الجمـهورية الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـة 8 ماي 1945 قالمـــة

كليـــة الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص: (أدب جزائري)

بعنوان

تجليّات التّجريب في رواية " الحلزون العنيد " للرّوائي " رشيد بوجدرة "

مقدمة من قبل:

الطالبة: عثامنية غادة

الطالبة: دبّابي سماح

تاريخ المناقشة: 19 /06 / 2022

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الانتماء	الصفة
بن قيراط حنان	أستاذ محاضر– ب	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
مكفة نورالدين	أستاذ مساعد قسم –أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
مخالفة عبد الحليم	أستاذ مساعد قسم– أ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بعد تمام العمل لا شيء أجمل، ولا أحلى من الحمد، فالحمد لله، والشّكر له كما ينبغي لجلال وجهه، وعظيم سلطانه، وكما ينبغي لجزيل فضله، وعظيم إحسانه على ما أنعم به علينا من إتمام هذا البحث المتواضع.

نتقدّم نحن الطالبتين: **"دبابي سماح"**، و**"عثامنية غادة "** بخالص الشّكر، والاحترام، والتّقدير للأستاذ المشرف **"مكفة نور الدّين"** على صبره، و تحمّله، وعلى ما قدّمه لنا من نصائح، وتوجيهات قيّمة ، فقد حمّلناه من أمرنا عسرا.

كما نتوجه بالشّكر الجزيل للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة المذكرة، وتصويب ما قد يكون ورد فيها من هِنات.

إلى كل من قدّم لنا يد العون قريبا كان أو بعيد، ومعهم كلّ أساتذتنا الكرام الذين درّسونا طوال مشوارنا الدّراسي، فمن علّمك حرفا صرت له عبدًا.

الإهـــــــــداء

اللهم بك اهتديت وبفضلك استعنا، وفي كنفك أصبحنا وامسينا، أنت الأول والآخر فلا شيء بعدك.

إلى من قال فيهم الله تعالى:[وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا].

إلى الروح التي صعدت إلى ملكوت ربها وغابت عني طيلة فرحي بنجاحي، إلى روح أبي الطاهرة "مسعود" الذي اسأل الله عزوجل أن يرحمه وأن يسكنه فسيح جناته.

إلى من أعيش لأجلها إلى من ترفع يدها إلى السماء راجية المولى أن يوفقني ويسترني إلى أمي الحبيبة والغالية "حدة" والتي كانت ساعدي الأيمن في مشواري الدراسي في جميع مراحله.

إلى عبق الحنان وعطره، إلى منبع الحب والمودة إلى قدوتي أختي الغالية والوحيدة "فيروز".

إلى رمز احترامي وتقديري إلى النجم الساطع في حياتي، والقنديل الأروع من ألف شمس إلى أخي العزيز "فتحي".

إلى الورود التي عطرت حياتي اخوتي: عبد الحميد، السعيد، نبيل.

إلى براعم العائلة: مريم، مرام، زكرياء.

إلى كل من ذكرتهم ذاكرتي ولم تذكرهم مذكرتي.

غـــــــادة

الإهـــــــــــداء

بسم الله الرحمن الرّحيم وصلّى الله وسلّم على أشرف المرسلين سيّدنا محمد صلّى الله عليه وسلّم، خاتم الأنبياء والمرسلين، ومن تبعه إلى يوم الدّين.

قال الله تعالى: وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ

سورة إبراهيم، الآية: 7

الحمد لله الذي وفّقني، ورزقني الصبر لإنجاز مذكّرتي، فلا موفّق ولا معين سواه.

إلى والديا العزيزين

وإخوتي الأعزاء

أهدي ثمرة مجهودي العلمي والبحثي

سمـــــــاح

مقدّمة

مقدّمة:

ممّا لا شك فيه أنّ الجانب الإبداعي في مختلف الأعمال الرّوائية السّردية الجزائرية الحديثة والمعاصرة، يعكس مجموعة التّحولات والتّغيرات التي مسّت بالدّرجة الأولى مضمون وبنية النّص السّردي الجزائري، متفاعلا مع مختلف الأوضاع السيّاسية، والثّقافية، والتّاريخية، والاجتماعية لطبيعة المجتمع الجزائري، فانطلق بذلك محاكيا، ومحاورا النّسق الرّوائي العربي ثمّ العالمي، آخذا في الحسبان في الوقت ذاته طبيعة الفرد الجزائري، وعلاقته بمختلف العادات والتّقاليد التي تحكمه؛ حتى يعبّر عنها بلسان الفرد الجزائري المحلّي، فتكون أكثر قربا للواقع، إلى جانب الاستثمار في جوانب الخطاب الحداثي دون شك، لأنّ ذلك كفيل بإبراز رؤية أكثر وعيا، تكون مدركة بالذّات حول المجتمع الجزائري على اختلاف لهجاته، وامتداد مساحة أرضه، وتنوع أعرافه، وتُجاري ما يحدث حولها سواء؛ في دول الجوار العربية، وحتّى العالمية، وهذا من شأنه أن يخلق نصا إبداعيا مستحدثا قادرا على احتواء مختلف الأجناس الأدبيّة، وإبراز فنياتها، وجماليتها، وربما تكون الرّواية أكثر الأجناس الأدبية احتواءً لهذه التجربة الجديدة، لما لها من قدرة على التّعبير عمّا يختلج في عقل الإنسان، وهذا ما يدفعها إلى مجاراة دروب التّجريب الذي أصبح صفة بارزة لازمتها في الفترة الأخيرة بشكل واضح وجلي.

وفي هذا الشّأن نجد الكثير من الكّتاب الجزائريين على اختلاف ثقافتهم، ومرجعياتهم وأيديولوجياتهم، ولسان كتاباتهم، يخوضون عالم التّجريب، محاولين بذلك بلورة فكرة هذا المشروع السّردي، الذي يتميّز بالمرونة من جانب الشّكل تحديدا، وبهذا يخرج القارئ من بحر الملل في الرّواية التقليدية إلى شاطئ التّنوع والمتعة في الرّواية الجديدة تحت ظلّ التّجريب، لأنّ هدف هؤلاء الرّوائيين توظيف تقنية حداثية تساير الواقع المعيش، لها جماليتها الخاصّة، وبحكم أنّ الرّواية من الأجناس الأدبيّة الخاضعة للتّجدّد، والابتعاد عمّا هو ثابت.

ومن المؤكّد أنّ القارئ أو المتلقي، لمسألة التّجريب السّردي الرّوائي بشكله الحداثي خاصّة في بنية النّص الجزائري يطرح بداخله عدّة تساؤلات، ويبحث لها عن إجابات في الوقت ذاته أضحى يمثل إشكالا مقلقا، وربما مستفزّا، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ التّجريب قد مسّ بالدّرجة الأولى الرّواية

الجزائرية المكتوبة بالفرنسية لأنّها ولدت شبه مكتملة بحكم معايشة كتّاب الرّواية في تلك الفترة الاستعمار الفرنسي الذي أثر على الجزائريين من خلال البعثات الدّراسية إلى "**فرنسا**"، والجوائز ومساعدة كتّاب الرّواية بالفرنسية لتخطي كلّ الصّعوبات والوصول إلى الشّهرة، ومن هنا مارس الكّتاب الفرنكفونيون التّجريب بطريقة مباشرة دون وعي منهم، مقابل ذلك مَن كان قاصدا توظيفه منذ البداية، وربّما إشكالية التّجريب الحقيقية، بدأت مع الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية؛ لأنّها بدأت في النّضوج عَقِبَ خروج الاستعمار الفرنسي من الجزائر، أين بدأ الأدباء بالكتابة باللّغة العربية، واتّصال كتّابه بالكّتاب المشارقة، أين وقعت علاقات تأثير وتأثّر؛ ليدخل التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري من بابه الواسع رغم تأخره بعض الشيء. حيث ظهرت بعد ذلك عديد الأسماء التّي حملت راية التّجريب والمغامرة، ونخصّ بالذّكر هنا الرّوائي " **رشيد بوجدرة** " الذي كان مبدعا في كلّ كتابات سواء بالعربيّة أو الفرنسية، حيث تمكّن رغم ما قيل عنه بخصوص الدّين، من رسم مسار مشرّف لنفسه، وهكذا خلّد اسمه من خلال عديد الأعمال الأدبية خاصّة الرّوائية منها، ولعلّ أبرزها رواية " **الحلزون العنيد** " التي اتّخذتها موضوعا لمناقشة مذكّرتي تحت عنوان " **تجلّيات التّجريب في رواية الحلزون العنيد** " فحاولنا من خلالها الإجابة عن مجموعة من الإشكاليات ومنها نذكر:

_ ماذا يعني التّجريب؟

_ماذا يقصد بالتّجريب الرّوائي؟

_ما هي أبرز التّقنيات التي عوّل عليها الرّوائي في إرساء نمط روائي مخالف للمعتاد؟

_كيف كان تأثير التّجريب على النّص الرّوائي الجزائري؟

أين نظهر مواطن التّجريب في رواية "الحلزون العنيد"؟

هل يعني التّجريب تقويض كلّ المعايير الجماليّة القديمة؟

أكيد أنّ هناك العديد من الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع منها؛ ما هو ذاتي يتمثّل في حبّنا، ورغبتنا، وميولنا لقراءة الرّوايات خاصّة التي تعالج الواقع الجزائري الذي نعيش أدقّ تفاصيله، لأنّني أحيانا أجد نفسي واحدة من أبطال تلك الرّوايات، وهذا ما جعلنا نقاربها، لنسهم في بناء أحداثها؛ من خلال ما تطرحه الرّواية من نقاشات.

ومنها ما هو موضوعي يكمن في محاولة التّعرّف على مصطلح التّجريب كمفردة مستحدثة في السّاحة النّقديّة، والأدبيّة، والوقوف عند تمظهرات التّجريب، وما مدى خرق الرّوائي للمألوف وتجاوز السّائد.

ويبقى الهدف من هذه الدّراسة هو التّعرف أكثر على هذا التيّار الحداثي من خلال تسليط الضوّء على التّجريب الرّوائي في النّص السّردي الجزائري، والوقوف عند أهمّ التّحوّلات التي أضفاها على الرّواية كجنس أدبي بصورة خاصّة.

وعليه فإنّ انطلاق البحث من ربط التّجريب بالحداثة في النّص الرّوائي الجزائري بوجه خاص والرّواية بشكل عام، كان بمثابة الرّؤية التي تطمح إلى إعادة طرح الاشكالية المفاهمية بصورة جديدة تتوخّى ربط المستحدث بالتّجريب.

وكلّ هذه الدّراسة فرضت علينّا أن أقسّم مذكّرتنا إلى عدّة أقسام؛ بدأناها بالمقدّمة التي تحدّثنا فيها عن التّجريب في الرّواية الجزائريّة، مرورا بالمدخل الذي عالجنا فيه نشأة، وتطوّر الرّواية الجزائريّة، وأسباب تأخّر ظهورها، وبداياتها الأولى التّي كانت في الرّواية الفرونكوفونيّة، إلى جانب ظهور الرّواية المكتوبة بالعربية، واتّصالها بالمشرق، ثمّ علاقتها بمبدأ الحداثة، والتّطرّق لآليّة التّجريب.

وفي الفصل الأوّل تناولنا مفهوم التّجريب لغة واصطلاحا، وتعريف التّجريب الرّوائي وأهمّ مظاهره، أمّا الفصل التّطبيقي فقد تضمّن تجلّيات التّجريب في الرّواية من ناحية العنوان، والغلاف، واللّغة وتوظيف التّراث، وكذا خرق وتوظيف المسكوت عنه.

وأنهينا مذكّرتنا بخاتمة حوصلت فيها أهمّ النتائج المتوصل إليها.

ولإنجاح هذا العمل البحثي وفقا لخطوات مؤسّسة منهجيا ارتأينا الاعتماد على المنهج الوصفي التّحليلي؛ لأنّنا باشرنا بماهيّة المصطلح (التّجريب)، ثمّ وصفنا طريقة انتقاله إلى الرّواية الجزائريّة في مختلف المجالات، كما استعنّا في بعض مواضع الدّراسة بالمنهج التّاريخي عندما تتبعنا نشأة الرّواية الجزائرية، وتطورها، وكذا المنهج السيميائي عندما يتطلب الأمر الاجتهاد في تأويل بعض الشّواهد من الرّواية.

وقد تطلبت هذه الدّراسة مجموعة من المراجع؛ بغية تحديد ماهيّة المصطلح بشيء من الدّقة، دون أن نبالغ في ذلك، ولإثراء الموضوع أكثر بالمعلومات والمعارف التي يتطلّبها، حيث اعتمدنا رواية " **الحلزون العنيد** "كمصدر أساسي إلى جانب بعض المراجع الأكثر تداولا في مذكّرتنا ومنها نذكر:

- تطور النثر الجزائري الحديث، عبد الله الركيبي.
- التّجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، محمد عز الدين التّازي.

إلى جانب بعض المواقع الالكترونيّة كقناة الجزيرة وقناة العربي الإخباريتين، حيث تخصّصان جزءا من هذا الفضاء الالكتروني لكلّ ما هو أدبي منه العربي وحتّى العالمي، كما حظي الأدب الجزائري باهتمام ومتابعة كبيرين.

لم يكن انجاز هذا العمل سهلا؛ فقد اعترضتنا بعض الصّعوبات من أبرزها الحصول على قائمة المراجع التي تتناسب مع موضوع بحثنا، إضافة إلى حداثة هذا المصطلح في السّاحة النّقديّة بصورة عامة، والجزائرية بوجه خاص، وعامل الوقت الذي كان يضغط علينا، لكن بفضل الإصرار، وتوجيهات المشرف تمكّنا من تجاوز تلك العقبات.

وفي الأخير نتقدم بشكرنا وتقديرنا واحترامنا إلى المشرف أستاذنا **"نورالدين مكفة"** على صبره، وتحمله مشاقّ هذا العمل من خلال تصحيحه للأخطاء، وإلى جانب توجيهاته، ونقده البنّاء.

المـــدخل

توطئة

شهدت الجزائر في تاريخها فترة صعبة، أثّرت على أوضاعها الاجتماعية، وانعكست سلبا على الواقع الرّاهن من النّاحية العلمية والثّقافية؛ ولذا تعطّل ظهور الحركة الأدبية ولم يبد لها أثر إلا بعد زمن طويل؛ من التّقليد والتّبعية الثّقافية واللّغوية؛ كلّ تلك العوامل كان لها الأثر الواضح على نشأة مختلف أشكال الإبداع الأدبي، ولاسيما الرّواية التي سنحاول تتبّع مراحل نشأتها، وتطورها من خلال هذا المدخل.

1-1. نشأة الرّواية الجزائرية

عرفت الرّوائية الجزائرية تأخرا ملحوظا؛ ويعود السّبب إلى عوامل تاريخية سياسيّة وفكريّة ثقافية، تتمثل في الفترة الاستعمارية، ومحاولة القضاء على أهمّ مقومات المثقّف الجزائري التي تعدّ روافد، يستمدّ منها أدبه وموضوعاته؛ مما جعل الرّواية تنشأ في بداياتها في كنف تقليد روايات بلدان عربية أخرى؛ فكانت " **تونسية المنبت و المحيط، والنّشر والقراءة؛وذلك نظرا للتّواجد المكثف للمثقّفين الجزائريين بالعربية من "تونس"، وانصهار الرّوائيين في الحياة التونسية جعل كتاباتهم تتشابه والكتابة الرّوائية التّونسية في الموضوعات الاجتماعية، قبل اندلا ع الثّورة التحريرية التي ستغير من موضوعات الكتابة لتجعل من نفسها رواية وظيفية للثّورة التحريرية** "[1]

ويعود تأخر الرّواية في" **الجزائر**" إلى أسباب أخرى متعدّدة؛ فمنها ما هو تاريخي، ويتمثّل في الاستعمار الذي عاشته البلاد فيوقت سابق، وأسباب ثقافية، تمثلت في محاولة طمس الثّقافة و كلّ مقومات شخصيّة الشّعب الجزائري، ومقاومة الطّمس الحضاري اللّغوي؛ حيث استمات المستعمر في فرض لغته على المجتمع، أضف إلى ذلك طبيعة هذا الفن فهو:"**صعب يحتاج إلى تأمل وإلى صبر وأناة، ثم يتطلب ظروف ملائمة تساعد على تطوره**"[2]، وهذه الظروف لم تتوفر للأديب الجزائري،

1-أمين الزاوي، صورة المثقف في الرّوائية المغاربية. المفهوم والممارسة. دار النشر راجحي الجزائر د. ط2009ص89.

2-عبد الله الركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، وهران، الجزائر ط22009ص237.

على الرغم من ظهور حركة نقدية، تدعو المبتدئين إلى الاهتمام بالكتابة الرّوائية، ومحاولة الأدباء الجزائريين التّأليف، ولو على سبيل تقليد المشارقة، أو أدباء المغرب العربي، إلا أنّ الرّواية ظلت متأخرة، تعاني الكثيرة من الضّعف والسّذاجة في الموضوعات.

اتّسمت البدايات الأولى للرّواية الجزائرية بالبساطة والسّذاجة، واللّغة السّهلة الواضحة التي لم ترتق إلى النّضج الفني، وتعود أوّل رواية جزائرية لـ «**محمد بن إبراهيم** "في روايته "**حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق**"وعكس هذا العمل صورة المجتمع الجزائري، كشف في طياته مساوئ الاستعمار الفرنسي.

وهناك العديد من النّقاد الذين صنفوا هذا العمل قصة طويلة؛ بسب ضعفها اللّغوي، واعتبروا أنّ أوّل رواية جزائرية هي"**غادة أُمّ القرى**" لـ "**أحمد رضا حوحو**" سنة 1943؛ حيث قال عنها النّاقد والأديب"**واسيني الأعرج**""**أنّها ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة** "[1]

ثمّ توالت الرّوايات بشكل محتشم، حيث ظهرت رواية "**الطالب المنكوب**"لـ "**عبد المجيد الشّافعي**"سنة 1951 "**والتي تُعدّ باكورات الأعمال الرّوائية القصيرة التي لا يمكن لمؤرخي القصّة إغفالها أوتجاوزها عند دراسة تطور الرّوائية** "[2] ثمّ ظهرت رواية "**الحريق**"سنة 1957لـ"**نور الدين بوجدرة**"

وتواصل الإنتاج الرّوائي خلا لفترة الاستقلال؛ فظهرت رواية "**صوت الغرام**" سنة 1967 لـ ‘‘**محمد منبع**".

وعلى الرغم من هذه المحاولات الرّوائية التي اتّسمت بالضّعف الفنّي في أسلوبها وبنائها، وموضوعاتها المختلفة، إلا أنّ ملامح وبوادر تطورها لم تظهر بعد، ولم يتحقّق لها النّضج الفنّي إلاّ سنة 1971مع صدور رواية "**ريح الجنوب**" لـ "**عبد الحميد بن هدوقة**"؛ حيث يقول النّاقد "**مصطفى**

1-واسيني الأعرج: اتجاهات الرّوائية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر. ط1971ص181

2-رئيسة موس كريزم: عالم أحلام مستغانمي الرّوائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2011، ص15.

فاسي" إنّ "**ربح الجنوب تبقى تلك الرّوائية النّاضجة التي أعلنت البداية الحقيقية القوية للرواية الجزائرية باللّغة العربية** "[1]

وبهذا تحقّق الرّواية الجزائرية أوّل مكسب فنّي في تاريخها؛ لتسجّل الانطلاقة الفعلية نحو رواية تستحقّ أن تُقرأ؛ ذات منبت جزائري، ولسان عربي، ومنسجمة مع عصرها موضوعاتيا وفنّيا.

وسنحاول فيما يأتي متابعة مراحل تطورها؛ بداية من سنوات السّبعينيات إلى غاية الفترة المعاصرة

1-2. الرّوائية الجزائرية فترة السّبعينيات

تعتبر مرحلة السّبعينات فترة ازدهار الرّواية الجزائرية المعاصرة، رغم الظروف القاسية؛ حيث شهدت ميلاد ثمانية عشر مدونة ناضجة فنيا، تمثلت في رواية "**ربح الجنوب**" لـ"**عبد الحميد بن هدوقة** "ثم رواية "**اللاّز**" سنة 1972، و"**الزلزال**" سنة، 1974 للرّوائي "**الطاهر وطار**"، و"**ما لا تذروه الرّياح**" سنة 1972 لـ"**محمد العالي عرعار**"، و"**نهاية الأمس** "عام 1975 لـ"**عبد الحميد بن هدوقة** "و"**نار ونور**" سنة 1975"لـ"**عبد الملك مرتاض**"، ورواية "**طيور في الظّهيرة**" لـ "**مرزاق بقطاش**" عام 1976، "**حورية**" سنة 1976 لـ"**عبد العزيز عبد المجيد** "، بالإضافة إلى رواية "على **الدّرب** "سنة 1977لـ"**صالح حاجي محمد** "، و"**دماء ودموع** " لـ "**عبد الملك مرتاض**" سنة 1978.

وخلال هذه السّنة نفسها أصدر الرّوائي" **الطّاهر وطّار**" روايته الجديدة "**عرس بغل**"، وبهذا نقف على العدد الكبير الذي عرفته السّاحة الأدبية في الجزائر، ممّا يكشف عن التّطور والتّنوع الذي بلغته.

كما شهدت الرّوائية تطورا وتنوعا "**لم تعرف له مثيلا من قبل، ولا من بعد لحد الآن، ولم يكن ليحدث هذا النتاج الأدبي بمعزل عن التّغيرات الجذرية التي ظهرت خلال هذا العشرية** "[2]،

1-مصطفى فاسي: دراسات في الرّوائية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د، ط، 2000، ص30.

2-صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائرية، منشورات: مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، دار الشروق للطباعة وللنّشر والتوزيع، ط2، بسكرة الجزائر، ص32.

وهذا أمر طبيعي؛ كون الأدب مرافقا لمجتمعه، يكتب عنه، وله؛ فهي تهتمّ "**بالموضوعات المتصلة بهموم الجماعة، فالرّوائي الجزائري انشغل بوضع المجتمع أكثر منه بالهموم الشّخصية والذاتية، سواء أثناء عهد الحزب الواحد، أو التّعددية** "[1]، وهذا ما يؤكد التزام الرّواية بواقع المجتمع الجزائري، وعكست طموحاته ورغباته الاجتماعية، وتطلعاته، واهتماماته الثّقافية.

1-3. الرّوائية الجزائرية فترة الثّمانيات

ظهر في هذه الفترة جيل جديد سعى للتّجديد والاستفادة من النّقلة التي شهدها المجتمع وكذا التّيارات الفكرية، والدّراسات النّقدية الحديثة، وقد تزامن ذلك مع ارتفاع عدد من يكتب باللّغة العربية، وقلّ عدد من يكتب باللّغة الفرنسة خاصة الأدباء الذين عاشوا الثّورة، وأسهموا في الجهاد والتّحرير، فواصلوا الكتابة في ظل ظروف ومشاكل صعبة وقاسية، حاولوا تأريخ هذه الأحداث ونقلها من الواقع دون تغيير أو تزييف بحسب قول الدّارس "**إدريس بوذيبة**" عن الرّوائي "**الطاهر وطار**" "**أراد الطاهر وطار أن يكتب روائيا ملحمة الجزائر** "[2]، وإلى جانب هذه الأعمال نذكر:

"**واسيني الأعرج**"في رواياته: "**وقع الأحذية الخشنة** "سنة 1981، و"**نوّار اللّوز**"سنة1982، و"**ما تبقى من سيرة لخضر حمروش**"1983.

كما ألّف الرّوائي "**الحبيب السّايح**" روايته "**زمن التّمرد** "عام1985، وكذلك "**رشيد بوجدرة** " "**معركة الزقاق**"سنة 1986، ورواية "**الحوات والقصر** " لـ " **لطاهر وطار**"سنة 1986.

وقد تميزت الرّوايات خلال هذه بالمحدودية من حيث تناول الموضوعات، ولم تثر الجدل اللازم الذي يعكس طبيعة المجتمع في تلك الفترة، وما عرفته من غموض وضبابية؛ بسبب عذرية الاستقلال وما رافقه من تحولات.

ويؤكد الباحث "**بن شوشة بوجمعة**" "**إن عقد الثمانيات قد شهد عدد كبيرا من النصوص المحدودة القيمة فكريا وجماليا بسبب عدم توفر أصحابها على عناصر الوعي الضرورية لفهم**

1-إبراهيم سعدي: دراسات ومقالات في الرّوائية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، د، ط2009ص62.

2- إدريس بوذيبة: الرّوائية والفنية في رواية الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ط 1، 2000، ص 44، 45.

طبيعة تحولات المجتمع الجزائري، وإدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال ...وما يتميز به من مظاهر تأزم ناتجة أو ناجمة عن تهافت القيم الأخلاقية والسلوكية التي يحتكم إليها المجتمع الجزائري، فكان تفشي الوصولية والانتهازية واستقلال النفوذ والرشوة والمحسوبية مقابل تراجع الأصيل من القيم والمبادئ وانحسارها "[1]، فالمعطيات الجديدة، للمجتمع الجزائري، من حيث تطلعاته وميولاته، ومنطلقاته المستحدثة، لا تمكّن الرّوائيين على حداثة احترافهم الكتابة، أن يألفوا في موضوعات تحظى بالأولوية لدى هذا المجتمع.

1-3. الرّوائية الجزائرية فترة التسعينات

في هذه الفترة اتّخذت الرّواية من مرحلة الثّمانيات مصدرا لموضوعاتها؛ حيث عاشت "**الجزائر**" أزمة مسّت كلّ طبقاتها الاجتماعية؛ فترة أخذت فيها الرّواية طريقا آخر تعالج فيه موضوع الأزمة وأثارها، حيث ظهرت رواية "**المعارضة**" بعد توفر مناخ الحرّية الذي أتاحه دخول الجزائر مرحلة جديدة سواء على المستوى السّياسي أو الاقتصادي.

وتُصوِّر لنا "**فضيلة الفاروق**"حياة صحافية جزائرية في شرق البلاد من خلال روايتها "**تاء الخجل** "تقوم فيها بتحقيق في انتحار فتاة لتصل إلى حقيقة مرّة؛ كون الفتاة قد رمت بنفسها من أحد جسور "**قسنطينة**" تلبية لرغبة والدها؛ بسبب تعرضها للاغتصاب من طرف الأيدي الآثمة، وبهذا تسجّل فيه هذه الرّواية تحوّلا في سلوك المجتمع، وتعرض الفئات الهشّة فيه إلى مختلف الاعتداءات ولاسيما المرأة.

ويقول النّاقد "**إدريس بوذيبة**" "**لقد سايرت الرّواية الجزائرية الواقع، ونقلت مختلف التّغيرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير ومن الملاحظ أنّ الرّوائية الجزائرية قد صبغت بصبغة ثورية خاصة الثّورة ضد الاستعمار كما سايرت النظام الاشتراكي، وهذا ما نجده في عقد السّبعينات، ودخلت الرّوائية فيما بعد مرحلة**

1-بن شوشة بوجمعة: سردية التّجريب والحداثة السردية في رواية العربية الجزائرية، ص10.

جديدة فيها ثورة ونضال وانهزام، إذ انطلق الرّوائي من الواقع الذي عاشه في زمن الأزمة فاصطلح عليه أدب الأزمة "[1]

ارتبطت الرّواية الجزائرية في هذه الفترة بالواقع، حيث نقلت الأحداث التي عاشتها "**الجزائر**" من الاستعمار إلى النّظام الاشتراكي، ثمّ العشرية السّوداء؛ حيث تميزت كلّ فترة بطابع خاص، وروايات ذات موضوعات تعكس طبيعة كلّ مرحلة؛ فـ"**كانت فترة الاستعمار حافلة بالرّوايات التي تحاول أن تؤسس لنص روائي يبحث عن تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي أنتجته والواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الرّوائيون أن يستلهموا الأحداث، والشّخصيات من أجل قراءة الحادثة التّاريخية قراءة مرهونة بالظرف التّاريخي الصعب الذي مرا به** "[2]؛ فبعد مرحلة الاستعمار وما بعد الاستقلال، وما شهدته الجزائر من تحوّلات اجتماعية، وسياسية واقتصادية، كلّ هذه العوامل كان لها أثرها الواضح، سواء على مستوى النّضج الفنّي للرّوائيين، أو على مستوى قدراتهم على اختيار الموضوعات التي تعكس الواقع الجزائري، وما يحتاجه مثقّف كلّ مرحلة.

1-5. الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية

عاشت الجزائر فترة زمنية طويلة من الاستعمار الفرنسي الذي سعى للقضاء، وطمس جميع المقومات الوطنية؛ حيث عرف الشعّب الجزائري كلّ أنواع الظّلم والقهر، والاستبداد، والفقر الأميّة، ما دفع بالمثقف الجزائري إلى البدء في الكتابة لنشر الوعي بغية تحسين الأوضاع المعيشية؛ وذلك بتغيير النّظام السّياسي والاجتماعي، ليسهم في إنقاذ، هذا ما قامت مجموعة من الأدباء الجزائريين الذين عبروا بصدق عن حياة وواقع الشّعب الجزائري، من خلال عديد الأعمال الأدبية المكتوبة باللّغة الفرنسية لإعلام الرأي العام الدّولي بالقضية الجزائرية، جاعلين من القلم خير سلاح للدّفاع عن ثقافة الأمة، وحريتها وكرامتها.

1-إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، المرجع السابق، ص51، 52.

2 -شادية بن يحي: الرّوائية ومتغيرات الواقع www.dwahaparab.com 2فيفري 2020، 9:30.

تأثرت الثقافة الجزائرية بالعديد من العوامل، ولعل أبرزها تلك الاجتماعية والسياسية والتاريخية مجتمعة؛ سعى من خلالها المستعمر الفرنسي إلى هدم الهوية الإسلامية، ومحاربة اللّغة العربية للقضاء عليها، وهذا ما أدى إلى ظهور حركة أدبية كهجمة مرتدّة معارضة للثقافة واللّغة الفرنسية؛ وبهذا واجهت الرّواية الجزائرية الفرانكفونية نقدا لاذعا من حيث الشّكل، والمضمون، ومن حيث التّصنيف كذلك، كما أثارت جدلا واسعا بين الأدباء والنّقاد، فهناك من اعتبرها رواية فرنسية من حيث لغة الكتابة؛ لأنّها تخاطب الجزائريين بلسان العدو، وتسهم في نمو الأدب الفرنسي، وتطوير لغته في الحيز الجغرافي للمستعمرات الفرنسية، وهناك من اعتبرها رواية جزائرية بامتياز لأنّ أغلب الموضوعات التي كتبها الأدباء الجزائريون تعكس صورة الذّل والحرمان الذي يعيشه الجزائريون، لكن بلغة العدوّ، لأنّ هؤلاء الأدباء اجبروا على الكتابة بلغة "**موليير**" التي جبلوا عليها منذ الصّغر، فيجسدون بذلك مظهرا من مظاهر الدفاع والمقاومة، والبحث عن الهوية؛ ومن أمثال هؤلاء الرّوائيين نذكر "**محمد ديب**"و"**كاتب ياسين**"، هذا الأخير الذي"**مارس الكتابة باللغة الفرنسية دون الوقوع في فخ الاستعمار وإغراءاته ولم تغير توجهاتهم** ".[1]

وعلى الرغم من تأثرهم بالثقافة الفرنسية، إلا أنّهم لم ينسلخوا عن هويتهم، بل راحت كتاباتهم تعبر عن واقعهم الاجتماعي الذي جسد صور العذاب والظلم والحرمان، وثورة شعب متعطش للحرّية، في مقابل ذلك نجد فئة أخرى من الأدباء الجزائريين توجهوا للكتابة بالفرنسية بطريقة اختيارية؛ حيث" **اتجه بعض الأدباء الجزائريين إلى الكتابة باللغة الفرنسية نتيجة استقرارهم في فرنسا بعيدين عن الوطن** "[2] من أجل التّعريف بالقضية الوطنية، وإبرازه للرّأي الدّولي.

وعلى الرغم من جنوحهم للكتابة بالفرنسية، إلا أنّ انتمائهم الروحي والفكري بقي جزائريا، وهذا ما نجده مجسدا في أدبهم وكتاباتهم؛ حيث تمكنت الرّواية الجزائرية الفرانكفونية من البروز الظّهور على السّاحة الأدبية بعد الحرب العالمية الثّانية في حدود 1952، على يد أسماء كبيرة أمثال "**كاتب**

1 – حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريد، دار الغرب، الجزائر، 2000، ص 63.

2 –بوبكر بوسكين، حوار مع واسيني الأعرج، مجلة الموقف الأدبي، العدد 1، ص100.

ياسين"، "**مولود معمري**"، "**طاوس عمروش**"، "**مولود فرعون**"، " **مالك حداد**" " **آسيا جبار**"؛ حيث عالجوا من خلال ما كتبوا الأوضاع الاجتماعية والثقافية، والسياسية والاقتصادية التي مرّ بها وطنهم، قبل وأثناء وبعد الاحتلال الفرنسي، كما كانت كتاباتهم لسان حال الثورة التّحريرية، فكتب مولود معمري "**الهضبة المنسية**"1952، و"**مولود فرعون**" رواية "**الأرض والدّم** "، وكتب"**محمد ديب** "رواية "**الحريق**"1954، و"**كاتب ياسين**"رواية "**نجمة** "و"**مالك حداد** " رواية "**التلميذ والدرس** "و"**آسيا جبار**"رواية "**أبناء العالم الجديد**" 1962.

هذه الروايات آلام الذات الجزائرية التي كانت شاهدة على قمع المستعمر وجرائمه، وكّل أعماله المأساوية ضد الجزائريين، فأصدر"**محمد ديب**" ثلاثيته الشهيرة "**الدار الكبيرة، الحريق، النّوال**"، جسدت هذه الثلاثية ملحمة" **الجزائر**" كما أطلق عليها الشّاعر الفرنسي "**لويس أرغون**" "**بمذكرات الشعب الجزائري**" فاستحق "**محمد ديب**" اسم "**بلزاك الجزائر**".[1]

ورغم كتابة هذه الروايات باللغة الفرنسية إلا أنّها ظّلت عربية القلب والروح والفكر، لا يوجد فيها من الثقافة الفرنسية إلاّ اللّسان الفرانكفوني الذي فرضه الاستعمار. بعدما نجحت فرنسا في إجبار الجزائريين على تعلم اللغة الفرنسية؛ محاولة بذلك محوا للغة العربية وتشويه تعاليم الدّين الإسلامي، في خطوة أولى لمحو الهوية الجزائرية وطمس معالمها، إلا أنّ الواقع أفرز ظهور اتجاه على السّاحة الأدبية في الجزائر معادٍ لما أرادته السّلطة الاستعمارية؛ حيث اتّجهت هذه الأعمال السردية نحو النهضة بالروح الوطنية من خلال نشر الوعي والتّعريف بماهية الاحتلال، وأخطر أهدافه، وكشف أساليبه المتوحشة، ومعاملاته القاسية مع الجزائريين؛ من خلال دفع الشّعب إلى الثّورة، ومقاومة هذا المحتل حيث "**جاءت الرّواية عندهم وبالرغم من اللغة الفرنسية عملا جزائريا يشارك في حركة المقاومة بأوفر نصيب** "[2]، وهذا ما تجلّى بكلّ وضوح في أعمال الرّوائيين الجزائريين؛ حيث انّصبت جهودهم حول الدّفاع عن الهوّية الجزائرية، ورفض كلّ أشكال التّغريب.

1 –جيلالي خلاص، رائحة الكلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1961، ص53.

2 –المرجع نفسه، ص65.

1-6. أسباب تأخر الرّواية الجزائرية:

إنّ الحديث عن أسباب تأخر الرّواية الجزائرية، يجرنا حتما إلى البحث عنها ومناقشة مدى تأثيرها على الرّواية؛ ولعلّ أهمها ما يعود إلى أسباب سياسية وثقافية، انعكس على الحركة الأدبية في الجزائر.

تأخر ظهور الرّواية الجزائرية بالعربية، لأنها أعطت الأولوية للخطاب السياسي الإيديولوجي عقب الاستقلال مباشرة، حيث ظهر جيل جديد حمل على عاتقه مشعل الكتابة في العمل السّردي الرّوائي الجزائري باللّغتين العربية والفرنسية، ونذكر على سبيل المثال "**رشيد بوجدرة**" الذي أبدع هو الآخر في عديد الرّوايات أبرزها "**الحلزون العنيد**"والتي أصدرها سنة 1962، ورواية "**ألف عام وعام من الحنين**" سنة 1981.

وفي هذه الفترة تحديدا عرفت الرّواية الجزائرية رواجا واهتماما كبيرين، لأنّها كانت النّوع الأدبي الأكثر انتشارا من ناحية تناولها لمواضيع الواقع والأكثر تداولا بين القراء، في مقابل هذا الزخم المتزايد للرّواية الجزائرية نجد من الأدباء منْ توقف عن الكتابة منذ فجر الاستقلال مثل "**مالك حداد**"، أمّا "**كاتب ياسين**" فاتخذ لنفسه مسارا ومنهجا آخر ألا وه والمسرح الذي يشكل رافدا مهما في كتاباته الإبداعية. فكانت هنا نقطة مفصلية في هذه المرحلة التي شهدت على تاريخ تحول الرّواية الجزائرية التي قفزت من مرحلة النشأة إلى مرحلة متقدمة من النضوج خاصة تلك المكتوبة باللغة العربية، حيث حاكى من خلالها الأدباء الفرانكفونيين كبار الرّوائيين العالميين من خلال رواياتهم التي كانت أيقونة، ورمزا للرّواية الجزائرية التي كانت كذلك نقطة انطلاق قطار الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

لكن قبل ذلك نتحدث عن بدايات الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية التي يمكن وصفها بالمنكوبة، ولماذا سميت كذلك؟

1-7. الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية

سُميت كذلك لأنّها في مرحلة تحول حاسم من ناحية اللغة على وجه الخصوص، وهي الفترة التي انطلق فيها تعريب اللّسان الجزائري إيذانا بميلاد جنس أدبي جديد في لسانه، قديم في مضمونه،

وتعتبر رؤية جمعية العلماء المسلمين الإصلاحية أبرز العوامل الأساسية في ظهور الرّواية بالعربية، على الرغم من عدم اهتمامهم بالجانب الجمالي لها.

ويرى النّاقد والرّوائي "**بشير بويجرة** " أنّ حكاية "**العشاق في الحب والاشتياق**" هي أحد الإرهاصات الأولى لتأسيس الرّواية الجزائرية، وليس كتاب "**تخليص الإبريز في تلخيص باريز**" من تأليف "**رفاعة رافع الطهطاوي** "كونه البذرة الأولى للرواية العربية؛ويذهب "**واسيني الأعرج**" إلى أنّ أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللّغة العربية هي "**غادة أم القرى**" "**لأحمد رضا حوحو**"، والتي كانت في زمن سيطرت فيه الرّواية الفرانكفونية هي الأكثر ذيوعا والأعظم تأثيرا، لأنّ النتاج الأدبي الجزائري كان مقيدا ومحصورا في اللّسان الفرنسي، في وقت لم يظهر فيه إلاّ روايتين باللغة العربية أولها "**الطالب المنكوب**" "**لعبد المجيد الشافعي**" عام1951، والثانية هي "**الحريق**" " **محمد ديب**" عام 1957.

وبالعودة إلى"**أحمد رضا حوحو**" الذي تبنى التجديد في طرح الأحداث وإصلاح الذات والنهوض بها؛ حيث بيّنت "**غادة أم القرى**" إشكالية الذّات عند المرأة الجزائرية التي كانت تعاني من الجهل والبؤس والحرمان وسلب كلّ حقوقها، كما حُرمت من التعليم وتقييد حريتها، وإعطائها قيمتها ككيان يؤسس لحياة مجتمعات بأكملها، جاءت نظرته هذه ليعلن رفضه لهذه المعاملة محاولا بذلك الارتقاء بالذّات إلى عالم الحرية، وتأكيد هويتها التي تعتبر جزءا لا يتجزأ من شخصيتها، تلت هذه المحاولة محاولة أخرى لـ "**عبد المجيد الشافعي**" في عمله السّردي"**الطالب المنكوب**"والتّي تعتبر"**رواية رومانسية في أسلوبها وموضوعها، تتميّز بسذاجة المضمون وطريقة التعبير**"[1]؛

حيث تروي قصة حبّ بين طالب جامعي وفتاة، حاولت من خلالها النصوص التّعبير عما يجول في نفس المبدع وما يعانيه من خطر الموت الذي يتربص بها بين الفينة والأخرى ومكان تناسي هذه المأساة بمتعة العيش في جوّ رومانسي.

1-8. الاتّصال بالمشرق

1 -عبد الله الرّكيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، سنة1978، ص196، ص197.

في حوار مع الرّوائي العراقي"**برهان الشاوي**" مع "**جريدة النّصر**" الجزائرية تحدث باستفاضة عن الرّاوي والشّعر والتّجربة، كما تحدث عن العراق والمحنة العراقية، وعن علاقته بالرّواية الجزائرية التي يصفها بالمدرسة القديمة التي أسهمت في تشكيل بداياته الأدبية حتى قبل توجهه للرواية حيث يقول: "**فقد تربينا في المشرق العربي على كلاسيكيات الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية مثل روايات الطاهر وطار لاسيما "اللاز" و"عرس بغل"، وكذلك أعمال رشيد بوجدرة ومولود فرعون و كذلك أعمال محمد ديب لاسيما ثلاثيته التي ترجمها سامي الدروبي من الفرنسية إلى العربية وكذلك كاتب ياسين ونجمته المضيئة دوما** "[1]

ومن خلال هذا الكلام نستشف تأثر الرّوائي العراقي بالرّواية الجزائرية سواء المكتوبة بالعربية أو المكتوبة بالفرنسية من خلال ترجمتها ما عمّق ووطّد علاقته بها وبالرّوائيون الجزائريين الذين انتقلوا من التعبير عن الهموم السياسية والاجتماعية التقليدية إلى التعبير والتّوغل في الذّات البشرية، لترصد بذلك وتصور كلّ التحولات الجديدة التي طالت المجتمع الجزائري، وبهذا فإنّ علاقة الرّواية الجزائرية بالمشرق العربي هي علاقة تأثير وتأثر، تأثرت به من خلال محاكاة الرّواية العربية في جانب اللغة وما تكتسبه من جماليات وفنيات وتقنيات الكتابة، وزخرفة ألوان البيان والبديع وتلك الأساليب المنمقة التي تجذب القارئ، وعلاقة تأثير في الآخر من خلال تناولها لمختلف الهموم وتصورها للواقع بكل جرأة وموضوعية لتكون بذلك لسان حال المجتمع الجزائري، أي أنها نجحت في التعبير عما يعانيه الإنسان الجزائري، ليس هذا فحسب بل رصدها ومتابعتها لكلّ جديد يطرأ على المجتمع الجزائري.

وقد برزت الرّواية الجزائرية أكثر خلال فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث ظهرت العديد من الأقلام التي حملت على عاتقها التعبير عن هموم الشّعب الجزائري الذّي عاش كلّ أنواع الظلم والاضطهاد، والاستبداد وبلغت ذروة عطاءها عند الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية أكثر مقارنة بالعربية، لأنّ ذاك الجيل من الكتاب رضع من مدرسة الاستعمار الفرنسي الذي أجبره على تعلّم لغته، وطمس معالم اللغة العربية، ومقومات الدّين الإسلامي، فوجد بعض الرّوائيين أنفسهم مجبرين على الكتابة بلغة فرنسا.

1 –برهان الشاوي، الرّوائي العراقي برهان الشاوي، في حوار مع النصر، 2016/04/25.

وبهذا يكون الرّوائيون الجزائريون قد عبروا عن واقع الشعب الجزائري وهمومه ومشاكله باللّغة الفرنسية، وكانت كلّها كتابات روائية من ناحية الشّكل والمضمون، وهذا كان محل إعجاب من قبل الكتاب والقراء المشارقة، وهذا ما دفع بهؤلاء المشارقة إلى ترجمة الكثير من الأعمال الرّوائية الجزائرية لتكون بذلك الرّواية الجزائرية باللغة الفرنسية همزة وصل وجسر تواصل بين الرّواية الجزائرية والمشرقية من خلال ترجمة المضمون الرّوائي الجزائري وجعله مادة دسمة للقرّاءة، من قبل الطبقة المثقفة، وهكذا كان اكتشاف إبداعات الرّواية الجزائرية لتنطلق غداة الاستقلال البعثات العلمية من خلال استجلاب أساتذة من مختلف المشرق العربي لاسيما "**العراق**" و"**فلسطين**"؛ لتعليم الجزائريين، وتعريب لسانهم الذي فرنسه العدو المستعمر طيلة عقود من الزّمن، كما بدأ الطلاب الجزائريون الحج إلى المشرق العربي لمواصلة الدراسة خاصة الجامعية منها .

وكان هذا الاحتكاك بداية تأثير وتأثر من خلال توجه الكتاب الجزائريين وانفتاحهم على باقي أقطار الوطن العربي وتوجههم إلى اكتشاف اللغة العربية ، وأهم وأشهر الرّوايات لتكون بذلك علاقة تأثر وتأثير؛ ليظهر جيل جديد يكتب باللغة العربية لأنّ الإنتاجات الأدبية عقب الاستقلال كانت محتشمة، ومن هنا نقول إنّ المشارقة تأثروا بروائع الروايات الجزائرية الفرانكفونية، وأثّروا على المشهد الرّوائي الجزائري؛ من خلال عمليات التعريب في الأقلام الرّوائية والجزأرة أكثر في مضامينها وبهذا توزّع الكتاب الجزائريون بين الشرق والغرب، وبين لغتين وثقافتين، وبين أسلوبين في التفكير.

1-9. الرّواية الجزائرية ومبدأ الحداثة

مما لا شك فيه أن التّجريب في الرّواية الجزائرية مرّ بعدة تجارب ومحاولات، وهذا من شأنه أن يقفز بالرّواية الجزائرية من انطلاقتها التّجريبية إلى مرحلة التطور والحداثة لأنّه " **يحاول جادا الخروج من ضيق الرؤيا إلى الوطنية واعيا بالمرحلة وبمهامها العاجلة وبدور الأدب والفن بشكل عام**"[1]، وهذا مالا ينطبق على الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية التي خاضت طريقا صعبا وطويلا متشبعا،

1- واسيني الأعرج، محاولة اقتراب من الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، مجلة الطريق، عدد413، سنة، 1981، ص233.

حتست إلى هذا الانسجام، وهذا النّضج في بنية الخطاب السردي، والعمل على توظيف اللغة بأفق حداثي يتم من خلاله التّعامل مع اللغة كونها فضاء للإبداع والتطور لا مجرد وسيلة للتّبليغ.

وزاد هذا الوعي شرحا في مضامين الرّواية الجزائرية بالعربية لأنّ المناخ السوسيوسياسي كان أحد أسباب بلورتها، ونضجها فالمجتمع الجزائري الناشئ عرف حالة من التّحول الجاد العميق في مختلف المجالات السياسية، والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فكانت استجابة الكتاب الجزائريين سريعة، بدافع حب الوطن والحسّ الثوري، علما أنّ رواية التّجريب، تستمد أبرز علامات حداثتها من مجمل تلك الخصوصيات التي تصبغها بشيء من التّحول؛ لولوج عالم الحداثة. المخالف تماما للسائد الرّوائي والتقليدي السردي، وهذا لما توفر عليه هذا النوع من الرّواية، وما تضمنته من عناصر إضافة للطابوهات؛ حيث تجاوزت اللّغة الفصحى بإدراج بعض الكلمات العامية الخاصة بكلّ مجتمع وهذا بدافع الترويج للثقافة المحلية، والعمل على نشرها، إلى جانب التّحكم في العناصر الفنية للرواية؛ كجعل عنصر المكان أو الزمان أو الشخصيات، أو الأحداث هي المسيطرة أو المهيمنة على المشهد الرّوائي، والتي قد تتفاوت من كاتب لأخر، وتكشف المدونة الجزائرية ذات التعبير العربي عن وضع العديد من النصوص ضمن مذهب التّجريب، وان كانت متفاوتة في درجات الوعي والكتابة والشّروط والآليات، قصد التعبير عن كل ما هو مستحدث ناجم عن التحولات المشهدية التي يعيشها المجتمع الجزائري منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، وما نتج عنها من أحداث جعلت البحث عن أشكال تعبيرية جديدة على السّاحة الأدبية يكون ضرورة عند الرّوائيون الحداثيين.

1-10. التّجريب في الرّواية الجزائرية

بدأ الرّوائيون الجزائريون التّجريب في الرّواية الجزائرية، ومثّل نقطة تحول هامة في العملية الإبداعية، وتعدّ هذه الآلية مظهر "**يهب الكتابة شرعيتها وتبريرها** "[1]. لان التّجريب عبر المحاولات المتعددة يكسب الرّوائي الجزائري خبرة من خلال الأخطاء والهفوات التي يقع فيها من جهة، ومن جهة أخرى يكتشف عالم الكتابة الرّوائية السردية، وغيرها كما يكتشف ذاته المبدعة، والانزواء وراء

1 – أحمد المديني، الخطاب الرّوائي العربي/الخطاب المستحيل، مجلة الطريق، العدد3، آب، أغسطس، 1981، عدد خاص في الرّواية العربية، البناء الفني وحركة الواقع الاجتماعي، ص78.

الأفكار التي بقيت تجوب مخيلته نائمة في جوّ من الكسل والخمول، كما أنّ المحاولة والتّجريب يتوفران على العديد من الصّفات والسّمات القوية التي تفتح للكاتب إمكانية التّعبير عن آفاق جديدة غير محدودة، وغير معهودة، وهذا ما سيحرك ويحرر طبيعته الاستكشافية والباحثة دون ملل ودون توقف للتعبير عن الواقع الذي يعيشه الإنسان الجزائري؛ بغية تصوير هذا الواقع الذي طالما ظل في سبات، وفي عتمة التجاهل وثنايا النسيان، كذلك الوصول إلى الجديد والمغاير من ألوان وأشكال الكتابة الرّوائية واهم أدواتها، لان البحث أو المحاولة أو التّجريب يعد أولى الخطوات لبلوغ قمة الهدف، والبحث لن يؤتى ثماره دون آليات التّجريب، لان التّجريب هو الأساس الذي تقوم عليه عمليات البحث وفي مختلف المجالات ومن بينها الكتابة الرّوائية لأن "**البحث هو الذي يحفز الرّوائي الرّوائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعميقة، والى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية** "[1]، وذلك لن يكون إلا من خلال محاكاة الأفكار الكامنة في ذهن الرّوائي الرّوائي ومحاكاة المحاولات الكتابية السابقة إلى جانب مساءلة الذات لمعرفة الحدود الفاصلة بينهما والأهداف التي قد يصلها هذا الرّوائي دون المبالغة أو التوغل في متاهات المغامرة.لان رواية التّجريب: " **لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق بحكمها، ولا إلى** ذلك **المنطق الخارجي .الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الرّوائية، إنما تستمد نظامها من داخلها وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول، والتخلص من نمطية بنياته**"[2]، ومن خلال هذا القول نستشف أن الكتابة الرّوائية الإبداعية لا تقوم في بنيتها على أعمال وأنظمة مسبقة موجودة على أرض الواقع أوفي السّاحة الأدبية كما لا تحتكم إلى المنطق الخارجي الذي طالما حكم وسيّر الرّواية التّقليدية من خلال المسار المحدد لهذه الأعمال الرّوائية والذي يمكن حصره في معرفة القارئ فحوى ومضمون العمل الرّوائي بعد قراءته للعنوان الذي يعتبر ملخصا لها، كما أنّ الرّواية التقليدية لها طريقة واحدة في تناول الموضوعات وأغلبها تكون بنهايات واضحة المعالم يصنعها الرّوائي الرّوائي وهذا ما يجعل القارئ يكتفي بقراءة العنوان

1- جابر عصفور، الواقع الاجتماعين مجلة فصول، م14، ع1، القاهرة، مصر، 1995، ص78.

2- مصطفى الكيلاني، إشكاليات الرّواية التونسية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 109، ص199.

وبعضا من المقدمة، ويقفز مباشرة إلى الخاتمة ليكون قد ألمّ بالموضوع، عكس ما هو متداول الآن وخاصة مع التّجريب الذي كسر هذه النّمطية، وباختراق عمودية السرد و الانزياح عنها، والبعد عن كافة مكونات الخطاب الرّوائي التّقليدية؛ حيث لجأ الرّوائيون الحداثيون من خلال التّجريب إلى إنتاج نوع جدي، ومغاير تماما انطلاقا من جعل العمل الرّوائي صورة لحياة المجتمعات بمختلف همومها ومشاكله وأحزانها واقتراحها، كما يهدف إلى إشراك القارئ في بناء أحداث الرّواية، ورسم معالمها وفرض توقعاته لأنّ كتّاب التّجريب عمدوا إلى ترك نهايات الرّوايات مفتوحة، والقارئ من يضع النّهايات التي تتّفق وقراءته للنّص الرّوائي.

وخلاصة القول أنّ الرّواية الجزائرية على الرغم من تأخرها، إلا أنّها استطاعت أن أن تدرك مراتب عالمية؛ وذلك من خلال جدّية مواضيعها، وانطلاقها من واقعها الجزائري، مستعينة في ذلك بآليات التّجريب، وما يفتحه من آفاق فنّية في وجه الرّوائيين؛ فنجدهم قد عمدوا إلى توظيف العديد من مجالات التّناص مع التّراث، والتّاريخ، والدّين، كما كانت لهم الجرأة الكافية لتناول المحظور والمسكوت عنه.

وذلك ما سنتناوله بالدّراسة في الجزء التّطبيقي من هذه المذكرة، بعد التّطرق إلى مفهوم التّجريب، ومتعلقاته.

الفصل الأول:

1- مفهوم التجريب

1-1. لغة

1-2. إصطلاحا

2- مفهوم التّجريب الرّوائي

3- مظاهرالتّجريب الرّوائي

شهدت الرّواية العربية المعاصرة مكانة هامّة ضمن فنون التّعبير الأدبي المختلفة، ذلك نتيجة اعتماد على طرق وأساليب فنّية حديثة أدّت إلى بروز مصطلح جديد يسمّى بـ "**التّجريب**"

وقد عرفت الرّواية الجزائرية كغيرها من الرّوايات العربية ظهور هذا الشّكل الرّوائي، حيث أصبح الرّوائي الجزائري يسعى إلى البحث عن أشكال فنّية جديدة مغايرة لأنماط الكتابة الرّوائية السّائدة في تلك الفترة وكسر القوالب الكلاسيكية وتجاوز المألوف.

وعليه ما معنى مصطلح **التّجريب؟** وما المقصود **بالتّجريب الرّوائي؟**

1.ماهية التّجريب

ساد الغموض في السّاحة الأدبية والنّقدية على الكثير من المصطلحات والمفاهيم الجديدة، ومن بين هذه المصطلحات مصطلح "**التّجريب**" وهذا ما دفعنا للبحث عن معانيه اللّغوية والاصطلاحية.

1-1. المعنى اللّغوي

جاءت في اللّغة العربية لفظة "**تجريب**" مشتقّة من الفعل" **جَرَبَ**" قال "**ابن فارس**":

«**وهذا الجيم والرّاء والباء أصلان أحدهما الشّيء البسيط يعلوه كالنّبات من جنسه، والآخر شيئ يحوي شيئًا** » [1]

وقد ورد في لسان العرب "**لابن منظور**" قوله:" جرّب **الرّجل تجربة اختبر هو رجل مجرّب: قد بلى ما عنده ومجرّب: قد عرف الأمور وجرّبها، ودراهم مجرّبة: موزونة عن كراع، حيث قالت عجوز في رجل كان بينها وبينه خصومة فبلغها موته:**

1 أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: مقاييس اللّغة. ت. عبد السّلام، محمد هارون ج1 دار الفكر، بيروت، لبنان، سنة 1399-1979.

سأجعل للموت الذي التفّ روحه *** وأصبح في لحد بجُدّة ثاويا**

ثلاثين دينارا وستين درهـــــما *** مجرّبة نقدا ثقالا صوافيـا"[1]**

ويعرّفه الزّمخشري في كتاب "**أساس البلاغة**" أنّه"**رجل مجرّب ومجرب: ذو تجارب، قد جرب وجرب**[2].

من خلال هذه المفاهيم يتّضح لنا أنّ لفظة التّجربة والتّجريب هي إحدى المراحل التي يحاول فيها الفرد تطبيق الفكرة المستحدثة وتحديد فائدتها والتّأكّد من مناسبتها لظروفها الخاصّة.

فالتّجريب يتأسّس على معاني الاختبار والتّجربة التي تولّد المعرفة والعلم بالشّيء وإكتساب الخبرة، وهو ذلك العمل الذي يسعى للوصول إلى الهدف الحقيقي وإكتشاف النّتائج بشكل دقيق وواضح.

1-2. المعنى الاصطلاحي

بعدما تعرّفنا على دلالات التّجريب في المعاجم اللّغوية الذي يدلّ على العلم وممارسة المعرفة التي ينتج عنها الحداثة والتّجديد، نجد أنّ المفاهيم تنوّعت من النّاحية الاصطلاحية.

فمصطلح التّجريب يصعب تحديد مفهومه وذلك لأنّه مصطلح دقيق له زوايا متعدّدة يحمل في طيّاته معنى المحاولة، حيث يعرّفه"**أيمن تعليلب**""**التّجريب في المقام الأوّل معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللّحظة الآنية، صوب المستقبل المشتمل على جوهر الماضي وأعماق الحاضر**"[3].

1- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ج2 سنة 1997 مادة (ج، ر، ب) ص609.

2- أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة تح: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ج1، ط1، سنة 1998، ص 129

3- أيمن تعليلب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ط1، سنة 2011، ص10.

فمن خلال هذا القول يتّضح أنّ مصطلح التّجريب لا يهتم بالمكان ولا بالزّمان لأنّه وليد اللّحظة فهو شكل من أشكال التّجاوز والتّمرد على كل ما هو مألوف.

يعود ظهور التّجريب إلى المسرح مع ديكور خاص ومخرجين وتصميم مختلف عن المسرح التّقليدي، حيث يعرّف"**ابراهيم حمادة**"المسرح التّجريبي بقوله:"**المسرح الذي يحاول أن يقدّم في مجال الإخراج أو النّص الدّرامي أو الإضاءة أو الدّيكور...أسلوبا جديدًا يتجاوز الشّكل التّقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنّية وعادة ما يتحقّق هذا التّجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان**"[1]

فالتّجريب في المسرح عند"**حمادة إبراهيم**"هو تجاوز الأشكال كالدّيكور والإضاءة بواسطة الخيال الذي ينتج ويولّد التّجديد والإبداع.

"**إنّ التّجريب يتضمّن التّجديد ويتجاوز المعهود والمألوف، أو هو إحلال قيم جديدة مبتكرة تحلّ بديلاً لقيم معهودة في بناء فنّي متميّز ولعلّنا نجد في اختلاف المنظرين لمفهوم التّجريب مدى فضفضة هذا المفهوم**"[2]،من هنا يتّضح أن مفهوم التّجريب يتّسم بجملة من المعاني تبعًا للمجال الأدبي الذي يرتبط به، وهو لفظ يحمل في طيّاته أساليب وتقنيات حديثة تهدف إلى البحث والتّطور وكذلك الانحراف والخروج عن المألوف قصد البحث والكشف عن كل ما هو جديد وحديث.

دخل هذا المصطلح الجديد لأوّل مرّة في مجال الأدب على يد الأديب والرّوائي الفرنسي "**إيميل زولا**" "**Emile zola**" (*)، حيث يقول النّاقد المغربي" **محمد برادة**": "**لعلّ إيميل زولا(1840_1902) هو أوّل من ربط كلمة تجريب بالرّواية في كتابه المعروف(الرّواية**

1- ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، القاهرة، مصر، سنة 1971م ص 134.

2- شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة، دار العلم والايمان (د، ب) ط1. سنة2011، ص13.

(*)-إميل زولا- Emile zola"1840-1902 م: أديب وروائي فرنسي رائد المذهب الواقعي في الأدب الفرنسي عمل على نشر أفكاره على وجوب قيام الرّواية على التّفكير العلمي، والوصف الدّقيق للمجتمع، من أشهر أعماله: رواية الأرض، الوحش البشري، الحانة.

التّجريبية)1879، إلاّ أنّ هذا الاستعمال الأوّل اقترن بمشروع زولا الرّامي إلى بلورة المذهب الطّبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبّيعة والطّب وكان زولا يتقصّد من وراء ذلك التّوصيف أن تكون الرّواية ثمرة تجربة مُنبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقيّة تضاهي صدقية الحقائق المتّصلة بالتّجارب العلمية"[1].

فالتّجريب **عند "إيميل زولا** "يرتبط بالعلوم الطّبيعية حيث نجده يحمل معنى علميا يقوم على البحث والكشف والتّقصي من أجل كسب وجمع المعلومات للوصول إلى الحقيقية.

فمصطلح التّجريب نجده أيضا قريب لمعنى الإبداع لأنّه يتمثّل في طرق جديدة، مختلفة عن أنماط التّعبير الفنّي التّقليدية، حيث يقول الدّكتور **"صلاح فضل":"التّجريب قرين الإبداع، لأنّه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"**[2].

فالتّجريب من خلال هذا القول هو محاولة التّخطي الدائم والتّجاوز يتمثّل في البحث عن أدوات جديدة تساعد الأديب على إكتساب قدرات معرفية يعتمد عليها ويستخدمها في التّعبير عن علاقة الإنسان بالواقع المعاش.

من خلال هذه المفاهيم نستخلص أنّ المعنى الإصطلاحي للتّجريب هو كل ما يتعلّق بالنّزوح والخروج عن المألوف والبحث عن التّجديد وكسر كل ما هو ثابت وجامد والخروج بعمل أدبي مختلف عن العمل التّقليدي الكلاسيكي القديم.

2- مفهوم التّجريب الرّوائي

1- محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط1، سنة 2011م، ص 48.

2- صلاح فضل: لذة التّجريب الرّوائي، أطلس للنشر الإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، سنة 2005م، ص 04.

بعدما تعرّفنا على مفهوم التّجريب لغة واصطلاحا سنتطرّق الآن إلى مفهوم التّجريب الرّوائي كمصطلح متكامل، ولقد علمنا أنّ مصطلح التّجريب يرتبط بفن المسرح والعلوم الطّبيعية وكذلك يتجلّى في الشّعر والرّواية خاصة، حيث أصبحت الرّواية تتّسم بصفة التّجاوز والمغايرة، ولم تعد تخضع للقوانين الثّابتة والقواعد القديمة التّقليدية قصد كشف أساليب وطرق جديدة تساهم في تطوّر الكتابة الرّوائية.

يعرّف **"محمد الباردي"** الرّواية التّجريبية أنّها: **"رواية الحرّية إذ تؤسّس قوانينها الذّاتية، وتنظر لسلطة الخيال، وتتبنّى قانون التّجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أيّة سلطة خارج النّص، وتخوّن كل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسّس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تُتيح فيه هدمها"** [1]،يتّضح من خلال هذا القول أنّ الدّكتور **"محمد الباردي"** يعتبر الحرّية مطلقة بالنّسبة للرّوائي المعاصر التي تمكّنه من اكتساب معارف عملية جديدة ،والقدرة على الكشف والبحث والاختراع بحرّية دون تقييد وإتّباع قوانين، وهذا ما تتميّز به الرّواية المعاصرة.

وتطرّق الباحث **"حسن عليان"** إلى مفهوم التّجريب الرّوائي في قوله:" طبع **التّحديث الرّواية الجديدة بخصائص فنّية لم تكن متوفرة في الرّواية التّقليدية، وذلك باستخدام تقنيات فنّية جديدة تجاوزت تقنيات الرّواية الواقعية"**[2]يتبيّن من هذا القول أنّ كلّ آلية وتقنيّة جديدة مبتكرة لم تكن متوفّرة في الرّواية التّقليدية يعتبر تجديدًا أو تجريبيًا روائيًا.

فالأدب التّجريبي يتميّز بطابع التّجاوز والانتقال من كل ما هو تقليدي قديم إلى كل ما هو جديد وحديث هذا التّجاوز ما جعل الرّواية التّجريبية تختلف وتتميّز بسمات خاصّة تميّزها عن الرّواية التّقليدية،كما يؤكّد ذلك الباحث **"محمد عز الدّين النّازي"**اذ يقول:"... **لا توجد تعريفات نهائية للتّجريب الرّوائي تسعف بها القواميس أو الدّراسات النّقدية التي أحاطت إحاطة نسبية بماهية**

1 محمد رجب الباردي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، سنة 2004، ص 291.

2- حسن عليان، الرّواية والتّجريب، مجلة جامعة دمشق، سوريا، العدد 02، سنة 2007م، ص82.

التّجريب وخواصه والإبداعية وتمظهرات على مستوى الشّكل والمضمون،ومن ثمّ فإنّ كلّ محاولة لتعريف التّجريب الرّوائي هي مغامرة تقابلها المغامرة بالتّجريب الرّوائي نفسه"[1]

ومن خلال هذا المفهوم يتبيّن أنّه لا يوجد تعريف واحد وجامع في الدّراسات النّقدية لماهية التّجريب الرّوائي وذلك بسبب حداثة هذا المصطلح في السّاحة الأدبية.

بناء على ما سبق يمكننا القول أنّ التّجريب الرّوائي هو عبارة عن كتابة جديدة تبنى على أسس وآليات حديثة مغايرة لكلّ تقليد، وتجاوز القاعدة المألوفة والقانون، هدفها يتبلور في إخراج الرّواية العربية من ترهّلها، وتسعى إلى إبتكار واكتشاف أشكال حداثة مدعمة، ومحفّزة على تحطيم أشكال السّرد القديم والكتابة الرّوائية الكلاسيكية، والدّعوة إلى الانفتاح والتّخلص من القيود التّقليدية.

3- مظاهر التّجريب في الرّواية الجزائرية

يُعدُّ التّجريب الرّوائي مظهرا من مظاهر تحوّل الرّواية من الشّكل الكلاسيكي، إلى شكل تكسر فيه القواعد السّردية؛ فبعد أن كانت تعتمد على الزّمن الخطي، البداية والنّهاية ووحدة المادة الحكائية، هاهي تتجاوز هذه القواعد، حيث أصبحت تمتاز بكسر خطّية الزّمن وتتحوّل معها الأفكار والجمادات إلى شخصيات وعوامل وبعيدا عن هذا وذاك، صارت تُناقش الوعي الإنساني وعلاقته بالوجود، إضافة إلى اهتمامها بالواقع الاجتماعي والسّياسي.

3-1. التّجريب في الرّواية الجزائرية إبان الثّورة التحريرية

تعدُّ الثّورة الجزائرية من أهمّ المرتكزات الأساسيّة لظهور الأعمال الأدبية، وذلك لأنّها نقطة انطلاق أغلبية الرّوائيين، حيث جاءت لتحرير الشّعب من الاستعمار واسترجاع الحرّية والاستقلال، والقضاء على الظلم.

1- محمد عز الدين النازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، القاهرة، مصر ،12_15 ديسمبر 2010، ص02.

وقد انعكست هذه الثّورة الّتحريرية على الأعمال الأدبية بصفة عامّة، وعلى الأعمال الرّوائية بصفة خاصّة، حيث حاول بعض الرّوائيين من خلال كتاباتهم وإبداعاتهم تصوير الواقع المعيش، الذي تجسّد في بطولات المجاهدين وإظهار قوة وتماسك الشّعب الجزائري، وكذلك وصف جرائم الاحتلال الفرنسي، حيث نجد الرّوائي **"محمد مفلاح"** يؤلف الكثير من الرّوايات الواقعية، تناولت موضوعاتها الثّورة من بينها رواية " **الإنفجار" هموم زمن الفلاقي وزمن العشق"** إذ يقول: **"إنّ القارئ لهذه الرّواية يلاحظ أنّ مَلامح الثّورة بارزة فيها، ويتبيّن أنّ الثّورة إتّخذت شكل صراعات مختلفة بين فئات متباينة، أي أنّ هنالك عدّة قوى متصارعة تمثّل الأولى كتلة وطنية وخيّرة رفضت الإستعمار بكلّ أشكاله ،لأنّها رأت فيه السّبب الأوحد في فقرها وجهلها وجوعها بامتلاكه أراضيها الخصبة ،وكتلة خائنة وشريرة تمثّل أذناب فرنسا"**[1]

من هنا تتّضح أنّ رواية " **هموم زمن الفلاقي"** تروي حياة الثّوار الجزائريين فترة الاحتلال، حيث حاربوا وكافحوا في سبيل الوطن، من أجل إستعادة الحرّية والإستقلال، كما جسّدت صورة الخونة الذين باعوا الوطن من أجل الإستعمار الفرنسي.

ورغم الظّهور المتأخّر للرّوية الجزائرية سنة 1970م إلاّ أنّ هذا التّاريخ له أهمية كبيرة في حياة المجتمع الجزائري، حيث حمل صفة الانتصار، ومارس الرّوائيون التّجريب الرّوائي من خلال تيمة الثّورة خاصة في المرحلة التّأسيسيّة، فأغلبية الرّوايات الجزائرية تصف ملامح الثّورة وما تعرض له الشّعب الجزائري من معاناة، ظلم وقهر وتعذيب، تجاوز كلّ الحدود، يقول:

" عبد العزيز شرف": كانت ثورة الشّعب الجزائري تتويجا للآلام التي كابدها الشّعب الجزائري، بحيث أصبح أدباء الجزائر جزاءًا رئيسيّا من هذا القتال، وأصبح الموضوع الذي تدور حوله جميع أعمالهم، هو حرب التّحرير ومقاومة المستعمر، رفضا للإستغلال والتّسلط"[2].

1-صورة الثّورة في رواية **"هموم الزمن الفلاقي"** "لمحمد مفلاح"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، لعدد العاشر، جامعة بسكرة، الجزائر سنة 2014، ص 11.

2- عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، بيروت لبنان، سنة1991، ص63.

من خلال هذا القول يتّضح أنّ للثّورة أثر كبير في العمل الرّوائي سواء قبل الاستقلال أو بعده، وذلك بسبب الرّوائيين الجزائريين الذين اتّخذوا منها مادة جديدة وظّفوها في إبداعاتهم وإنجازاتهم الرّوائية.

3-2. توظيف التّراث

تطوّرت الرّواية الجزائرية من حيث أساليبها وتقنياتها، ولكلّ ناقد تصوّره الخاص حول مظاهر التّجريب، فمنهم من اعتبر توظيفه كضرورة ارتباطه بالتّاريخ، وهناك من ربطه بالتّراث.

وظّفت الرّواية عنصر التّراث الذي يُعرف على أنّه مجموعة من الموروثات تمّ نقلها من جيل لأخر وتجلى في الكتاب الرّوائية بكل أنواعه التّاريخي، الأدبي، الشّعبي وكذلك الموروث الدّيني، وذلك ليس من أجل تمجيد الماضي، وتقليد الأجداد، والإنغلاق على الذّات بل من أجل جعله وسيلة لنقد الحاضر وفهم أبعاده، وهذا ما توجّهت إليه الأعمال الأدبية للكتّاب الجزائريين أمثال: **"رشيد بوجدرة" والطّاهر وطّار "وعبد الحميد بن هدوقة"**.وفي هذا السّياق يقول النّاقد **"محمد رياض وتار": "الموروث الثّقافي والإجتماعي والمادّي ،المكتوب والشّفوي ،الرّسمي والشّعبي، اللّغوي وغير اللّغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب ،وقد وقع اختيارنا على التعريف السّابق لأنّه يراعي الشّمولية في تحديد التّراث ،فهو يضمّ مقوّمات التّراث جميعها،الثّقافية:كعلم الأدب و التّاريخ و اللّغة و الدين والجغرافية...الخ ،الاجتماعية:كالأخلاق والعادات والتّقاليد، والمادّية: كالعمران،بالاضافة الى أنّه يضمّ التّراث الرّسمي والشّعبي والمكتوب والشّفوي ،واللّغوي وغير اللّغوي "**[1] .بمعنى أنّ التّراث حاضر بوعي، أو بغير وعي في الأعمال الرّوائية، وذلك ليزيد من صدقية الدّلالة التي يريدها الرّوائي في عمله،كما أنّ حضور التّراث في الكتابة الرّوائية الجديدة يدلّ على محاولة المبدع على تجاوز المألوف واكتشاف مستويات جمالية فنّية جديدة.كما أنّ حضور التّراث في الكتابة الرّوائية الجديدة يدلُّ على محاولة المبدع على تجاوز المألوف واكتشاف مستويات جمالية فنّية

1- محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 2002م، ص 10.

3-2-1. الرّافد الدّيني

لقد استفاد النُّقاد الجزائريون من الرّافد الدّيني باعتباره وسيلة مهمّة لنشر الوعي والمعرفة، ويعتبر القرآن الكريم منبع الفكر الإسلامي لتميّزه بالفصاحة والبلاغة والبيان، يقول: " **ياسين إبراهيم منصور**": "**... لم يكن القرآن الكريم مقصورا على زمن دون زمن، أو مكان دون مكان، بل إنّه دستور الله الخالق للبشرية جمعاء، وهو صانع التّراث ومصدره الأكبر**"[1].

لقد ظلّ الموروث الدّيني يعلو سماء الكتابات المعاصرة كونه يمثّل أهمّ معالم الأصالة، كما تجسّد في الكثير من الأعمال الرّوائية مثال ذلك "**اللهُ نُوْرُ السَمَاواتْ وَالأَرْض مَثَلُ نُوْرِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيْهَا مِصْبَاحٍ المِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزّجَاجَةُ كَأَنّهَا كَوْكَبٌ دُرِيٌ يُوْقِدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَةٍ وَلا غَرْبِيَةٍ يَكَادُ زِيْتُهَا يُضِيءُ**" [2] لقد ورد ذكرها أكثر من مرّة في رواية "**الشّمعة والدّهاليز**" "**للطّاهر وطّار**"،مثال قوله:"**{الله نور السّموات}جائز،بل،ولربّما واجب،وحتّى إذا لم يكن المرء مؤمنا،فبالإمكان التّأويل،فالنّور في أوّل الأمر وآخره ليس سوى مادة وبهذه المادة يسود الإنسان الآلي،على الكون ،وغيره من البشر**"[3]ضافة الى هذا نجد في روايات "**أحلام مستغانمي**" و "**رشيد بوجدرة**" ظهور الجانب الدّيني بشكل كبير،وحضور بعض الأسماء الدّينية مثل:اسم طارق حسن،حسين .

3-2-2. التّراث الشّعبي

يعدُّ التّراث الشّعبي من الموضوعات المهمّة التي كانت مصدرا مهمّا للتّجريب الرّوائي نتيجة إرتباطه بعادات وثقافات الشّعب الجزائري، لذلك اعتمد الكثير من الكُتاب على توظيفه في إبداعاتهم الأدبية بمختلف أشكاله، من بينهم "**الطّاهر وطّار**" في "**رواية اللاز**"، يقول النّاقد"**عبد الملك**

1 – الياسين ابراهيم منصور، استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديثة، ط1، الأردن عمان، سنة 2006، ص17.

2_ القرآن الكريم، سورة النور، الآية 35، قراءة ورش.

3_ الطّاهر وطّار، الشّمعة والدّهاليز، الجزائر، سنة 1995، ص11.

مرتاض": اللاز لفظ عامي محض ... واصطنع هذا اللّفظ في بعض أصل الوضع للوجه الواحد لحدر لعبة الرّند" [1]قد اعتمد الرّوائي على الكثير من الأمثال والأقوال الشّعبية في كتاباته الرّوائية واهتم الكثير من الرّوائيين الجزائريين بالتّراث الشّعبي أمثال **"عبد الحميد هدوقة"** روايته **"ريح الجنوب"** و**"الجازية والدراويش"**.

نستخلص أنّ عودة الكُتّاب الجزائريين إلى الموروث الشّعبي هي الصّفة البارزة التي ميّزت الأعمال الفنّية الجزائرية، فهو جزء لا يتجزأ من كيان الأمة، ومن أهمّ المقوّمات الشّخصية العربية، فالتّراث هو قيمة ثابتة عند كل الأمم وعلاقته بالرّواية الجزائرية المعاصرة كعلاقة العام بالخاص.

بناء على ما سبق، يمكننا القول أنّ الرّواية الجزائرية المعاصرة حقّقت مظهر الحداثة والتّجديد اكتسبتها، من نزعتها التّجريبية، التي تعمل على البحث والكشف عن أشكال وتقنيات فنّية جديدة في العمل الرّوائي، وكسر القواعد والتّخلي عن القانون السائد بغية تحقيق المعرفة والإبداع وكذلك إضفاء صبغة جديدة ومغايرة للأساليب الفنية الأدبية والأعمال الرّوائية القديمة.

1_ عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي "اللاز"، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، د، م، ج، الساحة المركزية، الجزائر ص10.

الفصل الثاني:

1-العنوان

2-الغلاف

3-المعجم اللّغوي

4-توظيف التّراث

5-الخرق وتوظيف المسكوت عنه

1- العنوان

يعتبر العنوان من أهمّ عناصر النّص الموازي، وملحقاته الدّاخلية نظرا **"لكونه مدخلا أساسيا في الإبداع الادبي والتّخلي بصفة خاصة"**[1]، ومن هنا نستنتج أنّ العنوان هو عتبة النّص وبدايته، تميّزه عن غيره فهو **"الاسم الذي يميّز الكتاب بين الكتب كما يميّز الانسان بين النّاس"**[2]، إذن فالعنوان يعطي خصوصية، وميزة للرّوائي حيث ينفرد به عن غيره؛ لأنّه إبداع فنّي يتشكل من مجموعة من الكلمات تحمل دلالات مكثّفة، وله القدرة على لفت انتباه القارئ، واستفزازه وإثارته؛ وذلك من خلال جذبه لقراءة الرّواية والولوج والتّعمق في معانيها، ومن ثمّة الغوص في أغوارها، وفكّ شفرتها ورموزها؛ لأنّ العنوان لا يبوح بمكوناته وأسراره للقارئ من أوّل وهلة، وإنما بعد البحث والتنقيب والتّسلح بمختلف الأدوات الإجرائية، وهو في الحقيقة: **"مرآة مصّغرة لكلّ ذلك النّسيج النّصي"**[3]؛ إذ قد لا يتجاوز العنوان كلمة واحدة، لكنّه يعبر عن النّص بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة، فهو يختزل الرّواية في تشفير معيّن، ما يدفع المتلقي الى فكّ هذا التّشفير من أجل الوصول إلى البعد الدّلالي للرّواية.

إذن فالعنوان ليس مجّرد هامش لا قيمة له أو ملفوظا لغويا لا علاقة له بالنّص الادبي، وإنّما هو أبعد من ذلك بكثير. وعلاقته بالنّص بالغة التّشابك والتّعقيد، كما يعتبر مدخلا لعمارته واضاءة مختلف جوانبه المظلمة، فمن شأنه أن يرفع صاحبه إلى تجربة روائية متميّزة، كما قد يعيده الى نقطة البداية أو أكثر من ذلك.

وممّا لا شك فيه أنّ اختيار العنوان ليس عملا اعتباطيا، بل يلجأ إليه الرّوائي على العموم مدفوعا ومنطلقا من مرجعياته المكونة أو المشّكلة لموضوع الرّواية.

---

1 –عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ص 16.

2 –لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص125.

3 –شعيب خليفي، (النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ال عدد96، 1992، ص84–85.

وبما أنّ الرّواية الجزائرية قد خاضت غمار التّجريب، من خلال تجاوزها للقوالب القديمة متوجّهة في الوقت ذاته، إلى معانقة كلّ ما هو جديد، لاسيما العنوان باعتباره بوابةً للنّص "**وتبعا لهذا التّصور الانقلابي الجديد، أصبح العنوان أكثر عمقا من ذي قبل، وعدا مكوّنا نصيّا لا ينطوي على اكثر من مدلول، فهو كما يعرّف القارئ المتخصّص، ليست كلمة تنشأ في الهواء و تُرمى هكذا، بل يعتبر الوسيلة الأولى لإثارة شهيّة القراءة**" [1]؛ ومن خلال هذا القول نستشف أن الرّوائيين الحداثيين؛ ونخصّ بالذّكر الجزائريين منهم توجهوا الى عنونة رواياتهم بعناوين تختلف كلّ الاختلاف عن تلك العناوين الموسومة بها الرّوايات التّقليدية؛ حيث كسرت كلّ ما كان مألوفا ، وبالنسبة للمتلقين باعتبارهم قرّاء لهذه النّصوص؛ حيث أدخلت الكثير من التّعديات والتغيرات التي تتناسب مع الواقع الحالي الذي يعكس ثقافة الأفراد حسب المجتمعات المنتمين إليها، ف بعد أنّ كان الرّوائي في الرّواية التّقليدية يلجأ الى العناوين الواضحة، والبسيطة التي تجعل القارئ يفهم بسرعة فحوى النّص الرّوائي، وهذا ما ينّفره من القراءة، أو حتّى بذل مجهود لفهم تراكيب الأحداث، وربّما هذا ما دفع الجيل الجديد من كتاب الرّواية الى تجنّبه، وذلك بإدراج عناوين ملتّبسة وأكثر غموضا و بهذا التغيرات التي أدخلوها عملو على إدراج عنصر جذب المتلقي الذي قد يدفعه إلى قراءة النّص لاكتشاف دلالات هذا العنوان؛ انطلاقا من ثنايا موضوع الرّواية.

ونحن بصدد دراسة وتحليل أوّل عنصر من مدونتنا وهو "**العنوان**" الموسوم بـ "**الحلزون العنيد**" نلاحظ من ناحية البُنية التّركيبية، أنّه عبارة عن جملة اسمية، وهي تفيد الاستقرار والثّبات، وهذا ما يفسّر طبيعة الحلزون الذي من صفاته الثّابتة هي العناد والإصرار على الرّأي والفعل.

ويحمل العنوان جاذبية تأسر المتلقي، وتجعله يتشوّق إلى التّعمق أكثر في قراءة النّص الرّوائي، والوقوف على عتبات معاني مضامينها، ومدى ارتباطها، أو بعدها عن العنوان، فكلمة **الحلزون** من أهمّ الرموز داخل الرّواية التي يرمز البطل به الى نفسه، كائن رخو من الدّاخل، وصلب من الخارج يعيش داخل قوقعته، رغم أنّ البطل يؤكد أكثر من مرّة أنّه صلب من الداخل مثل أمّه، وهو انطوائي

---

1 –عبد المالك اشبهون، العنوان في الرّواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، لبنان، ط1، 2011، ص50.

يعاني من الوحدة، ويتلذّذ بها، والعنيد التي تعني التّشبّث برأييه؛ سواء أكان صحيحا أو خاطئا. أو ما يعرف بالتّعصب للرأي مهما كانت الحقائق.

قال له صحفي:

–هل مازلت "عنيدا" مثل "حلزونك" في إشارة إلى روايته الشهيرة "الحلزون العنيد" فقال لي، ضاحكا: طبعا بل أكثر عنادا، ألا ترى ما حدث في العالم العربي؟[1]، وهذا يدّل على أنّ الرّوائي قد جعل بطله يتقمص شخصيته.

حيث ورد العنوان مركب من جزئين هما" **الحلزون والعنيد**"؛ نشرحهما على الشّكل التّالي:

الحلزون:

جاء في معجم اللّغة العربية المعاصرة: [مفردة] شكل يأخذه السّلك او غيره إذا ما لُفَّ حول محوره ليكون دوائر بعضها فوق بعض، حلزون: [جمع] م ف حلزونة: (حن) حيوان بحري رخو يعيش في صدفة لولبيّة، أنواعه كثيرة منها البّري والبحري وبعضه يؤكل.

العنيد:

جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة [مفرد]: ج عُنُد: صفة مشبّهة تدل على الثبوت من عَنَدَ/عَندَ عن مكابرٍ، طاغٍ متجاوز الحدّ. او صعب المراس.

وبالعودة إلى خطّية العنوان نجده يحتّل مركز الغلاف، وبلون بني، وخلفية صفراء يعلوها اسم الرّوائي "**بوجدرة**" بلون أصفر، ذي خلفية بنّية عكس العنوان.

كما أنّ صياغة هذا العنوان "**الحلزون العنيد**" فيه نوع من المجازفة التي تحمل في ثناياها إبداعا كبيرا، لأنّ القارئ والمتأمل لهذا العنوان يُصاب بالدّهشة، والذهول عند قراءته لأول مرّة، لكن بعد قراءته لعدّة مرات يدخل في دوّامة الغموض، والتّساؤلات حول هدف الرّاوي من هذا العنوان؛ أهو حقيقة يطابق مضمون الرّواية؟ أم هو مجّرد تضليل فقط لجذب القارئ، وترغيبه في قراءة الرّواية؟

1 –http://aawsat.com/home/article/5246، تاريخ الدخول 2202/05/28، الساعة 22:35.

وللوقوف عند مدى ملاءمة العنوان لهذا العمل السّردي، فالملاحظ أنّ المتأمِل فيه، العنوان قد يتساءل عن هذه البساطة والسّذاجة التي تلفّه للوهلة الأولى، وهل حقيقة هو يقصد "الحلزون" ذلك الحيوان الرخو البطيء جدّا في حركاته تنقلاته؟ وهل هو عنيد فعلا؟ أم أنّ ذلك إسقاط على شخصية بشرية تعيش على أرض الواقع بشيء من الدّهاء والذكاء؟

وهل هناك علاقة بين المعنى البسيط لهذا العنوان والمعنى الحقيقي الذي أراده الرّوائي؟ وهل القارئ سيدرك المعنى الحقيقي؟ أم أنّه سيركب طريقة التّحليل النّفسي في قراءة هذه الرّواية؟ أم أنّه سيتبع المنهج الاجتماعي؟

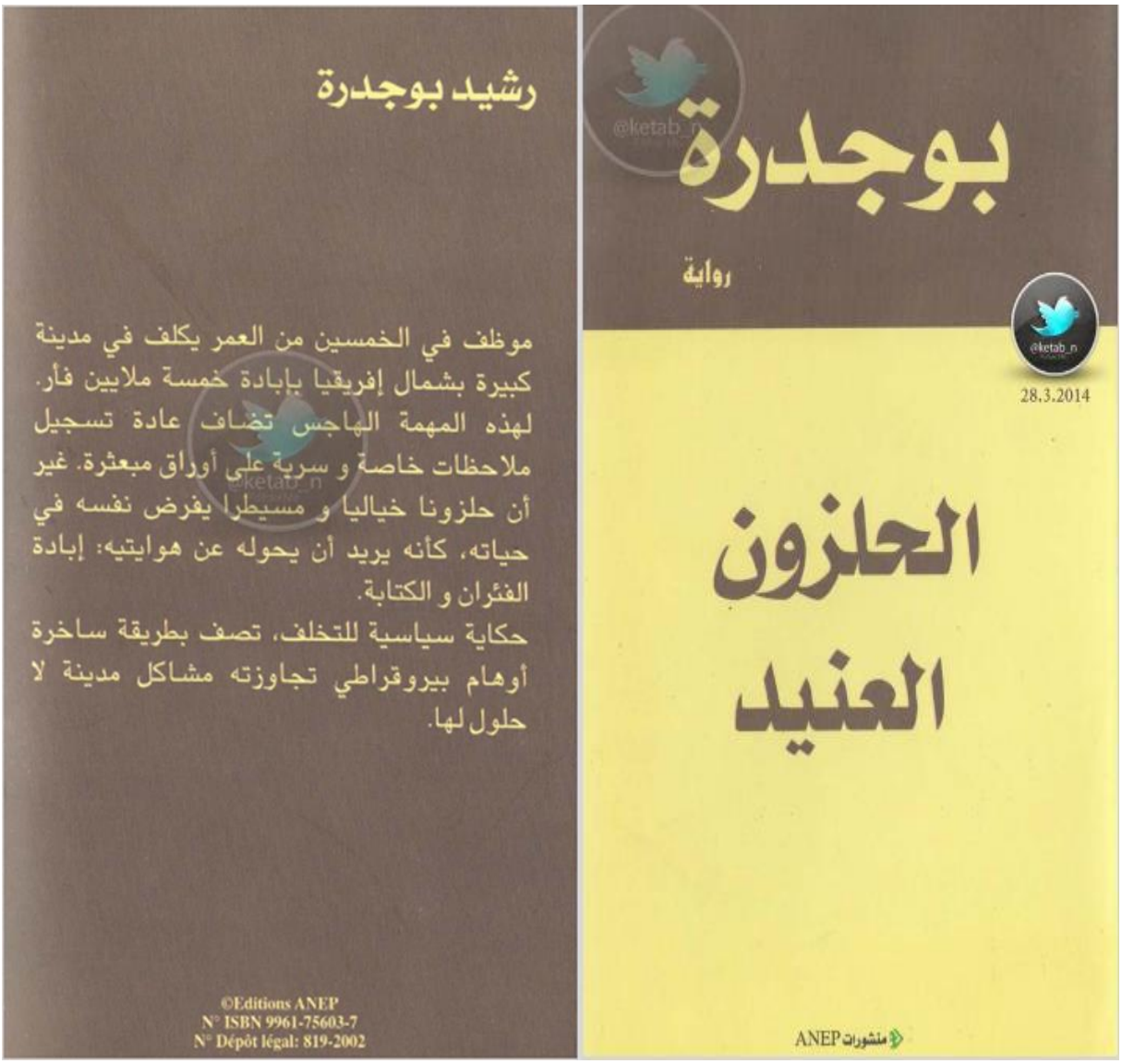
إذن فالرّوائي "بوجدرة" قد وظّف عنوانا عبارة عن جملة اسمية؛ متكون من مبتدأ وخبر وهما كلمتان متضادتان في المعنى والتّركيب، وهذا ما جعل قارئ هذا العنوان يقف عند اختلاف مضمون الرّواية مع العنوان "الحلزون العنيد" لأنّ الرّوائي أراد بهذه الصّيغة خرق أفق توقع القارئ من جهة، ومن جهة أخرى أراد خرق العمل السّردي المألوف والمعهود.

وكون العنوان جملة اسمية فهو لا يعبّر عن الثّبات كما تدل على ذلك الأسماء، بل هو يعج، ويحفل بنشاط، وحركة وإنّ كانت بطيئة نوعا ما، فهي تنتعث من التّعالق اللّفظي، أيّ أنّ ذاكرة السّارد " رشيد بوجدرة" كانت تخييلية لأحداث الماضي بوصفها أحداثا ثابتة، غير متغيّرة، يحكمها أكثر العامل النّفسي؛ حيث يقول الرّوائي في حوار مع موقع العربي الجديد الالكتروني ضمن ركن أدب وفنون "**إنما الخيط الرفيع (جراح الذاكرة الأبوية) الذي بنيت عليه كلّنصوصي الرّوائية، وإن اختلفت الخلفية السياسية لكل عمل** "[1].

وفي الأخير يصحّ لنا القول إنّ التّجريب في الرّواية الجزائرية رسم لنفسه مسارا واضح المعالم في الأعمال السّردية خاصة هذا من جهة، ومن جهة يمكن القول إنه لجأ إلى العناوين الغامضة، والملتبسة للهروب من الرقابة أو السّلطة السياسية؛ قصد تضليلهم، بطرق ملتوية، وغير مباشرة.

1 – حميد عبد القادر، رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد مازال يشاغب، أدب وفنون، www.alaraby.com.uk، تاريخ الدخول، 2022/05/12، الساعة، 20:09.

2- على مستوى الغلاف



إنّ الغلاف هو أوّل عتبة يقف عليها القارئ، ويعتبر علامة لغوية ومفتاحا للنّص، كما يعرّفه "**حميد لحميداني**" أنّه:"**فضاء مكاني، لأنّه لا يتشكّل إلاّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنّه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرّك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرّك –على الأصح–عين القارئ، إنّه بكل بساطة فضاء الكتابة الرّوائية بإعتبارها طباعة**"[1]،فالغلاف من أهمّ العناصر التّي تساعد على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامّة، والرّواية بصفة خاصّة، فهو" **يمثل المدخل الذي أن الذي يمكن أن يحدّده القارئ إذ أنّها تركّز على الإنطباع والتّخمين فيها ينوي الولوج إليه**

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دار البيضاء، المغرب سنة 1991م، ص 56.

،**والذي يركن بين صفحتي هذا الغلاف"** [1]وعليه فإنّ غلاف الرّواية يعدّ ركيزة من الرّكائز الأساسية، التي تساعد على فهم وشرح العمل الرّوائي، وخطوة مهمّة في تحليل، وتفكيك العمل الأدبي والمنتوج الفنّي.

وينقسم الغلاف إلى:

2-1. الغلاف الأمامي

ويقصد بالغلاف الأمامي " **العتبة الأمامية للكتاب، التي تقوم بوظفية عملية هي افتتاح الفضاء الورقي"**[2]. حيث تقوم واجهة الغلاف على إثارة ذهن القارئ والمتلقي، كما تنمّي داخله مظهر الحماسة والتّشويق.

وعند عودتنا إلى رواية "**الحلزون العنيد**" للرّوائي "**رشيد بوجدرة**" وجدنا الغلاف الأمامي يتضمّن:

اسم المؤلف:

اسم الرّوائي عنصر مهم وأساسي لا يمكن تجاوزه، ويتّسم بميزة جوهرية، بفضله تحدّد هوية صاحبه، وتثبت حقيقة وصحّة عمله الأدبي وتمنحه قيمة أدبية وثقافية تجذب القارئ والمتلقي، كما أنّ إسم المؤلف له دور كبير في القدرة على استيعاب وفهم النّص الروائي.

ولقد جاء لقب المؤلف "**بوجدرة**" في الرّواية في الجزء العلوي للغلاف، بخط حجم كبير ومكتوب باللّون الأصفر، وهذا اللّون يرمز الى النظرة السّلبية والكراهية،"**والأصفر إذن يبشّر بالزّوال،**

1- عبد الرّحيم ضرار، غلاف الرّواية، عتبة من عتبات النص السردي
http://www.al.sharq.com/art

2- محمد الّصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م – 2004 م) بحث في سمات الأداء الشفهي، عالم التّجويد الشّعر، النّادي الأدبي بالرّياض، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2008م، ص 134.

بالشّيخوخة"[1] وبالإضافة إلى هذا وجدنا في الوسط عنوان الرّواية "**الحلزون العنيد**" بحجم سميك وخط كبير، لكنّه أقلّ من لقب المؤلف ومكتوب باللّون البنّي الذي يحمل رمز الطّبيعة والتّراب.

كما لاحظنا لفظة "**رواية**" تحت لقب المؤلف وبخط حجم صغير من أجل معرفة نوع الجنس الأدبي.

– الألوان

تعتبر الألوان من أهمّ الظّواهر التي تُلفت انتباه الإنسان،وذلك نتيجة ما تحمله من رموز ودلالات تؤثّر على حالاته النّفسية، فللألوان دورا أساسيا في التّواصل بين الأفراد، حيث يستخدمونها كوسيلة للتّعبير عن آمالهم و آلامهم وأحاسيسهم المختلفة، وعند دراستنا على واجهة رواية "**الحلزون العنيد**" وجدنا الرّوائي "**رشيد بوجدرة**" قد اختار اللّون الأصفر والبنّي، حيث توزّع في الجزء العلوي اللّون البنّي مكتوب عليه لقب المؤلف " **بوجدرة** " باللّون الأصفر،فاللّون البنّي الذي في الواجهة "**ينطلق من الأحمر التّرابي الغامق ،إنّه أوّلاً وقبل كلّ شيء لون الحقول ،الصّلصال والتّربة الأرضية...يذكّرنا الأسمر بالأوراق المتساقطة ،بالحزن ،وبالخريف**".[2] ،اذ أنّه يعتبر من ألوان الطّبيعة والأرض والأعشاب، يدلّ على الانتماء إلى التّراب الذي يعيش فيه الحلزون ويرتبط كذلك بموسم الخريف الذي دارت فيه أحداث هذه الرّواية، حيث قال:" **انهمرت الأمطار بغزارة وبلا انقطاع كامل اليوم،إنّها أمطار خريف،الفصل الذي أستاء منه** "[3]،إنّ البطل يكره هذا الفصل لأنّه فصل الشّؤم والخوف والرّعب بالنّسبة له.

أمّا اللّون الأصفر فقد توزّع على باقي صفحة الغلاف، ومكتوب عليه عنوان الرّواية باللون البنّي، ومن دلالات هذا اللّون"**أنّه لون السّنابل الصّيفية النّاضجة يعلن قدوم لون الخريف، حيث**

1–كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ت: الدكتور محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، سنة (1434هـ_2013م)، ص110

2– المرجع نفسه، ص126

3– رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، ترجمة هشام القروي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار (ANEP)، ط2، 2002، الجزائر.، ص30.

تتعرّى الأرض فاقدة معطفها الأخضر"[1]،أي أنّه يعتبر لونا تكتسبه الأرض في بداية فصل الخريف وموسم الأمطار ومرتبط بظاهرة التّغيّر والتّجديد.

وقد اعتمد "**رشيد بوجدرة**" على المؤسسة الوطنية للاتّصال والنّشر والإشهار (منشورات ANEP) وهذا واضح أسفل الغلاف مكتوب بحجم صغير واللّون الأسود.

2- 2. الغلاف الخلفي

"**إنّ الغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي**"[2]حيث ظهر على رواية "**الحلزون العنيد**" على الجهة اليمنى اسم الرّوائي "**رشيد بوجدرة**" مكتوب باللّون الأصفر، وحجم خط متوسّط، وكتب تحتها تلخيص مصغّر للرّواية باللّون الأصفر، وبحجم صغير ، أمّا في أسفل الرّواية لاحظنا شعار المؤسّسة الوطنية للاتّصال والنّشر والإشهار Edition anep، وكذلك النّظام القياسي الدّولي لترقيم الكتب Isbn 9961-:n 756037 باللّون الأصفر وحجم خط صغير أمّا بالنّسبة إلى لون الغلاف فقد اختار "**رشيد بوجدرة** " اللّون البنّي، وذلك لشدّة تعلّقه بأرض وطنه والطّبيعة.

1- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص110.

2- محمد الصّفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ط1 سنة 2004، ص137

3- على مستوى معجم اللّغة

من المتعارف أنّ التّكرار في مجمله يفيد التّوكيد، أو التّأكيد على ثبات فكرة ما، فنجد العديد من الكلمات تكرّرت بصفة لافتة للانتباه في رواية **"الحلزون العنيد" "لرشيد بوجدرة"**، تكرار لمفردات بعينها، تؤسّس للمعجم اللّغوي للرّوائي، الذي يتكوّن من عدد من مفردات يقوم بتدويرها في روايته؛ إثارة للانتباه، وصرفا للتّفكير فيها؛ موحيا بارتباطها العضوي بدلالة النّص.

وقد قمنا بحصر وتحديد مفردات بعينها، بغية إحصائها، وربطها بدلالة النّص، وهي كالآتي:

الجرذ، اليوم، أمّي، المطر، السّاعة والوقت، الجيب، المكتب، الحيوان، بطاقة، تناسل، الورق، الحياة، العمل.

الكلمة	عدد تكرارها في كل صفحة	العدد الإجمالي للتكرار
جرذ.	(1م ص7)،(6م ص8)،(1م ص9)، (2م ص10)، (6م ص11)، (1م ص12)، (2م ص13)، (1م ص14)، (4م ص15)، (2م ص17)، (2م ص18)، 2م ص19)، (3م ص20)، (2م ص23)، (6م ص24)، (3م ص26)، (4م ص27)، (2م ص28)، (1م ص29)، (2م ص30)، (5م ص31)، (2م ص32)، (2م ص34)، (1م ص35)، (5م ص36)، (5م ص37)، (1م ص41)، (1م ص42)، (2م ص43)، (1م ص45)، (1م ص46)، (3م ص47)، (2م ص48)، (1م ص50)، (3م ص51)، (2م،ص54)، (1م، ص56)، (3م،	**165 مرّة**

	ص57)، (1م،ص59)، (1م، ص60)، (1م، ص61)، (1م، ص62)، (2م،ص63)، (2م،ص64)، (2م، ص65)، (2م،ص66)، (1م67)، (1م،ص69)، (1م،ص70)، (2م،ص71)، (3م،ص72)، (3م،ص73)، (2م،ص78)، (1م، ص79)، (5م، ص80)، (3م، ص82)، (2م، ص83)، (1م، ص84)، (1م، ص85)، (2م، ص86)، (1م، ص88)، (4م، ص89)، (3م، ص90)، (2م، ص91)، (3م، ص93)، (1م، ص94)، (1م، ص95)، (2م، ص96)، (1م، ص97)، (4م، ص99)، (3م، ص100)، (1م، ص102)، (1م، ص103)، (1م، ص104، (2م، ص106)، (1م، ص108).	
اليوم	(3م، ص5)، (1م، ص6)، (1م، ص8)، (3م، ص9)، (1م، ص11)، (2م، ص13)، (1م، ص15)، (3م، ص16)، (1م، ص18)، (1م، ص19)، (3م، ص23)، (5م، ص24)، (1م، ص27)، (1م، ص28)، (2م، ص29)، (2م، ص30)، (1م، ص31)، (2م، ص 32)، (2م، ص33)، (4م، ص34)، (2م، ص35)، (2م، ص36)، (1م، ص37)، (3م، ص39)، (1م، ص40)، (2م، ص41)، (1م، ص 42)، (2م،	**112 مرّة**

	ص43)، (1م، ص44)، (2م، ص45)، (1م، ص48)، (5م، ص50)، (1م، ص52)، (1م، ص53)، (2م، ص54)، (1م، ص55)، (1م، ص57)، (4م، ص61)، (4م، ص62)، (1م، ص 63)، (4م، ص64)، (1م، ص66)، (2م، ص71)، (2م، ص72)، (1م، ص73)، (1م، ص75)، (1م، ص76)، (2م، ص77)، (1م، ص78)، (1م، ص80)، (4م، ص84)، (1م، ص83)، (2م، ص85)، (2م، ص92)، (1م، ص93)، (1م، ص96)، (1م، ص97)، (1م، ص99)، (1م، ص100)، (1م، ص101)، (1م، ص106)، (1م، ص108).	
أمّي	(1م، ص6)، (1م، ص10)، (1م، ص12)، (1م، ص13)، (2م، ص30)، (1م، ص3)، (1م، ص34)، (2م، ص35)، (1م، ص36)، (2م، ص38)، (1م، ص39)، (1م، ص41)، (1م، ص44)، (2م، ص46)، (2م، ص47)، (2م، ص49)، (2م، ص50)، (1م، ص51)، (1م، ص52)، (3م، ص53)، (2م، ص54)، (1م، ص58)، (1م، ص63)، (2م، ص64)، (2م، ص65)، (2م، ص66)، (1م، ص67)، (1م، ص68)، (2م، ص71)، (1م، ص72)، (2م، ص74)،(1م، ص81)، (1م، ص82)، (1م،	**56 مرّة**

	ص87)، (1م، ص88)، (1م، ص89)، (1م، ص91)، (1م، ص97)، (1م، ص99)، (1م، ص100)، (1م، ص105)، (1م، ص106)، (1م، ص107).	
المطر	(1م، ص5)، (1م، ص6)، (1م، ص9)، (1م، ص10)، (4م، ص11)، (1م، ص12)، (1م، ص16)، (1م، ص19)، (2م، ص20)، (1م، ص23)، (1م، ص30)، (1م، ص35)، (1م، ص39)، (1م، ص40)، (1م، ص42)، (1م، ص43)، (1م، ص45)، (1م، ص46)، (1م، ص48)، (1م، ص50)، (1م، ص53)، (1م، ص55)، (1م، ص56)، (2م، ص61)، (1م، ص64)، (2م، ص67)، (1م، ص70)، (2م، ص71)، (1م، ص73)، (1م، ص77)، (3م، ص81)، (2م، ص85)، (3م، ص87)، (3م، ص87)، (3م، ص91)، (1م، ص94)، (2م، ص99)، (1م، ص102)، (1م، ص106)، (1م، ص107)، (1م، ص108).	**60 مرّة**
السّاعة	(1م، ص5)، (3م، ص6)، (1م، ص14)، (2م، ص17)، (1م، ص18)، (1م، ص26)، (1م، ص28)، (1م، ص30)، (1م، ص35)، (1م، ص58)، (1م، ص66)، (1م، ص69)، (1م، ص74)، (1م، ص75)، (1م، ص76)، (1م،	**48 مرّة**

	ص79)، (2م، ص80)، (1م، ص84)، (2م، ص89)، (1م، ص91)، (1م، ص94)، (2م، ص95)، (1م، ص100)، (2م، ص101)، (1م، ص102)، (2م، ص 103)، (2م، ص104)، (1م، ص105)، (5م، ص107).	
جيب	(2م، ص6)، (1م، ص10)، (4م، ص16)، (1م، ص17)، (1م، ص19)، (1م، ص20)، (1م، ص21)، (1م، ص23)، (1م، ص24)، (1م، ص25)، (1م، ص27)، (1م، ص34)، (1م، ص35)، (1م، ص41)، (1م، ص44)، (1م، ص45)، (2م، ص47)، (1م، ص50)، (2م، ص54)، (8م، ص55)، (1م، ص56)، (2م، ص58)، (1م، 59)، (2م، ص60)، (1م، ص66)، (1م، ص72)، (1م، ص74)، (1م، ص81)، (1م، ص85)، (1م، ص90)، (1م، ص97)، (1م، ص99)، (1م، ص101).	**48 مرّة**
المكتب	(2م، ص5)، (1م، ص7)، (2م، ص13)، (1م، ص14)، (1م، ص20)، (1م، ص21)، (1م، ص30)، (1م، ص34)، (2م، ص35)، (1م، ص39)، (2م، ص40)، (1م، ص41)، (1م، ص44)، (1م، ص49)، (1م، ص56)، (2م، ص61)، (1م، ص62)، (1م، ص64)، (2م، ص66)، (1م، ص75)، (4م، ص76)، (2م،	**46 مرّة**

	ص77)، (1م، ص81)، (1م، ص82)، (1م، ص87)، (1م، ص89)، (1م، ص94)، (1م، ص95)، (2م، ص97)، (2م، ص101)، (2م، ص103)، (1م، ص106)، (1م، ص108).	
الوقت	(1م، ص2)، (3م، ص5)، (2م، ص6)، (1م، ص7)، (1م، ص8)، (1م، ص12)، (1م، ص15)، (1م، ص19)، (1م، ص23)، (2م، ص26)، (1م، ص32)، (1م، ص37)، (1م، ص39)، (2م، ص40)، (1م، ص41)، (1م، ص44)، (1م، ص46)، (1م، ص48)، (2م، ص49)، (1م، ص55)، (1م، ص59)، (1م، ص61)، (1م، ص62)، (1م، ص67)، (1م، ص72)، (2م، ص77)، (1م، ص84)، (1م، ص93)، (2م، ص94)، (1م، ص100)، (5م، ص101)، (1م، 105).	**44 مرّة**
حيوان	(1م، ص11)، (1م، ص12)، (4م، ص18)، (1م، ص23)، (1م، ص36)، (2م، ص37)، (1م، ص40)، (2م، ص44)، (1م، ص48)، (1م، ص54)، (1م، ص57)، (1م، ص60)، (1م، ص69)، (3م، ص70)، (2م، ص73)، (3م، ص79)، (1م، ص82)، (1م، ص83)، (1م، ص84)، (2م، ص87)، (1م، ص89)، (1م، ص90)، (1م، ص91)، (1م، ص94)،	**40 مرّة**

	(3م، ص95)، (2م، ص98).	
ورق	(2م، ص6)، (1م، ص8)، (1م، ص9)، (1م، ص10)، (1م، ص15)، (1م، ص16)، (1م، ص19)، (1م، ص21)، (2م، ص27)، (1م، ص28)، (1م، ص32)، (1م، ص33)، (1م، ص34)، (1م، ص45)، (2م، ص47)، (1م، ص50)، (1م، ص54)، (1م، ص55)، (1م، 58)، (1م، ص67)، 2م، ص69)، (1م، ص70)، (2م، ص72)، (1م، ص74)، (1م، ص77)، (1م، ص96)، (1م، ص97)، (1م، 99)، (1م، ص101)، (2م، ص102).	**36 مرّة**
قوارض	(1م، ص12)، (1م، ص18)، (1م، ص25)، (1م، ص27)، (1م، ص30)، (1م، ص31)، (2م، ص32)، (2م، ص36)، (1م، ص41)، (1م، ص52)، (1م، ص62)، (1م، ص67)، (1م، ص72)، (1م، ص80)، (1م، ص81)، (1م، ص84)، (1م، ص85)، (1م، ص87)، (1م، ص99)، (3م، ص100).	**28 مرّة**
بطاقة	(1م، ص8)، (1م، ص9)، (2م، ص11)، (1م، ص15)، (2م، ص27)، (1م، ص37)، (1م، ص61)، (3م، ص68)، (1م، ص69)، (1م، ص70)، (1م، ص73)، (1م، ص74)، (1م،	**27 مرّة**

	ص79)، (1م، ص83)، (1م، ص87)، (1م، ص95)، (1م، ص97)، (1م، ص99)، (3م، ص104)، (1م، ص106).	
فأر	(1م، ص8)، (1م، 19)، (1م، ص20)، (1م، ص24)، (4م، ص28)، (1م، ص30)، (1م، ص41)، (1م، ص47)، (1م، ص54)، (1م، ص63)، (1م، ص71)، (2م، ص72)، (1م، ص73)، (1م، ص79)، (1م، ص80)، (3م، ص82)، (1م، ص83)، (1م، ص84)، (1م، ص85)، (1م، 95).	**26 مرّة**
تناسل	(1م، ص7)، (1م، ص8)، (2م، ص9)، (1م، ص12)، (1م، ص28)، (2م، ص31)، (1م، ص32)، (1م، ص66)، (1م، ص67)، (1م، ص71)، (2م، ص72)، (1م، ص73)، (1م، 79)، (1م، ص86)، (4م، ص94)، (1م، ص99)، (2م، ص104).	**26 مرّة**
الغاز	(3م، ص19)، (1م، ص24)، (1م، ص41)، (2م، ص42)، (2م، ص43)، (1م، ص44)، (1م، ص46)، (1م، ص46)، (1م، ص52)، (1م، ص54)، (1م، ص62)، (1م، ص66)، (1م، 67)، (1م، ص73)، (1م، ص87)، (1م، ص96)، (1م، ص99)، (1م، ص104).	**22 مرّة**

الحياة	(4م، ص6)، (1م، ص8)، (1م، ص18)، (3م، ص19)، (1م، ص18)، (1م، ص49)، (1م، ص50)، (1م، ص54)، (1م، ص65)، (2م، ص66)، (1م، ص68)، (1م، ص69)، (1م، ص72)، (1م، ص78)، (1م، ص81)، (1م، ص89).	22 مرّة
العمل.	(1م، ص8)، (1م، ص9)، (1م، ص17)، (1م، ص25)، (2م، ص27)، (1م، ص40)، (1م، ص41)، (1م، ص42)، (1م، ص52)، (1م، ص53)، (1م، 74)، (1م، ص75)،(1م، ص79)، (1م، ص79)، (1م، ص80)، (1م، ص81)، (1م، ص82)، (1م، ص91).	19 مرّة
التّاخر	(3م، ص5)، (1م، ص7)، (1م، ص9)، (1م، ص12)، (1م، ص20)، (1م، ص23)، (1م، ص30)، (1م، ص39)، (1م، ص40)، (1م، ص42)، (1م، ص43).	13 مرّة
اليربوع	(1م، ص17)، (1م، ص26)، (1م، ص27)، (2م، ص28)، (1م، ص51)، (1م، ص54)، (1م، ص60)، (1م، ص68)، (1م، ص72)، (3م، ص73)، (1م، ص82)، (1م، ص84)، (1م، ص87).	16 مرّة

وقد كان عدد دوران هذه الكلمات وِفق الجدول الآتي:

الجرذ: تكرّرت هذه الكلمة 165 مرّة، وكلمة الـ فأر26، والقوارض 28 مرّة، واليرابيع 16 مرّة في الرّواية، لأنّ البطل يعمل مديرا بمصلحة إبادة الجرذان، وكونه أعزبا متحرّرا من جميع المسؤوليات الأسرية، يقضي جلّ وقته في محاربتها، إضافة إلى تكريس وقته في قراءة الكتب وإدارة المصلحة، فالبطل مهووس بمحاربة الجرذان لأنّه عاش صدمة طفوليّة، تعرّض لها من قبل مجموعة من الجرذان هاجمته وهو في سن الثّانية من عمره، فتصدّى لها بالدّفاع عن نفسه، والجرذ عموما هو رمز للفساد بشتّى أنواعه، كناية على كثرة الفاسدين.

اليوم: تكرّرت هذه الكلمة 112 مرّة، فلا تكاد كلّ صفحة من صفحات الرّواية تخلو من هذه الكلمة، فاليوم يشمل الليل والنّهار، والنّهار بدوره يتفرّع الى فترات الصّباح، والظّهيرة والمساء، لكن الرّوائي هنا وظّف هذه المفردة بكثرة لأنّها بالنّسبة له ترمز للنّشاط والحركة وعدم الثّبات، والانسان يسعى خلال اليوم للعمل وكسب قوّته وممارسة حياته اليومية، ونجده يقسّم الرّواية الى ستّة أيام وكلّ يوم مليء بالأحداث، كما أنّ اليوم يمثّل بداية حياة جديدة ما يبعث على الأمل، والإشراق والمستقبل.

أمّي: تكرّرت هذه الكلمة 56 مرّة فالأمّ هي الأصل والمنبع، فكلمة أمّي حاضرة على لسان الرّوائي من بداية الرّواية إلى نهايتها، لافتخاره بأمّه، وهذا دليل على شدّة تعلّقه بها، فورث عنها الصّرامة، وقوّة الشّخصية، إضافة إلى حبّ الوحدة، ويفتخر بها ويردّد أمثالها، وحكمها التي تعالج قضايا اجتماعية واقتصادية.

المطر: تكرّرت 61 مرّة في الرّواية، فالمطر إكسير الحياة، وهو رمز الرّزق والنّماء والخصوبة، لكن رغم هذه المميّزات والفوائد، إلّا أنّ البطل يكره المطر بشدّة لأنّ عند تساقط المطر تخرج الحلازن بكثرة هذه الأخير هي رمز التّناسل الذي يكرهه هو الآخر وإن كان دالا على استمرارية الحياة.

السّاعة والوقت: تكرّرت الأولى 48، والثّانية 44 مرّة، وهما مصطلحان يرمزان للانضباط والالتزام، فالبطل منضبط جدًّا لدرجة الهوس، فهو يعُدُّ الوقت بالثّانية والدّقيقة، فكلّما تأخّر عن عمله بضع دقائق يعمل بدلها لساعات.

الجيب: تكرّرت 48 مرّة ، فالجيب هو مكمّن أسرار الإنسان، والبطل كان له جيبان: الجيب الواحد والعشرون الذي سعى لإخفائه لما يحمله من أسرار، وأمور شخصية فالبطل يعاني من اضطربات نفسية التي قد تكون بسبب تراكمات العمل، والجيب العشرون حيث يضع فيه كلّ قصاصاته الورقية التي يسجّل عليها مختلف ملاحظاته، ويعيد ترتيبها فيما بعد، لكن أغلبها متعلّقة بالفئران وكيفية القضاء عليها، وهذه المداومة على كتابة القصاصات، ودسّها في الجيب الذي يعتبر مكانا آمنا، يحتفظ فيه بأحداث يومه لتكون دليلا في مستقبل أيام لصالحه، فهو يخشى المتابعات، ولاسيما أنّه يعمل في مكان حسّاس.

المكتب: ورد ذكرها في متن الرّواية 46 مرّة، فهو مكان للعمل، والاجتهاد، والبطل شديد التّعلق بعمله، ما يعكس إخلاصه وإتقانه وأدائه له على أكمل وجه، كما أنّ تكراره بهذا الحجم يعكس مستوى حضوره في يوميات الحلزون، ومدى تحكّمه في الأحداث.

الحيوان: ورد ذكرها 40 مرّة في الرّواية، فهو أكثر اطّلاعا على عالم الحيوان لعمله بإحدى المصالح التي تهدف الى القضاء على هذا النّوع من الحيوانات (الجرذان)، إلى جانب شغفه، واهتمامه بقراءة كتب تتناول بالدّراسة، حياة بعض الحيوانات للوقوف على ماهيّة هذه الحيوانات، وطرق عيشها.

ورق: جاء ذكرها في الرّواية 36 مرّة، وهي تلك القصاصات الورقيّة الصّغيرة التي يستعين بها البطل في تدوين كلّ ملاحظاته، لأنّها تمثّل ذاكرته المصغّرة التي يعوّل عليها كثيرا.

بطاقة: كرّر الرّوائي كلمة بطاقة 27 مرّة، وهي بطاقات يستعملها في كتابة عديد التّقارير العلمية عن الجرذان، يهدف الرّوائي من خلالها إلى إرساء دراسات، من خلال تدوين كلّ الملاحظات والتّطورات التي تطرأ على هذا الحيوان.

تناسل: تكرّرت 24 مرّة، إذّ نجد البطل ينتقد التّناسل بشدّة، بل ويعتبره جريمة لا تغتفر، فهو يعلن في مواضع عدّة أنّه ضد التّناسل؛ لذا قرّر أن يبقى أعزبا طيلة حياته؛ فالتّناسل عنده هو أمّ المشكلات؛ يسبّب الفقر، والتّخلف، ولاسيما في الدّول التي تعاني الجهل، والضّعف الاقتصادي.

الحياة: وردت 22 مرّة في الرّواية، فالرّوائي ناقد لأوضاع البلاد باختلاف ميادينها متطلّعا لحياة مثالية.

العمل: ذُكرت 19 مرّة في نصّ الرّواية، حيث يعتبر العمل شرفا للإنسان، ما دفع بالبطل لتقديس عمله، حيث يخصّص له جزءا كبيرا من حياته.

والملاحظ ممّا تقدّم أنّ هذه الملفوظات التي سقناها، مرتبطة بالبّنية الدّلالية العميقة للرّواية، وهي الأكثر دورانا واستعمالا حتّى في الواقع اليومي للإنسان.

توظيف اللّغة الرّمزية:

عرفت الرّواية الجزائرية الحديثة انتشارا كبيرا على السّاحة الأدبية، حيث تمكّنت من إبراز مكانتها على يد جيل يسعى للتّجديد والتّغيير، كما حقّقت ثراء فنّيا متميّزا، إذ أنّها احتوت على الكثير من التّحولات والمظاهر والمميّزات، فكان الرّمز من الظّواهر الفنّية التي لجأ إليها الرّوائيون، واستخدموها في تطوير اللّغة والقدرة على التّوصيل والتّأثير.

كما يعدُّ الرّمز وسيلة للتّعبير، يعرّفه **"ابن رشيق القيرواني"** في قوله: **"أصل الرّمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثمّ استعمل حتّى صار الإشارة "**[1]. فمن خلال هذا القول يتبيّن أنّ الرّمز هو عبارة عن إشارات تستخدم للتّلميح، والتّوضيح والكشف عن الكثير من المعاني والدّلالات التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة، إضافة إلى هذا دوره في إثراء التّجربة الرّوائية ويعتبر من أهم الأساليب التي ارتبطت بالتّجريب في الكتابة الرّوائية الحديثة.

(1)- أبو علي الحسن بن رشيق المعروف بالقيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخارجية، القاهرة، مصر، ط1 سنة 2000م، ص 504.

وعند دراستنا لرواية "**الحلزون العنيد**" للكاتب "**رشيد بوجدرة**" وجدنا أنّ الرّوائي اعتمد على اللّغة الرّمزية الموحية التي تخدم فكرة الموضوع، وتسهم في التّعبير عنها بشكل واضح وسليم، من بين الرّموز التي حدّدناها في الرّواية ما يأتي.

رمز الحيوان:

يعدُّ رمز الحيوان من أكثر الرّموز بروزًا داخل الرّواية، حيث اتّخذ "**رشيد بوجدرة**" من الحلزون رمزا للتّناسل إذ أنّه يكره التّزواج والتّكاثر، إذ يقول: "**إنّ الحلزون في الميثولوجيا الكونية متّصل أوثق اتصال بالقمر والتّجدد الفصلي، ومثال ذلك أنّ تكسير تيكال إله القمر المكسيكي، يصوّر داخل قوقعة حلزون، وهكذا فإنّ هذا الحيوان رمز الخصب الذي لا يظهر إلا بعد المطر**"[1].فعندما يكون الطّقس ممطرا يخرج الحلزون، ويجعل البطل يدخل في لحظة قلق وخوف لأنّه سيحدث خصب وتكاثر.

كما اتّخذ من الفئران رمز للفساد والبشرية الزائدة التي تمثّل عائقا أمام الفئة المثقّفة المستقرة وسط مجتمع أمّي لا يجيد القراءة ولا الكتابة، وهذا ما وضّحه في قوله:"**أمّا الجرذان فهي لا تضيع وقتها انّها خمسة ملايين، تستهلك وتتناسل، يا للرقم!**"[2].

ولقد كان للفئران تأثير كبير على نفسية الرّوائي إذ أنّه تعرّض في الثّانية من عمره إلى هجمات من طرف الجرذان، عندما تركه أمه عند امرأة ريفية، لكن تلك المرأة حبسته في غرفة وذهبت تساعد زوجها في الحصاد، وكان يوم شديد الحرارة خرجت الجرذان هائجة فهاجمته ولكنّه استطاع الهروب والنّجاة منها، حيث يقول: "...**وضعوني إذا في عهد امرأة ريفية ،ذات يوم صيفي شديد القيظ، حبستني في حجرة، وراحت تساعد زوجها على حصاد القمح، وإذا بعشر جرذان كبيرة هيّجتها الحرارة، تهاجمني، تمكّنت من الفرار قافزا من النّافذة بعد أن قتلت منها عددا لا يستهان به**"[3]

(1)- رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، ص 87.

(2)– المصدر نفسه، ص 07.

3–رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد –، ص54.

فهذه الحادثة التي عاشها البطل جعلته مهووسا بقتل الفئران، إذ قال: **"وهكذا نذرت الجرذان حقدا نهائيا، وتفرّغت لدراسة علم سمامة الحيوان"**[1]. فهذا ما جعله يعمل مديرا لمصلحة مكافحة الجرذان.

رمز المرأة:

تعرف المرأة على أنّها رمز الأمن والعطاء، والبذل والجهد من أجل الآخرين ،كما تعبّر عن النّصح والتّوجيه وكذلك الإرشاد ،ولقد إتّجه الرّوائي**"رشيد بوجدرة"** في رواية **"الحلزون العنيد"** إلى إظهار قيمة المرأة الأم وهذا يعود لشدّة تعلّقه بها، حيث يسترجع ذكرياته معها متأثّرا بأمثالها الشّعبية التي كانت تقولها في مواضع عديدة، فالرّوائي يشبّه طباعه بأمه ويفتخر بها ،حيث كانت لا تحبّ ظاهرة التّناسل مثله حيث قال:**"قالت أمي له: إذا كنت تريد أولاد آخرين، فستموت بدءا رئتيك ،لم يلح كثيرا ،كانت تعرف كيف تحسم الأمور، ولد ثم بنت وكان لها ما أرادت"** [2]

فأم الرّوائي من خلال هذا القول حدّدت النّسل، وتمثّل الدّافع الوحيد في حياته، وقد استمد منها شجاعته وقوّته وحبّه للعمل.

ويتّضح ممّا سبق أنّ **"رشيد بوجدرة"** لجأ إلى استخدام الرّمز الذي يصنّف ضمن مميّزات اللّغة العربية في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد التّعبير عنها، كما اعتمد على توظيف اللّغة الرّمزية في إبراز أهمّية المرأة ودورها العظيم في بناء المجتمع.

4- توظيف التراث

من المتعارف عليه أنّ الأدب في مختلف ربوع العالم قد رضع من حليب التراث، ذلك الكم الهائل الذي وصلنا من الأجداد والآباء، سواء ما تعلّق بأقوالنا أو أفعالنا، وهو كذلك يمثّل حصيلة القّيم التي بواسطتها يعبّر الفرد عن كلّ معتقداته، وعاداته، وتقاليده، إذ نجده يحفظ الحضارة باستمرار، وهو كذلك ما تركه الخلف للسّلف من ثقافة تتوزّع بين ما هو ديني ، وما هو تاريخي،

1-المصدر نفسه، ص54.

2- المصدر نفسه، ص10.

وما هو أدبي شعبي، أو ما يصطلح عليه بالفلكلور، لكن هذا الأخير يعتبر تربة خصبة للأدب في شتّى مجالاته، وهذا ما يجعل منه مادّة دسمة يوظفها، ومن ثمّة يستثمر فيها بما يخدم حياة الإنسان، لكن هذا التّوظيف ليس بصورة كليّة، وإنّما بعملية تبادلية تشاركية بين الأدب الرسمي، والتّراث بوصفه أدبا هامشيا، فمثلما يؤثر الثّاني في الأّول يستفيد الأّول من الثّاني، كما أنّ هذا الحضور قد يكون عفويا فيه لمسة من الابداع بحكم علاقات التّرابط والتّكامل بين حياة الأفراد، كما قد يكون حضوره بصفة واعية يقصدها الرّوائي أو الرّوائي، حيث نجد الرّواية الجزائرية خاصة في الآونة الأخيرة لجأت الى توظيف التراث بوصفه الوعاء الذي نشأت فيه الشّعوب، وتشكلت في عديد القوالب المختلفة باختلاف انتمائها، وثقافتها والمواقع التي يستعمل فيها هذا الإرث الشّعبي المادي، أو المعنوي، لهذا نجد الرّوائي **"رشيد بوجدرة"** قد وظف هذا التّراث المتمثل في الأمثال الشّعبية؛ لأنها تعتبر عصارة جهد لحياة أناس عاشوا قبلنا، تمعنوا جيدا في هذه الحياة، ودقّقوا في تفاصيلها؛ لتكون بذلك مرآة عاكسة إنّ لم نبالغ ونقول بصفة أدقّ، لماذا قد يتساءل أحدهم؛ ما فائدة هذا التراث؟ وما علاقته بالأدب الرّسمي؟

وللتّراث الشّعبي أشكال متنوّعة، ومنتظمة في مجالات فنون الثّقافة الشّعبيّة، لاسيما فنون الأدب الشّعبي من حكايات خرافيّة، وفصص شعبيّة، وأساطير، وألغاز وصولا إلى الأمثال الشّعبيّة التي تتميّز بقصر جملها، وعذوبة لحنها، ليس هذا فحسب بل يوصل المعنى بطريقة مباشرة دون عناء وفي ظرف وجيز، ربما هذا ما دفع الأدب الرّسمي الى توظيفه والاستعانة به لتوصيل الهدف الذي يصبو إليه، حيث نجد الرّوائية والباحثة **"فريدة إبراهيم"** تقول في هذا الشّأن: **"أعتقد أنّ هناك علاقة كبيرة وأكيدة تجمع الأدب الجزائري بالتراث، موضحة أنّ التّجريبية الرّوائية العربية الجزائرية، رغم حداثتها أظهرت نقلة نوعية بانفتاحها على الموروث السردي العربي والعالمي"**[1]، ومن خلال هذا القول ندرك جيدا أنّ الأدب عموما، والجزائري خصوصا قد لجأ إلى توظيف التّراث الشّعبي الذي يعبّر عن عادات وتقاليد، ومعتقدات ونمط حياة شعب من شعوب العالم الذي وصلنا

1 -www.almayadeen.com، كيف يوظف التراث في الأدب الجزائري، نوارة لحرش، 10شباط 2019، بتاريخ 2022/05/18، التوقيت 19:43.

من سالف العصور، والأزمان بطريقة شفوية وهو نوعان؛ أحدهما معّطل في المتاحف والخزائن، والثّاني مجسد في مختلف ما نمارسه في حياتنا اليومية من عادات وتقاليد، هذه الموروثات الشّعبية التي لازلنا نحافظ عليها، وتمدّها بِنَفَسٍ جديد لتستمر فيها الحياة، ومن أوجه استعمال وتوظيف التّراث، سنركز على توظيف الأمثال الشّعبية في الرّواية.

توظيف الأمثال الشّعبية

تعكس الأمثال الشّعبية تجارب حقيقية عاشها النّاس في ماضي الأيام، وتعتبر موارد لظهورهان وبروزها، وهي عبارة عن جمل موجزة مكثّفة، قليلة الألفاظ، عظيمة الدّلالة، يوظفها الأدباء في معارض نصوصهم؛ لأغراض فنّية تحت طائلة التّجريب، ومن جهة ثانية لدواعي أمنية؛ فالرّوائي يحاول أن يعارض دون أن يعرّض نفسه للخطر، فيتناص مع الأمثال الشّعبية؛ لتكون درعا تقيه المتابعات، بحيث تكون وقاء، يتملص به من الرقابة.

ومن بين هذه الأمثلة نذكر بعض تلك التي وظفها "**رشيد بوجدرة**" في روايته "**الحلزون العنيد**"

"**تقول أمّي: مطر مارس(آذار) ذهب خالص** "[1]؛ لأنّ الأمطار المتساقطة في شهر مارس تكون لها فائدة عظيمة لسقاية الأرض، فالمزروعات في هذا الشّهر تحتاج إلى كميات كبيرة من الماء لتنمو وتنضج، وهو مثل شعّبي بالدرجة الأولى شاع استعماله في بلدان المغرب العربي، لأنّه في ثقافة الفلاح الجزائري حاسمة في تحديد نجاح الموسم الزراعي من عدمه، وكمية المياه المتساقطة هي الكفيلة بإخراج الذّهب الأخضر من قلب التّراب الأسود.

ولأنّه من دواعي استدعاء الأمثال تقوية الدّلالة، وتغريبها في الوقت نفسه؛ فإنّ في هذا المثل ٰشارة إلى ضرورة تنويع الاقتصاد، وعدم الاتّكال على ما في بطن الأرض ثروات، وإنّما يجب الاهتمام بالفلاحة، من خلال توفير مستلزماتها؛ لأنّ الاعتناء بالفلاحة يوفّر لنا المن الغذائي، وبالتّالي الأمن القومي

[1] –رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد، صفحة 87.

ونجده في موضع آخر يقول: **"حوت ياكل حوت وقليل الجهد يموت"**[1]، مثل يؤسس لقانون الغاب، وفي الحقيقة أنّ هذه المعادلة، نظام عرفته كلّ مجتمعات العالم، عبر عصور التّاريخ، وليس خاصا ببلد معين، وهو من أشهر الأمثلة التي يستخدمها الجزائريون لوصف موقف معين قد يعبّر عن غضبهم من شدّة الظلم، والقهر وكذا التّسلط، لأنّ الحيتان على اختلاف أنواعها، وأشكالها تعيش في البحار، والمحيطات حياة تائهة خارج حدود القانون، ولا مجال فيها لتطبيق القانون، حيث نجد فيها الحيتان الكبيرة القوّية الضّخمة تأكل الحيتان الصّغيرة دون رحمة ولا شفقة، لأنّها حياة همجيّة تخضع لمنطق القوّة، والأقوى هو يسيطر على الوضع وهذا المثل الشّعبي يعتبر جزءا من التراث المعنوي، يمكن إسقاطه على الواقع الإنساني المعيش يوميا.

واقع غدا غابة كبيرة فقدت فيها البشرّية صفة الإنسانية، وتنصّلت من لباس الآدمية، فلم نعد نميّز الفرد المثقف من الأمّي، ولا المسلم من النّصراني أو اليهودي، ولا القريب من البعيد، حيث اختلطت الرّؤى، والموازين، لأننا فقدنا ذاك المجتمع الجزائري، الموحّد والمتماسك الذي يقدّر فيه الصغير، ويوقّر فيه الكبير، لكن اليوم أصبح الشّخص القوي يتعدى على حق الضّعيف، وصاحب المال والنّفوذ يجعل من الباطل حقّا، ومن الحقّ باطلا بالرّشوة، وشراء الذّمم وغيرها، وفي الرّواية ربط مباشر لهذا المثل الذي وظفه الرّوائي **"بوجدرة"** يرمز به للإنسان المتسلّط، إمّا بماله أو بجسده مقابل الحوت الصّغير الذي يرمز به للإنسان الضّعيف الذّي لا يملك مالا، ولا يوجد من يسانده، ولا يقف بجانبه في مشاكله وإن كان محقّا، والرّوائي هنا وظّفه توظيفا سياسيّا خدم الرّواية إلى حدٍ ما ليس من المنظور البسيط، وإنّما من منظوره الباطني، حيث شبّه حملة نظافة المحيط من المزابل والأوساخ، والقاذورات بحملة التّطهير من الفساد بشتّى أنواعه، فاستخدم كلمة اليّرابيع للدّلالة على كبار القوم الذّين يمارسون طقوس الفساد بشيء من الشّعوذة السّياسية، يقابله العمال البسطاء الذين تحلوا بالجدّية في أعمالهم، ومن هنا فكلّ فئة تعادي الأخرى، وتحاربها بطريقة عمودية غير متكافئة، لأنّ هدف القوي القضاء على الضعيف، والضّعيف يسعى للمطالبة بالعدل الذي يؤمن له الحياة الكريمة.

[1] –رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، ص51-52.

كما أردف في موضع آخر يقول: " **الخلطة بلط والجرب يعدي** "[1]يبدو أنّ المثل قد عبّر عمّا يجول في خاطر الفرد الجزائري الذي يعاني في صمت، وهدوء جرّاء الواقع المرير الذي يعيشه؛ لأنّ كثرة المخالطة تعرّض صاحبها للخداع، والاستغلال خاصّة إذا كان طيّب الأخلاق، وهذا وجع معنوي وقعه أكثر ألما من الضّرب الجسدي؛ حيث شبّه هذه العلاقات بداء الجرب سريع الانتقال والعدوى، لكن الرّوائي حاول من خلال هذا المثل التّعبير عن جانب شخصي من حياته، وربما يعكس هذا الجانب حياة الملايين من الأشخاص، لأنّ البطل في هذه الرّواية انعزالي بما تحمله المفردة من دلالة، فهو شخصيّة منعزلة انطوائيّة يعيش عالمه وحيدا حيث يضع أمام مكتبه رزنامة وسط كتابين كبيرين قاموس، وكتاب علمي حتّى يتحاشى أن يتطلّع النّاس في وجهه، ويتجنّب التّواصل انسانيّا معهم، وفي هذا إشارة الى كراهيّته، ونبذه للتّواص، فهو أكثر الأشخاص تدقيقا في الأمور وملاحظة النّقائص.

ومن الأمثال التي استثمرها الرّوائي في عمله هذا نذكر " **راس الفرطاس قريب لربّي** "[2]، يقال هذا المثل لتوصيف حالة الإهانة التي يتعرّض لها الانسان الخلوق الضّعيف، وحميد السّلوك لقلّة حيلته في درء الاتهامات الموجه إليه رغم صدقه، كما يفتقد طريقة لتخليصه، وإخراجه من الهموم والمشاكل، بعكس آخرين؛ تشعّ أعينهم خبثا، وتتطاير شرا، لكن أذكياء في التّعامل مع هكذا مواقف، والخروج سالمين، وقد وظّف " **رشيد بوجدرة** " هذا المثل في الرّواية توظيفا اجتماعيا سياسيّا؛ لأنّه تحدث عن سائق حافلة الثّامنة والنّصف، ووصفه بالثرثرة مع الرّكاب، وكثير التّدخين إضافة إلى تكاسله، وتهاونه في العمل، وإفراطه في الشّكوى من ظروف الحياة، وغلاء المعيشة ما يتسبّب في تأخر العمال عن مواعيدهم، والبطل واحد منهم، ورغم هذا يحظى بقبول من طرف النّاس، عكس سائق باص الثّامنة وخمس وأربعين دقيقة؛ ذاك الأقرع هادئ الطباع الذي يمارس عمله بإتقان، وفي صمت لكن أغلب الزّبائن ينفرون منه، وفي هذا الكلام دلالة على اضمار الخوف، والميل نحو من يثلج الصدور بالتّعبير بصوت مرتفع عمّا يدور بدواخلنا.

1 –رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد، ص 33.

2 –المصدر نفسه، ص39.

وفي موضع يستدعي الرّوائي المثل القائل"**ولد الفار يطلع حفّار**"[1]، يُضرب هذا المثل عادة للتّعبير عن مدى تشابه بين الأبناء مع آبائهم، في الصّفات الفيزيولوجيّة، والأخلاقيّة إلى حدّ التّطابق، وهنا أصاب الرّوائي إلى حدّ كبير في توظيف هذا المثل الشّعبي، عند تعبيره عن مدى تضمّر" **الحلزون**" من الصّفات التي ورثها عن أبيه خاصّة المرضيّة؛ كهشاشة الرئة، وتناسي الصّفات الأخرى التّي جعلت منه شابّا وسيما، ليس هذا فحسب بل ورث منه الثّقافة، والتّعليم، ما أتاح له أن يكون في المنصب الذي يشغله.

وفي الأخير يمكن القول أنّ غرض الرّوائي " **رشيد بوجدرة** " من توظيف التّراث ليس مجرّد تقليد فحسب، بل اتّخذه وسيلة لنقد الحاضر بالعودة إلى الماضي، وفهم أبعاده التّي ضمّنها دلالات جديدة ومعاصرة، موظّفا بذلك مختلف التّجارب التي كانت لها قابليّة إنتاج إضافات دلاليّة مقترنة بواقع الحاضر، والضّارب في جذور التّراث والتّاريخ، ومنه فالتّراث قد حقّق للرّوائي الكثير حين ضمّن بعض أعماله الكثير من الأمثال الشّعبيّة التي تعكس تاريخ حضارة الإنسان من جهة، وحين استقى أدواته وعناصره من التّراث؛ ليعبّر بها عن واقع الحياة من جهة أخرى، وبهذا تمكّن الرّوائي من إنتاج نصوص روائيّة تزاوج بين ما هو تراثي وما هو حضاري، لأنّه لا يمكن فصل حاضر المجتمعات عن ماضيها، ومن جهة أخرى أعطى لتلك الأمثال أبعادا دلالية تتّفق وما عاشه مجتمعا في زمن كتابة الرّواية.

5- خرق المحظور وتوظيف المسكوت عنه

تطّورت الرّواية الجزائرية من حيث مراميها وتقنياتها، فلم تعُد تخضع لقوانين ثابتة، بل أصبحت تتّسم بنزعة مستمرة إلى التّجاوز، وذلك بفضل محاولات بعض الرّوائيين إثر دخولهم غِمار التّجريب وابتكار طرائق وأساليب جديدة، وكسر رتابة المألوف، وخرق المحظور، أو ما يعرف بالتّالوث المحرّم من "**جنس، ودين، وسياسة**"؛ بغية إنتاج خطاب جديد مغاير للذّائقة العربية، والاجتماعية؛ حيث تعرّضوا إليها في كتاباتهم بلغة مباشرة دون تلميح، ممّا قد تؤدّي بهم إلى تجاوز الحدود التي تتنافى مع العرف والتقاليد.

[1] – رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، ص 30.

ويُعدّ الرّوائي "**رشيد بوجدرة**" من الذين راهنوا على السّير عكس التّيار، وكرّس نفسه كاسم مجدّد في الرّواية، ويؤكّد جرأته هذه بقوله في أحد لقاءاته الصّحفيةقائلا " **أنا أكثر جرأة، ومن حذا حذوي على غرار أحلام مستغانمي التي لم نجد لها أي جنس في ثلاثيتها. عدا ما تدل عليه العناوين**"[1]، فرغم تعرضه لجملة من الانتقادات من قبل التّيار الإسلامي خاصة، إلّا أنّه بقي متشبثا بتيمة الجنس كموضوع محوري، فجاءت روايته: "**الحلزون العنيد**" لتؤكد مكانة الثّلاثي المحرّم لديه.

5-1. الجنس (كسر تابو الجنس):

يعتبر الجنس من "**الطابوهات**" التي لا يجدر بنا أو لا يمكننا الحديث عنها في مجتمعنا العربي عامة والجزائر خاصة، لارتباطها بقضايا أخلاقية واجتماعية حساسة، لكنه من الموضوعات الأكثر إثارة للفضول، فرغم حساسية قضية الجنس إلا أنه نال حظه من التوظيف بمستويات متفاوتة بين الرّوائيين بغية كسر النّمطية السّائدة في مجتمعنا، وخرق أفق توقعات القارئ؛ فتوظيف الجنس أعتبر من سمات التّجديد في الرواية، فلم يرض الرّوائي بكتابته، واختار أن تكون كتابة مقاومة وكتابة انحراف عن الطرق المستورة، ويمكن التّأكيد على هذا التّمرد بحوار دار بين صحفي و"**رشيد بوجدرة**" في جريدة "**الشّرق الأوسط**" **حيث قال الصحفي: كان غاضبا كعادته عندما التقيت به في أبوظبي، و هو يردد: "لابد من إيجاد بديل للقوالب الفكرية الجامدة والمتكلسة التي تعيق عملية الابداع في العالم العربي**".[2]

وتحدث الرّوائي "**رشيد بوجدرة**" في روايته "**الحلزون العنيد**" عن موضوعات عديدة في الجنس أو تحمل دلالات جنسية تلميحية حينا، وتقريرية حين آخر، مما تدل على مختلف المكبوتات والتي كشفت جانب من شخصية" **رشيد بوجدرة**" ويتجلى ذلك في قوله:" **الفصل الذي أستاء منه.**

---

1 آسيا شلابي، حوار مع رشيد بوجدرة، مونتاج على الشبكة. الإلكترونية، www.echorouk.com,2022/05/21 ,18 :40.

2 -جريدة العرب الدولية "الشرق الأوسط"، https: //aawssat.com/home/article/5246. يوم 2022/05/21، الساعة: 22:20.

غموض كثيف يشحن الجو. الأشكال تعج. ويغدو زجاج النوافذ مرايا محدبة. يتحرك الهواء يشوش الخضرة. النتيجة: احتلام *وهملان المني"[1] فمن خلال القول نستشف حديثه المباشر دون سابق إنذار عن ظاهرة طبيعة بشرية تحدث مع الذكور كما مع الإناث، لكننا من الأمور الشخصية التي نتماشى الحديث عنها في مجتمعنا ألاّ هي الاحتلام، وهملان المني حيث تحدث هذه الانفعالات الجنسية عنده خاصة في فصل الخريف الفصل الذي يبغضه لهذا السبب، ويقول أيضا في هذا الصّدد:" **ومع الاحتلام وهملان المني يلحق الممارسات المنعزلة، النادرة، خجل لا يطاق، إنني لا أستمتع بها سوى في الأيام التي أحسني مهجورا من الجميع ...الجرذان تفعل ذلك ببولها"**[2]، فهو لا يحتمل نفسه جراء هذه الممارسات، ولا يشعر بلذتها إلا في أقات شعوره بهجران الجميع له، أو شعوره بالوحدة، ثم يتّجه الرّوائي بوصفه لما يحدث معه من عادات سيئة، ورغبته في البحث، والاستفسار عنها إلى هدم القيم الأخلاقية فيقول: " **أعرف أنّ ممارساتي المنعزلة في المراحيض. أيام الغضب، تسمى علميا: استماء *المفهوم يكاد يلطف الفعل"**[3] الاستمناء أو ما يعرف بالعادة السّرية وهي عملية استثارة جنسية تتم في العادة باستثارة الأعضاء الجنسية.

فوصفها بالعلّة التي تنغصّ حياته. وقال في موضع آخر: "**يحدث أن أضيع بعض الوقت في المراحيض، لكن ذلك نادر جدا. مرة أو مرتين، استغرق الأمر ثلاث دقائق، لكني لو وصفت ما أفعل في المرحاض، لما تجرأت أبدا على قراءته...ورغم العيب الموسمي، تراني لا أستغل سلطة البلدية**

1– رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، ص50.
2–المصدر نفسه، ص50
3–رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد، ص50.
4–المصدر نفسه، ص 104.

"[4]، نلمس في هذا المقطع حديثه على قضاء شهوته التي وصفها بالعيب الموسمي دون تطرقه لأدق التفاصيل، لأنّ ذلك يخجله حتى بينه، وبين نفسه، فهو لم يتجرأ على كتابة، ولا على قراءته فمجرد التفكير فيها يشعره بالعار.

واستمر متماديا في الوصف بقوله: " **بطاقة رقم 7: السفاد عند الحلزون متبادل. إنّ هذا الحيوان المزود بجهاز تناسلي خنثوي يثير شريكه بغرز إبرته في جلده. ويثار من ناحية بنفس الطريقة. وما أنّ تبلغ الإثارة أقصاها حتى تنكسر الإبرة وتجرج من الفتحة التناسلية بمساعدة مخاط الغدد المتعدد الخيوط. وعندما ينتصب الذكر ويولج في فرج الحلزون الثاني الذي يقوم بنفس العملية. إنّ هذا السفاد يحدث وقوفا ويمكنه الاستمرار ساعات عديدة مما يسمح للحلزونيين أنّ يلتذا بمدة مضاعفة** "[1]، وصف الرّوائي وصفا دقيقا لكيفية إتمام عملية التّزاوج عند "**الحلزون**" أو العلاقة الجنسية عند هذا الكائن الرخو، فصورها تصويرا مجهريا بكامل تفاصيلها، ومراحلها، واللحظات الحميمية التي يعيشها الحلزون كما حدد مدة اللّذة التي تدوم لساعات، ثم يصف قائلا:" **الحلازن تتناسل وقوفا إنها غير مستّعجلة. بل هي تأخذ كامل وقتها. وبما أنّها خنثى. فهي تنجح في إدغام العملتين بواحدة**"[2]، نلمس من خلال هذا القول طريقة الحلازين الخاصة في التّكاثر أو التّناسل عكس الغالبية العظمى من الحيوانات، كما أشار في هذين المقطعين الأخيرين إلى ظاهرة الشّذوذ الجنسي، أو المثلية الجنسية، وهي ظاهرة منبوذة أخلاقيا واجتماعيا، وهي حديثة الظهور والانتشار في الآونة الأخيرة في مجتمعاتنا العربية.

5-2. الدّين (كسر تابو الدّين)

الدّين أحد عناصر الطّابوهات الهامة والمقدّسة إلى جانب الجنس والسّياسة و الذي هو "**مؤسسة اجتماعية قوامها التفريق بين المقدس وغير المقدس، ولها جانبان أحدهما روحي مؤلف من**

4- رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد ، ص 104.

[1] –المصدر نفسه، ص67.

[2] – المصدر نفسه، ص67.

العقائد و المشاعر الوجدانية، والآخر ماديّ مؤلفٌ من الطقوس والعادات"[3]، ونظرا لقداستيه وحساسيته تَعَامَل معه الكتاب بحيطة، وحذر لكن هذا لا يمنع الرّوائيين من الاكتفاء باختراق "**تابو**" الجنس فحسب، وإنما اخترقنا المحظور الديني أيضا لكن بدرجة أقل من الجنس الذي احتل، أو تصدر المراتب الألى، فتناول الرّوائي "**رشيد بوجدرة**" هذا الجانب في مقاطع عدة في رواية "الحلزون العنيد" عللى لسان بطله فقال: **"آخر من أشكو إليه المؤذن. لقد قلت له بوضوح إن إخلاصي للدولة يمنعني بالإيمان بالله"**[1]. يعلن بطله بأسلوب صريح ومباشر عن عدم إيمانه بالله عز وجل، ثم يضيف في فقرة أخرى قائلا: **"لا يمكنني الايمان بجميع هذه الأديان اكنني لا أطيق النّكاحين. الجزذان لا تؤمن بأي دين وأنا كذلك"**[2] ، نلمس في هذا المقطع إقرار واضح منه بعظمة لسانه عن إلحاده وكفره بالله عز وجل وبرسوله الكريم، قول يريد به الحلزون ممارسة حريته العقائديّة؛ ذلك حريته في أنّ يدين بأي دين، أو يرفض كلّ الدّيانات، لكن دون التّعرض للمقدّسات الدّينية بسوء، لكن في المقطع الموالي نلمس نوعا من الاستخفاف بهذه المقدسات الدّينية حيث يقول: **" وبينما تصرف الملايين في بناء مساجد ذات مآذن لا جدوى منها، لا يجد مركز إبادة الجرذان اهتمامًا من أحد"**[3]، فالمآذن لم تعد تنفع في نظره بطل الرّواية؛ احتقار أو استصاغر من قيمة المساجد، وبالتّالي هو احتقار لتعاليم الدّين الإسلامي ككُلْ؛ لاعتباره بناء المساجد ذات المآذن تبذيرًا.

والملاحظ أنّ الفرد الجزائري قد لا يمارس الطقوس الدينية كما ينبغي، وقد يُقْبِل على بعض العادات موسميًا، لكن الملفت للانتباه هو ضميره الدّيني المتوثب دائما، بما يجعله قابلاً للاشتعال بسبب أدنى كلمة خادشه للمقدسات الدّينية. يقول الباحث في التّصوف الإسلامي ورئيس "**ملتقى الأنذار**

---

[3] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج2، بيروت، لبنان، 1982، ص574.

[1] –رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد ص53.

[2]– المصدر نفسه، ص86.

[3] _ المصدر نفسه، ص80.

للفكر الحر" سعيد جاب الخير"، إنّ" الجزائري قد يكون غارق في زجاجة النّبيذ، لكنّه سيصرعك بها إذا تناولت مقدسًا دنيًا بما لا يراه لائقًا."[4]

والغريب في تصرفات "**الحلزون**" أنّه كان يتبرع ببعض أمواله، للجامع الجديد في الحارة التي يقتن بها فيقول: **"إنّه الجمعة. يوم عبادة. وإذا كانت تكاليف الجامع الجديد تحضر ذهني فذلك لأنني تبرعت بالمال من أجل بنائه. وهو ما فعل جميع سكان الحارة لم يكن يسعني أنّ أرفض. بل ولقد كنت قدوة. أظهرت حماسًا كيما يحسن رؤسائي بي الظّن. إذ أنّ جميع جرائد المدينة نشرت قائمة أسماء المتبرعين الأكّارم. تبخرت كلّ مدّخراتي. وأما عن المنفعة التي يعود بها عليّ بناء الجامع فحدث"[1]**، فالبطل صاحب مكانة محترمة، وسط مجتمعه وله أفضاله على الأفراد، فهو يساهم في المشاريع الخيرية خصوصا منها المسجد رغم كونه لا يؤمن بالله.

وهنا مكمن المفارقة في شخصية البطل حيث أراد إيصال فكرة مفادها أنّ الملحدين ليسوا دائما سيئين، فهو على مرّ أجزاء الرّواية يحترم جميع الأفراد، رغم نقده المستمر لبعض المقدسات الإسلامية المستهجنة *، مثل بناء الصوامع مرتفعة التّكاليف. ويبدو تبرعه هنا ليس بدافع التبرع والاعانة فعلاً إنّما خوفا على مكانته وسمعته.

علاوة على هذا حديثه عن رجال الدين بطريقة ساخرة فهم بالنّسبة له جهلة، لا يفقهون شيئا إذْ نجده يقول: **"لكن المؤذن الجاهل لا يعرف هذا وإلا لأمر بإحراق جميع آثار أبي الروحي..."[2]**، فالرّوائي "رشيد بوجدرة" من هذا المنطق تعدى الحدود باعترافاته الصريحة بديانته وبإيلاء "مصلحة إبادة الجرذان" اهتماما ورعاية، بدل بناء المساجد، وانتقاده لرجال الدين.

5-3. السّياسة (كسر تابو السّياسة):

---

[4]- مقال صحفي بعنوان: الالحاد في الجزائر "جريمة" لا تحتاج الى شهود2022/05/22، 10h: 20 https ://www.ultrasawet.com.

[1] -رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد، ص32.

[2] -المصدر نفسه، ص84.

" ظل الحديث عن السّياسة ومادتها محظورا، ومهابا بفعل ما علقت به من سيمات التسلط وصنع القرارات الحاسمة وما روجته على أنّ المساس باسمها، قد يغير مجرى التّاريخ، وأنّ الحديث في السّياسة قد يسقط الأنظمة الاجتماعية، ويلغي دور الحاكم، لذا يتوجب على السّلطة السّياسية حماية قوانينها. ولذلك يقمع كل من يحاول تخطي نظامها السّلطوي"[1]؛ فالجانب السّياسي أثبت حضوره هو الآخر في الرّواية الجزائرية، فنجد "**رشيد بوجدرة**" ظل طيلة الأربعين سنة الماضية حاضرًا فاعلًا في الحياة اليومية، خصوصا السّياسة. فالمتصفح لرّواية "**الحلزون العنيد**" من خلال موضوعها، وعنوانها يدرك أنّها قصة سيّاسية في قالب اجتماعي سردي، بطريقة رمزية ساخرة للإدارة والمؤسسات السّياسية إذ يقول: **" إلا إذا كتبت التماسا الى منظمة الصحة الدولية. سبق وفعلت ذلك. لكنهم بجلاء، لا يعطون شيئا، إنّي أتساءل ما جدوى كلّ هذه المنظمات الدولية. إنّها مجعولة بالأحرى، لتسمين اخصائيين م زعومين، يجيئون لإعطائنا دروسا، وهم لا يتقنون شيئا أكثر من قبض المعاشات الملكية وشراء الزرابي الصوفية. اسراف سيّاسي"[2]**؛ فالسيّاسة اليوم أصبحت مجرد أوهام، ورجال السيّاسة ينتجون خطابات لا فائدة منها، ويقول في موضع آخر: **"الشّيء الوحيد الذي أحسد عليه رؤساء الدول. ذلك الإحساس بالسيطرة أما فيما يبقى، فإنّي أشفق عليهم. إنهم وحيدون، مثلي، مع فارق. وهو أني لا القى خطبًا رنانة طنانة كيما يحبني النّاس، ولا أستحم وسط الجماهير. فهي تفضي. والحماس يصدمني. وتضايقني رائحة العرق غير أنّي أعرف أنّ السلطة تنبت أجنحة"[3]**، فهو ينتقد الإدارة، والبروقراطية وبعض السّلوكيات المجتمعية نقدًا لاذعًا يعج بروح السّخرية العميقة.

فهي حكاية سيّاسية للتخلف تصف أوهام بيروقراطي تجاوزته مشاكل مدينة لا حلول لها.

---

1 –مليكة ايماني: تيمة المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية بين الاعتدال والابتذال، مجلة دراسات معاصرة، جامعة باتنة، صفحة366، بـ: تاريخ23ماي2202، الساعة 14:12.

2–رشيد بوجدرة: الحلزون العنيد، ص89.

3–المصدر نفسه، ص 76–77.

وختامًا يمكن القول أنّ الرّوائي الجزائري لم يخش شيئا، بل تطرق إلى كلّ الموضوعات، وخرق كلّ المحظورات، وخاض في كلّ الحميميات ذات العلاقة بالفرد الجزائري محاولا إثبات حضوره.

خاتمة

خاتمة

والآن وقد أدركنا نهاية الدّراسة، نحاول تسجيل بعض النتائج التي توصلنا إليها، وسنذكرها حسب تسلسلها في هذه الدّراسة:

إنّ الرّواية العربية المعاصرة لم تكن بمعزل عن مواكبة الانفتاح الذي طرأ على الأساليب الأدبية والفنّية، وكذلك البنية السّردية؛ حيث اكتسبت بنية حداثية استمدّتها من نزعتها التّجريبية التي تقوم على التّمرد، وتجاوز المألوف في العمل الرّوائي، ويعتبر التّجريب مظهرا من مظاهر التّجديد يهدف الى منح الرّواية صفة الحرّية، والإبداع، والتّخلي عن القواعد، والقوانين الثّابتة، والسّائدة منذ القديم.

رغم الظّهور المتأخّر للرّواية العربية الجزائرية، إلّا أنّها وظّفت التّجريب؛ حتّى تجد لنفسها أشكالا جديدة، ومغايرة للكتابة الرّوائية، وتقترب أكثر من الواقعية.

اختلف النّقاد والباحثون في تحديد مفهوم واحد لمصطلح "**التّجريب**"؛ فهناك من اعتبره قرين الابداع، وهناك من ربطه بالمعنى الذي يُولّد العلم، والمعرفة؛ اذ أنّه مصطلح أفرزته الحداثة الباحثة عن التّطور والتّجديد.

التّجريب الرّوائي هو الطّريقة التي تناولتها الرّواية؛ من أجل مخالفة وتجاوز المألوف، وكذلك استحداث أساليبها، والتّخلي عن قيود الرّواية التّقليدية.

التّجريب الرّوائي يرتبط بالثّورة الابداعية، هدفه تأسيس وعي جديد، ومغاير حيث يسعى المبدع الرّوائي على تجاوز الشّكل الكلاسيكي للرّواية، ويفتح نصّه على آفاق تجريبية حديثة.

ـ يقوم التّجريب الرّوائي على كسر خطّية الزّمن، حيث لم تعد الرّواية التّجريبية تعتمد على التّرتيب الزّمني، فهو لا يهتم بالزّمان ولا بالمكان لأنّه وليد اللّحظة.

تعدّ رواية "**الحلزون العنيد**" باب من أبواب التّجديد في أسلوبها ولغتها، وهي رواية سياسية مشفّرة جاءت في قالب رمزي موجّهة الى الذين أفسدوا البلاد.

تيميّز "**رشيد بوجدرة**" بأسلوبه ولغته، فهو صاحب العبارة الجريئة، كاسر كلّ الطّابوهات، وخارق المحظورات.

توظيف التّراث في رواية "**الحلزون العنيد**" بكلّ أنواعه؛ الشّعبي والدّيني، حيث أسهم في تغيير الرّواية العربية وتحريرها من الشّكل التّقليدي، وكما كشف عن الأوضاع الاجتماعية، السّياسية، الاقتصادية، باعتبارها مظهرا من مظاهر التّجريب الرّوائي.

اعتماد الرّوائي "**رشيد بوجدرة**" على اللّغة الرّمزية الموحية؛ باعتبار الرّمز من السّمات الفنّية التي لجأ إليها الرّوائيون الجزائريون، واستعمالها في تحديث اللّغة، حيث فتحت آفاقا تعبيرية جديدة بالاضافة الى هذا اعتمد الرّوائي على توظيف أسلوب التّكرار؛ خاصة في الأمثال الشّعبية التي ورثها من أمّه، والكثير من الألفاظ، والعبارات، وذلك من أجل ترسيخ الحدث المتكرّر في ذهن القارئ.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نكون قد وفقنا في دراستنا لرواية" **الحلزون العنيد**"، وأن نكون قد أسهمنا بإضافة نقدية في مجال التّجريب، حتّى لو كانت بسيطة جدًا.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم

برواية ورش عن نافع.

المصادر:

رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد، ترجمة هشام القروي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار (ANEP)، ط2، 2002، الجزائر.

المراجع العربية:

1. إبراهيم سعدي: دراسات ومقالات في الرّوائية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، د، ط2009.
2. أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة تح: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ج1، ط1، سنة 1998.
3. أبو علي الحسن بن رشيد المعروف بالقيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تج النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخارجية، القاهرة مصر، ط1 سنة 2000م.
4. أحمد بن فارس بن زكريا القزويني: مقاييس اللّغة. ت. عبد السّلام، محمد هارون ج1 دار الفكر، بيروت، لبنان، سنة 1399-1979.
5. إدريس بوذيبة: الرّوائية والفنية في رواية الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ط 1، 2000.
6. أمين الزاوي، صورة المثقف في الرّوائية المغاربية. المفهوم والممارسة. دارالنشر راجحي الجزائر د . ط2009.
7. أيمن تعليلب: منطق التّجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ط1، سنة 2011.
8. برهان الشاوي، الرّوائي العراقي برهان الشاوي في حوار مع النصر، 2016/04/25.

9. بن شوشة بوجمعة: سردية التّجريب والحداثة السردية في رواية العربية الجزائرية، ص10.

10. . .

11. بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشّعبي، عن وزارة الثقافة د.ط، سنة 2008م.

12. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، تح محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، سنة (2013م).

13. محمد الصّفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ط1 سنة 2004.

14. جابر عصفور، الواقع الاجتماعين مجلة فصول، م14، ع1، القاهرة، مصر، 1995

15. جمال محمد النواصرة، المسرح العربي بين مناهج التراث والقضايا المعاصرة، دار الحامد للنشر والتوزيع ط1، عمان الأردن، لسنة 2014.

16. جيلالي خلاص، رائحة الكلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1965.

17. حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الجزائري، أفاق التجديد ومتاهات التجريد، دار الغرب، الجزائر، 2000.

18. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دار البيضاء، المغرب سنة 1991م.

19. موس كريزم: عالم أحلام مستغانمي الرّوائي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2011.

20. شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة، دار العلم والايمان) د، ب) ط .1 سنة2011.

21. صالح مفقودة، المرأة في الرّواية الجزائرية، منشورا: مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، دارالشروق للطباعة والنشر والتوزيع،ط2، بسكرة، الجزائر.

22. صلاح فضل: لذة التّجريب الرّوائي، أطلس للنشر الإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، سنة 2005م.

23. صورة الثّورة في رواية "هموم الزمن الفلاقي" "لمحمد مفلاح"، مجلة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، لعدد العاشر، جامعة بسكرة، الجزائر، د .ط سنة 2014،

24. الطّاهر وطّار، الشّمعة والدّهاليز، الجزائر، سنة .1995

25. عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، دط، دت.

26. عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، ط1، بيروت لبنان، سنة1991،

27. عبد الله الرّكيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، سنة1978.

28. عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر الجزائر ط2، 2009.

29. عبد المالك اشبهون، العنوان في الرّواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، لبنان، ط1، 2011.

30. عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي» اللاز"، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، د، م، ج، الساحة المركزية، الجزائر.

31. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها(، ت: الدكتور محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، سنة (1434هـ_2013م).

32. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

33. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950)م – 2004 م(بحث في سمات الأداء الشفهي، عالم التّجويد الشّعر، النّادي الأدبي بالرّياض، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2008م.

34. محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط1، سنة 2011م

.35

36. محمد رجب الباردي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس سنة 2004،

37. محمد رياض وتار: توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 2002م،

38. محمد عز الدين النازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، القاهرة، مصر ،12_15 ديسمبر 2010.

39. مصطفى الكيلاني، إشكاليات الرّواية التونسية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 109،

40. مصطفى فاسي: دراسات في الرّوائية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د، ط، 2000.

41. واسيني الأعرج: اتجاهات الرّوائية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر. ط1.

42. واسيني الأعرج، محاولة اقتراب من الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، مجلة الطريق، عدد413، سنة، 1981.

43. الياسين ابراهيم منصور، استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديثة، ط1، الأردن عمان، سنة، 2006.

المعاجم والقواميس:

1. ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، القاهرة، مصر، سنة 1971م.

2. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج2، بيروت، لبنان، 1982.

3-محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الأفريقي، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ج2 سنة 1997 مادة (ج، ر، ب)

المجلات:

1. أحمد المديني، الخطاب الرّوائي العربي/الخطاب المستحيل، مجلة الطريق، الـ عدد3، آب، أغسطس، 1981، عدد خاص في الرّواية العربية، البناء الفني وحركة الواقع الاجتماعي.
2. حسن عليان، الرّواية والتّجريب، مجلة جامعة دمشق، سوريا، العدد 02، سنة 2007م.
3. شعيب خليفي، (النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ال عدد69، 1992.
4. مليكة ايماني: تيمة المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية بين الاعتدال والابتذال، مجلة دراسات معاصرة، جامعة باتنة، صفحة366، ب تاريخ23ماي2202.
5. بوبكر بوسكين، حوار مع واسيني الأعرج، مجلة الموقف الأدبي، العدد، ص100

الواقع الالكترونية:

1. http://aawsat.com/home/article/5246 ، تاريخ الدخول 2202/05/28، الساعة 22:35.
2. آسيا شلابي، حوار مع رشيد بوجدرة، مونتاج على الشبكة الإلكترونية، www.echorouk.com,2022/05/21 ,18 :40.
3. جريدة العرب الدولية "الشرق الأوسط"، :https //aawssat.com/home/article/5246.يوم 2022/05/21، الساعة: 22:20.
4. حميد عبد القادر، رشيد بوجدرة، الحلزون العنيد مازال يشاغب، أدب وفنون، www.alaraby.com.uk، تاريخ الدخول، 2022/05/12، الساعة، 20:09.
5. شادية بن يحي: الرّوائية ومتغيرات الواقع2 www.dwahaparab.com فيفري 2020،9:30.

6. عبد الرّحيم ضرار، غلاف الرّواية، عتبة من عتبات النص السردي
.http://www.al.sharq.com/art

7. مقال صحفي بعنوان: الالحاد في الجزائر "جريمة" لا تحتاج الى
شهود 10h: 20, 2022/05/22, https ://www.ultrasawet.com.

الفهرس

الفهرس:

شكر و تقدير **3**

الإهـــــداء **4**

الإهـــــداء **5**

مقدمة: ..... أ

مـدخل..... **5**

1-1نشأة الرّواية الجزائرية..... **6**

1-2 الرّوائية الجزائرية فترة السّبعينيات..... 8

1-3 الرّوائية الجزائرية فترة الثّمانيات..... 9

1- 4الرّوائية الجزائرية فترة التسعينات..... **10**

1-5 الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية..... 11

1-6 أسباب تأخر الرّواية الجزائرية:..... 14

1-7 الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية..... 14

1-8 الاتّصال بالمشرق..... 15

1-9 الرّواية الجزائرية ومبدأ الحداثة..... 17

1-10 التّجريب في الرّواية الجزائرية..... 18

الفصل الأول..... **22**

1.ماهية التّجريب..... 23

1-1المعنى اللّغوي..... 23

1-2 المعنى الاصطلاحي..... 24

2مفهوم التّجريب الرّوائي.....26

3مظاهر التّجريب في الرّواية الجزائرية.....28

3-1 التّجريب في الرّواية الجزائرية إبان الثّورة التحريرية.....28

3-2 توظيف التّراث.....30

الرّافد الدّيني.....31

الفصل الثاني.....**33**

1- العنوان.....34

2- على مستوى الغلاف.....38

2-1.الغلاف الأمامي.....39

2-2.الغلاف الخلفي.....41

3معجم اللّغة.....42

توظيف اللّغة الرمزية.....53

4- توظيف التراث.....55

توظيف الأمثال الشّعبية.....57

5- خرق المحظور وتوظيف المسكوت 60

5-1. الجنس (كسر تابو الجنس).....61

5-2. الدّين (كسر تابو الدّين).....63

5-3. السّياسة (كسر تابو السّياسة).....65

خاتمة.....**69**

قائمة المصادر والمراجع.....

الملخص .....

الملخص

الملخص

تناولت هذه الدّراسة مظهرا حداثيا فنّيا، ويتمثل في التّجريب، وهو أحد مظاهر التّجديد، يسعى أصحابه إلى التّجاوز، والتّحرّر من القيود الفنّية، وما يفرضه التّوجه الكلاسيكي، والتّمرد على الأشكال السّردية التّقليدية،كما أنّه يهدف إلى تأسيس نصوص إبداعية جديدة، تحمل في طيّاتها ملامح التّغيير، والإبداع، وقد برز هذا التّيار الحداثي في الكثير من الأعمال الرّوائية، من بينها رواية "**الحلزون العنيد**" للرّوائي الجزائري "**رشيد بوجدرة**" **التي سنتناولها بالدّرس؛ قصد إبراز مظاهر التّجريب فيها، وأثرها الفنّي والدّلالي.**

الكلمات المفتاحية: التّجريب، التّراث، الخرق، الحلزون العنيد.

Summary

This study focused on a modernist artistic manifestation, which is represented in experimentation, which is one of the manifestations of renewal, whose owners seek to transcend, to free themselves from artistic restrictions, of what is imposed by the classical orientation, and to rebel against the traditional narrative forms, and it also aims at establishing new creative texts, carrying in them the traits of change and creativity, and this modernist movement has emerged in many fiction works, including the novel "L'escargot têtu" by the Algerian novelist "Rachid boujdara", which we will discuss in the lesson; in order to highlight the manifestations of creativity and creativity. experimentation in it, in order to highlight the manifestations of experimentation in it, in order to its artistic and semantic impact.

Keywords: experimentation, heritage, rags, stubborn snail.

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

تصريح شرفي خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أدناه،

السيد: عثامنية غادة الصفة: طالبة

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 100050859 والصادرة بتاريخ: 2016/03/15

المسجل بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

والمكلف بإنجاز مذكرة ماستر بعنوان:

تجليات التجريب في رواية الحلزون العنيد

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

التاريخ: 12 جوان 2022

إمضاء المعني

شوهد قصد المصادقة
على توقيع السيد عثامنية غادة
ب.ت.و. أو رخص رقم 100050859
الصادرة بتاريخ 2016/03/15
عن بلدية الأهرار
في 12 جوان 2022

* ملحق القرار الوزاري رقم 933 المؤرخ في 28 جويلية 2016 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

تصريح شرفي خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية
لإنجاز البحث

أنا الممضي أدناه،

السيد: دبابي سماح الصفة: طالبة

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 103161452 والصادرة بتاريخ: 2017/01/31

المسجل بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

والمكلف بإنجاز مذكرة ماستر بعنوان:

التجريب في رواية الحلزون الدبق

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

مرجع التصديق
السيد: دبابي سماح
التاريخ: 103161452
صادرة في: 2017/01/31
عن: بلدية مجاز الصفاء 09
مجاز الصفاء الغربي
2022 جوان
إمضاء المعني

رئيس المجلس الشعبي البلدي
ينفويض منه
برجم سميرة

* ملحق القرار الوزاري رقم 933 المؤرخ في 28 جويلية 2016 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية و مكافحتها