الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع: .....

الزمكان في رواية "شهيا كفراق" لأحلام مستغانمي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
***فطيمة خالفة**
***نفيعة عليلي**

إشراف الأستاذ:
***د. ناصر بعداش**

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله الذي منحنا القدرة على إنجاز هذا العمل المتواضع وبعد:

نتوجه بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام وأسمى معاني العرفان إلى الأستاذ الفاضل "ناصر بعداش" على مساعدته لنافي إنجاز هذا العمل المتواضع وعلى جميل صبره ونصائحه الصائبة ونسأل الله أن يجزيه عنا خيرا وأن يجعله ذخرا لأهل العلم والمعرفة.

كما نتقدم بتعازينا الخالصة لعائلة الفقيدين الأستاذين "عيسى قيزة" و "سليمان مودع" رحمهما الله وأسكنهما فسيح جنانه، وذلك لما قدماه من عمل جبار لجامعة ميلة.

مقدمـــة

مقدمة:

تعد الدراسات السردية مجالا بينيا بالغ الثر اء ومتعدد المباحث، فقد أصبحت النصوص السردية من أهم النصوص الأدبية المتناولة من طرف النقاد والباحثين.

فكانت الرواية من أبرز الإشكالات السردية التي ظهرت في الساحة الأدبية، لأنها خلقت لنفسها مكانا في عالم الأدب المعاصر من جهة، وأصبحت بمثابة السجل المملوء بشو اغل المجتمع وتطلعاته من جهة أخرى، إذ تعتبر المرآة العاكسة لقضايا الواقع ومشكلات الإنسان والهوية والمجتمع وانتمائه في جميع مجالاته النفسية والثقافية والاجتماعية ... إلخ، وذلك باستنادها على آليات ساهمت في بنائها السردي كالزمان والمكان، فالرواية في الأساس فن زماني مكاني، فإن الحديث عن أحد هذين العنصرين يصبح بالضرورة حديثا عن الآخر، فقد جاء مصطلح الزمكان للدلالة على علاقات التناسب بين المصطلحين والاحتواء الذي يمارسه كل منهما على الآخر، حيث يعملان هذان الأخيران على جعل أحداث الرواية أحداث محتملة لدى القارئ وشيء محتمل الوقوع.

وقد عرفت التجربة الروائية الجزائرية الجديدة تطورا بارزا في هيكلها ومضمونها، فبالرغم من ظهروها المتأخر بالنسبة للرواية العربية إلا أنها استطاعت أن تجد لنفسها مكانا في الأوساط الأدبية، فالرواية الجزائرية تدخل ضمن الروايات العربية التي استطاعت رغم العقبات التي عرضت مسيرتها أن تطبع بصمتها على أبواب الحداثة.

ومن هنا كان موضوعنا موسوما بالزمكان في رواية "شهيا كفراق" لأحلام مستغانمي فقد كان اختيارنا لهذه الدراسة تحقيقا لرغبتنا في تحليل واكتشاف مكونات هذا النص من حيث بنية الزمان والمكان وطبيعة العلاقة بينهما.

أما في ما يخص إشكالية بحثنا، فتتمثل في: ما المقصود بالزمان والمكان؟وا إلى أي مدى ساهم كل من الزمان والمكان كبنية سردية في بناء معمارية العمل الروائي؟. وفي ما تتمثل دلالة كل منهما؟.

ومن الأسباب التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع هو رغبتنا في إفادة الباحث بمعلومات جديدة ربما كان يجهلها وتناولها بصورة سطحية هذا من جهة ومن جهة أخرى محاولتنا تقديم دراسة جديدة مازالت بكرا من خلال تناولنا لرواية "شهيا كفراق" التي كانت كتابا جديدا لعودة الأديبة أحلام مستغانمي إلى عالم النشر، إضافة إلى رغبتنا في إضافة عمل كان مزيجا بين السرد والرواية.

أما بالنسبة للأهداف التي جعلتنا نتهم بهذه الدراسة هو عدم إعطاء الزمان والمكان حقهما الكافي في الأعمال الروائية فأردنا أن نوضح أهميتهما في البناء الروائي، مع محاولة إزالة الغموض على بعض المصطلحات والمفاهيم مع إعطاء صورة جديدة ولو كانت بسيطة.

وقد اعتمدنا في بحثنا عن المنهج البنيوي، وللإجابة عن تساؤلاتنا قمنا بتقسيم بحثنا إلى مقدمة وفصلين وخاتمة.

تطرقنا في الفصل الأول إلى مفهوم الزمان والمكان وذكر تصنيفات الزمان إضافة إلى أهمية المكان أما الفصل الثاني الموسوم بالدراسة التطبيقية للزمان والمكان في رواية "شهيا كفراق" تناولنا فيه كل من التقنيات السردية التي وظفتها الكاتبة في الرواية، إضافة إلى تحديد التشكيلات المكانية من أمكنة مغلقة وأماكنمفتوحة، مع وصفها وا عطائها دلالاتها.

وختمنا البحث بخاتمة كانت حوصلة لما سبق، وملحق رصدنا فيه التعريف بالروائية أحلام مستغانمي وملخص الرواية المدروسة.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على رواية "شهيا كفراق" لأحلام مستغانمي كمصدر للمعالجة والعديد من المراجع أهمها: الرواية والتاريخ لنضال الشمالي، الإيديولوجيا وبنية

الخطاب الروائي لعمر عيلان، إضافة إلى بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي وبنية الخطاب الروائي لشريف حبيلة، وبنية النص السردي من منظور النقد العربي لحميد الحميداني، وخطاب الحكاية لجيرار جينت، وغيرهم من المراجع.

أما فيما يخص العقبات والمشكلات التي واجهتنا خلال الدراسة فهي تتمثل أساسا في: صعوبة الحصول على بعض المراجع المهمة خصوصا تلك المقيدة بحقوق النشر.

وختاما... نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذنا الفاضل "ناصر بعداش" الذي تفضل بقبول الإشراف على بحثنا هذا وأحاطه بالعناية والاهتمام اللازمين ونسأل الله سبحانه وتعالى السداد والتوفيق في عملنا.

الفصل الأول: الزمكان

المبحث الأول: مفهوم الزمان وتصنيفاته

المبحث الثاني: تقنيات الزمن

المبحث الثالث: مفهوم المكان وأهميته

المبحث الأول: مفهوم الزمان وتصنيفاته.

أولا/ مفهوم الزمن:

يمثل الزمن عنصرا أساسيا من العناصر التي تقوم عليها الأجناس النثرية عموما والرواية خصوصا حيث لا يمكن تصور رواية جرت أحداثها خارج قالب الزمن.

1/ لغة:

وردت كلمة الزمن في القاموس المحيط أن الزمن "هو اسمان لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمن، ولقيته ذات الزمنين: كزبير: ترى لك تراخي الوقت"[1].

ومن يقلب النظر في المعنى اللغوي للزمن يجده مرتبط بالحدث "إن الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو الزمن مندمج في الحدث"[2].

ويؤثر عن الشكلانيين الروس أنهم أول من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعض من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، حيث جعلوا نقطة ارتكازهم ليست طبيعة الأحداث في ذاتها وا ٍنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وارتباط أجزائها"[3].

للزمن أهمية كبيرة في العمل الأدبي خصوصا جنس الرواية فهو يؤطر في الحدث ويبعث مدلول واضح لمعنى الرواية ويرتبط بالحياة أيضا لأن الحياة تسير وفق تسلسل زمني لدى "الزمان هو وسيط الحياة فهو يتعلق بكل صغيرة وكبيرة في الكون"[4].

كما نجد الزمن قد لقي اهتماما آخر من طرف الحركة الإنجلوسكسونية التي يتزعمها كل من بيرسي لوبوك وا ٍيدوين موير حيث تم التركيز على أهمية ومكانة الزمن في السرد "فلوبوك مثلا يفترض أن عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها

---

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (ز م ن) الجزء4، ط1، ص255.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، ص 13.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 207.

[4] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث ط1، 2010م، ص 40.

(مرهون) بالرجوع بها إلى صلب موضوع القصة وهذا الأخير (الموضوع) لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن"[1].

إذن للزمن أهمية كبيرة وتأثير جلي في موضوع القصة، حيث بتنوع هذا الأخير تتغير عجلة الزمن وتتعدد أشكاله ومظاهره.

كما نرى "أثر مرور الزمن ونقله، وفعله ونشاطه في الإنسان حيث يهرم، وفي البناء حيث يبلى وفي الحديد يصدأ وفي الأرض حين تتجدد وفي الشجر حين تتساقط أوراقه، وفي الزهر حين يذبل، وفي الفاكهة حين تتعفن، وفيما لا يحصى من الأحوال والأطوار والهيئات، وهي تحول من حال إلى حال"[2].

كما أشار مرتاض أن للزمن تأثيرا على كل عناصر الوجود من إنسان، نبات، حديد، الأرض، الفواكه، الأزهار حيث تعاقب الزمن يغير من حالتها ويحولها إلى هيئة جديدة مغايرة، وبالتالي أضحى الزمن السردي "من أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ يشغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي وقيمته ومستوياته وتجلياته"[3].

باعتبار الزمن عمود السرد الأدبي فهو يمتاز بسمة المرونة والزئبقية حيث الروائي بمقدرته التلاعب بالزمن وخرق التسلسل المعتاد وا ٍنشاء عمل أدبي متميز.

اهتم جيرار جنيت بعنصر الزمن باعتبار جنيت رائد الدراسات السردية حيث أوجد للزمن جملة من التقنيات المحددة والمضبوطة لدراسته في العمل الأدبي.

2/ اصطلاحا:

يعتبر عنصر الزمن من العناصر الأساسية في بناء العمل الروائي إذ لا يمكننا تصور حدثا سواء كان واقعيا أو تخيليا، خارج إطار الزمن، كما لا يمكن أن تصور ملفوظ يخضع إلى

---

[1] المرجع السابق: ص108.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص 173.

[3] مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، ص36.

نظام زمني تراتبي، فالزمن إذن هو بمثابة الركيزة الأساسية في كل نص بغض النظر عن جنس هذا النص من هذا المنطلق سأحاول إعطاء مفهوم شامل للزمن.

إن مقولة الزمن مقولة متعددة المظاهر، مختلفة الوظائف استنزفت الكثير من الجهود في سبيل التعرف على ما هيته وتحديدها وا ٍعطائها مفهوما دقيقا، إذ أن مفهوم الزمن مفهوم مجرد، وهمي السيرورة لا يدرك بوجه صريح في نفسه، ولكنه يدرك فيما يحيط بنا من أشياء فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظهر على إحساس به على نحو ما.

حيث تتمثل البدايات الأولى لتحديد ماهية هذا الأخير من الشكلانيين الروس اللذين درسوا مقولة الزمن ضمن نظرية الأدب ممارسين بعض تحديداتهم على العمل السردي، فكانت العلاقات الجامعة للأحداث هي الأساس وليس طبيعة الأحداث نفسها[1].

فجورج لوكاتش استقى مفهومه للزمن من الرواية من هيغل وبرغسون حيث يرى بأن الزمن "هو عملية إنحطاط متواصلة، وشاشة تقف بين الإنسان والمطلق"[2].

فإن الزمنية هي أيضا ذات طبيعة داليكتيكية فهي سلبية وا ٍيجابية.

أما جون بويون فقد أعطى مفهوم الزمن ضمن المنظورات النفسية للشخصيات وأبعادها السيكولوجية[3].

في الزمن هو يقودنا إلى نمط معين من الفهم أي لفهم بطل الرواية[4].

بمعنى أن كل عمل أدبي يتوقف على فهم وجوده في الزمن، فالزمن هو الذي يحدد طبيعة هذا العمل. فالشكلانيون الروس بهذا المنطلق فقد ربطوا الزمن بالوجود الإنساني والحالات النفسية للشخصية التي يتحرك الزمن وفقا لها.

أما على الصعيد البنيوي نجد من أبرز من اهتم لدراسة الزمن رولان بارت من خلال مؤلفه "درجة الصفر في الكتاب" إذ أعلن أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا

---

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2002م، ص151.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 109.

[3] المرجع السابق: ص 152.

[4] حسن بحراوي: محتوى الشكل، مجلة فصول، المجلد12، العدد 01، ص 993.

تؤدي معنى الزمن والمعبر عنه في النص وا ٍنما غايتنا تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي.[1]

فرولان بارت اعتبر أن زمن النص لا يطابق زمن الواقع.

أما تودوروف فقد عرف الزمن من خلال تقسيمه الثلاثي له (زمن القصة، زمن السرد، زمن القراءة ومثلها في أزمنة داخلية) (زمن الكتاب، زمن القارئ، زمن تاريخي ومثلها في أزمنة خارجية).

ثانيا/ تصنيفات الزمن:

1/ الأزمنة الداخلية:

تحمل في جوفها دلالتين متلازمتين تصب إحداهما في الأخرى بواسطة علاقة تلازمية ودائمة دوام الزمن وتنطوي الدلالتين تارة تحت الزمن الداخلي للنص ذاته في مفهوم البناء الجمالي الخاضع بالضرورة المعيار المفضل لدى المبدع ذاته من حيث نوع الفسيفساء المرصعة لجدرانه الخاضع بالضرورة المعيار المفضل لدى المبدع ذاته من حيث توقيته من حيث زوايا دقيقة مميزة لمعالم المعيار المختار ومن هنا يمكن لهذه الأدلة أن ينتظم تحتها زمن القص والحكايات أو الأحداث وتارة أخرى ينصب على الزمن المتبرع داخل الشخصية الروائية وتمتد جذور هذا الزمن في الذكريات والآمال المنهمرة عبر التشققات العاطفية.

أ/ زمن القصة : وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابين إنه زمن أحداث القصة لعلاقتها بالشخصية والفواعل (زمن صرفي). وهو زمن قبلي سابق عملية الكتابة خاص بالعمل التخيلي، يعتمد على ديمومة الحدث كعامل أساسي.[2]

ب/ زمن السرد: وهي الأنساق التي تنتجها العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب.[3]

---

[1] حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص111.

[2] المرجع السابق: ص 112.

[3] مصطفى تواتي: دراسة في رواية نجيب محفوظ الذهبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الدار التونسية للنشر، تونس، ص109.

أثناء نسج الكاتب بنص الرواية، فالأول يقاس كرونولوجيا بالساعات والأيام والشهور والسنوات، أما الثاني فوحدته النص المجسد في الجمل والأسطر والصفحات.[1]

وهو مرتبط بعملية التلفظ، أي تلك المعلومات الزمنية التي يقدمها النص في عملية تلفظه، وتسمى هذه الزمنية بزمن الكتابة بالمقال مع الزمن الروائي.[2]

ج/ زمن القراءة: ونقصد به الزمن المطلوب لإنجاز القص.[3]

2/ الأزمنة الخارجية:

وهو بمثابة الإطار الزماني الذي تتمحور بداخله أحداث الرواية فهو حامل التجربة الإنسانية المصاغة في الخطاب الروائي، فهو موضوعي لارتباطه بالطبيعة حيث يعرفه محمد تواتي بقوله: "هو الزمن الذي يبقى على طرفي الرواية البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما يحويه من موضوعات اجتماعية، إنه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري الآن لذلك فإنها تروى بصيغة الحاضر ويكون هذا الزمن إطارا خارجيا لكامل الرواية.[4]

وينقسم إل ثلاثة أقسام:

أ/ زمن الكاتب: (المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية للمؤلف):

حيث لا يستطيع أحد أن ينكر التأثير المباشر لعصر الأديب وحياته في تشكيل رؤيته ومساره الإبداعي العام، غير أن مستويات الإستجابة والتأثير ليست متشابهة، فهي متداخلة ومتنوعة، فالمفاهيم الفكرية الجمالية التي يعتنقها الأديب في بداية مشواره الأدبي ليست بالضرورة ذاتها التي سيظل متماسك بها في كتابته الأخيرة، خاصة بعد الممارسة الطويلة ونضوج الخبرة والممارسة.

---

[1] د/ الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص155.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 112.

[3] المرجع نفسه: ص 112.

[4] مصطفى تواتي: دراسات في رواية نجيب محفظ الدهبية: ص 109.

إذ يقول ميخائيل باختين "عندما يندمج الأديب في عصره فبكل حرية ويستطيع أن يبدأ عمله الروائي من البداية أو الوسط أو النهاية، مختارا الفترة الزمنية التي تناسبه ولكن دون أن يدمر التسلسل النصي لسرد الأحداث وهنا يبدوا واضحا بين زمن الأديب والزمن الذي يروم تقديمه.[1]

فالأديب عندما يكتب يجب عليه أن يختار الفترة الزمنية المناسبة الملائمة مراعيا في ذلك التسلسل الزمني دون أن يدمره.

ب/ زمن القارئ: فالقارئ بدوره يعيش تحت تأثير عصره، ويتفاعل مع سنه ولحظة اكتشافه للنص المقروء.

فالقرئ الذي يعيش الآن في نهاية القرن العشرين، وكذلك الإحساس الذي يحس به طالب متطوع يؤمن بمشروع الثورة الزراعية وهو يقرأ رواية الزلزال ليس هو نفس الإحساس الذي يستشعره قارئ شاب يعيش الآن عصرا انقلابيا مضاد للمفاهيم التي بترت بها "رواية الزلزال" منذ ربع قرن.

فكل خطاب أدبي يعتبر شكلا من أشكال التعبير الذي يفترض وجود طبقة أو طبقات اجتماعية يعبر عن إديولوجيته وتطلعها.[2]

بالإضافة إلى هذا يجدر بنا الإشارة إلى أن جمهور القراء يكون عادة غير متجانس والاختلاف هنا نجمله في نقطتين أساسيتين:

ـ اختلاف المتطلبات الجمالية.

ـ التنوع الذي يعود أصله إلى الاختلاف النفسي وطبيعة النشاط العملي ونمط ومستويات التلقي والإدراك.

ج/ الزمن التاريخي: (القصة المتخيلة)

ونقصد بها تلك الأحداث التي قد تجري أحداثها في إحدى الفترات التاريخية البعيدة.

---

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص153.

[2] المراكشي: عمر أم سعد والجسد المفتوح، مجلة دراسات سيميائية أدبية ليسانية، المغرب، 1991م، ص 68.

فتتحول إلى وثيقة هامة، تتمكن بواسطتها من معرفة تلك الحقبة التاريخية، وأحيانا قد تأخذ الرواية أبعادا استشراقية مستقبلية تثير أحداثا تكون سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها .

لذلك يمكن القول أن الاستشرافات الزمنية هي العصب السردي في هذا النوع من الروايات[1].

بمعنى أن الزمن التاريخي يحدد الأحداث التي تكون قد وقعت في ز من بعيد فيتحول هذا الحدث إلى وثيقة هامة يمكننا من خلالها تحديد ومعرفة تلك الفترة.

المبحث الثاني: تقنيات الزمن.

أولا/ الترتيب أو النظام:

لدراسة الترتيب الزمني في رواية لابد من مقارنة الأجزاء الزمنية التي تكون منها الخطاب الروائي أو النظام التي رتبت على أساسه أحداث الرواية، أي نقارن نظام الترتيب الذي جاءت عليه هذه الأحداث نفسها في القصة أو الرواية وهذا ما يعرف بالمفارقة الزمنية التي تتمثل في الاسترجاع والاستباق.

1/ الاسترجاع:

ونعني به المخالفة الصريحة ليس السرد وذلك بعودة الراوي إلى حدث (في عرف المضمون) سابق، حيث يهدف من وراءه إلى استعادة أحداث ماضية[2].

وينقسم الاسترجاع إلى:

أ/ الاسترجاع الداخلي:

ونعني به العودة إلى الماضي إضاءة حاضر الشخصيات لاسترجاع أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها لدى فزمن الارجاعات الداخلية هو الزمن تخييلي يوجد

[1] نضال الشمالي : الرواية والتاريخ، ص 154.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي في منظور النقد العربي، ص48.

مندمجا ومتداخلا في العمل الروائي في حد ذاته وانطلاقا من هنا فإن الاسترجاع الداخلي "ينحصر في أعماق الشخصيات ويتجدد عبر ذكرياتها ورآها وأحلامها"[1].

ولعل من أبرز عوامل الاسترجاع التذكر وهو التداعي.

ب/ الاسترجاع الخارجي:

ونعني استرجاع أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكاية، إذ يشكل الإطار الخارجي للرواية فهو يتصل باللحظة التاريخية، التي احتوتها أحداث الرواية، ويعرف زمنه بأنه "الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية، أي البداية والنهاية فهو موضوعيا مرتبط بالزمن التاريخي وما يحتوي بموضوعات تاريخية إنه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن ولذلك فإنه يروي بصفة الحاضر ويكون هذا الزمن خارجيا لكامل الرواية"[2].

وتكمن وظيفة الحكاية هنا في إكمال للحكاية الأولى، وحتى يتسنى لنا معرفة الاسترجاع الخارجي لابد أن نكون على دراية باللحظة التاريخية التي احتوتها الأحداث.

ج/ الاسترجاع التلقائي:

هو ذلك الاسترجاع الذي يحتكم إليه السارد طوعا لتوضيح أمر عاجل حان وقته، فلا يشعر المتلقي بصيرورة السرد، لأن الاسترجاع يكون إتماما لوتيرته وليس إيقافا لها.

وهو كذلك لا يتعارض معه النوعين السابقين إذ أنه يكون في الوقت نفسه داخلي أو خارجي وذلك بناءا على المعلومة التي يرصدها.

د/ الاسترجاع القصري:

هو استرجاع يشعرنا بسيطرة الرواية وتحكمه في سير الأحداث إذ ينقلنا الراوي فجأة دون سابق إنذار نحو معلومة ماضية كانت مهملة وحان الوقت لاستحضارها، كان يبدأ أحدث المشاهد بالحديث عن تاريخ إحدى الشخصيات التي بدت مألوفة لدى القارئ لحضورها المبكر

[1] عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001، ص281.

[2] مصطفى التواتي: دراسة في رواية مجيد محفوظ الذهبية، ص 109.

في الرواية، وهذا النوع من الإسترجاع ينطق مع الاسترجاع الداخلي والخارجي ولكنه على الضد مع الاسترجاع التلقائي.

هـ/ الاسترجاع الإعتباطي:

هو استرجاع مفاجئ لا مبرر له ولا يحمل قيمة فنية، ولا يطرح معلومة متممة ولا يؤثر هدفه في سير الأحداث، بالإضافة إلى أن طريقة عرضه تعتمد على المباشر وعدم الانسجام مع العمل الفني.

2/ الاستباق:

هو مخالفة سير زمن السرد بتجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد[1]، فهو بمثابة مفارقة زمنية التي تتجه إلى الأمام قصد تصوير حدث مستقبلي سيأتي في ما بعد[2]، وهو على الضد من الاسترجاع.

فالاستباق إذن هو القفز على فترة زمنية من زمن القصة من خلال تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب الاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية[3].

فوظيفة الاستباق إذن تتمثل في الإعلان عن أمر سيحدث في المستقبل، أو التنبؤ بما سيأتي فيما بعد[4]. والاستباق نوعان: استباق تمهيدي واستباق إعلاني.

ثانيا/ الديمومة:

ويقصد بها "العلاقة التي تربط بين زمن لحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، ص15.

[2] موريس أبو ناضر: الألسنة والنقد الأدبي، دار النهار بيروت، 1979، ص 96.

[3] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص132.

[4] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد العربي، ص79.

والجمل، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له"[1]..

وبحسب ما جاءت به ميساء سليمان في كتابها "السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة" أن جيرار جينت ينظر إلى الحركات السردية الأربع "الحذف ، الوقفة، المشهد والمجمل" "على أنها أطراف تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة، أي يتبين الزمن الحكائي والزمن السردي تحقيقا عرفيا، فالإيقاع الذي هو انتظام وتناسب في العلاقة يكتسب في مفهوم الزمن صفة تقنية حكائية تعني سرعة القص وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياسا لعدد أسطره وصفحاته"[2] .

1/ الحذف:

هو إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها، أي تجاوزها والزمن السردي هنا لا يتضمن أي جزء من الزمن الحدثي فهو تكثيف زمني مهمته امتصاص فترة زمنية ليست على قدر من الأهمية والحق أن الحذف هو الذي يعطي الزمن السردي الذي يعطي الزمن السردي إمكانية استيعاب الزمن الحكائي.

فلو كان الحدث يروى دون إسقاط ما لا أهمية له سيفقد تقنياته الحكائية في التركيز على الحدث. ويدخل القارئ في التشتيت والتضليل وقد يكون الحدث معتمدا من قبل الكاتب يريد به أن يحدث تأثيرا خاصة على الخطاب[3].

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة(تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية العراق، بغداد، ص85.

[2] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 223.

[3] المرجع نفسه: ص23.

2/ الوقفة: (التوقف).

يقصد بالتوقف هنا "التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية فالوصف التقليدي يشكل مقطعا نصيا مستقلا عن زمن الحكاية إذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات الإطار التي ستدور فيه الأحداث، لكن من الممكن ألا ينجر عن الوصف أي توقف الحكاية إذ أن الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لها مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما، وهذا ما يسمى بالوصف الذاتي"[1].

فمن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن التوقف أو ما يسمى بالوقفة الوصفية هو عملية تعطيل الراوي لسرد الأحداث، وذلك باللجوء إلى الوصف الذي يوقف حركة الزمن ويظهر التعريف السابق علاقة الوقف بالسرد، فإذا كان السرد يمثل تتابع الأحداث في الزمن فإن الوصف يمثل الأشياء في أحوالها والوصف في المتن الروائي وظيفتين الوظيفة التزيينية وهي الوظيفة التقليدية أما الوظيفة الثانية تتمثل في الوظيفة التفسيرية الرمزية.

3/ المشهد:

يعتبر المشهد الوحدة الأساسية لتركيب البناء الروائي فقد عرفه جيرار جينت في كتابه "خطاب الحكاية" بأنه "المقطع الحواري في أغلب الأحيان...يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا"[2].

إذ أن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.

ويعد المشهد من التقنيات المساهمة في تعطيل السرد الروائي وقد حلل بيرسي لوبوك هذه التقنية في مدام بوفاري التي يعتبرها النموذج الأمثل للرواية (طبقا لهذا المفهوم)، ومن

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص86.

[2] جيرار جينت: خطاب الحكاية تر:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص 108.

الواضح في تطور الرواية أن تطوير المشهد وصقله أعطى الرواية الواقعية شكلها ووصل هذا الأسلوب إلى قمة تطوره على أيدي هنري جيمس الذي يرى أن الرواية التي يجب أن تقوم على التمثيل Showing لا على القص Telling وعند كتاب تيار الوعي وعند بروست تحول المشهد الدرامي الذي يقوم على دفع الأمور إلى الذروة إلى مشهد لوحة يتميز بنوع من الكونية.

كما أن المشهد يقع في فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة شحنة خاصة، يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله. لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة، ويقدم الراوي دائما ذروة سياقا[1] من الأفعال وتأزمها في مشهد ... ويتميز المشهد بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم، فإن المشهد يمثل الانتقال العام إلى الخاص، كما أشرنا من قبل[2].

لهذا فالمشهد هو كل توافق بين زمن القصة مع زمن الحكي يلجأ فيه السارد إلى التوسع في تقديم الأحداث عكس التلخيص إذ أنه المقطع الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات من أجل تضعيف السرد.

4/ الخلاصة: (المجمل)

"لها عدة تسميات من بينها الإيجاز، المجمل، الملخص، وكل مسمياتها لمعنى واحد وتعد الخلاصة تقنية يوظفها الروائي في نصه قصد الرفع من وتيرة السرد إلى الأمام وذلك بتلخيص أحداث جرت في شهور أو سنوات في عبارات موجزة، وهي سرد ملخص لمدة طويلة بدون تفصيل الأفعال والأقوال.

يؤدي التلخيص وظيفة هامة على مستوى البناء السردي والجمالي للنص، إذ يسمح بالاقتضاب والاقتصاد في الحكي حين يستدعي المقام السردي ذلك، بمعنى أن هناك زمنا

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003، ص 94.

[2] المرجع نفسه: ص 95.

مدلوليا أو مقدرا فائضا بالقياس إلى الدوال التي تعبر عنه، وغالبا ما يطال لتلخيص أحداثا ماضية وهو الوجه الغالب لكن يجوز إفتراضا أن نلخص حدثا حصل و سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة"[1].

وا لى جانب كون الخلاصة آلية مهمة لتفعيل حركة السرد وزيادة سرعته فهي منفذا مهما يستغله القارئ لمحاولة إعادة ملء وتأويل فراغات النص اعتبارا من كون وظيفة التلخيص وضع القارئ في سياق التمفصلات الحديثة.

المبحث الثالث: مفهوم المكان وأهميته.

أولا/ المكان:

يعد المكان تعبيرا لمظاهر الواقع الاجتماعي وهو المنبع لجملة توصلنا إلى علوم عديدة نتناولها.

وسواء كان المكان واقعيا أو متخيلا فهو وسيلة وليس غاية، المكان يعتبر أداة نستخدمها من أجل الوصل إلى غاية ما، فهو يعد من وسائل الراوي على وجه الخصوص.

إذا أردنا أن نضع أيدينا على تعريف المكان ولمس جمالياته، فلابد إذن أن نتطرق إلى بعض العلوم التي تناولته، خاصة أنها المنبع الذي انبثقت عنه مفاهيم المكان المتعددة، حسب الذي تناولته بالدرس.

ولما كان الأمر كما أسلفنا لابد من التعرض إلى مفهوم المكان، لغويا واصطلاحيا وفلسفيا:

1/ المفهوم اللغوي للمكان:

المكان: الموضع والجمع أمكنة، وأماكن، توهموا الميم أصلا حتى قالوا:

[1] مريم بوتلياتن، نهاد صاولي: جماليات السرد في رواية شهيا كفراق لأحلام مستغانمي، إشراف: أنيسة بن جاب الله، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2019، ص 43-44.

تمكن في المكان[1]، هكذا أوردها ابن منظور تحت الجذر (كون)، لكنه ما لبث أن أعاد الحديث تحت الجذر (مكن).

فقال: "والمكان: الموضع، والجمع أمكنة كقدال وأقدلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا، لأن العرب تقول: كن مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من مكان أو موضع منه"[2].

هنا يؤكد ابن منظور على الرغم من ذكره المكان ضمن الجذرين (كون، مكن).

أما في معجم تاج العروس فقد عرفه الزبيدي بقوله "والمكان هو الموضع المحادي للشيئ"[3].

كما ورد في معجم المنجد: "المكان هو الموضع وهو مصدر لفعل الكينونة وهو (مفعل من كون) فنقول مكان جريمة أو مكان لقاء... (وهو من العلم بمكان) أي له فيه مقدرة ومنزلة ... (وهذا مكان هذا) أي بدله ..."[4].

أما في القاموس الجديد جاء تعريفه كالآتي: هو موضع كون الشيء وحصوله، كقوله تعالى "فحملته فانتبذت به مكانا قصيا"[5]. هذا عن المصدر.

ومن خلال هذه التعريفات اللغوية التي تتوافق مع الكثير من التعريفات المثبوتة في بطون المعاجم والقواميس القديمة والحديثة حول مادة كون وما يتفرع منها من ألفاظ كون ومكانة وغيرها من المشتقات تتوصل إلى أن المكان لدى اللغويين هو بمثابة الموضع المشغول والذي يدل على الموضع والمنزلة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد 5 ، مادة مكن، دار المعارف، القاهرة، 1119، ص136

[2] المرجع نفسه: ص 135.

[3] الزبيدي محمد مرتضي بن محمد الحسيني: تاج العروس من جوهر القاموس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم والأستاذ كريم سيده محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007، ص 47.

[4] علي بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، الشركة التونسية للتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط5، 1984، ص 128.

[5] سورة يس: الآية 67.

2/ المفهوم الاصطلاحي للمكان:

كلمة مكان لها الكثير من الدلالات وقد اقتحمت العديد من الميادين المعرفية فقد وجدت هذه اللفظة صداها في مختلف الميادين العلمية والأدبية، وقد حظي المكان باهتمام الفلاسفة والنقاد قديما، وحديثا، فقد قدموا تعريفات عديدة له، وقد أورد الجرجاني تعريفين هما: المكان المبهم والمكان المعين[1].

والمكان المبهم عنده "عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلق ... والمكان المعين هو عبارة عن مكان له اسم سمي به بسبب أمر داخل في مسماه كالدار، فإن تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه"[2]. وقد وجد الجرجاني أن المتكلمين عرفوا المكان بأنه "الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفد فيه أبعاده"[3].

وقد سجل المكان في الساحة الغربية حضورا بارزا في العملية الندية الحديثة، فقد بدا الاهتمام بدلالته مع (كاستون باشلار) كأول محاولة لتحديد المفهوم ووظيفته في النص الأدبي عند الغرب، حيث يقول: "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضو عي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا نجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية، في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية"[4]. بمعنى أن (باشلار) يميز بين نوعين من الأمكنة أماكن الألفة والتي ننجذب إليها والأماكن المعادية التي ننفر منها.

أما (جوليان كريماس) فله نظرة أخرى حول المكان، إذ يطلق عليه مصطلح (الحيز) فيقول: "هو الشيء المبني المحتوي على عناصر متقطعة انطلاقا من الامتداد المتصور، على

---

[1] الشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي: التعريفات، تح: ابراهيم الأنبالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998، ص292-293.

[2] المرجع السابق، ص292.

[3] المرجع نفسه: ص292.

[4] غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هلسا، الدراسات الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص31.

أنه بعد كامل ممتلئ دون أن يكون حل للإستمرارية، ويمكن أن يدرس هذا الشيء من جهة نظر هندسية خالصة"[1].

3/ المفهوم الفلسفي للمكان:

بداية نشير إلى أن قضية المكان قد شغلت اهتمام الفلاسفة العرب حيث يستحضر (حسن مجيد العبيدي) في كتابه الموسوم (نظرية المكان في فلسفة ابن سينا) جملة من التعريفات لأهم الفلاسفة الغرب المنتمين إلى المدرسة القديمة والحديثة والمعاصرة.

ونجد أن أول استعمال إصطلاحي للمكان في الفلسفة الغربية قد صرح به أفلاطون إذ عده حاويا وقابلا لشيء.

وبعد أفلاطون أخذ مفهوم المكان يحتل أهمية متميزة في أبحاث الفلاسفة إذ خصصوا له مكانة خاصة في مؤلفاتهم التي تركوها لنا، وا ٍن اختلف تحديد المفهوم من فلسفة إلى أخرى، حسب منطلقاتها فهو عند أرسطو ليس محلا، وعند إقليدس فإنه ذو ثلاثة أبعاد، هي الطول والعرض والعمق[2] .

وا ٍذا انتقلنا إلى الفلسفة الحديثة والعاصرة، فإننا نجد أيضا أن مفهوم المكان يشغل أهمية خاصة فهو عند ديكارت الممتد في الأبعاد الثلاثة وعند إسبينوزا ومالبرانش، هو الامتداد الغير متناهي، أما عند ليبنتز هو نظام للأشياء في معيتها، وهو فكرة مضطربة ومجرد شيء ظاهر، أما من مفهوم المكان، فهو فكرة لا محددة، ويرى باركلي أن مفهوم المكان يتألف من مجموعة أفكار مختلفة عن المكان، وعند هيوم، هو مؤلف من أنات ولحظات منفصلة.

والمكان عند نيوتن وكلارك، كما هو عند أفلاطون، حاو للأشياء، مع إضافة خاصية له هي اللاتناهي والأزلية والأبدية والقدم، وعدم الفناء.

أما المكان عند كانت فهو لم يأت إلا إحساسات، وليس من التجربة، إنه أصل التجربة، ولهذا فإن توافر فكرة المكان لدينا هو الذي يساعدنا على إنشاء التجربة.

---

[1] عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السر د، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص122.

[2] حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1978، ص19.

وهو لا متناهي، وليس تصويرا للأشياء وكذلك ليس مضطربا كما هو عند ليبنتز، كما أنه ليس شيء عقليا.

وفي القرن التاسع عشر ظهرت مفاهيم جديدة للمكان، فأصبح مفهوم إقليدس للمكان غير كافي لتفسير علاقة الأشياء بالمكان، فأثبت جاوس، وريمن وهلموتز، ويوليالي ولويتشفسكي وغيرهم، إنه يوجد مكان غير المكان الإقليدسي، أي يمكن تصور أبعاد عديدة للمكان، وأن المكان الإقليدسي ليس إلا واحدا منهما.

ويمكن القول، من كل هذا أن مفهوم المكان محلا أو حاويا أو ممتدا، هو إصلاح أنشأه الإنسان لكي يحدد موضعه في المكان ولكي يفهمه فهما عقليا، ولهذا لم تجد اللغة والفلسفة مفردة تدل دلالة متميزة على حاوي الأشياء غير مفردة المكان نفسها، فهي لفظة ذات دلالة تعبر تعبيرا واضحا عما يراد منها[1].

ومن هنا يتضح أن مفهوم المكان شغل فكر الفلاسفة من أفلاطون إلى وقتنا الحاضر، وما زالت الدراسات الفلسفية حوله كثيرة وغير منقطعة لأهميته المتميزة عند الإنسان العادي والعالم.

أما الفلاسفة المسلمون فقد تأثروا بفكرة أرسطو في إقراره لوجود المكان وعدم تأثره بالأجسام المتمكنة فيه، ولعل ابرزهم الكندي والفرابي وا ِخوان الصفا وفلاسفة آخرون كالسجستاني وابن حيان التوحيدي وابن مسكويه.

إذ أن المكان عند الكندي ثابت لا يفسد، ولا يرتفع من الوجود إذا غادره الجسم المتمكن، ويضرب لنا الكندي مثلا على ذلك قائلا: "وذلك لأنك ترى هواء حيث يوجد خلاء تارة وتارة الماء حيث الهواء تارة أخرى، وذلك لأنه إذا دخل الماء خرج الهواء، لكن المكان مع هذا يوجد ولا يفسد أي أحد منهما[2].

[1] المرجع السابق: ص20.

[2] المرجع نفسه: ص 23.

ثانيا/ أهمية المكان:

يقول ميشال بوتور أن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ[1].

ويكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة لا لأنه أحظى عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث أو تتحرك فيه الشخصيات فحسب، بل تتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي على كل عناصر الرواية، بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينهما من علاقات ويمنحها المناخ الذي تنفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه مساعدا على تطوير بناء الرواية والحامل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة قماش بالنسبة إلى اللوحة بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة.

لهذا فإن المكان يكسب أهمية من خلال معايشة البطل للأمكنة والأحياء التي تمد له بالصلة سواء من قريب أو من بعيد، فيكون المكان هو اللوحة النفسية التي عاشها البطل.

فللمكان أهمية مثله مثل العناصر الأخرى كالشخصيات والزمن، لا يمكن أن نفصله عنهم ما دامت الرواية هي كل شاكل تتكون وظائفها من هذه العناصر، فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية. فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله.[2]

إن المكان هو تجسيد الخلفية للأحداث، ويعطي للقارئ أرضية التصوير الأولى لهذا الحيز ولا شك أن هذا الاهتمام بالمكان في الرواية يعكس اهتمام الكاتب بهذا المبدأ وا يمانه بدور المكان في بناء الرواية، والمكان لا قيمة له في حد ذاته ما لم يرتبط بالزمان والرواية، من جهة شبيهة في جانبها المكاني بالفنون التشكيلية من رسم ونحت، إذ أن المساحة التي تجري

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص103.

[2] حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص33.

فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن بعض، وتلك التي تفصل القارئ عن عالم الرواية تقوم بدور هام في تنظيم وترتيب النص الروائي.[1]

ويعتبر المكان في الرواية عنصرا هاما ومكونا من مكوناتها، بحيث يجعل من أحداثها بالنسبة إلى القارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها أنه يقوم بدور الديكور والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني.[2]

فالمكان لا يقتصر دوره على كونه وعاء للشخصية والحدث، بل يصبح صاحب السيادة المطلقة في إنتاج الشخوص والأحداث، بالإضافة إلى إنتاج السرد والوصف، فلم يعد المكان موقعا للحدث ولا بعدا جغرافيا لحركة الشخصيات لكنه تجلى في الكثير من الأعمال الروائية بطلا رئيسيا ينطق من خلاله لبلورة أفكاره وتوضيح وجهة النظر.[3]

ومن هنا يمكن القول أن أهمية المكان تكمن في كونه الوعاء الذي ينتج الأحداث والشخوص ويجعلها تتحرك فيه، حيث يمثل الحالة النفسية للشخصية فأهميته في الرواية لا تقل عن أهمية الزمن.

[1] رابح لطرش: بناء الرواية العربية الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، مصر، ص158.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور لنقد الأدبي، ص65.

[3] هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004، ص 277.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية للزمان والمكان في رواية "شهيا كفراق"

المبحث الأول: دراسة تطبيقية للزمن في الرواية

المبحث الثاني: دراسة تطبيقية للمكان في الرواية

المبحث الأول: الدراسة التطبيقية للزمن في الرواية.

أولا/ التقنيات الزمنية:

1/ الاسترجاع:

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات السردية التي عمدت إليها الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي في أعمالها الروائية، تجلى بوضوح في روايتها الجديدة "شهيا كفراق"، حيث تقوم هذه الرواية على الاسترجاع بالدرجة الأولى في تشكيل بنيتها الأولى استنادا إلى الذاكرة الساردة على وجه الخصوص ونقصد بها هنا ذاكرة الروائية في سردها لأحداث سابقة بالإضافة إلى ذاكرة بعض شخصيات الرواية، الذين تناوبت معهم على حكي أحداث ما بعد الرواية إلى ما يقربها كبنية استرجاعية وفي هذا الطرح يمكن عرض نوعين من الاسترجاعات:

أ/ الاسترجاع الخارجي: غلبت الاسترجاعات قصيرة المدى على رواية "شهيا كفراق" ما جعل أحداثها تأتي في فترات غير متسلسلة، فقد تعمدت الروائية ذلك لتحقيق الجمالية والفنية التي تتسم بها الرواية الحديثة، ومن بين الاسترجاعات الخارجية نقرأ في رواية "شهيا كفراق" "وأن "يسأل دموع عيني ... ويسأل مخدتي" وكل المواويل وأغاني العويل التي تربيت عليها في مراهقتي العاطفية والسياسية الأولى، إذ بسبب كم الدموع التي ذرفتها آنذاك أمام الأفلام المصرية، والنشرات الإخبارية العربية"[1].

وتقول في موضع آخر "سامحني يا أمي، لم أخبرك عندما كنت أدرس في ثانوية عائشة أم المؤمنين، ذهبت يوما مع اثنين من أترابي إلى الإذاعة لنغني في برنامج عمر البرناوي رحمه الله، تدبرنا ثمن الحافلة وأعطينا المعدين أسماء وهمية، كنا عن مزحة نريد أن نعرف من فينا صوتها أجمل كانت واحدة تخال نفسها أم كلثوم فغنت مقطعا من "أروح لمين" والثانية غنت "يا دبلة الخطوبة" مقتنعة تماما بأنها شادية، أما أنا فقد فشلت في إقناعهم بأنني فيروز، ولفرط

[1] أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، دار نوفل، تر: هاشيت انطوان ، بيروت لبنان، 2019، ص 22.

خجلي وخوفي من أن يعرف أبي بأمري اختفى صوتي تماما، وانقطع نفسي وما استطعت أن أنطق بكلمة بالرغم من وجودنا بمفردنا في الأستوديو[1].

في هاتين المقطعين تعود بنا الروائية إلى محطة من محطات ذكرياتها أيام الثانوية، حيث اعتمدت على ذاكرتها كمصدر في سرد قصتها مع صديقاتها، إذ أن الغاية من هذا الاسترجاع تبقى القراء بحادثة وقعت في زمن سابق وا ٍن ذلت فإنها تدل على جرأة الكاتبة وتجاوزها لكل سلطة، كانت تلجم صوتها وأفعالها، فقد أصبحت أكثر نضجا وقوة للتعبير عن آرائها وكذلك سرد قصص كانت تخاف وتخجل من ذكرها سابقا.

ونجد هذا النوع من الاسترجاع في قولها سنة 1995، اتصل بي ناشري آنذاك، الدكتور سهيل رحمه الله ليخبرني أن نزار قباني في بيروت، وأنه يتمنى لقائي، واقترح أن أحضر أمسية شعرية سيقدمها في برمانا، علمت في ما .... أنه قبل الدعوة بأنها كانت من مدرسة "برماهاي سكول" التي درس فيها ابنه توفيق رحمه الله، لم أكن قد التقيت نزار منذ سنة 1975 يوم زرت بيروت لأول مرة في ذلك الزمن الجميل، شاعرة في العشرين من العمر قادمة لتوي من الجزائر، وها أنا ألتقيه روائية، لم يسمع بعد بعملي الأول إلا من الدكتور سهيل إدريس، سعدت بالدعوة، لكنني وصلت متأخرة بعض الشيء ريثما أمنت للأولاد من ينوب عني في البقاء معهم.

وصلت وكان نزار يقرأ شعرا، كانت القاعة صغيرة، ولم يكن من الصعب عليه أن يلمحني وأنا أدخل، عندما انتهت الأمسية وقصدته لأسلم عليه بعد عشرين سنة من الغياب كانت أول جملة قالها لي: "رأيت برقا، ... فقلت هذه أنت!"[2].

حيث رسمت الساردة من خلال الاسترجاعات المذكورة تفاصيل ملاقاتها بالشاعر الكبير نزار قباني بعد مرور فترة طويلة من الزمن، حيث عمدت من خلال هذا الاسترجاع إلى تزويد القارئ عن ماضيها بذكر هذه الحادثة الأدبية التي بدورها تنوعت ضمن الذكريات

[1] المصدر السابق: ص 30.

[2] المصدر نفسه: ص65.

السعيدة لها، وقد أتاحت مثل هذه الاسترجاعات تحسين أسئلة تمتد في تاريخ سابق وربط الماضي حتى تضل هناك استمرارية وتفاعل بين عناصر المتن الروائي.

ومن الاستراجاعات الخارجية بعيدة المدى قول الروائية: "قبل خمس وعشرين سنة اقتنعت بضرورة مغادرة باريس، حين ذات عيد فتحت دفتر هاتفي، ولم أجد بعد 17 سنة من الإقامة فيها رقما واحدا يمكن معايدة صاحبه، لم يكن دفتري سوى أرقام المدارس وأطباء الأطفال والضمان الاجتماعي وشركات الطيران وأرقام أنصاف الأصدقاء الذين سرقت الغربة نصف خصالهم.

لدى اعتدت أن أبدأ صباح العيد بمهاتفة خديجة، سيدة متزوجة بفرنسي كانت تساعدني في الماضي في الأشغال المنزلية، كان هاتفي لسنوات يصنع عيدها، وكان احتفاؤها بي عيدتي.[1]

يعتبر هذا المقطع ومضة كاشفة وضحتها الساردة عن قلة علاقاتها الاجتماعية وهي بعيدة عن وطنها هذه العلاقات التي كادت تنحصر في علاقتها بالسيدة خديجة، فجاء السرد الاسترجاعي هنا لتسليط الضوء عن الماضي، فبعد إقامة الساردة لمدة 17 سنة في الغربة سابقا لم تجد أنيس لها سوى المرأة التي كانت في الماضي تعينها في أشغالها المنزلية.

وا ٍضافة لما سبق من الاستراجاعات الخارجية ورد هذا النوع من السرد الاسترجاعي أيضا في قولها: "تماما كما حصل لي مع الدكتور غازي القصبي الذي كان يكلمني أكثر من مرة في الأسبوع يوم كان سفيرا للسعودية في لندن... وكان رحمه الله يعايرني بغادة السمان التي كانت من اللياقة بحيث تشتري كتبه لترسلها إليه ليوقعها لها...

كان رحمه الله نصوحا معي[2]... كان يشجعني صادقا على الكتابة[3]... آخر رسالة وصلتني من الدكتور غازي قبل مغادرته لندن كانت تحمل صورتين لحشد من المتظاهرين مطالبين برحيله بعد القصيدة التي كتبها في مدح الشهيدة الفلسطينية الصبية آيات الأخرص... بعد ذلك

[1] المصدر السابق، ص 101.

[2] المصدر نفسه: ص113.

[3] المصدر نفسه: ص114.

غادر الدكتور غازي رحمه الله منصبه عائدا إلى الرياض... فانقطعت مراسلاته تدريجيا... حتى قبل وفاته بفترة حين عاد يطلبني بالحماسة نفسها وكأنه استشعر رحيله... إلى أن انطفئ صوته ذات يوم إلى الأبد[1].

نجد أن الروائية من خلال ما جاء في صفحات الرواية من الصحة 113 إلى الصفحة 115 قد استطاعت تسليط الضوء على ماضيها مع هذه الشخصية بطريقة جد مفصلة مبرزة من خلال ذلك ملامح شخصية الدكتور غازي القصبي الخارجية والنفسية، أشارت أيضا لحادثة فقدان هذه الشخصية.

أما عن الاسترجاعات قريبة المدى جاء على لسان الروائية "منذ فترة بدأت أراجع علاقتي بما أملك، وبما تمنيت امتلاكه منذ اكتشفت أنه يكفي أن نضيف (الياء) لأي شيء حولنا، كي نقنع حواسنا بأنه لنا الملكية ووجهة نظر، وطريقة في التفكير ليس أكثر[2].

هنا أدركت أحلام أن الامتلاك ما هو إلا وجهة نظر تنصب عن قناعات شخصية ليس إلا، والغاية من هذا الاستذكار تنبيه القراء إلى أنه يكفي إضافة ياء النسبة لأي شيء نريد للإنفراد به، وتنبه أيضا إلى وهم امتلاك الأشياء إذ أن ليس لكل ما تضاف إليع ياء النسبة يصح للامتلاك حقيقة.

كما جاء الاستذكار قريب المدى في موضع آخر من خلال قولها: "طيبتي التي قصدتها قبل فترة لأسألها عن سبب نومي كلما جلست (في السرير!) للكاتبة، نصحتني بممراسة الرياضة بانتظام ، حفاظا على صحتي خاصة أنني أقيم في أمكان جميلة تساعد على المشي".[3]

تعود بنا الروائية هنا إلى فترة ليس بعيدة من الزمن استذكرت خلالها حوارها مع طيبتها في سياق مجازي.

[1] المصدر السابق: ص115.

[2] المصدر نفسه: ص95.

[3] المصدر نفسه : ص 41

ب/ الاسترجاع الداخلي:

عمدت الروائية توظيف هذه التقنية من أجل تحقيق الغرض الفني الجمالي في الوقت نفسه إذ أن هذا النوع من الاسترجاع يسهم في سد الثغرات وفهم الأحداث وتفسير دلالتها وفي هذا الشأن نسوق بعض الأمثلة من رواية "شهيا كفراق"، إذ جاء الاسترجاع الداخلي مثلا في قولها: "قبل أيام لمحت حزمة رسائلك تلك، مخبأة بعناية كما طلبت مني، فأيقضا منظرها شهيتي لكتابة الرسائل لم أجد لقلبي من صندوق بريد سواك"[1].

يدخل هذا النوع من الاسترجاع ضمن ما يسمى بالاسترجاعات التكرارية، حيث يتراجع الحكي إلى الوراء بشكل صريح وواضح يستحضر الماضي من أجل تذكير القارئ بوقائع فاعلة ومهمة، لها علاقة بالأحداث اللاحقة وذلك من أجل ضمان البناء السليم لسيرورة أحداث العمل الروائي ومن الاستذكارات الداخلية الأخرى الموجودة في الراوية ما جاء في قولها: "أذكر يومها، ما كان الهاتف يدق بل يخفق والأشياء من حولي راحت ترقص والأوراق على مكتب كانت تتطاير ابتهاجا بعودة الحب وخزانة ثيابي تستعجلني أن أفتح القلب مجددا للجنون، لكن يدي أبت أن ترد، فقد كنت أنوي على رحيلك ان أباشر كتابة "فصل الفراق" وكان ذلك يستدعي عدم فتح الباب للحب"[2].

تعين هذا الاسترجاع في إطار مدى زمني ماضي لاحق لبداية الرواية والهدف منه هو تحقيق الغرض الفني والجمالي في آن واحد، وهذا ما مكن الرواية في سد الثغرات والمساعدة على فهم الأحداث وتفسير دلالتها.

وفي ما يلي استذكار آخر متعلق بالاسترجاع الداخلي في قول الساردة: "البارحة في مساء 20 جانفي،قبل منتصف الليل بقليل دخل ذلك الرجل إلى حياتي"[3]. نرى في هذا المقطع بأن الساردة قامت بالعودة إلى الماضي باستخدام ما يسمى بالارتداد أي إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وبهذا يحدث تباين بين زمن القصة وزمن الخطاب.

[1] المصدر السابق: ص88.

[2] المصدر نفسه: ص107.

[3] المصدر نفسه: ص38.

ثانيا/ الاستباق:

إذا كان الاسترجاع هو استذكار الماضي فإن الاستباق هو الاطلاع على ماهو آتي[1]، إذا أن الاستباق لم يرد بكثرة في رو اية "شهيا كفراق" وبالقدر الذي جاء به الاسترجاع فقد جاء في الرواية بصورة قليلة وذلك لأن الرواية خصت بالماضي واسترجاع الذكريات الماضية أكثر من اهتمامها بالسرد والتنبؤ بما هو آتي ومن بين أبرز الاستباقات الواردة في الرواية نذكر نوعان من الاستباق.

1/ الاستباق التمهيدي: (عملية استباق للأحداث الروائية)

ومن أمثلة الاستباق كتمهيد في الرواية تقول الروائية: "أتصور أحدهم يسأل أولادي: وين أمكم؟" فيجيبونه ماما فوق الشجرة... قاعدة عم تكتب" أو أن يكون السائل أمي مثلا. من الأفضل لي حينها أن أبقى حيث أنا، فهي ستعثر على المناسبة المثالية لتعيرني وتعيد عليا قولها: "لما شاب أخذوه للكتاب"[2].

وأيضا في قولها: "سأغدو رشيقة كسالف الأزمان لأني على مدى الليل والنهار سأكون "طالعة نازلة" شجرة الإلهام أو على الأدق "طالعة من بيت أبوها رايحة على بيت الجيران" وأعني بالجيران "القمر"، جار فيروز الذي سيغدو جاري بحكم وجودي "فوق"، وسيصبح له واجب الجيرة، وعلى أن أسايره كل ليلة قبل الكتابة وأسأله عن أخباره وأخبار الساهرين، وأطمئنه بأن العشاق مازالوا على القدر نفسه من الغباء، وأهدهده كل مساء، وأغني له "ياقمر أنا وياك" "ونحن والقمر جيران" كي يحل عني ويروح يندفس وينام، فأخلد أخيرا للكتابة ... عن الفراق![3].

الساردة من خلال هاتين المقطعين في تصورها صعود الشجرة تنبأت ببعض الأسئلة التي قد تطرح على أولادها في حال قامت فعلا بهذا الفعل فقد استبقت الحدث قبل وقوعه وهذا ما يسمى بعملية تحريف الشق الزمني، وهو يمثل: "عصب السرد الاستشراقي ووسيلته في تأدية

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي في رواية نجيب الكيلاني، مرجع سابق، ص124.

[2] الرواية: ص25-26.

[3] المصدر نفسه: ص28.

وظيفته في الشق الزمني للرواية ككل، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الإستشراقات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة"[1].

2/ الاستباق الإعلاني: (يأتى به في سياق ليعلن عن بعض الأحداث التي ستحدث لاحقا وهي قابلة للتحقق)، هذا الاستباق شأنه شأن الاسترجاع مسافات السرد فيه تنقسم إلى نوعان مسافات طويلة المدى ومسافات قصيرة المدى فالنوع الأول يأتي على شكل إعلان تطول فكرة تحقيقه على عكس النوع الثاني (إعلان قصير المدى) إذ يحسم من أمر الإنتظار بسرعة ومثاله في الرواية "ستظن أن لا قلبك ولا قلمك سيشفيان من الحبيب الأول، وأنك أسير قصتك الأولى، وأنك لن تعيش ولن تكتب أجمل منها، لكن الحياة ستكذبك، والأدب سيسخر منك كثيرا، إن اختصرت الحياة في قصة واحدة ذات يوم ستفتح قلبك مجددا لذلك الفضول الجميل لمعرفة أبطال يتسللون تدريجيا إلى حياتك وا ٍلى أوراقك، ستعرف اللهفة، واللوعة، والخيبة، ستقيم في كتبك، تصادق كائنات حبرية تخالها حقيقية إلى حد مواعدتها، ستصادفها وتصدقها أكثر مما يحيطونا بك من الأحياء"[2]. أعلنت الساردة هنا في هذا الاستباق عدم شفاء الروائي من أبطال روايته، للحد الذي تنصهر ذاته في ذوات أبطالها فهو يجد فيهم الأمان والأنس الغائب عنه في علاقاته مع بني جنسه، ليشرع بمشاركتهم حياته ووعكاته العاطفية واستشهدت الروائية هنا في هذا الشأن بقصة بلزاك، وقد سمح هذا الاستباق للقارئ بالتطلع على الهواجس النفسية لساردة اتجاه ما يأتي به المستقبل المجهول.

ثالثا/ الديمومة:

(علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي)، إذ يمكننا دراسة إيقاع السرد في الرواية من حيث السرعة والبطء من خلال عرض أربع حركات سردية عمدت إليهم الروائية وهي: الحذف والخلاصة في تسريع السرد، والمشهد والوقفة في تبطئة السرد.

---

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة منشورات كتاب العرب، دمشق، ص98.

[2] الرواية : ص 39-40.

1/ تسريع السرد: (الحذف والخلاصة)

أ/ الحذف:

لقد لجأت الروائية في روايتها "شهيا كفراق" إلى الحذف وذلك بغرض تسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت من الرواية والقفز بالأحداث إلى الأمام، موظفتا بذلك الحذف بنوعيه "الصريح والضمني" إلا أننا نلمس غلبة الحذف الصريح في الرواية على الحذف الضمني والافتراضي. ومن أمثلة ذلك:

✓ **الحذف الصريح:**

"منذ خمس سنوات لم تصدري عملا روائيا"... ما الذي تحتاجين إليه بالضبط لإنجاز رواية جديدة؟ هل ثمة شيء يمكن أن نوفره لكي تكتبي؟" أربكني السؤال، وفاجئني أن تكون خمس سنوات قد مرت منذ ذلك الحين دون أن أصدر كتابا. كيف مرة ... وماذا فعلت خلالها؟في هذا المقطع السردي صرحت الساردة بالحذف والقرينة الدالة على ذلك قول "منذ خمس سنوات" وهنا حذف معلن عملت فيه على إسقاط فترة زمنية محددة مقدرة بخمس سنوات، وضحت من خلالها سبب انقطاعها عن عالم الكتابة طوال هذه الفترة من الزمن.

كما يحضر أيضا الحذف المحدد في هذه الرواية وهذا في قولها: "قبل خمس وعشرين سنة اقتنعت بضرورة مغادرة باريس حين ذات عيد فتحت دفتر هاتفي ولم أجد بعد 17 سنة من الإقامة فيها رقما واحدا يمكن معايدة صاحبه"[1]. القرينة الدالة على الحذف في المثال السابق هي (قبل خمس وعشرين سنة) إذ أن الفترة الزمنية في هذا المقتطف محددة بإشارات زمنية وفي موضع آخر من الرواية تقول الساردة: "على مدى 50 عما التزمت آن بانجو الصمت، واعتبرت مازارين، البنت التي رزقت بها من ميتران هديته الحقيقية لها 50 عاما لم يعرف الفرنسيين عنها شيء ... لكنها اليوم بعدما بلغت الثالثة والسبعين من عمرها، خافت على ما

[1] المرجع السابق: ص21.

ستؤول إليه الرسائل من بعدها. ووجدت الوقت المناسب لنشرها بعد مرور 20 سنة على رحيل ميتران وخمس سنوات على وفاة زوجته"[1].

في هذا المقطع السردي إشارات زمنية معلنة منها: "على مدى 50 عاما" "بعد مرور 20 سنة" " وخمس سنوات على وفاة زوجته" حيث أسقطت الساردة فترات زمنية محددة موضحة بعد ذلك سبب التزام آن بانجو الصمت خلال تلك الفترة الطويلة من الزمن والشيء الملاحظ في هذه الرواية أن هذا النوع من الحذف يتواجد بكثرة في المتن الروائي فمن فوائده أن يعطي الروائية إمكانية الانتقال من الزمني بين الأحداث دون حصر زمني دقيق.

أما في إطار الحذف الغير محدد تصرح الساردة بالحذف بطريقة مباشرة لكن دون تحديد الزمن حيث تقول: "منذ أعوام لم يحدث أن جادلت أو حاورت أحدا في أي موضع منذ سقوط بغداد وما آل إليه العراق، وما حل بالموضوع من أهوال ما عدت أرى جدوى من الجدل حمدا لله ارتحت منذ لم يعد لي من رأي أي موضوع"[2].

تخبرنا الساردة في هذا السياق أنها منذ مدة طويلة من الزمن انسحبت من كل الجدالات في أي موضوع لكنها لم تحدد الفترة بدقة إذ أن كل ما ذكرته في هذا الموضع قولها "منذ أعوام" "منذ سقوط بغداد"هذه الفترات التي لا نعلم بدايتها أو بكم تقدر من الزمن فقد أسقطت الكثير من الأحداث وتلقائيا تسقط مساحة نصية كبيرة ما دامت لا تمس بمضمون المتن الحكائي.

ونجد الحذف الغير صريح أيضا في قولها "قبل أيام، لامحت رزمة رسائلك تلك، مخبأة بعناية كما طلبت مني فأيقظ منظرها شهيتي لكتابة الرسائل"[3]، ويظهر في هذا المقطع حذف صريح لبضعة أيام دون تحديد الفترة الزمنية من طرف الساردة لكونها لا تتضمن أحداث مهمة عدا كونها زمن لم تكتب فيه لدى ارتأت إسقاطها من زمن النص من أجل المرور لحدث أهم.

[1] المصدر السابق: ص76.

[2] المصدر نفسه: ص30.

[3] المصدر نفسه: ص88.

✓ **الحذف الضمني:** (حذف مسكوت عنه غير مصرح به أو بمدته) ومن المقاطع التي تجاوزتها الروائية في نصها: "بدأت صبحاي باحتساء فنجان فضول ..."[1].

"لا يمكن للمرء أن يستغني اليوم عن اللغة الانجليزية خاصة في أمريكا..."[2].

"عليك أن تبرر للذين تركتهم يتقاتلون لم أنت مغادر، وللذين تقصدهم لما أتيت..."

"أردت أن أحميك من الماضي... لكن تصرين على ذلك فسيأتيك برسائلك"

نلاحظ بأن الرواية حذفت لنا بعض الأحداث، وهذا ما يسمى بالحذف الضمني إذ يظهر من خلال سياق الكلام وهو حذف لم يرد بنسبة كبيرة في الرواية.

ب/ الخلاصة: (الإيجاز ـ المجمل ـ الملخص)

لم يكن للخلاصة حضورا بارزا في الرواية حيث لم تستعن بها الرواية إلا في أجزاء قليلة من روايتها، إذ وردت على شكل تلخيصات لأحداث مزجت بينها وبين الاسترجاع ونمثل لهذه التقنية من المتن المدروس بالمقاطع التالية:

"تقول القصة أنه كان هناك عاشق شاب ظل يتردد على تمثال القديس فلانتاين شفيع العشاق، ويشكوا له عذابه، بعد أن غادرت حبيبته مع أهلها إلى بلد بعيد، طالبا منه أن يعيدها إليه، لأنه فقير ولا يملك إمكانية السفر إليها، إلا أن ضاق التمثال درعا بشكوى العاشق وحزنه ونواحه فنطق يوما وقال له ما معناه "روح أكتب رسالة لها... وحل عني"!"[3].

لخصت لنا الروائية عبر هذه الومضة السردية الخاطفة قصة الشاب العاشق الذي هجرته حبيبته بسبب سفرها مع أهلها، فظل هذا الشاب يتردد في كل مرة على فلانتاين وهو تمثال العشاق ليعينه على مصيبته، فأجملت الروائية هذه القصة في بضعة أسطر ترفعت فيها عن ذكر التفاصيل، حيث قدمت بذلك تفسير للقارئ حول سبب الانطلاقة الأولى للرسالة.

[1] المصدر السابق: ص35.

[2] المصدر نفسه: ص160.

[3] المصدر نفسه: ص79.

وفي موضع آخر تقول الساردة "ما كان لشيء أن يفرقنا يوم عدت إلى حبيبك ذاك بتلك السرعة التي أذهلتني سعدت لك، فما كنت ضد عودتك إليه، خاصة أنك كنت قد استنزفت أعصابي بعد عام قضيته في مواساتك. حتى إني كتبت كتابا كاملا لتشجيعك على نسيانه واستعادة عافيتك. لكني ما توقعت أن أكون أول من تنسينا حين يعود، معتقدة أنك فزت به إلى الأبد، كانت مفاجئتي الأولى خشية أن أذكرك بعذاباتك السابقة، ثم لا أدري كيف تطورت الأشياء بينكما وا إذا بك تقررين الزواج برجل غيره. وكانت هذه مفاجئتي الثانية فقد انقطعت عني أخبارك سنة كاملة، ولم أعلم بقرارك إلا من دعوتك لي لحضور زفافك!.

في النهاية هكذا هي الحياة!

لم أعتب عليك، بما لم أغفره، أنك أوردتني توقيت الحب ومضيت، لأنني كنت يوما حارسة نسيانك، وأمسى الحب يتحرش بذاكرتي في التوقيت نفسه، فأستقيظ عند التاسعة صباحا يحوموا قلبي حول تلك الحالة ولا أدري في غيابك من أهاتف، تصوري أي فخ نصبته لنفسي حيث على مدى أشهر أهاتفك صباحا كل يوم في الساعة التي اعتاد أن يهاتفك فيها هو... كي أواسيك عن غيابه!"[1].

لخصت الروائية في هذا الشاهد النصي من الرواية قصتها مع صديقتها كاميليا حول حرب النسيان، مركزة في ذلك على الأحداث الرئيسية إذ أن موضع الخلاصة فيه جاء حول حكاية زميلتها ملخصة أياها في صفحة رغبة منها في تسريع الحكي. فقامت بإسقاط الأحداث الثانوية للتركيز على الأحداث الرئيسية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالحبكة الفنية.

2/ تبطئة السرد (المشهد والوقفة)

أ/ المشهد: لقد اعتمدت أحلام مستغانمي في روايتها على المشهد حيث ورد بصورة مكثفة خصوصا في أواخر الرواية لذا ورد على شكل حوار يتخلل المقاطع السردية ولعل أبرز أمثلته ما جاء في الصفحة 44 – 55.

نقلت البشرى لناشري:

[1] المصدر السابق: ص 106-107.

ـ لم يحدث أن كنت سعيدة كهذه الأيام لقد اقتنيت قطة، وقررت إغلاق صفحتي على الفيسبوك، لأتمكن من الكتابة فاجئه هاتفي، ولم يدر نسبة الجدية فيما أقول.

سألني:

ـ هل هي رواية؟

أجبته:

ـ ليس تماما، لدي فكرة جميلة ... سأكتب عن الفراق.

ـ أهو الجزء الثاني لـ "نسيناكم"

ـ لا أدري بعد... سيتضح لي الأمر أثناء الكتابة.

ـ والرواية؟

كل كتاب رواية ... في ذهني راويات كثيرة جميلة، سأكتبها حال إنهائي هذا الكتاب أنني أحمله في ذهني منذ سنوات لن أستطيع الكتابة إن لم أنجزه، ثم إن الفراق كتاب الساعة الناس جميعهم هذه الأيام على فرائق. لو كان لهذا العصر من صفة لكان عصر فراق.

أستسلم لمنطقي واثقا كعادته برأيي

ـ هل من شيء يمكن أن نوفره لك، لمساعدتك على إنجاز الكتابة بسرعة؟

كدت أجيبه مازحة "أحتاج إلى حبيب بعيد" لكنه ما كان يعرف المقولة، ولا كان ليفهم نكتي.

أجبته ضاحكة:

ـ القطة تلازم مكتبي، وليست مقصرة بواجباتها الأدبية معي.

أظن أنني سأنجز الكتاب في أقرب وقت[1].

تمثل المشهد في شكل الحوار الذي دار بين الروائية وناشريها، حيث تضمن هذا الحوار ما عزمت عليه الساردة من قرارات اعتبرتها حلول تساعدها على الكتابة، منطلقة بذلك في إنجازها لكتاب جديد وضحت موضوعه عبر تساؤل الناشر حوله وهو موضوع الفراق، أما البنية

[1] المصدر السابق: ص54-55.

التشكيلية لهذا المشهد كانت ثابتة فقد احتفظت الساردة بالقرائن الشكلية كالمزدوجتين والمطة إضافة إلى علامات الاستفهام.

كما نلمس أيضا كمشهد الحوار الذي قام بين الساردة والشخصية عماد في قولها:

هذا الصباح خطفني جرس الهاتف من نوم عميق قال صوت رجالي على صوتي الذي لم يكن قد استيقظ بعد:

ـ صباح الخير سيدتي

ثم واصل:

ـ أعتذر، توقعت أن تكوني مستيقظة، أهاتفك لاحقا.

إنه هو!

جلست في سريري لأستوعب المفاجئة. لن يتوقع أني نمت فجرا بعد أن قضيت الليل في التجسس عليه!

قلت مبررة تباطئي في الرد:

ـ أهلا... تأخرت البارحة في النوم، إني أكتب ليلا، لذا كثيرا ما أستيقظ متأخرة.

قال بتهكم مستتر:

ـ ألم تعودي حارسة للنسيان؟

قلت:

ـ النسيان يحرس نفسه بنفسه.

واصل بالتهكم نفسه

ـ بل تحرسه الذاكرة...

لعلي على حق من سوى الذاكرة حارسة للنسيان؟

أجبت هاربا من جدل صباحي لست مهيأة له:

ـ ظننتك ستتصل بي مساءا كعادتنا في التواصل.

ـ ارتأيت أن أهاتفك قبل ذهابي إلى العمل، الساعة هنا الثامنة صباحا، أظنها التاسعة حيث أنت، توقعت أن يسعدك أن تبدئي صباحك بتوقيت تلك الذكرى.

نظرت إلى المنبه، كانت الساعة التاسعة!

أجبت متعجبة:

ـ وهل أنت ذاكرتي؟

رد ضاحكا:

ـ لا ... أنا نسيانك!

لدهشتي بقيت صامتة لحظات. كيف أواصل الحديث مع رجل ينازلني بكلمات؟ ما معنى أن يكون هذا الرجل نسياني؟ كيف أرد الكرة في جولة كرة مضرب صباحية وأنا لم أستيقظ تماما!. كنت أحتاج إلى عقلي لأستوعب، ولساني لأرد، لكن قلبي كان وحده مستيقظا يخفق بنبضات متسارعة.

قبل أن أعثر على جواب يجاري ذكاءه، قال وقد طال صمتي:

ـ طاب يومك سيدتي، عودي للنوم، أعتذر، لن أهاتفك مجددا في هذا التوقيت ما دمت تنامين متأخرة.

إن هذا الحوار عمل على إبطاء عملية السرد والتقليل من حركته، نتيجة الغوص في المشهد الحواري أي الحوار الذي دار بين الروائية والشخصية "عماد"[1]، إذا أن المشهد كان واضحا محللا لأسلوب عماد من أجل الإطاحة بالساردة، فهو كان يمتلكها بلغته وكلماته ورقي تهكمه.

ب/ الوقفة: لقد اعتمدت الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها على الوقفة وذلك بغرض إعطاء مظهر فني تزييني إذ تحفل هذه الرواية بالكثير من الوقفات الوصفية التي تستعين بها الروائية لتصوير العالم المحكي بكل ما يحمل من شخصيات وأماكن.

[1] المصدر السابق: ص153-154.

ومن مظاهر الوقفة الوصفية فيما يتعلق بوصف الشخصيات في رواية "شهيا كفراق" قول الساردة: "شاب أربعيني، يرأس أكبر جمهورية لبنانية للكتاب، بحكم شراكته مع مجموعة "هاشيت" الفرنسية الشهيرة"[1].

قدمت هنا الساردة وصفا خارجيا لشخصية ناشرها يمكن في عمره ومكانته المهنية، وبهذا الوصف أوقفت الأحداث عن تنامي لحد تراكمها على متن النص السردي، والاستراحة من تدفقها برهة لتستمر الساردة بعد ذلك.

وفي موضع آخر من المتن الروائي صخرت أحلام قلمها لوصف معالم شخصية جدها وذلك عبر لغة وصفية انتقت مفرداتها بدقة عالية وذلك في قولها: "لم أره سوى في صورة، ببرنوسه الأبيض المهيب وعمامته البيضاء وشواربه المفتولة إلى الأعلى كشوارب نصري شمس الدين في مسرحيات فيروز، وبتلك السلسلة الذهبية المتدلية من جيب صدريته وفي طرفها ساعة مستديرة احتفظ بها أبي من بعده... إنه خلاصة إنصهار أندلسي قسنطيني، يحتاج إلى كتاب كامل وحده، فبمجرد نظرته الصارمة، التي توجه بها إلى عدسة المصور، تصيب قلمي بالشلل"[2].

صورت الروائية هنا الجانب المادي من شخصية جدها فرسمت بدلك دور الهيبة القسنطينية الأندلسية من خلال ما قدمته من أوصاف للجد أحمد، وكذا من أجل تزويدنا بالمعرفة اللازمة التي تساعدنا على اكتشاف ملامح الشخصية.

ضف إلى أن هذا الوصف يمثل استراحة للساردة وللمتلقي أيضا.

ومن الوقفات الوصفية التي صوت من خلالها الروائية الأمكنة نجد وصفها للمكان "تحضرني كلماتها كلما وقعت على ذلك الكيس الأصفر الصغير الملفوف عدة مرات بالشريط اللاصق، والذي بداخله ظرف بني كبير يضم رسائل تركتها لي كاميليا"[3].

[1] المصدر السابق: ص21.

[2] المصدر نفسه: ص69.

[3] المصدر نفسه: ص80.

للوصف هنا وظيفة تفسيرية، يبرز هذا من خلال التصوير الدقيق الذي قدمته الروائية للكيس الذي يحمل بداخله ظرف رسائل كاميليا، فمزجت بذلك بين الوصف والسرد.

كما يحضر وصفا آخر في قولها: "عندما عدت لأول مرة بعد عشر سنوات طلبت من صديق مشترك تعرفينه أن ينتظرني في المطار، وا ٍضافة إلى كونه صديقا فهو طبيب، كنت أحتاج إليه سندا لمواجهة كوابيسي.

قلت:

ـ الكوابيس التي نهرب منها ليلا لا تضعها الحياة أمامنا في النهار، عندما تحول كوابيسك إلى هواجس، أنت تدعوها للحضور وا ٍذا بالماضي الذي تهرب منه وتقطع القارات لتتخلص من ذكراه، يقف بجوارك، ينتظر دوره في الطابور نفسه".[1]

تعدت الساردة الوصف الجسمي إلى الوصف النفسي من خلال تقديمها وصف داخلي لشخصية على لسان الشخصية ذاتها ومن هنا التشخيص السيكولوجي النفسي لشخصيات بما تحمله من تحركات نفسية يعمل على تقريب الحالة الداخلية إلى ذهن القارئ.

ومن هنا فإن جل الوقفات الوصفية الواردة في الرواية لها الدور البارز في إطلاق عنان القارئ لخياله.

المبحث الثاني: الدراسة التطبيقية للمكان

أولا/ الأماكن المغلقة: (الأمكنة التي تخضع مساحتها لنوع من المحدودية نتيجة انغلاقها)

كان للمكان المغلق حضورا قويا في رواية "أحلام مستغانمي" "شهيا كفراق" فهو الفضاء المادي لحركة الشخصيات ومن بين الأمكنة المغلقة الواردة في هذه الرواية نذكر:

1/ المطعم:

المطعم في رواية "شهيا كفراق" تمثل في نقطة الالتقاء التي جمعت أحلام وناشرها الذي تساءل عن سبب انقطاعها عن الكتابة "دعاني ناشري إلى الغذاء ... قال: "منذ خمس سنوات

[1] المصدر السابق: ص194.

لم تصدري عملا روائيا" ... ما الذي تحتاجين إليه بالضبط لإنجاز رواية جديدة؟ هل ثمة شيء يمكن أن نوفره لك لتكتبي؟"[1].

لتعبر الساردة بعد ذلك على ارتباكها من وقع السؤال باحثتا عن السبب الرئيسي الذي يساعدها على كتابة رسالة جديدة.

إذن هنا المطعم كان المقر لإبرام الصفقات من أجل مشروع إنجاز رواية جديدة.

لم تذكر الساردة اسم المطعم الذي انعقد فيه اللقاء، وا ن دل هذا فإنما يدل على هامشية المكان في المتن الروائي.

2/ البيت:

يمثل البيت مكانا مهما في الرواية لما له من علاقة بالإنسان الذي يسكنه إنه عالمه وموطنه الأول، وهو ممتلكه الذي يمارس فيه حياته ووجوده وبوصفه مكانا مغلقا يجد فيه الفرد الأمان والطمأنينة والحرية فيظهر لنا البيت من خلال الرواية كمكان للراحة والاطمئنان ومصدرا لخلق الأفكار على حد قول الساردة حيث تقول في هذا الصدد: "بالنسبة إلي شخصيا أعظم الأفكار الروائية عثرت عليها وأنا أقوم بالأشغال المنزلية"[2].

فالأعمال المنزلية بالنسبة لها منبع للإلهام في قولها: "غالبا ما ينزل عليا الإلهام عندما أكون منهمكة في الأعمال المنزلية وخاصة أثناء الأشغال التي يتكرر فيها الفعل نفسه، كجلي الصحون، أو حفر الكوسة، أو تنقية البقدونس، أو مسح النوافذ وترتيب خزائن الأولاد أو شطف الفيراندا بخرطوم المياه"[3].

إن جل الأفعال التي ذكرتها الساردة كان لها الدور الأهم في توليد الأفكار التي من شأنها صناعة حبكاتها الروائية، فهي على أتم الاقتناع بأن الكاتبة التي تجلس للكتابة وتهمل أعمالها المنزلية لا يمكن أن تكتب نصا جميلا.

---

[1] المصدر السابق: ص21.

[2] المصدر نفسه: ص42.

[3] المصدر نفسه: ص44

3/ السجن:

على الرغم من ارتباط السجن بالخطر والخوف وسلب الحرية إلا أن الروائية جعلت منه نقيض ذلك، فأضحى مكانا للراحة والاطمئنان والدفء والاستقرار والأمان وهذا ما يوضحه المقطع الآتي: "كتبت قبل سنوات مقالا ساخرا بعنوان (من يسوقني إلى سجن السويد) لفرط خدماته وا ٍقامته المريحة في غرف جميلة، يتوفر فيه حتى الأنترنت، ويمكنك فيه أن تستقبل أحبتك، وتمارس الرياضة، وتتقاضى دخلا شهريا"[1].

رغم الثناء الذي قدمته الروائية للسجن ظنا منها أنه الفضاء المثالي للكتابة والإبداع، لكن سرعان ما تدرك دلالته السلبية قائلة: "فالبعض أسير مبادئه، أو أخلاقه، أو شهامته أو عقيدته"[2].

إن هذا التباين يوحي بسطوة هذا المكان وسلطته على الناس فكل سجين هو مسلوب الحرية بسبب معتقداته ومبادئه ومن هنا فإن المكان في هاته الرواية له وظيفة معنوية بالدرجة الأولى.

4/ الطائرة:

تعد الطائرة من الأماكن المغلقة الواردة في رواية "شهيا كفراق" فهي المكان المغلق الذي جمع الكاتبة مع شخصية من شخصيات الرواية والتي ورد ذكرها في قول الروائية: "الدليل أنني قضيت أكثر من 4 ساعات في الطائرة جالسة إلى جوار رجلا لا يعنيني ولا أعني له شيء"[3].

وا ٍضافة إلى كون الطائرة وسيلة للتنقل الجوي، يعتمد عليها الإنسان لاختصار المسافات أصبحت مكانا لاحتدام النقاش بين الساردة والشخصية صاحب المقعد A حيث كان موضوع نقاشهما حول الحب بين الرجل والمرأة واختلاف الآراء حول وفاء الرجل، هل الرجل وفي أم خائن بالفطرة؟

[1] المصدر السابق: ص140.

[2] المصدر نفسه: ص141.

[3] المصدر نفسه: ص159.

فيرد على الروائية في قولها: "في حياتي كل رجل حب كبير أخلص له كثيرا، ثم خانه الحب أو خانته الظروف، فتعلم مع العمر الخيانة. ما من رجل إلا كان وفيا يوما ما، وما من رجل إلا هزمته شهوته واستسلم لها يوما، ومع الوقت لا يعود يشعر بالذنب، إنه يخون بجسده وقلبه، فهكذا تكوينه.

هذا الموضوع لا أريد البت فيه، التقيت برجال في سن النضج، يباهون بكونهم طبيعيين أي خائنين، ولا يمكن أن يخلصوا سوى لجسدهم، وعرفت شبابا رائعين أحبوا وأخلصوا بصدق وجنون"[1].

كما جعلت الكاتبة الطائرة سبيل لبوح العشاق عن مشاعرهم بصدق لأن السماء ي نظرها مكان للحوار الصريح الغير مقيد وتعبر عن ذلك بقولها: "في النهاية، ككل العشاق الذين باغتهم الفراق، ما كان هالة وطلال بحاجة إلى أربع ساعات من البوح، كانت تكفيهما الدقائق التي تحط فيها الطائرة ليس أكثر، ليقولا وهما في السماء أكثر اعترافاتهما صدقا"[2].

5/ الخزانة:

هي المكان الذي توضع فيه حاجيات الناس من ثياب ومجوهرات وغيرها من الأشياء، وفي الرواية تظهر الخزانة كمكان لجمع ذكرى الغائبين وشواهدهم، حيث تقول الكاتبة: "كنت أستعد لإعادة الرسائل إلى حيث كانت رابضة أعلى خزانتي"[3].

الخزانة في هاته الرواية لها بعد رمزي فهي صندوق ذكريات الغائبين وشواهدهم.

وفي موضع آخر من هذا تقول الروائية: "لمحت كيس الرسائل كما وضعته على الطاولة في انتظار أن أعيده إلى مخبئه"[4].

وبالتالي فالخزانة على حد قول الساردة كانت مخبأ لرسائل عماد السرية الخفية الحاملة لحقيقة معاناته وكبريائه وعنفوانه.

---

[1] المصدر السابق: ص 164-165.

[2] المصدر نفسه: ص 167-168

[3] المصدر نفسه: ص 235.

[4] المصدر نفسه: ص227.

ثانيا/ الأماكن المفتوحة:

1/ الشجرة:

"اعتبر باشلار الشجرة مأوى الإنسان الحالم"[1].

الشجرة بالنسبة للكاتبة المكان الذي تسكن إليه الروح فهي تجد فيه أنسها وراحتها، للتعبير عن هواجسها وعن أحلامها وآمالها لتسير بعد ذلك على خطى الإبداع وهذا ما تؤكده الروائية في المقطع التالي: "بدت لي الشجرة في متناولي وتناسب مزاجي كأن أختار لي شجرة سامقة في حديقتنا أصنع لي بين أغصانها مأوى للكتابة"[2].

فهي المأوى الذي تفر إليه الروائية هروبا من القلق وضيق الحياة، لتأكد بعد ذلك الساردة الدور العظيم الذي لعبته الشجرة في غزارة أدبها ورقيه.

ما أدراني، ربما كتبت فيها ما يجعل الأدب يقفز دهشة عند قرائه لتذكر بعد ذلك الروائية مثلا عمن وجدوا في الأشجار المأوى والمقر الذي تركن إليه عقولهم من أجل فعل الكتابة والإبداع في قولها: "ما يكل جاكوب سون ليس وحده من كان يتسلق شجرة ليكتب فالكاتب والإعلامي الفرنسي الشهير باتريك بوافر دارفور، له في بيته في النورماندي شجرة كبيرة حولها إلى ملجأ للكتابة وبنا فيها غرفة أصبحت مزار الفضوليين"[3].

فالشجرة عند هؤلاء هي القلب النابض للإبداع والارتفاع في مجال الكتابة. وتضيف الروائية إلى ذلك فوائد أخرى لها في قولها: "لعل في تسلق شجرة للكتابة حكمة... فعدا رفقت العصافير وشم الهواء العليل للكتابة على الشجرة فوائد، قد تكون فرصتي لأقوم ببعض المجهود الرياضي وأنا "طالعة هابطة للشجرة" كلما احتجت شيء من لوازم الكتابة"[4].

---

[1] لويس بن علي:الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب أنموذجا، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، ط1، 2015، ص67.

[2] الرواية: ص25.

[3] المصدر نفسه: ص26.

[4] المصدر نفسه : ص26-27.

فقد ربطت الكاتبة الشجرة بفوائد أخرى غير الكتابة، فهي ترى في الشجرة وسيلة للحفاظ على رشاقة البدن بعد القيام بفعل الطلوع والنزول، فهذا المجهود الرياضي يجعلها تتمتع بالرشاقة والخفة.

في تأملنا للعلاقة التي تجمع الكاتبة بالشجرة نجد أن الشجرة هي المكان المناسب الذي تركن إليه الروائية وتمارس فيه هوايتها التي تتمثل في الكتابة فهي ترى فيها الطريق الحقيقي للإبداع بالنسبة لها

2/ الوطن:

هو المكان الذي يضمنا بين أحضانه وهو البيت الكبير الذي تستريح فيه، والوطن في معاجمنا العربية هو:"مكان الإنسان ومقره وا ٍليه انتمائه"[1].

إذ أن المكان الجغرافي الذي يحدد انتماء الكاتبة لم يحضرمباشرة وا ٍنما حضر بحدثه التاريخي الذي تمثل في "العشرية السوداء". حيث عبرت عن هذا الحدث التاريخي عن الجزائر في سياستها ومعاناة شعبها أثناء هاته الفترة. بقولها: "في تلك العشرية الدموية التي عاشتها الجزائر وقتل فيها الإرهابيين على مدى عشرات السنين، في مذابح شنيعة، ما يقارب مئتي ألف جزائري، من بينهم سبعون كاتبا ومثقفا من خيرة رجالاتنا، ما دفع بعشرات المثقفين والإعلاميين إلى الهجرة نحو أوروبا أو الخليج"[2].

فقد أعربت عن سبب هجرة الكثير من مثقفي الأمة نحو البلدان الأوروبية ودول الخليج مخافة أن يحل بهم كما حل بغيرهم من مثقفي الأمة وكتابها.

لتتساءل بعد ذلك حقيقة مشاعر من يغادر الوطن في هذا الزمن لأنه ما عاد الزمن الذي يبيح للفرد الهجرة فتقول في ذلك: "ألم تشعر بالحنين إلى الجزائر وأنت تغادر؟

[1] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مج3، ط1، 2008، ص2634.

[2] الرواية: ص191-192.

ـ أتعنينا الجزائر التي في قلبي أم تلك التي كانت تسكن في ذاكرتي بأشباحها وجثثها؟ تفارق من؟ تفارق ماذا؟ تفارق ماذا؟ و كثيرك يبقى مع كثير مما فارقت. فكثيرك لا يمكنك تهريبه أو التنازل عنه وذلك هو الوطن"[1].

ففراق الوطن ليس بالشيء الهين، لتعطي بذلك مثالا عن حرقة فراق الوطن الأم من خلال ما عاشه صديقها الإعلامي منذ سنين.

"ما توقعت أن توقظ كلماتي كبوسا لم يستقيظ صديقي الإعلامي الكبير منه منذ عشرين سنة يوم غادر الجزائر إلى لندن بعد تعرضه لمحاولتي اغتيال في تسعينات القرن الماضي، في تلك العشرية الدموية التي عاشتها الجزائر"[2].

المكان هنا ساعدنا في التعرف على الخفايا السيكولوجية للصديق هذا الصديق الذي عانى من الأثر العميق الذي تركه الوطن في نفسه، فقد عاش في دوامة الصراع الذي إنجر عنه الخوف والقلق بسبب فراق الوطن.

فالكاتبة استخدمت في روايتها هذا المكان للدلالة عل التقابل الموجود بينها وبين الجزائر مستغلة الظروف التي مرة بها صديقها الإعلامي.

3/ المدينة:

تحتل المدينة في الرواية الجزائرية المعاصرة مساحة كبيرة إذ لها حضورا متميزا سواءا كان هذا الحضور مباشرا أو في إطار مكاني للأحداث، ونجد المدينة في رواية "شهيا كفراق" منحصرة في مدينة بيروت المكان الذي تقيم فيه الكاتبة.

"ذهلت، كانت كاميليا على الخط، قبل أن تنبس بكلمة صحت:

ـ يا الله ميش معقول، للتو كنت أفكر، فيك!

ردت مازحة:

ـ جميل أنك مازلت تتذكرينني.

---

[1] المصدر السابق: ص194.

[2] المصدر نفسه: 191-192.

ـ طبعا ولو ... إني أتذكرك أكثر مما تتصورين ... تظلين ببالي.

لكني تركتك لحياتك الجديدة، ألا تعرفين المثل الفرنسي "لا أخبار إذن الأخبار جيدة"؟ المهم أن تكوني بخير.

ـ تمام الحمد لله ... أنا بلبنان.

ـ ما هذه المفاجأة الجميلة ....[1]

فكانت المدينة بذلك نقطة التقاء بين الكاتبة وشخصياتها وتضيف الساردة لذلك قولها ... جاءت كاميليا في ذلك الصباح جميلة، أنيقة، مبتهجة، حاملة علبة حلويات...

قالت: جئتك بشيء يمكن أن يعيش أكثر من الورود كي تتذكريني!

أجبتها وأنا أضمها وآخذها منها:

ـ لا حاجة لي بشيء يذكرني بك ... أن تشاركيني البيت"[2].

كما أن مدينة بيروت كانت ستكون مخطط لقاء بين الروائية أحلام مستغانمي وحبيب صديقتها "السابق".

ومن خلال هذه المقتطفات السردية وغيرها مما جاء في الرواية فإن مدينة بيروت البؤرة المكانية التي احتضنت أهم أحداث الرواية بشخصياتها وأبعادها الزمكانية، إضافة إلى علاقة هذه الشخصيات بالكاتبة، كما أنها فضاء لحالة الحب المرتبك بالنسبة لشخصية عماد يحب ويكره، يعشق ويهرب، يفي ويخون في الوقت نفسه، ليعيش صراعا نفسيا كبيرا بين الحب والفقدان، فتقول في ذلك أحلام: "كانت بيروت مدينة الذكرى ومدينة الفراق"[3].

فمن خلال التأثير المتبادل بين المكان والشخصيات كشفت لنا الروائية الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات، فقد تكون بعض الأمكنة نفسية.

---

[1] المصدر السابق: ص 204.

[2] المصدر نفسه: ص215.

[3] المصدر نفسه: ص 210.

وقد تحدث عبد القادر فيدوح عن هذا التأثير من خلال حديثه عن الأمكنة النفسية في كتابه الموسوم بالاتجاه النفسي في نقدي الشعر العربي حيث قال "تتميز بالعلاقة التأثيرية التي تقوم بين الإنسان والمكان، فيغدوا المكان محمولا مخبريا في ذات الكائن"[1].

وللمدينة أيضا حضورا غير مباشر وذلك من خلال عملية الاستذكار التي قامت بها الكاتبة خلال أحد شخصيات الرواية "سائق الأجرة".

"أذكر أول نسخة من "فوضى الحواس" أهديتها سنة 1998 لسائق أجرة سوري في بيروت كان يرافقني إلى المطبعة..."

[1] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأدرن، ط1، 2009، ص268.

خاتمــة

خاتمة:

أختم بحول الله عز وجل بتقديم حوصلة حول ما تعرضنا إليه في عملنا هذا، الذي نرجو أن نكون قد قدمنا من خلاله معلومات تفيد الباحث في المستقبل ولو بالقليل، لنصل في نهاية هذه الدراسة إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة بجماليات السرد في ما يخص الزمان والمكان في رواية "شهيا كفراق".

- ✓ يعد عنصري الزمان والمكان من العناصر الرئيسية في التقنيات السردية للرواية فهما بمثابة العمود الفقري الذي ترتكز عليه الرواية.
- ✓ الرواية مزيج من السرد الروائي والخواطر الذاتية فقد استوحت الروائية الكثير من الوقائع والأحداث من حياتها اليومية، وأفرغتها في روايتها .
- ✓ تعد الروائية احلام مستغانمي البطلة المركزية في روايتها فهي القائمة على عملية السرد والعارضة لوجهة نظرها، ولا تظهر الشخصيات إلا من خلال علاقتها معهم وأحداث جمعتها معهم.
- ✓ الموضوع الرئيسي لرواية "شهيا كفراق" دار حول موضوع الفراق وقد ساعد هذا على تحريك الشخصيات.
- ✓ تنوع الأمكنة في الرواية بين الأمكنة المفتوحة والمغلقة.
- ✓ نظرا للحالة النفسية للشخصيات، فقد ذكر المكان المغلق أكثر من المكان المفتوح، فتحدد المكان بذلك بشكل واضح كما حمل دلالات كثيرة في شقيه المغلق والمفتوح.
- ✓ مارست الروائية لعبة التقطيع الزمني من أجل خلخلته لربط الزمن الماضي بالحاضر.
- ✓ أما التقنيات الزمنية في الرواية فقد تميزت بخصائص نجملها في ما يلي:

ــ نجد أن تقنية الاسترجاع في هذا العمل الروائي قد هيمنت على تقنية الاستباق لأن الروائية اعتمدت على مخزون الذاكرة والعودة بالسرد إلى الوراء، فوردت معظم الأحداث من الذاكرة فكان للاسترجاع الدور الكبير في ملء الفجوات التي خلفها السرد.

ـ اعتمدت الروائية على أربع حركات سردية زمنية ساعدت على تسريع السرد تارة وا إبطائه تارة أخرى.

حيث ساهمت الخلاصة في اختزال فترات طويلة من حياتها وحياة الشخصيات في بضعة أسطر والحدث الذي ساهم في اقتضاب الأحداث والمشهد الذي ورد بشكل مكثف في ثنايا المتن الروائي وتمثل في شكل الحوار الذي دار بين الساردة والشخصيات وكذا الوقفة التي اعتمدت فيها الساردة على وصف كل من الشخصيات والأمكنة والأحداث.

كانت هذه النتائج المتوصل إليها من خلال قراءتنا لهذه الرواية بعدما قمنا بالبحث في ثغرات بنياتها وكشف أسرارها والوقوف على تجليات المكان والزمان ودلالتهما فيها.

الملاحـــق

1/ التعريف بالروائية:

أحلام مستغانمي شاعرة وكاتبة جزائرية معاصرة، وهي من أكثر الكتاب العرب نجاحا في عصرها، ولدت في المنفى في 13 أفريل 1953، خلال فترة مليئة بالاضطرابات في الجزائر، ترجع أصولها إلى مدينة قسنطينة اكتسبت الخبرات لكونها ابنة أستاذ للغة الفرنسية ومناضل في سبيل الحرية، كونت منظورها الثقافي وأمدتها الوحي لكتاباتها، كانت من أوائل التلاميذ في الجزائر، ولذلك اهتمت كثيرا في قدرتها على الكتابة والتعبير على نفسها بحرية باستخدام اللغة العربية، عملت في الإذاعة الوطنية مما خلق لها شهرة كشاعرة، انتقلت إلى فرنسا في سبعينيات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون، حَ ة على جائزة نجيب محفوظ سنة 1998 عن روايتها ذاكرة الجسد.

مؤلفاتها:

- ✓ كتاب "على مرفأ الأيام" عام 1973.
- ✓ديوان :أكاديب سمكة" عام 1993.
- ✓ رواية "ذاكرة الجسد" عام 1993.
- ✓رواية "فوضى الحواس" عام 1997.
- ✓رواية "عابر سبيل" عام 2003.
- ✓ كتاب "قلوبهم معنا وقنابلهم علينا" عام 2009.
- ✓رواية "الأسود يليق بك" عام 2012.
- ✓رواية "نسيان كم" عام 2013.
- ✓ديوان "عليك اللهفة" عام 2015.
- ✓رواية "شهيا كفراق" عام 2018.

أبرز جوائزها:

- ✓جائزة مؤسسة نور للإبداع النسائي لعام 1996 عن رواية "ذاكرة الجسد"
- ✓جائزة نجيب محفوظ للآداب لعام 1998 عن رواية "ذاكرة الجسد"
- ✓جائزة جورج طربيه للثقافة والإبداع لعام 1999.

2/ التعريف بالرواية:

تعود الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" إلى عالم النشر لروايتها "شهيا كفراق"، فجاء هذا الكتاب مزيجا بين السرد والرواية، حيث تلخص أحلام بأسلوبها الشاعري الجميل فكرة هذا العمل إذ تقول: "عندما نحدد أنفسنا لا نحتاج إلى الكلام المتملق ولا إلى البحث عن منطق فيما نقول ... نحن نكتب بروح عارية ... الكاتب يتعرى نيابة عن قراءه ويرتكب جرائم حبر في حق نفسه. ليبقى شرف الكاتب مصونا".

تبدأ أحلام عملها بإهداء يشي بالطريق الذي ستسلكه في الكتاب، فمادام سعاة البريد جميعهم خانوا صندوق بريدنا، هذه رسائل لا صندوق بريد لوجهتها، عدا البحر أبعثها في زجاجة إلى الذين لم يعد لهم من عنوان لنكتب إليهم.

وتبين أوجاعها في زمن الوصفات الجاهزة والضجر الكوني، يأتي الجزء الأول: "أكتب كأن لا أحد سيقرئك" ليتحدث عن ظروف ولادة هذا العمل، وتسرد أحلام فيه بعض ما قاله أشهر الكتاب العالميين حول علاقتهم بالكتابة وطقوس بعضهم من أجل استحضار الجن الذي ينفخ في أقلامهم روح الإبداع، فتدرك أحلام في كتابها أن ما يحثها على الكتابة هو بطل يقلب قناعتها رأسا على عقب، فهي عزمت أن أبطال روايتها هم من يتحكمون فيها ويلهمونها أروع الكتب، حيث تقول أحلام مستغانمي: "لتشفى من بطل عليك أن تقع في حب غيره". غير أنها تعترف بمشكلة الكتابة في زمن مواقع التواصل الاجتماعي فقامت أخيرا بتشخيص مشكلتها وتحديدها، فعلى أحلام أن تفارق فضاءات التواصل الاجتماعي، وهذا ما منح الكتاب موضوعه الرئيسي (الفراق).

أما الجزء الثاني والمعنون بـ: "ما جدوى رسائل حب تصل متأخرة لحب ما عادله من صندوق بريد"، تستحضر أحلام مواقف جميلة مع الأديبين الراحلين "نزار قباني" و"غازي القصيبي" إلى جانب ذكريات عائلية، كل هذا على لسان أبطال روايتها. وأيضا استحضرت صديقتها "كاميليا" الشخص الذي أشغل لهيب كتابها في رواية "نسيان كم" وهي تحمل رزنامة رسائل بينها وبين حبيبها الأول، والتي تسلمها لأحلام كي تحتفظ بها بعد أن قررت مواصلة حياتها وتجاوز خيبات الحب السابق "عماد"، واقترحت عليها أن تضعها في أحضان الكتاب وتكتبها بأنامل من ذهب، لكن الكاتبة اتخذت قرارا وذلك في الجزء الثالث المعنونة "رسائل لن تقرأها كاميليا" حيث كتبت 26 رسالة لن تقرأها أو ترسلها لها بما قالته الذي قال: أكتب دوما رسائل الغضب إلى أعدائك، لكن لا ترسلها إليهم، كان عليه أن يضيف و أكتب رسائل الحب أيضا وأحتفظ بها لنفسي!، وفي الوقت نفسه اتخذت أحلام قرارا بأنها ستغلق وتعتزل المواقع الافتراضية وتتفرغ للكتابة وتبتعد عن الإلهام الذي شتت ذهنها، إلا أنها تراسلت مع رجل بعد أن راسلها فراسلته وكلمته وبدأت نبضات قلبها في الضغط حيث ذكرت في الجزء الرابع "الغربة تأخذ منك ما جئت تطلب منها"، كما ذكرت في الجزء الخامس والأخير "تحب الحب لكن الفراق يحبنا أكثر" وفيها اكتشفت حقيقة الرجل فتقع في صدمة في أنها أحبت حبيب صديقتها السابق، وتقرر بعد ذلك في لحظة صدمة كيفية التعامل معه، مسترشدة بما كتبته في "ذاكرة الجسد".

ومن هنا تعتبر رواية "شهيا كفراق" سيرة ذاتية غير مباشرة للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" ، بعد أن صنفها بعض من النقاد، حيث هي عبارة عن ذكريات "أحلام" الكاتبة والإنسانة المثقفة والتي جسدتها في هذه الرواية، وكل ذلك تمتعها بالأسلوب الممتع المكثف سرديا الذي عودتنا عليه، وبالمحتوى الزاهر بقصصها وقصص الآخرين وهمومهم وهواجسهم إن كانت عاطفية أو اجتماعية أو وطنية، والتي كتبتها بقلم أنثوي لتتمحور حول الشخصية الروائية نفسها لتكون صوت الرواية بإبداعاتها التي تجدب القارئين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1) أحلام مستغانمي: شهيا كفراق، دار نوفل وهاشيت انطوان ، بيروت لبنان، 2019.

المراجع:

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

3) حسن بحراوي: محتوى الشكل، مجلة فصول، المجلد12، العدد 01.

4) حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1978.

5) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

6) الزبيدي محمد مرتضي بن محمد الحسيني: تاج العروس من جوهر القاموس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم والأستاذ كريم سيده محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.

7) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة(تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية العراق، بغداد.

8) سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003.

9) الشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي: التعريفات، تح: إبراهيم الأنبالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998.

10) الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي في رواية نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث ط1، 2010م.

11) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأدرن، ط1، 2009.

12) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

13) عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001.

14) لويس بن علي: الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب أنموذجا، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، ط1، 2015.

15) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي،دراسة منشورات كتاب العرب، دمشق، 2005.

16) المراكشي: عمر أم سعد والجسد المفتوح، مجلة دراسات سيميائية أدبية ليسانية، المغرب، 1991م.

17) مصطفى تواتي: دراسة في رواية نجيب محفوظ الذهبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجز ائر، الدار التونسية للنشر، تونس، 2008م.

18) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

19) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

20) نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2002م.

21) هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004.

المعاجم:

22) ابن منظور: لسان العرب، المجلد 5 ، مادة مكن، دار المعارف، القاهرة، 1991.

23) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مج3، ط1، 2008.

24) علي بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، الشركة التونسية للتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط5، 1984.

25) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة (ز م ن) الجزء4، ط1.

26) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1.

المذكرات:

27) رابح لطرش: بناء الرواية العربية الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس مصر.

28) مريم بوتلياتن، نهاد صاولي: جماليات السرد في رواية شهيا كفراق لأحلام مستغانمي إشراف: أنيسة بن جاب الله، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2019.

الكتب المترجمة إلى العربية:

29) جيرار جينت: خطاب الحكاية تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

30) غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هلسا، الدراسات الجامعية للدراسات و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

31) موريس أبو ناضر: الألسنة والنقد الأدبي، دار النهار بيروت، 1979.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

خطة البحث: ..... Erreur ! Signet non défini.

مقدمة: ..... أ

الفصل الأول **4**

الزمكان **4**

المبحث الأول: مفهوم الزمان وتصنيفاته. 10

المبحث الثاني: تقنيات الزمن. 16

المبحث الثالث: مفهوم المكان وأهميته. 22

الفصل الثاني: **1**

دراسة تطبيقية للزمان والمكان **1**

في رواية "شهيا كفراق" **1**

المبحث الأول: الدراسة التطبيقية للزمن في الرواية. 30

المبحث الثاني: الدراسة التطبيقية للمكان 45

خاتمة: **55**

الملاحق: 57

قائمة المصادر والمراجع **62**

فهرس الموضوعات **67**

الملخص: **67**

الملخـــص

الملخص:

يحتل الزمان مكان هامة في العمل الروائي إضافة إلى المكان لأنهما عنصران أساسيان في تشكيل النص الروائي، وذلك أن اندماج الزمان بالمكان ينتج عنه علاقة تبادلية تلازمية.

إذ تهدف دراستنا هذه إلى استنطاق بنية الزمان والمكان في رواية "شهيا كفراق لأحلام مستغانمي" ورصد البنى المشكلة لمعمارية هذا النص الروائي.

ويستند البحث إلى المنهج البنيوي باعتباره مساعدا على تحديد البنيات مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى التي فرضت نفسها من خلال طبيعة الدراسة وقد قسمنا البحث وفق خطة اشتملت على مقدمة وفصلين حيث تطرقنا في المقدمة إلى تقديم عام حول الموضوع مرورا بنبذة بسيطة حول التجربة الروائية الجزائرية، لنصل بعد ذلك إلى روايتنا المدروسة، تحدثنا في الفصل الأول على المفاهيم النظرية لكل من الزمان والمكان، أما الفصل الثاني خصص للدراسة التطبيقية لبنية الزمكان في رواية "شهيا كفراق".

وذيل البحث بخاتمة كانت حوصلة لأهم نتائج الدراسة وفي الأخير نرجو أن يفتحها هذا البحث أفقا وتسليط الضوء على أعمال الكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي".

Summary:

Time occupies an important place in the fictional work in addition to the place because they are two essential elements in the formation of the narrative text, because the merging of time and place results in a correlative reciprocal relationship.

Our study aims to investigate the structure of time and space in the novel "Shahya Kfarak Ahlam Mosteghanemi" and to monitor the structures that constitute the architecture of this narrative text.

The research is based on the structural approach as an aid in defining structures with the help of some other approaches that

imposed themselves through the nature of the study. We divided the research according to a plan that included an introduction and two chapters. That is to our studied novel, in the first chapter we talked about the theoretical concepts of time and space, while the second chapter was devoted to the applied study of the structure of space-time in the novel "Shaya Kfarak".

The research was appended with a conclusion that summarized the most important results of the study. Finally, we hope that this research will open it up and shed light on the work of the Algerian writer Ahlam Mosteghanemi.