الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 1535098610

رقم التسجيل ط2: 1535081076

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان

دلالة الزمان والمكان في رواية "ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ

إعداد الطالبتين:

- كلثوم دواودة
- سعاد دوسن

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- د/ بلقاسم جياب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
- د/ محمد سعدون	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- د/ الطاهر لحواو	أستاذ محاضر "ب"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ 2019/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

اللهم لك الحمد والشكر على هذه النعمة المزداة حمدا كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك.

"فضل العالم على العابد كفضل القمر على سائر الكواكب" ﷺ يقول النبي

الشكر والتقدير لكل المعلمين والأساتذة من قريب أو من بعيد، لما قدموه من توجيهات وإرشادات طيلة قيامنا بالبحث، وعلى رأسهم الأستاذ الفاضل

سعدون محمد

الذي لم يكن مجرد أستاذ لنا، بل كان الموجه والمرشد، ولم يبخل علينا طيلة فترة البحث، بتوجيهاته القيمة ونصائحه وإرشاداته المنهجية، والتي سمحت لنا بالسير على المنهج السليم، أطال الله عمره ومدّ علمه ووسعّ فكره.

وحسبنا في هذا المقام معلمينا الأوائل ورفقاء دربنا الذين سعدوا بهذا البحث، والوالدين الكريمين حفظهما الله و رزقهما الخير والنعيم الأبدي، والإخوة والأخوات الأعزاء، كما لا ننسى في هذا المقام زملاءنا من الطلبة والطالبات خريجي دفعة 2020،

إلى كل أساتذتنا بجامعة المسيلة، وإلى كل طلبة جامعة المسيلة

إلى كل الأصدقاء والأقرباء والأحبة من قريب أو من بعيد

وإلى كل طاقم مكتبة البيان

سعاد

كلثوم

المقدمة

الرّواية في الأساس فن زماني مكاني، لذلك فإنّ الحديث عن أحد هذين العنصرين يصبح بالضرورة حديثا عن الآخر، ومنه جاء مصطلح الزمكانية، فالزّمن لابد أن يأتي مناسبا متناغما مع طبيعة المكان، فالزّمان والمكان هما مكونا الفضاء الّذي تشكل فيه الوجود الإنساني، ولكل بيئة مكانية خصائصها الطبيعية والمناخية والجيولوجية، كما لها ذاتيتها التاريخية، ذلك أنّ الرّواية تحتاج نقطة انطلاق في الزّمن، ونقطة ادماج في المكان يسند للأولى تنظيم حركة الأحداث في الزّمن والثانية تنظيم حركة الأحداث في الزّمن وللثانية تنظيم حركة الشّخصيات في المكان.

ويرجع اهتمامي بهذا الموضوع في البداية إلى مجرد فضول علمي، ثمّ عندما قرأت رواية ثرثرة فوق النيل اتضح لي أنّها رواية زمكانية بامتياز، ولأنني أميل كثيرا إلى السّرد عموما وإلى الرّواية خصوصا، فقد كانت هذه الرّواية مجالا خصبا بالنسبة لي لكي أستثمر من خلالها مقولة الزمكانية، وقد كانت لهذه الدوافع الذاتية أسباب موضوعية أخرى ساندتها وعززتها، وهي رغبتي في تقديم دراسة تطبيقية تتمركز حول مفهومي الزّمن والمكان وهو ما يسمح بإبراز أشكال تمظهراتها، ورصد أهم علاقاتها.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ اختياري للرّوائي نجيب محفوظ كان مبنيا على أساس محاولة تسليط الضوء على واحدة من أبرز كتاباته.

ولأنّ دراستي تحمل جانبا نظريا وآخر تطبيقيا، فقد كانت الإشكاليات التّي سنحاول الإجابة عنها: ماهي دلالة كلّ من الزّمان والمكان؟ وما مدى تجسيدها في رواية ثرثرة فوق النيل؟ وإلى أيّ مدى ساهم كلّ من الزّمن والمكان كبنية سردية في تكوين معمارية العمل الرّوائي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدت المنهج الوصفي، كما كان إلزاما مني انتهاج بعض الآليات في المنهج البنيوي لدراسة الدلالة الزمانية والمكانية في رواية ثرثرة فوق النيل.

ولأن البحث يحتاج إلى خطة تحدد اتجاه ومعالم الدراسة فقد جاء البحث موزعا في مقدمة وفصلين وخاتمة، وأتبعتها بقائمة المصادر والمراجع، وأمّا المقدمة فقد اشتملت على التمهيد الكامل للبحث بما فيه إشكالات تتعلق بالبحث والموضوع والمنهج.

فالفصل الأوّل الموسوم بماهية الزّمان والمكان قسمته إلى مبحثين، تناولنا في المبحث الأوّل أهم التعاريف والمفاهيم النظرية المتعلقة بكل من الزّمن والمكان، ويندرج تحته دلالة الزّمن وأصنافه وتقسيماته وكذلك محاوره وأهميته.

أمّا المبحث الثاني وهو ماهية المكان وتندرج ضمنه دلالة المكان وأنواعه وأصنافه وكذلك أبعاده وأهميته وعلاقة الزّمان بالمكان.

وفي الفصل الثاني فقد خصصته لدراسة دلالة الزّمان والمكان في رواية ثرثرة فوق النيل وينقسم إلى مبحثين الأول تناولت فيه مدلول الزّمان في رواية ثرثرة فوق النيل فتطرقت إلى محور الزّمن السّردي من استرجاع واستباق وحذف وخلاصة ووقفة ومشهد، أمّا المبحث الثاني فتناولت فيه مدلول المكان في رواية ثرثرة فوق النيل وما فيها من تنوع من الأمكنة من حيث الانفتاح والانغلاق.

ولتحقيق الهدف المرجو اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع في بحثي هذا وهي كالآتي: رواية ثرثرة فوق النيل، وبنية الشكل الرّوائي لحسن بحراوي، وتحليل النّص السّردي لحميد لحميداني، وكتاب في نظرية الرّواية لعبد الملك مرتاض، وكتاب الزّمن في الرّواية العربيّة لمها حسين القصراوي وغيرها من المراجع الأخرى.

وأخيرا أقول أنّ عملي هذا يضل مجرد محاولة بحثية بسيطة، كما أنني لا أدعي أن يكن هذا البحث قد غطى كلّ ما يتعلق بالزّمن والمكان، ولكنني أتمنى أن يكون قد أسهم ولو بقدر بسيط في فتح الباب أمام دراسات أخرى مستقبلية تكون أكثر عمقا وإلماما بهذا الموضوع.

وأتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان، وأصدق كلمات التقدير والعرفان للدكتور محمد سعدون على كلّ النصائح والتوجيهات التّي قدمها لي وعلى مساعدته لي لإتمام هذا العمل.

كما لا يسعني إلّا أن أنوه بأعضاء اللجنة الموقرة الّذين سهروا على قراءة هذا البحث، وفي الأخير أرجو أن أكون قد وفقت في عملي.

المدخل

ماهية الرّواية ودلالة الزّمان والمكان

- تمهيد

1- تعريف الرواية

2- نشأة الرّواية العربيّة وتطورها

3- عناصر الرّواية

تمهيد:

لقد استعمل الأديب العربي فنونا كثيرة للبوح بما يدور في وجدانه فتراه تارة استعمل الشعر وتارة أخرى استعمل النثر وأبدع في كليهما إلى أن وصل إلى فن الرواية حيث هذه الأخيرة يصعب تحديد مفهوم لها لان طبيعة هذا العمل الفني يرتبط بالموطن الذي نشأت فيه، فنشأة هذا الفن كانت في الغرب لذلك يصعب تحديد مفهوم له وتضاربت النظريات وتختلف حول إعطاء تعريف عام لمفهوم الرّواية، لأنّ أدب الرّواية مازال في طور التشكيل والتكوين المتواصل، ويرى بعض النّقاد أنّ الرّواية هي جنس أدبي نثري يقوم على الحكي القصصي المرتكز على الخيال، ولإزالة بعض الغموض نقدم بعض التعاريف الغربية والعربية.

1- تعريف الرواية:

أ- لغة:

روى: الأروية الضم والكسر، الأنثى من الوعول ثلاث (أراوي) على أفاعيل فإذا كثرت فهم (الأروى) على افعل، وأروى أيضا اسم امرأة "والرويان" ضد العطشان والمرأة (ريا)، و(ريان) اسم جبل ببلاد بني عامر، والروية التفكير في الأمر، جرت في كلامهم غير مهموزة، و(روى) من الحاء بالكسر (روى) (بوزن) و(ريا) بكسر الراء وفتحها و(ارتوى)، و(تروى) كله بمعنى[1]، و"روى" الحديث والشعر (يروى) بالكسر (رواية) فهو راو في الشعر والماء والحديث من قوم، (رواة) الشعر ترويه و(أرواه) أيضا حمل على (روايته) باستظهارها، ورجل (راوية) للشعر والماء للمبالغة.

ب- اصطلاحا:

بالقدر الّذي تبدو فيه الرّواية معروفة، فإنّ تعريفها ليس بالأمر الهين نظرا لحداثتها ولتطورها المستمر وهنا تكمن الصعوبة وإلى ذلك أشار عبد الملك مرتاض قائلا: «والحق

---

(1) محمد بن بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1990، ص155.

أنّنا بدون خجل ولا تردد بنا إلى الرد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة والسؤال الّذي يعنيه مرتاض ما هي الرّواية؟».[(1)]

فتحديد مصطلح رواية يعتبر في الواقع على غاية من الصعوبة، حيث تتخذ الرّواية نفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، ولأول مرة على هذه الصعوبة من أنّ القواميس والموسوعات الأدبيّة نفسها تلجأ عند تحديدها لمفهوم "رواية" إلى استعراض مفهومات متعددة كلّ منها يعود إلى فترة تاريخية معينة (ذلك أنّه في كلّ عصر تأخذ الرّواية صورة مميزة وتكتسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرّواية في عصر سابق، وهكذا ففي العصور القديمة كانت الملحمة في الرّواية وفي القرون الوسطى كانت القصّة الطويلة الخرافية ذات الطابع الفروسي هي الرّواية وفي بداية القرن التاسع عشر كانت القصّة الطويلة الرومانسية في الرّواية وع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت القصّة الطويلة الواقعية هي الرّواية). [(2)]

2- نشأة الرّواية العربيّة وتطورها:

هناك ارتباط مباشر بين نشأة الرّواية العربيّة وما كانت عليه الأوضاع السياسية والثقافية والاجتماعية بعد العباسي وبداية الحكم العثماني، وما جاء بعد ذلك في القرون الثلاثة التّي ساد فيها الحكم التركي والسياسات التّي هدفت إلى طمس اللّغة العربيّة من هدم للمدارس وإغلاق بعضها، الأمر الّذي أثر على اللّغة العربيّة ومهد إلى ظهور الأجناس الأدبيّة النثرية كالرواية.

إنّ نشأة الرّواية في الأدب العربي ترتبط ارتباطا مباشرا بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية في العالم العرب خاصّة مصر، وبعد العصر العباسي وبداية الحكومة العثمانية وبعده في القرون الثلاثة التّي سيطر عليها الحكم التركي على مصر،

---

(1) مفقودة صالح، أبحاث في الرّواية العربيّة، منشورات مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ص08.

(2) حميد الحميداني، الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص37.

أغلقت المدارس بل فسدت ومن هنا أصبح الأدب في حالة من السقم تقارب الموت، فكانت تمثله نماذج نثرية وشعرية، ليس وراءه أي صدق إحساس أو فنية تعبير، وقد كان أغلب النتاج الأدبي لتلك الفترة يدور حول المدائح النبوية والأمور الإخوانية والمراثي الباردة والمواعظ المباشرة. [1]

وكانت بداية الرّواية العربيّة بين أقلام النّقاد والباحثين الّذين اختلفوا في تحديد البدايات الأولى لنشأتها وانبعاثها، حيث يرى معظم الباحثين أمثال "إدريس سهيل"، "محمد غنمي هلال"، "محمد يوسف نجم" أنّ نشأة الرّواية العربيّة كانت نتيجة تأثرها بالآداب الغربية مع بدايات القرن التاسع عشر، وتجلى ذلك في صورة روايات منقولة عن الآداب الأوربية في البداية ثمّ تطور هذا إلى محاكاة بعض قوالبها وأشكالها الفنية، وبهذا تدرجت الرّواية العربيّة حتّى استوت على عودها، ومنهم من يرى أنّ الرّواية العربيّة نقية النشأة فهي وثيقة الصلة بالتراث العربي وهذا ما تأكده السيرة الشعبية القديمة والتّي عرفت السّرد منذ العهود القديمة[2]، وأصحاب هذا الاتجاه يتقاطعون مع الاتجاه الثاني في أنّ الرّواية العربيّة وثيقة الصلة بالتراث العربي الّذي نشأ منه، لكن الملاحظ على أصحاب هذا الاتجاه أنّهم ذهبوا إلى أبعد من هذا ودفع حماس أحد الباحثين أمثال محمود علي محكي إلى القول عن القصص المحكي عن طريق الرّواية الشفوية ويذهب إلى القول أيضا أنّ أوّل إنتاج قصصي أوربي تمثل في كتابين للأمير "خوان مانويل" سنة 1282– 1382، ولقد أخذ قصصا من التراث السّردي الفارسي من قصص كليلة ودمنة بالإضافة إلى مصادر عربية وشرقية أخرى. [3]

(1) عبد المحسن طه بدر، تطور الرّواية العربيّة الحديثة، ط3، دار المعارف، 1976، ص19.

(2) أحمد سيد محمد، الرّواية الإنسانية تأثيرها عند العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، (د.ط)، ص23– 24.

(3) نفسه، ص25.

إنّ الرّواية مرت بثلاث مراحل أساسية هي:

- مرحلة التهيؤ:

وتضم هذه المرحلة محاولة علي مبارك وناسف البازجي ومجموعة جورجي زيدان التاريخية ومجموعة مصطفى لطفي المنفلوطي في النظرات والعبرات، كذلك يمكن أنّ رواية المساكين للرافعي.[1]

- مرحلة النشأة:

وتبدأ بقصة زينب سنة 1911 لحسين هيكل ومحمد تيمور الّذي نشر أوّل مجموعة قصصية سنة 1920، ثمّ طه حسين والمجموعة القصصية الأيام، شجرة البؤس، الوعد الحق والمعذبون، والعقاد في (سارة) وتوفيق الحكيم في مجموعته القصصية التّي تبدأ بعودة الروح، الرباط المقدس، يوميات نائب في الأرياف، وعصفور زمن الشرق، ومجموعة قصصية أخرى يمكن أن تضم روايات المازني ومحمد فريد الحديد. [2]

- مرحلة النضج:

ونعني بهذا التطور الأخير الجيل الّذي بدأ يمارس نشاطه القصصي في أعقاب الحرب العالمية الثانية يعني سنة 1944 ويضم علي أحمد بكثير، يوسف السباعي، نجيب محفوظ، محمد عبد الحليم، يوسف إدريس، وبدأت الرّواية في هذا الجيل اتجاهات الناضجة مكنت لفن الرّواية في الأدب العربي الحديث وأتاحت لها أن تبلغ مكانتها اللائقة.[3]

أما فيصل دراج فيؤكد في كتابه "نظرية الرّواية والرّواية العربيّة" أنّ الرّواية العربيّة نشأت في شرط تاريخي مختلف يفتقر إلى العلوم الحديثة وتكاملها ولذلك كان على هذه الرّواية في زمن البدايات كما في الأزمنة اللاحقة أن تذهب في مسار خاص بها وفي

---

[1] محمد زغلول سلام، دراسات في القصّة العربيّة الحديثة (أصولها- اتجاهاتها- أعلامها) منشاة المعارف بالإسكندرية ط1، (د.ت)،ص82.

[2] نفسه، ص82.

[3] نفسه، ص91.

فضاء اجتماعي تنقصه العلوم الحديثة وتكاملها أن تنشئ ذاتها وبشيء من التعلم والصمت بنظرية خاصّة.(1)

الرّواية العربيّة هي ثمرة من ثمرات اتصال المثقفين العرب بحضارة الغرب وهي أكثر الفنون الأدبيّة طرحا ونقاشا لقضية الغرب في عمق الثقافة العربيّة القديمة، وقد اتخذ حضور العرب في الرّواية العربيّة وفتحت نوافذ أطلت منها الغرب وأبوابا دخلت منها إلى صلب الحضارة العربيّة، ولعلّ استمرارية الرّواية في التعامل مع إشكالية اللقاء الحضاري في تنوع التجارب أثبت الفكرة القائلة «الرّواية تستحق أن تكون هي الجنس الأدبي الأقدر على التعبير عن علائق الإنسان الحديث المعقدة سواء على صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والكون واستيعاب التحولات المتسارعة».(2)

ومن هنا يمكن القول مع الأستاذ محمد اليابوري «إنّ قيمة الغرب تكاد تكون مستهلكة في الرّواية العربية، إلّا أنّ كلّ نص روائي يتناول ذلك الغرب تحت ضغط أسئلة خاصّة يطرحها الواقع خارج دائرة الأجوبة الجاهزة التّي يقدمها تراث الماضي».(3)

ومن ناحية أخرى فنية، فالرّواية العربيّة باعتبارها شكلا أدبيا غربيا لا تزال تصارع الغربي بالتجريب إثباتا لهويتها الخاصّة شكلا ومضمونا واستقلالا عن أصلها الغربي لتنال شرف الانتساب للأصل العربي.

3- عناصر الرّواية:

فن السّرد يقوم بمعالجة المشاكل المحددة في الحياة أو جانب من شخصية أو الشّخصيات التّي تصور الحياة الإنسانية وله مقومات منها: الحدث، الشّخصية، لغة الحوار والسرد، الزمن، المكان.

---

(1) دراج فيصل، نظرية الرّواية (الرّواية العربيّة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص06.

(2) محمد برادة، الرّواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة الفصول، العدد04، سنة 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص16.

(3) أحمد اليابوري، دينامية النّص الرّوائي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993، ص51.

1- الحدث:

يرتبط الحدث بالشّخصية في الأعمال القصصية ارتباط العلة بالمعلول، وعلى هذا فإنّ الرّواية= فعل (حدث) + فاعل (شخصية)، فالحدث إذن شيء ملامي إلّا أنّ تشكيلة الشّخصية بحسب حركتها نحو مسار محدد يهدف إلى الكتاب ومعنى ذلك أنّ الحدث هو "الفعل القصصي" أو هو الحادثة التّي تشكلها حركة الشّخصيات لتقدم في النهاية تجربة إنسانية ذات دلالات معينة. (1)

2- الشّخصية:

الشّخصية هي الكائن الإنساني الّذي يتحرك في سياق الأحداث، وقد تكون الشّخصية من الحيوان فيستخدم عندئذٍ كرمز يشف عمّا وراءه من شخصية إنسانية تهدف من ورائها العبرة والموعظة كما في "كليلة ودمنة" والقصص التعليمية الأخرى، وقد تكون الشّخصية في القصّة رئيسية وقد تكون ثانوية.(2)

أ- شخصية نامية:

تنمو بنمو الأحداث وتقدم على مراحل أثناء تطور الرّواية وهي في حالة صراع مستمر مع الآخرين أو في صراع نفسي مع الذات. (3)

ب- شخصية مسطحة:

هي لا تكاد طبيعتها تتغير من بداية القصّة إلى النهاية وإنّما تثبت على صفحة واحدة تكاد تفارقها. (4)

---

(1) طه وادي، دراسة في نقد الرواية، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص28.

(2) عزيزة مريدن، القصّة والرواية، دار الفكر، بيروت، (د.ط)،1980، ص27.

(3) نفسه، ص27.

(4) طه وادي، دراسة في نقد الرواية، ص27.

3- لغة الحوار والسّرد:

الحديث عن الحوار والسّرد في الرّواية حديث عن الوعاء اللّغوي الّذي يحتوي كلّ عناصر القصّة، باعتبارها نوعا من فنون القول، غير أنّ كتابة القصّة باللغة أصعب من كتابة القصيدة والمسرحية اللتين تستخدمان أيضا نسقا أسلوبيا واحدا. [1]

أ- السّرد:

السّرد قول أو خطاب صادر من السّارد، يستحضر عالما خياليا مكونا من أشخاص يتحركون في إطار زماني محدد، وما دام السّرد قولا فهو لغة ومن ثمة فإنّه يخضع لما تخضع له اللّغة من قوانين وأهداف، والهدف الّذي تسعى إليه اللّغة هو "التواصل والتوصيل".[2]

ب- الحوار:

الحوار جزء من البنية العضوية للرّواية له ضرورته وأهميته، فهو يدل على الشّخصية ويحرك الحدث ويساعد على حيوية أبعاد الشّخصية أو التطورات بالموقف إلى تجلية النفس الغامضة أو الوصول بالفكرة المراد التعبير عنها، والحوار الجيد يكشف عن معاناة شاقة مع الموقف والكلمة ودلالات اللفظ. [3]

4- الزّمن:

يمثل الزّمن عنصرا من العناصر الأساسية التّي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا إذا أضفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبيّة التصاقا بالزّمن. [4]

---

[1] الكردي عبد الرحيم، السّرد في الرّواية المعاصرة، مكتبة آداب، القاهرة، 2006، ص145.

[2] نفسه، ص39.

[3] عبد الرحمن الشرقاوي، ثريا العيسلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص297.

[4] سيزا قاسم، بناء الرّواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)،2004، ص37.

5- المكان:

في الحقيقة هو البيئة التّي يعيش فيها النّاس، ولا شك أنّ الإنسان (ابن البيئة) وهي التّي تعطيه الملامح الجسدية والنفسية، فنحن جميعا بشر لكن المكان الّذي تولد فيه هو الّذي يحدد سمائنا الخاصّة المتميزة، لذلك يجب أن يهتم الكاتب القصصي بتحديد المكان اهتماما كبيرا، فقصة الحب مثلا تختلف اختلافا واضحا إذا وقعت في قرية أو مدينة أو بادية، كذلك ينبغي أن يعنى الكاتب بتصوير مفردات المكان الّذي تتحرك فيه الشّخصيات.(1)

من الطبيعي أن تتكون الرّواية من عناصر تقوم على بنائها، فإذا كان المكان بلا أدنى شك يحتل منزلة مهمة بل يتموضع في الصدارة إلى جانب الزّمان والشّخصية والأحداث، إذ لا وجود لرواية من دون مكان وزمان إذ يعتبران هم الركيزة الأساسية في الرّواية ولا يمكن الاستغناء عنهما، لأنّ ظاهرة الزّمان شغلت الإنسان منذ القدم وبحكم أنّ الإنسان ينجذب نحو أمكنة مختلفة ويتعلق بها لأسباب مختلفة إذن فالمكان الهاجس لا يبقى حيزا منزويا في أطراف الذاكرة ولكنه يحتل مركزها ليتحدث بصوت واضح بين الذات المبدعة والمكان الخارجي، ويعد المكان من أهم المحاور الرّوائية الفنية الّذي تجري فيها الحوادث وتتحرك من خلال الشخصيات، وقد يتحول في بعض الأعمال المميزة إلى فضاء يحتوي كلّ العناصر الرّوائية ويرتبط بباقي العناصر السّردية، ويقول مفتاح (إنّ الزّمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الّذي ينجز فيه ولذلك فإنّه لا مناص عنه). (2)

وظاهرة الزّمن شغلت عقل الإنسان قديما وحديثا، فهو يمثل أهم الأسس الفنية التّي ينهض عليها العمل الرّوائي، فالزّمن يمثل الخط الّذي تسير عليه الأحداث في الرّواية ولذلك يعتبر الزّمن العنصر والعمود الفقري الّذي يشد أجزاء الرّواية ويعد مكونا أساسيا

---

(1) طه وادي، دراسة في نقد الرواية، ص36.

(2) محمد مفتاح، دينامية النّص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص69.

في بنية النّص الرّوائي، والفنون السّردية أكثر الفنون التصاقا بالزّمن، ورواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ تتضمن أمكنة وأزمنة كثيرة تبدو من خلالها أبعاد فكرية وفنية وهذا ما يعالجه هذا البحث المتواضع.

الفصل الأول

دلالة الزّمان والمكان

أوّلا- ماهية الزمن

1- مفهوم الزمان

2- أنواع الزّمن

3- أبعاد الزّمن

4- تقسيمات الزّمن

5- محاور الزّمن السّردي

6- أهمية الزّمن

ثانيا- ماهية المكان

1- مفهوم المكان

2- أنواع المكان

3- أبعاد المكان

4- أهمية المكان

5- علاقة الزّمن بالمكان

أوّلا- ماهية الزمن:

تطرح الأجناس الأدبيّة اليوم ومعها النّقد الحديث مفاهيم جديدة التصقت بالخطاب الأدبي مع البحوث اللّغوية واللسانية، ولقد ركزت هذه الدراسات على أدبيّة النّص لتصل إلى البنى الفنية التّي تجعل منه نصا أدبيا، ولعلّ من أهم هذه العناصر التّي تعتبر من مرتكزات العمل الفني هو الزّمن والذي يعد عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه في بناء الحدث القصصي(1)، وحظي الزّمن باهتمام الفلاسفة والمفكرين لأنّه يتضمن جملة من الثنائيات المتناقضة المتعلقة بالكون والحياة كالوجود والعدم، الثبات والحركة، الحضور والغياب، والزوال والديمومة، الإيمان والكفر، الحياة والموت، والزّمن هو الوجه الآخر للكون ويوجد الإنسان في الكون بدأت الحياة البشرية مسيرة جريانها وشرع الزّمن بحركته الذاتية يمارس فعله في الوجود على كلّ المخلوقات لأنّه كالموت حق على كلّ حي وهو يعمل في كلّ الوجود وهو ينخر كالسوسة في باطن كلّ كائن محدود.(2)

1- مفهوم الزمان:

- الزّمن لغة:

في لسان العرب لابن منظور: "الزّمن لقليل من الوقت أو كثيره، الزّمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد ويكون الزّمن شهرين إلى ستة أشهر، زمن الشيء طال عليه الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أثبته وأزمنة الشيء طال عليه الزّمان وأزمن بالمكان وأقام به زمانا، إنّ دلالات الإقامة والبقاء والمكث من أبسط دلالات الزّمن"(3)، ومن نظر في المعنى اللّغوي للزّمن نجده مرتبطا بالحدث، "إنّ الزّمن في الحقل الدلالي الّذي تحتفظ به اللّغة العربيّة إلى اليوم هو الزّمن مندمجا بالحدث بمعنى أنّه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وحوادثه، وجاء في معجم مقاييس اللّغة أنّ الزّمن: (زمن،

(1) بن سالم عبد القادر، مكنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، ص56 (بتصرف).

(2) زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص82.

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد 3، ط1، 1968، ص102.

الزاي، والميم، والنون) أصل واحد على وقت من الوقت ومن ذلك الزّمن، وهو الحين وقليله وكثيره، يقال زمانٌ وزمن، والجمع أزمان وأزمنة".[1]

- الزّمن اصطلاحا:

الزّمن هو مظهر من مظاهر السّرد وعنصر مهم في بناء الخطاب الروائي، فهو ينظم العلاقات الرابطة بين الأحداث والشّخصيات المماثلة في شريط السّرد، حيث يعمل على بلورتها ومزجها من أجل تحقيق الخطاب الّذي يمنحه شكله وصورته النهائية.[2]

الزّمن يكتسي معاني متشبعة ومختلفة، فالزّمن يأخذ أبعادا شتى ومعاني عدة، ويصر "أ. أمندلاو" وفي كتابه "الزّمن والرّواية" بتدعيم رأيه بمقولتين: الأولى للقديس "أوغسطيس" الّذي قال: إذا لم يسألني أحد عن الزّمن فإنني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه، والثانية لــ "وليام شكسبير" الّذي قال: نحن نلعب دور المهرج مع الزّمن وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا.[3]

والزّمن في الاصطلاح السّردي هو الّذي ينظم العلاقات الزمانية مثل: السرعة، التتابع، البعد... بين المواقف والوقائع المحكية، وعملية الحكي الخاصّة بهما وبين الزّمن والخطاب المسرود والعملية المسرودة.[4]

يذب ابن رشد إلى أنّ الزّمن والحركة متلازمان ويؤكد عدم الفصل بينهما فيقول: (إنّ تلازم الحركة والزّمان صحيح، وإنّ الزّمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة).[5]

---

[1] أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، بيروت، 1979، ص22.

[2] مصداق جميلة، التصوف في الرّواية العربيّة (الولي الطاهر يرفع يده بالدعاء)، رسالة ماجستير، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب، 2006/2005.

[3] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص16.

[4] زمولي عواطف مولى فاطمة، البنية الزمانية والمكانية (رواية رحلة بالدنمارك)، رسالة ليسانس، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2011/2010، ص24.

[5] أحمد حمد النعيمي، المرجع السابق، ص17.

ويرى ميشال بوتور أحد روّاد الرّواية الجديدة في فرنسا، نظرة جديدة لتقسيمات الزّمن الرّوائي، تتمثّل في (زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب).[1]

وأمّا جان ريكادو في كتابه "قضايا الرّواية الحديثة" فيقسم الزّمن الرّوائي إلى قسمين: (زمن السّرد الرّوائي وزمن القصّة المتخيلة، ويضعهما على محورين متوازيين، ثمّ يقوم بدراسة العلاقات الزّمنية بين المحورين مركزا تحليله على تقنيات تسريع السّرد وبطئه مقارنة مع زمن القصّة).[2]

إنّ الزّمن هو وسواس الإنسان والأدب الحديثين، وقد توصل إلى هذه المكانة الرئيسية الفريدة في اتجاه الإنسان في العالم الحديث قبل ظهور التحليل النفساني بمدة طويلة.

وأمّا في الفلسفة الحديثة يكتسي كتاب "جدلية الزّمن" لغاستون باشلار أهمية استثنائية، فهو الكتاب الّذي أراد أن يؤسس فيه لما سماه "علم النفس الزّمان" حيث يرى أنّ الفلسفة النفسية لم تعد سوى فلسفة زمنية.[3]

إنّ جيرار جنيت يتبنى تعريفات "تودوروف" ونظرته عن العلاقات التّي تربط زمن القصّة بزمن الخطاب، ولكن جنيت يستخدم مصطلح زمن القصّة وزمن الحكي (ويربط هذين الزمنين علاقات ثلاث تتمثل في الترتيب الزمني، علاقة المدة وحالاتها، صلة التواتر).[4]

وإذا انتقلنا إلى الفلسفة الحديثة في رؤيتها للزّمن نجد "بيرجسون" يشبه بكرة جليد تتدحرج من أعلى قمة الجبل الثلجي، فما إن تصل إلى الأسفل حتّى تلتقط في طريقها

---

(1) قصراوي مها حسن، الزّمن في الرّواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص22.
(2) نفسه، ص49.
(3) أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص17.
(4) القصراوي مها حسن، الزّمن في الرّواية العربيّة، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص51.

كميات من الثلج تجعلها تكبر ممّا كانت عليه في البداية[1]، والزّمن حسبه يكبر ويتسع بتفاعله مع الإنسان والحياة وتحولاتها المتغيرة.

ويؤكد بيرجوسن (بحركة الزّمن وسيلانه الدائم)[2]، فالزّمن مستمر الحركة وذلك مع تغيّر الإنسان.

فالزّمن في الأدب هو (الزّمن الإنساني... إنّه وعينا للزّمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة أو كما يدخل الزّمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن معناه، إذن لا يحصل إلّا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات، وتعريف الزّمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي، أو كما يقال غالبا نفسي، وتعني هذه الألفاظ أنّنا نفكر بالزّمن الّذي نخبره بصورة حضورية مباشرة).[3]

لذلك يجب التمييز بين الزّمن في الطبيعة والزّمن في الخبرة، بسبب الهوة بين المفهوم الذاتي للزّمن والمفهوم العام والعلمي، ويتبدى الاهتمام بمقولة الزّمن في كلّ الفنون، حيث تعكس أشكال التعبير الفني رؤية الفنان والأديب اتجاه الزّمن.

2- أنواع الزّمن:

يشير عبد الملك مرتاض إلى أنّه "يستحيل أن يفلت كائن ما أو فعل ما وتفكير ما أو حركة من تسلط الزّمنية"[4]، وهكذا ارتبط هذا المصطلح بالتفكير الأسطوري والطبيعي والنفسي وبالتالي صنفت الأزمنة تبعا لمرجعياتها.

---

(1) محمد شاهين، آفاق الرّواية (البنية والمؤثرات)، مطابع الشرطة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص54.

(2) مها حسين القصراوي، المرجع السابق، ص19.

(3) نفسه، ص33.

(4) مرتاض عبد الملك، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص103.

أ- الزّمن الطبيعي (الموضوعي):

يتميز الزّمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام بالاتجاه الآتي، والزّمن الطبيعي لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة وإنّما هو زمن عام موضوعي، ويتجلى هذا النوع من الزّمن في تعاقب الفصول والليل والنهار وبدأ الحياة من الميلاد حتّى الموت، هذه المظاهر كلها تبرز في وجود الارض أي يتحرك الزّمان ويتعاقب مجددا الطبيعة الأرضية نتيجة الحركة[1]، فالزّمن الطبيعي هو "خطي متواصل يسير كعقارب الساعة، فهو إمّا الماضي البعيد أو القريب المحدد أو غير محدد".[2]

"إنّ مفهوم الزّمن في الفيزياء الّذي يرمز له بالحرف (ز) في المعادلات الرياضية هو كذلك زمننا العام والشائع (الوقت) الّذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصّة للزّمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم وغيرها، وخاصية هذا المفهوم في كونه مستقلا عن خبراتنا الشّخصية للزّمن، وفي كونه يتحلى بصفة (الصدق) يتعدى الذات، وفي اعتباره – وهذا هو الأهم- مطابقا بتركيب موضوعي وجود في الطبيعة وليس نابعا من خلفية ذاتية للخبرة الانسانية[3]، ولا شك أنّ الزّمن بهذا قد حول الفصول الطبيعية نفسها بفصل الجماعة إلى مواسم وأعياد ومناسبات ومقاطع وظيفية لازمة للأحداث الاقتصادية والاجتماعية، بمعنى أنّ الزّمن الطبيعي قد يطغى على مختلف الأزمنة الأخرى فارضا نفسه حتّى على الزّمن النفسي.[4]

---

[1] القصراوي مها حسن، الزّمن في الرّواية العربيّة، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص22.

[2] قاضي عبد المنعم زكريا، البنية السّردية في الرّواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، ص103.

[3] القصراوي مها حسن، الزّمن في الرّواية العربيّة، ص23.

[4] نفسه، ص23.

ب- الزّمن النفسي:

يمتلك الإنسان زمنه النفسي المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية، فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون حتّى أنّنا لا يمكن أن نقول أنّ لكل زمن زمان خاص يتوقف على حركته وخبرته الذاتية.(1)

ومن مظاهر الزّمن النفساني الخلود، فهو من بعض أنواع الزّمن الدقيقة وما تراه الأديان غير ما تراه الإنسانية، ومن ذلك (يونغ وفرويد) يعتقد أنّ المدى الأقصى لجنة الطفولة الضائعة فالحنين إلى هذه الجنة يتجاوز الطفولة ليصبح حنينا إلى عالم ما قبل الولادة، عالم الجنين ثمّ إلى لحظة ما قبل الجنين أي لحظة البداية.(2)

وأهم ما يميز الزّمن النفسي عن غيره من الأزمنة هو قدرته على امتلاك الحاضر والماضي والمستقبل في لحظة واحدة، وهي ميزة إنسانية قبل كلّ شيء، وانتصار الزّمن النفسي عن غيره من الأزمنة التّي قد لا تتمكن من العودة إلى الوراء عكسه تماما.

وبالتالي يمكن في لحظة آنية أن يمتلك الإنسان عدة أزمنة متفرقة وعدة أنواع، والزّمن النفسي يسير وتدور عجلته وفق الإيقاع الداخلي للذات الإنسانية، حيث نستحضر الماضي عبر الذاكرة في لحظة الحضور، أمّا عن المستقبل فيتجلى عبر الحلم والتوقع في لحظة الحاضر، وتكون حركة الزّمن وإيقاعه مرهونة بإيقاع المشاعر والأحاسيس، حيث يتباطأ الزّمن في لحظة ضجر ويتسارع في لحظة فرح، وللذاكرة الفضل الأعظم في امتلاك الإنسان للماضي، فهي تلعب دورا في إدراك الزّمن "وإذا لم تكن لنا ذاكرة لا تخفي الوحي ولا تخفي معه تدفق الزّمن".(3)

---

(1) قاضي عبد المنعم زكريا، البنية السّردية في الرّواية، ص12.

(2) عبد الصمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص12.

(3) قاضي عبد المنعم زكريا، البنية السّردية في الرواية، ص103.

3- أبعاد الزّمن:

يسير الزّمن بحركته اللامرئية بين ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، المستقبل، فتنتج الزّمن الوجودي الإنساني وتشكل حياته، فالإنسان زمن يتشكل من ثلاثة أبعاد: اللحظة الآنية الحاضرة التّي يعيشها ويمارس فعله فيها، وقد سبقتها لحظة ماضية تراكمت على الماضي الممتد عبر سنوات العمر السابقة لتشكل وجود الإنسان وتؤثر في أفكاره ومشاعره فيتعامل مع اللحظة الآنية وفق معطيات الماضي الممتد، حيث تدفع الذاكرة باستمرار الماضي باتجاه الحاضر لاستشراف المستقبل الآني[1]، وفي مقابل الزّمن الواقعي هناك الزّمن السّردي "وهو الزّمن الّذي يساعد السّارد على فهم الشّخصيات ودوافعها ومنطلقاتها، كما يمكنه عن طريق استخدامها أن يعبر عن هذه الشّخصيات وواقعها بل وأن يلاعب متلقيه لعبة الإظهار والإخفاء"[2]، وذلك ليحافظ دائما على تواتره أثناء حيزه مع خط الأحداث ويضل مشدودا ومستثارا ومتسائلا حتّى يصل إلى نهايته.

وإذا كنا قد أثبتنا وجود زمنين مختلفين على الأقل، بتداخلات في السّرد فإنّ جيرار جنيت قد بنى رؤيته للزّمن السّردي على أساس المقارنة بين زمن القصّة (الأحداث كما وقعت فعلا) وزمن الحكاية (الأحداث كما تظهر في السّرد).[3]

(1) وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية (نقد السّرديات انموذجا)، دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، (د.ط)، 2009، ص30.

(2) هيثم حاج علي، الزّمن النوعي وإشكالات النوع السّردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص30.

(3) نفسه، ص30.

4- تقسيمات الزّمن:

أ- الزّمن الخارجي:

ونعني به:

- زمن الكاتب:

بحيث لا يمكن لأحد أن ينكر التأثير المباشر لعصر الأديب وحياته في تشكيل رؤيته ومساره الإبداعي، فهناك تنوع في مستويات التأثير والتأثر، فالإنسان بطبعه اجتماعي يتأثر ويؤثر في عصره يقول ميخائيل باختين: (عندما يندمج الأديب في عصره بكل حرية ويتفاعل على فكره مع معطيات عصره).[1]

- زمن القارئ:

فالقارئ بدوره يعيش تحت تأثير عصره، كما أنّ القارئ يتفاعل مع سنه، فالقارئ القديم ليس كالقارئ الحالي، بالإضافة إلى ذلك من الضروري أن يكون جمهور القراء غير متجانس والاختلاف هنا: (أوّلا الاختلاف لمتطلبات الجمالية وثانيا بسبب التنوع الّذي يعود أصله إلى الاختلاف النفسي، وطبيعة النشاط العلمي، ونمط الحياة ومستويات التلقي والإدراك)[2]، فكل قارئ نفسية وطبيعة ونمط في الحياة والكيفية في الفهم والإدراك والإحساس بالمعطيات.

ب- الزّمن الداخلي:

- زمن القصّة:

(هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنّه زمن أحداث القصّة في علاقتها بالشّخصيات وفواعل الزّمن الصرفي).[3]

---

(1) إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، الجزائر، ط1، 2000، ص162.

(2) نفسه، ص163- 164.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي النّص والسياق، دار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص49.

- زمن الخطاب:

(وهو الزّمن الّذي تعطي فيه القصّة زمنيتها الخاصّة من خلال الخطاب الّذي تبرزه العلاقة بين الرّاوي والمروي له).

- زمن النّص:

وهو الزّمن الّذي يتجسد من خلاله الكتابة التّي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصّة أو الخطاب، والتّي من خلالها يتجسد زمن الكتابة وزمن القراءة.[1]

5- محاور الزّمن السّردي:

لقد ميز جيرار جنيت بيم زمن القصّة وزمن الخطاب وبحث في ضروب التطابق والاختلاف بينهما من خلال مقولتين (النظام والديمومة)، ويعرف والاس مارتن للتصور الّذي قدمه جيرار جنيت للزّمن فيقول: النظام Order: يستطيع السّارد للشّخصية وصف الأحداث الماضية أو أحداث المستقبل وبالتالي يعتمد على نظام (الاستباق والاسترجاع) بينما ينصب الزّمن في الخطاب على الدوام فتكون في المشهد الفترة الزّمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة، وقد يجعل الوصف المفصل زمن القراءة أطول من زمن الحادثة، أمّا في الخلاصة فيكون زمن القراءة أقصر من الزّمن التاريخي مثلا: سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشّخصية دون تفصيل الأفعال والأقوال وذلك في أسطر أو فقرات قليلة.[2]

لذلك اقترح جيرار جنيت ثلاثة محاور لدراسة كيفية استعمال الزّمن في العمل السّردي وهي:

---

(1) إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص162.

(2) كاصد سليمان، علم النّص (دراسة بنيوية في الأساليب السّردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2003، ص183.

أ- محور الترتيب:

تنهض دراسة الترتيب الزمني للنّص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النّص القصصي، وترتيب تتابع هذه الأحداث في حكاية.[1]

وهناك (تباين بين زمنية الحكاية المسرودة وزمنية الخطاب، فزمن الخطاب زمن طولي (...) على حين زمن الحكاية متعدد الأبعاد).[2]

وتقع المفارقة الزّمنية عندما تعاكس زمن السّرد ترتيب أحداث القصّة سواء بتقديم حدث عن آخر أو استرجاع حدث أو استباق حدث قبل حدوثه.[3]

والمفارقة الزّمنية حسب جنيت تتقسم إلى عنصرين هما (الاسترجاع والاستباق).

- الاسترجاعك

(هو أن يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل)[4]، ويعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزّمنية السّردية حضورا في النّص الرّوائي.

فالاسترجاع (عبارة عن أسلوب من أساليب استخدام الزّمن في الرّواية إخبار بعدي يعود فيه الرّاوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه وبه ينقطع السّرد مؤقتا أو ليسترجع شيئا من الماضي، ثمّ يعود إلى الأحداث الحاضرة، فهي تقنية يعتمد فيها الرّاوي على الذاكرة، ذاكرة السّارد أو ذاكرة الشّخصيات)[5]، والاسترجاع يقع عندما يعرض الرّاوي أحداثا سابقة أي أنّها وقعت في الماضي.

---

(1) سمير المزروقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص79.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة، الكويت، (د.ط)، (د.ت)، ص88.

(3) محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص88.

(4) تزفيطان تودوروف، الشرعية، تر: شكري المخبوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص84.

(5) محمد رضا برعيد وسوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيل الرّوائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص207.

ويعتبر الاسترجاع تقنية زمنية، يستطيع السّارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد.

والاسترجاع عملية سردية تعمل على (إيراد حدث سابق للنقطة الزّمنية التّي بلغها السّرد، وتسمى بالعملية الاستدراكية)[1]، ومن خلاله نستطيع استذكار حدث سابق مرت به الذاكرة، ويمكن تحديد ثلاثة أنواع للاسترجاع وهي:

- الاسترجاعات الخارجية.
- الاسترجاعات الداخلية.
- الاسترجاعات المزجية.[2]

- الاسترجاع الخارجي:

(وهو الّذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية)[3] ويتمثل في الوقائع الماضية التّي وقعت قبل بدء الحاضر السّردي، حيث يستحضرها الرّاوي أثناء السّرد.

فالاسترجاع الخارجي وسيلة تساعد الكاتب لملأ الفراغات الزّمنية من أجل استيعاب مسار الأحداث أو إعادة بعض الأحداث السابقة وتفسيرها[4]، والاسترجاع هو ذلك الّذي تظل سعته كلها خارج سعة الحجاية الأولى، ويمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث تعود على ما قبل بداية الحكي.

- الاسترجاع الداخلي:

وهو إخلال للاسترجاع الخارجي، فالاسترجاع الداخلي (وهو الّذي يختص باستعادة إحداثا ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السّردي، وتقع في محيطه، ونتيجة لتزامن

---

(1) عمر عاشور، البنية السّردية عند الطيب صالح، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2010، ص18.

(2) نفسه، ص18- 19.

(3) نفسه، ص19.

(4) سيزا أحمد قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 2004، ص40.

الأحداث يلجأ الرّاوي إلى التغطية المتساوية حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها).[1]

والاسترجاع الداخلي يستعيد أحداثا وقعت ضمن الحكاية، وهو الّذي يلتزم خط الزّمن السّرد الأوّلي وينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوى إلى:

أ- استرجاع داخلي متباين حكائيا: وهو الّذي يسير على خط زمن الحكي لكنّه يحمل مضمونا سرديا مخالفا لمضمون السّرد الأولي.

ب- استرجاع داخلي متجانس حكائيا: (وهو الّذي يسير تماما على خط زمن السّرد الأوّلي)[2]، والاسترجاع الداخلي يسرد احداثا سابقة ويمكن توقع حدوثها، حيث يعود المؤلف إلى الأحداث والوقائع لسد ثغرة سردية فيها.

ويميز جيرار جنيت بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية: (أو لها استرجاعات تكميلية أو إحالات تضم المقاطع الاستعادية التّي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية)[3]، وثانيهما (استرجاعات تكرارية لأنّ الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها)، وهذا النوع من الاسترجاع في نظر جيرار جنيت هو أنّ حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، واستعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها.[4]

---

(1) مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص199.

(2) عمر عاشور، البنية السّردية عند الطيب صالح، ص18.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث المنهج)، تر: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص62.

(4) نفسه، ص61.

- **الاسترجاع المزجي:**

فالاسترجاع المزجي بين الاسترجاع الخارجي والداخلي (الاسترجاع تكون نقطة مداه قبلية وسعته بعدية وذلك بالنسبة للسرد الأوّلي، فهو يجمع بين الاسترجاع الداخلي والخارجي).[1]

إذن الاسترجاع المزجي ينطلق من نقطة زمنية تقتع خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى ثمّ تمتد إلى حركة السّرد حتّى تنظم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه.[2]

فالاسترجاع مهما تنوعت أنواعه وأشكاله، تبقى الصلات بينهم في داخل الزّمن السّردي فهو تقنية زمنية ذات وظائف بنيوية متعددة تخدم السّرد وتسهم في نمو أحداثه وتطورها، والاسترجاع المزجي يكون فيه المدى سابقا والاتساع لاحقا.[3]

الاستباق:

يتجلى مفهوم الاستباق في عرض بعض الأحداث قبل زمانها الحقيقي من زمن الحكاية، وفي هذا الأسلوب يتابع السّارد تسلسل الأحداث ثمّ يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السّرد بعد، أي القفز على فترة من زمن القصّة وتجاوز النقطة التّي وصل إليها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، وهذا النوع من السّرد يقدم معلومات لا تتصف باليقينية ما لم يتم الحدث بالفعل؟ فليس هناك ما يؤكد حصوله ولذلك كان أسلوب السّرد الاستشرافي شكلا من أشكال الانتظار،[4] وينقسم الاستباق بدوره إلى قسمين: خارجي وداخلي.

(1) عمر عاشور، البنية السّردية عند الطيب صالح، ص19.

(2) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث المنهج)، ص70.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن، السرد، التبشير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997، ص77.

(4) عياشي منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانتماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص79- 80.

- **الاستباق الخارجي:**

فالاستباق الخارجي يقدم لنا تلخيص ما سيقع في المستقبل (اغي خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى ومن ثمّ تكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنّها لا تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية[1]، فهو يحاول أن يضعنا على عتبة النهاية، ويقدم لنا ملخصات ما سيحدث في المستقبل من أحداث، أو هو مجموعة من الحوادث الرّوائية التّي يحكيها السّارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل.

الاستباق الداخلي:

إنّ الاستباق الداخلي أكثر توظيفا في النّصوص الرّوائية فهو يعترض (مشكل التداخل والمزاوجة والتكرار الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التّي يتولاها المقطع الاستباقي).[2]

فهو يقع داخل المدى الزمني ويتعرض لخطر التداخل والتكرار.

محور المدة:

ويسمى بالمدة أو الديمومة وهي التفاوت النسبي الّذي يمكن قياسه بين زمن القصّة وزمن السّرد.[3]

ويعتبر محور يقوم بدراسة مختلف تقنيات الحركة السّردية، ويرى جيرار جنيت (أنّ المقارنة بين مدة حكاية ما ومدة القصّة التّي ترويها الحكاية عملية أكثر صعوبة).[4]

ويتجلى تحليل مدة النّص القصصي في ضبط العلاقة التّي تربط بين زمن الحكاية وطول النّص القصصي، وهي (المدة الكمية الزّمنية التّي يفترض أن يحتلها حدث من الأحداث).[5]

---

(1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث المنهج)، ص77.

(2) نفسه، ص79.

(3) حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، دار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص76.

(4) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث المنهج)، ص101.

(5) سعيد يقطين، السّرديات والتحليل السّردي (الشكل والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2012، ص69.

وأنّ جيرار جنيت يقترح أن تدرس المدة من خلال أربعة تقنيات المجمل، الوقفة، الحذف، المشهد من خلال تسريع الحكي وتبطئة الحكي.

الحذف:

وتسمى أيضا بالثغرة أو القطع (إنّ الحذف وسيلة تعمل على إسقاط الفترة الزّمنية الميتة، ويقفز الرّاوي بالأحداث إلى الأمام، إلى جانب أنّ الرّاوي يقوم بحذف زمن لم يقع فيه حدث يؤثر على سير وتطور الأحداث في النّص الرّوائي).[1]

بمعنى أنّ الرّاوي يقوم بحذف فترات زمنية، والقفز إلى الأمام بالأحداث لصعوبة السرد، فالحذف هو (فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصّة أي أن يقفز الرّوائي على مرحلة أو مراحل زمنية، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بالعبارات).[2]

ويعد الحذف تقنية في تسريع وتيرة السّرد الرّوائي والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية، وكأن يصف في مشهد أي طفل أو فتاة في صغرها، ثمّ يعرضها في المشهد الثاني كبرت، وهذا يعني أنّها قد مرت شهور على كبرها، ولم يتوقف السّارد لوصفها بل حذف كلّ ذلك، إذن فالحذف تقنية زمنية إلى جانب التخليص له دور حاسم في تسريع حركة السّرد، فهي تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، وفي بعض الأوقات يضطر الرّاوي إلى تجاوز بعض الحلقات الزّمنية والاستغناء عنها، لأنّها غير ضرورية في السّرد الرّوائي، وإذا ذكرها قد تؤدي إلى حدوث خلل سردي في النّص.[3]

- **الحذف المعلن:**

وهو الّذي يحدد الفترة المحذوفة من زمن القصّة بشكل صريح (هو إعلان الفترة الزّمنية وتحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف زمنيا

---

(1) مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص233.

(2) إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص108.

(3) محمد رضا برعيد وسوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيل الرّوائي، ص220- 221.

من السياق السّردي، وتعد الرّواية ذات البناء التتابعي للزّمن هي أكثر الأشكال الزّمنية التّي يمكن للقارئ أن يتتبع فيها الحذف المعلن)[1]، وهو ينص على النّص صراحة، فالرّاوي يسعى إلى المحافظة على التسلسل الزمني.

- **الحذف غير المعلن:**

(وفي الحذف غير المعلن، يصعب تحديد المدى الزمني بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التّي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة).[2]

- **الحذف الضمني:**

يفهم من السياق الّذي لا يحدد المدة الزّمنية للفترة المحذوفة، فيترك للقارئ مهمة تخمينها وتقديرها (يوجد الحذف الضمني في جميع النّصوص السّردية ولا يكاد يوجد سرد دون حذف ضمني، لأنّ الرّاوي لا يستطيع أن يلتزم بالتسلسل الزمني الكرونولوجي وبالتالي لابد أن يلجأ إلى الحذف الضمني)[3]، ومن هذا فإنّه لا يوجد نص روائي يخلو من حذف ضمني، ويمكن للقارئ أن يستدل عليها.

الخلاصة (مجمل):

وهي (سرد أحداث ووقائع جرت في مدة زمنية (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنّه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها)[4]، ويحدث تسريع إيقاع السّرد حين يلجأ السّارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلّا قليلا، و(تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث فلا يفترض أنّها جرت في سنوات الو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات (...) دو التعرض للتفاصيل).[5]

---

(1) مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص233.

(2) محمد رضا برعيد وسوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيل الرّوائي، ص234.

(3) نفسه، ص236.

(4) محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص93.

(5) حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص76.

والخلاصة تقنية زمنية (تكون وحدة من زمن القصّة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا مرحلة طويلة من الحياة المعروضة).[1]

والخلاصة إحدى حالات عدم التوافق بين زمن الحكاية وزمن السّرد، حيث يتم تلخيص عدد من السنوات في بضع جمل أو صفحات فتسبق حركة الزّمن حركة السّرد، فالخلاصة هي (سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السّردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيها، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات).[2]

ويسرد الكاتب أحداث حدثت في مدة زمنية طويلة في صفات قليلة لأنّه لا يستند إلى التفاصيل، ويمكن تحديد وظائف الخلاصة فيما يلي:

- (المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما.
- تقديم عام لشخصية جديدة.
- عرض الشّخصيات الثانوية التّي لا يستطيع النّص معالجتها معالجة تفصيلية.
- تقديم الاسترجاع).[3]

إنّ التلخيص يساعد السّارد على تسريع زمن الحكاية ليتناسب إيقاعه مع زمن السّرد ومن هذا يشارك التلخيص في تسريع القصّة.

تقنيات إبطاء السّرد:

- الوقفة:

وتسمى أيضا بالاستراحة، وهي تقع عندما يوقف الكاتب تطور الزّمن أي (تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، ونصادف هذه الوقفات الزّمنية أثناء

---

(1) حسين بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشّخصية)، ص145.

(2) مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص224.

(3) نفسه، ص225.

الوصف أو الخواطر، ويسميها جيرار جنيت الوقفات الوصفية)[1]، وتؤدي الوقفة إلى إبطاء السّرد وتعطيل وتيرته، وهي ما يقع من توقفات وتعليق للسرد بسبب لجوء السّارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السّرد لفترة من الزّمن.[2]

وتتجلى (الوقفة الوصفية بمساحة الاستراحة التّي يتوقف فيها السّرد فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل والتصوير (...) تتعلق بالمقاطع التّي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار، ويستمر خطاب السّارد وحده، إنّ الوقفة إذن اختلال زمني غير سردي).[3]

أمّا الاستراحة (فتكون في مسار السّرد الرّوائي توقفات معينة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزّمنية ويعطل حركتها)[4]، فالوصف ركيزة مهمة وتقنية أساسية في بناء النّص الروائي، ونجد الوقفات الزّمنية عند سرد خواطر الشّخصيات التّي تزخر بها الرّواية إلى جانب النّصوص التّي يتوقف فيها الزّمن منها الأمثال الشعبية).[5]

- المشهد:

المشهد هو (المقطع الحواري الّذي يأتي غالبا في ثنايا السّرد، يشكل بناء عاما للنّص السّردي)[6]، ومن هنا فالمشهد في الرّواية هو المقطع الّذي يهيمن فيه الحوار وهذا ما يقصده جنيت بالمحتوى الدراسي، لأنّ المواقف الحوارية تكون أقرب إلى التمثيل المسرحي الدرامي، ونصادف مثل هذه المشاهد في النّصوص الرّوائية[7]، والمشهد حظي بعناية خاصّة وموقع متميز في الحركة الزّمنية للنّص الرّوائي، ويرى تودوروف أنّ

[1] محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص96.

[2] إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص69.

[3] محمد صابر عبيد وسوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيلية الروائي، ص14

[4] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص107.

[5] إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص107.

[6] محمد صابر عبيد وسوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيلية الروائي، ص221.

[7] إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص110.

المشهد (هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهد).[1]

ويعمل المشهد على تركيب سياسته الزّمنية على تطابق بين زمني السّرد وزمن القصّة، والمشهد (المقطع الحواري حيث يتوقف السّرد ويسند السّارد الكلام للشّخصيات فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السّارد أو وساطته ويسمى بالسرد المشهدي)[2]، والمشهد في السّرد أقرب المقاطع الرّوائية إلى التطابق.

ويحتل المشهد موقفا متميزا ضمن الحركة الزّمنية للرّواية وبين المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضعيف السّرد، وهو من حيث الاستغراق الزمني، وبين التعارض في حركة بين مشهد مفصل ومحكي مجمل في الحكاية الرّوائية، يحيل دوما على تعارض في المضمون بين الدراسي وغير الدراسي، لأنّ أزمنة النّص الرّوائي القوية تزامن أكثر لحظات الحكي حدة، في حين أنّ الأزمنة الضعيفة تلخص في خطواتها العريضة وتميز بين مشاهد درامية، ومشاهد نمطية أو تمثيلية، يندثر فيها النّص الرّوائي).[3]

- محور التواتر:

ويسمى بالتواتر السّردي أو ببساطة التكرار، وهو علاقات التواتر بين الخبر والحكاية لأنّ الخبر ليس مؤهلا للحدوث فقط، بل قادر على التكرار من جديد، ويذهل جيرار جنيت أنّ تواتر النّص يتعلق بمقولة الزّمن ويتحدد بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه ووقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية[4]، أو علاقات التكرار بين القصّة والحكاية لم يدرسوره إلّا قليلا حتّى الآن فهو

---

[1] مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ص239.

[2] محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص95.

[3] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص317.

[4] عمر عاشور، البنية السّردية عند الطيب صالح، ص26.

مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السّردية ومشهور لدى النحاة، على مستوى اللّغة الشائعة، ليس حدث من الأحداث قادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى أو أن يتكرر، ويقوم نسق من العلاقات بين القصّة والحكاية.

ويمكن رده إلى أربعة أنماط وهي:

- أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وأنّ هذا الشكل من الحكاية الّذي يتوافق فيه تفرد المنطوق السّردي مع تفرد الحدث المسرود، هو الأكثر شيوعا بما لا يقاس، ويسميه جيرار جنيت الحكاية التفردية.[1]
- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، ومن جهة النظر التّي تهمنا هنا أي علاقات التواتر بين الحكاية والقصّة، يظل هذا النمط الترجيعي تفرديا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه حسب تماثل والتوافق مع تكرارات القصّة.
- أن يرى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، وهذا الشكل يبدو افتراضيا تماما، ووليد ناقصا للذهن التأليفي، فإنّ بعض النّصوص الحديثة ترتكز على قدرة الحكاية على التكرار وهذا النمط من الحكاية حيث لا تتوافق اجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث، أطلق عليه طبعا اسم الحكاية التكرارية.
- أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية أو أن يحكي فيه مرة واحدة ما حدث مرات عدة، هذا النمط من الحكاية، الّذي يتولى فيه بث سردي وحيد عدة حدوثات مجتمعه للحدث الواحد نسميه حكاية ترددية.[2]

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميديت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص78.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث المنهج)، ص130- 131.

6- أهمية الزّمن:

تتمثل أهمية الزّمن السّردي فيما يلي:

1- فضلا عن دور الزّمن في نظام الخطاب فإنّ معرفته مفيدة في مجال المغامرة لمتابعة أطوار ومآل الشّخصيات من البداية إلى النهاية، وهو مآل تختلف أهمية اتصاله بالزّمن باختلاف القصص والرؤى المتصلة بها، فهو مآل خارج عن إرادة الإنسان وبالتالي عن الفعل والزّمن في القصص الخاضعة لسلطان الغيبيات المحكومة بالثبات عموما وهو مسار ذو تدرج خلال الزّمن تقطفه الشّخصية المتفاعلة عموما مع محيطها، فقد اهتمت القصّة أكثر من أي شكل أدبي آخر بتطور الشّخصيات عبر الزّمن.[1]

2- الزّمن هو مادة الحياة الأساسية، وهو قادر على أن يسمح بالفعل وهو صانع الحياة سواء حضر أو لم يحضر، وليس أدل على ذلك من صلته الجوهرية الوثيقة بأحداث الوقائع ووقائع الوجود، فله القدرة فيها على التأثر والتأثير، ولما كانت هذه الأهمية للزّمن سعى الدارس إلى فهم دوره ومقاومة وتتبع دلالته لاستيعاب تكوين السّرد وبنائه.[2]

3- إنّ حركة كلّ من زمنية الحكاية وزمنية الخطاب يقود إلى حركة الفعل الرّوائي ونسج فضائه الخاص المحمل بالدلالات فتكسر زمن الخطاب في الرّواية الحديثة وتوزع على أزمنة متداخلة ومتشابكة، ويدل الاعتماد على التسلسل الزمني المباشر للمادة الرّوائية.[3]

4- للزّمن في بناء القصّة دورا يشبه ذلك الّذي يلعبه اللّون في اللوحة الزيتية، فهو يعطي للحدث صيغة خاصّة تشير للحنين الّذي وقع فيه وتضفي على الجو العام له ضلالا، توحي بأبعاد تسمح بها حدود التأويل.[4]

---

(1) قاضي عبد المنعم زكريا، البنية السّردية في الرواية، ص272.

(2) مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية، ص60.

(3) طول احمد، البنية السّردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص01.

(4) نفسه، ص34.

ثانيا- ماهية المكان:

إنّ أوّل من اهتم بدراسة المكان هم الفرنسيون ذلك في عهد الستينات والسبعينات، وأبرز هؤلاء (بولي، وجليير دوران، رولان برونوف)، وكان أبرز من أسهم بفعالية في لفت الانتباه لمصطلح المكان في "بنية نسج العمل الإبداعي هم الباحثون "يوري لوتمان Youri Lotimank روبيربيتش Rpetch وهيرمان مبير H- Meyer[1] ومن أبرز المؤلفين في دراسات المكان الرّوائي، هنري متران، وذلك إصداره كتاب خطاب الرّواية Discour du roman 1980 كما عد كتاب "غاستون باشلار" من اهم الكتب التّي ألفت في الموضوع".[2]

ومع اختلاف الدارسين في تحديد مفهوم المصطلح اختلفت تسمياته، فالبعض أطلق عليه اسمه "الحيز المكاني" والبعض الآخر "المكان" وآخرون "الفضاء" وراح كلّ باحث يدافع على تسميته ويبرز دلالته الأدبيّة، مع أن مصطلح الفضاء "أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرّواية غالبا ما تكون متعددة وترد متفاوتة فإنّ فضاء الرّواية يلفها جميعا، فهو العالم الواسع الّذي يشمل مجموعة الأحداث الرّوائية، فالمقهى أو المنزل أو الساحة، كلّ منها يعتبر مكانا محددا ولكن إذا كانت الرّواية تشمل هذه الأماكن كلها فإنّ جميعها يشكل فضاء الرّواية.[3]

حيث يعتبر مفهوم المكان من أكثر المفاهيم إشكالية، باعتبار أنّ العديد من الفلاسفة والعلماء حاولوا التأصيل لطبيعة مفهومه وماهيته فكان الإجماع على مفهوم واحد راجع إلى طبيعة المكان لحد ذاته لما يحمله من دلالة وتعقيد من جهة، ومن جهة أخرى اختلفت مفاهيمه لتعدد وجهات النظر، ويندرج من كلّ هذا مجموعة تعاريف للمكان وهي كالآتي:

---

(1) ينظر: شريط أحمد شريط، بنية الفضاء في رواية إذن يوم جديد، مجلة "الثقافة"، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، العدد 115، 1995، ص141- 144.

(2) ينظر: نفسه، ص154.

(3) حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص63.

1- مفهوم المكان:

أ- لغة:

المكان من الناحية اللّغوية يعني (الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك، ويتنوع من حيث المساحة والحجم والشكل)[1]، وجاء في المعجم الفلسفي للمكان (الموضع، وجمعه أمكنة والمحل المحدد الّذي يشغله الجسم، تقول مكان فسيح ومكان ضيق وهو مرادف للامتداد)[2]، ويرى ابن منظور في لسان العرب أنّ المكان الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن، جمع الجمع والعرب تقول: كن مكانك واقعد مقعدك، فقد دل على أنّه مصدر من كان أو موضع له وإنّما جمع أمكنة).[3]

ويضيف أحمد رضا: (المكان الموضع الحاوي للشيء جمع أمكنة ومكن وجمع الجمع أماكن).[4]

والمعاني اللّغوية كلها دلت على الموضع، وقد وردت لفظة مكان في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**﴾.[5]

ب- اصطلاحا:

يربط غريماس "Ghrimas" مفهوم المكان عنده بالخطابة السّردية، إذ لا يعتبر في نظره المكان مجرد فضاء فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية، غنما يتعلق بما يمليه عليه الخطاطة السّردية، وبذلك يتوزع المكان كسلسلة من المحطات التّي لا وظيفة إلّا بتفاعلها مع رحلة البطل، ومن خلال تلك المحطات التّي لا وظيفة لها إلّا بتفاعلها مع رحلة البطل،

(1) أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص29.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج2، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص412.

(3) أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، ص29.

(4) نفسه، ص29.

(5) القرآن الكريم، رواية حفص، سورة مريم، الآية 16.

ومن خلال تلك المحطات تطرح مجموعة من الإشارات الشكلية التّي تساهم في تفكيك القصّة إلى مقاطع ومن ثمّ تؤدي إلى كشف الأماكن.(1)

ويركز غريماس Ghrimas في هذا الصدد على دور اللّغة في إبراز المكان من خلال الأحداث التّي تسردها، مثلا وأنت تقرأ الكلمات، تنطلق من مكان ما فتنتقل بعده إلى محطات مختلفة وتحط الرحال في محطة أخيرة.

وتكون الشّخصية وسيلتك في التنقل، حيث تبرز في كلّ مرة أحداثا تتفاعل معها سلبا أو إيجابا ويبقى لكل مكان يتردد عليه أبطال الرّواية ودلالات خاصّة وبالتالي يخرج المكان من كونه مجرد كلمات تتضمنها الرّواية إلى مكان أوسع متصل بالعالم الخارجي.

وحددت أربعة أماكن للمكان عند "مول" و"رومير" (Romen, Mowal) وجميعها يتعلق بالسلطة التّي تخضع لها تلك الأماكن وهي:

1- **يرى مول ورومير:** ويربطها بالمكان الّذي يمارس فيه الفرد سلطته، ويكون ذا علاقة الألفية وحميمية معه، ويحس بامتلاكه وحرية التنقل فيه كالبيت الّذي تربى وكبر فيه أو الأماكن الخارجية عن البيت ولكنها قرية من نفسية الفرد حيث نجده يتردد عليها باستمرار.

2- **كما يرى بعض النّقاد والآخرين:** وهو مكان متشابه للأول إلّا أنّه يختلف عن كونه يخضع لسلطة الغير، وعلى الفرد الاعتراف به واحترامه.

3- **الأماكن التامة:** والتّي لا تعد ملكا لأحد، بل ملكا للدولة وداخلها، نجد شخصا يفرض سلطته مع أنّه يعد هو أيضا متحكما فيه كالشرطي الّذي يتحكم في السير ويكلف بالتنظيم وفي الوقت نفسه يخضع لسلطة أقوى منه تفرض عليه قوانينها.

4- **المكان اللامتناهي:** وهي المطلق الحر الخالي من النّاس، كالصحراء والبحر وهذه الأماكن لا يتحكم فيها أحد ولا تخضع لسلطة الدولة وقهرها، كما أنّها تفتقر إلى المرافق العامة والحضارية وإلى ممثلي السلطة.(2)

ولجميع هذه الأماكن أثر على القارئ، يتفاعل معها بحسب رغبته.

---

(1) ينظر: السعيد بن كراد، مدخل السّيميائيات السّردية، دار تينمل للطباعة والنشر، 1994، ص87- 88.

(2) يوري لوتمان، جماليات المكان، سيزا قاسم، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء، 1988، ص62.

2- أنواع المكان:

لقد ميزت غالب هلسا أنواع المكان في الرّواية بالعناوين التالية:

أ- المكان المجازي:

سمي بهذا الاسم (لأنّه افتراض وليس حقيقيا، وهو بمثابة مكان تجري فيه ومكمل لها (...) وقد يكون هذا وصفا لحالة تمر بها إحدى الشّخصيات الرّوائية)[(1)]، ولذلك لا يعبر هذا النوع عن المكان الحقيقي الّذي نعيشه ويظل خارج تجربتنا الذاتية، وهو المكان الّذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الرّوائي.

ب- المكان الهندسي:

إنّ هذا المكان يشير إلى أبعاد هندسية بعيدة عن معايشة الإنسان وذاته باعتباره (المكان الّذي تعرض الرّواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد، أي حين يتفكك المكان، ليتحول إلى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التّي تلتقطها العين منفصلة، ولا تحاول أن تقيم منها مشهدا كليا، وكلما زدنا في اتفاق المكان الهندسي كلّما حرمنا القارئ من استعمال خياله وحرمناه من الأماكن التّي عاش فيها)[(2)]، وهو المكان الّذي تعرضه الرّواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

ج- المكان تجربة معاشة:

ويعتبر هذا المكان من أكثر الأماكن تأثيرا في حياة الإنسان، ويبقى مرسوما وراسخا في ذاكرته، فهو الّذي يشكل دون أي مكان آخر ذاتيته، يقول غالب هلسا: (إنّه مكان عاشه مؤلف الرّواية وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال)[(3)]، وهو القادر على

---

(1) صبيحة عودة وغسان كنعاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص96.

(2) غالب هلسان، المكان في الرّواية العربيّة في (الزاوية واقع وآفاق)، دار ابن رشد، بيروت، (د.ط)، 1981، ص220.

(3) صبيحة عودة وغسان كنعاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، ص97.

إثارة ذكرى المكان عند المتلقي، ويعرفه باشلار بقوله: (المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي (...) وذلك لأنّه يركز الوجود في حدود تحميه)[1]، فكلا التعريفين لغالب هلسا وباشلار يتفقان في وصف هذا المكان بأنّه يثير خيال المؤلف والقارئ.

د- المكان المعادي:

لقد ميز غالب هلسا صفات هذا المكان بقوله: (يتخذ المكان صفة المجتمع الأبوي بهرمه للسلطة في داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات، وتعسفه الّذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري)[2]، ومعنى هذا أنّه المكان الّذي يقف للإنسان بالمرصاد لمواجهة إنسانيته، وقد شبه بالمجتمع الأبوي، لدلالته على السلطة والتحكم.

قام الباحثان أبراهام- أ- مول وإليزابيث رومر بتقسيم الأمكنة إلى أربعة أنواع حسب حرية السّرد فيها:

1- "عندي": (وهو المكان الحميم الّذي يملك المرء فيه كلّ السلطة.

2- "عند الآخرين": شبيه في الأوّل أنّه يمنح الإنسان شيئا من الألفة والحميمية، ومختلف عنه في كون الإنسان يشعر فيه بأنّه خاضع لسلطة الغير.

3- "الأماكن العامة": وهي أماكن تخضع للسلطة العامة، نشعر فيها بالحرية ولكنها حرية محدودة.

4- "المكان اللامتناهي": وهو المكان الّذي نستطيع أن نمثّل له بالصحراء، حيث لا يكون هذا المكان ملكا لأحد كما أنّ سلطة الدولة بعيدة عنه).[3]

إذ نميز تقسيم آخر للمكان وهو ثلاثة أنواع:

---

[1] أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية، ص29.

[2] نفسه، ص98.

[3] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النّص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص19.

- المكان الطباعي:

ونقصد به المكان الّذي يحتله النّص على الصفحة، ذلك أنّ (الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية ومتوازية فقط، إنّها قبل كلّ شيء توزيع لبياض وسواد على مسند وهو في العموم الحالات الورقية، يتجلى ضمن المكان الطباعي كلّ ما له علاقة بالنص وطريقة عرضه على الصفحة البيضاء بدء بحجم الكتاب مرورا بالورق ومختلف التقنيات الطباعية، وما يتمثّل من رسومات وألوان).[1]

- المكان الجغرافي:

المكان الجغرافي هو الّذي تجري فيه الأحداث، ويمتلك داخل النّص أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية (وهو يشمل بدوره انواعا كثيرة من الأمكنة يمكننا أن ندرجها إلى قسمين كبيرين هما: مكان الغربة، ومكان الألفة)[2]، ويفهم من المكان الجغرافي هو الحيز في الرّواية (يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التّي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن)[3]، ويمثل استخدامه كإشارة، تعد المبدأ الأوّل في تحريك مخيلة القارئ.

- المكان الدلالي:

ويعتبر الفضاء الدلالي موازيا للصورة، ويقول "جيرار جنيت" (أنّ الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الّذي يتخذه الفضاء، وهو الشيء الّذي تهب اللّغة نفسها له، بل غنها رمز فضائية اللّغة الأدبيّة في علاقتها مع المعنى).[4]

والفضاء الدلالي يلمح في الصورة التّي تخلفها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام، غنه قد تم تغيير لفظة المكان بالفضاء، لأنّنا نعتقد أنّ مصطلح الفضاء يمتلك نوعا من الاتساع (ثمّ إنّ استعمال "المكان الدلالي" بدلا من "الفضاء

---

[1] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النّص الشعري، ص23.
[2] نفسه، ص24.
[3] حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص53.
[4] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النّص الشعري، ص24-25.

الدلالي" هو استعمال يناقض طبيعته، حيث لا وجود المكان تختبئ فيه الدلالة (...) وإنّما ما يوجد هو التعبير الموحي ولهذا جاء استعمالنا لمصطلح الفضاء وعبارة الفضاء الدلالي ذلك أن الأمكنة الموظفة (...) تتجاوز دائما واقعيتها بمجرد تحولها إلى جسد لغوي، إذ لا مكان خارج فعل المخيلة).[1]

ومن هذا فقد تم استبدال المكان بالفضاء لأنّه يمتلك شيئا من الشمولية والاتساع، كما نجد تقسيما آخر للمكان:

- **المكان الفني التجريدي:** هو الّذي يخترعه المبدع من خياله، ويعيد تكوين جزئياته ضمن إطار عام تدور فيه الأحداث.
- **المكان الواقعي:** هو الّذي يستند فيه المبدع ويتكئ عليه في عمله، فيجيد توظيفه فنيا.[2]
- **المكان المفتوح:** (هو حيز خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاء رحبا غالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق)[3]، يعتبر مكان واسع لا تقيده قيود بل فضاء رحب أي الأماكن العامة التّي ليست ملكا لأحد.
- **المكان المغلق:** فهو يشكل غالبا الحيز الّذي يحوي حدود المكان تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بالنسبة للمكان المفتوح[4]، أي الأماكن التّي تخضع للملكية الخاصّة مثل البيوت والسجون ومنه مهما اختلفت الرؤية إليه في الرّواية فإنّه يبقى دائما المركز الّذي تتمركز فيه الأحداث.

3- أبعاد المكان:

- **البعد الواقعي للمكان:**

تتضح واقعية المكان في بعده الجغرافي الّذي يحمله الكاتب المثالي من العالم المادي المحسوس على عالم الفضاء الروائي، فيشارك في توضيح الشّخصيات وتحديد

---

(1) حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص61.

(2) عبد الله رضوان، البنى السردية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص503.

(3) أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية، ص51.

(4) نفسه، ص59.

كينونتها المصبوغة بصبغة المكان، ونجد الرّوائيين والنّقاد يقل اهتمامهم بالأمكنة عن طريق الكلمات مكانا وهميا.(1)

- **البعد التقني الجمالي:**

يتعلق هذا البعد بمختلف التقنيات التّي يلجأ إليها الرّوائيون في بناء أمكنتهم، فهي كثيرة ومستعصية على الحصر، وتشهد تناميا ومن هذه التقنيات يشير صلاح صالح لـ: الوصف، القص، ملامح الشخصية، نزع الألفة، دمج الأساليب اللّغوية الجميلة والتراكيب الشعرية الخالصة في تصوير المكان...، وسنتطرق في القسم التطبيقي من البحث إلى أهم التقنيات التّي استعان بها الكاتب في بناء المكان في الرّوايات المختارة.(2)

- **البعد الرياضي الهندسي:**

«تذهب الناقدة "سيزا قاسم" إلى أنّ الرّواية تشبه الفنون التشكيلية في تشكيلها للمكان».(3)

ولأن المكان الرّوائي متشكل أساسا من مادة لغوية، فهو أقل خضوعا للصرامة الرياضية أو الهندسية وأكثر تفلتا وانسياجا خارج منطق الضبط والمقاييس، يساعده في ذلك حرية الرّوائي في تشكيله كيفما شاء، وتساعده أيضا قنوات التخييل التّي تضفي عليه امتدادات واستطالات إضافية تجنح دائما إلى التحليق خارج منطق الانضباط والقواعد، لكن رغم ذلك فقد نشأ البعد الرياضي الهندسي في أمكنة روائية متعددة عبر جملة من القنوات يحددها النّاقد صلاح صالح في نقطتين:

الأولى: الآليات المعقدة، التّي يعتمدها الذهن في الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن المجرد إلى المحسوس، تجعل الفنان ينتقل من الفكرة إلى تقديمها مجسدة بوسائل مختلفة، والرّواية قد تضفي صفات مكانية على الأفكار المجردة تساعد على تجسيدها.

---

(1) أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية، ص59.

(2) سيزا أحمد قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص101.

(3) نفسه، ص152.

الثانية: أن الرّوائي يخضع في أحيان كثيرة لمنطق قياس المسافات ومحاولة ضبط المساحات التّي يتعامل معها وتجريدها إلى أشكال مبسطة ذات طابع هندسي، والقارئ أيضا قد يستجيب إلى إغراء تبسيط الأشكال المعقدة، فيعد إلى تخيل الأمكنة عبر نزوعها إلى لبوس الأشكال الهندسية المعروفة، وفي هذا الإطار يذهب ميشال بوتور في حديثه عن اهتمام الرّواية الجديدة إلى أنّ «التوفيق بين الفلسفة والشعر الّذي يتم داخل الرّواية عندما تبلغ مستواها من التأجج يستدعي اللجوء إلى الرياضيات»[1]، وفي صياغة الرّوائيين لأمكنتهم تتعدد الرؤيات الهندسية والرياضية للمكان الرّوائي، وتكثر أيضا المفردات القادمة من هذين العلمين، إضافة إلى كثرة الاستعارات المجازية في رسم المكان وتصويره.

- **البعد الجغرافي:**

ويمكن تلمس هذا البعد– الواضح– عبر مستويين:

الأوّل: نجده فيما يعمد إليه الرّوائيون من وصف تضاريس الأمكنة وتقرير طبيعتها وأشكالها وفق التسمية الجغرافية والجيولوجية (سهل، جبل، نهر، بحر).

الثاني: ما نجده لدى الرّوائيين من ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء على خارطة الواقع، قاصدين بذلك جملة من الغابات الفنية والفكرية ينتظمها غالبا طلب المزيد من الإيحاء بواقعية المكان المسمى، أحيانا تؤدي تسمية الأماكن الجغرافية بأسمائها المطابقة للواقع وأحيانا يعمد حجب التسمية عن أماكن أخرى، إلى محمولات ومدلولات، يمكن للدارس وللقارئ أن يسير بها إلى مراميها الأكثر بعدا والأكثر عمقا.[2]

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص14.

[2] نفسه، ص104.

- **البعد النفسي للمكان:**

يلتزم الإحساس بالمكان بالحالات النفسية للإنسان وممّا ولد وصف المؤلف الضمني له مكان في عاطفة الرّاوي، ومرتبط بحالته الشعورية.[1]

- **البعد الزمني- التاريخي:**

وفي حديثه عن تجليات التاريخ في الأمكنة الرّوائية، يذهب صلاح صالح إلى أنّ: المهم في تجليات التاريخ، وتوضعه في الأمكنة الرّوائية، تلك الأشياء التّي وضعها الإنسان على الأمكنة الأرضية من عناصر ساهمت في رسمها بكل ما ينظم إلى ما اصطلح على تسميته «بالتاريخ الإنساني»[2]... وقلما أغفل ناقد أو باحث روائي الإشارة إلى البعد الزمني التاريخي أثناء تعرضه للمكان الرّوائي، من المحلية إلى العالمية، كما أنّ المكان الرّوائي لا يقدم دلالته من ذاته، وإنّما متواشحة مع عنصر الزّمن.

- **البعد الفلسفي الذهني:**

نشأ هذا البعد في المستوى الفني من خلال نزع الألفة عن المكان الفني باعتبار الفن الشكل الأكثر اكتمالا لمفهوم نزع الألفة، فيختنق المكان بعناصر ذهنية وفلسفية تسرع اختياره لتقديمه فنيا من جانب وتكسبه قيما جمالية وفكرية، تسهم في إغناء العمل الفني وشحنه بالثراء والعمق من جانب آخر، وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى الكيفية التّي يبني من خلالها الرّوائيون أمكنتهم، حيث يرسمون المكان وفق معطياته الذهنية البحتة، فما أكثر الأمكنة التّي رسمها الرّوائيون على الورق دون أن يكون لهذه الأمكنة أية صلة بالأمكنة الواقعية.

وفي إطار هذا البعد يكتسب المكان بعدا ثقافيا واجتماعيا وحضاريا، وفي الإشارة إلى العناصر الثقافية والذهنية المتولدة خلال علاقات الإحالة بين المكان الطبيعي والمكان الرّوائي، تؤكد "سيزا قاسم" أنّ التبادل بين الصور الذهنية والمكانية يؤدي إلى التصاق

---

(1) قاضي عبد المنعم زكريا، البنية السّردية في الرّواية، ص56.

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية، ص62.

معانٍ أخلاقية بالإحداثيات المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته، أهل اليمين واليسار، فوق وتحت... الخ، كما أنّ الأشياء تتحول في الرّواية «من مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز».[1]

4- أهمية المكان:

إنّ المكان باعتباره عنصر من عناصر الرّواية وله دور فعال في النّص الرّوائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرّواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الرّوائي، كما أنّ له أهمية كبرى، ففي تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث (أنّ المكان يمثل الخلفية التّي تقع فيها أحداث الرّواية (...) فالمكان الإطار الّذي تقع فيه الأحداث ويرتبط بالإدراك الحسي (...) نرى أنّ المكان ليس حقيقة مجردة وإنّما يظهر من خلال الأشياء التّي تشغل الفراغ أو الحيز)[2]، ويكتسب المكان في الرّواية أهمية كبيرة لأنّه أحد العناصر الفنية، ويعتبر المكان الوعاء الرّوائي في الرّواية لأنّ العمل الرّوائي إذا افتقد المكان افتقد لجوهره.[3]

فالمكان في الرّواية يعتبر أهم الأسس الفنية التّي يقوم عليها النّص الرّوائي، وتنشأ عليه كلّ العناصر المكونة للعمل الرّوائي، لأنّه العمود الفقري للنّص الرّوائي.

في بعض الأحيان يدل المكان في الرّواية على أنّ أحداثها تبدو حقيقية (فإنّ تشخيص المكان في الرّواية هو الّذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ أشياء محتملة الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، غنه يقوم بالدور نفسه الّذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، وطبيعي أنّ أي حديث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلّا ضمن إطار مدني معين (...) لأنّه يجعل القصّة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.[4]

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص101.

(2) نفسه، ص76.

(3) صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص13.

(4) حميد لحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص65.

وتتجلى أهمية المكان في حياة الإنسان (وهو أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث أنّ خبرة الإنسان بالمكان).[1]

كما نجد فاعلية المكان في العمل الفني، لا تختلف عن فالية الزّمان والشخوص، حيث (يحتل المكان أهمية خاصّة في تشكيل العالم الرّوائي، ورسوم أبعاده ذلك أنّ المكان مرآة تنعكس على سطحها صورة الشّخصيات وتتكشف من خلال بعدها النفسي والاجتماعي، إنّه يسهم في رسمها بمظاهرها الجسدية ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها، فما أكثر الأحيان التّي يتمكن فيها الإطار البيئي للمكان من تحديد هوية المنتسبين إليه، ومن هنا كانت العناية به واضحة[2]، فالمكان يشارك بشكل واسع في تحديد هوية الإنسان، ثمّ (إنّ التلاعب بصورة المكان في الرّواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود في إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الّذي يوجد فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث، إنّما يتحول المكان في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عليه السّرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف).[3]

والمكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التّي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الرّوائي الّذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التّي نظمت بها العلاقات الأخرى في الرّواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الرّوائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السّرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه[4]، حيث أنّ المكان أحد العناصر الجوهرية التّي تساهم في بناء النّص القصصي، إذ بدونه تتلاشى العناصر

---

[1] حمود حنان، محمد موسى، زمكانية وبنية الشعراء المعاصر أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2006، ص21.

[2] قاضي عبد المنعم زكريا، البنية السّردية في الرّواية، ص138.

[3] محمد تحريشي، في الرّواية والقصّة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السّردية)، دار النشر، حلب، دب، (د.ط)، (د.ت)، ص33.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص32.

الأخرى وتمحى ضرورة تأتيه أهمية قصوى بحكم وظيفته التّأطيرية للمساحة التّي تقع فيها الأحداث.

إنّ تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النّص الرّوائي، والمكان في الرّواية هو (الفضاء التخييلي الّذي يضعه الرّوائي في كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث وهو رغم كونه مكونا أساسيا من مكونات النّص الحكائي)[1]، وفي الأخير فالمكان يشارك في منح نظرة عامة عن الرّواية، ويكون له دور في تشكيل البناء الرّوائي.

5- علاقة الزّمن بالمكان:

وهناك الكثير من يرى أنّ هناك علاقة بين المكان والزّمان في العمل الرّوائي وهو "غاستون باشلار" في كتابه "جماليات المكان" (أنّ المكان في مقصوراته المغلقة التّي لا حصر لها، يحتوي على الزّمن مكثفا (...) وتغدو رؤيته الفلسفية إلى التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان بين فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزّمان على المكان).[2]

ويذهب عبد الرحمن منيف إلى الربط بين الزّمان والمكان، فهو يرى أنّ (المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الّذين عاشوا فيه، والبشر هم تلخيص للزّمن الّذي كان وفي مكان محدد بالذات).[3]

وهنا التحام بين المكان والزّمان، فيخترق أحدهما الآخر إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما، وهما يمثلان وجهان لعملة واحدة، بحيث لا يمكن للعمل الرّوائي أن يقوم بدونها (فإذا كان المكان يمثل الخلفية التّي تقع فيها أحداث الرّواية أمّا الزّمن فيمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزّمن يمثل الخط الّذي تسير عليه الأحداث، فإنّ

---

[1] عمر عاشور، البنية السّردية عند الطيب صالح، ص29.

[2] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص08- 09.

[3] نفسه، ص09.

المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الّذي تقع فيه الأحداث).[1]

فعلاقة الزّمان بالمكان كعلاقة العقل بالجسم، فلا يكون الأوّل إلّا بوجود الآخر ولا تكون الحياة إلّا بوجودهما معا، (إذا كان الزّمان بالنسبة للمكان كالروح بالنسبة للجسم، فإنّ معنى ذلك أنّهما يكونان معا وحدة حيوية لها صفاتها الخاصّة)[2]، ومن خلال هذا الكلام هناك علاقة تلازم بينهما فكل رواية تتضمن علاقة تربط بين الزّمان والمكان في العمل الرّوائي، كما أنّ العلاقة بين الزّمان والمكان علاقة عضوية وثيقة فإنّ (المكان يزمن بالزّمان وأنّ الزّمان يمكن بالمكان بمعنى أنّ الزّمن فراغ بدون مسكنه في المكان... وأنّ المكان فراغ لا تحولات ولا تجليات له دون أن يتجادل مع الزّمان).[3]

إنّ المكان أكثر فاعلية في وجدان الإنسان، فبينما يدرك الزّمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإنّ المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا.[4]

والمكان والزّمان هما مكونا الفضاء الّذي تشكل فيه الوجود الإنساني، ولكل رواية علاقة تربط بين الزّمان والمكان.

الارتباط الجوهري بين الزّمان والمكان، إذ (في بعض الأحيان نعتقد أنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزّمان، في حين أنّ كلّ ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الّذي يرفض الذوبان والذي يود حتّى في الماضي، حين يبدأ البحث عن

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص76.

(2) حمود حنان، محمد موسى، زمكانية وبنية الشعراء المعاصر، ص20.

(3) أحمد فرشوخ، جماليات النّص الرّوائي (مقارنة تحليلية لعبة النسيان)، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، المغرب، 1996، ص86.

(4) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص328.

أحداث سابقة، أن يمسك بحركة الزّمن، إنّ المكان في مقصوراته المغلقة الّتي لا حصر لها، يحتوي على الزّمن مكثفا وهذه وظيفة المكان).[1]

إنّ علاقة المكان بالزّمان علاقة متداخلة ويستحيل أن تتناوله بمعزل عن تضمين الزّمان، كما يستحيل تناول الزّمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أيّ مظهر من مظاهره، وهذا التداخل ناتج عن عدم إمكانية الفصل بينهما عدا الناحية الإجرائية، لأنّ الحديث عن إحداهما يستدعي الحديث عن الآخر.[2]

ونستخلص من هذا الكلام الّذي تناولناه في هذا العنصر أنّ هناك علاقة بين الزّمان والمكان في العمل الرّوائي.

[1] يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، دب، (د.ط)، (د.ت)، ص21.

[2] عبد القادر سالم، مكونات السّرد في النّص القصصي الجزائري الحديث، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمش، (د.ط)، 2001، ص97.

الفصل الثاني

بنية الزّمان والمكان

أوّلا- تركيبة الزّمن في رواية ثرثرة فوق النيل

1- محاور الزّمن السّردي

2- تقنيات تسريع السّرد

3- تقنيات إبطاء السّرد

ثانيا- تركيبة المكان في رواية ثرثرة فوق النيل

1- أصناف المكان

أوّلا- تركيبة الزّمن في رواية ثرثرة فوق النيل:

1- محاور الزّمن السّردي:

أ- الاسترجاع:

ويعد من أهم الإشارات الزّمنية التّي غزت الخطابات الرّوائية، إذ يتم على مستواها قطع التواتر المتنامي للسرد بالعودة إلى الماضي واستحضاره ليكون بنية جديدة تتمظهر في السّرد وتصبح جزءا مهما من أجزائه، فإذا كانت المقاطع السّردية حاضرة تعد المحكى الأوّل فإنّ مقاطع الاسترجاع تعد المحكى الثاني من حيث الزّمن، حيث تتعلق بالأول وتتبعه فنيا.[1]

ونجد هذا يتجسد في الرّواية أثناء تذكر أنيس زوجته وابنته ويأتي ذكرها عن طريق الاستحضار بواسطة الذاكرة وهي عملية يقوم بها أنيس في مكتبه:

(وأخرج من الدرج محبرة وراح يملأ القلم، عليه أن يعيد البيان من جديد. حركة الوارد. لا حركة أكتبه في الحقيقة، حركة دائرية حول محور جامد، حركة تتسلى بالعبث، حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار في غيبوبة الدوار تختفي جميع الأشياء الثمينة، من بين هذه الأشياء الطب والعلم والقانون والأهل المنسيون في القرية الطيبة والزوجة والابن والابنة الصغيرة تحت غشاء الأرض).[2]

وهناك استرجاع آخر لأنيس وذلك بعودته إلى ماضي ليلى زيدان وصدقتهما وذلك بقوله: (ليلى زيدان صديقة الأعوام العشرة الماضية، عانس في الخامسة والثلاثين كما ينبغي لرائدة في فضاء الحرية موقت من بؤرة محافظة وأنت لم تمسها ولكن مسها الكبر).[3]

---

(1) مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية، ص192.

(2) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، دار الشروق، القاهرة، ط5، 2006، ص09- 10.

(3) نفسه، ص16.

إضافة إلى هذا الاسترجاع هناك استرجاع آخر لحياة ليلى زيدان وكيف كانت في الماضي قبل وصولها إلى ما هي عليه في الوقت الراهن من خلال قوله: (وكانت في عصر خوفو ترعى الغنم في شبه جزيرة سيناء ولكنها لم تترك أثرا إذ لدغها ثعبان أعمى فقضى عليها).[1]

فهو بهذا الاسترجاع عاد بنا إلى طفولة ليلى وأنّها كانت فتاة من طبقة ميسورة الحال ولكن مع الزّمن فيما بعد أحالتها على أن تصبح ذات مقام عالٍ ورتبة رفيعة بالوزارة الخارجية.

فجميع هذه الاسترجاعات جاءت لسد ثغرات زمنية سابقة وإضاءة ماضي الشّخصيات والإلمام بالأحداث الماضية لتوضيح الرؤية لدى المتلقي وتفسير وتعليل الأحداث الراهنة والحالة التّي تعيشها الشّخصيات في الوقت الراهن.

وفي سياق آخر: (وأرهقه العد حتّى جاءته نسمة عطرة من حديقة القصر، وهارون الرشيد جالس على أريكة تحت شجرة مشمش والجواري يلعبن بين يديه، وأنت تصب له الخمر من إبريق من ذهب، ورق أمير المؤمنين حتّى صار أصفى من الهواء).[2]

فهو عاد إلى تذكر هارون الرشيد وقصره والجواري لكي ينسيه ما فعل به المدير العام لعلّ هذا يصفي عليه الحالة التّي هو فيها الآن.

وفي سياق آخر: (إنّه مصر عام النسيان، فلعله جاء هربا من جريمة أو حملته موجة الثورة سنة **1919**، وإنّه لم يعد يدري ولن يدري أحد).[3]

ونجد استحضار أنيس لثورة **1919** لعلّه عم عبده جاء هاربا من الثورة وويلات الحرب.

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص16.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص40.

(3) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص33.

- الاسترجاع الخارجي:

ونجد فيه السّارد يعود إلى الأحداث الماضية التّي خرجت عن الحقل الزمني الّذي جرت فيه وقائع الرّواية، والتّي وقعت قبل بد ء الحاضر السّردي فإنّه كلّما ضاق الزّمن الرّوائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا كبيرا.[1]

ولقد زخرت الرّواية باسترجاعات خارجية متنها: (وتذكر كم كان متفوقا في اللّغة العربيّة مثل المدير الّذي يشهد له بذلك قراره بخصم يومين من مرتبه لا لشيء إلّا لأنّه كتب صفحة بيضاء).[2]

وهذا الاسترجاع جاء على لسان أنيس وهو يتراجع بذاكرته إلى الوراء ويتذكر كيف كان متفوقا في اللّغة العربيّة وأنّه كان معروفا بالاجتهاد ودفع ثمن من طرف المدير العام بخصم يومين من مرتبه، إذن الرجوع إلى الوراء وتذكر الماضي يكشف عن السيطرة التّي يلعبها الماضي على الذات، كما أنّ الاسترجاع الخارجي يؤدي إلى معرفة المدير كم كان أنيس متفوقا في اللّغة العربيّة.

وفي سياق آخر: (لا تهتم بالموضوع أكثر من ذلك وإلا ضاع التدخين هباء وتذكر كيف استقبل الفرس أوّل نبأ عن الغزو العربي، وابتسم ورأى على سطح الصينية عديدا من الهاموش المالك).[3]

هنا يعود أنيس بالزّمن إلى العهود الموغلة في القدم وتذكر كيف استقبل الفرس الأوّل نبأ عن الغزو العربي واسترجاع أنيس بتذكره للفرس فهذا الاسترجاع أعطى لنا صورة عن الواقع وكيف استقبل أصحاب العوامة سمارة صديقة علي السيد.

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص111.

(2) نفسه، ص17.

(3) نفسه، ص36.

- **الاسترجاع الداخلي:**

ويعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرّواية، كان الرّاوي قد أحز تقديمه النّص الرّوائي ومن خلاله يتم استعادة أحداث ووقائع وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وفي الرّواية استرجاعات داخلية تمثلت في استرجاع أنيس للماضي في نفسه: (وفي دقيقتين قدمت لها سيجارة فتناولتها بشيء من الحذر ولكنها رشقتها بين شفتيها ورمقها أحمد نصر بإشفاق، فقال أنيس لنفسه إنّه يخاف في الحقيقة ابنته، ولو عاشت ابنتي لكانت قرينة لسناء).[1]

ذكرت سناء أنيس بابنته التّي فقدها لو عاشت لكانت قرينة سناء وأنه خاف عليها لو بقيت على قيد الحياة لكانت فعلت ما فعلت سناء مع السيجارة، إذن أنيس يسترجع الماضي في نفسه، عندما كان ينظر إلى سناء وفي هذا الاسترجاع يقارن بين الحاضر والماضي.

إضافة إلى هذا الاسترجاع هناك استرجاع آخر لحياة سمارة وكيف كانت في الماضي قبل وصولها إلى ما هي عليه في الوقت الراهن من خلال قوله: (ولكنها تكلمت عن الإشاعات في الوسط الصحفي، وذكرت مسكنها القديم في المنيل، وكيف كانت عودتها المتأخرة إلى البيت تثير القيل والقال بين الجارات.

ولما قالت ماما لهن إنّ عملها في الصحافة يضطرها إلى ذلك قلن وما الّذي اضطرها للعمل في الصحافة).[2]

عودة سمارة استحضار ذكرياتها عند العودة إلى منزلها متأخرة كانت حديث الألسن بين الجارات وانعكس ذلك حتّى على أسرتها التّي تعاني من كلام النّاس ووالدتها التّي كانت تقنعهم أنّ عملها يحكم عليها الرجوع في الوقت متأخرة من الليل.

---

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص29.

(2) نفسه، ص106.

ونجد استرجاع علي السيد لذكرياته وكيف كان يحتفل بالسنة الهجرية في القناطر في قوله: (وتذكر علي السيد كيف كانوا يحتفلون بالهجرة في القناطر).[1]

فجميع هــذه الاسترجاعات جاءت لسد ثغرات زمنية سابقة وإضاءة ماضي الشّخصيات والإلمام بالأحداث الماضية لتوضيح الرؤية لدى المتلقي، وتفسير وتعليل الأحداث الراهنة والحالة التّي تعيشها الشّخصيات في الوقت الراهن.

ب- الاستباق:

ويتمثل في عرض بعض الأحداث قبل زمنها الحقيقي من زمن الحكاية، وفي هذا النوع يتابع الرّوائي تسلسل الوقائع، وبعد ذلك يتوقف ليعطي نظرة مستقبلية للأحداث، لم يصل إليها السّرد بعد، ومن الواضح أنّ الاستشراف أو الاستباق الزمني أقل تواترا من النقيض الاسترجاع وذلك في التقاليد السّردية الغربية على الأقل، الاستباق زمن التوقعات والتنبؤات وضع التحذير والتهديد، حيث يتم الحديث عن ما سيقع أو يمكن أن يقع قبل حدوثه مثلما ورد في هذا الحديث في قوله:

- آكل ما أستطيع أن أهضمه...

ونظر إلى العظام المتخلفة من الكوستليتة وقال: إنّ المدير العام لن يبقى منه ذات يوم إلّا العظام، وكم يود أن يشهد محاسبته يوم الحساب، وراح يقشر موزة مواصلا تحقيقه).[2]

وفي هذا المثال يتوقع أنيس قيام الساعة ومحاسبة المدير العام لأنّه بهذا الفعل غير المرضي توقع ماذا سيحدث وأنه سوف يحاسب أمام الله تعالى.

وأيضا: (يتفقد الفناطيس، ويجذب العوامة بحبالها تبعا للأحوال فتطيعه، ويسقي الزرع، ويؤم المصلين، ويحسن طهي الطعام).[3]

---

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص116.

(2) نفسه، ص13.

(3) نفسه، ص12.

وهذا استباق لما سيقع في المستقبل لأنّه تنبأ لما سيحدث لاحقا وتغير للأحوال وراح يجذب العوامة.

- **الاستباق الخارجي:**

وهو مجموعة من الحوادث الرّوائية التّي يحكيها الرّاوي بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل ووظيفته ختامية، ويقدم ملخصات لما سيقع في المستقبل.

ونجد في رواية "ثرثرة فوق النيل" استباقات على الشكل الآتي:

(عيناي تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله! وصرفه وهو يوصيه بأن يوقظه قبيل المغرب إذا غلبه النوم).[1]

وهنا يستبق الأحداث عندما قال له قبيل المغرب بمعنى يعلن له أن يوقظه قبل آذان المغرب.

وفي موقع آخر:

(وفرقع علي السيد بأصابعه ملفتا الأنظار إليه، ثمّ قال بجدية: على فكرة يجب أن أبلغكم رسالة قبل أن تتسلطوا:

فاتجهت إليه بعض الأنظار فقال بصوت واضح:

سمارة بهجت ترغب في زيارة العوامة!

استقرت عليه الأبصار في اهتمام شامل، حتّى أنيس نفسه وإن لم يكف عن العمل.

- الصحفية:

زميلتي الجميلة النابهة!).[2]

هنا إعلان علي السيد على زيارة زميلته سمارة صحفية إلى العوامة دلالة على تمهيد الأحداث حيث نستخلص أنّ هذه الاستباقات قامت بوظيفة الإعلام والتمهيد.

كذلك أيضا:

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص15.

(2) نفسه، ص35.

- أنا المسؤول عن إثارة اهتمامها بكم بأحاديثي العريضة عن العوامة!
- فقال رجب القاضي:

أنت طويل اللّسان، ولكن أتحب صاحبتك العوامات؟!

ليس الأمر كذلك ولكنها تعرف أو تسمع عن أكثر من شخص في العوامة أنا مثلا صديق وزميل، خالد عزوز من قصصه، وأنت من أقلامك.[1]

يمثل هذا الاستباق الخارجي في إعلان رجب القاضي بأن زميلته سمارة تعرفهم من قبل مقابلتهم خالد عزوز من قصصه واحمد نصر من أفلامه وهو الوحيد المسؤول عن إثارة اهتمامها بهذه الزيارة من خلال التكلم عن العوامة وصداقتنا.

وفي موضع آخر:

(لأنك الوحيد الّذي لا يكاد يتكلم.

فأعلن رفضه برفع حاجبيه ولكنها أصرت على رأيها قائلة:

حتّى لو كنت تتكلم مع نفسك طول الوقت!

وفصل بينهما الصمت فراح ينظر إلى السحاب المتكاثف، وأدرك أنّ حضورها المبكر فوت عليه مراقبة المساء وهو يتسلل بخطاه الوئيدة ولكنه لم يأسف على ذلك).[2]

وهذا الاستباق يتمثل في مجيء سمارة إلى العوامة مبكرا وأنّها فوتت على أنيس مراقبتها في المساء وراح يسرق منها النظر لعلّه يشك في أنّ هذه النظرة سترمي بها عند قدميه أسيرة لهواه.

- **الاستباق الداخلي:**

وهذه الاستباقات تطرح نوعا من التداخل والمزاوجة بين الحكاية الأولى والحكاية التّي يتولاها المقطع الاستباقي، ونجد الاستباق الداخلي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني، ومن الأمثلة التّي تمثل الاستباق الداخلي في رواية ثرثر فوق

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص35.

(2) نفسه، ص54.

النيل كالآتي: (عندما تبدأ سهرة جديدة، يتكاثف الإحساس بالحضور ويطمئن الوجود، وتتوارى فكرة النهاية، فتتهيأ فرصة نادرة لممارسة الشعور بالخلود، ولأن الليلة قمراء فقد أطفئ مصباح النيون اكتفاء بمصباح أزرق خافت الضوء مثبت فوق الباب الخارجي).[1]

وفي هذا السياق الحكائي نجد الاستباق الداخلي الّذي أشار إليه الرّوائي يمهد كما سيحدث من أحداث وعند بداية سهرة جديدة على ظهر العوامة ويصف لنا المكان قبل بداية السهرة هنا استبق الأحداث قبل أن يعيشها.

وكذا الاستباق الّذي أطلعنا به على نوايا أنيس السيئة لخداع سمارة وسرقة مذكراتها وذلك بقوله: (تناول المذكرة ودسها في جيبه أغلق الحقيبة وهو يغرق في الضحك، سوف يستأنف تجربة التشريح التّي فشل فيها قديما ويشق قلبا مغلقا ويجدد شبابه ليستعيد أيام العبث سوف تقول الفتاة كلّ شيء ممّا يخطر على البال وممّا لا يخطر).[2]

فهذا الاستباق عبارة عن تنبؤ أنيس ما ستكتب سمارة في هذه المذكرة ويعرف كلّ ما يخطر على بالها وفي قلبها.

وفي سياق آخر نجد:

مشروع مسرحية

فكرتها تدور عن الجدية في مواجهة العبث، والعبث هو فقدان المعنى معنى أي شيء، انهيار الإيمان، الإيمان بأي شيء والسير في الحياة بدافع الضرورة وحدها ودون اقتناع وبلا أمل حقيقي).[3]

وهذا الاستباق داخلي يمهد ما سيقع في المسرحية وما الموضوع التّي تريد أن تعالجه سمارة في مسرحيتها تنبأ إليه أنيس قبل شروع واستبق الأحداث والموضوع ومعرفة كلّ دور شخصية.

---

[1] نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص65.

[2] نفسه، ص73.

[3] نفسه، ص85.

فكل هذه الاستباقات ساعدتنا على تصور الأحداث الآتية وكذا ما سيطرأ على الشّخصيات من تحولات، ومصيرها فيما بعد، حيث نجد أنّ أغلب الاستباقات التّي قدمها لنا الكاتب تحققت فيما بعد وقدمت لنا تمهيدات سابقة لما سيأتي لاحقا.

2- تقنيات تسريع السّرد:

أ- الحذف:

يعد الحذف تقنية زمنية محضة، ويعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة وبدونها حيث ينعدم فيه زمن السّرد ويطول زمن القصّة.[1]

وقد حظيت الرّواية بنصيب وافر من الحذف نستعرض بعضها، ونبدأ بما ذكره انيس عن ليلى زيدان في قوله: (ليلى زيدان صديقة الأعوام العشرة الماضية، عانس في الخامسة والثلاثين كما ينبغي لرائدة في فضاء الحرية مرقت من بؤرة محافظة وأتت لم تمسها ولكن مسها الكبر).[2]

وهنا إذن نجد حذف في السياق الحكائي لأنيس لأنّه لم يذكر الأحداث التّي وقعت خلال الأعوام العشرة الماضية بل أشار إليها فقط من أجل تسريع الحكي.

وكذا حذف للسنوات التّي عاشها أحمد نصر مع زوجته بقوله: (تصوري أنّه زوج منذ عشرين عاما، لم يخن زوجته مرة واحدة ولم يمل عشرتها، ويزداد تعلقا بحياته الزوجية لذلك أقترح أن يكون موضع دراسة في المؤتمر الطبي القادم).[3]

فهو استغنى عن تفاصيل تلك الحياة التّي كان يعيشها أحمد نصر مع زوجته واكتفى فقط بذكر المدة التّي قضاها معها وأشار إليها بالسنوات فقط، وهذا تسريعا للسرد واختصارا للزّمن واختزالا للتفاصيل غير المهمة.

---

(1) حبيلة الشريف، بنية الخطاب الرّوائي عند نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 2009، ص167.

(2) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص16.

(3) نفسه، ص26.

ونجد في سياق آخر: (أنيس زكي يعيش منذ دهر وحيدا في القاهرة، كأنّه إنسان عالمي ولا تسيء الظن بسكوته إذا لم يحادثك كثيرا فهو يهيم في الملكوت!).[1]

ونفهم من هذا السياق الحكائي أنّ الرّاوي تجاوز فترة من الفترات الزّمنية واكتفى بالإشارة إلى هذا التجاوز بالعبارات التّي تدل على الحذف وهي (دهر).

وكذا حذفه الأيام التّي عاشها رجب وسناء طيلة أسبوع واكتفى فقط بذكر المدة التّي قضوها مع بعضهم وأشار إليها فقط بقوله: (وجاء الأصدقاء تباعا كما جاء رجب وسناء، طيلة أسبوع وهما متلازمان).[2]

والغاية من الحذف تسريع السّرد ومحاولة إيهام القارئ بواقعية الحدث مادام الزّمن يجري فيه زمنا واقعيا وموضوعيا.

وأيضا:

أضن ذلك، هي ودود حقا وتحب النّاس...

فقال أحمد نصر أيضا:

ولكنها ستصادر حريتنا...

لا... لا... لا، لا تحمل هما من هذه الناحية...[3]

ومن هذا نجد السّارد يستعمل ثلاثة نقاط توحي بأنّ هنا كلام محذوف لم يذكره من باب تسريع الحكي، ونجد أيضا حذف:

كلا... أنا نصف مجنون فقط، ولكني أيضا نصف ميت...

كيف تجرؤ على هذه الوقاحة؟

فقال علي السيد ملاطفا:

---

[1] نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص26.

[2] نفسه، ص34.

[3] نفسه، ص36.

أغضبت حقا يا سنية؟!... غنه ولي أمرنا....[1]

وفي هذا السياق الحكائي استعمل أربع مرات علامات الحذف أدى إلى سرعة الحكي، كان باستطاعة الرّاوي أن يستغني عن تلك النقاط بكلمات حكائية لكنّه أتاح المجال أمام القارئ ليساهم في إنتاج النّص.

وفي سياق آخر:

جنون... هذا جنون

سيقضي علينا بلا رحمة

قف... يجب أن نسترد أنفسنا

لا.. لا... حتّى الجنون يجب أن يقف عند الحد...[2]

كما أنّ في هذا السياق الحكائي نجد مجموعة من الحذف وهي عبارة عن نقاط تكررت مرات وشاركت في تسريع الحكي وممّا أدى إلى ترك المجال مفتوحا أمام القارئ.

فالحذف لعب دورا هاما في الرّواية فهو اختصر الزّمن وقام بتسريع السّرد من خلال الاقتصاد في الأحداث وإلغاء التفاصيل التّي لا تخدم السّرد وعمل على إيهامنا بواقعية الأحداث.

ب- الخلاصة:

وتقوم بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنّها غير جديرة باهتمام القارئ، فهي نوع من التسريع الّذي يلحق القصّة في بعض أجزائها بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، فالوقائع التّي

[1] نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص95.

[2] نفسه، ص124.

يفترض أنّها جرت في أشهر وسنوات تختزل في أسطر أو صفحات دون التعرض للتفاصيل فهي قريبة من الحذف.[1]

وقد وردت في رواية "ثرثرة فوق النيل" بعض الإجازات التّي ساهمت في تسريع عملية الحكي، ومن بين هذه التلخيصات تلخيص في قوله: (ليلى زيدان صديقة الأعوام العشرة الماضية، عانس في الخامسة والثلاثين كما ينبغي لرائدة في فضاء الحرية مرقت من بؤرة محافظة وأتت لم تمسها ولكن مسها الكبر).[2]

اختصر مراحل حياة ليلى زيدان في حيز كتابي لا يتعدى ثلاثة هذه المراحل التّي تميزت بالعنوسة والكبر وأنّها خرجت من بؤرة محافظة.

وكذلك تلخيصه حياة سنية كامل بقوله: (من بناة الميردى دبيه، زوجة وأم، امرأة ممتازة حقا، وفي أوقات الكدر العائلي تعود إلى أصدقائها القدماء، سيدة مجربة عرفت الأنوثة عذراء وزوجا وأمّا).[3]

فهو عمد إلى هذا ليختصر لنا مسار حياتها فهو ذكر لنا عن حبها لأولادها وخبرتها في الحياة وهذا فقط تعليلا لما هي عليه الآن ولطبيعة شخصيتها وأنّها تعد كنز للفتيات في العوامة.

وفي مقطع آخر:

(وأعاد أنيس على أسماعهم الحديث الّذي دار بينه وبين الرجل ظهر اليوم).[4]

هذه المقطوعة النثرية تتحدث عن صراع قام بين أنيس والمدير العام ظهر اليوم في عمله لم يتطرق الكاتب عن الحديث في تفاصيل الصراع وطرده من العمل وإنّما اكتفى بقوله الحديث الّذي دار بينه وبين الرجل، وتتجسد هذه الخلاصة في طبيعة الصراع القائم ظهر اليوم بين أنيس والمدير العام.

---

(1) محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص112.

(2) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص16.

(3) نفسه، ص26.

(4) نفسه، ص20.

وتلخيصه لحياة أحمد نصر بقوله: (أحمد نصر، مدير حسابات الشؤون، موظف خطير، ومرجع في عديد من الخبرات كالبيع والشراء وكثير من الشؤون العلمية المفيدة، وله ابنة في مثل سنك ولكنه زوج شاذ يستحق الدراسة، تصوري أنّه زوج منذ عشرين عاما، لم يخن زوجته مرة واحدة).[1]

فنحن نرى من خلال هذا الشاهد أنّ حياة أحمد نصر وزواجه المقدر بعشرين عاما جرى اختزاله فيما لا يتعدى أربعة أسطر، فالسّارد هنا تجاوز الخوض في التفاصيل الدقيقة التّي مرت بها حية الشّخصية أحمد نصر حيث تميز بأنّه كان زوجا وفيا لزوجته ولم يخنها في مدة زواجهما المقدر بعشرين عاما.

وما نستخلصه من تقنية الحذف والخلاصة أنّهما يساعدان على تسريع السّرد الحكائي في الرّواية.

3- تقنيات إبطاء السّرد:

أ- الوقفة (الاستراحة):

تعتبر الوقفة أو الاستراحة التقنية الزّمنية التّي تشترك مع المشهد في كونها تؤدي إلى تعطيل السّرد وإبطاء وتيرته، فهي الوقفة تظهر في مسار السّرد حيث يلجأ الرّاوي إلى الوصف الّذي يقتضي انقطاع السيرورة الزّمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصّة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الرّاوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا.[2]

ومن يمعن النظر في رواية "ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ يجدها تزخر بالمقاطع الوصفية المختلفة، وتكمن أهمية الوقفة الوصفية كتقنية سردية سواء كانت المقاطع الوصفية منفصلة أو متداخلة مع السّرد، ومن النماذج للوقفة الوصفية التّي وظفها نجيب محفوظ بالاعتماد دائما على آلية أساسية من آليات الوصف وهي الرؤية البصرية،

---

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص26.

(2) محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص113.

وبالاعتماد أيضا على عبارات وصيغ جاهزة وأفعالا تفيد الدلالة على الرؤية، نقدم مثال من الرّواية حيث هذه الصورة الوصفية الّتي قدمها خالد معزوز للنيل في وصفه ليلا قوله: (نظر إلى الليل فرأى مصابيح الشاطئ الآخر تتساب في باطن النهر كأعمدة من نور، ومن عوامة بعيدة عن مجال البحر حمل النسيم أنغام غناء وموسيقى فلعله عرس كما غنى محمد الغربي ليلة دخلتك).[(1)]

كما نجد المقطع الوصفي الّذي يرسم من خلاله الرّاوي صورة وصفية لشخصية رئيس القلم فكشفت لنا هذه الصورة عن أدق أوصاف رئيس قبل أن يستأنف السّرد مسيرته يقول: (ودبت حركة عجيبة في رئيس القلم فشملت أعضاءه الظاهرة فوق المكتب حركة تموجية بطيئة ولكنها ذات أثر حاسم، راح ينتفخ رويدا فيمتد الانتفاخ من الصدر إلى الرقبة فإلى الوجه ثمّ الرأس).[(2)]

ولم يقتصر نجيب محفوظ في توظيفه للصورة الوصفية على وصف الشّخصية فقط، وإنّما برز في وصف المكان أيضا بما يحتويه من أشياء في أعماله وهذا ما نجده مثلا في الرّواية من خلال وصفه للعوامة في قوله:

(استوت العوامة فوق مياه النيل الرصاصية مألوفة الهيئة كوجه بين فراغ إلى اليمين احتلته عوامة دهرا قبل أن يجرفها التيار ذات يوم، ومصلى إلى اليسار مقام على لسان عريض من الشاطئ مطوق بسور من الطين الجاف ومفروش بحصيرة بالية).[(3)]

وفي سياق آخر:

(أمّا خارج الشرفة فقد استقرت الظلمة واختفى النيل إلّا أشكالا هندسية منتظمة وغير منتظمة تعكسها مصابيح الطريق في الشاطئ الآخر ونوافذ العوامات المضاءة).[(4)]

[(1)] نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص56.

[(2)] نفسه، ص05.

[(3)] نفسه، ص10.

[(4)] نفسه، ص20.

وهذا السياق الحكائي اجتمع على مجموعة من مواصفات العوامة من الخارج، وكان ذلك من أجل توضيح الصورة للقارئ، ويعمل السياق الوصفي على إيقاف تطور الأحداث الرّوائية.

وإلى جانب الوظيفة التصويرية يبين لنا أيضا كيف أنّ الشّخصية فاعلة ومشاركة في تفعيل الأحداث وحركتها كما في هذا المثال: (ليلى زيدان، هذه التجاعيد الخفيفة كالزغب حول طرفي العين والفم، ومسحة الجفاف القاسي المقفر لإناء لم يترع بماء، ولم تزل بها ملاحة تشتهي في البشرة الصافية على رغم غلظ في أرنبة الأنف ونذير غامض يزحف مهددا بالخراب).[1]

والوصف في هذه الوقفة لا يتوقف عند حدود الملامح الفيزيولوجية وإنّما يلجأ إلى الغوص في بواطنها والكشف عمّا تحتويه أعماقها.

ب- المشهد:

يمثل محور الأحداث ويخص الحوار حيث يغيب الرّاوي، ويتقدم الكلام بين الشّخصيات، كما يمكن أن يكون للمشهد قيمة افتتاحية، عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد أو يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السّرد فتكون له قيمة اختتامية.[2]

حيث نجد السّرد المشهدي في الرّواية قد تجلى بصفة كثيرة، ومن بين تلك المشاهد الحوارية التّي تضمنتها مشهد الحوار القائم بين عم عبده وأنيس في قوله:

- متى خدمت في العوامة؟
- مذ جيء بها إلى مرساها.
- متى كان ذلك؟
- أووه...
- وصاحبها الأوّل هو صاحبها اليوم؟

(1) محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص16.

(2) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص13.

- تتابع عليها كثيرون.
- وعملك هل يعجبك؟
- أجاب بزهور:
- أنا العوامة: لأني أنا الحبال والفناطيس، وإذا سهوت عمّا يجب لحظة غرقت وجرفها التيار...[1]

وقد عمل هذا المشهد على إبطاء الحكي ووقوع نوع من التساوي بين زمن الحكاية وزمن الحكي، بالإضافة إلى مشهد آخر يحاول فيه علي السيد الوصول إلى الحقيقة عن زيارة سنية كامل للعوامة بعد فترة من الغياب:

سنية كامل! قلبت بينهم عينين رماد يتبين وتبادلت معهم القبلات، وأجلسها علي السيد إلى جانبه وهو يقول:

- لم نرك منذ رمضان الماضي!
- وقبل يدها مرتين ثمّ تساءل:
- زيارة عابرة؟
- فقالت بنبرة تنطق الراء غينا:
- زيارة دائمة.
- هذه يعني أنّ زوجك قد هجرك؟
- فقالت وهي تتناول الجوزة:
- أو أني هجرته...

ونجد علي السيد قد توصل إلى المعلومات الكافية من سنية كامل التّي يريدها وانتهى المشهد بالوصول إلى ما كان يصبو إلى معرفته عن سبب زيارة سنية كامل للعوامة بعد هذا الانقطاع.

(1) محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص23.

ج- محور التواتر:

اختلفت فيه بوصفه علاقات تكرار بين الحكاية والقصّة، وهذا التكرار ذو طابع زمني وعددي، وقد عده جنيت مظهرا من مظاهر الزّمنية السّردية، وقد فصل جنيت في خطاب الحكاية علاقات التواتر في المحاور الأربعة التالية:

- **أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة:**

ونجد هذا النوع أكثر علاقات التواتر استخداما في النّصوص القصصية، ويقع هذا عندما الطلب يحدث ثانوي لا يكون له دور مهم في سير الفعل الحكائي كالزيارة المفاجئة التّي وقعت لخطيب سناء للعوامة وهذا لم يتكرر بل حدث مرة واحدة في قوله: (دخلت ساحبة وراءها شابا أنيقا فنهض رجب لاستقباله وهو يقول: أهلا رؤوف!

وقدمه للصحاب قائلا: "نجم الشاشة المعروف"، وجلسا وسط ترحاب رسمي فاتر، وقالت سناء بصوت أجرأ من عادتها:

- أتعبني حتّى أذعن للمجيء، قال: كيف نقتحم على أناس خلوتهم؟! ولكنه خطيبي والعوامة أسرتي!).[1]

وهذا الحدث وقع مرة واحدة ولم يتكرر بعد ذلك.

- **أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة:**

وتستند بعض النّصوص القصصية الحديثة على طاقة التكرار أي على ما يسمى بردي النّص القصصي، ويمكن أن يروى الحدث الواحد مرأة عديدة بتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة، أو حتّى باستبدال الرّاوي الأوّل للحدث بغيره من شخصيات الحكاية.

وقع هذا الحدث للرّوائي مرة واحدة لكنّه تكرر مرات في الصفحات التالية: **05**، **07**، في قوله: (نعم ورفعته للمدير العام).[2]

---

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص105.

(2) نفسه، ص05.

ونجد هذا التكرار لم يأت عبثا وإنّما كان للإثبات والإصرار على ما حدث، وهناك أيضا قوله: (رأى أسطرا مكتوبة بوضوح يليها فراغ أبيض، قلب الأوراق في ذهول، ثمّ حملق في وجه المدير العام كالأبله).[1]

وقع هذا الحدث الرّوائي مرة واحدة لكنّه تكرر على لسان نفس الشّخصية الرّوائية في الصفحة: **13، 40.**

- **أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية:**

ونجد هذا النوع من النّصوص يتحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية.[2]

ويتمثل هذا النوع في الرّواية كالتالي:

- سمارة بهجت ترغب في زيارة العوامة!

استفزت عليه الأبصار في اهتمام شامل، حتّى أنيس نفسه وإن لم يكف عن العمل.[3]

- وكذلك: (ولكن هزة خفيفة رقصت بالعوامة فتساءل عن القادم المبكر وغادر موقفه إلى الصالة عندما ظهرت من وراء البارفان سمارة بهجت).[4]
- وفي سياق آخ: (واهتزت العوامة مؤذنة بأقدام آتية فنظر نحو الباب وهو يتساءل عمن يكون القادم المبكر؟ ومن وراء البارفان ظهرت سمارة بهجت).[5]

---

(1) محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، ص05.

(2) سمير المرزوق وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص87.

(3) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص35.

(4) نفسه، ص51.

(5) نفسه، ص91.

فهذه المقاطع التكرارية لم يجعلها الرّاوي من غير هدف وإنّما لأسباب كثيرة منها عدم إيقاع القارئ في الملل والضجر من كثرة التكرار، لهذا لجأ الكاتب إلى حصرها في كلمة أو كلمتين ويفسر مدى تكرار الفعل في الرّواية.

وظف نجيب محفوظ تقنيات تسريع السّرد مثل الحذف والخلاصة وهذا من أجل تقديم الحكاية الرّوائية إلى الأمام واستعمال تقنيات إبطاء السّرد كالمشهد والوقفة لأنّهما يساهمان في إبطاء الحركة السّردية.

ولكن الزّمن لابد له من مكان لوجود التزام بينهما، لأنّ المكان تدور فيه الأحداث ومن هذا فحضور إحداهما يستدعي الآخر.

ثانيا- تركيبة المكان في رواية ثرثرة فوق النيل:

1- أصناف المكان:

يعتبر المكان أهم عناصر العمل الرّوائي، ذلك أنّه يقوم بدور فاعل في بنائها وتركيبها، فمنه تنطلق الأحداث، وفيه تسير الشّخصيات، فهو عنصر مهم في تماسك شخصيات الرّواية وأحداثها، وسنحاول في هذا الصدد رسم ملامح البنية المكانية في الرّواية عن طريق حصر الأمكنة، وكيفية تعبير المؤلف عنها وإبرازها لنا.

الرّاوي جسد مجموعة من الأمكنة تنوعت بين المفتوح والمغلق وبين العام والخاص وبين الداخلي والخارجي، وبين كلّ مكان ومكان تختبئ دلالة أبسط ما يمكن أن نقول عنها أنّها ذات نكهات مختلفة، أعطت للنّص ذوقا وإيقاعا ومدى ذلك أنّ التعامل مع الأمكنة لم يكن تعاملا حسيا وجغرافيا جافا وإنّما كان تعاملا فنيا فيه من الإحساس والمشاعر ما يترك لنا رحابة التحاور والجدل معها والتقرب منها، وقد ورد معظمها على شكل أصناف وهي: الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة.[1]

أ- الأماكن المغلقة:

الأماكن المغلقة هي "التي ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره، والشكل الهندسي الّذي يروقه ويناسب تطور عصره، وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وقد تلقف الرّوائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم"[2]، ومن الأماكن التّي نحن بصدد دراستها في رواية ثرثرة فوق النيل وهي:

- العوامة:

العوامة: اسطوانة من خشب البلوط تعوم على ماء النهر لقياس سرعته وحساب صبيبه، وهي في واقع الرّواية: عبرة عن بيت من خشب يطفو فوق الماء مشدود بحبال إلى الأرض، إنّها بيت عائم وتعتبر هي المكاني الرئيسي الّذي تدور فيه أهم أحداث

[1] حبيلة الشريف، بنية الخطاب الرّوائي عند نجيب الكيلاني، ص203.

[2] نفسه، ص204.

الرّواية وثرثرتها، ترتبط هذه العوامة بلازمة تتكرر بكثافة في الرّواية هي "اهتزت" الدالة على الترنح وعدم الاستقرار[1]، وهذا يتمثل في قوله: (واهتزت العوامة مؤذنة بأقدام آتية فنظر نحو الباب وهو يتساءل عمن يكون القادم المبكر ومن وراء البارفان ظهرت سمارة بهجت).[2]

وفي موضع آخر:

(واهتزت العوامة بقوة وترامت أصوات مختلفة من الخارج)[3]، ونلاحظ في الرّواية العوامة المكان المتأجج على ظهر النيل، ففي النظرة الأولى تعد العوامة المكان الّذي احتضن مجموعة من المثقفين لكي تنسيهم الأخطار التّي تحيط بهم، فقد أعطي للمكان في الرّواية بعدا فأصبحت العوامة تحدد الأشياء والأشخاص الّذين في داخلها وتفصلهم عن الخارج، فهذا الماكن الّذي يثبته على شاطئ النيل مجموعة من الحبال والفناطيس بيد العم عبده أي أنّه مكان قابل للغرق في أي لحظة، يقول العم عبده: (أنا العوامة لأنني أنا الحبال والفناطيس، إذا سهوت عمّا يجب لحظة واحدة غرقت وجرفها التيار).[4]

وبذلك أصبحت العوامة رمز من رموز الانتماء بالنسبة للشّخصيات وذلك لأنّها أصبحت مكانا أليفا في علاقة الشّخصيات بحيث لا يعمق بالامتلاك أي أنّها تحس بأنك تمتلك هذا المكان ويصبح مكانا وجدانيا، فهناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها، فلما البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه فإنّ الإنسان طبقا لحاجاته ينعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها.

---

(1) المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1982، ص422.

(2) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص291.

(3) نفسه، ص18.

(4) نفسه، ص13.

وبما أنّ الرّواية تتناول البعد السياسي في مجملها لذلك فهي تتناول بعض أشكال العنف السياسي، فعندما سرق أنيس زكي مذكرة سمارة التّي نسيتها في العوامة وكانت تحوي أسماء كلّ الشّخصيات حسب وجهة نظرها لكي تعد عملا مسرحيا وبحثت عليها كثيرا ثمّ أعطاها إليها فقالت: (كيف سرقتها المسألة غاية في البساطة فنحن نعتبر جميع ما تقع عليه اليد في العوامة من القطاع العام).(1)

أي أنّ النهب العام مسموح أراد أن يوصل رسالة أخرى عن حالة الفساد في مصر إبان حكم عبد الناصر لذلك كانت العوامة مكانا جميلا أليفا للشّخصيات تقضي فيه أجمل أوقاتها، والعوامة من الأماكن التّي حظيت بالوصف التجزيئي من الخارج نحو الداخل وكانت لها أهمية بالغة في الرّواية.

- الحجرة وعتبة الشرفة:

الحيز في المكان أو المبنى تستخدم لشتى الأغراض، والحجرة أحد وحدات المنزل أو المبنى للعمل، وتكون مخصصة للنوم أو الجلوس أو مضافة أو مطبخ وحتّى مكان عمل، حيث تعد من أبرز الأمكنة المحددة والموظفة في الرّواية، وتعكس الحجرة الحالة النفسية داخل الفرد.

أمّا الحجرة في الرّواية فجاءت معبرة عن أحاسيس بطل الرّواية أنيس وهو في حجرة العمل (المكتب) والتّي كان يقضي فيها معظم وقته في قوله: (ستجده على مكتبك عندما ترجع من مقابلة سعادة المدير العام، غادر الحجرة بقامته الطويلة الضخمة بحكم ضخامة عظامه لا بسبب أي درجة من الامتلاء)(2)، وأيضا حينما كان يصف مكان العمل في قوله: (والحجرة الطويلة العالية السقف مخزن كئيب لدخان السجائر، الملفات تنعم بالراحة والموت فوق الأرفف ويا لها من تسلية عندما تلاحظ الموظف من جدية مظهره

---

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص102.

(2) نفسه، ص07.

وهو يؤدي عملا تافها التسجيل في السر الحي، الحفظ في الملفات، الصادر والوارد، النمل والصراصير والعنكبوت ورائحة الغبار المتسللة).[1]

فالرّاوي هنا ركز على وظيفة هذا المكان أكثر من الاهتمام برسم أبعاده ووصفه بدقة، ومن الظاهر أنّ حجم الحجرة طويل، وقد وسع واتسع لعدد كبير من العاملين به رغم جهل عددها، ويبدو أنّ الملفات أكثر شيء بروزا وأنّها تنعم براحة ودخان السجائر هي دلالة على كثرة ملفات ودخان السجائر هي دلالة على أنّ هؤلاء الموظفين يجعلون لأنفسهم وقت راحة حسب رغباتهم للحديث والتدخين ويتهاونون في عملهم في المكتب.

وكذا حجرة المدير التّي وصفها قائلا: (في حجرة المدير وقف أمام مكتبه خاشعا، وظل رأس المدير الأصلع مكيا على أوراق يراجعها عارضا لعينيه ظهر قارب مقلوب).[2]

حيث يصف لنا أنيس كيف كان واقفا في حجرة المدير ويقوم لنا وصفا دقيقا على المدير العام ورسم ملامحه بدقة عالية.

ثمّ تنتقل لحجرة النوم المطلة على الحديقة التّي استقبل فيها علي السيد سنية، أمّا الحجرة الأخرى الخالية كانت لرجب وسناء في قوله: (أغلقت الحجرة المطلة على الحديثة على ليلى وخالد، والحجرة الوسطى على سنية وعلي السيد، أمّا رجب وسناء فقد وقفا في الشرفة يتناجيان، لم تبق خالية إلّا حجرته وأغلب الظن أنّها ستغلق بابها في وجهه هذه الليلة)[3]، لتكون هذه الحجرتان تشكلان مكانا حميميا تعيش فيه الشّخصيات حرية تكاد تكون مطلقة تتجسد هذه الحرية في ارتكاب كلّ أنواع ومحرمات الجنس وسهر حتّى مطلع الفجر.

---

[1] نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص05.

[2] نفسه، ص07.

[3] نفسه، ص32.

وكانت الشرفة بالنسبة لأنيس الفضاء الّذي ينفرد فيه بنفسه وأفكاره في قوله: (واقترب أنيس من الشرفة مستزيدا من نسيم الليل الرطيب، ورنا إلى النار بإعجاب مستسلما لسحرها العجيب).[1]

وفي موضع آخر يقول: (وراح يتمشى ما بين الشرفة والبار فإن أضاء المصباح الأزرق وفي أثناء ذلك شعر بأنامل الرحمة وهي تلاطف باطنه).[2]

وكانت الشرفة بالنسبة لهم مكانا للترقب والانتظار ورسم الآمال فيها.

- الداخل:

يقدم الفضاء الداخلي للعوامة من خلال أثاثه وألوانه في قوله: (المائدة الصغيرة الملصقة بالجدار الأيمن على مبعدة مترين من الفريجيدير النورج)[3]، وفي موضع آخر: (الجدار الخشبي المطلي بغراء سماوي).[4]

ويصف مجلس الثرثرة بتفاصيله في قوله: (وفي نقطة الوسط من الهلال استوت صينية نحاسية كبيرة جمعت الجوزة ولوازمها)[5]، ثمّ تتم الإشارة إلى المكتبة في قوله: (الكتب المصفوفة فوق الأفق التّي تشغل الجدار الطويل إلى اليسار الداخل ومكتبة التاريخ منذ العصر الخالي حتّى عصر الذرة)[6]، مجال خياله (المقصود هو أنيس) وكنز أحلامه، إنّه مكان بسيط يتجاوز معناه الهندسي والذي يلعب وظيفة الإيهام بالواقع إلى معانيه الخفية الحافة به، مكان أليف يتشكل من أثاث مناسب لحاجة الرواد: أدوات الجوزة، أي وسيلة الإبحار في عوالم الهروب، وأدوات المعرفة: الكتب، إذ تمثل الشّخصيات شريحة المثقفين (ممثل، صحافية، موظفون، محام، مثقف أزهري النشأة، عاطل، طالبة)، والكتب هي

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص64.
(2) نفسه، ص74.
(3) نفسه، ص12.
(4) نفسه، ص11.
(5) نفسه، ص15.
(6) نفسه، ص15.

مرجعية الثرثرة وتأمل الوجود، ولعلّ هذه الاختيارات المكانية توجه مسار الحكي وتساعدنا على فهم أبعاد الشّخصيات وأزمنة انتمائها وهويتها الوجودية والسياسية.

ب- المكان المفتوح:

هو عكس المغلق، وتكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة في الرّواية، إذ أنّها تساعد على "الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموعة القيم والدلالات المتصلة بها".[1]

المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاءا رحبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق.[2]

أمّا الشريف حبيلة فيرى أنّ الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيّر تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره كما هو إطار انتقال الشّخصيات.[3]

ومن بين الأماكن المفتوحة في رواية ثرثرة فوق النيل ما يلي:

- النيل:

لننطلق من مقولة هيرودوت الشهيرة مصر هي هبة النيل، فنقول أنّ كثرا من روايات نجيب محفوظ هي أيضا من هبات النيل و(ثرثرة) هي رواية النيل بامتياز.

وماء النهر المرتبط بالجريان ممّا يظن له الطهارة والتجدد، فالماء الجاري هو الخير والديمومة والخلود والقدرة على جرف الأقذار، والماء البارد المنعش هو أقرب إلى الطبيعة الصادقة الربيعية الخضراء، أمّا الماء حين يسخن ويتآلف من النار يفقد قدسيته حتّى ولو قام بتنظيف البدن، فالماء والنار يعطيان أضدادا مادية ملموسة: رجولة النار وأنوثة الماء، ومن هذا اللقاء نصل إلى الرطوبة الساخنة والحارة، إلى الحميم والعلاقات الحميمية، بل إنّ النيل كسهم يخترق المكان الدائري (مصر، القاهرة، العوامة) ليحقق الإخصاب والولادة (ولادة التجربة الجماعية لشخصيات العوامة)، هذه الولادة غير

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

(2) حبيلة الشريف، بنية الخطاب الرّوائي عند نجيب الكيلاني، ص51.

(3) نفسه، ص204.

الطبيعية (الاحتراق، الهذيان) متدودة إلى أفق مائي إيجابي، والنيل كان يمثل أهم ملجأ لأصحاب العوامة يسردون له شكواهم وأسرارهم ومشاكلهم مع إقناع أنّ النيل سوف يجيبهم، وقد ذكر النيل في الرّواية كالآتي:

(قالت دون أن تلتفت إليه كأنما تخاطب النيل)[1]، وهذا يدل على عدم أهمية حديث أنيس وتلجأ إلى النيل، وهذا دليل على أنّ هذا المكان بالنسبة لسكان مصر مكان راحة وصفاء الذهن.

وفي موضع آخر:

(ويما ستحمل لنا مياه النيل شيئا جديدا يستحسن ألا نسميه)[2]، هذا علامة على نزعة انتظارية عبرت عنها شريحة مثقفة خلال مرحلة كانت الدولة مشغولة بالبناء، وكانت تلك الشريحة مشغولة بالمخدرات والجنس في العوامة فوق مياه النيل وينتظرون نسمات النيل أن تبعث فيهم الأمل من جديد، ومياه النيل تظل مواظبة على الجريان بوجود العوامات أو عدمه، بوجود المجمرة أو انطفائها، بالنهار والليل إنّه النيل صانع الحكي في هذه الثرثرة المفيدة.

- الشارع:

يعد الشارع جزءا لا يتجزأ من المدينة وأحد العلامات البارزة فيها، تتحرك من خلال الشّخصيات، وهو أكثر من جغرافيا مكانية لا نود الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر وعالم الجهر... إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم النّاس السري ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع وحين تتكشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها... إنّه الشارع النابض بالحياة.[3]

---

(1) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص16.

(2) نفسه، ص29.

(3) أحمد زبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، التنويخي للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2009، ص46.

الشارع عند جنيت "فضاء مفتوح ومحصور في الوقت نفسه، فهو مفتوح من منفذيه اللذين تأتي وتغادر منهما وبينهما تتوقف، ونتجول ونلتقي بالآخرين وشارع يحصرها وينغلق علينا من جانبيه.[1]

والشوارع أماكن مفتوحة تستقبل كلّ فئات المجتمع وتمنحهم كال الحرية في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة ممّا يصعب على الكاتب عملية الإمساك بها.[2]

وتمثّل الشوارع بالنسبة للشّخصيات أماكن مرور وسرعة وتوقف وانطلاق من جديد[3]، فهي الحيز الّذي يمكننا من أن تمتلئ بالعالم قبل أن تلج مكانها المغلق (البيت)[4]، حيث تم ذكر الشارع في رواية ثرثرة فوق النيل فيما يلي:

(تحركت السيارة تحمل في المقعد الأمامي رجب وسمارة وأحمد نصر على حين تكدس الياقوت في المقعد الخلفي كسجد مفلطح ذي خمسة أذرع، اتجهت نحو الشارع الهرم في شبه خلاء من المارة والسيارات).[5]

الرّوائي قدم لنا هذا المكان بوصفه إطارا جغرافيا نمى بعد ذلك ليصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الأحداث ووقوعها في محاور الرّواية، فقد كان هذا الشارع شاهدا على مقتل إنسان مجهول.

وفي موضع آخر:

- (ولما قالت ماما لهن إنّ عملها في الصحافة يضطرها إلى ذلك قلن وما الّذي اضطرها للعمل في الصحافة؟!

فقال رجب:

---

(1) جيرار جنيت، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، بيروت، (د.ط)، ص139.

(2) ياسين النصير، الرّواية والمكان، الناشر دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص14-15.

(3) ينظر: السعيد بن كراد، مدخل السيميائيات السّردية، ص148.

(4) خالد حسن، شعرية المكان في الرّواية العربيّة الجديدة، إدوارد الخراط نموذجا، ص185.

(5) نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص118.

لكنك تقيمين الآن في شارع قصر العيني).[(1)]

في حين نجد هذا الشارع منبع ذكريات للصحفية سمارة ومكان طفولتها فهي ظلت وفية للمكان الّذي قضت فيه معظم حياتها رغم الإشاعات وكلام جاراتها، مع ذلك يشعرها للحنين والشوق ويذكرها بطفولتها.

- الخارج:

يحدد السّارد موقع العوامة كالتالي: (استوت فوق مياه النيل الرصاصية مألوفة الهيئة كوجه، بين فراغ إلى اليمين احتلته العوامة دهرا قبل أن يجرفها التيار ذات يوم، ومصلى إلى اليسار مقام على لسان عريض من الشاطئ مطوقا بسور من الطين الجاف ومفروش بحصيرة بالية).[(2)]

وأيضا في موضع آخر:

- (وكوخ عم عبده طيني مسقوف بالأخشاب وسعف النخيل).[(3)]
- (عوامات الشاطئ الآخر في صفها الطويل تحت أغصان الجازورينا والأكاسيا).[(4)]

هذا الوصف الدقيق للفضاء المحيط بالعوامة والملاصق لها يجعلنا نتوقع دورها الأساسي في حياة المرتدين عليها، كما يسمح لنا بمقاربته بأماكن أخرى مناقضة لها، ونستحضر هنا وصف لمكان عمل أنيس الشّخصية الرئيسية في الرّواية في قوله: (الحجرة الطويلة عالية السقف مخزن كئيب لدخان السجائر، الملفات تنعم بالراحة والموت فوق الأرفف ويا لها من تسلية أن تلاحظ الموظف من جدية مظهره وهو يؤدي عملا تافها)[(5)]، هذا التقابل بين مكان حميمي (العوامة) تختاره الشّخصيات بمحض إرادتها وتساهم في

[(1)] نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص106.
[(2)] نفسه، ص10.
[(3)] نفسه، ص10.
[(4)] نفسه، ص10.
[(5)] نفسه، ص11.

كلفة كرائه وتنشيطه ومكان معادي (مكتب العمل) مكان يكره أنيس على التواجد به ويفقد فيه كرامته (توبيخات المدير)، هذا المكانان أن يتم جمعهما في لحظة تأمل أنيس للغروب المنعش، وتعتبر العوامة فضاء الانعتاق من أسر مكان العمل.

الخاتمة

يمكن أن نوجز ما تقدم في هذا البحث المتواضع حول دلالة الزّمان والمكان في رواية ثرثرة فوق النيل أنّه لا يمكننا التخلي عن عنصري الزّمان والمكان داخل أي نص روائي، فالزّمن يعد من أهم العناصر المكونة للرّواية وأشدها ارتباطا به، والدور المهم الّذي يؤديه في الرّواية يشبه ذلك اللّون في اللوحة الزيتية، فهو يعطي الحدث صيغة خاصّة تشير للحين الّذي وقع فيه، كما أنّ المكان يعتبر مهما جدا في بناء الرّواية إذ أنّه ليس مجرد إطار للأحداث فقط وإنّما هو عنصر فاعل في هذه الأحداث، وهذان العنصران جسدهما نجيب محفوظ في روايته ثرثرة فوق النيل وأعطى كلّ واحد منهما طابعا خاصا به لأنّهما يستدعيان بعضهما بعضا، فحضور الأوّل يستدعي الثاني فلا زمان بلا مكان والعكس، وبهذه العناصر مجتمعة كونت وحدة سردية متكاملة في الرّواية، وهذا يوصلنا إلى جملة من النتائج التالية:

- الزّمن ركيزة أساسية في كلّ نص، ذلك أنّ كلّ نص روائي يتضمن زمنين خطي ومتعدد الأبعاد لا يتقيد بالتتابع الخطي للزّمن، وهذا ما يؤدي إلى المفارقات الزّمنية.

- الكاتب يمزج بين الماضي والحاضر عن طريق الاسترجاع الّذي يستعد فيه الحوادث التّي وقعت قبل نقطة الانطلاق لذا كان الرّاوي يتوقف ليعود قليلا إلى الماضي ثمّ يعود مرة إلى الحاضر ليواصل سرد حكايته.

- كما حظيت الرّواية بنصيب وافر من تقنيات تواتر السّرد سواء من حيث السرعة أو البطء.

- يعود الوصف آلية زمنية تعمل على إبطاء الزّمن وإيقافه وهذا ما يخلق فسحة زمنية تتوقف فيها الأحداث.

- عمل المكان في الرّواية على فهم الإطار العام للأحداث، ففيه تجتمع مشاهد وفقرات وحوارات الرؤية سواء كان ذلك حقيقة أم خيال، ذلك أنّ العمل الأدبي حين يفقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته.

- يكتسي المكان أهمية خاصّة في الرّواية وفي تشكيل العالم الرّوائي ورسم أبعاده.

– القيمة الدلالية التّي شكلها المكان في الرّواية وهذا يتمظهر من خلال أصناف الأماكن، فالمكان المغلق اتخذ كفضاء للعزلة والغربة والضيق، أمّا بالنسبة إلى المكان المفتوح اتخذ كفضاء للحرية والاطلاع على الخارج.

– وبعد دراسة المكان في الرّواية تبين أنّه يساهم في نتاج معاني ودلالات يرسخها في ذهن القارئ.

– يساهم المكان في بلورة فكر الكاتب ووعيه.

نرجو أنّنا قد وفقنا، ولو بالشيء القليل، على تحليل الرّواية التّي لا أدعي أنني قد قدمت التحليل المثالي إلّا أنني بذلت قصارى جهدي لكي أعطي لهذه الرّواية حقها وأحقق النتائج المرغوب فيها.

قائمة

المصادروالمراجع

- القرآن الكريم: رواية حفص عن نافع

أوّلا- المصادر:

1- **نجيب محفوظ**، ثرثرة فوق النيل، دار الشروق، القاهرة، ط**5**، سنة **2006**.

ثانيا- المعاجم:

2- **جمال الدين بن منظور**، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد**3**، ط**1**، سنة **1968**.

3- **جميل صليبا**، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج**2**، بيروت، لبنان، (د.ط)، دت.

4- **أبو الحسين أحمد فارس بن زكريا**، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج**3**، بيروت، لبنان، **1976**.

ثالثا- المراجع باللغة العربيّة:

5- **أحمد حمد النعيمي**، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط**1**، **2004**.

6- **أحمد فرشوخ**، جماليات النّص الرّوائي مقارنة تحليلية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط**1**، **1996**.

7- **أحمد مرشد**، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط**1**، **2005**.

8- **إدريس بودیبة**، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، الجزائر، ط**1**، **2000**.

9- **أوريدة عبود**، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، دت.

10- **أحمد اليابوري**، دينامية النّص الرّوائي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط**1**، **1993**.

11- **بن سالم عبد القادر**، مكونات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، دت.

12- **حبيلة الشريف**، بنية الخطاب الرّوائي عند نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، **2009**.

13- **حبيلة الشريف**، بنية الخطاب الرّوائي (دراسات نجيب محفوظ)، عالم الكتب الجديد، الأردن، ط**1**، **2010**.

14- **حميد لحميداني**، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، دار البيضاء، بيروت، ط**1**، **1991**.

15- **حميد لحميداني**، الرّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط**1**، **1985**.

16- **حسن بحراوي**، بنية الشكل الرّوائي- الفضاء، الزمن، الشّخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط**1**، **1990**.

17- **حمود حنان محمد عيسى**، زمكانية وبنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، بأربد، الأردن، ط**1**، **2006**.

18- **دراج فيصل**، نظرية الرّواية والرّواية العربيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط**1**، **1999**.

19- **سعيد يقطين**، انفتاح النّص بالروائي النّص والسياق، دار البيضاء، بيروت، لبنان، ط**3**، **2006**.

20- **سعيد يقطين**، تحليل الخطاب الرّوائي- الزمن، السرد، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط**1**، **2012**.

21- **سمير المرزوقي وجميل شاكر**، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار بالتونسية، الجزائر، (د.ط)، دت.

22- **سيزا أحمد قاسم**، بناء الرّواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 2004.

23- **صالح ابراهيم**، الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط**1**، **2003**.

24- **صبيحة عودة وغسان كنفاني**، جماليات السّرد في الخطاب الرّوائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، بالأردن، ط**1**، **2006**.

25- **عبد الصمد زايد**، مفهوم الزّمن ودلالته، المؤسسة العربيّة للدراسات العربيّة والنشر، بيروت، (د.ط)، **2004**.

26- **عبد الملك مرتاض**، في نظرية الرّواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، (د.ط)، ديسمبر **1998**.

27- **عبد المنعم زكريا القاضي**، البنية السّردية في الرّواية دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عين الدراسات في البحوث الإنسانية والاجتماعية، (د.ب)، ط**1**، **2009**.

28- **عمر عاشور**، البنية السّردية عند الطيب صالح، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د.ط)، **2010**.

29- **عبد المحسن طه بدر**، تطور الرّواية العربيّة الحديثة، ط**3**، دار المعارف، **1976**.

30- **عياشي منذر**، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانتماء الحضاري، سوريا، ط**1**، **2002**.

31- **عبد الرحمن الشرقاوي**، ثريا العسيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، **1995**.

32- **عزيزة مريدن**، القصة والرواية، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، **1980**.

33- **غالب هلسا**، المكان في الرّواية العربيّة في الرّواية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، (د.ط)، **1981**.

34- **فتيحة كحلوش**، بلاغة المكان قراءة في مكانية النّص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط**1**، **2008**.

35- **كاصد سليمان**، عالم النّص (دراسة بنيوية في الأساليب السّردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، **2003**.

36- **محمد بن بكر عبد الكريم الرازي**، مختار الصحاح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، **1990**.

37- **مفقودة صالح**، أبحاث في الرّواية العربية، منشورات مخبر أبحاث اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة.

38- **محمد زعلول سلام**، دراسات في القصّة العربيّة الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1.

39- **محمد برادة**، الرّواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة الفصول، العدد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالقاهرة، 1993.

40- **محمد مفتاح**، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، لبنان، ط1، 1987.

41- **محمد الشاهين**، آفاق الرّواية البنية والمؤثرات، مطابع الشرطة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

42- **مها حسين القصراوي**، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

43- **محمد بوعزة**، تحليل النّص السّردي تقنيات ومفاهيم، بدار الأمان، الرباط، المغرب، (د.ط)، دت.

44- **محمد تحريشي**، في الرّواية والقصّة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السّردية، دار النشر، حلب، ط1، 1996.

45- **محمد صابر عبيد وسوسن هادي جعفر البياتي**، جماليات التشكيلية الرّوائي، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2012.

46- **هيثم الحاج علي**، الزّمن نوعي وإشكالات النوع السّردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

47- **يوري لوتمان وآخرون**، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، (د، ب)، (د.ت)، دط.

رابعا- المراجع المترجمة:

48- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط**2**، **1990**.

49- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، ط**2**، **1997**.

50- مندلاو، الزّمن والرّواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، (د.ط)، **1997**.

51- جير الدبرنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط**1**، **2003**.

52- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ب)، ط**5**، **2000**

53- ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: انطونيوس، منشورات عويات، بيروت، باريس، ط**3**، **1986**.

خامسا: المجلات والدوريات

54- شريط أحمد شريط، بنية الفضاء في الرّواية إذن يوم جديد، مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، العدد **115**، **1995**.

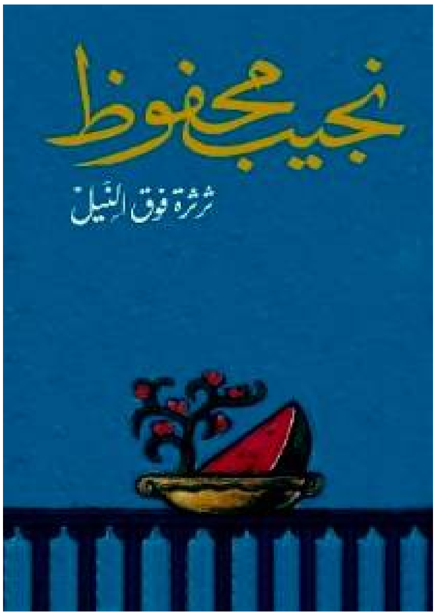
خامسا: الرسائل الجامعية

55- جميلة مصداق، التصوف في الرّواية العربيّة (الولي الطاهر يرفع يده بالدعاء)، رسالة ماجستير، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب، **2006/2005**.

56- عواطف زمولي وفطيمة زمولي، البنية الزمانية والمكانية (رواية رحلة بالدراسات)، رسالة ليسانس، جامعة العربي التبسي، تبسة، **2011/2010**.

الملاحـق

1- ملخص الرّواية:



هذه الرّواية من روايات نجيب محفوظ الفلسفية، وهي رواية بمعنى الثرثرة لكن الثرثرة المقصودة، وفيها تأملات فلسفية وبحث عن معنى الموت، بعض مثقفي المجتمع على عوامة فوق نهر النيل وفيها مجموعة أبطال، وكان التركيز على أنيس زكي وهو موظف خائب وزوج سابق ماتت زوجته وابنته وهو صامت ذاهل ليلا ونهارا، ويطلقون عليه في العوامة وزير شؤون الكيف، وقد طاف بكليات الطب والعلوم والحقوق فمضى بعلومها دون شهاداتها، وفي العوامة شيخ كبير السن باسم عم عبده إمام جامع وقواد، ورجب القاضي رجل الجنس وله مهارة بجذب النساء، وخالد عزوز وعلي السيد ومصطفى راشد وأحمد نصر وسنية كامل وسمارة بهجت وليلى زيدان، أحمد نصر وهو ناقد فني معروف متزوج من اثنين وصديق لثالثة وهي سنية كامل، يحلم كثيرا بمدينة فاضلة، وأمّا خالد عزوز وهو كاتب من كتاب القصّة ويملك عمارة وفيلا وله فلسفة خاصّة الإباحية، من سماتها الظاهرة، ومصطفى راشد فهو محام ناجح يتطلع بصدق إلى المطلق، وأمّا ليلى زيدان خريجة الجامعة الأمريكية مترجمة بالخارجية وصديقة خالد عزوز، وسناء الرشيدي طالبة في كلية الآداب وصديقة رجب القاضي، وأمّا رجب القاضي المخرج المعروف وحرفته النساء وهو بلا عقيدة ولا مبادئ ومهربه الحقيقي في الجنس، وسمارة بهجت تبدو صحفية شابة في الخامسة والعشرين، جميلة، جاءت إلى العوامة بدافع الفضول أو بدافع الرغبة في تحقيق نصر صحفي يعبر عن التزامها الفكري، وكذلك لتغيير هذه المجموعة وإعادتهم إلى الحياة، يجتمعون ليلا على الجوزة وشرب الخمر ويسكرون ثمّ يثرثرون عن الأيام والليالي، وفي ثرثرتهم يتطرقون إلى السياسة والأدب والفلسفة وغيره، ثرثرة بكامل معناها، أمّا أنيس زكي فصامت إلّا فيما ندر، وفي رأس السنة الهجرية النبوية يقررون

الخروج من العوامة ويهاجرون إلى خارجها ويتجولون في الليل بسيارة رجب القاضي ويصدمون سوادا ويسمعون صرخة رجل ثمّ يقررون الفرار، ولكن سمارة خالفت ومخالفتها كانت دون جدوى، أمّا أنيس لما أفاق من سكره عزم على نقل الحكاية إلى الشرطة وصار عراكا بينه وبين رجب، وفي آخر الرّواية سمارة بهجت هي الّتي أرجعت لأنيس زكي التفاؤل والأمل الّذي كان ضائعا منذ عشرين سنة واتجه إلى المستقبل وعزم على الاندماج في الحياة.

ومحفوظ في روايته هذه يتطرق إلى أزمنة المثقفين في مصر وهذه الأزمنة بدأت بعد قيام ثورة (**1952**) ورأى المثقفون أنّ الجيش قد أدى مهمته وعليه أن يعود إلى ثكناته ليتولوا هم بعد ذلك بناء الدولة، وتأتي الأزمة الثانية حينما رأوا ضرورة عودة الحياة النيابية وعودة الأحزاب، إلى غير ذلك من مظاهر الحرية والحياة السياسية المتسمة بالديموقراطية بكل صورها، وقد ازدادت الجفوة بين الثورة وبين المثقفين ممّا ترتب عليه عزلتهم عن حركة البناء.

2- تعريف بالكاتب نجيب محفوظ:

اسمه الكامل "نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم باشا" رأى والده أن يسميه على اسم طبيب الولادة الشهير نجيب محفوظ، ولد في **11** ديسمبر **1911** بحي الجمالية، وتوفي في **30** أغسطس **2006**.

تلقى (نجيب) تعليمه في المدرستين الابتدائية والثانوية ثمّ بقسم الفلسفة في جامعة القاهرة، وتخرج بعد أربع سنوات، كان اتجاهه واضحا نحو إتمام دراسته العليا للحصول على الدكتوراه لولا ظروف معينة حالت دون ذلك.

أعاد كتابة التاريخ الفرعوني من خلال ثلاث روايات: عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبية.

كتب العديد من الرّوايات في القرن الماضي وهي:

الروايات:

- خان الخليلي **1945**.
- القاهرة الجديد **1946**.
- زقاق المدق **1947**.
- السراب **1949**.
- بداية ونهاية **1951**.
- بين القصرين- قصر الشوق **1956**.
- السكرية **1957**.
- أولاد حارتنا **1959**.
- اللص والكلاب **1961**.

- السمان والخريف **1962**.
- الطريق **1965**.
- الشحاذ **1964**.
- ثرثرة فوق النيل **1966**.
- ميرامار **1967**.
- المرايا **1971**.
- الحب تحت المطر **1973**.
- الكرنك **1974**.
- حكايات حارتنا **1975**.
- قلب الليل **1975**.
- حضرة المحترم **1975**.
- ملحمة الحرافيش **1977**.
- عصر الحب **1980**.
- أفراح القبة **1981**.
- ليالي ألف ليلة وليلة **1982**.
- الباقي من الزّمن ساعة **1982**.
- أمام العرش **1983**.
- رحلة ابن فطوم **1983**.
- التنظيم السري **1984**.
- العائش في الحقيقة **1985**.
- يوم مقتل الزعيم **1985**.
- حديث الصباح والمساء **1987**.
- صباح الورد **1987**.

- قشتمر **1988.**

القصص القصيرة:

- همس الجنون **1948.**
- دنيا الله **1963.**
- بيت سيء السمعة **1965.**
- خمارة القط الأسود **1969.**
- حكاية بلا نهاية ولا بداية **1971.**
- شهر العسل **1971.**
- الجريمة **1973.**
- الحب فوق هضبة الهرم **1979.**
- الشيطان يعظ **1979.**
- رأيت فيما يرى النائم **1982.**
- الفجر الكاذب **1988.**
- أهل الهوى **1988.**

الجوائز والأوسمة:

- جائزة قوت القلوب عن رواية (رادوبيس) عام **1943.**
- جائزة وزارة المعارف عن رواية (كفاح طيبية) عام **1944.**
- جائزة مجمع اللّغة العربيّة عن رواية (خان الخليلي) عام **1946.**
- جائزة الدولة التشجيعية في الأدب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام **1957.**
- وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى عام **1962.**
- جائزة الدولة التقديرية في الأدب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية عام **1968.**

- وسام الجمهورية من الدرجة الأولى عام **1969.**
- جائزة نوبل في الآداب عام **1988.**
- جائزة مبارك في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة عام **1999.**

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة...أ-ب

المدخل

ماهية الرّواية ودلالة الزّمان والمكان

تمهيد 05

1- تعريف الرواية..................................... 05

2- نشأة الرّواية العربيّة وتطورها........................ 06

3- عناصر الرّواية 09

الفصل الأول

دلالة الزّمان والمكان

أوّلا- ماهية الزمن..................................... 15

1- مفهوم الزمان 15

2- أنواع الزّمن.. 18

3- أبعاد الزّمن 21

4- تقسيمات الزّمن..................................... 22

5- محاور الزّمن السّردي................................ 23

6- أهمية الزّمن... 35

ثانيا- ماهية المكان..................................... 36

1- مفهوم المكان....................................... 37

2- أنواع المكان 39

3- أبعاد المكان 42

4- أهمية المكان 46

5- علاقة الزّمن بالمكان 48

الفصل الثاني
بنية الزّمان والمكان

أوّلا- تركيبة الزّمن في رواية ثرثرة فوق النيل 52

1- محاور الزّمن السّردي 52

أ- الاسترجاع 52

ب- الاستباق 56

2- تقنيات تسريع السّرد 60

أ- الحذف 60

ب- الخلاصة 62

3- تقنيات إبطاء السّرد 64

أ- الوقفة (الاستراحة) 64

ب- المشهد 67

ج- محور التواتر 68

ثانيا- تركيبة المكان في رواية ثرثرة فوق النيل 71

1- أصناف المكان 71

أ- الأماكن المغلقة 71

ب- المكان المفتوح 76

الخاتمة 82

قائمة المصادر والمراجع 85

الملاحق 91

فهرس المحتويات

ملخص الدراسة

ملخص:

يعالج هذا الموضوع دلالة الزّمان والمكان في رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ، وبما أنّ الزّمان والمكان أهم مكونات العمل الروائي، ذلك أنّه يحتاج إلى نقطة انطلاق في الزّمان ونقطة اندماج في المكان حيث نجد الزّمان يكتسب قيمته الجمالية عندما يدخل حيز التطبيق، حيث أنّه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، أمّا المكان فهو يرمي إلى إعادة خلق الواقع وتشكيله من جديد ويجعل من أحداث الرّواية بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، فهو فضاء يحوي كلّ العناصر الرّوائية (أحداث، شخصيات...)، فالعمل الأدبي الّذي يخلو من المكانية قد يفقد خصوصيته التّي ينتمي إليها وأصالته بالتي تعد من أساسيات العمل الأدبي ومسوغات نجاحه، ويمكن الاصطلاح عليهما بلفظ البيئة، فبيئة القصّة هي حقيقتها الزمانية والمكانية.

الكلمات المفتاحية: الزمان، المكان، السرد، نجيب محفوظ،

Summary:

This topic deals with the significance of time and place in Naguib Mahfouz's novel Gossip over the Nile, and since time and place are the most important components of fiction work, as it needs a starting point in time and a point of integration in the place where we find time acquires its aesthetic value when it enters into practice, as it affects The other elements are reflected in them, as for the place, it aims to recreate reality and shape it again and makes the events of the novel for the reader something possible to fall into, as it is a space that contains all the fictional elements (events, characters ...). Literary work that is devoid of spatiality may lose its privacy. Which belongs to it and its originality, which is one of the basics of literary work and the justifications for its success, and can be termed them in terms of environment, the environment of the story is its temporal and spatial reality.

Key words: time, place, narration, Naguib Mahfouz,