المجمع 22 (1447/ 2026)، 23-60

الزّمن في المنظور السّرديّ لدى الأديبة شيخة حليوى

إلهام الهيب فودي[1]

Narrative Time in Sheikhā Ḥilīwā's Literature

Ilham Alhaib Foudy

Abstract

This research examines the concept of time in the writings and literary narratives of the Arab minority in Israel. It clarifies the relationship between time and the frequency of events within a narrative by arranging events in their different tenses – past, present, and future – across the duration of the story. More specifically, this study explores the types of temporal concepts in Sheikhā Ḥilīwā's literary works, beginning with the notions of internal, subjective time and ego time, before moving to the notion of psychological time. In Arabic literary narratives, psychological time appears through anticipation or flashback carried out by the narrator, through an internal dialogue or monologue, revealing the character's secrets and hidden thoughts. Moreover, the study sheds light on other notions of time, including linear chronological time and measured real time, and demonstrates their contributions to meaning generation.

Keywords: narrative time, writing time, flashbacks, stream of consciousness, foreshadowing, summary, omission, dialogue

[1] مديرة المركز الجماهيري - أبو سنان.

الملخّص

يُعتبر الزّمن من أهم العناصر المساهمة في بناء السّرديّة الرّوائيّة والقصصيّة القصيرة؛ والتي ترتبط بأحداث السّرديّة سواء كانت خياليّة أم واقعيّة؛ كما وتقدّم صورة واضحة عن الحياة في أزمنة معيّنة.

يُعتبر النّصّ الرّوائيّ والنّصّ السّرديّ القصصيّ القصير؛ أهمّ الأنواع الأدبيّة لدراسة مفهوم الزّمن؛ فزمن الخطاب الذي يتحدّث من خلاله الرّاوي؛ ما هو إلّا مؤشّرات زمنيّة تحكي أحداثًا ماضية. وتكمن الصّعوبة في تشخيص عنصر الزّمان في السّرديّة القصصيّة أو الرّوائيّة؛ في كونه يتعلق بفضاء النّصّ وشخوصه بشكل أساسيّ؛ فهو ليس عنصرًا مستقلًّا؛ كالمكان والرّاوي أو مركّبات أخرى للعمل السّردي. طلبية 345ؤ سييقوم هذا البحث بدراسة مفهوم الزّمان في كتابات وإبداعات أدبيّة سرديّة للأقليّة العربيّة في إسرائيل؛ متمثّلة بكتابات شيخة حليوى تحديدًا مجموعتها القصصيّتين: الطلبيّة 345 c (2015)؛ وسيّدات العتمة (2018)؛ دراسة موضوعيّة توضّح العلاقة بين الزّمن وتواتر الأحداث في زمن السّرد، بحيث يمكن تحديد العلاقة من خلال ترتيب الأحداث بأزمنتها المختلفة، "الماضي، الحاضر، المستقبل" ومدّة القصة.

يتناول هذا البحث أنواع مفاهيم الزّمن في الأعمال السّرديّة؛ ابتداءً من عرض تسمياته المتعدّدة من زمن داخليّ ذاتيّ وزمن الأنا ثم الانتقال للزّمن النّفسيّ في الأدب العربيّ الذي صوّر العواطف والأحاسيس الإنسانية وداخل الشّخصيّات بكلمات كثيرة، وبألفاظ منتقاة معبّرة لجوانب إنسانيّة؛ حيث يأتي الزّمن النّفسيّ عن طريق الاستباق أو الاسترجاع الذي يقوم به القاصّ أو إحدى شخصيّات القصّة من خلال حوار أو مونولوج داخلي يكشف أسرار الشخصية. كما يتناول هذا البحث مفاهيم الزّمن الأخرى كالزّمن الخطيّ الكرونولوجيّ؛ والزّمن الواقعيّ المقيس؛ ومساهمة هذه المفاهيم في توليد الدّلالة. أمّا أسئلة البحث الرّئيسيّة: كيف ظهرت تشكيلات الزّمن في المجموعتين القصصيّتين أعلاه؛ وما هي أغراض توظيف الزّمن بتشكيلاته المختلفة؛ وكيف عبّرت شيخة "قصدّيتها الكتابيّة" من خلال توظيف هذه التّشكيلات؟ وقد خلص البحث إلى أنّ الزّمن عند شيحة حليوى ظهر بتشكيلات مختلفة وذلك "إعمالًا" لقصديّة الكاتبة التي استطاعت أن تعبر من خلال هذه التّشكيلات عن معانيها الخاصّة؛ مستعملة تقنيّات مختلفة من أجل هذا الغرض.

الكلمات المفتاحية: الزّمن الرّوائيّ. زمن الكتابة. الاسترجاع الفنّيّ. تيّار الوعي. الاستباق. التّلخيص. الحذف، المشهديّة، الحوار.

1. 1. مقدّمة: الزّمن كمفهوم سرديّ

ظهرت مفاهيم الزّمن في الدّراسات القديمة والحديثة؛ الفلسفيّة والأدبيّة والدّينيّة واللغويّة على حدّ سواء. وعلى مستوى المدارس الفكريّة النقديّة المعاصرة؛ كان الشّكلانيّون الرّوس أوّل من درس موضوعة الزّمن؛ ووضعوا له الأسس والتّحليلات في العشرينيّات من القرن العشرين، إلاّ أنّ هذه الدّراسات وُئِدَت في مهدها، لما لقيت مدرسة الشكلانيّين من رفض وانتقاد سياسيّ، ولم يتسنَ لهذه الدّراسات أن تصل إلى الغرب؛ ذلك أنّ حركة التّرجمة للفنون الرّوسيّة لم تبدأ إلّا في بداية السّتينيّات من القرن العشرين.[2] ولكن موضوعة الزّمن فرضت نفسها بشكل كبير؛ عشيّة نشر الرّوائيّ مارسيل بروست Marcel Proust (1871-1922) مدوّنته الرّوائيّة الشّهيرة **البحث عن الزّمن المفقود** (la recherché du temps perdu)؛ حيث كان الزّمن في هذه الرّواية جزءًا من منظومة السّرد القصصيّة، وتشكيلة بنيويّة للتّعبير عن موضوعات الكاتبة. لم يرصد القارئ في الرواية أيّ تسلسل زمنيّ سوى ما تسيطر عليه حركة الذّهن والإرادة؛ وكان ذلك انعطافة في تاريخ الدّراسات النّقديّة للزّمن.[3] ومن اللاّفت للنّظر أنّ معظم الرّوائيّين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرّواية؛ ونمّوها من حيث الشّكل والمضمون كانوا منشغلين بالزّمن وطبيعته، حيث الشّكل والمضمون كانوا منشغلين بالزّمن وطبيعته، وخصوصًا علاقته ببنية الرّواية. ولأنّ الرّواية من الفنون الزّمنية؛ فإنّ مشكلات بنائها وأساليبها وأعرافها تشكّل نمطًا متشابكًا من مفاهيم الزّمن، ومن هنا فإنّ التّجارب المستمرّة في هذه المشكلات تعني الاستمرار في إعادة النّظر في قيم الزّمن.[4]

1.2. الزّمن والحبكة

ارتبط مفهوم الزّمن بمفهوم الحبكة في القصّة والرّواية؛ فالحبكة في كلّ النّظريات بُنيت أساسًا على عنصر الزّمن. وقد عرّفت المدرسة الشّكلانيّة الرّوسيّة الحُبكة مقرونة بالزّمن في السّرد،

[2] دبل، الحبكة، 80؛ Erlich, *Russian Formalism*,-6665.

[3] راجع: دبل، الحبكة، 80.

[4] راجع: دبل، الحبكة، 80.

فرأت أنّ الحبكة هي العامل الذي يرتّب أحداث القصّ، ويمنطقها، ولكي تمثلُ الحبكة في السّرد، يجب أن يكون الموضوع على مستوى الفكرة مميّزًا، وبكلمات النّقّد الشّكلاني، "كسر للمألوف والمتعارف عليه"، والإتيان بموضوعات تخالف العُرف التّقليدي لموضوعات السّرد. فكلّما كان كسر المألوف أكبر، كانت الحُبكة أكثر متانة. وقد ميّز الشّكلانيّون الرّوس بين مصطلحين سرديّين أساسيّين، هما الحُبكة والحكاية، فإذا كانت الحُبكة كما ذُكر سابقًا، فالحكاية هي السّبب والنّتيجة في السّرد الحكائيّ،[5] أو هي التتابع الكرونولوجيّ التّرتيبيّ[6]، الذي يترتّب على توالٍ يحصل بفعل السّبب والنّتيجة.[7]

والحُبكة أيضًا في الشكلانيّة الرّوسيّة مرتبطة أساسًا بعنصر الزّمن، وهي الأحداث التي يتخيّلها الرّاوي، ويجمعها في السّرد، لكنّ هذه الأحداث تكسر توقّعات السّرد على مستوى القارئ.[8] ويرى بعض النقّاد أن الشّكلانيّين الرّوس، يميّزون بين الحُبكة Sjuzet والحكاية Fabula، فالحُبكة هي التي تتفرّد بالخاصيّة الأدبيّة، أمّا القصّة أو الحكاية فهي مجرّد مادّة خام تنتظر يد الكاتب لينظّمها ويؤلّفها.[9]

لقد طوّرت المدرسة البنيويّة الرّوسيّة النظريّات السّردية الشكلانيّة، ومن بين أهم موضوعاتها الحُبكة التي تقوم على عنصر الزّمن، وخصوصًا لدى النّاقد الشّهير من بينها جيرار جينيت (Gerard Gennete)، الذي وضع ثلاثة أسس لكل واقع قصصيّ: أ. الحكاية: وهي سلسلة من الأحداث الحقيقيّة أو التّخييليّة، ومختلف علاقتها، من تعارض، تسلسل، مقابلة، تكرار؛ والتي تدور في زمن ما. ب. السّرد: وهو قصّة الرّاوي، أو بكلمات أخرى هو خطاب الرّاوي، وعنه ينتج

[5] حول البنية الزّمنيّة؛ انظر: سحنين، مقولة الزّمن في الفكر الفلسفيّ، ;Meyerhoff, Heidegger, 2919 Holdheim, *The hermeneutic mode: essays on time in literature and* ؛*Time in literature*. .*literary theory*.

[6] حول مفهوم الزّمن في القرآن والعهد القديم؛ راجع: Azab,1989,1–153–48؛ 2016؛ بن عليّة، دلالة الزّمن في ثلاثيّة أحلام مستغانمي.

[7] Tomashvsky, Thematics" in *Russian Formalist Criticism Four Essays*, 64-89.

[8] Shklovsky, *Art as Technique*, 3-24.

[9] سالون، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، 32.

بالضّرورة الخطاب الرّوائي. ج. النّصّ أو خطاب الحكاية: وهي أساليب اللّغة وعناصرها، والتي يعتمد عليها الرّاوي في صياغة مادّته الحكائيّة.[10]

ويطرح النّاقد إ.م. فورستر حدًّا للحُبكة التي تقوم، وذلك بعد أن يحدّ القصّة، ويجعل فورستر القصّة سردًا للحوادث المتسلسلة زمنيًّا، أمّا الحُبكة فهي قصّة لكن ثمّة علاقة سببيّة تجمع الحدث مع الحدث الآخر. ويشكّل الحدث لبنة البناء، أو حجر الأساس في الحُبكة، فالحُبكة في تعريف فوستر، هي حدث يرتبط بحدث آخر بعلاقة سببيّة، وبتتابع كرونولوجيّ منطقيّ، على نحو:

مات الملك ثم ماتت الملكة حزنًا عليه: The king died, then the queen died in mourning for him فموت الملك حدثٌ[11] يتشكّل من فعل وفاعل، وموت الملكة حدث آخر يتشكّل من فعل وفاعل في تركيبته النّحويّة، ويرتبط الحدث الأوّل بالثاني، ترابطًا زمنيًّا[12] ترتيبيًّا هو أداة العطف ثمّ، وكذلك بعلاقة سبب ونتيجة، فموت الملكة كان نتيجة حتميّة لموت الملك حُزنًا عليه.[13]

[10] جينيت، خطاب الحكاية، 37-42.

[11] يمكن تصنيف الأحداث في النّصوص السّرديّة إلى نوعين أساسيّين، تلك التي تُدفع عن طريق فتح حدث آخر، وتلك التي تُسهب/ توسّع/ تحتفظ/ تعطّل الحوافز السّابقة. انظر في ذلك: כינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, 25-24.

[12] ينقسم الزّمن القصصيّ إلى ثلاثة أقسام: زمن القصّة، ومن الخطاب، وزمن النّصّ، الأوّل يظهر زمن المادّة الحكائيّة التي لا بدّ لها أن تبدأ ببداية وتنتهي بنهاية، وهي تجري بكلّ حال بزمن سواء كان هذا الزّمن مسجّلًا أو غير مسجّل كرونولوجيًا أو تاريخيًا، والزّمن الثّاني هو زمن الخطاب، هو النّصّ وهو مرتبك بزمن القراءة. انظر في ذلك: يقطين، 1989، 89. والزّمن عنصر هام من العناصر التي تدخل في تحديد مفهوم القصّة القصيرة، والتّمييز بينها وبين أنواع أدبيّة أخرى تقع على حدودها أو تتوازن أو تتقابل معها، انظر في ذلك: Dahl, *Times forms and function* ,23.

[13] فورستر، أركان الرّواية، 65-67؛ Mendilow, *The Position of Presence and Fiction* ,255.

والحبكة عند فورستر تتشكّل بفعل عاملين أساسيّين، يُسقطهما القارئ أثناء القراءة على النّصّ، الذّكاء والذّاكرة، فالذّكاء يجعل القارئ يحلّل الحوادث بوجهتي نظر، الأولى متّصلة بوقائع ما يقرأ، والأخرى منقطعة عن وقائع النّصّ، أمّا الذّاكرة فهي التي تجعل القارئ يربط الحدث بالحدث عبر ربط الحاضر بالماضي.[14]

تُعتبر نظريّة فورستر الأكثر رواجًا على مستوى النّقد الأدبيّ؛ وأصبحت مرتكزًا ومعيارًا تقليديًّا للحبكة؛ ويعتبر النّقّاد هذا النّموذج من الحُبكة؛ هو الشّائع أيضًا على مستوى السّرديّة الحديثة في الرّواية والقصّة القصيرة.

1.3. الزّمن الرّوائيّ تعريفات تمهيديّة

إنّ التّشعّب والتّغلغل الذي يختص به عنصر الزّمن في النّصّ الرّوائيّ، وهذه السّهولة والمرونة التي يمتلكها الرّوائيّ في التنقّل بين الأزمنة المختلفة، كل هذه المزايا لعنصر الزّمن في الرّواية مُنِحَت للرّوائي، في حين تعمّقت المسألة على النّاقد، في صعوبة استخلاص الزّمن وتصنيفه عند دراسة النّصّ الرّوائيّ، زد على ذلك إن الكُتّاب يتباينون في مدى استثمارهم لهذه المرونة؛ ممّا وَلَّدَ صعوبة إضافيّة لدى النُّقّاد في وضع معايير محدّدة تنطبق على جميع الأعمال الرّوائيّة ؛ لذلك نجد أنّ بعض كُتّاب الرّواية قام بالتّنظير لها، وفَصَّلَ في القول؛ وتحديدًا في إشكالية الزّمن الرّوائي.[15]

وقد ظهرت آراء نقديّة مختلفة تنظّر لموضوعة الزّمن في السّرد القصصيّ والرّوائي؛ فجعل بعضهم "زمن الخطاب الرّوائيّ" هو الزّمن الوحيد الموجود في السّرد؛ وهو بتعابير جيرار جينيت (1930-2018) Gerard Genette في كتابه خطاب الحكاية؛[16] هو زمن الحكائيّة الآن؛ فالماضي غير موجود فعلًا وكذلك المستقبل والحاضر؛ و الطّرح نفسه نجده لدى النّاقد والرّوائيّ ألان

[14] فورستر، أركان الرّواية، 66-68.

[15] انظر: يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، الزّمن، السّرد، التّبئير، 67.

[16] انظر: جينيت، خطاب الحكاية، 22-60.

روب جرييه؛ والذي يقول:[17] "الرؤية الجديدة للزّمن، والتي تنكر أي تماثل أو انعكاس للزّمن الواقعيّ، وليس هناك أي زمن إلّا الحاضر "زمن الخطاب" أمّا اللّا-حاضر سواء كان قبل أو بعد، فهو غير موجود". هذه الفقرة مهمة وهذا ما يخصّ البحث.

ومن ذلك نستنتج أنّه أنكر وجود "زمن القصّة" أو "زمن الحكي"، والزّمن الوحيد الموجود في الرّواية هو" زمن الخطاب". وطبّق آلان هذه النّظريّة على فيلمه: "السّنة الفائتة في مارينباد" حيث يقول هناك: "قصة مارينباد" لا تمرّ لا في عامين ولا في ثلاثة أيّام، ولكن في ساعة ونصف "مدّة المشاهدة" بالضبط.[18]

وتناول الرّوائيّ "جان ريكاردو" (1932-2016)[19] Jean Ricardou كذلك؛ موضوعة الزّمن السّردي- الرّوائي؛ وذلك بعد أن بحث زمن السّرد وزمن القصّة وضبطهما معًا؛ بواسطة محورين وفحص العلاقة الزّمنيّة بينهما، وركّز في دراسته على الأسلوب غير المباشر في تسريع الأحداث وإبطائها.[20]

وفي سياق نقديّ آخر؛ قسّم بعض النّقّاد الزّمن الرّوائي إلى ثلاثة أزمنة؛ على نحو ما فعل الرّوائي والفيلسوف الفرنسي "ميشال بوتور" (1958-2010) [21]Michel Butor؛ والذي رأى أنّ الزّمن الرّوائي يتكوّن من ثلاثة أزمنة هي "زمن المغامرة"، "زمن الكتابة"، وزمن الكاتب"؛ وكثيرًا ما

---

[17] راجع هذا الرّأي في: يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، الزّمن، السّرد، التّبئير، 68.

[18] يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، الزّمن، السّرد، التّبئير، 68؛ وقد لجأت إلى استعارة ذلك من دراسة سعيد يقطين؛ نظرًا لأنّ المرجع الأصلي بالفرنسيّة؛ ونظرًا لتعذّر استعمالها لدي كطالبة.

[19] جان ريكاردو: روائي فرنسي يعد أحد أقطاب الموجة الروائية الجديدة في الخروج على الرواية الكلاسيكية، وهو صاحب المقولة الشهيرة "إنّ الرواية الجديدة ليست كتابة مغامرة وإنّما هي مغامرة كتابة" انظر في ذلك: Dolezel, *A Scheme of Narrative Time* ,209.

[20] راجع: يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، الزّمن، السّرد، التّبئير، 68.

[21] ميشال بوتور 1926-2016 كاتب فرنسي درس الفلسفة والفيلولوجيا في جامعة السّوربون في باريس، يعد واحدًا من أهم ممثّلي الرّواية الجديدة. انظر في ذلك: Speed, Oh Mr. *Porter A Re-Appraisal of Competitive Strategy, 8-12/*.

ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدّم لنا الرّوائي خلاصة قصّة نقرأها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنين.[22]

أمّا النّقّاد الذين تناولوا إشكاليّة الزّمن الرّوائي بالبحث والدراسة، فيبرز بينهم النّاقد الشّهير "بول ريكور"[23] (1913-2005) paul Ricoeur الذي يرى أنّ إشكاليّات عِدّة عصية على الحل؛ تجعل من الزّمن معضلة تستهوي الفلاسفة والنّقّاد ، وأهمّ هذه الإشكاليّات؛ عجز الزّمن النّفسيّ عن اختزال الزمن الفيزيقيّ والإلمام به، فعلى الرّغم من وضوح الزّمنين واستقلالهما عن بعضهما البعض؛ فإنّ محاولة اشتقاق زمن "العالم "من زمن النّفس" أو العكس؛ تبدو محاولة يائسة -كما يرى النّاقد-؛ ومحكومة بالفشل، وقد ركّز على زمن فعل السّرد، وزمن مادة السّرد.[24]وفي معرض حديثه عن الزّمن النّفسيّ؛ يقول النّاقد بول ريكور: "يصير الزّمن إنسانيًا بقدر ما يتمُ التّعبير عنه من خلال طريقة سرديّة، ويتوفّر السّرد على معناه الكامل حين يصير شرطًا للوجود الزّمنيّ".[25]

أمّا النّاقد الفرنسيّ الشّهير - جيرار جينيت- فيرى أنّه من الممكن في العمل القصصيّ؛ ألاّ نعيّن مكان الحدث، وقد يكون بعيدًا عن المكان الذي نرويه فيه، بينما قد يستحيل ألّا يُحدَّد زمنه، فيما يتعلّق بزمن فعل السّرد؛ لأنّه يتوجّب روايتها إمّا بالزمن الحاضر، وإمّا بالزمن الماضي، أو المستقبل.[26] وانطلقت دراسة جينيت من منطلق أنّ العمل الحكائيّ يتشكّل من زمنين؛ زمن الحكي وزمن الشّيء المحكيّ؛ وقد حدّد جينيت العلاقات التي تربط هذين الزّمنين وهي:

---

[22] راجع: يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، الزّمن، السّرد، التّبئير، 69.

[23] بول ريكور: (1913-2005)؛ فيلسوف فرنسيّ وعالم لسانيّات معاصر، يعد امتدادًا لفردیناند دي سوسير. من أشهر كتبه **نظريّة التّأويل، الزّمن والحكي والخطاب وفائض المعنى.** انظر في ذلك: Johnson, *Paul Ricoeur and the Task of Political Philosophy*.

[24] راجع: ريكورر، الزّمان والسّرد، 10-14.

[25] راجع: ريكور، الزّمان والسّرد، 95.

[26] انظر: زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، 103.

1- علاقات بين التّرتيب الزّمنيّ وتتابع الأحداث.

2- علاقات المدّة، أو الدّيمومة، أي مدّة الحكي.

3- علاقات التّواتر، القدرة على التّكرار في القصّة والحكي معًا.[27]

1. 2. الزّمن الرّوائيّ الخارجيّ

زمن الكتابة

برغم وجود تقسيمات كثيرة للزّمن؛ وضعها الباحثون والنقّاد؛ إلاّ أنّ الشّائع أنّ هناك زمن القارئ؛ وزمن الكاتب؛ وزمن الرّواية.[28] وأهمّ هذه العناصر الثّلاثة هو الزّمن الرّوائيّ الدّاخليّ لأنّه العنصر البنائيّ الأساسيّ للرّواية؛ فهو عنصر أساسيّ من عناصر الرّبط الذي يتعالق مع العناصر الأخرى؛ وهو الذي يشكّل ما اصطلح النّقّاد على تسميته "حبكة".

والزّمن الفيزيائيّ بخصائصه ونظامه واتّجاهه هو البنية التّحتيّة لبنيات الزّمن في الأدب القصصيّ، فمعظم خصائص ونماذج الوقت يمكن وصفها نتيجة لسلسة عمليّات تُنفّذ بأشكال مختلفة للوقت الفيزيائيّ عندما يدخل في عمليّة البناء الأدبيّ[29]؛ ويمكن اعتبار ثمّة طرق لا نهائيّة لتنظيم الوقت؛ فالزّمن الشّهريّ يمكن أن يمثّل خمس سنوات أو عقدًا أو يومًا أو حتّى ساعة. هذه المساحات الزّمنيّة يُمكن أن تظهر بانتظام مختلف ومتعدّد في أي عمل قصصيّ.[30] تتحول أشكال الزّمن إذًا إلى أشكال فنيّة سرديّة من خلال سلسلة من العمليّات الاختباريّة أساسًا، هذه العمليّات الانتقائيّة تنطبق على كل الأشكال الدّاخلة في الزّمن الفيزيائيّ، ومهمّتها أن تبحث عن تلك العناصر التي ستشترك في تشكيل الزّمن الرّوائيّ، ويمكن تحديد هذه العمليّات بما يلي: زمن الحكاية يتحوّل إلى زمن الأحداث بواسطة انتقاء تلك الأحداث التي ستمثّل في العمل القصصيّ فقط.

---

[27] راجع: يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، 76.

[28] ميرهوف، الزّمن في الأدب، 10-12.

[29] Dolezel, A Scheme of Narrative Time, 209.

[30] Dahl, *Times forms and function*, 23 .

2. 2. زمن القراءة

زمن القراءة هو الزّمن الذي يرتكز على منطق القارئ في قراءته للسّرد؛ فحين يتابع القارئ سرديّة ما؛ فهو يعيش زمن قراءتها الآن، ويُسقط منطقه الخاص في هذه السّرديّة؛ وقد يختلف حسب ذلك منطق القراءة من قارئ لآخر.[31]

3. 2. التّرتيب الزّمني للأحداث

إنّ المنطق الذي تقوم عليه دراسة التّرتيب الزّمنيّ للنّص القصصيّ يقوم على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النّصّ القصصيّ وترتيب هذه الأحداث في الحكاية؛ وعلى حدّ قول جيرار جينيت: "إنّ كشف هذا التّنافر بين ترتيب الحكاية وترتيب النّصّ يُسلّم ضمنيًا بوجود نوع من درجة الصّفر التي قد تكون حالة توافق زمنيّ تامّ بين النّصّ والحكاية، وهذه الحالة المرجعيّة افتراضيّة أكثر منها حقيقيّة.[32]

هذا النّوع من التّحليل مفيد في تطبيقه على الرّواية الحديثة التي يشوّه فيها المؤلّف عن قصد التّرتيب الزّمني لأسباب جماليّة. والجدير ذكره أنّ هذه المفارقة القائمة بين ترتيب أحداث الحكاية وترتيبها في النّصّ؛ والتي هي سمة رواية الحداثة، لا تغيب عن النّصوص القصصيّة القديمة، وهناك نوعان من المفارقة الزّمنيّة. فقد يتابع الرّاوي تسلسل الأحداث حسب ترتيبها في الحكاية ثمّ يتوقّف راجعًا إلى الماضي ليذكر أحداثًا سابقة أو أن يتوجّه إلى المستقبل بإيراد أحداث لم يبلغها السّرد.[33]

4. 2. الاسترجاع الفنّي

الاسترجاع الفنّي هو تقنيّة من التّقنيّات التي تتمثّل في إيراد حدث سابق للنّقطة الزّمنيّة التي بلغها السّرد؛ وقد يُسمّى الاسترجاع الفنّي أيَضا في بعض التّنظيرات النقديّة ب"اللّواحق" "Analepses". ويقسّم النّقّاد الاسترجاع إلى استرجاع ذاتيّ واسترجاع موضوعي. ففي الاسترجاع

[31] Dolezel *Times forms and function*, 210.

[32] جينيت، خطاب الحكاية، 47.

[33] جينيت، خطاب الحكاية، 64-45؛ Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 147.

الذّاتيّ العملية متعلّقة بالشّخصيّة التي هي في مجال السّرد والتي يذكر الرّاوي أفكارها؛ ويظهر ذلك حين تعود مشاهد الحياة الماضية في ذاكرة الشّخصيّة. أمّا الاسترجاع الآخر فهو الاسترجاع الموضوعيّ المتعلّق أساسًا بالرّاوي الذي يعود بالقارئ إلى الوراء لإعطائه معلومات إضافيّة مثلاً: إطار كونيّ، أو ماضي شخصيّة ما. هذه المخالفة لخطّ الزّمن تولد داخل الرّاوية نوعًا من "الحكاية الثّانية" بالنّسبة لخطّ القصّة الأوّل.[34]

2. 5. الاسترجاع الخارجيّ (Analepse externe)

بحسب جينيت؛ هو العودة لحدث تمّ قبل زمن بداية الرّواية[35]؛ ويرصد جيرار جينيت حكاية جرح عوليس من **الأوديسا**؛ فيعتبر جينيت حكاية الجرح سابقة لحكاية هذه الملحمة؛ واسترجاعها هو استرجاع خارجيّ؛ وتقديم الشّخصيّة وتعريفها يتم بذكر حدث من ماضي هذه الشّخصيّة؛ وهذا الحدث سابق زمنيًا لبداية الرّواية. فعودة القارئ إلى هذا الحدث هو حتمًا استرجاع خارجيّ؛ لأنّ زمن الحدث يقع خارج زمن الرّواية.[36]

2. 6. الاسترجاع الدّاخليّ (Analepse interne)

يعني الاسترجاع الدّاخليّ وفي تنظير جيرار جينيت؛ العودة لحدث بعد زمن الرّواية؛[37] أو بكلمات أخرى هو العودة لحدث بعد الحاضر القصصيّ، وهو ضد الاسترجاع الخارجيّ تمامًا من حيث معناه وبنيويّته. هذا الاسترجاع يستلزم ترتيب القصّ في الرّواية؛ ومن خلاله يستطيع الكاتب الحقيقيّ معالجة الأحداث المتزامنة؛ حيث يقتضي تتابع النّصّ أن يترك الشّخصيّة الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشّخصيّة الثّانية.[38]

---

[34] انظر: عزّام، شعريّة النّصّ السّرديّ 72.

[35] جينيت، خطاب الحكاية، 46.

[36] زيتوني، معجم المصطلحات، 19.

[37] جينيت، خطاب الحكاية، 60.

[38] قاسم، بناء الرّواية، 41.

1. 3. تقنيّات تسريع الزّمن في السّرد

تيّار الوعي

لعبت التّرجمة دورًا مهمًّا وكبيرًا، في تعرّف الرّوائيّين العرب إلى الكثير من الأساليب الجديدة، في سرد الرّواية، وبدأ هؤلاء الرّوائيّون يستخدمون هذه الأساليب الجديدة بدلًا من الأساليب التّقليديّة، ويأتي في مقدمّة هذه الأساليب، تيّار الوعي، الذي استخدمه الرّوائيّون الغربيون أمثال (جيمس جويس – فرجينيا وولف)،[39] وقد ظهر استخدام الرّوائيين العرب لهذا التّكنيك في ستينيّات القرن الماضي، وكان الأمر محاولة منهم للهروب من التّكنيكات التّقليديّة، في السّرد والحبكة؛ وبدأ هذا التّقليد على استحياء عند كتّاب السّتينيّات، لأنّهم لم يكونوا قد قرأوا عنه باستفاضة، واطلعوا على تكنيكاته المختلفة بتعمق، وبتشجيع النّقّاد والأوساط الأدبيّة لهؤلاء الكتّاب والرّوائيّين، اطلعوا على هذه التّكنيكات باستفاضة، ووعوها، وكانوا أكثر توفيقًا ونجاحًا في استخدام هذا التّكنيك، لقد وجد هؤلاء الرّوائيّون ،أنّ الأساليب الرّوائيّة القديمة أصبحت عاجزة ولم تعد قادرة على التّعبير عما بداخل نفس الإنسان المعاصر، فبدأت تختفي الأساليب التّقليديّة تدريجيًّا، وبدأنا نجد روايات تقلل من أهميّة الحبكة، والتّسلسل المنطقي للأحداث. وظهر هذا في رواياتهم.

لقد أولى أصحاب التّيّار الواقعيّ من الروائيين، جلّ اهتمامهم بتطوير أعمالهم الرّوائيّة، بما يتناسب مع التّغيرات التي تطرأ على مجتمعاتهم، وتطوير هذه الأعمال بوسائل متنوّعة، كان أبرزها وفي مقدّماتها الاتّجاه إلى النّفس الانسانيّة، لتحليلها والكشف عن أسرار عالمها الخاص، متوخيّن في ذلك الصّدق في تصوير بيئاتهم، كما أبانوا عن أن هناك تأثيرًا متبادلًا بين شخصيّاتهم في الرّواية، والبيئات التي يحيون فيها، وأنّ هناك تغيرا في الشخصيات والبيئة بفعل التأثير الزمني،[40] لذلك نجد بعض الروائيين يركّز على التّحليل النّفسي، في محاولة منه لاستبطان الواقع ليكشف عن حقيقته، واعتمد هؤلاء الروائيون على التنظيم الداخلي لسرد

[39] غنايم، 1993، 54-60.

[40] Anesteh, 2013-2014, 23.

الأحداث، وذلك بإجراء عملية مونتاج على هذا الواقع، من حذف، وتقديم، وتأخير، وربط الأحداث والشخصيات، فجاءت أعمالهم الروائية مقنعة.[41]

2. 3. الاستباق

الاستباق عمليّة سرديّة تتمثّل في إيراد حدث قادم أو الإشارة إلى هذا الحدث مُسبقًا،[42] وقد يعتبرها الكثير من المنظّرين والنقّاد "بالتوقّع" (Anticipation)؛ ويعرّفها النّاقد برنس (Prince) بكونها سرد حادثة قبل موعد حدوثها في الرّواية، أي استقدام الحادثة في الزّمن أو التّكهّن- أو التّنبّؤ بهذه الحادثة.[43]

3. 3. التّلخيص

التّلخيص أو كما أشير إليه في الدّراسات الأجنبيّة (Sommarie)؛ وهو سرد أيّام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة أحد الشّخصيّات القصصيّة بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال؛ وذلك في سطور وفقرات قليلة! وهذا النّظام عبارة عن تقلّص طول النّصّ مقابل امتداد زمن الحكاية؛ وهو عنصر يمكّن من الانتقال من مشهد إلى آخر وخاصّة في الرّواية التّقليديّة. وكذلك فإنّ معظم المقاطع الاسترجاعيّة ولا سيّما الاسترجاعيّة الكاملة تنتمي إلى هذا النّمط من السّرد؛[44] ويعرّفه النّاقد طودوروف بأنّه: "الذي يجمع سنوات برمّتها في جملة واحدة".[45]

وقد أشار النّاقد بينتلي (Bently) إلى العلاقة الوظيفيّة بين التّلخيص والاسترجاع؛ على أنّها إحدى أهمّ وظائف المُلخّص وأكثرها شيوعًا هو العرض السّريع لفترة من الماضي؛ فبعد أن يثير

[41] راجع: غنايم، 1993، 59.

[42] جينيت، 1996، 45-48.

[43] راجع: Prince, 2003, 79.

[44] راجع: جينيت، خطاب الحكاية، 109-111.

[45] راجع: طودوروف، الشّعريّة، 49.

القاصّ اهتمامنا بشخصيّاته من خلال عرض المشاهد يعود إلى الوراء ليعطينا لمحة موجزة عن ماضيها أي مُلخّصًا استرجاعيًّا عن حياتها.[46]

عادة ما يُشير الإسراع والإبطاء في نظر القارئ إلى نوع من الأهميّة والمركزيّة؛ فالأحداث الهامّة عادة، تُروى بتفصيل أكثر وببطء بينما الأحداث ذات الأهميّة القليلة تُروى بسرعة أكبر؛ ولكنّ هذا التّقرير ليس صحيحًا دائمًا، فأحيانًا يتمّ تلخيص حدث مركزيّ ممّا يؤدّي إلى إحداث صدمة أو مفارقة أو على العكس، تفصيل أحداث تافهة.[47]

4. 3. الحذف: الصّريح، الضمنيّ والافتراضيّ

عدم وجود مقطع سردي يوافق مدّة معيّنة في الحكاية؛ أي أنّ النّصّ محذوف خلال هذه المدّة؛ فالرّاوي لا يخبرنا بأيّ شيء عن هذه المدّة الزّمنيّة المعيّنة والتي هي زمن الحكاية التي تساوي صفر من الزّمن. إذا أُشير للمدّة المحذوفة فهو حذف محدّد (سنتين مثلاً) وإذا لم يُشر إليها فهو حذف غير مُحدّد (سنوات طويلة مثلاً).[48]

5. 3. المشهديّة (Scence)

يعرف النّاقد طودوروف (Todorof) - وتعريفه هذا هو الرّائج في الأواسط النّقديّة في عالم السّرديّة- المشهد بحالة التّوافق التّامّ بين الزّمنين: زمن النّصّ وزمن الحكاية؛ ولا يمكن لهذه الحالة وبكلمات طودوروف أن تتحقّق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التّخيّليّ في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدًا.[49] بالمقابل يتّفق مجموعة من النّقّاد على كون السّرد المفصّل لحدث أو لمجموعة من الأحداث هو بحدّ ذاته مشهدًا؛ هذا المشهد يمتاز بكثرة المعلومات وبتضاؤل سلطة الرّاوي في هذه المشاهد.[50]

---

[46] زيتوني، معجم المصطلحات، 159.

[47] Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 56.

[48] جينيت، خطاب الحكاية، 118- 119.

[49] طودوروف، الشّعريّة، 165.

[50] انظر: Booth,1 *The Rhetoric of Fiction*, 154-155.

3. 6. الحوار الدّاخليّ (المونولوج)

يُعتبر الحوار أحد العناصر الأساسيّة التي تشكّل بُنية النّصّ السّرديّ؛ وهي تقنيّة أساسيّة سيستند إليها الرّاوي لإبراز تفاصيل الزّمان والمكان وشخوص السّرد؛ وهي ترتبط وثيقًا بعنصر الزّمن الذي يُعتبر مبحثنا الأساسيّ في هذه الأطروحة.

كما ويُساهم الحوار الدّاخليّ في الكشف عن وعي الشّخصيّات؛ لا سيّما في قصص تيّار الوعي وسرديّاته. إلى جانب كلّ ذلك يُعتبر الحوار جزء أساسيًّا من المنظومة الجماليّة للنّصّ السّرديّ بشكل عام؛ فيساهم في خلق تناغم لدى القارئ؛ ممّا يساعد على اندماج القارئ بالنّصّ وصولًا لمرحلة "عدوى النّصّ" أو وصولًا لما يُسمّيه أرسطو "كاترزيس" أو مرحلة التّطهير؛ التي يكون فيها القارئ جزءًا لا يتجزّأ من النّصّ وحركيّته. والحوار الدّاخليّ المونولوجيّ؛[51]تقنيّة سرديّة ذات أهميّة تواصليّة بالغة، ويُوظّف المونولوج بوصفه واحدًا من الأساليب التّعبيريّة ضمن النّصّ الرّوائيّ المبدع، خاصّة فيما يخصّ المونولوج المباشر الذي تجلّى من خلال استخدام الضمير (أنا). وكذلك يخلق الرّوائيّ من المونولوج المباشر وسيلة لإزاحة السّتار عن شخصيّاته الرّوائية، ورغباتها، وميولها، واضطراباتها النّفسيّة التي لم يتحدّث عنها ضمن الرّواية ولم يكشف عنها علانية. يدلّ هذا على مدى انسجام الشخصيّات الرّوائيّة مع الواقع المعيش، وما ينتابها من التّصوّرات وتضارب المواقف عن الحياة اليوميّة.[52]ونخلص لكون الحوار تقنيّة سرديّة تبطؤ السّرد؛ مشتركًا بذلك مع الحوار الدّاخليّ والوصف في إبطاء حركة النّصّ السّرديّ الأمر الذي يُفضي إلى مدّة "استغراق" أكثر للقارئ للتّعرّف على ممكنات الفضاء السّرديّ المختلفة.

3. 7. الحوار الخارجيّ (الدّيالوج)

يُعتبر الحوار الخارجيّ تقنيّة أساسيّة من تقنيّات السّرد القصصيّ والرّوائيّ، وكما أسلفنا أعلاه في شرحنا عن الحوار الدّاخليّ؛ فهو تقنيّة أساسيّة للتّعرّف على مكوّنات الفضاء القصصيّ الأخرى: الزّمان والمكان والشّخوص. والحوار الخارجيّ خطاب بين شخصيّتين داخل المنظومة

[51] Abu Laban, *The Internal Monologue of Naguib Mahfouz*, 16 .

[52] Gerald *Narrative Dictionary*, 2004, 34 .

السّرديّة؛ أو بين جهتين فاعلتين داخل هذه المنظومة؛ بحيث إذا تابعها الرّاوي يجدها تمنحه معلومات أغفلها السّرد؛ معلومات أساسيّة عن الزّمان والمكان والشّخوص.[53]

إنّ ما يميّز الحوار الخارجيّ أنّه يبطئ هو الآخر حركة السّرد؛ تماما كالحوار الدّاخليّ؛[54] ولكنه يُنقل على مستوى الخطاب بلغة الشّخصيّات وبفكرها؛ فلذلك سنجده في السّرديّات المختلفة مُطابقا لهويّة الشّخصيّات وخطابهم الواقعيّ اليوميّ؛[55] بعيدًا عن لغة الرّاوي الذي ينقل لنا التّفاصيل المختلفة بلغة "برجوازيّة" هي عادة ما تكون اللّغة المعياريّة[56] Version Language.

8. 3. الوصف

يُعتبر الوصف جزءًا أساسيًّا من المنظومة البنائيّة للسّرد؛ ويرتبط وثيقًا بالفضاء السّرديّ وعناصره المختلفة؛ ويشغل حيّزا كبيرا في السّرديّة القصصيّة والرّوائيّة، إذ اتّسع حضور الوصف في العمل السّردي المعاصر؛ لدرجة أنّ هذا الوصف هيمن على المساحة الأكبر للرّواية أو القصّة.[57]

ويؤدّي الوصف وظيفة مهمّة في السّرد؛ تُشبه تلك الوظيفة التي يؤدّيها الحوار بنوعيه: منح القارئ تفاصيل كثيرة عن الفضاء السّرديّ: زمانًا، مكانًا وشخوصًا؛ لم يذكرها السّرد. وقد يعطي الوصف في سرديّة ما لم يعطه السّرد أبدًا.[58]

يعطّل الوصف مبدئيًا الحركة السّرديّة؛ وهو تقنيّة من تقنيّات إبطاء السّرد؛ ففيه تنعدم أو تكاد تنعدم الحركة السّرديّة، ولكنّه بمقابل ذلك يمنح القارئ عنصر التّشويق لكثرة ما يحتويه

[53] Taghavi, Structural and narrative features of the anecdotes of the elders in Attar's Masnavi, 115.

[54] طودوروف، الشّعريّة، 45.

[55] Seldan, *Cricket in Times Square*, 34 .

[56] Taghavi.Structural and narrative features of the anecdotes of the elders in Attar's Masnav, 130 .

[57] الدّيّوب، الوصف في السّرد العربيّ القديم، 115-120.

[58] قاسم، بناء الرّواية 22.

من معلومات. يرى بعض النّقّاد بالنّصّ المرتكز الأساسيّ الذي تقوم عليه المنظومة الجماليّة للنّص؛ فهو "روح النّصّ وديناميّته، والوصف هو توقّف يحدثه السّارد من أجل أن يصف مشهدًا ما وأن يدخل في تفاصيله، وأن يسرد زواياه بدقّة بالغة وواضحة لدى القارئ، ليستطيع تخيّل المشهد على أدق وجه وأكمله.[59]

9. 3. التّكرار (التّواتر)

التّواتر هو علاقات التّكرار بين النّصّ والحكاية؛ وثمّة أربعة أنواع من علاقات التّواتر: أن يُروى مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة مثل: "أمس نمت باكرًا". وهذا النّوع هو الأكثر استعمالًا ويسمّيه جينيت "سردًا إفراديًّا".[60]

1. أن يروى أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة: مثلًا "نمتُ باكرًا يوم الإثنين، نمتُ باكرًا يوم الثّلاثاء، نمتُ باكرًا يوم الأربعاء..". وهذا في الواقع شكل آخر للسّرد الإفراديّ؛ لأنّ تكرار المقاطع النّصيّة يطابق تكرار أحداث الحكاية؛ فالإفراد يُعرّف بالمساواة بين عدّة تمظهرات للحدث في النّصّ؛ وعددها في الحكاية سواء كان ذلك فردًا أو جمعًا.
2. أن يُروى أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة، ويمكن أن يُروى الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الأسلوب؛ وغالبًا باستعمال وجهات نظر مختلفة أو بواسطة رواة مختلفين.
3. أن يُروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرّة مثلًا: "كنت أنام باكرًا كلّ يوم من أيّام الأسبوع". في هذا النّوع يحدث الحدث عدّة مرّات في الحكاية؛ ولكن يروى مرّة واحدة في النّصّ.[61]

والتّكرار كما يبدو يبطئ السّرد من حيث الحركة السّرديّة للنّصّ؛ وبالمقابل يجعل القارئ في قلب الأحداث.

---

[59] انظر: عبد العظيم، النّصّ السّردي وتفعيل القراءة، 45-60؛ إبراهيم، **تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تقسيم النّشأة**، 65.

[60] جينيت، **عودة إلى خطاب الحكاية**، 64.

[61] جينيت، **عودة إلى خطاب الحكاية**، 64.

مفهوم الزّمن في السّرد الرّوائيّ والقصصيّ لدى شيخة حليوى

1. 4. كسر التّتابع التّسلسليّ للزمن الخطيّ

ظهرت موضوعة الزّمن في السّرد القصصيّ والرّوائيّ العربيّ في إسرائيل بتشكيلات مختلفة؛ فمنه الزّمن الخطيّ التّسلسليّ التّقليديّ؛ الذي يرافق الحُبكة التّقليديّة عادة؛ كذلك ظهر الزّمن بمفاهيمه التّقليديّة ليشير إلى الماضي والحاضر والمستقبل كأزمنة طبيعيّة؛ تركّزت في إبراز "القضيّة الأم" في الكتابة العربيّة داخل إسرائيل؛ وهي القضيّة الفلسطينيّة. بالإضافة لذلك، فقد ظهر عنصر الزّمن بتشكيلات حداثويّة؛ وكان محورًا أساسيًّا من محاور الكتابة السّرديّة في هذه السّرديات العربيّة داخل إسرائيل؛ كالزّمن النّفسيّ، والزّمن الذي ينطلق من لحظة الحاضر إلى الماضي عبر الاسترجاع الفنّيّ؛ والذي أخرج المدوّنة السّرديّة العربيّة في إسرائيل من نمطيّتها وسرديّتها الخطيّة التّقليديّة، بل قدّم المُنتج السّرديّ على أنّه سرديّة جديدة تميل إلى "الميوعة"؛ أو إلى نصوص "الحساسيّة الجديدة"؛ فمثلًا في المجموعة القصصيّة **سيّدات العتمة**[62] لشيخة حليوى؛ كسرت الكاتبة الخطيّة السّرديّة التّقليديّة ووظّفت الزّمن متجرّدا من مفاهيمه التّقليديّة الكرونولوجيّة؛ وهي بذلك تخرج من "قسريّات" الكتابة السّرديّة؛ سيّما وأنّ الحالة الإبداعيّة للكتّاب العرب في إسرائيل بأمسّ الحاجة للخروج من هذا الإسار الخطّيّ؛ الذي جعل من الموضوعات تقليديّة بحتة على مدار ستّة عقود من الكتابة.

وفي المجموعة القصصيّة **الطلبيّة رَقْم C345**[63] تقول شيخة حليوى: "ما زالت تحتاج إلى بعض التّشطيبات، أحتاج ليلة واحدة فقط، وسأنتهي منها، أرجوكَ. راح ينقُلُ عينَيْه من موظفّته النّشيطة والزّبون الجالس في أقصى الغرفة. مهارتها في العمل وسعيها نحو الكمال صارا سببًا في تأخّر بعض الطلبيّات وتذمّر الزّبائن الذّين تتوقفّ حياتهم فعليًا مع ساقين مبتورتَين، وتظلّ معلقّة في انتظارِ أطرافٍ صناعيّة مناسبة.

مال نحوها، وهمس لها:

---

[62] انظر: حليوى؛ سيّدات العتمة.

[63] انظر: حليوى، الطلبيّة c345 12- 14.

- لا لا، أرجوكِ أنتِ. الزّبون ينتظرُ منذُ شهرٍ، ولن أسمح بالتّأخّر هذه المرّة. وهذا أمرٌ غير قابل للنّقاش.

استسلمتْ لقرار مدير المصنع.

عادت إلى زاويتها في قسم تجهيز الطّلبيّات قبل تسليمها للزّبائن من بينِ كومةِ الأطراف المبعثرة، طلّت عليها ورقة، تحملُ رسالةً قصيرةً:

"لقد استبدلتُ براقصكِ الرّاحل آخرَ أعتقدُ أنّه يناسب عرضكِ أكثر.

جرّبيه الطلبيّة رقْم C143، على الرّفّ رقْم 16. أرجو أن يرضيكِ أداؤهُ.

محبّتي:

رسالة قصيرة، كانت كافية كي ترُبكها. هناكَ مَنْ يعرفُ سرهّا، وربّما يعرفُ أكثر منها، وأكثر ممّا يجِبُ، لدرجة أن يجدَ بديلًا مناسبًا لراقص، عوّلت عليه كثيرًا....

يُلاحَظ من خلال هذه المقطع توظيف عنصر الوصف؛ لدرجة حضوره بدرجة كبيرة جدًّا؛ ليسيطر على مجريات السّرد جميعها؛ وتغيب الحركة السّرديّة لدرجة "توقّفها"؛ حتّى نشعر كقرّاء أنّ السّرد لا يتحرّك! وقد سبّب هذا الشّعور الفعل المضارع الذي يظهر وبقوّة في الوصف؛ ويبدو للوهلة الأولى أنّ الوصف نفسه قد يكون متحرّكًا في الفعل الماضي؛ أكثر من الوصف بالفعل المضارع.[64]

يُعتبر الوصف في المقطع السّابق؛ ومقاطع طويلة أخرى؛ سيتمّ اقتباسها مباشرة من أعمال شيخة حليوى الأدبيّة؛ جزءًا أساسيًّا من المنظومة البنائيّة للسّرد؛ ويرتبط وثيقًا بالفضاء السّرديّ وعناصره المختلفة؛ ويشغل حيّزًا كبيرًا في السّرديّة القصصيّة والرّوائيّة لديها، فقد اتّسع حضور الوصف في العمل السّرديّ لشيخة حليوى؛ لدرجة أنّ هذا الوصف هيمن على

[64] كانت الباحثة شولميت ريمون كينان "שולמית רימון- כינן"؛ قد فصّلت في كتابها הפואטיקה של הסיפורת בימינו الحركة السّرديّة لفعل القصّ في المدوّنات الرّوائيّة والقصصيّة القصيرة؛ وتحدّثت عن الوصف بشكلٍ مفصّل بوصفه تقنيّة من تقنيّات السّرد أو أساسيّاته والتي من شأنها إبطاء السّرد؛ وهذا ما تمت الإشارة إليه. حول الوصف وكونه تقنيّة من تقنيّات إبطاء السّرد؛ راجع: كينن, **הפואטיקה של הסיפורת בימינו**.

المساحة الأكبر للرّواية أو القصّة؛ وهذا تمامًا ما تحدّث عنه الباحث Seldan؛ الذي فصّل موضوعة الوصف وهيمنتها على السّرديّة القصصيّة والرّوائيّة المعاصرة.[65] الآن لماذا كلّ هذا الانشغال بالوصف؟ تقول شيخة حليوى:[66] "كانت متردّدة بشأن الرّاقص الآخر، ولكنّها لم تفكّر باستبدالهِ لضيق الوقت. العرض بعد أسبوعَيْنْ، والطلبيّات كلّها ستتوزعّ على الزّبائن خلال الأسبوع. أجّلتْ أسئلتها كلّها، فلا وقت لديها الآن لتنشغل بشريكٍ، فرضَ نفسهُ عليها، لا وقت ما دام العرض هو مشروعها الأهمّ."

لا بدّ أن لهذا الانشغال في الوصف الذي يكاد يخلو من الحركة السّرديّة قصديّات عديدة؛ أضمرتها الكاتبة؛ فعلى حساب هذا الانشغال "بنّرت" شيخة حليوي الصّراع بين الرّجل والمرأة؛ هذا الصّراع يكشف بالضّرورة عمق الموضوعة الجندريّة وحضور الرّجل النّد- الرّجل الشّريك والرّجل- الحبيب؛ الذي يُعتبر أهم مرتكز في السّجال النّسويّ الجندريّ. والتّبئير بالوصف يُحيّد الموضوعة الجندريّة أصلا عن زمنيّتها! وكأنّ هذا الصّراع دائم فهو خارج إطار الزّمن؛ وقدّم الوصف متحرّرًا من كل تقييدات الزّمن. إنّ هذا التّبئير عبر الوصف كان قد نبّه إليه من قبل النّاقد السّرديّ Bal، في مقالته"The Laughing Mice or: on Focalization" ، حيث تحدّث بال عن الحُبكة التي يخلقها القارئ إبّان القراءة؛ فالحبكة يخلقها القارئ ؛ القارئ يتفاعل مع الحركة المُبنّرة؛ مع العناصر المختلفة البارزة في السّرديّة.[67] وفي سياق وصفها؛ بنّرت شيخة حليوى الزّمان بقصديّة إبراز قضايا مِفصليّة.

وتغيب الحركة السّرديّة حتّى في السّرد نفسه؛ يحضرُ سريعًا جدًا وكأنّه "لقطة عابرة" ليوقفه الحوار فجأة؛ ذلك الحوار الذي يبطّئ السّرد: تقول شيخة حليوى في المجموعة القصصيّة **الطلبيّة رَقْم C345**.[68]

---

[65] Seldan, *Cricket in Times Square*, 34.

[66] انظر: حليوى، الطلبيّة c345، 12- 14.

[67] Bal, *Palestinian Literature and film in postcolonial* Feminist Perspective 22-56.

[68] انظر: حليوى، **الطلبيّة c345**، 12- 14.

في السّادسة مساء، غادر العمّالُ كلهُّم المصنعَ، آخرهم كان الّشّابّ الأصمّ المسؤول عن قسم التّسليم، أحكمَ إغلاق الأبواب كلهّا، وغادر هو أيضًا. بعد ساعةٍ، كانت تتسللّ إلى المصنع كعادتها منذ شهرَينْ من الباب الخلفيّ، بمفتاح نسخته خلسة من الّشّابّ الأصمّ.

- هيّا، أيهّا الكسالى، لا وقت للنّوم، هناك راقص جديد سينضمُّ إلينا بتوصية من صديق مجهول. أرجو أن يكون جاهزًا للرّقص معكم.

أنزلت الصّندوق رقَم C143، وأخرجتْ راقصها الجديد. ألقت نظرة على التّفاصيل المرفقة، وهزّت رأسها برضا.

- دعنا نرى إمكانياتكَ في الرّقص، أيهّا التّلميذ.

أدارت قرص الموسيقا، اصطفَّ المشاركون، كلٌّ في مكانهِ المتّفق عليهِ، ودونَ تدخّل منها، تقدّمَ الرّاقصُ الجديد، ووقف في مكانه بينَ المشاركين. أعطت إشارة البداية، ووقفت تراقبهم من زاوية الغرفة. تسارعت نبضاتها، وهي ترى لأوّلّ مرةّ من شهرَينْ عرضًا راقصًا متكاملاً ومدهِشًا، وكأنّ المشارك الجديدَ بثَّ فيهم روحًا جديدة، نشطة وحُرةّ. أيُّ حركات متناسقة! أيُّ خّفّة هذه! وأيّ دقةّ في الانتقال السّلس السّريع على أنغام الموسيقا!

تهاوت في مكانها، ثمّ فكّت ساقيَهْا، واحتضنتهْما. بكتْ كما لم تبكِ منذ سنواتٍ. "ماذا تقولان، أيتّها السّاقان؟ هل تفخران بما تحملانِ من جسدٍ ورأسٍ؟ ألم يكنْ ذاك العناء كلّه مُجديًا، أن تحملا وجعي وحقدي واحتقاري لكما؟ كيف كان يمكن أن أحبّكما وأنتُما ندبة بشعة في الفراغ؟ أعرف أن قد آلمتكُما كثيرًا خلال السّنوات الماضية....

هذا الوصف الذي يُغرق القارئ بالتّفاصيل؛[69] وهذا الوصف يبطئ الحركة السّرديّة؛ وبالمقابل يكشف هذا الخلط عن معلومات رئيسيّة حول الشّخصيّات. وبالمقابل قد نلاحظ

[69] يُلاحَظ كيف يظهر الحوار بشكلين؛ الأوّل الحوار الخارجي والآخر هو الدّاخلي "المونولوج"؛ والحوار الدّاخلي كما فُصِّلَ في الفصول النّظريّة السّابقة؛ هو أحد العناصر الأساسيّة التي تشكّل بُنية النّصّ السّردي؛ وهي تقنيّة أساسيّة سيستند إليها الرّاوي لإبراز تفاصيل الزّمان والمكان وشخوص السّرد. ويُلاحَظ كيف كشف الحوار الدّاخليّ عن وعي الشّخصيّات، وهذا ما ظهر في Abu Laban, *The Internal Monologue of*

وجود الزّمن؛ الذي يُعيّنه الرّاوي بتسميته فيزيائيًا؛ هو زمن القصّة بالضّرورة؛ وهو الزّمن، العنصر البنائيّ الأساسيّ التي يشكّل بنية النّصّ السّرديّ للرّواية؛ فهو عنصر أساسيّ من عناصر الرّبط الذي يتعالق مع العناصر الأخرى؛ وهو الذي يشكّل ما اصطلح النّقّاد على تسميته "حبكة".[70]

وفي مقطع آخر من القصّة نفسها؛ تقول حليوى.[71]

"في الصّباح، وبساقين ودودتين، كان عليها أن تتركَ في صندوق البريد عشرين دعوة موقعّة من جمعيّة وَهْميّة.

عزيزًا/عزيزتي صاحب السّاقين الجديدتين

ندعوكَ لحفل استقبالكَ عضوًا في نادي "الخطوة الأولى"

لن تكون هناك كلمات مسؤولين أو خطابات مكرّرة، سنضحك ونميلُ ونغنّي ونتابع عرضًا فنّيًّا، وقد نرقص أيضًا، مَن يدري؟ نحبّكم

نادي "الخطوة الأولى"

ستصل الدّعوة إلى عناوين أصحابها، سيرميها البعض من نافذته، وسيلبّي آخرون الدّعوة. سيصلون إلى الحديقة، حيثُ يقُام احتفالٌ بتدشينها.

توزّعوا على الكراسي الّشّاغرة، وهي تتابع من زاويتها البعيدة عيونهم الحائرة، وملامحهم البائسة. قبل أن يتجمّع الحضور لسماع كلمات التّرحيب، أدارت قرص الموسيقا التّي غطتّ على الأصوات الأخرى جميعها، وشدّت الآذان والوجوه نحو وسط الحديقة.

تململت الأطرافُ تحت الأجساد، ثمّ نهضت بأصحابها المندهشين نحو السّاحة.

---

16 *Naguib Mahfouz*؛ فقد كشف الحوار الدّاخليّ في النّصّ المقتبس أعلاه عن ألم الشّخصيّة التي تُفصح صراحة عن رحلة عذابها.

[70] راجع: ميرهوف، الزّمن في الأدب، 10-12.

[71] انظر القصّة: 14-16.

انتظموا جميعًا كلّ في مكانه، وراحت الأطرافُ ترقصُ بخّفّة ونشاط، تحَركّ مع كّلّ نغمة أجسادًا لحميّة شبه ميّتة، وتسري فيها الحياة كتدفُّق الماء في صحراء قديمة، انسابت بقيّة الأعضاء، وتشابكت الأيدي، وضحكت العيون.

انتهى العرض بتصفيق حادّ وانحناءة امتنان لجنديّ مجهول.

لم تنقطعِ الرّسائل القصيرة المُندسّة بن أكوام الأطراف الجامدة.

"كان عرضًا مذهلًا، أفخر بكِ"

"أعرف، لقد رأيتُ ذلك في عينَيْكَ. كُنتَ هناك"

"ما رأيكَ بَشَغَف" عنوانًا لعرضنا القادم؟"

قد يُلاحِظ القارئ وجود مساحات واسعة من الفضاء السّرديّ يشغله الوصف بالدّرجة الأولى؛ والحوار بالدّرجة الثّانية؛ حتّى يشعر القارئ كأنّ التّتابع الزّمنيّ غير موجود؛ أو أنّ التّسلسل الكرونولوجيّ للأحداث لم يعد كذلك؛ وكما في المقطع المرفق السّابق؛ يؤدّي هذا الوصف والحوار وكسر التّتابع الزّمنيّ الطّبيعيّ وظائف مختلفة أساسها معلومات حول شخوص السّرد وعلاقتها بالفضاء السّرديّ من زمان ومكان؛ هذا الخطاب المقوم على الوصف؛ لا بدّ أن يبثّر من جديد أفكارًا مختلفة أرادت الرّاوية ومن فوقها الكاتبة الحقيقيّة للنّصّ "تبئيرها"؛ أفكارًا تُظهر الخطاب الذّكوريّ- الأنثويّ؛ وكأنّه خطاب مسحوب على الصّوت النّسويّ العام؛ وليس حكرًا على خطاب عابر في رواية؛ في قصديّة منها؛ حاولت الكاتبة على لسان الرّاوي، متابعة الوجود النّسويّ بلغته وشخوصّه النّسويّة. إذا خصّصت حليوى هذا الوصف قصدًا منها في تبئير هذه الجزئيّة الثّيماتيّة في أدبها؛ الجزئيّة النّسويّة وخطابها الأنثويّ.

4. 2. تقنية الحذف

في المجموعة القصصيّة **الطلبيّة رَقم C345**؛[72] يظهر عنصر الحذف كتقنيّة وظّفتها الكاتبة على لسان الرّاوي؛ هذه التّقنية بلا شك وكما جاءَ في الفصول النّظريّة السّابقة وفي عود على بدء وبكلمات جيرار جينيت هو عدم وجود مقطع سرديّ يوافق مدّة معيّنة في الحكاية؛ أي أنّ

[72] حليوى، سيّدات العتمة، 15- 16.

النّصّ محذوف خلال هذه المدّة؛ فالرّاوي لا يشي بأيّ شيء عن هذه المدّة الزّمنيّة المعيّنة، والتي هي زمن الحكاية التي تساوي صفرًا من الزّمن. إذا أُشير للمدّة المحذوفة فهو حذف محدّد (سنتين مثلاً) وإذا لم يُشر إليها فهو حذف غير مُحدّد (سنوات طويلة مثلًا)؛[73] وهذا ما يظهر في مقاطع مختلفة من الرّواية السّابقة؛ تقول شيخة حليوى:[74] " لماذا يخشى النّاس ثقوب الحائط؟ لماذا تلجُ صاحبة المنزل على زوجها أن يسدّه؟ قلتُ لها هذا الصّباح إنّ طفلتي تنتظرني داخلهُ، فردّت ببرود دون أن تبُعِدَ نظرها عن شاشة التّلفزيون: داخلهُ؟ أرجو أن تخرجَ منهُ قريبًا، فهي لم تدفع لي مستحقّات الاعتناء بكِ منذ ثلاثة أشهر.

لا تذكر اسمها أبدًا، ولا تقول سوى هي أو ابنتكِ، وأنا أتذكّر أنّي منحتُها اسمًا جميلاً، فيه موسيقا وَشَجَن.

.... لم تخرج مرّة وحدها من هناك، فأنا أحملها وهي نائمة، وأخرج بها وهي نائمة أيضًا، لن تعرف طريقًا للعودة. هي أن ألحق بها هناك قبل أن تصحوَ، وتربُكها الوحدة، ففي صباح ما، سيرضخ الزّوج لاختبار الأدوار الرجوليّة في البيت، وسيسدُّ الثّقب، وستكون فرصتي الأخيرة، الوحيدة...

بآخر جزء منّي، استجمعتُ عظامي الهشّة وذاكرة قديمة، وتجاوزتُ العجوز التي ترصدنا من المرآة ساعات طويلة، تخلصّتُ من الكنبة السّوداء التي ظلّت متخّذة شكل مؤخّرتي، وبخّفّة كُنتُ داخل الثقب الأبيض.

غمرن الضوء، وعادت التفاصيل القديمة واضحة ومرتبّة: اسمي، عمري، حزن، فرحي، خوفي، طفلتي التّي صارت أمًّا، ما اسمها؟ سأظفر به حالاً. سأناديها به...

هل أكون قد نسيتهُ في هروب قديم؟

مسمارٌ أسود عملاق كان يلاحقني سادًّا الثقب عيّ وطريق العودة.

[73] جينيت، خطاب الحكاية، 118-119.

[74] راجع: حليوى، سيّدات العتمة، 16-17.

ومن خلال المقاطع التي خُطّ تحتها أعلاه؛ يُلاحَظ وجود حذف؛ وهذا الحذف بلا شك فجوات؛ وهذه الفجوات تظهر لنا عدم وجود مقطع سردي يوافق مدّة معيّنة في الحكاية؛ أي أنّ النّصّ محذوف خلال هذه المدّة؛ المدّة التي ظهرت مثلًا على شكل نقاط في نهاية الجملة: " وستكون فرصتي الأخيرة، الوحيدة... فالرّاوي لا يخبرنا بأيّ شيء عن هذه المدّة الزّمنيّة المعيّنة التي تتبع النّقاط؛ والتي هي زمن الحكاية التي تساوي صفرًا من الزّمن. كذلك الأمر يظهر في جملة: " سأظفر به حالًا. سأناديها به"

بالإضافة إلى ذلك فقد تُعتبر علامتا الاستفهام والانفعال (التّأثّر) مصحوبتان بعلامتيهما؛ جزءًا من الحذف وجزءًا من نظام التّفجية ككل؛[75] أيضًا في السّؤال ثمّة حذف وهناك نصّ محذوف خلال هذه المدّة. "هل أكون قد نسيتهُ في هروب قديم؟ وما يُثبت هذا الحذف كون السّؤال استنكاريًّا فالإجابة مُخمّنة ضمنًا وتقديرها إجابة من السّؤال نفسه؛ "لا لم أنسه! ولكن كدتُ أنساه".

وتعتمد الكاتبة أيضًا أسلوب "الحذف" في الزّمن؛ فتختصر الزّمن بلحظة سرديّة واحدة: "بعد غياب أسبوع عن البيت سينعم بلقمة طيّبة وامرأة طيّعة"؛[76] ويلاحظ القارئ كيف اختصرت الكاتبة أسبوعًا زمنيًّا كاملًا بلحظة سرديّة واحدة؛ وهذا بطبيعة الحال حذف يذكّر بالقفز بين أزمنة مختلفة في أعمال سرديّة أخرى؛ كأن ينطلق الكاتب على لسان راويه؛ من لحظة في الماضي البعيد؛ عبر تقنيّة الفلاش-باك "الاسترجاع الفنّي"؛[77] إلى لحظة في الحاضر؛ مختصرًا أو حاذفًا لزمن يمتدّ سنوات.

"ألم يفكر والدك بإرسالك إلى مدرسة داخلية؟ لماذا؟ ما هو حجم نهديك؟ أقصد ما هو مقاس حمّالة صدرك؟ [78]

[75] See: Herman, *The Handbook of Narrative Analysis*.

[76] راجع: حليوى، الطلبيّة c345، 37.

[77] راجع: حليوى، الطلبيّة c345، 74.

[78] راجع: حليوى، الطلبيّة c345، 74.

وفي المجموعة القصصيّة الطّلبيّة[79]c345، يظهر عنصر الحذف؛ الذي توظّفه الكاتبة على لسان راويها بهدف تسريع الانتقال إلى الفكرة المرجوّة؛ وفي هذا الحذف تسريع للزّمن؛ حتّى ولو لم يكن الزّمن ظاهرًا بشكله الذي اصطلحنا على رؤيته في السّرد؛ الزّمن "الذي يميته الوصف"؛ فينتقل الرّاوي مسافة ثلاث ليال دون أنّ يُشير إلى اللّيلتين الثّانية والثّالثة؛ هذا الحذف بطبيعة الحال يسّرع الانتقال إلى "الصّورة" التّالية من صور الوصف:

"لكنّه لم يأتِ منذ ثلث ليالٍ، أقلقَني غيابه كثيرًا، هل يكونُ قد فهم اللّعبة؟ أم يئس من إيجاد عصاهُ؟

في الليلة الرّابعة، قرّرتُ أن أبحثَ عنهُ، فربّما يكون قد ضلّ الطّريق أو أخذتهُ غفوة قبرٍ طويلة، ولتكن زيارتهُ الأخيرة لنا، وبعدها سأتركُ له عصاهُ فوق قبره، ولن يتكلّف عناء المسير إلينا ميّتاً أعمى.

في الثّانية بعد منتصف الليّل، خرجتُ من غرفتي بهدوء محاذرًا أن أوُقِظَ أمّي، وهي تركُ باب غرفتها مواربًا، ثمّ اجتزتُ الصّالون والحديقة، وأكملتُ طريقي نحو المقبرة. لم أفكّر كيف سأقُنع أبي أن يزورنَا لآخر مرةّ، لم تكن في رأسي خطّة مُعيّنة، فأيُّ ميّتٍ لا يتمنّى دعوة مُشابهة لنزهة ليليّة، يتنّفس فيها هواءً منعَّشًا باردًا؟

عند بوّابة المقبرة لمحتُ من بعيدٍ خيالين يتحركّان، لم أتبينّ ملامحهما في الظّلمة، اقربتُ بهدوء، ورحتُ أراقبهما من وراء الشّجرة الضّخمة. كانت أمّي تنهالُ بالعصا على أبي، وهو يحاول تفادي ضرباتها بيَدَيْهِ دون أن يتحركّ من مكانهِ أو يصدرَ صوتاً.

سمعتهُا من مخبئي تقول له:

قلتُ لكَ، أيهّا اللّعين، لا تضربْهُ على رأسهِ، لا تضربْهُ على رأسهِ، ستقتلهُ.

تحسّستُ رأسي، كان الدّم الجافّ قد غطىّ جرحًا غائرًا فيها.

بعد دقائق، كان الاثنان يجرّان أقدامهما بتعب وتثاقل نحو البيت.

[79] راجع: حليوى، سيّدات العتمة، 7-8.

والحوار والوصف تقنيّتان هدفهما "التّبئير" على تفاصيل لم يذكرها السّرد[80] بذلك أهملت أو أضعفت الكاتبة سيطرة عنصر الزّمن بمفاهيمه التّقليديّة لتبرز موضوعات وثيمات أرادت أن تسلّط الضّوء عليها؛ كالموضوعات النّسويّة.

وفي المجموعة القصصيّة الطّلبيّة[81]C345 في قصة بعنوان "شطرنج" تقول شيخة حليوى:

"لم تكن تعتني أبدًا بطقوس الكتابة، ولم تعتقد يومًا أنّها ستربط قلمها بتسلسل زمنيّ ومكانّ دقيق وشبه مقدّس. بعد عامٍ من التوّقّف المُقلِق، عادت لكتابة روايتها، اصطادت الطّقس، كما تصطاد الفكرة، عَدَّتهُ مصادفة، رتبّها قَدَرُ الكتابة، فوافق مزاجها المتقلّب.

لم تلمسْه منذ شهر، صافرة الفجر أنهت جَدَليّة البغُض والحبّ بينهما.

كانت تبدأ صباحها برغبة جامحة في تحطيمه، وتنتهي بمراضاته، واستعادة الثّقة بينهما.

تستلهمُ تفاصيل كثرة من رحلة سيّارة الإسعاف التّي تنُشّط خيالها نحو مواطن الوجع ومواجهة أسئلة كبيرة حول الحياة والموت، تتشعّب الأحداث، وتتعقّد، وتعود لولبيًّا للحدث الرّئيس، وبطل روايتها: سائق سيّارة إسعاف.

تخلقُ الشخصيّات من العَدَم، تبثُّ فيها حياةً، وتمنحها أدوارا تطول وتقر حسب ما يمُليه عليها خيالها وقلمها. شخصيّات تسأل وتتأمّل الحياة في رحلة متشبثّة بطَوْق النجاة المتُاح؛ سيّارة إسعاف.

3. 4. الاسترجاع الفنّي

في المجموعة **طلبيّة** [82]C345؛ رُصد الكثير من المواطن التي توظّف فيها الكاتبة على لسان الرّاوي عنصر الاسترجاع الفنّي؛ مثلًا: "منذ انتقلتُ للعيش في هذا البيت، وأنا أرتعدُ من فكرة أن يستسلمَ صاحبه ذات صباح لإلحاح زوجته المتواصل، ويسدّ ذاك الثقبَ، لن يصمدَ كثيرًا، وهي ما تنفكّ تذُكّرهُ أنّ من أهمّ وظائف الرّجل في المنزل سَدّ الثّقوب.

---

[80] انظر: Bal, *Palestinian Literature and film in postcolonial* Feminist Perspective, 22-25.

[81] راجع: حليوى، الطلبيّة c345، 65-66.

[82] انظر: حليوى، الطلبيّة c345، 16-18.

أرتعدُ من حائط لا ثقبَ فيه، من عالم بجدران ملساء متساوية".

فالرّاوي يعود في المقطع السّابق وعبر الاسترجاع الفنّيّ إلى أحداث سابقة انطلاقًا من لحظة الحاضر.

وفي المقطع التّالي يتابع هذا الاسترجاع: "كلّ صباح أتفحّص أشيائي الجامدة؛ كنبة سوداء ضخمة، أمضي نهاري أعُارك تجويفها، مرآة مستديرة عن يميني، ترُبك سنواتي، وثقبًا عميقًا في الحائط، أسرق منها مجتمعة شظايا حياة قديمة، وأخرى مستمرةّ على شكل ومضات.

أتذكّر جيّدًا (هذا التّذكّر هو بلا شك أحداث جرت في ماضي الرّاوي؛ الذي يستحضره الرّاوي حتمًا عبر الاسترجاع) أنهّ كان لي بيتٌ صغر، وبواجهة السّرير الذّي أنامُ عليه أنا وطفلتي في غرفة النّوم، كان ثقبٌ واسع. أتذكّر أيضًا أنهُّ جاء نتيجة محاولات لتعليق صورة كبيرة، تجمعني أنا وهي، وكان المسمار يسقط، وتسقط معه الصّورة. أكثر من مرةّ تكسرّ زجاج الإطار، وأكثر من مرةّ استبدلتهُ آخر، ثمّ انتهيتُ إلى تثبيت الصّورة بحاملٍ خشبيّ على منضدة بجانب السرّير.

استعنتُ بأخي (غاب اسمهُ عنّي[83]) لترُمّيم جدران البيت، ويجُدّد طلاءها، وكُنتُ أنُبّههُ ألاّ يقرب ذاك الثّقب، ويتركهُ على حالهِ، يضحكُ ويردّ: النّاسُ جميعهم يسدّون الثّقوب، وأنت تحرسينها كآخر نفقٍ للنّجاة.

لم أعرف أنهّا فعلاً كذلك حتّى قالها أخي، هي نفقُ نجاة وحيد، وآخر مسارب للهروب. صرتُ كلّما أطبقت الدّنيا عليّ، وخشيتُ أن تبتلعني الأرض، أسحبُ طفلتي النّائمة، وأتسللّ إليهِ بخّفّة وسهولة، كلّ لجوء إليه كانَ يحميني وإياّها من حربٍ وشيكة، ويدٍ ثقيلة عمياء. نخرجُ منه، وقد هدأ الكون".

وفي المقطع التّالي يتابع الرّاوي الاسترجاع؛ متذكّرًا تفاصيل كثيرة رابطًا الزّمن الحالي بالزّمن الماضي وكأنّ القارئ أمام لحظة سرد واحدة أو حدث واحد بتشعّبه بين الماضي والحاضر. تقول

[83] حول الاسترجاع الفنّي؛ انظر: Alwitte, *Maintaining Attention to a Narrative Event*. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*.

شيخة حليوى في الرّواية نفسها في المقطع التّالي: "في مكانٍ آخر عشتُ فيه، أظنّه مستشفى، كُنتُ بين صحوٍ وآخر، أبحثُ عن نفق نجاة على شكل ثقبٍ في الحائط، إلى أن وجدتُهُ في ممرّ طويل، يصلُ بن غرف المرضى. حينما اختفى ذات يوم وراء لافتة كبيرة، تحملُ تعليماتٍ لزوّار المستشفى (من بينها تحذيرٌ بعدم التّدخّل في شؤون المرضى) استعنتُ بثقبٍ آخر في رأسي. كان موجودًا دائمًا، وكُنتُ أتجاهلهُ، وأتجنّبهُ، فالتسّللّ إليه يكُلفّني غياباً تامًّا عن الوجود، يصرُّ رحلة مُرعبة في ممرّات ضيّقة وغابات مُظلمة وأيادٍ سوداء تسحبني نحو الهاوية. لم أكن أخرجُ منهُ إلاّ وقد انتَزع جزءًا منّي، لا أنجحُ أبدًا في استعادته، يظُلُّ هناك، يموتُ، ويتعّفّن. وبحسب جينيت؛ الاسترجاع يعني العودة لحدث تمّ قبل زمن بداية الرّواية؛[84] وهذا الحدث سابق زمنيًا لبداية الرّواية. فعودة القارئ إلى هذا الحدث هو حتمًا استرجاع خارجيّ؛ لأنّ زمن الحدث يقع خارج زمن الرّواية.[85]

منذ وصلتُ إلى هذا البيت، قبل عامٍ أو عامَينْ أو أكثر، وأنا أعيشُ بآخر جزء منّي، ولن أغامر بهِ قبل أن أعودَ لطفلتي. أرتعدُ من فكرة أن تظلّ هناكَ وحيدة، أن يموتَ الجزء الذي يحملني إليها.

الثّقب والجزء أرجو أن يصمدا.[86]

ومرّة أخرى هذا الاسترجاع يحقّق وظيفة مهمّة وهي "التّحايل" على القارئ ليظّنّ أنّ هذه التّوليفة بين الماضي والحاضر هي لحظة واحدة؛ بهدف ربط الماضي بالحاضر تواصلاً مع الحدث وكشفًا لتفاصيل قد لا تكتمل في السّرد والوصف والحوار! وهنا تكمن وظيفة الاسترجاع.

[84] جينيت، خطاب الحكاية، 45-46.

[85] زيتوني، معجم المصطلحات، 19.

[86] انظر: انظر: حليوى، سيّدات العتمة، 16-18.

4. 4. الانشغال بالوصف وتعطيل الزّمن

في مجموعتها القصصيّة **سيّدات العتمة**؛ وظّفت الكاتبة شيخة حليوى موضوعة الزّمن لتعبّر من خلالها عن موضوعاتها الحداثيّة؛ التي ابتعدت شيئا فشيئًا عن القضيّة الأم؛ فاحتفلت الكاتبة وبمساعدة عنصر الزّمن؛ بموضوعات نسويّة؛ كهموم المرأة الجديدة والمجتمع العربيّ الذّكوريّ؛ وحريّة المرأة. فمثلاً تقول الكاتبة: "صرت مثل بنات حيفا أو كدت أصير. صدّقت ذلك أو كدت أصدّقه إلاّ يدي ما زالت تبحث عن جديلتي فترتدّ كالملسوعة"؛[87] وهذا الخطاب الذي يظهر موضوعة سرديّة جديدة؛ يتجرّد كليًّا من الكرونولوجيّة التّقليديّة للزّمن؛ فيقدّم السّرد نفسه على أنّه وصفٌ؛ يتخطّى معايير الحبك التّقليديّ التي وضعها أ.م. فورستر (1879-1970) A. M. Forster في كتابه **أركان الرّواية**[88]؛ وربّما جاء الوصف الذي يعطّل زمن السّرد أو يبطئه؛ ليسقط الكثير من التّفاصيل النّسويّة الكثيرة؛ والتي أرادت الكاتبة تفصيلها؛ والتي لن ينجح السّرد التقليديّ المتسلسل كرونولوجيًا بتقديمها. وهذا ما أشار إليه النّاقد السّرديّ Bal؛ في مدونّته: "Miceor focalizations"[89]؛ فالقارئ المتلقي يبثّر التّفاصيل التي عُنيت الكاتبة بإبرازها.

وفي موضع آخر من القصّة يُلاحظُ الأمر ذاته: "كنت أحتاجه، الكذب، كما أحتاج أن أكون، أن أكون منهم، منهنّ ... طوني، جوليا، مها، أحتاجه كي أتسلّل من خيمة البداوة وأعيش منفاي المؤقّت بسلام... أحتاجه كي أقتل القبائل."[90]

وفي المجموعة الجديدة من مجموعات شيخة حليوى[91] **الطّلبيّة c345**، والتي تُعتبر مجموعة قصصيّة جديدة صدرت عام 2018؛ في هذه المجموعة تحديدًا؛ يُلاحَظ انشغال الكاتبة على لسان رواتها بالوصف؛ الذي قد يعطّل السّرد وحركته برغم وجود الأفعال الماضية والمضارعة

[87] انظر: حليوى، طلبيّة c345، 15.

[88] انظر: فورستر، أركان الرّواية، 1994.

[89] Bal, *Palestinian Literature and film in postcolonial* Feminist Perspective.

[90] راجح: حليوى، طلبيّة c345، 15.

[91] راجع: حليوى الطلبيّة c345، 7-8.

التي تسرّع السّرد بشكل عام. جاءت سلسة الأفعال الماضية والمضارعة في كثير من قصص هذه المجموعة؛ على شكل وصف؛ دون أن يلاحظ القارئ أنّ ثمّة وصفًا في هذا المكان أو ذاك من السّرد. وهذا الأمر الذي لم يُشر إليه باحث قام بتحليل أعمال شيخة حليوى من قبل يظهر جليًا في هذه المجموعة تحديدًا؛ تقول في قصّة "زيارة ليليّة" من هذه المجموعة:[92]

"كلّ ليلة يقطع أبي الطّريق من المقبرة إلى بيتنا. أسمع خطواته في الحديقة واتظاهر بالنّوم بينما هو يبحث عن عصاه التي يخبّئها في خزانتي أترك له الباب مفتوحًا، وألعب معه لعبة مسليّة؛ هو ينسى عينيه في القبر، وأنا أخبّئ العصا كلّ مرّة في مكان آخر".

أراقبه بنصف عين حتّى يعجز ثمّ يتكوّر على الأرض بائسًا متعبًا، أراقبه بنصف عين حتّى باب المقبرة قبل أن يستيقظ أهل البيت، يدخل بثقة وأمان؛ واراقبه من بعيد وهو يختفي بين القبور. لم أفكّر مرةً في التخلّص من العصا، كأن أرميها في النّهر، أو أكسرها على سور الحديقة، بل صرتُ أحرص عليها أكثر منذ بدأتْ زيارات أبي الليليّة. بعد كلّ زيارة، أشطب ندبة، تركتْها عصاهُ يومًا ما؛ واحدة على كتفي اليمنى، أخرى على ساقي اليُسرى، وندوباً صغيرة كثيرة موزّعة على جلدي، وتحتهُ.

أوشكتُ أن أشطبها جميعًا، إلاّ واحدة، تركتُها في ذيل القائمة، كُنتُ أجهل مكانها على جلدي أو تحته. زيارة واحدة منهُ وأخرة، وينتهي الأمر، وأشطبها كلهّا...

الوصف "يجمّد" الفعل السّرديّ بأفعاله المضارعة والماضية؛ لا سيّما حين ندرك أنّ الحديث عن فعل يتكرّر في "لا وعي الرّاوي" الذي يتخيّل أو يعيش "فانتازيا" خاصّة قد تعوّضه قيمة فقدان الوالد! الأحداث متكررّة؛ ولكن حين ندرك أنّ هذا المضارع المستمر هو ضرب من الفانتازيا أو هلوسات اللّا- وعي؛ حينها فقط يُخلَص للقول إنّ كلّ هذا المقطع وصف تعطّل فيه الزمن. لقد عمدت شيخة حليوى إلى ذلك بهدف إبراز عناصر الوصف وتبئيرها من خلال إسقاط الصّفة الأساسيّة للفعل السّرديّ وزمنيّته المتواترة! كلّ ذلك خدمة لإبراز قضيّة تعلّق الرّاوي بالوالد الرّاحل.

[92] راجع: حليوى، الطلبيّة c345، 7- 8.

يسيطر الانشغال بالوصف على هذه المجموعات القصصيّة؛ الوصف الذي يعطّل التّواتر الزّمني التّقليديّ الكرونولوجيّ؛ ويسعفه في ذلك أيضًا الحوار الذي يبطئ السّرد؛ ويعطّل كرونولوجيّة الزّمن؛ كلّ ذلك لينشغل القارئ حتمًا بالوصف وتفاصيله الدّقيقة "المُفرطة" المتعلّقة بالمكان والحدث والشّخوص؛ فهي بذلك تُبرز تفاصيل كثيرة أرادت أن يطّلع عليها القارئ؛ وتلك التّفاصيل لا يستطيع السّرد أن يفصّلها كلّها.

وإذا استُعرضتْ أمثلة أخرى؛ ظهرَ ذلك واضحًا في المجموعة القصصيّة **طلبيّة C345**:[93] "رأيتُهُ في عينَيْه أوّل مرةّ صادفتُهُ في الّشارع. لا يهمّ إن كان ذلك قبل أن هاجمهُ كلبٌ أسود عملاق، وهو في الثّامنة من عمرهِ حن كوّن فكرة غريزيّة عن الخوف وعن الكآبة، أو بعد ذلك حن صارت الفكرة حقيقة مؤلمة."

مهما حاول تصنُّع الّشجاعة في حضورنا، لم تنجح عيناه في إخفاء الرعب من كاب الحيّ القديمة والجديدة، أنا كُنتُ أرى رعبهُ بوضوح، وهو يُسرعُ الخطى، ولا يحيد نظرهُ عن الطّريق أمامهُ حتّى تصرّ المسافة آمنة بينه وبن الكلب، أيّ كلب، فرفع رأسه، ويعود إلى مشيته المتمهّلة.

لم يتوقّف عن سرد قصّتهِ بتفاصيلها كلهّا، وأنا جريحٌ طريح الأرض، أتابعهُ، وأتابع أنفاسي قبل الآخرة. حاولتُ أن أفسرّ له أنّ الكلاب ليست كلهّا واحدة، ولكنّه كان يسمعُ نفسهُ فقط:

"افهمني، ليس لخوفي عاقة بطفولتي الهّشّة وعزلتي أو تكالب الدّنيا عيّ، هو خوفٌ من أنني صرتُ قادرًا على التّحجّر والالتصاق بالجدران والشّوارع، حتّى إنني كُنتُ أعود أحياناً إلى البيت محمّلاً بغبار المارةّ في ذلك اليوم....

كلّ هذا الوصف الذي يسيطر على مجريات السّرد؛ يؤدّي وظيفة "قصديّة" بامتياز كما قلنا أعلاه؛ وهي إكساب القارئ تفاصيل مركزيّة كثيرة عن شخوص السّرد. وللإجمال نقول إنّ الوصف قد أشغل القارئ بتفاصيل سرديّة كثيرة، فقد انشغل القارئ بهذا الوصف دون

[93] راجع: حليوى، **الطلبيّة c345**، 8-9.

أن يشعر ببطء السّرد الذي يسيطر عليه في العادة تسلسل زمنيّ سريع يخلقه الفعل الماضي؛ وتسلسل زمني بطيء يخلقه الفعل المضارع. لقد قصدت الكاتبة إبطاء الزّمن لإشغال القارئ بالوصف.

الاستنتاجات

في المجموعات القصصيّة لشيخة حليوى؛ والتي تمّ تناولها في هذا البحث؛ تمّت ملاحظة تشكيلات زمنيّة مختلفة توظّفها شيخة حليوى؛ وقدّ خصّت لذلك تقنيّات مختلفة كالحوار والوصف؛ حتّى يشعر القارئ كأنّ التّتابع الزّمني غير موجود؛ أو أنّ التّسلسل الكرونولوجي للأحداث لم يعد كذلك؛ وهذا الوصف يؤدّي إلى كسر التّتابع الزّمني الطّبيعي؛ ولهذا الكسر وظائف مختلفة أساسها معلومات حول شخوص السّرد وعلاقتها بالفضاء السّردي من زمان ومكان؛ حيث أرادت حليوى تزويد القارئ بمعلومات حول واقع الشّخصيّة؛ هذا الخطاب المبني أساسًا على الوصف؛ لا بدّ أن يبثّر من جديد أفكارًا مختلفة أرادت الرّاوية ومن فوقها الكاتبة الحقيقيّة للنّص "تبئيرها"؛ أفكارًا تُظهر الخطاب الذّكوري- الأنثوي؛ وكأنّه خطاب بمثّلُ الصّوت النّسوي العام؛ وليس حكرًا على خطاب عابر في رواية؛ بمعنى أنّ خطاب حليوي يوحي بأنّه خطاب نسويّ عامّ.

وقد لوحِظَ في الأعمال السّرديّة لدى شيخة حليوى؛ وجود حذف؛ وهذا الحذف بلا شك فجوات؛ وهذه الفجوات تظهر لنا عدم وجود مقطع سردي يوافق مدّة معيّنة في الحكاية؛ بمعنى أنّ هناك نصّ قد حذف خلال هذه المدّة الزّمنيّة؛ تلك التي أشارت إليها الكاتبة على شكل علامات حذف مختلفة.

وقد انشغلت شيخة حليوى في سرديّتها بالوصف إلى درجة تعطيل الحركة السّرديّة! ففي مجموعتها القصصيّة **سيّدات العتمة**؛ وظّفت الكاتبة شيخة حليوى موضوعة الزّمن لتعبّر من خلالها عن موضوعاتها الحداثيّة؛ التي ابتعدت شيئا فشيئا عن القضيّة الأم؛ فاحتفلت الكاتبة وبمساعدة عنصر الزّمن؛ بموضوعات نسويّة؛ كهموم المرأة الجديدة.

قائمة المصادروالمراجع

إبراهيم، عبد الله. السّرديّة العربيّة الحديثة، *تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تقسيم النّشأة*. الدّار البيضاء: المركز الثّقافي العربيّ، 2003.

بن عليّة، نعيمة. *دلالة الزّمن في ثلاثيّة أحلام مستغانمي*. الجزائر: جامعة الجزائر: كليّة الآداب واللّغات، 2005.

جينيت، جيرار. *عودة إلى خطاب الحكاية*. ترجمة: محمّد معتصم. الدّار البيضاء: المركز الثّقافي العربي، 2000.

جينيت، جيرارد. *خطاب الحكاية*. ترجمة: محمّد معتصم وآخرون. الدّار البيضاء: مطبعة النّجاح الجديدة، 1996.

حليوى، شيخة. *الطلبيّة c345*. إيطاليا-ميلانو: دار المتوسّط، 2018.

حليوى؛ شيخة. *سيّدات العتمة*. الأردن: دار فضاءات، 2015.

دبل، إليزابيث. *الحبكة*. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. العراق: دار الرّشيد، 1981.

الدّيّوب، سمر. "الوصف في السّرد العربيّ القديم: منظر صيد لعبد الحميد الكاتب نموذجًا"، *دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها: مجلّة محكّمة* 29 (2019)، 115-136.

ريكور، بول. *الزّمان والسّرد*. ترجمه عن الفرنسيّة: جورج زيناتي. ط. 1. بيروت: دار الكتاب الجديد المتّحدة، 2006.

زيتوني، لطيف. *معجم مصطلحات نقد الرّواية*. بيروت: دار النّهار، 2002.

سالون، رامان. *النّظريّة الأدبيّة المعاصرة*. القاهرة: دار قباء، 1998.

سحنين، علي. "مقولة الزمن في الفكر الفلسفي الغربي القديم والحديث." *نتائج الفكر* 2.1 (2017): 265-288.

طودوروف، تزفتان. *الشّعريّة*. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. الدّار البيضاء: دار توبقال، 1987.

عبد العظيم، حاتم. "النّصّ السّردي وتفعيل القراءة." *فصول* 13 (1997)، 45-67.

عزّام، فؤاد. *شعريّة النّص السّردي: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر*. حيفا: مجمع اللّغة العربيّة، 2012.

غنايم، محمود. *المدار الصّعب؛ رحلة القصّة الفلسطينيّة في إسرائيل*. حيفا: منشورات سلسلة الكرمل، 1995.

فورستر، إ.م. *أركان الرّواية*. طرابلس: جروس برس، 1994.

قاسم، سيزا. *بناء الرّواية*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984.

ميرهوف، هانز. *الزّمن في الأدب*. ترجمة: أسعد رزّوق. القاهرة: مؤسّسة سجل العرب، 1972.

يقطين، سعيد. *قال الرّاوي*. الدّار البيضاء: المركز الثّقافي العربي، 1997.

يقطين، سعيد. *تحليل الخطاب الرّوائيّ، الزّمن، السّرد، التّبئير*. بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1989.

المراجع بالعبريّة

כינן-רימון, שולמית. *הפואטיקה של הסיפורת בימינו* . ספריית פועלים, 1984.

<u>المراجع باللّغة الإنجليزيّة</u>

Azab, M. A. "The Concept of Time in the Quran and the Old testament: A Linguistic Approach". *Alif: Journal of Comparative Poetics*, (1989),138–154

Abu-Laban, Ziyad. *The Internal Monologue of Naguib Mahfouz*. Amman: Dar Al-Yanabi`, Amman, 1994.

Alwitt, L. "Maintaining Attention to a Narrative Event" In: Shohov, S.P. (ed.) *Advances in Psychology Research*, vol. 18 (2002), 99–114.

Anesteh, Reza and others**.** "Investigation of the Narrative Time Discourse in Terms of the Structure and Semantics in the Novel 'Al-zaman al-Mouhesh' by Haidar Haidar."*Research in Arabic and Literature* 5 (2019). 35-44.

Bal, Anna. *Palestinian Literature and film in postcolonial* Feminist Perspective. New York: Routledge, 2012.

Bal, M. "The Laughing Mice or: on Focalization". *Poetic Today* 2:2 (1981), 22-56.

Baynham, Mike and others. "Narrative and Space/Time", *The Handbook of Narrative Analysis*, (2015), chapter 6.

Booth, W.C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University Chicago Press, 1961.

Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film.* University of Wisconsin Press, Madison, 1985.

Dahl, R. *Times forms and function*. Michigan: state University, 1971.

Dolezel, Lubomer. "A Scheme of Narrative Time". *In Semiotics of Arts.* Eds. Ladislav Mateka, 1976, 209-218.

Erlich, Victor. *Russian Formalism*. *The Hague*. Mouton: No Publisher, 1980.

Faraj, Joseph R. *Politics and Palestinian Literature in Exile: Gender Aesthetics and Resistance in the Short story*. London: London Middle East Institute: SOAS University of London, 2017.

Gerald, Prince. *Narrative Dictionary*. Translated by Sayed Obaid Hassan Omar. Beirut: Islamic Office, 2004.

Heidegger, Martin. *History of the concept of time: Prolegomena*. Vol. 717. United States of America: Indiana University Press, 1992.

Herman, Davidan and Others. *Narrative Theory*. Ohio: The Ohio State University Press, 2019.

Holdheim, William Wolfgang. *The hermeneutic mode: essays on time in literature and literary theory*. New York: Cornell University Press, 1984.

Johnson, Greg S. and Dan R. Stiver (eds.), 2013 *Paul Ricoeur and the Task of Political Philosophy*, Lanham, MD: Lexington Books.

Meyerhoff, Hans. *Time in literature*. California: University of California Press, 1960.

Mendilow, A.A. "The Position of Presence and Fiction", *Theory of Novel*. New York: The free Press, 1976.

Prince, Gerlad. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003.

Rimmon-Kenan, Shlomit. *Narrative Fiction*. London and New York: Methuen Co. Ltd, 1983.

Seldan, George. *Cricket in Times Square*. England: Paperback Square Fish, 2008.

Shklovsky, Victor. “Art as Technique” *Russian Formalist Criticism*. Nubraska: University Press, 1965, 3-24.

Speed, Richard J, "Oh Mr. Porter A Re-Appraisal of Competitive Strategy," *Marketing Intelligence and Planning*, 5-6 (1989), 8-11.

Taghavi, Mohammad and Andisheh Ghadirian. "Structural and narrative features of the anecdotes of the elders in Attar's Masnavi". *Journal of Mashhad Faculty of Language and Literature, Humanities, 160* (2012), 115-136.

Tomashvsky, Boris. “Thematics” in *Russian Formalist Criticism Four Essays*. Nebraska: University Press, 1965, 64-89.

Shklovsky, Victor. “Art as Technique” *Russian Formalist Criticism* (1965), 3-24.

The Handbook of Narrative Analysis. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.