الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج –
كلية الآداب واللغات
قســـم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

الشعبة: دراسات نقدية

التخصص: نقد حديث ومعاصر

عنــوان المذكـــرة:

جمالية الزمان والمكان في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لــ: عز الدين جلاوجي

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة ماستر

إعداد الطالبتين:

- حكيمة تواتي
- ميسون بوبترة

إشراف الدكتورة:

❖ حفيظة بن قانة

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب العضو	رتبته	مؤسسته	صفته
سعاد الوالي	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	رئيسا
حفيظة بن قانة	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	مشرفا مقررا
سماح بن خروف	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	ممتحنا

الموسم الجامعي:

1445-1446هـ/2023-2024م

* ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 2020 ديسمبر 27

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

(الطالب الأول)

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): حكيمة توابي الصفة: طالب، أستاذ، باحث طالبة

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 111356035 والصادرة بتاريخ 2018.10.28

المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: جمالية الزمان والمكان في رواية "على بابا والأربعون حبيبة" لـ: عز الدين جلاوجي

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

التاريخ: 12/01/2024

توقيع المعني (ة)

* ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ماي 2020

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

(الطالب الثاني)

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): مسعوة بوبترة ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..... طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 121924753 والصادرة بتاريخ 2021-11-21

المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: جمالية الزمان و المكان في رواية "على باب الأبجور حبيبة"

لـ: عز الدين جلاوجي

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

التاريخ: 2024/06/12

توقيع المعني (ة)

كلمة شكر وتقديــر

نحمد الله الذي جعل العلم يهدي به البشرية، وبالقرآن سراجا وهاجا تهدي بما فيه وتعلم منه ليكون مصباحا ينير ظلمة التائهين.

يطيب لنا ويبهج صدورنا أن نتقدم بالشكر الجزيل

والامتنان لجامعة محمد البشير الإبراهيمي، وخاصة كلية الأدب واللغات وعلى وجه الخصوص نتقدم بالشكر الخالص.

دون أن ننسى أن نتقدم بالشكر والعرفان والامتنان لما قدمته الأستاذة **حفيظة بن قانة**، وكلمة الشكر لا تفيها حقها ونشكرها على مجهوداتها وتوجيهاتها وعلى كل ما قدمته من إرشادات التي كانت تخدم مذكرة تخرجنا وتثريه في أبهى صورة.

إهـــــــداء

من قال أنا لها نالها وإن أبت رغما عنها أتيت بها.

{الحمد لله شكرا وامتناناً}

أهدي هذا النجاح لنفسي اولاً، ثم إلى من سعى معي لإتمام هذه المسيرة دمتم لي كتفاً لا يميل.

إلى رُكني العظيم في الحياة وملاكي الطاهر من كان وجودها يمدني بالسعي دون ملل إلى تلك الإنسانة العظيمة التي طالما تمنت أن تقر عينها برؤيتي في يوم كهذا إلى جدتي وبهجة قلبي رحمها الله.

إلى من كلل العرق جبينه وعلمني أن النجاح يأتي إلا بالصبر والإصرار جدي رحمه الله.

إلى من افتقده ويرتعش قلبي لذكره، إلى من فارقني وروحه مازالت ترفرف في سماء حياتي، إلى تلك الروح الطاهرة عمي رحمه الله.

إلى من رسموا لي المستقبل بخطوط من الثقة والحب أمي وأبي حفظهما الله.

إلى العمود الثابت في الحياة، الداعمة الساندة أرضي الصلبة وجداري المتين، إلى من مدت يداها في أوقات الضعف وأمنت بشجاعتي، مهما ضعفت وارتخيت واقفة خلفي عمتي دليلة أطال الله عمرها.

إلى خيرة أيامي وصفوتها إلى من مدت لي أيديهم في ضعفي وأمنوا بقدرتي إلى خلعي الثابت وأمان أيامي عمتيّ (نعيمة، حكيمة).

إلى من شد الله بهم عضدي فكانوا خير معين إخوتي (سفيان، مراد، محمد)، وأخواتي (أميرة، كنزة).

إلى صاحبة الفضل الأول، من كانت الرائعة في إشرافها علميا ومعنويا الدكتورة الفاضلة (حفيظة بن قانة).

إلى جواهر رزقني الله بهم لأعرف من خلالهم طعم الحياة الجميلة صديقاتي (أمل، ميسون، شرين، يسرى).

حكيمــة

إهـــــداء

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى، أما بعد:

اختلطت دموع فرحتي بتخرجي وحزني على من لم يكتب له حضور يوم تخرجي

ففي غمضة عين مرت أيامنا وها نحن نجني قطافها، برفع قبعات تخرجنا توديعا لسنوات جميلة مضت أهدي ثمرة جهدي وشكري الخالص:

إلى الروح التي لطالما أردت أن تقر عيني برؤيتها يوم تخرجي وتمنيت أن يكون حاضرا ويرى فرحتي فرحة أول خريجة لأهلي.

إلى روح أبي الطاهرة رحمه الله وجزاه خيرا، إلى من تعب معي وساندني إلى أحن وأجمل قلب، أبي الغالي أجمل الشكر لك ودعائي الدائم.

إلى أغلى وأجمل وأحن أم في الدنيا، التي الجنة تحت أقدامها التي مهما فعلنا لن نوفيها حقها، أمي الغالية كل الشكر لها حفظها الله لنا وأطال في عمرها.

إلى إخوتي شعيب، أنفال، يانيس وفقهم الله في مشوارهم الدراسي وحياتهم وحفظهم.

إلى جدي وجدتي أطال الله في عمرهما وحفظهما وأدام عليهما لباس الصحة والعافية.

إلى صديقتي وأختي وحبيبة قلبي وابنة خالتي سمية حفظها وأدامنا الله لبعضنا ووفقها في مشوارها العملي.

إلى كل عائلتي الكريمة كبيرا وصغيرا إلى كل من كان له أثر في حياتي وكل أحبتي. إلى الأخت التي لم تنجبها أمي وصديقة دربي ومشواري الذي جمعتني بها الجامعة الجميلة حكيمة تواتي.
إلى كل من ساعدني في مذكرة تخرجي نسأل الله أن يجعله نبراسا لكل طالب علم.

ميسون

مقـــدمة

شهدت الرواية العربية وخصوصا الرواية الجزائرية مراحل تطور عدة استندت على الواقع المعاش، لذلك اخترنا دراسة رواية علي بابا والأربعون حبيبة للكاتب الجزائري عزالدين جلاوجي لما تزخر به من قيم فنية حيث انصبت دراستنا على الجانب الفني للآليات السردية وبالتحديد الزمان والمكان لكونهما يلعبان دورا هاما داخل الرواية وتشكيل البناء السردي.

حيث كان موضوع دراستنا تحت عنوان **"جمالية الزمان والمكان في رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي"** الذي إذا تحدثنا عن الدراسات السابقة لهذا الموضوع نجد أنه لم يسبق دراسة جمالية الزمان والمكان أي البنية الزمكانية بشكل خاص أو البنية السردية بشكل عام لهاته الرواية، وذلك كان أحد الأسباب لاختيارنا لهذا الموضوع أولا، ثانيا هو محاولة استخراج البنية الزمكانية في الرواية، أما بالنسبة لاختيارنا لعزالدين جلاوجي لأنه رفع الرهان في مجال الرواية العجائبية.

لذلك طرحنا جملة من الإشكاليات والتساؤلات تمثلت في: **كيف تجلى الزمان والمكان في الرواية وماهي قيمته الجمالية ؟كيف وظف الكاتب عز الدين جلاوجي تقنيتي الزمكانية في الرواية؟**

أما بالنسبة للمنهج الذي اتبعناه في دراستنا كان المنهج التحليلي الوصفي لأنه منهج يتماشى مع موضوع بحثنا فاعتمدنا الوصف في الجزء النظري والتحليل في الجزء التطبيقي التوظيفي والمنهج التاريخي الذي اتبعنا من خلاله تاريخ ومراحل نشأة الرواية.

ومن خلال كل هذا وللإجابة عن هذه التساؤلات اتبعنا في خطة بحثنا التي تستهل بمقدمة يليها مدخل تحت عنوان مفاهيم نظرية حول الجمالية والرواية الذي تطرقنا وتعرفنا فيه على مفهوم الجمال والجمالية، ومفهوم ونشأة الرواية العربية والجزائرية وأشهر رواياتها، وقد قسمنا بحثنا إلى فصلين الفصل الأول تحت عنوان جمالية الزمان في رواية علي بابا والأربعون حبيبة شمل مفهوم الزمان واقسامه وأهميته والمفارقات الزمنية كالاسترجاع والاستباق والتوظيف، والفصل الثاني تحت عنوان جمالية المكان في رواية علي بابا والأربعون حبيبة شمل تعريف وأنواع وأهمية المكان والعلاقة بين الزمان والمكان والتوظيف، تليها خاتمة للنتائج المتوصل إليها وملحق شمل التعريف بالكاتب وملخص للرواية.

أما عن المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث نذكر المصدر الوحيد الذي استعملناه وهو رواية "علي بابا الأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي"، ومن أهم المراجع المستعملة بكثرة نجد حسن بحراوي "بنية الشكل الروائي"، سيزا قاسم "بناء الرواية"، محمد بوعزة "تحليل النص السردي".

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات واجهتنا صعوبة تعدد المراجع وكثرتها مما جعلنا نختار أيها نختار، وانعدام الدراسات السابقة التي تناولت هذه الرواية تطبيقيا .

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر والامتنـــان لله عزوجل أولا ولأستاذتنا الفاضلة الدكتـــورة **حفيظة بن قانة** ولا ننسى كذلك شكر لجنة المناقشة الموقرة ونرجو أن يكون عملنا هذا الذي هو **مجرد محاولة** بحثية بسيطة فيما تتعلق بالزمان والمكان في المستوى وشكرا.

مدخل

مفاهيم نظرية حول الجمالية والرواية

أولا: مفهوم الجمال والجمالية

1- مفهوم الجمال.

2- مفهوم الجمالية.

ثانيا: الرواية العربية الجزائرية

1- مفهوم الرواية.

2- نشأة الرواية العربية والجزائرية.

أولا: مفهوم الجمال والجمالية

1- مفهوم الجمال:

أ- لغة:

جاء في معجم لسان العرب لـ **ابن منظور** في مادة (ج. م. ل): " الجمال: مصدر الجميل والفعل جَمُلَ. وقوله عز وجل: {ولكم فيها جَمَالٌ حين تريحون وحين تسترحونَ}، أي بها بهاء وحسن. وجَمّلهُ أي زيّنهُ. والتجمل: تكلف الجميل. والمجاملة: المعاملة بالجميل. وامرأة جملاء، أي جميلةٌ مليحةٌ. قال ابن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث: إن الله جميل يحب الجمال: أي حسن الأفعال كامل الأوصاف."[1]

وورد في معجم مقاييس اللغة لـ**أحمد ابن فارس**: " (جمل) الجيم والميم واللام أصلان: أحدهما تجمُّع وعِظَمُ الخَلق، والأخر حُسنٌ. والأصل الأخر الجمال، وهو ضد القبح. ورجل جميلٌ وجُمال. وقال ابن قتيبة: أصله من الجَمِيل وهو وَدَك الشحم المذاب. وقالت امرأة لابنتها: (تجمّلي وتعفّفي)، أي كُلي الجميل وهو الذي ذكرناه من الشحم المذاب . واشربي العُفافة، وهي البقية من اللبن".[2]

وفي قاموس العين **للخليل بن أحمد الفراهيدي**: " الجمال مصدر الجميل، والفعل منه جَمُلَ يجملُ. وقال الله تعالى: {ولكم فيها جَمَالٌ حين تريحون وحين تسترحونَ}، أي بهاء وحسن. ويقال: جاملت فلانا مجاملة إذا لم تُصف له المودة وماسحته بالجميل."[3]

من خلال ما ورد في المعاجم العربية سالفة الذكر نرى بأن هناك اتفاق في مفهوم الجمال حيث يُعنى به الحسن والبهاء والحسن في الفعل والخُلق.

ب -اصطلاحا:

الجمال beauty:

1-"صفة تروق للشعور أو للعقل من خلال الانسجام بين اللون والشكل أو الامتياز والجودة في المهارة الإنسانية والمصداقية والأصالة او أي صفة مميزة أخرى.

2- مظهر أو صوت يثير سرورا تأمليا عظيما، أو يسبب ميلا وحبا."[4]

"إذا انتقلنا إلى الفلاسفة والباحثين الجماليين فإننا سنجد تنوعا كبيرا في تعريف الجمال لن نقف عند الجميع فهذا أمر متعذر، ولكننا سنقف عند بعض النماذج:

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج 9، مادة (ج.م.ل)، ط: جديدة، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981م، ص685.

[2]- أبي الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا: مقياس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، ص481.

[3]- خليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: الدكتور عبد الحميد هنداوي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص260، ص261.

[4]- نصار نواف: معجم المصطلحات الأدبية (عربي انجليزي)، ط1، دار المعتز، عمان، الأردن، 2011م، ص92.

ذهب **كسينوفان** إلى أن الجميل هو ما يبلغ غايته على النحو الأفضل، وربط الجمال بالمنفعة فأقر أن النافع جميل بالنسبة إلى ما ينتفع به."[1]

"أما **سقراط** فيقول المؤرخون أنه أول من حاول أن يعرف الجمال من خلال مجموعة من الخصائص الأساسية له، شأن أي مفهوم يتحدد من خلال مجموعة خصائصه الأساسية، فكان الصفاء والنقاء هما الأساس الذي يُوّلد في النفس الإنسانية الشعور بالارتياح والسرور والرضى."[2]

"أما **افلاطون** فذهب إلى ان الجمال الحقيقي هو ما يصدر عن الحقيقة او عالم المثل وجعل الجمال أحد اقطاب مثلث عالم المثل الحق والخير والجمال. ومع ذلك فقد رأى أيضا أن الجمال هو الانسجام والتناظر والتناسب."[3]

"وإذا انتقلنا إلى الفلسفة العربية وجدنا **الجاحظ** يقول عن تعرف الجمال أمر جد صعب: . إن أمر الحُسن (الجمال) أدق وأرق من أن يدركه كل من أبصره . ذلك أنه ليس في مكنة كل الناس أن يقفوا على حقيقة الجمال والقبح. فإن معرفة وجوه الجمال والقبح لا تتأتى إلا لثاقب النظر، ماهر البصر، الطب في الصناعة ."[4].

"أما **أبو حيان التوحيدي**: يقدم تعريفا للجمال بأنه .كمال في الأعضاء، تناسب في الأجزاء، مقبول عند النفس . "[5]

ومن علماء القرن التاسع عشر نجد: "**دافيد هيوم** ذهب إلى أن الجمال ليست سمة أو صفة في الأشياء بل في العقل الذي يتأملها."[6]

"أما فيكتور باش فذهب إلى أن الجمال جمال الداخل، ولذلك فأننا حين نتأمل الأشياء فإننا نضفي عليها من داخلنا، وبهذا المعنى فإننا لا نرى بجمال العالم إلا بمقدار ما في أنفسنا من جمال."[7]

من خلال ما سبق ذكره نرى بأن ليس هناك تعريفا جامعا لمصطلح الجمال، فقد تعددت مفاهيمه بين العلماء والباحثين حيث كل منهم يختلف في إدراك الجمال، منهم من ربطه بالمنفعة ومنهم من ربطه بالصفاء والنقاء، وهناك من يرى بأنه صفة تثير البهجة والسرور في النفس وتمتعها.

---

[1]- عزت السيد أحمد: الجمال وعلم الجمال، ط2، حدوس واشراقات للنشر، عمان، الأردن، 2013م، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص18، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص19.

[4]- المرجع نفسه، ص20.

[5]- المرجع نفسه، ص21.

[6]- المرجع نفسه، ص24.

[7]- المرجع نفسه، ص25.

2- مفهوم الجمالية :

تسمى الجمالية بعلم الج مال أو فلسفة الجمال حيث "بلغت الدراسات الجمالية مبلغا مهما في الحضارة اليونانية خاصة، وخاصة ً على أيدي سقراط وافلاطون وارسطو والفيثاغوريين وغيرهم. أما في الحضارة العربية الإسلامية فقد حدث انعط اف هائل في تاريخ الفكر الجمالي إذ وجدنا كثيرا من أعلام علم الجمال وخاصة منه علم الجمال الأدبي الذي وضع ت فيه آلاف المؤلفات من عشرات الأعلام."[1]

كما واجهنا اختلافات في تعريفات الجمال في الماضي، إننا نواجه الآن اختلافات في تعريفات علم الجمال "إذا فتحنا معجم **لالاند** وجدنا يعرف علم الجمال أنه علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح، أما قاموس **ويستر** فإنه يعرف علم الجمال بأنه المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها.

أما **بيرديلي** فإنه يرى أن علم الجمال علم بيني تقوم من خلاله فروع معرفية عدة بدراسة المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة والاستجابة الجمالية، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية وإدراكية وانفعالية ومعرفية واجتماعية.

وإذا فتحنا أحد أقدم المعاجم العربية الفلسفية العربية المعاصرة، معجم **جميل صليبا** وجدناه يعرفه بأنه علم يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو باب من الفلسفة وله قسمان: قسم نظري عام، وقسم عملي خاص"[2].

يمكننا ببساطة أن نفهم أن علم الجمال هو العلم الذي يدرس الجمال، أي دراسة سبب جمال شيء ما.

نجد من تعريفات علم الجمال Aesthetics: "أنه الدراسة الفلسفية لطبيعة الجمال وتتعلق بتعريفه ونقده والشعور والاعجاب به وبعناصره، وتفسير ظواهره بواسطة الفنون والعلوم الأخرى"[3].

و"أول من وضع هذا الاصطلاح هو **بومجارتن** وهو مأخوذ من الكلمة اليونانية Aistheticos ومعناها الادراك الحسي ثم أطلقت على الادراك الخاص بشعور الجمال كما نراه في الطبيعة وآيات الفنون"[4].

جمالية Esthétique: "يشير هذا اللفظ، ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، إلى اللفظ الألماني Aesthetica ، ثم الفرنسي وغيره، الذي بات مع الفيلسوف الألماني **بومغرتن** لفظا اصطلاحيا، بل عنوانا لمقاربة خاصة باتت تميز بين أحداث الذكاء وأحداث الحساسية ومنها أحداث الفن، وهو ما بلغ عنده طموح تأسيس سبيل دراسي جديد، فلسفي وعلمي، يجعل من الجميل، ومن الفن، موضوعا له، وهي نقلة كبيرة في تاريخ الفكر، إذ تبني ميدانا جديدا كان يختلط ويتداخل، في المعتقدات والفلسفات السابقة، مع الإلهي والأخلاقي

---

[1]- عزت السيد أحمد: الجمال وعلم الجمال، ص91.

[2]- المرجع نفسه، ص94.

[3]- نصار نواف: معجم المصطلحات الأدبية (عربي انجليزي)، ص93.

[4]- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، ط5، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، 2007م، ص248.

والديني وغيرها. إلا أن طموح بناء العلم تحول، أو بات يتحدد مع النقلة الثانية في أهميتها، مع **كانت** في بناء قواعد لـ حكم الجميل، وهو ما توسع مع **هيغل** وغيره، على ما يدرسه الكتاب في خيارات متعددة باتت تجعل من الجمالية اسما جامعا لجماليات مختلفة، منها: الجمالية الفلسفية، الجمالية التكوينية، الجمالية المقارنة بين الفنون، الجمالية النفسية وغيرها." [1]

ويعرفها **سعيد علوش** في كتابه **معجم المصطلحات الأدبية** أنها:

1- " نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، للإنتاج الأدبي والفني، تزل جميع عناصر العمل في جمالياته.

2- وترمي النزعة الجمالية، إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة الفن للفن.

3- وينتج كل عنصر جمالية، إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل جمالية ... تساهم فيها الأجيال/ الحضارات/ الابداعات الأدبية والفنية.

4- ولعل شروط كل إبداعية هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين"[2].

مما تم تقديمه نرى أنه لا يوجد تعريف جامع مانع للجمالية أو علم الجمال مثله مثل مصطلح الجمال الذي تعددت مفاهيمه أيضا، يمكننا ببساطة أن نفهم أن علم الجمال هو العلم الذي يدرس الجمال، أي دراسة سبب جمال شيء ما. والجمالية يكشف بها الدارس عن القيم الجمالية المتواجدة في النص الادبي.

ثانيا: الرواية العربية الجزائرية

1- مفهوم الرواية:

باعتبار الرواية سلسلة من الأحداث تسرد بشكل نثري وجنس أدبي مؤثر إذ نجدها لا تتوقف على تعريف محدد لذلك نجد أن مفهوم الرواية حسب القواميس العربية:" تدل على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه كما تدل على نقل الخبر واستظهاره ...وإذن المدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي "الماء" أو الروحي "النصوص والأخبار" وكلا النوعين كان ذا أهمية في حياة العربي، فلقد كان الماء هدفهم المنشود من أجلهم يحلون ويرتحلون، وكانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسير"[3].

---

[1]- مارك جيمينيز: ما الجمالية؟، تر: د. شربل داغر، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت لبنان، 2009م، ص444.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985م، ص62.

[3]- صالح، مفقودة: أبحاث في الرواية الجزائرية، دط، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر،2008م، ص7.

وبهذا نرى أن هذه المدلولات والمعاني لكلمة الرواية تخص القواميس القديمة، لكن الذي يهمنا هو دلالتها في القواميس الحديثة باعتبار الرواية جنس أدبي حديث ومتطور مرتبط بالحياة لذلك لم تقتصر على تعريف محدد وثابت وشامل.

"بالرغم من صعوبة تعريف الرواية، فإننا سنحاول التصدي لتعريفها باستعراض بعض التعاريف التي أوردها بعض الدارسين، ومما جاء في تعريفها نذكر:

هي رواية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة. ومن خلال هذا التعريف نجد أن الرواية تتميـــز بما يلي:

- الكلية والشمولية سواء في تناول الموضوعات أو في الناحية الشكلية.
- قد تكون الرواية معبرة عن الفرد أو عن الجماعة أو عن الظواهر.
- ترتبط الرواية بالمجتمع وتقيم معمارها على أساسه.
- الرواية مثل المجتمع تتجاوز المتناقضات، وتجمع بين الأشكال الأدبية. "[1]

أما **معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم** فقد جاء فيه:" أن الرواية سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البورجوازية وما صحبها من تحرر الفرد من التبعيات الشخصية.

تضمن هذا التعريف جملة من المصطلحات والتقنيات الروائية التي تستحق بدورها التوضيح وتصلح مواضيع لبحوث أخرى، مثل السرد والشخصيات والأفعال، فهو تعريف واسع. وقد أهمل تحديد الرواية بعدم ذكر حجمها وأنواعها وتطورها...واكتفى بربط ظهور الرواية بنشوء الطبقة البرجوازية التي حررت الفرد.

ومع أن الحديث لا يتسع في هذا المقام لتناول تقنيات الرواية والوقوف عند كل عنصر بالتفصيل إلا أن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى حجم الرواية الذي يتميز عموما بالطول، مما حدا بالباحث المغربي حميد لحمداني إلى القول: {الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصا طويلة.} "[2]

خلاصة القول إن الرواية تطورت على لهجات مختلفة لنقل الأخبار فهي بدورها جنس أدبي حديث مرتبط بالحياة أي قضايا المجتمع والواقع، وارتباط نشوء الرواية بالطبقة البرجوازية وميزة الرواية هي حجمها الذي يتميز بالطول عن باقي الأشكال الأدبية الأخرى.

---

[1]- صالح مفقودة: أبحاث في الرواية الجزائرية، ص8.

[2]- المرجع نفسه، ص9، 10.

2- نشأة الرواية العربية والجزائرية

2- 1 - نشأة الرواية العربية:

" لقد نشأت البدايات الأولى للرواية العربية مع بدأ التغلغل الاستعماري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وما نتج عن ذلك من نشوء علاقات إنتاج رأس مالية لم تكن ولادتها قد نمت بطريقة التطور الطبيعي لعلاقات الإنتاج السابقة عليها، بقدر ما كانت مفروضة بفعل التدخل المباشر من القوى الأجنبية الخارجية الاستعمارية ولذلك فإن الرواية العربية الناشئة مع نشوء الرأسمالية المصرية، قد اقتصرت على الجانب الرأسمالي من الحضارة الأوروبية الوافدة بشكل تدخل استعماري مباشر، ولهذا نجد أن جهود الروائيين العرب انصبت بالدرجة الأولى على مناقشة حضارة أوروبا الرأسمالية في لقائها بالمجتمع العربي.

إن الرواية العربية قد استطاعت أن تتقبل مختلف الأبنية والانساق الجمالية وقد وقفت في اختراق عالم الحداثة خلال تطويرها لأدواتها الفنية، وتطويع لغتها وخاصة السردية منها، وأدرجت تعقيدا في حبكتها فاستطاعت أن تُعبر على ما يعيشه الإنسان في واقعه الحالي، وتتقاطع في عالم واحد من خلال سردية تسمو بالأحداث إلى درجات التوصيف العجيب الذي كان سائدا في سرديات الوسيط.

فالرواية العربية شهدت صعودا مذهلا في النصف الثاني من القرن العشرين وواكبت تحولات المجتمع العربي بأقطاره وبيئاته وأطيافه، ولا شك في أن ظهور الرواية العربية استندت إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية."[1]

وبهذا نجد أن في أوائل القرن العشرين قد شهد محاولات بسيطة في كتابة الرواية العربية التي عالجت عدة مواضيع تاريخية واجتماعية وغيرها بأسلوب تقريري مباشر حيث كان هدفها أولا تسلية القارئ لكن بعدها تحولت إلى محاولات فنية جادة.

2- 1 - نشأة الرواية الجزائرية:

"لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري...، كما أنه في تناولنا لموضوع الرواية لا بد من التطرق إلى المرجعيات الأخرى لهذا الجنس الأدبي، من مثاقفه ومن ارتباطه مع المشرق العربي ومع التراث السردي بصفة عامة."[2]

انطلقت المقاومة المسلحة منذ احتلال الجزائر في شكل ثورات متلاحقة حيث لها ثلاث محطات بارزة في تاريخ الشعب الجزائري تكاد ترتبط الرواية الجزائرية بها هي:

ثورة الفلاحين (1871_1916)، أحداث8ماي1945، ثورة نوفمبر (1954-1962) .

---

[1]- فؤاد علجي: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بحث في التأسيس والتأصيل، مجلة الكلم، المجلد06، العدد02، الجزائر،2021م، ص667.

[2]- صالح مفقودة: أبحاث في الرواية الجزائرية، ص18.

وفي ذلك أيضا " تشير بعض الدراسات إلى أنَّ أول محاولة قصصية مطولة عرفها الأدب الجزائري تدخل في إطار جنس الرواية كظاهرة مبكرة كتبه صاحبه سنة 1849م، وهو **حكاية العشاق في الحب والاشتياق** للسيد **محمد بن إبراهيم** المدعو الأمير مصطفى(1806-1886م)، و**رواية حكاية العشاق في الحب والاشتياق** أقرب إلى السرد الملفوظ، وأكثر التصاقا بالشعبية وكل ذلك لا ينفي عنها صفة التأسيس للرواية الجزائرية إن لم نقل الرواية العربية قاطبة."[1]

أي أن ظهور هذه الرواية انعكاس لنتائج الحملة الفرنسية على الجزائر أي أن ظهور هذه الرواية انعكاس لنتائج الحملة الفرنسية على الجزائر وهو ثورة الفلاحين البسطاء التي تزعمها أحمد المقراني آنذاك وهي انتفاضة فلاحية ممن سلب الاستعمار منهم أملاكهم وأراضيهم، وذلك أن المستعمر الفرنسي صادر أملاكه وأملاك أسرته فهي لم تقم بتسجيل الواقع كما هو فقط وإنما لها إرادة بناء نص قصصي إذن يرتبط تاريخ ظهور هذه الانتفاضة بالرواية فهي لم تقم بتسجيل الواقع كما هو فقط وإنما لها إرادة بناء نص قصصي.

"ثم تبعتها أعمال بدأت تعانق الفن الروائي، وتبحث في مضمون الفكرة والحدث والشخصيات والصياغة، فكان أول جهد معتبر في ذلك **رواية غادة أم القرى** لكاتبها **أحمد رضا حوحو** (1910-1956م)، وانتهى من كتابتها في الجزائر في 01 جانفي 1947م، وكما عالجت من قبل **حكاية العشاق في الحب والاشتياق** موضوع العشق فقد تطرقت **رواية غادة أم القرى** إلى قضية المرأة أيضاً وهذا ما يلاحظ في صفحة الإهداء، والكتاب لقد خصص للأوضاع التي تعيشها المرأة المكية وهذا ما جاء يحمله العنوان حيث إن غادة تعني الفتاة الحسناء وأم القرى هي مكة، وأهدى هذا الكتاب للمرأة الجزائرية قائلا:

[إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب ...من نعمة العلم ...من نعمة الحرية، إلى تلك البائسة المهملة في هذا الوجود إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى].

فأول شيء حرمت منه المرأة الجزائرية كما حرمت منه امرأة المكية هو الحب، وهذا الحرمان هو ما يقابلنا في الرواية من خلال تصوير معاناة زكية التي تجد نفسها بين أربعة جدران بحجة أنها امرأة."[2]

وبهذا تعتبر **رواية غادة أم القرى** هي الرواية التأسيسية للأدب الجزائري، وأثراً أدبيا هاما ورائداً وفخراً للجزائر كونها أول عمل أدبي مكتوب باللغة العربية يدخل عوالم الفن الروائي.

أما إذا انتقلنا إلى فترة الخمسينات نجد روايتين اثنتين مشهورتين هما: "**الطالب المنكوب لـ عبد المجيد الشافعي** التي صدرت سنة 1951م، التي رسم لنا الكاتب في قصته هذه ملامح للشاب الجزائري الطموح الذي يفارق وطنه وأرضه وقريته فقيراً يتيماً معدماً، ويلاقي من الصعوبات والمرارات الكثير ولكنه يدرك في الأخير غايته

[1]- فؤاد علجي: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بحث في التأسيس والتأصيل، ص668.

[2]- المرجع نفسه، ص 668.669.

وبفضل الصبر والصمود والكفاح والخلق الكريم يتفوق على الحصول على الشهادات العلمية التي فارق وطنه بسببها. تدور أحداث الرواية في تونس وبطلها المنكوب الجزائري عبد اللطيف بارح."[1]

"...إذاً فمدار هذه الرواية ليس الحب العجيب ولا المشاعر المفتعلة، والصدف النادرة والمواقف الميلودرامية بقدر ما جاءت راسمة للشخصية الجزائرية التي تحدت كل المصاعب وهزأت بكل العقبات."[2]

أما عن الرواية الثانية التي ظهرت في هذه الفترة هي **رواية نور الحريق لـ نور الدين بوجدرة** التي صدرت سنة 1957م، بطل الرواية شاب شجاع اسمه علاوة ينحدر من ولاية سكيكدة، قرَّرَ علاوة الالتحاق بصفوف الثورة التحريرية بعد أن قتل الاستعمار ، ولكي ينتقم لهما يجد نفسه مضطرا بأن يضحي بحبه، تاركا ابنة عمه وخطيبته زهور التي تلتحق هي الأخرى بصفوف الثورة التحريرية لكن تشاء الأقدار أن تصاب زهور بمرض عضال أثناء رفقتهما في الجبل، فيحملها علاوة قاطعاً بها الجبال إلى أن تستشهد بين يديه عند الحدود التونسية الجزائرية."[3]

ومن الملاحظ هنا نرى أن في فترة الخمسينات كان النص الروائي في رواية نور الحريق أكثر جديةً وتطورًا من روايتي غادة أم القرى والطالب المنكوب أي بدأ تطور والتمكن من النص الروائي في الجزائر.

ثم ننتقل إلى مرحة أخرى وهي فترة الستينات" والتي شهدت نقصاً في العمل الروائي نظرًا للظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدتها البلاد آنذاك في الانشغال في التشييد والبناء، إذ عُثر على عمل روائي واحد مكتوب باللغة العربية وهو **صوت الغرام لـ محمد منيع** سنة 1966م، والتي لا تختلف كثيرا من حيث بنيتها ومضمونها فموضوعها الرئيسي هو الحب والعاطفة حيث المميز فيها كونها ظهرت وكُتبت بعد الاستقلال.

وكتقييم للكتابات التي سبقت السبعينات نرى أنها لم تتطور صوب اتجاهات فنية واضحة، بل ظلت مجرد محاولات معزولة لم ترقى إلى المستوى المطلوب وهذا ما يتناسب مع الوضع التاريخي السائد آنذاك، لكن رغم كل هذا تبقى النصوص المذكورة هي البذرة الأولى للرواية العربية المكتوبة في الجزائر ومرحلة تأسيس لها"[4]، "لأن التجربة ومنطق التطور تؤكد لنا أنّ ظهور فن ما مكتملاً طفرةً واحدةً أمر مستحيل لا يرام ولا يوجد على الأقل في ثنايا التجارب الماضية، الأمر الذي يجعل من التعقل العلمي قبول النصوص التي ذكرناها بوصفها مرحلة لا بد منها للوصول إلى مرحلة متطورة، أو كما يمكن أن نسميها: مرحلة التأصيل الروائي."[5]

---

[1]- فؤاد علجي: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بحث في التأسيس والتأصيل، ص670.

[2]- المرجع نفسه، ص671.

[3]- المرجع نفسه، ص671.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص.672.

[5]- المرجع نفسه، ص672.

أما عن مرحلة السبعينات فنرى أنها شهدت تطوراً وتنوعاً ملحوظاً في المخزون الأدبي سواءً دواوين الشعر أو الروايات والقصص والمسرحيات وغيرها من التنوع، حيث كانت "النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة ارتبطت برواية **ريح الجنوب** وقد كتبها **عبد الحميد بن هدوقة** (1925م-1996م)، في فترة كان الحديث السياسي جارياً بشكل جدي عن الثورة الزراعية فأنجزها في 05نوفمبر 1970م ... و**ريح الجنوب** تعالج قضايا كثيرة تتصل بالأرض وبالمرأة، وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره، تلك هي الخطوط العامة التي رسمها المؤلف من خلال الحدث والشخصيات في هذه الرواية."[1]

رواية ريح الجنوب هي قصة مأساة فتاة جزائرية ريفية هربت من القرية إلى العاصمة وتعود إلى قريتها مع مجموعة من مغامرات تنتظرها، لكن "الشيء الجديد الذي جاءت به هذه الرواية هو الاهتمام بالأرض وارتباط الإنسان الجزائري بها، هذا الإنسان الذي كافح من أجلها كما كافح الاستعمار من أجلها، وتعد رواية ريح الجنوب علامة فارقة في تاريخ الأدب الجزائري وإحدى الركائز الأساسية في تاريخ الرواية العربية في هذا البلد، ولعل الرأي الذي يقول أنها تمثل الريادة الحقيقية والتأسيس الفعلي لفن الرواية المكتوب بالعربية في الجزائر يعـــدو الحقيقة، وذلك لما تنطوي عليه بنية هذه الرواية من تمكن بنائي لافت، ومستوى سردي محكم ومقاربة عميقة لنماذج الشخصيات ومعالجة فنية خاصة.

وعلى صعيد الرواية العربية يمكن تصنيف هذه الرواية بأنها أصبحت بعد مرور أكثر من ثلاثة عقود على صدورها بطبعتها الأولى واحدة من كلاسيكيات الرواية العربية ومن أبرزها خلال القرن العشرين وعلى الصعيد العالمي نالت هذه الرواية اهتماما واسعا فترجمت إلى عشر لغات عالمية منها: الفرنسية، الألمانية، الروسية، الاسبانية، فيما حظيت باهتمام مضاعف بعد أن تحولت في أوساط السبعينات إلى فيلم سينمائي بالاسم نفسه."[2]

وفي الأخير يمكننا تلخيص نشأة وتطور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربيـــة إلى ثلاث مراحـــل مبينة كما يلي:

1-مرحلة ما قبل الثورة التحريرية الجزائرية:

"حيث كان أول عمل روائي في هذه المرحلة لـ **محمد بن إبراهيم بعنوان حكاية العشاق في الحب والاشتياق** عام 1849م.

ثم جاء بعده هذا العمل الروائي **رواية غادة أم القرى لـ أحمد رضا حوحو** سنة 1947م.

ثم تبعها محاولة **عبد المجيد الشافعي** والمعنونة **بالطالب المنكوب** سنة 1951م.

---

[1]- فؤاد علجي:الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بحث في التأسيس والتأصيل، ص673.

[2]- المرجع نفسه، ص674.

2-مرحلة الثورة التحريرية:

الثورة الجزائرية خلقت مناخا خصبا للرواية لتتطور أكثر وتتفاعل مع أحداث الثورة وتعبر عن واقع الوطن والشعب، فكانت الثورة الجزائرية الأرضية المناسبة لكُتاب الرواية ليعيشوا أحداثها المتوترة وحربها الدامية.

ومن الروايات التي حملت سمة الثورة **رواية الحريق لـ نور الدين بوجدرة** سنة 1957م."[1]

3-مرحلة ما بعد الاستقلال:

"تبدلت الظروف العامة منذ الاستقلال فتحقق الاستقلال السياسي وتأكدت الشخصية الوطنية وقامت الدولة الجزائرية التي بدأت تعمل من أجل الحفاظ على المقومات الوطنية الحضارية فلم يبق لكُتابنا اليوم إلا أن يهتموا بما يشغل بال الجماهير الجزائرية بالدرجة الأولى، وكثير من الباحثين يرون أن المواقف ذاتها تبدلت وفي الواقع أن هذه المواقف قد تطورت فعلا، فمواقف كُتاب اليوم ليست بالضرورة هي مواقف كتاب الأمس.

كانت فترة الاستقلال أدعى لما فيها من هدوء نسبي إلى الميل نحو كتابة الفن الروائي، لكن صورة الثورة ظلت هاجس تلاحق الكُتّاب سواءً من باب الحنين في فالوصف، أو من باب الحنين فالنقمة فالنقد.

فروايات مثل **المؤامرة لـ محمد مصايف**، و**البزاة لـ مرزاق بقطاش**، و**هموم الزمن الفلاقي** لـ **محمد مفلاح**، نجدها مثلا لا تتعدى الوصف بهدف التغني بمجد صنعناه بينما نجد **التفكك** لـ **رشيد بوجدرة**، و**اللاز لـ طاهر وطار**، و**نوار اللوز** لـ **واسيني الأعرج**، أو **زمن النمرود** لـ **الحبيب السائح**، أو **صهيل الجسد لـ أمين الزاوي**، من الكتابات التي لم تبق في حدود التعاطف والوصف بل تجاوزت ذلك إلى النقد رغم أن هؤلاء المؤلفين جميعا عاشوا الظروف نفسها تقريبا."[2]

" أما مرحلة الثمانينات فقد شكلت في مناخها الروائي استمرارية لفترة السبعينات سواء على المستوى الفني أو في طبيعة الرؤية التي تبناها أصحابها، حيث لم يلحظ أي عمل من هذه الأعمال في هذه المرحلة أنّه أحدث قفزة نوعية مع رواية السبعينات، إلا بعض المحاولات التي راحت تبحث عن رحلة الذات ومحاولة الانفتاح وكسر قدسية الثورة التي طبّعت جلَّ الأعمال الروائية في مرحلة السبعينات، ومن هذه الأعمال نذكر:

رواية الحوات والقصر لـ الطاهر وطار التي كتبها سنة 1980م، **ورواية الجازية والدراويش لـ عبد الحميد بن هدوقة** التي كتبها سنة 1983م، و**رواية تجربة في العشق لـ الطاهر وطار** التي كتبها سنة 1988م.

أما في مرحلة التسعينات تجاوزت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية مرحلة التأسيس والبحث عن الذات فقد وقفت على رجليها لتنطلق إلى السعي في رحلة البحث عن الإبداع والتميز، مع أن فترة التسعينات كانت من أصعب المراحل التي مرّ بها الشعب الجزائري وعانى فيها الكثير من الويلات والمصاعب، وتفشت خلالها ظاهرة الإرهاب الذي أدى إلى كل صنوف المآسي والأحزان، إلا انها في الوقت نفسه فتحت الأبواب أمام الأدباء لتناول

[1]- فؤاد علجي: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بحث في التأسيس والتأصيل، ص674

[2]- المرجع نفسه، ص675.

مواضيع دسمة ...ولعل من النصوص الروائية التي عالجت موضوع مسألة المحنة **رواية ذاكرة الجسد لـ أحلام مستغانمي** التي كتبتها سنة 1993م، **ورواية الشمعة و الدهاليز لـ الطاهر وطار** التي كنبها سنة 1995م، وكذا **رواية المراسيم والجنائز لـ بشير مفتي** التي كتبها سنة 1997م.

أما فترة ما بعد التسعينات تخلصت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية من قيود الماضي وبدأت في مناقشة قضايا الراهن، واستشراف المستقبل، فمثلت التجريب والإبداع وجدّت وجدّدت في أساليبها المختلفة، موظفة التراث فتجاوزته إلى ما بعد التراث وإعادة إنتاجه بطابع الحاضر. وعجّت الساحة الأدبية بجمع من الأدباء غاصوا في متاهات الحداثة السردية مستخدمين آليات تجريبية جديدة تجديدية أمثال: **واسينـــي الأعرج، إبراهيم سعدي، الحبيب السايح، أمين الزاوي، عز الدين جلاوجي**."[1]

وإضافة على هذا يجدر بنا القول إنه "يسبق هذا الإبداع الأدبي أن كتاب القصة القصيرة الجزائرية باللغة العربية في الأربعينات والخمسينات كانوا ينشرون قصصهم في جريدة البصائر المشهورة آنذاك وحين توقفت سنة 1956م بسبب أحداث الثورة01نوفمبر اتجهوا وانتقلوا إلى نشر قصصهم ومجموعاتهم إلى تونس (وبالأخص **طاهر وطار** و**عبد الحميد بن هدوقة**) والبلدان العربية الأخرى خاصة القاهرة وبيروت، ولهذا يصح القول بأن القصة القصيرة من أهم العوامل التي ساعدت على نشوء الرواية الجزائرية العربية، أو مهدت لها منذ أواخر الأربعينات وساعدت على تطورها كمًّا ونوعًا. "[2]

ومن هذا المنبر وحسب محاولة البحث عن البدايات الأولى للرواية الجزائرية وتتبع مسيرتها الزمنية والتاريخية وعواملها السياسية والاجتماعية ومراحل تطورها، نرى أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية "قد استطاعت أن تحقق الكثير من توجهاتها وأن تحتوي على البعد الإنساني بكل قضاياه من خلال تعبيرها عن نضج الإحساس بالشخصية القومية وتصوير المعاناة والكفاح وإعطاء الأمل في تصوير المستقبل.

فالرواية الجزائرية استطاعت أن ترصد جميع مظاهر المجتمع بجوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وبهذا مارست حضورها الإيجابي وأبرزت حضورها الحضاري والتاريخي وعكست واقعها المعيشي."[3]

وبالتالي قد استطاعت الرواية الجزائرية اختراق حدود الوطن وفرض نفسها على الساحة الأدبية العربية خاصة والعالمية عامة بدليل أنها ترجمت لكل اللغات.

2-3 – أشهر الروايات العربية:

- رواية زينب لـ محمد حسين هيكل 1914م (مصر).
- العصفور من الشرق لـ توفيق الحكيم 1938م (مصر).

---

[1]- فؤاد علجي: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بحث في التأسيس والتأصيل، ص675،ص676.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص676.ص 677.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 681.

- قنديل أم هاشم لـ يحي الحقي 1940م (مصر).
- الحي اللاتيني لـ سهيل ادريس 1953م (لبنان).
- المصابيح الزرق لـ حنا مينة 1954م (سوريا).
- ثلاثية نجيب محفوظ {بين القصرين 1956، قصر الشوق 1957، السكرية 1957}.
- رجال في الشمس لـ غسان كنفاني 1963م (فلسطين).
- موسم الهجرة إلى الشمال لـ الطيب صالح 1966م (السودان).
- الخبز الحافي لـ محمد شكري 1982م (المغرب).
- مالك الحزين لـ إبراهيم أصلان 1983م (مصر).
- رواية سمرقند لـ أمين معلوف 1988م (لبنان).
- لا أحد ينام في الإسكندرية لـ إبراهيم عبد المجيد 1996م (مصر).
- رحلة الغرناطي لـ ربيع جابر 2002م (لبنان).

2-د – أشهر الروايات الجزائرية:

- غادة ام القرى للأديب أحمد رضا حوحو 1947.
- "صوت الغرام لـ محمد منيع 1966م.
- رمانة لـ الطاهر وطار 1969م.
- ريح الجنوب لـ عبد الحميد بن هدوقة 1971م.
- اللاز لـ الطاهر وطار 1972م.
- الزلزال لـ طاهر وطار 1974م.
- نار ونور لـ عبد المالك مرتاض 1975م.
- الطموح لـ محمد العالي عرعار 1978م.
- العشق والموت في الزمن الحراشي لـ الطاهر وطار 1980م.
- الجازية والدراويش لـ عبد الحميد بن هدوقة 1983م.
- نوار اللوز لـ واسيني الأعرج 1983م.
- كان الجرح وكان يا مكان لـ محمد عبد القادر السائحي 1984م.
- غدا يوم جديد لـ عبد الحميد بن هدوقة 1993م.
- ذاكرة الجسد لـ أحلام مستغانمي 1993م.
- الفجوة لـ حفناوي زاغر 1993م.
- سيدة المقام لـ واسيني الأعرج 1996م.

- المراسيم والجنائز لـ بشير مفتي 1997م.
- بحر بلا نوارس لـ جيلالي خلاص 1998م.
- فتاوى زمن الموت لـ إبراهيم سعدي 1999م.
- الوالي الصالح يعود إلى مقامه الزكي لـ الطاهر وطار 1999م.
- بيت من جماجم لـ شهرزاد زاغر 2000م.
- أرخبيل الذباب لـ بشير مفتي 2000م.
- سرادق الحلم والفجيعة لـ عز الدين جلاوجي 2000م ".[1]

[1]- فؤاد علجي: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بحث في التأسيس والتأصيل، ص677- 681.

الفصل الأول

جمالية الزمان في رواية علي بابا والأربعون حبيبة

1- مفهوم الزمن لغة واصطلاحا.

2- أقسام الرواية في الرواية.

3- أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية.

4- المفارقات الزمنية

4- 1 - الاسترجاع /الاستذكار .

4- 2 – الاستباق.

5- الديمومة (المدة الزمنية).

5-1 -تسريع السرد:

أ- الخلاصة.

ب- الحذف.

5-2- تعطيل السرد:

أ- الوقفة.

ب- المشهد.

1-مفهوم الزمن:

يعتبر الزمن أساس تقوم عليه الحياة فلا يمكن تخيل مكان أو أحداث من غير زمان، وكذلك هو من أهم المقومات التي يقوم عليها الحكي أو السرد لذلك سنتطرق إلى تحديد مفهومه لغويا واصطلاحيا.

أ-لغة:

ورد في **لسان العرب لابن منظور** أن: "الزمنُ والزمانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمنُ والزمانُ العصرُ، والجمع أزمنٌ وأزمانٌ وأزمنةٌ. وزمنُ زامنٌ: شديدٌ. وأزمن الشيء: طال عليه الزمانُ، والاسم من ذلك الزمن والزمنة (عن ابن الأعرابي). وأزمن بالمكان: اقام به زمانا، وعاملهُ مزامنة وزماناً من الزمن. وقال شمر: الدهرُ والزمان واحدٌ؛ قال أبو الهيثم: أخطأ شمر، الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، قال: ويكون الزمان شهرين الى ستة أشهر؛ قال: والدهر لا ينقطع؛ قال أبو منصور: الدهر عند العرب يقع على وقت من الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها؛ قال: والزمان يقع على جميع الدهر وبعضه".[1]

وورد في **محيط المحيط** ل**بطرس البستاني**: "زمن الرجل بزمن زمناً وزمنةُ وزمانة إصابته الزمانة. أزمن الشيء أتى عليه الزمان وطال. والاسم من ذلك الزمن والزمنة. وأزمن بالمكان أقام. الزمان العصر واسم لقليل الوقت وكثيره. وقيل خُص بستة أشهر. وقيل من شهرين إلى ستة أشهر، ج أزمان وأزمنة وأزمن. وقال في الكليات الزمان عبارة عن امتداد موهوم غير قار الذات متصل الأجزاء. والزمان عند ارسطو: هو مقدار الفلك الأعظم الملقب بالفلك الأطلس. والأزمنة عند الصرفيين ثلاثة وهي الماضي والحاضر أو الحال والآني او المستقبل. وأزمنة السنة فصولها وهي أربعة الربيع والصيف والخريف والشتاء.[2]

جاء في **معجم الوسيط** "(الزَّمَان): الْوَقْت قَلِيله وَكَثِيره، وَمُدَّة الدُّنْيَا كلهَا، وَيُقَال: السّنة أَرْبَعَة أزمنة: أَقسَام أَو فُصُول. (ج) أزمنة، وأزمن"[3].

من خلال ما تقدم من تعريفات لغوية في معاجم وقواميس عربية مختلفة نرى بأن مفردة الزمن هي مفردة تدل عند بعضهم عن الوقت، وتدل عند البعض الأخر عن الدهر.

ب-اصطلاحا:

يعتبر مفهوم الزمن الأكثر حيرة في التعريف، لأنه شيء لا يُرى ولا يُلمس ولا يُشم، لكننا نرى أثاره في كبر وهرم إنسان أو قدم بناء وغيرها من مظاهر. ويتغير وفقًا للرؤى المختلفة التي يُنظر بها، حيث لكل رابطة من العلماء مفهومها الخاص للزمن.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج:3، ص1867.

[2]-بطرس البستاني: محيط المحيط، ط: جديدة، مطابع تيبو-برس، بيروت، لبنان، 1987م، ص379.

[3]- نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، 2004م، ص401.

عرفه **الجرجاني** في كتابه **كتاب التعريفات:** " الزمان هو حركة الفلك الأطلس عند الحكماء، وعند المتكلمين: عبارة عن متجدد يقدر به متجدد أخر موهوم، كما يقال: آتيك عند طلوع الشمس، فإن طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم، فإذا قرن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإيهام."[1]

جاء في **معجم المصطلحات الأدبية** ل**نصار نواف:**

" 1-نظام تلك العلاقات المتتابعة لكل حدث مع الاخر كالماضي والمضارع والمستقبل، فهو غير محدد، بل دوام مستمر يلاحظ ويعتبر بذلك الذي يتبع الحدث فيه الحدث الاخر.

2-النقطة أو الفترة التي يحدث فيها الحدث.

3-لحظة أو ساعة معتادة أو محددة لحدوث أمر أو بدايته أو نهايته.

4-فترة من تاريخ العالم، أو معاصرة لحياة شخصية عظيمة وأنشطتها. كقولنا: زمن عبد الناصر، أو مرتبط بأحداث كبيرة ووقائع سائدة. كقولنا: زمن الحرب، زمن صعب.

5-وقت محدود، لحظة، ساعة، يوم، شهر، سنة، كما يحدد ذلك ساعة أو روزمانة. "[2]

ورد كذلك في **المعجم الفلسفي** ل**مراد وهبة:**

"1- عند اليونان ثمة لفظان للزمان كرونوس chronos، كيروس kairos. هو الزمان الكمي أي الزمان الذي تدلنا عليه الساعة، أما الكيروس فهو الزمان الكيفي، أي الزمان الذي يشير إلى حدوث حادث من شأنه أن يجعل فعلاً ما ممكناً أو محالاً.

2- أما عن أصل الزمان ف**ابن سينا** يقول: الزمان ليس محدثاً حدوثاً زمانيا، بل حدوث إبداع لا يتقدمه محدثه بالزمان والمدة، بل بالذات. ولو كان له مبدأ زماني لكان حدوثه بعد ما لم يكن، أي بعد زمان متقدم فكان بعدا لقبل غير موجود معه فكان بعد قبل وقبل بعد فكان له قبل غير ذات الموجود عند وجوده، وكل ما كان كذلك فليس هو أول قبل وكل ما ليس أول قبل فليس مبدأ للزمان كله، فالزمان مبدع أي يتقدمه باريه فقط."[3]

"والزمن، أو الزمان (أو le temps بالفرنسية، أو time بالإنجليزية، أو tempus باللاتينية، أو tempo بالإيطالية...) هو في التصور الفلسفي، ولدى **أفلاطون** تحديدا كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق.

بينما الزمن في تمثل **أندري لالاند** متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر.

---

[1]- علي بن محمد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، د.ط، شركة الفتح للطباعة، الجيزة، مصر، 1982م و1983م، ص152.

[2]- نصار نواف: معجم المصطلحات الأدبية، ص147.

[3]- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، ص 339.

على حين أن **غيو** ينظر إلى الزمن على أنه لا يتشكل ألا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بُعد واحد: هو الطول.

وعرفه **الأشاعرة** بأنه متجدد معلوم، يُقدر به متجدد آخر موهوم."[1]

كما يرى **عبد المالك مرتاض** أن: " الزمن نسجٌ، ينشأ عنه سحرٌ، ينشا عنه عالمٌ، ينشا عنه وجود، ينشا عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لُحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية."[2]

يعتبر **جورج لوكاتش** " أن الزمن هو الأداة التي تعمل على الانتقال، من الشكل الأدنى، إلى الشكل الأكثر أصالة، معبرة عن الانحطاط التدريجي للبطل.

ويختلف **باختين** عن لوكاتش في فهمه للزمن، ودوره في العمل الروائي حيث يذهب إلى أن العمل الروائي يجب ان يتعايش مع الزمن وضمنه.

والزمن لدى **فوستر** عظيم الأهمية، ولا يمكن كتابة الرواية من دونه، فالزمن لديه يثير مشاكل أخطر بكثير من المشاكل التي يثيرها عنصر المكان"[3].

ومن كل التعاريف السابقة نجد أن الزمن من أبرز المفاهيم النقدية في الدراسات السردية، حيث يُعَدُّ مكوناً مهما في تشكيل بنية النص. كما يعتبر الجوهر والقلب النابض للرواية، إذ تفقد الأحداث حيويتها وحركتها بدونه.

2-أقسام الزمن في الرواية:

نجد في الرواية "حسب **تودوروف**، ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل، وهي زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص. وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية يعين تودوروف أزمنة خارجية تقيم، هي كذلك، علاقة مع النص التخيلي، وهي على التوالي: زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي، وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع"[4].

ينطلق **سعيد يقطين** في تقسيم الزمن الروائي إلى ثلاثة اقسام: زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص.

" يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية. وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية. إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجياً أو تاريخياً.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص172.

[2]- المرجع نفسه، ص178.

[3]- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان (دراسة في الزمن السردي)، ط1، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 2012م، ص13 و14.

[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1900م، ص114.

ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعداً متميزاً وخاصاً. أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين ومن الخطاب في النص، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو-لساني معين"[1].

ويعتقد **النقاد الروائيون المعاصرون** بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي، وتلازمه ملازمة مطلقة هم: زمن الحكاية، زمن الكتابة، وزمن القراءة.

"1- زمن الحكاية، أو زمن المحكي وهي زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشَإ.

2- زمن الكتابة ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما: فإن هذا المسعى في رأينا يشابه فعل الكتابة، وإفراغ هذا النص السردي على القرطاس، إذ إفراغ هذا القرطاس لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي، الشفوي على الأذان المتلقية. ويرى تودوروف بأن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلفيظ القائم داخل النص.

3- زمن القراءة؛ وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي".[2]

ويرى **بوتور** "أن الرواية لها ثلاثة أزمنة: هي زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة وهذه الأزمنة مختلفة ومتداخلة فيما بينها، حيث يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها بدقيقتين وربما تكـــون كتابتها قد استغـرقت ساعتين، وخلاصة لقصة قد يكون شخصا ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين"[3].

تميز **البنائية** بين زمنين في كل رواية: زمن السرد وزمن القصة. " إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي. ويمكن التمييز هنا بين الزمنين على الشكل التالي:

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ⟵ ب ⟵ جـ ⟵ د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

جـ ⟵ د ⟵ ب ⟵ أ

وهكذا يحدث ما يسمى {مفارقة زمن السرد مع زمن القصة}. حيث يرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه: عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يُولد مفارقات سردية".[4]

يقدم جيرار جينيت آرائه، "حول مشكل الزمن في الرواية، من خلال العلاقات الثلاث الآتية:

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997م، ص89.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص179.180.

[3]- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان (دراسة في الزمن السردي)، ص15.

[4]- حميد لحميداني: بنية النص (السردي من منظور النقد الادبي)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1991م، ص73،ص74.

1. **الترتيب:** وفيه يقارن نظام تتابع الأحداث في الحكاية، بنظام ظهورها في الحكي(السرد)، وهذه المقارنة تتم عن طريق حركتين أساسيتين هما: الاسترجاع، الاستباق.
2. **السرعة السردية:** تتم من خلال مقارنة زمن الحكاية مع زمن السرد وقد حدد جينيت أربع تقنيات، يمكن من خلالها ضبط وتحديد سرعة السرد وهي: التلخيص، الحذف، المشهد، والوقفة الوصفية.
3. **التكرار:** أي العلاقة بين التكرار في الحكاية، وعدد مرات ورود الحدث، والتكرار في السرد، وعدد مرات الإشارة إلى الحدث"[1].

ما يمكن استخلاصه مما تقدم أن كل رابطة من العلماء وكل باحث قسم الزمن الروائي حسب وجهة نظره، هناك من راح مع التقسيم الثلاثي أمثال تودوروف الذي وجد في الرواية نوعين من الأزمنة (داخلية وخارجية)، وكل منهما ينقسم إلى ثلاثة أقسام.

نجد إلى جانبه سعيد يقطين الذي انطلق كذلك من التقسيم الثلاثي للزمن داخل الرواية المتمثل في: زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص. على صعيد متشابه يرون نقاد الرواية المعاصرون وجود ثلاث أضرب للزمن داخل الرواية هي: زمن الحكاية، زمن الكتابة، وزمن القراءة. إضافة للباحث بوتور الذي قدم ثلاثة أزمنة كذلك تتمثل في: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. وأخيرا قدم جيرار جينيت هو كذلك أرائه بالتركيز على ثلاث علاقات في الرواية هي: الترتيب، السرعة السردية، التكرار.

بالنسبة للتقسيم الثنائي للزمن الروائي نجد البنائية التي ميزت بين زمنين في كل رواية هما: زمن السرد وزمن القصة.

3-أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية:

"لم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، لكنه اغتدى أعظم من ذلك شأناً، إذ أصبح الروائيون الكبار يُنعتون أنفسهم أشد الإعنات في اللعب بالزمن".[2]

"يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص. فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا -إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية -فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن".[3]

حيث يعتبر "الزمن الداخلي أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكُتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية. ولكن هذا لا يعني أن الواقعيين لم يفطنوا إلى خطورة عنصر الزمن في البناء الروائي. فهذا **موباسان** يؤكد أن النقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع

---

[1]- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص19، 20.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص193.

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، د.ط، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 1978م، ص37.

بالحقيقة. وقد أشار **هنري جيمس** أيضا إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي ويرى: أن الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي (الجانب الأكثر صعوبة وخطورة) هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن.

فأهمية الزمن في العمل الروائي تكمن في أن:

– "الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.

– الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن. ولكل مدرسة أدبية تقنياتها الخاصة في عرضه. ولذلك فإن الرواية أو فن القص تطورت من مستوى بسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطا تاما، مما أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص.

– ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية."[1]

مما تقدم نرى أنه تكمن الأهمية الجوهرية للزمن بوصفه عنصراً بنائياً في تأثيره المعتبر على بقية العناصر، فضلاً عن انعكاسات هذا التأثير. يُعدُّ الزمان وسيلة مجردة لا تبرز إلا من خلال التفاعل مع سائر المكوِّنات. إنَّ جوهر الزمان يشكِّل في ذاته حبكة وإيقاع السياق؛ فالزَمَان في جوهره هو سرد القصة وتشكيل الإيقاع.

4–المفارقات الزمنية (الترتيب الزمني):

" تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابُع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك"[2].

يُقصد بالمفارقة الزمنية: " التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب: إن بدء السرد من الوسط مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة، يعد مثالا للمفارقة الزمنية. إن المفارقة الزمنية، في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث للإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها. ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعاً (عودة إلى الوراء، استعادة)، أو استباقاً. ولهذه المفارقة سعة تغطي جزءا معينا من زمن القصة، ومدى (يكون زمن القصة التي يغطيها على مسافة زمنية محددة من لحظة الحاضر). ففي ملفوظ مثل: ' جلست ماري، وبعد ذلك بأربعة

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص38.

[2]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى، وعمر حلى، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997م، ص47.

سنوات، خامرها نفس الانطباع، واستمرت نشوتها لمدة شهر كامل، تنطوي المفارقة الزمنية على سعة قدرها شهر كامل، ومدى قدره أربعة سنوات"[1].

" كان القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنيا مضطردا، وبنفس ترتيب وقوعها. وتمثل الأحداث الوحدات الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله. غير أن القاص يواجه صعوبة أن اللغة تتكون من سلسلة مختلفة الوحدات من كلمات وجمل وفقرات. ويصطدم هذا الترتيب الخطي للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطي حيث أن هذا الخط يُقطع ويلتوي ويعود على نفسه ويمط إلى الأمام ويمط إلى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجة. ذلك أن ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى حياتها.

فالتزامن في الأحداث يدب أن يُترجم إلى تتابع في النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق. ولذلك كان التسلسل النصي للزمن في الرواية من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة للرواية. ومن الواضح أن دراسة البنية الزمنية للنص الروائي لا يمكن أن تكون دراسة شاملة، حيث التعرجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحدات النص الروائي، من أصغرها حجما وهي الجملة إلى أكبرها اتساعا وهي الرواية بأسرها ذلك إن النص الروائي يتذبذب في كل لحظة من لحظاته من الحاضر على الماضي إلى المستقبل"[2].

فلمفارقات الزمنية في ابسط تعريفاتها " تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على أخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه ...المفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية، لحظة حاضر، أو استباقاً لأحداث لاحقة."[3]

"وكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة. يقول **جينيت** حول هذه النقطة بالذات: إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة. إننا نسمي مدى المفارقة، هذه المسافة الزمنية. ويمكن للمفارقة أن تُغطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطُول أو تقصر، وهذه المدة هي ما نسميه اتساع المفارقة."[4]

---

[1]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003م، ص15.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص54، 55.

[3]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط1، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر، 2010م، ص88، 89.

[4]- حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص74، 75.

1.4- الاسترجاع/ الاستذكار:

يعتبر الاسترجاع أو الاستذكار "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر. استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر (أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيا لكي تُخلي مكانا للاسترجاع)."[1]

"كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي."[2]

والاسترجاع عند سيزا قاسم: "أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع.

سنتطرق إلى تبيان هذه الأنواع مما يلي:

أ. **الاسترجاع الخارجي**: "يعود إلى ما قبل بداية الرواية."[3] ويمثل هذا الاسترجاع "الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، إذ يستدعيها الراوي أثناء عملية السرد، لذا تعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية ويعد هذا النوع من الاسترجاع الأكثر شيوعا في الرواية العربية الحديثة خاصة التي تعالج فترة زمنية محدودة إذ لابد من إضاءة هذه الفترة من خلال عقد التواصل مع فعاليات حديثة خارج الإطار العام لزمن القصة."[4]

ب. **الاسترجاع الداخلي**: "يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص."[5] ويمكن القول إنها "استذكارات لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسية وشخصياتها المركزية ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث."[6]

ج. **الاسترجاع المزجي**: وهو "ما يجمع بين النوعين"[7] السابقين.

إذن الاسترجاع بأشكاله الثلاثة يمثل جزءًا أساسيًا من النص الروائي، بتقنياته المنفردة ووظيفته التي تختلف من رواية إلى أخرى فيدل على الرجوع إلى الوراء لاستحضار فترة زمنية ماضية.

---

[1]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص16.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص121.

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

[4]- حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، د.ط، زهران للنشر، عمان، الأردن، ص53.

[5]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

[6]- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص55.

[7] - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

يتضح لنا الاسترجاع الداخلي في رواية علي بابا والأربعون حبيبة في قوله: "ألم أنقذك من طعنة قاتلة؟ وزع العضد الأيمن نظراته في الرفاق، ثم كشف عن ذراعه المفتولة وقال: اللعنة عليه كاد يقطع ذراعي، لقد ترك سيفه عليها ثلما مؤلما، كان فارسا كأنه الجن."[1] هنا ذكر علي بابا العضد الأيمن أنه أنقذه من الموت حين حاولوا سرقة الحصن.

وفي قوله: "لم أخبرك، لقد زارتها العرافة من يومين، وجلست إليها طويلا ناصحة، وجدتها تعلم بأمر الـزواج، يقينا أنت أخبرتها."[2] هنا زوجة الأمير تذكرت بأن العرافة قد جاءت إلى ابنتها بدر البدور وتحدثت معها حول موضوع.

ونجده في: "أعادت العرافة شريط مغامرتها على ابتنها بدر الأكوان، وراح يغرقان في الضحك من حين لأخر حين تنقل الأم لابنتها تفاصيل ملامح كل من مرت بهم."[3] هنا استرجعت العرافة ما جرى بينها وبين الأمير من أحداث وتلتهم على ابنتها بدر الأكوان.

كذلك: "وهو يتذكر البرنـــس الذي سترته به العرافــة، ويتذكر طيرانــه وما انتشر حوله من حمـائم وصقور، وترتسم على ملامحه ابتسامات الرضا."[4] علي بابا هنا استرجع ما حكته له العرافة عن حلمها.

في قوله:" أعاد صاحب الحصن حكايته المأساوية على علي بابا... وغلا ثمنه."[5] هنا استرجاع لأحداث وقعت لصاحب الحصن حين داهموه في حصنه واختطفوا بناته الثلاث ونهبوا ما وجدوه ثمين.

نجد: " عاد علي بابا بذاكرته إلى الخلف فتذكر ما قالته له العرافة ذات يوم وهي تسرد عليه رؤياها الفجْرية."[6] وهذا استذكار لحلم العرافة الذي شغل باله.

في قوله: " معيدا الى ذاكرته كل محطاته مع الجوهري، ومع ابنته التي كانت تطارده بفتنتها كلما دخل فناء المحل، وتذكر كل تفاصيل ملاحتها وفتنتها."[7] علي بابا عاود استذكار ما حدث له مع الجوهري الذي ساعده والذي له فضل كبير عليه.

ورد كذلك الاسترجاع في قوله: " وأعاد في نفسه عرض شريط علاقته بالجوهري، منذ اللقاء الأول الذي جمعهما عند مدخل الحصن."[8] حيث ظن أن الجوهري رجل طيب أراد مساعدته لكنه ظهر خبيث وأراد استغلاله لتحقيق هدفه.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى، الجزائر، 2023م، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- المصدر نفسه، ص51.

[4]- المصدر نفسه، ص54.

[5]- المصدر نفسه، ص59.

[6]- المصدر نفسه، ص121.

[7]- المصدر نفسه، ص190.

[8]- المصدر نفسه، ص200.

كما استرجع علي بابا أحداث اختطافه من قبل الجن وضياع زوجته منه، إلى حد ما تعرف على الجوهري وما فعل له من مكيدة كل هذه الأحداث رواها لبدران القاضي. ويمثله في قوله: "وبمجرد أن تخلصت من الخاطفين حتى ضربت أبحث عن زوجتي، وكانت هذه المدينة أول ما صادفني، عند عتبات الحصن التقيت رجلا حرص على التعرف علي... وساقني رجال الشرطة في موكب إهانة لم أستطع تحمله."[1]

كذلك نرى: "حين حدثني تذكرت أن زوجتي جوهر ابنة الأمير قد حدثتني عن عقد سحري رأته على جيد ابنتك في عرس النبلاء".

وفي قوله: "حدثته عن مغامرتها الى هذه المدينة، مذ اختفى عليها فشتتها عواصف الحيرة والرهبة". في هذا المقطع استرجعت بدر البدور كل الوقائع التي وقعت لها حين اختفى زوجها علي بابا، وقامت العجوز بمساعدتها ووجدت نفسها قاضيا للبلاد بين ليلة وضحاها، واخبرته عن زواجها من جوهر ابنة الأمير، ومعركتها مع الجوهري المخادع.

كما نجد أن علي بابا كذلك قد حكى لها ما حصل له من أحداث، بداية من اختطافه من طرف الجنيات إلى مغامرة البحث عنها، إلى لقائه بالعجوز، إلى دخوله المدينة والتقائه بالجوهري. ويتمثل ذلك في الرواية: "وحدثها عن عجائب ما مر به خاصة حين اختطفته الجن في الكهف العجيب."[2]

وأخر استرجاع داخلي يصادفنا في هذه الرواية يتمثل في حكاية علي بابا للأمير عما وقع له: "عاد بالحكاية إلى لحظة لقائه ببدر البدور ووالدها المسجون غدرا."[3] في هذا المقطع يسترجع علي بابا أحداث لقائه الأول بزوجته ووالدها، وكيف خطفته الجن، وكيف أصبحت بدر البدور قاضيا يدعى بدران، وكيف تزوجت من جوهر ابنة الأمير، ثم كيف نجى من الجن والتقى بالجوهري الذي أوقعه في شباك مؤامرة دنيئة، لولا فطنة زوجته لكان الان من الهالكين.

نأتي الآن إلى تجليات الاسترجاع الخارجي في الرواية: " التفت فجأة وقد تناهى اليه صوت والده: ما يأتي اليك زيف، ما تنصب خلفه هو الجوهر. وتبسم علي بابا وهو ينطلق مبتعدا، ذات الوصية، بذات الصوت الرخيم المحب سمعها من والده منذ عشرين سنة."[4] يتبين من خلال هذا المقطع أن علي بابا عاد إلى قبل عشرين سنة من الزمن مستذكرا وصية أبيه المتوفي فهو زمن بعيد جدا عن محطة القصة.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص227، 228.

[2]- المصدر نفسه، ص253، 254.

[3]- المصدر نفسه، ص259، 260.

[4]- المصدر نفسه، ص45.

وفي قوله: "... مستعيدا ذكرى طفولته."[1] استرجع علي بابا طفولتـه حيث تذكر نشـأته في أسـرته الفقيرة، ووالدته التي كانت مريضة وموتها حينما كان صغيرا جدا، لم يجمع قلبه من ذكرى وفاتها إلا دموعها الساخنة ونظراتها الحنونة إليه.

في قوله أيضا: "كان علي بابا قد تجاوز الثالثة عشر من عمره، حين مرض أبوه مرض الموت، الذي لم يمهله إلا أشهرا قليلة، ظل فيها علي بابا يلازمه معظم الوقت."[2] في هذا المشهد عاد بنا الراوي إلى طفولة علي بابا في سن الثالثة عشر حيث فقد والده وأصبح وحيداً.

"عمل في البيوت والحقول، ونام في العراء، وتحمل الجوع والعري."[3] هنا استرجاع لحياة علي بابا كذلك في سن الثالثة عشر بعد وفاة والده.

في مشهد أخر يحكي عن علي بابا في سن الخامسة عشر من عمره حيث سكن في الجبال ولم يكن له صاحب سوى سيفه وحصانه الصغير. "وإذا بلغ الخامسة عشر من عمره، حلق كالبازي، فسكن قمم الجبال، يصحبه سيفه ومهره الصغير الذي عثر عليه ذات يوم مرمى في الخلاء، وقد حاولت الضباع أن تفترسه."[4]

استذكار الأمير الأمجد لحكايته كيف بدأت وعرضها على علي بابا من خلال الكوة هذا استرجاع لأحداث بعيدة قديمة: "أشرق أمامه نور ساطع، وكأنما فتحت في الظلام كوة مشعة واسعة، ورأى شابا في مقتبل العمر يتفجر فتوة وحماسة يقف عند باب بيت فخم أشبه بقصر، وقد بدا عليه أنه على أهبة الاستعداد للسفر سأعود إليكم بما يسركم ويسعدكم."[5]

نجد كذلك استرجاع الخالة العجوز لأحداث قتل زوجها في قوله: "وصمتت لحظات مستعيدة الذكرى الأليمة ثم واصلت: قتلته في تلك اللحظة، ودفنته مع الجمجمة فليسعدا معا إلى يوم القيامة، وعدت إلى أهلي معززة مكرمة بعد أن انتقمت لكرامتي."[6]

كما جاء في مقطع أخر تحدث الأمير الحكيم لعلي بابا عن خروج ابنه الأمير الأمجد في رحلته لطلب العلم، وموت زوجته، وفترة حجزه. ممثلا ذلك في قوله: "حدثه الشيخ الأمير باقتضاب عن المحطات المريرة التي مر بها، منذ خروج ابنه الأمير الأمجد في رحلة طلب العلم، إلى الانقلاب الذي تولى كبره الغريب، إلى موت زوجته الأميرة، إلى الأيام السود التي قضاها في هذا الحجز."[7]

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص70.

[2]- المصدر نفسه، ص72.

[3]- المصدر نفسه، ص73.

[4]- المصدر نفسه، ص73.

[5]- المصدر نفسه، ص80.

[6]- المصدر نفسه، ص100.

[7]- المصدر نفسه، ص125.

كما كرر تذكر علي بابا لوصية والده في كل فرصة سمحت له فهي وصية منذ صغره إلى أنه لازال يتذكرها جيدا " ثم تذكر وصية والده: ما يأتي إليك زيف، ما تنصب خلفه هو الجوهر."[1]

مما سبق نرى بأن الاسترجاع الخارجي هو كل استرجاع كان خارج محطات القصة، حيث تجلى في الرواية في العودة إلى طفولة علي بابا في سنه الثالثة عشر والخامسة عشر، وفي قتل الخالة العجوز لزوجها، كذلك نجده في حكي الأمير الشيخ عما أصابه بعد بعث ابنه الأمير الأمجد في رحلة.

بعد استخراج الاسترجاعات المتواجدة في متن رواية علي بابا والأربعون حبيبة نرى بأن الراوي قد استخدم هذه التقنية لسد الثغرات التي يخلفها الحكي، وإعطاء معلومات مثلا عن ماضي البطل، كما نجد منها ما يفيد التذكير.

وإعطاء معلومات مثلا عن ماضي البطل، كما نجد منها ما يفيد التذكير.

2.4-الاستباق:

هو "أحد أشكال المفارقة الزمنية الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر؛ استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر (أو اللحظة التي ينقطع عندها السرد التتابعي الزمني لسلسلة من الأحداث لكي يُخلي مكانا للاستباق)."[2]

السرد الاستشرافي عند **بحراوي** هو "للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث. أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية."[3]

أما **سيزا قاسم** يرى بأنها "تقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما نحو السؤال ثم ماذا؟"[4].

" تعمل هذه الاستشراقات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات.

... فلاستباق مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد وهو مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام لتصور مستقبلا سيأتي فيما بعد."[5]

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص127.

[2]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 158.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

[4]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص65.

[5]- حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، ص54، 55.

الاستباق حسب **فيصل غازي** هو "القفز من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) ومحاولة الولوج إلى المستقبل."[1]

حيث تنقسم الاستباقات إلى أنواع مثلها مثل الاسترجاع، فمن بين هذه الأنواع نجد:

أ. **الاستباق الداخلي**: "هي استباقات داخلية تتصل بالحكاية الأولى، إما تكون استباقات تكميلية تنبئنا بما يكون عليه مسار الشخصية مستقبلا، أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها الإعلان عن الموقف أو الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقا.

ب. **الاستباق الخارجي**: "استشرافات مستقبلية خارج حدود الزمن المحكي الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يتلقي، ونجد هذا النوع من الاستباقات في العناوين أو المقدمات."[2]

الاستباق في رواية علي بابا والأربعون حبيبة أقل توظيفا من تقنية الاسترجاع، من أمثلته: "قريبا سيحل بيننا فارسنا المغوار، هازم الأخيار والأشرار، علي بابا ابن هذه الديار، إن سيدي الأمير الأمجد، يلزم الجميع بالاستعداد لاستقباله في أحسن حلة."[3] هنا الراوي استبق لنا الأحداث بأن علي بابا سيعود إلى دياره بعد توبته عن فعل الصعلكة وتركه لرفاقه.

وفي مثال أخر: "سأمكن لعلي بابا كل التمكين، أجعله على رأس جيشي، وأمنحه كل الصلاحيات في أن يفجر مواهبه القيادية والقتالية، نحن في الإمارة بحاجة لجيش قوي، ولنا من الشبان ما يكفي لذلك، نحتاج فقط لقائد موهوب."[4] استبق الراوي كذلك في هذا المقطع السردي ما سيحصل حين يحل علي بابا عند الأمير الأمجد في الإمارة.

كذلك نجد: "عندي أسرار حين أبوح بها ستنقلب الإمارة رأسا على عقب، فثقي في أمك يا حسنائي، ونفذي ما أمرك به."[5] هنا الاستباق جاء كإعلان لما تود العرافة القيام به إن لم تنجح خطتها في تزويج ابنتها بدر الأكوان من علي بابا.

وفي استباق أخر: "وإني لأفاخر به حين يخلفني على عرش الإمارة، فيكون أميرا فارسا عالما"[6]. هنا تخيل الأمير الحكيم ابنه الأمير الأمجد أميرا للإمارة وقد تحقق ذلك بعد سنوات طوال.

كذلك نجد: "يجب أن ينقذ الأمير الهرم، وابنته بدر البدور، إن وجدهما على قيد الحياة، يجب أن يعيد الحق إلى نصابه"[7]. هذا استباق لما سيحدث عند عودة علي بابا إلى إمارته، كما أنه سيحقق كل هذا.

---

[1]- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص61.

[2]- حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، ص56.

[3]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص24.

[4]- المصدر نفسه، ص28.

[5]- المصدر نفسه، ص52.

[6]- المصدر نفسه، ص81.

[7]- المصدر نفسه، ص102.

في مثال أخر: "يمكن أن تمنح ابنته بعض الأوراق السحرية لتظهر عليها علامات الذكورة"[1]. كان هذا احتمال بدر البدور للتخلص من جوهر المستبعد، لكن نجد أنه تحقق فيما يلي وقد أعطتها بالفعل الأعشاب وقد ظهرت عليها الذكورة.

أخر استباق في الرواية جاء على شكل حلم بدر البدور لأخيها الأمير الأمجد أنه قد عاد من سفره كأنه طائر ببرنس أبيض حيث تحقق الحلم. وذلك في قوله: "وإذا بأخي الأمجد يعبر فوقنا طائرا ببرنسه الأبيض، صحت باسمه لكنه لم يسمعني، وظل مندفعا حتى حط أمام القصر"[2].

من خلال استخراجنا لهذه المفارقة الزمنية، نرى بأن وظيفة الاستباق هي التنبؤ وتوقع ما سيحصل من أحداث وتلميح للمستقبل.

5-المدة الزمنية (الديمومة):

" يؤكد جينيت في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصـــة، على صعوبـــة البحث العلمية، بالمقارنة مع دراسة النظام، فإذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية، وتوقيت عرضها في القصة قابلة للمعاينة من حيث إدراك زمن القصة وتوقيت سردها، فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة، وذلك نظرا لاعتبارات تختلف عن الأولى بحكم أن علاقة المدة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية، والقصة من جهة، كما أن السارد يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض الأبعاد النفسية، وتقديم أشكال متعددة من القص، منها الحوار والسرد والتكامل، وما إلى ذلك"[3].

"يتحدد إيقاع السرد من منظور السرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها. في حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية، أهمها الخلاصة والحذف. وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره ووقف السرد، بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد والوقفة"[4].

يقترح جيرار جينيت لدراسة المدة صيغتين أساسيتين وكل صيغة تنقسم إلى مفهومين نبدأ أولا بتحديد معجلات السرد.

1.5-تسريع السرد:

ويحدث تسريع السرد عبر خاصيتين اثنتين هما الخلاصة والحذف، حيث يتطرق الراوي إلى تلخيص وحذف أحداث ومراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما وقع فيها اطلاقاً.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص163.

[2]- المصدر نفسه، ص265.

[3]- حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، ص57.

[4]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات والمفاهيم، ص92.

أ-الخلاصة/المجمل: " تقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة. وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداق وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف"[1].

"التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ"[2].

تعتبر الخلاصة "نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائهـا بحيث تتحـول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي أو المستقبل، فالوقائع التي يفترض انها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات"[3].

فالخلاصة أو المجمل هي تقنية سردية تستعمل لإختصار سنوات أو أشهر أو أيام من حياة شخص من شخوص الحكاية أو مجموع أحداث في بضعة أسطر.

ترد تقنية الخلاصة في الرواية في المقطع السردي الموالي: " بعد أن قضى سنوات طويلة في تأسيس المجموعة وتدريبها، وبعد أن خاض بها مئات الغزوات كللت كلها بالنجاح"[4]. فالراوي هنا لم يسرد لنا ما حدث في تلك السنوات بالتفصيل، فقد لخص لنا فقط الحدث المهم منها وهو تأسيس علي بابا لمجموعة الصعلكة وتدريبه لها وعن نجاح مغامراته معها.

كما نجدها في موضع أخر: "لم يكن الأيام التي قضاهـا الأمير منعزلا في قصره كافية لإزالة قلقـه ووساوسه، يقضي طول النهار وجزء من الليل قد يطول مفكرا في أمر علي بابا، ومفكرا في الحصن والحصين وصاحبه وبناته"[5]. هنا يلخص لنا الراوي أن الأمير قضى أياما في قصره يفكر في علي بابا وصاحب الحصن وبناته دون التطرق لتفاصيل أخرى مثل ماذا فعل ومن أتى له ومع من تحدث...إلخ.

وفي قوله: "قضينا الان أربعة أيام بحثا عنهن دون جدوى، أخشى ما أخشاه أن يقلتن أو يؤذين"[6]. لخص هنا مغامرة صاحب الحصن التي دامت أربعة أيام في البحث عن بناته الثلاث في سطر.

تظهر الخلاصة كذلك في: "وقضى علي بابا أياما يخترق الأفاق بكل حماس وشجاعة كان صوتا بعيدا يناديه ويغريه بالاستمرار في خوض مغامرته الجريئة، وظل طول رحلته يحاول ما استطاع أن يتجنب لقاء الناس خشية أن يشغلوه أو يعودوا به إلى نقطة الصفر، لا رفيق له إلا جواده الأصيل وسيفه الصقيل، وليس له من طعام إلا ما يجنيه أو يصطاده في الطريق، وليس له من شراب سوى الينابيع المتفجرة من الأعماق، فراشه الأرض

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص145.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص82.

[3]- حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، ص59.

[4]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص20.

[5]- المصدر نفسه، ص32.

[6]- المصدر نفسه، ص59.

وغطاءه السماء، تؤنسه الحيوانات والطيور والنجوم إذ تشع"[1]. في هذا المقطع لخص الراوي ما وقع لعلي بابا في أيام سفره.

وفي قول أخر: "ولذلك قصة طويلة، مختصرها أن زوجي الثاني فطن للأمر بمجرد أن دسستها تحت الطاجن، فأبرق وأرعد، وراح يقسم بكل يمين مقدس ومغلظ أن الجمجمة ليست لامرأة، وراح يسرد عليّ حكاية طويلة وعريضة أشبه بحكايات الغول"[2]. لخصت العجوز قصتها الطويلة مع زوجها الثاني حيث غضب لفعلها وشكها له بخيانتها.

أجمل الراوي في موضع أخر عما حدث للعضد الأيمن في شهر من الزمن أنه مات وكان موته حسرة لكل رفاقه ودرسا لهم أيضا. "انعزل عنا ما يقرب شهر، لا يكلمنا ولا يأكل معنا، وذات صباح فوجئنا به مشنوقا على شجرة الصنوبر العملاقة، كان رحيله طعنة مؤلمة لنا جميعا، لكنه أيضا كان درسا قاسيا لنا"[3].

نجد أيضا: "في أسبوع كامل متواصل الأيام والليالي تقف في وجهها العقبات، كانت قد أخذت عن علي بابا الكثير من ثقافة الترحال، وثقافة قراءة الطريق، وثقافة تدبر المأكل والمشرب حتى في الصحراء القاحلة، كان الظلام دامسا، وكان الصمت الرهيب يخيم على كل المكان، ونامت"[4]. لخص ما وقع لبدر البدور وهي في رحلتها للبحث عن زوجها علي بابا حيث لم تصادفها أية مشكلة.

وفي مثال أخر: " لقد مات البارحة قاضي الإمارة، والذي قضى سنوات طويلة يحكم بالعدل والحكمة بين الناس"[5]. في هذا المقطع لخص الأعمال التي قدمها القاضي للإمارة في سنوات طويلة من حكم بالعدل.

كذلك في: "سردت عليه قصتها مذ لجأت اليها حتى ودعتها وقد غادرت باتجاه الشرق"[6]. يتضح لنا أن الراوي قد لخص كل ما وقع لبدر البدور وما عاشته مع العجوز في سطر واحد من الحديث.

في قوله: "استمر الأمر به أشهرا أتقن فيها الحرفة، وكسب معها ثقة الجوهري"[7]. من خلال الأشهر التي تعاقبت عليه ذكر لنا الراوي أن علي بابا أتقن حرفة الجوهري وكسب ثقته فقط.

أيضا: "مضت الأيام صماء عقيمة يخرج البرّاحون صباحا، يفترقون في كل مدن الإمارة، يعلنون في الناس عفو الأمير عن علي بابا، شرط أن يسلم نفسه لدار القضاء قبل نهاية سبعة أيام، وإلا سيهدر دمه"[8]. هنا تلخيص لما وقع في أيام مضت أنّ الناس مشغولين فقط بعلي بابا ومصيره.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص 69.

[2]- المصدر نفسه، ص99.

[3]- المصدر نفسه، ص113.

[4]- المصدر نفسه، ص153.

[5]- المصدر نفسه، ص156.

[6]- المصدر نفسه، ص176.

[7]- المصدر نفسه، ص182.

[8]- المصدر نفسه، ص223.

وأخر خلاصة جاءت في قوله: "أسأت كثيرا للأميرة جوهر طيلة الأشهر التي مرت على زواجنا، كنت أتهرب منها بأعذار مختلفة، دون أن أجرؤ على مكاشفتها بالحقيقة، وكانت تكتم ألما شديدا"[1]. لم يتطرق الراوي هنا كذلك لما حدث لبدران وجوهر طيلة فترة زواجهما التي امتدت لأشهر غير أنه لخصها في تهرب بدران عن جوهر ومسايرة جوهر له.

من خلال هذه المقاطع الحكائية نلاحظ أن الراوي قد لجأ إلى هذه التقنية لتلخيص أحداث كثيرة حيث لم يفصل فيها واكتفى فقط بذكرها في سطر أو سطرين. والهدف من استعمال هذه التقنية هو تسريع السرد، والمرور السريع على مدة زمنية طويلة، حيث يكون زمن القصة أكبر من ومن الخطاب.

ب–الحذف: كما ذكرنا سابقا أن الحذف من معجلات السرد مثله مثل الخلاصة حيث يلعبان دورا هاما في تسريع وتيرة السرد فهو: " تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث. وبمصطلحات تودوروف فالأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة. أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشارا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل (ومرت بضعة أسابيع أو مضت سنتان...)."[2]

" الحذف يختلف عن الملخص أو المجمل، لأن الحذف الزمني يعني القفز بمراحل زمنية متصلة بالحكاية، وقد يكون الحذف صريحا يذكره الراوي، أو ضمنيا لا يصرح به، وإنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني، ويقسم جينيت الحذف إلى ثلاثة أشكال، نذكر منها الشكلين المهمين وهما:

1. **الحذف الصريح:** وهو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن يقول، بعد عشر سنوات، خلال أسبوع.

2. **الحذف الضمني:** وهو حدث مسكوت عنه في مستوى النص وغير مصرح به أو بمدته، فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءات حيث إن المقاطع الزمنية بين التحولات السردية، أو في ملامح وصفات الشخصيات التي تجعل القارئ يربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني"[3].

يمكننا القول أنّ الحذف أو الإسقاط تقنية سردية يتم فيها السكوت من طرف القاص أو الراوي عن مدة زمنية فيمر عليها ويتجاهلها ومن أهم أشكاله نجد الحذف الصريح والحذف الضمني.

---

[1]– عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص255.

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

[3]– حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، ص60، 61.

نأتي الأن إلى استخراج الحذوف الصريحة المعلنة التي وردت في متن الرواية، في قوله: "بعد عقدين من الزمن ها هو علي بابا يعود إلى مهوى القلب، ومهما توزعته المسافات فإن عشقه الأول الأخير سيظل لهذه الربوع"[1]. فكل الوقائع التي جرت في هذين العقدين لم يذكر منهم شيئا سوى المدة.

أيضا: " ندعو الله أن ييسر عودته، السنوات الثلاثة التي مرت ليست بذات الشأن، والناس يرحلون خلف العلم لعقود وعقود، فلننتظره ولا نيأس"[2]. فالراوي حذف ما وقع طيلة الثلاث سنوات واكتفى بذكر المدة.

نجد كذلك الحذف في قوله: "سارت الأيام والشهور دون أن يعرض الأمير علي بدر البدور فكرة الزواج". في هذا المقطع كل الأحداث التي حصلت في تلك الأيام والشهور لم يذكر ما حدث فيها.

في مثال أخر عن هذا النوع من الحذف يقول: "لقد مرت الأيام الثلاثة دون أن يعيد الجوهري العقد"[3]. لا علم لنا ما وقع في الأيام الثلاثة سوى أن الجوهري لم يعيد العقد لحد الساعة.

أخر مقطع سردي يحتوي الحذف المعلن: "واندلقت الزوجة تحكي ساعة من الزمن"[4]. حذف الراوي لنا تفاصيل الحديث بين الزوجة والصبية التي دامت ساعة من الزمن.

ننتقل غلى النوع الثاني من الحذف وهو الحذف الضمني الغير معلن عنه نفهمه من خلال القراءة فقط نجده في قوله: "حدثه الشيخ الأمير عن المحطات المريرة التي مر بها... إلى الأيام السود التي قضاها هاهنا في الحجز."[5] في هذا المقطع لم يحكي الراوي عما حدث للأمير الحكيم في حجزه سوى أنها كانت أيام سود حتى مدة الأيام ليست معلومة.

من خلال هذه الحذوف الصريحة منها والضمنية، نرى بأن الراوي استعمل هذه التقنية لتسريع السرد وتعجيله، لأنه أراد إختصار زمن الأحداث الغير مهمة في الرواية. كما نلاحظ توفر النوع الأول من الحذف (الحذف الصريح) بكثرة عن النوع الثاني، فهنا يكون زمن القصة أكبر من زمن الخطاب.

2.تعطيل السرد:

في هذا العنصر سنتطرق إلى التقنيتين المتبقيتين وهما تقنية الوقفة الوصفية التي يتم من خلالها إيقاف عجلة ووتيرة السرد كليا، وتقنية المشهد الذي غالبا ما يكون حواريا، وهذا ما يعارض التقنيتين السابقين الخلاصة والحذف.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص44.

[2]- المصدر نفسه، ص93.

[3]-المصدر نفسه، ص197.

[4]- المصدر نفسه، ص243.

[5]- المصدر نفسه، ص125.

أ–الوقفة الوصفية/الاستراحة: " وهي نقيض الحذف. وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، ... حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي، ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا."[1]

الوقفة الوصفية " تعمل على إيقاف السرد وتعليق القصة وبذلك تقلص زمنها بينما يمتد الزمن الكتابي، ... فقد حدد جينيت وظيفتين للوصف هما الوظيفة التزيينية التي تعتمدها البلاغة التقليدية ودور هذه الوظيفة جمالي بحت، والوظيفة الثانية التي تجعل من الوصف عنصرا أساسيا في العمل الحكائي هي الوظيفة التفسيرية الرمزية."[2]

استخدم الراوي تقنية الوقفة الوصفية في روايته بوصفه للشخصيات والأماكن والطبيعة، نجد مثال وصفه لشخصية علي بابا: "بدا ممتد القامة، مفتول العضلات، ممتلئ الوجه"[3].

كذلك وصف لأم علي بابا "كانت سمراء مليحة، أميل إلى النحافة، تسدل ضفيرتيها الطويلتين عادة على صدرها، أو تلفهما على رأسها."[4]

وفي وصف أخر لابنة العرافة بدر الأكوان: "ذات أنوثة طافحة ذابحة، مكتنزة الجسد ممشوقة القد، هيفاء عجزاء، عسلية العينين، خمرية اللون، متفجرة الخدين والشفتين، ممتدة الجيد، يتهادى الشعر حولها فيكاد يغطيها كأنما يغار عليها، ناهدة الصدر كتفاحتي آدم"[5].

في مثال أخر يصف فيه الجنيات: "رأى نفسه يحلق بين عشرات من الحوريات الفاتنات، شعورهن حرير مسترسل كشلالات أسطورية، وأجسادهن كلؤلؤ سحري، وضحكاتهن كموسيقى عذبة تتسلل عبر الأذن فالقلب."[6]

وصف جوهر في قوله: "كان للعروس شفتان ممتلئتان، وعينان واسعتان تظللهما أهداب طويلة منحنية، وكان حاجباها السوداوان مقوسين كهلال ولد اللحظة، وكان خداها كاعبين يملآن وجهها الأسمر الفاتح السمرة، استوى فيه أنف محيف شامخ، وأسدلت شعرها السود أملس لماعاً كشلال من الحرير، وكان جيدها مرمريا ممتدا، وكان صدرها ممتلئا ناهدا، وفي قوامها رشاقة أقرب إلى النحافة الفتيات الحديثات السن، وفي بسمتها سحر لا يقاوم، وفي ملامحها حياء ساحر"[7].

---

[1]– حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، المرجع السابق، ص57.

[2]– فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص152.

[3]– عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص11.

[4]– المصدر نفسه، ص70، 71.

[5]– المصدر نفسه، ص120، 121.

[6]– المصدر نفسه، ص140.

[7]– المصدر نفسه، ص174.

في موضع أخر وصف ابنة الجوهري: "كان صدرها المرمري ناهدا، وكانت عيناها اللوزيتان واسعتين كبحيرتين من عسل، وكان شعرها الكستنائي يتهدل من فوق كتفيها وعلى جانبها كأنه شلال ساحر."[1]

أيضا قدم لنا وصفا لحالة علي بابا عندما قبضت عليه الشرطة: "كانت قدماه الحافيتان مجروحتين، وكان الدم يسيل من أخمص يسراه، طرح قائد الشرطة جملة من الأسئلة، لم يرد عنها علي بابا، ظل واجما كئيبا منهارا، مشقق الشفتين، جاف اللسان، تدور عيناه في الفراغ. "[2]

هذه مجمل الأوصاف التي قدمها الراوي لوصف شخصيات الرواية.

نأتي الان إلى وقفته لوصف الطبيعة والأماكن: " صخور الجبل تجثو صامتة كئيبة، الطقس الحار يتنفس بصعوبة، الأرض تمتد أمام بصره تكاد تكون صلعاء، بيوت تتناثر هنا وهناك، هناك في البعيد البعيد تبدو الدور متقاربة متزاحمة، وقد تغشتها أدخنة تتعالى هنا وهناك تجمعها الريح تارة وتفرقها تارات."[3]

كذلك وصف لمكان الجن: "وقد شع المكان نورا بألوان قوزحية بديعة، وامتدت أمامه جدران بلورية تتعاشق حجارتها المزخرفة، ونبض السقف بنقوش بديعة، وتعالت تموجات بألحان عذبة ساحر. "[4]

كما وصف محل الجوهري: "الذي كان واسعا وثريا أكثر مما تصور، مقسما عرضيا بمحسب طويل يقسم المحل إلى قسمين غير متساويين، تنهض خلفه خزائن حديدية وخشبية وواجهات زجاجية تزينت بأشكال مختلفة من الحلي، أقراط وأساور وعقود وخواتيم وفصوص لؤلؤ متنوع الألوان والأشكال، وفي القسم الثاني وهو الأوسع شطر للصناعة، يمتد طوليا وينفتح على قاعات أخرى مجاورة، وقد حوى غرنا صغيرا، وصناديق حديدية، وبعض الأواني والآلات المختلفة معلقة على الجدار أو مرمية أرضا، وأثار سواد تمتد على الحائط فوق الفرن حتى تجد لها منفذا عبر مدخنة صغيرة، أما الشطر الثاني فقد كان نظيفا أنيقا صفت به ثلاثة كراسي، وثبتت على جداره مرآة كبيرة، والظاهر أن هذا الشطر مخصص لاستقبال الزبائن."[5]

بهذه التقنية عطل الراوي وتيرة السرد وراح يصف تفاصيل شخصيات وأماكن، ليريح نفسه من الحكي، ويعطي لمسة جمالية للرواية، ويكون زمن القصة أكبر من زمن الخطاب.

ب–المشهد: "يقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع على ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية... وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به... فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي

[1]– عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص182.

[2]– المصدر نفسه، ص202.

[3]– المصدر نفسه، ص106.

[4]– المصدر نفسه، ص134.

[5]– المصدر نفسه، ص179، 180.

وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية... وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة."[1]

"يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله. لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة. "[2]

تعد تقنية المشهد " مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعا للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له وإن كانت العلاقة الزمنية قائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء خاصة إذا كان موقعا للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات... حيث تظهر فيها الشخصيات وهي تتصارع، وتفكر، وتحلم، وتمشي، وتتكلم."[3]

ما يمكننا فهمه من التعريفات السابقة لتقنية المشهد هو أنه تقنية تطرح لنا الوقائع كما حدثت من دون أي تغيير واضح في الكلام الذي تحدثت ونطقت به الشخصية في الرواية، فعند القراءة نجد أنفسنا أمام مسرحية.

شغلت تقنية المشهد مكانا في الرواية أكثر من التقنيات الأخرى، حيث نجد الكثير من الحوار بين الشخصيات، نذكر أمثلة من ذلك حوار علي بابا ورفيقه العضد الأيمن حينما حاولوا سرقة الحصن:

"-التفت علي بابا الى عضده الأيمن وقال:

-كيف خضت المعركة داخل الحصن؟

واضطرب العضد الأيمن وقد فاجأه السؤال، واصل علي بابا.

-ألم أنقذك من طعنة قاتلة؟

وزع العضد الأيمن نظراته في الرفاق، ثم كشف عن ذراعه المفتولة وقال:

-اللعنة عليه كاد يقطع ذراعي، لقد ترك سيفه عليها ثلما مؤلما، كان فارسا كأنه الجن.

-وهل عرفته؟

سأل علي بابا، فرد العضد الأيمن بحيرة.

-وأنّى لي أن أعرفه وقد كان ملثما، لقد كانوا جميعا ملثمين؟

جرع علي بابا من إناء فخاري مطرز، لعق شفتيه بهدوء وقال:

-أما أحدهم فكان الشيخ صاحب الحصن.

وابتلع وقد تلمظ مرارة ارتسمت على ملامحه، صمت الجميع حيارى يتطلعون إليه، واصل علي بابا بأسى.

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص94.

[3]- حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، ص58.

-وأما الثلاثة فبناته، أجل كن بناته"[1].

وفي مشهد أخر لحوار الأمير اللقيط مع العرافة عن علي بابا وما يكيدون له من حيل:

"أشرق محيا الأمير وقال وهو يقف ويخطو منتشيا:

إنه الفوز إذن، وسأمكن لعلي بابا كل التمكين، أجعله على رأس جيشي، وأمنحه كل الصلاحيات في أن يفجر مواهبه القيادية والقتالية، نحن في الإمارة بحاجة إلى جيش قوي، ولنا من الشبان ما يكفي لذلك، نحتاج فقط لقائد موهوب.

وقفت العرافة، وخطت حتى وقفت قبالته وقالت هامسة كأنما تسر إليه ذا جلل:

-أنصحك سيدي، إن أردنا وفاءه وإخلاصه وبقاءه الدائم يجب أن نكتفه.

ابتسم الأمير متعجبا وقال:

-نكتفه؟؟

ابتعدت العرافة قليلا وقالت مبتسمة:

-أجل نكتفه، وأوثق كُتاب للرجل هو الزوجة.

ضحك الأمير وقال:

-يا لك من ذكية ماكرة، فلنكتفه ولنوثق كُتافه."[2]

في مثال أخر نجد حوار علي بابا مع الجمجمة:

"كان علي بابا يدس رأسه بين يديه منتحبا، تأملته الجمجمة وقالت:

-تبكي لحالك أم لحالي يل هذا؟

تجرع علي بابا غصة، وضيع بوصلة الكلام، واصلت الجمجمة:

-كل يبكي على نفسه، أنا طويت صحائفي، وأنت مقبل.

أجهش علي بابا وقال:

كنت أعتقد أن الأمر ينتهي بالموت، فإذا به يبدأ معها، كم حنقت تلك العجوز الخرقاء، كم حنقت عليها.

-فقط؟

سألت الجمجمة باستفزاز، التفت علي بابا حواليه وقال:

-بل على كثيرين، كثيرين جداً.

-قلبك أصغر من أن تملأه حقدا على الأخرين يا علي بابا."[3]

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص17، 18.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

[3]- المصدر نفسه، ص100، 101.

وأيضا من الحوارات نجد حوار علي بابا مع قائد الشرذمة.

"قال أحدهم متبسما ويظهر أنه قائد الشرذمة:

-أهلا بفارس الفرسان، وبطل الإنس والجان.

-إنها خدعة.

قال علي بابا بغضب، رد القائد:

-والحرب خدعة يا سيد الفرسان.

تبسم علي بابا وقال:

-الخداع من شيم الجبناء.

قهقه القائد وقال:

-فلتعتبرنا جبناء، العبرة بالانتصار، العبرة بالنتائج.

حرك علي بابا جواده وقد أحس بالاختناق، وقال:

-إن كانت فيكم نخوة فنازلوني الواحد تلو الآخر.

اقترب منه الفرسان أكثر حتى ضيقوا عليه، قال القائد:

-أنت مطلوب لصاحب الحصن حيا أو ميتا.

تمتم علي بابا بحيرة:

-صاحب الحصن.

واصل القائد:

نحن مجرد فرسان لديه، مكلفون بإلقاء القبض عليك، وقد ترصدناك طويلا حتى يئسنا من العثور عليك، سايرنا الآن حتى نسلمك ونقبض جائزتنا.

-فليكن. "[1]

وفي مثال أخر مشهد حوار دار بين علي بابا والشيخ الأمير.

"قال علي بابا مطمئنا:

-سلاما عليكما.

رد الشيخ الأمير:

-وعليك السلام علي بابا.

تمتمت الفتاة في دهشة:

علي بابا.

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص106، 107.

-اطمئنا لا أريد بكما سوء.

-سوء، لن ننتظر أكثر مما نحن فيه."[1]

مشهد حواري أخر لعلي بابا وزوجته بدر البدور: "قال علي بابا لبدر البدور، وهو يوزع نظره حواليه:

-هذا المكان أنسب لنا لقضاء الليلة، أرهقنا السير الطويل،

-أهو آمن؟

سألت بدر البدور بخوف، رد علي بابا:

-أعتقد، وقريبا منا بيوت قد نحتاج منها إلى طعام وشراب.

وسريعا ثم تستريح الجوادين، وانهمكا في نصب الخيمة الصغيرة.

قال علي بابا وهو يدق الأوتاد:

-الطقس دافئ لا نحتاج لإشعال النار.

مدت بدر البدور نظرها إلى الخلف، وقالت:

-مازلت أرتاب في اللقيط، قد يلحق بنا جنده.

ضحك علي بابا وقال:

-لن يهتدي، لقد سلكت طريقا مغايرا لن يفكر فيه"[2].

وفي حوار علي بابا وملكة الجن: "ضحكت الملكة وقالت:

-وحتى أنت يا علي بابا.

واندفع علي بابا ممتد القامة، وقد لمعت عيناه بشدة، قالت وهي تقترب منه أكثر:

-مرحبا بك في عالم الجن.

-الجن؟

قال علي بابا وتمتم مستعيذا، لا تكاد تستقيم الكلمات على لسانه، ظلت ترقبه محدقة فيه، قال وجمع قوته:

-أعيدي إلي عقد زوجتي.

تبسمت الملكة وقالت:

-ولكنك خنت الوصية يا علي بابا.

أحنى علي بابا رأسه منكسرا، ولم يُحِر ردا.

-أتعرف ما هو السر في هذا العقد يا علي بابا؟ السر أنه كلما لبسته المرأة زادها جمالا، وقاوم فيها هرمها وشيخوختها.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص125.

[2]- المصدر نفسه، ص130.

قال علي بابا:

-يجب أن أسترده، أنا أمين عليه.

ضحكت الملكة وقالت:

-ما كنا نريده، فنحن معشر الجن لا يسري الزمان على أجسادنا كما يسري على أجساد البشر، يعني ليس في عالمنا شيوخ ولا عجائز.

حملق علي بابا فيها متعجبا، واصلت:

-نريدك في أمر مختلف، إن قمت به خلينا سبيلك وعك العقد، وإلا..

ولم تكمل جملتها، أسرع علي بابا يقول:

-تحت أمرك، المهم أن أسترد العقد، وأعود إلى زوجتي وقد تركتها في الفلاة."[1]

نجد كذلك مشهد حواري لبدر البدور والخالة العجوز التي استضافتها عندها: "قالت بدر البدور:

-أخافني غيابك، تركتني هاهنا وحيدة.

خرجت العجوز مرة أخرى وسحبت متاعا سوته قريبا من الجدار، وقالت:

-لا خوف عليك أنت في مأمن، ذهبت وعدت بخيمتك وأغراضك، وأسلمت الجوادين لأحد أبنائي ليكونا في مأمن.

استوت بدر البدور جالسة وقد اطمأنت قليلا، قالت العجوز:

-عابرو السبيل أكثر ما يشغلنا، نحن دوما في خدمتهم.

وجلست العجوز قريبا منها، وواصلت:

-علمت بكما منذ اللحظة الأولى لوصولكما، لم أشأ أن أزعج خلوتكما لكني كنت أسعد لأي مساعدة.

قاطعتها بدر البدور:

-ألا تخيفك هذه الوحدة والقفار الموحشة؟

تبسمت العجوز وقالت:

-نحن جزء من الطبيعة...أو أولئك الذين ينفصلون عليها.

لوحت بدر البدور برأسها وقالت:

-صدقت.

-أنت في مأمن، لك أن تنامي الآن. "[2]

وفي حوار أخر لبدر البدور والأمير: "قام الأمير وأقبل عليها مصافحا، ثم أمرها بالجلوس، وقال مرحبا:

-مرحبا بالفارس الهمام.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص135، 136.

[2]- المصدر نفسه، ص142، 143.

ردت بدر البدور بحذر وتصنع:

-وبك أيها الأمير، أسعدني لقائك.

قلب الأمير فيها نظره مستريبا، بقدر فرحه بالضيف، كان منزعجا من اللثام الذي يصر على أن يغطي وجهه، لكنه تغاضى عن ذلك وقال:

-أتدري لم أنت في هذا المكان الآن؟

ضغطت بدر البدور أصابعها في قلق، وظلت تحدق في الأمير، واصل قائلا:

-لا أدري أن ما نلقيه عليك من مهام جليلة، هو من سعدك أم نحسك.

قاطعته بدر البدور قائلة:

-خيرا أيها الأمير، لقد أخفتني.

- لقد مات البارحة قاضي الإمارة...يجب أن يخلفه على كرسي القضاء.

اضطربت بدر البدور في مكانها وهي تنقل طرفها في الحاضرين، وقالت:

-ولكن..

قاطعها الأمير قائلا:

-لامناص من القبول، وعلى عينيك ملامح فطنة وذكاء، والقاضي لا يحتاج إلا إلى ذلك.

اضطربت بدر البدور لا تدري بما ترد، عجل الأمير يسأل:

-هل أتشرف بمعرفة اسم قاضينا المبجل؟

تمتمت بدر البدور لحظات ثم قالت:

-خادمكم الأمين بدران.

وصاح الأمير غي حراسه:

-أعلنوا في سكان الإمارة، أن قاضيهم الجديد بدران سيباشر عمله قريبا في دار القضاء."[1]

حوار علي بابا والفارس الطارئ (الجوهري) عليه عند مدخل المدينة: "قال علي بابا:

-مرحبا بالفارس، اسمي علي بابا، في عجلة لأدخل المدينة قبل أن تغلق أسوارها.

ضحك الفارس وقال:

-علي بابا، اسم غريب وطريف، المدينة لا تغلق أسوارها إلا ليلا، أنا من أهلها، فإن كنت غريبا فأهلا بك ضيفا عندي.

تبسم علي بابا وقال:

-يسعدني، فعلا أنا لا أعرف أحدا فيها.

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص155، 156.

رد الفارس:

-أنا من أهلها، بل أنا أشهر جوهري فيها.

-ما أسعدني بك أيها الجوهري، قد أجد عندك عملا أيضا أسترزق منه."[1]

مشهد أخر لحوار للقاضي بدران (بدر البدور) والجوهري: "قالت بدر البدور:

-ألهذا الحد يفزعك، وهو مقيد خلف القضبان؟

-ومن لا تفزعه الحيوانات المفترسة؟

-زجرته بدر البدور وقالت:

- هذا شتم وقدح يمكن ان تحاسب عليه."[2]

أخر حوار في الرواية الذي جمع بين علي بابا والأمير الشيخ والأمير الأمجد وبدر البدور وجوهر: "قال علي بابا وفي عينيه دهشة:

-لكنك مت، وفنيت، وكنت جمجمة.

التفت الأمير الأمجد إليه مبتسما:

-ولكني بعثت، وعدت بعلم عزير.

قال أبوه:

-إنه فعل السحر.

قالت بدر البدور:

-كما رأيته وهو يحلق ببرنسه الأبيض.

قالت جوهر:

-ورأيته وقد زفوني إليه عروسا"[3].

نأتي الان لاستخراج بعض الحوارات الداخلية (المونولوج): "وضحك علي بابا من نفسه، وقال: ويحك علي بابا أنت تتوهم، ثم مد بصره في كل الاتجاهات، وفرك عينيه مرار، وضغط رأسه للحظات، وقد شك في قدراته العقلية، وشك في كل شيء أمامه، وتمتم: لا..لا، أنا بخير"[4].

مثال أخر: "قال في أعماق نفسه: يمكن أن أؤجل السفر إلى المساء"[5].

---

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص176، 177.

[2]- المصدر نفسه، ص237.

[3]- المصدر نفسه، ص273.

[4]- المصدر نفسه، ص78.

[5]- المصدر نفسه، ص102.

كذلك: "تمتمت لنفسها: وهل أخبر الأمير الأمجد؟ لا لا سيفسد علينا الخطة، سننفذ ذلك كله في غفلة منه، ليس من اللائق أن يدخل الرجال سوق النساء"[1].

أيضا: " وتمتمت: إذن لقد اختطفته مني جنية. "[2]

أخر مثال في الحوار الداخلي: " قالت بدر البـدور في نفسها: يا إلهـي لا مفر، كم هو لحـوح هذا الأمير، وكم هو أحمق لا يفقه شيئا. "[3]

هذه كلها حوارات داخلية كلمت فيها شخصيات الرواية نفسها، فهي أحاديث بين الشخصية وذاتها غير مسموعة وغير منطوق بها للعلن.

نرى بأن تقنية المشهد الحواري احتلت دورا هاما في الرواية، فمن خلاله يستطيع القارئ أن يعيش الحدث ويتخيله ويشارك فيه، ويمكنه الإحساس بحركة وتكلم الشخصيات وتصارعها وكذلك تفكيرها، كما أنه يؤدي وظيفة درامية. وكما نعرف أن هذه التقنية تبطئ السرد وتعطله حيث يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب.

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص118.

[2]- المصدر نفسه، ص148.

[3]- المصدر نفسه، ص166.

الفصل الثاني

جمالية المكان في الرواية "علي بابا والأربعون حبيبة"

1- مفهوم المكان (لغة واصطلاحا).

2- أنواع المكان وتوظيفها في الرواية.

3- أهمية المكان.

4- علاقة الزمان بالمكان.

1- مفهوم المكان:

أ- لغة:

ذكرت المعاجم اللغوية المكان بدلالات واضحة فحسب ما جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في باب الميم، في الجذر (مكن)، (م_ ك _ن) فيقول" أَبُو مَنْصُور: المِكانُ وَالمِكانَةُ واحِدٌ. التَّهْذِيبُ: اللَّيْثُ: مَكانٌ في أَصْل تَقْدِيرِ الفِعْل مَفْعَلٌ، لِأَنَّهُ مَوْضِعٌ لِكَيْنُونَةِ الشَّيْءِ فِيهِ.

ابْنُ سِيدَهْ: وَالمكانُ المَوْضِعُ، وَالجَمْعُ أَمْكِنَةٌ كَقَذالٍ وَأَقْذِلَةٍ، وَأَماكِنُ جَمْعُ الجَمع.

قالَ ثَعْلَبٌ: يَبْطُلُ أَنْ يَكُونَ مَكَانٌ فَعالاً لِأَنَّ العَرَبَ تَقُولُ: كُنْ مَكانَكَ، وَقُمْ مَكَانَكَ، وَاقْعُدْ مَقْعَدَكَ، فَقَدْ دَلَّ هذا عَلَى أَنَّهُ مَصْدَرٌ مِنْ كانَ أَوْ مَوْضِعٌ مِنْهُ، قالَ: وإِنَّما جُمِعَ أَمْكِنَةً فَعامَلُوا الميمَ الزَّائِدَةَ مُعامَلَةَ الأَصْلِيَّةَ، لِأَنَّ العَرَبَ تُشَبِّهُ الحَرْف بِالحَرْفِ."[1]

هنا اتفق اللغويين على أن المكان هو الموضع الثابت والجمع أمكنة وأماكن أي تناولوا هذه المفردات من جانب اشتقاقاته.

ب- اصطلاحا:

المكان له دور فعال ومهم في الرواية باعتباره المحرك الأساسي للأحداث وعنصر السرد، فحسب مفهومنا المبسط والعام للمكان هو المكان الذي نعيش فيه ونمارس حياتنا اليومية فيه لذلك شغل مصطلح المكان اهتمام العديد من النقاد والمفكرين والفلاسفة قديما وحديثا وتعددت تسمياته ومفاهيمه ومصطلحاته بأشكال مختلفة كل حسب نظرته ومفهومه فمنهم من أطلق عليه اسم المكان، ومنهم من أطلق عليه اسم الفضاء، ومنهم الحيز.

1- المكان:

"يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.

يعرف الباحث السيميائي **لوتمان** المكان بقوله: هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية (مثل الاتصال، المسافة...)."[2]

بما أن لوتمان سيميائي وناقد روسي فربط مفهوم المكان سيميائيا أي ربط المكان بالسيميائية حسب تخصصه.

"يقول **يوري لوتمان** في كتابه عن بناء النص الفني بأن الانسان يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان. ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ت: (عبد الله على الكبير- محمد أحمد حسب الله_ هاشم محمد الشاذلى)، المجلد6، دار المعارف، ط: جديدة، القاهرة، مصر، ص4250، 4251

[2]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 99

إذ يمكننا إضافة علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه فإن الإنسان يعيش في مجموعة من القواقع، يتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقته بها."[1]

أما في تعريف المكان عند **الجرجاني** فيقول: "(المكان) عند الحكماء: هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماسّ للسطح الظاهر من الجسم المحَوَّى، وعند المتكلمين: هو الفراغ المتوهَّم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده."[2]

أمر غير داخل في مسماه. كالخَلف، فإن تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كون الخَلف في جهة، وهو غير داخل في مسماه.

والمكان المعين: عبارة عن مكان له اسم سُمِّيَ به، بسبب أمر داخل في مسماه، كالدار، فإن تسميته بها بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه."[3]

إذن **الجرجاني** جعل المكان هو الأرضية الفكرية التي تنعكس عليها كل أفعال أبطاله وأفكارهم.

"اكتفى النقاد في اللغات الثلاث باستخدام كلمة المكان Lieu/Place للدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد، وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمةLieu (الموقع) فبدأوا في استخدام كلمة Espace (فراغ) لم يرض نقاد الانجليزية عن اتساع Space/Place (مكان/فراغ) وأضافوا استخدام كلمة Location (بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث. وبذلك نجد أن النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة الموقع (والمكان/الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني: أحداهما محدد ويتركز فيه مكان وقوع الحدث والأخر أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية.

ومع قيام بعض الباحثين بمحاولة تعريف كل هذه المفردات تعريفا نقديا يحدد التفرقة في استخدامها، فإن عرفا نقديا لم يستقر عن ذلك بعد. ولم يبدأ نقاد الرواية العربية في العناية بالتفرقة ... إلى أننا التزمنا استخدام كلمة المكان اتساقا مع لغة النقد العربي. "[4]

وبهذا نرى أن مصطلح المكان لاقى اهتماما كبيرا قديما وحديثا من طرف النقاد والفلاسفة أيضا ابتداء من أفلاطون وأرسطو واختلفت التسميات فيه وتعددت مرادفاته.

2- الفضاء:

تعددت المصطلحات التي تتقارب وترتبط بشدة مع مصطلح المكان حيث نجد لفظة الفضاء هو المصطلح الشائع بعد المكان للان المكان لم يبقى للدارسين مجرد رقعة جغرافية بل صار تعريفه أوسع من ذلك.

---

[1]- ينظر سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص104

[2]- علي بن محمد بن علي الجرجاني: كتاب التعريفات، ص292

[3]- الجرجاني: كتاب التعريفات، ص292، 293

[4]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص105، 106

"إن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تُدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية. ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة. "[1]

يقول محمد بوعزة "إذا كان المكان الواقعي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية (أعلى، أسفل، متصل، داخل، خارج...) فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الواقعي يتميز بكونه:

– **فضاء لفظي**: لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espace verbale بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه

– **فضاء ثقافي**: إن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا، بمعنى أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها. ومن هنا يتميز فضاء السرد نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات الغير لغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة، لأنها فضاءات مجردة تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية ورياضية وشكلانية.

– **فضاء متخيل**: يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا وشخصيات، حيث يكتب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضيفها الشخصيات عليه، وبالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الطوبوقرافية (الجغرافية، المكانية) يملك جانبا حكائيا تخيليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية، لذلك حتى لو كان الفضاء الروائي يمتلك امتدادات واقعية، بمعنى يحيل على أمكنة لها وجود في الواقع، فغن ما يهم في السرد هو الجانب الحكائي التخيلي للفضاء، أي الدور الحكائي النصي الذي يقوم به داخل السرد. "[2]

ربط المكان بالفضاء وذلك بفصل المكان الواقعي عن التخيلي بأنواع الافضية الثلاثة حيث ربط المكان الروائي بالمكان التخيلي الذي هو الأخر ربطه بالفضاء، وهناك من يقسم الفضاء الى فضاء جغرافي ودلالي وفضاء نصي.

"والفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخّصا وتخيلياً أساساً، ومن خلال اللغة التي يستعملها فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة ــ حي ــ منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة."[3]

---

[1]– حميد لحمداني: بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي – ، ص64.

[2]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص 99، 100.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص32.

إذن ننظر إلى المكان كونه شبكة من العلاقات ووجهات النظر والرؤيات التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستقع فيه الأحداث.

1- " يستعمل مصطلح (الفضاء)، في السيميائية كموضوع تام يشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقا من انتشارها، لهذا جاءت معالجة تَكَوُّن موضوع (الفضاء) من الوجهة الجغرافية السيكو-فيزيولوجية / السوسيو – ثقافية.

2- ويفترض الفضاء اعتبار كل الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء.

3- ويقابل موضوع الفضاء جزئياً سيميائية العالم الطبيعي لأن اكتشاف الفضاء هو تكون مباشر لهذه السيميائية

4- وتبحث سيميائية الفضاء عن التحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعية بفضل تدخل الانسان في انتاج علاقات جديدة. "[1]

3-الحيــز:

الحيز عند **غريماس**:" هو الشيء المبني (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، المتصوَر، هو على أنه بعدٌ كامل ممتلئ، دون أن يكون حلٌّ لاستمراريته، ويمكن أن يُدْرسَ هذا الشيء المبنِيُ من وجهة نظر هندسية خالصة."[2]

" نجد **عبد المالك مرتاض** أطلق عليه مصطلح الحيز حيث يقول: "أطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الإنجليزي والفرنسي: (Espace, Space) في كل كتاباتنا الأخيرة، وقد حاولنا أن نذكر في كل مرة عرَضْنا فيها لهذا المفهوم علة إيثارنا مصطلح الحيز وليس الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة...

مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخَواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعمالُه الى النُتوء والوزن والثَّقل والحجم والشكل... على حين أن المكان نريد ان نَقِفَه في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده."[3]

نرى **عبد المالك مرتاض** هنا فرّق بين الحيز والفضاء والمكان بالنسبة له وأنه يفضل مصطلح الحيز، وأن الحيز عندما يترجم باللغة الأجنبية يصبح فضاء أو مكان، حيث أن مصطلح الفضاء شائع عند النقاد العرب المعاصرين وجديد الاستعمال عكس الحيز لم يشع في الكتابات العربية النقدية. ويقسم عبد المالك مرتاض الحيز الى مظهرين مظهر جغرافي ومظهر خلفي.

---

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 164.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص122.

[3]- المرجع نفسه، ص121.

2-أنواع المكان:

يعتبر المكان في العمل الروائي عنصرا فعالا ومهما فيه، إذ اختلفت الأمكنة من مكان مغلق ومكـان مفتوح، من أماكن إقامة التي انقسمت الى أماكن (اختيارية وإجبارية)، وأماكن الانتقال التي انقسمت الى أماكن (عامة وخاصة) حيث سنحاول التعرف على أنواع الأمكنة.

أ- أماكن مغلقة: مثل البيت المسجد الغرفة القسم السجن الصندوق، هو الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أضيق من المكان المفتوح.

ب- أماكن مفتوحة: مثل الشوارع المقهى الغابة الطرقات القرية المدينة الحي، هو حيز مكاني خارجي لا تحدده حدود ضيقة يشكل فضاء رحبا وواسعا.

"يقترح **حسن البحراوي** نمذجة للمكان الروائي تنبني على مفهوم التقاطب (التقاطبات المكانية: هي التي تصنف الأمكنة وتبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضدية)، حيث يميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة.

ج- أما **أماكن الانتقال** فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلها غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي..."[1]، وتنقسم الى أماكن عامة وأماكن خاصة، شوارع وأحياء، أحياء شعبية وأحياء راقي.

د- أما **أماكن الإقامة** فهي الأماكن الثابتة كالمنزل مكان العمل المدرسة، "وبناء على قاعدة الاشتقاق، يشتق من التعارض الأصلي الأول (انتقال/ إقامة) تقاطبات فرعية مشتقة، حيث يولد من أمكنة الإقامة تقاطبات بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المنزل مقابل السجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية (القصور، الفيلات..) والشعبية (الأكواخ، مدن الصفيح)"[2] ،وأيضا (البيت المضاء والبيت المظلم).

وأيضا حسب تقسيم **باشلار** "يقترح مضمون مغايرا للمكان يتجاوز الأبعاد الهندسية للمكان وعلاماته الجغرافية.. اعتمادا على فاعلية الخيال، ذلك أن المكان هو فضاء يعيش فيه الإنسان ليس بشكل موضوعي فقط ولكن بشكل رمزي، من خلال ما يحلم به الإنسان أو يتذكره أي من خلال ما ينسجه الإنسان من علاقات ألفة وحنين وانجذاب وتذكر، أو علاقات عداء ونفور وابتعاد ونسيان. وبذلك مرتبطة بمصطلح الفضاء وعلى قاعدة مفهوم التقاطب يميز **باشلار** بين كل من الأمكنة المعادية غير مرغوب فيها (التهديد، النفور، الكراهية، الرعب، التعب، غير قابل للسكنى)، وأمكنة الألفة هي التي نحب والمحبوبة والمرغوب فيها وترتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان (الحماية، الجاذبية، الحب، الراحة، الطمأنينة، قابل للسكنى)، وهذا التقسيم يصنف أيضا ضمن الاختيارية والإجبارية فهي اختلاف مصطلحات فقط."[3]

---

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) ص103.

[2]- المرجع نفسه، ص104.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص104، 105.

وهناك تقسيمات مثل المكان الداخلي ويقصد به الأمكنة التي داخل الوطن، ومكان خارجي ويقصد به الأمكنة التي خارج الوطن كالغربة، كل هذه الأنواع والتقسيمات حسب نوع ومضمون الرواية.

التوظيف في الرواية:

تتعدد الأماكن في رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي حيث تتميز كل ليلة بأماكنها لكثرة الانتقال من مكان إلى مكان حسب أحداث الرواية.

- **في الليلة الثانية بعد الألف:**

1- أماكن مغلقة:

-الكهف وهو مكان مغلق ذو حدود مغلقة وهو مكان للألفة والطمأنينة والعائلة باعتبار الصعاليك عائلة علي بابا.

-الحصن هو مكان مغلق المكان الذي غزوه واستولوا عليه، وهو مكان يحده فناء وبيت قديم (بيت مهدم) يدل البيت المهدم على أنه غير قابل للسكن.

-الإمارة يعتبر مكان مغلق مفتوح يحدها بيوت الحاشية- بيت العرافة- قصر الإمارة- الساحة العامة- البيوت والشرفات.

- قصر الأمير (قصر الإمارة) دلالة القصر هنا مكان للتخطيط والمؤامرات مع العرافة والأمير لتزويج علي بابا.

-البيت الصغير بيت العرافة المطل على الساحة العامة التي تراقب كل صغيرة وكبيرة (ص23) من النافذة دلالة على المراقبة.

2-أماكن مفتوحة:

- قمة الجبل - السهل -الإمارة - بساتين - الساحة العامة - السوق - الشوارع -الوادي المخضر - مجمع الهضبات لسود - المدينة - قرى دلالة على وجود السكان والتعايش.

- عند ذهاب علي بابا إلى الإمارة (ما يحيط الإمارة من حدود كشوارع وهي تعتبر قوم وأصل وولادة علي بابا ولد بعيد هن الإمارة في الفيافي بعيدا عن القصر.

- السوق مكان مفتوح يدل على تجمع السكان وشراء وقضاء حاجياتهم.

- الساحة العامة حيث تجمعات الناس ورواية مغامرات علي بابا الأسطورية.

- مراكز التدريب مكان لكسب القوة والشجاعة وتبيان القوة البدنية.

- الجبل الغابة حيث هدوء الطبيعة دلالة على الاسترخاء والتفكير.

- الأماكن بعد خروج علي بابا من الامارة وادي مخضر دلالته احساسه بالحرية بعيدا عن صخب المدينة.

3-أماكن إقامة:

-الإمارة حيث يقيم علي بابا مكان إقامة مؤقتا بعد تركه للصعاليك.

3–أ– اختيارية:

– نجد علي بابا كان مكان إقامته في الكهف _ مملكة الصعاليك أو تسمى بالمغارة العملاقة على الجبل، (مملكة الصعاليك قائدها علي بابا تنبني على ميثاق الصعاليك السطو على ممتلكات الأثرياء فقط، لا يؤدي السطو الى القتل، تعود الغنائم للفقراء (ص12)، عدم الاكل من البيت الذي غزوه (ص17)، دلالته في الرواية مكان الحماس والقلب النابض والشهامة والرفقة.

– قصر الإمارة مكان إقامة ثاني اختياري لعلي بابا كونه مكان أصله.

3–ب– اجبارية

– القبور أكوام من الحجارة هي قبور تتشابه وتتفق على الحزن (ص44) قبر والديّ علي بابا الموجود في الإمارة دلالته الحزن وتذكير بأن الدنيا فانية وهم أهل الدار ونحن بهم لاحقون.

4–أماكن انتقال:

– الحصن الذي داهموه واقتحموه الحصن في أعلى الجبل.

– الحصن البيت القديم_ المهدم (خدعة) دلالة على القِدم وانعدام السكن.

– الفناء ممر للوصول لمكان في القصر.

– هضبة صغيرة باتجاه الشرق ذهب لاستكشاف الامارة وما يحدها ولاستذكار ذكريات طفولته (ص44).

–عند الخروج من الامارة: مجمع الهضبات السود والاحساس بالحرية _مكان مفتوح مكان انتقال (ص56).

- **في الليلة الثالثة بعد الألف:**

1– أماكن مفتوحة:

– محطات حياته في الصغر بعد وفاة والديه: الجبل–الحقول–قمم الجبال أماكن مفتوح وتعتبر أمكنة انتقال ة تدل حياة العراء والصعوبة والتحمل والجوع والجهد والعمل لبناء ما وصل اليه أي المرور بالصعوبات حتى تصل للعلالي.

– الواد الصغير مكان مفتوح دل المكان عند علي بابا على خوفه وهواجسه وعبث الطبيعة به.

2– أماكن مغلقة:

_حياة الجمجمة: بيت فخم أشبه بقصر قصر (مكان إقامة اختياري الجمجمة أي الأمير الأمجد)، ثم الانتقال إلى هضبة عالية وسهول أعلى الجبل.

3–أماكن ألفة:

– المكمن بين الجمجمة وعلي بابا مكان اللقاء الدائم (الوادي)والأسئلة الحارقة التي سيطرحها على الجمجمة لمعرفة حكاية الأمير الأمجد وهو مكان الجمجمة فهي لا تتحرك بل يأتي إليها علي بابا (ص8) دلالة المكان ألفة وصداقة وتساؤلات وحيرة لمعرفة الأجوبة) ويعتبر أيضا مكان مفتوح.

4- أماكن معادية:

- الإمارة والقصر أصبحت **مكان مكروه** لعلي بابا بسبب قصة الجمجمة ومعرفة أسرار وغدر الأمير الغريب والزائف.

-في طريق عودة علي بابا للأمارة: مجموعة من الأحداث والأمكنة:

- أولها الوادي دليل على المحاصرة والهجوم الخداع والمكائد والخطط مكان اجباري أخذ بالقوة وأسر في الطريق.
- ثانيها الكهف مكان مغلق ومكان رفقاء علي بابا ومكان الراحة والعرين والالفة والإنقاذ من الأعداء.
- العودة الى القصر مكان مكروه يسود فيه الخبث والمكائد وعدم الصدق والاصطناع والتصنع.
- حجرة صغيرة التي جرى فيها انقاذ علي بابا للأمير الحكيم الشيخ وأخته بدر البدور الحقيقية وهي مكان إقامة اجباري وهو مكان مغلق يحده فناء صغير مرتفع الأسوار وحجرة صغيرة دلالة على الظلمة والحجز والضوء الخافت دلالة على إجبارية الإقامة وعدم الاهتمام، أيام سود ومريرة وحزن وكآبة وظلام وحزن.

- **في الليلة الرابعة والخامسة والسادسة بعد الألف:**

أولا بالنسبة لبدر البدور:

- الخيمة وهي مكان إقامة اختياري مغلق له حدود ويدل على البيت الدافئ المليء بالحب لوجود علي بابا فيه
- بيت العجوز مكان انتقال اجباري أولا هربا من الكلاب الضالة فهو مكان أمـــان وهدوء بعيـــدا عن الكلاب، لكن يحده الشكوك والهواجس من تصرفات العجوز ثم بعدها أصبح مكان ألفة ومحبوب لمساعدة العجوز لها.
- المدينة وهي مكان مفتوح بأساورها وبشوارعها تدل على الترحيب والاستقبال بكل ضال ضلّ طريقة للإمارة.
- قصر الأمير مكان مغلق مفتوح لوساعته.
- الحديقة مكان مفتوح دلالته التأمل والتفكير والهدوء، لكن بالنسبة للحصان فهو مكان إقامة اجباري يقمع حريته.
- المحكمة أو دار القضاء (مكتب القاضي) مكان عمل وذكاء وبديهة وهو مكان انتقال اختياري.
- بيت القاضي وهو مكان إقامة اختيارية دلالة على الأمان والحرية الشخصية.
- غرفة جانبية مكان مغلق به خزانة تحتوي أشياء علي بابا المخبأة للفرح والمناقشة والتساؤل أين الزوجة.

ثانيا بالنسبة لعلي بابا:

- الخيمة مكان مغلق ومشترك بينهما.
- كهف الجن هو مكان انتقال للبحث عن العقد وإقامة جبرية لأنه أصبح بمثابة سجن محتوم البقاء فيه لا مفر تحت التهديد حتى تنفيذ الأمر.
- بيت الجدة الساحرة مكان مغلق ومكان انتقال دلالته مركز للتوجيه عن مكان بدر البدور ومكان للراحة والتقوّت.

- بيت الجوهري مكان مغلق واسع كبير دلالة عل الثراء وجو ترحيب واستقبال ومحبة.
- محل الجوهري مكان مغلق للعمل والنشاط والجهد وكسب الثقة.
- بيت علي بابا مكان إقامة مغلق دلالة على الراحة والطمأنينة والحرية التامة.
- السجن مكان مغلق وإقامة جبرية لعلي بابا ومكان غير محبوب للعنف والظلم والإساءة.
- دار القاضي (المحكمة) مكان مغلق، مكان اجباري أحيانا يدل عل العدل والمساواة وإيجاد الحق والحقيقة.
- الإمارة (قصر الأمير) مكان جديد وهو مكان اقامة، دلالته مكان للحقيقة والمشاعر الصادقة والحق والحب والسرور في النهاية.

- **في الليلة السابعة بعد الالف:**

- العودة إلى الإمارة قصر الأمير الحكيم وهو مكان إقامة اختيارية مكان ألفة وانتماء وحب وسرور واجتماع العائلة والنهايات السعيدة وكشف الحقيقة.
- الساحة مكان مفتوح يدل على التهاتُف والترحيب بعلي بابا وانتقال البشرى بعودته للإمارة.
- الخيام مكان مغلق للسهر وتجمع الضيوف والنوم.

وفي الأخير نجد كثرة الأمكنة في رواية علي بابا والأربعون حبيبة وكثرة الترحال والتنقل من مكان الى أخر كونها قصة مليئة بالحركة وكونها رواية عجائبية مقتبسة ومتناصّة من القصة الأصلية لعلي بابا والأربعون لصا ونجد السارد في الرواية ركز على أماكن الإمارات والقصور وطغيان الأماكن الطبيعية بكثرة من جبال وسهول وهضاب وكهوف، ومشبعة باختلاف الأمكنة من أمكنة مغلقة ومفتوحة إلى أمكنة إقامة (كهف ــ بيت) وتنقل، إلى أمكنة اختيارية واجبارية (السجن ــالقبر)، إلى أمكنة ألفة ومعادية.

3- أهمية المكان:

يمثل المكان في الرواية عنصرا مهما من عناصر السرد الروائي، لأن المكان يرتبط بالنص بكل ما يحتويه لذلك له أهمية كبيرة في النص الروائي تمثلت في:

- " إن تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح. وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يُتَصَوَّر وقوعه إلاَّ ضمن إطار مكاني معين، لذلك الروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني"[1]
- "غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمناً بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعلّ هذا ما جعل **هنري متران** يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة...إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهماً بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء."[2]

---

[1]- حميد الحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 65.

[2]- المرجع نفسه، ص 65.

– "وصف شوارع حقيقية تجعل الأحداث التي يحكيها الراوي تحمل مظهر الحقيقة، أي أن القارئ يقوم بقياس منطقي مادامت الأحياء والشوارع حقيقية فالأحداث حقيقية، إذ أنّ الأمكنة وتواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي."[1]

– "إن تحديد المكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيراً مشابهاً رغم عدم واقعيتها الفعلية."[2]

–" هناك تصور للمكان بأنه حامل لمعنى الحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة... وظاهرة إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة لهما أهمية كبيرة في تشكيل عالم الرواية أي دور الصورة في تشكيل الفكر البشري. "[3]

–" زمن الرواية ليس زمن الساعة، كذلك فإن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي أو الواقعي، فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة،"[4] يسمى المكان التخيلي. ولهذا تقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه.

– "يمثل المكان الى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية فنستطيع أن نميز فيها بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان. "[5]

وباختصار ما تناولناه تكمن أهمية المكان بكل أبعاده سواء الواقعية او التخيلية مرتبط بالنص الروائي وكل ما يحتويه من شخصيات وأزمنة وأحداث، أهميته أيضا تكوين إطار الحدث، وتساعد القارئ على التخييل وتصور الأمكنة وبذلك علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه.

له دور في تنظيم الأحداث وتأطير المادة الحكائية أي انه المسار الذي يسلكه السرد، والتجسيد المكاني يكسب الرواية واقعيتها. ويتحول في بعض الروايات الى فضاء يحتوي على كل الخطاب السردي

4–علاقة الزمان بالمكان:

– علاقة الزمان بالمكان هي علاقة وطيدة ترابطية مكملان لبعضهما البعض فلا وجود لزمان بلا مكان ولا مكان بدون زمان في الرواية كلاهما عنصران مكملان للسرد، إذ بسبب ترابطهما الوثيق جمعا تحت مصطلح **(الزمكان–الزمكانية).**

"وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمنياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان، وإن

[1]– ينظر، حميد الحمداني: بنية النص السردي، ص 65.

[2]– المرجع نفسه، ص 66.

[3]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص104.

[4]– المرجع نفسه، ص104.

[5]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص99.

المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة الى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي...إن زمن الرواية ليس زمن الساعة كذلك فإن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة."[1]

و"يختلف تجسيد المكان في الرواية عن تجسيد الزمن حيث المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية أما الزمن فيتمثل الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث.

وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها...

نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد."[2]

يمثل المكان الى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية (عالم المادة الملموس) فنستطيع أن نميز فيها بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان."[3]

أما عن علاقة الفضاء بالمكان هي علاقة الكل بالجزء عكس المكان بالفضاء هي علاقة جزء بالكل إذ أن الفضاء أشمل من المكان، ومجموعة الأمكنة تشكل فضاء.

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص103، 104.

[2]- المرجع نفسه، ص106.

[3]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص99.

خـــاتمة

خاتمة:

من خلال ما تم دراسته سالفا توصلنا في نهاية بحثنا إلى مجموعة من النقاط والنتائج المتمثلة فيما يلي:

- ✓ تنوعت المفاهيم بين الباحثين حول مصطلح الجمالية لأن لكل باحث وجهة نظر في تعريفها.
- ✓ صعوبة تحديد تعريف واحد شامل للرواية فلكل دارس مفهومه الخاص.
- ✓ يختلف مفهوم الزمن من دارس لأخر، ومن رابطة علماء إلى أخرى لأنه شيء غير ملموس وغير مرئي.
- ✓ الزمن من أهم مقومات السرد.
- ✓ توظيف الراوي للمفارقات الزمنية من استرجاع واستباق، حيث برز هذا الأخير وأخذ حيزا أكبر من الاستباق.
- ✓ توظيف الاستباق جعل المتلقي يخمن ويتوقع الأحداث قبل الدراية بها.
- ✓ أخذت تقنية المشهد حيزاً أكبر من التقنيات الأخرى في الرواية، فالحوار ساهم في بناء الرواية حيث أصبح زمن القصة مساوي لزمن الخطاب.
- ✓ شهدت تقنية الوقفة الوصفية بروزاً في الرواية، حيث نوع الراوي في وصف الأماكن والشخصيات والطبيعة، بهذا أضفى جمالاً فنياً للرواية، وجعل زمن الخطاب أكبر من زمن القصة.
- ✓ وضف الراوي تقنية الحذف من أجل اختصار وإيجاز الحكي ولتسريع عملية السرد، فيصبح زمن القصة أكبر من زمن الخطاب.
- ✓ بالنسبة للخلاصة استخدمها عزالدين جلاوجي لتلخيص وقائع وأحداث جرت في مدة طويلة واكتفائه بذكر أسطر فقط ذلك لتسريع وتيرة السرد، فأصبح زمن القصة أكبر من زمن الخطاب.
- ✓ للمكان دور فعال ومهم في العمل الروائي باعتباره المحرك الأساسي للأحداث.
- ✓ تنوعت وانقسمت الأماكن في رواية علي بابا والأربعون حبيبة إلى أماكن مغلقة ومفتوحة، وإلى أماكن إقامة وأماكن انتقال.
- ✓ تكمن أهمية المكان في العمل الروائي في تكوين إطار الحدث، أي يساعد القارئ على تخييل وتصور الأمكنة كما له دور في تنظيم الأحداث وتأطير المادة الحكائية.
- ✓ علاقة الزمان بالمكان علاقة ترابطية تكاملية فلا وجود للزمان بلا مكان والعكس، فسبب ترابطهما جمعا تحت مصطلح الزمكان، الزمكانية.
- ✓ مصطلح الفضاء أشمل من المكان، ومجموعة الأمكنة تشكل فضاء.

خاتمة:.....

- ✓ يخرق عزالدين جلاوجي في رواية علي بابا والأربعون حبيبة أفق التلقي، محلقا في فضاءات الأسطورة والعجائبية، حيث تجاوز السائد والمألوف.

وفي الختام، نحمد الله عزوجل على ما منَّ به علينا لإتمام هذا البحث، فإن أخطئنا فمن أنفسنا وإن أصبنا فمن الله تعالى.

مـــلحـــق

1-التعريف بصاحب الرواية:

"الدكتور عزالدين جلاوجي أديب وأكاديمي، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية، وقدمت عن أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعية، داخل الوطن وخارجه، ويعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب في كتاباته الروائية والمسرحية والقصصية، حاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية، أطلق عليه مصطلح مسردية، من أهم أعماله:

الرواية:

- الفراشات والغيلان.
- سرادق الحلم والفجيعة.
- رأس المحنة 1+1=0.
- الرماد الذي غسل الماء.
- حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.
- العشق المقندس.
- حائط المبكى.
- الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.
- عناق الأفاعي.
- هاء، وأسفار عشتار.
- علي بابا والأربعون حبيبة.

القصة:

- لمن تهتف الحناجر.
- صهيل الحيرة.
- رحلة البنات إلى النار.

المسردية:

- البحث عن الشمس.
- الفجاج الشائكة.
- النخلة وسلطان المدينة.
- أحلام الغول الكبير.

- هيستيريا الدم.
- غنائية الحب والدم.
- حب بين الصخور.
- مملكة الغراب.
- الأقنعة المثقوبة.
- رحلة فداء.
- ملح وفرات.
- في قفص الإتهام.
- أنا لست أنا.
- مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جدا.

أدب الأطفال:

- الثور المغدور 11 مسرحيات للأطفال.
- السيف الخشبي 10 مسرحيات للأطفال.
- الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال.
- الدجاجة صنيورة 10 مسرحيات للأطفال.
- عقد الجمان 3 قصص للأطفال.
- السلسلة الذهبية 4 قصص للأطفال.

الدراسات النقدية:

- النص المسرحي في الأدب الجزائري.
- شطحات في عرس عازف الناي.
- الأمثال الشعبية الجزائرية.
- المسرحية الشعرية المغاربية.
- تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية.
- أقاليم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية.
- قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي".
- قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي".
- قبسات شعرية "قراءة في المشهد الشعري".

- النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية.
- عوالم محمد جربوعة شعرية "في الرؤيا والتشكيل".

سيناريوهات:

- الجثة الهاربة.
- حميمين الفايق.
- قطوف دانية، جني الجنتين."[1]

2-تقديم الرواية:

رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي من الروايات العجائبية، طبعتها الأولى سنة 2023، منشورات المنتهى، عدد صفحاتها 278 صفحة. نجد في غلاف الكتاب العنوان مكتوب بخط كبيـــر من لونين بنفسجـــي ووردي، ورسم لرجل وستة نساء محيطات به في قصر بمحاذاة النافذة مطلة على الحديقة.

يعتبر العنوان العتبة الأولى التي تصادف القارئ فهو مفتاح الكتاب، حيث نجد الراوي اختار اسم علي بابا والأربعون حبيبة تناصًا عن العنوان الأصلي علي بابا والأربعون لص أو حرامي في رواية ألف ليلة وليلة. حيث تحكي لنا الرواية عن البطل علي بابا ومغامراته في بلاد المغرب، وهنا يكون السارد دنيازاد والمستمع أختها شهرازاد على عكس النص الأصلي ألف ليلة وليلة يكون السارد شهرازاد والمستمع شهريار.

تبدأ الرواية بسرد دنيازاد لأختها شهرازاد عن مغامرات علي بابا في بلاد المغرب مضيفة عن ليالي أختها ستة ليالي أخر، تبدأ الحكاية من الليلة الثانية بعد الألف والتي سميت بأية الخروج "وإن سعيكم لشتى"، وتنتهي بالليلة السابعة بعد الألف سميت بأية الدخول "فاخلع نعليك".

الليلة الثانية بعد الألف (آية الخروج "وإن سعيكم لشتى"): تحكي عن مغامرة علي بابا وأصحابه الذي يربط بينهم ميثاق الصعلكة، من خلال سرقتهم للأغنياء الذين يكنزون الأموال بغير حق وتسليمها للفقراء، بعدها تتطور الأحداث ليعتزل علي بابا الصعلكة ويترك المجموعة التي أسسها ويعود إلى دياره وامارته، ليحظى باستقبال حار من الأمير والسكان، فيشتغل بتدريب الجيش. لكن سرعان ما يترك الإمارة ويذهب في مغامرة أخرى.

الليلة الثالثة بعد الألف (آية البعث" وهو الذي يخرج الخبء"): تحكي عن مغامرة علي بابا مع الجمجمة الأدمية التي وجدها بجانب مكمنه في القفار، حيث تتحول هذه الجمجمة إلى إنسان سوي كامل حي ناطق لتكشف لعلي بابا عن أسرار وخفايا الماضي، وعن حكايتها عبر كوة مضيئة يرى عبرها الأحداث والحقيقة المخفية منذ زمن بعيد. فهذه الجمجمة تعود للأمير الأمجد الذي خرج في رحلة لطلب العلم، فيقتل في منتصف الطريق من طرف أخوه اللقيط ومجموعة

[1]- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، ص277، 278.

تابعيه، ليحكم اللقيط بعدها الإمارة ويزج بوالد الأمير الأمجد الأمير الحكيم وعائلته في مهجع ليكملوا حياتهم فيه. بعدها يقرر علي بابا العودة لدياره لكشف الحقيقة للناس، وفي طريقة تعترضه شرذمة فرسان بعثهم الأمير اللقيط لجلبه لكن يتم انقاذه من طرف رفاقه الصعاليك، عاد علي بابا إلى الإمارة وقابل الأمير اللقيط كأن شيئا لم يكن فهدفه من العودة اللقاء بالأمير الحكيم وقد فعل ذلك كما خطبه في ابنته بدر البدور وزوجه إيها وراحا معا في مغامرة جديدة.

الليلة الرابعة بعد الألف (أية الغيب "قال عفريت من الجن"): تحكي هذه الليلة عن سرقة العقد السحري الذي أهداه الأمير الحكيم لبدر البدور من طرف طائر لمكلة الجن، عند محاولة علي بابا اتباع الطائر لاسترجاع العقد وجد نفسه عند مدخل كهف عالم الجن حيث أُختطف من طرف ملكتهم ولن تخلي سبيله إلا عند تنفيذ شرطها وهو الزواج من أربعون جنية لإنجاب الجنس الذكوري الذي فقدوه، فيقبل علي بابا الشرط فالمهم عنده استرجاع العقد.

ومن جهة أخرى ذهبت بدر البدور إلى بيت عجوز لتلجأ عندها بعدما فقدت زوجها، فتمكث عندها أيام ثم تقرر الرحيل في مغامرة مجهولة، عند مغادرتها أعطتها العجوز مكون سحري عبارة عن أعشاب سحرية عند أكلها تحولها إلى رجل (يخشن صوتها وينبت لها لحية وشوارب)، وأعطتها كذلك دواء تشربه عندما تريد الرجوع إلى طبيعتها. وصلت بدر البدور إلى المدينة للتفاجأ أنها ستصبح قاضي هذه المدينة، وتتزوج من ابنة الأمير جوهر، فتأكل تلك الأعشاب لتصبح أبه بالرجال لكي لا تنكشف أنها امرأة، كما أنها تعطي من الأعشاب لجوهر لتتهرب منها لكي لا تستطيع الخروج من المنزل.

الليلة الخامسة بعد الألف (أية العودة "ثم جئت على قدر"): في هذه الليلة يتم إطلاق سراح علي بابا من أسره في مملكة الجن ليلقى نفسه عند مكانه مع بدر البدور لكن دون وجودها هناك، فتلجئه العجوز عندها وتخبره عن زوجته وإقامتها عندها وإلى أين اتجهت فيقصد هو كذلك نفس الوجهة. حين وصوله إلى المدينة يلتقي برجل يدعى الجوهري من أهل تلك المدينة فيقيم عنده ويتعلم حرفته ويعمل عنده لكسب قوت عيشه، فيكتشف الجوهري سر العقد السحري ويسرقه من علي بابا بعدما قال له أنه فقط يريد أن يعيره له من أجل أن تتزين به ابنته في عرس بعدها يعيده له، لم يرجع الجوهري العقد لعلي بابا كما أنه نصب له مكيدة ليبين أن علي بابا سارق وصعلوك وقد سرق مجوهرات وذهب الجوهري، فيقع علي بابا في هذا الفخ. تصل تفاصيل القصة إلى القاضي بدر البدور الذي أصبح اسمها بدران.

الليلة السادسة بعد الألف (أية الكشف "تلك أية أخرى"): تحكي أحداث هذه الليلة ذهاب علي بابا لمجلس القضاء لمحاكمته في تهمة سرقة الجوهري ومقابلة القاضي بدران، قص عليها ما وقع منذ اختطافه وفقدانه زوجته إلى المكيدة التي أوقعه فيها الجوهري، تفعل بدر البدور ما بوسعها لإثبات براءته. فتطلب من الجوهري صناعة عقد مشابه للعقد الأصلي إكراما لزوجته (جوهر) بهذا تكشف كذبه وخبثه، تجتمع بدر البدور بعلي بابا وتكشف عن شخصيتها

وتخبره عن كل ما جرى معها وهو كذلك يفعل نفس الشيء، حيث يحدثها عن عجائب ما مر به وخاصة اختطافه من طرف الجن.

يقوم علي بابا بدور البطولة اتجاه جوهر بإعطائها الدواء لترجع إلى طبيعتها الأولى بل أصبحت أجمل، كما يصارحان الأمير بالحقيقة وسرد عليه ما وقع لهما من البداية إلى النقطة التي هم فيها آنذاك، فيقرر الأمير مسامحتهما وتركهم يذهبون للانتقام من الأمير اللقيط ومساعدة والد بدر البدور، كما يقوم بوعدهم أنه سيأتي خلفهم لمساعدتهم في الأخذ بالثأر.

الليلة السابعة بعد الألف (أية الدخول "فاخلع نعليك"): عودة علي بابا وبدر البدور إلى إمارتهم بعد عامين من الزمن لمحاسبة الأمير اللقيط وإنقاذ الأمير الحكيم، عند الالتقاء بالأمير الحكيم أخبرهم بمصير العرافة وابنتها أنهم شنقوا لأن الأمير اللقيط اكتشف أنها من ساعدت علي بابا في اللقاء بالأمير الحكيم وهروبه مع بدر البدور، وما فعلته كذلك من مكائد بأسرته. لكن قبل شنقها اعترفت للشعب بحقيقة الأمير اللقيط أنه مجرد لقيط استولى على الحكم بعد التخلص من الوريث الشرعي، هرب اللقيط وعائلته بمجرد كشف الحقيقة للناس.

بعدها يأتي أمير الأمراء للإمارة كما وعد علي بابا لمساعدته في التخلص من اللقيط، كما يعود أيضا الأمير الأمجد من جديد كأنه يبعث، فتكون النهاية سعيدة حيث يقام عرس لجوهر والأمير الأمجد ولبدر البدور مع علي بابا، وعاش الجميع في سعادة ونعيم.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا_ المصادر

1- عزالدين جلاوجي: علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى، الجزائر، 2023م.

ثانيا– المراجع:

أ –المراجع العربية:

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م.

2- حكيمة سبيعي: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، د.ط، زهران للنشر، عمان، الأردن، 2014م.

3- حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1991م.

4- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997م

5- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، د.ط، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، 1978م

6- صالح مفقودة: أبحاث في الرواية الجزائرية، د.ط، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2008م.

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

8- عزت السيد أحمد: الجمال وعلم الجمال، ط2، حدوس واشراقات للنشر، عمان، الأردن، 2013م،

9- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان (دراسة في الزمن السردي)، ط1، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 2012م.

10- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط1، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر،2010م.

ب– المراجع المترجمة:

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى، وعمر حلى، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997م.

2- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003م.

3- مارك جيمينيز: ما الجمالية؟، تر: د. شربل داغر، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت لبنان، 2009م.

ثالثا– المعاجم والقواميس:

1- ابن منظور: لسان العرب، ج 9، مادة (ج.م.ل)، ط: جديدة، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981م.
2- ابن منظور: لسان العرب، ت: (عبد الله على الكبير_ محمد أحمد حسب الله_ هاشم محمد الشاذلى)، المجلد6، ط: جديدة، دار المعارف، القاهرة، مصر.
3- أبي الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا: مقياس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا.
4- بطرس البستاني: محيط المحيط، ط: جديدة، مطابع تيبو–برس، بيروت، لبنان، 1987م.
5- خليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: الدكتور عبد الحميد هنداوي، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م.
6- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985م.
7- علي بن محمد بن علي الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، د.ط، دار الديان للتراث شركة الفتح للطباعة، الجيزة، مصر، (1403هـ - 1982م).
8- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، ط5، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، 2007م.
9- نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، 2004م.
10- نصار نواف: معجم المصطلحات الأدبية (عربي انجليزي)، ط1، دار المعتز، عمان، الأردن، .2011

رابعا– المجلات:

1- فؤاد علجي، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بحث في التأسيس والتأصيل، مجلة الكلم، المجلد06، العدد02، الجزائر،2021م.

فهرس المحتويات

فهـــــرس المحتويـــات

العنـــــوان	الصفحة
مقدمة	أ
مدخل (مفاهيم نظرية حول الجمالية والرواية)	
أولا: مفهوم الجمال والجمالية	**04**
1- مفهوم الجمال	**04**
2- مفهوم الجمالية	**06**
ثانيا: الرواية العربية الجزائرية	**07**
1- نشأة الرواية	**07**
2- نشأة الرواية العربية والجزائرية	**09**
الفصل الأول: جمالية الزمان في رواية علي بابا والأربعون حبيبة	
1-مفهوم الزمن لغة اصطلاحا	**18**
2-أقسام الزمن في الرواية	**20**
3- أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية	**22**
4- المفارقات الزمنية	**23**
4- 1 - الاسترجاع /الاستذكار	**25**
4- 2 – الاستباق الاستشراف	**29**
5- الديمومة (المدة الزمنية)	**31**
5-1 -تسريع السرد:	**31**
أ- الخلاصة	**32**
ب- الحذف	**34**
5-2- تعطيل السرد:	**35**
أ- الوقفة	**36**
ب- المشهد	**37**
الفصل الثاني: جمالية المكان في الرواية "علي بابا والأربعون حبيبة"	
1- تعريف المكان لغة واصطلاحا	**47**

2– أنواع المكان وتوظيفه في الرواية	51
3– أهمية المكان	55
4– علاقة المكان بالزمان	56
خاتمة	59
ملحق	62
قائمة المصادر والمراجع	68
فهرس المحتويات	71

ملخص:

تعتبر الرواية العربية من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا في العصـــر الحديث باعتبارهـــا تصويرا للواقع المعـــاش، حيث يعتبر الزمان والمكان من أهم عناصر البنية السردية في الرواية التي اهتم الدارسون بدراستها، حيث يمثلان عنصرا هاما من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، هذا ما تجسد في دراستنا لرواية علي بابا والأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي التي خرقت أفق التوقع باعتبارها من الروايات العجائبية التي أبدع في توظيف الزمان والمكان فيها توظيفا جماليا يخرق أفق توقع القارئ.
الكلمات المفتاحية: الجمالية، الرواية، الزمان، المكان.

Abstract:

The Arabic novel is considered one of the most widespread literary genres in the modern era as a depiction of lived reality. Time and place are considered among the most important elements of the narrative structure in the novel that scholars have been interested in studying, as they represent an important element of the basic elements on which the art of storytelling is based. This is what was embodied in our study. The novel Ali Baba and the Forty Lovers by Azzedinne Djellawji, which broke the horizon of expectation as one of the miraculous novels in which he excelled in employing, time and place are aesthetically employed, breaching the reader's horizon of expectation.
Keywords: aesthetic, novel, time, space.