

السنة الجامعية: 2020-2019

إهداء

إلى التي علمتني معاني الحياة وقادتني نحو التألق دوماً، أمي
إل سندي وأمني وأماني، أبي الغالي
إلى شعلة النور التي تسكن فؤادي، مهجة قلبي، أخي محمد الأمين
إلى رفيقة دربي التي لم تتخلني يوماً عني، سارة.
إلى أميرتي المدللة يسرى
إلى صاحبة القلب الطيب أستاذ
إلى الأمل والحافز، ابن خالتي الذي لم ير النور بعد، زين عبد الرؤوف

مقدمة

يعدّ الأدب مجالا واسعا تبداع فيه الذات البشريّة، ويعبّر الأديب من خلاله عن الأفكار الّتي تسكن عقله، والأشجان الموجودة في روحه بلغة تفوق اللّسان العادي للبشر روعة وجمالا.

إنّ عالم الأعمال الأدبيّة مستمدّ من الواقع فالحياة بشتّى تجلّياتها هي المادّة الخام للفنّ عامّة والأدب بوجه خاص، لكن مع هذا فإنّ الفنّان دوما ما يسعى إلى الارتقاء من عمق الواقع إلى أعلى درجات الخيال، سواء عبر الشّعريّة، أي باستعمال لغة غير مباشرة خلاف تلك الّتي تتداول في الحياة اليوميّة، أو من خلال طريقة بناء النّص والّتي يعتبر السرد أهمّ مظهر لها وهو يعني الكيفيّة الّتي يستخدمها المؤلّف في صياغته لنصّه الإبداعي.

إنّ من أهمّ عناصر السرد الزّمان والمكان، فأيّ حدث في الوجود واقع في هاتين الإحداثيتين، ولقد كان لهما حظّ وافر من الدّراسات فلقد حاول الباحثين معرفة كنههما وأثرهما على الأعمال الفنيّة، لكنّ أغلب هذه الدّراسات كانت تنطرق إلى كلّ عنصر لوحده، ولطالما كانت الأهميّة تمنح للزّمن بصفة أكبر، استمرّ الوضع على حاله إلى أن انجذب المفكّر الروسي ميخائيل باختين نحو نظريّة أينشتاين النسبيّة الّتي تقول بأنّ الزّمان هو بعد رابع للمكان، أي أنّ هذين العنصرين متراكبين، بالتّالي وجب دراستهما على هذا النّحو أي بدون فصل، فظهر بهذا المصطلح الكرونوتوب الّذي جعل الزّمان والمكان عنصرا واحدا متراكبا مرتبطا بالحدث الّذي تتعلّق به الشّخصيّات.

وسمنا بحثنا بعنوان الحمولة المعرفيّة للكرونوتوب في قصّة الجنوب العميق لألبيرتو مورافيا إنّ كلّ مقولة علميّة كانت أم فلسفيّة تحمل في ثناياها معرفة محدّدة سواء ظاهرة أم ضمنيّة وعلينا نحن كباحثين استنباط تلك المعاني، وهذا ما حاولت فعله في هذا البحث.

وقع اختياري على هذا الموضوع لسببين، أولهما أنّي مذ دخلت كليّة الأدب بتيّزي وزو لفت انتباهي في الحياة الواقعيّة أثر الزّمكان على حياتي وعلى تفكيري وحتّى على هالتي،

لذا ظلّ هذا الموضوع يشغل حيّزاً من تفكيري، وعند بحثي عن مدوّنة أقيم عليها دراستي وجدت بتوجيه من أستاذي المشرف قصّة "الجنوب العميق" التي تتجلّى فيها فكرتي حول الزّمكان بشكل واضح لذا قرّرت الاشتغال على هذا الموضوع في قصّة مورافيا، أمّا السّبب الثّاني فهو عدم نيل الكرونوتوب -كونه موضوعاً أدبيّاً- حظّه عربيّاً من الدّراسة والاهتمام وهذا ما حفّزني لمحاولة تقديم شيء جديد نسبياً للدّراسات العربيّة.

انطلقنا في بحثنا من إشكاليات معيّنة، تتمثّل في: ما هو الكرونوتوب؟ وعند طرح هذا التّساؤل راودتنا أسئلة أخرى منها: ما هو الزّمن؟ وماذا يعني المكان؟ وكيف يؤثّر الزّمكان على شخصيات العمل القصصي وأحداثه؟ وماهي المشاعر التي يخلقها؟

للإجابة على هذه التّساؤلات انتهجنا خطّة بحث معيّنة، استهللناها بمقدمة ثم مدخل معنون ب: مرجعيات الزمان والمكان وتحولاتهما سردياً ثم فصل نظري ضمّن مفاهيم البحث ابتداء بالزمان فالمكان ثم الكرونوتوب وبعده فصل تطبيقي مقسم الى أربعة مباحث؛ الأول بعنوان قراءة في العتبات وتكلّمت فيه عن العنوان والثاني أثر الكرونوتوب على الشخصيات والثالث أثر الكرونوتوب على الأحداث والرابع المشاعر التي يفجرها الزمكان، وفي الأخير حررنا خاتمة أوردنا فيها نتائج بحثنا.

اتبعنا لتجسيد هذه الخطة المنهج التحليلي الوصفي لأنه الأقرب الى هذه الدراسة، اعتمدنا على عدة مصادر ومراجع عربيّة وأجنبيّة منها: جماليات المكان "لغاستون باشلار" وأشكال الزمان والمكان في الرواية "لميخائيل باختين"، وفي المنهجية اتبعنا خطوات كتاب أسئلة في المنهجية لأمنة بلعلّ.

لا يكاد يخلو أي بحث من الصعوبات والعراقيل، أهم تلك التي صادفتنا متمثلة في نقص المراجع حول الموضوع خاصة باللغة العربية ورداءة الترجمة فيما يخص المدونة.

أتوجه لله سبحانه بخالص الشكر فلولا فضله لما اكتمل هذا العمل ثم الى الأستاذ المشرف الذي حرص رغم الظروف الصعبة أن يكون هذا البحث مكتملا والى كل من ساعدني بالتوجيهات والمعلومات

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أتمنى أن يصل هذا البحث إلى الغاية المرجوة منه، وأن يضيف شيئا جديدا على الساحة الفكرية العربية.

مدخل:

مرجعيات الزّمان والمكان وتحولاتهما سرديّاً:

تعدّ مجالات العلوم الفيزيائية من أبرز المجالات التي تهتمّ بالزّمن والمكان، فهناك عدّة نظريّات (اينشتاين، نيوتن..) ولكن «التّفاعل مكان/زّمان لا يطرح في الفيزياء وحدها، بل إنّ علم النّفس السّريري أعطى أيضاً هذا التّفاعل حقّه من التّقدير، فقد اعتمد التّحليل النّفسي على تاريخية المريض وفضاءه العقلي، واعتمد علم النّفس الاجتماعي الموريني على (هنا والآن) من فضاء الجماعة وحتىّ ذلك المكان/الزّمان (العبوري) الذي اقترحه بوجه خاص وينيكوت»¹؛ ونلاحظ من هنا أنّ دراسة الزّمن داخل الأعمال السردية يجب أن تسبقه معرفة عامّة بمرجعيات اشتغال هذين المفهومين في المجالات الأخرى.

إنّ هذا النّص لا يعني أنّ مفهومي الزّمان والمكان انطلقا من فضاء واحد هو الفيزياء لوحده فذلك الفلسفة بوصفها أمّا للفيزياء، فالفلسفة النّسبية «أفادت كلّ العلوم وأعطت دفعة جديدة للفكر الإنساني تجاه الفيزياء الحديثة التي تدعو إلى أنّ الزّمن والمكان هما شيئان متّصلان»²؛ فالعقل البشري إلى وقت قريب كان ينظر إلى الزّمان والمكان على أنّهما عنصرين منفصلين، ولكن ومع دخول عصر الحداثة تغيّرت هذه النّظرة بفضل تطوّر العلوم مثبتة أنّهما كلّ مترابك.

تبيّن لنا من الاطلاع على عدّة مراجع أنّ مفهومي الزّمان والمكان كانا حاضرين وفق تصوّرات مختلفة ومتباينة ومتناقضة في كثير من الأحيان، بحيث «يمثّل الزّمان والمكان على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية الإحداثيات الأساسيّة التي تحدّد الأشياء الفيزيقيّة فنستطيع أنّ نميّز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أنّ نحدّد الحوادث من خلال تأريخ حضورها»³؛ فالملاحظ أنّه عبر الزّمان والمكان نفهم وجودنا ويتعمّق إحساسنا بما يدور حولنا ومن جهة أخرى فإنّ الزّمان والمكان موجودان لوجودنا؛ أي

¹ - مجموعة من المؤلّفين، الزّمان والمكان اليوم، تر: محمّد وائل بشير الأتاس، ص 06.

² - شعيب حليفي، شعريّة الرواية الفانتاستيكية، دط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 182.

³ - مجموعة مؤلّفين، جماليات المكان، دط، عيون، دت، ص 60.

أنّ علاقة الإنسان بالزّمان والمكان تراكبيّة، وبما أنّ السّرد «هو طريقة قصّ أخبار حقيقيّة كانت أم خياليّة»¹؛ فإنّه ولا بدّ أنّ يكون للزّمان والمكان حظاً وافراً في بنيته، لأنّ الحدث بصفة عامّة هو فعل أو مجموعة من الأفعال تستوجب الحركة، والتي من غير الممكن أن لا تؤطر في زمان ومكان معيّنين، ومن خلال هذه العلاقة اللامتناهية في التشابك يتبيّن لنا مدى اهميّة الزّمان والمكان في النّصّ السّردى.

بدأ اهتمام الباحثين بالسّرد ابتداء من عشرينات القرن الماضي، تزامناً مع جهود الشّكلانيين الروس الذين رفضوا أسس الدّراسات الادبيّة السّابقة، التي كانت تحلّل الأعمال الادبيّة انطلاقاً من المؤلّف ومحيطه الخارجى، لأنّ الأدب في ذلك الوقت اعتبر مرآة تعكس الواقع. لكنّ مجموعة من الشّكلانيين ارتأوا بأنّ الأولويّة يجب أن تكون للنّصّ في ذاته ولذاته من خلال دراستهم لأدبيّة الأدب أي ما يجعل من الأدب أدباً وإهمالهم لكلّ ما هو خارج عن نطاق النّصّ، لأنّ الذي جذبهم هو اللّغة الشعريّة في الأدب دون المقوّمات الأخرى، فالملاحظ أنّ أبحاثهم المتعلّقة بالزّمان والمكان ركّزت على عنصر الزّمان بشكل كبير على عكس المكان، كما لم يتطرّقوا لهذين العنصرين على أساس الترابط الذي يجمعهما، وانطلاقاً من آرائهم عرّف تشومافسكي Tomachevski السّرد عبر تفصيله بين زمن القصّة وزمن السّرد².

درس الباحث البنيوي فلاديمير بروب F.PROPE بالسّرد عبر ما يعرف بالوظائف، في «محاولة مسألة النّصّ السّردى بإخضاع الحكاية الخرافية إلى الدّراسة من خلال البنية الشّكليّة للكشف عن الخصائص الفنيّة التي ميّزت الخطاب السّردى عن غيره من الخطابات

¹ - سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة، ط1، الدّار التّونسيّة للنّشر، 1985، ص77-78.

² - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائى، ط3، المركز الثقافى العربى للطباعة والنّشر والتوزيع، المغرب، 1997، ص30.

«¹؛ فالمستنتج أنّ بروب درس الحكاية الشعبيّة عبر الشخصيات أو بالأحرى عبر الإنجازات التي تقوم بها الشخصيات داخل النصّ السّردى، وكما نرى فإنّ المكان هنا لم يحض بتلك الأهميّة البالغة إنّما درس كعنصر مستقلّ إلى جانب الزّمان.

يعتبر جيرار جنيت من أبرز الباحثين الذين اهتمّوا بمجال السّرد، وكان للزّمن في دراساته نصيباً لا بأس به، لكن المتعمّق في أبحاثه يجد أنّه كذلك درس الزّمن لوحده منفصلاً عن المكان وفي المقابل أهمل المكان.

إنّ مظاهر السّرد على تطوّرها بين آراء النّقّاد والكتّاب تناولت الزّمان والمكان كلّ على حدى، إلى أن حدثت نقطة تحوّل هامّة في تاريخ دراسة السّرد متمثّلة في آراء المفكّر الروسي ميخائيل باختين الذي اقرّ بأنّ الزّمان والفضاء كلّ لا يتجزّأ من خلال قوله: "ففي كلّ حدث هناك فضاء/زمان باعتبارهما وحدة يستحيل فصلها"²؛ فكانت هذه الفكرة حجر الأساس لكلّ الدّراسات السّردية اللاحقة، فعوض أن يدرس الزّمان والمكان في السّرد كلّ على حدى، شملهما باختين في مصطلح الكرونوتوب الذي يعني ترابطاً بين الزّمان والمكان والأحداث.

¹ - حشلافي لخضر، بديرينة فاطمة، السّيميائيات السّردية من فلاديمير بروب إلى غريماس، مجلّة مقاليد، العدد9، الجزائر، 2015، ص76.

² - شعيب حليفي، مرجع سابق، ص183.

الفصل الأول:

إضاءة حول مفاهيم البحث

- (1) البحث الأول : الزمن
- (2) البحث الثاني: المكان
- (3) البحث الثالث : الكرونوتوب

تعتبر المفاهيم النظرية أعمدة أي بحث، فكل ما في الوجود يسير وفق نظريات محددة تؤطره وتحدد مجاله ومقاصده، والاستناد على ما نظره المفكرون هو ميز الأبحاث العلمية؛ لأنّ هذا يعني أنّ الباحث ارتكز على آراء مفسّرة ومتعارف عليها، ولم ينطلق من مجرد ملاحظات ذاتية، فكل بحث أيا كان مجاله يجب أن يقوم على دراسات سابقة، وهذا ما يجعل عجلة المعرفة دوماً في تقدّم متواصل، لذا سنقوم في هذا الفصل بتبيان أبرز المفاهيم التي قامت عليها دراستنا وهي الزمان والمكان والكرونوتوب.

1. الزمن:

يعد الزمن من المقومات الأساسية للأدب، لأنّ هذا الأخير كغيره من الفنون مبني على أساس معين وهو التعبير عن الواقع، الذي يشكل الزمن عنصراً هاماً فيه، ولما كانت القصة أكثر الأجناس الأدبية اقتراباً من الواقع، كان الزمن فيها أكثر تجلياً.

1.1. مفهوم الزمان:

1.1.1 لغة:

يعتبر الزمان من المفاهيم التي شغلت الذهن البشري منذ الأزل، لأنّه من الأشياء الأولى التي وعّاها الإنسان سواء في ذاته أو في محيطه الخارجي، وكلّما ارتقى العقل البشري فكراً كان لمفهوم الزمن حظاً أوفر من العمق، لكن ومع تطوّر ذهنيّة البشر إلا أنّ الباحثين لم يستطيعوا ضبط مفهوم دقيق له، ففي المعاجم العربيّة نجد أنّه:

- ورد في لسان العرب : «(زمن): الزمن والزمان، اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمن الشيء طال عليه الزمان والاسم من ذلك الزمن والزمنة»¹؛ فابن المنظور رأى أنّ الزمن هو الوقت أو المدة التي يحدث فيها شيء ما، أي أنّه مندمج بصفة تامّة في الحياة فهو جزء لا يتجزأ منها.

- وجاء كذلك في المعجم الوسيط: «الزمان، الوقت قليله وكثيره ويقال: السّنة أربعة أزمنة، أقسام أو فصول، جمعه أزمنة وأزمن، الزمن: الزمان ويقال زمن زامن: شديد»²؛ نرى أنّ هذا التعريف منطلق من تقسيم الظواهر الزمنيّة الخارجيّة التي تحيط بالإنسان، إلا أنّه قاصر نوعاً ما لأنّ الزمن ليس متعلّقاً بتلك الظواهر على وجه الخصوص إنّما هو أشمل من ذلك.

¹ - ابن المنظور، لسان العرب، مج3، دط، دار المعارف، مصر، دت، ص 1867.

² - لجنة مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4 مكتبة الشرق الدّوليّة، مصر، 2004، ص401.

وضع فلاسفة اليونان تعريفات عديدة للزمن نستخلص منها أنه مرتبط بالتغير والحركة التي تدلّ على وجوده وهي في الواقع مقدار الحركة ومقياسها وليس الحركة نفسها إلا أنّ الحركة أو التغير كائن في الشيء نفسه وحده في حين يكون الزمان في كلّ مكان وفي كلّ الأشياء¹ ؛ وهذا يعني أنّ الزمن ليس كما يعتقد البعض حركة الإنسان في ذاته أو ما حوله إنّما هو القيمة التي نقيس من خلالها مدّة الحركة، ولا يمكن له أن يكون حركة شيء معيّن لأنّه موجود ومتعلّق بأشياء عدّة.

قالت مها حسن القصاروي «الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث، بمعنى أنّه يتحدّد بوقائع حياة الإنسان والظواهر الطّبيعيّة وحوادثها وليس العكس»²؛ أي أنّ الأزمنة متعلّقة بمجريات الأحداث، فهي غير منفصلة عنها.

2.1.1. اصطلاحاً:

يعتبر الزمن في الاصطلاح السردّي خيطاً وهمياً مسيطراً على كلّ الأنشطة والأفكار، وبعد مفهومه متبايناً لدى الهيئات العلميّة، هذا لأنّه من المفاهيم المجردة التي لا يمكننا تحسّسها، لكنّنا ندركه عبر ما يحيط بنا³؛ أي أنّ علاقة الإنسان بمحيطه هي التي تسمح له باستشعار هذا المفهوم الرّبقي.

عرّفه عبد المالك مرتاض بقوله: «زمن الأحياء والأشياء فتتأثّر بماضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس والزمن كالأكسجين يعايشنا في كلّ لحظة من حياتنا، وكلّ مكان من

¹ - مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربيّة، ط1، مؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2004، ص36.

² - منير بهار العتيبي، البنية الزمكانية في روايات وليد الرّحيب، أطروحة ماجستير، ص20.

³ - مجهول، مفهوم الزمن القصصي PDF، ص3.

حركاتنا غير أننا لا نحسّ به ولا نستطيع أن نلمسه أو نراه»¹؛ إنّ للزّمن عبر هذا التعريف صفتين بارزتين: أولاًهما أنّ الزّمن غير قابل للتّجليّ وهذا ما يجعل الوصول إلى كنهه شبه مستحيل، أمّا الثّانية فتمثّلة في أنّ الزّمن يتمظهر في كلّ ذرّة من الوجود، وهذا ما جعله على تجريده مفهوماً ولو بنسبة معيّنة.

التعمق في معاني السرد يجعلنا نلاحظ أنه وكلّما «زادت خبرة الإنسان -الكاتب- في الحياة ازداد وعيه بالزّمن، ويؤثّر ذلك في حياته الأدبيّة والفكريّة، فالزّمن كامن في وعي كلّ إنسان غير أنّ كمونه في وعي المبدع أشدّ إيلافاً، وأعمق مدى وهو (الزّمن) في جانبه النفسي كما قال برغيسون معطى مباشر في وجداننا»²؛ إنّ هذا القول يتدرّج من الوعي العام للنّاس بالزّمن وصولاً إلى وعي فئة معيّنة به، وهم أصحاب الفن، فإذا كانت خبرة النّاس في الحياة تجعلهم أقرب إلى فهم الزّمن ومعرفة قيمته فإنّ المبدعين كذوات أكثر فهماً للعالم وأقرب إلى فهمه دون غيرهم فهم من باب أولى أكثر شعوراً بمعناه.

أما من زاوية سردية فإنّ «الزّمن يرتبط بالسرد ارتباطاً وثيقاً، إذ لا سرد بلا زمن، وهذا الارتباط الوثيق بين السرد والزّمن هو الذي منح الزّمن أهميّته الكبيرة في الرواية بوصفها فنّاً سردياً بالدرجة الأولى ويشكّل الزّمن أحد أهمّ عناصرها ويترتّب عليه التّشويق والإيقاع والديمومة حتّى يمكن القول إنّ الزّمن هو القصّة وهي تتشكّل، وهو الإيقاع في نموّها»³؛ إنّ الزّمن بهذا المعنى هو القلب النّابض للعمل السردّي الذي من خلاله تتطوّر الأحداث وتنتامي.

¹ - عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرواية بحث في تقنيات السرد، دع، عالم المعرفة، 1998، ص201.

² - رايح الأطرش، مفهوم الزّمن في الفكر والأدب، دع، مجلة العلوم الإنسانية، 2006، ص10

³ - منير العتيبي، البنية الزّمكانية في رواية وليد الرّحيب، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، ص14.

2.1. إضاءة حول مفهوم هيديجر للزمن:

يعدّ مارتن هيديجر Martin Heidegger (ت 1976) من أبرز الفلاسفة الألمان الذين شغفوا بالبحث عن معنى الوجود، وكان الزمن من أهمّ المقولات التي خصّص لها محاضرات عدّة، وألّف حولها كتباً.

كانت مقارنة هيديجر للزمن متوازية مع منظور اللاهوت له، الذي درس الزمن انطلاقاً من الأبدي ومع المنظور الفلسفي الذي بحث في الزمن انطلاقاً من الزمن نفسه بغية بلورته في نسق من القضايا ذات الصّلاحية الكونيّة حيث يتعلّق الزمن مع جملة من المعقولات الأخرى، وكان اعتقاد هيديجر بأنّ الدين والفلسفة لم يتمكّنا من ضبط هذا المفهوم وشرحه ممّا دفعه إلى أخذ هذه المهمّة على عاتقه¹.

إنّ من بين الأشياء التي درس من خلالها هيديجر الزمن هي العدم حيث قال: «والزمن يقوم في الإعدام المستمر فلولا إعدام الماضي لما كان الحاضر ولولا إعدام الحاضر فلن يتحقّق المستقبل ولا بدّ من إعدام المستقبل ليصبح حاضراً»²؛ قد نستطيع فهم هذا الكلام عبر مصطلح الاستمرار، فالذي يجعلنا نفهم وجود الزمن هو مرور الوقت وعدم توقّفه، فكلّ لحظة تأتي تمحي سابقتها من الوجود، ويمكن تمثيل هذا بصفة تعرّض لها الإنسان فكلّما مرّ الوقت يقلّ إحساسه بالألم، وقلة الإحساس هنا تدلّ على جريان الوقت.

وقد شرح كذلك الفيلسوف هيديجر في إحدى محاضراته حول "الزمن والوجود" عن العلاقة التي تجمع بينهما، حيث قال: «نحن نشير للزمن حين نقول أنّ لكلّ شيء زمنه الخاص؛ هذا يعني أنّ كلّ موجود كان أو سيكون يأتي ويرحل في الوقت المناسب لرحيله

¹ - ربيع شلهوب، "مفهوم الزمان"، موقع نشر المحرر، <http://www.nachrat.com>

² - عبدالرحمان بدوي، الزمن في المذهب الوجودي، مجلّة عالم الفكر، المجلّد، ع2، ص192.

وببقى لمدة زمنية، في الوقت المخصّص له، لكل شيء زمنه الخاص»¹؛ إنّ هذا الطرح تابع لما يسمّى بدورة الحياة، ففي الملاحظ أنّ كلّ عناصر الكون تمرّ من المراحل نفسها مع أنّ المدة تختلف من شيء لآخر إلا أنّ النسق نفسه لا يتغيّر وقد استخلص أنّ «الكيونة والزمن يحدّدان بعضهما البعض ولكن بطريقة لا تكون فيها الكيونة زمنية ولا أن يكون الزمن موجوداً»² فهو يرى أنّ الوجود ليس موجوداً وأنّ الزمن ليس زمناً، والزمن عنده هو نحن.

3.1. أشكال الزمن السردّي:

كان للشكلانيين الروس الفضل الأكبر في دراسة زمن السرد منذ عشرينات القرن الماضي، فقد فصل "تشوماسوفسكي" (Tomachevski) في مصطلحي المتن الحكائي والسرد الحكائي قائلاً: «فالأول لا بدّ له من زمن ومنطق ينظّم الأحداث التي يتضمّنهما أمّا الثاني فلا يابه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديّمها للقارئ تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل»³؛ إنّ الزمن في المتن الحكائي خاضع لقانون الطبيعة وهذا ما يجعله غير قابل لأيّ تحريف، أمّا في السرد الحكائي فإنّه قابل للتغيير نظراً لما تستوجب جمالية النص، وقد انطلق تزيفطان تودوروف (Tzvetan Todorov) من آراء الشكلانيين الروس في تشكيله لطرحه الخاص، وميّز في مقولات السرد سنة 1966 بين زمن القصة وزمن الخطاب ورأى أنّ «زمن الخطاب خطّي بينما زمن القصة متعدّد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد... غير أنّ ما يحصل في غالب الأحيان هو أنّ المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية»⁴؛ ممّا يعني أنّ مقاصد القصّ هي ما يدفع الكاتب لاستعمال التحريف الزمني

¹ - يوتيوب، محاضرة مارتن هيدجر حول الكيونة والزمن 1992،

<https://www.youtube.com/watch?v=YcPDbG2r2rc>

² - نفس المرجع السابق.

³ - Formaliste russe, Théorie de la littérature, Ed Seuil, 1965, p267-268.

⁴ - رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص55.

ونلاحظ أنّ تودوروف جعل الزمن في السرد نوعين وهما الزمن الداخلي الذي يتفرّع عنه زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة، «فzمن القصة هو الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد هو المرتبط بعملية التلّفz ثمّ زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص»¹؛ كانت هذه الأزمن داخلية لأنّها متعلّقة بالعمل الأدبي في ذاته ولذاته بعيدا عن كلّ ما يحيط به، أمّا النوع الثّاني فهو الزمن الخارجي وينقسم بدوره إلى ثلاثة أزمنة وهي زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي؛ الأول هو المرحلة الثقافيّة والأنظمة التمثيليّة التي ينتمي إليها المؤلّف، فكلّ كاتب زمنه الخاص الذي ينتمي إليه والذي يشكّل أولى دعائم أعماله، فذلك الاندماج بين المؤلّف وعصره هو ما يشكّل لنا الخصائص الفنيّة الأولى للعمل الإبداعي، والثّاني هو المسؤول عن التفسيرات الجديدة، والقارئ يكون تحت تأثيره، لكلّ قارئ تفسيره الخاص للعمل السردّي وهذا نابع من الزمن الذي يحيا فيه، فكلّ فترة زمنيّة تلزمنّا بأنّ نقرأ العمل على نحو جديد، والثّالث يظهر علاقة التخييل بالواقع وهو ما نجده في الأعمال التاريخيّة على وجه الخصوص².

4.1 المفارقات الزمنيّة:

إنّ الزمن في النصّ السردّي غير ثابت وقد عبّر جيرار جينيت عن هذا التباين عبر مصطلح المفارقة التي «هي مختلف أشكال التّنافر والانحراف بين ترتيب أحداث الخطاب وأحداث القصة»³؛ إنّ حريّة السارد في ترتيب أحداث القصة هي التي خلقت هذا النظام الزمني في الأعمال السرديّة والذي يعني «دراسة التّرتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنيّة في الخطاب السردّي»⁴؛ أي أنّنا في استنباطنا للمفارقات

¹ - حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي الزمن الشخصية الفضاء، دط، المركز الثقافي العربي، لبنان، دت، ص114.

² - ينظر المرجع نفسه الصّفحة نفسها.

³ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمّد معتمد وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص47.

⁴ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص47.

نحاول استظهار أزمنة الحكاية وأزمنة الخطاب أو بالأحرى دراسة زمن السرد عبر زمن القصة، لأنّ زمن القصة ثابت يستحيل تغييره أمّا الآخر فليس خاضعا لأيّ ترتيب منطقي.

تعدّ استحالة التّطابق بين زمن الخطاب أحادي البعد وزمن التّخييل المتعدّد الأبعاد هي ما أنتج المفارقات الزمنية الواقعة على خطّ السرد؛ إنّ التّخييل الذي يعدّ من أبرز مشكلات الخطاب السردّي هو المحرّك الأوّل لظهور المفارقات، «فالراوي قد يبدأ السرد في بعض الأحيان وفق تسلسل الأحداث وقد يقطعه بعد ذلك ليعود إلى وقائع تأتي سابقة لترتيب السرد عن مكانها الطّبيعي لزمن القصة وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطّبيعي في زمن القصة»¹؛ أي أنّ المفارقة تأتي في شكلين: استرجاع لأحداث مضت أو استباق لأحداث لم تحدث بعد، وهذا ما شرحه محمّد بوعزة قائلا: «المفارقات الزمنية إمّا أن تكون استرجاعا *Analèpse* لأحداث ماضية، لحظة الحاضر أو استباقا *Pralèpse* لأحداث لاحقة»²، وهذا التعريف على اختصاره جدّ واضح.

الاسترجاع: يعد الاسترجاع «تقنية زمنية يستطيع السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد»³؛ أي أنّه يوقف السرد ليرجع بالقارئ إلى أحداث قد وقعت من قبل، «ويقوم فضلا عن دوره في تخليص السرد من الرّتابة والخطيّة والكشف عن عمق التّطوّر الحاصل في الحدث والتّنقّل بالشّخصيّة بين الماضي والحاضر - بتمكين القارئ من رؤية الآتي في ظلّ معطيات الحاضر واسترجاع الماضي؛ كي تكون

¹ - حميد لحميداني، بنية النّص السردّي من منظور النّقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر، المغرب، 1991، ص72.

² - محمّد بوعزة تحليل النّص السردّي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص89.

³ - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردّي، دط، سلسلة المعرفة، 1995، ص217.

رؤياه من ثمّ رؤية واضحة وصحيحة»¹؛ أي أنّ الغاية منه مستخلصة في جانبين: الأول إضفاء الحيويّة على النصّ السّردى وتفايدي وقوع القارئ في الملل والثاني تقريب الأحداث للمتلقّي حتّى لا يشعر بالتشوّت، والاسترجاع نوعان أساسيان:

- الاسترجاع الخارجى: وقد عرّفه جيرار جينيت ب: «ذلك الاسترجاع الذي تظلّ سعته كلّها، خارج سعة الحكاية الأولى»²؛ أي أنّ هذا النوع من الاستدكار خاص بأحداث جرت قبل بداية زمن الحكى، فقد يبدأ المؤلّف القصّة مثلاً منذ زمن شباب البطل فيكون الاسترجاع الخارجى بالتحدّث عن طفولة البطل أو شيء من مراهقته.

- الاسترجاع الداخلى: عرّفه جيرار جينيت كالتّالى: «حقله الزّمنى متضمّن في الحقل الزّمنى للحكاية الأولى»³؛ والذي يعنى أنّ المؤلّف هنا يسترجع أحداث ماضية جرت لكنّها غير خارجة عن بداية القص، فهي واردة بعده.

الاستباق: تبدأ العديد من الأعمال الإبداعية بأحداث النهاية، فيذكر الكاتب لمحة عمّا سيحصل ويعرّف على أنّه «تقنية من تقنيات المفارقة السّردية، وفيها يقوم الكاتب بالقفز إلى المستقبل وبالتالي التّطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكى إنّّه كما يرى ديفيد لودج الرّؤية المتوقّعة لما سيحدث في المستقبل بحيث يتوقّع الراوى وقوع أحداث قبل تحقّقها في زمن السّرد ونصطدم أمام ترتيب غير طبيعى»⁴؛ إنّ هذه التّقنية تحمل الكثير من التّشويق للعمل السّردى وتجعل القارئ مثلهما لمعرفة تفاصيل الأحداث المستبقة.

¹ - مها قصرأوى، مرجع سابق، ص194.

² - جيرار جينيت، مرجع سابق، ص60.

³ - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

⁴ - سهام سدير، بنية الزّمان والمكان في قصص الحديث النّبوى الشّريف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، ص31.

5.1 . تقنيات الحركة السردية:

تستلزم الضرورة السردية أن يتبع المؤلف بعض التقنيات لتسيير السرد، فتارة يسرع السرد وتارة يبطؤه

1.5.1. تسريع السرد:

يستطيع الكاتب تسريع الأحداث إن كانت غير مهمة، أو إذا رأى أنه بذكرها سيمل القارئ وذلك عبر:

الخلاصة: تعني تلخيص فترة زمنية كاملة وتعرّف ب: «اختزال عدّة أيّام وأشهر أو سنوات من الأحداث في مقاطع أو صفحات معدودة دون التعرّض للتفاصيل حول تلك المدّة الزمنية»¹؛ فالكاتب من خلالها يمنحنا معلومات حول الأحداث لكن بتركيز عال؛ أي بعدم التطرّق بتاتا للأحداث غير المهمة.

الحذف: تقنية يستخدمها المؤلف لتسريع السرد ويسمّى كذلك القطع وهو حذف فترة من زمن القصة وعدم الإشارة لما وقع فيها مع الاكتفاء بتحديد العبارات الزمنية التي تدلّ على حذف الفترة المحكيّة².

يرى جيرار جينيت أنّ ثمة نوعان من القطع الأوّل صريح وهو منقسم إلى شطرين: المحدّد وغير المحدّد في الأوّل يذكر الكاتب مدّة القطع كقوله بعد مرور سنة أمّا في الثاني فيكتفي بقول بعد مرور مدّة زمنية، أمّ القطع الضمني فاستكشافه واقع على القارئ لأنّه غير موجود في السرد بشكل صريح³.

¹ - ينظر حميد لحميداني، بنية النصّ السردية، ص76.

² - ينظر المرجع نفسه، ص 32.

³ - ينظر مقدودة بالواضح، الفضاء الزماني والمكاني في رواية إبراهيم الكوني، مذكرة لنيل شهادة ماستر، ص38.

2.5.1. تبطيء السرد:

إنّ تبطيء السرد يعني أن يجعل المؤلف الأحداث تبدو أكثر طولاً، ويكون هذا بفتح المجال لعناصر أخرى

المشهد: Scène : يتوقف السرد في المشهد ليتم تسليط الضوء على الشخصيات و» يتمظهر المشهد بصفة خاصة في الحوار كما لو كانت الصورة الحكائية تبدو عياناً للقراء من منطلق الحوار الذي تعطي فيه الشخصيات بؤرة الحدث فيبدو غياب الراوي غياباً كلياً وفي هذا النمط الزمني يكاد يتطابق زمن القصة بزمن الحكاية»¹؛ يكاد عند هذه النقطة أن يكون زمن السرد موافقاً لزمن القصة، وتستعمل هذه التقنية لتقريب الشخصية من المتلقي، فالحوارات الداخلية هي التي تجعل القراء يفهمون طبيعة تفكير الشخصيات.

الوقفة: Pause: تكون في مسار السرد الروائي توقّفات مهيمنة يحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرة الزمنية ويعطّل حركتها»²؛ بحيث أنّ السارد يلتجأ إلى وصف الشخصيات أو الإطارات المكانية للعمل السردى فيمقابل هذا نجد توقفاً كلياً للسرد، وإلى جانب كون الوصف من التقنيات الزمانية فإننا نلاحظ أنّه يؤدي وظائف جمالية فتتشكّل عبره وقفة يرتاح فيها القارئ من تواتر السرد، وتتفتح من خلالها مخيلته فيزداد حماسه لإكمال العمل.

نستخلص أنّ الأعمال السردية لا تقوم دون هذه التقنيات الزمنية، لأنّها تلعب دوراً هاماً في جعل القصة بعيدة عن كونها أحداث تروى فقط، إنّما من خلالها يخلق رابط شعوري بين النص والمتلقي لأنّها تلعب على تقريب معاني القصة له.

¹ - حاكم لخضر، تقنيات الزمن السردى التعبيرية واللسانية، مجلة الإشعاع، العدد 2، 2014.

² - حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 76.

يعتبر الزمن من أبرز أسرار الكون، وهو من أكثر المفاهيم التي تعلق بها الإنسان؛ لأنه يفهم وجوده عبر الزمن، واختلفت آراء العلماء في ضبط ماهيته، منهم من اعتبره شيئاً يمسك به، ومنهم من رأى أن الزمن هو الإنسان، وبما أن العلوم والفنون تتأثر ببعضها، فقد انتقل هذا المفهوم إلى الأدب، بحيث أنه منذ ظهور النظريات الأدبية كان للزمن منزلة عالية في أبحاثها.

2. المكان:

يلعب المكان دوراً هاماً في الأعمال السردية؛ إذ لا بدّ للأحداث من أن تجري في محيط محدد قد يكون واقعياً أو خالياً وهذا متغير من أديب لآخر

2-1- مفهوم المكان لغة:

جاء في لسان العرب أنّ: «المكان الموضع، وجمعه أمكنة وأماكن، قال ثعلب يبطل أن يكون مكاناً فعالاً لأنّ العرب تقول: كن مكانك وقم مكانك، واقعد مقعدك فقد دلّ هذا على أنّه مصدر (مكن) أو موضع منه»¹؛ أي أنّ المكان هو الموضع الذي يشغله الإنسان

ورد في المنجد: «المكان، ج أمكنة وأمكن، وج أماكن: الموضع أو هو فعل من الكون، يقال: هو من العلم بمكان أي له فيه مقدرة ومنزلة ويقال: هذا مكان هذا أي بدله»²، نرى أنّ هذا التعريف جمع بين الموضع والرفعة، ويأّن المكان أتى من الكون فهو جزء من حياتنا.

2-2- مفهوم المكان اصطلاحاً:

اعتبر المكان منذ القدم أبرز مقوم لهوية البشر، وانتقلت هذه الأهمية إلى السرد بحيث أنّه أصبح: «يمثّل المكان مكوّناً محورياً في بنية السرد بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن»³؛ بما أنّ المكان مشتق من الكون فهذا يعني أنّ كلّ شيء يقع يكون داخله، وبما أنّ أحداث القصص تعدّ جزء من الكون فهي حتماً تقع داخل أمكنة معيّنة، فالمكان هو وعاء القصة فيه تتشكّل المجريات ومن خلاله تبرز معالم الأحداث وتتضح.

¹ - ابن منظور، مرجع سابق، مج6، ص4250.

² - علي بن الحسن الهنائي، المنجد في اللغة، ط2، دار المشرق، لبنان، دت، ص771.

³ - محمّد بوعزة، مرجع سابق، ص99.

يعرّف الباحث السيمائي لوتمان Lotman المكان ب: «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الأحداث أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية مثل اتصال المسافة»¹؛ أي أنّ التّجانس هو الذي يحدّد معالم المكان.

أشار جيرار جينيت إلى أهميّة المكان عبر الانطباع التّالي: «إذ يمكن للقارئ ارتياد أماكن مجهولة متوهّما على أنّه قادر أن يسكنها أو يستقرّ فيها كما شاء»²؛ لأنّ الفضاء السّردى أوسع وأشمل من المكان الحقيقي، لذلك فإنّ الكاتب قد يخلق أمكنة يستحيل أن تكون موجودة مع ذلك ولشدة جمال الوصف ودقّته من بعض المؤلّفين فإنّ القارئ يألف ذلك المكان ويجعله ماثلا بمخيّلته، وهذا ما ذهب إليه غاستونباشلار في قوله: «إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسيّة وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّر. إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكتفّ الوجود في حدود تتّسم بالحماية، في مجال الصّور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة المتوازية»³؛ إنّ الأمكنة السّردية تصبح عن طريق الخيال مليئة بالحويّة، حتّى وإن كانت في الحقيقة مجرد أبعاد جغرافيّة، وبعد السّفر عبر المخيّلة إلى تلك الأرجاء عيشا فيها حتّى وإن لم يكن ذلك خارجا عن نطاق التّصوّر فقط.

2-3- مفهوم المكان في الأدب:

تعد الحياة موضوع الأدب الأساسي لذا كان للمكان قيمة كبيرة في الأدب بحيث أن « مفهوم الفضاء في الأدب يتجلّى من خلال قابلية لغته (لغة الفضاء) على التّركي للوصول إلى ما فوق اللّغة (أو كما تعرف أيضا باللّغة الواصفة أو اللّغة الأدبيّة) Le

¹ - محمد بوعزة، مرجع سابق، ص 99.

² - حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 65.

³ - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، دت، ص 46.

Métalangage، ممّا يمكنّه من الحديث عن أيّ شيء آخر غير الفضاء»¹؛ نأخذ مثالا من أجل توضيح الفكرة:

L'Espace Littéraire لموريس بلانشو Maurice Blanchot الذي يستخدم المصطلح كاستعارة، بالنسبة لهذه الطّريقة، الفضاء الأدبي (والذي تتحدّد معالمه من خلال الكاتب، القارئ أو الرواية) يتضمّن عالما مغلقا وحميميا، أو «أين ينهار العالم»²؛ فنظرة بلانشو تنطلق من مبدأ أنّ الفنّان أو المبدع لا يشعر بالحرية في هذا العالم بل يشعر أنّه محروم منه، فهو ليس سيّد نفسه بل غائب عن ذاته، لأنّه معرّض لحتميّة تطرده من هذه الحياة ومن جميع الحيات الأخرى، ممّا يدفعه للجوء إلى الخيال.

4.2. بين الفضاء والمكان: جدليّة المصطلح:

يرى حميد لحميداني أنّ التفصيل بين مصطلحي الفضاء والمكان أمر ضروري في الأبحاث الأدبيّة ونجد أنّه انطلق من كون تعدّد الاحداث في العمل الأدبي يستلزم تعدّدا في الأمكنة واتّساع هذه الأخيرة أو انحصارها راجع إلى طبيعة الموضوع المعالج في النصّ السردّي، ثمّ إنّ «مجموع هذه الأمكنة، هو يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء، لأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا النوع هو مكوّن الفضاء»³؛ إذ لا بدّ للفضاء أن يكون شاملا لمختلف الأمكنة الواردة في العمل القصصي و«قد يعمد القاص إلى تقديم لقطات متعدّدة في بيت واحد، تختلف باختلاف التّركيز على زوايا معيّنة. وحتى القصص التي تحصر نفسها في مكان واحد قد تخلق أبعادا مكانية في أذهان الشّخصيات

¹– Alonso Aldama, j. 2009, Espace et Métalangage : défense du territoire, nouveaux actes sémiotiques, p : 130–131 ; (en ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2893>).

²– Blanchot Maurice, 1955, l'espace littéraire. Paris : Gallimard, p : 46.

³– حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 63.

نفسها»¹؛ ويجب على القارئ، أن يولي هذه الأمكنة الذهنية عناية بالغة أثناء القراءة لأنّها تمثّل حبل وصل بين الشخصيات والأحداث، أمّا حسن بحراوي فقد ذكر في غير موضع واحد أنّ «المكان هو الفضاء»²؛ أي أنّه استعمل المصطلحين معا ولم يفصل بينهما، فهما عنده يحملان نفس المعنى.

5.2. أشكال المكان السردى:

نلاحظ أشكال المكان في النصّ السردى متنوّعة، وهذا راجع إلى كون الأوّل عنصرا متشعبا متعدّد الأغراض فكلّ مكان في الأعمال السردية دلالات معيّنة خاصّة به دون غيره، والتقسيمات التي توصّل إليها الباحثون تقودنا إلى تشكيل ثنائيات قطبية أبرزها الأماكن المفتوحة/المغلقة والأليفة/المعادية.

ثنائية: مفتوح/مغلق:

إنّ الأماكن المفتوحة «تتمثّل في الفضاءات الشاسعة واضحة المعالم بادية للعام والخاص»³؛ المترامية في الكبر، وقد تتمثّل في مختلف الأماكن التي بقت الطّبيعة فيها عذراء حيث أنّه ولغياب الأطر فيها تشكّل متنفسا للإنسان من ضغط الحياة ومشاغلاها، فهي تمثّل "حيّز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة يشكّل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعّية في الهواء الطلق" ⁴؛ إنّ حرية الإنسان واندفاعه يتجليان في هذا النوع من الأماكن وهذا ما يفسّر هربه المستمر إليها، ولأنّ أغلب هذه الأماكن عامّة فهي تشكّل فضاء رحبا يلتقي فيه العديد من البشر من كلّ الأصناف؛ أمّا الأماكن المغلقة فهي غالبا تمثّل حيّزا ضيق الحدود

¹ - أوريدة عبّود، المكان في القصّة الجزائرية الثّوريّة، دط، دار الأمل، دت، ص 21.

² - حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 6.

³ - محمّد سليمان التّويغلي، المكان الزّوائي، مجلّة الملك سعود، المجلّد 5، العدد 2، دت، ص 379.

⁴ - أوريدة عبّود، مرجع سابق، ص 51-53.

بالنسبة للمكان المفتوح يجعله معزولا عن العالم الخارجي¹؛ لكن ما يمتاز به أنّ الإنسان قادر على تشكيله وفق ما شاء على النحو الذي يرتاح فيه ويحتمي فيه من قسوة الطبيعة.

ثنائية: ألفة/معاداة:

إنّ أمكنة الألفة هي تلك التي تتوفر فيها بعض الشروط منها الحماية والجاذبية والطمأنينة والحبّ والرّاحة فالمكان الذي يجعل الإنسان يشعر بهذه الأحاسيس يعدّ مكان ألفة، فهو إذا قابل للسكنى²، التي هي من السّكون أي أنّ الذات البشريّة تسكن عندما تكون متواجدة فيه، وفي مقابل هذا نجد أنّ المكان المعادي هو «مكان الكراهية والصّراع ولا يمكن دراسته إلّا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصّور الكابوسية»³؛ أي أنّه يخلق في ذات الإنسان مشاعر معاكسة لتلك التي تخلقها فيه أمكنة الألفة، وهذا ما يجعل قابلية السّكون إليه منعدمة.

6.2. سلطة المكان:

إنّ الإنسان متعلّق بالمكان لذا نلاحظ أنّ حركته كذلك تتغيّر بتتوّع المكان الذي يكون فيه «فالإنسان يعيش في بيته ويتحرّك بحريّة أكثر، لكن ما إن يخرج من بيته تتّسع مساحات المكان ويبدأ في الخضوع لسلطة المكان»⁴؛ فكّلما توجّه الإنسان خارج حيّزه الخاص خضع بشكل أكبر لسلطة المكان، فللمؤسّسات سلطة وهي معروفة بالقانون الدّاخلي وللطّريق سلطة وهي فيما يعرف بآداب الطّريق، ولكلّ بيت سلطة يحدّدها أفرادها ويلتزم بها من سواهم، بحيث أنّ «هذه المساحات دوائر متراكزة تتّسع من حيّز فردي يمارس فيه الفرد حياته اليوميّة، إلى حيّز جماعي ينظّمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها، إلى حيّز قومي تجرّب الدولة

¹ - ينظر أوريدة عبّود، مرجع سابق، ص 51-53.

² - ينظر: محمّد بوعزّة، مرجع سابق، ص 105.

³ - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

⁴ - المرجع نفسه، ص 107.

لحمايته إلى حيّز كوني»¹؛ إنّ الإنسان يمارس سلطته وفق ما شاء في حيّزه الخاص، ويفرض هذه السلّطة على كلّ من يدخل حيّزه، وبما أنّ هذا الشّعور بالسلّطة موجود في كلّ الدّوات البشريّة فإنّ الأماكن تقتضي وجود جمع غفير تستلزم أن يكون ذلك المكان خاضعا لسلّطة واحدة يخضع لها الجميع، وإن كان عكس هذا فإنّنا سنرى نوعا من الهمجيّة في التّعاملات، ليس لأنّ هذه هي طبيعة الإنسان إنّما هذا نابع من فكرة السلّطة الكائنة داخلنا وإنّنا لنستطيع من خلال تقسيم مول ورومير أن نحدّد أربعة أنواع من الأماكن حسب السلّطة²:

- "عندي": وهو المكان الذي أمارس فيه سلّطتي، ويكون بالنّسبة لي مكانا حميما وأليفا.
- "عند الآخرين": وهو مكان يشبه الأوّل في نواح كثيرة، ولكنّه يختلف عنه من حيث أنّني بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير ومن حيث أنّني لابدّ أن أعترف بهذه السلّطة.
- "الأماكن العامّة": وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معيّن، ولكنّها ملك للسلّطة العامّة النّابعة من الجماعة ويمثّلها الشرطي المتحكّم فيها، ففي كلّ هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلّطته، وينظّم فيها السلوك، فالفرد ليس حرّا ولكنّه "عند" أحد يتحكّم فيه.
- "المكان اللّامتناهي": وهو المكان الذي لا يخضع لسلّطة أحد ويكون بصفة عامّة خاليا من النّاس، مثل الصّحراء والبراري، هذه الأماكن لا يملكها أحد وتكون الدّولة وسلّطتها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها إنّ هذا التّقسيم قريب جدّا من المنطق ومن الواقع المعاش.

¹-مجموعة من المؤلفين، جماليات المكان، دط، عيون، دت، ص 60.

²-ينظر محمد بوعزة، مرجع سابق، ص 107.

أمّا إذا نظرنا من زاوية ثقافتنا الإسلامية فسنجد أنّ كلّ هذه الأمكنة خاضعة لسلطة واحدة وهي سلطة الإله، وكلّنا كمسلمين واجب علينا الانقياد لها، لأنّه من وجهة نظر غربيّة يحقّ لي كأنا عندما أكون "عندي" أن أمارس ما يحلو لي لكن في ديننا حتّى ذاتي لا يحقّ لي التّصرف فيها وفق ما أشاء لأنّها وبكلّ بساطة ليست ملكا لي وإنّما هي ملك لله وحده.

إنّ الأمكنة بما فيها الحيّز الذي يوطّرنّا كبشر لله سبحانه لذلك وجب علينا أن نتصرّف في هذا الملكوت حسب القواعد التي شرّعها لنا الإله، لأنّ تلك الشرائع هي الشرط الأوّل لضمان سيرورة حياة البشر على المعمورة.

7.2. أهميّة المكان:

إنّ المكان في النّصوص السردية إلى جانب كونه من الخصائص الجمالية فإنّه "من دعائم البناء القصصي إذ يساعد على التّفكير والتّركيز والإدراك العقلي للأشياء"¹؛ لأنّنا ندرك الشّيء من خلال الحيّز الذي تشغله، فالحيّز هو الذي يحدّد ماهية الشّيء، فالحدود التي ترسم عبر المكان تجعلنا نفهم بشكل جلي ماهية ما هو كائن داخلها وإنّنا من خلال فهم دلالات المكان سنفهم الكثير من مضمرات النّص، وهذا من خلال دينامية الأحداث داخل الأطر المكانية للنّص أو من خلال تفاعل الشخصيات داخل الأمكنة المتعدّد، وبعدّ المكان مكوّنًا جوهريًا للعمل الإبداعي "فهو يتّخذ أشكالًا وتصورات ويتضمّن معاني عديدة وفي غالب الأحيان « يكون الهدف من القصة بأكملها »"²؛ بما أن الكون كلّ مكان فإنّه جدّ متعدّد، وهذا ما يجعله إشكالية في حدّ ذاتها ومحورًا تدور حوله الأحداث والشخصيات.

إنّ المقاربات الحديثة في الأدب ترفض فكرة أنّ الفضاء مجرد ديكور أو خلفيّة جمالية أو مادّة وصفية فحسب، فدوره لا يختصر في كونه مشهدًا تدور فيه الأحداث ويكتشف

¹ - أوريدة عبّود، المكان في القصة الجزائرية الثّورية، ص 34.

² - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

مصير الشخصيات بل هو رهان حكاوي، حيث يعتبر: مادة محرّكة، عاملا هيكليًا، وناقلا للمعنى؛ لقد برهن كل من ميخائيل بختين Mikhaïl Bakhtine ويوري لوتمان Youri Lotmane، أنّ الهياكل الفضائية في العالم الحكائي عامل أساسي في إنتاج المعنى وتقريبه للقراء، فبالنسبة لهما تنظيم الفضاء الحكائي (الخيالي) يتعلّق برؤية العالم المرتبط به (العالم الحقيقي)، وقد فسّر فرانك Frank هذه الفكرة بقوله: «النّص الأدبي يتعدّى كونه مجرد ناقل للصّورة الفضائية بشكل دقيق كما هي مبنية في الواقع تماما، بل يقوم بتحويلها وتنقيحها لتصبح أكثر شاعريّة»¹؛ نأخذ مثالا على ذلك وصف غروب الشّمس على شاطئ البحر هو مشهد واقعي ينقله النّص الأدبي بكلّ شاعريّة (تغرب الشّمس وكأنّها تودّع الشّاطئ لتضرب موعد معه غدا على حياء، مكتسية لونا أحمر يتبعها الشّفق ليردّ عليها البحر متلاّلاً بانعكاسها).

8.2. الفضاء والعالمية:

إنّ مصطلح الأدب العالمي ليس راسخا في تاريخ الأدب إنّما هو مفهوم استحدث نظرا لما عرفته المعمورة من انفتاح بين قاطنيها، وكان الأديب الألماني جوته Goethe من بين الأوائل الذين تكلموا عن ظهور الأدب العالمي وكان ذلك قبل أن يكتسي الصّبغة التي هو عليها الآن فقال: «إنّ كلمة أدب قومي لا تعني شيئا كبيرا اليوم، إنّنا نسير نحو عصر الأدب العالمي، ويجب على كلّ شخص أن يسهم في تسريع قدوم هذا العصر»²؛ لقد كانت رؤية جوته كما ستؤول إليه أوضاع السّاحة الأدبيّة ثاقبة جدّا

¹ – Frank M,C. 2009, Die Literaturwissenschaften und der Spatial turn, Ansätze bei jury Lotmane und Michail Bakhtine ; texte traduit de la part de : Revues d'étude française (Arborescences).

² – دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيّد، دط، اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، دت، ص 29.

نلاحظ أنّ جوتة لم يقدّم تعريفاً للمصطلح وهذا ربّما لأنّ معالمه لم تكن واضحة بعد آنذاك. لكن وإلى غاية القرن الماضي كانت النظرة لعالمية الأدب منطلقة من مفهوم المركزية الأوروبية، وهو ما يعرف بالروائع العالمية التي إلى وقت قريب لم تكن خارجة عن نطاق القارة الأوروبية، لأنّ الغرب الأوروبي كان ولا يزال يرى أنّه صاحب السيادة الثقافية، لكن منذ وقت قريب "بدأ ينظر بعين الاهتمام للآداب المحلية غير الأوروبية، ولو متأخراً، مع تقارب الزمن والمسافات وبحكم الماضي القريب المشترك بينه وبين مستعمراته ممّا جعل الاحتكاك مفروغا كنوع من التبادل الثقافي والسّماح لهذه الآداب بالرقى"¹؛ أي أنّ الصّدّام الحضاري بين الغرب والأمم الأخرى هو ما أشعل فتيل فكرة انفتاح أوروبا على آداب الأمم الأخرى، فالاستعمار الغربي لم يكن جغرافياً فقط غنّما امتدّ إلى الضواحي الفكرية من الحياة.

يعدّ الأدب العالمي من المصطلحات التي لم يستطع الباحثون صياغة مفهوم واحد لها، فلقد أدّت الرّؤى المتباينة إل تشكّل تعاريف عدّة، فمنهم من عرّفه بـ "جميع النّماذج الإبداعية المختارة، التي ابتدعتها البشرية بأسرها، وبهذا المعنى فإنّ مفهوم الأدب العالمي لا يشمل النّتاجات متوسطة القيمة أو الظواهر السّطحية الشائعة في الآداب القومية وإنّما يقتصر على الآثار الإبداعية ذات القيمة الفنية والجمالية العالية"²؛ إنّ أبرز متبني هذا التعريف يرون أنّ الأدب العالمي مقتصر على ما أبدعه أدباء أوروبا.

قد يتساءل القارئ عن علاقة الفضاء أو المكان السّردي بعالمية الأدب، وللإجابة على هذا السؤال يجب علينا تحليل تعريف عالمية الأدب مقارنة بالأدب القومي بحيث أنّ النّماذج الإبداعية تصبّ في شرايين منظومة الأدب العالمي بطرق ووسائل شتى، النّتاجات التي تتميّز بسماتها الفكرية والفنية العالية تتجاوز الحدود الفاصلة بين الشّعوب وتصل إلى جمهور

¹ - سعدي نوال، عالمية الأدب ورهانات الأدب العالمي، دع، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، ص26.

² - سليم سعدلي، "محاضرات في مقياس مدخل إلى الآداب العالمية"، <https://facll.univ-bba.dz/index.php>

القراء في البلدان الأخرى¹؛ أي أن الأدب يصل إلى العالمية عندما يستطيع مضمونه تخطي الحدود الجغرافية أي عندما يقرأ العمل شخصان واحد من جنوب إفريقيا والآخر من روسيا فتخلق فيهما نفس الانطباع، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدلّ على أن الموضوع المعالج في العمل الإبداعي ذو بعد إنساني، أي أنه يحمل قيما يتشارك فيها كلّ البشر.

نستنتج أن المكان عنصر بارز في الحقل الأدبي، ولقد اختلف الباحثون في ضبط مفهومه لأنه يقترب من مصطلحات أخرى تحمل نفس المعنى، والمكان السردى هو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث، ويعد المكان جزءا مهما في إيصال العمل الإبداعي لعالمية، وكذا يلعب دورا حساسا في جعل الشعوب تتعارف، لأن المكان الأدبي ليس مجرد مسرح للأحداث إنما هو عنصر مشبع بروح الكاتب وثقافته.

من جهة أخرى نستطيع القول أن عزلة المكان السردى قد لا تكون مانعا من بلوغ العمل للعالمية، ومثال ذلك إبداعات كتاب حملوا أعمالهم بكم هائل من ملامح قومياتهم ومع ذلك اكتسحوا بها الساحة العالمية وظفروا بالعديد من الجوائز، منهم يوجد غابريال غارسيا ماركيز، لذا فإن عالمية الأدب عبر الفضاء تكون عبر طريقتين، الأولى أن يحاول الكاتب جعل روح المكان عالمية أي التركيز على الفضاءات ذات الدلالة العالمية، والثانية كامنة في قدرة المبدع على جعل المكان المتناهي في الصغر، الغير معروف الا من طرف قاطنيه ماثلا للقراء، من خلال قوة الوصف التي من خلالها يحسب المتلقي أنه موجود في ذلك المكان عالما بأدق تفاصيله.

¹ - جودت هوشيار، "الأدب العالمي مفهومه وقضاياها"، شبكة النّاب المعلوماتية.

. <https://annabaa.org/arabic/literature/7338>

3. الكرونوتوب (الزّمان):

يعد الكرونوتوب من المفاهيم الفزيائية التي استعارها الأدب لتعبير عن العلاقة المثيرة للانتباه بين الزمان والمكان، فبعد تغير نظرة العقل للعلاقة بين الموجودات تبين للمفكرين أن الزمان غير منفصل عن المكان، لذا حاولوا جاهدين اثبات هذا عبر نظريات علمية.

1.3. مفهوم الكرونوتوب:

تتركب كلمة chronotope من عنصرين cornos والذي يعني الزمن و topos أي المكان و«نسمي "الكرونوتوب" ما يمكن ترجمته (حرفياً) ب: "الزّمان-مكان" وهو يمثل الارتباط الأساسي في العلاقة "زمان"»¹، وهذه هي المقاربة التي تمّ اعتمادها في الأدب.

قال "باختين" (Bakhtine) في الدراسة التي أقامها: «ومن جهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة بين الزّمان والمكان المستوعبة في الزّمن استيعاباً فنياً اسم (Chronotope)»²؛ أي أنّ "باختين" درس الزّمان والمكان على أنّهما عنصرين مرتبطين، وقد ذكر بأنّ فكرة الارتباط مستوحاة من نظرية الفيزياء حول البعد الرابع، غير أنّه لم يكن لها ذلك التأثير البالغ في نظريته فيما بعد.

عرّف جيرالد برنس الكرونوتوب بقوله: «السّمة الطّبيعيّة والعلاقة بين المجموعتين الزّمانية والمكانيّة، والمصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل بين الزّمان والمكان، ويؤكدّه في العرض الفنّي وهو يعني حرفياً زمان-مكان»³؛ إنّ هذا التعريف مطابق لما جاء به باختين، أي أنّ الكرونوتوب نظراً لصبغته العلميّة امتلك معنا أقرب للثّبات.

¹– Bakhtine Mikhaïl, 1978, Esthétique et Théorie du Roman, Paris, Gallimard, Ed : TEL. P :237.

²– ميخائيل باختين، أشكال الزّمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، د ط، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1990، ص5.

³– جيرالد برنس، المصطلح السّردي، تر: عابد خزندار، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص45.

إنّ مفهوم الكرونوتوب مبني على أساس شدّ انتباه النّقد إلى ما ينعكس على مراعاة المستقبل الحقيقي للبشريّة.

2.3. علاقة الزّمان والمكان:

تعتبر العلاقة بين الزمان والمكان من أهم ما فكر فيه الباحثين ففي : «بعض الأحيان نعتقد أنّنا نعرف انفسنا من خلال الزّمن، في حين أنّ كلّ ما نعرفه هو تتابع تثبيّات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الدّويان، والذي يودّ حتّى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزّمن. إنّ المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزّمان مكثّفا هذه هي وظيفة المكان»¹؛ إنّ العلاقة بين الزمان والمكان تتجلى في شخصية الإنسان وفي تعامله مع الأحداث.

يمكننا القول أنّ علاقة الزمان بالمكان متجلية من خلال الإنسان، فوجوده رابطا بينهما جعل العلاقة تبدو واضحة، لأنّ الزمن ليس فقط ما نعيشه أو عشناه أو سنعيشه، انه برأينا أعمق من ذلك، ولا يتحقق هذا إلا اذا تراكب مع المكان، لأننا حقا نستطيع في أمكنة معينة العيش في أزمنة لم يكن لنا فيها وجود.

إنّ الأحداث كذلك تسهم في إيضاح العلاقة بين الزمان والمكان، ويكون هذا عندما تتسارع في مكان دون غيره، وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّ الزمن يتأثر بالمكان

3.3. النظرة الابستمولوجية للكرونوتوب:

تعد الابستمولوجيا أبرز ما قد يجعل العلوم تترايط، إذ أنّ التفكير الابستمولوجي يستدعي تزعزع مفاهيم علم معين اذا ما تغيرت نظرة العالم له، نلاحظ في الآونة الأخيرة

¹ - غاستون باشلار، مرجع سابق، ص39.

ظهور الفلسفة التراكيبية التي بدأت تدحض المفاهيم القديمة للعلاقة بين العناصر الكونية التي كانت قائمة على الانفصال واتجهت نحو الاعتقاد بتراكب الكون.

تبلورت هذه النظرة الفلسفية خاصة مع عصر العولمة، فكما هو واضح للعيان أن العالم متجه نحو الاندماج أكثر وهذا ما عملت على تحقيقه مختلف وسائل التكنولوجيا؛ التي جعلت العالم صدقا قرية صغيرة.

لطالما رسمت أذهاننا أن الزمان والمكان معنيين مستقلين عن بعضهما البعض، إلا أن عقلا فريدا في تاريخ البشرية أبى أن يتقبل هذا الطرح، وكتب مصرا أن الزمان والمكان مرتبطان ببعضهما البعض ويؤثر كل منهما في الآخر، وأن الثابت الوحيد هو سرعة الضوء فاتّخذة مرجعا للقياس في نظريته، ومن هنا كان قانون النسبية لأينشتاين هو الناموس الذي يفسر بدقة حركة الأجرام في الفضاء، وقد نتلمس طيفا من هذا المعنى في حياتنا اليومية؛ فأحيانا نشعر أن الوقت يمرّ بسرعة في بعض الأماكن لكنه جدّ بطيء في أماكن أخرى¹.

وقد ألهمت هذه النظرية العديد من المفكرين على اختلاف مجالاتهم ومن بينهم باختين الذي شكّلت نسبية آينشتاين حجر الأساس لما سمّاه الكرونوتوب، وهذا لمطابقة نظريته التي رفضت الفكر التقليدي في فصل الزمان عن المكان فوجد ضالّته في هذا التفسير العلمي الذي قرّبه إلى غايته.

4.3. البعد الفلسفي للكرونوتوب:

إنّ المحور الرئيسي للعلاقة بين الزمان والمكان حركة ونقل من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر، وقد عبّر عنها علم الفلسفة بـ: "طاقة" مفسرا ذلك: «التغيير المتصل للجسم

¹ -يوتيوب، نظرية البعد الرابع، <https://www.youtube.com/watch?v=WeAwzqO9DFQ>

في المكان والانتقال المتتابع للحظات في الزمن»¹ مع أنّ هناك آراء مختلفة حول اتصال الزمن بالمكان وكيفية توظيفه فعلى سبيل المثال، يرى برادلي: «أنّ الحركة تعبر على الانتقال من موضع يتمّ خلال زمن ويحتوي تعاقب الأحداث...»²؛ أمّا هنري برغسون Henri Bergson فيذهب إلى أنّ: «الزمن يقاس من خلال المكان والتّمييز بينهما غير ممكن لأنّ الزمن مقترن بالحركة كما أنّ المكان يكون مقترنا بها؛ فذلك، هناك علاقة وثيقة بينهما»³؛ أي أنّ الحركة هي الرّابط بين الزّمان والمكان.

5.3. البعد الأدبي للكرونوتوب:

« ما يحدث في الزّمان الفنّي الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزّمان في كلّ واحد مدرك ومشخّص، الزّمان هنا يتكتّف ليتراص ويصبح شيئاً فنياً مرئياً، والمكان أيضاً يتكتّف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة من أحداث التّاريخ، علاقات الزّمان تتكاثف في المكان والمكان يدرك ويقاس بالزّمان، هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللّذان يميّزان الزّمان الفنّي »⁴؛ إنّ الكرونوتوب في الأعمال السّردية كلّ لا يتجرّأ

إنّ ما يحلّله باختين هو كيف أنّ: تحرّكات وتصرفات الأبطال، تصميم الوقت وتناسق الفضاء تشكّل ترابطاً أو تمثّل نسقاً إذا أمكننا القول، وقد ركّز باختين بشكل خاصّ على مختلف العناصر التي أدّى إليها تطوّر الرواية، دون إهمال التّوغلّ في الميادين الأخرى، وقد امتدّ الإطار التّاريخي الذي غطّاه في بحوثه من العصور القديمة اليونانية والرومانية، إلى

¹ - ينظر: سعيدي عبد الفتّاح، مفهوم الزمن بين برغسون وأبنشتاين، مذكرة مقدّمة لنيل ماجستير في الفلسفة، جامعة منتوري قسنطينة، 2007، ص: 56-60.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - عواطف سليمان، كرونوتوب التّراث في رواية رعشة لأمين الزّاوي، المجلّد 15، العدد 2، الجزائر، 2019، ص 95.

الفترة المعاصرة، وقد توسّع السّلم الزّمني من خلال أخذ الفلكلور بعين الاعتبار؛ وهو الجانب الشعبي لثقافة مجتمعاتنا بالإضافة إلى كونه شاهداً على الماضي، ممّا يعني أنّه شكّل منطلقاً قوياً بفضل كلّ الأحداث المرتبطة بالزّمان والمكان التي يحتويها.

6.3. أسس الكرونوتوب:

يرى هنري ميتران بعد استقرائه لنصوص باختين أنّ أسس النّموذج الكرونوتوبي ملخّصة في أربع نقاط¹:

- عدم قابليّة الفصل بين الزّمان والمكان والتي تعدّ أساس النّموذج الباختيني والتي أسقطت على الأدب بعد أن برهن عليها العلم.
- الهيمن القبليّة للزّمان، إذ أنّ الكرونوتوب هو زمان-فضاء وليس فضاء-زمان، وهذا غنّما يدلّ على أنّ الفضاء خاضع للزّمان.
- الزّمان التّاريخي والزّمان الدّائري، إنّ الكرونوتوب المميّز عند باختين هو ذلك الذي تتجلّى فيه أساليب حياة الأمم والزّمن التّاريخي هو زمن المقاصد الأكثر تعقيداً عند الإنسان والزّمن الدّائري هو زمن دورة الحياة، وقد انحاز باختين إلى دراسة الزّمن التّاريخي.
- الكرونوتوب والقيم، إنّ القيمة التي أعطاهها باختين للزّمن التّاريخي جعلته يرتبط بمبادئ الماركسيّة ويميل لها.

7.3. أشكال الكرونوتوب عند باختين:

بعد دراسة باختين للأعمال الإبداعية منذ العصر اليوناني استتبّط ثلاثة أشكال للكرونوتوب، وهي²:

¹ - ينظر حسن المودن، "الزّمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتيران"،

https://www.aljabriabed.net/n34_11muddan.htm

² - ينظر: ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص 220-222.

- كرونوتوب اللقاء: وهو ذلك الذي تولى فيه الأهمية للزمنة بشكل أكبر.
- كرونوتوب الطريق: وهو مرتبط بالكرونوتوب الأولي لأن الطريق مكان عام يشترك فيه جميع الأفراد مما يعزز فرص الالتقاء فيه.
- كرونوتوب العتبة: وهو متعلق باللحظات الصعبة لدى البشر.

ولقد أوضح باختين أنّ هذه الأنواع الثلاثة قد تتبثق عنها أشكال عديدة أخرى، ويمكن للزمكانات أن يندرج الواحد منها في الآخر وأن تتعايش وتتشابك وتتعاقد وتستبدل وأن تتواجد في تواتر أو تقابل أو تعارض أو أن توجد في علاقات أعقد¹؛ فالعمل الأدبي قادر على استيعاب كم هائل من الكرونوتوبات بما يتماشى وكمية الأحداث.

يشكل الكرونوتوب وحدة الزمان والمكان التي قبل انشتاين لم يستطع أحد تفسيرها، ولارتباط الأدب بكل ما حوله استدعي هذا المفهوم ليطبق على الأعمال الأدبية، وليست هذه أول مرة يتداخل فيها العلم والأدب.

في نهاية هذا الفصل يمكننا القول بأننا توصلنا إلى عدة نتائج منها أن اختلاف العالم الحقيقي عن العالم السردي ولّد مفاهيم زمنية مختلفة، وبأن الزمن السردي تابع للمبدع فهو يطيله ويسرعه كيف يشاء، ولعل حسن التحكم في الزمن سردياً دليل على فطنة الكاتب، أما عن المكان فهو كذلك منقسم إلى نصفين حسب العوالم لكن أشكال المكان السردي نابعة من صلب الواقع والتفصيل فيها متعلق بالعلائق التي تربط بين الإنسان والمكان، ظهر

¹ - المرجع نفسه، ص 232.

الكرونوتوب انطلاقاً من تراكب الزمان والمكان، إنّ كل نص العديد من الكرونوتوبات على الباحث استنباطه

الفصل الثاني

المعرفة الكرونوتوبية في قصة "الجنوب العميق"

- (1) المبحث الأول : قراءة في عتبة العنوان.
- (2) المبحث الثاني : الكرونوتوب وأثره على الشخصيات.
- (3) المبحث الثالث : الكرونوتوب وأثره على الأحداث.
- (4) المبحث الرابع : الكرونوتوب والأثر النفسي.

1. قراءة في عتبة العنوان

يعتبر العنوان من أولى عتبات النص فهو «يسم النص ويسميه، بل ويشرق عليه كما لو أنه ثريا يضيئ العتبات فيما النص ذاته يسهم بدوره في خلق مرايا متعددة للعنوان»¹؛ أي أن العلاقة بين العنوان والنص متبادلة، فكل واحد منهما يعبر عن الآخر، والاهتمام بالعنوان ليس أمراً جديداً في الدراسات الأدبية، فلطالما حاول أصحاب الاختصاص التركيز عليه، لأنه يمثل الرابط الأول للعلاقة بين المتلقي والنص.

1.1. مفهوم العنوان

1-1-1- لغة:

ورد في المعجم الوسيط «(عنون) الكتاب عنونة وعنوانا: كتب عنوانه، و(العنوان) ما يستدل به على غيره ومنه عنوان الكتاب»²؛ أي أن العنوان هو السمة التي يعرف بها الشيء.

وقال الفيروز آبادي في مصدر «(عنن): عن الشيء يعنّ ويعُنّ عنّا وعنونا: إذا ظهر أمامك واعترض. وعنوان الكتاب وعنيانه، ويكسران: سمّي لأنه يعنّ له من ناحيته، وأصله عنان كرمّان، وكلّما استدلت بشيء يظهره على غيره فعنوان له»³. ان هذا التعريف يحيلنا إلى موضع العنوان فهو دوماً في المقدمة.

¹ - أحمد فرشوخ، جماليات النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية عتبة النسيان، ط1، دار الأمان، المغرب، 1996، ص22.

² - لجنة مجمع اللغة العربية، مرجع سابق، ص.

³ - فيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريّا جابر أحمد، د ط، دار الحديث، القاهرة. 2007. ص1154.

وجاء في لسان العرب: «عنتت الكتاب وأعنتته لكذا، أي عرضته له وصرفته إليه ... وقال اللحياني وسمي عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيته. ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته»¹؛ معناه هنا هو أقرب إلى التوجيه والتلميح، لأن الكاتب في العنوان لا يكون صريحا للغاية فهذا يقتل التشويق لدى القراء.

إن هذه التعريفات اللغوية تصب في المعنى نفسه تقريبا فالعنوان هو عبارة تحمل الكثير من التلميح، يبدأ بها الفنان إبداعه وفي الأدب على وجه الخصوص العنوان مفتاح يدخل به القارئ للنص و«أما في اللغة الفرنسية فنجدته يتكوّن من شقين، Text: وهو ظاهر في العربية، وPara: وهي أداة تصدير متناقضة تعني في الوقت نفسه القرب والبعد، المشابهة والاختلاف، الدّاخل والخارج، فالشيء المصدر بهذه الأداة يحتلّ موقعا متساويا وفي الوقت نفسه ثانويّا تابعا للنّص، فهو ليس فقط في جانبي الحدود التي تفصل الدّاخل عن الخارج إنّّه الحدود بعينها والسّتار الذي يشكّل غشاء شفافا بين الدّاخل والخارج، إنّّه يفصلهما وفي الوقت نفسه يجمعها»²؛ لأنه يعكس شيئا من جوهر النص رغم انفصاله عنه. انطلق هذا التعريف من موقع العنوان ووظيفته.

1-1-2- اصطلاحا:

«العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول يشار به اليه ويدلّ به عليه، يحمل رسم كتابه وفي الوقت نفسه يسمّى العنوان -بإيجاز يناسب البداية- علامة من الكتاب جعلت عليه»³؛ ومنه فالعنوان يمثّل فكرة أوليّة للكتاب، إذ أنّه يقدّم نبذة حول ما قد يحتويه أو مدخلا لما سيفصل فيه، نأخذ مثلا على ذلك كتاب الدّاء والدّواء لابن قيم الجوزيّة والذي

¹. ابن منظور، مرجع سابق، ص3142.

². سعيد الأيوبي، عتبات النّص في ديوان آدم الذي للشاعرة حبيبة الصّوفي، مجلّة علامات، العدد 19، ص45.

³- محمّد فكري الجزّار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة. 1998.

شرح فيه العلة وقدّم الدواء المناسب لها، ورغم أنّه لم يقصد علةً بدنيّة ولم يقدّم علاجاً طبياً، غير أنّه تكلم عن الرّوحية منها، وبالتالي فقد كان "الدّاء والدّواء" يحمل معنا عاماً أو سطحياً لما سيتمّ تقديمه في الكتاب.

يقول جيرارد جينيت "G. GENETTE": «إنّ العنوان مبنيّ وشيء مصنوع لغرض التلقّي والتأويل»¹؛ تحدث جينيت في هذا التعريف عن العنوان من حيث الغاية منه والتي تتمحور حول العلاقة بين المتلقي والنص، لأنّ أول شيء يقع عليه القارئ هو العنوان لذلك يمكن اعتباره حبل وصل بين القارئ والنص، فالكثير منا ينجذب لكتاب ما فقط لأنّ العنوان كان ملفتاً للانتباه، يمكننا القول كذلك أنّ «دلالة العنوان تبقى غائبة، مراوغة، عصية على القبض، تحتل تأويلات عدة. الأمر الذي يدفع القارئ الى تحديد دلالة للعنوان، من خلال البحث في تعالقه مع النصّ اللاحق دلالياً ولغوياً»²؛ فعندما نقرأ نصاً ما دوماً يتبادر إلى الذهن تساؤل حول ما الذي سنجد في النص من خلال هذا العنوان، لذلك نجد أنّ الكتاب يحملون العنوان على اختصاره طاقة عظيمة من خلالها يتم اقناع القارئ بأنّ ينتقى كتاباً دون آخر.

استعمل محمد بنيس مصطلح النص الموازي وقال: «أنّه تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه من تعيين استقلاليته وتتفصل عنه انفصالاً يسمح للدّاخل النصّي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته»³. أي أنّ العنوان يحدّد توجّه النصّ.

نلاحظ أنّ التعاريف الاصطلاحية للعنوان ترى أنّه حد متداخل مع النصّ. وهو بنية جد مكثفة تسمح للقراء ببناء جسر واصل بينهم وبين النصّ.

²-G,Genette, Structure And Functions Of The Title In Literature, critical Inquiry 14 . 1988, pp692-693

³-محمد رشد "مدخل نظري لدراسة العنوان، موقع ديوان العرب، <https://www.diwanalarab.com>

³- خيرة بوعتو، "جماليّة العنوان في السّينما الجزائريّة بالمهجر"، مجلة جماليات، العدد9، 2017، ص73.

1-2 أنساق العنوان المضمرة:

تحمل العناوين العديد من المعاني المضمرة سنحاول استقراء بعضها

1-2-1- المضمرة في عنوان المجموعة القصصية "الحالمة":

إنّ العنوان الأصلي للمجموعة القصصية هو "السيدة جوديفا وقصص أخرى" طبع سنة 1973، ولهذا العنوان دور دلالي أساسي بالنسبة للعمل الذي يتصدّره؛ لأنّه يعتبر لبّاً للموضوع المتحدّث عنه، قد يحمل عنوان العمل اسم الطل أو ربّما المكان الذي تجري فيه الأحداث وما إلى ذلك، كما يمكن أن يذهب المؤلّف إلى أن يجعل العنوان أعمق من هذا كلّ، خاصّة إذا ضمّن معنى رمزياً، وهذا ما نراه في العنوان الأصلي؛ بحيث أنّ مورافيا أبدع في إظهار موروته الثقافي المنتمي للحضارة الأوروبية من خلال هذا العنوان، لأنّ السيدة جوديفا ليست فقط إحدى بطلات هذه القصص الشيقة إنّما هي من الرموز الأسطورية للقارة الأوروبية فهي امرأة من الطبقة النبيلة وهي زوجة ملك كونفرتري وقد عرفت برقة قلبها وحبّها للخير وسعيها لتلبية حاجيات المساكين والوقوف مع كلّ من استنجد بها¹. وتقول الأسطورة أنّها كانت حانقة على الطريقة الأرستقراطية في العيش، لأنّ جانبها الإنساني أبى أن يستسلم ويتعايش مع نظام يملأ أرصد الأغنياء ويزيد من بؤس الفقراء، ولذلك كان لها شأن في محاولة تغيير الأوضاع؛ فلقد كانت شديدة الإلحاح على زوجها بخصوص مسألة إلغاء الضرائب على عامّة الشعب لكنّه دوما ما يقابل طلبها بالرّفص، وفي النهاية وضع لطلبها المصرّ شرطاً تعجيزياً وهو أن تجوب شوارع المدينة عارية على حصانها ظلّاً منه أنّ هذا سيوقفها، لكنّ الذي حدث عكس ذلك، فنظرا لكونها محبوبة وسط الجماهير فقد اتّفق الجميع على إخلاء المدينة أثناء مرورها وإغلاق جميع النوافذ وعدم استراق النّظر تجنّبا لإحراجها

¹– Daniel Donoghue, Lady Godiva A LiteraryHistory Of The Legende, Black well publishing. 2003.

واعترافاً بجميلها. وكان جزاء الشخص الوحيد الذي لم يستطع التحكّم في نفسه واسترق النظر أنّه أصيب بالعمى.¹ فكانت بهذا جوديفا رمزا للمرأة الأرستقراطية التي ضجرت من ذلك الجو الاجتماعي فحاربه بالتحرّر والتخلّص من تلك القيود المكبّلة للمشاعر الإنسانية الخالصة. ما يجعلنا نعتقد أنّ مورافيا استلهم العنوان من هذه الأسطورة تحديداً هو أنّه في هذه المجموعة القصصية ذكر ثلاثين قصة تدور كلّها حول المرأة، وقد كانت أغلبهنّ من الطبقة النبيلة وتشتركن جميعاً في كره وضعهنّ الاجتماعي والضجر منه ومحاولة التملّص إلى بوابة الحرية عن طريق الجنس أو الهرب.

نجد أنّ الزوجات لدى مورافيا يخنّ أزواجهنّ دون الإحساس بالذنب، والأمّهات لا يجدن ضيراً من التخلّي عن فلذات أكبادهنّ، والفتيات يرين أولياهنّ على أنّهم أعداء لهنّ؛ إنّ كلّ هذا وأكثر يوضّح الفكرة التي أراد الكاتب إيصالها في حالة التفسّخ التي وصل إليها المجتمع البرجوازي، فالطريقة الذكيّة لمورافيا في سرد قصصه تجعلنا نفكر أنّ جوديفا ليست رمزا للمرأة الإيطالية إنّما هي النموذج الذي ربّما يودّ الكاتب أن يصير إليه نساء روما، فكلّهنّ كرهن ذلك النمط المعيشي غير أنّ جوديفا إنجلترا تعرّت للحدّ منه لكنّ نساء روما تعرّين للهرب فقط دون أدنى مقاومة لمحاولة تغيير الوضع.

ترجم هذا العنوان إلى العربية فصار "الحالمة"، ونلاحظ أنّ هذه الترجمة لا توافق العنوان الأصلي لأنّ «المتّرجم لا ينقل أفكار الغير أو مشاعرهم، وخاصّة كلّما تعلّق الشّأن بالترجمة الأدبية التي هي عمليّة إبداعية. والمتّرجم هنا هو كائن مبدع كغيره من المبدعين في كلّ ما يترجم من نصوص "مبعد داخل اللّغة" ولهذا لا يلتزم بنقل النصّ الأصلي. ولا

¹— Edward Lloyd, Lady Godiva : Peeping Tom Of Coventry (A romance of olden time), Slisbury-Square, London. 1849.

بتبليغ معناه الأول»¹؛ إنَّ الأدب ليس من العلوم الدّقيقة التي تستلزم التّرجمة فيها نقلاً حرفياً، إنّما هو مجال للإبداع مع المحافظة على الفكرة، وهذا ما يتجلّى في عنوان "الحالمة" بحيث أنّ المترجم حافظ على المعنى العام للعنوان الأصلي وهو المرأة؛ لكن ربّما لسبب معيّن ارتأى أنّ القارئ العربي سينجذب لهذا العنوان أكثر، خاصّة أنّ جوديفا اسما ورمزا بعيدة على العالم الشرقي ولهذا قد لا يشعر القارئ في العالم العربي بالرغبة في الاطّلاع على هذه المجموعة. لهذا حوّل المترجم العنوان إلى الحالمة فكلّ فتاة داخل هذه القصص كانت تحلم بشيء إمّا المال أو الحبّ أو الحياة؛ إنّ ما يجعل هذا العنوان مميّزا هو أنّ الحلم أمر مشترك بين كلّ البشر لذلك فإنّ المرأة التي سنقرأ هذه القصص ستجد حتما نفسها في واحدة منها.

إنّ تغيير العنوان ليس أمرا مكروها في التّرجمة لأنّ "معظم خبراء مجال التّرجمة أشاروا إلى أهميّة أن يترك الحريّة للمترجم الأدبي في التّعامل مع النّص بشكل لا يخلّ بالمضمون"²؛ إنّ استثناء التّرجمة الأدبيّة من التّدقيق اللفظي أمر متّفق عليه، لأنّ الكتاب المترجم موجّه لبيئة غير تلك التي أتى منها، وإبداع المترجم كامن في جعل القراء يشعرون بتميّزه رغم النّفاة المغايرة إلّي تحملها أسطره.

¹ - عمور محمّد، التّرجمة الادبيّة واستراتيجيات المثاقفة، مجلّة المدوّنة، المجلّد 5 العدد 2، 2018، ص 457.

² - مجهول، "التّرجمة الأدبيّة"، موقع مبعث للدراسات والاستشارات الأكاديميّة.

<https://www.mobt3ath.com/dets.php?>

1-2-2- نسق الجنوب العميق:

يعتبر العنوان البوابة الأولى للأعمال الإبداعية من خلاله يستطيع القارئ الولوج إلى عالم النص، و«يعدّ العنوان ركنا أساسيًا في العمل الأدبي، ذلك أنّه يشكّل المفتاح الإجرائي الذي تتجمّع فيه الأنساق المكوّنة للعمل الإبداعي التي تصبّ في البؤرة ذات الحالة التكيّفية لمجريات الحدث داخل البنية النصّية»¹؛ نستطيع القول أنّ العنوان ذو كثافة عالية لأنّه يحمل في ثناياه لبّ العمل الأدبي كلّ، وهو إعلان لما سيرد تفصيله في النصّ، فالكاتب يعطي من خلاله لمحة على الأشياء التي سيتحدّث عنها، إنّهُ بمثابة الطعم الذي يستخدمه الكاتب لجذب القراء.

إنّ العنونة ليست حكرًا على الأدب فباعتبار أنّ العنوان هو «ما دلّ على الشيء»²؛ نستخلص أنّه عام على كلّ الموجودات فكلّ شيء ميزة يعرف بها عمّن سواه، إنّهُ كالاسم عند البشر، إنّ شمولية العنوان تمكّننا من النّظر إليه عبر نظريّات العلوم من المجالات المختلفة والتي يمكن إسقاطها على الأدب لأنّ مجاله واسع فهو يستوعب أن يدرس تحت ضوء علوم أخرى، فمن الجانب اللّساني نجد أنّ العلاقة بين الاسم والمسمّى شغلت ألباب المفكرين منذ قرون عدّة، من بين الباحثين في هذا المجال اللّساني المشهور "دي سوسير" الذي أقرّ أنّ العلاقة بينهما اعتباطيّة لكنّ هذا لا يعني أنّ الاسم لا يخلق أيّ شيء في المسمّى. «إنّ الدّلالة اللّغويّة لا تجمع بين شيء ذو اسم وإنّما تجمع بين مفهوم وصورة سمعيّة وهذه الأخيرة ليست هي الصّوت المادّي (أي شيئًا فيزيائيًا خالصًا)، بل هي بصمة نفسيّة»³؛ يمكننا إسقاط هذه النّظريّة اللّسانية على الأدب بقولنا أنّ الأعمال الإبداعية تحمل عناوين موحية، فبمجرّد أن يطلق الكاتب عنوانًا لعمله نرى أنّ علاقة تشكّلت بين العمل والعنوان، ثمّ بين العمل والقارئ. لأنّ العناوين الأدبيّة قد تخلق في نفس المتلقّي عدّة

¹ - سالم ذنون، "جماليات العنوان في قصص سناء شعلان". <https://www.diwanalarab.com>.

² - محمّد الصّولي، أدب الكاتب، دط، المكتبة العربيّة، بغداد، دت، ص12

³ - ماري آن بافو، النّظريّة اللّسانية الكبرى من النّحو المقارن إلى الدّراسة التّحويّة، تر محمّد الرّاضي، ص117.

أحاسيس وهذه الأخيرة هي من تجعل عملا دون الآخر في المرتبة الأولى للقراءة، اختار الكاتب لهذه القصة عنوان "الجنوب العميق"، وهو مكان يطلق على جنوب أمريكا اللاتينية، إنه أعمق نقطة جغرافية في أمريكا فهو واقع جنوب الجنوب لذا ألحقت به صفة العمق ولعل أبرز ما يعرف عن هذه الرقعة أن سكانها يعتمدون على الزراعة، وغالبيتهم من الإنجليز¹، ويجعلنا هذا نعتقد أن ثقافة مورافيا تميل إلى الإنجليزية، قد تكون هذه صدفة محضة لأن الكاتب لم يذكر أثناء السرد أية علامة تدل على ذلك، لكن قد يندرج هذا في ما يسمى اللامقول؛ أي أنه فعلا يوجد ترابط بين فكر الكاتب وإنجلترا بلدا وثقافة.

يترك مصطلح الجنوب أثرا متباينا في الأنفس وهذا حسب المناطق التي يتلقى فيها، مثلا نحن باعتبارنا جزائريين بمجرد أن نسمع هذا المصطلح سيتبادر إلى أذهننا إقليم الجنوب الخاص بنا، أي تلك الحياة البدوية البسيطة وتلك الجغرافيا المتميزة بالرمال والواحات وما إلى ذلك من مكونات الطبيعة الصحراوية هذا لأن جنوبنا يتميز بهذا، أما في مناطق أخرى فإن الجنوب لا يمثل بالضرورة هذه الأشياء ولا يعكس هذه الصورة، فالجنوب العميق الأمريكي مثلا يمثل المناطق الزراعية على حد ما والتي يقضي أصحابها معظم أوقاتهم في فلاحه الأراضي والاعتناء بالمحاصيل.

بما أننا قلنا أن هذه الظاهرة متشعبة المشارب سنحاول الآن النظر إليها من زاوية أخرى؛ يوجد في علم النفس ما يعرف برد الفعل التكيّفي للكائن اتجاه منبه خاص والذي يسمى كذلك تجربة بافلوف، حيث قام هذا الأخير بربط تقديم الطعام للكلب مع رن الجرس، أي أنه كان يجعل الجرس يرن محدثا تنبيهها كلما قدم الطعام للكلب، وكانت استجابة الكلب تتمثل في إفراز اللعاب لمجرد سماعه الجرس²، أي أن صوت الجرس أصبح رمزا للطعام. وكلمة جنوب هنا بمثابة ذلك

¹ - ينظر: ويكيبيديا، "الجنوب العميق" <https://ar.wikipedia.org/wiki>

² - ينظر: ويكيبيديا، "الاستجابة الشرطية" <https://ar.wikipedia.org/wiki>

الجرس الذي بمجرد سماعه يتبادر إلى الذهن العديد من الأفكار التي تدور غالبا حول حقل الملل والضجر. وهذا كما ذكرنا سابقا راجع لصورة الجنوب الموجودة في أذهاننا.

نلاحظ أن عنوان القصة "الجنوب العميق" رمزي أو كما أسماه "محمد صادق": عنوانا إسقاطيا، وهو «الذي يذهب بفكر القارئ لمنطقة مماثلة ليكشف النّذب عن حالة مشابهة ليس له من خيار سوى التلاعب وإيجاد البديل الرمزي»¹؛ لأنّ المتصفح للقصة خاصّة وإن كانت له معرفة بأنّ الجنوب العميق يطلق على منطقة أمريكية سيتفاجئ لأنّه لم يرد ذكر أمريكا في القصة، فيمكن القول أن الكاتب استعار هذه التسمية وأطلقها على قصته، بإمكان القارئ الذي تصفح أغلب قصص المجموعة تخمين أنّ هذا العنوان رمزي لأنّ كلّ القصص السالفة دارت أحداثها في روما غالبا، والسؤال المطروح هنا: لماذا اختار مورافيا هذا العنوان؟

إنّ الإجابة على هذا السؤال موجودة في القصة، بحيث نلاحظ أنّ البطلة تدرّجت في إيصالنا إلى العنوان فقد ذكرت أولا أنّ موطنها الأصلي في الجنوب عندما قالت: «وعدت إلى بيتي في الجنوب»²؛ إنّ هذه الجملة تعدّ حبل الوصل الأول بين العنوان والنّص، فمن المؤكّد أنّ القارئ عندما يغوص في العمل الإبداعي سيهتمّ بأفق الانتظار إن كان سيرسخ أو سيكسر، وكلّما تقدّمنا في أحداث القصة زاد التوافق بين القصة والعنوان، خاصّة في الكلام الذي دار في نفس البطلة «في بعض الأحيان ولأمر يتعلّق بالجنوب الأمريكي، قرأت مرّة في الصّحف مصطلح الجنوب العميق»³؛ نلاحظ أنّ هذه العبارة ترسخ أفق انتظار القارئ حول العنوان، وهذا ما يوطّد العلاقة بينه وبين النّص، لأنّ النّفس البشريّة تميل إلى الوضوح، فعندما يشعر المتلقّي أنّه فهم علاقة النّص بالعنوان سيجعله هذا يجزم أنّه قطع أشواطاً في

¹ - محمد الصادق عبد العال، "العنوان بوابة النّص، شبكة الألوكة".

https://www.alukah.net/literature_language/0/125777

² - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، تر: د. فاضل السعدوني، ط2، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1987، ص147.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

استشفاء معاني النص، وقد أردفت البطلة قائلة «هراء، إنّ الجنوب العميق حقيقة، الغاطس حقاً هو جنوبي أنا»¹، شرحت هنا البطلة العنوان بشكل أوفى وفسّر هذا الشرح اختيار الكاتب لهذا العنوان؛ أي أنّ ما نفت البطلة ليس التشابه الجغرافي بين مكان إقامتها والجنوب الأمريكي إنّما هو صفة العمق التي ألحقت به والتي لم يستطع عقلها استيعابها، لأنّها رأت أنّ مسكنها أحقّ بهذه التسمية، وهذا يبرز الأزمة النفسيّة للبطلة اتّجاه جنوبها، فهي تعتقد أنّه أعمق نقطة في الوجود لابتعاده عن الصّخب الذي يطمح له الشّباب. إنّ «للعنوان أهميّة تكمن في أنّه يثير تساؤلات لا نجد لها إجابات إلّا في نهاية العمل»²؛ أي أنّنا عندما نقرأه سنتشكّل لدينا مباشرة العديد من الأسئلة وبمجرّد انتهاء العمل ستكون أغلبها مجابة إلّا إذا كان العنوان غير متوافق مع النصّ فهنا يبدأ دور القارئ في تأويل قصد الكاتب من العنوان، وفي قصّتنا جاء معبراً عن نفسيّة البطلة بالدرجة الأولى، لأنّها قصدت بالعمق الهوة التي بينها وبين موطنها وقد لا نفهم هذا إلّا بعد إتمامنا للعمل الأدبي حيث أنّنا حينئذ سنفهم علاقة العنوان بالنّص، يعدّ غلاف العمل الأدبي عتبة مهمّة في تقريب العنوان وبعده النصّ للقارئ، «وقد سمّى جيرار جينيت الغلاف بـ"النّص المحيط أو الفوقي"، مشيراً إلى كلّ ما يحمله من اسم الكاتب أو العنوان ودلالات أخرى»³؛ بين أيدينا غلاف الطّبعة العربيّة لمجموعتنا القصصيّة من إصدار "المكتبة الثقافيّة بيروت" وقد جاء أزرق اللون في الجانب الأيمن منه صورة لامرأة مسترسلة في أحلامها وشعرها المموج وملاحها دليل على أنّها أحلام يقظة، أمّا اللون الأزرق فهو لون السّلام والاستقرار النفسي. وهو الشّيء الذي أرادت بلوغه بطلات قصص مورافيا.

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، ص 147.

² - جميل حمداوي، "السيمبوتيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 25، 1997، ص 97

³ - ازدهار مستور، سميائية العنوان والشخصيات في رواية يوم رائع للموت لسمير قسيبي، مذكرة لنيل شهادة ماستر، ص 31

2. الكرونوتوب وأثره على الشخصيات:

إنّ الزّمكان على أساس كونه تراكب الزّمان والمكان له أثر بالغ على شخصيات النّص السّردى، وهذا أمر موجود في الواقع، فلكلّ شخصيّة تفاعلات معيّنة حسب الكرونوتوب الذي تكون فيه، ويدخل في هذا العديد من العوامل، منها المزاج والذّكريات وما إلى ذلك ممّا يجعل الإنسان يتصرّف في كرونوتوب معيّن كما لا يفعل في آخر.

يرى باختين أنّ « كلّ محكي يحقّق كرونوتوبا خاصّا به »¹؛ إذا فأنواع الكرونوتوب المستخلصة في أبحاثه خاصّة بالأعمال التي حلّلتها؛ أي أنّ كلّ ما عداها من النّصوص تحتوي على كرونوتوبات مغايرة، وفي قصّة الجنوب العميق لاحظنا وجود نوعين من الكرونوتوب، وهما كرونوتوب المدينة وكرونوتوب الرّيف، سنحاول في هذا العنصر تحليل أثر هذين الأخيرين على شخصيات قصّتنا المتمثلة في البطلة، الجدة، كورادو.

1.2 مفهوم الشخصية :

تعتبر الشّخصيّة مجموعة السّمات التي تميّز فردا عن آخر ولقد كانت محور دراسة العديد من الميادين مثل علم النّفس وعلم الاجتماع والأدب²؛ ففي علم النّفس تدرس الشّخصيّة على أنّها نتاج لتداخل العوامل المشكّلة لها والتي صنّفت إلى أنواع منها : الوراثة والبيئية، فالإنسان يتأثر بهذين العاملين سواء في تفكيره أو في سلوكه؛ أما علم الاجتماع فيركّز على الشّخصيّة كونها جزء من المنظومة الاجتماعيّة، محاولا تسليط الضّوء عليها من حيث التّعامل مع الدّوات الأخرى، أمّا في الأدب فالشّخصيّة هي « الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الاجتماعيّة والنّفسية والثّقافيّة، والتي يمكن التّعرف عليها من خلال ما يخبر به

¹ - شعب حليفي، مرجع سابق، ص 183.

² - أحمد فرشوخ، مرجع سابق، ص 65.

الزّاوي، أو ما تخبر به الشّخصيات ذاتها، أو ما يستنتجه القارئ من أخبار، عن طريق سلوك الشّخصيات»¹؛ أي أنّ الشّخصيّة السّردية هي المحرك الأول لسيرورة الأحداث، وتأتي مشبعة بأيدولوجية معيّنة وثقافة خاضعة لمرجعيات محدّدة، كلّ هذا يكشفه المتلقّي خلال قراءته للعمل سواء من خلال التّفكير الدّاخلي للشّخصيات أو عبر ملاحظة طريقة تحريك هذه الأخيرة لدينامية الأحداث، وكيفية تفاعلها مع الشّخصيات الأخرى، وقد اعتبرها عبد المالك مرتاض «عالما معقّدا شديد التّركيب، متباين متنوّع، متعدّد الأهواء والمذاهب والأيدولوجيات والثّقافات والحضارات والهواجس والطّباع البشريّة التي ليس لنوعها واختلافها حدود»²؛ قد تكون النّفس البشريّة الواحدة حاملة للعديد من الثّقافات والآراء وهذا ما يجعلها من العناصر البالغة التّعقيد، فالعقل البشري لا يتوقّف عن امتصاص مختلف الأفكار وتمحيصها، وهذا ما يجعل من بنيته عالما معقّدا متشابكا.

يرى جيرالد برنس أنّ الشّخصيّة «كائن موهوب بصفات بشريّة وملتزم بأحداث بشريّة»³؛ وقد تختلف الشّخصيات باختلاف الأزمنة والعصور ففي كلّ عمل تكون الشّخصيات معبّرة عن الطّباع البشريّة السّائدة في تلك الفترة، حتّى وإن لم تكن معبّرة بشكل مطلق إلا أنّها قد تحمل من سمات الفترة المكتوب عنها الشّيء الكثير، وتعتبر الشّخصيات «أقنعة اجتماعية في قصّ واقعي وتجلّيات رمزيّة في قصّ رومانسي»⁴؛ أي أنّ الشّخصيات لها قدر عال من حريّة التّشكّل، وهذا بطبيعة الحال راجع إلى المؤلّف الذي يحرص على أن تكون الشّخصيّة معبّرة عن مضمون العمل السّردية.

¹ - حميد لحميداني، مرجع سابق، ص50.

² - عبد المالك مرتاض، ص75.

³ - جيرالد برنس، مرجع سابق، ص42.

⁴ - تودوروف وآخرون، القصّة الزّواية المؤلّف، تر: خيري دومة، تر: سيد البحراوي، ط1، دار التّرقّيات للنّشر والتّوزيع، 1997، ص82.

2-2- أثر الكرونوتوب على البطلة:

إنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة في قصّة الجنوب العميق فتاة شابّة، اكتشفنا أنّها يافعة من خلال طريقة كلامها، حيث أنّ كلامها يجعلنا نلاحظ كمّيّة الاندفاع المتّسمة بها، وبما أنّ السّارد في هذه القصّة هو البطلة فإنّنا نشعر كأنّ حديثها عن نفسها في الجزء الأوّل من القصّة كان بدون حواجز، أي أنّها تحدّثت مباشرة عن تفاصيل مهمّة حول ذاتها لكن بطريقة مكثّفة لما يقتضيه جنس القصّ من ضرورة الاختصار، نلاحظ أنّ بطلة قصّتنا ليست على درجة عالية من النّقة بالنّفس ونجد هذا في قولها « لست مثيرة للاهتمام في الحقيقة »¹؛ إنّ هذا الكلام يدلّ على أنّها ليست فخورة بنفسها، بالتّالي فإنّ ثقتها بنفسها وبالعالم مهتّزة، يمكننا القول بأنّ احتقار الذات الذي تشعر به البطلة نابع من عدم إحساسها بجمالها، ففي وصفها لنفسها قالت « أنا أميل إلى القصر، وذات صدر كبير ووجه طويل شاحب وشعر ناعم »²؛ إنّ هذه الموصافات إذا ما قورنت بمقاييس الجمال الغربي سنجد أنّها توضع في مرتبة متدنّية، لأنّه معروف عن الجنس الأوروبيّ طول الجسم ورشاقتة.

المثير للاهتمام هو أنّ كرونوتوب المدينة كان له أثر بالغ على شخصيّتها وجسدها، فحرارة زمن الصّيف وصخب المدينة جعلها منها شخصا آخر على حدّ تعبيرها حيث صرّحت « حوّلتني متعة العيش من النّاحية الجسديّة، فلقد أصبح شعري مثيرا، وعيوني مثل عيون مهووسة وكان وجهي أحمر ناريّا، حتّى شعرت بأنّي أطول قامة »³؛ إنّ هذه العبارات توحي لنا بأنّ كرونوتوب المدينة قد أعاد للبطلة ثقتها بنفسها، حيث صارت ترى ما لم يخطر على البال، إنّ ارتباط روما وفصل الصّيف جعل البطلة تبدو شخصا جامحا محبا للحياة، متصالحا مع ذاته، حتّى أنّها تناست حجم صدرها الكبير، وبدأت في التّعامل على أساس أنّ

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، ص146.

² - المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه الصّفحة نفسها.

له حجما صغيرا، فأخذت تمشي بطرب غير مبالية بأحد، حتّى أنّها أحبّت جسمها لدرجة عرضه دون أيّ شيء سائر، حيث قالت في حديثها حول مغامراتها البحرية «ف هناك نقوم بفعل كلّ الأشياء العري الكامل»¹؛ وصلت البطلة لهذه النقطة لأنّ الزّمكان الذي كانت فيه سمح لها بهذا، أو يمكن القول بأنّه الدّافع الأوّل لحصول هذا التّغيّر في عين البطلة، والذي عبرت عنه بعرضها لجسدها دون خجل.

نستنتج من هذا أنّ الجمال أمر نسبي وهو موجود داخل الرّوح؛ فعندما تكون الرّوح في تناغم مع الزّمكان يتجلّى على الجسد أثر البهاء، والثّقة بالنّفس تتشكل من الخارج لتستقر في الدّاخل فعندما يرى الإنسان أنّ شكله الخارجى قريب من الكمال فإنّه سيتصرّف على أساس أنّه شخص قوي، إنّ هذا الرّأي غير مطلق لأنّنا نصادف في الحياة العديد من النّاس الذين قد يعانون من فقدان أحد أعضائهم، أي أنّ حالاتهم أكثر صعوبة من أولئك الذين يجدون أنفسهم بشعنين، مع ذلك فإنّهم يضربون لنا أمثلة عن القوّة ورباطة الجأش، أي أنّ قوّة الشّخصيّة مرتبطة بعوامل عدّة ويعتبر الزّمكان واحدا منها.

بالمقارنة مع كرونوتوب المدينة نجد أنّ كرونوتوب الرّيف له أثر معاكس على نفسيّة البطلة؛ لأنّها ما إن رجعت إلى الجنوب حيث الحقول والمعالم الرّيفيّة بارزة حتّى احسّت أنّها عادت إلى نفس حالة البشاعة.

تنتمي البطلة إلى عائلة برجوازيّة، وقد عبّرت عن ذلك بقولها: «تمتلك عائلتي الغنيّة جدّا، نبيلة المحتد جدّا والمنحطّة جدّا أملاكا إقطاعيّة بحجم المقاطعات»²؛ تحمل هذه العبارة الكثير من المعاني، فمن خلالها نستنبط أنّ البطلة غير مرتاحة في وسطها العائلي، لذا وصفته بالانحطاط ولعلّ هذا ما جعل زمكان الجنوب يشعر البطلة بالكآبة وكره الوجود،

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص 146.

² - ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الظاهر أن مورافيا أراد أن يذهب أبعد من مجرد نفور شخصية قصصية من بيئتها التي ربما تحرمها من الاستمتاع بلذة الحياة نظرا للقوانين التي تفرضها، إنما كان هذا يحمل أيديولوجية المؤلف الرافضة للنظام البرجوازي، والذي استخدم قلمه للتعبير عن هذا الرفض لكن بطريقة جدّ جمالية قائمة على الإيحاء.

في الأخير نلاحظ أن المؤلف لم يذكر اسم البطلة، هذا لأتفه ربما رأى أنها تمثل باقي النساء، لذا لم يخصص لها اسما، بل جعلها نموذجا، أو قد يرجع ذلك إلى كونها السارد، لذا دخلت مباشرة في سرد الأحداث دون تقديم نفسها، وعلى العموم فإنّ النموذج النسوي في أعمال مورافيا له نفس الخصائص، فأغلبهنّ نساء ينادين بالتحرر بعيدات عن الثقافة.

2-3- الكرونوتوب وأثره على الجدة:

تعتبر شخصية الجدة في الجنوب العميق ثانوية، بحيث أنّ الإشارة إليها كانت في بضعة جمل فقط، يمكننا من خلالها معرفة ما توحى به سمائلها، وصفتها البطلة بأنها «عجوز مهملة بأنفها الذي يشبه أنف قرصان وشارب يناسبه»¹؛ إنّ هذه الموصفات تمكّنا من تخيل ملامح الجدة، والذي سنراه عبر هذه الكلمات هيئة لشخص يميل إلى القسوة، إنّنا نلاحظ أنّ البطلة تكلمت بنوع من الاشمئزاز والخوف، الأوّل لأنها تتكلم عن الجدة كمثال للعالم الإقطاعي الذي تمقته رغم انتمائها إليه، بالتالي هي لا تطبق كلّ تجلياته حتّى في أقرب الناس إليها، ففي غالب الأحيان يميل الحفيد إلى الجدة أكثر من والديه، لكن في قصتنا لا نجد هذا النوع من الودّ والرأفة، أمّا الثّاني فلأنّها تخشى أن تصير إلى هذه الحالة إنّ ضلّت في الجنوب وهذا بالطّبع ما ترفضه جملة وتفصيلا، نلاحظ أنّ الجدة «أميرة ودوقة ذات ألقاب لا تنتهي»²؛ أي أنّ هناك احتمال كبير على أنها تتّصف بالغرور وعزّة

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص150.

² - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص148.

النفس، فالألقاب تمنح صاحبها قوة خفية تجعله يرى نفسه في موضع أعلى من الآخرين، ربّما هذا ما يفسّر الجانب السلطوي للجدة، خاصة وأنها على حد قول البطلة تميل للصرخ في كل آن مع ذلك فهي تطلب من الآخرين التزام الصمت.

يمكن القول بأن هذا الأمر مجرد افتراض ناتج عن ربط المعطيات التي نملكها عن الجدة فهو يحتمل الصواب أو الخطأ.

2-4- أثر كرونوتوبات القصة على كورادو:

يعدّ كورادو شخصية مؤثرة في قصة الجنوب العميق وهو «شاب ذو جمال استثنائي»¹؛ في عيون بطلتنا التي أبهرها حسن طلعته، فلقد كان «ذو شعر أشقر وعيون زرقاء فاتحة مجنونة تقريبا ومعبرة بشكل شديد»²؛ إنّ كورادو مثال على الشاب البرجوازي المحبّ للحياة، ولقد كان داخل زمان الجنوب يتمتع بدينامية عالية بحيث أنّه كان «نشيطا جدًا ومبتهجا جدًا ومثارا بشدة»³؛ إنّ كلّ هذه الصفات تجعلنا نعتقد أنّ شعور كورادو بالانتماء إلى الحياة الرفيعة هو من عزّز فيه حبّ الحياة، وقد ترجم هذا الحبّ إلى نشاط وإثارة، فالإنسان عندما لا يشعر بالغرابة تزيد فاعليته في الحياة، ويعيش كأنّه لا شيء سيقف في طريقه أثناء استمتاعه بالحياة، إلى جانب وسامته اللامحدودة كان كورادو «ذو ثقافة واسعة متعدّدة خصوصاً في مسائل الآثار والنصب والمتاحف»⁴؛ إنّ الإنسان في علاقته بالجنس الآخر دوماً يبحث عن شيء محدّد، حتّى وإن سميّ بأسماء عدّة إلا أنّه ملخّص في الانبهار، كلّ واحد يؤدّ أن ينبهر بشريكه والمبهر في كورادو بالنسبة للبطلة هو كونه غنياً في الجانب المعرفي، حيث أنّه كان ملماً بالعلوم (التاريخية منها خاصة) وهذا ما يفسّر لمعان كورادو في

¹ - المصدر نفسه، ص 147.

² - المصدر نفسه، ص 148.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - المصدر نفسه، ص 148-149.

زمكان الجنوب؛ لأنه ببساطة كان محيطا به علما، نلاحظ أنّ الإنسان عندما يملك المعلومات حول المفاهيم المحيطة به تبني بينهما روابط محدّدة تتسم بالقوّة.

إنّ أغلب ما ذكرته البطلة حول كورادو يدور حول وسامته وثقافته وحيويّته، كما تحدثت عن انفقته الخاصّة»¹؛ يوضح هذا مدى تعلّق كورادو بالمجال التاريخي حيث أنّه لم يبخل على العلم بماله وجهده. إنّ الزّمن بالنّسبة لكورادو كان كثيفا جدّا، لأنّه بالإضافة إلى زمن الحاضر كان بفكره وعمله موجودا في الأزمنة الغابرة، لهذا كان كرونوتوب الرّيف بالنّسبة لكورادو جسرا يربطه بالعوالم التي يهواها، فهو هناك قريب من القلاع ومن كلّ الآثار التي تستهويه، وقد جعله هذا «وحشا ممتلأ بالحيويّة»²؛ استعملت البطلة كلمة وحش في وصفها لكورادو لأنّها ربّما خائفة من إقباله المجنون على الحياة حتّى رأت أنّه مناف للطّبيعة، وهو في الحقيقة كان فقط مخالفا لما كانت تشعر به من اضطراب وبغض للحياة.

نرى أنّ كرونوتوب المدينة أثرّ بطريقة سلبية على كورادو، وكان هذا جليّا في وصف البطلة له عندما كانا يسيران نحو روما «كنت على وشك الفشل في تمييزه، هابط في مقعده منكمش، مترهّل عيناه نصف مغلقتين»³، من الواضح جدّا أنّ ابتعاد كورادو عن كرونوتوبه الذي ينتمي إليه جعله يشعر بالسّوء، لا ندري حقّا إن كان ما تراه البطلة ظاهرا حقّا، أم أنّها تجعل بكلماتها ما تشعر به ماثلا أمامنا.

نلاحظ من هذه المقاربة أنّ الكرونوتوب يؤثّر بشكل كبير على نفسيّة البشر وهذا ما يتجلّى في مورفولوجيّاتهم، فلقد كان كرونوتوب المدينة ملائما للبطلة بحيث كانت فيه جامحة محبّة للحياة، أمّا في كرونوتوب الرّيف فإنّها أصبحت حاقدة على كلّ ما يدور بها، أمّا

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، ص149.

² - المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص150.

كورادو فكان عكسها، إذ أنه كان يلمع كالنجوم في كرونوتوب الزيف ومنطفئاً في كرونوتوب المدينة؛ وهذا راجع إلى عدّة أسباب منها المعرفة التي تجعلنا ننسجم في كرونوتوب دون غيره.

إنّ شخصيّة الجدّة على عكس كورادو والبطلة، فهي تعاني من التخبّطات داخل كرونوتوبات القصّة، لأنّها راسخة في زمان الجنوب، أي أنّها ولعراقتها أصبحت تمثّل جزء من ذلك الكرونوتوب، فهي متجذّرة فيه، إنّ الزّمان والمكان بالنّسبة إليها متمثّل في تاريخ عائلتها العريق وفي الأملاك الإقطاعيّة التي تشرف عليها.

3- الكرونوتوب وأثره على الأحداث:

يعتبر الحدث من أهم مقومات القصة، ففيه تتفاعل الشخصيات، بالتالي تتحرك ديناميّة القصة وتصبح أكبر حجماً كلما زادت الأحداث فالحدث هو « عبارة عن سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية وهو نظام نسقي من الأفعال»¹؛ أي أنّ الأحداث هي تراتب لأفعال واقعة على تسلسل خطّي، وعلى الرغم من أنّها مستمدة من الواقع إلا أنّها لا تتطابق معه بالضرورة، وهذا ما يميّز الحدث السردّي عن الأحداث الواقعيّة، لأنّ المبدع حرّ في إضفاء الجانب الخيالي على أحداث عمله، حتّى يخرج بنصّه من الكلام العادي إلى مجال الشّعريّة الأدبيّة، و « يتشكّل الحدث في أغلب القصص ضمن بنية كبرى لا تستقرّ على وضعيّة واحدة، فتتغيّر مع تغيّر المسار السردّي، بحيث لا يغدو الحدث هو شغل الكاتب الأساس، بقدر ما يمتزج البناء الفنّي مع مسار الحدث ليشكّلا في الأخير بنية النصّ عامّة»²؛ إنّ بنية النصّ السردّي متمثّلة في اتّحاد عدّة مكونات تجمع بينها روابط محدّدة والأهم أنّ الكل خاضع للمسار الذي يقتضيه السرد، إنّ وحدة الحدث لا تتحقق إلّا إذا حدّد موقعه من الزّمان والمكان وخضع لمبدأ السببيّة³، فالزّمان مرتبط بالمكان والحدث مرتبط بهما، ويستلزم في الحدث القصصي أن يكون مصحوباً بعنصر التّشويق لأنّ هذا الأخير هو ما يلفت انتباه القراء، ويفضله تدبّ الرّوح في القصة.

¹ - جبّور عبدالنور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1979، ص19.

² - عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النصّ القصصي الجزائري الجديد، ط1، دار القصة، الجزائر، 2009، ص27.

³ - ينظر: شريط أحمد شريط، تطوّر البنية الفنيّة في القصة الجزائرية المعاصرة، ط1، اتّحاد الكتّاب العرب، 1997، ص21.

تكمّن أهميّة الحدث في أنّه « يتيح الحدث وصف وضع الشّخصيّة والطّريقة التي تولد بها كما يتيح وصف الوعي في حال كينونته من قبل الشّخصيّة نفسها»¹، إنّنا نكتشف الشّخصيّة من خلال أفعالها داخل الحدث وتعاملها مع الأحداث المحيطة بها، لذا كان استقراء الحدث من أهمّ التّقنيات التي نعتمد عليها في فهم القصة.

بما أنّ الحدث كما قلنا واقع في إحداثيتي الزّمان والمكان، فهو بالضرورة مرتبط بالعلاقة التي تجمعهما، هذا يعني أنّ الكرونوتوب له تأثير على سيرورة النصّ وسنحاول فهم هذا التأثير من خلال تحليلنا لأحداث قصّة الجنوب العميق، التي رأينا أنّها تنقسم إلى ثلاثة أجزاء:

- أحداث عطلة روما.
- أحداث العودة إلى الجنوب.
- أحداث الرّجوع إلى روما.

3-1- تأثير الكرونوتوب في أحداث الجزء الأوّل من القصة:

تحدّثت البطلة في الجزء الأوّل من القصة -بعد وصفها للتّغيير الحاصل على مستوى جسدها- عن الطّريقة التي كانت تقضي بها عطلتها الاستجماميّة في مدينة روما، وكانت تصف كلّ هذا بكثير من الشّغف لأنّها استخدمت كلمتي "مدهش، لا ينسى" في وصفها للصّيف الذي قضته في روما، لأنّها عاشت فيه لحظات مليئة بالمتعة، حيث قالت: « كنت أنام على التّوالي إمّا في بيت ماركو أو في بيت برناردو، وكنا نستيقظ في السّاعة الحادية عشرة، نجري اتّصالاتنا الهاتفية لنلّم شمل مجموعة الأصدقاء، ثمّ نذهب إلى البحر في

¹ - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي معالجة تفكيكية سردية مركّبة لرواية زقاق المدق، دط، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1995، ص198-199.

سيّارتين أو ثلاث»¹؛ نلاحظ أنّ كرونوتوب روما جعل الأحداث تبدو جدّ مثيرة، وهذا راجع إلا أنّ زمان الصّيف أثر في المكان فجعل منه فضاء مليئاً بالأحداث الحيويّة، كانت البطلة تبيت كلّ مرّة عند شخص آخر مع مجموعة من الأصدقاء، أي أنّها لم تودّ الاستقرار في مكان معيّن أثناء عطلتها.

نلاحظ أنّ البطلة لم تتحدّث بالتّفصيل عن أصدقاءها في روما بل اكتفت بقول أنّهم مجموعة شباب لهم تقريبا العمر نفسه، وهذا يعني أنّها تريد أن تنبّهنا إلى أنّ هؤلاء الشّباب يحملون نفس مواصفاتها، لسنا نقصد بالحديث الصّفات الجسديّة، إنّما نفس النظرة للحياة ونفس درجة الاستمتاع بجوّ روما، حيث أنّهم كانوا يذهبون لعرض البحر ويستمتعون تحت أشعة الشّمس عراة²، إنّ هذا هو أقصى ما قد يطمح له الشّباب في سنّهم، الابتعاد عن العالم الأمر النّاهي والبقاء مع ثلّة من الأشخاص ممّن لهم نفس الشّغف، حتّى أنّ تلك المتعة جعلتهم ينسون بطونهم فقد كانوا على حساب قول البطلة مكتفين بالوجبات الخفيفة، حتّى يتسنّى لهم قضاء وقت أكبر في اللّهُو واللّعب، إنّ الوقت الذي كان يقضى في البحر لم يكن كافيا لأنّه وبحلول اللّيل كانوا يذهبون إلى النوادي اللّيليّة وكان هذا بالنّسبة لها أحلى جزء من اليوم³؛ إنّ الطّاقة التي يتمتّع بها الشّباب عالية جدّا، لذا فهم دوما يبحثون عن مكان يفرغونها فيه، وليست كلّ الفضاءات قادرة على جعل الشّباب بهذا الجموح، لكن الملاحظ أنّ فضاء روما الخاضع لزمن الصّيف استطاع جعل هؤلاء الشّباب يمارسون ما يمكن تسميته بالجنون، فلقد وصل انسجام البطلة مع الأوضاع إلى درجة أنّها كانت ترقص عارية أمام صنف جميع كبير من البشر هي التي لم تكن أبدا ترى نفسها جميلة، في

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، ص146.

² - ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

³ - ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

مجتمعاتنا يعدّ هذا الفعل خاطئاً أمّا في المجتمع الغربي فهو دليل على قوّة الشّخصيّة، فإن ترقص أمام النّاس بكلّ فخر معناه أنّك مقبل لذاتك.

نرى أنّ الزمن في كرونوتوب روما كثيف لكن مع ذلك يمضي بسرعة، فلقد روت البطلة أحداث فترة بأكملها ملخّصة في يوم واحد، وكأنّها تقول أنّ هذا كان روتينها طوال المدّة التي قضتها هناك، حتّى أنّ اليوم كان يكفي لفعل العديد من الأشياء المسليّة مع أنّ وقت الاستيقاظ لم يكن مبكراً.

تقول البطلة عن كيفيّة إنهائهم للسّهرة: «في ذلك الصّيف كان لدينا ولع خاصّ بالنّافورات، إذ حالما نخرج من الملهى اللّيلي في حوالي السّاعة الرّابعة صباحاً كنّا نذهب لنرمي أنفسنا في واحدة من نافورات روما العديدة»¹؛ إنّ الماء هو العنصر الأساسيّ للحياة فبفضله نحيا وبستمرّ وجودنا، وارتباط كرونوتوب روما بالماء واضح، لأنّ الصّيف زمن الحرّ بالتّالي يكون الإنسان في أشدّ حالاته احتياجاً للماء، ومن جهة أخرى نرى أنّ تلك الثّلّة من الشّباب ارتبطت بالماء، وهذا يدلّ على ارتباطها بالحياة، كان ينتهي الحال بالمجموعة في مراكز الشرّطة²، ولم يكن هذا يسبّب أيّ حرج لهم؛ فلقد تحدّثت عنه البطلة كأمر عابر عادي جدّاً، لأنّها ترى أنّ ما يقومون به أمر عادي، وهو لا يتعدّى كونه مغامرات شبابيّة. جعل زمان المدينة الأحداث تمرّ بسلاسة وخفّة.

3-2- أثر الكرونوتوب على أحداث الجزء الثاني من القصة:

تبدأ أحداث الجزء الثاني من القصة بانتهاء زمن الصّيف وعودة البطلة على منزلها حيث قالت: «ومع نهاية فصل الصّيف تنتهي فترتي الطّيبة وتبدأ فترتي الرديئة»³؛ نلاحظ

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، ص 147.

² - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، ص 147.

أنّ البطلة استبقت ما سيحدث فيما بعد، عبر هذه العبارة، بحيث أنّها أعلنت لنا أنّها ستدخل في فترة تعب نفسي، وبالطبع هذا ما سنراه.

يتّضح لنا أنّه قبل وصول البطلة إلى منزلها بدأت حالتها النفسيّة تسوء، فقالت: «إذ من الممكن القول بأنّ المرء لا يستطيع أن يذهب أعمق من ذلك دون أن يموت، على أيّ حال، أنا نفسي يجب أن أموت»¹، اعتبرت بهذا الجنوب الذي تعيش فيه أعمق نقطة في الوجود، والموت هو الشّيء الوحيد الذي يأتي بعده، ومن شدّة مقتها للحياة الإقطاعيّة تمثّت الموت بعد أن كانت منذ يوم فقط تهوى الحياة بجنون، وصفت البطلة طريق العودة بكلّ ضجر مبيّنة أنّها تتّجه من المدينة نحو الرّيف لأنّها بدأت بطريق المرور السّريع الذي تكثر فيه الحركة وصولاً إلى الطّريق التّرابي الخاص بمنزلهم، وما إن وصلت حتّى عاد ذهنها لرسم تلك الصورة البشعة عن ذاتها وكم أنّها فتاة بدون قيمة،

يجعل فصل الخريف الوجود كئيّبا، فلمّا وافق هذا الفصل رجوع بطلتنا إلى مكان لا تحبّه ازداد إحساسها بالسّأم، ربّما يكون الأمر أكث من مجرد اكتئاب عابر لأنّها وصلت إلى درجة تمثّي الموت، من خلال حديثها نلاحظ أنّها متعوّدة على هذه الحالة، فهذا دأبها كلّما عادت من روما، وربّما كان الأمر الذي يجعلها تفكّر في الموت دون الإقدام على الانتحار هو معرفتها أنّها ستعيش المتعة مرّة أخرى، إنّ الأمل بالعودة إلى روما هو ما يجعلها حيّة، أو يمكن أن يكون هذا جينا منها، فهي ليست بتلك الجرأة التي تمكّنها من الانتحار، خاصّة وأنّها من عائلة عريقة، فمع إظهارها الكره لهم إلا أنّها لم تستطع الانفصال عنهم.

نرى أنّ بطلتنا تحبّ إطلاق التّشبيهات لتصف ما حولها، فبعد أن شبّهت أنف جدّتها بأنف القرصان، ها هي تقول: «كان بيتنا مثل سرطان هائل، إنّّه يشبه العقرب أكثر»²؛

¹ - المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

² - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص 147 - 148.

يدلّ هذا التشبيه على عدم ارتياح البطلة في بيتها فهي ترى نفسها أسيرة داخله، إنّها تشعر بالغرابة داخل جدرانها، وبعد أن كانت ترقص أمام المعجبين بدون خجل أصبح الرقص مجرد خاطرة لا تقوى على تجسيدها، فهي بطبيعة الحال لن تستطيع فعل ذلك أمام عائلتها، لأن قواعد العائلات البرجوازية تمنع الفتاة من التصرف بحرية، فكلّ حركاتها يجب أن تخضع لإتيكيت معيّن.

حذفت البطلة شهرين من حياتها قائلة: «قضيت شهرين في الفراش خاملة وذراعيّ مسبلين بلا حراك عيوني مثبتة على الشبّابيك التي أرى من خلالها السماء»¹؛ إنّ البطلة لم تذكر شيئاً عن مستواها التعليمي لكنّها وصفت نفسها بالغباء وقد يدلّ هذا على أنّها غير متعلّمة، وإلاّ لكان لها شيئاً تلهي به نفسها عند الرجوع إلى الجنوب، عامّة وفي كلّ أرجاء العالم وفي تلك الفترة الزمنية بالتحديد لم تكن نساء الرّيف مهتمات بالدراسة إنّما تتشأن على أساس أنّهن ستنكّن ربّات بيوت، ربّما لو كان لبطلتنا حياة تملؤها الانجازات لما أثار فيها كرونوتوب الجنوب بهذه الطّريقة، إلى هذا الحدّ، لم تذكر البطلة أنّها قامت بشيء غير النوم والرّغبة في الموت، لم تجرّب حتّى إخراج نفسها من هذه الحالة إنّما استسلمت لليأس، لا نستطيع التّمييز هنا هل أنّ حقّا كان للزّمكان كلّ هذا الأثر السّلبّي أم أنّ عدم مقاومتها هو السّبب في استمرار الدّمار الدّاخلي الذي تشعر به، أم أنّ حالتها كانت بسبب الفراغ.

فجأة وفي وسط كلّ هذا الخراب الذي تعيشه البطلة حدث شيء جميل أخبرتنا به قائلة: «وفي أحد الأيام وبينما كانت جدّتي تصرخ كعادتها اندفع إلى غرفتي شاب ذو جمال استثنائي ومن ثمّ غادرني كان من أقربائنا البعيدين ولقد قال لجدّتي هل الينورا ليست على ما يرام؟ سوف أنظر في الأمر»²، اقتحم كورادو غرفة البطلة دون استئذان وهذا تلميح على

¹ - المصدر نفسه، ص 148.

² - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص 148.

أنّه سيدخل حياتها بعنفوان دون أن ينتظر منها أن تسمح بذلك، إنّ اندفاعه دليل على روحه الشّبابيّة المرحّة، بالإضافة إلى هذا كان جدّ متأدّب لأنّه ويمجّد رؤية البطلة في تلك الحالة خرج مسرعا سائلا الجدة عمّا يحصل، وربّما لشدة اعجاب البطلة بطلته لم تنتبه لجواب الجدة إنّما ركّزت السّمع على كلام كورادو فقط.

نلاحظ أنه ورد في هذا المقطع كلمة "الينورا" ولأنّها جاءت في هذا السّياق استنبطنا أنّ المراد بها "السّينورا" وقد سقط حرف السّين أثناء الطّباعة، لأنّ كورادو لم يكن شخصا مقربا من البطلة حتّى يناديها باسمها في حين أنّ جدّتها لم تفعل حين رحّبت بها.

كان كورادو بالإضافة إلى جماله وأدبه « نشيطا جدّا مبتهجا ومثارا بشدّة »¹، ولقد استخدم كلّ هذه الميزات في جعل البطلة تخرج من حالتها، لم يرضه أن تبقى طريحة الفراش منتظرة الموت، فهي شابة في مقتبل العمر لذا رأى أنّ من واجبه جعلها تنفض الغبار عن نفسها وتخرج لتقابل الحياة فلربّما تحيا من جديد.

استطاع كورادو بنسبة معيّنة النجاح في مسعاه لأنّ الفتاة التي كانت لشهرين لا تخرج من الفراش ها هي تتجوّل معه بالسيّارة وتتصت إليه، وقد قالت « كنت أنا بالرّغم من إحساسي بأنّي عجوز متعبة، لم أتمكّن من أن أمنع نفسي من الإصغاء إليه مندهشة، أنا غبيّة مثل معزة ولكن الثّقافة تعجّبي وخصوصا إذا قدّمت بمثل هذه النّار ويمثل هذه الحيويّة التي أبداه كورادو »²، يمكننا القول أنّ كرونوتوب الجنوب عند هذه النّقطة انقسم لأنّ الزّمكان الذي كان قبل مجيء كورادو لم يعد نفسه بعد قدومه، كأنّ الزّمن عاد للسّير، فقبلا كانت الحركة منعدمة أمّا الآن فإنّ البطلة تتجوّل وتسمع حتّى وإن لم تشارك وتتفاعل معه إلا أنّها خرجت من القوقعة التي كانت فيها، إنّ ما شدّ انتباه البطلة ليست الأفكار التي كان

¹ - المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

² - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص 149.

يطرحها إنّما الطريقة التي كان يتحدث بها، ربّما انجذبت إليه لأنّها افتقدت ذلك الإحساس بالانتعاش والشّغف، من أجل هذا استمتعت عندما كان يحدثها عن أشياء لا تستهويها.

كان كورادو مهووسا بالتّاريخ وكلّ ما يتعلّق بالشّخصيّات التّاريخيّة التي كان لها شأن في العالم، لذلك كان دوما يأخذ بطلتنا إلى القلاع والقصور، إنّها الأماكن التي يتجلّى فيها الزّمن بالتّالي يكون للزّمان حضور قوي، لأنّ المتاحف وما شابهها ليست مجرد أمكنة واقعة في زماننا، إنّما بالتّجول فيها والحديث عمّا كان يجري داخلها نستحضر الأزمنة الغابرة التي أنشأت فيها، فالزّمن هناك كثيف جدّا، ولعلّ كورادو هناك يتخيّل أنّه جزء من ذلك العالم الذي يستهويه لهذا أخذها إلى هناك، ربّما ليعرّفها بنفسه أكثر، لأنّ الأماكن الأثريّة تعبر عنه وخلال إحدى جولاتهم حدث بينهما شيء روته البطلة: « تركنا أمين المتحف لوحدها، وبعد معانقة وقبله وقبله ومعانقة وبشيء وآخر وبوجود حيويّته المتدفّقة وكسلي المميت، حدث الشّيء المتوقّع وتخيّل أين؟ على سرير تاريخي في إحدى غرف المتاحف»¹، رأت السّنيورا أنّ ممارسة الحبّ كانت تحصيل حاصل، لأنّ تلك العلاقة بالأساس مبنية على التّكامل أي أنّ خدرها كان مكملًا لحيويّته فتمّ بهذا اللقاء.

استغربت البطلة حدوث العلاقة في المتحف ربّما لأنّها تراه مكانا جامدا أمّا كورادو فكان يرى أنّه جزء من ذلك العالم. ثمّ أردفت قائلة: « وفي النّهاية كنت متعبة، كسولة مثل جثّة، وقلت له والآن أصغ لي، اتركني هنا على هذا السرير التّاريخي اذهب وفي صباح الغد سوف يجدوني ميّنة وليس هناك فرق سواء إذا متّ في المتحف أو في بيتي الخاص»²، حتّى حرارة الحبّ لم تسهم في تغيير نظرة البطلة للحياة في زمان الجنوب، لأنّها غارقة في العمق، بالتّالي فإنّ السّواد غشى على بصرها وامتدّ إلى أحاسيسها جاعلا منها كتلة خاملة لا

¹ - المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

² - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص 149.

شيء قادر على إيقاظها، مع هذا لم يملّ كورادو ولم يسأم أبداً من جعل محبوبته تحبّ الحياة مجدداً، لكن كان هذا عبر نظرتة هو، إذ استمرّ في أخذها إلى الأماكن الأثرية حيث يشعر هو بالراحة، كانت هي بخمولها تتبعه فقط وتردّد عليه دوماً أنّها تريد الموت لكنّه لم يكن يجادلها إنّما فقط كان يخبرها أنّ عليها التمسك بالحياة ليس من أجلها إنّما من أجله¹، أو بالأحرى من أجل علاقتهما ومن أجل الأشياء الجميلة التي يعيشانها، لم أستطع أن أفهم مجدداً كيف أمكن مع كلّ هذه المشاعر الجياشة التي وهبها للبطلّة ألاّ تستجيب الأخيرة، لقد منحها الحبّ والاهتمام وحارب بكلّ جهد وهذا واضح في عدم تخلّيه عنها؛ لكن مع ذلك لم تبد هي أيّ ردّ فعل إيجابي اتّجاه الجهد المبذول.

3-3- أثر كرونوتوب المدينة في الجزء الثالث من القصة:

بعد فشل كلّ الجهود المبذولة من طرف كورادو في سبيل إسعاد حبيبته قرّر الثنائي السفر إلى روما، فقد وصفت السفر قائلة: «وفي النهاية قرّرنا أن نذهب إلى روما معاً سافراً بالسيّارة وكنت أنا التي أقودها»²؛ إنّ حماس البطلّة جعلها هي تتولّى قيادة السيّارة، وهذا يعني أنّ مجرد التفكير أنّها عائدة إلى روما جعلها تستردّ عافيتها وإقبالها على الحياة الذي غاب عنها طول المدّة الفائتة، حيث قالت: «كلّما حرّرت نفسي من الجنوب العميق، من الطّريق التّرابي إلى الطّريق الثّانوي ومن ذلك الطّريق الفرعي إلى طريق المرور السّريع، أحسست بأنّ فترتي الرّديئة بدأت تختفي تدريجيّاً، وبأنّ فترتي (الطيّبة) بدأت تجعل نفسها محسوسة»³؛ كان الجنوب العميق بمثابة سجن للبطلّة، لهذا شعرت كلّما ابتعدت عنه بأنّ الأغلال التي كانت تقيدها سائرة نحو الاضمحلال؛ ونلاحظ أنّ زمكان المدينة بدأ يظهر بمجرد السير نحوه لأنّها وصفت طريقة العودة بشيء من الاختصار، نعم قد يكون هذا لأنّها

¹ - ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

² - المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

³ - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص 149-150.

ذكرته من قبل، لكن من جهة أخرى فإنّ البطلة لم تشعر بطول الطريق كما في المرة السابقة، لأنّ ذهنها مشغول بالمتعة التي بانتظارها حال الوصول إلى روما.

لقد مرّ الزّمان بسرعة ككلّ المرّات التي كانت فيها سعيدة، لقد تشتّت ذهنها لدرجة أنّها نسيت مراقبتها وعندما تذكّرت وجوده كانت المفاجأة، فقالت: « كنت على وشك الفشل في تمييزه، هابط في مقعده منكمش مترهّل عيناه نصف مغلقتين، كان على وجهه وكلّ جسمه انطباع معروف عندي جيّدًا كأبة قاسية»¹؛ لقد قلب زمان المدينة الأحداث في هذا الجزء، حيث أنّ كورادو على ما يبدو لا يستطيع التّفاعل فيه وقد ظهر هذا مباشرة على ذاته، فتغيّر بذلك شكله وبدأ يدخل في مرحلة التّفوّع التي خرجت منها البطلة، وسرعان ما صرّح كورادو أنّه يشعر ببداية فترته الرّديئة مخبرًا البطلة أنّ المرة الأخيرة بقيت لمدة شهرين²، لم يلمّح كورادو من قبل للبطلة أنّه مرّ بنفس حالتها، وربّما هذا ما يفسّر تصرّفه معها بتلك الطّريقة، أي أنّه كان يعلم بأنّها تحتاج إلى الكثير من التّفهم والاهتمام، لذا لم يكن يجادلها أبدًا.

تحسّرت البطلة على الحالة التي وصل إليها كورادو لا من أجله هو إنّما لأنّها لم تستطع مشاركته كآبته، ثمّ قالت: « لكنّي كنت مغرمة به جدّا فلقد كان حبّي الأوّل ولذلك بقيت مخلصه له حتّى عندما أقضي الأماسي والليالي مع رجال آخرين»³؛ إنّ مفهوم الحبّ لدى بطلة قصّتنا مخالف لما يؤمن به محبوبها، لأنّنا نرى أنّها اكتفت بالعودة إليه بعد الانتهاء من مغامراتها، وهذا عكس ما كان يقوم به من محاولات لإسعادها وإخراجها من ذلك المزاج السيّء، ربّما حدث هذا الأمر لأنّ كورادو رجل وبالتالي إحساسه بالمسؤوليّة أعلى من

¹ - المصدر نفسه، ص150.

² - ينظر: المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

³ - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص149. ص151.

إحساس المرأة، فعدم محاولتها تغيير الوضع لا ينفي عدم حبّها له، إنّما هو نابع من أنّها أرادت تركه على راحته.

خلق كرونوتوب المدينة هوة عميقة بين كورادو والبطلة، مع أنّ هذه الأخيرة كانت تراها مجرد تقبّل للحالة التي يمرّ بها حبيبها، وقالت واصفة لحظات ضعفه وجنونها: « وفي مناسبة عندما كان يعيد عليّ باستمرار وبصوت ضعيف اوه، أنا لم أعد راغبا في الحياة أريد أن أموت أموت أموت أوه يا ربّي دعني أموت بأسرع ما يمكن فصرخت به دعنا نموت معا»¹؛ لقد كانت في كامل نشوتها عندما أرادت الموت لأنّه وفي رأيها أنّ الموت هو النّقاط الوحيد الذي سيجمعهما، لأنّ الزّمكان أثرًا عكسا على سيرورة العلاقة بينهما، لكنّ كورادو لم يوافق حينها، وبعد مدّة من هذا حكت البطلة: « وفجأة أيقظني صوت تلمّس مفاجئ على المنضدة مددت يدي في الظلام فصادفت يد كورادو... لم يقل شيئا بل سلّمني القمح فشربت نصف القمح وأعدته إليه في الحال استغرقت في نوم مميت»²؛ لم يحاول كورادو بتاتا مساعدة حبيبته مع علمه بأنّها مقدمة على الانتحار، ربّما لأنّها هي كذلك لم تفعل شيئا من أجله وتركته وحيدا في أقسى لحظاته، فكان تركه لها هذه المرّة يحمل العتاب واللوم فهي لم تتصرّف كما ينبغي أو كما تصرّف هو.

أتت الجدة إلى روما وأثبتت حفيدتها على محاولة الانتحار ظنّا منها أنّ ذهاب كورادو هو السّبب وفي تلك اللّحظة علمت البطلة أنّ كورادو خانها³، لكنّها وكالمرّة الأولى تفهّمت موقفه ولم تحمل في قلبها عتابا اتّجاهه، أو ربّما فعلت لكن ذاتها الأنثويّة رفضت الإقرار بهذا الأمر، وأنّ ما استخلصته أنّ عليها التّمسك أكثر بالحياة من خلال البقاء في روما.

¹ - المصدر نفسه، ص150.

² - المصدر نفسه، ص151.

³ - ألبيرتو مورافيا، الحاملة، ص151.

نرى في الأخير أنّ كرونوتوب المدينة في هذا الجزء من الأحداث جعل الشخصيات تعرف حقًا ما تريد، من أجل هذا قرّر كورادو العودة إلى الجنوب، وأصرّت البطلة على البقاء في روما حيث تنتمي.

4. الكرونوتوب والأثر النفسي:

إنّ للزمان دورا مهما في تفجير عدة مشاعر كامنة داخل الأنفس البشرية، فتفاعل الإنسان داخل الكرونوتوبات يولد إحساسا عميقا بالآنا.

1.4. أنثوية المكان:

إنّ للأمكنة والأزمنة تأثيرا بالغا في نفسيّة الأفراد، لدرجة أنّ الفرد قادر على استشعار تغييرات سيكولوجيّة وأخرى مورفولوجيّة في ذاته على حسب الفضاء الذي يكون فيه. وقد عبّرت بطلة الجنوب العميق على هذا فنجد أنّها استهلّت وصف روما المليء بالحيويّة بالتغيير الحاصل لها من الناحية الفيزيولوجيّة قائلة: "لست مثيرة للاهتمام في الحقيقة. حسن، خلال ذلك الصّيف حوّلتني متعة العيش حقّا من النّاحية الجسديّة"¹، من خلال هذه العبارة نلاحظ أنّ أنوثة البطلة تفجّرت في صيف روما بعد أن كانت خاملة فيما سواها.

أراد الكاتب أن ينبّه أنّ الأثر النفسي الذي تركه المكان تجلّى في جسد البطلة على شكل أنوثة طاغية. إنّ التحوّل الذي حدث للبطلة نابع من إحساسها بالابتهاج والانتعاش في تلك الفترة الزمّنيّة وفي ذلك المكان بالذات، وقد «تناول السّمائيون الانفعالات والأهواء من جانب كونها ملفوظات مضمرة أو غير مباشرة تؤدّي لا محالة إلى وجود ملفوظات عينيّة، وأيضا من جانب كونها أفعالا صامتة غير مرئيّة تؤدّي إلى حدوث أفعال وأقوال معيّنة فهي عبارة عن معاني مشقّرة ومنتجة في الخطابات تساهم في إثراء الخيال العاطفي»²؛ إنّ الرّوعة والدّهشة اللّتان تكلمت عنهما البطلة يجعلانها تقول أنّها كانت تشعر بالسّرور العام الذي عبّرت عنه بالاندھاش في قولها: «فلقد أصبح شعري مثيرا وعيوني مثل عيون مهووسة

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، ص146.

² - ياسمينه بن ستيّتي، "سيمائية الأهواء"، مداخلة، ص3. على الموقع: dspace.univ-msila.dz

وكان وجهي أحمر نارياً حتّى شعرت بأنّني أطول قامة»¹؛ أي أنّ كلّ هاته التلميحات التي تدلّ على بروز هذه الملامح الجديد للبطلّة في روما تدفع القارئ إلى محاولة تخيل هذا المكان بدرجة عالية من التشويق، فيستنبط القارئ -حتّى ذلك الذي لا يعرف معالم روما- أنّ البطلّة تتحدّث عن مكان ذو واجهة بحريّة، خاصّة وأنّها تحدّثت عن الزّمن (الصّيف)، فالبحر هو المكان الوحيد الذي يغيّر شعر المرأة ويجعله عجرياً مثيراً، والسّباحة كذلك تزامنا مع أشعة الصّيف الحارّة التي تجعل للبشرة لونا أحمر مشعاً، وقد نتوجّه بالقول أنّ مورافيا اختار وصف المكان عبر تحدّثه على لسان البطلّة عن الأثر الذي تجسّد في أكثر جزء حسّاس من ماهيتها كامرأة وهي أنوثتها التي انفجرت تحت أشعة الشّمس وامواج البحر.

إنّ الشّخصيّة المركزيّة في القصة القصيرة محرّكة لديناميّتها وتظهر هذه الحركة من خلال أنوثة البطلّة المتحرّكة بين البروز والانضمار، يرتبط البروز بمكان المدينة الذي تصفه البطلّة في بداية النّص بكونه صيف روما المنعش والمدّهش (صيف مدّهش، أي صيف رائع، لكن هذا الزّمن الصّيفي هو زمن روما المدينة، روما الإثارة، روما الحياة، فجسدها مربوط بها. هذا الجسد الذي تصفه قائلة: «أنا أميل إلى القصر وذات صدر كبير ووجه طويل شاحب وشعر ناعم لست مثيرة للاهتمام في الحقيقة، حسن خلال ذلك الصّيف، حولتني متعة العيش حتّى من النّاحية الجسديّة، فلقد أصبح شعري مثيراً وعبوني مثل عيون مهووسة وكان وجهي أحمر نارياً حتّى شعرت أنّني أطول قامة»²، إنّ هذا الوصف مقرون بجغرافية المكان، فطول القامة مثلاً معبر عن فضاء المدينة المتميّز بطول البنايات (مقارنة بالريّف)، كما هو مقرون كذلك بالزّمن ففي الصّيف تكون الحرارة في ارتفاع دائم وكما هو معرف يعدّ من العوامل المساعدة على تمدّد الأجسام على عكس البرودة التي تقلّصها؛ إذن لقد حاكى جسد البطلّة الزّمان والمكان «فالكاين البشري شخص مستجّد فدون جسم لن يكون

¹ - ألبيرتو مورافيا، الحالمة، ص146.

² - المصدر نفسه، ص146

له وجود أبداً فهو عبر الجسم مشدود إلى مادية العالم، لهذا فإن تجربة الجسم تظل تجربة مضاعفة فنحن نقيم مع جسمنا علاقة في الوقت ذاته أدوية وتكوينية فبشرتنا تمنح متعة المداعبة كما أنها تعاني أيضاً ألم الحرق ولذة البرد»¹؛ وهذا الارتباط بالعالم هو ارتباط بماديته المكانية والزمانية، ولعل ارتباط البطلة بفضاء المدينة هو الذي جعل جسدها يشعر بأحاسيس ومشاعر واحد سمّتها فتراتي الطيبة.

عاشت للبطلة عدة فترات طيبة ونكاد نجزم أنها كلّها كانت في المدينة لأنّ هذا الارتباط الوثيق لا يبدو أنّه وليد علاقة جديدة، فكلمات البطلة الواثقة توحى بأنّها تعلم جيّداً هذا الشعور الذي يعتريها، والذي ارتأينا بأنّه افتتان والذي هو عبارة عن «استلاب لأنّه يؤدي إلى ضياع مبادرة الذات ويتركها تواجه الآثار الحسية لعالم العمق المادي بمقدور الذات أن تتلخّص ممّا ينتظرها لكن إذا استسلمت الذات عرفت النشوة»²؛ كما عرفت ذلك بطلة قصة مورافيا فهي لم تقاوم أبداً ذلك الشعور بمتعة الحياة بل غاصت فيه وانغمست إلى أبعد حد، كأنّها تقول بأنّها ستحيى زمناً معيّناً لذا يجب أن لا تضيع أية ثانية في غير متعة لأنّها تعلم أنّها لن تمكث هناك كثيراً، والذات البشرية معروف عنها هوسها اتّجاه الأشياء التي توقّر متعاً لحظيّة، بحيث أنّنا عندما نعي أنّ شيئاً ما محدود المدة أو الكميّة سنحاول جاهدين الحصول عليه، وهكذا كانت المدينة بالنسبة للبطلة.

استناداً إلى فكرة أنّ الجسد يرتبط بالعالم الذي نعيش فيه فإنّ هذه البطلة قد ارتبط جسدها بفضائها وعالمها الذي تقم معه علاقة حسية ومعنوية؛ تبدو الحسية في طول قامتها واحتفائها بصدرها الذي سمّته (بلواي الكبرى)، أمّا المعنوية فتتجلّى في جملتها (كنت في واحدة من فتراتي الطيبة)؛ أنّ التحوّل الحاصل في جسد البطلة هو انعكاس للتحوّل المعنوي

¹ - ميشيلا مارزاتوا، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 2011، ص11.

² - ياسمينه بن ستيّتي، مرجع سابق، ص4

الذي صاحب سفرها إلى روما، حيث أنّ التّغيرات المورفولوجيّة ليست حقيقةً أو فعليّة، فالإنسان لا يمكن أن يكتسب سَنَيمَتراتٍ إضافيّة بتغيير موقعه الجغرافي (وهذه حقيقة علميّة مثبتة)، ولكنّ هذه التّغيرات كانت محسوسة من طرف البطلة فقط، وهذا راجع إلى التّغيرات النفسيّة التي مرّت بها؛ لأنّ الشّخص الّواثق من نفسه إلى حدّ الرّقص عارياً وسط جمع غفير يخالف ذلك الشّخص المنطوي الشّاحب الّذي كانت عليه في موطنها، وتلك الثقة بالنّفس قد تفسّر الشّعور بالزيادة في الطّول التي شعرت بها، صحيح أنّ البطلة لم تذكر في بداية القصّة أنّها سافرت لكن لم تتكلّم عن وجود بيت خاص بها إنّما كانت في كلّ يوم تنام عند أحدهم وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أنّ روما ليست مدينتها الأصليّة، وبما أنّها ذكرت فصل الصّيف فسيتبادر إلى أذهننا مباشرة أنّها تتحدّث عن عطلة استجماميّة ابتعدت فيها عن المكان الّذي يضمّر أنوثتها إلى روما التي أبرزتها.

2.4. البحر والطّاقة:

إنّ فضاء البحر يشغل مكّلاً لفضاء المدينة على الرّغم من وجود بعض التّناقضات بينهما بخصوص ارتباط البحر بالهدوء ولكنّ السّمة المركزيّة التي اقتنصتها البطلة وشكّلت بها أحداثها السّردية هي سمة الحرّيّة اللّانهائيّة واللاتّحديد، لهذا حدث فعل التّعريّ تقول: «ثمّ نذهب إلى البحر في سيّارتين أو ثلاث كلّنا فتيان وفتيات في نفس العمر تقريباً عند الشّاطئ، نركب زورقاً مجهّزاً بمحرّك وفي رمشة عين نكون قد ابتعدنا عن السّاحل هناك نقوم بفعل كلّ الأشياء العري الكامل، الغوص...»¹، يعتبر فضاء البحر لانهائياً فهو غير محدّد بالنّسبة للعين البشريّة لهذا يمارس فيه الإنسان كلّ حرّياته بدون قيد، فالبحر في هذه القصّة كان معبراً عن عالم الشّباب الخاصّ الّذي لا وجود فيه لما يكبل رغباتهم، والابتعاد عن السّاحل ما هو في الحقيقة سوى خروج من دائرة تسيطر عليها الأعراف، دائرة لطالما

¹ - أليبرتو مورافيا، الحاملة، ص 146.

اتّسمت بصراع لا ينتهي بين الأجيال والذي يمكن تسميته صراع الأصالة والحدّات، فالأولى متمثلة في الآباء والأجداد الذين نجد أنّهم يحيطون أنفسهم بالعديد من القوانين الصّارمة التي لا يستطيع الشّباب بكلّ عنفوانهم التّقيّد بها فهي تكبح جماحهم، لهذا التجأ فتیان وفتيات القصة إلى البحر بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك إذ أنّهم وصلوا إلى عمقه، ذلك العمق الخال من أيّ تمظهر لإطارات ومجسّمات لها أسس خاصّة وضوابط معيّنة تلزم الذات على السّير وفقها ونقصد بهذا البيوت بالدرجة الأولى وكلّ المؤسّسات الأخرى التي تفرض سلطتها على كلّ منتم إليها.

«يمتلك البحر في السرد وظيفة تمثيلية، كونه أحد أهمّ عناصر البناء الفنّي، كما أنّ استثمار الفضاء البحري في السرد يمنحه طاقات فنيّة وتخييليّة تجعلنا ننظر إليه بوصفه فضاء فاعلا ومؤسّسا للرؤية السردية»¹، إنّ البحر كفضاء مجسّد للحريّات يضيف على الحكمة السردية نوعا من القوّة؛ فالإبحار فعل يستوجب الجرأة لذا فمن الضّروري أن يتّسم فاعله بالقوّة. وهذا لا يقتصر على البحّارة فحسب إنّما على كلّ عازم على ركوب الأمواج، فنجد بأنّ هذه القوّة تظهر على النصّ السردى معطية إياه طابعا جاذبا.

اعتبر البحر على مرّ العصور مكان هرب من الصّخب، فهو رفيق كلّ من أثقل كاهله الهم والتّعب؛ لكن قد تتغيّر هذه الميزة بتغيّر الزّمان إذ أنّ الفضاء من حيث هو مكان فقط لا يملك ذلك التأثير الذي نراه بوضوح إذ هو اقتران بالزّمن، ففي القصة مثلا نلاحظ أنّ السّياحة البحريّة التي قامت بها البطلة ورفقائها كانت مليئة بالجنون وجعلت من البحر المتميّز بالهدوء فضاء مليئا بالتّفاعل، هذا لأنّ زمن الشّباب وزمن الصّيف أثرا على المكان، فنقلناه من الهدوء إلى الجلبة، فالشّباب كزمن مفعم بالطّاقة؛ بحيث أنّنا إن وضعنا شابا في مكان وشيخا في المكان ذاته لن يخلقا بطبيعة الحال نفس الأجواء، فالأول مقبل على الحياة

¹ - إبراهيم الشّبلي، "السرد والبحر"، شبكة جيرون الإعلامية. <http://geiron.net/archive/113111>

محبّ لها ناهيك على أنّه مليء بالطّاقة وهذا سينعكس على أفعاله طبعاً، أمّا الثّاني حتّى وإن كان راغبا في الحياة إلا أنّه لا يقوى على إثارة الأجواء الشّبابيّة.

خاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، في وصولنا إلى آخر منعطفات هذا البحث سنتحدث حول أهم ما توصلنا إليه، وسنلخصها فيما يلي: إن الزمن من أهم عناصر السرد وقد يأتي في النص على عدة أنواع حسب رؤية المؤلف ونمطه الكتابي، والمكان كذلك ليس بمنأى عن هذا إذ لابد من إطار مكاني تتشكل فيه الأحداث، وأن العلاقة بين الزمان والمكان جد وطيدة أثبتها العلم وتبنتها الفنون الأخرى، وتمظهرت في الأدب في مفهوم الكرونوتوب الذي من خلال التبحر فيه سنفهم وجودنا بشكل أعمق.

حاول مورافيا من خلال العنوان موافقة أفق انتظار القراء نظرا للصلة الوثيقة للعنوان بالنص وأورد العديد من المعاني المضمرة تاركا فهمها على المتلقي، وهذا ذو المقصد الأول من الأدب: فهم -أي جعل القارئ- يفهم ما ورائيات النص عبر كلمات ومعان مختارة.

ويختلف الزمكان في النصوص ويتنوع حسب الأحداث؛ تحمل قصة الجنوب العميق أنواعا من المعرفة الكرونوتوبية، أولها أن النص يحتوي على كرونوتوبي المدينة والريف، لاحظنا أن كل كرونوتوب له أثر معين على شخصيات القصة وعلى التفاعل الحاصل بينها وهذا ما يعرف بالأحداث، كانت البطلة في كرونوتوب المدينة إنسانة جامحة وما إن دخلت كرونوتوب الريف حتى اختفى الجموح وحل مكانه الركود، أما شخصية كورادو فكان تأثير الكرونوتوب عليه مختلفا بحيث أنه كان مشعا بالنور في الريف ومنطفئ في المدينة، أما عن الأحداث فقد جعل كرونوتوب المدينة الأحداث تتسارع أما في كرونوتوب الريف فإن الحركة فيه شبه منعدمة وإن كانت فهي جد بطيئة.

وفي الأخير، أرجو أن يكون هذا البحث فاتحة لعدة أبحاث أخرى، قد يدرس الكرونوتوب في نواح أخرى عديدة، منها كيف يتشكل الزمكان في نص ما، أو كيف يسهم في بناء النص السردى، وهل للكرونوتوب -إن نحن بحثنا- حيثيات في الأبحاث العربية... وغير ذلك من الإشكاليات.

قائمة المصادر والمراجع

1. قائمة المصادر:

ألبيرتو مورافيا، الحالمة، تر: د. فاضل السعدوني، ط2، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1987.

- أبادي فيروز القاموس المحيط، دط، دار الحديث، القاهرة، 2007.
- ابن المنظور، لسان العرب، ط1، دارصادر، بيروت، 1992.
- لجنة مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشرق الدولية، مصر، 2004.

2. قائمة المراجع:

الكتب:

- أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دط، اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، 1997.
- أحمد فرشوخ، جماليات النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ط1، دار الأمان، المغرب، 1996.
- امين بهار العتيبي، البنية الزمكانية في روايات وليد الرجب، أطروحة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2015.
- أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية الثورية، دط، دار الأمل، الجزائر، دت.
- بارث رولان وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1992.

- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي :الزمن الشخصية الفضاء، دط، لمركز الثقافي العربي، لبنان، دت.
- تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف، تر: خيرى دومة، ط1، دار الترقيات للنشر والتوزيع، 1997.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الجزائر، 1991.
- دانيال هنري باجو، الأدب العم والمقارن، تر: غسان السيد، دط، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دت.
- رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، دع، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، 2006.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، المغرب، 1997.
- سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.
- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
- عبد الرحمان بدوي، الزمن في المذهب الوجودي، مجلة عالم الفكر، ع2، مصر، 2019.

- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دط، دار القصبة، الجزائر 2009.
- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردى معالجة تفكيكية سردية مركبة لرواية زقاق المدق، ط4، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، دط، سلسلة المعرفة، الكويت 1995.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، دط، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، الكويت، 1998.
- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ط1، دار الملايين، لبنان، 1979.
- علي بن حسن الهنائي، المنجد في اللغة، ط2، دار المشرق، لبنان، دت.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، دت.
- لخضر حشلافي وفاطمة بديرينة، السيميائيات السردية من فلاديمير إلى غريماس، مجلة مقاليد، العدد 9، الجزائر، 2015.
- ماري آن بافو، النظرية اللسانية الكبرى من النحو المقارن إلى الذرائعية، تر: محمد الراضي، دط، دار العلم للنشر والتوزيع، لبنان، دت.
- محمد إبن منظور، لسان العرب، دط، دار المعارف، دت.
- محمد الحولي، أدب الكتاب، دط، دار المكتبة العربية، بغداد، دت.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردى، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، دط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998.

- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات العربية، دت.
- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، دط، منشورات وزارة الثقافة، سوريا 1990.

المجلات:

- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، 1997.
- خيرة بوعتو، جمالية العنوان في السينما الجزائرية بالمهجر، مجلة جماليات، ع04، 2017.
- سعيد الأيوبي، عتبات النص في ديوان آدم الذي للشاعرة حبيبة الصوفي، مجلة علامات، ع19.
- عبد الرحمان بدوي، الزمن في المذهب الوجودي، مجلة عالم الفكر، ع2.
- لخضر حاكم، تقنيات الزمن السردية التعبيرية واللسانية، مجلة إشعاع، ع2، 2014.
- محمد عمور، الترجمة الأدبية واستراتيجيات المثاقفة، مجلة المدونة، ع2، 2018.
- محمد سليمان التويغلي، المكان الروائي، مجلة الملك سعود، ع2،
- نوال سعدي عالمية الأدب ورهانات الأدب العالمي، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية،

الأنترنت:

- إبراهيم الشبلي، "السرد والبحر"، شبكة جيرون، الرابط:
<http://geiron.net/archive/113111>
- جودت هوشيار، "الأدب العالمي، مفهومه وقضاياها"، شبكة النبا المعلوماتية،
الرابط: <https://annabaa.org/arabic/literature/7338>
- حسن المودن، "الزّمان والفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري
ميتيران"، على الرابط:
https://www.aljabriabed.net/n34_11muddan.htm
- ربيع شلهوب، "مفهوم الزّمان"، موقع نشر المحرر،
<http://www.nachrat.com/>
- سليم سعدلي، "محاضرات في مقياس مدخل إلى الآداب العالمية"، الرابط:
<https://facil.univ-bba.dz/index.php>
- مجهول، مفهوم الزّمن القصصي PDF،
<http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/filesshare/articles/.pdf>
- محمد راشد، "مدخل نظري لدراسة العنوان"، موقع ديوان العرب، الموقع:
www.diwanalarab.com
- محمد صادق عبد العال، "العنوان بوابة النص"، الرابط:
https://www.alukah.net/literature_language/0/125777/

- ويكيبيديا، "الاستجابة الشرطية". <https://ar.wikipedia.org/wiki>
- ويكيبيديا، "الجنوب العميق" <https://ar.wikipedia.org/wiki>
- ياسمين بن ستيتي، "سيمائية الأهواء"، الموقع: dspace.univ-msila.dz
- يوتيوب، محاضرة مارتن هيدجر حول الكينونة والزمن 1992،
<https://www.youtube.com/watch?v=YcPDbG2r2rc>
- يوتيوب، نظرية البعد الرابع،

<https://www.youtube.com/watch?v=WeAwzqO9DFQ>

المراجع الأجنبية:

- Alonso Aldama, Espace et Métalangage : défense du théorie, Ed : Nouveaux Actes, Paris, 2009 (en ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2893>,=
- Bakhtine Mikhaïl, 1978, Esthétique et Théorie du Roman, Paris, Ed. Gallimard .
- Blanchot Maurice, 1955, l'espace littéraire. Paris : Gallimard, p :46.
- Daniel Donoghue, Lady Godiva A Literary History Of The Legend , Ed. Black well publishing. 2003.
- Edward Lloyd, Lady Godiva : Peeping Tom Of Coventry (A romance of olden time), Ed. Slisbury-Square, London.
- Formaliste russe, Théorie de la littérature, Ed Seuil, 1965
- Frank M,C. 2009, Die Literaturwissenschaftenund der Spatial turn, Ansatz bei jury Lotman und Michail Bakhtine ; texte traduit de la part de : Revues d'étude française (Arborescences).
- G. Genette, Structure And Functions Of The Title In Literature, critical Inquiry 14 . 1988,

الملاحق

الجنوب العميق

صيف مدهش! اي صيف رائع! كنت في واحدة من فتراتي الطيبة، وكنت، كما يقولون، الى جانب نفسي في متعة العيش المجنونة. انا اميل الى القصر، وذات صدر كبير، ووجه طويل شاحب وشعر ناعم، لست مثيرة للاهتمام في الحقيقة. حسن، خلال ذلك الصيف، حولتني متعة العيش حتى من الناحية الجسدية، فلقد اصبح شعري مثيراً، وعيوني مثل عيون مهووسة وكان وجهي احمرّاً نارياً، حتى شعرت بأني اصبحت أطول قامة. اما فيما يتعلق بصدري، بلوأي الكبرى، وذلك لأنني كنت أحركه من هنا الى هناك، مقتربة من تقديم عرض له تقريباً. صيف لا ينسى! كنت أنام على التوالي اما في بيت ماركو او في بيت برناردو، كنا نستيقظ في الساعة الحادية عشرة، نجري اتصالاتنا الهاتفية لنلم شمل مجموعة الأصدقاء، ثم نذهب الى البحر، في سيارتين او ثلاث، كلنا فتيان وفتيات في نفس العمر تقريباً. عند الشاطئ نركب زورقاً مجهزاً بمحرك، وفي رمشة عين، نكون قد ابتعدنا عن الساحل. هناك نقوم بفعل كل الأشياء العري الكامل، الغوص، التزحلق على الماء، الصيد تحت الماء عراة واحداً فوق الآخر نتشمس الى نقطة الخدر الكامل. نأكل بضع شطائر ومن ثم نرجع الى روما في وقت مناسب لنغسل اجسامنا ونخرج لنتعشى في بعض مطاعم (البيتزا) او مطاعم الوجبات الخفيفة. وفي الحال، بعدئذ، نندفع الى نادٍ ليلي احلى لحظة من اليوم. اي متعة! اي جنون! كنت ارقص وارقص وارقص. ومع الضجيج الهائل لعدد من (الكيتارات) الكهربائية التي يضحخ من خلال مكبرات الصوت، كنت أنتهي

بملابسي الداخلية فقط محاطة بدائرة من المعجبين المصفقين حتى يأتي الباب ويطرد المجموعة الى الشارع. في ذلك الصيف كان لدينا ولع خاص بالنافورات. اذ حالما نخرج من الملهى الليلي، في حوالي الساعة الرابعة صباحاً، كنا نذهب لنرمي انفسنا في واحدة من نافورات روما العديدة، الباركاكيا في بيازا دي سبانيا، او نافورة تريفي، او النافورة في البيازي نافونا، او الحوض في بيازا باربريني. وفي بعض الأحيان كنا ننتهي في مركز الشرطة. والغالب، أن نكون مبتلين حتى النخاع وملابسين ملتصقة على اجسامنا فنذهب ونستلقي جميعاً، في أحد البيوت هنا أو هناك. آواه، اي صيف رائع! ومع نهاية الصيف، تنتهي فترتي الطيبة ايضاً، وتبدأ فترتي الرديئة، اذ تفرق شمل المجموعة وعدت الى بيتي في الجنوب، حيث تمتلك عائلتي، الغنية جداً، نبيلة المحتد جداً والمنحطة جداً، املاكاً اقطاعية بحجم المقاطعات. الجنوب! نتحدث عن الجنوب! في بعض الأحيان ولأمر يتعلق بالجنوب الأمريكي، قرأت مرة في الصحف مصطلح الجنوب العميق هراء!! أن الجنوب العميق حقيقة، الغاطس حقاً هو جنوبي أنا.

اذ من الممكن القول بأن المرء لا يستطيع أن يذهب اعظم من ذلك، دون أن يموت. على اي حال، أنا نفسي يجب أن اموت! ان هذه درجة العمق، بمصطلحات الرحلة أولاً طريق المرور السريع المملوء بالسيارات تم طريق ثانوي، مزفت ولكنه أقل استخداماً ثم طريق فرعي، لا زال مؤقتاً ولكنه فارغ تقريباً، ثم طريق مغطى بالحجارة المسحوقة، طريقنا الخاص، الذي يمر عبر املاكنا الخاصة. تلال جرداء، ان المنطقة كلها مخصصة لزراع الذرة، وعلى امتداد الطريق كان المزارعون يحيونني. وفي النهاية طريق ترابي في نهايته وعلى تل مكشوف يقف بيتنا. ما أن ذهبت بدأت احس اني اصبحت اقصر مرة أخرى، وبصدر كبير وشعر مستقيم ووجه صغير شاحب غير مثير للانتباه. ان فترتي الرديئة قد ابتدأت مرة أخرى، ليس هناك خطأ في الأمر.

كان بيتنا مثل سرطان هائل له امتدادات منحنية تشكل كلاي السرطان. وفي الخلف يوجد الباب الرئيسي الباروكي* مكونا فم السرطان.

* طراز الابواب من القرن السابع عشر يتميز بالرخفة المعقدة. (المترجم)

يان افقد رأسي، عندها أخلع حذائي، وبلوزتي، وتورتني اوارقص وحيدة .
 مهرطان؟ انه يشبه العقرب اكثر من السرطان! وعندما ظهر كبير الخدم، مرتديا
 سترة العمل ولحيته ذات الثلاثة ايام انحنى وقبل يدي واسماني صاحبة السعادة،
 سألته بصوت خافت « اين جدتي ؟ » ومن ثم تحركت باتجاه الباب الامامي
 لان جدتي خرجت وكانت تتحرك باتجاهي وهي تومىء نفس العجوز القديمة
 المهملة بأنفها الذي يشبه انف قرصان وشارب يناسبه. اميرة ودوقة ذات القاب
 لا تنتهي. حضنتني وصاحت لقد وصلت في الوقت المناسب للغداء ان لدينا
 (باستا الفورنو)! ان كانت جدتي تصرخ باستمرار وبحكم العادة. اذا افترقنا كانت
 تريد القول لا تصرخوا، تحدثوا بهدوء. لم اصغ اليها، وبصمت تام، ذهبت الى
 غرفتي مباشرة غرفة كبيرة الحجم ذات اربعة شبابيك على الواجهة وذات سرير
 مظلل، خلعت ملابسني في الحال ودخلت الفراش اني اريد ان اموت فكرت
 نعم، اموت. اموت. اموت لا ان استمر في العيش. وهكذا بدأت فترتي الرديئة.

نائمة الان اغطية فراشي، واحيانا تحتها. قضيت شهرين في الفراش خاملة
 وذراعي مسبلين بلا حراك عيوني مثبتة على الشبابيك التي ارى من خلالها
 السماء، دائما ولك يوم، سماء اسقمريّة: سماء فتراتي الرديئة يكتب باستمرار
 واحسست بانني اريد الاستمرار في الحياة واني كنت اريد ان اموت.

وفي احد الايام وبينما كانت جدتي تصرخ كعادتها اندفع الى غرفتي شاب
 ذو جمال استثنائي ومن ثم غادرني كان من اقربائنا البعيدين. ولقد قال لجدتي
 « هل الينورا ليست على ما يرام؟ سوف انظر في الامر » والان ها هو يقف
 امامي وسيم، وسيم جدا. ذو شعر اشقر. عيون زرقاء فاتحة مجنونة تقريبا ومعبرة
 بشكل شديد، وجه ابيض ووردي معافى وصلب شاب اشقر صغير، وفم احمر.
 كان اسمه كورادو، وكان نشيطا جدا مبتهجا ومثارا بشدة. هيا اخرجني من
 الفراش! صرخ الحياة تنتظرنا! واحبرني على ان انهض واتبعه ذهبنا للتجول
 بالسيارة وبينما كان يسوق تحدث باستمرار كان ذو ثقافة واسعة متعددة

السماء الأسقمريّة سماء تتلد فيها صغوف من السحب شبيهة بالسيور والتي تسم طهر السمك الاسقمري
 (المترجم).

وخصوصا في مسائل الآثار والنصب والمتاحف وكنت انا بالرغم من احساسني بأني عجوزة متعبة، لم اتمكن أن امنع نفسي من الاصغاء اليه مندهشة. انا غبية مثل معزة ولكن الثقافة تعجبني: وخصوصا اذا قدمت بمثل هذه النار ومثل هذه الحيوية التي ابداءها كورادو وفي ذلك اليوم زرنا قلعتين ومتحفاً.

كان كورادو يعرف كل شيء، فلقد كتب عددا من الدراسات حول النصب طبعها بعدئذ على نفقته الخاصة ولقد كان متحمسا للملوك والملكات والشخصيات التاريخية للمسيحيين والأتراك، للأحجار واللوحات والتماثيل وفي المتحف تركنا امين المتحف لوحدها، وبعد معانقة وقبله وقبله ومعانقة، وبشيء واخر وبوجود حيويته المتدفقة وكسلي المميت، حدث الشيء المتوقع وتخيل اين! على سرير تاريخي في احدى غرف المتحف سرير مغطى بقطيفة ذات لون خوخي فاتح ذو اربعة حبال حريرية من حوله، كان السرير يعود لملك او ملكة من احد اجزاء بلدنا ولم يظهر امين المتحف الذي رشاه كورادو على ما يبدو ابداءً، وفي النهاية كنت متعبة، كسولة مثل جثة وقلت له والان اصغ الي اتركني هنا على هذا السرير التاريخي، اذهب وفي صباح الغد سوف يجدوني ميتة وليس هناك فرق سواء اذا مت في المتحف او في بيتي الخاص: ان هذا لا يفرق، ولكن مجرد تحيل، فلقد انفجر في نوبة من الضحك من فمه الجميل جدا واسنانه المكتملة مما اجبرني على ان انهض من الفراش وهكذا بدأت علاقتنا الغرامية.

علاقة بين عجوز منعمة مثلي ووحش ممتلىء بالحيوية مثله. علاقة غرامية اخذتنا على الدوام الى القلاع والمتاحف والابراج والقصور والآثار. كنت أتبعه واعيد عليه القول بأني اريد أن اموت وكان يجيبني بضحكاته العالية التي كانت تهز حدوده المعافاة، وهو يقول بالعكس يجب ان استمر في الحياة، اذا لم يكن من أجلي فلاجله.

في النهاية قررنا أن نذهب الى روما معاً سافرننا بالسيارة وكنت أنا التي اقودها. وبالتدريج، وكلما حررت نفسي من الجنوب العميق. من الطريق الترابي الى الطريق الثانوي ومن ذلك الطريق الفرعي ومن الفرعي الى طريقة المرور

السريع. احسست بأن فترتي (الرديئة) بدأت تختفي تدريجياً وأن فترتي (الطيبة) بدأت تجعل نفسها محسوسة. لم تعد السماء اسقمريّة، كانت مليئة بعدد لا يحصى من الغيوم البيضاء والذهبية أصبحت مبتهجة أكثر فأكثر، حتى أنني نسيت كورادو، ومن ثم جعلني صمته وهو المهذار اشك في امره. وبينما كنت اسوق نظرت اليه نظرة جانبية. كنت على وشك الفشل في تميزه. هابط في مقعده، منكمش، مترهل. عيناه نصف مغلقتين. كان على وجهه وكل جسمه انطباع معروف عندي جيداً. كآبة قاسية « سألته ما الخطب ». فأجابني بصوت خافت « لا تقلقي، انها فترتي الرديئة لقد جاءت الان. أنني اشعر، بها أنها لا شيء. سوف تستمر لفترة قصيرة ومن ثم تمر ».

— « كم تطول هذه الفترة ؟ »

— « أوه، حسن. في المرة السابقة بقيت في الفراش لمدة شهرين ».

في روما ذهبنا الى احد الفنادق. وحالما وصلت غرفة أنا، ولسوء الحظ. مع ذلك فان فترات كآبته تتوافق مع فترات ابتهاجي وبالعكس، ولهذا فاننا لا نمتلك حتى راحة المعاناة معاً بعد أن تمتعنا معاً، ولكنني كنت مغرمة به جداً. فلقد كان حبي الاول. ولذلك بقيت مخلصه له، حتى عندما اقضي الأماسي والليالي مع رجال آخرين، لقد احببته كثيراً وشاركته في كآبته، ووائمت نفسي معها الى درجة حميمة بحيث أنني في النهاية وفي لحظة من البهجة العالية. وفي مناسبة عندما كان يعيد عليّ باستمرار وبصوت ضعيف أوه. انا لم اعد راغباً في الحياة. اريد ان اموت، اموت. اموت. أوه يا ربي، دعني اموت باسرع ما يمكن فصرخت به دعنا نموت معاً. أنت سوف تموت لأنك تكره الحياة. وأنا سأموت لأن عندي حب عنيف للحياة. وهكذا فان رعبك من الحياة ومتعتي في العيش سوف تتحد في ذات الموت.

كان الوقت متأخر في الليل وكنت قد عدت توأ من الملهى الليلي حيث رقصت لمدة خمس ساعات. وفي النهاية هز كورادو رأسه. فلقد منعت كآبته من اتخاذ اي قرار، وهكذا فلقد استلقينا معاً، كل في سريره الخاص وكانت هناك منضدة الى جانب الفراش وعليها قنينة ماء وقنينة حبوب منومة بين السريرين.

استغرقت في النوم في الحال، وكنت سعيدة وممتلئة بالحياة. وفجأة ايقظني صوت تلمس مفاجيء على المنضدة مددت يدي في الظلام فصادفت يد كورادو، كان يدير كامل قنينة الحبوب في قدح الماء، كنت لا ازال اشعر بالبهجة قلت له حسن فعلت، اعطني القدح سوف اشرب نصفه بينما تشرب انت النصف الآخر، لم يقل شيئاً بل سلمني القدح فشربت نصف القدح واعدته اليه في الحال استغرقت في نوم مميّت.

استيقظت بعد يوم في غرفة المستشفى. كانت جدتي الى جانبي فصاحت بي وأخيرا استيقظت، الحمد لله! لم أفهم على الاطلاق فاستمرت جدتي بالصراخ تريد الموت لأن احدهم يسمى كورادو قد تركك وعاد الى بيته والى ناسه! ما الذي حدث لك؟ لقد هرب بسيارته وفي الحال ابتلعت قدحا كبيرا من الحبوب المنومة. انك لا زلت شابة! والعالم مليء بأمثال كورادو. لكل كورادو يضع هناك المئات الذين يمكن ايجادهم هل رأيت ما حدث؟ لقد غير كورادو رأيه، انه لم يتناول الحبوب ولكنه بدلا من ذلك غادرني بسيارته متجها الى جنوبه، جنوبه الخاص العميق، حيث تنتظره القلاع والمتاحف والاثار والدراسات، انه في هذه اللحظة بدون شك ينفجر بالضحك الممتلىء بالحيوية. الى جانب نفسه من الشعور بالخفة والمرح. وكما قلت، بالرغم من محاولة الانتحار التي تم اجهاضها والتي تمت من خلال الحب وبالمتعة المندفعة بالحياة، فلقد وجدت نفسي في احدى فتراتي الطيبة. وفجأة بدأت اضحك واضحك واضحك، ومن ثم قلت لجدتي التي كانت تحمق بي مندهشة من الان فصاعدا سأبقى في روما ويمكن ان يبقى كورادو هناك في ريفه.

فهرس الموضوعات

3	مقدّمة
7	مدخل
7	مرجعيات الزّمان والمكان وتحولاتهما سرديًا

الفصل الأول

إضاءة حول مفاهيم البحث

13	1. الزّمن
13	1.1. مفهوم الزّمان
13	1.1.1 لغة
14	2.1.1 اصطلاحا
16	2.1. إضاءة حول مفهوم هيدجر للزّمن
17	3.1. أشكال الزّمن السّردى
18	4.1. المفارقات الزّمنيّة
21	5.1. تقنيات الحركة السّردية
21	1.5.1. تسريع السّرد
22	2.5.1. تبطّيء السّرد
24	2. المكان
24	2-1- مفهوم المكان لغة
24	2-2- مفهوم المكان اصطلاحا
25	2-3- مفهوم المكان في الأدب
26	4.2. بين الفضاء والمكان جدليّة المصطلح

27	5.2. أشكال المكان السردى
28	6.2. سلطة المكان
30	7.2. أهمية المكان
31	8.2. الفضاء والعالمية
34	3. الكرونوتوب (الزّمان)
34	1.3. مفهوم الكرونوتوب
35	2.3. علاقة الزّمان والمكان
35	3.3. النظرة الابستمولوجية للكرونوتوب
36	4.3. البعد الفلسفى للكرونوتوب
37	5.3. البعد الأدبى للكرونوتوب
38	6.3. أسس الكرونوتوب
38	7.3. أشكال الكرونوتوب عند باختين

الفصل الثانى

المعرفة الكرونوتوبية فى قصة "الجنوب العميق"

42	1. قراءة فى عتبة العنوان
42	1.1. مفهوم العنوان
42	1-1-1- لغة
43	1-1-2- اصطلاحا
45	1-2- أنساق العنوان المضمر
45	1-2-1- المضمّر فى عنوان المجموعة القصصية "الحالمة"
48	1-2-2- نسق الجنوب العميق
52	2. الكرونوتوب وأثره على الشخصيات

52	1.2 مفهوم الشخصية
54	2-2- أثر الكرونوتوب على البطلة
56	2-3- الكرونوتوب وأثره على الجدّة
57	2-4- أثر كرونوتوبات القصّة على كورادو
60	3- الكرونوتوب وأثره على الأحداث
61	3-1- تأثير الكرونوتوب في أحداث الجزء الأوّل من القصّة
63	3-2- أثر الكرونوتوب على أحداث الجزء الثّاني من القصّة
68	3-3- أثر كرونوتوب المدينة في الجزء الثّالث من القصّة
72	4. الكرونوتوب والأثر النفسي
72	1.4. أنثويّة المكان
75	2.4. البحر والطّاقة
78	خاتمة
80	قائمة المصادر والمراجع
87	الملاحق
94	فهرس الموضوعات

ملخص البحث:

تناولنا في هذا البحث موضوع الكرونوتوب، وحاولنا بالتحديد معرفة المعارف التي يحملها من خلال دراستنا لأثره في قصة الجنوب العميق من مجموعة الحالة للأديب الإيطالي ألبيرتو مورافيا، التي تحكي عن فتاة شابة من الجنوب مولعة بالعيش في روما إلى درجة أنها تتمنى الموت عندما تكون في مسكنها الأصلي، فصلنا بداية في مفاهيم بحثنا وهي الزمان والمكان والكرونوتوب، ثم شرعت في تحليل القصة على ضوء مفهوم الزمكان، ألقينا الضوء أولا على العنوان وما تخلله من مفاهيم مضمرة، ثم حاولنا استنباط أثر الكرونوتوب على الشخصيات والأحداث.

Abstract :

This work focuses on the topic of chronotopes , it consists of an attempt to realize the concepts it bears through a study of its impact in the story of « Deep South » by Alberto Moravia. A story of a young lady from the south who had always dreamed of moving to the capital city, Rome , so badly that she prefers death rather than living in her home at the country. We have dived down in the work into the meaning of space, time and the chronotope, and analyzed their impact on the story, starting from the title to the characters and finally on the reader.