وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:13/MD12/055

البنية الزمكانية في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالب: فاتح تيطراوي

إشراف: أ.عامر بن امحمد

تاريخ المناقشة: 2015/05/31

أمام لجنة المناقشة:

- عامر بن امحمد مشرفا
- زكري بحوص رئيسا
- طيفور الشاذلي ممتحنا

[redacted]

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكـــــــــرات

نشكر الله تعالى الذي وفقنا لإتمام هذا البحث و نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف " عامر بن امحمد " الذي لم يبخل علي بأي صغيرة أو كبيرة منذ توليه الإشراف على هذه المذكرة قال تعالى : « لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ » .

كما نشكر اللجنة المناقشة و كل الأساتذة الذين كان لهم الدور في دعمنا بالنصائح و المعلومات طيلة بحثنا .

ونشكر جميع دكاترة و أساتذة و عمال قسم اللّغة العربية و آدابها ، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في دعم هذا البحث.

مقـــــــدمة

مقـــــــــدمة:

يعتبر موضوع "البنية الزمكانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح بحثا يعالج أهم مكونين من مكونات النص السردي ، وهما الزمن والمكان ، انطلاقا من المقولة التي ترى بأن الرواية فن زمني ومكاني ، ثم إن الحديث عن هذين العنصرين نفسه الحديث عن "الزمكانية" ، لأن الزمن لابد له وأن يتواكب مع طبيعة المكان ، كما أن التنوع الزمني منبعه تنوع المكان ، فلا يمكن تصور عمل روائي من دون زمن معين ومكان محدد.

كما أن رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" تعتبر حدثا فريدا في الحياة الأدبية لم يتكرر كثيرا في تاريخ الأدب العربي الحديث ، لهذا نال الطيب صالح الكثير من الدراسات في الوطن العربي.

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع ظنا مني أن الطيب صالح قد صخر لروايته كل طاقاته الفكرية والمعرفية إضافة إلى خبراته الفنية والجمالية ، بالإضافة إلى اطلاعي على كتاب البنية السردية عند الطيب صالح لعمر عاشور، وميلي للمنهج الشكلاني وطريقته في تحليل النصوص الروائية ، هادفا من هذه الدراسة تبيين الطريقة الجديدة التي أبدعها الروائي في توظيفه لتقنيات البنية الزمكانية

ولأن البحث ركز في دراسته على البنية الزمكانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ، فقد طرح عدة إشكاليات:

ما المقصود بالبنية الزمكانية في النقد الروائي الغربي والعربي؟ ، وما هي أهم تقنياته التي يعتمد عليها في تحليل النصوص الروائية؟ ، وهل وفق الطيب صالح في توظيف هذه التقنيات في روايته بطريقة إبداعية جديدة؟ وما هي أهم دلالاتها التي حملتها؟.

أما عن المنهج الذي اعتمدت عليه في دراستي حول هذا الموضوع فقد تمثل في المنهج الوصفي التحليلي ، والذي سمح لي بمعالجة النص معالجة جيدة ، كما أنه مكنني من إعطاء دلالات تأويلية متعددة لتقنية البنية الزمكاني.

وهذا لا يعني أنني التزمت بهذا المنهج التزاما مطلقا ، بل اعتمدت أيضا على المنهج البنيوي ، وهذا فيما يتعلق بتحليل الزمن الروائي ، والتقنيات التي حددها جينيت لذلك.

وفي ما يخص المنهجية المتبعة في هذا البحث فقد قسمته إلى: مقدمة وثلاث فصول ، وخاتمة وملحق بالإضافة إلى قائمة المصادر والمراجع. وكانت على النحو الآتي:

– الفصل الأول: وهو فصل نظري ، وقد عنونته بـ "مفهوم البنية الزمكانية في النقد الروائي الغربي والعربي" ، متطرقا فيه إلى مفهوم الزمن لغة ، ومفهومه في النقد الروائي الغربي ، ثم النقد العربي، بالإضافة إلى مفهوم المكان لغة ، ثم مفهومه في النقد الغربي والعربي ، وأخير مصطلح الزمكان في النقد الغربي والعربي.

– أما الفصل الثاني: فقد عنونته بـ "تقنيات البنية الزمكانية" ، متطرقا إلى بناء الزمن الروائي وما تضمنه من تقنيات (الترتيب ، المدة ، التواتر) ، ثم انتقلت إلى بناء المكان الروائي ، فدرست الوصف الروائي (مفهومه ، أنواعه ، ووظائفه) ، إضافة إلى أهمية المكان الروائي ، وأنواعه ، ووظائفه.

– الفصل الثالث: وهو الفصل التطبيقي ، وعنونته بـ "البنية الزمكانية في الرواية (تقنية التوظيف والدلالات)" ، متطرقا إلى تفصيل جميع تقنيات الزمن الروائي ، ثم دلالة الأماكن الداخلية والخارجية ، والمفتوحة والمغلقة ، وصولا إلى أماكن العبور ودلالاتها في الرواية.

وفي الأخير اختتمت البحث بخاتمة جمعت فيها جل النتائج التي توصلت إليها البحث ، ثم ألحقته بملحق لتعريف الراوي.

وقد اعتمدت في دراستي هذه على مجموعة من المراجع والتي شكلت منبعا وافر لهذا البحث، كما أنها تعد دراسات سابقة في نفس الموضوع، وأهمها:

– تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين.

– بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) لسيزا قاسم.

– بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي.

– بنية النص السردي لحميد لحميداني.

– تحليل الخطاب السردي لعبد الملك مرتاض.

– الرواية العربية البناء والرؤيا لسمر روحي الفيصل.

– جماليات المكان في الرواية العربي لشاكر النابلسي. وغيرها من المراجع التي أفادتني في دراستي.

أما من حيث الصعوبات ، فلم تواجهني صعوبات كثيرة في البحث ، نظرا لتوفر المراجع بكثرة في هذا المجال ، باستثناء ضيق الوقت لأن هذا الموضوع متشعب الدراسة يحتاج لوقت طويل.

وقبل أن أختم كلامي أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل عامر بن امحمد على كل الجهود التي بذلها معي خاصة في المجال المنهجي ، وكل من مد لي يد العون في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر الأستاذ بن يطو والزميلة رتيبة.

وأخيرا تبقى دراستي هذه مجرد محاولة في البحث عن الزمكانية في الرواية العربية ولو بالقدر البسيط ، كما أنها تبقى فاتحة المجال لدراسات أخرى في المستقبل ، تكون أكثر شمولية وإلماما بهذا الموضوع.

الفصل الأول: مفهوم البنية الزمكانية في النقد الروائي الغربي والعربي:

أولا- الزمن الروائي.

ثانيا- المكان الروائي.

ثالثا- الزمكان الروائي.

أولا- الزمن الروائي:

قبل أن أخوض في مصطلح الزمكانية بتعريفاته ومرجعياته الفنية والأدبية ، ارتأيت أن نقف قليلا عند مصطلح الزمن والمكان تمهيدا لدخول هذا المركب المزجي (الزمكان) ، وسنبدأ مع مصطلح الزمن.

لقد اهتمت الدراسات بالزمن في جميع العلوم على الرغم من اختلاف مناهجها وموضوعاتها، وأولته عناية بالغة لأنه يشكل إطار كل حياة ، وحيز كل فعل ، وكل حركة ، بل يعتبر الإطار الحافظ لكل الموجودات وحركتها وسيرها ونشاطها ، فمظاهره جلية واضحة في كل مناحي الحياة وقطاعاتها ، ولهذا كان البحث في مفاهيم الزمن وإشكالياته قديما قدم الوجود الإنساني.

لقد اهتم الفلاسفة وغيرهم من الأدباء والعلماء بمسألة الزمن والسعي وراء تقصي ماهيته ، ووضع مفاهيمه وأطره على اختلاف دلالاته ، اختلاف الحقول الفكرية التي تتبناه ، وهو ما عبر عنه "سعيد يقطين" بقوله: « إن مقولة الزمن متعددة المجالات ، و يعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري ».[1]

نفهم من خلال هذا أن دلالة ومفهوم الزمن مختلفة حسب اختلاف المجالات ، فالفلسفة نظرت إليه نظرة فلسفية ، في الحين أن العلوم نظرت إليه تجريبية ، أما الأدب فقد نظر إليه نظرة فنية.

1- المفهوم اللغوي للزمن:

إن الزمن من بين المفاهيم الكبرى التي حار الدارسون في تحديده ، وقد جاء في لسان العرب أن:« الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المحكم الزمن والزمان ؛ العصر والجمع أزمن وأزمان وأزمنة ، وزمن زامن: شديد ، وأزمن الشيء طال عليه الزمان ، والاسم من ذلك الزمن ، والزمنة وأزمن بالمكان أقام به زمانا ، وعامله مزامنة ، وزمانا من الزمن».[2]

وقد ورد تعريفه في معجم مقاييس اللغة كالآتي:« زمن: الزاء ، والميم ، والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت ومن ذلك الزمان ، وهو الحين قليله وكثيره ، يقال: زمان وزمن ، والجمع

1- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 ، ص61.

2- ابن منظور ، معجم لسان العرب ، م 13 ، دار صادر ، بيروت ، ط4 ، 2005 ، (كلمة زمن) ، ص 60.

أزمان وأزمنة».[1]

من خلال هذين التعريفين يتضح لنا مدى تعدد الألفاظ الدالة على الزمن ، وهو ما دفع ببعض اللغويين إلى القول بضرورة الفصل والتفرقة بين لفظي "زمن" و "زمان" ، إذ يعتبر الدكتور"تمام حسن" لفظة الزمان للدلالة على الزمن الفلسفي ، بينما يظل مصطلح الزمن للدلالة على الزمن اللغوي.

لكن هذا الزعم قوبل من قبل بعض الدارسين بالرفض ، حيث رأى هؤلاء بعدم وجود فرق في استعمال مصطلحي "الزمن و الزمان" فهما يردان في المعنى نفسه من غير تفريق ، خاصة وأن «النحاة القدماء والمحدثين لم يشيروا من قريب أو من بعيد إلى هذا التفريق ، بل إن الكلمتين "زمن و زمان" تتبادلان الاستعمال في المعنى الواحد»[2].

إضافة إلى هذا فالتعريفات اللغوية السابقة الذكر تؤكد تساوي المصطلحين ـ زمن و زمان ـ في الدلالة والاستعمال.

قد اهتم الفكر العربي بفكرة الزمن اهتماما كبيرا ، فكان من نتيجة ذلك أن عقدت له الكثير من الألفاظ ، إذ تعددت في اللغة الألفاظ الدالة على الزمن ، فهو الزمن ، والزمان ، والدهر ، والحين والوقت ، والأمد ، والأزل ، والسرمد ، وغير ذلك من الألفاظ الدالة عليه في مختلف مظاهره وأشكاله.

2- الزمن في النقد الروائي الغربي:

يعد الزمن أحد المفاهيم الفلسفية التي أولاها الكثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد اهتماما خاصا قصد الكشف عن كنه هذه الظاهرة التي لا لون لها ولا شكل ، بالرغم من شعورنا بها ، وفعلها فينا وفي الأشياء من حولنا ، فهو ـ الزمن ـ بحسب قول "بيرسي لوبوك"(percy lubbuek): « ينساب برشاقة وصمت ، في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل ، وينسون الزمن ، ذلك الزمن الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم وفي التغير الذي يصيب جوهر

1- أبو الحسين أحمد بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام محمد هارون ، م 3 ، دار الجيل بيروت ، دط ، 1991، (باب الزاء و الميم و ما يثلثهما) ، ص15.

2- كمال رشيد ، الزمن النحوي في اللغة العربية ، دار عالم للثقافة ، عمان ، دط، 2008 ، ص15.

أفكارهم ، بينما هم فقط يستفيقون في اكتشاف صيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه»[1]. وهذا التصور يبين بأن معضلة الزمن الحقيقية تكمن في وضعه بين حدي العدم / الوجود ، ولقد ظلت هذه المعضلة تتحكم في رؤيته وتصوره وجعله من أدق المفاهيم الفلسفية وأكثرها تعقيدا.

لقد كان الأدب الحديث مهووسا بمشكلة الزمن ، وكان هذا الاهتمام أشد ما نلمسه في الرواية ، التي تظل مع التوجه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة ، وأشدها إثارة ، كما عرف مفهوم الزمن في الأدب الكثير من الاختلافات والتناقضات ، وهذا ما دفع بأحد النقاد إلى القول : «بأن الجدل الحاصل بين التجريبيين والتقليديين إلى حد ما ، جدل حول الزمن»[2] ، ونتيجة لهذا الجدل تعمقت طروحات النقاد في فهم الزمن ، وتعددت بذلك نتاجاتهم النقدية المؤطرة لتلك الطروحات .

تعود بداية الاهتمام بعنصر الزمن وكيفية تعامل النقد الروائي معه إلى الشكلانيين الروس الذين بنو تصورهم انطلاقا من التمييز بين ما أسماه توماشفسكي (tomashevesky) "المتن الحكائي والمبنى الحكائي" (syjet/fable) ، حيث يقول: « إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي وقع إخبارنا بها خلال العمل ... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا»[3].

تظهر العلاقة الزمنية بين طرفي هذه الثنائية في أي نص روائي ، بحيث يمنح المتن الحكائي مجموعة من الأحداث تتلاحق على محور الزمن تلاحقا خطيا ، إذ يلجأ الراوي في أي موضع من القصة إلى تشظي النسق الزمني الأفقي للزمن ، فضلا عن الوقائع التي ترتبط فيما بينها ارتباط السبب بالنتيجة ، في حين يسعى المبنى الحكائي لإعادة إنتاج القصة وتشكيلها فنيا.

أما أقطاب الرواية الجديدة فجاءت رؤيتهم مخالفة تماما لما أتت به النظرية التقليدية ، إذ انطلقوا في رأيهم من فكرة « تهشيم الزمن ، وعدم الالتزام بالتطور المتسلسل للأحداث و تواترها

1- بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية ، تر: عبد الستار جواد ، بغداد ، 1972 ، ص56.

2- أ.أمندلاو ، الزمن و الرواية ، تر: بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1997 ، ص20.

3- توما شفسكي ، نظرية الأغراض ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين ، الدار البيضاء ، ط1، 1989 ، ص180.

داخل النص الروائي»[1] ، ويفسر ميشال بوتور (michel butor) ذلك بأن « الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم منفصلة ، متقابلة ، وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الإنقطاعات»[2].

انطلاقا من تصور الشكلانيين الروس الذين يعتمدون على مبدأ الثنائية الزمنية ـ المتن الحكائي والمبنى الحكائي ـ طرح ت.تودوروف (tzevtan todorov) تصوره حول الزمن انطلاقا من التمييز بين زمنين هما:" زمن القصة وزمن الخطاب" ، إذ يقول: « إن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي ، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد ، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر ... غير أن ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية»[3].

نفهم من خلال هذا القول أن بعثرة النظام الطبيعي للزمن يتجاوز المستوى اللغوي إلى المستوى الجمالي ، وذلك عند تلامس زمن القصة بزمن الخطاب اللذين يؤديان بالضرورة إلى انحرافات زمنية من شأنها إنتاج إيقاعات فنية وجمالية يتمخض بموجبها نص متميز.

لتعميق "زمن القصة / زمن الخطاب" وتدعيمه يواصل تودوروف (todorov) قوله مستندا إلى نصوص الشكلانين الروس:« كان الشكلانيون الروس يرون في التحريف الزمني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة»[4] ، ثم يضع نفسه موضع الناقد المعارض ويواصل قائلا:« إنهم يهملون السرد من حيث هو قصة ، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هـــو خطاب».[5]

لقد ظل تودوروف وفيا لثنائية "زمن القصة/ زمن الخطاب" معارضا بذلك الشكلانيـــــين

1- رشيد قريبع ، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي (دراسة مقارنة) ، رسالة دكتوراة (مخطوط) ، جامعة منتوري ، قسنطينة 2002/ 2003 ، ص156.

2- ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3 ، 1986 ، ص100.

3- ت.تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر: الحسن سحبان – فؤاد صفاء ، مجلة آفاق ، إتحاد كتاب المغرب ، العدد 8-9 ، ص 42.

4- ت.تودوروف ، المرجع نفسه ، ص 42.

5- ت.تودوروف ، نفسه ، ص 44.

الروس الذين أولوا الأهمية لزمن الخطاب دون زمن القصة ، وبذلك استطاع أن يحقق استقلالية تصوره الثنائي للزمن ، انطلاقا من أن السرد أشد تعقيدا بحيث يشمل قصصا كثيرة.

وضع هذه القصص بعضها بالنسبة لبعض ، أو ترتيبها يكشف لنا مظهرا آخر من مظاهر السرد التي حددها وفقا للعلاقة بين "زمن القصة / زمن الخطاب" بثلاثة أشكال هي:

أ- التسلسل (enchâmement):

يحدد التسلسل الزمني بسرد مجموعة من القصص المتصلة فيما بينها ، وهو وما يوضحه في قوله:« فبعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية ، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصة»[1] ، ويعني هذا أن التسلسل هو تموضع المتتاليات الواحدة بعد الأخرى دون تداخل.

ب- التضمين (enchâssement):

إن التضمين وفق تصور تودوروف (todorov): « هو إدخال قصة في قصة أخرى ، وعلى النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة توجد متضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد»[2] ، أي التضمين هو ورود متتالية بكاملها داخل متتالية أخرى.

ج- التناوب (aleternance):

يختلف التناوب عن الشكلين السابقين ، فهو في رأي تودوروف: « يقوم على حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب ، أي إيقاف إحداهما طورا ، والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى» [3]، وهنا التناوب يشبه التداخل أي دمج عدّة متتاليات بعضها ببعض.

لاشك أن تودوروف التزم في تقسيمه للزمن بالحدود الداخلية للنص الروائي دون الإحالات على السياقات الخارجية التي تسهم في بلورة مفهوم الزمن وحركته داخل الرواية.

أما جيرار جينيت (Gerrd Genette) بفكره البنيوي فقد حاول من خلال كتابه "خطاب الحكاية" وضع نظرية للحكاية بدراسته لرواية "بحثا عن الزمن الضائع" : لـ: "مارسيل بروست"

1- ت.تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، ص43.

2- ت.تودوروف ، المرجع نفسه ، ص 43.

3- ت. تودوروف ، نفسه ، ص 44.

(marcel proust) ، حيث سعى إلى التفرقة بين زمن القصة ، وزمن الخطاب بالمفارقات الزمنية، فهي تمثل:«مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية»[1]، ويذهب إلى الربط بين هذين الزمنين من خلال مستويات أو علاقات ثلاث : الترتيب ، المدة ، التواتر.

ففي العلاقة الأولى نجد (الترتيب) الزمني لتتابع الأحداث ، أو المقاطع القصصية ، أما في العلاقة الثانية (المدة) فتختص بالمقارنة بين «المدة المتغيرة لهذه الأحداث ، أو المقاطع القصصية، والمدة الكاذبة (طول النص) لرؤيتها في الحكاية»[2] ، أما العلاقة الثالثة (التواتر) فتتضمن دراسة درجة تكرار الأحداث والمواقف والأقوال بين القصة والحكاية ، وهذا ما سنتطرق له بالتفصيل في الفصل الثاني.

3- الزمن في النقد الروائي العربي:

لقد استفاد النقد العربي من النقد الغربي ، من خلال التصورات النقدية التي أفرزها حول البنيات الزمنية والكيفيات التي تعامل بها مع النص السردي دلاليا وجمليا ، ولاسيما في استثماره لمقولات جيرار جينيت حول الزمن وتقنياته ، فقد كان كتاب "تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين من أبرز تلك الإسهامات النقدية في مجال الزمن الروائي ، وما تضمنه من دراسة نظرية للزمن برصده لأهم المدارس النقدية التي قدمت تنظيرات في مسائل الزمن ، كما تضمن بحثه دراسة تطبيقية شملت مجموعة من المدونات الروائية العربية.

فسعيد يقطين يقترح تقسيما ثلاثيا للزمن الروائي ، إذ يقول: «بالنسبة لنا سننطلق في تقسيمات الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة ، وزمن الخطاب ، وزمن النص . يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية ... سواء كان مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا ، ونقصد بزمن الخطاب ؛ تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز... أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص

1- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، تر: محمد معتصم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ، 2003 ، ص 47.

2- جيرار جينيت ، المرجع نفسه ، ص 47.

، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو ـ لساني معين»[1].

ينسجم هذا الطرح ـ في جانب منه ـ مع طروحات كل من تودوروف وجينيت التي وإن أسهمت في فتح أفق إجرائي جديد لرصد الزمن وتقنيته في بناء هيكل الرواية ، فإنها بعيدة عن إمساك المستوى الدلالي الذي يتطلب وضع الزمن في سياق الحياة الإنسانية ، واعتبار النص الأدبي قيمة غير جاهزة تملك قابلية الانفتاح على الآخر.

تعد دراسة سيزا قاسم الموسومة بـ" بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" إضافة مهمة ونوعية في مجال البحوث النقدية المهتمة بالزمن الروائي.

حيث تطرح في دراستها منهجية تجمع بين أزمنة الأفعال وترتيبها والبنية الزمنية للنص الروائي كما حددها جيرار جينيت ، كما تقسم الزمن الإنساني إلى قسمين ؛ الأول: داخلي خاص بالإنسان وهو كامن فيه ، والثاني: زمن خارجي ، حيث تقول:« وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن نعتمد على هذا ، فنسمي الأول الزمن النفسي ، والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي ، ولاشك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني»[2].

إن التمييز بين الزمنين لا يعني تعارضهما ، بل لكل زمن فضاءه وخصوصيته ، فما الزمن الأول إلا صورة باطنية للشخصيات ولذكرياتها وأحلامها ، أما الزمن الطبيعي فيتجسد بشكل أساسي بين ثنايا النصوص الروائية عبر الزمن الكوني والزمن التاريخي الذي يخفي وراءه كيفية صياغة الكاتب له ، واتخاذه مرجعا لعالمه التخييلي والمعبر عن إيديولوجيته.

يذهب حسن بحراوي إلى القول بأن: «الثنائية الزمنية التي تكشف لنا عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي يمكن اعتبارها مع "جينيت" أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث إعداده الجمالي عن غيره من أنواع السرد الأخرى»[3].

1- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 ، ص 98.

2- سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، دط ، 1984 ، ص 45.

3- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، د ت ، ص117.

يبدو أن غاية ما سعى إليه حسن بحراوي هو استيعاب الأدوات الإجرائية قصد مقاربة الزمن السردي ، وتحليل أفضل للعلاقات الزمنية التي تنظم النص الروائي ، لذا ركز على حركتي "الترتيب والمدة" كاشفا عن مقدار ذلك التفاوت الحاصل بينهما وما ينتج عنهما من تحريفات زمنية تلبّي بواعث جمالية وبنائية للنص الروائي.

إن التشكيل الزمني في الرواية هو تشكيل مزدوج بين عنصرين أساسيين هما: الزمن التاريخي والزمن الفني التخييلي ، فالزمن الأول يشكل خارج المسار الزمني للمادة الحكائية معالم ثابتة تحيل القارئ على وقائع وأحداث محددة يحاول النص ترهينها ، أما الزمن التخييلي فإنه يمنح للتاريخ تصورات ورؤى تتحدد وفق منظورات التجربة الإنسانية التي تعيش زمنا كونيا يتماهى والزمن التاريخي ، ذلك أن الروائي لا يمكنه أن يتقيد بأزمنة ثابتة كما يفعل المؤرخ ، فالتجربة الإنسانية لها حضورها سواء من خلال الزمن المعيشي (الكوني) أو الزمن النفسي ، ولعل هذا التمازج بين الزمن التاريخي والزمن الفني هو الذي يخلق هوية النص الناتجة عن تفاعلهما.

ثانيا- المكان الروائي:

إذا كان الزمن الروائي قد وقع مفهومه في اختلاف وتباينات شتى نتيجة تباين في المدارس الأدبية التي تبنته ، فإن المكان الروائي لم يكن بالبعيد عن ذلك الجدل الحاصل ، وهذا ما دفع بهنري ميتران (henri mitterand) إلى القول بأن:« لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسارات أخرى متقطعة»[1] ، ونتيجة لذلك ظهرت العديد من المصطلحات التي تنافس مصطلح المكان؛ كالحيز والفضاء ، والتي ستكون لنا معها وقفة مطولة عند الحديث عن توظيفها لدى النقاد ، ولاسيما النقاد العرب.

1- المفهوم اللغوي للمكان:

جاء في لسان العرب أن:« المكان ، والمكانة واحد ... والمكان الموضع ، والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع ، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك ، وقم مكانك ، واقعد مقعدك ، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان ، أو موضع منه»[2].

يذهب صاحب تاج العروس إلى المعاني نفسها في الجذرين (مكن وكون) ، وقد ورد في منجد الأعلام :« مكن مكانة عند الأمير، ارتفع وصار ذا منزلة ، المكان جمع أمكنة وأمكن ، وجمع الجمع أماكن: الموضع ؛ يقال: هو من العلم بمكان ، أي ؛ له فيه مقدرة ومنزلة ، ويقال هذا مكان هذا ، أي بدله ، ويقال امش على مكانك ، أي برزانة»[3].

ويضيف أحمد رضا:« المكان: الموضع الحاوي للشيء ، جمع أمكنة ومكن ، وجمع الجمع أماكن»[4].

ولأن المكان هو الموضع:« فهو محل وقوع الوقائع وحدوث الحوادث ، وحصول الحركات ، ووجود المخلوقات ، ومعنى الإحاطة هو نفسه الذي يتكرر من معجم إلى آخر على اخـــــتلاف

1- عمر عيلان ، الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة) ، منشورات جامعة قسنطينة ، د ط ، 2001 ، ص 212.

2- ابن منظور ، لسان العرب (كلمة مكن) ، ص 13.

3- المنجد في اللغة و الأعلام ، دار الشروق ، بيروت ، ط40 ، 2003م ، ص 29.

4- أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، مج 5 ، دار مكتبة بيروت ، د ط ، 1960 ، ص 334.

اتجاهات علماء اللغة ومجاميعها من أصحاب المعاجم»[1].

الظاهر لنا من خلال تطرقنا إلى المفهوم اللغوي لمادة (م ك ن) بالرجوع إلى المعاجم العربية القديمة أنها تعاملت مع مفهومها من وجهتها الواقعية المادية.

2- المكان في النقد الروائي الغربي:

يعد المكان الروائي أو السردي من المفاهيم المنغلقة التي يصعب على أي باحث أو دارس أو كاتب أو ناقد أن يضبطه بتعريف جامع مانع ، لأنه وبحكم طبيعته يتخذ أشكالا زئبقية مختلفة، لكن وبالرغم من ذلك عرف النقد الأدبي المعاصر وخاصة النقد الروائي منه بعض المحاولات التي اهتمت بهذا العنصر اهتماما واضحا ، إذ لا نجد دراسة أو بحثا تطرق إلى دراسة العالم الروائي إلا وتطرق إلى عنصر المكان باعتباره حلقة موحدة للمكان الروائي ، هو ذلك الاختلاف الذي نجده بين الأماكن في الأعمال الروائية ، وإن شئت في العمل الروائي الواحد ، فنجد الروائي ينطلق من الغرفة إلى الشارع ، ومن المقهى إلى السجن ، ومن الريف إلى المدينة...

يتفق جل الدارسين الذين أولوا عناية بالنص الروائي بأن عنصر المكان قد أهمل من طرف النقاد الغربيين والعرب ، بالرغم من اهتمام الروائيين به ، وربما كان سبب ذلك اعتبار «الرواية في المقام الأول فنا زمنيا»[2].

ولأن النقد عادة ما يواكب التطور الحاصل في النتاج الأدبي فقد أعطى الباحثون بعد الحرب العالمية الثانية عنصر "الفضاء" اهتماما لائقا لم يحصل للدراسات السابقة أن بلغته ، سواء من حيث التنظير له ، أو من حيث الممارسة التطبيقية ، خاصة بعد أن جعل روب جرييه (a.robbe-Grillet) ، وأتباع مدرسة الرواية الجديدة يحطمون الزمن ويحلون المكان محل الزمن ، لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمن ، وبذلك أصبح المكان

1- فيصل الأحمر ، المكان في الرواية الجزائرية ، مذكرة ماجستير (مخطوط) ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، دت ، ص 2.
2- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 74.

يمثل:« هوية العمل الأدبي إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته ، وتاليا أصالته»[1] ، وهذا ما جعله لا يشكل الوعاء الروائي فحسب ، بل يؤدي دوره في العمل كأي ركن من أركان الرواية.

قبل أن نتجه صوب الدراسات الحديثة التي اجتهدت في التنظير لعنصر المكان لابد أن نشير إلى دراسة غاستون باشلار (G.bachelard) ، و الموسومة بـ:"جماليات المكان" (la poètique de l'espace) الذي يرى من خلاله بأن:« المكان ليس البناء الشكلي ، وإنما هو ما وراء الشكل من مقاصد ونوايا خفية»[2].

هنا المكان في نظر غاستون باشلار ليس هو ذلك البناء الشكلي الموجود في الواقع فعلا ، كالغرفة والشارع والجدار، وإنما هو ذلك العنصر الفني الذي يتوافق عليه خيال المؤلف والمتلقي مع مراعاة الحالة النفسية التي يتمتع بها كل طرف من طرفي العملية التواصلية.

في كتابه "شعرية المكان" ينطلق من مواقع حياتنا اليومية ، حيث يقول عن دراسته:« بأنها تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به ، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية ، أي المكان الذي تحب... إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا»[3] ، ومن هنا يتضح أن المكان ليس مجرد أبعاد هندسية ، بل يحمل قيما حسية وجمالية تدفع بنا إلى التخييل والتذكر، ولذا نجد غاستون باشلار يستثني تلك الأفضية المعادية التي تفتقد للجاذبية والانسياب نحوها ، لكونها تحد من تكثيف الشعور بوجود الإنسان وسط أفضية تتسم بالحماية والألفة ، لذا ارتكزت دراسته على القيم الرمزية المقترنة بأفضية الإقامة (كالبيت ، الكوخ ، الغرفة) ودورها في تشكيل القيمة الجمالية.

على الرغم من أهمية هذه الدراسة "الظاهراتية" إلا أننا لم نجد عنده مفهوما متكاملا للمكان الأدبي رغم الإشارات التي حواها كاتبه ، بيد أنه شكل خطوة مهمة صوب التعمق في الفهم النقدي للمكان ، وقد توالت بذلك ظهور العديد من الدراسات ك: (la psychiligie de l'espace)

1- صالح إبراهيم ، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2003، ص 5-6.

2- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 2 ، 1984 ، ص 30.

3- غاستون باشلار ، المرجع نفسه ، ص 42 .

لأبراهام.أ. مول(abraham .a. moles) ، وإليزابيث رومر (elisabeth rhomer) ، حيث انطلقا في تقسيمها للمكان بحسب السلطة التي تخضع لها هذه الأمكنة إلى أربعة أقسام:

أـ المكان (عندي): وهو المكان الذي يشعر فيه الإنسان بالألفة والاحتواء ، فهو المكان الذي يمنحه الإحساس بالاستقلالية والحرية.

ب ـ عند الآخرين: ويتميز هذا النوع من الأماكن عن سابقه في كونه يحد من حرية الفرد بحيث يصبح هذا الأخير خاضعا لأصحاب السلطة فيه.

ج ـ الأماكن العامة: وهي الأماكن التي تعود ملكيتها للسلطة العامة "للدولة" ، ويتقاطع هذا النوع من الأمكنة مع النوع السابق في كون الفرد يبقى خاضعا لسلطة الغير، مما يحد كذلك من حريته.

د ـ المكان اللامتناهي: ويتمثل في تلك «المناطق النائية والأماكن الخالية من أي مظهر حضاري كالصحاري والغابات»[1] ، وتتبلور ميزة هذا النوع من الأماكن في كونها تعيد للفرد إحساسه بالحرية والانطلاق والتجرد من كل القيود.

كما يقدم الباحث الروسي يوري لوتمان (youri lotman) إضافة جديدة في مجال التنظير لمفهوم المكان خاصة في كتابه "بناء العمل الفني" ، حيث عمق نظرة باشلار حول مسألة "التقاطبات" ، فإذا كانت لدى الأول تنحصر في بعدها المكاني الفيزيائي (كالقبو ، والعلية ، والبيت) ، فإن التقاطبات عند لوتمان تعد ذلك إلى إشكالية التقابلات الحاصلة بين البنى الفكرية والدينية والسياسية التي تتبناها تلك التقاطبات المكانية « فهناك تعارض شائع بين المكان المتسع الذي يرتبط بالفقر والفراغ والبرودة ، وبين المكان الضيق الذي يرتبط بالدفء والألفة والحماية»[2]، كما أن المكان حقيقة معاشة يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه ، ولأن «المكان الذي يعيش فيه البشر، مكان ثقافي ، فإن المجردات تترجم إلى محسوسات»[3].

نفهم من هذا بأن هناك كثير من القيم المجردة ترتبط بإحداثيات محسوسة: عال/ منخفض ، قيّم / غير قيّم ، يسار/ يمين ، شرير/ خيّر.

1- جماعة من الباحثين ، جماليات المكان ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1988 ، ص 62 .

2- جماعة من الباحثين ، المرجع نفسه ، ص 63.

3- جماعة من الباحثين ، نفسه ، ص 65.

بعيدا عن المكان الجغرافي الذي يتخلل مضامين العمل السردي ، فقد اتجه ميشال بوتور (michel butor) في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" إلى الحديث عن المكان أو الفضاء النصي من خلال تعداد الأشكال المختلفة التي تتبلور عبرها اللغة في المحيط النصي «كالخطوط الأفقية ، والخطوط المنحرفة ، والهوامش والرسوم والأشكال ، والصفحة ضمن الصفحة ، والفهارس»[1] ، وغيرها من الأشكال التي تلبس المكان النصي وتتجسد عبره.

من خلال تصفحنا لكتاب "الفضاء الروائي" الذي هو عبارة عن مجموعة من المقالات لأسماء مشهورة في النقد الأدبي الغربي ، أمثال جيرار جينيت و برونوف و ميتران وغيرهم ، والمترجم من طرف الباحث عبد الرحيم حزل وجدنا هناك مجموعة من المصطلحات الموظفة التي تصب في صلب الموضوع ، أي في مفهوم المكان ، ومثال ذلك مقالا لجيرار جينيت والموسوم بـ: "الأدب والفضاء" ، وفيه يقول:« لكن يمكن ، بل ينبغي أيضا أن نبحث في علاقة الأدب بالفضاء، وليس يدفعنا إلى ذلك أن من مواضيع الأدب ما نجد فيه من حديث عن الفضاء ووصف للأمكنة والمساكن والمناظر الطبيعية ، أو لأن ما نقرأ منه قد ينقلنا عبر الخيال إلى الأصقاع ومجهولها ، فيخيل لنا لوهلة أننا نجتازها أو نقيم فيها ، فهذه أيسر طريقة ، لكن أقلها ملائمة في تدبر علاقة الأدب بالفضاء»[2].

لقد أعطى جيرار جينيت (Gerard Genette) أهمية بالغة لعملية التخييل لأنها العنصر الأساس الذي يرتكز عليه الأدب ، ولأن المعروف في الأدب من الواقع شيء ، ومن اللاواقع أشياء أخرى ناتجة عن خيال الأديب ، شاعرا كان أو كاتبا. فالأدب ينتقل من الواقع الحسي أو الواقع بواسطة الحواس المعروفة إلى اللاواقع ، أي عالم التفكير والخيال لينسج لنا مجموعة من المعاني التي يبحث المتلقي عن فك شفراتها ، وبالتالي فالتخييل وظيفتان هما: استرجاع صورة المحسوسات ، والاستنجاد بها في عملية التفكير.

يفرق الباحث كولد نستين (could nectin) بين المكان والفضاء ، ويرى أن مصطلح المكان مناسب لفن القصة القصيرة ، بينما مصطلح الفضاء فهو مناسب لجنس الرواية لما فيها

1- ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص 108-131.

2- جيرار جينيت و آخرون ، الفضاء الروائي ، تر: عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، د ط ، 2002 ، ص 11- 12.

من أحداث كثيرة وأزمنة مختلفة وشخوص متعددة ، فهي على قدر من السعة مقارنة بالقصة القصيرة:«... وإذا كان قصر الحكاية والقصة القصيرة ووحدة العقدة فيهما يجعلانهما تقتصران على الإشارة إلى الزمن والمكان إشارات سريعة ، فإن الرواية بما تتسم به من سعة تسند دورا حقيقيا لمقولتي الزمن والفضاء»[1].

تطرق شارل كريفل (charles – Gravel) في بحثه "المكان في النص" إلى فكرة مهمة مفادها أن معظم الأعمال الروائية تبوح وتكشف عن سر مكان سير أحدثها منذ الوهلة الأولى «ويكاد تعيين الموضع يرد في الرواية بصفة دائمة منذ سطورها الأولى ، بل إنه ليرد في الغالب في أول جملة فيها».[2]

كما يرى كريفل أن الحدث السردي لابد له أن يكون كاملا من حيث وقوعه ، فلابد أن يتحدد زمانه ومكانه ومن يقوم بهذا الحدث «... يلزم المحكي أن يقول (متى) ، كما يلزمه أن يقول (أين) و(من) و(ماذا) ، فلا يرد الحدث السردي إلا مصحوبا بكل محدداته وإحداثياته ، وبدون المعطيات الزمنية والفضائية (مقترنة بغيرها) لا يتأتى بث الرسالة السردية»[3].

إن معظم الأعمال الروائية تحمل بين سطورها جانبا من الواقع ، وإن كانت في حقيقة الأمر هي خيالية بحتة ، ولهذا فالمكان الجغرافي في نظر كريفل ، أو التسمية المكانية يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخييل ، وبالتالي يصبح القارئ بين نمطين مختلفين تماما ؛ اللاواقع والخيال ، لكن بالرغم من ذلك إلا أن هناك علاقة وطيدة بين هذين النمطين «وسواء نظرنا إلى المتخيل في علاقته بالواقع ، أم بالعقل والمحسوس ، أو فصلناه عن ذلك لا لشيء يوحي بالتعارض مادام الإنسان لا يتخيل إلا انطـــــــــلاقا من حقـــــــيقة حـــــتى وإن بدا ما يتخيله أن لا حقيقة له»[4].

1- جيرار جينيت و آخرون ، الفضاء الروائي ، ص 19.

2- جيرار جينيت و آخرون ، المرجع نفسه ، ص 71.

3- جيرار جينيت و آخرون ، نفسه ، ص 72.

4- آمنة بلعلى ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، دار الجيل للطباعة و النشر و التوزيع ، د ط ، د ت ، ص 23.

عموما فإن الدراسات الغربية حول عنصر المكان بالغة الأهمية ، لأنها بعثت الروح في نفس الدارس لأجل التعامل مع المكان ـ وخاصة الروائي منه ـ معاملة كبقية العناصر الروائية الأخرى.

3- المكان في النقد الروائي العربي:

لعنصر المكان حظ في الدراسات النقدية العربية الحديثة ، وتبعا لذلك ظهرت عدة مفاهيم ومصطلحات تصب في موضوع المكان ، بعد أن أخذ ثلة من الدارسين العرب على عاتقهم الولوج في هذا الموضوع ، وإن بدت الدراسات حوله خجولة في بداية الأمر، فراح يعرف كل دارس المكان حسب فهمه وتأويله ، كما أن البيئة كان لها أثر كبير في ظهور عدة مصطلحات ومفاهيم.

تعددت المفاهيم والرؤى التي تدور حول المكان ، فمنها ما هو عام (فلسفي أو أدبي) ، ومنها ما هو خاص (المكان السردي أو الروائي) ، ومن جملة هذه المفاهيم العربية نسوق مجموعة منها للبرهنة على اهتمام الدارس العربي بعنصر المكان.

قد شهد النقد العربي المعاصر حركة واسعة النطاق ، وذلك حين راح يهتم بالعناصر الروائية التي أهملت في الفترة التي سبقته وذلك حين «لم تعد الدراسات الشعرية في النقد الحديث بتخصيص أية مقاربة وافية أو مستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظا حكائيا أو عنصرا من بين العناصر المكونة للنص»[1] ، وعلى هذا الأساس عرف هذا المكون الروائي عدة مفاهيم عند الباحثين والنقاد الدارسين العرب ، وكل راح يعرفه وفق فهمه وتأويله ، بل شهد النقد الروائي مجموعة من المصطلحات التي سمي بها هذا العنصر، منها: المكان والحيز والديكور والفضاء والمحيط...

قدم الناقد حسن بحراوي مشروعا مهما في الدراسات الروائية ، من خلال تطرقه إلى العناصر الثلاثة المكونة للنص السردي ـ الفضاء ، الزمن ، الشخصية ـ من خلال مؤلفه "بنية الشكل الروائي" ، بيد أننا نجده يستعمل أكثر من مصطلح واحد لنفس المفهوم ، فيعرف المكان الروائي بقوله:« إن الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد ، لا يوجد إلا من خلال اللغة ، فهو فضاء لفظي (space verbal) بامتياز، يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح ؛ أي

1- ناصر يعقوب ، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000) ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط 1 ، 2004، ص 247.

عن الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع ، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب»[1].

من خلال هذا المفهوم نستنتج أن المكان في الرواية يختلف اختلافا جذريا عن المكان في الواقع ، فالمكان الروائي هو مكان فني ورقي ـ غير مجسد وغير محسوس ـ غير أننا ندركه من خلال عملية القراءة (lecture) ، لأنه مكون من مجموعة من الألفاظ ، كما أن المكان في الفن الروائي يختلف عن الأماكن الفنية الأخرى ، كون أن المكان في المسرح هو بمثابة الدار التي يؤتى فيها العمل المسرحي ، وبالتالي فهو مجسد وموجود حقا ، كما أن الفن التشكيلي أو الرسم يهتم بالمكان كون أنه فن مكاني بحت ، وبالتالي فالذي «يجعل الرسم فنا فضائيا ليس ما نجد فيه من تشخيص للمسافة ، بل لأن هذا التشخيص نفسه يتم ضمن المساحة ، مساحة أخرى من خلال مساحته المكانية المميزة له»[2].

لقد جاء حسن بحراوي بمصطلح جديد يتمثل في الفضاء الموضوعي(l'espace objectif) الذي يتميز بالتجسيد والوجود ، والذي كذلك يمكن للقارئ أن يدركه بحواسه «فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد هو الفضاء الموضوعي للكاتب ، أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية».[3]

سار الدارس المغربي حميد لحميداني نفس المسار الذي سلكه حسن بحراوي من خلال مفهومه هذا ، وذلك حين قدم مجموعة من التصورات في كتابه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" التي تجعل مصطلح الفضاء الروائي يتداخل مع مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الأخرى ، كعلاقة الفضاء بالمكان ، والفضاء بالنص (l'espace textuel) ، و الفضاء كمعادل للرؤية أو المنظور[4].

غير أن الباحثين يختلفان في أمور كثيرة أهمها قضية المصطلح ، التي أرّقت جل الدارسين

1- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 27.

2- جيرار جينيت و آخرون ، الفضاء الروائي ، ص 12.

3- حسن بحراوي ، المرجع السابق ، ص 28.

4- ينظر: حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1991 ، ص 53.

و النقاد والكتاب والباحثين في خبايا النقد المعاصر.

نجد الناقد عبد الملك مرتاض يعدل عن استعمال مصطلح المكان في معظم كتبه بمصطلح آخر وهو الحيز ، غير أن كتابه الموسوم بـ "تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق" ، قد استعمل فيه مصطلح المكان ، ولم يرتح إلى هذه التسمية ، فالمفيد إلينا هو المفهوم الذي جاء به للمكان ، حين يقول: «أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي من باب التغليب الذي لم نجد منه بدا ، وإلا فإننا لا نرتاح إلى هذه التسمية الجغرافية في النقد الروائي، حيث أن المكان يصبح قاصرا أمام إطلاقات أخرى أشمل وأوسع وأشسع مثل الحيز والفضاء»[1].

يبدو من خلال هذا المفهوم أن المكان مصطلح جغرافي بحت ، لا يمت إلى النقد الروائي بصلة ، وبالتالي وفي نظر عبد الملك مرتاض من المستحسن أن نغير مصطلح المكان عند دراستنا للرواية بمصطلح آخر، وقد جاء بمصطلحي الفضاء والحيز خلافا لذلك ، غير أنه لاستعمال مصطلح الحيز أميل ، وهذا بالنظر إلى محتوى كل مؤلفاته التي تطرق فيها إلى دراسة هذا العنصر الروائي.

وللبرهنة على ما أوردناه سابقا نجد أن عبد الملك مرتاض يؤثر استعمال مصطلح "الحيز" حتى وإذا كان هذا الحيز جغرافيا ونجد ذلك في مؤلفه "القصة الجزائرية المعاصرة" عندما قام بتحليل مجموعات قصصية لكتاب جزائريين «والحيز يختلف باختلاف كتاب هذه المجموعات السبع التي نتناولها في دراستنا هذه ، فنجده لدى عبد الحميد بن هدوقة جغرافيا كحديثه عن تونس ومدينة الجزائر وبوزريعة والبويرة وفرنسا.... أما لدى منور فالحيز في الغالب أيضا جغرافي ، ولا يكاد يشذ عن ذلك إلا في قصة "عودة الأم" حيث نلفي الحيز رمز الوطن»[2].

لقد أطلق الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض مصلحين لنفس المفهوم ، ففي كتابه "تحليل الخطاب السردي" استعمل مصطلح "المكان" ، ويطلق على كل ما هو جغرافي ، ولكن يطلق

1- عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط ، د ت ، ص 245.

2- عبد الملك مرتاض ، القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1990 ، ص 99.

مصطلح الحيز في مؤلفه "القصة الجزائرية المعاصرة" على نفس المفهوم ، أي على كل ما هو جغرافي.

نجده في كتابه "في نظرية الرواية" يتطرق إلى إشكالية المصطلح ، حيث يفرق بين المصطلحات الثلاثة المتداولة ـ المكان ، الفضاء ، الحيزـ وذلك حين يقول: «ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا حتى لا نكرر كل ما قرّرناه من ذي قبل أن مصطلح"الفضاء" من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، في حين أن الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء ، والوزن ، والثقل ، والحجم ، والشكل ..... أما المكان فإنا نريد وقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1].

لا ينفي الدكتور عبد الملك مرتاض استعمال مصطلح المكان في النقد الروائي نفيا قاطعا ، وإنما يدعو إلى استخدام المصطلح في مكانه ؛ أي تماشيا مع دلالته الحقيقية ومفهومه المخصص له ، وبالتالي فمصطلح المكان عنده يطلق في النقد الروائي على الحيز الذي تحدّه حدود ، ويتقيد بتسمية معينة ومعروفة كالمقهى ، المحطة ، الصحراء...

فالمكان الروائي عنده «كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا ، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي أو أسطوري ، أو كل ما دل على المكان المحسوس ، كالخطوط والأبعاد و الأحجام والأثقال ، والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار وما يعتري هذه الأقطار الحيزية من حركة أو تغير»[2].

كما أن المكان الروائي يكون «ممثّلا في قرية أو مدينة ، كما يتمثل في هضبة أو جبل ، كما قد يكون طريقا ملحوبا ، كما قد يكون شاطئ بحر، أو ضفتي نهر أو جلهتي بحيرة ، أو جانبا واد ...يتسم الحيز الروائي في معظم أطوار مثوله بالجمالية والإيحاء ، ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم الحيز ورسمه ، وتحديد معالمه وجعله كما يتعامل معه في الرواية الجديدة طرفا فاعلا في المكونات السردية ، بحيث يستحيل إلى كائن يعي ويعقل ويظن ويضر وينفع ، ويـسمع

1- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، و هدان ، د ط ، د ت ، ص 185.

2- عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ص 245.

وينطق ...»[1].

أما شاكر النابلسي في كتابه "جماليات المكان في الرواية العربية" ، قدم عدة مفاهيم مهمة من بينها قوله في مفهوم المكان: «ربما كان المكان أهم المظاهر الجمالية في الرواية العربية المعاصرة مما يستدعي من النقاد العرب وعلماء الجمال العرب الاهتمام به وتقصيه ودراسته ... و نحن بحاجة لمزيد من الدراسات في الشعر والقصة القصيرة والمسرح... ، تأسيسا على مفهوم و جماليات المكان في الحضارة العربية الذي كان واضحا في التراث العربي من خلال المعمار: المسجد ، البيت ، القصر ، وكذلك في الشعر والفلسفة والتاريخ وغير ذلك»[2].

أعطى الناقد شاكر النابلسي المكان بعدا فيزيائيا وذلك حين درسه في روايات غالب هلسا ، فالمكان في نظره هو ذلك العنصر المجسد واقعيا ، والمحدد بحدود جغرافية كالمسجد مثلا الذي يتميز بميزات تجعله يختلف عن بقية الأماكن.

ينحى الباحث عبد الصمد زايد المنحى نفسه في مفهومه للمكان الروائي حين يرى بأنه العنصر الذي تجري في إطاره الأحداث وتدور في مجراه الشخصيات ، ويسير في مساره الزمن ، بيد أنه انفرد في دراسته الموسومة بـ" المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة) ببعض المفاهيم، فتحدث عن علاقة الصحراء بالتاريخ ، فيرى أن المكان قد يحيلنا إلى تاريخ معين ، أو من خلاله نسترجع حادثة تاريخية ما ، «كل مكان يحمل تاريخا غالبا ما تتجلى أهم مظاهره في الأدب والفنون عامة ، والمؤسسات ووسائل التبليغ ، ومن البديهي أن الإنسان لا يرث في المكان ما يمثله من ظرف فقط ، بل يرث كذلك هذا التاريخ الذي يلغه ، ولا تتساوى في هذا الإرث كل أقسام المكان ، بل تتفاوت وتتفاضل على أساس ما اضطلعت به من مهمات وما شاهدته من أحداث تختلف قدرا وقيمة»[3].

1- عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ص 199.

2- شاكر النابلسي ، جمالية المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1994 ، ص 10 .

3- عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية (الصورة و الدلالة) ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط 1 ، 2003 ، ص 133.

يتضح من خلال هذا أن علاقة المكان بالتاريخ علاقة حميمية في نظر عبد الصمد زايد ، إذ يمكن لتاريخ ما أن يحيلنا على مكان معين ، وحين نذكر مكانا معينا باسمه يحيلنا على تاريخ مشهود ومعروف عند جماعة من الناس.

كما أن الناقد تطرق إلى قضية مهمة تتمثل في المكان اللفظي الخيالي المجرد ، والذي يعرفه بأنه فضاء وجداني خيالي ينبسط داخل الذات ، غير أن الملفت للانتباه هو أن الناقد ـ شأنه شأن العديد من النقاد العرب ـ يستعمل أكثر من مصطلح واحد ، ليس في الكتاب كله وإنما في صفحة واحدة يستعمل ثلاثة مصطلحات (المكان ، الفضاء ، الحيز).

عرفت الدراسات العربية التي اعتنت بدراسة المكان الروائي تطورا ملحوظا ، فبعدما كان المكان يطرق من خلال العناصر الأخرى أصبحت الدراسة منفردة بالمكان وحده ، ولم تقتصر هذه الدراسات على تخصيص دراسات شاملة ومنفردة في المكان الروائي وإنما هناك من جعل من المكان جزءا من كتابه أو أحد فصوله ، وهذا ما يتجلى في دراسة "حسن بحراوي" الذي درس إضافة إلى المكان الزمن والشخصية ، فيعرف الفضاء بقوله: «إن فضاء في الرواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن و الوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث»[1].

يرى حسن بحراوي أن مجمع الأمكنة التي تتكون منها الرواية هي التي تشكل الفضاء الروائي ، وبالتالي ذهب إلى ما ذهب إليه العديد من الدارسين على أن مصطلح الفضاء أوسع و أشمل من مصطلح المكان ، كما قدم رؤية واضحة المعالم حين رأى بأن المكان هو المؤطر للأحداث والشخصيات التي تقوم بهذه الأحداث ، كما أن الزمن يجري في إطار مكاني معين ، فالمكان ما هو إلا قطعة أساسية من كتلة عامة هي العمل الروائي.

ولم يتوان الدارس سمر روحي الفيصل في كتابة اسمه في النقد الروائي العربي ، وخاصة دراسة المكان في كتابه "الرواية العربية البناء والرؤيا" ، حين أفرد فصلا كاملا تطرق فيه إلى عنصر المكان ، بيد أنه وسمه بالفضاء الروائي أحيانا للدلالة على مجموع الأمكنة الموظفة في

1- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 31.

الرواية ، وبالمكان للدلالة على المفرد منها ، ويوضح معالم المكان في الرواية بقوله: «المعروف أن المكان الروائي هو المكان اللفظي المتخيل ، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته»[1].

إن الذي يختلف فيه الدارس سمر روحي الفيصل عن بقية الدارسين والنقاد العرب ، هو أن المكان يتحول إلى فضاء بمجرد أن تخترق الشخصية الروائية المكان إلى مكان آخر«.... فإن هذا الوصف مجرد تمهيد لاختراق الشخصيات المكان بوجهات نظرها الخاصة ، ومحاولتها بناء فضاء روائي يضبط إيقاع الأمكنة الروائية التي اخترقتها الشخصيات وتفاعلت معها»[2].

فالفضاء الروائي في نظر سمر روحي الفيصل أوسع من المكان ، بل هو مجموع الأمكنة التي يعتمد عليها الكاتب ، غير أن هذه الأمكنة كي تحقق الفضائية لا بد أن تتعالق فيما بينها لأن العمل الروائي يحتاج إلى الالتحام المكاني والتسلسل الزمني ، «لم يكن الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد ، بل يحتاج إلى أمكنة عدة ذات بنية نابضة بالحركة و الفعل ، متماثلة في علاقاتها وطبيعتها ودلالتها ، بحيث يبدو الفضاء إطار لحوادثها وصراعاتها ووجهات نظرها»[3].

اتخذ بعض النقاد والدارسين العرب ـ أثناء تعاملهم مع عنصر المكان الروائي ـ الواقع المحسوس مرجعا لأفكارهم ومنطلقاتهم ، فنجد سيزا قاسم مثلا تعتبر أن المكان الروائي هو «العالم الحي الذي تعيش فيه الشخصيات أثناء حركتها وسكونها ، والذي يعمل الروائي على تحديده وتجسيده تصريحا أو تلميحا معتمدا في ذلك تقنية الوصف كي يعبر عن واقعه بجميع مجالاته لا عن التصور الذي يفترضه ، وهذا ما يميز الخطابات الروائية الواقعية التي ترتكز على الهنا المكانية والآن الزمانية»[4].

1- سمر روحي الفيصل ، الرواية العربية البناء و الرؤيا (مقاربات نقدية) ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2003 ، ص 72.

2- سمر روحي الفيصل ، المرجع نفسه ، ص 72.

3- سمر روحي الفيصل ، نفسه ، ص 85.

4- ينظر: فتحي إبراهيم ، الخطاب الروائي و الخطاب النقدي في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، د ت ، ص 08.

من خلال هذا يعد المكان في السرد العنصر الوحيد الذي يجمع شمل العناصر السردية الأخرى ، ففيه تقوم الشخصية بالحدث أثناء فترة زمنية معينة متحدّثة بلغة اختارها لأغراضه الفنية، وبالتالي فهذه العناصر السردية تسبح في فلك واحد يتمثل في المكان الروائي ، «يجسد المكان الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه ، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي لابد أن يتوافر على هذا العنصر مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ، ويتمظهر من خلاله بوساطة آلياته وقوانينه»[1].

المكان هو العنصر الوحيد الذي به يستطيع النص الأدبي ـ الذي منطلقه الخيال ـ أن يتميز بالواقعية المادية ، لأن حضوره يخرج النص من طابعه العقلي الخيالي إلى طابع المحسوس ، «فإذا تأملنا المكان الروائي وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص ، وهو الفضاء الذي تجري فيه أو عليه الحوادث ، ولا نبالغ إذا قلنا إن المكان يعد في مقدمة العناصر والأركان الأولية التي يقوم عليها البناء السردي ، سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة ، أم قصة طويلة ، أم رواية»[2].

بذلك يعد هذا المكون السردي الركيزة الأساسية التي يرتكز عليها العمل الروائي بأكمله ، ويمكننا أن نشبهه بالجسر الذي يربط بين ضفتي النهر، فبين بداية السرد ونهايته يتواجد المكان ليؤطر الأحداث وتتحرك في فلكه الشخصيات.

قد أخذ الناقد المغربي حميد لحميداني على عاتقه البحث في أهم المفاهيم التي جادت بها الأقلام العربية والغربية في كتابه المذكور آنفا ، فبعد تعرضه للجهود التي بذلها الدارسون والنقاد الغربيون أمثال هنري ميتران (h.mètterand) وجورج بولي (G.poulet) ، تطرق إلى أهم التصورات التي اهتم بها النقاد في دراساتهم المتعلقة بعنصر المكان في الحكي ، فاستنتج أن هذا العنصر يتجسد في إحدى الصور الآتية:

_ الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان.

1- محمد صابر عبيد و سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 2008 ، ص229.

2- إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، د ط ، د ت ، ص131.

_ الفضاء النصي: وهو كل ما يقع تحت طائلة البصر من تفاصيل طباعية.

_ الفضاء الدلالي: ويرتبط هذا النوع من الأفضية بلغة الحكي ، وما ينشأ عنها من دلالات إيحائية ورمزية.

_ الفضاء كمنظور: ويتمثل في الطريقة التي يختارها الكاتب في تقديم عمله الروائي إلى المتلقي.

كما لا ننسى الدراسة التي قدمها غالب هلسا في كتابه "المكان في الرواية العربية" ، حيث اقترح الباحث غالب هلسا تصنيف الأمكنة الروائية إلى أربعة أنواع: [1]

_ المكان المجازي: وهو مكان غير فاعل يخضع ويتبع أفعال الشخصيات .

_ المكان الهندسي: وهو المكان الذي حددت إحداثياته الجغرافية بدقة وتركيز.

_ المكان كتجربة معاشة: وهو المكان الذي يدخل في علاقات تواصل مع الشخصيات لما يحمله من ذكريات.

_ المكان المعادي: وهو المكان الذي يثير إحساس الاغتراب والغربة والوِحشة ، والضيق لدى الشخصية كالسجن والمنفى ...

انطلاقا مما سبق يمكن القول: أن المكان قد بدأ يحظى بمنزلة قيّمة واهتمام واسع ، ليس من قبل النقاد فحسب ، بل من قبل الروائيين أولا ، أو بشكل آخر وبتعبير حسن نجمي ؛ أصبح المكان يشكل هوية من هويات الخطاب الروائي.

1- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2005 ، ص ص 65_66.

ثالثا- الزمكان الروائي:

إن الحديث عن المكان (lieu) يفرض على الباحث التحدث عن الزمن(temps) بالضرورة، وبحكم العلاقة التي تربط العنصرين منذ أمد بعيد ، فالمكان لا يستغني عن الزمن ، كما أن الزمن لا ينفصل عن المكان ، فضبط الوقت الزمني في أصله مكاني ، باعتبار أنه يعود إلى طبيعة المكان من خلال خطوط الطول ودوائر العرض ، فأي نقطة من العالم على وجه الأرض يمكن إدراكها زمنيا ، ولذلك لا يوجد مكان بدون زمن ولا زمن بدون مكان ، فالمكان بطبيعته زمن ، والزمن بطبيعته مكاني.

يتصل المكان بالزمن في الواقع الحقيقي فهما متداخلان واقعيا ، كما أنهما يعقدان علاقات حميمية في النصوص السردية ، وذلك بالرجوع إلى القدرات التخييلية المخولة للكاتب أثناء عملية نسج نصه «ففصل المكان عن الزمان أمر غير ممكن ، لأن الأديب يتصور الأشياء في مكان ما، ولحظات متعاقبة يصعب الفصل بينهما»[1].

تتضح علاقة المكان بالزمن من خلال هذا الأخير الذي قد يؤثر في الأول والعكس صحيح، فيمكن أن نجد في عمل سردي ما المكان مهيأ بطريقة معينة في زمن محدد ، وبعد سيرورة الأحداث يتغير المكان فيصبح في صورة تختلف عن الصورة الأولى ، فالبحر ملائم لزمن فصل الصيف ، والمعمل مناسب لزمن النهار ، فالمكان يحيلنا على الزمن ، والزمن يعبر عن المكان ؛ فالأشياء باعتبارها أجزاء مكانية قد تتغير صورتها من هيئة إلى هيئة أخرى مع توالي الأزمنة وتعاقبها ، حتى وإن بقيت في نفس المكان لأنها تداخلت مع عنصر جديد وأضيف إليها بعد آخر وهو الزمن الذي لابد أن يغير من طريقة النظرة إليها.

1- تعريف مصطلح الزمكان:

في الحقيقة إن مصطلح الزمكان وإن كان مركبا مزجيا منحوتا من مصطلحي الزمن والمكان، فهو مصطلح غربي في الأساس ، ونقصد بذلك اللفظ اللاتيني (chronotope) وهو

1- محمود محمد عيسى ، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة (دراسة مقارنة) ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ط 1 ، 1981 ، ص19.

«مجاورة لجذرين لغويين لاتينيين هما (chromos) الذي يعني الزمن ، و (topos) ومعناه المكان وإدغامهما يعطي (chronotope)»[1].

أما في "المصطلح السردي" لجرالد برانس (Gerald prince) فيأتي تعريف هذا المصطلح "كرونوتوب" على أنه «السمة الطبيعية والعلاقة بين المجموعتين الزمنية والمكانية ، والمصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل بين الزمان والمكان ... يعني حرفيا الزمان ـ المكان»[2].

كما جاء في "دليل الناقد الأدبي" للناقدين سعد البازعي وميجان الرويلي بأن هذا المصطلح «هو أحد مفاهيم باختين المعقدة وتعني حرفيا الزمان ـ المكان»[3].

بعد هذه التعريفات سنتطرق فيما بعد لمفهوم مصطلح الزمكان في النقد الروائي الغربي والعربي.

2- مصطلح الزمكان في النقد الروائي الغربي:

من الذين تطرقوا لعلاقة الزمن بالمكان الباحث إليوت الذي ربط الزمن بالأشياء بوصفه له على أنه يمثل نسيج حياتنا الداخلية ، وأن الأشياء ـ المعبرة عن المكان ـ هي التي تبرر هذا النسيج وتقتنع به.

كما تبنى ميخائيل باختين (mikhaail bakhtin) مصطلح الزمكانية (chronotope) الذي استعاره من العلوم الرياضية والفيزيائية واستثمره في النقد الأدبي ، ومن هنا نلاحظ أن علاقة الزمن بالمكان لا تميز النصوص الأدبية فقط ، بل إن هذه العلاقة ضاربة بجذورها في جميع الحقول المعرفية ، فبتماسك هذين العنصرين يتشكل النص الأدبي فيساهمان في عملية القراءة والكتابة.

إن اصطلاح الزمكان عند باختين يدل دلالة واضحة على «العلاقات الجوهرية المتبادلة بـــــين

1- فيصل الأحمر ، المكان و دلالته في الرواية العربية الجزائرية ، ص18.

2- جيرالد برانس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2003 ، ص15.

3- سعد البازعي و ميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا نقديا و مصطلحا معاصرا) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 4 ، 2005 ، ص 170.

الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا»[1].

حيث يرى باختين أن ما يحدث في الزمكان الفني هو اتحاد وانصهار علاقات الزمن و المكان في كل واحد ندركه فنيا ، ويجعل للزمان والمكان أهمية جوهرية إذ يوضح أن الجنس الأدبي وأنواعه يتم تحديدها من خلال الزمكان بالذات.

كما يعد الفرنسي غاستون باشلار (Gaston bachelard) بكتابيه "جمالية المكان" و"جدلية الزمن" من أكثر الغربيين اجتهادا في العمل بمقولة الارتباط بين عنصري الزمن والمكان و إن لم يكن قد استخدم مصطلح الزمكان بحرفيته ، وهذا ما نجده في مؤلفيه من تأكيد على تواشج العلاقة الرابطة بين العنصرين.

ففي كتابه "جماليات المكان" نلمس تأكيده على ثبوت تلك العلاقة ، فهو يرى أن «المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفا»[2].

أما في كتابه "جدلية الزمن" فإنه يشير إلى تلك العلاقات الزمكانية بقوله:«نفهم التوافق البطيء بين الأشياء والأزمان ، بين فعل المكان في الزمن ، ورد فعل الزمان على المكان ، وأن السهل المحروث يرسم لنا صورا من الزمان شديد الوضوح»[3] ، مضيفا بأن «الثلم هو المحور الزمني للعمل ، وإن راحة المساء هي حد الحقل»[4].

نفهم من هذا أن الزمن والمكان عند باشلار صورة واحدة تؤطرها علاقات الاحتواء بين الفعل ورد الفعل ، فباشلار أراد أن يبرز أن الزمن يؤثر في المكان فيحوله وأن المكان عبر هذه الآثار والتحولات الزمنية يدل على وتيرة الزمن.

أما ميشال بوتور (michel butor) فإنه يتبنى كذلك فكرة وجود علاقة قائمة بين الزمن و المكان ، وإن كنا لم نعثر لديه على إشارة لمصطلح كرونوتوب أو الزمكـــــان ، فهو يرى بـــأن

1- ميخائيل باختين ، أشكال الزمان و المكان في الرواية ، تر: يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، د ط ، 1990 ، ص 05.

2- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص 39.

3- غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، تر:أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط ، 1982 ، ص 08.

4- غاستون باشلار ، المرجع السابق ، ص 08.

«الأشياء هي رفات الزمن وبقاياه»[1].

تبقى مسالة غياب مصطلح الزمكان قائمة كذلك إذا اتجهنا نحو الباحث يوري لوتمان ، وإن كان يرى في الزمن والمكان «الإحداثيات الأساسية من خلال وقوعها في الزمان»[2].

من هنا فالزمن والمكان في الرواية يلتحمان ، فيتحول كل منهما مرآة للآخر يدل عليه ويتلون به ، وقد يتبادلان الأدوار عندما يتجاوزان التأثير المتبادل بحيث يتحول المكان (المدرك الحسي) إلى زمن ، ويتحول الزمن إلى مكان وهذا ما تسمح به طبيعة الرواية.

3- مصطلح الزمكان في النقد الروائي العربي:

سنحاول الحديث عن بعض الدراسات العربية التي قدمت مقولات تعزز فرضية القول باندماج عنصري الزمن والمكان واتحادهما داخل النصوص الروائية بشكل خاص.

تعد دراسة سعيد شرقي "توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ " دراسة مهمة من حيث توظيف هذا المصطلح خاصة في الفصل الموسوم بـ"توظيف الزمكانية التراثية في بناء الزمكانية الروائية" حيث نجد صاحب الكتاب يعرف بهذا المصطلح محددا أصوله من أن «الزمكاني الروائي ليس انسكابا في السرد الروائي حسبما اتفق ، ولكنه تفاعل متصل يسهم في تشكيل الرواية ابتداء ونهاية»[3].

فالاتصال الحاصل بين عنصر الزمن والمكان من شأنه أن يساهم في خدمة الموقف السردي الذي لا يقوم إلا بحضور المكان كي تجعله الشخصية مسرحا لأحداثها في زمن معين أو في أزمنة مختلفة ، فالمكان والزمن وجهان لعملة واحدة ، فإذا كان المكان يمثل جسد النص السردي ، فإن الزمن يمثل روحه ولا يمكننا أن نفصل بين الروح والجسد ، ولهذا عبرت سيزا قاسم عن علاقتهما بقولها:«إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث ، فإن المكان يظهر على

1- ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص 57.

2- جماعة من الباحثين ، جماليات المكان ، ص 59.

3- سعيد شرقي محمد سليمان ، توظيف التراث في رواية نجيب محفوظ ، إيتراك للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2000 ، ص 173.

هذا الخط ويصاحبه ويحتويه»[1] ، ونفهم من خلال هذا القول أن المكان لا ينفصل عن الزمن ، لأن المكان يتمظهر وجوده في أي لحظة من لحظات السرد.

يرى عبد الملك مرتاض أن هذه العلاقة التي تجمع الزمن والمكان صعبة الانفصام سواء في النص الأدبي أو في الحياة اليومية ، حين يقول:«فالحيز والزمن لا يجوز تصور أحدهما بمعزل عن الآخر ، والآية على ذلك أن الساعة التي تضبط الزمن وتحسبه هي حيز»[2] ، مرتاض يتقاطع في هذه النظرة مع الكثير من النقاد الذين يرون بأن الفصل بين عنصري الزمن والمكان يعد أمرا شكليا بغرض الدرس المنهجي نظرا لارتباطها كليا في النص الروائي «فالزمان والمكان عنصران متلازمان»[3]، حتى وإن اقتضت الدراسة فصلهما بغية التحليل والقراءة.

أما حسن بحراوي فإننا نجده يكتفي بالإقرار بثبوت العلاقة بين الزمن والمكان انطلاقا من أن «المكان في الرواية شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر والأحداث والشخصيات ، ولكن أيضا بزمن القصة»[4].

تعد دراسة شاكر النابلسي في هذا الموضوع شبيهة بنظرة سابقيه ، فهو يرى أن «علاقة الزمن بالمكان علاقة عضوية وثيقة ، فلا مكان يتشكل ويتحول ويتجلى إلا بعامل زمني معين ، و لا زمان يرصد ويقوم ويحدد إلا بمكان يحتويه ويجعل من ذاته مسكنا للزمن»[5].

في نفس السياق يرى عبد الرحيم الكردي أن علاقة المكان بالزمن تظهر بصورة جلية في القصة القصيرة بعكس الرواية ذات البنية المعمقة ، ففي القصة القصيرة يمكن للمكان أن يتخذ عدة صفات الزمن ، كما أن الزمن يمكنه أن يلبس لباس المكان وخصوصا في القصة ذات النسق التعبيري الذي يجمع بين التشكيل والفعل بوصف التشكيل عنصرا مكانيا ، والفعل عنصرا زمانيا»[6].

1- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 106.

2- عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، دار هومة ، الجزائر ، د ط ، د ت ، ص 318.

3- عبد الخالق محمد العف ، الزمان و المكان في رواية رابع المستحيلات ، مجلة الجامعة الإسلامية ، م 16 ، ع 2 ، ص 24.

4- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 32.

5- شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، ص 327.

6- ينظر: عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط 3 ، 2005 ، ص 12.

ينطلق الكاتب في التمهيد لنصه السردي بالإشارة إلى البيئة المكانية والزمنية التي ستجري فيها الأحداث ، ونظرا لهذا الارتباط الوثيق بين العنصرين الذي يوليه المؤلف أهمية كبرى يبدو «الزمان والمكان متمازجين ، وتبدو اللغة الوصفية هنا متمردة على الترتيب العقلي بمفهومها التقليدي»[1] ، معنى ذلك أن المؤلف له القدرة على كسر النظام العام للسرد المبني على التتابع و التوالي عن طريق خاصيتي الاستذكار والاستشراف بإدماج أمكنة تدل على ماضي أو حاضر أو مستقبل الشخصية الروائية.

يكتسب المكان حيويته ونشاطه من خلال تعالقه مع الزمن لأن دلالة المكان لا يمكن القبض عليها إلا باتصاله مع الزمن ، فالزمن لابد له من مكان يحتويه ويجري في فلكه ، فلكي يبرز تأثير الزمن على النص لابد أن يدخل هذا الأخير مع المكان في علاقة حميمية ، ولهذا «يعد المكان العنصر الهام الحيوي للزمان»[2].

تظهر أهمية المكان الروائي البنائية والدلالية والجمالية والفنية من خلال علاقته بعنصر الزمن ، لأنه العنصر الأساسي الذي يخرج المكان من بوتقته وتقوقعه وسكونه ، كما أنه يضفي عنصر الحيوية عليه وعلى النص السردي عموما ؛ فالمكان والزمن شريكان لا ينفصلان يختلط بشكل ما بالمكان لسبب بسيط هو الحركة.

من شأن هذه الحركة أن تعطي النص السردي شعريته وجماليته ، لأن الحكي عموما ينبني على الحركة والصراع والحيوية التي يضيفها الزمن على المكان «ولذا فإنه لا يكتسب المكان قيمته الفنية الموضوعية إلا بوصفه وعاء للزمان»[3].

يتميز النص السردي في حال تعالق المكان بالزمن بصفات عديدة ، منها إضفاء جانب المصداقية والحقيقة عليه وعلى النص عموما ، فإذا اتحد هذان العنصران فإن المتلقي يتوهم بواقعية الأحداث ، أو أنها محتملة الوقوع في زمن المستقبل.

1- عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2001 ، ص 91.

2- مرشد أحمد ، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، د ت ، ص 172.

3- مرشد أحمد ، المرجع نفسه ، ص 233.

من جانب آخر فإن هنالك من الباحثين من اقترح تقديم ثلاثة أشكال لدراسة هذين العنصرين، أي دراسة مستوى الزمن ، ثم المكان ، ثم الزمكان:

أ- المستوى الأول: دراسة الزمن بمعزل عن المكان «لأننا لا نستطيع أن نحبس اللحظة في مكان ، ولأننا لا نرى الزمان إلا هاربا متحركا ، ولأنه يستمد أحيانا أهميته من خارج المكان ، من الأحداث مثلا»[1].

ب- المستوى الثاني: دراسة المكان بمعزل عن الزمن ، وذلك انطلاقا من النظر إلى المكان على أنه «ثابت ، ولأننا أحيانا لا نستطيع أن نرصد تحولاته عبر الزمن الروائي ، فيكتسب ميزة الثبات النسبي ويبلور ملامحه الثابتة[2].

ج- المستوى الثالث: دراسة الزمن والمكان معا ، أي «متلازمين ، لأن المكان متحول عبر الزمان ، ولأن المكان يصنعه ناسه ويضعهم في صيرورة دائمة»[3].

أما نبيلة إبراهيم فتؤكد هي الأخرى حقيقة التداخل بين عنصري الزمن والمكان ، فهي ترى أن لا زمن بدون مكان ، ولا مكان بدون زمن ، كما أننا نجد أن الباحثة تذهب إلى أبعد من ذلك لتؤكد مسألة ما يعتري الكاتب أثناء الكتابة ، إذ يلتبسه إحساس زمني وآخر مكاني ، فأما الحس الزمني فيتبلور في «ميل لمراقبة الأشياء في حركة الزمن المستمرة راصدا احتفاظها بهويتها أو تحولها»[4]، أما الحس المكاني فتعني به «عندما يميل الكاتب إلى أن يوقف حركة الزمن ليعيش الأشياء في امتداداتها المكانية ، وعلاقاتها بالأشياء الأخرى»[5].

نستنتج من خلال الآراء السابقة أنه لا يمكن الفصل بين الزمن والمكان في أي حال من الأحوال ، وخصوصا في الأعمال الأدبية التي تبحث دوما عن الشمولية في المبنى والمعنى معا ، ونظرا لهذه العلاقة الوطيدة يمكن استنتاج المظاهر المكانية من خلال المعطيات الزمنية ، كما يمكن التعرف على الزمن بربطه بأماكن معينة من خلال المعارف المسبقة والمصطلح عليها بين

1- صالح إبراهيم ، الفضاء و لغة السرد ، ص 10.

2- صالح إبراهيم ، المرجع نفسه ، ص 10.

3- صالح إبراهيم ، نفسه ، ص 10.

4- نبيلة إبراهيم ، فن القص ، دار قباء للطباعة ، د ط ، د ت ، ص 160.

5- نبيلة إبراهيم ، المرجع نفسه ، ص 160.

الأمم والشعوب بانعقاد الملتقيات والمؤتمرات والأشغال السياسية ، إضافة إلى العوامل التي يبقى كل من الزمن والمكان محافظين عليها ، فعلاقة هذين العنصرين تساهم في سردية الخطاب وشعريته ودلالته.

الفصل الثـــاني: تـــقنـــيات تحليل البـنـية الزمكانـــية:

- بناء الزمن الروائي.

أولا – الترتيب الزمني (l'ordre temporel).

ثانيا– المدة (Durée).

ثالثا– التواتر(fréquence).

- بناء المكان الروائي.

أولا – الوصف المكاني (مفهومه وحدوده / أنواعه / وظائفه).

ثانيا– المكان الروائي (أهميته / أنواعه / وظائفه).

- بناء الزمن الروائي:

أولا- الترتيب الزمني (l'ordre temporel):

نعني به العلاقة التي تقوم بين « تتابع الأحداث في المادة الحكائية (Diegése) ، وبين ترتيب الزمن الزائف (Dispostion) في الحكي»[1] ؛ أي التتابع والتسلسل الفعلي للأحداث داخل الرواية أو القصة ، « والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»[2].

يتضح من خلال هذا أن الترتيب الزمني في رواية ما ليس من الضروري فيه أن يتطابق تسلسل الأحداث مع الترتيب الطبيعي الفعلي لأحداثها كما جرت في الواقع ، ومن هنا نستطيع التمييز بين زمنين هما زمن القصة وزمن الخطاب ، فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث ، في حين أن الثاني ليس من الضروري أن يتقيد بهذا التتابع المنطقي.

انطلاقا من مواجهة الترتيبين نلاحظ عدم تطابقهما ، والذي يؤدي إلى خلق ما يسميه "جينيت" بـ "المفارقة السردية" والتي « تتجلى من خلالها مختلف أشكال التفاوت بين الترتيبين في القصة و الحكي»[3] ، وهذه المفارقة تتمثل في الاسترجاع والاستباق.

1- الاسترجاع (aualepse):

يعد الاسترجاع خاصية حكائية ، وهو أحد الخصوصيات التقليدية للسرد الأدبي ، نشأ مع الملاحم القديمة ، وتطور إلى أن أصبح من خصوصيات الأعمال الروائية الحديثة التي تحقق الغرض الفني والجمالي في الوقت نفسه داخل العمل السردي.

الاسترجاع هو «عندما يترك الراوي مستوى القص الأول ، وأن يعود إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[4]؛ أي أنه يتوقف على متابعة النسيج القصصي المتتابع و المتسلسل في حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا حتى إذا ما أكمل استرجاعه عاد من جديد إلى الأحداث الواقعة في حاضر السرد لإتمام مسارها السردي.

1- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص76.

2-جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص46.

3- سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص76.

4- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص40.

عموما فالاسترجاع يحدث عندما يوقف لسارد عجلة الأحداث المتتابعة ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا ووقائعها حصلت في الماضي ، وحينها نكون «إزاء سرد استذكاري (Recit analeptique) يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد»[1] ، وبذلك تصبح كل «عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[2].

إذن ومن خلال ما سبق ، الاسترجاع هو استذكار أحداث مضت ولكنها تتمتع بإيقاعها المميز، وذلك بالمحافظة على استمراريتها في الحاضر، فمن خلاله يتم قطع التسلسل الزمني المتتابع لأحداث القصة « لملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه ، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة ، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد»[3] ، ويبدو من خلال هذا أن الاسترجاع يحقق مقصدا ووظيفة حكائية ، فهو وسيلة لملء الفجوات والفراغات الحاصلة في النص السردي القصصي ، كالتأريخ لإطار مكاني ، أم ماضي شخصية ما.

حدد جل الدارسين والنقاد أنواعا للاسترجاع وهي كالآتي:

1-1- استرجاع خارجي (aualepse externe):

يعرفه جينيت: « ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[4] ، وبعبارة أوضح يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي الأول.

الاسترجاع الخارجي يتم من خلال استعادة الوقائع الماضية التي كان حدوثها قبل المحكي الأول ، وهي بذلك تكون خارج الحقل الزمني للأحداث السردية ، أي أن سعتها دائما تكون خارج سعة الحقل الزمني للمحكي الأول الذي يتم تقديمه ، وهذا ما يجعلها ذات طابع حيادي في العمل

1- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص119.

2- حسن بحراوي ، المرجع نفسه ، ص121.

3- حسن بحراوي ، نفسه ، ص139.

4- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص60.

السردي ، كونها لا ترتبط بالحكي الأول على اعتبار أنها واقعة قبله ، وهي بذلك تعمل على «إكمال الحكي الأول عن طريق تنوير المتلقي بخصوص هذه السابقة أو تلك»[1] ، ونفهم من خلال هذا أنه يقوم بأداء وظيفة إخبارية في الرواية في المقام الأول ، وهذا ما سنعرفه من خلال اشتغالها في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال".

1-2- استرجاع داخلي (aualepse interne):

هو خلافا للاسترجاع الأول ، حيث تقع الأحداث ضمن الإطار الزمني للمحكي الأول (le récit prremier) فالاسترجاعات الداخلية « تعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر ظهوره في النص ، ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة ، حيث يترك شخصيته ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية ليغطي حركتها أو أحداثها»[2] ، نفهم من هذا أن السارد أو الكاتب يسترجع أحداثا وقعت داخل زمن الحكاية بهدف التذكير ببعض المواقف المتصلة بماضي الشخصيات وبأحداث القصة ، أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي.

عموما فالاسترجاع الداخلي هو الذي يلتزم خط زمن السرد الأولي ، وينقسم بالنظر إلى علاقته مع الخط الزمني إلى:

أ- استرجاع داخلي متباين حكائيا (aualepse hétéro diégétique):

هي اسرجاعات «تحتوي مضمونا حكائيا يختلف عن مضمون المحكي الأول»[3] ، أي أن الاسترجاع الداخلي المتباين حكائيا هو الذي يسير على خط زمن الحكي ، لكنه يحمل مضمونا سرديا مخالفا لمضمون السرد الأول ، مثل حالة إدخال شخصية روائية يقوم السارد بتوضيح خلفياتها.

ب- استرجاع داخلي متجانس حكائيا (aualepse homo diégétique):

هو الذي يسير تماما على خط زمن السرد الأولي ، وينقسم من حيث وظيفته إلى:

1- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص60.

2- مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية ، ص119.

3- مرشد أحمد ، البنية و الدلالة ، ص244.

- استرجاعات متممة (aualepse complétive):

هي بمثابة إحالات (Renvois) وعبارة عن مقاطع وفقرات تعمل على سد ثغرات زمنية لإسقاطات زمنية سابقة ومؤقتة.

- استرجاعات مكررة (aualepse répétitive):

هي بمثابة تذكير(Rappel) وهي مقاطع نصية « ترد للتذكير بأحداث ماضية سبق ذكرها»[1].

1-3- استرجاع مزجي (aualepse mixte):

هو الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي ، ويقصد به كل التمفصلات الزمنية والحدثية التي تنطلق من نقطة زمنية خارج نطاق المحكي الأول ، ثم تمتد حركة السرد حتى تنضم إلى منطلق الحكي الأول وتتعداه»[2]، أي تكون نقطة مداه قبلية (antérieur) وسعته بعدية (postérieur) وذلك بالنسبة إلى السرد الأولي.

1- .G.Genette , figures 3 ,p101- نقلا عن: عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح ، دار هومه للطباعة و النشر والتوزيع ، الجزائر ، دط ، 2010 ، ص9.

2- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص60.

2- الاستباق (prolepse):

إذا كان الاسترجاع يعني العودة إلى الماضي ، فإن الاستباق يعد قفزا إلى المستقبل من خلال مختلف الإشارات والتلميحات التي يوظفها السارد في عملة السردي ، والتي تعمل على الإفادة بإمكانية تحقق أحداث أو وقوع أفعال في المستقبل ، فهو إذن «تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد ، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه ، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد»[1] ، وباختصار هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت ، أو الإشارة إليه مسبقا ، وهو ما يسمى بسبق الأحداث في النقد التقليدي.

يقسم الاستباق إلى قسمين:

2-1- الاستباق كفاتحة (تمهيدي):

يتجلى في «إشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا»[2] ، ومن هذا يعد بمثابة التوطئة لما سيجري من أحداث ، وذلك بطريقة إيمائية ضمنية بعيد عن المباشرة الصريحة.

2-2- الاستباق كإعلان:

حيث «يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السرد في وقت لاحق ، ونقول (صراحة) لأنه إذا اخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توّا إلى استشراف تمهيدي»[3] ، وهنا يتضح أن الفرق بين الاستباق كفاتحة ، والاستباق كإعلان يكمن في طريقة الإخبار.

1- مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية ، ص211.

2- مها حسن القصراوي ، المرجع نفسه ،ص213.

3- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص137.

ثانيا – المدة (Durée):

يقصد بالمدة وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها ، أو كما حددها جيرار جينيت بالعلاقة القائمة بين « مدة القصة مقيسة بالثوان والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين ، وطول النص المقيس بالسطور والصفحات»[1] ، ومن هذا فالمدة هي التفاوت النسبي الذي يمكن قياسه بين زمن القصة وزمن السرد من خلال العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالوقت وطول العمل الروائي الذي يقاس بالأسطر والصفحات ، وقد حدد جينيت أربع تقنيات هي:

- القسم الأول: يختص بإبطاء حركة السرد ويشمل كلا من المشهد والتوقف.
- القسم الثاني: يختص بتسريع حركة السرد ويشمل كلا من الإيجاز والقطع.

1- إبطاء حركة السرد:

1-1- المشهد (Scéne):

المشهد «عبارة عن تركيز وتعطيل للأحداث بكل دقائقها»[2] ، وهو بذلك تقنية زمنية تهدف إلى تعطيل السرد والتقليل من وتيرة سرد وعرض الأحداث.

ثم إن «المشهد حواري في أغلب الأحيان ، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرضيا»[3] ، فالشخصيات تتحاور فيما بينها للتعبير عن أفكارها وآرائها بعيدا عن المؤلف الذي يمنح لها فرصة الحديث عن نفسها دون تدخل منه ، وهذا حتى يوهم القارئ بواقعية مشاهده الحوارية حينما تحاول بواسطة الإفصاح عما تشعر به وتفكر فيه أن تدرج تجربتها في إطار مرجعي للواقع ، هي التجربة اليومية المعاشة التي يتفاعل معها كل من الكاتب / القارئ.

كما أن في تقنية المشهد يتطابق زمن القصة مع زمن الحكاية ما يحدث إبطاء في حركة السرد و الإيهام بتوقف نموه وتطوره ، كما يعمل من جانب آخر على «الكشف على الأبعاد

1- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ص100.

2- عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) ، مطبعة الأمنية ، الرباط ، ط1 ، 1999 ، ص168.

3- جيرار جينيت ، المرجع السابق ، ص 108.

النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضا مباشرا وتلقائيا»[1] ، ويتضح من هذا أن المشهد يتحقق في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر (الديالوج والمنولوج) ، لذلك يسمى المشهد بالطريقة الدرامية في كتابة القصة.

1-2- التوقف (Pause):

يسمى بالاستراحة أيضا ، ويتمثل التوقف في مختلف المقاطع الوصفية التي تتخلل السرد ، والتي تعمل على تعطيل زمن السرد لما تؤديه من إيقاف لمجرى أحداث الحكاية فاتحة « المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات»[2] ، والتي تتعلق بالشخصيات وأوصافها ، أو تحديد الإطار المكاني الذي سيكون مسرحا للأحداث.

نفهم من هذا أن التوقف يظهر بشكل واضح عند لجوء السارد إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف الذي يؤدي إلى توقيف النمو الحدثي داخل الحكاية.

1- آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، ط1 ، 1997 ، ص89.

2- عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي ، ص170.

2- تسريع حركة السرد:

2-1- الإيجاز (Sommaire):

يسمى أيضا التلخيص والمجمل ، ويتمثل في «سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو شهور أو ساعات ، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[1] ، ومعنى هذا أن الإيجاز هو المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ ، فهو نوع من تقنيات التسريع الذي يلحق القصة أو الرواية في بعض أجزائها ، حيث تتحول من جراء إيجازها وتلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل داخل السرد ، فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات ، وهنا يكون زمن السرد أقصر من زمن الوقائع.

من وظائف الإيجاز، تقديم شخصية جديدة أو عرض شخصيات ثانوية أو تقديم عام للمشاهد.

2-2- القطع (Ellipse):

يسمى أيضا الحذف «وهو تقنية زمنية إلى جانب التلخيص ، له دور حاسم في تسريع حركة السرد ، فهي تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[2].

يتضح من هذا أن القطع يظهر عندما يغفل السارد الإشارة إلى حقبة زمنية والتخلي عن سرد ما تضمنته من أحداث ، وينقسم القطع عند جينيت إلى:

أ- القطع المحدد (Ellipse déterminé):

أي تحدد الفترة الزمنية بصورة صريحة بحيث يتمكن القارئ من تحديد ما حذف زمنيا من السياق السردي ، ويكون هذا التحديد بعبارات موجزة لحجم المدة المحذوفة من القصة مثل: "مرت سنتين" ، "انقضت ستة شهور".

1- حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص76.

2- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص156.

ب- القطع غير المحدد (Ellipse indéterminé):

فيه ينتقل السارد من فترة لأخرى وهو غير مبال بتحديد حجم المدة الزمنية المحذوفة ، مثل "بعد مدة".

هذان النوعان يحتويان أسلوبان هما:

- القطع الصريح (Ellipse explicité): وينص عليه صراحة مثل "مضت سنوات".

- القطع الضمني (Ellipse inplicite): يفهم من السياق ، حيث يرى جينيت أن ثمة «نوعان من القطع ، القطع الصريح ويتضمن المحدد وغير المحدد ، أما الثاني فلا يتضمنه السرد بل يتحسس القارئ وجوده من خلال العمل الروائي ، وعليه يسمى القطع الضمني»[1] ، ومن حالات القطع الضمني البياضات التي يتركها الكاتب بين المقاطع المتتالية.

1- G.Genette , Figures 3 , p 140. - نقلا عن: عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح ، ص11.

ثالثا- التواتر (fréquence):

يقصد به التكرار ، وهو «علاقات التواتر بين الخبر والحكاية»[1] ، إذن هو عبارة عن عملية التكرار بين الحكي والقصة ، فالحدث مهما كان «ليس له فقط إمكانية أن ينتج ولكنه أيضا أن يعاد إنتاجه»[(2)] ، فهو يحمل في ذاته قابلية التكرار على مساحة النص الروائي ، وهذا التكرار ليس له محددا ، فالحدث الذي ينتج مرة واحدة له إمكانية أن يتكرر عدة مرات ممثلا في هيأة واحدة ، هذا التعدد في الظهور هو ما يعطي للتواتر تنوعات مختلفة يجملها جينيت فيما يلي:

1- التواتر المفرد (Fréquence Singaulatif):

يقصد بالتواتر المفرد أن «نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أو عدة مرات ما وقع عدة مرات) ولا فرق في الحالتين ، فالحكاية والمحكي يتطابقان»[(3)] ، أي مرة في السرد ومرة في الحكاية ، أو مرات في السرد ومرات في الحكاية ، وذلك كقولنا "أمس نمت باكرا" (الحالة الأولى) ، أو قولنا "يوم الاثنين نمت ساعة ، يوم الثلاثاء نمت ساعة ، يوم الأربعاء نمت ساعة" (الحالة الثانية).

الحالة الأولى 1س ⟵ 1ح ⎫ تواتر مفرد.
الحالة الثانية 1س ⟵ ن ح ⎭

2- التواتر المكرر (Fréquence Répétitife):

هو الذي «نحكي فيه أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة ، وهو إجراء شائع في الرواية بالمراسلة ...»[(4)].

وهذا معناه أن الرسالة في حد ذاتها تحمل قيمة ، ومثال هذا الضرب من التواتر كأن يكرر الكاتب هذا الخبر "أمس نمت باكرا" ثلاث مرات ، أي مرة في الرواية وثلاث مرات في السرد.

1ح ⟵ 3س تواتر مكرر.

1- G.Genette , Figures 3 , p145.- نقلا عن عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح ، ص12.

2- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص76.

3- مجموعة مؤلفين ، نظرية السرد ، ص128.

4- مجموعة مؤلفين ، المرجع نفسه ، ص128.

3- التواتر المؤلف (Fréquence itératif):

هو نموذج «حكي فيه مرة واحدة ما حدث مرات عدة»[1] ، أي مرات في الحكاية ومرة في السرد ، كأن نقول "كل الأيام" ، أو "كل الأسبوع" ، أو "كل أيام الأسبوع نمت ساعة مريحة".

1س ←ـــــــــــــ ن ح تواتر مؤلف

1- مجموعة مؤلفين ، نظرية السرد ، ص128.

- بناء المكان الروائي:

أولا- الوصف المكاني (مفهومه وحدوده / أنواعه / وظائفه):

1- الوصف المكاني (مفهومه وحدوده):

يعد الوصف أداة تقنية جمالية يقرب بها القاص المكان من المتلقي وتصويره وبيان جزئياته وأبعاده ، فيرسم صورة بصرية تجعل إدراكه بواسطة اللغة أمرا ممكنا ، والوصف هو خطوة أولى لاختراق الشخصيات للمكان بما تحملها من مواقف ووجهات نظر متباينة للأحداث المشكلة للعمل الروائي.

يمكن تعريف الوصف الروائي أنه مجموعة من «الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات ، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية»[1] ، فهو أداة بيد الكاتب يستطيع أن يتصرف بها كيف ما يشاء من أجل إعطاء صورة معينة لشيء ما (مكان أو شخصية ...).

عرفه عبد اللطيف محفوظ في كتابه "وظيفة الوصف في الرواية" بأنه «الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود ، فيعطيه تميزه وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه»[2]، فكما يهتم الوصف بالشخصيات الروائية يهتم أيضا بالمكان الذي يحتوي هذه الشخصيات ، فيخرجه لنا في صورة مختلفة تتميز بعدة صفات (الحسن أو الرداءة ، الضيق أو الاتساع ، التحضر أو التخلف....) إلى غير ذلك من التقاطبات المكانية ، كما أن وصف المكان الروائي يجعله معلوما ومعروفا لدى القارئ ولدى الشخصية الحكائية ، فهي تختاره إذا كان ملائما لها ، يتميز بالرحب والأمن والهدوء ، وتنفر منه إذا كان عكس ذلك يتميز بالضيق والاضطراب والرداءة، وبالتالي يمكن للوصف المكاني أن يتحكم في مصائر الشخصيات الروائية.

طبيعة الوصف المكاني يستلهمها المؤلف من الطبيعة الواقعية الموجودة حوله ـ والذي هو جزء منها ـ فيظهر المكان الروائي إما جميلا جمال الواقع الذي أخذ منه الكاتب فكرته الروائية ، وإما أن يكون في صورة رديئة سيئة إذا كانت الفكرة تعالج واقعا مريرا ومشتتا.

1- إدريس الناقوري ، ضحك كالبكاء ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص217.

2- عبد اللطيف محفوظ ، وظيفة الوصف في الرواية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2006 ، ص13.

في سياق الحديث عن علاقة الوصف الروائي بالمكان يمكن القول أن الوصف يرتبط بجميع المكونات الروائية ، ولكنه يرتبط بدرجة أكثر بالمكان الذي يكون ارتباطه به مباشرا وعضويا ، فالروائي غالبا ما يتوسل ليرسي دعائم المكانية ويشيد بناءها بما يقدمه ويصوغه من مقاطع وصفية ، لذا فقد بات من العسير كما يقول الناقد عبد الملك مرتاض: «ورود الحيز منفصلا عن الوصف ، فالوصف هو الذي يمكن الحيز من أن يتخذ مكانة امتيازية من بين المشكّلات السردية الأخرى ، من اللغة والشخصية والزمان»[1].

يتضح من هذا أن الوصف يرتبط بالمكان ارتباطا وثيقا ، لأن أسلوب السرد ينبني على رواية الأحداث في الزمان ، بينما أسلوب الوصف فيتصور الأشياء في المكان وفق هيئة معينة ، وغايته صنع مكان ملائم لعملية الحكي.

يعمل الوصف على بناء الأمكنة ، أو إعادة بناءها بالكلمات ، وهذا الصوغ ـ لا محالة ـ ينبغي أن يكون محكما مترابطا بعيدا عن التقريرية والمباشرة ، وعلى هذا الأساس فإن جمالية الكتابة الوصفية للمكان كما يقول نفس الناقد:«تتمثل في الإيحاء والتكثيف دون الإطناب والتفصيل، كأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله ، وتترك الآخر للمتلقي فيكمل العمل وتتشكل الجمالية و يتم التضافر ... بين الكاتب والقارئ»[2]، فالكاتب حين يلجأ إلى وصف المكان وما يتوفر عليه من أشياء «يفتح أمام القارئ آفاقا لاستعادة أماكن خاصة به تعود إلى ماضيه المختزن في الذاكرة»[3].

كما أن الوصف هو الأقدر على «مزج الأشياء بحيث يتجه إلى تحوير الواقع تحويرا يلونه بخصوصية الذات المبصرة الواصفة ، بل قد يتحول إلى بوابة للولوج على فضاءات الفانتاستيك»[4] ، فوصف المكان يساعد الروائي على تشييد الفضاء المكاني ، ويقوم بتحديد أبعاده وتضاريسه ويكشف للقارئ عن تفاصيله الدقيقة وعلاقاته وخباياه التي قد لا تظهر على ســـــطح

1- عبد ملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص143.

2- عبد الملك مرتاض ، المرجع نفسه ، ص150.

3- حسن الأثلم ، الشخصية الروائية عند خليفة حسن موسى ، مجلس الثقافة العام ، سرت ، ليبيا ، د ط ، 2006 ، ص450.

4- عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، ص55.

الواقع.

يمثّل الوصف بنية تصويرية وأحد الأساليب التي يتبعها الكاتب في تقديم المكان ، وقد نبّه الناقد جون ريكاردو(John Riccardo) إلى أهميته ، وأكد اندراجه ضمن فعل الكتابة ، كما أشار إلى حركته المولدة للمعنى ، فهو تقنية وإجراء فني لا يستغني الأديب عنه إذا أراد إنتاج عمل أدبي ناجح وقناة ينقل بواسطتها أشياء وصورا حيّة.

كما يسمح وصف المكان للقارئ من أن «يقف على الصور الطبوغرافية للمكان والتي تخبرنا عن مظهره الخارجي»[1] ، ولأن الرواية لابد لها من طوبوغرافيا* خاصة فهي تختلف من روائي إلى آخر ، فعرض المكان بما يتوفر عليه من أشياء يتم غالبا من خلال الوصف.

يختلف الأسلوب الوصفي عن الأسلوب السردي ، فهما لا يلتقيان إلا نادرا في العمل السردي، فهذا الأخير يستقي معينه من الأسلوبين ، لكن إذا حضر الوصف في مقطع ما يغيب السرد ، فالوصف «لا يتعايش مع السرد سلميا إلا إذا جاء موجزا مختصرا دون أن يتشكل مقطعا»[2].

من هنا يمكن أن نجد وصفا دون سرد ، لكن من الصعب أن نجد سردا دون وصف لأن الراوي باستطاعته الراحة من عناء السرد ليجد ضالته في أسلوب الوصف ، فيتوقف عند الحديث عن شخصية معينة أو يصف مكانا محددا.

نستنتج في الأخير أن الوصف هو أحد الطرق التي يتبعها الراوي في عمله السردي من أجل خدمة الموقف السردي ، وكذا التأثير في المتلقي ، لأن وصف المكان في طبيعته « صورة متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة»[3] ، فيؤثر في المتلقي ويوهمه بحقيقة الأماكن والأحداث ، فالنص الروائي يمكنه أن ينقلنا من مكان إلى مكان آخر عن طريق وصف الأماكن والمشاهد الطبيعية المتعلق بها.

1- مصطفى الضبع ، إستراتيجية المكان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1998 ، ص119.

*- بيان الملامح العامة لسطع الأرض ، طبيعية كانت أو صناعية ، ووصفها و تمثيلها.

2- محمد نجيب علي ، في الوصف بين النظرية و النص السردي ، دار محمد علي للنشر و التوزيع ، تونس ، ط1 ، 2005 ، ص58.

3- أحمد زكريا محبك ، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة ، منشورات علاء الدين ، د ط ، 2001 ، ص145.

بذلك يكون الوصف أداة طيعة بيد الروائي وكأنه منظار يضخم الأشياء ويكشف دقائقها ويعطي دلالاتها ، ويبين تأثيرها في باقي عناصر الرواية.

2- أنواع الوصف المكاني:

2-1- الوصف الموضوعي (الاستقصاء):

هو أسلوب شاع لدى الواقعيين ، يقوم على «تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء»[1] ، وفيه يعنى الكاتب بتفصيل أجزاء المكان ، أو«باستقصاء عناصر المكان الخارجية المكونة له التي تساعد على معرفة أبعاد الشخصية ، وما يميزها من صفات تختلف بها عن غيرها من الشخصيات الأخرى»[2].

للوصف الدقيق أهمية كبرى في العمل السردي بالنسبة للمؤلف والشخصيات وحتى للمتلقي ، فهو أسلوب «يفسر الحالات و الدوافع النفسية ويمهد للتطورات ويبرز الأحداث ، وهذا هو أقوى مظاهر الموضوعية في القصة»[3].

يقوم الوصف الموضوعي على تفصيل الأشياء فلا يترك كبيرة ولا صغيرة فيها ، فبقدر ما يكون هذا الأمر عيبا في النصوص الأدبية إلا أن «الاستطراد في الوصف واللجوء إلى الجزئيات التفسيرية أو التبريرية من شأنه شد الانتباه إلى هذه الشخصية أو تلك إلى هذا المشهد أو ذلك ....»[4].

من خلال هذا الطرح يمكننا تشبيه الوصف الموضوعي بآلة التصوير الفوتوغرافية التي لا تترك شيئا إلا أعطته حقه ، فالمؤلف لا يترك شيئا وقعت عليه عيناه إلا ذكره وفصل فيه ، فيقوم بالتطرق إلى جميع الأشياء الظاهرية والباطنية في العمل السردي ، وهذا النمط من الوصف الاستقصائي ساد الروايات ذات المنحى الواقعي الذي يهتم بتفصيل الأماكن وتصوير الأشياء كما

1- سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، ص81.

2- إبراهيم موسى نمر ، مجلة فصول ، جمالية التشكيل الزماني و المكاني لرواية "الحواف" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج 12 ، صيف 1993 ، ص314.

3- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ،1973 ، ص562.

4- قاسم مقداد ، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش ، دار السؤال للطباعة و النشر ، دمشق ، ط1 ، 1974، ص78.

هي موجودة في الواقع ، ولذا ننظر إلى الوصف الموضوعي (الاستقصائي) من خلال كل « مـــا تقع عليه عينا الراوي ولا يدع تفصيلا إلا ذكره»[1].

فإذا أراد الكاتب وصف غرفة ما فإنه يتحدث عن نوعها ، وبعد ذلك يصف الأشياء الموجودة فيها ، ومن ثمة يتطرق إلى جميع أجزائها وفق ما تصطلح عليه المنظومة الاجتماعية ، فلا يمكننا وصف الأواني على أنها أحد الأجزاء المكونة لغرفة الاستقبال أو غرفة النوم ، أو غير ذلك من الأماكن التي لا يمكن تصور وجود الأواني فيها.

كما يؤدي هذا النوع من الوصف دورا مهما في تحريك الأحداث ويساهم في معرفة الشخصيات والأماكن ، وبالتالي يكون المتلقي على قدر وفير من المعلومات.

2-2- الوصف النفسي (الانتقاء):

هو أسلوب عرف به روائيو تيار الوعي ، وفيه يعنى المؤلف «بوقع الأماكن والأشياء على النفس ، ومدى تأثرها بها ، مما يطبع الأماكن بطابع شعوري خاص ... ولهذا أكثر كتاب تيار الوعي من هذا الوصف ، في الوقت نفسه لم يهتم به كتاب الواقعية الذين اهتموا بالوصف الخارجي عن الطبيعة النفسية للشخصية»[2].

من خلال هذا فالوصف النفسي يهتم بالأجزاء الرئيسية التي يمكنها أن تؤثر على الحركة السردية من حيث البناء ومن حيث الدلالة.

يستطيع الكاتب أن «يكتفي أحيانا بوصف المكان دون تجزئته وتصنيف أبعاده ، فيغدو الوصف فيه أسلوبا تعبيريا أكثر من كونه وصفا مجردا»[3]، فهذا الوصف الذي يعتمد على انتقاء بعض الملامح والطبائع يتيح الفرصة للمتلقي بأن يدلي بدلوه و يملأ الفراغات الشاغرة ، فهو فرصة لشد انتباه القارئ والتأثير فيه ومشاركته في النص السردي ، فاختيار بعض الصفحات من طرف الكاتب يجعل القارئ يبحث عن الصفحات الأخرى التي لم تذكر في متن النص الروائي.

1- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص70.

2- إبراهيم موسى ، مجلة فصول ، ص314.

3- محمد سالم سعد الله ، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، الأردن ، د ط ، 2007 ، ص128.

3- وظائف الوصف المكاني:

3-1- الوظيفة التزيينية:

هي إحدى الوظائف التي يقوم بها الوصف داخل العمل الروائي ، حيث يجعل الكاتب منه زخرفة يزين بها النص السردي ، فيذهب إلى بناء جمال الشخصيات وإلى طبيعة الأمكنة أو غير ذلك من المكونات التي تقبل الوصف.

بينما هناك فرقا بين نظرة النقاد التقليديين وبين الروائيين الواقعيين حول هذه الوظيفة لأن «النظر إلى الوصف على أنه زخرف من الزخارف أخلّ بقيمته التعبيرية حيث أن الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء»[1] ، فالوصف في الرواية التقليدية مهمته نقل الوقائع بصورة حسنة وجميلة ولهذا ينقل الروائي الواقع بإحساسه وخياله ، ولكن الوصف في الرواية الحديثة لم يقنع بهذا الدور ، لهذا سعى الروائيون إلى البحث عن وظائف أخرى للوصف.

3-2- الوظيفة الإيهامية:

هذه الوظيفة مختصة بالقارئ لأنها قائمة على توهمه بحقيقة الأحداث داخل العمل الروائي ، وعليه يؤدي الوصف المكاني دورا مهما في تحقيق الإيهامي والهروب من ألم الواقع والحياة المضنية ، ومن شظف العيش وقسوة الواقع إلى الغابات و العوالم المسحورة والقصور ، ومن عالم الفقر الكافر والجوع الفتاك و الكدح المذل إلى عالم اللذات و المتع و الترف النعيم[2].

يتضح من خلال هذا أن براعة الراوي في الوصف لا تنقل الواقع بشكل فوتوغرافي وإنما يزيد فيه من خياله وابتكاره ، وهذا ما يمكن القارئ من أن يرى بعين الخيال هذا المكان.

يرى الروائيون الجدد أن الوصف تصوير ألسني موح يتجاوز الصور المرئية ، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية ، وبالتالي ينتقل القارئ من العالم الحقيقي إلى العالم الخيالي ، وتصبح بذلك الوظيفة الإيهامية بمثابة تأشيرة ينتقل بواسطتها المتلقي من المكان الواقعي إلى أي مكان آخر سواء كان هذا المكان معلوما أو متخيلا.

1- آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، تح: مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، ط1 ، 1998 ، ص129.

2- إبراهيم السعافين ، تحولات السرد (دراسات في الرواية العربية) ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، الأردن ، المطبعة العربية ، د ط ، د ت ، ص166.

3-3- الوظيفة التفسيرية:

من خلال اللغة تمكّن هذه الوظيفة الروائي من إعطاء معلومات صريحة واضحة للقارئ ، تتعلق هذه المعلومات بالشخصية الروائية والمكان الذي تتحرك فيه ، وتمكن الروائي كذلك من الكشف عن حياة الشخصية النفسية ، وبيان مزاياها وطباعها وثقافتها «عن طرق وصف بيئة الشخصية ومكوناتها من الأشياء وكل ما يكون خلفها»[1].

يتضح من هذا أن أسلوب الوصف يلعب دورا بارزا في تفسير حالة الشيء أو الشخصية في العمل الروائي ، فمن خلالها يمكن معرفة دواخل الشخصيات ومدار تأثير المكان عليها من الناحيتين الظاهرية والباطنية.

1- سيزا قاسم ، بناء الرواية العربية ، ص82.

ثانيا- المكان الروائي (أهميته / أنواعه / وظائفه):

1- أهمية المكان:

إن أهمية المكان في العمل السردي لا تختلف عن أهمية الزمن والشخصيات ، حيث «يحتل المكان أهمية خاصة في تشكيل العالم الروائي ورسوم أبعاده ، ذلك أن للمكان مرآة تنعكس على سطحها صورة الشخصيات ، وتتكشف من خلالها بعداها النفسي والاجتماعي ، إنه يسهم في وسمها بمظاهرها الجسدية ولباسها وسلوكها وعلاقاتها بسواها ، فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الإطار البيئي ـ المكان ـ من تحديد هوية المنتسبين إليه ، ومن هنا كانت العناية به واضحة»[1]. يتضح من خلال هذا أن المكان هو من أبرز الضروريات التقنية في العمل الروائي ، فأهميته لا تقل عن أهمية الزمن والشخصيات ، كما أن للشخصية داخل النص السردي أو العمل الروائي علاقة عميقة وقوية بالمكان الذي تتحرك فيه ، وهذا من خلال بيان الأثر النفسي والاجتماعي للمكان الروائي لأنه المكان الذي تنطلق منه الأحداث وتسير فيه.

كما أن هناك من يرى في المكان « هوية العمل الأدبي الذي إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته ، وتاليا أصالته»[2] ، لأنه يمثل مكونا محوريا ورئيسيا في بنية العمل السردي ، حيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان ، ولا وجود لأحداث خارج المكان ، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمن معين.

المكان «قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله »[3] ، فالمكان بعد أن كان في الرواية التقليدية مؤطرا للأحداث الروائية ومسرحا لها ، صار في الرواية الحديثة مشاركا أساسيا في خلق المعنى وباعثا له.

غالبا ما يدل المكان في الرواية على أن أحداثها تبدو حقيقية «فإن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع ، بمعنى يوهم بواقعيتها ،

1- عبد المنعم قاضي ، البنية السردية في الرواية ، الناشر عن الدراسات و البحوث الإنسانية الاجتماعية ، ط 1 ، 2009 ، ص89.

2- شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، ص17.

3- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص30.

إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح ، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين ، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية لأخرى»[1] ، وهذا لأنه لا يمكن مطلقا تصور رواية دون تحديد إحداثياتها المكانية ، ولعلنا نشبه المكان هنا بخشبة المسرح التي تتجه صوبها العيون النظارة ، فيها تتجلى الأحداث وتنطلق ، وعليها يتكئ الشخوص للتفاعل في إطار زماني يتكفل صاحب العمل بتحديده.

من زاوية أخرى « فالمكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث ، فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية ، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها ، كما يعبر عن مقاصد المؤلف ، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول في الحبكة ، وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه »[2] ، وهذا لأن المكان عنصر من عناصر البنية السردية لا يمكن أن يؤدي وظيفته المرجوة إلا من خلال العلاقات التي يبنيها مع سائر المكونات السردية الأخرى ، مؤثرا فيها أو متأثرا بها على حد سواء ، وهذا حتى تلتحم جميع العناصر المكونة للنص السردي الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل.

نلاحظ كذلك في كثير من الأعمال الفنية أن المكان هو الذي يتحكم في سير بعض أحداث الرواية ، فالمكان « يأخذ على عاتقه السياحة بالقارئ في عالم تخيل تلك الرحلة، من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السرد ، ولاسيما أن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يتواجد فيه القارئ »[3] ، فالمكان الروائي يتأسس في خيال القارئ وليس في العالم الموضوعي ، ولكن ذلك لا يعني ـ مطلقا ـ وجود قطيعة بين عالم الرواية والعالم الخارجي ، فهذا الأخير يعمل على تغذية الخطاب الروائي ويعطي للمتخيل مظهر الحقيقة.

1- حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص65.

2- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص30.

3- أحمد زنبير ، المكان في العمل الفني (قراءة في المصطلح) ، من الأنترنت: .www.fdaat.com -

قد يتجاوز المكان ـ أحيانا ـ كونه مجرد إطار للأحداث من خلال علاقته بالإنسان إلى أبعاد إيحائية « فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض ، وهو الذي يرسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ، وهو يدل عليها ، وهو دلّ على الإنسان قبل أن يكون دالا على جغرافيا محددة ، أو دالا على تقنية تبرز حدوث الواقع والأحداث ، فالمكان الروائي هو أساسا مكان الإنسان ، مكان يحدد سلوكه وعلائقه ويمنحه فرصة الحركة ، ويمنعه من الانطلاق »[1] ، لأن المكان لبنة حيوية في جسد الفضاء الروائي ، وتجسده ضمن صفحات العمل السردي يعطي القصة المتخيلة واقعيتها ، فتبدو للقارئ شيئا محتمل الوقوع ، حيث اتفق النقاد على أن المكان الروائي قائم بذاته ينهض على مقومات وخصائص جعلته يمثل العمود الفقري الذي يربط بين أجزاء الرواية لأنه مدار الأحداث كلها.

في الأخير يمكن القول أن المكان هو إحدى العلامات البارزة والمميزة للكتابة الروائية ، كما أنه يساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية.

1- أحمد مرشد ، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص128.

2- أنواع المكان الروائي:

2-1- الأماكن المغلقة:

الأماكن المغلقة هي « التي تحدها حدود من جوانبها الثلاثة على أقل تقدير، بشرط أن تكون لها حدود سقفية »[1]، ومن أهم ميزات هذا النوع من الأماكن أنها تجعل من فيها منعزلا وذا خصوصية في خارجها.

بعض هذه الأماكن تفرض على الناس التواجد فيها لعدة أسباب ، لحاجة خاصة كالبيوت ، أو صحية كالمستشفيات ، أو عملية كالمعامل والمصانع ، أو دينية كالمساجد...

لقد قسمت الأماكن المغلقة إلى:

أ- أماكن مغلقة عامة:

هي التي يرتادها عامة الناس ، ويدخل ضمنها: المدارس ، والجامعات ، والمستشفيات ، والسجون ، والمساجد وغيرها.... ، فالظروف المحيطة تفرض علينا التواجد في هذه الأماكن لأنها طارئة ، يرتبط مقدار التواجد فيها بالظرف والحاجة ، فتصبح بعض الأماكن أليفة إلينا ، والبعض الآخر على عكس ذلك (معاديا) ، فالسينمات والمقاهي أكثر ألفة من السجون والمستشفيات.

ب- أماكن مغلقة خاصة:

يكون المكث فيها لأصحابها بشكل دائم ولا يحق للغير اقتحامها ، فهي لها حرمة في الدين والقانون ، وهي التي يمكن أن تستوعب همومنا وتبعث فينا الأمان ، وتدخل ضمن هذا النوع: البيوت وأجزائها ، والقصور ، والشقق....

لكن لا يمكن القول أن البيت وحده يتصف بالألفة لأن « المكان الأليف كل مكان عشنا فيه وشعرنا فيه بالدفء والحماية ، بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا ، ويعد البيت لاسيما بيت الطفولة أشد أنواع المكان ألفة ، ومن المعروف أننا نعود بذكرياتنا دائما إلى بيت الطفولة »[2] ، لأنه يحمل خصوصية في ذاكرتنا.

1- رحيم علي جمعة الحربي ، المكان ودلالته في الرواية العراقية ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 2003 ، ص147.

2- رحيم علي جمعة الحربي ، المرجع نفسه ، ص135.

2-2- المكان المفتوح:

الأماكن المفتوحة هي « الأماكن التي تكون مفتوحة من جانب واحد فأكثر، شرط أن تكون مفتوحة من أعلى »[1].

فالأماكن المفتوحة هي التي تمنح الطمأنينة للشخصية وتجعلها أكثر تفاؤلا في مواجهة الحياة، ولذلك يسعى الناس إلى تلك الأماكن عندما تواجههم ظروف طارئة ، وعندها تزداد تعقيدات الحياة محاولة منهم للتخفيف عن أثر تلك الظروف ، ومن الضغوط أيضا.

تنقسم الأماكن المفتوحة إلى:

أ- أماكن مفتوحة عامة:

يمكن أن يرتاد هذه الأمكنة شخصيات مختلفة أرغمتها ظروف معيشية للتواجد فيها ، قد تكون ظروفا طارئة أو دائمة ، وقد تلجأ الشخصية لهذه الأماكن من أجل الوصول إلى أماكن أخرى غيرها ، وقد تصبح غاية لها ، فهي غاية ووسيلة.

فالشوارع تصبح ممرا إلى أماكن أخرى ، وقد تصبح الشوارع ملجأ تذهب إليه الشخصية من أجل رغبة خاصة فيه ، وكذلك تنعكس الحال على الأزقة والمرتفعات ، والحدائق العامة.....

ب- أماكن مفتوحة خاصة:

وتشمل هذه الأماكن كل مكان مفتوح في جوانبه وخصوصا أعلاه ، بحيث تكون خاصة لأناس يمتلكونها ، وتدخل ضمن هذا الإطار الحدائق المنزلية ، والأراضي ذات الملكية الخاصة ، والمزارع.....

1- رحيم علي جمعة الحربي ، المكان ودلالته في الرواية العراقية ، ص134.

3- وظائف المكان:

يمكن للمكان أن يوظف لغايات مختلفة نجملها في ما يلي:

* إبراز طابع القصة الرئيسي: واقعي ، خيالي ، رمزي ، رومانسي....

* الإيهام بالواقع: أي أن الراوي مثلا يستعمل أماكن موجودة واقعيا ويهيم في وصف هذه الأماكن وصفا دقيقا.

* إضفاء طابع الإطلاق على القصة: في هذه الحالة يقلل الروائي من الوصف الدقيق ويعطي المكان وصفا عاما.

* إضفاء طابع نفسي على القصة: تتوفر هذه الظاهرة في الروايات النفسية ، فحسب المكان تكون الحالة النفسية ، فمثلا البيت المهجور يوحي بالخوف ، أما البيوت التي فيها حياة توحي بالطمأنينة والأمان.

* إضفاء طابع رمزي على القصة: يكون المكان يرمز إلى شيء معين ، أو إلى فكرة أراد الكاتب إيصالها ، مثلا: الفيلات ترمز إلى الحياة البرجوازية.

كما يمكن تصنيف وظائف المكان إلى وظائف داخلية ، ووظائف خارجية:

3-1- الوظائف الداخلية:

يلعب المكان في هذه الحالة دور المتحكم في كل شيء في حركة الرواية وفعالية الشخصيات ، وفي جميع ما يربطها ببعضها البعض ، ويمكن إجمال هذه الوظائف في «المساهمة في رسم الشخصية من خلال الأماكن التي تعيش فيها ، أو الأوساط التي تتردد عليها حتى لا يعسر تصور الشخصية خارج الأماكن التي يعيش فيها هي عالمها »[1].

في هذه الحالة ينشأ ترابط بين المكان والشخصية ، فتكون سماته محلية على ذوقها وواقعها وثقافتها ، ومكانتها الاجتماعية وأحاسيسها ، وقد يجعل المكان في بعض الروايات بمثابة الشخصية الحقيقية ، لأن كل شيء مخيّل عليه ، وعلى ما يمثله من علاقات وأنظمة.

1- الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، د ط ، 2000 ، ص58.

* المساهمة في إبراز مشاعر الشخصيات ، من خلال إيراد الأماكن التي تتأملها أو تحكم بها (وهو ما يوجد عند الرومنسيين) ، أي أن حضور المكان في هذه الحالة يساهم في التعبير عن أحاسيس الشخصية ورؤاها ، وجملة الأحوال التي تمر بها.

وهناك وظائف أخرى نذكر منها:

* التمهيد لما سيحدث من أحداث.

* المساعدة على وقوع أحداث أو نشأة علاقات.

* التعبير عن ترابط مجموعة من الشخصيات والتعبير عن صلاتها مع شخصيات أخرى ، أو مجموعة من الشخصيات.

* المساهمة في إبراز تغيير حياة الشخصية وغيرها من الوظائف الداخلية.

3-2- الوظائف الخارجية:

نقصد بها مجموعة الوظائف الخارجية عن عالم الرواية:

* الوظيفة التعليمية: نجدها في الروايات التاريخية والروايات التي توضع لتعليم المستقبل من المعلومات التاريخية وغيرها ، وهنا يكون المكان وما يتصل به مجرد تحقيق هذه الوظيفة ، ومن أمثلة ذلك روايات جرجي زيدان التاريخية.

* الوظيفة المعرفية: وتتمثل أساسا في تقديم معطيات البيئة في المستويات الاجتماعية والطبقية والعائلية ، وهي معطيات لا يتطلبها عالم الرواية في الحقيقة ، أو في إبراز مقومات وسط معين ، أو طبقي معين تحيل عليه الأماكن في سماتها المختلفة.

* الوظيفة النقدية: حيث يكون المكان في هذه الحالة مجرد نقلة لتقديم جملة من الآراء الفكرية و الحضارية المتعلقة بالمجتمع ، انطلاقا من مواقف الكاتب لا من عالم الرواية ، والغالب في هذه الحالة أن تكون الأماكن متجانسة لموقف الكاتب[1].

انطلاقا مما سبق يتضح أن وظائف المكان مختلفة ، وهي إما لفهم الرواية بمختلف أبعادها، أو لتحقيق غايات خارجية.

1- بالتصرف: الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، ص ص 61-62.

الفصل الثالث: البـــنية الزمكانية في الرواية

(تقنية التوظيف والدلالة):

أولاـــ ملخص أحداث رواية موسم الهجرة الشمال.

ثانيا ـــ الزمن الروائي (تقنية التوظيف و الدلالة.

ثالثا ـــ المكان الروائي (تقنية التوظيف و الدلالة).

أولا – ملخص أحداث رواية موسم الهجرة الشمال:

تبدأ الرواية بعودة الراوي إلى قريته في السودان «عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا »[1] ، وقد تحصل على الدكتوراه في الشعر الإنكليزي ، وبعد عودته لم يجد الراوي شيئا قد تغير في قريته ، كل شيء كما كان قديما ، ولكنه قد رأى وجها لم يألفه من قبل ، جاء مع المستقبلين له ، وبعد أن سأل عنه الجد والأب يعلم أنه مصطفى سعيد « غريب جاء منذ خمسة أعوام ، اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج بنت محمود ، رجلا في حاله لا يعلمون عنه الكثير»[2].

يثير هذا القص الراوي ويحاول كشف غموضه ، حيث تأتي الليلة التي يسكر فيها مصطفى ثم يقرأ الشعر الإنكليزي بصوت واضح ونطق سليم ، وجدها الراوي فيما بعد من بين قصائد الحرب العالمية الأولى.

أثارت هذه القصيدة الراوي ودفعته إلى الذهاب إلى مصطفى سعيد في اليوم الموالي ليستفسر عن ذلك ، ولكنه ينكر ويعتبر ذلك خترفة نائم أو هذيان محموم ليست له قيمة.

لم يطل انتظار الراوي فقد قصد مصطفى سعيد في بيته بعد أن دعاه ، وبعد أن أخذ عهدا منه بعدم البوح بسره لأحد ألقى إليه بحزمة أوراق تكشف ما خبأه منذ سنوات ، وحكا له حكايته وكيف أخذ للمدرسة برغبة منه ، وتفوقه على أقرانه ، ثم انتقاله إلى القاهرة والتقائه بـ "مسز روبنسن" وزوجها المستشرق حيث منحاه الحب والرعاية.

ينهي مصطفى سعيد دراسته في القاهرة ويتجه إلى لندن ، كان عمره آنذاك خمسة عشر سنة، ليكمل دراسته ويصبح أستاذا محاضرا في الاقتصاد ، وهناك التقى آن همند وهي دون العشرين تدرس اللغات الشرقية في أكسفورد ، ثم التقى شيلا غرينود وتعمل في مطعم في سوهو ، ثم إيزابيلا سيمور ، وهو أقل منها بخمسة عشر سنة على الأقل ، ليلتقي في الأخير بالمرأة الذروة التي قادته إلى الجنون ، وهي جين موريس ، وهي العنقاء التي افترست الغول ، وقد ظل يطاردها

1– الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص5.

2– الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص7.

ثلاث سنوات وهي تتأبى عليه ، إلى أن تعبت من المطاردة فقبلت أن يتزوجها « أنت ثور همجي لا يفتر من الطراد ، إنني تعبت من مطاردتك لي ومن جريي أمامك تزوجني »[1].

البطل يحكي كيف أوقع بهن فانتحرت آن همند تاركة ورقة مكتوب عليه « مستر سعيد لعنة الله عليك »[2] ، أما شيلا غرينود فماتت بصمت دون أن تقول شيئا ، وإليزابيث سيمور بتصريح من زوجها في المحكمة « إيزابيلا زوجتي كانت تعلم بأنها مريضة بالسرطان ... وقبل أيام من موتها اعترفت لي بعلاقتها مع المتهم »[3] ، أما الأمر بالنسبة لجين مورس فكان مخالفا ، حيث قتلها «ضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كله في صدرها بين النهدين »[4] ، وهذا مشهد يعكس قمة الرغبة التي يحول فيها الحب إلى امتلاك وفناء في الآخر، وقدم إلى المحاكمة وحكم عليه بسبع سنوات.

ليعود في النهاية إلى قريته وتكون نهايته غرقا في نهر النيل ، أو اختفاؤه دون أن يظهر مرة أخرى ، تركا زوجته وولديه في عهدة الراوي ، الذي سافر إلى الخرطوم ليلتحق بوزارة المعارف ، وتقابله صورة مصطفى سعيد ، ويقابل أحد المآمير المحالين على المعاش ويحكي له عن مصطفى وكيف كان أبوه من قبيلة خائنة ، وأمه رقيقا ، ويلتقي بعدها ببعض الزملاء ومعهم أحد الإنكليز، ويحكون عن مصطفى سعيد وأرائه الخاطئة في الاقتصاد ، ويفاجئهم الراوي بموته وبوصيته.

يعود الراوي إلى قريته ، وفي غمرة الاستقبال من طرف أهله الذين لا ينسون الحديث عن حال المحصول ، ويفتح وصية مصطفى سعيد الذي يوصيه فيها بإفهام ولديه حقيقته.

يقصد الراوي بيت جده ويشاركهم في مجلس يحضره ود الريس وبنت مجذوب ، يدور الحديث فيه عن الجنس ، ومن خلال هذا الحديث يعرف الراوي أن ود الريس ينوي الزواج من أرملة مصطفى سعيد ، ويغضب لذلك ويتجه إلى حسنة بنت محمود أرملة البطل ويحدثها في

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص188.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص41.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص65.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص196.

الأمر ، لتخبره بأنها لو أرغمت على الزواج من هذا الرجل فستقتله وتقتل نفسها ، ويبلغ هذا الأمر ود الريس فتثور ثائرته ويتهم الراوي بأنه سبب رفضها له لأنها تحبه هو ، ويصرح الراوي فيما بعد بحبه لحسنة بنت محمود لصديقه محجوب ، يغادر الراوي الخرطوم بسيارة وفي الطريق يتذكر مصطفى سعيد ونساءه ، ويتلقى برقية من صديقه محجوب يخبره بموت حسنة بنت محمود ، فيعود إلى البلد ليكتشف حقيقة موتها من بنت مجذوب ، بعد أن سقاها زجاجة ويسكي ، وأخبرته بأنها قتلت ود الريس وقتلت نفسها بعد أن أرغموها على الزواج به.

يقصد الراوي بيت مصطفى سعيد ، ويدخل غرفته ويشعل عود ثقاب ليبدّد الظلام ، فيجد وجها عابسا ذاما شفتيه ... إنه غريمي مصطفى سعيد ... هذا ليس مصطفى سعيد إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة[1].

ويبحث الراوي في الأوراق ، ثم يصف ما تضمنته الغرفة ويعثر على ملخصات لأفكار مصطفى ، ونبذ عن نساءه و يكتشف أنه أدخله عمدا إلى حياته ، فيقرر حرق الغرفة ولكنه يتراجع عن ذلك ، ويختار لنفسه نهاية غريمه فيلقي بنفسه في النهر، وفي أثناء السباحة يسيطر عليه التعب ويحس أنه يغرق فيصيح « النجدة... النجدة »[2].

هذه هي أحداث الرواية باختصار ، والهدف منها إعطاء فكرة عامة عن مجموع أحداثها ، مع العلم أنه لا يمكن للملخص أن يمدنا بكل أحداث الرواية من كل جوانبها.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص161.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص200.

ثانيا ــ الزمن الروائي (تقنية التوظيف و الدلالة):

1 ــ الترتيب الزمني:

1-1- الاسترجاع:

الاسترجاعات في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" كثيرة ، فبعد دراسة هذا العنصر السردي داخل الرواية ، اتضح لنا أنها تتنوع بين ؛ الاسترجاع الخارجي ، الاسترجاع الداخلي ، والاسترجاع المزجي.

أ ــ الاسترجاع الخارجي:

بعد دراسة هذا العنصر داخل الرواية اتضح أنه يحمل وظيفتين ، الأولى بنائية و الثانية دلالية ، وقد تمثلت الأولى في سد ثغرات زمنية سابقة ، وهذا من أجل فهم الأحداث ، وأما الثانية فقد وظفت من أجل معرفة خلفيات شخصية روائية جديدة وعلاقتها بالشخصيات الروائية الأخرى.

لتنبيه ، إنه لا يمكن تقديم جميع المقاطع الاسترجاعية ، وإنما بعضها فقط نظرا لكثرتها ، وهذا من أجل الشرح و التوضيح وتبيان الوظيفة والدلالة.

في موسم الهجرة إلى الشمال نجد استرجاعا خارجيا على مستوى الافتتاحية ، حيث أن الحاضر ينفتح بعودة الراوي إلى أهله بعد غيبة طويلة دامت سبع سنوات « عدت إلى أهلي يا سادتي ، بعد غيبة طويلة ، سبع أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا »[1] ، حيث تصبح هذه العودة حاضر السرد ، أما أحداث ما قبل العودة (العلم) هو الماضي ، والملاحظ على هذا الاسترجاع هو الإسقاط الزمني لماضي الرواية.

أما المثال الثاني فقد ورد في الفصل الثاني ، حين توقف السرد لتقديم خلفية البطل مصطفى سعيد قبل قدومه «إنها قصة طويلة ، لكنني لن أقول لك كل شيء ، وبعض التفاصيل لن تهمك كثيرا وبعضها ... المهم أنني كما ترى ولدت في الخرطوم ، نشأت يتيما ، فقد مات أبي قبل أن أولد ببضعة أشهر ، لكنه ترك لنا ما يستر الحال ، كان يعمل في تجارة الجمال ، لم يكن لي إخوة

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص5.

فلم تكن الحياة عسيرة عليّ وعلى أمي...»[1].

فالبطل من خلال هذه المقطوعة يسترجع أحداث طفولته ، والملاحظ في الرواية أنه قد تم تأخير ماضي البطل مصطفى سعيد كشخصية محورية تدور حولها الأحداث إلى الفصل الموالي (الثاني).

أما المثال الثالث فهو توظيف الاسترجاع الخارجي في بداية الفصل الخامس من أجل تقديم شخصية ود البصير حين ظهر لأول مرة في الرواية « ... صنعه ود البصير مهندس القرية الذي لم يتعلم النجارة في مدرسة ، كما كان يصنع عجلات السواقي وحلقاتها ، وأيضا يجبر العظام ويكوي ويحجم ، ويتخصص كذلك في نقد الحمير ، قلّ أن يشتري أحد من أهل البلد حمارة دون مشورته...»[2].

هناك حالة أخرى وظف فيها الاسترجاع الخارجي توظيفا بنائيا ، وذلك عند ظهور شخصيات على مستوى افتتاحية الرواية ، ولكن لم يتم تقديم ماضيها ، ومن هنا كان لابد من تقديمها خارج الافتتاحية ، وفي الرواية خصص الفصل الخامس كله لتقديم كل من: الجد ، ود الريس، وبنت مجذوب ، حيث امتد الفصل الخامس من الصفحة 92 إلى 104 ، وهذه الشخصيات قد ظهرت من قبل.

بينما تم تأخير تقديم كل من أرملة البطل حسنة بنت محمود ، ومحجوب إلى الفصل السادس «ورحت إلى محجوب في حقله ، كان محجوب في مثل سني قضينا طفولتنا معا ، وكنا نجلس على درجتين متلاصقتين في المدرسة ، وكان أذكى مني ، ولما انتهينا من مرحلة التعليم الأولى ...وحين جاء الاستقلال أصبح محجوب من زعماء الحزب الوطني الاشتراكي الديمقراطي في البلد»[3].

أما الوظيفة الدلالية للاسترجاع الخارجي فهي إعادة التذكير ببعض الأحداث وهذا من أجل ترسيخ مدلولاتها ، أو إعادة تأويلها تأويلا جديدا في ظل تقدم الأحداث عبر الزمن الروائي ،

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص27.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص88.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص121.

وكمثال عن هذا الخمس سنوات من حياة البطل في القرية تحكى ثلاث مرات ، كما أن حياته وهو تلميذ بالخرطوم تروى مرتين:

ـ مرة من طرفه: « قلت له: أريد أن أدخل المدرسة ، نظر إليّ الرجل بعطف ثم قيدوا اسمي في سجل ، وسألوني كم عمري فقلت لهم لا أدري ، وفجأة دق الجرس ...وسرعان ما اكتشفت في عقلي قدرة عجيبة على الحفظ و الاستيعاب و الفهم ، طويت المرحلة الأولى في عامين ، وفي المدرسة الوسطى اكتشفت ألغازا أخرى ، منها اللغة الإنجليزية»[1].

ـ مرة من طرف الموظف المتقاعد: « ... نعم مصطفى سعيد كان أنبغ تلميذ في أيامنا ، كنا في فصل واحد ، كان يجلس في الصف الذي أمام صفنا مباشرة ناحية اليسار ، يا للغرابة كيف لم يخطر على بالي قبل الآن مع أنه كان معجزة في ذلك الوقت....»[2].

الملاحظ من هذا الحكي أنه جاء ليؤكد حكي البطل عن نفسه في الفصل الثاني ، كما أن حياة البطل بإنكلترا تروى أربع مرات:

ـ مرة من طرف البطل نفسه: (من الفصل الثاني إلى الفصل التاسع ، باستثناء الفصل الخامس لأنه اختص بماضي الجد وود الريس وبنت مجذوب).

ـ مرة من طرف الأستاذ الجامعي : الصفحة 70.

ـ مرة من طرف الرجل الإنكليزي: الصفحة 73 و الصفحة 74.

ـ مرة من طرف الوزير الإفريقي: الصفحة 146.

نلاحظ من خلال قراءة هذه الفقرات أن الحكي الاسترجاعي لكل من الأستاذ داخل المحاضرة، و الرجل الإنكليزي والوزير الإفريقي في المؤتمر جاء ليؤكد حكاية البطل حول نفسه ، كما أن حكي الرجل الإنكليزي هو تأويل لحكي الأستاذ ، حيث أن هذا الأخير يذهب إلى اتهام مصطفى سعيد بالعمالة للإنكليز ، وهو ما يحاول الرجل إعادة تأويله عن طريق تفسير وتحليل علاقات البطل في إنكلترا.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص 29-31.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص65.

ب ــ الاسترجاع الداخلي:

الاسترجاع الداخلي أيضا يوظف بنائيا ودلاليا ، أما بنائيا فيقوم على معالجة التزامن سواء على مستوى الأحداث أو الشخصيات ، والثانية (دلاليا) تقوم على التكرار للأحداث تثبيتا لدلالة سابقة أو تفسيرا لها.

يحتاج للاسترجاع الداخلي بنائيا في سد ثغرات بين أحداث الرواية ، فنلاحظ مثلا: حين يصل السرد إلى نقطة موت البطل في بداية الفصل الثالث أن القارئ يجد نفسه أما ثغرة زمنية بين بداية هذا الفصل ونهاية الفصل الثاني ، فأحداث الرواية في هذه المرحلة تسير في نقطة زمنية مجهولة بالنسبة للقارئ ، حيث نجد السرد في المقطوعة التي تعلن موت البطل « كانت ليلة من ليالي شهر يوليو ... وفي النهاية أخلدوا إلى الرأي أنه لابد قد مات غرقا ، وأن جثمانه قد استقر في بطون التماسيح التي يغص بها الماء في تلك المنطقة»[1] ، يعود مباشرة إلى المقطوعة الموالية له من الفصل نفسه « كان الليل قد بقي أقله حين قمت من عند مصطفى سعيد ، وخرجت وأنا أشعر بالتعب ...سنكون كما نحن قوم عاديون ، وإذا كنا أكاذيب فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا »[2]، الملاحظ أن هذه المقطوعة هي استرجاع متمم يتم من خلاله عرض الأحداث التي تخللت ليلة خروج الراوي من عند مصطفى سعيد ، غير أن قصر الوحدة الزمنية المخصصة لهذه المقطوعة جعلها تعود إلى الماضي البعيد (استرجاع خارجي) الممتد إلى طفولة الراوي « إنني أعرف هذه القرية شارعا شارعا ، وبيتا بيتا ، وأعرف أيضا القباب العشر وسط المقبرة في طرف الصحراء أعلى البلد ، والقبور أيضا أعرفها واحدا واحدا ... و الحقول أعرفها منذ كانت سواقي...»[3].

غير أن بقاء المسافة الزمنية الفاصلة بين نهاية الفصل الثاني و المقطوعة الأولى من الفصل الثالث مجهولة للطول و الأحداث تحدث ارتباكا لدى القارئ لأنه لا يعرف موقع الأحداث وزمنها ، لكن هذا الارتباك يزول مع المقطوعة الأولى من الفصل الرابع « لكن أرجو ألا يتبادر

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص 58-59.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص ص 58-63.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص ص 58-63.

إلى أذهانكم يا سادتي أن مصطفى سعيد أصبح هوسا يلازمني في حلي وترحالي ... لا أدري متى أذهب يا صديقي ، ولكن أحس أن ساعة الرحيل قد أزفت فوداعا»[1].

فمن خلال جملتين داخل هذه المقطوعة وهما:

ـ « هكذا كنت أقضي شهرين كل سنة في تلك القرية الصغيرة »[2].

ـ « هذا حالي منذ كنت في المدرسة ، لم أنقطع إلا في غيبتي الطويلة تلك سبق أن حدثتكم عنها»[3].

هذين الجملتين عبارة عن مؤشرين ندرك من خلالهما أن طول المسافة الزمنية يبلغ عشرة أشهر ، وذلك بناءا على أن الراوي كان في الخرطوم يوم موت البطل ، فالكاتب رجع إلى سد هذه الثغرة الزمنية بعدما استعصى القبض على خيط الزمن لمستوى القص الأول ، «ولكن القص التكراري القائم على التشابه الذي يدخل في إطار العادة سواء عن طريق تواتر الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرارية ، أو بعض الصيغ مثل؛ "كل يوم ، أحيانا ، كالعادة ، شهران ، كل سنة...إلخ" نجده يلغي الإحساس بالقطع ثم ذكره ، وكأن هذا التشابه الروتيني هو الذي دفع الكاتب في الأول إلى القطع»[4].

أما تأويليا (دلاليا) فإن الاسترجاع الداخلي يوظف إما من أجل تفسير الدلالات ، أو من تثبيتها ، ففي حالة التفسير نقدم المثال الآتي ، وذلك حين نجد محجوبا يصف غرفة البطل قبل فتحها بكنز الجواهر ، وحين يتم فتح هذه الغرفة لاحقا من طرف الراوي ولا يعثر إلا على الكتب يعيد قول محجوب بالطريقة نفسها.

ـ محجوب: « مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ، يظهر فجأة ويغيب فجأة ، والكنوز التي في هذه الغرفة هي كنوز الملك سليمان حملها الجان إلى هنا ، وأنت عندك مفـتاح

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص 77-84.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص78.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص80.

4- عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح ، ص66.

الكنز ، افتح يا سمسم ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس»[1].

ـ الراوي: « الطوطم و التابو ، داوتي لا يوجد كتاب عربي واحد ، مقبرة ، ضريح ، فكرة مجنونة، سجن ، نكتة كبيرة ، كنز ، افتح يا سمسم ودعنا نفرق الجواهر على الناس»[2].

أما في حالة تثبيت الدلالات ، فالراوي في الغالب يلجأ إلى توظيف بعض خطابات البطل من أجل الاستشهاد بها إذا كانت هناك مواقف مشابهة لها ، أو حتى توظيف خطابات بعض الشخصيات الأخرى ، أما في حالة أحداث غير مؤكدة بالنسبة إليه فهو يكثر حولها الاستفسار ، بحيث كل مرة نجد الحكي نفسه يدور حولها.

كمثال نجد أن حدث طلب أرملة البطل الزواج من الراوي يسرد مرتين:

ـ مرة من طرف الأم: « جاءت لأبيك وقالت له بلسانها قولوا له يتزوجني...»[3].

ـ مرة من طرف محجوب: « وقال محجوب: ... المرأة هي التي تجرأت وقالت: عشنا ورأينا النساء تخطب الرجال »[4].

كما أن الطريقة التي قتلت بها حسنة بنت محمود أرملة البطل ود الريس نفسها تروى مرتين، من طرف بنت مجذوب للراوي[5] ، الذي يرويها فيما بعد لمحجوب الذي يثبت صحة الرواية الأولى[6] (رواية بنت مجذوب).

ج ــ الاسترجاع المزجي:

أما الاسترجاع المزجي فدراسته صعبة الضبط ، فمن جهة لأن الكاتب يعتمد على التداعي مما يؤدي إلى اختلاط الأزمنة ببعضها البعض ، ومن جهة أخرى إلى حضور الاسترجاع بطريقة لافتة مما جعل أحداث الرواية كلها أحداثا استرجاعية ، كما أن قيام هذا النوع من الاسترجاع على

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص132.

1- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص164.

2- الطيب صالح ، نفسه ، ص148.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص ص 157-158.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص 151-155.

5- الطيب صالح ، نفسه ، ص ص 157-158.

المقارنة يجعله ذات طبيعة استرجاعية واستباقية معا[1].

مع التداعي يمكن أن يمس الاسترجاع المزجي حتى البنيات الصغرى للنص كالجملة ، كما في مثل هذه الجملة مثلا: « والحقيقة أن بنت محمود قد تغيرت بعد زواجها من مصطفى سعيد»[2] ، فلو أردنا الحفاظ على التسلسل الزمني المنطقي للوقائع لكان ترتيب هذه الجملة على النحو الآتي: « والحقيقة أن بنت محمود بعد زواجها من مصطفى سعيد قد تغيرت» ، وهنا واضح أن لظرف الزمان (بعد) وظيفته في بنية هذه الجملة.

قد تم إحصاء بعض الاسترجاعات المزجية على مستوى الرواية ، ولكنها تبقى من النوع الذي يكثف مسافات زمنية طويلة في مساحات كتابية قصيرة قد لا تتجاوز غالبا عدة أسطر، كما جاء في المثال التالي:

ـ سيرة البطل في القرية (خمس سنوات) أوجزها محجوب في ستة عشر سطر داخل الرواية ، «رحمه الله كان يحترمني ... لأنه فتح عيون أهل البلد و أفسد عليهم»[3].

1- ينظر: سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص130.

2- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص124.

3- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص ص 124-125.

1-2- الاستباق:

قبل الولوج في التطبيق على هذا العنصر، يتضح أن رواية موسم الهجرة إلى الشمال « تقوم على ضمير المتكلم راويا مشتركا (سارد داخل حكائيا/Narateur intra diégetique) ، وهو ما يجعل الاستباق شائعا فيها ، لأن هذا النوع من الروايات ملائما لبروز هذه التطلعات كونها تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل ، أو الإشارة إليه بالأخص إلى حاضره ، وهذا يدخل في صميم دوره الحكائي»[1] ، وهنا يكون الراوي مشاركا في سرد وقائع منتهية ، أو وقائع لا تزال تتشكل ، وهو في كلتا الحالتين يمكنه التطلع إلى المستقبل.

ففي الحالة الأولى يمكن لضمير المتكلم المشارك أن يشير إلى مستقبل السرد داخل الرواية دون أن يخل بزمن القصة ، لأنه مطلع مسبقا على ما جرى من أحداث ، ومع هذه القفزة الزمنية نحو المستقبل أو إلى الأمام يقوم المتلقي بواسطة خياله بتغطية النقطة الزمنية المشار إليها في القفزة ، والتي وصلها السرد ، ولكن يمكن لأفق الانتظار لدى المتلقي أن يخيب ، وهذا حين تكون الإعلانات خادعة.

أما في الحالة الثانية فهو يقوم بوضع تصورات مستقبلية على شكل تطلعات أو تنبؤات أو أمنيات قد تتحقق وقد لا تتحقق ، كما يكمنه وضع المستقبل نتيجة لمعطيات مسبقة ، لكن هذه النتائج لا تكون دائما كما هي متوقعة ، ومن هنا يبقى الاستباق بين مؤكد وخادع تابع لهذه الاحتمالية.

أ- الاستباق كفاتحة:

برز الاستباق كفاتحة داخل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" على شكل تطلعات مستقبلية تقوم بها بعض الشخصيات الروائية في صيغة إستشرافية مبنية للمجهول وغامضة ، لأنها تقوم على التأمل و التمني و التوقع ، إضافة إلى التوجس ، وهذا ما يبرزه المقطع السردي من الرواية « إنني أريد أن آخذ حقي من الحياة عنوة ، وصفحات بيضاء في سجل العمر سأكتب فيها جملا

1- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص137.

واضحة بخط جريء »[1] ، وواضح من هذا المقطع أن الراوي في حالة المقارنة بين الماضي والحاضر ، إضافة إلى أنه يتطلع إلى المستقبل بواسطة التمني.

هناك مثال آخر وهو « ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض ، وتسرح الجيوش ، ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر ، إلى أن يأتي زمان الحب و السعادة ، هنا سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية »[2] ، ومما يلاحظ من هذا المقطع أن هذا الاستباق من المستحيل أن يتحقق ، لأنه يوغل في رمزية فلسفية مبنية على القلق الوجودي والأمل.

خلافا لهذا فرواية موسم الهجرة تضمنت بعض الاستباقات التي تمهد للمستقبل ، لكنها ترهن هذا المستقبل بعدة شروط ، أي وبطريقة أبسط أن إحدى الشخصيات داخل الرواية ترهن ما سيأتي من أحداث في المستقبل بجملة من الشروط ، فإذا تحققت الشروط تحقق الاستباق أيضا ، وما يدل على هذا هو الحالة التي هددت فيها أرملة البطل مصطفى سعيد إذ أجبرت و فرض عليها الزواج من ود الريس فإنها ستقتله وتقتل نفسها « إذا أجبروني على الزواج فإنني سأقتله وسأقتل نفسي»[3] ، وهذا ما سيتحقق في الفصل الذي يعقب الفصل الذي ظهرت فيه هذه الفاتحة.

هناك أيضا عدة استباقات ظهرت وبرزت في الرواية على شكل فواتح ، ونذكر منها ما ذكره البطل حول الحادثة التي جرت له في لندن ، وهذا قبل أن يصلها السرد ، إذ هو لا يزال يدرس في الخرطوم ويستعد للسفر بعدها إلى القاهرة ، وبعدها إلى لندن بعد ثلاث سنوات « بعد سنوات طويلة وتجارب عدة تذكرت تلك اللحظة وبكيت »[4] ، فهذا استباق على شكل فاتحة لهذه الحادثة وهي التي سيتناولها السرد بالتفصيل فيما بعد « وفجات تذكرت أمي ، رأيت وجها واضحا في مخيلتي وسمعتها تقول لي: إنها حياتك وأنت حر فيها ، وتذكرت نبأ وفاة أمي حين وصلني قبل تسعة أشهر ، وجدني سكرانا في أحضان امرأة ... تذكرت هذا وبكيت من أعماق قلبي »[5].

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص10.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص ص 53-54.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص119.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص32.

5- الطيب صالح ، نفسه ، ص 77.

من الاستباقات التي ظهرت على شكل فواتح نذكر أيضا « ويوم حكموا علي في الأود بيلي بالسجن سبع سنوات »[1]، فاستباق الحكم هذا و الذي يوجد في الفصل الثاني جاء قبل تفصيل الحادثة في الفصل التاسع ، والملاحظ على هذا الاستباق أنه غريب أول الأمر لأنه لا يعرف سبب الحكم ، ولكن هذه الغرابة تزول حين يتم تفصيل حادثة القتل.

ب- الاستباق كإعلان:

أهم ما نلاحظه من خلال تفحصنا لرواية موسم الهجرة إلى الشمال هو قلة الاستباقات الإعلانية فيها « وهو ما يمكن تفسيره نظريا بأن هذا النوع من الاستباقات الذي يشترط فيه أن يخبر صراحة عما سيشهده السرد لاحقا ، مما يجعله تعاقدا بين القارئ و الكاتب ، وهو ما دفع الطيب صالح إلى النفور من توظيفه تجنبا من الوقوع في الإخلال بهذا العقد في رواية كهذه تعددت شخصياتها وتداعت أفكارها وتشعب زمنها ، وهو ما قد يجعل الوفاء بالتزاماته تجاه قارئه أمرا يصعب تحقيقه»[2].

الاستباق كإعلان من الناحية البنائية يسمح بتدخل الكاتب في تسيير العملية السردية والتحكم فيها ، وهذا ما يستبعده النقد الحديث ، لأنه يعد انتقاصا من فطنة المتلقي ، وهذا هو سبب تجنب الروائي الطيب صالح له.

الملاحظ في الاستباقات الإعلانية في الرواية أنها لا تعلن صراحة ، وهذا لعدم اقترانها بعبارات مسكوت عنها كـ (سنرى لاحقا ، سنرى فيما بعد...) ، وهذا ما يجعلها فواتحا ، مع العلم أنه يمكن تحويل بعض المقاطع و العبارات للبطل الراوي عن طريق العبارات المسكوت عنها إلى إعلانات ، كقوله وهو في طريقه إلى لندن ، وهو يقدم صورة عامة عما ستكون عليه حياته فيها «وقادني النداء إلى ساحل دوفر، وإلى لندن وإلى المأساة»[3] ، وهذا المثال لو ربطناه بأحد العبارات السابقة لأصبح إعلانا « وقادني النداء البعيد إلى ساحل دوفر ، وإلى لندن سنرى لاحقا المأساة».

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص34.

2- عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح ، ص79.

3- الطيب صالح ، المصدر السابق ، ص32.

أهم ما يميز الاستباقات الإعلانية في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" رغم قلتها أنها عبارة عن أقوال انطباعية توردها وتقدمها بعض الشخصيات الروائية ، وبعد هذا يأتي تفصيل الأحداث ، كما يظهر في هذا المثال الذي يحمل انطباع الراوي حول حادثة ما « بعد هذا بنحو أسبوع حدث شيء أذهلني »[1] ، فالمؤكد هنا لاحق على الحدث مصدر الانذهال ، وهذا ما يجعله استباقا إعلانيا ، وبعده يتم تفصيل ليلة الشراب التي كانت مصدر انذهال الراوي.

هناك مثال آخر تمثل في خطاب بنت مجذوب التي تقدم ثلاث إعلانات:

ـ « الفعل الذي فعلته بنت محمود لا يجري به اللسان ، شيء ما رأينا ولا سمعنا بمثله ، لا في الزمن السابق ولا اللاحق »[2].

ـ « الكلام الذي سأقوله لك لن تسمعه من إنسان في البلد ، دفنوه مع بنت محمود ود الريس المسكين ، كلام عيب صعب أن يقال »[3].

ـ « هذا الكلام لن يعجبك خصوصا إذا.....»[4].

من خلال ماضي بنت مجذوب في الرواية وشربها للخمر ، وتجرئها على قول الكلام الفاحش ، نعرف مسبقا عن طريق هذه الإعلانات أن هذه الحادثة ستتضمن الكثير من "الجنس المسكوت عنه" ، وهذا ما حدث فعلا أثناء الحكي.

في الأخير نستنتج أن استباقات الراوي (أنا) كلها غير مؤكدة لأنها كانت عبارة عن هواجس واحتمالات أساسها التصور والتخييل ، في حين أن استباقات البطل هي مؤكدة لأنها كلها وقائع منتهية سيصلها السرد في نقطة زمنية لاحقة.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص19.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص150.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص150.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص150.

2 ــ المدة:

تبرز في الرواية أربع حركات سردية ، اثنين منها تعملان على تعطيل حركة السرد ، والاثنان الآخران يعملان على تسريعه ، وهذه الحركات هي: المشهد ، التوقف ، الإيجاز ، القطع.

2-1- تبطيء حركة السرد:

أ ــ المشهد:

يتضح من خلال دراسة رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" أن الطيب صالح من كتاب السرد الذي يعتمد على المشهد ، وهذا لأن إبراز نفسية كل من الشخصية المحورية والشخصيات المحيطة بها في العمل الروائي في ظل غياب تدخل الكاتب لا تتأتى إلا بالأسلوب المباشر الذي يسمح للشخصيات بالتعبير عن حالها ، مما يعطي السرد نفسا دراميا يساهم في كسر نمطية الحكي.

ومن الملاحظ أن إدخال هذه المشاهد كان من باب الاستشهاد حول بعض التساؤلات أو التأملات التي يطرحها الراوي ، و من جهة أخرى من باب المقارنة بين بعض المواقف التي اتبعها البطل في القرية أو في الهجرة ، و قام هو بسردها ، و بعض المواقف التي اتبعها من بعد موته شخصيات القرية ، و هذا ما جعل المشاهد تخرج عن الوظيفة الحوارية.

المشاهد في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" تقوم على المناقشة والاستجواب وهذا ما يجعل ردود و آراء الشخصيات تتخللها سواء من باب النفي أو التأكيد ، و بذلك تنوعت وظائف المشهد في الرواية بين:

ـ الحوار المحلل: وهو الذي يبين وجهة نظر شخصية ما داخل الرواية ، كرد ود الريس على الراوي حين اتهمه بأنه سبب رفض أرملة البطلة له « بغتة تدفق من ود الريس غضب جنوني لم أكن أظن أنه من طبيعته ، ثار ثورة عارمة و قال شيئا أدهشني حقيقة: اسأل نفسك لماذا ترفض بنت محمود الزواج ، أنت السبب لا شك أن بينك و بينها شيئا ، ما دخلك أنت ؟ أنت لست أباها

و لا أخوها و لا ولي أمرها ، إنها ستتزوجني رغم أنفك وأنفها ، أبوها قبل وأخواتها قبلوا ، الكلام الفارغ الذي تتعلمونه في المدارس لا يسير عندنا ، هذا البلد فيه الرجال قوامون على النساء»[1].

ـ الحوار الموجز: وهو الذي يقوم على إدخال أو نقل بعض الأحداث والوقائع والمعلومات ، ومثال هذا من الرواية قول الجد المقتطف من المشهد الحواري بينه وبين جماعته ، وذلك حين سافر إلى مصر «الحق لله أني كدت أتزوج في مصر ، المصريون ناس طيبون ويحفظون العشرة ، والمرأة المصرية تعرف قيمة الرجل ، تعرفت برجل تقي في بولاق كنا نلتقي دائما في صلاة الفجر في مسجد أبو العلاء ، دخلت بيته وتعرفت على أهله ، كان أبو بنات عنده ست بنات ، كل واحدة تقول للقمر قوم وأنا أقعد محلك ، بعد مدة قال لي : يا سوداني أنت رجل متدين وتحفظ العشرة ، خليني أزوجك بنتا من بناتي ، الحق لله يا ود الريس نفسي مالت للبنت الكبيرة ، لكن بعدها بقليل جاءني تلغراف بوفاة المرحومة أمي فسافرت في الساعة و الحين».[2]

ـ الحوار الواصف:

وهو الكلام المباشر الذي يحتوي ملامح من الوصف وهذا ما يبرزه خطاب الراوي وهو يعد للأستاذ الجامعي ما تركه البطل بعد موته وأثناء الحوار يصبح الحديث وصف دقيق لغرفة البطل «مصطفى سعيد ترك بعد موته ...أرادب قمح وتسعة ذرة ، وبيتا مكونا من خمس غرف ، و ديوان وغرفة واحدة من الطوب الأحمر مستطيلة الشكل ، ذات نوافذ خضراء سطحها ليس مسطحا كبقية الغرف ، ولكنه مثلث كظهر الثور...»[3].

وما يبرز أيضا سيطرة الوصف على المشهد هي الفقرة المخصصة لوصف غرفة البطل في لندن ، حيث تعد أقوى مثال لاحتواء المشهد على الوصف « غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة ، ستائرها وردية منتقاة بعناية ...غرفة نومي كانت تمثل غرفة عمليات في مستشفى»[4].

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص 120-121.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص ص 102-103.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص71.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص ص 40-41.

كما ساهم المشهد الحواري في تقديم الكثير من الشخصيات ، فجماعة الجد[1] قدمت من داخل مشهد حواري ، وهي نفس الطريقة التي قدمت بها أرملة البطل زوجها مصطفى سعيد[2] ، ومن المشاهد الحوارية أيضا نذكر حوار بين مصطفى ومسز روبنسن في المحطة « وصلت القاهرة ، فوجدت مسز روبنسن وزوجته في انتظاري ، فقد أخبرهما مسز بقدومي ، صافحني الرجل وقال لي: كيف أنت يا مسز سعيد ، فقلت له أنا بخير يا مسز روبنسن....»[3].

كما تضمنت الرواية مشهدا دراميا هو حادثة قتل البطل مصطفى سعيد لزوجته جين موريس، وهذه الحادثة استغرقت أحداثها أقل من ليلة ، بينما عرضت في مساحة نصية من 59 سطر «كان مساء داكن في شهر فبراير .... إلى آخر الفصل»[4].

ب ــ التوقف:

تعتبر الشخصيات والأماكن والأشياء ثلاث بنى أساسية تتفاعل مع بعضها لتشييد العالم الروائي ، وهذه البنى تتطلب لغة وصفية حتى تكتسب خصوصيتها ، وإذا حاولنا تتبع مواقع انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها بين صفحات رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" نجد أن السرد يتوقف ليفسح المجال أمام عمل الوصف من أجل تقديم أوصاف بعض الشخصيات ، ومن بين المقاطع الوصفية ملامح البطل مصطفى سعيد والتي وردت على لسان الراوي « إنه رجل وسيم دون شك ، جبهته عريضة رحبة ، وحاجباه متباعدان يقومان أهله فوق عينيه ، ورأسه بشعره الغزير الأسيب متناسقا تماما مع رقبته وكتفيه ، وأنفه حاد منخاراه مليئان بالشعر ... ونظرت إلى ذراعيه فكانتا قويتين... وعروقهما نافرة... لكن أصابعه كانت طويلة رشيقة...»[5] ، فهذا الوصف تم على شكل مونولوج داخلي في نفسية الراوي ، كما أن هذا المقطع الوصفي يتكون من تراكيب وصفية انتقاها الراوي لشخصية البطل مصطفى سعيد.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص 93-105.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص ص 111-113.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص33.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص 193-196.

5- الطيب صالح ، نفسه ، ص ص 12-13.

كما أن التوقف كان حاضرا بصورة أكبر داخل الرواية في وصف الأمكنة والأشياء المدرجة بداخلها ، حيث يشكل وجودها تعليقا لزمن القصة ، وانفتاحا على أمكنة لا يستطيع القارئ للرواية التقرب منها والتماس هندستها إلا من خلال اللغة ، ولتأكيد هذا نذكر المثال الذي وصف به الراوي بيت الجد في الفصل الخامس من الرواية ، وذلك حين دخل من باب الحوش « ودخلت من باب الحوش ، ونظرت إلى اليسار واليمين في الفناء الواسع ، هناك تمر نشر على بروش ليجف ، وهناك بصل وشط ، وهناك أكياس من قمح وفول بعضها خيطت أفواهه وبعضها مفتوح .... وأشم تلك الرائحة التي يمتاز بها بيت جدي ، خليط من روائح متناثرة ... ولكنها تغالب الزمن بشيء كالمعجزة »[1].

فهذا المقطع الوصفي لا يمثل رسما لجزئيات جامدة ، بل يحيلنا إلى مشاهدة قدم المكان وعلاقته بالمستوى الاجتماعي لأصحاب البيت.

من بين التوقفات نذكر أيضا « كم عدد الساعات التي قضيتها في طفولتي تحت تلك الشجرة، أرمي الحجارة في النهر وأحلم ، ويشرد خيالي في الأفق البعيد؟ ... أسمع أنين السواقي على النهر ، وتصايح الناس في الحقول ... وأحس بالاستقرار أحس أنني مهم وأني مستمر ومتكامل ، لا...لست أنا الحجر الذي يلقى في الماء ، لكنني البذرة تبذر في الحقل»[2] ، ومن الملاحظ أن هذا التوقف اعتمد على الوصف والتحليل معا.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص 89-90.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص67.

2-2 ـــ تسريع حركة السرد:

أ ـــ الإيجاز:

الإيجاز فنيا أسلوب غير مباشر ، وهو يساهم في تسريع حركة السرد ، كما أنه يتسم بالتقريرية والتسجيلية ، ولهذا أصبح غير مرغوب به في الرواية الحديثة ، « وقد هجره الكثير من الروائيين إلى الأسلوب المباشر من حوار بنوعيه ، ولاسيما المونولوج لما يتسم به من استرسال يضفي عليها ألوانا وظلالا من الشعرية ، إذ أن الكتابة المونولوجية من شأنها أن تسمح للكاتب باستخدام الطابع الشعري»[1] ، كما يرى الناقد حميد لحميداني.

من هنا يمكننا تقسيم الإيجاز من حيث علاقته بالزمن الروائي في "موسم الهجرة إلى الشمال" إلى خلاصة استذكارية ، وخلاصة مستجدات ، حيث تعنى الأولى بالماضي ، في حين تعنى الثانية بالحاضر ، والخلاصة الاستذكارية لا تعمل على تسريع الزمن حقيقة ، بينما خلاصة المستجدات تنطلق من النقطة الزمنية التي بلغها السرد لتضغط مدة معينة فتقوم بالمرور السريع إلى نقطة لاحقة ، وبعبارة أخرى تسريع الزمن بين النقطتين الزمنيتين ، وهذا ما يساهم في تسريع الإيقاع السردي.

من خلال تفحصنا للرواية لم نعثر إلا على مثال واحد لخلاصة المستجدات التي تختص بالمرور على عدة سنوات ، وهذا المثال يمر على خمسين يوم فقط ، ويتمثل في الأيام التي قضاها الراوي مهنئا ومعزيا بعد عودته للقرية « كنت تلك الأيام كطفل يرى وجهه في المرآة لأول مرة ، وكانت أمي لي بالمرصاد ، تذكرني بمن مات لأذهب وأعزي ، وتذكرني بمن تزوج لأذهب وأهنئ ، جبت البلد طولا وعرضا مهنئا ومعزيا»[2].

في حين أن الخلاصة الاستذكارية فقد كان لها حضور قوي داخل الرواية ، ووردت إما داخل مشاهد حوارية أو مرتبطة بحديث الشخصيات عن طريق الكلام المتبادل ، وهذا ما جعلها تأخذ حيزا ضيقا داخل الرواية ، ويحضرنا مثالين عن هذا:

1- حميد لحميداني ، أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1989 ، ص57.

2- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص10.

ـ إيجاز حكي الأب للراوي عن خمس سنوات من حياة البطل مصطفى سعيد في القرية «وقال لي أبي: إن مصطفى ليس من أهل البلد ، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام ، اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج بنت محمود ... رجل في حاله لا يعلمون عنه الكثير»[1] ، وهذا الحكي جاء في مساحة نصية تقدر بثلاثة أسطر.

ـ إيجاز حكي الجد عن خمس سنوات من حياة البطل مصطفى سعيد في القرية « وأنه جاء إلى البلد منذ خمسة أعوام ، واشترى أرضا تفرق وارثوها ، ولم تبق منهم إلا امرأة فأغراها الرجل بالمال واشتراها منها ، ثم قبل أربعة أعوام زوجه محمود إحدى بناته»[2] ، وهذا الحكي أيضا يأخذ ثلاثة أسطر من الرواية.

يبدو في الرواية أن الراوي لم يلتزم بوظيفة الإيجاز والتي هي تقديم المشاهد والربط بينها ، فهو أحيانا يدخل في المشهد مباشرة ، والإيجازات التي تعمل هذه الوظيفة قصيرة جدا ، إذ هي في الغالب لا تتعدى نقل حدث واحد أو خطاب واحد ، والدليل على هذا المشهد الحواري في بيت الأستاذ الجامعي في الخرطوم ، وقد تضمن إيجازان هما:

ـ إيجاز الحديث الذي جرى في الجلسة: « كنت في بيت شاب سوداني يحاضر في الجامعة ، كنا أنا وهو زملاء دراسة في إنكلترا ، وكان بين الحاضرين رجل إنكليزي يعمل في وزارة المالية ، وصل بنا الحديث إلى موضوع الزواج المختلط »[3].

ـ إيجاز سؤال الراوي: « هل أنت أبله»[4].

من خلال الرواية يتضح أن هذان الإيجازان يعملان على التمهيد لمشهد يأتي بعدهما.

إضافة إلى أن الرواية كثيرا ما طرحت بعض الإيجازات ثم عادت وفصلتها بجملة من المشاهد ، والدليل على هذا « ولبثت أسأل يومين بطولهما ، ولا أحد يقول لي ، كلهم كانوا

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص7.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص11.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص ص 69-70.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص 70.

يتجنبونني كأنهم شركاء في إثم عظيم »[1] ، بحيث أن هذا الإيجاز والذي يلخص مدة يومين يتم تدعيمه بمشهدين حواريين:

ـ مشهد مع الأم[2]

ـ مشهد مع الجد[3]

في الأخير يمكن القول بأن الإيجاز سجل حضورا ضعيفا بالنسبة إلى بقية العناصر الأخرى المكونة للزمن الروائي.

ب – القطع:

استنادا إلى التقسيم السابق للقطع (الصريح والضمني) ، نلاحظ أن رواية موسم الهجرة إلى الشمال قد توفرت على هذين النوعين ، والملاحظ من حركة القطع الضمني تأتي دائما للاسترجاعات ، وهذا ما يجعل القارئ مضطر لتنظيم الوحدات السردية للماضي باتباع حركة السرد من أجل تجميع ماضي الشخصيات أو الوقائع.

من المقاطع التي استخدمت القطع الصريح في الرواية لجعل القطع محددا زمنيا نذكر المقطع الذي ورد على لسان الراوي « بعد هذا بيومين كنت وحدي أقرأ وقت القيلولة ، كانت أمي وإخوتي تلغطان مع بعض النسوة في أقصى البيت »[4] ، فالقطع هنا صريح محدد بيومين.

نجد نفس هذا في المثال التالي « وقام قائلا إنه ذاهب للحقل ، ودعاني للعشاء في بيته بعد يومين»[5].

هناك مثال آخر ، وقد حدد بنحو أسبوع « بعد هذا بنحو أسبوع حدث شيء أذهلني ، دعاني محجوب لمجلس شراب»[6].

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص 148.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص148.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص149.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص12.

5- الطيب صالح ، نفسه ، ص16.

6- الطيب صالح ، نفسه ، ص19.

كما أن حادثة موت مصطفى سعيد حددت بعامين « مات مصطفى سعيد منذ عامين ، ولكن ما أفتأ أقابله من حين لآخر»[1].

أما فيما يخص القطع الضمني فقد ورد في البياضات النصية المتروكة أثناء الحكي ، وتبرز في الرواية عدة أمثلة نذكر منها:

ـ بياض ورقي من العشاء إلى صباح الغد: «سمعنا المؤذن ينادي الله أكبر الله أكبر لصلاة العشاء ، فوقعت هي أيضا وخرجت دون أن أقول شيئا.

وأنا أشرب قهوة الصباح جاءني ود الريس»[2] ، فهذا البياض المتروك من صلاة العشاء إلى صباح الغد ليس محددا زمنيا ، ولم يسرد أي حدث بين هاتين الفترتين.

ـ بياض ورقي من الدار إلى حقل محجوب: « ولا أعلم ماذا كان يحدث لولا أن أبي دخل تلك اللحظة ، وقمت فورا وخرجت.

ورحت إلى محجوب في حقله»[3].

ـ بياض ورقي بين نهاية اليوم الثاني وصباح اليوم الثالث: «هذه المرأة شؤم ، ابعد عنها إنما الأجل....

في صبيحة اليوم الثلث ، حملت زجاجة الويسكي في جيبي وذهبت إلى بنت مجذوب»[4].

نستخلص في الأخير أن الراوي نوع بين القطع الصريح المحدد والقطع الضمني ، كما أنه لجأ إلى هذه التقنية ربما لأن سرد هذه الأحداث لا تخدم الرواية ، ومن هنا كان تخطيها وتجاوزها أمرا طبيعيا.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص 23-24.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص119.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص121.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص 139.

3- **التواتر:**

3-1- التواتر المفرد:

قلنا سابقا بأن التواتر المفرد هو أن نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة ، أو عدة مرات ما وقع عدة مرات ، كما أن المحكي هو أكثر أنواع السرد شيوعا في النص الروائي ، وذلك لأن السرد يميل بطبعه إلى سرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة ، وبخاصة إذا استوفى غرض ما يهدف السارد إلى تحقيقه من وراء عرضه للحدث المسرود.

يحكي نص رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" قصة مصطفى وشخصيات أخرى تقاطعوا معه عبر مسيرته وحياته ، وخلال هذه الرواية تشكلت التواترات الزمنية المفردة متشابكة فيما بينها لتدفع بحركة السرد في بعض جزئياتها إلى قمة ذروتها قصد إنتاج حدث آخر ، يصعد بدوره حركة السرد ، بغض النظر عن نوع الحدث ، ومن أمثلة هذا التواتر سؤال الراوي عن حياة مصطفى سعيد و الذي حدث ثلاث مرات وحكي ثلاث مرات داخل الرواية ، والذي كان القصد منه كشف حقيقة البطل الغامضة:

ـ مرة حين سأل أهله: « فجأة تذكرت وجها رأيته بين المستقبلين لم أعرفه ، سألتهم عنه ، ووصفته لهم»[1].

ـ في المرة الثانية سأل الأب: « مصطفى من؟، هل هو أحد المغتربين من أبناء البلد عاد»[2].

ـ في المرة الثالثة سأل الجد: « فقلت أسأل عنه جدي ، فهو عليم بحسب كل أحد في البلد ونسبه»[3].

كما أننا نجد الطيف الساحر حول عيني البطل حدث ثلاث مرات ، وروي أيضا ثلاث مرات:

ـ « ثم رأيت الطيف الساحر يحوم حول عينيه ، تماما كما رأيته أول يوم»[4].

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص6.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص7.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص11.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص16.

ـ « ولما أوصلته للباب ، قال لي وهو يودعني ، والطيف الساحر أكثر وضوحا حول عينيه»[1].

ـ « وأخيرا بدأ مصطفى يتحدث ، ورأيت الطيف الساحر حول عينيه أوضح من أي وقت رأيته فيه، شيء محسوس كأنه لمع البرق»[2].

نظرا لكثرة الأمثلة سنقدم مثال ثالث وأخير ، وهو أدب مصطفى الجم ، والذي ذكره الراوي عندما قدم إليه البطل إلى البيت ، وعندما ذهب إليه الراوي إلى الحقل ، أي أن الحدث وقع مرتين وروي مرتين:

ـ «... لم يغب عني أدبه الجم...»[3]

ـ «... حياني بأدبه الجم كعادته...»[4].

لم تكتف الرواية بهذا التواتر المفرد ، بل هناك تواترات إفرادية عديدة كان لها الدور الرئيس في تفصيل أحداث الرواية ، والأزمنة في تعاقبها ولكن لا نستطيع إيرادها كلها نظرا لكثرتها.

3-2- التواتر المكرر:

وهو التواتر الذي يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة ، وهذا النمط كثيرا ما يلجأ إليه المبدعون المعاصرون ، ومن أمثلته في الرواية نذكر حدث خمس سنوات من حياة البطل داخل القرية تروى مرتين ، رغم أنها وقعت مرة واحدة.

ـ مرة من طرف الأب: « قال أبي مصطفى ليس من أهل البلد ، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام ، اشترى مزرعة وبنى بيتا ، وتزوج بنت محمود .... رجل في حاله لا يعلمون عنه الكثير»[5].

ـ في المرة الثانية من طرف الجد: « لكن جدي هز رأسه وقال إنه لا يعلم عنه سوى أنه من نواحي الخرطوم وأنه جاء إلى البلد منذ خمسة أعوام ، واشترى أرضا تفرق وارثوها ، ولم تبق منهم

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص 17.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص24.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص12.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص22.

5- الطيب صالح ، نفسه ، ص7.

إلا امرأة فأغراها الرجل بالمال واشتراها منها ، ثم قبل أربعة أعوام زوجه محمود إحدى بناته»[1].

كما أن حادثة ثلاث سنوات من دراسة الراوي في إنكلترا كررت ثلاث مرات ، وهي كالآتي:

ـ « قضيت ثلاثة أعوام أنقب في حياة شاعر مغمور من شعراء الإنكليز...»[2].

ـ « صحيح أنني درست الشعر...»[3].

ـ « إنني في زعم الناس شاعر ، سواء أردت أو لم أرد ، لأنني قضيت ثلاثة أعوام أنقب في حياة شاعر مغمور من شعراء الإنكليز...»[4].

يتضح من خلال هذين المثالين أن التواتر المكرر يبرز جميع وجهات النظر وتنوعها ، كما أنه يقدم للقارئ معرفة وإلمام بالموضوع المسرود من كل جوانبه المختلفة.

3-3- التواتر المؤلف:

هو الذي يحكي مرة واحدة ما وقع عدة مرات ، وهذا النمط من التواتر يدخل ضمن التواترات السردية التي تأخذ شكل العادة التي تسم بعض الأحداث ، حيث يرى الكاتب أن تكرارها لأكثر من مرة يزيد من حجم الخطاب السردي دون أن يضيف جديدا للحدث ، ومثال هذه التواترات في رواية موسم الهجرة إلى الشمال كثيرة نذكر منها بعض الأمثلة فقط من أجل التبيين:

ـ حادثة شرب الشاي جاءت مرة واحدة رغم أنها تتكرر كل يوم: « وجلسنا نشرب الشاي ، ونتحدث شأننا منذ تفتحت عيناي على الحياة...»[5].

ـ الصدف التي كانت تجمع الراوي بمصطفى سعيد: « وقد جمعتني الصدف بمصطفى عدة مرات»[6].

ـ حدث عودة البطل من حقله عند المغيب كل يوم ، رويت مرة واحدة رغم أنها تتكرر كل يوم:

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص11.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص14.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص63.

4- الطيب صالح ، نفسه ، ص72.

5- الطيب صالح ، نفسه ، ص6.

6- الطيب صالح ، نفسه ، ص18.

«كان من عادته أن يعود من حقله مع مغيب الشمس»[1].

في الأخير يمكن القول أن الراوي اعتمد على تقنية التواتر المؤلف ، لأنه كان لابد منها ، وهذا حتى يحافظ على الجمالية الأدبية داخل عمله الروائي.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص58.

ثالثا- المكان الروائي (تقنية التوظيف و الدلالة):

1- أنواع المكان ودلالته في الرواية:

من خلال دراستنا لأنواع المكان في موسم الهجرة إلى الشمال يتضح أن العنوان هو الذي يحدد الإطار العام الذي جرت فيه الأحداث ، حيث يتبين لنا من العنوان أن موسم الهجرة كان من الجنوب إلى الشمال ، ومنه عد العنوان رمزا دلاليا محافظا على أحداث الرواية ، فالعنوان يعني الحركة و الانتقال من الجنوب إلى الشمال ، ومن لندن إلى السودان ومن الشرق إلى الغرب ، ومنه فالعنوان يساعد القارئ على الدخول في عالم الرواية ، وعند الدخول إلى عالم النص الروائي تبينت لنا أصناف عديدة للمكان ، ولكل مكان له دلالته وعلاقته بالشخصيات ، وقد تضمنت الرواية مكان داخلي ، ومكان خارجي ، يتمثلان في لندن والسودان ، وداخل هذين المكانين أماكن تتصف بالانفتاح وأخرى بالانغلاق ، وبينهما مكان للعبور وهو مكان مؤقت.

1-1- المكان الداخلي:

يتمثل في السودان وما تضمنه من أماكن ، ولكل من هذه الأماكن عمقا دلاليا ، وهي:

أ ــ بيت مصطفى سعيد (البطل):

قد وصفه الروائي بعد اندهاشه من شخصية البطل ، وقد كان وصف البيت بمثابة الابتعاد والهروب من عدة تساؤلات حول مصطفى سعيد ، وسبب اختلافه عن أهل القرية لكنه بعد هذا الوصف لم يجد الإجابة لأنه « كان بيتا عاديا ليس أحسن ولا أسوأ من بيوت الميسورين في البلد، منقسم إلى جزأين كبقية البيوت ، جزء للنساء والقسم الذي فيه الديوان للرجال ، إلى يمين الديوان غرفة من الطوب الأحمر مستطيلة الشكل ذات نوافذ خضراء ، سقفها لم يكن مسطحا كالعادة ، ولكنه كان مثلثا كظهر الثور»[1].

يتضح من هذا أن البطل رغم عدم انتمائه إلى أهل القرية فإنه قد شاركهم البساطة المعيشية والحفاظ على عرفها ، فهو قد قسم البيت إلى قسمين ، قسم للرجال والآخر للنساء ، فالوصف هذا

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص 17-18.

لم يضف دلالات للرواية ولم يكشف حقيقة البطل ، ولكنه أبرز التناقض بين تصرفات شخصيته وبساطة مسكنه.

ب ــ المدرسة:

هي التي أبرزت أهمية المكان في نظر البطل حيث استفتح بها الحديث عن قصة حياته ، وقد كانت المكان الذي جعله محبا للمغامرة ومثقفا ومدافعا عن بلدته ووطنه ، فهي التي فتحت له أفكارا على عوالم لم يرها من قبل ، وأول شيء تعلمه منها النظام ، يقول: « بناء جميل من الحجر وسط حديقة كبيرة على شاطئ النيل ، يدق الجرس وتدخل الفصل مع التلاميذ تتعلم القراءة والكتابة والحساب»[1] ، ويتضح من هذا أن المدرسة مكان مغلق ومفتوح ، مغلق لأنه يتقيد بالأوامر من طرف المعلمين ، ومفتوح على مستقبل البطل ، فهو المكان الذي تمكن من خلاله معرفة تاريخ بلاده ومغتصبيه ، كما أنه فتح له آفاقا ليسافر إلى محطة فيكتوريا ومعرفة جين موريس من بعد ، فيها تعلم الإنكليزية ، وفيها تفوق وبرزت عبقريته ، كما أبرز داخله احتياجه إلى مزيد من العلم والثقافة ، لكن في مكان آخر.

ج ــ قصر مفتش المركز الإنكليزي:

تبين من خلال بيت مصطفى سعيد أنه مكان عادي وهذا لأنه سوداني ، ولا يحق له أن يسكن في مكان أفضل منه ، بينما الغرباء فلهم الحق في التمتع بثروات غيرهم واستغلالها ، ومنهم المفتش الإنكليزي ، والذي كان يقطن في « قصر طويل عريض مملوء بالخدم ومحاط بالجند ، وكانوا يتصرفون كالآلهة ، يسخروننا نحن الموظفين الصغار أولاد البلد لجلب العوائد ، ويتذمر الناس منا ويشكون إلى المفتش الإنكليزي»[2].

فالمكان هذا يجسد وجود الطبقية ويؤكد استمرارية الاستعمار حتى بعد الاستقلال ، ففي الوقت الذي يحق لأهل القرية التمتع بخيراتهم يتحولون إلى جنود لحماية الغرباء ، فهم في نظر الإنكليز يقومون بتوفير الأمن والأمان لهم ، فالقارئ لا يولي اهتماما لهذا الوصف ، لكنه في

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص 68-69.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص ص 67-68.

الحقيقة يعكس حيرة الراوي عن بلده ، فهو يحس بأنه غريب والغرباء هم أهل البلد مالكوها ووارثوها.

د ــ القرية:

بعد عودة الراوي إلى قريته الصغيرة والموجودة على ضفاف النيل ، وجد حالهم لم يتغير رغم تغير الزمن والأحداث ، فكانت بيوتها قديمة كقدم عهدها « فها هي ذي بيوت القرية المتلاصقة من الطين والطوب الأخضر تشرأب بأعناقها أمامنا ، وحميرنا تحت السير لأنها شمت بخياشيمها رائحة البرسيم والعلف والماء ، هذه البيوت على حافة الصحراء ، كأن قوما في عهد قديم أرادوا أن يستقروا ثم نفضوا بأيديهم ورحلوا على عجل»[1].

ويتضح من هذا أن البلد مازالت تعيش على أنقاض ماضيها ، حيث إن أبنائها لم يساهموا في بناءها ولا حتى ترميمها ، وهذا ما يعكس عقلية أهل القرية المتمسكة بماضيها العتيق وأعرافها، لأن كل ما هدمته لندن لا يعوض إلا بعد مرور سنوات.

هـ ــ بيت الجد:

بيت الجد يجسد الثنائية الزمنية زمن الحاضر وزمن الماضي ، أي زمن الاستقلال ، وبهذه الثنائية أصبح البيت قديما وحديث الصنع ، فتوفرت به الأبواب وغالبا ما تنعدم فيه النوافذ ، توجد به «غرف كثيرة مختلفة الأحجام ، بنيت بعضها لصق بعض في أوقات مختلفة ، إما حسب الحاجة إليها ، أو لأن جدي توفرت له شيء من المال لم يجد وسيلة أخرى ينفقه فيها ، غرف يؤدي بعضها إلى بعض ، بعضها لها أبواب وطيئة لابد أن تنحني كي تدخلها ، وبعضها ليست لها أبواب إطلاقا ، بعضها لها نوافذ كثيرة وبعضها ليست لها نوافذ ، حيطانها ملساء مطلية بمادة هي خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم ، وكذلك السطوح ، والأسقف من جذع النخيل وخشب السنط وجريد النخيل»[2] ، من الملاحظ أن الراوي وصفه وصفا دقيقا يعكس شخصية الجد ، حيث أنه يمثل تاريخ السودان ، ولأنه لم ينتقل من السودان لم يظهر تغيير في بيته ، وهذا البناء يدل على جمود الشخصية المالكة له وثباتها على الرغم من تعاقب السنين.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص ص 86-87.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص ص 89-90.

و ـــ قاعة الاستقلال:

تحمل هذه القاعة عدة دلالات ، فهي تعد من آثار البناء الإنكليزي ، واسعة تحتوي على أثاث فاخر وجميل ، ويتضح من خلال دقة الراوي في وصفها تبيين وإظهار مهارة الغرب في بناءهم والتي تشبه مهارتهم في استغلال خيرات غيرهم ، ولكن بناءها كلف «أكثر من مليون جنيه ، صرح من الحجر والإسمنت والرخام والزجاج ، مستديرة كامل الاستدارة ، وضع تصميمها في لندن ، ردهاتها من رخام أبيض جلب من إيطاليا ، وزجاج النوافذ ملون ، قطع صغيرة مصفوفة بمهارة في شبكة من خشب التيك ، أرضية القاعة مفروشة بسجاجيد عجمية فاخرة ، والسقف على شكل قبة مطلية بماء الذهب ، تتدلى من جوانبها شمعدانات كل واحد منهم بحجم الجمل العظيم ، المنصة حيث تعاقب وزراء التعليم في إفريقيا طوال تسعة أيام من رخام أحمر كالذي في قبر نابليون في الآنفاليد ، وسطحها أملس لماع من خشب الابينوس ، على الحيطان لوحات زيتية ، وقبالة المدخل خريطة واسعة لإفريقيا من المرمر الملون ، كل قطر بلون»[1] ، ولأن قاعة الاستقلال مصنوعة بأيدي الإنكليز المستعمرين فهي تختلف عن بناءات أهل القرية ، ووصف الراوي لها بدقة وكما قلنا سابقا يبين مهارة حضارة الإنكليز وفنها في البناء ، وهذا التفنن في البناء يلحقه تفنن في السيطرة والاستعمار ، ورغم اجتماع الوزراء في هذا المكان إلا أنه لا يمت بأية صلة إلى بلدهم وأفكار أبنائه ، ومن هذا يصح أن نلقبه "بالمكان المقحم" ، فلا هوية للسودانيين داخله رغم تواجدهم في داخله ، وهذا ما دفع بالراوي إلى وصفه بتعجب وتدقيق وتفصيل مدهش.

ي ـــ غرفة مصطفى سعيد:

تعتبر أبرز الأماكن دلالة في الرواية ، فعبر جدرانها تنقلنا إلى فضاءات خارجية ، إلى لندن وشوارعها وحاناتها وجامعاتها ، ففي هندستها وهيئتها تجمع بين مكانين مختلفين ؛ بين السودان (الداخل) ولندن (الخارج) ، وكانت « أرضية الغرفة كلها مغطاة بأبسطة فارسية ، ورأيت أن الحائط المقابل للباب ينتهي بفراغ ، ذهبت إليه والمصباح في يدي ، فإذا هو... ياللحماقة مدفأة ، تصوروا مدفأة إنكليزية بكامل هيئتها وعدتها ، فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص144.

الأخضر ، ورف المدفأة من الرخام الأزرق ، على جانبي المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر»[1] ، ويتضح من هذا أن دلالة وجود الأثاث اللندني في البيت هو رمز لتذكر لندن ومآسيها ، وقد كان الأثاث مرتبا حسب ما تمليه الأعراف في وسطه « قوس يفصل الحجرة نصفين ، يسنده عمودان رخاميان لونهما أصفر ضارب إلى الحمرة»[2].

يبدو من هذا أن فصل الغرفة إلى قسمين يدل على أنها تضم عالمين مختلفين ، الأول مرّ ومرفوض لكنه محتفظ به في ذاكرة البطل ، والثاني حاضر مرغوب فيه ، وكلاهما يمثلان شعورا متناقضا ، وإذا كان الأول يدل على الانغلاق فإن الثاني يدل على الانفتاح ، وقد جعل من هذا الديكور حفظا للتاريخ وكشفا لحقيقة البطل ، كما أن الغرفة تحمل دلالتين ، الأولى رمزية تمثل في استرجاع زمن لندن وأحداثها ، والثانية مرجعية تمثلت في وصف المكان وصفا مباشرا.

أخيرا ومما يلاحظ على أمكنة السودان وجود شعور ثابت متشابه ، يسير وفق نمط واحد ، ويعبر عن حركة تنقل البطل مصطفى من السودان ثم عودته إليها بنظرة وفكرة غير التي جاء بها ، ومن هنا كان السودان مكانا مفتوحا رحبا ، انطلقت منه الرحلة وحطت به ، بدأت بحركة دينامية وانتهت بسكون داخل نهر السودان.

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص162.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه، ص164.

1-2- المكان الخارجي:

تمثل في لندن ، وأبرز الأماكن فيه هي غرفة مصطفى سعيد ، والتي مثلت له بلده ووطنه المصغر خارج بلده الأصلي ، في الأول كان همه الوحيد أن يصل إلى لندن ، حيث قال: «كان كل همي أن أصل لندن ، جبلا آخر أكبر من القاهرة»[1] ، وقد كانت رغبته حينئذ مبنية على الحقد والانتقام ، والملاحظ أنه لم يصف لندن سوى عند دخوله إليها ، فقد كان البطل ينظر «إلى اليسار واليمين ، إلى الخضرة الداكنة والقرى السكسونية القائمة على حوافي التلال ، سقوف البيوت حمراء محدودبة كظهر البقر ، وثمة غلال شفافة من الضباب منثورة فوق الوديان»[2].

رغم جمال لندن ورحابة الخضرة لم تتغير نظرة مصطفى سعيد لأهلها، فقد جاءها غازيا ومنتقما ، ومع كثرة تجواله في شوارع لندن وجامعاتها ونواديها وحاناتها لم يهتم إلا بوصف غرفة نومه ، وهذا حتى يعبر عن شعور دفين يكنه لأهل لندن.

مصطفى سعيد جعل غرفته مزدوجة الديكور لكنها محددة الهدف ، حيث كانت « غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة ، ستائرها وردية منتقاة بعناية ، وسجاد سندسي دافئ ، والسرير رحب مخداته من ريش النعام ، وأضواء كهربائية صغيرة حمراء وزرقاء وبنفسجية موضوعة في زوايا معينة ، وعلى الجدران مرايا كبيرة... تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند ، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة وعقاقير كيماوية ودهون ، ومساحيق وحبوب ، غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى»[3] ، في داخل الغرفة تتكشف حقيقة مصطفى سعيد ، ففي داخلها تقهر لندن ، حيث إن من دخلتها لا تخرج سالمة ، وهي التي تكسر حاضر لندن وتظهر قوة البطل ، فكل من تدخلها بتولا تخرج منها وهي تحمل جرثومة المرض.

الملاحظ من خلال الوصف أن الغرفة تحمل كل المغريات ، المخدات من ريش النعام ، والأضواء مختلفة الألوان ، والعطور شرقية ومغربية ، وداخل هذه الغرفة تحول السودان إلى فكرة ، وقد وقف مصطفى سعيد بين قطبين هما قطب الداخل وهو (أنا البطل) ، وقطب الخارج وهو

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص35.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص36.

3- الطيب صالح ، نفسه ، ص ص40-41.

(الأنا الآخر) وهم عشيقاته ، فيه أحس البطل بدلالة صراع الداخل مع الخارج ، وهذا من خلال اغترابه وصراعه وعدائه للآخر ، وقد تولد من هذا المكان ثنائية القريب والبعيد ، ومن ثم تبين لنا التمييز بين مكان الأهل (السودان) ومكان الغربة (لندن).

في كل الأحوال لكل من المكان الداخل والمكان الخارج انفتاح وانغلاق ، حيث دفعنا المكان الداخلي إلى الانطواء على جوانب عميقة من حياة البطل ، وأصبحت معايشتنا للمكان داخل السودان عملية تتجاوز قدرتنا الواعية وتدفعنا إلى التوغل في اللاشعور ، فأحسسنا داخله بالجذب والاحتواء ، كما كان المكان الخارجي عكس ذلك ، حيث يدل على الغربة و العداء ، وداخل ثنائية الخارج يحس البطل بالانفتاح مرة والانغلاق مرة أخرى بحسب تفاعله مع الأماكن التي يتردد عليها، ومن ثم ظهرت دلالات تمثلت في المكان المفتوح ، والمكان المغلق ، والمكان المغلق المفتوح.

1-3- المكان المفتوح ، المكان المغلق ، المكان المغلق المفتوح:

إن الذات البشرية لا تكتمل في تفاعلها مع ذاتها وإنما خارجها لتؤثر في كل ما حولها ، من ثم تسقط قيما حضارية معينة على الأماكن التي تلجأ إليها ، وغالبا ما تجدها تفضل أماكن عن أخرى ، إذ نجد أن الأماكن المرغوبة تتصف بالانفتاح والمرفوضة تتصف بالانغلاق ، وقد لا تعطي هذه الأماكن الدلالة نفسها فهناك أماكن مغلقة ومحدودة ولكنها جاذبة للإنسان وممثلة لحمايته ، كغرفة مصطفى سعيد في السودان التي اختارها أن تكون بعيدة عن صخب الحياة ليعيش في راحة واطمئنان ، ودلت تلك الغرفة على الألفة والأمان رغم انغلاقها وتحديدها مساحة.

في حين غرفته في لندن كانت مغلقة مفتوحة في الوقت نفسه ، مفتوحة على العالم الخارجي لندن ، لكنها أعطت معاني الغربة ، البرودة ، العدوانية ، ومفتوحة على نفسية البطل باعتبارها المكان الوحيد الذي حقق فيه أمانيه بحرية مطلقة ، وهي مكان مغلق مقيد الحرية ، إذ لا يمكن للبطل تجاوزه في أداء مهمته الحضارية ، لأنه خارج هذه الغرفة يمثل دور الأستاذ المحترم والمؤلف البارع ، ولم تكن لندن في نظر الراوي سوى مكان للتضجر والانغلاق والانسداد ، في حين كانت السودان المكان الداخلي المغلق مساحة ذات رحابة عرف داخلها مصطفى سعيد توازنا في شخصيته ، واستعان بها في استرجاع الدفء والحنان الذي فقده في لندن.

1-4- مكان العبور:

المكان العابر هو الذي يكون فيه المكوث والإقامة مؤقتا ، وهو الذي يفصل بين مكانين ، فالطيب صالح في روايته موسم الهجرة إلى الشمال فصل بين الشرق والغرب ، بين السودان والقاهرة ، بين القاهرة ولندن ، بين لندن والسودان ، وأخيرا بين الحياة والموت ، وقد تمثلت أماكن العبور في الرواية في: المدرسة ، المحطة ، القاهرة ، البحر ، المحكمة و السجن ، والنهر.

أ ــ المدرسة:

كانت بمثابة المحطة الأولى التي حقق فيها مصطفى سعيد الأماني ، وأقام فيها لفترة مؤقتة، حيث تسلح فيها بالعلم وراح يحمل تأثره عبر محطة القطار متجها نحو القاهرة.

ب ــ المحطة:

وهي مكان التصادم بين الريف والمدينة ، وهي المعبر الذي من خلاله تتحقق الأحلام أو تتكسر، ففي محطة القطار تعرف البطل مصطفى سعيد على رجل ديني مسيحي تبادل معه الحديث ، حيث سأله عن سنه واتجاهه ، كما اندهش من تحدثه للغة الإنكليزية بطلاقة ، وكانت تلك أول محطة تنفتح فيها أعين البطل على عالم جديد ، وأناس جدد جاءوا من أماكن متعددة ومتفرقة ، كما كانت محطة فاصلة بين بلده السودان ووجهته القاهرة ، ومع أن المحطة تدفع في الغالب إلى الانتقال من المكان المرفوض إلى المكان المحبوب ، إلا أن محطة البطل الأولى كانت انتقالا من المكان المحبوب إلى المكان المرفوض ، ولكنها اعتبرت جسرا تحققت عبره الأحلام.

ج ــ القاهرة:

حط القطار بالقاهرة وهناك واصل البطل تعليمه الثانوي ، اعتبرت القاهرة محطة عابرة وعتبة لابد من أن يتخطاها ليصل إلى لندن ، لم يتحدث كثيرا عن هذا المكان ، إلا أنه وصف الاستقبال الحفيف الذي لاقاه به مستر روبنسن وزوجته ، زار معهما جوامع القاهرة ومتاحفها وآثارها ، لكنه كان مشغولا أكثر بنفسه ، حتى أنه لم يفرح ويحفل بالحب الذي منحه له الزوجان ، كان كل همه أن يصل إلى لندن فعلاقته بالقاهرة أساسها المنفعة حيث أخذ منها التأشيرة التي أهلته إلى السفر

إلى محطة فيكتوريا وعالم جين موريس ، وهذه العتبة فصلته بين مكانين ، الأول عظيم والثاني أعظم منه وهما القاهرة ولندن.

د ــ البحر:

بدأ حلمه يتحقق في القاهرة يوما بعد يوم ، ولما أنهى دراسته اتجه نحو عالم لندن بلد العدوانية والضباب ، وأثناء رحلته تلك كان عليه أن يتخطى عتبة البحر ، وهو الفاصل بين الشرق والغرب كله ، حولته من رائحة غريبة إلى رائحة أغرب ، فلما « ابتلعت اللجة الساحل وهاج الموج تحت السفينة ، واستدار الأفق الأزرق حوالينا أحسست توا بألفة غامرة للبحر، إنني أعرف هذا العملاق الأخضر اللامنتهي ، كأنه يمور بين ضلوعي ، واستمرأت طيلة تلك الرحلة ذلك الإحساس في أني في لا مكان ، وحدي أمامي وخلفي الأبد أولا شيء وصفحة البحر حين يهدأ سراب آخر »[1].

فالبحر كان آخر عتبة يتخطاها ليصل إلى لندن ، وداخل البحر أبدى استعداده للمغامرة والغزو ، حين قال: « استمرأت طيلة الرحلة ذلك الإحساس في أني في لا مكان»[2] ، نظرته إلى البحر كشفت غرضه السيئ ، ولكنه كان عتبة قربته من تحقيق الحلم وخوض المعركة بسلاح العلم.

هـ ــ المحكمة والسجن:

مكث مصطفى سعيد داخل المحكمة عدة أسابيع يستمع للمحامين وهم يتحدثون عنه ، وكأن الأمر لا يهمه ، لم يعترف بسبب انتحار الفتيات الثلاث ، ولكنه اعترف بقتل زوجته جين موريس وكان ينتظر حكما قاسيا يستحقه لكن البروفيسور ماكسول رسم للقضاة صورة فريدة لعقل عبقري دعته الظروف للقتل في لحظة جنون ، هذا الاعتذار لم يره مصطفى سعيد إلا بؤرة للرشوة والفساد والتزوير ، وبعده جر إلى السجن الذي لم يقض داخله سوى سبع سنوات مع أنه يستحق الإعدام ، وعد كل من السجن والمحكمة محطة عابرة قلبت الهجرة من الجنوب إلى الشمال عكسا ، أي

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، ص36.

2- الطيب صالح ، المصدر نفسه ، ص36.

الهجرة من الشمال إلى الجنوب ، ووصفت بأنها مكان مغلق ومسدود يسيرها أناس أشداء لا يفلت من أيديهم أحد.

و ــ النهر:

النهر هو صاحب البداية والنهاية ، وهو المكان الذي أخفى سر مصطفى سعيد ، استحضره البطل كثيرا وهو في لندن ، جعله مصدرا للتباهي ومسرحا لمغامراته ، حكى عنه لأحد عشيقاته ، عن كيفية غرق والديه داخله لأنه كان يجرف كل من حوله إلى الشمال ، كما فعل مصطفى سعيد، وغرق البطل في النهر كان فاصلا بين مكانين عظيمين جدا هما: الحياة والموت.

نجد أثناء التصنيف أن مكان العبور ورد على شكل فلاشات داخل الرواية ، وعبر عن أحداث متعددة وأعطى دلالات كثيرة ، كما كان مصورا لنفسية البطل وتطور أحداثها ، اتسمت تنقلاته من عتبة المدرسة إلى عتبة القطار إلى عتبة البحر بالتوتر والثورية ، لكن العتبة الأخيرة التي عكست هجرته إلى الجنوب "المحكمة" كانت أقلهم ثورية.

الخـــاتـمـة

الخـــــــاتمة:

بعد رحلة شيقة قضيتها مع البحث ارتأيت أن تكون الخاتمة آخر جزئية أختم بها البحث ، ولهذا حاولت أن ألخص فيها جل النتائج التي توصل إليها البحث في النقاط الآتية:

– تعددت آراء النقاد حول الزمن الروائي خاصة في تقسيمه ، فمنهم من التزم بالحدود الداخلية للنص الروائي (تودوروف) ، ومنهم من فرق بين زمن القصة وزمن الخطاب وربط بينهما بمجموعة من العلاقات (جيرار جينيت).

– رغم اختلاف المفاهيم النقدية للمكان ، إلا أنه ليس مجرد أبعاد هندسية في الرواية بل عنصرا يحمل قيما حسية وجمالية.

– لا يمكن الفصل بين الزمن والمكان ، لأن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمن معين.

– الوصف تقنية جمالية يقرب بها الروائي المكان من القارئ ، فعلاقته بالمكان علاقة حميمية ، فبواسطته تتحدد معالم المكان وتتجلى ، وبه تتحقق مصداقيته وواقعيته لدى القارئ.

– الطيب صالح أعفى الافتتاحية من مهمة تقديم الشخصيات ، كما أعفى المكان في كونه خلفية تجري فيها الأحداث ، فهو لم يقدم الشخصيات دفعة واحدة ، وهذا حتى لا يباعد بين نقطة توقف الزمن ، والنقطة التي وصلها السرد.

– نوع الطيب صالح بين الاسترجاعات التذكرية ، والاستباقات التأملية والإيجاز والقطع ، كما ربط هذه المفارقات بالمشهد فجاءت متضمنة فيه.

– قدم المكان في الرواية منصهرا في السرد ، كما أوكل عملية الوصف للشخصيات ، وهذا ما ربط الوصف بالمشهد ، وجعل من المكان عنصرا أساسا في بنية الرواية ، شأنه شأن الزمن.

– نستخلص من التقنيات التي أبدعها الطيب صالح في بناء المكان الروائي في روايته موسم الهجرة إلى الشمال أنها أكبر سمات التجديد في الرواية العربية ، وبالتالي كان له فضل السبق في هذا رغم قلة أعماله.

وفي الأخير يمكن القول بأن هذه الدراسة المتواضعة لا تدعي الإلمام بموضوع الزمكانية ، رغم ما توصلت إليه من نتائج ، فأفق البحث في هذا الموضوع يبقى مفتوحا أمام المزيد من الإسهامات والدراسات الجديدة الموسعة من أجل إثراء البحث فيه أكثر.

الـــمـلـحـق

- الطيب صالح (سيرته ، حياته المهنية ، أدبه ، أسلوبه ، وفاته):

هو الطيب محمد صالح أحمد ، الروائي والقاص السوداني ، من مواليد 1929م ، من قرية "كرمكول" في إقليم مروى شمال السودان ، أين عاش طفولته وتعلم في الكتاب بين سني الرابعة والخامسة ، تلقى تعليمه الأول والأوسط في مدارس المديرية الشمالية ، ليتم تعليمه الثانوي بوادي سيدنا أم درمان ، وفي شبابه انتقل إلى كلية الخرطوم الجامعية ليتم تعليمه الجامعي بها ، فحصل على درجة بكالوريوس في العلوم ، هاجر إلى انجلترا سنة 1953 م لمواصلة تحصيله الجامعي ، فتخصص في الشؤون الدولية بجامعة كانغر كولدرج بلندن وكان عمره آنذاك 35 سنة ، تزوج من بريطانية وأنجبت له ثلاث بنات (زينب ، سميرة ، سارة).

سيرة حياته:

تنقل الطيب صالح بين عدة مناصب مهنية ، فعدا عن خبرة قصيرة في المدرسة ، عمل لسنوات طويلة في القسم العربي لهيئة الإذاعة البريطانية ، حتى وصل رئيسا لقسم الدراما ، وبعد أن استقال من (بي بي سي) عاد إلى السودان ليعمل فترة مستشارا للإذاعة السودانية ، ثم ارتحل إلى دولة قطر ، وعمل في وزارة الإعلام القطرية ، وعمل بعد ذلك مديرا إقليميا بمنظمة اليونيسكو في باريس ، كما شارك في تحرير أبواب من الصحف والمجلات العربية ، وقد لعبت حالة الترحال و التنقل التي وسمت حياته متنقلا بين الشرق والغرب والشمال والجنوب دورا كبيرا في إكسابه خبرة واسعة بأحوال أمته وقضاياها ، وهذا ما انعكس في كتاباته وأعماله الروائية.

حياته المهنية:

كتب الطيب صالح أول نص قصصي "نخلة على الجداول" في صفحات مجلة القصة السودانية في مطلع الستينيات ، وأذيعت عبر الـ (بي بي سي) ، بالإضافة إلى ثلاث روايات: الأولى "عرس الزين" التي صدرت عام 1962م ، والثانية "موسم الهجرة إلى الشمال" التي بدأها خلال إجازة له في الجنوب الفرنسي ، وانقطع عنها مدة أربع سنوات ، ثم أنجزها لتنشر في مجلة "حوار" عام 1966م ، والثالثة "بندر شاه" والتي جاءت في جزأين "ضوء القمر" و "ميرود" ، صدرت في 1971 م ، إضافة إلى مجموعة قصصية "دومة ود حامد".

وصدرت في السنوات الأخيرة مختارات الطيب صالح التي تضمنت العديد من المقالات المنشورة في الصحف العربية ، وقد صدرت عن دار مدبولي في القاهرة ضمن تسع مجلدات هي:

المنسي ، خواطر الترحال ، وطني السودان ، مضيئون كالنجوم ، الذي جاء في مجلدين ، أحدهما يتعلق بالغرب والشخصيات الغربية ، والآخر يتعلق بالشرق والشخصيات الشرقية.

أسلوبه:

إن ما يميز الإنتاج الأدبي للروائي الطيب صالح هو عنايته باللغة ، وهذا ما جعل من أعماله تلقى القبول و الترحاب لدى القراء العرب ، لأن أسلوبه يتسم بالقدرة الباهرة في تأهيل الكلمات ، وحسن توظيفها واستدرار معانيها وانتقائها لتتناسق مع بعضها البعض في الجرس والنغم، معتمدا في كل ذلك على امتلاك ناصية اللغة ومحفوظ كبير من الشعر العربي ، وذوق رفيع في تمثله وبراعة في نسج المواقف بالكلمات الحبلى.

المتأمل لأعمال الطيب صالح الروائية يعيش هذا الأسلوب الأدبي المبدع ، ويكتشف صورا موحية ، لأنه لا ينقل لك تلك الصور كما هي في الواقع بالقدر الذي يصورها تصويرا مبدعا خلاقا ليس هو الواقع بحال من الأحوال ، فملكة هذا الكاتب لا تقتصر على إدراك أصول اللغة ومعرفة قواعدها ، بل تتعدى ذلك إلى تفجير ما في اللغة من طاقات وممكنات، فالطيب صالح يجعل الشعر حاضرا في جميع أعماله الروائية ، فأسلوبه أقرب إلى الشعر منه إلى النثر ، وهذا هو مذهبه الفني الذي اتبعه ، حتى أنه يؤكد ذلك قائلا أن الشعر حاضر في كل ما كتبه منذ البداية ، ويظهر هذا جليا في أسلوبه الذي نمّاه وتعوّد عليه ، والذي يكشف عن حبه للشعر ، كما يؤكد على محبته للغة العربية التي هي لغة شعرية بطبيعتها.

هذه المميزات في أسلوبه ، وطريقة كتابته جعلت أعماله متميزة تعبر بكثير من اللغة الراقية الشاعرة عن قضايا تهمُّ الأمة العربية عامة ، وبلده خاصة.

وفاته:

توفي الكاتب والروائي السوداني الطيب صالح متواريا خلف ضباب لندن الكثيف يوم الأربعاء 18 فيفري 2009م عن عمر يناهز 80 سنة ، وقد شيع جثمانه يوم الجمعة 20 فيفري 2009م في السودان بحضور عدد كبير من الشخصيات البارزة والكتاب العرب والرئيس السوداني عمر البشير.

المصادر

و

المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

1- الطيب صالح ، موسم الهجرة إلى الشمال ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1997.

ثانيا- المراجع:

أ- المراجع العربية:

1- إبراهيم السعافين ، تحولات السرد (دراسات في الرواية العربية) ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، الأردن ، المطبعة العربية ، د ط ، د ت.

2- إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، د ط ، د ت.

3- أحمد زكريا محبك ، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة ، منشورات علاء الدين ، د ط ، 2001.

4- إدريس الناقوري ، ضحك كالبكاء ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.

5- آمنة بلعلى ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، دار الجيل للطباعة و النشر و التوزيع ، د ط ، د ت.

6- آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ط1 ، 1997.

7- حسن الأثلم ، الشخصية الروائية عند خليفة حسن موسى ، مجلس الثقافة العام ، سرت ، ليبيا ، د ط ، 2006.

8- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، د ت.

9- حميد لحميداني ، أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1989.

10- ..... ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1991.

11- سعد البازعي و ميجان الرويلي ، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا نقديا و مصطلحا معاصرا) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 4 ، 2005.

12- سعيد شرقي محمد سليمان ، توظيف التراث في رواية نجيب محفوظ ، إيتراك للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 2000.

13- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1 ، 1989.

14- سمر روحي الفيصل ، الرواية العربية البناء و الرؤيا ، مقاربات نقدية ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2003.

15- سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، دط ، 1984.

16- شاكر النابلسي ، جمالية المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان، ط 1 ، 1994.
17- الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، د ط ، 2000.
18- صالح إبراهيم ، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2003.
19- عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط 3 ، 2005.
20- عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية (الصورة و الدلالة) ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط 1، 2003.
21- عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) ، مطبعة الأمنية ، الرباط ، ط1 ، 1999.
22- عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2001.
23- عبد اللطيف محفوظ ، وظيفة الوصف في الرواية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2006.
24- عبد الملك مرتاض ، القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1990.
25- عبد المنعم قاضي ، البنية السردية في الرواية ، الناشر عن الدراسات و البحوث الإنسانية الاجتماعية ، ط1 ، 2009.
26- عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح ، دار هومه للطباعة و النشر والتوزيع ، الجزائر ، دط ، 2010.
27- فتحي إبراهيم ، الخطاب الروائي و الخطاب النقدي في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، دت.
28- قاسم مقداد ، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش ، دار السؤال للطباعة و النشر ، دمشق ، ط1 ، 1974.
29- كمال رشيد ، الزمن النحوي في اللغة العربية ، دار عالم للثقافة ، عمان ، دط ، 2008.
30- محمد سالم سعد الله ، أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، الأردن ، د ط ، 2007.
31- محمد صابر عبيد و سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 2008.
32- محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005.
33- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1973.
34- محمد نجيب علي ، في الوصف بين النظرية و النص السردي ، دار محمد علي للنشر و التوزيع ، تونس، ط1 ، 2005.

35- محمود محمد عيسى ، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة (دراسة مقارنة) ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ط 1 ، 1981.
36- مرشد أحمد ، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط 1 ، د ت.
37- مصطفى الضبع ، إستراتيجية المكان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1998.
38- ناصر يعقوب ، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000) ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2004.
39- نبيلة إبراهيم ، فن القص ، دار قباء للطباعة ، د ط ، د ت.

ب- المراجع المترجمة:

1- أ.أمندلاو ، الزمن و الرواية ، تر: بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1997.
2- آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، تح: مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، ط1 ، 1998.
3- بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية ، تر: عبد الستار جواد ، بغداد ، 1972.
4- توما شفسكي ، نظرية الأغراض ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ، تر: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين ، الدار البيضاء ، ط1، 1989.
5- جماعة من الباحثين ، جماليات المكان ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1988.
6- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، معتصم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط3 ، 2003.
7- جيرار جينيت و آخرون ، الفضاء الروائي ، تر: عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، د ط ، 2002.
8- جيرالد برانس ، المصطلح السردي ، تر: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، 2003.
9- غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، تر:أحمد خليل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط ، 1982.
10- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 2 ، 1984.
11- ميخائيل باختين ، أشكال الزمان و المكان في الرواية ، تر: يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، د ط ، 1990.
12- ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3 ، 1986.

ثالثا- المعاجم:

1- أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، مج 5 ، دار مكتبة بيروت ، د ط ، 1960.
2- أبو الحسين أحمد بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام محمد هارون ، م 3 ، دار الجيل بيروت ، دط ، 1991.
3- لويس معلوف ، المنجد في اللغة و الأعلام ، دار المشرق ، بيروت ، ط40 ، 2003م.

4- ابن منظور ، معجم لسان العرب ، م 13 ، دار صادر ، بيروت ، ط4 ، 2005.

رابعا- الرسائل الجامعية:

1- رحيم علي جمعة الحربي ، المكان ودلالته في الرواية العراقية ، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 2003.

2- رشيد قريبع ، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي ، دراسة مقارنة ، رسالة دكتوراة (مخطوط) ، جامعة منتوري ، قسنطينة 2002/ 2003.

3- فيصل الأحمر ، المكان في الرواية الجزائرية ، مذكرة ماجستير (مخطوط) ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، دت.

خامسا- المجلات والدوريات:

1- إبراهيم موسى نمر ، مجلة فصول ، جمالية التشكيل الزماني و المكاني لرواية "الحواف" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج 12 ، صيف 1993.

2- ت.تودوروف ، مقولات السرد الأدبي ، تر: الحسن سحبان – فؤاد صفاء ، مجلة آفاق ، إتحاد كتاب المغرب ، العدد 8-9.

3- عبد الخالق محمد العف ، الزمان و المكان في رواية رابع المستحيلات ، مجلة الجامعة الإسلامية ، م 16، ع 2.

4- عمر عيلان ، الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي _ دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة) ، منشورات جامعة قسنطينة ، د ط ، 2001.

مواقع الأنترنت:

1- أحمد زنبير ، المكان في العمل الفني ـ قراءة في المصطلح ، من الأنترنت: www.fdaat.com –

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة:

الفصل الأول: مفهوم البنية الزمكانية في النقد الروائي الغربي والعربي:

أولا- الزمن الروائي: 05.

1- المفهوم اللغوي للزمن: 05.

2- الزمن في النقد الروائي الغربي: 06.

3- الزمن في النقد الروائي العربي: 10.

ثانيا- المكان الروائي: 13.

1- المفهوم اللغوي للمكان: 13.

2- المكان في النقد الروائي الغربي: 14.

3- المكان في النقد الروائي العربي: 19.

ثالثا- الزمكان الروائي: 28.

1- تعريف مصطلح الزمكان: 28.

2- مصطلح الزمكان في النقد الروائي الغربي: 29.

3- مصطلح الزمكان في النقد الروائي العربي: 31.

الفصل الثـــاني: تـــــقنـــيات تحـــليل البـــــنية الزمـــكانـــــية:

- بناء الزمن الروائي: 37.

أولا- الترتيب الزمني (l'ordre temporel): 37.

1- الاسترجاع (aualepse): 37.

1-1- استرجاع خارجي (aualepse externe): 38.

1-2- استرجاع داخلي (aualepse interne): 39.

أ- استرجاع داخلي متباين حكائيا (aualepse hétéro diégétique): 39.

ب- استرجاع داخلي متجانس حكائيا (aualepse homo diégétique): 39.

1-3- استرجاع مزجي (aualepse mixte): 40.

2- الاستباق (prolepse): 41.

2-1- الاستباق كفاتحة (تمهيدي): 41.

2-2- الاستباق كإعلان:. 41.

ثانيا- المدة (Durée): 42.

1- إبطاء حركة السرد: 42.

1-1- المشهد (Scéne): 42.

1-2- التوقف (Pause): 43.
2- تسريع حركة السرد: 44.
2-1- الإيجاز (Sommaire): 44.
2-2- القطع (Ellipse): 44.
أ- القطع المحدد (Ellipse déterminé): 44.
ب- القطع غير المحدد (Ellipse indéterminé): 45.
ثالثا- التواتر (fréquence): 46.
1- التواتر المفرد (Fréquence Singaulatif): 46.
2- التواتر المكرر (Fréquence Répétitife): 46.
3- التواتر المؤلف (Fréquence itératif): 47.
- بناء المكان الروائي: 48.
أولا- الوصف المكاني (مفهومه وحدوده / أنواعه / وظائفه): 48.
1- الوصف المكاني (مفهومه وحدوده): 48.
2- أنواع الوصف المكاني: 51.
2-1- الوصف الموضوعي (الاستقصاء): 51.
2-2- الوصف النفسي (الانتقاء): 52.
3- وظائف الوصف المكاني: 53.
3-1- الوظيفة التزيينية: 53.
3-2- الوظيفة الإيهامية: 53.
3-3- الوظيفة التفسيرية: 54.
- ثانيا- المكان الروائي (أهميته / أنواعه / وظائفه): 55.
1- أهمية المكان: 55.
2- أنواع المكان الروائي: 58.
2-1- الأماكن المغلقة: 58.
أ- أماكن مغلقة عامة: 58.
ب- أماكن مغلقة خاصة: 58.
2-2- المكان المفتوح: 59.
أ- أماكن مفتوحة عامة: 59.
ب- أماكن مفتوحة خاصة: 59.
3- وظائف المكان: 60.
3-1- الوظائف الداخلية: 60.

3-2- الوظائف الخارجية: 61.

الفصل الثالث: البـــــنية الزمكانية في الرواية (تقنية التوظيف والدلالة):

أولاـ ملخص أحداث رواية موسم الهجرة الشمال: 63.

ثانيا ـ الزمن الروائي (تقنية التوظيف و الدلالة): 66.

1ـ الترتيب الزمني: 66.

1-1ـ الاسترجاع: 66.

أ ـ الاسترجاع الخارجي: 66.

ب ـ الاسترجاع الداخلي: 69.

ج ـ الاسترجاع المزجي: 71.

1-2 ـ الاستباق: 73.

أ ـ الاستباق كفاتحة: 73.

ب ـ الاستباق كإعلان: 75.

2 ـ المدة: 77.

2-1 ـ تبطيء حركة السرد: 77.

أ ـ المشهد: 77.

ب ـ التوقف: 79.

2-2 ـ تسريع حركة السرد: 81.

أ ـ الإيجاز: 81.

ب- القطع: 83.

3 ـ التواتر: 85.

3-1 ـ التواتر المفرد: 85.

3-2 ـ التواتر المكرر: 86.

3-3 ـ التواتر المؤلف: 87.

ثالثا ـ المكان الروائي (تقنية التوظيف و الدلالة): 89.

1 ـ أنواع المكان ودلالته في الرواية: 89.

1-1 ـ المكان الداخلي: 89.

أ ـ بيت مصطفى سعيد (البطل): 89.

ب ـ المدرسة: 90.

ج ـ قصر مفتش المركز الإنكليزي: 90.

د ـ القرية: 91.

هـ ـ بيت الجد: 91.

و ــ قاعة الاستقلال:.....92.
ي ــ غرفة مصطفى سعيد:.....92.
1-2 ــ المكان الخارجي:.....94.
1-3 ــ المكان المفتوح ، المكان المغلق ، المكان المغلق المفتوح:.....96.
1-4 ــ مكان العبور:.....97.
أ ــ المدرسة:.....97.
ب ــ المحطة:.....97.
ج ــ القاهرة:.....97.
د ــ البحر:.....98.
هـ ــ المحكمة والسجن:.....98.
و ــ النهر:.....99.
الخاتمة:
الملحق:
قائمة المصادر والمراجع:

ملخص:

تعتبر الرواية فن زمني و مكاني بامتياز ، ولذا ركز جل النقاد و الدارسين على هذين العنصرين ، و البحث عن طريقة تركيبهما داخل النصوص الروائية. أهم النتائج المتوصل إليها هو؛ استحالة الفصل بينهما وهذا ما يسمى بالبنية الزمكانية.

و تعتبر رواية موسم الهجرة إلى الشمال (للطيب صالح) أفضل نموذج يجسد هذه العلاقة ، حيث قدم الروائي الزمن و المكان بطريقة إبداعية تحمل سمات التجديد في الرواية العربية.

Résumé:

Le roman et consideré comme un art temporelle et spacielle par excellence , de sorte que la majeur partie des critiques et des chercheures ascé sur des deux éléments , et la rechèrche d'un combinais de ces modes à l'éntèrieur des romans , le résultat le plus important et obtenu est l'impossibilité de les séparer ; et ceci est ce qui on appelle la:

Spacio temporelle.

Le roman de (Tayeb Saleh) intitule (Saison de la migration vers le nord) est considéré comme le meilleur modèle qui incarne cette relation , où romancier a donné le temps et l'éspace portant une façon creative de renouvellement dans les nouvelles carcteristiques des romans arabes.

تم بحمد الله