تقنيات الزمن السردي
في رواية حديث الصباح والمساء
لنجيب محفوظ

الدكتور
محمد عبد الرزاق المكي
قسم اللغة العربية – كلية الآداب
جامعة الإسكندرية

الزمن السردي مفهومه وتقنياته:

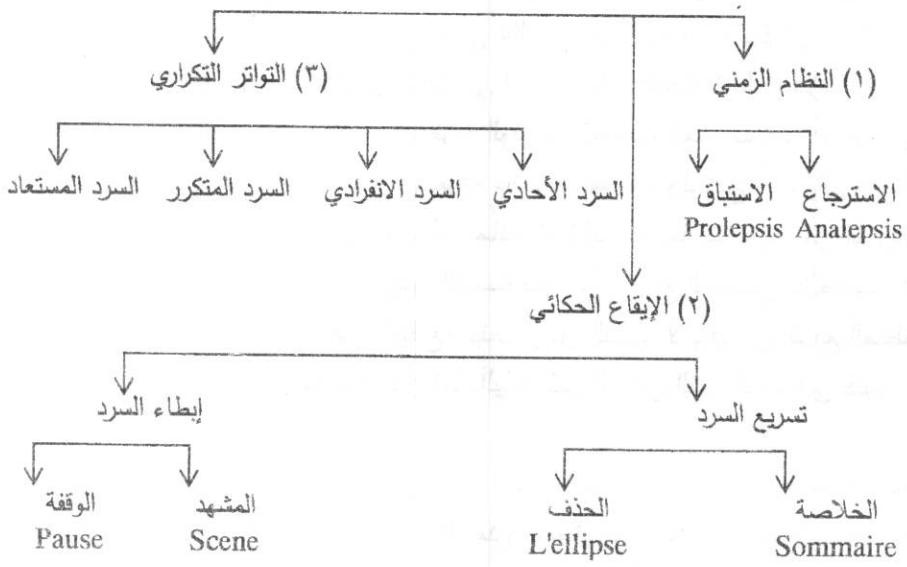
يؤدي الزمن دورًا فاعلاً في تكوين السرد؛ إذ يكسبه الحيوية والاستمرارية؛ فالسرد «فعل زماني، فهو يتحقق في الزمان؛ لأنه يتحرك في مجراه، ولأنه يتقدم متصلاً به»[١]. وتنبني دراسة الزمن السردي على «التمييز بين المبنى الحكائي أو الخطاب السردي [Sjuzhet]، وبين المتن الحكائي أو القصة [Fabule]»[٢]؛ فزمن الحكاية (القصة) هو «المدى الزمني الذي تستغرقه الوقائع والمواقف المعروضة»[٣]، بينما زمن السرد (الخطاب) هو «الوقت الذي يستغرقه عرضة المواقف والوقائع»[٤]، والبون شاسع بين الزمنين؛ حيث «يرتبط زمن القصة بالمادة الحكائية، بينما يتناسب زمن السرد مع البنية السردية، وتبعًا لذلك؛ فإن زمن القصة يخضع للتتابع المنطقي للأحداث؛ فهو يرتبط بالقصة كما حدثت في الواقع، بينما زمن السرد لا يتقيد بالتتابع المنطقي للأحداث؛ حيث يخضع لتكنيك المؤلف وآلياته في الحكى التي تتخذ في كثير من الأحيان طابعًا دلاليًا أو جماليًا»[٥].

وعلى الرغم من هذا التباين بين زمن السرد وزمن الحكاية؛ فإن ثمة علاقة تجمع بينهما، وهي ما اصطلح على تسميته بـ(الأمد)، ويمثل نوعًا من المفارقة الزمنية؛ بحيث يكون زمن القصة أطول من زمن السرد أو مساويًا له أو أصغر منه، ومن ثم فـ«الأمد مفهوم إشكالي، وبصفة خاصة في السرد المكتوب، حتى لو كان زمن كل قصة محددًا، وهذه الواقعة استمرت عدة دقائق، وتلك استمرت عشرين دقيقة؛ فإن زمن الخطاب [الزمن الذي يستغرقه عرض القصة] صعب، ولكن ليس مستحيلاً؛ فهو ليس مساويًا للزمن (المتغير)، الذي تستغرقه قراءة أو كتابة سرد]»[٦]. وهذا التفاوت بين الزمنين أمر طبيعي؛ «إذ يندر باستثناء الحكى البسيط الساذج القديم – أن يحدث توازن تام بين زمن السرد وزمن الحكاية»[٧].

يمثل الزمن السردي إذن نوعًا من التجسيد الفني لزمن القصة[*]؛ حيث يتناول السارد أحداث القصة، ويعيد ترتيبها وفقًا لتقنياته الفنية المتعددة، وتكنيكه الروائي الخاص، وهو ما ينتج عنه نوع من المفارقة الزمنية، وتتمحور تلك المفارقة الزمنية في نوعين من الأنساق؛ أولهما: النسق الزمني الهابط، وفيه «يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل للبداية»[٨]، والثاني: النسق الزمني المنقطع «حيث ينطلق السرد من نقطة تأزم درامي خلال الأحداث

المروية، أو المتن الحكائي تتشعب بعدها مساراته، واتجاهاته الزمنية صعودًا وهبوطًا وتوقفًا»[٩].

وتنصرف عناية هذه الدراسة إلى بيان تقنيات الزمن السردي في رواية "حديث الصباح والمساء" لنجيب محفوظ من خلال ثلاثة محاور رئيسة



أما **النظام الزمني** فهو «ما يمكن السارد لا الشخصية من وصف أحداث الماضي (الاسترجاع) أو أحداث المستقبل (استباق)»[١٠]؛ إذ إن السارد حين يروي قصة «تحيل على زمن سردي (الزمن المحكي منذ ساعتين أو منذ ألف سنة)؛ يكون بإمكان السارد (بضمير المتكلم وضمير الغائب)، وكذا الشخصيات أن يشير إلى شيء حدث قبل الزمن المروي، وإما أن يكون بإمكانهم التلميح إلى شيء سيأتي بالنسبة لزمن السرد، ويقوم باستباقه»[١١].

فنحن إذن بإزاء تقنيتين رئيستين ندرس من خلالهما النظام الزمني، وهما

أ- تقنية الاسترجاع: وتعني «الإشارة إلى حدث - بعد فواته - سابق للحظة القصة التي نجد أنفسنا فيها»[١٢].

ب- تقنية الاستباق: وتعني «هيمنة كاملة على مجريات الحدث الحكائي»[١٣]، أو «التلميح إلى شيء سوف يأتي»[١٤]، وهذا التكنيك الزمني «يتناسب مع الراوي العليم ذي النظرة المجاوزة التي تهيمن على ماضي الحدث ومستقبله»[١٥].

بينما **الإيقاع الحكائي تمثله** «تقنية حكائية أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص أو بعض منها؛ فتخلق إيحاءًا لدى المروي له (القارئ) أن ثمة سرعة سردية، قد تتناسب أو تختلف أو تتعارض بين زمن القصة وزمن الحكاية»[١٦]، وتلك السرعة السردية (سرعة النص) «هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث»[١٧].

ويقترح جيرار جنيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية هي:

«١- الوقفة أو الاستراحة الوصفية [Pause]، ويكون فيها زمن السرد أكبر بصورة لانهائية من زمن القصة؛ لأن الأخير يكون متوقفًا.

٢- المشهد أو الحوار [Scene]، وفيه يكون زمن السرد مساويًا لزمن القصة.

٣- الخلاصة [Sommaire]، وفيها يكون زمن السرد أصغر من زمن القصة.

٤- الحذف أو القطع [L'ellipse]، ويكون فيه زمن السرد أصغر بصورة لانهائية من زمن القصة؛ لأن زمن السرد يكون متوقفًا»[١٨].

ونخلص من تقسيم جنيت إلى أن هناك تقنيتين تختصان بتسريع السرد هما تقنيتا الخلاصة والحذف، وتقنيتين تختصان بإبطاء السرد هما تقنيتا المشهد والوقفة.

أما المبحث الثالث (**التواتر الزمني التكراري**)؛ فهو «مجموع علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، وهو بهذا سمة أسلوبية من ناحية، ومظهر من مظاهر الزمن السردي من ناحية أخرى»[١٩]. ومن ثم؛ فإن هذه التقنية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحدث الحكائي، ويحدد جيرار جنيت أربعة محاور لعلاقات التواتر هي:

«١- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

٢- أن يروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة.

٣- أن يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات.

٤- أن يروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات»[٢٠].

ويطلق جيرالد برنس على النوع الثاني مصطلح "السرد الانفرادي"، وعلى النوع الثالث مصطلح "السرد المتكرر" وعلى النوع الرابع مصطلح "السرد المستعاد"[٢١].

(٢)

رواية حديث الصباح والمساء، وما تمثله من فن نجيب محفوظ الروائي:

حرص نجيب محفوظ منذ انخراطه في العمل الروائي على أن يوجد لنفسه إطارًا ينسج من خلاله أعماله الروائية، وفق رؤية خاصة بدأت بالخضوع لسيطرة الوافد،

واتباع أساليب السرد الروائي، كما عرفتها الرواية الأوربية، ثم التمرد عليها، والعودة إلى الأشكال السردية المستمدة من التراث العربي القديم، إيمانًا منه بأن أي فن سردي يرتبط بـ«الإحالة على ثقافة والكروع من نبع الذاكرة الجماعية لأمة من الأمم»(٢٢)؛ ومن ثم صوب نظره تجاه أشكال السرد في التراث العربي القديم محاولاً أن يصبغ رواياته بأجواء كلاسيكية عربية تتفق ورؤيته الفنية، وهو ما برز في روايته "حديث الصباح والمساء ١٩٨٧"؛ إذ لجأ فيها إلى أحد أشكال السرد المعروفة، وهو "فن التراجم الشخصية الموجزة" وهو «أحد أشكال الكتابة التاريخية التي تميزت بها الثقافة العربية القديمة، وأبدعت فيها أعظم الأعمال كمًا وكيفًا فيما عرف بكتب الطبقات»(٢٣).

وقد يتساءل قارئ نجيب محفوظ عن السبب في تأخر نزوعه إلى توظيف الأشكال التعبيرية التراثية إلى تلك المرحلة العمرية المتأخرة (ست وسبعين سنة)، وترتبط الإجابة عن هذا السؤال بتغير الرؤية الفنية لمحفوظ؛ إذ إن «الرؤية الذاتية للكاتب لا تكون واحدة في كل مراحله العمرية، بل إن رؤيته تتطور من مرحلة سنية إلى أخرى، وهي في حالة نجيب محفوظ رؤية متطورة؛ لأنه لم يهجر فنه الروائي على مدار حياته منذ بدأ كتابة الرواية في أواخر الثلاثينات من القرن العشرين إلى ظهور آخر إنتاجه الروائي في التسعينات؛ أي على مدار ستين عامًا، وباتساع رؤيته الفكرية، وتراكم خبراته الفنية أتيح له اكتشاف أشكال متنوعة تستوعب هذه الرؤية المتطورة»(٢٤).

تمثل رواية حديث الصباح والمساء نمطًا من رواية الأجيال القصيرة نسبيًا؛ حيث تحكي قصة أسرة قاهرية من الطبقة المتوسطة لفترة طويلة تمتد إلى قرنين؛ حيث تبدأ بدخول نابليون بونابرت مصر سنة ثمان وتسعين وتسعمائة وألف، وتستمر حتى زمن كتابة الرواية، أي أنها تعد – إن جاز لنا التعبير – تأريخًا للطبقة المتوسطة في مصر في العصر الحديث، ولم تكن تلك المحاولة هي الأولى لنجيب محفوظ في كتابة رواية الأجيال؛ فقد كتب الثلاثية التي تناولت الحياة الاجتماعية في مصر في الفترة من ثورة ١٩١٩ حتى ثورة ١٩٥٢، والفرق كبير بين الروايتين؛ فبينما جاء تناوله في الثلاثية أقصر على المستوى الزمني، وأكثر شمولاً على مستوى الحدث الحكائي؛ فقد تناول في حديث الصباح والمساء فترة زمنية أطول، ولكنها كانت أكثر تركيزًا على مستوى الحدث الحكائي؛ حيث جاءت في شكل لمحات سريعة، أو نقاط مضيئة على أحداث بعينها كالثورة العرابية، وثورة ١٩١٩، وثورة يوليو ١٩٥٢، وأشخاص بعينها كسعد زغلول، ومصطفى كامل، وأحمد عرابي، وعبد الناصر، وكأن محفوظ أراد أن يشمل عمره المنصرم كله بنظرة واحدة تؤرخ للطبقة المتوسطة في العصر الحديث.

وانطلاقًا من الشكل الروائي الذي اختاره [التراجم الشخصية الموجزة]؛ عمد إلى عرض أحداث الرواية تبعًا للشخصيات؛ فجاءت الرواية في شكل معجمي مرتب حسب الترتيب الألفبائي، لأسماء أصحابها، ثم يشرع في تناول كل شخصية على حدة مبينًا سيرتها الخاصة، لكن هذه الشخصيات التي جاوزت مائة وأربعين شخصية ترجع أصولها إلى أسر ثلاث هي (أسرة يزيد المصري/ أسرة الشيخ القليوبي/ أسرة عطا الماركيبي).

ولم يكن استخدام المعجم الألفبائي في رسم الشخصيات، وتناول الأحداث من خلالها جديدًا على نجيب محفوظ؛ حيث سبق له أن كتب روايته (المرايا) على النسق نفسه، لكن اللافت في حديث الصباح والمساء أنه استطاع «توظيف هذا الشكل الروائي لصالح بنائه الروائي البديع؛ حيث يمكن لقارئها أن يتابع أحداثها في أي موضع فيها، ومن خلال أي شخصية من شخصياتها الكثيرة؛ فكل شخصية في الرواية تصلح أن تبدأ عندها الأحداث»(٢٥).

ويظهر التكنيك الفني في حديث الصباح والمساء على نحو مميز؛ حيث اختار محفوظ لنفسه تكنيكًا مميزًا يمنح القارئ مساحة أكبر من الحرية في التعامل مع أحداث الرواية؛ إذ يستطيع القارئ تتبع أحداث الرواية، والربط بينها لاستخلاص ملامح كل شخصية وفهم التسلسل المنطقي للأحداث؛ فالشخصية الواحدة يرد الحديث عنها في غير موضع، ومن ثم يجد القارئ متعة في تتبع كل شخصية عبر فصول الرواية المختلفة.

والرواية – بهذا الشكل الذي اختاره محفوظ – أقرب ما تكون إلى رواية الأصوات؛ إذ يترك السارد مسرح الأحداث تتبادل فيه الأصوات طرح مواقفها الأيديولوجية المتناقضة والمتصارعة والمتصالحة في آن دونما تدخل في إدارة الشخوص وتوجيه الأحداث.

وتنبني دراستنا للرواية على تتبع تقنيات الزمن فيها، أي الحالة التي يتواجد عليها الزمن في النص، والتي تؤثر في تكوينه التقني، أي محاولة البحث في حركة الزمن، وتواتره في الحكاية، ودوره في خلق آليات التماسك النصي، وتبدو هذه الحركة الزمنية ضابطة لإيقاع النص، ومنظمة لمجموعة العلاقات السردية التي تنتج المعنى، وتوجهه نحو تجسيد رؤية المبدع.

ويبرز الزمن في حديث الصباح والمساء كعنصر سردي له خصوصيته؛ حيث يبدأ من عنوان القصة، ويلم بتداعياته المختلفة – زمانيًا وأحيانًا مكانيًا – العناصر الأخرى للقصة، ويخضعها لحركة الزمن النسبية النفسية؛ إذ يبرز الزمان النفسي (زمن الحلم) محركًا للأحداث لا الزمن الكوني الفيزيقي، ومن ثم فالزمن هو الثابت الذي تغلفه عناصر السرد المتحولة الأخرى كالشخوص والأحداث والأمكنة وغيرها.

المبحث الأول (النظام الزمني) L'ordre

أولاً (الاستباق)

تعد تقنية الاستباق من أبرز التقنيات الزمنية التي يعول عليها الراوي، ولاسيما في الرواية الجديدة، ويتخذ الاستباق عند البلاغيين دلالة لغوية؛ إذ يعني «استخدام نعت يصف حالة سابقة أو لاحقة حال البلاغ»[٢٦]، أما على مستوى البناء الحكائي؛ فإن الاستباق يعني «هيمنة كاملة على مجريات الحدث الحكائي ... ومن هنا؛ فإن هذا التكنيك الزمني يتناسب مع الراوي العليم ذي النظرة المجاوزة التي تهيمن على ماضي الحدث ومستقبله»[٢٧] ومن ثم؛ فإن هذه اللاحقة الزمنية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتكنيك الرواية «القائم على المنولوج الداخلي، والمناجاة النفسية، والتداعي الحر للمعاني، والمونتاج الزماني والمكاني، والصور الحلمية»[٢٨].

ويرى جيرار جنيت أن «الاستشراف أو الاستباق الزمني أقل تواترًا من المحسن النقيض (الاسترجاع)، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل»[٢٩]، ويعلل لرأيه بأن «الاهتمام بالتشويق السردي الخاص بتصور الرواية (الكلاسي) بمعناه العام ... لا ينسجم كثيرًا مع مثل هذه الممارسة، كما لا ينسجم من جهة أخرى مع المتخيل التقليدي لسارد عليه أن يبدو أنه يكتشف كثيرًا أو قليلاً القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه»[٣٠].

ولم يكن جيرار جنيت وحده الذي رأى خلو النصوص السردية الكلاسيكية من تقنية الاستباق؛ بل تابعه غير واحد من النقاد الذين عللوا لهذه الظاهرة بأنها «تتنافى وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للسرد القديم، وكذا مع مفهوم السارد الذي يعلق فهم القارئ في معرفة مآل الأحداث إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك»[٣١].

وإن جاز هذا الرأي في الروايات ذات الطابع الكلاسيكي التي تعتمد على النسق الزمني الهابط الذي ينبني أساسًا على تقنية الاسترجاع من خلال الإشارة إلى حدث سابق على زمن الحكاية؛ فإنه لا ينطبق على الروايات الجديدة ورواية تيار الوعي التي

تعول على بنية الاستباق، وتتخذ منها وظيفة ختامية تدفع بالعمل إلى نهايته المنطقية.

كما أن إبراز دور الراوي يستلزم الاعتماد على تلك التقنية، ومن ثم «فالحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما في وضعه الراهن؛ لأن هذه التلميحات تشكل جزءًا من دوره نوعًا ما»(٣٢).

وترتبط تقنية الاستباق عند چيرالد برنس بمفاهيم ثلاثة هي:

١- القص المسبق: ويصفه بأنه «عملية سردية سابقة بالنسبة لزمنها والوقائع والمواقف المسرودة، والقص المسبق سمة مميزة للسرد المتنبئ بما سيحدث»(٣٣).

٢- التوقع: وهو «استباق أو لقطة مستقبلية، من خلال مفارقة زمنية تحدث في المستقبل قياسًا إلى اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها الرصف الزمني لمساق بعيد ليفسح النطاق للمتوقع»(٣٤).

٣- الإرهاص: وهو «التقنية أو الوسيلة التي يتم بها التلميح إلى واقعة أو موقف سيحدث في المستقبل؛ فمثلاً عندما يظهر طفل ما حساسية بالغة نحو الألوان، ثم يصبح رسامًا مشهورًا؛ فإن الحدث الأول يرهص بالثاني»(٣٥).

ويرى الباحث دراسة تقنية الاستباق في رواية حديث الصباح والمساء من خلال ثلاثة محاور رئيسة هي:

١- الإرهاص

٢- الرؤى والأحلام والنبوءات

٣- اللواحق الزمنية

أولاً: <الإرهاص>:

وتظهر هذه التقنية في غير موضع من مواضع الرواية منها على سبيل المثال قصة (قاسم عمرو عزيز)، الذي ارتبط بوشائج قوية بابن أخته أحمد محمد إبراهيم، وتربيا في حجر راضية التي كانت تملأ خيالهما «بكرامات الأولياء وعبث العفاريت، وينغمس الواقع في دنيا الأحلام والخوارق والآيات الربانية، وتمضي بهما في أوقات الفراغ من بيت إلى بيت، ومن ضريح ولي إلى جامع حبيب من آل البيت»(٣٦)، وتمثل هذه البداية أولى حلقات الصراع النفسي الذي يستعر في قلب الطفل قاسم بين دين راضية الشعبي وكرامات الأولياء، وبين تعاليم الدين الحنيف؛ لتأتي بعد ذلك أول صدمة

يتلقاها الطفل برحيل رفيقه أحمد حيث «دهمه البيت بمنظر جديد ... رأى أهله جالسين في صمت غريب ... في حجرة أحمد لمح أمه وجدة صديقه لأبيه، وفي حجرة المعيشة رأى إخوته وأخواته ... أما مطرية فكانت تجهش في البكاء، وإلى جانبها يجلس محمد إبراهيم واجمًا يدخن غليونه، وتسرب الخوف إلى قلبه مع الهواء المفعم بالحزن، وأدرك بطريقة ما أن العدو الذي سمع عنه في مناسبات ماضية، الذي رآه يخيم فوق الجنازات المتجهة نحو الحسين، وقد اقتحم بيته، واختطف أحب خلق الله إلى قلبه، وصرخ باكيًا حتى حملته أم كامل إلى السطح ... فهل انتهى أحمد؟ أبي أن يصدق ذلك أو يسلم به: آمن من كل قلبه بأنه سيراه مقبلاً ذات يوم مكللاً بعذوبته الوردية»[٣٧].

وكانت هذه الصدمة القدرية **إرهاصًا** يستبق ما سوف يحدث للطفل قاسم من تلك الجذبة الروحية التي جعلته مشتتًا بين الدين الشعبي الذي لقنته راضية، وبين الدين الرسمي الذي تمثل في قضاء الله وقدره عند وفاة الطفل، وتمضي تلك الإرهاصات لتتضح أكثر من خلال الحوار الذي دار بين الطفل قاسم ووالده عمرو، وبالرغم من محاولات الأب إقناع الطفل بالتسليم بقضاء الله؛ فإنه لم يقتنع ولم يسلم.

وتمضي تلك الإرهاصات الاستباقية لتصل إلى الحدث الأصلي الذي يريد نجيب محفوظ استباقه واستشرافه؛ حيث أصيب قاسم بالصرع، ودارت راضية «بابنها على الأضرحة، وحرقت البخور في أركان البيت من بابه إلى سطحه»[٣٨]، وهكذا مهدت هذه الإرهاصات لما أراده محفوظ؛ فصار قاسم شيخًا «ينثر كلماته الغامضة تنبؤًا عن المستقبل كما يتراءى له، وتجيء الحوادث مصدقة لنبوءاته، حتى عرف بينهم بالشيخ، ولم يعد أحد منهم يجرؤ على السخرية منه»[٣٩].

هكذا أحسن نجيب محفوظ توظيف بنية الاستباق من خلال ما قدمه من إرهاصات روحية دفعت الطفل إلى ذلك المصير الذي أراده محفوظ؛ ليصل بالحدث إلى الغاية الختامية التي قصد إليها منذ البداية.

ثانيًا: الرؤى والأحلام والنبوءات:

وتظهر هذه التقنية الاستباقية في حديث الصباح والمساء على نطاق واسع، وهو ما يتفق وما تحفل به الرواية من التيمة الخرافية، التي تعد مركبًا يجمع بين عناصره البسيطة عناصر مركبة؛ حيث يظهر تجزر التراث القبطي والفلكور المصري، في موازاة صيرورة التيار الصوفي ذي الطابع المصري الفاطمي والمملوكي، هذه العناصر

في مجموعها تشكل مركبًا خرافيًا يتقاطع مع التيار الديني الإسلامي أحيانًا، ويصطدم به أحيانًا أخرى، الأمر الذي يدفع الرواية نحو الدينامية، ويكسب شخوصها الطابع الواقعي بكل تناقضاته، عارضًا لمجموع القيم الروحية والغيبية التي تلون ذهنية المصري ابن مناطق القاهرة القديمة الثرية بعبق التاريخ، والطقوس التي تجعلهم (المصريين) يشكلون عالمًا له خصوصيته الثقافية، ومذاقه الشعبي، في نوع من سجالية التأثير بين الدين الرسمي، والدين الشعبي إن جاز لنا أن نسميه بهذا الاسم.

وحري بالذكر أنه بالرغم من احتشاد الرواية بالرؤى والنبوءات؛ فإنها تخرج من رحم أسرة واحدة هي أسرة جليلة مرسي الطرابيشي التي عرفت بأنها «موسوعة الغيبيات والكرامات والطب الشعبي، وكأنما أخذت من كل ملة بطرف بدءًا من العصر الفرعوني، ومرورًا بالعصور الوسطى»(٤٠)؛ لتنتقل إلى أبنائها وأحفادها، وكأنه (الكاتب) أراد أن يقصر تلك الرؤى الاستباقية على تلك الأسرة بما توافر لها من حظ من الموروث الشعبي، ويظهر ذلك النوع من الاستباق لدى غير واحد من شخصيات تلك الأسرة بدءًا من:

١ – جليلة:

تفجع جليلة بحادث جلل أثر فيها أيما تأثير، وهو انتحار ابنتها صديقة، التي حزنت لوفاة زوجها، وأصيبت بالسل، وتملكها اليأس؛ فألقت بنفسها في البئر وماتت.

ويبرز محفوظ الاستباق الحلمي من خلال رؤيا جليلة، فيشير إلى أنها «كانت تحلم بها من حين إلى آخر، وقالت مرة لراضية: في ليلة سيدي الشعراني رأيت صديقة على مقربة من البئر واقفة في سحابة بيضاء مشرقة الوجه بابتسامة.... فصدقتها راضية بإيمان عميق، وسألتها: هل حدثتك يا أمي. فقالت جليلة: سألتها عن حالها فقالت لي إن الله قد غفر لها انتحارها، وإنها تخبرني بذلك ليطمئن قلبي ... فهتفت راضية: الحمد لله الرحمن الرحيم. فقالت جليلة: رأيتها في غاية الجمال كالأيام الماضية»(٤١).

وربما لا يرى القارئ في تلك الرؤيا استباقًا؛ لأن صديقة انتحرت؛ لكنها تمثل – في ظني – استباقًا من نوع مختلف؛ فبينما تنتهي سيرة صديقة بانتحارها، تأتي جليلة برؤياها لتضفي على ذلك الحدث نوعًا من الاستمرارية، فها هي ذي صديقة لم تنته حياتها، بل مازالت حاضرة في رأس جليلة وراضية.

٢- قاسم عمرو عزيز:

وهو أكثر الشخصيات تنبؤًا؛ بل إنه بعد أن أصابه الصرع، وانعزل عن الناس، أضحى يمثل - عند أسرته والمحيطين به - وليًا من أولياء الله له كراماته ونبوءاته التي أراد لها الكاتب ألا تكذب، فها هو ذا في مراحل انجذابه الأولى يجمح به الخيال، ويخبر أمه في إحدى ليالي رمضان «أنه رأى ليلة القدر كطاقة من نور مشع انداحت لحظات في السماء، وأنه اطلع في ليلة أخرى من وراء خصاص المشربية على زفة من العفاريت»[٤٢]. ويمكن لنا أن نسمى تلك الرؤية بالاستباق داخل الاستباق، وكأنه - الكاتب - يريد أن يمهد لرؤى قاسم وبركاته بهاتين الرؤيين، لتأتي رؤاه الاستباقية بعد ذلك مكملة لهذا الاستباق الحلمي.

فها هو ذا يتعلق قلبه ببهيجة، ويقول لها: «رأيتك في المنام تلوحين لي .. فابتسمت ابتسامة باهتة لا معنى لها فقال: وقال لي هاتف من الغيب آن لكما أن تتزوجا»[٤٣].

وهنا تظهر حرفية محفوظ في توظيف تقنية الاستباق، من خلال ما أسبغه عليها من ظلال روحية، جعلت الأسرة تبارك زواج بهيجة من قاسم (الشيخ الولي)، فجاء الاستباق الحلمي مكملاً لحدث أراده الكاتب.

ولا تقف استباقاته (قاسم) عند هذا الحد؛ إذ لا يقتصر على الرؤى المنامية؛ بل يمضي ليتنبأ بما سيحدث، فها هي ذي زوجته تتأخر في الإنجاب «لكن قاسم طمأنها قائلاً: سوف تنجبين ذكرًا عندما يرضى القمر»[٤٤].

وكعادته يحرك محفوظ الاستباق ليكمل الحدث الحكائي، فها هي ذي بهيجة «قد أنجبته في عام ١٩٤٥، وأسماه أبوه النقشبندي»[٤٥]، وغير خافٍ ارتباط الاسم (النقشبندي) بالاستباق الحلمي ذي الطابع الروحاني تيمنًا بسيدي النقشبندي.

ويمضي محفوظ بقاسم ليجعله يتجاوز حدود التنبؤ لنفسه ولزوجته، ويتنبأ للآخرين[*] فها هو ذا يتنبأ لأمير سرور بقوله: «سترفع العلم الأحمر»، وبالفعل «في طوفان المظاهرات التي قامت احتجاجًا على إلغاء دستور ١٩٢٣، أردته رصاصة قتيلاً في شارع محمد علي»[٤٦].

٣- بدرية حسين قابيل:

وتمثل جيل الأحفاد بالنسبة لجليلة، فهي ابنة سميرة بنت عمرو وراضية، التي ورثت عن جدتها ذلك الموروث الروحي، وها هي ذي بعد أن أصابها الصرع وذبلت

«في صباح يوم من الأيام تقول لأمها: رأيت في النوم أميرًا يدعوني إلى زيارة القناطر»[٤٧]، وكان لهذا الاستباق الحلمي وقعه على أمها التي ران على قلبها التشاؤم، وبالفعل احتضرت الفتاة عند الضحى ليتمم الاستباق بنية الحدث الحكائي.

ولا يقف الأمر عند أسرة جليلة الطرابيشي بل تظهر حرفية محفوظ في توظيف الاستباق الحلمي عند حديثه عن (يزيد المصري)، الذي «رآه سيدي نجم الدين في المنام، وأمر أن يبني قبره في جوار ضريحه، فصدع بما أمر، وشيد الحوش الذي دفن فيه، ومازال يستقبل الراحلين من ذريته المنتشرة في القاهرة»[٤٨].

وهذا الاستباق – على الرغم من صغره نسبيًا – يكتسب صفة توليدية؛ إذ تتولد عنه استباقات عديدة فعبارة «مازال يستقبل الراحلين من ذريته المنتشرة في القاهرة» تحمل في طياتها استباقات أخرى، فها هو ذا صديقه الشيخ معاوية القليوبي يموت ويدفن «في حوشه القريب من حوش عزيز في رحاب سيدي نجم الدين»[٤٩]، ويمتد ذلك الاستباق التوليدي لمساحة زمنية أكبر ليصل إلى عمرو حفيد يزيد المصري الذي مات «ودفن إلى جوار أبيه في حوش الأسرة الذي أصبح يعرف بحوش نجم الدين»[٥٠].

هكذا، فقد نجح نجيب محفوظ في توظيف الاستباقات الحلمية لإحداث نوع من القص المسبق الذي يمثل عنده عملية سردية سابقة بالنسبة لزمنها، والوقائع المسرودة من خلال ذلك المنولوج الداخلي المرتبط ارتباطًا وثيقًا بتكنيك الرواية الذي يدفع العمل إلى نهايته المنطقية التي أرادها الكاتب.

ثالثًا: الاستباق التكراري:

ويعرفه جيرار جنيت بأنه يضاعف مقدمًا دائمًا مقطعًا سرديًا آتيًا مهما بلغت قلة تلك المضاعفة، كأن يذكر سنوات قضاها فلان في دراسته ذكرًا سريعًا[٥١].

ويظهر هذا الاستباق عن طريق إيراد بعض اللواحق الزمنية مثل عبارة (سنرى/ فيما بعد/ التسويف)، ويمثل إيراد هذه اللواحق «الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق الزمني للأحداث البعيدة تعبيرًا عن الواقع المستقبل المرجو الذي يطمح إليه»[٥٢].

ويظهر هذا الاستباق في الرواية من وجهين:

أ- اللواحق الزمنية المباشرة:

ويقصد بها اللواحق الزمنية الدالة دلالة مباشرة على المستقبل مثل استخدام

حروف التسويف (السين/ سوف) ومنها على سبيل المثال:

* حديث عبد العظيم داود لابنه حليم عندما قال له: «ستكون عارًا على نفسك وأسرتك»[٥٣]، وتأتي الأحداث لتؤدي الغاية التي يريدها الاستباق، فها هو ذا ينغمس في اللهو والعربدة والسكر، ويتردد على نوادي القمار والملاهي الليلية؛ حتى أجبر على الاستقالة بعد ضبطه في فعل شائن، ومات دون أن يترك أي ذكرى طيبة.
* ويتكرر أيضًا في وصف سميرة، لكنه هذه المرة يأتي على لسان الراوي نفسه عندما يقول: «وما ستعرف به سميرة فيما بعد من دقة القسمات وتناسقها»[٥٤]، ويمضي الاستباق ليصل إلى غايته في القصة الخاصة بسميرة ليصفها بأنها «فاقت أمها بجمالها»[٥٥].

ب- اللواحق الزمنية غير المباشرة:

وهي الجمل التي يحمل مضمونها دلالة استباقية، عن طريق الإشارة إلى بعض الأحداث التي سوف تحدث باستخدام عبارات تشي بأن زمنها لم يأت بعد، وإنما سوف يأتي حتمًا، ويظهر هذا النوع في غير موضع من مواضع الرواية منه على سبيل المثال الحديث عن زينب زوجة عبد العظيم داود التي «عندما حدست قرب نهايتها في كبرها أوصت بأن تشهد راضية غسلها دون غيرها من اهلها وأهل زوجها»[٥٦].

وعبارة: (عندما حدست قرب نهايتها) تحمل في طياتها استباقًا زمنيًا بتوقعها الموقف وترتيبها له من خلال وصيتها.

* كما يظهر في الحديث عن المصير المشترك الذي جمع بين حليم وحامد، فيشير في استباق زمني إلى أنه: «لم يصف ما بينهما إلا حينما جمع بينهما سوء المصير في أواخر العمر»[٥٧]، فجملة (حينما جمع بينهما سوء المصير في أواخر العمر) تشي بأنهما سوف يجمعهما مصير مشترك.
* ويظهر أيضًا في الحديث عن يزيد المصري وزوجته فرجة السماك؛ حيث يشير في استباق زمني إلى طول عمرهما بقوله: «وامتد العمر بالزوجين حتى شهدا مولد الأحفاد»[٥٨].

هكذا نجح محفوظ بنية الاستباق من خلال تلك المحاور الثلاثة ليؤدي دورًا ختاميًا يدفع بالعمل إلى نهايته المنطقية التي أرادها

ثانيًا (الاسترجاع)

الاسترجاع السردي يعني «الإشارة إلى حدث – بعد فواته – سابق للحظة القصة التي نجد أنفسنا فيها»[٥٩]، ولا يتحقق إلا بـ«أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[٦٠].

ويعرفه جيرالد برنس بأنه «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للَّحظة الراهنة (استعادة لمواقف أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة) أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع»[٦١].

ويمثل تعريف الدكتور حسن بحراوي – في ظني – أكثر التعريفات شمولاً؛ حيث يعرف الاسترجاع السردي بأنه «كل عودة للماضي تُشكل بالنسبة للسرد، استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية، أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه، وتوظيفه بنائيًا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي تلبية لبواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي، وتحقق هذه الاستذكارات عددًا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختلفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد»[٦٢].

أنواع الاسترجاعات:

يصنف جيرار جنيت الاسترجاعات إلى ثلاثة أقسام:

أ) الاسترجاع الخارجي: وهو «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، فلا توشك أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى؛ لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بهذا السالف»[٦٣]، أو بمعنى آخر هو «الذي يتم فيه الحدث المسترجع خارج الإطار الزمني المحكي الأساسي»[٦٤]، ويقترح جيرار جنيت تسمية هذا النوع من الاسترجاع بالاسترجاعات (غيرية القصة).

ب) الاسترجاع الداخلي: ويقصد به «تلك الاسترجاعات التي يكون حلقها الزمني متضمنًا في زمن الحكاية الأولى»[٦٥] أو بمعنى آخر «هو الذي يعود إلى زمن لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص»[٦٦]، ويقترح جنيت تسمية هذا النوع من الاسترجاع بـ«الاسترجاعات مثلية القصة»[٦٧].

ج) الاسترجاع المزجي (المختلط): وهو لون من الاسترجاع يجمع بين النوعين السابقين فهو «خارجي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول»(٦٨).

ويبين جنيت أهمية كل نوع من هذه الاسترجاعات؛ فيرى أن الاسترجاعات الداخلية تكون إمّا «استرجاعات تكميلية، أو إحالات تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية، وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً أم كثيرًا وفقًا لمنطق سردي مستقل جزئيًا عن مضي الزمن»(٦٩)، أو «استرجاعات تكرارية ترمي إلى استعادة السابقة السردية كلها»(٧٠).

فتقنية الاسترجاع إذن تعني استدعاء الماضي، وتوظيفه بطريقة فنية تحقق بعض المقاصد الحكائية كملء الفجوات التي يتركها السرد جانبًا، وإعطاء القارئ معلومات عن شخصية أو حدث ظهر ظهورًا مفاجئًا على مسرح الأحداث؛ مما يفسر الغموض الذي يحيط بهذا المسترجع.

وترتبط تقنية الاسترجاع بالنسق الزمني الهابط الذي «يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها في رجوع تدريجي هابط إلى أن يصل للبداية»(٧١).

وقد اقتضت طبيعة الشكل الفني الذي اختاره نجيب محفوظ في حديث الصباح والمساء ظهور تقنية الاسترجاع على نطاق واسع؛ إذ لا يذكر محفوظ الشخصية أو الحدث مرة واحدة، بل ربما يأتي ذكرها في غير موضع من مواضع الرواية، الأمر الذي يفرض على الباحث نوعًا من الترتيب الزمني أثناء القراءة؛ حتى يستبين اللقطات الاسترجاعية تمشيًا مع التسلسل الزمني؛ فليس كل حدث يذكر أكثر من مرة استرجاعًا، بل لابد من النظر لما يقوم به هذا الحدث من ملء الفجوات داخل القصة الأصلية نفسها.

وتنبني دراستنا تقنية الاسترجاع في حديث الصباح والمساء على محورين هما:

(أ) الاسترجاعات الداخلية:

إن البحث عن الاسترجاعات الداخلية في حديث الصباح والمساء تكتنفه صعوبات كثيرة؛ لأن طريقة معجم الأشخاص التي اختارها محفوظ تقتضي ضرورة ذكر الشخصية أكثر من مرة؛ حيث ترد في القصة المخصصة لها، ثم ترد مرات أخر في قصص الشخصيات التي تداخلت مع هذه الشخصية بعلاقات القربى والمصاهرة، ومن

ثم فسيكون اعتمادنا الرئيس على القصة الأصلية للشخصية، بمعنى أننا نضعها أساسًا نقيس عليه؛ فإذا وردت أخبار وأحداث لم تذكر لم تذكر في القصة الأصلية فهي استرجاعات، أما إذا ذكرت هذه الأخبار في القصة الأصلية؛ فإنها لا تمثل استرجاعات، ولدينا في هذا الصدد عدة أمثلة أبرزها.

١) قصة يزيد المصري:

وهي آخر شخصية ذكرها نجيب محفوظ تبعًا لمعجمه الألفبائي الذي بنى عليه روايته، ويتحدث عنه محفوظ قائلاً: «وصل إلى القاهرة قبل وصول الحملة الفرنسية بأيام. وكان في الإسكندرية أسرة عطارين ... ولما انتشر الوباء أهلك أفرادها، فلم يبق على رجل أو امرأة سواه. وكره البلد فقرر هجرها، ويمم شطر القاهرة. وكان معه شيء من المال، وميزة نادرة في ذلك الزمان هي أنه كان يعرف القراءة والكتابة، لقنها في المعهد الديني قبل أن ينقطع عنه ليعاون أباه في دكان العطارة، وتحير في القاهرة فترة حتى وجد مأواه في بيت بالغورية، كما وجد عملاً كخازن في وكالة الوراق. كان شابًا قوي الجسم غامق السمرة واضح الملامح يرتدي الجلباب والشملة والعمامة، ولتقواه ووحدته تاقت نفسه للزواج، ورأى فرجة السماك وهي تبيع السمك في الطريق فأعجبته، وبمعاونة جاره عطا المراكيبي تزوج منها. وقد أنجبت له ذرية وفيرة بقى منها على قيد الحياة عزيز وداود، وامتد به العمر حتى شهد مولد أحفاده رشوانة وعمرو وسرور، وزاره سيدي نجم الدين في المنام، وأمره أن يبني قبره في جوار ضريحه؛ فصدع بما أمر. وشيد الحوش الذي دفن فيه، ومازال يستقبل الراحلين من ذريته المنتشرة في القاهرة»(٧٢).

هذه هي قصة يزيد المصري، كما ذكرها محفوظ؛ لكنه يلجأ إلى نوع من الاسترجاعات الداخلية التي تؤدي وظيفة تكميلية من خلال الدور الذي تؤديه في ملء الفجوات داخل الحدث الحكائي الأصلي؛ فتجد يزيد يتزوج من فرجة السماك بمعاونة عطا المراكيبي في القصة الأصلية؛ لكنه في قصة فرجة السماك يشرح تفاصيل هذا الزواج؛ فيقول مصورًا اللقاء الأول بين فرجة ويزيد «وذات يوم ناداها رجل ذو لهجة قاهرية ليبتاع سمكًا، فأنزلت المقطف إلى الأرض، وقرفصت وراءه، وراحت تزن له رطلاً، ثم نظر إليها مليًا وقال: أنت حلوة يا شابة. فقالت له بخشونة: تريد السمك أم الميزان يحطم وجهك.

فشخر الرجل بعفوية، فانتصبت واقفة مستعدية أهل المروءة .. وانقض على الرجل الغريب رجال وتحرج الموقف .. ولكن برز من الجمع رجل يعرفونه هو عطا المراكيبي وهتف: صلوا على النبي. وضحك قائلاً: إنه سكندري جاري في بيتي لا يعرف عادات البلد، والشخر عندهم كالتنفس عندنا ... وخطبها عطا المراكيبي من أمها ثم زفت إليه في شقته ببيت الغورية»(٧٣).

هكذا؛ فقد أدى الاسترجاع دورًا تكميليًا؛ حيث أشار إلى تفاصيل زواج يزيد من فرجة، كما أشار لطبيعة العلاقة بين يزيد وعطا المراكيبي.

ثم يأتي الاسترجاع الثاني في القصة نفسها؛ إذ تكتفي القصة الأصلية بتحديد تاريخ وصول يزيد للقاهرة قبيل الحملة الفرنسية بأيام، لكنه يأتي في قصة عطا المراكيبي ليشير إلى مشاهدة يزيد نابليون بونابرت، وهو يسير على رأس جنوده، كما يشير إلى ثورتي القاهرة، وكيف أن يزيد كاد يهلك في الثورة الثانية فيقول: «وجمع مقهى الشربيني بالدرب الأحمر بين الشيخ القليوبي ويزيد وعطا الله ليلة بعد أخرى، وشهد الرجال نابليون بونابرت على جواده، وهو يسير على رأس جنوده أمام المشهد الحسيني، وعاصروا تقلبات حملته، وخاصة ثورتي القاهرة، وكاد يزيد يهلك في الثورة الثانية»(٧٤).

ويأتي الاسترجاع الثالث في القصة نفسها؛ إذ تكتفي القصة الأصلية بالإشارة إلى أن يزيد رأى في المنام سيدي نجم الدين الذي طلب منه أن يبني ضريحه إلى جواره فصدع لما أمر، لكن السارد هنا لم يفصل الرؤيا ولم يذكر نصها، وهنا تظهر تقنية الاسترجاع حيث يأتي ذكر الرؤية مفصلة في قصة فرجة الصياد حيث يقول: «وفي ليلة رأى يزيد رجلاً في المنام قال له إنه نجم الدين الذي يصلي أحيانًا في ضريحه، ونصحه قائلاً: شيد قبرك جنب ضريحي لنتلاقى كما يتلاقى المحبون .. ولم يتردد الرجل فبنى حوشه الذي دفن فيه، ومازال يستقبل الراحلين من ذريته المنتشرة في أنحاء القاهرة»(٧٥).

هكذا برزت حرفية محفوظ، في توظيف تقنية الاستباق الداخلي التي قامت بدور تكميلي، أسهم في ملء الفجوات داخل النص الحكائي الأصلي؛ إذ لا يستطيع القارئ أن يتبين ملامح شخصية يزيد بالنظر إلى قصته منفردة، بل يجب عليه أن يلم بملامح الشخصية من خلال ما أورده محفوظ من استرجاعات وهو ما يتيح للقارئ أن يعيد ترتيب القصة تبعًا لترتيب أحداثه ووفقًا لمنطق زمني خاص به.

ويظهر الاسترجاع الداخلي ظهورًا واضحًا في الحديث عن الشيخ معاوية؛ إذ لا

تفتأ راضية أن تذكره في غير موضع، وإذا نظرنا لقصة معاوية التي انتهت نجد راضية بروحانياتها تأبى أن تسلم بوجود بطل آخر سوى معاوية فتستغل كل فرصة للحديث عن الأصل والبطولة لتتذكر معاوية، ويبرز ذلك في ستة مواضع فها هي ذي راضية تخاطب قاسم في معرض المفاخرة بأصول آل داود وآل المراكيبي قائلة: «يوجد رجل واحد ظفره بكل هؤلاء هو جدك الشيخ معاوية»(٧٦)، ويتكرر الفخر نفسه في الاسترجاع على لسان جليلة أم راضية التي تعزي راضية التي شعرت بالتضاؤل المادي أمام آل داود وآل المراكيبي عندما نظرت لجهاز عرسها، فلا تفتأ جليلة أن تقول لها باستهانة «وهل يوجد بينهم بطل من أبطال عرابي باشا كالشيخ معاوية»(٧٧).

هكذا وفق نجيب محفوظ في توظيف الاسترجاع الداخلي ليؤدي وظيفة تكميلية أسهمت بدورها في ملء الفجوات داخل النص الحكائي، وقد اكتفينا بأمثلة للاسترجاع الداخلي، والإحالة إلى بقية الاسترجاعات(*)؛ إذ إن ذكر الاسترجاعات كلها يحتاج إلى مساحة أكثر اتساعًا مما نحن بصدده.

(ب) الاسترجاعات الخارجية:

وهي – كما أسلفنا – استرجاعات مثلية القصة يكون حقلها الزمني متضمنًا في زمن الحكاية الأولى؛ حيث يشير الكاتب إلى حدث ثم ينوه بوجود صلة بينه وبين حدث آخر خارج نطاق النص المحكي، ويشهد هذا النوع من الاسترجاعات قلة من حيث الكم في رواية حديث الصباح والمساء؛ ومرد هذا – في ظني – إلى سببين الأول: قصر الرواية نسبيًا على الرغم من تغطيتها مساحة زمنية تتجاوز القرنين. والثاني: الاتجاه الواقعي الذي تمثله الرواية، وهو ما لا يقتضي الإحالة على أحداث خارجية، على العكس من الروايات ذات الطابع الأسطوري التي تؤدى بنية الاسترجاع الخارجي دورًا فاعلاً فيها وعلى الرغم من قلة تلك الاسترجاعات في الرواية؛ فإن بإمكاننا أن نرصد أمثلة قليلة منها على سبيل المثال حديث الشيخ القليوبي عن عطا المراكيبي، في قصة عطا المراكيبي، حيث تحول عطا من بائع مراكيب إلى ثري، و«اقتنى أراضي فضاء وشرع في تشييد السراي الكبرى بميدان خيرت، وعقب مرور زمن اشترى عزبته في بني سويف وأقام فيها السراي الريفية»(٧٨). ويظهر الاسترجاع في حديث الشيخ القليوبي عنه حيث «شبهه بالوالي الذي جاء مصر جنديًا بسيطًا، ثم تعملق فوق هامة إمبراطورية مترامية ...»(٧٩).

وهنا يؤدي الاسترجاع دورًا في ملء فجوة داخل الحدث الحكائي الأصلي، فالحديث عن عطا استدعى الحديث عن الوالي؛ لأن ثمة تشابهًا لمسه الشيخ القليوبي بينهما وهو الصعود من القاع إلى القمة، وهذا الاسترجاع المثلي أدخل حدثًا جديدًا على الإطار الأصلي للحكي، بما أضفاه من إثراء للحدث الأصلي.

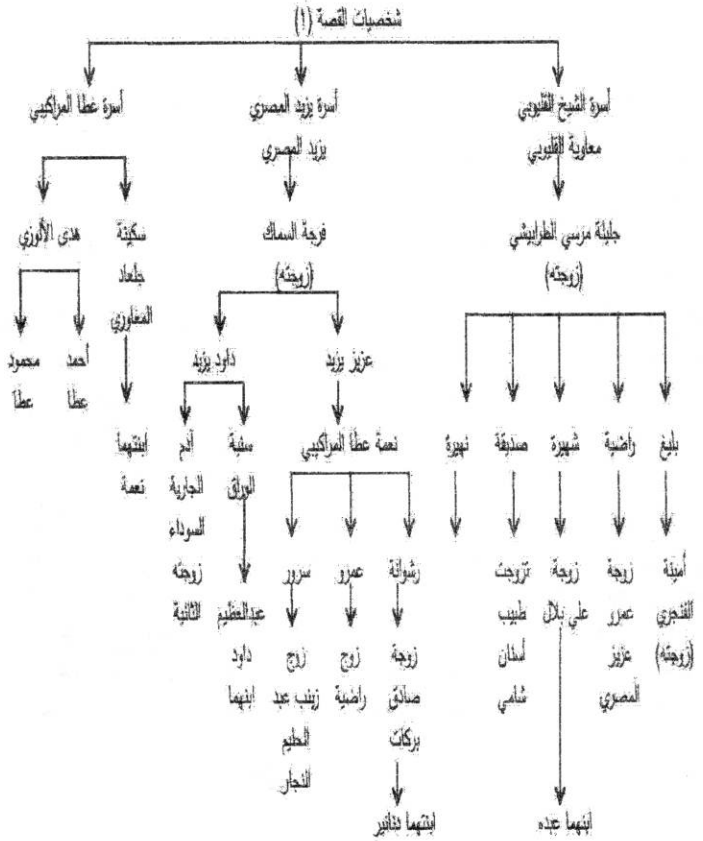
ويبرز الاسترجاع الخارجي أيضًا في الحديث عن عرابي، الذي كان الشيخ معاوية أحد رجاله، وهو ما انعكس على جليلة التي «لم يرسب في أعماقها زمن كالثورة العرابية التي اعتبرت زوجها من أهم رجالها»(٨٠). من ثم فتعميقًا للحدث الأصلي «اختلطت صورة عرابي في رأسها بعنترة والهلالي وآل البيت إكرامًا قبل كل شيء لذكرى الشيخ معاوية»(٨١).

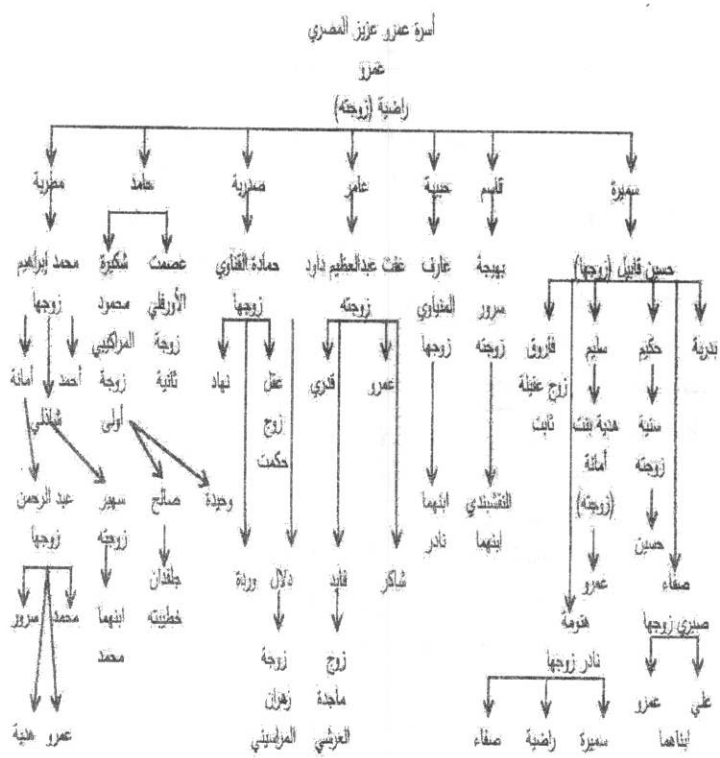
فالاسترجاع هنا إذن لا يهدف إلى الإعلاء من شأن الثورة العرابية والإشادة بعرابي وربطه بالأبطال الشعبيين الذين ذكرهم (عنترة والهلالي) وهو ما يقع خارج المحكي الأصلي – بقدر ما يهدف إلى إكرام ذكرى الشيخ معاوية بعده ضمن هؤلاء الأبطال من خلال صحبته لعرابي.

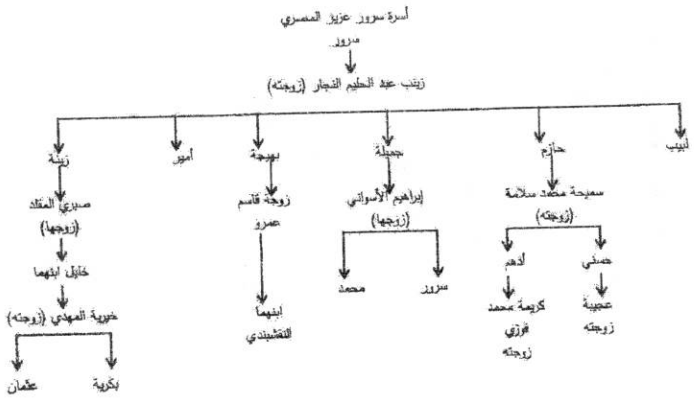
ويأتي المثال الثالث في الحوار بين راضية وداود باشا الذي يمثل حوارًا بين عقل داود ونظرته المادية، وبين طب راضية الروحاني، وهو ما يدفع راضية إلى هذا الاسترجاع الخارجي حيث تقول مدافعة عن دينها «أبدًا إرادته .... كل شيء ... لولاه ما أمكن سيدي النقشبندي أن يوجد في مكة وبغداد والقاهرة في وقت واحد»(٨٢).

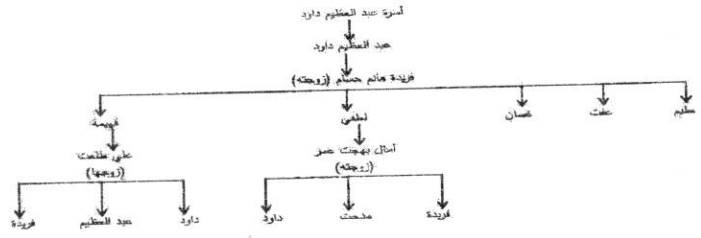
وبالرغم من أن النقشبندي شخصيته تقع خارج المحكي الأصلي؛ فإن ذكره هنا كان ضروريًا؛ إذ استغلت راضية ذلك الولي لتبرئة نفسها – أمام داود – من تهمة الشرك والاعتماد على الأضرحة.

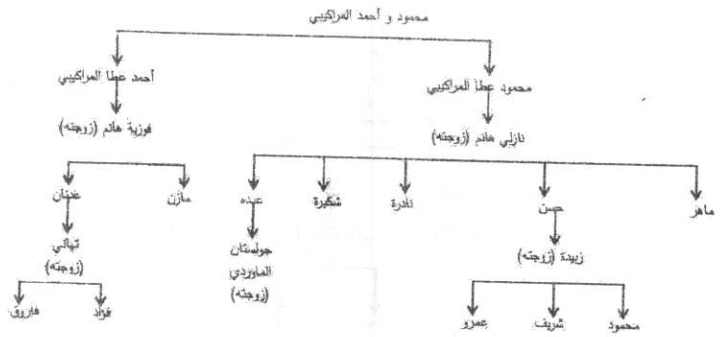
هكذا نجح نجيب في توظيف الاسترجاعات الخارجية – على الرغم من قلتها – لتؤدي دورًا لا غنى عنه في إثراء المحكي الأصلي، من خلال تلك الإشارات التي سدت فجوات داخل المتن الحكائي الأصلي.


شخصيات القصة (أ)
أسرة الشيخ القليوبي
معاوية القليوبي
جليلة مرسي الطرابيشي
(زوجته)
بليغ
رأفت
شهيرة
صديقة
نهيرة
أمينة
الفجري
(زوجته)
زوجة
عمرو
عزيز
المصري
زوجة
علي بلال
ترزوجت
طيب
أسنان
شامي
ابنهما عبده
أسرة يزيد المصري
يزيد المصري
فرجة السماك
(زوجته)
عزيز يزيد
نعمة عطا المراكبي
رشوانة
زوجة
صادق
بركات
ابنتهما دنانير
عمرو
زوج
راضية
سرور
زوج
زينب عبد
الحليم
النجار
داود يزيد
سفية
الوراق
عبدالعظيم
داود
ابنهما
آلم
الجارية
السوداء
زوجته
الثانية
أسرة عطا المراكبي
هدى الأوزي
أحمد
عطا
محمود
عطا
سكينة
جلعاد
المغاوري
ابنتهما
نعمة


أسرة عمرو عزيز المصري
عمرو
راضية (زوجته)
سميرة
حسين قابيل (زوجها)
بدرية
حكيم
سنية
زوجته
حسين
صفاء
صبري زوجها
علي
عمرو
إبناهما
سليم
هدية بنت
أمانة
(زوجته)
عمرو
قرمة
فاروق
زوج عفيفة
ثابت
قليم
بهيجة
سرور
زوجته
الفقيشندي
إبنهما
حبيبة
عارف
المنياوي
زوجها
نادر
عفت عبدالعظيم داود
زوجته
عمرو
قدري
شاكر
فايد
زوج
ماجدة
العرشي
عامر
حمادة القناوي
زوجها
عقل
زوج
حكمت
نهاد
دلال
وردة
زوجة
زهران
المرامسيني
وحيدة
حامد
عصمت
الأرزقلي
زوجة
ثانية
شكيرة
محمود
المراكيبي
زوجة
أولى
صالح
جلدان
خطيبته
مصرية
محمد إبراهيم
زوجها
أحمد
أمانة
شاذلي
عبد الرحمن
زوجها
محمد
سرور
عمرو
هنية
سهير
زوجته
إبنهما
محمد
نادر زوجها
صفاء
راضية
سميرة


أسرة سرور عزيز المصري
سرور
زينب عبد الحليم النجار (زوجته)
زينة
أمير
بهيجة
جميلة
حازم
أبيب
صبري المنقد (زوجها)
زوجة قاسم عمرو
إبراهيم الأسواني (زوجها)
سميحة محمد سلامة (زوجته)
خليل ابنهما
ابنهما التشبندي
محمد
سرور
أدهم
حسني
خيرية المهدي (زوجته)
كريمة محمد فوزي زوجته
عجيبة زوجته
عثمان
بكرية


أسرة عبد العظيم داود
عبد العظيم داود
فريدة هانم حسام (زوجته)
فهيمة
لطفي
عثمان
عفت
حليم
علي طلعت (زوجها)
آمال بهجت عمر (زوجته)
فريدة
عبد العظيم
داود
داود
مدحت
فريدة


محمود و أحمد المراكبي
أحمد عطا المراكبي
فوزية هانم (زوجته)
محمود عطا المراكبي
نازلي هانم (زوجته)
عفتان
مازن
عبده
شكيرة
نادرة
حسن
ماهر
تهاني
(زوجته)
جولستان
الماوردي
(زوجته)
زيدة (زوجته)
فاروق
فؤاد
محمود
شريف
عمرو

المبحث الثاني
الإيقاع الحكائي

لكل نص سردي إيقاع، والزمن هو إيقاع النص «منه ينطلق الراوي والسارد، ومنه تقفز الأحداث إلى النص باختيار المؤلف، وبالنسبة إليه تحدد سرعة وبطء حركة الحدث في النص»(٨٣).

أما الإيقاع الحكائي في الرواية فهو ما تمثله «تقنية حكائية أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص، أو بعض منها تخلق إيحاءً عند المروي له (القارئ)، أن ثمة سرعة سردية قد تتناسب أو تختلف أو تتعارض بين زمن الحكاية وزمن القصة»(٨٤).

ويطلق جيرار جنيت على الإيقاع الحكائي اصطلاح المدة، ويقصد به قياس المدة التي يستغرقها الحدث الحكائي في الوقوع مع مدة القصة التي يروي الحكاية(٨٥).

ويقترح جنيت دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات حكائية هي:

«١- الوقفة أو الاستراحة الوصفية (Pause)، ويكون فيها زمن السرد أكبر بصورة لا نهائية من زمن القصة؛ لأن الأخير يكون متوقفًا.

٢- المشهد أو الحوار (Scene) وفيه يكون زمن السرد مساويًا لزمن القصة.

٣- الخلاصة (Sommaire) ويكون زمن السرد فيه أصغر من زمن القصة.

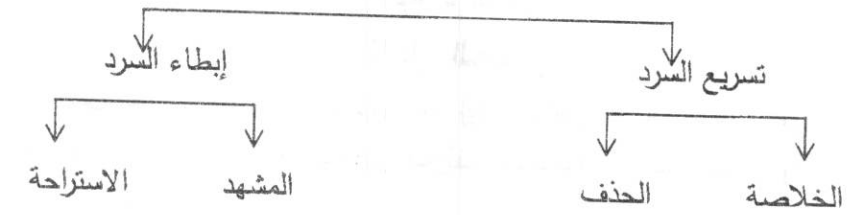
٤- الحذف أو القطع (L'ellipse) ويكون زمن السرد فيه أصغر بصورة لانهائية من زمن القصة؛ لأن زمن السرد يكون متوقفًا»(٨٦).

وتأتي أهمية دراسة الإيقاع الحكائي من أنه «تنوع في سرعة السرد، تسارع أو تباطؤ في إيقاعه، فالتغير من المشهد إلى الخلاصة، أو من الخلاصة إلى المشهد يشكل تنوعًا إيقاعيًا»(٨٧).

ولأن سرعة النص كما ترى سيزا قاسم هي «النسبة بين طول النص وطول الحدث»(٨٨)؛ فإن تلك الحركات الإيقاعية تعامل على التحكم في تسريع السرد وإبطائه؛ حيث «تختص تقنيتا الخلاصة والحذف (القطع) بتسريع إيقاع السرد؛ حيث مقطع

صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة، بينما تعمل تقنيات المشهد والاستراحة (الوقفة الوصفية) على إبطاء السرد؛ حيث مقطع طويل من الخطاب تقابله فترة قصصية ضئيلة»(٨٩).

ومن هنا تدور دراستنا للإيقاع الحكائي في حديث الصباح والمساء على محورين رئيسين يمثلهما الرسم الآتي:



أولاً تسريع السرد:

ويشمل – كما أشرنا – تقنيتي الخلاصة والحذف، ويؤدي هذا التسريع إلى تحجيم الخطاب(٩٠).

أ) الخلاصة:

هي تقنية زمنية تحقق تسارع الأحداث لكن بدرجة أقل من الحذف، ويقصد بها «استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة لا تراعي التفاصيل والجزئيات، بل تقوم على النظرة العابرة، والعرض المختزل»(٩١).

ويقول عنها تودروف إنها «وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن السرد»(٩٢).

ويغلب على الخلاصة ارتباطها بالزمن الماضي؛ «فمن الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا بعد حدوثها بالفعل؛ أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي، ولكن يجوز افتراضنا أن تلخص حدثًا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة»(٩٣).

ويكاد السرد المتوازن «يخلو من التلخيص، وإذا ما أتى فيه التلخيص لم تكن له فاعلية واضحة في السرد، وإن كان يحقق فقط إعفاء السرد من التكرار الذي لا مجال له ربما دون دفع حقيقي لأحداث القصة»(٩٤).

أنواع الخلاصة:

١) التلخيص العام:

وتقتصر فيه الخلاصة على «تقديم سريع موجز للأحداث، والكلمات؛ بحيث لا

تعرض أمامنا سوى الحصيلة، أي النتيجة الأخيرة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية، ويفضل هذا التقديم الموجز تمدنا الخلاصة بالمعلومات الضرورية عن الأحداث والشخصيات مستعملة أسلوبًا شديد الكثافة والتركيز»[٩٥].

ويظهر ذلك عند نجيب محفوظ في غير موضع فها هو ذا يتحدث عن أدهم حازم سرور، ويجمل حياته في عبارات قصيرة دون الإشارة إلى ماضيه أو مراحل حياته؛ حيث يبدأ قصته قائلاً: «مهندس معماري من خريجي عام ١٩٧٨، استقبل حياته العملية، وهو ابن خمسة وعشرين في القاهرة الحافلة بالمشكلات»[٩٦].

كما يظهر النوع نفسه من التلخيص في القصة نفسها في الحديث عن خطيبته؛ إذ اكتفى الكاتب بالإشارة إليها بقوله: «كريمة، في السنة النهائية بكلية الحقوق، أبوها، محمد فوزي مستشار بقضايا الحكومة»[٩٧]، ويتكرر هذا النوع من التلخيص في مواضع عديدة فها هي ذي قصة داود يزيد المصري تبرز فيها نماذج لهذا التلخيص؛ حيث يشير في عبارات موجزة إلى زواج داود من جارية سوداء في عبارات سريعة متلاحقة دون أن يبين أسباب الزواج وتفاصيله بل اكتفى بقوله: «ولما بلغ الدكتور الباشا الخمسين عشق جارية سوداء، وتزوج منها محدثًا في الأسرة دهشة، وقد اختار لها مسكنًا خاصًا في السيدة»[٩٨].

كما يأتي في القصة نفسها تلخيص آخر يشير إلى عدة أحداث متلاحقة في سرعة شديدة حيث يقول: «وسرعان ما حلت بجناحه الحريمي فرجة الصياد، ونعمة عطا المراكيبي وسنية الوراق، والجارية آدم في قبرها الخاص»[٩٩]، فأشار إلى وفاة أربع نساء دون أن يذكر ظروف وفاة أي منهن أو تاريخها.

إذن فقد نجح نجيب محفوظ في تسريع السرد من خلال ما أمدنا به من معلومات ضرورية عن تلك الأحداث والشخصيات مستعملاً أسلوبًا شديد التركيز والتكثيف.

٢) التلخيص الانتقائي:

ويعتمد هذا النوع على تلخيص أجزاء محدودة من أحداث الرواية، وليس أحداث الرواية كلها أو بمعنى آخر «يقتصر على تلخيص الأحداث غير اللفظية في الرواية، ويتشكل أساسًا من سرد تلخيص الأحداث غير اللفظية في الرواية، ويتشكل أساسًا من سرد تلخيص يتناول أجزاء من القصة يقوم باختيارها وصياغتها من وجهة نظره الخاصة. والأمثلة على هذا النوع كثيرة ويمكن تمييزها بسهولة عن سواها لاتساعها

النسبي، وخلوها من كلام الشخصيات»[١٠٠].

ويظهر هذا النوع في حديثه عن بعض الشخصيات بطريقة لا تتفق والإطار العام الذي وضعه لروايته، فبينما يترك للشخصيات مساحة لعرض مواقفها دونما تدخل منه في أحيان كثيرة اتساقًا مع معجم الأشخاص الذي بنى روايته عليه، نراه في مواضع أخرى يسرد الأحداث التي مرت بها الشخصية دون أن تظهر الشخصية على مسرح الأحداث عن طريق تحاورها مع الشخصيات الأخرى ويظهر هذا في حديثه عن يزيد المصري الذي يصفه بأنه «وصل إلى القاهرة قبل وصول الحملة الفرنسية بأيام، وكان في الإسكندرية من عطارين .. ويمم شطر القاهرة»[١٠١]، ويسرد صفاته في نوع من الإيجاز إلى أن يصل إلى وفاته فيقول: «زاره سيدي نجم الدين في المنام، وأمره أن يبني قبره في جوار ضريحه؛ فصدع بما أمر، وشيد الحوش الذي دفن فيه، ومازال يستقبل الراحلين من ذريته المنتشرة في القاهرة»[١٠٢].

كما يظهر هذا النوع أيضًا في حديثه عن أمانة محمد إبراهيم فنراه في نوع من التسريع الزمني يتحدث عن أبنائها حديثًا مقتضبًا أشبه بالإشارات السريعة فيقول: «وكانت مطرية قد رحلت بدورها بعد معاناة طويلة مخيبة الأمل، بعد موت البكرى ورحيل الزوج قبل الأوان، وانحراف شاذلي، وسوء حظ أمانة، وسلم عبد الرحمن أمين بالواقع بعد طعونه في السن، ونعمت أمانة بنجاح أبنائها .. وبحكم الزمن شهدت رحيل الأعزة من الأخوال والخالات وبقية الأقارب»[١٠٣].

ونلاحظ هنا أن الكاتب بالرغم من حديثه عن كل شخصية من تلك الشخصيات التي ذكرها في الفقرة السابقة حديثًا مفصلاً في الجزء المخصص لها، – فإنه هنا يعمد إلى نوع من التلخيص الانتقائي فيبين مصير كل شخصية دون الدخول في تفاصيل، ودون أن تظهر أي شخصية لتبدي رأيها من خلال بنية الحوار.

هكذا أسهمت الخلاصة بنوعيها في تسريع إيقاع السرد، من خلال استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة تكتفي بذكر الأحداث التي لا غنى عنها في المتن الحكائي الأصلي، وتتجاوز عن التفاصيل الدقيقة والجزئية التي يطول معها الحدث الحكائي مما يسهم في تعطيله، ومن ثم يستطيع السرد أن يتعامل مع الواقع الإنساني للزمن «منحدرًا في الذاكرة من أجل الماضي، حين يكون وثيق الصلة بالحاضر ومتخيلاً في المستقبل»[١٠٤].

ب) الحذف أو الإسقاط

هو التقنية الثانية التي تساعد على تسريع الزمن؛ إذ يمثل «تقنية زمنية تقتضي

بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع أو أحداث»[١٠٥]. ومن ثم فإنه يعد «وحدة من زمن القصة لا تقابلها أية وحدة في زمن الكتابة»[١٠٦]؛ حيث «يكتفي الراوي بإخبارنا أن سنوات مرت أو شهورًا من عمر شخصياته، دون الإخبار عن تفاصيل الأحداث في السنين؛ فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات/ شهور)، أما الزمن على مستوى القول فهو صفر (زمن ق > زمن ص)»[١٠٧].

ويقسم جيرار جنيت الحذف إلى ثلاثة أنواع:

١) الحذف المعلن:

ويتم فيه تحديد المدة المسكوت عنها في السرد بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل «ومرت بضعة أسابيع أو مرت سنتان»[١٠٨].

٢) الحذف الضمني:

وهو الذي «لا يصرح فيه الراوي بالمدة الزمنية المتجاوزة على نحو محدد بدقة مثل قوله: (بعد سنوات طويلة/ بعد عدة أشهر/ بعد مدة/ برهة)»[١٠٩].

٣) الحذف الافتراضي:

ولا يصرح فيه بالحذف و«إنما يدركه القارئ بمقارنة الأحداث بقرائن الحكى»[١١٠]؛ أي «يستدل على وقوعه من خلال إدراك الثغرات الواقعة في تسلسل الحكى»[١١١].

١) الحذف المعلن:

وفيه يصرح السارد بالمدة المسكوت عنها، ويكون زمن السرد أصغر من زمن القصة؛ لأن زمن السرد يكون متوقفًا، ومن ثم فكلما زادت الفترة الزمنية المسكوت عنها، زاد السرد سرعة، وباستقراء نصوص الرواية، وتتبع وحدات الحذف المعلن بها، نجد الحذف المعلن قد ورد مائة مرة عبر أحداث الرواية وشخوصها، وسنحاول أن نرتبها ترتيبًا تصاعديًا من الأقل إلى الأكثر؛ إذ تتنوع العبارات الدالة على الحذف تبعًا للمدة المسكوت عنها على النحو الآتي:

١- أقل من يوم: ويتكرر هذا النمط مرتين[١١٢]، فها هو ذا السارد يقول: «وبعد أقل من دقيقة واحدة»، ويقول أيضًا: «وعقب الوفاة بساعة واحدة»، وبالرغم من صغر المساحة الزمنية المسكوت عنها؛ فإنها تمثل سرعة سردية قليلة نسبيًا.

٢- أقل من أسبوع: ويتكرر هذا النمط مرتين[١١٣] يظهران في قول السارد: «وبعد يومين»، وقوله: «وامتدت ثلاثة أيام»، وهنا تزيد المدة المسكوت عنها على النمط السابق مما يحقق سرعة سردية أكثر.

٣- أقل من شهر: ويتكرر هذا النمط ثلاث مرات في الرواية[١١٤]؛ إذ يقول: «وبعد أسبوع واحد»، ويقول: «ولبثت أسبوعين»، وهذا بدوره يحقق سرعة سردية أكبر من النمطين السابقين.

٤- أقل من عام: وتقدر هذه المدة المسكوت عنها بشهر أو شهور، وتتكرر مرتين[١١٥] في الرواية؛ إذ يقول: «وقضى في المستشفى شهرًا»، ويقول: «وبعد خمسة أشهر». وهكذا تستمر السرعة السردية في التصاعد بزيادة المدة المسكوت عنها.

٥- أكثر من عام: وهي تلك الفترة التي تبدأ من عام، وتتزايد حتى تشمل الفترة الزمنية التي تستغرقها أحداث الرواية، ويتكرر هذا النمط في الرواية ثلاث عشرة مرة[١١٦]، أقلها عام، وتظهر في قوله: «وبعد عام»، وأكثرها يمتد إلى خمسة وعشرين عامًا في قوله: «وامتدت ربع قرن».

ويعد هذا النمط أكثر أنواع الحذف المعلن من حيث السرعة الزمنية؛ إذ تزيد المدة المسكوت عنها بصورة لا نهائية يزيد معها السرد سرعة.

وثمة نوع آخر من الحذف المعلن يبرز في الرواية، وهو الحذف المتعلق بالأحداث السياسية العامة التي يكون تاريخها محددًا مثل ثورة ١٩١٩، ونكسة ١٩٦٧ وغيرها، ويظهر هذا الحذف حرفية نجيب محفوظ؛ إذ يقفز بالسرد قفزات سريعة، تتيح للقارئ مساحة أكبر لتصور ما حدث في تلك الفترة الزمنية المنصرمة، وهذا – في ظني – يسرع السرد أكثر من الحذف المحدد بالأيام والشهور والسنين؛ لأنه يتطلب من القارئ ربط أحداث الرواية بهذا التاريخ، ومن ثم تستحيل السرعة إلى سرعة نسبية يحددها القارئ وفق منطق زمني خاص به؛ إذ إنه بالرغم من أن التاريخ نفسه (١٩١٩) واحد؛ فإنه يحمل دلالات مختلفة وتفسيرات متعددة لدى القارئ ويتكرر هذا النوع أربع مرات في القصة على النحو التالي:

١) ثورة ١٩١٩: ويتكرر إحدى عشرة مرة[١١٧].

٢) نكسة ١٩٦٧: ويتكرر خمس مرات[١١٨].

٣) أكتوبر ١٩٧٣: ويتكرر أربع مرات[١١٩].

٤) سبتمبر ١٩٨١: ويتكرر ثلاث مرات[١٢٠].

وهكذا تعددت أنماط الحذف المعلن في الرواية، وعلى الرغم من تعددها؛ تمثل

في مجملها نوعًا من القفز أو السرعة الزمنية التي يخلقها السارد من خلال الفترة الزمنية المسكوت عنها.

٢) الحذف الضمني:

ولا يصرح فيه الراوي بالمدة المسكوت عنها تحديدًا، بل يذكر بعض القرائن اللفظية او اللواحق الزمنية، التي نستطيع من خلالها تحديد الفترة الزمنية المسكوت عنها مثل (بعد فترة/ بعد سنوات)، ومن خلال محاولة إحصاء هذا النوع من الحذف، يتبين لنا أنه ورد في الرواية مائتي مرة، أي ضعف عدد الحذف المعلن، وسنتبع الأنماط التي أتى عليها الحذف المعلن على النحو الآتي:

١- صباح يوم: تكررت ست مرات في الرواية[١٢١].
٢- عصر يوم: ذكرت مرة واحدة[١٢٢].
٣- مساء: تكررت مرتين في الرواية[١٢٣].
٤- ذات يوم: تكررت ست مرات في الرواية[١٢٤].
٥- كل ليلة: ذكرت مرة واحدة[١٢٥].
٦- يومًا: تكررت مرتين في الرواية[١٢٦].
٧- منذ نشأته الأولى: تكررت مرتين في الرواية[١٢٧].
٨- منذ الأسابيع الأولى: ذكرت مرة واحدة[١٢٨].
٩- في إحدى ليالي رمضان: ذكرت مرة واحدة[١٢٩].
١٠- في ذلك الوقت: تكررت خمس مرات في الرواية[١٣٠].
١١- في سن مبكرة: تكررت مرتين في الرواية[١٣١].
١٢- في تلك الفترة: تكررت مرتين في الرواية[١٣٢].
١٣- في ليلة خريف: ذكرت مرة واحدة في الرواية [١٣٣].
١٤- في طفولتها: ذكرت مرة واحدة[١٣٤].
١٥- منذ صباه: تكررت أربع مرات في الرواية[١٣٥].
١٦- عندما ناهزت الحلم: تكررت مرتين في الرواية[١٣٦].
١٧- وهي في سن المراهقة: تكررت ثلاث مرات في الرواية[١٣٧].
١٨- وهي في عز شبابها: تكررت ثلاث مرات في الرواية[١٣٨].
١٩- مع اقتراب سرور من الكهولة: ذكرت مرة واحدة[١٣٩].

٢٠- بعد طعونه في السن: تكررت مرتين في الرواية[١٤٠].

٢١- ولما قاربت الختام: تكررت مرتين في الرواية[١٤١].

٢٢- جاوزت المائة بسنوات: ذكرت مرة واحدة في الرواية [١٤٢].

٢٣- في عامه الأخير: تكررت أربع مرات في الرواية[١٤٣].

٢٤- يوم وفاته: تكررت أربع مرات في الرواية[١٤٤].

٢٥- ونالت الابتدائية: تكررت ثلاث مرات في الرواية[١٤٥].

٢٦- وانتقلت إلى المرحلة الثانوية: تكررت سبع مرات في الرواية[١٤٦].

٢٧- وعندما جاءت الحملة الفرنسية: ذكرت مرة واحدة[١٤٧].

٢٨- وعندما قامت الثورة العرابية: تكررت مرتين في الرواية[١٤٨].

٢٩- بعد رحيل سعد: ذكرت مرة واحدة[١٤٩].

٣٠- في أوائل عهد إسماعيل صدقي: ذكرت مرة واحدة[١٥٠].

٣١- في الثلاثينات: تكررت ثلاث مرات في الرواية[١٥١].

٣٢- قبل حلول الأربعين: ذكرت مرة واحدة[١٥٢].

٣٣- حتى الخمسينيات: تكررت مرتين في الرواية[١٥٣].

٣٤- قبيل السبعينيات: ذكرت مرة واحدة[١٥٤].

٣٥- في الثمانينيات: تكررت مرتين[١٥٥].

٣٦- قبيل الحرب العالمية الثانية: تكررت عشر مرات[١٥٦].

٣٧- بقيام ثورة يوليو: تكررت ثماني عشرة مرة في الرواية[١٥٧].

٣٨- مع العدوان الثلاثي: تكررت ست مرات في الرواية[١٥٨].

هكذا حفلت الرواية بعدد غير قليل من أنماط الحذف الضمني، وهذا الحذف – في ظني – يحقق سرعة سردية أكثر من الحذف المعلن؛ لأن تحديد الفترة المسكوت عنها بالقرائن اللفظية أو اللواحق الزمنية نحو (على فترات/ عندما بلغت الحلم) يتيح مساحة أكبر للمتلقي في تصور المدة المسكوت عنها التي تزيد بصورة لا نهائية على الحذف المعلن الذي تكون مدته محددة.

٣) الحذف الافتراضي:

والسارد هنا لا يصرح بالحذف، بل يدركه القارئ بمقارنة الأحداث بقرائن الحكى ويستدل عليه من خلال إدراك الثغرات الواقعة في تسلسل الحكى، وباستقراء نصوص الرواية يتبين لنا أن هذا النوع من الحذف قد ورد مائة وسبعًا وثمانين مرة، فهو يحتل – إذن – مرتبة وسطى بين النوعين الآخرين من الحذف، ومن خلال تتبع أنماط ذلك

الحذف، وجدناه يتكرر من خلال بعض البنى اللفظية التي تشي بوجود نوع من الحذف غير محدد بالسنوات أو حتى بالفترات والإشارات الزمنية وهو ما يظهره الإحصاء الآتي:

١- عبارة (وأنجبت له ....، ....، ...): وقد تكررت عشر مرات[١٥٩] في الرواية، وهنا لم يحدد الحذف السنوات ولا تواريخ الولادة، وإنما يقفز قفزات زمنية متتابعة دون ذكر آية قرآنية لفظية.

٢- عبارة (وسرعان ما ...): وقد تكررت إحدى عشرة مرة[١٦٠].

٣- عبارة (ولما ... حدث ...): وقد تكررت ثماني عشرة مرة[١٦١]، وتحمل في طياتها حذفًا افتراضيًا يشي بأن فترة ما قد سكت عنها السارد دون أن يشير لما بها من أحداث.

٤- (وزفت إليه): وقد تكررت عشر مرات[١٦٢] في الرواية، وهذه العبارة لا تتناول تفاصيل الزواج ولا ملابساته، بل تسقط ما قبلها من أحداث.

هكذا تعددت البنى اللفظية التي تشي بهذا النوع من الحذف، الذي يمثل في ظني أكثر أنواع الحذف سرعة سردية، فبينما يكون القفز بالسنوات أو الشهور في الحذف المعلن، وبالفترات في الحذف الضمني، فإنه هنا يسقط فترة أكبر وغير محددة مما يتيح للقارئ مساحة أكبر في تصور تلك الأحداث المسكوت عنها.

وعلى أية حال فقد أسهم الحذف بأنواعه الثلاثة في تحقيق نوع من السرعة السردية من خلال إسقاط فترة أو فترات من الرواية مما يجعل زمن السرد أصغر بصورة لا نهائية من زمن القصة؛ لأن زمن السرد يكون متوقفًا.

ثانيًا: إبطاء السرد

يذهب الباحثون إلى أن «تعطيل السرد يتم بواسطة تقنيتي المشهد الدرامي والوقفة الوصفية اللتين تعطلان حركة الزمن وتعلقانه إلى حين انتهائهما؛ فيستعيد السرد إذن حركته الطبيعية»[١٦٣].

ونفهم من الرأي السابق أن العلاقة بين الخطاب والزمن علاقة عكسية؛ فكلما طال الخطاب قصر الزمن، ولا يكون تعطيل الزمن إلا من خلال تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية؛ ولهذا فسنحاول دراسة عوامل تعطيل السرد وإبطائه من خلال تحليل هاتين التقنيتين (المشهد، الوقفة) وبيان دورهما الوظيفي على النحو التالي:

أولاً: المشهد:

ويقصد به «المقطع الحوار الذي يأتي في تضاعيف السرد»[١٦٤]، ويعرفه توردوف بأنه «وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة»[١٦٥]، ويرتبط المشهد والخلاصة بعلاقة عكسية «فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارًا لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات؛ فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها، ولم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي عكس التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط»[١٦٦].

وتتعدد الوظائف التي يقوم بها المشهد في الخطاب السردي؛ إذ «ينقل لنا المشهد تداخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية»[١٦٧]، كما أنه يؤدي دورًا فاعلاً في «الإيهام بالواقع، وتقوية أثر الواقع في القصة»[١٦٨]؛ لكن أهم الوظائف التي يؤديها المشهد تتمثل في أنه «يضفي على السرد طابعًا دراميًا، ويكسر رتابة السرد بضمير متفرد، وله وللمشاهد الدرامية كذلك دور حاسم في تطور الأحداث، وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تعول عليها الروايات كثيرًا، وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد، كذلك فإذا أتى المشهد في ختام القصة تتكون له حينذاك قيمة ختامية»[١٦٩].

ولنا أن نقسم المشهد الحواري إلى قسمين:

(أ) الحوار الداخلي (المنولوج):

ونقصد به حوار الشخصية مع نفسها، و«يعمل على الكشف عن العمليات الذهنية التي تقوم بها؛ لطرح ذكرياتها وهمومها، وأفكارها، ومشاعرها، وموقفها من العالم المحيط بها، وذلك دون أن يتدخل المؤلف بالشرح والتعليق»[١٧٠]. ومن ثم فإن هذا الحوار يمثل جزءًا من تقنية تيار الوعي، ويشير روبرت همفري إلى أهميته، فيرى أنه يستخدم في القص «بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي، أو جزئي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود»[١٧١].

وتحفل القصة باثنين وعشرين مشهدًا (حوارًا) داخليًا بين الشخصية ونفسها دونما تدخل من الكاتب، وتتوزع هذه المشاهد بين صيغ عديدة هي:

١) صيغة (قال لنفسه/ قالت لنفسها): وتمثل النصيب الأكبر؛ إذ تبرز في

عشرة[١٧٢] مشاهد فها هي ذي جليلة قد هرولت إلى حجرة في الجانب الشرقي للبيت تطل من بعيد على جامع سيدي الشعراني، وهي تقول لنفسها: «لا يفك عقدة النفس إلا استقبال الهدية بما يليق»[١٧٣]، وهنا تحاول جليلة أن تعزي نفسها في موت معاوية وتظهر التجلد من خلال هذا الحوار الداخلي، كذلك يظهر عند (شكيرة المراكيبي) التي عندما استشعرت معاملة سيئة من زوجها عزت نفسها و«قالت لنفسها: كل شيء قابل للتغيير»[١٧٤].

٢) صيغة (التساؤل): وتأتي غالبًا بلفظ (تساءل/ سأل نفسه/ تساءلت) ويتكرر هذا النوع ثلاث مرات[١٧٥] في الرواية فلما اشترك عمرو في إضراب الموظفين «تساءلت راضية هل يسجنونه كما سجنوا الشيخ معاوية؟»[١٧٦]، وتظهر حرفية الكاتب هنا في توظيف هذا الاستفهام؛ إذ دأب على ترسيخ هذا الاعتقاد في نفس راضية التي ترفض وجود بطل سوى معاوية، وتستغل كل فرصة تحين لها لتذكره.

٣) صيغة (هتفت): وتتكرر ثلاث مرات[١٧٧] في الرواية، وغالبًا ما يوظفها الكاتب لبيان مآل الأحداث من خلال ما يبديه شخوص القصة من تعليقات تسهم في تعطيل السرد، فها هي ذي راضية تقطع استمرارية السرد وتقف أمام ضريح الحسين، و«تهتف اللهم نجنا من شر هذه الأيام ... اللهم انصر المظلومين»[١٧٨].

وثمة هتاف آخر برع فيه محفوظ؛ إذ ذكره دون أن يذكر قائله وذلك عند بيان ما حدث لحازم سرور من فعل أراد أن يستنكره الكاتب فجعل «أكثر من شخص يهتف ... يا ألطاف الله، إنه حازم بن سرور أفندي رجمه الله»[١٧٩].

٤) صيغة (المناجاة): وقد تكررت مرتين[١٨٠] في القصة، وحري بالذكر أن السارد اقتصر في المناجاة على شخصيتين؛ إذ ترد على لسان جليلة وابنتها راضية اللتين تمثلان الطابع الروحاني الذي تقتضيه طبيعة المناجاة، فها هي ذي راضية تحزن لما حدث لابنتها، و«تناجي ربها قائلة: رحمتك يا رحمن يا رحيم»[١٨١]، كما تقف جليلة فوق رأس الشيخ المسجي بلحافه الأخضر، وتناجيه من قلب مكلوم «اغفر لي يا معاوية»[١٨٢].

وفضلاً عن تلك الصيغ الأربع فهناك صيغ أخرى مثل (تعزي نفسها/ يغمغم)

لكنها لم تأت سوى مرة واحدة في الرواية.

إذن اضطلعت بنية الحوار الداخلي بدور فاعل في إبطاء السرد من خلال توقف حركته نسبيًا عن طريق عرض الشخصيات مواقفها الداخلية بحرية تامة دونما أدنى تدخل من السارد.

(ب) الحوار الخارجي:

وهو الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر، ويقوم على العرض المباشر من خلال بنية لغوية مكثفة تتكون من جملة كثيرة، ويسهم هذا الحوار إلى حد كبير في الكشف عن الواقع النفسي الاجتماعي، والثقافي للمتحاورين دون أن يشغل حيزًا محددًا فيها، لكنه في الوقت ذاته يسيطر على بنيتها؛ مما يعوق تطور الفعل القصصي، ويسهم في إبطاء السرد لمساحة زمنية أطول من الحوار الداخلي.

وتحفل القصة بعدد غير قليل من مشاهد الحوار الخارجي، آثرنا أن نتخير منها مشهدين يعدان أطول مشاهد الرواية، فضلاً عما يحمله كل منهما من رؤية أسهمت في تفعيل عدد غير قليل من أحداث الرواية.

المشهد الأول: هو مشهد وفاة أحمد محمد إبراهيم؛ حيث يأبى قاسم أن يصدق أن رفيقه قد مات، ويدور حوار بين عمرو وابنه قاسم يظهر فيه الصراع بين الموروث الديني ممثلاً في عمرو، والتشتت الروحاني ممثلاً في قاسم الذي اختلط في رأسه دين راضية الشعبي بتعاليم الإسلام وأركانه ويصوره نجيب محفوظ على النحو التالي:

«وفي الليل انفض الجمع، نهره أبوه قائلاً:

- كفاية

يسأل أباه برجاء:

- أين ذهبتم به

فقال عمرو:

- لم تعد طفلاً، أنت في الكتاب، وتحفظ سورًا من كتاب الله، أحمد مات، وكل إنسان سيموت كما يشاء الله، وهذه إرادة الله ...

فتساءل محتجًا:

- ولكن لماذا؟

- إرادة الله، ألا تفهم.

- لا أفهم يا بابا ...

- لا ... هذه قلة أدب أمام الله .. سيذهب أحمد إلى الجنة بغير حساب، وهذا حظ

عظيم، فاحذر قلة الأدب...

– أنا حزين جدًا يا بابا

– اقرأ الفاتحة يبرد قلبك»[١٨٣].

نلاحظ هنا أن الحوار قام على الجملة الاستفهامية التي شغلت مساحة نصية كبيرة وأسهمت في إبطاء السرد، فضلاً عما تؤديه من دور فاعل في بنية النص؛ إذ إنها «بسؤالها وجوابها مطبوعة بأدوات تحدد معنى الاستفهام، وسمات صوتية إيقاعية، ونبرة تمييزية، فبنية الاستفهام موسومة بالترتيب المحكم، والتوليد المعنوي الخفيف، والإخبار الجاري بين متكلم وسامع»[١٨٤].

كذلك يعكس المشهد السابق ما عاناه الطفل قاسم من تشتت ديني أسهم بعد ذلك في تحوله إلى الشيخ قاسم صاحب النبوءات والبركات، وهو الحدث الذي اضطلع ببنية محورية طوال أحداث الرواية؛ إذ أثر في عدد غير قليل من أحداثها وشخوصها.

أما المشهد الآخر فهو حوار بين داود وأخيه عزيز، عندما اختطف داود من قِبل جنود محمد علي الذين كانوا يختطفون أبناء الناس بإيعاز من الوالي محمد علي، و«يحملونهم إلى ما وراء الأسوار ليلقنوا علومًا جديدة، إنه يحبسهم تحت الحراسة حتى لا يفروا من التعليم»[١٨٥]، ويعكس الحوار هنا وجهتي نظر الأولى نظرة داود الذي عاد من بعثة في فرنسا درس فيها علوم الطب، وأفاد أيما إفادة من علوم الغرب، مما جعله يتكلم بلسان المتعلم المستنير، والأخرى نظرة أخيه عزيز المتخلفة النافرة من التعليم ظنًا منه أنه ضرب من الكفر، وبالرغم من صغر هذا الحوار نسبيًا؛ إذ لا يشغل مساحة نصية كبيرة؛ فإنه يعكس الدور الذي قام به محمد علي في النهوض بالتعليم وبناء مصر الحديثة، كما يعكس ما كان يرسب فيه المجتمع تحت أغلال الجهل والتخلف ممثلاً في عزيز، فها هو عزيز يحاور أخاه بعد عودته من البعثة في فرنسا متسائلاً:

«– ألم يحاولوا أن يردوك عن دينك؟

فأجاب ضاحكًا:

– كلا: البتة

وود أن يحدثه أكثر "عنهم" ولكنه آثر السلامة

وسأله أيضًا:

– هل حقًا تشرحون الجثث؟

فأجاب:

– عند الضرورة من أجل خير البشر.

فيحمد عزيز الله في سره على إكرامه له بالهرب في ذلك اليوم البعيد»[١٨٦].

هكذا أسهم المشهد الحواري بنوعيه (الخارجي والداخلي) في إبطاء حركة السرد من خلال ما يتيحهُ السارد للشخصيات من مساحة زمنية، يعرض فيها كل منهم رؤيته الأيديولوجية ومواقفه من الأحداث، دونما تدخل منه (السارد)؛ لكن الحري بالذكر أنه على ما في هذا الحوار من إبطاء سردي؛ فإنه يقوم بدور محوري إذ نتكشف من خلاله وجهات النظر المختلفة التي يستطيع السرد أن يبينها دونه.

ثانيًا: الوقفة الوصفية:

ويطلق عليها جيرار جنيت "مصطلح الاستراحة"[١٨٧]، بينما يرى فيها إمبرتو إيكو نوعًا من "التهدئة الوصفية"[١٨٨]. ولا تتم هذه الوقفة – كما قال تودروف – إلا «إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر منها من زمن الكتابة»[١٨٩].

ويمكن تعريف الوقفة الوصفية بأنها «ملفوظ روائي مهمته تقليص زمن القص مقابل تمديد الخطاب عبر المكان ... أي عبر النص .. فهي تقنية زمنية تقطع خطية السرد لتقوم بتشخيص الأشياء والكائنات»[١٩٠].

وبالمقارنة بين الوقفة والحذف نجد أن هذه الوقفة أو الاستراحة «تأخذ موقعًا مناقضًا للحذف من حيث تأثيرها في إيقاع السرد، فبينما يوفر الحذف أقصى سرعة للسرد، تمثل الوقفة أقصى بطء يصيب السرد؛ إذ تتعطل حركته تمامًا، وتتوقف القصة عن التنامي، وتعلق الأحداث إلى حين انتهائها»[١٩١].

ولا يمكن لنا بحال أن نعد كل الوقفات وقفات وصفية فـ«بعضها يكون نتيجة التعليق، وفضلاً عن ذلك فليس كل وصف يفرض وقفة في السرد»[١٩٢]، وإن كان الوصف المكاني يؤدي في كثير من الأحيان إلى توقف زمني؛ إذ «من شأنه أن يسبب نوعًا من التوتر يسود النص بين دفع مستوى القص الأول الذي يندفع بالأحداث إلى الأمام على خط الزمن، وبين جذب المقطع الوصفي الذي يشد الوصف نحو الاستقصاء والسكون»[١٩٣].

وتبرز أهمية الوقفة الوصفية في أنها «تمطط الزمن السردي، وتجعله وكأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال ذلك يتراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته»[١٩٤].

ولا يمكن تصور الوصف منفردًا بعيدًا عن بقية عناصر السرد؛ لأنه «مقطع

كتابي لا سبيل إلى تحديد دلالته إلا بوصفه في علاقة مع المقاطع الكتابية الأخرى الرابضة في حدوده»(١٩٥).

وتتعدد أنواع الوصف ووظائفه في الرواية، فربما يقدم لشخصية ما بذكر ملامحها وصفاتها، وربما يجلي أبعاد الأمكنة في النص، وفي كل الحالات يعوق من حركة السرد، ويعمل على تعطيلها وإبطائها؛ إذ يتوقف التسلسل الطبيعي للزمن فترة يكون فيها زمن السرد أكبر بصورة كبيرة من زمن القصة.

وسندرس الوقفات الوصفية في حديث الصباح والمساء على محورين:

أ- التقديم للشخصيات ووصفها.

ب- وصف الأماكن وبيان أبعادها.

أولاً: التقديم للشخصيات ووصفها.

اقتضت طبيعة الشكل الفني الذي اختاره محفوظ (معجم الأشخاص)، أن يقدم لكل شخصية بنوع من التمهيد يبين فيه نشأتها وصفاتها، لكن الجدير بالذكر أنه ليس كل تقديم للشخصية يمثل وقفة وصفية؛ لأن الوصف إذا جاء بصيغة الماضي؛ فإنه يعد استرجاعًا أكثر منه وقفة، وسنتخير من تلك المقدمات – إن جاز لنا التعبير – ما ارتأينا فيه وقفة وصفية.

وأول تلك الأمثلة الحديث عن أحمد عطا المراكيبي الذي يصفه الكاتب بأنه «عملاق في الرجال بالطول والعرض، وقسمات الوجه والخليقة بتمثال، يجري في دمه الدافق في أديم أسمر، صورة خيالية لبطل حكاية شعبية بشاربه الكث، وراحته المنبسطة وظاهر يده الأشعر، يملأ مقعد الحنطور، وهو يتهادى به في ميدان بيت القاضي قبل أن يقف أمام البيت القديم إذا جاء لزيارته في هالة إقطاعي كبير»(١٩٦).

وتمثل الوقفة السابقة وصفًا للملامح الخارجية للشخصية المرسومة في النص، مبرزة قسماته، وتعد البداية الأولى للتعرف على الشخصية، وتعرية علاقتها بالفعل القصصي، ومن ثم «لم يكن الوصف قيمة مضافة تؤدي دورًا شكليًا في إسباغ زينة أو حلية خارجية عليه؛ إذ على الرغم من كونه أوقف الزمن القصصي في بدايته برهة من الوقت، فهو قد أدى دورًا فعالاً في استشراف عوالم النص»(١٩٧).

وهذا الطابع الحسي للصورة السابقة «مبدأ أساسي، ولكنه ليس جوهر الصورة بعبارة أخرى، إن اللجوء إلى التعبير الحي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكنه ليس

الوظيفة؛ إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس»[١٩٨].

ثانيًا: وصف الأماكن وبيان أبعادها:

ويبرز هذا النمط غير مرة في أحداث الرواية، لكن أبرزها على الإطلاق هو وصف سراي آل المراكيبي حيث يصفها السارد بقوله: «سراي آل المراكيبي بميدان خيرت في حجم ميدان بيت القاضي وفي ارتفاع القلعة، ولها حديقة مثل حديقة الحيوان، لا حصر لحجراتها، ولا مثيل لأثاثها، وأي تحف مختلفة الأشكال والألوان، وتلك التماثيل من الجص والبرنز في الأركان ... عالم حقيقي يفوق بسحره عالم الحكايات والأحلام»[١٩٩].

وهنا يقدم الراوي صورة أقرب ما تكون إلى عالم الخيال، من خلال تلك اللوحة الوصفية التي رسمها بلغة أقرب ما تكون إلى لغة الشعر بإيحاءاتها وصوره – لقصر آل المراكيبي بل إنه هو ذاته يعلق على وصفه بعبارة «عالم حقيقي يفوق بسحره عالم الحكايات والأحلام» وهذه العبارة بقدر ما تجسد روعة السراي وأبهتها، فإنها تصفها بأنها عالم حقيقي وهو ما يقطع على المتلقي التفكير بأنها ضرب من الخيال، لا وجود له في القصة كرؤى قاسم وراضية، ويتكرر وصف سراي آل المراكيبي في الرواية غير مرة، وقد أسهم هذا الوصف في تعطيل السرد عن طريق قطع خط السرد الطبيعي دون الإخلال بنية القصة.

هكذا أسهمت الوقفة الوصفية بنوعيها في إبطاء السرد وتعطيل حركته؛ حيث يصير زمن السرد أكبر بصورة لانهائية من زمن القصة الذي يكون متوقفًا.

المبحث الثالث [التواتر التكراري]

تنبني دراسة التواتر الزمني التكراري على تحليل «مجموع علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، وهو بهذا سمة أسلوبية من ناحية، ومظهر من مظاهر الزمن السردي من ناحية أخرى»[٢٠٠]، وترتبط هذه التقنية ارتباطًا وثيقًا بالحدث الحكائي؛ لأن أي رواية – كما يقول هيلز ميلر – هي «عبارة عن نسيج معقد من التكرارات، والتكرارات ضمن التكرارات أو من التكرارات المترابطة في نمط تسلسلي مع تكرارات أخرى»؛ أي أنه ينظر للتكرار «كعنصر للسرد القصصي، وكذلك كمفهوم ذي مضامين موضوعية مهمة»[٢٠١].

وقد وظف محفوظ تقنية التكرار في رواياته غير مرة، لكن تكراره في معظم هذه الأعمال كان تكرارًا مضمونيًا؛ بينما لا يقتصر تكراره في حديث الصباح والمساء على

الجانب المضموني فحسب؛ بل «هو ظاهرة أسلوبية بالدرجة الأولى»[٢٠٢].

وقد أسهم الشكل السردي الذي اختاره محفوظ [معظم الأشخاص] في وضوح ظاهرة التكرار عنده على المستوى الأسلوبي؛ إذ لا يرد الحديث عن الشخصية مرة واحدة، بل قد يتردد الحديث عنها غير مرة، ومن خلال تلك اللعبة الفنية التي مارسها محفوظ؛ فإنه يتيح للشخصيات مساحة أكبر في عرض مواقفها الأيديولوجية ورؤاها الفكرية دونما تدخل منه، كما يتيح مساحة أكبر للمتلقي في التفسير والتأويل والاستنباط من خلال الدور الذي تؤديه بنية التكرار.

محاور علاقات التواتر في حديث الصباح والمساء:

أولاً: [أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة]:

تحفل الرواية بهذا النوع من التكرار، وتلك التعددية تتفق والشكل الفني الذي أراده محفوظ؛ إذ إن تعدد الشخصيات يستلزم الحديث عن الشخصية مرة واحدة أو مرات تبعًا لطبيعة الدور الذي تؤديه والمواقف التي يطرحها الراوي من خلالها؛ فربما تكون الشخصية هامشية غير مؤثرة في مضمون الأحداث، فيرد ذكرها مرة واحدة، وقد تمثل هذا النوع في شخصيات عديدة مثل شخصية (وردة حمادة القناوي)[٢٠٣]، التي اقتصر ذكرها على الجزء المخصص له، واكتفى الراوي بالإشارة إلى نشأتها وخطبتها وإصابتها بالملاريا ووفاتها وحزن أمها لرحيلها، ذلك دون أن يكون لها دور مؤثر في الأحداث؛ إذ لم يرد الحديث عنها في قصة أمها صدرية، أو في قصة أبيها حمادة القناوي، وبالرغم من تعدد القصص التي تمثل هذا النوع؛ فإنها ليست المنوطة بالبحث؛ إذ تنصرف عناية الباحث إلى القصص التي ذكرت مرة واحدة، وكان لها دور مؤثر في بنية الرواية منها:

١) قصة داود واختطاف جنود محمد علي له:

ذكرت القصة في ثنايا الحديث عن داود يزيد المصري، واختطافه من قبل جنود محمد علي لإلحاقه بالتعليم، وهروب أخيه عزيز، ويجسد الراوي ذلك المشهد فيقول: «وذات يوم والشقيقان يجولان ما بين الغورية، والسكة الجديدة رأيا نفرًا من الشرطة؛ أما عزيز فبإلهام خفي هرب، وأما داود فاعتقله رجال الشرطة، وساقوه إلى المجهول. وتحدث الناس بما رأوا، وعرفوا أن الوالي محمد علي يحمل أبناء الناس إلى ما وراء الأسوار ليلقنوا علومًا جديدة، إنه يحبسهم تحت الحراسة حتى لا يفروا من التعليم»[٢٠٤].

وتأتي أهمية هذه القصة فيما تطرحه من رؤى أيديولوجية؛ حيث تعكس كراهة المصريين للتعليم الحديث، وهو ما انعكس على يزيد المصري الذي حزن لخطف ابنه، وشكى مصيبته إلى الشيخ القليوبي، وفرجة السماك التي دعت على الوالي بالهلاك، وابنهما عزيز الذي يؤمن بالنظرة المتخلفة نفسها، ومن ثم يتجسد – من خلال بنية المفارقة – الدور الذي قام به محمد علي في بناء النهضة الحديثة، من خلال النهوض بالتعليم وإرسال البعثات للخارج.

٢) مشهد قدوم الحملة الفرنسية:

ذكر هذا المشهد في ثنايا الحديث عن عطا المراكيبي ويصوره الراوي فيقول: «وجمع مقهى الشربيني بالدرب الأحمر بين الشيخ القليوبي ويزيد وعطا الله ليلة بعد أخرى، وشهد الرجال نابليون بونابرت على جواده، وهو يسير على رأس جنوده أمام المشهد الحسيني»(٢٠٥).

وقد تتصور أن هذا المشهد الصغير نسبيًا مشهد ثانوي غير ذي أثر في مضمون الأحداث، لكنه يمثل – في ظني – حرفية نجيب محفوظ؛ إذ يؤرخ بهذا المشهد القصير لبداية روايته ويحدد زمنها بالعصر الحديث الذي يبدأ بقدوم الحملة الفرنسية، ومما يدعم ظننا أنه لم يذكر في روايته حدثًا سابقًا على زمن الحملة الفرنسية.

٣) مشهد وفاة أحمد محمد إبراهيم:

وقد ذكر هذا المشهد مرة واحدة، ويصوره نجيب محفوظ مبينًا أثره في نفس الطفل قاسم (الشيخ قاسم المجذوب فيما بعد) فيقول: «وهمه البيت بمنظر جديد. رأى أهله جالسين في صمت غريب. في حجرة أحمد لمح أمه وجدة صديقه لأبيه، وفي حجرة المعيشة رأى إخوته وأخواته ...عامر وصدرية وحامد وسميرة وحبيبة، أما مطرية فكانت تجهش في البكاء وإلى جانبها يجلس محمد إبراهيم واجمًا يدخن غليونه، وتسرب الخوف إلى قلبه مع الهواء المفعم بالحزن، وأدرك بطريقة ما أن العدو الذي سمع عنه في مناسبات ماضية، الذي رآه يخيم فوق الجنازات المتجهة نحو الحسين قد اقتحم بيته وخطف أحب خلق الله إلى قلبه، وصرخ باكيًا حتى حملته أم كامل إلى السطح ومن وراء خصاص نافذة الحجرة الصيفية رأى جدة أحمد تحمل بين ذراعيها لفافة مزركشة، وتستقل حنطور مع ابنها عمرو أفندي. وذهب الحنطور يتبعه حنطورًا آخر يحمل عامر وحامد وعمه سرور أفندي جنازة من نوع جديد»(٢٠٦).

وأهم ما يلفتنا في هذا المشهد هو أنه أول مشاهد الموت في الرواية، وهو ما

كانت له تداعيات كبيرة على الطفل قاسم الذي تربى في حجر راضية، ورضع غيبياتها، وتراثها الخوارقي بما انطوى عليه من عفاريت وجان ورقى وتعاويذ حتى كاد يؤمن بأن هذا هو الدين السليم؛ لكنه فجع بموت أحمد الذي تعلق به فبات حائرًا بين الدين الحقيقي وبين دين راضية الشعبي، فجاءت صدمته في تدين راضية أفعل في نفسه من صدمته بموت أحمد؛ إذ عجز تدين راضية عن حماية أحمد من شبح الموت، كما تجد مصر القبطية بملامحها الجنائزية تطل من الأحياء الشعبية، كما يأتي بعد ذلك الحوار بين عمرو أفندي وقاسم ليطرح فيه السارد نوعًا من المقارنة بين الدين ممثلاً في عمرو أفندي والخرافة ممثلة في قاسم، وهو ما سيكون له أثر في اضطراب شخصية قاسم وتحوله إلى حياة المجاذيب، ويبدو أن هذا ما أراده الراوي؛ إذ جعل هذا الحدث تمهيدًا لذلك الاضطراب الذي سيحدث للطفل الحائر بين الدين والخرافة.

إذن فقد نجح نجيب محفوظ في توظيف تلك البنية التكرارية لإبراز رؤيته الفنية التي تسير فيها الأحداث وفق منطق زمني يحرك عجلة الأحداث، كما اضطلعت تلك البنية بدور أسلوبي فاعل من خلال التمهيد لبعض الأحداث، وإحداث نوع من المفارقة بين شخوص الرواية.

ثانيًا: [أن يروي مرات عديدة ما حدث مرة واحدة]:

وهذا النمط من التواتر التكراري يسميه جيرالد برنس بـ"السرد المتكرر"[٢٠٧] ويكون بأن يروي الكاتب ما حدث مرة واحدة عدة مرات، وهذا النمط – في ظني – أهم أنماط التواتر التكراري التي أجاد نجيب محفوظ توظيفها؛ حيث استطاع من خلالها طرح المواقف الأيديولوجية لشخصيات الرواية من أحداث عدة مرت بها الحياة السياسية بمصر وعلى رأسها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فبالرغم من حدوثها مرة واحدة؛ فإن ذكرها يأتي ثلاثًا وعشرين مرة، وفي كل مرة تتبنى الشخصية موقفًا ورؤية خاصة بإزائها وسوف نقسم هذه الرؤى على ثلاثة أقسام:

١ – (الرافضون للثورة):

ويبرز هذا الرفض لدى سبع شخصيات، وتتبنى كل شخصية طرح رؤيتها الأيديولوجية لكن تلك الرؤى الأيديولوجية تتمحور حول ثلاثة اتجاهات:

أولاً: (اتجاه الأعيان):

وهم الذين يرفضون الثورة التي سلبتهم أملاكهم وأراضيهم، وحرمتهم من ألقابهم

وحطتهم من أعلى درجات السلم الاجتماعي إلى أسفله، فكان من الطبيعي أن يقفوا منها موقف الرفض، وقد برز هذا في خمس شخصيات فترى حسن المراكيبي الذي صودرت أملاكه وأحيل إلى المعاش في التطهير برتبة لواء، وها هو ذا شاكر عامر عمرو الذي يحقد على الثورة؛ لأنها سلبت رجال القضاء مكانتهم وحقوقهم، وها هو ذا عدنان المراكيبي الذي أضير من قانون الإصلاح الزراعي فازداد حنقًا على الثورة ورجالها، وها هي ذي عفت عبد العظيم داود التي بالرغم من عدم اهتمامها بالسياسة؛ فقد حنقت على الثورة التي «قضت على باشوية شقيقها، ولم تغفر لها استهانتها بالمهن الرفيعة والقضاء»(٢٠٨).

لكن أبرز الآراء الرافضة للثورة من ممثلي هذه الطبقة هو حليم عبد العظيم داود؛ حيث منحه السارد مساحة أكبر لعرض أسباب رفض طبقة الأعيان الرأسماليين للثورة ويصور السارد هذه الرؤية الأيديولوجية فيقول: «ولما قامت ثورة يوليو نقل إلى التفتيش. أجل كان أحسن حظًا من حامد وحسن، ولكنه عانى العمل الجاد لأول مرة على كبر، إلى هذا فقد أظهر حنقًا للثورة من أول يوم، وتساءل كيف يسرق الحكم أناس لا ميزة لهم إلا استحواذهم على السلاح؟ وهل يحق قياسًا على ذلك أن يتحول قطاع الطرق إلى ملوك؟ ما هذا الذي يحدث للأسر الكريمة، وكيف تلغي الباشوية بجرة قلم؟ وكيف يخاطب بعد اليوم أباه وشقيقه الأكبر؟ وكيف يؤدي سلام التعظيم لضابط يماثله في الرتبة أو يقل عنه»(٢٠٩).

ومن ثم فقد نجح محفوظ من خلال بنية الاستفهام الاستنكاري التي ترددت على لسان حليم من طرح الرؤية الأيديولوجية الرافضة للثورة بمنطق الأعيان.

٢- (اتجاه الوفديين):

ويمثله لبيب الذي راقب بهم ما آل إليه حال الوفديين في ظل كراهية الثورة لهم من جانب، وكراهتهم لرجال القانون الذين يمثلهم من ناحية أخرى ويصور السارد موقفه فيقول: «ولما قامت ثورة يوليو، واهتز مركز القانون ورجاله، غزته الكآبة كوفدي قديم من ناحية، وكرجل من رجال القانون من ناحية أخرى ... وراح يتابع أثر الثورة فيها مع الحرص التام في الإفصاح عن ذاته. وربما كان حامد أقربهم إلى نفسه فهمس له مرة. ما الحيلة؟ .. أمامنا رجل يدعي الزعامة وبيده مسدس»(٢١٠).

وتتفق الرؤيتان (رؤية الأعيان والوفديين) في رفضهم اتكاء الثورة على القوة العسكرية بالرغم من اختلافهما في الرؤية الأيديولوجية وسبب الكراهية.

٣- (الاتجاه الشخصي):

ويمثله نادر عارف المنياوي الذي ارتمى في أحضان الإنجليز نابذًا العمل الحكومي الذي لا يحقق له رغبته في الثراء ومن ثم «فلما قامت ثورة يوليو لم يأنس إلى أسلوبها كشاب طموح يحلم بالثراء»(٢١١)، وبقدر تفاهة هذا الاتجاه النفعي؛ فإنه يصور لك شريحة من شرائح المجتمع المصري لم تكن تهتم بما أحدثته الثورة من تغيير على المستوى السياسي، بقدر ما كان يهمها تحقيق النفع الشخصي، ويتأكد ذلك من خلال تحول نادر الممثل لهذه الطبقة إلى الاستفادة من الثورة عن طريق مصاهرة آل المراكيبي بوصفهم من رجال الثورة ففيهم عبده عطا وماهر عطا وابن خالته حكيم(٢١٢).

إذن فقد نجح نجيب محفوظ في التعبير عن وجهة نظر الرافضين للثورة من خلال ما أتاحه لكل شخصية من مساحة زمنية تعرض فيها رؤيتها الأيديولوجية. وكل ذلك يحدث دونما تدخل منه في إدارة تلك الشخصيات أو إظهار الميل أو الرفض لأي رؤية.

ثانيًا: (الذين مالوا إلى الثورة):

ويبرز هذا الموقف لدى اثنتى عشرة شخصية، وتتبنى كل شخصية – من خلال المساحة التي يعطيها لها السارد – عرض رؤيتها وموقفها الأيديولوجي، وتتمحور تلك الرؤى في ثلاثة أقسام:

(١) المستفيدون من الثورة:

وهؤلاء هم الذين لا يهتمون بالثورة بقدر اهتمامهم بمصالحهم الشخصية، ويمثلهم حازم سرور عزيز الذي عندما قامت ثورة يوليو خاف أن تكون وفديته المزعومة قد جاوزت جدران مسكنه، ولكنه لم يتعرض لسوء، ودأب على مدح الثورة في شركته والحملة عليها في بيته مجاراة لسميحة [زوجته]، «وهو يقلب عينيه فيما حوله مستعيذًا بالله، ولدى كل مناسبة تقول بحنق: هل سمعتم عن بلد تحكمه مجموعة من الكونستبلات؟! فيهمس في أذنها – بتدخل – احذري الخدم والجدران والهواء»(٢١٣). وتلك الشخصية نموذج للإنسان النفعي الذي يجاري زوجته في كراهيتها للثورة بوصفها من الأعيان [سرًا] ويجاهر بولائه للثورة لما يجنيه من ورائها من نفع مادي، ويمثل هذا النوع أيضًا حامد عمرو عزيز الذي بالرغم من عدائه للثورة في بدايته؛ حيث أحالته إلى المعاش برتبة لواء؛ فإنه سرعان ما صار من مؤيديها بعدما «عين مدير علاقات عامة

بعمر أفندي بخمسين جنيهًا شهريًا إلى معاشه، فطابت له الحياة»[٢١٤].

كما يبرز عند حكيم حسين قابيل الذي «اختير في وظيفة إشرافية في إدارة التوزيع بإحدى الصحف الكبرى، ووثب مرتبه بجرة قلم من العشرات إلى المئات، ودوى مقامه في شجرة الأسرة من أسفلها إلى أعلاها ... وأصبح حقيقة من رجال العهد الجديد»[٢١٥].

وها هو ذا عبده المراكيبي قد استفاد من الثورة أيضًا؛ إذ «تقلد مركزًا قياديًا في سلاح المهندسين»[٢١٦]، وتجد أيضًا عامر عمرو يحقق «أعلى درجة سجلها حظه بعد قيام ثورة يوليو عندما وجد اثنين من تلاميذه في مجلس قيادة ثورتها»[٢١٧].

ولا يقتصر الانتفاع على المستوى الشخصي فقط بل ربما تعداه إلى المستوى الأسري؛ فها هي ذي صفاء حسين قابيل ترحب بالثورة؛ لأن زوجها «صبري القاضي كان قريبًا لضابط منهم، فترقى في فترة قصيرة حتى شغل وظيفة وكيل وزارة التربية»[٢١٨].

(٢) أصحاب التيارات السياسية:

وهؤلاء مالوا إلى الثورة لما آنسوه من اتفاقها مع رؤاهم وتياراتهم السياسية فها هو ذا سليم حسين قابيل رحب بثورة يوليو إيمانًا بحلم المدينة الفاضلة، و«ظن أنه بانضمامه إلى الإخوان إنما يندمج أكثر في الثورة»[٢١٩].

ولا يظهر تيار الإخوان وحده، بل يظهر الوجه الآخر من التيارات السياسية، وهو التيار الاشتراكي الشيوعي الذي يمثله قدري عامر عمرو، «فمنذ ارتبطت الثورة بالكتلة الشرقية مال إليها، ومضى يرى في خطاها ما لم يكن يراه من قبل»[٢٢٠].

(٣) المستنيرون أو جيل الثورة:

وهم الذين كانوا ينظرون للثورة بوصفها ثورة إصلاح، ويمثلهم أبناء حسن المراكيبي (محمد وشريف)؛ إذ «تربوا في مدارس الثورة وتشبعوا بفلسفتها، وثملوا ببطولة زعيمها»[٢٢١].

ويبرز الفكر نفسه عند هنومة حسين قابيل التي «تحمست لثورة يوليو باعتبارها ثورة إصلاح وأخلاق»[٢٢٢].

ثالثًا: الذين لم يهتموا بالثورة:

وهم الذين قامت الثورة بعد أن صاروا طاعنين في السن أمثال عبد العظيم داود الذي عندما قامت ثورة يوليو «كان قد توغل في الشيخوخة للدرجة التي يهون معها الاهتمام بالأشياء»[٢٢٣]. وكذلك راضية التي أضحت تظن عبد الناصر وليًا من أولياء الله كعادتها

في إطلاق هذا اللفظ على الزعماء السياسيين أمثال عرابي والنحاس ومصطفى كامل وسعد زغلول.

هكذا ظهرت حرفية محفوظ في توظيف هذا الحدث الذي حدث مرة واحدة، بينما روي أكثر من ثلاث وعشرين مرة، من خلال بنية التواتر التكراري؛ حيث أفسح مساحة سردية لكل شخصية كي تعبر عن رؤاها الأيديولوجية والفكرية، دونما أدني تدخل منه حتى صار أشبه بالمشاهد المسرحي الذي يجلس ليشاهد أبطال المسرحية يتبادلون الأدوار وكل يعرض رؤيته الخاصة وفق معتقداته وفكره.

ثالثًا: [أن يروي مرات عديدة ما حدث مرات عديدة]:

وهو ما اصطلح چيرار چنيت على تسميته "السرد الانفرادي"، ويكون بأن «تروي عدة مرات ما حدث عدة مرات»(٢٢٤).

ويبرز هذا النوع من التواتر التكراري في غير موضع من مواضع الرواية نكتفي منه بعدد من الأمثلة منها:

أ) تعليقات سرور أفندي على زواج أبناء أخيه عمرو من آل داود أو آل المراكيبي:

ففي كل مرة يحدث تصاهر بين أسرة عمرو عزيز، وإحدى الأسرتين، يبدي سرور تعليقاته في صورة عتاب لأخيه غالبًا ما يتضمن ذمًا لآل المراكيبي أو آل داود.

فها هو ذا الحوار الذي دار بين سرور وأخيه عمرو، عندما صارحه سرور بغضبه من زواج بناته من آل داود، وآل المراكيبي، ويعبر السارد عن هذا الموقف بقوله: «وتمت بذلك سعادة عمرو، الأمر الذي عرضه لملامة أخيه سرور، فأخذ عليه تجاهله لبناته، ودافع عمرو عن موقفه متعللاً بجمال بنات أخيه اللائي لا يخشى عليهم من البوار، وبفقر أولاده الذين في حاجة إلى دعامة: فقال سرور بمرارة:

– إنهم يضنون عليك بالذكور

فتألم عمرو لكنه قال مستوحيًا طبيعته المتواضعة:

– رحم الله امرأ عرف قدر نفسه.

فقال سرور وهو يداري غضبه:

– أصبحت درويشًا يا أخي لا تغضب»(٢٢٥).

ويتكرر الحدث نفسه بتفاصيل مختلفة؛ حيث تجد سرورًا يقول لشقيقه عمرو «ألم تفكر في بهيجة قبل أن تهدي حامد لمحمود المراكيبي؟

فقال له عمرو: نحن يا سرور فقراء على باب الله، ونبحث لطيورنا عن ريش، وابنتك جميلة والحمد لله لن يطول انتظارها»(٢٢٦).

ويتكرر الحدث نفسه بتفاصيله مشفوعًا بتعليق مختلف من سرور أفندي، فعند زواج حامد عمرو من شكيرة المراكيبي راح سرور «يفسر الأمر فيما بينه وبين نفسه برغبة أخيه الجامحة في التعلق بأذيال الأغنياء»(٢٢٧).

ب) تعليقات راضية على أحداث مختلفة:

فكلما حدث موقف شاركت فيه راضية تدلي برأيها في شكل جمل موجزة تتضمن تعليقًا، وتلك التعليقات على اختلافها تدور حول محورين هما: الافتخار بأصلها والشيخ معاوية، وذكر الروحانيات والرؤى، فها هي ذي راضية عند زيارة آل المراكيبي، وآل داود لفرع الأسرة الفقير (عمرو وسرور) تخاطب زوجها عمرو ساخرة من آل المراكيبي، وآل داود «لا أصل لأحد، كلهم نشأوا في التراب! ثم تلتفت لقاسم قائلة في تحدٍ: يوجد رجل واحد ظفره بكل هؤلاء هو جدك الشيخ معاوية»(٢٢٨).

ويتكرر مشهد آخر بين حسن المراكيبي، وحامد عمرو، وحليم عبد العظيم داود في منزل راضية ويتضمن المشهد مفاخرة كل منهم بأصله، وبالرغم من عدم كون راضية طرفًا في الحوار؛ فإنها تتدخل وتقول «الكل في النهاية من صلب آدم وحواء، وليس في الأسرة كلها بطل إلا الشيخ معاوية»(٢٢٩).

وهكذا نجح محفوظ – إلى حد كبير – في توظيف هذا النوع من التكرار، من خلال عرض وجهات النظر المختلفة لأبطال الرواية، في نوع من التكرار الأسلوبي والمضمون في آن واحد.

رابعًا: [أن يروي مرة واحدة ما حدث مرات عديدة]:

وهو ما يسميه جيرالد برنس "السرد المستعاد"(٢٣٠)، ويعول هذا النوع من التواتر على قرائن لفظية، تشي بأن حدثًا ما قد تكرر عدة مرات على مستوى الحدث، بينما لا يأتي في الملفوظ الحكائي على لسان السارد سوى مرة واحدة، ويتكرر هذاالنوع في غير موضع من مواضع الرواية، فها هو ذا السارد يشير إلى سرور عزيز بأنه «كان يزور كثيرًا أبناء عمرو وبناته، ويشارك في أفراحهم وأحزانهم»(٢٣١).

وهنا يشير الخبر إلى تكرار الزيارة على مستوى الحدث الحكائي، بالرغم من أنها على مستوى الملفوظ الروائي لم تذكر سوى مرة واحدة بعبارة (وكان يزور كثيرًا).

ويرد أيضًا في الحديث عن حب عامر عمرو عزيز لعفت بنت عبدالعظيم داود، وكيف أن هذا الحب – كما يروي السارد – «نما مع الأيام والزيارات المتبادلة، حتى

صار حبًا وحلمًا للمستقبل»[٢٣٢]، كما يتكرر في الحديث عن صالح حامد عمرو الذي يشير السارد إلى أنه «لم يكن يرتدي البدلة إلا حين زيارته للقاهرة»[٢٣٣].

ويتكرر أيضًا في الحديث عن يزيد المصري الذي «بنى حوشه الذي دفن فيه، ومازال حتى اليوم يستقبل الراحلين من أبناء ذريته المنتشرة في القاهرة»[٢٣٤].

وحري بالذكر أن هذا النوع من التواتر يؤدي دورًا فاعلاً على المستويين الأسلوبي والمضموني، وهو ما عناه چيرالد برنس بالسرد المستعاد؛ إذ يتيح للقارئ أن يستعيد الموقف مرت عديدة بالرغم من أنه على مستوى الملفوظ الروائي لم يرد سوى مرة واحدة.

إذن فقد نجح نجيب محفوظ – إلى حد كبير – في توظيف تلك التقنية (التواتر التكراري) على المستويين الأسلوبي والمضموني؛ إذ أتاح للشخصيات مساحة أكبر في عرض مواقفها ورؤاها الأيديولوجية، وهو ما يتسق والشكل الفني الذي اختاره محفوظ، وبالرغم من صغر الرواية – نسبيًا – فقد حفلت بأنواع التكرار الأربعة، وجاء كل تكرار منها موظفًا بحرفية محفوظ توظيفًا جيدًا غير مخل بالإطار العام للسرد.

الخاتمة

تناول البحث تقنيات الزمن السردى فى رواية حديث الصباح والمساء لنجيب محفوظ من خلال ثلاثة مباحث :

المبحث الأول :ناقش النظام الزمنى للرواية من خلال تقنيتين رئيستين هما الاستباق والاسترجاع .

المبحث الثانى :وتناول الإيقاع الحكائى من خلال أربع تقنيات ،ثنتان منها اختصتا بتريع السرد وهما (الخلاصة والحذف) ،وأخريان اختصتا بإبطاء السرد وهما المشهد والوقفة الوصفية .

المبحث الثالث :وتناول أنماط التواتر التكرارى الأربعة سالفة الذكر.

وبعد مناقشة هذه المباحث الثلاثة ،انتهينا إلى جملة من النتائج أهمها:

-حفلت الرواية بعدد غير قليل من الاسترجاعات ما بين داخلية وخارجية ،وإن كانت على المستوى الداخلى أكثر وضوحاً اتفاقاً مع الإطار العام للرواية .

- بالرغم من قلة الوحدات الاستباقية ؛فقد برزت على نحو مميز وقامت بدور فاعل فى الوصول بالعمل إلى نهايته المنطقية التى أرادها الراوى ،ولاسيما من خلال الرؤى والنبوءات والأحلام.

- أسهم الحذف بأنواعه الثلاثة (معلن/ضمنى/افتراضى)فى تسريع السرد ،وإن كان الحذف الضمنى أكثر الأنواع الثلاثة ظهوراً من حيث الكم .

- ارتبط التلخيص فى الرواية بالماضى والحاضر والمستقبل ،وإن كان أكثر ارتباطاً بالماضى ؛إذ لايتصور تلخيص الحدث إلا بعد حصوله .

- حفلت القصة بعدد غير قليل من المشاهد الدرامية بنوعيها (الداخلى والخارجى)،وقد أبرزت هذه المشاهد براعة القاص فى تجسيد المشاعر الإنسانية ،وطرح وجهات النظر بدقة ،فضلاً عما قامت به من دور فاعل فى إبطاء السرد

- قامت الوقفة الوصفية بدور فاعل فى تعطيل السرد ، كما تداخلت مع بقيةعناصرالسرد(الشخصية/المكان/الفضاء الحكائى)بشكل إيجابى .

- حفلت الرواية بأنماط التواتر التكرارى الأربعة ،وقد أدى هذا التكرار دوراً فاعلاً على المستويين المضمونى والأسلوبى.

الهوامش •

(١) سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط١ ٢٠٠٦ ص١٩٥.

(٢) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١٠ ١٩٨٩ ص٢٩.
وراجع أيضًا في الحديث عن تعدد الأزمنة داخل الرواية، والتمييز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري اللبناني بيروت ص٣٥٧، وحميد لحمداني: بنية النص السردي ط. المركز الثقافي العربي ص٥٣، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ص١١٤، وتودروف: مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي جدة ط١٠ ١٩٩٠ ص١٢٩، وتودروف: مقولات السرد الأدبي – طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ص٥٨.

(٣) چيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، مراجعة وتقديم محمد بريري المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣ ص٧٨.

(٤) السابق: الصفحة نفسها.

(٥) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق ٢٠٠٣ ص٣٣٤.

(٦) چيرالد برنس: المصطلح السردي ص٧٠.

(٧) عمر عبد الواحد: شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للطباعة والنشر ط١٠، ٢٠٠٣ ص٤٩.

(*) راجع في الحديث عن أهمية الزمن في القصة، سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١٠ ١٩٩٤ ص٢٦، وبول ريكور: الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، ترجمة معبد القاضي، دار الكتاب الجديد المتحدة ص٩٥، د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر ط١ القاهرة د.ت. ص١٥٢.

(٨) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مج١٢ ع٢، القاهرة ١٩٩٣ ص١٣٣.

(٩) السابق: الصفحة نفسها.

(١٠) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة د. حياة جاسم، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨ ص١٠٢.

(١١) إمبريتو إيكو: نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط١٠ ٢٠٠٥ ص٦٠.

(١٢) رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص٢٤٩، تأليف مجموعة من الكتب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي – سلسلة عالم المعرفة، مطبعة الرسالة بالكويت، يناير ١٩٧٨.

(١٣) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م ص١٣٤.

(١٤) إمبريتو إيكو: نزهات في غابة السرد ص٦٠.

(١٥) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي ص١٣٤.

(١٦) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٤٤.

(١٧) سيزا قاسم: بناء الرواية ص٣٧.

(١٨) حميد لحمداني: بنية النص السردي ص١٣٢-١٣٣.

(١٩) سيزا قاسم: بناء الرواية ص١٥٨.

(٢٠) جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، ود. عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢٠ ١٩٩٧م ص٨٤.

(٢١) جيرالد برنس: المصطلح السردي ص٩٥-٩٦.

(٢٢) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) المجلس الوطني للثقافة والفنون – الكويت ١٩٩٨ ص٢٥٧.

(٢٣) ماجد مصطفى: من أشكال السرد التراثي في حديث الصباح والمساء – مجلة فصول المجلد الحادي عشر – العدد الرابع شتاء ١٩٩٣ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ص١٢٨.

(٢٤) السابق: ص١٣١.

(٢٥) السابق: الصفحة نفسها.

(٢٦) رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص٢٥٠.

(٢٧) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي ص١٣٤.

(٢٨) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢م ص٦٩.

(٢٩) جيرار جنيت: خطاب الحكاية ص٧٦.

(٣٠) السابق: الصفحة نفسها.

(٣١) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي ص١٣٥.

(٣٢) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة ص٦٩.

(٣٣) جيرالد برنس: المصطلح السردي ص٢٦.

(٣٤) السابق: الصفحة نفسها.

(٣٥) السابق: الصفحة نفسها.

(٣٦) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء، دار الشروق ط٢٠ القاهرة ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م ص١١.

(٣٧) السابق: ص١٣.

(٣٨) السابق: ص١٦٣.

(٣٩) السابق: ص٣٨.

(٤٠) السابق: ص١٢٢.

(٤١) السابق: ص١٦٣.

(٤٢) السابق: ص١٦٦-١٦٧.

(٤٣) السابق: ٣٦-٣٧.

(٤٤) السابق: ص٣٧.

(٤٥) السابق: ص٢٩.

(*) وللقارئ أن يمارس الاستدعاء للفظ قاسم في رواية أولاد حارتنا، وما له من دلالة دينية.

(٤٦) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص٣١.

(٤٧) السابق: ص١٩٧.

(٤٨) السابق: ص١٩٧.

(٤٩) السابق: ص١٨٧.

(٥٠) السابق: ص١٦٩.

(٥١) جيرار جنيت: خطاب الحكاية ص٨١.

(٥٢) مراد مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة ص٦٩.

(٥٣) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص٦٥.

(٥٤) السابق: ص١٢٦.

(٥٥) السابق: ص١٢٧.

(٥٦) السابق: ص٦٧. السابق: ص١٢٧.

(٥٧) السابق: ص٦٦.

(٥٨) السابق: ص١٦٠.

(٥٩) رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص٢٤٩.

(٦٠) حميد لحمداني: بنية النص السردي ص٧٣.

(٦١) جيرالد برنس: المصطلح السردي ص٢٥.

(٦٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٢٢.

(٦٣) جيرار جنيت: خطاب الحكاية ص٦٥.

(٦٤) السابق: ص٦٣

(٦٥) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي ص١٣٥.

(٦٦) السابق: ص١٣٦.

(٦٧) جيرار جنيت: خطاب الحكاية ص٦٥.

(٦٨) السابق: ص٦٨.

(٦٩) السابق: ص٦٨.

(٧٠) السابق: ص٦٩.

(٧١) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي ص١٣٣.

(٧٢) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص١٩٧.

(٧٣) السابق: ص١٥٩-١٦٠.

(٧٤) السابق: ص١٤٥.

(٧٥) السابق: ص١٦١.

(٧٦) السابق: ص١٥.

(٧٧) السابق: ص٨٤-٨٥.

(*) راجع أمثلة أخرى للاسترجاع الداخلي:

١- ذم آل المراكيبي: ١٥، ١٦، ٢٨، ٣٤، ٣٥، ٥٨، ٦٥، ٧٤، ٩٧، ٩٨، ١٠٨، ١٢٧.

٢- وفاة معاوية وخطبة راضية: ٢٨، ٣٨، ٨٢، ٨٣.

٣- رؤيا عزيز ودفنه إلى جوار نجم الدين: ٧٦، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٥٩، ١٦١، ١٩٧.

٤- استرجاعات أخرى: ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٤١، ٤٢، ٥٠، ٦٦، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ١٣٩، ١٤٥، ١٤٦، ١٥٢، ١٦٣، ١٧٣، ١٧٥، ١٨٣، ١٨٦.

(٧٨) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص١٤٧.

(٧٩) السابق: الصفحة نفسها.

(٨٠) السابق: ص٣٨.

(٨١) السابق: ص٣٨.

(٨٢) السابق: ص٨٥-٨٦.

(٨٣) مدحت الجيار: السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣ ص٥٦.

(٨٤) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٤٤.

(٨٥) جيرار جنيت: خطاب الحكاية ص١٠١.

(٨٦) السابق: ص١٠٣.

(٨٧) چيرالد برنس: المصطلح السردي ص٢٦.

(٨٨) سيزا قاسم: بناء الرواية ص٣٧.

(٨٩) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٤٤.

(٩٠) السابق: ص١٩٩.

(٩١) السابق: الصفحة نفسها.

(٩٢) حميد لحمداني: بنية النص السردي ص٧٦.

(٩٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٤٥.

(٩٤) عمر عبد الواحد: شعرية السرد ص٥٨.

(٩٥) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٤٤.

(٩٦) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص٢٢.

(٩٧) السابق: ص٢٣.

(٩٨) السابق: ص٧٥.

(٩٩) السابق: الصفحة نفسها.

(١٠٠) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٥٣.

(١٠١) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص١٩٧.

(١٠٢) السابق: الصفحة نفسها.

(١٠٣) السابق: ص٢٦.

(١٠٤) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة ص١٤٣.

(١٠٥) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٥٦.

(١٠٦) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي ص١٣٨.

(١٠٧) چيرار چنيت: خطاب الحكاية ص١١٧-١١٨.

(١٠٨) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٥٦-١٥٧.

(١٠٩) حميد لحمداني: بنية النص السردي ص٧٧.

(١١٠) السابق: ص٧٧.

(١١١) حميد لحمداني: بنية النص السردي ص٧٧.

(١١٢) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص٣٨، ٩٩.

(١١٣) السابق: ص٩٣، ١٣٨.

(١١٤) السابق: ص٢٨، ١٣٤، ١٤٢.

(١١٥) السابق: ص٣٧، ٥٨.

(١١٦) السابق: ص٥٦، ٦٧، ٧١، ٩١، ١٠٢، ١١٣، ١٢٢، ١٢٨، ١٣٠، ١٤٠، ١٥١، ١٥٢، ١٩٣.

(١١٧) السابق: ص١٨، ٥١، ٥٨، ٦٧، ٨٦، ١٣٢، ١٤٣، ١٥٢، ١٥٥، ١٧١، ١٨١.

(١١٨) السابق: ص٢٦، ٣٧، ٤٣، ٤٨، ٦٤، ٦٨، ١٠٠، ١٠١، ١٣٨، ١٥٩، ١٦٩، ١٩٠.

(١١٩) السابق: ص٥٥، ٦٥، ١٣١، ١٦٩.

(١٢٠) السابق: ص١٠٢، ١٣٨، ١٦٩.

(١٢١) السابق: ٢٣، ٣١، ٩٣، ١٣١، ١٨٢، ١٨٨.

(١٢٢) السابق: ص١٣.

(١٢٣) السابق: ص١٢، ٦٩.

(١٢٤) السابق: ص١١، ١٢، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٦.

(١٢٥) السابق: ص٣٣.

(١٢٦) السابق: ص٤٧، ٧٢.

(١٢٧) السابق: ص٤٩، ١١٠.

(١٢٨) السابق: ص٥١.

(١٢٩) السابق: ص١٦٣.

(١٣٠) السابق: ص٢٥، ٣٢، ٥٤، ٧٥، ٨٣.

(١٣١) السابق: ص٣٢، ٣٤.

(١٣٢) السابق: ص٦٤، ٧٩.

(١٣٣) السابق: ص٩٩.

(١٣٤) السابق: ص٤١.

(١٣٥) السابق: ص١٢٦، ١٤٨، ١٥٨، ١٦٣.

(١٣٦) السابق: ص٤١، ١٣٦.

(١٣٧) السابق: ص٣٠، ٩٣، ١٠٣.

(١٣٨) السابق: ص١٢١، ١٦١، ١٧٨.

(١٣٩) السابق: ص٩٢.

(١٤٠) السابق: ص٢٦، ٣٩.

(١٤١) السابق: ص ٧٨، ٧٩.

(١٤٢) السابق: ص١٢١.

(١٤٣) السابق: ص٩٣، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

(١٤٤) السابق: ص٣٨، ٨٣، ١١١، ١٨٧.

(١٤٥) السابق: ص٧٧، ٩٦، ١٤٧.

(١٤٦) السابق: ص٢٤، ٢٧، ٦٩، ١٠٠، ١٠٣، ١٠٤، ١٨٥.

(١٤٧) السابق: ص١٣٨.

(١٤٨) السابق: ص١٤٠، ١٤١.

(١٤٩) السابق: ص٢٧.

(١٥٠) السابق: ص٢٩.

(١٥١) السابق: ص٣٦، ٥٦، ١٣٧.

(١٥٢) السابق: ص١٠٦.

(١٥٣) السابق: ص٣٣.

(١٥٤) السابق: ص١٦٧.

(١٥٥) السابق: ٢١، ٢٥، ٣٣، ٣٤، ٤٥، ٥٣، ٥٦، ٦٣، ٩٣، ١٨٤.

(١٥٦) السابق: ص٥٩، ١١٠.

(١٥٧) السـابق: ص٤٣، ٥٤، ٥٩، ٦٣، ٨١، ١٠٠، ١١٧، ١٢٥، ١٣٠، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٧، ١٤٨، ١٧٢، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٨٢.

(١٥٨) السابق: ص٦٨، ١٠١، ١٠٧، ١٣٦، ١٧٧، ١٨٢.

(١٥٩) السابق: ٢٦، ٤٣، ٧٣، ١١١، ١١٩، ١٣٧، ١٦١، ١٨٦، ١٩٢، ١٩٧.

(١٦٠) السابق: ص٤٥، ٤٦، ٥١، ٥٨، ٦٣، ٦٩، ٨٣، ٨٤، ١٠٣، ١٧٣، ١٧٤.

(١٦١) السـابق: ص٥١، ٥٢، ٣٧، ٦١، ٨٦، ٨٧، ١٠٠، ١٠٦، ١٢٩، ١٣١، ١٣٤، ١٤٥، ١٤٩، ١٥٥، ١٦٨، ١٧٢، ١٧٦، ١٩٧.

(١٦٢) السابق: ص٣٦، ٤٢، ٧٤، ٩٥، ١٣٢، ١٤٠، ١٤١، ١٥١، ١٦٧، ١٨٩.

(١٦٣) عمر عبد الواحد: شعرية السرد ص٦٦.

(١٦٤) حميد لحمداني: بنية النص السردي ص٧٨.

(١٦٥) عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي ص١٤٠.

(١٦٦) السابق: ص١٣٩.

(١٦٧) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٦٦.

(١٦٨) السابق: الصفحة نفسها.

(١٦٩) السابق: ص١٦٨.

(١٧٠) إسماعيل أبو زيد: النسق الزمني في الخطاب القصصي، نماذج من القصة المصرية المعاصرة، مجلة كلية دار العلوم بالفيوم ٢٠٠٨ ص٤٣٨.

(١٧١) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢٠ ١٩٧٥ ص٤٦.

(١٧٢) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص٣٩، ٤٥، ٧٩، ٩٢، ١٠٧، ١١٠، ١١٦، ١٥٢، ١٥٣، ١٦٩.

(١٧٣) السابق: ص٣٩.

(١٧٤) السابق: ص١١٠.

(١٧٥) السابق: ص٨١، ٨٦، ١٩٥.

(١٧٦) السابق: ص٨٦.

(١٧٧) السابق: ص٥٦، ٦٢، ٨٦.

(١٧٨) السابق: ص٨٦.

(١٧٩) السابق: ص٦٢.

(١٨٠) السابق: ص٣١، ٣٩.

(١٨١) السابق: ص٣١.

(١٨٢) السابق: ص٣٩.

(١٨٣) السابق: ص١٣-١٤.

(١٨٤) المنصف عاشور: بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، منشورات كلية الآداب، تونس مجلد، ١٩٩١ ص٢٩٢.

(١٨٥) السابق: ص٧٢.

(١٨٦) السابق: ص٧٣.

(١٨٧) جيرار جنيت: خطاب الحكاية ص١٠٩.

(١٨٨) إمبريتو إيكو: نزهات في غابة السرد ص١٢٥.

(١٨٩) حميد لحمداني: بنية النص السردي ص٧٥.

(١٩٠) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص١٧٩.

(١٩١) عمر عبد الواحد: شعرية السرد ص٧٦، وعبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي ص١٤١.

(١٩٢) سيزا قاسم: بناء الرواية ص١٥٨.

(١٩٣) حميد لحمداني: بنية النص السردي ص٧٦.

(١٩٤) جيرار جنيت: حدود السرد – طرائق تحليل السرد الأدبي .

(١٩٥) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر – المغرب ط١٠ ١٩٨٩ ص٢٠.

(١٩٦) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص١٤.

(١٩٧) إسماعيل أبو زيد: النسق الزمني في الخطاب القصصي، نماذج من القصة المصرية ص٤٤٤.

(١٩٨) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر د.ت. ص٣٢.

(١٩٩) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص١٧، ١٨.

(٢٠٠) سيزا قاسم: بناء الرواية ص١٥٨.

(٢٠١) چيكوب لوث: التكرار وأسلوب السرد الروائي، ترجمة عنيد ثنوان رستم المجلة الثقافية الأجنبية العراقية، العدد الثالث، السنة الرابعة ١٩٨٧ ص٩٤، ٩٥.

(٢٠٢) مصطفى كامل سعد: عناصر التشكيل والبنية في حديث الصباح والمساء، مجلة فصول المجلد الحادي عشر العدد الرابع شتاء ١٩٩٣ ص١٤١.

(٢٠٣) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص١٠٦.

(٢٠٤) السابق: ص٧٢.

(٢٠٥) السابق: ص١٤٥.

(٢٠٦) السابق: ص١٣.

(٢٠٧) چيرالد برنس: المصطلح السردي ص٩٥.

(٢٠٨) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص١٣٠.

(٢٠٩) السابق: ص٦٧، ٦٨.

(٢١٠) السابق: ص١٧٢.

(٢١١) السابق: ص١٨٨.

(٢١٢) السابق: ص١٨٩.

(٢١٣) السابق: ص٤٧، ٤٨.

(٢١٤) السابق: ص٥٤.

(٢١٥) السابق: ص٦٣.

(٢١٦) السابق: ص١٣٥-١٣٦.

(٢١٧) السابق: ص١٣٠.

(٢١٨) السابق: ص١٢٥.

(٢١٩) السابق: ص١٠٠.

(٢٢٠) السابق: ص١٦٩.

(٢٢١) السابق: ص٥٩.

(٢٢٢) السابق: ص١٩٦.

(٢٢٣) السابق: ص١٣٤.

(٢٢٤) جيرالد برنس: المصطلح السردي ص٩٥-٩٦.

(٢٢٥) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص١٣٤.

(٢٢٦) السابق: ص٣٤-٣٥.

(٢٢٧) السابق: ص٥٠.

(٢٢٨) السابق: ص١١١.

(٢٢٩) السابق: ص٦٦.

(٢٣٠) جيرالد برنس: المصطلح السردي ص٩٥-٩٦.

(٢٣١) نجيب محفوظ: حديث الصباح والمساء ص٩٦.

(٢٣٢) السابق: ص١٢٧.

(٢٣٣) السابق: ص١١٧.

(٢٣٤) السابق: ص١٦١.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

نجيب محفوظ:

١- حديث الصباح والمساء، دار الشروق ط٢٠ القاهرة ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م

ثانيًا: المراجع العربية:

حسن بحراوي:

٢- بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ت.

حميد لحمداني:

٣- بنية النص السردي ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ت.

سعيد يقطين:

٤- السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط١ ٢٠٠٦

٥- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١٠ ١٩٨٩

السيد إبراهيم:

٦- نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر ط١ القاهرة د.ت.

سيزا قاسم:

٧- بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١٠ ١٩٩٤

صلاح فضل:

٨- بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري اللبناني بيروت ١٩٩٧

عبد اللطيف محفوظ:

٩- وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر – المغرب ط١٠ ١٩٨٩

عبد الملك مرتاض:

١٠- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠) المجلس

الوطني للثقافة والفنون – الكويت ١٩٥٨

عمر عبد الواحد:

١١- شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للطباعة والنشر ط١٠ ٢٠٠٣

محمد حسن عبد الله:

١٢- الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر د.ت.

محمد عزام:

١٣- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق ٢٠٠٣

مدحت الجيار:

١٤- السرد الروائي العربي (قراءة في نصوص دالة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣

مراد مبروك:

١٥- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢م

ناهضة ستار:

١٦- بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م

ثالثًا: المراجع المترجمة:

إمبريتو إيكو:

١٧- نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط١٠ ٢٠٠٥

بول ريكور:

١٨- الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)، ترجمة معبد القاضي، دار الكتاب الجديد المتحدة د.ت.

تودروف:

١٩- مفهوم الآداب، ترجمة منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي – جدة ط١٠ ١٩٩٠

٢٠- مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩١

جيرار جنيت:

٢١- حدود السرد – طرائق تحليل السرد الأدبي

٢٢- خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، ود. عمر جلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢٠ ١٩٩٧م

جيرالد برنس:

٢٣- المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، مراجعة وتقديم محمد بريري المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٣

روبرت همفري:

٢٤- تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢٠ ١٩٧٥

والاس مارتن:

٢٥- نظريات السرد الحديثة، ترجمة د. حياة جاسم، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨

رابعًا: الدوريات:

إسماعيل أبو زيد:

٢٦- النسق الزمني في الخطاب القصصي، نماذج من القصة المصرية المعاصرة، مجلة كلية دار العلوم في الفيوم ٢٠٠٨

جيكوب لوث:

٢٧- التكرار وأسلوب السرد الروائي، ترجمة عنيد فثوان رستم المجلة الثقافية الأجنبية العراقية، العدد الثالث، السنة الرابعة ١٩٨٧

رضوان ظاظا:

٢٨- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي – سلسلة عالم المعرفة، مطبعة الرسالة بالكويت، يناير ١٩٧٨

عبد العالي بوطيب:

٢٩- إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مج١٢ ع٢، القاهرة ١٩٩٣

ماجد مصطفى:
٣٠- من أشكال السرد التراثي في حديث الصباح والمساء – مجلة فصول المجلد الحادي عشر – العدد الرابع شتاء ١٩٩٣ – الهيئة المصرية العامة للكتاب

مصطفى كامل سعد:
٣١- عناصر التشكيل والبنية في حديث الصباح والمساء، مجلة فصول المجلد الحادي عشر العدد الرابع شتاء ١٩٩٣

المنصف عاشور:
٣٢- بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، منشورات كلية الآداب، تونس مجلد، ١٩٩١