التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة.واسيني الأعرج أنموذجا.

The Experimentation in the Algerian Modern novel

WacinyLaredj as a case study

إيمان حراث*
مخبر الشعرية
imane.harrath@univ-batna.dz

د / جمال سعادنه
مخبر الشعرية
Saadna.djamel@univ-batna.dz

تاريخ الإرسال: 02-**11-2021** تاريخ القبول: 08-**11-2021**

ملخص:

تهدف هَذه الدراسة إلى توضيح حضور الموروث المحلي في رواية "نساء كازانوفا" وكيف تسربت مختلف الأنواع التراثية الشفوية من (أمثال وأغاني وتعابير وأساطير وحكايات ...) إلى الرّواية وجعل حضورها لافتا فيها بما يعبر عن تجذر هذه الأشكال التراثية في التكوين الثقافي وفي التجربة الإبداعية للكاتب، لذلك عمل على تفعيلها بالشكل الّذي يعينه على تحديث النص الرّوائي وتأصيله في الآن نفسه، وذلك بدمج التراث وتقنيات التّجريب الرّوائي، الّتي تجعل التراث قابلا للتجاوب مع مقولات الحداثة الرّوائيّة وأدواتها الفنّية متعددة الأشكال والمستويات.

الكلمات المفتاحية: تجريب روائي؛ نساء كازانوفا؛ واسيني الأعرج؛ توظيف التراث

Abstract:

This study aims at clarifying the presence of the local tradition in (Casanova's Women) and how different traditional oral types (such as proverbs, songs legends, tales, etc.) emerge remarkably in the novel as a sign of the cultural composition and the creative experimentation of the writer. Therefore, the writer manipulates those traditional forms in a way that the narrative text is modern and authentic at the same time. The writer achieves this through merging tradition and narrative experimentation techniques which makes tradition responsive to quotes narrative modernism and its aesthetic tools of different forms and levels.

Keywords: narrative experimentation, Casanova's Women, WacinyLaredj, tradition employment.

* **المؤلف المراسل.**

مقدمة:

تعدّ تجربة الرّوائي الجزائري " واسيني الأعرج " من أهم التجارب الرّوائية المعاصرة الّتي عملت على استحضار التاريخ وتوظيف الظواهر الاجتماعية بتقنيات فنّية جديدة لذلك كان التّجريب حاضرا فيها بشكل لافت، وهذا الحكم العام نتاج قراءات سابقة نحاول تأكيده بمقاربة تطبيقية تنطلق من إشكالية رئيسة تنبني على جدل الواقعي والمتخيل، أي كيف استطاع الكاتب في روايته " نساء كازانوفا " أن ينهل من التراث بوصفه مجالا للواقع، ومن الرّواية بوصفها مجالا للتخييل، مما يعني تدافع الواقعي والمتخيل.

وعليه تحاول هذه الدراسة الإجابة عن جملة تساؤلات أهمها:

- كيف تجلى التّجريب في رواية نساء كازانوفا ؟

- هل استطاع واسيني الأعرج الخروج بالرّواية من النمطية الكلاسيكية؟ و هل تم بناء روايته وفق رؤية إبداعية حداثية تتماشى مع التجديد الّذي شهدته الرّواية المعاصرة؟

1. مفهوم التّجريب:

الرّواية الجزائرية تتجه في تقنياتها إلى الرّواية الجديدة الّتي تكشف عن وجود تقنيات سردية جديدة ومن أبرز هذه التقنيات نجد التّجريب، وهو مصطلح كثيرا ما يلتبس مفهومه بمفهوم التجرّبة. وهذا ما أحدث جدلا كبيرا بين النقاد، واختلفت الآراء والدراسات حولهما (بين التجرّبة والتّجريب). وهو ما يؤكده الناقد التونسي " الطاهر الهمامي " في معرض دراسته للشعر التونسي الحديث، حيث نلمس فرقا جوهريا بين التجرّبة والتّجريب ما يذهب إليه الناقد " بيار شارتيه " في قوله « ما التجرّبة العلمية ؟ إنّها ملاحظة مثارة بهدف المراقبة وبالفعل لقد شرح كلود برنارد أنّ القائم بالتجرّبة هو الّذي يستطيع بفضل تأويل محتمل قليلا، أو كثيرا لكنّه استباقي للظواهر الملاحظة، تأسيس التجرّبة بطريقة نستطيع بها في الإطار المنطقي أن تقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفا »[1]

[1] . شارتيه بيار ،(2001 م) ، مدخل إلى نظريات الرّواية ، تر : عبد الكريم الشرقاوي ، ط 1 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 151

يتضح لنا من خلال هذا التعريف للتجرّبة أنّ مفهومها غير مرتبط بمجال محدد بعينه؛ أي مفهوم مطلق لا تحدده وظيفة، أو مهمة بارزة. على خلاف الأستاذ " سعيد يقطين " الّذي ركز على مفهوم التجرّبة في المجال الأدبي فقال: إنّ « التجرّبة ممارسة من خلال تفاعل الذات (الكاتب) مع الموضوع (مادة الكتابة) وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأثير في عملية الإنتاج الّتي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة الّتي يقع فيها التفاعل »[1] وهذه الممارسة كما يقول:

« تجرّب أدوات جديدة وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة »[2] ومن خلال هذا الطرح، نخلص إلى أن التجرّبة – في المجال الأدبي على وجه الخصوص – تتجسد من خلال لقاء الذات و الموضوع. وقد انطلق معظم النقاد في تحديدهم لمفهوم التّجريب في الأدب من خلال تحديد الفرق بين التّجريب والتجرّبة؛ فقد ذهب " عز الدين المدني " إلى أنّه عندما يقوم كاتب من الكتّاب بتجرّبة قصصية أو روائية ، أو شعرية ، أو مسرحية ، فهذا يعني أنّه يقوم بمحاولة فنّية في أحد هذه الأنواع الأدبية، لكن الّذي لا يظهر في هذه النظرة النقدية والمستتر في معنى المحاولة هو أنّ الكاتب « يعتمد في سعيه الفنّي على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة فيكون هذا السعي بذلك مرتكزا على عمل فنّي سبقه ، في أغلب الأحيان ، يعد بمثابة النموذج أو المثال أو المنوال الّذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنّية »[3]

ويستدعي مفهوم التجرّبة الفنيّة وفق هذا المعطى عملية مقارنة لا هروب منها فهو مقيد بميزة التقليد للأعمال الأدبية السابقة. لذلك فإنّ المتلقي (القارئ) أصبح إلزاما عليه مطالعة هذه التجرّبة الفنّية من دون البحث عن ماهو جديد أو إبداعي أو متميز فيها ، وممّا قيل يتضح الفرق الشاسع بين التجرّبة الفنية ، والعمل التّجريبي الّذي هو عمل إبداعي خلاّق بالضرورة.

---

[1] . يقطين سعيد، (1985 م)، القراءة والتجرّبة (حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب)، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص 15 .

[2] .المرجع نفسه، ص 24

[3] المدني عز الدين، (1972 م)، الأدب التّجريبي، د. ط، الشركة التونسية للتوزيع والنشر، تونس، ص 27

وعليه فمفهوم التجرّبة يتموضع على الدوام جنبا إلى جنب مع مفهوم التّجريب، فتطرقنا للحديث عن (التجرّبة) يستدعي بالضرورة الحديث عن مفهوم التّجريب، ولأنّ البحث عن حقيقة الأشياء يستلزم إحاطة، أو قل معرفة بالمصطلح المقصود وكلّها تستدعي العودة به إلى بيئته الّتي نشأ فيها، وبلسان أصحابه وهو الطريق الّذي نسلكه لمعرفة المعنى الاصطلاحي، وحقيقة التّجريب كمصطلح حديث ومستقل

2 . التّجريب بين الإبداع والتجديد:

تبين لنا أنّ مصطلح التّجريب متشابك ومتغير وواسع، لذلك انبثقت عنه مصطلحات أخرى تترابط معه من حيث المعنى، وفي الوقت ذاته تسلبه خصوصيته كمعنى مستقل، وعليه نتساءل:

- هل كل جديد هو إبداع ؟

- وهل التّجريب هو ذاته التجديد ؟

ولأنّنا لسنا بصدد بحث مستقل حول الإبداع، والتجديد سنكتفي بهذا الطرح المبسط الّذي نوضّح من خلاله التعالق الجدلي حول المصطلحين (الإبداع، و التجديد) وعلاقتهما بمصطلح التّجريب معتمدين في ذلك على أبرز الآراء النقدية، الّتي تؤمن في أغلبها بفكرة أنّ (التّجريب) و (الإبداع) لفظان مترادفان باعتبار أنّ التّجريب في بحث دائم ومستمر عن الخلق و الإبداع هذا من جهة، وكذلك أنّ الإبداع في حد ذاته تجسيد وصورة للتّجريب فهو تجاوز للمألوف، وخرق للسائد والمعتاد، ويؤكد هذا الطرح "علي محمد المومني" في قوله: « أنّ أي عمل أدبي يبدأ بالتّجريب، فلا يمكن لأي كاتب مهما كان أن تنضج تجرّبته الفنّية والإبداعية دون المرور بمرحلة التّجريب » [1]، غير أنّ ما يمكن ملاحظته في هذا القول: أنّ التّجريب– هنا– مثّل مرحلة سابقة، ورائدة لا يتحقق الإبداع إلاّ بعد المرور بهذه المرحلة التمهيدية؛ بمعنى أنّ الإبداع لا يكون من عدم .

[1] . المومني علي محمد، (2009 م)، الحداثة والتّجريب في القصة القصيرة الأردنية، ط 1، البازوردي العلمية، عمان، الأردن، ص22.

وعليه نصل إلى أنّ الإبداع والتّجريب مشتركان في معنى اللفظ، لا ميزة بينهما في المفهوم والمضمون كلّ منهما يستدعي الآخر ويحيل إليه.

غير أنّ الإبداع يختلف عن التّجريب ويتميز عنه في أنّه شائع الاستعمال و متداول بكثرة، على خلاف التّجريب، الّذي يتميز بندرة استعماله كمصطلح حداثي جديد ظهر بفعل تطور العصر، وتماشيا مع تكنولوجياته. في الحقيقة لا يمكننا التأكد والقناعة بأنّ التّجريب هو في حد ذاته إبداع ولا التسليم أيضا بأنّ كلّ ما هو جديد هو بمثابة تجريب، فقد نجد عملا أدبيا ما قد اتخذ مسارا تجريبيا ولكن هذا العمل لا يمثّل إبداعا ولا يقود نحو التجديد، ولكنّه يهدف إلى تجاوز السائد والمعروف لا غير وجذب الأنظار من خلال هذا الانحراف والانزياح.

نواصل مع منحى الاختلاف (بين المصطلحات الثلاث: التّجريب، الإبداع، التجديد) وذلك باستحضار قول الناقد " صلاح صالح " « الفن يموت بالتكرار والتقليد، بينما التجديد مستمر سبيله الوحيد إلى الحياة والخلود ... مع الاعتراف بأن الجِدّة وحدها ليست شرطا كافيا ليصبح الفن فنّا، وإلا عُدَّت كل خرافة فنّا »[1] ويتبين لنا، مما سبق بأنّه ليس شرطا أن يكون كلّ تجريب إبداعا، وذلك لخضوعه لمعايير محددة تحكمه .

بمعنى أنّ الإبداع لا يعني أبدا تجريبا اعتباطيا، ولا تجديدا فارغا لا يجيب عن أسئلة العصر ومستجداته، كما يجعل التجاوز والمخالفة والخروج عن السائد قصدا أساسا يشغله عن هدفه الأسمى، أي: « ... أن يكون التّجريب هادفا إذا ما نظر إلى مكون التفاعل الّذي يتأسس على قاعدة مؤسسة للقارئ »[2] ما نستنتجه أنّ التجديد الحقيقي هو الّذي يعتمد في بنائه تجريبا مؤسسا مبنيا على تجرّبة تأسست من خلال خلفية ومكتسبات معرفية ورؤى فكرية واضحة هدفها الأساسي هو التوسيع، وإجابة المتلقي عن أسئلة العصر

[1] .صالح صلاح ، (2003 م) ، سرديات الرّواية الجزائرية المعاصرة ، ط 1،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، ص 116

2 .صدوق نور الدين ، (2012 م) ، الكتابة الرّوائيّة العربية ، المغامرة وآفاق التّجريب ، مجلة الأطام ، نادي المدينة المنورة الأدبي ، ع 32 ، 2012 م ، ص 65

ومستجداته، وحتى يكون الإبداع إبداعا حقيقيا، لابد أن يتحدد هدف المبدع فيما يقال بناء أسس صحيحة لكسر النموذج وذلك لبناء جمالي فنّي لا من أجل التحطيم ، والهدم فقط (تأسيس ثنائية الهدم والبناء على أسس معرفية ثابتة).

ومن خلال هدا الطرح نخلص إلى أنّ التّجريب شيء ضروري في جميع الفنون والآداب، وذلك يعود لكون « التّجريب في الكتابة شقيق الإبداع »[1]

بمعنى أنّ التّجريب يكون سببا في حرية المبدع ودافعا أساسا لكسر السائد والنموذجي والخروج عن المألوف، لتكون هذه الكتابة التجريبية حاملة في طياتها مفاهيم فنّية تكسب الكاتب القدرة على رؤية العالم بنظرة عصرية.

« فالّذي يمارس التّجريب إنّما يمارس ثنائية الهدم والبناء ويشارك في ارتياد آفاق لم تكتشف بعد »[2] وبناء على ما سبق، فإنّ تعريف التّجريب يتشكل من جميع المصطلحات الّتي تحمل معنى التجديد والإبداع، زيادة على قيامه وانبثاقه من الوعي بالماضي والموروث

(ثنائية الهدم والبناء) بمعنى هدم التقاليد والأعراف السائدة وإعادة بنائها وتشكيلها بطريقة تتناسب والذائقة الفنّية العصرية، فهو يخضع إلى تحقيق هدف الكاتب في تحليل جميع الظواهر (اجتماعية، سياسية، أخلاقية... الخ).

نستحضر في هذا الصدد قول الناقد المغربي " سعيد يقطين " الّذي يقول « إنّ التّجريب يتمثل في خلخلة ما يترسخ في أذهاننا من قيم نصية »[3]

فالإبداع التّجريبي ينطلق من كسر القيم المعرفية المعروفة عاملا على مجاراتها ومتجاوزا ماهو ثابت في التقاليد النصية بواسطة التّجريب .

1. حفيظ عمر، (1999 م) ، التّجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائيّة ، ط1 ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، ص 19

2. حفيظ عمر، (1999 م) ، التّجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائيّة ،مرجع سابق، ص10

3. يقطين سعيد ، القراءة و التجرّبة (حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب ، مرجع سابق ص87

كما « أنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتّجريب وهي التسمية الّتي تكرر الحديث عنها أواسط السبعينيات في مناقشات قصص " التازي والمدني "، وفي الندوات الّتي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية أو بعض العروض المسرحية»[1]، وعليه فالتّجريب هو المخالفة والمجازفة في غمار النص الأدبي والإبحار في أسرار كلماته سعيا للوصول إلى جوهرة ضائعة يعيد الكاتب جمالها وحضورها في حلّة جديدة بمعنى التجسيد الفعلي لثنائية الهدم والبناء. فلا يعدو التّجريب إلّا أن يكون وعيا وتواصلا مع التراث، وهذا الأخير تنبثق عنه أفكار تتسم بالجِدّة والإبداع وكذا مفاهيم مختلفة في الكثير من الأحيان وهو ما يتوافق مع ما ورد في قول " محمد برادة " والمتضمن في - المفهوم الاصطلاحي للتّجريب الرّوائي _ وكما سبق و ذكرنا في حديثنا عن الكتابة التّجريبية أنّها ترتكز على كسر النموذج المعروف والسائد والمعتاد بغية تجاوز التقاليد الّتي أصبحت تتميز بالرتابة و الجمود ، وهدفها الأسمى – أي الكتابة التّجريبية – هو التعبير عن الواقع بطريقة تتماشى مع تطورات العصر وتناقضاته ، فالذات المبدعة « قد تمارس التّجريب في كلّ كتابة فكأنّها لا تريد أن تتمايز عن الآخرين فقط؛ بل عن نفسها كذلك »[2]، وهو ما يحيل - مرة أخرى –إلى الطبيعة البشرية الّتي جبلّت على التّجريب . فهذه الذات المبدعة تركز على انتاجاتها السابقة وتستعملها بمثابة مرجع تهدف إلى التميز والاختلاف عنه، ومثال ذلك « أنّ ثمّة جذورا للرّواية الغربية نجدها في القصص اليوناني، الّذي استمرت بعض خصائصه في الرّواية الغربية المعاصرة، وهذا ما أكدّه " ميخائيل باختين " في معرض إشارته للزمان والمكان في روايات " رابليه " المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة »[3]

ما يمكن أن نستنتجه: أنّ الرّواية الغربية – حسب ما قيل – قد اتخذت من الإرث الإغريقي (الملاحم * والمسرحيات) منبعا لمعارفها وفنّياتها

1. المرجع نفسه ، ص 185

2. عمر حفيظ، التّجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والرّوائية، مرجع سابق، ص 11

3. وتار محمد رياض، (2002 م)، توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة ، د ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ص 9

فالرّواية بذلك (بصفة عامة) « تستمد ديناميتها النظرية والإجرائية كجنس أدبي في ظل تشكل دائم وصيرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغيير أبنيته وتحولاتها »[1]

تكررت لفظة (دينامية) مرتين في القول السابق، وذلك لأهميتها حيث أنّها لفظة علمية تحمل معنى الحركية والتحول، والتغير بهدف تحقيق التجدد الدائم، وهو ما تقوم عليه الرّواية (التحول والتغير وخرق النموذج الرّوائي في مقابل وجود تحولات وتناقضات في بنيات المجتمع) .

ومن خلال ما سبق ذكره، يمكننا القول: إنّ الرّواية هي أوضح الفنون وأنسبها لخوض غمار التّجريب وذلك لمّا تتمتع به من تنوع وتداخل، وقدرة على التحول والتجدد.

3 . التّجريب في الرّواية الجزائرية :

لقد عملت الرّواية الجزائرية على مجاراة الرّواية العربية ومسايرتها نحو التّجريب والتجديد من خلال استثمار مختلف الأنواع التعبيرية والنصوص والخلفيات بهدف بلوغ كتابة روائية تجريبية وذلك في طور تاريخي دقيق من تاريخ الجزائر الحديث. حيث اتسمت الرّواية التّجريبية الجزائرية بشدة تغيراتها وكثرة تناقضاتها وذلك لكون الهيكل الرّوائي القديم لم يعد يتوافق مع تقدم العصر وتحولاته الحاصلة .

فأصبح الأمر يستوجب بلوغ قوالب وموضوعات حديثة تساير مستجدات العصر، وتخترق ماهو مألوف ومعروف عن طريق المجازفة ، وأبرز تجلّيات الهدم والتحطيم الّتي شهدها الهيكل الرّوائي الجزائري هو إزالة جميع الفوارق والفواصل بين الجنس الرّوائي وبقية الأجناس الأدبية الأخرى (المسرح، القصة، الشعر، الأسطورة، السيرة الذاتية، أدب الرّحلات ... الخ) بمعنى أنّ « .. الخطاب الرّوائي أصبح يشكل خصوصيته تبعا لهذه النقطة من خلال

* ملاحم: جمع ملحمة ، وهي القصيدة القصصية الطويلة الّتي تحكي أعمال البطولة لبطل رئيسي واحد

1. بن جمعة بوشوشة ، (2003 م)، التّجريب وارتحالات السّرد المغاربي، ط 1، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ص 18

قدرته على مجاورة الخطابات الأخرى واستيعابها وتوظيف إمكاناتها وفق نمط من العلاقة يضبط واقع الخطاب الرّوائي ويحدد خصوصيته »[1]

ومن بين الرّوائيين الجزائريين الّذين أحدثوا قفزة نوعية في الرّواية الجزائرية نجد الروائي: "الطاهر وطار"بأعماله الرّوائية التالية : " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " "الزلزال "، "اللاز"، " الحوات والقصر "، هذه الأخيرة والّتي أدخل الرّوائي فيها الجانب الأسطوري؛ مما أحدث في الرّواية انفتاحا واسعا وجعلها تطل على العديد من التأويلات والتفسيرات، كما استعمل فيها آليات اللغة الحديثة إذ « أنّ انفتاح رواية الحوات والقصر لم يقتصر على الناحية الموضوعاتية كي تقدم الجانب الرمزي وتبين أبعاده في ضوء التّجريب الروائي الّذي سعى الكاتب لبلورته فحسب؛ بل كانت الدلالات الرمزية فيها تنبع أيضا من اللفظة الواحدة أو من التركيبة اللغوية المنفردة عن النص »[2].

إضافة إلى أنّه أدخل الموروث الديني في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " عن طريق استعماله لشواهد من القرآن الكريم، وكذلك توظيفه للشخصيات الإسلامية وبعض الأحداث الدينية ... الخ .

لم تتوقف الكتابة التّجريبية الجزائرية عند الرّوائي " الطاهر وطار " ، بل تواصلت مع باقي الأقلام الرّوائيّة الجزائرية الّتي هدفت إلى خوض غمار التّجريب والبحث عن ما هو جديد ومن بين هؤلاء نذكر : " رشيد بوجدرة "، " إبراهيم سعدي " ، " الحبيب السائح " " أحلام مستغانمي "، " أمين الزاوي "، " بشير مفتي "، " عز الدين جلاوجي " و " واسيني الأعرج " ... الخ . حيث أنّ أبرز ما رسّخ هذا المنحى ، نصوص " رشيد بوجدرة " كـ: " التفكيك " و "معركة الزقاق "، " وجيلالي خلاص في " رائحة الكلب وحمائم الشفق " ، و" عبد المالك مرتاض " في " صوت الكهف " و "الخنازير " إلى غير ذلك.

و جيلالي خلاص في روايته " رائحة الكلب وحمائم الشفق " (1985 م) و الّتي قدم فيها اللغة بشكل في إطار من الاهتمام الخاص بها مفردة ، وجملة ، ونصا كاملا ، لم يسبق له مثيل

[1] بن جمعة بوشوشة ، (2003 م)، التّجريب وارتحالات السّرد المغاربي ، مرجع سابق ،ص 78

[2] .زياد شيبان فهيمة ، (2010 م) ، التّجريب والنص الرّوائي .الحوات والقصر أنموذجا. ، ع 6 ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2010 م ، ص2 .

تقريبا عدا إذا استثنينا روايات"رشيد بوجدرة" مع بعض الاختلاف (...) كما قدم الزمن الرّوائي بشكل خاص ومتميز [1]. فقد حاولوا بذلك أن ينحو بالرّواية الجزائرية نحو الرّواية الجديدة في فرنسا لدى " آلان روب غريبيه "و " نتالي ساروت " وغيرهما .

ومن خلال ما تم عرضه يمكننا استنتاج عوامل وأسباب ذاتية، وأخرى موضوعية تدخلت في سيرورة الرّواية الجزائرية وتطورها :

- المثاقفة بوجهها الإيجابي مع الفلسفة الغربية وآدابها (قراءة وترجمة وكتابة وتعلما).
- التأثر بالرّواية الفرنسية الجديدة (ميشال بوتور، آلان روب غريبيه، نتالي ساروت، وغيرهم ، و رواية أمريكا اللاتينية، و رواية تيار الوعي / الرّواية المونولوجية (فيرجينيا وولف، جيمس جويس، كافكا) وغيرهم.

وما يعنيه ذلك من انبناء المنجز الإبداعي الجزائري على استحضار الكفاية النقدية والفكرية لا الرّوائيّة.

- الإطلاع على النصوص الرّوائيّة العربية الجديدة لـ " صنع الله إبراهيم " و " جمال الغيطاني " ، و " ادوارد الخرّاط " وأب الرّواية العربية " نجيب محفوظ " وغيرهم.
- التحولات السوسيوثقافية والسياسية الّتي عرفتها الجزائر ولاسيما بعد الانفتاح الديمقراطي والليبرالي وتصاعد العنف والاقتتال في العشرية الأخيرة من القرن الماضي .
- التمرد والانفصال عن النمط الفنّي الكلاسيكي، والسعي لإحداث آليات جديدة وذلك لتفاعل الفن الرّوائي مع الحياة الجزائرية وتقلباتها، بعيدا عن المطابقة أو المخالفة في الموضوع (المعنى).

وفي نفس المنحى نشير إلى تجرّبة إبداعية رائدة ومتميزة مثلها الرّوائي " واسيني الأعرج " الّذي وصّل الشكل الرّوائي إلى أعلى المستويات حتى عانق الجِدّة من خلال التّجريب، والّذي يتأسس بشكل عالي على المغامرة من ناحية الأسلوب والبناء واللغة مقارنة بأعماله السابقة وأعمال غيره من الرّوائيين الجزائريين وحتّى العرب، واعتبرت تجرّبته نموذجا للمدرسة

1 . فاسي مصطفى ، (2000 م) ، دراسات في الرّواية الجزائرية ، د . ط ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ص 102 .

الرّوائيّة الحداثية، الّتي لا تخضع لتشكيل فني واحد في رواياته، إذ حاول معايشة <<الفن القصصي العربي القديم ، ومنه بالذات فن القصة الشعبية المطولة مثل: السيرة الهلالية، وألف ليلة وليلة، محاولا أن يبني على طرقهما وأساليبهما فنّا روائيا جديدا>>[1] وهذا ما سنلمسه في هذه الدراسة التطبيقية، الّتي تهدف للكشف عن آليات التّجريب وجمالياته في رواية " نساء كازانوفا " لواسيني الأعرج .

4 . تجليّات التّجريب في رواية نساء كازانوفا لواسيني الأعرج

استثمرت رواية نساء كازانوفا أشكالا أدبية عديدة في إطار بحثها الدائم عن « المغاير من أشكال السّرد وأنساق الخطاب، ومستويات اللغة، قصد بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم، وصياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي و السياسي »[2] . فالقارئ للرّواية وبين ثنايا صفحاتها يحس بنص روائي ينبض بالحياة والجِدّة، وسيتم التركيز في هذا العنصر على أهم الأشكال السّردية الّتي وظفها واسيني الأعرج في رواية نساء كازانوفا، وتتمثل هذه الأشكال في:

1.4. الرسالة :

تعدّ الرسالة صيغة للتخاطب، تربط بين طرفين: المرسل والمرسل إليه، وقد وظفت في رواية نساء كازانوفا لدواع فنّية مختلفة بمعنى أنّ « إدخالها إلى الحكي ينقلها من مفهومها العام الشائع، لتصبح إحدى تقنيات الحكي الرّوائي »[3]

وقد أسهمت الرسائل الّتي تمّ استخدامها في رواية نساء كازانوفا في تجسيد تجريبية الكتابة السّردية وذلك من خلال الرسائل الّتي تلقتها " لالة كبيرة " من والدها وقد تمثلت في رسائل تحثها على الأخذ بالوصية وتحقيق رغبة والدها في أن يجعل منها خليفة له في إمبراطوريته «حبيبتي آنستي البيضاء. أعرف أنّ طلبي ثقيل جدا، لكن حاولي تطبيق هذه الوصية.

---

[1]. فاسي مصطفى ، دراسات في الرّواية الجزائرية ، مرجع سابق ، ص 102

[2]. بن جمعة بوشوشة ، التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي ، مرجع سابق ، ص 122

[3]. أحمد مرشد ، (2005 م) ، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ص 49 .

سأكون سعيدا لو تمكنت من ذلك. ولن أغضب لو صعب عليك الأمر . كنت أحب أمك كثيرا، لكن وضعها كان صعبا، وحياة الترحال لم تسهل من استقرارها يكفي أنّها أنجبتك لأكون أسعد إنسان في الدنيا لا ألومها على أي شيء، لقد تعبت معي كثيرا...»[1]

توحي هذه الرسالة الموجزة بأزمة العنف في تلك الفترة (الدولة الرستمية) وما رافقها من تعصب ضد الأجانب، كما أنّها من جهة أخرى تبرز جانبا حميميا وتعكس مدى تعلق الوالد بابنته لالة كبيرة، وهذا ما أفادت به كل من (حبيبتي آنستي البيضاء ...)

ومن نماذج الرسالة الموجودة في رواية نساء كازانوفا نجد رسالة الفنانة زينة إحدى أهم الشخصيات في الرّواية التي تحكي بحرقة تهميش الفنان والمثقف في الجزائر « هل تعرف حبيبي ماذا تعني لوحة الأندلسيات الّتي صلبتها على حائط بارد؟ قيمة تراثية وتاريخية تجسد تقاليد المجتمع الأندلسي المسروق . قلت لك يوم عدنا محملين بها: نضعها في المكان المناسب بحيث يراها كل زوارك وأصدقائك »[2]

أما روكينا فإنّها تصرح في رسالة لكازانوفا عن ندمها للعلاقة الّتي جمعتها معه

« عندما أعود إلى التفاصيل الأولى كيف قبلت بك زوجا ؟ كيف كنت عمياء حتى موت والدي، أستغرب ؟ »[3].

لقد استعمل الكاتب هنا رسائل متنوعة ، ساهمت في وجود خطاب عن بعد بين شخصيات الرّواية فقد جعلتنا ننتقل من رتبة القارئ إلى رتبة ساعي البريد الّذي ينقل الرسائل ويتلقاها وهذا ما ينتج عنه تفاعل القارئ بصورة كبيرة.

2.4. الرحلة:

يقول الكاتب الفرنسي " سافري " « الرحلة أكثر المدارس تثقيفا للإنسان »[1] تثري أفكاره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين، كما « أنّها رغبة في التغيير الداخلي تنشأ متوازية مع الحاجة إلى تجارب جديدة أكثر من تعبيرها في الواقع عن تغير مكان »[2]

1. الأعرج واسيني ، (2017 م) ، نساء كازانوفا ، ط 3 ، مكتبة الرمحي أحمد ، فلسطين ، ص 121 .
2. المصدر نفسه ، ص 233
3. واسيني الأعرج ، نساء كازانوفا ، مصدر سابق ، ص 116

والمتصفح للرّواية في مجملها ، يجد حضورا وحنينا لرحلة من نوع خاص تمثلت في (رحلة سياحية) أي الرحلة الّتي جهزها والد لالة كبيرة لأبنته:

« تستقبلك في مطار دودوما ومنها إلى زنجبار ، وتقوم هي بكل الإجراءات . سأكون بجانب كيا فقط لأقلل من غربتها ووحشتها جزيرة أنغوجا أو بستان إفريقيا ... اعتبريها رحلة سياحية »[3] . مثلت هذه الرحلة سواء للرّاوي أو للقارئ راحة نفسية، فهي تبعد كل منهما عن الهموم والمشاكل حيث ينتظر فيها القارئ وصفا إبداعيا من طرف الراوي يكون المتنفس لمواصلة قراءة الرّواية. بالرغم من أنّها رحلة خيالية. بالدرجة الأولى . جهزها والد لالة كبيرة في مخيلته فكانت استشرافية مستقبلية، وهذا ما يندرج ضمن تقنية الاستباق فالوالد توقع الرحلة بأدق تفاصيلها قبل وقوعها، فكانت جولة في الطبيعة بين الأشجار والغابات، ووصفا لما هو مادي ومعنوي .

تبرز تجريبية الكتابة الرّوائية عند استعمال القالب الرحلي ضمن حيثيات الرّواية حيث تتوالى الأحداث والأزمنة، والمشاهد الوصفية واللوحات التصويرية، وقد تواجدت الرحلة . منذ القديم في موروثنا العربي، ونجدها في رواية نساء كازانوفا قد قدمت في صورة عصرية حداثية، اختلجت سرد الرّواية، ومكنت من خوض غمار التّجريب الرّوائي عن طريق المغامرات والمفاجآت . كما سمحت بالوقوف على العديد من الأماكن التاريخية: «شعرت بانتشاء وأنا أقف على حافة نهر مويرا »[4]

كما كانت أحايين أخرى عبارة عن محاولة لإعادة اكتشاف الأماكن من جديد والوقوف على ما انتابها من تغيرات سلبية ذهبت بملامحها الأصلية، إذ نقل الرّوائي واسيني الأعرج هذه الرحلة في صورتين: صورة إيجابية (الاستمتاع بالطبيعة)، وأخرى سلبية (تذكر لالة كبيرة لوالدها وألم فقدانه) ما يندرج ضمن تقنية الاسترجاع.

---

1 . فؤاد قنديل ، (2002 م) ، أدب الرحلة في التراث العربي ، ط 2 ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ص 21 .

2 . فهيم حسين ، (1989 م) ، أدب الرحلات ، عالم المعرفة ، ع 138 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ص 154

3 . واسيني الأعرج ، نساء كازانوفا ، مصدر سابق ، ص 121

4 . الأعرج واسيني ، (2017 م) ، نساء كازانوفا ، مصدر سابق ، ص 121 .

أسهمت الرحلة في مختلف تمظهراتها في إضفاء جو خاص، تَمَثل في تقديم الصورة المشهدية وإحداث الرغبة في المتابعة دون ملل.

3.4. توظيف الهوامش.

يعدّ واسيني الأعرج من بين الرّوائيين الّذين يحاولون دائما خلق التّجريب لإفادة القارئ، لذلك يبدع في رواياته وبخاصة الجديدة منها، والتي تحضر فيها خاصية التهميش « والتّهميش ملفوظ لّغوي قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو مقطع أو فقرة أو نصا فليس للهامش حجم نصي محدد، ويتحدد بكونه مرجعا جزئيا مرتبطا بالنّصّ بشكل من الأشكال»[1] و ما تتميز به هذه الرّواية دون غيرها هو تضمنها للعديد من الهوامش الّتي تصلح في حد ذاتها لتكون موضوعا مفصلا للدراسة، فهي تعدّ تقنية غريبة عن العمل الرّوائي، تجعل من الرّواية شبيهة بالبحث العلمي الّذي يتقيد بمنهجية علمية مطلقة، وقد برزت على عدة أشكال للشرح: « أنت تعرف له : أنت تفهمه جيدا »[2]، « جريدة القاري واللي ماشي قاري: جريدة المتعلم وغير متعلم »[3] ، « الزوالية : الفقراء »[4]

للترجمة بمختلف اللغات: « نورمال : تعني عادي من الكلمة الفرنسية »[5]

« لعب الروندا: من الإسبانية وهي لعبة الورق أو الشدّة كما في بلدان المشرق »[6]

« بيروفيردي: أصل الكلمة اسباني وتعني الكلب الأخضر »[7]، لتحقيق الإفادة، وإضافة المعلومات: « الماكرو: نوع من أنواع السمك »[8]

« شيرة : من أنواع المخدرات »[1]، « مذوزي : لفافة كيف مخدرات مركزة »[2]

---

1. طبيش حنينة ، النص الموازي في الرواية الجزائرية ، واسيني الأعرج أنموذجا ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لحضر باتنة 1 ، 2016 م ، ص 153 .
2. واسيني الأعرج ، نساء كازانوفا ، مصدر سابق ، ص 16
3. المصدر نفسه ، ص 24 .
4. المصدر نفسه ، ص28
5. المصدر نفسه ، ص 14
6. المصدر نفسه ، ص 13
7. المصدر نفسه ، ص 12
8. المصدر نفسه ، ص 24

للتعريف بشخصية ما: « حسين فرماجي: واحد من أهم العازفين على السنتور الفارسي»[3].
ما يوحي دائما بمراعاة المؤلف للقارئ والاهتمام به.

4.4. السيرة :

احتوت رواية نساء كازانوفا على سيرة مفصلة للشهيد أبو قتادة التميمي (وهو ما ورد في الصفحة 504 في الرّواية)، حيث أفاد دخول الطابع السيري للرّواية المتلقي بأن عرفه بهذه الشخصية، كما يدل على الثقافة الواسعة للرّوائي واكتسابه لملكة إبداعية خلّاقة، أسهمت في إثراء النص وإبعاده عن رتابة السّرد، وجفاف الأسلوب.

5.4. توظيف التراث الإنساني :

إنّ تراث أية أمة هو صورة للجهد الإنساني فيها في المجالات المختلفة، وكلّ جهد يحمل في ذاته حقيقتين: حقيقة مادية وأخرى فكرية، وهو ليس إنتاجا حققه التاريخ و المجتمع، فحسب بل هو أيضا عطاء ذاتي إنساني لشخصيات دخلت التاريخ[4]. فنجده يتجسد في رواية نساء كازانوفا من خلال:
.الأمثال الشعبية:

تتوزع الأمثال في رواية نساء كازانوفا عبر مقاطع الحوار الرّوائي، وكذلك في مجال الأحاديث الشخصية (النفسية) من: حوار داخلي . مناجاة . ... الخ ويمكن أن نقف على الأمثال الآتية « الفلوس يعلم باباه النقب »[5] هذا المثل يعني أنّه قد يكون صغير الدجاجة أو الفلوس أي الصوص يتقن طريقة البحث عن الأكل أو النقب أفضل من الديك، ليصبح الديك يتعلم من الفلوس كيفية النقب، وقد وظف المثل في الرّواية، حيث كان عكاشة بائع

---

1. المصدر نفسه ، ص 170

2. المصدر نفسه ، ص 181

3. المصدر نفسه ، ص 14.

4. صالح فرحان ، (1983 م) ، جدلية العلاقة بين الفكر والتراث (رؤية نقدية) ، د. ط ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ص 08 .

5. الأعرج واسيني ، نساء كازانوفا ، مصدر سابق ، ص 20

الجرائد يحاول تعليم خلدون لغة الشارع أو الغاشي، بحيث أنّ خلدون مثقف ويحسن لغات كثيرة منها اللغة العربية والفرنسية و الإيطالية، واليونانية... لكن رغم ذلك تنقصه لغة الغاشي الّتي يفهمها عكاشة وحاول توضيحها لخلدون، الرجل الكبير والمثقف يعلمه بائع الجرائد الّذي لا يتقن إلّا لغة واحدة.

وهناك مثّل آخر « لقد كان والدهم صاحب كّف مثقوبة »[1] هو مثل شعبي يقال عن الشّخص الّذي لا يعطي قيمة للمال كلّ ما يربحه ويجمعه من شغله يوزعه على الفقراء والمساكين، فكلمة مثقوبة تعني إنسان سخيّ ومتصدّق إلى أبعد الحدود، وقد وظّف هذا المثل في النص عندما كان الإمام زكرياء يدعوا لأبناء كازانوفا والّذي كان حبيب الفقراء والمساكين، فأطلق عليه هذا المثل .

تعبر هذه الأمثال السابقة الذكر، عن علاقة الشخصية بالواقع وعن وعيها بخصوصياته، كما تكشف لب البنية الثقافية وما تحتويه من مبادئ ومواقف وطرق تخمين مختلفة، فمزج لغة الرّواية بهذه الأمثال الشعبية أكسبها اللون الشعبي وقربها من الواقع بدرجة أوضح.

.الأغنية الشعبية :

من ضمن التّراث الشّعبيّ الّذي نجده في النصّ الأغنيّة الشّعبيّة، والّتي لها خصوصيّات تميزها عن بقية التّراث الشّعبيّ، كما أنّها جماعية وتعبر عن مشاعر العامة، وهي صالحة لأكثر من زمان ومكان مما يمنحها الديمومة .[2]

وقد تضمنت رواية نساء كازانوفا بعض المقاطع الشعرية الّتي سمحت بنقل المتلقي من الجو السّردي النثري إلى الجو الشعري الغنائي، نوعا ما، كيف لا وهي طبيعة متجذرة في الإنسان العربي منذ القديم:

« نني ميما نني

أنا ولدت من عاصفة الريح

رافقتني الريح

وعشقني الخوف حتى صار وليفي

---

[1] المصدر نفسه ، ص31

[2] ينظر : الأحمد موسى ، (2006 م) ، تراث الموسيقى الشعبية الفلسطينية ، مجلة جامعة النجاح الوطنية للأبحاث (العلوم الإنسانية) ، المجلد 23 ، ع 1 ، 2006 م ، ص 106

×××

نني ميما نني »[1]

هذا ما كانت تلقيه ساراي على مسمع كازانوفا، فنجدها تميل إلى الدندنة وتعبر عن جانب من الثقافة الشعبية . كما نجد الكاتب يغني على لسان شخصية كازانوفا:

« يا لالة بنت توات ، يا أميرة الغاشي

الجبال والصحاري والموت القاسي

طير بنا يا حمام الخير وزيد

غطينا بالغيمة وظل الجريد »[2]

هذه الأغنية كان يرددها كازانوفا كلّما اشتاق إلى ساراي بحيث يصفها بلالة وهي كلمة كانت تطلق على المرأة الجميلة ذات الشخصية القوية والشأن الرفيع، ويقول: يا لالة بنت توات توات منطقة تسكن فيها ساراي موجودة في الصحراء، وكذلك يخاطبها بأميرة الغاشي، وهنا أيضا يرفع من قيمتها وكأنّها أميرة موجودة في الجبال والصحراء حيث تعد الحياة صعبة في منطقة توات مثل الموت القاسي، وذلك لقساوة الظروف الطبيعية، بعده يتكلم عن حمام الخير بحيث يطلب منه أن يطير إلى مكان أحسن من الصحراء، لأنّه وظّف عبارة غطينا بالغيمة توحي إلى الرحيل لمكان ينزل فيه الغيث، وظل الجريد توحي إلى المكان الموجود فيه الأشجار والبنايات الّتي لها ظل وهذا عكس الصحراء، فلا يوجد فيها الغيث و لا الظل.

ما نخلص إليه أنّ الأغنية الشعبية أسهمت في وجود ما يعرف بالتّجريب الرّوائي في هذا النص، لأنّها آلية جديدة من آليات التّراث الشعبي الّتي استخدمها الرّوائي الجزائري" واسيني الأعرج "، ووجود التّراث الشعبي ككل من المثل الشعبي والأغنية الشعبية هو بحد ذاته تجريب.

.التوظيف الأسطوري في رواية نساء كازانوفا :

يمكن أن نستشف التوظيف الأسطوري في رواية نساء كازانوفا من خلال احتضان الرّوائي واسيني الأعرج لأسطورة شهرزاد، حيث أنّها بطلة أسطورية من أبطال ألف ليلة

[1] واسيني الأعرج ، نساء كازانوفا ، مصدر سابق ، ص35

[2] الأعرج واسيني ، نساء كازانوفا ، مصدر سابق، ص 31 .

وليلة كانت الجارية الخيرة في حياة شهريار وذلك هو وجه الشبه بين البطلة شهرزاد ونساء كازانوفا أي الشهرزدات الأربع: لالة كبيرة، لالة ساراي، لالة زينة، لالة روكينا، يواجهن كازانوفا في مقابل شهريار ، ما أكسب الرّواية رونقا عجائبيا، وهي الرمز المؤنث الّذي كان له صدى ووقع كبير في الرّواية ، حيث انعكست وتجلت معالمها في الشخصيات النسائية للرّواية، فقد حافظ الرّوائي على أسس وأركان النص الأصلي لأسطورة شهرزاد أي (ألف ليلة وليلة)، فانصبت الرّواية في مجملها ضمن الحكاية الإطار، وهي حكاية الملك شهريار، والّتي يقابلها في الرّواية حكاية الحاكم كازانوفا، وقدرة هذا الأخير على الإنصات والاستماع سمحت بخلق الحكايات الفرعية في الرّواية، والّتي تمثّلت في حكاية كلّ امرأة من نساء كازانوفا، غير أنّ الرّوائي خرق أفق توقع القارئ بأنّ روايته لا تتضمن بطلة واحدة وهي شهرزاد في الحكاية الأصلية وإنّما تحتضن مأساة وصبر أربع شهرزدات لكلّ واحدة منهن قصة وحكاية ترويها على مسمع كازانوفا بطريقتها الخاصة الّتي تعكس شخصيتها ووسطها العائلي، ويمكن تقديم صورة عن شخصية كلّ واحدة منهن على حدى، كالأتي:

- لالة كبيرة :

على رغم ما تعرضت له هي وعائلتها من مصائب بسبب كازانوفا، تظهر لنا هذه الشخصية خلافا لبقية شخوص الرّواية أختا كبيرة وأما تحل مشكلات الدنيا وتنسى نفسها وفي وقت لم يسأل أحد عن حرائقها الداخلية، حتى في مواجهتها لكازانوفا كانت الأقل قسوة وأوصت بقية نسائه بأن خففوا عليه، بل في لحظات بعينها نجدها وقد انتابها إحساس أمومي غريب وهي ترقب رجلا صبرت عليه وحافظت على أبنائه وإمبراطوريته

- لالة ساراي:

مع ساراي يتكرر حضور قصة سيدنا يوسف بتوازي مع حادثتين تسترجعهما ويستمع إليهما كازانوفا مسجلتين (يبرز الحضور التكنولوجي في الرّواية من خلال استخدام أجهزة التسجيل) و هو حضور معرفي شديد الحساسية والدقة في بعض الأحيان؛ الحادثة الأولى مع إخوتها الّذين أخرجوها كي تأتي لهم بالماء من البئر، وكان في ذهنهم رميها والتخلص منها، فما

كان منها إلّا أن تنجو بنفسها، لكنّها في المرة الثانية تأكل هي حسرة يعقوب وأكثر مع يوسف ابنها من كازانوفا الّذي رمته نساؤه في البئر وجئن يتباكين عليه.

● لالة زينة:

تحضر زينة فنانة الأوبرا لتكون الأقل تضررا، ساعدتها في هذا خلفية معرفية ثقافية مكنّتها من استعادة حياتها والعيش من جديد بعيدا عن كازانوفا بحرفة ساهمت في دفعها إلى الأمام والمضي باتجاه حياة أخرى تختارها.

● لالة روكينا:

أما روكينا الّتي قتل كازانوفا حلمها في أن تصبح زوجة لعليلو (ابن كازانوفا) أو حتى الطبيبة الّتي اشتهت، فإنّها تزوجت غصبا من كازانوفا، ليصبح هدفها في الحياة الصراع حول السلطة والانتقام.

مما سبق نجد أنّ الرّوائي واسيني الأعرج قد أبدع في تنوع شخصيات العنصر النسوي في الرّواية، إضافة أنّه أحكم زمام روايته بالرغم من أنّها سردت _ في العموم _ على لسان أربع نساء مع المحافظة على مروى له واحد وهو كازانوفا في مقابل شهريار .

5 . استثمار الفنون و مواكبة العصر في رواية نساء كازانوفا:

تتقدم رواية نساء كازانوفا إلى الحداثي في استثمار الفنون وكذا توظيف مختلف وسائل الإعلام و الاتصال (التلفاز، الهاتف، الصحف والمجلات، والآلات الموسيقية ... الخ) تجسدت من خلال:

- الرسم: اللوحات الأندلسية.
- الرقص: رقصة ساراي.
- الغناء: غناء كازانوفا و ساراي.
- الموسيقى: الفارسية.

-اللغة: الفرنسية واللغة المثقفة في الحوارات حول الفن و الموسيقى والحضارة، ومن ذلك أيضا ملاعبة الوثيقة والشهادة.

- الجرائد: جريدة الغاشي في نسختها الفرنسية.

وقد أسهمت جميعها في إثراء البعد الجمالي للنص وجعله أكثر جاذبية.

خاتمة:

من خلال ما سبق نستنتج :

1.مثّلت الحداثة الأدبية دورا بارزا في تطور مختلف تقنيات وأشكال التّجريب، حتّى أصبح التّجريب انعكاسا إجرائيا للحداثة.

2.التّجريب حركة دائمة ومستمرة، تساعد الرّوائي على البحث عن مضامين ورؤى جديدة بكل حرية.

3.التّجريب المستمر هو الّذي تستمد منه الكتابة الرّوائيّة وجودها واستقلاليتها.

4.برزت مظاهر التّجريب في رواية نساء كازانوفا عن طريق استعمال واسيني الأعرج لمختلف التقنيات الرّوائيّة الحداثية الّتي سمحت له باسترجاع الذاكرة، وإخضاعها لزمن ليس بزمنها.

5.يمثل واسيني الأعرج أحد أعمدة الرّواية التّجريبية الجزائرية الّتي لا تثبت على هيئة واحدة، بل تجتهد على الدوام لخوض غمار التّجريب وسلك طرق تعبيرية مختلفة في البحث الجاد عن اللغة .

6.يمثل توظيف التراث واحدا من أبرز تمظهرات التّجريب الرّوائي في رواية نساء كازانوفا، والّتي تهدف بصفة خاصة إلى إعادة بعثه من جديد بصورة عصرية.

المراجع:

1. أحمد مرشد ، (2005 م) ، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان
2. الأحمد موسى ، (2006 م) ، تراث الموسيقى الشعبية الفلسطينية ، مجلة جامعة النجاح الوطنية للأبحاث (العلوم الإنسانية) ، المجلد 23 ، ع 1 ، 2006 م
3. الأعرج واسيني ، (2017 م) ، نساء كازانوفا ، ط 3 ، مكتبة الرمحي أحمد ، فلسطين ،
4. بن جمعة بوشوشة ، (2003 م) ، التجريب وارتحالات السرد المغاربي ، ط 1 ، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع ، تونس
5. حفيظ عمر(1999 م) ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية ، ط1 ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس
6. زياد شيبان فهيمة ، (2010 م) ، التجريب والنص الروائي .الحوات والقصر أنموذجا . ، ع 6 ، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2010 م ، .
7. شارتيه بيار ،(2001 م)، مدخل إلى نظريات الرواية، تر : عبد الكريم الشرقاوي ، ط 1 ، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب.
8. صالح صلاح ، (2003 م) ، سرديات الرواية الجزائرية المعاصرة ، ط 1،المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، ص 116
9. صالح فرحان ، (1983 م) ، جدلية العلاقة بين الفكر والتراث (رؤية نقدية) ، د . ط ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان
10. صدوق نور الدين ، (2012 م)، الكتابة الروائية العربية ، المغامرة وآفاق التجريب ، مجلة الأطام ، نادي المدينة المنورة الأدبي ، ع 32 ، 2012 م
11. طبيش حنينة ، النص الموازي في الرواية الجزائرية ، واسيني الأعرج أنموذجا ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لحضر باتنة 1 ، 2016 م
12. فاسي مصطفى ، (2000 م) ، دراسات في الرواية الجزائرية ، د . ط ، دار القصبة للنشر ، الجزائر
13. فهيم حسين ، (1989 م) ، أدب الرحلات ، عالم المعرفة ، ع 138 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت
14. فؤاد قنديل ، (2002 م) ، أدب الرحلة في التراث العربي ، ط 2 ، مكتبة الدار العربية للكتاب ، القاهرة ، مصر
15. المدني عز الدين ، (1972 م) ، الأدب التجريبي ، د . ط ، الشركة التونسية للتوزيع والنشر ، تونس ،
16. المومني علي محمد ، (2009 م)، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية ، ط 1 ،البازوردي العلمية ، عمان ، الأردن ،

17. وتار محمد رياض ، (2002 م) ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، د . ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية
18. وهبة مجدي ، المهندس كامل ،(1984 م)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط2، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان.
19. يقطين سعيد، (1985 م) ، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب)، ط 1 ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ،