التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية

أ.نور الهدى حلاب البريد الالكتروني للمرسل : lou2010afi@gmail.com
كلية الآداب واللغات- جامعة محمد بوضياف بالمسيلة- الجزائر

الرتقيم الدولي :ISSN 2335-1969 الترقيم الالكتروني : E.ISSN X506-2602

ملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى الكشف عن آليات التجريب وجمالياته في الرواية النسوية الجزائرية، باعتبار أن التجربة الروائية النسوية في الجزائر من بين التجارب الروائية المعاصرة التي أعلنت خضوعها للتجريب الروائي وإيمانها بآلياته التي تضمن للتجربة الإبداعية تجددها وتمردها على سلطة النموذج الروائي التقليدي وذلك عبر مسار روائي مفتوح على التعدد والاختلاف.

فالرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية مرت بمراحل عديدة منذ نشأتها المتأخرة نسبيا مقارنة بالرواية النسوية المكتوبة باللغة الفرنسية، ومقارنة بنظيرتها في المشرق العربي، إلا أن تطورها كان سريعا، منذ مرحلة التأسيس وصولا إلى مرحلة التجريب وما شهدته هذه المرحلة من تحولات وتطورات كبيرة مست الرواية، لأن أهم ما يميز الرواية أنها جنس أدبي مرن قابل للخرق باستمرار ذلك أنها ترتبط برؤية صاحبها للعالم فتعكس وعيه وتصوراته.

الكلمات المفتاحية: التجريب الروائي، الرواية النسوية، التجنيس . استذكار

Experimentation novelist In the Algerian feminist novel

Abstract:

This paper seeks to reveal the mechanisms of experimentation and This paper seeks to reveal its aesthetics in the Algerian feministnovel, considering that the female narrative experiencein Algeria is one of the contemporary literary experiences that has declared its submission and its belief in its mechanisms that guarantee the creative experience of renewal and its rebellion against the authority of the traditional narrative model. On diversity and difference The Algerian feminist novel, written in Arabic, has undergone many stages since its relatively late development compared to the French feminist novel, compared to its counterpart in the Arab Orient. However, its development was rapid,from the establishment stage to the experimental stage,Because the most important characteristic of the novel is that it is a flexible literary genre that can be constantly violated because it is linked to its vision of the world to reflect its consciousness and perceptions.

Keywords: novelist experimentation, feminist novel, naturalization, recollection, narrative language.

مقدمة:

على الرغم من حداثة الرواية في الثقافة العربية، إلا أنها استطاعت أن تكسب ود القارئ العربي تدريجيا، فالرواية هي"ديوان العرب المحدثين الذي ينطق المسكوت عنه من هواجسهم، ويحرر المقموع من رغباتهم، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذي يأخذ بخناق الماضي..."[1]، فالرواية هي الفن الذي يحوي خصائص التغير والتبدل فيمثل أرضية التجريب الدائم، إذ "لا تتوفر الرواية على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنها كما يقول باختين غير قابلة للتقنين بطبيعته، ما دامت شكلا يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا ويعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها، من هنا صعوبة الحديث عن معايير نموذجية أو قارة..."[2]، فالرواية ومنذ أن فجرت عينها رواية زينب لحسين هيكل وهو تاريخ حديث بالكاد لا يتجاوز القرن من الزمن، حتى ولو ذهبنا إلى ما ذهبت إليه يمنى العيد واعتبرنا معها رواية "حسن العواقب" لزينب فواز الصادرة سنة 1899 كأقدم نص روائي عربي، فإن شلال هذا الفن سرعان ما تدفق بنتاج يمكن تبويبه عير مراحل متنوعة.

فالمتتبع لمسار الرواية العربية يقف عند ثلاث مراحل أو محطات وهي: مرحلة التأسيس، مرحلة التأصيل، ومرحلة التجريب. وإذا كنا اليوم قد تجاوزنا مرحلة التأسيس حين ظهرت الرواية العربية كجنس جديد على الساحة الأدبية، ومرحلة التأصيل حين حاول النقاد والروائيون العرب إثبات شرعية هذا الجنس، والبرهنة على قدرته العجيبة على احتواء آلام الإنسان العربي والتعبير عن آماله، فإننا نلاحظ ومنذ زمن ليس بالبعيد وجود تحولات كبرى مست الرواية العربية في شكلها ومضمونها، وهو ما يعرف بمرحلة التجريب.

وعلى غرار الرواية العربية حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب الروائي الذي لم تجد خيرا منه للتجديد من نفسها، والحق أن قانون التجريب الروائي لا يتنافى في هدفه العام وقانون التأصيل الروائي، فإذا كان التأصيل في جوهره يهدف إلى إثبات شرعية الجنس الروائي من داخل أسئلته الخصوصية، فإن التجريب يهدف إلى الانفتاح على كل الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة، لأن التجريب أوسع طموحا، إذ ينفتح على الأجناس المجاورة نابذا بذلك وهم الاستقلال النوعي، ولكنه في انفتاحه ذلك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص، من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصيرورة[3].

وقبل الغوص في حيثيات الموضوع لا بد بداية من التسلح ببعض الأطر النظرية التي تضبط ماهية الموضوع (التجريب الروائي).

1- ماهية التجريب-قراءة في حدود المصطلح:

إن كلمة (تجريب) في اللغة مشتقة من الفعل (جرَّب) وتتأسس دلالتها المعجمية استنادا إلى ما ورد في المعاجم العربية على معنيين اثنين هما: الاختبار والمعرفة. فقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ/1268م) قوله: " جرَّب يجرِّب، تجربة وتجريباً: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى...ورجل مجرِّبٌ: قد عرف الأمور وجرَّبها...والمجرَّب: الذي جُرِّب في الأمور وعُرِف ما عنده...ودراهم مُجرَّبة: موزونة"[4].

وبعد تتبعنا حضور الكلمة في المعاجم العربية الحديثة يتبين احتفاظها بالدلالة ذاتها[5]، فضلا عن تقاطعها مع ما جاء في المعاجم الغربية، خاصة في تركيز هذه الأخيرة على الاختبار والمعرفة، واشتراط توفرهما عند تحديدها لمعنى كلمة (expérimentation) التي تعود أصولها إلى الكلمة اللاتينية (expérimentum) وتعني البروفة أو المحاولة[6]. حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي (لاروس) (La Rousse) بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة[7]، وهو المعنى ذاته المسجل في معجم أكسفورد (Oxford) الانجليزي، حيث تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما[8].

بناء على ما تقدم يمكن القول إن الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية والغربية على حد سواء، فالتجريب لغة هو الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة.

إن كلمة تجريب تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب، حيث ارتبط مصطلح (التجريبية) بنظرية التحول عند تشارلز داروين (1809–1883) الذي استخدم مصطلح التجريب بمعنى التحرر من النظريات القديمة، كما استخدمه كلود برنارد (1813–1887) في دراسته حول علم الطب التجريبي بالمعنى ذاته أي التحرر من النظريات القديمة.

يجمع أغلب الدارسين أن لإميل زولا (1840–1902) الفضل في إدخال مصطلح التجريب إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته"الرواية التجريبية" حيث رسخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها بداروين وكلود برنارد، مذكرا أن الأسلوب التجريبي في الفن يقترب من الإبداع العلمي ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة"[9].

أما مفهوم التجريب اصطلاحا فهو تجاوز للمألوف، وخرق للسائد، وانزياح عن الشائع، وبحث عن الجديد دائما في الشكل والمضمون معا، وسعي حثيث للإبداع والابتكار، كما يمكن أن نحدده حركة واعية وموقف نقدي من الحصيلة الثقافية للأمة، فهو ليس حركة عشوائية مبنية على الصدفة، بل هو نتيجة حتمية لتحولات الواقع وتغيراته إذ "يتجاوز خروج الرواية التجريبية عن الرواية التقليدية وتقنياتها وقواعدها حدود الرفض السلبي ليكون تعبيرا عن وعي حاد وعميق بتغير الواقع وتحوله من جهة، وموقفا من هذا الواقع ورفضا له من جهة ثانية، إن رفض الرواية التجريبية إذ يتحدد في كونه خلخلة للجاهز من

الكتابة فإنه يرمي من خلال ذلك إلى خلخلة الجاهز من الوعي أيضا[10]، فالخلخلة التي شهدها الشكل الروائي هي انعكاس حتمي للخلخلة الحاصلة على مستوى وعي الذات الكاتبة بواقعها.

ويرى الناقد المغربي محمد برادة:" أن التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم"[11]. حتى يتسنى له التفاعل مع حصيلة الإنتاجات الأدبية على اختلافها.

2-أشكال التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية:

حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب الروائي، ولعل هذا ما تحتاجه الرواية الجزائرية للتطوير من نفسها لمواكبة تطورات الرواية العربية والغربية كذلك، فالتجريب حق مشروع من شأنه أن يسهم في الدفع بالرواية إلى الأمام شرط أن يكون هذا التجريب نابعا من قناعة الكاتب، صادرا عن رؤيته الخاصة للأمور. ولأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب تطورات المجتمع وتغيرات الواقع، فقد تفاقم إحساس الكتاب الجزائريين بضرورة البحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الراهن، وتتلائم وتطلعات الآتي.

وبما أن المرأة فرد من هذا المجتمع لم تكن بمنأى عما يجري في الساحة العربية، فتأثرت الكاتبة هي الأخرى بتلك التحولات الفكرية والاجتماعية المثقلة بالهزائم والانكسارات التي شهدتها الساحة العربية والوطنية، خاصة بعد هزيمة حزيران 1967. وهكذا كانت المعاناة بالنسبة للمرأة مزدوجة: الوضع العام وما يجري فيه من تراجعات وهزائم، وهي جزء منه، ووضعها كذات أمام الرجل الذي وجد في تعنيفه لها سواء أكان رمزيا أو فعليا وسيلة لتفريغ عقد الهزيمة والرجولة المهزومة. وأمام الصورة القاتمة لواقع جزائري مفجع، كل شروخاته تتأوه ألما، وطن أنهكه الاستعمار الفرنسي، ثم لم يمض على استقلاله سوى ربع قرن من الزمن، وهو ما يزال يرتب أغراضه ويحدد موقعه داخليا وخارجيا حتى بدأ التنكيل به، فدخل في نفق مظلم اصطلح على تسميته بالعشرية السوداء، كان فيها العنف سيد الموقف اختلت فيها مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية، وكان المثقف والمبدع في عين العاصفة.

أمام هاته التحولات الاجتماعية والثقافية التي عرفتها الجزائر أضحت القصيدة عاجزة على استيعاب هذا الوضع، فكانت الرواية وحدها قادرة على التعبير عن آمال المواطن وآلامه، واستجابت الرواية النسوية الجزائرية، وانبثقت روايات عديدة منها ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي ورواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق و...

2-1- الاشتغال على العنوان:

لقد أهمل العنوان كثيرا سواء من قبل الدارسين العرب أم الغربيين، لأنهم اعتبروا العنوان هامشا لا قيمة له وملفوظا لغويا لا يقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص. يقول علي جعفر العلاق:"ولكن ليس العنوان الذي يتقدم النص ويفتتح مسيرة نموه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي، يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأب ما. لقد صار أبعد من ذلك بكثير. وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد. إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة، لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان. ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا"[12].

وفي خضم هذا الطموح الجارف وهذه الرغبة الجامحة استعاد العنوان مكانته ولم يعد قيمة زائدة بل أخذ حقه إبداعيا ومنهجيا في الدراسات الحديثة وصار محل اهتمام كثير من الدارسين في الغرب، لأنه يشكل بنية موازية للمتن بل هو مفتاح تأويلي، وعتبة من عتبات النص على حدّ تعبير جيرار جينيت التي لا يمكن تجاوزها أو الاستغناء عنها.لم يعد العنوان مجرد نصيص مهمل، يتربع فوق عرش نصه الأصلي بل صار علامة تحيل إلى متنها، لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الإستراتيجي للنص.

يرى الناقد حميد لحمداني أن عناوين الرواية الجديدة عمدت إلى التجريب قصد تحقيق الحداثة والعالمية، والتأصيل قصد التواصل مع التراث والانفتاح عليه وتطعيمه بمفاهيم جديدة وتصورات معاصرة بعد القطيعة التي شهدتها الرواية العربية إبان انفتاحها على الغرب لاستيراد أشكال روائية وتقنيات حديثة تقليدا وانبهارا واقتباسا وتمصيرا[13]. وما يلاحظ على العنونة الحداثية أنها تجمع بين تجريب تقنيات الرواية الغربية وتأصيل الرواية العربية عن طريق الاستفادة من التراث واستلهام قوالبه معارضة ومحاورة وتعلقا.

وينبغي على القارئ أن يجتهد لامتلاك آليات فهمه لفك شفرته والولوج إلى عوالمه المتوارية، والمقصود هنا ليست العناوين المسطحة بل العناوين المثقلة بالدلالات والمتقاطعة في نفس الوقت مع جوهر متونها التي انبثقت عنها. وتأتي السيميائيات في مقدمة الأدوات الأكثر قدرة على التعاطي مع مثل هذه المواقف الإبداعية، لما تمتلكه من انفتاح على الدرس النقدي، فالعنوان يشكل بنية صغرى غير مستقلة في جوهرها عن بنيتها الكبرى.

وقد عرفت العنونة العربية في الشعر والنثر على السواء تحولات هائلة في العصر الحديث مواكبة نصوصها، بعد أن عاشت دهورا طويلة خاضعة للغة المسجوعة والأساليب العربية القديمة وبعد بزوغ فجر الحداثة واستقلال أغلب الدول العربية راح الكتاب والشعراء يتفنّون في عناوين غير مسبوقة كل ذلك جاء استجابة لمغامرة التجريب التي راهن عليها المبدع العربي، فاستلهم عناوين إبداعية متوهجة وجديدة على تاريخ الأدب العربي ومن مختلف مجالات الحياة، من التراث ومن الواقع المعيش ومن الطبيعة يتقاطع

فيها اللفظ البسيط مع المعنى العميق ليشكلان معا شعرية الغموض التي تعد من القيم الفنية الحداثية في الأدب المعاصر.

في رواية لونجة والغول لزهور ونيسي نجد أن العنوان الذي اختارته الكاتبة لروايتها يحيل على عمق التراث الجزائري، الذي لا يمكن لغير المطلع عليه معرفة خلفياته، فالعنوان يحاكي قصة شعبية خرافية هي (لونجة بنت الغول)، وقد جاء العنوان جملة اسمية (لونجة والغول)، لأنه كذلك فانه يوحي للقارئ بأن النص عبارة عن مزيج من الحكي والوصف وشيء يسير من الحركية، بخلاف الجملة الفعلية التي توحي بالحركية وأحداث مختلفة، كما أن اختيار الكاتبة عنوان روايتها في شكل جملة اسمية يوحي بأن هذه الأخيرة "تتمسك باسميتها لتخلق تكوينا دلاليا ذا طبيعة ثبوتية مستقرة عندما تبثه من (شفرات) المعنى القابع في كينونة الاسمية... التي تختلف عن الفعالية وهي تحمل سماتها الزمانية والحركية"[14].

وبذلك يصبح العنوان عبارة عن هوية للرواية، غير قابلة للتعبير وهي مرتبطة بقوة وبشدة بقيمتها الدلالية، والملاحظ أن الشق الأول من العنوان جاء (اسم علم) بصيغة المؤنث (لونجة)، أما الشق الثاني منه جاء على صيغة المذكر (الغول) فهو بذلك يجسد الصراع القائم بين الذكورة والأنوثة، فالأنثى رقة وجمال والذكورة سلطة وقوة قاهرة، وأن يبتدئ العنوان باسم امرأة دليل على أن بطلة الرواية امرأة، وهي تتخبط في هذا الصراع القائم بين الخير والشر، والكاتبة تريد أن تجسد من خلاله كيف أن المرأة برقتها تستطيع مواجهة كل سلطة قاهرة تهددها.

يتشكل عنوان الرواية من دالين (لونجة/الغول) وهو يعتمد على الغياب الصيغي، بمعنى أنه يوجد محذوف في بدايته أو نهايته كأن يكون العنوان حكاية (لونجة والغول) وهذا يجعل القارئ يظن انه بصدد قراءة حكاية شعبية، فيغري العنوان أصحاب الميولات التراثية والحكايات الشعبية، وقد يكون العنوان (لونجة والغول) حكاية تتكرر...وغيرها من الاحتمالات التي يتضمنها العنوان.

وبذلك يكون العنوان محفزا ومستقطبا للقراء، يثير الفضول لمعرفة الجزء المحذوف من العنوان داخل النص، وعليه فلغة العنوان لغة تراثية مكثفة تختزل معاني الحكاية الشعبية الجزائرية (لونجة والغول) وهي أيضا لغة تجمع بين المتضادين (لونجة) التي تمثل الجمال الفاتن والبراءة، و(الغول) الذي يمثل القبح والشر، واجتماع هذان المتضادان في العنوان دليل على وجود صراع بين الخير والشر، وأن تختار الكاتبة الابتداء باسم (لونجة) لا(الغول) دليل على إعطاء الأهمية والبطولة للمظلوم على الظالم، كما أنه إيذان بانتصار الحق على الباطل.

أما عنوان رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي الذي يعد عنوانا مراوغا لأنه يوحي بكل الدلالات الخاصة بالجسد والدلالات الخاصة بالذاكرة، لكنه لا يحيل على مدلول الثورة والسياسة والوطن الكامن في الرواية، كما أنه يطرح تساؤلات عديدة في ذهن القارئ مثل: هل للجسد ذاكرة ؟ لذلك لا يجد

القارئ من حيلة أمام هذا إلا أن يتكأ على النص لتفسيره. يندرج عنوان رواية (ذاكرة الجسد) ضمن نوع العناوين التي تحقق الوظيفة التشويشية التي قال بها أمبرتو إيكو، أي العناوين التي تشوش فكر القارئ، وتحدث نوع من الصدمة لديه، وتجعله في حيرة وارتباك، فالمتلقي لعنوان ذاكرة الجسد يجد نفسه في ارتباك وقلق لأن هذا العنوان يجمع بين كلمتين متنافرتين دلاليا، كلمة ذاكرة المتعلقة بالذهن، وكلمة الجسد المتعلقة بكائن مادي معروف، مما يطرح عدة استفسارات في ذهن القارئ مثل: كيف يكون للجسد ذاكرة؟ هل يمكننا أن نتذكر فعلا بأجسادنا؟ وما هي العلاقة بين الذاكرة والجسد؟ فينفتح العنوان هنا على عدة احتمالات تتدرج في مستوى التأويل الذي يفعله المتلقي، وذلك لأن أول عملية يحاول المتلقي ممارستها عند تلقي هذا العنوان كعلامة، هي البحث في عناصر عن العلاقة السببية بينهما، كالعلاقة السببية بين كلمتي ذاكرة وجسد، وذلك نظرا للربط الدلالي الذي يحدثه الربط بين هاتين الكلمتين.

الجسد في هذه الرواية تحول إلى علامة على الذاكرة فكل من يرى يد خالد المبتورة يتوقع أن هذا الشخص ينتمي إلى فئة من معطوبي الحرب، لأن في فترة الاستقلال يعرف أبناء الثورة من عاهاتهم، ولخالد علامة كافية على انتمائه إلى هذه الفئة. فخالد بن طوبال الجسد المنقوص ذراعا، المعذب المسكون عنفا، وبؤسا واغترابا وتناقضا هو المقصود. لكنه لا يعبر عن نفسه فحسب، بل إن حكايته عن معاناته وذاكرته التي تغرز جسده وتجدد ألمه كلما أراد الشفاء،تتوازى مع أجساد أخرى داخل الرواية، فإذا كان الجسد بمعناه المادي تكرار حياتيا للعنصر البشري فإنه هاهنا يغدو رمزا للمرأة/المدينة/الوطن الذين يعانون حسب الروائية من القهر والعذاب.

أما في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق فنجد أن العنوان صيغ بطريقة جعلته يؤكد على كل معاني الانحطاط المرتبطة بالأنثى إلى حد الخجل، هذا العنوان يعبر بعمق عن متن الرواية المرتبطة بالقهر والظلم والتعسف، أين تعالج الساردة (البطلة) صوت المرأة المختنق، حيث نجدها تعبر عن هذه التاء بشكل ملفت في بداية متن النص إذ تقول :" منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء الخجل، كل شيء عنهن كان تاء الخجل"[15]، فهذه العبارة تحمل دلالة بالغة حول كل ما تعانيه البطلة (الساردة) في كنف المجتمع البطرياركي منذ القديم.

وبالعودة إلى السياق اللغوي تستوقفنا هذه (التاء)، فـ(تاء) المؤنث في اللغة العربية تحتل الدرجة السفلى أو الدرجة الثانية بعد المذكر المتعالي، ولو عدنا إلى ضمائر اللغة (أنا، أنت، أنت) نجد ضمير المتكلم (أنا) بألف مد طويلة، يحمل من السمو والرفعة والتبجيل ما يؤهله ليكون واقفا فوق الجميع فهو محرك خطاب الذات، ثم يأتي في المرتبة الثانية المخاطب المذكر (أنت) وهو أقل درجة من ضمير المتكلم (أنا)، بصفته مصدر الصوت وملفت الأنظار ومصدر الأوامر، ثم بدرجة تراتبية اقل يأتي ضمير

المؤنث (أنت) مع خفضه، أي مع التصغير من شأنه، بصحبة حروف مكتومة خانقة للأنفاس[16]، ليحتل في اللغة المرتبة ذاتها التي تحتلها المرأة في المجتمع.

لقد أدى عنوان الرواية وظيفة (تحديد المضمون)[17] حسب تصنيف جيرار جينيت إلى درجة كبيرة حيث سمح بالتغلغل إلى مضمون الرواية، والكشف عن أسرارها قبل الاطلاع عليها، فجاءت عبارة (تاء الخجل) تحمل كثير من معاني الدونية والقهر، لتؤدي هذه العبارة جزء كبيرا من رسالة الرواية.

عنوان (تاء الخجل) مركب إضافي، تحيل التاء بوصفها مؤنثة على عالم الانغلاق والسجن، إنها مشاكلة أيقونية بين علامة الأنوثة كما تتبدى في رسم الحرف (التاء المربوطة) وبين واقع الأنثى المحكوم بالتقييد والسجن والحجب، بينما تستبطن علامة الخجل بوصفها مؤشرا دلالة مجاورة هي الخطيئة، فالأنوثة خطيئة تقتضي الخجل والانعزال.

2-2-التجنيس:

لعل أهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست جانب الشكل في الرواية النسوية الجزائرية هو تحطم الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالمسرح والقصة والشعر والتراث والسيرة الذاتية والأسطورة وأدب الرحلات وغيرها، كما نجد ظاهرة التجنيس في رواية لونجة والغول لزهور ونيسي، لكن في هذه الرواية نجد توظيف واستلهام التراث الشعبي فمن المعلوم أن التغيرات التي عرفها عصرنا في شتى المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية عموما، فرضت على الفرد إعادة بناء ذاته وهذا لا يكون إجمالا إلا من خلال إعادة بناء تراثه لأنه يعتبر في حد ذاته كيان الأمة وهويتها وربما هو ما دفع المبدعة زهور ونيسي للوقوف أمام حكاية شعبية لا تخلو من الخرافة لفتاة ساحرة الجمال تدعى لونجة بنت الغول. هذا يدفعنا لنتذكر جملة تتكرر في مجتمعنا الجزائري كثيرا: "واش حاسبة روحك لونجة بنت الغول؟" وهذا كله كناية عن الجمال الذي يفتن كل من يراه منذ الوهلة الأولى، وهذا ما سنشهده في نهاية الرواية حينما يخاطب "كمال" قبر "مليكة" قائلا: "أتدرين من هي لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد لأنها تسكن قصرا عظيما عالية أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول[18].

نجد بنية التراث الشعبي حاضرة بقوة من خلال جملة من الأمثال الشعبية والأغاني وكذا المعتقدات المتعارف عليها بين الناس حيث نقرأ على لسان الساردة ما يلي: "إنهم جميعا يقصدون اتجاها واحدا (سيدي عبد الرحمن) مقبرته يقصدون بركته يوم النذر جميعهم يحسن عملية الانتظار، انتظار لقيمات يجود بها احدهم ممن نذروا للقطب الرباني، أن يجودوا على الفقراء حوله الساكنين على الأرصفة تحت رعايته."[19].

مما تقدم نستطيع أن نقترب من فهم معتقد شعبي لا يزال شائعا بين الناس إلى يومنا هذا والذي يؤثر على الكثيرين من منطلق مدلوله النفسي، والذي يبدو غير منطقي أو غير معقول لدى أهل الشريعة حيث أنه يخالف تعاليم الإسلام الذي يرى أن زيارة الأولياء الصالحين وأخذ بركاتهم أو التمسح بقبورهم وطلب رعايتهم من دون الله كما ذكرت ذلك الكاتبة زهور ونيسي لا يجوز شرعا.

ومن جملة الأغاني التي ذكرتها الروائية على لسان البطلة مليكة وغيرها من الشخصيات ما يلي: "اغنم ساعة في الحياة يا من عينك بكاية، اللي مكتوبة تكون راهي الدنيا ساعة."[20]. كل هذا جاء ليفسر نوعية موقف من التراث الشعبي الجزائري الأصيل بهدف فهم مغزاه الذي يتماشى وظروف الحياة الراهنة. ومن بين الأمثال التي أشادت بها المبدعة ونيسي في روايتها نذكر على سبيل المثال ما يلي: "المصيبة إذا عمت هانت."[21]، وهو مثل مفاده التخفيف من هول المصيبة التي قد تصيب الإنسان في مجرى حياته.

لقد استطاعت الأديبة الجزائرية زهور ونيسي إعادة خلق حكاية لونجة بنت الغول ذات القيمة التراثية التي تحتاج إلى الكثير لفهم جوهر توظيفها من خلال رواية كاملة تستحق الكثير من التمحيص والتدقيق والتعمق لإدراك وفهم فكرة اتخاذها خيطا في عملية السرد بتقنية عالية، وكل ذلك بغية اختراق حواجز الزمن بين الماضي والحاضر من خلال صهرهما في بوتقة واحدة متوازنة تعكس صورة التراث والتاريخ الذي يتوارثهما جيل بعد جيل.

ومن الروايات النسوية الجزائرية التي نجد فيها ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية رواية "ذاكرة الجسد" للروائية أحلام مستغانمي، فهذا العمل الروائي تمرد على أصول الرواية والسرد التقليدي استثمرت فيه الكاتبة تداخل أجناس أدبية مختلفة في صياغة قالبها السردي، فذاكرة الجسد نسيج روائي تم هدم بنيته التقليدية بعرضه في أسلوب أدب الرحلة والسيرة بلغة تتوسل بجماليات الشعر.

تمثل رواية ذاكرة الجسد أول عمل روائي للكاتبة أحلام مستغانمي، وأول رواية نسائية جزائرية "أثبتت وجودها عن طريق بنائها الفني وأصالة تعبيرها عن أحداث الواقع المعيش، بالإضافة إلى قدرتها في الجمع بين خصائص لا توجد إلا في الشعر، وكذا نثرية العمل الروائي وهو ما تمتاز به أحلام مستغانمي عن بعض الأقلام الأدبية باعتبار أنها كانت شاعرة قبل أن تطرق كتابة فن الرواية"[22].

نجد في الرواية تعالق مع أدب الرحلة فالراوي رحالة يسرد مراحل رحلته ويضمنها ملاحظاته عن المكان والإنسان، وتسمية المكان وتحديد موقعه جغرافيا يعزز المكان الواقعي، وغياب الأمكنة المتخيلة على نحو يقرب هذا العمل من الصدق وهو ما يتحقق في هذا العمل بنسبة كبيرة. لقد كان السارد خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد يعمد إلى تقييم المكان بإبداء رأيه فيه كقوله:"أريد أن أخلو لنفسي بين تلك

الجدران البيضاء التي كانت استمرار لجدران مستشفى "الحبيب ثامر" الذي كان حتى ذلك الوقت المكان الذي أعرفه الأكثر في تونس."[23]

اعتمدت الروائية إطار أدب الرحلة وتبين الجمل القصيرة الدالة المعبرة رحلة الراوي الذي اعتمد التوصيف الجغرافي، فالسارد يصف وصوله إلى مدينة قسنطينة بدءا من تاريخ زمن الوصول، وتحديد مكان إقامته، ووصف مظاهر البلدة التي رآها كقوله يصف مدينة قسنطينة ويقارنها بغيرها "صينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق وفناجين وسكرية ومرش لماء الزهر وصحن للحلويات، وفي مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان وضعت جواره مسبقا ملعقة وقطعة سكر"[24].

تنوعت الرحلة في الرواية منها رحلة خالد بن طوبال إلى اسبانيا وإلى باريس التي قال عنها "تبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلما خرافيا"[25]، "وقوله"كانت باريس مدينة أنيقة يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها"[26]. ومن مظاهر أدب الرحلة كذلك حشد الكثير من أسماء الأمكنة من مطاعم ومقاهي وشوارع نحو مقهى بوعرعور. ومن مظاهر أدب الرحلة كذلك في الرواية الإلمام بتفاصيل رحلة السفر كتحديد وسيلة المواصلات، والوجهة التي يقصدها، وموعدي المغادرة والوصول وملاحظات ايجابية أو سلبية تتعلق بالرحلة.

كما تتعالق رواية ذاكرة الجسد مع السيرة الذاتية والسيرة الجمعية، فنجد مستغانمي تركز على مجتمع مدينة قسنطينة في فترة الثورة فتقول:"وكان سجن الكدية وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة إثر مظاهرات 5ماي 1945، التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة"[27]. في الرواية حين يكون السارد هو البطل نفسه يعزز هذا العنصر النزعة السيرية، فالسيرة تكتب بضمير المتكلم أي السار، والسارد في رواية ذاكرة الجسد بضمير المتكلم خالد بن طوبال شخصية من شخصيات الرواية، والسارد راو مشارك شديد الصلة بالحكاية، يروي الأحداث التي عايشها في الماضي البعيد أو القريب، وبداية هذه المعايشة أعلنتها افتتاحية هذه الرواية:"مازلت أذكر قولك ذات يوم"[28].

وثمة مؤشر سيري لافت في تقنية السرد، فقد اصطنعت الروائية أسلوب اليوميات، وهو ضرب من السيرة الذاتية وشكل من أشكالها، وفي اصطناعها إخصاب للنزعة السيرية نحو "ربما كان أكثر الأيام وجعا يوم زرت البيت بعد ذلك لأول مرة"[29].

كما نجد في الرواية التعالق مع الشعر، فتأخذ الرواية من الشعر ما يزيد من جماليتها وتأثيرها وثرائها، وبرغم تداخل الأجناس الأدبية في رواية ذاكرة الجسد إلا أن أكثر ما يلفت النظر فيها لغتها الشعرية، إذ يتحقق مفهوم الشعرية عبر وسائل فنية عدة نقلت اللغة من مستواها العادي إلى مستوى فني مشحون بالصور، ولم تعد اللغة في الرواية مجرد وسيلة تنقل حدث أو وصفا ثم تنتهي مهمتها بعد ذلك،

بل لغة روائية تؤدي وظيفتها في رسم الشخصية، وتنمية الحبكة بطريقة فنية تقترض من لغة الشعر جمالياته وإمكاناته التعبيرية.

إن الاهتمام باللغة الروائية كفضاء للإبداع أصبح ظاهرة تتكرر مع الروائيين الجزائريين، من بينهم الروائية أحلام مستغانمي ولعل سبب ذلك مرده إلى كونها كانت شاعرة قبل أن تكون روائية، فعناية الكاتبة بلغتها الروائية يفوق كل توقع، حتى يخيل للقارئ أن لغة الخطاب الروائي عندها هي موضوع النص ذاته. مما يجعل رواياتها تتصف ببلاغة السرد وشعرية اللغة وثراء الأسلوب، وهذا الاحتفال والاحتفاء باللغة عندها يتبدى في كل مقاطع النصوص التي يصطدم بها القارئ وهو يقرأ رواية ذاكرة الجسد، فهي لغة شعرية أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، من خلال الاستعارات المكثفة والمجازات بصفة عامة التي يستعملها البطل خالد بن طوبال في سرد الأحداث والتي تتجلى في الرواية في كلمات مختلفة: الجسد، الذاكرة، الحب، القدر، الموت، الوطن، المدينة...

من ملامح الشعرية في لغة الرواية أن المفارقات والثنائيات المتضادة، تنهض بتحقيق قدر عال من الشعرية لما تتضمنه من دهشة ومفاجأة وتناقض يصدم خبرة المتلقي، ويدفعه إلى تأمل الدلالة المقصودة من تجاوز المتناقضات مثل"الحزن وليمة"[30]، "ما أجمل ما حدث بيننا، ما أجمل الذي لم يحدث، ما أجمل الذي لن يحدث"[31]، "الموت تماما كالميلاد"[32].

وتتجاوز الشعرية التضاد في الرواية مستوى التناقض في الجملة من خلال مزج الألفاظ في بنائية متضادة إلى التقابل بين صورتين متناقضتين يفترض توافقهما وهو ما يعرف بالمفارقة نحو "معتذرا دون اعتذار" فصورة الاعتذار إيجابية يتم هدمها بعد ذلك بعدم تحقق الاعتذار. إن اختيار الألفاظ عند الروائية ليست مسألة عفوية، إنما هي مسألة مقصودة ويتبين ذلك انطلاقا من العنوان، كما أن اختيار الألفاظ كان متناسبا مع مختلف الشخصيات خاصة عندما يكون الحوار بين شخصيات العمل الروائي التي تختلف في مستواها الفكري والثقافي والعقائدي، أو حتى درجة وطنيتها وهو ما يفسر اختلاف لغة خالد ولغة سي الشريف فلكل معجمه الخاص وألفاظه الخاصة، والتي اختارتها الروائية بكل دقة حتى تصور لنا طبيعة كل شخصية.

كما نجد في الرواية أن الكاتبة كررت بعض الألفاظ ذاتها بكثافة مما أعطى اللغة الشعرية إيقاعية خاصة تقارب الإيحاء الموجود في الشعر، مثل:"دون حنين، دون جنون ودون حقد"،"ما أجمل الذي حدث بينا، ما أجمل الذي لم يحدث، ما أجمل الذي لن يحدث"[33]، فتكرار (ما أجمل، ودون) أعطى اللغة خصوصية إيقاعية تبني شعريته. كما تتحقق الشعرية في استخدام الروائية للأسلوب الحكمي، ولا نعني بها الحكم التي ترد في متن الرواية بل نعني بها العبارات البليغة التي تصوغها الكاتبة نحو "المدن

كالنساء"[34]، "الكتب كوجبات الحب"[35]، "الورق مطفأة للذاكرة"[36]، وهذه العبارات لها مقاصد وأغراض تخدم السياق الواردة فيه.

وللصور البلاغية من استعارات وتشبيه وكناية حضور قوي في نسيج الرواية وظفتها الكاتبة توظيفا فنيا مثل:"تمطر الذاكرة فجأة"[37]، "ماذا لو كانت الروايات مسدسا بكاتم صوت"[38]، "أطارد دخان كلماتي التي أحرقتني منذ سنوات"[39]. كما نجد في الرواية أن التعبير عن المعنويات لا يرد بلغة تقريرية مباشرة بل التشخيص والتجسيم هما الوسيلتان المحببتان لدى الكاتبة لنقل الكثير من المشاعر والقيم، وبهما ترتقي اللغة إلى جماليات لغة الشعر، والتركيب الاستعاري من المضاف والمضاف إليه إيجاز بليغ في أداء الصورة مثل:"دخان الكلمات"[40]،أو التركيب النعتي مثل:"وتحولت المعنويات إلى مدركات نحو ذاكرة جرحي"[41]، وتتكئ الكاتبة كثيرا على الصيغ الفعلية مثل:"وتسلقت نظراته طوابق حزني"[42].

3-كسر خطية الزمن:

استوعبت الرواية النسوية الجزائرية واقعها وتاريخها، فتجلت مواقف بحث وتساؤل ومراجعة دائمة للذات والكينونة والمصير، هذه المساءلة والحوار والنظر والنقد، فعلت الرواية النسوية وأبعدتها عن الانغلاق والانسياق للجاهز والتقليدي، فكان لا بد أن تظهر حركة مساءلة للذات والآخر من خلال الماضي والحاضر بما ينبغي أن يكون عليه.إن استدعاء الذكريات والاحتماء بأحداث الماضي إيقاع متميز في الرواية النسوية يتدخل فيه الماضي من أجل إضاءة المستقبل، واستدعاء الماضي، ومن ثم صدم الحاضر، يؤدي إلى تحقيق تلك المفارقة الطريفة بين تلك التحولات المتسارعة.

يشكل الزمن جزءا من اللعبة السردية في الكشف عن مظاهر التجريب في الرواية الجديدة، حيث نجد أن معظم الروايات لم تخضع بصفة مطلقة لبنية الزمن الكوني بتتابع الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل. إذا اعتمدت الرواية على خط تتابعي مستقيم يراعى فيه التدرج الزمني أصبحت الرواية حكاية، وهذه الطريقة من شأنها أن تفقدها ومضاتها الإبداعية، وأبعادها السيميائية وتنوعها الفني، فاستعانت الرواية النسوية بالاستذكار لتكسر منطقيتها وتتابعها، ولكي تخرج عن هذه النمطية التي تقربها من الحكاية والسيرة الذاتية. فحاجة الرواية النسوية إلى توظيف الاستذكار يجعلها توظف تقنية الاسترجاع الذي تكرر كعلامات زمنية مهيمنة ودالة في النص. لقد أصبح صوت الذاكرة واضح في السرد النسوي الجزائري، حيث منح الرواية إمكانية التنوع والتكسير في زمن السرد، وإمكانية إدراج أصوات سردية متخللة،كالبوح والاعتراف والتدفق الشعوري والانتقاء والحكي السير ذاتي والسخرية. فالاستذكار سمة تميز السرد النسوي وبموجبه يتدفق سيل من الأفعال المتلاحقة، المصطبغة بصيغ مختلفة، يغلب عليها الماضي، كما تتعدى الرؤية من المدرك المحسوس إلى الخيالي التأملي.

في رواية ذاكرة الجسد، حيث تنزل الشخصية الرمزية حياة بثقلها على جسد الرواية، ماسكة بأعنة الشخوص، متحكمة في مصائرهم، من خلال ذاكرة خالد بن طوبال، فكانت الذكريات وكان الاحتماء بأحداث الماضي دفقا سرديا، ضبط شعرية اللغة فيها، حيث الذكريات تشكل بنائية الرواية، والماضي يجسد مشاهد ووقفاتها السردية المشحونة والمكثفة. ورد على لسان السارد خالد بن طوبال:"...يحضرني كلام قاله زياد مرة، في زمن بعيد..بعيد. قال:أنا أكن احتراما كبيرا لآدم، لأنه يوم قرر أن يذوق التفاحة، لم يكتف بقضمها، وإنما أكلها كلها. ربما كان يدري أنه ليس هناك من أنصاف خطايا، ولا أنصاف ملذات..ولذلك، لا يوجد مكان ثالث بين الجنة والنار، وعلينا–تفاديا للحسابات الخاطئة– أن ندخل إحداهما بجدارة...كنت آنذاك معجبا بفلسفة زياد في الحياة، فما الذي يؤلمني اليوم في أفكار شاطرته إياها..ترى..لكونه سرق تفاحته–هذه المرة– من حديقتي السرية؟..أم كونه راح يقضمها أمامي بشهية من حسم اختياره وارتاح.."[43].

هذا المشهد السردي العريض بأحداث الماضي، يمثل البؤرة الساخنة في هذه الرواية، فالكاتبة مستغانمي تملك قدرة على إثراء السرد بمستويات متعددة من المعاني والدلالات، تحملها مؤشرات وقرائن زمكانية تاريخية، إذ أن أكل تفاحة واحدة يقابله حلا كاملا، وجرأة كاملة، وثقة كاملة، فأما الذي قضم قضمة كأنما قدم نصف الحل. إن الاستعانة بالذاكرة في استرجاع كلام زياد وهي مشاهد ماضية، قد تمت لإضاءة إحباطات الحاضر، وإثارة هذا الأفق المسدود، لينفتح ويرتوي بالتخييل، فيتواصل الحاضر مع الماضي، ومن ثم يتوالد السرد وينفتح.

ومن جملة الاسترجاعات في الرواية، حيث لم يكن عمر البطل يتعدى ستة عشرة سنة، حين واجه السجن:"في سجن (الكديا) كان موعدي النضالي الأول مع سي طاهر...، الذي ربما كان يشفق سرا على سنواتي الستة عشرة، على طفولتي المبتورة،...كان ذلك إثر مظاهرات 8 ماي1945"[44].

في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، نجد أن النص عبارة عن مجموعة من المتواليات السردية تحكي كل شخصية عن عالمها من خلال الساردة الصحفية خالدة، فجاءت الرواية محتفية بالماضي من خلال العودة المستمرة إليه، وتوظيف الروائية الدائم لذاكرتها وبقائها في حدود استثمار مخزونها الذهني الذي كانت تكسر به الأبعاد الزمنية داخل النص، فتنقلنا إلى مدى قريب أو بعيد في لحظة تأملية واحدة. الاستذكار أو الاسترجاع في هذه الرواية لم يكن مجرد عملية زمنية يتم فيها فتح نوافذ الماضي واستدعائه عبر الحاضر، بل كان أيضا تعبيرا عن وعي الذات الساردة بزمنها في ظل التجربة الجديدة التي عاشتها وبذلك فهي تعيد وضع النقاط في عالمها الذاكري هذا وإعادة بنائه في اللحظة الماضية عينها. ومن أمثلة الاستذكار في الرواية نجد قول الساردة:" وضع في يدي تكليفا بمهمة، ودلف في سيارته، ومضى ساعتها، ولم أكن أعرف أنني سأسلك منعرجا جديدا في حياتي، وأنني بشكل ما سأخاصمك وسأكتبك بشكل لا

يتوافق مع براءتك في قصصي القصيرة. وفي الحقيقة لم أكن واعية تماما، بما كنت أحسه اتجاهك، مشاعري قد حلت عليها العاصفة، بمجرد وقوفي أمام غرفة يمينة، شدتني جثتها التي تئن، إذ لم أتوقع أن أجد أي واحدة منهن بذلك الوضع، كانت إلى جانبها فتاة أخرى، ظلت تنظر إليَّ بعينين جامدتين، وضعت أوراقي جانبا. ومددت لها يدي لأسلم عليها،لم تتحرك، سألتني بجمودها ذلك:

–من أنت؟

كانت ترمقني بنظرة مختلفة، عدائية، ومخيفة، وكان يجب أن أتصرف معها بشكل لا يثير عدائيتها أكثر"[45].

كما نجد ظاهرة الاستذكار في الرواية في قول الساردة:"في المساء وقفت طويلا أمام النافذة، كانت الأضواء تموت على الأرصفة، والصمت سيد الشارع...لهذا تبدو قسنطينة أكثر بلاغة، فاتنة كما لم تكن من قبل، شاعرة كما لم تكن أبدا، اقتربت من الزجاج أكثر، وقبلتها هزت كتفيها غير مبالية وابتعدت خلف ستر من المطر، هكذا هي قسنطينة...قبلت الصفحات الكثيرة التي كانت تنام على طاولتي، وتوقفت عند صفحة البارحة"[46].

وقول الساردة: "لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكنه باستسلام، ولم أكن أفهم كل تلك المماطلة من طرفه، كان بإمكانه أن يريحها مرة واحدة، ولكنه يستحوذ على أعضائها عضوا، عضوا، يجالسها، يلاعبها، يهمس لها أنه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص، ويترك لعواطفها متسعا من التوجع...صمتت، ثم بدأت أنفاسها تتسارع، ثم صارت ترتجف، وركضت نحو الطبيب، وتركته يعالجها فيما بقيت أنظر في الصالون"[47].

إن هذه المقاطع الحكائية تدل على أحداث وقعت في الماضي، وهي تدور حول الوضعية الصحية والنفسية الصعبة التي تمر بها يمينة حيث كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة على فراش الموت، وهو ما شكل هاجسا قويا في نفس الكاتبة. تستعين فضيلة الفاروق كغيرها من المشتغلات بالسرد بالاستذكارات، توظفها بإسراف لأن أصواتها السردية لا تتكلم إلا من خلال الصوت الواحد الذي تمثله الساردة.

استنتاجات:

يمكن الوقوف في النهاية عند بعض النتائج:

–على غرار الرواية العربية حاولت الرواية الجزائرية خوض غمار التجريب الروائي الذي لم تجد خيرا منه للتجديد من نفسها.

– إن الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية والغربية على حد سواء، فالتجريب لغة هو الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة.

-إن كلمة تجريب تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب، حيث ارتبط مصطلح (التجريبية) بنظرية التحول عند تشارلز داروين (1809-1883) الذي استخدم مصطلح التجريب بمعنى التحرر من النظريات القديمة، كما استخدمه كلود برنارد (1813-1887) في دراسته حول علم الطب التجريبي بالمعنى ذاته أي التحرر من النظريات القديمة.

- لم يعد العنوان مجرد نصيص مهمل، يتربع فوق عرش نصه الأصلي بل صار علامة تحيل إلى متنها، لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الإستراتيجي للنص، فعناوين الرواية النسوية الجزائرية الجديدة عمدت إلى التجريب قصد تحقيق الحداثة والعالمية، والتأصيل قصد التواصل مع التراث والانفتاح عليه وتطعيمه بمفاهيم جديدة وتصورات معاصرة، وهذا ما وجدنا في عناوين الروايات المدروسة (تاء الخجل، لونجة والغول، ذاكرة الجسد)

-إذا كانت الرواية التقليدية قد حافظت على خطية الزمن كما هو في الواقع، فيحدث التناغم بين "زمن القصة"و" زمن الخطاب"، فإن الرواية النسوية الجزائرية خلقت سبلا لكسر التوالي في السيرورة الزمنية، وذلك من خلال من خلال القفز بين الأزمنة، وتوظيف المفارقات الزمنية (الاسترجاع، الاستباق) حتى اندمج الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر.

- إن أهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست جانب الشكل في الرواية النسوية الجزائرية هو تحطم الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالمسرح والقصة والشعر والتراث والسيرة الذاتية والأسطورة وأدب الرحلات وغيرها.

Experimentation novelist In the Algerian feminist novel

Abstract:

This paper seeks to reveal the mechanisms of experimentation and its aesthetics in the Algerian feminist novel, considering that the female narrative experience in Algeria is one of the contemporary literary experiences that has declared its submission to novelistic experimentation and its belief in its mechanisms that guarantee the creative experience of renewal and its rebellion against the authority of the traditional narrative model. On diversity and difference.

The Algerian feminist novel, written in Arabic, has undergone many stages since its relatively late development compared to the French feminist novel, compared to its counterpart in the Arab Orient. However, its development was rapid, from the establishment stage to the experimental stage, Because the most important characteristic of the novel is that it is a flexible literary genre that can be constantly violated because it is linked to its vision of the world to reflect its consciousness and perceptions. This continuous breach and the search for new formulas achieve a textual strategy with its artistic methods, aesthetic techniques, Is what is known as novel experimentation.

As a woman from this society was not immune to what is happening in the Arab arena, the writer was also affected by these transformations intellectual and social overloaded with defeats and breakdowns in the Arab and national arena. Faced with the gloomy picture of a tragic Algerian reality, a country that has been ravaged by French colonialism, and whose independence has only been in existence for a quarter of a century, it still arranges its objectives and determines its position internally and externally, He entered a dark tunnel called the Black Decadence, in which violence was the master of the situation, in which political and social life was severed, and the intellectual and creator were in the eye of the storm.

In the face of these social and cultural transformations known to Algeria, the novel alone became able to express the hopes of the citizen and his pain, and responded to the Algerian feminist novel, and many stories emerged, including the memory of the body of dreams of Mostaganemi and the novel T ...

This study attempts to touch on the characteristics of narrative writing that have guaranteed the female novelist experience in Algeria the distinction amidst the flood of contemporary narrative experiences. The research begins with the question whether the mechanisms of experimentation in the Algerian feminist novel represented a different transformation in the contemporary Algerian novel. In order to answer this problem arises a set of the following questions:

What is novelist experimentation?

- How was it reflected in the Algerian feminist novel?

- What are the aesthetics that guaranteed the Algerian feminist novel different from the Algerian novelist?

In this article we will discuss the following points:

1 - What is experimentation - reading within the term.

2 - Forms of experimental novelist in the Algerian feminist novel:

2-1- Addressing the address.

2-2- Naturalization.

2-3 - Breaking the time line.

Keywords: novelist experimentation; feminist novel; naturalization; recollection; narrative language.

الهوامش:

1- جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 1999، ص261.

2- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة للنشر والتوزيع- المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص.61

3-المرجع نفسه، ص.78

4- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، ص.261
5- الشيخ أحمد رضا، متن اللغة، موسوعة لغوية حديثة، مج 1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958، ص500. وينظر، مجموعة من المؤلفين، المنجد الإعدادي، دار المشرق، بيروت، ط3، 1969، ص.174
6- هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح العالمي، النظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ج2، مج 14، ع1، ربيع 1995، ص.36
7 - la Rousse, Dictionnaire de Français, Maury-euro livres- manche court, juin 2002, p164.
8- Oxford, advanced learners, dictionary of english a shornby, seven thedition, oxford university press, 2006, p513.
9- فوزي فهمي أحمد، التجريب وتمايز الثقافات، ورد في فرحات بلبل: المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، ط1، 1998، ص أ.
10- ميسون علي، الرواية العربية وفاعلية الاختلاف بين المرجع الحي وبنية السرد، مقال على الانترنيت: http//:thawra.alwehda.gov.sy
11- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ط1، 1999، ص.24
12- علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، علامات في النقد، المجلد 6، الجزء 23، السنة1997،ص101،100.
13- جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، الاثنين 31يوليو2006، مقال منشور على الانترنيت: موقع ديوان العرب،http://www.diwanalarab.com/spip.php .
14- رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد04، 2008.
15- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس، 2003، ص 11.
16- الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنوان الكتابة، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية، التلقي الخطاب والتمثيلات، أيام 18 و19 نوفمبر، 2006، الجزائر، ص26.
17- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2008، ص .67
18- زهور ونيسي، لونجة والغول، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص.142
19- المرجع نفسه، ص114.
20- المرجع نفسه، ص.116
21- المرجع نفسه، ص.104
22- العماري أمحمد، شعرية اللغة في ثلاثية أحلام مستغانمي، دراسة أسلوبية، دكتوراه، جامعة الجزائر، 2011، ص81..
23- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993، ص.70
24- المرجع نفسه، ص.12
25- المرجع نفسه، ص.16
26- المرجع نفسه، ص.27
27- المرجع نفسه، ص36 .

28- المرجع نفسه، ص.11

29- المرجع نفسه، ص235 .

30- المرجع نفسه، ص11 .

31- المرجع نفسه، ص.12

32- المرجع نفسه، ص17 .

33- المرجع نفسه، ص.11

34- المرجع نفسه، ص.26

35- المرجع نفسه، ص.48

36- المرجع نفسه، ص13.

37- المرجع نفسه، ص15.

38- المرجع نفسه، ص.55

39- المرجع نفسه، ص.31

40- المرجع نفسه، ص13.

41- المرجع نفسه، ص20.

42- المرجع نفسه، ص.160

43- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص305.

44- المرجع نفسه، ص30.

45- المرجع نفسه، ص.44،43

46- المرجع نفسه، ص69،68.

47- المرجع نفسه، ص76.