

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



رقم التسجيل: 085095088

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري
بعنوان:

جماليات التجريب وفنيّاته في الرواية الجزائرية المعاصرة تفّاح الجنّ لجميلة مرّاني أنموذجا

إعداد الطالبة: دحماني رحمة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

أحمد أمين بوضياف	الرتبة: أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
عمر عليوي	الرتبة: أستاذ محاضر (ب)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقرّرا
بوديسة بولنوار	الرتبة: أستاذ مساعد (أ)	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2017 – 2018

مقدمة

فنّ الرواية فن فضفاض قابل للتطور، فهو من أكثر الفنون التي تفسح مجالاً لتعدّد المفاهيم وممارسة فعل الهدم وإعادة البناء، وهذا ما شكّل مسارات مهمّة في الرواية العربية، حيث يرى العديد من الباحثين والنقاد أنّ الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد القادر على تغيير شكله وبنياته وهذا ما يكسبها مرونة تستطيع من خلالها أن تلائم متطلبات كل عصر وتستوعب ظروفه ومعطياته، وهذا ما يميز الكتابة الروائية عموماً؛ أنّها جنس أدبي قابل للخرق باستمرار ذلك أنّها ترتبط برؤية صاحبتها للعالم فتعكس وعيه وتصوّراته له، ومن هنا أصبحت الرواية فضاءً ومجالاً خصباً للتجريب.

بدأ الحديث عن الرواية الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية حيث حاولت جماعة من الكتاب الروائيين في أوروبا خرق نواميس الكتابة التقليدية وتجاوز طابعها النمطي، بحثاً عن شكل يستوعب ذلك القلق الوجودي الذي ساد نتيجة للدمار الذي خلفته الحروب، فعبرت الرواية شكلاً ومضموناً عن الوضع المتأزم الذي يعيشه الإنسان في ظلّ الخيبات المتلاحقة.

أمّا في العالم العربي فقد تفجّرت موجة التجريب في الرواية العربية عقب هزيمة حزيران 1967 استجابة للتحوّلات الحاصلة على جميع المستويات، حيث أسفرت هذه الفترة عن إفلاس جميع الفلسفات التي كانت سائدة ما أدى إلى تراجع القوى الطبيعية وانحسارها، وقد مرّت الرواية العربية عبر مسيرتها وتطورها بمراحل مختلفة جعلتها أكثر تميزاً وتنوعاً في الدّراسات والميادين الجديدة، إذ أصبحت الرواية مهذا يخط فيه الكاتب كل إبداعاته مواكبا تطورات العصر.

فظهر الفنّ الروائي التجريبي كان من أول تجربة روائية لكن بدأ يتطور بسبب التأثير بالأداب الغربية لذلك تتعدّد أشكال الفن السردية وتظهر في عدّة صور، ومن خلال ذلك تشكّلت التجربة الروائية لدى العرب عامة، وأخذت تتجاوز الشكل التقليدي للرواية تدريجياً، وذلك من أجل مسايرة التقدم الحاصل في مجال الأدب عامة و الرواية بشكل خاص إلى أن

تبدلت جذرياً سواءً من حيث الشكل أم من حيث المضمون، وبسبب هذا ومع الوقت أيضاً ظهر لدى النقاد العرب مصطلح جديد، إنه مصطلح " التجريب. "

نجد تعدّد الروائيين العرب سواءً كانوا من المشرق أم من المغرب مع تعدّد إبداعاتهم في كل محاولة روائية يقومون بها، يساهم في تطور الرواية وأشكالها ومجالاتها وتقنياتها وهذا بسبب الأساليب والصيغ المختلفة لكل مبدع، لهذا أطلق مصطلح " التجريب الروائي " على أعمالهم؛ غير أنه حدث اختلاف كبير حول هذا المصطلح منذ بداية ظهوره.

فنجد من النقاد مَنْ يطلق على هذا الجنس من الرواية:

"الرواية الطبيعية" ، " الرواية الجديدة " ، " الرواية التجريبية " ، " رواية اللارواية" ، " رواية الحساسية الجديدة . . " ، إلا أنّ هذا الاضطراب وهذا التعدّد الحاصل في

استخدام مصطلح " التجريب " في مجال الرواية - حتّى في مكان ظهورها الأصلي - لم يكن عائقاً في طريق الإبداع العربي من أجل ممارسة الفن الروائي التجريبي؛ فقد ظهرت أسماء كثيرة في هذا المجال لروائيين مختلفين نذكر بعضهم:

"عبد الحميد بن هدوقة" ، " صنع الله إبراهيم " ، " جمال الغيطاني " ، " بهاء طاهر " ، " إبراهيم عبد المجيد " ، " الطاهر وطار " ، " جبرا إبراهيم جبرا " ، "إلياس خوري" وغيرهم.

ومن الدواعي الذاتية والموضوعية التي دفعتني لتناول الموضوع:

- حداثة التجريب في الرواية الجزائرية.
- الكشف والتحليل عن تقنيات وآليات الجديدة التي مسّت الرواية شكلا ومضمونا.
- قلة الدراسات حول موضوع " التجريب في الرواية الجزائرية".

كان الهدف من بحثنا هذا أن نتعرف على التغيرات التي حدثت لجنس الرواية عن طريق دراسة هذه الرواية والتي من خلالها قامت الكاتبة الجزائرية جميلة مراني بكسر طرق الرواية التقليدية بأسلوبها الفني الجديد ، كذلك التعرف على مدى قدرتها في التلاعب بالمشكلات السردية من مكان وزمان وشخصيات وكيف أنّها خالفت في ذلك الأعراف المتبعة في الكتابة الروائية.

وقد وضعنا في مخيّلتنا إشكالية تدور حول: جمالية التّجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة تتفرّع عنها مجموعة من الأسئلة:

ما مفهوم التّجريب ؟ ما المقصود بالرواية التجريبية ؟ كيف تبلورت صور التّجريب في الرواية الجزائرية؟ وفي أيّ مستوى تجسد التّجريب في الرواية؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة البحث على فصلين؛ الفصل الأوّل تمّ تخصيصه للجزء النظري من البحث بعنوان ماهية التّجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، وتناولنا فيه بالحديث عن مفهوم التّجريب، تبلور صور التّجريب، وآليات التّجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.

أمّا الفصل الثّاني، فقد كان الجزء التطبيقي من البحث حيث قمنا بتقديم بسيط للرواية موضوع الدراسة وكذا عرضنا ملخصا لما جاء فيها، ثمّ تطرقنا بالحديث إلى التّجريب من خلال العتبات النصية، جمالية توظيف الشخصيات، كما تحدثنا عن الزّمن وآلية التّجريب ثمّ المكان وفنية التّجريب. وفي الأخير خاتمة البحث.

واتّبعنا في هذا البحث على المنهج الوصفي الذي قوم على تقنيّتيّ الاستقراء والتّقييد في تتبّع هذه الظّاهرة كما استعنت بالمنهج البنيوي في تحليل بعض عناصر البنية السردية. واستعنت بمجموعة من المصادر والمراجع تدور في فلك التّحليل البنيوي والسيميائي للسرد، لا يخلو أيّ بحث من صعوبات تعترض طريقه وبحثي هو الآخر واجهته بعض الصعوبات خاصة في تحديد وضبط المصطلحات وصعوبة التحكم في المادة العلمية.

وهنا لا يسعنا إلا أن نتوجّه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف عمر عليوي على حسن إشرافه علينا ورحابة صدره في التّعامل معنا، وتشجيعه لنا لإتمام هذا العمل ووقوفه بجانبنا، وعلى شروحه الوافية لما استصعب علينا، كما نشكره على اقتراحاته البناءة التي تفضّل بها علينا، والتي أثّرت بالإيجاب على سير مجرى هذا العمل.

الفصل الأول

ماهية التّجريب في الرّواية الجزائرية:

- 1- مفهوم التّجريب.
- 2- تبلور صور ومفاهيم التّجريب في الرّواية الجزائرية.
- 3- آليات التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة.

1 - مفهوم التجريب:

أ - لغة:

يبدو أنّ تحديد مفهوم التجريب من حيث الدلالات المفهومية والمعاني الاصطلاحية أمر أساسي لا محيد عنه لكثرة تداوله بين الباحثين إضافة إلى ما يكتنف هذا المفهوم من تنوع في الأساليب الفنية والأدوات الإجرائية من جهة وما يحمله من نضج فكري وُبعد إيديولوجي من جهة أخرى، لهذا حاولنا تحديد مفهوم واضح حول نظرنا للتجريب.

إنّ البحث في ماهية هذا المصطلح يستدعي بالضرورة البحث في الدلالة المعجمية للكلمة، وكذا مفهومها الاصطلاحي في مختلف الدراسات الأدبية.

كلمة " التجريب " في اللغة مشتقة من الفعل " جَرَّبَ, وتتأسس دلالتها المعجمية استناداً إلى معجم (لسان العرب) لابن منظور على:

" جَرَّبَ الرَّجُلَ تَجْرِبَةً: اختبره, ورجلٌ مُجَرَّبٌ: قد عرف الأمور وجَرَّبَهَا..."¹

كما نجد نفس المعنى في (القاموس المحيط):

" جَرَّبَهُ تَجْرِبَةً: اختبره. • رجلٌ مجرَّبٌ كمُعْظِمٍ: بلي ما كان عنده, مجرَّبٌ: عرف الأمور, ودرهمٌ مُجَرَّبَةٌ: موزونة."²

ولا يختلف عنهما معجم (أساس البلاغة) في ذلك, إذن مصطلح (التجريب) وعلى تعدد المعاجم التي تمّ البحث فيها لا يختلف معناه في كلّ واحد منهم, إذ نجد أنّه يتحدّد على معنى الاختبار والمعرفة.

كما أنّه عند بحثنا في المعاجم الغربية وجدنا تشابها في المعنى مع المعاجم العربية, ففي المعجم الفرنسي (لاروس) (La Rousse le petit illustre) وردت

¹ ابن منظور: " لسان العرب", تح: عبد الله علي الكبير وآخرون, مج1, دار المعارف, القاهرة, (ص 584)

² -أبادي, الفيروز (مجد الدين محمد بن يعقوب): "القاموس المحيط", إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي, ط1, دار إحياء التراث العربي, مؤسسة التاريخ العربي, بيروت-لبنان, 1997. (ص 193)

كلمة (تجريب) (expérimentation) بمعنى " الطريقة العلمية التي تستند إلى التجربة والملاحظة الموجهة للتأكد من صحة الفرضية"¹

وفي معجم (أوكسفورد) (Oxford) تدلّ الكلمة على " نشاط أو عملية التجريب: التجربة بوسائل تعليمية جديدة"²

هناك تقارب واضح لمعنى كلمة " تجريب" في مختلف المعاجم العربية والغربية والذي يتصل دائما بمصطلح الاختبار, فالتجريب هو:

وضع شيء ما تحت الاختبار أو الامتحان من أجل الوصول إلى معرفة جديدة تتعلق به.

ب - اصطلاحا:

بعدما تتبّعنا مصطلح " التجريب " لغة, نأتي إلى محاولة ضبط المفهوم اصطلاحا على صعوبة ذلك نظرا " لتعدّد زوايا النظر إليه ولكونه في رحمٍ طبيعية وهي العلوم التجريبية المرتكزة على ثوابت الفيزياء ومنطق الرياضيات"³

انطلق الفلاسفة بحثا عن الحقيقة داخل الفكر استنادا إلى التجربة حيث يرون أنه " ليس في الفعل شيء إلا وقد سبق وجوده في الحسّ أولا"⁴ أي شيء في الوجود يمكن الشعور به ولمسه وبالتالي وضعه قيد التجربة والاختبار, ويركّز المذهب التجريبي على مبدأ حرية الذات ووجوب معرفة الإنسان ذاته بذاته, ووجوب شعوره كفرد بأنه حاضر في كلّ واقعة من وقائع المعرفة التي يجب عليه تقبلها والتعامل معها, ولا يتأتى ذلك - في نظرهم - إلا عن طريق التجربة.

¹ - Le Petit Larousse Illustre, ed anniversaire de la semeuse, 2010.(P 399)

² - Oxford Advence Learner Dictionary of English, I shornby, seventh ed, 2006. (P 513.)

³ - عروس, محمد: " التجريب في الشعر الجزائري المعاصر", دار الألفية للنشر والتوزيع, قسنطينة, الجزائر, ط1, 2012. (ص22).

⁴ - الطويل, توفيق: "أسس الفلسفة", دار النهضة, القاهرة, دت. (ص328)

" وبعد أن نشأ وتبلور التجريب في عالم الفلسفة وعلم النفس بدأ يقتحم عالم الفن والآداب، على أن الغاية لم تختلف بين العالمين، فكلاهما يسعيان إلى جعل المرء مسيطرا على العالم ليتمكن من توجيه ظواهره، وتغيير قيمه الاجتماعية إلى الأفضل"¹

والذي يعنينا من التجريب، ما تعلق بمجال الإبداع الأدبي والذي هو " عمل إبداعي (...) يحقق معرفة أرقى ومنتجدة غالبا ما تحمل صفات (...) المغامرة الإنسانية وخصائصها؛ الجسارة والقدرة على فضّ المجهول واستيعاب الجديد والمعرفة الخلاقة على هذا النحو وهي أرقى مستويات التجريب الإبداعي."²

ويعود فضل إدخال هذا المفهوم مجال الأدب، لـ (إميل زولا) (Emile Zola) من خلال روايته (الرواية التجريبية) (Le roman Expérimental)؛ حيث رسّخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، مؤكداً أن (الأسلوب التجريبي) " في الفن يقترب من (الإبداع العلمي) ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية."³

يرى (محمد السّرغيني) أن " التجريب أساسا هو أن يخرج المجرّب عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقا منها (...) هو أن ينطلق الشاعر من القاعدة العامة المألوفة. التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها (...) التجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحسّ الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية وليس عصر الشعر. لذلك يجب أن تضبط مواصفاته على كل المستويات (...) والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة ذاتية"⁴.

¹ -ريان، فاطمة: " فعل التجريب في الرواية الفلسطينية المحلية: امرأة الرسالة وأورفوار عكا نموذجا" المجمع، العدد 11، 2016. (ص 155).

² - فرح، مجدي: " تأملات نقدية في المسرح"، منشورات أمانة، عمان - الأردن، 2000. (ص 17)

³ - فهمي أحمد، فوزي: " التجريب وتمايز الثقافات"، ورد في: فرحان بلبل: المسرح التجريبي - الحديث عالميا و عربيا، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر، ط1، 1998. (ص أ).

⁴ - السّرغيني، محمد: " الشعر المغربي الحديث والمعاصر: تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والنقد"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد: 4، 1990، (ص 17-18)

ويرى الناقد المغربي (محمد برادة) " أنّ التّجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جريبها آخرون في سياق مغاير. إنّ التّجريب يقتضي الوعي بالتّجريب أيّ توفر الكاتب على معرفة الأسس النظريّة لتجارب الآخرين وتوفّره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغاً فنياً يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم"¹, لا يُعدّ كلّ خارج عن المألوف تجديداً فعلى المجرّب أن يكون واعياً بتجارب السّابقين مع اختلاف تجربته عن التجارب السّابقة.

وفي جانب آخر يرى الناقد (عبد الحميد عقّار) أن " قانون التّجريب سلسلة من التّقنيات ووجهات النظر، تسعى إلى تجاوز الفهم القائم عن العالم ووضعه موضع تشكيك وتساؤل"², فالرواية بذلك تحاول أن تعكس وعي صاحبها بالواقع، والحيرة التي يعانيها في ظلّ عالم مشتّت وغير واضح، ما أدّى به إلى الوقوف في مواجهة تناقضات يعجز عقله عن تحمّلها، فيلجأ إلى تجسيد ذلك عن طريق الكتابة، وبها يحرّر شكوكه ويطلق أسئلةً تحشر نفسها داخل تفكيره فتتغصّ عليه أوقاته.

كما اقترن مفهوم التّجريب عند بعضهم بـ " الانحراف والخروج والتّجدد والتّفرد"³, ويُعرّف (محمد الباردي) التّجريب على أنه: " سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم، وهو تجاوز مستمرّ للقاعدة والقانون، هو مخرّج الرواية العربيّة الجديّة من ترهلها، وفي الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن انهيار الثوابت"⁴, وترى (فهيمه شيبان) أنّه " تجاوزٌ للسائد الذي ينتجه فعل المغامرة الناقض للمسلّمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يولّد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها"⁵

¹ - برادة، محمد: "خرائط التجريب الروائي"، مطبعة أنفوبرانت، ط1، فاس، 1999، (ص 24).

² - عقّار، عبد الحميد: "الرواية المغربية: تحولات اللغة والخطاب"، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب، 2000. (ص 50)

³ - بولفولس، زهيرة: "التّجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"، مخطوط دكتوراه، جامعة قسنطينة، كلية الآداب، 2009-2010. (ص 12).

⁴ - الباردي، محمد: "إنشائية الخطاب في الرواية العربيّة الحديثة"، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، (ص 251)

⁵ - شيبان، فهيمه: "التّجريب والنّص الروائي: البنية السردية في الرواية التجريبية الحوات والقصر للطاهر وطار. أمونجا" مجلة المخبر، ع6، 2010. (ص 7).

ويرى (صلاح فضل) أنّ التجريب في الرواية: " يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المؤلف ويغامر في قلب المستقبل.¹ فالتجريب مرادف للإبداع كما أنّه محاولة لنزع عباءة التقليد والانفصال عن المؤلف وتخطّيه بالاعتماد على جديد أساليب الكتابة كما أنه يملك الحرّية في اختيار أساليبه الخاصّة.

فالرواية التجريبية هي: " رواية الحرّية إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتنتظر لسلطة الخيال وتنبئ قانون التجاوز المستمرّ، ولذلك فهي ترفض أيّة سلطة خارج النصّ.² لهذا أصبحت الحرّية شبه مطلقة للروائي المعاصر في بحثه ومكاشفته للواقع وإجاباته النابعة من ذاته.

إنّ، التجريب في الأدب هو تمرّد على التقليدي شكلا ومضمونا، ولا يتمّ هذا إلاّ من خلال نسف المفهوم التقليدي للقواعد التقليديّة في الإنتاج الأدبي، وفرض تقنيّات تشكيلية جديدة يتمّ معاينتها بعد إتمام المنجز قصد تحقيق المغايرة والجدة، " وينهض هذا التكنيك على تنظيم واتّصال بين اليد من حيث أنّها أولى أدوات العمل والعين الباصرة، إذ لم يخلُ التجريب في أكثر العصور بدائيّة من تنظيم واتّصال بين اليد والمخ، كما لم يخلُ من عنصر التفكير والإعمال الذهني، لذلك فإنّ التجريب كتنقيّة فاعلة في الأدب عادة ما تعكس حواريتها مع الأوضاع الحياتية المختلفة"³

يمكننا أن نحدّد مفهوم التجريب في أنّه حركة واعية وموقف نقدي من الحصيلة الثقافيّة للكاتب، فهو ليس حركة عشوائية مبنية على الصدفة، بل هو نتيجة حتمية لتحولات الواقع وتغيراته إذ " يتجاوز خروج الرواية التجريبية عن الرواية التقليديّة وتقنيّاتها وقواعدها حدود الرّفص السلبي ليكون تعبيرا عن وعي حاد وعميق بتغيّر الواقع وتحوّله من جهة، وموقفا من هذا الواقع ورفضاً له من جهة ثانية. إنّ رفض الرواية التجريبية إذ يتحدّد في كونه خلخلة للجهاز من الكتابة فإنّه يرمي من خلال

¹ - فضل، صلاح: " لذة التجريب الروائي"، أطلس للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005. (ص03).

² - مرجع سابق: الباردي، محمد: " إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة"، (ص291).

³ - مراحي، عقيلة: " التجريب الفني في رواية (الكلمات الجميلة)", مجلة الكلمة، العدد 98، يونيو 2015.

ذلك إلى خلخلة الجاهز من الوعي أيضا"¹. فالخلخلة التي شهدتها الشّكل الروائي هي انعكاس حتمي للخلخلة الحاصلة على مستوى وعي الذات الكاتبة بواقعها.

فالتجريب الروائي إذن هو عملية تجاوز مستمر لكل ما هو سائد على مستوى الشّكل الروائي من جهة وعلى مستوى الرؤيا التي تقدمها الرواية من جهة أخرى.

في الأخير يمكن الإقرار بأنّ " وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب لأنّه سيصبح لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية "², ذلك أن التجريب فعل متواصل, يشتغل على الهدم والبناء, فالنصّ التجريبي يتخذ طبيعة زبّقية لا يمكن القبض عليها وهذا سبب انفلاته الدائم من المعيارية والثبات

2- تبلور صور ومفاهيم التجريب في الرواية الجزائرية:

كانت الكتابات الأولى للروائيين الرّواد نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تجريبيا في كتابات تختلف أو تتقاطع مع موروثها في السرد واللغة بفعل فواعل شتى ثقافية وغير ثقافية، إلا أنّ العقود القليلة اللاحقة شرّعت السبيل للتباين بين رواية تقليدية ورواية حدائثة وشرع التجريب يغدو علامة فارقة للحدائثة الروائية.

" إنّ الحديث عن صور التجريب في الكتابة الروائية الجزائرية, لا ينفصل عن حركية الإبداع الروائي الجزائري منذ ميلاده من جهة, وعن بواذر التّجديد على مستوى البناء والدلالة وأفق المتخيّل الروائي من جهة أخرى, بوصف الأخيرة نقطة انطلاق تراهن على الابتعاد عن سلطة النموذج السابق لها. وذلك بخلخلة الشّكل والبناء واختراع تقنيات جديدة, تحت تأثير المرجع النقدي والوعي النظري بالكتابة الروائية, أو من خلال الموضوعات والرؤى الاجتماعية والأيدولوجية الانتقادية الخارجة عن الأنساق المستقرّة, وهي في كل ذلك تحمل وتصورات جديدة للكتابة الروائية تستثمر

¹ - بلغول, شهرة: " التجريب في التجريب في رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي", مجلة عودة النّد, العددو, 2018. (ص111)

² - السيد, عصام: " ندوة المسرح والتجريب", مجلة فصول, مج14, ع1, الهيئة العامة للكتاب, القاهرة, 1995. (ص335).

طرق ووسائل مفنيّة متميّزة في اللّغة والأساليب, وتحتكم إلى أفقٍ حدائِيّ يتوخّى فهم أسرار المتخيّل الرّوائِيّ.¹

يمكننا الاعتراف بأنّ الوعي بإبداعية اللّغة السردية, وآليات اشتغال التّخييل لم تعد بعيدة عن المبدعين الجزائريين الذين اختلفت وتوّعت مشاربهم الفنيّة, حيث أدركوا " أنّ اللّغة لم تعد فقط أداة إبلاغ ولكنّها وأصبحت فعل إبداع قادر على بناء نصّ روائِيّ متميّز تشتغل صيرورته داخل اللّغة / المجتمع "² ذلك أنّ " انفتاح الرّواية على ما لحق باللّغة وطرائق التّعبير من تطور قد يكون ذا وظيفة مزدوجة؛ فهو من جانب يعكس تحول الرّواية ذاتها, أي تحول شكلها ومادتها ووسائل التّعبير, فهي ليست أداة للتعبير وإنّما أيضا مادة للاشتغال ستمكّن الكتابة الرّوائية من أن تصبح في الغالب من كتابة تجريبية تعيد إقامة صلات جديدة بالتّراث وصلات جديدة بالمتخيّل في خصوصياته وفي أبعاده الكونية."³

مما جعل النّصّ الرّوائِيّ الجزائري يعلن رغبةً ملحّةً في إعطاء صور مغايرة تختلف عن النّمطية السائدة في السرد, وهذا ما استدعى كسر الألفة النّمطية للتقنيات السردية المعهودة.

حيث نرى أنّ التّجربة الرّوائية للكتّاب الجزائريين في الثّمانينيات جاءت كمحصّلة للتّحوّلات التي أعقبت الاستقلال, و" التي اعتمدت على آليات جديدة لإنتاج النّصّ, كانت التّجربة اللّغوية العنصر البارز فيها."⁴

ومن التّجارب الرّوائية في هذه الفترة في هذه نذكر أعمال (واسيني الأعرج) الرّوائية المتمثلة في " وقع الأحذية الخشنة " 1981 و " أوجاع رجل غامر صوب

¹ - بوسلهم, جمال: "الحدائّة وآليات التّجديد والتّجريب في الخطاب الرّوائِيّ الجزائري", رسالة ماجستير, معهد اللّغة العربيّة وآدابها, كلية الآداب واللّغات والفنون, جامعة وهران - الجزائر, 2009/2008. (ص 129).

² - بن جمعة, بوشوشة: "مباحث في رواية المغرب العربي", منشورات سعيدان, سوسة-تونس, 1986. (ص 85).

³ - عقار, محمد: "الرواية العربيّة: إشكالات التخلّق ورهانات التّحول" مجلة الآداب, ع7, 08 أوت 1997. (ص59).

⁴ - مرجع سابق: بوسلهم, جمال: "الحدائّة وآليات التّجديد والتّجريب في الخطاب الرّوائِيّ الجزائري". (ص130).

البحر" 1983 ورواية "نوار اللوز" 1982, ونصوص (رشيد بوجدره) كـ "التفكك" 1982 و "معركة الزقاق" 1986 كما كتب (حبيب السايح) رواية " زمن النمرود" 1985, ونجد كذلك أعمال الروائي (جيلالي خلاص) كرواية "رائحة الكلب" 1985 ورواية "حمام الشفق" 1982 و (عبد المالك مرتاض) في "صوت الكهف" 1986, التي يقول عنها (حسين خمري): "إن هذه الرواية تبدي صلة وثيقة مع التراث العالمي - ومع الرواية الجديدة خاصة - وإنجازاتها النظرية عند كل من (نتالي ساروت) (ميشال بيتور) و (جان ريكاردو) و (آلان روب غرييه), وتعيد تشكيل بعض أجواء روايات (غابرييل غارسيا ماركيز) ... وتحيل على حقل تاريخي معيّن هو بداية تشكيل الوعي الوطني عند الشعب الجزائري والمخاض العسير الذي رافق تلك المرحلة ثم التحولات التي انجرت عن هذا الوعي"¹, كما أنّ رواية "معركة الرّقايق" لـ (رشيد بوجدره) حسب نفس الباحث "لا تحتوي على حدث هام بالمفهوم التقليدي, كما أنّه ليست هناك مغامرة, بل مجموعة من الخطابات حول رحلة يدور حولها الحديث كثيرا (...). والعقدة في هذه الرواية بمفهومها التقليدي غائبة تماما (...). فالمغامرة الوحيدة التي يشهدها القارئ هي مغامرة الكتابة (...). وبهذه الطريقة تشبه رواية "التحور" لـ (ميشال بيتور)², وفي نفس السياق نشير إلى تجربة إبداعية متميّزة مثلها الروائي (واسيني الأعرج) "الذي أوصل الشكل الروائي إلى أعلى المستويات حتى عانق الجدة بحسّ التجريب, يتأسس على المغامرة من ناحية الأسلوب والبناء واللغة مقارنة بأعماله السابقة وأعمال غيره من الروائيين الجزائريين, واعتبرت تجربته نموذجا للمدرسة الروائية الحداثية التي لا تخضع لتشكيل فني واحد في رواياته"³.

يمكن القول أنّ التجريب في الخطاب الروائي الجزائري عبارة عن تجارب فردية تبلورت لأسباب ذاتية "كإفرازٍ لظاهرة المثاقفة والاقتراس والتأثر بالرواية الغربية وخاصة الفرنسيّة"⁴, وهو الأمر الذي جعل الكثير من النصوص الروائية تسقط في

¹ - خمري, حسين: "فضاء المتخيّل", منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2002. (ص156).

² - المرجع نفسه: (ص 106-107).

³ - مرجع سابق: بوسلهم, جمال: "الحداثة وأليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري". (ص131).

⁴ - المرجع نفسه: (ص 132).

مغبة التقليد لمنجزات السرد الغربي، وهناك من النقاد والدّارسين من يعتبر فترة الثمانينيات امتداداً لفترة السبعينيات على الرغم من أنّها حملت نصوصاً روائية كثيرة تجسّد بعضاً من " الوعي النظري للجنس الروائي على المستوى التقني/البنائي (اللغة، الأسلوب)"¹

3 - آليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة:

تطورت الرواية الجزائرية المعاصرة من حيث مستوى مواضيعها والتقنيات التي يتمّ توظيفها، فابتعدت عن الوعظ والإرشاد ولم تعد مجرد تقرير عن تجربة أو سرد لأحداث فقط وتفاعلت أكثر مع الواقع بتفاصيله وهوامشه فعبّرت عن العلاقات الاجتماعية وتفرعاتها الشائكة، " وقد ارتبطت الرواية الجديدة بالزّاهن الجزائري كونها رواية تسير نحو أفق قد يبتعد عن الالتزام الاجتماعي والأيدولوجيا الكلاسيكية، متوجّهة صوب الذات ترصد أحوالها كاشفة عن معاناتها وآهاتها واغترابها، إنّها رواية تبحث عن الخلاص في غياهب المجهول واللامعقول، متّكئة على المعقّد واللامألوف من منطلق أنّ المعقّد هو ما يسمّ الحياة ويسمّ هذا العصر خصوصاً"².

حسب النقاد وكما رأينا في المطلب الأوّل أنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال وضع مفهوم محدّد للتجريب، لأنّ ذلك سيحدّ من آفاقه ويلغي معانيه ودلالاته " فالتجريب مداومة على المعرفة، والتجريب الخلاق هو ما يقترح تحوّلًا متواصلًا في البناء، واللغة والرؤية، وهدمًا متواترًا للأشكال النمطية في السرد"³، ولما كانت الرواية جنسًا مرنا قابلاً للتطوير والتجديد، فقد " نبّه الروائيون الجدد على الميزة الأساسية التي يفوق بها هذا النوع الروائي عن غيره من الأنواع الأدبية، ألا وهي إمكانيته العالية في توفير أفق اختيار حرّ، ومرونة فائقة البدائل والتغيّرات، وتشكّل هذه الميزة عنصر الثّبات الوحيد في الرواية، والذي أنقذها من غوائل الزوال، وبدل أن يغدو الحديث عن

¹ - المرجع نفسه: (ص130).

² - موزابي، الربيع: "النزعة الرمزية في رواية فاجعة اللبلة السابعة بعد الألف، رمل الماية لواسيني الأعرج"، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان. (ص05).

³ - الذاهي، محمد: "مقال حول مفهوم التجريب" منشور على موقع www.eljazeera.net/news

اندثار الرواية بفعل الأزمات التي اصطدمت بها الكتابة الروائية صار من الممكن الحديث عن ضرورة تجاوز الشكل الروائي الواقعي المنهك¹.

وكان لكل ناقد تصوره الخاص حول مظاهر التجريب، فمنهم من ربطها بالإبداعية والمغامرة، ومنهم من ربطها بالتجديد والابتكار من خلال استثمار التراث والتاريخ، والآخرون ربطوها بالسردية والبعض الآخر ربطها بالتجربة اللغوية وهناك من ربطها بمواضيع معينة كالجسد والدين والسياسة.

وقد اخترنا في بحثنا هذا أن نذكر بعض هذه الآليات في الرواية الجزائرية والتي ارتأينا أن تكون ممثلة في التالي:

أ - التذويب أو ملتقى الروائي والسيرداتي:

" وظّف الباحثون العرب مفهوم التذويب للإشارة إلى التحول الذي مسّ الكتابة الروائية العربية الجديدة منذ نهاية الثمانينيات² والمقصود بالتذويب هنا، هو تذويب

" الموضوع الاجتماعي والسياسي ضمن مكوّن تجريبي يشكّل أهمّ الملامح الحداثية في الخطاب الروائي الجزائري وينهض هذا بالتجربة الشخصية وبالمغامرة الفردية تجاه العالم والكون والذات واللغة"³، وذلك " بتفجير الشكل السيرداتي بإضفاء طابع التخيل على تفصيل الحياة اليومية وفتح الخطاب الروائي، وهذا ما يطرح آلية تمثّل الروائي التخيلي لعنصر السيرداتي مما يطرح إشكالا اصطلاحيا اقترحت في نشأته مسميات عدّة أهمها (السيرة الروائية) بوصفها سردا هجينا يتمّ إنتاجه طبقا لشروط مختلفة عن

¹ - خريس، أحمد: "العوالم المتناقضة في الرواية العربية"، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2001. (ص65-66).

² - بوعلي، عبدالرحمن: "الرواية العربية الجديدة"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم37، سلسلة بحوث ودراسات رقم11، وجدة - المغرب، 2001. (ص36)

³ - علاّم عبد الرحيم وآخرون: "سؤال الحداثة في الرواية المغربية"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 1999. (ص118).

كلّ من الرّواية والسّيرة ويستثمر في ذلك ما هو مشترك بينهما على مستويات ضمائر السرد والفضاء السردى وغيرها من التّقنيات¹.

وفي هذه الممارسة الإبداعية السردية " يتقابل الرّواي والرّوائي، ويندرجان معا في تداخل مستمرّ ولا نهائيّ، يكون الرّوائي مصدرا لتخيّلات الرّواي"²، هذا أنّ الرّوائي كما قال (واسيني الأعرج) " حينما يستعدّ للكتابة تستيقظ فيه مدافن الطّفولة والذاكرة، وتأتي الذّكريات دفعة واحدة لتطلّ من القلب من عالم مملوء بالإخفاقات والانكسارات والأحلام"³، مما يعني أنّ الكتابة عن الذات انعكاس بصورة الذاكرة المدفونة تحت ركام الحاضر أو بشروح الذات وانكساراتها.

هناك من يعتقد بتقاطع حيوّات الرّوائيين مع أعمالهم الأدبية ويعتبرونها صدى لأصوات داخلية ساكنة أ صاخبة داخلهم، رغم المساحيق الفنيّة التي غيروا بها - نوعا ما - وجه الحقيقة، فهذا (فلوبيير) يصرّح: " مدام بوفاري هي أنا"، وفي نفس الصّدّد يقول

(مورياك): " الرّواية تعبّر عن جوهر أنفسنا"، ويؤيّد في ذلك (رولان بارت) بقوله أنّ " الرّواية لم تعد أثرا، بل صارت وثيقة لأنها تشير إلى وضع تاريخي واجتماعي معين"، وحسب رأيّه أيضا أنّ " المجتمع يطبع الكاتب بإشارات جدّ واضحة من الفنّ لأجل أن يجزّه بوثوق أكبر نحو استلابه الخاص"⁴.

وعليه نؤكد أنّ في سرد الذات يعبّر الرّوائي عن "علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله، ويناقد رؤاه وفلسفته ويطرح أسئلته وهمومه الفكرية؛ يعرض لعذابات وأحلامه وأمله ويأسه، لغضبه وفرحه، لتشكلات حالات الوعي لديه"⁵، ولهذا تظهر " آليات اشتغال جديدة تحكم منطق النّص بنائيا ودلاليا، من خلال تجريب

¹ - مرجع سابق: بوسلهام، جمال: "الحداثة وآليات التّجديد والتّجريب في الخطاب الرّوائي الجزائري". (ص233)

² - إبراهيم، عبد الله: "السّيرة الرّوائية / إشكالية النّوع والتّجهين السردى"، مجلّة نزوى، ع14، أبريل 1998. (ص65)

³ - الأعرج، واسيني: "حوارات اليوم الأخير"، صحيفة المساء، 1987/01/25. (ص10).

⁴ - بارت، رولان: "درجة الصّفّر للكتابة"، تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980. (ص57)

⁵ - الصّبيح، محمود: "تشكلات الشّعريّة الرّوائية"، مجلّة فصول، ع62، القاهرة، ربيع صيف 2003. (ص308)

أشكال وصيغ داخل الكتابة الروائية عبر التقديم الفني للمادة الروائية إلى الملتقى أو المظهر الشكلي/ البنائي الذي تنهض الوسائل السردية بنسجه وصياغته وتقديمه، ولعلّ الرّؤية/ الرّوى هي أهمّ أسلوب سردي يقوم على تشكيل ونسج المادة الرّوائية، وعليه لا يمكن حصر الرّؤية في شخصية أو حدث، وإنما يعبر عنها الخطاب في عمومها، فكلّ ما يهدف إلى تبليغه يدخل في مجال التعبير عن الرّؤية السردية التي تتحدّد هنا فيما يعبر به السارد عن موقفه من العالم، وفي كلّ ما يستند إليه الرّوائي في بناء رؤاه للعالم وخاصة التفسيرات السوسيوثقافية التي تصل الذات بمحيطها العام¹.

ب - ملتقى الرّوائي والتّاريخي:

أسلم بعض النقاد أنّه من الصّعب فضّ الاشتباك بين الرّواية والتّاريخ إذ مازال الدّرس النّقدي منشغلا بما يسمّى (الرواية التّاريخية)، حيث يرى (واسيني الأعرج) " أنّ المتخيّل ضمن هذه العالقة الثّنائية؛ تاريخ/ رواية هو المادة السردية المنجزة التي تنشأ من خلال العالقة التّشبيطة والخالقة مع حدثٍ ما، وتعطيه امتدادات كبيرة من الزّمن والمكان وتخرجه من الوثوقية إلى النّسبية"²، ويؤكد بعض المؤرخين المعاصرين أنّ عمل الرّوائي لا يختلف عن عمل المؤرخ " فعملهم ينضوي على الكثير من إعادة بناء الوقائع وتركيب الأحداث، والتّخييل كذلك لكي تستطيع تأويل المادة التّاريخية التي تعمل عليها، وهي بذلك تتقاطع مع الكتابة الرّوائية وتستنير بعض أدواتها وأساليبها في رسم الشّخصيات وتحديد معالم الأمكنة وتأطير المراحل الزّمنية التي تدور فيها أحداثها"³، ولعلّ أهمّ " ما أجمعت عليه الأبحاث والنّدوات والملتقيات في الحقل الرّوائي العربي - والجزائري منه- والدّرس النّقدي المواكب له، هو أنّ ملتقى الرّواية والتّاريخ كملعبة وسخرية واستبطن لهذا التّاريخ من أجل هدمه وإعادة إنتاجه (...). بما يمكن تسميته (معركة انتزاع شرعية الخطاب الأدبي والفني والأيديولوجي)، أو من خلال استلهاهم الموروث السردية التّاريخي منه على الخصوص طلبا للولوج في مسالك

¹ - مرجع سابق: بوسلهم، جمال: "الحداثة وآليات التّجديد والتّجريب في الخطاب الرّوائي الجزائري" (ص237).

² - الأعرج، واسيني: "الرّواية التّاريخية/ أوهاام الحقيقة"، مجلّة الثقافة، وزارة الثقافة، ع19، الجزائر، 2009.

(ص09).

³ - مرجع سابق: بوسلهم، جمال: "الحداثة وآليات التّجديد والتّجريب في الخطاب الرّوائي الجزائري" (ص237)

التجريب الروائي وبحثاً عن أفقٍ حدثيٍّ في الكتابة يتجاوز المكرّس من أنماط الرواية التقليدية التاريخي منها والواقعي¹، ونقصد بذلك أنّ هناك بعض النصوص الروائية الجزائرية عمدت إلى استعادة التاريخ النصالي للشعب الجزائري في مرحلة التأسيس والتي " ظهرت فيه الكتابة الروائية - في أغلبها - ملا كتاريخ للثورة وتناقضاتها وصراعاتها ومآسيها، بل كتاريخ خارج عن حدود المنطق والتاريخي، لنجعل من التاريخ الرمزي - تاريخ السلطة الثورية - سندا للانتصار على التاريخ، تاريخ اليسار الثوري"².

إنّ الحديث عن تشاكل الخطاب الروائي والتاريخي يطرح قضية المتخيّل مادام الروائي حتّى وإن رجع إلى الواقع، يظلّ خطابه مندرجا في حقل التخيّل، ذلك " لأنني أرى فيه الميزة الرئيسيّة للرواية الحديثة، فطالما عوملت الرواية باعتبارها استراحة للنفس، أو تسلية لا تتطلب من الفنّان سوى شيء من اللطافة وبعض القريحة (...). فحتّى بعد ولادة كالرواية التاريخية والرواية الحاملة لأطروحة، ظلّت المخيلة مهيمنة بقوة إمّا لكي تستحضر الأزمنة الغابرة أو لتجعل الشخوص المبنية وفقا لمتطلبات المرافعة تتصادم كما لو كانت حججا"³، " ويؤكد (ريكور) دور المتخيّل في بناء منظور الماضي، وبدل أن تكون الحكاية ووثيقة أو حجة على صحة التاريخ تغدو بمثل هذا التلبس في طريقة وقوعها وقصّها رغم وجود الشاهد المعايين، موطننا لإثارة الشكوك والتأويل وهذه الطريقة من الطرائق التي يصير بها التاريخ ركيزة للرواية"⁴، وهذا يعني أن يكون الروائي على قدر كافٍ من الوعي بالمادة التاريخية التي يشكّل بها نصوصه، وعليه ألا يسرد الأحداث بيقين تام بصحتها، وأن يستند إلى الشك في احتمالية صحة الأحداث وفي التلفظ السردية بها في آن، ذلك أنّ للروائي الحق في " تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها (...). فالفن يتدخل في هذه الحقائق فيغيرها ويؤولها جماليا فتصير حقيقة فنيّة بعدما كانت حقيقة تاريخية"⁵، وبذلك ينتهي الجدل

¹ - مرجع سابق: بوسلهم، جمال: "الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري" (ص251)

² - بوشليحة، عبد الوهاب: "استراتيجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج"، دراسات جزائرية، جامعة وهران، ع3، مارس 2006. (ص130)

³ - إيميل زولا: "في الرواية ومسائل أخرى، مقالات نقدية"، تر: حسين عجة، دار الكلمة، أبو ظبي، ط1، 2015. (ص22).

⁴ - مرجع سابق: بوسلهم، جمال: "الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري". (ص252).

⁵ - مرجع سابق: الأعرج، واسيني: "المتخيّل الروائي". (ص46)

القائم حول تعامل الرواية مع التاريخ، مما يعزز الفرضية التي نقول بأنه " ليست هناك أحداث ولكن فقط خطابات حول الأحداث، وعليه ليست هناك حقيقة للعالم، ولكن فقط تأويلات للعالم"¹، مما يجعل اعتبار الرواية فعل تأريخ صعبا على المستوى الإبداعي، في النهاية ما الرواية إلا عمل فني إبداعي يستوجب التخيل الذي يعود في الأخير إلى رؤية الكاتب للعالم.

يرى (واسيني الأعرج) أن " السيرورة السردية تقوم داخل النص بمحو الحدود والفواصل وتؤسس لعالم ينتفي فيه التاريخ كإحالات إيهامية في الأغلب الأعم تقرب القارئ من عالم هو يعرفه أو يحسه، أي التاريخ الذي لم يعد تاريخا بالمعنى العلمي للكلمة."²

إن صلة الرواية بالتاريخ هي " صلة تناصّ يكون فيها التاريخ نصّا سابقا والرواية نصّا لاحقا مع ما يمكن أن يتضمنه ذلك من ضروب العلاقات بينهما كالتحويل والمحاكاة"³

ج - ملتقى الروائي والشعري:

تجدر الإشارة في البداية إلى أن اللغة من حيث كونها مفردات وجمل هي أداة الأدب بأجناسه، ولأنّ الرواية نوع أدبي فإنّ اللغة تعتبر من عناصرها الأساسية، لأنّها العنصر الذي يشكل بقية العناصر الأخرى التي تشكّل العمل الروائي، واللغة كمكوّن سردي من أبرز التشكيلات الجمالية في الرواية التجريبية.

يأتي التجريب الروائي من باب اللغة " إنجازا شعريا يغني القارئ بحركة إيقاعه عن حركة السرد والأحداث ومن ثمّ تصير اللغة -في الرواية التجريبية- بنية جمالية تستنفر القارئ بما تستبطنه من شعرية نابضة بالإحياء، بغية تخليق الوظيفة الجمالية

¹ - الحجمري، عبد الفتّاح: "هل لدينا رواية تاريخية"، مجلة فصول، ع03، مصر، يوليو 1997. (ص61-62)

² - مرجع سابق: الأعرج، واسيني: "الرواية التاريخية/ أو هام الحقيقة". (ص10).

³ - القاضي، محمد: "توظيف المادة التاريخية في الرواية"، مجلة علامات في النقد، ج28، م07، جدّة، يونيو

1998. (ص122).

الخارقة¹ " الحديث عن الرواية الجزائرية التي تنتمي إلى مفاهيم التجديد يستدعي الحديث عن المحكي الشعري بوصفه " ظاهرة نشي بوضعية انتقالية بين الرواية والشعر، وهو الشكل المحكي الذي يستعير من الشعر وسائله وتأثيراته التعبيرية مما يستدعي عند تحليله الأخذ بعين الاعتبار - في آن واحد - تقنيات الوصف الروائي وتقنيات الشعر²، " لذلك تنهض (الآلية التجريبية) الحدائثية على نسج الرواية الجديدة علائقا بنائية مع الكتابة الشعرية من خلال استعارة طرائقها وتقنياتها واعتمادها خطاب الشعر وتداخلاته في تشكيلها للنص، ليبدو كأنه نص شعري³.

لقد أتاح التناص الأجناسي تبادل التقنيات بين الأجناس الأدبية المختلفة حيث أصبح من " الآليات التي أتاحت للرواية الجزائرية أن تنتهج نهج تحديث الشكل وتحقيق خصوصية الخطاب الروائي في أبعاده الجمالية"⁴، وذلك من خلال التداخل والتفاعل الذي يحدث داخل النص الروائي بين الأجناس الأدبية المختلفة.

إنّ الخطاب الشعري الذي يعتبر جزءاً من الرواية يجب أن تتحقق فيه " المعاني، والانحراف الدلالي، والتراكيب اللغوية، والمجازة (المجاز في العربية) والخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي من وصف وحدث وسرد، وتركيز على الرسالة وكسر القاعدة المعيارية للغة وإسقاط مبدأ المماثلة، وهي جميعها سمات الشعرية.⁵ فعلى اللغة أن تحيد عن معناها العادي إلى معنى يتسم بشيء من الغموض والرمز لأنّ " لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر بمعنى ما؛ جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"⁶، حيث يرى (

¹ - عبد الواحد، رحال: "التجريب في النص الروائي الجزائري"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي

بن مهدي، أم البواقي - الجزائر، 2015/2014. (ص144)

² - البيوري، أحمد: "في الرواية العربية"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000.

(ص69)

³ - مرجع سابق: بوسلهام، جمال: "الحدائث وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري". (ص264).

⁴ - المرجع نفسه: (ص264).

⁵ المرجع السابق: بوسلهام، جمال: "الحدائث وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري". (ص272).

⁶ - أدونيس: "مقدمة للشعر العربي"، دار العودة، بيروت، 1979. (ص126).

تاديب) أنّ المحكي الشعري " يحتفظ بالتخييل الروائي: شخصيات تصادف أحداثا, في عدّة فضاءات من جهة, وبأساليب تحيل على الشعر"¹

والرواية ذات النزوع الشعري تعتمد على شخصيات تتجز عمليات فنية متنوعة, ذلك أنّ " الروائي عندما يتمثل شعرية في الخطاب, عندما يجعل شخصياته تمتلك وعيا مساويا لوعي الشخصية المحورية فهو يخالف قواعد الكلاسيكية الروائية"², وفي سياق الاتجاه نحو الجدّ والابتكار.

يرى (الخراط) أنّ " الكتابة الإبداعية تجيء على تقنيات تكسر الترتيب السردى الإطرادي, وتفكك العقدة التقليدية, وتغوص في الدّاخل ولا تتعلّق بالظاهرة, وتحطم سلسلة الزمن السائر في خطّ مستقيم, وتهدم بنية اللغة المكرّسة وترميها خارج القواميس, وتوسّع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر"³, بمعنى أنّها تتخطى كلاسيكية الرواية التقليديّة وتتخرط في مظاهر التجريب والإبداع.

¹ - مرجع سابق: البيوري, أحمد: "في الرواية العربية". (ص 69).

² - مرجع سابق: الضّبع, محمود: "تشكلات الشعرية الروائية". (ص 316).

³ - الخراط, إدوار: "الرواية العربية واقع وآفاق", دار ابن رشد, بيروت, ط1, 1981. (ص 303 - 304)

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لرواية تفّاح الجنّ: تقديم الرواية ملخص الرواية

- 1- التجريب من خلال العتبات
- 2- النصية. جمالية توظيف
- 3- الشخصيات الزّمن وآلية التّجريب.
- 4- المكان وفنّيّة التجريب.

تقديم الرواية:

التعريف بالروائية:

جميلة مراني من مواليد 21 جويلية 1986 بالحمادنة ولاية غليزان, زولت دراستها الابتدائية ببلدية جديوية أكملت تعليمها المتوسط بزمورة والثانوي بثانوية أحمد مدغري حيث تحصلت على شهادة البكالوريا سنة 2004, وهذا الانتقال المستمر كان بسبب طبيعة عمل والدها, الذي تدرج في سلم عمله من أستاذ لغة عربية إلى ناظر ثم مدير, زولت الكاتبة جميلة مراني تعليمها الجامعي بالمركز الجامعي " ابن باديس " لولاية غليزان, فتحصلت على شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها سنة 2008.

أستاذة لغة عربية بثانوية " اللّواء إسماعيل العماري ", كانت بدايتها مع الكتابة بكتابة خواطر منذ كانت في سن الخامسة عشر من عمرها, وذاك نتاج طبيعي لكثرة القراءة والجوّ الثقافي الذي نشأت فيه. تعتقد " أنّ الموت لا يطال أولئك الذين يتكون خلفهم الكلمات, فهي كروحهم تدلّ عليهم حتّى وإن وراهم الموت عن الأنظار. " فكان أول عمل روائي جدّي لها هو تاج الخطيئة, تمّت كتابته بين عامي 2014-2015, ونُشر مع دار ميم, وهي رواية للفنّان تمزج بين التّاريخ والفانتازيا, الرواية الثّانية كانت رواية " تفاح الجنّ " كُتبت بين عامي 2015-2016, نُشرت مع دار المثقف بولاية باتنة, نُشرت الطّبعة الثّانية منها بمصر مع دار الكتاب العربي سنة 2017.

ملخص الرواية:

رواية تفاح الجن لجميلة مراني، الطبعة الأولى في 2016 نُشرت مع دار المثقف بولاية باتنة، والطبعة الثانية نشرت مع دار الكتاب العربي سنة 2017 بمصر.

تتعلق أحداث الرواية من واقعة نكبة البرامكة، حيث استعانت الروائية بخيوط أحداثها لتتسج منها حكايتها عن عائلة برمكية تطالها كغيرها من العوائل البرمكية يد الموت التي سلطها الرّشيد عليهم بعد أن كان يشكّل الأمان لهم والحماية " (رجال الرّشيد ... رجال الرّشيد) ... الغريب أنّ الاسم نفسه كان يعني الحياة التي نطمح أن نحياها قبل بضعة أيام"، تمتدّ أيدي الموت لتغتال الأمان فيهم، يغلّق باب الموت ويفتح باب الحياة على بطلتنا (ناردين) يطوقها والدها بطوق النّجاة ويرمي بها بعيدا عن عيون الموت " غرقت كفي الصّغيرة في كفه المتعرّقة (...). فتح البوّابة الخلفية ودفعتني خارجها" لكنّ البوّابة فتحت على الأسى لا على غيره هربت من الموت لتقع في يد النّحاس فتقول " الموت أشهى من ذل الحياة لو كنّا نملك حيواتنا.. لكننا فقراء لا نملك الحياة ولا الموت".

تفتح الحياة أبوابا وتغلق أخرى في أيّها يمكن أن نجد الأمان المعهود؟

(إسحاق) صديق والدها يحزرها من العبودية ويهبها أبوتّه بدل التي سُلبت منها " أنت لست جارية هنا، وأنا محلّ أبيك يا بنية" استقرّت حيث هو تتعلّم منه وتعمل معه، وتحاول الوصول إلى غايتها التي من أجلها أسرفت في تعاطي الحياة بعدَ الفقدِ الذي أكل منها شطرا مضافا إليه شطر يُتيم من أيّ صلة رحم، أضحت وحيدة في الحياة لا تعرف فيها غير معلّمها (إسحاق).

بعد مضي أربع سنوات للبطلة مع المعلّم (إسحاق) قرّر أن يدخلها البيرمستان

" أرى أنّك جاهزة الآن لدخول البيرمستان"

مرّ شتاء عاصف ببنت (زهير) أتى بعده ربيع تفتّحت فيه أزهار الحبّ في قلبها، لم يكن لها خيار إلّا أن تحبّ (صهيب) بابتسامته اللطيفة ومعاملته الودودة التي لم تعدها من غيره، عندما عزف الحبّ على أوتار قلبها لم تكن تعرف أن (صهيب) هو ابن (الأصفي) قاتل عائلتها " نحن غالباً ما نجهل عمق الصّدع الذي يجعلنا مشطورين ومشتتين إلى أن نشاهد أرواحنا أشلاء بين قلب عاشق وعقل منقّد، حينذاك نتحوّل إلى أشقياء تلحقنا لعنة الاختيار، أيهما اخترت: العقل أم القلب، فأنت نصف راضٍ، نصف سعيد، ونصف حي.. ". عرفت ذلك بعد أن طلب منها (صهيب) أن تحضر معهم لمعاينة المرضى وفي الوقت ذاته تعالين أعراض مرض والده عن بُعد، أوماً لها بابتسامة أن هذا الرّجل الواقف معه هو والده.

مالت بها الأرض عندما عرفت أنّ الشّخص الوحيد الذي مالت إليه أغصان قلبها هو ابن قاتل أبيها، ابن من تركها وحيدة، " ابتلعت الدهشة لساني.. لاحظ (صهيب) نظراتي السّاهمة فحاول لفت انتباهي بابتسامته المعهودة، لكنني في هذه المرّة لم أبادله الابتسامة.

استقرّت عيناها على والده، تفرّست في وجهه جيّداً أفرعتني ملامحه التي تطابق ملامح (صهيب)... من يصدّق أنّ وجهها كهذا هو وجه الشّيطان؟"

تدفع الحياة (الأصفي) نحو الموت، ليس على (ناردين) الآن أن تنتقم منه وتلقي بوزر موته على عاتقها:

" - عليك أن تقرّري الآن ... هل تريدين الانتقام من الأّصفي أم لا؟

- ما الجدوى من الانتقام الآن؟ سيموت الأّصفي على أيّ حال.

يُعصب النّظر عن الرّويّة بعصابة الانتقام، (ناردين) بعد ملازمتها للمعّم (إسحاق) لم تعد تعرف حقاً من يقف خلف اليد التي امتدّت لمساعدتها، من يرتدي قناعاً، من يرتدي ملامحه الحقّة، من يزينها بقناع اللّطف والرّعاية، " (...) في كلّ مرّة أفعل ذلك

ألمح وجها جديدا لمعلمي، لم أعرفه من قبل (...). تتعدّد الأوجه، صارت تزيكني، أخاف أن أتقصّي وأدقّق، أخاف أن أتوغل أكثر فأأكد... أتساءل: أيّ منها هو معلّمي؟ "

بدأ الشكّ حول المعلّم (إسحاق) يغالب (ناردين) تقول " كان عليّ أن أعود إلى تلك الحدود من جديد (...). فإمّا أعبّر من الحقيقة نحو الوهم فيتسرّخ إيماني بمعلّمي أكثر، أو أعبّر من الوهم إلى الحقيقة وفي تلك الحالة لا أعلم أيّ الجانبين سأختار "

تتوه الخطى بسبب القلب وتعلّقه بأحدهم لا نعترف بالحقيقة ولا نهتدي إليها، هكذا حدث مع (ناردين) فهي تحبّ المعلّم (إسحاق) كحبّها لأبيها فلم تصدّق شكوكا صبّها (الأصفى) عليها صبا وأضاف إلى قائمة حيرتها شكوكا أخرى من نوع آخر " كنت أعلم أنّ المعلّم (إسحاق) لن يكفّ حتّى يعرف ما دار بيني وبين (الأصفى) (..). كيف أخبره وقد قادني كلامه إلى هذا الشكّ الذي ظلّ يكبر مع كلّ كلمة قرأتها عن تفّاح الجن؟ لا، لن أخبره بشيء حتّى أعرف أيّ الرّجلين هو الكاذب. "

" الأيادي القذرة غير مرئية، مخفية على الدّوام، مستورة عن أعين النّاس، إلّا أنّ لها آثارا لا تمحى"، تلك اليد على نعومتها ودفنّها كانت تخفي وراءها وحشا أكلا لحيوات البشر، لم تشك (ناردين) قبلا أنّ يدا المعلّم (إسحاق) خائنتان كيدي (الأصفى) تماما، تحوم حوله أرواح عائلتها التي أزهقت على غفلة ثقة.

بعد أن أمسك حرّاس (الأصفى) المعلّم (إسحاق) مثلبسا بقتله سيدهم، تأكّدت (ناردين) أنّ معلّمها وعوضها عن والدها هو قاتل عائلتها، زارته في سجنه وجلبت له معها الموت متمثلا في خاتمه الذهبى ذي الفصّ الأزرق والذي لم يكن إلّا مسحوق تفّاح الجن معجونا بعصير على صغر الفصّ الأزرق والذي حمله معه دائما منتظرا لحظة كهذه اللّحظة، ذاك الفصّ الأزرق على صغره فهو يكفي لقتل خمس رجال "

أرأيتِ ... ها أنت تأتيني بالموت إلى هنا يا (ناردين) (...). أنت اخترتِ أن تكوني مثلي ... وأنا اخترت أن أكون شيطانا".

1- التجريب من خلال العتبات النصية:

هناك من يفضل أن يطلق على مصطلح عتبات النصّ بالنصّ الموازي، باعتبار أن لكل نصّ أدبي نصّا موازيا، والنصّ الموازي عند (جنيت) هو " ما يصنع به النصّ من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصّفة على قرائه وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكتاب من سياق أولي وعتبات بصرية ولغوية"¹.

ومن النصّ الموازي للنصّ الأدبي الذي بين أيدينا نجد:

أ- الغلاف:

" إنّ محدّدات النصّ السردّي لا يمكن أن تتقارب بتجاوز الأحداث وتعاقب الشّخص، بقدر ما تملئها جملة من المكونات الذاتيّة بدءا بالكتاب الذي يرسم خطاطة دلالية لسير العلاقات وتفجير كثير من مغامض الأشياء وتنوع للتفاعلات التي تحدثها طبيعة المستويات الباطنية من حيث العتبة أو النصّ الموازي (..) ولذا فإنّ عتبة الغلاف عتبة ضرورية تساعد على التعمق في مستويات النصّ واستكناه ما تضمنته من أفكار والوقوف على أبعاده الفنيّة والأيدولوجية والجمالية."، وهو أوّل ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنصّ لأنّ الغلاف هو الذي يحيط بالنصّ الرّوائي ويغلّفه ويحميه، ويوضّح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو عبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرّواية أو مقصديتها أو تيمتها الدلالية العامة، وغالبا ما نجد على الغلاف الخارجي اسم الرّوائي وعنوان روايته وجنس الإبداع وحيثيات الطّبع والنّشر علاوة على اللّوحات التشكيلية وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد؛ تزكّي العمل وتثمّنه إيجابا وتقديما وترويجا"

¹ - جنيت، حبرار: "مدخل إلى جامع النصّ"، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، ط2، المغرب، 1986. (ص91).

غلاف هذه الرواية يتكوّن من أربع وحدات جرافيكية؛ الوحدة الأولى هي الصورة، والثانية هي اللون، والثالثة هي الجنس والوحدة الرابعة والأخيرة هي العنوان والذي يعدّ في حدّ ذاته وحدة مستقلة بذاتها ونصّاً موازياً لا يقل أهمية عن المتن الروائي.

- **الصورة:** وهو النصّ الضمني الذي يحاول الكاتب من خلاله نقل بعض ما جاء في المتن الروائي، يقول (رولان بارث): " إنّ الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم حتماً أن نقطع هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكّل من هذه العناصر علامات تختلف مادياً عن الشيء الذي تقدّمه للقراءة".¹

اختارت الكاتبة (جميلة مراني) غلّافاً بلون رماديّ قائم لطبعها الأولى والتي نحن بصدد دراستها. في هذه الطبعة ارتأت (جميلة مراني) أن تضع صورةً لفتاة عابسة الوجه كغلاف لروايتها، وهذا يعكس المشاعر التي لزمت ناردين بعد وفاة عائلتها فهي لم تعد اجتماعية باسمه الوجه بل أصبحت عابسة أكثر الوقت وأقله متجنبة الاختلاط مع الغرباء فهي لم تهناً بحياتها ولم تعرف طعم الراحة كما أقرانها، أغارت يد الموت على عائلتها فقتلتهم وخنقتها حدّ القنوط من الحياة وهي لم تتجاوز سن العشرين بعد، وهذا ما جعلها تدور في حلقة اليتيم والشقاء مذ تلك اللحظة التي هربت فيها من الموت إلى اللحظة التي اكتشفت فيها حقيقة قاتل عائلتها. كما نرى أن الفتاة التي وضعت كصورة لغلاف الرواية قد تمّ حجب عينيها بحجاب شفاف وهذا يدلّ على عجز (ناردين) عن رؤية الحقيقة رغم كونها قريبة وذلك بسبب الانتقام الذي يعمي البصيرة ولا يجعلنا نرى الأمور كما هي.

ملاحظ الفتاة في الصورة غير ظاهرة تقريباً ما عدا جزء صغير من أنفها وفمها وهذا يدلّ على أنّ الحقّ سيظهر مهما أحجمت الشفاه عن النطق به ومهما أظبقتا.

- **اللون:**

¹ - عبدالله الثاني، قدور: " سيميائية الصورة "، دار الوراق، ط1، عمان-الأردن، 2008. (ص104).

لَمَّا حَلَّ اللَّوْنُ مَحَلَّ اللَّغَةِ الْمَنْطُوقَةِ وَالْمَكْتُوبَةِ كَانَ لَزَامًا عَلَى الدَّارِسِينَ وَالْمَحَلِّينَ رِبْطَ اللَّوْنِ بِنَفْسِيَةِ الْمُتَحَدِّثِ وَالْمُتَلَقِّي حِينَهَا سَتَسَاهِمُ دَلَالَةَ الْأَلْوَانِ فِي نَقْلِ الْأَبْعَادِ الْخَفِيَّةِ فِي النَّفْسِ الْبَشَرِيَّةِ.

وَيَعَدُّ اللَّوْنُ الرَّمَادِي لَوْنَ النَّفَاقِ وَالضَّبَابِيَّةِ مَا يَعْكُسُ الْوَاقِعَ الَّذِي عَاشَتْهُ الْبَطْلَةُ (نَارِدِينَ) مِنْ ضَبَابِيَّةٍ حَوْلَ مَقْتَلِ أَبِيهَا، فَهِيَ لَمْ تَكُنْ تَعْرِفُ الْقَاتِلَ الْحَقِيقِي لِعَائِلَتِهَا، مَا جَعَلَ الْكَاتِبَةَ تَصْبِغُ غِلَافَ رَوَايَتِهَا بِالضَّبَغَةِ الرَّمَادِيَّةِ لَتَمَهِّدَ وَتَفْتَحَ لَنَا أَبْوَابَ التَّحْلِيلِ وَالتَّأْوِيلِ حَوْلَ مَا يَحْدُثُ فِي الرِّوَايَةِ مِنْ عَدَمِ وَضُوحِ فِي الرُّؤْيَةِ، وَاسْتَمَرَّتِ الْكَاتِبَةُ فِي دَفْعِ تَفْكِيرِنَا إِلَى اتِّجَاهَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ عِنْدَمَا صَبِغَتْ كَلِمَاتِهَا بِأَلْفَاظٍ مُبْهَمَةٍ لَا تَقُودُ إِلَى أَحَدٍ فَجَنَدَهَا فِي بَدَايَةِ الرِّوَايَةِ تَصِفُ رِجَالَ الرَّشِيدِ بِالمُوتِ تَقُولُ:

" رَدَّ عَلَيْهِ المُوتِ: - لَا بَدَّ أَنْ تَكُونَ هُنَا، اِبْحَثْ جَيِّدًا (...) صَاحِ المُوتِ: - قَلْتُ لَكَ اِبْحَثْ عَنْهَا " عَمَّنْ يَبْحَثُ المُوتَ حَقًّا؟ لَا يَجِيبُ الرِّوَايَةُ عَنِ هَذَا الإِبْهَامِ إِلَّا فِي نَهَايَةِ الرِّوَايَةِ عِنْدَمَا تَبْدَأُ الْبَطْلَةُ بِتَجْمِيعِ الْخِيُوطِ الَّتِي قَادَتِ رِجَالَ الرَّشِيدِ إِلَى بَيْتِهَا، فَهَمَّ كَانُوا يَبْحَثُونَ عَنِ الْمَخْطُوطَةِ الَّتِي كَانَ يَخْبِئُهَا وَالِدُهَا (هَزِير) وَهِيَ الَّتِي كَانَتْ تَعْتَقِدُ أَنَّهُمْ يَبْحَثُونَ عَنِ أَيِّ بَرْمَكِيٍّ لِإِنْهَاءِ حَيَاتِهِ وَإِزَالَةِ أَيِّ أَثَرٍ لَهُمْ، وَبَدَلِ اللَّوْنِ الرَّمَادِي كَذَلِكَ عَلَى حَالَةِ النَّفَاقِ، ذَلِكَ النَّفَاقِ الْمَحْبُوكِ بِدَقَّةٍ وَاحْتِرَافِيَّةٍ رَاحَتْ ضَحِيَّتَهُ (نَارِدِينَ) فَهِيَ لَمْ تَعْرِفِ الْوَجْهَ الْحَقِيقِي لِلْمَعْلَمِ (إِسْحَاق) حَتَّى مَعَ مَرُورِ أَكْثَرِ مِنْ أَرْبَعِ سِنُونِ عَلَى مَعْرِفَتِهَا بِهِ لَوْلَا الْخِصَامُ الدَّائِرُ بَيْنَهُ وَبَيْنَ (الْأَصْفِي) ذَلِكَ الْخِصَامُ الَّذِي عَرَى مَكْرَ كُلِّ مِنْهُمَا وَفَضَحَهُ عَلَى حَقِيقَتِهِ.

وَقَدْ يَعْكُسُ اللَّوْنُ الرَّمَادِي الْهَمَّ وَالشَّقَاءَ الَّذِي عَاشَتْهُ (نَارِدِينَ) فِي حَيَاتِهَا بَدَأًا مِنْ مَقْتَلِ عَائِلَتِهَا وَهَرَبِهَا مِنَ المُوتِ وَتَعَافِيهَا جَسَدِيًّا مِنَ الْحَادِثَةِ، وَكَذَا قَلَقَهَا حَوْلَ كَيْفُونَتِهَا كِإِنْسَانٍ حَرٍّ لَمْ يَأْلَفْ غَيْرَ ذَلِكَ وَضَعَا غَيْرَ مَقِيدٍ بِرِبَاطِ الْعِبُودِيَّةِ، مَرُورًا بِتَغْلُغْلِ الشُّكِّ دَاخِلَهَا حَوْلَ مَعْلَمِهَا لِأَنَّهَا كَانَتْ تَحِبُّهُ مِثْلَ وَالِدِهَا فَلَمْ تَسْتَطِعْ تَقْبُلَ فِكْرَةَ أَنْ يَكُونَ هُوَ نَفْسُهُ قَاتِلَ عَائِلَتِهَا خَاصَّةً بَعْدَ أَنْ صَبَّتْ جَلَّ غَضَبِهَا عَلَى (الْأَصْفِي) وَوَضَعَتْ

نصب عينيها الانتقام منه، وفي خضمّ كلّ الدّي تعانيه ظهر (صهيب) فحرّك أشرعة قلبها، وقعت في حبه غير أنّها عرفت فيما بعد أنّه ابن قاتل عائلتها ممّا زاد من شقائها وعذابها.

لم ينتهِ العذاب عند ذلك الحدّ " جحظت عيناى وتسارعت نبضات قلبي وأنا أرى معلّمي يأكل السمّ الدّي أتيتّه به دون أن أدري، ابتسمّ قبل أن يغلق عينيّه: أنت اخترت أن تكوني مثلي ... وأنا اخترت أن أكون شيطانا" كال لها المعلّم من التّهم مكيالا لا يحتمل ثقله ذو قلب كقلبها، ربّما لن تتجاوز موته بسهولة فهي التي قالت " آثمة أنا بالقدر نفسه حين أتمنى قتل (الأصفي) بيدي، أتمنى لو أراه ينزف أمامي يتوسّل ويطلب الحياة " رغم كونه ضليعا في مقتل عائلتها، ثمّ أردفت قائلة " لست بأحسن من (الأصفي) إذا "، عادت لتكذّب كلّ الدّي تشعر به وتقول " على الأرجح أنّ الله أشفق عليّ، علم بأنني أضعف من أن أقتل أحدا"، هكذا يضعنا اللّون الرّمادي أمام تخبّطات النّفس البشريّة وعدم وضوح الصّورة أمامها فهي تعيش تذبذبا وقلقا وعدم استقرار، بعد كلّ الدّي عانتّه كيف لها أن تتسحب من براثن النّدم بسهولة؟ تقول (ناردين) " بإمكانك أن تحيا بندوب في القلب وليس بإمكانك أن تحيا لساعة في جوار النّدم.

- التجنيس:

يعتبر التجنيس " وحدة من الوحدات الجرافيكية, أو مسلكا من المسالك الأولى في عملية الولوج في نصّ ما, فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره, كما يهيئه لتقبّل أفق النصّ " ¹

ويرى (جنيت) أنّ " متلقي أيّ جنس أدبي - قصصيا كان أو غير قصصي - يتألّف من اتفاق معقود بين المؤلّف والقارئ الذي يرتبط بنوعية هذا الجنس على وجه التّحديد, فالمؤشّر الجنسي - على ذلك - نظام ملحق بالعنوان " وهذا التّجنيس يفيد عملية التّلقي بتحديد استراتيجيات آليات التّلقي وربط هذا النصّ المجنّس بالنصوص الأخرى التي من نوعه, " لهذا التّجنيس يعدّ نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كلّ من الكاتب والنّاشر لما يريدان نسبته للنصّ " ².

وقد تمّ تجنيس هذا النصّ مرتان, الأولى كانت على الغلاف والثّانية كانت في الصّفحة التي تلي الغلاف, حيث حدّدت الكاتبة جنس العمل الأدبي الذي طرحته للقراء حتّى أنّنا نجدها حدّدت الفئة المستهدفة حين قالت " رواية للفتيان " ويقولها هذا أرادت أن تفتح باب القراءة للفتيان وألاّ يقتصر الأمر على الفتيات فقط باعتبار غلاف الرواية الذي يوحي للقارئ بأنّ الرواية موجّهة للفتيات, وكأني بها أرادت طمأنة الفتیان وتشجيعهم على قراءتها.

وبهذا تكون الكاتبة قد أبعدتنا عن الوقوف في حيرة تجلب لنا رؤية ضبابية للتّلقي لأنّ التّجنيس يعتبر من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التّلقي وطبيعة الاستجابة الأولى للنصّ الفنّي. اعتماد استراتيجية التسمية النوعية يجلب على عملية التّلقي مجموعة من الخبرات النصّية يتحقّق بعضها ويجهض بعضها الآخر, و " تفّاح الجنّ " نصّ قد سبق من النوع أو الجنس الذي يكاد يكون الشغل الشاغل بهذا العصر

¹ - بوالقندول, فوزية: "سيمائية الخطاب الروائي", مجلّة جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية, العدد 2, قسنطينة - الجزائر, (ص 05).

² - مرجع سابق: جنيت جبرارد: "مدخل إلى جامع النصّ". (ص 96).

كنصّ مبهم دون معرفة أنّ تفاح الجنّ هي تسمية لنبتة نادرة الوجود وليس كما يفهم أوّل مرّة عندما نطلّع على عنوان الرواية لأنه يتهيأ لنا أوّل الأمر أنّ الموضوع يتعلّق بالجنّ ونوع الأطعمة التي يتغذّى عليها، فهنا القارئ يرغب في معرفة المزيد عن هذا الموضوع، لكنّه عندما يدخل عوالم الرواية يصطدم بما هو مخالف تماما لظنونه. وهذا هو الإغراء الذي مارسته الكاتبة حيث استدرجتنا للدخول إلى الرواية من هذا المدخل المبهم والغامض حتّى نستطيع فهمه ونتخلّص من الغموض المحيط به.

- العنوان:

يعتبر العنوان من أهمّ سمات النصوص التجريبية بصفة خاصة، وهو بمثابة البوابة الرئيسية لاقتحام سراديب النصّ، فهو الآخر يشكّل واجهتها الخارجية إذ أنّ " الإيحاء الدلالي الذي ينطوي عليه العنوان يعبر عن معنى تأطيري يشير من بعيد - أو من قريب - إلى الكون التخيلي للقصة"¹، ومن ثمّ فهو يحظى بأهمية بالغة باعتباره الدرجة الأولى في سلّم تحليل النصّ في بعده الدلالي والرمزي، والذي يعتبر كذلك قيمة لفظية دالة تؤدّي وظيفة إشارية تميّز النصوص بعضها عن بعض، يقول محمّد مفتاح: " إنّ العنوان يمدّنا بزيادة ثمين لتفكيك النصّ ودراسته، ونقول هنا أنّه يقدّم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النصّ وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هوية القصيدة(..) فهو الأساس الذي تُبنى عليه"².

يبدو أنّ العنوان هنا يعمل كوسيلة للكشف عن الأمور الخفية، فهو قد جمع ولخصّ مقاصد ومعاني الرواية، عملت فيه الروائية على تفجير ثقافة المتلقي ومحاولة إثارة خياله وإعمال فكره من خلال تقديمها لعنوان يبدو غير مألوف للمتلقي خاصة أنّ أغلبية القراء يتوجسون خيفة من كلمة الجنّ لما لها علاقة بالسحر والشعوذة وعليه

¹ - كاصد، سليمان: "عالم النصّ (دراسة بنيوية في الأساليب السرديّة)", دار الكندي، الأردن، 2003. (ص15)

² - مفتاح، محمد: "بينامية النصّ"، المركز الثقافي العربي، كالدار البيضاء، المغرب. 1987. (ص72).

سيعمل القارئ على البحث عن الموضوع ثم إنّه سيكتشف في النهاية أنّها نبتة طبيّة متعدّدة الاستخدامات، والخطاب الرّوائي كلّهُ متصل بهذه النبتة التي لعبت دور المحرّك الرّئيسي الخفيّ للأحداث في الرواية قد لا ينتبه لها القارئ في البداية حتّى ينتهي من الرواية، قد يظنّ أنّ المحور الرّئيسي الذي دارت حوله الأحداث هو المحور التّاريخي المنطلق من نكبة البرامكة لكن الكاتبة هنا كانت ذكية بما يكفي لتدير دقّة الأحداث عن طريق نبتة طبيّة سحرية؛ فلولا ترجمة (هزير) للمخطوط الذي يحوي معلومات حول نبتة تفاح الجنّ لما تأمر عليه صديقه (إسحاق والأصفي) ولما تمّ اتّهامه بقتل (موسى بن جعفر الكاظم) وهذه النبتة نفسها هي التي أنهت فكرة انتقام البطلّة من قاتل عائلتها، فالأول قدرّ عليه المرض الموت الأكيد، والثاني قتل نفسه بسمّ يستخرج من نبتة تفاح الجنّ.

فالعنوان هنا يحيلنا إلى مدلول واحد قاطع لا مجال للشكّ معه لتداخل مدلولات أخرى ألا وهو تفاح الجنّ.

ونجد أنّ الكاتبة أضاعت الطّريق قليلا عندما طرحت تساؤلا جاء فيه " إذا سئل تفاح الجنّ أيهما تريد أن تكون: دواء أم داء؟ ترى ماذا كان ليختار.

ب - التّصدير:

هو إحدى عتبات النّصّ التي تشدّ انتباهنا، فهي قراءة يمارسها المؤلّف على نصّه ليوجّه القارئ استراتيجيات الاستقبال لديه.

وهي كلمة يمهدّ فيها الكاتب للقارئ دخول عالم الرواية، ومن خلالها يحاول أن يعطيه بعض التّلميحات حتّى يتبيّن طريقه بينما هو يستعدّ لدخول الرواية، وفي هذا الصّدّد يقول الطّاهر وطّار: " إنّ القارئ الذي ليس له ثقافة سيجد نفسه مضطّرا إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات كما قد يجد صعوبة في العثور على رأس

الخيطة"¹، وفي تصدير رواية تفاح الجن للكاتبة (مراني) نجدها قد نفت عن تفاح الجن حرية ما استعمل لأجله حين قالت: " إذا سئل تفاح الجن أيهما تريد أن تكون: داء أم دواء؟ تُرى ماذا كان ليختار!!! " وبهذا قامت الكاتبة بتحليل ما استندت عليه في كتابة الرواية تحليلا مقتضيا يرمي بالتهم على النفس البشرية وخبائثها دون نفي قاطع إذا كان تفاح الجن وهو النبتة التي لا حول لها ولا قوة راغبا في كونه ما جعله الإنسان يكونه، وسعت من خلاله إلى تحريك تساؤلات القارئ وتوجيهها نحو الجواب الحقيقي، وبها تكون نصوص جديدة مختلفة كما خطته الكاتبة في عملها الأدبي، فالإجابات التي تنمو في ذهن القارئ ما هي إلا نص جديد يولد من خلال التأويلات التي يخلقها القارئ في ذهنه " ربّما من هنا تأتي ضرورة أن يضع المبدع كلاما غير إبداعيّ لعمله يسميه كلمة المؤلف أو مقدمة المؤلف أو ما يشبه ذلك"² ولا يكون الهدف منه الدفاع عن العمل أو عن نفسه، بل الهدف منه رسم مسارات واضحة أو شبه واضحة أمام القارئ للعبور من خلالها إلى العمل الإبداعي.

2- جمالية توظيف الشخصيات السرد:

تعدّ الشخصية من أهم العناصر التي يركز عليها العمل الروائي والشخصية حسب (واكسن) هي " جميع أنواع النشاط التي نلاحظها عند الفرد تسمح لنا بالتعريف عليه حقّ التعريف"³ ويقصد بالنشاط هنا هو مختلف الممارسات التي يقوم بها الفرد والتي تعكس طريقة تفكيره ومشاعره وتوجهاته والتي تسمح بالتعرف عليه، وفي نفس السياق يقول (آلا نروب جرييه) أنّ الشخصية " يجب أن تتمتع باسم علم (...). يجب أن تكون لها وظيفة وإذا كانت لها أملاك فهذا طيب جدا ثم أخيرا يجب أن يكون لها

¹ - وطّار، الطاهر: " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، دار الهلال للنشر والتوزيع، ط1، 1991(ص07)

² - المرجع نفسه: (ص08).

طابع ووجه يعكس هذا الطابع وماضٍ قد شكّل هذا الطابع وذاك الوجه¹, وبهذا يكون (جريبه) قد ركّز على بعض العناصر التي يجب أن تتوفر في الشخصية وهي الاسم والوظيفة وماضٍ لهذه الشخصية ويقف أن يكون لها أملاك ذلك.

ويمثّل مفهوم الشخصية عنصراً محورياً في كلّ سرد بحيث لا يمكن تصور شبكة سردية بدونه, ومن ثمة كان التشخيص محور التجربة الروائية ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعدّدة, لذلك ظلّت محور اشتغال الكثير من الدارسين " فالباحث في موضوع الشخصية يواجه صعوبات يواجه صعوبات معرفية متعدّدة, إذ تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حدّ التضارب والتناقض, ففي النظريات السيكلوجية تتخذ الشخصية جوهرًا سيكلوجيًا وتصير فرداً أي ببساطة (كائناً إنسانياً) وفي المنظور الاجتماعي تتحوّل الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي, ويعكس وعياً أيديولوجياً بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرًا سيكلوجيًا ولا نمطاً اجتماعياً, وإنما باعتبارها علامة يتشكّل مدلولها من وحدة الأفعال التي نتجزها في سياق السرد وليس خارجه"².

ويعرّف الباحث (حميد لحميداني) الشخصية بقوله: " الشخصية الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والثقافية والتي يمكن التعرف عليها من خلال ما يخبر به الراوي, أو ما تخبر به الشخصيات ذاتها أو ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات"³

¹ - عبد السلام, فاتح: " تريفيف السرد-خطاب الشخصية الزيفية", دراسات في النقد الأدبي, ط1, 2007.
(ص27).

² - بوعزة, محمود: " تحليل النصّ السردّي(تقنيات ومفاهيم)", الدار العربية للعلوم ناشرون, لبنان, ط1, 2010,
(ص39).

³ - حميدان, حميد: " بنية النصّ السردّي", المركز الثقافي العربي, ط1, 1999. (ص50)

وبذلك تحمل الشخصية الروائية في طياتها العديد من الأوجه وذلك بالرجوع إلى الخلفية الثقافية للقراء وتأويلاتهم، في حين يذهب بعض الباحثين إلى اعتبار الشخصية نتاج عمل أدب تألّفي " تتميز بالخيال الفني للروائي وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتطورها وأن تعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معيّنة في الواقع الإنساني المحيط لأنها شخصية من اختراع الروائي فحسب"¹، فخيال الكاتب هنا هو الذي يلعب الدور الرئيس في تكوين الشخصية وبنائها وإخراجها لنا بالصورة التي هي عليها عند قراءتنا لها من خلال الرواية.

لقد كانت الشخصية في الأعمال الروائية الكلاسيكية ذات بناء منفرد وفاعل، إذ أنّها كانت تسخر لإنجاز الحدث ولاحتدام الصراع، لأنها تعتبر نموذجاً مؤثراً وموجّهاً، لذلك يعمل الروائي جاهداً ومسخرًا كلّ طاقاته من أجل العمل على إبرازها برونزاً قويا كما تميّزت خصائصها بتميّزات معيّنة تجعلها تختلف عن خصائصها في الرواية الجديدة.

بيد أنّ الرواية التجريبية قد قلبت موازين تناول الشخصية وفق المنظور الروائي التجريبي " فلم تعد الشخصية تملك اسماً ولا هويّة وغياب الوصف ولا يتمكن القارئ من معرفة ملامحها ووجهها، ولا لون ثيابها وهذا يعني قتل التّصور القديم للشخصية، وغالباً تكون مقطوعة عن نسبها ومحيطها"²، بحيث تراجعت الشخصية في الرواية التجريبية، فلم يعد يولى لها ذلك الاهتمام وتلك العناية، بل قذفوا بها أشلاء ممزّقة وعملوا على التسوية المطلقة بينها وبين باقي المكونات السردية الأخرى، فصرنا نرى الشخصية في الرواية التجريبية عبارة عن (ضمائر) وحقيقتها الوحيدة هي ما يصدر عنها من أفعال، فهي باتت واجهة للنسق الثقافي للمجتمع وأصبح وعيها جزءاً

¹ - يوسف، آمنة: "اقتنيات السرد في النظرية التطبيقية"، دار الحواء للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1997. (ص26).

² - برهوم، فاروق وعطية، بلا: "التجريب في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوي" مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماجستير، كليّة الآداب واللغات، جامعة العربي التّبسي، تبسة، 2016 / 2017. (ص84)

من الوعي الجماعي، ولأن رؤياهم للعالم هي رؤية الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الروائي"¹

وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال رواية (تفاح الجن) لجميلة مراني، حيث أنها تجاهلت تماما وصف شخصياتها إلا لماما، فيندر أن تجد وصفا شاملا لشخصية من الشخصيات سواء كان ماديا أو معنويا، وهذا يعدّ مظهرا من مظاهر التجريب.

نجد الكاتبة جميلة مراني في روايتها تفاح الجن قد جعلت من الشخصية (ناردين) تطفو فوق كل الشخصيات وتطغى عليهم باحتكارها أغلب السرد إن لم نقل كلّ، حيث نجدها حاضرة وبقوة في جل الرواية وذلك بالاعتماد على تقنية الاسترجاع فأسندت إليها الكاتبة مجمل السرد فتقول "صاح الموت - قلت لك ابحت عنها.."، "عادت إلى مكانها المقابل ل (عنان) همست في توصل: يا رب... رحماك، أردفت - لكن حاشية الخليفة من البرامكة قد عوقبت بالفعل...". وتستمر على على النمط من السرد إلى نهاية الرواية.

نجد أنّ الكاتبة جعلت بطلتها تقوم بمناداة والديها وبقية أفراد عائلتها بأسمائهم، كشخصية الأب والأم حيث اعتدنا عند قراءتنا للروايات أن ينادي البطل الابن أمه في الرواية بـ "أمي" لكن جميلة مراني عمدت إلى جعل (ناردين) تنادي والدتها ووالدها بأسمائهم في أكثر من موضع في الرواية مثل قولها "رفعت (قسمة) يدها تكتم الشّهقة"، "توقف (هزير) عن البحث ونظر إلى ولديه" وكان ذلك من أجل تعريفنا بالشخوص المشاركة في الرواية، والتي تمثل عيّات تمثيلية من الدولة العباسية وبالتحديد من البرامكة ولذلك لإضفاء بعض المصدقية على روايتها بانتقائها أسماء تشير إلى المجتمع الذي ينتمون إليه.

¹ - عزّام، محمد: "خطاب الحكاية بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، القاهرة، 1997. (ص45).

وهذا ما لفت انتباهنا إلى المصادر التي استقت منها الكاتبة هذه الأسماء وهل كان اختيارها لهم عبثيا، وبحكم أن الكاتبة جميلة مراني استاذة في التعليم الثانوي وقاصة أنجبت روايتين فلا بد أن يكون لها من الزاد المعرفي ما يجعلها تنتقي أسماء شخوص الرواية بحكمة، فنجد أسماء عائلة البطلة عبارة عن أسماء فارسية الأصل في إشارة منها إلى عائلة (ناردين) البرامكة الأصل، وذلك من أجل إضفاء صبغة واقعية على روايتها، فاسم (هزير) يحيل على شخصية تاريخية هو (عبد الحسن هزير) كان يعمل وزيراً للبلاط في عهد الشاه (محمد رضا بهلوي) والذي تم اغتياله كما حدث لصاحبنا (هزير) في الرواية الذي تم قتله من طرف رجال الرّشيد.

وليس ببعيد عن ذلك نجد أنها ذكرت في روايتها أن الطبيب (إسحاق) طبيب يهودي يعمل في البيرمستان ذو معرفة واسعة " صحيح أنه ذو شهرة وصيت" وعند بحثنا وجدنا أنّ (إسحاق بن حنين) طبيب من العصر العباسي كان أوجد عصره في علم الطب وكان يعرّب كتب الحكمة المكتوبة باليونانية إلى العربية، نجد شخصية (الآصفي) هي الأخرى سحبت من التاريخ (محمد المهدي الآصفي) لتضعها في الرواية كأحد الشخوص التي تعكس ما كانت عليه في الواقع فهو شخص ضليع في العلم جمع بين الدراسات الأكاديمية والدينية، في الرواية أراد (الآصفي) الاستفراء برئاسة البيرمستان لهذا حاول سرقة المخطوط وصمت عن اتهامات المعلم (إسحاق) للطبيب (هزير) بأنّه قاتل ابن عم الرّشيد، لكنّ (الآصفي) و(إسحاق) انتهى بهما المطاف إلى العداة وذلك من أجل المنصب غير أن الموت يسابق (الآصفي) أيهما يصل أولاً.

أمّا (ناردين) فهي فتاة مسالمة لرغم كونها امتلأت حقدا على قاتل عائلتها بعد الذي رآته في تلك الليلة السوداء، ومع ذلك فقد عفت عن (الآصفي) بعد أن عرفت بأن الموت يسعى إليه فلم ترغب بأن تلطخ قلبها قبل يديها بدمائه، لم تقف في صف أحد ما ولم تسع إلى السلطة أو إلى جاه، ناردين هي عشبة طبية صغيرة تخفف الآلام وتساعد على النوم والتّخفيف من الاكتئاب وغيرها، وبعد وصول (ناردين) إلى

البيروستان كان ذلك جلّ ما تفعله للمرضى، لكنها كأبي عشة عندما تقع في يد شخص ما يستعملها لمأربه الشخصية فجعل منها (إسحاق) درجة في سلم يحاول تسلّقه من أجل الوصول إلى السلطة.

في خضمّ المأساة التي حلّت بـ(ناردين) أرسلت لها الكاتبة (صهيب) كهدية على تحملها لتلك الصّعاب وحدها فارتأت أن تكسر الجفاء والياس في حياتها بأن يأتي من يستدها ليمضيا معا في طريق لا يعنى بالقتل ولا بالسلطة يختلف كلّ الاختلاف عن والده، (صهيب) ذاك الشابّ الوسيم الذي جعلت الكاتبة من صفات معاني اسمه صفاته الخاصة، اسمه ذو أصل عربي يتميّز بالشجاعة ومواجهة الشدائد وذو خلق حسن، يشبه إلى حدّ ما (ناردين) فهما يشكّلان الثنائي الطيب والخير في الرواية، جاء (صهيب) كإضافة لكسر السواد في الرواية، يشاركها ثقل ما حدث لها، ويحمل عنها ثقل ما سيحدث، جاء كطوق نجاة، كشمس بعد ليل حالك.

يتّضح في الأخير أنّ الكاتبة جميلة مراني نوعت في فئات الشخصيات وركّزت على أن يعكس شخوص روايتها النسق الثقافي للمجتمع ويكونوا جزءاً من الوعي الجماعي، وأن تكون رؤياهم هي رؤية الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها، وهذه السمات التي اتسمت بها الرواية التجريبية من خلال احتلالها لمركز الصدارة من أول الرواية.

3 - الزمن وآلية التجريب:

يعدّ الزمن عنصرا مهما من عناصر النصّ السردى كونه الرّابط الحقيقى للأحداث والشّخصيات والأمكنة، فالرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزّمن " فالرواية تعدّ فناً زمانيا أو عملا لغويا يجري ويمتدّ داخل الزّمن"¹، وهذا ما دفع (ميخائيل باختين) إلى القول " إنذ النصّ الروائى كان موزعا على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض ويللم نثاره الموزّع فوق الأزمنة دون أن يكتمل"²

إنّ أهمية الزّمن لا تقتصر على مستوى تشكيل البنية وحسب وإنّما على مستوى الحكى فى شكله العام، لأنّ الزّمن يحدّد طبيعة الرواية وشكلها وهذا ما يساهم فى خلق المعنى وقد يحوّل الروائى إلى تقنية للتعبير عن موقف الشّخصية الروائية من العالم، بهذه الأهمية " يجسّد الزّمن حقيقة أبعد من حقيقة العناصر الأخرى، خاصّة عندما يتجلّى كعنصر أساسى من إبداع النصّ الروائى، حيث يعمد الرّواى إلى الحكى عن فترة ما."³

فالرواية شهدت إبداعا ملحوظا يتمحور حول بنية الزمن الذي يسلط الضوء على ماضى أو مستقبل أو حاضر تعيشه الشّخصيات الروائية، ومما لا شكّ فيه أنّ زمن الرواية هو زمن يختلف عن زمن الخطاب الذي هو زمن خطي، أمّا زمن الرواية فهو زمن متعدّد الأبعاد.

الرواية التجريبية لا تتقيّد بتسلسل الترتيب الزمني، ممّا يؤلّد لنا ما يسمّى بتكسير خطية الزّمن فى الكتابة الروائية التجريبية حيث " يمكن للمفارقة الزّمنية أن

¹ - الزّوبنة، الطّاهر: " الفضاء الروائى فى الجازية والدرابوش لعبد الحميد بن هدوقة فى المبنى والمعنى"، مجلة المساعلة، اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ع1، 1991. (ص24)

² - القاضى، عبد المنعم زكريا: " البنية السردية فى الرواية" الناشر عن الدّراسات والبحوث الإنسانيّة الاجتماعيّة، ط1، 2009. (ص104)

³ - مهاود، صورية وقاسى، ليندة: " البعد الأيديولوجى فى رواية قبل الحبّ بقليل لأمين زاوى، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، كلسة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللغة والأدب العربى، 2016. (ص79)

تقود إلى المضيّ أو تشرق المستقبل طويلاً من نقطة الحاضر" وهذا ما تجسّد جليا في رواية (تفاح الجن) لجميلة مراني حيث قامت الكاتبة في بداية روايتها باسترجاع ذكرى اغتيال عائلتها على يد رجال الرّشيد حيث قالت: " صراخ إخوتي ما يزال يخترق أذنيّ (..) ما يزال صراخهم يملأ رأسي حتّى يكاد ينفجر" ونجدها هنا قد وظّفت الزّمن الحاضر للدّلالة على قرب الحدث المسترجع من زمن القصّة، ومن المعروف أن الاسترجاع هو بمثابة ذاكرة النّصّ وفيها ينتقي الراوي أحداثا تقدّم لنا بالتّجزئة، حيث يعتبر من أهمّ التّقنيات الموظّفة في النّصّ الرّوائي وهو " مخالفة صريحة لسير السرد يكون بعودة راوي السرد ومحرّكه إلى حدث في عرف المضمون سابق يهدف إلى استعادة أحداث ماضية أهمل السرد ذكرها لسبب أو لآخر"¹، ثمّ تعود لتسترجع حدثا آخر سابقا عن الحدث الأوّل حيث تقول " كنّا في الغرفة، هو يدوّن شيئا كعادته وأنا أنظر إلى المخطوطة الغربية بفضول، نهني (..) نظرت إلى تلك الرّسمة العجيبة الشّبيهة بالإنسان" وهذا الحدث ليس ببعيد تماما عن الحدث الأوّل؛ تقول " دويّ قوي هزّني (رجال الرّشيد.. رجال الرّشيد) (..) الغريب أنّ الاسم نفسه كان يعني الحياة التي نلّم أن نحياها قبل بضعة أيّام فقط " وهي بذلك تضع القارئ أمام السّبب الحقيقي الذي من أجله تمّ الهجوم عليهم وعليه تمّ قتل عائلتها جميعا دون استثناء غير أنّها لا تصرّح بذلك ولن يدرك القارئ الأمر إلّا بعد أن يعبر شوطا لا بأس به من قراءته للرواية، تواصل الكاتبة سرد الأحداث بترتيب زمني متوالٍ إلى أن تصل إلى الحدث الذي يعود بنا إلى الحدث الأوّل في بداية الرواية ومنه تواصل سرد الأحداث على توالي كما حدثت، لتعود إلى استرجاع ما قالت له المنجمة " ما عادت الأرض لكم، وكلّ ما هو لكم سيصير عليكم، الدّم يا بني يحيى سيغرقكم" ثمّ توصل " انقبض صدر قسمة وامتنع وجهها (...) كيف يعقل أن نعاقب جميعا بذنب ارتكبه رجل واحد؟"

¹ - الشّامي، نضال: "الرواية والتّاريخ"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006. (ص157).

"صدق المنجمون ولو كذبوا، رددت بينما تراقص ظلّ القنديل على جدار الجامع" وهنا يقطع حبل أفكارها لتعود بنا إلى زمن القصة، ثمّ تتذكّر كلامها أمّها "أنت امرأة يا ناردين.. لن تفيدك تلك الكتب شيئاً يا بنيتي ... فقط الكحل في عينيك هو ما سيقود الرجال إلى الجنون".

" تلكأت في مشيتي وأنا أسترجع كلامها، نظرت على خاتمي ثمّ حرّكت كاحلي الأيسر فأصدر الخلخال نغمة (..) وجوده يثبت أنني ما أزال في هذا العالم (..) لا بدّ أنّهم أحياء، حثت الخطي نحو المنزل (..) ابحت عنها جيداً، تملكني القلق من العودة إلى ذلك المكان" بهذه الكلمات تعود بنا الكاتبة إلى تسلسل زمن القصة.

نلاحظ أن البطلة تسترجع الأحداث ثمّ تعود إلى زمن القصة بتواتر سريع دون الإطالة في ذاك أو تلك، حيث أرادت الكاتبة من ذلك أن تصف حالة الاضطراب التي وقعت فيها البطلة، فنجدها بين حدث وآخر لا يفصل بينهما فاصل تسترجع ذكرى ما ثمّ تعود إلى زمن القصة كأنّها لا تصدق الذي يحدث معهم فهي لم تعي ما حدث ويحدث لأنّ كلّ شيء تقريباً كان على ما يرام لولا أن أحد البرامكة قام بقتل ابن عم الرشيد، إلّا أنّهم اعتقدوا أنّهم محصنون ممّا حدث للمحيطين بالبرامكي القاتل لأنّهم اعتبروا أنفسهم من المقرّبين للبلاط، تقول الكاتبة على لسان قسمة " كيف يعقل أن نعاقب جميعاً بذنب رجل واحد؟"

تهدأ البطلة ثمّ تعود إلى المنزل بعد طلوع الشمس " الشّمس تطل من خلف البيوت تنير الدّرب الذي أسير فيه (..) رأيت حشداً من النّاس أمام المنزل فتنهدت لا بدّ أنّهم هنا لمساعدتنا (..) أحسست بمغص في معدتي، تذكرت نحيب أختي" تأكّدت البطلة من أنّ أفراد عائلتها جميعهم قتلوا، ثمّ توقفت لتعطي صورة لوالدها كما تراها هي لا كما يرونه هم " عُرّف عن أبي (هزير) حبه للكتب (..) كان يعتزّ بأصلنا الفارسي (..) كان دائماً يقول في بغداد لا يجب أن تكون عربياً لتكون عباسياً... أنتم مسلمون مثلهم"، ثمّ ترجع بنا البطلة إلى ما قبل حادثة القتل " لا أريدها أن تتعلّق بهذه

الكتب" ولا تلبث حتى يعود بها صوت يكرّر قوله " ما كان ينبغي لأحد أن يساعد في دفن هؤلاء الزنادقة" فتردّ غاضبة " ابتعدوا .. ابتعدوا", تقف لبرهة لتصف لنا المشهد الذي ألفت عليه أهلها المقتولين في ساحة بيتهم فتقول " تعثرت برائحة عطرة خفيفة بشكل لافت استقبلتني لما دخلت من الباب, رائحة أخاذة لكنها تبقى شاذة كلا تناسب المنظر البشع للدم المراق الذي غطّى أرجاء المنزل".

مرّة أخرى تعود بنا البطلة إلى ما قبل الأسبوع بعد أن سألتها أحد غلمان (الآصفي) عن أحد المخطوطات التي كان يترجمها والدها " كان أبي يذرع الغرفة جيئة وذهابا, يزيح الكتب عن مكانها ثم يعيدها مرّة أخرى (..) عمّ تبحث يا أبي؟" تسأل البطلة, يجيب الأب "لقد كان بهذا الصندوق مخطوطتان (..) هذه المخطوطة السريانية, فأين المخطوطة العربية؟" تحدث مشاحنة بين الأب والأبناء فتأتي الأم لإنهاءه فتقول " أنا من أخذت المخطوطة الثانية, نعم لقد تخلّصت منها." تعيدها صفة غلام الآصفي إلى الواقع إي إلى زمن القصة وهو يسألها عن مكان المخطوطة.

تجد ناردين نفسها في البيرمستان نحت رعاية المعلم (إسحاق) فتسير الرواية بنفس وتيرة زمن القصة ويقل الاسترجاع فتجد نفسها تتذكر أخويها عندما كانت تحقّق في حديقة البيرمستان, وتمضي الأحداث بخطّ زمني أفقي إلى أن رجعت بها الذاكرة إلى النّحاس الذي كان يملكها, سألت الآسية عمّ إذا كانت تعرف إحدى جواريه ممّن كنّ تحت إمرته وقتذاك, عندما وجدت واحدة منهن سألتها عن سبب موته " سيدك النّحاس الذي مات قبل أربع سنوات هلّا أخبرنتي كيف مات؟" تجيب الجارية: "

وجدناه في غرفته صباحا ممدّدا على الأرض" ثمّ أضافت " كانت غرفنته في فوضى عارمة (..) رغم أنّنا جميعا لم نسمع شيئا في تلك الليلة" تحدّث ناردين نفسها مسترجعة بعض الذكريات " ذكرني كلامها بما قاله الناس عن مقتل أولئك الرجال الذين وجدوا غارقين في دمائهم خلف أبواب موصدة تحرسها ألف عين ... لم يسمعوا شيئا..".

تلاعبت الكاتبة بالزمن فجعلت من روايتها مكانا لا يمكث فيه غلاّ من كلن ذهنه حاضرا وهذا ما يميّز الرواية التجريبية عن الرواية الكلاسيكية وهو بعدها عن الرتبة والتسلسل الزمني في خط واحد والذي يصيب القارئ مندا بالملل على العكس منه في رواية تفاح الجن والتي تجعل من القارئ يقضا لكلّ حدث, وهذا ما حدث معما حيث وجدنا أنفسنا نقلب الصفحات عودة إلى الوراء في كل مرة نتقدم فيها خطوة إلى الأمام حتّى نتبيّن موضع أقدامنا الحالي والآتي كي لا ضيع في دهاليز الأحداث.

4 - المكان وفنية التجريب:

المكان هو الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وتسير وفقه الشخصيات بحيث يعطينا تصوراً لها ولباقي العناصر التي تشكل متن الرواية، وهذا ما يعطيها حركية.

والمكان في الرواية قائم في خيال المتلقي، وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الإيحاء، وعندما " يستعين الروائي بوصف المكان أو تسميته، فهو لا يسعى إلى تصوير المكان الخارجي، وإنما يسعى إلى تصوير المكان الروائي، وأي مطابقة بينهما هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانة الروائي بالتسمية أو الوصف إلا لإثارة خيال المتلقي، وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنها خلق عالم مستقل، له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره"¹.

إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي " أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور"²

وهكذا يدخل المكان في الرواية عنصراً فاعلاً في تطورها، وبنائها، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقات بعضها ببعضها الآخر.

إن "يمكننا النظر إلى المكان بوصفه " شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تتسجم وترتبط فيما بينها لتشيّد الفضاء الروائي ينظم بنفس الدقة والكيفية التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها إضافة إلى أن المكان يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغير الأمكنة الروائية سيؤدي بالضرورة إلى تغييرات على مستوى مجرى الحكى المنحني الدراسي الذي يتخذه"³

¹ - سيزا، أحمد: " بناء الرواية"، دار التنوير، بيروت، 1985. (ص 785)

² - مرجع سابق: بحرأوي، حسن: " بنية الشكل الروائي". (ص 33)

³ - مرجع سابق: بحرأوي، حسن: " بنية الشكل الروائي". (ص 32).

فالمكان هو الوعاء للشخصيات وهو كالرؤي للرواية، كما يعتبر الحيز الجغرافي الذي يخلقه الرؤي لأبطال روايته يتحركون في إطاره وعلى أساسه تجري أحداث الرواية.

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، ليس لأنه أحد عناصرها الفنيّة، أو لأنه المكان الذي تجرى فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحوّل في بعض الأعمال المتميّزة إلى فضاء يحتوى على كلّ العناصر الروائيّة، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبّر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، فالمكان " ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"¹.

وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث، إلى " فضاء يتّسع لبنية الرواية ويؤثر فيها من خلال زاوية أساسية، هي زاوية الإنسان الذي ينظر إليه، بحيث أنّ المكان الروائي لا يتشكّل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصّهم"².

ولعلّ تسمية المكان هي أوّل السبيل إلى بناء المكان، فتسمية المكان في الرواية تحيل القارئ على المكان الذي يحمل الاسم نفسه في الواقع، وإن كان المكان في الرواية ليس هو المكان نفسه في الواقع، ومن هنا تنشأ المفارقة لأن التسمية محض وسيلة أولية باهتة، لا يمكن أن تقوم وحدها ببناء المكان الروائي.

¹ - مرجع سابق: بحرأوي، حسن: "بنية الشكل الروائي". (ص 33)

² - مرجع سابق: بحرأوي، حسن: "بنية الشكل الروائي". (ص 29).

" إن المكان الروائي لفظي متخيل يحيل إلى نفسه، ولا يتأثر بمحاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصادقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي"¹، ولذلك يبدو الوصف الوسيلة الأساسية في تصوير المكان وهو " محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكّل تشكياً فنياً، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي"²

ولا بد بعد ذلك كله من الإشارة إلى الوضع الخاص الذي يمتلكه المكان في رواية تفاح الجن، فهو لا يظهر فيها بشكل وصف مستقل، ولم تعدم الكاتبة إلى ذكر الأماكن بشكل صريح ولا يخفى الأمر على القارئ المثقف أن تحيله الأسماء المذكورة متن الرواية إلى المكان الذي اتخذته الكاتبة منطلقاً لروايتها، فإذا قلنا الرشيد فإننا نقول بغداد عاصمة الدولة العباسية التي كانت في أوج ازدهارها وعنفوان شبابها، وهذا ما لا يقوم بفعله الكثير من الكتاب حيث أننا نجدهم يسهبون في وصف المكان حتى ليتخيل القارئ منّا نفسه في المكان ذاته لدقة الوصف التي يعمد إليها الكاتب، غير أن جميلة مراني نحت عكس الاتجاه السائد وتركت لنا فسحة واسعة لتتخيل المكان كما تصوره لنا قراءتنا أو كما يصوره لنا اطلاعنا والذي قد يكون مجسداً في زيارة إلى المكان نفسه فلا نفسد علينا وعلى نفسها متعة الذهاب بخيالنا كيفما شاء لنا، وأجد ذلك في حد ذاته نوعاً آخر من البناء الذي يشارك فيه القارئ دون توجيه من الكاتب، وعندما مقول (البرامكة) فإنه تقفز إلى أذهاننا صور تلك الرحلة الطويلة التي خاضها البرامكة وصولاً إلى مقاليد الحكم إلى أن انتهى بهم المطاف إلى الوقوع في نكبة لم ينج منها إلا ذو حظ، وهذا في حد ذاته رواية موازية لرواية تفاح الجن، وتكون بهذا قد نقلتنا الكاتبة

¹ - الفيصل، سمر: "بناء الرواية العربية السورية"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995. (ص 283)

² - مرجع سابق: سيزا، أحمد: "بناء الرواية". (ص 110)

مرّتان علة متن قاربها الحكائي، مرّة بتخيّلنا وشرودنا مع ما نعرفه عن نكبة البرامكة، ومرّة بما نسجته من أحداث لما حدث لهم في روايتها.

إلا أنّها لم تتركنا عائمين في الفضاء الروائي دون تخصيص أماكن معينة ليمارس عليها الفاعلون الحدث الروائي أو دون أن يحطّ عليها خيالنا، حيث أنّها استخدمت في ذلك ألفاظا تدلّ على أمكنة معينة تشدنا إليها لتأطرّ مكانيا كلّ الذي يحدث مع الشخصيات في الرواية، فمثلا نجد أنّها ذكرت الغرفة التي كانوا فيها قبل أن يهجم رجال الرّشيد عليهم، وذكرت الشرفة التي أطلّت منها، والجامع الذي هربت إليه، وحديقة المنزل، ذكرت كلّ هاته الأماكن دون وصف حيث أنّها لم تكن بحاجة إلى ذلك لأننا بمجرد أن نعرف أنّنا في العصر العباسي فإنّنا نعرف حتما النمط المعماري السائد آنذاك والذي يتسم بالزّخرفة الجصية على الجدران وكثرة الدور في المنزل الواحد وكذا وجود نافورة تتوسط ساحة المنزل والتي هي عبارة عن حديقة صغيرة، نجدها كذلك ذكرت البيرومستان ما يعرف الآن بالمستشفى، حيث يحتوي على غرف كثيرة وتتوسطه نافورة كبيرة داخل الحديقة، وفي الأخير تقوم بوصف قصر الرشيد حيث تقول " أعمدة هائلة ممتدة بلونها العاجي على طول الممرّات أمانا، والأرضية فرّشت بأفخر أنواع الرخام المصقول بعناية، تصل بين هذه الأعمدة أقواس مزخرفة حاملة ثقل السقف الذي اكتسى بلونيه الأحمر والأبيض ونقشت عليه شتّى الزخارف التي تضيع فيها إذا ما أمعنت النّظر".

خاتمة

بعد هذا الترحال الممتع والشاق في العالم الروائي لجميلة مراني من خلال روايتها تفاح الجن والتي للوهلة الأولى تضعنا أمام تصور لعالم ما وراء الطبيعة ومع الغوص في أعماق الرواية نكتشف أن تفاح الجن عبارة عن نبتة عشبية لم تختبر مصيرها في أن تقف مع الجانب الخير أو مع الجانب الشرير فهي لما استعملت له، حيث نصل إلى رصد أهم نتائج البحث و سنذكر بعضها ليكون دليلا على بعضها الآخر:

- أن الرواية فن صعب المنال، يتوفر على جملة من الأركان الفنية نسعى إلى ضبطها لتكون مختلفة عن بقية الأنواع الأخرى.
- الرواية الجزائرية لم تكن بعيدة عن حركة التطور والتجديد التي عرفها الأدب العربي فخرجت من دائرة الرواية التقليدية متطلعة نحو آفاق جديدة و كانت هذه التطلعات نتيجة لروح التجريب.
- التجريب يجعل الرواية أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور وعلى نقد نفسها كما يجدد لغتها ويدخل عليها تعدد الأصوات والانفتاح الدلالي والاحتكاك الحي بواقع متغير وبحاضر مفتوح النهاية.
- إنَّ التجريب المستمر جعل الشكل الأدبي الروائي متطورا وقادرا على الاستجابة لتطورات الحاضر وتفتحه.
- التجريب فعل ممارسة إبداعية خلاقية، قوامه البحث والكشف والتجاوز، فهو عبارة عن اقتراحات في مجال الإبداع المختلفة من أجل فتح آفاق جديدة.
- العنوان سمة العمل الأدبي والفني، فهو عبارة عن علامات تحمل دلالات وتخبئ معاني كثيرة وقد ربطته جميلة مراني بحبها لكل ما هو غريب وجديد على المجتمع وعلى ثقافته كما أنها نسجت من خيوط التاريخ التي طالما شدتها نسيجاً لتحريك على منواله روايتها.

- اعتمدت جميلة مراني في صوغ الزمن الروائي على تقنية الاسترجاع أكثر من الاستباق، وذلك ولجعل القارئ يقف في منتصف القلق الذي عاشته البطلة وهذا يعكس قلقها الداخلي ممّا عاشته من اضطراب وخوف خلال العشرية السوداء.
- اعتمدت الكاتبة أسلوب الحوار في الرواية - أحيانا - وذلك لجعل القارئ يفهم عمق الشخصية وتقريب وجهات النظر خلف التفاهم والتواصل.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:

أولاً: قائمة المصادر:

1- أبادي، الفيروز (مجد الدين محمد بن يعقوب): "القاموس المحيط", إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، ط1، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان، 1997.

2- أبو الفضل، جمال الدين بن مكرم (ابن منظور): "لسان العرب", تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مج1، دار صادر، ط3، بيروت.

ثانياً: قائمة المراجع:

1- إبراهيم، عبد الله: "السيرة الروائية / إشكالية النوع والتجهين السردي", مجلة نزوى، ع14، أبريل 1998.

2- أدونيس: "مقدمة للشعر العربي", دار العودة، بيروت، 1979.

3- الأعرج، واسيني: "الرواية التاريخية / أوام الحقيقة", مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، ع19، الجزائر، 2009.

4- الأعرج، واسيني: "حوارات اليوم الأخير", صحيفة المساء، 1987/01/25.

أنموذجاً " مجلة المخبر، ع6، 2010.

5- زولا، إيميل: "في الرواية ومسائل أخرى، مقالات نقدية", تر: حسين عجة، دار الكلمة، أبو ظبي، ط1، 2015.

6- بارت، رولان: "درجة الصفر للكتابة", تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980.

7- الباردي، محمد: "إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة", اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

8- بحراوي، حسين: "بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)", المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

9- برادة، محمد: "خرائط التجريب الروائي", مطبعة أنفويرانت، ط1، فاس، 1999.

- 10- برهوم, فاروق وعطية, بلا: " التجريب في رواية العشق المقدس لعزّ الدين جلاوي " مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر, كلية الآداب واللغات, جامعة العربي التبسي, تبسة, 2016 / 2017.
- 11- بلغول, شهرة: " التجريب في التجريب في رواية (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي ", مجلة عودة النّد, العدد: 09, 2018.
- 12- بن جمعة, بوشوشة: " مباحث في رواية المغرب العربي ", منشورات سعيدان, سوسة- تونس, 1986.
- 13- بوخالفه, فتحي: " التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصّية وآليات القراءة) ", عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع, الأردن, ط1, 2010.
- 14- بو القندول, فوزية: " سيمائية الخطاب الروائي ", مجلة جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية, العدد2, قسنطينة - الجزائر.
- 15- بوسلهام, جمال: " الحدائث وأليات التّجديد والتّجريب في الخطاب الروائي الجزائري ", رسالة ماجستير, معهد اللّغة العربية وآدابها, كلية الآداب واللّغات والفنون, جامعة وهران - الجزائر, 2008/2009.
- 16- بوشليحة, عبد الوهاب: " استراتيجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج ", دراسات جزائرية, جامعة وهران, ع3, مارس 2006.
- 17- بوعزّة, محمود: " تحليل النّصّ السّردّي (تقنيات ومفاهيم) ", الدّار العربية للعلوم ناشرون, لبنان, ط1, 2010.
- 18- بوعلي, عبدالرحمن: " الرّواية العربية الجديدة ", منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة, رقم37, سلسلة بحوث ودراسات رقم11, وجدة - المغرب, 2001.
- 19- بولفولس, زهيرة: " التّجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر ", مخطوط دكتوراه, جامعة قسنطينة, كليّة الآداب, 2009-2010.
- 20- تروردوف, تزفين: " مدخل إلى الأدب العجائبي ", تر: الصّديق بوعلام, دار شرقيات للنّشر والتّوزيع, ط1, القاهرة, 1994.
- 21- جوادي, هنيّة: " التّعدّد اللّغوي في رواية فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف لواسيني الأعرج ", مجلة أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري, قسم الأدب العربي, جامعة بسكرة, عدد 05 مارس 2009.

- 22- جنيت، جبرار: " مدخل إلى جامع النّصّ ", تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، ط2، المغرب، 1986.
- 23- الحجمري، عبد الفتّاح: " هل لدينا رواية تاريخيّة ", مجلّة فصول، ع3، مصر، يوليو 1997.
- 24- حميدان، حميد: " بنية النّصّ السّردّي ", المركز الثقافي العربي، ط1، 1999.
- 25- الخراط، إدوار: " الرّواية العربيّة واقع وآفاق ", دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981.
- 26- خريس، أحمد: " العوالم الميتاقصيّة في الرّواية العربيّة ", دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2001.
- 27- خمري، حسين: " فضاء المتخيّل ", منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- 28- الدّاهي، محمد: " مقال حول مفهوم التّجريب " منشور على موقع www.eljazeera.net/news
- 29- ريّان، فاطمة: " فعل التّجريب في الرّواية الفلسطينيّة المحليّة: امرأة الرّسالة وأورفوار عكاً نموذجاً " المجمع، العدد11، 2016.
- 30- الرّويّنة، الطّاهر: " الفضاء الرّوائّي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدّوقة في المبني والمعنى ", مجلّة المساعلة، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ع1، 1991.
- 31- السّرعيني، محمد: " الشّعر المغربي الحديث والمعاصر: تاريخ وقضايا في ضوء الشّهادة والنّقد "، مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد: 4، 1990.
- 32- السيد، عصام: " ندوة المسرح والتّجريب ", مجلّة فصول، مج14، ع1، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، 1995.
- 33- سيزا، أحمد: " بناء الرواية "، دار التنوير، بيروت، 1985.
- 34- الشّمالي، نضال: " الرّواية والتّاريخ "، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.
- 35- شيبان، فهيمة: " التّجريب والنّصّ الرّوائّي: البنية السّرديّة في الرّواية التّجريبية الحوات والقصر للطّاهر وطار "
- 36- الضّبع، محمود: " تشكلات الشّعريّة الرّوائيّة "، مجلّة فصول، ع62، القاهرة، ربيع صيف 2003.

- 37- الطويل, توفيق: " أسس الفلسفة", دار النهضة, القاهرة, دت.
- 38- عبد السلام, فاتح: " ترييف السرد-خطاب الشخصية الريفية", دراسات في النقد الأدبي, ط1, 2007.
- 39- عبدالله الثاني, قدور: " سيمائية الصورة ", دار الوراق, ط1, عمان-الأردن, 2008.
- 40- عبد الواحد, رحّال: " التجريب في النصّ الروائي الجزائري", رسالة دكتوراه, كلية الآداب واللغات, جامعة العربي بن مهدي, أم البواقي - الجزائر, 2015/2014.
- 41- عروس, محمد: " التجريب في الشعر الجزائري المعاصر", دار الألمعية للنشر والتوزيع, قسنطينة, الجزائر, ط1, 2012.
- 42- عزّام, محمد: " خطاب الحكاية, بحث في المنهج", تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي, الهيئة العامة للمطابع الأميرية, ط2, القاهرة, 1997.
- 43- عقار, عبد الحميد: " الرواية المغاربية: تحولات اللّغة والخطاب", شركة النّشر والتوزيع, الدّار البيضاء- المغرب, 2000.
- 44- عقار, محمد: " الرواية العربية: إشكالات التخلّق ورهانات التّحول" مجلة الآداب, ع7, 08 أوت 1997.
- 45- علّام عبد الرحيم وآخرون: " سؤال الحداثة في الرواية المغربية", إفريقيا الشرق, الدّار البيضاء-المغرب, 1999.
- 46- فرح, مجدي: " تأملات نقدية في المسرح", منشورات أمانة, عمان- الأردن, 2000.
- 47- فضل, صلاح: " لذة التجريب الروائي", أطلس للنشر والتوزيع, ط1, القاهرة, 2005.
- 48- فهمي أحمد, فوزي: " التجريب وتمايز الثقافات", ورد في: فرحان بلبل: المسرح التجريبي - الحديث عالميا و عربيا, مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر, ط1, 1998.
- 49- الفيصل, سمر: " بناء الرواية العربية السورية", اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1995.
- 50- القاضي, محمّد: " توظيف المادة التاريخية في الرواية", مجلة علامات في النقد, ج28, م07, جدّة, يونيو 1998.

- 51- القاضي, عبد المنعم زكريا: "البنية السردية في الرواية" الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية, ط1, 2009.
- 52- القصاروي, مها حسين: "الزمن في الرواية العربية", المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط1, بيروت, 2004.
- 53- كاصد, سليمان: "عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)", دار الكندي, الأردن, 2003.
- 54- مجاجي, عقيلة: "التجريب الفني في رواية (الكلمات الجميلة)", مجلة الكلمة, العدد 98, يونيو 2015.
- 55- المرزوقي, سمير وشاكر, جميل: "مدخل إلى نظرية القصة", الدار التونسية للنشر ط1, بيروت, 1997.
- 56- مفتاح, محمد: "دينامية النص", المركز الثقافي العربي, كالدّار البيضاء, المغرب. 1987.
- 57- مهاود, صورية وقاسي, ليندة: "البعد الايديولوجي في رواية قبل الحب بقليل لأمين زاوي", مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر, كلية الآداب والعلوم الإنسانية, قسم اللغة والأدب العربي, 2016.
- 58- موزابي, الربيع: "النزعة الرمزية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف, رمل المائة لواسيني الأعرج", مذكرة لنيل شهادة الماجستير, جامعة أبي بكر بلقايد, تلمسان.
- 59- وطّار, الطاهر: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي", دار الهلال للنشر والتوزيع, ط1, 1991.
- 60- البيبوري, أحمد: "في الرواية العربية", شركة النشر والتوزيع المدارس, الدار البيضاء-المغرب, ط1, 2000.
- 61- يقطين, سعيد: "تحليل الخطاب الروائي", المركز الثقافي العربي, ط5, بيروت, 2005.
- 62- يوسف, آمنة: "اقتنيات السرد في النظرية التطبيقية", دار الحواء للنشر والتوزيع, دمشق, ط2, 1997.

مراجع باللغة الأجنبية:

- 1- Le Petit Larousse Illustre, ed anniversaire de la semeuse, 2010
- 2- Oxford Advance Learner Dictionary of English, I shornby, seventh ed, 2006.

الفهرست

فهرست الموضوعات:

الصفحة	الموضوع
أ - د	مقدّمة
21 - 06	الفصل الأول: ماهية التّجريب في الرّواية الجزائرية.
11 - 06	1- مفهوم التّجريب.
14 - 11	2- تبلور صور ومفاهيم التّجريب في الرّواية الجزائرية.
21 - 14	3- آليات التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة.
48 - 23	الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لرّواية تفّاح الجنّ:
23	تقديم الرّواية
27 - 24	ملخص الرّواية
34 - 27	1- التّجريب من خلال العتبات النصّية.
39 - 34	2- جمالية توظيف الشخصيات.
44 - 40	3- الزّمن وآلية التّجريب.
48 - 45	4- المكان وفنّيّة التّجريب.
51 - 50	خاتمة
58 - 53	قائمة المصادر والمراجع
60	فهرست الموضوعات
	ملخص البحث

الملخص:

تعد تجربة الروائية الجزائرية " جميلة مراني " من بين التجارب الروائية المعاصرة التي أعلنت خضوعها للتجريب، وإيمانها بآلياته التي تضمن للتجربة الإبداعية تجددتها تمردها على سلطة النموذج الروائي التقليدي وذلك عبر مسار روائي مفتوح على التعدد والاختلاف. يسعى هذا البحث إلى الكشف عن آليات التجريب وجمالياته في رواية " تفّاح الجنّ " وعرض سيماته فيها ومختلف التيمات الجديدة التي ضمت للتجربة التميز والإبداع وسط سبل التجارب الروائية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: التجريب - جماليات - جميلة مراني - تفّاح الجنّ.

Abstract:

The experience of the Algerian writer "MORANI Djamila" is one of the contemporary novelistic experiences that claim being subject of experimentation, and being firmly convinced of his mechanisms which provide renewal to the creative experience, and impose defiance to the domination of the classical novelistic standard. And so, by pursuing a novelistic trajectory which is open to pluralism and diversity.

This study is intended to reveal the mechanisms and the aesthetics of the experimentation in the novel of MORANI Djamila "Mandragora" in which he shows the characteristics of his novelistic writing style, and various new themes that added unquity and innovation at the contemporary experiences novelist .

Keywords : Exprimentation, The aesthetics, Morani Djamila, Mandragona.