الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي علي كافي تندوف
معهد اللّغة والأدب العربي

قسم اللغة والأدب العربي
رقم: .....
التخصص: أدب جزائري

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر أكاديمي

بعنوان:

# التجريب وآلياته في الرواية الجزائرية المعاصرة

# رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال لعزالدين جلاوجي

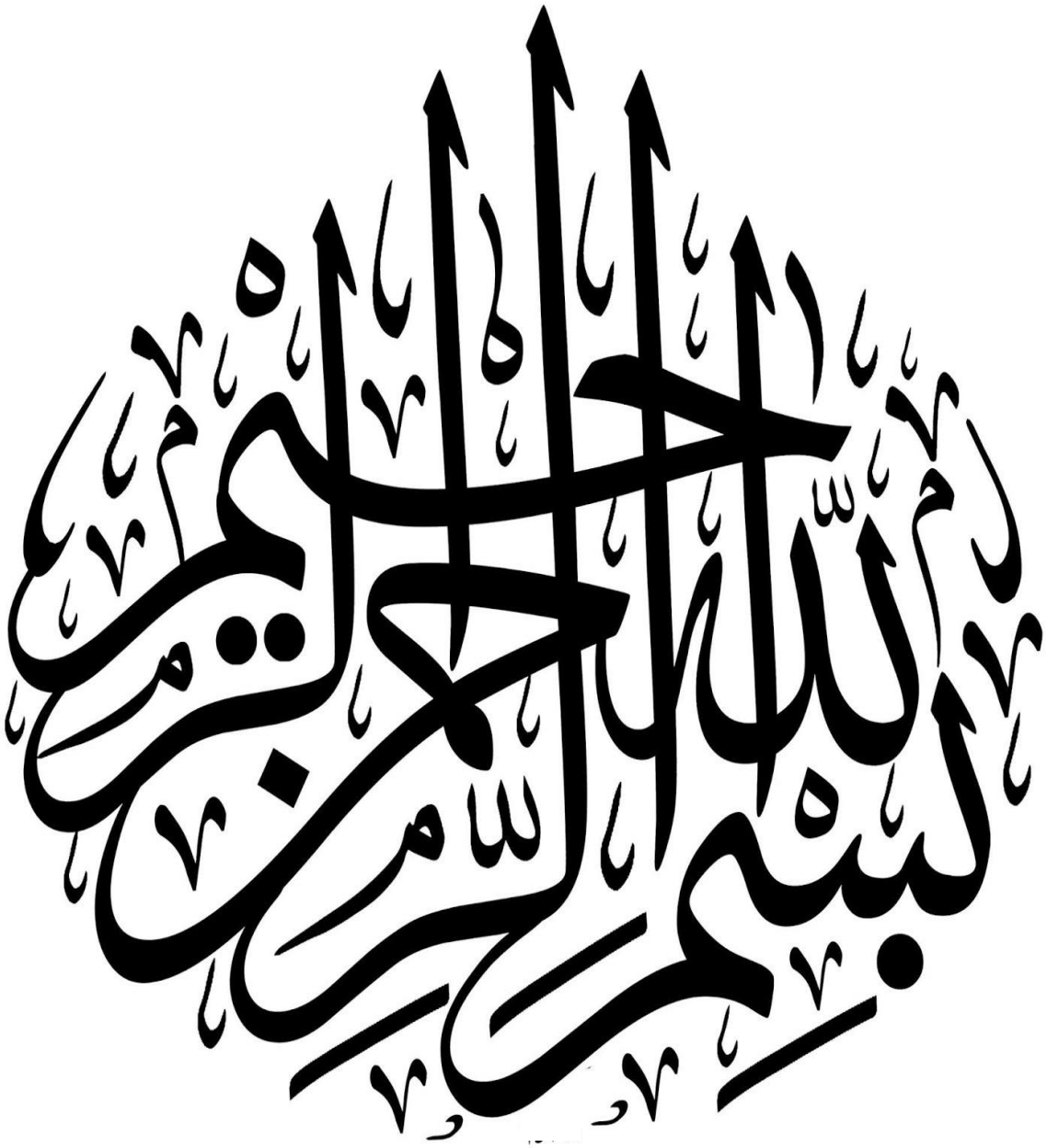
إعداد الطالبان:
- بوحناش محسن
- ساكري عيمر

إشراف: د. مغربي محمد رضا
المشرف المساعد د. زياني مرزاقة

لجنة المناقشة:

| | | |
|---|---|---|
| أ.د نبو عبد القادر | المركز الجامعي تندوف | رئيسا |
| د. مغربي محمد رضا | المركز الجامعي تندوف | مشرفا ومقررا |
| د. منوني نورالدين | المركز الجامعي تندوف | مناقشا |

السنة الجامعية: 1442هـ/1443هـ -2021م/2022م.


بسم الله الرحمن الرحيم

# تشكرات

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا

على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى انجاز هذا العمل المتواضع.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا

من قريب أو من بعيد على انجاز هذا العمل وفي تذليل

ما واجهنا من صعوبات ونخص بالذكر الدكتور مغربي محمد رضا والدكتورة زياني مرزاقة

كما لا ننسى الأستاذة باتني آسية، التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها

ونصائحها القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

ولا يفوتنا أن نشكر كل أساتذة معهد اللغة والأدب العربي للمركز الجامعي علي كافي تندوف.

دون أن ننسى طلبة الثانية ماستر أدب جزائري دفعة 2022 كل باسمه

ساكري عيمر / بوحناش محسن

# إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم

والحمد لله والشكر لله على فضله وإنعامه

وتوفيقه.

أهدي ثمرة عملي هذا إلى من علماني معنى الحياة وكانا نور ظلامي

**أبـي** **و** **أمـي** حفظهما الله وأطال

عمرهما

إلى سندي شريكة حياتي إلى من وجدتها بجانبي **زوجتي**

**الغالية**

حفظها الله وأطال عمرها

إلى أعز ما أملك ولديّ العزيزين **أيوب** و **يعقوب**

حفظهما الله

إلى أختي وإخوتي وكل العائلة الكريمة والأحبة.

إلى من تعب وسهر من أجل انجاز هذا البحث

وزميلي في العمل **ساكري عيمر**

**بوحناش محسن**

# إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم

الواحد الأحد الذي بفضله ومنه كان توفيقي.

أهدي هذا العمل إلى روح أغلى شخص تغمد الله روحه وأسكنه فسيح جنانه **أبي العزيز**

إلى من علمتني معنى الحياة قرة عيني ونور ظلامي **أمي الغالية**

حفظها الله وأطال عمرها

إلى سندي وشريكة حياتي **زوجتي الغالية**

إلى أعز ما أملك في الكون أبنائي

**مريم البتول هبة الرحمان**

**آدم الأيهم**

إلى رفيق درب الدراسة **بوحناش محسن**

إلى رفقاء درب العمل كل باسمه

وأخص بالذكر الزملاء والزميلات بمدرسة بن طالب عبد الله

كل باسمه

**ساكرى عيمر**

# مقدمة

شهدت الرواية العربية المعاصرة تطورا كبيرا وسريعا، واكب حركة التطور وتطابقت مع معايير الخطاب الحديث، حيث كانت الرواية الجزائرية امتدادا لها، دخلت بدورها مرحلة جديدة من التطور والحداثة، على الرغم من أنها شهدت انطلاقة متأخرة قياسا مع نظيرتها بالمشرق، لم تعد الرواية الجزائرية المعاصرة مجرد تقرير عن تجربة بل هي تصوير للتجربة، توحي بمعان إنسانية ونفسية واجتماعية، تتضح معانيها ومعالمها، ويعظم أثرها كلما تعمق الكاتب في معالجة المشكلات والقضايا التي تهم الإنسان وتشكل حيزا من تفكيره.

سعت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى تجاوز القوالب الكردية في الخطاب التقليدي ، وتحريب أشكال فنية جديدة تتغذى من تلك التحولات العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري في كافة المجالات مما سمح للروائيين الجزائريين بالانخراط في مغامرة التجريب بما يعنيه من تجاوز واختراق وانزياح عن المألوف السردي ، وأصبحوا مسكونين بهاجس التجديد و البحث المستمر عن أشكال فنية جديدة بإمكانهما تغطية إشكالات الراهن وملابساته ، يوظفون في كل تجربة إبداعية تقنيات فنية جديدة تختلف عن تلك التي وظفوها في أعمالهم السابقة ، ما جعل الرواية الجزائرية المعاصرة تحقق تطورا فنيا واضحا جعلها فضاء رحبا مفتوحا على مختلف المظاهر التجريبية، ومادة خصبة للدراسة تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد حيث تهب الرواية نفسها للمتلقي في توافق و انسجام كلي.

لقد شكلت فكرة موضوع هذه الدراسة الموسومة بالتجريب في رواية: "الحب ليلا في حضرة المسيح الأعور" لعزالدين جلاوجي، بداية من ارتباط الموضوع بالراهن الجزائري، راهن الرواية الجزائرية المعاصرة من حيث توجهها نحو الذات ورصد أحوالها والكشف عن معاناتها.

كما جاءت هذه الدراسة لسد النقص الحاصل في الدراسات التي اهتمت بموضوع التجريب في الرواية الجزائرية، ذلك أن معظم البحوث التي انجزت في هذا الموضوع كانت في أغلبها مجموعة من المقالات وهو الأمر الذي دفعنا إلى الخوض في مثل هذه المغامرة ولكون ميلنا إلى فن الرواية اخترنا إحدى الروايات الجزائرية التي رأينا أنها تستجيب لما نريد الذهاب إليه وهي رواية "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال" للكاتب الروائي عزالدين جلاوجي، حيث تمنح القارئ والدارس زادا ممزوجا بتاريخه وتراثه.

لهذا كانت إشكالية موضوعنا الأساسية تتمثل فيما يلي:

**– كيف تجلت أليات التجريب في الرواية الجزائرية؟**

وكإشكالية حاولنا أن ندرج بعض الفرضيات وهي:

- **ماهية الرواية والتجريب.**
- **ما النزوع التجريبي في الرواية؟**

### أهمية موضوع البحث:

تم اختيار هذا الموضوع نظرا لأهميته وشموليته، حيث أصبحت الرواية المعاصرة أو مايطلق عليها اسم الرواية الجديدة أو التجريبية، مادة خصبة للدراسة حيث تهب نفسها للمتلقي في توافق وانسجام كلي مما يجعلها مادة خصبة في الدراسات الجديدة، . فغاية الفن الروائي التجريبي هو تجاوز الشكل القديم والتقليدي للرواية. من أجل مسايرة التقدم الحاصل في عصرنا هذا.

## أسباب ودوافع اختيارنا لهذا الموضوع:

الشغف بالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية التي تفرض نفسها على القارئ وتلبس اهتمامه.

الرواية الجزائرية تستحق التمعن والدراسة نظرا لما حققته في مدة وجيزة من انجاز نوعي، واهتمامها بالمجتمع الجزائري وتحولاته.

جاءت هذه الدراسة لسد النقص الحاصل في الدراسات السابقة التي اهتمت بالتجريب في الرواية الجزائرية.

## أهداف الدراسة:

يمكن تلخيص الأهداف التي نسعى إليها من خلال موضوعنا في:

- فهم موضوع التجريب في الرواية الجزائرية.
- محاولة رصد انعكاسات التجريب على الرواية.
- ابراز مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي. الوصفي لأننا قمنا برصد ماهية التجريب وآلياته، والتحليلي لأننا اخترنا نموذجا من الرواية الجزائرية المعاصرة قمنا بتحليله ودراسته، وضحنا فيه تجليات التجريب في الرواية من خلال (الشخصيات والزمان والمكان)، ولعل نقص المراجع المتخصصة في مجال التجريب وندرة الدراسات التطبيقية الخاصة بمظاهر التجريب في الرواية كانت من أهم الصعوبات التي واجهتنا، وبعد الرحلة بين المكتبات وقراءتنا لبعض الكتب وتوجيه أستاذنا المشرف جاءت خطة موضوعنا كالأتي:

مقدمة وفصلين وخاتمة وملاحق وقائمة مصادر والمراجع.

فقد تطرقنا في الفصل الأول إلى مفهوم الرواية، ومفهوم التجريب الروائي، والنزوع التجريبي في الرواية الجزائرية المعاصرة، وآليات التجريب الروائي، أما الفصل الثاني التطبيقي فقد خصصناه لدراسة مظاهر التجريب في رواية "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال " حيث قمنا بالخوض في آليات التجريب في كل من: (الشخصيات، والزمن والمكان) وأعقبناه بملاحق ثم خاتمة فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها، وقائمة المصادر والمراجع.

أما عن صعوبة الحصول على المصادر والمراجع التي اعتمدناها في هذه الدراسة، فلا يخفى على أحد ما يلاقيه الباحث من مشقة التنقل والترحال في سبيل الحصول على مادة البحث، خاصة إذا كان موضوع التجريب الروائي شحيحا من حيث المصادر الأولى. ومع أننا وجدنا صعوبة في الحصول على العديد من المراجع المهمة، إلا أن عزمنا على تخطي الصعاب والعراقيل سهل لنا مواصلة الدراسة بالاعتماد على النفس إيمانا منا بأن الباحث يجب أن يضيف بصمته الخاصة في كل بحث ودراسة، فقد سعينا لتقديم دراسة مرضية. فنرجو أن نكون قد حققنا ذلك، فإن أصبنا فذلك هو المرام، وإن أخفقنا فحسبنا أننا حاولنا واجتهدنا.

وفي النهاية نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف الدكتور "مغربي محمد رضا " والمشرفة المساعدة الدكتورة "زياني مرزاقة" على ما بذلاه من جهد في توجيه وتصويب وقراءة هذا الموضوع كما لا يفوتنا أن نتقدم بعميق الشكر إلى كل أساتذة معهد اللغة والأدب العربي بالمركز الجامعي – علي كافي تندوف –ونقدم شكرا خاصا إلى لجنة المناقشة التي ستقوم بإثراء هذه المذكرة وتقويمها ولهم منا آيات التبجيل والاحترام.

# الفصل الأول:

# ماهية الرواية والتجريب الروائي

أولا: ماهية الرواية

مفهوم الرواية

ثانيا: ماهية التجريب

مفهوم التجريب

ثالثا: التجريب الروائي

مفهوم التجريب الروائي

رابعا: النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية المعاصرة

خامسا: آليات التجريب

## أولا: الرواية

### 1.مفهوم الرواية:

**لغة:** إن أي دراسة تتناول علما من الفنون تستوجب تتبعه من الناحية اللغوية، باعتبار أن الرواية إحدى الكلمات المفتاحية التي يقوم عليها بحثنا وجب علينا أولا أن تحدد مفهومها اللغوي بتتبعه في المعاجم والقواميس العربية، حيث ورد في لسان العرب:

مادة (روى) «... وروى الحديث والشعر يرويه رواية وترواه، وفي حديث عائشة رضي الله عنها أنها قالت {تروا شعر حجية بن المضرب فإنه يعين على البز)، وقد رواني إياه، ورجل راو: وقال الفرزدق:

أما كان، في معدان والفيل شاغل العندسة الراوي على القصائد؟ وراوية كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية. ويقال: روى فلان شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه. وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ، في الماء والشعر، من قوم رواة. ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته، وأرويته أيضا. وتقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها»[1].

وورد في القاموس الوسيط: مادة (روى) «... روى على البعير –رياً: استقي. و–القوم، وعليهم، ولهم: استقى لهم الماء. و –البعير: شد عليه بالرواء. ويقال روي على الرجل بالرواء: شده عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم. و –الحديث أو الشعر رواية: حمله ونقله. فهو راو. (ج) جمع رواة.

الراوي): راوي الحديث أو الشعر: حامله وناقله.

الرواية): القصة الطويلة (محدثة)»[2].

كما ورد في القاموس المحيط: (روى) «... روى الحديث، يروي رواية وترواه، بمعنى، وهو رواية للمبالغة. ورويته الشعر: حملته على روايته، فأرويته، و–بالأمر: نظرت وفكرت، والاسم: الروية»[3]

الملاحظ من هذه التعريفات أن مدلول الرواية لغة ارتبط بارتواء الناس من الماء لحاجتهم إليه، وأسقط مفهوم الارتواء الحسي من الماء على ارتوائهم الروحي من الشعر كونه مثل ديوانهم، وسجلا حمل تاريخهم وأسلوب حياتهم.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ط2، مجلد 14، دار صادر بيروت، ص 348.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، طه، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 2004، ص 384.

[3] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، 2005، ص 1290.

**اصطلاحا:**

إذا كنا أثناء تتبعنا تعريف الرواية في المعاجم اللغوية وجدنا كل التعريفات تصب في قالب واحد، هذا ما يكاد ينعدم أثناء البحث عن المفهوم الاصطلاحي للرواية، فكل ناقد يعرفها على حسب وجهة نظره لها.

فنجد " ميشال بوتور " يعرفها؛ «الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة."[1] : هنا تستطيع القول أن الرواية تطورت أو انبثقت من القصة أي توسعت فيها.

في حين أن عبد المالك مرتاض يقول في تعريفه للرواية: «... المفهوم الأول للرواية باللغة الفرنسية (roman) كان أيضا عملا خياليا سرديا شعريا جميعا، قبل أن يتحول هذا المفهوم في القرن السادس عشر، إلى إيداع خيالي نثري، طويل نسبيا، يقوم على رسم شخصيات، ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصي مصيرها، ووصف مغامرتها ".[2]

ليضيف: «وكأن الرواية، في عصرنا الحاضر، هي النثر الفني بمعناه العالي: فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس: لغة التواصل التي إن لم تلك لغة الناس جميعا، فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منه... والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها جنس سردي منثور، لأنها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا "[3].

نلاحظ هنا أن الناقد تتبع تعريف الرواية من أصله اللاتيني ومعناه، إلى إعطاء مفهوم لها في عصرنا الحاضر مع إبرازه لأهم سماتها ومميزاتها الشكلية والموضوعية، فوصفها بكونها عملا خياليا تطور إلى إيداع طويل نسبيا، لينتقل الى بنيتها السردية ويذكر الشخصيات واللغة باعتبارهما من الركائز التي تقوم عليها الرواية.

أما ميخائيل بختين يرى أن: "الرواية ككل ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة"[4].

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط3، 1986، ص5.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986، ص 25.

[3] عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، ص25.

[4] ميخائيل بختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، ط 1، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية دمشق، ط 1، 1988، ص 9.

**ثانيا: ماهية التجريب**

إن الكثير من المصطلحات الجديدة المتداولة في الساحة الأدبية والنقدية يسودها بعض الغموض، وهذا ما ينطبق على مصطلح " التجريب، لذا يجب البحث عن مدلوله من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

## 1- المعنى اللغوي

ورد في لسان العرب " لابن منظور " قوله "جرب الرجل تجربة اختبر هو رجل مجرب قد بلي ما عنده ومجرب، قد عرف الأمور وجربها، ودارهم مجربة: موزونة"[1]. و في موضوع آخر يورد الفيروز أبادي معنى التجريب في قوله: "وجربة تجربة: اختبره و رجل مجرب، كمعظم: بلى ما كان عنده، و مجرب عرف الأمور و دارهم مجربة موزونة"[2] .

ونفس الدلالة وردت أيضا في معجم الوسيط فقد ورد فيه: "جربه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال: رجل مجرب جرب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب: قد عرف الأمور وجربها"[3].

من خلال المفاهيم المعجمية لمصطلح " التجريب نجده يتأسس على معاني الاختبار والتجربة التي تولد المعرفة والعلم بالشيء بعدما قمنا برصد مفهوم التجريب وما يدل عليه في القواميس اللغوية التي تدور حول الممارسة والتجربة التي تولد المعرفة في جانبه الاصطلاحي أيضا تعددت التعاريف وهذا ما سنحاول استقراءه من خلال بعض الآراء والأفكار النقدية التي تحدد لنا المعنى.

إن مصطلح التجريب نجده من الكلمة اللاتينية: " EXPRIMENTUM" التي تعني المحاولة، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وجاء ذيوعه مرتبطا بالمسرح وأطل على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل:" أنطوان كرباج Antoine Kerbaj و انستا سلافكي Insta Slavski .... " لقد قدم هؤلاء أفكارا ونفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور وبتجهيز ممثل يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية للتعبير بالجسد.[4]

ويعرف الدكتور " إبراهيم حمادة المسرح التجريبي بأنه، " المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو 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 هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان.[5]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (حربه 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 واخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية المناعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط1392 /1972،ص114.

[4] شعبان عبد الحكيم: التجريب في فن القصة القصيرة 2000-1960)، دار العلم النشر والتوزيع 1،2010، ص13.

[5] – ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، 1971، ص134.

فالتجريب في المسرح عند الدكتور حمادة " هو تجاوز تلك الأشكال سواء في النص الدرامي أو في الإضاءة أو الديكور عن طريق الخيال الذي يساعد على الإبداع والتجديد.

كما عرف أيضا: سعيد يقطين" التجريب[1] بقوله: " أنه الإفراط في ممارسة التجاوز وهو ما تتم تسميته عادة بالتجربة، نفهم من التعريف أن الإفراط في التجاوز هو التدريب.

لقد تعددت مفردات ومصطلحات التجريب فنجدها تتمحور حول محاولة التجديد والتجاوز، كسر المألوف وابتكار قيم جديدة، أورد الدكتور مدحت أبوبكر" بعض التعريفات للتجريب نذكر منها[2]:

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- التجريب كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.
- التجريب إبداع.
- التجريب تجاوز للركود.
- لا يوجد تعريف محدد للتجريب.
- التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح.
- التجريب ثورة .
- التجريب مرتبط بتقنية العرض.

هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب هو تجاوز المألوف في التقنيات المسرحية والبحث عن تقنيات جديدة، وإن وقف بعضها على وصف عملية التجريب ومصادرها كل هذا يؤكد اضطراب مفهوم هذا المصطلح، وهو ما يجعل بعض الدارسين يستعملون مصطلح المغامرة بدلا من التجريب من بينهم الدكتور أسامة أبو طالب في دراسته بهذا العنوان عن " المغامرة في المسرح"[3]

فقد قرن التجريب بالمغامرة حسب رأي الدكتور أسامة": فالتجريب إذن هو التجاوز والمغامرة في أعماق النص الأدبي، فنجد كذلك الأستاذ محمد كغاط" في حديثه عن التجريب يوضح له مستويين تجريب عام وآخر خاص حيث يقول: (اقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من

[1] سعيد يقطين: الكرامة والتجربة حول التدريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة المغرب، ط1،1985، ص287.

[2] مدحت أبو بكر: التدريب المسرحي اليات نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة البيت الفني للمسرح، القاهرة1993، ص 166.

[3] – شعبان عبد الحكيم: التجريبي في القصة القصيرة 2000-1960)، ص 14.

اسخي لوس إلى بداية هذا القرن وهم تجريب كان يتم بطريقة تلقائية إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق (...)

أما التجريب الخاص فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة وهي سعي نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص والممثل ومع الجمهور[1].

فالتجريب خلق من جديد لا يعرف إلا البحث والاكتشاف والتغير لذلك يحاول جاهدا التخلص من الثبات، ويتجاوز الممكن والمستحيل[2].

" فيجد الإنسان نفسه أمام عوالم جديدة متطورة عندما يغوص بداخلها ويصنع عوالم أخرى في الحياة، وغالبا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها "تتبني مفهوم علمي وملتزم أكثر نوعا من الفترة الحديثة من قبل الكتاب كجزء من اتجاه عام لاستغلال الطرق العلمية وهذا ما يدعو إلى تكريس وتكثيف مفهوم التجريب" بصفته مفهوما أدبيا وعلميا يكون مستوعبا من قبل الدارسين، اننا نتخذ التجريب الملاذ الأول والأخير، مادام هناك فعل إبداعي، مهما اختلف الإنتاج الإبداعي ".

فهناك صلة اقتران بين التجريب والإبداع لأن ما يتطلبه الإبداع متوفر في التجريب.

" يمثل التجريب والإبداع ثنائية يحكمها التعلق الجدلي والتكامل فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها"[3].

اقترن مفهوم التجريب في بعض الآراء والمواقف السالفة الذكر بـ: الاختيار، الانحراف"، "الخروج"، الإبداع"، " التجدد"، فهو مزيج من هذه المفاهيم جميعها ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط.

## ثالثا: التجريب الروائي

### مفهوم التجريب الروائي

لقد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب عامة في الرواية خاصة كونها، فن في جملة تجريبي ولتعدد زوايا النظر إليه لهذا فان:" وجود تحديد التجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب[4].

وعرفه صلاح فضل على "أنه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع و حقيقته عندما يتجاوز المألوف و يغامر في قلب المستقبل[1] ، فالتجريب بهذه

[1] محمد الكفاظ: التدريب ونصوص المسرح، مجلة الأفق، العد1983، ط3، ص21.

[2] بن جمعة بوشوشة: التدريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط2003، ط1، ص31.

[3] علي محمد المرسلي: الحداثة والتدريب في القصة الأردنية، دار اليازورية العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2009، ص21.

[4] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر تونس، ط1، 1999 ص22.

الماهية هو محاولة للتجاوز و التخطي الدائم، يبحث عن أدوات جديدة تمكن الأديب و تزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد: " فالبحث هو الذي يغري الروائي بارتياد التجريب أفقا للكتابة الروائية بغية تحقيق المغايرة للسائد السردي، مما يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة للنموذج الروائي بعض العلامات الدالة على حداثتها"[2].

مما لا شك فيه أن الكثير من النقاد و الباحثين يؤكد أن مصطلح التجريب ارتبط مع الرواية الطبيعية التي تأسست بعد الجهد النظري الذي قدمه "" إميل زولا " من خلال اعتماده على المذهب العلمي كما أشرنا لذلك سابقا إذ تصبح الرواية مجالا للظواهر ومخبرا يجرب فيه الروائي فرضياته، كما ارتبط التجريب مع التجديد الروائي في الغرب في تلك الأعمال الفنية التي تعتمد التجريب أساسا، والتي بدأت مع فقدان الكاتب الثقة لمؤسسات المجتمع التي فرضت هيمنتها على الإنسان، و تزامنا مع تشكيك الفكر الغربي في قدرة اللغة على تمثيل الواقع تمثيلا حقيقيا مما استدعى تغيرات جذرية في بنية الرواية و تقنياتها.

لقد أصبحت الرواية تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، و خلق أشكال جديدة تأبى الثبات وتسعى دائما إلى الاختراق و تكسير معايير الجمالية السائدة ، باعتبارها عملا لا نهائيا فهي لم تعد خاضعة لقواعد و قوانين ثابتة، و أصبحت دائمة الانفتاح على آفاق جديدة في الكتابة، فالرواية التجريبية هي : " رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية و تنظر لسلطة الخيال و تتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص و تخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة، فلكل وقائع مختلفة أشكال مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تنتج فيها هدمها "[3] ، لهذا كانت الحرية شبه مطلقة للروائي المعاصر في بحثه و مكاشفته للواقع و إجاباته الصادرة من الذات هذا ما يؤكده " ألان روب غرييه- ALAIN ROBE GRILLET" ، أحد كبار رواد الرواية الجديدة في فرنسا حيث يقول: " و الحقيقة أن قوة الروائي تكمن في أنه يخترع، و انه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل ، وذلك ما يميز الرواية الجديدة"[4].

هذه الرواية التي لازمت التحول الدائم التأثر على النموذج ومن ثمة يكون التجريب نقيضا للنموذج وقوانينه الصارمة وهو ما يتيح للروائي الحرية أكبر في إنتاج الجديد.

---

[1] صلاح فشل: لذة التجريب الروائي أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ام. جو ش واد الليل، المهندسين، القاهرة، ط1، 2005، ص03.

[2] بن جمعه بوشوشة: سردية التدريب وحداثة السرية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ط1،2005، ص 07.

[3] محمد البارد: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004 ص 291.

[4] الان روب جرييه: أخر رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفي، دار المعارف، مصر (د ط)، (د،ت)، ص39.

لقد تطورت الرواية العربية تطورا كبيرا حيث خرج الروائي المعاصر عن الأنظمة القديمة هو رفض الأشكال الجاهزة، وتمرد عليها، وذلك بفتح الأبواب جديدة للمغامرة والتجريب لتأثره الكبير بالتطور الكبير الذي وصلت إليه الرواية الجديدة في الغرب وهذا لم يمنعه من تشكيل رؤيته الخاصة وكتابة رواية عربية تعبر عن مجتمعه وما يمر به من تطورات ربط الكثير من الدارسين والباحثين مفهوم التجريب الروائي العربي بالمغامرة فهو: " حركة مغامرة بين الثبات والمغايرة، وبين النظام واللانظام"[1]. وهذا يعني أن المغامرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجاوز والقفز والاختراق السائد.

لذلك يبقى التسليم بحدوث التجريب في الرواية في كل خروج واختراق وقفز عن النموذج في المجهول أمرا غير وارد لأنه يجب أن يتوفر على القصدية والوعي التام والأسس الفنية الناضجة للوصول إلى مستوي الانجاز والتحقيق، والمتتبع للدراسات النقدية التي اشتغلت على التجريب في الأعمال الأدبية سيلاحظ أنه على ارتباط وثيق مع مصطلحات أخرى كالحداثة.

## رابعا: النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية المعاصرة

تطورت الرواية الجزائرية المعاصرة من حيث مستوى مواضعها وتقنياتها، فابتعدت عن الوعظ والإرشاد وتفاعلت أكثر مع الواقع بتفاصيله وهوامشه، فعبرت عن العلاقات الاجتماعية وتفرعاتها الشائكة وكان لكل ناقض تصوره الخاص حول مظاهر التجريب، فمنهم من ربطها بالإبداعية والمغامرة، ومنهم من ربطها بالسردية ومنهم من ربطها بالتجربة اللغوية وهناك من ربطها بمواضيع معينة كالجسد والدين والسياسة.

لهذا خصصنا بالذكر أهم هذه المظاهر في الرواية الجزائرية والتي ارتأينا أن تكون ممثلة في توظيف التراث والتاريخ وخرق المحظور والتجربة اللغوية والسردية.

### 1-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، واتجه الروائيون إلى تأصيل أعمالهم الروائية عن طريق تجاوز الأشكال الروائية التقليدية في التعبير و تجريب 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 الجنس الرومانسي الى إعادته لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، و الوقوف على الخصائص المميزة و الهوية الخاصة"[2].

---

[1] محمد ساريه عن العباس عبدوش ورواية يحياوي: التدريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة العشوشة لعبد الكريم الخطيبي، وحصان نتشه لعبد الفتاح كيلوطو، النموذجين ص218.

[2] محمد رياض وتار: توقيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002 ص10.

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

يبدو لنا هذا واضحا من خلال أعمال الروائيين الجزائريين الأوائل أمثال: ابن هدوقة الطاهر وطار، واسيني العرج، رشيد بوجدرة، المساهمة من خلال العودة للتراث والذي يمثل: " الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي والمكتوب والشفوي، والشعبي، اللغوي وغير اللغوي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب"

## أ. التراث الديني

كان التراث الديني منبعا استفاد منه الكتاب الجزائريين، كونه وسيلة من وسائل التوعية فنجد مثلا ابن هدوقة يوظف التراث الديني ل "تحقيق دوره النضالي إذا استطاعت الطبيعة أن تخلق بواسطته حيزا يوصلها إلى قلب الجماهير كمقدمة لتحريكها، وبالتالي الدين شانه شان كل الإيديولوجيات المثالية يتلون بتلون الموقف"[1].

ووظفه الطاهر وطار كردة فعل على أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد في طرح قضية الدين ضمن السبق التاريخي وعلاقته بمختلف شرائح وطبقات المجتمع"[2].

وبالضبط هذا ما وظفه عز الدين جلاوجي في روايته العشق المقدس. بتوظيف التراث الشعبي.

إن الواقع بكل مظاهره لا يؤدي وظيفة جمالية وهذا حيث ينظر إليه نظرة سطحية وإنما يصبح له موقع جمالي عندما يقع في يد فن مبدع أو لا تصبح الرواية شعبية بمجرد أنها استفادت من الرطام التراثي الشعبي إلا إذا كانت هناك يد مبدعة تعرف كيف تستفيد من التراث بشكل علمي لا يبعده عن سياقه التاريخي[3] و لذا بعد التراث الشعبي نمط من أنماط الوعي لدى الكتاب كون المادة التراثية الشعبية تمثل المجتمع بمظاهره وحضور النص التراثي في النص الروائي مرتبط بالتاريخ واذا 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. إذ لم يكن الكاتب يمتلك يدا سحرية قادرة على تفجير وتفعيل المادة التراثية بالإضافة إلى إحاطته بالأدب العالمية التي تسمح له بالانفتاح على روافد وفضاءات جديدة بالإضافة إلى الانتقاء وعدم السقوط في الغلطات.[4]

---

[1] جعفر باوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية الجزائر ط1،2006، ص65.

[2] جعفر باوش، المرجع نفسه ، ص65.

[3] سعيد شوقي، محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، يترك للنشر والتوزيع، ط1 ،2000، ص340.

[4] المرجع نفسه ص 34-341.

يظهر هذا جليا في رواية أنوار اللوز"، وهي الرواية الأولى ليواسيني 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 المعابرة الشكلية للسائد من أنماط الكتابة الروائية التقليدية[1].

ومن أمثلة توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة ذلك الاستثمار الرائع لسيرة بني هلال " في العديد من الروايات أهمها رواية الجارية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة "عبر استثماره التراث الحكائي الشعبي، ممثلا من السيرة الهلالية، التي وظف منها شخصيته الجارية رمزا جماليا وفكريا الجزائر الاستقلال[2].

يدخل ضمن توظيف التراث الشعبي، توظيف الأقوال المأثورة المنسوبة إلى أشخاص بعينهم أو بيئات بعينها تحددت سلفا في التراث واتخذت طابعا التميز الثابت على مر الأجيال تركيبا ومعنا، كما يلعب المثل الشعبي دورا كبيرا في تكوين ومعرفة العلاقات والمواقف بين الشخوص الروائية كون المثل الشعبي قد انتقيت كلماته بعناية شديدة، تدل بطريقة مباشرة على المغزى، هذا ما جعله يحمل قيما ذات طابع فكري وإيديولوجيو «المثل الشعبي بالنسبة للرواية يمثل مرجعا كبيرا يحدد توجهاتها في الحياة فضلا عن الدين"[3].

ولما كان للتراث الأدبي أهميته في التكوين الثقافي والفكري فقد تأثر اغلب رواد الرواية الجزائرية به، وجمعوا بينه وبين المعاصر ف لغة التراث الأدبي تتميز تميزا واضحا عبر شكلياته المختلفة سواء كانت اللغة فصيحة أو عامية"[4].

هذا ما يمنح التراث الأدبي ذلك الإشعاع الساطع الذي استهوي كل روائي بسعي إلى كسر سلطة النموذج انطلاقا من مساءلة الماضي وصولا إلى الحاضر.

## 2. توظيف التاريخ

لجأ الكثير من الروائيين الجزائريين إلى استثمار التاريخ القديم ممثلا في التاريخ العربي الإسلامي وقد تمثل لذلك برواية" عرس بغل" للطاهر وطار، حيث قام بتوظيف التراث العربي الإسلامي وإعلامه في تشكيل شخصية الحاج كيان وتكثيف أبعادها الجمالية والدلالية وهي شخصية زيتونية تمر تراثيا، أدبيا وسياسيا وثوريا وفلسفيا وصوفيا، عبر استثمار الكاتب لشخصيات المتنبي وسيف الدولية وأخته خولة وحمدان قرمط وزكروية بن مهروية وعبدان والحصين الأهوازي والحلاج والغزالي وغيرهم...[5]

---

[1] بوشوشة بن جمعة التدريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 85.

[2] المرجع نفسه، ص 109.

[3] حلمي بشير: إثر الأدب الشعبي في الأدب الجزائري، دار الورقاء 1،2002م، ص ص:71-72.

[4] عبد الله التركيبي: تطور النشر الجزائري والحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر مط 1،1993،ص20.

[5] بوشوشة بن جمعة : التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ص 117.

وفي هذا نبش في سجد التاريخ لإعادة إنتاجه وقراءته وإقحام وقائع منه في العالم المعاصر، عبر التعاطي مع مجالين متباعدين هما المرجع والتخيل والعمل على تمثيل الروائي العناصر التاريخ كينية توثيقية روائية، وكآلية جديدة لإنتاج نص روائي تخيلي ينسجم مع الخطاب التاريخي ذو الأثر الواقعي.

لم تتوقف مغامرة التجريب الروائي عند حدود استلهم التاريخ القديم، بل امتدت إلى استثمار التاريخ القريب وتبنيه والانتساب إليه قصد رصده، وتوظيفه إبداعيا بإحياء إحداثه وبعث إحداثه جماليا، غدا مغريا لا ينصب الإبداع الجزائري في جنس الرواية ناهيك انه طيلة ما يناهز العقود الثلاثة من الكتابة الروائية عن الثورة الجزائرية، لا تزال هذه الأخيرة تغري الكتاب بالكتابة عنها وكأنها قضية بكر"[1].

عالجت معظم الروايات الجزائرية قضية الثورة التحريرية، حيث نزع عدد من الروائين إلى الاحتفاء بما حققته من انتصارات بفضل أبطالها، كما عالجت وكشفت الجوانب المظلمة فيها، حيث قامت بتعرية الأعمال المشينة التي ارتكبتها جبهة التحرير الوطني في حق الأحزاب الأخرى، وبعض القيادات الثورية، نجد هذا ممثلا في أعمال كل من الطاهر وطار " اللاز" واسيني الأعرج " ما تبقي من سيرة لخضر حمروش"، الحبيب السايح " زمن النمرود، أمين الزاوي "صهيل الجسد، ورشيد بوجدرة " التفكك.

يصرح الروائي الجزائري مرزاق بقطاش صاحب رواية (طيور في الظهيرة) قائلا: "أنا أومن بأن رواية الثورة الجزائرية لم تولد بعد، على الرغم من أنها صارت جزءا من التاريخ ذلك أن الرواية تنضج على نار هادئة"[2].

لتبقي الثورة التحريرية الكبرى تلك الحقل الخصب الذي يستهوي المبدعين ويدعمهم إلى إعادة اكتشافه، وهكذا ينظر للرواية الجزائرية على أنها أعادت طرح التراث والتاريخ برؤية جديدة، وهو ما يمثل ملجأ هاما من ملامح الرواية التجريبية، والتي تسعى إلى تأسيس وعي جمالي جديد، يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل والتاريخي بالفني.

## 3.خرق المحظور

يؤمن الأديب بان الكتابة فضاء حر يمكنه من عيش الحرية بكامل تفاصيلها، وعدم الاكتراث لثقافة وذاكرة المتلقي، إلى حد أن هذه الحرية قد توصلت إلى الخطوط الحمراء أو الطابوهات (TAB0) 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 والدينية والسياسية، بالتعرض إليها في كتاباتهم بلغة تعبيرية مباشرة تقريرية غير تلميحية ويمكن وصفه بأنه اقتحام صريح

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السرية في الرواية العربية الجزائرية ص 120.

[2] – زينب في: الرواية والتاريخ في الماء والعين جزائريين في الموضوع)، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة العدد 09 يناير 2007م، ص153.

ومباشر الموضوعات تتعارض مع التقاليد والأعراف الاجتماعية والنظم الدينية بغرض تجريب مغامرة جديدة أو تقديم إبداع جديد متميز غير نمطي.

المحظور أو الثالوث المحرم هو الجنس والدين والسياسة تتشارك عوامل ثلاثة في صنعه على مستوى النص الأدبي وهي: الإحراج والتقديس والخوف، فالجنس يقابله الإحراج والدين يقابله الخوف والتقديس والسياسة أو السلطة يساويها الخوف.

## 3-1-الدين:

يعد الدين من المحظورات الأساسية التي تعيق المبدع الروائي الجزائري فيتخذ حذره عند الاقتراب منه والخوض فيه، لكونه موضوعا مقدسا، ولأن التجريب ارتبط بتلك الحركية الدائمة الباحثة عن الأشكال الجديدة التي تعبر عن أفكاره ومشاعره فقد يدخل الروائي في تصادم مع الموقف الديني: القائل: بالأخذ التام بالتقليد والرافض الكل حديث..."

ويحمل هذا المفهوم الأخير كل مضامين التطرف التي لا تنظر إلى استقامة الوجود والسلوكات ... إلا من زاوية المطابقة التامة لما يقول به النص القدسي مع وجود الحياة للبشر[1]"، وكردة فعل سلوكي وفي معاك ظهر التجاوز الذي يرتجي المغامرة صوب المجهول واختراق المحرم.

ويتجلى لنا هذا الملمح التجريبي في رواية " التفكك لرشيد بوجدرة، أين اخترق المحظور الديني عن طريق التنكر للخالق والإساءة إليه من قبل العمة فاطمة التي لا تملك ادني وعي بالمقدسات وتستهتر يكل القيم الدينية وعمتي فاطمة لا تبالي بهذه الأمور الدينية يعاتب الله على هديره، وضجيجه وتهدد الغيم بقبضة يدها"[2]

كما توجه فيها لانتقاد رجال الدين المتزمتين، الذين يتظاهرون بالتقوى بالنهار و يمارسون شتى أنواع المحرمات بالليل، الذين يستغلون المقدس وسيلة من وسائل القمع باسم التشريعات الأخلاقية، و هو بذلك يعرض الدين كظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها ومن ثمة مصداقيتها و تأثيرها في نفوس جبل إلى التحرر من كل المعوقات بما فيها الدينية التي تمثل في نظره السبب الرئيسي لما تشكوه المجتمعات المغاربية من مظاهر التخلف واشكال حرمان تحولت إلى ظاهرة مرضية... وذلك فلا غرابة أن تتحول تعاليم الدين إلى مصدر الانتشار الشذوذ الجنسي نتيجة تراكم أشكال الحرمان.[3]

ومن أمثاله اختراق المحظور الديني والرواية الجزائرية المعاصرة ما نجده في رواية نزهة الخاطر الأمين الزاوي، حيث كانت القصص الغرامية تدور داخل مسجد القرية، وهو الأمر الذي يثير حفظة سكان القرية باعتباره مكانا مقدسا يخصص للعبادة وليس للحرمات.

---

[1] مصطفى خلال. العدالة ونقد الإيديولوجية الأصولية رواية للنشر والتوزيع، القاهرة ط 2007، 1ص26.

[2] رشيد برجدرة : التفكك دار ابن رشد الطباعة و النشر، الطبعة الأولى 1982،ص139.

[3] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربى ص 632.

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

يتضح مما سبق أن الرواية التجريبية الجزائرية حاولت إعطاء صورة سلبية للإسلام خاصة بعد تلك التراشقات والفتاوى التي غنت تلك العشرية السوداء والتي كانت سببا في نظر الروائيين في استجابة دماء الجزائريين وتشريد الآلاف منهم: وهو ما جعل النظر إلى الدين شعائر وممارسة تتغير بعد أن فقد نفوس الجيل الجديد الكثير من المصداقية والإغراء لأسباب منها الأوهام والخرافات التي ألحقها به بعض القائمين على شؤونه بحكم جهلهم وانغلاقهم على مستجدات الواقع"

وما تجدر الإشارة إليه أن الكثير من الروائيين الجزائريين كانوا يفتعلون اختراق المحظور الديني لإدماج القضايا الجنسية، ونشر النصوص الإباحية التي تزيل الستار عن كل شيء.

## 3-2-الجنس

لا يزال الجنس إشكالية ملحة في الثقافة العربية تتداخل مع أحوال المجتمعات العربية، وهو من أكثر الموضوعات حساسية وجد بوجود الإنسان لأن: " الجنس حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها"[1]، وقد استأثر الجنس باهتمام الروائيين الجزائريين، وذلك «رغم إدراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور احتكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاق".[2]

ولعل تصنيفه ضمن المحرم والممنوع ما جعل العديد من كتاب الرواية يطرحونه في روايتهم بكل جرأة، متجاوزين بذلك الأحكام والقيم السائدة ليدخل ضمن دائرة التجريب الروائية.

طغى موضوع الجنس على معظم النصوص الروائية الجزائرية، فهي تتجاوز "الثابت والساكن في آن واحد، لتخرج عن التجربة التقليدية للقص إلى آفاق الحداثة الروائية الثائرة على القواعد الجاهزة، لذلك فان ملامسته ما يتعلق بأحد أركان الثالوث المحرم (الجنس) لم يكن وجودها وجود تلقائيا بقدر ما كان وجودا ناتجا عن وعي كامل بخصوصيته التجريبية الروائية الجديدة"[3].

وصفهم بالفرويدية لان الجنس يقودهم والجنس هاجسهم ويملكون قوة غريزية تجعلهم يقفون بقوة في وجه العرف والعادات والتقاليد والدين، وإيمانا منه بان الجنس مشكلة أساسية في حياة الإنسان.

---

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

[2] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 640.

[3] المرجع نفسه، ص ص 635،636.

مما يستدعي استخدام لغة فضائحية مكشوفة، فتجربة رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج تجسدان النموذج الدال على كتابة التعرية والتي لا تنحرج في الحديث عن الجنس بكل جرأة في أسلوب مثقل بمعانيه، وتتميز بعبارته المكشوفة التي تصدم بجرأتها، وتجمد موقف تجد سافر للأخلاق السائدة[1].

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 نح رواية سنوية جزائرية رافضة لأعراف المجتمع الذكوري، و يتجلى لنا هذا الملمح في روايات رشيد بوجدرة، حيث لعبا لجنس دورا هاما في كتاباته الروائية، و هو ما يؤكده رشيد بوجدرة في أحد لقاءاته الصحفية في احد لقاءاته: " 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 عليها العناوين".

كما يرى أن اختراق طابوا الجنس أمر طبيعي وعنصر أساسي داخل الرواية وهو ما يشير إليه في الحوار الصحفي حيث يقول: " الجنس يلعب دورا كبيرا في رواياتي لأنه مطروح كمثل يعاني منه المجتمع الجزائري، والعربي بصفة عامة ولذا جاءت رواياتي ملخص للاهتمامات العادية والطبيعية للشباب الجزائري، خاصة وأن الأدب الجزائري كان لا يطرح المشاكل الجنسية «، هذا ما أكده واسيني لعرج في روايته "رمل الماية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف والتي اشرنا انه استثمر فيها التراث ممثلا في حكايات ألف ليلة و ليلة.

ولعل فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي من أبرز الكاتبات اللواتي تجران على كسر طابوا الجنس من خلال شحن الخطاب الروائي بثورة الجسد، واستفحال الأنوثة ليصبح البعد الجنسي أحد المكونات الأساسية للرواية الجزائرية السنوية التي اختارت نزعة التجريب كخيار حدائي.

إن 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 يتسم بالنمطية بعد ما كان تجريبيا.

**3-3-السياسة:** ان العلاقة بين الأدب والسياسة علاقة قديمة، ولقد كان للأحوال السياسية الأثر البالغ في الأدب وفي الرواية خصوصا، لأن الروائي يتفحص الواقع ويرممه حسب نظريته الخاصة، فقد يضيف وقد يسقط منه من الزوائد والأتربة والشوائب التي لا توافق قناعاته وما يهدف إلى إيصاله إلى مقلتيه ولأن الرواية كعنصر من عناصر الإبداع تتأثر بالجو العام السائد، فالأدب الذي يكتب في عصر اضطهاد الحريات يختلف عن الأدب الذي يولد زمن الحرية والديمقراطية.

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 المقدسة التي يصعب اختراقها، ما جعل الروائيين المولعين بالتدريب الداعين للثورة على المألوف و السائد، يخترقون خطوطها في رواية

[1] المرجع نفسه، ص 640.

" حادي التيوس" أو "قتة النفوس لغدري النصارى و المجوس" لأمين الزاوي يكشف المشهد السياسي من خلال موقف احد 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 سراق الثورة و مصادر الاستقلال ثم يكيل للرئيس هواري بومدين و للعسكر كثيرا من الشتائم و بعبارات نابية [1]".

وموقف، أمقران" هذا من النظام السياسي في مرحلة الرئيس الراحل هواري بومدين" يقف موقف العداء لخيارات النظام العسكري الذي عكف على تسيير البلاد والانفراد بقراراته في تسيير دفة الحكم في تلك الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر.

كما تضمنت الرواية إشارات صريحة وحرجة جدا لمرحلة حرجة في تاريخ الجزائر مرحلة لم يجرؤ الكثيرون من الكتاب الخوض في تفاصيلها ولا الإفصاح عن أسبابها وظل الحديث عنها يتداول في أروقة الظل، وهي مرحلة التسعينات أو ما يسمى بالعشرية السوداء، حيث جاء في الرواية «. مع بداية التسعينات واندلا ع أحداث الدم والنار وبعذر الانقلاب على الشرعية وإلغاء الدور الثاني في الانتخابات التشريعية التي كان للحزب الإسلامي الأغلبية فيها".

## 4-السرد

إن الدارس والمتتبع للرواية الجزائرية المعاصرة بحدها مغامرة في حد ذاتها إذ يتفق العديد من الدارسين على أنها قد أصبحت ظاهرة أدبية متميزة، تمكن من خلالها الروائي الجزائري يخوض تجربة الكتابة الخاصة به في محاولة جريئة بغية التحرر من قيود الكتابة الكلاسيكية والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن.[2]

إذ راهنت هذه الرواية على الخروج بنفسها من التقنيات الروائية التقليدية بعهد الأحادية الحزينة و آلت على نفسها بالتجدد و التمرد ، لأن أي موضوع يصلح أن يكون مادة الرواية و لا داعي أبدا أن تكون عادة 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

[1] أمين الزاوي: التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس، رواية الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف بالجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ،2011، 38.

[2] مجموعة مؤلفين : سلطان النص، ص10، نقلا عن : كرومى لحسن حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، تجليات العدالة، وهران، العدد الثالث جوان 1994م، ص127.

بطريقة فنية جمالية و باتت تقود الروائي الحقيقية تكمن في أن يبتكر تجربة تامة دون تقيد بنموذج أو قالب معين.[1]

لقد عدد "محمد برادة" بعض سمات التجريب في الرواية العربية منها المزاوجة بين العجائبي والأسطورة والمحكيات الموروثة وتقنيات الصحافة، والسينما وخروج اللغة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر، غير أن رواية الأزمة، إن ممارسة التجريب على صعيد الكتابة الروائية، وارتياد وإنتاج قيمة جمالية حولهما، مما أدى إلى إيداع شكل روائي جديد بعناصره وبنائه وتفاعلاتها الذاتية والموضوعية وفلسفته وقيمته الفنية والجمالية".[2]

و من خلال ما تقدم سوف نقف على السمات و التقنيات التي اتسم بها التجريب الروائي بناء على الأسس النظرية للتجريب و ذلك يستدعي مساءلة " بنية الرواية الجديدة" حيث من الصعب القبض على ملامح التجريب بشكل دقيق و هذه الخاصية الزئبقية التي اشمت بها محمولات الكتابة التجريبية، ربما تعود إلى فرادة النص الروائي التجريبي، إذ لا يخضع القاعدة و لا ينساق لتقليد لأن 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 أن '' الرواية التجريبية في رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية المحضة.

فلكل وقائع مختلفة وأشكال من النص مختلفة، وكل رواية جديدة تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تنتج فيه مها".[3]

وهذا يعني أن سمة التفرد والتمرد في النص الروائي التجريبي لا تضمن لنا استقاء جميع تقنيات التجريب، ولو تحقق ذلك الصار التجريب " مدرسة لها أصولها وقواعدها وهذا حسب ما اصطلح عليه النقاد، " بل على العكس كانت الرواية الجديدة لحظة انقلاب وانعتاق من الأشكال التي غالبا ما كانت تشتهي أن تقيد الكتابة في أصول ومبان تقيم حدودا وحواجز للكتابة والخيال.[4]

من خلال هذا التصور يجب الوقوف على مكاشفة مفادها أن التجريب لا يريد أن يشغل بالتأسيس بقدر ما هو منشغل فقط باللعب الحر و الخروج عن المضامين التقليدية من خلال هدمها و إعادة البناء، لكن

---

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

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص22.

[3] محمد الباردي انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م ، ص242.

[4] جورج دورليان : الرواية الجديدة في فرنسا مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي، العدد 544، مارس2004م، ص88.

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، أن الرواية الجديدة لم تزل علينا من فراغ و لا في اكتشاف أنني من العدم رغم قوة فعلها القطعي كذلك لم يتبع رواد الرواية الجديدة أنفسهم ما يقدمونه، لا إسلاف له و لا ملهمين"[1]، و ذلك إن الرواية التجريبية قد استفادة من التراكم الروائي الذي سبقها فكتابها راحوا ينشبون ماضي التراث الفرنسي و غيره، على خطى الإسلاف ينسبون أنفسهم إليها من " فلوبير" إلى " بروست" و " ريمون روسيل" فاعتبروا أنفسهم مكملين المسار هؤلاء الذين أتوا بتعديلات في أصول السرد الروائي و آلياته، أكثر غموضا و تمرها و تراكيب النصية أشبه بملصقات الرسوم التجريدية .[2]

من خلال مقولة "جورج دورليان" هذه يتضح لنا أن التساؤل من خلال الرؤية المقدمة للرواية التجريبية هو لولا تأثير الإسلاف الذين لم يتسن لهم ترسيخ قواعد و أنجاه متكامل ولا تشكيل خطاب ناضج يتم في بلورة خطاب روائي سمي بالتجريب الذي تمخضت عنه كتابة متميزة بخصائص ترتبط بنية الشكل الروائي إلا بالعودة إلى مقولة "دور لبان" تكشف ملاحظة بارزة تفيد بحثا ، وهي أن مراحل التاريخ المتعاقبة فرضت تلوينات ذوقية على الكتابة الروائية، و لعل ذلك تمظهر في إبهار زمني، اتخذ لنفسه مفصلات ذات علاقة الصيقة بمفاهيم الأدب و الإبداع و " تمثيل التمفضل الأول ، اتجاه التقليد و ممارسة روائية تأسيسية"[3].

وقد عرفت هذه المرحلة بالرواية الواقعية (Realisme) التي نشأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد "بلزاك و فلوبير"، و غيرهما4، حيث اتجه 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 سريته متحولة و متغيرة في واقع كل ما فيه يتغير و يتحول و يتجدد و لعل التحولات التي شهدته مجتمعات هذه الأقطار هي التي فرضت على كتاب الرواية الجزائرية تجديد الأشكال و الأبنية التي يعبرون بها ، فانشطار الذات الساردة بين الرواية و رواية داخل رواية تكون عادت حول الشخصية البطلة مثلما نجده في رواية "أرخبيل الذباب" لبشير مفتي " حيث الشخصية البطلة (س) تكتب رواية اسمها " أرخبيل الشباب و الأمر كذلك في رواية " أشجار القيامة " للروائي نفسه ، حيث تدرك أن الراوي قد كتب رواية و جعلنا تقرا بعض المقاطع بل و أراء بعض القراء فيها، ضمنها تاريخه و ا لم وطنه إنها رواية داخل الرواية تكشف عن انشطار الراوي بينهما، و الذات الساردة لا تختلف كثيرا في فوضى الحواس كما قيل ، فتحول الشخصية فتجمع بين الواقع و المستحيل في الرواية نفسها ، فنجد الرواية و الروائية لقصة هي

[1] المرجع نفسه، ص89.

[2] المرجع السابق، ذكر،ص89.

[3] بوشوشة بوجمعة : التجريب و اتصالات السرد الروائي المغاربي، ص22.

[4] محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربة، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص09.

قصتي و الروائي لا يروي فقط فإنه يروي أيضا و يلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام ، و لذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه، أنها خاصية من خصائص التجريب التي لم تعرفها الرواية الكلاسيكية العربية من قبل ولا عرفتها الرواية الجزائرية".[1]

نود الإشارة أنه لا ينبغي مكاشفة عالم السرد الروائي تفصيلا بل تعيه العقارية نظرا لكيفية الأراء السردي كتقنية فنية، وكيف تم تناوله بين الرواية التقليدية والكتابة الروائية التجريبية.

إن العمل الروائي يستمد قدرته من خلال براعة الكاتب فإفراغ حملة من الشحنات والقدرات والطاقات في العملية الإبداعية التي ينتجها من خلال دقة التصوير وجمالية التصميم وقبل الغوص في كناية السرد في الرواية التجريبية حري بنا أن نقف على ما قدمه الدارسون والنقاد حول المصطلح.

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

أما عبد الملك مرتاض" فيرى أن أصل السرد هو:" التتابع الماضي على سيرة واحدة و سرد الحديث و القراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل مخالف الحوار ، 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 ، فكأنه الطريقة التي يختاره الراوي أو القاص (...) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذا نسيج الكلام، ولكن في صورة الحكي و بهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل معظم المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسيج[3].

أو من خلال هذا القول نصل إلى أن السرد هو مزيج و نسيج من الكلام و هو نقل حادثة عن طريق القص أو الحكي في قالب لغوي ، مع دقة في التصوير و لغة براقة للمحكي له أو المروي له، حيث يستعين الكاتب أو السارد بالسرد المباشر لأنه دعامة الشخصيات و يساهم في تقليد الأدوار في كل الشخصيات و

[1] محمد شاهين: في تحرير الرواية البنية و المؤثرات دراسة كتاب الكتروني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م،ص08.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2000، 3م، ص45.

[3] عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دار الشؤون الثقافية ، الجزائر،(د ت )، ص103.

يتركها تعبر عن ذاتها و ينقل لها كلامها من خلال رؤية 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 بناءها أو تصميمها الهندسي السردي داخل الفضاء الروائي.

في حين نجد الرواية التجريبية قد خالفت كل الأطر و الثابت و تجرأت و كسرت الطابوا 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 الفصول 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 و ستينيات القرن الماضي"[1].

من خلال هذا القول نرى أن الرواية التجريبية اعتمدت على تكسير خطيت 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 تجدها منفصلة لكنها متصلة في آن واحد و المراد من هذه المهندسة على أن خطبة السرد و لا تنسحب على الحكاية فحسب بل على كامل الخطاب الروائي كشخصية، الزمان، المكان ، و هذا ما يسهم في تداخل المتخيل في جملة من المقومات و الأطر ، التاريخ، اللغة، الواقع، ... الخ، و كان التجريب هنا يمارس اللعب بذهن القاري و هذا يوحلنا كما أفردنا في بداية بحثا أن التجريب في فحواه يعيش حالة من قلق السؤال و هذا ما مورس على القاري.

وفي الأخير نخلص إلى أن أغلب الروائيين الجزائريين الذين اشتعلوا على التجريب في الجانب السردي استلهموا هذه التقنيات المطروحة في التجريب الروائي العالمي وضموا إبداعاتهم الروائية بها.

## خامسا: آليات التجريب الروائي:

تشير الدراسات بوضوح إلى أن التجريب الروائي يستمد كيانه من حرية الفكر، التي تنسحب بدورها على حرية الشكل وهذه الحرية تسمح للكاتب بممارسة فاعليته وذلك بابتكار صيغ معرفية داخل النص تسفر عن تشكيل علاقات جديدة مع الذات والفكر والحقيقة، وبالتالي يصير التجريب متموضعا في صلب الحداثة، مما دفع ببعض النقاد إلى التبشير بـ " سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج "[2]، إذ صارت الكتابة الروائية – في ظل التجريب – تشهد تحولا فكريا موسوما بالارتحال " من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو

[1] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ( النص السابق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت ،2001، ص47.

[2] خالدة سعيد: (الملامح الفكرية للحداثة)، ص32.

الجدل، أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز"[1]، مما يجعلنا نؤمن بأن التجريب حالة نقدية – بالدرجة الأولى – " تقوم على إعادة النظر الدائمة"[2] لما تم إنجازه سواء تعلق الأمر بما " تم نقلة من الغرب أو غيره"[3] وهو تجاوز يتم على مستوى الشكل والرؤية لما ترسخ في الرواية التقليدية، وهذا ما يجعل الرواية التجريبية العربية تستقر على حالة من الشك وعدم اليقين.

وبما أن التجريب موسوم بروح النقد والمراجعة، فإن الكاتب لا يكتفي بالقفز على إنجازات غيره فحسب بل يتعدى ذلك إلى انجازاته هو، ومن المفيد هنا أن نستحضر عبارة لـ الآن روب غريبه: "إن الكتاب هو الذي يخلق لنفسه قواعده الخاصة به، ثم إنه من الضروري لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكل خطرا على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها"، فيصبح فعل التجريب راهنا النص الروائي في نطاق ارتحال المعايير على الدوام، وقطع صلته مع السابق بدرجة تكفل له التفرد.

– أما صبري حافظ فقد تطرق إلى توصيف الدواعي التي أثرت في ظهور موجة التجريب العربي، كضعف السلطة المركزية، و تتالي الثورات والانقلابات في الأقطار العربية، وأيضا محنة ضياع فلسطين سنة 1948، وهزيمة حزيران *1967 كأبرز حدثين في طقس التغيرات التي شكلت الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى تبلور الوعي العربي، وبالتالي ظهور قطيعة للمواضعات الثقافية والأدبية السائدة، انجر عنها ارتحالات على مستوى الكتابة الروائية، سرعان ما تحولت إلى اتجاه عام مع جيل الستينات فظهرت الحساسية الجديدة كإطار معرفي وجمالي عام يشمل الإبداع وطرائق تلقيه، وقد ارتبط هذا كله بمفهوم الحداثة[4].

– ويرى الطاهر الهمامي بأن " التجريب قد شكل بالفعل محرك حركة أدبية عندنا ، وصانع مناخ في عند موفي العقد السادس من القرن الماضي وبداية عقده السابع "[5] وتوافقه في ذلك نبيلة إبراهيم ، حين تذهب إلى أن تجليات هذا التغيير بدأت في الستينات ولكنها ترسخت في الثمانينات وإن " عدوى هذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب"[6]، وأن (قص الحداثة) – كما تسميه – " يرفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى

---

[1] المرجع نفسه، ص 32 المرجع نفسه، ص 32

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] المرجع نفسه، ص 32

[4] – ينظر صبري حافظ: (جماليات الحساسية والتغير الثقافي)، مجلة فصول، مجلد06 عدد 04، 1986، ص ص 71-75

[5] الطاهر الهمامي: (النحوية والتحري في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار)، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، تونس، عدد 169، 01 أفريل 2005، ص 37

[6] نبيلة إبراهيم: (قص الحداثة)، مجلة فصول، مجلد06، عدد 04، 1986، م 95.

* ثمة إجماع على أن هذا الحدث التاريخي الجارح، كان له أثر في تغير الذهبية العربية لدى الكتاب، وبالتالي الحساسية الأدبية ومنه اظهر التجريب الروائي الذي يشير إلى نقض الواقع المهزوم بكل أبعاده، ويحمل استشرافا للنظام الجديد.

إعادة التوازن للحياة "[1]، على أساس محاكاة الواقع لأن الكتابة التجريبية لا تقبل أن تكون انعكاسا للحياة، وهي في الوقت ذاته « تواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية، وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى، والوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف" ومن ثمة قد تتسع الهوة بين النص الروائي والواقع مما يصعب على القارئ العادي مهمة استيعابه .

– أما أحمد أمنصور فقد عمد إلى توصيف التقنيات التي يتأسس عليها فعل التجريب الروائي فاللغة – مثلا– تتجرد من طبيعتها المؤسساتية كأداة وذريعة، وتتجرد من قداستها، لتصير موضوعا يشتغل عليه الكاتب فهي المكان « الحاضن للتشخيص الأدبي، نسيج الصور ومرصد المفارقات والانشطارات الآهلة بالأحلام والهذيان والرموز والاستفهامات والأساطير»[2]، فمن خلال التحوير والانزياح الذي يقع على مستويات اللغة تتمكن هذه « الكتابة المدشنة لنسف مقولات الحبكة والعقدة والبطولة، واستبدالها بممارسة نصية جديدة تجعل من الفضاء والشخصية والزمن علامات لغوية تشتغل ضمن استثمار استعاري من سماته التفكك والتقطع والتداخل، فلا بطولة إلا للنص، ولا نصية إلا في التعدد والتركيب والانفتاح والتناص، بما هو تحبين وحوار مع كل المرجعيات الممكنة، القديم منها والجديد، الأصيل ( التراثي) والمعاصر ( الغربي) »[3]، ومن هذا المنطلق تصير اللغة هاجس التجريب، تتحدد من خلاله كمضمار عمل، في إنجاز النص، وهي بعدما كانت أداة للتعبير، تصير رؤيا إبداعية تعمل على زلزلة الثوابت، والقفز عليها، لإنجاز الفكر.

والتجريب من هذا المنظور تصور مغاير، ولعل هذا التصور ناتج عن وعي جديد بالمتغيرات، وعي يدفع الكاتب إلى ممارسة الفكر والإبداع في آن واحد، مما يضع الكاتب في لحظة توتر وهو يحاول الملاءمة بين بنى فنية مختلفة داخل نسق واحد، وجعلها تستجيب للبنى الاجتماعية المستجدة و"بقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل شاذ وغير مألوف"[4]، مما يحيله على الانخراط كجهد تنظيري يتصل بالبحث الحداثي ويتموضع في صلبه.

– واللافت هو مقاربة إدوار الخراط التي ضفرها بأهم التيارات المبطنة تحت طائلة التجريب الروائي، ونراه يشير إلى أنه من الممكن أن «تبين في داخل سياق كل تيار منها فروقا في الدرجة والحدة، وتفاوتا في النقاء الانتمائي للتيار نفسه، فليس في الفن نقاء معملي، وليس في الفن أنماط ونماذج مصفاة، ومعقمة التطهير»[5]

---

[1] نبيلة إبراهيم:، ( قص الحد ائة)، (المرجع السابق )، ص 96.

[2] أحمد منصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، (مرجع سابق)، ص 67.

[3] – أحمد منصور، المرجع نفسه، ص 67.

[4] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر بدر الدين عرودكي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا، (ط1)، 1993.ص12.

[5] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1993، ص 15.

فنجده يذكر:

***تيار التحييد أو التغريب:** وهو تيار متمرد على الاستلاب وسلطة القهر وهو لا يحتفي بالعواطف التي تغنى بها المخيال العربي، وإنما يصف الواقع بشكل محايد، ويقدم الأحداث بوصفها أشياء، والإنسان يصبح شيئا شاخصا لا يدل إلا على ذاته، أما اللغة فموجزة، خالية من الإيقاع والشاعرية، وهي تقريرية مباشرة، وأما الرؤية السردية فلا يمكن أن تحقق الحياة المتدفقة، وهدفها الانعزال عن الواقع المضطرب البارد الذي يخلو من الهواجس والآمال.[1]

**ومن أعلام هذا التيار:** إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، محمود الورداني، وعبد حبير، وإلياس خوري، وزكريا تامر.

***التيار الداخلي، أو العضوي:** وهو نقيض التيار السابق، فالرؤية داخلية، مفتوحة على أغوار النفس ودواخل الإنسان، واللغة شاعرية كثيفة متفجرة، أما الحوار فيحل محله المناجاة والحلم، والحبكة متشظية، والزمن الخارجي يتوقف، والغموض يلف المشهد السردي، وفي هذا التيار يتماهى العالم الداخلي بالعالم الخارجي، والحلم بالواقع.

**ويمثل هذا التيار:** أحمد المديني، إدوار الخراط، وحيدر حيدر، ومحمد إبراهيم.

* **تيار استيحاء التراث العربي:** وهو تيار حاول إحياء أشكال التراث العربي كالسيرة، والحكايات الشعبية، والتراث الصوفي، وكتب التاريخ، ويلبس المشهد المعاصر بلغة تراثية ولغة التصوف والأسطورة، فتبدو اللغة منصهرة برؤية الكاتب.

**ومن أعلامه:** جمال الغيطاني، يحي الطاهر عبد الله، سحر توفيق، إبراهيم فهمي، وعبد الكريم قاسم.

* **التيار الواقعي السحري، تيار الفانتازيا والتهاويل:** وفيه يتم التوغل في عمق التراث الأسطوري، كما يعبر من خلاله الكاتب عن رؤية كونية سحرية للعالم، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة، ونشاهد جانبا من هذا الواقع السابق على المنطق وقوانين السببية، حيث تفسير الظواهر المادية تفسيرا خرافيا.

وفي هذا التيار تسقط الحدود بين (ظاهرية) الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاسهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع.

---

[1] هذا المفهوم بلوره لوكاتش في "التاريخ والوعي الطبقي في المجتمع الرأسمالي، وجعله (غولد مان)، مفهوما يدل على تحول الفرد المغرب إلى شيء فاقد الكيان، وقد عبرت عنه روايات آلان روب غريبه. ينظر فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ادوار الخراط، (مرجع سابق)، ص 162.

**ومن أعلامه** :إدوار الخراط، حيدر حيدر، إبراهيم عيسى وآخرون.

***التيار الواقعي الجديد** : وفيه تتداخل تقنيات الحساسية القديمة بالحساسية الجديدة، ويغلب عليه مساءلة قيم الشكل الموروث، ورفض السلطة التقليدية، وهذا التيار يوظف اللغة التسجيلية، ولغة المنشور السياسي، وتقنية الرواية داخل الرواية.

**ومن أبرز كتاب هذا التيار**: يوسف القعيد، صنع الله إبراهيم، سليمان فياض، إسماعيل العادلي، سلوى بكر [1].

لقد أقّر الخراط بأن هذا التصنيف هو مجرد تأمل وليس تقعيدا، فأي كاتب من الذين ذكُروا، يمكن أن ينخرط إنجازه في أكثر من تيار، إلا أن هذه التيارات – كما يذكر-تفيد في توضيح ما ي فَرق هذه الكتابة الجديدة عن الجماليات الموروثة.

– أما سعيد يقطين فإنه ينظر إلى التجريب باعتباره عملا فنيا يحفر مجرى مغايرا في حيز الكتابة الروائية العالمية "وأهم ما يميز هذا المجرى الجديد يكمن في كونه يرمي إلى التخلص من إسار المسبق والجاهز، بما يحملان من دلالات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة، وعلى كافة الأصعدة"[2].

وإذا كان يقطين –وهو يحاول رسم حدود الكتابة التجريبية –يتفق مع غيره في فعل التجاوز كأساس ينبني عليه مفهوم التجريب، إلا أن مجرد التجاوز في نظره –قد لا يفصح بالضرورة عن المعنى الحقيقي للتجريب الروائي، بل «الإفراط في ممارسة التجاوز، هو ما تتم تسميته عادة بـ "التجريب" وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمديني وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية".[3]

والتجريب وفق هذا التصور، ليس حكرا على الكتابة الروائية؛ إنما يمتد إلى فن التشكيل وفن المسرح أيضا، والمشترك بين هذه الفنون، هو عدم الاكتفاء بمجرد التجاوز، بل الإيغال في تخليق فعل القفز على النمط، وذلك من حيث الرؤية وكذا من حيث القوالب الفنية، وهو إلى جانب ذلك مفهوم حديث الولادة في حاضنة النقد العربي.

كما يحدد **سعيد يقطين**، أهم خاصيات هذه التجربة في: كسر عمودية السرد، تداخل الخطابات، البعد العجائبي، فالرواية التجريبية ليست مشدودة إلى منطق خارجي يرتب أحداثها وفق خطية تصاعدية كما

---

[1] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، (ط1)، ص ص 15-20.

[2] يقطين سعيد، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة- للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 ،1985، ص285.

[3] يقطين سعيد، القراءة والتجربة، المرجع السابق، ص ص 287-288.

في القصة التقليدية، بل الخطاب الروائي يهشم مادة الحكي وذلك من خلال تنوع الصيغ الخطابية وتداخلها، ولا ينعكس ذاك على نسق الأحداث فحسب بل في نظر يقطين -ينعكس على جل مكونات الخطاب، كالزمن، والرؤية، والصيغة.

ومن خصائص التجريب الروائي في نظر سعيد يقطين، إنه ينفتح على بنيات خطابية متنوعة المسرحي -الشعري-الديني -الحكائي -الشفوي -الصحافي -السياسي-التاريخي، مما يجعل هذه البنيات الخطابية تنخرط جميعا، في إثراء عالم الرواية وتخليق مكوناتها.

إلى جانب ذلك نجد البعد العجائبي الذي يسهم في تكوين إحدى خصوصيات التجريب الروائي، لا من خلال كثافة التوظيف بل من خلال شكل هذا التوظيف بكيفية تجعله أساسا من أساسيات الحدث الروائي كتهويل الواقع، وإبراز الحلم المستحيل، والسخرية المرة.

بعد مطارحة هذه الرؤى، يتبين أن الدارس لا يمكن له أن يضع تعريفا دقيقا ونهائيا لمفهوم التجريب، باعتبار طبيعته الهلامية (كتصور نقدي) من ناحية، وعدم استقراره على جماليات محددة (كتصور إبداعي)، من ناحية ثانية، ولعله استمد هذه السمة من طبيعة الرواية الجديدة نفسها التي «صارت فنا من الشكل لا يخضع لنظرية واحدة، والروائي الخلاق متسائل دوما ولا يقنع بما لديه»[1] وعليه لا يمكن للدارس أن يضع تعريفا دقيقا لمفهوم التجريب الروائي، بل يحاول الاقتراب من هذا المفهوم وذلك برسم إطار تصوري يكشف مفاهمتيه:

- التجريب رؤية فنية تحيل على المغامرة، وتحث على رفض المسلمات، والتمرد على الجاهز من الأشكال والرؤى وطرائق التعبير.
- زعزعة الحكي جراء بنية السرد بشكل جزئي أو كلي، تهشيم الحبكة، تشظي الزمن، تشييئ الشخصية...)، ومحاولة تشكيل معادلة تتوازن فيها الذات مع الواقع.
- تجاوز المعيارية (النموذج)، وتذويب الحدود الأجناسية بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى، (الشعر، المسرح، الصحافة وغير الأدبية (التاريخ، الأسطورة، السنما)، وذلك بهدف تمطيط عوالم التخييل، باعتبارها مرجعية فاعلة في النص الروائي.
- الاشتغال على اللغة غير السائدة، واعتمادها أداة وموضوعا (الفصحى، العامية، الأجنبية).
- الامتصاص من الحلم والخيال لتأثيث عالم الرواية الواقعي العجائبي، فيستوي التفنن في حكاية التفاصيل، ويتخلق الشغف بالقص في المدارات اليومية والذاكرة، لتلتحم الذات مع التجليات المعيشة في شتى صوره.

[1] منى محمد محمود محيلان، حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الثاني،1997، ص 13.

- ممارسة لعبة الأدوار السردية، والقفز بين الأنا والأنت والهو والهم... لتنفتح مغلقات التشخيص وتنصهر الأنا المبدعة في عمق الكتابة، وتنكشف خيوط العلاقات الدالة التي تحكمها في عالم الرواية، والموسومة غالبا بالتوتر والقلق، والدالة على تشظي ذات تعاني حياة تنهار باستمرار.
- ولعل هذه المحاولات تسعى إلى ملامسة المعنى المقصود للتجريب الروائي فتجعله ينخرط في دائرة العلاقة المفترضة مع الرواية الجديدة الفرنسية، وفي حدود هذه العلاقة ينبغي أن ندرك بأن التجريب الروائي يمسي مشروعا إبداعيا، مبنيا على الخلخلة والانزياح الدائمين، ومطلا على آفاق جديدة باستمرار فالرواية التجريبية العربية تلوح بأشكال ومضامين تلامس من خلالها الرواية الجديدة الفرنسية "لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية"[1].

- وفي الأخير يمكن الإقرار بأن "وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب"[2]، لأنه فعل متواصل، يشتغل على الهدم والبناء، وتكريس المساءلة الدؤوبة.

وعلاوة على ذلك، فإن مفهوم التجريب الروائي، مرتبط بمفهوم الحداثة "الذي يتفق معظم دارسيه على عدم حصره في أي تعريف محدد، وتملصه الدائم من أي محاولة لتحديده بشكل صارم" لأن النص التجريبي يتقمص طبيعة زئبقية لا يمكن القبض عليها، وذلك بسبب انفلاته الدائم من المعيارية والثبات.

[1] محمد الباردي، لرواية العربية والحداثة، ج1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (ط2 )، 2002، ص26.

[2] هناء عبد الفتاح، (أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق)، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد14 ، عدد01 ، ربيع1995 ، ص353.

# الفصل الثاني:

# ماهية الرواية والتجريب الروائي

**أولا: الشخصيات في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال**

**مفهوم الشخصية**

**أبعاد الشخصية**

**أنواع الشخصيات الروائية**

**ثانيا: المكان في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال**

**مفهوم المكان**

**أنواع المكان**

**أبعاد المكان في الرواية**

**ثالثا: الزمان في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال**

**مفهوم الزمن**

**الترتيب الزمني**

**النظام السردي في الرواية**

## أولا: الشخصيات

### أ-مفهوم الشخصية:

في معجم الوسيط فقد ورد في هذا المعنى المصطلح ". بمعنى:" أن الشخصية صفات والإرادة والكيان المستقل.[1]

يمثل عنصر مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات هكذا تتجسد الشخصية الروائية حسب **بارت:**" أنها كائنات من الورق وليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير الشخصيات "[2] ذلك للعلاقة الوثيقة للشخصية والحادث، فكما لا يوجد حادث دون شخصية أو فاعل، لا تجد شخصية أيضا خارج الحادث.

مع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة، حيث تختلف النظريات والمقاربات حول هذا المفهوم وتصل إلى حد التضارب والتناقض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا. وتصير فردا أي ببساطة كائنا إنسانيا وفي المنظور الاجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا.[3]

### ب-أبعاد الشخصية:

يختار الكاتب شخوصه في الحياة عادة (الحياة الماضية أو الحاضرة في التاريخ أو في المستقبل أو في الخيال) كما هو الحال في الأحداث وقد يعيد رسم الشخصية بإضافة صفات، جديدة خيالية أو يكثف سلوكه ليظهره على حقيقة معينة وهو إذ يقدم شخصيته يكون حريصا على أن يعرضها واضحة الأبعاد وهذه الأبعاد ثلاثة وهي:

**1-البعد الجسمي (المادي)**: وذلك يعرض الجانب المادي للشخصية بوصفها خارجيا كذكر نوعها وجنسها وذكر مختلف الصفات مثل طول -القصر ..... .

2-**البعد النفسي**: وهو أساس العملية الروائية لأنه يشمل الاستعدادات الفطرية والمكتب للشخصية الحكائية وسلوك الشخصية ورغبتها وآمالها وعزيمتها على الوصول إلى غايتها، يتمثل كل ذلك عن طريق البعد النفسي

---

[1] مصطفى إبراهيم و معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطبع والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا د،ط 1960، د1 ص 471.

[2] عمر عبد الواحد، شعرية السرد ص 121.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومقاهيم دار الأمان، عمان، الأردن ط1 2010 ص 39.

وكذلك طريقة تفكيرها ووعيها لذاتها، كما قد يتطرق أيضا لأدق التفاصيل ويرسم لنا أيضا الشخصية في حالة هدوئها أو انفعالها، كيف تكون وكيف تتعامل مع باقي الشخصيات[1].

**3.البعد الاجتماعي:** يتمثل في انتماء الشخصية إلى الطبقة الاجتماعية وفي نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع وثقافته ونشاطه، وكل ظروفه التي يمكن أن يكون لها أثر في حياته، وكذلك عقيدته وهويته وجنسيته.

وأخيرا تتمازج جميع هذه الأبعاد (جسمي، نفسي واجتماعي) فيما بينها لتكون بنية عميقة تحيط وتتلاحم بالشخصية وتساهم في نشوئها واكتمالها مع نهاية الحديث.

لقد جمع عز الدين جلاوجي في روايته الحب ليلا في حضرة الدجال الأعور بين أسلوبين في رسم وتقديم شخصيته الأولى هو أسلوب تصويري يرسم فيه الروائي الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها. راصدا نموها من خلال الوقائع والأحداث حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي ومثل ذلك بالشخصية المحورية " العربي الموستاش " والذي كان بمثابة المحك الديناميكي لأحداث الرواية من خلال علاقته ببقية الشخصيات الأخرى والأحداث السارية حولها "**سي رابح، سي أحمد، بلخير، سوزان،...**

كما قام جلاوجي أيضا بتحليل شخصياته تحليلا سيسيولوجيا والثاني استنباطي، يلج فيه الروائي العلم الداخلي للشخصية الروائية بإظهار مونولوجات واتهاماتها وهواجسها فيصور الحالة النفسية التي تعاني منها ويبرز انفعالاتهما، يظهر ذلك جليا في تلك الحوارات الداخلية خاصة الشخصية.

إن تركيز عز الدين جلاوجي على ردود أفعال الشخصيات بدقة كبيرة انطلاقا من إبراز ملامح الوجه وانفعالاتهما وأوضاعها في ارتباطها بالحدث المركزي وهي تقنية لا شك فيها مسرحية انطلاقا من فعل الحيرة الذي انطلق من كل الشخصيات، فولوج الروائي في العام الداخلي للشخصية الروائية، كما في الروايات تيار الوعي، والتي تعود جذورها إلى علم النفس الحديث حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستنباط والمناجاة.

والمونولوج الداخلي للشخصية، فالطابع البارز في تصور الرواية اليوم هي أنها تتناول الشخصية من الداخل وأنها تخلت عن القشرة الظاهرة فالمهم عند النقاد اليوم هو طريقة رسم الشخصيات وتكوينها، حيث تكشف عن أكبر قدر ممكن من خصائصها[2].

**ج –أنواع الشخصيات الروائية:**

[1] عبد القادر أبو شريفة مدخل إلى تحليل النص الأدبي ص 133.

[2] عبد القادر أبو شريفة، المرجع السابق، ص 124.

لقد كان تمييز الشخصية في الأسلوب القصصي هو إحساس القارئ بضرورتها وقدرة الروائي على تمثيل شخصياته ودمجها ضمن العمل، بحيث تكون منسجمة مع التكوين النفسي الذي منحه القاص للشخصيات، لأجل هذا وغيره يميل النقاد المحدثين إلى عد الشخصية أهم عنصر من عناصر الفن القصصي حيث يكون لها دور ووظيفة تقوم بها وهي غالبا ما توضح فهمنا للعمل القصصي وبناء على ذلك فقد تمايز نوعان من الشخصيات وهما :

**1-الشخصية النمطية (المسطحة) flatchacter**

**2-الشخصية النامية (الماسورة) roudchrater**

1/ **الشخصية النمطية:** ويسميها بعضهم الثابتة أو الجامدة، أو الجاهزة أو المسطحة، وهي شخصية عادية غالبا ما تأتي مسطحة لا تنمو داخل العمل الفني حيث تمثل إلا حضورا مساعدا لنمو القصة نفسها عندما تأتي قاصرة على التمثيل حركة الشخصية المصورة في الواقع.[1]

وهي تلك الشخصية التي تمضي على حال، ولا تكاد تتغير ولا تتطور نتيجة الأحداث، وإنما تبقى ذات سلوك أو فكر واحد وذات مشاعر وتصرفات واحدة والتغيير الذي يجري هو خارجها كأن تتغير العلاقات مع باقي الشخوص. ولكن مصطلح الروائي والناقد " فورستر " وارد تحت طائفة من المصطلحات.

**فالشخصية المدورة مثلا** : هي تعادل مفهومي للشخصية النامية، في حين أن الشخصية المسطحة هي مرادف للشخصية الثابتة التي لا تكاد تختلف عن الشخصية المسطحة في الاصطلاح فورستر ، على حين أن له الشخصية الإيجابية ليست إلا الشخصية المدورة ذلك بأن الشخصية الإيجابية هي تلك التي تستطيع أن تكون واسطة أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات، عبر العمل الروائي فتكون ذات قدرة على التأثير ، كما تكون ذات قابلية للتأثر أيضا على حين أن الشخصية السلبية يعرفها اسمها ويحدد مصطلحها، فهي تلك التي لا تستطيع أن تؤثر كما لا تستطيع أن تتأثر.[2]

من بين الشخصيات النمطية الموجودة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال:

**1.العربي الموستاش** : شخصية محورية لها دور كبير في تحريك أحداث الرواية ، شخصية قوية متمردة على الظلم، له زوجتان الأولى حمامة والثانية سوزان، وهي فرنسية الأصل، حظي بمكانة بين سكان القرية " أولاد سيدي علي"

[1] هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله ، ص 120.

[2] عبد المالك مرتاض وفي نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر د، ط، ت، ص 132.

كان يمثل الوعي الوطني بالنسبة لأهله ما شكل خطورة على حياته، مستواه المعيشي لابأس به وابنته حورية معشوقة أهل القرية.

وصفه الكاتب بالبطل النموذجي، إذ تشعر من خلال الدور العاملي الذي يقوم به على أنه كيان أو وحدة علامية لا تموقع ولا تقتطع ، فهو الشخصية الأكثر انتشارا وفي كل الجهات، لذلك حق فيه مسمى الشخصية الأسطورية. والذي يتطابق اسمه مع مسماه ( الموستاش الذي يعني الشارب ) ، وهو مايشير إلى مظاهر البسالة والجرأة ، ومن متممات الرجولة، وقد كانت العرب تعد الشارب زينة الرجال وقوامها، ورمز للعظمة وهو ماينطبق على بقية أسماء المناضلين أمثال: سي الهادي ، سي رابح ، العربي بلخير، حمود بوقزولة، حورية، والعارم[1].

2. سي رابح : من الشخصيات المدافعة عن حماية الوطن ، وقد سخر كل ما لديه في سبيل الكفاح المسلح، اعتقادا منه أن النضال مازال طويلا لبلوغ شمس الحرية، كما جاء على لسانه" لقد بدأنا تعب من دروب النضال السياسي، هل يكون درب الكفاح المسلح هو الأجدى، أو أنه مجرد مغامرة في المجهول تنتهي بالخراب والخسران".[2]

**3. سي أحمد**: شخصية ذو كفاءة عالية تتكئ على الدراية الظافرة بالنجاح والاستطاعة بالامتثال والتنفيذ، وهو شخصية كانت في تناغم مع شخصية العربي الموستاش في المغامرة، حيث قال عنه:

" أنت تشبهني يا أحمد ، كل أخبار جنونك تصلني".

على يدك عمي العربي نتعلم الرجولة.[3]

**4. حمود بوقزولة**: شخصية قوية ومناضل سياسي، مدافع عن الوطن في سبيل الحرية و الهوية الوطنية.

5. بلخير: ابن الشخصية المحورية العربي الموستاش، ورث منه طباعه ورجولته حيث كان من الثوار البواسل.

6. يوسف الروج: وهو من أعيان القرية يملك محلا كانت قد أحرقته القوات الفرنسية حين داهمت القرية لما وصلتها أخبار عن اختباء المجاهدين فيها.

**2/ الشخصية النامية** : بعضهم يسميها المدورة أو المتطورة , يحتوي كل عمل الروائي على شخصيات متطورة وشخصيات ثابتة ولكل منها وظيفة في العمل ، فالشخصية المتطورة في نظر أحمد نجم : "هي التي تتكشف لنا تدريجا وتتطور بتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا وقد ينتهي بالغلبة أو بالإخفاق , والملك الذي

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2017 ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص

[3] المرجع نفسه، ص

تتميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة فإذا لم تفاجئنا بعمل جيد فمعنى ذلك أنها مسطحة تسعى لأن تكون نامية.[1]

إذن فمعيار حكمنا عليها بالاستدارة هو إثارة الدهشة والإقناع فهي شخصية لهما القدرة على ادهاش القارئ فهي تقوم بذلك عكس الخصية المسطحة .

فالشخصية النامية تمثل اتباع الحياة داخل صفحات الرواية.[2]

على صعيد البناء الفني نجد أن رواية "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال" قد توفرت على كثير من السيمات المميزة ولعل من أهمها الابتعاد عن أحادية الصوت.

حيث تترك المجال بظهورها شخصيات متعددة ، فحضورها يختلف بين نص سردي وأخر حسب طبيعة النص وكذا حسب طريقة الروائي في تقديم الشخصية التي لا تنفصل على البنية المتحكمة في الرواية ، وتتراوح شخصيات الرواية بين الثبات والتحول شخصيات سكونية الثابتة لا تتغير طوال السرد ( العربي الموستاش، سي أحمد، بلخير، سي رابح، حمود بوقزولة، ....) وشخصيات، نامية طالها التغيير وتغيرت من حال إلى حال هي:

1–**خلاف التيقر** : شخصية هادئة فقد كان فقير المال لكنه لم يكن فقير الرجولة أو الشرف والأخلاق ، أحب حورية ابنة العربي الموستاش مع العلم أنه لم يطالها، في البنت الجامعية الغنية المثقفة، التي ورثت من العربي الموستاش خصال الرجولة ومن أمها الجمال، لتلقي فيها النخوة العربية و الجمال الغربي في صنع لوحة فنية هي حورية.

2. **القائد عباس**: هو شخصية عميلة كانت تخدم الاستعمار الفرنسي حيث كان يشي بالثوار والمجاهدين للعدو.إلا أن العربي الموستاش توعده بالقتل إلى أن جاء اليوم الذي تمكن من القضاء عليه.

3. **جلول**: ابن القائد عباس ورث عن أبيه العمال كما يقال أن العرق دساس.

4. **الصالح القاوري**: الذي كان يلقب بالقاوري لأنه ذهب إلى فرنسا الأعوج، لكن كل هؤلاء الخونة لم يكن بمقدورهم كسر ارادة الشعب في الحياة.

5. **حورية ابنة العربي الموستاش**: شخصية مثقفة تخرجت من الجامع وأصبحت تعمل ممرضة في المشفى بالإضافة إلى عملها خارجا كإسعاف المجاهدين وغير ذلك فحورية عشقها كل من رآها بدء بعبد الله مرورا

[1] صبيحة عودة زغرب، نقلا عن محمد يوسف نجم غسان كنفاني، جماليات السرد الخطابي الروائي، ص 121.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 72 نقلا عن: احمد الهواري، نقد الرواية دار المعارف ،ط، 2، 1983.

بعاشور أخ القايد جلول وصولا الى جيمي ولد رهواجة وهو من عملاء فرنسا بالإضافة إلى أحد أطباء المشفى الذي كان يحس بأن وقته الذي يقضيه مع حورية يمثل أسعد أيام حياته.

إن اختيار عز الدين جلاوجي للشخصيات لم يكن اختيار عشوائيا وإنما الغاية من نفس الكاتب تنم عن سعة اطلاعه ، فهي شخصيات إنسانية واقعية فيها مزج خيالي، اتخذ الكاتب منها وسيلة للكشف عن خبايا وأغوار الواقع محاولا جعلها تنسجم وتتناسق مع العمل القصصي جاعلا من هذه الشخوص الروائية والأحداث مسرحا فنيا جماليا تسبح فيه قدرات كل شخصية ودورها الفعال في الرواية .

## ثانيا: المكان في رواية الحب في حضرة الأعور الدجال

### 1- مفهوم المكان:

يعد المكان من أهم المضامين النصية التي يشتغل عليها المبدع والكاتب عامة، سواء كان الروائي قاصا، كاتبا مسرحيا، أو فنانا يمارس طقوسه على أرض الواقع أو تخييلا، وتعد أولى ارهاصات المكان في الأعمال الأولى العربية من قصائد الشعراء في الوقوف على الطلل ووصف البادية والرحلة مرورا إلى صدر الاسلام والعباسي والأموي... إذ كان المكان حاضرا بقوة في معظم الأعمال الأدبية.

يمثل المكان في الرواية عينة من مجمل الأماكن المتخيلة أو الموجودة، فمهما حاولنا أن نحصر النص الروائي في زاوية تفتقد إلى مسمياتها أو تجلياتها الظاهرة، يبقى هناك مد كبير بين الجزء والكل (المكان مع الشخصيات، والزمن) فلو استغنى الكاتب الروائي عن أحد هذه الأقطاب من مثلث الخطاب الروائي لترنح المتن السردي وتخلخل توازن أركانه، فلو رمزنا للمكان بأحد الحروف (ك : الكاف، أو الصاد، أو السين والعين) اعتباطا أو تخطيطا أو للبعد الصوتي الذي يحمله الأخير، ليدل على شيء تعيش فيه الشخصية بكامل تفاصيل حياتها (تسام، تسوق، تلعب، تتزوج...) وذلك لاستحالة عيشها في العدم دون قيد زماني أو حيز مكاني.

يواجه المتلقي العديد من الصعوبات عند ولوجه النص والمتن الروائي لا لشيء سوى أنه يصادف العديد من الأماكن المجهولة التي تخص الكاتب ونظامه السردي المفتعل الخاضع لعدة اعتبارات سياسية، اجتماعية، اقتصادية، ثقافية) فيبني على أساسها تحركات الشخوص، في إطار زماني ومكاني، فالمطلع أو الباحث الغريب عن المنطقة ومكان الكاتب يجد نفسه يعيش نوعا من التيه، ولكن ما إن يشرع بالغوص في دهاليز المتن وتقصي دروب الرواية حتى يتلاشى ذلك الضباب وتتضح الصورة جلية ويتبعه شورا بالتعلق والحب.

تناول العديد من الباحثين والدارسين النص الأدبي من شتى جوانبه ومكامن جمالياته وحيثياته المهمة سواء أكان النص شعري أم نثري، فتشكلت صورة ظاهرة وأخرى خفية لدى القارئ المطلع لتكون بمثابة الحيز العلائي الذي يقف فيه، ومع ذلك ظلت الدراسات ضئيلة في مجال اكتشاف جمالية المكان. فإن معرفتنا تظل ضئيلة في الوقت الراهن، سواء أكان ذلك المكان واقعا محسوسا أم كان مجرد حلم أو رؤية[1]. بطبيعة الحال لا نحدد المكان في شيء واحد كمدينة وشارع بل يختلف باختلاف الغاية التي يصبو أن يصل إليها الكاتب.

قد يلجا الكاتب للعمل على أماكن معيشة فعلا موجودة في حياته معروف على الصعيد الوطني أو حتى الدولي كما هو الحال في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال للروائي عز الدين جلاوجي، أما إذا كان النص يغلب عليه الخيال فيلجأ للتوظيف من المخزون التخييلي، كالروايات البوليسية أحيانا أو الفضاء العلمي.

وفي ظل الدراسات الحديثة التي جاءت لدراسة النص كبنية متكاملة في ذاته ومن أجل ذاته ابتغاء الوصول إلى التحليل المتكامل الذي يعطي المتن النصي كل حقوقه ومن كل زواياه، فعلا صوت البنيوية كمنهج يحاول أن يعيد النص كامل حضوره وأبعاده الدلالية وأصبح له إيحاءات جد زاخرة بتفاصيل جوهرية تخدم العملية الإبداعية.

ومن هنا نجد أن المكان أنواع كثيرة ومتنوع، يعمل المبدع على استثمارها في نصة الروائي، ويختلف باختلاف مناطق انتماء المبدع وحضارته ففي القليل النادر نجد تشابها مطلقا وتاما بين مدينة وأخرى، لأمور عديدة وتعدده، فالمتلقي يحاول أن يتلمس عناصر محورية من هذه الأماكن كالعادات والتقاليد، اللغة (اللهجة العرق، اللون لون البشرة) ... حتى الدين والهوية، فليس الذي يعيش في أوروبا نفسه الذي يقطن في أفريقيا وأمريكا، فلكل بلد خصوصية وانتمائه ومن هذا التمايز نستنتج أن المكان إذا ما ذكره الكاتب له علاقة تجانسية مع النص والشخصيات والزمن وباقي الأجزاء والمناصات الأخرى.

غير أن ما يقدمه الكاتب من مكان المراد به نسج عالم تتداخل فيه جميع الأبعاد تكون كافية الإنارة بصيرة المتلقي على خفايا ورموز يطمح المبدع إلى تصل رسالته من خلالها."

جمالية المكان لا تتجسد بتسمية الأمكنة الروائية وتحديد أبعادها وإطلاق صفات مفردة عليها، بل تتجسد بواسطة الطريقة الفنية التي تقدم أمكنة مرتبطة بالحوادث والشخصيات والمنظورات"[2]. بهذا تكون العلاقة بين الجزء وهو المكان مع الكل باقي أركان السرد من شخصيات وزمان... وطيدة لا تدع مجالا للاعتباطية.

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص276.

[2] سمر روحي الفيصل، بناء المكان الروائي الروائية السورية انموذجا ) مجلة الأدبي، ص3.

عند حديثنا عن الأماكن في المتن الروائي والنظام السردي يجب أن ننوه أن هناك أماكن مختلفة ومتعدد وكثيرة "... فالقصر والمنزل والطريق والجبل والأرض أمكنة قارة محسوسة ولكنها مختلفة في أشكالها وأحجامها ومساحتها فيها الضيق المغلق والمتسع المفتوح والكبير والمتوسط والصغير والمرتفع والمنخفض..."

ونحن سنحصرها في نوعين.

## 2- أنواع الأماكن

### ❖ الأماكن الواسعة المفتوحة espaces ouvers

تعتبر هذه الأماكن بمثابة الحيز المفتوح من كل الجوانب التي في كنفها تحدث العديد من الأمور والمجريات تتزاحم الأحداث في صيرورة مستمرة، تتواتر في غير انقطاع كما هو الحال في رواية عز الدين جلاوجي الذي لم يدع هذه الأماكن إلا وحاول أن يبرز بعض خفاياها وأسرارها خاصة أنها كانت قادرة على احتضان الثورة بكل بأحداثها ودمويتها في ظل استعمار غاشم.

**أ. مدينة قسنطينة:** تعتبر هذه المدينة من الأماكن المفتوحة والمهمة في سير الأحداث ومن سلسلة الأماكن التي فتحت أبوابها للشخصيات، وهي في الواقع مدينة جزائرية تعرف بمدينة الجسور المعلقة ذات هيكلة عمرانية فريدة، مليئة بالأسرار والخبايا في كل ركن منها يحكي تاريخ عريق، في إطار مكاني وظفه الروائي عز الدين جلاوجي في روايته (الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال)، هي كباقي المدن التي استعملها لإيراد بعض التفاصيل حول ثورة الجزائر وبيان نضال شعوبها في دحر المحتل يقول جلاوجي. أنا على يقين أن ذلك يستحق، الألاف المؤلفة من جنود فرنسا التي دخلت الجزائر قادرة على دحر أي تمرد."[1] إذن هو يسرد لنا عمق الحدث في مكان معلوم كاجزائر وباقي مدنها العريقة.

تعد قسنطينة من الأماكن الواسعة والمفتوحة التي تركت الحرية لروادها وإن كانت تحت قبضة الاستعمار الغاشم، ومع ذلك ما نلاحظه في الرواية من تحركات للشخصيات والعمل على إشعال فتيل الثورة كانت قادرة أن توفر نوعا من الحماية، فالمدينة ذات دلالة رمزية في الرواية تجمع بين الماضي البعيد والماضي القريب وفي كلا الزمنين حاضرة (من بداية الاحتلال إلى بداية الثورة).

حاول السارد أن يشتغل هذه المنطقة الثورية التي تسري بين أماكنها الروح الوطنية والنضالات الشعبية، كتبت اسمها من ذهب في سجل التاريخ بفعل بطولات رجالها ونساءها، وإن كانت تلك الثورة لم تخص أهل المنطقة فقد بل جمعت كل أطياف المجتمع الجزائري من شتى انتماءاته ليكون المكان الراسخ الباقي " كان العربي الموستاش يهم أن يقصد المشفى لكن الطاهر فاجأه بخبر عودة سي رابح من قسنطينة فهرع

[1] عز الدين جلاوجى، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال)، ص 129.

لملاقاته.[1] فلم يكن سي رابح من سكان قسنطينة ومع ذلك انتقل إلى هناك للمشاركة في الثورة رغم خطورة الوضع هناك.

**قال الضابط:**

" لا تلعب كثيرا بالنار يا سي رابح، سفرك إلى قسنطينة في فترة العمليات الارهابية التي نفذها قطاع الطرق هناك يجعلك محل شبهة.[2] عندما يتكلم الجلاد عن الضحية وهي تدافع عن نفسها لتوصف بالإرهاب والهمجية.

تمثل قسنطينة حدثا عظيما يتجسد في هجومات الشمال القسنطيني يسردها سي رابح مولع بما حدث رغم الجانب المظلم من القصة ولا يكف عن الحديث عن بوطبيلة وعن معارك الشمال القسنطيني وعن ملحمة الجرف، وعن حماس الناس لتحقيق النصر على المحتلين، لكنه لم يذكر عبد الله، ذاك من أسرار الثورة التي يجب التكتم عليها " نعم بين الكتمان والإفصاح تدور معارك في الشمال القسنطيني ليبدو المكان مشرقا بانجازاته[3].

من خلال ما تم ذكره يمكن القول أن المكان الذي بني عليه الروائي قصته، هو مكان حقيقي بأحداث حقيقية حدثت حقا، موجودة في التاريخ الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي الغاشم، فتلاقى المكان الواقعي بشخصيات خيالية ذات أسماء اصطفاها الكاتب لكي يبعد المتن الروائي من خانة التاريخ.

جاء ذكر مدينة قسنطينة في كثير من المرات بؤرة السرد، وفي بعض فصول الرواية الضخمة، ففي حوار أحد الشخصيات تقول: " هل تزوجت حليمة أيضا إلى مدينة قسنطينة."[4] ومن سياق الكلام نستنبط أن مدينة قسنطينة كان لها العديد من الشخصيات القاطنة هناك يقول: "

سألته: تبدو غريبا

رد: من سطيف، ولي عروق نابضة من قسنطينة[5].

تظهر هذه الشخصية افتخارها بأصولها ذات الانتماء القسنطيني رغم أن الجميع يعرف أنها تسكن في مدينة الهضاب العليا.

---

[1] المرجع نفسه، ص284

[2] المرجع نفسه، ص312.

[3] المرجع نفسه، ص284

[4] عز الدين جلاوجى، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 129.

[5] المرجع نفسه، ص40.

**ب –الجزائر:** تعد الجزائر هي المسرح الأول والأخير لسير الأحداث في رواية عز الدين جلاوجي، وهي الحلقة المهمة من حلقة الأماكن الروائية، تحتل الجزائر موقعا مهما شمال القارة الأفريقية، بلد متوسطي، تتمتع بمساحة شاسعة وواسعة، مفتوحة على القارة الأوروبية، وخيرات عظيمة هو ما جعل البلدان المستعمرة تتكالب ضدها، لتكون قبل نصف قرن تحت رحمة الاحتلال الفرنسي الذي دام أكثر من قرن ونصف القرن.

حاول الكاتب الروائي أن يقرب صورة المكان للمتلقي، متبعا في ذلك تحديد إطار زمني مهم، لكي ليكون القارئ قادرا على تشكيل رؤية ثابتة تبتعد عن الضبابية، مشيرا أيضا إلى تعلق الشخصية بمكانها وعلاقتها الوطيدة به يقول عز الدين جلاوجي على لسان الحاج محمد: "لا أحب أن أنسب نفسي إلا إلى هذا الوطن، أقضي وقتي بين المشفى عاملا والمسجد عابدا والبيت قائما على شؤون بيتي ولا حلم لي إلا أن أحج إلى بيت الله."[1] رغم الحياة البسيطة التي يعيشها الحاج محمد إلا أنه لا يرى ملجا يلجأ إليه غير هذا الوطن (الجزائر) ليس قصرا ولا مقيم جبرا بل أن مشاعره وكيانه مرتبط به، متمسك بكل ما يشده إليه. يذكر الروائي في هذا المقام المسجد للدلالة على الهوية الإسلامية " لا يقسم إلا بابن سينا صاحب الطب الرباني، ومحمد رسول الله صاحب الطب الرحاني.[2] هذا الاستناد العظيم على خير من أرسل إلى العالمين والثبات واليقين الذي لم يتغير من قلوب الشخصيات، تثمر الأمكنة الواسعة آمالا متجددة.

يعمل الروائي على إبراز الصراع المحتدم على الأمكنة التي هي بالأصل سبب الصراع، فلم يكن المكان له قيمته وهيمنته لما كان الناس والشباب يضحون بأنفسهم من أجل ذلك، ولا عملت فرنسا على جمع كل عتادها وعدتها من أجل الظفر به إذ هي لم تكن بأي حال من الأحوال أماكن عبثية (الجزائر) ثانوية، تعلوا أصوات الحاضرين الذين كانوا في الحمام ينشدون أغنية الوطن:

" ولتحي الجزائر مثل الهلال ولتحي فينا العربية

سلاما سلاما أرض الجدود سلاما مهد معالينا

فأنت في الكون دار الخلود غرامك صار لنا دينا.

ويكملوا قائلين معبرين عن وطنية راسخة لم ولن تتغير:

ونعلي الصرخة في الصارخين ننادي العزة والسددا

فلسنا نرضى الامتزاجا ولسنا نرضى التجنيسا

[1] المرجع نفسه، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

ولسنا نرضي الاندماجا ولا نرتد: فرنسيسا![1]

يحمل هذا المكان الواسع المفتوح قيمة عظيمة لدى أبنائه ترجمتها كلماتهم المؤكدة رفضهم وامتناعهم عن التخلي عن وطنهم الجزائر، ولا يريدون أن تتغير حياتهم وتطمس معتقداتهم وعاداتهم، يردونه مكان ثابت كما وجد من أيام الجدود، لن يمنعهم شيء في الحفاظ عليه حتى ولو كانت حياتهم ثمنا له.

**ج. الريف:** يمثل الريف حلقة مهمة من المتن الروائي لما له من تأثيرات عميقة على سير الأحداث وانبثاق شرارة اللهب التي وصلت إلى كل مكان من ربوع الجزائر. شعلة متوقدة لم تنطفئ طول قرن أو أكثر ما إن تخمد تارة حتى تعاود الاشتعال مرة أخرى، في الريف هو المكان الخصب الثري بالقيم والشهامة، كان القلب النابض للثورة الحاضن والكافل اليتامى للأرامل للشيوخ حتى النساء والرجال المجاهدون الأشاوس. لم يعد يروقه السكن في هذه الأزقة البائسة، هو ابن الريف ولا يمكن أن يعيش إلا به[2]. هذا التعلق اللامحدود راجع لخصوصية المنطقة والمكان الحاضن للثورة والثوار، فيه الهدوء ظاهرا ويعج بالحركة داخليان تعكرها في كل وهلة صراخ اليتامى والأرامل وعمليات القتل الممنهجة التي كانت تمارسها السياسة الاستعمارية.

**د. الجبل:** يعد الجبل من الأماكن المفتوحة الواسعة التي تستمد وجودها من طبيعتها الصعبة وتضاريسها الوعرة، فامتداد الكبير الذي قد يشمل مدينتين أو أكثر. ذو علو لا بأس به يكاد يناطح أعنان السماء بشموخه، وتعرف الجزائر بمجموعة من الجبال التي كانت الشعلة المتوقدة التي لم يهدأ لهيبها في وجه الاستعمار الفرنسي، مكان شديد الغموض والإثارة لم تستطع السياسة الاستعمارية الفرنسية من فك شيفراته وأسراره ملغم في كل جزء منه ووراء كل صخرة وجرف حكاية تأبى النسيان، لم تفلح لا عمليات الحرق المكثفة للأشجار ولا استعمال الكلاب البوليسية إنه وجه الثورة المنير حتى الطيران الحربي." لا شك أن الطائرات قضت عليهما، لا طعم لهذا الانتصار الذي يفقد فيه الجنود قائدهم وأي قائد أنه بوقزوله؟."[3] هذه الأماكن بقيت شاهدة على مقتل العديد من رجال الأشداء في سبيل الوطن ليكون لكل شيء ثمن وثمن الحرية باهض.

ومن الأماكن الأكثر حضورا في الثورة الجزائرية الأوراس الذي أرهب فرنسا وجعل من نفسه مكانا يخشاه كبار جنرالاتها، والكثير من الجبال الأخرى التي ورغم صغر ومحدودية أماكنها كانت دوما الخصم العنيد للاحتلال.

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 326.

❖ **الأماكن الضيقة المغلقة espaces fermes**

**أ– المقبرة:** تعد المقبرة ضمن الأماكن المغلقة الضيقة الخاصة بالموتى، فهي مكان محدود جدا، يحمل إليه الموتى، ويدفنوا فيه، وظفه الكاتب الدلالة على الألم الناجم وراء ذهابهم إلى هذا المكان، ليبين لنا أن المقابر بالكاد يتوقف دبيب رجال مشيعين للموتى، مثلما نجد في رواية عز الدين جلاوجي حيث أشار إلى موت لالة تركية أم الجميع ومحبوبتهم، جنازتها حضرها عدد كبير من أهل القرية " بعد صلاة الظهر كان الموكب الجنائزي كبيرا كأنها جنازة المدينة كلها، ظلت قوافل المشيعين تأخذ بأعقاب بعضها البعض واصلة باب الجبانة، باب المدينة الجنوبي، وظلت رقاب الواصلين تمتد إلى الخلف كأنها تحرض على الاسراع، وضمت صلاة الجنازة حتى منحرفي المدينة."[1] إذن هناك علاقة كبيرة بين المكان والشخصيات إذ المكان في بعض الأحيان يحبب باهله أو لأجل شخصية ما يصبح محطا للأنظار وملجأ محتوم أم مخير، ولم تكن لالة تركية الوحيدة التي ينتهي بها المطاف إلى هذا المكان، وبالرغم من الرهبة التي يتميز بها ولكنه هو وجه الحقيقة الثابت لا يتغير مكان موجود في كل قرية في كل مدينة في كل حي.

ولا يمكن بأي حال من الأحوال نكران الموت، فهي نهاية كل إنسان، فالله سبحانه وتعالى هو من أرسل الغراب لقابيل ليعلمه كيف يدفن أخاه هابيل، فمن بداية البشرية جعل الله الحكمة في إنشاء المقابر، وخص الإنسان بطرق دفن مثالية، ولكن هذه الأماكن الموجودة في الجزائر ليست كحال البلدان الأخرى، كانت المقبرة قد لاحت من بعيد، بعض الزوار يدخلون إليها سريعا، لعلهم يعدون قبرا جديدا أو ربما قبورا ليس أسهل من هذا الوطن من الموت، ليس الثأر ثأرك يا عبد الله يا وليدي، إنه ثأرنا جميعا تأر وطن ينزف دما من أكثر من قرن[2]. يحاول الروائي جلاوجي وعلى لسان شخصياته أن يرينا حال هذه الأماكن، وكيف تزهق أرواح الناس دون شفقة أو رحمة إذن يمكن القول أن هذا المكان الضيق بالكاد استطاع أن يستوعب هذا الكم الهائل من الموتى في تلك الفترة الاستعمارية.

**ب –المشفى:** يدرج المشفى ضمن الأماكن المغلقة ذات طابع معلوم وزوار مخصوصين أيضا، إذ بطبيعة الحال لا يمكن أن يكون مكانا للراحة أو الاستجمام تقصده الفئة المريضة أو من لهم أحدا من الأقارب والأصدقاء يعانون في سراديب المستشفيات، نخر المرض بأجسادهم، وحتى المشفى كان بالنسبة لبعض أهالي القرى مكان بعيد المنال يصعب الوصول إليه. أكمل الطبيب فحصه بهدوء تام، وضع أدواته في كيسه الجلدي وقال:" لا بد من نقلها إلى المشفى، هناك سأعتني بها والآجال بيد الله[3] المرض الذي كانت تعاني منها لالة تركية لم يكن يتطلب أن تمكث في مكان البيت أكثر ومع ذلك لم تبرحه حتى وافتها المنية، ومع ذلك كان المكان الذي لا

[1] المرجع نفسه، ص69-70.

[2] المرجع نفسه، ص69

[3] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 55.

مفر منه لباقي الجزائريين لكن زيارة المريض قبل كل شيء واجب ومن شيم أبناء الوطن ربما رغبة في توديع ذويهم وأقربائهم.

كان الواقع المعيش للجزائر صعبا جدا وتكالب المحتل على أبناء الوطن. إني كالكلاب المسعورة أخشى أن يتركبوا حماقة بيننا كما فعلوا في محل يوسف الروج"[1]. يقصد العربي موسطاش أن تصدر منهم ردة فعل عدوانية بلفظة الكلاب هم جنود الاحتلال والمتعاونين معهم، إذ يخاف مباغتة تسبب الضرر لعدد منهم.

**ج –المقهى (مقهى العرب)**: تعد المقهى من الأماكن الضيقة التي يقصدها عدد لا بأس به من الناس، وهي ضمن الأماكن العامة التي بقيت إلى وقت بعيد حكرا على الرجال، وتغييب العنصر النسوي منها، وقد كان حضور المقهى في الرواية بارزا وذلك للبعد الاستراتيجي والنفسي والاجتماعي لها، قد يظهر للقارئ أنها مكان كباقي الأماكن الأخرى الموجودة في الرواية لكن هي حلقة وصل بين جميع أطياف المجتمع على شتى اختلافاتهم العقائدية والفكرية والسياسية.

تعد المقهى في الثقافة الجزائرية مكان نتناقش فيه جميع القضايا العالقة، وتكشف فيه الكثير من الخبايا، وتعقد فيه اجتماعات الزواج ، والكلام في شؤون الناس الآخرين، والحديث عن أي طارئ أو خبر عاجل يكون هناك، كذا لا يخفى على أحد الحوارات الخفية التي تجري في زواياها وأركانها، جاء ذكر المقهى في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال لعز الدين جلاوجي كمكان ضيق ومهم جمع في الكثير من المرات شخصيات مهمة من المتن الحكائي الروائي، فكان موسوما ببعض الخصوصية يقول السارد: "عمي العربي، أما* العارم تريدك فورا أمام مقهى العرب. هنا ندرك أن المتكلم لم يقل أن العارم تنتظر العربي موستاش داخل المقهى وإنما أمامها وهنا يتبين لنا خصوصية هذا المكان الرجالي في ذلك الوقت.

كانت مقهى العرب مكانا يتوسط المدينة، لم يكن لها إلا أن تكون همزة وصل بين الجميع، لا أحد يمر إلا وقد اجتازها "عند مقهى العرب افترقا على أمل اللقاء ليلا."[2] فالمكان المهم الذي تقع فيه المقهى في شارع قريب جدا لفوهة النار، وفي الكثير من المرات كانت شاهرة على أحداث مروعة لشباب جزائريون، لم يكن لهم ذنب إلا أنهم أصحاب الوطن المحتل " رفع عبد الله رأسه إلى مدخل الساحة وقد ولجته سيارة جيب محملة بعساكر مدججين، اندفعت السيارة قريبا من المقهى في حركات استعراضية، انسحب بعض الزبائن داخل المقهى، وقف عزوز التونسي أمام محله يتابع المشهد... نط الجنود من السيارة ومعهم كلبهم المدرب،

[1] المرجع نفسه، 71.

*أما: كلمة عامية يقصد بها أمي أو الأم.

[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المرجع السابق، ص 229.

اندفعوا نحو المتجمهرين الذين راحوا يتساقطون أمام الضربات القاسية.[1] لم تكن هذه الحادثة الوحيدة التي نشهد فيها على السياسة الاستعمارية المتوحشة ولم تكن مقهى العرب ولا أي مقهى من الجزائر الواسعة الوحيدة التي تخزن بين جدرانها وهياكلها الرثة بين أكواب الحرمان الذين تجرعوا منهم حد الثمالة كل مكان من الأماكن كان يحمل في طياته ألف قصة وقصة.

**د–الحمام:** يعد الحمام من الأماكن المهمة التي تم ذكرها، وهو مكان ضيق محدود موجود في حياة الجزائريين إذ يقص للاستحمام والتمتع بمياهه الساخنة، وطبعا هناك حمامات مائية طبيعية أي أنها تخرج من جوف الأرض يقصدها الناس للتداوي والعلاج، وهناك حمامات أخرى عادية تستعمل لنقاء الجسد والبدن من الأوساخ وتجد الحمام موجودا في كل مدينة من مدن الجزائر مهما اختلف طبيعته إلا أن هناك عدد لا بأس به يقصدونه.

وظف عز الدين جلاوجي في رواية الحب ليلا... هذا المكان ليكشف لنا بعض خفاياه وأسراره بل كان بين الفينة والأخرى يتناول المستحمون هناك بعض الأحاديث الجانبية الخاصة بالثورة، خاصة أن الزمن المعيش في تلك الفترة لم يكن يترك مجالا لهذه الأصداء أن تسمع أو يرفع رنينها، يقول السارد " قالها بوطبيلة وهو يراكم جذور أشجار في مخزن خلفي يتخذه مدخلا لموقد الحمام، وفي داخله اتخذ مكمنا للفارين والمتمردين لا يمكن أن يصل إليه الجن.[2] إذ هذا المكان العادي الذي يعتمد على وسائل عادية في العمل يحمل داخله الكثير من الأسرار كون صاحب الحمام الرجل الثوري المثابر الذي أراد أن يستغل كل شبر وكل متر من الأماكن الموجودة في الجزائر من أجل الوصول إلى النصر، وخدمة القضية الوطنية الثورية، فالأبعاد التي يحمها تتعدى كونه مكانا لا فائدة منه.

### 3– أبعاد المكان في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال:

يحمل المكان في الرواية أبعادا مختلفة تجعل المتن السردي يسير في حركة مستمرة، تشتغل عليها الدائرية السردية المحيطة به، فلا يمكن أن يكون هناك مكان ما لا يحتوي على عدة عناصر جوهرية تتأثر وتؤثر، فالشخصية تكسب نوعا من التعلق بالمكان فينتج عن ذلك شعورا مرتبطا به والمكان بطبيعة الحال يخلق وضع اجتماعي فني ولذلك نجد عدة أبعاد كامنة في الرواية نذكر منها مايلي مع بيان أثرها:

أ. **البعد النفسي:** يعد المكان هو الملا الذي تعيش فيه الشخصية كامل حياتها تتنقل في ظل سيرورة مستمرة، فيخلق ذلك نوعا من التعلق والانتماء حيث " أن الانجذاب إلى مكان دون غيره مرتبط بالإحساس بذلك المكان ومدى القدرة على التكيف معه، كما يمكن لهذا البعد أن ينحو منحى

[1] المرجع نفسه، ص236.

[2] المرجع نفسه، ص241.

مغاير حيث يتبادل المكان الدور مع السارد، فيشعر المكان بآلامه وأحاسيسه، حيث أن كل شيء يتعرف عليه ويتفاعل معه[1]. فالمكان الذي تشهد فيه الشخصية مراحل حياتها من فرح وحزن سعادة وشقاء بؤس أو حرمان ... يصبح الاحساس الداخلي مرتبط بالمكان الذي هي فيه، مثلا إذا كانت لها ذكريات جميلة في بيت الجدة والجد يصبح ذاك المكان يعطي لها طاقة إيجابية والرغبة في زيارته كلما سمحت لها الفرصة.

وجب أن نشير أن الجانب النفسي له علاقة مباشرة بالفعل وردة الفعل، فالانتماء والقومية هي قبل كل شيء أحاسيس دفينه لا يمكن لأي كان أن يكتسبها، بل وجب أن تخضع للتجربة والإنسان الذي يعيش بين تفاصيل أمكنة يعرف كل مراتها وأزقتها، كل مقاهيها وحوانيتها، يصبح له شعور أنه جزء من هذه الأمكنة لا يمكن أن يبتعد عنها، وعلى غير الذي يسمع بها عن بعد ولم يلمس أهم أجزائها وخفاياها ويمثل حب الوطن من أهم الأمور التي خلقت نفسية فذة لدى أبناء الشعب الجزائري لأن الحب هو شعور وجداني داخلي لا يمكن أن نفرضه على أحد أو نجتثه بمضض"... تلملم المساجين المحكوم عليهم بالإعدام، صاح أحدهم على رفقائه:

- اقترب أجل زفافنا إلى الله وارتفعت صيحات التكبير، قاطعها أحدهم بقوة: لتسقط فرنسا، المجد للجزائر، المجد للجزائر".[2]

لا يوجد أصعب من أن ينتظر السجين حذفه، ولا يوجد أصعب من أن يفارق الحياة على يدي رجال لم يعرفوا الإنسانية يوما، يكاد القارئ أن يكتشف تلك النفسية المحطة، وتلك المشاهد المتداخلة، يستطيع أي إنسان أن يخال نفسه في ذلك الموقف فلا يستطيع صبرا، يتلاشى الأمل وتتلاشى معه حلم رؤية الحرية، لكن هؤلاء السجناء ما كانت نفسيتهم أن تتزعزع وما رأوا في مصيرهم وطريقة إعدامهم إلا عرسا لأن الشهداء عند ربهم أحياء، ولهم مرتبة عظيمة عنده، وبالتالي

الجانب النفسي كان متماسكا لأن ثمرة الإيمان كانت قوية ولأن حب الوطن أقوى وأجل، فقد صاحوا مرددين، تحيا الجزائر الموت لفرنسا.

كان للواقع المرير الذي يعيشه الجزائريون كل الأثر على نفسية الناس هناك، تولدت لهم حالات كثيرة من صدمة وخوف، من قلق ورهبة، لم يكن يمر من حياتهم يوما إلا وقد تزعزعت أرواحهم وساعت نفسياتهم. ... عذبوه بوحشية ورموه في الساحة العامة أمام مرأى الجميع أمام جثة الشهيدة العارم بنت مسعود بولقباقب

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة نقدية في ثلاثية خيري شلبي الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية للنشر، ط1، 2009، ص147.

[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المرجع السابق، ص359.

كان يغالب موتا..."[1] أمام هذا المشهد المريع الذي أصبحت تلك الساحة لها دلالة رمزية للعبث بأرواح الناس والألم، كيف ينظر الناس إلى ساحة دماء أولادهم ينزف عليها، وصرخاتهم وأنينهم لا يزال ينبعث من هناك، عندما تهان الإنسانية في الأماكن العامة تقتل النقس بغير وجه حق تصيح النفسية من الداخل لتناضل وتقاوم." وهدأت نفسه ليس خوفا من الموت لكن إكراما لهذا الرجاء الذي هو أعماقه، حتى في الضفة الأخرى هناك من يحس بألمنا، حتى من بين صفوف الأعداء هناك من في قلبه رحمة، وظلت الحادثة لا تفارق ذهنه دون أن تمنحه تداعيات الأحداث وتزاحمها فرصة التأمل فيها"[2].

نعم تلك الآثار الرهيبة للتعذيب حتى ولم تقتله بقيت راسخة في ذهنه يتذكر تفاصيلها بمضض.

كان الوطن (الجزائر) هو المحرك وهو الذي جعل الناس تتغلب على أهوائهم وخفهم، حتى وإن لك يتغلبوا عليها داخليا، كانت حناجرهم تبعث رسائل بالصبر والاستمرار في العمل الجهادي والتمسك بمطالبهم وعدم ترك أو التخلي عن شبر من أرض الجزائر الأبية التي سقيت بدمائهم ليولي الاحتلال على أعقابه.

**ب –البعد الهندسي:**

يمثل البعد الهندسي همزة وصل بين مخيلة السارد ومخيلة القارئ إذ يحاول الأول توضيحها أما الثاني فيشكلها، فالكاتب عندما يلجا إلى هذا النوع من الأبعاد يريد من خلالها إثبات واقع معيش بكل هياكله النصية والواقية يشترك الخيال في تشكيلها وبيانها، فالبناء الهندسي رهين زمن ومكان معين فالذي كان يقطن في مدينة الجزائر في فترة الاستعمار مثلا ليس هو نفسه الذي يعيش فيها حاليا، إذ تتغير بتغير الأحوال المحيطة بها، كأيام الحروب والقتال تتهدم المباني وتزول هيكلتها، أما في أيام السلم والأمن والتشييد فقد نجد العكس.

ويعد البناء الهندسي وسيلة ربط وتواصل بين القارئ والمتان الروائي فنرى تماهي واضع في محاولة السارد استغلال جميع العناصر الفنية والجمالية من أجل إيضاح فكرة رسمها في ذهنيه، وفي رواية عز الدين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال تحاكي واقعا أليما و حياة صعبة كل أبنيتها الهندسية تحكي حكاية عذاب وألم فها هو الكاتب يقول: " تنفست زنزانات السجن وقد كادت تفرغ من نزلائها"[3].هذا السجن الذي يحمل بعدا واقعيا و أخر ملموس يحيلنا إلى تصور هذا المكان الهندسي وإن لم يسرف الكاتب في وصفه وبيان هيكله، بل الاكتظاظ دليل على صغره أو أن عدد المعتقلين كبير جدا.

يقف السارد ليصف لنا بناء المكان الذي كانت تقاد إليه الضحية، كانوا كل المحكوم عليهم يقف شاهدا على ذلك المكان الخالي التي لم تصمد عيون الجزائري الشهيد وهو يراقب لحظاته الأخيرة من الانهمار "

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص 361.

[2] المرجع نفسه، ص ص 263-264.

[3] المرجع نفسه ، ص 358.

خرجت الشاحنات تمزق عتمة الليل وسكونه، ألم وحزن، وعيون باكية وفوهات رشاشات على استعداد لأن تمج سما زعافا، كانت القيادة الفرنسية اختارت منطقة معزولة عن المدينة، يشقها واد شاهق الانحدار كثيرة الصخور، يصد جريانه شتاء جبل حاد مدبب سمى الناس تلك المنطقة المعاديم... كانت مسرحا لإعدام المئات رميا بالرصاص[1].

هنا يظهر السارد الرهبة التي يتركها هذا المكان بذكر تلك التفاصيل الهندسية التي يتميز بها، مما جعل القارئ يعيش نفس الحالة الشعورية التي كانت تنتاب كل أفراد الشخصيات التي عايشت قصة إعدام أولاد الجزائر الأشاوس وتأسفت للواقع المرير الذي مرت به الجزائر.

ومنه يمكن القول أن المكان بأبعاده يحمل دلالات عميقة وكبيرة، تؤثر سواء من قريب أو بعيد على القارئ والمتلقي وتغير وجهة نظره في شيء ربما لم تستطع الشخصية أن تعبر عنه، كذا لا ننسى أن هناك ارتباط كبير بين الزمن والمكان سواء على مستوى الحكاية أو القصة أو الأحداث إذ لا يمكن الفصل بينهما.

[1] المرجع نفسه، ص 359.

## ثالثا: الزمان في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال

### I. مفهوم الزمن

**أ–لغة:**

أورد ابن منظور في معجمه لسان العرب في تعريفه للزمن على نحو " الزمن والزمان اسم القليل الوقت وكثيره وفي المحكمة الزمن والزمان والعصر، والجمع أزمنة أو زمان وأزمنة وزمن زامن شديد و أزمن الشيء = طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة وأزمن بالمكان: أقام به زمنا، وعامله مزامنة، وزمانا من الزمن والدهر والزمان واحد، الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد ويكون من شهرين إلى ستة أشهر [1].

أما في مقاييس اللغة لابن فارس فجاء تعريف اللفظة على أنها " الزاي والميم والنون أصل واحد، يدل على الوقت من ذلك الزمان وهو الحين –قليلة وكثيرة –يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة.[2]" والملاحظ في كل التعريفات التي أوردناها أن المصطلح يعرف بعض الغموض إذ لا يوجد دلالة واضحة على شيء محدد.

يختلف الزمن باختلاف الآراء والمفكرين، لكن الزمن يعرف بعضا من الحركية، فالزمن عنه الله سبحانه وتعالى ليس كالزمن عند الإنسان وهذا وارد في القرآن الكريم الذي يبين هذه المسألة، كذا للمكان جانب نفسي روحاني فالساعة عند الإنسان أو الشخص السعيد ليس نفسه عند الإنسان الفرح، هذا داخليا أما عقارب الساعة فنفسها، أما عبد المالك مرتاض فيقول: " الزمن إذن تمثيل إلى معنى التراخي والتباطئ أي كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول الدم إلى وجود حيني تسجيل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة ديمومتها السرمدية[3].

ومن هنا ارتبط الزمن وتعلق بالمدة ارتباطا وثيقا، لأننا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نعطي تفصيلا دقيقا للزمن ومدة بدايته أو نهايته.

**ب. اصطلاحا**

يعد الزمن معادلة فارقة في العمل الأدبي الروائي، حاضر بقوة في المتون السردية وركيزة لا بد منها إذ " أن الزمن هو محور الحياة وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها ونسيجها، الرواية فن الحياة، فالأدب مثل

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 36.

[2] ابن فارس ابن زكريا أبي الحسن أحمد، مقاييس اللغة، مج7، دار الخليل، دط، بيروت، لبنان، 1999، ص202.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات المترد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط1، الكويت، 1998، ص200.

الموسيقى فن زماني، لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة."[1] لا حياة دون زمن ولا رواية دون زمن فالبعد التكاملي بين هذه الثنائيات يصعب تجاهله.

- **الزمن عند ميشال بوتور**

يعتبر (ميشال بوتور) أحد رواد الرواية الجديدة وقد قسم الزمن إلى ثلاثة تقسيمات أزمنة في الخطاب الروائي وهي " زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة وكثيرا ما تعكس هذه الأزمنة على بعضها البعض لتشكل رواية أو قصة نقرأها في ساعة أو أكثر لتكون أحداثها قصيرة أو وجيزة إن صح التعبير."[2] حسب بوتور فإنه هذه الأركان مترابطة فيما بينها، فلا وجود للزمن الثاني دون الأول وهكذا دواليك.

- **الزمن عند الان روب غربية.**

يرى غربيه أن الزمن هو " المدة الزمنية التي تستغرقها عملية القراءة للرواية لأن زمن الرواية في وجهة نظر، ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة لذلك هو لا يلفت النظر إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع[3]. أي أن الزمن متوقف على المدة المستغرقة في القراءة أو متابعة أي عمل أدبي، وخارج هذا الإطار المحدود لا وجود لزمن لأن الأخير عنه هو زمن القصة المحكية.

- **الزمن عند جيرار جينيت.**

يعد جينيت من أهم النقاد في الساحة الأدبية الذي كرس فكره لتحليل الخطاب الروائي حيث قام " جينيت بتقسيم العمل إلى ثلاثة مستويات هي (زمن الحكاية، زمن الخطاب، وزمن القصة)[4].

أما عن مفهوم الزمن عند العلماء والنقاد العرب فهو لا يتجاوز كثيرا تلك التعريفات التي تداولها العلماء الأجانب، وهم كغيرهم حاولوا أن يعطوا تقسيمات الزمن والهدف من ورائها الوصول إلى تعريف شامل ووافي.

يرى (المسعدي) أنه "لا يمكن نتصور شيئا موجودا يدوم وجوده إلا بالزمان، ولا تصور عقلي دون ديمومة زمانية للأشخاص والجماعات على حد سواء، فمصيرنا وحياتنا مرتبطان وجوبا بالزمن.[5] من قول المسعدي نلحظ أن الزمن ارتبط بحياة الشيء قبل موته وفي ظل كل هذا له نظرة عقائدية كون لا حياة خارج حدود الزمن.

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] د سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص23.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص53.

[5] يحي عبد السلام، عن رواية المسعدي، رسالة ماجستير، جامعة الاسكندرية، مصر، 1988، ص130.

## II. الترتيب الزمني ordre teuporel

تعد إشكالية البناء التابعي أو الترتيب الزمني للأحداث والوقائع من بين الأبعاد الجمالية التي يتشكل منها النص الروائي ومن أكثر السمات بروزا فيه هو أنه يجعل الأحداث متعاقبة دون الاخلال بتوازن المتن الروائي، ويعطي له قيمة جمالية وفنية قادرة على إضفاء نوعا من الجمالية الفنية، لكن التابع الاستمراري الذي لا يدع مجالا للمفارقات السردية يشعر القارئ أو المتلقي يشعر بنوع من الرتابة ويدخل في دولاب يبتعد عن الإبداع، لأن الروائي يحاول جاهدا كسر أفق التوقع وخلق نظام جديد وتوليد أحداث سابقة أو آتية قادرة ربما حتى على إحداث الصدمة وهذا ما أسماه بالمفارقات الزمنية " والتي تكون على نوعين أساسيين هما = استباق واسترجاع حيث أن المفارقة الزمنية هو مصطلح عام للدلالة على أشكال التنافر بين الترتيبين ( الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية)[1]. أي أن المفارقات الزمنية تأتي على مخالفة السرد وهو الذي يولد نوعا من المتعة والتشويق.

### أ- الاسترجاع Analepse

يعد الاسترجاع من أهم التقنيات السردية وأكثرها حضورا إذ مازال الروائي يسترجع ويعود إلى أغوار الماضي السحيق بسنين طويلة تفوت حاضر السرد وتتعدى درجة الصفر، فالكثير من الكتاب الروائيين الجزائريين مازالوا يعودون إلى أحداث ثورة الجزائر أو العشرية السوداء حتى ولو كانت نقطة الانطلاق هي في الأصل تبدأ من تلك الفترة مثلا 1954 تجد السارد يعود إلى حيثيات أعمق كحادثة المروحة أو مجاز 8 ماي 1945، كما هو حاصل في رواية عز الدين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.

ولمصطلح الاسترجاع العديد من التسميات التي تنطوي تحته فهناك من يسميه الارجاع، الارتجاع البعدية وغيرها، في حين أجمع العلماء على تسمية واحدة وموحدة وهي الاسترجاع، فالأخير هو " عملية سردية تعمل على ايراد حدث سابق للحظة الأولى التي بلغها السرد"[2].

ويعد الاسترجاع " مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية.[3] ويعد الاسترجاع بمثابة الذاكرة الحية التي تقوم بوظيفة استذكارية، وتقدم معلومات حول شخصيات الرواية وأماكنها وفي بعض الأحيان تمثل هذه الاسترجاعات قصص ثانوية تمثل همزة وصل بين حاضر السرد وماضيه في قالب سردي إبداعي.

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (البحث في المنهج)، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، سوريا، 1997، ص51.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختفاء، الجزائر، ص 88.

[3] لطيف زيتونى، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للتر، ط1-بيروت، لبنان، 2002، ص100.

## أ-1. أنواع الاسترجاع

### ✓ استرجاع داخلي Analepse luterue

يمثل الاسترجاع الداخلي أحد أوتار السنفونية السردية فهو" إيراد حدث يعود إلى ماض لاحق البداية الرواية قد تأخر ذكره في النص[1]. ويبرز هذا الاسترجاع في كونه لا يتعدى حاضر السرد إلا بفترات وجيزة من بدايتها أي هو " الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي.[2] إذن هو استرجاع في محيط السرد وضمن الإطار الزمني الخاص به.

يوجد في الرواية الكثير من الاسترجاعات الداخلية التي وظفها الكاتب بغية نقل تفاصيل سابقة وجب القارئ أن يمر عليها يقول: " أمسك خلاف التيغر فجأة وقد تغشاه حزن حتى صارت سمرته أعمق، وقال يمكن أن أفعل لو أحبتني حورية بنت سوزان".[3] وفي مقام آخر يقول " صباحا كان العربي الموستاش وزوجته حمامة رفقة البنتين حورية والباهية، يشق بسيارته الرمادية الطرق الوعرة الملتوية باتجاه العرش، ورغم الضجيج الذي كان ... فإن الزوجين قد لاذا بأسوار الصمت يعيدان ذكريات مازال كل نسر من هذه الأرض شاهدا عليها[4]. وبطبيعة الحال هناك العديد من هذا النوع من الاستباقات سنحاول أن نمثل من الرواية نذكر منها.

" قبل المغرب بساعة تقريبا اعتقلت الشرطة يوسف الروج من بيته وأخضعه الضابط لاستجواب دقيق[5].

وفي مثال آخر يقول:" وهو عائد إلى البيت بعد العشاء لم يكون يوسف الروج يفكر إلا في العيون التي وشت، يمكن للضابط أن يعرف بحدوث لقاء مع الزعماء لكنه لا يمكن أن يعرف التفاصيل ويعرف المتدخلين بالترتيب ويعرف حتى تفاصيل عن قصيدة العربي الموستاش."[6] نلاحظ هنا أن الفترة الزمنية بين ما حدث مع يوسف الروج من اعتقال وتعرضه للمساءلة وتذكره للحادثة لم يكن بالكاد أن تجاوزت أيام قليلة إن لم تكن ساعات.

يحاول السارد أن يبين ما حدث في الليالي الماضية. بعد العصر مباشرة وصلت كل الجثامين معظمها كان الأطفال أقل من أربعة عشر عاما، ثلاث نساء إحداهن في السبعين من عمرها كان الحزن يلف كل

---

[1] ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، ص40.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق ص20.

[3] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المرجع السابق، 2017، ص14.

[4] المرجع نفسه، ص 29.

[5] المرجع نفسه، ص 37.

[6] المرجع نفسه، ص 38.

الوجوه بكفن أسود."[1] هذه النقطة من الاسترجاع بنيت على تفاصيل دقيقة للغاية حيث بينت لنا العدد والجنس (ذكر، أنثي) واللون، السن، الحالة الشعورية التي كانت موجودة لحظتها، إذن هي مفارقة مهمة في عملية السرد المراد منها إحداث وابراز نزعة دفينة داخل القارئ عند معرفته لما حدث ليلتها.

يعد الواقع المأساوي الذي عاشه الشعب الجزائري إبان الاستعمار، شيء يزحزح الضمائر الحية، فالروائي عز الدين جلاوجي ما فتئ يعيد ما قام به الاستعمار الغاشم " ما كادت الصلاة تنتهي حتى اندفع الجنود إلى استعمال القوة التي لم تكن صارمة مثلما كانت في الصباح."[2] وعلى هذا النحو يقول: "أدرك الآن لماذا وقع كل الذي وقع، هل يمكن لصالح القاوري أن تكون له كل هذه المنزلة لدى الفرنسيين، فيقتلون فداء له عشرات من الأبرياء العزل؟.[3] أيضا " منذ الحادثة الأخيرة في جنازة صالح القاوري ظل السي عمار يرفض حضور الولائم التي يقيمها القايد جلول خشية أن يحدث التصادم بينهما[4].

كل هذه الأمثلة التي تم ذكرها لم تتجاوز حاضر الرد بل بالكاد كانت هي نفسها جزء من حاضره للمدة الوجيزة التي تفصل الأولى عن الأخيرة.

### ✓ الاسترجاع الخارجي Analepse exterue

يعد هذا الاسترجاع عبارة عن مقاطع سردية أو مجموعة من الأحداث يعود بها السارد إلى وقائع ماضية، وقعت قبل بداية المحكي الأول إذ أنه " يعود إلى ما وراء الافتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولى الذي يتموقع بعد الافتتاحية لذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم، وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية[5]. إذ يلجأ إليه السارد لملء الثغرات والفراغات الزمنية التي من شأنها قد تساعد القارئ على الفهم الصحيح للأحداث، مع العلم أن الاسترجاع قد يغطي مساحة شاسعة أثناء توقف الزمن الأول من الحكي." فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي جزءا كبيرا ..."[6] ويعتبر هذا النوع من الاسترجاعات الأكثر شيوعا وانتشارا في الرواية العربية والحديثة والمعاصرة على السواء.

يوجد في الرواية عدد من الاسترجاعات الخارجية التي تجاوزت حاضر السرد بسنوات عديدة، وألقت الضوء حول الماضي السحيق للشخصيات والمكان، فهاهو السارد يسلط الضوء على العلاقة التي تجمع سي رابح وابنته حليمة، واسترجاعه لمجموعة من المواقف، عندما كان يطاردها في الشوارع وأزقة الطرقات، فيقول:"

[1] المرجع نفسه، ص 190.

[2] المرجع نفسه، ص 191.

[3] المرجع نفسه، ص 193.

[4] المرجع نفسه، ص 210.

[5] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1-الجزائر، 2010، ص 18.

[6] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص49.

أما الحبيبة فلا يعرف عنها الآن إلا اسمها (سليمة) هذا الاسم الذي ارتبط به أحلامه وهو يطاردها في الشوارع التي كانت تخدمها متسولة مع أمها العمياء.[1] في هذه النقطة بالذات تتبين الشعور الوجداني الذي كان طاغيا على الشخصية وكيف أن حبها له لم يقف أمام حالتها السيئة ولا مستواها الاجتماعي، وكأنه يقول الحب يتجاوز جميع الإشكالات الموجودة في المجتمع.

وكان التنقل بين الأماكن المختلفة يحمل الكثير من الأسرار والحكايا يحاول الروائي أو السارد بين الفينة والأخرى يتفقدها ويسترجعها " وصلت فلذة كبده قسنطينة ذات شتاء تهفو كي تشرق مناغاتها أمام والدها.[2]" ويقول أيضا "لا يمكن للعربي الموستاش ... أن هذا الفتى الذي استيقظ فجأة هو الذي أنقذه من قتل محتم[3].

بهذه المفارقة نتلمس بعض المعلومات حول محاولة اغتيال العربي الموستاش وإنقاذ خلاف التايقر له من موت محتم، فشخصية العربي موستاش محورية في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، لكونها كانت تتمتع بالوطنية ويشهد له بذلك جميع سكان القرية، لكن الحادثة تبين أن هناك من كان يضمر له الشر وحاول أن ينهي حياته لولا تدخل التايقر " وعبد الله لا يمكن أن ينسى فضل العربي موستاش حين دماه من كل غوائل الدهر إذ فقد جده المعيل في جريمة نكراء.[4]

تحكي الرواية (الحب ليلا.) في مجملها عن أحداث وقعت إبان فترة الاستعمار الفرنسي، وكل ما جاء به المتن الروائي من حب وكراهية، فرح وحزن، وفاء وخيانة، تضحية وهروب، قتل وحرمان مردها إلى زمن معين قد يختلف الزمن بين حول وآخر وبين عقد وعقد أخر بين نص قرن وقرن، لكن في المجمل الفترة الاستعمارية زمنا طويل وويلاتها أطول عازم اليوم على زيارة قبر أمه الشهيدة السولافية، وهو يفعل ذلك مرارا في السنة متخيرا يوم الثلاثاء. سنوات مرت على استشهادها في مظاهرات الثامن ماي.[5] تعد مظاهرات الثامن من ماي نقطة مهمة من التاريخ الجزائري وما أعاد السارد ذكرها إلا لبيان وقع الفاجعة التي راح ضحيتها الآلاف من الجزائريين الذي خرجوا للشوارع طلبا للحرية واجبار فرنسا على تطبيق وعودها على أرض الواقع، ولم تكن والدة يوسف الروج إلا واحدة من آلاف الأمهات اللاتي تركن فلذات أكبادهم يعانون البؤس والحرمان، ولم يكن يوسف الروج إلا واحد من آلاف السكان يقصدون القبور زيادة لذويهم وأقربائهم غير أنه اختلف عنهم في كونه اختار يوم الثلاثاء لكي يتسنى له الذهاب وتحسس ثرى والدته العزيزة التي لم تمحوا السنين الطويلة ذكرها من قلبه، بل في كل يوم يمر كان الشوق إليها يزداد شيئا فشيئا.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مرجع سابق ص14.

[2] المرجع نفسه ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 13

[4] المرجع نفسه، ص 13

[5] المرجع نفسه، ص17

يعود بها السارد إلى نقطة بعيدة جدا يذكرنا بالحب العالمية الثانية التي كانت حرب الجزائريين دون إرادتهم أقحمتهم السياسة الاستعمارية مرغمين، جندتهم ليكونوا في الصفوف الأولى، يواجهون الموت المحتم، عدد منهم قتل ومنهم من سجن وعذب منهم ولم يسمع عنه أي خبر " في نهاية الحرب العالمية الثانية اضطرت سوزان للمغادرة إلى ألمانيا ذهبت بحثا عن أمها وأخوالها هناك، وهو يرفعون مرغمين راياتهم البيضاء كم هو صعب أن يفعل الألماني ذلك "[1].

فواجع كثيرة مرت على الجزائريين " قضت سوزان هناك سنوات أليمة، تعود إلى حيث كان يشمخ بيتهم، وتضع على الأنقاض باقات ورد تقتنيها من السوق، وتجلس صامتة تدق في الفراغ وتنصت للفراغ.[2]

سوزان واحدة من ملايين الجزائريات اللواتي عانين مصاعب كثيرة، كانت هي الجسد الأنثوي الضعيف الذي اشتد قوة بعد كل صدمة وسقطة بعد كل فجيعة تزداد صلابة بعد كل فراق تزداد رزانة، امرأة مثلت التحدي نافست الرجال في صبرهم وكبريائهم، لم تكن لتضعف إلا لتزيد شهامة، خنساء جزائرية لم تسلم من الواقع المرير الذي كانت الجزائر تعيشه لكنها ضحت من أجل أن يستمر الأجيال الذي بعدها، تحدت الألم ووقفت على الطلل كما فعلت سوزان على ركام بيتهم وذكرياتهم.

يحاول السارد بمفارقاته العجيبة أن يعطي لنا صورة عن حياة الجزائريين في فترة الاستعمار إذ لم يكن الرجل الجزائري بعيدا عن الحب بل في كل قطرة دم يملك حبا عظيما وبالتالي أحب وأحب (بكسر الحاء) " عادت ذات شتاء قارس، كان العربي الموستاش أكثر شوقا إليها، لا يمكن أن ينسى الذي قدمته إليه حين أحبته وحين ارتبطت به دون عشرات الفرنسيين الطامعين في الأملاك التي تركها لها زوجها وهو أحد أكبر المعمرين في المنطقة[3]. هنا تبرز شخصية العربي موستاش الذي لم يكن يملك شيء غير أن سوزان أحبته دون غيره من الفرنسيين الذين قادوا حربهم الوحشية على أبناء الوطن أمثال العربي موسطاش " لمعت أمامه المعارك التي جرت هاهنا عبر أكثر من قرن[4].

### ب- الاستباق. Prolepse

يعرف الاستباق بالاستشراف أيضا هو الشكل الثاني من المفارقات الزمنية التي تقفز إلى خارج حاضر السرد وتغير المسار العادي له، ويعد الاستباق عملية مهمة تكمن في ايراد أحداث قد تحدث لاحقا، يحاول السارد التطرق إليها دون أن يفصح تماما على مجريات الواقعة لكي لا يكسر حماس القارئ ويجعل الخطاب

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص27.
[2] ، المرجع نفسه، ص27
[3] المرجع نفسه، ص49.
[4] المرجع نفسه، ص29.

السردي بفقد بريقه، يشهدها السرد في وقت متقدم من زمن الحكي الأول وهنا يمكن الإشارة إلى أن هذه الأحداث يمكن لها أن تحدث كما يمكن لها أن لا تحدث باعتبار أن الاستباق هو "قفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي قضاها الخطاب الاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما قد يحصل من مستجدات الرواية[1]. وكأن للاستباق خاصية استطلاعية.

ويعد جيرار جينيت من بين النقاد الذين تناولوا هذه المسألة حيث قسم الاستباق إلى "استباقات داخلية وأخرى خارجية[2] حيث تتجاوز هذه الاستباقات حاضر السرد بذكر أحداث يفترض وقوعها في المستقبل.

### ❖ الاستباق الداخلي prolepse interue

يعرف الاستباق الداخلي على أنه لا يتعدى خاتمة الحكاية وزمنها ولا يخرج عن حدوده ويكمن الاستباق الداخلي في رواية عز الدين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال: في تساءل العربي موستاش هل وصل سي رابح إلى قسنطينة؟ وهل يمكن هذه المرة أن يجد زوجته ويعود بها.[3] هنا الشخصية التي غادرت المنطقة لم تبلغ زمن الحكاية بعد غير أن السارد أراد أن يبعث بالحدث إلى عقول القراء ويظهر تفاصيل هذه السفرة. وفي مقام آخر يقول: في الساحة العامة ترجل عند الله مودعا، قال يوسف الروج:

الأحد القادم أنت مدعو للعشاء، سأختن التوأم.

بإذن الله، كثر الله خيرك عمي يوسف[4].

هنا السارد استبق موعد الزفاف وأعلم الجميع بهذه المناسبة السعيدة " قام من مكانه وهو يقول:

سنختن الولدين الأحد القادم، حضري نفسك، أريده عرسا كبيرا أدعوا إليه الجميع فرصة للقاء ونشر الوعي في هذا الشعب الميت.[5]

### ❖ الاستباق الخارجي. Prolepse Exterue

يعد الاستباق الخارجي هو الذي يتعدى حدود المحكي الأول إلى خارجه، فهو على عكس الاستباق الداخلي." إذ هو الذي يتجاوز زمن حدود الحكاية يبدأ بعد الحكاية ويمتد بعدها نكتشف مال بعض المواقف والأحداث المهمة."[1]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص 132.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص77.

[3] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص 15.

[4] المرجع نفسه، ص 20.

[5] المرجع نفسه، ص 22.

## III. النظام السردي في الرواية:

### ➢ المدة: la durée

وهنا سنعالج تقنية من تقنيات النسق الزمني في السرد وكذا نوعية العلاقة القائمة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، فالمدة إذن تقوم على مرافقة ومراقبة سرد الأحداث في الرواية، وذلك من خلال الاسراع أو الإبطاء في عملية السرد، حيث أن الزمن في الرواية يعد بالثواني، والشهور، والسنين أما زمن الخطاب بجدد بطول النص من خلال الكلمات والأسطر والصفحات، وإذا عدنا إلى المدة ونظامها السردي وجدناه يتشكل من أربعة محركات سردية هي الأصل موزعة إلى مظهرين أساسيين هما:

### أولا: تسريع السرد Acceleration du récit

#### 1- المجمل أو (الخلاصة) sommaire

يتمثل المجمل في سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر من زمن الحكاية بكثير، حيث تتضمن البنية السردية تلخيصات الأحداث ووقائع دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات، حيث " عندما نتحدث عن الخلاصة أو التلخيص كقيمة زمنية واحدة من زمن القصة مقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا في الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة[2]. إذ تعد تقنية المجمل أو الخلاصة أولى التقنيات الزمنية التي تسهم في عملية تسريع السرد حيث يستطيع السارد من خلال كلمات قليلة تلخيص أحداثا وقعت في سنوات وأيام طويلة، ويرى (جيرار جينيت) " أن تقنية الخلاصة والمجمل على حد تعبيره ظلت حتى القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر.[3] أي إن هذه التقنية تربط مختلف الأحداث فيما بينها في القصص الروائي.

وتتمثل الخلاصة في " سرد أحداث ووقائع جرت في القصص الروائي سنوات أو أشهر في جملة واحدة أو بضع كلمات... أي أنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، فيقوم بوظيفة تلخيصها[4]. بمعنى أن الأحداث التي لا تؤثر في القص الروائي وسير الأحداث يجوز اختصارها في بعض كلمات أو جمل.

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص17.

[2] د الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنور للنشر ، ط1، تونس، 2000 ، ص 119.

[3] ينظر، جيرار جونيت، خطاب الحكاية، ص110.

[4] جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 37.

وظف عز الدين جلاوجي في روايته الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال تقنية المجمل أو الخلاصة للقفز على بعض الأحداث والتنويه عليها فقط " منذ يومين كان يوسف الروج قد ركن في كل زاوية من الحوش وقرميد البيت رايات خضراء عالية[1]. ويقول أيضا " وأخيرا حلت لحظة الزلزال الأكبر أن حورية ليست لقيطة كما أوهمها، ولكنها ابنته الشرعية من سوزان التي تزوجها منذ سنوات طويلة. السارد هنا لم يعد إلى الوراء كثيرا ولم يسرد لنا كيف تم زواج سي العربي موسطاش من سوزان وكيف لهما أن أنجبا حورية بل مباشرة أخبرها بالحقيقة دون التطرق للتفاصيل الدقيقة لهذه الحادثة.

عمد الكاتب وفي كثير من المرات على إبعاد تفاصيل قد يتخيلها القارئ دون أن يقوم السارد بإيرادها كقوله " هدأت نفسها مبتسمة، هي تدرك أنه يحبها وأن منزلتها لن تبلغها سوزان ولا غيرها، ومنذ سنوات بدأت عواطف الغيرة تبرد كثيرا". إذ أننا لم نعرف ماهية هذه الغيرة بالدقيق ومتى بدأت ارهاصاتها تشع ومتى بدأت تتلاشى وتزول.

يتمثل المجمل في الرواية في قول الشارد: " وعيوبه رغم تأخره في الزواج، فإن له الآن بيتا من الأولاد بيت الشيخ مسعود بولقياقي أرنب إسبانية تلد كل عام. معنى أرنب إسبانية كناية على أن امرأة ولود ومع ذلك لم يذكر لنا كم عدد الأولاد ولا من هو أكبرهم ولا كيف كانت ولادة كل واحد إذ أنه أجمل وجمع العديد من السنوات في سطر أو سطرين ليضيء لنا جانب من حياة الرجل مسعود بولقياقي، وفي موقف آخر نجد " كانت رحلته إلى المدينة منذ أكثر من عشرين سنة بحثا عن العربي الموستاش بعد فراره بجماعة فتحا كبيرا له.

وفي رواية عز الدين جلاوجي (الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال) ورد العديد من تقنية المجمل نذكرها كالآتي:

- " ألزمت حورية بنفسها زيارة سي الهادي كل يوم، للإشراف المباشر على علاجه، لابد أن يعود سريعا إلى حياته العادية.
- " قبل منتصف النهار فوجئ بزيارة أبيه له داخل المشفى عجل يستقبله بشوق كبير، أشهر لم يره فيها لقد سرقته المدينة خاصة بعدما اشترى فيها مسكنا راقيا يليق به."[2]
- " كان ذلك اليوم ... وهي تتسلل فجرا تخوض في لجنة الثلوج تقود أمها العمياء وتحضن ابنتيها الرضيعتين اللتين لم يمض على ولادتها إلا أسابيع الثلاثة، كانت على استعداد أن تتحدى الدهر كله.[1]

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المرجع السابق، ص176.

[2] عزالدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المرجع السابق، ص 49.

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة التي أوردناها أن المجمل لا يقوم بتغييب الأحداث وإنما يعمل على ترك الأشياء الغير مهمة في سير السرد الروائي، ليتوافق الخطاب السردي مع زمن الحكاية والأجزاء الأخرى المكونة له.

**ثانيا: الحذف: (القطع) Ellipse**

يعتبر الحذف عنصرا مهما في اختصار السرد وتسريع وتيرته، فهو " تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما يجري من وقائع وأحداث.[2] بمعنى أن الحدث وسيلة لتسريع الأحداث في الخطاب السردي وذلك من خلال إلغاء بعض الأحداث في القصة وتجاوزها، بحيث يعتبر الحذف أو القطع بمثابة انحراف أو قفز على مراحل زمنية كائنة في الحكاية، طويلة كانت أم قصيرة، لكن الشيء الأهم هو أن السارد سيصرح بها من خلال عبارات زمنية دالة عليها بحيث " أن حذف فترة طويلة أم قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث فلا يذكر عنها السرد شيئا .... يحدث الحنف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة أو يشير إليه بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف: من قبل. مرت أسابيع ومضت سنتان[3].

وفي هذا المقام لقد حدد جيرار جينيت ثلاثة أنواع من الحذف هي: الحذف الصريح، الحذف الضمني،

**أ-الحذف الصريح (الظاهري) Elipse explicite**: يسمى الحذف الصريح أو الظاهري، حيث أن السارد يصرح بوجوده في السرد من خلال إدراج عبارات زمنية تكون صريحة عند بداية المقطع المحذوف، فالحذف الصريح إذن هو الذي يصدر عن إشارة محددة أو غير محددة[4]، كما أنه " يأتي الحذف الصريح على صورة تلخيص سريع جدا (انقضت بعضة أعوام) أو على شكل توقف يستأنف النص بعده السير بذكر المدة التي انقضت بين ومني الوقوف والاستئناف (بعد سنين).[5]

وتتجلى في رواية عز الدين جلاوجي الحب ليلا العديد من المواقف المحذوفة لغاية السارد في القفز عليها والذهاب إلى ما هو أهم ونذكر بعض أمثلة الحذف كالآتي:

---

[1] المرجع نفسه، ص 268.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

[3] د ميساء سلمان ابراهيم، البنية السردية في كتاب (الامتناع والمؤانسة منشورات الهيئة السورية للكتاب، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص 213.

[4] عمر عاشور، البنية السردية عند الطبيب الصالح، ص 22.

[5] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع السابق، ص 75.

."ضيعها بعد عام بحمقه، وحمق عائلته اللعينة. هنا يتجلى الحنف الصريح في لفظة بعد عام أي قام السارد بحذف

جل الأحداث الغير مهمة وعوضها بتلك العبارة والغاية من هذا الحذف هي تسريع وتيرة الزمن.

." رغم السنوات الخمس عشرة التي تفصل بينهما، لترشف العربي الموستاش من قهوته وهو ينظر إليها داعيا بالستر والحفظ، من خلال هذا المقطع يثبت أن السارد قام بإسقاط المدة الزمنية وهي (السنوات الخمس عشرة) دون أن يلجأ إلى ذكر الأحداث التي وقعت خلال تلك الفترة سواء كانت أحداث سعيدة أم حزينة ولم يذكر حتى كيف كانت طبيعتها في مجملها.

" منذ يومين كان يوسف الروج قد ركن في كل زاوية من الحوش وقرميد البيت رايات خضراء عالية[1].

في هذه اليومين لم يذكر لنا السارد ما قام به بل حذفها وانتقل مباشرة لذكر الفعل الذي قام به يوسف الروج.

-" مضت السنوات الثلاثة الأولى عادية، ومضى معها العربي الموستاش عاملا بحديقة سوزان التي ورثتها عن زوجها فرانكو. يتجلى الحذف صريحا في هذا المثال أي أن السارد لم يتطرق لنا إلى حياة العربي موستاش وهو يعمل في حديثة سوزان أي اكتفى بالقول أنها كانت عادية، ولم يقل مثلا كان يعتني بالأشجار الموجودة هناك وينزع الحشائش الضارة حول الورود لم يذكر في السنوات الثلاثة المرات التي تأخر فيها ولا الأجواء السائدة ولا المعاملة التي كانت تعامله بها سوزان خاصة أنها لم تكن قد وقعت في حبه بعد...

-" منذ عشر سنوات وهي عندي أعز من نفسي"[2]. قام السارد باسقاط مدة زمنية هي (عشر سنوات) وذلك دون الولوج إلى الأحداث التي رافقت تلك المدة، وهنا جاء الحذف صريحا واضحا لا لبس فيه ولا إضمار.

نلاحظ في موضع آخر يقول السارد: " ودمعت عيناه أكثر من عشر سنوات مرت على وصول هذه الرسالة قرأها مئات المرات وأبكته مئات المرات أيضا [3]. أسقط السارد مدة زمنية قدرها عشر سنوات دون التطرق إلى الأحداث التي وقعت خلالها، وذلك لتسريع وتيرة السرد في القص ومتابعة السرد الأمور أخرى.

نجد الحذف كذلك في قوله: ولد سي رابح من جديد وهو يخضن إليه مرة أخرى حليمة التي لم يرها منذ خمسة عشر عاما[4]. هذا الفترة الزمنية كبيرة جدا إلا أن السارد قام بحذفها دون أن يتطرق إلى التفاصيل التي أدت إلى هذا الغياب والانقطاع، ونجد حنفا آخر في قوله: " وراح يحكي عن تفاصيل المعركة التي دامت

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المرجع السابق، ص30.

[2] نفسه، ص 1.

[3] نفسه، ص142.

[4] نفسه، ص 266.

أسبوعا كاملا ويحكي عن أبطالها وتفاصيل أحداثها.[1] وفي هذا المقطع حدد الحذف من خلال أسبوع التي حاول من خلالها السارد أن يسرع من وتيرة السرد دون ذكر الأحداث.

ويقول أيضا: " منعوا عنه في اليومين الأولين الطعام حتى النهار جسده بالمطلق."[2] لفظة يومين تدل حذف صريح أسقطه السارد دون ذكر الأحداث.

### ب –الحذف الضمني Elipse implicite

يعد الحذف الضمني أحد التقنيات السردية التي يلجأ إليها السراد في إيراد أحداث قصته مستعملا في ذلك طريقة الإضمار والإخفاء، إذ لا يذكر السنوات ولا الأيام وإنما تورد في قالب مغاير على ما هو عليه الحذف الصريح، أي " لا يظهر في النص بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يعتدي إلى معرفة موضعه."[3] حيث يترك السارد من خلال الحذف الضمني المجال للقارئ لاستنتاجه، وذلك عن طريق الثغرات الموجودة على مستوى التسلسل الزمني للأحداث.

يوجد في الرواية بعض من هذه التقنية السردية التي لا تتجلى للقارئ بسهولة بل عليه التركيز في صياغة الجملة التي يوردها السارد كقوله: " وصول هذه الرسالة قرأها مئات المرات وأبكته مئات المرات أيضا."[4] هنا السارد لم يتطرق إلى مضمون الرسالة ولا إلى ما تحتويه بل حذف كل هذا، بالإضافة إلى المرات التي قرأ فيها الرواية أكيد استغرقت الشخصية زمنا لا بأس به في فعل ذلك ومع ذلك قد قام بإضمار كل هذا.

يقول السارد: " جمر الحنين يزيد التهابا كلما تراكمت على قلبه سنوات الغياب.[5] هنا عبارة سنوات الغياب جاءت غير محددة رغم أن الفترة الزمنية تبدو كأنها كبيرة ومع ذلك لم يصرح بها هل كانت خمس سنوات، عشر، عشرون....

أيضا:

"ضيعهما منذ عقول ولا يعلم عنهما الآن شيئا يذكر.[6]

في هذا المقطع يشير السارد إلى تسريه وتيرة السرد من خلال عبارة –منذ قرون –التي الخصت مدة زمنية طويلة غير محددة وفي مثال آخر يقول: " سنوات مرت الآن على استشهادها في مظاهرات الثامن ماي.

---

[1] نفسه، ص275.

[2] نفسه، ص363.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص118.

[4] عز الدين جلاوجى، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المرجع السابق ، ص 142.

[5] المرجع نفسه، ص10.

[6] المرجع نفسه، ص10.

مجازر الثامن من ماي لم تكن من حاضر السرد وأنما أحداث ماضية فالإضمار هنا كم من السنوات مرت على تلك الفجيعة، وبالتالي نلاحظ وجود حذف ضمني لم تستطع أن نعرف مدته الزمنية صراحة.

-" منذ الفجر وأنا هنا في المحل أنتظر مكالمة عمي رابح دون جدوى."[1] هنا قام السارد بإخفاء المدة الزمنية التي بقي فيها ينتظر عمي رابح هل كانت ساعة، ساعتان، ثلاث ساعات أو أربع... نحن لا نعلم ذلك.

ويقول أيضا: بعد المغرب كان المتوافدون أكثر حتى امتلأ بهم الشارع.[2]

يعد اسقاط السارد لعبارة بعد المغرب حذف صريح غير مصرح به، وهذا التجاوز بعض الأحداث وكذا للتسريع من وتيرة السرد، ويضيف " منذ البارحة والمدينة تهتز على دوي الرصاص.[3] هنا تجاوز فترة من الزمن والحذف هنا جاء في لفظة واحدة توحي بوجود زمن محذوف وهي عبارة (البارحة).

[1] عز الدين جلاوجى، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المرجع السابق ، ص63.

[2] المرجع نفسه ، ص 71.

[3] المرجع نفسه، ص83.

# الخاتمة

تضع الرواية العربية الجزائرية الجديدة اليوم أقدامها على أبواب التجريب الروائي، وتمضي في منعطف جديد يحدد خصائصها ومميزاتهما الشكلية والموضوعاتية، فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة مشروعيتها ويجعلها أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطور ونقد نفسها. كما يعمل على تحديد لغتها وتعدد أصواتها وانفتاحها الدلالي، فالرواية والتجريب عبارة عن وجهين لعملة واحدة لا انفصال بينهما.

تكشف المدونة الروائية العربية الجزائرية الجديدة على انخراط عدد من نصوصها في تيار التجريب، تعكس تلك النصوص درجات الوعي المتفاوتة لدى الكتاب الجزائريين بشروط الكتابة الروائية وآليات ما يستثمرونه من أشكال وتقنيات سردية بغية التعبير عن الإشكاليات الناجمة عن التحولات التي مست أبنية المجتمع الجزائري.

تعد الرواية العربية الجزائرية الجديدة حقلا خصبا لممارسة أنواع مختلفة من التجريب الروائي، ومجالا واسعا لخلخلة المفاهيم وممارسة عمليات الهدم والبناء. فأصبحت بذلك ميدانا للبحث والتتبع والاستقصاء، مما يقتضي جوا معرفيا واسعا تخلقه التحولات الجذرية في جماليات النص السردي.

وفي مسيرة ارتحال الرواية العربية نجد أن مظاهر التجريب فيها تختلف عن مظاهر التجريب في الرواية الغربية الجديدة. وهذا بحكم طبيعة المدونة العربية ذات الخصوصية فالتجريب الروائي العربي رؤية إبداعية تنطلق من الذات العربية الراغبة في التغيير، بشرط عدم الانسلاخ عن الأصالة، هذه القيمة التي انعكست في شكل عودة قوية إلى التراث، واتخاذه منبعا غزيرا تستقى منه مختلف أنواع الخطابات التي تحضر في الرواية في شكل تفاعلات نصية. وهذا المسار سلكه العديد من كتاب الرواية العربية، أمثال عزالدين جلاوجي و أحلام مستغانمي، والطيب صالح، والأعرج واسيني، وغيرهم. وبالتالي طرحت تلك النصوص إشكالية سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل بقوة من خلال عوالمها الروائية.

هذا ويعتمد منطق التجريب الروائي الجديد على تكسير القاعدة السردية التقليدية المعتمدة على الخطية الزمنية، والشخصية الثابتة المسطحة، ووحدة المكان، وتراتبية الأحداث، مرتكزا في ذلك على لعبة الخلط الزمني وتنويعاته. ففقد الرابط السببي بين الأحداث، وتنوعت الأمكنة، وأصبحت الشخصية نامية ومتغيرة كلما تقدم السرد إلى الأمام. فاكتسب التجريب الروائي بذلك خصوصية الهدم والبناء من مسايرته للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية والاقتصادية في المجتمعات العربية.

حققت الرواية العربية الجزائرية على غرار الرواية العربية، تطورا فنيا وجماليا سنوات السبعينات والتسعينات، ولا تزال تحقق قفزة نوعية، انتقلت من خلالها الرواية الجزائرية من مراحل البدايات والتأسيس إلى مراحل التجديد والتغيير، فاختلفت درجات الوعي بخصوص التجريب الروائي وتقنياته من كاتب إلى آخر؛ حيث ساهمت الأزمة الوطنية إلى حد كبير في تنوع النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

لا يمكن القبض على كل مظاهر التجريب الروائي العربي الجزائري الجديد من خلال النموذج التطبيقي المقدم، فكل رواية لها خصوصيتها الشكلية والموضوعاتية، وكل رؤية تناولت الظاهرة من جانب معين، وفق مرجعية فكرية خاصة بكل روائي.

ومن خلال دراستنا خلصنا إلى رصد أهم نتائج البحث و سنذكر بعضها ليكون دليلا على بعضها الآخر:

- الرواية الجزائرية لم تكن بعيدة عن حركة التطور و التجديد التي عرفها الأدب العربي فخرجت من دائرة الرواية التقليدية متطلعة نحو آفاق جديدة و كانت هذه التطلعات نتيجة لروح التجريب.
- التجريب يجعل الرواية أكثر مرونة و حرية و قدرة على التطور و على نقد نفسها كما يجدد لغتها و يدخل عليها تعدد الأصوات و الانفتاح الدلالي و الاحتكاك الحي بواقع متغير و بحاضر مفتوح النهاية.
- العنوان سمة العمل الأدبي و الفني ، فهو عبارة عن علامات تحمل دلالات و تخبئ معاني كثيرة .
- الرواية تتفتح على كثير من القيم الاجتماعية و السياسية و الحضارية و تصف الشوارع و الحارات و المساجد في المجتمع الجزائري.
- تعددت أمكنة الرواية من مغلقة و منفتحة (بيت، مستشفى، مدينة، حمام ،قرية، مقبرة، أحياء ...) وهي تدل على اختلاف وتمازج الطباع و النفسيات، و ثقافة شخصيات الرواية.
- اعتمد عزالدين جلاوجي في صوغ الزمن الروائي على تقنية الاسترجاع أكثر من الاستباق، و ذلك لإيهام القارئ أن أحداث الرواية وقعت في الماضي .
- _ اعتمدت الكاتب أسلوب الحوار في الرواية بكثرة و ذلك لما له من أهمية في فهم عمق الشخصية و تقريب وجهات النظر خلف التفاهم و التواصل.

في الأخير نرجو من الله عز وجل أن يوفقنا و يسدد خطانا من خلال هذا الجهد المتواضع و أملنا أن يكون فاتحة خير لموضوعات أخرى.

# قائمة الملاحق

**نبذة على عز الدين جلاوجي وأهم مؤلفاته:**

عز الدين جلاوجي أديب جزائري يحمل الجنسية الجزائرية و مقيم في الجزائر ولد في 24 فبراير 1962, وهو أستاذ محاضر في الأدب العربي، ومدرس فني الرواية والمسرح ومؤسس وعضو المكتب الوطني ل رابطة ابداع الثقافية الوطنية منذ 1991, وشريك مؤسس ورئيس

رابطة أهل العلم" منذ 2001, وكان عضوا في الأمانة الوطنية ل اتحاد الكتاب الجزائريين" بين 2003و 2008.

**أهم مؤلفاته:**

1- من رواياته: " الفراشات والغيلان "و "سرداق الحلم، و الفجيعة"، و " رأس المحنة و الرماد الذي غسل الماء"، و حورية ورحلة البحث عن المهدي المنتظر".

2- ومن مسرورياته: "أحلام الغول الكبير، والبحث عن الشمس" و "التاعس والناعس"، والأقنعة المقوبة" و" غنائية الحبو والدم".

3- ومن أعماله القصصية: المن تهتف الحناجر عام 1994»، ورحلة البنات الى النار" وخيوط الذاكرة والصهيل الحيرة"

وكتب العديد من المسرحيات، وقدم عدة دراسات نقدية ولدية العديد من البحوث المحكمة المنشورة في مجالات عربية وقدمت عن أعماله عدة دراسات ورسائل جامعية في كل من الجزائر وفرنسا واسبانيا وإيران وتركيا ومصر.

حائز على عدة جوائز وحاصل على دكتوراه في العلوم من جامعة قسنطينة، ودكتوراه في العلوم في الأدب الحديث والمعاصر.

**ملخص الرواية:**

الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، هي الثامنة في المنجز الروائي لجلاوجي، وهي الجزء الثامن من مغامرة سردية أرادها صاحبها في خمسة أجزاء ترصد عبر ما يقرب من قرن التحولات الكبرى التي لحقت بالمجتمع في كل مجلات الحياة، وان عز الدين جلاوجي في هذه الرواية بلبس قناع المؤرخ ليحفر بعمق في الوقائع التاريخية, و يسلط الضوء على أهم الأحداث التي مست المجتمع الجزائري خلال فترة الاستعمار الفرنسي، فهي رواية تاريخية لكنها لا تزاحم الكتابة التاريخية بقدر ما تتعامل مع التاريخ كأرض تزرعها بالحكايات, والخيال فالروائي استلهم أحداث التاريخ وسلط الضوء على فترة من فترات النضال السياسي والمقاومة الشعبية. وعلى الرغم من أن الكثير من الأحداث الروائية متخيل حتى أن دور البطولة فيها يستند الشخصيات متخيلة كثيرة منها:" العربي الموستاش، حمامة، سوزان. وحورية، الذين تجمعهم علاقة قرابة، وتعتبر هذه الرواية تكملة أو الجزء الثاني لرواية "حورية ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" حيث تنتهي أحداث الرواية في مجازر 8ماي 1945، لتبدأ رواية " الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال"

حيث تبدأ بالمجازر الشنيعة التي ارتكبها الاستعمار في حق الشعب الجزائري، يتذكرها العربي الموستاش جالسا أمام المقهى مسترجعا كل الأحداث الأليمة التي أزهقت فيها أرواحا بريئة، فالعربي الموستاش كان رمز الرجولة والشهامة وهو زوج لامرأتين" حمامة زوجته الأولى، و "سوزان الفرنسية زوجته.

وأنجب منها فتاة في غاية الجمال لتسمى حورية، ومن الأخرى ولدان هما عمران وباهية وسمي الأولى بحورية لتكون رمزا للحرية. وينتقل الروائي إلى شخصية أخرى متمردة على الاستعمار هي شخصية سي رابح برحلة بحث عن زوجته حليمة" التي ذهبت بدورها للبحث عنه في قسنطينة لأنه كان يعمل هناك في أحد الحمامات، لكن لم تشأ الأقدار أن يلتقيا، فحليمة عندما لم تجد مكان عمله ظنت أنه كدب عليها فصرفت البحث عنه، وقررت أن تعيش مع ابنتها رشيدة وأمها العمياء، في حين كان سي رابح لا يترك مكانا الا ويحث عنها فيه، لكن كلما كان يجد خيطا يوصل اليها سرعان ما تتبدل اجابات الناس، الأمل الذي كان يتلاشى يوما بعد يوم في العثور على حبيبة الروح ومنية القلب حليمة فهناك من قال إنها رجل مخنث، وهناك من قال أيضا أنها جنية تظهر وتختفي، وهناك من قال أنها بائعة ديكة مشهورة، لكن هذه الاجابات لم تزد الا من حيرة سي رابح الذي استمر في بحثه. لينتقل بنا الروائي الى قرية أولاد سيدي علي، حيث داهم العساكر الفرنسية البيوت بحثا عن المشبوهين فيهم أنهم ينتمون إلى الثوار، وهنا يتم القبض على العربي الموستاش وعيوبه ليزج بهما في السجن، لكن سرعان ما تم تفرقتهما عن بعض ليبقى عيوبه في حيرة من أمره، فيشك بأنه تم الافراج عن العربي الموستاش لكونه يتقن الفرنسية ، ولكن زوجته الفرنسية سوزان لا تسمح أن يظل زوجها تحت التعذيب، ليجد نفسه وحيد الألم والعذاب، الا أن هذا الاعتقال لم يدم طويلا وأفرج عليه بعد التحقيق ليعود الى القرية ظنا منه أن العربي الموستاش هناك ، لكنه يفاجئ أنه لم يعد من يوم الاعتقال، فيغرق في ندمه،

ولم يلبث العربي أياما حتى تم اطلاق سراحه، حيث توسطت له سوزان لدى السلطات وتم الافراج عنه، ليعود بنا الروائي إلى سي رابح الذي عاد الى القرية جار وراء أذيال الخيبة ليفاجئ بعبد الله الذي بدت على ملامحه الحسرة، وأخبره أن لالة تركية زوجته الأولى مريضة وتصارع الموت فيسرع اليها وينفجر باكيا ويضمها بقوة وكأنه يحاص روحها كل لا تغادر جسدها، وكأنه لالة تركية كانت تنتظر قدومه وتسلم روحها إلى بارئها.

وهناك في أعماق الجبال كان الاستعداد للثورة التي قادها الزيتوني أخ العربي الموستاش مع كل من بلخير وعبد الله الدي يحب حورية ابنة العربي الموستاش حد الجنون وغيرهم من الثوار لكن في المقابل كان هناك عملاء أصروا على نصرة فرنسا التي اشترتهم ببضع دراهم من بينهم القائد عباس الذي قتل على يد العربي الموستاش ليخلفه ابنه جلول في العمالة لأنه وكما يقال أن العرق دساس بالإضافة إلى الصالح القاوري الذي كان يلقب بالقاوري لأنه ذهب إلى فرنسا الأعوج، لكن كل هؤلاء الخونة لم يكن بمقدورهم كسر ارادة الشعب في الحياة، حياة كريمة.

ويعود بنا الروائي الى سي رابح الذي عاود الذهاب الى قسنطينة بحثا عن حليمة زوجته ورشيدة ابنته، ثم قدم لنا حورية ابنة العربي الموستاش وقد صارت ممرضة تعمل في المشفى بالإضافة إلى عملها خارجا كإسعاف المجاهدين وغير ذلك فحورية عشقها كل من رآها بدء بعبد الله مرورا بعاشور أخ القايد جلول وصولا الى جيمي ولد رهواجة وهو من عملاء فرنسا بالإضافة إلى أحد أطباء المشفى الذي كان يحس بأنه وقته الذي يقضيه مع حورية يمثل أسعد أيام حياته.

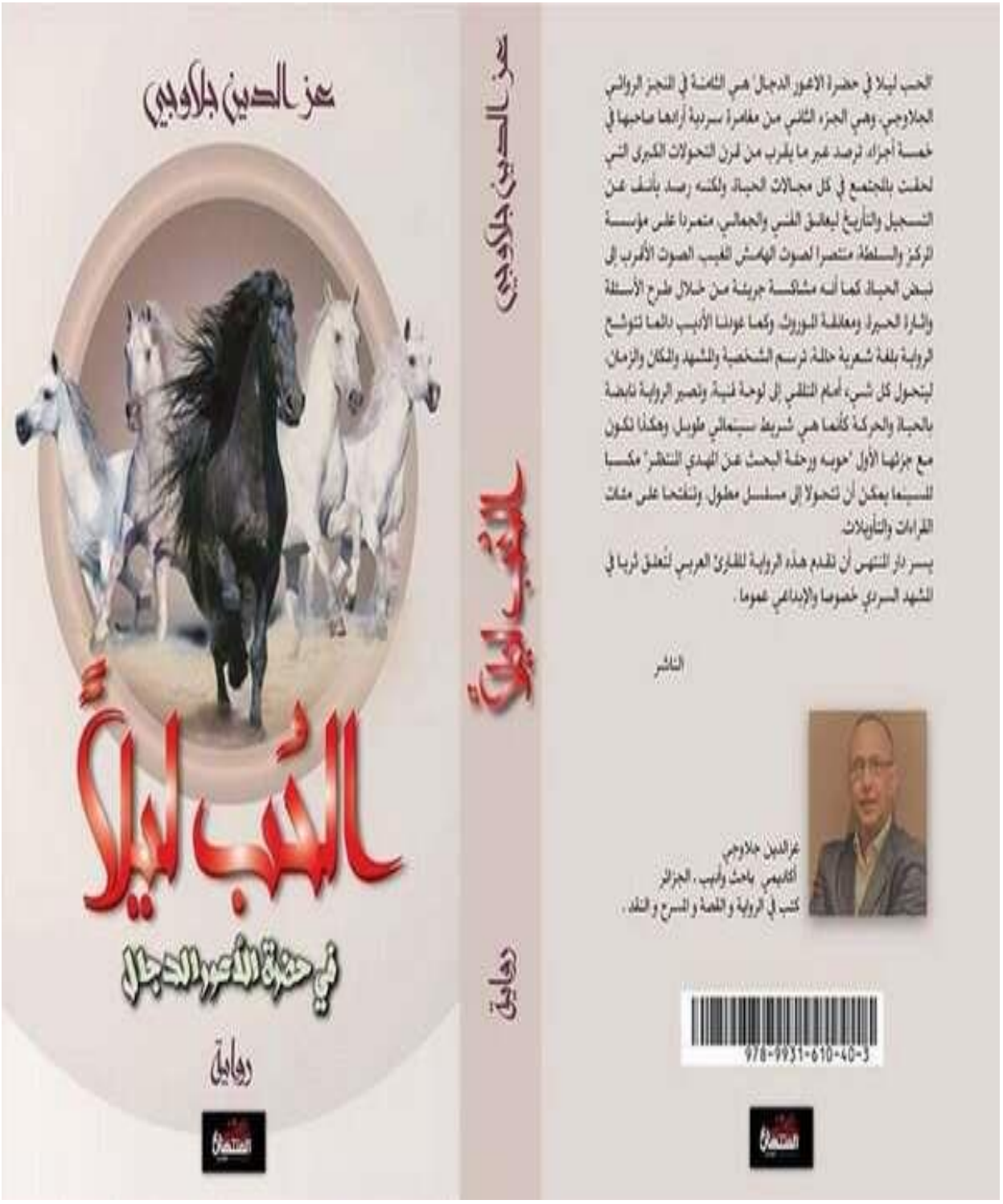
إضافة إلى الشيخ عمان من أولاد سيدي القبي الذي أراد تزويج ابنه بحورية بغرض إذلال العربي موستاش، فلم يجد غير الحاج محمد وهو رجل دين أن يتوسط له عند العربي الموستاش الدي رفض بشدة لأنه يعلم نواياه الخسيسة، وتجري الأحداث متسارعة ونار الثورة تقوى وتستعد لتحرق كل من أذى أرواحا طاهرة.

واحتدمت المعارك بين الثوار والعساكر الفرنسيين ، في حين كان سي رابح مع بوطبيلة يستفسر عن المعركة التي راح فيها ديدوش مراد شهيدا، وتم القبض على القائدين مصطفى بن بولعيد، ورابح بيطاط، واستمر سي رابح في الأسئلة ولم يبالي للجروح التي أصابته فأنهكه التعب فغط في نوم عميق، ليجد نفسه في مكان لا يتسع الا له من خلفه صخور نحتت بعناية فائقة ليمد بصره أسرابا من الدجاج وكأنه مخبأ أو مغارة ليحس بالحجارة تنزاح من كل جانب لتهزه الدهشة وهو يسمع صوتا نسويا ، امرأة تلبس قشابية وتغطي وجهها باللثام لتسحبه إلى أدنى الدرج الذي يدخل على مخبأ أخر ، كانت ألامه شديدة فاستدعوا له الطبيب لأنه غاب عن الوعي، لكنه يفاجئ بعبد الله هناك، كما يفاجئ امرأة تسمي سطيفية رجلا التي لم تلبث أن رأته لتنفجر بالبكاء و الدهشة الكبرى كانت عندما رأته وتراقصت عيناه فرحا باسمها حليمة، لتروي له قصتها وأنها أصبحت بائعة ديكة مشهورة، إلى جانب بوطبيلة.

كما أن لها مركز أو ما يشبه الإسعاف المصابين، فكانت سطيفية رجلا هي حليمة اللغز الذي حير سي رابح، ومرة أخرى يتم القبض على العربي الموستاش، ويقبض أيضا على زوجته حمامة لكن هذه المرة لم تستطع سوزان اخراجه، لكن حورية عملت بجهدها من أجل ذلك فهي لم تستطع رؤية حمامة التي تسميها أما حمامة، وراء القبضات فلم تجد غير جيسي الذي كان يصر على أن تكون له ولو أنها لم تكن أمها فرنسية لاغتصبها مئات المرات.

لم تستطع حورية أن تترك حمامة للتعذيب فذهبت الى جيمي الذي وعدها بأنه سيطلق سراحها، لكنه اشترط عليها أن تكون في فراشه اللحظة، فيبدأ بمداعبتها لكنها رفضت في الوقت الحالي بحجة أن نفسها ومداعبة خصرها إلى أن وجد مسدس فوق رأسه يأمره بالانبطاح، كان ذلك عبد الله الذي كان في مهمة لقتله فوصل في الوقت المناسب، لكنه لم يشأ قتله وأراده أن يموت مئات المرات فقطع فيه رجولته وتركه صريع الألم، في حين قام خلاف التيقر بتهريب العربي الموستاش أثناء عملية نقل المساجين، ليتم بعد ذلك اختطاف الباهية ابنة العربي الموستاش من قبل القايد عباس من أولاد النش الذي حاول الاعتداء عليها ليربي فيها العربي الموستاش، فيطلب من خادمه عاشور أن يعينه عليها فوقف عاشور خلف سيده، وهنا كانت المفاجئة عاشور يوغل خنجره عميقا في أحشاء القايد جلول، ويوغله مرة ثانية في الصدر، فيهرب بالباهية إلى أولاد سيدي علي أين يوجد بيت عمها الزيتوني، وبعدها رغب عاشور في اللحاق بالمجاهدين بعدما سلم الباهية لعمها الزيتوني لكنه ليس امنا ان تظل هنالك ، لذلك تكفل المسعود بإيصالها إلى الثوار ليكشف الراعي في اليوم التالي أسر هروب الباهية ومقتل جلول، الأمر الذي أراح الكثير من الناس .وتتوالى الأحداث والثورة تشتد وفرنسا تنهزم، المعركة تلو الأخرى فيعترف الرئيس الفرنسي بحرية الجزائر وها هو سي رابح يتهيأ لاستقبال سوزان زوجة العربي الموستاش في المحطة وحين وصوله تفاجئ بنزول كل المسافرين لكن لا أثر لسوزان التي كانت قد اختطفها عسكريان، وضرباها ضربا مبرحا وألقوا بها فيجدها سي رابح مثخنة بالجراح والدماء تملأ كل جسدها، فأسرع بها الى المشفى وهي في حالة حرجة وعند استرجاع وعيها قالت بأن شمعون ومازان عملاء فرنسا هما من سببا لها كل هذا، لأنهم لم يستطيعا الوصول إلى العربي الموستاش ولم سمع بكل الذي جرى لزوجته، أسرع اليها وتولى رعايتها لكن لم تشأ الأقدار أن تعيش لأكثر من ذلك، لقد ماتت سوزان ومات معها قلب العربي الموستاش الذي تعهد بالانتقام لروحها، وفعلا كان مقتل شمعون ومازان على يده.

ويكمل النصر وبالانتقام بخروج المحتل واستسلامه، حيث تقدم الشعب الجزائري بطلا عملاقا يقتحم مكان الحرية الغالية عابرا جسرا من الشهداء والضحايا ويكتمل الفرح بزواج عبد الله من حورية فيتحقق في حلمه حلمان: حلم الحرية والزواج بحوريه.


عز الدين جلاوجي
الحب ليلا
في حضرة الأعور الدجال
روايتي
الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال هي الثامنة في المنجز الروائي الجلاوجي، وهي الجزء الثاني من مغامرة سردية أرادها صاحبها في خمسة أجزاء، ترصد غير ما يقرب من قرن التحولات الكبرى التي لحقت بالمجتمع في كل مجالات الحياة، ولكنه رصد يأنف عن التسجيل والتأريخ ليعانق الفني والجمالي، متمردا على مؤسسة المركز والسلطة، منتصرا لصوت الهامش الغيب الصوت الأقرب إلى نبض الحياة، كما أنه مشاكسة جريئة من خلال طرح الأسئلة وإثارة الحيرة ومعانقة المورث، وكما عودنا الأديب دائما تتوشح الرواية بلغة شعرية حالمة ترسم الشخصية والمشهد والمكان والزمان، ليتحول كل شيء أمام المتلقي إلى لوحة فنية، وتصير الرواية نابضة بالحياة والحركة كأنها هي شريط سينمائي طويل، وهكذا تكون مع جزئها الأول "حوبه ورحلة البحث عن الهدي المنتظر" مكسبا للسينما يمكن أن تتحولا إلى مسلسل مطول، وتنفتحا على مئات القراءات والتأويلات.
يسر دار التنهيس أن تقدم هذه الرواية للقارئ العربي لتغتني ثريا في المشهد السردي خصوصا والإبداعي عموما.
الناشر
عزالدين جلاوجي
أكاديمي، باحث وأديب، الجزائر
كتب في الرواية والقصة والمسرح والنقد.
978-9931-610-40-3

# قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

## أولا: المصادر

- عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2017.

## ثانيا: المراجع العربية

- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1993.
- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنور للنشر ، ط1، تونس، 2000.
- الطاهر الهمامي: (النحوية والتحري في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار)، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، تونس، عدد 169، 01 أفريل 2005.
- أمين الزاوي: التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس، رواية الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف بالجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ،2011.
- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر تونس، ط1، 1999.
- بن جمعة بوشوشة: التدريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط2003.
- بن جمعه بوشوشة: سردية التدريب وحداثة السرية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ط1،2005.
- جعفر باوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية الجزائر ط1،2006.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.
- حلمي بشير: إثر الأدب الشعبي في الأدب الجزائري، دار الورقاء 2002.
- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2000.
- رشيد بوجدرة : التفكك دار ابن رشد الطباعة و النشر، الطبعة الأولى 1982.
- زينب في: الرواية والتاريخ في الماء والعين جزائريين في الموضوع)، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة العدد 09 يناير 2007.

- سعيد شوقي، محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، يترك للنشر والتوزيع، ط1 ،2000.
- يقطين سعيد، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة- للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1 ،1985.
- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ( النص السابق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت ،2001.
- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
- شعبان عبد الحكيم: التجريب في فن القصة القصيرة 2000-1960)، دار العلم النشر والتوزيع،ط 1،2010.
- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ام. جو ش واد الليل، المهندسين، القاهرة، ط1، 2005.
- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دار الشؤون الثقافية ، الجزائر،(د ت).
- عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر د، ط،
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986.
- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة نقدية في ثلاثية خيري شلبي الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية للنشر، ط1، 2009.
- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 72 نقلا عن: احمد الهواري، نقد الرواية دار المعارف ،ط2، 1983.
- عبد الله التركيبي: تطور النشر الجزائري والحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، ط1، 1993.
- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1-الجزائر، 2010.
- علي محمد المرسلي: الحداثة والتدريب في القصة الأردنية، دار اليازورية العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2009.
- مدحت أبو بكر: التدريب المسرحي اليات نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة البيت الفني للمسرح، القاهرة1993.
- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربة، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت،

- محمد البارد: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م.
- محمد البارد: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.
- محمد الكفاظ: التدريب ونصوص المسرح، مجلة الأفق، ط3، 1983.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومقاهيم دار الأمان، عمان، الأردن ط1 2010.
- محمد رياض وتار: توقيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002
- محمد ساريه عن العباس عبدوش ورواية يحياوي: التدريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة العشوشة لعبد الكريم الخطيبي، وحصان نتشه لعبد الفتاح كيلوطو، النموذجين.
- محمد شاهين: في تحرير الرواية البنية و المؤثرات دراسة كتاب الكتروني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- مصطفى خلال. العدالة ونقد الإيديولوجية الأصولية رواية للنشر والتوزيع، القاهرة ط 2007
- منى محمد محمود محيلان، حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الثاني،1997.
- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004.
- ميساء سلمان ابراهيم، البنية السردية في كتاب (الامتناع والمؤانسة منشورات الهيئة السورية للكتاب، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
- هناء عبد الفتاح، (أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق)، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد14 ، عدد01 ، ربيع1995 .
- هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية المقدمة بقلم: صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1.
- هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله.
- نزار قباني: قصتي مع الشعر، دار النشر منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط1، 1973.
- يحي عبد السلام، عن رواية المسعدي، رسالة ماجستير، جامعة الاسكندرية، مصر، 1988.

## ثالثا: المصادر المترجمة

- ألان روب جرييه: أخر رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفي، دار المعارف، مصر (د ط)، (د،ت).

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (البحث في المنهج)، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، سوريا، 1997.
- ميخائيل بختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف الحلاق، ط 1،وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية دمشق،ط 1، 1988.
- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط3، 1986.
- لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر بدر الدين عرودكي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا، (ط1)، 1993.

**رابعا: المجلات**

- جورج دورليان : الرواية الجديدة في فرنسا مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي، العدد 544، مارس2004م.
- سمر روحي الفيصل، بناء المكان الروائي الروائية السورية انموذجا ) مجلة الأدبي.
- صبري حافظ: (جماليات الحساسية والتغير الثقافي)، مجلة فصول، مجلد06 عدد 04، 1986.
- نبيلة إبراهيم: (قص الحداثة)، مجلة فصول، مجلد06، عدد 04، 1986.

**خامسا: المعاجم والقواميس**

- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، 2005.
- الفيروز أبادي: قاموس المحيط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1420 ج1.
- ابن فارس ابن زكريا أبي الحسن أحمد، مقاييس اللغة، مج7، دار الخليل، دط، بيروت، لبنان، 1999.
- ابن منظور: لسان العرب، مادة (حربه دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج 1997.
- ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، 1971.
- ابراهيم مصطفى واخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية المناعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ط1392 /1972.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، طه، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 2004.
- مصطفى إبراهيم معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطبع والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا د،ط 1960.
- لطيف زيتونى، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للتر، ط1-بيروت، لبنان، 2002.

# فهرس

# المحتويات

# فهرس المحتويات


| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| الشكر | |
| الاهداء | |
| مقدمة | أ_ ج |
| **الفصل الأول: ماهية الرواية والتجريب** | |
| أولا: ماهية الرواية | 5 |
| مفهوم الرواية | 6-5 |
| ثانيا: ماهية التجريب | 9-7 |
| مفهوم التجريب | 11-9 |
| ثالثا: التجريب الروائي | 9 |
| مفهوم التجريب الروائي | 11-9 |
| رابعا: النزوع التجريبي في الرواية الجزائرية المعاصرة | 22-11 |
| خامسا: آليات التجريب | 28-22 |
| **الفصل الثاني: ملامح التجريب في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال** | |
| أولا: الشخصيات في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال | 30 |
| مفهوم الشخصية | 30 |
| أبعاد الشخصية | 31-30 |
| أنواع الشخصيات الروائية | 34-31 |
| ثانيا: المكان في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال | 35 |
| مفهوم المكان | 37-35 |
| أنواع المكان | 43-37 |
| أبعاد المكان في الرواية | 46-43 |
| ثالثا: الزمان في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال | 47 |
| مفهوم الزمن | 48-47 |
| الترتيب الزمني | 54-49 |
| النظام السردي في الرواية | 60-55 |

# فهرس المحتويات


| | |
|---|---|
| خاتمة | 63–62 |
| ملاحق | 70–65 |
| قائمة المصادر والمراجع | 75–72 |
| فهرس المحتويات | |
| ملخص | |

خاضت الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات، مغامرة إبداعية متميزة، عرفت من خلالها كيف تنتقل من مرحلة إلى أخرى باحثة عن آليات وتقنيات جديدة، تحقق التميز، وتضمن لها انخراطا معمقا في جوهر المجتمع الجزائري وقضاياه التي تعرف تطورا متسارعا.

حاولنا من خلال هذا البحث ملامسة مواطن التجريب في الرواية العربية الجزائرية، وتحديدا الجديدة منها، التي ما فتئت بداية التسعينات تبحث لها عن مكانة على الصعيدين الأدبي والنقدي، فاشتمل الفصل الأول النظري على مقاربة توضح رحلة مصطلح الرواية ومصطلح التجريب، وكيفية انتقاله من المجال العلمي إلى المجال الأدبي الروائي، كما بين المدخل نماذج روائية أخذت على عاتقها تبين مفهوم التجريب الروائي، تنبع تلك النماذج من الأدب العربي عامة، والأدب العربي الجزائري خاصة؛ حيث عرفت الرواية العربية الجزائرية نقلة نوعية في الآونة الأخيرة، فمن مراحل التأسيس والإرهاص إلى مراحل التجديد والتجريب. فازدهرت الحركة الإبداعية الروائية مع نهاية الثمانينات، وتراكمت النصوص الروائية العاكسة للأزمة الوطنية، مع الإشارة إلى دور الرواية النسوية في تطور وإثراء الرواية العربية الجزائرية.

**الكلمات المفتاحية:**

**التجريب – الرواية – الحب – الدجال**

**Résumé**

A ’travers cette recherche on a tenté d’aborder les lieux d’expérimentation du roman arabe algérien et plus particulièrement du nouveau roman qui s’est cherché une place au début des années 90sw le plan littéraire et critique ce premier chapitre théorique présente une approche qui explique les étapes de terme (roman) et l’autre (expérimentation ) et comment s’est développé du champs scientifique vers le champs littéraire romanesque cette entrée montré des modèles romanesques qui expliquent le sens d’expérimentation romanesque

Les modèles sont extraits généralement de la littérature arabe et de la littérature arabe et de la littérature arabe algérienne particulièrement.

Le roman arabe algérien dernièrement a connu une progression qualitative des étapes de fondation et d’anticipation aux étapes de rénovation et d’expérimentation.

Le mouvement romanesque a progressé à la fin des années 80

Et le texte narratifs reflétant la crise nationale.

**Mots clés**: expérimentation - roman – l’amour – charlatan.