الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues
قسم اللّغة والأدب العربي

التّخصص: نقد.

بنية الزّمان والمكان في رواية " الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال" لـ عز الدّين جلاوجي.

مذكرة من متطلبات شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

ـ إعداد الطالبين
ـ أسامة تونسي.
ـ جمال أعراب.

إشراف الأستاذ
ـ أ. بوعلام العوفي.

اللّجنة المناقشة:

1ـ أ.....رئيسا
2ـ أ بوعلام العوفي..... مشرفا ومقررا
3ـ .....ممتحنا

السّنة الجامعية:2019/2018

إهداء:

إلى من علّماني أنّ العلم أمانة... والديّ الكريمين.

إلى من زرع فسيلة علم فأحسن سقايتها...فكان النّجاح حليفه.

نهدي هذا العمل إلى كل روح خجولة تأبى الظهور.

أسامة ـ جمال.

مقدمـــة:

بما أنّ الرّوايّة جنس أدبي حديث شكلا ومضمونا، ويعكس لنا صورة الواقع، بكل ما فيه بطريقة فنيّة وجماليّة، جعلت جميع النّقاد والمبدعين يتفاوتون للظّفر بها (دراسة ونقدا وإبداعا)، وقد أحرزت مكانة مهمة في العالم الأدبي الإبداعي وذلك للحبكة الرّوائيّة التي تميّزت بها. بالإضافة إلى الطابع السّردي المتغيّر الذي استطاع أن يحتوي أفكار المبدعين بهواجسها وثقلها.

يمثل السّرد خاصيّة فريدة متعلقة بالرّوايّة، مستندة على بنى وأنظمة دقيقة، تعتمد على الزّمان والمكان بدرجة أولى، فالأول يمدنا بتواريخ وفترات مرت أو لم تمر بعد، لكي يبني لنا أفق توقع مشوقا يبتعد عن الرّتابة، في حين المكان هو البساط السّحري الذي ينتقل في الروائي أو السّارد، فيجسد لنا الفعل الرّوائي سواء أكان مستندا على أمكان واقعيّة أم متخيلة، وبما أنّ الزمان والمكان هما أحد العناصر المكونة للعمل الأدبي والمحور الذي تبنى عليه أحداث الرّوايّة ونظرا للوظائف المتعددة والمتزامنة ارتأينا أن يكون موضوع دراستنا موسوم بـ (الزمان والمكان في روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال) لعز الدين جلاوج، ولعل اختيارنا لهذا الموضوع هو اهتمامنا الكبير بالرواية الجزائريّة التي تطورت تطورا كبيرا على جميع المستويات وكذا شغفنا بالسّرد وأطره وأنظمته وقد انطلقنا في بحثنا هذا من إشكاليّة أساسيّة تتمثل في

ـ ما معنى البنيّة الزّمانيّة والمكانيّة في الرّوايّة وكيف تجلت في الرّوايّة؟.

وكإشكاليّة حاولنا أن ندرج بعض الفرضيات وتتمثل في الآتي:

ما تعريف البنيّة والزمن والمكان؟ وكيف خدمت هذه العناصر بعضها البعض؟

وإلى أي مدى بلغ التّرابط بين هاتين البنيتين (الزّمان والمكان)؟.

وللإجابة عن هذه التّساؤلات سرنا وفق خطوات المنهج البنيوي مع الاستفادة من المنهج السّيميائي، وبعض آليات الوصف والتّحليل.

خطتنا كانت مكونة من مدخل نظري حول المفاهيم والمصطلحات النّظريّة (تعريف البنيّة ـ الزمن والمكان...) في حين كان الفصل الأول تطبيقيا حاولنا فيه أن نستظهر تجليات الزّمن في روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال لعز الدّين جلاوجي، وأردنا في هذا الجزء أن نتبيّن التّرتيب الزّمني من استباقات واسترجاعات والنّظام السّردي بعناصره المتعددة وكذا التّواتر.

أما الفصل الثّاني: فقد كان معنونا بـ تجليات المكان في روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال لعز الدّين جلاوجي، وقد اشتغلنا فيه وفق مباحث ممنهجة إذ تطرقنا فيه إلى أهم الأماكن الواسعة المفتوحة في الرّوايّة وبعدها حاولنا استظهار الأماكن الضّيقة المغلقة الخاص بأناس معينين، في حين وقفنا على أهم أبعاد المكان كالبعد النّفسي الذي نجد له تأثير عميق وعميق وكذا الهندسي...

أنهينا بحثنا هذا بخاتمة رصدنا فيها أهم النّتائج المتوصل إليها، فقد دوناها في شكل عناصر واستنتاجات وسبقناه بمقدمة.

و لإتمام هذا البحث اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع كان أبرزها وأولها روايّة عز الدّين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، و جميلة الشّريف، مكونات الخطاب السّردي(مفاهيم نظريّة)، ـ سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي.

و لا يخلو عمل من صعوبات أو عراقيل، ولعل أول عائق هي قلة الدّراسات التي تناولت الرّوايّة كبر حجمها، وكذا الاضطرابات التي شهدتها الجامعة، والتي لم تفسح المجال لاستغلال الوقت المقرر لانجاز هذا البحث، ورغم ذلك حاولنا تجاوز كل ذلك.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر الأستاذ بوعلام العوفي كل من ساهم في انجاز هذا العمل سواء من قريب أو بعيد، ولأختنا عسجد

المفاهيم والمصطلحات:

عرف الجانب النّقدي والفني في الرّوايّة العربيّة عامة والجزائريّة على وجه الخصوص تنوعا كبيرا، وجدلا واسعا بين الكثير من النّقاد والدّارسين، وذلك كثرة ذيوعها وانتشارها وتضاربت الأسس حول عملها وأصولها التي تقوم عليها، والرّوايّة كجنس أدبي سردي وجب الولوج إلى عالم المفاهيم والمصطلحات النّظريّة لبيان شرحها ومعانيها.

1ـ مفهوم البنيّة: (La structure).

أ ـ لغة:

ورد لفظ البنيّة في مواضع كثيرة وفي القواميس القديمة، ففي لسان العرب لابن منظور نجد " البنى نقيض الهدم، وبنية وبنايّة، وابتناه وبناه، والبناء المبنى والجمع أبنيّة وأبنيات جمع الجمع والبناء مدير البنيان وصانعه."[1] ومنه البنيّة من التّشييد والبناء في العمران والمنازل.

كما ورد اللّفظ في القرآن الكريم في عدّة مواضع حيث قال تعالى: " أأنتم أشد خلقا أم السّماء بناها." النّازعات الآية 27.

كما جاءت في قاموس المحيط على نحو " البنيّة جمع بنى، والبنيّة هنيّة البناء ومنه بنيّة الكلمة أي صيّغها، وفلان صحيح البنيّة أي الجسم."[2] ومن خلال ما تم ذكره في التعاريف التي جاءت في مصادر اللّغة العربيّة وما تناوله القرآن الكريم نخلص إلى نتيجة مفادها أن البنيّة بعيدة نوعا ما عن النّص والأطر السّرديّة بل تحمل عدّ مدلولات منها التّشييد والطريقة التي يكون عليها البناء وكذا القوة والصّلابة، والتّماسك.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مجلد1، دار إحياء التّراث العربي، ط1، بيروت، 1997، ص258.
[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، دط، القاهرة، مصر، 2008، ص165.

ب ـ اصطلاحا

تعددت الآراء واختلفت حول تعريف مصطلح البنيّة وذلك لتشعبه وكثرة حقوله المعرفيّة، فهو لا يرتبط بالمجال الأدبي فقط والبنيّة هي " آليّة للدّلالة ودنياميكيّة لتجسد الدّلالة في سلسلة المكونات الجذريّة والعمليات المتصلة، وهي شبكة من التّفاعلات التي تتكامل لتحول اللّغة بمعناها الواسع إلى بنيّة معقدة تجسّد البنيّة الدّلاليّة تجسيدا مطلقا."[1] إذن البنيّة بهذا المفهوم هو الخروج عن الظاهر والجلي وتدخل إلى أعمق من ذلك كونها تمثل الظاهر والخفي معا إذ تبحث في نظام العلامات والدّلالات للخروج بنتيجة، ولكن هناك من يغلب جانبا عن آخر ويرى أنّها تشمل التصور الذهني والعقلي فقط، كما هو الحال عند صلاح فضل عندما تكلم عن البنيّة على أنّها." نموذج إجرائي وتصور ذهني أكثر مما هو تصور مادي قائم على علاقات محسوسة."[2] كما نجده جيرالد يقول أيضا " إنّما مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء والعناصر إلى بعضها أو علاقتها بالكل من ناحيّة أخرى."[3] منه البنيّة كبينّة لا تتشكل وحدها وإنّما تتحد العديد من العناصر الأخرى لكي تشكلها لتضفي إلى بناء متكامل.

أما عند النّقاد القدامى ذو التّوجه البلاغي أمثال عبد القاهر الجرجاني فيقول:" أما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتضي نظمها أثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النّفس، فهو نظم يعتبر في حال المنظوم بعضه مع بعض."[4] في هذا الطرح يحاول الجرجاني ترتيب المعاني على حسبها طرحه والتعليق عليها، وكذا إعادة بنائها مع بعضها البعض.

---

[1] **كمال** أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلي، دراسة بنيويّة في الشعر، دار العلم للملايين، ط1، 1979،ص7.
[2] صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، دار الآفاق العربيّة، ط1، 1997، ص92.
[3] صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، لبنان، 1985، ص121.
[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع محمد عبد المنعم، مكتبة القاهرة، دط، مصر، 1980، ص98.

كما أنّ مصطلح البنيّة أبعادا نظريّة أخرى عند الغربيين فكل حسب منظوره الخاص لهذا المصطلح، حيث يرى جيرالد برنس أن البنيّة هي " شبكة العلاقات الموجودة لبن القصة والخطاب، والقصة والسّرد وأيضا الخطاب والسّرد..."[1] أي أنّ البنيّة هي الكل المتكامل أو هي مجموع العلاقات المتبادلة بين العناصر المكونة للعمل الأدبي.

خلاصة القول أن البنيّة هي مجموع العلاقات والمكونات المنظمة والمنتظمة والمترابطة فيما بينها، وذلك لكي تشكل (كلا متكاملا قائما بذاته) إذ أنّه لا يمكن الحديث عن عنصر من عناصرها إلا في نطاق المجموعة التي ينظم إليها.

2ـ مفهوم الزّمن

أ ـ لغة:

أورد ابن منظور في معجمه لسان العرب في تعريفه للزّمن على نحو " الزّمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم= الزمن والزمان والعصر، والجمع أزمنة أو زمان وأزمنة وزمن زامن شديد و أزمن الشيء = طال عليه الزّمان، والاسم من ذلك الزّمن والزّمنة وأزمن بالمكان: أقام به زمنا، وعامله مزامنة، وزمانا من الزّمن والدّهر والزّمان واحد، الزّمان زمان الرّطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد ويكون من شهرين إلى ستة أشهر."[2]

جاء في قاموس المحيط أنّه " اسمان لقليل الوقت وكثيره والجمع الزّمان وأزمنة، وأزمن ذات الزّمين كزبير= تزيد بذلك تراخي الوقت."[3] ومنه نرى أنّ التعريف يشمل الصّيغ والصّرف.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر السّيد إمام، ميرت للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص224.
[2] ابن منظور، لسان العرب، ص36.
[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج4، ص225.

أما في مقاييس اللّغة لابن فارس فجاء تعريف تعريف اللّفظة على أنّها " الزّاي والميم والنون أصل واحد، يدل على الوقت من ذلك الزّمان وهو الحين ـ قليلة وكثيرة ـ يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة."[1] والملاحظ في كل التّعريفات التي أوردناها أن المصطلح يعرف بعض الغموض إذ لا يوجد دلالة واضحة على شيء محدد.

يختلف الزمن باختلاف الآراء والمفكرين، لكن الزمن يعرف بعضا من الحركيّة، فالزّمن عنه الله سبحانه وتعالى ليس كالزمن عند الإنسان وهذا وارد في القرآن الكريم الذي يبيّن هذه المسألة، كذا للمكان جانب نفسي روحاني فالسّاعة عند الإنسان أو الشّخص السعيد ليس نفسه عند الإنسان الفرح، هذا داخليا أما عقارب السّاعة فنفسها، أما عبد المالك مرتاض فيقول: " الزّمن إذن تمثيل إلى معنى التّراخي والتباطئ أي كأنّ حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزّمن، التي تحول العدم إلى وجود حيني تسجيل لقطة من الحياة في حركتها الدّائمة ديمومتها السّرمديّة."[2] ومن هنا ارتبط الزّمن وتعلق بالمدّة ارتباطا وثيقا، لأننا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نعطي تفصيلا دقيقا للزّمن ومدة بدايته أو نهايته.

ب ـ اصطلاحا

يعد الزّمن معادلة فارقة في العمل الأدبي الرّوائي، حاضر بقوة في المتون السّرديّة وركيزة لا بد منها إذ " أن الزّمن هو محور الحياة وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها ونسيجها، الرّوايّة فن

[1] ابن فارس ابن زكريا أبي الحسن أحمد، مقاييس اللّغة، مج7، دار الخليل، دط، بيروت، لبنان، 1999، ص202.
[2] عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّوايّة ، بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ط1، الكويت، 1998، ص200.

الحياة، فالأدب مثل الموسيقى فن زماني، لأنّ الزّمان هو وسيط الرّوايّة كما هو وسيط الحياة."[1] لا حياة دون زمن ولا روايّة دون زمن فالبعد التكاملي بين هذه الثّنائيات يصعب تجاهله.

1ـ الزّمن عند ميشال بوتور.

يعتبر (ميشال بوتور) أحد رواد الرّوايّة الجديدة وقد قسم الزّمن إلى ثلاثة تقسيمات أزمنة في الخطاب الرّوائي وهي " زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة وكثيرا ما تنعكس هذه الأزمنة على بعضها البعض لتشكل روايّة أو قصة نقرأها في ساعة أو أكثر لتكون أحداثها قصيرة أو وجيزة إن صح التّعبير."[2] حسب بوتور فإنه هذه الأركان مترابطة فيما بينها، فلا وجود للزّمن الثّاني دون الأول وهكذا دواليك.

2ـ الزّمن عند آلان روب غرييه.

يرى غرييه أنّ الزّمن هو " المدّة الزّمنيّة التي تستغرقها عمليّة القراءة للرّوايّة لأنّ زمن الرّوايّة في وجهة نظر، ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة لذلك هو لا يلفت النّظر إلى زمنيّة الأحداث وعلاقتها بالواقع."[3] أي أن الزّمن متوقف على المدّة المستغرقة في القراءة أو متابعة أي عمل أدبي، وخارج هذا الإطار المحدود لا وجود لزمن لأنّ الأخير عنه هو زمن القصة المحكيّة.

---

[1] مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّوايّة العربيّة المعاصرة، دار فارس للنّشر والتّوزيع، ط1، 2004، ص23.
[2] نفسه، ص49.
[3] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، المركز الثّقافي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص23.

3 ــ الزّمن عند جبرار جينيت.

يعد جينيت من أهم النّقاد في السّاحة الأدبية الذي كرس فكره لتحليل الخطاب الرّوائي حيث قام " جينيت بتقسيم العمل إلى ثلاثة مستويات هي (زمن الحكايّة، زمن الخطاب، وزمن القصة)."[1]

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

يرى (المسعدي) أنّه " لا يمكن نتصور شيئا موجودا يدوم وجوده إلا بالزّمان، ولا تصور عقلي دون ديمومة زمانيّة للأشخاص والجماعات على حد سواء، فمصيرنا وحياتنا مرتبطان وجوبا بالزّمن."[2] من قول المسعدي نلحظ أن الزّمن ارتبط بحياته الشيء قبل موته وفي ظل كل هذا له نظره عقائديّة كون لا حياة خارج حدود الزّمن، ولا يتصور وجود عالم معدم الزمن وكذا هي الرّوايّة.

كما أشارت النّاقدة بدورها(سيزا قاسم) إلى أنّ " الزّمن ارتبط أول الأمر بالقصة."[3] هما الناقدة ترى أن البدايات الأولى للزّمن ظهرت في القصة كجنس أدبي. ويرى سعيد يقطين الذي " قسم الزّمن الرّوائي إلى ثلاث مستويات هي: ومن القصة، زمن الخطاب، وزمن النّص، بحث يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائيّة وكل مادة حكائيّة ذات بدايّة ونهايّة ... ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميّز بفرضه النّوع... أما زمن النّصي فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في

---

[1] مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّوايّة العربيّة المعاصرة، ص53.
[2] يحي عبد السّلام، عن روايّة المسعدي، رسالة ماجستير، جامعة الاسكندريّة، مصر، 1988،ص130.
[3] جميلة الشّريف، مكونات الخطاب السّردي(مفاهيم نظريّة)، عالم الكتاب الحديث للنّشر، ط1، تبسة، الجزائر، 2011، ص22.

النّص، أي إنتاجية النّص ومحيط سوسيو ـ لساني معيّن."[1] ويذهب للقول أن للزمن دلالات وأبعادا جد عميقة خاصة في الفكر الإنساني " أن مقولة الزّمن متعدد المجالات يعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواتها التي يصوغها في حلقه الفكري والنّظري... فيوظفها مانحا إياه خصوصيّة تساير نظامه الفكري."[2]

وفي هذا الصّدد تطرق عبد المالك مرتاض إلى مفهوم الزّمن وقال عنه: إنّه " خيط وهمي مسيطر على التّصورات والأنشطة والأفكار."[3]

2ـ2 أنواع الزّمان.

نميّز في الحكي بين ثلاثة أنواع من الزّمن.

1ـ زمن القصة:Teurps du l'istoiré

يحتل زمن المادة الحكائيّة، أي الزّمن الخاص بالعالم الحكائي المتخيل هو " زمن وقوع الأحداث المرويّة في القصة فلكل قصة بدايّة ونهايّة، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي."[4] فالقصة هي المادة الخام في أي عمل روائي، حيث أن زمن القصة هو الزّمن الحقيقي في الرّوايّة، ففيه تتابع الأحداث كما جرى حدوثها في الواقع من ماضي إلى الحاضر وربما الاستشراف بالمستقبل سواء كانت متخيّلة أم واقعيّة.

1 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي،ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005،ص89.
2 نفسه، ص 61.
3 عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّوايّة، ص179.
4 محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص 87.

2ـ زمن الخطاب.Teups du discours

ويعد زمن الخطاب هو " الذي تعطي فيه القصة زمنيّتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الرّاوي والمروي له."[1] كما يعرف كذلك بزمن الكتابة، إذ فيه تربط عناصر التّشكيل الجمالي داخل العمل الرّوائي كما أسلفنا الذّكر يتألف و بحوي مجموعة من التّقريرات أو الصّور الثّابتة أو المتحركة التي يقدّم القصة، والتي تتحكم في تتابع الوقائع والأحداث وكذا الإيقاع السّردي، وأيضا نوع التّعليق في الخطاب الرّوائي."[2] كما أنّ زمن الخطاب يقاس في كل نص بعدد الصّفحات الذي يقاس بالسّنين والشّهور والساعات والأيام.

3ـ زمن القراءة Teups de lecture

وهو الزّمن الضروري لقراءة النّص من قبل المتلقي أو القارئ بعيد عن الكاتب ولا يتدخل فيه لا من قريب ولا من بعيد.

3ـ مفهوم للمكان

أ ـ لغة

يحمل المكان في لفظه العديد من المعاني التي تعتبر بعيدة نوعا ما عن المكان الذي يذهب إليه النّقاد والدارسون في المتون الروايّة، فابن منظور في معجمه لسان العرب يقول " المكان الموضع والجمع أمكنة، كقذال و أقذلة، وأماكن جمع الجمع."[3] ويضيف أيضا:" ثعلب: يبطل أن

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، ص49.
[2] ينظر جيرالد برني، المصطلح السّردي، تر عابد خردار، لبمجلس الأعلى للثقافة، ط1، ب، 2003، ص62.
[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر،ط1، مج 6، لبنان، 1997، ص83.

يكون مكان، فعالا لأنّ العرب تقول كن مكانك وقم مكانك، وأقعد مقعدك، فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من كان أو موضع منه."[1]

وثمة وجهة نظر أخرى مشابهة للتي أوردها ابن منظور في معجمه، إذ يذهب الزّبيدي هو الآخر إلى الاستشهاد يقول اللّيث : المكان اشتقاقه من كان يكون لما كثر في الكلام صار الميم كأنّها أصليّة."[2] ومنه فإنّ المفهوم اللّغوي للكلمة مشتق من كان ومنه نستنتج أن للفظ شبه إجماع على ما أورده النّقاد.

ب ـ اصطلاحا:

يعد مصطلح المكان من بين المصطلحات التي شهدت تعددا كبيرا لمفاهيمها وقد تناول النقاد والباحثون هذه اللفظة من باب التّخصص فنجد فقد أشار غاستون باشلار إلى هذه القضيّة حيث أورد " عندما قام بدراسة القيّم الرمزيّة المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤيّة السّارد أو الشخصيات سواء في أماكن المنفتحة الخفيّة أو الظاهرة المركزيّة أو الهامشيّة ... وغيرها من التعارضات."[3] ومن هناك ما أرده بشلار أراد أن يبيّن لنا الحيز الذي يشمله المكان.

اقتصر شارل كريقل على إبراز ما اقترحه تسميته بسردانية المكان هو الذي في " نظره يؤسس المحكى لأن الحدث في حاجة إلى مكان بقدر حاجنه إلى فاعل وإلى زمن ومكان، هو الذي يضفى على التّخيل المظهر على حقيقة."[4]

---

[1] نفسه، ص83

[2] الزبيدي، تاج العروس، مج18 علي شيري، دار الفكر للطّباعة والنّشر، ط، مج18، 1994، ص 488.

[3] حسن بحراوي، بنيّة الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص25.

[4] ينظر: جيرار جينيت، كورد نيستين وغيرهم، الفضاء الروائي ، تر عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشّرق/ط1، المغرب، 2002، ص137.

ـ الزّمان في روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال.

1ـ التّرتيب الزّمني ordre teuporel

تعد إشكاليّة البناء التتابعي أو التّرتيب الزّمني للأحداث والوقائع من بين الأبعاد الجماليّة التي يتشكل منها النّص الرّوائي ومن أكثر السمات بروزا فيه هو أنّه يجعل الأحداث متعاقبة دون الاخلال بتوازن المتن الرّوائي، ويعطي له قيمة جماليّة وفنيّة قادرة على إضفاء نوعا من الجماليّة الفنيّة، لكن التتابع الاستمراري الذي لا يدع مجالا للمفارقات السّرديّة يشعر القارئ أو المتلقي يشعر بنوع من الرّتابة ويدخل في دولاب يبتعد عن الإبداع، لأن الرّوائي يحاول جاهدا كسر أفق التّوقع وخلق نظام جديد وتوليد أحداث سابقة أوآتيّة قادرة ربما حتى على إحداث الصّدمة وهذا ما أسماه بالمفارقات الزّمنيّة " والتي تكون على نوعين أساسيين هما = استباق واسترجاع حيث أن المفارقة الزّمنيّة هو مصطلح عام للدّلالة على أشكال التّنافر بين التّرتيبين (التّرتيب الزّمني للقصة والتّرتيب الزّمني للحكايّة)." [1] أي أن المفارقات الزّمنيّة تأتي على مخالفة السّرد وهو الذي يولد نوعا من المتعة والتّشويق.

1ـ1 الاسترجاع analijsse

يعد الاسترجاع من أهم التّقنيات السّرديّة وأكثرها حضورا إذ مازال الرّوائي يسترجع ويعود إلى أغوار الماضي السّحيق بسنين طويلة تفوت حاضر السّرد وتتعدى درجة الصّفر، فالكثير من الكتاب الرّوائيين الجزائريين مازالوا يعودون إلى أحداث ثورة الجزائر أو العشريّة السّوداء حتى ولو كانت نقطة الانطلاق هي في الأصل تبدأ. من تلك الفترة مثلا 1954 تجد السّارد يعود إلى حيثيات

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

أعمق كحادثة المروحة أو مجاز 8 ماي 1945، كما هو حاصل في روايّة عز الدين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال.

و لمصطلح الاسترجاع العديد من التّسميات التي تنطوي تحته فهناك من يسميه الارجاع، الارتجاع البعديّة وغيرها، في حين أجمع العلماء على تسميّة واحدة وموحدة وهي الاسترجاع، فالأخير هو " عمليّة سرديّة تعمل على ايراد حدث سابق للحظة الأولى التي بلغها السّرد."[1] النّقصة الصّفر وتسمى أيضا براهن السّرد إذ أنّ السّارد يتوقف عندها ليعود إلى الماضي ويسترجعه بكل خذافره.

ويعد الاسترجاع " مخالفة لسير السّرد تقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخط الزّمن تولد داخل الرّوايّة نوعا من الحكايّة الثّانويّة."[2] ويعد الاسترجاع بمثابة الذاكرة الحيّة التي تقوم بوظيفة استذكاريّة، وتقدم معلومات حول شخصيات الرّوايّة وأماكنها وفي بعض الأحيان تمثل هذه الاسترجاعات قصص ثانويّة تمثّل همزة وصل بين حاضر السّرد وماضيه في قالب سردي إبداعي.

1ـ1ـ أ أنواع الاسترجاع

1ـ استرجاع داخلي Analepse Iuterue

يمثل الاسترجاع الدّاخلي أحد أوتار السّنفونيّة السّرديّة فهو" إيراد حدث يعود إلى ماض لاحق لبدايّة الرّوايّة قد تأخر ذكره في النّص."[3] ويبرز هذا الاسترجاع في كونه لا يتعدى حاضر السّرد إلا بفترات وجيزة من بدايتها أي هو " الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكايّة بعد بدايتها،

[1] محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، منشورات الاختلاف، دط، الجزائر، ص88
[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّوايّة، دار النّهار للنّشر، ط1ـ بيروت، لبنان، 2002، ص100.
[3] ينظر، سيزا قاسم، بناء الرّوايّة، ص40.

وهو الصّيغة المضادة للاسترجاع الخارجي."[1] إذن هو استرجاع في محيط السرّد وضمن الإطار الزمني الخاص به.

يوجد في الرّوايّة الكثير من الاسترجاعات الدّاخليّة التي وظفها الكاتب بغيّة نقل تفاصيل سابقة وجب القارئ أن يمر عليها يقول: " أمسك خلاف التّيغر فجأة وقد تغشاه حزن حتى صارت سمرته أعمق، وقال يمكن أن أفعل لو أحبتني حوريّة بنت سوزان."[2] وفي مقام آخر يقول " صباحا كان العربي الموستاش وزوجته حمامة رفقة البنتين حوريّة والباهيّة، يشق بسيارته الرّماديّة الطرق الوعرة الملتويّة بإتجاه العرش، ورغم الضجيج الذي كان ... فإنّ الزّوجين قد لاذا بأسوار الصّمت يعيدان ذكريات مازال كل نسر من هذه الأرض شاهدا عليها.[3] وبطبيعة الحال هناك العديد من هذا النوع من الاستباقات سنحاول أن نمثّل من الرّوايّة نذكر منها.

ـ" قبل المغرب بساعة تقريبا اعتقلت الشّرطة يوسف الرّوج من بيته وأخضعه الضابط لاستجواب دقيق."[4]

وفي مثال آخر يقول:" وهو عائد إلى البيت بعد العشاء لم يكون يوسف الرّوج يفكر إلا في العيون التي وشت، يمكن للضابط أن يعرف بحدوث لقاء مع الزعماء لكنّه لا يمكن أن يعرف التّفاصيل ويعرف المتدخلين بالتّرتيب ويعرف حتى تفاصيل عن قصيدة العربي الموستاش."[5] نلاحظ هنا أن الفترة الزّمنيّة بين ما حدث مع يوسف الرّوج من اعتقال وتعرضه للمساءلة وتذكره للحادثة لم يكن بالكاد أن تجاوزت أيام قليلة إن لم تكن ساعات.

---

1 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّوايّة، ص20.
2 عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، دار المنتهى للطباعة والنشّر والتوزيع، الجزائر، 2017،ص14.
3 نفسه، ص29.
4 نفسه، ص37.
5 نفسه، ص38.

يحاول السّارد أن يبيّن ما حدث في اللّيالي الماضيّة." بعد العصر مباشرة وصلت كل الجثامين معظمها كان لأطفال أقل من أربعة عشر عاما، ثلاث نساء إحداهن في السّبعين من عمرها كان الحزن يلف كل الوجوه بكفن أسود."[1] هذه النّقطة من الاسترجاع بنيت على تفاصيل دقيقة للغايّة حيث بينت لنا العدد والجنس (ذكر، أنثى) واللّون، السّن، الحالة الشّعوريّة التي كانت موجودة لحظتها، إذن هي مفارقة مهمة في عمليّة السّرد المراد منها إحداث وابراز نزعة دفينة داخل القارئ عند معرفته لما حدث ليلتها.

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

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

---

1 عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص190.
2 نفسه، ص191.
3 نفسه، ص 193.
4 نفسه، 210.

2ـ **الاسترجاع الخارجي** Analepse exterue

يعد هذا الاسترجاع عبارة عن مقاطع سرديّة أو مجموعة من الأحداث يعود بها السّارد إلى وقائع ماضيّة، وقعت قبل بدايّة المحكي الأول إذ أنّه " يعود إلى ما وراء الافتتاحيّة وبالتالي لا يتقاطع مع السّرد الأولى الذي يتموقع بعد الافتتاحيّة لذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم، وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيريّة لا بنائيّة."[1] إذ يلجأ إليه السّارد

لملء الثّغرات والفراغات الزّمنيّة التي من شأنها قد تساعد القارئ على الفهم الصّحيح للأحداث، مع العلم أن الاسترجاع قد يغطي مساحة شاسعة أثناء توقف الزّمن الأول من الحكي." فكلما ضاق الزّمن الرّوائي شغل الاسترجاع الخارجي جزءا كبيرا..."[2] ويعتبر هذا النّوع من الاسترجاعات الأكثر شيوعا وانتشارا في الرّوايّة العربيّة والحديثة والمعاصرة على السّواء.

يوجد في الرّوايّة عدد من الاسترجاعات الخارجيّة التي تجاوزت حاضر السرد بسنوات عديدة، وألقت الضّوء حول الماضي السّحيق للشخصيات والمكان، فهاهو السّارد يسلط الضوء على العلاقة التي تجمع سي رابح وابنته حليمة، واسترجاعه لمجموعة من المواقف، عندما كان يطاردها في الشّوارع وأزقة الطرقات، فيقول:" أما الحبيبة فلا يعرف عنها الآن إلا اسمها (سليمة) هذا الاسم الذي ارتبط به أحلامه وهو يطاردها في الشّوارع التي كانت تخدمها متسولة مع أمها العمياء."[3] في هذه النّقطة بالذات نتبيّن الشعور الوجداني الذي كان طاغيا على الشّخصيّة وكيف أنّ حبها له لم يقف أمام حالتها السيئة ولا مستواها الاجتماعي، وكأنّه يقول الحب يتجاوز جميع الإشكالات الموجودة في المجتمع.

---

[1] عمر عاشور، البنيّة السّرديّة عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1ـ الجزائر، 2010، ص18.

[2] مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّوايّة العربيّة المعاصرة، ص49.

[3] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص11

وكان التّنقل بين الأماكن المختلفة يحمل الكثير من الأسرار والحكايا يحاول الرّوائي أو السّارد بين الفينة والأخرى يتفقدها ويسترجعها " وصلت فلذّة كبده قسنطينة ذات شتاء تهفو كي تشرق مناغاتها أمام والدها."[1] ويقول أيضا " لا يمكن للعربي الموستاش ... أن هذا الفتى الذي استيقظ فجأة هو الذي أنقذه من من قتل محتم."[2] بهذه المفارقة نتلمس بعض المعلومات حول محاولة اغتيال العربي الموستاش وإنقاذ خلاف التّايقر له من موت محتم، فشخصيّة العربي موستاش محوريّة في روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، لكونها كانت تتمتع بالوطنيّة ويشهد له بذلك جميع سكان القريّة، لكن الحادثة تبيّن أن هناك من كان يضمر له الشّر وحاول أن ينهي حياته لولا تدخل التّايقر " وعبد الله لا يمكن أن ينسى فضل العربي موستاش حين دماه من كل غوائل الدّهر إذ فقد جده المعيل في جريمة نكراء."[3].

تحكي الرّوايّة (الحب ليلا..) في مجملها عن أحداث وقعت إبان فترة الاستعمار الفرنسي، وكل ما جاء به المتن الرّوائي من حب وكراهيّة، فرح وحزن، وفاء وخيانة، تضحيّة وهروب، قتل وحرمان مردّها إلى زمن معيّن قد يختلف الزّمن بين حول وآخر وبين عقد وعقد أخر بين نص قرن وقرن، لكن في المجمل الفترة الاستعماريّة زمنا طويل وويلاتها أطول " عازم اليّوم على زيارة قبر أمه الشّهيدة السّولافيّة، وهو يفعل ذلك مرارا في السّنة متخيرا يوم الثّلاثاء. سنوات مرت على استشهادها في مظاهرات الثّامن ماي."[4] تعد مظاهرات الثّامن من ماي نقطة مهمة من التّاريخ الجزائري وما أعاد السّارد ذكرها إلا لبيان وقع الفاجعة التي راح ضحيتها الآلاف من الجزائريين الذي خرجوا للشوارع طلبا للحريّة واجبار فرنسا على تطبيق وعودها على أرض الواقع، ولم تكن والدة يوسف الرّوج إلا واحدة من آلاف الأمهات اللائي تركن فلذات أكبادهم يعانون البؤس

1 عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص11
2 نفسه، ص13
3 نفسه، ص13.
4 نفسه، ث 17

والحرمان، ولم يكن يوسف الرّوج إلا واحد من آلاف السّكان يقصدون القبور زيادة لذويهم وأقربائهم غير أنّه اختلف عنهم في كونه اختار يوم الثّلاثاء لكي يتسنى له الذهاب وتحسس ثرى والدته العزيزة التي لم تمحوا السّنين الطويلة ذكرها من قلبه، بل في كل يوم يمر كان الشّوق إليها يزداد شيئا فيشئا.

يعود بها السّارد إلى نقطة بعيدة جدا يذكرنا بالحب العالميّة الثّانيّة التي كانت حرب الجزائريين دون إرادتهم أقحمتهم السّياسة الاستعماريّة مرغمين، جندتهم ليكونوا في الصّفوف الأولى، يواجهون الموت المحتم، عدد منهم قتل ومنهم من سجن وعذب منهم ولم يسمع عنه أي خبر " في نهايّة الحرب العالميّة الثانيّة اضطرت سوزان للمغادرة إلى ألمانيا ذهبت بحثا عن أمها وأخوالها هناك، وهو يرفعون مرغمين راياتهم البيضاء كم هو صعب أن يفعل الألماني ذلك."[1] فواجم كثيرة مرت على الجزائرين " قضت سوزان هناك سنوات أليمة، تعود إلى حيث كان يشمخ بيتهم، وتضع على الأنقاض باقات ورد تقتنيها من السّوق، وتجلس صامتة تدق في الفراغ وتنصت للفراغ."[2] سوزان واحدة من ملايين الجزائريات اللواتي عانين مصاعب كثيرة، كانت هي الجسد الأنثوي الضعيف الذي اشتد قوة بعد كل صدمة وسقطة بعد كل فجيعة تزداد صلابة بعد كل فراق تزداد رزانة، امرأة مثلت التّحدي نافست الرّجال في صبرهم وكبريائهم، لم تكن لتضعف إلا لتزيد شهامة، خنساء جزائريّة لم تسلم من الواقع المرير الذي كانت الجزائر تعيشه لكنها ضحت من أجل أن يستمر الأجيال الذي بعدها، تحدت الألم ووقفت على الطلل كما فعل سوزان على أركام بيتهم وذكرياهم.

---

[1] عز الدّين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص27.
[2] نفسه، ص27.

يحاول السّارد بمفارقاته العجيبة أن يعطي لنا صورة عن حياة الجزائريين في فترة الاستعمار إذ لم يكن الرّجل الجزائري بعيدا عن الحب بل في كل قطرة دم يملك حبا عظيما وبالتّالي أحب وأحب (بكسر الحاء) " عادت ذات شتاء قارس، كان العربي الموستاش أكثر شوقا إليها، لا يمكن أن ينسى الذي قدمته إليه حين أحبته وحين ارتبطت به دون عشرات الفرنسيين الطامعين في الأملاك التي تركها لها زوجها وهو أحد أكبر المعمرين في المنطقة."[1] هنا تبرز شخصيّة العربي موستاش الذي لم يكن يملك شيء غير أن سوزان أحبته دون غيره من الفرنسيين الذين قادوا حربهم الوحشيّة على أبناء الوطن أمثال العربي موسطاش " لمعت أمامه المعارك التي جرت هاهنا عبر أكثر من قرن .."[2]

3ـ الاستباق. prolepse

يعرف الاستباق بالاستشراف أيضا هو الشّكل الثاني من المفارقات الزّمنيّة التي تقفز إلى خارج حاضر السّرد وتغيّر المسار العادي له، ويعد الاستباق عمليّة مهمة تكمن في ايراد أحداث قد تحدث لاحقا، يحاول السّارد التّطرق إليها دون أن يفصح تماما على مجريات الواقعة لكي لا يكسر حماس القارئ ويجعل الخطاب السردي بفقد بريقه، يشهدها السّرد في وقت متقدم من زمن الحكي الأول وهنا يمكن الإشارة إلى أن هذه الأحداث يمكن لها أن تحدث كما يمكن لها أن لا تحدث باعتبار أن الاستباق هو " قفز على فترة معيّنة من زمن القصة وتجاوز النّقطة التي قضاها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما قد يحصل من مستجدات الرّوايّة."[3] وكأنّ للاستباق خاصيّة استطلاعيّة.

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الدّجال، ص49.
[2] نفسه، ص29.
[3] حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص132.

و$du جيرار جينيت من بين النّقاد الذين تناولوا هذه المسألة حيث قسم الاستباق إلى " استباقات داخليّة وأخرى خارجيّة" [1] حيث تتجاوز هذه الاستباقات حاضر السّرد بذكر أحداث يفترض وقوعها في المستقبل.

2ـ1 الاستباق الدّاخلي prolepse interue

يعرف الاستباق الدّاخلي على أنه لا يتعدى خاتمة الحكايّة وزمنها ولا يخرج عن حدوده ويكمن الاستباق الداخلي في رواية عز الدين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال: في تساءل العربي موستاش" هل وصل سي رابح إلى قسنطينة؟ وهل يمكن هذه المرة أن يجد زوجته ويعود بها.؟"[2] هنا الشخصية التي غادرت المنطقة لم تبلغ زمن الحكاية بعد غير أن السّارد أراد أن يبعث بالحدث إلى عقول القراء ويظهر تفاصيل هذه السّفرة. وفي مقام آخر يقول:

" في السّاحة العامة ترجل عبد الله مودعا، قال يوسف الرّوج.

ـ الأحد القادم أنت مدعو للغلاء، سأختن التوأم.

ـ بإذن الله، كثر الله خيرك عمي يوسف."[3] هنا السارد استبق موعد الزفاف وأعلم الجميع بهذه المناسبة السّعيدة " قام من مكانه وهو يقول:

سنختن الولدين الأحد القادم، حضري نفسك، أريده عرسا كبيرا أدعوا إليه الجميع فرصة للقاء ونشر الوعي في هذا الشّعب الميت."[4]

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكايّة، ص77.
[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص 15
[3] نفسه، 20
[4] نفسه، ص22.

2ـ2 الاستباق الخارجي. Prolepse Exterue

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

3ـ النّظام السّردي في الرّوايّة:

3ـ1 المدة: la dureé

وهنا سنعالج تقنيّة من تقنيات النّسق الزّمني في السّرد وكذا نوعيّة العلاقة القائمة بين زمن الحكايّة وزمن الخطاب، فالمدّة إذن تقوم على مرافقة ومراقبة سرد الأحداث في الرّوايّة، وذلك من خلال الاسراع أو الإبطاء في عمليّة السّرد، حيث أن الزّمن في الرّواية يعد بالثّواني، والشهور، والسّنين أما زمن الخطاب بجدد بطول النّص من خلال الكلمات والأسطر والصّفحات، وإذا عدنا إلى المدّة ونظامها السّردي وجدناه يتشكل من أربعة محركات سرديّة هي الأصل موزعة إلى مظهرين أساسيين هما:

أولا: تسريع السّرد Accélération du récit

ـ1 المجمل أو (الخلاصة) sommaire

يتمثل المجمل في سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر من زمن الحكايّة بكثير، حيث تتضمن البنيّة السّرديّة تلخيصات لأحداث ووقائع دون الخوض في تفاصيلها، فتجيء في مقاطع سرديّة أو إشارات، حيث " عندما نتحدث عن الخلاصة أو التّلخيص كقيمة زمنيّة واحدة من زمن

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّوايّة، ص17.

القصة مقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا في الرّوايّة مرحلة طويلة من الحياة المعروضة."[1] إذ تعد تقنيّة المجمل أو الخلاصة أولى التّقنيات الزّمنيّة التي تسهم في عمليّة تسريع السّرد حيث يستطيع السّارد من خلال كلمات قليلة تلخيص أحداثا وقعت في سنوات وأيام طويلة،ويرى (جيرار جينيت) " أنّ تقنيّة الخلاصة والمجمل على حد تعبيره ظلت حتى القرن التّاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر."[2] أي إن هذه التّقنيّة تربط مختلف الأحداث فيما بينها في القصص الرّوائي.

وتتمثل الخلاصة في " سرد أحداث ووقائع جرت في القصص الرّوائي سنوات أو أشهر في جملة واحدة أو بضع كلمات... أي أنّه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التّعرض لتفاصيلها، فيقوم بوظيفة تلخيصها."[3] بمعنى أنّ الأحداث التي لا تؤثر في القص الرّوائي وسير الأحداث يجوز اختصارها في بعض كلمات أو جمل.

وظف عز الدّين جلاوجي في روايته الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال تقنيّة المجمل أو الخلاصة للقفز على بعض الأحداث والتّنويه عليها فقط " منذ يومين كان يوسف الرّوج قد ركن في كل زاويّة من الحوش وقرميد البيت رايات خضراء عاليّة."[4] ويقول أيضا " وأخيرا حلّت لحظة الزّلزال الأكبر أن حوريّة ليست لقيطة كما أوهمها، ولكنّها ابنته الشّرعيّة من سوزان التي تزوجها منذ سنوات طويلة."[5] السّارد هنا لم يعد إلى الوراء كثيرا ولم يسرد لنا كيف تم زواج سي العربي موسطاش من سوزان وكيف لهما أن أنجبا حوريّة بل مباشرة أخبرها بالحقيقة دون التّطرق للتّفاصيل الدّقيقة لهذه الحادثة.

---

1 الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنو ب للنشر، تونس، 2000، ط1، ص119.
2 ينظر، جيرار جونيت، خطاب الحكايّة، ص110.
3 جيرار جونيت، عودة إلى خطاب الحكايّة، تر محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص37.
4 عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص176.
5 نفسه، ص49.

عمد الكاتب وفي كثير من المرات على إبعاد تفاصيل قد يتخيلها القارئ دون أن يقوم السّارد بإيرادها كقوله " هدأت نفسها مبتسمة، هي تدرك أنّه يحبها وأن منزلتها لن تبلغها سوزان ولا غيرها، ومنذ سنوات بدأت عواطف الغيرة تبرد كثيرا."[1] إذ أنّنا لم نعرف ماهيّة هذه الغيرة بالتّدقيق ومتى بدأت ارهاصاتها تشع ومتى بدأت تتلاشى وتزول.

يتمثل المجمل في الرّوايّة في قول السّارد: " وعيوبه رغم تأخره في الزّواج، فإنّ له الآن بيتا من الأولاد بيت الشّيخ مسعود بولقياقي أرنب إسبانيّة تلد كل عام."[2] معنى أرنب إسبانيّة كنايّة على أن امرأة ولود ومع ذلك لم يذكر لنا كم عدد الأولاد ولا من هو أكبرهم ولا كيف كانت ولادة كل واحد إذ أنّه أجمل وجمع العديد من السّنوات في سطر أو سطرين ليضيء لنا جانب من حياة الرّجل مسعود بولقياقي، وفي موقف آخر نجد " كانت رحلته إلى المدينة منذ أكثر من غشرين سنة بحثا عن العربي الموستاش بعد فراره بجماعة فتحا كبيرا له."[3]

و في روايّة عز الدّين جلاوجي (الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال) ورد العديد من تقنيّة المجمل نذكرها كالآتي.

- " ألزمت حوريّة بنفسها زيارة سي الهادي كل يوم، للاشراف المباشر على علاجه، لابد أن يعود سريعا إلى حياته العاديّة."[4]

- " قبل منتصف النّهار فوجئ بزيارة أبيه له داخل المشفى عجل يستقبله بشوق كبير، أشهر لم يره فيها لقد سرقته المدينة خاصة بعدما اشترى فيها مسكنا راقيا يليق به."[5]

---

1 عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعول الدّجال، ص 49.
2 نفسه، ص 64.
3 نفسه، 149.
4 نفسه، ص 234
5 نفسه، 244.

- " كان ذلك اليوم ... وهي تتسلل فجرا تخوض في لجنة الثّلوج تقود أمها العمياء وتحضن ابنتيها الرّضيعتين اللتين لم يمض على ولادتها إلا أسابيع الثّلاثة، كانت على استعداد أن تتحدى الدّهر كله."[1]

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

2ـ الحذف: (القطع) Ellipse

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

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص268

[2] حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، ص156.

[3] ميساء سلمان ابراهيم، البنيّة السّرديّة في كتاب (الامتناع والمؤانسة) منشورات الهيئة السّوريّة للكتاب، ط1، وزارة الثّقافة،دمشق، سوريا، ص213.

وفي هذا المقام لقد حدد جيرار جينيت ثلاثة أنواع من الحذف هي: الحذف الصّريح، الحذف الضّمني، الحذف الافتراضي.

أـ الحذف الصّريح (الظاهري) Ellipse explicite

يسمى الحذف الصّريح أو الظاهري، حيث أن السّارد يصرح بوجوده في السّرد من خلال إدراج عبارات زمنيّة تكون صريحة عند بدايّة المقطع المحذوف،" فالحذف الصّريح إذن هو الذي يصدر عن إشارة محددة أو غير محددة"[1] كما أنّه " يأتي الحذف الصّريح على صورة تلخيص سريع جدا (انقضت بعضة أعوام) أو على شكل توقف يستأنف النّص بعده السّير بذكر المدّة التي انقضت بين ومني الوقوف والاستئناف (بعد سنين)."[2]

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

ـ " ضيّعها بعد عام بحمقه، وحمق عائلته اللّعينة."[3] هنا يتجلى الحذف الصّريح في لفظة بعد عام أي قام السّارد بحذف جل الأحداث الغير مهمة وعوضها بتلك العبارة والغايّة من هذا الحذف هي تسريع وتيرة الزّمن.

ـ " رغم السّنوات الخمس عشرة التي تفصل بينهما، لترشف العربي الموستاش من قهوته وهو ينظر إليها داعيا بالستر والحفظ."[4] من خلال هذا المقطع يثبت أن السّارد قام بإسقاط المدّة الزّمنيّة وهي

1 عمر عاشور، البنيّة السّرديّة عند الطبيب الصالح، ص22.
2 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّوايّة، ص|75.
3 عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص10.
4 نفسه، ص14.

(السّنوات الخمس عشرة) دون أن يلجأ إلى ذكر الأحداث التي وقعت خلال تلك الفترة سواء كانت أحداث سعيدة أم حزينة ولم يذكر حتى كيف كانت طبيعتها في مجملها.

ـ " منذ يومين كان يوسف الرّوج قد ركن في كل زاويّة من الحوش وقرميد البيت رايات خضراء عاليّة."[1] في هذه اليومين لم يذكر لنا السّارد ما قام به بل حذفها وانتقل مباشرة لذكر الفعل الذي قام به يوسف الرّوج.

ـ " مضت السّنوات الثلاثة الأولى عاديّة، ومضى معها العربي الموستاش عاملا بحديقة سوزان التي ورثتها عن زوجها فرانكو."[2] يتجلى الحذف صريحا في هذا المثال أي أن السّارد لم يتطرق لنا إلى حياة العربي موستاش وهو يعمل في حديثة سوزان أي اكتفى بالقول أنّها كانت عاديّة، ولم يتّل مثلا كان يعتني بالأشجار الموجودة هناك وينزع الحشائش الضارة حول الورود لم يذكر في السّنوات الثلاثة المرات التي تأخر فيها ولا الأجواء السّائدة ولا المعاملة التي كانت تعامله بها سوزان خاصة أنّها لم تكن قد وقعت في حبه بعد...

ـ " منذ عشر سنوات وهي عندي أعز من نفسي."[3] قام السّارد باسقاط مدّة زمنيّة هي (عشر سنوات) وذلك دون الولوج إلى الأحداث التي رافقت تلك المدّة، وهنا جاء الحذف صريحا واضحا لا لبس فيه ولا إضمار.

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور **الدّجل**، ص30.
[2] نفسه، ص43.
[3] نفسه، ص1.

نلاحظ في موضع آخر يقول السّارد: " ودمعت عيناه أكثر من عشر سنوات مرت على وصول هذه الرّسالة قرأها مئات المرات وأبكته مئات المرات أيضا."[1] أسقط السّارد مدّة زمنيّة قدرها عشر سنوات دون التّطرق إلى الأحداث التي وقعت خلالها، وذلك لتسريع وتيرة السّرد في القص ومتابعة السّرد لأمور أخرى.

نجد الحذف كذلك في قوله:" ولد سي رابح من جديد وهو يخضن إليه مرة أخرى حليمة التي لم يرها منذ خمسة عشر عاما."[2] هنا الفترة الزّمنيّة كبيرة جدا إلا أنّ السّارد قام بحذفها دون أن يتطرق إلى التّفاصيل التي أدت إلى هذا الغياب والانقطاع، ونجد حذفا آخر في قوله: " وراح يحكي عن تفاصيل المعركة التي دامت أسبوعا كاملا ويحكي عن أبطالها وتفاصيل أحداثها."[3] وفي هذا المقطع حدد الحذف من خلال أسبوع التي حاول من خلالها السّارد أن يسّرع من وتيرة السّرد دون ذكر الأحداث.

ويقول أيضا:

ـ " منعوا عنه في اليومين الأولين الطعام حتى لنهار جسده بالمطلق."[4] لفظة يومين تدل على حذف صريح أسقطه السّارد دون ذكر الأحداث.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص142.
[2] نفسه، ص266.
[3] نفسه، ص275.
[4] نفسه، ص363.

ب ـ الحذف الضّمني Elipse implicite

يعد الحذف الضمني أحد التّقنيات السّردية التي يلجأ إليها السّراد في إيراد أحداث قصته مستعملا في ذلك طريقة الإضمار والإخفاء، إذ لا يذكر السّنوات ولا الأيام وإنّما تورد في قالب مغاير على ماهو عليه الحذف الصّريح، أي " لا يظهر في النّص بالرّغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أيّة إشارة زمنيّة أو مضمونيّة، وإنّما يكون على القارئ أن يعتدي إلى معرفة موضعه."[1] حيث يترك السّارد من خلال الحذف الضمني المجال للقارئ لاستنتاجه، وذلك عن طريق الثّغرات الموجودة على مستوى التّسلسل الزّمني للأحداث.

يوجد في الرّوايّة بعض من هذه التّقنيّة السّرديّة التي لا تتجلى للقارئ بسهوله بل عليه التّركيز في صياغة الجملة التي يوردها السّارد كقوله: " وصول هذه الرّسالة قرأها مئات المرات وأبكته مئات المرات أيضا."[2] هنا السّارد لم يتطرق إلى مضمون الرّسالة ولا إلى ما تحتويه بل حذف كل هذا، بالإضافة إلى المرات التي قرأ فيها الرّوايّة أكيد استغرقت الشّخصيّة زمنا لا بأس يه في فعل ذلك ومع ذلك قد قام بإضمار كل هذا.

يقول السارد: " جمر الحنين يزيد إلتهابا كلما تراكمت على قلبه سنوات الغياب."[3] هنا عبارة سنوات الغياب جاءت غير محددة رغم أن الفترة الزمنيّة تبدو كأنّها كبيرة ومع ذلك لم يصرح بها هل كانت خمس سنوات، عشر، عشرون ....

أيضا:

[1] جيرار جونيت، خطاب الحكايّة، ص118.
[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص142.
[3] نفسه، 10.

-" ضيّعهما منذ عقول ولا يعلم عنهما الآن شيئا يذكر."[1]

في هذا المقطع يشير السّارد إلى تسريه وتيرة السّرد من خلال غبارة – منذ قرون – التي لخصت مدّة زمنيّة طويلة غير محددة وفي مثال آخر يقول: " سنوات مرت الآن على استشهادها في مظاهرات الثّامن ماي."[2] مجازر الثامن من ماي لم تكن من حاضر السّرد وأنّما أحداث ماضيّة فالإضمار هنا كم من السنوات مرت على تلك الفجيعة، وبالتّالي نلاحظ وجود حذف ضمني لم نستطع أن نعرف مدّته الزّمنيّة صراحة.

- " منذ الفجر و أنا هنا في المحل أنتظر مكالمة عمي رابح دون جدوى." [3]هنا قام السّارد بإخفاء المّدة الزّمنيّة التي بقي فيها ينتظر عمي رابح هل كانت ساعة، ساعتان، ثلاث ساعات أو أربع... نحن لا نعلم ذلك.

ويقول أيضا:

" بعد المغرب كان المتوافدون أكثر حتى امتلأ بهم الشّارع."[4]

يعد اسقاط السّارد لعبارة بعد المغرب حذف صريح غير مصرح به، وهذا لتجاوز بعض الأحداث وكذا للتّسريع من وتيرة السّرد، ويضيف " منذ البارحة والمدينة تهتز على دويّ الرّصاص."[5] هنا تجاوز فترة من الزّمن والحذف هنا جاء في لفظة واحدة توحي بوجود زمن محذوف وهي عبارة (البارحة).

1 عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص10
2 نفسه، ص 17.
3 نفسه، ص 63.
4 نفسه، ص71
5 نفسه، ص83.

2ـ إبطاء السّرد.

1ـ المشهد Sciré

يسمى المشهد أو المقطع الحواري، إذ يعتبر المشهد من بين أهم الرّكائز وتقنيات الحركة السّرديّة، في النّص الرّوائي وذلك لما يمتاز به من وظائف دراسيّة تعمل على كسر رتابة السّرد،فالمشهد هو " حالة توافق تام بين حركة الزّمن وحركة السّرد أفقيا وعموديا، بنفس حركة الحكايّة، فتساوى بذلك المسافة الزّمنيّة (مستوى الكتابة) والمسافة الكتابيّة (مستوى النّص)."[1] ويعد المشهد الحواري من الحركات السّرديّة التي تسهم في إبطاء السّرد، من خلال ترك السّارد الحريّة للشّخصيات في التّكلم وكذا التّحاور مع بعضها البعض، فالمشهد ترتكز على " أساس الحوار المعبر عنه لغويا الموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النّصوص الدّراميّة."[2] وهذا ما يحمله من مقاطع حواريّة بين شخصيات الرّوايّة.

ومن خلال المشهد الحواري يمكن للسّرد أن يفقد شيئا من سرعته باعتبار أن المشهد هو حركة سرديّة تبطئ من حركته، حيث يصبح هناك توازن بين زمن السّرد وزمن القصة، ويتم ذلك بفعل الحوار القائم بين الشخصيات الرّوائيّة، وكإضافة إلى ما قلناه فإن المشهد الحواري يتجلى في كونه " الحوار ويفترض أن يكون خالصا من تدخل السّارد ومن دون أي حذف وهذا يقضي إلى التّساوي بين المقطع السّردي والمقطع القصصي، فالزّمن يصبح أشبه بمعادلة طرفاها نوعا الزّمن إنّه التّساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن القصة."[3] ففيه يغيب صوت السّارد لتعلو أصوات الشّخصيات بلسانها والتعبير عن أحوالها ومن أمثلة المشهد كالآتي:

---

[1] حسن بحراوي، بنيّة الشكل الرّوائي، ص166.
[2] تودوروف، الشّعريّة، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال،ط1، الدار البيضاء، المغرب، ص49.
[3] سيزا قاسم، بناء الرّوايّة، ص110.

نجد الحوار في قول:

" صباح الخير عمي يوسف.

ـ اركب، ضع أختك في حضنك

ـ كلما رأيتك تذكرت عمي مسعود رحمه الله

ـ لا تحزن عمي مسعود في الجنة وأنت رجل سنفرح بزواجك قريبا

ـ لن أفعل حتى آخر بثأري ممن قتله.

ـ لقد أخذ بثأرك العربي الموستاش حين قتل فرنكو الكلب.

ـ عمي العربي البطل؟ مازال ماران أنا من يقتله، إنّها وصيّة أمي وهي في سكرات الموت، لن أخون وصيتها."[1]

ويقول أيضا:

" عليّ السّكري أعماما السوفي خويا التّمر مهنة، وانفجر ضاحكا

ـ ونعم النّسب يا سي يوسف.

ـ أنت جمعت المحاسن من كل طرف يا صديقي خاصة مهنتك التي تطعمنا من الجوع.

ـ ولا أعرف عن الحاج محمد إلا ما يحمله من طيبة احتجت إلى مساعدة في المشفى، فقدم لي أضعافها، وهذا أول لقاء لي به."[2]

---

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص15

[2] نفسه، ص21.

ويضيف:

" ظننتك تمثالا أين أبحرت يا حبيب القلب.

ـ والله كنت مع أبينا حفظه الله ونصره.

ـ ستختن الولدين الأحد القادم، حضري نفسك أريده عرسا كبيرا أدعو إليه الجميع، فرصة للقاء ونشر الوعي في هذا الشّعب الميت.

ـ حاضر حبيبي ولا تنسى أن تدعو أبانا."[1]

يبدو الحوار في هذه الحالى بسيطا جدا حول موضوع عادي، كان بالإمكان أن يختصر فيه لكن السّارد أراد أن يبرز في هذا الحوار الفرحة التي تتملكهم بهذه الحفلة البسيطة، فالشعب الذي اكتفى بالسّياسة الاستعماريّة التي قتلت كل شيء جميل ومفرد، بالكاد يجد أبناء هذا الوطن ما يجعلهم يفرحون و يبتسمون إذن هذه النقطة مهمة من المتن السّردي ليقول:

" ـ الأحد القادم أنتم مدعوون كلكم لختان التّوأم.

ـ هنيئا هنيئا.

ـ نحن بحاجة لجرعات فرح علنا نخفف أمواج الحزن

ـ صدقت، ولا تنسى دعوة الزيتوني، والجماعة هناك."[2]

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص22.
[2] نفسه، ص23.

نجد في سياق مغاير الحوار الذي كان يدور حول معرفة حقيقة المرأة المختبئة في زي رجالي مما أدهش الجميع، وأثار الكثير من التّساؤلات.

" وهل لقيته؟

ـ من تقصد؟

ـ سطيفيّة رجل؟

ـ رجل أم امرأة.

ـ رجل

وأنت ما تريد رجل أم امرأة؟

ـ امرأة

ولكنك ستجدها رجلا."[1]

وعندما كانت لالة تركيّة على فراش الموت، وراح الحاج محمد للبحث عن دواء لها، لعله يفيدها في شيء ما.

" أهلا بك الحاج محمد أهلا بك.

ـ جئت بالدّواء للالة تركيّة، تدبرت أمره من المشفى استحيت أن أدق الباب.

ـ حالتها حرجة لا أظن أنّ الدّواء سيفيد معها ولا ما كتبناه لها من حروز

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص45.

ـ الشّافي الله.

سألني عنك اليوم طبيب جزائري، شاب حديث عهد بالطّب، هو يعرفك جيّدا.

ـ يعرفني جيّدا."[1]

ومن هذا الحوار نتبيّن أن حالة لالة تركيّة كانت صعبة جدا، لدرجة أن جميع السبل التي طرقت من أجل أن تتحسن حالها لم تفد، فماكان منهم إلا انتظار ما ستؤول إليه الأمور، والأقدار بيد الله عز وجل وهناك العديد من الأمثلة الحواريّة.

" من القادم عمي رابح؟

ـ عليّ التّمار، أوصيته البارحة أن يأتيني بالتّمر، سيذهب معنا، سيارتك وحدها لا تكفي.

ـ فعلا وسيارة العربي الموستاش؟

ـ وأين هذا المستاش.

ـ الوضع غير عادي اليوم يا عمي الرّصاص.

ـ منذ البارحة والمدينة تهتز على دوي الرّصاص.

ـ لم نسمع شيء..."[2]

هذه بعض الاقتباسات من روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، وحاولنا أن نتبيّن المنظومة الحواريّة الموجودة باختلاف مواقفها و أبعادها.

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا **في حضرة الأعور الدّجال**، ص54.
[2] نفسه، ص83.

2ـ الوقفة الوصفيّة Pouse

كثيرا ما يلجأ الرّاوي إلى قطع سيرورة الزّمن والأحداث والمضي في الاشتغال على الوصف أو ما يعرف بالوقفة الوصفيّة في الرّوايّة، وهي أيضا أهم الحركات السّرديّة التي تقوم بإبطاء عمليّة السّرد في القصص الرّوائي،إذ أن الوقفة " تقوم بإيقاف النّمو الحدثي داخل الحكايّة وذلك بالحد من تصاعد مسارها التّعاقبي."[1] وذلك لخلق واقع تخييلي لدى القارئ، يكون من خلالها قادرا على تشكيل صورة واضحة حول المكان أو الشّخصيات... يتمثل الوصف كوصف الهيآت الجارجيّة من ثياب وملامح وجه وأمكنة واسعة ضيّقة، نظيفة متسخة، حديثة قديمة... وغيرها وهيآت داخليّة كالأحاسيس داخليّة وخارجيّة ومنه يمكن القول أنّ هذه الوصفة تتوزع على نوعين هنا وصف عام وآخر خاص، وهذه التّقنيّة تعمد على تعطيل السّرد لكن بالمقابل لها تصنع نوعا من التّشويق والإثارة في ظل إطالة زمن الخطاب.

أمثلة من هذه الوقفات:

ـ " ارتفعت الزّغاريد. و أغاني السّراوي، فانصرف عن حيرته، لا تكف عيشوش أن تباغته كل مرة بطلب جديد، سيكون الضيوف كثر ولا بد أن يكون في المستوى المطلوب، آخر ما ذكرته به هو قندورتا الختان بحذائها المطرزين وطربوشها الأحمرين، وبالحناء ..."[2] في هذه المقطع بيّن لنا السّارد اللّباس الخاص المعروف عند الجزائريين الذي يزّين بها أولادهم في مناسبة كالختان، إذن لها صورة تقليديّة لعادات وتقاليد الجزائر.

---

[1] مرشد أحمد، البنيّة الدلاليّة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، مصر، 2005، ص310.

[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص32

في موضع آخر يقول السّارد: " حضر الطاهر بقامته الطويلة ومظهره الأنيق، كانت عمامته الصّفراء المذهبة وقندورته البيضاء، وهو يحمل على كتفه محفظته الجلديّة البنيّة تجعل منه مميّزا دون الجميع."[1] ويضيف قائلا: " واجهه صاحب المحل الضّيق وقد استوى صاحبه البدين القصير على كرسي مرتفع يعبث بالعجين بين أنامله، دخل وانحشر مع الزّبائن تناول قرصين وضعها في صحن حديدي وراح يقضمها على عجل."[2]

ويقول أيضا:

" تدخل آخر، وكان نحيفا طويلا ظلّ يرتشف على مهل ويمص سيجارته بعمق كأنّما يتنفس بها من ربو، وهو ينقل عينيه بسرعة عجيبة بين الوجوه."[3]

الملاحظ من خلال هذه الوقفة أنّ السّارد قد أزاح اللّثام عن الشّخصيات، لتبدو في كامل هيأتها ووضوحها، إذ لم تدع مجالا لجعل الغموض فبرز الطول والقامة والتفاصيل الوجه وبهذا يمكن أن نقول أن الوقفة الوصفيّة قد خدمت خيال القارئ وقد راح السّارد يتوسع للتّفصيل في أماكن أخرى محاولا إبراز شكلها يقول:

" كان السّوق قد امتلأ على آخره، وكان يفيض بالرّواد، في أماكن مرتفعة هنا وهناك بعض رجال الدّرك بأسلحتهم الثّقيلة يتعاملون أحيانا مع بعضهم البعض الجزائريين، يظهر أنّهم يستعملونهم عيونا للقبض ..."[4]

---

1 عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة **الأعور الدّجل**، ص33
2 نفسه، ص 42.
3 نفسه، ص43.
4 نفسه، ص44

وقوله أيضا:

" كان السّي رابح قد أكمل انتعال حذاءه الجلدي الثّمين وسوى عمامته البيضاء الخفيفة، خطأ خطوات يهم بالخروج ثم عاد وقد تذكر قرن الشّمة الذي كان يتهالك إلى محله الفضي فوق طاولة صغيرة."[1]

وفي شأن آخر يقول:

" كان المحل أكثر دفئا رغم اتساعه، تدثره أكوام الصوف من كل مكان وتتكدس كيس الغزل بكل أنواعه وألوانه على الرّفوف التي لم تكن تتجاوز نصف الجدار."[2]

3 ــ التّواتر في الرّوايّة

يعد التّواتر أو التّكرار مصطلحا لا يقل أهميّة عن سابقيه من ترتيب زمني ونظام في السّرد، بوصفه مقولة تقع ضمن إطار البحث في زمنيّة القص، بغض النظر عن اختلاف هذه المقولة عن زمنيّة أو أسلوبيّة، حيث يعتبر من أهم المظاهر التي في شكل البنيّة الزّمنيّة للسّرد، يعرفه لطيف زيتوني على أنّه " سرد يقدم مرة واحدة حيث تكرر وقوعه في الزّمن."[3] كما أنّ التواتر هو علاقة التذكرار بين الحكايّة والقصة له ميزة زمنيّة وعدديّة، كما أنّه " يسمى عند اللّسانيين بالجهة وينطلق في تحديده من كون أيحدث أي حدث، ليس له فقط إمكانيّة أن ينتج، ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه أي يكرر مرّة أو عدّة مرات في النّص الواحد."[4] فالتّواتر هو إعادة إنتاج أحداث وتكرارها مرات عديدة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص163.
[2] نفسه، 62ـ63.
[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرّوايّة، ص60.
[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص78.

ويعد التّواتر في الرّوايّة " المظهر الثالث من المظاهر الأساسيّة للزّمنيّة السّرديّة التي أوردها في أربعة أنماط وتنطلق محوريّة عمل هذه المحاور العلاقات التّواتر من جهتين من ناحيّة التّكرار أو عدمه."[1] وينقسم التّواتر إلى ثلاثة أنواع نضبطها فيمايلي:

1ـ السّرد المفرد (المفرد)

نجد في التّواتر المفرد " نجد خطابا وحيدا يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة."[2] أو " أن نحكي مرّة واحدة ما وقع مرة واحدة أو أن تحكي عدّة مرات ما حدث عدّة مرات."[3]

3ـ السّرد المكرر(المشابهة).

يعد التّواتر الذي يحكي مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو متماثلة فالسّارد من خلال التّواتر المؤلف يروي مرة واحدة في القصة ما وقع عدّة مرات في الحكاية.

[1] جيرار جونيت، خطاب الحكايّة، ص139.
[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص78.
[3] عمر عاشور ـ البنيّة السّرديّى عند الطيب صالح، 27.

ـ المكان في روايّة الحب في حضرة الأعور الدّجال

يعد المكان من أهم المضامين النّصيّة التي يشتغل عليها المبدع والكاتب عامة، سواء كان الرّوائي قاصا، كاتبا مسرحيا، أو فنانا يمارس طقوسه على أرض الواقع أو تخييلا، وتعد أولى ارهاصات المكان في الأعمال الأولى العربيّة من قصائد الشّعراء في الوقوف على الطلل ووصف الباديّة والرحلة مرورا إلى صدر الاسلام والعباسي والأموي... إذ كان المكان حاضرا بقوة في معظم الأعمال الأدبيّة.

يمثل المكان في الرّوايّة عيّنة من مجمل الأماكن المتخيلة أو الموجودة، فمهما حاولنا أن نحصر النّص الرّوائي في زاويّة تفتقد إلى مسمياتها أو تجلياتها الظاهرة، يبقى هناك مد كبير بين الجزء والكل (المكان مع الشّخصيات، والزّمن) فلو استغنى الكاتب الرّوائي عن أحد هذه الأقطاب من مثلث الخطاب الرّوائي لترنح المتن السردي وتخلخل توازن أركانه، فلو رمزنا للمكان بأحد الحروف (كالكاف، أو الصاد، أو السّين والعين) اعتباطا أو تخطيطا أو للبعد الصوتي الذي يحمله الأخير، ليدل على شيء تعيش فيه الشّخصيّة بكامل تفاصيل حياتها (تسام، تسوق، تلعب، تتزوج...) وذلك لاستحالة عيشها في العدم دون قيد زماني أو حيّز مكاني.

يواجه المتلقي العديد من الصّعوبات عند ولوجه النّص والمتن الرّوائي لا لشيء سوى أنّه يصادف العديد من الأماكن المجهولة التي تخص الكاتب ونظامه السّردي المفتعل الخاضع لعدّة اعتبارات (سياسية، اجتماعيّة، اقتصاديّة، ثقافيّة) فيبني على أساسها تحركات الشّخوص، في إطار زماني و مكاني، فالمطلع أو الباحث الغريب عن المنطقة ومكان الكاتب يجد نفسه يعيش نوعا من

التيه، ولكن ما إن يشرع بالغوص في دهاليز المتن وتقصي دروب الرّوايّة حتى يتلاشى ذلك الضباب وتتضح الصّورة جليّة و يتبعه شورا بالتّعلق والحب.

تناول العديد من الباحثين والدارسين النّص الأدبي من شتى جوانبه ومكامن جمالياته وحيثياته المهمة سواء أكان النّص النّص شعريّ أم نثري، فتشكلت صورة ظاهرة و أخرى خفيّة لدى القارئ المطلع لتكون بمثابة الحيّز العلانيّ الذي يقف فيه، ومع ذلك ظلت الدّراسات ضئيلة في مجال اكتشاف جماليّة المكان." فإنّ معرفتنا تظل ضئيلة في الوقت الرّاهن، سواء أكان ذلك المكان واقعا محسوسا أم كان مجرد حلم أو رؤيّة."[1] بطبيعة الحال لا نحدد المكان في شيء واحد كمدينة و شارع بل يختلف باختلاف الغاية التي يصبو أن يصل إليها الكاتب.

قد يلجأ الكاتب للعمل على أماكن معيشة فعلا موجوده في حياته معروف على الصعيد الوطني أو حتى الدّولي كما هو الحال في روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال للروائي عز الدّين جلاوجي، أما إذا كان النّص يغلب عليه الخيال فيلجأ لتوظيف من المخزون التخييلي، كالرّوايات البوليسيّة أحيانا أو الفضاء العلمي.

وفي ظل الدّراسات المحايّثة التي جاءت لدراسة النّص كبنيّة متكاملة في ذاته و من أجل ذاته ابتغاء الوصول إلى التّحليل المتكامل الذي يعطي المتن النّصي كل حقوقه ومن كل زواياه، فعلا صوت البنيويّة كمنهج يحاول أن يعيد النّص كامل حضوره وأبعاده الدّلاليّة وأصبح له إيحاءات جد زاخرة بتفاصيل جوهريّة تخدم العمليّة الإبداعيّة.

[1] شاكر النّابلسي، جماليات المكان في الرّوايّة العربيّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1994، ص276.

ومن هنا نجد أن للمكان أنواع كثيرة ومتنوع، يعمل المبدع على استثمارها في نصه الرّوائي، ويختلف باختلاف مناطق إنتماء المبدع وحضارته ففي القليل النّادر نجد تشابها مطلقا وتاما بين مدينة وأخرى، لأمور عديدة وتعددة، فالمتلقي يحاول أن يتلمس عناصر محوريّة من هذه الأماكن كالعادات والتّقاليد، اللّغة (اللهجة) العرق، اللّون (لون البشرة)... حتى الدّين والهويّة، فليس الذي يعيش في أوروبا نفسه الذي يقطن في أفريقا وأمريكا، فلكل بلد خصوصيّة وانتمائه ومن هذا التّمايز نستنتج أنّ المكان إذا ما ذكره الكاتب له علاقة تجانسيّة مع النّص والشّخصيات والزمن وباقي الأجزاء والمناصات الأخرى.

غير أن ما يقدمه الكاتب من مكان المراد به نسج عالم تتداخل فيه جميع الأبعاد تكون كافيّة لإنارة بصيرة المتلقي على خفايا ورموز يطمح المبدع إلى تصل رسالته من خلالها." جماليّة المكان لا تتجسد بتسميّة الأمكنة الرّوائيّة وتحديد أبعادها وإطلاق صفات مفردة عليها، بل تتجسد بواسطة الطريقة الفنيّة التي تقدم أمكنة مرتبطة بالحوادث والشّخصيات والمنظورات."[1] بهذا تكون العلاقة بين الجزء وهو المكان مع الكل باقي أركان السرد من شخصيات وزمان... وطيدة لا تدع مجالا للاعتباطية.

عند حديثنا عن الأماكن في المتن الرّوائي والنظام السّردي يجب أن ننوه أن هناك أماكن مختلفة ومتعدد وكثيرة "... فالقصر والمنزل والطريق والجبل و الأرض أمكنة قارة محسوسة ولكنها مختلفة في أشكالها و أحجامها ومساحتها فيها الضّيق المغلق والمتسع المفتوح والكبير والمتوسط والصّغير والمرتفع والمنخفض..." ونحن سنحصرها في نوعين هما:

[1] سمر روحي الفيصل، بناء المكان الرّوائي (الرّوايّة السّورية انموذجا) مجلة الأدبي، ص3.

1-1 الأماكن الواسعة المفتوحة espaces ouvers

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

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

تعد قسنطينة من الأماكن الواسعة والمفتوحة التي تركت الحريّة لروادها وإن كانت تحت قبضة الاستعمار الغاشم، ومع ذلك ما نلاحظه في الرّوايّة من تحركات للشخصيات والعمل على إشعال فتيل الثورة كانت قادرة أن توفر نوعا من الحمايّة، فالمدينة ذات دلالة رمزيّة في الرّوايّة تجمع بين الماضي البعيد والماضي القريب وفي كلا الزّمنين حاضرة (من بدايّة الاحتلال إلى بدايّة الثّورة).

[1] عز الديّن جلاوجي، الحب ليلا(في حضرة الأعور الدّجال)، ص129.

حاول السّارد أن يشتغل هذه المنطقة الثّوريّة التي تسري بين أماكنها الرّوح الوطنيّة والنّظالات الشّعبيّة، كتبت اسمها من ذهب في سجل التّاريخ بفعل بطولات رجالها ونساءها، وإن كانت تلك الثّورة لم تخص أهل المنطقة فقد بل جمعت كل أطياف المجتمع الجزائري من شتى انتماءاته ليكون المكان الرّاسخ الباقي " كان العربي الموستاش يهم أن يقصد المشفى لكن الطّاهر فاجأه بخبر عودة سي رابح من قسنطينة فهرع لملاقاته."[1] فلم يكن سي رابح من سكان قسنطينة ومع ذلك انتقل إلى هناك للمشاركة في الثّورة رغم خطورة الوضع هناك.

" قال الضابط:

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

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

1 عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص284.
2 نفسه 312
3 نفسه، ص 284

من خلال ما تم ذكره يمكن القول أن المكان الذي بنى عليه الرّوائي قصته، هو مكان حقيقي بأحداث حقيقيّة حدثت حقا، موجودة في التّاريخ الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي الغاشم، فتلاقى المكان الواقعي بشخصيات خياليّة ذات أسماء اصطفاها الكاتب لكي يبعد المتن الرّوائي من خانة التّأريخ.

جاء ذكر مدينة قسنطينة في كثير من المرات بؤرة السرد، وفي بعض فصول الرّوايّة الضخمة، ففي حوار أحد الشّخصيات تقول: " هل تزوّجت حليمة أيضا إلى مدينة قسنطينة."[1] ومن سياق الكلام نستنبط أن مدينة قسنطينة كان لها العديد من الشّخصيات القاطنة هناك يقول: " سألته:

تبدو غريبا

من سطيف، ولي عروق نابضة من قسنطينة."[2]

تظهر هذه الشّخصيّة افتخارها بأصولها ذات الإنتماء القسنطيني رغم أنّ الجميع يعرف أنّها تسكن في مدينة الهضاب العليا.

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

---

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص129.
[2] المصدر نفسه، ص40.

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

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

" ولتحي الجزائر مثل الهلال ولتحي فينا العربيّة

سلاما سلاما أرض الجدود سلاما مهد معالينا

فأنت في الكون دار الخلود غرامك صار لنا دينا.

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص21.
[2] نفسه، 45

ويكملوا قائلين معبرين عن وطنيّة راسخة لم ولن تتغيّر:

ونعلي الصّرخة في الصّارخين ننادي العزة والسددا

فلسنا نرضى الامتزجا ولسنا نرضى التجّنيسا

ولسنا نرضى الإندمجا ولا نرتد: فرنسيسا !."[1]

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

ج . الرّيف: يمثّل الرّيف حلقة مهمة من المتن الرّوائي لما له من تأثيرات عميقة على سير الأحداث وانبثاق شرارة اللّهب التي وصلت إلى كل مكان من ربوع الجزائر. شعلة متوقدة لم تنطفئ طول قرن أو أكثر ما إن تخمد تارة حتى تعاود الاشتعال مرة أخرى، في الرّيف هو المكان الخصب الثّريّ بالقيم والشّهامة، كان القلب النّابض للثّورة الحاضن والكافل لليتامى للأرامل للشّيوخ حتى النّساء والرّجال المجاهدون الأشاوس."لم يعد يروقه السّكن في هذه الأزقة البائسة، هو ابن الرّيف ولا يمكن أن يعيش إلا به."[2] هذا التّعلق اللامحدود راجع لخصوصيّة المنطقة والمكان الحاضن للثّورة والثوار، فيه الهدوء ظاهرا ويعج بالحركة داخليان تعكرها في كل وهلة صراخ اليتامى والأرامل وعمليات القتل الممنهجة التي كانت تمارسها السّياسة الاستعماريّة.

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص46.
[2] نفسه، ص46.

د ـ الجبل: يعد الجبل من الأماكن المفتوحة الواسعة التي تستمد وجودها من طبيعتها الصعبة وتضاريسها الوعرة، فامتداد الكبير الذي قد يشمل مدينتين أو أكثر. ذو علو لا بأس به يكاد يناطح أعنان السّماء بشموخه، وتعرف الجزائر بمجموعة من الجبال التي كانت الشّعلة المتوقدة التي لم يهدأ لهيبها في وجه الاستعمار الفرنسي، مكان شديد الغموض والإثارة لم تستطع السّياسة الاستعماريّة الفرنسّية من فك شيفراته وأسراره ملغم في كل جزء منه ووراء كل صخرة وجرف حكايّة تأبى النّسيان، لم تفلح لا عمليات الحرق المكثفة للأشجار ولا استعمال الكلاب البوليسيّة إنّه وجه الثورة المنير حتى الطّيران الحربي." لا شك أنّ الطائرات قضت عليهما، لا طعم لهذا الانتصار الذي يفقد فيه الجنود قائدهم وأي قائد أنّه بوقزوله؟."[1] هذه الأماكن بقيت شاهدة على مقتل العديد من رجال الأشداء في سبيل الوطن ليكون لكل شيء ثمن وثمن الحريّة باهض.

ومن الأماكن الأكثر حضورا في الثّورة الجزائريّة الأوراس الذي أرهب فرنسا وجعل من نفسه مكانا يخشاه كبار جنرالاتها، والكثير من الجبال الآخرى التي ورغم صغر ومحدوديّة أماكنها كانت دوما الخصم العنيد للاحتلال.

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال ، ص 326

2 الأماكن الضيّقة المغلقة espaces fermes

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

ولا يمكن بأي حال من الأحوال نكران الموت، فهي نهايّة كل إنسان، فالله سبحانه وتعالى هو من أرسل الغراب لقابيل ليعلمه كيف يدفن أخاه هابيل، فمن بدايّة البشريّة جعل الله الحكمة في إنشاء المقابر، وخص الإنسان بطرق دفن مثاليّة، ولكن هذه الأماكن الموجودة في الجزائر ليست كحال البلدان الأخرى." كانت المقبرة قد لاحت من بعيد، بعض الزوار يدخلون إليها سريعا، لعلهم يعدون قبرا جديدا أو ربما قبورا ليس أسهل من هذا الوطن من الموت، ليس الثّأر تأرك يا عبد الله ياوليدي،

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص69ـ70.

إنّه ثأرنا جميعا تأر وطن ينزف دما من أكثر من قرن."[1] يحاول الرّوائي جلاوجي وعلى لسان شخصياته أن يرينا حال هذه الأماكن، وكيف تزهق أرواح النّاس دون شفقة أو رحمة. إذن يمكن القول أن هذا المكان الضيّق بالكاد استطاع أن يستوعب هذا الكم الهائل من الموتى في تلك الفترة الاستعماريّة.

ب ـ المشفى: يدرج المشفى ضمن الأماكن المغلقة ذات طابع معلوم وزوار مخصوصين أيضا، إذ بطبيعة الحال لا يمكن أن يكون مكانا للرّاحة أو الاستجمام تقصده الفئة المريضة أو من لهم أحدا من الأقارب والأصدقاء يعانون في سراديب المستشفيات، نخر المرض بأجسادهم، وحتى المشفى كان بالنّسبة لبعض أهالي القرى مكان بعيد المنال يصعب الوصول إليه." أكمل الطبيب فحصه بهدوء تام، وضع أدواته في كيسه الجلدي وقال:" لا بد من نقلها إلى المشفى، هناك سأعتني بها والآجال بيد الله."[2] المرض الذي كانت تعاني منها لالة تركيّة لم يكن يتطلب أن تمكث في مكان البيت أكثر ومع ذلك لم تبرحه حتى وافتها المنيّة، ومع ذلك كان المكان الذي لا مفر منه لباقي الجزائريين لكن زيارة المريض قبل كل شيء واجب و من شيم أبناء الوطن ربما رغبة في توديع ذويهم وأقربائهم.

كان الواقع المعيش للجزائر صعبا جدا وتكالب المحتل على أبناء الوطن." إني كالكلاب المسعورة أخشى أن يرتكبوا حماقة بيننا كما فعلوا في محل يوسف الرّوج."[3] يقصد العربي موسطاش بلفظة الكلاب هم جنود الاحتلال والمتعاونين معهم، إذ يخاف أن تصدر منهم ردة فعل عدوانية مباغتة تسبب الضّرر لعدد منهم.

---

1 عز الديّن جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص19.
2 المصدر نفسه، ص55.
3 المصدر نفسه، ص71.

ج ـ المقهى (مقهى العرب): تعد المقهى من الأماكن الضّيقة التي يقصدها عدد لا بأس به من النّاس،وهي ضمن الأماكن العامة التي بقيت إلى وقت بعيد حكرا على الرّجال، وتغييب العنصر النّسوي منها، وقد كان حضور المقهى في الرّوايّة بارزا وذلك للبعد الاستراتيجي والنّفسي والاجتماعي لها، قد يظهر للقارئ أنّها مكان كباقي الأماكن الأخرى الموجودة في الرّوايّة لكن هي حلقة وصل بين جميع أطياف المجتمع على شتوى اختلافاتهم العقائديّة والفكريّة والسّياسيّة.

تعد المقهى في الثّقافة الجزائريّة مكان تناقش فيه جميع القضايا العالقة، وتكشف فيه الكثير من الخبايا، وتعقد فيه اجتماعات الزواج ، والكلام في شؤون النّاس الآخرين، والحديث عن أي طارئ أو خبر عاجل يكون هناك، كذا لا يخفى على أحد الحوارات الخفيّة التي تجري في زواياها وأركانها، جاء ذكر المقهى في روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال لعز الدّين جلاوجي كمكان ضيّق ومهم جمع في الكثير من المرات شخصيات مهمة من المتن الحكائي الرّوائي، فكان موسوما ببعض الخصوصيّة يقول السّارد: " عمي العربي، أمّا[1]* العارم تريدك فورا أمام مقهى العرب."[2] هنا ندرك أن المتكلم لم يقل أن العارم تنتظر العربي موستاش داخل المقهى وإنّما أمامها وهنا يتبيّن لنا خصوصيّة هذا المكان الرّجالي في ذلك الوقت.

كانت مقهى العرب مكانا يتوسط المدينة، لم يكن لها إلا أن تكون همزة وصل بين الجميع، لا أحد يمر إلا وقد اجتازها " عند مقهى العرب افترقا على أمل اللّقاء ليلا..."[3] فالمكان المهم الذي تقع فيه المقهى في شارع قريب جدا لفوهة النّار، وفي الكثير من المرات كانت شاهرة على أحداث مروعة لشباب جزائريون، لم يكن لهم ذنب إلا أنّهم أصحاب الوطن المحتل " رفع عبد الله رأسه إلى

*أمّا: كلمة عاميّة يقصد بها أمي أو الأم

[2] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور **الدّجال**، ص218

[3] نفسه، ص 229.

مدخل السّاحة وقد ولجته سيّارة جيب محملة بعساكر مدججين، اندفعت السّيارة قريبا من المقهى في حركات استعراضيّة، انسحب بعض الزّبائن داخل المقهى، وقف عزوز التّونسي أمام محله يتابع المشهد... نط الجنود من السّيارة ومعهم كلبهم المدرب، اندفعوا نحو المتّجمهرين الذين راحوا يتساقطون أمام الضربات القاسيّة."[1] لم تكن هذه الحادثة الوحيدة التي نشهد فيها على السّياسة الاستعماريّة المتوحشة ولم تكن مقهى العرب ولا أي مقهى من الجزائر الواسعة الوحيدة التي تخزّن بين جدرانها وهياكلها الرّثة بين أكواب الحرمان الذين تجرعوا منهم حد الثّمالة كل مكان من الأماكن كان يحمل في طياته ألف قصة وقصة.

د ـ الحمام: يعد الحمام من الأماكن المهمة التي تم ذكرها، وهو مكان ضيّق محدود موجود في حياة الجزائريين إذ يقص للاستحمام والتّمتع بمياهه السّاخة، وطبعا هناك حمامات مائيّة طبيعيّة أي أنّها تخرج من جوف الأرض يقصدها النّاس للتّداوي والعلاج، وهناك حمامات أخرى عاديّة تستعمل لنقاء الجسد والبدن من الأوساخ ونجد الحمام موجودا في كل مدينة من مدن الجزائر مهما اختلف طبيعته إلا أنّ هناك عدد لا بأس به يقصدونه.

وظف عز الدّين جلاوجي في روايّة الحب ليلا... هذا المكان ليكشف لنا بعض خفاياه وأسراره بل كان بين الفيّنة والأخرى يتناول المستحمون هناك بعض الأحاديث الجانيّة الخاصة بالثّورة، خاصة أن الزّمن المعيش في تلك الفترة لم يكن يترك مجالا لهذه الأصداء أن تسمع أو يرفع رنينها،يقوب السّارد " قالها بوطبيلة وهو يراكم جذور أشجار في مخزن خلفي يتخذه مدخلا لموقد الحمام، وفي ذاخله اتخذ مكمنا للفارين والمتمردين لا يمكن أن يصل إليه الجن."[2] إذ هذا المكان

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص236.
[2] نفسه، ص241

العادي الذي يعتمد هلى وسائل عاديّة في العمل يحمل داخله الكثير من الأسرار كون صاحب الحمام الرّجل الثّوري المثابر الذي أراد أن يستغل كل شبر وكل متر من الأماكن الموجودة في الجزائر من أجل الوصول إلى النّصر، و خدمة القضيّة الوطنيّة الثّوريّة، فالأبعاد التي يحمها تتعدى كونه مكانا لا فائدة منه.

3ـ أبعاد المكان في روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال:

يحمل المكان في الرّوايّة أبعادا مختلفة تجعل المتن السّردي يسير في حركة مستمرة، تشتغل عليها الدائرية السّرديّة المحيطة به، فلا يمكن أن يكون هناك مكان ما لا يحتوي على عدّة عناصر جوهريّة تتأثر وتؤثّر، فالشّخصيّة تكسب نوعا من التّعلق بالمكان فينتج عن ذلك شعورا مرتبطا به، والمكان بطبيعة الحال يخلق وضع اجتماعي فني ولذلك نجد عدّة أبعاد كامنة في الرّوايّة نذكر منها مايلي مع بيان أثرها:

أـ البعد النّفسي: يعد المكان هو الملأ الذي تعيش فيه الشّخصيّة كامل حياتها تتنقل في ظل سيرورة مستمرة، فيخلق ذلك نوعا من التّعلق والانتماء حيث " أنّ الانجذاب إلى مكان دون غيره مرتبط بالإحساس بذلك المكان ومدى القدرة على التّكيف معه، كما يمكن لهذا البعد أن ينحو منحى مغاير حيث يتبادل االمكان الدّور مع السّارد، فيشعر المكان بآلامه وأحاسيسه، حيث أنّ كل شيء يتعرف عليه ويتفاعل معه."[1] فالمكان الذي تشهد فيه الشّخصيّة مراحل حياتها من فرح وحزن سعادة وشقاء بؤس أو حرمان ... يصبح الاحساس الدّاخلي مرتبط بالمكان الذي هي فيه، مثلا إذا كانت لها

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنيّة السّرديّة في الرّوايّة (دراسة نقديّة في ثلاثيّة خيري شلبي الأمالي **لأبي علي حسن** ولد خالي)، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة للنّشر، ط1، 2009، ص147.

ذكريات جميلة في بيت الجدّة والجد يصبح ذاك المكان يعطي لها طاقة إيجابيّة والرّغبة في زيارته كلما سمحت لها الفرصة.

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

ـ اقترب أجل زفافنا إلى الله

وارتفعت صيحات التّكبير، قاطعها أحدهم بقوة

ـ لتسقط فرنسا، المجد للجزائر، المجد للجزائر."[1]

لا يوجد أصعب من أن ينتظر السّجين حذفه، ولا يوجد أصعب من أن يفارق الحياة على يدي رجال لم يعرفوا الإنسانيّة يوما، يكاد القارئ أن يكتشف تلك النّفسية المحطة، وتلك المشاهد المتداخلة، يستطيع أي إنسان أن يخال نفسه في ذلك المقوف فلا يستطيع صبرا، يتلاشى الأمل وتتلاشى معه حلم رؤيّة الحريّة، لكن هؤلاء السّجناء ما كانت نفسيتهم أن تتزعزع وما رأوا في مصيرهم وطريقة إعدامهم إلا عرسا لأنّ الشّهداء عند ربهم أحياء، ولهم مرتبة عظيمة عنده، وبالتّالي

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص359.

الجانب النّفسي كان متماسكا لأنّ ثمرة الإيمان كانت قويّة ولأنّ حب الوطن أقوى وأجل، فقد صاحوا مرددين، تحيا الجزائر الموت لفرنسا.

كان للواقع المرير الذي يعيشه الجزائريون كل الأثر على نفسيّة النّاس هناك، تولدت لهم حالات كثيرة من صدمة وخوف، من قلق ورهبة، لم يكن يمر من حياتهم يوما إلا وقد تزعزعت أرواحهم وساءت نفسياتهم." ... عذبوه بوحشيّة ورموه في السّاحة العامة أمام مرأى الجميع أمام جثة الشّهيدة العارم بنت مسعود بولقباقب، كان يغالب موتا..."[1] أمام هذا المشهد المريع الذي أصبحت تلك السّاحة لها دلالة رمزيّة للعبث بأرواح النّاس والألم، كيف ينظر النّاس إلى ساحة دماء أولادهم ينزف عليها، وصرخاتهم وأنينهم لا يزال ينبعث من هناك، عندما تهان الإنسانيّة في الأماكن العامة تقتل النّقس بغير وجه حق تصيح النّفسيّة من الدّاخل لتناضل وتقاوم." وهدأت نفسه ليس خوفا من الموت لكن إكراما لهذا الرّجاء الذي هو أعماقه، حتى في الضّفة الأخرى هناك من يحس بألمنا، حتى من بين صفوف الأعداء هناك من في قلبه رحمة، وظلت الحادثة لا تفارق ذهنه دون أن تمنحه تداعيات الأحداث وتزاحمها فرصة التّأمل فيها."[2] نعم تلك الآثار الرّهيبة للتّعذيب حتى ولم تقتله بقيت راسخة في ذهنه يتذكر تفاصيلها بمضض.

كان الوطن(الجزائر) هو المحرك وهو الذي جعل النّاس تتغلب على أهوائهم وخفهم، حتى وإن لك يتغلبوا عليها داخليا، كانت حناجرهم تبغث رسائل بالصّبر والاستمرار في العمل الجهادي والتّمسك بمطالبهم وعدم ترك أو التّخلي عن شبر من أرض الجزائر الأبيّة التي سقيت بدمائهم ليولي الاحتلال على اعقابه.

---

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص361.
[2] نفسه، ص363ـ364.

ب ـ البعد الهندسي:

يمثل البعد الهندسي همزة وصل بين مخيّلة السّارد ومخيّلة القارئ إذ يحاول الأول توضيحها أما الثّاني فيشكلها، فالكاتب عندما يلجأ إلى هذا النوع من الأبعاد يريد من خلالها إثبات واقع معيش بكل هياكله النّصية والواقيّة يشترك الخيال في تشكيلها وبيانها، فالبناء الهندسي رهين زمن ومكان معيّن فالذي كان يقطن في مدينة الجزائر في فترة الاستعمار مثلا ليس هو نفسه الذي يعيش فيها حاليا، إذ تتغير بتغير الأحوال المحيطة بها، كأيام الحروب والقتال تتهدم المباني وتزول هيكلتها، أما في أيام السلم والأمن والتشّييد فقد نجد العكس.

ويعد البناء الهندسي وسيلة ربط وتواصل بين القارئ والمتان الروائي فنرى تماهي واضع في محاولة السّارد استغلال جميع العناصر الفنية والجمالية من أجل إيضاح فكرة رسمها في ذهنيه، وفي رواية عز الدّين جلاوجي الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال تحاكي واقعا أليما و حياة صعبة كل أبنيتها الهندسيّة تحكي حكاية عذاب وألم فهاهو الكاتب يقول: " تنفست زنزانات السّجن وقد كادت تفرغ من نزلائها .."[1] هذا السجن الذي يحمل بعدا واقعيا و أخر ملموس يحيلنا إلى تصور هذا المكان الهندسي وإن لم يسرف الكاتب في وصفه وبيان هيكله، بل الاكتضاض دليل على صغره أو أن عدد المعتقلين كبير جدا.

يقف السّارد ليصف لنا بناء المكان الذي كانت تقاد إليه الضحيّة، كانوا كل المحكوم عليهم يقف شاهدا على ذلك المكان الخالي التي لم تصمد عيون الجزائري الشهيد وهو يراقب لحظاته الأخيرة من الانهمار " خرجت الشّاحنات تمزق عتمة الليل وسكونه، ألم وحزن، وعيون باكيّة وفوهات رشاشات

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص 358.

على استعداد لأن تمج سما زعافا، كانت القيادة الفرنسية اختارت منطقة معزولة عن المدينة، يشقها واد شاهق الانحدار كثيرة الصّخور، يصد جريانه شتاء جبل حاد مدبب سمى النّاس تلك المنطقة المعاديم... كانت مسرحا لإعدام المئات رميا بالرّصاص."[1] هنا يظهر السّارد الرّهبة التي يتركها هذا المكان بذكر تلك التفاصيل الهندسيّة التي يتميّز بها، مما جعل القارئ يعيش نفس الحالة الشعوريّة التي كانت تنتاب كل أفراد الشخصيات التي عايشت قصة إعدام أولاد الجزائر الأشاوس وتأسفت للواقع المرير الذي مرت به الجزائر.

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

[1] عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، ص359.

خاتمـــة:

حاولنا في هذا البحث الموسوم بـ(بنيّة المكان والزّمان في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال) لعز الدين جلاوجي أن نتبين أهم البنى الزّمنيّة والمكانيّة وعملها في الرّوايّة أفضت الدّراسة إلى الآتي:

ـ جاءت روايّة الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال كتعبير عن فترة استعماريّة عاشتها الجزائر من خلالها أراد الكاتب جمع مختلف التّفاصيل المتعلقة بها، مستندا إلى التّراث الشّعبي الجزائري والحكايات والأمثال الشعبيّة.

ـ حاول الرّوائي عز الدّين جلاوجي أن يستغل النّظام السّردي في بلورة كل بنياتها وتقاصيلها من أجل إبراز وضع معيش بالكاد تغيّر.

ـ البنيّة هي البحث في تفاصيل دقيقة لا يمكن أن تتجلى مباشرة، فاستعمل تقنيّة الاسترجاع والاستباق للعودة إلى تفاصيل بعيدة جدا و أعاد سردها في غير زمن حدوثها، كما قفز إلى حاضر السّرد إلى الاستشراف ببعض الأحداث التي يمكن حدوثها في المستقبل والعكس.

ـ استعمل الرّوائي مدّة زمنيّة لا بأس بها بسنوات بعد أحداث 8 ماي 1945 وما بين هذه الفترة وفترة الاستقلال وظف الكثير من التّقنيات السّرديّة والتي تتجلى في مظهرين هما:

1ـ تسريع السّرد: والذي يشمل تقنيتي المجمل والحذف

2ـ إبطاء السّرد: والذي يشمل كل من المشهد والوقفة الوصفيّة.

ـ كان تكرار الأحداث والمواقف في الرّوايّة قد أفضى عليهما نوعا من الأهميّة والتّأكيد والاستمراريّة.

خاتمة :

ـ يعد المكان أحد أبرز أهم البنى السّرديّة التي يجب أن تقف عليها الرّوايّة، وهي كلمة في اللّغة تعني البروز والظهور والتّجلي.

ـ المكان حيز تعمل عليه الرّوايّة من أجل إضفاء نوعا من الجماليّة في إطار قد يتسم بالواقعيّة والآخر بالتّخييل.

ـ الأماكن الواسعة هي أماكن تعطي للشّخصيّة حريّة التّصرف والتّنقل في ظل قيد زماني تفرضه الأحوال السّائدة في تلك الفترة مثل (فترة الاستعمار)

ـ الأماكن الواسع تشهد الكثير من الأحداث تسير في حركيّة دائمة دون توقف، حيث تتزاحم الأحداث في عجل.

ـ الأماكن الضّيقة، تحمل تفاصيل عديدة في حيّز مكاني محصور قادر على أن يغيّر من سير الحياة، ويقودها إلى المجهول.

ـ يبقى المكان جوهر العمل الأدبي الرّوائي الذي يعطي له الاستمراريّة، إذ يحمل الطابع النّفسي صورة بارزة لا غبار عليها، كون النّفس البشريّة شديدة التّعلق بما يجاورها من أماكن معيشه، حركيّة وعمليّة.

ـ يحاول الرّوائي دائما أن يعطي صورة هندسيّة بارزة المعالم للقارئ لكي يتسنى له العيش في العمل الأدبي وكأنّه أحد شخوصها.

كانت هذه أهم النّتائج المتوصل إليها في عملنا الذي أردنا أن نستظهر قراءة مغايّرة للرّوايّة في ظل بنيّة زمانيّة وأخرى مكانيّة، وفي الأخير نتمنى من الله التّوفيق والسّداد.

ـ القران الكريم.

أولاـ المصادر

عز الدّين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال، دار المنتهى للنّشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.

ثانيا ــ المراجع العربيّة

ـ الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنو ر، ط1، تونس، 2000ب للنشر

ـ جميلة الشّريف، مكونات الخطاب السّردي(مفاهيم نظريّة)، عالم الكتاب الحديث للنّشر، ط1، تبسة، الجزائر، 2011.

ـ حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

ـ سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، المركز الثّقافي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

ـ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

ـ شاكر النّابلسي، جماليات المكان في الرّوايّة العربيّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1994.

ــ صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، لبنان، 1985.

ـــ صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، دار الآفاق العربيّة، ط1، 1997.

ـ عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع محمد عبد المنعم، مكتبة القاهرة، دط، مصر، 1980.

ـ عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّوايّة ، بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب، ط1، الكويت، 1998.

ـ عبد المنعم زكريا القاضي، البنيّة السّرديّة في الرّوايّة (دراسة نقديّة في ثلاثيّة خيري شلبي الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة للنّشر، ط1، 2009.

ـ عمر عاشور، البنيّة السّرديّة عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1. الجزائر، 2010

ـ كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلي، دراسة بنيويّة في الشعر، دار العلم للملايين، ط1، 1979.

ـ مرشد أحمد، البنيّة الدلاليّة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، مصر، 2005.

ـ محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، منشورات الاختلاف، دط، الجزائر.

ـ مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّوايّة العربيّة المعاصرة، دار فارس للنّشر والتّوزيع، ط1، 2004.

ـ ميساء سلمان ابراهيم، البنيّة السّرديّة في كتاب (الامتناع والمؤانسة) منشورات الهيئة السّوريّة للكتاب، ط1، وزارة الثّقافة،دمشق، سوريا

ـ محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

ـ يحي عبد السّلام، عن روايّة المسعدي، رسالة ماجستير، جامعة الاسكندريّة، مصر، 1988.

ثالثا: المصادر المترجمة

ـ تودوروف، الشّعريّة، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال،ط1، الدار البيضاء، المغرب.

ـ جيرالد برني، المصطلح السّردي، تر عابد خردار، لبمجلس الأعلى للثّقافة، ط1، دب، 2003.

ـ جيرار جونيت، خطاب الحكايّة (البحث في المنهج)، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلى، المجلس الأعلى للثّقافة، 1997.

ـ جيرار جونيت، عودة إلى خطاب الحكايّة، تر محمد معتصم، المركز الثّقافي العربي، ط1، 2000،

رابعا ـ المعاجم والقواميس

ـ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، دط، القاهرة، مصر، 2008،

ـ الزبيدي، تاج العروس، تح عليّ بشري، دار الفكر للطّباعة والنّشر، دط، مج18، 1994.

ـ ـ ابن فارس ابن زكريا أبي الحسن أحمد، مقاييس اللّغة، مج7، دار الخليل، دط، بيروت، لبنان، 1999.

ـ ابن منظور، لسان العرب،ط1، ج20، دار المعارف بؤع_لي، القاهرة

. ابن منظور، لسان العرب، مجلد1، دار إحياء التّراث العربي، ط1، بيروت، 1997.

ـ ابن منظور، لسان العرب،ط1، ج20، دار المعارف، القاهرة، مصر.

ـ أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح عبد السّلام محمد هارون، ج1، (د.ط)، دار الفكر، 1979.

ـ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّوايّة، دار النّهار للنّشر، ط1. بيروت، لبنان، 2002،

ـ إهداء.

ـمقدمة.....ص أ ـ ت

ـ مدخل:المفاهيم والمصطلحات النّظريّة .....ص 05. 13

ـ مفهوم البنيّة الزّمانكانيّة .....ص 5ـ 13

1ـ البنيّة.....**ص05. 07.**

2ـ مفهوم الزّمن وأنواعه:..... ص 07 .12

3ـ مفهوم المكان.....ص 12. 13

الفصل الأول: تجليات البنيّة الزمانيّة في الرّوايّة..... ص15 .41

1ـ **التّرتيب الزّمني:**.....ص15 .32

2ـ إبطاء السّرد.....ص33 .40

3ـ التّواتر في الرّوايّة:.....ص40 .41

الفصل الثاني: تجليات البنيّة المكانيّة في روايّة الحب ليلا... .....ص43ـ 60

1ـ الأماكن الواسعة المفتوحة في الرّوايّة.....ص 46. 51

2ـ أماكن المغلقة الضّيّقة.....ص 52. 56

3ـ أبعاد المكان.....ص56. 60

خاتمة.....ص 62 .63

قائمة المصادر والمراجع.....ص.65ـ 67

الفهرس.....ص.69ـ 70

خاتمة

مقدمة

مدخل

قائمة المصادر

والمراجع

فهرس الموضوعات

الفصل الأول: تجليات الزمن في رواية الحب ليلا ...

1- الترتيب الزمني

2- النظام السردي في الرواية

3- التوتر في الرواية

الفصل الثاني : المكان في رواية الحب ليلا ...

1- الأماكن الواسعة المفتوحة

2- الأماكن الضيقة المغلقة

3- أبعاد المكان .