وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي.

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل :ط1: 20043102555.

رقم التسجيل: ط2: 20073081315.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر تخصص:

بعنوان:

التقنيات الجديدة في رواية "ذاكرة معتقلة"

لبلال لونيس

من إعداد الطالب (ة):

- بلمزوار عبد الحميد.
- صديقي أحمد مسعود.

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
العربي عبد القادر	أستاذ محاضر .أ.	جامعة المسيلة	رئيسا .
محمد زهـــار	أستاذ	جامعــة المسيلة	مشرفا ومقررا.
بولنوار بوديسة	أستاذ محاضر .ب.	جامعــة المسيلة	مناقشا.

السنة الجامعية: 1440-1441هـ/ 2019-2020م

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

شكر وعرفان :

الحمد لله الذي أنار عقولنا بنور البصيرة وبثّ في قلوبنا شعاع العلم فبفضله وجوده وحسن عونه يتم صلاح الأعمال، والصلاة والسلام على النعمة المزداة والسراج المنير سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

تحية شكر وامتنان إلى الأستاذ المشرف " محمد زهار" الذي رعى هذا العمل. فكان سندا منيعا ومنبعا وفيرا بنصائحه وتوجيهاته القيمة.

الشكر موصول إلى كل من ساهم ونصح وأشرف في إنجاز هذا العمل من قريب وبعيد. وأخص بالذكر الأستاذين الفاضلين "بلال لونيس، وحمزة سلاقجي" .

تحية شكر واعتزاز إلى كل أستاذ ومربي ترك فينا بصمة من علم وأخلاق تجلت في تعليمنا وتكويننا، ولجميع أساتذة اللغة العربية وآدابها وأخص بالذكر الأستاذ والأخ والصديق " خالد شبلي ".

جزيل الشكر والتقدير للأخ الفاضل " رشيد والي " الذي بذل معنا جهدا ووفّر لنا وقتا في إنجاز هذا العمل.

مقدمة

مقدمـــة:

شهدت الرواية العربية في الفترة الأخيرة تحولات بارزة، سواء على مستوى الموضوعات أو التقنيات الفنية المستخدمة على مستوى الكتابة، وهذا يعود إلى التطور الحاصل لدى المجتمعات العربية بعد احتكاكها بالثقافة الغربية.

لذا نجد أنّ الرواية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة انفتحت على أشكال متعددة من الأجناس الأدبية، وهذا ما جعلها تدخل في مرحلة الحداثة ومغامرة التّجريب، مما يعنيه من تجاوز وانزياح وكسر القوالب الجاهزة والمكرّسة في الخطاب السردي.

وبما أنّ الرواية جنس أدبي مفتوح قابل للخرق المستمر، نجد مجموعة من الروائيين الجزائريين الذين انخرطت نصوصهم في سياق التجريب والتجديد وكل ماله علاقة بالحداثة ومضامينها، وسعوا إلى البحث عن أشكال وقوالب فنية جديدة وتقنيات حديثة بإمكانها معالجة إشكالات الراهن، ومن بين هؤلاء الروائيين الذين برزوا في هذا المجال نجد الروائي "بلال لونيس" الذي خصّصنا دراستنا حول روايته "ذاكرة معتقلة".

ومن الدواعي والأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع، إلى جانب الدافع الذاتي والمتمثل في ميولنا لفن الرواية– وخاصة تلك التي تتخذ من التراث والتاريخ مادة لها– هناك دافع موضوعي، وهو الاهتمام بحداثة التجريب في الرواية الجزائرية، محاولين الكشف عن التقنيات والآليات الجديدة التي مسّت الرواية شكلا ومضمونا.

وفي هذا الصدد قمنا بطرح العديد من الإشكالات أهمها : ما المقصود بالتقنيات الروائية الحديثة؟، وفيم تتمثل هذه التقنيات؟، وكيف وظّف لونيس بلال هذه التقنيات في رواية ذاكرة معتقلة على مستوى البنية الفنية وشعرية اللغة؟.

ومن هذا المنطلق وللإجابة عن هذه التساؤلات جاء اختيارنا لهذا الموضوع والذي وسمناه بـ: "التقنيات الحديثة في رواية ذاكرة معتقلة لبلال لونيس"، وكذا رغبة منا في دراسة النص ذاته والتعرف على ما يتضمنه من جماليات فنية وأدبية.

وقد قسّمنا بحثنا هذا إلى فصلين مهدنا لهما بمدخل، تطرقنا فيه إلى الرواية الجزائرية الجديدة (الماهية، الخصائص).

تناولنا في الفصل الأول الموسوم بـ: الحداثة والتّجريب في الرواية الجزائرية الجديدة . تعريفات حول الحداثة، والتجديد، والتجريب، إضافة إلى مظاهر كل من الحداثة والتجريب في الرواية الجزائرية الجديدة.

أمّا الفصل الثاني الذي كان فصلا تطبيقيا، والموسوم بـ: التقنيات الفنية وشعرية اللغة، فقد حاولنا فيه تطبيق بعض التقنيات الفنية وكذا تقنيات شعرية اللغة ودلالتها في الرواية، والتي حصرناها في المفارقات الزمنية، وفضاء المكان، وتعدد الشخصيات، إضافة إلى دور اللغة في بنية الرواية وشعرية العتبات(العنوان، الغلاف).

وفي الأخير خلصنا إلى خاتمة أوضحنا فيها الاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال دراستنا.

اخترنا أن نعتمد في بحثنا هذا على المزاوجة بين المنهجين الوصفي والبنيوي بالإضافة إلى آليتي السّرد والتحليل، ويعود سبب اختيارنا لهذه التوليفة من المناهج إلى طبيعة الموضوع المتناول بالدرجة الأولى.

في دراستنا لهذا الموضوع اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع التي أعانتنا في إعداد هذا البحث أهمها: المصدر المتمثل في الرواية (ذاكرة معتقلة)، بالإضافة إلى مراجع أخرى لا تقل أهمية مثل:

- البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة لشربيط أحمد شربيط.
- استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة لمحمد أمنصور.
- الرواية العربية ورهان التجديد لمحمد برادة.
- كتاب زمن الشعر لأدونيس.
- دراسات في الرواية الجزائرية لمحمد فاسي.

وكأي دراسة أخرى، لا ننكر أنّه قد اعترض سبيلنا مجموعة من الصعوبات تمثلت في: صعوبة تحديد وضبط المصطلحات، وصعوبة انتقاء المراجع الأنسب لهذه الدراسة.

وفي الختام نأمل أن تكون هذه الدراسة بادرة أمل ودعوة لبداية التوجه نحو دراسة القصة الجزائرية وتقريبها من القارئ الجزائري والعربي على حد سواء.

وما بقي لنا بعد حمد الله وشكره إلاّ أن نتوجه بجزيل الشكر وجميل الامتنان إلى الأستاذ المشرف" محمد زهار"، الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته والذي لم يدخر أي جهد في سبيل مساعدتنا لإعداد هذا البحث.

المدخل

مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة:

لقد شهد الأدب الجزائري نموا واسعا في الوعي نتيجة للظروف السياسية و الاقتصادية التي عرفتها الجزائر، إبّان الفترة السبعينية وما قبلها من نتاج أدبي وفير، والتي أفرغت الشكل الروائي من غاياته الجمالية والفنية، مما أدى إلى تنامي وعي الكاتب الجزائري بضرورة تجاوز التكرار والنمطية التي طبعت المتخيل الواقعي، و أغرقت المتلقي في الضحالة القرائية، إذ حددت تأويلاته ضمن نطاق ضيق لا يخرج عن الخطط الحكائية التأسيسية و أساليبها وأبنيتها الدعائية الخاضعة، وأفقدت العمل الفني خصوصيته الإبداعية، حيث عملت على تحويل المبدع الإيديولوجي إلى مجرد شخص اجتماعي يتنكر لخصوصيته الذاتية وروحه الإبداعية المتميزة.

والأكيد أنّ ذلك ما يجعل هذه الرؤية الواقعية مناقضة لطبيعة الفن السحرية و وظيفته الجمالية، لأنّها رؤية تعتمد في الأساس الخلط بين الفن و الإيديولوجيا والتاريخ بدلا من أن تتفاعل مع بعضها البعض لتقول الفني و التاريخي و الإيديولوجي[1] دون المساس بطبيعة الجنس الأدبي و الروائي انطلاقا من أنّ الفن ليس نشاطا سطحيا، وإنّما هو نشاط روحي عميق يستجيب لخصائص روحية[2] تضفي على الفعل الإبداعي عوالم السحر و الروعة فالفن ليس ضروريا لكي يستطيع الإنسان أن يفهم العالم وتغيره فحسب، ولكنه ضروري أيضا بسبب السحر و الجمال الذي يلازمانه.

لقد ازدادت جدية التفكر والعمل على تقديم أسئلة إبداعية وطروحات نقدية جديدة مغايرة، بفعل الانفتاح على تجارب إبداعية وفلسفات ومذاهب تعد تنويرا لأدوات الإنتاج الفني كالرمزية و السريالية والعبثية، باعتبارها مذاهب انطلقت من مواقف الرفض الحداثي لمعطيات السائد فنيا وحضاريا و ثقافيا.[1]

---

[1] إبراهيم عباس :الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار،(د ط)، 2003 ، ص 117.

[2] إبراهيم السعافين :تحولات السرد، د راسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن،(ط1) ، 1996 ، ص 22.

فكان من الطبيعي أن يأتي الشكل الروائي الذي تنتجه " **الحداثة رفضا قاطعا للتقاليد الفنية الموروثة بل رفضا أيضا لفكرة التقاليد نفسها** "[2] وهو ما أسّس لظهور كتابة إبداعية نوعية لم تعرفها الرواية الجزائرية من قبل، بدأت بوادرها بظهور رواية التفكك" لرشيد بوجدرة"، ونوار اللوز" لواسيني الاعرج "وكذلك رواية " رائحة الكلب "لجيلالي خلاص وغيرها من روايات ثمانينات القرن الماضي.

وقد عرفت الرواية الجزائرية العديد من التسميات و المصطلحات التي أطلقت عليها، والتي نذكر منها" الرواية الجديدة" "رواية التشخيص"، الرواية العضوية، الرواية المناضلة والرواية الاستعجالية، اذ تعددت التسميات و المصطلحات على هذا النوع النثري الجديد، لكن رغم ذلك فالرواية نوع من الكتابة ظهر ليعبر وينقل بعضا من هذا الواقع.

يقول عبد الملك مرتاض في كتابه في" نظرية الرواية" تضافرت عوامل كثيرة بعضها تاريخي، وبعضها حضاري وبعضها ثقافي، للدفع بعجلة الرواية إلى مأزق تفجرت منه الرواية الجديدة و أنشأت لها رحبا تضطرب في مناكبه، وذلك تحت ألف لباس وبوجه فني يشكل في ألف صورة، وبلغة جديدة تتأسلب بألف أسلوب"[3] .

وصحيح أنّ الرواية الجزائرية الحديثة العهد في الظهور، والمكتوبة منها باللغة العربية خاصة، إلاّ أننا نستطيع القول أنّه منذ ظهورها اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي.[4]

---

[1]عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998 ، ص .26-27.

[2]شكري عباد :المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،1993 ، ص71.

[3]عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، كويت،(د ط)، 1998 ،58 .

[4]محمد فاسي :دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر،(د ط)، 2000 ، ص 40.

السلطة والأدب:

عملت التجربة الروائية الجديدة على الانعتاق من سلطة المتعاليات التي فرضتها المؤسسة الأدبية في الحزب الحاكم(**سياسية، دينية، أخلاقية)** و التأسيس لمشروع إبداعي مستقل يعنى بمسائل الذات ومواقفها ضد المنظومة المقدسة، مثل ما تكرس في رواية" ليليات امرأة آرق "لرشيد بوجدرة،" ومصرع أحلام مريم الوديعة "لواسيني الأعرج"، وكذلك رواية " رائحة الكلب"و" حمام الشقف "لجيلالي خلاص، بحيث أجادت هذه الأعمال التعبير عن حالة الضياع و الصراع ضد المقدس، أين يتحول الخطاب السردي إلى خطاب جمالي يعنى بمواطن العبارة الشعرية الراقية والدفق الشعوري المتوهج، كما يعنى على مستوى التعبير الفني بالتدمير السائد من الشخصية و التلاعب مع اللغة وإزعاجها وعدم الالتزام بوحدة الزمن والمكان"[1].

التقنية الحديثة:

في هذا الشكل من الأشكال نجد القاص يعرض قصته من لحظة التأزم، أو كما يسميها بعضهم العقدة، ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلف ليروي بداية حدث قصته مستعينا في ذلك ببعض الأساليب كتيار اللاشعور و المناجاة والذكريات، وتجلت هذه الطريقة في قصة "القبلة المشؤومة "لرضا حوحو فقد مهّد لها بوصف البيئة القصصية التي وقع فيها الحدث. و يتضح من المقدمة أنّ الحدث قد انتهى وإنّما بطل القصة أعاد روايته ونجد أيضا الطاهر وطار قد نجح في خلق عنصر التشويق في قصته" **زنوبة**" بواسطة المرأة التي هتفت للطفي ووعدته بأن تزوره في بيته.

[1] محمد تحريشي :في الرواية والقصة و المسرح قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية، دار النشر ، حلب، (د ط)، سوريا، ص 13.

إنّ الطريقة الحديثة قد أدت دورا مهما في بناء القصة الجزائرية وأتاحت للكاتب إمكانية التعبير عن الموضوعات الجديدة وتصوير الظواهر الاجتماعية[1].

الرواية الجديدة (الخصائص):

تشكل هذا النوع الجديد من الكتابة الروائية أو ما يعرف" بالرواية الجديدة"، الذي يرجع أصله إلى ذلك الشكل الفني الذي ظهر لدى أعلام الرواية الفرنسية الجديدة أمثال "**كلودسيمون** "، " آلا نروب غريبة "،" **ميشالبوتور**"، حيث كان لهم الأثر البالغ على التجربة الجزائرية من حيث الرؤى و المواقف الحداثية و البنى الشكلية والفنية التي تتناسب وخصوصية التجربة الجزائرية والتي من أهمها:

الإيديولوجية:

لقد تميزت الرواية الجديدة برؤية خاصة ترفض الاستقصاء من المنابع الإيديولوجية و الأشكال الواقعية التي اعتدتها التجربة التقليدية، رغم أنّ كلتا التجربتين تبلورتا على يد الجيل نفسه، يضاف إليه وافدين جدد على الكتابة الروائية باللغة العربية كان لهم دور بارز في تشكل الوعي التجريبي الحداثي مثل :رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج ... حيث يعتقد رشيد بوجدرة هو من أدخل المشهد الروائي إلى ما يعرف بالكتابة الروائية الجديدة من خلال روايته "التفكك "،التي غيّرت المسحة الكلاسيكية وكانت نقلة مفصلية في تاريخ الرواية الجزائرية[2]. بعدما أدرك الكاتب أن التعبير باللغة العربية أكثر عمقا وصدقا من التعبير بالفرنسية.

وقد حاولت الرواية الجديدة أن تمسح غبار الإيديولوجيا البرجوازية عن الكتابة الفنية ورأت ذلك أمرا لا يمكن للمؤلف أن يقوم بهّ إلاّ إذا هجر الواقعية بأشكالها المستهلكة المشوهة

[1] شريبط أحمد شريبط :تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق، سوريا(د ط) ، 1998 ، ص 74-75.

[2] نبيل سليمان: تقنية السرد والنقد، دار الحوار، اللاذيقية، سوريا (د.ط)، 2000،ص 128.

لوجود الأشياء، وابتعد عن خرافة الكشف عن العمق، والتنقيب في أغوار المجتمع المادي وتقديس الأحلام الجماعية ومع أنّ هذه التجربة لم تتخل نهائيا عن المدلول الإيديولوجي في البداية إلاّ أنها قدمت أعمالا فنية راقية من بينها" معركة الزقاق "لرشيد بوجدرة"، " تجربة في العشق" للطاهر وطار،" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " لواسيني الأعرج"[1].

فجاءت لغة السرد المتعددة بين اللغات :اللهجة العامية و اللغة الفصحى.

[1] مرجع سابق، ص 120.

الفصل الأول

➢ **بين التجديد والحداثة**

1) التجديد:

الحديث عن تجدد الرواية وتميزها يحيلنا مباشرة الى الرواية الجديدة وحداثتها، ما يجعلنا نتساءل بداية عن معنى الرواية الجديدة ومدى مطابقة هذا الاصطلاح باصطلاحات أخرى كالحساسية الجديدة، والرواية الحداثية، والكتابة الجديدة. وهل معنى الجدّة والتجديد نطلقه لنعني به الجانب الإيجابي؟ أم قد يشكل عاملا سلبيا على الخطاب السردي.؟

أ) لغة: من مصدر جديد والجمع أَجدَّةٌ وجُدُدٌ.[1]

جاء في لسان العرب" الجدَّةُ هي نقيض البلى" ويقال: " الشيء الجديد، وتجديد الشيء أي صار جديدا، وجَدَّ الثّوب يجد صار جديدا، والجديد مالا عهد لك به".

ب) اصطلاحا: التجديد يعني إعادة وترميم الشيء البالي وليس خلق شيء لم يكن موجودا وبهذا المعنى فإنّ التجديد في مجال الفكر او في مجال الأشياء على سواء، هو أن تقيد الفكرة والتجديد يكون في الفكرة والأسلوب والقراءة للنص.

وجاء تعريف التّجديد في القاموس الجديد بأنّه: " الابتكار وإعادة التنظيم".

قال ابن الرومي: " أهي شيء لم تسأم العين منه؟، ام لها كل ساعة تجديد؟" .[2]

فالتجديد من هذا المنظور يعني المحافظة على الشيء الموجود من قبل مع إدخال بعض التغييرات عليه وإعادة بلورتها في قالب جديد.

2) الحداثة:

قبل الحديث عن مفاهيم الحداثة وأصولها لابد أن نعرض باختصار أهم الدلالات المعجمية لهذا اللفظ، لمصطلح الحداثة لذا لابد لنا من تحديدها.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة(ج. د. د)، دار المعارف، مصر، ج4، ، ص 562- 553.

[2] علي بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطالب، ص 171.

أ) لغة: جاء في معجم لسان العرب " الحديث نقيض القديم، والحُدُوثُ نقيضه القُدْمَةُ، حَدَثَ الشيء يُحْدَثُ حُدُوْثًا وحَدَاثَةً، وأَحْدَثَهُ هو، فهو مُحْدَثٌ وحَدِيْثٌ، وكذلك استَحْدَثَهُ"[1]، وقد استخدمت العرب مصطلح "حَدُثَ" مقابل "قَدُمَ" أي ما يعني أن الحداثة تعني الجدة، والحديث يعني الجديد.

كما وردت كلمة الحداثة في القرآن الكريم في عدة صيغ أهمها: حدث، يحدث، محدث، تحدث، نذكر منها قوله تعالى: {قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّىٰ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا (70) }[2]، اي حتى أوجد لك منه ذكرا وتذكرا، وقوله عز وجل: {مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ (2) }[3]. أي حدث كذا وبكذا تحديث بمعنى خبر ونبأ جديد.

ب) اصطلاحا: لقد تعددت تعريفات الحداثة باختلاف النقاد ومنظري الأدب، وهذا ما يؤكد على أنه من الصعوبة بما كان ضبط مفهوم محدد للحداثة، لذا لا يمكن اختصارها في مذهب محدد أو مدرسة بعينها.

2-1) الحداثة عند الغرب:

يقول " **جال بود ريار**" : " ليست الحداثة مفهوما سيسيولوجيا او مفهوما سياسيا أو تاريخيا، يحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة بالحضارة تعارض صيغة التقليد ... "[4] لذا قد تكون القطيعة مع الماضي من أهم خصائص الحداثة في الأدب وذلك لرغبة المبدعين في كتابة ما هو جديد وغير مألوف.

---

[1] صفدي مطاع: نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنهاء القومي، بيروت- لبنان، 1990، ص 223.

[2] سورة الكهف الآية 70.

[3] سورة الأنبياء الآية 20.

[4] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، الهيئة المصرية العامة، مصر،2005،ص 15.

2-2) الحداثة عند العرب:

ومن أتباع الحداثة العرب نجد الحداثي السوري **" يوسف الخال"** باعتباره الأب الروحي لرواد مجلة شعر إلى الحداثة عبر الغرب الليبيرالي، فيعرفها بقوله: " الحداثة في الشعر إبداع وخروج على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم من الأيام قديما، وكل ما في الأمر جديدا ما طرأ على نظرتنا الى أشياء فانعكس في تعبير غير مألوف"[1]

فالحداثة لدى يوسف الخال تعتبر هنا لا صلة لها بالقديم، بمعنى أن الحداثة عنده منحازة الى التجاوز وإلى الإبداع والجديد المختلف عما ألفناه و عرفناه.

أمّا " أدونيس" فيعرف الحداثة عامة بقولة: " الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع..."[2]، فالحداثة لدى أدونيس تعتبر مفهوما متحركا كحركة ثورية تغيرية ذات طابع تغييري جذري ينفصل عن القديم كليا.

أما الحداثة عند " عبد الله محمد الغذامي": " ... من علامات تحظر الأمة أن يكون لديها أدب تتجدد روحه مع تجدد نسمات الصباح، فكما أنّ النسمة التي تهب اليوم ليست هي النسمة التي هبت بالأمس..."[3]، فنجده يدافع بكل قوة عن الحداثيين وينعتهم بحاملي الثقافة بينما يهاجم أصحاب الفكر الأصيل ويطلق عليهم لفظ العموديين او التقليديين.

فالحداثيون يرون أنّه لابد من الصراع مع ما هو ثابت في أمور العقيدة والشريعة والأخلاق.

---

[1] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1987، ص 15.

[2] عبد الله محمد الغذامي: تهافت الثقة وقراءة التنميط و القصر، مجلة نزوة، تصدر من مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان، عمان، ع 32، د ط، 2009، ص 9.

[3] محمد أمنصور: استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 17.

مظاهر الحداثة والتجديد في الرواية الجزائرية:

1. **رؤية العالم وإثارة التساؤلات:** رؤية العالم تعني الرؤية الشاملة للكون والمجتمع والطبيعة والانسان وعلاقته بمجتمعه، والرؤية هنا قد تكون فردية مرتبطة بالإنسان ونظرته إلى العالم، او جماعية مرتبطة بالمجتمع، او بمجموعة اجتماعية لها ثقافتها وقيمها وعقيدتها التي تحدد رؤيتها إلى العالم والإنسان من وجهة نظر وزاوية معينة. ويرى لوكاتش" أن رؤية العالم تعني ادراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكدة، كما نجد مفكرين وفلاسفة ومبدعين يختلفون في خصائصهم النفسية الذاتية والفردية، لكنهم يشتركون في رؤيتهم للعالم رؤية مأساوية"[1]

إنّ العمل الأدبي أيضا له رؤيته الخاصة حيث أنّه: " يجسد الرؤية للعالم لهذه الطبقة أو تلك انطلاقا من تظافر بعدين: الأول اجتماعي ننطلق من الواقع المعيش، والثاني فردي منطلق من خيال الفنان، والرؤية الجمالية للعالم التي تعيشها المجموعة"[2]

أمّا الرؤية الفردية في العمل الأدبي فتعكس رؤية المبدع للعالم وموقفه منها، لأن العمل الأدبي يختلف من كاتب لآخر بحسب اختلاف الرؤى، والإيديولوجيات، والقيم الخاصة بكل كاتب إلى جانب درجة الوعي والنضج الفني الذي يميز التجربة الفنية لدى كل كاتب، والتي تدفعه إلى بناء نصه على تساؤلات دون أن يقدم لها إجابات واضحة وصريحة، وهذه سمة من سمات الحداثة التي دعا اليها رواد الحداثة ومنظروها وأبرزهم أدونيس الأب الروحي للحداثة، حيث أنّ الحداثة الفنية عنده تعني: " تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 257.

[2] مرجع نفسه ، ص 257، 258.

والكون".[1] فقد ربط أدونيس إثارة التساؤلات بالنظرة الشخصية او الرؤية الفردية للإنسان والكون وهذا ما أشرنا اليه سابقا للدلالة على الموقف الشّخصي للمبدع الذي يعكس مدى وعيه الفني ومدى قدرته على فتح آفاق تجريبية جديدة في كتاباته.

ولا زال أدونيس يؤكد هذه الفكرة وهذه الرؤية الجديدة في المقال نفسه الذي وسمه بـ: " ما حقيقة الحداثة؟"، ليجيبنا بنفسه قائلا: " هي رؤية جديدة، وهي جوهريا رؤية تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السّائد، ولحظة الحداثة هي لحظة التنوير، التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تطلبه حركته العميقة التغيرية في البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها.

ففي هذا النص يوضح أدونيس هذه الرؤية أكثر ليبين أنّها في الأساس هي رؤية تساؤل واحتجاج على كل ما هو كائن وسائد في المجتمع رافضا له داعيا الى التغيير والتجديد، انها تطمح الى " الكشف عن عالم يضل أبدا في حاجة إلى الكشف الدائم والمستمر".[2]

وفي مقابل ذلك نجد أنّ النقاد والمنظرين للتجريب يؤكدون هذا الطرح، ما يعني أنّ التجريب أيضا يهتم بإثارة التساؤلات داخل النص والكشف عن رؤية العالم، اذ أنّ التجريب " لا يعني فقط الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إنّ التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى الى صياغتها صوغا فنية يستجيب لسياقه الثقافي ورؤية العالم"[3]، أي أنّ التجريب يقتضي من المبدع أن يكون واعيا بما يقوم به ومدركا له وهو شرط أساسي، لكي يتمكن من الكشف عن نظرته

---

[1] أدونيس: ما حققته الحداثة، الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور عربي اسلامي، محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دارتو قال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 86.

[2] أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ط5، 1986، ص 09.

[3] محمد أمنصور: استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 76.

الخاصة ورؤيته التي تنطلق دائما من التساؤل واثارة الشك. كما رأينا ذلك في الحداثة، وهذا ما يميز الكتابة الإبداعية الجديدة.

2. تجاوز القديم:

لا نفتأ نقرأ عن الحداثة والتجريب حتى تصادفنا عبارات مثل الثورة على القديم، تجاوز كل ما هو تقليدي وقديم، رفض الماضي وإعلان القطيعة، التّحرر من أثر القيود التقليدية وغيرها من الشعارات التي تنادي بها الحداثة قصد البحث عن الجديد ونبذ كل ماله صلة بالقديم، إذ " يؤكد الحداثيون الغربيون على أنّ أبرز مفاهيم الحداثة هو الثورة على كل ما هو قديم وثابت، والنفور من كل ما هو سائد من أمور العقيدة والفكر والقيم واللغة والشؤون السياسية والأدبية والفنية"[1]، لأنّ هذه الثوابت برأيهم تعيق حركة التطور والتقدم لذلك يدعون إلى ضرورة تجاوزها ورفضها كليا من أجل إحداث القطيعة التّامة مع كل ما هو قديم، إذ يرى " أدونيس" ضرورة إدانة التقاليد أو المحاكاة ورفض النسج على منوال الأقدمين والتوكيد على التفرد والسبق على الابتكار، لأنّ هاجس الحداثة صار محكوما بفكرة التجاوز ولكي يكتب للتجربة الإبداعية عمرا طويلا في حقل الأدب والفن وتحظى بالاستمرارية، فلا بد لها من أن تتسم بالخلق والإبداع الذي ينظر إليه على أنّه قرين للتجريب، لأنّه لا تجريب دون إبداع كما يؤكد ذلك الطاهر الهمامي في قوله:" التجريب قرين الإبداع"[2]، والتجريب لا يكون تجريبا إلاّ اذا تم ابتكار وخلق طرائق جديدة في التّعبير أو خلق نموذج لم يسبق له مثال.

اذا انتقلنا الى معنى الحداثة هي الأخرى فإننا نعني بها أيضا الابتكار والإبداع والجدَةُ في استخدام طرق وأساليب جديدة في الكتابة الإبداعية، ويجعلها " جابر عصفور" أيضا قرينة الإبداع في تعريفه لها، فيصفها بأنّها الإبداع في تحققه على المستوى الثقافي العام... ووعي

[1] محمد بن عبد العزيز بن احمد العلي: الحداثة في العالم العربي، دراسة نقدية، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، كلية أصول الدين، مج1، 1414هـ، ص 126.

[2] الطاهر الهمامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، ع 164، يوليو، 2005، ص38.

الشّاعر المحدث لكل التعارضات يعني وعيا بمسؤولية إزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي[1]، ما يعني أنّ الإبداع شرط مهم في تحقق الحداثة الفنية.

يميل المنظرون على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم الى عد مفهوم الحداثة على أنه يقوم على التجديد لأنها تعبر عن سعي دائم الى التجديد، ورفض قاطع لأي جمود أو تقليدي، بل إنّ التجديد هو صراط الحداثة الحقّة[2]، على حد تعبير علي "عقلة عرسان" لأنها رؤية تطمح إلى الكشف عن الجديد الذي لا يكون إلاّ من خلال التجاوز.

أمّا محمد عابد الجابري فيرفض هذه القطيعة ويدعو الى ضرورة إعادة صياغة التراث في قالب جديد، ما ينم عن ارتقاء درجة التطلعات والطموح نحو الأفضل، إذ يرى أنّ " الحداثة في جوهرها ثورة على التراث القديم، تراث الماضي والحاضر من أجل خلق تراث جديد... ذلك أنّ الحداثة تبدأ باحتواء التراث وامتلاكه"[3]

لكن تبقى معظم المفاهيم تقوم باختصار على " مفهوم المغايرة، وتعارض الصيغ الحديثة مع كل ما هو تقليدي، ونمطي، وأحادي"[4]. ويؤكد هذا الطرح أيضا لطفي فكري محمد الجودي الذي يعتبر الحداثة منهجا تغييريا لرفضه لكل ثابت مقابل التحول. ما يدفعنا إلى القول أنّ كلا من الحداثة والتجريب يتنكران للماضي ويقفان موقفا معاديا ضد التراث ونبذه، ويدعوان إلى البحث عن صيغ جديدة وخلق عالم جديد بعيدا عن الماضي بالانفلات من قيوده الصّارمة، أو تناول هذا القديم بطريقة جديدة بالبحث عن قوالب فنية مستحدثة.

---

[1] ينظر جابر عصفور: تعارضات الحداثة: فصول، مج، ع1، تشرين، 1980، ص 75.

[2] علي عقلة عرسان: اسئلة الحداثة والتراث، مجلة التراث العربي، سوريا، ع58، 1 يناير،1995، ص08.

[3] حسن حنفي ومحمد عابد الجابري وآخرون: حوار المشرق والمغرب، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990، ص74.

[4] خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص 25.

3. الوعي والإبداع والتّجديد:

أشرنا فيما سبق إلى أنّ الوعي شرط أساسي في التجريب، وهو وعي نابع من عمق التجربة ونضج الأدوات الفنية لدى المبدع والمجرب التي تخرجه إلى ما هو أبعد من هذا الحيز الخاص بمحاولات المبتدئين والهواة، ومن ثمّة رغبة المبدع في تجاوز واقعه من أجل تغييره وطرح البديل الفاعل الذي من شأنه ضمان استمرارية تجربته الإبداعية.

ممّا سبق نخلص الى أنّ مفهوم الحداثة اقترن بالإبداع الذي لا يتحقق إلاّ إذا توفر شرط الوعي العميق للمبدع لتحقيق التجاوز وتحقيق التجريب الذي يكون عن طريق فتح دروب جديدة من التّعبير، أي تحقق سمة التجديد التي عدّها الكثير قرينة التّجريب على حد قول محمد برادة فهو من " المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة، وغالبا ما جعل هذا المصطلح قرينا للتجديد"[1]

4. الخروج عن السّائد و المألوف:

تتبنى كل من الحداثة والتجريب مفهومي الثّورة والتّمرد على الأشكال القديمة، ويرفضان كل ما هو سطحي وبسيط، لذلك كان الغموض والتّعقيد همهما، لأن الحداثي يتعامل مع قارئ حاذق واع له القدرة على فهم ما يكتبه المبدع وقراءة ما بين السطور وإلاّ اتهم بالتقصير وقلة الفهم، فالقارئ في عرف الحداثيين إذا فشل في فهم النص فإنّ القصور من وجهة نظرهم قصوره هو وليس قصورهم هم[2]، لذلك نجدهم يحرصون على بث الشك بدل اليقين وطرح تساؤلات بدل الإجابة عنها، وتجاوز النمطية... باختصار الحداثي يضحي بالنمطية ويميل إلى الانعطاف نحو كتابة مغايرة يقينا منه بضرورة البحث عن آفاق إبداعية جديدة.

---

[1] محمد برادة: الرواية العربية ورمان التجديد، ص 48.

[2] لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص 45.

ومن أهم مرتكزات المفهوم الجمالي للحداثة كما بينها لطفي فكري محمد الجودي " تدميرها للأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات، وبالتالي فالحداثة تسمح بذلك التبرم المبدئي إزاء ما هو موجود... إنّها لا تسلم أبدا بقدسية أي شيء ".

فالحداثة بهذا المفهوم تغدو حركة عبثية، هدفها الثّورة على كل ما هو متواصل ومألوف، وسائد، تمجد كل أشكال الخرق والتمرد على القيم واللغة وأساليب التّعبير المألوفة، بل تهديم البنية الفنية السّائدة وخلق بنية جديدة وهذا ما أسماه أدونيس بحرب الفن في قوله: " الفن العربي الحقيقي هو الحرب والفن لا يحارب إلاّ في مجاله، نظام القيم، نظام اللغة والفكر والتراث، والحرب هنا تتضمن حركتين: البنية الثقافية – الفنية السّائدة – وخلق بنية جديدة "[1] فالفن هو ذلك التجاوز المستمر لكل ما يتم إنتاجه وتكريس معنى القطيعة وهذا التجاوز هو ما يميز التّجريب أيضا بل إنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتّجريب عند سعيد يقطين وهو أيضا " أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشاعة إنطلاقا منها... التّجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ "[2].

فالتّجريب إذن من خلال ما سبق يدعو دائما إلى ضرورة اختراع وابتكار آليات جديدة وأشكال جديدة مغايرة للسّائد والمألوف، وهو نفسه ما كانت ترمي إليه الحداثة من خلال البحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة وطرائق مغايرة تميز التجربة والكتابة الجديدة.

5. التّغيير والتّحول:

لا شك أنّ من خصائص الحداثة والتجريب إلى جانب ما ذكرناه سابقا، التغيير والتحول وعدم الركون إلى الثبات، أي نبذ كل ما هو ثابت لا يتغير، لأنّ صفة التطوع هو التقدم لا

[1] مرجع سابق، ص75.76.

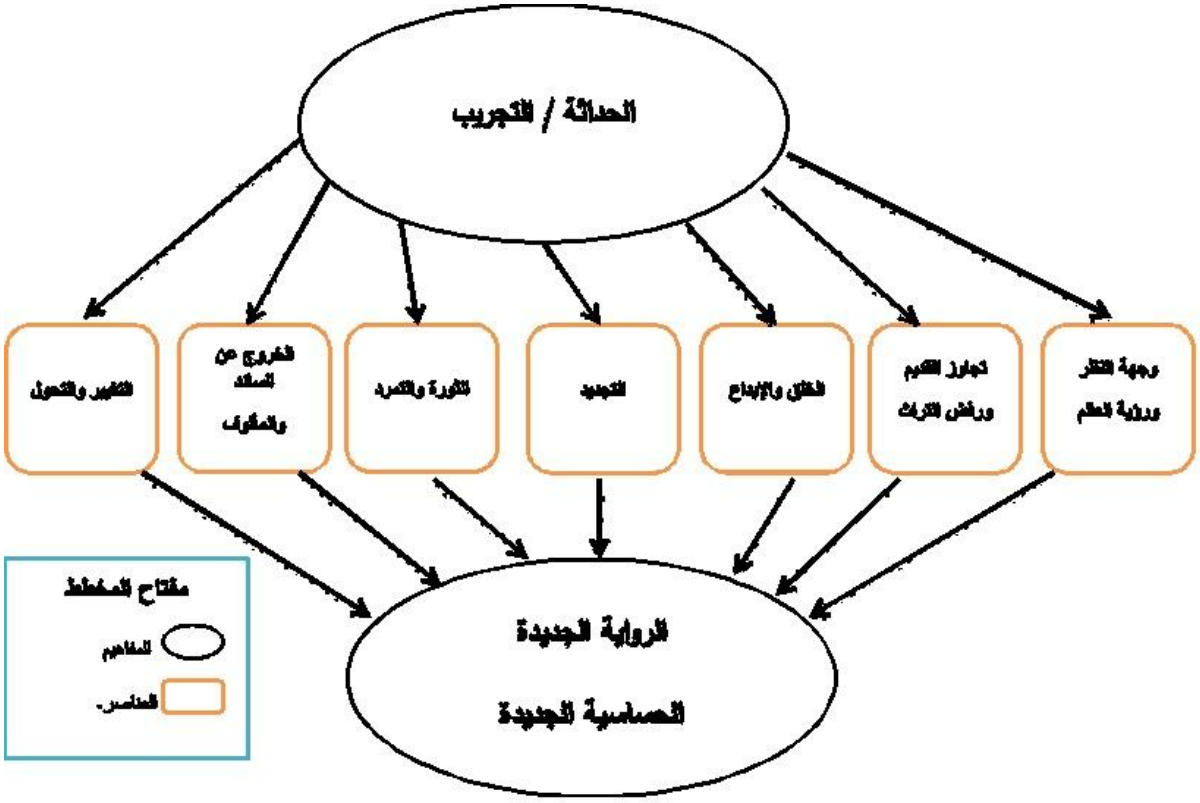
[2] حوار مع محمد السرغيني: الشعر المغربي الحديث والمعاصر، تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والثقة، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، المغرب، 42،

تحدث دون التغيير الذي يمس البنى الفنية السّائدة، فالحداثة " كانت – ولا زالت – الكلمة الأداة الأكثر تعبيرا عن رغبة الذات العربية في التغيير والتطور"[1] ،ومن أخص مفاهيمها " إنّها منهج تغييري ومذهب انقلابي، يمارس نشاطه على كل ما هو قديم وثابت"[2]، وكان كل ما هو موروث او ماض رجس ينبغي ان ينبذ ويتخلل منه، ليحل محله قانون المغيرة والاختلاف والمعاصرة والتجديد. إنّها الرغبة الملحة في خلق المغاير من أجل الخروج عن النمطية وتحقيق التّجريب الذي غالبا ما يرتبط " بمفهوم التحول، على اعتبار أنّه قوة تغييرية نابعة من ذات المبدع الرافضة لقيود السّائد والمتطلعة نحو طرح البديل وتحقيق الحضور الذّاتي والمتفرد الذي يخرجها عن اطار التبعية والتقليد"[3] ، وهذا ما حذا به أدونيس الى اعتبار التجريب عملا يقوم على التجاوز من أجل التّغيير في قوله: " التّجريبية عمل مستمر لتجاوز ما استمر وجمد، وهي تجسيد لإرادة التّغيير..."[4]، والتي تدفعه إلى التّفكير في اختراع آليات جديدة مغايرة لما كان سائدا في القديم.

إذا كانت الآراء والمواقف التي استندنا إليها تؤكد مدى مطابقة الحداثة للتجريب فإنّ هناك آراء صريحة جاءت لتثبت أنّ التّجريب هو الوجه الآخر للحداثة، إذ أنّ مفهوم التّجريب ارتبط بالحداثة منذ ظهوره في نهاية القرن التاسع عشر وفي ذلك ما ذكره النّاقد "جابر عصفور" من التساق التّجريب و مجموعة من المفاهيم للحداثة بل هي سمات تختص بها الحداثة في حد ذاتها كـ " التّجريب ومغامر البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال الوجه الآخر للحداثة"[5]، وكل هذه السّمات سبق ذكرها والتّفصيل فيها.

[1] لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص45.
[2] مرجع نفسه، ص 45.
[3] زهيرة بولفوس: التجريب في الشعر العربي المعاصر، ص 47.
[4] أدونيس: زمن الشعر، ص 287.
[5] جابر عصفور: افتتاحية مجلة فصول، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج13، ع 4، ج1، شتاء، 1995، ص 05.

ومما سبق سوف نلخص أهم سمات الحداثة الأدبية التي رأيناها تتقاطع مع التّجريب للتأكيد على مدى تماهي المصطلحين ومن ثمّة اقترانهما بمعنى الرواية الجديدة لاتفاقهما وتقاطعهما مع دلالات ومعاني الرواية الجديدة. وهو ما سنوضحه في الخطاطة الآتية:



يتبين لنا من خلال هذا المخطط أنّ الحداثة لها ارتباط وثيق بالتّجريب من خلال العناصر المشتركة بينهما، مما نجدهما يتقاطعان في سمات كثيرة وهذا ما يثبت أنّ التجريب هو الوجه الآخر للحداثة، فكلاهما وجهان لعملة واحدة.

المبحث الثانـــي:

أولا: ماهية التجريب:

إنّ الكثير من المصطلحات الجديدة المتداولة في السّاحة الأدبية والنقدية يسودها بعض الغموض، وهذا ما ينطبق على مصطلح " التّجريب "، لذا يجب البحث عن مدلوله من النّاحية اللغوية والاصطلاحية.

1- المعنى اللغوي: ورد في لسان العرب " لابن منظور" قوله " جرَّبَ الرجل تجربة أي اختبر. هو رجل مجرب قد بلى ما عنده ومُجَرّبٌ، قد عرف الأمور وجرّبها، ودارهم مُجَرّبَة: موزونة".[1] و في موضوع آخر يورد " الفيروز أبادي" معنى التّجريب في قوله: " وجَرّبَهُ تجربة : اختبره ورجل مُجَرّبٌ، كمعظم: بلى ما عنده، ومجرب عرف الأمور ودارهم مُجَرّبَة موزونة".[2]

ونفس الدلالة وردت ايضا في معجم الوسيط فقد ورد فيه: " جَرّبَهُ تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مُجَرّبٌ: جَرّبَ في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مُجَرّبٌ: قد عرف الأمور وجَرّبَها".[3]

من خلال المفاهيم المعجمية لمصطلح " التّجريب" نجده يتأسس على معاني الاختبار والتّجربة، التي تولد المعرفة والعلم بالشيء بعدما قمنا برصد مفهوم التّجريب وما يدل عليه في القواميس اللغوية التي تدور حول الممارسة والتجربة التي تولد المعرفة.

2- المعنى الاصطلاحي:

إنّ المتتبع لمصطلح التّجريب يجده من الكلمة اللاتينية Exprimentum التي تعني المحاولة، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وجاء ذيوعه مرتبطا بالمسرح، وأطلّ

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ج. ر. ب)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 1997، ص 261.

[2] الفيروز أبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420، ج1، ص 60.

[3] ابراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1،ط2، 1972/139،01.

على آمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل **"كروبج ورين آرت وأنطوان، كريج وسنتاسلافكي"**، لقد قدم هؤلاء أفكارا ونفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور وبتجهيز ممثل ذو سمة خاصة يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية للتّعبير بالجسد"[1]

ويعرف الدكتور" ابراهيم حمادة" المسرح التجريبي بأنّه: " المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، او النص الدرامي، أو الإضاءة أو الديكور...، أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج الى منطقة الخيال، بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان."[2]

فالتّجريب في المسرح عند الدكتور حمادة هو تجاوز تلك الأشكال سواء في النّص الدّراسي أو في الإضاءة والديكور عن طريق الخيال الذي يساعد على الإبداع والتّجديد.

كما عرّف أيضا الدكتور " سعيد يقطين " التّجريب بقوله: " إنّ الافراط في ممارسة التّجاوز هو ما تتم تسميته عادة بـ**" التّجريب'."**[3] نفهم من خلال التّعريف أنّ الإفراط في التّجاوز هو التجريب.

لقد تعددت مفردات ومصطلحات التّجريب فنجدها تتمحور حول المحاولة، التّجديد، التّجاوزات، كسر المألوف و ابتكار قيم جديدة.

[1] شعبان عبد الحكيم: التجريب، فن القصة القصيرة، (1960-2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص13.

[2] ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدراسية، دار الشعب، 1971، ص 134.

[3] سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب لروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة المغرب، ط1،1985، ص287.

كما نجد أنّ بعض الدّارسين يستعملون مصطلح المغامرة بدلا من التّجديد ومن بينهم الدكتور " أسامة أبو طالب" في دراسته بهذا العنوان عن " المغامرة في المسرح"[1]

فقد قرن التّجريب بالمغامرة حسب رأي الدكتور" **أسامة**"، فالتّجريب إذن هو التّجاوز والمغامرة في أعماق النص الأدبي، فنجد كذلك الأستاذ "**محمد كعاط**" في حديثه عن التّجريب يوضح مستويين تجريب عام وآخر خاص يقول: **"** أقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمّت عبر التّاريخ المسرحي من أسخي لوس الى بداية هذا القرن وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية إذ أنّ كل مبدع يحاول في عمله اللاحق ان يضيف جديدا إلى عمله السّابق...، أمّا التّجريب الخاص فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معنية وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص والممثل ومع الجمهور**"**[2] يحدد الأستاذ من خلال قوله:

- **الأول عام:** يعتمد على المحاولات المسرحية التي تمت بطريقة تلقائية عند مبدع في عمله.
- **الثاني خاص:** فيقتصر فقط على فئة معينة تسعى إلى التّجديد والإبداع في العمل المسرحي .

نجد مفهوم التّجريب أيضا قُرن بالإبداع وعندما يكون التجريب مرتبطا به فهذا يعني أنّه يريد التخلص من الشكل التقليدي محاولا التجديد والتغيير عبر الزّمن فلابد من مواكبة العصر وفهمه بكل أبعاده والاستحداث فيه.

فالتّجريب خُلقَ من جديد لا يعرف إلاّ البحث والاستكشاف والتغير لذلك يحاول جاهدا التخلص من الثبات، ويتجاوز الممكن والمستحيل.

فهناك صلة اقتران بين التجريب والإبداع لأنّ ما يتطلبه الإبداع متوفر في التّجريب اقترن مفهوم " التجريب" في بعض الأراء والمواقف السالفة الذكر بـ " **الاختيار**"،

---

[1] شعبان عبد الحكيم: التجريب في القصة القصيرة، (1960-2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 14.

[2] محمد الكغاض: التجريب ونصوص المسرح، مجلة الآفاق، العدد 1989، 03، ص21.

"الانحراف"، "الخروج"، "الإبداع"، "التّجديد". فهو مزيج من هذه المفاهيم جميعها ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط.

ثانيا/ التّجريب الروائـــي:

1- مفهوم التّجريب الروائي:

لقد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب عامة وفي الرواية خاصة، كونها فن في مجمله تجريبي ولتعدد زوايا النظر إليه، لهذا فإنّ وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب.

وعرّفه **"صلاح فضل"** على أنّه " يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[1]، فالتّجريب بهذه الماهية هو محاولة للتجاوز والتخطي الدائم، يبحث عن أدوات جديدة تمكن الأديب وتزيد من قدراته عن التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغيرالمستجد.

إنّ التّجريب في الفن والأدب يقصد به خلخلة السّائد والمكرّس من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ وأشكال جديدة للخطاب والتواصل خلفا للسائد من اتجاهات جمالية وأفكار جديدة ووعي جديد، هذا ما يدفعنا لطرح السؤال التّالي: **ما علاقة الرواية كجنس أدبي بالتّجريب؟**

ممّا لا شك فيه أنّ الكثير من النقاد والباحثين يؤكدون أنّ مصطلح التّجريب ارتبط بالرواية الطّبيعية التي تأسست بعد الجهد النظري الذي قدّمه " إميل زولا" من خلال اعتماده على المذهب العلمي كما أشرنا لذلك سابقا إذ تصبح الرواية مجالا للظواهر ومخبرا يجرب فيه الروائي فرضياته، كما ارتبط التّجريب وتماشى مع التجديد الروائي في الغرب في تلك الأعمال الفنية التي تعتمد التجريب أساسا، والتي بدأت مع فقدان الكاتب الثقة لمؤسسات

[1] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، اطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مج، 25، شعاع واد السيل، المهندسين، القاهرة، ط1، 2005، ص 03.

المجتمع التي فرضت هيمنتها على الإنسان، وتزامنا مع تشكيك الفكر الغربي في قدرة اللغة على تمثيل الواقع تمثيلا حقيقيا مما استدعى تغيرات جذرية في بنية الرواية وتقنياتها، لهذا كانت الحرية شبه مطلقة للروائي المعاصر في بحثه ومكاشفته للواقع واجاباته الصّادرة من الذّات وهذا ما يؤكده **" آلان روب غرليه ALAINROBEGRILLET"** أحد كبار رواد الرواية الجديدة في فرنسا حيث يقول: " والحقيقة أنّ قوة الروائي تمكن في أنه يخترع تجربة دون تقيد بنموذج أو مثال، وذلك ما يميز الرواية الجديدة"[1]

هذه الرواية التي لازمت التّحول الدائم التأثر على النموذج ومن ثمّة يكون التّجريب نقيضا للنموذج وقوانينه الصّارمة وهو ما يتيح للروائي الحرية أكبر في إنتاج الجديد.

لقد تطورت الرواية العربية تطورا كبيرا، حيث خرج الروائي المعاصر عن الأنظمة القديمة، ورفض الأشكال الجاهزة وتمرد عليها، وذلك بفتحه لأبواب جديدة للمغامرة والتّجريب لتأثره الكبير بالتّطور الذي وصلت إليه الرواية الجديدة في الغرب، وهذا لم يمنعه من تشكيل رؤيته الخاصة وكتابة رواية عربية تعبّر عن مجتمعه وما يمر به من تطورات.

لقد ربط الكثير من الدّارسين والباحثين مفهوم التّجريب الروائي العربي بالمغامرة فهو: " حركة مغامرة بين الثّبات والمغايرة، وبين النظام واللانظام "[2]

وهذا يعني أنّ المغامرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالتّجاوز والقفز والاختراق السّائد.

لذلك يبقى التّسليم بحدوث التّجريب في الرواية في كل خروج واختراق وقفز عن النموذج في المجهول أمرا غير وارد لأنه يجب أن يتوفر على القصدية والوعي التّام والأسس الفنية الناضجة للوصول إلى مستوى الإنجاز والتّحقيق، والمتتبع للدراسات النقدية التي اشتغلت

[1] آلان روب غرليه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، درا المعارف ، مصر، (د.ط) ، (د.ت)، ص 35.

[2] محمد ساري: عن العباس عبدوش ورواية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة المشوشة لعبد الكريم الخطيبي، وحصان لعبد الفتاح كيليوطو، النموذجين، ص 218.

على التّجريب في الأعمال الأدبية سيلاحظ أنه على ارتباط وثيق مع مصطلحات أخرى كالحداثة.

- التّجريب والحداثة:

اختلفت التعريفات بشأن الحداثة وتنوعت، مما أدى إلى صعوبة الإمساك بالمصطلح وضبط مفهوم محدد له، يعود ذلك الى ارتباطها بكل نواحي الحياة الإنسانية من اجتماع وثقافة وفكر وفلسفة، وأدب.....، فهو مصطلح عربي يعني البحث والكشف عن الجديد، فالحداثة بهذا المعنى هي ثورة على الماضي والحاضر أيضا، لأنّها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا، كما أنّها تجارب الحاضر من حيث أنّها ترفض الانغماس في القيم والفنون والأدب والفلسفة، والأفكار التي يفرضها علينا الحاضر، ومن ثمّ فقد حان الأوان لتعويضها بما يتماشى ومواكبة العصر[1]، وعليه يمكن القول أنّ الحداثة دائمة البحث عن الجديد والتّجديد في كل شيء، إلاّ أنّها تؤمن بالثبات ولا تؤيد السكون، ولا تميل إلى المحافظة على التّقاليد، بل هي ثورة في كل المجالات لأجل إبراز فعالية الإنسان في الكون والمجتمع، يقول: " جون بوديار": " ليست الحداثة مفهوما سيسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا يحصر المعنى، وإنّما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التّقليد، أي أنّها تعارض جميع الثقافات السّابقة أو التقليدية، فأمام هذا التنوع الجغرافي والرّمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها، وكأنّها وحدة متجانسة، مشبّعة عالميا، إنطلاقا من الغرب ومع ذلك تظل الحداثة تتضمن في دلالتها إجمالا، الإشارة الى تطور تاريخي بأكمله وإلى تغير في الذهنية"[2]

[1] محمد علي: مومني الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، الطبعة العربية 2009، ص 23-24.

[2] جون بودريار: عن محمد براءة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد 28، شتاء- ربيع، 2006، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 133.

فالحداثة عنده هي فكرة تحمل معاني التّجديد والإبداع وترفض الثّبات والتقليد في جميع مجالات الحياة.

وبعد عرضنا لهذه التّعريفات تجدر الإشارة إلى مدى تقاطعها مع مفهوم التّجريب، وما يحمله من معاني التّجاوز والخرق والتّمرد على السّائد والمتعارف عليه، وهذا ما يجعله وثيق الصلة بالحداثة فهي: "تتداخل مع أي مشروع يعد بالتقدم ويبشر بأحلام الحرية والعدل، ويؤمن بإنسانية جديدة، وكانت الحداثة أيضا مشروعا يرفض ما عليه الواقع العربي من اتباع، وبذلك يلتقي مع أية آفاق جديدة تعنى بالسؤال والبحث والمغامرة والتّجريب."[1]

كما يتقاطع المفهومان كونهما يحملان معنى القصدية والوعي، فالحداثة تقوم على الوعي في فهم الوجود من خلال حركة الإبداع التي تتماشى مع التغيير الدائم في الحياة.

والتّجريب في الأدب يصور مختلف التجارب التي يقوم بها الأديب عن وعي للنهوض بالأدب وتطوره على غرار ما هو جار في مجال العلم.

إنّ هذه التعالقات والتقاطعات بين مفهومي الحداثة والتجريب تجعل من الصّعب الفصل بينهما ويؤكد العلاقة الوطيدة بينهما باعتبار الحداثة حركة لا تنتهي تهدف إلى تجاوز كل ما هو تقليدي وتخترق السّائد وتخرج عنه، والتّجريب هو فعل التجاوز والثورة على الشّكل والمضمون والطرق التعبيرية السّائدة، لإيجاد شكل جديد للعمل الفني.

فالحداثة إذن هي حركة إبداعية تعتمد على التّجريب في توظيف مقوماتها وتسعى إلى اختراق الثوابت لتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة بسمات التجاوز والمغايرة.

- مظاهر التّجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

تطورت الرواية الجزائرية المعاصرة من حيث مستوى مواضعها و تقنياتها ، فابتعدت عن الوعظ والإرشاد و تفاعلت أكثر مع الواقع بتفاصيله و هوامشه، فعبّرت عن العلاقات

[1] رزان محمد ابراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 260.

الاجتماعية و تفرعاتها الشائكة و كان لكل ناقض تصوره الخاص حول مظاهر التجريب، فمنهم من ربطها بالإبداعية و المغامرة ، و منهم من ربطها بالسردية و منهم من ربطها بالتجربة اللغوية و هناك من ربطها بمواضيع معينة كالجسد و العين و السياسة

لهذا خصّصنا بالذكر أهم هذه المظاهر في الرواية الجزائرية و التي ارتأينا أن تكون ممثلة في توظيف التراث و التاريخ و خرق المحظور و التجربة اللغوية و السردية.

- توظيف التراث:

لقد حققت الرواية الجزائرية في السبعينات من القرن الماضي نجاحا كبيرا و قطعت أشواطا أطول في مدة قياسية و ذلك أنها اختارت الاهتمام بالمضمون و استقصائه من عمق المجتمع الجزائري، واتّجه الروائيون إلى تأصيل أعمالهم الروائية عن طريق تجاور الأشكال الروائية التقليدية في التعبير و التجريب أشكال جديدة تنهل من التراث و تعيد توظيفه توظيفا مغايرا و جديدا يختلف عما كان سائدا في مرحلة النشأة و التأسيس و إيمانا منهم بضرورة الانفتاح على التراث " ليس من أجل الانغلاق على الذات و تقديس الأجداد و تمجيد الماضي، و التجنس الرومانسي الى إعادته لمسائلة الذات من خلال مسائلة الماضي، و الوقوف على الخصائص المميزة و الهوية الخاصة."[1]

فكانت الرواية في تلك الحقبة الزمنية لسان حال المجتمع كونها أدمجت عناصر التراث بروافده الأربعة (الديني، الأدبي، الشعبي، التاريخي)-

و يبدو لنا هذا واضحا من خلال أعمال الروائين الجزائريين الأوائل أمثال: ابن هدوقة الطّاهر وطار ، واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة، المساهمة من خلال العودة للتراث و الذي يمثل: " الموروث الثقافي و الاجتماعي و المادي و المكتوب و الشفوي ، و الشعبي اللغوي و غير اللغوي الذي وصل إلينا عن الماضي البعيد و القريب ".

[1] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية لمعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص10.

أ- **التراث الديني:** كان التراث الديني منبعا استفاد منه الكتاب الجزائريين، كونه وسيلة من وسائل التوعية تجد مثلا ابن هدوقة يوظف التراث الديني لتحقيق دوره القضائي إذا استطاعت الطبيعة أن تخلق بواسطته حيزا يوصلها إلى قلب الجماهير كمقدمة لتحريكها، و بالتالي الدين شأنه شأن كل الإيديولوجيات المثالية يتلون بتلون الموقف"[1]

- "ووظّفه الطاهر وطار گردة فعل على أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد في طرح قضية الدين ضمن السبق التاريخي و علاقته بمختلف شرائح وطبقات المجتمع[2].

و بالضبط هذا ما وظفه عز الدين جلاوجي في روايته العشق المقدس .

ب- توظيف التراث الشعبي:

إنّ الواقع بكل مظاهره لا يؤدي وظيفة جمالية . هذا حيث ينظر إليه نظرة سطحية وإنّما يصبح له موقع جمالي عندما يقع في يد فن مبدع "و لا تصبح الرواية شعبية بمجرد أنّها استفادت من الركام التراثي الشعبي إلا إذا كانت هنالك يد مبدعة تعرف كيف تستفيد من التراث بشكل علمي لا يبعده عن سياقه التاريخي"[3] و لذا يعد التراث الشعبي نمط من أنماط الوعي لدى الكتاب كون المادة التراثية الشعبية تمثل المجتمع بمظاهره المختلفة.

وحضور النص التراثي في النص الروائي مرتبط بالتاريخ ، إذ أنّ حضورهما في السياق نفسه يضفي نوعا من الاستخدام الجمالي في الرواية . وبالتالي "تراكم التراث الشعبي يحمل في جوهره كل التناقضات التاريخية التي ترجع إلى طبيعة تكونه، ولا يمكن أن يكون هناك استغلال جيد لهذا التراث إذا لم يكن الكاتب يمتلك يدا سحرية قادرة على تفجير و تفعيل

[1] جعفر ياوش : الادب الجزائري الجديد : التجربة و المال، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية، الجزائر، ط1 ،2006، ص 65.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سعيد شوقي، محمد سليمان :توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ، يتراك للنشر و التوزيع، ط1 ، 2000م، ص 340.

المادة التراثية، بالإضافة إلى إحاطته بالآداب العالمية التي تسمح له بالانفتاح على روافد و فضاءات جديدة بالإضافة إلى الانتقاء و عدم السقوط في الغلطات"[1].

يظهر هذا جليا في رواية "أنوار اللوز". وهي الرواية الأولى "لواسيني الأعرج" حيث اتخذ من السيرة الهلالية نموذجا دالا عن كيفية التعامل مع التراث وسبل توظيفه في النص الروائي توظيفا يتخطى المحاكاة إلى الإضافة عبر مسعى البحث توقا إلى المعايرة الشكلية للسائد من أنماط الكتابة الروائية التقليدية"[2].

ومن أمثلة توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة ذلك الاستثمار الرائع لسيرة بني هلال في العديد من الروايات أهمها رواية "الجارية و الدراويش" "لعبد الحميد بن هدوقة" عبر استثماره التراث الحكائي الشعبي ، ممثلا في السيرة الهلالية، التي وظف فيها شخصية الجارية رمزا جماليا و فكريا لجزائر الاستقلال"[3].

يدخل ضمن توظيف التراث الشعبي ، توظيف الأقوال المأثورة المنسوبة إلى أشخاص بعينهم أو بيئات بعينها تحددت سلفا في التراث و اتّخذت طابعا متميزا ثابتا على مر الأجيال تركيبا و معنى ، كما يلعب المثل الشّعبي دورا كبيرا في تكوين و معرفة العلاقات و المواقف بين الشخوص الروائية كون المثل الشعبي قد انتقيت كلماته بعناية شديدة، تدل بطريقة مباشرة على المغزى، هذا ما جعله يحمل قيمة ذات طابع فكري و إيديولوجي "المثل الشعبي بالنسبة للرواية يمثل مرجعا كبيرا بحدد توجهاتها في الحياة فضلا عن الدين".[4]

ولمّا كان للتراث الأدبي أهميته في التكوين الثقافي و الفكري قد تأثر أغلب رواد الرواية الجزائرية به، و جمعوا بينه و بين المعاصر فـ "لغة التراث الأدبي تتميز تميزا واضحا عبر شكلياته المختلفة سواء كانت اللغة فصيحة أو عامية".

---

[1] المرجع نفسه، ص 340-341.

[2] بوشوشة بن جمعة :التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 85.

[3] المرجع نفسه، ص 109.

[4] حلمي بدير : اثر الادب الشعبي في الادب الجزائري، دار الوفاء، ط 1،2002 م، ص: 71- 72.

هذا ما يمنح التراث الأدبي ذلك الإشعاع الساطع الذي ياستهوي كل روائي يسعى إلى كسر سلطة النموذج انطلاقا من مسائلة الماضي وصولا إلى الحاضر.

ج – توظيف التاريخ:

لجأ الكثير من الروائيين الجزائريين إلى استثمار التاريخ القديم ممثلا في التاريخ العربي الإسلامي وقد تمثل ذلك في رواية" عرس بغل" للطاهر وطار، حيث قام "بتوظيف التراث العربي الإسلامي و أعلامه في تشكيل شخصية الحاج كيان و تكثيف أبعادها الجمالية و الدلالية و هي شخصية زيتونية تمر تراثيا، أدبيا وسياسيا و ثوريا وفلسفيا وصوفيا، عبر استثمار الكاتب لشخصيات المتنبي وسيف الدولة و أخته خولة و حمدان قرمط و زكروية بن مهروية و عبدان و الحسين الأهوازي و الحلاج و الغزالي وغيرهم..."[1]

وفي هذا تبش في مسجد التاريخ لإعادة إنتاجه و قراءته و إقحام وقائع منه في العالم المعاصر، عبر التعاطي مع مجالين متباعدين هما المرجع و التخيل و العمل على تمثيل الروائي لعناصر التاريخ كبنية توثيقية روائية ، و كآلية جديدة لإنتاج نص روائي تخيلي ينسجم مع الخطاب التاريخي ذو الأثر الواقعي.

لم تتوقف مغامرة التجربة الروائية عند حدود استلهام التاريخ القديم، بل امتدت إلى استثمار التاريخ القريب و تبنيه و الانتساب إليه قصد رصده، و توظيفه إبداعيا بإحياء أحداثه و بعث أحداثه جماليا، غدا مغريا لا ينصب الإبداع الجزائري في جنس الرواية ناهيك أنه طيلة ما يناهز العقود الثلاثة من الكتابة الروائية عن الثورة الجزائرية ، لا تزال هذه الأخيرة تغري الكتاب بالكتابة عنها و كأنها قضية بكر"[2]

عالجت معظم الروايات الجزائرية قضية الثورة التحريرية، حيث نزع عدد من الروائيين إلى الاحتفاء بما حققته من انتصارات بفضل أبطالها ، كما عالجت و كشفت الجوانب المظلمة

[1] بوشوشة بن جمعة : التجريب و ارتجالات السرد الروائي المغاربي، ص 117.

[2] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 12.

فيها، حيث قامت بتعرية الأعمال المشينة التي ارتكبتها جبهة التحرير الوطني في حق الأحزاب الأخرى، و بعض القيادات الثورية ، نجد هذا ممثلا في أعمال كل من الطاهر وطار "اللاّز" واسيني الأعرج " ما تبقي من سيرة لخضر حمروش" ، الحبيب السايح " زمن النمرود" ، أمين الزاوي " صهيل الجسد" ، و رشيد بوجدرة " التفكك".

صرّح الروائي الجزائري مرزاق بقطاش صاحب رواية (طيور في الظهيرة) قائلا: "أنا أؤمن بأنّ رواية الثورة الجزائرية لم تولد بعد، على الرغم من أنّها صارت جزءا من التّاريخ ذلك أن الرواية تنضج على نار هادئة" [1]

لتبقي الثورة التحريرية الكبرى ذلك الحقل الخصب الذي يستهوي المبدعين و يدعمهم إلى إعادة اكتشافه، و هكذا ينظر للرواية الجزائرية على أنّها أعادت طرح التراث و التاريخ برؤية جديدة، وهو ما يمثل ملجأ هاما من ملامح الرواية التجريبية، و التي تسعى إلى تأسيس وعي جمالي جديد، يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل و التاريخي بالفني-

2- خرق المحظور:

يؤمن الأديب بأن الكتابة فضاء حر يمكّنه من عيش الحرية بكامل تفاصيلها ، و عدم الاكثرات لثقافة و ذاكرة المتلقي، إلاّ أنّ هذه الحرية قد توصلت إلى الخطوط الحمراء أو الطابوهات (TABO) التي طالما كانت حاجزا أو نقطة يقف عندها الكثيرون خاصة في الرواية التقليدية أو المحافظة.

اختار بعض الروائيين الجزائريين ،إثر دخولهم مغامرة التجريب خرق المحظورات الأخلاقية و الدينية و السياسية، بالتعرض إليها في كتاباتهم بلغة تعبيرية مباشرة تقريرية عبر تلميحية و يمكن وصفه بأنّه اقتحام صريح و مباشر لموضوعات تتعارض مع التقاليد

[1] زينب قبي : الرواية و التاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع)، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، العدد 09 ، يناير 2007 م، ص 153.

و الأعراف الاجتماعية و التعاليم الدينية بغرض تجريب مغامرة جديدة أو تقديم إبداع جديد متميز غير نمطي.

المحظور أو الثالوث المحرم هو الجنس و الدين و السياسة تتشارك عوامل ثلاثة في صنعه على مستوى النص الأدبي وهي: الإحراج و التقديس و الخوف، فالجنس يقابله الإحراج و الدين يقابله الخوف و التقديس و السياسة أو السلطة يساويها الخوف.

2-1 الدين: يعد الدين من المحظورات الأساسية التي تعيق المبدع الروائي الجزائري فيتوخى حذره عند الاقتراب منه و الخوض فيه، لكونه موضوعا مقدسا ، و لأن التجريب ارتبط بتلك الحركية الدائمة الباحثة عن الأشكال الجديدة التي تعبر عن أفكاره و مشاعره فقد يدخل الروائي في تصادم مع الموقف الديني: "القائل : بالأخذ التّام بالتقليد و الرافض لكل حديث""...

و يحمل هذا المفهوم الأخير كل مضامين التطرف التي لا تنظر إلى استقامة الوجود و السلوكات ، إلا من زاوية المطابقة التامة لما يقول به النص القدسي مع وجود الحياة للبشر"[1]، و كردة فعل سلوكي و في معاكس ظهر التجاوز الذي يرتجي المغامرة صوب المجهول و اختراق المحرم.

ويتجلى لنا هذا الملمح التجريبي في رواية " التفكك" لرشيد بوجدرة، أين اخترق المحظور الديني عن طريق التنكر للخالق و الإساءة إليه من قبل العمة فاطمة التي لا تملك ادني وعي بالمقدسات و تستهتر بكل القيم الدينية:" و عمتي فاطمة لا تبالي بهذه الأمور الدينية يعاتب الله على هديره، و ضجيجه و تهدد الغيم بقبضة يدها "[2]

كما توجه فيها الانتقاد لرجال الدين المتزمتين، الذين يتظاهرون بالتقوى بالنهار ويمارسون شتى أنواع المحرمات بالليل، الذين يستغلون المقدس وسيلة من وسائل القمع باسم التشريعات

[1] مصطفى خلال : الحداثة و نقد الإيديولوجية الأصولية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1،2007 ،ص 26.

[2] رشيد بوجدرة : التفكك، دار ابن رشد للطباعة و النشر، الطبعة الاولى، 1982 ،ص 13.

الأخلاقية، وهو بذلك يعرض الدين كظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها ومن ثمة مصداقيتها و تأثيرها في نفوس جبل على التحرر من كل المعوقات بما فيها الدينية التي تمثل في نظره السبب الرئيسي لما تشكوه المجتمعات المغاربية من مظاهر التخلف وأشكال حرمان تحولت إلى ظاهرة مرضية... وذلك فلا غرابة أن تتحول تعاليم الدين إلى مصدر لانتشار الشذوذ الجنسي نتيجة تراكم أشكال الحرمان".[1]

ومن أمثلة اختراق المحظور الديني في الرواية الجزائرية المعاصرة ما نجده في رواية "نزهة الخاطر" لأمين الزاوي، حيث كانت القصص الغرامية تدور داخل مسجد القرية، و هو الأمر الذي يثير حفيظة سكان القرية باعتباره مكانا مقدسا يخصص للعبادة و ليس للمحرمات.

كما قام الروائي أمين الزاوي في هذه الرواية بإدخال جزء مهم من التراث المسيحي حيث جعل شخصية الجد مأمون مشبهة بالمسيح عليه السلام، إذ استعمل المسيح كرمز ديني يدل على القداسة.

يتضح مما سبق أنّ الرواية التجريبية الجزائرية حاولت إعطاء صورة سلبية للإسلام خاصة بعد تلك التراشقات و الفتاوى التي غذت تلك العشرية السوداء و التي كانت سببا في نظر الروائيين في استباحة دماء الجزائرين و تشريد الآلاف منهم: "وهو ما جعل النظر إلى الدين شعائر و ممارسات تتغير بعد أن فقد نفوس الجيل الجديد الكثير من المصداقية و الإغراء لأسباب منها الأوهام و الخرافات التي ألحقها به بعض القائمين على شؤونه بحكم جهلهم و انغلاقهم على مستجدات الواقع"[2]

و ما تجدر الإشارة إليه أن الكثير عن الروائيين الجزائريين كانوا يفتعلون اختراق المحظور الديني الإدماج القضايا الجنسية، و نشر النصوص الإباحية التي تزيل الستار عن كل

[1] بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 63.

[2] المرجع نفسة، ص 63.

شيء.

يتضح مما سبق أن الرواية التجريبية الجزائرية حاولت إعطاء صورة سلبية للإسلام خاصة بعد تلك التراشقات و الفتاوى التي غذت تلك العشرية السوداء و التي كانت سببا في نظر الروائيين في استجابة دماء الجزائرين و تشريد الآلاف منهم: "وهو ما جعل النظر إلى الدين شعائر و ممارسة تتغير بعد أن فقد نفوس الجيل الجديد الكثير من المصداقية و الإغراء لأسباب منها الأوهام و الخرافات التي ألحقها به بعض القائمين على شؤونه بحكم جهلهم و انغلاقهم على مستجدات الواقع"

و ما تجدر الإشارة إليه أنّ الكثير من الروائيين الجزائريين كانوا يفتعلون اختراق المحظور الديني الإدماج القضايا الجنسية، و نشر النصوص الإباحية التي تزيل الستار عن كل شيء.

2-2- الجنس:

لا يزال الجنس إشكالية ملحة في الثقافة العربية تتداخل مع أحوال المجتمعات العربية ، وهو من أكثر الموضوعات حماسة وجد بوجود الإنسان لأنّ: " الجنس حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها"، وقد استأثر الجنس باهتمام الروائين الجزائريين ، و ذلك "رغم إدراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور احتكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة و أخلاقا"[1]

و لعلّ تصنيفه ضمن المحرم و الممنوع ما جعل العديد من كتاب الرواية يطرحونه في رواياتهم بكل جرأة، متجاوزين بذلك الأحكام و القيم السائدة ليدخل ضمن دائرة التجريب الروائى.

طغى موضوع الجنس على معظم النصوص الروائية الجزائرية، فهي تتجاوز"" الثّابت

[1] نزار قباني : قصتي مع الشعر، دار النشر منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان، ط1، 1973 م، ص 134 .

والساكن في آن واحد، لتخرج عن التجربة التقليدية للقص إلى أفاق الحداثة الروائية الثائرة على القواعد الجاهزة، لذلك فإنّ ملامسته ما يتعلق بأحد أركان الثالوث المحرم(الجنس) لم يكن وجودها وجودا تلقائيا بقدر ما كان وجودا ناتجا عن وعي كامل بخصوصيته التجريبية الروائية الجديدة."[1]

وصفهم بالفرو يدية لأنّ الجنس وقودهم و الجنس هاجسهم و يملكون قوة غريزية تجعلهم يقفون بقوة في وجه العرف و العادات و التقاليد و الدين، و إيمانا منه بأنّ الجنس مشكل أساسي في حياة الإنسان.

ممّا يستدعي استخدام لغة فضائحية مكشوفة، فتجربة رشيد بوجدرة و وواسيني الأعرج "تجسدان النموذج الدّال على كتابة التّعرية و التي لا تنحرج في الحديث عن الجنس بكل جرأة في أسلوب مثقل بمعانيه، و تتميز بعباراته المكشوفة التي تصدم بجرأ تها، و تجسد موقفا تجده منافي للأخلاق السائدة".2

لقد أنتجت هذه اللغة السردية الروائية لغة فاضحة في تصوير العلاقات الجنسية، التي قد تصبح حالة جسدية لا علاقة لها بالحب من منظور ذكوري تكرس نظرة الرجل ما تبح رواية سنوية جزائرية رافضة لأعراف المجتمع الذكوري ، و يتجلى لنا هذا الملمح في روايات "رشيد بوجدرة"، حيث لعب الجنس دورا هاما في كتاباته الروائية، و هو ما يؤكده رشيد بوجدرة في احد لقاءاته الصحفية: " أنا الأكثر جرأة و الوحيد الذي أدخل الجنس إلى الرواية بعمق و تفصيل، و يبقي من حذا حذوي على غرار أحلام مستغانمي التي لم نجد لها أي جنس في ثلاثيتها عدا ما تدل عليه العناوين"".

[1] بوشوشة بن جمعة :اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص64 .

[2] المرجع نفسه، ص 635-636.

كما يرى أن اختراق طابوه الجنس أمر طبيعي و عنصر أساسي داخل الرواية و هو ما يشير إليه في الحوار الصحفي حيث يقول :" الجنس يلعب دورا كبيرا في رواياتي لأنّه مطروح كمثل يعاني منه المجتمع الجزائري، و العربي بصفة عامة و لذا جاءت رواياتي ملخص للاهتمامات العادية و الطبيعية للشباب الجزائري، خاصة و أنّ الأدب الجزائري كان لا يطرح المشاكل الجنسية "" ، هذا ما أكده واسيني الأعرج في روايته "رمل المادية– فاجعة الليلة السابعة بعد الألف و التي أشرنا فيها لاستخدامه للجنس ممثلا في حكايات ألف ليلة و ليلة.

و لعلّ فضيلة الفاروق و أحلام مستغانمي من أبرز الكاتبات اللواتي تجرأنّ على كسر طابوه الجنس من خلال شحن الخطاب الروائي بثورة الجسد، و استفحال الأنوثة ليصبح البعد

الجنسي احد المكونات الأساسية للرواية الجزائرية السنوية التي اختارت نزعة التجريب كخيار حدائي.

إنّ اتساع مساحة الجرأة في اختراق المحظور الجنسي في الرواية الجزائرية المعاصرة وكثرة الخوض فيما كان ممنوعا يكشف المستور الجنسي قد يجعل من الجنس موضوعا تقليديا مبتذلا يتّسم بالنمطية بعد ما كان تجريبيا.

2–3السياسة: إنّ العلاقة بين الأدب و السياسة علاقة قديمة ، و لقد كان للأحوال السياسية الأثر البالغ في الأدب و في الرواية خصوصا، لأنّ الروائي يتفحص الواقع ويرممه حسب نظريته الخاصة ، فقد يضيف و قد يسقط منه من الزوائد و الأتربة و الشوائب التي لا توافق قناعاته و ما يهدف إلى إيصاله إلى مقلتيه، و لأنّ الرواية كعنصر من عناصر الإبداع تتأثر بالجو العام السائد، فالأدب الذي يكتب في عصر اضطهاد الحريات

يختلف عن الأدب الذي يولد زمن الحرية و الديمقراطية.

اهتمت الرواية الجزائرية المعاصرة بالسياسة و السلطة و الحاكم خاصة في تلك الفترة التي مارست فيها السلطة الاستبداد وضيعت فيها الخناق على المثقف، حيث أصبحت من الطابوهات المقدّسة التي يصعب اختراقها، ما جعل الروائيين المولعين بالتجريب الداعين للثورة على المألوف و السّائد، يخترقون خطوطها ففي رواية " حادي التيوس" أو " فتنة النفوس لغدر النصارى و المجوس " لأمين الزاوي ينكشف المشهد السياسي من خلال موقف أحد شخصيات الرواية " أمقران" في قوله: ""النظام السياسي الجزائري سرق الثورة التي قادها الفلاحون و الفقراء الذين صودرت أراضيهم من قبل المعمرين الفرنسيين و الأوروبيين فشكلوا قوة استقرت في أحياء قصديرية أقامتها على أطراف المدن الأوروبية الجديدة ... يقول :سأقود ثورة الفلاحين ضد سرّاق الثورة و مصادري الاستقلال ثم يكيل للرئيس هواري بومدين وللعسكر كثيرا من الشتائم و بعبارات نابية"".[1]، و موقف " أمقران " هذا من النظام السياسي في مرحلة الرئيس الراحل " هواري بومدين" يقف موقف العداء لخيارات النظام العسكري الذي عكف على تسيير البلاد وانفراد بقراراته

في تسيير دفة الحكم في تلك الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر.

كما تضمنت الرواية إشارات صريحة و حرجة جدا لمرحلة حرجة في تاريخ الجزائر مرحلة لم يجرؤ الكثيرون من الكتاب الخوض في تفاصيلها و لا الإفصاح عن أسبابها وظل الحديث عنها يتداول في أروقة الظل، و هي مرحلة التسعينات أو ما يسمى بالعشرية السوداء، حيث جاء في الرواية..."" مع بداية التسعينات و اندلاع أحداث الدم والنار و بعد

[1] امين الزاوي : حادي التيوس او فتية النفوس لغداري النصارى و المجوس، رواية الطبعة الاولى، منشورات الاختلاق بالجزائر و الدار
.العربية للعلوم ناشرون، لبنان 2011 ،ص38 .

الانقلاب على الشرعية و إلغاء الدور الثاني في الانتخابات التشريعية التي كان لحزبنا الإسلامي الأغلبية فيها""[1].

ومثل هذه الصراحة و الجرأة دليل كاف على وعي"" أمين الزاوي" بالظروف و الملابسات السياسية المحيطة به .ظهر هذا الملمح التجريبي جليا في رواية "" أصابع لوليتا ""ل-واسيني الأعرج ممثلة في بطلة " يونس مارينا" الأديب الهارب من حكومة التصحيحي الثوري لسنة 1965م، و الذي أطاح الرئيس هواري بومدين من خلاله بالرئيس أحمد بن بلة، مارينا الرافض لهذا التصحيح الثوري الظالم في نظره.

كما اهتمت الرواية الجزائية المعاصرة بالسلطة و الحاكم ل " أنهما معا اثنان في واحد وراء كل المشاكل التي يعاني منها المجتمع العربي في العصر الحديث."[2]

و لان الحاكم أو الزعيم أو الرئيس يتخذ صورة نمطية لا تتغير" فهو المتعالي على كل شيء، يجسد كل السلطة و يتمتع بكل الصلاحيات التي تغطيه إمكانية التصرف الفردي وقت ما شاء، و أحيانا وفق المزاج الشّخصي الذي لا يعطي الاعتبار لأي شيء"[3]

وهذا ما نجده في رواية"" جملكية أرابيا " ل-واسيني الأعرج الذي جسد صورة الحاكم إجمالا من خلال اتخاذه صورة " الحاكم بأمره" و هي إحدى الشخصيات الروائية التي تتمتع بجملة من السمات تشترك فيها مع صورة الحاكم العربي عموما " تقول دنيا لسيدها و ولي نعمتها الحاكم بأمره، و سيد شانه، الذي لا يأكل الدود من عينيه و لا من جسده."[4]

و الكاتبة الجزائرية " ربيعة جلطي "في رواية " الذروة "ترسم الصورة ذاتها للحاكم العربي

---

[1] المرجع نفسه، ص 59.

[2] سعين يقطين : قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود و الحدود، رؤية للنشر و التوزيع ،ط1 ، 2011، ص 246.

[3] المرجع نفسه، ص 247.

[4] واسيني الاعرج : جملكية ارابيا، اسرار الحاكم بأمره ملك الملوك العرب و العجم و البربر و من جاورهم من ذوي السلطان الاكبر، حكايات
ليلة الليالي، منشورات الجمل، بيروت-لبنان، ط ، 2011، ص 42 .

لكن من اتخاذ لقب صاحب الغلالة الذي يقول: " لا سلطان فوق سلطاني و أنا الآمر الناهي."[1]

03-اللغة : إنّ أي نص أدبي لا يتم إلاّ من خلال اللغة فهي الأداة و الوسيط بين المبدع والقارئ، فهي أداة نقل و توصيل وجزء أساسي لا يتجزأ من العملية الإبداعية و هي المادة الأولية الهامة في التعبير عن خلجات النفس و الشعور و الأفكار التي تنتاب الكاتب و التعبير عن وجهة نظره من خلال وضعها في قالب أدبي يساير المنظومة الإبداعية في النصوص الأدبية، لأنّ اللغة هي النص، و النص هو اللغة في حد ذاته و هذا ما حرص عليه كتاب الرواية التقليدية الواقعية على المحافظة و الاعتناء بالتشكيل اللغوي و الاعتناء به عناية خاصة لأنّه" إذ أسلمت هذه اللغة. سلم الخطاب و إن فسدت عناصره فسد."[2]

و لعلّ اللغة الروائية من خلال هذا القول لم تعد وسيلة بل هدفا في ذاتها و جودة العمل الأدبي يصاحبه بالضرورة جودة الصياغة اللغوية من خلال حسن التوظيف و الصياغة والتعبير و الأسلوب كل هذا يسلكه الكاتب الكلاسيكي أو التقليدي من أجل إخراج عمله الأدبي في أبهى حلة .بيد أننا نجد أنّ الرواية التجريبية انحرفت عن هذه القاعدة و أخذت مسارا مغايرا كل التغير فاللغة من المنظور التجريبي هي تعدد الأصوات و اللهجات واللغات في النص الروائي الواحد، فهي تعد اللغة الفصحى هي اللغة المركزية أو المطلقة في المتن الروائي الواحد بل أضحت كل شخصية تتحدث بلسانها، و غاب نوعا ما صوت الراوي السارد ذلك الصوت المهيمن في وقت ما فصرنا نجد الرواية التجريبية تتسم بتعدد لغوي واضح و ثراء أسلوبي يحيل بشكل ما على الواقع المتخيل من طبيعة المجتمع الجزائري المتميزة، حيث يرى المختصون أن التجربة من حيث اللغة في الرواية التجريبية فريدة من نوعها، و الأمر هنا متعلق باللغة باعتبارها إحدى الركائز في العمل الأدبي

[1] ربيعة جلطي : الذروة، دار الادب للنشر و التوزيع ، بيروت-لبنان،. 2001 م، ص210 .

[2] عبد المالك مرتاض :القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2004 م، ص373 .

الروائي، لما تحظى به من أهمية بالغة فهي انسجام و تناغم و نظام اللغة الإبداعية نسيج بديع، يبهر ويسحر، و لعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتنوع على مستويات، لكن دون أن يشعر القارئ باختلال المستويات في نسيج لغته و ذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نوع ما.

فالروائي الجزائري قد أدرك هذه الحقيقة، و عمد إلى توظيف أكثر من لغة على أكثر من صعيد محاولا الإيهام بواقعية الأحداث و الشخصيات ، فقد أحصى " إبراهيم السعدي نحو 730 كلمة فرنسية عند واسيني الأعرج في روايته " شرفات نحو الشمال" و 540 كلمة فرنسية أخرى عند أحميدة العياشي في روايته " متاهات "فانتقلت اللغة في الرواية الجديدة من أداة إبلاغ إلى أداة إبداع و أفق كتابة قادرة على تشكيل نص روائي متميز وفق قانون اللعب الحر على الدوال و قانون الإبداع " و هذا هو الوضع الذي يفرض التعدد اللغوي... تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات، و هذا الوضع الطبيعي لرواية الأصوات، لأنّ التعددية الصوتية تفرغ من التجانس الطبيعي للأصوات الروائية بوجهات نظرها المتباينة و مستوياتها الاجتماعية و الثقافية المختلفة."[1]

من خلال هذا القول نكتشف خاصية من الخصائص التي تميزت بها الرواية الجزائرية التجريبية من حيث اللغة، و هي التعددية الصوتية التي أتى بها الباحثين و التي فتحت المجال لحرية الذات.

و هناك سبب آخر و إشارة ذات أهمية تتمثل في اللغة الهجينة أو تعدد مستويات اللغة التي سببها انفتاح الرواية الجديدة على أجناس أدبية كثيرة حيث استخدمت لغة صعبة تستعصى على القارئ البسيط و الرجوع إلى القاموس و هذا ما خلق إرهاقا لدى القارئ و أيضا الاستعانة بالمراجع الهامشية المساعدة في فهم بعض الكلمات ، و هذا راجع إلى

[1] محمد نجيب التلاوي :وجهة نظر في رواية الاصوات العربية(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، 2000م، ص62 .

الطموح الذي أتي به كتاب الرواية التجريبية الاشتغال على اللغة الأمر الذي أدى بهم إلى تحرير السرد عن محاكاة مثالية، و إيلاجها في عملية كشف الأعماق الآلية اللغوية[1]."

فلم تعد اللغة وسيلة إبلاغ بل وسيلة تعبير بمعنى أنها تحولت إلى أداة تفكير و ممارسة و ليست أداة ممارسة فقط، " فالنص الأدبي، إذاً نص مختلف تكف اللغة فيه عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة لتصبح طرفا رئيسيا، و لتغدو مضللة تظهر غير ما تخفي، بل لتغدو مشكلة على حد قول رولان بارت، فإن كانت اللغة في النصوص الكتابية الأخرى تصف الواقع، و تحاول أن تعاكسه بصدق و أمانة ما أمكن، فإنّها تتطلع في الرواية الجديدة إلى خلق نوع من المغامرة عن طريق اللعب الحر بالكلمات بتغيير مواقعها أو بالاشتقاق منها، أو بالانحراف في استخدام مدلولاتها المعجمية." [2]

و بهذا الزعم تصبح اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة مدهشة لدى القارئ و صادمة إذا كانت لا تبالي بعرض كل ما يتعلق بخلق زعزعة في ذهن القارئ لألفاظ بذيئة أو لألفاظ هجينة ، و كأنّ الرواية أصبحت مخبرا للغات (و بهذا الزعم تصبح اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة).

04- السّرد:

إنّ الدّارس و المتتبع للرواية الجزائرية المعاصرة باعتبارها مغامرة في حد ذاتها إذ يتفق العديد من الدّارسين على أنّها قد أصبحت ظاهرة أدبية متميزة، تمكن من خلالها الروائي الجزائري بخوض تجربة الكتابة الخاصة به في محاولة جريئة بغية التحرر من قيود الكتابة الكلاسيكية و النزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن."[3]

---

[1] جورج دورليان : الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة الشكل المضمون)، مرجع سابق، ص75 .

[2] دريد يحي الخواجة : إشكالية الواقع و التحولات الجديدة في الرواية العربية، دارسة وعي مجادلة الواقع و متغيراته، تقنيات البنية (دراسة)،
منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 ، ص35 .

[3] مجموعة مؤلفين : سلطان النص، ص 10 نقلا عن : كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، وهران، العدد .الثالث، جوان 1994 م، ص12 .

إذ رهنت هذه الرواية على الخروج بنفسها من التقنيات الروائية التقليدية بعهد الأحادية الحزينة و آلت على نفسها بالتجدد و التمرد ،" لأنّ أي موضوع يصلح أن يكون مادة الرواية و لا داعي أبدا أن تكون مادة الرواية من تلك المواضيع التي اتخذتها الرواية التقليدية مادة لها، كما تؤكد ذلك " فرجينيا وولف ""في عبارتها الشهيرة: " إذ باتت الكتابة الروائية واعية بقضايا الواقع و التباساته و عاملة على إسماع أصوات الذات المقموعة بطريقة فنية جمالية و باتت تقود الروائي في أن يبتكر تجربة تامة دون تقيد بنموذج أو قالب معين." [1]

لقد عدّد "محمد برادة " بعض سمات التجريب في الرواية العربية " منها المزاوجة بين العجائبي و الأسطورة و المحكيات الموروثة و تقنيات الصحافة، و السينما و خروج اللغة بالخطاب الصوفي و هذيان الشعر.

إنّ ممارسة التجريب على صعيد الكتابة الروائية ، و ارتياد و إنتاج قيمة جمالية حولهما، مما أدى إلى إبداع شكل روائي جديد بعناصره و بنائه و تفاعلاتها الذاتية و الموضوعية و فلسفته و قيمته الفنية و الجمالية."[2]

و من خلال ما تقدم سوف نقف على السمات و التقنيات التي اتّسم بها التجريب الروائي بناء على الأسس النظرية للتجريب و ذلك يستدعى مساءلة " بنية الرواية الجديدة ""حيث من الصعب القبض على ملامح التجريب بشكل دقيق و هذه الخاصية الزئبقية التي اتسمت بها محمولات الكتابة التجريبية، ربما تعود إلى النص الروائي التجريبي، إذ لا يخضع لقاعدة و لا ينساق لتقليد لأنّ التجريب لا يتقايس مع التقنين، بل يعالج على مستوى تراكمات إبداعية، و ليس على مستوى بنية سردية لنص روائي واحد، إذ الهدف من ذلك هو كلمة العناصر الفنية المشتركة للكتابة التجريبية حيث أنّ" الرواية التجريبية هي رواية الحرية، إذ

[1] هويدا صالح : صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية المقدمة بقلم : صلاح فضل، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة – مصر، ط1
2013 .،ص14 .

[2] محمد بوعزة :تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم، ص22 .

تؤسس قوانينها الذاتية المحض فلكل وقائع مختلفة و أشكال من النص مختلفة، و كل رواية جديدة تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تنتج فيه هدمها."[1]

و هذا يعني أن سمة التفرد و التمرد في النص الروائي التجريبي لا تضمن لنا استفاء جميع تقنيات التجريب ، و لو تحقق ذلك لصار التجريب " مدرسة " لها أصولها و قواعدها و هذا حسب ما اصطلح عليه النقاد، " بل على العكس كانت الرواية الجديدة لحظة انقلاب و انعتاق من الأشكال التي غالبا ما كانت تنتهي أن تقيد الكتابة في أصول و مبان تقيم حدودا و حواجز للكتابة و للخيال."[2]

من خلال هذا التصور يجب الوقوف على مكاشفة مفادها أنّ التجريب لا يريد أن يشتغل بالتأسيس بقدر ما هو منشغل فقط باللعب الحر و الخروج عن المضامين التقليدية من خلال هدمها و إعادة البناء، لكن في نطاق استحداث عناصر البنية السردية حتى تنسجم مع حاجة الراهن في الرواية التجريبية وفق ما أشار إليه عديد النقاد حول الإبداع الأدبي "" فمما لا يشك فيه، أنّ الرواية الجديدة لم تنزل علينا من فراغ و لا في اكتشاف أنني من العدم رغم قوة فعلها القطعي كذلك لم يتبع رواد الرواية الجديدة أنفسهم ما يقدمونه، لا أسلاف له و لا ملهمين."[3] و ذلك أنّ الرواية التجريبية قد استفادت من التراكم الروائي الذي سبقها " فكتابها راحوا ينشبون ماضي التراث الفرنسي و غيره، على خطى الأسلاف ينسبون أنفسهم إليها من " فلوبير" إلى " بروست" و " ريمون روسيل" فاعتبروا أنفسهم مكملين لمسار هؤلاء الذين

[1] محمد الباردي :انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م، ص 242 .

2 جورج دورليان : الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة الشكل و المضمون، مجلة العربي، وزارة الاعلام، الكويت، العدد 544،مارس 2004 م، ص88 .

[3] المرجع نفسه، ص 89 .

أتوا بتعديلات في أصول السرد الروائي و آلياته، أكثر غموضا و تموجا وتراكيب النصية أشبه بملصقات الرسوم التجريدية."[1]

من خلال مقولة"" جورج دورليان ""هذه يتضح لنا أنّ التساؤل من خلال الرؤية المقدمة للرواية التجريبية هو لولا تأثير الإسلاف الذين لم يتسن لهم ترسيخ قواعد و اتجاه متكامل و لا تشكيل خطاب ناضج يتّسم في بلورة خطاب روائي سمي بالتّجريب الذي تمخضت عنه كتابة متميزة بخصائص ترتبط بنية الشكل الروائي إذ بالعودة إلى مقولة" دور ليان "نكشف ملاحظة بارزة تفيد بحثنا ، و هي أنّ مراحل التاريخ المتعاقبة فرضت تلوينات ذوقية على الكتابة الروائية، و لعلّ ذلك التّمظهر في إبهار زمني، اتّخذ لنفسه مفصلات ذات علاقة لصيقة بمفاهيم الأدب و الإبداع و" تمثيل التمفصل الأول ، اتجاه التقليد و ممارسة روائية تأسيسية."[2]

التي نشأت في النصف الثاني(Réalisme) و قد عرفت هذه المرحلة بالرواية الواقعية من القرن التاسع عشر على يد"" بلازك و فلوبير""، و غيرهما[3]، حيث اتّجه هؤلاء الواقعيون إلى الفنون النثرية خاصة منها الرواية باعتبارها الأقدر على تصوير الواقع و استيعاب مشكلات الإنسان، و رصد عادات و تقاليد المجتمع ، فالتجريب يتأسس على البحث عن كتاب سردته متحولة و متغيرة في واقع كل ما فيه يتغير و يتحول و يتجدد و لعل التحولات التي شهدتها مجتمعات هذه الأقطار هي التي فرضت على الكتاب الجزائريين تجديد الأشكال و الأبنية التي يعبرون بها ، فانشطار الذات الساردة بين الرواية و رواية داخل رواية تكون عادة حول الشخصية البطلة مثلما نجده في رواية ""أرخبيل الذباب ""لبشير مفتي "" حيث الشخصية البطلة (س) تكتب رواية اسمها " أرخبيل الذباب "و الأمر كذلك في رواية " أشجار القيامة " للروائي نفسه ، حيث ندرك أنّ الراوي قد كتب رواية و جعلنا نقرأ بعض

[1] المرجع السابق ذكره، ص 89.

[2] بوشوشة بوجمعة : التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 22.

[3] نجية حاج معتوق، اثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص 09.

المقاطع بل وأراء بعض القراء فيها، ضمّنها تاريخه وألم وطنه إنّها رواية داخل الرواية تكشف عن انشطار الراوي بينهما، و الذات السّاردة لا تختلف كثيرا في فوضى الحواس كما قيل ، فتتحول الشخصية لتجمع بين الواقع و المستحيل في الرواية نفسها.

فنجد الرواية و الروائية لقصة هي قصتي و الروائي لا يروي فقط فإنّه يروي أيضا و يلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام ، و لذا فإنّ كل روائي يشبه أكاذيبه، إنّها خاصية من خصائص التجريب التي لم تعرفها الرواية الكلاسيكية العربية من قبل و لا عرفتها الرواية الجزائرية."[1]

نود الإشارة أنّه لا ينبغي مكاشفة عالم السرد الروائي تفصيلا بل نعيه المقاربة نظريا لكيفية الآراء السردية كتقنية فنية، و كيف تم تناوله بين الرواية التقليدية و الكتابة الروائية التجريبية.

إنّ العمل الروائي يستمد قدرته من خلال براعة الكاتب فإفراغ حملة من الشحنات و القدرات و الطاقات في العملية الإبداعية التي ينتجها من خلال دقة التصوير و جمالية التصميم و قبل الغوص في كناية السرد في الرواية التجريبية حري بنا أن نقف على ما قدمه الدارسون و النقاد حول المصطلح.

ذهب " حميد لحميداني" حول مفهوم السرد كما يلي: " يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين أولها يحتوي على قصة ما تضم أحداث معنية و ثانيهما أن يعين الطريق التي تحكي بها تلك القصة، و تسمى هذه الطريقة سردا ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تحكي بطرق متعددة و لهذا فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه أنماط الحكي بشكل أساسي."[2]

أمّا " عبد الملك مرتاض " فيرى أن أصل السرد هو ""التتابع الماضي على سيرة واحدة و

---

[1] محمد شاهين : آفاق الرواية، البنية و المؤثرات دراسة كتاب الكتروني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص 08.

[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، ط 3،2000 م، ص 45.

سرد الحديث و القراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل مخالف للحوار، ثم لم يلب ثان تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم و شامل بحيث أصبح يطلق على النص الروائي أو الحكائي أو القصصي برمته ، فكأنّه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص...، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذاً نسيج الكلام، ولكن في صورة الحكي و بهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل معظم المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج أيضا." [1]

و من خلال هذا القول نصل إلى أنّ السرد هو مزيج و نسيج من الكلام و هو نقل حادثة عن طريق القصّ أو الحكي في قالب لغوي، مع دقّة في التّصوير و لغة برّاقة للمحكي له أو المروي له، حيث يستعين الكاتب أو السّارد بالسرد المباشر لأنّه دعّامة الشّخصيات، و يساهم في تقليد الأدوار في كل الشخصيات و يتركها تعبر عن ذاتها و ينقل لها كلامها من خلال رؤى و زوايا نظر متعددة و ترجمة أفكارها حيث يتعين على القارئ أو المروي له أن يتفاعل معها عبر جملة المشاعر و الأحاسيس و الأفكار التي تطرحها هذه الشخصيات هذا ما تظهر عليه الرواية التقليدية في بنائها أو تصميمها الهندسي السردي داخل الفضاء الروائي.

في حين نجد الرواية التجريبية قد خالفت كل الأطر و الثوابت و تجرأت و كسرت لطابوا الثالث للتقليد، حيث "":حاولت الرواية الجديدة أو التجريبية مع" روب غريبيه" و" نتالي ساروث" ، تعمدت على كسر نظام التوالي فأخرجت للناس قصص من دون بداية و لا نهاية تتجاوز فيها الفصون دون أن يكون بينهما رابط سببي واضح مما جعل قراءتها متعبة تترك للقارئ مهمة الترتيب و اختلاف التوالي الذي تهتدي إليه القراءة من جملة ما يقرأ ....، كتخمين محتمل للنص المتشظي في الكتابة، و هي التجارب التي استمرت في خمسينيات

[1] عبد الملك مرتاض: الف ليلة و ليلة، دار الشؤون الثقافية، الجزائر، (د. ت)، ص 103.

و ستينيات القرن الماضي."[1]

من خلال هذا القول أنّ الرواية التجريبية اعتمدت على تكسير خطية السرد حيث تبدأ الرواية من النهاية و تعود إلى البداية أولا شيء يبدأ أو ينتهي، حيث نلحظ أقساما مختلفة. مثلا راوي يتحدث عن لسان القارئ بلسان شخصية تتحدث بلسان الراوي، ولسان شخصية تتحدث على لسان الراوي ... و في الوهلة الأولى نجدها منفصلة لكنها متصلة في آن واحد و المراد من هذه الهندسة على أنّها خطية السرد و لا تنسحب على الحكاية فحسب بل على كامل الخطاب الروائي كالشّخصية، الزمان، المكان. هذا ما يسهم في تداخل المتخيل في جملة من المقومات و الأطر، التاريخ، اللغة، الواقع...الخ، و كأن التجريب هنا يمارس اللعب بذهن القارئ و هذا يوحي لنا كما أفردنا في بداية بحثنا أنّ التجريب في فحواه يعيش حالة من قلق السؤال و هذا ما مورس على القارئ.

و في الأخير نخلص إلى أنّ أغلب الروائيين الجزائريين الذين اشتغلوا على التّجريب في الجانب السردي استلهموا هذه التقنيات المطروحة في التجريب الروائي العالمي و ظلموا إبداعاتهم الروائية بها.

[1] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي) النص السابق، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2001 ،ص 47.

الـفـصل
الـثـانـي

المفارقات الزمنية ودلالتها في الرواية (ذاكرة معتقلة):

لقد كان للتباينات الزمنية " TIME.TEMPS" داخل الرواية فرصة تمييع الأحداث وصهرها بمختلف القضايا السّامية، لتقويم ما مضى والوقوف على أعتاب الحاضر كلّه في سيرورة تحيل على التنقل السّلس المتميز لسير العملية السردية وبالنظر إلى الزمن من وجهة نظر "أصحاب الأدب"، أنّه زمن إنساني، زمن التجارب والانفعالات، أمّا عند " نقاد السّرد" فهو مجرد حقيقة سائلة لا تقهر إلاّ من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان، كما أنّه العلامة الدّالة على مرور الوقائع اليومية"[1]. نصل بالقول أنّ مجمل الأحداث داخل الرواية قد سيطرت بفعاليتها على مختلف المشاهد السردية لتضع الستار بين مفارقات تمثلت في:

– **الاسترجاع:** إذ نجد أنّ الاسترجاع شكل حيزا هاما وعنصرا فعّالا في رواية " ذاكرة معتقلة" من خلال حياة الشخصية الرئيسية ويتجلى ذلك من خلال لجوء الروائي لإمدادنا ببعض المعلومات عن الشخصيات ، كما أنّه يساهم في طي المسافات وردم الفجوات أو التغيرات التي يخلفها السّارد، إذ ارتسمت في هيئتها الاستذكارية، القائمة على تعليل حاجة النفس وشوقها لإعدام الماضي بصورة إيحائية تهدف إلى مصالحة النفس مع الذاكرة المعتقلة وهو ما يضفي حسب قولنا بـ " رسوب الذاكرة " العائمة في ماضيها العليل، وتبيانا لهذه الخاصية السردية على قول السّارد الرامي بالقول: " يحتاج الإنسان إلى خلوة بنفسه والهروب من الواقع حتى يقلب صفحات حياته فيتذكر الجّميل ويبتسم ويتذكر السيء فيعبر ... "[2]، لقد كان للتمازج السردي فرصة تقويم الظواهر بجعلها تحت مجهر المناقشة والاستدراك الباعث على تسويق مختلف الأحداث الاسترجاعية التي كان من شأنها أن ترفع الحاضر والماضي في صورة واحدة تكشف مدى اتصال الذّات بماضيها العليل، وعليه فإنّ المباشر القولية التي حفل بها المقطع السالف توحي الى مجموعة الخلجات النفسية المستعصية بقدرتها على

[1] مفهوم الزمن القصصي: www .vobabylon.edu.iq، 17-16: pn، 21/06/2019.

[2] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة، ص58.

ذاكرة الراوي لتظهر في جلاء رغبته الجامحة في اعتناق الماضي. وهو ما يفسر حاجة النفس الى تقويم سلوكياتها إذ أنّ هناك " من الناس من يروق له وهو راكب القطار أن يكون مقعده بحيث ينتظر المشاهدة فيستقبلها من أمام القطار... ومنهم من يطيب له أن يكون مقعده بحيث يرى المشاهد الماضية والتي مرّت خلف القطار، وبنى على هذه الملاحظة تفرقته بين من يريد البناء ويتحرك لدعم مستقبله ومستقبل أمته ..... ومن لا يشغله غير أن يكون متفرجا بلا دور أو انشغال"[1] ، وبناء على هذا الطرح نورد مقطعا ثانيا من الرواية تمثيلا على الاسترجاع غير المباشر الحامل في طياته انفلات الذات وتشذراتها المزدوجة بألم النفس يقول الرّاوي: " طالما خبأت الورود التي كانت مصدر بهجة وانشاء بين صفحاتها، بعد ما جفّت وصارت ذكرى مؤلمة .... ثمّة كتب تعيسة تعاسة أصحابها تشاركهم أقراحهم وتحتفظ بأسرارهم وتكتم ما لا يريدون الإفصاح عنه لأحد ... طالما حملت الورود في يدي ونزعت أشواكها حتى لا يتأذى متلقيها وتكون مصدر بهجته وسروره، كم تمنيت أن توضع في مزهرية وتسقى بالماء ... "[2] لقد كان لسلطة الذّات المنكسرة حكم تعسفي على الوعي القائم بدغدغة اللاّوعي المنحصر بين سجون الاغتراب ووحدة العنف الخارجية.

كما أنّ هناك استرجاع آخر بعيد المدى سيتذكر فيه السارد(عبد القدوس) إحدى أهم المراحل التي اجتازها في حياته وهي مرحلة الطفولة التي عاش فيها اليتم و تعرف على مرارته يقول: " آه يا مريم لا يزال خيال أمي عالقا في ذاكرتي ولم تمحه أحزان الحياة وأفراحها ، مازالت رائحتها ملتصقة في شراييني وروحي، موتها كان نهايتي ..."[3] ، ثم ينتقل على المنوال نفسه ليعبر عن معاناته التي تكاد لا تنتهي بقوله: " توجه الجميع إلى المسجد وبعد انتهائهم من الصّلاة عادوا ليأخذوا أمي حتى يقوموا بدفنها، تقدم أربعة من الرجال

[1] اميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، ط01، دار الشروق، 1982، ص11.

[2] مرجع سابق، ص58-59.

[3] مرجع سابق، ص24.

يسبقهم أبي وعمي الشريف آه يا مريم ... ما أصعب تلك اللحظة القاتلة التي اعدمتنا، تلك اللحظة التي غادرت فيها غاليتي دون رجوع ... "[1]

وبالنظر إلى الشّكل العام للاسترجاعات فقد صاحبت الشّخصية السّاردة بكثرة كونها ترقي إلى مصالحة الذّات انطلاقا من مصالحة الماضي إضافة الى المظهر التمثيلي من هذه الشّخصية اتصلت الذاكرة التوثيقية للوطن كنقطة لقاء وفراق في آن واحد من الزّمن وهو ما يوعي الرّاوي جرّاء المستجدات الرّاهنة بأرض الوطن.

الاستباق:

يتمثل الاستباق ثاني مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي منفصلا في ما بعد إذ يقوم الرّاوي باستباق الحدث الرئيسي في السّرد بأحداث أولية تمهد للتلاقي وتؤمن للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الرّاوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سيقع في السّرد"[2]

تعد الاستباقات المستخدمة في رواية " ذاكرة معتقلة" قليلة إذا ما قورنت بالاسترجاعات ،لأنّ تقنية الاسترجاع تفيد النص الروائي أكثر ما يفيده الاستباق، وفي هذا الصدد يقول الرّاوي: " رأيت في منامي أمي تمد لي يدها وهي تلبس ثوبا أبيضا مسدولة الشّعر، مشرقة الوجه مبتسمة، وما إن ابتسمت لها حتى بدا لي شبح أبي بعباءة سوداء ممزقة ولحيته الكثيفة الشعثاء، تتبعه أفعى سوداء ترمقني وترميني بشعاع عينيها المرعب ..."[3]، تتواصل جملة الأحداث في هذا المقطع لترتقي إلى ملامسة الواقع بالخيال المتمثل في لغة الحلم التي

[1] مرجع سابق، ص 39.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للروايات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 2003، ص2011.

[3] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة، ص 73.

شكلت منعرجا غير مسير للعملية السّردية وذلك بالانتقال إلى الجانب الواقعي المرتبط بالوعي إلى جانب اللّاوعي المسيطر على ذاكرة أمضى الألم فيها سيد الموقف.

وفي استباق آخر يتجاهل فيه عبد القدوس أمر الرسالة التي تركها له والده حيث يقول :" أنا في رعب شديد مما سأجده مكتوبا داخلها، ربما ستكون كلمات أمي الأخيرة بمثابة الرصاصة التي ستقضي عليا غيضا....

ما أقصاها تلك الرسائل التي تصل إلينا على شكل وجع مستقر ما إن تفتحها حتى يحتضنها الأسى وترحل بنا الذاكرة إلى اللاّزمان على مواطن نجهل سكانها وتضاريسها ويكون الوجع نشيدها"[1]. وهنا يتنبأ الراوي بشيء من التشويق داخل الرسالة وهو ما نجده في متن الرواية.

كما نجد استباقا آخر تتسابق فيه مريم عدم عودة عبد القدوس إليها إلاّ أنّه رجع إليها بقولها: " صباح الخير يا عبد القدوس، رجعت قلت والله ما رايح ترجع"[2]، هذا وقد سعى الرّاوي الى تأكيد طرحه استنادا على المتلازمة الضدية، لتتحول لغة السّرد من الوظيفية المرئية إلى الوظيفة الترميزية باعتبار " أنّ اللغة تعاكس آلام الذات وجراحها آمالها وأمانيها، وتسرب عبر تقربها ذاكرة الماضي وأحلام المستقبل لتغدو جسرا من الكلمات المصاغة في تركيبها، إلى تزاحم الذكريات وآلام المستقبل... فهو لحمة الحدث، وملمح السرد، وقوام الشّخصية العاملة على تطوير الحدث من خلال التسابق، والتباطؤ، والتّماشي مع الزمن بكل آلياته"[3] . وكنظرة إجمالية يمكننا القول: بأنّ الاستباقات قد أخذت النصيب الأقل من التوظيف ذلك أنّها زرعت وسط كتابة تاريخية استدراكية تستند في مقوماتها على ذاكرة السّارد المعتلقة بين دهاليز الوعي واللاّوعي. كما أنّها ساهمت في شحن جو الرواية وذلك لتطوير الأحداث، وقدمت تمهيدات سابقة لما سيأتي بعدها.

---

[1] بلال لونيس: رواية ذاكرة معتقلة، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، " بحث في تقنيات السرد" ، د ط ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 187.

فضاء المكان:

إنّ التناوب المنطقي الذي يلبسه المبدع لأمكنته داخل المتن الحكائي ليعبر عن مجموعة الاختلافات الواردة والمميز لمكان دون غيره من الأماكن والتي تعبر عن مختلف القضايا المشكلة بفضل تنوعاتها مجموعة من الأفكار والتأويلات القائمة على وصل حلقات بين الزّمان والمكان والموضوع باعتباره الهدف الأسمى من العملية السّردية. نظرا لما يحوزه هذا الأخير – المكان– من خصوصية تسعى إلى ملامسة مختلف الاشكاليات التي تكتسي طابعها الخاص بفضل الانفتاح والانغلاق، " المكان" او الأماكن الروائية كما تشير إلى المواضع أو المواقع التي تدور فيها الأحداث وتعلق الشّخصيات، تشير أيضا الى قيّم ذات دلالة."[1] تتصل اتصالا وثيقا بها يضمره المؤلف لتصبح بعد ذلك متنفسا يساعد الذات السّاردة على الولوج إلى عالم غير متناهي من التعقيدات التي تصفها أغلب القضايا النفسية والإيديولوجية المنعكسة بفضل ليونتها في قالب سردي إبداعي.

وكإشارة خفيفة لمحتوى الدراسة المكانية في رواية "ذاكرة معتقلة" فإنّ تقسيمها للأمكنة قد جاء تابعا للحدث، والشّخصية، والزّمن باعتبارهم خلية سردية متكاملة الأحداث تحاول تعليل الظاهرة الأكثر بروزا داخل المتن الحكائي المتمثلة في قضية الوحدة الوطنية، والتاريخ، والذاكرة كحادثة ترسّخت داخل الذات الرّاوية لتزجّ بها في دهاليز الألم وساطة الانكسار المنبسطة بين قضاء الجبر والاختيار والتي توزعت تقسيماتها على النحو التالي:

أ/ فضاء المكان الإجباري:

نجد أنّ الشّخصيات الروائية داخل " ذاكرة معتقلة" التي انقسمت فيها الذّات الواحدة بين أمكنة متعددة والتي حصرنا أغلبيتها بين ثنائية الجبر والاختيار حيث مثّلت فيها الأماكن الجبرية قسوة متدفقة تدفق الذاكرة للانفجار أمام الانشطارات المختفية وراء حطام الوطن،

[1] محمد مصطفى : علي حسانين، استعادة المكان " دراسة في آليات السرد والتأويل"، رواية السفينة لجبران ابراهيم جبران، أنموذجا، ص 11.

التّاريخ، والدين تمثيلا عن قضية باتت تلاحق السّارد في كل ركن من أركان الرواية إذ فاضت به الذاكرة في أماكن تتابعية أفضت إلى التسلسل الموضوعي لطرح الأفكار متمثلة في :

البحر: وهو من بين الأماكن التي ألبسها المبدع وشيجة التشابك بين ثنائية الجبر والاختيار، فبالرغم من تصنيفها من مجموعة الأماكن الإجبارية إلاّ أنّ حتمية البحث عن الحياة الموجودة من قبل الرّاوي قد زحزحت عنها المعنى الخارجي لتصفها ضمن قائمة الأماكن الاختيارية التي لجأ إليها " عبد القدوس" وجماعة الحراقة التي انتصبت ذاتيتها أملا في الحصول على العيش السّعيد وراء البحر، وعليه فإنّ العلامات الرمزية التي تشبع بها البحر بغض النظر عن الإيحاءات الثانوية، فإنّه قد أكد مبدأ رئيسي من مبادئ " الإنسانية" التي افتقدها الشعب الجزائري ، والتي تتمثل في الحرية بشقيها المادي والمعنوي ذلك أنّها لا تحد بحدود ثابتة، فهي شاسعة شساعة البحر وفي هذا الصدد يقول عبد القدوس " كم كانت مشاعري تشبه تلك الأمواج المتلاطمة داخل البحر، أسيت لحظتها أقف بين هذا المستقبل وجزر الذكريات، بجسد ينزف ألما ويرتجف خيبة، تركت قلبي وجوارحي لتغوص مع حبات الرمال في آخر خطوة أخطوها على أرض الوطن، وقفزت بذاكرتي وجسدي المرتعش داخل ذلك القبر المنفتح على المجهول ... "[1].

يعد الاستلهام الطّبيعي الذي استقاه المبدع من البحر من أقوى العناصر التي أفرزت له ليونة تعبيرية فوضت حقيقة المعنى إلى خيال أعرب عن مدى تأرجح الانفعالات النفسية أمام المواجع التي ألبسها إياه الوطن. والحياة التي سيتركها وراء البحر بما فيها من تاريخ ودين وذكريات عامدا تشبيهها بحركة الأمواج في مدّها وجزرها وهو ما يفضي بالقول إلى عدم استقرار المشاعر داخل ذاتية الراوي.

[1] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة، ص 142.

المطعم: يسعى هذا المكان إلى تشكيل هيكلة مغلقة من حيث التشييد الظّاهر منفتحا بذلك على مختلف الأبعاد المعنوية التي تضع كل واحد في خانة مميزة عن باقيها، فهو مكان تتلاقح فيه الأفكار تلاقحا ثقافيا، اجتماعيا ، سياسيا، دينيا ونفسيا. وعليه فإنّ المطعم داخل الرواية قد مثل جزءا مهما في تغيير الحالة الاجتماعية والمادية وحتى النفسية فهو ثاني مكان يقصده الرّاوي في إيطاليا وممكن تلاقيه بـ " فاليريا" التي ساعدته في الخروج من أزمته، هذا وقد أفضى إلى التّعريف بالثقافة الإيطالية انطلاقا من توظيفه لعينة من المجتمع الاوروبي والتي احتفت بـ " عبد القدوس" أحسن احتفاء وهو بذلك يقف على مقارنة استثنائية حملت بين ضلوعها عائلة جزائرية تبينت من خلالها جملة من الأعراف السّائدة لدى أغلبية المجتمعات الجزائرية والمتمثلة في نظرتهم إلى من يتقدم الى خطبة البنت ومدى اهتمامهم بالتشكيليات المّادية عكس المجتمعات الأوروبية التي تنظر إلى المعنويات والأخلاق التي تميز ذلك الشّخص، وفي هذا الصدد يقول الرّاوي: " كانت مدة ثلاث سنوات كافية لأتعلم عادات وتقاليد ولغة الشّعب الإيطالي بمساعدة "الشيف جمال" أهداني ذلك الرجل حياة هناك، فبفضله وصلت إلى كل ما أصبوا إليه، أمّا لقائي بفاليريا فكان لقاء خارقا عن العادة، كان هدية من الأيام، لقاء رتّبه الزّمن ونسج خيوطه القدر..."[1] تسعى الخوصصة المكانية في هذا المقطع الى تأكيد روح المؤازرة التي يحدثها الاغتراب بين الجالية العربية خارج الوطن.

المستشفى والمقبرة: إنّ الدلالة التي أمكنها الرّاوي " للمستشفى والمقبرة " قد عكست جوهريا قضية العشرية السوداء والاضطهاد الممارس على الشّعب الجزائري آنذاك، حيث فرضت عليهم مجموعة من الأساليب القمعية التي ضارعت في توظيفها ما حمله المستشفى من علل وما حملته المقبرة من أموات دفنوا على وقع أهازيج ذاكرة معتقلة. "ذلك أن أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان، توجد فيه مقصورة اللّاوعي.

[1] بلال لونيس : رواية ذاكرة معتقلة، ص 161.

الذّكريات الساكنة، وكلّما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا كلما أصبحت أوضح"[1]. وعليه فإنّ تردد السّارد على هاته الأمكنة يبرز جملة من المعطيات السّاعية إلى تعليل قيمة الذاكرة الواعية واللاّواعية في توثيق الأحداث انطلاقا من حلول الرّاوي بالمستشفى وانتقاله الأبدي إلى المقبرة وما يزيد عن رأيه قول "مريم" الآتي: " ها قد أنهكني المرض يا رجل وخيّم الحزن على محياي، بتُّ أخجل من وجودي، وغدا المستشفى مدرستي والإبر والأقراص المهدئة، أدواتي، طاولتي سرير صدئ أتمدد فيه بجسدي الهزيل دون حراك ، صار الطبيب معلمي، وسيارة الإسعاف حافلتي، أمّا دروسي فمختلفة اختلافات الصباحات والمساءات... بتّ أتأبد لما لا أقوى عليه"[2]. ومن هنا يتضح في جلاء أنّ القول قد أوضح رؤية مريم وهي تطلع الى ما قد سلب منها وهي صغيرة، بحيث أفصحت أنّ هذا الأخير من خلال جملة من الإيحاءات القائمة على بعث مكنونات استحالت أن تصبح حقيقة في وقتها.

ب /فضاء المكان الاختياري:

إنّ مثول الأماكن الاختيارية أمام شخصيات الرواية قد أكدت حتمية الامتزاج الذاتي، بمختلف الأماكن مراعية الصّلة الوثيقة التي تربط هذا الحس بهذا المكان، وارتباط هذا الوعي بهذا التاريخ، حيث أضحت كل زاوية تترجم خلفية تاريخية موثوقة في نفسية الرّاوي التي تصبو بلا وعيها إلى امتلاك القدر الأكبر من الذكريات القائمة على تعليل أبرز الظّواهر التي تتخللها الرواية ذلك انّها " الفن السردي القادر على تمثيل التوترات القابعة في صلب مجتمعنا والمجتمعات الإنسانية بشكل عام."[3] واستكمالا لرصد الجوانب المختلفة للمكان سنعرج في طرحنا التّالي على أبرز الأماكن الفاعلة في هذا المجال.

---

[1] غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هلسا، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان- 1984، ص 39.

[2] بلال لونيس : ذاكرة معتقلة ، ص 124.

[3] زكرياء ابراهيم: مشكلات فلسفية، " مشكلة الفن"، دط، دار مصر للطباعة، د.ت، ص 31.

-**البيت:** لقد تلازم الحضور السّردي للبيت بالانطلاقة الرسمية لعملية الحكي داخل الرواية باعتباره إحدى الأماكن التي تشبعت بخلفية تاريخية جعلت منه مكانا لاعتقال وانعتاق الذاكرة في آن واحد، تتقاطع تقاطعا متناغما مع باقي الأمكنة، حيث صاغ الرّاوي كل هذا الطرح ابتداء من اختياره للبيت الذي مثّل له هوية تاريخية برمّتها وذلك بوصفه وصفا دقيقا أشرف على اختزال ذاكرة بأكملها يقول عبد القدوس " :ها أنا ذا أجثوا باكيا أمام بيتنا الذي سكنته يوما فإذا به يسكنني دهرا، أفترش جدرانه المتهرئة، وقرميده المحطم، وأبكي كل ذكرى فيه قتلت جزءا مني ...بيتنا الذي اغتصب طفولتي وقذفني إلى عالم أضحيت فيه كورقة خريف ...ها هو اليوم ينتظرني بلا وجل..."[1] .

حيث تقاربت الصورة هنا بين حالة" عبد القدوس "و" البيت "إلى حد أضحى فيه المنزل يختزل كل ما علق بالذاكرة بالتّحديد الشّخصي للمتكلم " ها آنا ذا " الحامل لتلميح جعل الذّات السّاردة محور العملية السّردية، وبالعودة إلى الهدف المنشود من استحضار البيت نجد أنّ الوقوف على هيكله قد جاء كنتيجة طوعية من قبل الرّاوي المرتمي لكل وعيه بين أحضان ماضيه العتيق " والبيت مكان الإحساس الفردي بالوجود، بحكم أنّ الخروج منه يستدعي الرجوع إليه"[2] وبعد ما كان منطلقا لأحداث فردية وجماعية أصبح نقطة وصول لسرد البطل داخل الرواية ليتوقف صوت الراوي ويبدأ صوت السّاردة الثانوية " زينب "التي شاركت أخاها نصف ما عاناه من ألم وهذا ما دلّت عليه هشاشة الجدران وتحطم القرميد البّاعث على مرض الذاكرة وتعفن الذكريات.

- **المسجد :** في سياق متصل مع الدلالة المكانية للبيت نجد أنّ الجانب الديني قد كان له الحظ الأوفر من التوظيف، إذ شكل منعرجا حاسما غيّر من مجريات الحكي داخل الرواية باعتباره حيزا أعرب عن جملة من الانتهاكات غير القانونية لحرمة الدين، أين أصبح كل

[1] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة ، ص 07.

[2] مجلة عيون المقالات: محور " جماليات المكان"، ترجمة سيزا قاسم لـ" مشكلة المكان الفني"، وذلك عن بنية العمل الفني لـ " يوري لوتمان" العدد08، 987، ص 82. نقلا عن : صدوق نورالدين: البداية في النص الروائي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا- 1994، ص 52.

جانب من المقومات الوطنية يعتريه تدنيس ويختفي وراءه تسييس كاختفاء حقيقة موت الأم وراء الرّجل الممثل للدين والالتزام "**عبد القدوس**"، وفضلا عن ذلك كلّه فإنّ المسجد قد شكّل حيزا اجتماعيا بامتياز ذلك لاحتوائه على مجموعات متعددة من الأشخاص بما فيها الخيِّر والشّرير، لكن بالنسبة للرّاوي قد أضحى يمثّل له الجانب المؤلم الذي يشاركه المحن بما فيها الحقيقة المكتشفة آخر الرواية " ويتضح من كل ما سبق أنّ المكان حقيقة معاشة، يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي .ويحمل المكان في طيّاته قيما تنتج من التّنظيم المعماري، كما تنتج من التّوظيف الاجتماعي فيفرض كل ما كان سلوكا خاصا على النّاس الذين يلجؤون إليهم"[1]؛ حيث مثّل السلوك داخل الرواية مآل الوطن السوداوي في العشرية السوداء الهالكة يقول "**عبد القدوس**" : "أدهشني المسجد وهو يعجُّ بالمصلين، وذهلت من عددهم الكبير، أنا الذي كبرت فيه وكنت أستطيع عدّ رواده على أصابع يدي الواحدة، كم مرة وجدت أبي نفسه يؤذن ويقيم الصّلاة وحيدا، ثم يعود إلى المنزل يجرُّ أذيال الخيبة لما آلت إليه القرية خصوصا والوطن عموما"[2]، تعدّ القضية الوطنية من أبرز الظواهر التي يمكن رصدها داخل هذا المقطع إذ تتقارب دلالة المسجد مع الخلفية الدينية والسياسية التي أُقيمت على وقعها الأزمة وهذا ما دلَّ عليه قول المتكلم (يَجُرُّ أذيال الخيبة لما آلت إليه القرية خصوصا والوطن عموما) كما أثار توترا نفسيا تبيّن من خلال اضطراب الراوي وهو يعود بذاكرته إلى زمن سحيق أشرف على انتاج أمراض نفسية بما فيها مرض الذاكرة.

-الشّارع، المطار، الفندق:

تتقارب هذه الأمكنة الثلاث في مجمل أبعادها لدلالة الانفتاح، والتبادل المعرفي، الاجتماعي والدّيني...، كعامل مشترك يربط الصّلة فيما بينهم من خلال النقطة المحددة لكل وجهة، فالشّارع هو إحدى الطرق الموصلة إلى باقي الأماكن بما فيها الإجبارية و الاختيارية مشكلا

[1] نفس المرجع ، ص 59-67.

[2] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة ، ص 09.

بذلك ملتقى للذاكرة العليلة فيما يلي " :عبد القدوس و مريم ". وعلى خلاف مباشر فقد شكّلت مرجعية الشّارع لدى الشّخصيات داخل الرواية مأتما للعديد من المواقف المادية والمعنوية، وفي هذا المنحنى يقول الرّاوي : " لنا في كل شارع من شوارعها أشلاء مترامية لا تجمع أبدا، وفي كل رصيف من أرصفتها أحلام مبتورة لم تتحقق ولن تتحقق، من أين لها بكل هذه القسوة الجّارفة لتلسع قلوبنا وتبث فيها كل هذه السموم دون رأفة"[1]. يُبرز هذا المقطع مشهدا من مشاهد العشرية السّوداء، وكيف تحول الشّارع من أُفق الاتساع إلى أُفق التّصنيف والاعتقال المكبّل لحرية الفرد، خاصة أنّه قد تلازم مع وصف دقيق وتصوير واسع جعل " الذّاكرة مقاطعة تابعة للخيال"[2]، وغير بعيد أن تقوم دلالة المطار داخل الرواية على نفس النهج الذي سلكه الشّارع باعتباره محطة التقاء وانفصال بين الشّخصيات في آخر الرّواية، إذ تحدد مصير كل من " زينب و فاليريا "عند هذا المنعرج الذي جعل كل شخصية تسلك مسلك ذاكرتها المعلّقة، وعلى الشّاكلة نفسها يسجل الفندق حضوره عن طريق تردد السّارد عليه، حيث تميزت الحركة في آخر المطاف بين ثلاثة أمكنة اختيارية، وفي الوقت نفسه قد تتخللها جوانب إجبارية على حساب الوعي واللاّوعي تمثلت في المستشفى، الفندق والمطار، وهو ما لا ينفي حقيقة تقسيم آخر للأمكنة لأنّ تصنيفنا لها قد جاء تابعا للبؤرة الحدث الذي بنينا عليه مضمارات الرواية.

- تعدّد الشّخصيات في الرّواية:

تحتل الشّخصية مكانة هامّة ومميزة في أي عمل روائي فهي كما يقول عنها " عبد المالك مرتاض" أنّها قادرة على ما لا يقدر عليه عنصر آخر من المشكلات السّردية، وإنّ قدرة

[1] نفس المرجع، ص 74.

[2] بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان– 2009، ص 33.

الشّخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إيّاها الرّوائي يجعلها في وضع ممتاز حقا."[1]

وعليه نجد الرّوائي " بلال لونيس "في روايته يطرح رؤيته عبر شخصياتها المتنوعة التي تنوعت مع اختلاف تواترها في الرواية، فمنها من كانت فاعلة في حركة السّرد ومساهما في بناء الحدث بالدّور الذي لعبته الرواية ومنها من قامت بتدعيم الحدث الرّوائي.

الشّخصيات في رواية " ذاكرة معتقلة والبناء الدّاخلي والخارجي لها:

لقد كانت حياة الشّخصيات في هذه الرّواية تدور بين ذكريات الأم وذكريات الحبيبة التي ترفض أن تفارق عبد القدوس.

أ- **شخصية البطل عبد القدوس:** في هذه الشّخصية نجد قد حجب عنها تفاصيلها الجسمية، إذ لم يرد تقديما مباشرا لها بل اكتفى الروائي بتوزيع صفاتها عبر الأحداث التي تمر بها والأفعال التي تقوم بها، اذ لا يتم تكوين صورة عنها إلاّ بنهاية الرواية، وذلك لاشتراك ذهن القارئ في تكوين صورة عنها وهو نوع من التجريب الروائي في الرّواية الجزائرية، وهو طريقة جديدة في عرض الشّخصية التي تشارك القارئ في نسج ملامحها ورسم تفاصيلها من خلال جملة من الأفكار التي يكوّنها القارئ من خلال أحداث الرّواية.

وشخصية " عبد القدوس "هي الشّخصية المحورية، التي لديها الحضور الطّاغي في الرّواية وهي أكثر الشّخصيات حظًا من اهتمام الكاتب وعنايته، ونستطيع نسج بعض ملامحها بأنها شخصية حزينة جدا مثقلة بالخيبات حسّاسة لدرجة أنّها تتأثر بأتفه الأمور منها:

" بكيت لوعتي وخطوبي، حقيبة خيبات قلبي، صعب الفراق واللقاء والوقوف بينهما قلبي ينتفض في أضلعي"[1] ، أمّا ملامحها الخارجية فقد استطعنا أن نرسم لها صورة لا تختلف

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 79.

عن ملامحها الدّاخلية بأنّها وجه حفر الزّمن فيه اخاديد يده عليه لحية غازل سوادها البياض كما أنّه مكدود العينين، شائب الرّأس، وهي ملامح توحي أيضا بإنسان يحمل الهمّ بين جوانحه."[2]

ب /شخصية البطلة مريم: وهي شخصية تمّ التّعريف بها وبصفاتها مباشرة على لسان " عبد القدوس"، جسّدت شخصية مريم نموذج الفتاة الخاضعة لسلطة المجتمع والعادات والتقاليد، من خلال قبولها الزواج من رجل ثري لا تحبه، بعد رفض الأب تزويجها من " عبد القدوس"، وهو نفس السّبب الذي جعل " زينب "أخت عبد القدوس تقبل الزواج برجل أكبر منها سنا، فقد كان مفروضا عليها من قبل الأب وزوجته.

وقد قدّمها الكاتب على أنّها امرأة عاشقة ومحبة غير أنّها مقهورة كبّلوها بخاتم لا يتناسب ومقاس قلبها"[3]، زيادة على كونها تعاني الفقر والحرمان والمرض .أمّا مظهرها فهي الطفلة الجميلة، عيناها لا تزال بنفس الجمال مرسومتين بنفس الدّقة، محمومة الشّفاه، غير أنّها بالية الثياب، تضع وشاحا أسود على رأسها، يظهر نصف شعرها شيبا، زيادة على أنّها تعاني الفقر والعوز، ويتجلى ذلك في قولها " :يا احباب ربي عاونوني ما قدرتش نشري الدوا."[4]

وقد قدّمها الروائي بطريقة نمطية على عكس شخصية عبد القدوس، وذلك راجع لأسباب فرضها منطق الرّواية، حيث وجب التّعريف بهذه الشّخصية وتقديمها تقديمًا مباشرا في أغلب الأحيان.

جـ /الشّخصية الثانوية فاليريـا:

وفي مقابل هذه الشّخصيات نجد شخصية "فاليريا"، زوجة عبد القدوس التي تحدّت كل العقبات في سبيل تحقيق مُرادها، إذ تجاوزت كل العادات والتقاليد، من خلال سعيها للزواج بعبد القدوس الذي كان ينتمي لديانة غير ديانتها ولطبقة أدنى منها ولكنّها أحبته لذاته، فقد

---

[1] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة، ص06 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص 07 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

[4] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة، ص 45.

استطاعت إقناع والديها بذلك، رغم معارضتهم له في البداية، وهي الشّخصية الثانية التي تستمد طرف السّرد، قدّمها الروائي بأنّها أيضًا عانت من حبّها وعاشت الفقر والحرمان.

د /الشّخصية الثانوية شخصية الأب : وهي من الشّخصيات البارزة أيضا في هذه الرّواية، وهي شخصية تكببت حولها العديد من الصّفات الجليلة التي باتت تخفي بين ضلوعها حقيقة مظلمة تتكشف بين سطور الرسالة التي تحمل حقيقة " عبد العليم "وهو اسم مأخوذ من أسماء الله الحسنى .الشّديد الإقدام والجرأة إلّا أنّ باطنه لا يعكس ظاهره بقول السّارد "أكان النور الذي يتسع من أبي قبس من بياض قلبه ونقاء سريرته، أم أنّه مجرد سراب هيء لي"[1] وبالتالي فإنّ الفجوة التي تسبب الأب في إحداثها لم تكن يسيرة فهو المتسبب الأول في تدنيس الجانب الديني وتفاقم الآلام التي حلّت بأبنائه، إضافة إلى تسببه في موت الأم الذي أبرم له صفقة مع الإرهاب، ومن هنا بات حضوره يمتص دلالة التدنيس والتقديس في موضع واحد، ذلك أنّ الروائي قد مارس عليه نوعا من الغموض القائم على التضبيب من صورة الشّخصية وضع فاعلية سرد الأحداث عنها"[2] ، وتأسيسا على المنطق فإنّ قدرة الكاتب على مزج فكرته السّياسية بشخصية عبد العليم، قد أثمرت جانبا إيجابيا كونها مثّلت الدّور باحترافية زادت في قوة المعنى وجلاء الفكرة .

هـ /الشّخصية الثانوية شخصية زوليخة: وهي الشّخصية التي جسّدت صورة زوجة الأب وقد حاول من خلالها الكاتب تبيان حقيقة معاملة زوجة الأب لأبناء الزوجة الأولى حيث لجأت إلى ممارسة السّحر عليهم، وهي شخصية مستوحاة من شخصية "زليخة "في قصة النبي" يوسف عليه السلام"، وهو ما يؤكد وعي الرّاوي بالبعد الديني المقدس الحائز على أكبر قدر من الاهتمام.

و /الشّخصية الثانوية شخصية رقية:

---

[1] مرجع نفسه، ص 08.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ط01، المركز الثقافي العربي – بيروت– 1990، ص 215.

مثّلت هذه الشّخصية حضورها في الجانب الاجتماعي، ونظرة المجتمع لزوجة الأب إذ رسّخت حضورها من خلال التعنيف والغدر و حتى التقتيل، كما مثّلت جانبا ذاتيا سمح فيه الرّاوي لانكسارات الأنا أن تبرز بجلاء في فترة زادت جرعة الآلام عن حد سقفها، حيث انصاع المجتمع إلى عالم الرذائل باحتضانه مجاهيل السّحر والشّعوذة التي ضخمت من حدّة الألم والتّعنيف.

يـ /شخصية الأم: إنّ الحضور الاستثنائي الذي أوكل إلى هاته الشّخصية ليستوقف القارئ باعتبارها ذات تمردت على القانون العام الذي يحكم باقي الأموات ناهيك عن تغيب صوتها البّاعث على إثبات يقوي من حضور الشّخصية وتماهيها الطّبيعي مع الموضوع، ومن هنا فقد جاءت صورة الأم الترميزية خالية من التخصيص، وهو ما يبعث على أنّ الأم التي يريد الكاتب إحياء ما بين ثنايا الرواية قد أخفت قراءها بعداً غير يسير من الدلالات حيث يقول السّارد " : ما كان جنبي سوى الجدار الهش الذي يئنُّ أكثر مني ... فقدت ثقتي في الجميع بعد ما أذهلتني الحياة بما تخبئه لي في جيوبها المثقوبة ووراء أبوابها الموصودة .... تسلّلت بين الأبواب باحثًا عن صديق علّه يشفي ما بي من ألم فوجدته مولعًا بالغدر..."[1] لم يكن غياب صوت الأم من العملية السّردية اعتباطيا بقدر ما كان المؤشر الأكبر الذي حرّك في الباحث بؤرة الانفعال والتشويق، إذ يظهر في حقيقة الأمر صوت الأم بطريقته التّرميزية كما ورد في القول أعلاه " ما كان جنبي سوى الجدار الهشّ الذي يئنُّ أكثر مني" ؛ وهو أنين الأم التي تشهد صفقة دينية أفضت إلى تفاقم العلل واجتماع الكذب بالخيانة والغدر بالإضافة الى التعيين الاسمي الذي حدّد لها كباقي الشّخصيات، فدعوه " شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأكبر من التميّز"[2] ،"واسم عائشة مأخوذ من الحياة ضد الميتة، ذات

[1] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة، ص 65.

[2] نبيلة بونشادة: الشخصية من المستوى المحسوس الى المستوى المجرد في رواية – غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة– مجلة المخبر، بسكرة – الجزائر – العدد 07، 2011، ص 112.

الحالة الحسنة"[1]، حيث برز تميّز حياتها في الانفتاح القومي والوطني الذي توزعه أمومة الوطن على أبنائها المخلصين .

إضافة الى مجموعة من الشّخصيات الهامشية على نوعين، شخصيات كانت لها علاقة وطيدة بالبطل من مثل "عمي الشريف وزوجته وأبناؤه "والنوع الثاني تمثل في الشّخصيات التي تمّ الإشارة اليها في الرواية مثّل تلك المجموعة التي رافقته في البوطي خلال هجرته غير الشّرعية.

لقد كانت هذه الشّخصيات في هذه الرواية تدور بين ذكريات الأم وذكريات الحبيبة التي ترفض أن تفارق عبد القدوس، كما نستنتج أنّ الشّخصيات جميعها في هذه الرواية حالفتها الهزائم والخيبات ومن ثمّة النهايات المفجعة والحزينة.

[1] رنا صالح: الموسع في الأسماء العربية ومعانيها، دليل الأباء في تسمية الأبناء، ط 02، الأصلية للنشر والتوزيع، عمان ، 2004، ص261.

اللغة ودورها في بناء الرواية:

عمل الروائي " لونيس بلال " في روايته على الانزياح بالكلمات من خلال لغة شعرية آسرة تطلق العنان لخيال مجنّح، فقد كانت ألفاظه مختارة بدقة وعناية عكست ثقافة شخصيته بكنوز اللغة العربية وجماليتها، لكن هذا لا يعني عدم وجود اللغة العامية (الدارجة) التي عرف كيف يوظفها بذكاء فجاءت خادمة للموضوع.

إضافة إلى ذلك نجد توظيف الروائي للغة الايطالية، والتي تجلّت في حديثه مع زوجته وأولاده، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على ثقافة الروائي الواسعة، فضلا عن توظيفه للوسائل التكنولوجية الحديثة خلال حديثه عن عملية التواصل بين البطل وزوجته عبر الفيس بوك و الفايبر...

الازدواجية اللغوية:

إذا كان الكاتب " **بلال لونيس** " كغيره من الكتّاب المحدثين الذين تيقنوا بضرورة الازدواجية اللغوية داخل الإبداع الواحد، فقد كان له ذلك حينما استعان بلغة ثانوية سعى بها إلى تقريب فجوة وسد ثغرة تحيط في لبّها ببعد يصبو إلى معانقة الأمل طمعا في الشفاء من متاعب الألم، فتظهر على وقع هذه الأخيرة ثالث زاوية من زوايا الاخفاقات الذاتية والتي كانت فيها النفس تفرض من سلطان طغيانها حول ما يدور في خلجاتها عن طريق الازدواج اللغوي والمزاوجة في أنظمة اللغة الواحدة، هذا كي تقرب من وعي التموجات النفسية ووعي التقلبات النصية القائمة على صب المكبوتات تجاوزا للحاضر النفسي الصامت المتمثل في اللاّوعي، وذلك أنّ " نضال الإنسان ضد السلطة هو نضال الذاكرة ضد النسيان"[1]. ومن هنا يتأكد لنا بأنّ السّارد في هذه الرواية قد تشبع بفواصل الألم التي كانت ولا زالت الدافع الوحيد والأوحد في تحريك خيوط الكتابة النفسية الخاضعة لسلطة الأنا فأتى الحكي السردي بلغة أجنبية كل هذا من أجل الترويح عن الشعور والتنفيس عن المكبوت الداخلي له، حيث

[1] ميلان كونديرا، كتاب الضحك والنسيان، تر: محمد التهامي العماري، ط02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2015، ص 06.

استعار اللغة الايطالية نموذجا أفاد تحقيق الغرض المنشود من قلبه بالرغم من الشح التوظيفي له، ولملامسة الظّاهرة عن قرب نورد المقطع الحواري الذي تأزمت فيه الأوضاع الذاتية للسّارد خلال تلقيه الاتصال من زوجته الأجنبيّة." **فاليريا**" والقائم على تبادل ثقافي يذهب لاستنهاض قيم لغوية تعرف بعمق الثقافة ومخزونها الوطني هذا كلّه في القول القائل:

(...الو نعم) aLoo si

كيف حالك؟ وحال الأولاد... comstoit ? Bene eibambini ?

(نحن بخير حبيبي مشتاقون لك، كيف حالك وكيف وجدت الجزائر)

Bene omore ci manchi tanto, come trova L'algeria ?

Bensi ssimo, émeglio dianni Fa bene, non émolito per latua visita

Medicale solotre giorni allora, quando torniro allittalia ?

جيد لم يبق على موعدك الطبي سوى ثلاثة أيام، متى ستعود إلى إيطاليا؟

Hopersoil moi passaporto a la polisia cercarlo, mi penso cheho ritardatoun po.

أردت أن أكون لوحدي رغم يقيني أن لا أحد سيزعجني "[1]

إنّ الناظر في هذا المقطع يجده ينطوي على مسألة لغوية تحدد هوية السّارد وتبرز توجهه الخاضع لمسؤولية كان من شأنها أن ترفع الحجب عن نواياه داخل الرواية، ومن هنا فقد بات من الضروري الوقوف على أعتاب هذه الظاهرة كونها تمثل جوهرا فنيا يلعب على أوتار المستتر داخل العملية السردية، بحيث تتنامى على إثرها الأحداث وتطفوا الخطابات الراقية على حساب الخطابات العادية، فصراع الذّات مع الواقع وطغيان اللاّمرغوب فيه داخل الخطاب هو ما جعل المقطع المذكور أعلاه ينزاح إلى ضمّ اللغة الأولية أو المصدرية إلى اللغة الثانوية التي جاءت عرضا كي تفسر دينامية ذات متذبذبة تعاني من

[1] بلال لونيس، ذاكرة معتقلة، ص 56.58

شرح، مثل ألم تسابق مع الحيرة التي كانت تعبر عن فجوة عَبرَتْ حدود اللاوعي رغبة منها في الاتصال بالوعي، وإذا كان الألم يوصف على أنّه البقايا التراكمية التي تفرزها النفس لتخفيف المواجع، والعذاب المميت في شكله المجازي الذي تُحْتَجَزُ فيه الذّات كرهينة للإكراهات التي يفرضها الواقع الخارجي والداخلي سواء كان ذلك بالقول أو بالفعل، فإنّه ينزاح في هذا القسم إلى اتخاذ طريق مغاير يوافق التركيبة النفسية للذات المتكلمة، العابرة إلى تغذية مفهوم الألم على أنّه اهتزاز داخلي يعمل على خلق مفارقة تهدف الى سد فتحة بدل الإنصات إلى المواجع والاستسلام لها، وعليه نجد الرّاوي "**عبد القدوس**" قد لجأ إلى احتضان عالم من الألفة العائد عليه بالإيجاب كلّه لأجل التخفيف من مواجع الذات الأسيرة بين أحضان الماضي وتقلبات الحاضر والتي تناقضت فيها الأنا مع لغة أجنبية لتحدث بعد هذا تركيبة التنافر والتظافر القصدي للمعني، فتحايدت شكليا حينما عمد وعي الراوي إلى إدخال اللغة الايطالية بجانب اللغة العربية، وتلاحمت في اللاّوعي العامل مع توطيد العلاقة بين الأنا والغير في صورة تكون فيها الذات المتكلمة المستهدف البارز الذي ينبغي التنفيس عن المكبوتات الدّفينة التي أضحت تشكل هاجسا يرعب القائل داخل الخطاب في حال التذكر والاسترداد، وعليه فالازدواج اللغوي وفق هذا الطرح قد اتخذ في بعده الضمني مجرى تواصليا عميقا بين الوعي واللاّوعي خاصة في قول السّارد**" أردت أن أكون لوحدي رغم يقيني أن لا أحد سيزعجني"**[1]، بحيث يتمركز هذا الإفصاح حول توطيد العلاقة بين الوعي واللاوعي اللذان تواجدا ضمن علاقة تجاذبية تتصالح على إثرها الذات مع الماضي وترسباته اللاواعية التي تتطلب إنصهار الأنا في الأنت وحتى في العالم الآخر، يقول إميل سيوران:" عقم هائل خارق: لكأنني أفتتح كينونة ثانية على كوكب آخر، حيث القول مجهول في كون مستعص على اللغة عاجزٍ عن ابتكارها."[2] ومن هنا تتأكد لنا حتمية العقم الانتمائي الحائز على القدر الأكبر لدى الذات المتكلمة التي تعاني من صراع فكري وايديولوجي سعى إلى

[1] لونيس بلال، ذاكرة معتقلة، ص 60.

[2] اميل سيسوران، اعترافات ولعنات، تر: آدم فتحي،ط01، منشورات الجمل، بيروت– لبنان– 2018،ص 20.

فك العزلة وتخفيف اللا انتماء ذلك لسيطرة التثاقف والاندماج القائم على الحفر في أخاديد الذاكرة الواعية.

العنف في اللغة:

يعتبر العنف في اللغة من أبرز الأساليب التعبيرية التي ساهمت بشكل كبير في نسخ مواجع المُتَحَدِّثْ بخلقها لفضاء ثاني يتوازى مع السّياق العام للنص، وذلك ما مكن المؤلف من إثارة المتلقي بشيء من الحيرة التي كان بموجبها أن تنقل الألم من الحسي الى المكشوف يؤكدها السارد من خلال قوله الباحث على انهزام الذات أمام مواجع القدر بحيث يقول:" **دخلنا إلى إحدى الصالات أين كان المغني يعتلي المنصة وصوته المنبعث من مكبرات الصوت يملأ المكان صخبا، وضعت أصابعي في اذنيّ حتى لا أسمع ذلك الضّحيج فاقترب مني المكي وقال في غضب: انزع أصابعك من أذنيك... لا تضحك النـاس علينـا... أحسست أنني فقدت سمعي في تلك الليلة المشؤومة..."**[1]، عبر هذه المقاطع نعايش تفاصيل مقاومة الذات لتلك المبادلة الشعورية التي تصور للقارئ ما علق بالذاكرة الواعية من أخلاقيات جُبلَتْ عليها الأنا المتكلمة في الرواية، ولكن الوعي بالمحيط جعل السارد يكشف المدسّس لكنه يتغاضى عنه بصرخة الوطن والدين الذي كان يعود إليه في حال تأزم الأوضاع وتردي الحالات التي كان من شأنها أن يتخلى فيها الرّاوي عن مبادئه الإسلامية، وغير بعيد أن يتولى هذا المثال دور التفسير الدّال عن توجه السّارد الإسلامي الذي تشير إليه بعض الكلمات كقوله:" **يعتلي المكان... وضعت أصابعي... الضّجيج والصّخب...**"، وبالاستناد إلى توجه الكاتب الديني يمكننا القول بأنّ هذا المثال يتناص مبدئيا مع الآية الكريمة التي يقول فيها عزّ وجل:**{ أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ ۚ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ}** [2]، إنّ الوعي

[1] بلال لونيس، ذاكرة معتقلة، ص 135-136.

[2] الآية 19 من سورة البقرة.

الديني الذي تناص فيه الكاتب ضمنيا مع الآية السّالفة ليبرر عمق وعي الذّات المتحدثة التي تخفي بين جوانبها آفاق الانحراف المؤدي الى اشتباك الظّاهر المدنّس مع الخفي المقدس، ومن هنا تتحول الدلالة التناصية للقرآن الكريم إلى دلالة تبرز ذلك البعد الدلالي المبطن الذي يجعل المعنى العام للتناص يمتلك استقلالية التعدد في كونه بعداً جماليّا يتعدى حدوده التعريفية لينصهر في ألم الذات السّاردة، لقد كانت وقعته ضوضائية على النفسية المتكلمة وهذا يتضح جليًّا في قول المتحدث:**" وصوته المنبعث من مكبرات الصوت يطنن الآذان، وضعت أصابعي في أذني"** والذي يتقابل مع قوله تعالى:**{ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ}**1، وبالتالي فإنّ التنافر الضمني الحاصل جرّاء التقاء عالم المتكلم والعالم الآخر، ممّا زاد الشحنة التي أعربت عن التصوير الآلي للمكان الذي كان يرغم انبعاث دلالات تناصية محايدة لما كانت عليه سابقا، وجاءت اللغة على شاكلة هذا الشرح مشحونة بعنف لغوي ميّزها عن باقي التعابير والخطابات الأخرى لتتم على مستواها انتقالية الألم من الذات إلى لغة الكتابة وبهذا فالإنسان" لا يستخدم اللغة فحسب للتعبير عن الشيء بل للتعبير عن نفسه أيضا"2، وبالتالي تظهر لنا أول آلية كتابية تختزل لبّها مزاوجة بين عنف لغوي وتناص قرآني مصحوب بعودة زمنية استرجاعية تختصر اغتراب زماني ومكاني يذهب إلى التخفيف من الاتصال الإنساني بالانفصال عن العالم الخارجي المتولدة عنه تهيئة نفسية للذات الشّاردة كي تُقبل على ارتكاب مخالفات غير مشروعة للاتصال بعالم خارجي–ايطاليا– وهذا ما دلّ عليه قول "**عبد القدوس**":**(وضعت أصابعي في أذني حتى لا أسمع ذلك الضّجيج فاقترب مني المكي وقال في غضب...**". فتراوح الخطاب الروائي بين المد والجزر ونتج عن وقع ذلك شرح خاص بأقلام التحليل إلى معالجة المنعرج الثاني من العنف اللغوي والمسمى بالتشذر الخطابي.

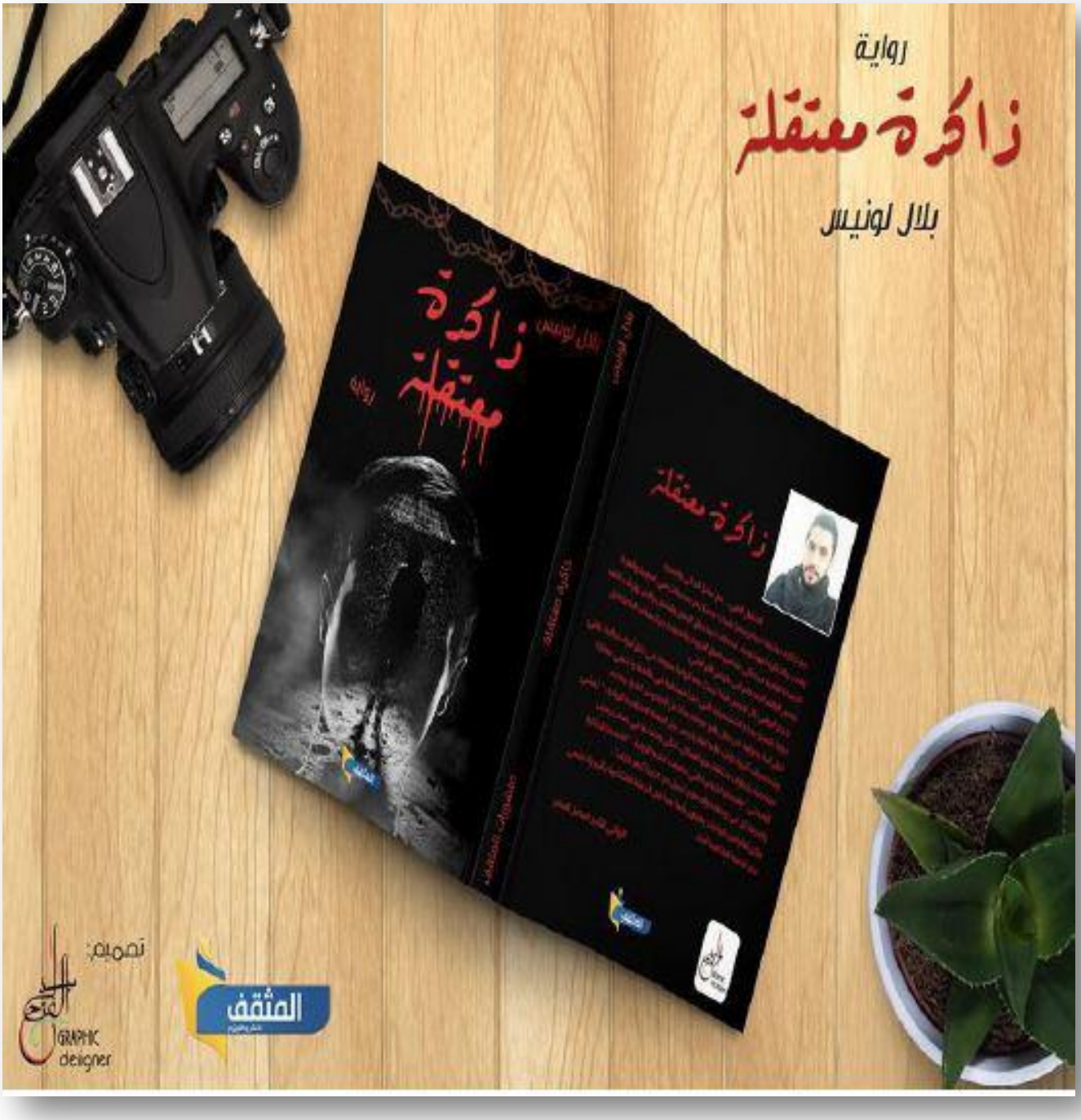
---

[1] الآية 19 من سورة البقرة.

– تنويه: يقصد بالعالم الآخر الفضاء المناقض لعالم الراوي الحقيقي والمتمثل في ايطاليا.

[2] جون فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي وحمد القصاص، د.ط، مطبعة الأنجلوا المصرية، 1950، ص 183.

قراءة في عنوان الرِّواية " ذاكرة معتقلة" :



شعرية العتبات:

قراءة في عنوان الرواية:

عرف جنس الرواية منعرجا بارزا في الأوساط الغربية والعربية على حد سواء، واهتماما بالغا من طرف جمهور القرّاء والنقاد ؛ كونه يمثل جلّ العالم الذي يتّسم بنوع من الحركة و الاكتظاظ المنبثقان من طرف العناصر النائية الي تشيده، والمتمثلة في كل من عنصري الزّمان والمكان، إضافة إلى مجموعة من الشخصيات المسيرة لأحداث المتن الروائي، وما يشد انتباه المتلقي في هذا السّياق أنّ معظم الكتاب المعاصرين قد تجاوزوا كل القوالب التقليدية في الكتابة، وانتهجوا سبلا جديدة لبناء نصوصهم الروائية حسب متطلبات العصر، وما تحسن الإشارة إليه في هذا المقام أنّ أغلب الروايات الجزائرية الحديثة والمعاصرة قد تجرّدت من طابع الثبات والسكون وابتعدت كل البعد عن السرد القصصي التقريري لتصبح أكثر حيوية وديناميكية خاضعة لذبذبات تيار الوحي، حيث استلهمت لأحداثها من أرض الواقع، واستعانت في غالب الأحيان على النصوص التراثية منها والشعبية، واعتمدت أيضا على الوثائق والحقائق التاريخية، وما سجلته الذاكرة من أحداث ووقائع ماضيها "[1] فالكتابة الروائية قد كشفت عن وعي تاريخي وحداثي يسجل الحاضر من رحم الماضي دون أن ينفصل عليه عبر البحث عن القضايا الشائكة التي هزّت حقيقة الواقع الجزائري والغوص في مختلف الصراعات التي خلّفتها تراكمات الماضي"[2]، نلاحظ في يسر أنّ الكاتب مثلما

[1] ينظر: بن سعدة هشام، بنية الخطاب السردي في رواية " شعلة المائدة" "لمحمد فلاح"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان، قسم اللغة العربية و آدابها،2013-2014، المقدمة.

[2] مرجع نفسه، ص 14.

– العتبات النصية"Seuils Textuels " ، او ما بات يعرف في الدرس النقدي الحديث والمعاصر النص الموازي le" "paratexteالذي يعني مجموعة النصوص التي تخفر المتن، وتحيط به من عناوين واسماء المؤلفين، والإهداءات، والمقدمات، و الخاتمات، والفهارس، والحواشي ، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحات غلاف الكتاب وعلى ظهره. "عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 21. نقلا عن : فيصل الأحمر، معجم السيمائيات، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون الجزائر – 2010، ص 223.

أضحى يحفر في أعماق الماضي، وبين ثنايا ذاكرة المجتمع الجزائري بغية الكشف عن كل الأزمات والمحن التي تعرض لها، فقد حاول أيضا بكل قوة وجرأة أن يطبع قالبه الروائي **بعتبات نصية** *رمزية وتشعيريه تترجم معاناة هذه الذات البشرية، وتعكس في كثير من المرات ما يعالجه مضمون هذا الإبداع الفني، وما يحصل في جعبته من أبعاد فكرية وإيديولوجية، ولعلّ أهم عتبة نصية سوف نركز عليها هي "**العنوان**" الذي بات يحمل في طياته علامات سيميائية تجذب المتلقي من الوهلة الأولى، وتثير انفعاله لكي يفتح على نفسه باب التأويل والتفكيك لمختلف هذه العلامات وهذا ما أكده "**إيكو**" "**Eco**" في قوله " العنوان للأسف منذ اللحظة الأولى التي نضعه فيها كمفتاح تأويلي."[1] وعليه فالدراسات الحديثة الأدبية منها والنقدية قد التفتت للعنوان، وقدمت له أهمية بالغة نظرا لما يحمله هذا العنصر – العنوان – من مزايا؛ حيث يمكن عدّه بمثابة النص الفرعي (العنوان) النص الرئيسي (المتن) وهذا راجع للعلاقة الوطيدة التي تجمعهما فكل منهما يؤثر ويتأثر بالأخر، "حيث يعد العنوان مراسلة لغوية، تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة

– العنوان: نال هذا المصطلح إقبالا كبيرا من القواميس والمعاجم الحية التي منحت له تعريفا تغويا شاسعا إذا عرفه ابي الحسين في معجم مقاييس اللغة بانه "باب الكتاب؛ لأنه يبرز ما فيه ويظهره. يقال عنت الكتاب أعنه عنا، وعنونته..." ابي الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، د.ط، اتحاد كتاب العرب، 2002، ج4، ص24، فمثلما تبنت المعاجم اللغوية هذا المصطلح وقدمت له تعريفا لغويا أزال اللبس عليه، كذلك هناك العديد من الكتب أيضا التي حملت في طياتها تعريفا اصطلاحيا للمفردة، حيث يعرفه "ليوهوك" "leohoek" بأنه عبارة عن مجموع العلامات اللسانية (كلمة مفردة، جمل ..) التي يمكن أن تشرح على راس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام، وتغزي الجمهور المحمود".

:- Leo H.Hock La marque du titre dispoclus sémique d'une pratique textuelle Mouton

– نقلا عن : عبد القادر رحيم، العنوان في النص الابداعي puplishers the hague paris newYork 1981P05 اهميته وانواعه – مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر – بسكرة – العددان 02-03، 2008،ص10.

[1]محمد الهادي محتوي، شعرية الكتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكرة، مجلد 25، العدد 01، سبتمبر، 1999، المجلس الوطني للثقافة والعلوم، الكويت، ص76 – نقلا عن: مليكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1999-2005)، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الجزائري، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة- قسم اللغة العربية وآدابها،2014-2015، ص 117.

معا فتكون النص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة"[1].

فبعد هذا العرض اليسير الذي تضمن التعريف بالعنوان ومدى أهميته في الدّرس النقدي الحديث والمعاصر، جاز لنا أن نقدم قراءة بسيطة لعنوان المدونة المدروسة والمتمثل في "ذاكرة معتقلة" من خلال رصدنا للمعاني المضمرة والدفينة التي تضمنها هذا المعطى المركّب. فالعنوان جاء في شكل مركب إسنادي تكون من لفظة (ذاكرة) التي وردت خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هي" أما بالنسبة للفظة الثانية (معتقلة) فقد وردت صفة مرفوعة جاءت لتبين وتصف حالة هذا الاسم، أي حالة هذه الذاكرة التي هي رهن الاعتقال فهو وضع فرضه بطل الرواية على نفسه حتى يلبس ذاكرته ثوب التميز والاختلاف، ويخرج المفردة من التوظيف الحقيقي لها إلى التوظيف المجازي، حتى يدخل المتلقي في دوّامة أو متاهة التأويل " لأن صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزءا من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولا، ثم على المستوى الفكري (ثانيا)، وعلى المستوى الجمالي ثالثا"[2]. إذا ما دفعتنا لهفة المعرفة والحفر في المعنى المعجمي لكل من لفظة "الذاكرة" و" معتقلة" فالأولى (الذاكرة) جاءت بصيغة "اسم فاعل مؤنث للفعل ذكر، بمعنى قال وأخبر وعدّد ومنه استذكر بمعنى: استحضر ، ونقول: إذا لم تخن الذاكرة: أي لم أنس، وخلل في الذاكرة، أي ضعف فيها، ومطبوع في الذاكرة أي لا يمكن نسيانه، وفقدان الذاكرة: أي ضياع القدرة على الذكر واستحضار الماضي: إمّا بسبب حادثة أو تقدم السن، أي أنّ

[1] ذوبي خثير، سيميولوجيا النص السري – مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغلان – دراسة ، مطبعة دار هومة، ط1، رابطة أهل القلم – سطيف، الجزائر – ص21. نقلا عن الصديق طراد ، تشظي الدلالة من العنوان الى النص في الشعر الجزائري المعاصر من (1990–2010): مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة– قسم الآداب واللغة العربية، ص 59.

[2] طويلة زهرة والأخضر بن سايح، تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر السرير)، مجلة آفاق علمية عربية نصف سنوية محكمة تصدر عن المركز الجامعي لتامنغست –الجزائر– تعد 11 ،2016، ص 111.

الإنسان يبقى واعيا لكنه يفقد القدرة على التذكر.

نفهم من هذا المقتبس أنّ الذاكرة أهم مكون من مكونات الدماغ التي تقوم بدور التخزين وحفظ كل الأحداث والوقائع التي تعرضت لها أو اصطدمت بها الذّات البشرية على مدار الأزمنة والأمكنة، "وبالتالي فالذاكرة هي الجسر المتين الذي يكسر الحواجز بين الأشياء، ويطلق العنان للحديث دون قيد أو شرط، تستحضر التاريخ لتفتح المجال أمام الانسياب عبر الأزمنة المتعددة والفضاءات المختلفة"[1]. أمّا إذا عدنا لمفردة "معتقلة" فهي توحي إلى معنى الأسر والسجن الممارس على الفرد، فمنذ الأزل قد عرف وتعرض الكائن البشري للعديد من مظاهر الظلم والقمع الممارس عليه جرّاء ما كان يعرف بالعبودية والعنصرية المتسربة بين طبقات المجتمع آنذاك، بغض النظر عن ويلات المستعمر والعنصر الارهابي الذي بدوره جبر كل كيان بشري أن يكتسي كفن الموت ويعطر برائحة الدماء، ولكن ما إذا ربطنا دلالة المفردة بمضمون الرواية فهي توحي بالضياع والتشتت الذي كانت تعيشه كل ذوات الرواية وعلى رأسهم الشّخصية السّاردة، التي قصدت بكل وعي أن تخرج كل من المفردتين : "الذاكرة" و "معتقلة" من المعنى السطحي إلى المعنى العميق، فالأصح أنّ الذّات هي التي تسجن وتعتقل جراء ارتكابها لجرم معين وليست الذاكرة، في حين أنّ الكاتب في هذا "المعطى العنواني" لم يقصد المعنى الصّريح وإنّما لمح لشيء أكثر من ذلك، فهو يقصد ذاكرة البطل التي هي رهن اعتقال الماضي أو الذكريات الماضية بالمعنى الدقيق ، فبالرغم من أنّ البطل قد تجرد من ذلك الماضي اللئيم الذي كان بالتسمية له يمثل نقطة سوداء بكل ما يحمله اللون من دلالات، إلاّ أنّه لا زال يتذكره بكل مساوئه ومحاسنه ولم يطلق سراحه بعد وهذا ما عكسه قول كان على لسان " **زينب**" في حوار مع أخيها "**عبد القدوس**": " **السّعادة لم تخلق لنا يا أخي السّعادة تليق بأصحابها**"[2] . وعليه فالشّخصية البطلة رغم

[1] إيمان صباغ، ذاكرة الطفل والثورة بين الرواية والسينما ذاكرة الجسد أنموذجا، مجلة لغة – الكلام، جامعة الجزائر، 2016، ص 80.

[2] بلال لونيس، ذاكرة معتقلة، ص 118.

اتخاذها لقرار الفرار من الوطن الأم –الجزائر – إلى بلد الغربة –إيطاليا – لتحرير تلك الذاكرة المعتقلة، إلاّ أنّه لم ينجح في ذلك. فالشوق والحنين للوطن، والأم، والحبيبة لم يجني منهما غير ثمار المرض الذي كلّفه فقدان حياته في أخر أحداث الرواية، وهذا ما جسّده المقطع التّالي" **طالما رغبت أشياء فقاسمتها شطرا من روحي، من وجداني، من كل شيء أملكه ولا أملكه وفي الأخير لم أجن سوى غبار الذكريات ..أسئلة كثيرة جالت في خاطري ولم أجد لها جوابا يشفي وجعي، بقيت تنخر في كما ينخر السوس الضرس ... أصبح الوجع وليمتي في هذه المدينة البائسة التي جئت لأرتاح فيها فإذا بي أمرض أكثر، قدري في مدينة البيان**"[1]. فالعنوان الذي اختاره "**بلال لونيس**" لمدونته لم يكن اعتباطيا وإنّما كان مقصودا ومثيرا للعديد من التساؤلات ذلك حين " يفتح للقارئ أفق التوقع والتأويل من جهة، وهو ما يشجع المتلقي على إنتاج اللغة الواصفة ضمن سلسلة من الخطابات المحفزة على توليد أكثر من دلالة، ومن جهة ثانية تعمل العتبات على كسر قدسية النص كبنية لغوية مكتفية بذاتها لا تحيل إلاّ على ما هو محايد ضمن شبكة من الوسائط اللغوية[2] " والسؤال الذي يجدر طرحه في هذا المقام؛ أي ذاكرة معتقلة يقصدها الروائي: أهي ذاكرة السّارد؟ أم ذاكرة الكاتب نفسه؟ أم ذاكرة القارئ؟.

الغلاف الخارجـي:

في رواية " **ذاكرة معتقلة** " نجد تصميما خاصا للغلاف فالمتأمل لغلاف رواية (ذاكرة معتقلة)، يلاحظ غلبة لونين بارزين هما اللون الأسود والأحمر، وعادة ما يحمل هذان اللونان دلالات سلبية، فالأسود كما هو معروف يرمز به للحداد والحزن، والظلمة، وقد عكس هذا اللون جزءا كبيرا من مضمون الرواية، ذلك أن معظم شخصياتها كانت تعيش حياة تعيسة محزنة لم تعرف معنى السعادة، من بدايتها حتى النهاية ففي كل مرة يدخل أبطالها في

[1] مرجع نفسه، ص 59.

[2] الحبيب بوهرور ، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، العدد 24، 2016، ص 36.

دوامة الخيبة، والانكسار، خاصة فيما يتعلق بالبطل (عبد القدوس)ومن ذلك حديثه مع وطنه الذي تجرع على أرضه مرارة الألم " آه يا وطني لم أمعنت في اذلالي؟ بترت أيامي و قصفت أحلامي بلا رحمة، لم أعد أجدني بين أناس تقاسمت معهم رغيف أحزاني وبكيت معهم لوعتي وخطوبي، تائه أنا فيك فقد ضاعت بوصلتي ومات رباني وسجية الليل لا تبرحني. عبثا أحاول انتشال روحي الغريقة في بحور الظلام وأعزف سيمفونية الأحزان ممزوجة بشجن الشوق والحنين اللذين مزقا مضغتي و أرديائي قتيلا في غياهب الضياع، انطفأت جذوتي فاسحة المجال لعتمة اغتصبت بريق عينيّ و تساقطت أوراق صفصافتي لتتكرر خيباتي"[1]. أما اللون الأحمر فانه يرتبط بالقتل والموت، فهو رمز الدم، حيث كانت نهاية الشخصيات الرئيسية مفجعة، وذلك بتضمين الروائي مشاهد الموت والقتل ولعل من أكثر المشاهد الدموية التي حاول الروائي أن يعبر عنها من خلال توظيف هذا اللون في الغلاف هو مشهد جثة أمه التي اغتالها الإرهاب في قوله ودلفت باب المنزل فإذا بي أجد غاليتي تسبح في بركة من الدماء وأبي وعمي الشريف جنب جثتها، حاول الشرطي منعي من الاقتراب لكنّي انفلت منه ونزعت اللحاف عنها فإذا بي أجد أ رسها مفصولا عن جسدها صرخت : واااا أماااااااااه واااأماااه بعدها سقطت مغشيا عني، كنت أنتظر أن أجدها قد حظرت لي طبقا لأسد به جوعي فإذ بي أجدها طبقا لهؤلاء الخونة، ما ذنب غاليتي حتى تذبح كخروف يوم العيد، ما ذنبي وأختيّ حتى يطفؤوا شمعتنا إلى الأبد؟ "[2]

تضمن غلاف الرواية الأمامي صورة رأس لإنسان غير مكتمل الجسد، داخله صوره أخرى لشخص غير واضحة معالمه، وقد ركز الروائي على هذا الشكل كون الرأس هو مركز الذاكرة، هذه الذاكرة التي تم اعتقالها من قبل شخص مجهول ربما حتى البطل نفسه يجهل من هو، هل هي أمه التي غادرته قبل أن يرتوي من حنانها أم مريم التي لم يفرح بقربها؟؟ أم

[1] بلال لونيس: ذاكرة معتقلة، ص 46

[2] المرجع نفسه، ص 47

هو من اعتقل نفسه بنفسه، داخل دوامة الإحباط؟؟؟ كل هذه التساؤلات أوحى لنا بها الغلاف الأمامي للرواية والأيقونات الموظفة فيه، وكذا اللون الرمادي الذي تجلى داخل ذلك الرأس إذ عادة ما يرمز اللون الرمادي للضبابية وعدم وضوح الرؤية. كما تضمن أعلى الغلاف صورة لسلسلة بلون أحمر ربما تمثل تلك القيود والأغلال التي اعتقلت ذاكرة البطل وأعاقت حياته من خلال سيطرتها على تفكيره وذاكرته عبر ارتدادها إلى الماضي الذي صار يطارد الحاضر، فقد وضعت الرواية محاطة بالسلاسل وهو ما يوحي بالسجن الذي أحيط بالبطل من قبل ذاكرته داخل اطار أسود، وتبعا لذلك فقد كان العنوان معبرا ومناسبا لمضمون الرواية.

وبالتالي نجد هناك نوعا من الانسجام بين الغلاف والنص فقد استطاع الروائي أن يختار غلافا بألوان ورسومات عكست مضمون النص.

وعليه فقد عرف الروائي كيف ينتقي غلاف روايته بعناية، فقد استطاع من خلال تلك المؤشرات والأيقونات أن يكشف الستار عن بعض مضمون روايته، كما أنه استطاع أن يشغل ذهن القارئ وحثه على الغوص في أعماقها للوصول إلى الإجابة عن التساؤلات التي في ذهنه حول صورة الغلاف وكذا العنوان.

أما بالنسبة للعنوان فقد جاء في أعلى الغلاف الخارجي بعد اسم الكاتب مباشرة، وبخط أكبر من الخط المستعمل في كتابة اسم المؤلف، فقد اختار الروائي أن يكون العنوان واسم الكاتب باللون الأحمر داخل خلفية سوداء، وذلك للفت نظر القارئ وشد انتباهه، وقد وردت صياغة هذا العنوان باللون الأحمر القاتم بخط مميز جدا، وكأنه كتب فعلا بالدم نتيجة تلك التموجات المختلفة التي طبعت العنوان(ذاكرة معتقلة)، وهو ما يؤكد أن صاحبها قد كتبها بالدموع والألم، وبإحساس متدفق، فعادة عندما يسيل الدم غزيرا يترك تلك القطرات التي تتجاوز حدود الشيء الذي يصب داخله، وربما اختار الكاتب هذا النوع من الخطوط و الألون ليبين أن حجم المعاناة التي مر بها في حياته والتي تخطت كل الحدود ، فالرواية بدأت بمشهد القتل وانتهت بالموت أيضا وبين البداية والنهاية مشاهد مفجعة محزنة.

أما عن الغلاف الخلفي للرواية فقد احتوى صورة الروائي الشاب " بلال لونيس" يرتدي لباسا أسود، ذلك أن جل ما في الرواية من أحداث هي أحداث واقعية مر بها الروائي في حياته وهو ما يجعلنا نقول عنها أنها رواية سيرة ذاتية بطلها "لونيس بلال" تحت اسم مستعار هو " عبد القدوس "، تضمن كذلك الغلاف الخلفي للرواية عنوان الرواية ولكن بحجم أصغر.

المميز أيضا في هذه الجهة من الغلاف هي تلك الشهادة التي حاز عليها الروائي من قبل أبرز نقاد وأدباء الرواية العربية " فيصل الأحمر " وهذا ما يوحي بقدرة الروائي على الإبداع والتأليف، والتلاعب بالكلمات التي كانت متناغمة مع الأحداث، إضافة إلى ورود اسم دار النشر(المثقف) التي صدرت عنها الرواية.

ليكون بذلك الغلاف ملخصا وافيا لكل أحداث الرواية، فقد أبدع الروائي وبحق كثيرا في تصميمه تماشيا مع المضمون.

خاتمة

من خلال دراستنا لرواية "ذاكرة معتقلة" والتي اعتمد فيها الكاتب على بعض التقنيات الحديثة داخل الرواية.

سنرصد أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا والتي سنلخصها في النقاط التالية:

– المؤلف "بلال لونيس" في روايته ذاكرة معتقلة خاض مغامرة ساحرة وفن جديد في كتابة الرواية.

– عمل الروائي بلال لونيس على تجسيد تقنيات الرواية الجديدة خلافا عن الرواية التقليدية بصورة إبداعية.

– أعلن الروائي خضوعه للتجريب ويتجسد ذلك فيما تحمله روايته من مفارقات زمنية ومن هدم المعايير المألوفة والقيم الفنية الكلاسيكية السائدة، فهي عمل تتداخل فيه الأجناس الأدبية متشبع بكل المكونات الاجتماعية والإنسانية.

– لقد طبع التجديد وتخطى النمطية في رواية "ذاكرة معتقلة" بخصائص وسمات فنية، لم تكن معهودة في الروايات التقليدية من خلال استخدام الكاتب لتقنيات جديدة أحدثت نقلة نوعية في مجال الكتابة.

– استطاعت رواية "ذاكرة معتقلة" أن تشكل لها زمنا خاصا بها، فنجد زمن الماضي طغى على مساحة كبيرة من الرواية وكان حضوره لامعا وقويا من خلال الاسترجاعات التي تطل علينا عبر نافذة الذاكرة.

– استطاع الكاتب عن طريق الاسترجاع أن يضيء جوانب كثيرة، ويميط اللثام عن شخصيات الرواية.

– سجلت الرواية امتزاج للاستباقات الداخلية والخارجية بطريقة محكمة ومتفاوتة رغم قلتها في الرواية.

– لعب المكان والفضاء دورا هاما في هيكلة بنيات النص الأدبية من خلال الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، والفضاء الدلالي.

– بالنسبة للتشكيلات المكانية فقد تطرقنا إلى: الأماكن المفتوحة والتي يشارك فيها الناس جميعا، والأماكن المنغلقة والتي تتعلق بالفرد الواحد وهي شديدة الانغلاق.

– حظيت الرواية بتقنيتي الخلاصة والحذف، مما أعطى الرواية حركة امتازت بالسرعة.

– تنوعت الشخصيات الروائية بحسب أطوارها عبر العمل وهناك ضروب من الشخصيات، فنجد الشخصية الرئيسة والثانوية والهامشية الخالية من الاعتبار والشخصية المرجعية.

– تمكن الكاتب من توظيف اللغة في روايته والمزج بين مستوياتها السردية المختلفة (الفصحى، العامية، الشعرية).

– كل هذه التقنيات في الرواية أدّت في النهاية إلى إنتاج أدبي غزير الفكر بأسلوب متميز يَنمُ عن موهبة الكاتب.

وفي الأخير نسأل الله أنّنا قد وفقنا ولو بالقدر القليل في هذا العمل المتواضع.

الملاحـــق

الملحق الأول:

ملخص الرواية

تتضمن رواية ذاكرة معتقلة بين دفتيها " الهوية والغربة"، الحب والسرد"، تدور أحداثها حول مأساة الشخصية الرئيسية "عبد القدوس" الذي عاد إلى أرض الوطن بعدما رحل منه يوما ما محملا بذاكرة عليلة مليئة بالآهات و الحسرات، خصوصا بعد مقتل والدته على يد الإرهابيين، وزواج والده بامرأة شريرة حقودة سوّدت معيشته هو وأخته، وما زاد الأمر تعقيدا هو موت أخته مسمّمة بنبتة سامة وضعت في طعامها.

أمّا الأخرى فقد هربت من تلك الحياة الضنكى – التي كانت تعيشها بين أسوار والدها الذي لا يرحم رغم كونه – إمام مسجد – بزواجها برجل مغترب يكبرها بسنوات كثيرة، ما زاد من مأساة البطل بعد مقتل والدته وزواج أخته ورحيل الأخرى، هو رفض عائلة الفتاة التي أحبها تزويجه بها بسبب فقره ويتمه... بقي عبد القدوس تائها لمدة كبيرة في ذاكرته بعيش بين القبور والكوابيس الغير متناهية التي سرقت النوم من أجفانه، أمام كل هذه النكسات إضافة إلى المعاملة السيئة التي كان يعامله بها والده وزوجة والده جعلته يفكر في الهجرة الغير شرعية وتركه الوطن رفقة ابن عمه المكي الذي اقترح عليه الهروب إلى إيطاليا ...

– يسرد لنا البطل معاناته ومعاناة الشباب الذين ركبوا معه البحر والذين كانت معهم امرأه ورضيعها، لكل واحد من هؤلاء قصة جعلته يحمل أغراضه ويرحل ... يصل البطل إلى إيطاليا، يعمل مدة 3 سنوات كطباخ يلتقي بامرأة، يتزوجها وينجب معها ثلاثة أولاد، ويصبح مدير شركة إيطالية معروفة، لكن فرحته لم تدم حيث يصاب بمرض خطير (سرطان المخ) الذي تفاقم مع مرور الوقت فأصبح جسد "عبد القدوس" لا يتجاوب مع العلاج، وقد أرجع طبيبه ذلك إلى القلق الزائد وعدم نسيانه لحياته الماضية، ما جعله يعرضه على طبيب نفسي الذي بدوره نصحه بالعودة لأرض الوطن للتصالح مع ذاكرته وزيارة قبور أهله الذين لم ينساهم البتة والحديث معهم حتى لو كانوا مجرد قبور ...

– تشاء الصدف أن يلتقي "عبد القدوس" عند عودته إلى الوطن بالمرأة التي أحبّها صغيرا كان اسمها "مريم"، بعد أن صارت متسولة أمام المسجد الذي كان يؤمه والده، الذي مات دون أن يحضر جنازته عندما رأته تلك المرأة سقطت بين يديه مغشيا عنها، اضطر لأخذها إلى المستشفى وتحمل مسؤوليتها كاملة، فأصبح يزورها يوميا و يحكي لها وتحكي له عن الحياة المادية التي عاشها كلاهما، لتموت في الأخير" مريم" بين يديه بسبب مرض الملاريا جراء لدغة تلقتها من بعوضة بسب نومها في العراء، هذا الحدث زاد من مرض البطل ...

الملحق الثاني : ترجمة الروائي " لونيس بلال"

لونيس بلال من مواليد 1991/05/22 من ولاية برج بوعريريج من أصول قرية توبو بلدية القصور، متحصل على شهادتي بكالوريا 2010 و 2012 ، أستاذ – لغة عربية– في التعليم المتوسط. متحصل على شهادة الماستر في الأدب العربي تخصص دراسات لغوية، مسجل بقسم الآداب واللغات الأجنبية– تخصص لغة إنجليزية– في جامعة لمسيلة.

أهم الأعمال:

– عمل كمدقق لغوي في دار النشر – المثقف – لسنتين، وحاليا يعمل بشكل مستقل دون الانتساب لأية دار نشر.

– صدر له كتاب جامع مع مجموعة من الكتاب المميزين تحت عنوان "صدى".

– له مجموعة كبيرة من القصص والخواطر التي ستصدر قريبا.

– قام بتدقيق وتنقيح ما يقارب 100 عمل (روايات، مجموعات قصصية، خواطر، مذكرات جامعية، كتب أكاديمية ومقالات ...).

– صاحب الرواية الموسومة بذاكرة معتقلة عن دار – المثقف – للنشر التي لقيت استحسانا كبيرا لدى مجموعة من الكتاب والنقاد على غرار (الكاتب والأكاديمي الدكتور فيصل الأحمر، الدكتور والناقد سعدلي سليم، البروفيسور محمد الساسي، د فارس بيرة، د سامية عنيشر ... وغيرهم).

– رواية أوجاع الرجال، التي لا تقل أهمية وشهرة عن سابقتها.

– له قراءات في مجموعة من الكتب، تم نشرها في العديد من الجرائد منها جريدة الجمهورية في ناديها الأدبي.

– استضيف في عدة قنوات تلفزيونية وإذاعات وطنية و أجريت معه الكثير من الحوارات الصحفية.

– تعتبر رواية " ذاكرة معتقلة" أول عمل أدبي له صدر في سنة 2018.

قائمة المراجع

- القرآن الكريم.
- ابن منظور: لسان العرب، مادة(ج. د. د)، دار المعارف، مصر، ج4.
- إبراهيم السعافين :تحولات السرد، د راسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن،(ط1) ، 1996 .
- ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدراسية، دار الشعب، 1971.
- إبراهيم عباس :الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار،(د ط) ، 2003 .
- ابراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1،ط2، 01،1972/139.
- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ج. ر. ب)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 1997.
- أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ط5، 1986.
- أدونيس: ما حققته الحداثة، الحداثة وانتقاداتها، نقد الحداثة من منظور عربي اسلامي.
- محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دارتو قال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006.
آلان روب غرليه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، درا المعارف ، مصر، (د.ط) ، (د.ت).
- اميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، ط01، دار الشروق، 1982.
- اميل سيسوران، اعترافات ولعنات، تر: آدم فتحي،ط01، منشورات الجمل، بيروت- لبنان- 2018.
- امين الزاوي : حادي التيوس او فنية النفوس لغداري النصارى و المجوس، رواية الطبعة الاولى، منشورات الاختلاق بالجزائر و الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان2011 .
- إيمان صباغ، ذاكرة الطفل والثورة بين الرواية والسينما ذاكرة الجسد أنموذجا، مجلة لغة – الكلام، جامعة الجزائر، 2016.

- بلال لونيس: ذاكرة معتقلة.

- بن سعدة هشام، بنية الخطاب السردي في رواية " شعلة المائدة" "لمحمد فلاح"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان، قسم اللغة العربية و آدابها،2013-2014، المقدمة.

- بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي.

- بوشوشة بن جمعة : التجريب و ارتجالات السرد الروائي المغاربي.

- بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية.

- بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان- 2009.

- جابر عصفور: افتتاحية مجلة فصول، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج13، ع 4، ج1، شتاء، 1995.

- جعفر ياوش : الادب الجزائري الجديد : التجربة و المال، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية، الجزائر، ط1 ،2006.

- جورج دورليان : الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة الشكل و المضمون، مجلة العربي، وزارة الاعلام، الكويت، العدد 544 ،مارس 2004 م.

- جون بودريار: عن محمد براءة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد 28، شتاء- ربيع، 2006، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- جون فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي وحمد القصاص، د.ط، مطبعة الأنجلوا المصرية، 1950.

- الحبيب بوهرور ، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، العدد 24، 2016-

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ط01، المركز الثقافي العربي – بيروت- 1990.

- حسن حنفي ومحمد عابد الجابري وآخرون: حوار المشرق والمغرب، المؤسسة الغربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990.

- حلمي بدير : اثر الادب الشعبي في الادب الجزائري، دار الوفاء، ط ،2002 م.

- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، ط3، 200م.

- حوار مع محمد السرغيني: الشعر المغربي الحديث والمعاصر، تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والثقة، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، المغرب.

- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.

- دريد يحي الخواجة : إشكالية الواقع و التحولات الجديدة في الرواية العربية، دارسة وعي مجادلة الواقع و متغيراته، تقنيات البنية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

- ذوبي خثير، سيميولوجيا النص السري – مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغلان – دراسة ، مطبعة دار هومة، ط1، رابطة أهل القلم – سطيف، الجزائر – ص21. نقلا عن الصديق طراد ، تشظي الدلالة من العنوان الى النص في الشعر الجزائري المعاصر من (1990–2010): مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة– قسم الآداب واللغة العربية.

- ربيعة جلطي : الذروة، دار الادب للنشر و التوزيع ، بيروت–لبنان– 2001 م.

- رزان محمد ابراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

- رشيد بوجدرة : التفكك، دار ابن رشد للطباعة و النشر، الطبعة الاولى، 1982.

- رنا صالح: الموسع في الأسماء العربية ومعانيها، دليل الآباء في تسمية الأبناء، ط 02، الأصلية للنشر والتوزيع، عمان ، 2004.

- زكرياء ابراهيم: مشكلات فلسفية، " مشكلة الفن"، دط، دار مصر للطباعة، د.ت.

- زهيرة بولفوس: التجريب في الشعر العربي المعاصر.

- زينب قبي : الرواية و التاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع)، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، العدد 09 ، يناير 2007 م.

- سعيد شوقي، محمد سليمان :توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ ، يتراك للنشر و التوزيع، ط1 ، 2000م، ص340 .

- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي) النص السابق، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، /20011

- سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب لروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة المغرب، ط1، 1985.

- سعين يقطين : قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود و الحدود، رؤية للنشر و التوزيع ،ط1 ، 2011.

- شربيط أحمد شربيط :تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق، سوريا(د ط) ، 1998 .

- شعبان عبد الحكيم: التجريب في القصة القصيرة، (1960-2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

- شكري عباد :المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،1993 .

- صفدي مطاع: نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنهاء القومي، بيروت- لبنان، 1990.

- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، اطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مج، 25، شعاع واد السيل، المهندسين، القاهرة، ط1.

- الطاهر الهمامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، ع 164، يوليو، 2005.

- طويلة زهرة والأخضر بن سايح، تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر السرير)، مجلة آفاق علمية عربية نصف سنوية محكمة تصدر عن المركز الجامعي لتامنغست –الجزائر– تعد 11 ،2016.

- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998 .

- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، الهيئة المصرية العامة، مصر،2005.

- عبد الله محمد الغذامي: تهافت الثقة وقراءة التنميط و القصر، مجلة نزوة، تصدر من مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان، عمان، ع 32، د ط، 2009.

- عبد المالك مرتاض :القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2004 م.

- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، " بحث في تقنيات السرد" ، د ط ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

- عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، كويت،(د ط)،1998 .

- عبد الملك مرتاض: الف ليلة و ليلة، دار الشؤون الثقافية، الجزائر، (د. ت).

- علي بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطالب.

- علي عقلة عرسان: اسئلة الحداثة والتراث، مجلة التراث العربي، سوريا، ع58، 1يناير،1995.

- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي.

- غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هلسا، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان– 1984.

- الفيروز أبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420.
- لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث.
- لونيس بلال، ذاكرة معتقلة.
- مجلة عيون المقالات: محور " جماليات المكان"، ترجمة سيزا قاسم لـ" مشكلة المكان الفني"، وذلك عن بنية العمل الفني لـ " يوري لوتمان" العدد08، 987، ص 82. نقلا عن : صدوق نورالدين: البداية في النص الروائي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا- 1994.
- مجموعة مؤلفين : سلطان النص، ص 10 نقلا عن : كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات الحداثة، وهران، العدد .الثالث، جوان 1994 م.
محمد الباردي :انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م.
- محمد الكغاض: التجريب ونصوص المسرح، مجلة الآفاق، العدد 1989.
- محمد الهادي محتوي، شعرية الكتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكرة، مجلد 25، العدد 01، سبتمبر، 1999، المجلس الوطني للثقافة والعلوم، الكويت، - نقلا عن: مليكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1999-2005)، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الجزائري، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة- قسم اللغة العربية وآدابها،2014-2015.
- محمد أمنصور: استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2006.
- محمد برادة: الرواية العربية ورمان التجديد.
- محمد بن عبد العزيز بن احمد العلي: الحداثة في العالم العربي، دراسة نقدية، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، كلية أصول الدين، مج1، 1414هـ.

- محمد بوعزة :تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم.

- محمد تحريشي :في الرواية والقصة و المسرح قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية، دار النشر ، حلب،(د ط)، سوريا.

- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية لمعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

- محمد ساري: عن العباس عبدوش ورواية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة المشوشة لعبد الكريم الخطيبي، وحصان لعبد الفتاح كيليوطو، النموذجين.

- محمد شاهين : آفاق الرواية، البنية و المؤثرات دراسة كتاب الكتروني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م.

- محمد علي: مومني الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، الطبعة العربية 2009.

- محمد فاسي :دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر،(د ط)،2000 .

- محمد مصطفى : علي حسانين، استعادة المكان " دراسة في آليات السرد والتأويل"، رواية السفينة لجبران ابراهيم جبران، أنموذجا.

- محمد نجيب التلاوي :وجهة نظر في رواية الاصوات العربية(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2000 م.

- مصطفى خلال : الحداثة و نقد الإيديولوجية الأصولية، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 2007.

- مفهوم الزمن القصصي: www .vobabylon.edu.iq، 17-16: pn، 21/06/2019.

- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للروايات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2003.

- ميلان كونديرا، كتاب الضحك والنسيان، تر: محمد التهامي العماري، ط02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2015.
- نبيل سليمان: تقنية السرد والنقد، دار الحوار، اللاذيقية، سوريا (د.ط)، 2000.
- نبيلة بونشادة: الشخصية من المستوى المحسوس الى المستوى المجرد في رواية – غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة– مجلة المخبر، بسكرة – الجزائر – العدد 07، 2011.
- نجية حاج معتوق، اثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت.
- نزار قباني : قصتي مع الشعر، دار النشر منشورات نزار قباني، بيروت–لبنان، ط1، 1973 م.
- هويدا صالح : صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية المقدمة بقلم : صلاح فضل، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة – مصر، ط1 ، 2013.
- واسيني الاعرج : جملكية ارابيا، اسرار الحاكم بأمره ملك الملوك العرب و العجم و البربر و من جاورهم من ذوي السلطان الاكبر، حكايات ليلة الليالي، منشورات الجمل، بيروت– لبنان، ط ،2011.
- ينظر جابر عصفور: تعارضات الحداثة: فصول، مج، ع1، تشرين، 1980.
- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1987.

الفهرس

شكر وعرفان ..... -
مقدمة ..... أ- ج
مدخل ..... -

الفصل الأول : التجديد والتجريب في الرواية الجزائرية الجديدة

بين التجديد والحداثة 11
التجديد 11
الحداثة 11
الحداثة عند الغرب 12
الحداثة عند العرب 13
مظاهر الحداثة والتجديد في الرواية الجزائرية المعاصرة 14
ماهية التجريب 21
التجريب الروائي 25
التجريب والحداثة 27
مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة 28

الفصل الثاني : التقنيات الفنية وشعرية اللغة في رواية ذاكرة معتقلة

المفارقات الزمنية ودلالتها في رواية ذاكرة معتقلة 51
الاسترجاع 51
الاستباق 53
فضاء المكان 55
فضاء المكان الإجباري 55
فضاء المكان الاختياري 58

تعدد الشخصيات في الرواية.....61
اللغة ودورها في بناء الرواية 67
الازدواجية اللغوية.....67
العنف في اللغة 70
قراءة في عنوان الرواية (ذاكرة معتقلة).....73
الغلاف الخارجي للرواية (ذاكرة معتقلة).....77
خاتمة ..... –
قائمة المصادر والمراجع ..... –
فهرس الموضوعات ..... –

تمت بحمد الله

ملخص:

حاولنا خلال هذا العمل تقديم مقاربة تجمع بين حقيقة التجديد الروائي ، الذي أضحى واقعا ملموسا في الرواية الجزائرية، ومدى مواكبتها للتقنيات الحديثة . وذلك بالوقوف عند ماهية مصطلح التجديد في الرواية وعلاقته بفاعلية التجريب، مع عرض لأهم التحديثات الإجرائية التي مسّت أركان الرواية الجزائرية، متبوعا بإسقاطات لتلك التقنيات داخل رواية من الروايات الجزائرية الجديدة تمثلت في رواية " ذاكرة معتقلة " لبلال لونيس.

الكلمات المفتاحية: الرواية، التجديد، التجريب، التقنيات، الجزائرية.

Summary:

During this work, we tried to present an approach that combines the reality of novelist innovation , which has become a tangible reality in the Algerian novel, and the extent to which it copes with modern technologies .By standing at the essence of the term renewal in the novel and its relationship to the effectiveness of experimentation, with a presentation of the most important procedural updates that affected the pillars of the Algerian novel, followed by projections of those techniques within a novel from the new Algerian novels represented in Bilal Lounis's novel "A Detained Memory ."

Key words: novel, innovation, experimentation, technology, Algerian.