الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
- جامعة عباس لغرور خنشلة-

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
شعبة: دراسات أدبية
تخصص: أدب حديث ومعاصر

بنية الزمان والمكان في رحلة حمام الحمى الطواف
"من القدوم .. إلى الوداع.."
-لجمال الغيطاني-

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لإستكمال مواد شهادة ماستر 2

إعداد الطالبة:
- ابتسام فرحاتي.

إشراف الأستاذة:
_ نسيمة بن عباس

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
حنينة طبيش	أستاذ محاضر –ب-	عباس لغرور –خنشلة-	رئيسا
نسيمة بن عباس	أستاذ محاضر –ب-	عباس لغرور –خنشلة-	مشرفا ومقررا
إيمان ملال	أستاذ محاضر –ب-	عباس لغرور –خنشلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

قالى تعالى:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي (25)
وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (26) وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ
لِسَانِي (27) يَفْقَهُوا قَوْلِي (28) ﴾

كلمة شكر

الحمد والشكر الأول إلى الذي يعطي فلا يبخل ويمنح دون أن يسأل، إلى رب الكون المبجل.

وبعد :

أتوجه بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام وأسمى معاني العرفان إلى الأستاذة الفاضلة ** بن عباس نسيمة**

على مساعدتها لي في إنجاز هذا العمل، وعلى جميل صبرها وجهودها ونصائحها الثمينة، وأسأل الله أن يجزيها عني خيرا وأن يجعلها ذخرا لأهل العلم والمعرفة.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى كل أساتذة قسم: اللغة العربية وآدابها وكل القائمين على سمو هذا القسم، إلى الجامعة وكل أعضائها.

إهداء

إلى رفيقة الروح والدرب إلى منبع التضحية أمي، إلى الغالي الذي طالما كان سندا لنا، يمدنا بعطائه وعطفه: أبي العزيز

إلى أخواتي اللواتي يتربعن عرش قلبي: صليحة وسلوى، إلى التي رحلت وكلها لهفة لنجاحي أختي حياة "رحمها الله"

إلى أعز وأغلى ما أملك إخوتي: عمار، يحي، حسان، داوود، فوزي وإلى زوجاتهم فيروز، أمال، صليحة، سهام، وأبنائهم الأعزاء.

إلى من كان عونا وسندا لي في إتمام هذا البحث وتعب لأجلي: خطيبي عمار.

إلى الذي غمرني بكرمه وجوده بلال، إلى زوج أختي مصعب.

إلى أختي الصغرى شفاء أسأل الله لها النجاح لنيل شهادة البكالوريا.

إلى من امتزجت روحي بأرواحهن صديقاتي وخاصة بدرة ونبيلة.

إلى كل من يحبهم قلبي ولم يذكرهم لسنان.

مقدمة

مقدمة

ليس هناك إتفاق بين نقاد الأدب ومنظريه حول مفهوم الرواية، فهي أكثر الأجناس انفتاحا ورحابة يستثمر الروائي فيها في مختلف الأجناس الأدبية كما هو الحال مع موضوعنا الذي تمثل في أدب الرحلة المتقاطع مع فن الرواية تحت عنوان حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..) لـ: جمال الغيطاني الروائي المصري الذي يمثل حالة مميزة في المشهد الروائي العربي المعاصر فهو مثقف من الدرجة الأولى ساهم منذ نصوصه الأولى (الزيني بركات) في خلق عوالم روائية لا تشبه غيرها، وخلق لغة خاصة به وقد توجه في آخر نصوصه وجهة صوفية وتوَّجها بهذا العمل الذي بين أيدينا، وقد انطلق هذا البحث من مجرد فضول إلى رغبة حقيقية في فهم المكونات الزمانية والمكانية لنص رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..). وانسلت مجموعة من التساؤلات تمثلت في:

كيف تجلت بنية الزمان والمكان في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..)؟.

وهل وفق جمال الغيطاني في توظيفه للتقنيات السردية؟ وما مدى توفيقه في ذلك؟ وما الجديد الذي أضافه هذا النص إلى أدب الرحلة الحديث؟.

وإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا خطة بحث تمثلت في مدخل وفصلين وخاتمة، فالمدخل تناولنا فيه مفاهيم مفتاحية لمختلف المصطلحات ذات الصلة بالموضوع وتطرقنا إلى مفهوم السرد وأنواعه ومستوياته إضافة إلى مفهوم السردية ومفهوم البنية ومكوناتها ومنها إلى مفهوم الأنساق السردية وأنواعها انتقالا إلى خصائص المنهج ووظائفه وطريقة التحليل في هذا المنهج.

أما الفصل الأول خصصناه للبنية الزمنية فضبطنا المصطلحات السردية الخاصة بالبنية الزمنية تمهيدا لتحليل هذه البنية في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..) فعرفنا المفارقات السردية وبعدها تقنيات الحركة السردية، مثل تسريع السرد وإبطائه وقد دمجنا في الفصل بين النظري والتطبيقي.

أما بالنسبة للفصل الثاني فورد تحت عنوان بنية المكان في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..)، استهلينا فيه بمفهوم المكان للولوج في الموضوع ثم تطرقنا إلى أهمية المكان الروائي وبعدها الفرق بين مكان الواقع ومكان الرواية ومنه

أردفنا الحديث عن وظيفة الفضاء الروائي ثم عرجنا على جهود بعض الدارسين ومنه إلى أنواع المكان الروائي، وختمنا هذه الدراسة بخاتمة فيها حوصلة لأهم ما توصلنا إليه من نتائج.

ومحاولة منا للخوض في هذا الموضوع اعتمدنا المنهج البنيوي في دراسة هذا النص للبحث عن طبيعة البنية السردية في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..)، وكان زادنا في هذا البحث مجموعة من المراجع العربية النقدية، مثل كتاب بنية الشكل الروائي لـ: حسين بحراوي، وبنية النص السردي لـ: حميد لحميداني، وسيزا قاسم في كتابها بناء الرواية ومراجع أخرى مثل السرد العربي لـ: سعيد يقطين وشعرية الفضاء لـ: حسن نجمي.

وقد واجهتنا في هذه الدراسة عدة صعوبات من بينها كثرة المراجع وتداخلها وتعدد وجهات النظر عند النقاد والباحثين، إضافة إلى قلة الخبرة في التعامل مع المادة المعرفية التي تزخر بها هذه المراجع.

ونرجو في خاتمة هذه المقدمة أن نكون قد فتحنا المجال لدراسات أخرى تتناول نصوصا من الأدب العربي المعاصر.

المدخل:
مفاهيم أولية لمصطلحات البنية السردية

أولا مفهوم السرد

حظي السرد باهتمام العلماء والأدباء والباحثين اللغويين كثيرا على مر العصور سواء كانوا عربا أم غربيين وذلك نظرا لأهمية هذا المصطلح في العمل الأدبي وخاصة منه الإنتاج الروائي.

1- السرد لغة: جاء في لسان العرب مادة (س، ر، د) بأنه «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض، متتابعا، سرد: الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه».[1]

وورد في الصحاح «السرد اسم جامع للدروع وسائر الخلق وفلان يسرد الحديث سردا: إذا كان جيد السياق له، وسردت الصوم أي تابعته».[2]

فالسرد فيما معناه يتضمن معنى التتابع، أي سبك الحديث بشكل متراسل الأجزاء يشد كل منها الآخر في تناسق وترابط شرط صياغة هذا الحديث في سياق جيد.

وأيضا نجد السرد في المعجم الوسيط: «يقال: سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق

(سرد) – سردا: صار يسرد صومه.

(تسرد) الشيء: تتابع – والحديث: كان جيدا السياق».[3]

أي أن السرد يحمل نفس معنى ما سبق ذكره من حسن سبك الحديث وجيد السياق ضمن التتابع المتراسل المترابط.

2- السرد اصطلاحا:

نجد أن الدراسات النقدية الحديثة أولت اهتماما بالغا بمضوع السرد فحسب سعيد يقطين «السرد هو: نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تحليليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة».[4]

---

1 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، المجلد 7، ص125.

2 – أبو نصر اسماعيل الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، دار الحديث للطباعة والنشر، د ط، 2009م، ص532.

3 – ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، ط1+2، د ت، ص426.

4 – سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص72.

قدم سعيد يقطين معنى آخر للسرد، تجلى في كونه نقلا لحدث أو مجموعة من الأحداث من صورتها الواقعية أو التخييلية إلى صورة لغوية وحرفية مكتوبة أو شفافية.

أما حميد لحميداني فيرى أن «السرد هو الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين: أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تَضم أحداثا معينة، وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي».[1]

بمعنى آخر يرى حميد لحميداني أن الحكي يشترط فيه أن يكون قالبا محتويا لنمط نثري معين مكون من جملة أحداث، كما أضاف أن السرد لابد أن يعمد إلى طريقة التتابع والترابط بين الأجزاء لنقل هذه القصة أو هذا النمط النثري وعليه اعتمد السرد كمعيار أساسي في التفريق بين أنواع الحكي إذا فالسرد عنده هو تقنية للقص والحكي.

أما رولان بارت فقال عن السرد «أنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة».[2]

ينطلق رولان بارت من أن السرد مفهوم فضفاض، فالحياة نفسها أصعب من أن تحصر بمفهوم محدد، وذلك كما تتميز به من تقلبات وتغيرات كذلك هو السرد فالحاجة الماسة لفهم هذا المصطلح ووصفه كأداة من أدوات التعبير الإنساني وليس بوصفه حقيقة مطلقة.

3- أنواع السرد:

للسرد عدة أنواع يتميز بها بحكم أنه أوسع المجالات في الأدب منها: «**السرد اللاحق:** وهو زمن السرد الشائع في الرواية، وفيه ينير الراوي إلى أنه يروي أحداثا وقعت في ماض بعيد أو قريب

السرد السابق للحدث: وهو زمن الحكاية التنبئية التي تعتمد عموما صيغة المستقبل، ولكن لا شيء يمنعها من اعتماد صيغة الحاضر واستخدام هذا الزمن في الرواية يقتصر

1 – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الوطني للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص45.

2 – عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، ط3، 2005م، ص13.

غالبا على مقاطع أو أجزاء محدودة من النص تروي الأحداث والتنبؤات وتسبق الأحداث».[1]

«**السرد المزامن للحدث:** وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث.

السرد المتداخل: وهو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة (الحاضر، الماضي، المستقبل). ويتمثل هذا السرد في الروايات التراسلية، وفي الروايات التي تتخذ شكل المذكرة الحميمية».[2]

4- مستويات السرد:

«يفرق جيرار جنيت في هذا الصدد بين مستويين أولهما هو السرد الإبتدائي أو السرد من الدرجة الأولى، والسرد من الدرجة الثانية فعند ما يكتب المؤلف قصة .... هذا من الدرجة الأولى وعندما يضمنها حكاية أخرى هذا السرد من الدرجة الثانية».[3]

يعني هذا أن جيرار جنيت يرى أن تأليف قصة خالية من أي تضمين أي قصة قائمة بذاتها من أولها إلى نهايتها هو مستوى أول بالنسبة للسرد، أما إذا كان المؤلف قد ألف قصة وأضاف في ثناياها حكاية أخرى يمكن أن يكون هذا بغرض تعزيز الحبك، أو تدعيم لكثافة أحداث القصة وهو مستوى ثاني من مستويات السرد.

ثانيا: مفهوم السردية

إنطلاقا مما عرضنا لمفهوم السرد نعرج عما تقدم حول المفاهيم العامة للسردية عند بعض الدارسين، والذين اختلفوا في فهمهم لهذا المصطلح حيث أنه لا يوجد مفهوم جامع ومانع للسردية، ومرد ذلك أن « اصطلاح السردية أو السرديات وربما كان المصطلح الأول أفضل تعبيرا لأن السردية لا تعني علم نوع واحد من أنواع السرد بل علم السرد بما هو مختلف عن سواه (كالمسرحية والقصة) وبما هو مؤتلف فيه ومطرد في بناء نصه».[4]

---

1 – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002م، ص105.

2 – المرجع السابق، ص106.

3 – ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع،ط1، 2010م، ص104.

4 – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002م، ص107.

نرى من خلال هذا القول أن السردية لم تبلغ مصاف علم قائم بذاته وذلك عائد لإختلاف وتنوع النصوص السردية وهذا التنوع ينتج عنه صعوبة تحديد طبيعة النص السردي.

«والسرديات أي narratalogie وهو المصطلح الذي اقترحه تودوروف سنة 1969م لتسميته علم لم يوجد وقتها هو علم الحكي »[1]

كما نجد أنه مصطلح استخدمه غريماس للدلالة على ما به يكون الخطاب سردا حيث يرى أن السردية لا يمكن أن تجلوا كل أبعادها إلا عن طريق التحول فيقول « إن السردية تتمثل في تحول أو مجموعة من التحولات التي تكون نتائجها وصلات أي مجموعة من صيغ الوصل أو مجموعة من الإنفصالات بين الذوات والموضوعات»[2].

وفي السياق نفسه خاض مجموعة من الباحثين يجمعهم مركز تحليل الخطاب الديني وتبنوا المنطلق الذي انطلق منه غريماس وأتباعه إذ يعرفون السردية بقولهم « نطلق اسم السردية على ظاهرة تتابع وتوالي الحالات والتحولات المثبتة في الخطاب والمسؤولة عن انتاج المعنى»[3]

ونستشف من كلا التعريفين أن السردية هي حالة التحول والتغير السارية ضمن النص السردي فهي المسؤولة عن التراتب والتتابع بين العناصر السردية المكونة والمشكلة للمعنى داخل العمل السردي مهما كان نوعه.

والسردية كما يذهب المختصون فرع من أصل كبير هو الشعرية والتي تعني باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجد أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها فهي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروى له.

---

1 – يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات "قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم"، منشورات مخبر السرد العربي، د ط، 2007م، ص29.

2 – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران ، ط1، 2009، ص 128.

3 – المرجع نفسه، ص 129.

ثالثا: مفهوم البنية

1- البنية لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور« البِنْيَةُ و البُنْيَةُ: وما بنيته، وهو البِنَى و البُنَى ، وأنشد الفارسي عن أبي الحسن.

أولئك قوم، إن بنوا أحسنوا البنى وإن عاهدو أوفو، وإن عقدوا شدو »[1]

يقال كذلك« بنية، وهي مثل رشوة ورِشًا كأن البنية الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة، وبنى فلان بناءا، والبنى بالضم مقصور، مثل جزية وجزى فلان صحيح البنية أي الفطرة، وأبنيت الرجل: أعطيته بناءا أو يَبْتَنِي به دارهُ»[2]

- إذا تتضمن البنية العديد من الدلالات فهي تعني الهيئة أو الطريقة التي يبنى عليها الشيء وهي البناء والفطرة.

- جاء في القاموس المحيط تمييز بين البنية (بالكسر) والبنية(بالضم) إذا « جعلوها بالكسر في المحسوسات وبالضم في المعاني»[3]

من جانب ثالث نجد مفهوم البنية في المعجم الوسيط بأنها« البنية: بنى الشيء بنيا بناءًا، وبنيانا أقام جداره ونحوه، يقال بَنَى السفينة و بَنَى الخباء، واستعمل مجازا في معاني كثيرة، تدور حول التأسيس والتنمية يقال بنى مَجْدَهُ قال الشاعر:

يبني الرجال وغيره يبني القرى شتان بين قرًى وبين رجال

ويبني الطعام جسمه، وبني على كلامه: احتذاه واعتمد عليه»[4]

- تبين لنا أن كلمة بنية بكل ما تحمله من دلالات لا تخرج بكل عناصرها عن معنى البناء.

2- البنية اصطلاحا:

« يتفق البنيويون تقريبا على وصف البنية بأنها نموذج إجرائي لا نموذج تعيني، فهو تصور ذهني أكثر مما هو تصور مادي قائم على علاقة محسوسة»[5]

---

1 - إبن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م، مجلد7، ص160.

2 - المرجع نفسه، ص، 160.

3 - الفيروزا بادي: القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، د ط، 2008م، ص165.

4 - ابراهيم مصطفي وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، تركيا، ط1+2، دت، ص 76.

5 - ينظر المرجع نفسه، ص39.

فالبنية بهذا التقديم معنوية أكثر منها عنصرا ماديا محسوسا، فقد ربطت في هذا التعريف بالتصوير الذهني المجرد والقائم في الوقت ذاته علاقة محسوسة.

والبنية أيضا هي الكل المتكامل من العلاقات بين عناصرها المكونة التي تضافرت فيما بينها على تكوينها...[1]

أيضا يعرفها الناقد الأمريكي قراو راسون بقوله « نعني بها المعنى العام للأثر الأدبي وهي الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى عبر التعبير
المستعمل في الأثر الأدبي المذكور»[2]

أي أن البنية تمثل مضمون أو مغزى العمل الأدبي الذي يسعي المؤلف لتوصيله إلى ذهن القارئ المتمكن من تحليل وتفسير هذه البنية بمعنى أنها العنصر المهيكل للقبض على معنى الأثر الأدبي.

إذا فمصطلح البنية ليس له مفهوم جامع مانع متفق عليه فهذا الناقد الأمريكي قراو راسون يرى بأنه معنى عام للأثر الأدبي في حين أن هناك رأي آخر أكثر تدقيقا يرى فيه صاحبه « أن البنية ليست مجرد تعبير عن ذلك الكل الذي لا يمكن رده إلى مجموع أجزائه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النظر إلى الموضوع على أنه نظام أو نسق حتى لا يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته»[3]

ويعرف غريماس البنية السردية بقوله: «إن تعبير البنيات السردية، أو على وجه التدقيق، البنيات السيميو- سردية، يجب أن يفهم بمعني البنيات السيميائية العميقة التي تشرف على توليد المعنى وتحتوي علة الأشكال العامة لتنظيم الخطاب وتتميز عن البنيات الخطابية للبنيات السردية»[4]

---

1 – ينظر: عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في الحكاية في البخلاء للجاحظ "دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس"، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م، ص 39.

2 – عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009م، ص150.

3 – عليمة قادري: رحلة السرد" السندباد يعود من بعيد، دار الكاتب للطباعة والنشر، عنابة ط1، 2013م، ص99.

4 – المرجع نفسه، ص 103.

إن غريماس بتعريفه هذا يميز بين مستويين، المستوى السردي والمستوي الخطابي أي مستوى علم المعنى ومستوى الشكل الخطابي للنص اللذان يجب التفريق بينهما في تحليل النص.

3- مكونات البنية السردية:

إن بنية الخطاب السردي تتكون من عناصر ممثلة للشكل وعناصر أخرى ممثلة للمضمون تعطيها بعد سرديا حيث تتداخل فيما بينها لتولد صفة السرد ولفهم ما تقدم نتطرق لمكونات هذه البنية.

* **السارد:** «هو الشخص أو الفكرة أو الشيء الذي يقوم بتقديم الخطاب السردي وإرساله باتجاه المسرود له، أي متقبل السرد».[1]

ومن البديهي أن يقوم السارد بعدة وظائف عددها النقاد والدارسون منها:

- **الوظيفة السردية:** وهي «وظيفة أساسية لا يمكن لأي سارد أن يتجاوزها أو يلغيها لأنها هي التي تحدده وتعطيه هذا الوضع وأول هذه المظاهر هو طبعا الحكاية والوظيفة التي ترتبط بها أي تحديد الوظيفة السردية التي لا يمكن لأي سارد أن يفقدها وإلا فقد صيغته».[2]

- **وظيفة الربط:** «بهذه الطريقة يضع السارد مستمعه بين فكي كماشة الحكي كما يقول لويس ماران، إذ أن تأجيل الحكاية بواسطة الخطاب الذي يليها وبتحضير الهبة، فإن السارد يقوم بتركيب مصيدة الحكاية ويحكم سلطته على المستمع وعن طريقة هذه الآلية السردية يحكم السارد قبضته على المسرود عليه ويجعله أسير سرده وحكيه فيلقي عليه ما شاء من السرود ويروي له الحكايات الغريبة والعجيبة التي تجعله ينسى أن ما يستمع إليه مجرد حكي وأن الذي أمامه لا يعدو أن يكون مجرد سارد».

- **الوظيفة التنبيهية:** «أي الوظيفة التي تبقي الربط التواصلي قائما بين المرسل والمستقبل، بالإضافة إلى الوظيفة الإقناعية التي تقوم على مبدأ الإقناع والوظيفة الترتيبية المتمثلة في تشكيل السارد وإنتاجه للخطاب السردي».[3]

---

1 - ينظر: عليمة قادري، رحلة السرد "السندباد يعود من بعيد"، المرجع السابق، ص134.

2 - المرجع نفسه، ص142.

3 - المرجع نفسه، ص145-147-156-159.

ومنه ننتقل إلى زاوية الرؤية السردية للراوي –السارد– وقد وضعها جان بويون كالتالي:

* **الراوي أكبر من الشخصية الحكائية:** يعني الرؤية من خلف ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال .....

* **الراوي يساوي الشخصية الحكائية:** وتكون الرؤية مع، أي معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تتوصل إليها الشخصية.

* **الراوي أصغر من الشخصية الحكائية:** هنا الرؤية من خارج ولا يعرف الراوي في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، وهو يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأوصاف.[1]

* **المسرود عليه:** المكون الثاني من مكونات السردية «وهو ما يقابل في المصطلح اللساني المرسل إليه والذي يقف في الطرف المقابل للمرسل إليه ضمن السلسلة التواصلية ... ويعرفه عبد الله ابراهيم بأنه الذي يتلقى ما يرسله الراوي».[2]

وتتحكم فيه مجموعة من الدلائل والعلامات المتمثلة في:

– **التأطير الزماني:**

يقوم فيه السارد بإعطاء المعلومات التاريخية حول المسرود عليه ...

– **التأطير المكاني:**

هذه العلامة يؤكدها الخطاب السردي ذاته، لأنه لكي يتأصل ويدوم فإنه يحتاج إلى إطار رسمي يجعله قادرا على اختراق الزمان والمكان.

– **التعيين الشخصي:**

إن السارد المهيمن يعطينا مجموعة من الإشارات حول المسرود عليه، مثلا أي جنس، عمره، اسمه، مهنته، انتماءه ....

1 – ينظر، حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط3، 2000م، ص47،48.

2 – عليمة قادري: رحلة السرد "السندباد يعود من بعيد"، دار الكاتب للطباعة والنشر، عنابة، ط1، 2013م، ص181.

- التأطير الاجتماعي:

يقوم السارد بتصوير الظروف الطبيعية والإجتماعية التي تعيش فيها الشخصية.[1]

*** المسرود:**

يعرف عبد الله ابراهيم المسرود بقوله «بأنه كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له».[2]

أي أن المسرود هو كل ما تقدم به السارد أو الراوي من عمل أدبي، أو نص مؤطر يتضمن زمانا ومكانا وسلسلة "متتابعة من الأحداث والأوصاف تقوم بها الشخصيات. فكما أن للمسرود عليه علامات ودلائل أيضا للمسرود كذلك منها:

- اللعبة السردية:

«أكدت الدراسات الأدبية في مجال نظرية الأدب أن الكلمات هي مادة الأدب، كما أن الألوان مادة للرسم والإيقاع مادة للموسيقى، فاللعب بالكلمات شكل نظرية كاملة عند الفلاسفة الذين تناولوا اللغة كميدان للدراسة».[3]

إذا الأدب هو عبارة عن لعب بالكلمات وفق قواعد محددة من شأنها خلق نسيج سردي محكم البناء والصيغة، يسعى السارد من خلاله إلى تجسيد زوايا رؤيته في هذا العمل الأدبي المختار.

- عتبة السرد:

« تبدو النصوص السردية متشابهة من حيث البدايات، فهناك الكثير من الجمل والصيغ التي تشدد على بداية الحكي أو عتبة السرد وهي حدود قاطعة بين الخيال والواقع وتؤذن ببداية الحكي، مثل كان ما كان، يحكى أنه في قديم الزمان»[4].

---

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص185-188.

2 - عليمة قادري: رحلة السرد، "السندباد يعود من بعيد"، ص211.

3 - المرجع نفسه، ص217.

4 - عليمة قادري: رحلة السرد "السندباد يعود من بعيد"، دار الكاتب للطباعة والنشر، عنابة، ط1، 2013م ، ص 227.

ومن خلال هذا التقديم نجد أن كل من (كان ما كان، يحكي أنه...) هي بدايات ثابتة وظيفتها فتح النص شفاهيا كان أم كتابيا حول عالم الخيال أو الواقع، إضافة إلى أنها تجذب انتباه السامع.

التواتر والاستطراد:

« يعتبر جيرار جينيت التكرار ميزة من مميزات النص السردي، فهو علاقة تواتر بين السرد والحكاية وبعد تعريفه للتكرار حدد له أربع صيغ:

- حكاية مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.
- حكاية أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.
- حكاية عدة مرات ما حدث مرة واحدة.
- حكاية مرة واحدة ما حدث عدة مرات »[1]

رابعا: مفهوم الانساق السردية:

يعرف أرنولد كتل الأنساق السردية بقوله أن النسق هو الطريقة التي تتطور بها الحياة، أي أن ربط النسق بالدلالة يعد محاولة للبحث عن طبيعة الأشكال الفنية التي تفسر بضرورتها الجمالية وهذه الضرورات الجمالية تؤثر من حيث الصياغة والترتيب إذا فالنسق يمثل جوهر رؤية الكاتب وليس مجرد شيء جمالي خالص[2]

1-أنواع الأنساق

ميز توما شفسكي بين نوعين من الأنساق :

- **الانساق الأصولية:** وهي التي تكون ضرورية لنوع معين أو عصر معين أو لمدرسة أدبية معينة وهي تغدو تقليدية نظرا لتكرارها.
- **الأنساق الحرة:**

وهي خاصة ببعض الأعمال الأدبية أو بعض الكتاب أو بعض المدارس.

بينما يقترح كمال أبو ديب هيمنة نسق بنيوي على الفكر الإنساني والعمل الأدبي وهو النسق الثلاثي.

---

1 – المرجع السابق، ص265.

2 – ينظر: سلمان كاصد، الموضوع والسرد" مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي"، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2014م، ص327.

في حين يري ناقد آخر: أن السرد يتعلق بطريقة تقديم المحكي، وفي مختلف دلالاته في العربية يعني النظم أو التركيب أو النسق القائم على الترتيب فالنسق هنا مرادف للسرد.

إذا فالسرد يعرض الحكاية وفق تشكل نسقي يقوم أسسا على مبدإ التلاعب بعنصري السببية والزمن، وذلك هو المبنى الحكائي الذي حدده الشكلانيون الروس عند دراستهم لأهم الأنساق البنائية.[1]

نسق التتابع:

نوع من الأنساق الأصولية السائدة في الفترة الخمسينية يتحقق من خلال فاعلية السرد المشهدي، (إعادة سرد الماضي) وسكون وحركة السارد.

نسق التضمين: هو إقحام قصة أو أكثر في قصة أخرى مما جعل قانوني العطف والتبعية قائمين...

نسق التناوب: (إزدواج الأنساق السردية) هو سرد قصتين في الوقت نفسه بطريقة تحويلية بمعني سرد مرحلة من القصة الأولى ثم مرحلة من القصة الثانية وتقع العودة إلى القصة الأولى لسرد مرحلة ثانية منها حتى تنتهي القصتان معا.

نسق التكرار:

يتولد بسبب اختلاف وجهات نظر الشخوص إزاء الأحداث، مما يجعل الرؤى منفردة بزوايا مختلفة تقدم من خلالها ولهذا يعاد إنتاج المتن في كل مرة بما يتفق وطبيعة المنظور الذي يقدمه...[2].

خامسا: من خصائص المنهج البنائي:

أول خاصية هي: أن « البنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة، وثاني خاصية تتمثل في الإرتكاز.

1 – المرجع السابق، ص ص، 329–331.

2 – ينظر سلمان كاصد، الموضوع والسرد، ص ص 332–338–343.

على القيم الخلافية حيث بدأ المنهج البنائي في التبلور عندما أدرك الباحثون ضرورة مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها لا بالرغم من اختلافها ولكن بفضل هذا الإختلاف نفسه »[1]

ما نلاحظ من هاتين الخاصيتين هو أن البنائية تهتم بدراسة التشكيل الداخلي الأدبي وهي رافضة لمبدأ كل وحدة مستقلة بل هي قائمة على الشمول والتحليل في الوقت نفسه كما أنها تعتمد في تحليلها على التقابلات بين الظواهر أو الأعمال الأدبية تؤكد على الإختلاف.

ومن خصائص المنهج البنيوي أيضا الإقتصار على التحليل المنبثق« فقاعدة الإنبثاق تقتضي أن يتركز التحليل على دراسة العناصر المكونة للموضوع وطريقة قيامها بوظائفها وأن يترك لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة التي تربط هذا الموضوع بغيره، ويتخذ التحليل البنائي قاعدة المناسبة والتي تعني وجهة النظر التي يدرس منها الموضوع، فأما شجرة واحدة يستطيع المراقب أن يلاحظ جلال مظهرها وضخامة أوراقها بينما يتوقف مراقب ثان أمام تجعدات جذعها»[2]

إذا فالمنهج البنائي مختص بدراسة المكون الداخلي للموضوع دراسة مناسبة لوجهة نظر الدارس لهذا الموضوع مع العلم أن لكل باحث وجهة نظر مختلفة عن الآخر في الموضوع الواحد فليست وجهة نظر شاب للحياة نفسها وجهة نظر شيخ لها فللشيخ أسبقية الخبرة كذلك وجهات النظر في الأعمال الأدبية فالعمل الجيد عند ناقد هو ردئ عند ناقد آخر.

1- وظيفة النشاط البنائي:

- البنائية تتضمن عودة الوحدات المنتظمة وتجمعاتها الموحية مما يجعل العمل الأدبي يبدو وكأنه قد تكون مرة أخرى...

- الإفصاح عن مرتبة جديدة للشيء ليست هي المرتبة الواقعية ولا العقلية ولكنها المرتبة الوظيفية التي تربطه بالمجموعة.

---

1 - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1998م، ص 134.

2 - المرجع السابق، ص، 136.

لا تطمح البنائية إلى احتواء المعنى الكامل للأشياء، وإنما إلى معرفة المعنى الممكن والثمن الذي يدفعه والوسيلة التي يتبعها، حتى أن منظري البنائية قالو بأن هدفها هو الانسان الصانع للمعاني.[1]

2- طرقة التحليل البنائي :

يقول علماء اللغة أن كل عملية تتضمن مجموعة من العلامات هي علامات أولية وعلامات أخيرة ملاحظة، وعلى هذا الأساس يعتبر الأدب نظاما من التبادل الإعلامي فالمرحلة التحليلية الأولى قد تتمثل في رصد هذه الاشارات الأولية والنهائية ثم اكتشاف الوسائل والتحركات التي أدت إلى تشابهما أو اختلافهما، والخطوة الأساسية المتبقية هي متابعة هذه الشفرة وتحديد مصطلحاتها وأحداثها واقتراح شفرات جديدة تكمله.

أولوية النقد الجمالي اللغوي:

- اكتشاف عناصر الجمالية لا يأتي إلا من خلال البحث في الفروقات الدقيقة على وجه التحديد لذلك يعرض البنائيون أن تمثل الدراسات النفسية والاجتماعية معيارا جماليا للأعمال الأدبية لأنها في نظرهم تتناول لغة الشاعر كما تتناول الوثائق الشخصية مغفلة طابعها الجمالي[2].

وخلاصة القول فيما سبق، أن السرد حصر في معنى التتابع والسبك والترسل في الحديث فهو نقل للحدث من صورته الواقعية الى اللغوية، وهناك من اقتصره على الحكي والقص لمختلف الأعمال الأدبية من قصة ورواية...

وللسرد عدة أنواع منها السرد اللاحق، والسرد السابق للحدث ثم المزامن للحدث ومن أنواعه أيضا السرد المتداخل الذي تتداخل فيه الأزمنة المختلفة (الحاضر، الماضي، المستقبل).

وينتظم السرد ضمن مستويين عند جيرار جينيت أولهما سرد من الدرجة الأولى والثاني سرد من الدرجة الثانية.

1 - ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1998م، ص141.

2 - ينظر، صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص209.

ومنه انتقلنا إلى أن السردية في مفهومها العام عند بعض الدارسين تعني علم السرد بما هو مختلف عن سواه كالمسرحية والقصة، وقد قدمها تودوروف على أنها علم الحكي واستخدمها غريماس للدلالة على ما به يكون الخطاب سردا.

مرورا إلى البنية ومعانيها التي تدور حول الهيئة والطريقة التي يبني عليها الشيء حيث اتفق البنيويون تقريبا على وصفها بالنموذج الاجرائي، فهي كل متكامل من العلاقات بين عناصرها المشكلة للمعنى، ومن مكوناتها التي تمنحها بعدا سرديا نجد السارد بوظائفه السردية والتشبيهية، ووظيفة الربط، والمكون الثاني تمثل في المسرود عليه أو المرسل إليه والذي تتحكم فيه مجموعة من العلامات مثل التأطير الزماني والمكاني والتأطير الإجتماعي وهو ما يصدر عن الراوي بالإضافة إلى اللعبة السردية وعتبة السرد والتواتر والإستطراد وهو مفصل فيما قُدم.

الفصل الأول: ـ بنية الزمن
في رحلة حمام الحمى
"الطواف ـ من القدوم إلى الوداع ـ"

أولا مفهوم الزمن

للزمن أهمية كبرى في الأعمال السردية، حيث أولاه النقد قديما وحديثا عناية ودراسة مكثفة، لذلك يعد عنصرا فاعلا في الرواية لهذا لابد من تحديد مفهومه.

1- الزمن لغة: ورد الزمن في لسان العرب على أنه:

«(الزمان): الوقت قليله وكثيره، ومدة الدنيا كلها. (الزَّمَنُ): الزمان. (ج) أَزْمَانٌ وَأَزْمُنٌ ، ويقال: زَمَنٌ زَامِنٌ: شديد»[1]

أما في معجم نور الدين الوسيط فقد ورد تعريفه كالآتي « زمن ⟸ (مادة: ز م ن) الزَّمَنُ وَ الزَّمَانُ، الزَّمَنُ: المدة من الوقت طويلة كانت أو قصيرة».[2]

ومن خلال التعريفين السابقين، يتضح لنا تعدد الألفاظ الدالة على الزمن، مثل زمان، الوقت، المدة والدالة كلها على مرحلة أو فترة من الحياة.

وجاء في لسان العرب أن: «زمن: الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أَزْمَنَ وأزمان أَزْمِنَةٌ. وَزَمَنٌ زَامِنٌ: شديد. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والإسم من ذلك الزمن والزمنة. وأَزْمَنَ بالمكان: أقام به زمانا، وعامله مزامنة وزمانا من الزمن»[3]

وما يُحِيلُ إليه هذا التعريف هو أن الزمن والزمان لفظان يدلان على معنى واحد يتمثل في الوقت والعصر ... .

2- الزمن اصطلاحا: يعرف الزمن بأنه:

«هو الهيكل الذي يقوم عليه البناء الروائي، إذ لا رواية من غير زمن، غير أن الزمن يتفرع إلى زمن خاص بأحداث القصة وزمن خاص بالكتابة وزمن متعلق بالقراءة».[4]

1 - ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، الجزء الأول، المكتبة الإسلامية، ط1+2، د ت، ص401.

2 - عصام نور الدين، معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2005، ص692.

3 - ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ص60.

4 - آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، الأمل للطباعة، د ط، 2015م، ص32.

أي أن الزمن من أهم ما ترتكز عليه الرواية، وبحسب هذا التعريف الرواية لا تحتوي على زمن واحد ومطلق بل تتعدد أزمنتها بين لحظة وقوع الأحداث وزمن بداية الكتابة ولحظة القراءة وبالتالي فالزمن يساهم بشكل كبير في تجسيد بناء الرواية.

وقد انصبت معظم اهتمامات الفلاسفة على الزمن أمثال أرسطو وبرجسون وغيرهم فأرسطو قدم أول محاولة لتحليل مفهوم الزمن، هي تلك التي تجلت في كتابه (الطبيعة) قائلا: «أن الزمن هو عدد الحركات الحاصلة قبل وبعد، وأن الحركة هي صفة الجوهر والزمن بالمقابل هو صفة الحركة».[1]

وأيضا يحلل برجسون الزمن «على أساس ما يسميه الديمومة وهي تعني ببساطة أننا نختبر الزمن كإنسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل شيء يدوم عبر التتابع والتغير وهنا تتوافق الصفة استمرارية للديمومة وامتداداها الدائم مع بناء الزمن في رواية تيار الوعي كما هو واضح في أعمال فرجينيا وولف وبذلك يكون مفهوم الزمن النفسي عند برجسون على مقربة من المفهوم الأدبي».[2]

نرى أن كلا الرأيين ربطا الزمن بوجود الإنسان في الحياة، لأن الانسان لا يكون ذاته ومعرفته وخبرته إلا من خلال التغيرات الزمنية واللحظات المتتابعة ودليل ذلك «أن الزمن الإنساني وفقا للمنظور الفلسفي- ينطلق من ثلاثة مظاهر للحاضر هي التوقع (حاضر المستقبل)، والتذكر (حاضر الماضي) والإنتباه الذي هو (حاضر الحاضر)».[3]

فالزمن إذا مظهر نفسي لا مادي، ولكن هذا الخيط الوهمي كما سماه الدارسون لم يمنع الكائن البشري من تصوره ووصفه ولو تقريبيا كالدهر، الأسبوع أو الحين.[4]

إضافة إلى ذلك نجد الكثير من الباحثين يفرقون بين زمنين في القصة هما زمن القصة وزمن السرد فالراوي لا يستطيع أن يروي عدد من الأحداث في آن واحد فزمن

1 – نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2011م، ص35.

2 – المرجع نفسه، ص37.

3 – المرجع نفسه، ص36.

4 – ينظر، عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998م، ص173.

القصة هو المدة التي استغرقتها الأحداث كما حصلت فعلا في الواقع، أما زمن السرد يتمثل في الزمن الذي يستغرقه الشاعر في السرد ويعرف بأنه زمن حاضر يحدد مع نطق الشاعر وينتهي بإنتهاء النطق.[1]

ثانيا- تقنيات المفارقة السردية:

1- الإسترجاع: (الإرتداد)

وهو «عملية سردية تتمثل في إيراد السارد حدثا سابقا على النقطة الزمنية التي بلغها السرد ويتم ذلك بإعادة الراوي لسرد أحداث ماضية سابقة لبداية أحداث الرواية، ومن وظائفه أنه يعطي إطارا مكانيا للحدث كما يعرض ماضي شخصية ما كما يعلم المروي له ابتداء السرد وما يؤول إليه».[2]

وينقسم الإسترجاع إلى أقسام أولها «الإسترجاع الخارجي والذي يعود فيه الراوي إلى ما قبل الرواية، وهذا الإسترجاع لا يوشك في أي لحظة أن يتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفته الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك، والثاني هو استرجاع داخلي يعود إلى ماضي لاحق لبداية الحكاية، وقد تأخر تقدمه في النص مرورا إلى الإسترجاع التكميلي والذي يسد فوات الأوان فجوة سابقة في النص».[3]

- إذا فالإسترجاع هو عملية شبيهة بالتذكر يتم من خلالها استعادة ما مضى من أحداث لإعادة صياغة وبناء أحداث أخرى صانعة للرواية من خلال تصوير المكان المناسب للحدث وسرد ماضي شخصية ما وتقديم تمهيد للقارئ يعطيه تصورا أوليا لما سيتم سرده، والاسترجاع بأقسامه الثلاثة يمثل عنصرا هاما لبناء النص الروائي.

1 - ينظر: ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص85.

2 - المرجع نفسه، ص90.

3 - المرجع نفسه، ص91-93.

ومن بعض تقنيات الإسترجاع «استخدام الخطين اللذين يفصلان الجملة الاعتراضية بالإضافة إلى تقديم حدث في الحاضر يثير ويحرك الذكريات والاعتماد على الذاكرة لعرض الإسترجاع كما يتم توظيف المونولج الداخلي أو الأسلوب غير المباشر».[1]

ومن خلال دراسة رحلة حمام الحمى الطواف .. من القدوم إلى الوداع .. لجمال الغيطاني، نجد أن الإسترجاع قد شكل عنصرا هاما في حياة الشخصية، وقد أورده الروائي ليقدم بعض المعلومات عن الشخصيات في الرواية سواء كانت هذه الشخصيات بشرا أم حيوانا، وتارة يورد هذا الإسترجاع ليسرد ما قامت به شخصيات في القديم ليثمن متن الرواية ويعزز أحداثها التي هي في الغالب قائمة على الحقيقة، وأيضا ليحقق التشويق أو لوصف أماكن معينة في البقاع المقدسة.

ولقد وردت في الرحلة أحداث استذكارية عديدة جاءت من خلال ذاكرة جمال الغيطاني فنذكر منها هذا المقطع الذي يعود حدوثه إلى عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف، علما بأن الحاضر في الرواية هو في التسعينات، اليوم الخامس من ذي الحجة والذي يعود فيه الراوي إلى زيارته السابقة للبقاع المقدسة كمعتمر، فبدأ يصف زيارته الحالية في هذا اليوم المبارك أين تبدأ التلبية والإقتراب من البيت المعمور لأداء العمرة قبل الدخول في مناسك الحج مصورا مداخل المدينة المنورة وعدد الحجاج واسترسل الحديث عن الطرق الجديدة وأشكالها ثم استذكر قائلا: «أعرف الطريق، جئته عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف لأداء العمرة»[2] وأكمل وصفه لمآذن الحرم والأنفاق الجديدة إلى أن بلغ مرحلة الطواف بالكعبة متحدثا عن المشاعر المتأججة التي تحركه وسائر من معه من الحجاج بحيث يجد البعض لها تفسيرا والبعض يمارسها كطقوس دون أن يفهم مدلولاتها فيسترجع هنا قول: «الصوفي العظيم الشبلي لصاحبه وهو يحاوره

"لبيت؟

قلت: نعم

---

1 – سيز اقاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2004م، ص58.

2 – جمال الغيطاني: حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، دار نهضة مصر للطباعة، د ط، 1998م، ص04.

فقال لي: وجدت جواب التلبية بتلبيتك مثله؟

قلت: لا

فقال: ما لبيت .... "»[1]

ربما أراد بهذا الإستذكار أن يبين بأن أي مشاعر وأي لفظ وأي إيماءة في هذا المكان المقدس لم توجد عبثا بل لكل مدلول عميق له أثره في الروح.

ويكمل الروائي وصفه ليمر بِصُوَرٍ كانت قد حفرت في ذاكرته مُنْذُ الصغر « هنا الأصل لصور طالعتها منذ أن تفتحت مسام وعيي على الدنيا، صوت الآذان الذي ترسب في وجداني منذ الطفولة إنما هو دعوة للتوجه إلى هذا البيت، إلى صاحبه، إلى الله، الصورة محفورة. مترددة مع كل خطوة من العمر، رأيتها في الصورة المعلقة، منسوجة فوق بساط الصلاة».[2]

فالراوي بهذا الاسترجاع يسلط الضوء على جانب لا أقول من حياته فقط بل يمكن أنه أراد تذكيرنا بهذا الجانب في حياة كل مسلم، فكل منا يعرف هذه الصور ومرت به سواء في المجسد أو البيت أو في الشارع ولعل هذا يزيد من شوق القرآء إلى هذه البقاع المقدسة، ويبدأ الروائي طوافه حول الكعبة المشرفة بكل خنوع وخشوع وهذا الحدث الجلل أثار وحرك ذكريات أليمة كامنة في ماضيه حول رحيل الوالدين المشتاقين لزيارة هذا المكان المقدس قائلا: «يفد إلى روحي أثناء الطواف كل الأحبة، الذين رحلو والذين بقو، أذكر والديَّ رحمهما الله، كان المجيء إلى البيت والحج أمنية تتوارى معها كل الأمنيات ...».[3] ويستمر الروائي في التعبير عن مشاعره الأليمة ليستذكر صورة عمرها أربعة عشر قرنا. ومازالت مستمرة إلى الآن حين قال: « إنما كنت أنتظر في طابور عمره أربعة عشر قرنا لا تتوقف حركته قط منذ نزول الرسالة طابور طاف فيه نبينا محمد عليه الصلاة والسلام والصحابة والأولياء، وكرام الخلق، وبحر متدفق من الأزل إلى الأبد وما أنا إلا نقطة فيه».[4]

---

1 – المصدر السابق، ص06.

2 – جمال الغيطاني حمام الحمى "الطواف ... من القدوم إلى الوداع.. "، ص07.

3 – المصدر نفسه، ص08.

4 – المصدر نفسه، ص08.

إذا الراوي هنا يعبر عن الشوق المتأجج بداخله للرجوع إلى العصور الأولى للإسلام، أين عاش النبي الكريم بخصاله الفاضلة السمحة، وكذا صحبه الأخيار.

أما بالنسبة لحمام الحمى الذي يمتاز بمكانة مميزة في هذا الموطن المبارك فقد حرك شريط الذاكرة لدى الروائي. وحنينه لموطنه وطفولته فأردف هذه العبارات

«حمام الحمى، آمن هنا تماما مثل أي كائن حي، وأي إنسان وتذكرت أسراب الحمام التي وقفت بينها أمام الحرم، ما من طائر يثير عندي الحنين والشجى مثل الحمام منذ أن كنت أرقب أسرابه في فضاء الجمالية طفلا، إذ يطوف بمئذنة سيدنا ومولانا الحسين وتلك الحمامة الوحيدة التي كانت تجيئ كل ظهيرة فوق السطح».[1]

وأيضا نجد الروائي قد تغنى كثيرا بمنزلة حمام الحرم المميزة، التي ورد الحديث عنها منذ القديم فاستذكر برحلة من أهم الرحلات المدونة في الأدب وهي رحلة ابن جبير أنه «جاء إلى مكة من الأندلس في نهاية القرن السادس الهجري ... لقد ذكر حمام الحمى، يقول: ... ترى الحمام يتجلى على الحرم كله، فإذا قربت من البيت تمرجت عنه يمينا أو شمالا، والطيور سواها كذلك ...».[2]

وعند السعي ترددت على ذهنه قصة سيدنا ابراهيم وزوجته هاجر ورضيعهما وسرد هذه القصة بإسقاط ألم الأم وابنها وعطشهما على ما يحس به هو أثناء السعي قائلا: «قبل ظهور مكة إلى الوجود كمدينة، بعد بناء سيدنا ابراهيم للبيت. جاء بزوجته هاجر وابنها الرضيع اسماعيل، تركهما عند البيت وليس بالموضع أحد، ولا ماء. وضع إلى جوارهما جرابا به تمر وسقاية فيها ماء. استدار مبتعدا عنهما فتبعته الأم، قالت: "يا ابراهيم أين تذهب؟ هل تتركنا في هذا الوادي الذي ليس فيه أنيس ولا شيء ...

كررت ذلك مرارا، وهو لا يلتفت إليها ولا يجيبها، وعندما قالت:

أمرك الله بهذا؟

قال:

---

1 – جمال الغيطاني حمام الحمى "الطواف ... من القدوم إلى الوداع.. "، ص13.

2 – المصدر نفسه، ص14.

نعم

قالت مستسلمة

إذا .... لا يضيعنا ...

... راحت الأم ترضع ابنها وتشرب من الماء، حتى إذا نفذ ما في السقاية عطشت وعطش الإبن ... لم تحتمل الأم فانطلقت هائمة».[1]

في هذا الإسترجاع ارى أن الراوي يحاول تصوير مدى قوة إصرار السيدة هاجر رضوان الله عليها، وعدم استسلامها رغم الوحدة الموحشة والعطش وقساوة الوادي، فبإذن ربها بقيت وحيدة عطشى وبإذنه جل جلاله سقيت وارتوت من أرضه.

وفي بعض المواضع يوظف الراوي الإسترجاع لوصف وتعريف بعض المعالم المهمة في البقاع المقدسة، مثل حديثة عن الذهاب إلى جبل عرفة والزحام الرهيب الذي شاهده حيث رأى مسجد نمرة فقال عنه: «مررنا بمسجد نمرة البناء مملوكي الطراز، تمتُّ عناصره إلى زمن السلطان قَايْتَبَاي، بالطبع تم تجديده خلال السنوات الأخيرة وتوسعته وتكييفه بالكامل، وكان الرسول عليه الصلاة والسلام يؤدي الصلاة في هذا الموضع».[2]

ما نلاحظه في هذه الرحلة أن الإسترجاع الموظف تم من خلال ذاكرة الراوي، فتارة يتذكر طفولته ووالديه وجانب من جوانب حياته، وتارة أخرى يستذكر ما قام به أو قدمه الأسبقون، مثل ابن جبير والبتانوني أو يستذكر قصص القرآن الكريم وهو ما يناسب موضوعه لأنه يدور حول أهم ركن من أركان الدين ألا وهو الحج إلى بيت الله الحرام، وكان هدفه من هذا الإسترجاع هو تحفيز مشاعر وحواس المتلقي للتدبر والتفكر في العبادات والطاعات، وفي الوقت نفسه بث التشويق في النفوس التواقة إلى زيارة هذا المكان الطاهر.

2- الإتساق: كما أن للراوي امكانية استرجاع الأحداث، له أيضا امكانية الإستباق الذي هو «عملية سردية تنهض على التوقعات، إذ تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه

1 - جمال الغيطاني: حمام الحمى "الطواف ... من القدوم إلى الوداع.. "، ص20.

2 المصدر نفسه، ص31.

مسبقا وبمعنى آخر تقديم أحداث لاحقة قبل زمن وقوعها، ويأتي إما عن طريق الراوي بضمير المتكلم ... أو يأتي أحيانا عن طريق توقعات الشخصية لما يقع في المستقبل».[1]

إذا فالإستباق هو شكل معاكس للإسترجاع، لأنه لا يتطلب إيراد أحداث ماضية بل يظهر على شكل تنبؤ أو افتراض لأحداث قبل وقوعها، قد يكون صحيحا أو خاطئا لأنه مجرد توقع من طرف الراوي أو الشخصية.

ونجد أيضا أن: «استباق الأحداث في السرد هو أن يتعرف القارئ إلى وقائع أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة».[2] بمعنى أن الراوي يقوم بعملية الإستشراف وسرد أحداث ممكنة الحدوث مستقبلا ليحرك مخيلة القارئ ويوسع آفاق توقعه، وهذه «التقنية ترتبط بما أسماه تودوروف عقدة القدر المكتوب، والشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة»[3]

ومن خلال قراءة هذه الرواية التي بين أيدينا نجد عدة أمثلة عن تقنية الإستباق مثل قوله «وعندي أثناء الإقتراب يقين أن ثمة من يرقبني ويراني، وأنني كلما دَنَوْتُ، كلما قوى الحوار، وزادت المواجيد».[4]

وهو بهذا القول يستبق الحدث بإفتراض قائم على اليقين، فقبل أن يصل إلى الكعبة توقع الرقابة سواء من المولى أو العباد كما توقع أن يزيد الحوار قوة عما هو عليه وكذلك المواجيد.

---

1 – ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص94.

2 – حميد لحميداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م،
ص75.

3 – سيزا قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، 2004م، ص65.

4 – جمال الغيطاني: حمام الحمى "الطواف ... من القدوم إلى الوداع.. "، ص07.

ثالثا: تقنيات الحركة السردية

1- تسريع السرد:

- **الخلاصة:** «يلجأ إليها الراوي ليتخطى الفترات الزمنية غير المؤثرة في حياة الشخصية، أو التي تقع فيها أحداث غير مهمة بالنسبة للقصة، وصولا إلى الفترات الأشد تأثيرا في الشخصية، وتجعل الخلاصة زمن السرد أقصر من زمن الحكاية»[1].

وقد تعددت تسميات هذه التقنية فهناك من يطلق عليها مصطلح التلخيص إذ أن «دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ»[2].

إذا فالخلاصة أو التلخيص يعتمدها الراوي قصد اجتياز أحداث أو فترات زمنية غير خادمة لأحداث ومتن القصة وذلك بهدف تسريع عملية السرد لتفادي ربما الإطناب المؤدي إلى الخروج عن مضمون القصة أو الرواية وربما أيضا الخوف من الوقوع في هوة الملل المنفر للقارئ.

وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها:

«المرور السريع على فترات زمنية طويلة

- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

- تقديم عام لشخصية جديدة.

- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث»[3].

1 - ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص99.

2 - سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2004م، ص82.

3 - المرجع نفسه، ص82.

ومن أمثلة التلخيص في رحلة الطواف ... من القدوم إلى الوداع لجمال الغيطاني قوله خلال الطواف «فجأة أجد أمامي سيدة أفريقية تحمل على ظهرها طفلا رضيعا يطل بوجهه .... وفي مرة أخرى رأيت جندا مدججين بالسلاح يحيطون بشخص في أربعينيات العمر يرتدي ملابس آسيوية سوداء يمشي متمهلا حول الكعبة إنه سلطان برنواي، وكان يتقدمه شيخ مهيب اللحية يرفع صوته بالأدعية سرعان ما أتجاوزه»[1].

ربما أراد الراوي بهذا التلخيص إعطاء تقدير عام لشخصيات ثانوية، ظهرت في الرواية وأيضا إيجاز ما شاهده خلال طوافه بالكعبة المشرفة مستخدما عبارة (مرة أخرى) بكثرة بدل التفصيل الدقيق للوقت والمكان الذي إلتقى فيه هذه الشخصيات

وأيضا عمد الراوي إلى تخطي أحداث لم تكن مؤثرة فيه كشخصية في حياته فقام بإيجاز أحداث ربما يرى أنها مجرد إطناب في الحديث وتكثيف للسرد مثال ذلك: «.. رغم ضراوة الزحام، فقد استطعت اقتناص لحظات للتأمل والإنفراد، سواء في الحرم المكي أو في عرفات أو في منى حيث يبلغ الحشر أشده ..»[2].

وأثناء تصويره لنا للحشر المهيب عند النزول من عرفات إلى أن بدأ طواف الإفاضة قال «بعد طواف الإفاضة .. عدنا مرة أخرى إلى منى إلى الخيام التي افترشنا أرضها»[3] قد يكون الراوي هنا يهدف إلى تلخيص الكلام، وتفادي الجزئيات المطيلة للسرد دون فائدة.

– **الحذف:** «ويطلق عليه أحيانا "القفز"، ويعني به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بإخبارنا أن سنوات قد مرت أو شهور من عصر الشخصيات دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين، فالزمن على مستوى الوقائع طويل أما على مستوى القول فهو الصفر»[4].

1 – جمال الخيطاني: حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، دار نهضة مصر للطباعة، د ط، 1998م، ص09.

2 – المصدر نفسه، ص12.

3 – المصدر نفسه، ص48.

4 – ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص100.

إذا فتقنية الحذف أيضا مثل تقنية الخلاصة تساعد الراوي على تفادي التفصيل الدقيق والمطول للأحداث، وذلك بهدف تسريع السرد وتقديم الأحداث المهمة الخاصة بالقصة وفي هذا الصدد «يميز جينيت بين نوعين من الحذف "حذوف صريحة" يذكر فيها الراوي أن قدرا من السنين قد مر دون تفصيل و"حذوف تضمينية" وهي لا يصرح بها في النص وإنما يستدل عليها المروي له خلال ثغرة في التسلسل الزمني وانحلال في استمرارية السرد»[1]. أي أن النوع الأول يجري تعيين المدة المحذوفة من زمن القصة الوضوح في النص (بعد ذلك بعامين– مضى شهران على ذلك ... الخ)، أما النوع الثاني وهو الحذف الضمني فتكون فيه الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير محددة بدقة (بعد سنوات طويلة ... بعد عدة أشهر ...)[2]. ومثال ذلك في الحذف الصريح نجد في رحلة الطواف ... من القدوم إلى الوداع ... قول الراوي بعد حديثه عن رحلة ابن جبير الذي جاء إلى مكة من الأندلس أن «ما رآه ابن جبير أشهدته بعد مُضِيَّ ثَمانية قرون»[3]. فالراوي بكلامه هذا لم يفصل كل ما رآه بل اكتفي بتحديد المدة الزمنية لفعل الرؤية.

وأيضا قوله أثناء مكوثه الحرم المكي، واسترجاعه للأحداث الجليلة التي وقعت في هذا المكان الطاهر «وخلال مكوثي في الحرم المكي. كنت أتطلع إلى الجهة التي كان فيها بيت الرسول عليه الصلاة والسلام، والذي وصفه البتانوني في رحلته الحجازية أول القرن».[4]

واستمر الراوي إلى أن بلغ الحديث عن المسعى واصفا كل ما رآه من زخارف ورخام في الأرضية ثم استرجع قائلا «استمر المكان من طوال ثلاثة عشر قرنا دون رصف»[5]. نستطيع القول هنا أن الراوي استخدم تقنيتين في آن واحد فقد وظف تقنية الإسترجاع ليتمكن من اختزال أو حذف التفاصيل حول طريق المسعى التي ظلت طوال هذه المدة محجرة شائكة وعرة.

---

1 – المرجع السابق، ص100.

2 – ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص157.

3 – جمال الغيطاني، حمام الحمى "الطوف .. من القدوم إلى الوداع .."، دار نهضة مصر للطباعة، د ط، 1998م، ص14.

4 – المصدر نفسه، ص16.

5 – المصدر نفسه، ص24.

وفي الطريق إلى جبل عرفات اشتد الحر وزاد العطش، استمر الراوي في وصفه للحجاج وكل ما يحيط به وكان في كل لحظة من كلامه يستند إلى الخلاصة أو الحذف ليتمكن من بلوغ المقصد من كلامه، مثل «أخيرا .. بعد ثلاثة ساعات من ملازمة العربة التي تحول فراغها الداخلي إلى ما يشبه الفرن ..»[1]، ومنه وظف الراوي الكثير من الحذف الواضح والصريح الذي ساعده على تجاوز مسافات زمنية سواء طويلة أو قصيرة. وهذا مكنه من الإسترسال في الحديث وذكر ما يخدم موضوعه، وكما أن جمال الغيطاني وظف هذا النوع من الحذف فقد استعان أيضا بتقنية الحذف المضمر أو الضمني وسنذكر أمثلة من ذلك ما قاله الراوي في حديثه عن حمام الحمى ومنزلته الخاصة «حمام الحرم له منزلة خاصة، إنه حمام الحمى يتردد ذكره منذ حقب بعيدة ...»[2] ما نلاحظه هنا أن الراوي قد حذف كلاما أو بالأحرى أحداثا مدتها مجهولة ربما لأنه يرى بأن هذه الأحداث غير مهمة بالنسبة لروايته. واستمر الراوي في سرده لأحداث وحيثيات روائية إلى أن تأمل بِفِكْرِهِ للحظة فيما يؤديه الحاج والمعتمر فقال:

«يوما ما جرى ذلك في الزمن العتيق المنصوص، يوم يصعب تعيينه الآن، وقع هذا المشهد الذي يتكرر يوميا آلاف المرات، ويؤديه الحاج والمعتمر، فكأنه استعادة لما كان، وإحياء للذكرى»[3]. ففي هذه العبارات حذف مضمر حيث أننا لا نعلم المدة الزمنية بدقة لهذه الأحداث المذكورة في القول والدليل قول الراوي عبارتي (يوما ما) و(في الزمن العتيق). وفي سرده لحكاية الصفا والمروة وما ذكر فيهما من أحاديث شريفة وعن سبب ظهور ماء زمزم صادفه أن وظف الحذف لتسريع السرد وعدم الإكثار من الكلام وتكراره فقال: «إن اسماعيل عندما اشتد به الضمأ، راح يضرب الأرض بعقب قدمه، وفي إحدى هذه الضربات تفجر الماء وهكذا ظهرت بئر زمزم إلى الوجود .. وهكذا بدأ عمار مكة ..»[4].

1 – جمال الغيطاني حمام الحمى "الطواف ... من القدوم إلى الوداع.. "، ص31.

2 – المصدر نفسه، ص14.

3 – المصدر نفسه، ص20.

4 – المصدر نفسه، ص22.

2- إبطاء السرد:

فمثلما أن للسرد تقنيات تساعد على تسريعه كالخلاصة والحذف، أيضا له تقنيات تعمل على إبطائه كتقنية المشهد والوقفة الوصفية أو (الإستراحة).

- تقنية المشهد:

«يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية»[1].

إذا المشهد هو تقنية يعمد إلى استخدامها الراوي لتغيير مسار السرد للحظات معينة، وكسر الجمود الذي خلقه طوال السرد، وهو لا يوقف السرد بل يبطئ من حركته لتوفره على عنصر الدراما، فالمشهد لا يقتصر على عالم السينما بل على الرواية والقصة.

«ويقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية»[2].

وفي سياق آخر نجد أن تقنية المشهد «تكون ذات مساحة نصية معادلة للزمن الداخلي بعكس الخلاصة، فتتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول، ويكون ذلك في صيغة الحوار بين الشخصيات وبحسب رمزية جينيت فإن:

المشهد = زمن السرد = زمن الحكاية أي ز س = ز ح»[3].

إذا حسب القولين السابقين: المشهد إذا أمكن لنا القول هو قطعة أو جزء من السرد يعادل فيه زمن الأحداث أثناء وقوعها مع زمن القول وهذه هي وسيلة الإبطاء في السرد على عكس الحذف والخلاصة، ويظهر المشهد في الرواية أو القصة على شكل حوار بين الشخوص.

---

1 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "القضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص166.

2 – المرجع نفسه، ص166.

3 – ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص102.

وحسب لوبوك «يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحارة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط، وفي نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة»[1].

الجديد فيما قدمه لوبوك هو أن المشهد تقنية يستعين بها الراوي في اللحظات التي يشعر فيها أن طريقة السرد المتبعة ستخلق الرتابة أولا وثانيا أنها لن تبلغ للقارئ الرسالة التي يسعى إلى تبليغها من خلال روايته أو قصته.

مما رأيناه أن المشهد تتعادل فيه المدة الزمنية بين الحكاية والسرد إلا أن هناك من يرى «بأنه على الرغم من اتفاق النقاد –تقريبا– على تساوي زمن الحكاية بزمن القصة في الحوار، إلا أن هذا التساوي لا يعد إلا تساويا عرفيا، ولذلك فهو لا يمكن اتخاذه النقطة المرجعية أو الدرجة الصفر للتزامن الفعلي إلا على سبيل المجاز»[2]. إذا هناك خلاف حول تساوي زمن الحكاية بزمن القصة في الحوار فهناك من يرى أنه يمثل نقطة مرجعية للتزامن الفعلي وهناك من يرفض ذلك ويرى بأنه تساوي غير متفق عليه.

ومن خلال دراسة رحلة الطواف .. من القدوم إلى الوداع .. وجدنا الراوي قد وظف هذه التقنية ولكن بصورة قليلة نوعا ما، مثال ذلك استرجاع الراوي لحوار دار بين الصوفي العظيم الشِّبْلي وصاحبه:

«لبيت؟

قلت: نعم

قال لي: وجدت جواب التلبية بتلبيتك مثله؟

قلت : لا

1 – المرجع السابق، ص102.

2 – نبيل الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة "سليمان فياض نموذجا"، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د ط، 2016م، ص243.

فقال: ما لبيت ...»[1].

عمل المشهد على إبطاء السرد، فقد عمد إليه الراوي ليبين حقيقة التلبية وأنها ليست مجرد عبارات تردد بل هي مشاعر متأججة في قلب الحاج أو المعتمر وليست مجرد طقوس كما يراه البعض ومن خلال هذا المشهد الحواري حاول الراوي أن يجعل زمن القصة يتطابق مع زمن الحكاية.

وكمثال آخر عن هذه التقنية، حين أردف الراوي الحديث عن النصيحة التي قدمها الرسول صلى الله عليه وسلم لسيدنا علي رضي الله عنه عندما شكا الوحشة فضمن ذلك حوارا له –الراوي– مع سيدنا علي بضمير الغائب فقال:

«شكى سيدنا علي الوحشة فنصحه الرسول الكريم بإتخاذ الحمام رفيقا أي وحشة أدركتك يا سيف الله الغائب؟ أي وحشة هل تشبه تلك الوحشة التي تواتيني أحيانا إذ يتدبب وعيي بفقد الأحباب ...

أي وحشة يا سيدنا علي، يا والد الحسن والحسين.

أي وحشة؟»[2].

وهو حوار يناجي فيه الراوي سيدنا عليا، يشكو وحشة الأقرباء وجاء حواره في شكل أسئلة دون أجوبة حيث لا تنتظر الإجابة من الغائب وما الغاية منها سوى التأوه والشكوى وفي موضع آخر أورد الراوي الحوار دار بين سيدنا ابراهيم عليه السلام وزوجته هاجر حين تركها وابنهما في مكان قفر لا شجر ولا بشر فيه وبهدف تجاوز اللحظات المشحونة في هذه القصة، قال:

«الأم، قالت: يا ابراهيم أين تذهب؟ هل تتركنا في هذا الوادي الذي ليس فيه أنيس ولا شيء ...

كررت ذلك مرارا، وهو لا يلتفت إليها ولا يجيبها وعندما قالت:

---

1 – جمال الغيطاني، حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، دار نهضة مصر للطباعة، د ط، 1998م، ص07.

2 – المصدر نفسه، ص16.

أمرك الله بهذا؟

قال:

نعم

قالت مستسلمة

إذن ... لا يضيعنا ...»[1].

هذا المشهد كسر الرتابة التي انساق إليها الراوي في الحديث عن الحج والبقاع المقدسة وعن القصص الغابرة التي جرت في أزمنة بعيدة وكانت على شكل رسائل إلهية إلى البشرية، مثل هذه القصة التي وردت في شكل حوار مشهدي صور لنا إن صح التعبير آداب وأخلاق الأنبياء ومن حولهم، فهنا أكبر صورة للصبر والخضوع للمولى عز وجل، وعمل على إبطاء السرد ولتفادي أيضا اللحظات المشحونة التي تتطلب من السرد الكثير، ففي منى ضاع جمال الغيطاني وزوجته بين الحشود فراح يبحث عن وسيلة للعودة، فَمَثَّلَ ذلك بمشهد حواري بعد استفسار مطول سمعه رجل مصري فقال:
«يا حاج ... لا فائدة من السؤال ... هناك عربات الأجرة التي تنتقل بالنفر ...

– وكم تبلغ الأجرة ...

– قال المصري الصعيدي ...

عشرة ريالات ...

بالضبط هذا ما لدي ...»[2].

1 – جمال الغيطاني، حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، دار نهضة مصر للطباعة، د ط، 1998م، ص20.

2 – المصدر نفسه، ص47.

- الوقفة: (الاستراحة)

« عرَّف النقاد الوقفة بأنها التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف»[1].

إذا فالوقفة يبطء فيها السرد ليعوض بمقطع وصفي: «أي أن الراوي يوقف تسلسل أحداث الحكاية لمدة معينة، حيث يرى ناصر عبد الرزاق أن الوقفة هي حالة السكون التي يعلو فيها محور السكون على محور الحركة».[2]

في حين نجد حميد لحميداني يفضل مصطلح (استراحة) قائلا: «أما الإستراحة فتكوِّن من مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها»[3].
«وللوصف دور كبير في فنية الحكاية عندما تنتقل الأحداث من كونها متن إلى كونها مبنى حكائي عندها يصبح الوصف مستقلا بذاته وليس له علاقة بزمن النص، إذ يقف زمن السرد مؤقتا»[4].

رغم تعدد الآراء هذه وغيرها مما لم يحصى الكثير، غير أنها تدور في حلقة واحدة وفي معنى واحد وهو أن الوقفة أو الإستراحة هي توقف الراوي عن سرد الأحداث بتسلسلها، والتوجه إلى وصف مشهد أو موقف ربما للتوضيح أو لإضافة معلومات غابت في السرد لتقديم ما هو آت من أحداث أو شخصيات وهذا لا يعني أن الوصف هو إيقاف لعملية السرد أو قطع تام لها بل هو وسيلة استعانة لتكملت السرد.

إذا عدنا إلى رحلة "الطواف .. من القدوم إلى الوداع.." نجد أنها قد عرفت توظيف هذا النوع من التقنيات ونذكر منها ما جاء في وصف الشخصيات حيث يركز في

---

1 – نبيل الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة "سليمان فياض نموذجا"، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د ط، 2016م، ص250

2 – المرجع نفسه، ص250.

3 – حميد حميد لحميداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م، ص76.

4 – ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص112.

بعض الأحيان على الشكل الخارجي لها مثل «على مقربة من الحرم نغادر السيارات، ألاحظ أن بعض الحجاج، خاصة من شرق آسيا يضعون كمامات على وجوههم»[1].

وفي موضع آخر نجده يقول: «.. أجد أمامي سيدة أفريقية تحمل على ظهرها طفلا رضيعا يطل بوجهه البريء من كيس القماش الذي شدته الأم إلى ظهرها .. في مرة أخرى رأيت جندا مدججين بالسلاح، يحيطون بشخص في أربعينيات العمر. يرتدي ملابس آسيوية سوداء»[2].

ولم يكتف بوصف الشخصيات وصفا خارجيا فقط بل تعدى إلى الوصف الداخلي لها، قوله عند الحديث عن الطواف «هذه الحركة الدائرية لآلاف البشر، القادمين من كل صوب، تحركهم تلك المشاعر المتأججة. والوجد القديم»[3]. وقوله عن نفسه: «ما من طائر يثير عندي الحنين والشَّجى مثل الحمام. منذ أن كنت أراقب أسرابه في فضاء الجمالية طفلا»[4]. ثم وصف آلام الرضيع، اسماعيل عليه السلام وأمه تنظر إليه: « عطشت وعطش الإبن، راحت تنظر إليه يتلوى متألما»[5].

في كل هذه المواقف الوصفية للشخصيات حاول الراوي أن يقدم نظرة عامة سواء خارجية أو داخلية لها لكسر الحركة التسلسلية للأحداث لأن روايته كلها تقريبا تدور حول حدث واحد هو الحج فطول سرده عما رآه وعما يقوم به في البقاع المقدسة يعمل على مزج السرد بالوصف ليبطئ من حركية السرد.

أيضا نجد الراوي يضيف وصفا للأماكن، مثل قوله في وصف مكة عند وصوله «ملامح البشر متباينة، من كل فج عميق، المباني تعلق لافتات مكتوبة بالعربية،

1 – جمال الغيطاني، حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، دار نهضة مصر للطباعة، د ط، 1998م، ص05.

2 – المصدر نفسه، ص09.

3 – جمال الغيطاني، حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، ص06.

4 – المصدر نفسه، ص13.

5 – المصدر نفسه، ص21.

والفارسية، والأوردية، .. والإنجليزية. وفوق كل عمارة قرأت إعلانا عن مؤسسة تجريبية لمطوفي المسلمين القادمين من بلاد ما وراء النهر»[1].

وأيضا قوله: «تتوالى الطرق العلوية والأنفاق التي فتحت في الجبال الصخرية لمسافات طويلة حتى تسهل عملية المرور وانتقال الحجاج»[2].

كم أضاف «البيت العتيق بكسوته السوداء الجليلة، أمواج البشر الذين يرتدون البياض في حركة دائرية»[3].

وقوله: «من يؤدي مناسك العمرة أو الحج في السنوات الأخيرة فإنه يتجه مباشرة بعد الطواف إلى السعي، الذي أصبح متصلا بالمسجد الحرام، جزءا منه، إنه طريق مستطيل، طوله سبعمائة متر ... هذا السعي الآن مبلط بالرخام الثمين وينقسم إلى قسمين الأول للذاهبين إلى المروة، والثاني للعائدين إلى الصفا»[4].

فهو هنا قطع السرد ليصف لنا مكان السعي ويقدم صورة عنه ليبطئ من حركية السرد.

وبعد ذلك اتجه الراوي لإكمال سرده وتمنيه الحج لوالديه الراحلين لو ساعدتهما الظروف ثم توقف وراح يصف الحرم المكي بوقوله: «تم إعداد طابق ثان للمسعى مزود بالمصابيح، والمراوح الكهربائية، وقد رصعت جدرانه بالرخام الجميل وأرضيته»[5].

ومنه استخدم الراوي تقنية الوقفة في مواطن كثيرة في روايته، ساعدته كثيرا في إبطاء ومشهدت الأحداث بصورة تحفز خيال القارئ على التوسع والتصور، لأن ما سعى إليه هو تشويق القارئ إلى كل شبر في هذه المنطقة الربانية وإلى تحريك مشاعر من تلهو به الحياة وتنسيه نفسه.

---

1 – جمال الغيطاني، حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، ص04.

2 – المصدر نفسه، ص05.

3 – المصدر نفسه، ص13.

4 – جمال الغيطاني، حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، ص23.

5 – المصدر نفسه، ص24.

الفصل الثاني:... بنية المكان في
رحلة حمام الحمى
"الطواف ـ من القدوم إلى الوداع ـ"

- **مفهوم المكان**

تحديد مصطلح المكان أو الفضاء في الرواية قضية أثارت اهتمام العديد من النقاد والدارسين لأهداف كثيرة منها الوصول إلى ماهية ومفهوم هذا المصطلح بالنسبة للرواية.

1- المكان لغة: ورد في معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة على أنه «مَكانٌ: مَحلٌ، مَوضعٌ، مَوقعٌ، حَيزٌ (جـ. أَمكنةٌ وأَمكنٌ وأَماكنٌ)

اسم المكان: صيغة تدل على مكان فيه معنى "في"

المكانة والمكان. قالى تعالى: {وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَى مَكَانَتِهِمْ} يسين 67: أي موضعهم»[1].

أي أن المكان حسب صاحب المعجم هو الفسحة والحيز الذي يقع فيه الفعل ومنه يقصد الرقعة الجغرافية المحددة.

كما ورد في القاموس المحيط: «المكانُ: المَوضعُ ج: أمكنةٌ وأماكنُ»[2].

كما ورد في لسان العرب أن «المكان الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع»[3].

وأيضا ما جاء في المعجم الوسيط: «(المكان) المنزلة، يقال: هو رفيع المكانة – الموضع –ج أمكنة بمعنييه السابقين في التنزيل العزيز {وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَى مَكَانَتِهِمْ}:أي موضعهم»[4].

وخلاصة الحديث أن المكان حصر في معنى الموضع الذي يشغله الانسان أو الشيء.

وأيضا ما قدم في جمهرة اللغة: «المكان: مكان الإنسان وغيره والجمع أمكنة»[5].

2- المكان اصطلاحا:

هو المحيط الذي تتأثر فيه الشخصيات والأحداث بمؤثرات خاصة وعامة، حيث يتم إعداد هذه الشخصيات من الناحية الجسدية والفكرية والإجتماعية والخلقية المناسبة

---

1 – يوسف محمد رضا: معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2006م، ص1528.

2 – الفيروز ابادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطابعة والنشر، ط2، 2005م، ص1228.

3 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 14، ط4، 2005م، ص113.

4 – ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، ط1-2، الجزء الثاني، د ت، ص806.

5 – أبي بكر الأزدي: جمهرة اللغة، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص370.

للبيئة أو المكان الذي تعيش فيه، لأن كل حدث يرتبط بمكان معين ليس على أساس أنه موقع الحدث فقط وإنما بكونه دافع للحدث[1].

وفيمَا فَضلَ صاحب الرأي السابق ضياء غني لفته مصطلح محيط للدلالة على المكان نجد من فضل مصطلح الفضاء، مثل غريماس وكورتيس في قولهما أن: « الفضاء ذو خصائص مرئية لأنه يدخل في مجال الهندسة المعمارية، إلا أن موضوع الفضاء في تحليل الخطاب تراعى فيه الناحية النفسية والفيزيولوجية وكذا الناحية الثقافية والإجتماعية»[2].

بمعنى أن الفضاء الروائي تتحكم فيه الطبيعة البشرية سواء ثقافية أو اجتماعية أو نفسية وهذا ما ينطبق على الفضاء الهندسي، فصانع الصناديق الخشبية مثلا بحكم انتمائه إلى ثقافة معينة يبدع في صناعته وتشكيله أشكال هندسية معينة لهذه الصناديق ليعكس تلك الثقافة.

ونجد من ناحية أخرى: «محمد الماكري بعد إطلاعه على التاريخ الطويل للتفضية يرى أن الفضاء هو تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص. فنستنتج أن الفضاء هو حيز المعاني الذي تشغله الكتابة وشكل الكتابة».[3]

إذا الفضاء عند محمد الماكري هو المساحة التي تخصص للأحرف والكلمات والجمل التي يَخُطها الكاتب أو الروائي سواء في ورقة أو كتاب.

في حين نجد هناك من يؤيد رأي غريماس وكورتيس السابق ذكره: «فالمكان هو عنصر فاعل في الشخصية الروائية، يأخذ منها ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه، فيظهر أثره في طباع السكان وسلوكهم»[4].

وفي صدد آخر نجد من نحى نفس منحى الماكري مثل جان إيف تاديي مُستَرشدًا بكاسيرر الذي يرى بأن: «الفضاء هو بالمعنى الملموس غالبا ما يكون، على الصفحة تنظيما للبياض والسواد، أما بالمعنى الأكثر تجريدا، فإنه يعني المكان الذي تتوزع فيه

1 – ينظر: ضياء غني لفته، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص117.

2 – شادية شقروش: سيمائية الخطاب الشعري "في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص199.

3 – المرجع نفسه، ص200.

4 – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005م، ص70.

العلامات في آن واحد وتتم العلائق العابرة، هناك حيث يكون الفكر بحاجة إلى استعارات فضائية»[1].

أي أن الفضاء غير مرتبط بجانب محدد فهو يتمثل على الورق كتقنية تساعد على تمييز البياض من السواء وأيضا يتمثل في الجانب التجريدي على شكل علامات أيقونية تساعد الفكر على التخيل من خلال الإستعارات والتشبيهات.

3- أهمية المكان الروائي:

يكتسب المكان أهمية كبيرة في الرواية كونه عنصرا فنيا لا تستغني عنه الرواية، وبكون المكان الروائي يشكل الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات والأحداث، وقد أدلى حميد لحميداني برأيه في هذا الموضوع بقوله: «أن المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح. وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين لذلك فالراوي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني»[2].

ونخلص من خلال هذا القول إلى أن المكان عنصر فعال في الرواية حيث لا يمكن الإستغناء عنه، لأنه شرط أساسي لوقوع الأحداث وتحرك الشخصيات وإن أمكن لنا القول أنه الأرضية التي تؤسس عليها الأعمال السردية «ومن هنا يتميز فضاء السرد نتيجة طابعه اللفظي الخالص عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء»[3].

وهنا أيضا ربط الفضاء بالجانب الكتابي أو اللفظي على عكس الفضاءات الرمزية الأخرى، أي أن الفضاء تشكله تلك الفقرات التي تشغل حيزا معينا في الورقة، وهذا يبين مدى أهمية الفضاء السردي كونه عنصرا أساسيا في الأعمال السردية ويمكن أيضا الإشارة إلى رأي مهم أثاره يوري لوتمان «في كتابه (بناء النص الفني) بأن الإنسان

1 – حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م، ص45.

2 – حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م، ص65.

3 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء والزمن والشخصية"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص27.

يخضع العلاقات الانسانية والنظم لإحداثيات المكان. ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية»[1].

قدم لوتمان بطرحه هذا صورة أبرزت بوضوح حاجة الإنسان الملحة للمكان الذي طبع عنده بطابع اللغة المساعدة على عملية التصور الذهني للمكان والأحداث.

ومنه نرى أن للمكان أهمية لا يستهان بها حيث أنه لا يمثل عنصرا ثانويا في الأعمال الأدبية وخاصة منها الروائية، فالمكان أشبه بالوسط أو المساحة التي تلعب فيها الشخصيات أدوارها خلال أزمنة معينة، وإن صح التعبير المكان يحتوي على الحدث وزمنه والقائم بالحدث –الشخصية–.

4– الفرق بين مكان الواقع ومكان الرواية:

المكان موجود على أرض الواقع، ونقل بفعل مجموعة من التقنيات إلى الفنون الأدبية، وبالتالي لابد أن تكون هناك علاقة بين النوعين سواء بالإنسجام أو التضاد ومن هنا: «ينطلق لوتمان من فرضية يبني عليها تفكيره في مسألة التقاطبات، فالفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات والوظائف، والصور والدلالات المتغيرة التي تقوم بينهما علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة، كالإمتداد والمسافة بل إن لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع مثل (الأعلى، الأسفل)، (القريب، البعيد)»[2].

يؤكد هذا الرأي وجود علاقة تلازمية بين المكان الروائي والمكان الواقعي، من حيث تشابه الروابط التي تجمع بين الأشياء في العالم الواقعي والعالم الروائي بل إن حلقة الوصل الأساسية هي اللغة المعبرة عن هذه الروابط، والتي تضفي بدورها طابع الحقيقة والواقع على المكان الروائي، «وبالرغم من هذه الصلة الوثيقة التي تكشف لنا عنها تلك التقاطبات بين الفضاء الروائي والواقع الفيزيائي المحيط فإن المكان في السرد لا يخضع لتلك التحديدات الفيزيائية الصارمة»[3].

---

1 – سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2004م، ص104.

2 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص34.

3 – المرجع نفسه، ص36.

أي أن المكان الروائي يختلف عن المكان الواقعي حيث أنه منته، وقد يكون خيالي من صنع مخيلة الراوي، فالحدث مثلا في الرواية لا يقع في مكان واحد محدد بل يعمل الراوي على نقله من مكان لآخر، حيث يرى «الروائيون الجدد أن النص الروائي، يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا، له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة ذلك أن الوصف تصوير أَلسُني موح، يتجاوز الصور المرئية حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية»[1].

بمعنى أن الوصف هنا قائم على وصف العالم الجديد – الروائي– المستوحى من العالم الواقعي عن طريق خيال المبدع لأن: «أي عمل فني هو نتاج خيال مبدع، لكن هذا الخيال يختلف من فنان إلى آخر ومن نوع أدبي إلى آخر. حيث يكون الخيال لدى الكاتب القصصي أقرب إلى الواقع بالنسبة إلى الأجناس الأدبية الأخرى، فالمادة القصصية تتجذر في الواقع والحياة الإنسانية»[2].

إذا يمكننا القول أن المكان الواقعي مثل القاعدة التي ينتج ويصور الراوي من خلالها المكان الروائي والذي يعد من أهم العناصر الفنية في الرواية حيث يضفي على أحداثها الطابع الواقعي خاصة في الروايات الواقعية كما يشكل في بعض الأحيان حافزا لمخيلة المبدع فيبني على أساسه رواية أو قصة ...

5- وظيفة الفضاء الروائي:

كما لاحظنا سابقا أن الرواية لا يمكن أن تخلو من عناصر المكان لأنه يلعب دورا مهما في البناء الروائي، ومن أبرز الوظائف التي يحققها المكان الروائي نجد:

الوظيفة المرجعية والتي تتمركز على المرجع النصي، وكيفية موضعة اللغة على الصفحة ويختص بها المرسَل إليه لأنه المعني بإعادة التشفير والوظيفة الأيقونية وترتكز على المرسل وعلى السنن، وفيها يقوم المرسل إليه بفك شفرات الرسالة من خلال فك علامات الترقيم والبياضات وسعة الكتابة ونسبة السواد والبياض، حيث يحول الوظيفة الأيقونية إلى وظيفة تعبيرية ليكشف من خلالها المرسل إليه عن المظاهر الفيزيزلزجية ونبرات الصوت والإيماءات التي يفترض أن يكون قد قام بها المرسل أما بالنسبة للوظيفة

1 – محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، د ط، 2005م، ص81.

2 – محبوبة محمدي، محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011م، ص39.

التأثيرية على المرسل إليه من خلال الأدوات التعبيرية، كالنداء والرجاء والأمر بهدف إقناعه وتستخدم أساسا في الملصقات، والإعانات[1].

بالإضافة إلى الوظيفة اللغوية وهي ما يميز الفضاء الروائي حيث تعتمد على القناة وبما أن القناة هي الورقة تركز هذه الوظيفة على التنويع الطباعي وكيفية تنظيم الصفحة وأيضا الوظيفة الجمالية تبرز التشكيل الفضائي في حد ذاته، أي الفضاء الصوري، فقد يكتب نص على شكل مربع أو مثلث أو دائرة، وتتمتع هذه الوظيفة بالصفة الإشهارية[2].

ثانيا: جهود الدارسين

أثارت الرواية بعناصرها الفنية جدلا واسعا جذب اهتمام النقاد والدارسين على حد سواء، فنجد حسن بحراوي في كتابه (بنية الشكل الروائي) يقسم الفضاء وفقا لمبدأ التقاطب الذي تحدث عنه يوري لوتمان إلى أماكن انتقال وإقامة، ويدرج تحت كل تقاطب أصلي جملة تقاطبات فرعية تتشابك فيمَا بينها لتولد المعنى المراد من النص، مثل (داخل وخارج)، (منفتح ومنغلق)[3].

أما سيزا قاسم فقد عمدت إلى ربط المكان بعناصر أخرى مكونة للرواية مثل الشخصيات والزمن حيث أوردت بأن الزمن غير مستقل عن المكان في تشكيل البناء الفني للرواية وأيضا الشخصيات فهي المكون الفاعل في المكان[4].

نجد غاستون باشلار يربط المكان بالخيال والذاكرة فيقول «إننا نملأ الكون برسوم عشناها، وليس ضروريا أن تكون هذه الرسوم دقيقة. كل المطلوب أن يكون لها نغمية حياتنا الداخلية، ولكن أي كتاب يمكن كتابته ليحسم كل هذه الأمور! المكان يدعونا للفعل ولكن قبل الفعل ينشط الخيال ينقي الأرض ويحرثها»[5].

---

1 – ينظر شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص201.

2 – ينظر: المرجع، نفسه، ص201.

3 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء والزمن والشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص35.

4 – ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2004م، ص108.

5 – غاستون باشلار: جمالية المكان، ت ر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1984م، ص41.

إن غاستون باشلار يرى أن المكان ما هو إلا لحظات يعيشها الإنسان ويسترجعها بذاكرته فالمكان كامن في اللاوعي الخاص بالإنسان ويتم تذكره عن طريق الكتابة والخيال، فمثلا «سمات المأوى تبلغ حدا من البساطة ومن التجذر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها، أكثر من أن تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها. هنا الظل الدقيق ينم عن اللون، ولهذا فإن كلمة الشاعر، بسبب وقعها الصادق تحرك أعماق وجودنا»[1].

بالإضافة إلى ما أشار إليه حميد لحميداني: «في التشكيلات المكانية واختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها والتي تخضع أيضا في تشكلاتها إلى مقياس آخر مرتبط بالإتساع والضيق أو الانفتاح والإنغلاق»[2].

ثالثا: أنواع المكان الروائي

إن المكان الروائي لا يظهر اعتباطا، بل يلعب الراوي دورا كبيرا في إيجاده من خلال تصوير الحدث وتحريك الشخصية، والمكان الروائي يتعدد ويختلف فقد يتمثل في بيت أو مدينة أو غرفة كما أن للفضاء أو المكان مستويات متعددة فقد يكون مغلقا أو مفتوحا وفي موضوع رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..) تغلب الأماكن المفتوحة تقريبا، ومع العلم أن «الرحلة فعل، يعني الإنتقال من مكان إلى آخر، وهذا الإنتقال يختلف من حيث الطبيعة والقصد وقد تكون حافزا للحكي وقد تكون رغبة إذا كانت حافزا للحكي يفرض على البطل فهي تعبير عن رغبة ذاتية»[3] وهذا هو شكل الرحلة التي بين أيدينا تعبير عن رغبة ذاتية وهي الحج، ومن خلال ذلك سأحاول تتبع البنية المكانية في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..).

1- الأماكن الروائية المفتوحة:

المكان الروائي المفتوح هو الحيز الذي ليس له حدود تعمل على تضييقه سواء كان هذا الحيز في الأرض أو الهواء، «ويوظف كثير من الروائيين في رواياتهم فضاءا

1 - ينظر: المرجع السابق، ص42.

2 - حميد لحميداني: بنية النص السرد، "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 2000م، ص72.

3 - ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م ، ص ص202، 203.

مفتوحا، يترك للأبطال حرية الذهاب والإياب والسفر، وقد يتيح لبعضهم كثرة التطواف والجولان أيضا»[1].

المدينة المقدسة: «مداخل المدينة المقدسة لا تنبئ بالزحام الرهيب الذي حدثونا عنه أثناء إقامتنا في جدة يقدر عدد الحجاج هذا العام بثلاثة ملايين، مع بدء انحدار الطرق الحديثة تطلعت إلى الأمام، منتظرا لحظة ظهور مؤذن المسجد مع الإقتراب ترتفع الكثافة الإنسانية، الجميع في لباس أبيض سواء كانوا محرمين أو يرتدون ثيابهم العادية ... المباني تعلق لا فتات مكتوبة بالعربية والفارسية والأوردية والانجليزية»[2].

تمثل المدينة المقدسة حلم كل مؤمن بهدف التعبد والحج والعمرة، وفي موضوعنا هذا هي من الأمكنة المفتوحة في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..) لجمال الغيطاني، فقد صور في هذا المقطع بعض المشاهد في المدينة المقدسة من خلال ما شاهده في رحلته أثناء بلوغ مداخل المدينة المقدسة، فوصف لنا الزحام وعدد الحجاج الذي يقدر بثلاثة ملايين، والطرق الحديثة التي تتصف بالإنحدار، وهيئة المعتمرين والحجاج على حد سواء المكسوة بالبياض، وما لفت نظره في المدينة المقدسة عند التوغل فيها هو المباني التي علقت عليها لافتات مكتوبة بلغات متعددة بهدف إرشاد الحجاج، واستمر الراوي في وصف هذه المدينة الطاهرة بطرقها وكل جديد فيها فقال: «تتوالى الطرق العلوية والأنفاق التي فتحت في الجبال الصخرية لمسافات طويلة حتى تسهل عملية المرور وانتقال الحجاج»[3].

– **المملكة العربية السعودية:** «إن الدول العظمى لا يمكنها مواجهة مثل هذا الظرف، نزول مليونين أو أكثر في مكان معين، تحركهم، إعاشتهم تأمينهم لذلك لا بديل عن تحديد صارم من قبل المملكة العربية السعودية لعدد الحجاج بما يتناسب مع قدرة الأماكن المقدسة على الإستيعاب مع إعطاء الأولوية لمن لم يسبق له الحج»[4].

---

1 – جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر، عبد الرحيم حُزل، أفريقيا الشرق للنشر، د ط، 2002م، ص23.

2 – جمال الغيطاني: حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د ط، ص04.

3 – المصدر نفسه، ص05.

4 – المصدر نفسه، ص12.

وكما هو معروف أن المملكة العربية السعودية هي المكان الشامل الذي يحتوي المسجد الحرام فهي المقصد الأول في رحلة جمال الغيطاني التي بين أيدينا وها هو هنا يتحدث عن الجهود العظيمة التي قامت بها هذه الدولة لأجل تنظيم هذا الحدث الجلل – الحج– في كل عام والعمل على إعطاء الأولوية لمن لم يزر البقاع المقدسة من قبل، والراوي هنا منبهر بما تقدمه هذه الدولة رغم أنها لا تصنف ضمن الدول العظمى في العالم.

الشارع:

يمثل الشارع مكان للتنقل والحركة وهناك من يعزز ذلك بقوله: « من الواضح أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها»[1] والشارع في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..) هو المكان الذي يعج بالحجاج الحالمين بزاوية في هذا الشارع لتكون ملاذا للنوم والاستراحة من تعب الزحام وهذا ما عبر عنه جمال الغيطاني في رحلته هذه «الزحام يحول المشاعر إلى معاناة، ويجردها من أبعادها الروحية، يصبح هم الحاج إيجاد مكان في الشارع لينام فيه بدلا من تأدية المناسك ومعايشة أبعادها الروحية ومعناها»[2].

الطابق الثاني:

هو رابع الأماكن المفتوحة التي عرضها لنا الراوي خلال أدائه لمناسك الحج.

«بعد طواف القدوم الذي أديته عصرا في درجة قيظ رهيبة صعدت إلى الطابق الثاني هنا الزحام أقل، وإمكانية الإنفراد أيسر وتبدو الكعبة من الطابق الثاني بصورة مختلفة»[3].

والطابق الثاني مَثل ملاذا للراوي هروبا من الحرارة المرتفعة والإزدحام الرهيب، بغية الإنفراد والتأمل في البيت العتيق.

الفضاء:

ويقصد به جمال الغيطاني حيز الهواء الفارغ الذي فتح له مجال التأمل من خلال الطابق الثاني: «كنت أتأمل النهار الغارب كالعمر المولى، وأطوف ببصري في الفضاء

1 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص79.

2 – جمال الغيطاني، حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د ط، 1998م، ص12.

3 – المصدر نفسه، ص12.

ثم أحط عند الكعبة، يبدوا الإحساس بالزمن قويا هنا، خاصة مع اقتراب مواعيد الصلاة، وترقب انطلاق الآذان الصاعد إلى السماء مباشرة مع تغير الضوء وميله إلى الإصفرار لمحت أسراب الحمام، اعتدلت في رقادي، رحت أتابع حركته ظهوره واختفاءه، علوه وصعوده»[1]. وهذا النوع من الفضاء يثير في أي إنسان الرغبة في التفكير والشرود في الواقع والكون والحياة بما فيها وهذا ما حدث مع الراوي بعد جهد الطواف والزحام أخذ ركنا في الطابق الثاني وافترش زاوية منه ليبحر في السماء أين قابلته الكعبة وصورة الغروب ومشهد الحمام الغادي والرائح في هذا الفضاء.

الجمالية:

وهي مدينة مصرية عاش فيها جمال الغيطاني طفولته يتسلى بأسراب الحمام في فضاءها الواسع فيقول: «ما من طائر يثير عندي الحنين والشجى مثل الحمام. منذ أن كنت أرقب أسرابه في فضاء الجمالية طفلا»[2].

المسعى:

وهو المكان الذي سعت فيه السيدة هاجر وابنها اسماعيل عليهما السلام حيث كان قفرا وجَدبًا لا كَلأَ ولا مَاء ولا بشر، إلى أن أتى فرج الله يقول الغيطاني أثناء سعيه: «أتذكر في سعيي معاناة هاجر فيخف تعبي ...

أتذكر في سعيي آلام الرضيع، الظامئ، فأخجل من نفسي إذ يدركني وهني ...

هذه المسافة التي نقطعها فوق الرخام الثمين، المريح، قطعتها الأم الخائفة القلقة فوق الصخر المحمى»[3].

إذا المسعى أيضا من الأماكن المفتوحة التي ساعدت الراوي على التذكر والتدبر، فأكسبه ذلك قدرة على التحمل، وهنا يثبت لدينا وجهة النظر القائلة أن المكان يدعوا إلى الفعل وقبل ذلك ينشط الخيال، فالتذكر ساعد جمال الغيطاني على التحلي بالصبر والصمود.

عرفة:

1 – جمال الغيطاني، حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع)، ص13.

2 – المصدر نفسه، ص13.

3 – جمال الغيطاني: حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، ص24.

إن الوقوف بعرفة من أهم شعائر الحج، أين تسقط الفروقات وتنتفي الجنسية ويجتمع كافة الحجاج مهما كان عددهم، هنا يزيد الحاج طهرا وشفافية وتأثرا في الوقت ذاته، من هذا المكان الذي تسقط فيه الألقاب والرموز التي يتصنع بها البشر، مما يؤدي بنا إلى تأكيد قاعدة أن المكان عنصر فاعل في الشخصية كما رأينا سابقا في تحديد مفهوم المكان، وقد صور لنا الراوي تجمع الحجاج في هذا الجبل قائلا: «في طواف القدوم والمسعى لا يتواجد الكل معا، إنما تجري كافة شعائر الحج في أوقات مختلفة، يقدم الحجاج على دفعات، على مراحل إلى الكعبة، إلى مواقع رمي الجمرات، ولكن الشعير الوحيدة التي يجب أن يتواجد فيها جميع الحجاج معا هي الوقوف بعرفة»[1].

2- الأماكن الروائية المغلقة:

«وهي الأماكن التي تكتسي طابعا ترسمه الحدود، فالفضاء يكون محدودا أو مغلقا بل خانقا يظل الحدث والشخوص حبيسي الإطار المعين لهما منذ البداية، لا يتجاوزانه كالغرفة مغلقة الإحكام مثلا»[2].

البيت:

هو المكان الذي يعيش فيه الإنسان طفولته وينفرد فيه بنفسه وأسراره وأسرته، وهو الحيز الذي يخفي وراء جدرانه حياة ساكنيه بحلوها ومرها ويتجردون فيه من غمام تعب الأعمال والأسفار، ولعل هذا يثمن فكرة أن المكان رقعة جغرافية محددة من حيث اللغة، ولكن البيت الذي تحدث عنه جمال الغيطاني في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..) ليس مجرد بيت عادي ولا أسطوري بل يفوق هذا وذلك، إنه البيت العتيق الذي كلما دنت منه نفس الإنسان تضرعت للخالق وتحركت فيها المشاعر المتأججة وزادت لهفة للقاء البارئ المصور، إنها الكعبة المشرفة بيت من بيوت الله في الأرض، يزينها الحجر الأسود الذي يتدافع الحجاج للمسه أو حتى الإشارة إليه من بعيد، إنه ليس بيتا للسكن بل للتعبد والتطهر من دنس الدنيا، ولكن ما يهمنا هنا هو أنه يمثل حيزا وذلك بما دل عليه من ألفاظ مثل (بيت) وهذا ما يسمى بالحيز المغلق، وقد أثرت زيارة هذا المكان في المرتحل جمال الغيطاني كغيره من الحجاج والمعتمرين، فصور لنا مشاعره بكلمات ربما لا تحمل سوى شذرات مما يريد التعبير عنه «مع اقترابي من النقطة

1 - المصدر السابق، ص32.

2 - جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر، عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق للنشر، دط، 2002م، ص22.

المحاذية للحجر الأسود، حيث أبدأ طوافي، كان ثمة وشائج قوية وهائلة بيني وبين هذا البيت.

ليس مجرد بناء من حجر، لكنه تلخيص لما كان وما سوف يكون

هنا الأصل لصورة طالعتها منذ تفتحت مسام وعيي على الدنيا، صوت الآذان الذي ترسب في وجداني منذ الطفولة، إنما هو دعوة للتوجه إلى هذا البيت، إلى صاحبه، إلى الله»[1].

السيارة:

كما هو مألوف السيارة تعد من وسائل النقل، ونحن بصدد رصد الأماكن المغلقة في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..) لجمال الغيطاني!؟.

مثل قول الراوي: «في الصباح الباكر بدأ تحركنا من منى بعد صلاة الفجر، كانت الطرق المؤدية إلى عرفة تغص بزحام السيارات .. عربات من كل نوع، بعضها مغلق تماما، مكيف وبعضها نوافذه مفتوحة مثل سيارتنا التي خلت من جهاز تكييف، وكان البقاء داخلها معاناة صعبة»[2].

وهذا يفسر وجود المظهر غير المباشر للحيز، حيث يتم التعبير عنه بدلالات لغوية غير مباشرة[3].

وفي مثالنا هذا نجد جمال الغيطاني قد عبر بكلمات دالة على كون السيارة حيزا، مثل كلمة (تحركنا) الدالة على الحركة والتنقل، وما دام الإنسان يتحرك فهو ضمن حيز ثم أردَفَ قائلا سيارتنا ففهمنا أن السيارة هي الحيز الذي يتواجد به الراوي ومن معه للتنقل ثم أضاف، (كان البقاء داخلها) فكلمة داخل دالة على وجود حيز أيضا.

وبعد انتهاء ما سماه الراوي بالمعاناة الصعبة داخل السيارة وصف لنا حالة الجو بداخلها كيف كان حارا بعد أو وصلوا قائلا: «أخيرا بعد ثلاث ساعات تقريبا من ملازمة

---

1 – جمال الغيطاني: حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .."، ص07.

2 – المصدر نفسه، ص30.

3 – ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، "بحث في تقنية السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، 1998م، ص124.

العربة التي تحول فراغها الداخلي إلى ما يشبه الفرن .. وصلنا إلى المكان المخصص لنا»[1].

هنا أيضا نجد ما يعبر عن الحيز، مثل (ملازمة) و(فراغها الداخلي)، فالأولى دالة على الثبات والكمون في المكان، أما الثانية فدالة على حيز مغلق وهو السيارة.

ربما يوحي إلينا وصف الراوي لهذا المكان وهذه الأوضاع أن حرارة هذا اليوم تذكر الحاج بالزمن الغابر ومعاناة من سبقوه في هذه البقاع المقدسة آملين في المغفرة والرحمة وتقبل توبتهم من الله تعالى.

الخيمة:

وهي من الأماكن المغلقة المفتوحة إن صح التعبير، وأصلها يعود إلى الأزمنة القديمة حيث كانت مصنوعة من الشعر يتخذها سكان الصحراء منزلا ومأوى من الحر الشديد والرياح العاتية.

والخيمة في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..)، هي غير الخيمة القديمة، فبعضها مزود بمكيفات، واستخدمت للوقاية من حر جبل عرفة ولإنتظار النفرة حيث يستغل الحجاج وقتهم داخلها في الدعاء والذكر وتلاوة القرآن وهذا ما يبينه لنا جمال الغيطاني أثناء مكوثه داخل الخيمة في هذا المكان المبارك: «داخل الخيمة انفرد كل منا بنفسه يتلو القرآن الكريم ويستدعي إلى ذهنه مما يريد أن يفضي به إلى ربه»[2].

والأهم هنا أن هناك قرينة دلت على أن الخيمة حيز احتوى على شخوص وأحداث مثل كلمة (داخل)، (انفرد كل منا)، فكل هذه التعابير دالة على وجود الشخص داخل مكان ساعده على الإنفراد بنفسه والتأمل أو الإبحار بفكره، مثل الغرفة الخاصة بكل إنسان مثلا.

1 – جمال الغيطاني: حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الودع.."، ص31.

2 – المصدر السابق، ص34.

الخاتمة

خاتمة:

لقد سعينا في هذا البحث إلى دراسة البناء السردي في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..) للروائي المصري جمال الغيطاني، وأفضت دراستنا المتواضعة إلى استنتاجات نسبية، تجعلنا نقر بأن الكشف عن بناء موضوع ينتمي إلى فن الرحلة ليس بالعمل السهل، فقد يتداخل مع تحليل البناء الروائي في عناصر كثيرة.

أما دراستنا لبنية الزمن في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..) حاولنا تقديم جملة من التعريفات المتعلقة بالزمن، ففي اللغة ينحصر في كونه يدل على الوقت، والمدة والعصر أما اصطلاحا فهناك من يرى أنه عدد الحركات وجوهرها في حين طرف ثاني يرى بأنه التتابع والتغير، كما لاحظنا أن الزمن الروائي ليس واحدا بل هناك زمن القصة المتمثل في مدة وقوع الأحداث وزمن السرد واحدا بل هناك زمن القصة المتمثل في مدة وقوع الأحداث وزمن السرد يتمثل في الوقت الذي يستغرقه السارد في السرد، وبالنسبة للمفارقات السردية المهيمنة على نص الرحلة فقد جعلت الأحداث أكثر وضوحا وتشويقا، فعن طريق الإسترجاع يقدم لنا جمال الغيطاني في أزمنة متعددة قريبة وبعيدة المدى تحكي زمن زيارته السابقة للبقاع المقدسة لأداء العمرة، وكذلك استذكار أهم الرحلات في العالم العربي عامة والأدب خاصة مثل رحلة ابن جبير ليعود بنا إلى زمن بعيد أي نهاية القرن السادس الهجري، أي أن الراوي استطاع التلاعب بالزمن في كتابته بين الماضي والحاضر مما أعطى عمله بنية زمنية فنية مميزة للتأثير في القارئ، وكان الروائي قليلا ما يستبق الأحداث.

أما من حيث المدة فإن أحداث رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..) فتبدأ بيوم السبت، الخامس من ذي الحجة ليلا وتنتهي يوم التاسع من ذي الحجة وهو يوم الوقوف بعرفة.

وبالنسبة للحركة السردية فقد تراوح إيقاع السرد بين السرعة والبطء، فسرع جمال الغيطاني زمن سرد أحداث رحلته من خلال التلخيص لتخطي فترات زمنية غير مؤثرة في حياة الشخصية كما وظف تقنية الحذف ليطوي بها عدة سنوات ماضية ولإبطاء السرد طبق تقنية المشهد من خلال إيراد حوارات بين شخصيات وإن كانت ضمن الإستذكار، وهذه التقنية لكسر الملل والجمود في السرد، إضافة إلى تقنية الوقفة التي اعتمد فيها على الوصف سواء الخارجي مثلا للحجاج أو الداخلي لمشاعرهم أو للأمكنة في البقاع المقدسة

وقد أبدع جمال الغيطاني في وصفه لكل ما رآه بعينه في رحلته هذه سواء بالوصف المباشر أو من خلال استذكار وصف سابقيه.

أما فيما يخص بنية المكان نجد من خلال ما تقدم أن المكان بمفهومه اللغوي لا يتعدى الموضع والحيز الذي يعيش فيه الإنسان وغيره، أما في الجانب الإصطلاحي فيتمثل في كونه الحيز المكاني في الرواية سواء كان الحيز الذي تشغله الحروف والكلمات والأسطر أم الحيز الذي يبدعه الراوي بمخيلته أو الذي يعيش فيه على أرض الواقع كما هو حال موضوعنا مع رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع..) لجمال الغيطاني، وللمكان أهمية كبيرة في الأعمال السردية والروائية منها خاصة فهو العنصر الأساسي الذي تدور فيه الأحداث التي تقوم بها الشخصيات وهو الذي يجعل هذه الأحداث شبه واقعية أو يوهم بواقعيتها للقارئ وهو يطغى خاصة في الروايات الواقعية، لأنه لا يمكن تصور حدث خارج إطار مكاني أو زماني وهنا تبرز لدينا علاقة تربط بين الزمن والمكان وهي التلازم.

وللفضاء أو المكان الروائي عدة وظائف يسهم من خلالها في مساعدة الراوي على تجسيد فكره وعمله الروائي منها الوظيفة المرجعية الخاصة بكيفية موضعة اللغة على الصفحة، والوظيفة الأيقونية وترتكز على فك الشفرة والفراغات والبياضات بالإضافة إلى الوظيفتين التأثيرية واللغوية المتعلقتين بالتأثير على المتلقي، والتنويع الطباعي وتنظيم الصفحة، كما لا ننسى أهم الوظائف وهي الوظيفة الجمالية المهتمة بشكل النص في حد ذاته ولها الصفة الإشهارية.

وقبل ذلك كنا قد فرقنا بين الفضاء الواقعي والروائي، فوجدنا أن الفضاء الروائي ما هو إلا استقاء من الفضاء الواقعي في صورة وموضع مختلف يضيف عليه الراوي لمسات من إبداعه الفكري والخيالي ليجسد فيه أحداثه ويحرك عليه شخصياته، نضيف إلى ذلك أن الدارسين والنقاد قد قسموا الفضاء أو المكان الروائي كل حسب فهمه ودراسته، وفي عملنا هذا أخذنا على أن الفضاء مفتوح ومغلق، أما الفضاء المفتوح فهو الخالي من الحدود الضيقة، والفضاء المغلق يطبعه طابع التحديد والإغلاق، وفي رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..) زار جمال الغيطاني الأراضي المقدسة المفتوح منها مثل المدينة المقدسة، المملكة العربية السعودية وشوارع المدينة ... أما الأماكن المغلقة فاقتصرت في البيت العتيق، السيارة والخيمة، حيث صور لنا كل ما لاقاه من صعاب

وكل ما شعر به من مشاعر وأحاسيس يعجز اللسان عن وصفها، وبين لنا إعجابه بهذه الأماكن وما حدث لها من تغيير بالمختصر وصف لنا كل الأحداث التي جرت معه خلال رحلة حجه، وقد زاوج جمال الغيطاني في هذا النص بين أدب الرحلة والرواية والمذكرات ويعتبر هذا الدمج إضافة جديدة إلى أدب الرحلة الحديث.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- جمال الغيطاني: حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع"، دار نهضة مصر للطباعة، د ط، 1998م.

ثانيا: المراجع العربية

1- آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، الأمل للطباعة، د ط، 2005م.

2- حسن بحراوي: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000م.

3- حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م.

4- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2000م.

5- سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2004م

6- سعيد يقطين: السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.

7- سليمان كاصد: الموضوع والسرد "مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي"، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2014م.

8- شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في "ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

9- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1998م.

10- ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2010م

11- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في حكاية البخلاء للجاحظ "دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس"، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م.

12- عليمة قادري: رحلة السرد "السندباد يعود من بعيد"، دار الكاتب للطباعة والنشر، عنابة، ط1، 2013م.

13- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، ط3، 2005م.

14- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009م.

15- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية "بحث في تقنية السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، 1998م.

16- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005م.

17- محبوبة محمدي محمد آبادي: جمالية المكان في قصص سعيد حوارنية، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011م.

18- نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكله الفني، غيداء للنشر، عمان، ط1، 2011م.

19- نبيل الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، "سلمان فياض نموذجا"، الهيئة المصرية لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د ط، 2016م.

ثالثا: المراجع المترجمة

1- جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق للنشر، د ط، 2002م.

2- غاستون باشلار: جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1984م.

رابعا: المعاجم

1- ابراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ط1+2، الجزء الثاني، د ت.

2- أبي بكر الأزدي: جمهرة اللغة، المجلد الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

3- الفيروز ابادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، ط2، 2005م.

4- عصام نور الدين: معجم نور الدين الوسيط، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2005م.

5- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002م.

6- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 14، ط4، 2005م.

7- أبو نصر اسماعيل: الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، دار الحديث للطباعة والنشر، د ط، 2009م.

8- يوسف محمد رضا: معجم العربية الكلاسيكية المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2006م.

الفهرس

الفهرس:

شكر وعرفان

اهداء

مقدمة: ..... أ- ب

مدخل: مفاهيم أولية لمصطلحات البنية السردية ..... 4 - 17

- مفهوم السرد 4

1-السرد لغة 4

2-السرد اصطلاحا 4

3-أنواع السرد 5

4-مستويات السرد 6

- مفهوم السردية 6
- مفهوم البنية 8

1-البنية لغة 8

2-البنية اصطلاحا 9

3-مكونات البنية السردية 10

- مفهوم الأنساق السردية 13

1-أنواع الأنساق 13

- من خصائص المنهج البنيوي 14

1-وظيفة النشاط البنائي 15

2-طريقة التحليل البنائي 16

الفصل الأول: بنية الزمن في رحلة حمام "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .." 19- 37

- مفهوم الزمن 19

1-الزمن لغة 19

2-الزمن اصطلاحا 19

- تقنيات المفارقات السردية 21

1-الاسترجاع 21

2-الاستباق 25

- تقنيات الحركة السردية 27

1-تسريع السرد 27

- الخلاصة 27
- الحذف 28

2-إبطاء السرد 31

- تقنية المشهد 31
- الوقفة 35

الفصل الثاني: بنية المكان في رحلة حمام الحمى "الطواف .. من القدوم إلى الوداع .." ..... 39 - 51

- مفهوم المكان 39

1-المكان لغة 39

2-المكان اصطلاحا 39

3-أهمية المكان الروائي 41

4-الفرق بين مكان الواقع ومكان الرواية 42

5-وظيفة الفضاء الروائي 43

- جهود الدارسين 44
- أنواع المكان الروائي 45

1-الأماكن الروائية المفتوحة 45

2-الأماكن الروائية المغلقة 49

خاتمة 53

المصادر والمراجع 57

الفهرس

ملخص المذكرة.

المنخص

ملخص:

إن الدراسة موضوع البنية السردية في رحلة حمام الحمى (الطواف .. من القدوم إلى الوداع ..) تهدف إلى الكشف عن بنية الزمن والمكان متضمنة مدخلا وفصلين دمجنا فيهما النظري والتطبيقي.

وتركز الحديث على مفهوم السرد والسردية بالإضافة إلى مفهوم البنية ومكوناتها أيضا الأنساق السردية وبعض خصائص المنهج البنيوي تم مفهوم الزمن ومفارقاته وتقنيات الحركة السردية.

كما تناولنا في هذه الدراسة مفهوم المكان وأهميته وأنواعه بالإضافة إلى الفرق بين الأمكنة الواقعية والروائية ووظيفتها في الرواية وذلك سعيا لمعرفة كيفية اشتغال الروائي على عنصر الزمن، وطرائق رصده للأمكنة وسرده للأحداث

Sommaire

L'étude de la structure narratine, au sein de "Pigeon des frontieres de circum anbulation … de l'arrivée à l'adien …) a pour visée de dévoiler la strueture spratio- temporelle par une untroduction suvie de deux parties usitant et la théorie et la pratque.

Le thème sera concentré sur la notion narratine, et racontant et celle de la strueture et ses composantes mais aussi quelques caracteristquer de la méthade structurale, en suite le temps et ses suivantes variantes ainsi que les téchniques du monvement récitaty.

Nous avons abordé aussi dans cette étude le lieu, son importanee et ses catégories, en plus de la différence entre les endroits réels et ceux du roman en évapuant leurs rôles dans ce dernier, en sachant la préoccupation du romancier à l'égard du temps et ses manièeres de citer les endroits et les évènements.