الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

بنية الزمن في رواية "نساء في الجحيم"

لـ:عائشـة بنـور

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
مسعودة جاطة

إشراف الدكتورة:
نزيهة زاغـز

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة
نصيرة زوزو	دكتورة	رئيسا
نزيهة زاغز	أستاذ دكتور	مشرفا و مقررا
هنية جوادي	دكتورة	مناقشا

السنة الجامعية: 1437هـ/1438هـ
2016م/ 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

صدق الله العلي العظيم
اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم
اقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق

الإهـداء

- إلى عطر الحب والوفاء: زوجي الموقر (حكيم)
- إلى أغلى وأجود ماركات ذلك العطر: ابنتي العزيزتين حفظهما الله لي ورعاهما: آلاء الرحمان ضحى وبراءة
- إلى أماكن القلب المقدسة: والدي الكريمين – أطال الله عمرهما: (جميلة ولعلى)
- إلى أروع هبة من الله بها علينا: شمعتنا وسراج سعادتنا: تسنيم نور الهدى.
- إلى إخوتي وأخواتي: كمال، زكري، رضوان، سميرة، حبيبة، حنان، سماح، نادية، ابتسام.
- إلى من كان وجودهم دعما لي:
- السيد: الميلود بن عيسى (مفتش مادة اللغة العربية)
- السيد: عزوز فرحاتي
- السيدة: مليكة سايحي وابنتيها (وردة وبسمة)
- الآنسة: سليمة برنوص.

أهـدي هذا العـمل.

مسـعودة جاطـة.

شكر و عرفان

الحمد لله الذي أنار درب العلم و المعرفة، و أعاننا على أداء هذا الواجب، ووفقنا إلى انجاز هذا العمل نتوجه بجزيل الشكر و الامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد على انجاز هذا العمل و في تذليل ما وجهناه من صعوبات، و نخص بالذكر الأستاذة المشرفة: نزيهة زاغز التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها و نصائحها القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

و لا يفوتني أن اشكر كل أستاذ يعمل بصدق في هذا الصرح العلمي و المعرفي المتميز (جامعة محمد خيضر) ساعيا إلى جعلها في الصدارة.

مقـــدمة

لقد ظل الفكر البشري منذ القديم يؤصل للزمن (Le Temps) في محاولة منه لإدراك ماهيته، و استكناه حقيقته، غير أنه ظل عاجزا عن وضع مفهوم محدد له على اعتبار أنه عنصر تجريدي مقرون بعوالم الميتافيزيقا (Métaphysique)، فقضايا مثل القدم و الحدوث و مآل الوجود، و الصيرورة و الأزلية، و غيرها من القضايا الفلسفية هي في حقيقة أمرها، تحاول أن تخوض في ظاهرة الزمنية بوصفها ظاهرة من أكبر الظواهر الوجودية.

و إذا ما أردنا بيان مكانة الزمن في الرواية اتضح لنا أنه يشكل مركز الاستقطاب بما له من فاعلية جمالية و فنية من شانها أن تبلور شعرية النص الأدبي الذي تاس عبر ما يسمى في النقد المعاصر بالانزياح (Déviation) و هو في ذلك يلعب دورا يشبه كثيرا ذلك الذي يلعبه اللون في اللوحة الزيتية، فهو يعطي للحدث صيغة خاصة تشير للحين الذي وقع فيه، و تضفي على الجو العام له ظلالا، توحي بأبعاد دلالية تسمح لها حدود التأويل.

و من ثم فاختياري لموضوع (بنية الزمن في رواية نساء في الجحيم) لعائشة بنور لم يكن من قبيل الصدفة، لأن هذا الموضوع بالتحديد من أكثر المواضيع التي استهو نتني كوني رأيت أن الزمن عد من العناصر الأساسية في بناء متن هذه الرواية و التي وقع اختياري عليها لسببين هما:

أولا: كونها إصدار جديد قلت الدراسات النقدية حوله.

ثانيا: كوني رأيت فيها (أي الرواية) حقل خصبا لتطبيق التقنيات المراد دراستها في البحث و المتمثلة في (الاسترجاع و الاستباق، و المشهد، و الوقفة الوصفية و الحذف و الخلاصة)

و من هنا طرحت أسئلة عدة أبرزها: ما مفهوم الزمن في اللغة و الاصطلاح؟ و ما هي التقنيات الواجب دراستها لتحديد بنية الزمن في النص الروائي؟ و أي هذه التقنيات اشد حضورا في النص الروائي الحديث خاصة - و لم؟

و لقد اعتمدت المنهج البنيوي كونه المناسب لطبيعة الموضوع – معتمده – و بشكل كلي على مصطلحات الناقد الفرنسي (جيراجينيت) المتعلقة خاصة بالتقنيات السردية الأنف ذكرها.

و عليه قمت بتقسيم البحث إلى مقدمة و فصلين أحدهما نظري و الآخر تطبيقي، أما الفصل النظري فقد عنونته (ماهية الزمن) حيث تناولت من خلاله التعريف اللغوي و كذا الاصطلاحي لكلمة (الزمن) ثم عرجت إلى بيان الهيكل الزمني للنص الروائي و أخيرا عرضت الخلفية النظرية للمنهج البنيوي الذي طبقته، إذ رأيت انه لابد من استعراض

المفاهيم التي سأتعامل معها، أما الفصل التطبيقي فقد حمل عنوان البحث (بنية الزمن في رواية نساء في الجحيم لعائشة بنور و قد تناولت من خلاله دراسة ما يلي:

1. المفارقات الزمنية الواردة في الرواية.

2. التقنيات العاملة عللا ابطاء السرد (المشهد، و الوقفة الوصفية) و التقنيات العاملة على تسريع السرد (الحذف و الخلاصة)

3. التواتر بأنواعه المفرد و التكراري و المؤلف و قد أنهيت البحث بخاتمة تضم أبرز و أهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث الذي قمنا بإنجازه.

و من المصادر و المراجع التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة نذكر:

- رواية: نساء في الجحيم لعائشة بنور.

- خطاب الحكاية لجيراجينيت.

- في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض.

و من الصعوبات التي واجهتها في البحث فوضى المصطلحات بسبب تعدد الترجمات من اللغات الأجنبية نحو العربية و عدم دقتها أحيانا، إذ يمكن القول أنها في أحيان كثيرة صارت تشوش مفاهيم المنهج البنيوي المعتمد في البحث و ذلك رغم أن السرديات أصبحت علما.

و في الختام أتوجه بشري للمولى عز وجل الذي أعانني على انجاز هذا البحث، كما أتوجه بشكري لكل من قدم لي يد العون و أخص بالذكر: أستاذتي المشرفة متمنية لها دوام الصحة و العافية.

الفصل الأول : ماهية الزمن [مصطلحات و مفاهيم]

- المبحث الأول:تعريف الزمن

المطلب الأول: التعريف اللغوي للزمن

المطلب الثاني: التعريف الاصطلاحي للزمن

- المبحث الثاني: الهيكل الزمني للنص الروائي

المطلب الأول: أزمنة خارجية

المطلب الثاني: ازمنة داخلية

- المبحث الثالث: بنية الزمن من وجهة نظر منهجين نقديين

المطلب الأول: المنهج الشكلاني

أ. المتن الحكائي.

ب. المبنى الحكائي.

المطلب الثاني: المنهج البنيوي.

أ. الترتيب "المفارقات الزمنية "

1. الاسترجاع.

- تعريفه
- أهميته
- وظائفه
- أنواعه
- أشكاله من الناحية العاطفية
- ترسيمته

2. الاستباق:

- تعريفه
- وظائفه
- أنواعه
- ترسيمته

ب. المدة "السرعة السردية"

1. تقنيات إبطاء السرد

- المشهد
- الوقفة الوصفية
- تقنيات تسريع السرد
- الحذف
- الخلاصة

ج. التواتر

1. تعريفه

2. أنواعه

- التواتر المفرد
- التواتر المكرر
- التواتر المؤلف

لقد ظل الزمن و -مازال نسبيا- عصي الفهم، منذ الإنسان الأول وصولا إلى عصرنا الحالي، و تظل محاولة الاقتراب من المستعصي و محاولة فهمه في حد ذاتها متعة و تحديا [1]

ولعل دراسة الزمن تحديدا تحتاج إلى وعي أولي بخلفيات الفهم الفلسفي له، و لأنواعه و أبعاده، لتقترب الدراسة من العمق المتماهي مع النص[2].

إن الزمن متأصل في خبرتنا اليومية و الحياتية، فالحياة زمن و الزمن حياة، لذلك لا يقتصر الإحساس بالزمن على الإنسان في جميع الكائنات تملك إحساسا بالزمن و لكن تختلف في درجة الإحساس و الإدراك و التحليل، و اهتداء الإنسان للزمن وجد مع وجود الإنسان منذ القدم، فتعاقب الفصول و الأيام و غير ذلك من دورات الطبيعة استند عليها في التوصل إلى الزمن و قياسه[3]

يولد الإحساس بالزمن مع الإنسان بالفطرة إذ تمتلك زمنا بيولوجيا يجعله قادرا على تمييز الليل و النهار، و لكن عالم النفس جان بياجيه أوضح « أن الوعي بالتزامن و التعاقب هو استجابات يتعلمها الطفل في طفولته»[4]

المبحث الأول: تعريف الزمن

المطلب الأول: التعريف اللغوي:

سنكتفي في هذا المطلب بتقديم أو بالأحرى بعرض تعريفين اثنين فقط للزمن، الأول لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور) و الثاني لمجد الدين محمد بن يعقوب (الفيروز أبادي) الوارد في قاموسه الموسوم (المحيط)، و مرد هذا التحديد هو أن كلا التعريفين الواردين في القاموسين قد كانا ذا دلالة متشابهة و متقاربة إلى حد بعيد إن لم نقل واحدة.

[1]- بشرى عبد الله: جماليات الزمن في الرواية دراسة متخصصة في جماليات الزمن في الرواية الإماراتية.
الهدهد للنشر- دبي- الإمارات العربية المتحدة ط1 1436هـ - 2015 م
[2]- المرجع السابق ص 11
[3]- مها حسين القطراوي- الزمن في الرواية العربية – المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت، ط1، 2004
[4]- المرجع نفسه ص 12

فابن منظور يرى أن:« زمن: الزمن و الزمان اسم تقليل الوقت و كثيره، و في المحكم الزمن و الزمان العصر، و الجمع أزمن و أزمان و أزمنة، و زمن زامن: شديد، و أزمن الشيء: طال عليه الزمان و الاسم من ذلك الزمن و الزمنة عن ابن الأعرابي: و أزمن بالمكان: أقام به زمانا، و عامله مزامنة و زمانا من الزمن، الأخيرة عن الحياني، و قال شهر: الدهر و الزمان واحد، قال أبو الهيثم: اخطأ شهر: الزمان زمان الرطب و الفاكهة و زمان الحر و البرد، قال: و يكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال: و سمعت غير واحد من العرب يقول: أقمنا بموضع كذا و على ماء كذا دهرا، و إن هذا البلد لا يحملنا دهرا طويلا و الزمان يقع على الفصل من فصول السنة و على مدة و على مدة ولاية الرجل»[1]

بينما نجد مجد الدين محمد بن يعقوب (الفيروز أبادي) يعرفه قائلا: «الزمن اسم تقليل الوقت و كثيره، و الجمع أزمان و أزمنة، و أزمن»[2]

المطلب الثاني: التعريف الاصطلاحي:

«ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح على أحد هذا السؤال، فإني أعرف و عندما يطرح علي فإني أنذاك لا اعرف شيئا»بهذه الصرخة عبر القديس أوغسطين من موقفه من الزمن و هو على عتبة تأملاته التي ضمنها "الاعترافات"، لا تخلو هذه الصرخة من دلالات و أبعاد عميقة نجد تعبيرات عديدة عنها في الفكر الإنساني بصدد التأمل و البحث في مقولة الزمن، كان الزمن و ما يزال يثير المثير من الاهتمام، و في مجالات معرفية متعددة ابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية، و خاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من اليومي لتطال الكوني و الانطولوجي، و دخلت في هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية و سيكولوجية و منطقية و غيرها، و كانت حصيلة تصور مقولة الزمن تجد اختزالها العلمي و المباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة و بالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إل ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، المستقبل و ما يزال التفكير في الزمن يأخذ شيات و أشكالا عديدة إلى يومنا من هذا البعد الفلسفي، حتى و إن كان يتخذ

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور) دار حياء التراث العربية، بيروت – لبنان ط3، الجزء السادس 1993 ص 86-87.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب (الفيروز ابادي) القاموس المحيط دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ط1 1420-1999 ص 180.

لبوسات معينة بحسب اتجاه الباحث أو المفكر، و تكفي في هذا الصدد الإشارة إلى تأملات برجسون و غاستور باشلال ليتضح لنا هذا بجلاء. [1]

إن مقولة الزمن متعددة المجالات و يعطيها كل مجال دلالة خاصة و يتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري و النظري و قد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر، فيوظفها مانحا إياها خصوصية تساير نظامه الفكري، و انطلاقا من هذا يراكم بدوره رؤيته المستقلة للزمن و تصوره المتميز عنه، و قد يذهب إلى مستوى القطيعة مع الأصول المعرفية الأولى المنطلق منها كما يظل بالمقابل رهين تلك الأصول يستمد منها تصوره، و يعود إليها بين الفينة و الأخرى ليحاكم فرضياته أو ليبحث لها عن سند... [2]

يبرز لنا المظهر الأول بوضوح في علاقة تحليل زمن الفعل في اللغة، باصوله الفلسفية و المنطقية لقد كان تحليل في اللغة أسير المطابقة الفيزيائية، لكن التطور الذي حققته اللسانيات منذ بدايات هذا القرن إلى الآن جعلها تقطع مع ذلك التصور، و تقدم فرضياتها التي راكمت اختيار صلاحيتها من خلال دراسات هامة ورائدة.

و يتجلى لنا المظهر الثاني، و إن بشكل مختلف، في تحليل الزمن من خلال الخطاب أو النص إن هذا التحليل يستمد أهم مقوماته من تحليل اللسانيات للزمن، و كل ما يقوم به إلى الآن هو اعتماد نتائج البحث اللساني للزمن، شددنا في حديثنا عن هذا المظهر الثاني عن الاختلاف، لأن تحليل الخطاب مجاله هذا مرتبطا بوثوق بالتحليل اللساني، و هو من ثمة يمتلك «شرعية» استخدام مفاهيمه و أدواته و إجراءاته التي ينقلها من مجال الجملة إلى ما فوق الجملة أو يتعداها، لذلك فالاختلاف يبدو لنا هنا جليا بمقارنة هذا مع "الزمن" في اللغة العربية الذي لم يقطع بعد صلاته بالأصول المنطقية التي قام عليها منذ قرون عديدة، لذلك تمكن الإشارة إلى افتقار اللغة العربية الشديد إلى التحليل العلمي لهذه المقولة، لكونها لم تستطع بعد الخروج عن تلك الأصول – الأسس التي انطلقت منها، رغم بعض المحاولات التي سنعود إلى بعضها. [3]

---

[1] - Paul Ricoeur : Temps et récit edi . Seuil 1983 p 22.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد-) المركز الثقافي العربي بيروت ط3-ص 1997 ص 61.

[3]- المرجع السابق ص 62.

المبحث الثاني: الهيكل الزمني للنص الروائي:

يقوم الهيكل الزمني للنص الروائي على زمنيتين هما:

المطلب الأول: أزمنة خارجية: و تسمى كذلك (أزمنة القصة) و هي أزمنة لا تخضع إلى بنية معقدة أو متداخلة بل تخضع إلى التسلسل المنطقي للأحداث[1]، فهي زمن مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها وفق السبب و النتيجة أي المادة الحكائية الخام، قبل أن تمسها يد الروائي، و التي تجري في زمن ما محدد[2]

المطلب الثاني: أزمنة داخلية: و يطلق عليه أيضا زمن السرد، أو زمن الخطاب أو زمن الحكاية و هو الذي يشيد هيكل النص، و يطرح بدوره ثنائية زمنية مضطربة، حيث أن للقصة زمنين الأول هو زمن الحدث المخبر به (زمن الرواية)، و الثاني هو زمن الإخبار (زمن الكتابة) و يرجع هذا التذبذب إلى تعاصر الأحداث من جهة و بروز عدة شخصيات مرة واحدة، من جهة أخرى، و استحالة تقديمها دفعة واحدة، و هو ما يدفع الكاتب إلى استعمال عدة تقنيات، كالحذف و التقديم، و التأخير، مما يعرض هذه الزمنية إلى نوع من الخلط الناتج عن هذه التصرفات التي أوجد لها النقد قواعد تعرف بنظام الزمن.

المبحث الثالث: بنية الزمن من وجهة نظر منهجين نقديين:

في هذا العنصر سنورد نظرة موجزة * لآراء النقاد و تصوراتهم حول بنية الزمن من الروائي و تقسيماته و سنبدأ أولا:

المطلب الأول: المنهج الشكلاني:

لقد شغل الزمن الروائي النقاد في محاولة منهم لتفسير ماهيته وأقسامه فهو يحمل إشكالية لأنه يمثل مجموعة من الأزمنة المتداخلة و المتشابكة و ليس الغرض من

---

[1]- إدريس بودبية: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر 2007

[2]- بشرى عبد الله، جماليان الزمن في الرواية، ص 63

* سوف نكتفي بالتوقف عند آراء بعد النقاد في تقسيم الزمن الذي يغني مادة البحث.

عرض تصورات النقاد و آرائهم في الزمن الروائي هو التغطية التاريخية النظرية، و إنما الغاية هو تأكيد اتفاق النقاد حول أمور ثلاثة:

أولها: تأكيدهم على وجود الزمن في النص الروائي.

ثانيها: محاولاتهم الجادة تحليله و تقسيمه.

ثالثها: سعيهم الدؤوب لوضع تصور لكيفية اشتغال الزمن في النص، باعتباره بؤرة زمنية متعددة المحاور و الاتجاهات[1]

لقد ظهر الاتجاه الشكلاني في فترة مبكرة من تاريخ التعامل مع مفهوم الزمن في الأثر الأدبي، لذلك لم يشكل مذهبا واضح الملامح و إنما عبارة عن تأملات في المظهر الزمني للرواية و علاقته بالبنية السردية ككل[2]

و يؤثر على الشكلانيين الروس أنهم يمثلون الفاعلية الأولى في تحليل زمن الخطاب الروائي في العشرينات من القرن العشرين[3]

فلقد مهد الشكلانيون الروس لظهور التحليل البنيوي للخطاب الروائي الذي كان من عناصره الزمن[4]، حيث انطلقوا في تصورهم من التمييز بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي الذي اشتغل من طرف البنيويين في دراستهم للزمن، و نذكر بأن المتن الحكائي: «هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، و التي يقع إخبارنا بها خلال العمل»[5]، أما المبنى الحكائي، فنجد فيه الأحداث نفسها «و لكن يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»[6].

لقد وجب الاعتراف بأن «الشكلانيين كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، و مارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، و

[1]- د/ مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ص 48
* سوف نكتفي بالتوقف عند آراء بعض النقاد في تقسيم الزمن الذي يعني مادة البحث.
[2]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 43
[3]- د/ مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 48
[4]- د/ شريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية ص 23
[5]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ص 48
[6]- المرجع نفسه.

قد تم لهم ذلك حين جعلوا ارتكازهم ليس على طبيعة الأحداث في حد ذاتها و إنما على العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث و تربط أجزائها»[1] فقد تحدث الشكلانيون عن طريقتين لعرض الأحداث أو سردها:

أ/ فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص أو يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي[2]

لم تمنح النظرية الشكلانيه نظام أحداث الحكاية اهتماما كبيرا، و إنما وجهت اهتمامها إلى العلاقات القائمة بين الأحداث، فهم يهملون السرد من حيث هو قصة، و لم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب.

لقد كان للشكلانيين إذن أثر بالغ في إرساء نظرية أدبية تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيس، رافضة المقاربات النفسية و الاجتماعية، التي كانت تؤلف جوهر الموروث النقدي من قبل[3] و يتصل بهذا الأمر موضوع الزمن في الرواية بحيث يمكننا أن نذهب إلى أن الشكلانية الروسية كأحد المناهج الداخلية التي تدرس النص من داخله قد تعاملت مع النص على اعتبار أن زمنه موجود فيه، بمعنى أن دراسة الزمن في الرواية يجب أن تتجه نحو زمن الأحداث في العمل الأدبي نفسه دون محاولة ربطها بأي زمن خارجي.

لقد بدأ الشكلانيون الروس دراسة الزمن و تحليله في العشرينيات من القرن العشرين، غير أن هذه البدايات وئدت لما لقيت مدرسة الشكلانيين من رفض و انتقاد سياسي، كما لم تثمر أو تتطور في الغرب في هذا الوقت، نظرا لأن أعمال الشكليين الروس لم تترجم إلى الفرنسية أو الانجليزية إلا في بداية الستينات و قد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينات تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل و تجسيده في النص الروائي [4]

[1]- ينظر حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1990
[2]- المرجع نفسه.
[3]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 43.
[4]- أنظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ص 27

و مما يؤخذ على الشكلانيين أنهم ركزوا جل اهتمامهم على اللغة، محاولين التأكيد على إمكانية دراسة النص الأدبي كعالم مستقل بذاته، له قوانينه و أنظمته الداخلية، و بسبب تلك المبالغة في التركيز على اللغة لتأكيد استقلالية النص لا يمكننا أن نجذ لهم أسسا راسخة وواضحة في التعامل مع الزمن الروائي، و إنما هي شذرات حاولنا لملمتها من مقولة هنا، و رأي هناك، و هنا لابد أن نأخذ بعين الاعتبار الزمن القصير الذي عاشته الشكلانية الروسية لدرجة أنها لم تتمكن من بلورة آرائهم فيه.

في ختام هذا العنصر يمكن القول أن الشكلانيين الروس كان لهم الفضل العظيم في وضع قطار التحليل البنيوي على السكة ليأتي فيما بعد شلة من الباحثين يوسعون من تصوراتهم خاصة المتعلقة بالزمن نقطة اهتمامنا في هذا الفصل، و نختار من بين هؤلاء "ترفيطان تودوروف" (Tzuetan Todorov) و "جيرارجينت" (Gerard Genette) كونهما برزا فعلا بأبحاثهما التي تناولت الخطاب الروائي[1]

المطلب الثاني: المنهج البنيوي:

تتجلى أهمية عنصر الزمن في الفن الروائي بعدم إمكانية إهماله، فلا يمكن أن ننطق بسرد حدث ما ما لم نحدد له عتبة زمنية، و إلى جانب ذلك ارتبطت حداثة الرواية بقدرتها على التلاعب بالبنية الزمنية، لدرجة أصبحت معها زمنية الأحداث عنوانا لتمييز نمط روائي من سواه[2]

إنه و بعد أفول الشكلانية لأسباب عديدة على رأسها الضغوط السياسية، نهضت البنيوية بوصفها منهج بحث على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس، و عمقت أفكار القطيعة مع الأفكار الخارجية، و بذلك فقد استفادت من جهود "فردينا نددى سويسر" و المدرسة الشكلية، و النقد الجديد، و جهود المدارس اللغوية السابقة[3]

[1]- شريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية ص 32
[2]- فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية دار صفاء، عمان، الأردن ط1-2011
[3]- ينظر أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 47

و بظهور النقد البنيوي في الستينات، ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص بعامة، و عن الرواية بخاصة، فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من حيث الشكل[1]

يعد "تودوروف" أحد أبرز البنيويين حيث يقدم في مقال "الحكاية الأدبية" تصوره الخاص عن تحليل الخطاب الروائي فيتناوله مقسما إياه إلى قصة و خطاب بناء على "توماشفسكي" مبرزا أهم العناصر البنائية التي تشكل الرواية.

يذهب "تودوروف" مذهب الشكلانيين في تمييزه بين ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل و التي تضمنها الرواية و هذه الأصناف هي:

1/ زمن القصة: أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي[2] و هو زمن خطي متعدد الأبعاد يمكنه احتواء عدة أحداث لحظة واحدة الأمر الذي يستعصى على الخطاب، فيرتبها الواحدة تلو الأخرى و قد يقدم حدثا على آخر، أو يتضمن هذا ذاك ، هكذا يقوم الكاتب بتحريف زمن القصة، و يظهر أشكالا مختلفة لزمن الخطاب حصرها في التسلسل و التناوب و التداخل[3] حيث يعرف كل منها كما يلي:

أ/ التسلسل: هو تتابع قصص عديدة تبدأ فيه الثانية بعد انتهاء الأولى.

ب/ التداخل: هو دمج قصة داخل أخرى مثل حكاية ألف ليلة و ليلة.

جـ/ التناوب: فيتمثل في حكي قصتين معا، يتوقف الحكي عند الأولى، ثم ينتقل به إلى الثانية أو العكس، و هكذا إلى أن تتم القصتان[4]

2/ زمن الكتابة: أو (السرد) و هو زمن مرتبط بعملية التلفظ و هذا الزمن يصير عنصر أدبيا بمجرد دخوله القصة، يتجلى عندما يحدثنا الروي عن القصة التي يرويها، و المدة التي استغرقتها كتابتها.

---

[1]- سيبرا أحمد قاسم، بناء الرواية ص 27
[2]- أنظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 111
[3]- تزفيطان تودوروف، مقولات الحكايات الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل ص 109
[4]- المرجع نفسه

3/ **زمن القراءة**: أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص، فزمن القراءة هو الذي يحدد إدراكنا للعمل ككل متكامل، غير أنه يصير نصرا أدبيا، إن شاء ذلك الكاتب بإدراجه ضمن القصة مخاطبا القارئ مباشرة كأن يقول: إنها الآن العاشرة.

و إلى جانب هذه الأزمنة يعين "تودوروف" أزمنة أخرى تقيم هي كذلك على علاقة مع النص التخيلي و هي على التوالي:

أ/ **زمن الكاتب**: أي المرحلة الثقافية، و الأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.

ب/ **زمن القارئ**: و هو المسؤول عن التفسيرات الجديدة.

جـ/ **الزمن التاريخي**: و يظهر في علاقة التخيل بالواقع[1] و في كتابة (الشعرية) يطرح (تودوروف) الزمن كمظهر للاختيار يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى القصة، هذا الانتقال ينتج علاقة معينة بين زمن العالم المقدم، وزمن الخطاب المقدم له هذه العلاقات هي على التوالي:

أ/ **علاقة النظام**: و فيها يدرس المفارقات الزمنية: الاسترجاع و الاستناق، بسبب عدم تطابق زمن الخطاب مع زمن القصة[2].

ب/ **علاقة المدة**: و فيها تميز بين عدة حالات: الوقفة، و الحذف و المشهد و التلخيص.

جـ/ **علاقة التواتر**: و يذكر فيها أنواع السرد الثلاثة: السرد المفرد و السرد المكرر و السرد المؤلف[3]

لقد استطاع "جيرارجينت" في كتابه "الأشكال الثلاثة" أن يطور تحليل الخطاب الروائي عامة، و يقدم نظرة شاملة عن كيفية معالجة مقولة "الزمن"، فقد عد – بحق – أحد أبرز إعلام البنيوية الذي اكتسبت البنية الزمنية في دراساته بعدا جديدا حيث

[1]- أنظر: حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي ص 111
[2]- عن تزفيطان تودروف: مقولات الحكاية الأدبية ص 110
[3]- عن تزفيطان تودروف: مقولات الحكاية الأدبية ص 110

لم يتوقف عند التمييز الشكلاني لنوعي الزمن، بل جهد إلى إبراز العلاقة التي تربط بينهما، و يقول "جنيت" بلازمية النص السردي، لذا فهو يذهب إلى أن زمن الحكاية زمن كاذب و زائف «يقوم مقام زمن حقيقي»[1] و يحدد العلاقة بين زمن القصة و زمن الحكاية الكاذب في ثلاثة صلات تتمثل في:

1/ **الترتيب**: و يعني به تتابع الأحداث في القصة، و الترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها، و ينشأ عن الاختلاف بين الزمنيين ما يسميه بالتشويهات الزمنية، و يصطلح عليه "جيرارجينت" بالمقارنة الزمنية و "هو مصطلح عام للدلالة على كل شكل من أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين"[2] و يرى أن هذه الأشكال واسعة و يمثل لها بنوعين هما:

1/ **الاسترجاع**: "Analeps"

أ/ تعريفه: يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا و تجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص و من خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر و يستدعي الماضي بجميع مراحله و يوظفه في الحاضر السردي فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه "إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، و يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة[3] فالاسترجاع ما هو إلا عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، و تسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار "Retrospection [4]

فالاسترجاع إذن ما هو إلا حكي حدث سابق عن اللحظة التي وصلها السرد[5]

[1]- جيراجنيت: خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأردي، و عمر جلي ص 46 جيراجنيت: خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأردي، و عمر جلي ص 46
[2]- جيراجينت، خطاب الحكاية ص 51
[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 121
[4]- عمر عاشور: البنية السردية عند الطبيب صالح ص 18
[5]- شريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي ص 34

و رغم أن مصطلح "الاسترجاع" هو الأكثر شيوعا في الدراسات النقدية المعاصرة، فإن هناك من يستخدم مصطلح "سابقة زمنية" كبديل أو رديف له، و هو الاستخدام الذي نجده في كتاب (بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة) لمؤلفه: مراد عبد الرحمان مبروك و هناك من يستخدم (اللاحقة)كبديل أورديف آخر، و هو استخدام نجده في كتاب (مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا) لمؤلفه سعيد المرزوقي و جميل شاكر، مما يشير إلى فوضى استخدام المصطلح و "اللاحقة" عند "سمير المرزوقي" و "جميل شاكر" هي «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد و كذلك تسمى هذه العملية "الاستذكار"»[1]

ب/ أهمية الاسترجاع:

تأتي أهمية الاسترجاع في كونه تقنية تتمحور حول تجربة الذات و تعادل وفقا للمصطلح النفسي ما يسمى بالاستيطان أو التأمل الباطني و يعرف بأنه «معاينة المرء لعملياته العقلية، أو المعاينة الذاتية المنتظمة، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره و دوافعه و مشاعره و التأمل فيها، أشبه ما يكون بتحليل الذات و التأمل في خبراته الماضية يوازي تذكر الماضي، و الأحداث الماضية بطريقة غير مباشرة، لأن عملية الاستطان تتم في أعقاب حالة الخبرة و المعايشة، و بعد استقرار عناصرها في الذاكرة"[2] و ليست استعادة الزمن الماضي في الحاضر السردي مجرد عملية زمنية فقط، إنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات و أبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن، إن رؤية الإنسان للحدث الماضي في وقت لاحق تتعرض لكثير من التغيرات بفعل مرورها عبر بوتقه العقل فحركة الزمن و ما تحدثه من تغيرات جسدية و نفسية، تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر و تطوره.

جـ/ وظائف الاسترجاع:

[1]- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 33
[2]- مها حسن القطراوي: الزمن في الرواية العربية ص 193

إن شيوع تقنية الاسترجاع في "النص الروائي" تدفعنا إلى التساؤل: لماذا الماضي؟ و هل يعد ضرورة جمالية و فنية، أم يعبر عن دلالة فكرية و معرفية لابد من بلورتها؟ أو لعل المسافة الزمنية بين الحاضر و الماضي تثير في النفس متعة، و تخلق رؤيا جديدة للحوادث في ضوء خصوصية التجربة الجديدة، و ما تجسده من دلالات تكشف التساؤلات السابقة عن أهمية الاسترجاع في النص الروائي و ما يحققه من المقاصد و الوظائف الدلالية و الجمالية و التي يمكن أن نختزلها في النقاط الآتية:

1- إدخال شخصية حديثة إلى الأحداث و يرد السارد إضاءة سوابقها.
2- إظهار شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت و يجب استعادة ماضيها قريب العهد.
3- سد فجوات زمنية سابقة بعد فوات الأوان لمزيد من الاسترسال في الحادثة.
4- تأتي الاسترجاع لتعديل دلالة حدث ماضي سابق و ذلك أن يعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، و إما أن تحضن تأويلا أول و تعويضه بتأويل جديد[1]
5- تخليص النص الروائي من الرتابة و الخطية، و تحقيق التوازن الزمني في النص.
6- الكشف عن عمق التطور في الحدث، و التحول في الشخصية بين الماضي و الحاضر، و يبرز القيمة الدلالية من خلال المقارنة في وضعيتين "كأن يقارن السارد بين وضعية البطل الحاكية ووضعيته في بداية الحكاية، سواء كان ذلك لإبراز تشابه الوضعيتين أو اختلافهما"[2]

د/ أنواع الاسترجاع:

يقسم جيرارجينيت الاسترجاع على ثلاثة أصناف تبعا لدرجة قربه أو بعده عن «لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية »[3] و هي:

[1]- جيرارجينيت: خطاب الحكاية ص 60 –ص 76
[2]- سمير المرزوقي و جميل شاكر المدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1985 – ص 83
[3]- ينظر جيرارجينت، خطاب الحكاية ص 59

أ/ **الاسترجاع الخارجي**: Analepse externe و هو الاسترجاع «الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[1] أي هو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية، و بالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية، لذلك نجده يسير على خط زمني مستقل و خاص به و من ثم فهو يحمل وظيفة تفسيريه لا بنائية.

فالاسترجاع الخارجي إذن يعود إلى ما قبل بداية الرواية[2]

ب/ **الاسترجاع الداخلي**: Analepse Interne و يسميه "جينيت" "غيريه القصة" و يعني به الاسترجاعات «التي تتناول خطا قصصيا .....مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى»[3] و يتجسد في رغبة السارد في التعريف بماضي شخصية يتم إدخالها حديثا، و هي وظيفة تقليدية عادة و الاسترجاع الداخلي يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص[4]، إذن هو يلزم خط زمن السرد الأولي و ينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوى إلى:

1- **استرجاع داخلي متباين حكائيا**:Analepse Hétéro Diégetique و هو الذي يسير على خط زمن الحكي لكنه يحمل مضمونا سرديا مخالف لمضمون السرد الأولي: حالة إدخال شخصية روائية جديدة يقوم السارد بتوضيح خلفيتها.
2- **استرجاع داخلي متجانس حكائيا**: Analepse Homo Diégetiqueو هو الذي يسير تماما على خط السرد الأولي.

جـ/ **الاسترجاع المختلط**: Analepse ;isctеو هي استرجاعات "تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولي و نقطة سعتها لاحقة لها"[5] و يطلق عليه أيضا استرجاع مزجي: و هو ما يجمع بين النوعين[6] و الاسترجاع المزجي: ما هو إلا ضرب من الاسترجاع تكون نقطة مداه قبليه (Anterieur)و سعته بعدية

[1]- المصدر نفسه ص 60
[2]- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في ارواية العربية المعاصرة ص 34
[3]- جيرارجينت، خطاب الحكاية ص 61
[4]- سيزا أحمد فاسم: بناء الرواية ص 40
[5]- جيرارجينت: خطاب الحكاية ص 60
[6]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ص 40

(Postérieur)و ذلك بالنسبة للسرد الأولي، و بالتالي فهو يجمع بين الاسترجاع الداخلي و الاسترجاع الخارجي[1].

و يضاف إلى هذه الأصناف الثلاثة صنفان آخران هما:

أ/ **الاسترجاع الجزئي**: Analepse Partielleو هو نمط ينتهي بقطع دون الرجوع إلى الحكي الأول.

ب/ **الاسترجاع التام**: Analepse Completeو هو الذي يعود ليتصل بالحكي الأول دون فصل الاستمرارية بين مقطعي الرواية[2].

أما فيما يخص المستوى الوظائفي للاسترجاع فإن الداخلي هو الذي يحمل وظيفة، و ينقسم انطلاقا من هذه الوظيفة إلى:

1/ **استرجاعات متممة**: Analepse Complétiveو هي بمثابة (إحالات)، و هي مقاطع تعمل على سد ثغرات زمنية، لإسقاطات زمنية سابقة و مؤقتة.

1/ **استرجاعات مكررة**: Analepse Répétitiveو هي بمثابة (تذكير)، و هي مقاطع نصية ساكنة زمنيا تحمل وظيفة دلالية متعلقة بتقدم العملية السردية، سواء قصد تأويل وضعية أو شخصية من وجهة نظر كمية، أو من وجهة نظر نوعية (إعادة تأويل)، لأن تأجيل الدلالة يلعب دورا هاما في ميكانيكية الحكي (اللغز مثلا)و تكون الاسترجاعات المكررة ذاتية، حين تكون في خدمة إحدى مكونات السرد، و موضوعية حين تتعلق بالعملية السردية نفسها[3]

أشكال الاسترجاع من الناحية العاطفية:

و تنحصر في ثلاثة أشكال تمثل في مجملها ركنا رئيسيا من أركان اللعبة الروائية، فهناك:

[1]- عمر عاشور بنية السردية عند الطبيب صالح ص 19
[2]- المرجع نفسه ص 19
[3]- المرجع نفسه ص 19

أ/ **الاسترجاع المؤلم**: و فيه تتذكر الشخصية – أو تعيد علينا – ما هو مؤلم في حياتها أو حياة غيرها.

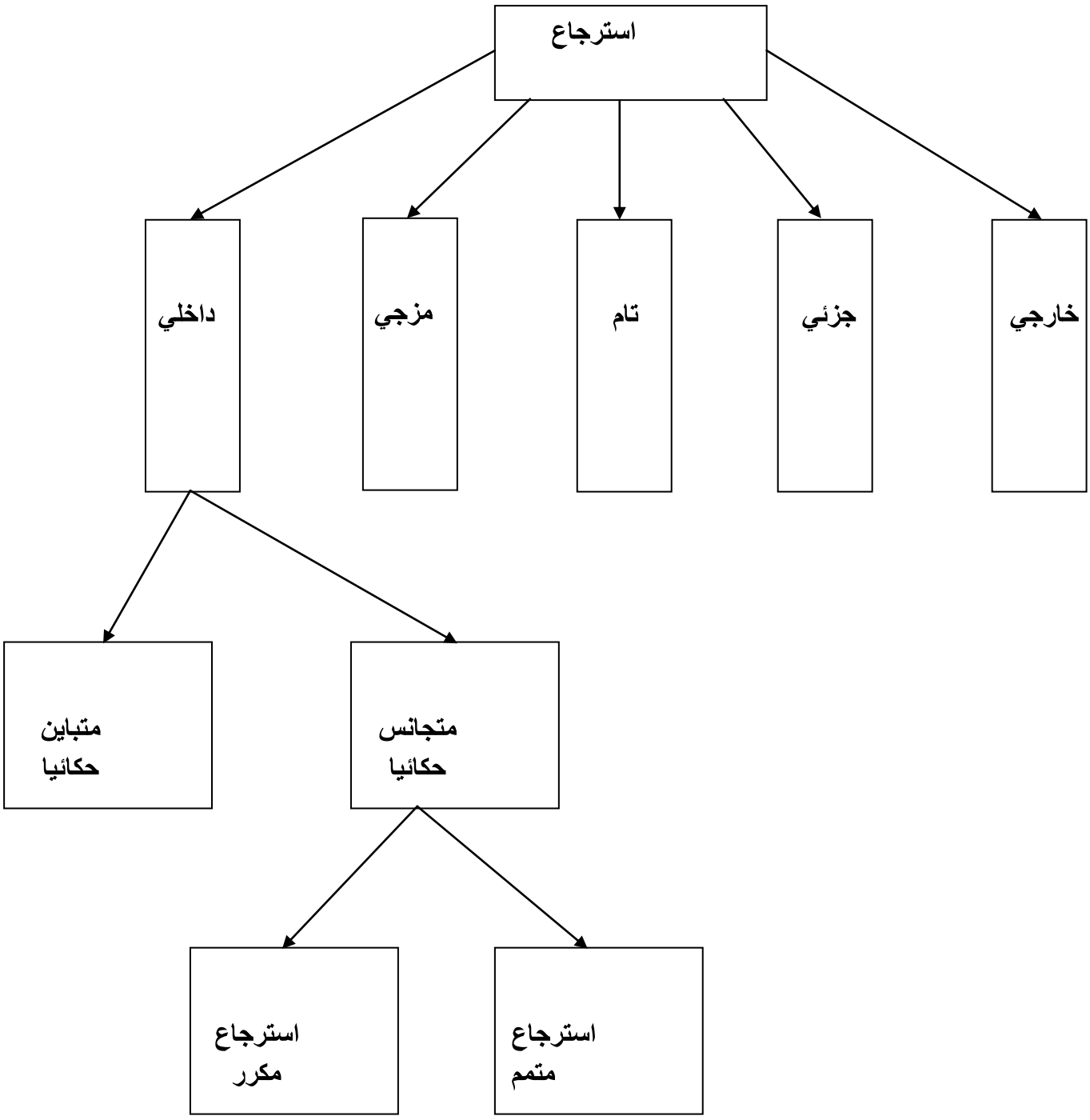
ب/ **الاسترجاع السار**: و فيه تتذكر الشخصية – أو تعيد علينا – ما هو سار في حياتها أو حياة غيرها.

جـ/ **الاسترجاع المحايد**: و فيه تعيدنا الرواية إلى أحداث ماضية لا تستطيع الجزم بمدى تأثيرها إلا في مراحل لاحقة من السرد الروائي.

على أنه و في الحالات كلها يظل للماضي بأشكاله و أطيافه كافة تأثيره البارز في حاضر الشخصية و مستقبلها كذلك.[1]

[1]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 35

ترسيمـــــة الاسترجـــــاع[1]



[1]- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2010، ص .

II/ الاستباق:

تعريفه: و هو إدراج حدث لم يصله الحكي بعد[1] و هو يراد به أيضا «كل حركة سردية تقوم على أن يروي حدث لاحق، أو يذكر مقدما »[2]، و يذهب **جنيت** Grenette إلى أنه قليل الورود في الروايات التقليدية.

و الاستباق أيضا ما هو إلا عملية سردية تتمثل في إبراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا، و هذه العملية تسمى في النقد التقليدي (سبق الأحداث)[3]

وهو أيضا (أي الاستباق) مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصل فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي، و تومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد[4]

و يرى حسن بحراوي في تعريف الاستباق أنه: «القفز على فترة معينة من زمن القصة، و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية» [5]

إن الاستباق هو حالة توقع و انتظار و يعايشها القارئ أثناء قراءة النص، بما يتوفر له من أحداث و إشارات أولية توحي بالآتي، و لا تكتمل الرؤيا إلا بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية، و الحكم بتحققها أو عدمه «و لعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هو كون المعلومات التي يقدمها لا

[1]- شريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي ص 34
[2]- جيرارجنيت، خطاب الحكاية ص 51
[3]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطبيب صالح ص 20.
[4]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ص 211.
[5]- حسن البحراوي : بنية الشكل الروائي ص 132.

تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، و هذا ما يجعل من الاستشراف حسب فينريخ شكلا من أشكال الانتظار»[1]

و الاستباق يعد من الحيل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب قصد خلق حالة انتظار لدى المتلقي، إلا أن تحققه لاحقا غير إلزامي في شيء، فهو لا يحمل أي ضمان بالوفاء، لأن ما تطرحه أو تبيت عليه الشخصيات من تطلعات يمكن أن يصيب أو يخيب، و لاسيما حين يقصد الراوي التضليل تمويها لخطة السرد، مما يوجد نوعا من الاستباق الكاذب الذي يطلق عليه الناقد "جيرارجينت" الفواتح الخادعة

(Fausser Amorces)[2]

2/ **وظائف الاستباق:** إذا كان الاستباق يلعب دورا في تشكيل بنية الزمن الروائي، فإنه تقنية يقوم بوظائف تخدم تشكيل البنية السردية، في امتزاجها و نسجها مع البنية الحكائية إذ "يكون الاستشراف مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، و هذه هي الوظيفة الأصلية و الأساسية للاسترافات بأنواعها المختلفة".[3]

و يمكن تلخيص وظائف الاستباق على النحو الآتي:

أ/- تعمل الاستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد و توطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية و هامة، و بالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع و انتظار و تنبؤ بمستقبل الحدث و الشخصية.

ب/- قد تكون الاستباقات بمثابة إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث فيكشفها الراوي للقارئ.

جـ/- تعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية أو الحدث من خلال الاستشرافات، كما يساهم في بناء

[1]- المرجع نفسه ص 132-133.
[2]- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح ص 21
[3]- أنظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 133

النص من خلال التأويلات و الإجابة على تساؤلات يطرحها «"ثم ماذا بعد"؟ "و لماذا حدث"؟»[1]

د/- تلقى الاستباقات الضوء على حدث ما بعينه، لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ من خلال تقنية الاستباق.

هـ/- إن الإنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات و الاتجاهات و الرموز الأولية تمنح القارئ إحساسا، بأن ما يحدث في داخل النص من حياة و حركة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، و لا يتم بصورة عريضة، و إنما يمتلك الراوي خطة و هدفا يسعى إلى بلورتها في النص[2]

3/ أنواع الاستباق:

لقد قسم **"جيرارجينت"** الاستباق إلى نوعين هما:

أ/ **الاستباق الخارجي**: و تظهر وظيفة هذا النوع من الاستباقات على أنها ختامية كونها «تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية»[3]

النوع الثاني: الاستباق الداخلي: و يطرح هذا النوع «مشكل التداخل مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي» [4] كما يميز بين أنواع أخرى للاستباق و هي:

أ/ **الاستباق التكميلي**: و هو »ما يسد مقدما حاجة لاحقة »و يطلق عليه أيضا (الاستباق المتمم) و يرد مسبقا ليسد ثغرة لاحقة[1]

[1]- مها حسن القطراوي: الزمن في الرواية العربية ص 213
[2]- المرجع نفسه.
[3]- ينظر: جيرارجنت، خطاب الحكاية ص 77
[4]- المرجع نفسه ص 79

ب/ **الاستباق التكراري**: و هو ما يضاعف مقطعا سرديا آتيا[2]

ويطلق عليه أيضا الاستباق المكرر، و هو يضاعف بصفة مسبقة مقطوعة سردية آتية، و الاستباق المكرر يلعب دور إنباء، و يرد الإنباء غالبا في العبارة المألوفة سنرى فيما بعد ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ.[3]

جـ/ **الفواتح**: و هي معطيات ترتبط بفن التمهيد القصصي، و لا يفهم معناها إلا في مرحلة لاحقة، فقصص الغرام على سبيل المثال تورد فواتح كثيرة كذكر عرضي لاحمرار الوجنتين، أو رعشة تحس بها الشخصية، و لا يفهم القارئ بصفة قطعية معناها إلا عند ما يربطها ببعضها و يصلها بسير الأحداث المبني بنمو الحب في كيان الشخصية كما تكثر هذه الفواتح في الروايات البوليسية، حيث تلعب دور مؤشرات يتمكن القارئ بفضلها من الاقتراب شيئا فشيئا من حل اللغز[4]

1/ **الاستباق تمهيدا (فاتحة):** و هذا النوع من الاستباق ما هو إلا مجرد علامات بلا استشراف و لو تلميحي، لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد (....) كأن تظهر منذ البداية شخصية لن تتدخل حقا إلا بعد ذلك بكثير[5]

إن الاستباق التمهيدي يتمثل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا، و بالتالي يعد الحدث أو الإشارة الأولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد، و تعد الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب في الاستباقات التمهيدية، كونها تتيح للراوي الفرصة بالتلميح إلى الآتي و هو يعلم ما وقع قبل و بعد.

---

[1]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 38
[2]- جيرارجينت، خطاب الحكاية ص 80
[3]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 39
[4]- المرجع نفسه.
[5]- جيرارجينت: خطاب الحكاية ص 48.

و إن أهم ما يميز الاستباق التمهيدي هو اللا يقينية بمعنى أنه يمكن استكمال الحدث الأولي و إتمامه، أو يظل الحدث الأولي مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص «و نقطة انتظار مجردة من كل التزام اتجاه القارئ»[1]

إلى جانب أن الاستباق التمهيدي يشكله الراوي بصورة تدريجية حيث يبدأ بحدث استباقي تمهيدي، ثم يتطور و يكبر لينتهي بحدث رئيسي لاحق.

و يسمى **"جيرارجينت"** الاستباق التمهيدي الطلائع«و الطليعة خلافا للإعلان- سيرد ذكره لاحقا – ليست في مكانها من النص، مبدئيا إلا بذرة غير دالة بل خفية، لن تتعرف قيمتها البذرية إلا فيما بعد و بكيفية استعادية»[2]

و يشير **"جينيت"** أن من السهل التعرف على تلك البذور من قبل القارئ الذي يمتلك كفاءة سردية فهو بذلك أسرع من القارئ العادي في اكتشافها و ربطها بما يجري بعد ذلك، و هو يعتقد أن هذه الكفاءة هي التي يستند إليها المؤلف ليخدع قارئه و هو يعرض عليه أحيانا طلائع أو خدعا، و من ثم فإن الاستباق التمهيدي إذا ما استطاع الروائي توظيفه بطريقة مشوقة و متقنة و إنه يرتقي بعمله هذا إلى درجة عالية من الإتقان و الفنية، و يبدأ بتحريك خيوط الأحداث بناءا على توقعات و حدوسات قد تسبب للقارئ إدهاشا و مفاجأة أو قد توافق ظنونه، و من ثم على حد تعبير جينت القدرة على اكتشاف الخدعة و إحباطها فالاستباق تمهيدا إذ يبدأ ببذرة ليست بالضرورة أن تكون دالة على وقت ورودها، و لكنها تكبر و تتطور ضمن أحداث أخرى لتصبح تلك البذرة دالة.

ب/ **الاستباق إعلانا**: يعد الاستباق من الوظائف التي يؤديها الاستباق، فيفصح عن حدث لاحق، و إن كان الاستباق كتمهيد عبارة عن إشارة ضمنية غير دالة في حينها، لكنها تتشكل فيما بعد، أما الاستباق كإعلان فيعلن صراحة عن حدث أو

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 137
[2]- جيرارجينت، خطاب الحكاية ص 84

مجموعة من أحداث ستأخذ مجراها في السرد، و يشير (جينيت) إلى أن الإعلان يخلق حالة انتظار لدى القارئ، أي أنه يظل مترقبا لما سيأتي و ما هي تطوراته.

و يميز (**جينيت**) بين نوعين من الاستباق حين يكون إعلانا فهو إما:

1/ أن يكون إعلانا بعيد المدى 2/ أو إعلانا قريب المدى «و هو توقع يمكن أن يتحقق على الفور، في حالة تلك الإعلانات ذات المدى القصير أو الأمد القصير جدا، و التي تصلح في نهاية فصل مثلا للكشف عن موضوع الفصل التالي و هي تشرع فيه» [1]ووظيفة هذا النوع من الاستباق «في التنظيم و ما يسميه بارت ضفر الحكاية دور جلي إلى حد ما، بسبب التوقع الذي تحدثه في ذهن القارئ»[2]

إذن يمكن القول أن الاستباق بشكل عام يخلق حالة توقع و انتظار لدى القارئ، و يعد الاستباق التمهيدي بمثابة توطئة و بذرة بدائية قابلة للتحقيق أو عدمه، أما الاستباق الإعلاني فهو حتمي الحدوث لاحقا، إذ يعلن الراوي الحدث النهائي بعد إتمامه و إنهائه، و يضع القارئ وجها لوجه معه، ليبدأ التساؤل:« لماذا حدث و كيف حدث»

و للإجابة على تساؤلات القارئ و مشاركته في النص، يقوم الراوي بعد مفارقة الاستباق و إعلان الحدث باستخدام تقنية الاسترجاع للكشف عن حقيقة الحدث المعلن و تقديم الإجابات، لذلك كثيرا ما تأتي المفارقة الاسترجاعية بعد استباق إعلاني.

و في بعض النصوص الروائية، نجد أن افتتاحية النص تعد استباقا إعلانيا، إذ يعلن الراوي صراحة نهاية حدث رئيسي و نتائجه، ثم يترك لحركة النص بين زمن السرد و زمن الحكاية، للكشف عن أسباب الحدث و نتائجه، من خلال تقنيات عدة أبرزها مفارقة الاسترجاع.

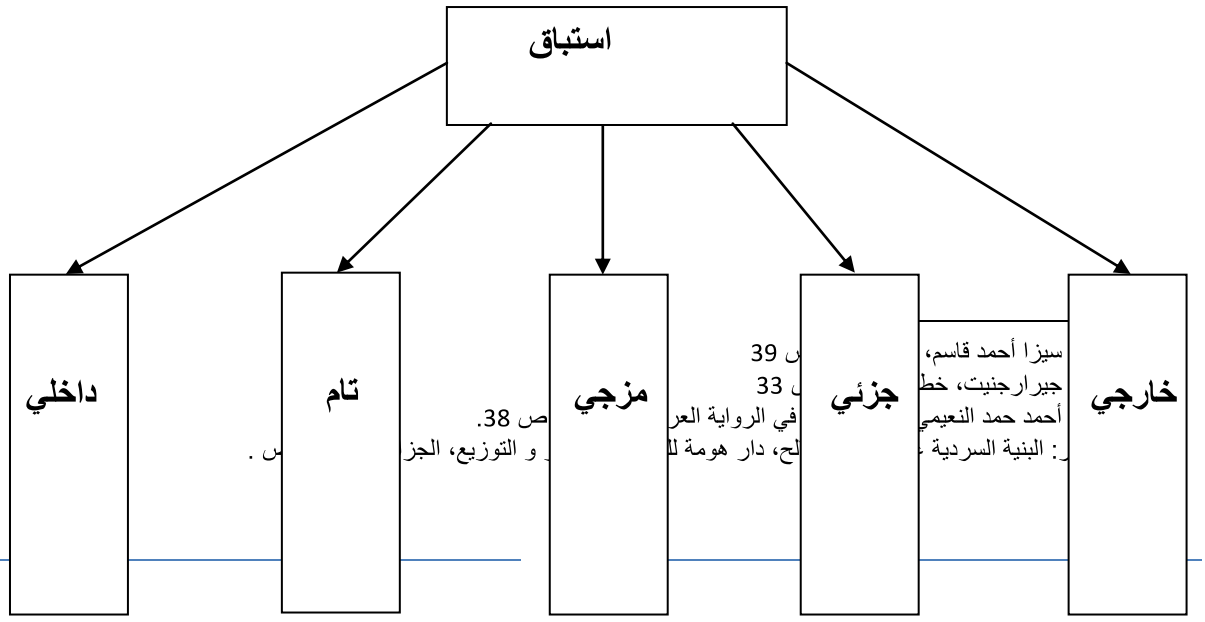
ملاحظة هامة:

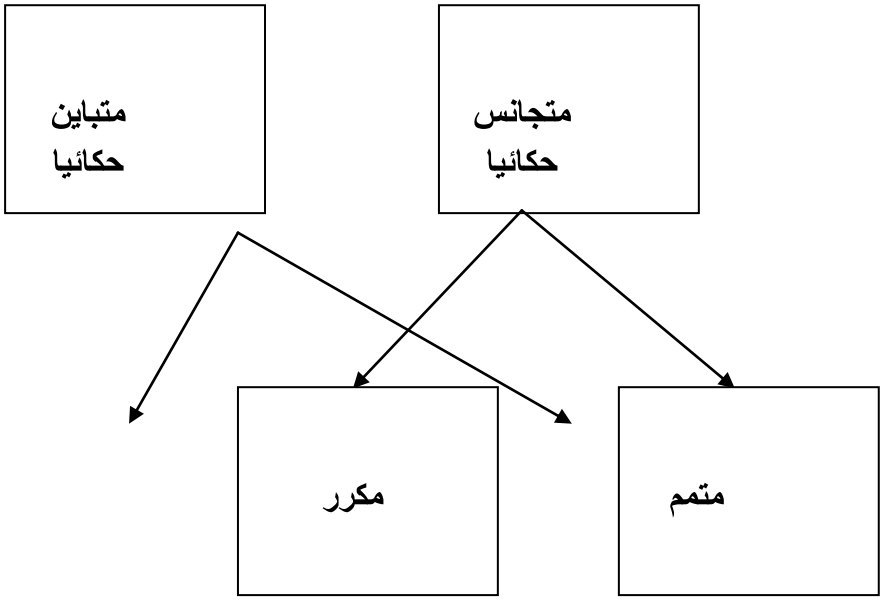
[1]- جيرارجينت، خطاب الحكاية ص 82
[2]- المرجع السابق ص 82

إن الاستباق تقنية زمنية برزت كأسلوب جديد يميز الرواية الحديثة، لكنه أقل تواترا في السرد من الاسترجاعات «إن الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية الواقعية، بينما تزداد أهمية الاستباق في الرواية الجديدة، فلقد أصبح الراوي ينتقل بين أمس وغد دون تمييز»[1] و تظل تقنية الاستباق أقل ظهورا في النص الروائي من الاسترجاع، و ذلك لأن الرواية تحكي عن شيء مضى وانتهى، و يقوم الراوي باستعادته أو سرد ما يحدث في لحظة السرد و الحاضر نفسها.

إذن من البديهي أن الحكاية لا تلجأ إلى الاستشراف (الاستباق) بقدر ما تلجا إلى الاستعادة (الاسترجاع)[2] و يمكن تبرير مثل هذا الأمر بان الماضي أكثر وضوحا من الحاضر و المستقبل، فالماضي و الحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النحو الذي نريده أو نتوقعه[3].

ترسيمـــة الاستبـــاق[4]





المدة أو السرعة السردية: و يعني بها مقاربة مدة «حكاية ما بمدة القصة التي ترويها»[1] و هي تعني أيضا علاقة «المدة بالمتغير بين أحداث القصة و مدة الحكي الخاضعة لعلاقة السرعة»[2] و قد ترجمها فريد أنطوينوس (بالمدى)، و حميد لحميداني (بالاستغراق الزمني) و صاحب كتاب «مدخل إلى نظرية القصة» (بالديمومة) و السيد إبراهيم (بالمدة) و تتمثل عملية تحليل السرعة السردية أو (الديمومة) الخاصة بالنص الروائي في محاولة تحديد العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية بوصفه زمنا محددا بالساعات و الأيام و الشهور، و طبيعة النص ذاته الذي يحدد بالأسطر و الجمل و الفقرات[3]

و قد حد جنيت أربعة أشكال للحركات السردية و هي:

[1]- ينظر: جيرارجنيت، خطاب الحكاية ص 101
[2]- شريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية ص 34
[3]- ملاس مختار، تجربة الزمن في الرواية العربية ص 56

أ/ **المشهد (ز ح= ز ق) : (Scene)** و هو مطابقة زمنية بين زمن القصة و الحكاية [1] من حيث هو «موضع تركيز درامي متحرر تماما من العلائق الوصفية و الخطابية و أكثر تحررا من التدخلات المفارقة زمنيا»[2]

و يطلق المشهد عادة على اللحظة الحاسمة فهو بذلك، يأتي في الوجه المقابل للنسق المجمل، فإذا كان زمن الخيال (الحكاية) في المجمل أكبر من زمن الخطاب (النص)، فإنه في المشهد تتحقق المطابقة بين الزمنيين، بحيث يكاد زمن الحكاية أن يكون هو نفسه زمن الخطاب، و يرى تورودوف أن هذه الحالة " لا تكون إلا عن طريق الأسلوب المباشر (و هي إدراج الواقعية الخيالية في الخطاب)[3]

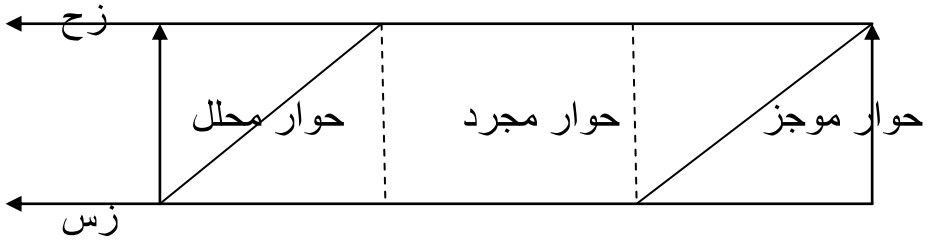
لقد وضح **جيرارجينيت** هذه التقية (أي المشهد) التي يتطابق أو يكاد زمن الحدث بزمن السرد، و هو يناقض (الخلاصة – المجمل) لأن المشهد عبارة عن قص ملخص، مما يؤدي إلى تعارض.

و المحتوى الدرامي، و المحتوى الغير درامي * و أن «الأزمنة القوية للفعل تصادف الحالات الأكثر كثافة للقصة، في حين أن الأزمنة الضعيفة تكون ملخصة بخطوط عريضة مصورة من بعيد»[4] و المشهد هو حالة التوافق التام بين حركة الزمن و حركة السرد حيث يتحرك السرد أفقيا و عموديا بنفس حركة الحكاية، فتساوي بذلك المسافة الزمنية (مستوى الحكاية) و المسافة الكتابية (مستوى النص) و هنا لا يتاتى في الحقيقة، إلا في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر الديالوج و المونولوج، لذلك يسمى المشهد بالطريقة الدرامية في كتابة القصة و بما أن الرواية سرد درامي، فإن الأحداث القوية فيها تتحول تلقائيا إلى مشهد، و الثانوية تؤول إلى ملخص (إيجاز)، و إذا كان الحوار بعد التجلي الخاص للمشهد، فإن ذلك لا يحدث إلا في حالة الحوار المجرد الذي يلتزم حدود الموقف، أما الأسلوب المباشر الموجز

[1]- جيرارجنيت 120 - 121
[2]- جيرارجنيت 120 - 121
[3]- ملاس مختار: تجربة الزمن في الرواية العربية ص 65
* إن لفظة (Drame) في اللغة الفرنسية تعني التمثيل، و درامي تعني مسرحية الحدث أو تمثيله، و المشهد في الرواية يشبه المشهد الدرامي على خشبة المسرح.
[4] -Grenette. G. Eigures 3 of cit p142

الذي ينقل الأحداث أو الأسلوب الواصف الذي يصف الأشياء، فإنه يخل بعلاقة التساوي نوعا ما، حيث تقصر المسافة السردية و تطول المسافة الزمنية، و العكس في حالة الأسلوب المباشر المحلل، مما يعيد لمشهد توازنه.

مشهد: زس= ز ح



ملاحظة هامة:

يمكن للمشهد أن يحتوي على المفارقات الزمنية و الوصف و تدخلات الكاتب الموجهة للعملية السردية، و تعليقات السارد الأخلاقية و الفلسفية ....الخ

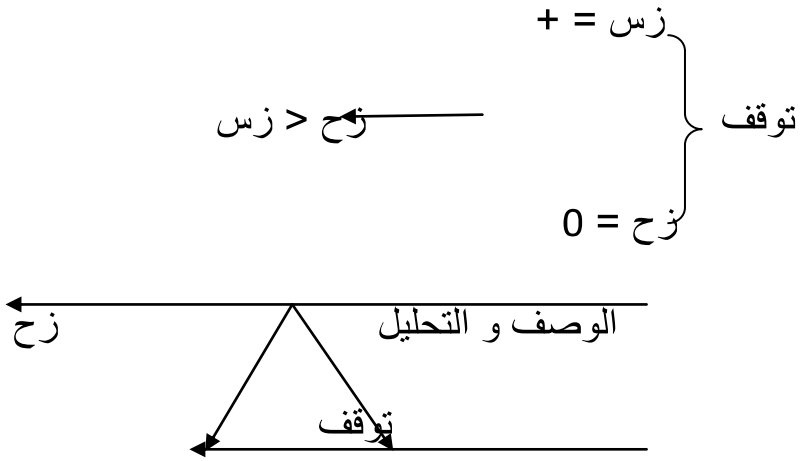
لذلك فإن ما يقصد بـ باحتواء المشهد هو احتواءه على هذه القضايا التي تجعله قريبا من الإيجاز، و بما أن المشهد هو الحدث لحظة النمو لا تقرير السارد عنه، فإنه يتطلب من الوقت «بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغير في المكان ، أو أي قطع لاستمرارية الزمن، علما أنه لا عبرة في زمن القراءة في تحديد زمن الاستغراق»[1]

ب/ **الوقفة " Pause" : (ز ح= ن ، ز ق=0 إذن ز ح > ز ق)** و هي طريقة لتبطئ زمن السرد، و تتمثل في الوقفات الوصفية، حيث تتوقف الحكاية و يستمر السارد وحده[2] و يعد التوقف أو الوقفة مظهر من مظاهر عدم التوافق بين محوري الزمن، الناتج عن تعليق سير الأحداث و المرور إلى الوصف أو التحليل النفسي مما

[1]- ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي ص 76
[2]- جيرارجينيت، خطاب الحكاية ص 112

يحدث نوعا من القطع الزمني، تطابق ديمومة معدومة في حالة الوصف، و ديمومة قريبة من الصفر أثناء التحليل النفسي و هذا يرجع إلى «أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل الأحداث الحكاية، أو يرى من الصالح، قبل الشروع في السرد ما يحصل للشخصيات، توجيه معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث، لكن من الممكن أن لا ينجر عن الوصف أي توقف للحكاية إذ أن الوصف قد يطابق لحظة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها و انطباعاتها أمام مشهد ما، و هذا ما يسمى بالوصف الذاتي»[1] و يفهم من هذا أن مدة تعليق الزمن تكون الصورة متحركة من جراء التبئير، و تسمى الصورة الأولى للوصف الاستقصائي الذي يغرق في تفاصيل و جزئيات الموصوف، و يكون الوصف انتقائيا في الصورة الثانية نتيجة قلة التفاصيل، لذلك أثناء التوقف يتحرك.

السرد أفقيا فتطول مسافته، ويراوح الزمن مكانه فتؤول مسافته على الصغر في الوصف، و إلى نقطة قريبة منه أثناء التحليل النفسي[2]



إذن الوقفة تحصل عندما يكون كل حدث لا يتناظر مع مدة السرد، إذ نتابع عدة أسطر من نص بدون أي تطور في الحكاية، و لوبقيد أنملة، و الوقفة تلائم الأوصاف و التعليقات التي تتخلل الحدث.

[1]- ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ص 90 - 91
[2]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح ص 26

و قد أجمع أغلب الدارسين على أننا حين نواجه هذه الحركة السردية لا تكون هناك أي سرعة في عرض الأحداث، غير أننا نجد السيد إبراهيم ينفرد في رأي خاص في هذه المسألة، إذ يقول: «أما الوقفة Pause فمشهور بها بروست ، و هذا راجع بالطبع إلى كثرة استطراداته ....و لكن لا يؤدي إلى إبطاء إيقاع الراوية، بل العكس هو الصحيح» [1]

تساءل هنا من أين ستأتي هذه السرعة التي يتحدث عنها إبراهيم و السرد معلق، إذ يتبادل المكان مع الوصف، إنه يختفي في صالحه إلى حين يستقل الوصف بذاته، و من المعروف أن الوصف يلائم الأشياء أو الكائنات التي قد تكون في حالة سكون، في حين أن السرد يلائم الأفعال و الحركات و تكون المعادلة النظرية آنذاك للوقفة على الشكل الآتي:

ز ح= ن، ز ق= 0 أي أن زمن الخطاب لا نهاية له في الكبر بالنسبة إلى زمن القصة الذي يتوقف إلى حين.

و مما لا شك فيه أن للوقفات دور هام، رغم أنها توقف مسار الحركة السردية، إنها توفر مساحة أو فضاء لاستعادة النفس، كأنها لحظات خاطفة تقع خارج زمن القصة، مما يعطي فترة استراحة، و كأن عملها يشبه عمل السكتة في الموسيقى، التي يتوقف عندها العزف للحظة معينة ثم يتواصل، و ذلك لغاية سمعية جمالية بالدرجة الأولى، و هو ما يؤكد أن الرواية من أكثر الفنون قدرة على استيعاب، و إدماج وسائل الأداء الإبداعية المنتمية إلى فنون أخرى.

وظائف الوقفة (الوصفية):

إن الوظيفة بالنسبة لأية أداة فنية و لاسيما الوصف، يحتاج إلى فهم السياق الذي ورد فيه هذا الوصف – و بهذا فإننا أمام وظائف متعددة، و ربما هي غير منتهية

[1]- المرجع نفسه .

حسب إمكانية تفاعلها مع كل نص، و درجة حساسية الإبداعية، و لكن تظل هناك وظائف معينة تبرز في الدراسات المتعلقة بالوصف منها:

1- **الوظيفة التزيينية**: و هي موروثة عن البلاغة التقليدية «التي كانت تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب أي كصورة أسلوبية [1] والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني و هو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية و يكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي»[2]

2- **الوظيفة التفسيرية التوضيحية**: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي «و تقتضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة و عنصرا أساسيا في العرض أي أن يكون في نفس الوقت سببا و نتيجة» [3]

3- **وظيفة الإيهام بالواقع**: و يعد الوصف إحدى الوسائل الفنية المهمة لإبهام القارئ و بواقعية المكان أو الزمان أو الشخصيات، و أن الأحداث التي يقرؤها هي من صميم الواقع و لا تنفصل عنه، يقول فيليب هامون «لا يمكن أن تستغني القصة عن الوصف، لأنها تستمد منه قدرتها على التخيل لدرجة الهوس و الهذيان أحيانا، و كذلك قدرتها على الإيهام بالواقعية»[4] و الإبهام بالواقعية من خلال الوصف، يمكن أن يتم من خلال الوقوف على التفاصيل أو اللجوء إلى وصف المكان و ملامحه، كما أن محفزات الوصف تساعد على الإبهام بالواقعية، إلى جانب التركيز على وصف الشخصيات و أشيائها و ما يرتبط بها.

لقد بدأت الرواية الجديدة تبتعد عن الوصف الواقعي و تقترب منه، و هذا الأمر قد يبدو متناقضا منذ الوهلة الأولى و لكنه غير متناقض في جوهره لأن الابتعاد عن الوصف هو ابتعاد عن استخدامه بالطريقة التقليدية و الوظيفية التقليدية التي تؤدي

[1]- ينظر، حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي ص 176
[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي ص 79
[3]- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي ص 176
[4]- بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية ص 168

«وظيفة بناء ديكور، و تحديد إطار الحدث و تصوير الشكل الفيزيقي للأبطال و الشخصيات الرئيسية»[1]

فقد «كان ثقل الأشياء الموضوعة بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالما مستقرا مؤكدا يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة»[2] و أصبحت الرواية أكثر اقترابا من الوصف من خلال محاولة تأكيد الوصف وظيفته الخلاقة، و الوصف حين يكون خلاقا، هو وصف يسيطر على بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموع الحكي، و ذلك على حساب السرد، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، و قد يسمى خلاقا لأنه يشيد المعنى وحده، أو على الأصح يشيد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية[3] لقد كان الوصف يدعى تمثيل واقع موجود مسبقا، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة، فهو الآن ينحى منحى التفاصيل التي ينطلق من خلالها إلى نسج حكايته و توترها، هذه التفاصيل ليست بالضرورة أن تأتي كما كانت بتقليديتها، أي واصفة للمكان أو الشخصيات أو غيرها «فهو لا يقدم عرضا شاملا بل كثيرا ما يبدوا و كأنه يولد من جزء صغير من شيء عابر عديم الأهمية»[4]

و من ثم فإن الوصف في وظائفه الجديدة بصورته الخلاقة، يعتمد على المتلقي، فالقارئ المتذوق وحده بإمكانه أن يلمس ذلك التبدل في إنتاج المعنى و تلك الصورة التي وصفها غرييه بالخلاقة[5]

جـ/ الحذف (القطع): Ellips (ز ح= 0، ز ق= ن إذن ز ح < زق)

و يمثل «جزءا من النص منعدما عمليا»[6] إذ يتعلق بمدة زمنية من الحكاية يسكت عنها السارد تماما و عدها تودوروف «وحدة من الزمن لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة »[7]، و يعبر عنها ميشال بوتور بـ «البياض: أي وضع فقرتين

[1]- بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية ص 168
[2]- المرجع نفسه.
[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي ص 80
[4]- بشرى عبد الله، جماليات الزمن في الرواية ص 169
[5]- المرجع نفسه.
[6]- جيرارجينت، خطاب الحكاية ص 1
[7]- فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية ص 158

الواحدة بجانب الأخرى تصفان حادثتين في الزمن يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة، تمحو كل شيء»[1]، و هناك من يعرفه بأنه الحدث العكسي للتوقف " La pause"، أي الأحداث التي وقعت و لم يذكرها النص، إذ يقفز الروائي على فترات زمنية معينة، دون أن يتحدث عما جرى فيها، و غالبا ما تبتدئ المقاطع التي تتوفر فيها مثل هذه الخاصية بعبارات معينة مثل: مرت سنوات، انقضى ما لا يزيد على أربعة أشهر .... الخ

غير أن بعضها الآخر لا يبدو واضحا، بل تحتاج إلى بذل جهد ذهني إذ نلفى بعض الروائيين يمارسون نوعا من الاحتيال المشروع، يجب كل من يتناول أعمالهم أن يكون في حالة تأهب، و تكون معادلته النظرية بهذا الشكل: ز ح= 0، ز ق= ن بمعنى أن زمن الخطاب لا نهاية له في الصغر بالنسبة لزمن القصة.

و الحذف (القطع)" Ellips" هو إحدى حالات عدم التوافق بين محوري الزمن في الرواية، حيث يتجه زمن الحكاية نحو ما لا نهاية، و تؤول المسافة السردية نحو نقطة قريبة من الصفر «و يتعلق الأمر بمدة من الحكاية يسكت عنها تماما من طرف الحاكي، و يجب أن تكون هناك إمارة دالة على الحذف كحذف أو أن يكون على الأقل قابلا للاستنتاج من النص و يكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أدنى». [2]

إنه و عند قراءتنا لأي نص روائي فإننا ندرك تمام الإدراك وجود حذف بديهي، هذا الحذف يستبعد أن تكون أحداث القصة مسرودة بكل ما تحويه من تفاصيل و أحداث، لسبب وسيط و هو الملل المصاحب لعرض قصة ما بكل تفاصيلها المهمة و غير المهمة، المسألة تشبه أن يخبر أحدهم زميله بقصة الحريق الذي شب في الطابق الثاني من فيلا جاره، فليس من المهم للسماح عندها أن يعدد أبناء جاره الستة و يسميهم واحد ثم يعرج لذكر مواقفه معهم مثلا، و هو يصف الحريق الذي شاهده، ما يهم السامح عندها أن يعرف تفاصيل وقوع الحادث ووقته و كيفيته و ما هي

[1]- المرجع نفسه.
[2]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح ص 24

الأضرار و الخسائر مثلا، فعندما تكون أية زيادة غير مهمة وأي حشو في الحكاية، مصدر ملل و نفور للسامع يمنعه من إكمال استماعه لقصة الحريق، أو قد ينبه المتحدث بأن يركز على الأحداث المهمة المرتبطة بالحريق فقط، الشيء نفسه قد يحدث بالنسبة للرواية و لكن بتوسع أكبر[1] فتأتي تقنية الحذف لتقفز على فترات زمنية مختلفة قد تطول و قد تقصر، يوظفها الروائي لتسريع السرد، و سنجد أن الحذف يشترك مع التلخيص في تسريع وتيرة السرد و لكن الاختلاف بينهما قائم، إذ أن التلخيص يختزل الفترات الزمنية الطويلة في صفحات أو مقاطع أو سطور، في حين يسقط الحذف الفترات الزمنية الطويلة أو القصيرة و يتجاوزها بالإشارة أحيانا.

أنواع الحذف:

يتعرض **جينيت** لنوعين من الحذف و هما:

أ/ **الحذف المحدد:** و يكون عندما يشار إلى حجم المدة المحذوفة كأن يقول السارد: (بعد مرور سنتين)

ب/ **الحذف الغير محدد:** و يكون عندما لا يشار تحديدا إلى حجم المدة المحذوفة، كأن يقول السارد (مرت سنوات طويلة)[2]

و إلى جانب ذلك يميز "جينيت "بين أنواع أخرى من الحذف و هي:

أ/ **الحذف المعلن (الصريح):** و هو الحذف الذي يعلن عنه السارد و يأتي محدد، أو غير محدد، أي أنه يأتي مع إشارة واضحة «و هو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح»[3].

ب/ **الحذف الضمني:** و هو ما لم يصرح به في النص «إنما يمكن القارئ أن يستدل ... من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية» عليه، و الحذف

[1]- ينظر، بشرى عبد الله: جماليات الزمن في الرواية ص 139
[2]- جيرارجينيت، خطاب الحكاية ص 117
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 159

الأخير هو ما يسميه جينيت الحذف الافتراضي و هو أكثر أنواع الحذف (ضمنية) و يستحيل تحديد وضعه و يتمثل بالرحلات التي تقوم بها الشخصيات دون ذكر تفاصيلها[1]

و الحذف الضمني هو «الحذف الذي لا يتضمنه السرد بل يتحسس القارئ وجوده من خلال العمل الروائي، و عليه يسمى القطع الضمني»[2]

ومما هو ملاحظ على الحذف الضمني أنه موجود في جميع النصوص السردية و لا يكاد يوجد سرد دون حذف ضمني، لأن الراوي لا يستطيع أن يلتزم بالتسلسل الزمني الكرونولوجي، و بالتالي لابد أن يلجأ إلى الحذف الضمني «و يعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية، حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، و لا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونيه، و إنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة»[3] لهذا يكون من الصعب على الباحث تتبع الحذف في النص، لما يكتشفه من تعقيد و غموض.

لقد قدمنا بأنه لا يوجد نص روائي يخلو من حذف ضمني يطرأ على نسيجها الزمني، فيعمل على تقليص و اختزال زمن السرد و تسريعه.

د/ **المجمل أو التلخيص**: (ز ح أكبر من ز ق) و هو تسريع لزمنية السرد و يتجسد في سرد «بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[4].

فالخلاصة إذن هي سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب اصغر بكثير من زمن الحكاية، و تتضمن البنى السردية تلخيصا لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في

[1]- ينظر: جيرارجينيت، خطاب الحكاية ص 119
[2]- المرجع نفسه ص 140
[3]- ينظر: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي ص 162
[4]- جيرارجينيت، خطاب الحكاية ص 109

تفاصيلها، فتجئ في مقاطع سردية أو إشارات[1] و تعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي في حالتين هما:

- **الحالة الأولى**: حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة فيقوم بتلخيصها في زمن السرد و تسمى (الخلاصة الاسترجاعية).
- **الحالة الثانية**: حين يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمن سردي طويل، و يمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر[2] و لكن يظل ارتباط الخلاصة بالأحداث الاسترجاعية الماضية أكثر بروزا من علاقتها بتلخيص الحاضر السردي، و يعد بيرس لوبوك أول من أشار إلى العلاقة الوظيفية، و رأى أن أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواترا «هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها من مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية »[3]

و نتيجة لطابع الخلاصة التكثيفي و الاختزالي، يقوم الراوي بالمرور السريع على الأحداث الحكائية، أو السردية، فيسرد «في بضع فقرات أو بضع صفحات عدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[4]

ويرى **جينيت** أن الخلاصة «ظلت حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد و آخر، الخلفية التي عليها يتمايزان و بالتالي النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب التلخيص و المشهد»[5]

و إذا كانت الخلاصة في الرواية الواقعية تأتي كمقطع سردي مستقل فإنها تظهر في الرواية الحديثة كإشارات سريعة تلتحم في النص و يرى (جينيت) أن الخلاصة

[1]- ينظر د/ مها حسن القطراوي: الزمن في الرواية العربية ص 224
[2]- المرجع نفسه.
[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الرائي ص 146
[4]- جيرارجينت، خطاب الحكاية ص 109
[5]- المرجع السابق ص 110

بمفهومها التقليدي، تنقل الكاتب من إيقاع بطيء إلى إيقاع سريع و العكس، و بالتالي تجعل القارئ يلهث وراء النص، فالتلخيص «أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي، هذا فوق أنه يتميز بالتجريد، و التجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر و خلجات النفس، و هو ما حاول كتاب تيار الوعي أن يصلوا إليه»[1]

وظائف الخلاصة: يتجلى دور الخلاصة في النص الروائي بالمرور السريع على فترات زمنية حكائية، أو سردية، لا يرى الراوي أنها جديرة باهتمام القارئ، و بالتالي يمكن تحديد وظائف الخلاصة فيما يلي:

1- الربط بين المشاهد الروائية.
2- تقديم شخصية جديدة، و عرض شخصيات ثانوية لم يسع السرد لمعالجتها بصورة تفصيلية.
3- تقديم الاسترجاع.
4- تعمل الخلاصة على تسريع السرد و تجاوز أحداث ثانوية.
5- المرور السريع على فترات زمنية طويلة، و الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية، و ما وقع فيها من أحداث و محاولة سد هذه الثغرات.
6- تعمل على تحقيق الرابط النصي بين فترات زمنية طويلة، تحمي السرد من التفكك.

ملاحظة هامة:

إذا كانت الرواية الواقعية تعتمد على الخلاصة في تسريع السرد، فإن الرواية الحديثة لا تهتم بالتلخيص بالطريقة و الكيفية ذاتها التي يعتمدها أصحاب الرواية الواقعية، لأن «التلخيص يتنافى مع مفهوم الزمن عند الروائيين المحدثين حيث أنهم حاولوا التقاط اللحظة المعبرة..... حيث أن الزمن لا يكتسب أهميته من الأمور الخارجية التي تقع فيه، فتصبح بعض الأحداث هامة و بعضها غير هامة، حيث أن

[1]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ص 61

المهم هو الحياة في سيرها أو بكونها حياة لا أكثر، و لا أقل، فهي القيمة المطلقة لا الحدث الخارجي»[1]

و ترتبط تقنية الخلاصة كما سبق القول بزمن السرد فكلما ازداد تكثيف الزمن السردي لجأ الكاتب إلى التلخيص الاسترجاعي لأحداث الحكاية، لتغطية حركة الشخصيات و الأحداث التي لم يتسنى للروائي أن يقوم بسردها، حيث يبرز الماضي بقعا ضوئية على سطح الحاضر، فيلجأ الراوي إلى تسريع زمن الحكاية ليتناسب إيقاعه مع زمن السرد.

الخطاطة الخاصة بالحركات السردية "الأربعة":

يضع جينيت خطاطه توضع القيم الزمنية لهذه الحركات الأربعة حيث يرمز(ز ق) لزمن القصة، و يرمز (ز ح) لزمن الحكاية مستعينا بالرموز الرياضية:

الوقفة: ز ح = ن، ز ق= 0 إذن ز ح > ز ق

المشهد: زح = زق

التلخيص: زح أصغر من زق

الحذف: زح= 0، زق= ن إذن زح< زق

و من هذه الخطاطة يحاول **جينيت** توضيح مسألة توزيعه للحركات الأربع بحيث يكون هناك طرفان نقيضين و طرفان وسيطين، أما النقيضان فهما: الحذف و الوقفة الوصفية، حيث ينعدم زمن الحكاية في الحذف في الوقت الذي يكون زمن القصة متحققا، و العكس صحيح بالنسبة لهما، أما الطرفان الوسيطان فهما المشهد و يكون "حواري" غالبا حيث يحقق تساوي الزمن بين القصة و الحكاية تحقيقا عرفيا [2] و التلخيص الذي يكون فيه زمن الحكاية أصغر من زمن القصة .

[1]- المرجع السابق ص 63

[2]- يرى جينت أن التناوي هنا هو تساوي عرفي – و فآخر يقول هو ضرب التساوي كما لاحظه جان ريكاردو، و ليس تساويا حقيقيا، و السبب في ذلك أنه في المقطع السردي أو (المسرحي) كل ما يمكن تأكيده أنه ينقل كل ما قيل واقعيا، أو خياليا، دون أن يضيف إليه أي شيء لكنه لا يعيد

3/ **التواتر**: و يعد جينت أول من استخدم هذا المصطلح و نبه إلى أهمية دراسته على أنه «مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية»[1] و يريد به «سلسلة أحداث متشابهة و منظور إليها من حيث تشابهها وحدة»[2]

إن ما يسمى بالتواتر السردي (Fréquence narrative) أو ببساطة التكرار هو «علاقات التواتر بين الخبر و الحكاية »[3] لأن الخبر ليس مؤهلا للحدوث فقط، بل قادرا على التكرار من جديد، فنحن حين نقول «تشرق الشمس كل يوم» فعملية الشروق ليست نفسها كل صاح، لكن السرد يذكرها مرة واحدة كافية للدلالة على المرات الأخرى المتكررة في الحكاية (Diégese) [4]

إذن التواتر هو ثالث العناصر التي تعرض لها (جنيت) لدى استعراضه لنظرية في القص و يسميه (La Frequence) و يعرفه بقوله «ما أسميه التواتر السردي، يعني علاقات التواتر (أو بكل بساطة التكرار) بين النص و القصة»[5]

أنواع التواتر:

لتحديد نماذج التواتر السردي (أي أنواعه) ننطلق من هذه المقولة النظرية للناقد جيرارجينت ثم نفصلها «..... هو نظام علاقات يمكن رده إلى أربعة نماذج مضمرة، تقسم قسمين: أحداث مكررة، أو غير مكررة ثم بيان سردي مكرر أولا، و عليه يمكن القول أن السرد مهما كان نوعه قد ينقل مرة ما حدث مرة، أو عدة مرات، و ينقل أيضا عدة مرات ما حدث مرة واحدة أو عدة مرات»[6]

السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال، و لا الأوقات المبينة الممكنة في الحدث. و من ثم فهو لايستطيع البتة لأن يلعب دور مؤشر زمني، و حتى لو لعب ذلك الدور، فإنه لا يمكن إشاراته أن تصلح لقياس (مدة الحكاية) في المقاطع ذات الوتيرة المختلفة و التي تحيط به / خطاب الحكاية ص 102

[1]- جيرارجينت، خطاب الحكاية ص 129

[2]- المصدر نفسه ص 129

[3]- G.crenette : Figures 3 p 145

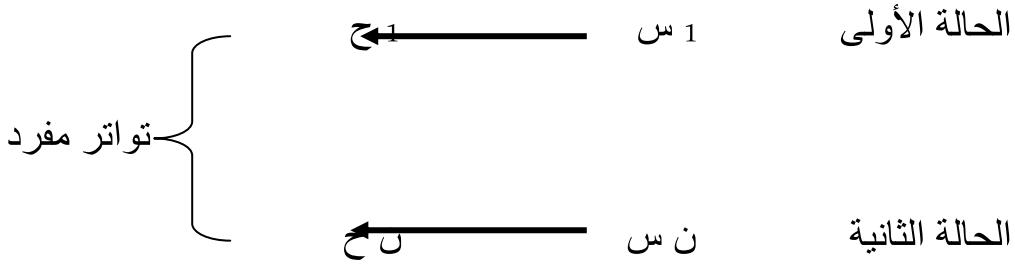
[4]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح ص 27

[5]- جيرارجينت، خطاب الحكاية

[6]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح ص 27

* يجب أن ندرك دوما أن الوسيط أكبر دوما من العدد

/التواتر المفرد: "Frequence Singulatif" و يقصد به « أن نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أو عدة مرات ما حدث عدة مرات) ولا فرق بين الحالتين، فالحكاية و المحكي يتطابقان »[1] أي مرة في السرد و مرات في الحكاية ،وذلك كقولنا: "أمس نمت باكرا" **(الحالة الأولى)** أو كقولنا « يوم الاثنين نمت ساعة،يوم الثلاثاء نمت ساعة،ويوم الأربعاء نمت ساعة.....الخ» **(الحالة الثانية)** [2]



2/ التواتر المتكرر : " Fréquence Répétitif" و هو الذي « نحكي فيه أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، و هو إجراء شائع في الرواية بالمراسلة...» [3]

وهذا معناه أن الرسالة في حد ذاتها تحمل قيمة إنجازيه ،ومثال هذا الضرب من التواتر كأن يكرر الكاتب هذا الخبر « أمس نمت باكرا» أي مرة في الرواية و ثلاث مرات في السرد[4]

1 ح ←——— 3 س (تواتر متكرر)

3/التواتر المؤلف: " Fréquence Stératif" وهو « أن يروي مرة واحدة.....ما وقع مرات لا نهائية»[1] أي مرات لا نهائية في الحكاية ومرة في

[1] عمر عاشور،البنية السردية عند الطيب صالح ص 27

[2] G. Genette. Figures 3 p147

[3] عمر عاشور : البنية السردية عند الطيب صالح ص 28

[4] G. genette. Figures 3 p147

السرد،كأن يقول « كل الأيام "أو كل أسبوع" أو "كل أيام الأسبوع" نمت ساعة مريحة»[2]

1 س ـــــــــــــــــــــــــ ح (تواتر مؤلف)

وخلاصة القول - في هذا العنصر – أن المفاهيم البنيوية قد كشفت عن تعامل مختلف مع البنية الزمنية عما سبقها من المناهج إلا أن هذا المفهوم البنيوي ظل خاضعا لا نموذج إبداعي افتراضي و هو ما يظهر بوضوح في مخطط "جنيت" النقدي فلا يمكننا أن نجمع كل الأنواع و التفصيلات الزمنية التي ذكرها الناقد لا بامتلاكنا نظريا لعمل روائي يكون في درجة الصفر في الكتابة[3] و إلا كيف يمكننا أن نقيس الوحدات الزمنية المحذوفة أو الملخصة أو حتى المفصلة ما لم نعد إلى ذلك الأصل المفترض؟ و الأدهى أن معظم القواعد الزمنية التي آثارها "جنيت" في معرض تحليله لرواية "مارسيل بروست" (البحث عن الزمن الضائع) جاءت متنافية مع الرواية، و بعضها كان عكسيا تماما، فالوصف الذي أشار إليه الناقد على أنه تبطئ للزمن أو توقف يشير "جنيت" نفسه أنه لم يكن كذلك في رواية بروست، بل كان الوصف حركيا فعالا، أما تقسيمات الناقد الأخيرة حول التواتر و أنواعه، فإنها أيضا افتراضية، فضلا على أنها تتعارض مع عملية الإبداع فلا يمكن للتكرار[4] الذي أشار إليه "جنيت" كأحد مظاهر الزمنية السردية أن يدخل ضمن حسابات الوظيفة الأدبية، أما إعادة السرد الروائي لحدث واحد، فلا يمكن أن يسمى تكرار لما يصاحبه من متغيرات أسلوبية تجعله مختلفا في كل مرة يروي فيها، و في النهاية يظل الزمن في الرواية غير خاضع للقياسات و الحسابات، مهما بلغت دقتها، و هو ما أدركه "جنيت" حين أكد كون «التحليل المفصل لهذه الآثار متعبا و خاليا من كل دقة ....ما

[1] جيرار جينيت ، خطاب حكاية ص 131

[2] G. genette. Figures 3 p147

[3]- اشار "جنيت" إلى عدم وجود نص كهذا، ينظر خطاب الحكاية ص 101

[4]- كما عجز "جنيت" عن إيجاد نص روائي يحمل صفة التكرار راح يستشهد بالقصص التي تروي على مسامع الأطفال لمرات متتالية، ينظر خطاب الحكاية ص 131

دام الزمن القصصي يكاد ....(لا يستدل عليه) أبدا بالدقة التي قد تكون ضرورية فيه»[1]

[1]- خطاب الحكاية ص 102

الفصل الثاني: بنية الزمن في رواية "نساء في الجحيم" لعائشة بنور

- المبحث الأول: الترتيب (المفارقات الزمنية)

المطلب الأول: الاسترجاع

المطلب الثاني: الاستباق

- المبحث الثاني: المدة (السرعة السردية)

المطلب الأول: تقنيات إبطاء السرد

أ- المشهد

ب- الوقفة الوصفية

المطلب الثاني: تقنيات تسريع السرد

أ-الخلاصة

ب-الحذف

- المبحث الثالث: التواتر

المطلب الأول: التواتر المفرد

المطلب الثاني: التواتر المكرر

المطلب الثالث: التواتر المؤلف

تمهيد:

يمثل الزمن عنصرا، من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فـن القص فإذا كان فنا زمنيا- إذا ما صنفنا الفنون إلى زمانية و مكانية فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.

و يشكل الزمن في الرواية عنصرا مهما تفوق قيمته لدى النقاد قيمة المكان الروائي، فالزمن كما يقول فيسنجر: « هو العنصر الأساسي لوجود العالم التخييلي نفسه، و لذلك كانت الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي»[1]

و من هنا قيل إن التحديدات الزمنية لوضعية السرد أكثر أهمية من التحديدات المكانية في الرواية.

و قد أشار "هنري جيمس" إلى صعوبة تناول عنصر الزمن و أهميته في البناء الروائي فهويري: «أن الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي – الجانب الأكثر صعوبة – هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة، و بالزوال و بتراكم الزمن»[2]

و لكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرض الزمن، و لذلك فإن الرواية تطورت من المستوى البسيط، و هو تقديم الأحداث في خط زمني متسلسل مضطرد، و بنفس ترتيب وقوعها، إلى خلط المستويات الزمنية من ماض و حاضر، و مستقبل، خلطا تاما مما أدى في الرواية الحديثة إلى تداخل و تلاحم بين هذه المستويات يصعب معه تتبع قراءة النص.

و ينبغي في الرواية أن نميز ثلاثة بين أزمنة: زمن القراءة، و زمن الكتابة، و زمن القصة[3] فزمن القراءة، أو مدة القراءة هي الزمن الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية، و هو في حد ذات مستقلا عن قيم الزمن الأخرى في الرواية، لذلك فإن تأثيره على زمن الكتابة فهو: المدة التي استغرقها الكاتب في كتابة روايته و تأثيره على الرواية يخرج أساسا عن نطاق المشكلات الفنية، أما زمن القصة، أو الزمن القصصي و هو ما يعنينا هنا- فهو التخييلي و زمن وقوع أحداث الرواية و تتابعها أو تداخلها وفق الزمن أساسين هما: [4]

أ/ التتابع: و فيه يترتب المتبين الروائي في الزمان على نحو منوال بحيث تتعاقب الأحداث من دون ارتداد، أو التواء في الزمان، و يعد هذا النسق في الخطابات السردية من ابسط أشكال النثر الحكائي التخييلي.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي

[2]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية

[3]- أ- مندلاو: الزمن و الرواية

[4]- عبد الرحمان محمد محمود الجبوري: بناء الرواية عند حسن مطلك ص 26.

ب/ التداخل: « و هو نظام يصاغ فيه المتن الروائي الزماني التخيلي ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها»[1] فالحدث السابق لا يكون سبب لاحق، و إنما يجاوره، و قد تظهر النتائج قبل الأسباب، و هو نظام استأثر بمكانة مهمة في صياغة متن كثير من الروايات العربية، و منها رواية "نساء في الجحيم" موضوع الدراسة و البحث.

و النص الإبداعي و الروائي بشكل خاص يعد مجموعة من الاختيارات المنظمة التي تعين بنيته الخاصة، و غالبا ما تخضع هذه الاختيارات لمقاصد المؤلف، و الذي قد يرى في جزئيه حديثة ما دلالة، أو مجموعة من الدلالات تستدعي تضمينها في النص دون حذف منها، أو اختزال لها، و قد يلجأ إلى الحذف أو الاختزال أو كليهما معا إن بداله، أن هذا الاختيار أو ذاك يحقق له الأغراض الفكرية، و الجمالية التي تقف وراء إنتاجه للنص[2].

و لأنه ما من نص سردي يتطابق فيه زمن القصة مع زمن السرد فإنه ما من نص سردي – أيضا يبدو فيه زمن القصة مساويا لزمن السرد، أو أن محكية في السرد، هي محكية في الواقع تماما، الأمر الذي يعلل ما يتناسل في مجمل النصوص السردية من فعاليات التقديم و التأخير لبعض الأحداث و من فاعليات النظام الزمني المتمثلة في (الاسترجاع و الاستباق) و من فاعليات السرعة السردية (المدة) المتمثلة في (التلخيص و الحذف – في حال تسريع السرد – و المشهد و الوقفة – في حال إبطاء السرد) و من فاعليات التواتر المتمثلة في (التواتر المفرد، التواتر المكرر، التواتر المؤلف).

لذلك فإن مقاربتنا هذه لعنصر الزمن ودوره في تأويل الخطاب الروائي في "نساء في الجحيم" ستعتمد على نظرية الناقد الفرنسي جيرارجينيت "Gerard Genette" و ذلك لوضوح الخطوط العامة لهذه النظرية، و لأنها لاقت استحسانا لدى العديد من الباحثين و لرغبتنا في الاستقرار على مصطلحات معينة، نظرا لكثرتها في هذا المجال و لأن الروائية "عائشة بنور" قد تناولت هذه الفعاليات و التقنيات و استخدمتها في روايتها "نساء في الجحيم"

المبحث الأول: الترتيب/ النظام الزمني (المفارقات السردية)

المطلب الأول: الاسترجاع:

[1]- عبد الرحمان محمد محمود الجبوري: بناء الرواية عند حسن مطلك ص 28.
[2]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ص 54.

الاسترجاع أو السرد الاستذكاري في أبسط تعريف له هو: «أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، و يرويها في لحظة لاحقة»[1]

و لا شك أن كل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا لماضيه الخاص يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلت إليها القصة و يأتي الاسترجاع دائما لتلبية بواعث جمالية في النص الروائي و تحقيق عدد من المقاصد الحكائية، مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد سواء بإضاءة ماض لإحدى الشخصيات، أو قص أحداث ماضية لها علاقة بأحداث لاحقة في السرد، و تتفاوت الاسترجاعات من حيث طول و قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، بما تتفاوت كذلك من حيث المساحة النصية[2]

«و لأن الماضي يتميز بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد، و ماض قريب، فإن الاسترجاع يقسم على أقسام ثلاث: تبعا لهذه المستويات»[3]

1. **استرجاع خارجي**: يعود إلى ما قبل الرواية أي قبل لحظة بداية للأحداث.

2. **استرجاع داخلي**: يعود إلى ماض لاحق على لحظة بداية أحداث الرواية و قد تأخر تقديمه أو عرضه في السرد.

3. استرجاع مزجي: و هو يجمع بين النوعين السابقين

و يلجأ الكاتب إلى الاسترجاع الخارجي لملء فجوات، و فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، و يتركز عامة في الروايات الواقعية أما الاسترجاع الداخلي فيلجأ إليه الكاتب «لربط حادثة بسلسلة حوادث سابقة لها، و لم تذكر في السرد»[4]

بقي أن نشير إلى أن مقاطع الاسترجاع تتميز بتقنية خاصة من حيث طبيعتها، و من حيث ربطها بمستوى القص الأول، و إذ إن عملية تلاحم مقاطع النص الروائي من المشكلات الأساسية للروائي لذا فإنه يعتمد إلى طرق و أساليب معينة في تناول الاسترجاع و عرضه و هذه الطرق هي[5]:

1. إطلاق مجرى الذكريات من خلال تقديم حدث في الحاضر، بحيث يأتي الاندماج طبيعيا.

2. الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع، و هو من التقنيات المستحدثة بعد أن انتفى مفهوم الراوي العام بكل شيء، و هذا الأسلوب نجده بكثرة عند عائشة بنور في روايتها الموسومة (نساء في الجحيم)

[1]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية ص 40.
[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 121.
[3]- بيرارجينت، خطاب الحكاية ص 45.
[4]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية ص 40.
[5]- المرجع نفسه ص 43.

3. خلط الاسترجاع في بعض المواقع بأحلام اليقظة، و التحليل النفسي .

4. استخدام الحوار الداخلي (المونولوج) في مقاطع الاسترجاع التي تعتمد على الذاكرة.

5. تطويق مقطع الاسترجاع بعبارة مشابهة لعبارة الخطين في الجملة الاعتراضية[1]

إن أول مقطع استرجاعي في رواية "نساء في الجحيم" يمكن أن نلحظه في الجزء الأول منها و الذي تحمل عنوان (عصفوري طائر المحنا) و هو مقطع يعتمد على الذاكرة حيث تستعيد فيه الشخصية الرئيسية المسماة (أيلول) ذكرياتها السارة و كذا المؤلمة مع من جمعتها بهم الأقدار، و رسموا لحياتها معالم، و شكلوا من روحها نبض الحياة من جديد[2] إذ تقول موضحة ذلك: « كنت غائبة عن الوطن بكل الألم الذي يسكنني، و عند عودتي توقفت مع ذكرياتي و صور حميمية و مؤلمة استرجعها مع أولئك الذين جمعتني بهم الأقدار.....»ارتعدت فرائصي و انتابني إحساس بالمرارة عندما استعدت ذاكرتي المشروحة عبر أحد شوارع المدن التي أزورها اليوم و أبكى في صمت قاتل أشعر بالفقد و الضياع الموحشين»[3] إن ما يمكن أن ندركه في القول الثاني "لأيلول" أن ذكرياتها المؤلمة و المفجعة قد طغت بشكل كبير على ذكرياتها السارة، فهي لا تلبث أن تطلعنا على شدة وجعها الذي عجزت حتى عن التخفيف منه إذ نجدها تقول: «.....من حولي الحياة أحكيها خرابا بروحي، و بقايا من الذكريات الجميلة ما زالت تبتز كهوف ذاكرتي المشروحة... و من لحظتي الخرساء و أنا أستعيد ذكرياتي التي حفرت في القلب أخاديد من الألم و لم يطوها الزمن في بحر نسيانه» [4]

و من بين الذين شاركوا(أيلول) ذكرياتها المؤلمة التي أبت و بشدة مفارقة حياتها حتى بعد رحيلها إلى (مدريد) قاصدة قريبة والدتها(غادة) رغبة في لملمة بعض جراحها، و إخماد نار الحرقة التي زرعتها اللحظة الخرساء في قلبها، من بين هؤلاء نذكر: عائلة العم العكاوي، عائلة سي الأشرف، ناجي أصدقاء الطفولة (يافا، رولا، ابنة جدها اليعقوبي نابلس، و أندريا اليهودي، الكلب تيو، الأرض، الجراح، اللحظة الخرساء، ذراع الأم المقطوعة، قريبة الأم الدمشقية غادة و آخرون.....)

و مما هو جدير بالذكر و التنويه أن استرجاع (أيلول) لذكرياتها مع أغلب الاسماء و التي ذكرتها سالفا قد أخذ شكلين متباينين من الناحية العاطفية و هما:

1/ الاسترجاع السار: و نلفيه واضحا و جليا في المقاطع الآتية:

---

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية ص 43.
[2]- الرواية ص 09.
[3]- الرواية ص 07
[4]- الرواية ص 101-115

* «.... كانت توقظني زقزقة عصفوري طائر المحنا أو الحسون... عصفوري لا يرحل و لا يسافر، هو يسافر في حلمي .....أنهض في الصباح الباكر مبتهجة و أحيانا متكاسلة من كثرة استيقاظي ليلا لرعايته و إنارة المكان له»[1]

* «.... لقد كان عالمنا في مدينة عكانشطا، و أرضنا تعج بالفوضى و المرح و الطرب أحيانا، و بالهدوء أحيانا أخرى، سماءنا و بحرنا و سهلنا و بساتيننا كبساتين الجليل لا مثيل لها»[2]

* «... و مازلت أتذكر نشوة الفرح بكلبي تيو، و نحن على حشيش ناعم تحت أشجار الزيتون»[3]

* «... لقد كنت ابنه أبي سالم البكري، غزا البيت مفرقي و مازلت ابنة أبي أهرع إليه محتضنة...أنام في حضنه كصغيرة تتوارى عن الأنظار...أبي بعباءته و كوفيته و فرسه ذاكرة أمة و روح متجددة بداخلي، ترعاني و تحرنسي، و أنا الكبيرة الصغيرة في عيون أبي»[4]

* «... و عندما أتعب من ركضي الجامح، أعود إلى الشيب بعدما أكون قد أفرغت كل شحنات الغضب و الفرح بوجه متورد و عينين ضاحكتين و قلبي بدقات متسارعة يسابق لهاثي و حين عودتنا أمرنا بالقرب من بيت صديقنا أندريا، الذي أجده ينتظرني بحبات الحلوى المعسلة، و هو يلعب مع صديقاتي يافاورولا»[5]

* « و مازلت أتذكر... دجاج أمي المحمر و طعمه الحلو بنكهة الثوم و الزعتر تسيل لعابي»[6]

* «....كنت طول النهار أركض في المزرعة، أدور حول الزرع و الزهر أحوم حول الأرواح الطيبة و العقول النيرة و الوجوه الجميلة»[7]

* «...مساء كل يوم خميس نذهب جماعات إلى الشاطئ لاصطياد السمك و ترافقنا ألحان زقزقة عصفور طائر المحنا، أما أمي فتحب أكل السمك مقليا... أما أندريا فكان يجمع أكياس الحلزون رفقة صديقه أوليفر العاشق لكرة القدم..» [8]

---

[1]- الرواية ص 10-11
[2]- الرواية ص 16
[3]- الرواية ص 97
[4]- الرواية ص 192
[5]- الرواية ص 13-14.
[6]- الرواية ص 92
[7]- الرواية ص 16
[8]- الرواية ص 16

إذن طفولة أيلول كانت جد سعيدة، إذ تبرز ذلك بقولها «... كنت صغيرة آنذاك و لم تكن لي أية علاقة بالألم»[1]

انطلاقا من هذا القول الأخير لـ(أيلول) سنعرج و إياكم إلى صحراء الألم و الفاجعة و الحزن و الأسى التي أرغمت أيلول على العيش فيها مع جل الأسماء التي شاركتها ذكريات طفولتها السارة، إذ تقول عنهم: «هم أفضل الناس الذين صنعت معهم ذكريات الطفولة قد رحلوا و بقيت أحمل صورهم ووجوههم و ألوانهم و ابتساماتهم في ذاكرتي المشروخة، رحلوا و بقيت أحملهم بداخلي، و قد طويت في ذاتي جرحي الذي تركني دائما في حركة البحث عن ملامحهم في وجوه الآخرين أو الشبه منهم»[2]

2/ الاسترجاع المؤلم: و نجده واضحا في المقاطع الآتية:

* «...أتذكر عائلة عمي العكاوي التي هجرت من بلد إلى بلد ثم حطت الرحال بدمشق مدينة الياسمين، و أتساءل حينها: ماذا يفعل غسان بها؟ هل عرف أزقها و حاراتها»[3]

* « ...ماذا تفعل عائلة سي الأشرف بعدما دفنت أباها و تركت قبره وراءها في الضيعة، و هي لا تعلم بأن الجرافة رمت برفاته في ركام الحفر لبناء المستوطنات الجديدة»[4]

* « هل عاد ناجي إلى بيته، و ترك مخيم عين الحلوة جنوب لبنان أم مازال هو الآخر مثلنا، يبحث عن وطنه يعدها اعتقلته يد الاحتلال و هو صغير لم يتجاوز عشر سنين؟ هل مازال يذكرني وراء القضبان؟»[5]

* «....لقد حفر موت كلبنا تيو رحيلا وفراغا رهيبا في بيتنا»[6]

* «...عكا حزينة، المدينة الجميلة تناثرت كالهباء المنثور...عكا سرقت كحل عيوني...فمها مفتوح على الجراح..عكا حزينة و شاحبة و الضيعة فارغة و موحشة و باردة»[7]

لقد كان لنكبة 1948 الأثر البالغ في قلب حياة أيلول و من معها من سعادة إلى جحيم، فها هي "يافا" صديقة أيلول تقول عن النكبة: «...النكبة هي السنة التي طردنا فيها مكرهين من بيوتنا و أراضينا و خسرنا وطنا لكن ليس إلى الأبد.. أنا يافا ابنة النكبة بساق مقطوعة

[1]- الرواية ص 17
[2]- الرواية ص 97
[3]- الرواية ص 08
[4]- الرواية ص 08
[5]- الرواية ص 08
[6]- الرواية ص 97
[7]- الرواية ص 97

و أنت أيلول ابنة عكا المدينة الحزينة و ذلك أندريا ابن الوطن المهزوم بداخله، و ذلك غسان و تلك غادة ووجوه أخرى ستجمعني أرواحهم لحظة بلحظة»[1]

و نأتي الآن على سرد فاجعة أيلول و التي أطلقت عليها اسم " اللحظة الخرساء" و هي من أشد ذكرياتها ألما ووجعا فهي تسترجعها في كل لحظة تحياها و تأبى نسيانها حتى بعد مغادرتها أرض الوطن إلى باريس و مدريد، و اللحظة الخرساء هي اللحظة التي فقدت فيها أيلول عائلتها " والدها سالم البكري، و أمها فدوى و أخوها صابر"، تستعيد أيلول ألمها فاجعتها و تقول:« تذكرت بيتنا و هو يقصف بالطائرات، هالني المنظر المرعب، أسرعت بعيدا أبكي بعدما سقط الخبر من يدي ..... وجدت نفسي بعيدة عن المكان، فقد كان الدوي قويا بالنسبة لي و دفعني بعيدا»[2] ثم سرعان ما تصف اللحظة الفاجعة لحظة عثورها على جثث أفراد عائلتها إذ تقول: «....وسط الزحام كنت أصرخ و أبكي نائحة:

أمي .....أمي .....

أبي .....أبي.....صابر.....أمي....أمي.....

و عدت أفتش بين الركام عن بيتنا و أمي و أبي و أخي كانت الجثث محترقة و مفحمة....فجأة لمع من وسط فوهة شبه عميقة دخان يتخلله شعاع بريق يضيء المكان.....أفتش عن الضوء المنبعث من تحت الركام، كانت أسورة أمي، ذراع أمي ....انتشلت ذراعها المفصولة عن جسدها من تحت الركام الملتهب... بيتنا بقايا ركام أسود، و أهلي جثث حرقى و مفحمة، احترق أخي صابر ابن الأربعة أشهر، رضاعته احترقت ومصاصته التي وضعتها في فمه قبل خروجي من المنزل لشراء الخبز ذابت و التصقت على شفتيه الجميلتين»[3]

و قد ختمت أيلول هذا الاسترجاع المؤلم لفاجعتها التي أطلقت عليها اللحظة الخرساء بقولها:«.....في حقل المأساة فقدت عائلتي و تركتني وحيدة في العراء، أطأ العتمات بأقدام حافية، و تركتني نهر حزين يرقبني، و سلاحي كفاحي الصامد، و لحظة خرساء تطاردني إلى الأبد....آه....آه من لوعتي يا أمي و آه يا أبي، خسرت عمري و طفولتي و شبابي، كم يؤلمني بكائي في معتقل الحياة يا أمي، أعانق ريح أرواحكم في السماء، ثم تلفني نار الفقد يا أمي حارقة و موجعة» [4]

[1]- الرواية ص 26
[2]- الرواية ص 77.
[3]- الرواية ص 82.
[4]- الرواية ص 84.

و ثمة استرجاعات أخرى تضيء جوانب من حياة شخصيات كانت جد قريبة من أيلول " الشخصية الرئيسية"، و هذه الشخصيات هي سالم البكري – (والد أيلول) – و يافا (صديقتها)، و غادة قريبة والدتها، وتتضح هذه الاسترجاعات في المقاطع الآتية:

أ/ «أبي سالم غارق في ذكرياته وسط طنين النحل الذي يحوم فوق رأسه، غير أنه لا يبدي أية حركة، كان يستنشق عبير الزهر، و ربما تذكر أمي فدوى بعيونها السوداء الواسعة، و شعرها الأسود الطويل وقصة زواجهما»[1]

ب/«...أذكر و نحن في المخيم، أن صاحبتي كانت سريعة الغضب و البكاء، كانت أيلول تنوح كلما فقدت عزيزا منا، كانت تقول و هي نائحة: اسمي أيلول، ابنة فدوى و سالم البكري أعشق التراب و اللون الأخضر»[2]

جـ/ «نعم، كان ثمة رجل اسمه "غسان كنفاني" الرجل الذي أقلق راحتي، و أقلقت وجدانه، رجلا أستعيده في ذاكرتي التي يسكنها حيا»[3]

ما نلحظه على هذه المقاطع الاسترجاعية أنها أخذت الشكل الثالث من أشكال الاسترجاع من الناحية العاطفية و هو الاسترجاع المحايد.

ما يمكن القول في ختام هذا العنصر أن الاسترجاع قد شكل حيزا هاما من حياة الشخصية الرئيسية "أيلول"، إذ لجأت إليه الروائية "عائشة بنور" و ذلك لإمدادنا ببعض المعلومات عن الشخصيات، كما أن الاسترجاعات تسهم في صهر المسافات و ردم الفجوات، و ملء الفراغات التي قد تتركها الروائية، و من ناحية أخرى تبعد الملل و الرتابة عن القارئ حينما يترك حادثة ويعود إلى أخرى فيتجدد بذلك النفس لديه، و قد كانت الروائية "عائشة بنور" تستخدم في ذلك كلمات أو عبارات متشابهة معلنة عن بداية المقاطع الاسترجاعية و نهايتها مثل " أتذكر، ذاكرتي المشروخة، ذكريات...."

المطلب الثاني: الاستباق:

الاستباق أو السرد الاستشرافي هو: كل حركة سردية تقوم على رواية أحداث أو حدث لاحق، أو ذكره مقدما أو هو تقديم الأحداث اللاحقة أو المستقبلية قبل وقوعها[4] و قد ازدادت أهمية الاستباق في الرواية الجديدة إذ أصبح الروائي يشغل بين أمس، و اليوم و غدا دون تمييز.

[1]- الرواية ص 15.
[2]- الرواية ص 20.
[3]-الرواية ص 142.
[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي.

و إذا كانت الملاحم الهوميرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية و التي أطلق عليها تودوروف "عقدة القدر المكتوب: فإن تقينتي الاستباق و الاسترجاع ظهرت في أبهى و أروع صورها في النص القرآني، و نخص هنا "سورة يوسف" التي تقوم على هاتين التقنيتين[1]

و إذا كان الاسترجاع أخذ مساحة نصية، و زمنية كافية في الرواية لدرجة أننا لم نتناول كل المقاطع الاسترجاعية فيها، فإن الاستباق يطل برأسه على استحياء من خلال مقطع استباقي أو بالأحرى مقاطع استباقية قليلة في الرواية كانت قد وردت على لسان كل من:

1/ سالم البكري"والد أيلول" إذ يقول في الجزء الأول من الرواية معاتبا ابنته على وضع عصفورها "طائر المحنا" في القفص «خلق الله الإنسان حرا» و قد كان ردها واضحا في قولها: «...شعرت باضطرابه وقلقه، و كالعادة لا أفقه من كلامه شيئا سوى أني أحب عصفوري طائر المحنا و هو في غرفتي...سمعت أمي فدوى ذات ليلة تقول له:

- إنها صغيرة على هذا الكلام الكبير يا رجل؟

- يرد عليها و هو يتمتم:

حم.....حم.....

فهمت.....فهمت..... [2]

فقد كانت أيلول غير آبهة بكلام والدها إذ نجدها تقول:«في الحقيقة كنت لا أريد أن أفهم شيئا، و كل ما أتمناه أن يبقى عصفوري طائر المحنا يزين غرفتي وصوته الدافئ يشبع غروري»[3]

- يمكن عد هذا الاستباق إشارة من "سالم البكرى" إلى ابنته بالوضع المؤلم و المصير المفجع الذي سيؤول إليه شباب القرية المقاومين لغطرسة المحتل و من بينهم عم " أيلول" (زكريا) الذي تم اعتقاله و سجنه بعد نكبة 1948 و هو الحدث الذي جعل "أيلول" تعي و تدرك فيما بعد والدها من تحذيره لها و تأنيبها بسبب سجنها لعصفورها "الحسون – طائر المحنا " و يتجلى هذا الإدراك و الوعي لدى أيلول في قولها: «...كرهت البهرجة و التأنيب بعد رحيلك و كرهت يا أبي ذاتي، ليتك بقيت معي...أحن يا أبي أن تشد على أذني و تتمتم

[1]- عبد الرحمان محمد محمود الجبوري: بناء الرواية عند حسن مطلك.
[2]- الرواية ص 12.
[3]- الرواية ص 13.

محذرا، لم تعد أذني حمراء تحرقني، و لم تعد عيناك أمامي تومض غضبا، و لم يعد طائر الحسون يزقزق فرحا....مازالت رنة صوتك في مسمعي تدوئ الإنسان خلق حرا.... [1]

قبل الانتقال إلى الاستباق و هو الثاني في الرواية لابد من الإشارة إلى أمر هام مفاده أن هناك تناقض واضح و صريح أن إدراك أيلول من عدمه لما كان يومئ إليه والدها و هي صغيرة فمرة نلفيها تنفي نفيا قاطعا فهمها لأقوال والدها:«...شعرت باضطرابه وقلقه و كالعادة لا أفقه من كلامه شيئا...» [2] و مرة أخرى نجدها تصرح بإدراكها لقصد والدها من تأنيبها و إخفاء الأمور عنها حينما كانت صغيرة فهي تقول مثلا:«...منذ الطفولة كنت أعي ما يدور حولي، فقد كان جدي اليعقوبي يحاور أبي في العديد من القضايا الوطنية، و مرات كان يصمت كلما شعر بوجودي شعرت أن لديه ما يقوله و لم يكن قليلا...» [3]

2/ غسان الكنفاني إذ نلفيه يقول:«...و قد رأيت فيما يرى النائم شتاتا و أكفانا بيضاء، و بقيت مكاني مهموما، قلت يا أبت :

- نظر إلي باستغراب

- إني رأيت رؤيا...و قبل أن أكمل قال لي:

- لا تقصص رؤياك...قد يصدقها إخوتك؟!

صمت برهة، ثم نظرت إليه مستغربا، و لم أتفوه بأية كلمة أخرى»[4]

- و لقد أكدت حبيبة غسان"غادة" هذا الإحساس بدنو أجل غسان، و شكه في كل من يحيطون به في قولها:«...كان يشك في كل شيء، فأيدي خصومه تتراءى له في كل خطوة يخطوها تدبر بخبث لإفشال القضية، و لم يشعر فيما مضى بما يشعر به الآن، ثم كظم غيضه، و صمت في رحاب التاريخ، و قد تغيرت أشياء كثيرة في ذهنه، و برزت معالم وتوصيات جديدة على القضية، هذا ما فهمته من كلامه»[5]

- ما يمكن قوله عن هذا الاستباق بالذات أنه استباق تنبوي غيبي من الدرجة الأولى، فغسان نجده قد تنبأ بموته و هذا التنبؤ جاء تصديقا لما رآه في منامه و قصه على والده و كذا لما أخبرتنا غادة عنه. من إحساسه بخطى أعداءه التي تتبعه و تترصده في كل مكان يتواجد فيه متحينه الفرصة المناسبة لاغتياله و قتله، و بالفعل صدقت شكوك غسان و غادة، و حصل ما أراد أعداءه حيث تم اغتياله في تاريخ 08 يوليو 1972 بيروت، إذ عد هذا التاريخ

[1]- الرواية ص 84.
[2]- الرواية ص 13.
[3]- الرواية ص 94.
[4]- الرواية ص 185.
[5]- الرواية ص 160.

الفاجعة الأليمة التي ألمت بكل من يعرف غسان، لكل من يعرف بطولته، شجاعته، نظاله، عشقه للأرض و للحرية، و ها هي غادة تنعيه نائحه، باكية و تقول:«... و أنت يا غسان ماذا خسرت؟...

و أنت يا حبيب العمر خسرت عمرك، كنت أنت، و أنت الوطن، تكتب عن المقاومة، و عن البعد الإنساني في المقاومة عن القضية، و المركز و الشتات، عن المحكومين بالأصفاد حول الأعناق، عن العمر الذي يعانق النار و يبدد العتمات تطل من النافذة بسرعة تتفرس النظرات الخبيثة التي تلاحقك في الظل، تزيح الستار عن الذئاب البشرية، و تغيب في آخر الزقاق دون أن تلتفت وراءك ...» [1]

ولعل الجملة الأخيرة لغادة "تتفرس....وراءك" دليل قاطع على تنبؤ غسان بأن هناك أيدي خفية ستغتاله غدرا عن قريب.

3/ جد أيلول"اليعقوبي" الذي قال لها يوما و هو يومئ لها بأن الأماكن اتي تنتقل بينها لرؤية أحبابها و خلانها ستشهد وحشة لا مثيل لها – يوما ما بسبب ما سيقوم به المحتل من تهجير و سجن و تعذيب لأهاليها"قاطنيها" إلا أن أرواحهم ستظل قابعة فيها تأبى الرحيل، و هي وحدها "أي الأرواح" من ستظل تذكر أيلول بأيامها السارة و المؤلمة مع من جمعتها بهم الأقدار و رسموا لها معالم الحياة، إذ نجده يقول:«...الأرواح تسكن الأمكنة يا صغيرتي أيلول!!» [2] و كالعادة، لم تكن أيلول تستوعب قصد جدها من قوله كونها صغيرة، و لكنها أدركته بعد أن كبرت، أي بعد نكبة 1948 و ما خلفته من دمار للأمكنة التي ألفتها أيلول مثل مدينة عكا، و يافا، و الضيعة إذ نجدها تقول:«...ارتعدت فرائصي و انتابني إحساس بالمرارة عندما استعدت ذاكرتي المشروخة عبر أحد شوارع المدن التي أزورها اليوم و أبكي في صمت قاتل، أشعر بالفقد و الضياع، أتذكر عائلة عمي العكاوي...و عائلته سي الأشرف.... و ناجي....لم أنس قريبة أمي الدمشقية غادة....و لم أنس أصدقاء الطفولة يافا، و رولا، و ابنة جدي اليعقوبي نابلس و أندريا اليهودي، و لم أنس كلبنا تيو، و لم أنس أرضي، و لم أنس جراحي و لحظتي الخرساء و ذراع أمي المقطوعة، و لم أنس....» [3] إن هذا المقطع خير دليل على مدى تمسك أيلول بكل ما يذكرها بأهلها و أصدقائها خاصة الأمكنة – فبالرغم من خلوها منهم إلا أنها – و بعد عودتها – شعرت بوجودهم و استنحضرتهم في ذاكرتها المشروخة.

إذن ما قاله الجد "اليعقوبي" لحفيدته هو استباق ضمني مفاده أن حفيدته ستحن يوما إلي الأمكنة رغم خلوها من أهاليها و ساكنيها، و مرد هذا الحنين هو أن الأرواح تسكن الأمكنة

[1]- الرواية ص 156.
[2]- الرواية ص 09.
[3]- الرواية ص 7،8،9.

حتى بعد مغادرة الأجساد لها...و ربما قصد الجد الأرواح بالفعل و ربما أيضا أشار بكلمة الأرواح إلى الذكريات هذا الشيء الوحيد الذي عجز و سيظل المحتل عاجزا عن محوه و إزالته من عقول الفلسطينيين.

4/ أيلول فهي تقول واصفة موقف والدها من علاقتها بأندريا حين كانت صغيرة:«...كان أبي يرفض أن ألعب معه، و لأنني كنت صغيرة لا أفهم منعه لي، كانت أمي تقول لي دائما و هي تشد على أذني برفق: لا تقتربي منه إنه غريب الديار؟ فأجيبها وأنا أبكي قائلة: ماذا فعل لك إنه صغير مثلي؟!

ترد علي و هي غاضبة لاشيء، و لكن هم ليسوا أهلنا و لا نعرفهم [1] لكن أيلول حين كبرت و حل بها ما حل من مآسي و فواجع كان أكبرها و أشدها وقعا عليها موت أفراد أسرتها حرقا بسبب قصف اليهود لبيتهم، أدركت – حينذاك تسبب رفض كل من والدها "سالم البكرى" ووالدتها "فدوى" اقترابها من اندريا و اللعب معه، هم يعدونه يهودي الأصل وعدو لذود لهم- طبعا كونهم لا يعرفون حقيقته – فايلول إذن بعد ما حل بها، و ما أطلقت عليه" اللحظة الخرساء" أصبحت تكره أندريا بل تنعمد كرهه و الابتعاد عنه فقط لأنه يهودي إذ نجدها تقول:«...شدني من ذراعي بقوة احتضنني بين ذراعيه، اقتربت شفتاه مني، لكنني انسحبت فجأة بعدما لاحت أمامي صورة أمي بذراع مقطوعة و سوار في المعصم؟؟!...تبا للحرب التي سرقت أحلامنا الصغرى و الكبرى، سرقت شدو الطير، و لون الأرض، و السماء الزرقاء و لهفة العشاق و غيرة الحب المشتعلة بين الأحبة، تبا للحرب التي لم تترك لي لحظة أمان في حضنه»[2]

و هناك استباق ضمني آخر مفاده أن أيلول كانت تشعر بداخلها أن أندريا ليس يهوديا، لكنها لم تعرف بذلك إلا بعد مضي زمن طويل على علاقتها به و إصرارها على فراقه بحجة أنه ليس من أصول فلسطينية، فهي تقول معبرة عن إحساسها:«...كنت أكن له مكانة خاصة في قلبي...أحبه كثيرا و لست أدري لماذا، حنين غريب يشدني إليه بقوة ....مسكين أندريا و مسكينة أنا»[3]

5/ فدوى "والدة أيلول"التي كانت تتنبأ بموتها و فراقها لابنتها فهي كانت دوما تتحدث و بشكل متكرر عن غادة"قريبتها" و كأنها توصي ابنتها بأنه إذا ما حل بها أي مكروه، فعليها أن تبحث عنها و تذهب للعيش معها، و يظهر هذا الاستباق التنبؤي الغيبي لفدوى في قولها الوارد على لسان أيلول «....صمتت برهة ثم أردفت قائلة:

غادة موجوعة يا بنيتي!

[1]- الرواية ص 123.
[2]- الرواية ص 137.
[3]- الرواية ص 122-123-127.

كانت دائما تتحدث عنها بحب و شوق، و كنت أحس أنها تودعني بنبرة صوتها المخنوق كلما تتحدث عن غادة[1] غادة هذه المرأة الشابة التي قالت عنها "أيلول" واصفة إياها «غادة جميلة جدا، ماتت أمها و هي صغيرة، لم تعرف وجهها و لم ترتو من حليبها و لم تشبع من دفء حضنها، و لم تسعد بصحبتها و هي شابة بقية عمرها، و رغم جراحها دائما في الطليعة»[2]

و بالفعل كان تنبؤ"فدوى"في محله، فقد ماتت إثر قصف جوي إسرائيلي على بيتها، و لم يبق من جثتها سوى ذراع مقطوعة و بها سوار، و هو أكثر المشاهد ألما و أسى في حياة أيلول و يتضح ذلك في قولها:«...ليتني وجدت جسدك لأحفر لك قبرا، و أضع لك شاهدا، و أكتب عليها: هنا تنام روح أمي الشهيدة و أزورك كل يوم. [3]

لقد دفنت ذراعك من دون سوار سامحيني يا أمي، لقد نزعته من ذراعك المتفحمة و خبأته عندي، هو قطعة منك، هو روحك التي تحوم حولي...تعلمت يا أمي من عرائي و جوعي، و فزعي و اضطرابي و جنوني، دروسا لا تقدم في أكبر الجامعات التي تنادي بالحرية و حقوق الإنسان»[4]

* و يجدر أن نشير في ختام حديثنا عن الاستباق، إلى أبرز خصيصة يتميز بها و هي: إن ما يقدمه من معلومات لا تتصف باليقينية و هو في حالات كثيرة مجرد تطلع لما هو محتمل أو متوقع و هذه وظيفته الأساسية، و قد يكون بصيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها تطلق العنان لخيالها لمعانقة المجهول و استشراف آفاقه، و من وظائفه إعداد ذهن القارئ لما يستقل من أحداث، و خلق حالة انتظار لديه[5]

و إذا ما انتقلنا إلى رصد تقنية المشهد في الرواية، وجدنا أنها تمثل موقعا متميز ضمن الحركة الزمنية للسرد، و لأن هذه التقنية تعتمد أساسا على الحوار المتبادل بين الشخصيات، فإن المساحة النصية فيها توازي أو تساوي المساحة الزمنية التي يستغرقها المشهد[6]

و في رواية **"نساء في الجحيم"** سنحاول أن نحلل المشاهد حسب تسلسل الأحداث، و لقاء "أيلول" بالشخصيات الأخرى قبل و بعد انتقالها للعيش بالمخيم، و بالشكل الأتي:

1. أيلول – دلال المغربي
2. أيلول – عمها زكريا – جدها اليعقوبي

[1]- الرواية ص155.
[2]- الرواية ص 154.
[3]- الرواية ص 104.
[4]- الرواية ص 104-105.
[5]- حسن بحراوي: تقنية السرد الروائي ص 136.
[6]- عبد الرحمان محمد محمود الجبوري: بناء الرواية عند حسين مطلك ص 54.

3. أيلول – عمها زكريا
4. أندريا – أم ريتان
5. غادة – أيلول – المظفر أبو النحاس

- ففي المشهد الأول نجد حوارا بين الشخصية الرئيسية "أيلول" و دلال المغربي، تخبرها هذه الأخيرة "أي دلال المغربي" عن تعذيب الجيش الفرنسي للبطلة المناضلة "جميلة بوحيرد" و مما جاء في هذا الحوار نذكر:

كانت دلال تخطط بذكاء و خطواتها محسوبة، في يوم ما سألتها من أين لك كل هذه الثقة العالية بالنفس، ردت و هي تبتسم:

من الثورة الجزائرية المجيدة

قلت متعجبة: الثورة الجزائرية !

و لكنك لا تعرفين عنها شيئا؟

قالت لي:

و هل تعرفين يا أيلول حكاية كل واحدة منهن وبشاعة التعذيب على أيدي المظليين الفرنسيين بالجزائر؟[1]

أما عن تعذيب جميلة بوحيرد فالقليل

سأخبرك عن تعذيبها إذن:

قالت جميلة الجزائر عند تعرضها للتعذيب:

- «استجوبني منذ وصولي إلى المستشفى عدة أشخاص بينهم ثلاثة ضباط، و ثلاثة مفتشي شرطة، و ثلاثة مظليين يعتمرون قبعات حمراء تم وضعي الضباط الثلاثة و المظليان عارية و ربطوني إلى المقعد بعد أن وضعوا بعناية خرقا رطبة تحت الأغلال عند المعصمين و الذراعين، و على الصدر و الفخذين و الكعبين و الساقين، و وضعوا عندئذ أسلاكا كهربائية في عضوي التناسلي و في أذني و في فمي، و داخل يدي و على فم النهدين و جبهتي»[2] إن هذا المشهد يفصح عن قمة التعذيب و الجحيم الذي تحياه بعض النساء المناظلات اللواتي أبين الخضوع و الاستسلام و ما نلحظه من خلال المشهد السابق طبعا أن البطلة جميلة بوحيرد قد اختارت الجحيم بملء إرادتها لأنها رأت فيه الدرب الذي يعبر عليه للمرور أو بالأحرى للوصول إلى نعيم الحرية بينما نجد أن أيلول و أندريا و غادة قد

[1]- الرواية ص 37.
[2]- الرواية ص 39 و 40

عاشوا الجحيم مكرهين مرغمين، بعد النبكة و التهجير و الفقد و الضياع، و يتضح ذلك فيما يلي من المشاهد.

2/ مشهد عثور أيلول على جثث أفراد عائلتها بعد القصف الإسرائيلي البشع لبيتهم، و هو المشهد الأكثر حضورا في متن الرواية، و قد أطلقت عليه الشخصية الرئيسية "أيلول" اسم"اللحظة الخرساء" و مما جاء فيها نذكر:

- صمني جدي إليه بقوة و مازال ذراع أمي المقطوعة بيدي وراحت يداه تتحسس جسدي، و هو يحاول التخفيف عني ببخة اعترت صوته المكلوم قائلا:

أيلول يا صغيرتي

مازال جدك حيا، أنا هنا معك، لا تخافي!

و هو يحاول أن يمسح دموعي، و يشد على يدي فإذا به يتحسس ذراع أمي المقطوعة و تلامس أصابعه سوار أمي، ثم أردف قائلا:

هل تلبسين أسورة جميلة؟

وقتها أجهشت بالبكاء، بكاءا مرا أبكى جدي و عمي زكريا و كل من كان حولنا، صارخة في وجهه، إنه ذراع أمي المقطوعة و أسورتها مازالت لاصقة به.

فجع الجميع، و أجهشوا بالبكاء

بيتنا بقايا ركام أسود، و أهلي جثث حرقى و مفحمة، احترق أخي صابر ابن الأربعة أشهر، رضاعته احترقت و مصاصته التي وضعتها في فمه قبل خروجي من المنزل لشراء الخبر ذابت و التصقت على شفتيه الجميلتين.[1]

3/ مشهد القاء القبض على زكريا"عم أيلول" و يمكن سرد هذا المشهد من خلال المقاطع الآتية:

أ/ «و في الصباح الباكر، فتحنا أعيننا على سيارات عسكرية مدججة و قبعات ملونة، و أجسام خشنة تحاصر المكان و تفتش في كل مكان عن وجوه المقاومة و تقبض على خيرة شباب المنطقة، و كان من بينهم عمي زكريا الوحيد الذي بقي مع جدي اليعقوبي بعد هجرة إياد و سجن ياسر»[2]

[1]-الرواية ص 82.
[2]- الرواية ص 88.

ب/ «...حينما تقدم العسكري نحو عمي زكريا عنفه بقوة، فرد الضربة بلكمة منه، و إذا بمجموعة من العساكر تلتف حوله، و تنهال عليه بالضرب أمام الأهالي، و الجد المسكين يروح و يجيء بينهم، تتقاذفه الأيادي الخشنة، غير آبهة بشيخوخته...» [1]

جـ/ «...دفع عمي زكريا داخل السيارة بقوة مقيد اليدين و الكدمات بارزة على وجهه، و منذ ذلك الوقت لم يعرف له أثر، و لا نعرف إن كان حيا أو ميتا هكذا تدفع ثمن الحرية يا أبي»[2]

لقد تمكنت "أيلول" و بكل براعة من خلال هذا المشهد من تصوير مدى بشاعة الجيش الإسرائيلي و سعيه الدؤوب في تحويل حياة كل فلسطيني إلى جحيم لا يحتمل.

4/ مشهد معرفة أندريا لأسرته الحقيقية:

لقد عد هذا المشهد بالذات من أروع المشاهد التي زينت بها الروائية "عائشة بنور" سماء روايتها، فهو المشهد الذي أزال الغموض و الإبهام عن تساؤلات لطالما حيرت القارئ المبتدئ لمتن رواية "نساء في الجحيم" بل وزادته شوقا لمعرفة نهاية قصة العشق الحزينة التي جمعت بين قلبين جريحين هما أيلول الفلسطينية و حبيب العمر"أندريا" الذي كان يعتقد أنه من أصول يهودية الأمر الذي دفع بوالد أيلول"سالم البكري" لرفض أية علاقة - مهما كانت – بين ابنته و أندريا فلو عرف والد أيلول الحقيقة لما كان هذا رأيه في أندريا غير أن "أيلول" كانت تحس بل تدرك حقيقة "أندريا" قبل أن يعلمها أي أحد عنها و يتضح ذلك في قولها:«... أحبه كثيرا و لست أدري لماذا؟ حنين غريب يشدني إليه بقوة...كان أبي يرفض أن ألعب معه، و لأنني كنت صغيرة لا أفهم منعه لي كانت أمي تقول لي دائما و هي تشد على أذني برفق:

- لا تقتربي منه، انه غريب الديار؟
- فأجيبها و أنا أبكي قائلة:
- ماذا فعل لك، إنه صغير مثلي؟!
- ترد علي و هي غاضبة:
- قلت لك لاشيء، و لكن هم ليسوا أهلنا و لا نعرفهم
- بقيت واقفة أمامها مبهوتة، و هي تروح و تجئ، و تتمتم بكلام غير مفهوم...و هكذا كل يوم »[3]

و فيما يلي عرض للمشهد الرابع من خلال المقطع أللآتي:

[1]- الرواية ص 89.
[2]- الرواية ص 89.
[3]- الرواية ص 123.

«...هذا ما عرفته بعد شهور طويلة، و أنا أبحث عن المرأة المجنونة بعدما تعرفت على أهلها و أخبروني حقيقة ما جرى قالت لي أمها ذات يوم:

- ابنتي لم تكن مجنونة، كانت عند أقاربنا عائلة إسحاق عبد الستار تربي ابنها ياسين، كانت مرعوبة من بشاعة المجازر الفظيعة بدير ياسين.

سألتها قائلا:

- لقد سمعت أن كل العائلة قد ماتت تحت وقع الغارات

- ردت و هي تبكي و تتوعد الجيش الإسرائيلي:

- نعم أختي و زوجها ماتوا، لكن ابنها الصغير ياسين مازال حيا، كان عندي مع ابنتي ريتان، و لما عادت به إلى أهله وجدتهم أمواتا فانهارت أعصابها.

- قلت متلهفا و داخلي يردد...حنين مشترك:

و الطفل الذي كانت تحمله يا خالة؟

- ردت مزمجرة:

- و ما شأنك أنت!

- مرة ثانية قلت لها متلهفا:

- أرجوك يا خالة أخبريني، أين هو؟

- بكت المرأة بحرقة شديدة، ثم قالت لي متجهمة:

- لقد أخذته فرقة من الجنود الإسرائيليين من بين يدي ريتان و من ثمة ابنتي على هذا الحال. [1]

بالرغم من أن هذا المشهد قد حمل بين طياته الحقيقة التي أخفيت لسنوات عدة إلا أن هذه الحقيقة لم تشفع لإيجاد أجوبة مقنعة عن تساؤلات عدة أبرزها:

أ/ لم قرر أندريا عدم إعلام الخالة بأن "ياسين" ابن أختها؟

ب/ ما سبب تردد أندريا عن كشف الحقيقة لحبيبته "أيلول" بعد التقائهما في مدريد؟

جـ/ لما لم تخبر أيلول أندريا أنها عرفت أسرته الحقيقة؟

[1]- الرواية ص 148-149.

كل هذه التساؤلات ألفيتها بين طيات الرواية و بالتحديد في المقاطع الآتية:

- أ:«...تركت الخالة المتألمة و خرجت من عندها مهزوما و أنا أجر ذاتي المنكسرة، أود أن أخبرها أنني هو الطفل ياسين ابن أختها، و أرمتني في أحضانها، و لكن بلعت الحقيقة المرة بداخلي»[1]

- ب:«...أما أمي أوليفيا فبقيت إلى جانبي تخفف عني وجعي و لم تنطق بكلمة.

كنت أنظر إليها بحزن كبير و هي تبتلع ريقها بصعوبة، و قد لزمت الصمت، و ملامح التوتر بادية على وجهها بل على كل جسدها ثم انصرفت

حاولت أن أسألها عن حقيقتي و من أكون؟ لكن أعماقي ابتلعت سؤالي، و هي تنظر إلى بحنو وشفقة[2]

- جـ/:«...تركتني أيلول و انصرفت، حاولت أن أخبرها عن حقيقتي لكنني كتمت ذلك في نفسي و أنا أعض أصابعي ندما و مرت الساعات بسرعة، و بوجهه المتهجم يبسط الليل رداءه الأسود على المدينة، و بت ليلتها مضطربا تتهمش دواخلي الهموم و الوساوس»[3]

- د/:«...كنت أرى قلبي يرفرف من شدة الفرح لأنك فلسطيني مثلي و أبكي لأنك رحلت دون أن تعرف أني أعرف ذلك و لست أدري لماذا؟ هل كان الخوف من المجهول أو مما عانيته من قسوة وجور و أنانية و عذاب تحملته لوحدك؟»[4]

إنه و بالرغم من أن المشهد الرابع قد حمل بين ثناياه حقيقة أصل و انتماء أندريا إلا أنه قد حمل في الآن ذاته كما هائلا من الشكوك و الوساوس التي طالما راودت أيلول حول ما إذا كانت تعشق أندريا أم لا؟

مشاعر و أحاسيس عدة سمتها التناقض و المفارقة سكنت فؤاد أيلول و أبت أن تبرحه و تفارقه، و يمكن البرهنة و الاستدلال على ذلك من خلال المقاطع الآتية و التي أثرت أن أطلق عليها عنوان"حيرة أيلول" و هي على التوالي:

أ/ «...كنت أسيرة رفضي، و أسيرة ارتباطي بك و في الأخير رميت بنفسي بين يديك دون أن أترك حطام قلبي أو روحي تعتصر لبعدك...كنت أرى قلبي يرفرف من شدة الفرح لأنك فلسطيني مثلي و أبكي لأنك رحت دون أن تعرف أنني اعرف ذلك و لست ادري لماذا؟»[1]

[1]- الرواية ص 149.
[2]- الرواية ص 141.
[3]- الرواية ص 138.
[4]- الرواية ص 206.

ب/«...بقيت في مكاني و عيناي تحدق في عينيه بدفء كبير استشعرت ذلك و هو يدنو مني، شدني من ذراعي بقوة احتضنني بين ذراعيه، اقتربت شفتاه مني، لكني انسحبت فجأة بعدما لاحت أمامي صورة أمي بذراع مقطوعة و سوار في المعصم»[2]

جـ/ «...ترى هل أعطته نابلس الرسالة؟ هل علم أنني أعرف حقيقته، و أنني في اسبانيا عند غادة وجاء للبحث عني؟»[3]

د/ «...مسكين أندريا و مسكينة أنا، هكذا كنا ننظر إلى بعضنا البعض .....مسكين أندريا لأنه يهودي، و مسكينة أنا لأنني فلسطينية بلا أرض، مسكين لأنه أحبني و نسي للحظة أن أهله اغتصبوا أرضي و سكنوا في ضفتنا و أكلوا من زيتونها و شربوا من ماء وادينا»[4]

هـ/ «...و مسكينة أنا التي عرفت أنه ليس منا، و ليس من تربيتنا و أنه من أصول أباحت عرضنا و دمنا و أرضنا، و مسكينة أنا التي كنت أفضله على جميع الأطفال في حينا....مسكينة أنا لأنني أحببته و لعبت معه، و أكلت حبات حلوته التي كان يخبؤها في جيب سترته....مسكينة أنا التي كنت ألهو معه فيوبخني أبي، و تحذرني أمي مسكينة و مسكين....مسكين لأنه تجرأ أهله يوما أن يناموا على تراب وطني و مسكينة أنا لأنني لن أنسى أبدا أنها أرضي و زيتونتي و أنا و شمسي أنا وضفتي أنا...أندريا هو هو...و أيلول هي أنا ...و ما بينهما أرض لا تتجزء و ذراع مقطوعة بسوار في المعصم»[5]

و «كنت أقول له دائما:

كن صديقي ...

في البداية قلت كن صديقي، كن صديقي و كفى، كي لا أتجاوز حدود الذات معك، و اليوم و بعدما عرفت حقيقتك أقول لك:

كن كما تكون لأنصهر في ذاتك، و اسكن في سراديب روحك الموحشة؟

لا أريد أن أفارقه، و لا أريد أن أنساه، يكفي أن ظل شيطانه يرقص أمامي، و يقفز كالحلم على جراحي....يا حبيب العمر، إنك غريب، و مع ذلك متهم مثلي بالجنون، وصانع مراكب الغواية في نفسي و على ثغور ما زالت تلهث وراءك لترتوي و تغريك بالنشوة؟!»[6]

5/ مشهد تلقي غادة"قريبة أيلول" نبأ اغتيال حبيب العمر"غسان":

---

[1]- الرواية ص 2015.
[2]- الرواية ص 137.
[3]- الرواية ص 216.
[4]- الرواية ص 127.
[5]- الرواية ص 128.
[6]- الرواية ص 204 و 205.

و يمكن سرد هذا المشهد و الذي عد الأخير في الرواية من خلال الحوار الآتي و الذي جمع أو بالأخرى دار بين غادة و أيلول و صديق غسان"أبو المظفر النحاس":

....أثار غياب غسان عجاجا من الذكريات في نفسي بعد ما انزويت وحيدة لا جليس لي إلا صوت فيروز التي أصبحت رفيقتي من خلال أيلول، صوتها يملأ فضاء الغرفة و أنا أدندن معها و هي تردد:

لأجلك يا مدينة الصلاة أصلي.....عقارب الساعة تدق و تدق، و فيروز بصوتها الحزين يلف قلقها....[1]

رن الهاتف، أسرعت إليه مضطربة، و كأنها كانت تنتظره رفعت السماعة، و أول ما التقطه سمعها حشرجة صوت حزين، باكي قائلا:

غادة أنا أبو المظفر

ردت متلهفة:

أبو المظفر

غادة.....غسان قتل....قتل.....

أحست بصمم في سمعها، ثم تصرخ في الهاتف، صراخ الفجيعة و هو يرد عليها:

غادة.....غادة.....غادة

سقطت سماعة الهاتف من يدها و الصوت مازال يردد:

غادة...غادة..... [2]

لقد أفصح هذا المشهد عن مدى حب غادة لحبيب العمر غسان، "فغسان لم يكن لها مجرد رجل يحارب طواحين الهواء لدون كيشوت، بل رمز أمة، و القلب النابض لها كآلاف الشهداء الذين كفنوا العلم فلسطين....

غسان كان فلسطين، و كان البلبل الذي في سمائها و الوجع المتنقل بين الضفة و الأخرى.

كان يعشق كوب الشاي الأخضر، و يحمل فلسطين و الزيتون الأخضر في قلبه، و على ظهره حيثما حل به المطاف، و أينما أرست سفنه الشراعية يسكن وجعه

كان يقول في رسائله لها:

[1]- الرواية ص 234-235.
[2]- الرواية ص 236.

أنت في جلدي، و أحسك مثلما أحس فلسطين، ضياعها كارثة بل أي بديل، و حبي شيء في صلب دمي و لحمي، و غيابها دموع تستحيل معها لعبة الاحتيال[1]

من البديهي أن مشهد تلقي"غادة" نبأ مقتل"غسان" سيتتبع بمشهد دفنه"المشهد الجنائزي" و الذي أفردت له الروائية كما معتبرا من الصفحات في روايتها(*) تحت عنوان (و تبكي السماء). و قد تعمدت عدم تناول هذا المشهد بالدراسة و التحليل كونه تضمن منها في بداية الفصل الثاني جملة من الاسترجاعات المؤلمة التي سبق و أن عرض لجزء منها و بالتحديد في رصد تقنية الاسترجاع من خلال رواية "نساء في الجحيم" فقط يمكن أن نبين الأثر الموجع الذي تركه المشهد الجنائزي في حياة"غادة" من خلال المقطع الآتي:

«آه غسان...

كيف لعيني أن تراك و قلبي يقرؤك السلام و كتاب العشق عندي قد ذبلت و اصفرت أوراقه و انمحى حبره بعدما رحلت فخذ ما شئت مني، فروحي معلقة بين زيتون وحفنة تراب سرقت منك»[2]

في ختام هذا العنصر يمكن القول إنه إذا كانت الوقفات الوصفية في رواية "نساء في الجحيم" قد عدت بمثابة جواز السفر الذي مكننا من السفر في عوالم شخصيات الرواية"أيلول" أندريا، غادة، غسان، ريتان، أوليفيا "مربية أندريا" فإن المشاهد في الرواية طبعا – قد عدت بمثابة المجهر أو المنظار الدقيق و الفاحص الذي مكننا من كشف و سبر أغوار هذه الشخصيات من خلال إزالة اللثام عن أحاسيسها و مشاعرها اتجاه بعضها البعض، و إن أهم سمة ميزت هذه المشاعر هي سمة التناقض و التردد و الريبة و الشك و ربما مرد ذلك إلى النبكة(1948) التي جعلت شخصيات الرواية خاصة (أيلول، غادة، غسان) تضيع طريقها و لا تعي أمسها من يومها من غدها فالحرب و النبكة لم تبق في قلوبهم مكانا لإحساس يدعى (الحب و العشق) و ما أبقته النبكة و الحرب هو الخيبة و الحزن و الضياع و هذا ما يبدوا واضحا في قول غسان:"... الذاكرة تستوطن ستائر النوافذ كلما أقف عندها و أزيحها لأرى ما خلفها أتفقد الضياع الذي يسكنني ثم أعيدها كي أتجنب خيباتي المتلاحقة و زفراتي الموجعة...عام 1948 الكارثة، هي الهزة التي أفقدتني توازني، أفقدتني تركيبتي الاجتماعية و أورثتني الهجر و الترحال، و لم تعد المدن تعرفني فأغلقت الأبواب و النوافذ، و أصبحت المدن محرمة و محاصرة، و كان المنفى و كان أهلها متعلقين بنظامهم و أفراحهم، و أعراسهم و مواويلهم حزينة و أهازيجهم ملونة بالدمع و الخوف و الجوع و العري أصفاد تطوق المعاصم و الرقاب في السجون...أعينهم تقذف حمم النار في

[1]- الرواية ص 240-241.
(*) تحديدا من الصفحة 245إلى الصفحة 263.
[2]- الرواية ص 254.

كل ريف و تغرز في الصخر و الصحراء قنابل الدمار، و تطبع قبلة الحنين على حبات القمح و أشجار الزيتون، و زهر اللوز مودعة" [1]

المبحث الثاني: المدة (السرعة السردية)

المطلب الأول: إبطاء السرد (تعطيل السرد):

تعطيل السرد هي الحركة المضادة لتسريع السرد و هي: إبطاء أو تعطيل وتيرة السرد عبر التركيز على أبرز تقنيتين تقومان بذلك و هما:

1/ المشهد:

يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، و ذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد، و قدرته على كسر رتابته، و هو يقوم أساسا على الحوار المعبر لغويا و الموزع إلى ردود متناوبة، و إذا عرضنا هذه التقنية على مقياس الوحدة الزمنية، و الوحدة النصية وجدنا أنها تحقق تقابلا تقريبيا بينها.

و لتقنية "المشهد" وظائف عديدة أهمها:[2]

أ/ لها دور حاسم في تطور الأحداث

ب/ لا يمكن إنكار دورها في الكشف عن الطبائع النفسية و الاجتماعية للشخصيات

جـ/ بث الحركة التلقائية في السرد، و تقوية أثر الواقع في القضية

2/ الوقفة الوصفية:

و هي التقنية الثانية في تعطيل السرد، و تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي تعطيل زمنية السرد، و تعليق مجرى القصة لحساب المساحة النصية[3] و يعد (هامونHamon) الوصف تقنية زمنية في المقام الأول و ينظر إلى الوقفة الوصفية بالذات كنتيجة لإنعدام التوازي بين زمن القصة، و زمن الخطاب، حيث يتقلص زمن التخييل و ينكمش أمام اتساع زمن الكتابة، و يترتب على ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة، ووقف السرد بمعناه المتنامي[4]

و يميز جيرارجينت بين وظيفتين مختلفتين للوقفة الوصفية[5]

[1]- الرواية ص 183-184.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 166.
[3]- جيرارجينيت، خطاب الحكاية ص 63.
[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 179.
[5]- أ.أ مندلاو: الزمن و الرواية ص 98.

أ/ **وظيفة تزيينية**: يكون دورها جمالي خالص

ب/ **وظيفة تفسيرية رمزية**: و تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة، و عنصر أساسيا في العرض.

و لأن من المستحيل قص كل شيء، لأن كل يوم يستغرق مجلدا كاملا لسرد جمهرة الوقائع التافهة التي تملأ وجودنا، لذلك فإن على الكاتب الناجح أن يعتمد مبدأ الانتقاء للأحداث للواقع تبعا لحقائق الواقع دون محاولة نسخها في فوضى تتابعه لذا فإن بعض الباحثين يطلق تسمية (الكتاب التخييليين) على (الكتاب الواقعيين) [1]

و من خلال حقيقة تتبعنا لمظاهر حركة تعطيل السرد في رواية "نساء في الجحيم" توصلنا إلى أن ثمة حقيقي تقول: إن (عائشة بنور) تحاول دائما مد القطع الصغيرة من الزمن لإعطاء انطباع الكمال و الاستمرار ضمن حدود وحدة الزمن، و هي تضحي – متعمدة – بالسرعة و الاهتمام الذي تثيره الحركة، و التغيير، لإيجاد تطابق أقوى بين حركة الحياة – أو على الأصح – حركة التفكير و الشعور، و بين عالمها التخييلي، ثم لا تتوانى بعد ذلك من اللجوء إلى الحذف بنوعيه المعلن و الضمني، لتعويض ذلك. و قبل الدخول في تحليل المشاهد، و الوقفات الوصفية في (نساء في الجحيم) نعلن مسبقا بأن الرواية عبارة عن وقفات وصفية متكررة للكون، و الطبيعة، و الأشياء و الشخصيات، و الأحاسيس و المشاعر، لذلك لا يمكن لنا أن تسجل أو نقف على كل هذه الوقفات،لذا فإننا سنعتمد مبدأ "الانتقاء" و الاختيار في تناول بعض هذه الوقفات التي خصصتها عائشة بنور لكل الأسماء الهامة التي كان من شأنها المساهمة في بناء أحداث روايتها بغض النظر عن ما تشير إليه هذه الأسماء(*)، و لإيضاح الأمر أكثر نبرز الأمثلة الآتية:

أ. وصف أيلول(و هي الشخصية المحورية في الرواية) حيث نلفي لها وقفة وصفية من قبل صديقتها (يافا) جاء فيها: "اسمي أيلول ابنة فدوى القاسم و سالم البكري، أعشق التراب و اللون الأخضر، رومانسية و صريحة قلقة و مهمومة، و كثيرة التفكير، باردة و ساخنة، و أحيانا الاعتراف بالخطأ لغة أجهلها تماما"[2] و تصف قائلة في الصفحة الموالية "أنا كل الفصول الأربعة، شتائية و باردة و قاسية، و لكن ماطرة بالحب..." [3]، و تتعمق يافا في وصف حتى أدق التفاصيل في صديقتها أيلول حيث تقول: " ضحكة أيلول جرس دافئ، و على لسانها عذب الكلام، و في عينيها صفاء عجيب يسبب الروح يداها الماهرتان تتقنان الأعمال، خصوصا تلك التي تتعلق بخبرات الأرض، كزراعة الأزهار وقطف الفاكهة"[4]

---

[1]- أ.أ مندلاو: الزمن و الرواية ص 98.

(*) إي إلى أسماء شخصيات أو حيوانات أو أشياء موجودات...الخ

[2]- عائشة بنور: نساء في الجحيم (رواية) ص 20.

[3]- الرواية ص 21.

[4]- المرجع السابق، الصفحة نفسها

ب. **وصف طائر المحنا (الحسون)** و هو عصفور أيلول الذي تقول عنه:

«...عصفوري طائر المحنا أو الحسون قرمزي اللون، نشط و حيوي....عصفوري لا يرحل و لا يسافر، هو يسافر في حلمي و يطير في قفصي الصغير، و يرقص فوق أغصان أشجار الزيتون التي وضعتها داخل القفص»[1]

جـ. **وصف بنيامين(والد أندريا)** صديق أيلول الذي تبغضه اشد البغض و يتضح ذلك في قولها عنه «والد أندريا بنيامين رجل فظ، بل أكثر فضاضة، لا أحبه، علاقاته طبقية، كانت عيناه الممتلئتان حقدا و غلا تلمع خلف نظاراته الشفافة، ووسط جلبة الأطفال يصرخ في وجوهنا ساخطا و متذمرا»[2]

د. **وصف زكريا من قبل ابنة أخيه أيلول** إذ تقول عنه:«...كان جميل المحيا، حسن الهيئة، مفتول الذراعين، غزير الشارب، عزيز أبيه، و حبيب الأهالي، و هو الذي انتشلني من لحظتي الخرساء ذات يوم أسود»[3]

هـ. **وصف نابلس من قبل ابنة أخيها أيلول** و التي تقوم عنها:« أما حبيبة قلبي نابلس فهي شابة جميلة، نابلس حبيبة العمر، كانت تحب قص شعرها دائما، لا تحبه طويلا، كانت بقصة شعر متقطعة و قصيرة و ترتدي معطفا أحمرا»[4]

و. **وصف أيلول لجدها اليعقوبي** الذي تقول عنه:« جدي محدودب الظهر يمشي على عكاز متآكل، يسحب رجليه الثقيلتين و المنتفختين من شدة البرد في المخيم فهو يعاني من التهاب روماتيزمي حاد»[5]

ز. **وصف أيلول لوالدتها (فدوى)** قائلة عنها:«كانت أمي سخية يدهشني سر جمالها، و يدهشني كرمها و سر تمردها، عيناها تخترقان الصمت و الكبت، نظراتها تلك كانت تعانق الجراح و النسيان معا كان ذلك يزيدها حكمة و فطنة»[6]

س. **وصف أيلول لأندريا** حب حياتها و صديق طفولتها الذي أرغمت عن الابتعاد عنه فقط لأنه كان ابن أسرة يهودية غير أن هذا لم يمنعها من وصف جماله و سمو أخلاقه قائلة عنه:«أندريا أبيض البشرة، له عينان زرقاوان و صغيرتان و غائرتان في المحجرين، و حاجبان ناعمان يوحيان بالكبرياء و الغبطة و العتاد و على جانب حاجبه الأيسر شامة صغيرة، ذو قامة طويلة و عضلات مفتولة، رقبته الطويلة يغطيها دائما بوشاح يتماشى مع

[1]- الرواية ص 10.
[2]- الرواية ص 25.
[3]- الرواية ص 88.
[4]- المرجع نفسه ص 89.
[5]- المرجع نفسه ص 90.
[6]- المرجع نفسه ص 94.

الجاكيت البني الذي لا يمتد إلى أسفل الخصر، حرصه الشديد على أناقة تميزه عن الآخرين زادت في وسامته و ثقته بنفسه أثرت على الأقرباء منه...كان أكثر جاذبية للفتيات في الضيعة»[1]

إن المتتبع لوصف أيلول لحبيب العمر أندريا يكتشف و للوهلة الأولى حجم المحبة و العشق الذي تكنه له و الذي تأبى أن تعترف به، لكن اسمها بها في وصفه، و انتقاء كلمات و تخيرها لألفاظها عند وصفه تفضح حقيقة مشاعرها نحوه، والدليل على ذلك ما جاء في المقاطع الوصفية الآتية:« أندريا صحفي متميز، لكنه لا يشبه غسان ابن عمي العكاوي الذي ذاق مرارة النزوح و الاغتراب و الجوع و المرض، و أخذ على عاتقه نضال التحرر و المقاومة و الوجع»[2]، «أندريا له ملامح الجاذبية يسحر بها النساء محبوب، مثالي، يسعى للتميز في عمله و الاستقلالية في حياته و يشعر بالإحباط إذا ما عاكسته الظروف، لأنه لم يتعود على ذلك و هو ابن أوليفيا البريطانية»[3]، «كان لا يستسلم للفشل، شديد الجاذبية، حساس و متسامح ....و كنت أكن له مكانة خاصة في قلبي»[4]

ر. **وصف أندريا لريتان** التي ربته حين كان صغيرا يعيش بين أحضان أسرته الفلسطينية الحقيقية قبل أن يختطف من قبل الجنود الإسرائيليين و يسلم لعائلته بنيامين اليهودية التي تغير اسمه من ياسين ابن إسحاق عبد الستار إلى أندريا ابن أوليفيا و نيامين اليهودين، يقول أندريا إذن واصفا هذه المرأة التي جعلت الشكوك تحوم حوله دافعة إياه إلى البحث عن أصله و جذوره الحقيقتين – حين التقاها أول مرة - «...استوقفتني شابة جميلة، شدتني من ذراعي و هي تومئ لي برأسها المثقل بكومة من الملابس الملونة، تبتسم تارة، و ترتعب تارة أخرى إذا ما لاحظت توتري...كانت الشابة تبدو في الأربعين من عمرها،

حسناء بيضاء لكنها ملطخة بسواد يشبه الفحم القديم، أثوابها مهترئة و نعلها ممزق تخرج منه أصابع قدمها اليسرى»[5]

و إن المدهش و الغريب في الأمر أن أندريا –و هو يصف ريتان- أحس أن وراء هذه الحالة البائسة التي وصلت إليها هذه الشابة الجميلة سرا ة حكاية مفجعة و أليمة، فأندريا بعد أن يتوقف عن وصف ريتان، يشرع بذكر أقوالها التي كانت بمثابة الزلزال الذي حرك كيانه، و جعله لا يعي إن كان في حلم أو في واقع معاش، من هذه الأقوال نذكر قوله:

هزت رأسها متأنية بكلام غير مفهوم

[1]- المرجع نفسه ص 121.
[2]- الرواية ص 122.
[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها
[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها
[5]- المرجع نفسه، ص 144-145.

أ....أنت إسحاق عبد الستار....

تذكرته ...نعم، نعم.....

أنت ياسين، الشامة على حاجبك

في البداية ذهلت مم قالته هذه المجنونة، ثم رددت عليها باسما:

لا.....لا..... [1]

قالت و كأنها متأكدة من قولها و بإلحاح شديد

عرفتك، أنت هو ياسين، الشامة على جبينك، أنت ياسين منذ كنت طفلا صغيرا و أنا ألعب معك، أحضر لك حبات الحلوى المعسلة

أنت هو، لقد كبرت و أصبحت شابا وسيما، مم، مم... [2]

لقد كان وصف أندريا لمربيته ريتان – هو لا يعلم بحقيقتها – مرتبطا بأقوالها الغريبة التي جعلته يعيد النظر في حقيقة أصله و انتمائه و يتضح هذا الأمر من خلال جملة من الأسئلة الكثيرة التي اجتاحت تفكيره، و منذ ذلك الوقت و هو يدور في دوامة السؤال و الجواب و البحث عن تلك المرأة و عن حقيقة ما قالته، من هذه الأسئلة نذكر:

قوله: من تكون تلك المرأة؟

و كيف عرفت أنني أحب الحلوى المعسلة؟

و من هو إسحاق عبد الستار و ياسين؟

و ما حكاية الشامة التي على حاجبي التي عرفتها بي؟[3]

لقد كانت الوقفة الوصفية التي خصصها أندريا لـ المرأة المسماة "ريتان" و التي كان يصفها بالمجنونة[4] بمثابة رأس الخيط الذي قاده لكشف الحقيقة و معرفة أصله، إذ أخبرته والدة ريتان أنه الطفل الذي كانت تربيه ابنتها "ريتان" و الذي أخذته فرقة من الجنود الإسرائيليين من بين يديها، و هي الصدمة التي جعلتها على هذا الحال[5]

[1]- الرواية ص 145.
[2]- الرواية ص 146.
[3]- الرواية ص 146.
[4]- الرواية ص 147.
[5]- الرواية ص 149.

- **وصف أيلول لغادة السمان"قريبة والدتها فدوى"** التي تقول عنها: «غادة جميلة جدا، ماتت أمها و هي صغيرة، لم تعرف وجهها، و لم ترتو من حليبها، و لم تشبع من دفء حضنها و لم تسعد بصحبتها و هي شابة بقية عمرها، و رغم جراحها دائما في الطليعة»[1]

نلاحظ من خلال هذه الوقفة الوصفية أن أيلول تحاول – إن صح التعبير- تبرير شدة تعلقها بغادة فهي ترى فيها نفسها كيف؟ أي أن هناك نقاط مشتركة تجمع بينهما فكلاهما تملك من الجمال و الجاذبية القدر الكافي لجعلها محبوبتين من قبل من يحيطون بهم، إلى جانب أنهما يحملان جرحا واحدا و هو فقدانهما لوالدتيهما، و لكن رغم هذه الآلام فهما تأبيان ان تخضعا للحزن و الأسى، و تصران على التحدي و المضي قدما.

- **وصف غادة لحبيبها "غسان بن العم العكاوي"** الذي تقول عنه:«....غسان رايته رجلا لم تسبق لي رؤيته، نحيل الجسم أسمر البشرة، اسود العينين، غزير الشارب، نظراته قلقة مضطربة حاقدة و مضطربة، حاقدة و ثائرة، مصممة و مستفهمة يطأطئ رأسه أثناء الحديث حتى لا يشعرني بالهزيمة أو كأنه يشعرني بالطمأنينة و لا يطيل التصديق حتى اشعر بالارتباك أو الحرج منه... كان منتصب القامة يلبس معطفا اسود و يلف رقبته بوشاح أزرق »[2]

لقد كان هذا الوصف بمثابة المحطة الأولى التي التقى فيها كل من الحبيبين"غادة و غسان"

أخيرا جعلتهما يعثران علي الشيء الذي خالا في لحظة أنه ضاع منهما، و يتضح هذا في قوله غادة: «....و قد انبعث الهام بداخلي بأنه ملك لي، أعجبني خياله الواسع و أشتبهت به كأنثى....و أنا مازلت غارقة في الطمأنينة التي ظننتها أنها سكنت فؤادي و نامت إلى الأبد»[3]

و هو الحكم ذاته الذي أصدره"غسان" حين كان يهمس إلى صديقه "أبو المظفر النحاس" قائلا عن غادة:«...هذا الوجه الجميل يذكرني بطفولتي، و بمدينتي و أعماقي، ضوء ما ينفذ إلى أعماق أعماقي»[4]

إن ما يمكن قوله عن هذه الشخصية بالذات "غسان بن العم العكاوي" أنها كانت بمثابة الميناء الذي رست عليه سفن الحب و العشق و الطمأنينة التي تمتلكها غادة، و سفن الوجع و الألم التي تقبع في فؤاد غادة فهي تصفه "أي غسان" و تقول عنه نائحة باكية، مفجوعة حين سمعت بخبر اغتياله: «....فارس شهم يحمل درع الوطن على صدره و يرتدي خوذة

[1]- الرواية ص 154.
[2]- الرواية ص 159.
[3]- الرواية ص 160.
[4]- الرواية ص 161.

الحرية، فارس الظل الحزين يحوم حولي...غسان عاشق ثائر، و خائب مثل الملايين في هذا العالم و هو الذي جمع بين حبين كبيرين، حب الوطن و حب امرأة»[1] و تواصل غادة قائلة عنه في موضع آخر:«...غسان كنفاني الرجل الذي أقلق راحتي،...الرجل الذي أنهك جسده المريض بالنقرس و الأنسولين الشيطانية التي تعرز في وجعه، و هو الطفل المشاكس الذي حرم من بيت في وطنه، و من وطنه....هو الذي احترق و اشتهى و تعذب، و هو الذي أفتكت منه الحياة مرغما على الرحيل دون أن يرى حلم الوطن ينتصب أمامه»[2]

إن المتتبع لهذا الكم المعتبر من الوقفات الوصفية التي خصصتها الروائية يدرك تمام الإدراك أنها لم تكن للتعريف به فحسب بل كانت أيضا لإلقاء الضوء على الجوانب المشرقة في حياة المناضل "غسان" و التي كانت وراء جعله شخصية خالدة. يدون اسمها بأحرف من ذهب في سجل شهداء الحرية.

* **وصف أيلول لـ"أوليفيا" مربية أندريا** و التي تقول عنها:«...هي امرأة فاتنة و قوية...أوليفيا المرأة البريطانية التي تحب الأطفال كثيرا لحرمانها منهم...أوليفيا فاتنة رغم كبر سنها و شعرها الأبيض ....أم أندريا القادمة من لندن قريبة جدا من الفلاحين و البسطاء»[3]

إذ قمنا بإجراء تحليل بسيط لهذه الوقفة الوصفية أمكننا التوصل إلى شيء مهم و هو أن أندريا رغم عيشة في كنف أسرة يهودية إلا أنه لم يكن يحمل طباع اليهود الشرسة – إن صح التعبير – و هذا لسببين اثنين هما:

أولا: إن أخلاقه الحميدة و خصاله النبيلة تسري في دمه العربي الأصل

ثانيا: أنه رعته امرأة بريطانية كانت تحمل من خصاله الإنسانية الشيء الكثير.

* **وصف أيلول لدلال المغربي و مريم بوعتورة** و هما من النساء اللواتي عشن جحيم الحرب و عذاب المحتل إذ تصف الأولى قائلة عنها:«دلال شابة في ربيع العمر فاتنة، شعرها الأسود يتموج، و عيناها الكحيلتان تشع منهما ثورة بركان خامد، حادة البصر، و قوية البصيرة، لكن فرحها تائه بين اللحظات التي تمر بها وسط عائلتها، و حزمها يلازمها في صمت مريب»[4]

أما عن مريم بوعتورة "المدعوة ياسمين" فقد وصفتها أيلول قائلة عنها:«....شابة في مقتبل العمر بنتت على شموخ قمم جبال الأوراس بنتة:الياسمين" فعطر أريحها سفوحة

[1]- الرواية ص 241.
[2]- الرواية ص 243.
[3]- الرواية ص 24
[4]- الرواية ص 51

العالية و ترصعت جباله بجمالها ة دماثة خلقها و حكمتها...مريم بوعتورة ابنة الأوراس" الجزائر" الأشم الذي تغني به الشعراء و مات بين وهادة الأبطال، و حفرت على قممه أسماء العذارى و البراءة مخلدين الوطن و الذاكرة»[1]

إن ايلول من خلال هاتين الوقفتين الوصفتين تجزم أشد الجزم بأن "دلال المغربي" و "مريم بوعتورة" من أكثر النساء عشن جحيم الحرب، و سقين بدمائهن الطاهرة شجرة الحرية و آمن بالثورة و بساحات الوغى، ووهين بعمرهن عمرا جديدا للوطن.

وصف أيلول لنكبة 1948 هذه النكبة التي عدت الحدث الفاجعة الذي غير مجرى حياة كل شخصيات الرواية و جعلها تتحول من سعادة و نعيم إلى تعاسة و جحيم و من بين ما قالته أيلول عن النكبة نذكر:«النكبة هي هدم أكثر من قرية، و تدمير أكثر من مدينة، و تحويلها إلى مدن يهودية بعد هجر كل معالمها، و حرق مزارع و بساتين آبائها...النكبة هي طرد معظم القبائل البدوية، و تدمير الهوية، و محو الأسماء الجغرافية العربية و تبديلها بأسماء عبرية، و رسم خريطة جديدة على أرض الواقع و على أجسادنا....» [2] أما يافا" صديقة أيلول" فتصف النكبة هي الأخرى و لكن بنبرة اشد وجعا و حزنا و ألما و يتضح ذلك في قولها:«النكبة هي الصمت الرهيب على تشردنا النكبة هي سرقة أحلامك و أحلامي و أحلامنا، و السفر بها عبر غارات جوية متتالية، تجتاح المدن النائمة على جراحها و التكلي لمواجعها كل ليلة»[3]

إن ما يمكن أن نستشفيه من وصف أيلول و يافا للنكبة أنها أي النكبة – كانت بمثابة القيد الذي كبلت به أيدي كل من غسان و غادة و يافا وورولا و نابلس جاعلا إياهم يقادون مجبرين لا مخيرين – للعيش في جحيم الترحال و التهجير و المنفى.

إذن عام 1948 النكبة، هي عام الحزن أو المأساة الإنسانية للشعب الفلسطيني، تشريد عدد كبير من الشعب خارج دياره[4]

في ختام هذا العنصر يمكن القول أنه كان لتلك الوقفات الوصفية في رواية "نساء في الجحيم" دور هام، رغم أنها توقف مسار الحركة السردية، إنها توفر مساحة أو فضاء لاستعادة النفس و كأنها لحظات خاطفة تقع خارج زمن القصة، مما يعطي فترة استراحة، و كأن عملها يشبه عمل "السكتة" في الموسيقى التي يتوقف عندها العزف للحظة معينة، ثم يتواصل، و ذلك لغاية سمعية جمالية بالدرجة الأولى، و هو ما يؤكد أن الرواية من أكثر الفنون قدرة على استيعاب، و إدماج وسائل الأداء الإبداعية المنتمية إلى فنون أخرى.

---

[1]- المرجع نفسه ص 52
[2]- الرواية ص 27.
[3]- الرواية ص 27.
[4]- الرواية ص 26.

المطلب الثاني: تسريع السرد

إن زمن التخيل السردي قد يتخذ مظهرا كونيا كالإشارة إلى الفصول، و الأيام و سواها، أو مظهرا مدنيا باستعمال اليوميات أو نفسيا عند اثارته للذكريات و الأفعال و أحاسيس الشخصية أو مظهرا تاريخيا مع التحف و الأعمال الفنية[1]

و تختلف طبيعة النص الروائي من حيث العلاقة بين الزمن و المقاطع النصية التي تغطيه و يطلق "جيرارجينت" على هذه العلاقة بـ"سرعة النص" و تتراوح النصوص الروائية في هذا المجال بين سرعة لانهائية تتمثل في"الحذف" أو الثغرة الزمنية، و بين توقف كامل متمثلا بـ"الوقفة الوصفية" و نجد بين هذين الطرفين حركتين وسيطتين هما" التلخيص" و"المشهد"[2]

و يقوم تسريع السرد على تقنيتين هما:

أ/ **الخلاصة "التلخيص":** و هو تقديم فترة زمنية طويلة من حياة الشخصيات و الأحداث الماضية بصورة سريعة و مختصرة، أي الاستعراض السريع لفترة من الماضي، و هو تقنية زمنية تتسع فيها وحدة زمن القصة على حساب زمن الكتابة، أو المساحة النصية[3]

«و من أهداف، ووظائف التلخيص ملء الفجوات في النص، و إعداد القارئ لما يستقبل من أحداث، فالتلخيص يضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة، و فسح المجال أمام القارئ ليستجمع صورة الأحداث كما يريد السرد أن يلم بها»[4]

ب/ **الحذف**: أو الثغرة الزمنية، أو الإسقاط كما يصطلح عليه البعض، و هو تقنية زمنية تقضي بحذف، أو إسقاط فترة زمنية طويلة، أو قصيرة من زمن القصة، و عدم التطرق لما جرى فيها من أحداث[5]، و هو وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت، و القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة، أو بدونها، لذلك فهو يلعب دورا حاسما إلى جانب التلخيص في اقتصاد السرد، و تسريع وتيرته.

و من الناحية الشكلية فقد ميز"جينيت" بين نوعين من الحذف هما[6]:

1/ **الحذف المعلن**: و هو اعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، و بعبارات مختصرة كأن يقول الراوي مثلا "...و بعد مرور عشر سنوات...أو بعد مرور عقدين من الزمن.....و ما إلى ذلك"

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 116.
[2]- المرجع نفسه ص 165.
[3]- أحمد يسرا قاسم، بناء الرواية ص 65.
[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 146.
[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 148.
[6]- عبد الرحمان محمد محمود الجبوري: بناء الرواية عند حسن مطلك.

2/ **الحذف الضمني**: و هذا الحذف تكاد لا تخلو منه رواية، و ذلك لسبب بسيط هو كون السرد عاجزا عن التزام التتابع الزمني الطبيعي و الدقيق للأحداث، قافزا بين الحين و الآخر على الفترات الميتة، و هو من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية، حيث لا يظهر الحدف في النص رغم حدوثه، و لا تنوب عنه أية إشارة زمنية، أو مضمونية[1]

و من خلال تتبعنا لمظاهر تسريع السرد في رواية"نساء في الجحيم" محاولين رصد تقنيتي "التلخيص" و "الحذف" وجدنا أن الروائية عائشة بنور تقلل من توظيف مظاهر تسريع السرد كونها تحاول دائما مد القطع الصغيرة من الزمن لإعطاء انطباع الكمال و الاستمرار ضمن حدود وحدة الزمن و هي تضحي – متعمدة – بالسرعة و الاهتمام الذي تثيره الحركة، و التغيير لإيجاد تطابق أقوى بين حركة الحياة – أو على الأصح – حركة التفكير و الشعور و بين عالمه التخييلي، ثم لا تتوانى إلى الخلاصة و الحذف لتعويض ذلك.

و من المقاطع التي رصدنا من خلالها تقنية التلخيص نذكر:

أ/ «....كانت أمي تقول لي دائما و هي تشد على أذني برفق:

لا تقتربي منه، إنه غريب الديار؟

....ترد علي و هي غاضبة:

قلت لك لا شيء، و لكن هم ليسوا أهلنا و لا نعرفهم، بقيت واقفة أمامه مهبوتة، و هي تروح و تجيء و تتمتم بكلام غير مفهوم...و هكذا كل يوم»[2]

في هذا المقطع تلخيص زمني لموقف والده أيلول"فدوي" من علاقة ابنتها بـ"أندريا اليهودي" فموقف الرفض هذا يتكرر كل يوم.

إذن و كل هذا التكرار جعل من الممكن جدا تلخيصه و كأنه حدث في يوم واحد.

ب/ «...و أبحر مع مغامرات سرفانتس إلى اسبانيا، حيث استولى القراصنة على سفينته، واقتادوه كأسير إلى مدينة الجزائر بسجن البايلك بالقصبة الذي كان من نزلائه 1572 طالبا للفدية، حيث أمضى خمس سنوات ينتظر الحرية»[3]

[1]- المرجع نفسه.
[2]- الرواية ص 123.
[3]- الرواية ص 221.

ما يمكن قوله عن هذا المقطع أنه تلخيص لحادثه سجن سيرفانتس التي دامت خمس سنوات، حيث باءت كل محاولاته العديدة في الهرب بالفشل، قبل أن يتمكن أفراد أسرته و كنيسته من افتدائه، فالتاريخ وجده و هو من كان ينطق بكل شيء[1]

جـ/ «...تمر الأيام و الليالي ثقيلة، متعبة، تتعاقب فيها الأحداث الوخيمة، و تنقطع أخبار أيلول عني، أحاول التكيف مع حياتي الجديدة في المعسكر، لكن دون جدوى...مرت بي أيام عصيبة، الجو بارد في الليل، و أثناء حراستي كنت أنام رغم تعليمات الحذر و اليقظة[2]

في هذا المقطع تطل تقنية التلخيص من خلال عبارتي "تمر الأيام و الليالي..." و "مرت بي أيام" فأندريا لم يذكر ما مر به في هذه الأيام و الليالي بالتفصيل.

د/ «....مضت ليلتي مرعبة و بت على حافة الجنون بعدما كنت قد حزمت حقائب الترحال باتجاه "دمشق"[3]

في هذا المقطع نشهد تلخيصا كما مرت به غادة من خوف و رعب في ليلتها، فعبارة"مضت ليلتي" هي خلاصة صريحة تشير إلى أن فعل الخوف و الرعب قد استغرق ليلة كاملة و لكن لم تأخذ من اهتمام الروائية سوى سطر واحد.

في ختام هذا العنصر يمكن التأكيد على أمر هام مفاده أن هذه التقنية أو الحركة السردية قد كان لها وظيفة هامة إذ لعبت دورا فعالا في طي المسافات الزمنية، و صهرها في بضعة أسطر أو كلمات، و ذلك كون الروائية"عائشة بنور" كانت بصدد استرجاع أمور و حوادث ماضية، كان لابد من اختزالها حتى لا تثقل كاهل الرواية، و توقعها في الأطناب.

أما فيما يتعلق بتقنية الحذف، نجد أن الروائية "عائشة بنور" قد استخدمتها أو بالأحرى ةظفتها في خطابها الروائي بشكل معتبر، كون الروائية اشتغلت على فترة زمنية طويلة نوعا ما"أي سنة 1948 عام النكبة إلى غاية 1972 "سنة اغتيال الصحفي المناضل غسان الكنفاني مما جعلها في حاجة ماسة إلى تخطي الأزمنة بين الحين و الآخر، و من النموذج التي صادفناها في الرواية عن هذه الخاصية نذكر:

أ. قول البطلة"أيلول" : «...كنت غائبة عن الوطن، بكل الألم الذي يسكنني و عند عودتي توقفت مع ذكرياتي...» [4]

فهنا حذف صريح لمقدار المدة الزمنية التي غابت فيها أيلول عن الوطن.

[1]- الرواية ص 221.
[2]- الرواية ص 138.
[3]- الرواية ص 166.
[4]- الرواية ص 07.

ب. حذف ذكر الروائية لتفاصيل اغتيال الشهيد البطل "غسان الكنافي" فقد أوردت هذه الحادثة في عبارة جد مختصرة: «....غادة...غسان قتل ....قتل.....» [1]

جـ. حذف الروائية ذكر محتوى آخر رسالة تركها غسان لحبيبة العمر"غادة" قبل مغادرته الفندق، فقد قامت"عائشة بنور" بتوظيف عنصر التشويق إلى أبعد الحدود و لكن ظلت مصرة – إن صح التعبير – على عدم البوح عن ما تضمنته هذه الرسالة و لتوضيح ذلك أكثر نورد المقطع الآتي:«....و قبل أن أغادر المكان رد علي قائلا:

- نسيت لقد ترك لك هذه الرسالة

- رسالة

- أخذت الرسالة من يده بسرعة

استغربت في البداية، لكن زال استغرابي لأنني تعودت ذلك...

ثم ابتسمت في وجه الرجل قائلة:

ممتنة لك سيدي.

.... تصفحتها بلهفة العاشقة، و بلهفة المغامرة، و بلهفة المراهقة، و بلهفة القلقة، و بلهفة الخائفة، و بلهفة المذنبة و بلهفة المشتاقة التي تنتظر أن تضمها بين ذراعيك»[2]

د/ حذف الروائية لذكر الطريقة التي وصل بها أندريا إلي يدي"بينيامين و أوليفيا اليهوديين" و ذلك بعد اختطاف الجنود الإسرائيليين له من يدي مربيته "ريتان" و يتجلى هذا الحذف من خلال الأسئلة التي طرحتها البطلة "أيلول": «ياسين، اندريا طفل واحد سرقوا طفولته و براءته و حضن والديه، و لكن كيف وصل إلى عائلة بنيامين ذاك هو السؤال الذي كان يحيرنا فيما مضى؟

- حذف الروائية ذكر الأسباب التي جعلت "أندريا" يمتنع عن أخبار أيلول بحقيقته –حين التقاها – لآخر مرة قبل أن يلتحق بالمعسكر، و هذا الحذف هو حذف معلن حيث صرح به "أندريا" قائلا: «...تركتني أيلول و انصرفت حاولت أن اخبرها عن حقيقتي لكنني كتمت ذلك في نفسي و أنا أعض أصابعي ندما»[3]

[1]- الرواية ص 236.
[2]- الرواية ص 170-171.
[3]- الرواية ص 138.

- حذف الروائية ذكر الأسباب التي جعلت أيلول تمتنع هي الأخرى عن إخبار "أندريا" بمعرفتها حقيقته و يبرز هذا الحذف في المقطع الآتي:«...كنت أرى قلبي يرفرف من شدة الفرح لأنك فلسطيني مثلي، و أبكي لأنك رحلت دون أن تعرف أنني اعرف ذلك، و لست أدري لماذا؟»[1]

- و من المحذوفات الصريحة التي نواجهها أيضا في الرواية نذكر ما ورد في المقطع الآتي:«...و كان ألما و كان مجرد حلم بالعودة إلى ضياعي من عائلتي التي سلبت منها و أنا طفل صغير هذا ما عرفته بعد شهور طويلة و أنا أبحث عن المرأة المجنونة بعدما تعرفت على أهلها و أخبروني حقيقة ما جرى»[2]

و الحذف الصريح هنا يبرز بالتحديد في عبارة "بعد شهور طويلة" حيث لا نعلم ما هي هذه الشهور بالضبط و كم عددها و ماذا جرى فيها من يوم بدء اندريا البحث عن الحقيقة إلى غاية توصله إليها و كشفها

المبحث الثالث: التواتر

التواتر هو ثالث العناصر التي تعرض "جينيت" "Genette" لدى استعراضه لنظريته القص، و يسميه بـ"La Frequence" [3] و يعرفه بقوله: «ما اسميه التواتر السردي يعني علاقات التواتر "أو بكل بساطة التكرار" بين النص و القصة، و قد كانت الدراسات حوله – لحد الآن – قليلة جدا من طرف النقاد و منظري الرواية، غير أنه هنا هو واحد من الجهات الأساسية للزمنية السردية[4]

و رغم ادعاء بعض الدراسين أن أهمية التواتر لا تعادل أهمية بقية العناصر الأخرى المشكلة لبنية الزمن، فإننا نؤكد أن بعض النصوص و بخاصة هذا النص السردي الموسوم "نساء في الجحيم" يستدعي منا وقفة معتبرة عند دراسته، لأنه امتلك بموجبه خاصية ميزته حتى عن باقي النصوص الروائية لعائشة بنور، و لإيماننا أيضا بأن ما من شيء يذكر عبثا أو اعتباطا، و بدون هدف مقصود، ناهيك إذا ما تكرر أكثر من مرتين و يتميز نظام التكرار، أن المتن فيه تعاد روايته، و هذا يؤدي إلى ظهور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع و الأحداث و الشخصيات لقد أبدى هذا النص السردي بالذات نزعة قوية لتكرار بعض الأحداث و المواقف بحذافيرها، إلى حد جعله يتضخم بشكل لافت للانتباه، إذ كان المؤلف يردد أحداثا بعينها، بكل تفاصيلها

[1]- الرواية ص 206.
[2]- الرواية ص 148
[3]- جيرارجنيت، خطاب الحكاية ص 48.
[4]- المرجع السابق ص 120
(*) هو اسم الشخصية البطلة في رواية "نساء في الجحيم" لعائشة بنور

و جزئياتها، و بإصرار شديد من هذه الأحداث نذكر حدث عثور أيلول (*) على ذراع أمها فدوى" المقطوعة:.

و يحدد جينيت " "Genette" أربعة أنماط لا غير لعلاقات التكرار التي تنشأ بين النص و القصة على هذا النحو.

1. النص يحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.
2. النص يحكي عدة مرات ما حدث عدة مرات
3. النص يحكي عدة مرات ما حدث مرة واحدة
4. النص يحكي مرة واحدة ما حدث عدة مرات[1]

نستعرض الآن، هذه العلاقات الأربعة، مع انتقاء أمثلة توضيحية فبالنسبة للعلاقة الأولى، فهي الأكثر ورودا في جميع النصوص السردية لأنه ما من نص يخلو من أحداث ترد تلقائيا، حتى يمكن أن نستبينها فمنطقتها لا تبرز فيه خاصية التكرار سواء على مستوى القصة أو الخطاب و يقترح لها جينيت اسما تعيينيا هو "المحكي الفردي " Récit Singulatif" و نجده يضع معادلات رياضية تترجم بها العبارات السابقة، إذ يرمز للعلاقة الأولى بـ: خ د ق، أما الحالة الثانية و هي أن يروي النص ما حدث عدة مرات نفس عدد المرات التي وقع فيها، و هو صورة تناظر الحالة الأولى، و يحتفظ لها بنفس التنمية، و تتضح أكثر بهذه المعادلة ن خ = ن ق، و قد وردت هذه الحالة موظفة بكثرة، و لنأخذ على سبيل المثال "المحكي الفردي" الآتي:

أ. حادثة سجن زكريا "عم أيلول" و قد ورد سرد هذا الحدث مرة واحدة من خلال المقطع الآتي:«...تقدم العسكري نحو عمي زكريا عنفه بقوة، فرد الضربة بلكمة منه، و إذا بمجموعة من العساكر تلتفت حوله و تنهال عليه بالضرب أمام الأهالي...دفع عمي زكريا داخل السيارة بقوة مقيد اليدين و الكدمات بارزة على وجهه و منذ ذلك الوقت لم يعرف له أثر، لا نعرف إن كان حيا أو ميتا»[2]

ب. حدث اغتيال غسان الكنافي: نجد أن هذا الحدث وقع مرة واحدة و تم سرده كذلك مرة واحدة و يتضح هذا في المقطع الآتي:«و أول ما التقطه سمعها حشرجة صوت حزين باكي قائلا:

غادة...أنا أبو المظفر:

[1]- جيرارجنيت: خطاب الحكاية ص 130-131.
[2]- الرواية ص 89.

ردت متلهفة:

أهلا مابك؟

أبو المظفر:

غادة...غسان قتل...قتل...

أحست بصمم في سمعها، ثم تصرح في الهاتف صراخ الفجيعة و هو يرد عليها:
غادة.....غادة....غادة.....

سقطت سماعة الهاتف من يدها و الصوت مازال يردد:

غادة.....غادة.....[1]

جـ. حدث دخول أندريا المعسكر مكرها و قد تم سرد هذا الحدث مرة واحدة و بالتحديد في المقطع الآتي:«...ذكرني أو والده بينيامين قال له:

- غدا ستدخل الجيش يا أندريا أنا سعيد و فخور بك لأنك ستدافع عن وطنك!!

....تصوري يا أيلول أنها كانت الفرحة الأولى لأبي بينيامين، و الطعنة الثانية لي أن أدخل الجيش النظامي لأدافع عن الوطن الموعود الذي تربيت على حلمه يا أيلول»[2]

د. حدث اكتشاف أيلول لحقيقة أندريا، ثم سرد هذا الحدث مرة واحدة من خلال المقطع الآتي:«....في البداية قلت كن صديقي، كن صديقي و كفى، كي لا أتجاوز حدود الذات معك، و اليوم و بعدما عرفت حقيقتك أقول لك:

كن كما تكون لأنصهر في ذاتك و اسكن في سراديب روحك الموحشة»[3]

أما بخصوص الحالة الثانية، فإن النص يخبرنا عما حدث مرة واحدة على مستوى القصة بعدة مرات، و يقترح جيرارجينيت Gérard-Génette تسمية له بـ"المحكي المكرر Récit – Répétitif"، و يضع له معادلة على النحو الآتي ن خ= 1ق/ن<1، و هذا الشكل يبدوا أكثر بروزا، إذ نجد الروائية تكرر من سرد أحداث وقعت مرة واحدة، و للإشارة فإن هذه الأحداث التي تكرر سردها هي الأحداث الأكثر أهمية في متن الرواية كونها عدت بمثابة المحاور الرئيسية لرواية "نساء في الجحيم"، و من هذه الأحداث نذكر:

[1]- الرواية ص 236.
[2]- الرواية ص 135.
[3]- الرواية ص 205.

أ/ حدث عثور أيلول على جثث أفراد أسرتها و هو الحدث الذي عنونته الروائية بـ"اللحظة الخرساء" خاصة تلك اللحظة التي عثرت فيها بطلة الروائية "أيلول" على ذراع أمها المقطوعة، حيث نجد أن هذا الحدث بالذات أخذ مساحة كبيرة في النص، فلا نكاد نقرأ جزءا من الرواية إلا و نلقي بين طياته ذكر لهذا الحدث أو إشارة

إليه و من المقاطع التي تجسد تكرارا واضحا لهذا الحدث الذي وقع مرة واحدة نذكر:

* «...اليوم يا أمي سوارك هو وجعي، هو حزني هو صدمتي و لحظتي الخرساء»[1]

*«...مازلت أشهد في زحمة الفوضى، على امرأة بترت أوصالها أمامي في لحظتي الخرساء...» [2]

* «....لكنني انسحبت فجأة بعدما لاحت أمامي صورة أمي بذراع مقطوعة و سوار في المعصم»[3]

أما عن أكبر مقطع شهد هذا السرد المتكرر للحدث فهو محدد من الصفحة 76 إلى الصفحة 85 من الرواية.

ب/ حدث اختطاف الطفل "أندريا" أقصد ياسين من أسرته الفلسطينية، من قبل فرقة من الجنود الإسرائيليين و تسليمه لعائلة بينامين اليهودي، فهذا الحدث قد وقع مرة واحدة غير أن الروائية"عائشة بنور" قد قامت بسرده أكثر من مرة .و بالتحديد في الصفحات "118-119-146-147-148-149-206" من الرواية.

في ختام هذا العنصر "السرد التكراري" يمكن القول أن السرد الروائي لحوادث وقعت مرة واحدة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يسمى تكرارا لما يصاحبه من متغيرات أسلوبية تجعله مختلفا في كل مرة يسرد فيها» [4]

و أخيرا أن يحكي النص مرة واحدة، ما وقع عدة مرات على مستوى القصة، حيث يستعمل المؤلف في ذلك إشارات مقتضة تدل على تردد الحدث، و يسميه جيرارجينيت Gérard-Génette المحكي المؤلف أو المتشابه Récit – Répétitif و تكون معادلته على هذا النحو ن ق= خ/ن<1، و حتى تتضح المسالة أكثر، سنقتصر على ذكر مثالين اثنين تبرز فيها هذه الخاصية:

[1]- الرواية ص 84.
[2]- الرواية ص 105.
[3]- الرواية ص 137.
[4]- فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية ص 160.

المثال الأول: حدث تعذيب المحتل الفرنسي للبطلة الضديدة "جميلة بوحيرد" فهذا الحدث وقع عدة مرات لكن تم سرده مرة واحدة و بالتحديد في المقطع الآتي «....ثم وضعنني الضباط الثلاثة و المظليان عارية و ربطوني إلى مقعد بعد أن وضعوا العناية خرقا رطبة تحت الأغلان عند المعصمين و الذراعين، و على الصدر و الفخذين و الكعبين و الساقين... ووضعوا عندئذ أسلاكا كهربائية في عضوي التناسلي و في أذني و في فمي، و داخل يدي و على فم النهدين و جبهتي»[1]

المثال الثاني: حدث تأنيب الوالدين "سالم البكري و فدوى" لابنتها "أيلول" و تحذيرها من إقامة أية علاقة بالطفل "أندريا" فهذا التأنيب و التحذير وقع عدة مرات، غير أن سرده في النص الروائي لم يكن إلا مرة واحدة و بالتحديد في المقطع الآتي:

«...كان أبي يرفض أن ألعب معه، و لأنني كنت صغيرة لا أفهم منعه لي كانت أمي تقول لي دائما و هي تشد علي أذني برفق:

- لا تقتربي منه، انه غريب الديار؟

- فأجيبها و أنا أبكي قائلة:

- ماذا فعل لك، إنه صغير مثلي؟!

- ترد علي و هي غاضبة:

- قلت لك لا شيء، و لكن هم ليسوا أهلنا و لا نعرفهم

- بقيت واقفة أمامها مبهوته، و هي تروح و تجئ و تتمتم بكلام غير مفهوم ...و هكذا كل يوم»[2]

في ختام هذا الفصل يمكن أن نشير إلى أمر هام مفاده أن رواية "نساء في الجحيم" لم تلجأ فيها الروائية (عائشة بنور) إلى الاستشراف (الاستباق) بقدر ما لجأت إلى الاستعادة (الاسترجاع)، و يمكن تبرير مثل هذا الأمر بأن الماضي كان أكثر وضوحا من الحاضر و المستقبل بالنسبة للشخصية الرئيسية (أيلول)، فالماضي و الحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن لها أن يأتي على النحو الذي تريده أو تتوقعه.

[1]- الرواية ص 40.
[2]- الرواية ص 123.

خاتـــــمة

إذا كانت خاتمة البحث تعني – فيما تعنيه – الحديث بشكل موجز عن نتائجه، فقد توصل البحث إلى ما يلي:

1. إن النقاد العرب القدماء – على الأغلب – لم يتحدثوا عن الزمن بوصفه جزءا من العمل الإبداعي، و لكنهم تحدثوا عن الزمن المناسب لكتابة المادة الإبداعية.

2. إن الزمن لم يشغل الروائيين وحدهم، بل شغل النقاد أيضا، انطلاقا من إدراكهم أهميته كعنصر أساسي في إعطاء الرواية شكلها النهائي إذ ظهرت مجموعة من الدارسات تضع الزمن في مقدمة أبحاثها، و تشكلت اتجاهات كان الزمن من مواضيعها الأساسية، كالشكلانية و البنيوية مرورا بأصحاب الرواية الجديدة الذين اتخذوا الخطاب الروائي إطارا أمثل لاحتواء تمظهرات جديدة للزمن توافق طبيعة الرواية الجديدة.

3. لقد اكتسب الزمن مكانا مهما في الدراسات النقدية نظرا لكونه بنية خطيرة في تأسيس العمل الروائي، و بات بمثابة الروح للجسد نشعر بها و لا نراها.

4. إن الزمن ليس نفسه في جميع الروايات بل يختلف استعماله من مبدع إلى آخر، انه الأكثر صعوبة يحاول الروائي تجاوزه بتشكيلة في صورة تستعمل ضبط مظاهره المتنوعة وفق ما يقتضيه البناء العام للرواية، لأن طبيعته المرنة تمنحه القدرة على التشكل داخل الخطاب الروائي بأنواع مختلفة .

5. إن الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة و يبدأ بكلمة و ينتهي بكلمة و بين كلمة البداية و كلمة النهاية يدور الزمن الروائي أما قبل كلمة البداية، و بعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود.

6. إن الزمن الروائي غير مقيد بقانون، و ليس له ضابط يضبطه، بحيث أن أحداث رواية كاملة قد تدور في يوم أو ساعة أو تاريخ ممتد، و ربما دقيقة أو بضع دقائق.

7. إن أهمية الزمن في الفن الروائي تتجلى بعدم إمكانية إهماله، فلا يمكن أن ننطق بسرد حدث ما لم نحدد له عتبة زمنية، و إلى جانب ذلك ارتبطت حداثة الرواية بقدرتها على التلاعب بالبنية الزمنية لدرجة أصبحت معها زمنية الأحداث عنوانا لتمييز نمط روائي من سواه.

8. لقد عدت "عائشة بنور" من بين الروائيين الذين ساهموا في تطوير الرواية، إذ يشكل الزمن لديها هاجسا كبيرا، فقد ظنت أن مواجهته يمكنها من فهم الحياة و تمنحها رؤية سليمة عن الواقع، كما تساعدها على حل الإشكاليات الفنية، و ذلك كون الزمن له علاقة وطيدة ببنية الرواية، فالرواية ليست فنا صريحا فلا بد لها من موضوع ذي صلة – مهما تكن باهتة – بالعالم الذي تعيش فيه و تعرفه بحواسنا، و الموضوع لابد أن يعالج سلوك الناس

الذين يتصرفون و يشعرون و يفكرون في الزمن و يخضعون لجميع تقلباته و تنوعاته، و تغيراته، فكل فرد في الرواية كما في الحياة يحمل على عاتقه نظامه الخاص للزمن.

9. تعد رواية "نساء في الجحيم" لمؤلفتها "عائشة بنور" رواية زمنية بامتياز سواء من حيث الزمن الكرونولوجي أو الزمن النفسي.

10. إن رواية "نساء في الجحيم" هي واحدة من الروايات القادرة على إيهامنا بأنها تنهل من الحياة، فهي تستطيع أن تمضي في اللعبة الفنية دافعة إياها لما يشبه تصديقها.

11. إن الزمن في رواية "نساء في الجحيم" ظل زمنا متوترا و قد جاء هذا التوتر في أكثر من وجهة، خاصة فيما تعلق بالشخصيات و علاقاتهم الخائبة أحيانا.

12. لقد شكلت لنا الاسترجاعات و الاستباقات في الرواية شكلا من أشكال الزمن السيكولوجي، فالاسترجاعات مثلا نجدها قد توالت بصورة ملفتة للنظر مقدمة بذلك معلومات عن أيلول و عائلتها و أصدقاء طفولتها.

13. إن الروائية "عائشة بنور" لم تستخدم تقنية التلخيص لأداء الوظائف المعروفة في الرواية، بل هي تتجاوز الوظيفة التقليدية له، كأن تعبر عن سنوات طويلة بجمل قصيرة و لم يرد من ذلك إلا قليل في روايتها "نساء في الجحيم" على الرغم من أنها تعرض فترة أربع و عشرون سنة عالجها النص [من سنة 1948 "سنة النكبة" إلى سنة 1972 "سنة اغتيال غسان كنفاني"] .

14. يبقى الزمن مقولة في النص الروائي تشغل الروائي تشغل الباحث كعنصر أساسي في أي عمل، و من البعث محاولة فهم النص خارج حدوده، فالوعي بالزمن هو الذي يدفع على القلق ليشكل زمنا للخلق و الإبداع يتخذه الكاتب سياقا لعمله.

15. سيظل الزمن في رواية "نساء في الجحيم" غير خاضع للقياسات و الحسابات مهما بلغت دقتها، و هذا ما أدركه الناقد الفرنسي "جيرارجينت Gérard-Génette حين أكد كون " التحليل المفصل لهذه الآثار متعبا و خاليا من كل دقة حقيقية، مادام الزمن القصصي يكاد لا يستدل عليه أبدا بالدقة التي قد تكون ضرورية فيه"

في الختام نتمنى أن يكون هذا البحث قد اسهم في إضاءة هذا الجانب المهم من رواية "نساء في الجحيم" لعائشة بنور و هو "بنية الزمن" سائلين الله عز وجل أن يجعل فيه النفع و يتلقاه بالقبول و الحمد لله رب العالمين.

ملـــحق

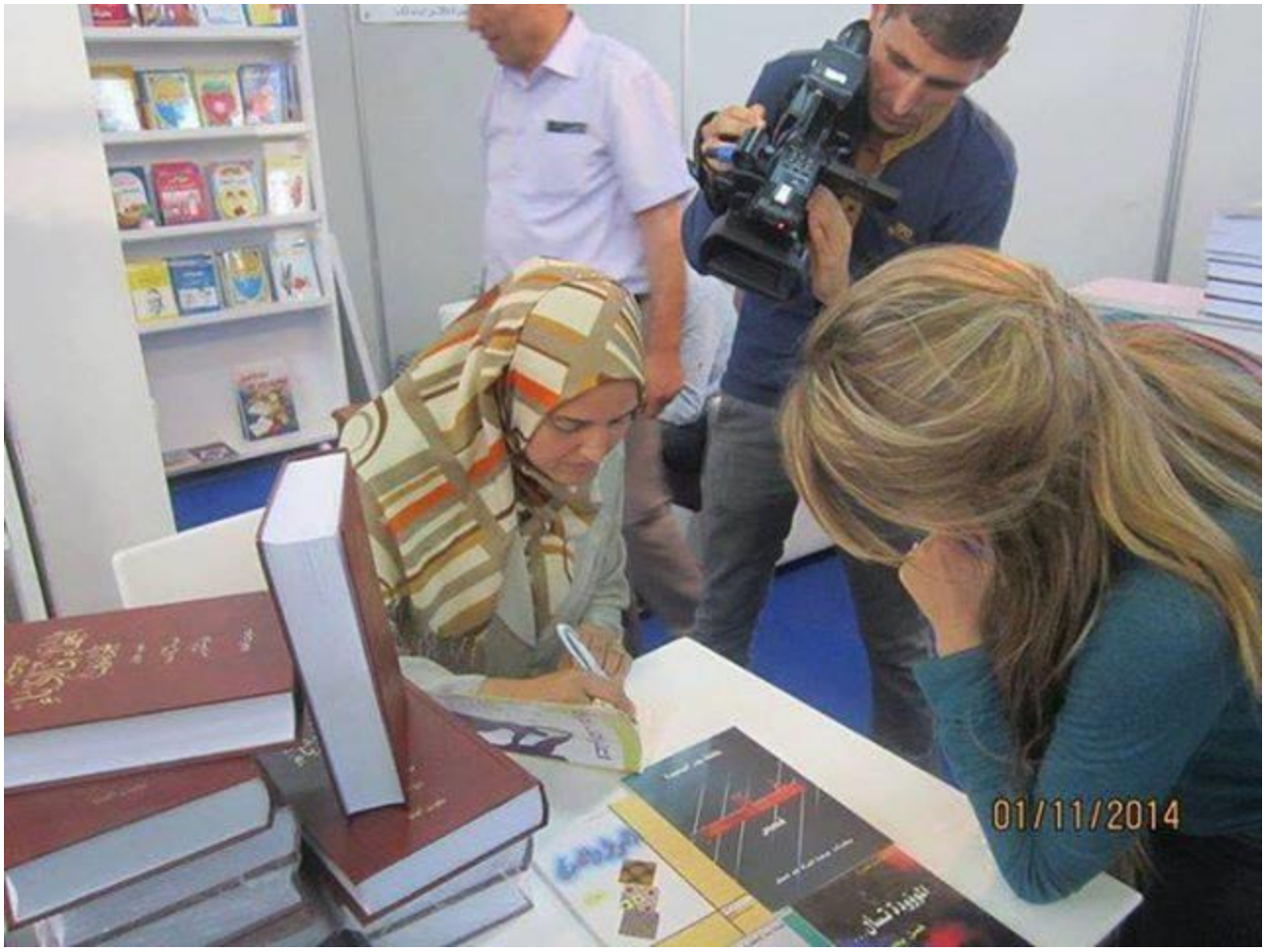
الملــحق

1/ التعريف بالروائية: عائشة بنور.

2/ التعريف بخطابها الروائي الموسوم (نساء في الجحيم).

3/ ملحق بالكلمات المترجمة.

التعريف بالروائية: عائشة بنور



عائشة بنور من مواليد 1970 بلدية المعمورة ولاية سعيدة (الجزائر)، درست بجامعة الجزائر، بوزريعة (علم النفس)، مدققة لغوية وعضو لجنة القراءة بدار الحضارة للنشر والتأليف والتوزيع.

ـ تكتب القصة القصيرة والرواية و قصص الأطفال منـذ نهاية الثمانينات من القرن الماضي، مارست الكتابة الصحفية في الجرائـد والمجلات الوطنية و العربية وأسهمت بمقالات ودراسات حول قضايا المرأة والطفل.(مجلة أنوثة، مجلة المعلم، الموعد الجزائري ...)

نشرت العديد من قصصها عبر الصحف الوطنية والعربية والمواقع الالكترونية...

ـ عضو رابطة إبداع الثقافية.

ـ شاركت في الملتقيات الأدبية (الملتقى الوطني للأدب بسعيدة مارس 1991، الملتقى الثالث للأدب بمليانة1991 .... الملتقى الأول للأدب والسياحة بحمام ملوان 2000(...

ـ نالت عدة جوائز في القصة القصيرة منها والرواية:

ـ جائزة الكاتب الناشئ 1993 (قصة السفينة) لجريدة الجمهورية الأسبوعية.

ـ فازت قصتها عذرية وطن كسيح بجائزة في" فوروم" نساء البحر الأبيض المتوسط بمرسليا ـ فرنسا ـ 2002م و ترجمت إلى اللغة الفرنسيـة.

ـ جائزة مديرية الثقافة للقصة القصيرة ببومرداس 2003.

ـ فازت قصتها أنين عاشقة على الجائزة الأولى في المسابقة القصصية للموقع الالكتروني مجلة أقلام الثقافية سنة 2006

ـ فازت بجائزة الاستحقاق الأدبي عن روايتها اعترافات امرأة، جائزة نعمان الأدبية بلبنان 2007

ـ ساهمت في العديد من المؤلفات منها (موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين، موسوعة الأمثال الشعبية ..الخ

ـ صدر لها عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق قصص للأطفال (حكايات شعبية) رفقة الروائي رابح خدوسي، تتصدرها مقدمة للدكتور يوسف عبد التواب (مصر)

ولهـا المنشورات التالية:

- نساء يعتنقن الإسلام (دراسة) نشر دار الحضارة 1996.
- قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية(الطبعة الأولى عن دار الحضارة 2004 والطبعة الثانية 2007 عن دار الحبر)

- الموؤودة تسأل .. فمن يجيب ؟ (مجموعة قصصية) نشر دار الحضارة 2003.
- مخالب (مجموعة قصصية) نشر جمعية المرأة في اتصال 2004.
- السوط و الصدى (رواية) نشر وزارة الثقافة 2006 .

- اعترافات امرأة (رواية)2007 نشر دار الحبر، تتصدرها مقدمة للدكتور موسى نجيب موسى (مصر) والباحث الناقد بوشعيب الساوري من المغرب.

- سقوط فارس الأحلام (رواية) 2009 دار نورشاد.

- سلسلة حكايات شعبية (الشيخ ذياب - لونجا - بقرة اليتامى - بنت السلطان - الأميرة السجينة (عشبة خضار) - الفرسان السبعة والأميرات -) وكلها مترجمة إلى اللغة الفرنسية.

- أبو راس الناصري، قصة للشباب.

تحت الطبع:

- بحث تاريخي بعنوان: المرأة الجزائرية وثورة التحرير. نضال وحرية (شهادات ووثائق.(
- سلسلة جديدة بعنوان بطلات الجزائر منها فقط:

- جميلة بوحيرد.. جميلة الجزائر.

- زهور زيراري.. الشاعرة السجينة.

- صليحة ولد قابلية.. الطبيبة الشهيدة.

- لبوءة الجبال..مريم بوعتورة.

- رواية اعترافات امرأة (الطبعة الثانية) عن منشورات نورشاد

- رواية اعترافات امرأة مترجمة إلى اللغة الفرنسية عن منشورات دار الحضارة.

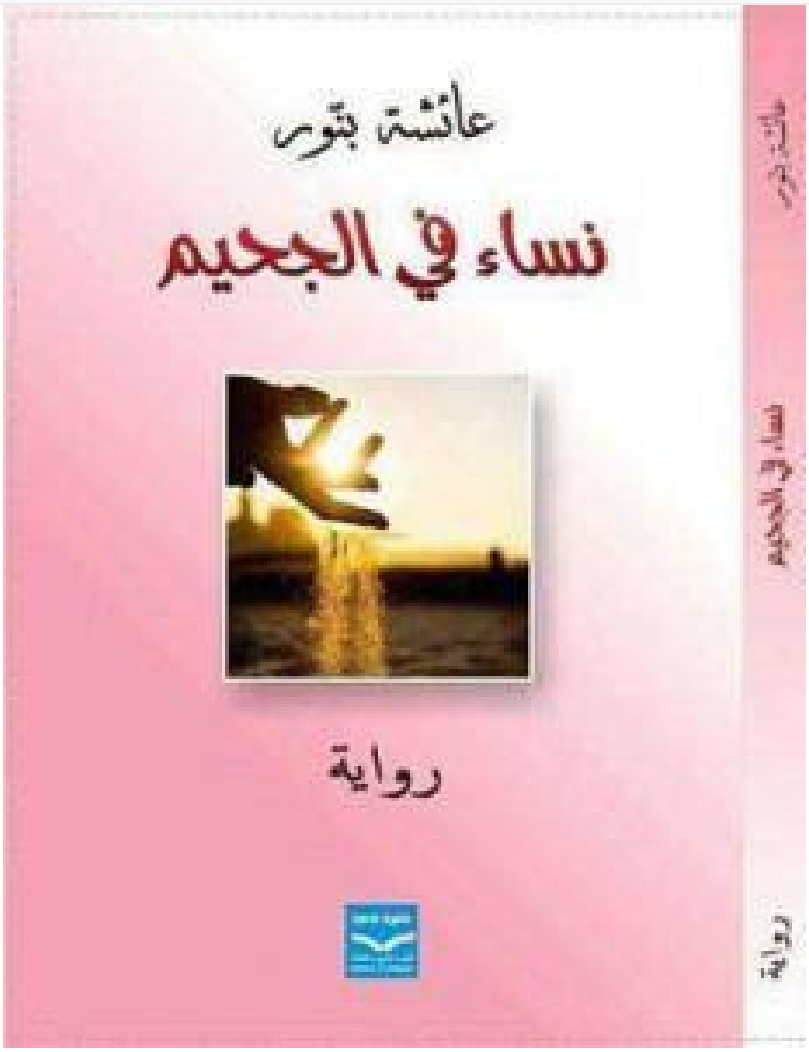
التكريمات:

- كرمت من طرف بلدية بئر التوتة في 8 مارس 2014

- كرمت في الصالون الدولي للكتاب 2015 من دار الحضارة.

1. www.diwanalarab.com

التعريف بالرواية: "نساء في الجحيم" للجزائرية عائشة بنّور



صدرت رواية "نساء في الجحيم" للكاتبة الجزائرية عائشة بنّور والصادرة عن منشورات الحضارة، وهي الرواية الرابعة للمؤلفة الشابة حيث سبق وأن نشرت ثلاث روايات "بعد السوط والصدى" "اعترافات امرأة" والتي حصدت جائزة الاستحقاق الأدبي، جائزة نعمان الأدبية بلبنان 2007 والمترجمة إلى اللغة الفرنسية، ورواية "سقوط فارس الأحلام."

وقالت الكاتبة في تصريح خاص لرأي اليوم :ــ "الرواية مهداة إلى الذين عطّروا الأرض بدمائهم في الجزائر وفلسطين.. دلال المغربي، مريم بوعتورة، غسان كنفاني، شادية أبــو غزالة، ناجي العلي... وكل شهداء الحريــة

للإشارة أن إحدى نصوص هذه الرواية فائزة بجائزة مسابقة اتحاد الأدباء الدولي ـ المركز العام أمريكا قصتها الفتى العكاوي".

وتختزل رواية نساء في الجحيم واقع المرأة الفلسطينية ومسيرتها النضالية عبر التاريخ وتشبثها بالأرض رغم التهجير والقمع حيث يتم طرح هذه القضية من خلال سرد ذكريات مجموعة من الفلسطينيات ومنهن الأسيرات في السجون.

وتتمحور أحداث الرواية حول علاقة الشهيد غسان كنفاني بحبيبته غادة والرسائل المتبادلة بينهما قبل اغتياله وهو الشخصية المحورية والذي تروي من خلاله العاشقة (غادة) حكايات الحب والنضال والتهجير والموت عبر مدن الترحال، إضافة إلى ذكريات أخرى وأحداث مروية على لسان أبطال آخرين مثل (محمود درويش، دلال المغربي ،غـادة، أيلول، يافا ...) . وهكذا تنتقل الرواية من فضاء إلى آخر على ألسنة نساء تعتصرهن فواجع الواقع المزري والمعاناة اليومية، بين الخيال والواقع عبر الأمكنة لمدن فلسطينية وغيرها من عكّا إلى بيروت إلى دمشق إلى غرناطة إلى الجزائر، بالإضافة إلى توظيف التراث الفلسطيني والفنون والآداب المختلفة مع الإحالة إلى أحداث متشابهة في التاريخ العربي مثل نساء الجزائر الثائرات ضد الاحتلال الفرنسي على لسان البطلات جميلة بوحيرد، مريم بوعتورة، فضيلة سعدان...الخ. . لتتجلى حكاية العشق والنضال الوطني وعمق الوعى النضالي، و دور المرأة المحوري في الأعمال التحررية. وتصل الأحداث إلى ذروتها في تصوير أزمة الإنسان المعاصر والتي يعيشها بين الأنا والآخر والصراع النفسي الداخلي الذي يتخبط فيه، صراع الأنا مع الذات ومع الآخر وما ينجر عنهما من تناقضات على مستوى الفكر والهوية والمصير. لتنتهي الرواية في نهاية المطاف إلى إبراز القيمة الإنسانية للحب والنضال من خلال آخر رسالة مرثية كتبتها (غادة) العاشقة من أجل الحب والنضال والسلام كمعالم لتحرير الإنسان من الأطر الفكرية التي تقيّـده.

2. www.raialyoum.com

ملحق بالكلمات المترجمة

عربي	انجليزي	فرنسي
استباق	Prolepse	Prolepse
استباقي	Proleptic	Proleptique
استعادة	Retrospection	Retrospection
استعادي	Retrospertive	Retrospertif
استرجاع	Analepse	Analepse
استرجاعي	Analeptic	Analeptiaue
استشراف	Anticipation	Anticipation
استشرافي	By anticipation	par anticipation
إعلان	Adiance notice	annonce
اعتباطي	Arbitrary	Arbitraire
إرجاعي	Referential	Référentiel
بنية	Structure	Structure
داخل القصة	Intradiegetic	Intradiegetique
داخل – داخل القصة	Intra-intradiegetic	Intra-intradiegetique
داخلي (≠ خارجي)	Inner ,interior-internal	Interieur interne
دراسة	Study	Etude
وصف	Description	Description
وصفي	Descriptive	Descriptife (ive)
وقفة	Pause	Pause
وظيفة (ج وظائف)	Function	Fonction
زمن	Tense, time	Timps
زمني	Chronological; temporal	Chronologique; temporel
زمنية	Temporality	Temporalité
حوار	Dialogue	Dialogue
حوارية	Dialogism	Dialogisme
حذف	Ellipsis	Ellipse
حذفي	Elliptical	Elliptique
لاحق	Subsequent	Ulterieur
لاحقيه	Subsequentness	Ulteriorite
مجمل	Summary	Sommaire
مدى	peach	Portée
مدة	Duration	Durée

مدمج	Integrated	Integré
خارجي	Extermal	Exterieur
منهج	Method	Methode
مفارق زمنيا	Anachronistic	Anachronistie anachronique
مفارقة	Paradosc	Paradosce
مفارقة زمنية	Anachrony	Anachronie
سرعة	Speed	Vitesse
سرد (≠عرض)	Narrating-telling	Narration-raconter
سردي	Narrative	Narratif
سرديات	Narratology	Narratologie
سردية	Narrativity	Narrativité
قارئ	Reader	Lecteur
القارئ (مضاف إليه)	Lectorial	Lectorial
قراءة	Reading	Lecture
رواية	Novel	Roman
تداخل	Interference	Interférence
تواتر	Frequency	Frequence
مفارقة زمنية يستهل بها	Opening anachrony	Anachronie initial
مقدمة	Preface	Préface
مقطع	Segment	Segment
مشهد	Scene	Scéne
متسلسل زمنيا	Chronological	Chronologique
متضمن	Embedded	Enchâssé
متن	Corpus	Corpus
متعدد	multiple	multiple
سابق	Previous	Anterieur
سعة	exrent	Ampleur amplitude
ترتيب	order	ordre

المصدر: جيرارجنيت: خطاب الحكاية ص 223.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

أولا: المصادر

1. عائشة بنور: نساء في الجحيم "رواية" منشورات الحضارة، الطبعة الأولى، بئر التوتة، الجزائر 2016.

ثانيا: المراجع العربية:

1. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الطبعة الأولى، عمان، الأردن 2004.

2. إدريس بودیبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائر 2007.

3. بشرى عبد الله: جماليات الزمن في الرواية – دراسة متخصصة في الرواية الإماراتية – دار الهدهد للنشر، الطبعة الأولى، دبي الإمارات العربية المتحدة 1436هـ/2005 م

4. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1990.

5. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء 1993.

6. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكاتب، مصر، القاهرة 1984.

7. شريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي – مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث الطبعة الأولى، الجزائر 1432هـ-2010م

8. عبد الرحمان محمد محمود الجبوري: بناء الرواية عند حسن مطلك –دراسة دلالية- المكتب الجامعي الحديث، جامعة الموصل، العراق 2012.

9. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، إصدار المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1998.

10. عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر 2010.

11. فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء الطبعة الأولى عمان، الأردن 2011.

12. مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية موقع للنشر الجزائر 2007.

13. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، للدراسات و النشر، الطبعة الأولى بيروت 2004.

14. مريم قاسم سعد: أنماط الزمن لدى ت، س اليوت في الرباعيات، دار فارس، الطبعة الأولى، عمان الأردن 2002.

15. يمني العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة الطبعة الأولى، بيروت 1983.

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية:

1. أ.أمندلاو: الزمن و الرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت 1997.

2. تزفيطان تودوروف: مقولات الحكي، ترجمة: عبد العزيز شبلي، مجلة الفكر العربي العدد 1 ربيع 1990.

3. جيرارجنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج" ترجمة محمد معتصم، و عبد الجليل الأزدي و عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، المغرب الرباط 1997.

4. غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982.

رابعا: المراجع الأجنبية:

1. Genette Gerard: Figure III Collection poétique/edi – Suiel paris 1972
2. Paul ricoeur : Temps et récit-edi – Seuil 1983 p 22.

خامسا: المعاجم و القواميس:

1. ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، نسقه ووضع فهارسه علي بشري، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي الطبعة الثانية بيروت 1992.

2. الفيروز أبادي مجد الدين محمد الدين بن يعقوب: القاموس المحيط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1420هـ - 1999م

سادسا: المقالات:

1. سياهي حسين محي الدين: الزمن السيكولوجي بين الذاتي و الميقاتي، مجلة الرافد، العدد 161 – دائرة الثقافة و الإعلام بالشارقة "د.ت"

سابعا: المواقع الإلكترونية:

1. www.diwanalarab.com
2. www.raialyoum.com
3. www.claudeabouchacra.com

فهرس

المحتويات

العنوان .....الصفحة

شكر و عرفان .....

مقدمة .....أ،ب،ج

الفصل الأول: ماهية الزمن (مصطلحات و مفاهيم).....

المبحث الأول:تعريف الزمن 12

المطلب الأول: التعريف اللغوي 12

المطلب الثاني: التعريف الاصطلاحي 14

المبحث الثاني: الهيكل الزمني للنص الروائي 34

المطلب الأول: أزمنة خارجية 34

المطلب الثاني: أزمنة داخلية .....34.

المبحث الثالث: بنية الزمن من وجهة نظر منهجين نقديين 34

المطلب الأول: المنهج الشكلاني 35

المتن الحكائي. 35

المبنى الحكائي.....36

المطلب الثاني: المنهج البنيوي.....37

الترتيب "المفارقات الزمنية ".....40

الاسترجاع.....41

تعريفه 41

أهميته 42
وظائفه.....42
أنواعه.....43
أشكاله من الناحية العاطفية 45
ترسيمته.....47
الاستباق:.....48
تعريفه.....48
وظائفه.....49
أنواعه.....50
ترسيمته.....55
المدة "السرعة السردية".....56
تقنيات إبطاء السرد.....56
المشهد.....56
الوقفة الوصفية.....58
تقنيات تسريع السرد 62
الحذف.....62
الخلاصة.....65
التواتر.....69

تعريفه.....69

أنواعه.....69

الفصل الثاني: بنية الزمن في رواية "نساء في الجحيم" لعائشة بنور.....

المبحث الأول: الترتيب (المفارقات الزمنية) 75

لمطلب الأول: الاسترجاع 75

المطلب الثاني: الاستباق 81

المبحث الثاني: المدة (السرعة السردية).....86

المطلب الأول: تقنيات إبطاء السرد 86

المشهد.....86

الوقفة الوصفية.....95

المطلب الثاني: تقنيات تسريع السرد.....103.

الخلاصة.....105

الحذف.....106

المبحث الثالث: التواتر.....107

المطلب الأول: التواتر المفرد.....109

المطلب الثاني: التواتر المكرر.....110

المطلب الثالث: التواتر المؤلف.....112

خاتمة.....113

ملحق.....116

قائمة المصادر و المراجع.....141

فهرس المحتويات.....146

- ملخص البحث –

يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص فإذا كان فنا زمنيا – إذا ما صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية- فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.

ويشكل الزمن في الرواية عنصرا مهما تفوق قيمته لدى النقاد قيمة المكان الروائي، فالزمن كما يقول فسينجر: "هو العنصر الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه، ولذلك كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي".

ومن هنا قيل إن التحديدات الزمنية لوضعية السرد أكثر أهمية من التحديدات المكانية في الرواية.

وبما أن لكل مدرسة أدبية تقنياتها الخاصة في عرض الزمن فإننا نجد الرواية قد تطورت من المستوى البسيط، وهو تقديم الأحداث في خط زمني متسلسل مضطرد وبنفس ترتيب وقوعها إلى خلط المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل خلطا تاما مما أدى في الرواية الحديثة إلى تداخل وتلاحم بين هذه المستويات يصعب معه تتبع قراءة النص.

وينبغي في الرواية أن نميز بين زمنين هما: زمن القصة وزمن السرد، ولأنه ما من نص سردي يبدو فيه زمن القصة مساويا لزمن السرد، أو أن محكية في السرد هو محكية في الواقع تماما، الأمر الذي يعلل ما يتناسب في مجمل النصوص السردية من فعاليات التقديم والتأخير لبعض الأحداث ومن فعاليات وتقنيات الاسترجاع والاستباق، والمشهد والوقفة الوصفية، والحذف والخلاصة، لذلك فإن لكل نص إيقاعه الخاص به والمميز له عن سواه من النصوص السابقة عليه والمعاصرة له.

لذلك فإن مقاربتنا هذه لعنصر الزمن ودوره في تأويل الخطاب الروائي في (نساء في الجحيم) سنتناول هذه الفعاليات والتقنيات التي استخدمتها (عائشة بنور) في روايتها.

- **Research Summary** -

Time is one of the basic elements of the art of storytelling. If it is a time art - if we classify the arts into temporal and spatial - the story is the most literary genre of time.

Time in the novel is an important element that is valued by critics as the value of the place of fiction. Time, says Fisinger, "is the essential element of the existence of the imaginary world itself, and therefore took precedence in literature on the novel space."

Hence, it is said that the time limitations of narratives are more important than spatial determinations in the novel.

As each literary school has its own techniques in the presentation of time, we find the novel has evolved from the simple level of presenting the events in a chronological sequence of time and in the same order that they have confused the time levels of past, present and future. The levels are difficult to follow when reading text.

In the novel we should distinguish between two times: the time of the story and the time of narration, and because there is no narrative text in which the time of the story seems equal to the time of narration, or that the narrator in the narration is actually spoken in full, which explains what fits in the overall narrative texts of the presentation And the delay of some events and the activities and techniques of retrieval and anticipation, and the scene and descriptive position, and delete and summary, so each text has its own rhythm and distinct from other texts of the previous and contemporary.

Therefore, this approach to the element of time and its role in the interpretation of the novel discourse in (women in hell) will address these events and techniques used by Aisha Benor in her novel.