية بذلك تتألق النفس وتظل في مركز الوهج وعلى هذا النحو يمكن أن نتخلص من العكر القديم) [38]، هنا في سياق الحديث عن الطفولة والذاكرة بين "شبلي" و" منى" تتمظهر الكثير من الرؤى السردية وبالأخص الرؤيتين الجوانية الداخلية والذاتية (**سمه ماشئت... مطلوب منه أن يستشهد او ينسحب. في الحالة النواسية بين الشهادة والانسحاب، كنت أقع وفي هذه النقطة الحرجة كنت ابحث مع منى عن شيء أخر في دمشق، وقط لم أكن ابتغي مجدًا...**[39] وهنا يرى الباحث سعيد يقطين أن الناظم الداخلي قد انتقل من تأطير الفضاء " دمشق التي تلوح وجعا..." ثم بعد ذلك إلى تأطير الشخصية المركزية "شبلي" من خلال طرح السؤال عن رغبة شبلي في دمشق.

-في عودة الطائر إلى البحر: وهنا موضوع التبئير حول شخصية "صفدي" فيظل الناظم الداخلي يسرد من خلال "صفدي" أو من منظور إحدى الشخصيات في الأرض المحتلة، وهناك علاقات بين الشخصيات في إطار تبادل الحكي (قضية الضبع) لكن المروي له المجرد غير مشارك[40]. وفي هذا الخطاب نجد الرؤية السردية البرانية الداخلية مهيمنة أفقيا (ينتابهم الهلع والخوف، بعضهم يتأهب لجمع الناس وتنظيمهم "طه كنعان/ عزمي عبد القادر" **وعندهم امل ممزوج بالتوجس بالرجوع إلى اوطانهم وبيوتهم التي طردوا منها في 1948**)[41]. بهذا الشكل يمارس الراوي السرد من منظور "صفدي" وهو يتحدث إلى طلبته وزملائه.وبهذه الوتيرة تتعدد المنظورات إلى ما يجري الحرب ،وتتحول من فضاء إلى أخر ومن شخصية إلى أخرى مع التركيز على صفدي، التي تؤطر رؤياته كل الرؤيات وتستوعبها مما يجعلنا أمام رؤية سردية متحولة في آن واحد وهي كالأتي:

*الراوي-(بيروت-صفدي)، *الراوي-(الارض المحتلة)، *الراوي-(بيروت-صفدي)*، الراوي-(الارض المحتلة)،. *الراوي-(بيروت-صفدي)

إن المسافة التي تبرز لنا في علاقة الراوي (الناظم) بالمروي له المجرد تقوم على تباعد، وهي نفسها التي تتم بين الكاتب والقارئ، وهذه التقنية تتضافر على مستوى تقنيات الخطاب وما تعرفه من لعب بتكسير عمودية السرد وخطيته، وتفصيله في ثوب تجريبي يزخر بهده السمات والخصائص التي تميز الخطاب الروائي العربي الجديد، لمعرفة القواعد العامة، أو أهم الملامح التي تحدد سردية

النص وهو ينفتح على التراث العربي من خلال الصيغ، وأنساق الأدوات الجمالية التي يوظفها الجنس الروائي.

خاتمة:

نلخص في الأخير لنقول لقد تشابكت لدى سعيد يقطين في صياغته لقضية التجريب الأبعاد الذاتية والموضوعية، والتي انصهرت في بوتقة واحدة، بحيث تعانقت تجربة الناقد في نزوعه نحو التجديد، والتجريب مع تجربة الحداثة في المنزع نفسه، كضرب من الجرأة التاريخية والحضارية، وجرأة على تطوير الأساليب القديمة في الأدب والنقد، هذا ما اذا استعرنا التساؤل الذي يصوغه رولان بارت "أليست الحداثة هي أن نعرف ماينبغي تجنب العودة اليه"[42].والجرأة على الظهور والطموح والتبشير بعصر حديث، وهذا ما تمظهر في دراستنا لملامح الظاهرة خاصة في كتابه "القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب" والذي يمثل رؤية متقدمة وناضجة بكل أبعادها الجمالية.

هوامش:

[1]- ينظر: -شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، البنيوية-النقد الأسطوري-مورفولوجيا السرد-مابعد البنيوبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت)، ط1،1997ص204.

[2]- ينظر:جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، (دمشق)، 1981، ص19-53

[3]-عبد السلام محمد الشاذلي، حول قضايا التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، (لبنان)، (بيروت)،ط1، 1980م، ص71.

[4]-خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، (تونس)، ط1، 2012م، ص186.

[5]-ينظر: حليفة غيلوفي، المرجع السابق، ص188.

[6]-محمد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، (دمشق)، 1981، ص401.

*الطوطولوجيا: من الإغريقية معناها قول الشيء نفسه، ويقال عن جملة ما انها طوطولوجية إذا كانت تنعت وتقيم بالصواب دائما أي إن نتيجتها صحيحة دائما مهما كانت نسبة المتغيرات أو تقييم الجمل الأولية او المزاعم/الموسوعة الحرة ويكيبيديا طوطولوجيا ar.m.wikipidia.org/wiki

[7]-عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم درغوثي القصصية والروائية، صامد للنشر والتوزيع، 1999، ص09.

[8]-بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1،(تونس)، 2003م، ص10.

[9]فيصل الدراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي،دط، (بيروت)، (لبنان،) دت،ص165.

[10]-ينظر: مجموعة من الكتاب، الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية، لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت،) ج1، 2008م، ص104-105.

[11]-سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب، دار الثقافة، ط1، (الدار البيضاء،) (المغرب)،1406هـ-1985م، ص08.

[12]-ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة، المرجع السابق، ص15.

[13]-المرجع نفسه، 14

[14] ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان،ط1، (الرباط)، 1433هـ-2012م، ص107-108.

[15]-ينظر: سعيد يقطين القراءة والتجربة،ص24

[16]-وردة للوقت المغربي، احمد المديني، دار الكلمة،ط2، (بيروت)، 1983م، ص26

[17]-المصدر نفسه، ص05

[18]- ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص94

[19]-سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، الوجود والحدود، المرجع السابق، ص123

[20]-جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي بالمغرب، ط1، 2011م، ص134.

[21]-وردة وردة للوقت المغربي، ص06-20.

[22]-المصدر نفسه، ص63

[23]-سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، الوجود والحدود، ص124

[24]-ينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص285.

[25]-المرجع نفسه، ص288

[26]-سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص295

[27]-ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص125-126.

[28]-ينظر، سعيد يقطين،القراءة والتجربة، ص298

[29]بدائع الزهور في وقائع الدهور، ابن اياس المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، ج3، 1312هـ، ص4-5.

[30]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط4، (المغرب)،(بيروت)، 2005م ص370.

[31]–سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص371.

[32]–خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، بين رفض الحدود وحدود الرفض، المرجع السابق، ص200.

[33]–جمال الغيطاني،الزيني بركات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي بسوريا، دط، (دمشق)، 1974م، ص30.

[34]–المصدر نفسه، ص 34.

[35]– اميل حبيبي،الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد بن أبي النحس المتشائل، دار الفرابي، ط2، 1994م، ص207

[36]تيسير سبول، أنت منذ اليوم، ابن رشد، الأعمال الكاملة،1980م، ص07.

[37]–المصدر نفسه، ص09.

[38]–حيدر حيدر، الزمن الموحش، المؤسسة العربية،ط2، (لبنان)، ص44

[39]–المصدر نفسه، ص23–

[40]–ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص385.

[41]–حليم بركات،عودة الطائر إلى البحر، دار النهار، ط1، 1969م.

[42]––رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال للنشر، ط2، (الدار البيضاء)، ا(لمغرب)،1986م، ص66