الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 105083977

رقم التسجيل ط2: 105084398

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

بعنوان

تمظهر التجريب في رواية "عازب حي المرجان" لـ "ربيعة جلطي"

إعداد الطالبتين:

- فهيمة بن حليمة
- نجـــوى بـن زيـة

تاريخ المناقشة: 2019/06/30

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- د/ حفيظة زين	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
- د/ سعاد طالب	أستاذ محاضر "ب"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- د/ أسماء غجاتي	أستاذ محاضر "ب"	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1439-1440هـ 2018/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ ﴿قال تعالى:

[سورة النمل الآية 19] ﴿صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ

الحمد لله الذي بفضله تم إنجاز هذا البحث المتواضع

تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتنظيم عقد الشكر، لمن كانت نعم العون

لنا ونعم الموجه والمرشد فبفضل نصائحها وحرصها تم إنجاز هذا البحث الأستاذة

المشرفة الدكتورة "سعاد طالب"

ولا ننسى في هذا المقام أن نشكر كل أساتذتنا قسم اللغة والأدب العربي جامعة

محمد بوضياف بالمسيلة.

وإلى كل العاملين في مكتبة البيان ومكتبة الجامعة

كما نشكر كل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد

نجوى

فهيمة

مقدمة

استطاعت الرّواية العربيّة منذ نشأتها أن تصنع لها مكانا في عالم الأدب المعاصر وتبرز بسماتها لتدخل معترك الحياة، وتعالج قضايا الواقع ومشكلات الإنسان بمنظار صحيح، بفضل بنائها الفني المتكامل الّذي يتفق وروح الحياة ذاتها.

دخلت الرّواية الجزائرية المعاصرة، مرحلة جديدة من التطور والحداثة على الرغم من أنّها شهدت انطلاقة متأخرة قياسا مع نظيرتها بالمشرق، وسعت بذلك إلى تجريب أشكال فنية جديدة، تتغذى من تلك التحولات التّي عرفها المجتمع الجزائري، وهذا ما سمح للرّوائيين الجزائريين بدخول مغامرة التجريب بما يعنيه من تجاوز واختراق وانزياح عن المألوف السّردي، والبحث عن أشكال فنية جديدة بإمكانها تغطية إشكالات الراهن وملابساته، وتوظيف تقنيات جديدة في كل تجربة إبداعية، تختلف عن تلك التّي وظفوها في أعمالهم السابقة، ممّا جعل الرّواية الجزائرية تحقق تطورا فنيا واضحا وفضاءً رحبا على مختلف المظاهر التجريبية.

ومن بين الرّوائيين الجزائريين الّذين سعوا إلى التجريب في صيغ جديدة مغايرة للرّواية التقليدية "**ربيعة جلطي**" التّي خصصنا محور دراستنا لروايتها "عازب حي المرجان".

كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع دافعين: دافع ذاتي وآخر موضوعي، فأما الدافع الذاتي فيتمثل في رغبتنا في الكشف عن أسرار اللعبة الفنية عندها، خاصّة عند انتقالها من التجربة الشعرية إلى التجربة الرّوائية.

أمّا الدافع الموضوعي: فهو محاولة الاجتهاد في دراسة عنصر التجريب وما يخفيه من تقنيات فنية وفق المناهج الحديثة.

أمّا فيما يخص الدراسات التّي تعرضت لموضوع التجريب في الرّواية الجزائرية نجد:

- التجريب في النّص الرّوائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث لعبد الواحد رحال.

- التجريب في روايات واسيني الأعرج من إعداد رشا علي أبو شنب، رسالة ماجستير.

ومن هنا نطرح في بحثنا إشكالات للدراسة والتحليل منها:

- ماهية التجريب؟
- ما هي بدايات التجريب في الرّواية الجزائرية؟
- ما مظاهر التجريب في الرّواية العربيّة والجزائرية المعاصرة؟
- كيف تمظهر التجريب في رواية "عازب حي المرجان" "لربيعة جلطي"؟

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وللإجابة على الأسئلة الآنفة الذكر وضعنا خطة كالآتي:

مقدمة وشملت إحاطة بالموضوع، ثمّ مدخل تناولنا فيه تعريف الرّواية لغة واصطلاحا مع ذكر نشأتها، وتعريف موجز بالرّواية الجديدة.

أمّا الفصل الأوّل فجاء بعنوان التجريب المصطلح والماهية وتناولنا فيه الجانب النظري في دراسة التجريب وبداياته وأهم المظاهر التجريبية في الرّواية العربيّة.

أمّا الفصل الثاني فحمل عنوان تمظهر التجريب في الرواية وتناولنا فيه الجانب التطبيقي لمظاهر التجريب في رواية "عازب حي المرجان" "لربيعة جلطي".

ثمّ ملحق تطرقنا فيه إلى التعريف بالروائية وأهم أعمالها وملخص للرّواية، وفي الأخير خاتمة والتّي كانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

ومن أهم المراجع التي ساعدتنا في هذه الدراسة نذكر:

- كتابا "سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية و"التجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي لبشوشة بن جمعة.
- كتاب "نظرية الرّواية" لعبد الملك مرتاض.

ولا يخلو أي بحث من صعوبات، وكذلك هو حال بحثنا، إذ واجهتنا بعض الصعوبات مثل:

- تحديد وضبط المصطلحات.

- عدم التحكم في المادة العلمية.

وفي الأخير أتقدم بالشكر والعرفان للأستاذة المشرفة "**طالب سعاد**" التّي لم تبخل علينا بتوجيهاتها، ونصائحها القيمة التّي أفادتنا كثيرا في هذا العمل المتواضع، وإلى كل أعضاء لجنة المناقشة.

مدخل

الرواية المصطلح والنشأة

1- مفهوم الرّواية

2- معنى الرّواية الجديدة

3- نشأة الرّواية العربيّة

4- نشأة الرّواية الجزائرية

تعد الرّواية من أهم ضروب النتاج الأدبي، وهي غربية المنشأ في أصلها، لكنّها سرعان ما ظهرت في الآداب المختلفة، فكانت لها بذلك سمات بعضها معقد، وبعضها الآخر مدار اختلاف، ومن ثمّ تلونت خصائصها بحسب المعطيات الخاصّة بمسارها.

1- مفهوم الرّواية:

أ- لغة:

جاء في لسان العرب: "يقال **رَويْتُ** على أهلي **أَرَوي رية** قال: والوعاء الّذي يكون فيه الماء، إنّما هي المزادة.

قال ابن السكيت: **رَوَيتُ** القوم **أَرْويهِم**، إذا استقيت لهم، وقال غيره: **الرواء**، الحبل الّذي يروى به على الرّواية إذا عكمت المزادتان ورجل رواء إذا كان الاستسقاء بالرّواية له صناعة ويقال: جاء رواء القوم.

الروايا: الّذين يحملون الحمالات، **وروى** الحبل ريا فارتوى: فتله وقيل أنعم فتله[1]، "**الروي**": الساقي، و**الروي**: الضعيف والسوي الصحيح البدن والعقل.

روى الحديث والشعر بروية رواية **وترواه** فأنا **راوٍ** في الماء والشعر من قوم **رواة**"[2].

من خلال هذا العرض لمعاني الرّواية حقيقة ومجازا وجدنا أنّها تدور على معنى الحمل للشعر وحكايته من ذاكرة الرّاوي.

ب- اصطلاحا:

إنّ الرّواية نوع من القصّة، والقصّة لفظ جامع تحتوي تحته أجناس وضروب لا يحصيها عد.

---

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب (مادة روى)، ج3، دار صادر، بيروت، لبنان ، ط3، 2004 ص270-271.

(2) المرجع نفسه، ص24.

الرّواية كمدلول حاصل من ترجمة اللفظة الفرنسية (ROMAN) وهي لفظة من أصل لاتيني ظهرت في بداية القرن الثاني عشر، وشكلت لفظة (ROMAN) مدلولا جديدا قوامه يعني الأعمال القصصية التّي أخذت في الظهور منظومة ومنثورة للتعبير عن أغراض جديدة وثيقة الصلة بحياة الطبقة الشعبية.

إنّ الرّواية لم تظهر بمعناها المعروف، ولم تجد مكانتها إلّا عند توفر معطيات خاصّة معينة هي لها بمثابة الشروط، منها تطور الفكر ونزوعه نحو التحرر، واتضاح الفوارق بين المجتمعات، وظهور نظم وطبقات اجتماعية متسمة بالمرونة وتطور الاقتصاد وضعف المراتب الاجتماعية بعد ظهور الطبقات.

وهناك من يرى أنّ الرّواية ما هي إلّا "حكاية تروى عن النّاس من حيث الأحداث التّي تقع لهم وموقفهم من هذه الأحداث، وتغييرهم لها في صياغة فنية تقدم فيها المشاهد بطريقة متماسكة، بحيث تنمو وتتآزر بمنطق السببية للوصول إلى الخاتمة، ونظرا لشساعة ميدان الرّواية وامتلاكها لقدر كبير من الحرية من حيث الصياغة والموضوع، كان من الصعوبة بمكان الوقوف على تعريف دقيق لهذا النوع من التأليف سواء عند العرب أو عند الغربيين"(1).

أمّا الرّوايات الحديثة فيبدأ "تاريخها منذ القرن الثامن عشر إلى الرّوايات التّي كتبها دانييل ديفو، وبما أنّ الرّواية كأخبار وأحداث سرد فيها قديمة وتضرب بجذورها في التاريخ حيث رافقت الإنسان وتطورت بتطوره وازدهرت بازدهاره، هذا لا يمنع من القول أنّ الرّواية القديمة تطبعها السذاجة والبساطة وتخلو عناصرها القصصية أم التزام القواعد والضوابط"(2).

أدت كلمة (ROMAN) في البداية مداليل خارجة عن مدار بحثنا، فقد كان معناها الأوّل في مختلف الحضارات القديمة "دالا على الحكاية الشعرية بالمعنى الواسع ثمّ

(1) سعيد سلام: التناص التراثي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2010، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص23.

صارت بداية من القرن التاسع عشر دالة على صفة تسند إلى لهجة خرج بها مستعملوها عن اللّغة اللاتينية التّي كانت لغة العلم والكنيسة والسلطة في الأقطار الواقعة تحت سيطرة الرومانيين وفي هذا الإطار كانت تطلق خصوصا على القص المتخيل الناشئ وهو قص مختلف عمّا كان يسمى آنذاك بنشيد الأمجاد، وبداية من القرن السادس عشر صار لفظ رواية يطلق على أعمال قصصية نثرية متخيلة ذات طول كافٍ تقدم شخصيات على كونها واقعية وتصورها في وسط معين، وتعرفنا بنفسياتها ومصائرها ومغامراتها"[1]، ومنه فإنّ الرّواية قصّة خيالية لمغامرات متنوعة وهي نتاج تخيل يكون نثرا ذا طول ما، يسعى فيه كاتبه إلى شد الاهتمام بمغامرات ذات حظ من الخوارق، وبدراسة أخلاق الشّخصيات لطباعها وأحاسيسها وأهوائها وتكون هذه الشّخصيات متخيلة وتقدم كأنّها من الواقع.

الكثير من النّقاد والدارسين لهم صعوبة في تحديد دقيق وشامل للرّواية، ذلك لتعدد اتجاهاتها وتطور أساليبها مع تطور واختلاف العصور منها:

آمنة يوسف تعرفها بأنّها "فن نثري تخيلي طويل نسبيا بالقياس إلى فن القصّة القصيرة، وهو فن بسبب طوله يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، وفي الرّواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبيّة مختلفة، وذلك لأن الرّواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبية كالقصص والأشعار، القصائد، المقاطع الكوميدية... أم خارج أدبيّة كالدراسات عن سلوكات النّصوص البلاغية والعلمية"[2].

إنّ الرّواية تشترك مع الأجناس الأدبيّة الأخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة أمّا بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة "الرّواية هذه

---

(1) الصادق قسومة: نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، ط1، 2004، ص42- 43.

(2) آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1997، ص21.

العجائبية، هذا العالم الساحر الجميل، بلغتها وشخصياتها، وأزمانها، وأحيازها، وأحداثها وما يعتو كلّ ذلك من خصيب الخيال وبديع الجمال"[1].

عرف ميشال زيرافا (MICHEL ZIRAVA) الرّواية "على أنّها في المستوى الأوّل عبارة عن جنس سردي نثري بينما يبدو هذا السّرد في المستوى الثاني حكاية خيالية"[2].

وعرفتها الأكاديمية الفرنسية بأنّها "قصّة مصنوعة مكتوبة بالنثر، يثير صاحبها اهتماما بتحليل العواطف ووصف الطباع وغرابة الواقع"[3].

2- معنى الرّواية الجديدة:

الرّواية الجديدة كذلك من التسميات التّي عبرت عن رواية التجريب، إذ "يعتبر مصطلح الرّواية الجديدة من أهم المصطلحات وأكثرها تداولا في الخطاب النّقدي للإشارة إلى تلك الأعمال الرّوائية التّي عبرت عن ذلك الانعطاف الرّوائي، وممن استعمل هذا المصطلح صلاح الدين بوجاه، وإلياس خوري، ومحمد برادة، وهذه التسمية تعبر عن الرّواية العربيّة وهي تخوض مغامرة التجديد والتحول، وتعيش انعطافا مهمًّا مع نهاية الستينات من القرن العشرين وهي رواية جديدة في موضوعاتها وقضاياها وشكلها، في تقنياتها وفنياتها المبتكرة وهي تسمية ملائمة لتوظيف الرّواية العربيّة التي تعيش انعطافها الأبرز"[4].

لعلّ أهم ما تستميز به الرّواية الجديدة عن صنوتها التقليدية أنّها "تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض القيم والجماليات التّي كانت سائدة في كتابة الرّواية، التّي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشّخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص16.

(3) فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسسة العربيّة للنشر، المتحدين، تونس، (د.ط)، 1971، ص ص60-61.

(4) خليفة غيلوفي: التجريب في الرّواية العربيّة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2002، ص163.

ولا الزّمان زمان، ولا اللّغة لغة، ولا أي شيء كان متعارف عليه في الرّواية التقليدية متآلفا اغتدى في تمثيل الرّوائيين الجدد مقبولا"(1).

أمّا ميشيل بوتور فيقول في كتابه الرّواية كبحث "أنّ الرّواية الجديدة ليست نظرية ولكنها بحث، فهي عملية تثقيف واستكشاف للمجهول"(2).

لقد حاول كتّاب الرّواية الجديدة أن يعبروا عن الواقع وعن ذواتهم المتناهية في الألم والحزن والضياع، وربما الأمل فكان اختلاف كتاباتهم عن الرّواية التقليدية اختلافا واضحا، بحيث عملوا على إدخال الروح التقليدية وكذا الكثير من الذاتية التّي يعبرون من خلالها عن (المحن أو الجماعة) وليس معنى هذا أنّ الرّواية التقليدية افتقرت إلى الروح الذاتية أو النقدية بل الجديد مع هذه الكتابات هو طريقة المعالجة الموضوعاتية التّي اتسمت بالصراحة الفاضحة في أغلب الأحيان في حين أنّ الرّواية التقليدية كانت محتشمة نوعا ما في الكتابة.

إنّ التقاطع في التسمية لا يلحق ما سميناه "الرّواية العربيّة الجديدة" "بنظيرتها الأوربية ولكنه يقيم تشابكا على صعيد الرغبة في انتهاك الشكل والتعبير بصورة جديدة عن العالم، أي بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التّي عبرت بها "الرّواية الواقعية" عن العالم، وإذا كانت الرّواية الأوربية قد انتهكت شكل الرّواية الغربية، بتنويعاتها الواقعية والوجودية وصيغها الكلاسيكية أيضا، عبر إلغاء حضور الشّخصية الرّوائية أو إلغاء الحركة في الزّمان أو جعل المكان هو الشّخصية الفاعلة في النّص الرّوائي، فإنّ "الرّواية العربيّة الجديدة" حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قار ثابت تمثل في أوج تشابكه وتعقده، في عمل نجيب محفوظ وبصورة خاصّة في ثلاثيته، ولقد تحققت هذه الرغبة الكامنة في عمل نجيب محفوظ نفسه، في كتابات جيل منتصف الستينات الّذي استطاع تمثل التجارب

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، ص70.

(2) شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصّة القصيرة، دارالعلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص26.

الرّوائية في العالم وكتابة نصوص روائية كان واضحا منذ البداية أنّها تنتهك الصيغة المحفوظية في الكتابة الرّوائية"[1].

يُعرِّف **عبد الملك مرتاض** في كتابه "نظرية الرّواية" الرّواية الجديدة من خلال التقنيات التّي اعتمدت عليها فيقول:" أنّها اصطنعت لنفسها وسائل جديدة كاصطناع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم، واستخدام أشكال أخرى، كالمناجاة الذاتية والحوار الخلفي والاستقدام والاستئخار والتجريب، أمّا الحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزّمن فلم يعد شيئا ضروريا في بنية الرّواية الجديدة التّي تحرص على تدمير البنية التقليدية للرّواية وذلك بتدمير البنية الزّمنية وتدمير الشّخصية ولكن الرّواية الجديدة ظلت محتفظة بشيء واحد، بل منحته كلّ الأهمية والعناية وهو اللغة"[2].

3- نشأة الرّواية العربيّة:

يعتبر فن الرّواية في الأدب العربي حديث النشأة، ويرجع إلى مطلع القرن التاسع عشر ميلادي، "وتعود جذورها إلى عصر النهضة وهو الاسم الّذي يطلق على حقبة التحرك نحو الانبعاث الثقافي الّذي بدأ جديا في القرن 19 ميلادي، فاختلفت ظواهر هذا الانبعاث ومساراته وتأثيره باختلاف الأقطار العربيّة، غير أنّ هذا التطور في هذا الاتجاه كان في جميع تلك الأقطاب، نتيجة لبلوغ وتفاعل عاملين أساسيين أطلقت عليهم أسماء مختلفة القديم والحديث، التقليدي والمعاصر، إلّا أنّنا نستطيع القول بأنّه كان نتيجة للمواجهة والالتقاء بين كلّ من الغرب بعلومه وثقافته من جهة وبين إعادة اكتشاف وإحياء التراث الكلاسيكي العظيم للثقافة العربيّة الإسلامية من جهة أخرى"[3].

---

(1) فخري صالح: الرّواية العربيّة الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص ص11-12.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، ص15.

(3) السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربيّة المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، القاهرة، (دط)، 1997، ص154.

وهناك من يرى أنّ أول رواية عربية ظهرت في الثلث الأخير من القرن 19 وكانت منذ نشأتها واقعية تحت تأثير عاملين "أحدهما أثر كلّ من مصر ولبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر بالغرب أو التأثير بالأقطار العربيّة، أمّا العامل الآخر هو أنّ تطور هذا الفن الرّوائي ارتبط بظهوره بتطور الاتجاه القومي العربي"[(1)].

وفي عام (1911) صدرت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل وهي "نقلة هامة تفي مسار تطور الرّواية العربيّة بتوفرها على بعض العناصر الفنية، وخاصّة بعد محاولات كلّ من المازني وطه حسين وتوفيق الحكيم، حيث أضحت الرّواية العربيّة في هذه المرحلة جنسا أدبيا قائما بذاته، خاصّة بعد تجردها من بعض ما كان يشوبها في المرحلة السابقة من حيث اللّغة والمواضيع، وأصبحت متنوعة، وكانت الرّواية المصرية هي النموذج الأمثل"[(2)].

أمّا المرحلة الكبرى من مراحل تطور الرّواية العربيّة ووصولها إلى مرحلة النضج كان في الستينات من القرن الماضي، وتحديدا إثر هزيمة حزيران.

وكانت الرّواية العربيّة منذ نشأتها تعبر عن قطيعة مع الأساليب السّردية المتوارثة أو مع الكتابة النمطية التراثية، حيث أنّها: "منذ البداية جاءت الكتابة الرّوائية سواء مع هيكل أو من سبقه، تجديدا أو تجريبا للكتابة الأدبيّة العربيّة"[(3)].

4- نشأة الرّواية الجزائرية:

نشأت الرّواية الجزائرية حديثا متأثرة بالأدب الغربي، وقد اتجه معظم الرّوائيين إلى نقل معاناة الشعب الجزائري، فانعكست هذه الظروف القاسية على ملامح الرّواية

---

(1) مصطفى عبد الغني: الاتجاه القومي في الرّواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د.ط) ، 1991، ص22.

(2) المرجع نفسه، ص63.

(3) خليفة غيلوفي: التجريب في الرّواية العربيّة بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص137.

الجزائرية "وهذا ما لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتناول نشأة وتطور الرّواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري"[1].

صرح الرّوائي "واسيني الأعرج" في أحد حواراته حينما سئل هذا السؤال: هل استكملت الرّواية الجزائرية مرحلة التأسيس وبناء التقاليد، وأين تضعها في إطار أسرة الرّواية العربيّة؟

بقوله:" أنّ النّقد العربي عالج ذلك بالنسبة للرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية هذه الرّواية لها تقاليدها القديمة التّي تبدأ من المدارس الثلاث:

- مدرسة الأكزونيك الأولى، فالمستعمرون الفرنسيون عندما دخلوا إلى الجزائر كان من بينهم كتاب ومثقفون أعجبوا بطبيعة الجزائر.
- بعد ذلك جاءت مجموعة أخرى أطلقت على نفسها، في بداية القرن من 1900 إلى 1930 تقريبا، الجزائريون الجدد.
- تأتي بعدها مدرسة الجزائر التّي كان رئيسها الكاتب "ألبير كامي" التّي طورت الفن الرّوائي.

إن هذه الاتجاهات، حتّى وإن لم تكن قيمة مفيدة من حيث المضامين، تتجلى قيمتها الكبرى في كونها أعطت مبررا لوجود الشكل الرّوائي في الجزائر وسرعت في ظهور المدرسة الجزائرية في الخمسينيات فما فوق مع "محمد ديب" و"كاتب ياسين "و"مالك حداد" و"آسيا جبار" وغيرهم، هؤلاء أخذوا كلّ ذلك التراث وأصبغوا عليه مضامين جديدة، مضامين ثورية تحريرية"[2].

إنّ ظروف الصراع السياسي والحضاري التّي كان يعيشها الشعب الجزائري كانت تقتضي الانفعال في النظرة والسرعة في رد الفعل وعدم التأني في التعبير عن المواقف

---

[1] صالح مفقودة: أبحاث في الرّواية العربيّة في اللّغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر، (د.ط)، ص14.

[2] السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربيّة المعاصرة، ص15.

والمشاعر، وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التّي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر ممّا تعبر عن موقف مدروس في أبعاد فنية.

يقول "ميشيل بوتور": "إنّ قراءة الرّواية رحلة في عالم مختلف لعن العالم الّذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الرّوائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الّذي يتواجد فيه القارئ"[1].

[1] أحمد سيزا قاسم: بناء الرّواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، ص74.

الفصل الأول

التجريب المصطلح والماهية

1- مفهوم التجريب

2- ظهور التجريب في الرّواية الجزائرية

3- مظاهر التجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة

1- مفهوم التجريب:

أ- لغة:

لقد تعددت معاني كلمة التجريب في الكثير من المعاجم والقواميس ومن أهمها:

- لسان العرب لابن منظور:

"**جَرَّبَ** الرَّجلَ **تَجْرِبَةً**: اختبره، و**التَجْرُبَةُ** من المصادر المجموعة، قال النابغة: إِلَى اليوم قَدْ جُرِّبْنَ كلّ التَجَارِبِ.

وقال الأعشى:

كَمْ جَرَّبُوهُ فَمَا زَادَتْ تَجَارُبهمْ   أَبَا قُدَامَةَ إِلّا المَجْدُ والنَفْعَا

فإنّه مصدر مجموع معمل في المفعول به.

ورَجُل مُجَرَّبُ: قد بلي ما عنده، و**مُجَرَّبُ**: قد عرف الأمور وجَرَّبَهَا.

المُجَرَّبُ: الّذي قد **جُرِّبَ** في الأمور وعرف ما عنده، ودراهم **مُجَرَّبَةٌ**: موزونة"[(1)].

- جاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي:

"**جرَّبهُ تَجْرِبَةً**: اختبره، **ورجلٌ مجرَّبٌ**، كمطعم: بلي ما **(**كان**)** عنده، و**مُجرِّبٌ**: عرف الأمور، و**دَراهمُ مُجَرّبةٌ**: موزونة"[(2)].

- أمّا المعجم الفرنسي "لاروس":

فقد وردت كلمة" **تجريب** "بمعنى الاختبار الّذي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية، وهذا ما تأكده ترجمة العبارة التالية من قاموس "**LA ROUSSE**":

Méthode scientifique reposant sur l'expérience et l'observation contrôlée pour vérifier des hypothèses[(3)]

[(1)] أبو الفضل جمال الدين أحمد بن منظور: لسان العرب (مادة جرب)، ج1، تح: يوسف البقاعي وآخرون، الدار المتوسطية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص565- 566.

[(2)] محمد الدين محمد الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص60.

[(3)] le petit la rosse illustre, Édition anniversaire de la semeuse, 2010, p399.

وترجمتها تعني المنهج العلمي الّذي يقوم على أساس التجربة والاختبار والمراقبة والتفحص من أجل تأكيد صحة الفرضية من خلال تتبع المعنى اللّغوي في كلّ من المعاجم العربيّة واللّغوية نجد مصطلح التجريب مرتبط ارتباطا وثيقا بالمجال العلمي باعتباره عملية تتأسس على المعرفة والاختبار، فهو مفهوم مطلق غير محدد بوظيفته.

ب- اصطلاحا:

عرف مصطلح التجريب أوّلا في المجال العلمي ثمّ انتقل إلى المجال الأدبي عموما والرّواية بوجه خاص.

يعتبر "**إيميل زولا** "هو أوّل من ربط كلمة "التجريب" بالرّواية في كتابه الرّواية التجريبية (**Le roman expérimentale**)، وكان هذا الاستعمال "يهدف إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وقصد "**زولا**" من وراء ذلك هو جعل الرّواية ثمرة تجربة تبنى على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي، يحمل صدقيّة تضاهي صدقيّة حقائق التجارب العلمية، ومع ظهور مفهوم مغاير للأدب نهاية القرن العشرين اتجه الأدب إلى بلورة نظرية تهتم بغائية الكتابة (على نحو ما فعل الشاعر مالارميه والروائيون: فلوبير، بروست، وجويس) حيث اكتسب مصطلح التجريب دلالات أخرى ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة" [1].

إنّ التجريب المثمر في نظر "**بوشوشة بن جمعة** "هو" ما يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها، وذلك لما يتوفر عليه من سمات فذة وآفاق غير محدودة تعود في جوهرها إلى طبيعته الباحثة باستمرار عن المغاير من الأشكال الرّوائية وأدواتها، ذلك أنّ البحث بتشكل أوّل درجاته، إذن بدون بحث لا يوجد تجريب، فالبحث هو الّذي يحفز الكاتب الرّوائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية.

[1] محمد برادة: الرّواية العربيّة ورهان التجديد، ، دبي الثقافية، الإمارات العربيّة المتحدة، ط1، ماي 2011، ص48.

فرواية التجريب لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الّذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الرّوائية، وإنّما تستمد نظامها من داخلها وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكبير الميثاق السّردي المتداول "[1].

من بين النّقاد الّذين حددوا مصطلح التجريب بمصطلح يقترب من التجاوز **سعيد يقطين** أنّ "التجاوز يختلف من كاتب إلى آخر ومن تجربة روائية إلى أخرى، وهذا الاختلاف في ممارسة التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة، وطرائق جديدة في الكتابة الرّوائية هو ما يميز التجربة الجديدة".

فالتجريب إذن هو "عملية واعية ومقصودة تسعى إلى تحقيق التجاوز عن طريق البحث عن أشكال وطرائق جديدة في الكتابة الرّوائية ولا يمكن أن يتحقق كلّ ذلك دون التواصل المستمر بين القديم والجديد، والأدب في مجمل تصوراته هو في مثل هذه الأسئلة عين استعادية لما مضى، وأخرى أكثر اتساعا لما يأتي، والجريان بين الاثنين هو في صلب عملية الإبداع"[2].

لقد صار مصطلح التجريب من المصطلحات ذات النكهة التّي تدفع للمغامرة واكتشاف المجهول.

يقر" **أسلن**" بأن التجريب ضرورة "تتمثل في وعي المخرج المبدع، في وجهة نظر شمولية لإعادة قراءة النّصوص وإنتاجها بمفردات عادية وتقليدية، لكن عليها أن تشتغل بوظائف جديدة مستمدة من فرضية المخرج"[3].

---

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005، ص19.

[2] ياسين النصير: ما تخفيه القراءة، دراسات في الرّواية والقصّة القصيرة، المجلس العراقي للثقافة، الدار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 1429ه-2008م، ص102.

[3] طارق العذاري: المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص41.

وهناك من يعتبر التجريب منهج معرفي "أخذ مداه التطبيقي في أغلب مناهج الحياة العلمية والإنسانية بشكل غير مقصود ومقنن عند البعض الآخر، لكن هدف كلتا الحالتين هو تجاوز الراهن وسكونيته"[1].

يفهم التجريب ضمن معادلة العمل والإنتاج، فكلما ينتج الإنسان يحس بحاجة إلى الخبرة والوعي والاتزان، ولكي" يجري التجريب على أحسن وجه يتوجب أنّ تتوافر فيه الصفات التالية:

- خفة ورشاقة التخيل الخلاق.
- الفطنة والذكاء والحذاقة.
- المثابرة في متابعة مختلف خطوط الإيحاءات والانطلاق بها بعيدا في التجزيء للاطمئنان على سلبياتها وإيجابياتها" [2].

يطرح تحديد التجريب باعتباره رفضا للحدود وخروجا على القواعد أسئلة كثيرة إذا ما ربطناه بالرّواية العربيّة في مختلف مراحلها.

جـ- التجريب الرّوائي Expérimentation Romanesque:

ارتبط مفهوم التجريب بالمحاولات الجديدة التّي ظهرت في الأدب بما حمله من معان الجدة والابتكار، وباعتبار الأدب مجالا من مجالات العلم لأنّ: "العالم الّذي نعيش فيه يتغير بسرعة، والتقنيات التقليدية للقصّة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التّي تنشأ عن الوضع الجديد، فينتج عن ذلك قلق دائم، ويتعذر علينا أن ننظم في ضميرنا جميع المعلومات التّي تهاجمه لأن الأدوات الكاملة تنقصنا"[3].

---

[1] الطارق العذاري: المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي، ص31.

[2] طائع الحداوي: سيميائيات التأويل والإنتاج و منطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط) (د.ت) ص223- 224.

[3] الصادق قسومة: الرّواية العربيّة مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس (د.ط)، 2000، ص59.

إنّ مصطلح **التجريب الرّوائي** من أكثر المصطلحات انتشارا في النّقد الأدبي وأكثرها دورانا على ألسنة النّقاد وأقلامهم، إذ "يتفق النّقاد العرب على أنّ التجريب الرّوائي بدأت ملامحه في الشكل في مرحلة الستينات، على يد جيل من الكتاب جاءت تجربتهم غنية عميقة، مليئة بكافة التناقضات والأزمات، وقد أرجعت العديد من الدراسات أسباب هذا الظهور إلى هزيمة 1967، كحدث جارح في تاريخ الوطن العربي، ترك أثرا عميقا في الوعي العربي حيث شعر الكتاب أنّ الهزيمة ليست مجرد هزيمة عسكرية بل هي في الواقع سقوط لنظام القيم الأساسية، وهذا السقوط أدى إلى إعادة النظر في كثير من المسلمات وعليه جاءت الرّواية العربيّة"[1].

يعتبر "**حميد لحميداني**" التجريب الرّوائي تعبير عن "معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا، ويخلق مقاييسه التّي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة"[2].

– إنّ هذه المقولة تعلل لولادة التجريب الرّوائي.

أمّا التجريب الرّوائي عند "**صلاح فضل**" فيتمثل في "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[3].

ومن خلال هذا التعريف يبدو أنّ التجريب هو البحث عن كلّ ما هو جديد بحيث تزيد من إمكانيات وقدرات الأديب.

---

[1] رحال عبد الواحد: التجريب في النّص الرّوائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، السنة الجامعية 2015/2014، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، ص97.

[2] حميد لحميداني: الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة البيضاء، ط1، 1985، ص418.

[3] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، م ج د2 ش، واد النيل، المهندسين، مصر، القاهرة، (د.ط)، 2005، ص03.

يقوم التجريب الرّوائي على مجموعة من المبادئ والمقومات الأساسية، يأتي في مقدمتها البحث فهو "يحفز الكاتب الرّوائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعميقة، وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية"[1] ممّا يجعله منفتحا على تيارات التحديث التّي تمنح نصوصه حياة جديدة، فتصبح الرّواية وكأنها بحث مستمر عن عوالم سردية ومساحات جديدة.

فالتجريب يمكن الرّوائي من خوض المغامرات في النّص الرّوائي بحثا عن المساحات الفنية الجديدة بوعي تام نابع من إرادة وقصدية تسعى للوصول بفكرة التجريب إلى مستوى الإنجاز، إذ أنّ البحث هو "الّذي يعزي الرّوائي بارتياد التجريب أفقا للكتابة الرّوائية بغية تحقيق المغايرة للسائد السّردي، ممّا يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة للنموذج الرّوائي بعض العلامات الدالة على حداثتها"[2].

فالتجريب الرّوائي يعكس حالة إبداعية جديدة وهذا ما يمكن للكاتب من إحداث التغيير وخرق البنية التقليدية للخطاب الرّوائي، ذلك أنّ الرّواية لم تعد خاضعة لقوانين وقواعد ثابتة، وأصبحت دائمة الانفتاح على آفاق جديدة في الكتابة، فالرّواية التجريبية هي: "رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النّص، وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة، ولكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الّذي تتيح فيه هدمها"[3].

فالكتابة الرّوائية الجديدة لا غنى لها عن التجريب لأنّه قرين الإبداع والتجديد والتجاوز والمغامرة إذ "يسكن هاجس البحث فعل الإبداع في مختلف تشكيلاته الفنية والأدبيّة، فيمثل الصفة المقترنة به، والحال اللازمة له، فالإبداع لا يمكن أن تشكل مناخاته

---

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص262.

[2] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص07.

[3] محمد البارودي: إنشائية الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 2004، ص291.

حالة الثبات والسكون، بقدر ما يقترن بالحركة الدائمة، والتحول المستمر، فيكون في صيرورة دائمة مداها المغامرة الفنية والفكرية ومداها تحقيق المغامرة للسائد والمألوف من أشكال التعبير الفني والأدبي، وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع ومسعى البحث والتجريب"[1].

من خلال ما سبق يتضح أن التجريب الرّوائي ليس مجرد هدم بل هو بناء جديد للنّص الرّوائي وفق أسس نثرية تنشطه وتفاجئ قارئه.

فالرّواية العربيّة المعاصرة أصبحت تبحث عن أشكال فنية جديدة غير مألوفة وغير تقليدية، حيث انفتحت شهوة السّرد لديها على عوالم متعددة في التجريب: العجائبي، الأسطوري، التاريخي، السياسي، الجنسي، الديني، اللّغوي الرمزي، إلى درجة أنّ الإبداع في فن الحكي اتسم بالجرأة بنزوعه الدائب في التجاوز وهدم الحدود، ويمكن التجريب الرّوائي من تناول الموضوع والحبكة والأسلوب واللّغة والتقنيات السّردية الأخرى، تسعى إلى تكسير النمطية والسكون، وتشكيل نسيج سردي[2].

---

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص361.

[2] ينظر: محمد رضوان: التجريب وتحولات السّرد في الرّواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات، دمشق- سوريا، 2013، ص09.

2- ظهور التجريب في الرّواية الجزائرية:

أ- بدايات التجريب في الرّواية الجزائرية:

على الرغم من كون الرّواية الجزائرية حديثة النشأة مقارنة بالرّواية العربيّة إلّا أنّها صارت في الآونة الأخيرة تحظى بملامح الظاهرة الأدبيّة من حيث "استيعاب إشكاليات المرحلة التاريخية الحديثة والمعاصرة لجزائر الاستقلال"[1] وهذا ما جعلها تستقطب اهتمام الدارسين والقراء.

إذ تعد فترة السبعينات من القرن العشرين فترة تشكل التجربة الرّوائية المغاربية والرّواية الجزائرية على وجه الخصوص، حيث يعد نص "غادة أم القرى "**لأحمد رضا حوحو** الصادرة سنة 1947 فاتحة التاريخ لجنس الرّواية في الجزائر، رغم أنّ البعض يعود بهذا التاريخ قرنا كاملا إلى الوراء وتحديدا لسنة 1847 مع صدور نص "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمؤلفها الجزائري **محمد بن إبراهيم** التّي يعتبرها بعض النّقاد الجزائريين أوّل نص روائي جزائري وعربي" [2].

كما ذهب الكثير من النّقاد إلى اعتبار نص "غادة أم القرى" أنّها مجرد محاولة بدائية يفتقر صاحبها إلى الوعي النظري حيث رأى **واسيني الأعرج** "أنّها كانت تتحقق فيها خصائص الرّواية الفنية لو ترك الكاتب الحرية لعناصرها كي تتفق وتنساب بطلاقة لتحقق نموها السّردي المطلوب الّذي ظل ملجوما ومشدودا بالحذر"[3].

وقد كان للرّواية الجزائرية عدة موضوعات في نظرتها إلى الواقع أهمها: واقع الثورة والزراعة والكفاح المسلح، فشهدت هذه الفترة عدة إنجازات مختلفة في العديد من الميادين فكانت الرّواية تجسيدا لذلك، ومن الأعمال الرّوائية التّي كتبت في هذه الفترة "نار

---

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص07.

[2] محمد بشير بويجرة: الرّواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، مقاربة أبستمولوجيا لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، مجلة الدراسات الجزائرية، جامعة وهران، ع1، جوان 1997، ص48.

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية و الجمالية الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986، ص140.

ونور"، "دماء ودموع"، "الخنازير" **لعبد المالك مرتاض،** "اللاز"، "الزلزال"،" القصر والجواب"، "عرس بغل"،" العشق والموت في الزّمن الحراشي" **للطاهر وطار،** و"طيور في الظهيرة "**لمرزاق بقطاش،** و"ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" و"بان الصبح" **لعبد الحميد بن هدوقة**" [1].

وغيرها من الرّوايات الأخرى والتّي تثبت في معظمها أنّها كانت النتاج الفني الطبيعي لهذه المرحلة التاريخية.

إلّا أنّ البداية الفنية التّي يجتمع حولها النّقاد للرّواية العربيّة الجزائرية تقترن بظهور نص "ريح الجنوب" 1971 للأديب الراحل "**عبد الحميد بن هدوقة**"، وتبرز قيمة هذه الرّواية في كونها أسست اتجاه الكتابة الرّوائية الجزائرية الّذي يميل إلى التجسيد الواقعي لأحوال المجتمع الجزائري، ففي رواية "ريح الجنوب"، والتّي طرح فيها الكاتب جدلية العلاقة بين المرأة والأرض على صعيد التحرر، تبدو العلامات الدالة على تجربتها يشتغل عليه وظيفيا للكشف عن الوضع البائس للمرأة الجزائرية في علاقتها بالآخر الرجل والمجتمع"[2].

وقد عبرت هذه الرّواية عن تجربتها عبر البحث عن الأشكال الفنية الجديدة رغم توفرها على البعض من العلامات الدالة على رواسب الرّواية التقليدية ممّا جعل فترة السبعينات من القرن الماضي توصف بالمرحلة التأسيسية للرّواية الجزائرية ذات التعبير العربي، حيث اتسمت بالوفرة والجودة وهي انعكاس لمرحلة الاستقلال وتطلعات الشعب الجزائري لبناء الدولة الحديثة، "فقد كان الإبداع الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال، ومنه يستمد أمثلة متنه الحكائي، وبسببه

---

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرّواية الجزائرية، ص111.

(2) بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص22.

يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المتجددة وصياغة المواقف الفكرية والإيديولوجية إيزائها"[(1)].

ويرى الكاتب والنّاقد التونسي "**بن جمعة بوشوشة**" أنّ هذه الفترة ظهرت فيها بعض الرّوايات التّي تندرج ضمن الواقعية الساذجة كما سماها فيقول: "أمّا النمط الثالث والأخير فقد جسدته الكثير من النّصوص الروائية التي ظهرت في ذات هذه المرحلة، ولم تضف شيئا جديدا للكتابة الرّوائية الجزائرية ذات التعبير العربي، سواء على صعيد أسئلة المتن الخطابي والأشكال الفنية أو المواقف الفكرية من قضايا الواقع الجزائري في السبعينات والناجمة عن التجربة الاشتراكية، وشتى مظاهرها وانعكاساتها وهي النّصوص التّي تراوحت بين الموضوع العاطفي وموضوع ثورة التحرير الجزائرية في صياغة تلونها المباشر، ورؤية للواقع لا تخلو من سطحية وتصور للرّواية تسمه الضبابية والالتباس وتمثل لها بروايات: "ما لا تذروه الرياح" 1972 **لعبد العالي عرعار**،"ونار ونور" 1975 **لعبد الملك مرتاض**، و"حب وأشواق" 1978 **للشريف شناتلية**"[(2)].

ثمّ خطت الرّواية الجزائرية خطوة فنية نحو التطور الإيحائي ومن ثمّ راح أدباء هذا الجيل يبحثون كلّ من جهته وبحسب إمكانياته الثقافية وتجربته بحثا عن أفق حداثي في الكتابة الرّوائية، مثل أعمال الطاهر وطار الّذي يستدعي التجريب ويسعى إلى استثمار تقنيات مستحدثة، فمن الضرب الأوّل نجده يفصح أنّ التجريب يرفض السكون إلى شكل فني محدد كي لا يسقط في التقليد فيقول: "وقد خرجت من تجربتي في الكتابة بخلاصة وهي أنّ الالتزام بشكل معين حتّى بدعوى رفض الأشكال القديمة، هو الوقوف في محافظة جديدة"[(3)].

---

(1) بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص08.

(2) المرجع نفسه، ص09.

(3) المرجع نفسه، ص27.

إنّ من مميزات الرّواية في هذه الفترة الشجاعة والمغامرة الفنية، وهذا يرجع لحرية الكاتب لأن الكتابة فن لا يزدهر إلّا في ظل الحرية والانفتاح.

على الرغم من هذا التحول إلّا أنّ الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية لم يتح لها تخليق قطيعة فنية مع رواية السبعينات على مستوى الرؤية الفنية وأساليب التعبير إلى درجة يعتقد فيها الدارس أنّ "مرحلة الثمانينات كانت مرحلة شغور، لأنّها كانت بشكل ما استمرار لفترة السبعينات، فكتاب الجيل السبعيني مازالوا حاضرين، كما لم تتخلص روايات الجيل اللاحق من الرؤية التّي انتجتها فترة السبعينات، وظلت بشكل عام تشكل استمرارية على مستوى الأشكال والمضامين لروايات المؤسسين "[1].

وعلى العموم، يمكن اعتبار كتاب الثمانينات أكثر جرأة في ملامسة الراهن، والقفز على السائد السّردي، فالمرحلة" أنتجت نماذج كان لها صدى عميق على الحقل الثقافي الجزائري، منها –على سبيل المثال لا الحصر– "الجازية والدراويش" 1983 **لعبد الحميد بن هدوقة**، وأعمال **واسيني الأعرج** في: "نوار اللوز" 1983، **وجيلالي خلاص** في "رائحة الكلب" 1985، **والحبيب السايح** في "زمن النمرود" 1985، **ورشيد بوجدرة** في "التفكك" 1982، و"معركة الزقاق" 1986، **واحميدة العياشي** في" ذاكرة الجنون " 1986، وغيرها من التجارب التّي تنوعت أسئلة متنها الحكائي وتباينت تقنيات ممارستها الرّوائية، ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات"[2].

إنّ الكثير من النّقاد يطلقون عدة تسميات على أدب التسعينيات أو العشرية السوداء في الجزائر، فهو أدب الأزمة وأدب المحنة والأدب الاستعجالي، لأنّه ولد نتيجة الأوضاع التّي كان يعيشها الإنسان الجزائري من إرهاب وعنف وهذا يتطلب أدبا استعجاليا يعبر عنها فعالجت الرّواية الجزائرية في هذه الفترة مختلف التحولات الطارئة على المجتمع

---

[1] رحال عبد الواحد: التجريب في النّص الرّوائي الجزائري، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص23.

تمثل بروايات **واسيني الأعرج** "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و"رمل الماية" 1990، و"سيدة المقام" 1991، و"ذاكرة الماء" 1997، و"شرفات بحر الشمال"، و"فوضى الحواس" و"عابر سرير" **لحلام مستغانمي**[1].

بعد الاستقلال عاشت الجزائر عشرية سوداء عرفت بها أعنف سنواتها وهذا بسبب الظروف التّي مرت بها وهي انتشار الإرهاب ممّا جعل الرّوائيين يقرؤون التاريخ بطريقة مغايرة علهم يتجاوزون تلك البنية التّي تكرس التسلط ونفي الذات والهوية، مقابل مصالح سياسية واقتصادية يتخفى أصحابها وراء الشعارات، الأمر الّذي جعل الرّوائيين يتساءلون عن دور المثقف في الفعل التاريخي، ومن هنا جاء السعي إلى النموذج الأمثل في الكتابة ويتفقون في تجاوز العالم (الثورة، الواقع، الإرهاب) إلى تشخيص اللّغة تشخيصا رمزيا، سعوا خلاله أن يتجاوزوا القواعد التقليدية والكتابة النمطية وهي أساليب في التجريب تؤكد الرؤى لتؤسس الرّواية"[2].

رغم حداثة الرّواية الجزائرية استطاعت أن تحظى باهتمام النّقاد والدارسين وإجبارهم على رصد تطوراتها وتنوعها، ويعود الفضل في ذلك إلى هؤلاء الرواد والمبدعين الّذين يبحثون عن الأشكال الجديدة، حيث شكل التجريب في المشهد الرّوائي الجزائري ظاهرة فنية اتسمت بالتجديد والحداثة ونمثل لها بتجارب **عز الدين جلاوجي** في" الفراشات والغيلان" (2000) و"سرادق الحلم والفجيعة "(2000) **وبشير مفتي** في "المراسيم والجنائز" و"أرخبيل الذباب" و"شاهد العتمة"، **وكمال بركاني** في "امرأة بلا ملامح" **ومحمد زراولة** في "مدار البنفسج".

وتميزت هذه المرحلة ببروز ظاهرة الإبداع الأدبي النسائي فيها وإسهامه في إغنائها وتنويعها، وظهرت تجارب نسائية متعددة وإن تفاوتت في قيمتها الجمالية، إلّا أنّها

---

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية الجزائرية، ص12.

[2] آمنة بلعلى: المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص208.

مثلت تنويعا في المشهد الرّوائي المكتوب بالعربية، ونمثل لها بتجارب **أحلام مستغانمي** في ثلاثيتها: "ذاكرة الجسد"، و"فوضى الحواس"، و"عابر سرير"، **وزهرة ديك** في نصها : "بين فكي وطن"، **وفضيلة الفاروق** في روايتها: "مزاج مراهقة "و"تاء الخجل "وغيرها من النّصوص" [1].

حيث مثل التجريب في هذه الرّوايات إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية في البحث عن التجديد وتجاوز المعهود والمألوف، وإحلال قيم جديدة مبتكرة.

ب –حركة التجريب في الرّواية النسوية:

لقد كانت مساهمة المرأة في المجال الإبداعي عبر التاريخ الأدبي محدودة وذلك للمنع الّذي فرضته عليها الثقافة، بينما أتاحت المجال للرجل، حيث نجد "**الجاحظ**" و"**الفرزدق**" وغيرهم من حذروا من تعليم المرأة كما نصحوا المؤسسات الذكورية من الاستسلام لغربة المرأة والسماح لها بتعلم الكتابة والقراءة.

وبذلك أضحت المرأة "كائنا يعيش بغيره لا بذاته، أو مرآة عاكسة لحياة الرجل، تتحرك بإرادته وحده، فإنّه لم يتح لها المجال الإبداعي لممارسة وعيها الخاص وقيمتها الإنسانية الثقافية الذاتية بطريقة مستقلة متحررة"[2].

وبذلك نالت المرأة بعض حقوقها ودخلت مجال العلم والتعلم الّذي سمح لها بارتياد الكتابة، وممارسة مستويات الإبداع كافة، فبرزت باحثات ومفكرات وأديبات، ومن هؤلاء: **أحلام مستغانمي، زهور ونيسي** وغيرهم.

وقد وعت المبدعات الجزائريات أنّ الرّواية "هي الجنس الأدبي الأقدر على استيعاب إشكاليات الجزائر، فظهرت تجارب نسائية متعددة وإن تفاوتت في قيمتها الجمالية إلّا أنّها مثلت تنويعا في المشهد الرّوائي المكتوب بالعربية"[3].

---

(1) بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص13.

(2) حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد– عمان، الأردن، ط1، 1427هـ–2008م، ص65.

(3) بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب في حداثة السّرد في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص13.

هدفت الرّواية النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي إلى الكشف عن خلفيات تشكلها جنسا أدبيا مستحدثا في خارطة الإبداع الأدبي الحديث والمعاصر، إذ "يشكل الإبداع الرّوائي ذو اللّسان العربي للكتابة الجزائرية علامة تحول دال في مسيرتها الأدبيّة تؤكد ما أصبح يمارسه الجنس الرّوائي على أديبات الجزائر اللاتي يكتبن بالعربية، من سلطة إغراء ما فتئت تتعاظم بحكم تحول نسبة مهمة منهنّ عن الأنواع الأدبيّة التقليدية كالشعر، والقصّة القصيرة، والخاطرة إلى الضرب في مسالك الرّواية، أفق كتابة أرحب تمتلك القدرة على استيعاب هموم المرأة الناجمة عن عدد من الأوضاع الإشكالية التّي تميز وجودها الاجتماعي في المرحلة الراهنة، وكأن تخوم تلك الأجناس الإبداعية في الحقل الأدبي قد ضاقت عنهن فاستعضن عنها بالتحول إلى الرّواية"[1].

عندما تكتب المرأة فإنّها تفتح خزانة أسرارها وتبوح بمكنوناتها وفي الوقت ذاته تبحث عن نفسها وتسطر حدود العالم الّذي يسكنها ولكنها "تعود إلى حدود المكان الّذي تسكنه وتنبت في تربته... مالحة هي... تشل في داخلها قوة المقاومة... وإمّا تضمحل وتموت وإمّا تتغير وتتكيف من أجل البقاء والاستمرار، غنه الوجع يلازمها عندما تكتب وتفضي وعندما تسكت لتضطرم في داخلها الكلمات!!!" [2].

وممّا لا شك فيه أنّ الإبداع النسائي الجزائري في جنس الرّواية ظهر في مناخ سياسي واجتماعي متأزم بسبب أجواء الفتنة التّي طبعت جزائر التسعينات من القرن العشرين ولا تزال، ممّا جعله يستثمر مناخاتها المأساوية في تشكيل عوالم حكيه.

"فعلى إيقاع الموت المحقق أو المؤجل، وصور العنف ومشاهد الخراب تكتب هذه الرّواية النسائية ممّا يضفي عليها طابعا ملحميا يصيرها شكلا من أشكال مواجهة الموت/ الفناء، فتكون نوعا من الكتابة المضادة للموت في زمن جزائري مضاد للحب/ والحياة.

---

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص63- 64.

[2] ليلي بلخير: قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2006، ص101.

إنّ للكتابة النسوية الجزائرية في النوع الرّوائي يجب أن يتجاوز البحث في نفوس الكاتبات إلى نصوصهن بغرض الكشف عمّا تتميز به من علامات دالة على أدبيتها: جماليات كتابة، ومواقف فكر، ورؤى للذات والعالم، ومرجعيات لغة، ومسالك تخييل "فالبحث في الرّواية النسوية الجزائرية ذات التعبير العربي يسمح لنا باستخلاص العديد من سماتها المفيدة الجمالية منها والدلالية، والتّي تجعل منها ظاهرة أدبيّة ما فتئت تغري الكائنات بالإقبال عليها، والنّقاد بمقاربتها والقراء بتقبلها بغية اكتشاف ما تتوفر عليه عوالمها الحكائية وأهمها:

- حداثة عهد هذا النمط من الإبداع الأدبي النسائي في الجزائر، قياسا إلى نظيره المكتوب بالفرنسية، وكذلك على الرّواية العربيّة الجزائرية، حيث لا يتجاوز مدى تشكله العقد من الزّمن، إلّا أنّ حداثة النشأة لم تحل دون بروز تجارب روائية برهنت على تميزها كتجربة الكاتبة **أحلام مستغانمي**، وأخرى حملت علامات دالة على أفق واعد.
- قلة تراكم نصوص هذه الرّواية النسائية الجزائرية قياسا على ما حققه الإنتاج الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربية من تراكم، يجعل منها رواية فئة من الكائنات اللاتي استهوتهن الرّواية فقمن بتجريب كتابتها"[1].

برزت الرّواية النسوية الجزائرية المعاصرة في خارطة الإبداع الرّوائي الجزائري على وجه الخصوص والخطاب السّردي النسوي العربي عموما واستطاعت أن تلج أفقا جديدا هو أفق التجريب باستثمار التقنيات السّردية المتنوعة، محاولة تجاوز المقولة المركزية الذكورية "خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا" والتّي علق عليها **عبد الله الغذامي** في كتابه "المرأة واللّغة" قائلا: "وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللّغة وهو اللفظ بأنّه التجسيد العلمي والأساس الّذي ينبني عليه الوجود

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص106.

الكتابي والخطابي لها فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى لا سيما وأنّ المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلّا تحت مظلة اللفظ"[1].

إنّ دور المرأة في الإبداع الأدبي عبر التاريخ كان محدودا، وذلك لمنعها من مجالس العلم وإلزامها بالبيت والتربية، فصار الأدب والكتابة حق امتاز به الرجل بينما بقيت المرأة في مجال الحكي ولم تستطع إمساك القلم إلّا في عصر النهضة الّذي تحررت فيه من القيود الاجتماعية ونالت بعض حقوقها فظهرت أصوات نسائية.

وتبقى الرّواية النسائية الجزائرية رواية لها آفاق واعدة من الكتابة تتقاطع فيها هموم الأنثى، ومحنة الوطن الجزائر وتتوق إلى التحرر والتحول من الهامش إلى المركز، ووطن يتطلع إلى السلام والانتقال من الفتنة إلى الوحدة.

3- مظاهر التجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة:

لقد أصبحت الكتابة الإبداعية اختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان، وهذا من حيث التقنيات الجديدة في القص فحسب **إدوارد الخراط** فهي "كسر الترتيب السّردي الطردي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزّمن السائر في خط مستقيم، تراكيب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللّغة المكرسة، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة "الواقع" لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مسائلة إن لم تكن مداهمة الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللّغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي واستخدام صيغة" الأنا" لا للتعبير عن العاطفة والشجن بل لتعرية أغوار الذات وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة، وغيرها من التقنيات، وليست هذه تقنيات

[1] عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2006، ص07.

شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد "الإحالة على الواقع" بل هي رؤية وموقف".[1]

عبرت الرّواية الجزائرية المعاصرة عن العلاقات الاجتماعية وتفرعاتها الشائكة وانفتحت على آفاق جمالية وصارت تقوم على المرتكزات الفكرية والخصائص الجمالية فحاولت تجاوز التصورات التقليدية وأصبحت الأعمال الرّوائية مفتوحة على موضوعات وتقنيات جديدة ومتعددة، وكان لكل ناقد تصوره الخاص حول مظاهر التجريب، فمنهم من ربطها بالإبداعية والمغامرة، ومنهم من ربطها بالسردية ومنهم من ربطها بالتجربة اللّغوية وهناك من ربطها بمواضيع معينة كالجسد والدين والسياسة، ولهذا خصصنا أهم هذه المظاهر في الرّواية الجزائرية المتمثلة في:

1-اللغة:

إنّ أي نص أدبي لا يتم إلّا من خلال اللّغة فهي الأداة والوسيط بين المبدع والقارئ فهي أداة نقل وتوصيل وجزء أساسي لا يتجزأ من العملية الإبداعية، وهي المادة الأولية الهامة في التعبير عن خلجات النفس والشعور والأفكار التّي تنتاب الكاتب والتعبير عن وجهة نظره من خلال وضعها في قالب أدبي يساير المنظومة الإبداعية في النّصوص الأدبيّة، لأنّ اللّغة هي النّص، والنّص هو اللّغة في حد ذاته وهذا ما حرص عليه كتاب الرّواية التقليدية الواقعية للمحافظة والاعتناء بالتشكيل اللّغوي والاعتناء به خاصّة لأنّه "إذا أسلمت هذه اللّغة (...) سلم الخطاب وإن فسدت عناصر فسد"[2].

ولعلّ اللّغة الرّوائية من خلال هذا القول لم تعد وسيلة بل هدفا في ذاتها، وجودة العمل الأدبي يصاحبه بالضرورة جودة الصياغة اللّغوية من خلال حسن التوظيف والصياغة، والتعبير، والأسلوب، كلّ هذا يسلكه الكاتب الكلاسيكي أو التقليدي من أجل

---

[1] فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص192.

[2] عبد المالك مرتاض: القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2004، ص373.

إخراج عمله الأدبي في أبهى حلة، بيد أنّنا نجد أنّ الرّواية التجريبية انحرفت عن هذه القاعدة وأخذت مسارا مغايرا كلّ التغير، فاللغة من المنظور التجريبي هي تعدد الأصوات واللهجات واللغات في النّص الرّوائي الواحد.

فالرّوائي الجزائري "قد أدرك هذه الحقيقة، وعمد إلى توظيف أكثر من لغة من صعيد لمحاولة الإيهام بواقعية الأحداث والشّخصيات، فقد أحصى "إبراهيم السعيد" نحو 730 كلمة فرنسية عند **واسيني الأعرج** في روايته "شرفات بحر الشمال" و540 كلمة فرنسية أخرى عند "أحميدة العياشي" في روايته "متاهات" فانتقلت اللّغة في الرّواية الجديدة من أداة إبلاغ إلى إبداع وأفق كتابة قادرة على تشكيل نص روائي متميز وفق قانون اللعب الحر على الدوال وقانون الإبداع وهذا هو الوضع الّذي يفرض التعدد اللّغوي (...) تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات، وهذا هو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات، لأنّ التعددية الصوتية تفرغ من التجانس الطبيعي للأصوات الرّوائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة"[1].

من خلال هذا القول نستكشف خاصية من الخصائص التّي تميزت بها الرّواية الجزائرية التجريبية من حيث اللّغة، وهي التعددية الصوتية التّي فتحت المجال لحرية الذات.

وهناك سبب آخر وإشارة ذات أهمية تتمثل في اللّغة الهجينة أو تعدد مستويات اللّغة التّي سببها انفتاح الرّواية الجديدة على أجناس أدبيّة كثيرة، حيث "استخدمت لغة صعبة تستعصي على القارئ البسيط وتتطلب الرجوع إلى القاموس، وهذا ما خلق إرهاقا لدى القارئ وأيضا الاستعانة بالمراجع الهامشية المساعدة في فهم بعض الكلمات، وهذا راجع إلى الطموح الّذي أتى به كتاب الرّواية التجريبية الاشتغال على اللّغة الأمر الّذي

---

[1] محمد نجيب التلاوي: وجهة نظر في رواية الأصوات العربيّة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000، ص62.

أدى بهم إلى تحرير السّرد عن محاكاة (...) مثالية وإيلاجها في عملية كشف عن الأعماق الآلية اللّغوية"[1].

فلم تعد اللّغة وسيلة إبلاغ بل وسيلة تعبير بمعنى أنّها تحولت إلى أداة تفكير وممارسة، وليست أداة ممارسة فقط "فالنّص الأدبي، إذا نص مختلف تكف اللّغة فيه عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة لتصبح طرفا رئيسيا، ولتغدو مضللة تظهر غير ما تخفي، بل لتغدو مشكلة (على حد قول رولان بارث)، فإن كانت اللّغة في النّصوص الكتابية الأخرى تصف الواقع، وتحاول أن تعاكسه بصدق وأمانة ما أمكن (...) فإنّها تتطلع في الرّواية الجديدة إلى خلق نوع من المغامرة عن طريق اللعب الحر بالكلمات بتغيير مواقعها أو بالاشتقاق منها، أو بالانحراف في استخدام مدلولاتها المعجمية"[2].

وبهذا تصبح اللّغة في الرّواية الجزائرية المعاصرة مدهشة لدى القارئ وصادمة إذا كانت لا تبالي بعرض كلّ ما يتعلق بخلق زعزعة في ذهن القارئ لألفاظ بذيئة أو ألفاظ هجينة وكأن الرّواية أصبحت مقر اللغات.

2- خرق المحظور الجنسي:

إنّ المحرمات أو المحظورات تتعدد وتتنوع وتختلف من بيئة إلى أخرى، حسب سقف الحرية والضوابط الأخلاقية التّي يقرها المجتمع، وقد تبدو منطقية لتقاطعها مع المعتقد أو روح الأخلاق العامة، ومن ذلك المحرمات الدينية والسياسية والجنسية، حيث يتخذ الكاتب أو الرّوائي حذره الشديد من الخوض فيها كونها من الموضوعات المقدسة.

"وبما أنّ العملية الإبداعية أكثر مراوغة للسلطة ممّا يحدث مع الأفراد أو المؤسسة المجتمعية، فإنّ الكتابة الرّوائية استطاعت أن تخرج من إطار هذا الثالوث المحرم ضمن

---

[1] جورج دورليان: الرّواية الجديدة في فرنسا (مغامرة الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس 2004، ص75.

[2] دريد يحي الخواجة: إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرّواية العربيّة، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، تقنيات البنية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1994، ص35.

أبعاد مختلفة مشكلة أنماطا متباينة من الوعي بعلاقة الفرد المبدع بالسلطة داخلا في إطارها أو خارجا عنها أو خاضعا لها أو مصلحا... الخ"[1].

أ- الدين:

يعد الدين من المحظورات التّي تعيق المبدع الرّوائي الجزائري، فيتخذ حذره عند الاقتراب منه والخوض فيه، لكونه موضعا مقدسا، ولأن التجريب ارتبط بتلك الحركية الدائمة الباحثة عن الأشكال الجديدة التّي تعبر عن أفكاره ومشاعره، فقد يدخل الرّوائي في تصادم مع الموقف الديني القائل: بالأخذ التام بالتقليد والرافض لكل حديث، ويحمل هذا المفهوم الأخير كلّ مضامين التطرف التّي لا تنظر إلى استقامة الوجود والسلوكيات... إلّا من زاوية المطابقة التامة لما يقول به النّص القدسي مع وجود الحياة للبشر[2]، وكردة فعل سلوكي ظهر التجاوز الّذي يرتجي المغامرة صوب المجهول واختراق المحرم ويتجلى لنا هذا الملمح التجريبي في رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة، أين اخترق المحظور الديني عن طريق التنكر للخالق والإساءة إليه من قبل العمة فاطمة التّي لا تملك أدنى وعي بالمقدسات وتستهزئ بكل القيم الدينية.

"وعمتي فاطمة لا تبالي بهذه الأمور الدينية تعاتب الله على هديره وضجيجه وتهدد القيم بقبضة يدها"[3].

ومن أمثلة اختراق المحظور الديني في الرّواية الجزائرية ما نجده في رواية "نزهة الخاطر" لأمين الزّاوي، حيث كانت القصص الغرامية تدور داخل مسجد القرية وهو الأمر الّذي يثير حفيظة سكان القرية باعتباره مكانا مقدسا يخصص للعبادة وليس للمحرمات.

---

[1] أمينة عوض: تجربة الطاهر وطار الرّوائية بين الإيديولوجيات وجماليات الرّواية، أمانة عمان الكبرى، الأردن، (د.ط)، 2004 ص106.

[2] مصطفى حلال: الحداثة ونقد الإيديولوجية الأصولية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2007، ص139.

[3] رشيد بوجدرة: التفكك، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص139.

يتضح ممّا سبق أنّ الرّواية التجريبية الجزائرية حاولت إعطاء صورة سلبية للإسلام خاصّة بعد تلك التراشقات والفتاوى التّي عدت تلك العشرية السوداء، والتّي كانت سببا في نظر الرّوائيين في استباحة دماء الجزائريين وتشريد الآلاف منهم، "وهو ما جعل النظر إلى الدين شعائر وممارسة تتغير بعد أن فقد نفوس الجيل الكثير من المصداقية والإغراء لأسباب منها الأوهام والخرافات التّي ألحقها به بعض القائمين على شؤونه بحكم جهلهم وانغلاقهم على مستجدات الواقع"[1].

ب- الجنس:

لا يزال الجنس إشكالية ملحة في الثقافة العربيّة تتداخل مع أحوال المجتمعات العربيّة، وهو أكثر الموضوعات حساسية وجد لوجود الإنسان لأنّ "الجنس حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها"[2].

وقد لقي الجنس اهتمام الرّوائيين الجزائريين، وذلك "رغم إدراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التّي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا"[3].

ولعلّ تصنيفه ضمن المحرم والممنوع ما جعل العديد من كتاب الرّواية يطرحونه في رواياتهم بكل جرأة، متجاوزين بذلك الأحكام والقيم السائدة ليدخل ضمن دائرة التجريب الرّوائي، حيث طغى موضوع الجنس على معظم النّصوص الرّوائية الجزائرية، فتجربة رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج "تجسدان النموذج الدال على كتابة التعرية والتّي لا تتحرج في الحديث عن الجنس بكل جرأة في أسلوب مثقل بمعانيه، وتتميز بعباراته المكشوفة التّي تصدم بجرأتها، وتجسد موقف تحد سافر للأخلاق السائدة"[4].

---

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص632.

[2] نزار قباني: قصتي مع الشعر، دار النشر منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص134.

[3] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص635.

[4] المرجع نفسه، ص640.

حيث لعب الجنس دورا هاما في الكتابات الروائية ككتابات رشيد بوجدرة، فهو يرى أنّ اختراق طابو الجنس أمر طبيعي وعنصر أساسي داخل الرّواية، ولعلّ فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي من أبرز الكاتبات اللواتي تجرأن على كسر طابو الجنس من خلال شحن الخطاب الرّوائي بثورة الجسد واستفحال الأنوثة ليصبح البعد الجنسي أحد المكونات الأساسية للرّواية النسوية التّي اختارت نزعة التجريب كخيار حداثي.

إنّ اختراق المحظور الجنسي في الرّواية الجزائرية المعاصرة تجاوز المألوف من أجل الوصول إلى التجديد.

جـ- السياسة:

كانت للأحوال السياسية الأثر البالغ في الأدب وفي الرّواية خصوصا لأنّ "الرّوائي يتفحص الواقع والرّواية كعنصر من عناصر الإبداع تتأثر بالجو العام السائد، فالأدب الّذي يكتب في عصر الاستبداد يختلف عن الأدب الّذي يولد في زمن الحرية والديموقراطية، ففي نصوص الرّواية الجديدة تتخذ السياسة مظهرا مختلفا على الرغم من استمرار ثيمات السجن والتعذيب والقمع في أزمنة الرصاص المتناسلة"[1].

اهتمت الرّواية الجزائرية المعاصرة بالسياسة والسلطة والحاكم خاصّة في تلك الفترة التّي مارست فيها السلطة الاستبداد وضيقت فيها الخناق على المثقف، حيث أصبحت من الطابوهات المقدسة التّي يصعب اختراقها، ما جعل الرّوائيين المولعين بالتجريب الداعين إلى الثورة على المألوف والسائد، يخترقون خطوطها في رواية "حادي التيوس" أو"فتنة النفوس" **لعذارى النصاري** و"المجوس" **لأمين الزاوي**، يتكشف المهد السياسي من خلال موقف أحد شخصيات الرّواية "أمقران" في قوله: "النظام السياسي الجزائري سرق الثورة التّي قادها الفلاحون والفقراء الّذين صودرت أراضيهم من قبل المعمرين الفرنسيين والأوربيين فشكلوا قوة استقرت في أحياء قصديرية أقامتها على

[1] محمد برادة: الرّواية العربيّة ورهان التجديد، ص64.

أطراف المدن الأوربية الجديدة.... يقول: سأقود ثورة الفلاحين ضد سراق الثورة ومصادري الاستقلال"[1].

كما نجد في الرّواية بعض الإشارات الصريحة وذلك فيما يخص تاريخ الجزائر، حيث لم يتمكن الكتاب من الغوص في تفاصيلها والإفصاح عن أسبابها وهي مرحلة التسعينيات أو ما يسمى بالعشرية السوداء، حيث جاء في الرّواية "مع بداية التسعينات واندلاع أحداث الحرب والنار وبعذر الانقلاب على الشرعية وإلغاء الدور الثاني في الانتخابات التشريعية التّي كان لحزبنا الإسلامي الأغلبية فيها"[2]، ومثل هذه الصراحة والجرأة دليل على وعي "**أمين زاوي**" بالظروف والملابسات السياسية المحيطة به، ظهر هذا الملمح التجريبي جليا في رواية "أصابع لوليتا" **لواسيني الأعرج** ممثلة في بطله "**يونس مارينا**" الأديب الهارب من حكومة التصحيحي الثوري لسنة 1965 والذي أطاح الرئيس" **هواري بومدين** "من خلاله بالرئيس "**أحمد بن بلة**"، مارينا الرافض لهذا التصحيح الثوري الظالم في نظره.

كما اهتمت الرّواية الجزائرية المعاصرة بالسلطة والحاكم لأنّهما" معا اثنان في واحد وراء كلّ المشاكل التّي يعاني منها المجتمع العربي في العصر الحديث"[3]، ولأن الحاكم أو الحاكم أو الزعيم أو الرئيس يتخذ صورة نمطية لا تتغير "فهو المتعالي على كلّ شيء يجسد كلّ السلطة ويتمتع بكل الصلاحيات التّي تعطيه إمكانية التصرف الفردي وقت ما شاء، وأحيانا وفق المزاج الشّخصي الّذي لا يعطي الاعتبار لأي شيء"[4]، والكاتبة

---

[1] أمين الزاوي: حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس، رواية، ، منشورات الاختلاف، الجزائر والدار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2011، ص38.

[2] أمين الزاوي: حادي التيوس أوفتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس، ص38.

[3] سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط2، 2010، ص246.

[4] المرجع نفسه، ص247.

الجزائرية **ربيعة جلطي** في رواية الذروة ترسم الصورة للحاكم العربي من خلال اتخاذ لعب "صاحب الجلالة" الّذي يقول: "لا سلطان فوق سلطاني، وأنا الآمر الناهي"[1].

لقد أصبحت الرّواية الجزائرية المعاصرة تتناول القضايا السياسية بشكل مباشر أو غير مباشر بتضمينها لصورة الحاكم والسلطة المتعددة المستمدة من واقع المجتمع الجزائري.

3- سرد المحنة الجزائرية:

كان لتضخم مناخات الإرهاب، واحتدام المأساة الجزائرية أن ظهر في التسعينيات من القرن العشرين نمط روائي جديد أطلقت عليه تسمية رواية المحنة، وهو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد منه ثيمات الموت، والإرهاب والرعب والمنفى، وهي "ثيمات جديدة في الرّواية العربيّة الجزائرية وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر، والذي يبقى السؤال المركزي الّذي تدور في فلكه سائر أسئلة المتن الحكائي لأغلب النّصوص الرّوائية الصادرة في هذه المرحلة التاريخية، وتصوغ مواقفها الفكرية والإيديولوجية من السلطة الحاكمة والجماعات الإسلامية المسلحة، على حد سواء"[2].

اتخذت من محنة الجزائر السؤال المركزي لمتنها الحكائي، وكتبت على إيقاع فضائها، ومناخات إرهابها سواء داخل الوطن أو خارجه وهذا ما جعل منها قيمة جمالية تشكل إضافة نوعية للرّواية العربيّة الجزائرية.

4- توظيف التراث العربي:

لقد حققت الرّواية الجزائرية في السبعينات من القرن الماضي نجاحا كبيرا لأنّها اهتمت بالمضمون واستقصائه من أوساط المجتمع الجزائري، حيث اتجه الرّوائيون إلى تجريب أشكال جديدة تنهل من التراث وتوظفه بشكل مغاير يختلف عن السائد في مرحلة

---

[1] ربيعة جلطي: الذروة، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص210.

[2] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، ص11.

النشأة وذلك إيمانا منهم بضرورة الانفتاح على التراث "ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والجنس الرومانسي إلى إعادته لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصّة"[1].

لقد ساهم التراث في الخروج عن الأنماط السائدة وكسر العادات البائدة، والولوج في آفاق جمالية بإنتاج نصوص جديدة تتجاوز القديم ولا تقلده بل تتخذه كوسيلة لنقد الحاضر من خلال الماضي، ذلك أنّ الإبداع الحقيقي يكمن في "قراءة الواقع الراهن والماضي معا، وإحداث علاقة كاملة بالتراث حتّى يتسنى تحديد متناقضات الواقع وسلبياته لعرض تحقيق جديد"[2].

فاستطاعت الرّواية الجزائرية الانتقال من الاهتمام بالواقع وتصوير العالم الخارجي إلى البحث عن العالم الداخلي عبر استرجاع التراث العربي القديم والتراث الجزائري بصفة خاصّة.

5-الاعتماد على الذاتية في الكتابة:

"يقصد بها حرص الرّوائي على إضفاء سمات ذاتية على كتاباته، وذلك من خلال ربط النّص بالحياة والتجربة الشخصيتين، أي أن يضمن الرّوائي صوت الذات بين الأصوات الرّوائية ليميز محتوى النّص عن باقي الخطابات، ويكون ذلك بتوفير رؤية للعالم تحمل بصمات الذات الكاتبة، فالرّوائي يلجأ إلى التخييل الذاتي ليمثل العالم تمثيلا فنيا، دون أن يعني ذلك أنّ الرّوائي يعبر عن مشاعره وآرائه الخاصّة بطريقة مباشرة"[3]، ولكن الشكل الرّوائي يقتضي "إفساح

---

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2002، ص10.

(2) محمد برادة: الرّواية العربيّة بين المحلية والعالمية، مجلة الرّواية وممكنات السّرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 2014، الجزء الأوّل، دولة الكويت، 2008، ص11.

(3) نسيمة دومي: التجريب في رواية كوكب العذاب لشهرزاد زاغز، مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر، أدب جزائري، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2018/2017، ص33.

المجال أمام كلّ شخصية وكل صوت داخل الرّواية ليعبر عن نفسه من خلال مقومات وتضاريس ذاتية تحقق الاختلاف والتمايز وتتملك من الداخل التجربة المعبرة عنها"[1].

(1) محمد برادة: الرّواية العربيّة ورهان التجديد، ص61.

الفصل الثاني

تجليات التجريب في الرواية

أولا- مظاهر التجريب في رواية عازب حي المرجان

ثانيا- خرق المحظور الجنسي

ثالثا- توظيف التراث التاريخي العجائبي

رابعا- توظيف التراث الشعبي

خامسا- سرد المحنة الجزائرية

سادسا- مكونات الخطاب السّردي

سابعا- توظيف السيرة الذاتية

أولا- مظاهر التجريب في رواية عازب حي المرجان:

1- اللغة:

تتميز اللّغة الرّوائية الحديثة على الخصوص بتنوعها وتكسيرها لنطاق اللّغة الأحادية، كونها المادة الأولية التّي يستخدمها الأديب في تشكيل عمله الرّوائي.

"إنّ تبلور الأفكار وتمازج عناصر السّرد الرّوائي من صراع بين الشخصيات، ووضع الأماكن والأزمنة قد تم التعبير عناها بأساليب لغوية مختلفة، حتّى حققت وظيفتها التواصلية سواء كان على مستوى الخطاب للأحداث أو الأقوال، فاللغة هي "البنية التّي تتأسس عليها الرّواية من خلال التحكم الفردي فيها وتوجيه حوادثها وترسم ملامح شخصياتها وتقودها إلى دلالات محددة، فاللغة هي التّي تحمل عبء تجسيد هذا القالب الأدبي ألا وهو الرّواية"[1].

لقد امتازت رواية "عازب حي المرجان" بالتنوع والتعدد اللّغوي الّذي يشكل سمة من أهم سمات التجريب في الرّواية المعاصرة، حيث تلعب اللّغة دورا تشكيليا بالغ الأهمية من خلال خلخلة الأساليب اللّغوية المألوفة والخروج عن نمطية اللّغة باستخدام أدوات تعبيرية جديدة، ومن خلال تتبع التعدد اللّغوي نلمح مجموعة من المظاهر منها:

1-1 توظيف اللّغة العامية:

كان للهجة العامية حضورها المتميز داخل الرّواية كونها اللّغة الأولى لأفراد المجتمع، حيث استخدمت الرّوائية اللّغة العامية أيضا في الرّواية، وهذا في شخصية "الزبير" وهو يحدّث نفسه متخيلا أمه تخاطبه وهي تقول:

- "أرواح يا ولد السي قادة. الطعام راه واجد يلله تفطر"[2].
- "يا وليدي الزبير. كيفاش راح تسمي وليدك إن شاء الله!؟" [3].

أمّا في هذا المقطع نجد حوار "الزبير" مع أصدقائه على قضية الكروفيت:

---

[1] برهوم فاروق، عطية بلال: التجريب في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أدب معاصر، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2017/2016، ص80.

[2] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص17.

- "يااااااااه. هذا كروفيت عملاق يا خويا الزبير هاهاها. هنه. واش حاسبين." [1].
- "غاية خويا الزبير. كيفاش ترقد وتخلينا وحدنا هههههه!" [2].

أمّا عند ذهاب "الزبير" مع "عباس" إلى العاصمة وحضوره حفل الزفاف نجد توظيف اللّغة العامية بطريقة متناسقة كما يلي:

- "راك ملك. ملك خويا الزبير. تجي عليك...!
- مرحبا بيك. أنت هو السي الزبير؟
- نعم أنا هو
- أنا شهرزاد المرافقة ديالك من اليوم"[3].
- "دارت بيا الأرض دورتين. "مليكة"!! ملامحها لم تتغير كثيرا. كيف لم أنتبه لذلك.
- أنت دايما وجه السعد ووجه الخير علي خويا الزبير...!" [4].
- "وبينما يشتد الإيقاع المجنون يميل عباس على الزبير: أيا خويا الزبير الكروفيت. جيب ذلك الشطحة على خاطري وخاطر مليكة"[5].

يتصف المجتمع اللّغوي بالثنائية اللّغوية وهي "وجود لغة فصيحة وعامية وهذه الظاهرة طبيعية منتشرة في كلّ لغات العالم، فمن هذا المنطلق فالعامية لغة أنشأها العامة لحياتهم اليومية، والدليل على ذلك أنّها لغة البيت والشارع والسوق والمجتمع"[6].

1-2 اللّغة الفصحى:

تعرف اللّغة الفصحى بأنّها لغة الكتابة تدون بها بالمؤلفات والصحف والمجلات ويؤلف بها الشعر والنثر، وتستخدم في الخطابة والتدريس والمحاضرات.

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص193.

[3] المصدر نفسه، ص197- 198.

[4] المصدر نفسه، ص208- 209.

[5] المصدر نفسه، ص216.

[6] سهام مادن: الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع (د.ط)، 2011، ص32- 33.

جاءت لغة الرّواية فصيحة وكثيرة داخل العديد من المقاطع حيث تمثل ذلك في قوله:

- "أمي هي الإنسانة الوحيدة التّي لا أشعر بالحرج حيالها حيث تضع كفها على رأسي الضخم، أو حين تعانق جسدي الضئيل المشوه، أشعر بالأمان، بدوري أبادلها العناق فألف كتفيها بذراعي الطويلتين المنتهيتين بكفين غليظتين تشبهان ورقتي نبات الصبار المشوكة"[1].
- "في الحقيقة لم أكن أفصح عن تذمري وغضبي ورفضي للكنية هذه في البداية، بسبب خوفي من خسراني لصداقتهم وأنسهم ورفقتهم، إنّه الهلع بعينه أن يتركوني أو يهجروا شقة المرجان"[2].
- "قررت ألا أقرأ، ولا أعمل، ولا أصحح أوراق التلاميذ، ولا أهيئ الدروس إلّا في غرفتي، بعيدا عن الصالون، في منأى عن كلّ تشويش، الصالون به ضجيج عارم، أصوات نسائية عذبة، مغرية وساحرة وآسرة وخطيرة، قد تؤدي إلى التهلكة، أسمعها فأتخيلني مثل "أوليس" وسير بناته حوريات البحر"[3].
- "الحفل بعد ساعات ليس إلا، أنتظر عباس بفارغ الصبر، ربما عند رؤيته يعود إليّ توازني الّذي افتقدته فجأة وأنا أبتعد عن مدينتي، وعن شقة جدي قادة المجاهد بحي المرجان وعن بيت والدي الصغير وأشيائهما وعن مارلين مونرو، تركت كلّ شيء خلف، أنا لا شيء هنا ولا حنين ولا ظل"[4].

اللّغة الفصحى هي لغة ديننا الإسلامي الحنيف ولغة أجدادنا، وهي جسر التواصل بين النّاس، وهي من اللغات الراقية والغنية بالفصاحة والبلاغة منذ القدم، وهي الركيزة الأساسية في تشكيل الخطاب داخل النّص الرّوائي.

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص19.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص141.

[4] المصدر نفسه، ص201.

1-3 المزج بين اللّغة العامية والفصحى:

"بقدر ما تتخلص الفصحى من نقائها وتعاليها، تستطيع العامية أن تخضع إلى نوع من التفصيح في مستوى التعامل معها وهوما يفيد أنّ كاتب الرّواية في المغرب العربي قد توصل إلى أن يتجاوز الاشتغال داخل لغة واحدة، وأن يخترق النموذج المقدس الّذي تمثله الفصحى، فتعدد المستويات اللّغوية التّي يعمد إلى تشخيصها أدبيا في لغة خطابه الرّوائي"[1].

لقد تجلى هذا المزج بين اللغتين في رواية "عازب حي المرجان" فيما يلي:

أحاول جاهدا فلا أرى كلّ ما يراه، ولأنني أجد الفتاة عادية جدا بحيث تبدو حتّى "سكينة الروخة" أجمل منها، أحيانا أتجرأ وأسأله:

– واش عجبك فيها خويا؟

يلتفت إلى بعد لأي بعد أن تكون المقصودة قد ابتعدت

وأضحى ظلها مجرد شبح متراقص متهالك بعيد

يتنهد عباس بقوة ويبتسم ابتسامة غامضة:

– واش قلت خويا الزبير؟

أعيد سؤالي بمنتهى الصدق والأمانة:

– قتلك واش عجبك في هذيك اللي فاتت.

وبلؤم يزأر عباس ضاحكا

– خليك أنت مع كتبك وروايتك خويا الزبير الكروفيت! [2].

في هذا المقطع تم الجمع بين الفصحى والعامية ممّا أدى إلى بناء تركيبة لغوية يحس القارئ من خلالها بوجود فروقات بين العامية والفصحى.

---

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص602.

[2] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص167– 168.

كما نجد عدة محاولات في عدة مقاطع الجمع بين الفصحى والعامية لتضفي على النّص جمالية مثل:

– صباح الخير. وين بيها سي الزبير؟

إنّه "السي علي" صاحب المخبزة المجاورة يبادرني بالتحية والسؤال.

– راني مسافر السي علي. نرجع بعد يومين إن شاء الله.

– ترجع بالسلامة السي زبير.

إنّها العاشرة والربع. لا أحد. لابد أنّ عباس قد أصابه الأرق اللعين ليلة البارحة مثلما أصابني. وهو الآن نائم. أو. لا أدري. العاشرة والنصف، بدأ القلق يتغلغل في، فيتعب له جسدي [1].

استدار عباس نحوي حين تحركت كي أعدل من جلستي، فانتبه أنّني استفقت من إغفاءتي أو بالأحرى من نومي العميق الثقيل.

– غاية خويا الزبير. كيفاش ترقد وتخلينا وحدنا هههههه! [2].

1-4 اللّغة الشفاهية:

وظفت الرّوائية اللّغة الشفاهية لمساعدة لغتها اللفظية على الاشتغال أحيانا على ما يساعد اللّغة حينما تكون مشافهة، فوصفت الإيماءة والنظرة وتغيرات الوجه ومعه الأصوات التعبيرية غير اللّغوية، نذكر منها:

– "وسيتبعه حتما وسريعا زواج البنتين الباقيتين إن شاء الله.

ثمّ تزغرد طويلا:

– يويويويويويو!" [3].

---

[1] ربيعة جلطي، عازب حي المرجان، ص189.

[2] المصدر نفسه، ص193.

[3] المصدر نفسه، ص70.

- "أتركه يرن مرات عديدة رن رن رن رن رن رن رن رن ثمّ أدير المفتاح"[1].
- "إلا أنّه في الحديث عن شؤون القلب، يتحول عباس إلى ضأن غرير بااع باااع باااع"[2].

وهناك من الأصوات غير اللغوية وهي ذات أبعاد استشارية لتأثر في الشّخصيات داخل الحوار ويتجلى ذلك في:

- "لابد أنّ عباس المسكين..... على سطح السفينة... ههه. !!!" [3].
- هذا كروفيت عملاق يا خويا الزبير هاهاها. كروفيت ديناصور... هاهاها!!! [4].

1-5 توظيف لغة الآخر:

تعددت اللغات الموظفة في رواية "عازب حي المرجان" وذلك بتوظيف لغات دخيلة عن اللّغة العربيّة، فقد ساهمت في تميز وتنوع الكتابة الرّوائية، إذ نجد حضور لغة الآخر في الرّواية كمزجها بين اللّغة الفرنسية المعرّبة واللّغة العربيّة التّي تدل على تأثر الجزائريين بثقافة الغرب، فالتخاطب باللغة الفرنسية المعرّبة يدخل في طبيعة الممارسة اللّغوية اليومية الجزائرية.

جاءت اللّغة المعرّبة في مقاطع عديدة منها:

"فإما مرسيدس بيضاء وإمّا مرسيدس بيضاء.

- ويكون وراها عشرين سيارة ف الكورتيج.! [5].
- صافا لاباس خويا عباس... توحشناك والله العظيم. [6].
- راك أون فورم اليوم خويا كروفيت. وجهك راه منوّر. وإنه عباس!

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص139.

[2] المصدر نفسه، ص176.

[3] المصدر نفسه ، ص45.

[4] المصدر نفسه، ص28.

[5] المصدر نفسه، ص71.

[6] المصدر نفسه، ص113.

– خسارة. دوماج خويا الزبير. ثمّ يضحك [1].

– واش صافا إكسلانس الزوبير؟؟

– وي مون كابيتان.

– ترددت خلالها كلمات كـ: "الله يبارك فيك" أو "ميرسي الفينيموه" وبغزارة [2].

– بنصوار موسيو الزبير.

– بنصوار موسيو الزبير. [3].

انفتحت الرّواية على التعددية اللّغوية وتحطيم أشكال الكتابة السائدة وبنياتها التقليدية فصارت لغة الخطاب تتفاعل وتتحاور فيها اللّغة الفصحى واللّغة العامية ولغة الآخر في شكل معرَّب دون فقدان الرّواية هويتها كنص سردي.

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص– ص166– 169.

[2] المصدر نفسه، ص190– 193– 194.

[3] المصدر نفسه، ص200–202.

ثانيا- خرق المحظور الجنسي:

1- الجنس:

يعد الجنس من أكثر الموضوعات حساسية في حياة البشر، ذلك لأنّه كان ضمن المحرم الممنوع.

رغم ذلك استطاعت الرّواية الجزائرية أن تشهر هذا المحرم الّذي يدعي النّاس أنّه مصون، "والملاحظة اللافتة في نصوص الرّواية الجديدة هي أنّ الشخوص لا تنسجن في الشكوى من الحرمان أو التعالي الرومانسي للجسد، بل تتخذ من الغريزة والإحساس الملموس ووصف التفاصيل وسيلة للتعبير عن الجنس، حتّى لو اتخذ هذا التعبير طابع العنف والممارسة الحيوانية"[1].

تعددت صور خرق المحظور في رواية "عازب حي المرجان"، ويظهر ذلك فيما يلي:

- "... لأقف طويلا أتأمل الكروفيت من جديد، ثمّ لا ألبث أنّ أغيب في نوبات بكاء مرير أدور خلالها في الشقة مثل أسد جريح في قفص، حتّى يبلغ بي التعب منتهاه، فأتهاوى على الكرسي ناسيا حزام السروال إلى أعلى خصري، أنتبه حذر إلى أنّ النافذة مفتوحة"[2].
- "قبل أن يبلغ بي التردد البغيض أشده، وفي ثوان قليلة وجدتي أفك الحزام الجلدي حول خصري بعصبية وسرعة، وأتركه ينزلق حتّى أسفل قدمي كاشفا عن كلّ شيء".

"كنت واقفا في استقامة منتصبا مثل آدم جديد نزل لتوه يستعرض ذكورته على مخلوقات الأرض"[3].

---

[1] محمد برادة: الرّواية العربيّة ورهان التجديد، ص58.

[2] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص27.

- "ثمّ مسدت براحتيها وأطراف أصابعها على أعلى كتفي، ووسط ظهري ضاغطة بأصابعها على عمودي الفقري وأطرافه ثمّ صعدت إلى رقبتي.

كدت أنام بين يديها لولا إحساسي باحتكاك بطنها وصدرها بظهري، شعرت براحة لم أذقها طوال حياتي السابقة.

- حين وقفت شاعرا بالقوة تتسرب إلى جسدي من جديد، كان سروالي يبدو ضيقا من الأمام ويكاد يتمزق وتتطاير أزراره ويتقطع سحابه، ابتسمت سكينة الروخة بلؤم واضعة أصابعها فوق شفتيها، ثمّ مررت يدها بخفة على موقع الكروفيت المستيقظ فجأة من سباته الشتوي وكأنّها تطمئنه وتعده بصيد ثمين"[1].

- "كانت تسحب نظارتي برفق من على عيني، تضعها على الطاولة ثمّ تجذبني بيديها الصغيرتين من يدي الغليظتين مثل صفحة الصبار، تجرني ببطء وهي تكاد ترقص أمامي في مشية الحمامة

وحالما نصل إلى حافة السرير، تدفعني فوقه بذراعيها الناعمتين بقوة حتّى يسمع صرير قوائمه الجديدة.

هنا تصبح النعومة قوة والقوة نعومة، تطرحني "سكينة "على ظهري ضاحكة بنعومة وقوة ضحكات مرحة تهز كلي وبعض وأصلي وفصلي مثل مس كهربائي.

.... لم تعد سكينة تصرخ بجنون فوق جسدي من اللذة وهي تعدد أوصافي الذكورية الخارقة"[2].

- "كلّما انتهينا من لقاءاتنا الحميمية الحارة، أستعد للنهوض والنزول من السرير، ألمحها تعتدل في جلستها، تعزز نظراتها في جسدي من خلف غطاء السرير"[3].

---

[1] ربيعة جلطي:عازب حي المرجان، ص87.

[2] المصدر نفسه، ص101.

[3] المصدر نفسه، ص103.

هذه الجرأة في طرح موضوع الجنس جعلت منه ملمحا تجريبيا في الكتابة الرّوائية الجزائرية الجديدة، حيث "اتخذ الجنس مساحة معتبرة من اهتمام الرّوائيين الجزائريين به رغم "اندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التّي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا"[1].

2- الدين:

يعد الدين من المحظورات الأساسية التّي تعيق المبدع الرّوائي الجزائري فيتخذ حذره عند الاقتراب منه والخوف فيه، لكونه موضعا مقدسا، ولأن التجريب ارتبط بتلك الحركية الدائمة الباحثة عن الأشكال الجديدة التّي تعبر عن أفكاره ومشاعره.

كان اهتمام الرّوائية بالجانب الديني ضئيل جدا وهذا ما تجلى لنا من خلال هذه المقاطع:

- "أصوات الخطباء المتقاطعة في الفضاء صارخين غاضبين منذرين للعباد باقترابهم من أبواب جهنم التّي سيعلقون فيها من أهداب عيونهم، تزيد في إصرار على البقاء، أنا الّذي أحيا في جسد من جهنم، أنا المعلق من أهدابي الآن، وجه نبية قابلتني يزداد تألقا وتوهجا تحت أشعة الشمس المتسربة إليه من بين القضبان الحديدية لباك النافذة، قضبان تشبه شبابيك السجون"[2].

والتي تبين استهزاء وعدم اكتراث الزبير بأصوات الخطباء والذين يعدون رمزا من رموز العلم الشرعي ويتصفون بالتقوى والوقار.

وفي نفس الموضوع نجد في هذا المقطع أيضا الاستهزاء:

- "تزداد نيته توهجا، بينما تزداد أصوات المكبرات ارتفاعا، ناقلة على أمواجها وبأمانة لا شك فيها أصوات الخطباء المتقاطعة المتناطحة في سماء وهران، وهم يهددون عباد الله

---

[1] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، 635.

[2] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص58.

الرحيم بالعذاب الأليم، وبجهنم وبئس المصير، والنار والسعير، يزداد لهائي سرعة وقوة"[1].

أمّا في المقطع التالي كان الملل ظاهرا بسبب طول الخطبة، وهذا يدل على أنّ الزبير لا يعطي أهمية للجانب الديني، فيقول:

– "بدأ حديثه بـ"البسملة" و"الحمد لله والصلاة والسلام على النبي" وبعد ذلك تطرق لما للزواج في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة من حضور هام، الزواج نصف الدين يقول السعيد–هو حافظ المؤمن من الزنا... إلى غير ذلك من الأفكار، بدا لي أنّه تدرب طويلا على نصه الشفوي الطويل طويلا، إلى أن حفظه عن ظهر قلب، نص متقن وكأنه مقطع من خطبة صلاة الجمعة"[2].

[1] ربيعة جلطي ،عازب حي المرجان، ص59.

[2] المصدر نفسه ، ص66.

ثالثا- توظيف التراث التاريخي والعجائبي:

1- توظيف الأسطورة في الرّواية:

الأسطور قصّة خرافية تأخذ شكل الرّواية في أحداثها وحتّى مكانها لما لها من صلة وثيقة بالرّواية.

انتبهت الرّواية العربيّة في الجزائر إلى الطاقات الجمالية التّي تتوفر عليها الأسطورة، فالنّص الأسطوري وجه آخر من وجوه التناص، تكمن خصوصيته في محاولة إيجاد قدرات تعبيرية جديدة للرّواية، كما أنّ الأسطورة تشمل منحى دلالي يمكن النّص من تجاوز حدوده اللّغوية الضيقة إلى آفاق جديدة للقراءة والتأويل، وإنّ النّص الأسطوري باستطاعته إكساب الرّواية نمطا تعبيريا آخر، من خلال ربط السياق الرّوائي بالواقع بواسطة مضمون الأسطورة"[1].

في هذا المقطع يشبه "الزبير" نفسه ببطل ملحمة "هوميروس":

- "يخيل لي أنني أمام "أوليس" حي يرزق، بطل ملحة الشاعر اليوناني العظيم "هوميروس" بلحمه وعظمه"[2].

وعندما أحب الزبير "نبية" أصبح هذا الحب أسطوريا وهذا ما عبر عنه هذا المقطع:

- "... ألبستها أوصاف بطلات الرّوايات البديعة الساحرة، فكانت أقرب إلى (جميلة) بطلة الرّوائي الروسي جنكيز آيتماتوف"[3].
- "... ثمّ قصصت عليه بالتفصيل... حكاية أمي... وحدثته عن حكاية بطل رواية موراكامي..." [4].

---

[1] فتحي بوخالفة: التجربة الرّوائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النّصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، عمان، ط1، 2010م، ص337.

[2] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص53.

[4] المصدر نفسه ،ص126.

وذكرت الرّوائية ربيعة جلطي العديد من أبطال أسطورة الحب التّي كان الزبير يتخيل نفسه بطل الحب والعاشق الّذي يريد الزواج من أي فتاة تقع عينه عليها وهذا تجلى لنا في:

- "... وأساعدها على النزول، مثل أي فارس في رواية لفيكتور هيغو أتحسس يدها الدافئة"[1].
- "أسمعها فأتخيلني مثل "أوليس" وسيريناته حوريات البحر، في الأوديسة ملحمة هوميروس... هل أنا "أوليس" أم هو "الزبير كروفيت"[2].

2- الجن:

شخصية متحولة على الدوام، تظهر في كلّ مرة على هيئة تختلف باختلاف الحالات التّي تصيب أي شخص مريض.

فهو "شخصية تملك القدرة في الذهن على الإتيان بعوامل خارقة للعادة، تترجم عن قدرة فائقة في التحول، فلها عدة صور تظهر بها، وتفاجئ المتلقي أو المصاب في مختلف صوره"[3].

حيث يظل الاعتقاد بوجود الجن قويا خاصّة بالنسبة للإنسان الّذي يعيش هذه الحالة وقد تجلى في الرّواية هذا الموضوع من خلال فقدان "الزبير" "لسكينة الدوخة"، فأصبح يعلق صورا لأحد الجميلات فكانت من بينهم صور "لمارلين" يتخيلها تنزل إليه من الصورة وترقص له وتغني:

- "... الصالون بحر متلاطم بالنساء الجميلات، أقصده بعد أن أنهي واجباتي، أدخل إليه للمتعة والمغامرة في أقصى مداها، إنه ملهاي، يكفي أن أجلس قبالة صورة لحسناء ما حتّى أشعر بحضورها الأنثوي الجبار، وبالإنس الّذي تسكنه بين جوانحي"[4].

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص143.

[2] المصدر نفسه، ص141.

[3] ينظر، زهرة سعدلاوي حرم كحولي: أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الرّوائية عند إبراهيم الكوني، مركز النشر الجامعي، (د.ط) ، 2012، ص413.

[4] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص141.

- "وإنني دائما ما كنت أختار الجلوس إلى "مارلين مونرو" اختارها من بين العشرات... ينتظرن على جدار الصالون، أنا السبب في رحيلهن، لكن ما حيلتي ومارلين أقرب إلى قلبي"[1].
- "اجلس لأرتاح في الصالون، فتخرج "مارلين" رويدا رويدا من الصورة، تفك أطراف ثوبها بلطف فتسيل بعض القطرات من لونه على البلاط، أقف أمد لها يدي وأساعدها على النزول..." [2].

أمّا في هذا المقطع فنجد "الزبير" متعلقا جدا "بمارلين" حتّى أصبح يتحدث إليها:

- "... ثمّ نبدأ الكلام، أحدثها عن آخر رواية قرأتها، وعن بطلة تشبهها في جمالها ورقتها وعيونها القاتلة، فتضحك، لا تحدثني أبدا عن أزواجها، بل عن أسفارها وأفلامها وأغانيها، وتحدثني عن علاقتها بالرئيس الأمريكي جون فيتزجرالد كينيدي، عن بعض أسرار البيت الأبيض.

مارلين تتجنب النبش في المآسي، وتضحك تقوم من مكانها تتمشى"[3].

- "... أجدني واقفا فجأة، شيء ما يحدث الآن، لم أعد أمتلك جسدي... كأنّ قبيلة من الجن تسكنه، لم أعد أعرفه"[4].

أمّا في المقطع الأخير بعد وفاة "الزبير" أصبح النّاس يسمعون صوت امرأة ينبع من شقته:

- "... يشاع في المدينة أن النّاس سمعوا أصوات نواح امرأة في شقة السي الزبير تتزلزل لبكائها الجدران الحاملة للعمارة، بينما أنكر آخرون وأكدوا أنّه عازب ووحيد.

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص142.

[2] المصدر نفسه، ص143.

[3] المصدر نفسه، 144.

[4] المصدر نفسه، ص152.

بعض سكان العمارة الأقربين يقسمون بأنّ الشقة مسكونة بجنية، يسمع حديثها مع روح الزبير وهما يرقصان ويضحكان وتغني له بصوت بديع:.. بتيرلي تيرلي تيرلي تام.. بوبوبي تو...." [1].

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص220- 221.

رابعا- توظيف التراث الشعبي:

يلجأ الرّوائيون إلى تأصيل أعمالهم الرّوائية عن طريق تجاوز الأشكال الرّوائية التقليدية في التعبير، وتجريب أشكال جديدة تنهل من التراث وتعيد توظيفه توظيفا مغايرا وجيدا "ليس من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والجنس إلى إعادته لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصّة"[1].

اعتمدت الرّوائية في توظيف التراث على:

1- الأمثال الشعبية:

هي نوع من أنواع الأدب الشعبي "يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، ورمزية الأمثال أنّها تتبع من كلّ طبقات الشعب"[2].

نجد في متن الرّواية توظيفا لبعض الأمثال الشعبية منها:

- "ليت أمي لا تزال على قيد الحياة فقد كانت دائما تردد:

غيرة النسا مرة يا وليدي... كشجرة الدفلى...!" [3].

- "لا يعجبني المثل الّذي كانت أمي ترددده: (اسمع لكلام اللي يبكيك وما تسمعش لكلام لي يضحكك) عفوا يا أمي.!" [4]

2- الأغنية الشعبية:

---

[1] محمد رياض وتارة: توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط) 2002، ص10.

[2] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص174.

[3] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص47.

[4] المصدر نفسه، ص143.

إنّ الأغنية الشعبية ركن من أركان ثقافتنا وانعكاس لعاداتنا وتقاليدنا وهي تعتبر شكلا من أشكال التعبير الشعبي، "فهي من أكثر الأجناس تحاورا مع الفنون الأخرى، وتداخلا معها، إذ تستوعب أكثر من فن وتوظفه توظيفا فنيا جماليا دون أن يفقد كلّ فن خصائصه المميزة"[1].

فنجد الرّوائية وظفت أغنية "سيدي يحي" لفرقة "نجوم الصف" وهي ملكة أغاني نهاية الثمانينات بامتياز.

بداية تأجج الأرض بداية العشرية السوداء، أغنية تحضن النار والثلج معا، أغنية الخيط الرفيع بين الحزن الجارح والفرح الكاسح.

رفعت الصوت عاليا، اهتزت روحي المنطلقة قبل جسدي الثقيل المشوه:

أللاَ لاَ... لاَ لاَ

سِيدِي يَحْيَ بِالشْمَعْ نْضوِيكْ

ولِيْ جَاتْ لَحْنِيْنَةْ الْعَارْ عْلِيكْ

أللاَ لاَ... لاَ لاَ

بَايْتَة الْحمَة عْلِيَا وَعْلِيكْ

مِنْ جِيتْ الْبَارَحْ وَوِلِيتْ

أللاَ لا.َ.. لاَ لاَ

يَا خُوتِيْ مَنْ عبَابِيَاْ

يَا جَبذْ البَارُودْ لاَسِقْ فِيَاْ

أللاَ لاَ... لاَ لاَ[2].

---

[1] ربيع نسيمة: توظيف الموروث الغنائي الجزائري في رواية ذاكرة الجسد، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، العدد الخامس، جوان 2009، ص218.

[2] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان ، ص151.

وأهم ما يميز الأغنية الشعبية أنّها تحافظ على العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصّة بالجماعة الشعبية وذلك لتناقلها من جيل إلى جيل، حاملة معها هذا الحكم الهائل من الموروث الثقافي الخاص بالجماعة الشعبية عبر الزّمن.

آوَاشْ دَاكْ آخُويَا رَشيدْ

حَتَ لوَهْرَانْ الْحَالْ بْعيْد

أَلَلا لاَ... لاَ لاَ

منْ بْلاَدْ وَهْرَانْ جَاوْ يَدَعَاوْ

آفَطْمَة آسِي... حَلْ الْبِيْبَانْ

أَلَلاَ لاَ... لاَ لاَ

بَايْتَةُ الْحَمَةُ عْلِيَا وْعْلِيكْ

مِنْ جِيتَ البَارَحَ ووَلَيْت

أَلَلاَ لاَ... لاَ لاَ

يَا خُوتِيَ مَنْ عَبَابِيَا

يَاجَبَدْ بِالبَارُودْ لاَسقْ فَيَا [1]

أَلَلاَ لاَ... لاَ لاَ

آوَاشَ دَاكَ أُخَويَا رَشِيَدْ

حَتّى لْوَهْرَانْ يَاكْ الَحَالْ بَعَيدَ

أَلَلاَ لاَ... لاَ لاَ [2]

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان ، ص152.

[2] المصدر نفسه، ص154.

خامسا- سرد المحنة الجزائرية:

في فترة من الزّمن الماضي، وفي أيام عسيرة، وظروف قاهرة، عانى الشعب الجزائري الكثير خاصّة إبان الثورة التحريرية، وفترة التسعينات.

تميزت هذه الفترة ببروز كتاب جزائريين فتوجه هؤلاء إلى التعبير عن الحالة التّي تعيشها البلاد والعباد.

لقد ذكرت "ربيعة جلطي" في روايتها "عازب حي المرجان" بعض المقاطع عن الثورة التحريرية عن الإرهاب.

في المقطع الأوّل كان "احميد" يفتخر كونه "ابن قادة":

- "أبي يحب والده كثيرا ولا يترك مناسبة تمر، إلّا ويجدد عهده بوفائه لروحه وذكراه. إلّا ويعدد مناقبه كلها، ثائرا ومجاهدا وشجاعا وعاشقا للحرية.

... حتّى يتخيل لك أنّه وحده من حرر البلاد"[1].

أمّا المقطع الثاني يتحدث عن سرد محنة عباس وما فعله الإرهاب بوالديه:

- "على الرغم من جرحه العميق، إلّا أنّ عباس يعشق بلاده لكنّه لا يتردد في نقد من هم في السلطة منذ فجر الاستقلال قاطبة، ويرمي على عاتقهم ما عاشته البلاد خلال العشرية السوداء التّي حرمته امن أمه وأبيه بعد أن هاجم الإرهابيون قريته، وقتلوا فيها وكان من بين الضحايا، عباس يذكر دوما بأنّ جيلنا غير المحظوظ خسر براءته بسرعة بعد أن واجهتنا العشرية الدموية ونحن نستقبل الحياة حالمين، سنوات قاسية بما فيها من مصائب وأحداث دامية وكوارث لم يسلم منها أحد، يحلل عباس بما فيها من مصائب وأحداث دامية وكوارث لم يسلم منها أحد، يحلل عباس بما لا يترك للشك مكانا، أنّ الخطأ والاعوجاج بدأ منذ الاستقلال ففي رأيه تكون البداية خاطئة فالنتائج تكون كارثية"[2].

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص32.

- "...فكيف لسلطة حكم ثورية في بلد فتي، أن تستقدم أعداد كبيرة من المعلمين من المشرق ومن "حزب الإخوان المسلمين"، يحملون فكرا غير ثوري في بلد الثورة"[1].
- "جرح عباس بفقدان والديه في مأساة العشرية الحزينة لم يلتئم أبدا ولكنه جعله اوعى منا جميعا وأكثرنا فطنة... جرحه صيره أقوى ولم يهدمه.

... هل من الحكم العادل أن تأخذ سلطة ثورية في بلد لشعب ثار على الاستعباد، قرارا باستعباده من جديد بزرع الكراهية والبغض بين فئاته والتخلف في يومياته، شعب، قدم النفس والنفيس من أجل الحياة"[2].

اكتسبت الرّواية الجزائرية السمات الدالة على عمق انتمائها للجزائر:

- "حين يغضب عباس يقف ويلوح بذراعيه ورأسه أكثر. أعلم أنّه موجوع من فقدان والديه وخاصّة من الصورة المؤلمة التّي وجد عليها جثتيهما بعد اغتيالهما. أظن أنّها لا تفارق مخيلته"[3].

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص33.

[3] المصدر نفسه، ص34.

سادسا- مكونات الخطاب السّردي:

1- الزّمن (le temps):

يمثل الزّمن محور الرّواية وعمودها الفقري الّذي يشد أجزائها، وهو محور الحياة ونسيجها، ولأنه "يعد أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبيّة والنقدية، إذ شغل معظم الكتاب والنّقاد"[1].

فالزّمن يحدد طبيعة الرّواية وشكلها وهو من أكثر العناصر التّي لاقت اهتمام في الرّواية الجديدة.

اعتنى الرّوائي بعنصر الزّمن إذ يختلف استعماله من مبدع إلى آخر، وبالتالي كلّ رواية تتخذ لنفسها تشكيلا زمنيا معينا، "فالرّوائي المبدع يخلق في كلّ عمل إبداعي رواية جديدة وجيدة في نمطها الزمني، بما تجسده من رؤى وقيم... إنّ طريقة بناء الزّمن تكشف تشكيل بنية النّص، والتقنيات المستخدمة في البناء، وبالتالي يرتبط شكل النّص الرّوائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزّمن"[2].

يتغير عنصر الزّمن من رواية إلى أخرى، وهذا حسب الطريقة التّي ينتهجها الكاتب أو الرّوائي في روايته.

"فالرّواية التقليدية التّي تعتمد الحبكة السببية، يكون الزّمن فيها متسلسلا، يمنحها وحدة متكاملة، متعاقبة، متتابعة الأحداث بتتابع أبعاد الزّمن، فيرتبط الحدث اللاحق بالسابق، أمّا الرّواية الحديثة، فإنّ الحاضر التخيلي هو الأكثر حضورا أو تجليا فيها"[3].

اتجهت" **ربيعة جلطي** "في روايتها "**عازب حي المرجان**" مسار الرّواية الجديدة التّي تعتبر الزّمن من أبرز سمات الرّواية الجديدة التجريبية، "ولعلّ أهم ما يميزها عن الرّواية التقليدية أنّها تثور على كلّ القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كلّ القيم والجماليات

---

[1] مها حسن القصراوي: الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط1، 2004، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص ص36- 37.

[3] المرجع نفسه، ص44.

التّي كانت سائدة في الكتابة الرّوائية التّي أصبحت توصف بالتقليدية، ولا أي شيء كان متعارفا في الرّواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الرّوائيين الجدد"[1].

ما نلحظه في الرّواية الجديدة هو الانتقال من حدث إلى حدث ومن مكان إلى آخر ومن شخصية إلى شخصية، وهذا الانتقال يسمى بعدم تسلسل الأحداث، ممّا يؤدي إلى فقدان الزّمن خاصّية التسلسل وهي أهم خصائصه.

فأحداث رواية "عازب حي المرجان" جاءت بهذا الترتيب:

- ذهاب الزبير إلى المرسى وانتظار عباس.
- التعرف على شخصية عباس تشي غيفار.
- وصف اللحظات الحميمية بينهما.
- حياة الزبير قبل وبعد وفاة والديه.
- الأيام التّي يقضيها الأصدقاء في شقة حي المرجان.
- نجاح الأصدقاء في البكالوريا.
- توجه الأصدقاء كلّ إلى حياته اليومية والعملية.
- عودة عباس بعد فترة غياب.
- استرجاع الذكريات (أيام الدراسة وشقة المرجان).
- حياة العزوبية التّي يعيشها الزبير.
- لقاء الزبير مع يحي ومحند ومصطفى.
- تذكر الزبير جسمه المشوه.
- وصف جسم الزبير.
- استمرار الحياة بدون عباس.
- التعرف على نبية وتتبع حركاتها ثمّ خطبتها.
- شراء الزبير معطف جديدا وطويلا وجميلا.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد، ص48.

- الكروفيت نقطة قوة الزبير.
- تذكر الزبير الجسم المشوه الّذي لا يعجبه أحد خاصّة الفتيات.
- لقاء الزبير عباس من فترة إلى أخرى.
- لقاء الزبير بسكينة الدوخة
- قضاء أشهر معها.
- مرض الزبير بعد فقدان سكينة.
- عودة عباس إلى وهران.
- ذهاب الزبير مع عباس إلى العاصمة.
- حضور عرس عباس ووفاته هناك.

إنّ طبيعة السّرد تستدعي التقديم والتأخير، والعودة إلى الوراء، وفي رواية "عازب حي المرجان" سنعمل على رصد مختلف التمظهرات والاتجاهات التّي ينحوها الزّمن، والتّي تظهر من خلال عدة تقنيات منها:

أ- الاسترجاع (Rétrospection) أو السّرد الاستذكاري (le récit analeptique):

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزّمنية السّردية حضورا أو تجليا في النّص الرّوائي، ويعرفه **حسن البحراوي** بقوله: "هو أحداث تخرج عن حاضر النّص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السّرد"[1].

إنّ تقنية الاسترجاع تكمن في النّص الرّوائي لأنّه "هو ذاكرة النّص، ومن خلاله يتحايل الرّاوي على تسلسل الزّمن السّردي، إذ ينقطع زمن السّرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السّردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه"[2].

يتجلى هذا الاستذكار من خلال الرّواية في بعض أقوال شخصياتها منها:

---

[1] حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص119.

[2] مها حسن القصراوي: الزّمن في الرّواية العربيّة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص192.

- "تذكرت فجأة كروفيت أبي سي احميدا، وكروفيت جدي المجاهد سي قادة، وتطايرت في خيالي وأمام عيني كروفيتات أجيال من رجال العائلة"[1].

ترجع الرّوائية إلى أجداد الزبير وتعرف بالكروفيتات التّي توارثت عبر أجيال، وفي موضع آخر يتذكر الزبير أباه وهو ينصحه بأن لا يفصح عن كلّ شيء وألا يكتم أي شيء:

- "أتذكر قول أبي بحكمة المجرب: ليس أنت ما تفصح عنه يا ولدي، ولكنك أيضا ما تسكت عنه! نعم يا ولدي فمصطفى يسكت عن أشياء وذلك من حقه، لأنّها تكونه ويكونها تصنعه ويصنعها، هو جزء منها"[2].

وفي موضع آخر أثناء لقاء عباس بالزبير لقبه بالكروفيت، تذكر الحادثة التّي وقعت له في الماضي:

- "شوف خويا الزبير كروفيت لازم تبطل هذه الخدمة.

شوف روحك كيفاش وليت خويا العزيز؟!

ظلت أنظر إليه مندهشا، وقد انطلق لسانه وهو يشير الي ويكرر ألا ترى نفسك في المرآة.

آية مرآة...؟!

كنت أبلع ريقي بصعوبة (تذكرت للتو واقعة الكروفيت)" [3].

إنّ لكلمة "تذكرت" دور كبير في سد الثغرات بين أحداث الرّواية، إضافة إلى معالجة التزامن سواء على مستوى الأحداث أو الشّخصيات.

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص129- 130.

ب- المشهد (Scene):

يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنّه يدخل ضمن تقنية تعطيل السّرد.

وهو "المقطع الحواري الّذي يأتي غالبا في ثنايا السّرد يشكل بناء عاما للنّص السّردي، يكشف عن وجهة نظر الشّخصيات التّي تتحاور وتأتي عادة بصورة مفاجأة غير منتظرة"[1].

لقد حظي المشهد بعناية خاصّة وموقع متميز في الحركة الزّمنية للنّص الرّوائي، بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السّرد.

ولأن" المشهد يتميز بنمط الزّمن حيث نرى الشّخصيات وهي تتحرك وتمشي وتمثل وتفكر"[2].

وإذا حاولنا دراسة المشهد في رواية "عازب حي المرجان"، فسنجد الحوار يجسده، وكمثال على ذلك الحوار الّذي دار بين أب نبية والزبير عندما جاء لخطبتها قائلا:

- "هل لديك سكن يا بني؟!

- نعم...! أجبت للفور بصوت أجش لم أعرفه البتة.

- وهل لديك وظيفة؟!

- نعم...!! معلم بـ(مدرسة الأمير عبد القادر)!

لست أدري ما الّذي دهاني فأضفت الجملة التالية:

- ولم أتزوج من قبل.

- واضح واضح...! علق ثمّ خفض رأسه[3].

إذا تأملنا هذا الحوار نكشف بعض الإيماءات البلاغية التّي توحي ولا تعلن.

---

(1) محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الرّوائي، دار الحوار، سوريا- دمشق، ط1، 2008، ص221.

(2) سيزا أحمد قاسم: بناء الرّواية، ص65.

(3) ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص73.

وقد يكون للمشهد قيمة افتتاحية وذلك عندما يشير إلى دخول الشّخصية إلى مكان جديد والمثال يوضح ذلك:

- "مرحبة بيك... أنت هو السي زبير؟
- نعم أنا هو.
- أنا شهرزاد المرافقة ديالك من اليوم.
- لم نقف طويلا عند كونتوار الفندق، تسلمت شهرزاد المفتاح... 27 هو رقم الغرفة... لم تكن مجرد غرفة، إنّها تشبه أوصاف ومواصفات الصالونات الفاخرة"[1].
- "وما إن نزعت معطفي الأسود... حتّى دق جرس التليفون عند رأس السرير.
- بونجور موسيو الزبير"[2].

هذا المشهد يبرز لنا علاقة الزّمان بالمكان، فهو عبارة عن حوار يحتوي داخله المكان وهو غرفة الفندق.

لقد احتل المشهد موقعا متميزا في الحركة الزّمنية للرّواية بفضل وظيفيته الدرامية في السّرد، لأنّه يقوم أساسا على الحوار.

جـ- الوقف (Pause) أو الاستراحة:

قد "تكون في مسار السّرد الرّوائي توقفات معينة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزّمنية ويعطل حركتها"[3].

يبرز هذا الوصف من خلال وصف الزبير للشقة التّي كان يعيش فيها بعد وفاة والديه، ويقضي فيها بعض الوقت مع أصدقائه:

- "منذ أن كنا نلتقي كلّ مساء خميس في شقتي بوسط مدينة وهران والقريبة من المؤسسة التعليمية (ابن زيدون) التّي ندرس فيها، شقة صغيرة من غرفة وصالون، وحمام

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص199.

[2] المصدر نفسه، ص200.

[3] حميد لحميداني: بنية النّص السردي في منظور النّقد الأدبي، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص76.

ومطبخ صغيرين أيضا، كأنّها مسكن الأقزام السبعة... شقة تقع في الطابق السابع من أحد العمارات الكبيرة الضخمة من "حي المرجان" القريب من البحر"[1].

- "في الحقيقة لم تكن مجرد غرفة... أضواء خافتة، أستار أنيقة وسرير كبير، وصالون به شاشة كبيرة، وبراد مليء بالمشروبات وبعض المأكولات الخفيفة، وميكروأوند، ولوازم القهوة والشاي، ومكيف الهواء، وحمام بمغسلة كبيرة بها لوازم تنظيف الجسم والشعر، والفم، وترطيب الوجه، والجسد، وأمشاط مختلفة وآلة حلاقة وأخرى لتنشيف الشعر"[2].

فالروائية تصف لنا غرفة الفندق وشقة حي المرجان وصفا شاملا، يجعل القارئ يتخيل الصورة وكأنّها عنصر مشارك في الرواية، وتعتبر هذه الوقفة وقفة وصفية لمكان، أمّا إذا انتقلنا إلى وصف آخر والذي يتمثل في وصف الشّخصية:

- "بدا لي مصطفى سمينا وقد ظهرت عليه بوادر الشيخوخة المبكرة، بكرش بارز، تئن ازراره تحت ثقله، لاحظت أنّ أنفه أضحى أضخم من ذي قبل"[3].
- "... عباس التشي، الرياضي، القوي، الجبار، ذو الشعر الغزير الفتي ولحيه... وشاربه، عباس والكتفين العريضتين"[4].

إضافة إلى هذا نجد الرّوائية تصف لنا ملامح سكينة:

- "... سكينة ذات الشعر الأحمر والجسد المنمش"[5].

وفي الأخير اتضح بأنّ الوقف ساهم في تعطيل زمن الرّواية وسردها.

---

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص199- 200.

[3] المصدر نفسه، ص38.

[4] المصدر نفسه، ص46.

[5] المصدر نفسه، ص86.

2- الشّخصيات:

اكتسبت كلمة الشّخصية في الرّواية مفاهيم متعددة، حيث "كانت الرّواية التقليدية تركز كثيرا على بناء الشّخصية والتعظيم من شأنها...، ولكن الرّواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشّخصية فأعارتها أذنا صماء، وعينا عمياء، فلم تكن تأبه لها"[1].

أما في رواية "عازب حي المرجان" فتتعدد الشّخصيات من رئيسية وثانوية:

أ- الشّخصيات الرئيسية:

- **الزبير:** هو بطل الرّواية، كان رجل عازب مشوه الخلق، جسمه ضئيل، ورأسه ضخم، يسكن في شقة بحي المرجان، خطب نبية التّي تسكن في حيه، ولم ينجح معه الأمر، ثمّ وقعت عينه على سكينة الدوخة عاش معها أشهرا وتركته.
- **عباس:** أحد أبطال الرواية، الوفي الشجاع المقدام في كطل شيء، انضم إلى سلك البحارة، ثمّ صار وزيرا للشؤون البحرية، تزوج من مليكة.
- **سكينة:** تعمل في مطبخ المؤسسة التعليمية (الأمير عبد القادر) وهي أحد أبطال الرّواية، مطلقة منذ أربع سنوات، عاشت بحرية مرة مع زوجها، أحبها الزبير بصدق وأراد الزواج بها، لكنّها تركته.

ب- الشّخصيات الثانوية:

- **يحي:** أحد أصدقاء الزبير، أصبح رجل أعمال كبير.
- **مصطفى:** أحد اصدقاء الزبير، صار أستاذا للتربية الإسلامية في مدينة آرزيو.
- **السعيد:** ابن صديق قديم وحميم لوالدي الزبير، رجل طيب، يعمل في المؤسسة التّي تعمل بها نبية، ساعد الزبير هو وزوجته في مراسيم خطبته من نبية.
- **محند:** أحد أصدقاء الزبير، تزوج من فتاة فرنسية، قطع المتوسط على متن مركب مطاطي نحو إسبانيا ثمّ فرنسا.
- **مليكة:** فتاة جميلة، أحبها عباس ثمّ تزوج بها، وهي إحدى زميلاته.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الأدب (بحث في تقنيات السّرد) ، ص48.

سابعا- توظيف السيرة الذاتية:

إن القص السير ذاتي وريث القص الروائي والسيرة الذاتية"هي سليلة الرواية ولذلك أخذت السيرة الذاتية عن الرواية ظواهر فنية عديدة أهمها طريقة التضمين والسرد بضمير المتكلم والحوار ثم إن العلاقة المتبادلة بين الجنسين قائمة، فجعل الراوية تقرأكما لو كانت سير ذاتية وخاصة تلك التي تستعمل ضمير المتكلم".[1]

تأخذ السيرة الذاتية من الرواية بعضا من جنوحها إلى الخيال في نقل الواقع، وخرق المحضور التقليدي.

إن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث " هي حياة شخصية مجملة أي يمنحها الخيال من الوهم و الإيهام ما يمنحه للرواية في حد ذاتها .

تقول إحدى شخصيات "ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي: "دعني أتوهم أن تلك الشجرة مازالت هنالك وإنها تعطي..... وذلك الزقاق الضيق مازال يطل"[2].

كشفت ربيعة جلطي عن طقوسها الخاصة التي تمارسها في الكتابة قائلة:" أنا مزاجية في الكتابة... أنتبه إلى جهاز الكمبيوتر في إختيار الحرف والهامش... وضوء الشاشة وضوء الغرفة... إذا ما كتبت بطريقة إلكترونية... وأحب الإستماع إلى الموسيقى ساعة الكتابة ...موسيقى الجاز تشعلني وتبعث فيا قوة غريبة نحو التفاصيل ،لا أحب الكتابة على المكاتب الإدارية هذا ينفرني ...أكتب في الصالون تارة وفي المطبخ تارة أخرى ،أحب مشاهدة الشمس و ظواهر الطبيعة وأنا أ كتب، أو الغروب الذي يبعث في حالة إلى العالم من نهاية ما.[3]

لقد وظفت الروائية سيرتها الذاتية من خلال ذكرها لكلمة "المطبخ والصالون" كثيرا لأنها كانت تجلس فيهما للكتابة، وتجلى لنا ذلك من خلال المقاطع التالية:

---

[1] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص277.

[2] المرجع نفسه، ص280.

[3] السيد الهبيان: حنين رابطة جلطي بالنعناع، مزج بين الخرافة والواقع والخيال، دنيا الوطن، شوهد يوم: www.pulpit.alwatanvoice.com: 2019/02/19

"لو أن لي منظار غاليليو الشهير لحولته نحو مطبخ نبية، ولما فعلت مثله ووجهته نحو النجوم"[1].

"لم يعد هناك مكان أبيض من جدران الصالون خالي من وجه جميل ومن نظرة عين ساحرة"[2].

كما جعلت من أحداث روايتها تجري كلها في ولاية وهران وهي ذات الولاية التي ولدت فيها الروائية وهذا ما سيجعلها توظف بعض المواقف من سيرتها الذاتية التي تربطها بالمكان (ولاية وهران) دون أن تشعر بذلك.

[1] ربيعة جلطي: عازب حي المرجان، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص142.

الخاتمة

خاتمة:

يصل بنا البحث الموسوم: تمظهر التجريب في رواية عازب حي المرجان لربيعة جلطي بعد أن اكتملت فصوله إلى جملة من النتائج توصلنا إليها من خلال تحليل الرّواية يمكن تلخيصها في نقاط أهمها:

1- الرّواية ظاهرة لغوية متطورة منفتحة ولا يتجلى ذلك إلّا في تعدديتها اللّغوية فهي تتشكل وتنمو.

2- الرّواية الجزائرية لم تكن بعيدة عن حركة التطور والتجديد التي عرفها الأدب العربي، فخرجت من دائرة التقليدية متطلعة نحو آفاق جديدة وكانت هذه التطلعات نتيجة لروح التجريب.

3- حاول البحث مقاربة مفهوم التجريب لغة واصطلاحا حيث ظهر أوّلا في الحقول العلمية والفلسفية لينتقل بعدها إلى الحقل الأدبي.

4- التجريب فعل ممارسة إبداعية، قوامه البحث والكشف والتجاوز.

5- يمكن مقاربة مفهوم التجريب الرّوائي باعتباره تلك المغامرة لتخليص الأعمال الأدبيّة من القولبة والثبات والجمود، والبحث لاكتشاف أشكال جديدة.

6- تعددت اللغات في هذه الرّواية من فصحى وعامية ولغة الآخر وذلك بهدف تحريك الخطاب في الرّواية وإثرائه بالقيم الدلالية والجمالية.

7- بما أنّ التجريب بحث في المجهول ومغامرة في الممنوع فقد تجرأ الرّوائي على خرق المحظور.

8- توظيف التراث الشعبي المتنوع داخل العمل الرّوائي بأنواعه المختلفة.

9- يعد الزّمن من المكونات الجوهرية في بنية النّص الرّوائي والتّي مهما تغيرت وتحولت وتشكلت وخضعت للتجريب فستظل دائما أساس وجوهر أي عمل روائي.

التجريب الرّوائي العربي يكمن في مغامرة لكتابة نص روائي يستنجد بالمحكيات ليصوغ عالما روائيا حافلا بمظاهر المجتمع وعلاقة الإنسان بمجتمعه، والانفتاح على ممكنات الكتابة الرّوائية نحو عوامل متخيلة من خلال محاكاته لواقعه في مظاهره المتعددة ورموزه من أجل تشكيل خلفية معرفية وثقافية بمرجعيات الواقع العربي وخصوصياته ضمن إطار كتابة إبداعية متعددة الأبعاد والمظاهر والتجليات.

الملاحق

الملحق رقم (01): حياة الروائية:

1- الرّوائية ربيعة جلطي

أ-حياتها:

ربيعة جلطي روائية وشاعرة ومترجمة من مواليد 1954/08/05 من أب جزائري وأم مغربية، ولدت بمدينة ندرومة بوهران في الغرب الجزائري.

"تلقت تعليمها الأوّل بمدينة وهران، وتخرجت من معهد اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة وهران، اشتغلت بالتدريس بجامعة وهران، قبل أن تلتحق بوزارة الثقافة في وظيفة سامية"[1].

عرفت في حياتها فترتان أدبيتان وشعريتان: الفترة الشامية والفترة الجزائرية، وتعتبر لربيعة الفترة الشامية مؤسسة لشخصيتها الشعرية[2].

أشرفت على عدة مذكرات تخرج في ليسانس قسم الأدب، وقسم الترجمة، وحصلت على العديد من التكريمات والأوسمة الوطنية والعربيّة منها:

- تكريم من الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية، المسيلة، 2006.

- وسام الإبداع العربي على مجمل أعمالها الإبداعية أبو ضبي، فيفري 2002.

ب- مؤلفاتها:

- تضاريس لوجه غير باريسي.

---

[1] ينظر، عبد المالك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر (د ط)، (د ت)، ص332.

[2] إبراهيم سعدي: دراسات ومقالات في الرّواية، دار الغرب، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص86.

- الذروة.
- أرائك القصب.
- حديث السر.
- عرش معشق
- حنين بالنعناع.
- عازب حي المرجان.

2- ملخص الرّواية:

رواية" **عازب حي المرجان** "رواية جزائرية للكاتبة "ربيعة جلطي" صدرت عام 2016، تعالج الرّواية حالة شاب مشوه الجسد ونظرة المجتمع له عامة، والمرأة خاصّة.

تدور أحداث الرّواية حول شخصية البطل "الزبير" أو "الزبير الكروفيت" الشاب المشوه الجسد، سيء الحظ الّذي يعاني من رفض الفتيات له رغم مستواه العلمي الناجح.

الزبير رجل عازب مشوه الخلق، جسمه ضئيل، ورأسه ضخم، ذراعاه طويلتان أكثر من اللازم تنتهيان بكفين غليظتين.

يلتمس يوميا نظرة المجتمع القاسية له، فتزداد مأساته، يقف أمام المرآة، ينظر إلى نفسه، يتأمل جسمه فلا يجد فيه إلّا شيئا واحدا هو "الكروفيت".

بعد وفاة والديه انتقل إلى العيش في شقة جده المجاهد وهي شقة تقع في الطابق السابع من إحدى العمارات الكبيرة من حي المرجان القريب من البحر، وسط مدينة وهران، "كانوا من قبل حيثما نبشوا من ترابها يجدون المرجان...".

في مساء كلّ خميس يلتقي الزبير مع أصدقائه (عباس-يحي-محند-مصطفى)، يقضون ساعة في المراجعة، وتليها ساعة طويلة من المؤانسة والتدخين والضحك، وأحاديث لا تنتهي عن الفتيات.

بعد أن نجح الأصدقاء في شهادة البكالوريا توجه كلّ واحد إلى حياته، **محند** ذهب إلى إسبانيا ثمّ إلى فرنسا أخذ الجنسية الفرنسية وتزوج هناك، يحي أصبح رجل أعمال كبير، وغني جدا.

مصطفى عمل أستاذا في مادة التربية الإسلامية تزوج وصار له ولدين، عباس اشتغل نادلا في إحدى السفن الحربية، ثمّ وزيرا للشؤون البحرية.

أما **الزبير** فأصبح مدرسا في مدرسة الأمير عبد القادر، عمل بها أكثر من 10 سنوات أستاذا للغة العربيّة.

عاش المسكين يعاني العزوبية وفراق الوالدين ولقاء الأصدقاء في يوم ما "أنا العازب أصبحت أشعر بثقل العزوبية أكثر عندما أصبحت وحيدا بعد فقدان والديّ".

مرت الأيام والليالي وتلتها سنوات وسنوات والزبير يحلم بأن تكون له زوجة تشاركه ثقل الوحدة، وتنزع عنه لقب العازب.

في إحدى الأيام وقعت عين الزبير على فتاة تسكن في العمارة المقابلة لعمارته، كانت "نبية" فتاة مهذبة وأنيقة تعمل بإحدى الدوائر التابعة لوزارة الشباب والرياضة، ذهب المسكين لخطبتها فلم ينجح الأمر، وكذلك مع "سكينة الروخة" امرأة مطلقة وطباخة ماهرة ذات الشعر الأحمر والجسد المنمش، كانت تذهب إلى شقته، تنظف له، وتطبخ له، وتنتظر عودته، فأراد الزبير أن يتزوج بها، لكنّها سخرت منه وتركته بين رواياته وكتبه وحكاياته وصوره الجميلة التّي كان يعلقها على جدران الصالون.

كانت صورة لـ "مارلين مونرو" التّي بسببها أصبح يزور طبيبا نفسيا لأنّه كان يتخيلها تضحك وترقص وتغني له.

وبعد مرور مدة من الزمن جاء صديقه عباس لأخذه إلى العاصمة لحضور زفافه مع مليكة.

من شدة فرحه ظل يرقص ويغني إلى أن سقط على الأرض ومات، دفن بالقرب من أمه وأبيه وجده.

فقرر صديقه عباس فتح شقته كمكتبة عمومية بعد أن سلمها إلى مصالح "وزارة القراءة والفنون".

قائمة

المصادروالمراجع

المصادر:

1. **ربيعة جلطي:** عازب حي المرجان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016م

المراجع:

2. **إبراهيم سعدي:** دراسات ومقالات في الرواية، دار الغرب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
3. **أبو الفضل جمال الدين أحمد بن منظور:** لسان العرب (مادة جرب)، ج1، تح: يوسف البقاعي وآخرون، ط1، الدار المتوسطية، بيروت، لبنان، 2005.
4. **آمنة بلعلي:** المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، (د ت)
5. **آمنة يوسف:** تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1997
6. **أمين الزاوي:** حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذاري النصارى والمجوس، رواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر والدار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، 2011
7. **أمينة عوض:** تجربة الطاهر وطار الرّوائية بين الإيديولوجيات وجماليات الرّواية، أمانة عمان الكبرى، 2004.

- بن جمعة بوشوشة

8. ــــــــــــ: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.
9. ــــــــــــ: سردية التجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربيّة الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005.
10. **حسن البحراوي:** بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
11. **حسين المناصرة:** النسوية في الثقافة والإبداع، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد- عمان الأردن، 1427هـ-2008م.

- **حميد لحميداني:**

12. ـــــــــــــ: الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة البيضاء، ط1، 1985

13. ـــــــــــــ: بنية النّص السردي في منظور النّقد الأدبي، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000

14. **خليفة غليوفي:** التجريب في الرّواية العربيّة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2002

15. **ربيعة جلطي:** الذروة، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د.ط)، 2010

16. **رشيد بوجدرة:** التفكك، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982،

17. **زهرة سعدلاوي حرم كحولي:** أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الرّوائية عند إبراهيم الكوني، مركز النشر الجامعي، (د.ط)2012

18. **السعيد الورقي:** اتجاهات الرّواية العربيّة المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، القاهرة (د.ط)، 1997

19. **سعيد سلام:** التناص التراثي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2010.

20. **سعيد يقطين:** قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، ط2، 2010

21. **سهام مادن:** الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريون، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، (د.ط)،2010.

22. **شعبان عبد الحكيم محمد:** التجريب في فن القصّة القصيرة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

- **الصادق قسومة:**

23. ـــــــــــــ: الرّواية العربيّة مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، (د.ط)، 2000.

24. ـــــــــــــ: نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، ط1، 2004.

25. **صالح مفقودة:** أبحاث في الرّواية العربيّة في اللّغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

26. **صلاح فضل:** لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، م ج د2 ش، واد النيل، المهندسين، مصر، القاهرة، ط 2005

27. **طارق العذاري:** المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014

28. **طائع الحداوي:** سيميائيات التأويل والإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب

29. **عبد الله الغدامي:** المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط3، 2006.

– **عبد المالك مرتاض:**

30. ـــــــــــــ: القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004.

31. ـــــــــــــ: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، د.ط، الكويت، 1998م.

32. ـــــــــــــ: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة الجزائر، (د.ط) (د.ت).

33. **فتحي إبراهيم:** معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسسة العربيّة للنشر، المتحدين، تونس، (د ط)، 1971

34. **فتحي بوخالفة:** التجربة الرّوائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النّصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، عمان، ط1، 2010م

35. **فخري صالح:** في الرّواية العربيّة الجديدة، الدار العربيّة للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009

36. **ليلي بلخير:** قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006

37. **محمد البارودي:** إنشائية الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 2004.

38. **محمد الدين محمد الفيروز أبادي:** القاموس المحيط، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995

39. **محمد برادة:** الرّواية العربيّة ورهان التجديد، ط1، دبي الثقافية، الإمارات العربيّة المتحدة، ماي 2011

40. **محمد رضوان:** التجريب وتحولات السّرد في الرّواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (3)، دمشق- سوريا، 2013

41. **محمد رياض وتار:** توظيف التراث في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002

42. **محمد صابر عبيد، سوسن البياتي:** جماليات التشكيل الرّوائي، دار الحوار، سوريا- دمشق، ط1، 2008

43. **محمد نجيب التلاوي:** وجهة نظر في رواية الأصوات العربيّة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000،

44. **مصطفى حلال:** الحداثة ونقد الإيديولوجية الأصولية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2007

45. **مصطفى عبد الغني:** الاتجاه القومي في الرّواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د ط)، 1991

46. **مها حسن القصراوي:** الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان- الأردن، ط1، 2004

47. **نبيلة إبراهيم:** أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1981

48. **نزار قباني:** قصتي مع الشعر، دار النشر منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1973

49. **واسيني الأعرج:** اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرّواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986

50. **ياسين النصير:** ما تخفيه القراءة، دراسات في الرّواية والقصّة القصيرة، المجلس العراقي للثقافة، الدار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 1429ه-2008م

51. **يحي الخواجه:** إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرّواية العربيّة، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، تقنيات البنية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994

المذكرات

52. **برهوم فاروق، عطية بلال:** التجريب في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، أدب معاصر، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2017/2016

53. **بهلولي خولة، شيخي شفيقة:** أساليب التجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة، رواية الساق فوق الساق أنموذجا، 2018/2017، 1439/1438ه، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في الأدب العربي، جامعة سعيدة، د. مولاي الطاهر، تخصص نقد ومناهج.

54. **رحال عبد الواحد:** التجريب في النّص الرّوائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، السنة الجامعية 2015/2014، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي.

55. **نسيمة دومي:** التجريب في رواية كوكب العذاب لشهرزاد زاغز، مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر، أدب جزائري، جامعة محمد بوضياف، المسيلة.

المجلات:

56. **جورج دورليان:** الرّواية الجديدة في فرنسا (مغامرة الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس 2004

57. **ربيع نسيمة:** توظيف الموروث الغنائي الجزائري في رواية ذاكرة الجسد، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد الخامس، جوان 2009

58. **محمد برادة:** الرّواية العربيّة بين المحلية والعالمية، ضمن مجلة الرّواية وممكنات السّرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 2014، الجزء الأوّل، دولة الكويت، 2008

59. **محمد بشير بويجرة:** الرّواية الجزائرية بين التأسيس والتأصيل، مقاربة أبستمولوجية لخطاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق، مجلة الدراسات جزائرية، جامعة وهران، ع1، جوان 1997.

المراجع الأجنبية:

60. le petit la rosse illustre, Édition anniversaire de la semeuse, 2010

المواقع الإلكترونية:

61. **السيد الهبيان:** حنين رابطة جلطي بالنعناع، مزج بين الخرافة والواقع والخيال، دنيا الوطن، شوهد يوم:

www.pulpit.alwatanvoice.com: 2019/02/19

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-ج

مدخل

الرواية المصطلح والنشأة

1- مفهوم الرّواية.....05

2- معنى الرّواية الجديدة.....08

3- نشأة الرّواية العربيّة.....10

4- نشأة الرّواية الجزائرية.....11

الفصل الأول

التجريب المصطلح والماهية

1- مفهوم التجريب.....14

2- ظهور التجريب في الرّواية الجزائرية.....21

3- مظاهر التجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة.....29

الفصل الثاني

تجليات التجريب في الرواية

أولا- مظاهر التجريب في رواية عازب حي المرجان.....40

ثانيا- خرق المحظور الجنسي.....47

ثالثا- توظيف التراث التاريخي و العجائبي.....51

رابعا- توظيف التراث الشعبي.....55

خامسا- سرد المحنة الجزائرية.....58

سادسا– مكونات الخطاب السّردي 60
سابعا– توظيف السيرة الذاتية 68
الخاتمة 71
الملاحق 74
قائمة المصادر والمراجع 78

فهرس المحتويات

ملخص:

صارت الرواية الجزائرية تتميز بالتغيير وخرق المألوف السردي، حيث تجلت ملامح التجريب في أشكال فنية وتعبيرية جديدة على يد جيل طموح وبذلك تخطت الرواية المظاهر التقليدية فدخلت مرحلة إبداعية واخترقت المفاهيم السائدة، حيث كانت رواية "عازب حي المرجان" لربيعة جلطي غنية بملامح ومظاهر تجريبية تستدعي البحث والمكاشفة.

الكلمات المفتاحية: الرواية؛ التجريب؛ مظاهر التجريب.

Résumé:

Le roman algérien est désormais caractérisé par le renouveau et la transgression de la forme narrative préconçue, les aspects d'expérimentations ont donné lieu à de nouvelles formes artistiques et expressives mises en place par une génération ambitieuse, contribuant ainsi à surpasser les aspects traditionnels du roman, vers une phase créative ayant violé les concepts dominants. Le roman « Azib Hai El Mordjane » de Rabia DJALTI étant un exemple portant des traits d'expérimentations riches qui appellent les chercheurs à dévoiler.

Mots-clés: roman; expérimentation; aspects d'expérimentations.