جامـــعة الـــزاويـــــة
إدارة الدراسات العليا والتدريب
كليـــــــــــــة الآداب
قسم اللغة العربية
شعبة

توظيف الاسترجاع
في روايـة الأَسْـوَدُ يَلِيـقُ بِكِ – لأحـلام مستغـانمي

« دراسة بنيوية »

بحث مقدم لنيل درجة الإجازة العالية (الماجستير) في اللغة العربية وآدابها

إعداد الباحثة

مريم الداهش بشير مخلوف

إشراف الدكتور

قاسم حسن القفة

العام الدراسي – 2019م

بِسْمِ الله الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي، وَيَسِّرْ لِيَ أَمرِي، وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي، يَفْقَهُوا قَوْلِي﴾

"سورة طه الآية 24-28"

إهـــــــــداء

الحمــد لله الذي خلــق الخلــق فأحصاهم عــددا، وقسم الرزق ولــم ينسى أحــدا

والصــلاة والسلام على خاتم المرسلين، وشفيع المسلمين

وعلى آله وصحبه والتابعين إليه بإحســان إلى يــوم الدين

وبعد:

إلى من قال فيهما المولى عز وجل:

﴿ وقضى ربك ألا تعبد إلا إياه وبالوالدين إحسانا ﴾

نور دربي، ودقات قلبي أمي وأبي.

إلى إخوتي وزوجاتهم، إلى أختي العزيزة.

إلى أبنة عمي.

إلى زميلاتي وصديقاتي في العمل.

وإلـــى كـــل عشـــاق الفكـــر والنقـــد.

وأحمد الله واثني عليه أولا وآخر على توفيقنا في انجاز هذا العمل.

الباحثة

الشكر والعرفان

أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور/ قاسم حسن القفة المشرف على هذه الدراسة، بل الأب الروحي لها، الذي تولاّها منذ كانت فكرة وليدة حتّى صارت في شكلها الحالي، ولولا حثُّه الدائم ودعمه النفسي ومساحة الحريَّة التي منحها للباحثة أثناء بحثها؛ لما بلغت هذه الدراسة غايتها، فجزاه الله خير الجزاء، وأسال الله تعالى أن يتولَّى شكره وأن يرفع قدرة.

كما أخصُّ بالشكر الوفير والدعاء المخلص كلَّ من تتلمذت على يديهم وعلى دراساتهم من أساتذتي الفضلاء، وكلَّ من استفدت من عمله في هذه الدراسة، وكذلك اخواتي من الباحثين الذين لم يبخلوا عليّ بتوجيه أو عناية، وكلَّ من قدَّم إليَّ نصيحة، فجزى الله جميعهم عنِّي خيراً.

رموز وإشارات

ط – طبعة

تر– ترجمة

مر– مراجعة

تق– تقديم

تح– تحقيق

ج– الجزء

ع– العدد

[ ]– رأي الباحثة

() – الشاهد من الرواية

" "– نص منقول حرفيا.

﴿ ﴾ – الأقواس المزهرة الخاصة بالآيات القرآنية.

د – دون طبعة

فهرس الموضوعات

م	الموضوعات	الصفحة
1	الاهداء	د-
2	الشكر والعرفان	هـ
3	رموز وإشارات	و
4	ملخص البحث	حـ
5	المقدمة	ط
6	مهاد نظري في زمن السرد وعناصره	1
7	الفصل الأول: الاسترجاع في الرواية	77
8	المبحث الأول : في مفهوم الاسترجاع	79
9	المبحث الثاني : أنواع الاسترجاع	98
10	المبحث الثالث : خصوصية الاسترجاع في الرواية	123
11	الفصل الثاني: الاسترجاع في رواية الأسود يليق بك دراسة بنيوية	158
12	المبحث الأول: توظيف الاسترجاع في الرواية	164
13	المبحث الثاني: أقسام الاسترجاع	180
14	الفصل الثالث: الاسترجاع وعناصر السرد في رواية الاسود يليق بك لأحلام مستغانمي	189
15	المبحث الأول: الاسترجاع والحدث	191
16	المبحث الثاني: الاسترجاع والمكان	201
17	المبحث الثالث: الاسترجاع والزمان	206
18	المبحث الرابع: الاسترجاع والشخصية	210
19	الخاتمة	228
20	المصادر والمراجع	233

فهرس الخارطة الذهنية

ر.م	الخـــــارطـــــة	الشكل	الصفحة
1	التفاعل بين المتلقي والسارد	1	4
2	عملية التفاعل بين المرسل والمرسل الية	2	7
3	حركة السرد في العمل الروائي	3	18
4	يمثل صورة من تقطيع الزمن وتكسره	4	78
5	اختزال الاسترجاع في الرواية	5	123
6	لوحة رمزية تمثل الحالة النفسية للبطلة	6	129
7	مستويات الاسترجاع في الرواية	7	155
8	الاسترجاع وعناصر السرد	8	191
9	مبنى الرواية	9	192
10	حركة سير الحدث	10	202
11	أعمدة البناء الكلي للرواية	11	214
12	خارطة تكرار الحدث في الحركة الأولى	12	227
13	خارطة تكرار أسماء شخصيات الرواية في الحركة الأولى	13	227
14	خارطة تكرار الحدث في الحركة الثانية	14	228
15	خارطة تكرار أسماء شخصيات الرواية في الحركة الثانية	15	228
16	خارطة تكرار الحدث في الحركة الثالثة	16	229
17	خارطة تكرار اسماء شخصيات الرواية في الحركة الثالثة	17	229
18	خارطة تكرار الحدث في الحركة الرابعة	18	230
19	خارطة تكرار أسماء شخصيات الرواية في الحركة الرابعة	19	230

المقـــدمـــة

الحمد الله ربّ العالمين والصلاة والسلام على النبي الكريم وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

تعد الرواية من الأجناس الأدبية الحديثة، فقد تأخر ظهورها لا سيما في المغرب العربي وذلك لأسباب عدة، وقد استطاعت الرواية الجزائرية أن تبرز وتحتل مكانة مرموقة في فضاء الأدب، فمن خلال دراستنا تعرفنا على العديد من الروايات التي كانت مرآة عاكسة لحياة الإنسان ومشكلاته وواقعه الاجتماعي، كما تمكن الإنسان من اكتشاف ماضي موروثه وأجداده وتقاليده وعاداته من خلال بعض الروايات، وهذا ما نجده في رواية: الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ, التي تعد كتله استرجاعية كبرى، ويمكن القول بأن الرواية بنصوصها تسهم في صوغ الهويات الثقافية.

لقد كان لحضور الرواية النسوية الأثر في المعترك الروائي الحاصل في الوطن العربي، كما تزايدت العناية بهذا الأدب النسوي في النصف الثاني من القرن العشرين؛ فإذا كانت بعض النظرات الذكورية للأنثى تؤدي إلى نوع من القتل الخفي لها، فإنها لا تلبث أن تصبح حقيقة مرّة لموقع المرأة في البيت أو لوظيفتها في المجتمع أو لدورها في الحياة العامة، فتّحول الصراع الذكوري الأنثوي إلى مادة أدبية فكرية لغوية.

فكلنا يدرك أن التاريخ البشري لم يعطِ للمرأة من الحرية ما أعطى للرجل، وبذا نجد أن التعبير الوحيد لغياب كتابة المرأة في الماضي يعود إلى كون المرأة مضطهدة اجتماعيا ولم يتح لها المجال لتنال حقوقها الاجتماعية، وما نتج عنه عدم منحها الحرية في الكتابة و التعبير عما يجول في خاطرها, وضمن هذه الرؤية يبقى وضع المرأة في الجزائر أسير التناقضات، فهي من جهة مناضلة ورائدة إبّان الثورة

العشرية السوداء في التسعينيات، ومن جهة أخرى سلبية وراضية بوضعها الاجتماعي والأعراف والتقاليد، ومن هنا جاء التعبير النسوي في الرواية و القصة.

* إن أهمية الدراسة في رواية: الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ تكمن في استدعاء الماضي وتوظيفه بنائياً من أجل تحقيق مقاصد الحكاية من خلال ثلاثة أنواع مختلفة من الاسترجاعات (داخلي، خارجي ومزجي).

– وكذا تكمن الأهمية في أن الزمن السردي مكون بنائي جوهري له من الفاعلية ما يسهم في تشكيل الدلالة، وقد تبيّن للباحثة من خلال التوظيف الفني له في الرواية مدى وعي الروائية بأهميته على مستوي النص، فاستطاعت أن تروض الاسترجاع من عنصر الزمن وتقهر عنفوانه.

* وتهدف هذه الدراسة إلى تبيان أكثر الاسترجاعات التي تكررت في الرواية بأنواعها الثلاثة، وبين قضية تثير الجدل بشكل ملحوظ، وهي ما عاشته أغلب الجزائريات من قمع وحصر لحرية المرأة بين واقع مرير عاشته البطلة (هالة) من حرب عشرية السائدة أنداك وحربها مع من تحب وهو البطل (طلال) وبين حزنها على والداها وأخيها فترة اغتيالهم.

– كما تهدف هذه الدراسة إلى بيان ما للمرأة العربية من كتابات وتعبيرات بحرية مطلقة أمام الذكر خاصة، فمن خلال الكتابة تحررت المرأة العربية وأصبحت تكتب في مواضيع سياسية واجتماعية...الخ

– كما تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أساليب المرأة وقدرتها على الكتابة بشكل يرفع من قيمتها ويجعلها محور النقاش والعناية، حيث إنّ المتلقي بإمكانه تقبلمثل هذا الطرح الجريء لا سيما في قضية الثقة المطلقة في حبيب ربما لا يأتي أبدا ...

– كما تهدف هذه الدراسة إلى معرفة كل أنثى لحدودها، وأن الجسد ليس بضاعة معروضة في السوق الحرة، بل عليها أن تفكر وتحب بعقلها وقلبها سوياً.

...وبعد فإنه بعد عرض موجز لأهمية دراستي هذه وذكر أهدافها توصلت الباحثة إلى مجموعة من التساؤلات والفرضيات سأحاول بعون الله وتوفيقه الإجابة عن أكثرها، ومن بين هذه التساؤلات:

– كيف بنت أحلام مستغانمي تقنية الاسترجاع في الرواية؟

– ما طبيعة الصلة بين الاسترجاع وعناصر السرد وتقنياته؟

– لماذا انحصرت تقنية الاسترجاع في الحركة الثانية والثالثة والرابعة دون الحركة الأولى؟

– كيف استطاعت الروائية توظيف كل ما تقدم في روايتها رغم أن هذه الدراسة جاءت لفهم الأزمنة المتداخلة التي بنيت بها الرواية؟

وأزعم أنه بعون من الله –عز وجل – قد توصلت الباحثة إلى إجابة شافية كافية حول ما دار من فرضيات لعلها تخدم البحث من قريب أو بعيد.

– ومما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع دون غيره في توظيف تقنية الاسترجاع في رواية: الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ هو الرغبة في الكشف عن عالم الأنثى وإبراز كل أشكال القمع والقهر التي تطال المرأة.

– ولعل سبب اختياري لرواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ يرجع إلى رغبة من الباحثة في التعريف بالأدب السنوي في المغرب العربي.

– كما أن الدراسات الأدبية حول هذه الرواية قليلة جداً، وفي اعتقادي أن أدبنا الحديث –لا سيما عالم الرواية– لم ينظر له بالاهتمام الكافي ولم تُوضَّح خصائصه وسماته، ومن هنا فإنه يجب الالتفات بعناية إلى هذا الجنس الأدبي لدراسته دراسة أكاديمية منصفة.

– كما أن هذه التقنية تنظم ترتيب المشاهد والحوارات بشكل فني، وهذا له علاقة بتأثير السينما في الرواية.

– ومما يحسن ذكره والإشارة إليه أن كل من بحث في رواية أحلام مستغانمي: الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ لم يستوفِ حقها في البحث.

– وكذا كان من أسباب اختياري لهذه الدراسة هو الحاجة الدلالية لمعرفة العلائق بين الشخصيات في الزمن الماضي.

أمّا ما يخصّ الدراسات السابقة فقد استندت الباحثة في إنجاز هذا العمل العلمي واستيفائه ببعضٍ من الدراسات السابقة ، التي كانت إضافة مميزة، أوجز أهمها:

– شعرية الخطاب السردي في الرواية: رواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ لأحلام مستغانمي أنموذجاً, صهباء حازم الغظنفري، الناشر: فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2018م.

– بناء الشخصية والمكان في رواية: ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي رسالة ماجستير، إعداد: فلة قارة، ليندا لكحل، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، غير مطبوعة، 2011.

– بنية الخطاب السردي في رواية: فوضى الحواس، لـ: أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، إعداد: أحلام معمري، إشراف: عبدالقادر هني، جامعة ورقلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، غير مطبوعة، 2003–2004.

أما المنهج الذي اتبعته الباحثة واعتمدت عليه فهو المنهج البنيوي الذي يقوم على بناء النص الحكائي وتقسيماته، وتجاوزت فيه بناء الجملة والعبارة والبناء اللغوي لمن يريد أن يأتي من الباحثين ليقتحم ويثري هذا المجال.

أمّا ما يخص حدود الدراسة فإنها تتعلق برواية: الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ لأحلام مستغانمي التي صدرت عام 2012، وطبعت ببيروت لبنان.

– كما قسمت هذه الدراسة إلى مهاد نظري وفصول ومباحث وهي على النحو الآتي:

أما المهاد النظري فتحدثت فيه عن زمن السرد في الفن الروائي، ومفهوم السرد وعناصره الذي يعد الاسترجاع فيه عنصراً من عناصره.

أما الفصول فكان على النحو الآتي:

الفصل الأول: وعنونته بـ: الاسترجاع في الرواية وتناولت فيه كيفية الاسترجاع في الرواية وقسمته على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: وعنونته بـ: في مفهوم الاسترجاع، وتناولت فيه مفهوم الاسترجاع في الرواية ورأي بعض النقاد عرب وغرب في ذلك.

أما المبحث الثاني: الذي يحمل ثلاثة مطالب: وعنونته بـ أنواع الاسترجاع، وتناولت فيه أنواع الاسترجاع عند بعض النقاد ولا يخلو الأمر من رأي الباحثة بالخصوص.

أما المبحث الثالث: وعنونته بـ: خصوصية الاسترجاع في الرواية وهذا المبحث هو حلقة الوصل بين الجانب النظري والتوظيف، أي بين الفصل الأول مع الثاني والثالث.

الفصل الثاني وعنونته بـ: الاسترجاع في رواية الأَسْودُ يَلِقُ بِكِ دراسة بنيوية، وهو تطبيق للمشروع النظري وتناولت فيه تعريف البنية، ورأي النقاد في ذلك، وقسمته على مبحثين:

المبحث الأول: وعنونته بـ: توظيف الاسترجاع في الرواية، وتناولت فيه كيف وظفت أحلام مستغانمي تقنية الاسترجاع في الرواية، بذكر بعض الشواهد التي تؤكد صدق الباحثة، ومفهوم الاسترجاع وتقسيماته برأي الباحثة.

أما المبحث الثاني: وعنونته بـ: أقسام الاسترجاع في الرواية، وتناولت فيه ثلاثة مراحل قد مرت بها الرواية.

الفصل الثالث وعنونته بـ الاسترجاع وعناصر السرد في الرواية وتناولت فيه علاقة الاسترجاع بعناصر السر، وقسمته إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول: وعنونته بـ :الاسترجاع والحدث وتناولت فيه علاقة الاسترجاع بأحداث الرواية.

أما المبحث الثاني: وعنونته بـ: الاسترجاع والمكان وتناولت في علاقة الاسترجاع بأماكن الرواية.

أما المبحث الثالث: وعنونته بـ: الاسترجاع والزمان وتناولت فيه المقاطع التي تتحدث عن الزمن الماضي في الرواية كما عاشته البطلة والبطل.

أما المبحث الرابع: وعنونته بـ: الاسترجاع والشخصية حيث تناولت فيه جانباً إحصائياً للشخصيات المسترجعة في الرواية.

وقد اعتمدت في بحثي على جملة من المراجع أهمها:

1- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلّى وعبد الجليل الأزدي، إشراف: محمود القاضي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997..

2- البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط3، 1426هـ/2005 م.

3- بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990.

4- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1،آب ، 1991.

5- تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) ، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 1997.

6- جدلية الزمن، عاستون باشلار، خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1992.

7- الزمان والسرد, بول ريكور، تر :سعيد الغانمي, فلاح رحيم, دار الكتاب الجديدة المتحدة، ج 1، ط1، 2006م.
8- الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، فاطمة سالم الحاجي، دار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان، 2000، دط.
9- الزمن والرواية: مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997.
10- السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ط1، ص28.
11- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، بإشراف أحمد مشاري العدواني، ط1، 1923هـ-1990م.
12- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997.
13- المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، أحمد رحيم الخفاجي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء عمان، ط1 ،2012.
14- مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي البلدي، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، 2005.
15- الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999

مهاد نظري
في زمن السرد وعناصر

مفهوم السرد وعناصره:

السرد لغة:

"سرد: السَّرْدُ في اللغة: تَقْدِمَةُ شيء إِلى شيء تأْتي به متَّسقاً بعضُه في أَثر بعض متتابعاً.

سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْداً إِذا تابعه.وفلان يَسْرُد الحديث سرداً إذا كان جيِّد السياق له.

وفي صفة كلامه صلىَّ الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرُد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه وسَرَد القرآن: تابع قرائته في حَذْر منه والسَّرَد: المُتتابع. وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يَسْرد الصوم سَرْداً؛ وفي الحديث: أن رجلاً قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أَسْرُد الصيام في السفر: إن شئت فصم وإن شئت فأَفطر.

وقيل لإعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال: نعم، واحد فرْدٌ وثلاث سرْد، فالفرد رجَبٌ وصار فرداً لأنه يأْتي بعده شعبان وشهر رمضان وشوّالٌ، والثلاثة السَّرْد: ذو القعدة وذو الحجة والمُحرّم. وسَرَد الشيء سَرْداً وسرَّده وأَسْرَده: ثقبه. والسَّراد والمِسْرَد: المثقب والمِسْرَدُ: اللسان. والمِسْرَدُ: النعل المخصوفة اللسان. والسَّرْدُ: الخرز في الأديم، والتَّسْريد مثله.

والسِّراد والمَسْرَد: المِخْصَف وما يُخْرَز به، والخرز مَسْرودٌ ومُسَرَّد، وقيل: سَرْدُها نَسْجُها، وهو تداخل الحَلَق بعضها في بعض. وسَرَدَ خُفَّ البعير سَرْداً: خصفه بالقِدِّ. والسَّرْد: اسم جامع للدروع وسائلر الحلق وما اشبهها من عمل الحلق وسمي سَرْداً لأنه يُسْرَد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار فذلك الحلق المُسْرَّد. والمِسْرَد: هو المثقب، وهو السَّراد؛ وقال لبيد:

كــما خــرج السِّــرادُ من النــقِّالِ[1]

أراد النَّعال...

والسَّرْد الثَّقْب. والمَسرودَة: الدرع المثقوبة وقيل: السَّرْد السَّمرْ. والسَّرْد وقوله عزَّ وجل: ﴿وقدِّر في السَّرْد﴾[2]؛ قيل: هو أن لا يجعل المسمار غليظا والثَّقْب دقيقا فيَفْصِم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقا والثقبَ واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف، اجْعَلْه على القصد وقَدْر الحاجةُ."[3]

[هذا توجيه من الله سبحانه وتعالى إلى داود عليه الصلاة والسلام أن يعمل السابغات وهي بمعنى الدروع التي يلبسها المجاهد في الحرب وأن يقدر في السرد يعني: حلقة الدرع تكون بقدر ما يدخل فيها حتى لا يسقط الدرع، وهذا تعليم من الله جل وعلا لداود أن يجيد حسن صناعة الدروع وهي السابغات التي تنفع الناس، حتى يستفيد منها المجاهدين وغيرهم].

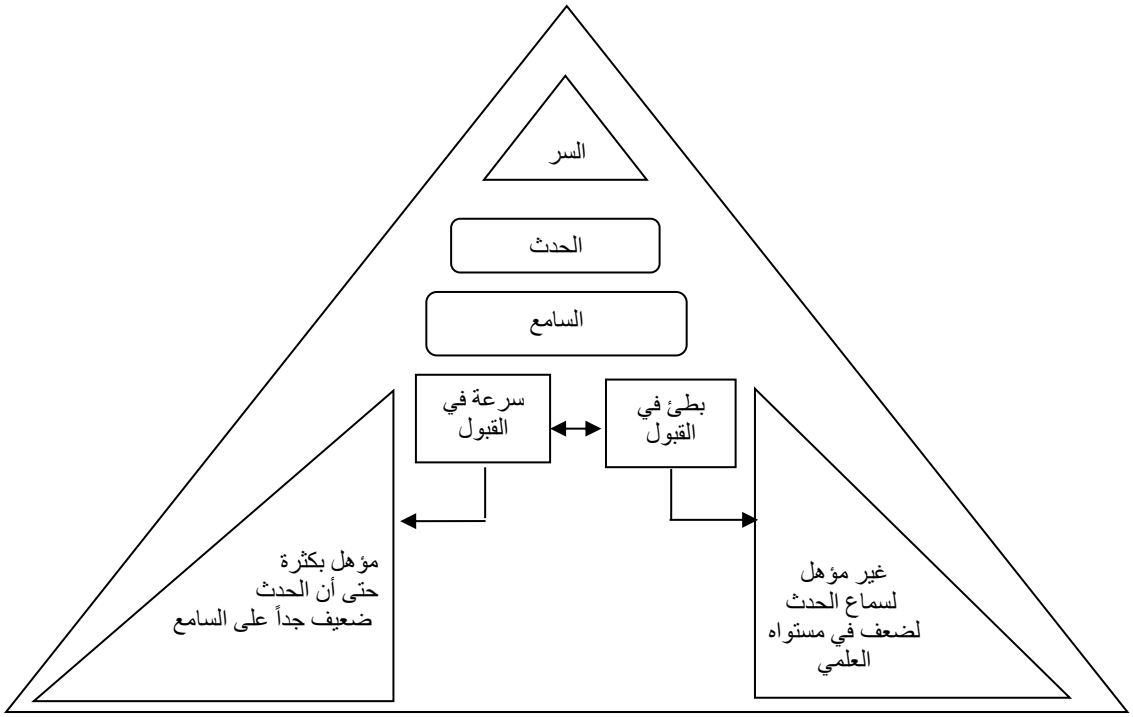
[من هذا التفسير نتوصل إلى أن حديث الناقد يكون على قدر فهم السامع؛ لأن لكل مقال مقام فلا نأتي بالجمل العسيرة لسامع مبتدئ، فلا يصل إليه الحدث؛ لأن من بلاغة الحديث مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى حال الخطاب؛ ليحدث تفاعل في العملية الإبداعية التي يسعى الكاتب لتحقيقها، فإذا كان الأساس سليماً كانت العملية ناجحة, وإلّا يكون التواصل بين الناقد والسامع ضعيفاً, حينها ستفشل عملية الإبداع عن إحداث تواصل مع السامع، وهذا ما قضى عليه الكاتب عبد ألمك مرتاض حين لم يهمش الروائي، وكذلك الروائي الشعبي وغيرهم، ولعل ذلك يبدو واضحا جليا في الخارطة الذهنية القادمة، والمعبر عنها في الشكل رقم 1].

---

(1) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، شركة الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع لبنان، ط1، 1997، ص92

(2) سورة سبأ، من آية (11) .

(3) لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، ج 6، ط3، ص233-234.



شكل رقم (1) التفاعل بين المتلقي والسارد.

"السرْد السمْر، وهو غير خارج من اللغة لأّن السَّرْد تقديرك طرف الحلقة إلى طرفها الآخر. والسَّرادة: الخلالة الصُلْبة. والسَّرَّاد: الزرَّاد. والسَّرَادَةُ: البشرة تحْلوا قبل تُزْهِيَ وهي بلَحة. وقال أبو حنيفة: السَّراد الذي يسقط من البُسْر قبل أن يدرك وهو أخضر، الواحدة سَراة. والسَّراد من الثمر: ما أضرَّ بهالعطش فيبس قبل يَنْعِه، وقد أَسرَدَ النخلُ. أبو عمرُ: السارِدُ الخَرَّاز والإِشفى يقال له السِّراد والمِسْرَد والمِخْصَف. والسَّرْد:موضع. وسُرْدُد: موضع؛ قال ابن سيده: هكذا حكاه سيبويه متمثلاً به بضم الدال وعدله يشُرْنُب، قال: وأَما ابن جني فقال سُرْدَد، بفتح الدال...

قال ابن جني "إِنما ظهر تضعيف سُرْدَد لأَنه ملحق بما لم يجيء وقد علمنا أَن الإِلحاق أَنما هو صنعة لفظية، ومع هذا فلم يظهر ذلك الذي قدره هذا ملحقاً فيه، فلولا أَن ما يقوم الدليل عليه بما لم يظهر إلى النطق بمنزلة الملفوظ به لما أَلحقوا سُرْدَداً وسودَداً بما لم يُفوّ هوا به ولا تجشموا استعماله".[1]

(1) المنصف، لابن جني النحوي، الناشر: دار إحياء التراث القديم، ط1، ج1، 1954، ص381.

قال سيبويه: "رجل سّرَنْدى مشتق من السرد ومعناه الذي يمضي قُدُماً. قال: والسَّرَد الحَلَق، وهو الزَّرَد ومنه قيل لصانعها: سَرَّاد وزَرَّاد".[1]

أما المعنى الاصطلاحي للسرد: بمفهومه الحديث فيرجع إلى علم السرد (Narratolgy) وهو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه.

ويعد السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية، كما تبلورت في دراسات كلو دليفي–شتراوس، ثم تنامى ..هذا العلم في أعمال دارسين آخرين منهم تودوروف الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح ناراتولوجي (علم السرد).

يقوم الحكي أو القصّ عامة على ركيزتين أساسيتين عند حميد لحميداني[2]:

أولهما: أن يحتوي على قصة أو حدوثة، تضم أحدثاً معينة وهي قلب ونواة هذا الفن.

وثانيتهما: أن يُعيِّن الطريقة التي تحكى بها هذه الحدوثة, ذلك أن تحكى بطرق متعددة، طبقاً لاختلاف طبيعة وثقافة الروائي أو السارد, ولهذا السبب فإن عملية السرد هي التي يعتمد عليها في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي [والروائي البارز هو ذلك الروائي القادر والمتمكن من عملية السرد, وهو صاحب الدور الأمثل في نقل الحدث من المجتمع إلى عمله الإبداعي].

إن فن الحكي، هو بالضرورة وجود قصة مسرودة يفترض لها وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يُدعى (راوياً) أو سارداً، وطرف ثاني يُدعى مروياً له أو قارئاً،[3] [ومن هنا نلمس أن الناقد قد تناسى دور

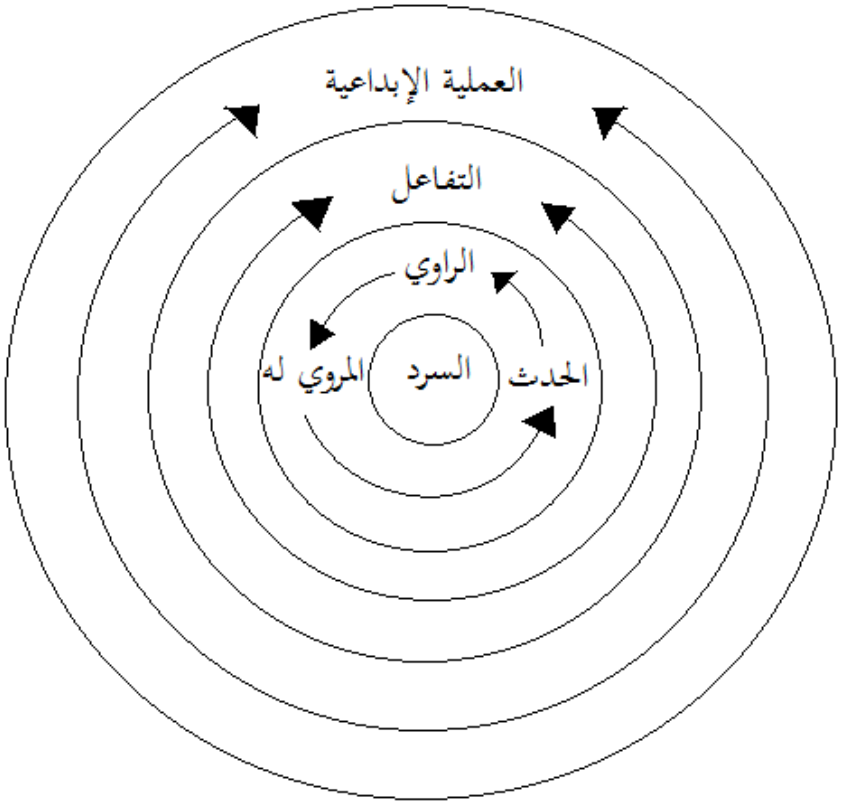
---

(1) لسان العرب، ابن منظور، ص233–234.

(2) ولد حميد لحميداني بـ: بو عرفة بالمغرب، سنة 1950، ومن أعماله الروائية، دهاليز الحبس القديم، 1979، وله عدة نتاجات أخري في الأدب.Novelist<www.katanvels.com

(3) ينظر, حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003 ص.45

الروائي في صياغته ونقله للحدث، هل كان ذلك عن قصد أم عن غير قصد؟ لو كان ذلك عن قصد فإن عملية التفاعل بين المرسل والمرسل إليه فاشلة؛ لأن الجزء المعوّل عليه في نقل الحدث (الروائي) مفقود، ولو كان بدون قصد وكان هذا من وجهة نظر الناقد، فأنا كباحثة لا يستهويني مثل هذا الرأي، ولستُ من أنصاره؛ لأن شرط نجاح العملية الإبداعية هو التفاعل بين المبدع والمتلقي وإلّا لا وجود للإبداع الذي يسعى الكاتب المتميز له دائماً وبالتالي سيحدث خلل يقلل من قيمة العمل الروائي].



الشكل رقم (2) عملية التفاعل بين المرسل والمرسل إليه.

يُعد السرد من أبرز عناصر القص، ومن أهم الوسائل التي يعتمدها القاص لنقل الأحداث والوقائع من مجتمعه بأسلوبه الخاص في فنه الإبداعي وفق رؤية تختلف من كاتب لآخر.

والسرد هو العملية التي يقوم بها السارد –الروائي–وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ, أي الخطاب القصصي والحكاية, أي الملفوظ القصصي.[1]

والسرد عند رولان بارت: إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة، لكن هذا التعريف رغم يسره فإنه عام وفضفاض فالحياة نفسها عصية على التعريف لغزارتها وتنوعها وسرعة تقلبها، ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان لأن الإنسان نفسه في تغير مستمر .[2]

والسرد عند شيلوميث ريمون كينان (sh.R.kchan) هو التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية "الفيلم، الرقص، ...الخ لنجاح العملية الابداعية [3]

أما جيرار جنيت "فيرى أنه الفعل السردي المنتج، وتوسيعاً لمعناه: الفعل السردي متخذا مكانا له ضمن الوضعية سواء أكانت حقيقة أم خيالا لذلك يعني... أن السرد لا يتجاوز في تكوينه الحقيقة أو الخيال"[4].

فالسرد هو التقنية التي يتوسلها الراوي (السارد) لينقل أحداثاً سواء كانت حقيقة أم خيالاً، لأن الرواية لا تعدو أن تكون عملاً تخيلياً عبر فعل السرد، لأن السرد مدخل جوهري لكل كون تخيلي، فهو أداة يجيد بها السارد السيطرة على المتلقي، وبه أي (السرد) يسرق منه حراسة انتباهه ليتخلل عبر ذلك كله ما هو جاهز في أفق

---

(1) ينظر, مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا. سمير المرزوقي وجميل شاكر، 1986، سلسلة مشروع النشر المشترك، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص77 – 78.

(2) ينظر: البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط3، 2005 م – ص13.

(3) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، الزمن– السرد– التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1997، ص 14

(4) المصدر السابق, الصفحة نفسها.

انتظـاره ومـن ثمـة يهيئـه لأن يتقبـل عمـلاً تخيليـا يمتـزج فيـه الهـدم والتشـييد قصـد التأسيس لقراءة مغايرة قراءة محتملة.[1]

[ومن هنا نستنتج أن الأدب يهدف إلى تغيير المجتمع..].

[فلماذا تناسى النقّاد الحديث عن الروائي ودوره الفعّال في صناعة الراوي؟]

"فالسرد هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث، أو خبر أو أخبار سواءً أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال".[2]

يعـد السـرد مصـطلح نقـدي حـديث جـامع لكـل التجليـات المتصـلة بالعمـل الحكـائي، ويعبـر عنـه رولان بـارت، بأنـه رسـالة يـتم إرسـالها مـن مرسـل إلـى مرسـل إليه، تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية، والسّرد عنده حاضر في الأسطورة والخرافة، والحكايـة، والقصـة، والملحمـة، والتـاريخ، والمأسـاة، والكوميـديا، وضـمن هـذه الأشـكال اللامحدودة للسرد فنجدهم في جميع المجتمعات، وإنه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلا يوجد أبداً شعب دون سرد فالحياة كلها عبارة عن سرد.[3]

"إن مصطلح السرد أهم مكون من مكونـات النص الروائـي، كما يعد من أولـى الأدوات التـي يستخدمها الروائـي لتحميل النصـوص بالمضـامين والـدلالات, وقـد كـان من أكثر المصـطلحات القصصـية إثارة للجدل، ذلك نتيجـة الاختلافـات الكثيرة حـول مفهومـه ومجالاتـه المتعـددة، فهـو مـرادف لمصـطلح القـص تـارة ولمصـطلح الحكـي أحيانا أخرى ولمصطلح الخطاب طوراً.

---

(1) ينظر: بنية الخطاب السردي في رواية (فوضى الحواس) ، رسالة ماجستير، أحلام معمري، إشراف: عبد القادر هني, جامعة وقلة, كلية الآداب والعلوم الإنسانية, غير مطبوعة، 2003–2004،ص 52 .

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، ط3، مكتبة لبنان، ت2974، ص194.

(3) ينظر, المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، أحمد رحيم الخفاجي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء عمان، ط1 2012، ص38.

لقد اهتمت البنيوية بمصطلح السرد اهتماما بالغاً, وتعددت المناهج التي عنيت بالكشف عن تقنيات السرد الروائي بتعدد الاتجاهات البنيوية المختلفة، مما أدى إلى تطور وسائل التحليل وآلياتها الإجرائية ولهذا يعد السرد مصطلحاً نقدياً حديثاً يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية.[1]

والسرد عند عبد الملك مرتاض[2] فيعرفه "بأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي/ الحاكي، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، مكان السرد إذن هو نسيج الكلام في صورة حكي، وهذا المفهوم يعود بالسرد إلى معناه القديم حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضاً".[3]

[ومن هنا نجد عبد الملك مرتاض لم يتناسى حق المبدع الشعبي والروائي ودورهم في عملية القص...والباحثة تقف إلى جانب هذا الرأي المنصف لحق المبدع، فهو لم يجرد الروائي من حقه في التفاعل بين المرسل والمرسل إليه؛ لأن عبد الملك مرتاض كان أكثر دقة من النقاد الآخرين حين أنصف الروائي، ووقف موقفاً محقاً من عناصر عملية السرد جميعا] .

أما سعيد يقطين[4] فيعرفه في كتابه الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي كما يلي:

---

(1) ينظر, تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 1997، ص28.

(2) ولد عبدالملك مرتاض، سنة 1935، في مسيردة بولاية تلمسان، وهو أديب جزائري، كان عضوا في لجنة تحكيم لمسابقة أمير الشعراء التي أقيمت في أبو ظبي ، ومن أهم مؤلفاته دماء ودموع دار البصائر، الجزائر 2011.

Wiki<https://ar.m.wikipedia.org

(3) ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر د ط ، 1993، ص84.

(4) سعيد يقطين، ناقد وباحث مغربي، ولد في مدينة الدار البيضاء، سنة 1955، له عدة مؤلفات منها القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، 1985، معجم السرديات، الكلام والخبر.
wiki<https:ar//.m.wikipedia.org

"فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان".[1]

أما حميد لحميداني فيرى: أن السرد هو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له وفي رأيه أن القصة لا تحدد بمضمونها فحسب ولكن بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون.[2]

"لقد ميز الشكلاني الروسي توماتشفسكي بين نمطين من السرد: سرد موضوعي**(objectif)** وسرد ذاتي **(subjcctif)** ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب فيه مطّلعاً على كل شيء، بما في ذلك الأفكار السردية للأبطال أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيّنيّ الراوي"...[3]

ويعتقد الناقد الغربي كيزر **(Woifgang kayscr):** "أن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون".[4]

[وبهذه النتيجة نجد هذا الرأي نحاه حميد لحميداني فيما سبق]

وخلاصة ما توصلتُ إليه الباحثة بأن أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت له بقوله "إنه مثل الحياة نفسها، علم متطور من التاريخ والثقافة لكن هذا التعريف رغم يسره فإنه عام وفضفاض، فالحياة نفسها عصية على التعريف، لغزارتها وتنوعها وسرعة تقلبها، ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان، ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف أو قانون، من ثم كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفة دقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية، وقد تنبه إلى ذلك الناقد هايرن وايت عندما رأى أن القضية الجوهرية في

---

(1) الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) سعيد يقطين, المركز الثقافي العربي, ط 1، 1997، ص19.

(2) ينظر, بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1،آب، 1991، ص45.

(3) المصدر السابق, ص 46.

(4) المصدر السابق, الصفحة نفسها.

السرد تكمن في كيف نترجم المعرفة إلى أخبار أو كيف نحول المعلومات إلى حكي، كيف نحول التجربة الإنسانية إلى بنى من المعاني التي تتخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والناس والأحداث؟ إن هذا الإجراء المسمى بالسرد يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللغة التي نتكلم بها– وإن كان السرد القصصي يتخذ من اللغة وسيلة له–فهو يحكى عن طريق لغة السلوك الإنساني، والحركات، والأفعال، والأماكن، وهي أدوات عالمية الدلالة بخلاف اللغة ذات الصبغة المحلية، ومن ثم فإن تحويل التجربة إلى حكي معناه إخراج لها إلى حيز اللغة الإنسانية الشاملة بخلاف ما لو صيغت على هيئة تأملات أو تقارير أو مقالات تحليلية".[1]

وظائف السرد:

1–الوظيفة السرية: تعد من الوظائف الأولية التي يقوم بها السارد، إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية وهذا مهم جدا في العملية السردية.[2]

[أي أن الراوي هو الذي ينقل لنا الأحداث التي تقع في الحكاية].

2–الوظيفة الانتباهية: نجدها في بعض الخطابات دون سواها، وهي وظيفة يقوم بها السارد لاختيار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه وتبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه

السارد مباشرة وجه لوجه، كأن يقول الراوي في الحكاية الشعبية العجيبة، قلنا يا سادة يا كرام...[3]

3–وظيفة الاستشهاد: يأكد الراوي للمتقي صدق وقائع القصة، حيث يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته.

---

(1) البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط3، 1492هـ / 2005م، ص13.

(2) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، ص156.

(3) بنظر: مدخل إلى نظرية القصة، ص109.

4-وظيفة إفهامية أو تعبيرية: وتتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه أو تحسيسه بفكرة النص، وتبرز خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية لأنها اقرب إلى القلب.[1]

5- "وظيفة إيديولوجية أو تعليقية: تتمثل هذه الوظيفة في التعليق على الأحداث، ويتكلم بها الراوي أحياناً لإحدى الشخصيات، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالحوار، فتتحول إلى الوعظ المباشر لشخصياته.

6-وظيفة انطباعية: وتتمثل هذه الوظيفية في تبوء السارد مكانة مركزية في النص، فيعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وتبرز الوظيفية مثلا في أدب السيرة الذاتية."[2]

عنـــاصر الســـرد:

أولاً: الزمن

الزمن لغة:

(زَمِنَ) -زَمناً، وزُمْنَةٌ، وزَمَانةً: مَرِضَ مرضاً يدُومُ زمناً طويلاً. وضعُف بكبَرِ سنٍّ أو مطاولةِ علَّةٍ. فهو زَمِنٌ، وزمينٌ

(أزمَنَ) بالمكان: أقام به زماناً. و- الشيءُ: طال عليه الزمَنُ.

يقال: أزمن عنه الزمَنَ. يقال: مرضٌ مُزمِنٌ، وعلَّةٌ مزمنة. ويقال: أزمن عنه عطاؤه: أبطأ وطال زمنُه.

و - اللهُ فلاناً وغيره: ابتلاه بالزمانةِ.

(زامنَهُ) مزامنَةٌ. وزِماناً: عامله بالزمن.

(الزَّمَانُ): الوقت قليلهُ وكثيرهُ.

---

(1) ينظر: المصدر السابق, ص110.

(2) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

و- مدّةُ الدنيا كلها. ويقال السنة أربعةُ أَزمنةٍ: أقسامِ أو فصولٍ. (ج) أزمنَة وأَزمُنٌ.

(الزَّمَانَةُ): مرضٌ يدوم.

(الزَّمَنُ): الزَّمانُ: (ج) أزمانٌ، وأَزمُنٌ.

ويقال: زَمَنٌ زامِنٌ: شديد.

(الزَّمِنُ): وصف من الزمانة. ويقال: هو زَمِنُ الرَّغْبَة: ضعيفُها فاترها. (ج) زَمْنَى.

(الزَّمِينُ): الزمِنُ: (ج) زُمنَاءُ. وزَمْنَى، وزَمَنَة.

(الزَّمَيْنُ): يقال. لِقيتُه ذات الزَّمَيْن: يراد بذلك تراخي المدة.

(المُتَزَامِنً): (في علم الطبيعة): ما يتفق مع غيره في الزمن. والمتزامنتان: حركتان دوْرِيَّتَان تتفقان في زمن الذبذبة والطور (مج).[1]

الزمن في الاصطلاح:

عند هيبوليت[2] Hippolytetaine (1828-1893م) الفيلسوف الناقد الفرنسي: "الفترة، الزمان هي إحدى المؤثرات الثلاثة (الجنس – البيئة – العصر) التي تحدد ماهية العبقرية عند المفكر أو الأديب، ويندرج تحت فهمه للعصر أو الزمان مجموعة أوجه النمو الفكري والاجتماعي في حقبة معينة من التاريخ من شأنها أن تحدد اتجاه النمو الفكري والاجتماعي اللاحق".[3]

---

(1) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 1425هـ-2004م، ص401.

(2) جان هيبوليت، هو فيلسوف وجودي فرنسي، ولد سنة 1907،فرنسا باريس، وتوفي سنة 1968، كرس مؤلفاته الرئيسية لهيجل، ومن أهم مؤلفاته دراسات في ماركس وهيجل، الذي نشر بعد وفاته بوزارة الثقافة سنة1971.

Wiki<https://ar.m.wikipedia.org

(3) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, ص271.

"والـزمن الاصـطلاحي ينطبـق عليـه أيضـاً مـا سـماه نيـوتن (الـزمن النسـبي الظاهري العام) ويستخدم لمناسبته الدنيوية، وهو يهيئ مقياساً خارجياً للمدة بواسطة الحركة، ويستعمل بصورة عامة بدلاً من الزمن الحقيقي، كالساعة، واليوم، والشهر، والسنة".[1]

ويـرى فريـد الـدين الزمـان إنـه مفهـوم معقـد لـم يـتمكن العلمـاء الفيزيـائيين مـن الوصـول إلـى حقيقتـه بعـد وهـو ناشـئ مـن دوران الكـره الأرضـية حـول محورهـا وعلـى مـدار مُعَـيَّنٍ مرتبطـةً فيهمـا الشـمس يعنـي أن الأرض تجـري فـي ذات الوقـت حـول الشمس علـى مـدار مُعَيَّن، إضـافة إلـى جريانهـا حـول محورهـا فيتمخّضُ عـن الأول المواسم الأربعة، وعن الثاني الليل والنهار المتعاقبان، والوحدة القياسية للزمان هي الساعة.

أمـا الزمـان بالنسـبة للفعـل، فإنـه جـدير بالاهتمـام؛ ذلـك أن الفعـل مراتـبُ زمنيـةٌ مختلفـةٌ. ولهـذا فـإن علاقـة الفعـل بالزمـان أشـمل بكثيـر مـن القـدر الـذي حصـره علمـاء العربيـة فـي صـيغ ثـلاثٍ. وربمـا لـم يكـن غرضـهم الوقـوف علـى مفهـوم الزمـان مباشـرةً، وإنمـا أرادوا أن يتوصّـلوا إلـى تعريـف للفعـل يميـزه عـن الاسـم والحـرف، فاقتصروا في هذه المحاولة على تقسيماته إلى الماضي والحال والاستقبال فحسب، وقد سمّىَ بعضُـهما الصّيغ بالأزمنـة الثلاثة لذا، فإن المسألة غيرُ واضـحة؛ حيث أن طالب اللغة العربية قد يكون متردّداً حول هذه القضية، فيتساءل عما إذا كانت هذه التسمية تعبيراً عن الصِّيغ الفعلية أم المراتب الزمنية؟ فالإنسان متغير حسب الزمن الذي يعيش فيه[2]

(1) الزمن والرواية: مندلاو، تر: بكر عباس، مر: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997، ص76.

(2) ينظر: الأزمنـة فـي اللغـة العربيـة، فريـد الـدين أيـدين، دار العِبَـر للطباعـة والنشـر، اسـطنبول، 1997، دط، ص122.

ما هو الزمن؟ عندما لا يُطرح على أحد هذا السؤال، فإني اعرف. وعندما يُطرح عليّ فإني آنذاك لا اعرف شيئاً هذا منحى القديس أوغسطين عن موقفه من الزمن... كان الزمن وما يزال يثير الكثير من الاهتمام، سواء كان من فلاسفة أو منظرون أو نقاد أو شعراء أو نحاة أو روائيون...الخ.[1]

"إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري, وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر، فيوظّفها مانحاً إياها خصوصية تساير نظامه الفكري..."[2]

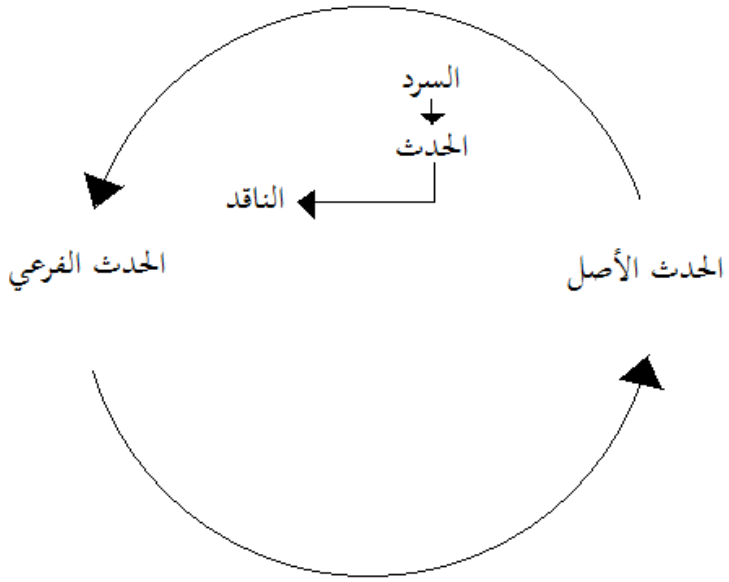
[وبهذا نجد الناقد يرجع بين الفينة والأخرى إلى بيئته- لأنه رهين هذه البيئة- في تعريفه للزمن باعتباره حدث سردي ينتج عنه عملية تفاعل كاملة مع العناصر السردية الأخرى حتى ولو تأثر بمفاهيم أخرى فلابد له من الرجوع لأن العرب عرّفوا الزمن بتعريفات متقاربة, هذا يؤكد أن البيئة لها دور في تكملة أي نتيجة يريدها أي سارد أو ناقد أو راوي لأن التوازن البيئي مهم جدا في حياتنا.

كما ذكرنا سابقا...

وبهذا نجد النقاد يعرّفون الزمن كلاً حسب بيئته وثقافته ووجهة نظره والحقبة التي يعيشها, مع الرجوع إلى الجذور وإلاّ لا تفاعل ولا نتيجة... فمن خضع إلى الفروع في تعريفه للزمن فلابد له من الرجوع إلى الأصول..].

(1) ينظر, تحليل الخطاب الروائي الزمن-السرد-التبئير، ص61.

(2) المصدر السابق، الصفحة نفسها.



شكل رقم (3) حركة السرد في العمل الروائي.

"ليس الزمان ماضياً أو حاضراً فقط، فهناك الزمان الممتدّ، والمستمر والمنقطع، وبين الماضي والحاضر اتصالات وتداخلات، وتفاعلات... فكيف يمكن لنا أن نقيم المسافات والحواجز بين الأزمنة؟ فأين يبتدئ الحاضر، وأين ينتهي الماضي؟ وعندما نترجم هذا على صعيد "التراث" تفرض مثل هذه الأسئلة نفسها: هل "التراث" الذي تدرس باعتبارها "ماضياً" انقطع في الماضي، أم أنه ما يزال ممتداً في الحاضر؟ ما هي أشكال ذاك الانقطاع أو أنماط هذا الامتداد؟ وعندما نربط هذا التراث بالمجتمع أو الإنسان الذي أنتجه. ألا يحق لنا السؤال عن التراث الممتد في حاضرنا، وكيف يفعل فينا... أسئلة كثيرة تلح علينا، ونحن نوازن بين الواقع وتصورات المشكّلة عنه، وهنا تبرز بوضوح مشكلة الزمان، ومشكلة الوعي به، وممارسته في حياتنا العملية والعلمية"[1] وفيما يلي سأعرض بعض الآراء سواء أكان من نقاد غرب أو عرب حول مفهوم الزمن أو ما يعرف بالمشكلة...

(1) السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ط1، ص28.

"ومهما اختلفت تعريفات الزمن، فأن الفن الروائي يحتوي على زمنيين هما:

1-زمن القصة: هو زمن متعدد الأبعاد، يسمح بحدوث قصتين في آن واحد.

2-زمن الخطاب: هو زمن الخطيّة الذي تتابع فيه فقرات السرد ومشاهده وفصوله، إذا انتقلنا لموقف النقاد العرب من الزمن الروائي وتنظيرهم له، فإننا لا نجدهم قد اختلفوا كثيراً عن نظرائهم في الغرب، إلا في جوانب طفيفة، فقد اعتمدت الناقدة سيزا قاسم مثلاً في دراسة الزمن على نظرية جيرار جنيت[1] في المدة والديمومة، أما عبدالملك مرتاض فقد اعتمد على تقسيمات الزمن عند تودوروف[2]" .[3]

آراء النقاد حول مفهوم الزمن:

"الزمن السردي، عند ريكور، عام بمعنيين:

- الأول: إنه زمن التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثاني: إنه زمن جمهور القصة ومستمعيها، أو بعبارة وجيزة الزمن السردي في النص وخارجه أيضاً هو زمن الوجود مع الآخرين لكن هذا يستدعى كامل التحليل الهايدغري للتاريخية ويضعه موضع السؤال، بقدر ما يعتمد على أسبقيَة المصير الفردي."[4]

---

(1) هو الناقد والمنظر الأدبي الشهير جيرار جنيت، ولد سنة 1930، درس جنيت في السوريون في باريس، كان أحد المساهمين في التحليل البنيوي ونظرية الأشكال الأدبية، ومن مؤلفاته، مدخل لجامع النص،عودة إلى خطاب الحكاية.

www.al.jaziran.com

(2) تزفيتان تودوروف، فيلسوف فرنسي بلفاري، ولد 1939، في مدينة صوفيا البغارية، يعيش في فرنسا، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة، توفي سنة 2017، الشعرية، نظريات في الرمز، الأمل والذاكرة.

Wiki<https://ar.m.wikip vedia.org

(3) مها حسن القصروي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، ط1، 2004، ص 49.

(4) الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ، تر وتق: سعيد يقطين، ط1، 1999، المركز الثقافي العربي، ص29.

"بينما الزمن عند أندري لالاند[1] **(A.lalande)** ، متصورٌ على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على هو مرأى من ملاحظ هو أبداً في مواجهة الحاضر".[2]

"على حين أن غيو **(Guyau)** ينظر إلى الزمن أنه لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بُعدٌ واحدٌ هو الطول".[3]

"ربما لم يتغير شعورنا اتجاه الزمن على نحو جذري مثلما تغير في القرن العشرين، ولا اكتسب من الأهمية في أعيننا مثلما اكتسبه في هذا القرن حيث يرى شبنغلر **(Spengler)** أن هذا الاهتمام بالزمن هو من خصائص حضارتنا، وأننا نحن أبناء الثقافة العربية، بحسنا التاريخي– استثناء من القاعدة– في سلسلة دوران الحضارة الإنسانية، والذين يقبلون هذه النظرية يرون أن القرن العشرين إنما يصوغ بوعي أكبر فلسفة متضمنة في نظرة الغرب الكلية، وهي فلسفة تنظر إلى الحياة لا على أنها ما سيصير بل ما هو صائر، وأن حضارتنا ترى العالم كتاريخ تمييزاً على العالم كطبيعة ، وبذلك أصبح لديها الإحساس بمنطق الزمن إلى جانب منطق المكان."[4]

"مما جعل جان بويون يدعوا "إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل إنه يذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الزمن".[5]

---

(1) فيلسوف فرنسي، ولد في سنة 1876، وتوفي في سنة 1963، في ديجون، ودرس في عدة مدارس ريفية إلى أن انتقل إلى مدرسة أثري الرابع، وله عدة مؤلفات منها نظريات في الاستقراء والتجريب 1929.
Wiki<https://ar.m.wikipedia.org

(2) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، ديسمبر 1998، بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923هـ–1990م، ص172.

(3) المصدر السابق , الصفحة نفسها.

(4) الزمن والرواية، ص7.

(5) بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية) ، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990، ص109–110.

يقول الدكتور جونسن[1] عن الزمن "هو أكثر أشكال الوجود خضوعاً للخيال".[2]

وبرأي كارلايل[3]: بقوله "وجودنا الأرضي كله مؤسس على الزمن ومبنيّ في الزمن... الزمن مؤلفه.

وهو مادته".[4]

ومما توصل إليه سعيد يقطين أن الزمان عندنا، –لا أقول في اللغة العربية– ولكن في التصور العربي للزمان: ماضٍ أو حال واستقبال، وعندما نُدرِّسهُ لفلذات أكبادنا نقول لهم: الماضي، والمضارع، والأمر: وفي الحالتين معا يظل الزمان ينظر إليه باعتباره: الماضي والحاضر, أما المستقبل فهو في علم الغيب الزمان المنتظر...[5]

كما يرى حسن بحراوي[6] برؤية (موير) "أما الزمن في الرواية الدرامية هو زمن داخلي حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خالياً، وهكذا ينتج عن تعدد

---

(1) صمويل جونسن، كان أديب، وكاتب وناقد وشاعر بريطاني، له إسهامات هامة في الأدب الانجليزي، ولد سنة 1709، وتوفي سنة 1784، وكان أسمه الأدبي الدكتور جونسن، ومن أهم مؤلفاته راسلاس أمير الحبشة.

. Wiki<https://ar.m.wikipedia.org

(2) الزمن والرواية، ص169.

(3) توماس كارلايل، كاتب وناقد ومؤرخ استكلندي، ولد سنة 1795، وتوفي سنة 1881، عضو في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، ومن أهم مؤلفاته الثورة الفرنسية. Wiki<https://ar.m.wikipedia.org

(4) الزمن والرواية، و، ص170.

(5) السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص27.

(6) كاتب وناقد مغربي، ولد سنة 1953، بالمحمدية، أصدر مؤلفا نقدياً، بنيئة الشكل الروائي، كما ساهم في ترجمة طرائق تحليل السرد الأدبي / مجموعة من المؤلفين، ترجمة حسن بحراوي، عبد الحميد عقار، سعيد بنكراد، بنعيسى بوحمالة، الرباط، اتحاد كتاب المغرب، 1992، ومن أهم مؤلفاته أيضاً بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية،.

https://www.noov-book.com

موضوعات الرواية، حسب موير، تعدد مواكب في مظاهر اشتغال الزمن واختلاف في الأدوار البنيوية التي ينهض بها في السرد".[1]

" كما نجد حسن بحراوي يثري الحديث حول مفهوم الزمن بمفهوم آخر نحو الآراء المتعددة للزمن بقوله "بأنه لم يكن الغرض من عرض هذه الآراء والتصورات هو القيام بتغطية شاملة لمناحي التفكير النظرية في الزمن الروائي، وإنما كانت الغاية منه هي التأكيد على الاتفاق المبدئي القائم، بين النقاد، حول وجود الزمن في النص وجوداً موضوعياً لا سبيل إلى تجاهله...فالزمن في الرواية، كالنص نفسه، يمكن القبض عليه في تمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها..."[2]

"ونجد عبد الملك مرتاض قد وضع مفهوما عادل للزمن حيث يقول: الزمن هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتضي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى،... فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه؛ هو إثبات لهذا الوجود أولاً، ثم قهره رويداً رويداً بالإبلاء آخرا، فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلاً ونهاراً، ومُقاماً، وصِبى وشيخوخة دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، أو يسهو عنا ثانية من الثواني، إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصّى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها، بحيث لا يفوته منها شيء... كما تراه موكلاً بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل، وغداً هو نهارٌ، وإذا هو في هذا الفصل شتاء، وفي ذاك صيف وفي كل حال لا نرى الزمن بالعين المجردة ولا عين المجهر. ولكننا نحس أثاره تتجلى فينا."[3]

---

(1) بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن–الشخصية، ص108.

(2) المصدر السابق، ص112.

(3) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 171.

"والزمن مظهر وهمي يُزمّنِن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعاشنا في كل لحظة من حياتنا."[1]

[يعد عنصر الزمن من العناصر المعقدة، التي شغلت العديد من الباحثين والفلاسفة، لصعوبة القبض على معنى محدد ودقيق له، وكانت للفلسفة الأسبقية في تناول الزمن، حيث اندفع الفلاسفة إلى التأمل في شتى مجالات الحياة، ومنها الزمن، كونه؛ مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل الحياة وحيز كل فعل وحركة].

كان الدور الذي لعبه الشكلانيون الروس رائداً في توجيه النظر إلى الجوانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي. وكان للتميز الذي أقاموه داخل أي عمل حكائي، بين ما سماه توماشفسكي **(sujet/fable)**[2] أثّر فيما يلي من الأبحاث، يقصد توماشفسكي بالمتن الحكائي مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل الروائي، وأن المبنى الحكائي يتكون من الأحداث نفسها الذي يتحدث عنها العمل ككل، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل وما يتبعها من معلومات تُعيّنُها لنا. [ومن هنا نجد أن هذا الرأي قد تبناه الناقد العربي حسن بحراوي في التمييز بين المتن والمبنى الحكائي التي لربما مأخوذ في الأصل من توماشفسكي وصاغه حسن بحراوي كرأي دون نسبته له].

برأي سعيد يقطين، أن العلاقة جدلية بينهما، وزمنياً يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافر المتتابعة بحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي أيضاً كمجموعة من الحوافر لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل... وانطلاقاً من نوعية هذه العلاقة يمكن للكاتب أن يقدم لنا ثلاثة أشكال للتجلي

---

(1) المصدر السابق، ص172.

(2) يعد بوريس توماشفسكي من أهم الشكلانيين الروس الذين اهتموا بتاريخ الأدب الروسي من جهة، وبالأسلوبية والعروض وعلم السرد من جهة أخرى، ولد سنة 1957، وتوفي سنة 1990، وقد خلف لنا مجموعة من الكتب القيمة مثل: عن النظم – والنظم الروسي...الخ Nador24shttps://www.maghress.com

الزمني، إنما نجد أنفسنا أمام العرض المباشر **(exposition directe)** وعندما يبدأ بعملية السرد دون الإخبار عن الشخصيات فنحن هنا بصدر العرض المؤجل**(retarsee)** وهناك شكل ثالث يتم فيه سرد ما سيحدث قبل وقوعه كحدث/ من هذه الأشكال الثلاثة يقدم لنا توماشفسكي نوعية العلاقة بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي...[1]

ويعتقد حسن بحراوي أن الشكليين الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة وعندهم عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين:

-فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص.

-وإما أن يتخلّى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي.

فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها, أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت في العمل ولقد كان هذا هو الموقف الشكلي البارز الذي ظهر في عشرينيات هذا القرن، ولم يكن هذا الموقف الوحيد فهناك الموقف الذي أدلى به الأنجلوسكسوني الذي يتزعمه كلاً من بيرسي لوبوك وإدروين موير...

وأن أهم نقطة مشتركة بينهما هي التأكيد على أهمية الزمن في السرد والتشييد على خطورة الدور المنوط به، فلوبوك مثلاً يفترض أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه, وتحديد الركيزة التي يقتضيها, والرجوع بها إلى صلب الموضوع (القصة), يقول: لوبوك لا

(1) ينظر: تحليل الخطاب الروائي الزمن-السرد-التبئير, ص 70.

يمكن طرحه إطلاقاً ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن. ويضيف موير بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة في علاقتها بالموضوع الروائي... ومن هذا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى الحكائي الذي تحدث عنه توماشفسكي وفسره سعيد يقطين في ما سبق...[1]

يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية – برأي الناقدة سيزا قاسم– التي يقوم عليها فن القص– إذا صنفّنا الفنون إلى زمنية ومكانية – فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن.

وهناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص: أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة، وزمن القراءة...الخ.

وأزمنة داخلية داخل النص: الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث...الخ.

والزمن الداخلي، أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس – مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي – في الرواية، ولكن هذا لا يعني أن الواقعيين لم يفطنوا إلى خطورة عنصر الزمن في البناء الروائي وقد أشار هنري جيمس إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي, كما نجد الناقدة سيزا قاسم تتناول عنصر الزمن لعدة أسباب:

أولاً: لأن الزمن محوري وعليه ترتيب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار...

ثانياً: لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكّلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن.

---

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية) ، حسن بحراوي، ص 107–108.

ثالثاً: أنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان...، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئيه...فالزمن ليس ثابت، فهو متغير بطبيعة الحياة البشرية.

فلزمن أهمية بالنسبة لها بأنه عنصراً بنائياً، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها.

وبالرغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية، فإن النقاد لم يهتموا سوى مؤخراً بتخليل الزمان وتركيبه في النص الروائي، ولم يجدوا في النقد الأدبي مصطلحات تفي بأغراضهم فلجئوا إلى الاستعارة من لغة السينما مثل كلمة فلاش باك والمنتاج والتقطيع[1]

[ومع هذا لم تهمل الناقدة رأي الشكلانيون الروس وأنهم قد بدأُ في وضع أسس دراسة الزمن وتحليله في عشرينيات القرن الماضي وبهذا تكون قد نحت منحى حسن بحراوي وسعيد يقطين في ذلك]

كما نجد الفلاسفة اليونانيون يعرفون الزمن حسب رأيهم:

فكانط "يرى الزمان ليس شيئاً موضوعيا واقعياً وليس جوهرياً أو عرضاً من الترابط بين جميع الموضوعات الحسية تبعا لقانون محدد، فالزمان بالتالي حدس صِرف وما يسري على الزمان يسري كذلك على المكان من حيث كونهما صورتان أوليتان لا يمكننا أن نرجعهما إلى التجربة، أو إليها وجود خارجي

واقعي."[2] مما يرى أرسطو" أنه مقدار الحركة وهو ما يسمى بالنقلة حيث أن الزمان مرتبط بالمكان وهذه الحركة التي يتم الانتقال بها من مكان إلى آخر هو يتم

---

(1) ينظر, بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، القاهرة، يونيو 1978، دط, ص37-38-39.

(2) مفهوم السببية بين المتكلمين والفلاسفة بين الغزالي وابن رشد دراسة وتحليل، جيترار جهامي، منشورات دار المشرق بيروت، المكتبة الشرقية ساحة النجمة بيروت، دط ، 1968، ص70.

بها تحقق الزمان وتغيره، فالزمان يكون هو مقدار الحركة وهذه الحركة إنما توجد بوجود المكان والذي يوجد بوجد الأجسام، وأنه اعتباري نسبي، وأن البدن البشري هو الذي جعل للزمان محدودية ووعاء بما يتلائم مع مادية الجسم فإن الزمان ذلك الجزء الجوهري من العالم لا يمكن للبشر أن يشعر بجوهريته ... فيقول إني ربما خلوت بنفسي وخلعت بدني وصرت كأني جوهر مجرد بلا بدن فأكون داخلاً في ذاتي خارجاً عن جميع الأشياء فأرى في ذاتي من الحسن والبهاء ما أبقى له متعجباً باهتاً فأعلم أني جزء من أجزاء هذا العالم الأعلى الفاضل الشريف."[1]

ومن وجهة نظر أوغسطين القديس أن الزمان أزلي أبدي له خالق وعلة أوجدته وأراد بكلماته أن يثبت وجود الله –عز وجل– وأن هذا الزمان هو أيضاً اعتباري بالنسبة للإنسان المادي ومن خلال حركته أوجدت هذه الأزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل وأن قياس الزمن ومحدوديته وفق الساعات والأيام هي بما يتلائم مع الذهن البشري قياساً مع حركة الشمس والأرض ويقول لو تركوا الناس التصور بمرور الماضي والمستقبل واعتبروا كل شيء واقف عندها يكون الزمان عندهم حاضر فقط وهذا معنى للأزلية وبذلك يؤطر الزمان بإطار ميتافيزيقي يتحول إلى المادية بحركة الأجسام.[2]

[فهذا إنكار من القديس أوغسطين على وجود الزمن].، ويؤكد على صعوبة تحديد الزمن بقوله متسائلاً "فما هو الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحد عنه اعرفه؟ أما أن اشرحه فلا استطيع".[3]

---

(1) دراسات في الفلسفة اليونانية، حمادة حسين صالح، ج2، دار الهادي، ط1، 2005م، ص264.

(2) ينظر: نصوص فلسفية مختارة مقدمة عامة في علم النفس وعلم الجمال، كوفلية، أرمان، بيت الحكمة العراق بغداد، ط1، 2006م، ص147.

(3) تحليل الخطاب الروائي الزمن –السرد – التبئير, ص61.

كما هناك من الفلاسفة أمثال برغسون (BERGSON)[1] من حدّد الزمن على أساس ارتباطه بالحياة واستمراره معها أو ما يسميه بالديمومة والديمومة تعني ببساطه أنّنا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز (أخت بلوا) الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل شيء يدوم عبر التتابع والتغير.[2]

"والحقُ أن المعجمين العرب يختلفون اختلافاً شديداً في تحديد مدى الزمن، بحيث يعرفه كلاً حسب وجهة نظره، منهم من يجعله دالاً على الإبّان فيقفه على زمن الحرّ، أو زمن البرد.

ومنهم من يجعل الزمن مرادفاً للدهر، ويجعل الدهر مرادفاً له, ولكنهم في المعظم يجنحون به لأقصر مدى من الدهر.[3]

[ومن ذلك تمكن الدارسون من خلال الجهود التي بذلوها في بحوثهم حول معرفة الزمن ومفهومه وأقسامه وأنواعه من الوصول إلى أهم الأنواع الزمنية التي يتشكل منها النص الروائي, سأحاول أن أقف على بعضها الذي يخدم دراستي هذه]: وفق دراسة قدمها جيرار جنيت للزمن، في كتابة (خطاب الحكاية) اعتقد أنه توصل إلى أن دراسة الزمن تتم عن طريق ثلاثة محاور هي:

أولاً: الترتيب: الترتيب عند جيرار جنيت يتعلق بتحديد الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية.

---

(1) فيلسوف فرنسي، ولد سنة 1859، باريس فرنسا، وتوفي سنة 1941، فرنسا، ساهم في نشر منهج التفكير وأسلوب التعبير، ومن أهم مؤلفاته، محاوله في الواقع المباشرة للوجدان، المادة والذاكرة. http.s://www.raiayoum.com

(2) ينظر. رسالة ماجستير البنية السردية في رواية" خطوات في اتجاه الآخر" لـ حفناوي زاغر، اعداد الطالبة: ربيعة بدري، إشراف: رحيمة شيتر، جامعة محمد خضير –بسكرة– كلية الآداب واللغات, السنة الجامعية، غير مطبوعة، 2015/2014م, ص 191– 192.

(3) ينظر: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص172.

ويرى جنيت أن الحكاية مقطوعة زمنية مرتين فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال) ...[1]

ثانياً: الديمومة أو المدة:

هناك عناصر رئيسة للحركة القصصية، توضح العلاقات بين استمرار القصة واستمرار السرد، وهذه العناصر هي: الخلاصة والخذف والمشهد والوقف، وهذه العناصر الاربعة تنقسم من حيث التبطيء والتسريع على قسمين إذ يضم التبطيء المشهد والوقفة ، في حين يضم التسريع الخلاصة والحذف.[2]

ثالثاً: "التواتر:

مرتبط بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد".[3]

"وهو العلاقات بيت قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية"[4]

ولا يقف الاهتمام بعنصر الزمن عند ناقد أو عالم محدد بعينه, ففي دعوة صريحة من جان بيون إلى ضرورة الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية؛ لأنه يؤطر الحدث الروائي، كما يسهم في صناعة المعنى، مما يمنح الرواية هويتها، فهو بمثابة الروح التي تمنح الحياة للجسد، إضافة إلى ذلك أن الزمن عنصراً مهماً في الحياة كلها فتستند علية جل عناصر الحياة...[5]

وللزمن فاعلية كبيرة في النص السردي فهو إحدى الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية (الإبداعية) فدراسة الزمن في النص السردي هي التي

---

(1) خطاب الحكاية بحث في النهج، ص45.(1)

(2) الشعرية، تزفيتان تودوروف، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دط، دت، ص49.(2)

(3) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، بيروت لبنان، ط2، 2015، ص70.

خطاب الحكاية بحث في النهج، ص46-47.(4)

(5) ينظر: رسالة ماجستير البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر، ص102.

تكشف عن القرائن التي يمكن من خلالها الوقوف على كيفية اشتغال الزمن في العمل القصصي فالزمن هو الذي يجمع كل العناصر السردية (الشخصية–الحدث–المكان) ولا يمكن أن يكتب أي نص قصصي بدونه إذ أن الإشارات الزمنية المبثوثة في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع العناصر السردية جميعاً مؤثراً فيها ومنعكساً عليها. فالزمن حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى.[1]

أما مفهوم الزمن في اصطلاح علماء المسلمين فهو مرتبط بمعناه اللغوي فهو يعني: ساعات الليل والنهار، ويشمل ذلك الطويل من المدة والقصير منها. [2]

[نرى أن هذا المفهوم قريب مما قاله عبد الملك مرتاض فيما سبق، بل لعله محاكاة له حين قال:] "الوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلاً ونهاراً".[3]

"من الواضح أن سبب هذه الرغبة في مواجهة الزمن هو، كما ألمح "هنري جيمس" أكثر من مرة، أن الزمن بوجوهه المختلفة عامل تكييف رئيسي في تقنية الرواية".[4]

"ومن الأدوات المستعارة من الأفلام أو المشتركة بين الأفلام والروايات: الاسراع والإبطاء **(speed-up & raien)** : نجدها في كل عمل قصصي، وهما يحكمان سرعة الحركة فيه...

---

(1) ينظر: الزمن في القصة القرآنية قصة موسى (أنموذجاً) . نبهان حسون السعدون* استاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مجلة كلية العلوم الإسلامية (العدد1/15) ، 1435هـ- 2014م، المجلد الثامن، ص2.

(2) ينظر: تاريخ الأمم والملوك،، للطبري، تح: محمد إبراهيم، بيروت: دار سويدان، ج1، ط2، 1967م, ، ص 13.

(3) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 171–172.

(4) الزمن والرواية, ص23.

-استرجاع الماضي(**flash-back**): وهو من الأدوات كثيرة الاستعمال. وفي الحقيقة فإن إدخال مقاطع مسترجعة من الماضي كما استعمله هوميروس وفرجيل ,كان يعد في رواية الحلقات المبكرة من الأدوات الضرورية..." [1]

"لموضوع الرواية تاريخ وإطار زمني يخصانه؛ فالموضوع قد يكون معاصر للكاتب كما الحال في توم جونز، وقد يكون تاريخياً مثل كونتن ديروارد (Quemtin Durward) وقد يعالج المستقبل كما في الروايات الطوباوية، وقد يصبح تاريخياً مع الزمن ويغيب في الماضي بعد أن كتبه الكاتب عن أحداث معاصرة له, وقد يكون هناك مزيج من أنواع متعددة كما في رواية كابل جيرجن (**cabell:jurgen**)، وحس الماضي (**senseof the past**) لهنري جيمس، فهذه كتبت على المستويين التاريخي و المعاصر, أو رعد على الشمال لمورلي (**Morley: thander on the left**) روائي وصحفي امريكي1890-1958 التي كتبت على المستويين المستقبلي والمعاصر، فمثل هذه الروايات يتطلب الانتباه مع تزامن الفهم..."[2]

المفارقات الزمنية: (عناصر الزمن) يطلق عليه بعض النقاد الترتيب الزمني.

"تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة".[3]

"يمكن المقارنة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة عند جنيت (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية) سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة

---

(1) المصدر السابق، ص 66-67.

(2) المصدر السابق، ص111.

(3) خطاب الحكاية، ص47.

الزمنية. ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً وهذا نسميه سعتها".[1]

ومدى المفارقة هو "المجال الفاعل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[2].

وقد توصل جنيت إلى أن دراسة الزمن تتم عن طريق ثلاثة محاور كما سبق ذكرها (الترتيب، الديمومة، التواتر) مما يعني أن :

أولاً: الترتيب: يضم المفارقات الزمنية التي تندرج تحتها ما يسمى بالاسترجاع والاستباق، وفيما يلي بيان ذلك:

أولاً: الاسترجاع أو الاستذكار:

يعرف جيرار جنيت مصطلح الاسترجاع بأنه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة".[3]

ويرى بعض النقاد بأن الاسترجاع "هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد ، ويسمى أيضاً الاستذكار **(Retrospection)** ويعني العودة إلى حدث كان قد وقع قبل الحدث الذي يحكى الآن .[4]

إن عملية كسر الزمن بتقنية الاسترجاع تبدو أنها موظفة لغايات فنية وجمالية في النص الروائي، تهدف إلى تلبية حاجة التشويق لدى المتلقي وذلك باسترجاع بعض المقاطع الزمنية ولاستشهاد بها في النص الروائي .[5]

---

(1) خطاب الحكاية، ص59.

(2) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

(3) خطاب الحكاية، ص51.

(4) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا) ، سمير المرزوقي، جميل شاكر، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، د.ت، ص80.

(5) ينظر: الرواية العربية البناء والرؤيا، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دط، 2003– ص104.

ويقسم جنيت الاسترجاع إلى:

أ- الاسترجاعات الخارجية:

"هي تلك الاسترجاعات الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى... فالاسترجاعات الخارجية – مجرد أنها خارجية – لا توشك في أي لحظه أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة تنوير القارئ بخصوص هذه أو تلك".[1]

ب- الاسترجاعات الداخلية:

فهذا الاسترجاع هو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن الحكاية الأولى، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي.[2]

وينقسم هذا النوع إلى قسمين:

أولاً- "استرجاعات (غيرية القصة):

هي الاسترجاعات التي تتناول خطاً قصصياً وبالتالي (مضموناً قصصياً) مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، (أو مضامينها)إنها تتناول شخصية يتم إدخالها حديثاً يريد السارد إضاءة سوابقها...، وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد".[3]

ثانياً - "استرجاعات (مثلية القصة)

وهي التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، وتختلف عن ذلك اختلافاً شديداً، وهنا يكون خطر التداخل واضحاً بل محتوماً في الظاهر، والواقع علينا أن نميز هنا أيضاً بين فئتين.[4]

الأولى التي أسميتها استرجاعات تكميلية أو إحالات:

---

(1) خطاب الحكاية، ص60-61.

(2) ينظر: الرواية والتاريخ، نظال الشمالي، جدار للكاتب العالمي عالم الكتب، الأردن، ط1، 2006-ص158.

(3) خطاب الحكاية، ص61.

(4) خطاب الحكاية ، ص62.

1-الاسترجاعات التكميلية:

تضم المقاطع الإستعادية التي تأتي لتسدّ بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلا أو كثيراً وفقاً لمنطق سردي مستقل جزئياً عن مُضِيّ الزمن".[1]

2-"الاسترجاعات التكرارية:

" ومع النمط الثاني من الاسترجاعات الداخلية (مثيلة القصة)، والتي سنسميها بدقة استرجاعات تكرارية أو تذكيرات، لن تفلت بعد من الحشو، لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهاراً، وأحيانا صراحة. وبالطبع، لا يمكن هذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلغ أبعادا نصية واسعة جداً إلا نادراً, بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص "[2]

- "الاسترجاعات الجزئية:

ولا تطرح الاسترجاعات الجزئية، بطبعها أي مشكلة تتعلق بالموصل أو المفصل السردي: فالحكاية الاسترجاعية، تُقطع صراحة بحذفِ وتُستأنف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط إما استئنافاً ضمنياً وكما لو أن شيء لم يكن قد علقها".[3]

- الاسترجاعات الكاملة:

هذا النوع من الاسترجاعات (الخارجية) يُعد كاملاً بصفتها ينظم إلى الحكاية الأولى في منطلقها الزمني لكن يمكن استرجاعاً مختلطاً أن يسمى أيضا كاملاً بمعنى مختلف تماماً، مادام لا ينظمُّ إلى الحكاية الأولى في بدايتها.[4]

---

(1) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2) المصدر السابق، ص64.

(3) خطاب الحكاية، ص72.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص71.

ج- "الاسترجاعات المختلطة:

وهي التي لا يلجأ إليها إلاّ قليلاً. علاوة على ذلك فتحدّد بخاصية من خاصيات السعة، مادامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنظم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه..."[1]

ثانياً: الاستباق:

أطلق عليه جيرار جنيت مصطلح الاستشراف، أو الاستباق الزمني, وهو أقل تواتراً من المحسِّنِ النقيض الاسترجاعات مع أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، الإلياذة الأوديسة الإنياذة تبتدئ كلّها بنوع من الاستشراف ويظهر هذا النوع في الحكاية بضمير المتكلم لتوافقها معه، وهو تنبؤ بحدوث شيء سيحصل...[2]

وكذلك هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو إشارة إليه مسبقا ويسمى كذلك (Anticipation) وهذا الحكي المسبق للأحداث، عبارة عن توقع وتنبؤ مستقبلي، ولا يعني بالضرورة تحقق ذلك في النهاية.[3]

ويعني أيضاً عند حسن بحراوي "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية".[4]

وهناك نوعين من الاستباقات وهي:

أ- "استباقات خارجية :

"وهي وظيفتها ختاميّة في اغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدّفع بخطّ عمل مّا إلى نهايته المنطلقة".[5]

---

(1) المصدر السابق، ص70.

(2) ينظر, خطاب الحكاية، ص76.

(3) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقات) ، ص 80.

(4) بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، ص132.

(5) خطاب الحكاية، ص77.

ب- "استباقات داخلية:

رأى جنيت أن هذا النوع تطرح المشكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه ألا وهو: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى، والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي ومن ثم سنهمل هنا أيضاً الاستباقات غيرية القصة، التي لا يتهددها هذا الخطر، سواء أكان الاستشراف داخلياً أم خارجياً، وسنميز أيضاً، ضمن الاستباقات مثيلة القصة، بين تلك التي تسد مقدماً ثغرة لاحقة وهذه هي **الاستباقات التكميلية**، وذلك التي تضاعف- مقدماً دائماً-مقطعاً سردياً آتياً، مهما بلغت قلة المضاعفة وهذه هي **الاستباقات التكرارية** ".[1]

ثانياً- "الديمومة:

هي مقارنة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية، عملية أكثر صعوبة".[2]

"وإذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني (ladaree) وقياسُها غيرُ ممكنة في جميع الحالات، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يُخلِّف لدى القارئ دائما انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني"[3]، [ولهذا اقترح جنيت لدراسة الديمومة أربع تقنيات حكائية لمعرفة اشتغال الحكي عن طريق مستويين، تسريع الحكي: الذي يندرج تحته الخلاصة و الحذف, وتبطئ الحكي, الذي يضم الوقفة والمشهد، وفيما يلي بيان ذلك:]

---

(1) خطاب الحكاية، ص79.

(2) المصدر السابق, ص101.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص76.

أ- تسريع السرد:

وهو أن يقدم الروائي فترة زمنية طويلة في اسطر قليلة مع ذكر أهم الأحداث في هذه الفترة كما أن يسرع بشكل أوسع بالقفز عن الفترة الزمنيــة المحددة دون الإشارة ما حدث فيها [1] "وذلك لتفادي ركاكة

التعبير. من ذلك اقترح جنيت تقنيتي الخلاصة والحذف.

- الخلاصة :

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات. أو أسطرٍ أو كلمات قليلة، دون التعرض للتفاصيل"[2]

- الحذف:

"وهو تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[3]

ويقسم جنيت الحذف إلى ثلاثة أقسام:

- "الحذف الصريح (المعلن):

وهو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره"[4] [مثل: مرت سنتان وبعد ثلاثة أشهر].

---

(1) ينظر: القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، علي المانعي، مؤسسة الأنتشار العربي، بيروت، ط1، 2010-ص36.

(2) بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص76.

(3) بنية الشكل الروائي القضاء -الزمن -الشخصية، ص156.

(4) بنية الشكل الروائي الفضاء -الزمن -الشخصية، ص159.

- **"الحذف الضمني:**

هو الذي لا تكاد تخلو منه رواية... وذلك لسبب بسيط هو كون السرد عاجزاً عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضظراً، من ثم إلى القفز، بين الحين والآخر، على الفقرات الميتة في القصة، ويعتبر هذا النوع من التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية..."[1] [مثل: ومرت الأيام، وبعد عدة أشهر]

- **"الحذف الافتراضي:**

ويأتي في الدرجة الأخيرة بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الذي تستغرقه، كما يفهم من التسمية التي يطلقها عليه جنيت فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة مثل: السكوت على أحداث فترة من المفترض أن الرواية تشملها..."[2].

ب-"تعطيل السرد:

تعرضنا فيما تقدم لمظاهر تسريع السرد من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف... وعلينا الآن أن ننتقل لمعالجة الحركة المعارضة للتسريع، أي ما يتصل بإبطاء السرد وتعطيل وتيرته، عبر التركيز على ابرز تقنيتين تقومان بهذا العمل وهما تقنية المشهد والوقف..."[3]

-**"المشهد:**

ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة علي صيغتها الأصلية...بينما تذهب الخلاصة إلى إدماج تلك التدخلات في سياقها الخاص وتجردها من زمنيتها وتوظفها لأهداف هي غير تلك التي وضعت من أجلها أصلاً ".[4]

---

(1) المصدر السابق، ص 162.

(2) بنية الشكل الروائي الفضاء -الزمن -الشخصية، ص 162.

(3) المصدر السابق، ص165.

(4) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

ويقصد بالمشهد أيضاً "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق... وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف".[1]

- **"الوقفة:**

وأما الوقفة الوصفية فتمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته...وهذا بخلاف ما يقع في حالة الحذف حيث ينعدم زمن القصة بصورة كلية، ويسرع زمن السرد بالمقابل فيتضاءل حجمه إلى أدنى مستوى يمكن تصوره".[2]

وهكذا، فمثلما للسرد أحوال يسرع فيها الخلاصة والحذف لبعض المشاهد الحوارية، ستكون له أحوال أخرى يبطئ أثناءها أو على الأقل يخفف من سيره، مما يسبغ على القصة وتيرة بطيئة تظهر لنا بوضوح في المشاهد المعروضة أو في الوقفات الوصفية أو التأملية.[3]

ثالثا: التواتر

التردد أو التواتر هو العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل تكرار رواية الحدث فالحدث يقع وتُروى حكايته، وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتكرر روايته مرات عدة أو تُرى حكاية واحدة تختصر كل التوقعات المتشابهة أو يتكرر الحدث نفسه في الرواية.[4]

---

(1) بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص78.

(2) بنية الشكل الروائي الفضاء –الزمن– الشخصية، ص165.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص 165.

(4) ينظر: الرواية والتاريخ، ص184.

[نجد حميد الحمداني فصّل أكثر من حسن بحراوي في تقسيمه للزمن إلى ثلاثة محاور (الترتيب، الديمومة، التواتر) لأن حميد لحميداني أكمل ما بدأ به حسن بحراوي في هذه التقسيمات مما أدى إلى زيادة للفهم، وهذا لا يعد خروجاً من النص، بل هو زيادة وتفصيلاً حتى لو كانت هذه الزيادة في اختلاف تسميات العناصر وما يترتب عليها. فالأصل واحد، ولكن مع زيادة قليلة في المفاهيم, وهذا نجده في وجهة نظر الباحثة أثناء حديثها عن رأي حسن بحراوي، وحميد لحميداني في (الزمن) بأن حميد ينحى منحا حسن بحراوي. وهذا ليس قصراً بل هو أكثر تداخلاً وانغماساً في المتن الروائي, للوصول إلى نتائج مرضية مستفادة].

ثانياً : الحدث

الحدث لغة:

(الحَدَث): الصَّغير السِّنّ و– الأمر الحادث: المنكر غير المعتاد و– (عند الفقهاء) : النّجاسة الحُكّمية التي ترتفع بالوضوء أو الغُسّل أو التيمُّم. وحَدّثُ الدَّهر: نائبته (ج) أحداث.

(الحِدْث): الكثيرُ الحديث الحسَنُ البيان له، ويقال: فلانٌ حِدْثِّ فلانٍ، وحِدْث نساءٍ: وحِدْث ملوكٍ (الحَدَثانِ): اللّيل والنهار .

و(حَدَثَانُ الدَّهْر): نوائبُه وحوادثه .

(الحِدثانُ): يُقال : حِدْثان الشَّباب، وحِدْثان الأمْر: أُوّله وابتداؤه .

(الحِدِّيث): رجلٌ حِدِّيثٌ: كثير الحديثِ .

(الحدِّيثي): يقال: سمعت حِدِّيثَي حسنةٌ .

(الحّدِيث): كلُّ ما يتحدَّث به من كلامٍ وخبر، ويقال: (الحديثُ ذو شُجُون) يُتَذكَّر به غيره و– كلامُ رسول الله صلي الله عليه وسلم. و– (في اصطلاح

المحدثين): قول أو فعلٌ أو تقدير نُسب إلى النبي صلّي الله عليه وسلَّم. و– الجديد يُقال: هو حديثُ عهدٍ بكذا: قريب عهدٍ به .

و(علم الحديث): عِلْمٌ يُعرف به أقوال النبي صلّي الله عليه وسلَّم وأفعالُه وأحواله .

(المُحْدَث) ما لم يكن معروفاً في كتاب ولا سنة ولا إجماع (ج) مُحْدَثات .

(المُحْدِث): المجدِّد في العِلم والفنّ .

(المُحْدَثون): هم المتأخِّرون من العُلَماء والأدباء، وهم خِلاف المتقدِّمين .

(المُحَدِّث): راوي حديث رسول الله صلّى الله عليه وسلم .

(المُحِدَّث): الصَّادق الظَّنُ كأنما حُدِّث بما ظن[1].

الحدث اصطلاحاً:

"نوع من التمثيل المسرحي شاع في الولايات المتحدة الأمريكية منذ سنة 1958 ميلادياً يُعتمد على التفاعل بين جمهور المسرح والممثلين فوق خشبته، ومن سِمات هذا النوع، السماح بالارتجال والحوار بين الجمهور والممثلين، وللجوء إلى وسائل آلية لخلق جو فني معين، ومنها الأجهزة الإلكترونية والسينما ونشر العطور وما إلى ذلك، وأقرب مثال لذلك في المسرح العربي الحديث" الملوك يدخلون القرية (اقتباس أنيس منصور).

– الحدث الحاسم: هو الحدث الحاسم الذي يؤدي إلى حل العقدة في المسرحية عامة .

– الحدث المثير:

ذلك الحدث الذي يبعث في النفس شعوراً قوياً أو إقبالاً شديداً. وقد يطلق هذا المصطلح في لغة الأدب على الأثر الأدبي الذي يصادف نجاحاً كبيراً".[2]

(1) معجم الوسيط, مجمع اللغة العربية, ص120.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, باب الحاء، ص 144–145.

الحـــدث:

"يعد الحدث العنصر الرئيس الذي تدور حوله القصة، إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف، وتحريك الشخصيات".[1]

عـلاقــة الـزمن بالـحـدث:

"الحدث من حيث هو يجب أن يتسم بالزمنية والزمن، من حيث هو، يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها وإذا كان الروائيون الجُدد يرفضون، بإصرار تاريخية الأحداث وواقعية الشخصيات، في أي عمل من الأعمال السردية، فإنهم لا يستطيعون أن ينكروا بأن إبداعتهم الروائية مهما تحاول التملص من الزمن، فإنها واقعة تحت وطأته، فالزمن إذن ضرب من التاريخ، والتاريخ هو أيضاً في الحقيقة ضرب من الزمن فهما متداخلان، بل هما شيء واحد يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على خيال الباحث، وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمل من شبكة تستمد حبالها المعقدة من الإنسان وحياته، وصراعه وإصراره".[2]

"وإذا كان بيون قد جعل من احترام خاصية الزمن مقياساً للفهم النفسي للعمل... فسبب ذلك أنه ظل يعتقد في احتمالية الزمن الذي تعيشه الشخصية الروائية، وهذا الموقف دفع به للنظر إلى الزمن الروائي من خلال الزمن الشخصي أي بتوزيعه إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، وذلك كما يقول: لأن الزمنية الروائية تبقى أمراً محتملاً تماماً كالزمن الشخصي".[3]

---

(1) القصة والرواية، عزيزة مريدن، دار الفكر المعاصرة، دمشق، 1980، ط1، ص 25 .

(2) في نظرية الرواية، ص 180 .

(3) بنية الشكل الروائي الفضاء– الزمن– الشخصية، ص 110 .

يقول: سعيد يقطين "إنني لم اهتم بالمادة أو(القصة) وحتى في أعمالي السابقة، لم أعالجها إلا ضمن الخطاب أو النص، لقد كان هدفي دائماً منشغلاً بالخطاب ومختلف أبعاده النصية لأني اعتبره الموئل الأساسي لـ: السردية".[1]

أما سيزا قاسم فتذهب إلى أن مفهوم الحكاية مجموعة الأحداث المترابطة التي ترد في العمل الأدبي، فإنه أيّاً كان الترتيب الأصلي للأحداث في داخل العمل الأدبي، وبالرغم من التسلسل الفعلي لتقديمها للقارئ، فإنه يمكن رواية القصة عملياً وفقاً للتسلسل الزمني والترتيب السببي للوقائع وأيّاً كانت الحدوثة.[2]

"وغير بعيد عن هذا الفهم الذي تبناه وعبر عنه بيون في أربعينيات هذا القرن سيأخذ جورج بولي على عائقة مهمة الزمن الإنساني، كما يظهر في الأعمال الروائية عن طريق بحث العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات من خلال تصور خاص لمفهوم الزمن (الطفولة- الشيخوخة- الحلم- الخ)...

فيقول بولي فالأحداث التي تقع في القصة ليس بينها أدنى ربط إنما تتوالى في حركة لا نهائية ..."[3]

بين زمن السرد وزمن المحكي Tempsraconte وصاغ على ضوئه ثنائيته المعروفة "زمن النص, وزمن الحدث الأول. ونتعرف عليه من خلال العلامات والمورفيمات الدالة على النسق الزمني الذي ينظم النص، أما الثاني فهو النقطة أو المقطع الزمني الذي يرتبط بمضمون التواصل.[4]

[ونتوصل من خلال هذه الثنائية إلى أنه من المفترض في الرواية أن نلمح فيها زمن النص وزمن الكتابة حتى تكتمل العملية الإبداعية].

---

(1) الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص28.

(2) ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص42.

(3) بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ص 110 .

(4) ينظر: بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية, ص114 .

فهذه العناية بربط الزمن بالرواية أفضت إلى أن الرواية هي الزمن ذاته، فهذا الأخير هو الذي يفرض علينا تحديد معالمه ومفهومه داخل النص السردي، وذلك انطلاقاً من عمل الشكلانيون الروس الذين درسوا مقولته ضمن نظريتهم الأدبية ممارسين بعض تحديداته على العمل السردي فكانت العلاقات الجامعة للأحداث هي الأساسي وليس طبيعة الأحداث نفسها لأن لكل وقت في هذه الحياة زمن معين حسب الفترة الزمنية التي يعيش فيها.[1]

لأن فهم الأحداث واكتمال صورها مرتبط أساساً بالتسلسل الزمني والمنطقي لها، ولهذا فالزمن عملية انحطاط متواصلة وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق وهذا هو الحاصل الأن .[2]

لا يمكن أن تنتظم الأحداث وتنسجم مع بعضها دون أن تبنى على وفق أنساق معينة، لأن وظيفة النسق هو عملية ترتيب أحداث القصة... بطريقة أو نظام معين ليمنح العمل تفرداً أو جمالية خاصة به وأول من بدأ بدراسة الأنساق البنائية للحدث هم الشكلنيون الروس فقد وضعوا الأساس لدراستها... وأن القصيدة الشعرية (أو المقطع من القصيدة) إذا تمظهرت سرداً فإن بناءها للحدث لا يختلف عن بناء الرواية، فمثلما تترابط الأحداث مع بعضها في الرواية والقصة بنظام تتابعي أو دائري....الخ تترابط في القصيدة مع بعضها بالنظام نفسه.[3]

"روايــة الــحدث:

أهم خصائصها أن سرد الأحداث فيها يتم على طريقة (ثم وثم) وهذه صيغة موير[4] نفسه، أي أن العلاقات تكون فيها تراكمية أكثر منها سببية، لذلك تعتمد على

---

(1) ينظر: الرواية والتاريخ، ص 151.

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ص 109.

(3) ينظر: بناء الحدث في شعر نازك الملائكة، (مقاربة نصية) ، نجوى محمد جمعة، جامعة البصرة، مجلة أدآب البصرة، العدد 44، 2007، ص 94-95.

(4) مستشرق استكلندي، ولد سنة 1819، وتوفي في إدنبرة سنة 1905، قام بعمل دراسات حول حياة النبي محمد صلي الله عليه وسلم والخلافة الإسلامية المبكرة، وهو مؤرخ وسياسي، ومن أهم مؤلفاته Life of Mahomet.

Wiki< https ://ar. M. Wikipedia.org

غيبة الحبكة، كما أن هيمنة الحدث تؤدي إلى التقليل من أهمية الشخصيات، حيث يعتمد القاص على إثارة الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف من أجل شد انتباه القارئ وضمان متعته الفنية".[1]

[من الطبيعي أن لا تخلو أية رواية من الأحداث لأنها تمثل المحرك الأساسي للقصة فهي العمود الفقري التي ترتكز عليه جميع العناصر... وهذا المحرك لا يستطيع أن يتحرك إلا في مكان معين...

وللحدث أهمية كبيرة فهو من العناصر الفعالة في البناء السردي فهو يتأثر بالعناصر الزمنية ويؤثر فيها... فهذا يجعلنا نصرُّ على أن للحدث دوراً كبيراً في العملية التفاعلية التي تحدث داخل القصة بين المرسل والمرسل إليه لأن الحدث خطاب جذير بأن يحمل على عاتقه الرواية بأكملها..].

عقدة الحدث:

" السؤال الوحيد الذي يطرحه القارئ هو: ماذا يحدث فيما بعد؟ تنتظم العقدة حول مشكل وحله: إلقاء القبض على صعلوك، اكتشاف القاتل، العثور على كنز، الوصول إلى كوكب آخر، وتصادف على الخصوص في الآداب الشعبية، جزيرة الكنز لستنفنسن [2] مثلاً." [3]

---

(1) بنية النص السردي، ص 17.

(2) روبرت لويس ستيفنسون، هو شاعر ومؤلف كتب خيالية وأدب الرحلات، وكاتب مقالات، اسكتلندي الجنسية، ولد سنة 1850، في إدنبرة بإسكتلندا، وتوفي سنة 1894، في فيليما بساموا، اشتهر برواية جزيرة الكنز ومن أهم مؤلفاته رواية جزيرة الكنز، رواية المخطوف، رواية حديقة أشعار الطفل.
Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

(3) مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي البلدي، ترجمة عبد الرحمن مزيان، 2005, ط1، ص 38 .

ثالثاً المكان:

المكان لغة:

المكان: المنزلة، يقال: هو رفيع المكان، و الموضعُ (ج) أمْكِنَةٌ وفي التنزيل العزيز ﴿وَلَوْ نَشَاء لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَى مَكَانَتِهِمْ﴾: أي موضعهم.[1]

المكان اصطلاحاً :

فقد أختلف النقاد في وضع مفهوم محدد للمكان، فمنهم من يرى بأن المكان له علاقة بالخيال ومن بينهم غاستون باشلار: حيث أشار إلى ذلك بأنه "المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً خاضعاً لقياسات وتقييم مساحة الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص في الغالب مركزاً دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه".[2]

ويعرف حسن بحراوي الفضاء في الرواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن سواءً أكانت مغلقة أو مفتوحة والوسط والديكور، الذي تجرى فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث.[3]

ونجد حميد لحميداني زاد قليلاً على مفهوم حسن بحراوي في مفهومه للفضاء أو لعله كان مقارباً لبحراوي في مفهومه للمكان القريب, بقوله: "إن تشخيص المكان في الرواية الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعتيها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح، وطبيعي

---

(1) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص 806.

(2) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط3، 1987، ص 179.

(3) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص 31.

أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني".[1]

[إن هذه الزيادة لا تقلل من مفهوم حسن بحراوي بل تزيد من إنماء هذا المفهوم في ذهن القارئ حتى ينجذب أكثر لمعرفة تفاصيله وإن كانت في البداية غير مفهومه ومعقدة].

لقد ورد لفظ المكان في كتاب الله عز وجل في أكثر من موضع كقوله تعالى: ﴿اعْمَلُواْ عَلَى مَكَانَتِكُمْ﴾ [2]، وقوله تعالى: ﴿ وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَكَاناً ضَيِّقاً﴾. [3]

وللمكان في علم الأدب والنقد مكانة يمكن بلورتها في الآتي: "هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، فلن تكون هناك دراما بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولكن يكون هناك أي حدث ما لم تلتقِ شخصية روائية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء..."[4]

"كما أن الأدب من دون سرديات يكون أدباً ناقصاً, في أي لغة من اللغات؛ فإن السرد من دون حيز لا يمكن أن تمم له هذه المواصفة. إنه لا يستطيع أن يكونه ولو أراد، بل إننا لا ندري كيف يمكن تصور وجود أدب خارج علاقته مع الحيز؛ من أجل ذلك يجب أن يُعتبر الأدب في علاقاته بالحيز ليس فقط، وهو ما قد يكون الطريقة السهلة، ولكن الأقل دقة لدى اعتبار هذه العلاقات. لأن الأدب من بين موضوعات أُخر يتحدث هو أيضاً عن الحيز؛ يصف الأمكنة, والدور, والمناظر الطبيعية؛... فكأن الذي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي يمثل غالباً، في أمرين مركزيين: أولهما الحيز وآخرهما الشخصية..."[5]

---

(1) بنية النص السردي، ص 65.

(2) سورة الأنعام، الآية 135 .

(3) سورة الفرقان، الآية 13 .

(4) بنية الشكل الروائي الفضاء– الزمن– الشخصية، ص 29 .

(5) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص 132.

هناك الكثير من المصطلحات المقاربة للمكان من حيث المفهوم:

1-**الامتـداد:** ويعنـي المـدة وهـي فـي اللغـة الغايـة مـن الزمـان والمكـان، وقـد ورد مصطلحاً فلسفياً على أنه: جزء من المكان وهو متناه، أما المكان فغير متناه، أما في الفلسفة الحديثة فيعد الامتداد جزء من المكان كقولهم: الامتداد خط محدود أو سطح محدود، أو حجم محدود، وتكون نسبة الامتداد في هذه الحالة إلى المكان كنسبة المدة إلى الزمان.[1]

2-**البيئـة:** مفهـوم أخـذ بـه الكاتـب الروائـي الفرنسـي اونوريـه دي بلـزاك[2]حـوالي سـنة(1842مـ) فـي تفسـيره للشخصـية الروائيـة قـائلاً: وإن الظـروف الاجتماعيـة تحدِّد ماهية الأفراد مثلماً تحدد البيئة حقيقة الأجناس الحيوانية، وقد استعار هذا المفهوم من الفيلسوف الفرنسي جوفروا سانت هيلير[3]الذي كان قد اقتبسه بدورة مـن علمـاء الطبيعـة ليفسـر بـه الظـروف المـؤثرة فـي نمـو أي كـائن عُضـوي، والمجتمع في رأيه يتميز بسمات هذا الكـائن، كون أن الطبيعة عامل فعـال ومهم للتـأثير فيما حولها .[4]

3-**الحيز:** وهو من الألفاظ المرادفة أو المتعلقة بلفظة (المكان) التي حظيت باهتمام دراسـي المكـان فـي الأدب، وهـو مـن التحـول: التِّلَبُّـث والتَمَكُّـث... والحـوزُ مـن

---

(1) ينظر: المكان والمصطلحات المقاربة لـه- دراسة مفهوماتية د: غيداء أحمد سعدون شلاش ، كلية التربية للبنات/ مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد 2، 2011، ص 254 .

(2) وهو كاتب فرنسي وروائي وكاتب مسرحي وناقد وكاتب مقالة وصحفي، ولد سنة 1799، بباريس، وتوفي سنة 1850، ومن أهم مؤلفاته أوجيني جراندیه 1833، طبيب القرية، البحث عن المطلق...
Wiki <https://ar. M. Wikipedia.org

(3) وهو عالم حيواني، وعالم طيور من فرنسا، ولد في باريس، سنة 1805، وتوفي سنة 1861 بباريس، كان عضواً في الأكاديمية الهنغارية للعلوم، والأكاديمية الروسية للعلوم.
Wiki < https://ar. M. Wikipedia.org

(4) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، وكامل المهندس، مكتبة لبنان – بيروت، ط 2، 1984، ص 81 .

الأرض التي يتخذها رجل ويبين حدودها فيستحقها فلا يكون لأحد فيها حق معه أي الانحياز.[1]

4-**الخلاء**: وهو صفة من صفات المكان، ففي اللغة: خلا المكان والشيء يخلو خُلُوّاً وخَلاءَ وأخلى إذا لم يكن فيه أحد ولا شيء فيه، والخلاء عند الفلاسفة من خلو المكان من كل مادة جسمانية تشغله، وبذلك يكون الخلاء صفة للمكان...

5-**الفسحة**: لغة من فسح المكان فساحة وتفسَّح وانفسح، وهو فسيح وفسح وهو ما ينصرف الاستعمال إليه في أغلب الأحيان، يذهب الباحث انطوان المقدسِ إلى أن دلالة هذا اللفظ تقود إلى النظر للمكان وعلاقته مع ما يحيط به، وإن أول من انتبه إلى مفهوم الفسحة هم الجغرافيون...

6-**الفضاء**: الفضاء في اللغة: الخالي الفارغ الواسع من الأرض.

أما في الاصطلاح: فقد تجاوز معنى السعة والخلو للمكان: وأنه أداء يشتمل على المكان والزمان، لا كما هما في الواقع على رأي د/ إبراهيم جنداوي...، المحل والموضع: وهما لفظان مرادفان لـ: المكان فالمحل لغة حَلَّ بالمكان يحُلّ حُلولاً ومَحَلاً ومِحلاً...، وهو نقيض الارتحال، والموضع لغة جمعه المواضع... واحدها موضع واسم المكان الموضِع والموضَع واصطلاحاً: أن المكان والموضع والمحل كلهما بمعنى واحد.[2]

آراء النقاد حول مفهوم المكان:

"إذا كان الباحثون قد اهتموا كثيراً بالديكور والوصف فمعرفتنا تضل غير كاملة في الوقت الراهن، قياساً بالمكان الذي تجرى فيه الحكاية، سواء كان المكان واقعي محسوس، أو مجرد حلم....

(1) ينظر: المكان والمصطلحات المقاربة له – دراسة مفهوماتية، ص 255 .

(2) المصدر السابق، ص 256-266.

وباستثناء المنظر السوفيتيي يروي لوتمان[1] أن النقد بصفة عامة لم يوجّه اهتمامه إلى الطريقة التي تقدم بها الرواية ووضع الإنسان أمام محيطه المادي .

وقد قام المنظرون الألمان بعد (روبير بيتش) R.PETSCH (1934) بالتمييز بين مكانيين متعارضين هما Raum / Lokal، أما الأول فقد عنوا به المكان المحدود الذي تضبطه الإشارات الاختيارية كالمقاسات والأعداد ...الخ .

وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية، وانطلاقاً من هذه التمييزات قام هيرمان مبير بإبراز كيف أن الفضاء يلعب دوراً مهماً وأساسياً في التخيل الروائي.

أما الفرنسيان جورج بولي وجيلبير دوران فقد درسا الفضاء الروائي لذاته ولم يقوما بتحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائي، والأنساق الطوبولوجية الأخرى في العمل، ولا بينه وبين مجموع المكونات الحكائية، ومن ثم جاء تحليلهما للمكان الروائي قاصراً عن أن يدرك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها".[2]

"وقد حاول رولان برونوف في العالم الروائي أن يملأ الثغرة التي تركها مواطناه– بولي ودوران– وذلك حين تساءل بصدد الضرورات الداخلية التي يخضع لها التنظيم المكاني في الرواية، مقترحاً علينا أن نصف بطريقة دقيقة طوبوغرافية الحدث، وأن نحلل مظاهر الوصف ونهتم بوظائف المكان في علاقاته مع

(1) يواخيم لوتمان، ولد سنة 1956، في هامبورغ، وهو أديب وصحفي ألماني، يعتبر لوتمان من رواد الأدب الشعبي الألماني، أصدر كتاباته عام 1987، بعنوان مايو ويونيو ويوليو، وكذلك من أعماله أيضاً الوحدة الألمانية سنة 1999.

Wiki < https://ar. M. Wikipedia.org

(2) بنية الشكل الروائي الفضاء– الزمن– الشخصية، ص 25.

الشخصيات والموقف والزمن، وأن نقيس درجة كثافة أو سيولة الفضاء الروائي محاولين الكشف عن القيم الرمزية والاديولوجية".[1]

أما "(جورج بلان)، ذلك الناقد العنيد الرائد، فإنه يحمل لنا خطاباً قاطعاً حول علاقة الحدث بالمكان الروائي حينما يربط الحدث ربطاً دياليكتيكياً بالأمكنة (حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة)".[2]

قال: هنري متران "لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة.

وأن (جوليا كرستيفا)[3] لم تجعل الفضاء الجغرافي منفصلاً عن دلالته الحضارية، فهو يتشكل من خلال العالم القصصي يتحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، وهو ما تسميه اديولوجيم العصر والأديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور لذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائماً في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر أو حقبة ما..."[4]

يقول: ميشيل بوتور[5] "إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ؛ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى

---

(1) المصدر السابق، ص27.

(2) المصدر السابق، ص 29-30.

(3) هي من مواليد 1941، بمدينة سليفن ببلغاريا، هي أدبية وعالمة لسانيات ومحلله نفسية وفيلسوفة فرنسية من أصل بلغاري، أصبح لكرستيفا، تأثير في التحليل النقدي الدولي من الناحية النظرية الثقافية والنسوية بعد نشر كتابها الأول semeiotike، سنة 1969، كما أنتجت كمية هائلة من الأعمال وتشمل الكتب والمقالات التي تعالج التناص، ولتهميش في مجال اللسانيات. Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

(4) بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، حميد الحمداني, ص 53-54.

(5) ولد سنة 1926، وهو أديب وشاعر فرنسي، يعد من أهم كتاب الرواية الجديدة في فرنسا، توفي سنة 2016، ومن أهم مؤلفاته، ممر ميلانو 1954، وجدول الوقت 1956، إلي جانب تأليفه مجموعات شعرية ومقالات. Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ".[1]

ويري حميد لحميداني إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعد حديثة العهد ومن الجذير بالذكر أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي، مما يؤكد أنها أبحاث لا تزال فعلاً في بداية الطريق ثم إن الآراء التي تجدها حول هذا الموضوع، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة، لها قيمتها إذا تجمعت هذه الآراء يمكنها أن تساعدنا على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع...[2]

وعند سيزا قاسم يختلف تجسيد المكان في الرواية عن تجسيد الزمن حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية؛ أما الزمن فيتمثل في هذه 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[3].

تقول (سيزا قاسم) : "لقد أصبح تحديد المكان من السمات التي مّيزت الرواية في القرن التاسع عشر، وقد أشار (إيان وات) إلى هذا التحول الذي طرأ على تشكيل الرواية، ويرى أن (دانييل دي فور) هو أول من ربط بين أبطاله والمكان".[4]

إن مدلول المكان عند دي سوسير[5] "لا يتشكل من خلال موقعها داخل

---

(1) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 103.

(2) ينظر، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 53.

(3) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 106.

(4) المصدر نفسه, ص 110.

(5) فرديناند دي سوسير، ولد سنة 1857، وتوفي سنة 1913، عالم لغوي سويسري شهير يعتبر بمثابة الأب للمدرسة النبوية في عالم اللسانيات، ومن أشهر أثاره، بحث في الالسُنية العامة– كتبه باللغة الفرنسية عام 1916، ونشر بعد وفاته ونقل إلى العربية بترجمات متعددة.

Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

العمل السردي فعلها ولكن من خلال شبكة علائقية تنسجها مع بقية الشخصيات الأخرى".[1]

والفضاء النصي عند حميد لحميداني : "يقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها– باعتبارها أحرفاً طباعية – على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها".[2]

كما نرى حسن بحراوي يجزم لنا على أن "المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السر"[3]، فالمكان شبكة من العلاقات المترابطة والرؤيات ووجهات النظر المتعددة التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث.[4]

"وإن الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espaceverbel بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتابة "، هذا عند حسن بحراوي".[5]

---

(1) الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرد في رواية غدا يوم جديد, لعبد الحميد بن هوفة، نبيلة بونشادة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، العدد السابع، 2011 .

(2) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 55.

(3) بنية الشكل الروائي الفضاء– الزمن– الشخصية، ص26.

(4) ينظر :المصدر السابق، ص 32.

(5) المصدر السابق، ص27 .

ومن وجهة نظر حميد الحمداني "بأن الفضاء في الحكي يقصد به إن الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع، لا تقدم مفهوماً واحداً للفضاء، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد.

– فالفضاء كمعادل للمكان: يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (geogvaphique L`espace)".[1]

– وكذلك الفضاء النصي: ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها".[2]

– والفضاء الدلالي: وذلك بأن يمكن الكلمة الواحدة أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي هناك إذن فضاء دلالي (F. space semantique).[3]

وفي حوار خاص مع الروائي (خيري شلبي)[4] سئل عن المكان في العمل فأجاب: (فلسفتي في المكان تقول: أن المكان هو البطل في كل الحياة هو الأول والأخير نحن جزء من المكان، السنا أبناء الأرض، أي أن هو الذي أنتجنا ودماؤنا من أديم الأرض، ومن تربتها، وفي ظني أنا لازمان بغير مكان، فالمكان هو الذي يحتوي الزمان ويحدده ويؤطره، وفي الدراسات المعاصرة تشهد الأبحاث كلها بأن الإنسان ابن بيئته، والبحث فيه بحث في بيئته، فمكوناته هي مكوناتها...الخ إذن المكان بالنسبة لي هو البطل على طول الخط، وهو يجذبني إلى الكتابة.[5]

---

(1) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 53.

(2) المصدر السابق, ص 55.

(3) المصدر السابق، ص 60.

(4) كاتب وروائي مصري، ولد سنة 1938، بمحافظة كفر الشيخ، وتوفي سنة 2011، ومن آثاره روية وكالة عطية، حيث حاز على جائزة نجيب محفوظ سنة 2003 .M. Wikipedia.org Wiki< https://ar

(5) ينظر: بناء الشخصية والمكان في رواية ذكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، إعداد: فلة قارة– ليندة الكحل، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة: منتوري قسنطينة، غير مطبوعة 2011م, ص24.

إن مجموعة هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقياً في وصف المكان الروائي بالفضاء، الروائي باعتباره اشمل و أوسع من معنى المكان، بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها...، فالمقهى – والشارع– والمنزل كل واحد منها يعتبر مكاناً محدداً، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعاً تشكل فضاء الرواية.[1]

[من ذلك ظهرت أنواع للأمكنة سواء كانت أمكنة مفتوحة أو مغلقة، فالأمكنة المفتوحة كالشارع، والصحراء، والحديقة ,كلها تضيف كل ما هو جيد ومفهوم إلى البنية السردية في الخطاب الروائي (القصة)، وكذلك الأمكنة المغلقة كالمقهى، والبيت، والسجن، كلها تعبر على وجهة نظر كاتب الرواية].

وقد توسع مفهوم الحيز عند النقاد فيقال: "إذا كان للمكان حدود تحده نهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتّاب الرواية...، ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة) أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي ه، من هذا الاعتبار عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطاً عضوياً ".[2]

[ولكل باحث في مفاهيم المكان والآراء المتعددة حوله يجد نفسه أمام عنصر مهم للغاية لما فيه من لمسات تعبيرية أثارت الجميع تارة, وبلاغية وفلسفية تارة أخرى, من هذا الرأي يظهر لنا ما للمكان من أهمية في بناء العمل الروائي وفيما يلي تبيان ذلك].

وبرأي حميد لحميداني "إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي

---

(1) ينظر: بنية النص السردي، ص 63.

(2) في نظرية الرواية، ص 125.

الغرفة، فهي دائماً مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي، لصياغة عالمه الحكائي"...[1]

كما أن الفضاء الذي درسه الشعريون يتميز بكونه "ليس فقط هو المكان الذي تجرى فيه المغامرة المحكية ولكن أيضاً أحد العناصر الفعالة في تلك المغامرة نفسها هذا برأي حسن بحراوي وعلى هذا النحو يصبح المكان ضرورياً بالنسبة للسرد, ومن هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في الرواية، فهو ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه, أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي".[2]

[تتوصل الباحثة إلى أن رأي حميد لحميداني تكملة لما بدأه حسن بحراوي في كتابة (خطاب الحكاية) في حديثة عن أهمية المكان، وهذا ما يزيد من شد انتباه الباحث أولاً, لقوة تركيزه لهذه الملحوظة من ناحية خارجية، ويزيد من قوة التفاعل بين العناصر الأخرى المكملة للمكان (الزمن– الشخصية– الحدث) من ناحية داخلية، وهذا ما يثير الجدل حول هذه العناصر، هل هي مكملة لبعض أم هي مجرد إجراء شكلي؟ وببحثي توصلت إلى أن كل عنصر من عناصر السرد مكمل للأخر، كما عناصر الزمن كلاً منها على حدى كل من غاص فيها يتوصل للآتي:

إن العناصر الزمنية مكملة ومتفاعلة مع بعض ولا يمكننا الاستغناء على أي واحد منها، من هذا الحديث استقيت، ما وصل إليه حسن بحراوي بأن المكان عنده مهم وتكملة لحميد لحميداني].

وقد أشار حميد لحميداني "أن هندسة المكان تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطال، أو خلق التباعد بينهم...، فبعض الأمكنة لها خصوصية تجعلها دائماً مادة أساسية في الرواية، ومنها المقهى، ولو تتبعنا تاريخ الرواية سواء

(1) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي حميد الحمداني، ص 72.

(2) بنية الشكل الروائي الفضاء– الزمن– الشخصية، ص28.

في الغرب أو العالم العربي، لوجدنا لهذا المكان حضوراً كبيراً...ورغم سيطرة بعض الأمكنة الخاصة على النتاج الروائي العالمي، فإنه مع ذلك لا يمكن اعتبار مكان ما هو المكان الروائي الأساسي...، يقول د: لورانس: "هي كتاب الحياة الوحيد الوضاء".[1]

وفي صدد حديثنا عن أهمية المكان: "وإننا نجد في العالم العربي أمثلة كثيرة، وخاصة في روايات (نجيب محفوظ) حيث تتحول أغلب أحياء، وشوارع القاهرة وجوامعها إلى مادة لخلق فضاء الرواية...

بدأ الطريق أمام دكان السيد أحمد كعادته مكتظاً بالسابلة والمرّكبات وراء الدكاكين المتراصة على الجانبين..."[2]

[هذا شاهدنا لنجيب محفوظ في رواية بين القصرين على وجود المكان وأنه حاضر وبقوة].

"فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه وعلى مستوى السرد فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي...، والفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الروائي بوصفه كائناً مشخّصاً وتخيلياً أساساً، ومن خلال اللغة التي يستعملها، فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة- حي- 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) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني, ص 72.

(2) المصدر السابق، ص 65-66.

(3) بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، ص31-32.

[مما يجعلنا نلمس شيء غاية في الدقة بوجهة نظر الباحثة أن الشخصيات لها دور في تحديد المكان سواء مغلقا أو مفتوحا ، كما للحدث علاقة بالمكان ويكمله، كذلك الشخصية، والزمان، يترتب على ذلك أن العلاقة ما بين عناصر السرد علاقة، يمكن تسميتها بالتكاملية، حيث لا يمكن لأي عنصر الاستغناء عن الآخر، كذلك بما يخص عناصر الزمن بوجود رابط يرتبط بين هذه العناصر لأن كل واحدة تكمل الأخرى...

وترى الباحثة أن ما مر بنا هو عين الصواب؛ فلا ينشأ شيء من لا شيء لا زمن بدون مكان ولا حدث بدون شخصية تقوم به].

الشخصيــة لـغـــة:

(الشخصية): صفات تميز الشخص من غيره. ويقال: فلانٌ ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل (محدثه).[1]

الشخصيــة فــي الاصطــلاح:

"شخصي: صِفة تطلق على معَانٍ ثلاثة: ما يميز الشخص من حيث تعبيرُه عن مشاعر وانفعالات ينفرد بها دون غيره، مِثال الاعترافات الشخصية، والتعبير عن حب صادق حقيقي في قصيدة أو رسالة. وما يميز إلهاً يُوصَف في ذهن البعض بصفات البشر، مثال ذلك تصوير الله بصورة شيخ عجوز في الفنون التشكيلية الأوربية، أو تمثيله بصورة رجل يتكلم ويناقش عباده ويأمرهم وينهاهم في الآثار الأدبية وفي الشِّعر خاصَّة. والمعنى الثالث صفة تُطلق على النقد أو الهجاء الذي يراد به تجريح شخص لذاته لا لأعماله وأفكاره.

(1) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية, ص 475 .

الشخصيـــات المسرحيـــة:

قائمـة بأسـماء الشخصـيات المشـتركة فـي المسـرحية، مـع بيـان وظائفهـا وعلاماتها بعضها ببعض. وتطبع غالباً قبل النص المسرحي.

الشخصيـة: هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية، كشخصية ليلى الأخيلية في رواية (مجنون ليلي) لأمير الشعراء أحمد شوقي (1932)".[1]

"الشخصيـــة الخُلُقيـــة:

مجموع العداد والعواطف والمثُل التـي تميز الفرد وتجعل أفعالـه ثابتـة نسبيّاً ويمكن توقّع صدورها عنه".[2]

"الشخصية الرئيسية :

فـي الأصـل اليونـاني: ذلـك الممثِّـل الـذي كـان يقـوم بالـدور الـرئيس فـي المسرحية ولو كان يقوم بأدوار ثانوية في نفس الوقت، أما الآن فمعناه تلك الشخصية الرئيسة في أي سَرْد قصصي، مسرحياً كان أم روائياً، وقد يكون هو البطل أو غير البطل مادام هو المحور الرئيس لأحداث السرد". [3]

"الشخصية النمطيـة:

شخصية تظهر دائماً لتمثيل دور معين ناسبها وعرفت به كالخادم المخلص والمرأة المستهتر، والمشاغب..الخ".[4]

فقد كانت اللسانيات هي المنبع الذي اشتُقت منه جل المفاهيم المستعملة في مقاربـة وتحديـد نمـط اشـتغال الشخصـية، سـواء فيمـا يتعلـق بتحديـد مكونـات الـنص

---

(1) معجم المصطلحات العربية، ص 208.

(2) المصدر السابق، ص162

(3) المصدر السابق، ص 208.

(4) المصدر السابق، ص 208–209

السـردي، أو فيمـا يتعلـق بتحديـد مسـتويات التحليـل، وهكـذا، وعـوض أن تكـون الشخصية مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي يمكن التأكيد من وجوده في الواقع، وعـوض أن تكـون مؤنسة(قُصْـر الشخصـيات علـى الكائنـات الحيـة- الإنسـان خصوصاً-) وعوض أن تكون مقولة خاصة بالأدب وحده، فأصبحت كلمة شخصية تطلق على الجماد وغير الجماد.[1]

"وتعتمـد التيبولوجيـات الشـكلية فـي تصـنيف الشخصـيات علـى عـدد مـن التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووضعيتها داخل السرد ومن أهم تلك التحديدات خاصية الثبات أو التغير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيـع الشخصـيات إلـى سكونيه Statique وهـي التـي تظـل ثابتـة لا تتغيـر طـوال السرد, وديناميـة dynamiques . تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائيه الواحدة.

كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلها تبعاً لذلك إما شخصية رئيسية أو محورية وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية fonction episodique ".[2]

"يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها، ومن هنا مصدر التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية، وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لأسم الشخصية ليست دائماً من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز... ومن الواضح أنه ليس هناك ما يجبر الروائي على وضع أسماء شخصية

---

(1) ينظر: سيمولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، تر: سعيد بنكراد، تق: عبدالفتاح كيليطو، دار الحوار، الطبعة مزيدة ومنقحة، 1983، ط1، 1972، ص6.

(2) بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ص 215.

لأبطاله فهو بإمكانه مثلاً أن يطلق عليهم القاباً مهنية (الأستاذ– المقدم) أو يعيّنهم بألفاظ القرابة (الأب– العم–الجد –الخ) كما يكون في وسعه كذلك أن يسمّيهم نسبة إلى مواطن إقامتهم (التدلاولي– التطواني– الحسناوي)...وفي الجملة فإن معظم المحللين البنيويين للخطاب الروائي، قد أصرّوا على أهمية إرفاق الشخصية باسم يميزها ويعطيها بُعدها الدلالي الخاص".[1]

الشخصية في علم النفس :

"إن اختزال الشخصية في علم النفس ليس مبرراً، غير أنه هو الذي أثار رفض الشخصية عند كتّاب القرن العشرين"...[2]، إن علم النفس لا يوجد في الشخصيات ولا حتى في المحمولات (صفات أو أحداث) إنه الأثر لناتج عن بعض أنواع العلاقات بين القضايا، إن الحتمية النفسية التي تتغير مع الزمن تعمل على التماس علاقات السبب بالمسبب للقارئ بين مختلف القضايا: مثلاً (أ) غيور من (ب)، لهذا (أ) ضرب (ب) إن شرح هذه العلاقات ذاتها حافزاً من دون أن تكون واضحة، لكن الشخصية تستلزم تدخلاً لعلم النفس بالضرورة فعلم النفس يشرح سيكلوجية الإنسان ويعبر عما بداخله.[3]

آراء النقاد حول مفهوم الشخصية:

"يقول (رولاند بارت)[4] مُعّرفاً الشخصية الحكائية بأنها: نتاج عمل تأليفي.

---

(1) بنية الشكل الروائي، الفضاء– الزمن– الشخصية، ص 247–248.

(2) مفاهيم سردية، ص 72–73.

(3) ينظر: المصدر السابق، ص 73.

(4) فيلسوف فرنسي، وناقد أدبي دلالي ومنظر اجتماعي، ولد سنة 1915، وتوفي سنة 1980، تتوزع أعمال رولان بارت بين البنيوية وما بعد البنيوية أثر في مدارس عدة كالبنيوية والماركسية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور عام الدلالة

Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

كان يقصد أن هويتها مُوزعة في النص عبر الأوصفاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي, ثم إن الشخصية في الرواية أو الحكي عامة، لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر إلاّ على أنها بمثابة دليل (Signe) له وجهان أحدهما دال (Sighifiaht) والآخر مدلول (Sighifie)، وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفاً، ولكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص...".[1]

"ونجد (ميشال زيرافا) في مقال له بموسوعة (انيفيرساليس) يعلن بأن الشخصيات العميقة هي تلك التي تشكل عالماً شاملاً ومعقداً، تنمو داخله القصة وتكون في معظم الأحيان ذات مظاهر متناقضة, أما الشخصيات السطحية فتقتصر على سمات قادرة ومحددة، وهذا لا يمنعها من القيام بأدوار حاسمة في بعض الأحيان"[2].

"فتودروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وضيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه". [3]

ففيليب هامون[4] يرى "بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص".[5]

ثم جاء فلاديمير بروب ورأي أن القصة تحتوي عناصر ثابتة وعناصر متغيرة، فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم...[6]

---

(1) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص 50-51.

(2) بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ص216

(3) المصدر السابق، 213.

(4) هو سياسي من المحافظين البريطانيين الذي كان وزير الدولة للشؤون الخارجية والكومنولث، ولد سنة 1955، من أهم آثاره، سميولوجية الشخصيات الروائية. Harmon<www.saidbengrad.net

(5) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 50- 51.

(6) ينظر, المصدر السابق, ص 24.

"رواية الشخصية: وللشخصيات فيها وجود مستقل عن الحبكة، أما الحدث فهو تابع للشخصية، ثم إن صفات الشخصيات فيها ثابتة لا تتغير، وهذه حسن موير، صفة جوهرية في رواية الشخصية ويشير موير هنا إلى المصطلح الذي وضعه فورستر لهذا النوع من الشخصيات: بكونها شخصيات مسطحة، وإن كان لا يأخذ بالمعني القدحي الذي يُفهم من هذا المصطلح، وإنما يعتبره دالاً على خاصية من الخصائص لا غير".[1]

ونجد حسن بحراوي يقول: "بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر، أي شيئاً اتفاقياً أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر وذاك.

وينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين".[2]

ويوجز لنا حميد الحمداني عن الشخصية بقوله "إن بطل الرواية هو شخص (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص، يُضاف إلى هذا كله أن هده الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، أولاً: لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة كما يؤكد بنفنيست على ما هو ضد الشخصية، أي على ما هو ليس بشخصية محددة، مثال ذلك: ضمير الغائب، فهذا الضمير في نظر بنفنيست ليس إلا شكلاً لفظياً وظيفته أن يُعبِّر عن اللاّشخصية، لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية". [3]

---

(1) المصدر السابق، ص 17.

(2) بنية الشكل الروائي الفضاء– الزمن– الشخصية، ص 213.

(3) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 50.

والشخصية كما قال عنها عبدالملك مرتاض "هذا العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع...تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود..."[1]

"ففي الشعرية الأرسطية كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث.

وفي القرن التاسع عشر عندما احتلت الشخصية مكاناً بارزاً في الفن الروائي أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة.

ويربط الآن روب غريبي[2] هذا الاهتمام الذي أولاه روائيون من القرن التاسع عشر للشخصية بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبة في السيادة أي ما اسماه بالعبادة المفرطة...، وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وأعطاها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع فمثلاً نجد بيكيت يغير اسم وشكل بطله في نفس العمل..."[3]

"ويقتصر هامون أثناء تصنيفه للشخصيات، على ثلاث فئات أو أنواع: شخصيات مرجعية، شخصيات إشارية، شخصيات استذكاريه.

---

(1) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص73.

(2) كاتب وناقد أدبي ومخرج سينمائي، ولد سنة 1922، وتوفي سنة 2008، درس بالمعهد القومي للعلوم الزراعية، ومن أهم مؤلفاته، المماحي، ويعد المنظر الرئيسي لبدء الحركة الأدبية المسماة الرواية الفرنسية الجديدة في المقال.

Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

(3) المصدر السابق, بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 208.

1- يحيل النوع الأول على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ (الشخص أو الجماعي) إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزء من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، كما هي كل شخصيات التاريخ، كنابوليون في رواية: دوماس أو شخصيات الوقائع الاجتماعية كالعامل أو الفاس أو المحتال أو شخصيات الأساطير كفينوسأوزوس، ولهذا السبب يطلب من القارئ في حالات التلقي الاستعانة بكل المعارف الخاصة بهذه الكائنات التي تعيش الذاكرة في الشكل أحكام أو مآسي أو مواقف.

2-أما النوع الثاني فيحدد تلك الآثار المتفلتة من المؤلف، تلك المحافل التي تدل على وجود ذات مسربة إلى النص في غفله من التجلي المباشر للملفوظ الروائي، أو هي شخصيات ناطقة بأسمة، جوقة التراجيديا القديم ...الخ.

3-أما النوع الثالث من الشخصيات فيكمن دورها في ربط أجزاء العمل السردي بعضها ببعض، ويحتاج الإمساك بهذا النوع من الشخصيات إلى إلمام بمرجعية السنن الخاص بالعمل الأدبي فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ...، وإنها علامات تنشط ذاكرة القارئ". (1)

"ويلاحظ هامون على هامش التيبولوجية أن بإمكان أية شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث لأن كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد".(2)

"ويقترح علينا بورنوف من جهته ، تصنيفاً شكلياً آخر يقوم على النظر إلى الوظائف المختلفة التي تنهض بها الشخصية داخل العالم التخيلي الذي يبدعه الروائي، وفي رأيه فإن هذه الشخصيات يمكنها أن تكون على التوالي أو في نفس

(1) سيمولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، تر: سعيد بنكراد ، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، الطبعة مزيده ومنقحة، 1983، ط1، سنة 1972، ص7.

(2) بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، ص 217.

الوقت عنصراً تزيينياً أو قائمة بالحدث أو متحدثة باسم المؤلف أو مجرد كائن تخيلي لـه طريقتـه فـي الوجـود والإحسـاس وإدراك الآخـرين"[1]، "علـى أن أهـم وأغنـى التيبولوجيات الشكلية من الناحية الاجرائي- هي تلك التي يقترحها فيليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيميولوجي للشخصية".[2]

[حيث نرى حسن بحراوي يوافق فيليب هامون في تصنيفه للشخصيات إلا اختلاف بسيط في التسمية الذي هي عند جنيت فئة الشخصيات المرجعية، وفئة الشخصيات الواصلة، وفئة الشخصيات المتكررة، ومع ذلك المضمون واحد...، وهذا لا يؤثر في رأي فيليب هامون في تصنيفه بل يزيد تصنيف جنيت سرعة فهم ما بدأ به هامون وتكمله له للقاري..]..

وفي حديثنا عن أهمية الشخصية ومفاهيمها نجد بعض العقد التي واجهتنا من ضمنها:

1-"عقد النضج: فيها يكون البطل طيب لكنه يفتقر للتجربة، أو أنه ساذج تسمح له الأحداث بالنضج.

2-عقد الإرجاع: يكون فيها البطل طيباً يتغير إلى الأحسن، لكنه هذه المرة هو ذاته المسؤول عن آلامه التي تعترض طريقة لذلك يرفض القارئ لفترة من الحكاية رأفته.

3-عقدة التجربة: شخصية توضع في ظروف صعبة ولا نعرف هل ستعمد أم تكون مجبرة على التخلي عن غاياتها. "كما أن الشخصية هي موضوع القضية السردية، بما أنها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة.

---

(1) المصدر السابق، ص 216.

(2) بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ص 217.

4-عقدة الانحلال: تفشل كل محاولات البطل الواحدة تلو الأخرى، يتخلى حسب فشله عن غاياته..."[1]

ليست مرتبطة بالفاعل إلا بصفة مؤقتة، وسيكون من اللائق مطابقة الفاعل بالاسم الخاص الذي يظهره في أغلب الحالات بالقدر الذي لا يعمل الاسم إلا على مطابقة وحده، زمنياً ومكانياً".[2]

"وقد خصص فورستر مقالة كاملة من كتابة المتحفي يدرس فيها الفرق بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد Maltidimentionnel والشخصية المسطحة Personnageplatالتي تكون في الغالب منمذجة typifre وبدون عمق سيكولوجي، وقد جعل فورستر مقياس الحكم على عمق شخصية ما أو على سطحيتها يمكن في الوضع الذي تتخذه تلك الشخصية اتجاهنا، فهي إما أنها تفاجئنا بطريقة مقنعة وإما لا تفاجئنا مطلقاً، وتكون عند ذلك شخصية سطحية".[3]

(1) مفاهيم سردية، ص 39-40.

(2) مفاهيم سردية، ص 73.

(3) بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، ص 215.

الفصـــل الأول
الاسترجاع فـي الروايـــــة

المبحث الأول : في مفهوم الاسترجاع.

المبحث الثاني : أنواع الاسترجاع.

المبحث الثالث : خصوصية الاسترجاع في الرواية.

الاسترجاع في الرواية:

حسب ما يرى (حسن بحراوي) "فإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استندكاراً يقوم به ماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة من النقطة التي وصلتها القصة".[1]

يبدو السرد الاستذكاري كخاصية حكائية في المقام الأول...نشأ مع الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي... ثم انتقل إلى الأعمال الروائية الحديثة...فالقصة لكي تروى، لا بد وأن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر، لأنه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها.

[إذ تحدد الباحثة زمن الكتابة الذي تجده بوجهة نظرها يبدأ سنة 2001، وكذلك تحدد زمن النص الذي يبدأ بابتداء الحرب العشرية سنة 1991، فهذا التباعد الذي تحدث عنه حسن بحراوي بأن يكون معقولا].

إذن فإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة...أي أن كل عودة إلى الوراء يمكن أن نسميها استرجاعاً أيً كان نوعه.[2]

...من جملة الأشياء التي تعلمنا من عالم السرديات أن المقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يطاها الاستذكار بمدي المفارقة.[3]

يرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه: "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة, فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية".[4]

[ونعني بالمفارقة إما استرجاعاً أو استباقاً فعندما يتوقف السارد على سرد الأحداث الحالية والرجوع إلى ما قبل الحكاية الأولي يسمى ذلك استرجاعاً].

---

(1) بنية الشكل الروائي، الفضاء– الزمن– الشخصية، ص121.

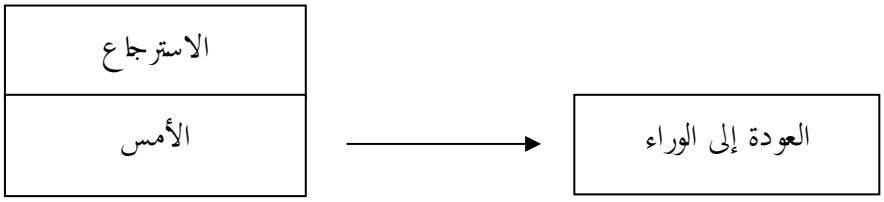
(2) ينظر: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: بنية الشكل الروائي الفضاء– الزمن– الشخصية، ص 122

(4) بنية النص السردي، ص74

المبحث الأول
فـــي مفهـــوم الاسترجـــــاع

يقوم بول ريكور[1]: إن السرد يعني الذاكرة وإن التنبؤ يعني التوقع...فعندما نتنبؤ بحدوث أمر ما نقصد به غداً, وعندما نعود بالذاكرة إلى الوراء نقصد به ألامس.



شكـــل رقـــم(4) يمثـــل صـــورة من تقطـــع الزمـــن وتكسره

[أي أن عندما نسرد أشياء ماضية يمكن لنا أن نصفها وفق الأحداث المسترجعة إي المستذكرة, وعندما نتنبؤ بحدوث حدث هذا يصنف تحت تقنية الاستباق, أي نستبق أحداث يمكن أن تحدث وربما لن تحدث أبدا].

والشاهد على ذلك من الرواية حدث مسترجع على سبيل المثال:

"كان المطربون على أيام جدها منشدين، وأبناء طرق وزوايا دينية. وكانوا ثواراً أيضا ومجاهدين, نجا بعضهم وسقط آخرون, كأحد أبناء مشيخة الزاوية المختاريّة, الذي اكتشف أمره, كان عازف كمنجة ويهرّب وثائق الثورة بإلصاقها في جوف الكمنجة. سمعت القصة من جدها, الرجل الذي أهدى لها طفولة سعيدة, دون أن يسعى حقا لذلك, فقط منحها حظّ التردّد عليه في بيته على ربوة عند أقدام الأوراس.

كان جدّها بسيطاً، منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده، زاهداً في بهارج الحياة وقشورها، يحيا في تعايش سلمي مع الطبيعة، يحضر الأعراس، يستمتع

---

(1) فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر، ولد في فالينس، 1913، وتوفي في شاتيناي مالابري، 2005، هو واحد من ممثلي التيار االتأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي ومن ثم بالاهتمام بالبنيوية، وهو امتداد لفريد يناند دي سوسير. يعتبر ريكور رائد سؤال السرد ومن أشهر كتيه (نظرية التأويل – التاريخ والحقيقة– الزمن والحكي– الخطاب وفائض المعنى.

Wiki < https://ar. M. Wikipedia.org

بالولائم، ينشد مع المنشدين، ويغنّي مع المغنّين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي، لكنّه لا يقبل مالاً من أحد، ولا حتّى من أبنائه، يبيع عند الحاجة رأساً أو رأسين من ماشيته. كلّ ما يحتاج إليه يوجد في مزرعته. وما كان يحتاج للكثير. عاش متصوّفاً على طريقته، لم يستهلك يوماً بدلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتّى أدوية".[1]

[ويمكن للكاتب أن يستبق أحداثا, يمكن أن تحدث وربما لا تحدث أبداً].

"كان يدري أنها، منذ اللحظة التي تقبل فيها عرضه, يكون قد هزمها وكانت تجهل أنّ حبّه لا يحيا إلّا في سطوة إغداقه. في الواقع ما كان يشعر بالأمان مع امرأة ترفض سطوته. أما هي, فكانت ترى أن الحب هو الذي يمنح الفنادق نجومها, كان يكفي دخوله إلى فندقها البائس ذاك بحثاً عنها, ليرفعه الحب إلى صف فنادق الخمس نجوم.

انتهى بها الأمر إلى الاستسلام لعرضه, إنها تعيش لأشهرٍ بعيدة عنه, مقابل ((دقائق)) تعيشها بمحاذاته, ومن الجريمة أن تفرط في دقائق هي كل ما تجود الحياة عليها.

في خضم أفكارها نسيت ((جريمة)) الورقة النقديّة, التي تركها فوق الحساب المدفوع ببطاقة مصرفيّة. ورقة تعادل تماماً نصف دخلها الشهري كمدرّسة. كي لا تُجنّ أو تموت قهراً, قررّت أن تكفّ عن اعتبار دخلها مقياساً لنفقاته..."[2]

... "والآن ما الذي يعنيه التذكر؟ إنه يعني امتلاك صورة عن الماضي. كيف يمكن ذلك؟ لان هذه الصورة هي الانطباع الذي تركته الأحداث, الانطباع الذي يظل عالقاً في الذهن.. .فالتوقع هو نظير الذاكرة".[1]

---

(1) رواية، الأَسْوَدُ يَلِيق بِكِ، أحلام مستغانمي، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، 2012، ص 61.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ، ص 168.

"وعملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان, إنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة, ويتغير ويتحول تبعاً لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيرها به وأخيراً يحيي البطل حبيبته وفي نفسه كل ضغوط ماضية على لحظته الحالية التي تتعدل بفعل عزم يدفع نحو مستقبل كبير محفوف بالأمل." (2)

[ولم تكن الروائية أحلام مستغانمي بعيدة أو غير واعية عما مرّ بنا في الفقرة الماضية], حيث نجد في متن الرواية شاهداً لذلك:

"انتابها أسى خسارة شيء لم تمتلكه أصلاً. لكن كان امتلاكه حلمها.

طلبت أمّها تطمئنها, وإلّا فلن تنام هي الأخرى, وستؤلّف في ليلة كلّ سيناريوهات المصائب. هكذا هي, ما عادت تتوقّع خيراً من الحياة. أحياناً كثيرة ينتابها الإحساس أنّها غدت والدة أمّها. لقد هدّ الألم تلك المرأة, التي كانت في السابق قويّة إلى درجة اتخاذ القرار بمغادرة حلب قبل ثلاثين سنه, والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئاً, والتأقلم مع ظروف ما كانت تشبه حياتها في سورية.

ردّت نجلاء على الهاتف مبتهجة:

-كيفك حبيبتي ..إن شاء الله وصلت بخير؟

- الحمد الله..وإنتو كيفكم؟

- تمام.

- وهيدا الأخوت تبع الورد.. كيف طلع؟ إن شاء الله حلو؟

ردّت باقتضاب:

- إيه حلو..

---

(1) ينظر, الزمان والسرد, بول ريكور، تر :سعيد الغانمي, فلاح رحيم, دار الكتاب الجديدة المتحدة،ج 1، ط1، 2006م، ص32.

(2) الزمن والرواية، ص38-39.

لو قالت إنّها لم تره، لكان عليها أن تحكي نصف ساعة لتشرح ما حدث. وهي تتحدّث على هاتف الفندق وسعر المكالمة مضاعف، لاحقا ستحكي لها التفصيل.

- فيكي تعطيني ماما؟
- خالة عم بتصلّي..
- طيّب طمّنيها إنّي وصلت بخير. بكرة بحكيها.. باي حبيبتي."[1]

يرى (غاستون باشلار)[2] "أن ماضينا بأسره يسهر وراء حاضرنا, وبما أن الأنا قديم وعميق وغني وملي فهو يملك فعلاً واقعياً حقاً، ومصدر أصالته من أصله...

لا ريب أن برغسون يمنع نفسه من وصف الماضي في مادة, لكنه مع ذلك يصور الحاضر في الماضي...وإن البرغسونية التي اتهمت بالجمود لم تستقر مع ذلك حتى في سيلان الزمان لقد أبقت مكاناً للتضامن بين الماضي والمستقبل، أبقت لزوجة الزمان, التي تجعل من الماضي جوهراً للحاضر..."[3].

"كما أن الزمان يمكن أن نتعلمه مباشرة من خلال ماضينا باعتباره كتلة ذات شكل واحد. وحين نظرنا من زاوية (بيار جانيه)[4] سرعان ما توصلنا إلى الاعتراف

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 67.

(2) يعد غاستون باشلار واحداً من أهم الفلاسفة الفرنسيين، ولد سنة 1884، وتوفي سنة 1962، ومن أهم مؤلفاته في مجال فلسفة العلوم هي: العقل العم الجديد 1934- تكوين العقل العلمي 1938- العقلانية والتطبيقية- 1948.

Wiki < https://ar. M. Wikipedia.org

(3) جدلية الزمن، عاستون باشلار، خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1992، ص14.

(4) عالم نفس إكلينيكي فرنسي، ولد سنة 1859، وتوفي سنة 1947، تلقي جانب من دروسه في باريس، درس علم النفس في جامعات عدة، ومن أهم مؤلفاته الحلة العقلية للهستيريين 1892، والعصاب والأفكار الثابتة 1895.

Wiki < https://ar. M. Wikipedia.org

في الوقع بأن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر ؛ فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعةٍ شعوريةٍ حاضرة بالضرورة.

...فلابد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا, شيمة الأحداث الفعلية؛ في وسط من الأمل أو القلق, في تماوج جدلي فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني, بدون هذا الشعور الحيوي".[1]

[فهد يعني بأن استرجاع الأحداث لا يكون إلا بمحاذاة الحاضر، فلا ذكرى بدون ذكر حاضرها وأنا جديرة بالقول هنا بأن الباحثة من أنصار هذا الرأي لان الحاضر مكمل للماضي والعكس].

يعرف جيرالد برنس[2] (GERAID PRINCE) الاسترجاع بأنه مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة وهو استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع.[3]

[وفي تصور الباحثة أن الروائية المبدعة أحلام مستغانمي قد أغدقت كثيراً في روايتها عن الاسترجاع فهي تعود له مرة بعد مرة ولا يكاد يمر حدث داخل نصها الروائي دون استرجاع؛ ولعل مرد ذلك يعود إلى طبيعة النص السردي عندها].

"من ترى جدّها قد فارق، ليصاحب الناي؟

كان يصعد إلى قمّة الجبل ليقيم حواراً مع نفسه، عن وجع وحده يعرفه. أو لعله يعود كلّما استطاع، كي يختبر صوته، فهو يقيس بحنجرته ما بقي أمامه من عمر، ففي عرفه، أن رجلاً فقد صوته فقد رجولته.

---

(1) جدلية الزمن، ص46-47.

(2) جيرالد برنس، هو مؤرخ أدبي أمريكي، ولد سنة 1942بالإسكندرية في مصر، ومن أهم مؤلفاته، قاموس السرديات.

Wiki < https://ar. M. Wikipedia.org

(3) ينظر: البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر، ص 201.

روى لها أنه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندها يرى من بعيد قوافل (البلاندي) والمدرعات الفرنسية مقبلة، ينادي منبهاً أبناء الدشرة لقدوم الفرنسيّين، فيتلقّف صداه (ترّاس) في الجبل الآخر، ثم آخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافة الأهالي.

كانت الجبال منابرهم، وهواتفهم، ومنصّات غنائهم، وحائط مبكاهم، وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت قنابل النابالم على الأشجار...كي تحرق أي احتمال لبقائها واقفة.

لا تذكر أنها سمعت جدّها يوماً يغنّي أغنيةً فرحة. برغم ذلك، ما رأته يوماً حزيناً حقاً. حين كبرت، أدركت أن رجال مروانة يتجمّلون بالحزن، يتنافسون على من يحتفي بالشجن أكثر، فالشجن حزن متنكّر في الطرب. ذلك إن الطبيعة جعلتهم قساةً وعاطفيّين، والتقاليد الصارمة أهدت إليهم أكثر قصص الحبّ استحالة. فكيف لا يكونون سادة الأساطير والغناء؟

في ذلك الزمن الجميل، لم يحدث إن أفتى أحد بتحريم صوت إمرأة، كيف ومروانة اسم أنثويٌ كدندنة، تخاله أغنية، هي صغيرة وغير مرئيّة، كنوتة موسيقيّة، لا توجد على خرائط المدن الجزائريّة، بل على خريطة السولفيج".[1]

[وهناك أيضاً إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة, هذا ما تحدث عنة حسن بحراوي وهكذا، فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية، أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة].

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 64-65.

وكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، شاهدنا على ذلك استرجاعاً يتوقف فيه الاسترجاع الداخلي ويرجع إلى الاسترجاع الخارجي.

"في الواقع، أيقظها اتصال من إحدى الصديقات في الجزائر، تهنئها على حلقة أمس وتبشرها بأن كل الناس في الجزائر شافوها نقلت أيضاً إليها سلام زميلة سابقة في المدرسة:

– نصيرة تسلم عليك بزّاف...طلبت مني تلفونك واش نعطيهولها؟ بالمناسبة...قالت لي باللي مصطفى تزوج من أستاذة جاءت جديدة للمدرسة وطلب نقلهم للتدريس في باتنة.

كنقرة على نافذة الذاكرة، جاء ذكره، شيء من الأسى عبرها، حنين صباحي لزمن تدري الآن أنه لن يعود، لعلها الذكريات تطوق سريرها، وحين ستستيقظ تماماً، ستنسى أن تفكر في ذلك الرجل الذي أصبح إذا لامرأة أخرى!".[1]

يقول (جيرار جنيت) حول هذه النقطة بالذات:

إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر أي من لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المجال لتلك المفارقة سواء أكان استباقاً أو استرجاعاً، وهذا يعني أن كل مفارقة زمنية لها الحق في استرجاع أو استباق بعض أحداث الرواية ...[2]

[هذا يعني أن استرجاع الأحداث أو استباقها من قبيل المفارقة الزمنية فلا نهمل الاستباق فهو مكمل للحكاية الأولي وبالتحديد الاسترجاع] "فهو اقل تواتراً من المحِّسن النقيض، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل".[3]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 24.

(2) ينظر: بنية النص السردي، ص73–74.

(3) خطاب الحكاية، ص56

[وعندما نتحدث عن الاسترجاع فلا يقصد به استرجاع أحداث خاصة أو معقدة في الرواية بل يمكننا أن نأتي بأي حدث في الرواية سبق سرده بدون تحديد نوعه ونعتبره حدثاً مسترجع]، على سبيل المثال:

"منذ أشهر وهي تدرس الموسيقى، والآن تشعر أن بإمكانها مواجهة أصعب جمهور: الجمهور المصري، أية مغامرة أن تقبل بتقديم حفل في القاهرة!

عرضت على والدتها أن ترافقها، قصد طمأنتها، وتغير مزاجها قليلاً لكنها، كما توقعت، رفضت عرضها، وزادت بتذمر:

- مني مرتاحة لسفرتك لمصر ولأجوائها الفنية.. ولا بدي مصاري من حفلاتك.. بفضّل آكل منقوشة جبنة بكرامة.

راحت ككّل مرّة تدافع عن نفسها:

- كرامتنا مصونة يا أمي.. وأنا ما اكسب كثير من هاي الحفلات.. حتى هاذ الحفل خيري لنجمع مبلغ لإنشاء قسم طبي للأطفال المرضى بالسرطان..

استطاعت بهذه الكلمات أن تكسب رضاها، وتسافر وقد فازت بمباركتها، خاصة أن نجلاء اقترحت مرافقتها، فالسفرة قصيرة، وهي لم تزر القاهرة من قبل، وكان هذا أجمل عرض، نظراً لما كان ينتظرها من مفاجآت"[1].

وعندما نتحدث على الاستباق فهو بمثابة التكملة لما بدأ به الاسترجاع "ستغني لمدة ساعة ونصف فقط. ستعطيه بالضبط على قدر ما دفع. ولن تسأله ماذا يفضل أن يسمع، هل سألها هو أن كانت تفضل أن تغني لقاعة حاشدة بالحضور.. أم فارغة إلا منه!

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 103-104.

حاولـت أن تضـبط مشـاعرها. أن تظـل علـى هـدوئها، أن تغنـي للكراسـي الشاغرة، كما لو كانت ملأى، لكن في نهاية كل أغنية، كان تصفيق اليدين الوحيدين يطيح أوهامها.

التصفيق كما التصويت، لا يكون إلا عن شخص واحد. لا يمكن أن تدلي بأكثر من صوت، ولا أن تصفق بأكثر من يدين مهما حاولت، كيوم ذهب والدها إلى العاصمة لحضور حفل للسيد مكاوي، ولسوء التنظيم لم يسمع بالحفل سوي قلة من الناس. فراح عن حياء، يصفق كثيراً بعد كل أغنية، ليقنع المغنّي الضرير بأنّ الحضور أكثر ممّا هو في القاعة. لكن الأعمى يرى بأذنيه، ولا يحتاج عينيه إلّا للبكاء، لذا لم يلحظ أحداً حزنه، خلف نظّاراته السوداء..."[1]

[هذا استباق يتبعه استرجاع من هنا نلحظ مدى ارتباط التقنيتين على مستوى الزمن حتى ولو أن الاسترجاع هو الأساسي في هذه الراوية ولكن الاستباق من قواعد هذا الأساس فليس من الممكن تجاوزه..]..

"قالت له يوماً "لا أثق في رجل لا يبكي"

أكتفي بابتسامة.

لم يبح لها أنه لا يثق في أحد. سلطة المال، كما سلطة الحكم، لا تعرف الأمان العاطفي. يحتاج صاحبها إلى أن يفلس ليختبر قلوب من حوله. أن تنقلب عليه الأيام، ليستقيم حكمه على الناس. لذا لن يعرف يوماً إن كانت قد أحبّته حقّاً لنفسه.

ذلك أن الأيام لم تنقلب عليه، بل زادته مذ افترقا ثراءً، كما لتعوّضه عن خسارته العاطفيّة بمكاسب مادِّيَّة..."[2].

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 108-109-110.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 12.

يرى سعيد يقطين "إن الماضي يحيل إلى ما قبل الآن، بينما اللاماضي ليس محدوداً بما هو معاصر للحظة التلفظ"[1].

الإرجاع عند سعيد يقطين يعني " استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكي"[2].

ويطلق جيرار جنيت على الاسترجاع "على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[3].

[وهذا نجد في كامل حركات الرواية من استرجاعات بأنواعها على سبيل المثال نجد الاسترجاع كثر في الحركة الثانية عن الأولى والثالثة عن الثانية، وقل في الحركة الرابعة، وهذه وقفة تثير بالدهشة وتطالبنا بالتعليل.

فأما الشاهد والتعليل على ضعف الاسترجاع في الحركة الرابعة دون غيرها؟

يمكن القول بأن الاسترجاع كثر في الحركة الثانية عنها في الأولى، تم الثالثة أكثر منها في الحركة الرابعة، لأنني اعتقد أن زمن القص انتهي وتوقف في الحركة الثالثة وإثر هذا التوقف الذي هو عنصر من عناصر الزمن يمكن استنتاج لماذا لم يكثر الاسترجاع في الحركة الرابعة، لأن بمجرد خلوعيها لحدادها وتغييره إلى لوناً آخر (الازوردي) إذاً الزمن توقف بخلوعه].

"بدءاً تحمّست للمشاركة في هذا الحفل العالمي، كي تضمن أن يراها وقد خلعت سوادها، فيدرك أنه منّ خلعت، كان يعنيها أن تقهره. كانت في لونها الجديد شهيّة كمؤامرة عشقيّة. تركت له الأسود، فليرتد هو الحداد عليها.

((لكل طائر لون صيحته)).

---

(1) تحليل الخطاب السردي، ص64.

(2) المصدر نفسه، ص77.

(3) خطاب الحكاية، ص51.

ارتدت لون العصيان، أرادت أن تثأر لكرامتها لحظة تقع عيناه عليها وهي في ثوبها اللازوردي. لون اختارته أمّها ليبعد عنها العين، لفرط بهائها، كما قالت.

لكن، أثناء استعدادها للحفل، وتدريباتها على مدى شهر على الأغاني التي ستؤديها، ما عاد الثأر يعنيها، فالهوس بالانتقام، يعني أن نسمح لمن نريد أن نثأر منه بمواصلة إبقائنا أشقياء به.

اليوم هي تغني للناس جميعاً عداه، ليس ثوبها، بل صوتها هو من يأخذ بالثأر، من ذلك الحفل الذي أجبرها فيه يوماً على ألا تغني لسواه، هو اليوم الغائب الأوحد، أول ما اعتلت المنصة، اختفى طيفه من القاعة، غدا خلفها، قرّر قلبها ألا يلتفت إليه، فالنهر لا يلتفت وراءه. درس آخر تعلّمته من حيث جاءت..."[1]

[نلاحظ وجود حذف لأحداث يمكن للروائية البوح بها ولكن لم يحدث إلا والاستحياء في أعينها لذكره, أو تحذف حدثاً دون البوح بتفاصيله].

"لذا هو يعود إلى باريس للمرّة الثانية في ظرف أسبوعين، لمتابعة عقد يعمل عليه منذ مدّة"[2].

[هنا نجد الروائية اختزلت قصة عمله واجتماعه في كلمة لعقد يعمل عليه منذ مدة ولم تفسر تفاصيل ذلك العقد، تريد قهر عنفوانه دون ترك أي أثر يجعله يفكر بأنها من تهتم به].

وشاهدنا على استحياء بذكر المحذوف:

"كذلك التلميذ الذي نقلت الصحافة الجزائريّة قبل سنتين قصّته. كان المسكين قد اقترف جرم كتابة (أحبّك) على ورقة، ووضعها على طاولة زميلة له في الصفّ. وما إن وقع الأستاذ على الورقة، حتّى ألغي الدرس وأعلن حالة استنفار بحثاً عن صاحب الرسالة. أمام إنكار الجميع أن يكونوا من كتبوها، راح يلعب دور شرلوك

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 328.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 21.

هولمز مدقّقاً في أربعين نسخة لكلمة (أحبّك) طلب من التلاميذ كتابتها وإحضارها إلى مكتبة لمقارنتها..."[1]

[هنا يوجد حذف معلن عنه (قبل سنتين) ولكن نلاحظ في حذفها شيئاً من الاستحياء بحديثها عن الحب].

"– ساقي الورود ليس من سيقطفها، ولا قاطفها من ستنتهي في مزهرية في بيته!

لم تحاول أن تفهم ما أراد قوله. استفادت من تداعيات الكلام...قالت:

– لقد وصلتني هذه الباقة هدية.

تعمدت ألا تقول ممّن عساها تثير غيرته أو فضوله. لكنه علق:

– إنّ من يهدي ورداً يقدّم انطباعاً عن نفسه.

أدركت أنّه يستخفّ بذوق من اختار تلك الورود...قالت:

– لكلّ ذوقه.. شخصيّاً، لم أفهم لماذا تحبّ زهرة التوليب بالذات، وذلك اللون البنفسجي الغريب.

– لأنها زهرة لم يمتلك سرّها أحد. لونها مستعص على التفسير، يقارب الأسود في معاكسته للألوان الضوئيّة. إنّها مثلك وردة لم تخلع عنها عباءة الحياء، ثمّة ورود سيّئة السمعة تتحرّش بقاطفها.. تشهر لونها وعطرها، هذه ستجد دائماً عابر سبيل يشتريها.. كتلك التي قُدّمت لك في الحفل!

قالت كأنّها تتبرّأ من الباقة:

– بالمناسبة، علمت أنّها كانت التفاتة من إدارة المسرح، لوضع لمسة بهجة في ختام الحفل، لا يمكن للجميع مقاسمتك ذوقك.. لكلّ وردته، لعلّك اعتدت ان تهدي هذه الوردة بالذات، أعني ربّما كانت وردتك..

---

(1) المصدر نفسه، ص 35.

قاطعها:

– بل هي وردتك، لم أهدها قبل اليوم لأحد. لمحتها مرّة في محلّ للورود وعجبت لغرابة لونها، عادة أهدي نوعاً آخر".[1]

وهذا الحذف يستخلصه القارئ الواعي الملم بأفكار الرواية ويمكن التعليل لماذا حذفت الروائية أكثر من استرجاع في الحركة الرابعة؟ وهذا الأمر يتطلب منا العودة إلى المنهج الفاعلي, حيث تفاعل القارئ مع النص قيد الدراسة.

هنا يمكن أن نرد بما يروق لي من استنتاجات.

[– ربما بخلوعها اللون الأسود توقفت الذاكرة لهذا الحد.

– أن الرواية لها أكثر من استرجاع فلم تعد تتقبل أو تحتمل بعد.

– ولعل الروائية أحدثت هزة في بنيات الرواية في الثلاث الحركات الأولى فضعفت في الحركة الرابعة، ولم تعد بمقدورها إحداث أحداث جديدة.

أحياناً أن ورد التوليت والمعروف عنه بغموضه و منغلق على ما يحتويه ،لم يبرح اعطاها أمل في فك تلك الشيفرة ألا وهي عدم الحب , وعدم الانطلاق إلى المجهول].

الشاهد لذلك:

"انتهي البرنامج، ووقف الضيوف يواصلون نقاشاتهم محمّلين بما تلقّوا من باقات ورد. كلام الحبّ لا ينتهي. لكنها كانت على عجل، تهمّ بمغادرة الاستديو هرباً من أسئلة أيقظت مواجعها، حين أمدّها مقدّم البرنامج بباقة ورد قال إنّ مُرسلها طلب ألّا تُقدّم إليها على الهواء. أمسكت بها باندهاش، فلقد استوقفت تلك الباقة نظرها بغرابة تنسيقها، حين رأتها في زاوية الهدايا، من الواضح أنّ صاحبها أرادها فريدة ومُبهرة برفضٍ مُعلن لطفرة اللّون الأحمر في عيد الحبّ. لا تضمّ سوى أزهار توليب

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 139–140.

في غرابة لون مُشعّ بأمواج ضوئيّة تتراوح بين البنفسجيّ والأسود. مصطفّة بحيث تبدو منتصبة كالعساكر، على القدر نفسه من التفتّح الخجول الأوّل، متدرّجة في ثلاثة صفوف، يلفّ خصرها شريط عريض من الساتان الأحمر الفاخر.

فتحت بلهفة الفصول الظرف الصغير المرُفق بها، لم يكن على البطاقة سوى ثلاث كلمات (الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ) جمدت مكانها مذهولةً. كان في الجوّ شيء شبية بإعلان حبّ. كإشعارٍ باقتراب زوبعة عشقيّة. شيء لا اسم له كصاحب البطاقة، لكنّه يُحدث فيها دواراً جميلاً لم تعهده. لا تدري ما الذي يحدث لها. موسيقي شبيهة بفالس تراقص روحها، انطلقت من مكان ما داخلها، وراحت تدور بها وتُفقدها القدرة على التفكير المنطقيّ.

نزلت من السيّارة وكأنّها راقصة باليه تنتعل خفّين من الساتان، تمشي على رؤوس الأحلام التي أصبحت لها أقدام.

لو أنّ صحافيّاً أعاد عليها الآن الأسئلة نفسها، لقالت شيئاً آخر مخالفاً تماماً لما قالته قبل ساعة. ثلاث كلمات على بطاقة لا تحمل توقيعاً أوقعت بقناعاتها العاطفيّة.

اللحظة، هي تفضّل وهم الحبّ على اللاحبّ. ولا بأس أن تنضمّ إلى كتائب العشّاق المغفّلين الذين فتك بهم هذا الوهم. تريد ن تتناول من جرعات هذا الداء ما يقتلها حقاً.. أو يُحييها.

في الفندق، وضعت باقة الورد على الطاولة المستديرة، بحيث تراها أينما تواجدت. حاولت أن تخفّف من تسارع أحلامها، ورهان قلبها على بطاقة لا تحمل سوى ثلاث كلمات (رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ)

ما تشعر به لا علاقة له بسلّة الورد. أيّا كانت الكلمات والألوان، كانت جاهزة للتعثّر بأوّل حبّ تضعه الحياة اليوم بالذات في طريقها. لكأنّ الأمر عدوى لا نجاة منها.

تأمّلت بامتنان تلك الورود الغريبة اللّون، لولاها لاغتالها اللّون الأحمر، كما تجنّى اليوم على الملايين ممن لا حبّ في حياتهم"[1].

[هذه كلها استنتاجات لوجود استرجاعات في حركة دون أخرى ولعل وصف البطلة بأنها البيانو حين بدء الحكاية وكأن يستبق غموض ألمّ به من بداية القصة حتى نهايتها].

"كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق هو على سرّه.

لن يعترف حتّى لنفسه بأنّه خسرها. سيدّعي أنّها من خسرته، وأنّه من أراد لهما فراقاً قاطعاً كضربة سيف، فهو يفضّل على حضورها العابر غيابّاً طويلاً، وعلى المُتع الصغيرة ألمًا كبيراً، وعلى الانقطاع المتكرّر قطيعة حاسمة.

لشدّة رغبته بها، قرّر قتلها كي يستعيد نفسه، وإذ به يموت معها، فسيفُ العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسام الضربة القاتلة بين السيّاف والقتيل".[2]

[لعلنا نلمس مخالفةً للروائية وذلك في قلة تقنية الاسترجاع في آخر الرواية وفي ذلك مخالفة لنواميس عالم الرواية, حيث لم تسر الرواية على وتيرة واحدة, ألا يدعوا الأمر للدهشة والغرابة أم يُعد ذلك تقنية مستحدثةً الزمت الروائية بها نفسها؟..].

وفي معرض حديث الباحثة عن الاسترجاع من حيث ماهيته وأقسامه وأنواعه وألوانه...

لا يمكن لها تناسي عقده أيضاً ومن عقده، عقدة الإرجاع "حيث يكون فيها البطل والبطلة طيباً إلى الأحسن، لكنه هذه المرة هو ذاته المسؤول عن آلامه التي تعترض طريقه لذلك يرفض القارئ لفترة من الحكاية رأفته... [3]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 37-38-39.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 11.

(3) ينظر، مفاهيم سردية، ص 39-40.

[بنظري يكفي أنه يتوّج في الآخر، فالأحزان والمآسي تنسي عند التتويج].

وشاهدنا من الرواية على عقدة الاسترجاع عند البطلة ما يلي:

"منذ أشهر وهي تدرس الموسيقي، والآن تشعر أنّ بإمكانها مواجهة أصعب جمهور: الجمهور المصري. أيّة مغامرة أن تقبل بتقديم حفل في القاهرة!

عرضت على والدتها أن ترافقها، قصد طمأنتها، وتغيّر مزاجها قليلاً. لكنّها، كما توقّعت، رفضت عرضها، وزادت بتذمر:

– مَنّي مرتاحة لَسفرتك لمَصر ولأجوائها الفنّيّة.. ولا بَدّي مصاري من حفلاتك.. بفضّل آكل منقوشة جبنة بكرامة!

– كرامتنا مصونة يا أمّي.. وأنا ما اكسب كثير من هاي الحفلات.. حتّى هاذ الحفل خيري لَنجمّع مبلغ لإنشاء قسم طبّي للأطفال المرضي بالسرطان..

استطاعت بهذه الكلمات أن تكسب رضاها، وتسافر وقد فازت بمباركتها. خاصة أن نجلاء اقترحت مرافقتها، فالسفرة قصيرة، وهي لم تزر القاهرة من قبل، وكان هذا أجمل عرض، نظراً لما كان ينتظرها من مفاجآت".[1]

[نلاحظ أن البطلة تتحمل كل المسؤليات بتقديمها ذلك الحفل حتى وأن كان على حساب سعادتها. لذا هي الآن طيبة لدرجة وصفها باللبوة النائمة...

ومما يلوج في خاطري من مفهوم ربما قريب لبعض النقاد والكتّاب بخصوص الاسترجاع ألا وهو أن الاسترجاع ينقسم إلى نوعين استرجاعات خارجية ويمكن أن نسميها الأحداث التي تدور خارج المتن الحكائي أي خارج القصة الحالية والمعمول عليها في النص، واسترجاعات داخلية وهي أحداث القصة الحالية، أي حاضر الرواية الحالي، (قصة الحكاية الحالية) وهي المعمول عليها في المتن الحكائي]

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 103–104.

المبحث الثاني
أنـــواع الاسترجـــاع

توصل تودوروف إلى أن الرواية تحتوي على نوعين من الأزمنة:

1- أزمنـة خارجيـة: تعـرف بـزمن السـرد وهـو زمـن تـاريخي وزمـن الكاتـب، وهـي الظـروف التـي كتـب فيهـا الروائـي، وزمـن القـارئ وهـو اسـتقبال المسـرود مـن السارد، حيث تعيد القراءة بناء النص.

الشاهد على ذلك:

" كـان المطربـون علـى أيّام جدّها منشدين، وأبنـاء طـرق وزوايـا دينيّـة، وكـانوا ثـوّاراً أيضـاً ومجاهـدين، نجـا بعضـهم وسـقط آخـرون، كأحـد أبنـاء مشـيخة الزاويـة المختاريّة، الذي اكتُشف أمره، كان عازف كمنجة ويهرّب وثائق الثورة بإلصاقها في جوف الكمنجة، سمعت القصّة من جدّها، الرجل الذي أهدى لها طفولة سعيدة، دون أن يسعى حقاً لذلك، فقط منحها حظّ التردّد عليه في بيته على ربوة عند أقدام الأوراس.

كان جدّها بسيطاً، منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده، زاهداً في بهارج الحياة وقشورها، يحيا في تعايش سلمي مع الطبيعة، يحضر الأعراس، يستمتع بالولائم، ينشد مع المنشدين، ويغنّي مع المغنّين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي، لكنّه لا يقبل مالاً من أحد، ولا حتّى من أبنائه، يبيع عند الحاجة رأساً أو رأسين من ماشيته. كلّ ما يحتاج إليه يوجد في مزرعته. وما كان يحتاج للكثير. عاش متصوّفاً على طريقته، لم يستهلك يوماً بدلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتّى أدوية...".[1]

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ، ص 61 -62-63-64-65-66.

2- أزمنة داخلية: تتمثل في زمن النص، وهو دلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الرواية، وزمن الكتابة وزمن القراءة, أي بما يعني الاحداث التي تدور داخل القصة, دون الخروج عن النص المحدد.[1]

[فالأزمنة الخارجية تتعلق بالمحيط الخارجي في النص بينما الداخلية تختص بالعالم التخيلي أي ما يدور في متن الرواية].

"لعلّها كانت التاسعة مساءً حين رآها لأوّل مرّة.

كان في مكتبه، قد انتهى يومها من متابعة نشرة الأخبار، منهمكاً في جمع أوراقه استعداداً للسفر صباحاً، حين تناهى إلى سمعه صوتها في برنامج حواري ليس من عادته متابعته.

كانت شظايا جمل تصله من كلامها. ثم راحت لهجتها المختلفة تستوقف انتباهه. لهجة غريبة، منحدرة من أزمنة الفلامنكو، تُوقعك في شراك إيقاعها.

وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها.

راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنّه فيما يتأمّلها، كان يغادر كرسي المشاهد، ويقف على خشبة الحبُ.

لفرط انخطافه بها، ما سمع نبضات قلبه الثلاث التي تسبق رفع الستار عن مسرح الحبّ، معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته".[2]

ونرى كذلك في الشاهد التالي:

"يذكر طلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تمكن فتنتها. لم تكن تشبه أحداً في زمن ما عادت فيه النجوم تتكوّن في السماء، بل في عيادات التجميل.

لم تكن نجمة. كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرّج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلّم.

---

(1) ينظر: مفاهيم سردية، ص110.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 14.

امرأة تضعك بين خيار إن تكون بستانياً، أو سارق ورود، لا تدري أترعاها كنبتةٍ نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زي بستانيّ.

تتفتّح حيناً، كوردة مائية، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تردّ على سؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر حينها رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كلّ إغرائها، امرأة لا تهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة.

سيعرف لاحقا أنها لم تتمرّن على النجاح، ولا تهيّأت له. الثأر وحده كان يعنيها".[1]

يبدو أن دراسة تودوروف ما هي إلا امتداد لدراسة الشكلانيين الروس وأن مصطلح القصة والخطاب ما هما إلا مرادف لمصطلحي المتن والمبني الحكائي لان السارد هو الذي يلقي الحدث بطريقة مناسبة.[2]

اعتمدت الروائية في رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ على استرجاع بعض الأحداث التي وقعت في الماضي بالنسبة للحظة الحالية من السرد، سواءً أكان استرجاعاً داخلياً أو خارجياً أو مختلطاً حسب تقسيم جنيت وفيما يلي بيان ذلك.

أولاً-الاسترجاع الداخلي:

وهو زمن الرواية الحالي محور الرواية العاطفية، وهو نواة الرواية.

اعتقد أن الروائية قد استقت الرواية من قصة حياتها الشخصية فوظفت الاسترجاع الداخلي خير توظيف؛ نتيجة لمعاناة وافتقار بعض الجزائريات من قمع لحقوقهم، تمثل في عدم الخروج من البيت والغناء وممارسة الأمور الفنية بجميع

(1) المصدر السابق، ص 15.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين ص73 .

أنواعها, بل وصل بهم الحال أن نبذوا المحب والمحبوب.. ووصموا الحب هذه العاطفة الإنسانية بالجرم.

والشاهد لذلك:

"لم يُمهلها القدر وقتاً كافياً لقصة حبّ. في مدينتها تلك الحبّ ضرب من الإثم، لا يدري المرء أين يهرب ليعيشه.. في سيّارة؟ أم في قاعة المعلّمين؟ أم على مقعد في حديقة عامّة؟

الخيار هو بين تفاوت الشبهات ليس أكثر. آخر مرّة حاول الجلوس على كرسي في حديقة، كان مجرّد الجلوس معاً فضيحة انتشرت بسرعة ((خبر عاجل)).

كان يمكن أن تكون الكارثة أكبر، فيحدث أن تقوم قوّات الأمن بمداهمة الحدائق والتحقيق مع كلّ اثنين يجلسان متجاورين في نوبة من نوبات العفّة، تمّ إلقاء القبض ذات مرّة في العاصمة على أربعين شاباً وصبيّة معظمهم من الجامعيّين، وأودعوا السجن فيما كان الإرهابيّون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو!

كان زمناً من الأسلم فيه أن تكون قاتلاً على أن تكون عاشقاً".[1]

[من هنا جسدت الروائية الاسترجاع الداخلي لكي تثري الحركة الروائية من الفقدان الذي أصابها وتكملته بالاسترجاع الخارجي هذا من جهة، ومن جهة أخرى لمعرفة أحداث الرواية وفهمها أكثر].

والشاهد أيضاً:

"قبل سنوات، كان يدخّن علبة سجائر في اليوم، ثم أخذ قراراً حاسماً عندما بدأ يتجاوز العلبة. قال: "لن تلمس يدي سيجارة بعد اليوم". ولم يعد أبداً إلى التدخين، شفي من إدمانه كما بسحر"[2].

شاهداً أخر...

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 25- 26- 27.

(2) المصدر السابق، ص 20.

" حتىّ هذه الفتاة التي ليست أجمل ما عرف من نساء، لم تكترث بوجوده على مدى أربع ساعات قضتها بمحاذاته، ولا لفت شيء فيه نظرها وهو منتصب أمامها في المطار، برغم أنّ ثمّة من تغزّلن بعينيه، وأخريات بأناقته، أو كاريزما طلّته، لعلّها لا تدرك بعد ما يغري فيه!..."[1]

"غادرت سريرها حتّى لا تترك غيوم الماضي تُفسد مزاجها.

بدأت صباحها بمعلقة عسل دافئ. لا بدّ ألّا يكون لها من شاغل إلّا صوتها. لسنوات كان هذا هاجس والدها الذي صان صوته، بقدر ما حرس صمتها. لذا أراد لها مهنة لا يُسمع لها فيها صوت، إلّا بين جدران الصفّ الأربعة.

أبهذا الصوت نفسه كانت تشرح لساعات قواعد النحو واللغة، وتلقّن التلاميذ المحفوظات، وتعيد وتكرّر لكلّ تلميذ على حدة ما لم يفهم؟ صوتٌ كان يقول كلمات من طباشير، تقوم بمحوها من على اللوح في آخر الدرس. اليوم كل نفسٍ في صوتها يوثّق ويُحفَظ إلى الأبد على شريط مضغوط".[2]

والشاهد أيضاً:

"المشاريع عنده تولّد أحلاماً بألوانها وتفاصيلها، كلّ ما يحتاج إليه مهندس يضاهيه جنوناً. وأحياناً أكثر من مهندس ليتناوبو على تجسيد أحلامه. كما في البيت الذي اشتراه في (كان) وأصرّ على أن يستحدث في حديقته هضبة صخريّة ينزل منها شلال اصطناعي يعبر تحت جسر خشبيّ. هو مهووس بالنوافير الرومانيّة والأندلسيّة، الجداريّة منها والدائرية. يحتاج إلى بهجة منظرها، وصوت خرير الماء، كإحدى سمفونيات الكون، لكي يستعيد طمأنينته في عالم صاخب.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص71.

(2) المصدر السابق ص 27.

قلّما خذلته أحلامه لاعتقاده أنّ كّل ما يحلم به المرء قابل للتنفيذ. وحيث تصل أحلامك بإمكان أقدامك أن تصل".[1]

[نلاحظ في هذه الشواهد، أن الروائية تتحدث على زمن قريب, يجمع بين حياة لرجل يدعى طلال (البطل) وحياة امرأة تدعى هالة (البطلة) وما فيها من تفاصيل جامعة لقصة حب بدأت في مطار وانتهت في مطار، وما يدور بينهم من أحداث فرعية, تعد من صميم الاسترجاع الداخلي، وعندما نمعن في تفاصيل هذا الزمن (الحالي) نجد أن هذه القصة أشرقت في طائرة وغربت في طائرة هذا من ناحية المعني العام للقصة أما بالمادة نلاحظ أن هذه القصة بدأت من شاشة تلفزيون وانتهت بشاشة تلفزيون, هذه البداية وتلك النهاية وما يدور بينهما من تشابه تطرح أسئلة متعددة أمام النقاد لقرع باب تقنيات البناء الروائي وما لحقه من حداثة وتطوير..].

وشاهدنا لذلك:

"يوم شاهدها لأوّل مرّة تتحدّث في حوار تلفزيونيّ، ما توقّع لتلك الفتاة مكانة في حياته، فلا هو سمع باسمها يوماً، ولا هي كانت تدري بوجوده، لكنّها عندما أطلّت قبل أيّام، كان واثقاً أنّها لا تتوجّه لسواه، فما كانت أبّهتها إلّا لتحدّيه.

غادرت حياته كما دخلتها من شاشة تلفزيون. لكأنّ كلّ شيء بينهما حدث سينمائياً في عالم افتراضي. وحده الألم غدا واقعاً، يشهد أنّ ما وقع قد حدث حقاً".[2]

...برغم ذلك, تابع من بيته حفلها إلى الآخر, محتفظاً لقلبه بباقة التوليب التي اعتاد أن يرسلها إليها"[3]

---

(1)رواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ ص 146-147.

(2) المصدر السابق، ص 13.

(3) المصدر السابق، ص326.

[ومن جهة أخرى معالجة مشكلة اجتماعية، وهذا يعد تقنية مستحدثه ألا وهي البداية كالنهاية].

والشاهد:

– "هل تعتقد أنّ المرء أمام الموت يفكّر في النجاح؟ كل ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة. ما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظّمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه. قرّرت أن أؤدّي الأغنية الأحبّ إلى قلبه، كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر.. إن واجهتهم بالدموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضاً.

– أما خفت أن تشُقّي طريقك إلى الغناء بين الجثث؟

– لقد غيّر تهديد الأقارب سلّم مخاوفي. إنّ امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعاً يتحكّم حماة الشرف في رقابة. ثمّة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين.[1]

[هنا نلاحظ البطلة تعالج مشكلة إرهاب طغى على بلدٍ بأكملها بكل معنى الإرهاب، إرهاباً سياسياً بانتشار الجثث جراء الحرب، وإرهاب المجتمع بانعدام ثقافة حرية الرأي وتبادل العواطف ومعالجة مشكلة عاطفية، وذلك معتقده أنها بهروبها إلى خارج وطنها سيغنيها على كل حدث محزن مرّ بها ومعالجته.

ولأن مواجهة الواقع من أصعب تقنيات الحاضر الروائي لدى استفادت بهروبها النجاة لوحدها من خطر الإرهاب السياسي والوقوع بإرهاب آخر اشد قسوة وهو إرهاب عواطفها].

والشاهد لذلك:

"وثمّة إرهاب آخر كان ينتظرها، مقنّعاً بالشفقة وبروح الإنسانية. كلّ من حاورها من الصحافة الأجنبيّة أرادها ضحيّة التقاليد الإسلامية، لا الإرهابيين. خرجت

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 16.

للغناء لكسر القيود التي يكبّل بها الرجل العربيّ المرأة، لا لتتحدّى القتلة. ثم ماذا لو كان الجيش هو الذي يقتل الأبرياء.. ثم يقدّم نفسه كطرق نجاة فيفضّل الناس الطاعون على الكوليرا!؟!

عندما أجابت بغير ما أرادوا سماعه، أولى لها الإعلام ظهره، وألغيت دعوتها إلى حلقة تلفزيونية كانت ستشارك فيها.

فليكن! الشجاعة هي أن تجازف بقول ما لا يعجب الآخرين. وهي ليست هنا لنشر غسيل الوطن على حبال صوتها. ولماذا عليها أن تضع اسماً للقاتل؟".[1]

[...نلاحظ أن الفقدان قد أشبعته الروائية بالاسترجاع الخارجي في هذه الرواية قياساً بحياتها التي عاشتها من فقدان لهذه الكماليات التي صنفتها كباحثة من الضروريات وهذا التصنيف آتٍ من خلال قراءتي لبعض الأحداث التي لها أهمية كبيرة في ترسيخ الاسترجاع الداخلي في أذهاننا، وفي نظري أن الروائي المتمرس الفاهم بعناصر كتاباته هو الذي يأتي برواية تكون مكملة لأشياء تتعلق به وبحياته الشخصية وهذا ما نجده في هذه الرواية ومن الملاحظ أن هذا النوع من الاسترجاع له أهمية كبيرة جداً، لولا هذه الأهمية لما طبّقت حياتها الشخصية وربما جلها في هذه الرواية.

استنتجت هذا النوع من زمن الرواية الحالي لأن بمنظوري الشخصي أن الاسترجاع الداخلي له علاقة بأحداث الرواية الحالية، أي قصة طلال البطل والبطلة هالة الوافي، وعندما وظف هذا الاسترجاع في الرواية نلاحظ أنه أتى من معاناة بعض الجزائريات من إعطائهم الحرية في الحب والانطلاق إلي ذاك العالم المظلم في نظر البعض لأنه محرم في ذلك الزمن على جل الجزائريات.. من قبيل العقول الفاسدة.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 78.

وأن هذا العمل بالمجمل يمثل سيرة ذاتية لحياة الروائية وتكملة لسلسلة روايتها السابقة مثل الثلاثية، ذكراه الجسد...الخ]، والاسترجاع الداخلي: هو زمن الحكي (القصة) وهو نواة الحدث الذي سيبنى عليه كامل حركات الرواية.

ويمكن أن نميز بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية:

أ- الاسترجاعات الخارج حكائية:

[فقد جاءت في الرواية بعض الاسترجاعات لا تنتمي للحكاية،(الأصل) تتمثل بإدخال الروائية لشخصية جديدة هي شخصية (نجلاء) ابنة خالة البطلة، لتنقل لنا أحداثاً عن ماضي هذه الشخصية الجادة الصارمة في شخصيتها لأنها تريد أن تعيش الواقع وليس الحلم تريد أن تعيش العالم الحقيقي وليس الافتراضي كونها تقوم بتوجيه النصائح الجادة لهالة عندما تقوم بأخذ قرار ليس بعقلها وإنما بقلبها، وهذا اضعف سيمات الحب، هذا آتٍ من فقدان البطلة للجانب العاطفي وقررت هالة أن تملئ هذا الفراغ بشيء من الحماقة لرجل لا يعرف من الحب سوى الامتلاك]

"طلبت أمّها تطمئنها, وإلّا فلن تنام هي الأخرى, وستؤلّف في ليلة كلّ سيناريوهات المصائب. هكذا هي, ما عادت تتوقّع خيرا من الحياة. أحياناً كثيرة ينتابها الإحساس أنّها غدت والدة أمّها. لقد هدّ الأم تلك المرأة, التي كانت في السابق قويّة إلى درجة اتخاذ القرار بمغادرة حلب قبل ثلاثين سنه, والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئاً, والتأقلم مع ظروف ما كانت تشبه حياتها في سورية.

ردّت نجلاء على الهاتف مبتهجة:

-كيفك حبيبتي ..إن شاء الله وصلت بخير؟

- الحمد الله.. وإنتو كيفكم؟

- تمام.

- وهيدا الأخوت تبع الورد.. كيف طلع؟ إن شاء الله حلو؟

ردّت باقتضاب :

- إيه حلو..

لو قالت إنّها تره، لكان عليها أن تحكي نصف ساعة لتشرح ما حدث. وهي تتحدّث على الهاتف الفندق وسعر المكالمة مضاعف. لاحقا ستحكي لها تفصيل.

- فيكي تعطيني ماما؟

- خالة عم بتصلّي..

- طيّب طمّنيها إنّي وصلت بخير. بكرة بحكيها.. باي حبيبتي.."[1].

[دخول مثل هذه الشخصية يعرفنا حاضر البطلة أكثر، في هذا المقطع تعمدت الروائية على استرجاع ماضٍ قريب المدى تمثل في استحضار شخصية (نجلاء) وكذلك على اقتحام شخصية أخرى وهي (علاء) أخو البطلة حتى تثري الرواية باستحضارها ماضي البطلة أكثر، ويكشف الاسترجاع سر تعلق علاء بالإرهابيين وحتى وصولاً به إلى اغتياله.. عندما نسترجع حياة علاء وكأننا نستحضر ماضي البطلة أكثر.

وموضوع هذا الاسترجاع ليس من صميم الحكاية الرئيسة بل هو توظيف من الروائية لكشف الجماليات المخفية في النص خلف هذا الاسترجاع وكذلك لزيادة عنصر المتعة والتشويق في القصة.. التي أسهت في بناء القصة].

ب- استرجاعات الداخل حكائية:

وهي نوعان: تكميلية، وتكرارية.

- **استرجاعات التكميلية:**

[ويأتي هذا النوع من الاسترجاع لسد فراغ أو لتملئة ثغرة غاب عناها الكاتب

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 67.

ويتمثل هذا النوع في رواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بك استرجاع الروائية لحدث فصل المدير البطلة (هالة) من المدرسة الذريعة أنها تعلم التلاميذ أشياء غير مسموح بها ألا وهي كلامها عن الحب والعواطف المهمشة..].

والشاهد لذلك:

"كذلك التلميذ الذي نقلت الصحافة الجزائريّة قبل سنتين قصّته. كان المسكين قد اقترف جرم كتابة (أحبّك) على ورقة، ووضعها على طاولة زميلة له في الصفّ. وما إن وقع الأستاذ على الورقة، حتّى ألغي الدرس وأعلن حالة استنفار بحثاً عن صاحب الرسالة. أمام إنكار الجميع إن يكونوا من كتبوها، راح يلعب دور شرلوك هولمز مدقّقاً في أربعين نسخة لكلمة (أحبّك) طلب من التلاميذ كتابتها وإحضارها إلى مكتبة لمقارنتها."[1]

"ذات صباح، طلبها المدير ليخبرها أنها مفصولة من العمل. الذريعة أنّ الأهالي لا يريدون أن تُدرس مطربة أبناءهم. ذريعة تشكّ كثيراً في صدقيّتها. فما كانت مطربة حفلات ولا أعراس. هي لم تكن قد غنّت سوى مرتّين: مرّة في ذكرى وفاة والدها، ومرّة في برنامج تلفزيوني. ثم إنّها محبوبة لدى الأهالي، فقد كانت تزورهم في بيوتهم، أو تهاتفهم لتطمئنّ إلى التلاميذ إن تغيّبوا. ففي تلك الأيام، كان المهم أن تحفظ راسك لا إن تحفظ درسك، مذ درج الإرهابيّون على قتل كلّ من يحمل محفظة مدرسيّة، مُدرّساً كان أو تلميذاً.

رأت أمّها في قرار طردها إنذاراً أوّل، سيليه ما لا تُحمد عقباه. ولأنّها لم تشأ أن تترك قبراً ثالثاً في الجزائر، أخذت ابنتها وغادرت إلى سورية".[2]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 35.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 80.

[فالحدث الذي يسبق هذا الاسترجاع كان عبارة عن مقدمة لعرض أحداث تلك الجريمة بقول البعض، ليقوم بعدها الساردة أو الروائية، باستعادة تلك الأحداث لسد ثغرة غابت عنه في الخطاب السابق حيث أكمل هذا الاسترجاع ما كان ناقصا والذي لابد منه للحدث الأول حيث أن المسافة بين الحدثين قصيرة].

- الاسترجاعات التكرارية:

أحياناً نجد أكثر من استرجاع يتكرر بنفس الصيغة وذلك لشد انتباه القارئ، وتجلى في هذا الاسترجاع الماضي في لحظة الحاضر...

والشاهد على وجود استرجاعات متكررة كما هي أو استرجاع شبيه بأخرى في الرواية نجد الكثير منها على النحو الآتي:

"ما الذي يريده منها؟ هذه الفتاة التي ليست أجمل من غيرها، والتي لا تهزّه أغنياتها. لعلّه يريد حالة الشغف التي سكنته مذ رآها. صخب العواطف الذي يسبق امتلاكه لامرأة. دوخة الحبّ.. وذلك الدوار الذي يحتاج إليه لمواصلة اشتهاء الحياة. لذا، لن يحتسيها دفعة واحدة. سيجعل الطريق إليها طويلاً. لقد انتظر شهراً ليراها مجدّداً في برنامج تلفزيوني، شهراً ليُلقي إليها بالطعم، الذي لا يمكن لسمكة صغيرة مثلها إلّا أن تزدرده".[1]

"أقسى الذكريات وأطرفها، تلك التي عاشها يومها وهو جالس لمدّة أربع ساعات على بعد خطوات من انشغالها عنه.. بالرجل الذي كانت تتهيّأ للقائه!..."[2]

"حتّى هذه الفتاة التي ليست أجمل ما عرف من نساء، لم تكترث بوجوده على مدى أربع ساعات قضتها بمحاذاته، ولا لفت شيء فيه نظرها وهو منتصب

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 31.

(2) المصدر السابق، ص 56.

أمامها في المطار، برغم أنّ ثمّة من تغزّلن بعينيه، وأخريات بأناقته، أو كاريزما طلّته. لعلّها لا تدرك بعد ما يغري فيه!".[1]

في هذه الشواهد السابقة استرجعاً متطابق.

والشاهد أيضاً:

"لقد أفقره بُعدها. لكنّه ليس نادماً على ما وهبها خلال سنتين من دوار اللحظات الشاهقة، وجنون المواعيد المُبهرة. حلّق بها حيث لن تصل قدماها يوماً. ترك لها إلى آخر أيامها وسادة من ريش الذكريات، ما توسّدتها إلّا وطارت أحلامها نحوه. فقد وهبها من كنوز الذكريات، ما لم تعشه الأميرات، ولا ملايين النساء اللائي جئن العالم وسيغادرنه من دون أن يختبرن ما بقدرة رجل عاشق أن يفعل.

هكذا هو مع كلّ امرأة أحبّها، حيثما حطّ رحاله، استحال على رجل أن يطأ مضاربه. فلتحبّ بعده من شاءت.

ما يندم عليه حقًّا، ليس ما وهبها، بل ما باح به لها. لم يحدث أن استباحت أعماقه امرأة. كان غموضه إحدى سماته، وصمته جزءاً من أسلحته".[2]

وأيضاً:

"بالرغم من مرور سنتين على ذلك اللقاء التلفزيوني، مازال يذكر كلّ كلمة لفظتها، احتفظت ذاكرته بكلّ تفاصيله. ندم يومها لأنّه لم يتنبّه لتسجيله، فقد كان يحتاج إلى أخذ جرعات إضافيّة من صوتها كمن يأخذ قرصاً من الأسبرين لمعالجة مرض مزمن. اكتشف مرضه للتّو وهو يتابعها. كانت تنقصه امرأة مثلها كي يتعافى، ويتخلّص من كلّ الأجهزة الاصطناعيّة التي يستعين بها حياة فقدت مباهجها".[3]

كما أن هذه الشواهد كذلك توحي لنا بالاسترجاع المتطابق.

---

(1) المصدر السابق، ص 71.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 14.

(3) المصدر السابق، ص 18.

ومن امثلة الاسترجاعات الشبه متطابقة:

"...وأصطحبك في فسحة جميلة في غابة بولونيا. أنا أمارس رياضة المشي هناك. ارتدي ثياباً مريحة وحذاءً رياضياً سنمشي كثيراً، وسأجعل كلّ الأشجار تعتذر لك. هل تقبلين اعتذار الأشجار؟

نجح في تهدئتها. قالت:

– مادامت الأشجار أنثى.. لكنّني لا أغفر أن يخطئ رجل في حقّي!".[1]

" الرجل الذي أحبّته تركته في غابة بولونيا. كان بسيطاً ومتواضعاً وحنوناً، وهو يمشي بين الأشجار. الآن هو كمن يحاور شجرة بفأس، يتحدّث إليها بكلمات قاطعة حادّة. يهزّ شجرة قلبها بقوّة، فتتساقط أوراق أحلامها أرضاً، متناثرة كما أوراقه النقديّة.

شلاّلٌ من الدموع انهمر داخلها. لكنّها لم تنبس بكلمة ولا ذرفت دمعة، كما في عزّ مباهجها معه كانت تشعر بأن ما تعيشه، يحدث لامرأة غيرها. دون أن تستوعب ما يحدث لها، راحت تجمع أشياءها من الخزانة. ألقت إلى حقيبتها بكل ما عثرت عليه. أصبحت في عجلة لمغادرة المكان".[2]

كذلك هذه الشواهد يمكن أن نسميها استرجاعات متطابقة

والشاهد:

"كيف لجسده الأبكم محاورة أنوثتها الصارخة؟ وكيف لها أن تتعرّى أمام رجلٍ لم تجرؤ يوماً أن تُعرّي أمامه صوتها؟

(1) المصدر السابق، ص 176.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص286.

من تناقض طباعهما، أدركت أنّ الحبّ، قبل أن يكون كيمياء، هو إيقاع كائنين متناغمين، كأزواج الطيور والفراش التي تطير وتحطّ معاً، دون أن تتبادل إشارة.

الحبّ هو اثنان يضحكان للأشياء نفسها، يحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معاً بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتّفاق.

معه كان عود الثقاب رطباً لا يصلح لإشعال فتيلة!".[1]

"الحبّ الكبير يولد في حياء الغموض. هكذا اعتقدت دائماً. ألّا يراك أحد عارياً. أن يتخيّل كلّ شيء فيك. وهي غير جاهزة أن تخلع مبادئها دفعة واحدة من أجله. ولكنّها تريده، ولا تدري ما تريد منه بالتحديد. وتخافه، وتشتهي ما يخيفها فيه. هي معه لا لمقاسمته ما يملك، بل لتكتشف ما كانت تملك ولا تدري به.

لم تكتشف أنّ لها شفتين إلّا حين قبّلها. ولا أنّها كانت تتنفّس إلّا حين قاسمته في قبلة أنفاسه. ولا أنّ لها شعرا إلّا وهو يمرّر يده على خصلاته. ولا أنّ لها جسداً.. ورائحة وحواسّ.. إلّا عندما أهدى لها في ضمةٍ أنوثتها.

في الواقع، هي تجهل أنها من أهدت له رجولته...".[2]

أعتقد في هذه الشواهد السابقة استرجاعاً شبيه بالمتطابق.

ثانيا: الاسترجاع الخارجي:

يعرّف بأنه نوع من الاسترجاع الذي يعالج أحداثا تنتظم في سلسلة سردية، تبدأ أو تنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى، أي بما معناه قبل بدأ الحكاية الأولى.[3]

---

(1) المصدر السابق، ص23.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 218.

(3) ينظر، زمن النوعي وإشكالية النوع السردي، هيثم علي الحاج دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص63.

[وهو أشبه بالشاهد اللغوي الذي يستعين به النحوي في التدليل على قاعدته (محط الدراسة) ولهذا اعتقد أن لا وجود لرواية دون استرجاع خارجي، ففن القص يبنى على أحداث مسترجعة مضي زمنها، وهذه التقنية ليست محسوبة ولا تعد استحداثاً في عالم الرواية لأنها تقنية موجودة منذ معرفة هذا الجنس الأدبي...

كما نجد كثيراً ما جاء في رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ استرجاع البطلة لطفولتها مع جدها على جبال الأوراس وحادثة مقتل أخيها علاء وانشغالها به واغتيال والدها, نجدها تعود مرة بعد مرة لاستحضار الماضي].

والشواهد من الرواية:

"في ما مضى، في سبعينيّات القرن الماضي، أيّام الحرب الأهليّة، كان جاهزاً للموت حتّى من أجل ملصق على جدار يحمل صورة قائد حزبه أو زعيم طائفته. الآن وقد تجاوز مراهقته السياسيّة، أدرك سذاجة رفيقه الذي مات في (معركة الصوَر) دفاعاً عن كرامة صورة لمشروع لصّ، أراد ساذج آخر إن يقتلعها ليضع مكانها صورة زعيم آخر لميليشيا. فمات الاثنان وعاش بعدهما اللصان.

هل ثمّة ميتة أغبى؟

بلى، ثمّة حماقة أكبر، كأن تموت بالرصاص الطائش ابتهاجاً بعودة هذا أو إعادة انتخاب ذاك، من دون أن يُبدي هذا ولا ذاك حزنه أو أسفه لموتك، لأنك وُجدت خطأً لحظة احتفال (الأربعين حرامي) بجلوس (علي بابا) على كرسيّ.

وثمّة عبثيّة الشهيد الأخير في المعركة الأخيرة، عندما يتعلق الطرفان فوق جثّته.. ويسافران معاً ليقبضا من بلاد أخرى ثمن المصالحة.. إلى حين".[1]

"قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيّام رحل جدها أحمد. بلغت سنّ الرشد باكراً. موته كان أوّل علاقة لها بفاجعة الفقدان. كان كالأوراس المكلّل أبدا بالثلوج،

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 84-85.

يبدو بقامته الفارعة وبعمامته البيضاء قريباً من السماء، فلم تكتشف أنّه تحت العمامة كان يشيخ ويهرم، فحتى شارباه المظفوران إلى أعلى لم يطاولهما الشيب.[1]

وشاهدنا أيضاً:

" كان المطربون على أيّام جدّها منشدين، وأبناء طرق وزوايا دينيّة، وكانوا ثوّاراً أيضاً ومجاهدين، نجا بعضهم وسقط آخرون، كأحد أبناء مشيخة الزاوية المختاريّة، الذي اكتُشف أمره، كان عازف كمنجة ويهرّب وثائق الثورة بإلصاقها في جوف الكمنجة، سمعت القصّة من جدّها، الرجل الذي أهدى لها طفولة سعيدة، دون أن يسعى حقاً لذلك، فقط منحها حظّ التردّد عليه في بيته على ربوة عند أقدام الأوراس.

كان جدّها بسيطاً، منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده، زاهداً في بهارج الحياة وقشورها، يحيا في تعايش سلمي مع الطبيعة، يحضر الأعراس، يستمتع بالولائم، ينشد مع المنشدين، ويغنّي مع المغنّين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي، لكنّه لا يقبل مالاً من أحد، ولا حتّى من أبنائه، يبيع عند الحاجة رأساً أو رأسين من ماشيته. كلّ ما يحتاج إليه يوجد في مزرعته. وما كان يحتاج للكثير. عاش متصوّفاً على طريقته، لم يستهلك يوماً بدلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتّى أدوية".[2]

"حاولتْ أن تُخرج أخاها من تفكيرها كي تستطيع النوم، فأمامها في الغد مشاغل كثيرة، لكن علاء يطلّ عليها من كلّ شيء فاجعتها به تفوق فاجعتها بأبيها. منذ سنتين ما استطاعت يوماً واحداً أن تتقبّل فكرة غيابه، فكيف تنساه في باريس التي زارتها معه".[3]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 63.

(2) المصدر السابق، ص 61- 66.

(3) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 70.

[هذه المقاطع هي استرجاعات داخلية أي خارج الحكاية الأولى (المحكي الأول) وكأن الروائية تحكي واقعها، نجدها في هذه الرواية تجبر حياتها الشخصية بالدخول في عالم الرواية بإضاءة حياة البطلة في طفولتها وأثناء مقتل أخيها بالذات إذ تمكنا من معرفة هذه الحادثة عن طريق الاسترجاع وبالرغم من أن هذه الأحداث وقعت خارج نطاق المحكي الأول إلا أنها كانت مفسرة ومكملة وموضحة للحدث الأول ألا وهو الاسترجاع (الداخلي).

وبحكم وظيفة البطلة كمعلمة وتحت تأثير هذا الاسترجاع من زمن الطفولة ومقتل أخيها ووالدها كانت هذه الأحداث بمثابة الحافز الذي دفع البطلة الخروج من الجزائر إلى الشام ثم بيروت لتسجيل ألبومها الأول، هذا المنصب الحساس كمغنية الذي رفضه جل الجزائريين هو الذي جعل من البطلة مستهدفة للإرهاب العاطفي، أكثر من السياسي.

نجد هذا الاسترجاع البعيد المدى له وظائف جمالية ودلالية، حيث كشف عن ماضي الشخصية وتكوينها النفسي والاجتماعي، حيث لمسنا الحاضر الروائي في هذا الاسترجاع، وكذلك إكمال الحكاية من لحظة دخولها مع الحكاية الأولى.

ونلاحظ أن الروائية أتت بالاسترجاع الخارجي نتيجة لأكثر الظروف التي عاشتها الجزائريات، كما أننا نلاحظ في هذا النوع من الاسترجاع له علاقة بأمور سياسة أكثر منها اجتماعية وعاطفية التي جسدها وتكلم عنها الاسترجاع الداخلي والمزجي، من الواضح أن هذا الاسترجاع نستخلصه من قصة حياة البطلة المرتبطة بزمن الجزائر البعيد المدى أي زمن الحرب والإرهابيين وقتل والدها وأخيها علاء لأننا نلاحظ بمجرد قراءتنا للرواية أن هذا الزمن أبعد بقليل من الزمن (الداخلي) لأننا بخروجنا من الزمن الحالي (الداخلي) أدركنا أن هذا الخروج سيؤدي إلى زمن أخر مغاير تماماً، وعندما درست هذا الزمن يمكن أن نصفه بالزمن البعيد المدى لأنني أدركت هذا الزمن له علاقة ما بحقبة تاريخية معنية تتعلق بحرب الجزائر والسنة التي

جرت فيها 1991 والإرهابيين، وهذا الخروج يسمي بالاسترجاع الخارجي يعني خارج نطاق الرواية الحالية (الداخلي) حيث تتكلم بشغف الحب والحرب عندما تتحدث على جبال الأوراس بحب وبحزن على مروانة مسقط رأسها وجدها المناضل الذي لم يترك الناي بتاتاً].

والشاهد:

"من ترى جدّها قد فارق، ليصاحب الناي؟

كان يصعد إلى قمّة الجبل ليقيم حواراً مع نفسه، عن وجع وحده يعرفه. أو لعله يعود كلّما استطاع، كي يختبر صوته، فهو يقيس بحنجرته ما بقي أمامه من عمر، ففي عرفه، أن رجلاً فقد صوته فقد رجولته.

روى لها أنه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندها يرى من بعيد قوافل (البلاندي) والمدرعات الفرنسية مقبلة، ينادي منبهاً أبناء الدشرة لقدوم الفرنسيّين، فيتلقّف صداه (ترّاس) في الجبل الآخر، ثم آخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافة الأهالي.

كانت الجبال منابرهم، وهواتفهم، ومنصّات غنائهم، وحائط مبكاهم، وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت قنابل النابالم على الأشجار.. كي تحرق أي احتمال لبقائها واقفة.

لا تذكر أنها سمعت جدّها يوماً يغنّي أغنيةً فرحة. برغم ذلك، ما رأته يوماً حزيناً حقاً. حين كبرت، أدركت أن رجال مروانة يتجمّلون بالحزن، يتنافسون على من يحتفي بالشجن أكثر، فالشجن حزن متنكّر في الطرب. ذلك إن الطبيعة جعلتهم قساةً وعاطفيّين، والتقاليد الصارمة أهدت إليهم أكثر قصص الحبّ استحالة. فكيف لا يكونون سادة الأساطير والغناء؟

في ذلك الزمن الجميل، لم يحدث إن أفتى أحد بتحريم صوت امرأة، كيف ومروانة اسم أنثويٌ كدندنة، تخاله أغنية، هي صغيرة وغير مرئيّة، كنوتة موسيقيّة، لا توجد على خرائط المدن الجزائريّة، بل على خريطة السولفيج".[1]

"مروانة.. يا لغرورها، بلدة تخال نفسها بلاداً، فهي تعتقد أن مضاربها تصل حيث يصل صوتها!

لفرط ما رافقت جدّها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطاً تحتها. لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلّمت وهي على أعلى منصّة للطبيعة، ألّا تقبل أن يطلّ عليها أحد من فوق.

هكذا تحكّم جبل الأوراس في قدرها".[2]

"لعلّ مروانة كانت تحتاج إلى فاجعة كبيرة تمنحها فرصة إهداء آلهة الحزن أغنية تليق بحناجر أبنائها، وقلوبهم المولعة بقصص العشق المفضي إلى الموت.. فاستجابت الحياة لأمنيتها".[3]

[في الشاهد الأول نجد الجد لم يترك الناي بتاتاً منذ بدء الحرب ربما وجد في الناي راحة جسده وليس راحة باله، ربما بالناي يتنسّى مآثر الحرب التي خلفت وراءها جنداً من الأسى والضيم والقمع وكبت لحرية الآخر..].

ثالثاً: الاسترجاع المزجي (المختلط):

إن الاسترجاعات المختلطة تمتد داخل وخارج الحكاية فهي تلك التي يسترجع فيها حدثاً بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءا منها، فيكون جزء منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً متمم للحكاية الأولي أي أنها مزيج بين النوعين .[4]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 64-65

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 66.

(3) المصدر السابق، ص 29.

(4) ينظر: ، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص21.

كما يعرف أن زمن الاسترجاع المزجي يبدأ من خارج زمن بداية الرواية، وينتهي ضمن زمن الرواية[1]

[نجد الروائية في استرجاعها المزجي الحدث يكون قصير قياساً بالاسترجاع الداخلي والخارجي... وهذه نقطة تحول في الرواية تحسب للروائية إلي جانب قلة الاسترجاع في الحركة الرابعة في الرواية حيث لم تعتمد الروائية هذا الاسترجاع كثيراً، والأحداث فيه أقل من الداخلي والخارجي].

"انقضت ثلاثة أسابيع قبل أن تأتي أول مناسبة. حفل علم أنها ستشارك فيه مع مجموعة من المطربين في سورية. هذه المرّة سيلقي لموقدها بما سيشعلها من حطب لأيام، لكنه لن يستعمل سوى عود ثقاب واحد".[2]

[نلاحظ زمن السرد فيه قصيراً جداً في كل الأحداث المزجية وليست في هذا الحدث بالتحديد, هذا الذي دعا الروائية إلي عدم الاعتماد عليه أكثر].

"هي لم تسمع بعيد الحبّ إلّا مذ أصبحت تقيم في الشام. في مروانة، كان الحبّ يُقيم في بلاد أخرى، لهذا ما اعتادت أن تعايده، أو تنتظر هداياه.

كان موجوداً في أغاني أبيها لا في بيته. مسموحاً به للغرباء.. لا لأهله".[3]

[كذلك في هذا الحدث مزجت الروائية بين أحداث حالية حين ذكرت الشام وأحداث بعيدة المدى حين ذكرت مروانة. وجاء الزمن هنا قصير، ربما لتملئة فراغ أو لشد انتباه القارئ.

كما قامت الروائية باستعادة الماضي (أي ماضي البطلة) وذلك عندما ذكرت مروانة وأغاني والدها. وأشياء حدثت قبل الزمن الحالي... حتى نصل إلى لحظة

---

(1) ينظر، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية دراسة نقدية، حفيظة أحمد، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله فلسطين، ط1، 2007م، ص227.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 46.

(3) المصدر السابق، ص 32.

الحاضر والزمن الذي تعيش فيه البطلة أي أن أحداثها تمتد حتى بعد المحكي الأول (الزمن الحالي) وهو زمن قصة طلال (البطل)، والبطلة (هالة) وهذا الاسترجاع يوصف بقريب المدى.

ومن هنا نجد هذا الاسترجاع يأخذ من زمن بعيد المدى وهو زمن حياة البطلة في الجزائر وما عاشته من حرب وعنف الإرهابيين وقتل لأهلها. كما يمتد هذا الاسترجاع فيأخذ من الزمن القريب المدى لتعيش إرهاباً آخر وهو إرهاب القلوب والعواطف وهو أخطر بكثير من الإرهاب السياسي، ومن هنا وصف بالمزجي أي (المختلط)، وفي الاسترجاع المزجي نجد الروائية متمكنة من عالم الرواية بدليل أنها عندما استعانت بهذا النوع (المزجي) الذي نجده نادراً عند بعض الروائيين نجدها تربط بين حدثين (خارجي، داخلي) وهذه التقنية قل وجودها –حسب علمي– في روايات أُخر، مع هذا لا تعتمد الروائية عليه اعتماداً كلياً بل كان الاعتماد على الاسترجاع الداخلي والخارجي أكثر من المزجي.

حتى لا تخالف كتابة عالم الرواية وتكون قريبة ممن يعتمده كبار الروائيين، وكتاب الرواية أو لعل الروائية تريد أن تبرهن للنقاد أنها على دراسة كافية بعالم الرواية وما يدور فيها من تقنية وفنون.

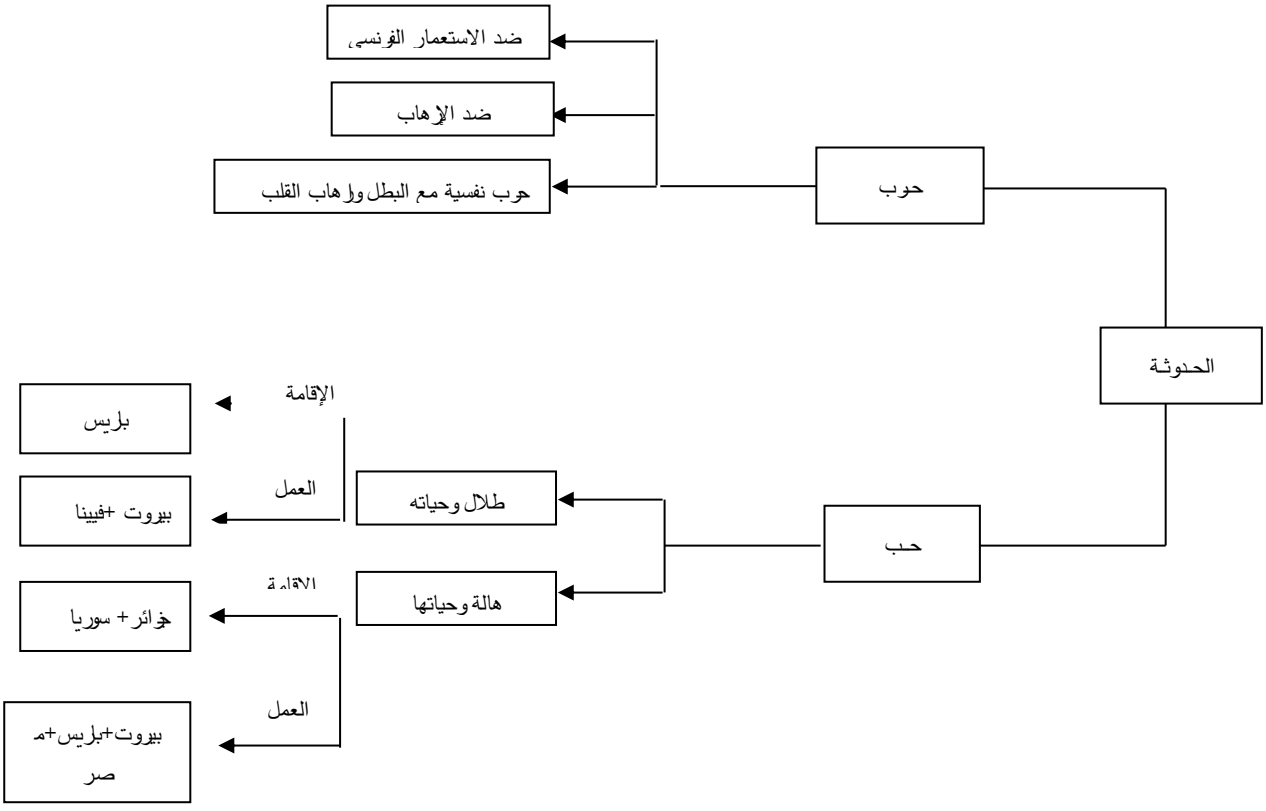
وفي تصوري قد نجحت الروائية في ذلك والشواهد التي سقتها فيما سبق خير شاهد على ذلك]

المبحث الثالث
خصوصية الاسترجاع في الرواية

[لكل فعل خاصية يتميز بها عن غيره فمثلاً نجد تقنية الاسترجاع لها مهام لا تنطبق إلا عليها من هنا نجد هذه التقنية لها وضع خاص في رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ إذ نراها تنفرد بعدة مميزات في أماكن كما بها نقص في أماكن أخرى.

ترى الباحثة أن طول الرواية, منبعث إلى أنها منقسمة إلى قسمين (الحب، الحرب) ومما يثير اهتمامي

القسم الأول، بما فيه من قصة حب كاملة للذّات والوطن وهذا القسم مكملاً للثاني، وايقظتني القصة الأولى بما فيها من قصة حب لرجل لبناني مليونير باذخ في الثراء..]...



شكل رقم (5) اختزال الاسترجاع في الرواية

والشاهد:

"أمامها الآن كلّ الوقت لتتأمّله عن قرب. رجل خمسينيّ بابتسامة على مشارف الصيف وبكآبة راقية لم تر لها سبباً، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة، لاحقاً ستعرف أنّ رجلاً يصبغ شعره يُخفي حتماً أمراً ما. رجل مهذّب النظرات. مهذّب النوايا، يقبّل يدها بأرستقراطيّة عاطفيّة، كمن يضع مسافة بينه وبين غيره من عامّة الرجال"[1].

وكانت بطلة الرواية هالة الوافي، سيدة في السابعة عشر من عمرها، امرأة جزائرية بحتة أصيلة لا غرور عندها.

"سألها مقدّمُ البرنامج بفرحة صحافي وقع على سؤال يربك ضيفه:

– هل يمكن لمن ليس في حياته حبّ أن يغنّي الحبّ؟

جاء جوابها هادئاً:

– وحده فاقد الحبّ جدير بأن يغنّيه.. الفن العظيم كالحبّ الكبير، يتغذّى من الحرمان.

بدت كما لو كانت تتكلّم بحياء عن الحبّ. هي تدري أنّ أهلها وتلاميذها ومصطفى وزوجته وكلّ مروانة والجزائر يتابعونها في هذه اللحظة، ولولا إحساسها بذلك لربّما قالت شيئاً آخر. لكنّها بدت صادقة في ما قالته على استحياء. الحياء نوع من أنواع الأناقة المفقودة.

شيء من البهاء الغامض الذي ما عاد يُرى على وجوه الإناث.

وهي التي تنازل الإرهابيين بملء حنجرتها، عندما تتحدّث عن الحبّ تخفت طبقة صوتها حتىّ درجة البوح، وحينها تصبح شهيّة، ويكتشف الآخرون وهم يستمعون إليها، تلك الحقيقة التي نسوها: بإمكان امرأة خجولة أن تكون مثيرة.

تدخّل الشاعر معلقاً على قولها: لا حب يتغذى من الحرمان وحده..."[2]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص119.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 33.

[مما أرهقني طول الرواية الذي أصابني بالذهل منذ قراءتي لها لأول مرة، وأصبت بالممل عندما قرأتها أكثر من مرة، وهذا ما يؤكد شكي عندما قلت إن الرواية مبنية على الغموض العاطفي أكثر من السياسي ولعل هذا الطول قد يرهق المطالع لها فيصيبه الملل...

وهذا الملل الذي أنتجه الطول يعجبني من ناحية أخرى بعض الشيء لأن لولاه لما كثر الاسترجاع في أكثر من حركة في الرواية.

نلاحظ الروائية تميل إلى شخصية البطلة (هاله الوافي) والتحيز إليها بشكل ملحوظ، فهي شخصية ناجحة مكملة لمحتواها العاطفي والفكري وهذا في تصوري قد فقدته الروائية, والمتابع لحياتها الشخصية قد يصل إلى هذه الحقيقة وإن كانت متأخرة.]

"سألها مقدّمُ البرنامج بفرحة صحافي وقع على سؤال يربك ضيفه:

– هل يمكن لمن ليس في حياته حبّ أن يغنّي الحبّ؟

جاء جوابها هادئاً:

– وحده فاقد الحبّ جدير بأن يغنّيه.. الفن العظيم كالحبّ الكبير، يتغذّى من الحرمان.

بدت كما لو كانت تتكلّم بحياء عن الحبّ. هي تدري أنّ أهلها وتلاميذها ومصطفى وزوجته وكلّ مروانة والجزائر يتابعونها في هذه اللحظة، ولولا احساسها بذلك لربّما قالت شيئاً آخر. لكنّها بدت صادقة في ما قالته على استحياء. الحياء نوع من أنواع الأناقة المفقودة.

شيء من البهاء الغامض الذي ما عاد يُرى على وجوه الإناث.

وهي التي تنازل الإرهابيين بملء حنجرتها، عندما تتحدّث عن الحبّ تخفت طبقة صوتها حتىّ درجة البوح، وحينها تصبح شهيّة، ويكتشف الآخرون وهم يستمعون إليها، تلك الحقيقة التي نسوها: بإمكان امرأة خجولة أن تكون مثيرة.

تدخّل الشاعر معلقاً على قولها: لا حب يتغذى من الحرمان وحده...".[1]

[نلاحظ هذا الهدوء من البطلة قد مدَ خصاله حتى أدرك الرواية كلها، في أجوبتها شيئاً من الثقافة والأصالة والنضج، وذلك الهدوء ما تراه إلا وقد أيقظ اللبوة النائمة في أحشائها، وهذا النضج يثري المدلول الروائي كاسم سمت به الرواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ وهذا التحيز ربما شفقة من الروائية على البطلة لما عاشته في حياتها من ظروف التي تعدّها الروائية ملاصقة لظروفها، أو أنها تعاطفت مع البطلة لخوضها قصة حب فاشلة!

من هي؟ هي فتاة في السابع عشر من عمرها، خاضت قصة حب لدكتاتوري في الخمسين من عمره، وهذه الدكتاتورية نابعة من كونه باذخ في الثراء المادي ومنكراً لثراءه العاطفي].

والشاهد لذلك:

"كان يحبّ الجاذبية الآسرة للبدايات، شرارة النظرة الأولى، شهقة الانخطاف الأول.

كان يحبّ الوقوع في الحبّ

ما كان مولعاً بصيد النساء، إنما برشف رحيق الحياة، وبذلك الفضول الجارف الذي يسبق الحبّ"[2].

[نلحظ البطل ينحدر تدريجياً في صيد هذه اللبوة النائمة، لم يكن مولعاً بصيدهن (النساء) ولكن مولعاً بالنظرات الحارقة نحوه حتى يصل إلى مخيلته مدى قوته وأي من ضعف تستحقه الأنثى].

"أمامها الآن كلّ الوقت لتتأمّله عن قرب.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 33.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 43.

رجل خمسينيّ بابتسامة على مشارف الصيف، وبكآبة راقية لم تر لها سبباً، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة، لاحقاً ستعرف أنّ رجلاً يصبغ شعره يُخفي حتماً أمراً ما. رجل مهذّب النظرات. مهذّب النوايا، يقبّل يدها بأرستقراطيّة عاطفيّة، كمن يضع مسافة بينه وبين غيره من عامّة الرجال"[1].

"بدأ يخطط لمواجهة الموقف الجديد عندما فاجأه هاتفها في صباح اليوم السادس.

أهلاً صباح الخير.. بمكر رجولة طاعنه".[2]

[هنا في هذا الحدث ترويض جديد ولكن بنبره مزيفة من رجل لا يعرف من الحب مكان إلا الامتلاك فهو لا يعرف سوى الانتقام عند طريق الحب...!]

"هو طاعن في المكر العاطفي، ويعرف كيف يُسقط أنثي كتفّاحة نيوتن في حجره. لكنّه يريدها أن تنضج على غصن الانتظار. سيغدق عليها المفاجآت، حيثما تكون ستدركها وروده، لكن صوته لن يصلها بعد اليوم.

كان يمكن للطريق إليها أن يكون سهلاً، لكن طريقه إليها يمرّ بكبريائه، وهي أخطأت في تقدير الخسارات، لحظة قبولها بقانون لعبته"[3]

"أمامها الآن كلّ الوقت لتتأمّله عن قرب.

رجل خمسينيّ بابتسامة على مشارف الصيف، وبكآبة راقية لم تر لها سبباً، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة، لاحقاً ستعرف أنّ رجلاً يصبغ شعره يُخفي حتماً أمراً ما. رجل مهذّب النظرات. مهذّب النوايا، يقبّل يدها بأرستقراطيّة عاطفيّة، كمن يضع مسافة بينه وبين غيره من عامّة الرجال"[4].

---

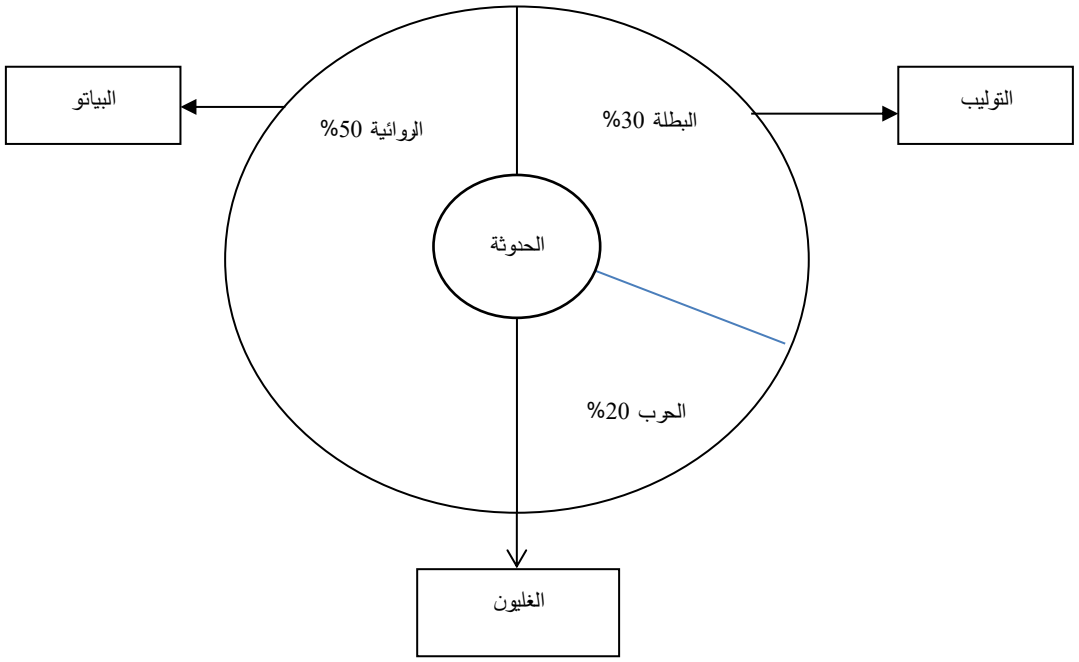
(1) المصدر السابق، ص119.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص51.

(3) المصدر السابق، ص 71.

(4) المصدر السابق، ص119.

[الكبرياء يمد يده إليها تنجذب إليه حتى يمتلكها, نجد البطلة لا يهمها ثرائه المادي الذي يهمها ثرائه العاطفي... الذي افتقدته البطلة منذ قتل أهلها، هذا الذي عزز الروائية من خوض تجربة الانحياز إلى المنظور العاطفي، الذي تشكله دائرة مغلقة من حرب، والبطلة والروائية الذي يقابله فنياً (التوليب– البيانو– الغليون].



شكل رقم (6) لوحة رمزية تمثل الحالة النفسية للبطلة

[هذه الأشياء المغلقة الارستقراطية تمثل الفخامة، والغنى والثراء بجميع أنواعه (العاطفي– المادي– الاجتماعي– النفسي) ليس من مقدور أي شخص من عامة الناس يمتلك مثل هذه الأشياء، فالذي يمتلك مثل هذه الأمور عليه أن تصنع منه شخصاً ارستقراطياً, فاحش الثراء, ما يهمه في ذلك سوى حب الامتلاك.

وهذه الدائرة المغلقة لها مركز محدد تعود إليه وهو نواة الرواية التي تخرج بثمار هذه الحدوثة وهي الرواية].

[نجد الروائية تميل إلى استذكار واسترجاع بعض الأحداث صراحةً، فالأحداث التي نجدها تتعاطف معها بشيء من التحديد ولكن بالعموم نجدها مع الجانب العاطفي، ولا يعني أنها تقصد بالعاطفة القلب وما إدراك...، والهوى فقط بل عاطفة

حبها لوطنها الذي عاش الفقدان لهذا الشيء المميز من جراء الحرب وأفكار بعض المتطرفين، لمنع معظم الجزائريات أن يعيشوا الحب، سواء أكان حباً للوطن أو للذات أو للشريك.

وكذلك فقدانها لعاطفة الأبوة في سن مبكر من عمرها بمقتله على يد الإرهابيين، وكذلك لعاطفة الأخوة بمقتل أخوها علاء على يد الطغاة، اعتقد أن الروائية عند استذكارها لبعض الحوادث المرتبطة بعاطفتها وحبها لوطنها وأهلها يجسد ويرسخ بداخلها حاسية الفقد].

"علاء يصلح بطلاً لرواية يعيش فيها البطل حياة لم يردها، حدث له فيها نقيض ما تمنّاه تماماً.

كان يكره أصحاب البزّات وأصحاب اللحى بالتساوي، وقضي عمره مختطَفاً بينهما بالتناوب، وجد نفسه خطأً في كلّ تصفية حساب، يحتاج إلى لحيته حيناً ليُثبت لهؤلاء تقواه، ويحتاج إلى أن يحلقها ليُثبت للآخرين براءته، حاجة الضحيّة إلى دمها ليصدّقها القتلة".[1]

[كما تميل الباحثة لأكثر الأحداث المرتبطة بقصة البطلين لا حبذ عندما يتحدث طلال مع هالة بلؤم الانتقام العاطفي وحجزها في خانة العشق الافتراضي].

"شيء ما يقول لها إنّ ذلك الرجل سيطلبها، وإلّا لما قام بجهد البحث عن عنوانها، كانت تلك الفكرة الوحيدة التي يمكن أن تدخل السعادة إلى قلبها". [2]

[هنا تأملٌ منها على حدوث شيء تخيلته ولم يحدث، أما هالة فتراه عشق حقيقي].

"نزلت دموعها، تلك التي احتفظت بها في سهرة البارحة، لعلّ غيومها كانت تبحث عن ذريعة كي تهطل، لعلّه النجاح المفضي إلى الكآبة، أو لعلّه الفقدان،

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 70.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ، ص 71.

فقدان، كلّ رجالها، بمن فيهم ذلك الذي منحها بهجةً كاذبة، واختفى في هذا المطار نفسه الذي واعدها فيه يوم وصولها قبل أسبوع.

ظلت حتّى آخر لحظة تتوقّع اتصالاً منه، الآن فقط بدأت تصدّق قلبها الذي يوشوشها أنّها لن تراه أبداً، وأن قدرها ألا تكون يوماً سعيدة.

سعادتها كانت دائماً سريعة العطب، كأجنحة الفراشات. كلّما حاولت الإمساك بألوانها، انتهت بهجتها غباراً بين أصابعها". (1)

[وهذه الأحداث المتكررة والتي لا تخرج من دائرة تقنية الاسترجاع المملوءة بالعاطفة لها وقع على قلبي كباحثة وقارئة، لأن معظم الأحداث نجدها نفسي وكأني عشت هذه الأحداث، أحياناً تأخذني الرواية إلى عالمي الحقيقي، كما وجدتها جزء لا يتجزأ مني، هذه القوة في الأحداث تزيد من قوة الرابطة بين القارئ، والروائي والبطلة.

- فالقارئ هو الذي يعيش هذه اللحظة.
- والروائي عاش هذه اللحظة.
- والبطلة مصدر الهام لكلتاهما.

واعتقد أن كل ما ذكرته الباحثة يجسد ما يسعى إليه الأديب البارع في إثارة أهم ما يسعى له الأدب، وهو التأثير والثائر بين المتلقي والأديب، ولعل الروائية أحلام مستغانمي قد وصلت إلي ذلك.

كذلك وجود ربط بين تلك الحياة التي عاشتها الروائية من حرب، وفراغ عاطفي، من هذه الحياة التي تعيشها البطلة من قمع لحقوق الحب من جهة التي عاشتها مع البطل وطريقه المسدود, الرد على أجوبة بدون سؤال...وحرب تعيشها مع نفسها في أخذ القرار لتركه وتملئة الفراغ العاطفي بنزع الأسود إلى اللون الأزوردي.

---

(1) المصدر نفسه، ص 98.

هذه الأحداث لها وقع على قلب الروائية فأصابني كباحثة منها القليل, فأثرت في حياة الباحثة كقارئة تجيد فهم ما تقرأ بصيغة ووجهة نظر معقدة وسهل الممتنع من أخرى.

مجمل ما ارتأيت إليه يجب أن المرأة تحب كعاطفة لا أن تفهم وهذه حقيقة في مجتمعاتنا الشرقية وهذا الرأي يحتاج إلى سقل المجتمع وأنا أميل كباحثة إلى الأحداث المرتبطة بسقل العاطفة والاستنجاد بها إلى القمة التي تلهمني بأن لا وجود لحياة حقيقة بدون حرب بل حب للوطن والدين والذات.

وهذا الميل ليس نتيجة فراغ عاطفي بل نتيجة لحرب نفسية أحياناً وعقلية أحياناً أخرى. (فنعم لحرية الرأي، نعم للكتابة، نعم للحب بدون حرب).

ولا أدري مدى ارتباط الحب بالحرب في عالم الرواية العربية والعالمية؟ وهذا التعالق بينهما من الأمور التي أدهشتني في عالم الرواية]

[رواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بك) قصة عادية حدثت وتحدث في كل زمان ومكان؛ بل قد تتكرر أحداثها وتعاد فصولها في نصوص إبداعية كثيرة؛ إلا أن رواية أحلام مستغانمي، مثيرة ومشوقة بنفس الوقت؛ وبين بطلين ينتميان إلى عالمين متناقضين دون أن يلتقيا].

"يذكر طلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تكمن فتنتها. لم تكن تشبه أحداً في زمن ما عادت فيه النجوم تتكوّن في السماء، بل في عيادات التجميل.

لم تكن نجمة. كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرّج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلّم.

امرأة تضعك بين خيار إن تكون بستانياً، أو سارق ورود، لا تدري أترعاها كنبتةٍ نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زي بستانيّ.

تتفتّح حيناً، كوردة مائية، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تردّ على سؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر حينها رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كلّ إغرائها، امرأة لا تهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة.

سيعرف لا حقا أنها لم تتمرّن على النجاح، ولا تهيّأت له. الثأر وحده كان يعنيها".[1]

"كان الغناء بالنسبة إليها ضرباً من الكرامة، ولم يفارقها الإحساس بأنّ الرجل يهين سخاءها بثرائه.

لقد تنازلت عن دخلها من هذا الحفل، برغم حاجتها إلى المال. واشترى هو بطاقات قاعة بما فاض من ماله، وسيبدو الآن الأكثر كرماً وإنسانيّة!

عاشت الساعتين السابقتين للحفل بتوتّر عالٍ، في انتظار أن يُرفع الستار عن جواب حيّر الجميع لغزه: من يكون هذا الرجل؟

كانت تزداد عصبيّة كلّما اقترب الحفل، من دون أن يكون في القاعة أيّ وجود لتلك الحركة التي تسبق الحفلات عادةً".[2]

[هو مخلوق من أرقام وهي نغمة عالية عصيّة].

"لم يبح لها أنّه لا يثق في أحد. سلطة المال، كما سلطة الحكم، لا تعرف الأمان العاطفيّ. يحتاج صاحبها إلى أن يُفلس ليختبر قلوب من حوله. إن تنقلب عليه الأيّام، ليستقيم حكمه على الناس، لذا لن يعرف يوماً إن كانت قد أحبّته حقّاً لنفسه.

ذلك أنّ الأيّام لم تنقلب عليه، بل زادته مذ افترقا ثراءً، كما لتعوّضه عن خسارته العاطفيّة بمكاسب مادِّيَّة".[1]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 15.

(2) المصدر السابق، ص 105.

"كلّ ما حقّقه في حياته سبق أن عاشه كرؤية. يوم سافر قبل ثلاثين سنة إلى البرازيل، كان يدري أنّه سيعود إلي لبنان أكثر ثراءً، ممّن دعوه من أهله للإقامة بينهم، إلي حين تهدأ الحرب الأهليّة. ما أحزنه هو ترك دراسته في بداية السنة الجامعيّة. لن يكون يوماً أستاذ أدب مقارن، ولا أستاذ فلسفة.. المادّتان اللتان كان يحبّهما الأكثر، ربّما بحكم الحياة التي عاشها، والتي لم تكن له من عائلة فيها سوى الكتب".[2]

"المشاريع عنده تولّد أحلاماً بألوانها وتفاصيلها، كلّ ما يحتاج إليه مهندس يضاهيه جنوناً. وأحياناً أكثر من مهندس ليتناوبو على تجسيد أحلامه. كما في البيت الذي اشتراه في (كان) وأصرّ على أن يستحدث في حديقته هضبة صخريّة ينزل منها شلال اصطناعي يعبر تحت جسر خشبيّ. هو مهووس بالنوافير الرومانيّة والأندلسيّة، الجداريّة منها والدائرية. يحتاج إلى بهجة منظرها، وصوت خرير الماء، كإحدى سمفونيات الكون، لكي يستعيد طمأنينته في عالم صاخب.

قلّما خذلته أحلامه لاعتقاده أنّ كّل ما يحلم به المرء قابل للتنفيذ. وحيث تصل أحلامك بإمكان أقدامك أن تصل".[3]

[وهي نغمة عالية عصيّة].

"أثناء ذلك، جاء أحد موظّفي المسرح، وقدّم لها باقة التوليب إيّاها. لم تشغلها المفاجأة. منذ أشهر وهي تتلقّى الورود نفسها في كلّ حفل تقدّمه.

لم يكن يشغلها غير هذا الرجل الواقف على بعد خطوات منها. لكن قلبها خفق عندما حضرت فتاة إلى المنصّة، لتقدّم لها باقة ورود حمراء. استنتجت من تنسيقها وضخامتها أنّها منه.، عبَرها شعور لذيذ.. أمدّت قائد الفرقة الذي كان واقفاً

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 12.

(2) المصدر السابق، ص 147.

(3) المصدر السابق، ص 146-147.

خلفها بباقة التوليب، وحضنت بذراعها اليسرى الورود الحمراء امتناناً منها لصاحبها".[1]

"يذكر طلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تمكن فتنتها. لم تكن تشبه أحداً في زمن ما عادت فيه النجوم تتكوّن في السماء، بل في عيادات التجميل.

لم تكن نجمة. كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرّج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلّم.

امرأة تضعك بين خيار إن تكون بستانياً، أو سارق ورود، لا تدري أترعاها كنبتةٍ نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زي بستانيّ.

تتفتّح حيناً، كوردة مائية، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تردّ على سؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر حينما رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كلّ إغرائها، امرأة لا تهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة.

سيعرف لا حقا أنها لم تتمرّن على النجاح، ولا تهيّأت له. الثأر وحده كان يعنيها".[2]

"كان أكثر انشغالاً من أن يتنبّه لقطيعتها الهاتفية. حول الاتصال بها مرّتين ولم تردّ، ظنّ هاتفها على الصامت، توقّع أن تعاود مهاتفته، لكنّها لم تفعل، وعندما امتدّ صمتها إلى أن قارب الشهر، بدأ يساوره الشكّ، أتكون تعمّدت أن تُطيل انتظاره؟ أيُعقل أن تجرؤ على أمر كهذا؟ هو الذي تتهافت الاتصالات عليه؟

عادةً، عدم الردّ هو ترفه الشخصيّ، والاختفاء لأيّام، ثم العودة دون تقديم عذرٍ أو اعتذار، لعبة يتقنها. بل هي عادة اكتسبها بحكم مشاغله، كما مزاجه. هو

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 111.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 15.

يحتاج إلى مسافة للاشتهاء، إلى الانسحاب من اجل الشوق المستبدّ مدّاً وجزراً.. وصلاً وهجراً. لكنه من كان يأخذ المبادرة دوماً ذهاباً وإياباً، ولم يحدث لامرأة أن أحالته إلى هاتف خارج الخدمة". [1]

"أنا امرأة من أنغام وأنت رجل من أرقام...ليس بإمكان لون أن يجمعنا..." [2]

[تدور أحداثها في المطارات والعواصم البعيدة..].

"حتّى هذه الفتاة التي ليست أجمل ما عرف من نساء، لم تكترث بوجوده على مدى أربع ساعات قضتها بمحاذاته، ولا لفت شيء فيه نظرها وهو منتصب أمامها في المطار، برغم أنّ ثمّة من تغزّلن بعينيه، وأخريات بأناقته، أو كاريزما طلّته، لعلّها لا تدرك بعد ما يغري فيه!". [3]

"في الطائرة التي كانت تقلّه إلى باريس، راح يتصفّح صُحف الصباح، وبعض المجلّات المتوفّرة على الدرجة الأولى حين فوجئ بصورتها في صفحة فنّيّة لإحدى المجلات، مُرفقة بمقال بمناسبة صدور ألبومها الجديد.

إذّا اسمها هالة الوافي. تمتم الاسم ليتعرّف على موسيقاه، ثم ترك عينيه تتأمّلانه بعض الوقت. شيء ما يؤكّد له أنّه سيكون له مع هذا الاسم قصّة، فهذه المصادفات المتقاربة، تلقّاه كإشارة من القدر. ثم.. إنه يحبّ الأسوار العصيّة لأحرف اسمها". [4]

[تعتمد الروائية في سرد أحداث ومشاهد روايتها على كثير من الروايات المعتمة والملتبسة للنفس البشرية، ولا تنفصل عن البيئة السياسية والاجتماعية

(1) المصدر السابق، ص 156.

(2) المصدر السابق، ص 298.

(3) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 71.

(4) المصدر السابق، ص 19.

المشحونة لعالم عربي يتخبط في مخاضات وحراك ومؤامرات مستمرة تؤثر في الغالب على مختلف ألوان الحياة].

"في الثمانينيات، قصد والدها حلب لدراسة الموسيقي، فعاد منها بعد سنتين وكأنه تخرّج من مدرسة الحياة. بينما كان عمّها قد سافر في السبعينيات للعمل في فرنسا، وعندما عاد إلى الجزائر ليتقاعد، بدا وكأنّ كلّ تلك السنين في أوروبا لم تترك أثراً في عقليّته.

فجأة طالت لحيته، وتغيّرت لغته، واعتمد لباساً يقارب زيّ الأفغان، وأصبح لا يتردّد على بيتهم. ودون أن يعلن ذلك، كان واضحًا أنّه رأى في احتراف أخيه للغناء ارتكاباً لفعل مستهجن يقارب الحرام.

أخر زيارة لهم، لم يمكث للعشاء. كان قد حضر ليأخذ من أبيها تسجيلات يُنشد فيها والده ابتهالات دينيّة في إحدى المناسبات، ومضى". [1]

[تتحدث صراحة مرة ومواربة مرة أخرى للأحداث التي وقعت في الجزائر التي عانت كثيراً من التطرف الإسلامي ومجازر تنظيم القاعدة والمسلحون الجهاديين].

"في ما مضى، في سبعينيّات القرن الماضي، أيّام الحرب الأهليّة، كان جاهزاً للموت حتّى من أجل ملصق على جدار يحمل صورة قائد حزبه أو زعيم طائفته. الآن وقد تجاوز مراهقته السياسيّة، أدراك سذاجة رفيقه الذي مات في (معركة الصوَر) دفاعاً عن كرامة صورة لمشروع لصّ، أراد ساذج آخر أن يقتلعها ليضع مكانها صورة زعيم آخر لميليشيا. فمات الاثنان وعاش بعدهما اللصان.

هل ثمّة ميتة أغبى؟

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 60-61.

بلى، ثمّة حماقة أكبر، كأن تموت بالرصاص الطائش ابتهاجاً بعودة هذا أو إعادة انتخاب ذاك، من دون أن يُبدي هذا ولا ذاك حزنه أو أسفه لموتك، لأنك وُجدت خطأ لحظة احتفال (الأربعين حرامي) بجلوس (علي بابا) على الكرسيّ.

وثمّة عبثيّة الشهيد الأخير في المعركة الأخيرة، عندما يتعلق الطرفان فوق جثّته.. ويسافران معاً ليقبضا من بلاد أخرى ثمن المصالحة ..إلى حين". [1]

" كان المطربون على أيّام جدّها منشدين، وأبناء طرق وزوايا دينيّة، وكانوا ثوّاراً أيضاً ومجاهدين، نجا بعضهم وسقط آخرون، كأحد أبناء مشيخة الزاوية المختاريّة، الذي اكتُشف أمره، كان عازف كمنجة ويهرّب وثائق الثورة بإلصاقها في جوف الكمنجة، سمعت القصّة من جدّها، الرجل الذي أهدى لها طفولة سعيدة، دون أن يسعى حقاً لذلك، فقط منحها حظّ التردّد عليه في بيته على ربوة عند أقدام الأوراس.

كان جدّها بسيطاً، منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده، زاهداً في بهارج الحياة وقشورها، يحيا في تعايش سلمي مع الطبيعة، يحضر الأعراس، يستمتع بالولائم، ينشد مع المنشدين، ويغنّي مع المغنّين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي، لكنّه لا يقبل مالاً من أحد، ولا حتّى من أبنائه، يبيع عند الحاجة رأساً أو رأسين من ماشيته. كلّ ما يحتاج إليه يوجد في مزرعته. وما كان يحتاج للكثير. عاش متصوّفاً على طريقته، لم يستهلك يوماً بدلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتّى أدوية".[2]

"– تصوّر حين وقفت على الخشبة لأوّل مرّة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيين أنفسهم. أنا ابنه مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 48–58.

(2) المصدر السابق، ص 61.

– حسنٌ أن تكوني كسبت الجولة، ما دمت هنا بيننا.

– الجولة؟ الجولة يُنازل فيها طرف طرفاً آخر.. ليس أن تكون وحدك على حلبة لتلقّي ضربات يتنافس الجميع على تسديدها إليك".[1]

[مزاوجة بين عدة أحداث بدءاً من الجزائر مروراً بسوريا التي تتخذ منها البطلة مقراً لإقامتها، والرجوع إلى الجزائر وهكذا، فهي تستذكر حوادثاً بين الفنية والأخرى إن المتابع لحياة الروائية, والتي بقيت بين لبنان والجزائر يقتنع بنظرية أن الرواية بها شيء من السيرة الذاتية].

"– تصوّر حين وقفت على الخشبة لأوّل مرّة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيين أنفسهم. أنا ابنه مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف.

– حسنٌ أن تكوني كسبت الجولة، ما دمت هنا بيننا.

– الجولة؟ الجولة يُنازل فيها طرف طرفاً آخر.. ليس أن تكون وحدك على حلبة لتلقّي ضربات يتنافس الجميع على تسديدها إليك". [2]

"رأت أمّها في قرار طردها إنذاراً أوّل، سيليه ما لا تُحمد عقباه. ولأنّها لم تشأ أن تترك قبراً ثالثاً في الجزائر، أخذت ابنتها وغادرت إلى سورية".[3]

"– لماذا لا تقيمين في فرنسا إلى أن يهدأ الوضع؟

– أنا سعيدة مع أمّي في الشام.

– استفيدي.. أطلبي بطاقة الإقامة ما دامت الظروف مواتية، ربّما احتجتها لاحقاً. سيمنحونك حقّ اللجوء.. نصف الجزائر انتقلت إلى باريس، معظمهم بملفّات

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 16.

(2) المصدر السابق، ص 16.

(3) المصدر السابق، ص 80.

ملفّقة.. منهم من يدّعي أنّ السلطة تهدّده وآخر أنّ الإرهارب يطارده، أنت يطاردك كلاهما...[1]

"عندما قام الإرهابيّون باغتيال الشابّ حسني، وقطف زهرة صوته، ما توقّعوا أن يصعد شقيقة إلى المنصّة، ليثأر لدم أخيه بمواصلة أداء أغانيه أمام جثمانه، أربكهم أن يواجههم أعزل إلّا من حنجرته.

بلى، بإمكاننا أن نثأر لموتانا بالغناء. فالدين قتلوهم أرادوا اغتيال الجزائر باغتيال البهجة. أو ليست (البهجة) هي الاسم الثاني للجزائر؟ ليعلموا أنهم لن يخيفونا، ولن يسكتونا.. نحن هنا لنغنّي من أجل الجزائر فوحدهم السعداء بإمكانهم إعمار وطن.

انطلق النشيد الوطنيّ ووقفت القاعة تنشد:

قسمًا بالنازلات الماحقات والجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا فاشهدوا" [2]

[رجل أعمال أخطبوطي فاحش الثراء تمتد أذرعته في كل مكان يريد لقاء مطربة عربية, الملاحظ في عالم الرواية العربية يكثر ارتباط الأثرياء بالفنانين والراقصات.. مشاهد تستحق الدراسة والنظر].

" أخذ غليونة من على الطاولة وأشعله بتكاسل الأسى.

إنّها إحدى المرّات القليلة التي تمنىّ فيها لو استطاع البكاء، لكن رجلاّ باذخ الألم لا يبكي. لفرط غيرته على دموعه، اعتاد الاحتفاظ بها. وهكذا، غدا كائناً بحريّاً، من ملح ومال.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 86.

(2) المصدر السابق، ص 75-76.

هل يبكي البحر لأنّ سمكة تمرّدت عليه؟ كيف تسنّى لها الهروب وليس خارج البحر من حياة للأسماك؟".[1]

"نامت متعبة. تمنّت لو استقبلتها باريس بالأحضان. لكنّها استقبلتها بالأمطار وبباقة ورد تقول (تمنّيت ألا تخسري الرهان).

كيف عرف هذه المرّة أيضاً مكان إقامتها، ومن يكون هذا الذي يتحكّم في نشرتها العاطفيّة مدًّا وجزرًا؟ باقة بعد أخرى بدأت تكره هذه الورود المتعالية الغربية اللون. هي ابنه المروج، نبتت بمحاذاة الأزهار البرّيّة، لها قرابة بأزهار اللوتس، وبزهرة السيكلامان الجبليّة، فلماذا يطاردها بهذه الورود الغريبة اللون؟ لو أنّها ما تحدّثت إليه على الهاتف، لخالته أحد المرضى النفسانيين، لكنّه يبدو رصينًا وصارمًا في قراراته، بقدر مكر مناوراته. رجل في كلّ غموضه الآسر، غموضه المرعب. ما توقّعت وهي تقبل بقواعد لعبته، أنّها كانت عند أول خطأ معرّضة لصاعقة فقدانه. أيعقل أن تكون فقدته حقًّا لمجرّد كونها لم تتعرّف إليه؟".[2]

"هو طاعن في المكر العاطفي، ويعرف كيف يُسقط أنثى كتفّاحة نيوتن في حجره. لكنّه يريدها أن تنضج على غصن الانتظار. سيغدق عليها المفاجآت، حيثما تكون ستدركها وروده، لكن صوته لن يصلها بعد اليوم.

كان يمكن للطريق إليها أن يكون سهلاً، لكن طريقه إليها يمرّ بكبريائه، وهي أخطأت في تقدير الخسارات، لحظة قبولها بقانون لعبته"[3]

"لم يكن يفصلها عن الحفل سوى ساعات، حين بلغها أنّ أحدهم اشترى قبل أيّام كلّ البطاقات.

في البدء لم تُصدّق.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 12.

(2) المصدر السابق، ص 66.

(3) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 71.

صحيح أنّه حفل خيري، لكن كان في إمكانه أن يكتفي بشراء كمّيّة من التذاكر، والتبرّع ببقيّة المبلغ، احتراماً لمن يودّ أن يحضرها. ما معنى أن يشتري أحد بطاقات قاعة بأكملها، سوى اعتقاده، أنّه يساوي الحضور جميعًا، لأنّه يملك أكثر ممّا يملكون. وبأيّ حقّ يحرم الناس من حضورها، فقط لأنّه لا يدري ماذا يفعل بماله، ويبحث عن وسيلة تؤمّن له إعلاناً في الجرائد كفاعل خير".[1]

[يريدها أن تغرق في غمامة حبه، يود قطف هذه الزهرة النارية دون أن تحرق يده].

"امرأة تضعك بين خيار إن تكون بستانياً، أو سارق ورود، لا تدري أترعاها كنبتةٍ نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زي بستانيّ.

تتفتّح حيناً، كوردة مائية، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تردّ على سؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر حينما رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كلّ إغرائها، امرأة لا تهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة.

سيعرف لاحقا أنها لم تتمرّن على النجاح، ولا تهيّأت له. الثأر وحده كان يعنيها".[2]

[بينما هي لا تريد أن تكون الزوجة التي شبه قطع الأثاث، بل الأنثى المحبوبة، فالحب ليس بضاعة معروضة في سوق حرة للبيع].

"أمامها الآن كلّ الوقت لتتأمّله عن قرب.

رجل خمسينيّ بابتسامة على مشارف الصيف، وبكآبة راقية لم تر لها سبباً، وبشعر لم يقربه الشيب بفضل الصبغة، لاحقاً ستعرف أنّ رجلاً يصبغ شعره يُخفي

---

(1) المصدر السابق، ص 104.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 15.

حتماً أمراً ما. رجل مهذّب النظرات. مهذّب النوايا، يقبّل يدها بأرستقراطيّة عاطفيّة، كمن يضع مسافة بينه وبين غيره من عامّة الرجال".[1]

"... أتكونين قاطعتني بسبب تواضعي؟

– ولأسباب أخرى أيضًا.

– أتمنّى أن أعرفها منك حين نلتقي.

– نلتقي؟ أنت تمزح حتمًا.. نحن لا نبحث عن الشيء نفسه!

– ومن أدراك؟

– أنت رجل باذخ المهام، دائم الانشغال، لا وقت لك للحبّ. تهاتفني في مساء الضجر، وتريدني أن أنتظرك ما بقي من عمر!

– هذه المرّة لن تنتظريني أكثر من يوم. سأحضر غدًا إلى باريس وأصطحبك للعشاء في مطعم جميل".[2]

[يتفقان على اللقاء في باريس وتسأله كيف سأعرفك فيقول (إن لم يدلك قلبك علي فلا أريدك)].

"إن لم يدلّك قلبك عليّ فلن تريني أبدًا.. وهذه القصة لا تستحقّ عندها أن تُعاش!"[3]

"كان أجمل أن أراك لأوّل مرّة على انفراد.، ثمّة قوس قزح لا يظهر إلّا في اللقاء الأوّل. يضيء سماءنا كومضة برق. أردتُ أن تتعرّفي عليّ من ضوئي لا من خدعة الأضواء.. لكنّ قلبك لم يدلّك علي تلك المرّة أيضاً!".[4]

---

(1) المصدر السابق، ص119.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 159.

(3) المصدر السابق، ص 55.

(4) المصدر السابق، ص 122.

[يبدو لي أن الروائية انحازت إلى بعض الأمور التي تتعلق بحياتها الشخصية ولا ما رأينا من قوة في اختيار شخوصها التي تتكون من الشخصية الفرعية المكونة من الزوجة و الأولاد التي هما جزء من الشخصية الرئيسية (طلال) البطل وشخصية (هالة) البطلة التي لها لفته مميزة في قوة الحركة الروائية في إبراز الشخوص الأخرى ومن جهتي كباحثة هما المحرك الأصلي للأحداث الآنية، أما الأحداث المسترجعة والمستبقة بنظري لها محرك آخر يكمن في نفس الروائية استوحته من حياتها الشخصية التي عاشتها بألم ووعود ثم فراق].

"هو لن يقول لها مثلاً، أنه يوم رآها في المطار تُحدّق في وجوه كلّ الرجال عداه، قرّر أن يثأر لذلك الخذلان العاطفي بموعد لن ترى فيه سواه. يومها، وُلدت في ذهنه فكرة أن يحجز قاعة بأكملها، تغنّي له فيها وحده. ألَا يأتيها وسط الحشود، بل يكون هو الحشد!

وهي لن تدري أبداً أنه من اقترح على المستشفى هذا الحفل الخيريّ، ثمّ اشترى المقاعد كلّها باسم إحدى شركاته دون أن تُعرض التذاكر للبيع. في الواقع، لا جمهور لها في مصر، ولا كانت جهة ستدعوها لحفل خيريّ!"[1]

[ولكن سرعة القدر كانت احوذ لفراق هاذين القطبين ربما (السالبين)، لذا كانت نهاية القصة أجرأ من أن تكون قصة عادية بل ملحمة لملك أرمى بسهامه منذ بدء الحرب شكلاً ومضموناً.

ومثلما انتهت علاقة الحب الجنونية بين هالة وطلال انتهت أيضاً بفاجعة حلت على هالة. تستنتج مؤخراً بأن القمع الذكوري في صورته البرجماتية الرقمية، المتمثل في شخصية طلال، لا يختلف عن القمع الأصولي الدموي المتمثل في الجماعات الإرهابية في الجزائر.

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 129.

وبذلك انتصرت هالة الوافي بعدما خلعت الحداد وغنت باللهجة الشاوية في ألمانيا أثناء حفل خيري للمغتربين...]

"بدءاً تحمست للمشاركة في الحفل العالمي, كي تضمن أن يراها وقد خلعت سوادها, فيدرك أنه من خلعت. كان يعنيها أن تقهره. كانت في لونها الجديد شهية كمؤامرة عشقية. تركت له الأسود فليرتدي هو الحداد عليها..."[1]

[وهذا يوحي بصفعة الخذلان لطلال وكسر فيه عنفوانه وجبروته، من هنا بداية جديدة لحياة هالة الوافي].

"لكن ما أحبّته حقاً هو تاريخ 5 ديسمبر. كانت تحتاج إلى تاريخ لتوثيق انقلابها، لا شيء بعده كما كان. يومها، لن تقلب صفحة حياتها.. ستمزّقها بشهادة الكاميرات"[2]

[هنا الشاهد على حياة هالة المتغيرة بتوثيق رسمي وكأنها تحتاج هذه اللحظة منذ مدة.

انتصرت هالة الوافي عليه بتعليمه درساً لن ينساه وأن المال سطوة على صاحبه ونقمة ساذجة على مالكه].

" أراد أن يعطيها درساً في الغناء، ستلقنه درساً في الاستغناء".[3]

[وأنا كباحثة رغم اتجاهي إلى الماضي ولكني لدي وجهة نظر اتجاه الحاضر.. أنا لا اجرد الحاضر أو أكون مع الماضي، ولكن توصلت لشيء يشعرني بأنني توصلت إلى لغز هذا الانحياز، بأن الإنسان نفسه هو الذي يجعل الزمن سواء أكان ماضياَ أو حاضراَ، جميلاً كان أم ليس جميلًا كما يقال (المكان بأهله) لو أن

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ ص 328

(2) المصدر السابق، ص 323.

(3) المصدر السابق، ص 327.

الإنسان عاش الماضي من السهل أن يعيش مع الحاضر رغم قسوة الظروف، هذا الإنسان بنظري إنسان سوي ومتزن بيئياً نعده انجاز بحد ذاته.

أحياناً نجد البعض يتجهون إلى الماضي البعيد كان أو قريب لما فيه من حلاوة ولده العيش، والأشياء الجميلة، لا تكلف فيها –ويعتبر عند البعض السيد في هذه الحياة– الكل بعيد على الترفع جبر البعض أن يتنازل على أصوله ومبادئه لكتم خوف أصابه أو هروب من شيء أغلق حياته، أو للتعري من أجل إرضاء الطرف الآخر، وهذا ما يصيبنا منه التفكير به بلا شك وطعم الماضي نجده في كل الأشياء].

[خلاصة القول إن خصوصية الاسترجاع في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي تكمن في الآتي.

– محاولة الروائية الهروب من الواقع المرير إلى واقع اشد مرارة آلا وهو حرب عاشتها في بلدها، إلى حرب نفسية مع من تحب.

– الإلهام ليس نتيجة للتعاطف، بل نتيجة لأخطاء مرتكبة.

– ولوج الحب في الحرب يزيد من الهروب منه.

– وقع الحب أخطر من الهروب منه...

[يبقي أن نربط بين تقنية الاسترجاع، والقيم التي ترمي الكاتبة تمريرها للمتلقي من خلاله، مستعينة بشخوص روايتها ورموزها وإشاراتها حيث نجد الشخصية المهيمنة الممثلة للتناقض الذي يبرز الضد، أي القيمة الأخلاقية المراد تمريرها.

تدعم الروائية أحلام مستغانمي بعض الاسترجاعات بتكرارها داخل الرواية لعلاقتها الذاتية بها ولإشاراتها الدالة على خطابها الذي يحمله الحدث المسترجع].

"سألها مقدّمُ البرنامج بفرحة صحافي وقع على سؤال يربك ضيفه:

– هل يمكن لمن ليس في حياته حبّ أن يغنّي الحبّ؟

جاء جوابها هادئاً:

– وحده فاقد الحبّ جدير بأن يغنّيه.. الفن العظيم كالحبّ الكبير، يتغذّى من الحرمان.

بدت كما لو كانت تتكلّم بحياء عن الحبّ. هي تدري أنّ أهلها وتلاميذها ومصطفى وزوجته وكلّ مروانة والجزائر يتابعونها في هذه اللحظة، ولولا إحساسها بذلك لربّما قالت شيئاً آخر. لكنّها بدت صادقة في ما قالته على استحياء. الحياء نوع من أنواع الأناقة المفقودة.

شيء من البهاء الغامض الذي ما عاد يُرى على وجوه الإناث.

وهي التي تنازل الإرهابيين بملء حنجرتها، عندما تتحدّث عن الحبّ تخفت طبقة صوتها حتىّ درجة البوح، وحينها تصبح شهيّة، ويكتشف الآخرون وهم يستمعون إليها، تلك الحقيقة التي نسوها: بإمكان امرأة خجولة أن تكون مثيرة.

تدخّل الشاعر معلقاً على قولها: لا حب يتغذى من الحرمان وحده..."."[1]

– أتعتقدين أنّ قصّتك الشخصيّة ساهمت في زواج أغانيك؟

– حتماً استفدت من تعاطف الجمهور، لكنّ العواطف الجميلة وحدها لا تصنع نجاح فنّان.. الأمر يحتاج إلى مثابرة وإصرار. النجاح جبهة أخرى للمعركة.

– والحبّ؟

ردّت على استحياء:

– الحبّ ليس ضمن أولويّاتي.

– برغم ذلك كل أغاني ألبومك أغان عاطفيّة؟

ردّت ضاحكة:

– في انتظار الحبيب، أغنّي للحبّ!

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 33.

- أنت إذاً تتحرشين بالحب كي يأتي.
- بل أتجاهله كي يجيء!
- لو دعوتك إلى الحلقة التي نعدّها الشهر القادم بمناسبة عيد العشّاق فهل تقبلين دعوتي؟
- طبعاً، وكيف أرفض للحبّ دعوة؟
- إذاً، لنا موعد بعد شهر من الآن".[1]

كذلك نجد أحداثاً أخرى لذلك في صفحات متعددة (176...–286) (249...–254)

[كما أن الرواية تفسح المجال أمام الاسترجاع لتكسير السرد، فإنها كذلك تجعل الروائية تتيح للمتلقي –باستعانتها لتقنية الاسترجاع– أن يتخذ مقياساً للفهم النفسي للنص، فتسلسل الأحداث داخل النص الروائي يسير داخل نفسية الشخصية الروائية].

ثنائيات البناء الحكائي في الرواية:

[هي تقنية اعتمدت عليها –أيضاً– الروائية، لتفعيل وظيفة الاسترجاع الخارجي داخل النص، وتبرز تأثيراته لتستمد الشخصية قوتها، ولعل اعتماد الروائية على ثنائية المأساة والملهاة, جعل نصها الروائي يزداد قوة وإبهاراً؛ وهذا في اعتقادي ليس بغريب عن مبدعة مثل أحلام مستغانمي –من وجهة نظري– فنجد في بعض أحداثها روح الكوميديا أحياناً, والمأساة أحياناً أخرى، فالحدث الكوميدي نجده يشد انتباه القارئ ويتعاطف معه أكثر من الحدث المأسوي، لأنه فيه روح الدعابة

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 17.

والفكاهة, وأعتقد أن على الكاتب أن يتنوع في سرده للأحداث بين هذا وذاك, حتى لا يبعث روح الملل في نفس المتلقي].

وشاهدنا لذلك:

"قالت مستدركة:

– شكراً على الورود.. أسعدتني التفاتتك كثيراً.

أجاب:

– مذ أول برنامج شاهدتك فيه وأنا أودّ أن أبدي لك إعجابي.

سألته:

– أي برنامج تعني؟ تبدو متابعاً جيّداً للبرامج التلفزيونيّة!

في ظروف أخرى كان سيكون له ردّ فعل آخر، لكنّه وجد لها عذراً، هي لا تعرف من يكون، ثمّ لقد وصلتها منه ورود في أكثر من ظهور تلفزيوني، وربّما اعتقدت أن لا شغل له سوى الجلوس أمام شاشة التلفزيون.

ردّ:

– كنت أقصد المقابلة التي أجريتها في نهاية ديسمبر.. أحببت حديثك.

علّقت ممازحة:

– ظننتك أحببت حدادي حين كتبت لي (الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ).

– ربّما كان عليّ أن أقول إنّك تليقين به.. الأسود ياسيدتي يختار سادته"[1]

[ونجد أيضاً أحداثاً مليئة بالحزن والكآبة, ونجد ذلك واضحاً جلياً في حديث الروائية، ما يثير خلجات أي قارئ فنجد بعض الأحداث المأساوية، فأحياناً القارئ يتعاطف معها وأحياناً يتجاهلها لأنه في نفسه يميل إلى الحقائق المفرحة فنجد القارئ عندما يقرأ قصة ما وينتهي من قرائتها وتكون خاتمتها مفرحة نلحظه سعيد ومنتبه

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 49.

بقوة، أما إذا كانت الأحداث محزنة من المحتمل أن يترك هذه القصة من منتصف الطريق ويتوقف, ولعل في عالم الرواية الممكن والمسموح به والتأقلم معه من جهة القارئ هو الفرح؛ فالروائي يريد أن يترك أثراً طيباً مفرحاً في نفس المتلقي من باب التأثير والتأثر].

"ما نسيت دموع جدها وهو يحكي مآثرهم. لعلّ ما أبكاه، أن جوده ما ترك ليده ما تجود به، حتّى في الموت كانوا الأكرم، مقبلين على الشهادة بسخاء، فمن الأوراس انطلقت شرارة التحرير. ما كان يمكن للثورة أن تولد إلّا في تلك الجبال (الشاهقات الشامخات)، جغرافيتهم هي التي أنجبت التاريخ، على مدى تسعة أشهر، حمل رجال الأوراس الثورة وحدهم, احتضنوها شعلة فحريقًا، أودى بقُراهم ومزارعهم وأهاليهم ودشراتهم وماشيتهم. عزّلاً واجهوا جيوشًا لا عهد لهم بعتادها، وحروباً ما عهدوا أهوالها. فقد اعتقدت فرنسا أنها إن سحقتهم، سحقت الثورة إلى الأبد. حينها هبّ قادة الثورة ليفكّوا الحصار عن الأوراس بنقل العصيان إلى مناطق أخرى، بعد أن رأوا أنه من غير العدل إن تستفرد الجيوش الفرنسيّة بأبناء الأوراس دون غيرهم".[1]

"لا تذكر أنها سمعت جدّها يوماً يغنّي أغنيةً فرحة. برغم ذلك، ما رأته يوماً حزيناً حقاً. حين كبرت أدركت أن رجال مروانة يتجمَلون بالحزن، يتنافسون على من يحتفي بالشجن أكثر، فالشجن حزن متنكّر في الطرب. ذلك إن الطبيعة جعلتهم قساةً وعاطفيّين، والتقاليد الصارمة أهدت إليهم أكثر قصص الحبّ استحالة. فكيف لا يكونون سادة الأساطير والغناء؟

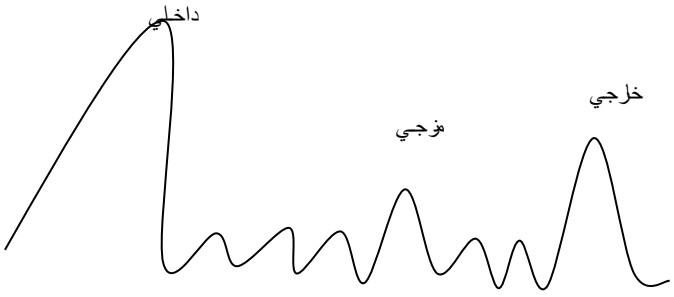
في ذلك الزمن الجميل، لم يحدث إن أفتى أحد بتحريم صوت إمرأة، كيف ومروانة اسم أنثويٌ كدندنة، تخاله أغنية، هي صغيرة وغير مرئيّة، كنوتة موسيقيّة، لا توجد على خرائط المدن الجزائريّة، بل على خريطة السولفيج".[2]

---

(1) المصدر السابق، ص 62-63.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 64-65

[هذه تقنية تعمل على كسر توالي الزمن السردي، بتوليد إمكانات تعبيرية يدخل ضمنها بناء الصور.



شكل رقم(7) مستويات الاسترجاع في الرواية.

كما تسافر الروائية إلى الماضي لتعريف القارئ بالشخصية المسترجعة وعلاقتها بالحدث الذي استرجعته لأجله، كما نجدها تسترجع الساردة أحداثاً ما قبل بداية الرواية حيث تصر البطلة–الساردة– ومن ورائها الكاتبة، على استرجاع الوحدة السردية المتعلقة بفترة التسعينيات السوداء، لترميم ذاكرة أمجاد بطولة الرجل الجزائري في الحفاظ عن حماه بيته وأسرته...الخ، في فترة عصيبة من التاريخ الاجتماعي للجزائريين... دونتها الذاكرة باسم الحرب العشرية السوداء].

"في نوبة من نوبات العفّة، تمّ إلقاء القبض ذات مرّة في العاصمة على أربعين شاباً وصبيّة معظمهم من الجامعيّين، وأودعوا السجن فيما كان الإرهابيّون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو! كان زمناً من الأسلم فيه أن تكون قاتلاً على أن تكون عاشقاً.

في تلك المرّة الوحيدة التي جلسا فيها في حديقة عامّة، أصيبت بالذعر حين مرّ بهما أحد المختلّين وهو يتشاجر مع نفسه، ويشتم المارّين ويهدّدهم بحجارة في يده، ظاهرة شاعت بسبب فقدان البعض صوابهم، وتشرّد الآلاف إثر "عشرية الدم"– سنوات الإرهاب العشر– وما حلّ بالناس من غُبن وأهوال".[1]

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 26.

[تـأتي تقنيـة الاسـترجاع فـي الروايـة فـي سـياق الأدوات الموظفـة مـن قبـل الروائيـة، لبنـاء نصـها الروائـي والتـي رأيـت تموقعهـا داخـل العمـل، ووظيفتهـا الشكلية والدلالية، ويحضر الاسترجاع بأنواعه في السرد، الذي تمارسه الشخصية الرئيسة في الرواية، أي خلال تعبير الكاتبة من وراءها البطلة عن رؤيتها الشخصية لما يبدو من حولها، أي من خلال هذه التقنية تستحضر الكاتبة ما هو جوهري ونبيل وما تعبر به عن ذاتها، ومن رؤيتها الشخصية لما يحدث، كما وظفت الكاتبة الاسترجاع لتشكيل رمزية بعض شخصيات الرواية].

الفصــل الثانـــي
الاسترجاع في رواية (الأسود يلق بك) دراسة بنيوية

المبحث الأول- توظيف الاسترجاع في الرواية.

المبحث الثاني- أقسام الاسترجاع في الرواية.

الاسترجاع في رواية الأسود يليق بك (دراسة بنيوية)

الاستــرجـــاع:

يسمي أيضاً الارتداد، اختلفت تسميات هذه التقنية شأنها شأن التقنيات السردية الأخرى نظراً لكثرة الدراسات وتعددها فيما يختص بموضوع السرد ولكن على الرغم من وجود الاختلاف بين تلك الترجمات من ناحية التسمية، إلا أنها تبدو متفقة إلى حد كبير من ناحية المعنى، ولكل ناقد يسميه حسب وجهة نظرة فمثلاً تقنية الارتداد[1] لها تسميات أخرى منها الاستذكار [2]، الاسترجاع[3]، الأحياء.[4]

مع تطور الدراسات النفسية التي اتخذت من الشخصية محوراً لها ازداد الاهتمام بدراسة السيرة الذاتية، والتركيز على الجوانب النفسية والفكرية، ضمن التجارب الماضية، في تركيب شخصية الإنسان، والتي يتوصل إليها من خلال استبطان أفكاره ومشاعره الممتدة خلال هذه الفترة، والتعرف عليه أكثر ووفق النظرة الحديثة للزمن، والتي تنكر وجود الماضي كماضٍ، بينما تؤكد بقوة وجود الماضي كحاضر، فنحن نعيش في الحقيقة في سلسلة الأزمنة الحاضرة التي تنزلق داخل بعضها، ولكل منها ماضٍ يرد إليها، أو كل ماض يحمل داخله الأزمنة السابقة له.[5]

وبهذا تأتي عملية الاسترجاع لتعيد زمن السرد إلى "حوادث سبقت النقطة التي وصلها القصة، وتحقق هذه الاسترجاعات بأنواعها عدداً من المقاصد جمالية وبنائية وفنية منها:

1- ملء الفجوات التي خلفها السرد وراءه كما تساعد على فهم مسار الأحداث.

---

(1) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص71.

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، ص121.

(3) ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص51.

(4) ينظر: نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، تح، حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، مصر، ط1، ج1، ص164.

(5) ينظر: مفاهيم سردية، ص39-40.

2- تقديم شخصية جديدة دخلت عالم الرواية.

3- اختفاء شخصية، ثم عودتها للظهور من جديد.

4- سد الفراغ الذي حصل في القصة أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكر أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية".[1]

"إضافة إلى ما يتيحه من إبراز الفروق بين أحداث ماضية وحاضرة كل ذلك يجعل الاسترجاع من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية...كذلك فإن الأحداث كلما تقاومت تغيرت نظرتنا إليها والأحداث بالابتعاد الزمني يتخلف معناها حيث إن الحاضر يضيف إليها أبعاداً مختلفة وتكون المقارنة بين الماضي والحاضر إشارة إلى مسار الزمن."[2]

[تكمن دراستي حول الاسترجاع في النص الروائي, والبنية داخل هذا المضمار تقصد بها البنية السردية ولا تتدخل مع البني الأخرى (الشعرية- اللغوية- النحوية...الخ).

وعلى الرغم من أن قناعتي حين تفكك عملاً من صنع البشر وجب علينا دراسة وتفهم جميع البنى التي ذكرت سابقاً إلا أن عملي لا أريده يطال ذلك حيث تجسد عملي في دراسة هذا النص الروائي (الأَسَوَدُ يَلِقُ بِكِ) حول البناء السردي للرواية سواء أكان بناءً داخلياً أو خارجياً أو مختلطاً، دون الولوج في بناء الجملة أو العبارة لغوياً، إيماناً من الباحثة بفتح الأبواب أمام أهل الاختصاص, لدراسة كل أنواع البنى وسيدور عملي حول أثر الاسترجاع في البناء السردي وتأثر هذا البناء بالعملية ذاتها ألا وهي الاسترجاع].

---

(1) الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه أنموذجاً، فاطمة سالم الحاجي، دار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان 2002، ط1، ص93.

(2) الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه أنموذجاً، ص 93.

البنية في الاصطلاح:

التركيب، البنية Structure ذكر الناقد الأمريكي الحديث Ransom John Crowe أن الأثر الأدبي يتألف من عنصرين: هما البنية أو التركيب، والنسج، texture أو السبك.

ويقصد بالأول المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ، بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتّى غير التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور.

أما النسج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر، وتتابع المحسنات اللفظية والصور المجازية، والمعاني التي توحي إلى العقل من مدلولات الكلمات المستعملة، وتتألف دلالة الأثر الأدبي لدي Ransom من هذين العنصرين.

وقد يقصد بالتركيب synthesis البدء بالأسهل والتدريج منه إلى معرفة المركب، أو الجمع بين حقائق القضية ونقيضها في القياس المنطقي.

التركيب التعبيري:

مجموعة منسقة من الوحدات اللغوية لتؤدي معنى في الكلام كالجملة الأسمية أو الفعلية أو الجزء من الجملة الذي يؤدي دلاله ما.

وقد ظهر مصطلح (بنية) في مفهومه الحديث عند (جان موكاروفسكي) الذي عرف الأثر الفني بأنه (بنية أي نظام من العناصر المحققة فنياً أو الموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على باقي العناصر).

والبنية الأدبية أو الفنية مفهومان: الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس تركيبها وعناصرها، ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها، والبنية مستويات فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانية وهناك بنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد ليكشف –في الرواية مثلاً– العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية، وبين الخطاب والسرد.

وهناك بنية النوع التي تدرسها الشعرية؛ لتكشف مجموعة العناصر المطردة في نوع أدب معين وعلاقاتها ووظائفها الروائية مثلاً بالمقارنة مع الأقصوصة أو مع المذكرات, والرواية البوليسية مثلاً بالمقارنة مع الرواية العاطفية وهذه البنى كلها مرتبطة مع بعضها البعض. [1]

التركيبـــة البنيوية:

"هي مذهب من مذاهب منهجية الفلسفة والعلوم, مُؤَدَّاه الاهتمام أولاً بالنظام العام لفكرة، أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكونة له.

أما تلك العناصر فلا يعني بها هذا المذهب إلا من حيث ارتباطها وتأثير بعضها ببعض في نظام منطقي مركب، وقد امتدت هذه النظرية إلى علوم اللغة عامة وعلم الأسلوب خاصة حيث استخدمها العلماء أساساً للتمييز الثنائي الذي يعد أصلاً لدراسة النص دراسة لغوية، وهذا التمييز الثنائي هو ما بين اللغة والكلام في اصطلاح جيوم أو بين نظام الكلام والنص نفسه – في اصطلاح هيلمسلف[2] أو بين القدرة الكلامية، والأداء الفعلي للكلام في اصطلاح (نعوَم تشومسكي)[3] أو بين مفتاح الكلام والرسالة الفعلية...في اصطلاح (رومان جاكوبس)[4]."[5]

---

(1) ينظر، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 37.

(2) لويس ترول هيلمسليف دينماركي، ولد سنة 1899، وتوفي سنة 1965، كان لغويا، ومن أهم مؤلفاته مداخل لنظرية اللغة. https://mimirbook.com

(3) أفرام نعوم تشومسكي، ولد سنة 1928 فيلادلفيا، بنسلفانيا، هو أستاذ لسانيات وفيلسوف أمريكي وعالم إداركي وعالم بالمنطق، ومؤرخ وناقد وناشط سياسي، وهو مؤلف لأكثر من مائة كتب، فإنه تم الاستشهاد به كمرجع أكثر من أي عالم حي خلال الفترة من 1980 حتى 1992، ومن أهم مؤلفاته تصنيع الموافقة، المثلث المحتوم، أشياء لن تسمع بها أبدا

Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

(4) هو عالم لغوي وناقد أدبي روسي، ولد سنة 1896، وتوفي سنة 1982، وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين، ومن أهم مؤلفاته fundamentals of language.

Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

(5) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 96-97.

البنيــة السرديـــة:

"إن مفهوم البناء في الآداب يدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة قانونها ثم وصفة في بنية أخرى وقانون آخر هو قانون الفن "فلكي تجعل من شيء ما واقعة فنية فيجب عليك– كما يقول شلوفسكي[1]– إخراجه من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء...إنه يجب تجريد ذلك الشيء من تشاركاته العادية.

وهذا يدل على أن الشكلانيين– ومنهم شلوفسكي– كانوا ينظرون إلى بنية ما داخل النص الشعري هي البنية (الشعرية وينظرون إلى بنية أخرى داخل النص السردي هي البنية السردية، وهذه البنية وتلك هي بمثابة النموذج المتحقق في بنية النص...ولقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الشعرية والبنية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند فورستر مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السردي، وعند ادوين موير[2] تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين تعني التغريب وعند سائر البنيويين تتخذ أشكلاً متنوعة..."[3]

---

(1) هو كاتب وأديب روسي، ولد سنة 1893، وتوفي سنة 1984، قدم مساهمة إلى الشكلية الروسية بمقالة (الفن من أجل الفن) ، سنة 1917، ومن أهم مؤلفاته Thory of prose.

Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

(2) هو لغوي وشاعر وناقد أدبي ومترجم بريطاني، ولد سنة 1887، وتوفي سنة 1959، ومن أهم مؤلفاته بناء الرواية.

Wiki< https://ar. M. Wikipedia.org

(3) البنية السردية للقصة القصيرة، ص 16– 17– 18.

المبحث الأول
توظيف الاسترجاع في الرواية

[عندما نوظف الاسترجاع كتقنية من تقنيات الزمن علينا طرح بعض الأسئلة التي تصب في نفس المضمار ونذكر بعضاً منها.

س- كيف استفادت الروائية من الاسترجاع في رويتها (الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ)؟

ج- نلاحظ كثيراً من المميزات في تقنية الاسترجاع مما يؤدي إلى أخذ الروائية بها بدون تفكير مسبق هذا ما يجعلنا نفكر جلياً من مدى اعتناء الروائية بالمتن على مستوى النص فنجدها مستفيدة من سرعة الحكي في الرواية وبطء الخطاب السردي الذي يجمعهما الحذف، يجعلها بين مقارنة زمنية كبرى، تجعلها في حيرة الاعتناء بهذه التقنية –الاسترجاع- كما نجد الروائية في محو أحداثها فيها شيء من الغربة، وأشياء أخرى لا نفهمها إلا عن طريق الاسترجاع.

حدث يدركنا ذلك (عدم الفهم) على النحو الآتي].

"يذكر طلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تمكن فتنتها. لم تكن تشبه أحداً في زمن ما عادت فيه النجوم تتكوّن في السماء، بل في عيادات التجميل.

لم تكن نجمة. كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرّج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلّم.

امرأة تضعك بين خيار إن تكون بستانياً، أو سارق ورود، لا تدري أترعاها كنبتةٍ نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زي بستانيّ.

تتفتّح حيناً، كوردة مائية، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تردّ على سؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر حينها رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كلّ إغرائها، امرأة لا تهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة.

سيعرف لاحقا أنها لم تتمرّن على النجاح، ولا تهيّأت له. الثأر وحده كان يعنيها".[1]

[هذا الغموض يدركنا الفهم عن طريق الاسترجاع وإذا لم نسترجع هذا الحدث وما يرتبط به, فلا نفهم على من تتحدث الروائية وعندما نسترجع الحدث ندرك الفهم فكان علينا أن نربط هذا الحدث بحدث سابق له مسترجع وكان لابد أن تفتتح روايتها بسيرة ذاتية عن البطلة، ولكنها اختارت الغموض لشد انتباه القارئ ولكي تصل إلى تقنية تدركنا مدى قوة الخطاب السردي –المتن– للقصة، فبوجهة نظر الباحثة اختارت الروائية الاسترجاع بأنواعه لأنه هو المعمول عليه في النص وكذلك هو المحرك الأصلي للأحداث في هذه الرواية بينما سردياً الشخصية هي المحرك الأصلي للأحداث، فأردت أن اكسر القاعدة بما أراه مناسباً لهذه القضية، فلا نجرد باقي التقنيات السردية الأخرى فهي بعين الاعتبار، ولكن ملحوظتي أن الاسترجاع هو الأطغى في هذه الرواية، فاستفادت منه الروائية لأنه من المفارقات الزمنية أو الترتيب الزمني للأحداث وهذا ليس عيب أو قصر في الروائية بل كباحثة علي بإلقاء وجهات نظر متعددة حتى لا أفقد هويتي.

كما استفادت زمنياً من حذف بعض الأحداث سواء كانت معلنه عنها في الرواية أو ضمنية لكي تشد القارئ إلى الخطاب بدون مجهود منها أو ضغط على القارئ].

فالحذف المعلن عنه، كما في الشاهد:

"بالرغم من مرور سنتين على ذلك اللقاء التلفزيوني، مازال يذكر كلّ كلمة لفظتها، احتفظت ذاكرته بكلّ تفاصيله. ندم يومها لأنّه لم يتنبّه لتسجيله، فقد كان يحتاج إلى أخذ جرعات إضافيّة من صوتها، كمن يأخذ قرصاً من الأسبرين لمعالجة

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ، ص 15.

مرض مزمن. اكتشف مرضه للتّو وهو يتابعها. كانت تنقصه امرأة مثلها كي يتعافى، ويتخلّص من كلّ الأجهزة الاصطناعيّة التي يستعين بها حياة فقدت مباهجها"[1].

والحذف الغير معلن عنه كما في الشاهد:

"منذ أشهر وهي تدرس الموسيقي، والآنّ تشعر أن بإمكانها مواجهة أصعب جمهور: الجمهور المصري. أيّة مغامرة أن تقبل بتقديم حفل في القاهرة!

عرضت على والدتها أن ترافقها، قصد طمأنتها، وتغيرّ مزاجها قليلاً. لكنّها، كما توقّعت، رفضت عرضها، وزادت بتذمر:

– مَنّي مرتاحة لَسفرتك لمَصر ولأجوائها الفنّيّة.. ولابَدّي مصاري من حفلاتك.. بفضّل آكل منقوشة جبنة بكرامة!

– كرامتنا مصونة يا أمّي...وأنا ما اكسب كثير من هاي الحفلات.. حتّى هاذ الحفل خيري لَنجمّع مبلغ لإنشاء قسم طبّي للأطفال المرضى بالسرطان..

استطاعت بهذه الكلمات أن تكسب رضاها، وتسافر وقد فازت بمباركتها. خاصة أن نجلاء اقترحت مرافقتها، فالسفرة قصيرة، وهي لم تزر القاهرة من قبل، وكان هذا أجمل عرض، نظراً لما كان ينتظرها من مفاجآت"[2].

س– هل للاسترجاع في الرواية تقسيمه أخرى عند الباحثة لها علاقة بالمفهوم؟ أو هل هناك مفهوم آخر لتقسيمات الاسترجاع عند الباحثة؟

ج– نعم هناك تقسيمات اخرى بوجهة نظر الباحثة فمثلاً نجد:

1–**الاسترجاع التاريخي**: وهو عودة الرواية بالبطلة إلى الحياة التي عاشتها في الجزائر أثناء الحرب العشرية وما يرتبط بحياة البطلة من اغتيال والدها وأخيها علاء أثناء انضمامه إلى الإرهابيين وغناء جدها على جبال الأوراس بنايه الذي لا يفارقه، وموت جدها، وحديثها على مروانة وغرورها!

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص18.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص103.

"استعادت جأشها، وعاودت أداء تلك الأغنية إياها التي غنّتها في أربعين أبيها. ما توقّعت يومها أنها تغنّي قدرها، فقد غناها قلبها عيسى الجرموني وأبوها وجدّها ومغنّو الأوراس جميعهم، فلماذا حلّت لعنتها عليها وحدها، وإذ بالحياة تقلّد الأغنية، وتأخذ منها رجلين لا رجلاً واحدً!

ما كنت لتدري بقصة تلك الأغنية، لولا أنّ المؤرّخين وثّقوا تفاصيلها، لقلّة معرفتها باللهجة الشاويّة، غنّتها من دون أن تفهم تماماً كلماتها، لكن الألم تولىّ إخبارها بما لم تعلم.

لعلّ مروانة كانت تحتاج إلى فاجعة كبيرة تمنحها فرصة إهداء آلهة الحزن أنية تليق بحناجر أبنائها، وقلوبهم المولعة بقصص العشق المفضي إلى الموت.. فاستجابت الحياة لأمنيتها.

يُحكي أنّه ذاع صيت جمال إحدى الفلاّحات حتّى تجاوز حدود قريتها، فتقدّم لخطبتها أحد الباشاغات، لكّنها رفضته لأنها كانت تحبُ ابن عمّها، عندما علم الباشاغا بزواجها، استشاط غيظاً ولم يغفر لها إن تفضّل عليه راعياً. فدبّر مكيدة لزوجها وقتله، كانت حاملاً. فانتظر أن تضع مولودها، وتُنهي عدّتها، ثمّ عادوا طلبها للزواج، وكانت قد أطلقت أسم زوجها على مولودها فردّت عليه "إن كنتَ أخذت مني عيَاش الأوّل فإنّي نذرت حياتي لعيّاش الثاني" فازداد حقده، وخيّرها بين أن تتزوّجه أو يقتل وليدها، فأجابته أنها لن تكون له مهما فعل.

ذات يوم، عادت من الحفل فلم تجد رضيعها، وبعد أن أعياها البحث، هرعت إلي المقبرة، فرأت تراباً طرياً لقبرٍ صغير، فأدركت أنه قبر ابنها، وراحت تنوح عند القبر و "تعدّد" بالشاويّة بما يشبه الغناء "آااعياش يامّي"، فأقبل الناس عند سماعها تنادي "ياعيّاش يا ابني" يسألونها الخطب، وما استطاعوا العودة بها، فلقد لزمت القبر الصغير وظلت تغنّي حتّى لحقت بوليدها وزوجها. ففي مروانة، يُفتدي الراحلون

بالغناء حتّى اللحاق بهم. ذلك إن لا وسط ولا اعتدال في طباع أبنائها، إنهم يمارسون كلّ سيء بلا رحمة.

أكثر ما يُبكيها وهي تسجّل تلك الأغنية، إدراكها أن أمّها ستظلّ تستمع إلى هذا الشريط، برغم عدم فهمها للشاويّة، وغربتها عن هذا النوع من الغناء. فما عاد لها من عزاء إلّا في نواح هذه الأغنية، التي أرادت لها الحياة أن تسمعها بصوت زوجها ثمّ ابنتها، مردّدة كلمات امرأة أخرى، هي أخت مصابها، مثلها، سرق منها الموت ابنها وزوجها"[1]

"قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيّام رحل جدها أحمد. بلغت سنّ الرشد باكراً. موته كان أوّل علاقة لها بفاجعة الفقدان. كان كالأوراس المكلّل أبدا بالثلوج، يبدو بقامته الفارعة وبعمامته البيضاء قريباً من السماء، فلم تكتشف أنّه تحت العمامة كان يشيخ ويهرم، فحتى شارباه المظفوران إلى أعلى لم يطاولهما الشيب".[2]

"من ترى جدّها قد فارق، ليصاحب الناي؟

كان يصعد إلى قمّة الجبل ليقيم حواراً مع نفسه، عن وجع وحده يعرفه. أو لعله يعود كلّما استطاع، كي يختبر صوته، فهو يقيس بحنجرته ما بقي أمامه من عمر، ففي عرفه، أن رجلاً فقد صوته فقد رجولته.

روى لها أنه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندها يرى من بعيد قوافل (البلاندي) والمدرعات الفرنسية مقبلة، ينادي منبهاً أبناء الدشرة لقدوم الفرنسيّين، فيتلقّف صداه (ترّاس) في الجبل الآخر، ثم آخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى كافة الأهالي.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 29–30.

(2) المصدر السابق، ص 63.

كانت الجبال منابرهم، وهواتفهم، ومنصّات غنائهم، وحائط مبكاهم، وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت قنابل النابالم على الأشجار.. كي تحرق أي احتمال لبقائها واقفة.

لا تذكر أنها سمعت جدّها يوماً يغنّي أغنيةً فرحة. برغم ذلك، ما رأته يوماً حزيناً حقاً. حين كبرت أدركت أن رجال مروانة يتجمَلون بالحزن، يتنافسون على من يحتفي بالشجن أكثر، فالشجن حزن متنكّر في الطرب. ذلك إن الطبيعة جعلتهم قساةً وعاطفيّين، والتقاليد الصارمة أهدت إليهم أكثر قصص الحبّ استحالة. فكيف لا يكونون سادة الأساطير والغناء؟

في ذلك الزمن الجميل، لم يحدث إن أفتى أحد بتحريم صوت امرأة، كيف ومروانة اسم أنثويٌ كدندنة، تخاله أغنية، هي صغيرة وغير مرئيّة، كنوتة موسيقيّة، لا توجد على خرائط المدن الجزائريّة، بل على خريطة السولفيج".[1]

"مروانة.. يا لغرورها، بلدة تخال نفسها بلاداً، فهي تعتقد أن مضاربها تصل حيث صوتها!

لفرط ما رافقت جدّها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطاً تحتها. لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلّمت وهي على أعلى منصّة للطبيعة، ألّا تقبل إن يطلّ عليها أحد من فوق.

هكذا تحكّم جبل الأوراس في قدرها"[2].

"حاولتْ أن تُخرج أخاها من تفكيرها كي تستطيع النوم، فأمامها في الغد مشاغل كثيرة. لكن علاء يطلّ عليها من كلّ شيء، فاجعتها به تفوق فاجعتها

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 64-65

(2) المصدر السابق، ص66.

بابيها. منذ سنتين ما استطاعت يوماً واحداً أن تتقبّل فكرة غيابه، فكيف تنساه في باريس التي زارتها معه".[1]

"ذات صباح، طلبها المدير ليخبرها أنها مفصولة من العمل. الذريعة أنّ الأهالي لا يريدون أن تُدرّس مطربة أبناءهم. ذريعة تشكّ كثيراً في صدقيّتها. فما كانت مطربة حفلات ولا أعراس. هي لم تكن قد غنّت سوى مرّتين: مرّة في ذكرى وفاة والدها، ومرّة في برنامج تلفزيوني. ثم إنّها محبوبة لدى الأهالي، فقد كانت تزورهم في بيوتهم، أو تهاتفهم لتطمئنّ إلى التلاميذ إن تغيّبوا. ففي تلك الأيام، كان المهم أن تحفظ راسك لا إن تحفظ درسك، مذ درج الإرهابيّون على قتل كلّ من يحمل محفظة مدرسيّة، مُدرّساً كان أو تلميذاً.

رأت أمّها في قرار طردها إنذاراً أوّلَ، سيليه ما لا تُحمد عقباه. ولأنّها لم تشأ أن تترك قبراً ثالثاً في الجزائر أخذت ابنتها وغادرت إلى سورية".[2]

"في ما مضى، في سبعينيّات القرن الماضي، أيّام الحرب الأهليّة، كان جاهزاً للموت حتّى من أجل ملصق على جدار يحمل صورة قائد حزبه أو زعيم طائفته. الآن وقد تجاوز مراهقته السياسيّة، أدراك سذاجة رفيقه الذي مات في (معركة الصوَر) دفاعاً عن كرامة صورة لمشروع لصّ، أراد ساذج آخر أن يقتلعها ليضع مكانها صورة زعيم آخر لميليشيا، فمات الاثنان وعاش بعدهما اللصان.

هل ثمّة ميتة أغبى؟

بلي، ثمّة حماقة أكبر، كأن تموت بالرصاص الطائش ابتهاجاً بعودة هذا أو إعادة انتخاب ذاك، من دون أن يُبدي هذا ولا ذاك حزنه أو أسفه لموتك، لأنك وُجدت خطأ لحظة احتفال (الأربعين حرامي) بجلوس (علي بابا) على الكرسيّ.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 70

(2) المصدر السابق، ص 80.

وثمّة عبثيّة الشهيد الأخير في المعركة الأخيرة، عندما يتعلق الطرفان فوق جثّته.. ويسافران معاً ليقبضا من بلاد أخرى ثمن المصالحة ..إلى حين".[1]

نلاحظ في الشواهد السابقة عودة البطلة بالذاكرة إلى أموراً تتعلق بالسيرة التاريخية الذاتية لها وذلك عندما نراها تتحدث عن ذكرى الحروب التي سادت الجزائر آنذاك...

2-الاسترجاع الغير ثابت (المتذبذب):

وتتمثل هذه الذبذبة في تركيب الجمل والفقرات وفي تركيب الفصول والأجزاء، حيث انطلقت الروائية من نقطة حدّدت حاضر القصة لتعرّف القارئ من خلالها على الحدث الروائي منذ المطلع الافتتاحي الذي يدعوا فيه البطل لمجاراة امرأة لم يمتلكها أبداً، حيث تذبذب الزمن إلى الوراء الذي يمثل نقطة البداية لهذه القصة.[2]

[والاسترجاع المتذبذب نجده في الاسترجاعات المختلطة، وذلك حين تعود بالحدث الحالي (البطل – البطلة) إلى زمن بعيد الجزائر أو قريب باريس من القصة، بما يعني ذلك أننا نجد الروائية تعود بالبطلة إلى زمن بعيد ألا هو زمن الجزائر والحرب، وفي نفس الوقت تتحدث على ذهابها إلى باريس مروراً بحلب، وبيروت وهو الزمن القريب والممتزج في القصة، فنجد الاسترجاع مرة عودة إلى الجزائر وتارة إلى الشام وبيروت وأخرى إلى باريس وهكذا –هو حال هذا النوع من الاسترجاعات –في الرواية]

"كم أتمنى التردد على باريس...لولا المشاغل التي تنتظرني في الشام"[3]

"في الثمانينيات، قصد والدها حلب لدراسة الموسيقي، فعاد منها بعد سنتين وكأنه تخرّج من مدرسة الحياة. بينما كان عمّها قد سافر في السبعينيات للعمل في

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 84.

(2) ينظر: بناء الرواية، ص30.

(3) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص179.

فرنسا، وعندما عاد إلى الجزائر ليتقاعد، بدا وكأنّ كلّ تلك السنين في أوروبا لم تترك أثراً في عقليّته.

فجأة طالت لحيته، وتغيّرت لغته، واعتمد لباساً يقارب زيّ الأفغان، وأصبح لا يتردّد على بيتهم. ودون أن يعلن ذلك، كان واضحًا أنّه رأى في احتراف أخيه للغناء ارتكاباً لفعل مستهجن يقارب الحرام.

أخر زيارة لهم، لم يمكث للعشاء. كان قد حضر ليأخذ من أبيها تسجيلات يُنشد فيها والده ابتهالات دينيّة في إحدى المناسبات، ومضى". [1]

[هذا استرجاع مختلط لأنه رابط بين استراجعين مهمين هما داخلي وخارجي, وقد ذكرت حلب وسوريا من قبيل الاسترجاع المزجي].

" أضاف إلى معلوماته أنّها تزور بيروت ترويجاً لألبومها الأوّل، وأنها تُقيم في الشام منذ غادرت الجزائر قبل سنة.. وأنّها ولدت ذات ديسمبر قبل سبع وعشرين سنة.

تأسّف لأنّ عليه أن ينتظر أحد عشر شهراً ليحتفل بعيد ميلادها. كان واثقاً أنه سيكون ذلك اليوم معها.، ذلك أنّه يثق تماماً في كلّ الأفكار المجنونة التي تعبر خيالاته كرؤى. فلسفته، أنّ كلّ ما يمكننا تخيّله قابل للتحقيق. يكفي أن نريده حقًّا وأن نثابر على حلمنا.

طلب من سائقه الذي جاء ينتظره في المطار أنّ يوصله مباشرة إلي المكتب، وأنّ يحتفظ بحقيبته في السيّارة.

قلّما يأخذ معه حقيبة غير تلك الصغيرة التي يسحبها، فله في كلّ بيت خزانة ثياب، ولوازم لإقامة طويلة.

---

(1) المصدر السابق، ص 60-61.

هذه المرّة أخذ معه بدلات جديدة. يحبّ أن يتحرش بالجمال، أن يرتدي أجمل بدلاته، ولو احتفاءً بزجاجة نبيذ فاخر يحتسيها وحده في بيته. هو دائما في كل لياقته، لأنه على موعدٍ مع أنثي تدعى الحياة. ومن أجل ألاّ تتخلّى عنه هذه الأنثى، قرّر أن يعتني بصحّته.

قبل سنوات، كان يدخّن علبة سجائر في اليوم، ثم أخذ قراراً حاسماً عندما بدأ يتجاوز العلبة. قال: "لن تلمس يدي سيجارة بعد اليوم". ولم يعد أبداً إلى التدخين، شفي من إدمانه كما بسحر".[1]

[كذلك نجد هذا الاسترجاع مر ببيروت مستذكراً باريس ثم تعود بالذاكرة إلي الاسترجاع الخارجي الجزائر وهكذا..].

"لذا هو يعود إلى باريس للمرّة الثانية في ظرف أسبوعين، لمتابعة عقد يعمل عليه منذ مدّة"[2].

[هذا سرعة في الحكي كان هدف الروائية من خلاله شد انتباه القارئ للاسترجاع المزجي لأنه من أضعف أنواع الاسترجاع، لأنه عبارة عن ومضة للرجوع بها إلى الزمن الحالي أو العودة إلى الزمن البعيد الخارجي].

"في الواقع، أيقظها اتصال من إحدى الصديقات في الجزائر، تهنئها على حلقة أمس وتبشرها بأن ((كل الناس في الجزائر شافوها)) نقلت أيضاً إليها سلام زميلة سابقة في المدرسة:

– نصيرة تسلم عليك بزّاف..طلبت مني تلفونك واش نعطيهولها؟ بالمناسبة.. قالت لي باللي مصطفي تزوج من أستاذة جاءت جديدة للمدرسة وطلب نقلهم للتدريس في باتنة.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 20.

(2) المصدر السابق، ص 21.

كنقرة على نافذة الذاكرة، جاء ذكره، شيء من الأسى عبرها، حنين صباحي لزمن تدري الآن أنه لن يعود، لعلها الذكريات تطوق سريرها، وحين ستستيقظ تماماً، ستنسى أن تفكر في ذلك الرجل الذي أصبح إذا لامرأة أخرى!".[1]

[هذه عودة مفاجئة بالاسترجاع البعيد].

"حزنت، لأن لا أحد سيرى هذه الباقات بتنسيقها الجميل. ثمّ هي لا تملك آلة تصوير، والورود ستذبل. أوصلها التفكير إلى العمر الذي يمضي بها، وذلك الشابّ الذي كانت ستتزوّجه وتخلّت قبل سنتين عنه، فأثارت بذلك غضب أهلها، خشية أن تذبل في انتظار خطيب لا يأتي".[2]

[كذلك في هذا الاسترجاع عودة مفاجئة بالاسترجاع البعيد لشد الانتباه ربما أو لملء فراغ تركه الكاتب].

"كذلك التلميذ الذي نقلت الصحافة الجزائريّة قبل سنتين قصّته. كان المسكين قد اقترف جرم كتابة (أحبّك) على ورقة، ووضعها على طاولة زميلة له في الصفّ. وما إن وقع الأستاذ على الورقة، حتّى ألغى الدرس وأعلن حالة استنفار بحثاً عن صاحب الرسالة. أمام إنكار الجميع إن يكونوا من كتبوها، راح يلعب دور شرلوك هولمز مدقّقاً في أربعين نسخة لكلمة (أحبّك) طلب من التلاميذ كتابتها وإحضارها إلى مكتبة لمقارنتها...".[3]

[أحياناً العاطفة تكون وقفة محقة لفهم المضمون ألا وهو الحب، حاولت الروائية إدراج هذا الحدث ربما قاصدة التعبير عن الاعتلال الذي أصاب قلوب الجزائريين, أم قاصدة النهوض ببلدها بمحاذاة اسم الجزائر ببيروت وحلب].

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 24.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص22.

(3) المصدر السابق، ص 35.

"انقضت ثلاثة أسابيع قبل أن تأتي أول مناسبة. حفل علم أنها ستشارك فيه مع مجموعة من المطربين في سورية. هذه المرّة سيلقي لموقدها بما سيشعلها من حطب لأيام، لكنه لن يستعمل سوى عود ثقاب واحد".[1]

"وجدت في عرضه حرصاً منه على صيتها، وأكبرت فيه ذلك. بدأت تحلم بلحظة لقائها به، فهي لم تزر باريس إلّا مرّة واحدة مع والداها وأخيها قبل سنوات، يوم كان أحد أعمامها يقيم هناك. ربما أشفق الله عليها من عودتها إلى باريس لتواجه وحدها وجع ذكراهما، فواساها بأن بعث لها بهذا الحب..."[2].

3-الاسترجاع العاطفي:

[نجد أحيانا الروائية تستذكر أحداثا عاطفية ماضية لما لهذه الأحداث من وقع على قلب الروائية حيث نجدها تعود بالعاطفة مرة تلو الأخرى، وهذا دليل على أنها حاضره في الرواية وبقوة على الرغم من وجود استحياء لذكر هذه الشواهد في الرواية, والشواهد على ذلك خير دليل].

"هي لم تسمع بعيد الحبّ إلّا مذ أصبحت تقيم في الشام. في مروانة، كان الحبّ يُقيم في بلاد أخرى، لهذا ما اعتادت أن تعايده، أو تنتظر هداياه.

كان موجوداً في أغاني أبيها لا في بيته. مسموحاً به للغرباء.. لا لأهله".[3]

"وقفت مدهوشة وهي تراه يتّجه صوب الباب. مشت خلفه يتأنّ كما لتستبقيه وقتاً أطول غير مصدّقة أنّ أجل فرحتها انتهى. فقدت صوتها، لا تدرى أيّهما كان الأكثر زلزلة لقلبها: مجيئه أم مغادرته. وقفت خلف الباب المغلق تودّعه صمتاً. كزهرة توليب خذلتها الريح، انحنى رأسها قليلا. كان يراقب انكسارات روحها. تذكّر

(1) المصدر السابق، ص 46.

(2) المصدر السابق، ص 54.

(3) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 32.

أن في الميثولوجيا، لم تكن الزهور سوى صبايا قتلتهن العاطفة، فتحوّلن إلى زهور. هذه امرأة من سلالة الزئبق، تحتاج أن يسندها بقبلة.

ترك شفتيه تلتهمان ما تمنّاه طويلاً. قبلة بمذاق التوت البرّي. كان محمولاً بأحاسيس وحشيّة بعد أشهرٍ من الاشتهاء. راح في قبلة واحدة يشعل حطب الانتظار كلّه، انقضت سنة كاملة، بُعداً وصدُاً، ومدُاً وجزراً، لبلوغ حريق كهذا. آن قطاف هذه الزهرة الناريّة.

لم يُضف كلمة إلى تلك القبلة. فتح الباب ودلف إلى الخارج، بعد أن أودع جناحيها للنار.

في مرآة المصعد، تفقدّ هيأته. وحين اطمأن لمظهره، ابتسم. هو يدري أنّ من تلك المحرقة ستولد فراشة تحتاج إليه بعد الآن كي تطير.

سيّد القدوم الآسر والانصراف الباكر.. مضى، وظلّت هي واقفة مستندة إلى جدار النشوة، لا تدري ما الذي حلّ بها.

في أسطورة (الجميلة النائمة) تُوقظ قُبله من أمير تلك الجميلة النائمة منذ دهر. تفكّ عنها سحر ساحرة شرّيرة حكمت عليها بالنوم المؤبّد.

في أسطورتها هي، يقع عليها السحر مُذ يضع ذلك الرجل العابر شفتيه على شفتيها. شفتان ألقتا القبض على قدرها، وتركتاها في غيبوبة النشوة، تحت تأثير الخدر العشقي، كما في نوم لذيد.

ظلّت ساندة ظهرها إلى الجدار، عاجزة عن التفكير أو الحركة، لا تريد أن تستيقظ من سحرها.

هو لم يهبها قلبة.. وهبها شفتيها، فما كان لها قبله من شفتين!".[1]

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص141–142.

[لقد جسد المشهد الذي مر بنا منذ قليل قوة عاطفية كبرى من فتاة جزائرية لم تلبث أن تعش الحب لحظة، والآن تتحدث عنه بصفة عاشقة وكأن لم تأسر يوماً بعدم الحب والعشق، فهذه لفتة روائية عظيمة بكسر تلك القاعدة –عدم الحب– والخروج بهذا المشهد الحميمي إلى غير المألوف في الواقع الجزائري وهذا حكم من الروائية على البطلة يجعلنا نفكر جلياً مدى ارتباط الروائية بالبطلة].

[س– هل للاسترجاع وظائف أخرى غير العودة إلى الماضي وما أشبه ذلك؟

نعم له وظائف أخرى إلى جانب أنه يجري مجرى الشخصية في تحريك الأحداث، فهو المحرك الأصلي للأحداث في هذه الروايةً، كذلك نجد الاسترجاع يعيننا على فهم الحدث (القصة) أكثر ويخرجنا من عالم الغموض إلى عدم الغموض الروائي، وكذلك له مصدقيه في تركيب الأحداث حسب البطئ والسرعة مما يؤدي إلى فهم الحدث دون بذل أي مجهود من القارئ في تتبع حركات الحدث والغوص في أعماق الحدوثة، وكذلك بالاسترجاع تملئ الفراغات التي قد غفل عنها الكاتب دون قصد.

وكذلك من وظائفه تشويق القارئ عند إصرارنا على ذكر الحدث أكثر من مرة؛ بعث التشويق في روح القارئ بالعودة إلى الحدث وتكراره في الرواية أكثر من مرة, وهي خاصية ينفرد بها فن القص بشكل عام..]..

المبحث الثاني
أقسام الاسترجاع في الرواية

[يبدو لي أن الروائية اعتمدت على ثلاث مراحل من الاسترجاعات الخاصة بالرواية ألا وهي:

- **استرجاع بعيد المدى:** ذلك الاسترجاع الذي يرتبط بالحرب التي سادت الجزائر في التسعينيات (1991) التي سميت بالحرب العشرية لأنها ظلت عشر سنوات.
- **استرجاع قصير المدى:** الذي يرتبط بزمن البطلة وحياتها الشخصية بما فيها الأقارب ووالداها وبيروت المدينة.
- **استرجاع قريب المدى:** الذي يرتبط بزمن الرواية الحالي الذي له علاقة بالبطل طلال والبطلة هالة الوافي، بما فيها من قصة حب أشرقت في طائرة وغربت في طائرة].

أولاً: استرجاع بعيد المدى:

وهو الاسترجاع الذي يقع خارج النطاق الزمني للقصة ونجده أكثر تعلقاً بماضي الشخصية المركزية (هالة).

"قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيّام رحل جدها أحمد. بلغت سنّ الرشد باكراً. موته كان أوّل علاقة لها بفاجعة الفقدان. كان كالأوراس المكلّل أبدا بالثلوج، يبدو بقامته الفارعة وبعمامته البيضاء قريباً من السماء، فلم تكتشف أنّه تحت العمامة كان يشيخ ويهرم، فحتى شارباه المظفوران إلى أعلى لم يطاولهما الشيب".[1]

[نلاحظ الفترة الزمنية في هذا الاسترجاع بعيدة المدى أي زمنها خارج الحقل الزمني الحالي، حيث أن تنبأت البطلة بفواجعها قبل حدوثها هذه المفارقة تسمى بالاستباق مما جعلها تتذكر فواجعها بين الفينة والأخرى، وهي فاجعة الفقدان]

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 63.

– كما يسرد السارد القصة منتصفها، لتسترجع البطلة أحداثاً ماضوية، تغوص في الطفولة، تتصل بالأحداث الراهنة لأنها أحداثاً وقعت على ارض الواقع.[1]

"في طفولتها، كثيراً ما كانت تقاسمه نزهته، تتسلّق معه الجبل ممسكة بيده أو بتلابيب برنسه، إلى أن يبلغا أعلى نقطة يمكن أن تصلها قدماه اللتان تربّتا على تسلّق الجبال، حينها يجلس تحت شجرة من أشجار الصنوبر، وعندما يرتاح، يأخذ نايه المعلّق إلى ظهر برنسه، ويشرع في الغناء، غناءً كأنه نواح، يفضي به إلى التجلّي نشوة كلّما عبر صوته الوديان إلى الجبال الأخرى. لا يسعد إلّا عندما يعود له رجع الصدى، وكأن أحداً يردّ عليه من الجل الآخر.

لزمن طويل، اعتقدت أنّه ينادي على أحد، وأنّ ذلك الشخص يردّ عليه من بعيد لاستحالة مجيئه بسبب الوادي الذي يباعدهما فكلّ غناء كان يبدأ بنداء يطول.. يطول كأنه نحيب (يااااا يااااي).

لعلّ شجن مروانة جاءها من (القصبة) التي لم تعرف آلة سواها. في النهاية، لكلّ قومٍ مزاج آلتهم الموسيقيّة، قل لي ماذا تعزف أقلْ لك من أنت، وأروِ لك تاريخك وأقرأ لك طالع قومك. للغجر عنفوان قيثارتهم، وللأفارقة حمّى طبولهم، وللفرنسيين مباهج الأكورديون، وللنمساويين شاعريّة كمنجاتهم، وللأوروبيين أرستقراطية البيانو، وللأندلسيين سلطنة العود".[2]

[هنا نلاحظ هالة تتحدث بشغف عن طفولتها، محاولة منها استرجاع أحداث مضت واستذكارها لها فقط لأجل الاسترسال في الحديث, ولكن من خلاله تستطيع

(1) ينظر: السارد في رواية، سأمضي للروائي، صالح جبار محمد خلفاوي، دراسة تحليلية نقدية، مجلة جامعة الزيتونية، د، نجاة عمار، المجلد/ العدد.ع17، 2004، ص 8.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 63–64.

أن نتبين حياة البطلة السابقة والأجواء التي كانت تعيشها ونشأتها والتربية التي تلقتها فهي صورة لطفولتها مع جدها.

وهنا تكون المسافة الفاصلة بين الماضي وآنية المسار السردي طويلة نسبياً وهذا النوع من الاسترجاع إما أن يكون بطريقة محددة واضحة أو بطريقة غير محددة].

ومن الأمثلة الاسترجاع الذي يكون مداه محدداً:

"أوصلها التفكير إلى العمر الذي يمضي بها، وذلك الشابّ الذي كانت ستتزوّجه وتخلّت قبل سنتين عنه، فأثارت بذلك غضب أهلها، خشية أن تذبل في انتظار خطيب لا يأتي".[1]

[هنا نلاحظ الروائية رجعت بالذاكرة إلى مرحلة من عمر بطلتها، إذن رجوعها إلى العمر الذي مضى جعلها ترجع بالذاكرة سنتين إلى الخلف لنرى ذلك الخطيب الذي لا يأتي].

أما الاسترجاع الذي يكون مداه غير محدد بوضوح ودقة فمثاله الحدث الآتي:

"مروانة.. يا لغرورها، بلدة تخال نفسها بلاداً، فهي تعتقد أن مضاربها تصل صوتها!

لفرط ما رافقت جدّها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطاً تحتها. لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلّمت وهي على أعلى منصّة للطبيعة، ألّا تقبل أن يطلّ عليها أحد من فوق.

هكذا تحكّم جبل الأوراس في قدرها".[2]

نلاحظ الروائية لم تذكر هذا الاسترجاع بشكل واضح ولم تحدد مداه بدقة وهو بعيد عن حاضر النص السردي وهذا نلحظه من لفظه منذ سنوات[3]،.

---

(1) المصدر السابق، ص22.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 66.

(3) ينظر، حركة الزمن في قصص أنور عبدالعزيز القصيرة، الاسترجاع والاستباق (نموذجاً) ، د. هشام محمد عبد الله، نفله حسن العربي، مجلة علمية دراسات موصلة، العدد(23) ، 2011، ص22.

ثانياً: استرجاع قريب المدى:

[وهو الاسترجاع الذي تكون فسحته الزمنية واقعة ضمن نطاق زمن الحكي، أي يقع في صلب الزمن الحاضر الذي تسير فيه أحداث القصة].

"حتىّ هذه الفتاة التي ليست أجمل ما عرف من نساء، لم تكترث بوجوده على مدى أربع ساعات قضتها بمحاذاته، ولا لفت شيء فيه نظرها وهو منتصب أمامها في المطار، برغم أنّ ثمّة من تغزّلن بعينيه، وأخريات بأناقته، أو كاريزما طلّته، لعلّها لا تدرك بعد ما يغري فيه!".[1]

ويكون الخط الزمني لهذا الاسترجاع قريب من حاضر القصص أي أن المسافة الفاصلة بينهما قليلة نسبياً، وهو كذلك يأتي بشكل محدد وغير محدد[2]

فالاسترجاعات ذات المدى المحدد نلحظها في المقطع الآتي:

"بالرغم من مرور سنتين على ذلك اللقاء التلفزيوني، مازال يذكر كلّ كلمة لفظتها، احتفظت ذاكرته بكلّ تفاصيله. ندم يومها لأنّه لم يتنبّه لتسجيله، فقد كان يحتاج إلى أخذ جرعات إضافيّة من صوتها، كمن يأخذ قرصاً من الأسبرين لمعالجة مرض مزمن. اكتشف مرضه للتّو وهو يتابعها. كانت تنقصه امرأة مثلها كي يتعافى، ويتخلّص من كلّ الأجهزة الاصطناعيّة التي يستعين بها على حياة فقدت مباهجها".[3]

[فنلحظ هذا الاسترجاع قد تحدد مداه في جملة (بالرغم من مرور سنتين) وهي مده قريبة محددة ومحصورة في سنتين وليس مفتوحة لدرجة السنوات أو أكثر من ذلك]

ومثال على استرجاع ذو مدى غير محدد:

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص71.

ينظر: حركة الزمن في قصص، أنور عبدالعزيز القصيرة، ص26 (2)

(3) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 18.

"منذ أشهر وهي تدرس الموسيقي، والآن تشعر أن بإمكانها مواجهة أصعب جمهور: الجمهور المصري، أية مغامرة أن تقبل بتقديم حفل في القاهرة!

عرضت على والدتها أن ترافقها، قصد طمأنتها، وتغير مزاجها قليلاً لكنها، كما توقعت، رفضت عرضها، وزادت بتذمر:

– مني مرتاحة لسفرتك لمصر ولأجوائها الفنية.. ولا بدي مصاري من حفلاتك.. بفضّل آكل منقوشة جبنة بكرامة.

راحت ككّل مرّة تدافع عن نفسها:

– كرامتنا مصونة يا أمي.. وأنا ما اكسب كثير من هاي الحفلات.. حتى هاذ الحفل خيري لنجمع مبلغ لإنشاء قسم طبي للأطفال المرضى بالسرطان..

استطاعت بهذه الكلمات أن تكسب رضاها، وتسافر وقد فازت بمباركتها، خاصة أن نجلاء اقترحت مرافقتها، فالسفرة قصيرة، وهي لم تزر القاهرة من قبل، وكان هذا أجمل عرض، نظراً لما كان ينتظرها من مفاجآت".[1]

[هذا الاسترجاع لم يتحدد بمدى وهو في جملة (منذ أشهر) أي بقيت المدة مفتوحة لم تتحدد بزمن كأن يقول منذ شهر أو شهرين أو أكثر من ذلك.. فالمدة غير محدودة بزمن واضح

كما أن هذا القسم يتمثل في استرجاعات البطلة لأحداث لاحقة لزمن الرواية كحدث حبها لطلال وسفرها معه حيث نجد الساردة تسوقه بطريقة غير متطابقة زمنياً مع ترتيب أحداث الرواية.]

ثالثاً: استرجاع قصير المدى:

[وهو مزيج بين الاسترجعين السابقين (البعيد المدى– القريب المدى) ذلك حين تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولي ونقطة سعته لاحقه له، وبذلك

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 103–104.

تكون الفسحة الزمنية لهذا الاسترجاع مشتركة بين الزمنين الخارجي والداخلي]
ومثاله المقطع التالي:

"غادرت سريرها حتّى لا تترك غيوم الماضي تُفسد مزاجها.

بدأت صباحها بمعلقة عسل دافئ. لا بدّ ألّا يكون لها من شاغل إلّا صوتها. لسنوات كان هذا هاجس والدها الذي صان صوته، بقدر ما حرس صمتها. لذا أراد لها مهنة لا يُسمع لها فيها صوت، إلّا بين جدران الصفّ الأربعة.

أبهذا الصوت نفسه كانت تشرح لساعات قواعد النحو واللغة، وتلقّن التلاميذ المحفوظات، وتعيد وتكرّر لكلّ تلميذ على حدة ما لم يفهم؟ صوتٌ كان يقول كلمات من طباشير، تقوم بمحوها من على اللوح في آخر الدرس. اليوم كل نفسٍ في صوتها يوثّق ويُحفَظ إلى الأبد على شريط مضغوط".[1]

[نلاحظ هنا مزيج بين زمنيين قريب وبعيد، فعندما جاءت جملة (حتى لا تترك غيوم الماضي تفسد مزاجها)، هنا يأتي الاسترجاع الخارجي ومزجه بالاسترجاع الداخلي في جملة واحدة (بدأت صباحها بمعلقة عسل دافئ. لأبدا ألا يكون لها من شاغل إلا صوتها، لسنوات كان هذا هاجس والدها...ومن هاذين الاسترجاعين تكوّن الاسترجاع القصير المختلط].

يشير المقطع التالي إلى الفترة الزمنية الواقعة قبل بداية حاضر النص السردي، ومن خلال قراءة الرواية يتبين أن الفاجعة التي تعانيها الشخصية المركزية –موضوع الحكي– مازالت مستمرة معها على مستوى خط الزمن الأصلي.[2]

"حاولتْ أن تُخرج أخاها من تفكيرها كي تستطيع النوم، فأمامها في الغد مشاغل كثيرة، لكن علاء يطلّ عليها من كلّ شيء فاجعتها به تفوق فاجعتها بأبيها.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 27.

(2) ينظر: حركة الزمن في قصص، أنور عبدالعزيز القصيرة. ص27.

منذ سنتين ما استطاعت يوماً واحداً أن تتقبّل فكرة غيابه، فكيف تنساه في باريس التي زارتها معه.

أغمضت عينيها على منظر باقة التوليب..."[1]

[كذلك في هذا الشاهد استرجاع قصير المدى حيث اختلط فيه الاسترجاع البعيد المدى بالقريب وذلك في جملة حاولت أن تخرج اخاها من تفكيرها..ومزجت هذا الاسترجاع البعيد بجملة أغمضت عينيها على منظر باقة التوليب وهو الاسترجاع القريب]

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 70.

الفصل الثالث
الاسترجاع وعناصر السرد في رواية (الأسود يليق بك) لأحلام مستغانمي

- **المبحث الأول: الاسترجاع والحدث.**
- **المبحث الثاني: الاسترجاع والمكان.**
- **المبحث الثالث: الاسترجاع والزمان.**
- **المبحث الرابع: الاسترجاع والشخصية**

الفصـــــــل الثالث
الاسترجاع وعناصر السرد في رواية (الأسود يليق بك- لأحلام مستغانمي)

"للماضـي أثر في حياتنا أكثر مما للحاضر...., والإنسان لا يعيش بسليقته وحدها كما يعيش الحيوان! بل يعيش بقدر قل أو كثر من اختيار نسبي يتحكم في عقله ويهديه سواء السبيل. والعقل يلتمس العبرة من الماضي القريب ومن الماضي البعيد. والاتصال الدائم بين الحاضر والماضي هو يدفع الإنسانية إلى تطور مستمر لا يستطيع أحد أن يقدر مداه أو يحكم إلى أية غاية ينتهي.

لهذا حبب قصص التاريخ إلى كل نفس، وإذ ما يرجع الإنسان إلى ما قبل القرن السادس عشر نجد من آثار في التصوير الأدبي معبراً عن معانٍ قديمة في الدين المسيحي، أضفى عليها رفائيل، ومكلانج وتيسبان، وغيرهم من مصوري ذلك العهد، ألوان الحياة في عصرهم، وعندما نرجع إلى مسرحيات (شكسبير) في انجلترا أو مسرحيات (راسين وكورني) في فرنسا تري قصص الحياة في اليونان وروما القديمتين، مجلوة على ما يسيغه أهل العصر لأنه يتصل بحياتهم، ويثير في نفوسهم ماجبلت عليه من حب الماضي، وهذه الآثار في مختلف صور الفن هي المرآة التي ترى فيها الشعوب الصلة بين ماضيها وحضرها، لدى نجد أكثر رجال الفن يلتمسون من صور الماضي أحبها إلى النفوس".[1]

الاستــرجـــاع:

[هو عودة إلى ما قبل الحكاية الأولى سواء أكانت هذه العودة بعيدة المدى أو قريبة أو قصيرة المدى، وبهذا سمي بالاسترجاع والاستذكار والعودة وأحياناً البعدية, والاسترجاع يتداخل مع تقنيات السرد في الرواية فلا يمكن أن نتخيل استرجاعاً بدون مكان معين سواء أكان مغلقاً أو مفتوحاً أو بدون حدث يلزمنا الرجوع إليه أو بدون

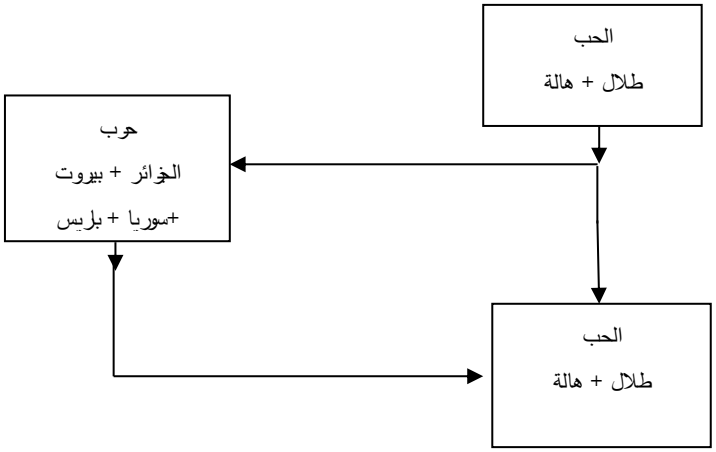
(1) ينظر، مسرح الشعر، عزيز أباظة، المجلد الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1969 ، دط، ص135.

شخصية، نعود إليها بين الحين والأخر، فالاسترجاع هو المعمول عليه في الرواية ومكمل لجميع التقنيات، ومن الممكن أن تكون تقنية كتابة رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، فريدة من نوعها على ما سبقها من روايات...

الاسترجاع الحدث = الشخصية = الزمن = المكان

شكل رقم (8) الاسترجاع وعناصر السرد.

وتوصلت الباحثة, إلى أن تقنية كتابة الرواية قد تكون مستحدثه ولا نراها في روايات أحلام مستغانمي التي سبقت روايتها هذه، وهي أن تعود إلى الحدث الأول الذي يمثل الحب في الرواية بعد أن حصرت نتائج حدوثتها في هذا الحدث وكأن الرواية أصبحت أسيرته ثم قامت بسرد قصة الحرب وكأنها تكملة للقصة الحالية (الحب) بما أننا وصفناه بالاسترجاع الداخلي].



شكـل رقــم(9) مبنــى الروايــة

المبحث الأول
الاسترجاع والحدث

[نلاحظ الروائية تسترجع بعض الأحداث بين الفينة والأخرى, وذلك بتكرارها للحدث أكثر من مرة، أحياناً لتملئة فراغ, وأحياناً لما لهذه الأحداث من أهمية ووقع على قلب الروائية حتى نجد تكرار بعض الأحداث يأتي بتطابق الحدث أو عن طريق التشابه، وهذه تقنية مستحدثة أيضاً عند الروائية تحسب لها لا عليها, فالروائي المبدع هو الذي يطور ويحدث أدواته بين مشهد وآخر ولعل الأمثلة التالية تؤكد أن الروائية أحلام مستغانمي سارت على هذه التقنية في كثير من صفحات روايتها.]

والمقاطع التالية تؤكد ذلك:

"استعادت جأشها، وعاودت أداء تلك الأغنية إياها التي غنّتها في أربعين أبيها. ما توقّعت يومها أنها تغنّي قدرها، فقد غنّاها قلبها عيسي الجرموني وأبوها وجدّها ومغنّو الأوراس جميعهم، فلماذا حلّت لعنتها عليها وحدها، وإذ بالحياة تقلّد الأغنية، وتأخذ منها رجلين لا رجلاً واحدً!

ما كنت لتدري بقصة تلك الأغنية، لولا أنّ المؤرخين وثّقوا تفاصيلها. لقلّة معرفتها باللهجة الشاويّة غنّتها من دون أن تفهم تماماً كلماتها، لكن الألم تولّى إخبارها بما لم تعلم.

لعلّ مروانة كانت تحتاج إلى فاجعة كبيرة تمنحها فرصة إهداء آلهة الحزن أنية تليق بحناجر أبنائها وقلوبهم المولعة بقصص العشق المفضي إلى الموت.. فاستجابت الحياة لأمنيتها.

يُحكي أنّه ذاع صيت جمال إحدى الفلّاحات حتّى تجاوز حدود قريتها، فتقدّم لخطبتها أحد الباشاغات، لكنّها رفضته لأنها كانت تحبّ ابن عمّها، عندما علم الباشاغا بزواجها، استشاط غيظاً ولم يغفر لها إن تفضّل عليه راعياً. فدبّر مكيدة

لزوجها وقتله. كانت حاملاً، فانتظر أن تضع مولودها، وتُنهي عدّتها، ثم عادوا طلبها للزواج. وكانت قد أطلقت أسم زوجها على مولودها فردّت عليه (إن كنتَ أخذتَ مني عيَاش الأوّل فإنّي نذرت حياتي لعيّاش الثاني)، فازداد حقده، وخيّرها بين أن تتزوّجه أو يقتل وليدها، فأجابته أنها لن تكون له مهما فعل.

ذات يوم، عادت من الحقل فلم تجد رضيعها، وبعد أن أعياها البحث، هرعت إلي المقبرة، فرأت تراباً طرياً لقبرٍ صغير، فأدركت أنه قبر ابنها، وراحت تنوح عند القبر و(تعدد) بالشاويّة بما يشبه الغناء (آااعياش يامي)، فأقبل الناس عند سماعها تنادي (ياعياش ياابني) يسألونها الخطب، وما استطاعوا العودة بها، فلقد لزمت القبر الصغير وظلت تغنّي حتّى لحقت بوليدها وزوجها، ففي مروانة، يُفتدي الراحلون بالغناء حتّى اللحاق بهم. ذلك إن لا وسط ولا اعتدال في طباع أبنائها، إنهم يمارسون كلّ سيء بلا رحمة.

أكثر ما يُبكيها وهي تسجّل تلك الأغنية، إدراكها أن أمّها ستظلّ تستمع إلى هذا الشريط، برغم عدم فهمها للشاويّة، وغربتها عن هذا النوع من الغناء. فما عاد لها من عزاء إلّا في نواح هذه الأغنية، التي أرادت لها الحياة أن تسمعها بصوت زوجها ثمّ ابنتها، مردّدة كلمات امرأة أخرى، هي أخت مصابها، مثلها، سرق منها الموت ابنها وزوجها".[1]

"البعض قال لها: ((مذ غنّى عيسي الجرموني في الخمسينيات في قاعة ((الأولمبيا)) الشهيرة، هذه أول مرّة يستعيد الشاويّة مجدهم في باريس)). ردّت بأنها خارج الجزائر جزائرية فحسب".[2]

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 29–30.

(2) المصدر السابق، ص 75.

حيث نجد تكرارنا في الحدث الأول مع الحدث الثاني بطريقة غير مباشرة, حيث تأتي هذه الشواهد في نفس المعنى, إذ ذكرت أداء الأغنية في الشاهد الأول قياسا لها في الشاهد الثاني.

"– أتعتقدين أنّ قصّتك الشخصيّة ساهمت في رواج أغانيك؟

– حتماً استفدت من تعاطف الجمهور، لكنّ العواطف الجميلة وحدها لا تصنع نجاح فنّان.. الأمر يحتاج إلى مثابرة وإصرار. النجاح جبهة أخرى للمعركة.

– والحبّ؟

ردّت على استحياء:

– الحبّ ليس ضمن أولويّاتي.

– برغم ذلك كل أغاني ألبومك أغان عاطفيّة؟

ردّت ضاحكة:

– في انتظار الحبيب، أغنّي للحبّ!

– أنت إذاً تتحرشين بالحب كي يأتي.

– بل أتجاهله كي يجيء!

– لو دعوتك إلى الحلقة التي نعدّها الشهر القادم بمناسبة عيد العشّاق فهل تقبلين دعوتي؟

– طبعاً، وكيف أرفض للحبّ دعوة؟

– إذاً، لنا موعد بعد شهر من الآن".[1]

وشاهد أيضاً:

"سألها مقدّمُ البرنامج بفرحة صحافي وقع على سؤال يربك ضيفه:

– هل يمكن لمن ليس في حياته حبّ أن يغنّي الحبّ؟

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 17.

جاء جوابها هادئاً:

– وحده فاقد الحبّ جدير بأن يغنّيه.. الفن العظيم كالحبّ الكبير، يتغذّى من الحرمان.

بدت كما لو كانت تتكلّم بحياء عن الحبّ. هي تدري أنّ أهلها وتلاميذها ومصطفى وزوجته وكلّ مروانة والجزائر يتابعونها في هذه اللحظة، ولوا إحساسها بذلك لربّما قالت شيئاً آخر. لكنّها بدت صادقة في ما قالته على استحياء. الحياء نوع من أنواع الأناقة المفقودة.

شيء من البهاء الغامض الذي ما عاد يُرى على وجوه الإناث.

وهي التي تنازل الإرهابيين بملء حنجرتها، عندما تتحدّث عن الحبّ تخفت طبقة صوتها حتىّ درجة البوح، وحينها تصبح شهيّة، ويكتشف الآخرون وهم يستمعون إليها، تلك الحقيقة التي نسوها: بإمكان امرأة خجولة أن تكون مثيرة.

تدخّل الشاعر معلقاً على قولها: لا حب يتغذى من الحرمان وحده..."[1]

في المقاطع التي مرت بنا استرجاع لأحداث بطريقة شبه متطابقة إذ نجد الأحداث تدور حول إرباك البطلة بأسئلة تضعها في موقف لا تحسد عليه, لأن عقلها أداة لتخزين المآسي ولا وقت لها للحب, كما قالت الحب ليس من أولوياتي, لأن وطنها أولى لها بالتفكير .. لا مكان للحب في قلبها... ولكن بعد فترة من الزمن اعتقد أنها تراجعت عن مبدأها, لاحظت في هذه المقاطع استباق لأحداث ظنت أنها لن تحدث

ولنا أمثلة وشواهد استعانت الروائية فيها بتقنية تكرار الحدث أكثر من مرة, وفي تصوري أنها التزمت هذا المنهج التقني لتجسيد فكرة أو اتخاذ موقف معين اتجاه موضوع ما لعل من بينها الآتي:

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 33.

" في جميع الحالات، لن نضيّع بعضنا البعض، فأنت تعرفني أليس كذلك؟

واصلت ممازحة:

– أو احمل باقة الورد تلك كي استدلّ إليك!

ردّ بنبرة جادة:

– إن لم يدلّك قلبك عليّ فلن تريني أبداً.. وهذه القصّة لا تستحقّ عندها أن تُعاش!

فاجأها بمنطق التحدّي العاطفي الظالم لامرأة لم تره من قبل، ولا تعرف في النهاية شيئاً عنه.

ما توقّعت إلى أيّ حدّ. قرّرت أن ترفع التحدي.

قالت وهي تُنهي المكالمة ضاحكة:

– فليكن.. موعدنا في مطار شارل ديغول!"[1]

"كان أجمل أن أراك لأوّل مرّة على انفراد.، ثمّة قوس قزح لا يظهر إلّا في اللقاء الأوّل. يضيء سماءنا كومضة برق. أردتُ أن تتعرّفي عليّ من ضوئي لا من خدعة الأضواء.. لكنّ قلبك لم يدلّك علي تلك المرّة أيضاً!".[2]

في المقطع الذي مضى استخدمت الروائية تقنية الاسترجاع المتطابق للحدث حين قرر طلال أن تراه بقلبها , ولكن في هذا المشهد استخدمت هالة قوة العقل, فكانت خطتها فاشلة لمعرفته ولعل تنوع التقنيات المنتجة للحدث يضفي عليه زيادة في الفهم وتقريباً للفكرة وتيسيراً للمتلقي؛ ليحدث التفاعل الذي ترمي إليه الكاتبة.

وشاهدنا أيضاً:

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 55– 56.

(2) المصدر السابق، ص 122.

"يوم شاهدها لأوّل مرّة تتحدّث في حوار تلفزيونيّ، ما توقّع لتلك الفتاة مكانة في حياته، فلا هو سمع باسمها يوماً، ولا هي كانت تدري بوجوده، لكنّها عندما أطلّت قبل أيّام، كان واثقاً أنّها لا تتوجّه لسواه، فما كانت أبّهتها إلّا لتحدّيه.

غادرت حياته كما دخلتها من شاشة تلفزيون. لكأنّ كلّ شيء بينهما حدث سينمائياً في عالم افتراضي. وحده الألم غدا واقعاً، يشهد أنّ ما وقع قد حدث حقاً".[1]

"يذكر طلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تمكن فتنتها. لم تكن تشبه أحداً في زمن ما عادت فيه النجوم تتكوّن في السماء، بل في عيادات التجميل.

لم تكن نجمة. كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرّج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلّم.

امرأة تضعك بين خيار إن تكون بستانياً، أو سارق ورود، لا تدري أترعاها كنبتةٍ نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زي بستانيّ.

تتفتّح حيناً، كوردة مائية، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تردّ على سؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر حينما رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كلّ إغرائها، امرأة لا تهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة.

سيعرف لاحقا أنها لم تتمرّن على النجاح، ولا تهيّأت له. الثأر وحده كان يعنيها".[2]

" حدث أكثر من مرّة بعد ذلك، أن عاود مشاهدة تلك المقابلة، التي يحتفظ بها في مكتبة، علّه يفّك شيفرة تلك الفتاة، أو سرّ تعلّقه بها.

---

(1) المصدر السابق، ص 13.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 15.

ليس جمالها ما يأسره، هي ليست جميلة حدّ فقدان رجل مثله صوابه. ولا هي أنيقة أناقة يمكن أن تنازل بها النساء من حوله. لعلّها ما كانت لتستوقف نظره لو صادفها. لكن كلماتها صادفت أذنه، وأوقعته في فتنة أنوثة ما خبر من قبل بهاء عنفوانها.

أفرغ غليونه وراح يحشوه بتأنٍّ، كما يفعل عادة عندما تأخذه الأفكار". [1]

والشاهد أيضاً:

"يوم رآها لأوّل مرّة في ذلك البرنامج، هشّة وقويّة، متمنّعة وشهيّة، امرأة بأخلاق رجّاليّة، تتحدىّ القتلة.. وتأبى الجلوس إلى طاولة اللصوص، فكّر أنّها المرأة التي يمكن أن يأتمنها على ضعفه. أن يحكي لها ما لم يقله لامرأة. لم يشتهها، اشتهي أن يكون لها. فنحن نكبر أمام العالم، كي يكون لنا الحقّ أن نضعف أمام شخص واحد.

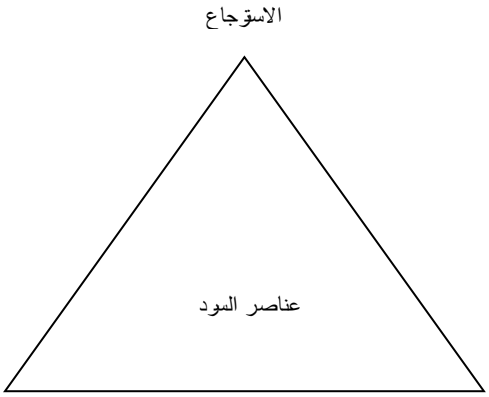
المأساة كونُنا كلّما كبرنا، صغر احتمال عثورنا على شخص، نقبل به شاهداً على ضعفنا الإنساني. وهو هذا الصباح نادم على كلّ ما احتفظ به سنوات لنفسه، ثم قدّمه لها في لحظة ثمالة، دون أن تعي قيمة ما منحها. أو لعلّها تعيها تماماً، وما ابتهاجاً هذا الصباح إلّا لأنّها سرقت سرّه!". [2]

[في هذا المقاطع تعود الروائية لتقنية الاسترجاع المتطابق حين عرضت لحدث مشاهدة طلال لهالة على التلفاز, وسيلة اتخذتها الروائية لاسترجاع بعض أحداث الرواية, حيث نلاحظ الروائية في هذه المقاطع استرجعت أحداثاً متكررة وذلك لتثري حركات الرواية على أن كل حركة مرتبطة بالأخرى بدون استثناء وهذا يدل على أن نصها الإبداعي مبني على الزمن– وأخص به الاسترجاع– وقوة ربطه بباقي التقنيات الأخرى...يزيد من تفاعل الاسترجاع مع باقي التقنيات].

---

(1) المصدر السابق، ص 43.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 280.



شكل رقم (10) حركة سير الحدث

كما أن بعض النقاد يسمي هذه التقنية المرتبطة بتصاعد الحدث وتفاعله مه بعض ركائز بناء الرواية بالحدث المتصاعد؛ لأنه باعتباره واحد من العناصر الأساسية. في بنية معقدة محبوكة بإحكام، والحدث المتصاعد يبدأ من العرض وينتهي إلى الذروة.[1]

والحدث ملح الرواية، يلمس تغلغه مع ثناياها وارتباطه المباشر وغير المباشر مع التقنيات السردية بعلاقة تواصلية بين المرسل والمرسل إليه لتحدث عملية التفاعل.

كما أن الحدث هو سرد قصير يتناول موقفاً أو جانباً من موقف, فإذا تجمعت الأحداث وتلاحمت أصبحت سلسلة أحداث في الحبكة.[2]

[نلاحظ من خلال دراستي ومسيرتي المتواضعة وجدت أن الحدث قد قلت الدراسات حوله قياساً بالتقنيات الأخرى من وجهة نظري كباحثة، في الوقت الذي شغلت بقية التقنيات، ذهن النقاد أكثر من الحدث، كحسن بحراوي وسعيد يقطين وعبد الملك مرتاض وغيرهم، هنا نتساءل لماذا؟... توصلت الباحثة إلى الآتي:

---

(1) ينظر، تقنيات السرد في الخطاب الروائي، العربي في فلسطين من عام 1994-2006م، رسالة ماجستير، وئام رشيد عبدالحميد، إشراف، نبيل خالد أبو علي، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، غير مطبوعة، 2010م، ص 38.

(2) ينظر: تقنيات السرد في الخطاب الروائي، العربي في فلسطين ص 38.

بما أن الحدث العمود الفقري للرواية وللسرد عموماً (قصة – حكاية...إلخ) فبهذا لا يلزم الحديث عنه بالشكل الموسع لأنه يعد من الأساسيات للسرد، فلا يمكن أن تكون هناك رواية ولا قصة ولا حكاية بدون حدث يبنى عليه كامل حركات الرواية فإذا كان الحدث هو الأصل في القص فلا يلزم الحديث على شيء مفروغ منه فهماً؛ أو ربما لغياب الدراسات الحديثة حول تقنيات صناعة الحدث في الرواية كان له الدور الأكبر في تجاهل كثير من النقاد والباحثين في الكتابة حوله].

المبحث الثاني
الاسترجـــاع والمكـــان

[أحياناً نمر بذكريات كثيرة منها الجيد والحسن ومنها السيئ, وحين نبدأ باسترجاعها نتذكر تفاصيل الزمان والمكان الذي حدثت فيه فيمكن لذاكرتنا استرجاع المكان وماهيته وتفاصيله ومنها يبدأ تكون الارتباط والتعلق بالمساحات المادية في العقل الواعي و اللاواعي معاً على حدٍ سواء.

نحن نتذكر منزلنا الأول الذي ترعرعنا فيه, ولون السجاد والجدران والكراسي الموجودة فيه وتلك تمثل علاقة الارتباط الواعي بين الذاكرة والدماغ, كما يمكننا تسمية العقل والمشاعر المحسوسة، فقد يكون المكان (س) هو أول مكان توجهنا له في مناسبة سعيدة ما, وآخر مرتبط بأول يوم دراسي وهكذا. أما على مستوى العقل اللاواعي فبعض الروائح والترتيبات المكانية قد تشعرنا بالسعادة دون سبب واضح وهذا له علاقة في الغالب بالعقل اللاواعي وربطه بذكرياتنا السعيدة معاً عن طريق لحظات كانت هذه الأشياء حَاضرة فيها.

في هذه الرواية نجد البطلة قد تحررت من أسرها كمرأة جزائرية, عندما قررت الخروج من موطنها الأصل وما مرت به من أماكن , سواء كانت مغلقة أو مفتوحة, إلى أماكن أخرى تجد فيها الراحة والأمان والسلام الداخلي, وذلك عندما قررت الخروج من بلد إلى أخر لتسعد بالحياة والاستنجاد بنفسها–فنعم للسلام الداخلي –]

" كما تحتاج الراوية إلى مكان تقع فيها الأحداث، تنمو وتتطور، فالمتأمل في أنواع الأمكنة في الرواية يجدها تتوزع إلى فئات: فئة الأماكن العامة (أماكن الانتقال)، فئة الأماكن الخاصة (أماكن الإقامة) وقد ميز حسن بحراوي بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة بقوله:

"أما أماكن الانتقال فتكون مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل

الشــوارع والأحيــاء والمحطــات وأمــاكن لقــاء النــاس خــارج بيــوتهم كــالمحلات والمقاهي..."[1]

وخير مثال على ذلك هذه المقاطع المكانية:

"لعلّها كانت التاسعة مساءً حين رآها لأوّل مرّة.

كان في مكتبه، قد انتهي يومها من متابعة نشرة الأخبار، منهمكاً في جمع أوراقه استعداداً للسفر صباحاً، حين تناهى إلى سمعه صوتها في برنامج حواري ليس من عادته متابعته.

كانت شظايا جمل تصله من كلامها. ثم راحت لهجتها المختلفة تستوقف انتباهه. لهجة غريبة، منحدرة من أزمنة الفلامنكو، تُوقعك في شراك إيقاعها.

وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها.

راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنّه فيما يتأمّلها، كان يغادر كرسي المشاهد، ويقف على خشبة الحبُ.

لفرط انخطافه بها، ما سمع نبضات قلبه الثلاث التي تسبق رفع الستار عن مسرح الحبّ، معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته".[2]

[ذكرت الروائية هنا في هذا المقطع مكاناً مغلقاً وهو المكتب, في هذا النحو نلاحظها قد بدأت بذكر الأمثلة المغلقة؛ لعل اعتماد الروائية لهذه التقنية منذ بدء الحكاية التي فيها شيء من الغرابة رسخ الاسترجاع بقوة في كامل حركات الرواية كما في المقطع القادم]

"كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق هو على سرّه.

---

(1) بنية الشكل الروائي الفضاء– الزمن– الشخصية، ص 40.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ، بِكِ، ص 14.

لن يعترف حتّى لنفسه بأنّه خسرها. سيدّعي أنّها من خسرته، وأنّه من أراد لهما فراقاً قاطعاً كضربة سيف، فهو يفضّل على حضورها العابر غيابّاً طويلاً، وعلى المُتع الصغيرة ألمًا كبيراً، وعلى الانقطاع المتكرّر قطيعة حاسمة.

لشدّة رغبته بها، قرّر قتلها كي يستعيد نفسه، وإذ به يموت معها، فسيفُ العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسام الضربة القاتلة بين السيّاف والقتيل.[1]

" في الصباح، حال انتهائه من إجراءات المطار، قصد السوق الحرّة بحثاً في جناح الموسيقي عن شريطٍ لها. لكّنه لم يكن يعرف عمّا يبحث بالتحديد، فهو لا يعرف اسمها، ولا يدري كيف يردّ على البائعة التي عرضت مساعدته.

راح يبحث دون جدوى عن صورتها فوق عشرات الأشرطة. دُهش لهذا الكّم من المغنّيات اللائي لم يسمع بهنّ يوماً، لا يتابع البرامج الفنّيّة، ولا يستمع للأغاني الحديثة، ولا يطالع من المجلاّت إلّا الصحافة السياسيّة أو الاقتصادية. لكأنه يعيش في مجرّة أخرى."[2]

[هنا ذكر لمكانٍ مغلق وهو المطار جاءت به الروائية لتثري هذه الأمكنة بعودتها مرة تلو الأخرى. ولترسيخ تقنية الاسترجاع في أذهاننا].

"في تلك المرة الوحيدة التي جلسا فيها في حديقة عامة، أصيبت بالذعر حين مر بهما أحد المختلين وهو يتشاجر مع نفسه، ويشتم المارين ويهددهم بحجارة في يده، ظاهرة شاعت بسبب فقدان البعض صوابهم، وتشرد الآلاف إثر "عشرية الدم"– سنوات الإرهاب العشر– وما حلّ بالناس من غُبن وأهوال".[3]

"هالة... ما أجملك غاضبة! أحبّ كبرياءك، ولأنك كبيرة ستغفرين لي. لا تغادري الفندق أرجوك سأحضر باكراً اليوم، وأصطحبك في فسحة جميلة في غابة

(1) المصدر السابق، ص 11.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 19.

(3) المصدر السابق، ص 26.

بولونيا. أنا أمارس رياضة المشي هناك. ارتدي ثياباً مريحة وحذاءً رياضياً سنمشي كثيراً، وسأجعل كلّ الأشجار تعتذر لك. هل تقبلين اعتذار الأشجار؟

نجح في تهدئتها. قالت:

– مادامت الأشجار أنثى.. لكنّني لا أغفر أن يخطئ رجل في حقّي!".[1]

[كما ذكرت الروائية في هذا المقطع مكاناً مفتوحاً وهو الحديقة، وذكرت أيضاً مزجاً بين مكانين مغلق– ومفتوح, هنا نعده استرجاعا مزجي للأمكنة, أي ذكر مكانين, مغلق ومفتوح في نفس الحدث]

[المزج كان في المكان المفتوح وهو غابة بولونيا, والمغلق وهو الفندق, هذا المزج في الأمكنة جعلها تعود لأكثر من مكان في الحركة الواحدة, حيث يعد ذلك في حد ذاته محاولة من الروائية لإضافة تقنية مستحدثة في عالم الرواية].

" تدري.. مذ اختار الإرهابيّون في الجزائر الغابات مخبأً لهم، غدت كلمة غابة بالنسبة لي مرادفة للرعب. لو لم أكن سأسافر لتردّدت على هذه الغابة كلّ يوم. يا لجمالها الأخاذ! هذه أوّل مرة منذ عدّة سنوات، أمشي بين الأشجار بطمأنينة وسعادة. كم كنت أحتاج إلى هذا!".[2]

[كذلك هنا ذكر لمكانٍ مفتوح وهو الغابات..]..

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 175– 176.

(2) المصدر السابق، ص 178.

المبحث الثالث
الاسترجاع والزمان

[في هذا المبحث سنعرض بعض المقاطع المسترجعة التي تتحدث عن الزمن الماضي في الرواية كما عاشته البطلة والبطل...نجد الروائية تسترجع أحداثاً لها علاقة بأيام الزمن الجميل وكيف كان بحلوه ومره].

والشاهد على ذلك:

" في طفولتها، كثيراً ما كانت تقاسمه نزهته، تتسلّق معه الجبل ممسكة بيده أو بتلابيب برنسه، إلى أن يبلغا أعلى نقطة يمكن أن تصلها قدماه اللتان تربّتا على تسلّق الجبال، حينها يجلس تحت شجرة من أشجار الصنوبر، وعندما يرتاح، يأخذ نايه المعلّق إلى ظهر برنسه، ويشرع في الغناء، غناءً كأنه نواح، يفضي به إلى التجلّي نشوة كلّما عبر صوته الوديان إلى الجبال الأخرى. لا يسعد إلّا عندما يعود له رجع الصدى وكأن أحداً يردّ عليه من الجبل الآخر.

لزمن طويل، اعتقدت أنّه ينادي على أحد، وأنّ ذلك الشخص يردّ عليه من بعيد لاستحالة مجيئه بسبب الوادي الذي يباعدهما فكلّ غناء كان يبدأ بنداء يطول.. يطول كأنه نحيب (ياااا ياااااي).

لعلّ شجن مروانة جاءها من (القصبة) التي لم تعرف آلة سواها. في النهاية، لكلّ قومٍ مزاج آلتهم الموسيقيّة، قل لي ماذا تعزف أقلْ لك من أنت، وأروِ لك تاريخك وأقرأ لك طالع قومك. للغجر عنفوان قيثارتهم، وللأفارقة حمّى طبولهم، وللفرنسيين مباهج الأكورديون، وللنمساويين شاعريّة كمنجاتهم، وللأوروبيين أرستقراطية البيانو، وللأندلسيين سلطنة العود".[1]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 63-64.

[هنا نلاحظ الروائية على لسان البطلة تسترجع زمن طفولتها وكيف كان جميلاً مع جدها وبيده الناي الذي لا يفارقه أبداً في ذلك الزمن والحرب قائمة, إلا أن تلك الفترة أعطت لوناً جميلاً ورائحة عطره, وعبق هذه الأيام ظل في ذاكرتها إلى وقتها الراهن.

نلاحظ هنا وجود علاقة بين الزمن والاسترجاع- على الرغم من أن الاسترجاع عنصر من عناصر الزمن- إلا أنه يتداخل معه بشيء غريب, باسترجاع الزمن وذكر الطفولة وكيف كان زمنها].

كما أن الباحثين يميزون في الحكي بين ثلاثة مستويات من الزمن:

- زمن القصة (الحكاية):

"وهو الزمن الخاص بالعالم المتخيل ويعّرف بأنه زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي".[1]

- زمن الخطاب:

ويعرّف بأنه: "زمن الذي تقدم به القصة ويمكن أن يكون غير مطابق لزمنها ".[2]

- زمن القراءة:

"وهو الزمن الضروري لقراءة النص أي الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي".[3]

[يعد الزمن من بين أهم المقولات التي شغلت بال الإنسان فالزمن له أهمية كبرى وذلك من خلال موقعه داخل البنى الأدبية وخاصة السردية منها، كما أنه أحد مكونات السرد].

---

(1) تحليل النص السردي، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م، ص 87.

(2) المصدر السابق، ص 78.

(3) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 180.

"فالزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزائها، كما محور الحياة، فالأدب مثل: الموسيقى فن زمني، لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة".[1]

كما يقول (لوسينق): "إن الرواية هي فن الزمان؛ مثلها مثل الموسيقى، وذلك بالقياس إلى الفنون الاخرى كالرسم والنقش...".[2]

وهذا ما تراه (سيزا قاسم) أيضاً : أن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار فالزمن هو الحياة نفسها فهي ترى أنه يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع.[3]

[إن المتابع من النقاد للزمن الروائي في الرواية الحديثة يرى تكسر مسار زمن القص وتوزعه على أزمنة عدة، تتداخل مع بقية العناصر الروائية...فالرواية الحديثة يحطم فيها الزمان التاريخي، وقد اتبع الروائيون طريقة أو سيرة الزمان النفسي المستدير والمتقطع الذي يتعامل مع الحاضر والماضي والمستقبل في آن واحد].

كما أن المفارقة السردية تحدث عندما يكون هناك تباين بين زمنية الحكاية، وزمنية الخطاب بسبب خطّية هذا الأخير وخضوعه لنظام الكتابة الروائية وتعددية زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد في حين تقدم الأحداث الواحده تلو الأخرى في الخطاب.[4]

---

(1) الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 23.

(2) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص171.

(3) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 38.

(4) ينظر: بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجستير، إعداد: سهام سديرة، إشراف: رابح دوب، غير مطبوعة، 2005-2006م، ص28 .

المبحث الرابع
الاسترجاع والشخصية

تعد الشخصية من أهم الأدوات التي يستخدمها الروائي في تصوير الحوادث، كما أنها تحتل مكانة مهمة في بنية الشكل الروائي، فهي أداة ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته، فهي التي تحوم حولها جميع عناصر السرد في هذه الرواية.

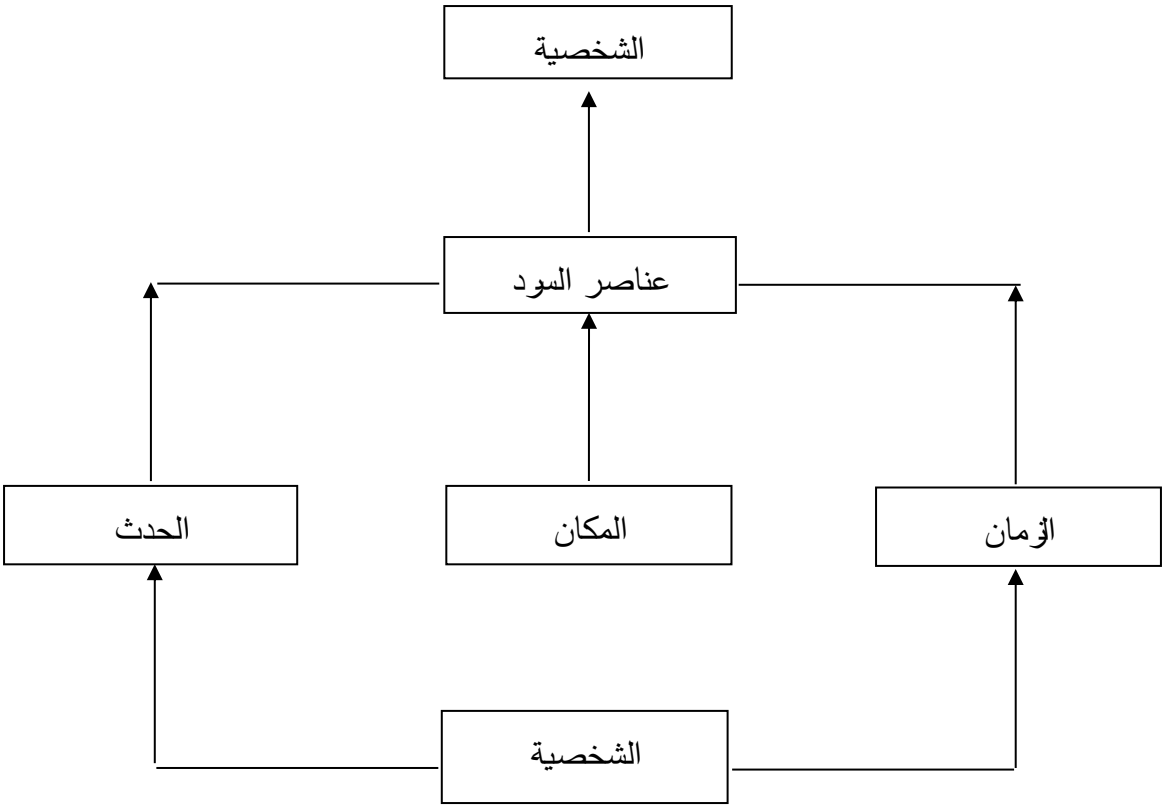
يقول: حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي "أن أهم وأغنى التيبولوجيات الشكلية من الناحية الإجرائية يقترحها فليب هامون في دراسته اللامعة حول القانون السيميولوجي للشخصية والتي استفدنا منها كثيراً في إعداد هذا الفرش النظري لكونها قائمة على أساس نظرية واضحة فلا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو الدرامي أو غيرها من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة".(1)

وهناك ثلاث فئات للشخصية, برأي فيليب هامون: "فئة الشخصيات المرجعية، فئة الشخصيات المتكررة، فئة الشخصيات الواصلة".(2)

[ترى الباحثة أن الشخصية كذلك تعد عمود من أعمدة البناء الروائي في هذه الرواية، فبعض أبنية الروايات قد تعتمد على عنصر من عناصر السرد, وبهذا لا يخلوا من عنصر الشخصية, لأن بدون شخصية يرجع لها الروائي تبقي عملية التفاعل بين المرسل والمرسل إليه ناقصة، وتحتاج إلى ضرورة عمل عمود يرتكز عليه هذا النقص وهو الشخصية لكي تكتمل عملية البناء الكلي لهذه العملية].

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص 216..

(2) سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 24-25.



الشكل رقم (11) أعمدة البناء الكلي للرواية

وهذه المقاطع خير مثال:

[نلاحظ وجود استرجاع أحداث ذكرت في كامل حركات الرواية سواء أكانت على صعيد الشخصيات المركزية أو الشخصيات الفرعية، حيث نلاحظ شخصية هالة الوافي تكررت أكثر من مرة في أحداث كثيرة] كما في الشواهد الآتية:

"في الطائرة التي كانت تقلّه إلى باريس، راح يتصفّح صُحف الصباح، وبعض المجلّات المتوفّرة على الدرجة الأولى حين فوجئ بصورتها في صفحة فنّيّة لإحدى المجلات، مُرفقة بمقال بمناسبة صدور ألبومها الجديد.

إذّا اسمها هالة الوافي. تمتم الاسم ليتعرّف على موسيقاه، ثم ترك عينيه تتأمّلانه بعض الوقت. شيء ما يؤكّد له أنّه سيكون له مع هذا الاسم قصّة، فهذه

المصادفات المتقاربة، تلقّاه كإشارة من القدر. ثم.. إنه يحبّ الأسوار العصيّة لأحرف اسمها". [1]

"يوم شاهدها لأوّل مرّة تتحدّث في حوار تلفزيونيّ، ما توقّع لتلك الفتاة مكانة في حياته، فلا هو سمع باسمها يوماً، ولا هي كانت تدري بوجوده، لكنّها عندما أطلّت قبل أيّام، كان واثقاً أنّها لا تتوجّه لسواه، فما كانت أبّهتها إلّا لتحدّيه.

غادرت حياته كما دخلتها من شاشة تلفزيون. لكأنّ كلّ شيء بينهما حدث سينمائياً في عالم افتراضي.

وحده الألم غدا واقعاً، يشهد أنّ ما وقع قد حدث حقاً".[2]

"...برغم ذلك, تابع من بيته حفلها إلى الآخر, محتفظاً لقلبه بباقة التوليب التي اعتاد أن يرسلها إليها"[3]

"سألها مقدّمُ البرنامج بفرحة صحافي وقع على سؤال يربك ضيفه:

– هل يمكن لمن ليس في حياته حبّ أن يغنّي الحبّ؟

جاء جوابها هادئاً:

– وحده فاقد الحبّ جدير بأن يغنّيه.. الفن العظيم كالحبّ الكبير، يتغذّى من الحرمان.

بدت كما لو كانت تتكلّم بحياء عن الحبّ. هي تدري أنّ أهلها وتلاميذها ومصطفى وزوجته وكلّ مروانة والجزائر يتابعونها في هذه اللحظة، ولولا إحساسها بذلك لربّما قالت شيئاً آخر. لكنّها بدت صادقة في ما قالته على استحياء. الحياء نوع من أنواع الأناقة المفقودة.

شيء من البهاء الغامض الذي ما عاد يُرى على وجوه الإناث.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 19.

(2) المصدر السابق، ص 13.

(3) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ, ص326

وهي التي تنازل الإرهابيين بملء حنجرتها، عندما تتحدّث عن الحبّ تخفت طبقة صوتها حتىّ درجة البوح، وحينها تصبح شهيّة، ويكتشف الآخرون وهم يستمعون إليها، تلك الحقيقة التي نسوها: بإمكان امرأة خجولة أن تكون مثيرة.

تدخّل الشاعر معلقاً على قولها: لا حب يتغذى من الحرمان وحده...[1]

"يذكر طلّتها تلك، في جمالها البكر كانت تمكن فتنتها. لم تكن تشبه أحداً في زمن ما عادت فيه النجوم تتكوّن في السماء، بل في عيادات التجميل.

لم تكن نجمة. كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرّج كي تكون أنثى، يكفي أن تتكلّم.

امرأة تضعك بين خيار أن تكون بستانياً، أو سارق ورود، لا تدري أترعاها كنبتةٍ نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زي بستانيّ.

تتفتّح حيناً، كوردة مائية، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تردّ على سؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر حينما رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كلّ إغرائها، امرأة لا تهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة.

سيعرف لا حقا أنها لم تتمرّن على النجاح، ولا تهيّأت له. الثأر وحده كان يعنيها".[2]

"بدءاً تحمست للمشاركة في الحفل العالمي, كي تضمن أن يراها وقد خلعت سوادها, فيدرك أنه من خلعت. كان يعنيها أن تقهره. كانت في لونها الجديد شهية كمؤامرة عشقية. تركت له الأسود فليرتدي هو الحداد عليها..."[3]

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 33.

(2) المصدر السابق، ص 15.

(3) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ, ص 328

[ونجد شخصية طلال تتراوح بين أحداث الرواية الواحدة تلوى الأخرى].

"شيء ما يقول لها إنّ ذلك الرجل سيطلبها، وإلّا لما قام بجهد البحث عن عنوانها، كانت تلك الفكرة الوحيدة التي يمكن أن تدخل السعادة إلى قلبها". [1]

"لعلّها كانت التاسعة مساءً حين رآها لأوّل مرّة.

كان في مكتبه، قد انتهي يومها من متابعة نشرة الأخبار، منهمكاً في جمع أوراقه استعداداً للسفر صباحاً، حين تناهى إلى سمعه صوتها في برنامج حواري ليس من عادته متابعته.

كانت شظايا جمل تصله من كلامها. ثم راحت لهجتها المختلفة تستوقف انتباهه. لهجة غريبة، منحدرة من أزمنة الفلامنكو، تُوقعك في شراك إيقاعها.

وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها.

راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنّه فيما يتأمّلها، كان يغادر كرسي المشاهد، ويقف على خشبة الحبُ.

لفرط انخطافه بها، ما سمع نبضات قلبه الثلاث التي تسبق رفع الستار عن مسرح الحبّ، معلنة دخول تلك الغريبة إلى حياته".[2]

" أخذ غليونه من على الطاولة وأشعله بتكاسل الأسى.

إنّها إحدى المرّات القليلة التي تمنىّ فيها لو استطاع البكاء، لكن رجلاّ باذخ الألم لا يبكي. لفرط غيرته على دموعه، اعتاد الاحتفاظ بها. وهكذا، غدا كائناً بحريّاً، من ملح ومال.

هل يبكي البحر لأنّ سمكة تمرّدت عليه؟ كيف تسنّى لها الهروب وليس خارج البحر من حياة للأسماك؟".[3]

---

(1) المصدر السابق، ص 71.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 14.

(3) المصدر السابق، ص 12.

"لم يبح لها أنه لا يثق في أحد. سلطة المال، كما سلطة الحكم، لا تعرف الأمان العاطفي. يحتاج صاحبها إلى أن يفلس ليختبر قلوب من حوله. أن تنقلب عليه الأيام، ليستقيم حكمه على الناس. لذا لن يعرف يوماً إن كانت قد أحبّته حقّاً لنفسه.

ذلك أن الأيام لم تنقلب عليه، بل زادته مذ افترقا ثراءً، كما لتعوّضه عن خسارته العاطفيّة بمكاسب مادّيَّة..."[1].

"...كان رجل أنيق المظهر يدخل القاعة من البوّابة الرئيسيّة، في أبّهة واضحة، محاطاً بمرافقيه. توقّعت أن يأخذوا مكانهم جواره، ولكنّها استنتجت بعد ذلك، وهو يعطي أحدهم معطفه ويناوله ورقةً نقديّة، أنّهم موظّفون في المسرح حضورا لاستقباله ليس أكثر.

أخذ رجل مكانه يمين المسرح، في منتصف الصفّ الرابع، حيّاها بحركة من رأسه وبدا جاهزاً لسماعها..."[2]

[كما نجد شخصية طلال وهالة ممزوجة في حدث واحد].

"نزلت دموعها، تلك التي احتفظت بها في سهرة البارحة، لعلّ غيومها كانت تبحث عن ذريعة كي تهطل، لعلّه النجاح المفضي إلى الكآبة، أو لعلّه الفقدان، فقدان، كلّ رجالها، بمن فيهم ذلك الذي منحها بهجةً كاذبة، واختفي في هذا المطار نفسه الذي واعدها فيه يوم وصولها قبل أسبوع.

ظلت حتّى آخر لحظة تتوقّع اتصالاً منه، الآن فقط بدأت تصدّق قلبها الذي يوشوشها أنّها لن تراه أبداً، وأن قدرها ألا تكون يوماً سعيدة.

سعادتها كانت دائماً سريعة العطب، كأجنحة الفراشات. كلّما حاولت الإمساك بألوانها، انتهت بهجتها غباراً بين أصابعها". [3]

---

(1) المصدر السابق، ص 12.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص107.

(3) الصدر السابق، ص 98.

"قالت له يوماً "لا أثق في رجل لا يبكي"

أكتفي بابتسامة.

لم يبح لها أنه لا يثق في أحد. سلطة المال، كما سلطة الحكم، لا تعرف الأمان العاطفي. يحتاج صاحبها إلى أن يفلس ليختبر قلوب من حوله. أن تنقلب عليه الأيام، ليستقيم حكمه على الناس. لذا لن يعرف يوماً إن كانت قد أحبّته حقّاً لنفسه.

ذلك أن الأيام لم تنقلب عليه، بل زادته مذ افترقا ثراءً، كما لتعوّضه عن خسارته العاطفيّة بمكاسب مادِّيَّة..."[1].

"إن لم يدلّك قلبك عليّ فلن ترينـي أبدًا.. وهذه القصة لا تستحقّ عندها أن تُعاش!"[2]

"كان أجمل أن أراك لأوّل مرّة على انفراد.، ثمّة قوس قزح لا يظهر إلّا في اللقاء الأوّل. يضيء سماءنا كومضة برق. أردتُ أن تتعرّفي عليّ من ضوئي لا من خدعة الأضواء.. لكنّ قلبك لم يدلّك علي تلك المرّة أيضاً!".[3]

[ونجد شخصية نجلاء دخلت في أكثر من حدث في حركات الرواية].

ردّت نجلاء على الهاتف مبتهجة:

–كيفك حبيبتي ..إن شاء الله وصلت بخير؟

– الحمد الله.. وإنتو كيفكم؟

– تمام.

– وهيدا الأخوت تبع الورد.. كيف طلع؟ إن شاء لله حلو؟

ردت باقتضاب:

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 12.

(2) المصدر السابق، ص 55.

(3) المصدر السابق، ص 122.

– إيه حلو..

لو قالت إنّها لم تره، لكان عليها أن تحكي نصف ساعة لتشرح ما حدث. وهي تتحدّث على هاتف الفندق وسعر المكالمة مضاعف، لاحقا ستحكي لها التفصيل.

– فيكي تعطيني ماما؟

– خالة عم بتصلّي..

– طيّب طمّنيها إنّي وصلت بخير. بكرة بحكيها.. باي حبيبتي."[1]

"... استطاعت بهذه الكلمات أن تكسب رضاها، وتسافر وقد فازت بمباركتها. خاصة أن نجلاء اقترحت مرافقتها، فالسفرة قصيرة، وهي لم تزر القاهرة من قبل، وكان هذا أجمل عرض، نظراً لما كان ينتظرها من مفاجآت..."[2].

[كما نجد هناك مزج بين شخصية نجلاء والأم والدة هالة]

"طلبت أمّها تطمئنها, وإلّا فلن تنام هي الأخرى, وستؤلّف في ليلة كلّ سيناريوهات المصائب هكذا هي, ما عادت تتوقّع خيرا من الحياة. أحياناً كثيرة ينتابها الإحساس أنّها غدت والدة أمّها. لقد هدّ الأم تلك المرأة, التي كانت في السابق قويّة إلى درجة اتخاذ القرار بمغادرة حلب قبل ثلاثين سنه, والإقامة مع زوجها في بلاد لا تعرف عنها شيئاً, والتأقلم مع ظروف ما كانت تشبه حياتها في سورية.

ردّت نجلاء على الهاتف مبتهجة:

–كيفك حبيبتي ..إن شاء الله وصلت بخير؟

– الحمد الله.. وإنتو كيفكم؟

– تمام.

– وهيدا الأخوت تبع الورد.. كيف طلع؟ إن شاء الله حلو؟

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 67.

(2) المصدر السابق، ص103.

ردّت باقتضاب :

– إيه حلو..

لو قالت إنّها لم تره، لكان عليها أن تحكي نصف ساعة لتشرح ما حدث. وهي تتحدّث على الهاتف الفندق وسعر المكالمة مضاعف. لاحقا ستحكي لها تفصيل.

– فيكي تعطيني ماما؟

– خالة عم بتصلّي..

– طيّب طمّنيها إنّي وصلت بخير. بكرة بحكيها.. باي حبيبتي.."[1]

[وهناك استرجاع أحداث لشخصية الأم ذكرت أكثر من مرة كما في الشواهد الآتية]

"منذ أشهر وهي تدرس الموسيقي، والآن تشعر أن بإمكانها مواجهة أصعب جمهور: الجمهور المصري، أية مغامرة أن تقبل بتقديم حفل في القاهرة!

عرضت على والدتها أن ترافقها، قصد طمأنتها، وتغير مزاجها قليلاً لكنها، كما توقعت، رفضت عرضها، وزادت بتذمر:

– مني مرتاحة لسفرتك لمصر ولأجوائها الفنية.. ولا بدي مصاري من حفلاتك.. بفضّل آكل منقوشة جبنة بكرامة.

راحت ككّل مرّة تدافع عن نفسها:

– كرامتنا مصونة يا أمي.. وأنا ما اكسب كثير من هاي الحفلات.. حتى هاذ الحفل خيري لنجمع مبلغ لإنشاء قسم طبي للأطفال المرضي بالسرطان..

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 67.

استطاعت بهذه الكلمات أن تكسب رضاها، وتسافر وقد فازت بمباركتها، خاصة أن نجلاء اقترحت مرافقتها، فالسفرة قصيرة، وهي لم تزر القاهرة من قبل، وكان هذا أجمل عرض، نظراً لما كان ينتظرها من مفاجآت"[1].

"...بدءاً تحمّست للمشاركة في هذا الحفل العالمي، كي تضمن أن يراها وقد خلعت سوادها، فيدرك أنه منّ خلعت، كان يعنيها أن تقهره. كانت في لونها الجديد شهيّة كمؤامرة عشقيّة. تركت له الأسود، فليرتد هو الحداد عليها.

((لكل طائر لون صيحته)).

ارتدت لون العصيان، أرادت أن تثأر لكرامتها لحظة تقع عيناه عليها وهي في ثوبها اللازوردي. لون اختارته أمّها ليبعد عنها العين، لفرط بهائها، كما قالت..."[2]))

"...رأت أمّها في قرار طردها إنذاراً أوّل، سيليه ما لا تُحمد عقباه. ولأنّها لم تشأ أن تترك قبراً ثالثاً في الجزائر، أخذت ابنتها وغادرت إلى سورية".[3]

[كما نجد شخصية علاء تكررت في أحداث كثيرة].

"حاولتْ أن تُخرج أخاها من تفكيرها كي تستطيع النوم، فأمامها في الغد مشاغل كثيرة، لكن علاء يطلّ عليها من كلّ شيء فاجعتها به تفوق فاجعتها بأبيها. منذ سنتين ما استطاعت يوماً واحداً أن تتقبّل فكرة غيابه، فكيف تنساه في باريس التي زارتها معه".[4]

"علاء يصلح بطلاً لرواية يعيش فيها البطل حياة لم يردها، حدث له فيها نقيض ما تمنّاه تماماً.

---

(1) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 103–104.

(2) المصدر السابق، ص 328.

(3) المصدر السابق، ص 80.

(4) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ، ص 70.

كان يكره أصحاب البزّات وأصحاب اللحى بالتساوي، وقضي عمره مختطَفاً بينهما بالتناوب، وجد نفسه خطأً في كلّ تصفية حساب، يحتاج إلى لحيته حيناً ليُثبت لهؤلاء تقواه، ويحتاج إلى أن يحلقها ليُثبت للآخرين براءته، حاجة الضحيّة إلى دمها ليصدّقها القتلة".[1]

[كما استرجعت شخصية الجد أكثر من مرة في هذه المقاطع]:

"كان المطربون على أيام جدها منشدين، وأبناء طرق وزوايا دينية. وكانوا ثواراً أيضا ومجاهدين, نجا بعضهم وسقط آخرون, كأحد أبناء مشيخة الزاوية المختارية, الذي اكتشف أمرة, كان عازف كمنجة ويهرّب وثائق الثورة بإلصاقها في جوف الكمنجة. سمعت القصة من جدها, الرجال الذي أهدى لها طفولة سعيدة, دون أن يسعى حقا لذلك, فقط منحها حظّ التردّد عليه في بيته على ربوة عند أقدام الأوراس.

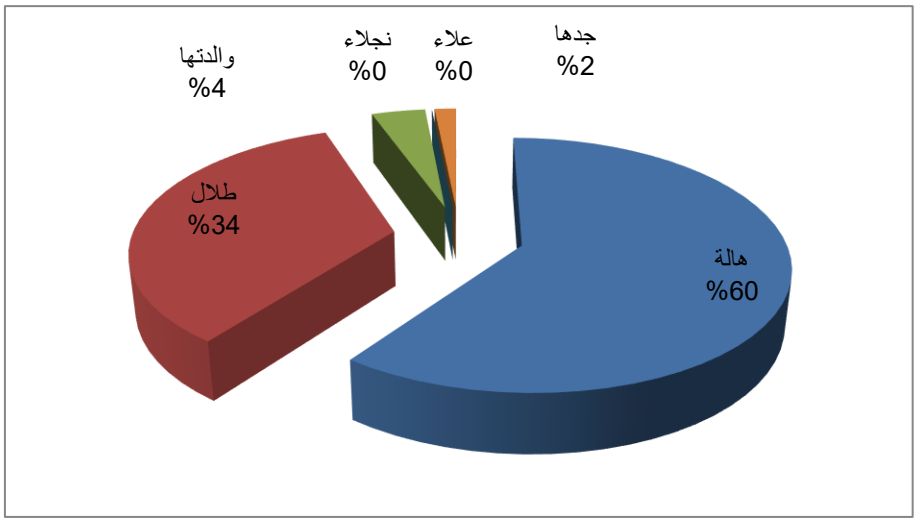
كان جدّها بسيطاً، منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده، زاهداً في بهارج الحياة وقشورها، يحيا في تعايش سلمي مع الطبيعة، يحضر الأعراس، يستمتع بالولائم، ينشد مع المنشدين، ويغنّي مع المغنّين ما يحفظ من التراث البربري الشاوي، لكنّه لا يقبل مالاً من أحد، ولا حتّى من أبنائه، يبيع عند الحاجة رأساً أو رأسين من ماشيته. كلّ ما يحتاج إليه يوجد في مزرعته. وما كان يحتاج للكثير. عاش متصوّفاً على طريقته، لم يستهلك يوماً بدلات ولا ربطات عنق ولا أحذية جديدة، ولا حتّى أدوية".[2]

"من ترى جدّها قد فارق، ليصاحب الناي؟

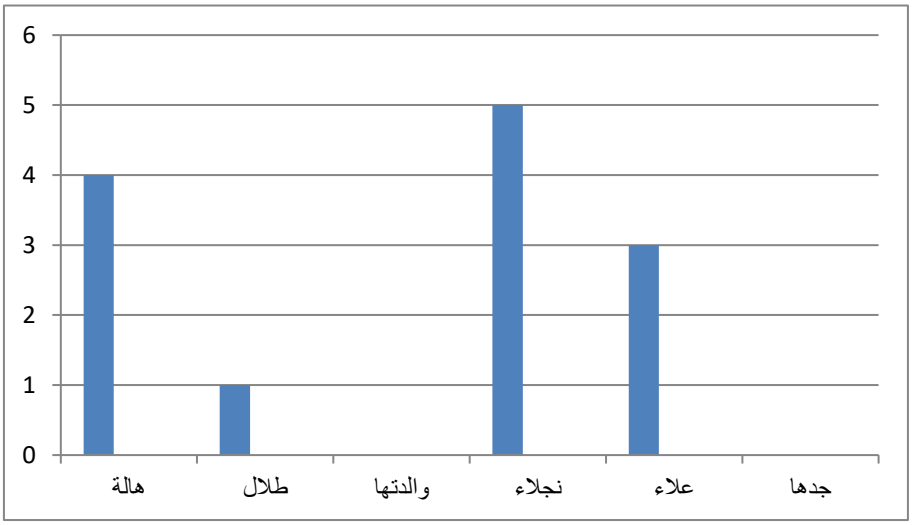
(1) المصدر السابق، ص 70.

(2) رواية الأَسْوَدُ يَلِقُ بِكِ ص 61.

كان يصعد إلى قمّة الجبل ليقيم حواراً مع نفسه، عن وجع وحده يعرفه. أو لعله يعود كلّما استطاع، كي يختبر صوته، فهو يقيس بحنجرته ما بقي أمامه من عمر، ففي عرفه، أن رجلاً فقد صوته فقد رجولته..."[1]

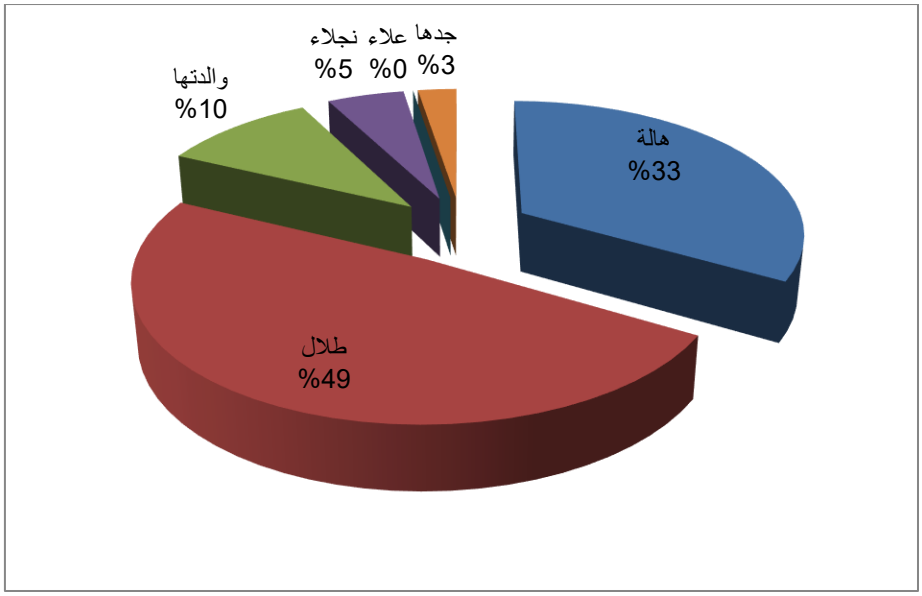


شكل رقم (12) خارطة تكرار الحدث في الحركة الأولى.

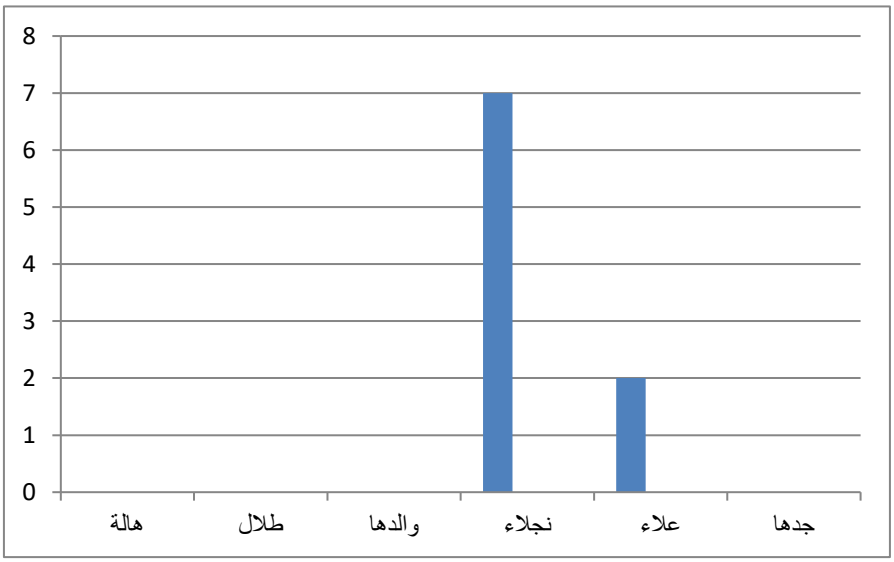


شكل رقم (13) خارطة تكرار أسماء شخصيات الرواية في الحركة الأولى.

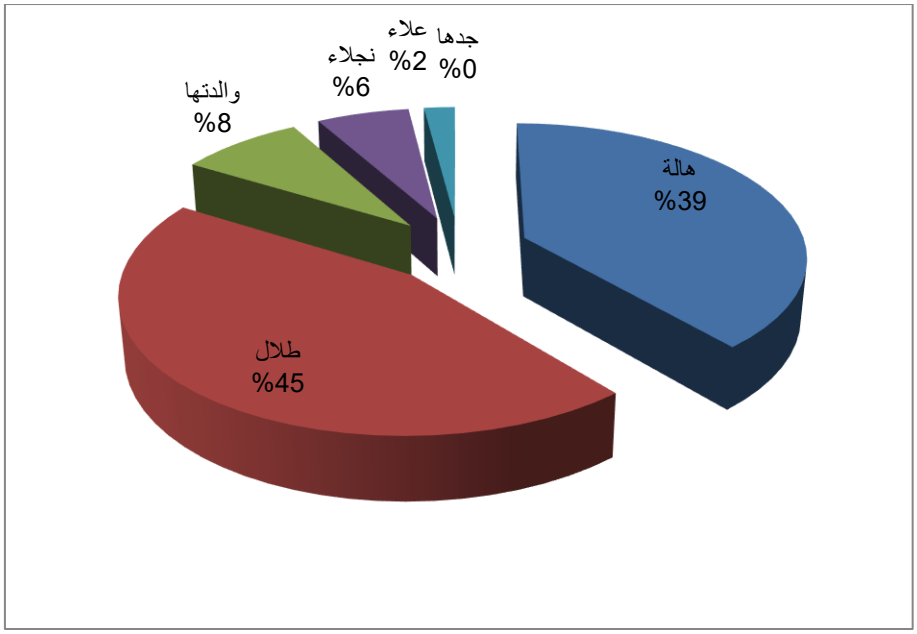
(1) المصدر السابق، ص 64-65



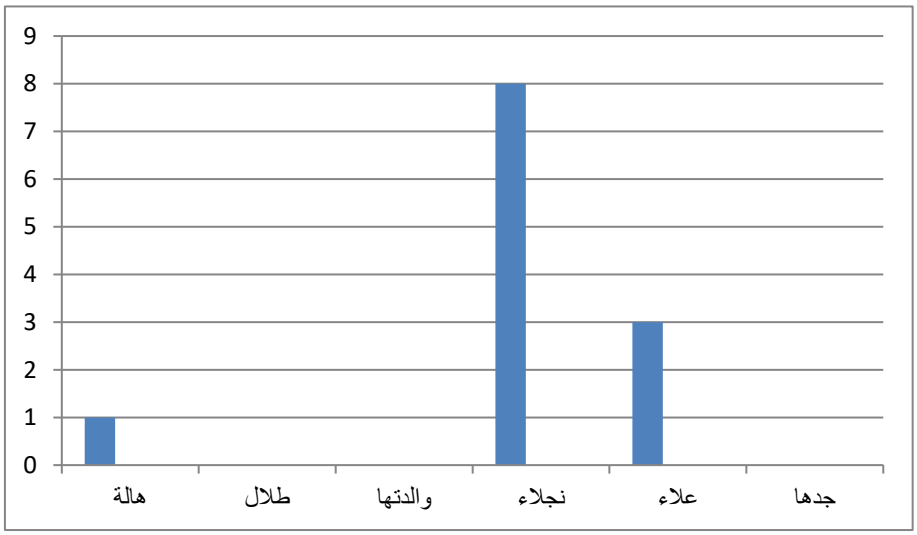
شكل رقم (14) خارطة تكرار الحدث في الحركة الثانية



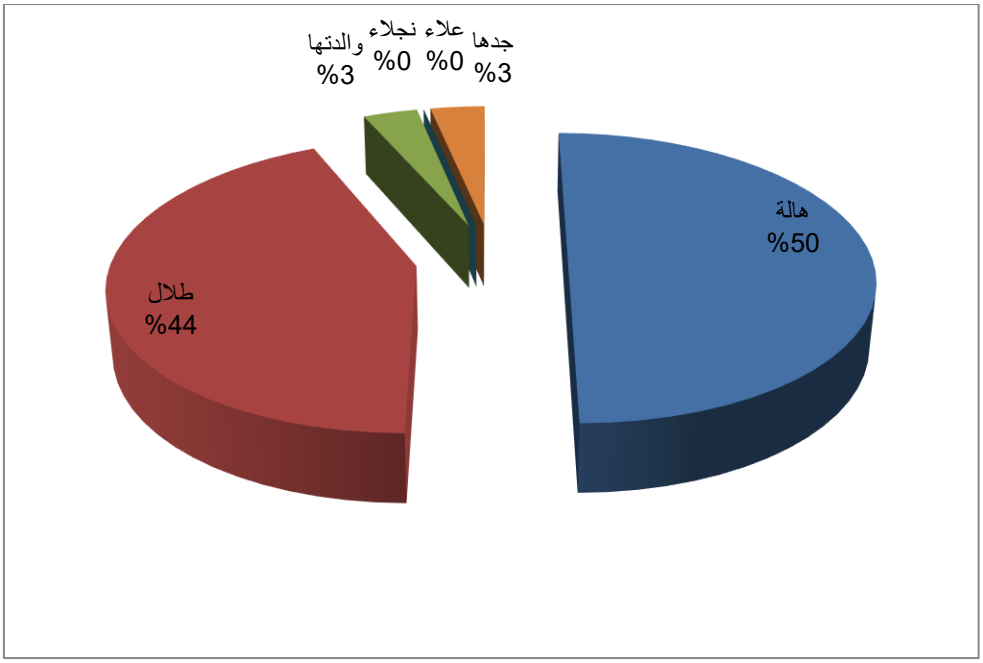
شكل رقم (15) خارطة تكرار أسماء شخصيات الرواية في الحركة الثانية



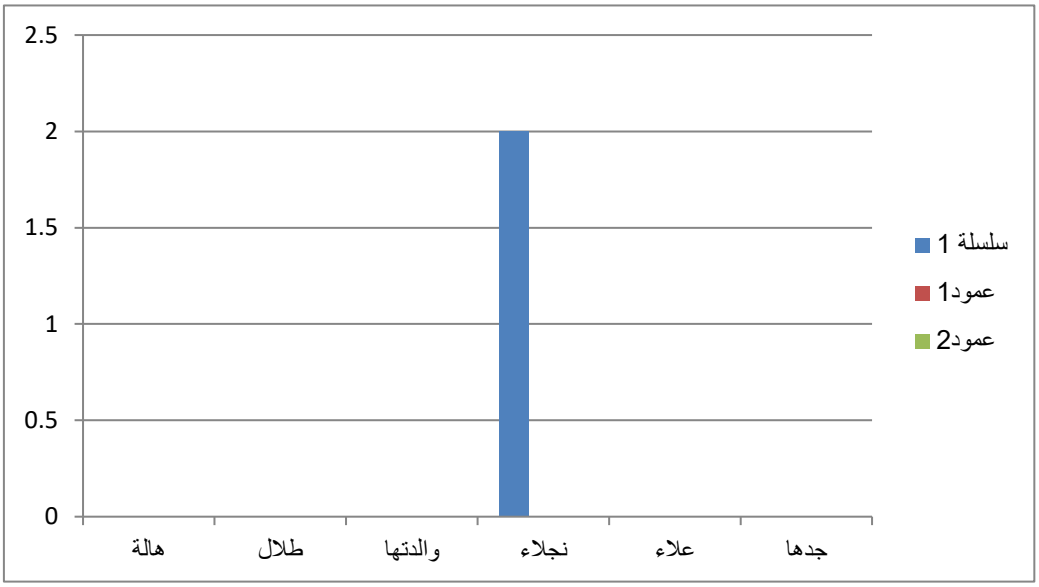
شكل رقم (16) خارطة تكرار الحدث في الحركة الثالثة



شكل رقم (17)خارطة تكرار أسماء شخصيات الرواية في الحركة الثالثة



شكل رقم (18)خارطة تكرار الحدث في الحركة لرابعة



شكل رقم (19) خارطة تكرار أسماء شخصيات الرواية في الحركة الرابعة

الخـــــاتمـــة

تتضمن الخاتمة بعض النتائج والتوصيات:

1- النتائج:

تلحظ الباحثة أن الرواية عملية استرجاعية, أي كتلة من الاسترجاعات تستحق الوقوف عليها و الدراسة لذلك توصلت إلى أنني درست الرواية واستخرجت هذه الاسترجاعات.

- كذلك توصلت الباحثة إلى أن الكاتبة مزجت بين عدة استرجاعات وهذا في حد ذاته . تقنية مستحدثه في الرواية بوجهة نظر الباحثة.

- كما أننا نجد الروائية (الكاتبة) مزجت بين أحداث تاريخية وقصة حب جميلة على الرغم من عدم وجود تكافؤ في أطرافها.

- سلطت الكاتبة الضوء على الاسترجاع واعتبرته هو المحرك الأصلي للأحداث.

- نلحظ الكاتبة اشتغلت على الغموض بكل ما يعنيه من كلمة فنجدها بدأت روايتها بالغموض (البيانو) كمن يرقص على نغمة في ضجة ليل معتم أو كمن يشتم رائحة زهور في جو من الغبار فتظفي هذه الرائحة ولم يعرف مصدرها، عندما ذكرت(التوليب) كما نجد رمزية واضحة في برجوازية البطل، عندما ذكرت الغليون أكثر من مرة ومدى ملاصقته للبطل, هذه لفته رمزية بإمتياز.

- وكذلك بأن أعمال أحلام مستغانمي تستحق الدراسة والنقد (ذاكرة الجسد ,فوضى الحواس,عابر سرير) لأنها تمثل الفن النسوي كما نجد أعمالها تكملة لبعضها البعض وأفكارها سلسة متتابعة وكأن الحدوثة لم تنتهي بعد.

- الرواية منقسمة إلى قسمين (حب-حرب) وكل قسم مكمل للآخر لأن كل قصة تحتاج إلى تاريخ نعود إليه بين الفينة والأخرى.

– عالجت الرواية معظم الأحداث التي تتعلق بقضايا المرأة وهمومها ومشاكلها وآمالها حيث قدمت صورة شبه متكاملة عن حياة المرأة الجزائرية من عدة جوانب نفسية واجتماعية وجسدية وسياسية.

– الرواية الجزائرية النسوية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً في نشأتها وتطورها بمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والعاطفية وخاصة قضايا المرأة نحو تحريرها والانطلاق بها إلي الإبداع والكتابة.

– نلاحظ أكثر الروايات الجزائية النسوية قد تناولت قضايا المرأة بشكل ملحوظ، فقد اهتمت بالجانب المادي الجسدي كوسيلة للإشباع الجنسي، حيث جعلت من الجسد الأنثوي كمحطة عبور، تستطيع الكاتبة المبدعة من خلاله إيصال ما يعتور في نفسها من مشاعر وأحاسيس، كون الجسد لغة المرأة، فالجسد الأنثوي يعد قيمة ثقافية ولغوية وجمالية تستعمله الأنثى المبدعة وقت ما أتاحت لها ذلك فهو وسيلة مميزة للتعبير عن ذاتها، وهذا ما تميزت به رواية (الأسود يليق بك)في التعبير عن ذات الأنثى لأن الرواية الجزائرية النسوية تميزت بالميل إلى جرأة الطرح.

– لقد كسر الزمن الروائي لتعلن من خلاله المبدعة (الكاتبة) انفلاتها والخروج من أسرها لتحرير الذات الإنسانية لتصل إلى تحرير المرأة ومن ثم تحرير مجتمعها، وظهر ذلك جلياً عن طريق التمرد على السلطة الذكورية.

– كما وظفت الاسترجاع في الرواية خير توظيف بتقسيمه إلى استرجاع داخلي وخارجي ومزجي.

نلاحظ أن لغة الأنثى في الكتابة تختلف عن لغة الذكر حيث نجد لغتها تتميز بالشعرية والمرونة والسلاسة وقوة الإقناع وهذا ما يتلائم مع أنوثتها لتتصدي سلطة الذكر، بالخروج من حالة الكبت التي كانت تعيشها إلى مناشدة الحرية.

كما نجد الروائية اهتمت بالمضمون والأفكار أكثر من الشكل الفني لأنها أرادت بهذا العمل إبلاغ رسالتها لنقد الواقع وتعريته, فقد عبرت الرواية عن الوضع السياسي والاجتماعي الذي تعيشه الجزائر جراء المأساة الوطنية المعاشة.

– اعتمدت الساردة على الماضي مع ذكر الحاضر من حين الى الآخر لتربط الماضي بالحاضر، فالرواية مبنية على تردد الأحداث في زمنيين: الزمن الماضي وهو الزمن التاريخي مع الزمن الرهن وهو زمن الواقع المعاش.

تنوعت شخوص الرواية إلى شخصيات فرعية وتاريخية ومتكرر حتى تثري المدلول الروائي كما ساهمت الشخصيات الثانوية في تطوير الأحداث وإبراز مواقفها إزاء الأحداث التي عاشتها البلاد أثناء الحرب العشرية، لتقابل الأحداث الماضية اللحظة الراهنة.

– من هنا نتوصل بأن الحديث لابد أن يكون على قدر فهم السامح لأن لكل مقام مقال فلا نأتي بالجمل العسيرة لسامح مبتدئ فنتوصل لعدم فهم الحديث فلا تحدث عملية التفاعل الإبداعي بينهما, إذن لا نتيجة.

فلا بد للروائي البارز المهم أن يكون له دور في عملية السرد ونقل الحدث من المجتمع إلى عمله الإبداعي.

يمكن القول بأن زمن الرواية لم يتحدد بعد، تارة نجده زمن بعيد المدى لدرجة القرون، واستنتجت كباحثة هذا من ارتباط البطل بالغليون الذي كان أكثر انتشاره في القرن التاسع عشر، في حين قل ما يستخدم الغليون في هذا القرن، وهذا ما يجعلني في حيرة لعدم وجود تحديد دقيق لزمن الرواية، فتوصلت إلى أن الإشارات الأرستقراطية الموجودة في الرواية من موسيقي الدانوب الأزرق–الغليون– التوليب– تدل على أن زمنها في القديم من تلك الإشارات، ومن الممكن بأن الرواية زمنها قريب بدخول الهاتف المحمول بدرجة ضئيلة، ووجود رحلات بالطائرة في كل وقت–

لأن بالقـديم ربمـا لا توجـد طـائرة وإن وجـدت فبالشـيء القليـل فهـذه كلهـا مجـرد استنتاجات أولية.

ومما توصلت إليه أخر المطاف بأن زمن الكتابة سنة 2001.

– وزمن النص 1991 وهي ما سمي بالحرب العشرية الجزائرية.

– كمـا وجـدت معظـم النقـاد يقولـون الروايـة الكثيـرة بالاسـترجاع غالبـاً تـأتي بالنهاية في أول الرواية، وهذا ما حدث في هذه الرواية بالعموم بشيء من الغموض (كبيانو).

2– التوصيات:

1– هذه الرواية تستحق الدراسة من كل الجوانب, كباحثة فتحث باب الغوص في هذه الروايـة لدراسـتها؛ وأهميتهـا ولمـا تحتويـه مـن تقنيـات سـردية فاضـت بهـا تسـتحق الدراسة والوقوف عندها بعين ناقدة.

2– لابد من دراسة أعمال أحلام مستغانمي لما فيها من قيمة فنية لا تتوقف.

3– لابد من ترك حرية البحث في روايات أحلام مستغانمي لأنها تعد سلسلة مترابطة مـع بعضـها الـبعض، بـلا تقيـد, ولابـد مـن إعطـاء كـل واحـد وجهـة نظـره، كمـا يعيشها.

4– عـدم اللجـوء إلـى وجهـات نظـر الآخـرين لأن وقتهـا تتشـتت الأفكـار ويتلاشـى المضمون الذي نود الوصول إليه.

المصـــــادر والمـــــراجـــــع

أولاً: القــرآن الكـريــم.

ثانياً: الكتب.

1- الأزمنـة فـي اللغـة العربيـة، فريـد الـدين أيـدين، دار العِبَـر للطباعـة والنشـر، اسطنبول، دط، 1997.

2- ديـوان لبيـد بـن ربيعـة العـامري، شـركة الأرقـم بـن أبـي الأرقـم للطباعـة والنشـر والتوزيع لبنان، ط1، 1997، ص92

3- رواية الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ، أحلام مستغانمي، دمغة الناشر هاشيت أنطوان بيروت لبنان 2012.

4- ألـف ليلـة وليلـة، تحليـل سـيميائي تفكيكـي لحكايـة جمـال بغـداد، عبـد الملـك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، دط، 1993.

5- بنـاء الروايـة، دراسـة مقارنـة فـي "ثلاثيـة" نجيـب محفـوظ، سـيزا قاسـم، مهرجـان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، دط، 2004.

6- البنيـة السـردية للقصـة القصـيرة، عبـد الـرحيم الكـردي، مكتبـة الآداب، ط3، 1426هـ/2005 م.

7- بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990.

8- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1،آب ، 1991.

9- تاريخ الأمم والملوك، محمد بن جرير، تح: محمد إبراهيم، دار سويدان بيروت، ط2003،2.

10- تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) ، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 1997.

11-تحليل النص السردي، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م.

12-تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

13-تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ط2، 2015.

14-جدلية الزمن، عاستون باشلار، خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1992.

15-جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط3، 1987.

16-خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلّى وعبد الجليل الأزدي، إشراف: محمود القاضي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

17-دراسات في الفلسفة اليونانية، حمادة حسين صالح، ج2، دار الهادي، ط1، 1426هـ 2005م.

18-الرواية العربية والرؤيا، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003.

19-الرواية والتاريخ، نظال الشمالي، جدار للكاتب العالمي عالم الكتب، الأردن، ط1، 2006.

20-الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، حسام ألآلوسي، المطبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، توزيع دار فارس الأردن-عمان، ط1، 2005.

21–الزمان والسرد, بول ريكور، تر :سعيد الغانمي, فلاح رحيم, دار الكتاب الجديدة المتحدة، ج 1، ط1، 2006م.

22–الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، هيثم على الحاج، دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008.

23–الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، مؤسسة العربية للدراسات، لبنان، ط1، 2004.

24–الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، فاطمة سالم الحاجي، دار الجماهيرية للتوزيع والنشر والإعلان، 2000، دط.

25–الزمن والرواية: مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997.

26–السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2006، ط1، ص28.

27–سيمولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، ط1، 1972.

28–في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، بإشراف أحمد مشاري العدواني، ط1، 1923هـ–1990م.

29–القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، علي المانعي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.

30–القصة والرواية، عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، ط1، 1980.

31–الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997.

32- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا. سمير المرزوقي وجميل شاكر، سلسلة مشروع النشر المشترك، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، دط، 1986.

33-مسرح الشعر، عزيز أباظة، المجلد الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1969.

34-المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، أحمد رحيم الخفاجي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء عمان، ط1 ،2012.

35-مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي البلدي، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ط1، 2005.

36-مفهوم السببية بين المتكلمين والفلاسفة بين الغزالي وابن رشيد، دراسته وتحليل، جيتراد جهامي، منشورات دار المشرق بيروت، المكتبة الشرقية ساحة النجمة بيروت، ط ، 1968.

37- نصوص فلسفية عامة في علم النفس وعلم الجمال، كوفيلة أرمان، بيت الحكمة العراق-بغداد، ط1، 1427هـ- 2006م.

38-نظريات السرد الحديثة، ولاس مارتن، تح، حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة مصر، ج1، ط1، 1998م.

39-الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1

40-الشعرية، تزفيتان تودروف، تر، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دط، دت.

ثالثاً: المعـاجـــم.

1-لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان، ج 6، ط3.

2-معاجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- انجليزي- فرنسي)،لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ناشرون دار النهار للنشر، ط1، 2002.
3-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصّلح بيروت، ط2، 1984.
4-المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 1425هـ-2004م.

رابعاً: رسائـــل علميـــة.

1-بناء الشخصية والمكان في رواية ذكرة الجسد لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، إعداد: فلة قارة- ليندة الكحل، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة: منتوري قسنطينة، 2011م.
2-البناء الفني في روايات سهيل إدريس، رسالة ماجستير، إشراف: د نبيل حداد، جامعة آل البيت الأردن، 2010.
3-بنية الخطاب السردي في رواية (فوضى الحواس)، إعداد: أحلام معمري، إشراف: عبد القادر هني، 2003-2004.
4-بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية دراسة نقدية، حفيظة أحمد، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله فلسطين، ط1، 2007م.
5-بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، رسالة ماجستير، إعداد: سهام سديرة، إشراف: رابح دوب، 2005-2006م.
6-البنية السردية في رواية" خطوات في اتجاه الآخر" رسالة ماجستير، لـ حفناوي زاغر، إعداد: ربيعة بدري، إشراف: رحيمة شيتر، السنة الجامعية: 1436/1435هـ-2015/2014م.

7-تقنيات السرد في الخطاب الروائي، العربي في فلسطين من عام 1994-2006م، رسالة ماجستير، وئام رشيد عبدالحميد، إشراف، نبيل خالد أبو علي، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، 1431هـ، 2010م.

خامساً: مجلــة علميــة.

1-بناء الحدث في شعر نازك الملائكة، (مقاربة نصية)، نجوى محمد جمعة، جامعة البصرة، مجلة أداب البصرة، العدد 44، 2007.

2-حركة الزمن في قصص أنور عبدالعزيز القصيرة، الاسترجاع والاستباق (نموذجاً)، د. هشام محمد عبدالله، نفله حسن العربي، مجلة علمية دراسات موصلة، العدد(23)، 2011.

3-الزمن في القصة القرآنية قصة موسى (أنموذجاً). نبهان حسون السعدون، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مجلة كلية العلوم الإسلامية (العدد1/15)، 1435هـ- 2014م، المجلد الثامن.

4-السارد في رواية، سأمضي للروائي، صالح جبار محمد خلفاوي، دراسة تحليلية نقدية، مجلة جامعة الزيتونية، د.نجاة عمار، المجلد/ العدد.17، 2004.

5- الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجود في رواية (غدا يوم جديد) لعبد الحميد بن هوفة، نبيلة بونشادة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السابع، 2011.

6-المكان والمصطلحات المقاربة له- دراسة مفهومايته، د: غيداء أحمد سعدون شلاش ، كلية التربية للبنات/ مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد2، 2011