الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـم العـالي والبحـث العلمـي

جـامعـة محـمد بوضيـاف – المسيـلة

كليـة: الآداب واللغـات

قسـم: اللغة والأدب العربي

رقـم: L15 / 194

ميدان: أدب عربي حديث

فـرع: أدب عـربـي

تخصص: أدب حديـث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر الأكادمي

إعداد الطالبة: مروة حمديني

تحت عنوان:

البنية السردية في رواية "السراب"

لنجيب محفوظ

أمام اللجنة المناقشة:

- الدكتور: محمد سعدون جامعة محمد بوضياف– المسيلة– ..... رئيسا
- الدكتور: حسين مبرك جامعة محمد بوضياف– المسيلة– ..... مشرفا
- الأستاذ: طاهر لحواو جامعة محمد بوضياف– المسيلة– ..... ممتحنا

السنة الجامعية: 1438/1437

2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى : ﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ (سورة النمل، الآية 19).

في البداية أشكر الله عز وجل الذي وفقني لإتمام هذا العمل المتواضع.

يسعدني أن أتوجه بالشكر الخاص إلى الأستاذ المشرف "**حسين مبرك**" الذي كان خير سند ودعم طوال مشواري مع هذا العمل. جازاه الله عني كلّ خير.

كما أشكر لجنة المناقشة التي تشرفت بمناقشة بحثي هذا، جزاكم الله عنيّ كل الخير.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد، كما أتقدم بالشكر إلى كل أساتذة كلية الآداب واللغات خاصة أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة الذين أشرفوا على تدريسي وتعليمي.

إهداء

قال تعالى : ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾((سورة الإسراء، الآية 24)).

إلى نبع النبع الحنان وكل الحنان، إلى من تفرح لفرحي وتحزن لحزني إلى بر الأمان، أمي الغالية ((**جمعة**)).

إلى الذي يحترق من أجل أن ينير لي درب الحياة الذي كان يزيد من عزيمتي وقوتي، أبي العزيز ((**العمري**))

إلى إخوتي الذين أقاسمهم الماء والهواء بلال، حمزة، طارق، محمد

إلى الأخوات : حكيمة، رندة، وردة، سعاد

إلى الكتاكيت: مروان، زياد، خير الدين، ريان، إقبال

إلى كل من علمني حرفا ، إلى كل الأصدقاء والزملاء الذين جمعتني بهم أيام الدراسة بجامعة المسيلة دون استثناء.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي

*****مروة*****

مقدمة

مقدمة :

إن الراوية ألصق الفنون الأدبية بالمجتمع، بل إنها الفن الوحيد الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورة ذاته متمثلة ومنعكسة داخل النص الروائي، وقد عكست الراوية العربية منذ نشأتها الصورة النفسية للإنسان العربي، كما حملت همومه ومشكلاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وعبرت بصدق عن معاناته النفسية التي تشكلت من خلال تعايشه مع تلك الهموم والشخصيات، كما عكست ما يضطرم في نفسه من آمال وأحلام، وما يحمل فيها من خيبات أمل ونزوات يأس.

ومن بين الذين برعوا في فن الراوية نجد الروائي المصري "**نجيب محفوظ**" الذي كتب فيها الشيء الأكبر، ومن هنا بدأت أطرق أبواب فن "**نجيب محفوظ**" تائهة بين براعة أسلوبه، ودقة لغته، وحسن رسمه لشخصياته، فلقد برع الكاتب في تصويره للمكان والزمان، والشخصيات، والأحداث، حتى كدت أراها في مخيلتي، وقد اخترت من بين رواياته رواية" السراب" لتكون أنموذجا لبحثي، وهذا ما دفعني إلى دراسة البنية السردية في رواية" السراب"، وقد حاولت من خلال هذا البحث معالجة بعض الحقائق، منها:

- ماهية الزمان والمكان والشخصيات والحدث في الفن الروائي، وفي رواية السراب تحديداً؟
- كيف تبلورت عناصر البنية السردية في رواية السراب؟ وإلى أي مدى وفق الكاتب في توظيفها.
- ما هي أهم الأماكن التي تمحورت فيها أحداث الراوية؟
- كيف ظهرت الشخصيات عند **نجيب محفوظ؟** وما هي خصائصها؟

وتكمن أهمية اختياري لموضوع البنية السردية في رواية "السراب" للكاتب "**نجيب محفوظ**" المصري في دراسة مختلف المظاهر النفسية، والاجتماعية للإنسان؟

ومن أسباب اختياري لرواية السراب **لنجيب محفوظ:**

- انجذابي للعنوان مما جعلني أتحمس لمعرفة محتوى الراوية إضافة إلى أسلوب الكاتب.
- معرفة مختلف المظاهر الاجتماعية والنفسية المستمدة من الواقع وكيف استطاع أن يوصلها بطريقة سهلة وبسيطة.

واعتمدت في بحثي هذا على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك حين يوصف الشخصيات، ويحلل مختلف الأحداث التي مرت بها الراوية، وانطلاق من بداية الراوية حتى نهايتها.

وقد وقفتْ دراسة هذا البحث على ضربين من المصادر البحثية:

الأول: فيما يخص متن الراوية وهي "**السراب**".

والثاني: خلفية علمية من خلال الدراسات السابقة كان من أهمها: بنية الشكل الروائي "**حسن بحراوي**"، بناء الراوية "**سيزا قاسم**"، في نظرية الراوية "**عبد الملك مرتاض**".

وقد تم تقسيم البحث حسب ما تقضيه الدراسة إلى: **مقدمة** و**مدخل** وفصلين، أما المدخل: فتحدثتُ عن المفهوم اللغوي، والاصطلاحي للبنية السردية.

أما الفصل الأول: أشرت فيه إلى مفهوم الزمن وأهميته، وعلاقته بالحدث، ثم تحدثت عن المكان وعلاقته بالسرد، كما درست الشخصية مفهومها وأهميتها، ثم الحدث من حيث مفهوم، وطرق بناءه وعناصره.

أما الفصل الثاني: فخصصته للتحدث عن طبيعة الزمن ومورفولوجيته، ثم توظيف المكان في الراوية وعلاقته بوصف الأمكنة، ثم كيفية تقديم الشخصية، ثم تصنيفها.

وذُيّلَ البحث **بخاتمة**، كان الحديث فيها عن أهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث، مقفّاة بقائمة المصادر والمراجع، وكذلك فهرس الموضوعات.

أما الصعوبات التي واجهتني في هذا العمل فهي: كثرة المراجع التي تتناول شكل الراوية، مما يجعلني أمام صعوبة الجمع والتصنيف.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف على ما قدمه لي من نصائح وتوجيهات، واسأل الباري عزّ وجل، أن يجعل هذا العمل خالصا لوجه الكريم، ويجعلني من جملة من يسمعون القول فيتبعون أحسنه وعياً وإيماناً واختياراً وصدقاً، والحمد لله رب العالمين.

مدخل

مفهوم البنية:

لغة: كلمة البنية في اللغة العربية مشتقة من الفعل الثلاثي بنى يبني، بناءً فالبناء على حد قول **ابن سكين:** "لزوم آخر كلمة ضرباً واحداً من السكون أو الحركة لا شيء، أحدث ذلك من العوامل وكأنهم إنما سموه بناءً لأنه لما لزم ضرباً واحداً لم يتغير بتعبير الأعراب"[1].

أن اشتقاق كلمة بنية في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني Stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها البناء، وما يهمنا امتداد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في منى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وما يؤدي اليه من جمال تشكيلي، فالبنية هي طريقة فنية معمارية، تحكم تماسك أجزاء بناءها، قائم على إدخال قانون أو نظام، داخلي يجمع تلك الأجزاء. وهذا يتفق ومفهوم البنية اصطلاحا.

اصطلاحاً:

البنية السردية تحمل طابع النسق الذي يجمع عناصر مختلفة، يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى، فالبنية محددة بعلاقات تربط بين مكونات النص السردي، بحيث لا يمكن فهم أي عنصر من عناصرها من غير النظر إلى قيمته ارتباط هذا العنصر بسواه، بينما "**قُدامة بن جعفر**" عرفها فقال: "بنية الشعراء إنما هو التشجيع والتقفيه بسواه، فكل ما كان الشعر اكثر اشتمالا عليه، كأن أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر، وقال فبنيته هذا الشعر على أن ألفاظه على قصصها قد أشير بها إلى معاني طوال..."[2].

[1] – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1999م، ط1، ص508.

[2] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح القدي العربي الجديد، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، 2008م، ط1، ص125.

ولم يكتفِ الناقوري بالوقوف على مفهوم البنية لدى **قدامة بن جعفر**، بل راح يشير إلى نقاد قدامى آخرين اصطبغوا هذا المفهوم **كثعلبة، ابن طباطبة، ابن قتيبة**.

كما يرى الدكتور "**رشيد بن مالك**" أن البنية السردية من منطلق اللسانيات البنيوية، إعطاء البنية الطابع العلمي، ويعتبر أن ما انتهى إليه من محاور في تحديد البنية مهم جدا، فهو يعتبر البنية ككيان مستقل من العلاقات الداخلية المتكونة أساساً[1].

واعتماداً على ما سبق من تصورات للبنية بأنها أنساق مرتبطة داخلياً بمجموعة روابط، يهدف التحليل إلى تفكيك هذه الأجزاء، إعادة بنائها على نحو يفسر وحداتها، وكيفية ارتباطها، ومستوياتها السطحية والعميقة، أو درجة صلتها بالمضامين والدلالات التي تنبثق عنها، والقيم والرؤى التي يطرحها الشكل والوظائف التي تنهض لها.

مفهوم السرد:

لغة: تقدمه شيء إلى شيء، وتأتي به متسقاً بعضه إثر بعض متتابعا، وقيل سرد الحديث ونحوه يسرد سرداً إذا تابعه، وكان جيد السياق له[2]، ومن المجلد نجد السرد أي متتابعة، وتسّرد تتابع في النظام، وما شيء مسرد يتابع خطاه في مشيه.

كما يعني إعادة تشكيل الواقعة سواءً أكانت حقيقة أم متخيلة، من خلال مكونات اللغة المنطوقة أو المقروءة أو المكتوبة، في عملية صياغة وعرض وإعادة إنتاج وفق نظام يحدده السارد مشكلا الحبكة التي يمتلك نظامها الخاص في إظهار الحدث وكيفية بنائه وتشكيل موّاده الأولية ضمن نظام زمني جديد، وتضمين النص والرؤى والمضامين والدلالات

[1] – عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006م، ص78.

[2] – ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م، ص14.

والغايات باستخدام سلسلة من التقنيات القادرة على توزيع الوظائف، بما ينسجم مع كل مستوى يقوم عليه النص.

كما يعني " التتابع في الحديث: يقال: " ... سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه ..."[1].

اصطلاحا:

فالسرد خطاب غير منجز، وله تعريفات شتى تتركز في كونه طريقة تروى بها القصة، ويحسن بنا اعتماد تعريف "**جيرار جنيت**" الذي تأصل المصطلح على يديه، وقد عرفه من خلال تمييزه القصة أي مجموع الأحداث المروية "من الحكاية" أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها "أو من السرد" أي الفعل الواقعي، أو الخيالي الذي ينتج من الخطاب أي واقعية روايتها بالذات"[2].

يحتل السرد لدى "**ريكور**" منزلة، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم والنص السردي، مهما كان النوع الذي ينخرط فيه سواء أكان، أسطورة، أو قصة أو رواية متضادة، ينطوي على أفقين، أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي.

ولابد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي. بمقتضى تقاليد النوع نفسه[3].

والسرد مصطلح أدبي فني هو القص المباشر الذي يؤديه الكاتب أو الشخصية في النتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث على قصة ما تضم أحداثاً

[1] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2015م، ط2 منقحة، ص38.

[2] – المرجع نفسه، ص38.

[3] – بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1999م، ط1، ص32.

معينة ويرى "جيرار جنيت" أن السرد قائم على حكاية خيالية، أو واقعية أعيد إنتاجها بطالع خيالي، أو واقعي في نموذج لفظي يندرج تحت أنواع أدبية. ويفتض في التاريخ السيرة والسيرة الذاتية أن يعيد خطابات ملقاة فعلا ويفترض الملحمة والراوية والخرافة والأقصوصة أن تتظاهر بإعادة إنتاج خطابات مختلفة. كما تُشَكل البنية السردية للخطاب من تظافر ثلاث مكونات هي: الراوي والمروي والمروي له[1].

ويعتبر السرد مصطلح نقدي حديث يعني: "نقل الحداثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية". وهو أيضا "الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، وهو كلّ ما يتعلق بالقص"[2].

والسرد على اعتبار أنه الطرف الأول من ثنائية السرد، الحكاية، هو: "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحكائي) ليقدم الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام ولكنه في صورة حكائية، والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية)، والراوية هي سرد قبل كل شيء، ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلق أحانا بالتسلسل الضمني للأحداث التي تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة، وإنما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنياً ناجحاً ومؤثراً في نفس القارئ[3].

---

[1] – عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، 1995م، ط1،ص11.

[2] – آمنة يوسف: المرجع السابق، ص38.

[3] – المرجع نفسه، ص38.

الفصل الأول

عناصر السرد الروائي

(مفاهيم عامة)

أولا – مفهوم الزمن

1 – تعريف الزمن:

إن مفهوم الزمن وحدوده لم يكونا بالشيء الهين، لدى الفكر الإنساني بصفة عامة، بحيث تناثرت حوله الرؤى، وتباينت المواقف في مختلف الميادين العلمية، لذا تصبح عملية تعريفه، وتحديد معالمه بدقة عملية لا تخلو من المبالغة والتهويل، بينما كل ما يمكن التطرق إليه هو محاولة الإحاطة ببعض خصوصياته حسب ما أشارت إليه بعض المؤلفات:

فنجد في القاموس المحيط: "الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان، وأزمنة وأزمن"[1].

ويرى "**لاينس**" أن الزمن لا يوجد في كل اللغات "كما أن هذه التقابلات ليست زمانية محضة. وأن الذي قاد إلى هذا الاعتقاد الخاطئ هو القول بانعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة بالضرورة"[2].

"أما دائرة المعارف الإسلامية فترى بأن كلمة "زمان" تطلق في الغالب للدلالة على الزمان، من حيث هو مفهوم فلسفي، ورياضي. كما تستعمل بالإجمال للدلالة على الأحقاب الطويلة والقرون، ومدة حكم الدول، وعلى بداية العصور التاريخية، وتستعمل أيضا في اصطلاح علم الفلك للدلالة على مقدار طوال فترة ما من الزمان"[3].

---

[1] – محمد بشير بويجرة : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج1، 2002/2001، ص4.

[2] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، 1997م، ط1،ص63.

[3] – محمد بشير بويجرة: المرجع السابق، ص05.

أما اصطلاحا:

فالزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الراوية، فلا يمكننا تصور حدثاً روائيا خارج الزمن لأنه: "يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[1].

ولو احتكمنا إلى المنهج التاريخي في معالجة بعضاً من تلك المفاهيم لوجدنا أن "الزمن" كان يعبد في العصر اليوناني، فنحتت له صور وأشكال مختلفة، ترمز كلها إلى الخير والإخصاب حينا، وإلى القوة والبطش في أحيان كثيرة.[2]

ومن خلال تصفحنا للمدونات العربية، نصوص إبداعية، أم شذرات نقدية، نجد مفهوم الزمن عندهم لم يظل مفهوما ميتافيزيقيا، في الوجود وأسبابه فقط، مثل ما كان شائعا في الفكر اليوناني، أما الإنسان العربي فقد كان يعانق الزمن وظواهره في كل لحظة، حيث غشي الليالي وقاتل فيها أو قتل، ونهب أو انتهب، وأزكمته رائحة العرق تحت أشعة الشمس المحترقة. فعبر عن كل ذلك" ... تعبير انبثقت منه مواقف إنسانية".[3]

وقد ردّ محمود أمين العالم على افتراءات "**لوي ماسِنْيوُن**" المدّعية بأن "اللاهوتي المسلم لا يعتبر الزمن دوّامًا ممتداً متواصلاً، بل يعتبره كوكبة من النجوم أو مُجَرّدٌ من اللحظات[4]. بحجج القرآن الكريم، والسنة تكشف عن بطلان هذه الادعاءات، ليخلص إلى القول بأن القرآن الكريم مليء بالوقائع التاريخية التي تقيد التعاقب منذ آدم عليه السلام، إلى الرسول محمد صلى الله عليه وسلم".

---

[1] – سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص38.

[2] – محمد بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، ص06.

[3] – المرجع نفسه، ص11.

[4] – المرجع نفسه، ص13.

ولقد وضع "الكندي" حوصلة عن الزمن في رسائله الفلسفية، مؤدّاها انه " ... مدة تعدا الحركة، فإن كانت حركة كان زمان، وإن لم تكن حركة لم يكن زمان ..."[1]. إن المدة التي تعدها الحركة، تلتقي في نفس المنحنة مع "مقدار حركة" أرسطو، ومع "الصورة السرمدية السائدة تبعا للمقدار" عند أفلاطون، مما يجعلنا نلاحظ تأثراً واضحا بالفلسفة اليوناني، وميلاً شديدا إلى ارتباط أسلوب الكندي بالزمن الميتافيزيقي، مع إهمال الزمن النفسي، المرتبطة بالحركة الداخلية للإنسان، وبالتالي العجز عن تقنية المعنى الزئبقي الداخلي للحركة في ذات الإنسان، وتأملاته الوجدانية.

أما الطبيب "**الرازي**": "فقد بنى تصوره للزمن على الممارسة الفعلية الرامية بالذات الإنسانية داخل أتون الوجود، لمواجهة عواصف الزمن وتياراته، فتختلط بالعالم، وبأنه حتى لو لم يكن هناك فلك يدور، لأدركنا أن ثم شيئا لا يزال يجري علينا وهو الزمن ..."[2].

ثم يأتي "أبو **البركات البغدادي**" في القرن السادس الهجري ليناقش قضية الزمن، على ضوء مل الآراء التي سبقته، ليخلص إلى أن هناك نوع من التلازم بين الوجود في الزمن المطلق/ وبين الوجود في الذات الإنسانية، ويتجسد ذلك في الحركة، حركة الأجرام، وحركة الروح، من حيث كونها تواتر داخلي، وتوْقاً إلى ما هو أبعد وأعمق. وعلى ضوء هذه الحركية يجعل نوع من الالتحام المباشر بين الزمن والإنسانية على مستوى الذهن والإدراكات العقلية فقط، بل على مستوى الشعور والإحساس باعتبارهما القوة الخالقة وحسب هذه الرؤية يصبح الزمن عبارة عن ظاهرة نفسية تدرك "... بذاتها، وقع ذاتها وجودها قبل كل شيء، وتشعر به وتلحظه بذهنها ..."[3].

---

[1] – محمد بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص ، ص14.

[2] – المرجع نفسه، ص15.

[3] – المرجع نفسه، ص16.

ويرى "**ابن رشد**" أن الزمن والحركة مثلا زمان، ويؤكد على استحالة الفصل بينهما فيقول:" إن تلازم الحركة والزمان صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة، لأنه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا يتقبل الحركة، أما وجود الموجودات المتحركة، أو تقدير وجودها فيلحقها الزمان ضرورة"[1].

وحاول البنيويون دراسة الزمن، إلا أنهم ميزوا بين زمن الحكاية، وزمن الحكي فتحدثوا عن زمن الكتابة، وزمن القراءة، في حين الزمن الذي استحوذ على اهتمامهم هو زمن المغامرة، أو العصر الذي وقعت فيه الحكاية، التي تحكي لأن:" يستخدم هيكلا زمنيا معقداً، يتم التعبير عنه بواسطة تقنيات هي: الاسترجاع والاستباق والتواتر والتزامن والتراكب"[2].

هذا الزمن هو زمن تخيلي نابع من عمق النص الروائي وداخله، فيظهر لنا الزمن الطبيعي (الموضوعي)، بكل دلالته الطبيعية كالفصول، السنة، ولشهر، والأسبوع، حيث يتحرك الزمان ويتعاقب مجددا نتيجة لحركة الطبيعة الأرضية، أما الزمن الذاتي، فهو نابع من التجربة الشعورية للإنسان، المتصلة بوعيه، وجدانه، وخبرته الذاتية، إنه "يرادف معنى الزمن في الراوية معنى الحياة الإنسانية العميقة، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد، ورغم تجذرها في أغوار النفس الفردية، هي خبرة جماعية والزمن الروائي هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة"[3].

أما "**برجسون**" فقد اعتبر الذات الإنسانية جوهر الحديث عن الزمن، وهدفاً من مناقشة قضاياه المتخمة بالواقع والإمكان، لقد رأى بأن الحياة الحقيقية[4]، وهي تتطور من خلال الزمن لا بد أن تخضع لثلاثة شروط أساسية، الفردية التامة المتمكنة من تربيتها

---

[1] – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، 2004م، ط1، ص63.

[2] – دورة عليمة محكمة، تصدر عن مخبر السرد العربي، مجلة السرديات، قسنطينة، العدد02، 2008م، ص64.

[3] – المرجع نفسه، ص64.

[4] – محمد بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص ، ص18.

الكاملة، والتقدم المستمر عبر الوجود المكتسب، ثم عدم التراجع الزمني، أي عدم العودة إلى تكرار أحداث مضت بعينها وعلى شكل واحد.[1]

ووفق ذلك تصبح نظرية "**برجسون**" حول الزمن ترتكز ارتكازاً كبيراً على الحركة في بنائها الأولي، حتى وإن كانت تلك الحركة غير مطلقة، أو حركة دياليكتيكية، أو حركة تمليها الهموم والرغبات، فهي حركة نابعة من الحدس بالديمومة، التي تتجلى معالمها في تقنية الحركة إلى كجزيئات متناهية في الصغر، التي يعود الانتقال فيها من جزء إلى آخر بفعل واحد غير قابل للتجزئة. وتلك الشبكة السلوكية في كليتها تستند في ارتباطها بالواقع على الإحساس والشعور، وليس على العقل والديالكتيك.

فالزمن هو الشبح الوهمي المخوّف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا، الخطى، بل حيثما استقرت بما النوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلتبسها، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولاً ثم قهره رويداً رويداً، فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهاراً ومُقاما وتظعانا.

والحق أن المعجميين العرب يختلفون اختلافاً شديداً في تحديد مدى الزمن، حيث منهم من يجعله دالاً على الإبان فيقف على زمن الحر، أو زمن البرد، فغايته في مثل هذا الإطلاق، لا تكاد تجاوز الشهرين الاثنين، ومنهم من يجعله مرادفا للدهر، كما يدعل الدهر مرادفا له، ولكنهم في معظمهم يجنحون له لأقصر مدى من الدهر[2].

2 – علاقة الزمن بالحدث:

إن الحدث، من حيث هو يجب أن يتسم بالزمنية، والزمن هو حيث هو يجب أن يتصف بالتاريخية، في أي شكل من أشكالها، واذا كان الروائيون الجدد يرفضون، بإصرارنا

[1] – محمد بشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص18.

[2] – عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرف، الكويت، 1998، ص172.

تاريخية الأحداث، وواقعية الشخصيات، في أي عمل من الأعمال السردية، فإنهم لا يستطيعون أن ينكروا بأن إبداعاتهم الروائية مهما تحاول التملص من الزمن، والتنكب عن سبيله، فإنها واقعة تحت وطأته. فالزمن إذن ضربٌ من التاريخ، والتاريخ هو أيضا في حقيقته ضربٌ من الزمن، فهما متداخلان بل هما شيء واحد، يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يُزعَم له أن يقوم على الحقيقة الزمنية، بكل ما يحصل من شبكته تستمد حبالها المعقدة من الإنسان، وحياته، وصراعه، وإصراره.

وأيّا كان الشأن فإن زمن الحكاية الذي اتخذنا منه عنوانا وعياً لهذه الفقرة، هو تلك الحظة التي تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي، وعلى أن زمن الحكاية لا يمثل بالضرورة كل المراحل الزمنية السابقة له، فزمن الحكاية هو اللحظة المتبلورة المتحصحصة من الزمن، أو اللحظة المصفاة من أمشاج غامضة، متسمة بأقصى أضرب الضبابية، وذلك ما نطلق عليه نحن:" زمن المخاض الإبداعي"[1].ويخضع الزمن الحكائي بالضرورة لتتابع منطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بها، فالمؤلف يبدأ من الفكرة المركزية، أو التأثير، وهي تكوين الدلالة على نحو استرجاعي زمانياً، بوصفه عنصر يتمتع بحيوية تتماثل حيوية العقدة، فإذا كان المؤلف أو الكاتب حكيما فإنه لا يشكل أفكاره لتلائم أحداثه، ولكنه يتصور بعناية مقصودة تأثيرا فريدا أو واحداً ينبغي تحقيقه، ثم يبتكر الأحداث التي تعينه على افضل وجه.[2]

3 – أهمية الزمن الروائي:

إن اهم نقطة مشتركة بين "**لوبوك ومويير**" هي التأكيد على أهمية الزمن، والتشديد على خطورة الدور المنوط به، فلوبوك مثلا يفترض أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب

---

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية ، ص180.

[2] – ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011م، ص220.

تأمينه في الروية من عرض الزمن في صيغة تصح تعيين مداه، وتحديد الوتيرة التي يقتضيها، والرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، فهذا الأخير يقول فيه "**لوبوك**":" لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان ادراك عجلة الزمن"[1]. ويضيف موير إلى ذلك بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي، ففي رواية الشخصية مثلا يكون الزمن عديم الأهمية بسبب أنه لا يتبع إلا ضرورة واحدة، وهي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادا حسابيا والمضي في تغيرهم بدرجة واحدة، ودون النظر إلى رغباتهم، وخططهم، والزمن هنا لا يأبه إلا بسيره وحده، وفي الراوية التسجيلية لا يقاس الزمن بالأحداث الإنسانية، مهما تكن أهميتها، لأنه لا يكون زمناً خارجياً ويظل محافظاً على نظام حركته، وخصوبة إحداثه، وتعد شخصياته التي يكشفها.

أما الزمن في الراوية الدرامية، فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات، والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا[2]، وهكذا ينتج عنه تعدد موضوعات الراوية، حسب "**موير**" تعدد مواكب في مظاهر اشتغال الزمن، واختلاف في الأدوار البنيوية التي ينهض بها في السرد.

كما يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية، التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً، إذا ضفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.

وهناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص، أزمنة خارجية (خارج النص)، زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنسبة للنص التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، 1990م، ص108.

[2] – المرجع نفسه، ص108.

عنها[1]. وأزمنة داخلية (داخل النص)، الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الراوية، مدة الراوية، الحدث، تتابع الفصول ... إلخ.

والزمن الداخلي، أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء خاصة منذ ظهور نظرية "هنري جيمس" في الراوية لاهتمامه بمشكلة الديمومة، وكيفية تجسيدها في الراوية. ولكن هذا لا يعني أن الواقعيين لم يفطنوا إلى خطورة عنصر الزمن في البناء الروائي، فهذا "**موباسان**" يؤكد أن النقلات الزمنية في النص الروائي، من أهم التقنيان التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها، أن يعطي القارئ التوهم القاطع بالحقيقة، وقد أشار "**هنري جيمس**" أيضا إلى صعوبة تناول عنصر الزمن، وأهميته في البناء الروائي، ويرى:" أن الجانب الذي يستدعيه أكبر قدر من عناية الروائي –الجانب الأكثر صعوبة وخطورة– هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة، وبالزوال وبتراكم (الزمن) وكأن الزمن يعتبر محوري، وعليه تعتريه عناصر التشويق، والإيقاع، والاستمرار، ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة، مثل: السببية والتتابع واختيار الأحداث.

ولأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الراوية وشكلها، بل إن شكل الراوية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنياتها الخاصة في عرضه، ولذلك فإن الراوية، أو بمعنى أصح (فن القصة) تطورت من المستوى البسيط للتابع، وبالتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماضي وحاضر، ومستقبل خلطاً تاماً، مما أدى في الراوية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة، يصعب معها تتبع قراءة النص.

ومن هنا تأتي أهميته كعنصراً بنائياً، حيث انه يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخر، الزمن هو القصة، وهي التي تتشكل وهو الإيقاع، وبالرغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص37.

ومواجهتهم لمشكلات بناء الراوية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فإن النقاد لم يهتموا سوى مؤخرا بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي، ولم يجدوا في النص النقد الأدبي مصطلحات تفي بأغراضهم، فلجأوا إلى الاستعارة من لغة السينما مثل كلمة "فلاش لاك" و"المونتاج" و"التقطيع". وكان الشكلانيون الروس قد بدأوا في وضع أسس دراسة الزمن، وتحليله في العشرينات من هذا القرن، غير أن هذه البدايات وُلِدت عند الروس لما لقيت مدرسة الشكليين من رفض وانتقاد سياسي[1]. كما لم تثموا أو تتطور في الغرب في هذا الوقت، نظراً لأن أعمال الشكليين الروس لم تترجم إلى الفرنسية، والإنجليزية إلا في الستينيات، وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينات[2] تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل، وتجسيده في النص الروائي، وبظهور النقد البنائي في الستينات ونتيجة تأثير الترجمة في أعمال الشكليين الروس، ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القصة بعامة، وفي الراوية بخاصة، على أنه من العناصر البنيوية في الراوية، فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الراوية من حيث الشكل، ومن أهمها دراسة "جيرار جنيت" حول الزمن في البحث عن الزمن الضائع لبروست[3].

ثانيا – مفهوم المكان.

1 – تعريف المكان:

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي، حيث يستحيل علينا تصور العمل الروائي دون مكان تسير فيه أحداثه، لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل.

---

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص39.

[2] – المرجع نفسه، ص39.

[3] – المرجع نفسه، ص40.

لقد ورد مصطلح المكان في لسان العرب، فنجد" المكان والمكنة واحد، المكان في أصل تقدير الفعل مفعل لأنه موضوع لكينونة الشيء فيه، والدليل على أنه المكان مفعل هو أن العرب لا تقول في معنى هو معنى مكان كذا، وكذا إلا مفعل والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع"[1]، ونجد في بعض القواميس التي قدمت تعريفا للمكان، على أنه موضوع كون الشيء، وحصوله.

وقد أثبت المكان منذ القديم دوره القوي في تكوين حياة البشر، وترسيخ كيانهم، وتثبيت خويتهم، وتحديد تصرفاتهم، وإدراكهم للأشياء لكونه شديد الالتحام بذواتهم.

وكما يضيف "**أحمد رضا**": "المكان الموضع الحاوي للشيء، جمع أمكنة، ومكن، وجمع الجمع أماكن"[2]، وعلى هذا يمكن إدراكه حسيا يبدأ أولا: "بخبرة الإنسان بجسده، هذا الجسد المكان، أو لنقل بعبارة أخرى مكمن القوى النفسية، والعقلية، والعاطفية، والحيوانية، للكائن الحي يتعداه بعدها إلى أقرب مكان إليه، وهو الحيز الذي يحتويه كالثياب ثم الغرفة، ثم غيرها من الأمكنة"[3].

والأماكن تختلف شكلا، وحجما، ومساحة، فيها الضيق المغلق، والمتسع المفتوح، والمرتفع والمنخفض، المنقطع والمتصل، أنها أشكال من الواقع انتقلت إلى القصة وصارت عنصرا من عناصرها.

نُظر إلى المكان في السابق على أنه مجرد خلفية للأحداث، والشخصيات، لكن الدراسات الحديثة بدأت تفهمه على أنه مسار العناصر الأخرى للقصة يقوم بدور فاعل في بنائها، وتركيبها، منه تنطلق الأحداث، وفيه سير الشخصيات، وقد يشحن بدلالات يكتسبها

---

[1] – دورة علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد، المرجع السابق، ص69.

[2] – أوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009م، ص29.

[3] – المرجع نفسه، ص29.

من خلال علاقته بها لذلك، لا بد أن تحظى أسماء الأماكن بعناية أكبر، ما يدور فيها من وقائع، وأحداث وأحوال "وهذه العناية ستسمح لنا بتحديد موضوع الأحداث، وأفعال الشخصيات.

اصطلاحاً:

أما من الناحية الاصطلاحية فقد اختلفت مفاهيمه نتيجة لاختلاف الدراسات، والاجتهادات، إلا أنها استعملته كإطار تسير عليه أحداث الراوية، "فعبد المالك مرتاض" قد قام ببعض التفسيرات لمرادفات عدة للمكان، كالحيز، والفضاء وغيرهما: "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Space–espace) ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا، أن مصطلح الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل وحده"[1].

لقد ميز النقاد بين هذه المصطلحات الواردة، فقد عالج "**حميد لحمداني**" مسالة المكان في الراوية العربية، من خلال دراستها متطرقا إلى مجموعة من المصطلحات المتعلقة بالمفهوم، مثل:" المكان الروائي، الفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي، والفضاء النصي، والفضاء بوصفه منظوراً"[2].

ثم أبدى ميله إلى عنصر المكان، مذهب جل النقاد المشتغلين بعينه، الذي تجري فيه أحداث الراوية، بينما مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله، جزءً منه.

---

[1] – عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، ص121.

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1991م، ط1،ص53.

2 – تمييز بين الفضاء والمكان:

إن مجموع هذه الأمكنة، هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الراويات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة فإن فضاء الراوية، هو الذي يلفها جميعاً، أنه العالم الواسع الذي يشمل جميع الأحداث الروائية، فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة، كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن اذا كانت الراوية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها تشكل فضاء الراوية.

إن الفضاء، وفق هذا التحديد شمولي انه يشير إلى "المسرح" الروائي بكامله، ولمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي.

وإن الحديث عن مكان محدد في الراوية يفترض دائما توفقا زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله أي يفترض الاستمرارية الزمنية، فلا يمكن تصور الفضاء الروائي دون تصور الحركة التي تجري فيه، في حين يمكن تصور المكان الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية، إن العناصر المكونة للفضاء هي الأماكن المتفرقة المترددة خلال مسار الحكي، والفضاء هو كل هذه الأشياء، أنه يلف مجموع الحكي ويحيط به[1].

إن الفضاء في الراوية هو أوسع، وأشمل من المكان، انه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، المتمثل في سيرورة الحكي، سواء ذلك تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.

ثم إن الخط التطوري الزمني، ضروري لإدراك فضائية الراوية، بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة.

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص64.

ويقول "**بيتر هاندلجة**": "أن ينبجس الفضاء في عمق الزمن ذاته، أ، يظهر الفضاء في المقطع الذي لا ننتظره فيه، وأتصور أنه لو لم تكن الكتابة الروائية تواصلا سرديا مركبا من مقاطع لما كانت ستتيح للقارئ ما تسميه اِسْتِيْتِقاً التلقي بمناطق اللاتحديد".

واستنادا إلى منظور "هيدغر" لهذه المسألة، يستخلص محم بينس "أن المكان منفصل عن الفضاء، وأنه سبب في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان".

إذا كان المكان أساس للفضاء الروائي، أو كان "كل مكان هو مصدر أفق لأمكنة أخرى، نقطة النبع من المجاري الممكنة، مرورا بمناطق أكثر أو أقل تحديداً"[1].

والفضاء الروائي ليس في العمق إلا مجموعة من العلائق، القائمة ين الأمكنة الوسط، ديكور، الفعل، الشخصيات ..."[2].

وإذن: "لنقل أن الفضاء هو نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة بنفس الطريقة المحسوبة، لكن كيف تحسب حركة أمكنة متسكعة، إن الفضاء لا يؤطرها، لا يخصص لها وضعا غير قابل للتغيير"[3].

ويشكل الفضاء مكونا من مكونات البنية السردية، لم يحظ بالاهتمام والدراسة، كما حظيت بقية مكونات البنية، وقد يبدو من باب المفارقة الحديث عن فضاء في الأدب، بيد إن استعمال الفضاء يتعدى، مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة، إن الفضاء يخلق نظاما داخل النص، مهما بدأ في الغالب انعكاسا صادقاً خارج النص الذي يدعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالآثار الشخصية[4].

---

[1] – حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المرغب، 2000م، ط1،ص14.

[2] – المرجع نفسه، ص14.

[3] – المرجع نفسه، ص15.

[4] – ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص181.

وفي النص يغدو الفضاء بمعناه الأدبي هو المجلس، وهو المكان الذي تتم فيه العملية السردية، وقد تموضع فيها السارد والمسرود له، ومن المعروف أن أحاديث المجالس أدخلت في نوع أدبي أطلق عليه أدب المجالس، فالمجالسة تختلف في نوعيتها، إذ هناك مجالس للعامة، وأخرى للخاصة، ومجالس تصنف بحسب غاياتها، فمنها مجالس تختص بالجد، وأخرى تختص بالهزل، ومجالس يختلط في الجد بالهزل، ولكلٍ ملامحه الخاصة التي تميزه. فالمجلس بما يستوعبه من متكلمين ذوي كفاءة كلامية، ومستمعين ذوي قدرة على التمييز بين أصناف الكلام، فالمجلس محفّز أساسي لطبع الكلام العربي بسعاته الخاصة والمتميزة، ومنها المجالس الليلية التي يجتمع فيها السينما لاستماع الأخبار، وحكايات ألف ليلة وليلة، مائة ليلة وليلة[1].

وربما كان المجلس هنا فضاء أشبه بوعاء مغلق عرض حركة الشخصيات، إلا أن هذا الفضاء لا ينهض بوظيفة رمزية، بوصفه إطارا مكانيا يحتوي العملية السردية في صورتها الأولى، أي الصورة الشفاهية التي تتألف من الراوي وحكاية المتلقي.

لكن الفضاء الأشمل هو الفضاء الذي تكونه اللغة السردية، إن فضائية اللغة متطورا إليها داخل نظامها الضمني، الذي هو نظام اللسان المتحكم في كل فعل كلامي.

ويعرف "**كاسيرر وجلبير ديران**" G. Durand أنه بالمعنى الملموس "غالبا ما يكون، على الصفحة تنظيما للبياض والسواد، أما بالمعنى الأكثر تجريدا فإنه يعني المكان الذي تتوزع فيه العلامات في آن واحد، وتتم العلائق العابرة هناك حيث يكون "الفكر بحاجة إلى استعارات فضائية".

ثمة مفهوم يضيف "**تادبي**" يجعل من الفضاء مكان الصور الإدراكي التمثيلي، فإذا كان التصوير la peinture هو "أثر الفضاء التمثيلي، فإن الأدب ينحل مسافة إضافية نظرا

[1] – ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، ص181.

لأن علامات اللغة تمثل التمثل"، ولأن الفضاء الروائي هكذا بهذه القوة النطقية، فإنه لذلك لا تكاد الأعمال الدراسية حول موضوع الفضاء في المحكي الأدبي تنطلق دون أن تشكو من كون النقد والنظرية السردية ظلا على الدوام أسيري النظر، تجاه هذه المقولة الأساسية خاصة و" أن الفضاء في أكثر الأحيان، يُرى كإطار جغرافي في المحكي، ولكن بالأحرى كعنصر بنيته"[1].

إن الفضاء الروائي، مثل كل فضاء فني يبني أساساً في تجربة جمالية، بما يعني ذلك من بعده، وانزياح (écart) من مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة، والمتخيل، لكنه مع هذا البعد عن الواقع الفيزيائي يظل متصلا في كل الأحول، ببنية تاريخ التجربة الأدبية، والذاتية للكتابة، بل وللقارئ أيضا. وإذن فالفضاء الروائي في النهاية لن يكون إلا فضاءً وهمياً إيجابياً، ومن ثم عَناء الوعي به، والتسرع النقدي والنظري في استيعابه، وتهميشه، بل ومن ثم تضع النظرية الأدبية، أو النظرية السردية، إذ أن "غياب تأمل البناء متجانس وتستقي لمفهوم الفضاء كأساس لهذه النظريات، يفسر التصدعات النظرية في بناء النموذج"[2].

ويقول "**هنري لوفيفر**" "لا يوجد في أي مكان لا مكان له، ذلك لأنه يجمع كل الأمثلة ولا يملك إلا وجودا رمزيا"[3]. بل إن هذا الفضاء المطلق ليس له إلا وجود ذهني، وإذن "متخيل"، حيث أن "ياسين النصير" يختزل الفضاء الروائي ويبسطه كثيرا وحتى هو يبقي عليه كمعادلة للمكان، تظل رؤيته لهذا المكان تقليدية "فالمكان دون سواه يثير إحساسا ما بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لنحسبه لكيان الذي لا يحدث شيء بدونه،

[1] – حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص20.

[2] – المرجع نفسه، ص20.

[3] – المرجع نفسه، ص21.

فقد حمله بعض الروائيين، تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم، فكان وكان واقعا ورمزاً وشرائح وقطاعات، مدن وقرى، كيانا نتلمسه ونراه، أو كيانا مبنيا في المخيلة"[1].

ويعرفه "**سيزا قاسم**" في "بناء الراوية" فقد كانت أكثر فهما للفضاء باعتباره "مكانا خياليا له مقوماته، وأبعاده المميزة، تخلقه الكلمات وليس هو بأية حال من الأحوال. حتى وهي تسميه المكان "المكان الطبيعي"، بل مكان الراوية.

كما تكرس مجلة " ألف" المصرية، وكما ظهر في اختيار النصوص النظرية المترجمة. "لا شك أن المكان يمثل محورا أساسياً من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، غير أن المكان في الآونة الأخيرة، لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا ثنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي، وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية، وتضادها يشكلان بعداً جمالياً من أبعاد النص الأدبي، هذا بالإضافة إلى أن المكان كان ومازال يلعب دوراً هاماً في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية، والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم، ويصبح المكان إشكالية إنسانية، إذا ما اغتصب، أو إذا حرمت منه الجماعة.

ولذا فإنه يكتب قيمه خاصة، ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين واللاجئين، أما "**حسن بحراوي**" في "بنية الشكل الروائي": "الفضاء، الزمن، الشخصية"[2]، أما المكان بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الراوية، لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث والحوافز. وكذلك بفضل نيته الخاصة، والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات، والأزمنة، والرؤيات"[3].

---

[1] – حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص21.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص19.

[3] – المرجع نفسه، ص20.

إن الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمة، أو إطار للفعل الروائي. بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية، فقد تحتاج هذه المادة لكي تدرك إلى توجه مختلف، إلى منظور متفهم ورؤية عاشقة، ومن ثم يتعين أن ترتقي في قراءتنا الأدبية بالفضاء من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القراء.

ويعبر "**جورج ماتوري**" بأن:" الفضاء بالأساس يكون مكان المجرى، وكل عنصر يتموقع فيه".

إن الفضاء الروائي لا يمكن حصره في مشهد وصفي تقليدي، إلا كمكان لبنية الكتابة، فهو لا موضع له، مبثوث في كل مناطق النص، محايث لبنية الكتابة ذاتها وليس كامنا فقط في معجم الكلمات، والعلامات الفضائية، أو في الأمكنة التي تعبرها الحكاية، أو تشغلها طرائق السرد المختلفة.

3 – أهمية المكان:

وقع عليه الاختيار بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الراوية، لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث، والحوافز ...، وكذلك بفضل بنيته الخاصة، والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة، والرؤيات، ويمثل العنصر الزمني النموذج الثاني في التحليل لعلاقته الوطيدة بالمكان، ولقيمته البنيوية العالية التي تفوق لدى بعض النقاد، قيمة الفضاء الروائي، ضمن الآلة الحكائية. وقد عرف "**الفرنسيان جورج بولي وجيلبير دوران**"[1]، فقد درسا الفضاء الروائي لذاته، ولم يقوما بتحليل الروابط التي تجمع بين الفضاء الروائي والأنساق الطوبولوجية الأخرى في العمل، ولا بينه وبين مجموع المكونات

[1] – حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص26.

الحكائية[1]. ومن ثم جاء تحليلهما للمكان الروائي، قاصرا على أن يدرك الأبعاد المختلفة لبنية المكان في تشكلاتها ومظاهرها.

والحال أن المكان لا يعيش منفردا عن باقي عناصر السرد، وإنما ينحل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات، والأحداث، والرؤيات السردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات، والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهمْ الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد.

"إن الراوية الحديثة خاصة منذ بلزاك، قد جعلت من المكان عنصراً حكائيا، بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكوناً أساسياً، في الآلة الحكائية"[2].

إن الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي (espace verbal) بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب.

لقد تعاظمت أهمية المكان في الأدب الروائي، ورأى أغلب الروائيين أن الأماكن البسيطة والقروية تثير السعادة والمرح، وأن المساكن الفخمة بالمدينة تثير الشعور بالاختناق "غير أن هذه النظرية تقليدية بحتة، فإحساس الإنسان بالأمان والاطمئنان في المكان المتواجد فيه، هو الذي يحدد شعوره بالسلب، أو الإيجاب. يرى "**رولان بورنوف**" أن المكان الخانق هو الذي يسيطر على الراوية المعاصرة، مما ينمي الحقد والكراهية أحيانا، أو التمرد والثورة أحيانا أخرى، وفي أكثر الأحيان يتخذ الكاتب من هذا المكان أبعاداً فلسفية، فكرية تتجاوز تفكير الأبطال والتأثير النفسي لديهم. ونحن نعتقد أن المكان في الراوية سواء أكانت

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص26.

[2] – المرجع نفسه، ص27.

أموميا أم قمعيا يزج غالباً بأبطاله إلى الموت، وهذا يجعلنا نميل إلى رأي "**رولان**"، الذي يرى أن المكان في الراوية مكان خانق يؤدي بالبطل إلى التهلكة[1].

إن تشخيص المكان في الراوية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاَ محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكان معين، ولذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته الواقعية تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الراويات الواقعية مهيمنا، بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان.

لقد أعطى "**هنري متران**" المثال" **بلزاك**" الذي يصف شوارع حقيقية، تجعل القارئ يقوم بعملي قياس منطقي، وإذا كانت أهمية المكان كمكون للفضاء، في هذه الراويات تجعل بعض النقاد يعتقد أن المكان هو كل شيء، كما يتبين لنا مع رأي "**هنري متران**".

وكما هو واضح من خلال الرأي التالي "إن الفضاء داخل الراوية بعيدا أن يكون محايدا، نراه يعبّر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة، ويكتسب معنى متعدد إلى الحد الذي نراه أحيانا يمثل سبب وجود النتائج نفسه"[2].

أما الراويات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية، مثل روايات تيار الوعي فلا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة، كذلك فهو نادر الوجود، وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاء روائي، تكون له أهمية بالغة لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل، وهو الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية.

---

[1] – غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م، ط1،ص220.

[2] – حميد لحيداني: بنية النص السردي، ص66.

إنّ تكون الفضاء الروائي ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة، مسهبة للأماكن في الراوية، إن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال الإشارات المتقضية للمكان، والتي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته، ولعل هذه المسألة تؤكد لنا أهمية التمييز النسبي الذي حاولنا أن نقيمه بين الفضاء والمكان.

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

وإذا كانت الراوية في المقام الأول فناً زمنياً أيضا هي الموسيقى في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع، ودرجة السرعة[2]. فإنها من جانب آخر، ريشة الفنون التشكيلية من رسم، ونحت في تشكيلها للمكان.

ويختلف تجسد المكان في الراوية، عن تجسيد الزمن، حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الراوية، وإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث.

ويرتبط المكان بالإدراك الحسي، ومن هذا المنطلق نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ، أو الحين، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، وتقوم دراسة المكان في الراوية على تشكيل عالم من المحسوسات، قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه، في صور ولوحات تستمع بعض أصولها من فن الرسم،

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص103.

[2] – المرجع نفسه، ص103.

التصوير، أما تنظيم الفراغ إلى مناطق مختلفة تنفصل أو تتصل أو تتناغم، فإنه بناء يقترب من مفهوم تعميم البناء في فن العمارة.

وإن أهمية المكان لا تكمن في بعده الحسي وحسب، بل لأنه "الحين الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم، من خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر"[1]، وبالتالي فهو موقع، وموقف من الحياة، مرهون بجدلية تفاعل الإنسان معه، إما على مستواه الشخصي، أو الجمعي، ومن خلال ملكة الخيال يبدع الأدباء في رسم صورهم ليقدموا المكان وفق انطباعاتهم النفسية، ليمتد ذلك الموقف إلى القارئ أيضا، فمنذ الكلمات الأولى التي تعرض للحديث عن مكان ما ليسترجع القارئ مكاناً ينتسب إلى ماضيه، ويفتح باباً لأحلام اليقظة وللعادات المرتبطة بتلك الأحلام، وذلك المكان"[2].

وكما أن المكان يسهم في تشكيل الإنسان، برسم المكان بمعانٍ شتى إما على مستواه الشخصي، أو على مستوى المجتمع، أو الثقافة، "فالمكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي"[3]. وهو ما يعني أن العلاقة بين الإنسان والمكان تقوم على التأثير المتبادل.

وبذلك نجد النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة الوقع (المكان، الفراغ)، للتعبير عن مستويين مختلفين، البعد المكان أحدهما محدد، ويتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الراوية.

ويختلف تجسد المكان في الراوية عن تجسيد الزمن، حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الراوية، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه.

---

[1] – أحمد العدواني: بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكيل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، 2011م ،ط1، ص102.

[2] – المرجع نفسه، ص102.

[3] – المرجع نفسه، ص102.

فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وهناك اختلاف بين طريقة ادراك الزمن وطريقة ادراك المكان، ونرى أن المكان ليس حقيقة مجردة، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء الفراغ، أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، وتقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج هذه المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها.

وبالإضافة إلى هذه المقاطع الوضعية المتفرقة في النص الروائي، هناك بناء فوقي للمكان يأتي من حركة الشخصيات في المكان ذهاباً وإيابا، وسفراً، واستقراراً، وتقوم دراسة المكان في الراوية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه في صور ولوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم، والتصوير، ويخضع النص الروائي إلى تنظيم مكاني آخر، كم حيث تكوينه المادي، فإن الراوية تأتي في شكل كتاب يُطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة، وفواصل، ونقاط، وكل هذه الوسائل تستخدم استخداماً جماليا يخدم البناء الروائي.[1]

4 – أنواع الفضاء:

يعد المكان عنصراً أساسياً في تشكيل العمل الروائي، وهو محل تبشير لمجمل وقائع الراوية، ولحركة الشخصيات، وأفعالها وأهوائها، ونوازعها، وعواطفها وآلامها، وبالرغم من اختلاف النقاد حول التسمية الدقيقة لذا المفهوم، إلا أننا نرى من خلال الأنواع التي قدمها كل من "حميد لحمداني" للفضاء التي تسمح لنا باستخدام مصطلح الفضاء، وباعتبار أن معناه يكون جاريا في كل فراغ ومكان، إلا أننا وفق هذا التعريف المسبق للمكان، سوف نعرض الأنواع الثلاثة من الفضاءات، كما استنبطتها "جوليا كريستيفا" والتي تتحدد فيما يلي:

[1] – أحمد العدواني: بداية النص الروائي، ص103.

4-أ- الفضاء الجغرافي: L'espace géographique

يتفق الكثير من الدارسين والنقاد في عدم وجود أي علاقة بين المكان الواقعي والمكان داخل الراوية، أما المكان الجغرافي فهو المكان الذي تعرضه الراوية من خلال وصف أبعادها الخارجية، بدقة بصرية وحياد، أي حين يتفكك المكان ليتحول إلى مجموعة من السطوح، والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة، ولا تحاول أن تقيم منها مشهدا كليا.

"إن الروائي هنا يتخذ حياد المهندس، إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي، ويكثر من المعلومات التفصيلية، وكلما زدنا من إتقان المكان الهندسي، كلما حرمنا القارئ من استعمال خياله، وحرمناه من إعادة صياغة الأماكن التي عاش فيها"[1].

إلا أن "**جوليا كريستيفا**" ترى أن الفضاء الجغرافي لا يمكن دراسته منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو إذن يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.[2]

فالراوي حينما يختار فضاءاته من الأماكن الجغرافية، التي نجد لها مرجعية واقعية يستغل أسماؤُها وصفاتها، لكي نعرف أنه اختارها دون سواها من الفضاءات الأخرى، وهو بهذا ينسج لنا بواسطة خياله فضاءً جغرافياً من خلال مجموع الأمكنة الموجودة في الراوية

[1] – عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند عادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، سوسة، 1987م، ط1،ص48.

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص62.

"إذ يقدم لنا الراوي حد ادنى من الإشارات الجغرافية التي تكون فيه مجرد نقطة انطلاق من اجل تحريك خيال القارئ، أو من اجل استكشافات منهجية للأماكن"[1].

4-ب – الفضاء الدلالي l'espace sémantique

بعد أن تحدث "**جيرار جنيت**" عن الفضاء الجغرافي الذي يتولد عن القصة في الحكي، نراه يشير إلى فضاء من نوع آخر، له صلة بالصور المجازية من أبعاد دلالية، ويشرح طبيعة هذا الفضاء وعلى الشكل التالي: إن لغة الأدب بشكل عام لا تقون بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنما يتقطع على أن يتضاعف، ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي، يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.[2]

ويعتبر جيرار جنيت "بأن هذا الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة (صورة figure) ويقول في الموضوع نفسه حول هذه النقطة بالتحديد: "إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تَهِب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتهما مع المعنى".[3]

ويكثر هذا النوع من المكان في روايات الأحداث المتتالية والتشويق، أي رواية الفعل، وقد سماه "غالب هلسا" مجازياً، لأن وجوده غير مؤكد، بل هو اقرب إلى الافتراض، إذ نجد السارد حرٌ في اختيار فضاءاته سواء منها ما كان له مرجعية واقعية محددة، أو أماكن أخرى مجازية صالحة لأن تحوي قصة ما لأن علاقة الراوية بالحقيقة التي تحيط بنا لا يمكن أن

---

[1] – ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1982م، ط2 ، ص 112.

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص66.

[3] – ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص8.

تتحول إلى هذا الواقع، وهو أن ما تصنعه لنا الراوية يمثل جزءً غامضا من الحقيقة جزءً منعزلا تماما[1].

ومع أنه ليس من الضروري أن تكون جميع الراويات خالية من الصور، فإننا نشعر أن مفهومها مثل هذا الفضاء بعيد عن ميدان الراوية، وإذ كان له علاقة وطيدة بالشعر، فإنه ليس من الضروري أن يكون مبعثاً حقيقيا في ما يسمى الفضاء، لأن "جيرار جنيت" لم يكن يتحدث إلا عن مبحث بلاغي في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية، وأغلب الناقد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يُرَاعون شرطا أساسيا، وهو مجال مكاني معين يمكن أن يدرِك، أن يُتخَيلَ، كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية.

4-ج – الفضاء النصي L'espace textuel

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعياً على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين، وغيرها"[2]، ولقد كان اهتمام "ميشال بيتور" بهذا الفضاء كبيراً وهو لم يحصر اهتمامه في الراوية وحدها، وإنما نظر إلى فضاء النص بالنسبة لأي مؤلفٍ كان. ومن الطريف أنه يقدم تعريفا هندسيا خالصا للكتاب، إذ يقول :" إن الكتاب كما نعهده اليوم، هو طول السطر، وعلو الصفحة"[3]. والبعد الثالث الذي تحدث عنه هو سمك الكتاب، الذي يقاس عادة بعدد الصفحات.

---

[1] – عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند عادة السمان ، ص49.

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص55.

[3] – المرجع نفسه، ص55.

إن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموماً، وقد يوجَهُ القارئ إلى فهمٍ خاص للعمل.

إن الفضاء النصي هو أيضا فضاءً مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتابة وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية.

ويمكن ربط المكان بالمشاهد الوصفية في الراوية، بدرجة أولى غير أن الوصف المجرد لا يستطيع بمفرده بناء فضاء روائي، ما يعني أنه من الممكن تقديم المكان من خلال الشخصيات، التي تعموه، أو من خلال الأحداث التي تجري عليه، أو من خلال تأملات شخوص الراوية وعوالمهم الداخلية، وبالتالي فليس المكان محصوراً في جانب الوصف فقط، بل كذلك يعرض السرد المكان بطريقته الخاصة، انطلاقاً من وحدة العمل وتكامل عناصره. فعلى مساوى فاعلية الشخصيات في رسم الفضاء مثلا، يمكن القول إنه "إذا كان الوصف قادراً على تقريب المكان من القارئ، تبعا لرسمه صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا، فإن هذا الوصف مجرد تمهيد لاختراق الشخصيات بوجهات نظرها الخاصة، ومحاولتها بناء فضاء روائي يضبط إيقاع الأمكنة الروائية التي اخترقته الشخصيات وتفاعلت معه"[1].

وتنتقل إلى ما قاله "قدامة بن جعفر" في كتابه "نقد الشعر" معرفاً الوصف: "إنما هو ذِكر شيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على

[1] – سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003م، ص72.

الأشياء مركبة من ضروب المعاني، كان احسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي يكون موصوف مركب منه"[1].

بالرغم من أهمية المكان في رواية "السراب" والذي يعتبر مرآة عاكسة لطباع الأشخاص، وأمزجتهم، وتفسير لحياتهم اليومية، فالكاتب دقق في وصف المقاهي والبيوت والتي تشكل جزءً كبيراً من حياة الأبطال، حيث لم يركز على وصف المدينة التي كان يعيش فيها أو البلد الذي كان يعيش فيه والده.

4-د – الفضاء كمنظور أو رؤية:

عندما تحدثت "**كريستيفا**" عما تسميه الفضاء النصي للرواية (l'espace textuel du roman) لم تجعل له نفس دلالة الفضاء النصي، الذي تحدثنا عنه سابقا، إنها تتحدث عما يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي فتقول: "هذا الفضاء محوَّل إلى كل، إنه واحد وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكتاب التي تهمين على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف بكلامه متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلان (les acteurs) الذين تُنسَج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي[2].

إن الفضاء هنا يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي، أو الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال، حتى أن "**كريستيفا**" تشبه الراوية في هذه الحالة بالواجهة المسرحية[3]. إن العالم الروائي هنا بما فيه من أبطال، وأشياء يبدو مشدوداً إلى محركات خفيفة يديرها الراوي الكاتب وفق خطة مرسومة، والواقع أن ما تتحدث عنه

---

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص111.

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص61.

[3] – المرجع نفسه، ص61.

"**كريستيفا**" هنا يشبه إلى حد بعيد ما يسمى بزاوية الراوي، وهو مبحث له علاقة بموضوع السرد الروائي.

ثالثا – مفهوم الشخصية:

1 – تعريف الشخصية:

يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محورياً في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعدد، حيث تختلف المقاربات، والنظريات حول مفهوم الشخصية، وتصل إلى حد التناقض، والتضارب[1].

يفسر "**تودوروف**" هذا الإعراض عن دراسة الشخصية الروائية بكونها هي نفسها ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة للكثير من المقولات، دون أن تستقر على واحدة منها.

ففي "الشعرية الأرسطية" كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العملي التخيلي، أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يروا في الشخصية سوى مجرد اسم للقائم بالحدث.[2]

أما عند الواقعيين التقليديين مثلا شخصية حقيقية أو (شخص) من لحم ودم لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط بكل ما فيه محاكاةً تقوم على المطابقة التامة بين زمني ثنائية السرد والحكاية، غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الراوية الحديثة التي يرى نقادها مثلا أن الشخصية الروائية، ما هي سوى كائن من ورق، على حد تعبير "رولان بارت"[3]. وذلك لأنها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال

[1] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2010م، ص39.

[2] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1،ص34.

[3] – المرجع نفسه، ص34.

الفني للروائي، وبمعونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم، في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة (حقيقية) لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط. لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب، كما تتعامل الشخصية في الراوية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها وقامتها، وآلامها، وصوتها، وملابسها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها وآلامها، وسعادتها وشقاوتها، ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية، ويبدو أن الفائقة رسم الشخصية أو أبنائه ا في العمل الروائي كان له ارتباط يهيمنه النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأيديولوجيا السياسية في الشعرية بدون شك"[1].

ولئن كانت الشخصية لا توجد كما يقول "**لوكاتش**" بذاتها بل تسجد رؤية للعالم، فإن هذا يعني ربط سمة العمل الروائي بالمقدرة التأليفية المبدعة لحياة الشخصية، بحيث تمارس عبر سلوكاتها ومنطوقاتها، ومجمل العلاقات التي تعيقها رؤية نقدية للعالم تجاهها تبدو أكثر حقيقة.[2]

وتشير الدلالة اللغوية لمفهوم الشخص في المنظور الواقعي الاجتماعي، غلى أنه: "الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر"[3]. بمعنى آخر إنه إنسان حي من لحم ودم يجسد الصورة الواقعية الحقيقية لإنسان كما هو في الحياة.

---

[1] – تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، 2005م، ط1،ص71.

[2] – يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1983م، ط1،ص25.

[3] – محمد صابر عبيد: سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية)، دار الحوار للطباعة، إربد، الأردن، 2012، ص171.

ويذهب علماء النفس في تعريف الشخصية أنها موضوع القضية السردية، بما أنها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة، بدون أي محتوى دلالي، بالإضافة إلى الأحداث التي تلعب الصفات في قضية دور المحمول، وأنها ليست مرتبطة بالفاعل إلا بصفة مؤقتة.

كما تعتبر الشخصية عند علماء النفس، وفق ماهيتها السيكولوجية بأنها: "تنظيم داخلي للسمات والاتجاهات والاستعدادات والانساقات السلوكية"[1].

وأياً كان الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلاً للمصطلح الغربي (personnage) هو "شخصية" وذلك على أساس المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس، يقتضي أن يكون الشخص هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت حقا[2].

وأيا كان، فالشخصيات كما تقول إحدى الباحثات في النصوص الروائية: "هي نتاج البناء التأليفي، أو إعادة هذا البناء، ولهذا فأشياء مثل: كيف تنظر هذه الشخصيات، وكيف تتكلم، داخل البيئة النصية، تعتمد في جزء كبير على تلقي المؤلف واختياره"[3]، فهذا يشير إلى أن الشخصيات مرتبطة بالبناء، فهذا البناء هو الذي أسهم في تشكيلها، سواء ظهرت في شكل ثابت محافظ على المنطلقات الأساسية، أو فقدت منطلقاتها الأساسية.

2- أهمية الشخصية:

يبدو أن هناك من لا يبرح يمنح للشخصية الروائية أهمية كبرى، ويُبَوّئُها منزلة عظمى في الحياة الاجتماعية، والفكرية والجمالية معاً، ذلك أن الشخصية الروائية بحكم

[1] – محمد صابر عبيد وآخرون: جماليات التشكيل الروائي، ص171.

[2] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص76.

[3] – عادل ضرغام: في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف، الجزائر، 2010م، ط1،ص40.

قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من انفسهم، كان مجهولا إلى ذلك الحين فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهراً من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه.

فكأن دور الشخصية الروائية في رأي هذين الكاتبين، أنها قادرة على غير مالا يقدر عليه أي عنصر آخر من المشكلات السردية، بحيث نلفيها قادرة على تعرية أجزاء منا، نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا، أو لدينا، إن قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يُحَمّلها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا، بحيث بواسطتها، يمكن تعرية أي نقص وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع، وحين يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العزيمة يقتنعون أو يخادعون أنفسهم.

كان "جويس وولف" يرفضان، كما كان كثير من الكتاب العالميين الآخرين يرفضون، التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية، وكانوا يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهماً أو خدعاً، حيث إن واقع فرد وحقيقته لا يتحدد بوضعه، ولا بطبعه، في المجتمع، ولكن بطائفة من القيم الثابتة، والتي تنهض في الغالب على غير المتوقع، فتتسم بالارتجال. وكان ذلك هو العصر الذهبي للشخصية الروائية التي تمتعت بكل الامتيازات الفنية التي جعلتها، في كثير من الأطوار تتفوق على القدرات العقلية والبدنية والعاطفية للشخص نفسه، مما يجعل تمثيل بعض أدوار تلك الشخصيات في السينما أمر عسير على الممثلين والممثلات، إن ذلك العصر المتوهج لم يعد قائماً.

وقد كان لرأي "**أندري جيد**" (André Gude) (1869-1951) حول الشخصية وضرورة الحد من غلوائها، والإخماد من توهجها والتضئيل من عنفوانها، صدى واسع مجرد انتشاره عام خمسة وعشرين وتسعمائة وألف. ولعل ذلك الرأي هو الذي حمل "**فرجينيا وولف**" (Virginia wolf) (1882-1941) على أن تردد رأي "اندري جيد" نفسه تقريبا، فيما يزعم "**ميشال زيرافا**" (Michel Zéraffa)، حيث ذهبت في محاضرة أعدتها في عام

خمسة وعشرين وتسعمائة وألف إلى رأي مماثل لرأي "جِيد"[1]. وما ينبغي أن تكون عليه، أن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت، فاعتدت غير ما كانت عليه في عهد فيكتوريا، بحيث امّحت كثير من الفوارق مما يعسر إيجاد نوع موحد للشخصية، أو ما يمكن أن يطلق عليه في اللغة الفرنسية (le type) ذلك أنه لا أحد، يعد هذه التحولات الكبرى، اغتدى نموذجا في نفسه[2].

رابعا – مفهوم الحدث:

1 – تعريف الحدث:

إن الحدث هو العمود الفقري المجمل العناصر الفنية السابقة (الزمن، المكان، الشخصيات ...)، والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي (في الحياة اليومية)، وإن انطلق أساسا من الواقع، ذلك لأن الروائي حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسباً لحكاية روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي، ومن خيالها الفني، مما يجعل من الحدث الروائي الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالاسترجاع والمونولوج الداخلي، والمشهد الحواري، والقفز والتلخيص، والوصف وما إلى ذلك.[3]

كما أن الحدث هو ارتباط فعل بزمان وهو لازم في القصة لأنها لا تقوم إلا به. كما أن وقوع الحدث لا بد أن يكون في مكان معين، وما "يعتبر فعلا بسيطاً" هو في حقيقته مركب معقد، يشتمل على أفعال أخرى تحيط به قبل وقوعه، وبعد وقوعه، فالفعل ليس حادثا واحداً أو خيطاً منفرداً، وليس مجرد عمل يظهر في السلوك المرئي المشاهد، بل هو نتيجة

---

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص80.

[2] – المرجع نفسه: ص80.

[3] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 36.

عدد كبير من الدوافع والرغبات والعادات والضوابط، وغير ذلك ما تموج به النفس وتزخر، سواءً أكانت هذه العوامل الباطنية الخافية في حدود الوعي عند القيام بالعمل".[1]

ويعد كذلك زمن الحدث أهم العناصر، وهو ينطوي على مجموعة من الأزمنة، وهي (زمن الحبكة، زمن القصة، وزمن العمل القصصي نفسه، ثم زمن قراءته)، كما أن للحدث مجموعة من الخصائص من شأنها أن تزيده قوة وتماسكا للتعبير عن نفوس الشخصيات، وحسن التوقيع، والانتظام في حبكة شديدة الترابط، وأن يكتسب صفة السببية والتلاحق، وحتى يبلغ الحدث درجة الاكتمال، فإنه يجب أن يتوفر على معنى، وإلا ظل ناقصاً[2].

2 – عناصر الحدث:

يوجد للحدث لقصصي عنصران أساسيان، هما المعنى والحبكة:

2–أ – المعنى:

للمعنى أهمية كبيرة، فهو عنصر أساسي، بل يعده بعض الدارسين أساس القصة، وجزءً لا ينفصل عن الحدث، ولذلك فإن الفعل والفاعل أو الحوادث والشخصيات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فإن لم تفعل ذلك، كان المعنى دخيلا على الحدث، وكانت القصة بالتالي مختلفة البناء[3].

فالقصة الفنية تكتمل بالمعنى الجديد الذي يخدم الإنسان ويطوره، وما كل معنى يلقى الترحيب عند المتلقين أو النقاد، لا ريب فإن المعنى الجيد يشارك في انتشار النص

---

[1] – إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1988م، ط1،ص46.

[2] – المرجع نفسه، ص47.

[3] – شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947–1985، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998م، ص24.

القصصي، ومن ثم فإن دوره يكون اعمق أثراً وأكثر عملاً على تغيير الظواهر المدانة من طرف النص الأدبي.

2-ب – الحبكة:

نعني بالحبكة تسلسل حوادث القصة الذي يؤدي إلى نتيجة، ويتم ذلك إما عن طريق الصراع الوجداني بين الشخصيات، وإما بتأثير الأحداث ومن وظائف الحبكة إثارة الدهشة في نفس القارئ، في حين أن الحكاية لا تعدو أن تكون إثارة لحب الاستطلاع لديه، وبين حب الاستطلاع وإثارة الغرابة أو الدهشة فرق كبير، من حيث التأثير الفني.

والحبكة هي المجرى العام الذي تجري فيه القصة وتسلسل بأحداثها على هيئة متنامية متسارعة، ويتم هذا بتظافر كل عناصر القصة جميعاً، فالأحداث يجب أن تكون مرتبطة بمبدأ السببية بالرغم من أن بعض القاصين يعتمدون على عناصر أخرى في رسم الأحداث المفاجئة، كاستلهام تدخلات عامل الصدفة، وهذا الوسائل يمدها الذوق الفني الرفيع، ويلجأ إليها القاصون السطحيون ذوو الضعف الفني"[1].

3 – طرق بناء الحدث:

3-أ – الطريقة التقليدية: وهي أقدم طريقة وتمتاز باتباعها التطور السببي والمنطقي، حيث يتدرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية.

3-ب – طريقة الترجمة الذاتية: يلجأ القاص فيها إلى سرد الأحداث بلسان شخصية، من شخصيات قصته، مستخدما ضميرا المتكلم، ويقدم الشخصيات من خلال وجهة نظره الخاصة، فيحللها تحليلا نفسيا، متقمصا شخصية البطل، ولهذه الطريقة عدة عيوب، من بينها أن الأحداث ترد على لسان القاص الذي يتحكم أيضا في مسار نمو الشخصيات،

[1] – شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص26.

ومنها أنها تجعل القراء يعتقدون أن الأحداث المروية قد وقعت للقاص، وأنها تمثل تجارب حياته حقاً، خصوصا إذا وفق في إقناع القراء بذلك عن طريق وسائل الفنية[1].

3-ج- الطريقة الحديثة: يشرع القاص فيها بعرض حدث قصته من لحظة التأزم، أو كما سميها بعضهم "العقدة"، ثم يعود إلى الماضي أو يعود إلى الخلف ليروي بداية حدث قصته مستعينا في ذلك ببعض الفنيات والأساليب كتيار اللاشعور والمناجاة والذكريات[2].

3-د – طريقة الارتجاع الفني (الخطف خلفا)

يبدأ الكاتب فيها بعرض الحدث في نهايته ثم يرجع إلى الماضي ليسرد القصة كاملة، وقد استعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات تعبيرية أخرى كالسينما، وهي اليوم موجود في الراوية "البوليسية" أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية"[3].

4 – طرق صوغ الحدث:

هناك طرق عديدة يستخدمها كتاب القصة لعرض الأحداث، نكتفي بالحديث عن أهمها وهي:

4-أ – طريقة الترجمة الذاتية:

يلجأ القاص فيها إلى سرد الأحداث بلسان شخصيته، من شخصيات قصته، مستخدما ضمير المتكلم، ويقدم الشخصيات من خلال وجهة نظره الخاصة، فيحللها تحليلا نفسيا، متقمصا شخصية البطل، ولهذه الطريقة عدة عيوب، من بينها أن الأحداث ترد على لسان القاص الذي يتحكم أيضا في مسار نمو الشخصيات، ومنها أنها تجعل القراء يعتقدون أن

[1] – شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص22.

[2] – المرجع نفسه، ص22.

[3] – المرجع نفسه، ص23.

الأحداث المروية قد وقعت للقاص، وأنها تمثل تجارب حياته حقاً، خصوصا إذا وفق في إقناع القراء بذلك عن طريق وسائل الفنية.

4-ب – طريقة السرد المباشر:

تبدو هذه الطريقة أرحب وأنجع من الطريقة السابقة، وفيها يقدم الكاتب الأحداث في صيغة ضمير الغائب، وتتيح هذه الطريقة الحرية للكاتب، لكي يحلل شخصياته، وأفعالها تحليلا دقيقا وعميقا، ثم إنها لا توَهّم القارئ بأن أحداثها عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية، وإنما هي من صميم الإنشاء الفني.

4-ج – الطريقة الثالثة:

يعتمد القاص في هذه الطريقة على الوثائق والرسائل والمذكرات في أثناء معالجته الموضوع الذي يدير قصته حوله[1].

[1] – المرجع السباق، ص23.

الفصل الثاني

عناصر البنية السردية في رواية

"السراب"

أولا – طبيعة الزمن:

الزمن في الأدب هو "الزمن الإنساني"، إنه وعينا بالزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، كما يدخل في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه، إذن لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق الحياة الإنسانية، ليعتبر حصيلة هذه الخبرات، وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي، أو كما يقال غالبا نفسي، وتعنى هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة.[1]

وهناك بالطبع طريقة أخرى للتفكير في الزمن، وهي طريق معروفة أيضا، إنما تقوم على مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتي، ولا يمكن تجريده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام، وموضوعي، أو يمكن تحديده بواسطة "التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة"، إنه مفهوم الزمن في عالم الفيزياء، الذي يرمز إليه بحرف (ز) في المعادلات الرياضية، وهو كذلك زمننا الشائع (الوقت) الذي نستعين به بواسطة الساعات، والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة بالزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم وخصائص هذا المفهوم للزمن هي في كونه مستقلا عن خبراتنا الشخصية للزمن، وفي كونه يتجلى بصدق يتعدى الذات في اعتباره – وهذا هو الأهم– مطابق للتركيب موضوعي موجود في الطبيعة، وليس نابعا من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية[2].

وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن، نعتمد على تعريفين، الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي.

أما حديثنا عن رواية "السراب" لـ" **نجيب محفوظ**" فيحتم علينا التفريق بين نوعين من الزمن، لهما دور في تشكيل الزمن في الأدب هما:

---

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص66.

[2] – المرجع نفسه، ص67.

1 – الزمن الطبيعي "الموضوعي":

هو خاصية موضوعية من خواص الطبيعة، ولهذه الخاصية جانبان هما (الزمن التاريخي والزمن الكوني)، وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ، حيث أن التاريخ يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل ذاكرة البشرية، اختزنت خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الراوية، ويستطيع الروائي أن يستخدم خيوطه في عمله الفني، واهتم الواقعيون اهتماما خاصاً بالزمن التاريخي[1]. الذي يمثل المقابل الخارجي الذين يسقطون عليه عالمهم التخيلي، وقد أكد الناقد "**إيان وات**"[2] أن هذه الخاصية من أهم الملامح المميزة للرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، وتتمثل في إسقاط حياة خاصة لشخصية تخيلية على خلفية من الخبرة العامة الحقيقية وهي التاريخ.

ويتجلى "الزمن الموضوعي" في تعاقب الفصول، والليل والنهار، وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت، فهذه المظاهر كلها تبرز في وجود الأرض (المكان) أي يتحرك الزمان ويتعاقب مجددا وهذا التجدد يكرر نفسه، فالفصول الأربعة تبقى أربعة لا تزيد، ولا تنقص، وهذا التكرار صفة ثالثة للزمن الطبيعي، تضاف إلى صفتي الحركة والدوران، ولكنه يتخلل هذا الدوران الأزمنة طويلة تتصل بزمن الإنسان وتاريخه وميلاده وموته. وكذا فالزمن الموضوعي يعتبر "هو المدة المتغيرة، والتي يقيسها كل فرد حسب أحاسيسه، وانفعالاته، وإيقاع حياته الداخلية"[3].

وقد خلت "رواية السراب' من التواريخ، أو إسقاط بعض الأحداث التاريخية المعروفة، ومن هنا لا يعلم القارئ في أي سنة، أو شهر بالضبط تقع هذه الأحداث.

---

[1] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص68.

[2] – المرجع نفسه، ص68.

[3] – عبد العزيز شبيل: الفن الروائي، ص78.

بالإضافة إلى انه قد أكثر من استخدام ظرف الزمان المبهم غير المحدد، من نوع:" وانقضى شهر، أو أكثر على حياة سعيدة لا يشوب صفاءها كدر"[1].

إن أغلب الآثار الأدبية الجادة يكون هذا الزمن فيها غائباً، مختفياً بين طيات السطور، وبالتالي فهو يفرض على الباحث عناءً كبيراً في تتبع أثاره، واستنباط إشاراته المتقطعة، ثم محاولة تجميعها في سلك منتظم يمكن الإحاطة بع فهذه الصعوبة تعترض في رواية "السراب" **(نجيب محفوظ)** حيث جد بداية الزمن الخارجي بهذه الفقرة: "بدأت أحاسيس الليل، أقلّ أن تعيش في ضوء النهار، إنها في الليل تندمج في تيار لحن غامض ينطلق في جو أثيريّ، يكتنفه الضباب، فإذا طلع عليه النهار، لم يبق منه كأصداء خفيفة لا تمنعنا من أن نلتمس سبيلها في الحياة"[2].

بالإضافة إلى قول الراوي: "وفي صباح الغد، وكنّا في مطلع الخريف ألبسوني بدلة وطربوشا، وحذاءً جديداً، فعاودتني ذكريات العيد السعيد، ومضى بي جدي إلى عطفة قاسم غير بعيد من بيتنا ..."[3]. وهنا صرح الراوي بفصل الخريف والذي كان بداية جريان الأحداث فيه.

2 – الزمن النفسي:

لا يمكن تعريف الزمن النفسي، في الأدب بطريقة أبلغ مما فعل "**نجيب محفوظ**" في الفقرة السابقة، فقد أغمض الروائيون أعينهم عن الأعوام الطويلة في عالم الواقع، والتفوا إلى هذه القصة الطويلة التي لم تستغرق وقوعها سوى دقيقة، أو دقيقتين، وحاولوا اقتناص هذه الهنيهة التي تجمع الأحداث كلها في إطارها الزمني العابر، ولتحقيق هذا الهدف استحدثوا أساليب جديدة في تجسيد الزمن في التجربة أو الخبرة، وهذا الزمن الذاتي الخاص الشخصي

[1] – نجيب محفوظ: رواية السراب، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2006م، ص134.

[2] – المصدر نفسه، ص133.

[3] – المصدر نفسه، ص12.

الذي لا يخضع لمعايير خارجية، أو لمقاييس موضوعية، فلجأوا إلى المونولوج الداخلي، وتداخل عناصر الزمن والصورة، والرموز، والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن، لا الزمن نفسه. وهذا البعد الزمني مرتبط بالحقيقة بالشخصية لا بالزمن حيث أن الذات أخذت محل الصدارة، فقد الزمن معناه الموضوعية وأصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية.

والزمن عند "**هنري برجسون**"[1]، له بعدا نفسيا، ولا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو عبارة عن انسياب أو سيلان مستمر، ومن هذا المنطلق، فرواية التيار تعني الزمن الذي يعكس إيقاع النفس الداخلي، وليس الإيقاع البيولوجي الخارجي[2].

بهذا يكون الزمن النفسي زمنا ذاتيا، خاصا، لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية، منسوج من خيوط الحياة النفسية عن طريق (المونولوج الداخلية)، وتداخل الأزمنة والصور البلاغية لرصد تفاعل الذات مع الزمن.

ولا يمكن تعريف الزمن النفسي في الأدب بطريقة أبلغ مما فعل "**نجيب محفوظ**" في هذه الفقرة حيث استعمل فيها الاستعارة لتصوير الذات "وحدثتني نفسي بأن وراء هذه الحياة الجافة الضيقة المكبلة بالأغلال حياة ناعمة واسعة حرة، فهفت نفسي اليها في جزع ولهفة"[3].

ونجد في قوله أيضا:" وكان وجهها كالصفحة المصقولة، لا تختفي بها خافية، ولم تكن تحسن مداراة ما يعتمل في نفسها، فلمست في نظرة عينيها خيبة عميقة، تغض هلي صفوي، بيد أنني تجاهلتها وتظاهرت بتصديق كلماتها ...."[4].

ففي هذه الفقرة نجد الصور، والرموز التي كانت تحملها الأم عندما أخبرها ابنها كامل عن زواجه.

---

[1] – غسان كنفاني: جكاليات السرد في الخطاب الروائي، ص40.

[2] – المرجع نفسه، ص41.

[3] – نجيب محفوظ: السراب، ص37.

[4] – المصدر نفسه، ص88.

ونشير في هذا الصدد إلى خاصية من خاصيات الكتابة عند "**نجيب محفوظ**" والمتمثل في المزج الإرادي بين السرد والحوار الباطني من جهة، وفي رسم الحوار الباطني باعتباره عاملا أساسيا في بناء الراوية، إذ بواسطته تبرز حقائق الأشخاص وأحاسيسهم، وردود أفعالهم وحياتهم بأسرها، ويرتبط الحوار الباطني أيضا باستعمال الأزمنة الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل" في عملية القص الروائي، باعتبارها وسيلة ناجعة لتنفيس الفني عن الضغوط والتوترات لتي تعانيها الشخصية، ومن ثم فامتزاج الأزمنة الثلاثة هو الذي سيكون البناء الحي لبناء الراوية، فنعيش بواسطته ماضي الأشخاص وحاضرهم، ونستشرف من خلاله على مستقبلهم. وما يجده من آمال وطموح حيث نجد الكاتب هنا يسترجع ذكريات حبيبته "وقلت لنفسي: لو أنها مزقت الخطاب في الروضة لما عامت به أبداً. وفي هذا آية صدقها، ثم تمثلت لعيني وهي تمزق الخطاب وترمي به من النافذة فكأنما هي تمزق قلبي ... إنّ حبيبتي أهل لكل ثقة، والثقة هي كل شيء، ولولاها ما حال دون الشرّ حائل"[1].

فهذه الحركات المتتابعة التي قامت بها "**رباب**" داخل الغرفة دالّ على هدوئها رغم الخوف الذي كان يسيطر عليها، والتوتر والاضطراب الذي كان في وجهها، حيث نجد السارد هنا ومن خلال وصفه لهذه الحركات والأفعال بتفاصيلها يوهمنا بواقعية الأحداث التي تتمثل للعيان مثاله هذا المشهد التصويري يقول: "مضت **رباب** إلى آخر الحجرة وجلست على مقعد التواليت بين صورتها المعكوسة على مراياه التي ترسم حولها نصف دائرة، وراحت تنزع إكليل الفل والياسمين، بينما وقفت في وسط الحجرة مرتفقاً حافة الفراش الخشبية، مردداً بصري بين ظهرها الرشيق وصورها المتنافسة في الحسن ..."[2]. فكل حركة من الحركات التي صورها السارد في هذا المشهد هي نتيجة لما قبلها لكونها جاءت متسلسلة تنتج كل

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص118.

[2] – المصدر نفسه، ص94.

واحدة عن سابقتها مثل المشهد الذي يقول: "واستدار الصيف واقترب ميعاد الدراسة فألحقني جدي بالسعيديّة وقد ذهبا معاً"[1].

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول أن "**نجيب محفوظ**" استخدم تقنية الوصف التي تعتبر مساعدة في العملية السردية والنهوض ببناء النص، حيث يقطع مسافات وصفية حتى يصل إلى الحدث المنوط به، فيمَكّنُه من متابعة الحدث الروائي العام الذي يوحي بحركية الأحداث التي تفصح عن المغزى العام للنص.

3 – مورفولوجية الزمن:

*** المفارقات الزمنية:**

إن التداخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية، ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية يتم من خلال حركتين أساسيتين، نتيجة الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر الراوية) إلى الوراء حيث ماضي الأحداث، وهذه العودة إلى الماضي تظهر من خلال تقنية الاستذكار، أما الحركة الثانية فنتيجة من حاضر الراوية أيضا لكن اتجاهها يكون إلى المستقبل عن طريق تقنية (الاستباق).

وهذه المفارقة السردية تمنح للخطاب الروائي حيويته وفرادته وجماليته، فتكون: "إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتناهي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها النقطة"[2]. إن ترتيب الوقائع في الحكاية يختلف أحيانا عن ترتيبها زمنيا في الخطاب السردي، لهذا تتوالد المفارقات الزمنية التي تعني حسب "**جيرار جنيت**": "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص32.

[2] – دورة علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي، المرجع السابق، ص65.

الأحداث، أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع الأحداث، أو إلى المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحة او يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، من البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما أو إنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية"[1]. فعلى الرغم من الاختلاف القائم بين الحكاية والسرد، فإن السرد ليس في الواقع سوى إعادة صياغة لأحداث الحكاية.

أ – الاسترجاع:

"إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويخبرنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[2].

وإن تحطيم الترتيب الزمني هو النتيجة الأكثر وضوح للانتقاص من الحاضر والمستقبل لصالح الماضي[3]. وبطبيعة الحال فإن مثل هذا الانتقاص يتم لأن تحطيم الترتيب الزمني غالبا ما يأخذ شكل العودة إلى الوراء، إلى الذكريات أو الأحداث التي تركت أثر في نفس الشخصية.

يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي أيضا يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضٍ قريب.

ويطلق على الاسترجاع أيضا "**فلاش باك**" (flash–back)، وهو مصطلح روائي حديث "يعني: الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب، وقد سبق هذا المصطلح من

---

[1] – دورة علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي، المرجع السابق، ص65.

[2] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص121.

[3] – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص61.

معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير[1].

إن استذكار الأحداث، أو الوقائع الماضية، يأخذ من بعد فقد يكون الماضي على شكل وخزات ضمير، وقد يكون على شكل اعتداد بالنفس لما حققته الشخصية من إنجازات بمعنى أنه قد يكون لذلك الماضي علاقته بمحاولة استشراف المستقبل، وقد يكون احد الحوافز التي تدفع الشخصية لمحاولة تجاوز واقعها وضع المستقبل جديد، وكثير ما يعود الإنسان إلى الماضي لأنه أضحى مكشوفا لا خوف منه كما هو الحال في المستقبل[2].

لقد كان سؤال التجريب منذ البداية السؤال المركزي فيه حاولت القصة العربية تحطيم تقليديتها عبر تكسير الزمن وابتدع بناءات جديدة واطلاق المخيلة، واستثمارات التراث السردي، الرسمي والشعبي، الشفوي، والمكتوب، والكتابة، بلغة شعرية وتهجين السرد بلغات شتى.[3]

إن أهم التعارضات في ترتيب القصة، وترتيب النص هي ما يعرف تقليديا باستعادة الأحداث الماضية من جهة، والتوقع من جهة ثانية. أما استعادة الأحداث الماضية، فيطلق عليها "الاسترجاع"، فالاسترجاع هو سرد حدث في نقطة ما في الراوية بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث، ورغم أن مصطلح "الاسترجاع" هو الأكثر شيوعاً في الدراسات النقدية المعاصرة، فإن هناك من يستخدم مصطلح "سابقة زمنية" كبديل أو رديف له وهو الاستخدام الذي نجده في كتاب "بناء الزمن في الراوية العربية المعاصرة".

كما تنتمي هذه العملية لاستدراك، واللواحق (الاسترجاعات) وظائف هي:

---

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص312.

[2] – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص62.

[3] – المرجع نفسه، ص63.

- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية- إطار- عقدة).
- سد ثغرة حصلت في النص القصصي.
- تذكير بأحداث ماضية، وقع إيرادها فيما سبق من السرد[1]. وفي الاسترجاع يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب، ومن ذلك نشأ أنواع مختلفة من الاسترجاع:

- **استرجاع خارجي:**

يعد إلى ما قبل بداية الراوية، ويمثل الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي في أثناء السرد، وتعد زمنيا خارج العقل الزمني للأحداث السردية الجاهزة في الراوية.

ويرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية، مع الزمن في الراوية الحديثة نتيجة لتكثيف الزمن السردي: "فكلما ضاق الزمن الروائي يشغل الاسترجاع الخارجي حيز أكبر"[2].

في حين يقل في الراوية الواقعية ذات التسلسل الزمني الممتد لفترة زمنية طويلة بأحداثها المتتالية من الماضي ثم الحاضر والمستقبل.

يعد الاسترجاع الخارجي هو الأكثر شيوعا في الراوية العربية الحديثة، لأن لجوء الروائي إلى تطبيق الزمن السردي، وحصره دفعة غلى تجاوز هذا الحصر الزمني، بالانفتاح على اتجاهات زمنية حكائية ماضية تلعب دوراً أساسيا في استكمال صورة الشخصية، والحدث وفهم مسارهما.

[1] – أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ، ص80.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص59.

ومن يتأمل النصوص الروائية، يجد استرجاعاً خارجياً بعيد المدى، قد يمتد لسنوات، وهناك استرجاعات خارجية قصيرة المدى، وفي تحديد مدى المفارقة يعتمد على المسافة الزمنية التي يرتد في الراوي إلى الوراء، حيث تقاس بالسنوات والأيام، والشهور، لذلك فالراوي هنا لم يحدد سنوات الاسترجاع بشكل دقيق، وإنما اعتمد على تحديد مراحل العصر حيث الطفولة والشباب ومن بين الاسترجاعات الخارجية بعيدة المدى هي مرحلة الطفولة، باعتبارها مرحلة تعد من اهم المراحل الزمنية في تكوين الشخصية الإنسانية. وتشكيل رؤيتها، وفكرها، ومشاعرها حيث يستعيد "**نجيب محفوظ**" الماضي البعيد المتمثل في بيت جده لذي كان يقيم فيه. هو وأمه حيث يقول: "كان بيت جدي مولدي، وملعبي ودنياي، وكان يتكون من دورين كبيرين يقدم في الأعلى منهما، وله فناء صغير، لست أريد التحدث عن البيت، ولكني أتلهف عن استعادة الماضي. وما من ماضٍ إلا وله بيت تحوم حوله الذكريات، إن حياتي لا تنفصل عن ذاك البيت أبداً، ولن تنفصل عنه ما حييت"[1].

وتبرز أهمية الاسترجاعات الخارجية في منح الكثير من الشخصيات العائلية الماضية فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر، باعتبارها شخصيات محورية وأساسية في بنية النص السردي. ومثال ذلك شخصية الجد في رواية "السراب" فهي لم تظهر في زمن السرد الذي جاء بعد وفاتها، ولكن نجد الكاتب يبين لنا شخصية جدته وما تتصف به من خلال بعض الاسترجاعات، سواء كانت قريبة أو بعيدة المدى فمثلا نجده يقول: "ومن ذكريات ذلك العهد التي لا تنسى، موقفنا أنا وأمي، على قبر جدتي في المواسم، نكلله بالرياحين ونقرأ الفاتحة مترحمين. وكنا نتحدث كثيرا على القبور وأهل القبور، وكيف يرقدون، وكيف يستقبلون، وماذا يقولون من شدة وحساب، وكيف تنزل عليهم الآيات نورا يذهب وحشتهم ويلطف جفونهم"[2].

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص8.

[2] – المصدر نفسه، ص9.

وقد كان الراوي كثير التأثر بجدته، وبيته وكل ما يتعلق بها، ففي موضع آخر نجده سترجع بعض ذكريات الطفولة عندما كان هو وأمه على "الحنطور" حيث يقول:" ودعتني أمي عصر ذلك اليوم إلى زيارة "أم هاشم" وخرجنا معاً بعد أن انقطعت عن الخروج في صحبتها أعواماً، وركبنا عربة، فخففت رقتها من قلق النفس المستحوذ عليه، كانت أمي ترتدي معطفاً صيفياً رقيقاً، تقمصه جسمها النحيل في رشاقة لطيفة"[1].

- **استرجاع داخلي:** يعود إلى ماضً لاحق ببداية الراوية، قد تأخر نقده في النص.[2]

يختص هذا النوع باستعادة أحداث ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه.

- **استرجاع مزجي:** وهو ما يجمع بين النوعين[3]، أما "مراد عبد الرحمن مبروك" الذي يستخدم "السوابق الزمنية" كمرادف للاسترجاع، فيقول: "السوابق الزمنية: تداعي الأحداث الماضية، التي سبق حدوثها لحظة السرد، واسترجاعها الراوي في الزمن الحاضر، أو في اللحظة الآنية، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصفة الماضية، لكونه يسرد أحداث ماضية على أن هذه الصيغ المضارعة الدالة على الحاضر والمستقبل على الصيغ الماضية، وإذا كان السارد شاهدا وراصدا للأحداث دون أن ينتحل في سياقها حينئذ تزيد الصيغ الماضية على المضارعة.[4]

ب – الاستباق:

تقنية زمنية تخل بالنسق الزمني المتسلسل لأحداث الراوية: "هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام، بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتؤمن

---

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص54.

[2] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص58.

[3] – المرجع نفسه، ص58.

[4] – المرجع نفسه، ص59.

للقارئ بالتنبؤ، واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد"[1]. فالقفز من الزمن الحاضر ومحاولة الولوج إلى المستقبل يجعل القارئ أمام مفارقة سردية فيكون إزاء تقنية لها تأثير كبير على حركية السرد، وتتابع الأحداث والكشف عن الخفايا غير أن مراد عبد الرحمن مبروك يخلط بين الاسترجاع والاستباق. فيقع في الخطأ عندما يستخدم (اللواحق الزمنية) بمعنى الاستباقات حيث يقول: "اللواحق الزمنية تداعي الأحداث المستقبلية التي تقع بعد، واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل لكونه يسرد أحداث لم تقع بعد على أن هذه الصيغ تتغير وفقا لطريقة السارد الراوي"[2].

ولابد أن نلاحظ هنا أن "سمير المرزوقي" و"جميل شاكر" قد استخدما (اللواحق الزمنية) بمعنى مختلف، ومناقض تماما للمعنى الذي استخدمه "عبد الرحمن مبروك"، حيث استخدماه بمعنى الاسترجاع، في حين استخدمه مبروك بمعنى الاستباق. وفيما أرى ان استخدام المرزوقي وشاكر للمصطلح كان أصوب، فعندما نقول التحقق فلان بفلان، أي جاء متأخر عنه، وكذلك الأحداث في الراوية، حيث يتأخر حدث عن آخر لأسباب فنية ثم يسترجعه الروائي لأسباب فنية أيضا.

إن الاستباق يعني فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها، وفي رأي "**تودوروف**" فإنه يوجد استقبال عندما يعلن مسبقا عما سيحدث، وعي النظر في النصوص الروائية، يستطيع

[1] – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004م، ط1،ص211.

[2] – أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص66.

التمييز بين نوعين، من الاستباق من حيث الدور والوظيفة في السرد، وهما "الاستباق كتمهيد" و"الاستباق كإعلان"[1].

- **الاستباق كتمهيد:**

إن الاستباق التمهيدي يتمثل في أحداث، وإشارات، أو إيحاءات، يكشف عنها الراوي ليمهد الحدث، وبالتالي يعد الحدث أو الإشارة الأولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد.

فلقد كان مقتل "**رباب**" حدثا رئيساً جاء في نهاية الأحداث السردية، ولكن من يمعن النظر في النص، يجد إشارات أو أحداث استباقية مهدت لوقوع القتل والاعتقال.

وأول هذه الإشارات الاستباقية التمهيدية، برزت من خلال حوار كامل رؤية وكيل حين سأل "**كامل رؤبة**" الوكيل عن **رباب** وما حصل لها وقد عبر عن ذلك بقوله: "إليك قصتي يا سعادة الوكيل، تركت زوجتي متوعكة في بيت أمها صباح اليوم، وعدت إلى البيت، بعد مغادرتي إياه بساعتين فوجدتها ميتة، وقالوا لي إن وطأة التعب اشتدت عليها فجأة فاستدعوا طبيبا قريبا من أقرباء أمها، فرأى أن حالها تتطلب إجراء عملية عاجلة فقام بها وماتت على الأثر ..."[2]. فكل هذه الإشارات والأحداث التي جرت **لرباب** أي الوعكة ووطأة التعب يؤكد أن هناك شيئا خطيرا قد حصل **لرباب** بعد ترك كامل لها.

- **الاستباق كإعلان:**

الاستباق كإعلان هو يعلن بصراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق[3]، في بعض النصوص الروائية، نجد أن افتتاحية النص تُعد استباقا إعلانيا، إذ يعلن الراوي بصراحة نهاية حدث رئيسي ونتائجه، ثم يترك لحركة النص بين زمن السرد

---

[1] – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، ص213.

[2] – نجيب محفوظ: السراب، ص142.

[3] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص137.

وزمن الحكاية، تكشف عن أسباب الحدث ونتائجه، وهذا ما نلاحظه في افتتاحية الراوية "السراب" فنجد أن أمل كامل في الحياة واستمرار موجود، وأن الراوي سيبقى يكافح في هذه الحياة الصعبة القاسية، بطلاق أمه وفراقه عن أخويه، ومعاناة النفسية التي يكابحها طيلة الأحداث، وهذا ما وجدناه فعلا في نهاية السرد للأحداث حيث يقول الراوي في الافتتاحية: "بيد أن أحاسيس الليل قلّ أن تعيش في ضوء النهار، إنها في الليل تندمج في تيار لحن غامض ينطلق في جوّ أثيري يكتنفه الضباب، فإذا طلع عليه النهار لم يبق منه إلا أصداء خفيفة لا تمنعنا أن نلتمس سبيلها في الحياة"[1].

وينقسم الاستباق، إلى"

أ – استباق ممكن التحقق: وفيه يكون الخيال واقعياً، كما تكون أهداف الشخصية الروائية، منسجمة مع الإمكانيات المتاحة لقدرات الإنسان الحالي، أو القدرات الشخصية نفسها إذا كانت مجتهدة وعازمة على تحويل أحلامها إلى حقيقة واقعة.

ب – استباق غير ممكن التحقق: وفيه تسعى الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها وقدرات المحيطين بها، ويرد مثل هذا الاستباق في الراوية لتشويق القارئ، وكسر توقعاته، بعد إيهامه بأن الشخصية تكاد أن تصل إلى مبتغاها.

ج – استباق خارق للمألوف ونواميس الكون: ويتمثل هذا الاستباق في قصص الخيال العلمي التي تستطيع تدمير الأرض، أو مناطق متباينة في الفضاء، وإعادة تشكيلها مرة أخرى، كما يمكن لهذا الاستباق أن يتمثل في الروايات ذات التوجه الفنتازي والتي غالبا ما تريد أن تقول لنا إن بعض ممارسات الإنسان الحالي، وجرائمه، ومشاكله، وأحلامه، وطموحاته تفوق الخيال نفسه، أو تشبه خيالاً يفوق الخيال.

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص133.

*** – الاستغراق الزمني:**

لم نجد مقابلا دقيقا لمصطلح (la durée) يكون محملا بالمعنى المطابق، ما يقصد به بالذات في مجال الحكي سوى هذا التركيب : "الاستغراق الزمني"، لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي، الذي يصعب قيامه، وإذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني وقياسها غير ممكنة في جميع الحالات، فإن ملاحظة الإيقاع لزمني ممكنة دائما بالنظر الى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يخلف لدى القارئ دائما انطباعا تقريبا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني، لهذا يقترح "جيرار جيت" أن يدرس الإيقاع، الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالي: الخلاصة (sommaire)، الاستراحة (pause) القطع (l'ellipse) المشهد (série).[1]

*** – تسريع السرد:**

أ – الخلاصة: تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث، ووقائع يفترض أنها حرت في سنوات أو أشهر أو ساعات تختزل في صفحات، أو أسطر أو كلمات قليلة من دون التعرض للتفاصيل.[2]

وأن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعية، في عدة أيام، أو شهور، أو سنوات في مقاطع معدودات وفي صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال[3]. مما يمكن تمثيله بالمعادلة الآتية :

التلخيص = زمن السرد < زمن الحكاية

[1] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص76.

[2] – المرجع نفسه، ص76.

[3] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص145.

وتعتبر الخلاصة أو التلخيص Résumé كتقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة، تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الراوية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة[1]. وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف.

وعليه يكون الزمن الحكائي أقل من زمن القصة أو السرد، وتقوم الخلاصة بدور مهم في المرور على أزمنة غير جديرة بالاهتمام فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، ومن وظائفها تقديم شخصية جديدة أو عرض شخصيات ثانوية[2]، ويبدو أن مهارة التلخيص تمثل جزءاً من كفاءة السرد ذاتها وهي لذلك عنصر مهم في الشرح، يتوقف عليه نجاح التحليل في الوصول إلى البنية السردية، فالبنية تمثل في النظام الذي تتعانق به تلك العناصر بشكل دلالي.

كذلك تعتبر الخلاصة إدماج تلك التدخلات في سياقها الخاص، وتجردها من زمنيتها وتوظفها لأهداف هي غير تلك التي وصلت من أجلها أصلاً، كما أن للتلخيص وظائف بنيوية يؤديها السرد، وهي، حسب سيزا قاسم:

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
- تقديم عام لشخصية جديدة.
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها، معالجة تفصيلية.
- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث.
- تقديم الاسترجاع[3].

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص145.

[2] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص314.

[3] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص82.

وفي رواية "السراب" يلجأ "**نجيب محفوظ**" إلى تسريع السرد باتجاه يتمثل في الخلاصة الاسترجاعية، حيث يقوم الراوي بتلخيص أحداث الماضي وترهينها في زمن السرد بالحاضر، لإضاءة الجوانب المظلمة، وهناك الكثير من الخلاصات الاسترجاعية، توقف عن نموذج بارز في النص، حيث يلخص كامل في حواره مع الوكيل، حيث يقول:" واقتعد الكاتب كرسياً قريباً باسطاً أوراقه على نضد، ووجه إليّ أسئلة عن اسمي وعمري ووظيفتي وطلب إليّ أن أروي معلوماتي عن الحادث، فصدعت بأمره والكاتب يسجل كل كلمة أقولها"[1].

عمل هذا التلخيص الاسترجاعي على كشف عن جوانب حياة كامل رؤية مما قام بتسريع السرد، فقد اختزل محطات كثيرة من عمره في فقرتين وإذا كانت الخلاصة صورة عامة ترتبط بالماضي، ولا تتحرر من ظله الذي يبقى متحكما في خلفيتها ونمط اشتغالها، فإن زمن الحاضر السردي لا يخلو من بعض الخلاصات التي تعمل على تسريع السرد من الراوية.

وذلك حين أمضى **كامل رؤبة** ساعات طوال في الغيبوبة يحاول تلخيص الساعات بعبارات مختصرة، حيث يقول: "لا علم لي بالساعات الطوال التي قضيتها في غيبوبة تامة، ولكن ثمة أويقات أخريات كنت أتخبط في ظلمات بين الغيبوبة واليقظة، إنها دنيا غريبة معتمة، تتوزّعها الأحلام ..."[2].

ب- الحذف:

هو التقنية الزمنية الأخرى التي تعمل على تسريع حركة السرد، حيث قام الراوي التقليدي، بضمير –الهو مثلا– بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن الحكاية، دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها، من أحداث وما مرّ بها من الشخصيات، بل اكتفى بتحديد

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص145.

[2] – المصدر نفسه، ص155.

العبارات الزمنية الدالة على مكان الفراغ الحكائي أو أنه عمد إلى عدم تحديدها، ما يمكن التمثيل به بالمعادلة الآتية.

الحذف = زمن السرد < بكثير من زمن الحكاية

كذلك الحذف يعتبر كإغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها، والزمن مهمته هنا لا يتضمن أي جزء من الزمن الحداثي[1]. فهو تكثيف زمني مهمته امتصاص فترة زمنية ليست على قدر من الأهمية، والحق أن الحذف هو الذي يعطي الزمن السردي إمكانية استيعاب الزمن الحكائي، فلو كان الحدث سيُروى دون إسقاط ما لا أهمية له، سيفقد تقنياته الحكائية في التركيز على الحدث، ويدخل القارئ في التشتيت والتضليل وقد يكون الحدث معتمداً من قبل الكاتب يريد أن يحدث تأثيرا خاصا في الخطاب[2].

ويلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دوراً حاسماً في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة، أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى من الوقائع أو أحداث، ومن هذه الناحية فالحذف والإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها.

يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفى عادة بالقول مثلا : "ومرت سنتان" أو "نقض زمن طويل فعاد البطل من غيبته" ... إلخ، ويسمى هذا قطعاً.

ويتضح في هذين المثالين بالذات أن القطع إما أن يكون محدداً أو غير محدد[3].

---

[1] – ميساء سليمان: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص73.

[2] – المرجع نفسه، ص73.

[3] – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظر النقد الأدبي، ص77.

يتضح من خلال هذين المثالين أن الحذف نوعين:

- الحذف المعلن (محدد).
- الحذف غير المعلن (غير محدد).

1 – الحذف المعلن:

يستفاد من التعريف الذي سقناه لهذا النوع أ، المقصود هو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المرة إلى حين استئناف السرد لمساره و نجد في رواية "السراب" مثالا على ذلك عودة كامل إلى البيت بعد قضاء ليلة دون سرد ما جرى من أحداث في تلك الليلة، حيث يقول الراوي: "مضى على تلك الليلة، وما خفت من شجن أسبوع، أو أكثر لا أذكر وكنت قد انتهيت من عملي اليومي، وجلست أنتظر موعد الانصراف في ملل وتعب."[1].

يقفز الراوي بزمنه السردي مدة أسبوع، أو أكثر وهذه القفزة يسقط أحداث مبينة لا أهمية، لها بين زمن ما قبل الحذف وما بعده، وبذلك يتم تسريع السرد.

2 – الحذف غير المعلن:

وفي الحذف غير المعلن يصعب تحديد المدى الزمني بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة، تتميز الراوية التي أدرسها بكثرة القفزات الزمنية، نتيجة لامتداد زمنها السردي، حيث يقفز الراوي من فترة زمنية هي عندما يقول: "ثم مات من بضع سنين فعدت إلى أمي نعيش معاً، والله وحده يعلم مع من أعيش

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص72.

غداً، ...عدت غلى البيت في تمام العاشرة، ولم أسأل نفسي عما إذا كنت قد أخطأت لأن ما استرددته من السعادة، والثقة كان فوق الخطأ والصواب"[1].

*** – إبطاء السرد:**

أ– المشهد:

يقصد بالمشهد من حيث مفهومه الفني، هو التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضاً مسرحياً مركزا تفصيليا، المشهد يقع في فترات زمنية محدد كثيفة مشحونة شحنة خاصة[2].

والمشهد ينقل لنا تدخلات الشخصيات، كما هي في النص أي بمحافظة على صيغتها الأصلية.

ويتجلى المشهد في الحوار، ويفترض أن يكون خالصا من تدخل السارد، ومن دون أي حذف وهذا يقضي إلى التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي[3]. والمشهد يعطي القارئ إحساساً بالمشاركة الجادة في الفعل لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي[4]، فهناك تقابل بين المشهد الحواري وبين التلخيص.

للمشهد الحواري وظائف، يمكن تلخيصها على النحو التالي:

- العمل على كشف الحدث، وتطوره ونموه.
- الكشف على ذات الشخصية، من خلال حواره مع الآخر، فنرى الشخصية وهي تتحرك وتمشي وتتصارع.
- احتفاظ الشخصية بلغتها، ومفرداتها التي تعبر عنها.

---

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص132.

[2] – سيزا قاسم: بناء الرواية، 94.

[3] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص102.

[4] – المرجع نفسه، ص102.

- يعمل الحوار على كسر رتابة السرد من خلال الحركة، و الحيوية فيه.
- ففي رواية "السراب" كان حوار **كامل رؤبة** مع أمه يلعب دوراً كبيرا في تضخيم المشهد بما يحتويه من تقنيات سردية، كالوصف والسرد والتحليلات النفسية، والمثال الآتي يبين لنا ذلك حيث يقول الراوي:" ورفعت إليها بصوت الحائر في خوف وكآبة، سألتها بإشفاق:
- ماذا ترين يا أماه؟
- فقالت بأسى: لن تمضي الحياة في يسر كما عهدناها، هذا أمر الله وعلينا أن نذعن ونصبر ونشكر، وإنه لَيسوؤني أن أكون حملا ثقيلا عليك"[1].

ب- الوقفة:

وهي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها، غير أن الوصف بوصفه استراحة أو توقفا زمنياً قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل وتخبر عن تأملهم فيها، ففي هذه الحالة يصعب القول إن الوصف يوفق سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها.[2]

والوقفة يقتضيها الوصف، ولا تعد وقفة وصفي، إن بعض الوقفات تكون تعليقية، وفضلا عن ذلك فإن كل وصف لا يتطلب بالضرورة توقف السرد.[3]وهي أيضا تمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، وتشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الأشغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة، قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة،

---

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص56.

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص77.

[3] – جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003م، ط1، ص44.

ويتم الوصف في الراوية "حسب هامون" تبعا لثلاث حالات تترتب عنها ثلاث طرائق أساسية ومتباينة لاشتغال المقطع الوصفي، فقد بنى الوصف سواء بالنظر إلى الشيء الموصوف، أو بالحديث عنه أو العمل عليه.[1]

وبدون شك فالوصف عن طريق النظر هو أكثر الطرق تداولا في بناء المقطع الوصفي لدى الكتاب، فالوصف كما يقال هو الذي يجعلنا "نرى" الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة، في المرتبة الأولى، ويقتضي الوصف عن طريق النظر أن يكون الشيء الموصوف موضوعا في مكان مناسب الرؤية بحيث تتاح إمكانية التعرف عليه وتمييزه عن أشياء أخرى مجاورة أو مقابلة.

ويلجأ "**نجيب محفوظ**" في روايته إلى توظيف تقنية الوصف بصورة تستدعي الانتباه، أنها تعمل على إبطاء زمن السرد نتيجة لكثرة الوقفات الوصفية، فتعمل على استطراد زمن الخطاب وسعته، إلى جنب دورها في رسم الشخصيات، وتجسيد الزمان والمكان.

يتوقف السرد عندما يصف كامل شخصية جده، ويكشف عن ملامحه الخارجية، حيث يقول:" يظهر فيها جدي جالسا على مقعد كبير، بجسمه الضخم وكرسه الكبير، وشاربه الأبيض، كأنه هلال فوق فِيهِ، في بذلته العسكرية المحلاة بالنياشين"[2].

ولم يقتصر "**نجيب محفوظ**" في روايته على وصف الشخصيات، وإنما أبرز وصف المكان أيضاً، إذ راح يجسد لنا صور الأماكن ومدن، حيث وصف مقهى الذي كان يذهب إليه الجد، ولم يأت الوصف في موضع، وإنما تعددت المقاطع الوصفية، فعملت على إبطاء السرد نتيجة لانشغال الراوي بتقنية الوصف

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص180.

[2] – نجيب محفوظ: السراب، ص4.

وسوف نسوق المثال الآتي كدليل على هذه التقنية في وصف المكان، حيث يقول: "فكان يذهب إلى مقهى لونا بارك صباحا، ليجتمع بقلة من صحابه، ويمضي في النادي مساءً ساعتين، ثم يعود إلى البيت في العاشرة، وكان يمشي مشيته العسكرية في قوة ووقار دون أن ينحني له جذع"[1].

ثانيا – توظيف المكان في الراوية:

1 – المكان وأهمية الوصف:

إذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية أية رواية بعدان أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد، والوصف ينشأ فضاء الراوية.

أن الروايات تتفاوت في تحرير دور الوصف بالنسبة لتصوير المكان، فإذا كان الوصف في الروايات الواقعية يهتم بتحديد المجال العام الذي يتحرك فيه الأبطال، فإن الوصف في الروايات الجديدة أصبح بالإضافة إلى ذلك يميل إلى الدقة المتناهية في قياس المسافات بحثا عن هندسة حقيقية للمكان، ويتحدث أحد النقاد عن الوصف داخل الراوية التقليدية على الخصوص، "إذا كانت الحبكة والشخصيات، تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الراوية فإن ما سميناه باسم المحيط يمثل السيتوبلازم الذي تسبح فيه تلك النواة"[2].

ويعد الوصف من أبرز التقنيات السردية التي تتجسد في النص الروائي، من خلال إشارات لغوية دالة على تعبيرية الشيء الموصوف، لذلك فهو ينتج في سياق عملياته

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص35.

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص81.

الإجرائية، داخل النص السردي "نظاماً أو نسقاً من الرموز، والقواعد تستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات أو مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية"[1].

فالوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي، ويقدمها للعين. فيمكن القول إنه من التصوير، ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر، ويمثل الأشكال والأوان والظلال.

فمثلا نجده في وصف البيت حيث يقول: "كان بيت جدي بالمنيل مولدي، وملعبي، ودنياي، وكان يتكون من دورين كبيرين، نقيم في الأعلى منهما، وله فناء صغير، لست أريد التحدث عن البيت ولكني أتلهف على استعاد الماضي، وما من ماضٍ إلا وله بيت تحوم حوله ذكرياته، إن حياتي لا تنفصل عن ذاك البيت أبداً، ولن تنفصل عنه ما حييت، وما البيت ببناء وعمارة وهندسة، ولكنه برج ثابت في الزمان يأوي إليه حمام الذكريات"[2].

ونجد في وصف المدرسة أيضا فيقول: "... ودخلنا ثاني بناء صادفنا إلى اليسار، مدرسة الروضة الأهلية، وقد وقع عليها الاختيار لقربها من البيت، فكانت تتكون من فناء متوسط، ودور واحد، من ثلاث حجرات، فصلين وحجرة الناظر. وقد استقبل الناظر–وهو صاحب المدرسة أيضا– جدي باحترام وإجلال، ولاطفني في محضره برفة وأطرى نظافتي وجدة ثيابي"[3].

إن عملية الوصف ليست مسألة بسيطة، فالكاتب هنا لم يعتمد على طريقة الوصف التي تقوم بتفجير التفاصيل، لكنه اكتفى بإبراز أهمية الموصوف بإشارة عمومية دون تجزيئة، كما أنه لم يقدم إشارات متعددة للأشياء أو إنما اكتفى بقديم المقاطع الوصفية في مظهرها

[1] – محمد صابر عبيد وآخرون: جماليات التشكيل الروائي، ص279.

[2] – نجيب محفوظ: السراب، ص8.

[3] – المصدر نفسه، ص12.

العام، ويستخدم المفردات في صيغها الشاملة، ذلك أنه لم يتوغل داخل البيوت ليصف عناصرها بشكل وافي، وأثاثها وحجراتها، وأدواتها.

2 – وصف الأمكنة:

باعتبار الوصف أداة فنية تتشكل بوسطتها الأمكنة، التي تدور في فلكها أحداث الراوية التي نجدها افتتحت بمشهد للجو العام الذي أحاط بالبطل "كامل رؤية" والذي اندرج عنه وصف عام للبيت، حيث ينطلق السارد من وصف العناصر المحيطة بمكان تواجد البطل، تمثلت الثابتة منها في: "فناء صغير ... إن حياتي لا تنفصل عن ذلك البيت أبداً، ولن تنفصل ما حييت، وما البيت ببناء، أو عمارة وهندسة، ولكنه برج ثابت في الزمان، يأوي إليه حمام الذكريات"[1].

بينما تمثلت المتحركة في "فرأيت في عجلة المذعور عينين عسليتين صافيتين، تقطران ملاحة، وأنفا صغيراً دقيقاً وشفتين رقيقتين، ولعلها أحست بحرارة بصري فرفعت عينها عرضا فالتقت عينانا، وسرعان ما استرددت بصري لأنه أيسر علي أن أحملق في قرص الشمس إبان اعتدالها من أن أتحمل وضع نطرة عين"[2].

فهذه الوقفة، إن صح التعبير، ساهمت في نقل المتلقي إلى مسرح الحدث إذ أحاطته بتفاصيل المكان الذي أصبح يتراءى للعيان، فهو بذلك يمكنه من استنباط لعلاقة الجامعة بين المناخ العام الذي يعيش فيه "**كامل رؤبة**" وبين الشخصيات المتحركة فيه.

الملاحظ أن القاص أيضا لم يتوقف عند وصف البيت، بإضافة إلى ما تحتويه من غرف، بل وصف كذلك الحانة والجامعة والمقاهي، حيث نجد الكاتب يصف لنا القهوة التي كان يراقب فيها زوجته **رباب** المقابلة للروضة التي تعمل فيها، حيث يقول" وقفت في المحطة

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص8.

[2] – المصدر نفسه، ص 37.

أتفحص ما حولي فرأيت شارعا فرعيا، يقابل شارع كمال على الناحية اليمنى من الطريق، تقوم على ناحيته قهوة صغير، بدا لي أن أجلس في هذه القهوة حيث يسهل رؤية المدرسة من بعيد، أو مراقبة زوجي، حين دخولها وحين خروجها، واتجهت إليها، وكان بابها يفتح على الشارع الجانبي، وأن أتوارى إذا دعا الحال بزعزعة الكرسي قليلا إلى الوراء، وادركت من نظرة واحدة مقدار حقارة القهوة، فكانت موائدها قديمة، وكراسيها باهتة رثة وروادها من النوبيّن"[1].

ولم يكتف بوصف القهوة والمدرسة والحانة والبيت، بل ذهب يصف حديقة أبيه التي ذهب إليه أول مرة لرؤيته من أجل المال لتزوج حبيبته **رباب**، ويقول في ذلك:" ونظرت فيها أمامي فرأيت حديقة كبيرة، وسرعان سطعت أنفي رائحة الليمون الزكية، هي حديقة كبيرة تأخذ الناظر بضخامة أشجارها ما بين نخيل وليمون وتوت، ويزدحم جوّها بالفروع والأغصان، وتغطت أرضها بالأوراق الجافة، وبها وبالجو المحيط بها مسحة حزن وكآبة تسربت إلى نفسي في غير إبطاء"[2].

ساق السارد هذا المقطع الوصفي، دون أن يغفل ذكر أدق التفاصيل، إلا ورغم هذه السلطة نجده –الوصف– ينهض بوظائف عدة منها "الإخبارية" التي تعدت إلى ربط المكان بالحدث. من خلال وصف جماليات حبيبته وهي أمام المحطة تنتظر الترام حيث يقول: "فاتجهت صوب المحطة بقدمين قلقتين وقلب بغوص في صدري فرقا، ومررت بها مسترقا النظر، فرأيت في عجلة المذعور عينين عسليتين صافيتين، تقطران ملاحة، وأنفاً صغيرا دقيقا وشفتين رقيقتين، ولعلها أحست حرارة بصري فرفعت عينيها عرضا فالتقت عينانا، وسرعان من استرددت بصري لأنه أيسر علي أن أحملق في قرص الشمس إبان اعتدالها من أن أحتمل نظرة عين" ومضيت إلى طرف الطِوار ولبثت حائرا لا أدري كيف أعود إلى

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص120.

[2] – المصدر نفسه، ص28.

المحطة الأخرى، وخيل إليّ اني ارتكبت شططا جنونيا. فأوقعت فنسي في ورطة عسيرة المخرج، هكذا كانت تتراءى لي أتفه الأمور"[1].

فهذا المقطع ينبئ عن وصف خالص، حمله شيء من التشويق جل القارئ ينتظر قيام حدث لا يقل شاعرية عن المكان المؤطر له، لكنه يتفاجئ بقيام ما يناقض توقعاته عندما يكشف الوصف في تتمة هذا المقطع، عن جو متوتر يحكمه الصراع، من خلال تعمق السارد في نفسية البطل التي عمد الروائي إلى نقل ما يدور في خلده في هذا المقطع "ولبثت منتظراً حتى استقلت الفتاة الترام، وخلال الطوار من المنتظرين قعدت إلى مكاني لاهثا، وجعلت أحدث نفسي: أجمل بما من ملاحة ورشاقة واحتشام!، وعشت مع خيالها يومي، فلم أكد انتبه إلى ما يلقى علي من محاضرات، وعلى قدر ما نازعتني، إلى تمليّ عواطفي على ما قدر ما ازددت كرها للمحاضرة التي تعترض سبيل أخيلتي، ففاض بي شعور بالتمرد على تلك الحياة الدراسية، التي تعذب عقلي وتتجاهل قلبي، وشعوري وكأني انتبه إلى قلبي لأول مرة، فأحس به عضواً حياً مثل باقي الأعضاء"[2].

فالسارد هنا عمل على وضع المتلقي في صورة يذكره بالتفاصيل التي مر بها كامل في مرقبته لحبيبته من المحطة ثم الترام إلى المدرسة، وما يعانيه من خجل وما يعانيه من ألم وحب تجاهها، حيث أنه لا يستطيع حتى التكلم معها أو البوح لها عن حبه ومقدار ما يعانيه من حزن وكآبة كلما فرقته ولو دقيقة.

ومن خلال هذه الإشارات الوصفية الدقيقة، والمبعثرة خلال هذه المقاطع نجد السارد يصف لنا بيت والده الذي قطعه مع جده منذ تسعة أعوام حيث يقول: "وذهبت دون أعلن ما في ضميري لأمي، واهتديت الحلمية مسترشدا كُمساري الترام، ولما بلغت شارع علي مبارك ذكرت لتوي الطريق الذي قطعته مع حدي منذ تسعة أعوام، وتراءى لعيني البيت الكبير، ذو

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص37.

[2] – المصدر نفسه، ص37.

السور تلوح وراءه رؤوس الأشجار الضخمة، ورأيت البواب العجوز جالساً أمام الباب وقد طعن في السن حتى صار هيكلا أسود، وخانتني الشجاعة إذ غدوت منه على بعد خطوتين، فلم أتوقف عن السير، وجاوزته وقد تملكني شعور اليأس تحدثني نفسي بالعودة من حيث أتيت"[1].

من هنا جاز لنا القول أن الوصف في جملة هاته المقاطع كان خادما للهدف الذي يرمي إليه المؤلف. حيث اختار "البيت" كإطار تفتتح عليه أحداث الراوية ونظرًا لعلاقة الوصف بالبيت كحيز مكاني نجده يأتي على ذكر جملة الأحداث التي عصفت بكامل رؤية، انطلاقا من نشأته مع أمه المطلقة إلى نهاية خيانة زوجته **رباب**. كما نجد السارد يصف لنا حالة كامل وما عاناه من كره للمدرسة وحياتها جميعاً.

3 – الأماكن وأهميتها في البناء الروائي:

يختار الروائي لشخوص روايته، وأحداثها أماكن قد تكون واقعية، أو مستعارة و"**نجيب محفوظ**" كأي واقعي، فضل أن تكون رواية "السراب" واقعية، وما يمكن أن نلاحظه هو أن هذه الأماكن تنقسم إلى أماكن الانتقال العمومية، وأماكن الانتقال الخصوصية، وهناك أيضا أماكن الانتقال الاختيارية والإجبارية، ويندرج ضمن الأول الأحياء والشوارع بمفهومه العام، وأحسن ما يمثل أماكن الخصوصية المقاهي والنوادي، أما الأماكن الاختيارية تتضمن البيوت.

كما نجد هناك ظاهرة أخرى تؤكد اعتبار المكان حادثا وجزءً من الشخصية، فالقارئ يلاحظ أن هذه الأماكن تقترن بأحاسيس تغمر نفسيات الشخوص، فكلما كان المكان خصوصيا، كانت نفسية الشخصية حزينة، أو متألمة أو تغمرها عاطفة الخوف والاكتئاب.

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص60.

ومن خلال ملاحظتنا أغلب الأماكن الموجودة في الراوية، وأكثرها حضورا أمكننا تقسيمها إلى أماكن الإقامة الاختيارية، وهي التي تضل فيها الأحداث، والشخصيات تتحرك وفق الأحداث التي تجري فيها أماكن الانتقال الخصوصية، ونجد فيها أن الشخصيات تتحرك وفق مجرى الحدث، وهي حبيسة إطارها، ولهذا لاحظت أنواع من الأمكنة، إما أماكن الانتقال العمومية والخصوصية، أو أماكن الانتقال الاختيارية والإجبارية.

أ – أماكن الانتقال الاختيارية:

"تعتبر أماكن الإقامة الاختيارية، فضاء خارجي، يحوي حدود مكانية، ويكون محيطه أضيق بكثير، ويرد وصف البيوت، والغرف وما يدور فيها من أحداث ووقائع على لسان الراوي الذي يشكل بدوره صفاتها الهندسية، كما يريدها، فأول مكان يظهر لنا من خلال قراءة الراوية: فضاء البيوت والغرف"[1].

– فضاء البيوت والغرف:

البيت جسد وروح، فالبيوت تشكل نموذجاً ملائما لدراسة قيم الألفة، ومظاهرها الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات. وذلك لأن البيت امتداد له والحقيق لا أحد يجادل في أهمية الوصف الموضوعي لقضايا البيت أو الجزئيات ذات الدلالة التي يتضمنها، إلا أن فائدة هذا الوصف أكيدة ومحدودة معاً، ونجد أن الكاتب تطرق في روايته إلى ذكر بيتين تأثر بهما تأثرا عميقا[2]، جعل كل منهما يشكل لديه مجموعة من الذكريات، والصور وهذان البيتان هما:

[1] – حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص43.

[2] – المرجع نفسه، ص43.

- بيت الجد:

الكثير من ذكرياتنا وأحلامنا محفوظة في البيت الذي نعيشه، وتبقى دوماً موجودة في أحلامنا الخاصة بنا، خصوصا إذا كان البيت يحمل طفولتنا، وهذا ما نجده في بيت الراوي، فبيت جده له مكانة مميزة في وجدانه، وذلك لأنه يحمل ذكريات طفولته، جعلت منه المكان العاشق الذي يلوج به في قلبه، حيث يقول فيه:" وكان يتكون من دورين كبيرن، نقيم في الأعلى منهما، وله فناء صغير، لست أريد التحدث عن البيت، ولكني أتلهف على استعادة الماضي، وما من ماضٍ إلا وله بيت تحوم حوله ذكرياته، إن حياتي لا تنفصل عن ذاك البيت أبدا، ولن تنفصل عنه ما حييت"[1]. وهنا الراوي يجعلنا نرى أكثر ما يمكن من الوضوح على كل جدار، وباب وممر من هذا البيت، ويرسم خبايا المكان.

والكاتب يقدم لنا صورة إضافية لصاحب المكان، فيصف مظهره، وطبائعه، وسلطته ولكنه يعرض كل ذلك على هامش المكان، وليس في مركزه حيث يراد الكشف عن حضورية الإنسان في المكان، وتألقه الوجودي، أي يصف الإنسان إلى جوار المكان من حيث صلته به ووعيه إياه حيث يقول فيه:" هي صورة كبيرة يظهر فيها جدي، جالساً على مقعد كبير، بجسمه الضخم وكرشه الكبير، وشاربه الأبيض، كأنه هلال فوق فيه، في بذلته العسكرية، المحلاة بالنياشين، ووقفت أمي إلى يمين جدي معتمدة بساعدها الأيسر مسندا للكرسي الكبير"[2].

- غرفة كامل رؤبة:

تقع الغرفة في جناح من البيت، تفصله صالتان، وهي غرفة بسيطة يقول الراوي عنها:" كان هذا الجناح من الشقة خالياً صامتاً، تفصله صالتان صغيرتان متداخلتان عن

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص05.

[2] – المصدر نفسه، ص57.

الجناح الآخر، حيث توجد حجرتا أمي والاستقبال ...، وكان مخدعا مربعا يتوسطه الفراش، وعلى يمين الداخل مباشر مقعد طويل ذو لون وردي، وفي الجدار المقابل التواليت والمشجب"[1]. نجد الراوي يعطي وصفا لبعض الأثاث الذي تحتويه الغرفة.

ويصف لنا الراوي البيت الذي انتقلا إليه بعد وفاة جده حيث يوصف بأنه مكان مناسب، هناك حيث عانى كامل الوحدة، والاغتراب، والعزلة، والفقر، حيث يقول:" وانتقلنا قبل ختام الشهر إلى شقة صغيرة في الدور الأوسط من بيت قديم ذو أدوار ثلاثة بشارع القاسم، المتفرع من شارع المنيل، وكان البيت يقع في وسط الطريق ما بين شارع المنيل والنيل، أما الشقة فتتكون من ثلاث حجرات صغيرة، فرشناها ببعض أثاثنا القديم، وبعنا بقيته بثمن بخس"[2].

كل ما ورد في وصف شقة التي رحل غليها كامل مع أمه، لا يكفينا بأخذ صورة مفصلة عنها، وذلك لأن الراوي لم يركز على وصفها، وإنما جاء كلامه عنها فقط حين يريد أن يبين لنا مدى حزن كامل رؤبة، وقهره عن الوضع الذي آل إليه بعد وفاة جده، والفقر الذي سيطر عليه إضافة إلى تحمل المسؤولية.

- بيت أبيه:

هو المكان الذي يسكن فيه والده، والذي لا يعرفه أبداً، حتى ذهابه هو وجده عندما أراد كفالته، فتركه والده عمداً لعدم تحمل مسؤوليته، وفي هذا يروي لنا الكاتب دخوله لأول مرة حيث يقول: "وجدت نفسي في حجرة كبيرة مستطيلة تنتهي ببابين في الجدار المقابل علقت بينهما صورة بالحجم الطبيعي لأبي في عز شبابه، وقد غطيت أرضيتها ببساط نفيس، منمنم وصفت على جانبها الكنيات، وأسدلت الستائر على نوافذها وأبوابها، ورأيت أبي متربعا

[1] - نجيب محفوظ: السراب، ص94.

[2] - المصدر نفسه، ص58.

على كنبة تتوسط الجناح الأيسر للحجرة، وأدوات الشراب أمامه على منضدة أنيقة كأنها لعدم انفصالها عنه، عضو من أعضائه"[1]. يأتي هذا الوصف ليبين لنا شدة دهشة، وولع كامل لما رآه في بيت أبيه من أثاث فاخر وأفرشة باهظة الثمن، كذلك نجده يصف لنا الحديقة التي تقابل بيت أبيه، في تتخذ بعداً جمالياً، استثنائيا سواء من حيث حجمها، ومجالها. أو من حيث منظرها، واتساقها وانتقاء عناصرها، حيث يقول: "ودعاني إلى دخول الحديقة، ومضى لخبر البِك، هي الحديقة نفسها لا تزال تسطع جنباتها بشذا الليمون، تمتلئ سماؤها برؤوس النخيل، وتتسرب منها إلى النفس كآبة ووحشة، وأرسلت ببصري إلى نهاية الفرندا، في نهاية للحديقة فرأيت البواب يدعوني، فتقدمت وأنا أطرد عن قلبي شعوراً بعدم الارتباك"[2].

والحال أن المسافة الخضراء وحضورها، كخلفية للبيت لا يجعلها تنهض بوظيفة تزيينية، أو تلبي تصوراً فنياً فحسب. وإنما ستأتي متضمنة الكثير من الدلالات الذهنية، والأيديولوجية التي ستخبرنا عن ما تولده من البهجة والألفة وهذا ما وجدناه عند كامل.

ب – أماكن الانتقال الخصوصية:

– المقهى:

يقوم المقهى كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية، كلما وجدت نفسها على هامس الحياة الاجتماعية الصادرة فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يفضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما، ولا يتعلق الأمر هنا بالزام شخصي أو اجتماعي[3]، فقد يحدث ذلك بمحض اختيار الإنسان الذي تحركه في العادة رغبة ذاتية ملحة، ونجد في رواية أن الراوي ذكر "المقهى" الذي كان يراقب فيه كامل رؤبة زوجته **رباب** حيث يقول: "وكان بابها يفتح على الشارع الجانبي، واخترت

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص94.

[2] – المصدر نفسه، ص60.

[3] – حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص91.

مجلسا على عتبة المدخل يمكنني أن أرى منه ما أريد رؤيته، وأن أتوارى اذا دعا الحال بزحزحة الكرسي قليلا إلى الوراء، وأدركت من نظرة واحد مقدار حقارة القهوة، فكانت موائدها قديمة، وكراسيها باهتة رثة، وروادها من النوبين."[1].

من خلال الراوية نجد أن المقهى يحمل طابعاً سلبياً لما يعانيه الفرد من ضياع، وتهميش، ومما يؤكد ذلك أن فضاء المقهى سيكون مسرحا للعديد من الممارسات المنحرفة. سواء كانت دعارة، أو قماراً، أو تجارة مخدرات، أو حتى عطالة فكرية مزمنة، حيث أصبح المقهى العصب الرئيسي الذي يحكم أحداث الشخصيات[2]، في هذا يقول الراوي:" ولعلها عجبت لجلوس أفندي مثلي في قهوة التوبين، وما لبثت أن غابت من النافذة، فكاد يذهب عني القلق، ولكن باب شرفة تجاوز النافذة، فُتح على مصراعيه، وبرزت المرأة منه تجد كرسيا، ثم وقفت قليلا مرتفقة حافة الشرفة، فرأيت جسمها المكتنز المائل إلى القصر، ثم جلست على الكرسي واضعة رجلا على رجل، كانت الشرفة أقرب إلى الطريق العام من النافذة"[3].

كما نجده أنه ازداد صراعا مع نفسه، ومع التناقضات التي يراها تحدث أمامه في المجتمع، حيث يشاهد الرائحين والعائدين، أناساً مختلف المشارب والأهواء، فيتمعن بأنماط الناس، فاحصا، ومنتقداً إياهم متسائلاً ثم يرجع مرة أخرى إلى صراع مع نفسه حيث يقول الراوي:" وارتفعت في القهوة ضجة ضحك، فانتشلتني من الأحلام، فعدت إلى وعي متعباً كالمريض، وألقيت نظرة على الوجوه السود الدائبة على ثرثرة لا تنقطع بأصوات غريبة

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص120.

[2] – إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ص90.

[3] – نجيب محفوظ: السراب، ص121.

مكهربة، ونظرت بين يدي فإذا بفنجان القهوة لم يمسه، فرفعته إلى فمي ورشفت منه رشفات باردة، وعدت ببصري إلى الطريق حتى استقر على باب الروضة"[1].

لقد نجح الراوي في اختيار المكان مسرحا للأحداث قصته، فقد اختاره كمجلس منعزلاً على طوار القهوة، إذ يدخل الكاتب إلى هذا المكان بعد الانتهاء من مقدمة الراوية، وفي هذا المكان وصف لنا الحالة التي كان عليها البطل أثناء جلوسه على طوار القهوة، التي سبق لنا ذكرها.

– الحانة:

تكشف الحانة عن نفسيات أبطالها، وشخوصه ولتقف على أفكارهم الصادقة بتأثير شربهم، فهم صادقون مؤمنون، مخلصون وربما كان الشرب مواجهة، وليس هروبا حيث ينطق الشخص بالكلمة الصادقة تحت تأثير الخمر، الكلمة التي لا يملك القدرة على قولها، في حالة الوعي التام[2].

وفي الراوية نجد الراوي يصف لنا حالة البطل، وهو عاشق ولهان ولا يستطيع البوح بحبه فيلجأ إلى الحانة ليريح قلبه، حيث يقول: " وساورني شعور محزن يأتي أنحدر إلى الهاوية، التي ابتلعت أبي من قبل، ولكني لم يكن هذا ولا غيره بمانِعي من المقدور، وكانت الحانة صغيرة، مربعة الشكل، بها موائد معدودات تبدو رثة باهتة، نادلها يوناني عجوز أعمش، وروادها من الشعب الأدنى أو بعض الموظفين البائسين. ولكن الخمر هي الخمر كما قال الحوذي، ولا أنكر أني فرحت بمنظر القوارير على الرفّ الطويل، وسررت بها سروراً

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص121.

[2] – إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ص90.

أنساني آلام الصنعة التي تشدني ضيق ذاته اليد إليها، ورأيت آوني للخمر من نوع جديد هي الدوارق، فدورق الكونياك بعشرة قروش"[1].

وقد عدد كامل رؤبة في أماكن الحانات منها الغانية والفقيرة نظرا لحاجته للخمر الذي كان ينسيه في حبيبته، "... فوجدتها آمن للمختلس، وانتقلت إليها وجلست إلى إحدى الموائد بعيداً عن مدلها، كنت متوتر الأعصاب، ولكن لم أعد أفكر في الهرب، وجاءني نوبي في سروال أسود وسترة بيضاء فابتسم في أدب ووقار منتظرا أمري."[2].

وفي مكان آخر يضيف الراوي حانة أخرى من الحانات الكبيرة الفخمة، حيث يصفها بقوله:" وجدت نفسي عند مدخل فناء واسع، مستدير تفتح عليه أبواب كثيرة، وعلى محيط دائرته صفت الأرائك والكراسي يحتلها رجال ونساء، وفرشت أرضه برمل أصفر فاقع، وراحت ترقص عليه امرأة نصف عارية، وكأن الجسارة التي خلقتها الخمر قد طارت فتسمرت في مكاني لا أجاوزه ولم أدري ما أنا فاعل، ثم ثبتت عيناي على الراقصة في دهشة لأني كنت أشاهد الرقص أول مرة، ألقيت على الجسد الملتوي الشبه عاري نظرة اشمئزاز وخوف"[3].

فالحانة هنا كشفت لنا عن نفسية بطل الراوية، وما يعتمل في داخله، فهو قد حقق نفسه داخل الحانة، في الوقت الذي لم يستطع تحقيق نفسه في الخارج.

– المدرسة:

يصف لنا الراوي المدرسة مكان التعلم، التي لم يكن كامل يريد الذهاب إليها، فكان خجولاً بشكل مفرط، معزولا عن الناس، يعاني من عقد لافتة للنظر، نتيجة التدليل المفرط من طرف أمه، وقد أخفق فيها بسبب خجله، وانطوائه بقول الراوي:" ألبسوني بدلة وطربوشا،

---

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص59.

[2] – المصدر نفسه، ص51.

[3] – المصدر نفسه، ص53.

وحذاءً جديداً فعاودتني ذكرايات العيد السعيد، ومضى بي جدي إلى عطفة قاسم غير بعيد من بيتنا، ودخلنا ثاني بناء صادفنا إلى اليسار، مدرسة الروضة الأولية الأهلية، وقد وقع عليها الاختيار لقربها من البيت، كانت تتكون من فناء متوسط ودور واحد من ثلاث حجرات، فصلين وحجرة الناظر"[1].

يصف لنا الراوي البطل وهو في المرحلة الأهلية، ثم لانتقاله إلى الجامعة بعد محاولات إخفاق كثيرة، التي كان يحلم به جده أن يصل إلى مستوى جعل منه ضابطا مثله تماماً لكن هذا لم يكن بأمر سهل فتابع دراسته الجامعية التي أحبها نظراً لعدم وجود حصص كثيرة يقول:" ثم ركبت متخففا بالأثر البهيج، الذي بعثته فيّ من كآبة اليوم الذي نبدأ فيه الدراسة، على أني وجدتُ في الكلية مزايا خليقة بأن تذهب مخاوفي وإن لم تقلل من أسباب نفوري العام من الدراسة، من ذلك أن وقت الدراسة مقصور على أربع ساعات في اليوم، تنتهي عادة في الساعة الواحدة، ومنه يتمتع الطلبة بحرية الحضور أو الغياب بلا رقيب، ومنه وهو الأهم انعدام فكرة العقاب، بل لمست في روح الطلبة أن ما يتهدد أساتذتهم أخطر مما يتهددهم هم"[2].

وقد لجأ الراوي إلى تصوير الشخصية في المكان تصويراً دقيقاً نتيجة لما كان يعاني منه كامل بنفوره من الدراسة، مما جعل القارئ يحسن بكل ما يحيط بالأحداث إحساسا حقيقيا.

حيث يقول: "وكان يداعبني أمل بأن سقوطي، ربما عدل بهم عن إرسالي إلى المدرسة، فلما بشرني بذاك النجاح المغتصب خاب أملي، وجاءت السنة الثانية فلم تكن بخير من الأولى، وزاد من شقائي صفوة لسانية عثرت بها فضاعفت من تنغيص حياتي بقية المدة التي قضيتها في الروضة الأولية، رفعت أصبعي مرة لأستأذن المدرس في الخروج،

[1] – نجيب محفوظ: السراب ، ص12.

[2] – المصدر نفسه، ص36.

ولكن بدلا من أن أدعوه "يا أفندي" أخطأت وأنا لا أدري فقلت له "يا نينة" وضع الغلمان بالضحك، وضحك المدرّس نفسه"[1].

وجاءت هذه الأوصاف في افتتاحية الراوية عاكسة بذلك لجملة الأزمات والتوترات التي عصفت بحياة البطل، حيث تمثل الوصف الخالص لداخل شخصية البطل، وما يعنيه من انعزال ووحدة في وسط المجتمع.[2]

بالإضافة إلى وصف الجامعة باعتبارها المكان الذي تحرر فيه من قيد المدرسة التي كان يدرس فيها، فبدل أن يقضي النهار كاملا في سجن المدرسة، انتقل إلى الكلية حيث يمضي نصف النهار أو أقل حيث يقول: "على أني وجدت في الكلية مزايا خليقة، بأن تُذهب مخاوفي، وإن لم تقلل من أسباب نفوري العام من الدراسة، من ذلك تذوقت الدراسة مقصورا على اربع ساعات في اليوم، تنتهي عادة في الساعة الواحدة، ومنه تمتع الطلبة بحرية الحضور أو الغياب بلا رقيق، ومنه هو الأهم انعدام فكرة العقاب بل لمست في روح الطلبة أن ما يتهدد أساتذتهم أخطر مما يتهددهم هم"[3].

– المحكمة (النيابة):

تعتبر المحكمة هي الجهة القضائية التي ترفع إليها أغلب القضايا الأولى، مرة ونجد أن الراوي اعتمد في الراوية، حين وصف لنا الخيانة التي جاءت من طرف زوجته **رباب**، مع الدكتور أمين رضا، حيث يصف لنا حالة كامل عند ذهابه إلى النيابة، ليشكو عن حالة وفاة زوجته الغريبة، حيث يقول: "ودخلت دار النيابة، وليس في ذهني خطة معينة، أو تهمة صريحة، وجدتني في زحمة خانقة، وصكت مسامعي ضوضاء غير مميزة كهدير البحر، فلبثت حائرا لحظات حتى رأيت شرطيا، فتقدمت منه وسألته أن يدلني على حجرة وكيل

[1] – نجيب محفوظ: السراب ، ص14.

[2] – إيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، ص61.

[3] – نجيب محفوظ: السراب ، ص36.

النائب، فقال لي بخشونة، (في الطابق الثاني) فارتقيت السلم واسترشدت بموظف إليها، ثم استأذنت ودخلت، رأيت مكتبًا في مواجهة الداخل يجلس وراءه شاب قصير نحيل، مكباً على أوراق بين يديه، فرفع رأسه حين دخولي، وتقمصني بنظرة ثاقبة".[1]

وقد عمد الراوي إلى ذكر بعض الأماكن كالعمارة، والمستشفى، والسجن، ومكان الدكتور، دون اللجوء إلى الوصف، وذلك لتتابع سرد الأحداث.

ج- أماكن الانتقال العمومية:

ركز الراوي على اهم الأماكن التي كان ينتقل فيها البطل في أغلب روايته، ألا وهي المدن التي كان ينتقل بينها.

- الشوارع والأحياء:

أما فيما يخص الشوارع، والطرقات، والأحياء فقد عمد الراوي إلى ذكرها، ولكن لم يصفها لغياب الأحداث فيها، وقد اكتفى بوصف مظاهرها عرضياً دون توضيح ما يحدث فيها، وإبراز وظيفتها الحيوية داخل الراوية، ومن بين ما ذكره الراوي شارع العباسية حيث يقول:" واتجهنا نحو شارع العباسية، وهما تتحدثان وتضحكان، وافترقتا في الطريق العام، فاتجهت الفتاة إلى اليسار وسارت زوجتي إلى المحطة".[2]

كذلك وصف لنا بعض المدن التي كان ينتقل إليها من أجل لبحث عن العمل، حيث يقول فيه:" سافرت إلى عمي في الفيوم، ليجد لي وظيفة بواسطة أحد معارفه الكثيرين، ولكنه لم يوافق على توظيفي بالحكومة"[3].

[1] - نجيب محفوظ: السراب، ص141.

[2] - المصدر نفسه، ص123.

[3] - المصدر نفسه، ص31.

كذلك نجد ذكر الحلمية، والجيزة، والسعدية والسلوم، والفيوم، وابتعد عن تصوير هذه المدن ككل تصويرا فوتوغرافيا، كما يفعل بعض الروائيين الواقعيين مما يحد من تخيلنا لهذه الأماكن.

ثالثا– طرق تقديم الشخصية:

أولى النقاد السرديون طرق تقديم الشخصية، وعرضها في النص الروائية أهمية كبيرة، لما لها من دور مركزي رئيسي في تفعيل دينامية العملية السردية، داخل فضاء الراوية، وطبقاتها، ونعني بها الكيفية التي يتم بها خلق الشخصيات الروائية، وبناء وجودها في العمل الروائي ، وقد عرّف "مجدي وهبة" عملية الخلق هذه بأنها:" منهج يقدم به المؤلف شخصية ما، في القصة، أو المسرحية، وهذا المنهج يكون عادة بإحدى الطريقتين، إما أن يصف المؤلف الشخصية وصفا دقيقا، وإما أن تظهر الشخصية من خلال أحداث الراوية نفسها، وتفاعل الشخصية معها .."[1].

1– تقديم الشخصية عن طريق الراوي:

ثمة علاقة جدلية قائمة بين الشخصية والراوي، بوصفه المحرك الأساسي لعملية القص الروائي، يأخذ على عاتقه أسلوب العمل الروائي، وبنيته فالراوي، هو "الذي يحكي لنا القصة، وينظم فقرها، ويرود مقاطعها حسب إرادته واختياره، ويعرض علينا الأحداث من وجهة نظر هذه الشخصية، أو تلك أو من وجهة نظره هو بالذات، ولكنه أيضا شخصية"[2].

فالتأكيد هنا هو على أن الراوي شخصية يكون موقعه داخل النص الروائي، وليس خارجه، فهو إذن راو مشارك، متماهٍ بشخصياته، فهو يمتلك إمكانات فائقة في التعبير عن الشخصية وتقديمها، وتقديم كل ما يخصها من قريب أو بعيد "وتتضح الشخصية عادة في

[1] – عادل ضرغام: السرد الروائي، ص491.

[2] – محمد صابر عبيد وآخرون: جماليات تشكيل الرواية، ص179.

بدايات الراوية من خلال المعلومات التي يقدمها الراوي عنها، سواء أكانت المعلومات وصفا لمظهرها الخارجي، وطبيعتها ومزاجها، أم كانت تحديدا لعلاقاتها الروائية"[1].

وهو إذ يعلن سطوته على النص الروائي منذ الوهلة الأولى، للسرد ويخترق قوانين الفعل الحكائي اختراقاً، فإنه يسارع في الإعلان عن نفسه من خلال بسط دواخل الشخصيات وآرائها، ووضعها موضع المتحكم في الحدث الروائي، فبعد أن يحدد الفضاء الروائي يشرع في وصف شخصياته، وعرض إمكاناتها مجتمعة تارة، ومنفردة تارة أخرى. حيث يقول الراوي في هذا:" واستيقظ على صوت المحقق وهو يهتف بي "هو .... اضح" فرفعت عيني مرتجفا، وعدت رويدا رويدا، إلى الشعور بما حولي، قال الرجل: إني أسألك ألم تصارحك زوجتك بكراهيتها للحبل؟ ألم تفض إليك برغبتها في إجهاض نفسها؟ واسترقت من الدكتور أمين نظرة سريعة، وقلت لنفسي إنه يعلم السر كله من بادئ الأمر، ولعله يعلم أضعاف ما أعلم..."[2].

فنجد هنا تقديم كامل رؤبة، وزوجته **رباب**، والدكتور أمين رضا وهي شخصيات تدور حولها أحداث الراوية في النصف الأخير من الراوية، الدكتور أمين رضا، ثم ينطلق الروائي في وصف هذه الشخصية، كل على حدى من خلال وضع محاور خاصة بكل شخصية.

ولكن هذا لا يعني انفصال هذه الشخصيات بعضا عن البعض الآخر، بل إم ثمة علاقة تربطهم، تكون قائمة من البعض، تتطور وتنمو بفعل الحدث، فيما تعلن عن البعض الآخر انفصالا، وانقطاعا في هذه العلاقة كما هي الحال مع **رباب** مع الدكتور رضا أمين، التي أعطت نفسها إلى الخيانة مع زوجها وهو ما أدى إلى موتها، ودخول الدكتور رضا أمين السجن.

[1] – محمد صابر عبيد وآخرون: جماليات التشكيل الروائي، ص180.

[2] – نجيب محفوظ: السراب، ص148.

ويقول: "ورأيت فراغاً مخيفا تمتزج فيه الحمرة بالسواد، وتتراقص فيه أشباح مرعبة من الذكريات، والخواطر ...عملية إجهاض... كانت **رباب** حُبلى!، الخطاب! هذا الطبيب الشاب ... يستطيع الشيطان، ولا شك أن يؤلف من هذه الحقائق المتناثرة جريمة مروعة، ساخراً من شكي الذي دفعني إلى التجسس حينا، هازئا بالطمأنينة التي آويت إليها سارداً حينا آخر ..."[1].

إن علاقة الراوي بشخصياته تتم من منظور رؤية خارجية، وهذا يدل على أنه يسعى إلى إقامة علاقة سردية متفاعلة بين الشخصية، والحوادث التي تفتعلها، لذلك ينتقل بين الشخصيات بكل حرية، ومن دون أية قيود، تحدّ حريته، يرصد أحاسيس هذه الشخصيات، وأفكارها كما يصف علاقة هذه الشخصيات بالفضاء الروائي الذي تبرز فيه، وتتشكل رؤاها وأفكارها، وسياقات حضورها وعملها، ومدى تأثير الوسط الجغرافي الذي يستوطنه الراوي على شخصياته وتصرفاتها، وتأثير الزمن على الأفعال والأقوال فيها.

2 –تقديم الشخصية عن طريق الحدث:

إن العلاقة السردية في جزء من رغباتها، تنجح إلى إقامة علاقة متبادلة في بناء عناصرها، تختزل وجودها المادي والمعنوي، لوضعها في مسارها الصحيح، وما تأكيد النقاد والسرديين على هذه العلاقة، إلا جزءا من اللعبة السردية المعلنة ملامحا مسبقا، وإن الراوية بصورتها النهائية المحققة في الفعل السردي. تخلق هذه العلاقة بين الاثنين، الشخصية والحدث بشكل أكثر فاعلية من خلال فعل التأثر والتأثير، إذ أن الحدث "الحدث يقوم في أساسه على وجود الفعل، ورد الفعل من خلال تفاعله، وتبادله التأثر، والتأثير في توليد المعنى الأدبي الذي يمثل بنية العمل الفني"[2].

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص184.

[2] – محمد صابر عبيد وآخرون: جماليات التشكيل الروائي، ص183.

إن بناء الشخصية في الفن الحكائي ولا سيما الروائي منه، لا يرتبط بمقدرة الروائي على عمليه الإبداع، والابتكار، والبراعة في التشكيل، ومن ثم مقدرته النهائية على فهم شخصياته. واستيعاب سلوكها، وتصرفاتها المفتعلة، وغير المفتعنة، التي تتضح، وتتضج بفعل الحدث التي تمارسه وتؤثر بشكل سلبي، وإيجابي في بلورة وظيفتها السردية، إلى أن تتكشف الهوية السردية لكل شخصية من الشخصيات البارزة والمخفية. ومن هنا نؤكد على الدور الذي يقوم به الحدث في تحديد الفعالية السردية للشخصية. فهما عنصران متلازمان، لا يفترقان في أي نص سردي، و "من الخطأ الفصل أو التفريق بين الشخصية وبين الحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل من دون الفاعل، كانت قصته أقرب إلى الخبر منها إلى القصة"[1].

نجد أن الكثير من الشخصيات الرئيسية، والفرعية قد تجاوزت حالتها التي كانت عليها بفعل التأثير الحاصل بينها، وبين الأحداث التي مرت بها، فنقطة التحول الحاصلة في حياة الكثير من الشخصيات، إنما تأتي استجابة لمتطلبات الحدث الروائي، وخصائص التحول فيه، وتفاعلها مع الحدث.

إنما يعود إلى التأثير المتبادل، والمنطقي بين الحدث، وما تكون عليه الشخصية وما يحدث لها بعد وقوعه، ولا يمكن إغفال دور الشخصية في الراوية، حتى وإن كان طريق تفسير مقولاتها وتصرفاتها، من أجل الوصول إلى مضمون اجتماعي أو فكري، كما أن تطور الشخصيات الروائية يرجع إلى علاقة الشخصية في الراوية بالأشخاص في الواقع"[2].

ف"**رباب**" و"الدكتور أمين رضا" كانوا شخصيات مستقلة لا مبالية، تحولت بفعل الأحداث التي عصفت بها إلى شخصيات خائنة فاسقة، فيما تحول "كامل رؤبة" إلى سخرية،

[1] – محمد صابر عبيد وآخرون: جماليات التشكيل الروائي، ص183.

[2] – محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007م، ص13.

وخائن من جهة أخرى مع معلمة، فيما أن أمه كانت قد رفضت من طرف ولدها كامل، بعد ما أصيب بخيانة من طرف زوجته.

رابعا – تصنيف الشخصيات:

أ – الشخصيات الرئيسية:

كامل رؤية:

لقد اختار "**نجيب محفوظ**" شخصية كامل التي تعاني من أزمات نفسية، واجتماعية، والتي تمثل محور الأحداث طيلة الراوية، ومن خلاله تدور سائر الشخصيات الثانوية، وركز الكاتب في عرض شخصيته على البعد النفسي الإيديولوجي، أكثر من البعد الجسماني، وقد أعطى لنا الكاتب تصورات عن الحالات التي يعاني منها "كامل" خاصة مع أمه وزوجته **رباب**، وأيضا علاقته مع نفسه. حيث يسرد البطل قصته بنفسه من خلال استرجاع الماضي من بداية طفولته إلى نهاية زواجه، ونجد في الراوية أن الكاتب استخدم اسم "كامل" كشخصية للبطولة التي يعتبر فيها اسمه لكمال الصفات والأجزاء ولكنه نجد العكس، لأن في الراوية نجد أن كامل يعاني من أزمات متتالية، التي أدت إلى الخراب والسلبية، فقد مر بفترات قاسية جدا من طفولته النهاية حياته الزوجية، ومن أهم الأزمات التي مر بها كامل نجد:

- **الخجل:**

نجد أن البطل "كامل" في رواية "السراب" قد نشأ منذ طفولته في بيت جده، نظراً لطلاق أمه حيث أنه من البداية كان مرتبطا أشد الارتباط بأمه، فلم يحتك بالعلم الخارجي، ولم يستطع أن يواجه رفاقه أو حتى اللعب معهم، أو التحدث إليهم، فكانت أمه تحرص على أن لا يلعب مع الأطفال الذين يجاورونه في المحيط الذي يعيش فيه خوفا من أيصيبه أذى، وهذا العامل الذي كان سببا للخجل الذي كان فيه حيث نجد في هذا قوله: "وكان أطفال

الأسرة التي تسكن الدور الأول يلعبون في الفناء فجعلت أنظر إليهم بعينين مشوقتين، فيتطلعون أحيانا بأعين قرأت فيها دعوة صامتة اهتزت لها جوانحي، واستأذنت أمي يوما في الانضمام إليهم، فقالت لي بارتياع: ماذا حدث لعقلك؟ .. ألا ترى أنهم لا يكفون عن العراك؟ ما عسى أن أفعل لو ضربوك أو جرحوك؟ ... أو خرجوا بك إلى الطريق لا تنقطع به العربات؟"[1].

وعندما حان وقت الدراسة كان يرفض الذهاب، وظلم بسبب عدم فراق أمه عنه حيث نجد أنه في أول يوم لذهابه إلى المدرسة، أراد الهرب منها، لأنه وجد عالم خارجي محيط بالأطفال والمعلمين، يقول في هذا:" وقفت على كثب من الباب في ارتباك لم أعاتِ مثله من قبل، وتولاني الندم، ونظرت إلى التلاميذ المتفرقين في الفناء بخوف وحياء، وتمنيت ألا تقع عيني علي ولكن أناقتي وجِدّة ثيابي لفتتا إليّ الأنظار فغضضت بصري في خجل شديد".[2]

فكلما توجه إلى المدرسة طار به تفكيره إلى البيت، هل يا ترى أمي نستني؟ هل تفكر بي؟ فقرر أن يكون هذا اليوم الأول والأخير في المدرسة، 'فكامل" يخاف الحديث مع أي أحد، وهذا ما نجده في هذا المقطع.

وحتى زواجه، حال الخجل بينه وبين مضاجعة زوجته: "وبدت لي وكأنها تنتظر مني شيئا، فقد انتهت من تسوية خصلاتها، وإن تظاهرت بالعكس، ولا في وجهها الارتباك والحرج، وإني أعلم أمورا ولكن فاتتني التفاصيل وأعوزتني الحيلة والعزيمة"[3].

ويقول أيضا:" ولما جاء الليل، وأغلقتُ الباب وراءَنا قلت لنفسي وبي رهبة وحفت علي مع الظلام "الليلة يقم بإذن لله"، لم تكن لي تجارب على الإطلاق، ولم أعرف من الحياة

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص10.

[2] – المصدر نفسه، ص12.

[3] – المصدر نفسه، ص94.

الجنسية إلا العادة الجهنمية، التي لم أكد أنجو منها ... وركبني خوف شديد من الفراش الذي لا أجد لنفسي عذرً عليه بيناً أجد شبه عذر بعيداً عنه."[1].

- **القلق والانفعال:**

تجد حالة القلق والانفعال واضحة عند "كامل" التي تربى بها منذ طفولته، والسبب كان لخوف فقدان حضن أمه، فكان يخاف من فقدان عالمه الداخلي، والخارجي الذي لم يعرف غيره، ألا وهو أمه وبيت جده، فكلما فكر في التغيير والتجديد في حياته، انتابه القلق من العالم المجهول، حيث يقول: "بيت جدي بالمنيل مولدي وملعبي ودنياي"[2].

ولعل حالة القلق لدى "كامل " لم تولد هكذا، فقد انتقلت إلى أمه التي هي الأخرى، تعيش حالة قلق وتوتر، من فقدان ابنها الوحيد "كامل" بعدما حرمت من ابنيها الكبيرين، فلم تكن تفارقه أبداً حتى في أوقات اللعب.

ويقول "كامل": "وكانت أمي تهفو لذكرات أختي وأخي، بعين دامعة وفؤاد كسير، وتتلهف عن رؤيتهما ولو ساعة واحدة، ولم تجد في حزنها من عزاء سواي فأوعتني حضنها، لا تحب أن أبرحه، وتودّ وأجعل منه مرتعي، ومراحي ودنياي، جميعا. وهفت نسائم الحياة رخاء، فلم أدرك إلا بعد فوات الوقت انه كان حنانا شاذاً قد تجاوز حده، ومن الحنان ما يهلك، وكانت مصابة في صميم أمومتها، فوجدت فيَّ أنا السلوى والعزاء والشفاء، كرست حياتها جميعا لي، أنام في حضنها، وأقضي نهاري على كتفها، أو بين يديها، وحتى في الأوقات التي كانت تتعد فيها شؤون البيت لم أكن أفارقها، أو لم تكن تدعني أفارقها، وحتى في المطبخ أمتطي منكبها، مفترشا رأسها بخدي متسليًا بمشاهدة الطاهي وهو يشعل النار، ويقطع اللحم ويخرط البصل، بل كنا نستحم معا، فتعكيني في طست عاريا وتجلس أمامي

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص97.

[2] – المصدر نفسه، ص10.

متجردة فأشرها بالماء وأقبض على رغوة الصابون النافشة على جسدها، فأدلك به جسدي ولم نكن نغادر البيت إلا قليلا"[1].

ويظهر قلق "كامل" عند رؤية والده لأول مرة حيث يقول: " وتقدمت منه في ارتباك ظاهر وعيناني متطلعتان إليه، فحدجني بنظرة متفحصة، في اهتمام شديد، وقد لاح في عينين نور خافت، ثم مددت يديَّ، وعند ذاك قال جدي: ولعله أراد أن يتفادى من خطأ رآني حرياً أن أقع فيه:

أقهر هذا الخجل وقبل يد والدك.[2]

فكان قرار الزيارة من طرف جده إلا حين "كامل" شعر بنفور لزيارة والده، والسبب يعود إلى الخوف من فراق أمه.

ولما بلغ مرحلة الشباب ظهرت لديه حالات القلق والتوتر، تجاه قرار الحبيبة والخوف من خسارتها، فرأى في نفسه العجز من الزواج، وتحمل أعباء مسؤولية البيت، خاصة بعد فراق جده حيث يقول:" ومضت تتكشف في الحقائق، فعلمت أن معاش جديّ قد انقطع بوفاته. وأحصيت تركته فوجدت أنه ترك بالمصرف أربعمائة جنيه، ولما كانت أمي وخالتي وريثتيه الوحيدتين، فقد خص الواحدة منهما مائتي جنيه، طارت كل ما لنا عدا ماهيتي الصغيرة، صرت إذن ربّ أسرة، وقد لفت عميّ نظري لهذه الحقيقة وهو يودعني، فكرر لي العزاء، ووصّاني بأمي قائلا: أكرم أمك ما وسعك، فأنت ربّ البيت، وأنت خلف جدّك.

وتلقيت قوله خوف وتشاؤم، ونظرت إلى المستقبل المجهول بوجوم وامتعاض، وآلمني أن أجد نفسي مسؤولا عن غيري، أنا الذي ألفت أن توكل مسؤوليتي، لغيري"[3].

---

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص9.

[2] – المصدر نفسه، ص9.

[3] – المصدر نفسه، ص56.

قال "كامل" راغبا بشدة في تحقيق تلك السعادة مع حبيبته، في حين كان يفكر في أن يخسرها، وهذا ما ولد لديه خلق قلق حيث يقول: "ولكن مسني جنون لم يكن لي به عهد، جنون محب لا يقعده الفقر، كان لي من الفقر رادع يحد من طموحي، ويجعل من حبي حسرة طويلة منطوية في ذات نفسي، ولذلك سلمت بالعزيمة حيال منافسي محمد جودت دون مكابرة"[1].

- **الخوف واليأس:**

تتجلى ظاهرة الخوف عند البطل "كامل" منذ طفولته، ولتي جعلت منه شخصا ضعيفا، فكلما ابتعد عن بيت جهده، زادت مخاوفه نظراً للحكايات والقصص التي زرعتها فيه منذ الصغر، فصارت تعترض طريقة الاندماج مع العالم الخارجي يقول:" ملأت أدبي بقصص العفاريت، والأرواح والجاني والقتلة، واللصوص، حتى خلتني أسكت عالما حافلاً بالشياطين والإرهاب، كل ما به ما كائنات خليق بالجذر والخوف"[2].

وهذا ما جعل "كامل" ضعيف، فكلما جلس في مكان مظلم كادت روحه تفر من جسده، فأصبح الخوف لديه ظاهرة بوضوح حين بلغ سن الدخول المدرسي، للك نجده كان يتخلى عن المدرسة، ويتحصل في نتائجه على الأصفار، ويلقى الإهانة من طرف التلاميذ والمعلم.

ويقول أيضا: " رفعت اصبعي مرة لأستأذن المدرس في الخروج، ولكن بدلا من أن أدعوه "يا افندي" أخطأت وأنا لا أدري، فقلت له "يا نينة" وضج الغلمان بالضحك، وضحك المدرس نفسه، وقال لي بسخرية:- إيه يا سيد أمك؟ ...

وقهقه الفصل بالضحك...

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص75.

[2] – المصدر نفسه، ص13.

وفي نهاية العام جاءتني شهادة الأصفار"[1].

وكان الفشل المتكرر، هو ما جعله يفقد الثقة بنفسه، ويشعره بالخوف بمن حوله، فلا يقوى إلا حين تكون أمه بجانبه، ولم تفارقه خيبة الأمل والخوف حتى وصوله للمرحلة الجامعية، وتظهر قدرات كامل الحقيقية حين أمره الأستاذ أن يلقي خطبة على الطلبة في المدرج، حينما شعر كامل بارتباك، يقول كامل:" وتسمرت في مكاني ارتباك لا قبل به، رغبة أن أعتذر ولكن بعدي عن الأستاذ كان يوجب علي أن أعلي صوتي فيسمعه الجميع، فسكتُ على رغمي ونظر الأستاذ إلي دَهِشًا، ثم قال:

- مالك واقفا لا تتحرك؟ ... تعال إلى المنصة.
- واستدارت الرؤوس إليّ حتى أشعر بأني أحترق تحت وقعها، واستحثني الأستاذ بإشارة من يده، فقلت على كره.
- لماذا؟
- وضحك كثيرون من سؤالي؟ وقال الأستاذ بحدة:
- لماذا؟ لكي تخطب يا أخي كالآخرين[2].

أحس حينها كامل بفشل ملأ قلبه بالحزن، وخرج من المدرج دون الالتفات إلى الأستاذ، ووعد نفسه ألا يعود إلى المكان الذي يعرض إليه للسخرية والاستهزاء.

واستمر "كامل" في هذه الحالة، حتى أنه فكر في الانتحار، وبقي على هذه الحالة حتى بعد زواجه لأنه لم يستطع معاشرة زوجته، وهو في طريقه إلى الوزارة لمح لافتة مثبتة كتب عليها "الدكتور أمين رضا" فلم يجد كامل رغم خوفه إلى اللجوء إليه حيث يقول:"...ثم سكتُ أو بالأحرى انعقد لساني، ولكني استثقلت السكوت، على حين استحثني عينا الطبيب الحادتان فاعترفت بكل شيء، تكلمت بادئ الأمر باضطراب وتعثر، ثم تشجعت بما لا في

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص14.

[2] – المصدر نفسه، ص40.

وجهي من أمارات الجد والرزانة فتدفقت بلا توقف، وشعرت كأنما القيت على عاتقي حملا ثقيلا"[1].

ولعل ما يبرز خوفه أيضا من الخيانة، التي تلحقه من زوجته، وعوامل الشك وسوء الظن طاغية عليه وهو يراقبها طيلة فترة عملها، يقول كامل:" وتفحصت الطريق أمامي متسائلا في رهبة، ترى هل أرى بعد ساعات من يقف منتظرا بموضع من هذا الطريق؟ هل أراهما وهما يتبادلان إيماءة، أو ابتسامة أو يلحق أحدهما بالآخر؟ ما عسى أن أصنع أو انفضت هذه الصاعقة على رأسي، وانتفض جسمي غضبا ورعبا، وتخيلت الكارثة، كما لو كانت قد وقعت"[2].

- **أم كامل:**

وتعرف باسمها "زينب" لو يرد ذكر اسمها إلا على لسان والدها "الأمير ألاي"، الضابط، وتعتبر شخصية زينب من الشخصيات التي تعاني من أزمات من الجانب النفسي أكثر من المادي، حيث أنها كانت تعاني من حزن إثر طلاقها من زوجها العربيد السكران، أما صفاتها المادية، فتذكر:" قامة طويلة، وجسم نحيل، ووجه مستطيل، وعينين واسعتين خضراوين، وأنف دقيق مستقيم، ونظرة حالمة تقطر حنانا ولا تخلو من بريق ينم عن الحيوية وحدّة المزاج"[3].

لعبت زينب دور الأم المدللة المفرطة في تدليله، حيث أغرقته بعطف والحنان حيث لا تقوى على فراقه ولو للحظة، وهذا نتيجة لأن زوجها حرمها من ولديها، فبقي لها "كامل". فكان لها السعادة والفرح، والحزن فأردت أن تكون الأب والأم وتفرض سلطتها عليه نظراً لأن زوجها كان يظلمها ويضربها فأرادت أن تثبت وجودها.

---

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص104.

[2] – المصدر نفسه، ص121.

[3] – المصدر نفسه، ص40.

وبقيت شخصية "أم كامل" ثابتة حتى نهاية الأحداث، فقد كانت خسارة ابنها قاتلة: "نظراً للشجار الذي دار بينهما وبينه بسبب خيانة **رباب** حيث يقول كامل :" اشمتي ما شاءت لك الشماتة، ولكن إيّاك وأن تتصوري أننا سنعيش معاً. انتهى الماضي بخيره وشرّه ولن أعود إليه ما حييت. سأنفرد بنفسي انفراداً أبديًّا لن أعيش معكِ تحت سقف واحد، وسأطلب من الوزارة نقلي إلى مكان قصيّ أقضي فيه البقية من عمري"[1].

وتعتبر شخصية أم كامل من الشخصيات المحورية والأساسية والتي لعبت دوراً كبيراً في سير الأحداث.

- **شخصية رباب:**

هي المرأة التي أحبها كامل بجنون، المرأة التي كانت بهجته وسروره، المرأة التي غيرت مجرى حياته، كانت تكون له الحياة الجديدة المليئة بالسعادة، هي الفتاة صاحبة العينين الخضراوين الواسعتين، وهذا الأنف الدقيق المستقيم، وهذا الوجه الطويل المتناسق ذي البشرة البيضاء"[2].

تعتبر شخصية "**رباب**" من الشخصيات الرئيسية فهي التي وضعت تغييراً كبير في حياة كامل حيث صورها الكاتب تصوير دقيق فهي من أسرة شريفة، وكريمة، معلمة بروضة الأطفال العباسيّة، مجتهدة في عملها ، محتشمة، أنيقة في ملابسها، لها شهادة في عملها.

وقد لعبت "**رباب**" دور الزوجة التي صبرت عجز زوجها الجنسي في حياة مليئة بالكآبة والملل، إلا أنها لعبت دور المرأة السعيدة لكي لا تضع زوجها في حرج رغم المحاولات المتتالية. وما زاد في ذلك إصرار والدتها على إنجاب طفل.

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص152.

[2] – المصدر نفسه، ص38.

يقول "كامل" :" ولبثنا في عناقنا، والله أعلم بما لبثنا ثم تراجعنا متماسكين إلى الفراش، وصعدنا إليه وذراعاي لا تتخليان. وأسندنا منكبينا إلى نمرقتين عاليتين، وحبيبتي وما عليها من روب على صدري وبين ذِراعيّ! ومن عجب أن بصري لن يتطفّل عليها فاتجه إلى السماء خلال النافذة. أما جسمي فظل جامدا باردا لا ينبض ولا تدب به حياة، كأن نفسي استأثرت بكّل قطرة من حياتي"[1].

ومع تطور الأحداث بدأت شخصية **رباب** تنحو منحى سلبي، فأصبحت المرأة الخائنة لزوجها، بعد أن أصبحت حياتها مع زوجها مملة، فأصبحت تمضي النهار كله وشطر من الليل خارج البيت، حيث يقول "وبدأت أشعر في حياتي الزوجية بفراغ. ولم يداخلني شك في أن زوجتي تشاركني هذا الشعور. ولم يعد الليل وحده الذي يثقل على أعصابنا، فما كان النهار طويلاً مما يمكن أن نطيقه على وتيرة واحدة إلى الأبد"[2].

وفي نهاية الأحداث يكشف لنا "كامل" على علاقة حميمية مع الدكتور "رضا أمين"، وهذا بعد وفاتها والسبب هو عملية إجهاض أجراها عشيقها لها، حيث يقول:" كنت تجري عمليةً حقاً ولكن في موضع آخر من الجسم، ثم حدث ثقب خطأ في هذا الموضع الآخر فطننت لقلة خبرتك بالجراحة أنه سيقضي على المريضة"[3]. وتعتبر شخصية "**رباب**" من الشخصيات الرئيسية التي عملت على تسلسل الأحداث، وتطورها.

ب – الشخصيات الثانوية:

- **شخصية الأمير ألاي:**

الشيخ "الأمير ألاي عبد الله حسن بك" هو الجد الوحيد "لكامل"، هو الجد ذو "الجسم الضخم، وكرشه الكبير، وشاربه الأبيض، كأنه هلال فوق فيه، في بذلته العسكرية المحلاة

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص96.

[2] – المصدر نفسه، ص106.

[3] – المصدر نفسه، ص148.

بالنياشين"[1]، كان من الضباط الكبار في الجيش، كان لطيف وحنون مع حفيده، ويعتبر "الأمير ألاي" الأب الكبير الذي وقف مع ابنته طيلة معاناتها مع زوجها، الذي كان يعتبره الزوج المناسب لها كونه من عائلة شهيرة ولها سمعة راقية، بل كان يعتبر المال هو الذي يعطي السعادة حيث يقول:" وقيل له إنه جاهل جهل العوامّ، فقال وما حاجته إلى العلم؟ وقيل له إنه بلا عمل، فقال وما حاجته إلى العمل؟ بل قيل له صراحة إنه شاب ذو أهواء ومتعة، وإنه سكير عربيد، فقال أنه يعلم أنه شاب وليس براهب. ولم يكن جدي طمّاعاً جشعاً، ولكنه كان يروم السعادة لابنته، ويحسب أن المال كفيل بتحقيق تلك السعادة"[2].

أراد "الأمير ألاي" أن يكون حفيده "كامل" ضابطاً في الجيش مثله تماماً، فتولى شؤون دراسته وتكفل به، لكن "كامل" كان يخفق في كل مرة، وقد أعطت "**نجيب محفوظ**" لشخصية "الأمير ألاي" دور المساعد للبطل "كامل" فكان له العون في حياته، فقد اهتم بحياته وتولي مصاريفه الدراسية.

- **شخصية "رؤبة لاظ":**

شخصية عدم الأخلاق، سكير عربيد، شخص يسخر ويظلم الناس وخاصة زوجته التي أهانها وضربها، لم يكن يعمل، فقد وضع لأبيه سماً من أجل الميراث، لكنه لم يفلح، فطرد من القصر. مات والده وبقي رجلاً ضعيفا فاراً من الدنيا وقد أعطى **نجيب محفوظ** شخصية "رؤبة لاظ" الزوج المهمل لأسرته التي تتكون من بنته **رباب** وولديه كامل ومدحت، أكمل حياته في منزله مع الخمر والبواب، حيث يقول:" وألقيت عليه نظرة سريعة فرأيت الجسم المكتنز وقد ترهل، واشتد احتقان الدم بالوجه الممتلئ فرأيت العينان في نظرة ذاهلة، وبان الكبر في صفحة وجهه غضون في الجبين وحول العيني، وذبول الخدين، لم ارتح لمنظره، ولكني حرصت ألا يبدو في وجهي أثر مما في نفسي ... ولاحت مني نظرة إلى

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص4.

[2] – المصدر نفسه، ص6.

القارورة الممتلئة للنصف فرمقتها بنظرة غريبة"[1]، وحين ذهب "كامل" إليه من أحل طلب المال من أجل الزواج، طرده من البيت بسخرية واستهزاء، فقد بقسوة القلب، لا يعرف الرحمة.

ونلاحظ أن شخصية رؤبة لاظ في رواية "السراب" شخصية قاسية القلب لا يعرف الرحمة، وتمثلت هذه الصفحات منذ بداية أحداث الراوية.

- **شخصية رضا أمين:**

ومع مرور أحداث الراوية وعد زواج **رباب** بكامل، وبعد العلاقة الفاشلة بينهما تلجأ **رباب** إلى الخيانة مع الدكتور أمين، يقول: "كان شاباً في الثلاثين على أكثر تقدير، خفيف القوام، طويل القامة، مجعد الشعر، ذا بشرة سمراء وقسمات دقيقة واضحة، وعينين حادتين تلمعان وراء نظارة أنيقة، وكان مما يلفت النظر إليه شارب كثيف فاحم، غطىّ فمه وأكسبه وقاراُ ليس من سنه"[2]. وهو دكتور في الأمراض التناسلية، من جامعة دبلن، درس في أوربا، تظهر علي هذه الشخصية ذو ثقة بنفس وعلم. كما نجد في شخصيته الترفع والكبرياء، والغرور، يبتعد في هيئته كل البعد عن البساطة، والوقار.

لجأ إليه "كامل" بعد أن وجد نفسه ضعيفا تجاه زوجته، وبعدما اكتشف الدكتور أن مرضه نفسي لا عضوي، استغل وضعه، فأقام علاقة مع **رباب**، وانتهت بحبلها منه، فلم يكن هناك حلا سوى إجراء عملية إجهاض، باتفاق مع هانم التي تكون أمها، فكان السبب في وفاتها، فكشفت جريمة الدكتور رضا أمين من طرف المحقق والتي كانت نهايته السجن، حيث يقول:" إني أسألك، ألم تصارحك زوجك بكراهيتها للحمل؟ ألم تفضي إليك برغبتها في إجهاض نفسها؟ واسترقت من الدكتور أمين نظرة سريعة، وقلت لنفسي إنه يعلن السر كله

[1] – نجيب محفوظ، السراب ، ص60.

[2] – المصدر نفسه ، ص103.

من بادئ الأمر ولعله يعلم أضعاف ما أعلم، فعز على أن أكذب وأن أعرض نفسي لإهانة جديدة"[1].

- **شخصية عنايات:**

أظهر "**نجيب محفوظ**" في أحداثه الأخيرة من الراوية شخصية راغبة في الشهوة والملذات وهي المعلمة "عنايات" يقول: "ثم دخلت المرأة تجر الكرسي بجسمها القصير المكتنز، وقد بدت لي في الروب الوردي كبرميل إلا انه مفصّل تفصيلاً بهيمياً"[2]، وهي امرأة أرملة موفورة الثروة، وهي اتخذت في الراوية دور العشيقة، حيث استطاعت أن تخرج كامل من خجله، وجعلته يرغب في اللذة والشهوة، وقد استطاعت أن تعيد لكامل ثقته، يقول:" واستيقظت من أفكاري على سيارة متوسطة الحجم تقف أمام بحذاء الطِوار، ثم انخفض زجاج نافذتها الجانبية، ويزد منه وجه المرأة الغريبة وهي تجلس أمام عجلة القيادة. ابتسمت لي، ودعني إلى الالتفاف حول السيارة، لأجلس إلى جانبها من الباب الآخر، فأطعت في الباب والتصقت به وأنا لا أكاد أشعر بما حولي في فرط الحياء، وأحسست بعينيها على خدي اليسرى، فلازمت النظر إلى الأمام، حتى ضحكت ملء فِيها بصوت يُعدّ إلى غلظة وجهها وجسمها رقيقاً وقالت بلهجة تنم عن التحريض، لم يعد داعٍ للحياء"[3].

ج – شخصيات هامشية:

- **خالة "كامل":**

هي أم لستة أولاد، زوجها مدرّس لغة عربية، وهي نحيفة، منزوية، كثيرة المخاوف والقلق، مفرطة في الحنان لحدّ الشذوذ، اجتماعية بطبعها لا تخاف على أولادها، وكانت تعارض أختها زينب على التدليل المفرط لـ "كامل".

---

[1] – نجيب محفوظ: السراب، ص148.

[2] – المصدر نفسه، ص124.

[3] – المصدر نفسه، ص129.

- **مدحت"**

الأخ الأكبر لكامل، وهو نموذج على والده، بدين في غير إفراط، مستدير الوجه والرأس، أبيض الوجه، مشرب بحمرة، أسود العينين، ينم مظهره على الفحولة والقوة، وإن لم يجاوز ين الثامنة، كان اجتماعيا، محبا، عطوفا، وكان يحب إخوته كثيرا، ويساعد أمه في كل ما تستحق من الحب والحنان.

- **راضية:**

- أخت "كامل" و"مدحت"، والبنت الوسطة، هربت من المنزل بعدما رفض والدها الزواج ممن تحبه، كانت ممتلئة بضّة، ميّالة للبياض، أما وجهها فصورة من وجه أمها، وصورة من وجه كامل، لديها عينين خضراوين صافيتين، وأنف دقيق"[1]، بعد زواجها كانت تأتي لزيارة أمها، والاطمئنان عليها.

- **لاظ الكبير:**

أبو "رؤبة لاظ" عرف بكرهه واستيائه على ابنه الذي حاول قتله، فحرمه من الميراث عقابا لفعلته، ورغم محاولة "الأمير ألاي" لإقناعه بتعديل الوصية من أجل مستقبل أحفاده لكنه رفض ذلك بقلب قاس.

- **الخادمة:**

صبية دميمة "أحضرتها "أم كامل" لتتولى شؤون البيت، كانت تلعب مع "كامل" في أوقات فراغها تحت مراقبة أمه.

- **الطاهي:**

شيخ كبير السن كان يتولى شؤون الطهي في بيت "الأمير ألاي" قضي عمره في خدمة البيت، غلى أن تم الاستغناء عنه بعد وفاة "الأمير ألاي".

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص20.

- **عمّ كامل:**

من كبار المزارعين في الفيوم، لجأ إليه "الأمير ألاي" ليترك" كامل" في كفالته حتى يبلغ التاسعة، كما ساعده صهره "مدحت" في حصوله على وظيفة.

- **جبر بِك:**

والد "**رباب**" وهو شخصية مثقفة يعمل في الوزارة لديه منصب راقٍ، وهو شديد التواضع واللباقة مع الناس، ذو أخلاق رفيعة.

كان "جبر بك" كثير الانشغال والحديث عن المواضيع السياسية، وكان ميالاً للفخر والمباهاة حين يتحدث عن عمله ومركزه، وصلاته بأقرانه، صور لنا "**نجيب محفوظ**" شخصية الأب المحافظ على أسرته، لا يسعه في حياته إلا ليحقق السعادة لأولاده، كان كثير التشاور مع زوجته في أمور حياتهم اليومية.

وشخصية "جبر بك" من الشخصيات التي لها أهمية كبيرة في الشؤون السياسة، يعرف "جيريك': "كان طويلا نحيلا، في الخمسين من عمره، له قامة حبيبتي وعيناها، وكان يتلفّع بعباءة فضفاضة ضاربة للحمرة، ويسطح من رائحته عطر زكي"[1].

إذن شخصية "جبر بك" هي شخصية مسطحة، لم يجري عليها **نجيب محفوظ** أي تغيير.

- **شخصية نازلي هانم:**

هي زوجة "جيريك" لديها ابنة اسمها "**رباب**" حيث كانت "ميالة للقصر المفرط في السمنة، وكانت على اقترابها من الخمسين، ذات وسمة لا بأس بها، تدل بلا ريب على ما كانت تتمتع به من جمال في صباها، وكانت على سمنتها المفرطة بالغة في نشاطها ويقظتها وسهرها على رعاية بيتها وأبنائها وزوجها".[2]

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص86.

[2] – المصدر نفسه، ص89.

وقد كان يشكو زوجها على الحرص الزائد عن تنسيق البيت، وتنظيفه ومراقبة الخادم والطاهية، وإفراطها في ذلك إفراطاً هو أدنى إلى الوسوسة والإرهاق.

وكان اهتمامها **برباب** وتتبع أخبارها، وفضولها الزائد أثر على حياة كامل الزوجية فعكر صفو حياته وخرب العلاقة التي كانت بينهما، وندرج إذن شخصية "**نازلي** هانم" ضمن الشخصيات الثانوية، كونها لم يطرأ عليها أي تغيير.

- **محمد جودت:**

شاب مثقف، تظهر عليه سمات المكانة المرموقة والوقار، يعمل بوزارة الأشغال، ذو أخلاق رفيعة، أحد منافسي كامل في حبيبته" **رباب**" يقول "كامل": "كان لي من الفقر رادع يحد من طموحي، ويجعل من حبي حسرة طويلة منطوية في ذات نفسي، ولذلك سلّمت بالهزيمة حيال منافسي "محمد جودت" دون مكابرة"[1].

- **صابر أمين:**

شاب ذو مكانة رفيعة، وأخلاق طيبة، وموظف بالحقانية، تزوج براضية بعد أن رفض والدها الزواج منه، فهربت معه، وأكملت حياتها في شقة بشارع هدايت، يقول "كامل":" سافرنا إلى بنها، أنا وعمّها ومدحت، فوجدناها في أسرة طيبة محترمة، وتعرفنا إلى زوجها وهو شاب موظف بالعقانية، يدعى "صابر أمين"، فأخبرنا انه استأجر شقة بشارع هدايت بشبرا، وأنه ينتقل إليها هذا الأسبوع"[2].

خامساً – الأحداث والمشاهد في الرواية:

يعتبر الحدث العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السابقة(الزمن، المكان، الشخصيات)، والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي في الحياة اليومية، وإن انطلق

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص75.

[2] – المصدر نفسه، ص19.

أساسا من الواقع، ذلك لأن الروائي، حيث يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية، ما يرى مناسباً لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي، ومن خياله الفني، مما يجعل من الحدث الروائي شيئاً آخراً لا نجد له في واقعنا المعيش، صورة طبق الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالاسترجاع والمونولوج الداخلي، والمشهد الحواري، والوصف، وما إلى ذلك، وفي رواية "السراب" للكاتب "**نجيب محفوظ**" قد تطرق إلى رصد سير أحداثه التي عاشها من طفولته إلى نهاية الراوية.

فنجد أنه يبدأ من قصة طلاق أمه بأبيه، وما عانته من ضرب وإهانة حيث يقول:" ولكن ما كاد ينقضي أسبوعان على ليلة الزفاف حتى عادة أمي إلى بيت جدي، دامعة العينين كسيرة الفؤاد وانزعج جدّي انزعاجا شديدا، ولم يكد يصدق عينيه، ثم علم أن قد عاود سيرته الماضية في الحانات ولما يمضي الأسبوع الأول من زواجه أنه كان يرجع إلى بيته عند مشرق الشمس، وأنه أوسعها ضرباً في ذلك اليوم الذي غادرت فيه قصره"[1].

"**فنجيب محفوظ**" استعان بدراسة حركة أفعال الشخصيات، أو بالحركة العامة للحدث مستعينا في ذلك بالشرح والتفسير والتعليل وتبرير المواقف والأحداث ويظهر هذا النوع من الأوصاف على لسان المؤلف الموجه للأحداث وفق حركية معينة، تتحرك نحو الأسواء نظراً لما بينته هذه الأوصاف من حجم الأوضاع المتأزمة التي يعيشها البطل من بداية الأحداث إلى نهايتها، من مشاكل اجتماعية ونفسية ... إلخ.

ثم نجد فقدان أمه لولديها وبقاء "كامل" معها، فكان المدلل الذي لا تتركه يبتعد عنها أبداً، حتى اللعب مع الأطفال كان تحت مراقبتها له، يقول: "كانت تبتدع اللعب أشكالا وألواناً وإذا لمست ضيقي ومللي دعت بطفل من أطفال الجيران ليشاركني لهوي تحت سمعها وبصرها، بيد أن ذلك كلّه لم يروِ غلتي، فتحينت منها غفلة يوماً وانسللت هاربا من الشقة

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص6.

أكاد أخر من جلدي فرحاً ... فوقفت مكاني في ارتباك وحياء، وسرعان ما أطلت أمي من الشرفة، ونادتني في حدة الغضب، ولكن أكبر الأطفال تقدم مني وداعني إلى اللعب"[1].

ثم يأتي سن البلوغ لدخوله إلى المدرسة وهنا يحس "كامل" بفراق أمه والخوف الشديد عن الابتعاد عنها ويرفض الذهاب، وهذا ما يجعل من جده يغضب من أمه، ويخبرها عن السبب هو التدليل المفرط، يقول: "ومضيت نحوه بلا تردد إذ لم أكن نسيت لطفه ورقته، واقتربت منه في حياء، فالتفت نحوي في دهشة، ورمقني بعينين جامدتين متسائلتين، فضننته قد نسيني، وقلت بصوت لا يكاد يسمع:

- أنا ابن الأمير ألاي عبد الله حسن بك.
- فسألني بدهشة:
- وماذا تريد؟
- فلممت أطراف شجاعتي وقلت:
- أريد أن أعود إلى البيت.
- فصرخ في وجهي بصوت غليظ كالرعد
- عد إلى قمطرك .... عمى في عينيك ....[2]

هنا عبر الكاتب عن عواطف "كامل" وأحاسيسه المختلفة، وشعوره تجاه المدرسة ورفضه لها. فيكمل دراسته تحت نتائج سلبية ومعاناة من طرف الأولاد إلى جانب الأستاذ حيث كان يتلقى السخرية والإهانة عندهم ويتحصل على الأصفار.

فنجد هذا النوع من الوصف على السنة الشخصيات عن طريق الحوار الخارجي للشخصيات حول حركة الأحداث، وتسارعها عندما تكون الشخصية في موقف استرجاعي لما مر بها من أحداث، ونجد هذا النوع أيضا يتخلل آخر الوحدات السردية للرواية، من خلال تبريرات الشخصيات وإبدائه لآراء مختلفة فيما يتعلف بحركة الأحداث طيلة العملية

[1] – نجيب محفوظ، السراب ، ص10.

[2] – المصدر نفسه ، ص13.

السردية، مثاله ما وجدناه في آخر الأحداث عندما وجد كامل حبيبته عند الشرفة فكان لقاءه أول عن بعد وحبه لها ثم تعلقه، عندما حال الخجل إلى البوح لها بحيث يقول: "وقلت لنفسي: "ما أحوجني إلى رفيقة لحياتي في مثل كمالها! وضاعف من حسرتي أنني عشت حياتي بلا رفيق، على أنني شعرت بقلق من جراء إفصاحي عن هذه الرغبة، كما شعرت بياء شديد، ولم تكن تلك أول مرة أفصح فيها عن الرغبة في الرفيق، ولكنه كان إفصاحا عابراً تشوقا عاماّ ورغبة بلا هدف معين وشوقاً غامضاً، أما هذه فإفصاح خطير حرك حياتي وخوفي، وتشوّق خاصّ، ورغبة يغرد بها أمل، وشوق يستمد الوقود كل صباح"[1].

ثم تأتي الخيانة التي نبعت من "**رباب**" بعدما نجح "كامل" في الزواج بها، حيث كانت هي الحياة والموت بالنسبة له، إذ خانته مع الدكتور الذي آلَ إليه بعدما أحس بعجز عن معاشرتها، وبعدما أحسب "**رباب**" بملل معه، يقول:" كنت تجري عملية حقا، ولكن في موضع آخر من الجسم، ثم حدث ثقب خطأ في هذا الموضع الآخر، لو عرف سبب الوفاة الحقيقي لكشف الغطاء عن العملية الجراحية، وهي غير مشروعة، وهنا هداك عقلك المضطرب إلى حيلة جنونية، وهي أن تثقب البروتون فيقطن أنه سبب الوفاة، ثم تدعي كذباً بأنك كنت تجري عملية في البروتون، بذلك تحكم الستار على الجريمة العملية غير المشروعة، أما قتلك مريضاً خطأ فلا يقع تحت طائلة القانون، أخطأت فالمريضة لم تمت من الثقب الأول، ولكنك قتلتها وأنت تثقب البروتون.

انتفض الدكتور انتفاضة عصبية عنيفة، وهتف بالمحقق، وكأنه فقد وعيه: كلا... كلا ... لقد توفيت تماما قبل أن اثقب البروتون ...!"[2].

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص38.

[2] – المصدر نفسه، ص148.

ثم تأتي في النهاية التي لم يكن يتوقعها "كامل" وهو فراق حبيبته الخائنة، وفراق أمه التي تركها، فأدى إلى وفاتها، يقول: "وإذن فقد انقضت الليلة الكئيبة وأنا في نوم عميق! ونظرت إلى أخي بطرف كسير وتساءلتُ:

- هل شُيّعت الجنازة؟
- فألقى عليّ نظرة طويلة قم قال باقتضاب:
- طبعاً ...
- وصمتَ مليّاً ثم استدرك قائلا:
- لعلّك لا تدري أنك غبت عن الوجود ثلاثة أيام كاملة.

ورنوت إليه بدهشة، ثم أغمضت جفني في ذهول، وتمتمت في حزن بالغ:

- قضى الله بألاّ أشيع لا أميّ ولا زوجي إلى مرقدهما الأخير"[1].

وبما أن الشخصيات عنصر مهم في تشكيل العالم السردي في النص الروائي، فإننا نجدها لم تسلم من تلك النظرة الفاحصة والواعظة لها من طرف السارد، إذ لم يعد التركيز منصباً عن تمظهرها الفيزيولوجي الخارجي، ولا على شقها الداخلي النفسي، بل اصبح محط اهتمامه تتبع خطواتها أثناء تأديتها للمهام الموكلة إليها في العملية السردية، ولاتي لا تنفصل في وجهها العام عن الحركة العامة للسرد.

[1] – نجيب محفوظ، السراب، ص156.

خاتمة:

وفي ختام هذا البحث توصلت إلى النتاج الآتية:

- تعد رواية "السراب" للروائي **نجيب محفوظ** من الروايات الواقعية التي اهتمت بدراسة الواقع الاجتماعي.
- تناولت رواية "السراب" أبعادا مختلفة منها الأخلاقية والثقافية والاجتماعية، فالأخلاقية نجدها في شخصية "**رباب**" الخائنة لزوجها، وشخصية المعلم الذي يعكس صورة المعلم الذي يفتقد إلى البيداغوجيا من خلال معاملته لـ "كامل" باستهزاء أمام التلاميذ، والاجتماعية، من خلال ما عايشه "كامل" تحت سلطة الوالدين.
- للمكان دور كبير في تسيير الأحداث وتحريك الشخصيات.
- الشخصيات لها دور بارز في هندسة البناء الروائي، حتى وإن تنوعت بين شخصيات رئيسة محورية، أو شخصيات ثانوية، فلكل منها أدوار مهمة.
- استمد **نجيب محفوظ** الأماكن والشخصيات من الواقع المعيش المعبر عن مشكل الفرد الذي هو جزء من المجتمع.
- عالج **نجيب محفوظ** في رواية "السراب" قضية نفسية ذاتية تخص البطل.
- صورت رواية "السراب" عدداً كبيراً من الشخصيات المتنوعة والموجودة في الحياة كشخصية "كامل" التي مثلت العجز النفسي، وشخصية الأم التي لا تحسن تربة أبنائها بتدليلها المفرط، وشخصية الطبيب الخائن المخادع، وشخصية الجد الحنون، وشخصية الوالد السكير العربيد، وشخصية "**رباب**" الخائنة لزوجها، وشخصية "عنايات" المرأة الساقطة.
- الأماكن التي وظفها "**نجيب محفوظ**" هي أماكن عادية كالمقهى والنادي، والحانة، والطبيب، والبيت، والشوارع.
- أراد **نجيب محفوظ** أن يصور لنا الواقع العربي الذي يعيش حالة كآبة وانطواء وعزلة من خلال شخصية البطل "كامل"، كذلك الوطن العربي الذي يتخبط في عجزه، واكتفى دوماً

بالتنديد دون اتخاذ قرار مجد كل ذلك صوّره "**نجيب محفوظ**" في قالب سردي روائي ممتع.

- سرد لنا "**نجيب محفوظ**" شخصية "كامل" منذ الطفولة حتى أحداث الراوية بتسلسل وبلغة واضحة بسيطة تدل على براعة الكاتب في الإبداع.
- عكست شخصية البطل "كامل" الحالة النفسية التي كان يعيشها وكيف حاول أن يخرج من القيد إلى الانعتاق.
- اختصت البنية الزمنية في رواية "السراب" ببنية معقدة، لأنها تتبع دواخل شخصيات فاعلة بشكل زمني، فهي خلال التقديم والتأخير والقفزات الزمنية من حين إلى آخر ومن خلال تقنية سمحت لها بربط الشخصيات في زمنها الحاضر بالماضي –الاسترجاع–.
- تنوع الزمن الروائي بين النفسي الذي جاء مرتبطا بحالته والتي تفسره تلك المقاطع الوصفية للعوالم الداخلية لذوات الشخصيات، كما نجد الزمن لواقعي حاضراً بتحديدها لفترات زمنية يومية، صباح، مساء أو موسمية بتحديد الفصول، شتاء، خريف، أو حتى بتحديد الساعات، دقائق، العاشرة.
- تميزت الراوية بتحديد الفضاء العام لسير الأحداث حيث ذكر الروائي "القاهرة" حيث نجد الأحداث فيه موزعة بحسب أهميتها داخل النص، والتي كان لها دور أساسي في بناء الحدث وفي علاقته بالشخصيات.
- ساهمت التقنيات السردية بشكل كبير في النهوض ببنية السرد، إذ جاء الوصف كتقنية، عنصرا هاما في تكوين "السراب" لا يمكن للرواية الاستغناء عنه، وذلك نظراً لتعدد الشخصيات وتنوعها، وكذا لتنوع الأماكن إضافة إلى تعدد محاور الحدث التي تتطلب هي الأخرى تنوعا في الأوصاف.

وفي النهاية أقول أن النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة فيها الكثير من الهَنَاتْ، فمجال البحث ما زال خصبا وقابلا للإثراء والتوسيع والدراسة.

وعزائي أني حاولت جاهدة أن أميط اللثام ولو على بقعة صغيرة من حجم دراسات الراوية العربية عموما، والروية عند **نجيب محفوظ** خصوصا.

وما توفيقي إلا بالله.

ملحق رقم (01):

أ – التعريف بالروائي:

ولد الروائي المصري "نجيب محفوظ" في 11 ديسمبر 1911م، وتوفي في 30 أغسطس 2006م، كتب "**نجيب محفوظ**" منذ بداية الأربعينات، واستمر حتى 2004م، تدور أحداث جميع رواياته في مصر.

من أشهر أعماله : الثلاثية وأولاد حارتنا التي منعت في مصر منذ صدورها، وحتى وقت قريب.

سمي "**نجيب محفوظ**" باسم مركب تقديراً من والده عبد العزيز إبراهيم للطبيب أبو عوف نجيب باشا محفوظ الذي أشرف على ولادته التي كانت متعسرة.

ب – مسيرته الأدبية:

بدأ **نجيب محفوظ** الكتابة في منتصف الثلاثينات، وكان ينشر قصصه القصيرة في مجلة الرسائل، في 1939" نشر روايته الأولى "عبث الأقدار" التي تقدم مفهومه عن الواقعية التاريخية، ثم نشر "كفاح طيبة " و "رادوبيس" منهيا ثلاثية تاريخية في زمن الفراعنة" وبدءً من 1945م بدأ "**نجيب محفوظ**" خطه الروائي الواقعي الذي حافظ عليه في معظم مسيرته الأدبية، برواية "القاهرة الجديدة" ثم "خان الخليلي وزقاق المدق"، جرب "**نجيب محفوظ**" الواقعية النفسية في رواية "السراب"، ثم عاد إلى الواقعية الاجتماعية، فيما بعد اتجه إلى الرمزية في رواياته الشحاذ، أولاد حارتنا التي سببت ردود فعل قوية وكانت سببا في التحريض على محاولة اغتياله، وتعتبر مؤلفات "**نجيب محفوظ**" بمثابة مرآة للحياة الاجتماعية والسياسية في مصر، كما أنها تعكس رؤية المثقفين على اختلاف ميولهم إلى السلطة وإلى النزاع العربي الإسرائيلي.

أهم أعمال "نجيب محفوظ":

- مصر القديمة – كتاب مترجم– 1932م.
- همس الجنون – مجموعة قصصية– 1938م.
- عبث الأقدار – رواية– 1939م.
- رادوبيس –رواية– 1943م.
- كفاح طيبة –رواية– 1944م.
- القاهرة الجديدة –رواية– 1945م.
- خان الخليلي–رواية– 1946.
- زقاق المدق– رواية– 1947م.
- السراب– رواية– 1948م.
- بداية ونهاية –رواية– 1949.
- بين القصرين –رواية– 1956.
- قصر الشوق –رواية– 1957.
- السكرية –راوية– 1957.
- أولاد حارتنا– رواية– 1967.
- اللص والكلاب –رواية– 1961م.
- السمان والخريف –رواية–162م.
- دنيا الله –مجموعة قصصية– 1962.
- الطريق –رواية –164م.
- بيت سيء السمعة –مجموعة قصصية– 1965.
- الشحاذ – رواية– 1965.
- ثرثرة فوق النيل –رواية– 1966م.

ملحق رقم (02)

ملخص الراوية:

يسرد البطل "كامل" رؤية ذكرياته منذ الطفولة، أي أن الراوية تقدم شخصية البطل الراوي، مما يعني أن الذكريات والأحداث المسرودة تأتينا من منظور البطل نفسه، يرجع "كامل رؤبة" بذاكرته إلى طفولته الأولى حيث وجد نفسه في بيت جده لأمه هو أمه مطلقة، وكان يتلقى الكثير من العناية والرعاية من أمه، حيث نشأ خجولا ومعزولاً عن الآخرين بشكل لافت للنظر، وقد حدث أن رأى صورة أمه وكانت صورة زفافها مع أبيه فهجم عليها ومزقها، فتروي له امه قصة زواجها المعذب والفاشل بوالده فيعرف أن أباه سكير، عربيد واسمه "رؤبة لاظ" وأن له أخاً وأختاً يعيشان في قصر جده لأبيه مع أبيهما وقد حاول الأب أبو رؤبة قتل أبيه من اجل المال، وافقت المحاولة فطرد من القصر إلى أن عاد إليه بعد وفاة أبيه الطبيعية، مرت تلك الفترة وأم "كامل" تعيش في بيت أبيها.

ثم تعود إلى زوجها مرة أخرى فتكون ثمرة هذه المحاولة البطل 'كامل" لتفشل هذه المحاولة من جديد، فيأخذ الزوج الطفلين الكبيرين ليعيشا معه في حين تأخذ الأم الابن الأصغر "كامل".

كبُرَ "كامل" ودخل المدرسة غير أنه اخفق فيها لخجله وانطوائيته فتابع دراسته بشكل خاص حتى نال الثانوية، وحين دخل الجامعة أخفق بها أيضا، فعمل موظفا في أحد الدوائر الرسمية وكان في أثناء ذلك يراقب فتاة جميلة تعمل معلمة، شعر نحوها بعاطفة الحب اسمها "**رباب**" فتلاحظ الأم أن ابنها قد تغير، إلاّ أن "كامل" لم يجرؤ على مصارحة أمّه نظرا لعجزه المادي على الزواج فيفكر في أن يطلب المساعدة من أبيه، لكن أباه خيب ظنه بالرفض، فيحاول قتله للحصول على الميراث لكن الفكرة لم تنفذ وبعد وفاة أبيه الطبيعية حصل "كامل" على ميراثه ثم تزوج بحضور أمه وأخته "راضية" وزوجها وأخيه "مدحت" وزوجته.

وكان منذ الليلة الأولى يعجز معها ويعود إلى البيت سكراناً فعرض نفسه على طبيب نفساني فأكّد له الطبيب أنه بكامل قواه العضوية، والسبب ليس إلا نفسي، فبدأ "كامل" يحس بالفراغ" في الوقت الذي كانت زوجته تواظب على مهنتها المعتادة، بدأ "كامل" يشك في سلوك زوجته التي زاد خروجها لوحدها، وفي تلك الأثناء يتعرف على إحدى المومسات ويدخل معها في علاقة جنسية لفترة طويلة، ويحدث أن تذهب زوجته إلى بيت أهلها، وتموت هناك، فيعلم أن سبب وفاتها يعود إلى خطا في عملية إجهاض، والمؤكد أن الحمل يعود إلى صلة زوجه بالطبيب النفسي، فيرجع إلى أمه غاضباً مؤنباً ومهدداً أنه لن يعيش معها تحت سقف واحد وكان ينام هو أمه في سرير واحد ولم يبت ليلتها في البيت ليعود في صباح اليوم التالي، فإذا به يصادف صديقاً يعزيه في أمه، بعد أن نشرت الصحف معيها، وهكذا تموت "ربا" وأمه في يومين متتاليين، ويجد "كامل" نفسه" وحيداً، لا ملجا له سوى المرأة التي عرفها في العباسية، وهكذا تستمر علاقته بها.

قائمة المصادر والمراجع

أ – المصادر:

1. **نجيب محفوظ:** رواية السراب، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2006م.

ب – المعاجم والقواميس:

2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1999م، ط1.

ج – المراجع:

1. أحمد العدواني: بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكيل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض: المملكة العربية السعودية، 2011م، ط1.
2. أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الراوية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، 2004م، ط1.
3. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2015م، ط2 منقحة.
4. أوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009م.
5. إيفلين فريد جورج يارد: **نجيب محفوظ** والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1988م، ط1.
6. بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1999م، ط1.
7. تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، 2005م، ط1.
8. جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003م، ط1.

9. حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، 1990م، ط1.

10. حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الراوية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المرغب، 2000م.

11. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1991م، ط1.

12. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، 1997م، ط1.

13. سمر روحي الفيصل: الراوية العربي، البناء والرؤية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003م.

14. سيزا أحمد قاسم، بناء الراوية، دراسة مقارنة لثلاثية **نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

15. شربيط أحمد شربيط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998م.

16. عادل ضرغام: في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف، الجزائر، 2010م، ط1.

17. عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند عادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، توني، سوسة، 1987م، ط1.

18. عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006م.

19. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، 1995م، ط1.

20. عبد الملك مرتاض: نظرية الراوية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرف، الكويت، 1998.

21. غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م، ط1.

22. محمد بشير بويجرة : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج1، 2002/2001.

23. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2010م، ط1.

24. محمد صابر عبيد: سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية)، دار الحوار للطباعة، إربد، الأردن، 2012.

25. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند **نجيب محفوظ**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007م، ط1.

26. مها حسن القصراوي: الزمن في الراوية العربية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004م، ط1.

27. ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م.

28. ميشال بيتور: بحوث في الراوية الجديدة، ترجمة/ فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1982م، ط2 .

29. يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقدي الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت: لبنان، 1983م، ط1.

30. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح القدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2008م، ط1.

د – الدورات العلمية:

31. مجلة السرديات، دورة عليمة محكمة: تصدر عن مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد02، 2008م.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	–
مقدمة	أ – ج
مدخل	05
الفصل الأول: عناصر السرد الروائي (مفاهيم عامة)	
أولا – مفهوم الزمن	10
1 – تعريف الزمن.....	10
2 – علاقة الزمن بالحدث.....	14
3 – أهمية الزمن.....	15
ثانيا – مفهوم المكان.....	18
1 – تعريف المكان.....	18
2 – التمييز بين الفضاء والمكان.....	21
3 – أهمية المكان.....	26
4 – أنواع الفضاء.....	31
أ– الفضاء الجغرافي.....	32
ب– الفضاء الدلالي.....	33
ج – الفضاء النصي.....	34
د – الفضاء كمنضور أو رؤية.....	36
ثالثا – مفهوم الشخصية.....	37
1 – تعريف الشخصية.....	37
2 – أهمية الشخصية.....	39
رابعا – مفهوم الحدث.....	41
1 – تعريف الحدث.....	41
2 – عناصر الحدث.....	42

أ – المعنى.....	42
ب – الحبكة.....	43
3 – طرق بناء الحدث.....	43
أ– الطريقة التقليدية.....	43
ب – طريقة الترجمة الذاتية.....	43
ج – الطريقة الحديثة.....	44
د – طريقة الارتجاع النفسي (الخطف خلفاً)	44
4 – طرق صوغ الحدث.....	44
أ – طريقة الترجمة الذاتية.....	44
ب – طريقة السرد المباشر.....	45
ج – الطريقة الثالثة.....	46
الفصل الثاني : عناصر البنية السردية في رواية "السراب"	
أولا – طبيعة الزمن.....	47
1 – الزمن الطبيعي.....	48
2 – الزمن النفسي.....	49
3 – مورفولوجية الزمن.....	52
* – المفارقات الزمنية.....	52
أ – الاسترجاع.....	53
ب – الاستباق.....	57
* الاستغراق الزمني.....	61
* – تسريع السرد.....	61
أ – الخلاصة.....	61
ب – الحذف.....	63
* – ابطاء السرد.....	66
أ – المشهد.....	66
ب – الوقفة.....	67

ثانيا – توظيف المكان في الرواية.....	69
1 – المكان وأهمية الوصف.....	69
2 – وصف الأمكنة.....	71
3 – الأماكن وأهميتها في البناء الروائي.....	74
أ – أماكن الانتقال الاختيارية.....	75
ب – أماكن الانتقال الخصوصية.....	78
ج – أماكن الانتقال العمومية.....	84
ثالثا – طرق تقديم الشخصية.....	85
رابعا – تصنيف الشخصيات.....	89
أ – شخصيات رئيسية.....	89
ب – شخصيات ثانوية.....	97
ج – شخصيات هامشية.....	100
خامسا – الأحداث والمشاهد في الرواية.....	103
خاتمة.....	108
ملاحق.....	111
قائمة المصادر والمراجع.....	115
فهرس المحتويات.....	I-II-III
ملخص المذكرة.....	–

ملخص المذكرة

لعل نجيب محفوظ من أكبر الأدباء والذين تسربوا إلى بيوتنا وعقولنا وذلك لكثرة مؤلفاته ونوعيتها. بل لأنه استطاع أن يعزف على الأوتار الحساسة التي تمس شرائح واسعة من الناس، وفي كل المجتمعات، كون أدبه يعبر عن آمال وأحلام الطبقات الكادحة، وما أكثرها في المجتمعات العربية خاصة وعلى سطح المعمورة عامة.

الكلمات المفتاحية:

نجيب محفوظ، رواية السراب، البنية السردية.

Résume

Peut-être que Nadjib Mahfoud des plus grands écrivains, qui ont abandonné nos maisons et nos esprits au grand nombre de ses œuvres et de qualité. Mais parce qu'il était en mesure de jouer les tendons sensibles touchant de larges segments de la population, et dans toutes les sociétés, le fait que sa littérature reflète les espoirs et les rêves des classes laborieuses, et surtout dans les sociétés arabes et sur la surface du monde en général.

Mots clé :

Nadjib Mahfoud, Roman SAARAB, structure narrative .