الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

1- رقم التسجيل:1435085689

2- رقم التسجيل:085091430

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

دراسة سيميائية في رواية كفاح طيبة لنجيب محفوظ

إعداد الطالبين:

- بوعزيز ملكي

- ناجي العناق

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الرقم	اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الصفة
01	د. عبد الحكيم سليماني	أستاذ محاضر –أ–	رئيسا
02	د, السعيد حمودي	أستاذ محاضر –أ–	مشرفا ومقررا
03	د. حسين مبرك	أستاذ محاضر –أ–	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018- 2019م / 1439- 1440هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ { النمل الآية 19 .}**صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ**

لا يسعنا في هذا المقام الطيب إلاّ أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور

السعيد حمودي الذي أحاط هذا البحث بالاهتمام و الرعاية و التوجيه ولم يبخل علينا طيلة فترة البحث بتوجيهاته القيمة و إرشاداته المنهجية التي أتاحت لنا السير على المنهج السليم .

ونشكر أعضاء لجنة المناقشة لتحملهم عناء قراءة هذا البحث وتسديده.

مقدمة

تعد السيمياء من الاتجهات الحديثة التي احتلت مكانا متميزا بين الدراسات اللغوية والنقدية ، ولم تظهر ملامحها المنهجية الا مع بداية القرن العشرين ، وكانت ولادتها مزدوجة ، ولادة أروبية على يد عالم اللغة السويسري (فرناند دو سوسير) ، وولادة أمريكية على يد المنطقي الأمريكي (تشارلز سندرس بيرس) ، ثم جاء بعدهما رولان بارث ، غريماس ... وتهتم السيمياء في مجملها بمقاربة وتفسير معاني الدلالات والرموز والاشارات الداخلة في مجالات اللغة والتعبير والفن والأدب ...لتشمل الرواية باعتبارها ابداعا أدبيا ، واستطاعت الرواية في القرن التاسع عشر أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية العالمية ، وأن تتصدر قائمة الأجناس الأدبية ، كما تمكنت الرواية المعاصرة أن تظفر بالقارئ وتغوص به في عوالمها ، ونجد منها الرواية المصرية المعاصرة التي امتازت بتبينها أسلوب الرمز لتصوير الواقع على ماكان ، وعلى مالم يكن ، محدثة بذلك التجديد في صياغتها ، وأسلوبها .

وعليه ارتأينا أن نختار رواية " كفاح طيبة " للروائي " نجيب محفوظ " كأنموذج لتطبيق النظرية السيميائية ، على عناصرها واكتشاف دلالاتها وابراز تجلياتها داخل الرواية ووسم عنوان بحثنا ب " دراسة سيميائية في رواية كفاح طيبة لنجيب محفوظ " .

واشكاليات الدراسة أساسا تتمثل أساسا في :

الى أي مدى يمكن الاعتماد على المنهج السيميائي في مقاربة الخطاب الروائي ؟ وكيف تجلت العناصر السيميائية في رواية كفاح طيبة ؟ ومن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع :

- اجلالنا لهذا النوع من الدراسات كونه يمثل صورة لحياة المجتمعات .
- طبيعة التخصص الموجه لمجال البحث .

ومن الأهداف التي رسمت من وراء انجازنا هذا البحث :

- الكشف عن النجاعة الاجرائية للمنهج السيميائي .
- الالتفات الى الخطاب العربي الحديث كونه يحمل هموم المجتمعات .
- توظيف النظرية السيميائية على الخطاب الروائي وتجاوز مرحلة التنظير .

وهذا الموضوع يستمد أهميته من حيث هو تطبيق على المدونة الروائية العربية ، تكشف عن اقتدار الروائي في توظيف دلالات تبين عن حاله وتكشف عن ما يعانيه .

وقد استعنا في هذه الدراسة بجملة من المصادر من المصادر والمراجع أهمها :

حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) .

حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي .

السعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي .

الشريف حبيلة ، بنية الخطاب الروائي .

عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص .

أما عن المنهج المتبع فقط اعتمدنا المنهج السيميائي مع الوصف ، اضافة الى اجراءات التحليل قصد الوصف والتصنيف ، وقد قسمنا بحثنا الى فصلين :

الفصل الأول كان بعنوان " سيميائية الرواية " ، تم التطرق فيه الى سيميائية الغلاف والعنوان بالاضافة الى سيميائية الشخصيات ، وسيميائية الزمان والمكان .

أما الفصل الثاني فكان " اجرائيا على المدونة المدروسة " .

ولا يسعنا في هذا المقام الا أن نتوجه بأسمى معاني الشكر والامتنان والتقدير للأستاذ المشرف الدكتور : " السعيد حمودي " على رعايته لهذا البحث منذ نعومة أظافره الى أن صار على هذه الشاكلة ، حيث كان له الفضل الكبير في تذليل وترشيد الصعوبات .

الفصل الأوّل: الرواية من منظور السيميائية

أوّلا: سيميائية الغلاف

ثانيا: سيميائية العنوان في الرواية

ثالثا: سيميائية الشخصية الروائية

رابعا: سيميائية الزمن الروائي

خامسا: سيميائية الفضاء الروائي

أولا : سيميائية الغلاف .

إن العمل الإبداعي يكتسب نسبه الأول من غلافه المحفّز للقراءة والمدعّم لآليات التأويل والتواصل بين صاحب العمل الإبداعي والقارئ المتلقي للخطاب، وقد اهتمت الدراسات الحديثة للرواية بالغلاف أيّما اهتمام، فعدته عنصرا هاما من عناصر الرواية، فالغلاف أوّل ما نقف عنده، فهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنّه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص[1] المصاحبة له: صورة، ألوان، تجنيس، اسم المؤلف، دار النشر، مستوى الخط... إذ تعد جميعها أيقونا علاماتيا يوحي بكثير من الدلالات والإيحاءات وتعمل بشكل متكامل متناغم لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء، ليتسنى لها إثارة التشويش على المتلقي، أو تكون المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.[2]

والغلاف أحد المناصات البارزة، فهو فضاء مكاني لأنّه لا يتشكّل إلاّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنّه محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو

1 حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دت، ص148.

2 مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط3، 2002م، ص124.

مكان تتحرّك فيه عين القارئ، حيث يتكوّن من وحدات غرافيكية تحمل عدّة إشارات دالة، تختلف من رواية لأخرى مثل: الصورة، اللون، التجنيس...

الصورة: الرسالة البصرية مثل الكلمات وكل الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى، فالصّورة علامة أيقونية، خطاب متشكّل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، لأنّها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للروائي والقارئ، وهذا ما يُبرز جمالية المرئي الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب[1].

اللّون: لقد اتخذ اللّون وظيفة تكنولوجية، عندما حلّ محل اللغة، ومحل الكتابة ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، ثم الوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان، فساهمت دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية[2].

التّجنيس:يعد التّجنيس وحدة من الوحدات الغرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره،كما يهيئه لتقبل أفق النص، وإن كان هذا التنيس يفيد عملية التلقي بتحديده استراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص المجنّس بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية، لأننا نتلقى النص من خلال التجنيس، ونعقد معه عقدا للقراءة[3].

---

1 قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)،دار الغرب للنشروالتوزيع،وهران،2005،ص22 .

2عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، جوان 1999م، ص25.

3 سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر،قسم الأدب العربي،جامعة بسكرة،ع5،مارس2009 ،ص228.

ثانيا : سيميائية العنوان في الرواية .

أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحّة لا يمكن الاستغناء عنه في بناء النصوص، لذا نجد الكتّاب يتفنّنون في اختيار عناوين مؤلفاتهم، بل يعطون للعنوان عناية واهتماما مثله مثل العمل الإبداعي.

1- مفهوم العنوان:

1-1 لغة:

يقدّم لنا "**ابن منظور**"في كتابه «**لسان العرب**» جذر مفردة **عنوان** بمادتين اثنتين هما:**{عنن} و{عنا}** .

المادة الأولى : {عنن}

عنن : عنَّ الشيء يَعِنُّ وَيَعُنُّ عَنَنًا وَعُنُونًا: ظهر أمامك، وعنَّ يعِنُّ ويعُنُّ عَنًّا وعُنُونًا واعتنَّ: اعترض وعرض[1] ومنه **قول امرئ القيس:**

فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذارَى دَوَارٍ في ملاءٍ مُذَيَّلِ[2]

وعنَنْتُ الكتاب وأعنَنْتُهُ لكذا، أي عرضته له وصرفته إليه، وعنَّ الكتاب يَعُنُّهُ عَنًّا وعنَّنَهُ كَعنْونه، وعَنْوَنْتُهُ وعلْوَنْتُهُ بمعنى واحد، مشتق من المعنى.[3]

1 لسان العرب، مادة "عنن".

2 امرؤ القيس: ديوانه، شر عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م،ص60.

3 لسان العرب، مادة "عنن".

وقال **اللِّحياني:** عنَّنْتُ الكتاب تعنينا وعنّيته تعنية، إذا عَنْوَنْتُهُ، أَبْدلوا من إحدى النونات ياءً وسمي عنوانا لأنّه يَعُنُّ الكتاب من ناحيتيه، وأصله عُنَّانُ .

ويقال للرجل الذي يُعرِض ولا يُصرِّح : قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، قال **ابن بري** : والعنوان الأثر[1].

المادة الثانية:{عنا}

عنت الأرض بالنبات تَعْنُو عُنُوًّا وتَعْنِي أيْضًا وأعْنَتْهُ : أظْهَرْتُهُ، وعنوت الشيء أخرجته،[2]

قال **ذو الرُّمَة** :

ولم يبق بالخلصاء ممَّا عنت به من الرُّطْب إلاَّ يُبسها وهجيرها[3]

وعنوان الكتاب: مشتق في ما ذكروا من المعنى، وفيه لغات : عَنْوَنْتُ وعَنَّنْتُ وعَنَّيْتُ، وقال **الأخفش** : عَنَوْتُ الكتاب واعْنُه.

وقال **ابن سيدة** : العُنْوان والعِنوان سمة الكتاب، وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً، وعِنْوانًا وعَنَّاه[4].

يتضح مما سبق أنّ العنوان يشمل كل المعاني المذكورة، فهو الذي يبرز ويُظهر العمل الفني ويعرضه، وهو البداية إذ به يبدأ القارئ سواء بالرؤية أو بالقراءة .

---

1 لسان العرب، مادة "عنن "

2 نفسه ، مادة "عنا".

3ذو الرمة، ديوانه، شر:عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان،ط1 ، 2006، ص143.

4 لسان العرب، مادة "عنا".

*جيرار جينيت: سيميوطيقي لغوي، ارتبط مع بارت وتودوروف بدورية "بويتيك" الفرنسية ،أشهر أعماله :صور 1966م.

1-2 اصطلاحا:

عرف **العنوان** اهتماما بالغا منذ ثلاثة عقود خلت، برزت فيها دراسة العنوان كعلامة في إطار منظومة إجرائية هي علم العنوان أو العنونة(**LaTitrologie**).

ويُرجع جل النّقاد الرّيادة في هذا العلم الذي يهتم بما يحيط أو يوازي النص ل **جيرار جينيت***GerardGenétteوقد رصد **عبد الحق بلعابد** بعض الذين أشاروا لهذا العلم ومن بينهم:

- "**كلود دوشي**" في مقالته التي نشرها في مجلة الأدب سنة 1971، من أجل سوسيو نقد حيث تعرض لمصطلح المناص.

- "**جاك دريدا(Jaques Derrida)***في كتابه **التشتيت**سنة 1972م، وهو يتكلم عن خارج النص.

- "**مارتان بالتار**"في كتابه المشترك حول:

L'écrit Et Les écrits Problèmes d'analyse et considération didactique1979

حيث استعمل هذا الكتاب مصطلح المناص بدقة ومنهجية تشبه إلى حدّ كبير طريقة فهم "**جينيت**" له.[1]

*جاك دريدا: فيلسوف وناقد فرنسي ،من نقاد ما بعد البنيوية،مؤسس النقد التفكيكي، كتب في الفلسفة، الأدب.

1عبد الحق بلعابد،عتبات { جيرار جينيت من النص إلى المناص}، الدار العربية،الجزائر،ط1 ، 2008، ص30.

وعليه فالاهتمامبهذا الموضوع كان موجودا لدى النقاد ولعلّ "**جينيت** " استفاد مما قدّمه هؤلاء في جميع أفكاره وحُسْن فهمه لهذا المجال، فكان تأسيس هذا العلم « في النصف الثاني من عقد الثمانينيات»[1].

ولم يكن اهتمام السّيميائيين بالعنوان بالأمر الاعتباطي، ولا هو من قبيل المصادفة، بل "لأن العنوان ضرورة كتابية"[2] ، وذلك ما جعل منه مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها [3]، والعنوان أولى عتبات النص التي لا يجوز تخطّيها ولا تجاهلها، فهو «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، وهنا نقول إنّه يُقدّملنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص،وفهم ما غمض منه»[4].

إنّ الدلالات المتكونة في النص إنّما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان، ولهذا يكون العنوان هو الأصل والنص هو الفرع أو فروع دلالية للجملة المركزية المشمولة، وهذا لا يعني أنّ العكس غير صحيح، وفي هذا يقول **عبد الله الغذامي:**« ليست القصيدة هي التي تتولد عن العنوان، إنّما العنوان هو الذي يتولّد منها، وما من شاعر حق، إلاّ ويكون العنوان لديه آخر الحركات»[5].

1 نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007م، ص25.
2 محمد فكري الجزار،العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي،الهيئة المصرية للكتاب،مصر،ط1 ،1990ص15.
3 جميل الحمداوي،السيميوطيقا والعنونة،مجلة عالم الفكر،وزارة الثقافة،الكويت،ع3، 1997، ص97.
4 محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وانجاز،المركز الثقافي العربي،بيروت، ط2،1990 ، ص15.
5عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط1،1985،ص261.

لكن المقصود بأصلية العنوان إنّما هو بالنسبة للقارئ لا للمبدع، فإذا كان العنوان آخر أعمال المبدع، فهو أولى عتبات القارئ، فالعنوان عند القارئ هو : « مفتاح دلالات النص الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يُضيء به المناطق المعتمة في القصيدة»[1].

ويُعرّف **ليو هوك(Leo HOCK)** العنوان بأنّه: « مجموع العلامات اللسانية {كلمة، جملة، نص...} التي يمكن أن تُدرج على رأس نص لتحدّده وتدل على محتواه العام، وتُعرّف الجمهور بقراءته.»[2].

من خلال هذا التعريف يتبين أنّ العنوان عند"**هوك**" له أهمية كبرى فهو بمثابة علامة لسانية ذات صلة وطيدة بالنص تحدّده وتختزل مضمونه وتُغري قرّاءه، وهذه كلّها محطات تؤهل العنوان وتثير شبق الاكتشاف ولذة المعرفة .

وترى **بشرى البستاني**أنّ العنوان رسالة لغوية بتلك الهوية وتحدّد مضمونهاوهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه[3]، والعنوان في أي عمل فني يمثّل دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة وتحوي معاني شاملة[4].

1عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي،دار العربية للنشر والتوزيع،مصر،ط1،2000،ص291 .

2 Leo Höck, La Marque De Titre, Dispositif Sémiotique D'un Pratique Textuelle, Mouton, Ed La Hay, Paris, New York, 1981, p3.

3بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي ،بيروت،ط1،2000،ص34.

4 إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار شهاب للطباعة والنشر،الجزائر،ط1،1985،ص186.

وبما أنّ العنوان عتبة من عتبات النص، وأهم عناصر النص الموازي، فهو لا ينفصل عن مضمون العمل الأدبي وخصوصيته، فلا يمكن للمتلقي الولوج إلى عالم النص، إلاّ بعد اختيار عتبة العنوان التي تعد تمفصلا حاسما في التفاعل مع النص، فهو إمّا أن يكون محفّزا لاقتناء الكتاب وقراءته، وإمّا أن يكون منفرا من قراءة النص، كما يعد العنوان« المرجع الذي يتضمن بداخله العلامة، والرّمز، وتكثيف المعنى، إذ يحاول المؤلف أن يثبت فيه مقصده برمته بوصفه النواة المتحركة التي خاط عليها نسيج نصه»[1].

من خلال المفهوم اللغوي والاصطلاحي للعنوان نلاحظ أنّ هناك تكامل بينهما، فالعنوان هو الاسم والسّمة التي يُعرف بها النص أو الكتاب، وهو الدليل والرأس، وإذا عدّ عتبة فلأنّه يتم العبور من خلاله مساحة النص.

ثالثا : سيميائية الشّخصية الرّوائية.

تعدّ الشخصية أبرز العناصر التي تسهم في بناء الرواية من خلال ارتباطها بالعناصر الروائية الأخرى من حيث علاقتها بالمكان والزمان، فهي بمثابة النقطة المركزية التي يرتكز عليها العمل السردي.

1علي أحمد محمد العبيدي،العنوان في قصص وجدان خشاب(دراسة سيميائية)،مجلة دراسات موصلية،ع23، 2009،ص61.

1- مفهوم الشخصية:

1-1- لغة:

يشير" **ابن منظور**" إلى دلالة لفظة **الشخصية** من خلال مادة "**شخص**"، والشَّخْصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جُسمانَه، فقد رأيت شخصه، و**الشخص** كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشُخوص وشِخاص، والرجل **الشخيص:** سيدا عظيم الخلق، و**الشخوص** ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد، وشَخَصَ الرّجل ببصره عند الموت، أي رفعه فلم يطرف[1].

وتشخيص الشيء تعيينه، وشَخَصَ تعني نظر إلى.[2]

وفي المعجم الوسيط "**الشخصية**" هي صفات تميّز الشخص من غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة و إرادة وكيان مستقل[3].

من خلال هذه التّعاريف يتّضح لنا أنّ لفظة **شخص** تطلق على الإنسان بعدّه جسدا يُرى بالعين، أمّا **الشخصية** فهي تلك الخصائص الجسمية والعقلية والنفسية التي تميّز الإنسان عن غيره، فلكلّ شخص شخصية تخصّه دون سواه.

1- لسان العرب، مادة"شخص".

2- تاج العروس من جواهر القاموس، مادة "شخص".

3- المعجم الوسيط، ص475.

1-2 اصطلاحا :

تكتسي **الشخصية** في النص الروائي أهمية خاصة، لأنّها تعدّ أهم مكوّنات العمل الحكائي إذ تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، لذلك نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين المشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة[1].

لكن على الرغم من هذه الأهمية ظل مفهومها عرضة لاختلاف التّحديد وتعدده، لذلك بقيت إشكالية تحليلها ودراستها من أهم انشغالات النّقد والنّقاد، لذا سنحاول تحديد أهم الرؤى النقدية التّى تعرضت لمقولة الشخصية بعدها عنصرا أساسا من عناصر السرد.

قديما ارتبط مفهوم **الشخصية** في الشعرية الأرسطية ارتباطا وثيقا بالفعل الذي تؤديه، حيث كانت تأخذ موقعا ثانويا وتقوم بدور هامشي،لأن البعد الذي تقوم عليه المأساة عند **أرسطو(Aristote)*** هو الحدث، فالأحداث هي المتحكمة في رسم الصورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة[2]،أي أنّ الشخصية تخضع خضوعا تاما للحدث وكانت مجرد إطار صوري لا يتمتع بأي وجود حقيقي.

1 سعيد يقطين، قال الراوي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997،ص87.

* أرسطو :(322-384 ق م) فيلسوف يوناني قديم،أحد تلاميذه أفلاطون ، من أعظم الفلاسفة ،ألف في موضوعات متعددة كالفيزياء والشعر والمنطق.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1990،ص208.

واستمر هذا التصور عند المنظّرين الكلاسيكيين، حيث عدوا الشخصية مجرّد اسم قائم بالفعل تأييدا منهم لنظرة "**أرسطو**" التي تؤكّد أنّ العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها من سعادة وشقاء، وبالتالي تصبح الشخصية من مقتضيات الأعمال وتوابعها[1].

مع مطلع القرن التاسع عشر، بدأت الشخصية تفرض وجودها في النص الروائي، وتتخلص تدريجيا من تبعيتها للحدث، وقد فسّر **ألان روب غرييه**** **Alain Robe Grillet** ذلك بارتفاع قيمة الفرد في السيادة[2]، حيث أصبح كل ما يرد في النص يخدم الشخصية ويعمل على توضيحها للقارئ.

وزاد الاهتمام **بالشخصية**، حيث راح النقاد والروائيون يتعاملون معها على أنّها كائن بشري فوصفوا ملامحها وصوروا انفعالاتها وطموحها، ويبدوا أنّ العناية الفائقة برسم الشخصية في هذه الفترة كان لها ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية و الاجتماعية من جهة وهيمنة الايدولوجيا السياسية من جهة أخرى[3].

في هذا الصدد يقول: **محمد غنيمي هلال**« الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة...والأشخاص مصدرهم كذلك الواقع»[4].

1الصادق قسومة،طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،ط1،2000، ص 96 .

**ألان روب غرييه:كاتب فرنسي عرف بريادته للرواية الجديدة ،أشهر رواياته "الغيرة" و"المتلصص".

2 ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر:مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط ، دت ،ص36.

3 عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة، الفنون والآداب ، الكويت، دط،1998،ص86.

4 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،نهضة مصر للطباعة والنشر ، د ط ،2001، ص526.

*بلزاك:(1799-1850):كاتب فرنسي شهير ،تأثر في بداية حياته بالكاتب الانجليزي "والتر سكوت" ، أشهر رواياته سلسلة "الكوميديا الإنسانية" .

نفهم من هذا القول إن الشخصية مكانة بارزة في النص الروائي، وإنما تعكس الواقع الاجتماعي بكل إيجابياته وسلبياته.

ويعد الكاتب الفرنسي **انوريه ديبلزاك**[*] **(Honore De Balzac)** من أبرز ممثلي مرحلة ازدهار الشخصية الروائية[1]،حيث كتب حوالي تسعين رواية أقحم في نصوصها أكثر من ألفي شخصية، وهذا ربما يدل على محاولته رصد كل ما يحدث في المجتمع من وقائع.

قلنا–سابقا–إن كُتَّاب القرن التاسع عشر يعدون الشخصية الروائية شخصا واقعيا بلحمه ودمه ومواصفاته وأفعاله، كل هذا أثار إشكالية الخلط بين وجودها السيكولوجي ووجودها الفني بعدّها مكوّنا روائيا،فالشخص Personne،غير الشخصية Personnage فالكلمة الأولى تطلق على المنتسب إلى عالم الناس،أي على إنسان حقيقي من لحم ودم، يكون ذا هوية فعلية فهو إذا من عالم الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني[2].

بمعنى أنّه–الشخص– الكائن أو الإنسان كما هو موجود في الواقع الحقيقي يمارس نشاطات عديدة، يعمل ويعيش، يفكر، يفرح ويحزن، يسعد ويشقى، فهو «المسجل في البلدية والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا ويموت حقا»[3].

في حين أنّ الشخصية في العمل الروائي ليس لها وجودا حقيقيا بقدر ما هي مفهوم تخييلي لساني« تخييلي لأنّ الشخصية تخلق بواسطة الخيال الإبداعي للروائي، ولساني لأنّ

1 في نظرية الرواية، ص91.

2 طرائق تحليل القصة، ص98.

3 في نظرية الرواية، ص85.

اللغة هي التي تجسّد الشخصية المبدعة»[1].

من هنا نستنتج أنّ الشخصية في الرواية تختلف عنها في الحياة، لأنّ الفن والحياة متباينان والوجود في أحدهما يختلف عن الوجود في الآخر.

وما يلفت انتباهنا في هذا المقام أنّ الباحث **عبد المالك مرتاض** عاب على الكثير من الدّارسين خلطهم بين المفهومين، حيث يراهم يراوحون بين الشخصية إفرادا والشخوص جمعا تارة، ويصطنعون الأشخاص عوضا عن الشخصيات تارة أخرى، مؤكدا أنّ كلمة شخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على كلمة شخوص التي هي جمع لـشخص[2].

مع الثلاثينيات من القرن العشرين، والمفاهيم المنهجية التي فرضها الاتجاه البنيوي والاتجاه السّيميائي تغيرت النظرة إلى الشخصية، وبدأ الحد من غلوائها حيث أصبحت تُدرس وفق معايير جديدة، وتُحلّل على أساس النموذج الوظائفي الذي يحكم بنية النص، وصار يتعامل معها تعاملا خاصا بعدّها« علامة مكوّنة من دال ومدلول»[3].

نظرا لتباين المناهج التي تناولت النصوص الأدبية بالدراسة و التحليل، واختلاف المستويات والأساليب الإجرائية التي تعاملت معها، وقع اختلاف كبير في تحديد مفهوم الشخصية الروائية، وتعد مدرسة الشّكلانيين الرّوس أهم مدرسة عنيت بمشكّلات السرد.

1 سمر روحي الفيصل، الرواية العربية–البناء والرؤيا مقاربات نقدية–، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط، 2003، ص131.

2 عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق–،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص126.

3 عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي – مقاربة نظرية–، دار الأمان، الرباط،ط1،2000، ص 47.

ومن هنا نحاول التعرف على المفهوم الحديث للشخصية الروائية من خلال إدراج آراء بعض الباحثين المعاصرين.

رابعا: سيميائية الزمن الروائي.

شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ القدم، ولعلّ هذا ما نجده في الأساطير اليونانية القديمة التي كانت تصوّر الزمن إلها*، وتحوّلت هذه المقولة إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء والأدباء وذلك لارتباط الزمن بالحياة والكون والإنسان، لذا أصبح مركز اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية بعدّه مكوّن أساس لها .

1- مفهوم الزّمن:

1 -1- لغة:

ورد في لسان العرب الزَّمَنُ والزَّمَانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أَزْمُنْ و أَزْمَانْ وأَزْمِنَةٌ. وأَزْمَنَ الشيء:طال عليه الزّمَان، وعن **ابن الأعرابي** وأَزمَنَ المكان: أقام به زمانا ، وما لقيته من زَمْنةٍ أي زمان، و الزَّمَنَةُ :البرهة ، ولقيته ذات الزُّمَيْن أي في ساعة لها أعداد[1].

1-2- اصطلاحا:

الزمن من أهمّ العناصر التي تُبنى على أساسها الرواية، فلا يمكن أن نتصور حدثا روائيا خارج إطار الزمن، فهو "يشكّل القناة التي تتكشف عبرها كل الخبرات والتجارب

*كرونوسيس: إله الزمن اليوناني.

1 لسان العرب، مادة "زمن".

الماضية المهمّة في حياة الكاتب والقارئ معا، ونقطة انطلاق عندما يصبح التعبير عن الزمن قوة ديناميكية تدفع بالأحداث إلى النمو والتطور"[1].

والزمن هو الذي يسجل الأحداث ويضبط الأفعال، يقول **محمد زغلول:** «والزمن ضابط الفعل به يتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث ووقائعه، ونحن وإن كنّا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن، إلاّ أننا نتبين أثر الزمن عاملا فاعلا في كثير من القصص الطويلة والروايات»[2]،والزمن في نظر **بول ريكور** يعدّ «تتابعا للأفعال السردية وتنظيماتها»[3]

شغلت مقولة الزمن معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة، فبحثوا في طبيعة الزمن وقيمته، وعلاقته بالرواية والقضايا المركزية فيها. إلاّ أنّه ثمّة اختلاف بين الروائيين التقليديين والحداثيين في التعامل مع الزمن، «فالزمن في الرواية التقليدية زمن ميكانيكي يتبع نظاما متسلسلا يبدأ بالماضي وينتهي بالمستقبل مرورا بالحاضر، أمّا في الرواية الجديدة لم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر، ولكن بزمن يتماهى ويصنع الحدث»[4]، حيث أصبح الزمن الوحيد في الرواية الجديدة هو زمن القراءة*.

1 بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2001، ص23.

2محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص13.

3بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي، فلاح رجم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006، ص10.

4بنية الشكل الروائي، ص117.

*–زمن القراءة نتطرق إليه لاحقا.

2-أقسام الزمن الروائي:

تعود بدايات الاهتمام بموضوع " الزمن في الأدب "إلى جماعة الشّكلانيين الروس، إذ يعزى إليهم فضل الرّيادة في دراستهم لهذا العنصر، تنظيرا وتطبيقا، حيث « أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة»[1]، حيث ميّز **توماتشفسكي Toma chevski**بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، أمّا الأول فهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، ويمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى: النظام الوقتي والسببي للأحداث، أمّا الثاني فيتعلق بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته.

أمّا عن كيفية ظهور الزمن في المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فيبرز في المتن على شكل مجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة، وفي المبنى بعدّه مجموعة من الحوافز لكنّها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل[2].

وعلى غرار الشكلانيين الروس ميّز **تودوروف**بين ما سمّاه زمن القصة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وهذه الأزمنة هي أزمنة داخلية حسب **تودوروف**TodorovTzvetanلأنّه توجد أزمنة خارجية ويأتي **تودوروف** إلى التمييز بين هذه الأزمنة الداخلية:

***زمنالقصة:** يقصد به "الفترة الزمنية المتصورة" التي تجري فيها أحداث الرواية أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي .

1بنية الشكل الروائي، ص107.

2 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م، ص70.

* **زمن الكتابة أو السرد:** وهو المرتبط بعملية التلفظ (السارد يتحدث عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا)

***زمن القراءة:** وهو المدة الزمنية الضرورية لقراءة النص[1].

أمّا الأزمة الخارجية فهي حسب **تودوروف** :

* **زمن الكاتب:** أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها الكاتب .

* **زمن القارئ:** وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة .

* **الزمن التاريخي:** ويظهر في علاقة التخيل بالواقع [2].

من خلال هذا التقسيم الثلاثي الذي أتى به **تودوروف** نستنتج أن ما يتصوّره الكاتب في زمنه الثقافي يختلف عمّا يتصوره القارئ وهو يقرأ النص في زمنه الثقافي المختلف عن زمن الكاتب، وبالتالي إقحام القارئ في عملية إنتاج النص .

إلى جانب هذا التقسيم، اقترح **ميشال بوتور(MichelButor)** ثلاثة أزمنة في الخطاب الروائي مفترضا أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر،وهي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[3].

فإذا افترضنا مثلا أن الكاتب يقدّم خلاصة وجيزة لأحداث وقعت في سنتين، فنحن هنا أمام زمن المغامرة، وربّما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين فنحن أمام زمن الكتابة، بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين فنحن أمام زمن القراءة.

1مقولات السرد الأدبي، ص57.

2 بنية الشكل الروائي، ص114.

3 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985م، ص101.

ما يلفت الانتباه في هذا المقام أن الباحثة "**سيزا قاسم**" ترى أن هناك عدة أزمنة خاصة بفن القص، أزمنة خارج النص، وهي زمنا الكتابة والقراءة، ويتعلقان بظروف وضع الكاتب ووضع القارئ خلال فترة معينة، وهناك أزمنة داخل النص ترتبط بالفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية وأخرى بمدة الرواية وترتيب الأحداث[1].

ويظهر **تودوروف** بتقسيم ثنائي آخر على نحو أكثر جلاء متمثلا في زمن القصة وزمن الخطاب، فرأى أن:

زمن القصة : متعدد الأبعاد.

زمن الخطاب: خطي.

حيث يقول: «في القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الأخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم»[2].

بناء على ذلك نستطيع القول إنه بإمكاننا دائما أن نميز في كل عمل سردي بين زمنين: الأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث والثاني لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي وعليه كلا الزمنين يتوفر على قرائن موجودة في النص، وخاضعة لخطية السلسلة

1 سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص26.

2 مقولات السرد الأدبي، ص55.

الكلامية، مما جعل منهما زمنين متعالقين يمكن للرواية أن تدمجهما في بعضهما، فيتحقق بذلك مايسميه "**فينرينخ**" « درجة الصفر للعالم المحكي»[1].

فلو افترضنا أن رواية ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيا على النحو الآتي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلا الشكل الآتي:

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمى بـ "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"[2]

3- تقنيات المفارقة الزمنية :

تحدث المفارقة الزمنية عندما يحدث التباين بين زمنية الحكاية وزمنية الخطاب بسبب خطية هذا الأخير وخضوعه لنظام الكتابة الروائية وتعددية زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد في حين تقدم الأحداث تلو الأخرى في الخطاب[3].

إنّ هذا التلاعب بالنظام الزمني الذي يخلقه الكاتب له غايات فنية وجمالية في القصة، فقد يبتدئ الرّاوي السرد بشكل يطابق زمن القصة، ولكن لضرورة تقتضيها حركة الكتابة؛ كسد ثغرة حصلت في النص أو التذكير بأحداث ماضية يقطع الراوي السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة.

1 بنية الشكل الروائي، ص114.

2 بنية النص السردي، ص73.

3 في نظرية الرواية، ص221.

وهناك إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي لزمن القصة[1].

إنّ هذه المفارقة إمّا أن تكون استرجاعا Analepse ويعني تذكّر حدث سابق عن الحدث الذي يحكي، وإمّا أن تكون استباقا prolepse الذي هو سرد الأحداث قبل أوان وقوعها[2].

3-1- الاسترجاع "الاستذكار" Analépse :

يعد الاسترجاع أو تقنية "**الفلاش باك**" **flacheback*** خاصية حكائية وهي إحدى الخصوصيات التقليدية للسرد الأدبي، وهي عملية سردية يتم فيها ذكر أحداث تم" وقوعها بالنسبة لزمن القصة المتخيلة، بينما يكون السرد قد تجاوز هذه الأحداث فيسترجعها السارد ضمن النظام الزمن للحكي، لذلك يُعرّفها "**جينيت**" بأنّها «ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[3]، وبذلك يوقف السارد مجرى تطور الأحداث باستحضاره لأحداث ماضية.

1 بنية النص السردي، ص74.

2 تحليل الخطاب الروائي، ص77.

* تقنية الفلاش باك نشأت مع الملاحم القديمة، حيث تعد ملحمة هوميروس من بين النصوص التي طغت عليها هذه التقنية وتطورت إلى أن أصبحت من خصوصيات الأعمال الروائية الحديثة حتى تحقق الغرض الفني والجمالي في الوقت نفسه.

3 جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العلمية للمطابع الأميرية،ط2، 1997م، ص51.

يتميز الماضي بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاعات يمكن تصنيفها على النحو الآتي:[1]

3 - 1 - 1 الاسترجاعات الخارجية: Analépseexterne

هي استرجاعات "تعود إلى ما قبل بداية الرواية"[2]، ويمثّل الاسترجاع الخارجي الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي أثناء السرد، وتعد زمنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية[3].

3 -1 -2 الاسترجاعات الداخلية: Analépseinterne

هي استرجاعات تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص،[4] وتنقسم إلى:

_ **استرجاعات داخلية برانية الحكي:** تنم في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأول.

– **استرجاعات داخلية جوانبية الحكي:** توضع في خط الحدث ذاته الذي يجري فيه الحكي الأول،[5] وينقسم هذا النوع بدوره إلى:

أ– استرجاعات تكميلية: تأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية.

1بناء الرواية، ص40.

2نفسه، ص40.

3 مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م، ص195.

4الزمن في الرواية العربية، ص199.

5تحليل الخطاب الروائي، ص77.

ب– استرجاعات تكرارية: في هذا النوع يعود الحكي بين الفينة والأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكر[1].

3-1 -3 الاسترجاعات المزجية أو المختلطة:

وهي أقل تداولا من الصنفين السابقين، وسميت مختلطة كونها تجمع بين الاسترجاعات الخارجية والداخلية، فهي خارجية بعدّها تنطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكي الأول، وداخلية أيضا بحكم امتدادها لتلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول[2].

3–2– الاستباق "الاستشراف": Prolépse

هي تقنية من تقنيات المفارقة السردية، تعرف عند العرب القدامى "بسبق الأحداث"، وفيها يقوم الكاتب بالقفز إلى المستقبل وبالتالي التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي[3]، وهي تعني حسب "جينيت" كل عملية سردية تورد حدثا آت في مستقبل الأحداث سوى بذكره أو الإشارة إليه[4]، معناه أن الاستباق حكي لشيء قبل وقوعه، يعرض أحداث لم تتحقق بعد، أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها .

صنف "جينيت" الاستباقات إلى فصائل تتشكل الواحدة من رحم الأخرى، وهكذا دواليك، حتى يتم انجاز الخطاب وفق الخطة التي وضعها السارد.

1 خطاب الحكاية، ص64.

2 مستويات دراسة النص الروائي،ص156 .

3 بنية الشكل الروائي، ص133.

4 خطاب الحكاية، ص51.

3-2-1-الاستباقات الداخلية:

تأتي على شكل عملية سردية تسبق درجة السرد، تقع داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول ولا تتجاوزه، وتعد بمثابة متممات للمحذوفات، وهي بذلك تنهض بوظيفتين تندرجان ضمن نوعين من الاستباقات:

- **استباقات تكميلية:** ترد مسبقا لسد ثغرات لاحقة.
- **استباقات تكرارية:** تكرر–مقدما– بعض المقاطع المهمة التي تسير إلى أحداث لم يصل إليها الحكي بعد[1].

3 -2 -2-الاستباقات الخارجية:

يعني بها حكي حدث لاحق للحدث الذي يحكى الآن، ولكن مستوى الحكي يخرج عن الحكي الأول ويتجاوزه، ويتم استعمال الاستشرافات الخارجية تمهيدا أو توطئة لأحداث لم يحن زمن وقوعها بعد، كما أنها قد تؤدي وظيفة إعلان مثل إشارة السارد إلى مرض شخصية، ويمكننا توضيح هاتين الوظيفتين فيما يلي:

-الاستباق بعده تمهيد: يكون الغرض منه التطلّع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي[2].

-الاستباق بعده إعلان: يحدث عندما يخبر الكاتب صراحة عن سلسلة الأحداث التي

1 نفسه، ص ص80،79.

2 الزمن في الرواية العربية، ص213 .

سيشهدها السرد في وقت لاحق[1].

4- تقنيات زمن السرد:

ترتبط تقنيات الحركة السردية أو الأنساق الزمنية، بقياس سرعة الزمن في النص السردي من خلال مظهرين هما : تسريع السرد و إبطائه

4-1 تسريع السرد :

4-1-1 الخلاصة: (المجمل)

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر دون التعرض للتفاصيل، حيث يعرفه **جينيت** بقوله: "هو السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أوسنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال[2].

بناء على ذلك نستنتج أن المجمل يتعلق بطول النص، الذي يتقلص مقارنة بزمن الأحداث المروية، وصيغته الرياضية كما حددها "**جينيت**" هي:

المجمل = زمن السرد < زمن القصة

ز س < ز ق

1 بنية الشكل الروائي، ص137 .

2 خطاب الحكاية، ص109 .

4-1-2 الحذف :L'ellipse

تمثل تقنية القطع أو الإضمار السردي سرعته القصوى، إذ يلجأ السارد إلى القفز على الأحداث دون ذكرها، فالحذف "هو الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية"[1].

"والحذف تقنية يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنّه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يُروى"[2]. ويمكن أن نقسم الحذف في النصوص إلى ثلاثة أنواع :

الحذف المعلن، الحذف الضمني، والحذف الافتراضي.

4-2-تعطيل السرد:

4-2-1المشهد: Scéne

يسهم المشهد الحواري داخل الحركة الزمنية بتعطيل حركة السرد، بفضل وظيفته الدرامية، فيه يقوم الراوي بعرض الأحداث الخارجية والمشاعر الداخلية بكلام الشخصيات فهو" فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا ويحتدم الصراع، ويتأزم الموقف، الأمر الذي يبعث الحركة والحيوية في فنية القصة"[3].

1 سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دت، ص93 .

2 الزمن في الرواية العربية، ص232 .

3 محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار أمان للطباعة والنشر، ط1، 1993، ص245 .

لذا كان توظيفه في السرد ليس إيقافا لوتيرة السرد، بل لغرض فني هو الكشف عن طبيعة الشخصيات وأبعادها النفسية والاجتماعية "وبواسطة ذلك زاد العنصر الرمزي والتأويلي في الرواية فغدت قادرة على دفع القارئ إلى المشاركة في التفسير والتأويل"[1].

4-2-2الوقفة: Pause

تكوّن الوقفة توقفات معينة في مسار السرد الروائي، يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية التي تستغرقها الأحداث، فحسب **جينيت** " إذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنّه من العسير أن نجد سردا خالصا"[2]، وهنا يكمن الفرق ويبدو واضحا بين الوصف والسرد، فلا سرد دون وصف.

ويعرف الوصف عادة بكونه الأداة التي تمثل لقارئ القصة سمات وخصائص الأشياء، والشخصيات، والأمكنة[3].

وقد تحدّث **جينيت** عن وظيفتين متمايزتين نسبيا من وظائف الوصف[4].

الأولى: الوظيفة التزيينية الموروثة عن البلاغة التقليدية التي تضع الوصف ضمن محسنات الخطاب، وتعدّه مجرد وقفة أو استراحة للسرد، وليس له سوى دور جمالي خالص .

1 الزمن في الرواية العربية، ص239 .

2 بنية النص السردي، ص78.

3طرائق تحليل القصة، ص162

4 جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، ورد في: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص77.

الثانية: الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تفضي بأن يكون المقطع الوضعي في خدمة القصة وعنصرا أساسا في العرض، أي يكون سببا في الوقت نفسه.

يتضح لنا من خلال المشهد والوقفة بعدّهما تقنيتان زمنيتان،أنّهما تسهمان في تعطيل زمن السرد على حساب زمن القصة فكلاهما يشكل انقطاعا في السيرورة الزمنية .

خامسا : سيميائية الفضاء الروائي.

يكتسي مفهوم الفضاء أهمية بالغة في العمل السردي، إلاّ أنّ دراسته في الحكي تعد حديثة العهد، حيث استأثر هذا المصطلح باهتمام عديد من الباحثين، لكنّ إسهامات هؤلاء الباحثين لم ترق إلى تشكيل نظرية واضحة المعالم لمقاربة الفضاء في النص الروائي، لأنّها عبارة عن اجتهادات متفرّقة، وهذا ما أدّى إلى صعوبة تحليل الفضاء الروائي، غير أنه يمكن بناء تصور متكامل حول الفضاء إذا تمّ الجمع بين هذه الجهود .

1– مفهوم الفضاء:

1-1- لغة:

جاء في لسان العرب "**الفضاء**": المكان الواسع من الأرض، والفعل فَضَا يَفْضُو فُضُوًّا فهو فاضٍ...وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع.

وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنّه صار في فرجته وفضائه وحيّزه[1]،وفي المعجم الوسيط "الفضاء": ما اتسع من الأرض، وجمعه أَفْضِيةٍ.[2]

1 لسان العرب، مادة "فضا".

2المعجم الوسيط، ص694.

من خلال ما ورد في لسان العرب ومعجم الوسيط، نجد أنّ لفظة الفضاء ترتبط بلفظتي المكان والحيّز.

1-2- اصطلاحا:

يعد المكان من أهم المشكّلات السردية، وفي بناء الحكي بشكل خاص، فهو الحيز الذي يؤطّر الأحداث، والمسرح الذي تتحرّك فيه الشخصيات، بل يتجاوز كونه مجرد إطار لها ليصبح عنصرا فعّالا مشحونا بدلالات اكتسبها من خلال علاقته الجوهرية بالإنسان وكيانه[1].

وقبل الولوج في أهمية هذا المكوّن ودوره في الرواية، نحن بحاجة ماسّة إلى التمييز الدقيق للمصطلحات، التي يشتمل عليها، وضبطها، فالفضاء الذي يُتداول على ألسنة الكتّاب النقديين المعاصرين، يشيع عند الكثير من الدارسين باسم المكان، وعند البعض بالحيز، والخلاء...

وأمام هذه الفوضى المصطلحية، علينا أن نميّز بين هذه المصطلحات ووضع المصطلح المناسب حتى تتوضّح الرؤية، ويسهل فهم هذا العنصر المهم في الحكي، فمجموع الأمكنة التي تتوالد في الرواية هي ما نطلق عليه فضاء الرواية الشامل، فحسب الدارس "**حميد لحمداني**" الفضاء أشمل من معنى المكان، هذا الأخير الذي يمكن عدّه جزءا

1 مدخل إلى نظرية القصة، ص ص64 ،65 .

من الفضاء، فقد تحوي الرواية مجموعة من الأمكنة، بيت، شارع، مقهى، ساحة... ومجموعها يُشكّل فضاء الرواية[1].

إنّ المكان هو متعين مادي ثابت مستقر– محدود المسافة – أمّا الفضاء فهو مبهم المساحة يتسع ليشمل الأرض والجو، والبحر والخلاء... وعلى هذا فإنّ المكان مخالف للفضاء.

المكان هو المساحة الجغرافية المحدودة والمستقرة، له بداية ونهاية، أمّا مصطلح "الحيز" فإنّه هو الآخر مصطلح شديد الاستعمال، ويعد الباحث الجزائري "**عبد المالك مرتاض**" من الدارسين الذين آثروا استعمال مصطلح الحيز بدل المكان والفضاء مبررا ذلك بقوله: « إنّ الحيز ينصرف استعماله النتوء والوزن والثقل، والحجم والشكل... على حين أنّ المكان نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده، أمّا الفضاء فمعناه جاريا في الخواء»[2].

وبذلك يكون الحيز محدودا، في حين يكون الفضاء أكثر اتساعا وشمولية، أمّا مصطلح المكان فقد كان أكثر تداولا وشيوعا مقارنة بمصطلح "الحيز" وهناك من النقاد من جعله مرادف لمصطلح "الفضاء" ومنهم من فرّق بينهما وأعطى للمكان طابع المحدودية والجزئية، وللفضاء طابع الشمولية والاتساع.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت عنصر الفضاء الروائي، دراسة "**غاستونباشلار**" **Gaston bachelard** الموسومة بـ "**شعرية الفضاء**"La poètique de l’espace التي

1 بنية النص السردي، ص63.

2 في نظرية الرواية، ص141.

نشرها سنة 1957م، وقد لعبت هذه الدراسة دورا بارزا في توجيه النقاد ولفت انتباههم إلى قضية "الفضاء" في الإبداع الأدبي، إذ يركّز "**باشلار**" على الأماكن التي ترتبط بالإنسان في مراحل حياته المختلفة، حيث لا يبقى المكان مجرّد أبعاد هندسية، بل يحمل قيما حسية وجمالية، ويدفع إلى التذكر والتخيّل، فهو يقول عن دراسته إنها: « تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضدّ القوى المعادية، فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فقد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز »[1].

ويأتي بعد "**باشلار**" المنظّر السوفياتي "**يوري لوتمان**Yerylutman"ليدرس معالم نظرية جديدة ترتبط بمفهوم الفضاء في الحكي، تقترب أكثر من العمل الفني، حيث يرى إنّ النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن صفات مكانية تارة في شكل تقابل "السماء/الأرض" وتارة في شكل نوع من التراتبية السياسية والاجتماعية، حين تعارض بوضوح بين الطبقات العليا/ والطبقات الدنيا، وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار/ اليمين)[2].

1 غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط3، 1987م، ص31.
2 نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا مقارنة سيميائية، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2010، ص347.

وبذلك نستنتج أنّ الفضاء الروائي لا يستطيع تحقيق وجوده باستقلاله عن عناصر السرد وإنّما يدخل في علاقات متعددة معها باتصاله مع آليات الاشتغال الوظيفي للشخصيات والأحداث.

ولتحديد وظيفة الفضاء وأهميته في الرواية يذهب العالم الفرنسي **رولانيورنوف** إلى إعطائه دورا مميزا في بناء النص الحكائي، فبالإضافة إلى كونه الأساس الأول الذي تتركّز فيه وترتكز عليه أحداث الرواية، يتخذ أبعادا ومعاني متعددة قد تصبح هي المحور الأول لوجود العمل الأدبي ككل، فالفضاء في الرواية يتخذ أشكالا متعددة تفتحه على آفاق تشكيل الفكرة في النص[1].

حاول "**يور نوف**" في كتابه "**العالم الروائي**" تقديم تصورات جديدة للفضاء الروائي تتعلق بالحضور الداخلي الذي يخضع له الوصف المكاني داخل المتن الروائي، مقترحا وصفا دقيقا لطوبوغرافية الحدث وأن نحلّل مظاهر الوصف ونهتم بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات والمواقف والزمن، وأن نقيس درجة كثافته أو سيولة الفضاء الروائي من أجل الكشف عن القيم الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه[2].

1 عمر عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الأدبي،منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة، دط، 2001، ص217.
2 بنية الشكل الروائي، ص26.

2- أنواع الفضاء:

2-1 الفضاء النصي: L'éspaceTextual

هو الفضاء الطباعي، وهو فضائي مكاني أيضا، غير أنّه متعلق فقط بالمساحة التي تشغلها مستويات الكتابة النصية، بداية بتصميم الغلاف مرورا بالحروف الطباعية والعناوين وتتابع الفصول ونهاية بالتصفح.

أي أنّ تضاريس هذا الفضاء لا تعنى بالمكان الطبيعي أو الرمزي أو التخييلي في داخل النص، لكنّها تُعنى بالمكان الذي تشغله الكتابة في النص الروائي أي « جغرافية الكتابة النصية بعدّها طباعة مجسّدة على الورق»[1].

ونفهم من ذلك أنّ هذا الفضاء يشتغل على مستوى رؤية القارئ، ويتحقق من خلال إدراكه البصري لتنويعاته المختلفة، لذلك لا يرتبط هذا الفضاء ارتباطا كبيرا بمضمون الحكي، لكنّه مع ذلك لا يخلو من أهمية إذ أنّه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي، وقد يوجهه إلى فهم خاص للعمل.

2-2 الفضاء الجغرافي: L'éspace Géographique

إنّ مفهوم "الجغرافيا" يعني كما يدل عليه أصله الإغريقي "وصف الأرض" فهو مركب من جذرين اثنين: سابقة (Gé) ومعناها الأرض، ولاحقة (Graphie) ومعناها (الكتابة) فكان لفظ الجغرافيا، انطلاقا من أصله الإغريقي القديم يعني (علم المكان أو مثول المكان

1 جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص123.

في مظاهر مختلفة وأشكال متعدّدة: الجبال، السهول، الهضاب، غير أنّ الجغرافيا أصبحت تتصرف إلى تحديد أمكنة بعينها ذات حدود تحدّها، وتضاريس تتسم بها[1].

"ولما كان الفضاء الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية) فإنّ هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلاّ في حيز جغرافي، أو في مكان "[2]

والمقصود بالفضاء الجغرافي هو الإطار المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرّك فيه الشخصيات وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال[3].

والمكان في الرواية " ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا ولكنّه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرّد إطار للأحداث، فإنّ مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث[4].

يقوم السارد بصناعة الفضاء الجغرافي عن طريق اللغة، فيرسم صورته في الغالب عن طريق الوصف.

1في نظرية الرواية، ص143.

2نفسه، ص143.

3سيد اسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابة (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي الفتل)، الهيئة العامة لقصر الثقافة،القاهرة، ط1، 2008م، ص244.

4 بنية الشكل الروائي، ص30.

2-3- الفضاء الدلالي: L'éspace Sémantique

يتجاوز هذا الفضاء الحدود المكانية الطبيعية المألوفة ليشمل الأبعاد المجازية والإيحائية والدلالية التي يعبّر عنها المكان الروائي، سواء المكان الطبيعي أو المساحة المكانية للكتابة في صفحات الرواية لأنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلاّ نادرا فليس للتعبير الأدبي معنى واحد إنّه لا ينقطع على أن يتضاعف،ويتعدّد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين، تقول البلاغة عن أحدهما إنه حقيقي،وعن الآخر مجازي.

معنى ذلك أنّ الفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب[1].

2-4- الفضاء كمنظور أو كرؤية:

يتعلق بالطريقة التي يستطيع السارد بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، فهو الذي يتحكّم في اللعبة السردية من البداية إلى النهاية، بما فيها من أبطال يتحركون على واجه تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[2]

وهذا النوع من الفضاء مرتبط بزاوية نظر الراوي، وبالتالي لا يشكل حيزا مكانيا نستطيع أن نتخذه جزءا من دراسة الفضاء الروائي، فهذا الفضاء بالإضافة إلى الفضاء الدلالي لهما

1 جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص167.

2 بنية النص السردي، ص62.

علاقة بمباحث أخرى فهما يتخذان مفهوم الفضاء دون أن يدلا عل مساحة مكانية محدّدة وهذا ما يستدعي إسقاطهما من دراسة الرواية.

هكذا نستنتج أن سيميائية الفضاء في النصوص الأدبية تجعله أكثر من أن يكون مجرد تشكيلات هندسية وأبعاد فراغية مسطّحة، بل يتحوّل إلى إشارات محمّلة بقوة إبلاغيه قادرة على تقديم الرؤية الفكرية والإيديولوجية بصورة تُحدث الأثر الجمالي في القارئ.

الفصل الثاني: مقاربة سيميائية لرواية كفاح طيبة

أوّلا: مقاربة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان

ثانيا: مقاربة سيميائية لشخصيات الرواية

ثالثا: مقاربة سيميائية للزمن في الرواية

رابعا: مقاربة سيميائية للفضاء في الرواية

أوّلا/ مقاربة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان

جاء العنوان بالصيغة الاسمية في إشارة دلالية للتوكيد على أمر ما ، وهو هنا مزدوج بين صيغتين اسميتين كفاحٌ بالنكرة ، وطيبةٌ بلا ألف ولام ، ومعاد هذا فان الروائي ركز على هذا الكفاح المجهول سلفا المعلوم خلفا باللاحقة طيبة ، فأصبح الكفاح معروفا بالإضافة وأي إضافة ! إنها طيبة اللينة في النطق الرقيقة في المعنى مما تفتح بابا تأويليا ابستومولوجيا ، أهي طيبة الرسول صلى الله عليه وسلم (مدينة الرسول) ، أم طيبة أخرى ، أم طيبة الروائي ، ولا نعلم لطيبة الرسول أنها كانت موطن كفاح ، بل هي موطن شورى الكفاح ، وهذا يجعلنا نطمئن ونستأنس بأن هذه (الطيبة) ، هي طيبة الروائي وقراره النفسي .

ومادام أن هذه الطيبة مدينة الروائي من خلال غلافها الفرعوني فهي سابقة لطيبة الرسول عليه الصلاة والسلام ، فطيبة الرسول كفاحها قتل براثين الكفر والجهل ، وكفاح طيبة الروائي تحرير الأرض من استعمار ما غاشم ليس بالسهل مما يستدعي نضالا وكفاحا مسلحين يسترجع الحرية والهناء والطيب الذين فقدوا من قبل هؤلاء الغاشمين وتبقى الدلالات مفتوحة على تعددية القراءات والتأويلات .

أما عن الجانب اللغوي (التركيبي) لهذا العنوان فجاء على غير صيغة الفعلية ، حيث أنه جاء مركبا من تركيب اسمي يعرب على النحوي الآتي :

أ – كفاحُ : خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا كفاحُ طيبةَ) وهو مضاف .

وطيبةَ : مضاف إليه مجرور بالفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف (اسم بدل).

ب – كفاحِ : مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره وهو مضاف .

طيبةَ : مضاف إليه مجرور بالفتحة نيابة عن الكسرة لأنه ممنوع من الصرف (اسم بدل) .

وتقدير الكلام : هذه رواية كفاحِ طيبةَ .

والمنع من الصرف هنا يرمز إلى دلالة تفاؤلية وهي أن طيبة في مخيال الروائي لا تسقط أبدا ولا يجرها كيد حاسد أو مكر غاشم حاقد .

وجاءت صورة الغلاف على فسيفساء توحي بطابع المنطق التاريخي والجغرافي والاجتماعي وجمعت الصورة بين متضادين ، الشر في الأعلى والخير في الأسفل ، هذا في بداية النزال والكفاح المرير الذي سقط مرات لكنه سرعان ما قلب الهزيمة نصرا بفضل شجاعة شجعانه و عزيمتهم القوية ودفاعهم عن الرمزية بما حملت ، كما أن هذا الكفاح خرج فيه القائد والحاكم قبل الرعية والمحكوم ، ليدل على أنه كفاح عام لأهل طيبة .

وبالنسبة إلى تصدر اسم الروائي على يسارها بالقرب من تركيب كفاح طيبة ، يدل ذلك على أن طيبة وكفاحها هما قلب الروائي إلى جانب إعلانه صراحة أن ما يتعلق بهما نابع من الروائي وهو جزء منه لا يتجزأ .

أما عن رمزية الألوان هنا فترمز إلى :

الأبيض : يرمز إلى النصر والأمل والى صفاء الروائي .

الأسود : يرمز إلى الظلم والحزن .

الأحمر : حب البلاد والتعلق بها .

الأصفر : الغيرة عن البلاد .

الأخضر: إلى خيرات البلاد .

أما عن الضبابية بين الألوان فترمز إلى تحقيق النصر في الظروف الحالكات .

ثانيا/ مقاربة سيميائية لشخصيات الرواية

1- أحمس: "بطل الرواية ابن الملك كاموس، ويحيل الوصف المقدم في المتن الروائي حول هذه الشخصية أنه ينحدر من عائلة ملكية، والتي كانت تقيم في قصر طيبة، وكان جده الملك سيكننرع حاكما على الجنوب، وجاء في وصف هذه الشخصية بأنه "شاب لا يكاد يبلغ العشرين من عمره، حبته الطبيعة طولا فارعا، وقدا نحيلا، وصدرا عريضا متينا، ينطق وجهه المستطيل بالنظارة والجمال الفائق، وعيناه السوداوان بالصفاء والحسن، وأنفه المستقيم الأشم بالقوة والتناسق، فهو من الوجوه التي أودعتها الطبيعة جلالها وجمالها معا"[1].

تعرض في صغره لمواقف أليمة فقد نفي مع عائلته إلى بلاد النوبة بعد سقوط طيبة في أيدي الغزاة الهكسوس وموت جده الملك سيكننرع وإلحاق الفوضى والخراب بالجنوب، والذي يعود بعد عشرة أعوام إلى مصر متنكرا في شخصية إسفينيس التاجر من أجل إكمال الكفاح الذي بدأه الملك سيكننرع والانتقام لشعبه، والذي استطاع بفضل ذكائه كسب ثقة أبوفيس ملك الرعاة، وأثناء تواجده في مدينة طيبة تعرّض لمواقف عديدة أهمها كان التقاؤه بالأميرة أمنريدس ابنة أبوفيس قاتل جده ومذل شعبه، والذي يقع في حبها ورغم تعلقه بها إلا أنه لم ينس الواجب الذي جاء به من أجله فقد استغنى عن حبه مقابل آمال شعبه، فاستطاع أن يبعث نفسا جديدا في قلوب المصريين وأن يبث فيه الأمل والكفاح "أيها الشاب الذي يبعث صوته القلوب المتينة، لقد كنا نعيش حتى الساعة بلا أمل ولا مستقبل، يؤودنا شقاء حاضرنا

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، دار الشروق، ط 2 ،القاهرة مصر،ص1.70

فلا نجد منه مهربا إلا في تذكر الماضي المجيد والتحسر عليه، وها أنت ذا تزيح الستار عن مستقبل باهر"[1].

واستطاع بعزيمته بلوغ غايته المنشودة في تكوين جيش الخلاص ونجاح مهمته التي تقدم من أجلها "أبشروا يا أصدقائي لقد أذن لنا الملك في الاتجار بين مصرو النوبة"[2] فكان هدفه "أن يرد إلى قومه الذي اعتصرهم الذل والجوع والفقر والجهل، العزة والشبع والرغد والعلم"[3]،وبفضل عزيمته القوية وصبره وشجاعته وآماله استطاع تحقيق النصر وتخليص قومه من الغاشم واسترجع لهم حريتهم وكرامتهم التي سلبت منهم. "أحمدك وأشكر لك أيها الرب المعبود فقد وصلت جناحي وثبت قلبي، وأكرمتني بقبول الغاية التي استشهد في سبيلها جدي وأبي"[4].

فشخصية البطل أحمس في الرواية جاءت كرمز للكفاح والخلاص الذي حرّر المصريين من عبوديتهم.

2- سيكننرع: حاكم طيبة ابن الملك الراحل سنكننرع وجاء في وصف الكاتب له "فرأى الحاكم المصري رجلا مهيبا حقا، طويل القامة، مستطيل الوجه جميله، شديد السمرة، يميز ملامحه بروز أسنانه العليا، وقد قدر له الحلقة الرابعة عمرا"[5].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة ، ص1.117

نفسه ، ص2.130

نفسه، ص3.225

نفسه، ص4.241

نفسه، ص5.13

وفي أثناء حكمه تلقى من رسول أبوفيس رسالة جاء فيها " أيها الحاكم إني أحمل ثلاث رغبات فرعونية: تتعلق الأولى بشخص مولاي فرعون، والثانية بربه المعبود ست، والثالثة بروابط المودة بين الشمال والجنوب"[1].

ولقد فوجئ بهذه المطالب، فغالبا ما كان أبوفيس يرسله رسله من أجل رشوة ليكفيهم شره، ولم يكن يقدم على أمر إلا بمشورة أعيانه وولي عرشه كاموس وخاصة أمه الحكيمة (توتيشيري) وأثناء مشورته لها بخصوص طلبات أبوفيس وأنه سيقدم على الحرب قالت له:"أقول يا بني: سر في طريقك يرعاك الرب وتباركك دعواتي، هذه غايتنا وهذا ما ينبغي للفتى الذي اختاره آمون ليحقق آمال طيبة الخالدة "[2]، وعندها أمر بلقاء رسول ملك الشمال وأخبر بقراره "لقد وجدت هذه المطالب تمس عقيدتنا وشرفنا، ونحن لا نسمح لأي إنسان أن يمس العقيدة والشّرف منا"[3].

وقد كانت غايته واضحة من اتخاذه لهذا القرار الجريء من خلال قوله: "ولكن أعلم أن آبائي وأجدادي حفظوا ما وسعهم الجهد على استغلال هذه المملكة ولن أفرط أنا فيما عاهدوا الرب والناس على المحافظة عليه"[4].

ولأول مرة أعلن الكفاح في فناء المعبد من خلال خطبته التي ألقاها على مسامع أهل طيبة "يا رجال طيبة المجيدة، لعلّ عدونا في هذه الساعة التي أحدثكم فيها يحشد جيشه على

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.14

نفسه، ص2.15

نفسه، ص3.27

نفسه، ص4.28

حدود مملكتنا ليقتحم علينا ديارنا، فهلمّوا جميعا إلى الكفاح"[1].

وفي حديثه الأخير مع أمه توتيشيري أخبرها قائلا: "إني كبير الأمل في النصر يا أماه ..."[2]

ولكن الحرب غيرت الموازين، فقد استشهد فيها كما جاء في هذا المقطع من الرواية : "فوجّه إلى عنقه ضربة هائلة بأقصى قوته، فأصابت هدفها، وارتسم على الوجه الأسمر أبلغ الألم، وتوقف مقهورا عن المقاومة، فقبض عدوه بيمناه على رمح ورشقه بقوة، فاستقر في جانب الملك الأيسر، وترنح على أثره ذاهلا وسقط على الأرض"[3]، وشخصية الملك سيكننرع هي مثال على الحاكم المخلص لوطنه وشعبه، الذي استشهد من أجل عقيدة وشرف أهله ومجتمعه.

3- كاموس : ابن الملك سيكننرع وولي عهده، والد أحمس بطل الرواية، وجاء في وصف هذه الشخصية بأنه صورة مطابقة عن أبيه في ملامحه وسمرة بشرته وبروز أسنانه العليا، كان عظيم الحماسة والثقة والجرأة، استشاره الملك في شأن المطالب التي جاء بها رسول أبوفيس فكان رده رفض هذه المطالب، وبعد سقوط والده وانهزام جيشه هاجر مع الأسرة الملكية لبلاد النوبة، ليكمل طريق الكفاح الذي بدأه والده، فقد استطاع في السنوات العشر التي قضاها في المهجر أن يعيد تكوين الجيش وصناعة عتاد الحرب واستكمل مسيرة الكفاح من أجل حرية شعبه ووطنه، ولكنه لم يشهد يوم النصر الذي أراده والده من قبل فقد غدر

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.30

نفسه، 2.34

نفسه، 3.47

في ساحة المعركة كما يبينه قول الكاتب: "وتحول الملك ليرجع إلى عجلته، وفي تلك اللحظة انتصبت جثة من بين الجثث واقفة بسرعة البرق وسددت قوسا نحو الملك وأطلقت ..."[1].

وكانت رسالته الأخيرة إلى ولي عهده أحمس أن لا يكف عن الكفاح حتى يطرد الهكسوس من أرض مصر.

4- الأم توتيشيري : و هي شخصية ترمز إلى الحكمة والصرامة والرأي السديد وصفها الكاتب بأنها امرأة في الستين من العمر وملامحها توحي إلى المجد والمهابة، وقد تنحت عن الحكم بعد وفاة زوجها سنكننرع حاكم طيبة السابق ورغم تركها للحكم إلا أنها ظلت الرأي السديد الذي يرجع إليه في أصعب المواقف، فكانت القلب الذي يبعث الأمل والكفاح، كانت تملأ معظم فراغها بالقراءة والمطالعة في حجرة خلوتها، وكانت المرأة المقدسة عند أهل الجنوب فكانوا يقسمون باسمها.

لقد تعرضت هذه الشخصية إلى العديد من المواقف الأليمة في حياتها، أولها كان مقتل ابنها سيكننرع ثم تركها لوطنها وهجرتها إلى أرض المنفى مع أسرتها والموقف الثالث تلقيها نبأ مقتل حفيدها كاموس، وبالرغم من كل ذلك إلا أنها ظلت النور الذي لا ينطفئ الذي يبعث بالآمال والعزيمة في نفوس أهل طيبة "رباه ... إن توتيشيري تتلقى طعنات الألم القاتل بالعزاء والأمل، ولا ينسيها أملنا المنشود فلأذكر دائما حكمتها ولأتبعها بعقلي وقلبي"[2].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.158

نفسه، ص2.182

وفي الأخير تحقق أملها الذي حلمت به منذ سنوات والذي كلفها اعز وأقرب الناس ابنها وحفيدها وأبناء بلدها. فتهلل وجه توتيشيري ومضت عيناها الكليلتان وقالت بفرح: "اليوم يفك أسرنا ونعود إلى طيبة فأجدها كعهدي بها مدينة المجد والسيادة وأجد حفيدي على عرش سيكننرع يصل ما انقطع من حياة أمنمحيت المجيد"[1].

وشخصية توتيشيري هي رمز للمرأة الحكيمة والصرامة ومثال للصبر، وصاحبة الرأي السديد في المواقف الصعبة، والتي كانت تبعثها إليه.

5- السيدة إبانا : زوجة القائد بيبي، وهي سيدة تبلغ الأربعين من العمر، وهي شخصية عانت البؤس والفقر والشقاء والحرمان واللّاأمان، فقد قتل زوجها وخوفا على حياتها وحياة ابنها دعا بها الحال إلى الفرار إلى حي الصيادين والاختلاط بعامة الناس من الفقراء والمحرومين، وجعلت لها ولابنها كوخا ساذجا يأويهما.

وشخصية إبانا تمثلت فيها صفات الأمومة والزوجة حيث حفظت ذكرى زوجها، ورعت ابنها رغم قساوة الظروف ورسخت في ذاكرته تاريخ وطنه كما يوضحه هذا المقطع من الرواية: "ولكني أدين لأمي بمعرفة تاريخ قصة طيبة الأسيفة التي لا تفتأ ترددها على مسمعي"[2].

فلقد ضحت ابنها إلى أن استخلف منصب ابيه، فقد كانت امرأة شجاعة قوية صنعت بنفسها من أجل وطنها: "فإذا صدق شعوري فلا شك أنها تدعو الرب الآن أن يجعل حبك لطيبة

نجيب محفوظ، كفاح طيبة ، ص1.243

نفسه، ص2.101

فوق رحمتك بها وبأخواتها البائسات"[1].

فجاءت شخصية إبانا لترمز إلى الأم والزوجة المخلصة والمكافحة.

6- الأميرة نيفرتاري : زوجة بطل الرواية أحمس، جاء في وصفها في الرواية: "وذكر في تلك اللحظة زوجه الصغير نيفرتاري، بقوامها المعتدل، ووجها الأسمر الخمري، وعينيها السوداوين الساحرتين"[2]

لم يكن لهذه الشخصية حضور كبير في متن الرواية، وشخصية نيفرتاري هي رمز للألفة والمودة.

7- حور : رئيس حجاب قصر الجنوب، وهي من الشخصيات البارزة في الرواية، ترمز هذه الشخصية للوفاء والإخلاص والحكمة، عند سقوط الملك سيكننرع هاجر مع الأسرة الملكية إلى بلاد النوبة وبقي مخلصا لواجبه اتجاه ملكه ووطنه، وحكمته كانت مكن بين أسباب نجاح أحمس في تحقيق غايته المنشودة فيقول في هذا المقطع: " لنحمد الرب آمون على ما أولانا من نجاح، ولكي أخون واجبي إذا لم أصارحك بأنك اقترفت خطأ كبيرا باستسلامك للغضب والكبرياء"[3].

رافق البطل أحمس في مهمته التي خرج من أجلها وكان مرشده ودليله في كل خطوة يخطوها، تقمص دور لاتو مساعد التاجر إسفينيس والذي نفسه البطل أحمس، رغم تقدمه في

نفسه، ص1.186

نجيب محفوظ، كفاح طيبة ، ص2.83

نفسه، ص3.129

السن إلا أنه لم ينس إخلاصه وواجبه اتجاه وطنه، "إن لاتو رجل كريم شامخ قلبه وزهد كل شيء إلا حب مصر"[1].

لم يشأ أحمس أن يستغني عنه لما قدمه من تضحية وخدماته له ولعائلته "إن واجبي في السهر على خدمة مولاي لا في التخلف عنه" فقال أحمس "صدقت، وانا لا أستغني عنك"[2]، والذي كلفه أحمس بتولي منصب الوزارة.

وظف الكاتب هذه الشخصية ليرمز بها إلى الولاء والإخلاص نحو الواجب والوطن والتي كانت من بين اسباب النجاح.

8- القائد بيبي : قائد الجيش وجاء في الوصف بأنه ذو قامة طويلة وكتفين عريضين، كان يأبى الذل والخضوع، وهذا ما جاء في قوله من خلال الرواية: "لقد كان الرعاة فيما مضى يطلبون أموالا فلم نبخل عليهم بأموالنا، أما الآن فهم يطمعون في حريتنا وشرفنا، ودون ذلك يهون علينا الموت ويطيب"[3]. كان كثير الحماس إلى الاندفاع والحرب وكانت غايته تحرير الشمال وتخليص العبيد، وعندما استشاره الملك سيكننرع في مطالب أبوفيس كان رده "نحارب حتى نصد العدو عن حدودنا، وإذا شاء مولانا حاربنا حتى نحرر الشمال ونجلي على أرض النيل آخر رجل من الرعاة البيض ذوي اللحى الطويلة القذرة"[4].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة ، ص1.139

نفسه، ص2.5

نفسه، ص3.18

نفسه، ص4.20

كان ينفذ أوامر الملك دون عصيان فقد تلقى من الملك أمر جمع الجيش للتأهب للحرب، وقد استجاب لأمر ملكه في مقطع الرواية الذي يقول فيه: "استطعنا يا مولاي أن نجمع هنا حاميات هرمنسيس وهابو وطيبة، فكونت جيشا يربو عدده على عشرين ألف مقاتل"[1]، وكان سبير جيش طيبة أثناء خروجه للحرب فقد كان يتلقى أوامر الملك، ويضع الخطط، وكان الملك سيكننرع يستشيره في شؤون تسيير الحرب، وعند سقوط سيكننرع في أرض المعركة تمالك الجيش الحزن والكآبة فصاح فيهم القائد بيبي "أفيقوا أيها الرفاق ولا تستسلموا للحزن، فليس الحزن بمعيد سيكننرع إلينا، ولعله ينسينا واجبنا نحو جثته ونحو أسرته ونحو وطننا الذي قتل من أجله، لقد وقت الواقعة، ولكن المأساة لم تتم فصولها، فينبغي أن نثبت في مراكزنا حتى نؤدي واجبنا كاملا"[2].

وعلى الرغم من مقتل ملكه إلا أنه لم يستسلم ولم ييأس، ولم ينس واجبه اتجاه وطنه وشعبه وأسرة ملكه، وهذا ما يوضحه هذا المقطع من الرواية "إن الشجاع الحق من لا تنسيه الكوارث واجبه، وقد يكون من الحق أن نقر بأننا خسرنا موقعة طيبة، ولكن واجبنا لم ينته بعد، وعلينا أن نثبت أننا أهل للميتة الشريفة"[3]، فقد قرر أن يكمل خوض المعركة وذلك من أجل أن يعوق تقدم أبوفيس حتى تتهيأ فرص النجاة لأسرة سيكننرع ومقطع الرواية هذا يوضح ذلك: "ولن نقاتل إلا لكي نفسح لأسرة ملكنا الشهيد وقتا للنجاة..."[4]، وبفضله

نجيب محفوظ، كفاح طيبة ، ص1.37

نفسه، ص2.50

نفسه، ص3.50

نفسه، ص4.53

استطاعت أسرة الملك النجاة والهروب إلى النوبة بطلب منه، وكان رجاؤه "أن يمتد بي العمر حتى أشهد يوم عودتكم كما شهدت يوم هجرتكم، كي يسعد قلبي برؤية طيبة العزيزة مرة أخرى... الوداع يا مولاي ... الوداع يا مولاي"[1]، وظل محافظا على سر البلاد التي هجرت إليها الأسرة الفرعونية حتى على زوجته "وأجبرها بهجرة الأسرة المالكة إلى مكان مجهول ولم يذكر النوبة لحكمة يريدها"[2] فقد استشهد بعد أن "قاتل قتالا عنيفا والدماء تسيل من وجهه وعنقه وساقيه، حتى ظن عدوه انه شيء لا يموت، وتكابلت عليه السهام والرماح والسيوف والخناجر، فسقط كما سقط سيكننرع لاحقا بحرسه البواسل"[3].

إن شخصية القائد بيبي الشديدة مثال على الوفاء والإخلاص للواجب ورمز للتضحية خدمة للواجب والوطن.

9- أوسرآمون : رئيس الوزراء، رجل سياسي "كانت سياسته موجهة إلى تفادي غضب الرعاة أو التعرض لقواتهم الهمجية"[4]، كان هدفه إنشاء ثروة الجنوب واستثمار مواردها وإعداد الجيش وتجهيزه " لنستكمل الجيش الذي أرجو أن يحقق غاية أسرة مولاي المجيدة"[5]، وعند سقوط الملك وضرب الحصار على طيبة دعا إلى المقامة وعدم الاستسلام وكذا أمر بتخريب طيبة وحرقها وهو الأمر الذي لم يتفق معه كافة الوزراء والكهنة.

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.59

نفسه، ص2.62

نفسه، ص3.65

نفسه، ص4.19

نفسه، ص5.21

10- نوفر آمون : الكاهن الأكبر لمعبد آمون، صاحب القداسة، كان مسؤول عن معبد آمون والمقدسات الملكية، رفض تشييد معبد للإله ست إله الرعاة، لزم على الاعتكاف في خلوته إلى أن يأتي النصر، كلفه القائد بيبي بحفظ جثة الملك سيكننرع ومخلفاته الملكية والتي حافظ عليها من أن يصلها الرعاة "هذه يا مولاي ودائع بيبي المقدسة، أحمد الرب أن مد في عمري حتى رددتها إلى أصحابها"[1]، فقد أقسم على أن لا يبرح حجرته حتى يطرد الرعاة "وأهملت نفسي فغزر شعر رأسي وجسدي، وقنعت من الدنيا بلقمات أتبلغ بها وجرعات من الماء القارح كي أشارك قومنا فيما ابتلوا به من القذارة والجوع"[2].

وجاءت شخصية الكاهن كرمز للإيمان والإخلاص والصبر.

11- أحمس (إبانا) : ابن القائد بيبي والسيدة إبانا، عاش يتيم الأب فقد قتل أبوه وهجرت به أمه، فعاش الفقر وحرمان الأبوة، وتربى فيحي الصيادين، وبالرغم من حداثة سنه فقد كان يعرف تاريخ بلده والأحداث التي وقعت والفضل في ذلك يعود لأمه، وكان يحقن الحقد والكراهية الشديدة لمن كان وراء مقتل أبيه وإلحاق الدمار بوطنه وأهله، وبفضل شجاعته وإرادته القوية استطاع ان يخلف منصب والده فقد صار قائدا لأسطول طيبة كما يوضحه هذا المقطع من الرواية: "أرجو أن تكون ليكما كان ابوك لأبي قائدا باسلا فعاش لواجبه ومات لسبيله ..."[3]، وبفضل عزيمته وحماسته المرهفة استطاع أن يحقق العديد من

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.248

نفسه، ص2.246

نفسه، ص3.142

الانتصارات، والإطاحة بأسطول الرعاة، كما جاء في قوله: "النصر يا مولاي، لقد أوقعنا بأسطول الرعاة الهزيمة"[1].

فشخصية أحمس ابن القائد بيبي ترمز إلى الثأر والإخلاص والشجاعة والكفاح.

12- سنب : أحد الشخصيات التي التقى بها البطل أحمس في بيت السيدة إبانا، والذي كان من بين سادة مصر قبل حكم الرعاة، الذي أصبح يعيش في حي الصيادين معيشة الفقر والبؤس، والذي صار قائدا في جيش الملك أحمس وبعد النصر كلفه أحمس بتولي منصب الحاجب حور.

13- هام : وهو من بين الشخصيات التي التقاها أحمس في بيت السيدة إبانا، والذي كان مخلصا في أداء واجبه، وساعد الملك أحمس في الوصول إلى هدفه وتحقيق النصر.

14- ديب : تميزت هذه الشخصية بالولاء والإخلاص للملك أحمس، كان من بين قادة الجيش، والذي تولى منصب رئيس الحرس الفرعوني، امتاز بعزيمته القوية وشدة كرهه للرعاة.

15- محب : كذلك من الشخصيات التي ساعدت أحمس في تحقيق النصر، كان له خبرة في شؤون الحرب، كان يمتاز بالشجاعة والصلابة، أصبح قائد الجيش العام بأمر من الملك أحمس، ترمز هذه الشخصية بالإخلاص والوفاء.

---

[1] نفسه، ص167.

16- طونا : أحد الصيادين البائسين الذين التقى بهم أحمس في الحانة، كان كثير الشرب وجاء وصف هذه الشخصية أنه رجل قصير القامة غليظ الوجه والرقبة عظيم الكرش، والذي أعياده الفقر والشقاء والظلم فكان الخمر السبيل لنسيان همومه وذهاب احزانه، ويصف حياته قائلا: "أما أنا فشقائي بمهنتي جلل، وشقائي بأسرتي وأولادي أجل، وشقائي بنفسي أفدح ومناي ألا أرفع القدح عن شفتي"[1].

فشخصية طونا جاءت لتعبر عن حال الفقراء والمتشردين البائسين الذين قهرتهم الظروف.

17- الخمار : صاحب الحانة التي كانت مقصدا للبائسين من الصيادين، وكان عمله مقتصرا على تقديم الشراب الذي يعرف بنفسه قائلا: " أما أنا فخمار يا سيدي"[2].

18- اللّص :من الشخصيات التي اقتصر ظهورها داخل الحانة، وعمله كان متمثلا في سرقة الأغنياء والسادة فقط فقد كان يعاشر الصيادين دون أن يسرق منهم شيئا وذلك أنه لا يوجد ما يستحق مشقة السرقة، وقد كان يخشى الفقراء وذلك: "لأنه غير مسموح بالسرقة في هذا البلد لغير الأغنياء والحكام"[3].

فقد وظف الكاتب شخصية اللص ليرمز بها إلى سلطة النهي والسرقة من طرف الحكام والمسؤولين في بلده والذي يوضحه في هذا المقطع: "القاعدة المتبعة في مصر أن يسرق الأغنياء الفقراء، ولكن لا يجوز أن يسرق الفقراء الأغنياء"[4].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.89

نفسه، ص2.89

نفسه، ص3.90

نفسه، 4.90

19- سمار: أحد رجال الملك كاموس المخلصين في عهده، الذي عينه حاكما على جزيرة بيجة بعد فتحها وعهد إليه نشر العدالة وتطبيق القوانين المصرية.

20- شاو : كان من بين رجال الملك كاموس الذي ولى إليه حكم مدينة سبين، وأمره بتنظيم المتطوعين من الجنود السابقين والشبان وتدريبهم لينضموا إلى الجيش، والذي أذى واجبه، فقد قام بإمداد الجيش بالجنود والسلاح والدروع، والذي ضاعف آمال الملك في النصر.

21- الطبيب : كان دور هذه الشخصية إسعاف الجرحى في صفوف الجيش المصري، الذي حقق العديد من الانتصارات.

22- قمكاف : قائد الأسطول المصري الذي حقق العديد من الانتصارات.

23- رؤوم : حاكم النوبة، والذي رحب بأسرة الملك أثناء نفيهم، فكان له فضل كبير عليهم، فقد سخر لهم ظروف النجاح كما جاء في قول البطل أحمس في الرواية "أيها الحاكم الأمين، أوصيك خيرا بالنوبة وأهل النوبة، فالنوبة كانت مهجرنا حيث ضاقت بنا الدنيا، ووطننا إذ لا وطن لنا، ومأوانا حين عز النصير ومات الصديق، ومدخر عتادنا وجنودنا لما دعا الداعي إلى الكفاح"[1].

24- الصيادون : وظف الكاتب هذه الشريحة كرمز للصلابة والصبر والكفاح، فرغم مظاهر الظلم والاستبداد والفقر والبؤس إلا أن أملهم في النصر كان قويا، وبفضل عزيمتهم

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.244

وإرادتهم القوية استطاع البطل أحمس أن يكون جيش الخلاص الذي حرر به مصر من قمع الاستعمار وأن يحقق النصر، ويصف الكاتب في هذا المقطع عزيمتهم قائلا: "وانطوت الأيام وهم يضربون في الأرض تدفعهم الحماسة والأمل أن يضربوا الضربة الأخيرة بحماسة، ويكللوا كفاحهم الطويل بالنصر الحاسم"[1] الذي أتى النصر على أيديهم "فاعلمي يا أماه أن جيشنا الباسل نال النصر المبين وهزم أبوفيس وقومه وطردهم إلى الصحراء التي جاؤوا منها وحرر مصر جميعا من عبوديتهم"[2].

25- المصريون : فلاحظ محاولة محفوظ الجادة لخلق نماذج حية عن واقع الشعب المصري، عندما لعب الشعب دور الكفاح ومساندة الملك أحمس في هزيمة المستعمر وطرده بعدما كانوا عبيدا "يلقى إليهم بالفتات ويضربون بالسياط"[3].

والملك والسادة جميعهم من الرعاة "والمصريون عبيد في الأراضي التي كانوا بالأمس أصحابها"[4].

وترمز هذه الشخصيات للصبر والكفاح والأمل، وتعكس الواقع الذي يعيشه الشعب المصري في ظل الأوضاع السياسية.

26- خيان : وهو الحاجب الأكبر لمملكة الشمال، لم يكن لهذه الشخصية حضور كبير إلا من خلال الصفحات الأولى من الرواية، جاء في وصف هذه الشخصية أنه: "رجل بدين

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.229

نفسه، ص2.243

نفسه، ص3.100

نفسه، ص4.100

قصير القامة، مستدير الوجه، طويل اللحية، أبيض البشرة، يرتدي معطفا فضفاضا ويقبض بيمناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبي"[1]، كان رسول أبوفيس إلى ملك الجنوب سيكننرع، كما يوضحه هذا المقطع الذي يقول فيه: "أنا رسول فرعون، ملك الشمال والجنوب بن الرب ست، مولانا أبوفيس، إلى حاكم طيبة سيكننرع لأؤدي إليه ما حصلته من البلاغ"[2]، وما غاضه وأخنقه أيضا: "أن يحكم قومه مائتي عام يحتفظ الجنوب خلالها بشخصيته وطابعه واستقلاله"[3]، ولقد كان لسان أبوفيس إلى سيكننرع وكان يتوقع أن يقبل بمطالب سيده ولكنه تلقى منه الرفض، وقال بلهجة ذات مغزى: "كما تشاء أيها الحاكم وما عليّ إلا البلاغ، وستتحمل تبعة أقوالك"[4].

27- أبوفيس : ملك الرعاة حاكم الشمال، جاء وصف هذه الشخصية على أنه رجل ضخم البنية كبير الرأس أصلع، مقوس الأنف، أبيض البشرة، عيناه واسعتان جاحظتان وشفتاه غليظتان، طويل اللحية، ويصفه الكاتب في هذا المقطع: "كأنه كتلة من بنيان متين، وكانت ملامح وجهه الكبير قوية واضحة، أما نظرة عينيه الحادتين فتدل على الشجاعة والبسالة والصفاء"[5]، وأبوفيس شخصية متسلطة ومتجبرة، جاءت في الرواية على أنها شخصية ظالمة، فقد قام باحتلال الجنوب وإسقاط حكمه وبناء دولته وفرض قوانينه التي جاء فيها "إن قانون الهكسوس لا يتغير على مدى الأيام والأجيال، وهو سنة الحرب والقوة إلى

نجيب محفوظ، كفاح طيبة ، ص1.7

نفسه، ص2.11

نفسه، 3.12

نفسه، ص4.28

نفسه، ص5.104

الأبد، نحن بيض وأنتم سمر، ونحن سادة وأنتم فلاحون، فالعرش والحكومة والإمارة لنا، فقل لقومك: من يعمل في أرضنا عبدا فله أجره، ومن تأب عليه نفسه فليول نفسه وجهة يرضاها في غير هذه الأرض، وقل لهم، إني أهدر دم بلد كامل إذا امتدت يد بسوء إلى أحد من رجالي"[1]، فقد غزى الجنوب وجعل أهله عبيدا عنده وسلب أراضيهم وممتلكاتهم وألحق الدمار بأهل طيبة وقتل الآلاف من الأبرياء، وعرض المصريين للبؤس والمجاعة والتشرد، وقسم الأراضي والأموال على رجاله فصار الجنوب في قبضته، ولكن جشعه وطمعه وحبه للمال والثروة سمحت لأحمس بأن يكسب ثقته فيقول في هذا المقطع: جهل من يدعي العلم كله، أما أنت أيها الشاب فقد أدخلت السرور على قلوبنا وإني أمنحك رضاي"[2].

ولكن حكمه لم يدم في نهاية الأمر فقد استرد أهالي الجنوب أراضيهم، وهزم الملك أمام الملك أحمس وجيشه وطرد مع قومه من ارض مصر، وهزم شر هزيمة كما جاء في هذا المقطع: "وبرزت أولى جماعات الخارجين وكانت من الفرسان المدججين بالسلاح قدمها أبوفيس لاستطلاع الطريق المجهول، وتبعتها جماعات النساء والأطفال يمتطين متون البغال والحمير وبعضهن يحملن في الهوادج، واستغرق خروجهن ساعات طويلة، ثم بدا ركب عظيم تحيط به الفرسان من رجال الحرس تتبعه عربات كثيرة تجرها الثيران، فعلم الناظرون أنه أبوفيس وآل بيته"[3].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، 1.68

نفسه، ص2.124

نفسه، ص3.240

فهذه الشخصية جعلها الراوي مطابقة للاستعمار في طغيانه واستبداده ونهبه وظلمه للشعب المصري.

28- الهكسوس (الرعاة) :الفئة الظالمة، وهم شعب قدموا من الشمال واستعمروا مصر وألحقوا الخراب بها وشردوا أهلها وجعلوهم عبيدا عندهم، "جعلوهم فريسة للفقر والجوع والمرض والجهل"[1]، فاجتمعت فيهم صفات العنف والغضب والجشع والوحشية والظلم "وكم من مصريين بائسين تطعنهم رحى الظلم في الصباح والمساء دون أن يظفروا بمعين"[2]، كما أنهم شخصيات تدل على القوة والشجاعة في القتال كما جاء في اعتراف بطل الرواية أحمس "فقد ذقنا مرارة الهزيمة من قبل وعلمتنا الحروب الطويلة أن نشهد لكم بالشجاعة والبسالة"[3]. وجاء وصفهم في الرواية على أنهم "ذو اللحى المسترسلة والبشرة البيضاء التي لن تطهرها الشمس"[4]، ولكن رغم شدتهم وصلابتهم إلا أنهم انهزموا أمام المصريين وطردوا إلى أراضيهم.

لقد أعطى الراوي لهذه الشخصيات جميع صفات العنف والقوة والشجاعة ليوضح بأن الشعب المصري واجه استعمارا لا يستهان يه وعلى الرغم من ذلك فقد انتصر عليه في النهاية.

29- أمنريدس : ابنة أبوفيس ملك الهكسوس، وهي فتاة لم تبلغ الثامنة عشر من عمرها، جاء الوصف حول هذه الشخصية وهي الأميرة التي التقى بها البطل أحمس أثناء ذهابه

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.194

نفسه، ص2.100

نفسه، ص3.134

نفسه، ص4.20

متنكرا إلى الحاكم أبوفيس، وكان يظهر عليها الكبرياء والغرور والاعتزاز بنفسها وبجمالها الفاتن "رأى وجها تجسم فيه الحسن والكبرياء، ففيه من دواعي الفتنة بقدر ما فيه من نوازع الهيبة، ورأى عينين زرقاوين يتجلى في صفائهما التعالي والإقدام، فلم تلق إلى تحيته بالا"[1]، وكان لجمالها وشخصيتها وقع كبير على أحمس الذي حركته مشاعره من أول لقاء بها، "وأحس أنها قوة حقيقية بكل مقاومة ... لقد ذهبت من سبيله إلى الأبد ولكن ... رباه ... إنها جمال يجري في أعطافه السحر، ولا يسع من يبتلى برؤيته إلا أن يغمض جفنيه من قوة نوره"[2].

وتمثل دورها البطولي في إنقاذها للبطل أحمس كما جاء في هذا المقطع من الرواية: "بل جئت يا صاحبة السمو لأشكر سموك مخلصا على ما أوليتني من نعمة الحياة، التي سأظل مدينا لك بها ما حييت"[3]، وأثناء سقوط جيش أبيها وقعت أسيرة لدى الملك أحمس وهناك اكتشفت بأن التاجر إسنفينيس الذي أعجبت به وأحبته هو نفسه أحمس ملك المصريين، وعلى الرغم من كبريائها وقساوتها إلا أنها تستسلم باعترافها بحبها لأحمس: "فخفقت عينيها وقالت ببساطة وصدق: وطرق الحي قلبي في ذلك اليوم عينه، ولكني لم أكتشفه إلا فيما بعد"[4]، لكن الفراق وضع حدا لنهاية حبهما "وكان يكبر عليه أن يكتشف حبه ويودعه الوداع الأخير في ساعة واحدة"[5].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.89

نفسه، ص2.83

نفسه، ص3.137

نفسه، ص4.238

نفسه، ص5.239

برزت في هذه الشخصية شخصية المرأة الأنثى، فقد ركز الكاتب أن يجعل منها رمزا للجمال والفتنة والكبرياء والوفاء والإخلاص والتضحية والحب فقد افاض عليها صفات الجمال المثالية، وقد يكون السبب ليؤكد عظمة أدمس في حب فتاة من غير المصريين التي تتحلى بأفضل الميزات والأخلاق، ليظهر عظمة الإنسان المصري وإنسانيته التي يتسم بصفة التسامح حتى مع أعدائه وصفة العفو وتجاوز الحواجز والتعامل مع الآخرين من منطلق إنساني.

30- خنزر : رجل شديد البأس طويل اللحية ناصع البياض، كان فارسا في جيش أبوفيس فقام بعمل جبار تمثل في الإطاحة بالملك سيكننرع حيث أصبح "أسعد القوم حظا فزوجه الملك أخته، ووهبه ضيعة أبي وقصره، ونصبه حاكما على الجنوب جزاء ما اقترفت يداه الأثيمتان"[1]، وكان حاكما جبارا قويا عظيم الشجاعة، ولكنه كان عظيم الغباوة، فقد كان نزوعه للذهب عظيما كعامة قومه، "ولكن هذا الجشع هو الذي فتح أبواب مصر، وبلغ به قصر الحاكم"[2]، فقد تمكن أدمس من إغرائه بصناديق الذهب واللؤلؤ والياقوت "وخطرت له فكرة يتقرب بها إلى مولاه فقال: في ختام هذا الشهر يحتفل فرعون بعيد النصر كعادته منذ عشرة أعوام ومن الممكن أن أجعل منك ومن أقزامك مفاجأة سارة للملك"[3]، فبغبائه وجشعه الذي أعمى عيناه، تمكن أدمس من أن يكتسب ثقة الملك أبوفيس: "مولاي هذا الشاب باسل وحقيق بالأمان، فهز فرعون رأسه وقال: صدقت يا خنزر، كان القتال عادلا شريفا، وإني

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.113

نفسه، ص2.111

نفسه، ص3.110

أمنحه الأمان"[1]، فقد تمكن أحمس بفضله من تحقيق غايته التي قدم من أجلها، ولقد كان خنزر شديد البأس داهية وبارعا في شؤون القتال، وفي أثناء المعركة برز له أحمس ليقاتله، ولكنه دهش من الشخص الذي خرج لنزاله فهو نفسه إسفينيس التاجر، ودار النزال بينهم حتى تمكن الملك أحمس منه بعد قتال عنيف دار بينهما، نالت شجاعته احترام الملك: "وقال له: يالك من جبار باسل أيها الحاكم خنزر!

فقال الرجل وهو يصعد أنفاس الحياة الأخيرة: بالحق نطقت أيها الملك ... ولن يعترض سبيلك من بعدي مقاتل"[2].

فشخصية خنزر كانت مثالا عن القوة والشجاعة فقد كان سبب انهيار سيكننرع وعرشه، وكذا ترمز إلى الجشع والغباء الذي تمكن من خلاله أحمس بتحقيق هدفه وبلوغ غايته.

31- القائد رخ : هو قائد الحرس الفرعوني لأبوفيس، قام بالتعدي على السيدة إبانا وأراد أن يأسرها مع جواريه ولكن أدمس قام بالإفراج عنها، فأراد الانتقام منه أثناء ذهابه لقصر أبوفيس في مبارزة، ليرفع عن نفسه الإهانة التي ألحقها به ولمكانته: "فأشار القائد الثمل إلى إسفينيس وقال: هذا غريمي يا مولاي"[3]، فقد آلمه العار الذي تلطخت به صورته: "إذا كان من العيب أن أقاتل فلاحا، فمن العار أن أترك عبدا يتحداني دون أن أنزل به العقاب الذي يستحقه ..."[4]، فقد كان ينظر إلى أدمس نظرة احتقار وأراد أن يتحداه أمام سيده أبوفيس

نفسه، ص1.167

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص2.173

نفسه، ص3.125

نفسه، ص4.125

وقومه فقبل أحمس بنزاله ودار النزال بينهما إلى أن "ضرب الشاب السيف ضربة أخرى أطاحت به بعيدا، فسقط قريبا من عرش فرعون، ولبث رخ أعزل والدم يقطر من يده"[1].

وللمرة الثانية ألحق أدمس الإهانة والعار للقائد أمام حضرة الملك وعرشه ما أحقده عليه وأراد الانتقام منه، فاعترض سبيل أحمس: "فأدرك أن القائد ذو طبيعة انتقامية، وأنه يريد أن ينازله ليغسل العار الذي لحقه منه"[2]، فقبل أدمس نزاله وكان القتال الذي دار بينهما عنيفا: "ولكن الشاب تفادى منه ووجه إليه ضربة رشيقة أصابت عنقه، فتخاذلت يداه، وكف عن القتال، وترنح كالثمل ثم سقط على وجهه يتخبط في دمه"[3]، فقد مات دون أن يأخذ بثأره من أحمس. أراد الكاتب من خلال هذه الشخصية أن يبين عاقبة من يحتقر الآخرين ويقلل من شأنهم.

32- القاضي سنموت : أخ الحاكم خنزر، وجاءت هذه الشخصية لترمز للأنظمة الفاسدة، ويظهر ذلك من خلال الدور الذي أداه داخل المحكمة، فهو القاضي الذي حكم على السيدة إبانا بالرغم من براءتها "سيدي القاضي ... هذه السيدة مظلومة بريئة ... فأطلق سراحها ... اعف عنها إنها مظلومة"[4]، ولكن القاضي لم يعترف بشهادتها وشهادة الصيادين الذين حضروا محاكمتها ولكن القاضي أجابها بأن "هؤلاء لا تقبل شهادتهم في هذا المكان المقدس"[5]، وذلك بحجة أن الصيادين لا يدخلون المحكمة إلا إذا سيقوا إليها متهمين، وعندما أخبرته السيدة بملابسات الحادثة ودافعت عن التهم التي وجهت إليها من طرف وكيل القائد

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.127

نفسه، ص2.134

نفسه، ص3.134

نفسه، ص4.95

نفسه، ص5.94

رخ، وأنها اتهامات غير حقيقية، ولكن القاضي رد عليها قائلا: "حاذري أن تقولي قولا ينال من مقام المشتكي العظيم فتضاعف جريمتك، قصي ودعي الحكم لنا"[1]، فعلى الرغم من قولها الحقيقة التي تثبت صحة براءتها إلا أن القاضي لم يعترف بأقوالها وخلص إلى قرار المحكمة التي خيرتها بين "أن تدفع خمسين قطعة من الذهب، أو السجن ثلاثة أعوام والجلد"[2]، ولكنه أسر في الأخير بعدما كان يقسم بالعدالة ويقضي بالظلم على الأبرياء.

لقد وظف الكاتب شخصية القاضي في روايته كرمز للسلطة القاسية الجائرة التي تتخذ من القانون وسيلة لقضاء مصالحها ومصالح أتباعها.

33- زوجة خنزر : وهي من الأسرة الفرعونية، فأخوها هو أبوفيس ملك الرعاة وزوجها خنزر الذي أصبح حاكم الجنوب والوصف المقدم حول هذه الشخصية أنها مغرمة بالجواهر غراما شديدا، وهي صفة في المرأة.

ثالثا/ مقاربة سيميائية للزمن في الرواية

1- الزمن (Le temps) :

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.94

نفسه، ص2.95

يعد الزمن من المقولات الأساسية التي شغلت فكر الإنسان وجذبته إليها، فراح يدرسها محاولا فقه ماهيتها نظرا لتلك العلاقة التي تربطه بالكون والحياة، وليس المقصود بالزمن هذه السنوات والشهور والأيام والليالي بل هو: "هذه المادة المعنوية المجردة والتي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة بل إنها للبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها"[1].

وكذلك يمثل الزمن "الحركة التي تحوي المكان، وتمنح عقدة العمل الأدبي ثراءها ودلائلها"[2].

كما يبني الكاتب علاقة بين القصة والسرد مستعينا بعدة تقنيات يوظفها في الرواية وفقا لخصائص فنية تميزها عن غيرها من الروايات وهذه التقنيات هي:

الخلاصة (التلخيص)، الحذف (الثغرة) والمشهد والوقفة (الاستراحة)، اختصت الأولى والثانية بتسريع السرد والأخيرتين بتعطيله، فكيف وظفها (نجيب محفوظ) في روايته؟

أ- تسريع السرد (Accélérer la narration).

تلجأ الرواية إلى تسريع السرد من أجل التخلي عن أحداث إضافية لا تشكل أية أهمية تخدم بنيتها، مستخدمة تقنيتي الخلاصة والحذف.

أ-1-الخلاصة (Sommaire).

عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، د.ط، ليبيا، 1988، ص1.7

فيحاء قاسم عبد الهادي، دراسات أدبية، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2 مصر، 1997، ص195، نقلا عن: هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص300.

وهي تقنية زمنية "يكون فيها زمن القصة أطول من زمن الخطاب يلخص فيها السرد أحداثا تكون استغرقت سنوات يتخذها الكاتب لتسريع السرد عابرا على أحداث يرى أنها ليست بذات الأهمية"[1].

بالنسبة لرواية (كفاح طيبة)، جاءت تقنية الخلاصة في مواضع كثيرة من الرواية نجدها مثلا تتجلى في سرد عدة أيام أو شهور أو سنوات من حياة الشخصية دون تفصيل في بضعة كلمات أو أسطر، يقول السارد: "وتحولت نباتا في أثناء السنوات العشر إلى مصنع كبير لصناعة السفن والعجلات والآلات الحربية بأنواعها جميعا، ونمت ثمارها على مر الأيام فكانت دعائم الأمل الجديد"[2].

ففي هذا المقطع لجأ الكاتب لتلخيص فترة زمنية مدتها عشر سنوات من حياة الأسرة الفرعونية التي قضتها في نبات في كلمات قليلة، والتي قضت فيها أسرة الملك الراحل (سيكننزع) تقوم بالتحضيرات من أجل استرداد ما سلب منها.

نجد في مقطع آخر من الرواية اختزال فترة زمنية طويلة مدتها اسابيع في قول السارد: "ومضت أسابيع وكان إسفينيس وزميله الشيخ لا يذوقان طعم الراحة، كانا يجتمعان برجال طيبة المتخفين في بيت إبانا"[3].

الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010، 1 ص155.

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص2.144

نفسه، ص3.119

فقد اختزل الكاتب ما حدث في فترة وجود أحمس والحاجب حور واللذان كانا متنكرين في صفة تاجر ووكيله.

ونجد في مقطع آخر كذلك قد اختزل فترة زمنية طويلة مدتها عشر سنوات في قول الراوي: "ويدل سلوكه على أن عشرة أعوام من حكم الرعاة الخانق لم تستطع أن تستأصل الغضب من النفوس"[1].

ومن خلال ما سبق يمكننا القول أن تقنية الخلاصة كانت ذات أهمية كبيرة وساهمت بتوظيفها بصورة مكثفة على مساعدة الكاتب في أن يتخطى حقبة زمنية لعدم جدوى احداثها للمحافظة على تماسك البناء الروائي.

أ-2- الحذف (Ellipse).

يعد من بين التقنيات الزمنية التي تعمل على تسريع وتيرة السرد وسمي أيضا: "بالثغرة أو الإسقاط أو الإظهار، ويقصد به المرور على فترات زمنية ممتدة أو قصيرة دون سرد ما وقع فيها من أحداث"[2]، ويعتبر أيضا: وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها"[3].

ونلتمس هذا في إحدى مقاطع الرواية فيقول السارد: "ومضت ساعة من الزمان ثم جاء السفينة رجل وقور، يميل إلى القصر، بادي النحافة، بارز الجبهة، فانحنى انحناءة وقور

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.86

2 إبراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط1، دب، 2009، ص153.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص3.159

للرسول"[1]، فمن خلال هذا المقطع من الرواية فإن (نجيب) قد حذف الزمن الذي انتظر (خيان) رسول (أبوفيس) في السفينة واكتفى بالإشارة إليه دون تفصيل.

وكذلك في مقطع آخر من الرواية يقول فيه السارد: "وغاب الكاهن زمنا يسيرا، ثم عاد يتبع كاهن آمون الذي قدر خطر الزيارة الليلية فأتى مسرعا ومد يده للقائد وهو يقول بصوته الهادئ"[2].

وهنا قام الكاتب بحذف المهلة التي ذهب فيها الكاهن من أجل إبلاغ الكاهن الكبير (آمون).

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن تقنيتي الخلاصة والحذف من التقنيات التي يستعيرها الكاتب من أجل تسريع وتيرة السرد، ولقد ساهمتا بشكل كبير في إغفال وإظهار الكثير من المواقف أو الوقائع التي يصعب عرضها بالتفصيل.

ب- تعطيل السرد (Désactiver la narration).

يتمثل تعطيل السرد في تقنتي "المشهد الحواري" و "الوقفة" يلجأ إليهما الكاتب من أجل إبطاء وتيرة السرد.

ب-1- المشهد الحواري (Xème).

يقوم أساسا على الحوار ويحتل موقعا مهما في الحركة الزمنية للرواية فهو "وسيلة يتخذها الكاتب كي يوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب"[3] مثلما أنه تقنية يفسح من خلالها

1.11 نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص

2.61 نفسه، ص

3.172 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص

الكاتب المجال للشخصيات الروائية كي تعبر عن رأيها أو من خلال الحوار مع بعضها البعض، وفي هذا المشهد الحواري يقول السارد[1]:

ثم سألته وقد هتفت ذؤابات من شعرها الذهبي على جبينها الأغر وأذنيها:

- هل تغيب طويلا:
- فقال وهو يتنهد:
- شهرا يا مولاتي.
- فلاحقت في عينيها نظرة حزن وقالت:
- ولكنك تزمع العودة ... أليس كذلك؟
- نعم يا مولاتي وحق حياتي التي هي لك .. وحق هذه المقصورة المقدسة ..
- فمدت إليه يدها وقالت:
- إلى الملتقى ..
- فلثم يدها وقال:
- إلى الملتقى ..

تمثل هذا المشهد في حوار بين (أحمس) والأميرة (أمنريدس) والذي كان مشهدا للوداع والذي أحدث أثرا كبيرا في نفسية الطرفين من ألم البعد والفراق والذي واعدها بالعودة بعد شهر.

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.138

وفي مشهد آخر من الرواية يدور الحوار كذلك بين الملك (أحمس) والأميرة (أمنريدس)، يقول السارد[1]:

.. فعض شفته وقال لها:

- أنعمي صباحا أيتها الأميرة.

فرفعت إليه عينين لم تذهب منهما الدهشة وكأنها لا تدري بماذا تجيب، ولم يطل انتظار الملك فقال بصوت هادئ وبلهجة لا تدل على شيء:

- أنت اليوم طليقة ايتها الأميرة.

فلاح في وجهها أنها لا تفهم شيئا، فعاد يقول:

- ألا تسمعين ما أقول؟ .. أنت منذ هذه الساعة طليقة حرة، انتهى أسرك أيتها الأميرة وأصبحت الحرية حقا لك.

فازدادت دهشتها ولاح الرجاء في عينيها، فقالت بلهفة:

- أحق ما تقول؟ .. أحق ما تقول؟

- إن ما أقول حق واقع.

فأضاء وجهها وتورد خدها، ثم ترددت هنيهة وتساءلت:

- ولكن كيف ذلك؟

- آه إني أقرأ في عينيك آمالك الطموح، ألست تتمنين أن يكون انتصار أبيك هو الذي رد إليك حريتك؟ .. إني أقرأ هذا، ولكنها هزيمته وأسفاه التي أنهت عبوديتك.

---

[1] نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص234.

فالملاحظ في هذا المقطع من الرواية ان الكاتب استوقف السرد لإبطاء وثيرته من خلال توظيفه لتقنية الحوار بين الشخصيتين (أحمس) و(أمنريدس) والذي كان موضوعه فك الملك (أحمس) أسر الأميرة (أمنريدس) ابنة (أبوفيس) ملك الهكسوس وذلك بعد الاتفاق الذي جرى بين الطرفين والتوصل إلى حل يرضي الجانبين.

وفي موضع آخر من الرواية يقول السارد[1]:

فأن أحمس قائلا:

- آه ما أشقاني .. لقد أحببتك منذ أول لقاء في سفينتي.

فخفضت عينيها وقالت ببساطة وصدق:

- وطرق الحب قلبي في ذلك اليوم عينه، ولكن لم اكتشفه إلا فيما بعد، وتيقظت عواطفي ليلة أجبرك القائد رخ على مبارزته فدلني إشفاقي على دائي، وبت ليلتي حائرة مضطربة لا أدري ماذا أصنع بهذا المولود الجديد .. حتى غمرني السحر بعد ذلك بأيام ففقدت وعيي.

- في المقصورة؟ .. أليس كذلك؟

- نعم.

- أواه .. كيف تكون حياتي بدونك.

- تكون كحياتي بدونك يا إسفينيس.

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.238

ففي هذا المشهد نلتمس اعتراف كل من (أدمس) والأميرة (أمنريدس) بحبه للآخر وما يعنيه كل منهما للثاني، وكيف تكون حياة كل طرف منهما وهو بعيد عن الآخر، فالكاتب استوقف السرد من خلال هذا المشهد الحواري وذلك لإبطاء زمنه.

ب-2- الوقفة (Pause).

يوقف الراوي السرد ويلجأ إلى وصف مكان أو شخصية ما وهذا ما يسمى بالوقفة "وهي تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، وذلك بتعطيل زمن السرد وتعليق مجرى القصة"[1]، بحيث يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة.

وبالنسبة لرواية نجيب محفوظ فإننا نلمس حضور هذه التقنية بشكل كبير، فالرواية تحمل العديد من الأوصاف سواء للشخصيات الموجودة في الرواية أو الأحداث، ونلمس حضور هذه التقنية في وصف السارد لموكب الأسرة الملكية وهي تعود إلى طيبة، يقول السارد:

"وغادر أحمس السفينة تتبعه الملكات ورجال مملكته، فاستقبله ضباط وجنود ممن جاهدوا معه منذ اليوم الأول، فرد الملك تحيتهم، وصعد إلى هودج فرعوني جميل، واعتلت الملكات هوادجهن، ورفعت الهوادج وتقدمتها فرقة أخرى من الحرس الملكي، وتقدم الموكب الملكي نحو باب طيبة الجنوبي الوسيط، وكان مزينا بالأعلام والأزهار[2].

حكيمة بوقرومة، منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 2007، ص1.122

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص2.247

فالكاتب هنا أبطأ وتيرة السرد ولجأ إلى وصف مغادرة أحمس مع أسرته عائدين إلى مسقط رأسهم (طيبة)، وفي موضع آخر يلجأ الكاتب إلى وصف شخصية (أحمس) في قوله: "وكان أولهما شابا لا يكاد يبلغ العشرين من عمره، حبته الطبيعة طولا فارعا، وقدا نحيلا دقيقا، وصدرا عريضا متينا، ينطق وجهه المستطيل بالنضارة والجمال الفائق، وعيناه السوداوان بالصفاء والحسن، وأنفه المستقيم الأشم بالقوة والتناسق، فهو من الوجوه التي أودعتها الطبيعة جلالها وجمالها معا، يرتدي لباس التجار الأثرياء، ويلف جسمه الرشيق في عباءة ثمينة، قدت على صورة جسمه"[1].

ففي هذا المقطع وقفة وصفية، تمثلت في توقيف السرد ووصف الكاتب لأحمس.

ومن خلال ما سبق، يمكن القول أن تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية من التقنيات التي تساهم في تعطيل وإبطاء وتيرة السرد بالحوار والوصف بين شخصيات الرواية.

ب-3- الاسترجاع (Alepses).

وهو من أبرز التقنيات الزمنية في العمل الروائي بحيث "يحث حينما يعرض الروائي أحداثا سابقة لزمن السرد بمعنى أن هناك أحداث وقعت في الماضي يقوم الراوي بتجسيدها داخل النص السردي"[2].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.70

جيرالد برنس، المطلع السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2008، ص2.177

والاسترجاع هو "استذكار الحداث أو الوقائع الماضية، يأخذ أكثر من بعد، فقد يكون الماضي على شكل وخزات ضمير، وقد يكون على شكل اعتداء بالنفس لما حققته الشخصية من إنجازات"[1].

بالنسبة (لرواية كفاح طيبة) فقد جاءت فيها تقنية الاسترجاع في العديد من مقاطع الرواية في استرجاع شخصيات الرواية لذكريات قد مرت بهم في الماضي من أحداث ومواقف، حيث تتجلى في شخصية (أحمس) الذي ترجع به الذاكرة في نهاية الرواية ليتذكر فيها أيام ذهابه لطيبة من أجل تحريرها في قول السارد: "فقال وهو يجهد أن يخرج صوته طبيعيا هادئا: إنه يذكرني بأيام الكفاح الأولى، حين خرجت أطلب طيبة متخفيا في ثياب التجار داعيا نفسي إسفينيس، فكان فيما أعرض على الناس للشراء .. فيا للذكرى الجميلة .. نيفرتاري، أود أن تدعوني إسفينيس، فهو اسم أحبه وأحب عهده وأحبه من يحبه"[2].

ونستكشف بأن (أحمس) لم تفارق مخيلته تلك الأميرة الجميلة ابنة (أبوفيس) منذ لقاءه الأول بها على متن السفينة.

وفي مقطع آخر من الرواية يقول السارد: "ولكن طرقت مخيلته خلسة صورة من النور والبهاء فاقشعر بدنه، وأغمض جفنيه كأنما يفر منها فرارا، همس لنفسه بامتعاض: ((يا إلهي .. إني أذكرها أكثر مما ينبغي .. وما ينبغي لي أن أذكرها بتاتا))"[3]، وفي هذا المقطع يوضح بأن (أحمس) لم تفارق مخيلته تلك الأميرة (أمنريدس).

أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس، ط1، الأردن، ص1.32

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص2.251

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص3.119

وتجلت صورة الاسترجاع في هذا المقطع من الرواية كذلك في قول السارد: "فأحس إسفينيس أن أمر الذكريات تداعب جبينه المحترق، وذكر أيام الربيع حين كان يخرج إلى الحقول محمولا على هودجه الملكي، يسير بين يديه العبيد والحرس والفلاحون يحيونه فرحين بطفولته الطاهرة، ناثرين الورد في طريقه السعيد"[1].

هذا المقطع يصف السارد لنا فيه (أحمس) وهو يعود بذاكرته إلى طفولته الجميلة التي عاشها في وطنه.

وكذا هذا المقطع من الرواية يسترجع فيه أحمس بعضا من طفولته السعيدة، يقول فيه السارد: "وكان إسفينيس يذكر المكان جيد الذكرى، وكأنما فارقه أمس آخر مرة، وحين بلغوا ممر الأعمدة الكبير المؤدي إلى الحديقة، اشتد وجيب قلبه وعض على شفته السفلى من شدة التأثر، وذكر كيف كان يلعب في هذا الموضع مع نيفرتاري، فيشد على عينيه حتى تختفي نفسها وراء أحد الأعمدة الهائلة، ثم يحل العصابة ويجد في البحث عنها حتى يظفر بها، وخال في اللحظة أنه يسمع وقع قدميها الصغيرتين، ويسمع رجع ضحكتها الحلوة"[2].

ب-4- الاستباق (Anticiper).

نفسه، ص1.102

نفسه، ص2.121

وهو من أبرز التقنيات الزمنية يعرّف بأنه "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل/ إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقصص الزمني ليفسح مكان الاستباق)"[1].

بمعنى أن حركة الزمن تتجه من حاضر الرواية إلى مستقبلها ولهذا فالاستباق "يخلق حالة توقع وترقب وانتظار لدى المتلقي يعيشها أثناء قراءة النص الروائي"[2].

والمتأمل في الرواية يجد أن السارد استعمل هذه التقنية في العديد من المرات وذلك لأن الرواية عبارة عن مواقف للكفاح منشود بالأمل للمستقبل، ويتجلى في أحد مقاطع الرواية في قول السارد: "وكأنه برم بالصمت فتحول إلى رجليه وتساءل قائلا:

- ترى هل ينفخ في الصور فيتبدد هذا السلام الثقيل المخيم على ربوع الجنوب، وتقرع هذه الدور المطمئنة، ويخلق نسر الحرب في هذا الجو الآمن؟ "[3]

فالحاجب (خيان) في هذا المقطع من الرواية يأمل أن يذهب هذا السلام الذي يعم ربوع طيبة وتندلع الحرب.

ونلاحظ في مقطع آخر تجلي تقنية الاستباق، وذلك في قول السارد:

"فسكت الرجال، وسكت إسفينيس ساعة يفكر، بدا له أن يخطو خطوة جديدة في سبيل مشروعه، فقال باهتمام:

---

1. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص186.
2. نجيب محفوظ، كفاح طيبة ، ص186.
3. نفسه، ص7.

– أصغوا إلي أيها السادة، ليس هدفنا الذي نرمي إليه التجارة، وما ينبغي أن تكون التجارة هدف قوم قدموا إليكم في بيت أرملة قائدنا العظيم بيبي، ولكنا نأمل أن تصل قافلتنا مصر بالنوبة، وأن نستعين بقوم منكم كعمال في الظاهر، فنحملكم إلى إخواننا في الجنوب، سنحمل الذهب إلى مصر ونعود بالحبوب والرجال، وربما كررنا يوما بالرجال فقط"[1].

وهذا المقطع يوضح لنا طموح (أحمس) في تحقيق مشروعه، وفي مقطع من الرواية يبعث أحمس في رجاله بريق أمل قريب يطمح في إنجازه.

يقول السارد: "فانشرح صدر إسفينيس وأفعم قلبه أملا، وقال بصوته الجميل المثير:

– لا ينفع البكاء أيها السادة، فإن الماضي يوغل في القدم والفناء ما دمتم تقتنعون بالتحسر عليه، وما يلبث أن يصبح قريبا إذا وثبتم للعمل له، فلا يحزنكم أن تكونوا اليوم تجارا، فإنكم في القريب تصيرون جندا تضيق بهم الأرض وتذل لهم الحصون"[2].

وفي مقطع آخر يقول فيه أحمس لرجاله أنهم سيخترقون حدود المملكة الشمالية ويرفع فيها علم مصر لأول مرة منذ زمن طويل، يقول السارد: "وقال الملك لرجاله:

– غدا نخترق حدود المملكة الشمالية وترفع على أسوارها أعلام مصر لأول مرة ميف و مائة عام"[3].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.117

نفسه، ص2.118

نفسه، ص3.219

رابعا/ مقاربة سيميائية للفضاء في الرواية

أ- الأماكن المغلقة:

"المكان المغلق هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته، وبإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، الذي قد يكتشف عن الألفة والأمان، أو قد يكون مصدرا للخوف والذعر"[1].

1- البيت:

يعتبر البيت كما متعارف عليه المسكن، أو المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات للراحة والاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري، المتمثل في مجموع القرى وجموع المدن، ورغم تعدد التسميات التي يحظى بها البيت في الأعمال الروائية، كالمنزل، الشقة، الدار، فإن هذه التسميات تلتقي جميعا لتؤكد دلالة واحدة مفادها: "أن البيت مكان لا بد منه لضمان استقرار الفرد واثبات وجوده، فهي خلية يجتمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية"[2].

والبيت في الرواية تمثل في بيت السيدة (إبانا) وهو كوخ متواجد على ضفة نهر النيل وورد وصف الراوي له في قوله: "وبلغوا الكوخ بعد مسيرة نصف ساعة، وكان ساذجا، كأكواخ

1 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة–الحصار–أغنية الماء والنار)، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، البحرين، 2003، ص163.

2 أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة والنشر، ط1، الرباط، المغرب، ص46.

الصيادين يتكون من ردهة خارجية وحجرتين صغيرتين متداخلتين، ولكنه كان على سذاجة أثاثه وفقره الواضح نظيفا حسن الترتيب، فجلس أدمس وضيفاه في الردهة، وفتحا الباب على مصرعيه ليخلص لهم نسيم النيل ومظهره"[1]، فمظهر الكوخ يوحي إلى فقر أهله وهو مكان إقامة أحمس والحاجب حور أثناء ذهابهما إلى طيبة في سبيل تحقيق مشروعهما الذي اتخذ منه مكانا ليلتقي بقادة ورجال طيبة المتخفين، يقول السارد: "فسكت الرجال وسكت إسفينيس ساعة يفكر، وبدا له أن يخطو خطوة جديدة في سبيل مشروعه، فقال باهتمام:

- أصغوا إلي أيها السادة، ليس هدفنا الذي نرمي إليه التجارة، وما ينبغي أن تكون التجارة هدف قوم قدموا إليكم في بيت أرملة قائدنا العظيم بيبي"[2].

وهو المكان الذي اتخذه أدمس ليبث في رجال طيبة الأمل والكفاح في نفوسهم، فجاء في مقطع آخر من الرواية قول السارد: "ومضت أسابيع وكان إسفينيس وزميله الشيخ لا يذوقان طعم الراحة، كانا يجتمعان برجال طيبة المتخفين في بيت إبانا، وكانا يكاشفانهم بآمال المصريين المهاجرين فيبثان في نفوسهم الأمل والحياة"[3].

2- المحكمة:

تعد المحكمة من الفضاءات المغلقة، وهي عبارة عن مكان إصدار الأحكام وتحقيق العدالة بين الناس، وجاء في الرواية وصف السارد لهذا المكان في قوله: "كانت المحكمة مكتظة بذوي الحاجات وأصحاب القضايا والشهود، وامتلأت مقاعد القاعة بالحاضرين من جميع

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.98

نفسه، ص2.117

نفسه، ص3.119

الطبقات، وفي الصدر جلس القضاة ذوي اللحى المسترسلة والوجوه البيض، وقد تدلى على صدر رئيسهم تمثال صغير لربة العدالة ثمى، فاتخذ الرفيقان مقعدين متقاربين"[1]، ولكن دور المحكمة في الرواية لم يتمثل في تحقيقها لقيمة العدل بل تمثل في ممارسة السلطة الحاكمة قرارتها وأنظمتها على حساب الطبقة الكادحة والفقيرة وهذا ما شاهده أدمس داخل المحكمة، فقد كان القضاة الهكسوس ينتصرون لأبناء جلدتهم على حساب الأهالي من الصيادين والفقراء البائسين ويعلون الباطل على الحق في قول السارد: "وتفرس في الوجوه فأدرك أن أغلب الحاضرين من الهكسوس، وكان القضاة يستدعون المتهمين ويستجوبونهم على عجل، ويصدرون الحكام بسرعة وبلا رحمة، وأصوات الشكوى والعويل تتصاعد من العراة ذوي الجسام النحاسية والوجوه السمر"[2].

وتمثل موقف أحمس الجريء في المحكمة من خلال إنقاذه للسيدة (إبانا) التي كانت ضحية لسلطة النظام الفاسد الذي كان سائدا آنذاك من خلال دفعه لغرامة للقاضي الظالم في قول السارد: "ولكن الشاب لم يبال أحدا وسار نحو منصة القضاة بقامته الطويلة الرشيقة، ومحياه الجميل الفاتن، وأدى الغرم المطلوب إلى المحكمة"[3]، فلم تكن لآهالي مصر أية حقوق حتى في مكان العدل فيقول السارد: "هؤلاء لا تقبل شهادتهم في هذا المكان المقدس"[4].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.93

نفسه، ص2.93

نفسه، ص3.96

نفسه، ص4.94

3- الحانة (البار):

مكان مغلق يمثل "مشروب الخمر يلجأ إليها الإنسان هروبا من واقعه الطاحن وحاضره المقموع المكبوت"[1].

وقد وظف الروائي (الحانة) في روايته (كفاح طيبة) ويمكن الكشف عن شكل الحانة في وصف الراوي بمظهرها الخارجي والداخلي في قوله: "واستأنفا المسير حتى جذب انتباههما ضجيج عال، فنظرا يمنته فرأيا بناء كبيرا ذا مدخل صغير في أعلى حائطه كوات ضيقة، يدخل إليه جماعات ويخرج منه جماعات، فسأل الشاب صاحبه:

- ما هذا البناء؟

فقال لاتو:

- هذه حانة.

- هلم نشاهدها.

فابتسم لاتو وقال:

- هلم.

ودخلا الحانة معا، فوجدا نفسيهما في مكان متسع حوائطه عالية، يتدلى من سقفه مصباح يعلوه الغبار، وفي وسطه وضعت الدنان، يحيط بها سور طوله ذراعان وعرضه ذراع،

شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار فارس، ط1، الأردن، 1994، ص1.222

اصطف عليه أكواب الفخار وأحاط به الشاربون، ويقف في دائرته صاحب الحانة فيملأ الأقداح للملتفين به"[1].

والحانة هي المكان الذي التقى فيه (أحمس) بجماعات الصيادين البائسين حيث باتت الحانة المكان الوحيد الذي ينفسون فيه عن همومهم وآلامهم، ويظهر ذلك قول السارد: "فصفق ثملا مسرورا بقول طونا، وقال وهو يهز رأسه طربا:

– هذه الحانة مهجر البائسين، مهجر من يقدمون موائد الطعام الشهية وهم جياع، ومن ينسجون فاخر اللباس وهم عراة، ومن يهرجون في أفراح السادة وهم جرحى القلوب، صرعى النفوس"[2].

وبالرغم من كل الدلالات السلبية التي تشملها الحانة فتكمن إيجابياتها في كونها منطقة لقاء للسهر ونسيان الهموم، وتبادل الكلام والغناء، كما هو واضح في قول السارد:

"فطلب للقريبين منه جعة ونبيذا مما يشتهون، فشرب الجميع وضجوا فرحين، وانطلقوا في الأحاديث والغناء والضحك، وكان الشقاء والفقر يرتسمان على وجوههم جميعا، ولكنهم بدوا في تلك الساعة سعداء ضاحكين لا يحسبون حسابا للغد، واندمج إسفينيس في وجوههم جذلا مسرورا، تعتاده الكآبة بين الحين والآخر"[3].

فالحانة بوصفها مكان مغلق حققت لـ(أحمس) مشاركة الصيادين الفقراء آلامهم وهمومهم وأوجاعهم، والتي حققت للصيادين الراحة النفسية للترفيه عن أنفسهم.

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.86

نفسه، ص2.89

نفسه، ص3.91

ب- الأماكن المفتوحة:

تتخذ الروايات في عمومها أماكن مفتوحة على الطبيعة، تؤطر بها الأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يعرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى، وبالتالي فالأماكن المفتوحة هي مسرح لحركة الشخصيات وتنقلاتهم[1].

وتكتسي الأماكن المفتوحة أهمية بالغة إذ أنها تساعد على "الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[2] من خلال ما تمد به الرواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عن تردد الشخصية على هذه الأماكن العامة التي يرتادها الفرد في أي وقت يشاء[3].

إذن الأماكن المفتوحة هي مسرح لتحرك الشخصيات وتنقلهم.

1- المدينة:

لم تعد المدينة مجرد مكان للأحداث، بل استحالت موضوعا خاصة مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، فمن الناحية الاجتماعية تعد ذات كثافة سكانية، ومن ناحية أخرى أصبحت ملتقى التيارات الفكرية والفلسفات العالمية الواردة إليها من جهات مختلفة من العالم، وقد شكل هذا الاختلاف صراعا فكريا مع الصراع الاجتماعي الذي مجتمع المدينة"[4].

الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص1.244

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص2.79

فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص3.80

الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص4.256

فهي مكان النشاطات الاجتماعية المتداخلة والاتصالات ومركز الخلق والإبداع الثقافي حين تلتقي الفرص تهيئ ظروف التقدم.

المكان المفتوح في هذه الرواية مرتبط بالمدينة، وأي مدينة إنها طيبة المجيدة، الذي يصفها الروائي " فرأوا مدينة كبيرة يحيط بها سور عظيم، بدت خلفه رِؤوس المسلات عالية كأنها عمد ترفع القبة السماوية، وريئت في ناحيتها الشمالية جدران معبد آمون الشاهقة، رب الجنوب المعبود. فما وقعت العين فيها إلا على ما رد عظيم ليتعالى إلى السماء"[1]

وبفضل موقعها الاستراتيجي على ضفاف نهر النيل، وخيرات ثرواتها، وقصورها الشامخة، فكان تنعم بالاستقلال والأمن ، وهذا ما جذب أعين الطغاة إليها فأرادوا احتلالها و بناء دولتهم فيها عبر استعباد أهلها، و تدمير قيمهم وعقيدتهم كما جاء في مقطع الرواية هذا " وما أراها إلا صورة متجددة لذلك النزاع القديم بين طيبة ومنف، هذه تسعى لاستعباد تلك، وتلك تتشبث باستقلالها ما وسعتها الحيلة، وما من شك في أنه يسوء الرعاة وملكهم أن تظل مملكة طيبة مغلقة الأبواب دون حكامهم، ولعلهم لا يقنعون بما يدعون من أن هذه المملكة ولاية مستقلة تابعة لتاجهم، فأرادوا أن يبطلوا مظاهر استقلالها، ويتحكموا في عقيدتها، فيسهل عليهم تدميرها"[2].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.9

نفسه، ص17. 2

جاء وصف الروائي لحظة حصار العدو لطيبة وإجبار أهلها على الاستسلام " وحاصر أسطول الرعاة غرب طيبة، وأنزل جنودا كثيرين في جنوبها، فضرب حصاره الكامل حول طيبة"[1].

وقد قام الكفاح من أجل تحرير أرض طيبة من ظلم الغزاة، الذين ألحقوا فيها الخراب والدمار لها ولأهلها، فقد كان لها أثر كبير في نفسية أهلها وخاصة بطل الرواية أحمس التي لم تفرق مخيلته " فذكر طيبة وأهل طيبة، طيبة أعظم مدن الأرض، المدينة ذات الأبواب المائة، و المسلات التي تناطح الجوزاء، والمعابد الهائلة والقصور الشم، والسبل الطويلة والميادين العظيمة، والأسواق التي لا تهدأ ولا تسكن آناء الليل وأطراف النهار، طيبة المجيدة، طيبة آمون الذي قضي أن تغلق أبوابه دون عبادة عشرة أعوام من الأسر، طيبة التي حكمها الهمج أخيرا وجلسوا منها مجلس الوزراء و القضاة و القواد والنبلاء واستعبدوا أهلها "[2]، فهي مرتع طفولته السعيدة، وماضيه الجميل بكل حيثياته، في الحضن والذاكرة التي لم تمحى من خياله " وذكر كيف كان يلعب في هذا الممر نيفرتاري، فيشد على عينيه حتى تخفي نفسها وراء أحد الأعمدة الهائلة "[3]، فصفحات الرواية وتفصيلاتها تكشف لنا مدى تعلق "أحمس" بالمدينة التي نشأ فيها والتي تحمل ذكرياته الجميلة التي عاشها مع أهله في قصر طيبة، و الذين رمت بهم الظروف بعيدا عنها في المنفى، فنجد أن تلك العلاقة بين أحمس وطيبة قد تمزقت، و السبب في ذلك يرجع إلى نفيه منها، وإقامة الأعداء فيها، ورغم ذلك عاد ليسترجع

1 نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص 67.

2 نفسه، ص 132.

3 نفسه، ص 121.

الحرية التي سلبت منهم، ويعيد لها استقلالها وحريتها، وهذا ما حدث في الأخير، بعد كفاح طويل، كلف طيبة أرواح أبنائها الزكية ودمائهم الطاهرة، ولكن النصر جاء بفضل تضحية المخلصين كما جاء في مقطع الرواية هذا "في هذه الساعة الخالدة تسعد روح مليكنا سيكننرع وبطلنا المجيد كاموس، ويكلل كفاح طيبة التي لا تعرف اليأس بالفوز المبين"[1].

فقد جاء ذكر الروائي لمدينة طيبة في الرواية بصورة مكثفة، والتي ارتبطت بلفظة الكفاح الذي

لم ينقطع، تأكيدا منه على عظمة هته المدينة ومكانتها وتاريخها، فقد جاءت مرادفة لكلمة الكفاح ، وهذا ما نلحظه من خلال عنوان الرواية "كفاح طيبة".

إن المعنى العميق الذي يشير إليه " نجيب محفوظ" في روايته وحديثه عن مدينة طيبة، هو ضرورة التمسك بالأرض والوطن، مهما اشتدت وطأة المستعمر و المغتصب ، لأن الأرض هي التي تعطي الإنسان هويته .

2- الحي:

من الواضح أن الحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها[2]، والحي باعتباره مكانا مفتوحا فهو "يشير إلى معنى الحياة وحركتها الدائمة"[3].

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص 1.241

حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص2.79

الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص3.51

ولقد وظف السارد الحي في روايته وجعله إطارا لبعض الأحداث، وهو حي الفقراء والصيادين الذي تخبا فيه سادة طيبة بعد سقوط ملكهم (سيكننرع) أمام الهكسوس، حيث يقول السارد في هذا المقطع من الرواية: "أما والدتي فعملت بوصيته وفرت بي في جمع السادة إلى حي الفقراء حيث نعيش الان، لقد تشتت سادة طيبة الأقدمون، وتخفى قوم منهم في أسمال بالية وهاجروا إلى حي الصيادين"[1].

ويعد حي الفقراء مكان اختباء السيدة (إيانا) وابنها (أحمس) مع جمع غفير من أهالي طيبة، فيقول السارد: "ونصح لهم أن تجمع ما تستطيع من ماله، وتفر وابنها ومن يتبعها من الأهل والجيران غلى خارج طيبة، أو إلى الأحياء الفقيرة"[2].

وكان حي الصيادين ملاذ سادة طيبة المتخفين من بطش الاستعمار الغاشم، والذين كانوا مبعث أمل للملك (أحمس) في تحقيق مشروعه وغايته المنشودة في تحرير البلاد، يقول السارد: "وعلم الرجلان أن حي الصيادين مكتظ بالسادة المتخفين من تجار طيبة وأصحاب ضياعها ومزارعها السابقين، فسر لذلك الرجلان، وأرادا أن يتعرفا إلى بعض البارزين منهم"[3]، والمتأمل في إحدى مقاطع الرواية يجد بان حي الصيادين مكان متواجد على ضفاف نهر النيل والذي كان مفعما بالحركة والنشاط من قبل الصيادين، في قول السارد: "وتقدما خطوات نحو حي الصيادين، وكانت جماعات منهم تقف على الشاطئ، وأيديها آخذة بحبال الشباك

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.113

نفسه،ص 2.62

نفسه، ص3.115

التي ترميها الزوارق في لجة نهر النيل يغنون وينشدون، وكان غيرهم يملأ العربات بالسمك، ويلهبون ظهور النيران المنشودة غليها صوب الأسواق"[1].

وفي الأخير نصل إلى أن أحياء الفقراء واحياء الصيادين هم أحياء شعبية كبيرة احتضنت هموم وآلام ساكنيها الذين كانوا من سادة طيبة في ظل الاحتلال والأوضاع المزرية والذين اتخذوها كمأوى للاختباء من الرعاة الهمجيين.

نجيب محفوظ، كفاح طيبة، ص1.84

الخاتمة

إن خاتمة هذا البحث ليست – في حقيقتها – غلقا للباب أمام الدراسات المقبلة أو إسدال الستار في وجه البحث والتفسير والتأويل في هذا الموضوع، بل هو فتح البواب أخرى يمكننا ارتياد آفاق لم يتسن ارتيادها، انطلاقا من الانفتاح على مقاربات جديدة تتبنى مناهج نقدية أخرى، ولأن الهاجس المحرك لموضوع بحثنا هو الكشف عن الآليات التي تتحكم في بناء المكونات السردية لرواية "كفاح طيبة "، ومحاولة فهم طريقة التي اشتغالها داخل السياق السردي، وإدراك العلاقات التي تنشأ بينها، ارتأينا انطلاقا من مناقشتنا لعناصر الرواية، وتبنينا لإجراءات المنهج السيميائي أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج، نلخصها في ما يلي:

– كان العنوان بمثابة أيقونة دالة، حيث أُجمل مضمون النص دون أن يفصل، ونوّه بمكوناته دون أن يفصح، وشكّل جسرا للعبور إلى ثنايا الرواية فاتحا أمام القارئ باب التأويل محفزا إياه إلى اكتشاف المضمون وهذا ما يفسر اهتمام الكتاب باختباره وعنايتهم الفائقة بأحداث توافق بينه وبين النص.

– هيمنة الشخصيات المرجعية التاريخية في الرواية التي زادتها جمالاً ودلالة وإيحاء على التاريخ مصر القديم.

– اهتم السارد بتحديد الأوصاف الخارجية (الجانب الفيزيولوجي) للشخصيات، وكذا اعتنائه وتركيزه على أفعالها ومواقفها، مبرزا قيمتها الدلالية.

– يعكس لنا اضطراب الشخصيات، وتباين مواقفها، البنية المضطربة لمواقع التي تبرز " الظلم اليأس، الحزن " نتيجة الاحتلال، والتي عكستها ظروف الحياة المعيشة في ظل هذه الأوضاع.

– إن التسميات التي أسندها الراوي لشخصيات الرواية كلها مستقاة من تاريخ مصر الفرعوني حيث نجد أن هذه المسميات غريبة ولا وجود لها في المعاجم والقواميس..

– مساهمة شخصيات الرواية في دفع أحداثها ورسم أجوائها الاجتماعية والنضالية والعقائدية من خلال صفاتها.

– احتواء الرواية على شخصيات مليئة بالقوة والنضال والإرادة.

– أعاد الراوي من خلال هذه الرواية، الاعتبار للرواية باعتبارها سردا بسيطا يقوم على فعل التذكّر الذي فعلته الشخصيات.

– اتسم عالم الرواية بالمفارقات الزمنية، حيث يبدو بناؤها بسيطا ظاهريا، إلا أن ملامحها العميقة تبدو دفينة في رؤية الراوي لمختلف الإعاقات، التي تعرضت لها الشخصيات، والتي أثرت على مسارها الاجتماعي والنفسي.

– إن للمكان علاقة وثيقة بالزمن، حيث يعتبران وجهان لعملة واحدة، فلا مكان دون زمن، ولا زمن دون مكان، فهما يكملان بعضهما البعض.

– يهدف الراوي إلى توصيل رسالة إلى المتلقي، وهي أنّ لمصر تاريخ مجيد وخالد، وأنها كانت موطن تضحية وكفاح ولا تزال، كيف لا وهي مسقط الفراعنة والحضارات القديمة، أرض النيل والأهرامات الشامخة، والتي خصّها المولى عز وجل بالذكر في كتابه العزيز.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- **المصادر:**
- نجيب محفوظ، كفاح طيبة، دار الشروق، ط 2 ،القاهرة مصر.
- **المراجع:**
- إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار شهاب للطباعة والنشر، الجزائر، ط1 1985.
- إبراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط1 2009.
- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس، ط1، الأردن دت.
- أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة والنشر، ط1، الرباط، المغرب، دت.
- ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر:مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف مصر، دط ، دت.
- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000.
- امرؤ القيس، ديوانه، شر عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.
- بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي ،بيروت، ط1 2000.
- بشير محمد بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط،2001.
- بول ريكور، الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغانمي، فلاح رجم دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006.

- جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، ع3 1997.
- جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، ورد في: طرائق تحليل السرد الأدبي، دت.
- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العلمية للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.
- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 مصر، 2008.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990.
- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، دراسات عربية، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دت.
- حكيمة بوقرومة، منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 2007.
- ذو الرمة، ديوانه، شر:عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2006.

الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس

- سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر،قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، مارس، 2009.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط3، 1997.
- سعيد يقطين، قال الراوي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.
- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية-البناء والرؤيا مقاربات نقدية-، اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 2003.
- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.

– سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابة (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي الفتل)، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

– سيزا قاسم، بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار فارس، ط1، الأردن، 1994.

– عبد الحق بلعابد، عتبات { جيرار جينيت من النص إلى المناص}، الدار العربية الجزائر، ط1، 2008.

– عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط ، ليبيا، 1988.

– عبد العالي بوطيب ، مستويات دراسة النص الروائي – مقاربة نظرية–، دار الأمان الرباط، ط1، 2000.

– عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، جوان 1999.

– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985 .

– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق–،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة الفنون والآداب، الكويت، دط، 1998.

– عدنان حسين قاسم، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

– علي أحمد محمد العبيدي، العنوان في قصص وجدان خشاب(دراسة سيميائية)، مجلة دراسات موصلية، ع23، 2009.

– عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الأدبي، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة دط، 2001.

– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، ط3، 1987.

– فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية (دراسة في ثلاث روايات: الجذوة–الحصار–أغنية الماء والنار)، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، البحرين، 2003.

- فيحاء قاسم عبد الهادي، دراسات أدبية، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1997.
- قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
- محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، دار أمان للطباعة والنشر، ط1، 1993.
- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها) دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، دط ، 2001.
- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب مصر ط1، 1990.
- محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2 1990.
- مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط3، 2002.
- ابن منظور: **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999.
- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن، ط1، 2004.
- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات بيروت، ط1، 1985.
- نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا مقاربة سيميائية، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2010.
- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1 2007.
- Leo Höck, La Marque De Titre, Dispositif Sémiotique D'un Pratique Textuelle, Mouton, Ed La Hay, Paris, New York, 1981, p3.

فهرس المحتويات

مقدمة .....أ

الفصل الأوّل: الرواية من منظور السيميائية

أوّلا: سيميائية الغلاف 05

ثانيا: سيميائية العنوان في الرواية 07

1_ مفهوم العنوان 07

1_1 لغة 07

1_2 اصطلاحا 09

ثالثا: سيميائية الشخصية الروائية 12

1_ مفهوم الشخصية 13

1_1 لغة 13

1_2 اصطلاحا 14

رابعا: سيميائية الزمن الروائي 18

1_ مفهوم الزمن 18

1_1 لغة 18

1_2 اصطلاحا 18

2_ أقسام الزمن الروائي 20

3_ تقنيات المفارقة الزمنية 23

1_3 الاسترجاع 24

3_1_1 الاسترجاعات الخارجية 25
3_ 1_2 الاسترجاعات الداخلية 25
3_1_3 الاسترجاعات المزجية أو المختلطة 26
3_2 الاستباق 26
3_2_1 الاستباقات الداخلية 27
3_2_2 الاستباقات الخارجية 27
4_ تقنيات زمن السرد 28
4_1 تسريع السرد 28
4_1_1 الخلاصة 28
4_1_2 الحذف 29
4_2 تعطيل السرد 29
4_2_1 المشهد 29
4_2_2 الوقفة 30
خامسا: سيميائية الفضاء الروائي 31
1_ مفهوم الفضاء 31
1_1 لغة 31
1_2 اصطلاحا 32
2 أنواع الفضاء 36

2_1 الفضاء النصي 36

2_2 الفضاء الجغرافي 36

2_3 الفضاء الدلالي 38

2_4 الفضاء كمنظور أو كرؤية 38

الفصل الثاني: مقاربة سيميائية لرواية كفاح طيبة

أوّلا: مقاربة سيميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان 41

ثانيا: مقاربة سيميائية لشخصيات الرواية 44

ثالثا: مقاربة سيميائية للزمن في الرواية 67

رابعا: مقاربة سيميائية للفضاء في الرواية 80

الخاتمة 92

قائمة المصادر والمراجع 95

الفهرس 100

ملخص

.

تم بحمد الله

الملخص:

تهدف هذه الدراسة للكشف عن المكونات السردية في الرواية العربية الحديثة والتطرق إلى بعض دلالات هذه المكونات، من خلال تطبيقنا على نموذج سردي يتمثل في رواية "**كفاح طيبة**" لنجيب محفوظ مقاربة سيميائية، فتناولنا في البداية العنوان باعتباره العلامة الإغرائية الأولى للبحث العميق في دلالة النص، وكذالك الشخصية والزمن والفضاء من وجهة نظر السيميائيين وقد اعتمدنا في هذه المقاربة على المنهج السيميائي الأنسب لمثل هذه الدراسة والذي أثبت فاعليته، فجاءت العلاقة بين هذه المكونات في رواية العبرات علاقة تكاملية .

الكلمات المفتاحية:

السيمياء، مصطلح، شخصية، الزمن، الفضاء، الرواية العربية الحديثة .

:Abstrait

Cette étude a pour but de révéler les éléments narratifs dans le roman arabe moderne, et a abordé quelques indications de ces composants, grâce à notre application sur le modèle narratif est le roman **kifah tipa**» **NADJIBE MAHFOUD** approche Sémiotique, Vtnolna au premier titre de la première Alagraiah marque profonde recherche dans l'indication du texte, ainsi que le temps et dans l'espace personnel du point de vue Alsemiaiaan, a été adopté à cette approche du programme sémiotiques qui convient le mieux à une telle étude, qui se sont révélées être efficaces est venu la relation entre ces composants dans le roman Abras complémentarité.

Mots-clés:

Sémiotique, terme, personnel, temps, espace, roman arabe moderne.