# الاستغراق الزمني في الرواية الليبية ـ روايتي ـ صراخ الطابق السفلي ورحيل أريس ـ للكاتبة فاطمة سالم الحاجي أنموذجاً

أ.المنتصر مسعود محمد الخطري*
كلية التربية، جامعة الجفرة ، ليبيا .
**Email:** almntseralktry@gmail.com
**تاريخ الاستلام 30 / 4 / 2025م تاريخ القبول 3 / 11 / 2025**

# Temporal Absorption in Libyan Novels: A study of " The screams of the Basement" and the Departure of Area by Fatima Salem Al-Haji

Al-Montaser Masoud Mohammed Al- Khari
University of Al-Jafra – Faculty of education
Email: almntseralktry@gmail.com

Summary:
N the bTwo plays (in the this research talks about the time elapsed two plays (sourakh of the below floor and arees leaving) of the novelist and critic fatima salim alhajji that through limiting of time elapsed in the studied works and how to employ the used technics in the operation of acceleration and slow down time of narration or disable and showing its share in building of the play.
The research began talking about the importance of time in the play generally, beginning from the school formalism through the anglo- saxon and salini and with some arab writers, and then talked about the time elapsed in the studied works – subject of research – that from its different elements which are:
Firtly: Verses of elapsing and contains:
A- Summary.
B- delete or dropping.
Secondly: verses of slow down and contains:
A- Scene.
B- Description stand.
Keywords:
Temporal Immersion, Libyan Novel, *The Basement's Screams* and *The Departure of Aris*

**Keywords:**
Religious Education, Sheikh Mustafa Al-Trabulsi, Flourishing Derna


حقوق النشر © للمؤلف/للمؤلفين 2025. ينشر هذا البحث بموجب رخصة المشاع الإبداعي Creative Commons (CC BY-NC 4.0)

## الملخـــــص:

يتناول هذا البحث تقنية الاستغراق الزمني في روايتي (صراخ الطابق السفلي ورحيل أريس) للروائية والناقدة فاطمة سالم الحاجي، وذلك من خلال تحديد مواضع الاستغراق الزمني في الأعمال المدروسة وكيفية توظيف التقنيات المستخدمة في عملية تسريع وإبطاء زمن السرد أو تعطيله وبيان مدى إسهامها في بناء الرواية فبدأ البحث بالحديث عن أهمية الزمن في الرواية بشكل عام ابتداء من المدرسة الشكلانية مروراً بالمدرسة الأنجلوسكسونية واللسلانية وعند بعض الأدباء العرب، ثم تحدث عن الاستغراق الزمني في الأعمال المدروسة – موضوع البحث – وذلك من خلال عناصره المختلفة والمتمثلة في:

**أولاً:- آليات التسريع وتشمل:**

أ- الخلاصة.

ب- الحذف أو الإسقاط.

**ثانياً:- آليات التبطئة وتشمل:**

أ- المشهد.

ب- الوقفة الوصفية.


**الكلمات المفتاحية :** الاستغراق الزمني ، الرواية الليبية ، صراخ الطابق السفلي ورحيل أريس

**المقدمة:**

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه أجمعين

يعد الزمن من ضمن العناصر الأساسية في بناء العمل الروائي، إذ يعتمد عليه الروائي في تنسيق أحداثها بما يراه مناسباً من حيث تناولها، وطول مدتها وسرعتها الزمنية، وهو في ذات الوقت يرتبط بالسرد ارتباطاً وثيقاً، فيظهر أثره في المكان وفي الشخصية، وإضفاء كثير من الدلالات على الرواية بشكل عام واستناداً إلى أهمية الزمن في بناء الرواية، كانت دراسة الاستغراق الزمني في روايتي (صراخ الطابق السفلي ورحيل أريس) للروائية فاطمة سالم الحاجي، وذلك لحضور الزمن بشكل بارز في بناء هاتين الروايتين.

**إشكالية الدراسة:**

وتمثلت في: ما هو الاستغراق الزمني؟ وما هي تقنياته؟ وكيف تم توظيفها في الروايتين موضوع الدراسة؟

**أهداف الدراسة:**

1-دراسة الرواية الليبية لمعرفة جوانب الإبداع فيها.

2-بيان مدى أهمية الزمن في بناء العمل الروائي، والوقوف على بعض من جوانبه في الأعمال المدروسة.

## أهمية الدراسة:

وتكمن أهمية الدراسة في:

1-توضيح أهمية الزمن ودوره في بناء الرواية.

2-كيف تعاملت الكاتبة فاطمة الحاجي مع الاستغراق الزمني؟ وما هي وظيفته داخل الرواية؟ وما أبرز تقنياته المستخدمة في الروايتين موضوع الدراسة؟

## المنهج المتبع:

اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي الذي يقوم على وصف الحالة وتحليلها وصولاً إلى أهم نتائج الدراسة.

## خطة البحث:

احتوى هذا البحث على مقدمة، ومبحث، ثم خاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

اشتملت المقدمة على بيان أهمية الدراسة وأهم أهدافها، وإشكالية الدراسة، والمنهج المتبع في البحث، وخطة البحث. والمبحث: وتضمن مفهوم الزمن الروائي والاستغراق الزمني في الروايتين وتقنياته المستخدمة في سرعة وإبطاء زمن السرد الروائي والمتمثلة في الخلاصة والحدث، والمشهد، والوقفة الوصفية. الخاتمة: وعرضت فيها أهم النتائج، ثم المصادر والمراجع.

## تقديم نظري حول الزمن الروائي:

استناداً إلى أن الزمن الروائي يعد من أبرز العناصر المكونة للخطاب الروائي، فقد حظي هذا المكون باهتمام الدارسين وكان أول من وضع أسس دراسية وتحليلية لعنصر الزمن في العشرينات من هذا القرن هم الشكلانيون الروس عندما نادوا بأدبية الأدب وإعطاء الدراسات الأدبية أبعاداً جديدة من خلال اهتمامهم بالأنساق البنائية في العمل الحكائي، ثم ظهرت بعد ذلك الدراسات اللسانية التي زادت من الاهتمام بعنصر الزمن وطورته، ثم انطلقت عديد الدراسات في هذا المجال حسب رؤى ومنهجية مختلفة ومتعددة واتخذ الزمن مكانة بالغة الأهمية في الدراسات النقدية، وسنقدم في هذا البحث بعض الآراء من خلال المدرسة الشكلية الروسية والمدرسة الأنجلوسكسونية، ثم المدرسة الفرنسية التي تطور معها هذا المفهوم بشكل واضح خاصة مع اللسانيين.

إن ما قامت به المدرسة الشكلانية على يد النقّاد والأدباء الروس يُعدّ بمثابة حجر الأساس الذي بنيت عليه الدراسات اللاحقة لهذا المكون، وقد أدرك الأدباء الروائيون منذ كتّاب المذهب الواقعي أهمية هذا العنصر والاهتمام به كمكون أساسي في بنية العمل السردي، يؤكد (موبسان) على أن "النقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة(1 ).

أما ما قام به (فلادميربروب) من دراسة وبحث في هذا المجال، فهو يمثل خطوة هامة في وضع منهجية جديدة لتحليل النصوص القصصية، حيث اهتم بدراسة الحكاية الشعبية الروسية بهدف دراسة القوانين التي تبنى عليها الحكاية الخرافية، وقد تمكن من استنتاج ما سماه بالمثال الموضوعي وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة، ولئن اقتصر التحليل على صنف معين من الخطابات القصصية فقد اكسب دراسة القصة صيغة منهجية جديدة( 2).

ومن أهم الباحثين الذين اعتنــوْا بعنصر الزمن في الرواية (ميخائيل باختين) الذي يرى أن الجوهر في العمل الروائي هو التعايش والتفاعل مع الزمن وضمنه والمهم لديه هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين وتزامنها وتزامنها والنظر إلى علاقتها من زاوية زمنية واحدة، ويشترط الانتقال من العالم الملحمي إلى العالم الروائي بخاصية الزمن ، ويرى باختين - أيضا - أن الرواية ذات شكل ديالكتيكي منفتح وغير مكتمل فكذلك يكون الزمن لأنه لا يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة ولهذا يكون عديم الاكتمال(3). ،

أما المدرسة البريطانية "الانجلوسكسونية" فقد أبدت اهتماماً واضحاً بقضية الزمن داخل العمل الروائي بدءاً بـ: (هنري جيمس) الذي كان من أوائل النقّاد الذين وقع نظرهم على هذا المكون من بين المكونات الأخرى للرواية وخصصوا له مجهودات واضحة عنت بدراسته دراسة دقيقة ومفصلة، مما أدى إلى الدعوى بضرورة توفر الحرية المطلقة للكاتب الروائي والتحرر من قيود الحبكة والأحداث والشخصيات واهتمامه بقضية الديمومة وكيفية خلقها في الرواية( 4)، وأما (بيرس لبوك) فهو يرى أن أكثر الأشياء التي يصعب الإمساك بها في الرواية هي عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وبيان الوتيرة التي يقتضيها والرجوع بها إلى صلب موضوع القص؛ لأن هذا الأخير يقول (لبوك) لا يمكن طرحه إطلاقاً ما لم يصبح بالإمكان

إدراك عجلة الزمـــن (5) لهذا شدد لبوك على أهمية الدور الذي يقوم به عنصر الزمن والتشديد على خطورته داخل العمل الروائي. وعند (ادوين موير) فالزمن يختلف باختلاف نوع الرواية ففي رواية الشخصية يعد زمن حسابي يزيد بازدياد أعمار الشخصيات وبهذا يكون زمن عديم الأهمية لأنه لا يتبع إلا ضرورة واحدة، أما زمن الرواية الدرامية فهو زمن يتبع حركة الشخصيات والأحداث وينمو ويتطور بتطورها، وبانحلال الحدث تأتي فترة زمنية يبدو فيها الزمن وكأنه توقف ويترك مسرح الأحداث خالياً(6).

وقد دعـا (ميشال بوتور) إلى ضـــرورة توافر ثلاثـــة أزمنة على الأقل داخل الحقل الروائي وهي زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواســطة الكاتب ونحن نفترض عادة تقدماً في السّــرعة بين هذه الأزمنة المختلفة، وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها في دقيقتين ربما تكون كتابتها استغرقت ساعتين(7)، وهو بهذا يشـــير إلى ضرورة دراسة مختلف أنواع التتابع الزمني والتعاقب حتى نتمكن من إدراك حقيقة الزمن داخل الرواية وتحديد مداه. وإذا انتقلنا إلى المدرسة اللسانية فسنجد دراسة (جيرار جينيت) التي تعد من أهم الدراسات في تحليل الخطاب الروائي وهي دراسة تنطلق من النقطة التي بدأ منها نقّاد المدرسة الشكلانيـــة وتنبعث من زاوية نظر الروس نفسها ويرى من خلالها جينيت أن الزمن زمنان، زمن الشيء المحكي، وزمن الحكي ويرى أن الزمن لا يمكن أن يستهلك أو يرهن إلا في زمن محدد وهو زمن القراءة لذلك يمكننا اعتبار هذا الزمن الأخير زمناً زائفاً بأحد المعاني، وقد اقترح وسائل لدراسة العلاقة بين زمن المحكي وزمن الحكي على النحو التالي:-

1-علاقة الترتيب الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية وبين ترتيب الزمن الذي يسميه زائفاً، أي زمن القراءة.

2-المدة ويعني بها سرعة القص ويمكن تحديدها عن طريق العلاقة بينها وبين الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياساً بعدد أسطره أو صفحاته.

3-التواتر ويمكن تحديد التواتر بالنظر إلى العلاقة بين ما يتكرر من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع "القصة" من جهة، وعلى مستوى القول أو الخطاب من جهة ثانية(8).

وبهذا يمكن دراسة نوعية العلاقة بين الزمنين زمـــن القصة وزمن الخطاب بحسب رؤية جيرار جينيت. وفي هذا الاتجاه يذهب (تزفيتان تودوروف) الذي يميز بين زمن

القصة وزمن الخطاب، فزمن الخطاب عنده خطي وزمن القصة متعدد الأبعاد، ويقول: "إن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة واحدة بعد الأخرى وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني"(9 ).

فالزمن مرتبط بالأدب بشكل عام، وبالعمل القصصي بشكل خاص، ويُعدّ من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً - لو صنفنا الفنون إلى زمنية ومكانية – فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن"( 10).

فالزمن هو الرابط بين عناصر الرواية، وهو محور العملية السردية الذي يبني به الخطاب وتتولد به مجموع الدلالات ولذلك فإنه "لا سرد دون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد"(11 ).

**الاستغراق الزمني في روايتي (رحـــيل أريس وصراخ الطابق السفلي)**

الاســـتغراق الزمني أو المدة، وتعني الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي، وطريقة عرض الأحداث من حيث السرعة والبطء، وهي "وتيرة ســرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها"(12)، وهذه الوتيرة تقودنا إلى المقارنة بين زمن الحكاية وزمن السرد، وبما أنه لا يوجـد مفهوم واضح يمكن الاعتماد عليه لدراسة التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد، فليس من السهل أن نضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يُقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنين، وطول النص القصصي الذي يُقاس بالأسطر والصفحات. يقول (تودوروف) في كتابه الشعرية: "يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه فعل الروائي المقدَّم، وبين الزمن الذي تحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل، والواقع أن هذا الزمن الأخير لا يســمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطر دوماً للحديث عن نسب تقريبية"(13) ، فالمقارنة بين هذين الزمنين "تصـــبح أكثر صعوبة إذا تعلق الأمر بمقارنة جادة... ويبقى المشكل مطروحاً في كيفية قياس زمن الحكي"( 14)، ولهذا يقترح (جنيت) دراسة الإيقاع الزمني " من خلال أربع تقنيات أطلق عليها اسم الأشكال الأساسية للحركة الســـردية، ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين؛ أما الطرفان النقيضان فهما الخلاصة والحذف؛ أما الأول فيكون فيه زمن السرد منعدماً أو أصغر بما لا يُقاس من زمن القصة، أما الثاني فيكون فيه زمن القصة

منعدماً أو يكاد، بينما زمن السرد ذو اتساع كبير. وأما الطرفان الوسيطان فهما المشهد والوقفة؛ فالأول غالباً ما يكون حوارياً، وهو يحقق نوعاً من المساواة بين زمن القصة وزمن السرد، أما الخلاصة فهي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أقصر بكثير من زمن القصة"( 15).

ومن خلال هذه التقسيمات الأربع سيقوم الباحث بمعالجة النسق الزمني للسرد والوقوف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن عبر محاولة ربط العلاقة بين مدة القصة وطول الخطاب الذي يقوم بسردها.

وسيقوم الباحث بدراسة الخلاصة والحذف اللذين يرتبطان بتسريع السرد أولاً، ثم البحث فيما يتعلق بتعطيل السرد كالمشهد والوقفة، وذلك على النحو التالي:

**أوَّلاً ـ آليات تســـــريع السَّرد:**

**1-الخلاصـــــة:** وهي تقنية يقوم بها الراوي من أجل تقديم أحداث "استغرقت فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة مختزلة دون ذكر تفاصيل أحداثها، التي ربما استغرقت أيامًا أو شهورًا أو سنوات وتُذكر في بعض فقرات أو أســطر وصفحات قليلة"(16)، وتعرّفها فاطمـــة الحاجي بأنها: " مرور الراوي بسرعة على أحداث استغرقت فترة زمنية طويلة، ويقدمها لنا في مقاطع نصية قصيرة قياسًا بالزمن الذي استغرقته (17)، وتشير إلى أن هناك علاقة وطيدة بين الخلاصة والاسترجاع، " وما نلاحظه أن هناك علاقة أكيدة بين الخلاصة والعودة إلى الماضي، فعند تقديم الخلاصة لا بد من العودة إلى الماضي لســرد أحــداث ماضية" (18). يقول حسن بحراوي: "يعد (برسي لوبوك) أول من فطن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واسترجاع الماضي ويتبعه في ذلك (بننلي) فأشار بوضوح إلى أن أهم وظائف السرد التلخيص وأكثرها تواترًا هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي ( 19).

ومما تقدَّم فالخلاصة طابع اختزالي يفرض عليها المرور سريعًا على الأحداث وتقديمها بشكل موجز مكثف، كما يعدّها جنيت وسيلة انتقال من مشهد إلى آخر، ويرى بعض الباحثين بأنها نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول من جراء هذا التلخيص إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، وأنه لا يستطيع تلخيص الأحداث إلا عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي، بينما يرى حسن بحراوي أنه يجوز أن نلخص حدثًا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة (20 )، وفي هذه الحال يمكن أن نُسمّي الخلاصة بحسب اتجاهاتها الزمنية، فنقول خلاصة استرجاعية في حالة العودة إلى الماضي، وخلاصة استباقية عندما تستشرف

المستقبل وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث، ولكن تبقى علاقتها بالماضي علاقة ذات رباط وثيق "لا يمكن التحرر منه أبدًا ويبقى متحكمًا في خلفيتها ونمط اشتغالها، وبعبارة أدق فالخلاصة، وخلاصة الحاضر تحديدًا، تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة وتفسح المجال أمام القارئ لكي يستجمع صورة بريد كما يريد له السرد أن يلمّ بها (21)، وفي هذه الحالة تكون الخلاصة خلاصة مستجدات كما يراها حسن بحراوي في عرضها لحصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث وأحوال الشخصيات، ومن قبيل هذه الخلاصة ما جاء في الاسترجاع الموجز الذي يخص (سعيد) عندما سألها (طاهر) عنه فقالت سعاد: (ليس ابن عمي ولكن تربطنا صلة قرابة بعيدة). لقد اختزلت العلاقة الاجتماعية التي تربطها بسعيد في جملتين، ثم انتقلت إلى الحديث عن والد سعيد الذي "قضى زمنًا طويلًا في أروقة السجن بتهمة التزوير، كانت قصة حزينة، لم يجد أحدًا في انتظاره بعد السنين الطويلة التي قضاها في السجن، لقد تغيرت معالم المدينة، ومدّت طرقات لا عهد له بها، لقد أزيل ومسح حي الفقراء من الوجود، وبُنيت عمارات بائسة في مكانها"(22 ).

إنّ هذه الخلاصة التي جاءت بأسلوب شديد الكثافة والتركيز كانت في بضعة أسطر، لكنها تحكي فترة زمنية طويلة أشارت إليها الرواية بالسنين ولم تقف على تفاصيلها، بل اكتفت بوصفها بالقصة الحزينة، ولكنها ـ أي الخلاصة ـ قامت بإشعارنا بالوضع الجديد الذي صادفه والد سعيد عند خروجه من السجن، وذلك عن طريق اختصار التغيرات التي طرأت على المدينة خلال الفترة الزمنية التي قضاها في السجن. ومن جهة أخرى، تبدو الخلاصة كما لو كانت تذكيرًا للقارئ بأحداث الماضي ليساعده على فهمٍ أحسن لحاضر القصة.

لقد أشار حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي إلى "طبيعة العلاقة الجذرية التي تقيمها الخلاصة مع الزمن داخل القصة"( 23).

إنّ الخلاصة هي مسافة زمنية قصيرة أو موجزة، أي أنها الزمن في حد ذاته، وتربطها علاقة مع باقي مكونات البناء القصصي، ولها عدة وظائف بنائية تؤديها داخل النص الروائي، فتقوم بالربط بين المشاهد، كما تقوم بطيّ الفترات الزمنية الميتة في الحكاية التي لا تستحق التوقف التفصيلي، وكذلك في تقديم الشخصيات الجديدة وعرض ماضيها بصورة موجز"(24). وبما أن الخلاصة هي عبارة عن مسافة زمنية، فهذا يعني أنها ذات مدى زمني داخل النص السردي، وهذا المدى الزمني قد يكون

معيّنًا وبارزًا، وقد يحتاج إلى تأويل القارئ حتى يمكن تحديده، ولا يمكن تحديده إلا بشكل تقريبي.

تقول الناقدة فاطمة الحاجي في كتابها (الزمن في الرواية الليبية: (عندما نجد خلاصة محددة فهذا يكشف لنا عن الفترة الملخّصة، مثل تحديد الكاتب لسنة أو لسنتين أو ثلاث سنوات... إلخ، أما الخلاصة التي لا تكون محددة بإشارة دقيقة للفترة التي قام بتلخيصها فهنا لا بد من التأويل والقياس"( 25).

فالنوع الأول من الخلاصة ذات المدى المحدد والمعيّن من قبل الراوي لا يطرح أية مشكلة لأنه يكشف بوضوح الفترة الزمنية الملخّصة، أما النوع الثاني الذي لا يشير فيه بدقة إلى الفترة التي قام الراوي بتلخيصها فهو يضعنا أمام مهمة تحديد زمن تلك الفترة، وهذا التلخيص غير المحدد بالزمن ينقسم إلى نوعين بحسب ما يراه حسن بحراوي:

1-"خلاصة غير محددة أصلاً بحيث يكون من الصعب تخمين المدة التي تستغرقها بسبب الغياب الكلي للقرينة الزمنية المباشرة الدالة على طول الفترة الملخصة"( 26).

وسنورد مثالًا من رواية (صراخ الطابق السُّفلي) في فصلها الثاني عشر، الذي تدور أحداثه عن قصة الجهاد التي يرويها والد سعاد، والتي يفضي فيها في كثير من الأحيان إلى اختصارات زمنية غير محددة بدقة، ومنها قوله: "لا أدري كم من الوقت مرّ وأنا أَحبِس أنفاسي تحت الجرف الذي قفزت إليه"، ومنها أيضًا قوله: "لم أتبين كم من الوقت مضى حتى خرجت أزحف زحفًا من أسفل الجرف"، ثم يستمر في سرده للأحداث وما جرى له عند وفاة أخته، وفاضت دموعه ولم يعد يتبين ما يرى، إلى أن قال: "فتحت عينيّ بصعوبة بعد غيبوبة لم أعلم مداها، فوجدت أننا في مكان آخر"( 27).

إنّ هذا النوع من الخلاصات يحتاج إلى تأويل الفترة الزمنية الملخّصة وتحديد زمنها، وهذا مما يتعذّر بعض الشيء على القارئ، لأن الكاتب لم يدعمها بإشارة أو قرينة زمنية مباشرة تدل على المدي الزمني للفترة الملخّصة.

2-"خلاصة تشتمل على عنصر مساعد يسهل علينا تقدير تلك المدة عن طريق إراد عبارة زمنية من قبيل (بضع سنوات، أو أشهر قليلة...الخ"(28 ) .وفي هذا النوع نجد الكاتب يُسهّل عملية التأويل نسبيًّا، وذلك بتقديمه الوحدة الزمنية المقصودة (سنة، شهر، يوم... إلخ)، على نحو ما يظهر في المثال التالي من رواية رحيل أريس، ويلخِّص المدة التي مكثها موسى طريح الفراش من جراء الجرح الذي عاقبه به الأمير

عندما وجده مع حور، يقول موسى: "مرت أيام وأنا مضطرب الفؤاد أتمرجح بين صدمة الفقد وألم الجرح... مضت الأيام مريرة محمَّلة بالألم والانتظار"( 29).

ومما يلحظ عن الرواية الأولى (صراخ الطابق السفلي)، أنَّها لم تُحدَّد فيها الخلاصة بأيام ولا شهور ولا سنين إلا مرة واحدة، يقول فيها حازم بعد مفارقته (كريستينا) التي ذهبت فما دون أن يودعها وكانت وعدته بالاتصال: "مرت ثلاثة أيام وأنا لا أتحرك من جانب جهاز الهاتف أنتظر أن يرنَّ ويباغتني صوتها بفرحٍ استثنائي"( 30).

أما في عموم ما لجأت إليه الروائية في تلخيصها للسرد فكان غير محدد بمدة زمنية معينة، وإنما على القارئ أن يجتهد في وضع إطار زمني لها من خلال القرائن التي تكاد هي الأخرى تكون معدومة، ومن أمثلة ذلك ما قالته سعاد بعد لقائها بطاهر:

"التقينا بعد أيام، رأيته مبتسمًا، لم أدرِ ماذا سأحكي له، تلعثم لساني وشحَّ نبع الكلمات من ذاكرتي"( 31).

إن هذه المدة أو الفترة التي لخَّصتها الكاتبة لم تكن معلومة، ويبقى التأويل متفاوِتًا بين قارئ وآخر، وفي مواضع أخرى تقول: "لم أدرِ كم مرَّ من الوقت وأنا في تلك الغفوة حتى فوجئت بطاهر"(32 )، " مرَّت فترة في انتظار رسالةٍ تُسكِّن ألمَ وعطش الروح"(33 ).

ومن الملاحظ أنَّ هذا النوع من الخلاصة كثيرًا ما تلجأ إليه الروائية لما له من تأثير على شخصية القارئ وتحفيزه على المشاركة في إعادة بناء النص الروائي، ولكن يجب الإشارة إلى أمرٍ مهمٍّ يتعلق بالزمن الذي تغطيه الخلاصة، وبما أنَّ الحديث يجري عن تقنية مستخدمة في عملية تسريع السرد فهناك "فرق وظيفي وبنيوي شاسع بين خلاصة تختزل عشر سنوات من زمن القصة وأخرى تختصر لنا يومًا أو جزءًا من اليوم"(34)، فكلما زاد طول المدة الملخَّصة، ازدادت سرعة السرد الملخِّص، وتسير القصة بسرعة قياسية مكتفية بالإشارات والتلميح، أما الخلاصة ذات المدى القصير فلا تهتم باختصار الأحداث العريضة، وإنما تقتصر على إيجازها لفترات قصيرة لا تتعدى بضعة أيام أو أسابيع، كما جاء في الأمثلة السابقة. فهي – فضلًا على ضيق مجالها الزمني – ليست هناك أحداث بارزة تستحق التلخيص، وإنما أفعال روتينية يمكنها أن تقع كلَّ يوم في حياة أي إنسان، ولا تسمح بتسريع أكبر لحركة السرد الذي يشملها، وبالتالي لا تقوم بوظيفتها التي استخدمت من أجلها كما لو كانت ذات المدى الزمني الطويل.

2-**الحذف أو الاسقاط:** من الوسائل التي يستعين بها الكاتب في تسريع حركة الزمن أضافةً إلى الخلاصة، يأتي الحذف أو الإسقاط أو يمكن أن نسميه الانقطاع الزمني الذي يقوم فيه الكاتب بقطع فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن السرد وعدم التطرّق لما جرى فيها من أحداث ووقائع، ويعبّر (تودوروف) عن هذه العملية بمصطلح: (الإخفاء) عندما تكون هناك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أي وحدة من زمن الكتابة ( 35). ، أي : أنّ الكاتب قد قام بإخفاء الأحداث التي وقعت في نطاق هذا الزمن، وبالتالي يكون هناك مقطع من القصة محذوفاً. ومن هذه الناحية يُعدُّ الحذف وسيلة أكثر إنتاجًا من الخلاصة في عملية التسريع، وذلك عن طريق إلغاء الزمن غير ذي الأهمية في البناء الروائي والقفز على فترة زمنية كاملة بكل تفاصيلها ينتج عنه وتيرة اسرع مقارنه بالخلاصة

وبناءً على ما قام به جينيت من وضع تصور بنيوي متكامل لأنواع الحذف، فإن الباحث يستعين في هذه الدراسة بهذه الأنواع التي بدت له منطقية نسبةً إلى مفهوم الحذف داخل النص الروائي. فقد قام جينيت بوضع تقسيماته للحذف بناءً على سؤال يطرح نفسه: هل المدة الزمنية المحذوفة مذكورة أم لا؟

فإن كانت مذكورة يُسمى هنا بالحذف المحدد، وإن كانت غير مذكورة فيُسمى هنا الحذف غير المحدد.

أما النوع الأول فتكون فيه المدة المحذوفة محددة بوضوح ويسهل على القارئ معرفتها، كمثل: (بعد ذلك بعامين، أو جاء بعد شهرين... إلخ)، وهنا تكون الفترة بارزة ومعلنة ومحددة بدقة.

أما النوع الثاني فتكون فيه الفترة المحذوفة غامضة وغير محددة بدقة، كأن نجد في الرواية (لبعد سنوات طويلة، أو بعد عدة شهور، أو بعد زمن... إلخ)، مما يجعل القارئ يلجأ إلى التكهن والتخمين بمسافة الثغرة الحاصلة في زمن القصة .

وبتطبيق هذا التمييز المبدئي بين الحذف المحدد وغير المحدد، يمكن التوصل إلى أنَّ أكثر نماذج هذه التقنية في أعمال الروائية فاطمة الحاجي تدخل في النوع الثاني غير المحدد، إذ غالبًا ما يأتي الحذف فيها غير مصحوب بالإشارة إلى المدة المحذوفة، ولا يكون فيها الإسقاط الزمني مكشوفًا في النص ومدته غير معلومة للقارئ بكامل الدقة، وربما هذا أكثر ما يميز هذه الأعمال المدروسة. كما لاحظ الباحث أن الكاتبة تميل إلى الحذف قصير المدى الذي لا يتعدى الشهور أو الساعات.

**أنواع الحـــــــذف:**

**1-الحذف المعلـــــن ( المحدد):** ويقصد به: "إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورة صريحة وواضحة بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حُذف زمنياً من السياق السردي"(36)، أي يأتي بعبارة زمنية واضحة ومحددة، ومن أمثلته في النصوص المدروسة من رواية رحيل أريس: "انتهت أشهر الصيف، وقريباً ستعود زوجتي وأولادي، وعليَّ مواجهة الموقف"(37)، في هذا المقطع الذي حددت فيه الكاتبة المدة المحذوفة وهي أشهر الصيف الثلاثة، ولم تذكر لنا ماذا جرى فيها من أحداث، وذلك لأنها لم تكن مهمة على مستوى السرد، فقفزت عليها دون تفاصيل.

وفي موضع آخر يقول موسى: "كنت أود أن أتحصل على ساعة فقط لأطمئن على (زهـــرة) التي زفّت لي الخبر السعيد منذ شهر، خابرتها... لم ترد على الهاتف... انتظرت نصف ساعة وخابرتها مرة أخرى فلم ترد"( 38)، كان هذا أيضاً حذفاً معلناً ومحدداً للمدة المضمرة التي تم إسقاطها من قبل الروائية، بغيةً منها تسريع السرد:

"بعد ساعة كانت كل طلباتي مجابة"( 39) بعد ساعة طرق باب الخلوة طارق يطلبني لمقابلة سيدي الأمير ( 40).

2-**الحذف المعلن (غير محدد):** إنَّ هذا النوع من الحذف يكون مُعلناً عنه غير مُهتم، ولكن غير محدد المدة الزمنية أو المسافة المقطوعة من القصة، وبالتالي يصعب تحديد المدى الزمني تحديداً دقيقاً، وتبقى الفترة الزمنية المسكوت عنها ناقصة غير واضحة. وكان هذا النوع من الاختصارات الزمنية هو الشائع في الروايتين المدروستين، وسنورد بعض الأمثلة الدالة على ذلك، ومنها:

قول سعاد في صراخ الطابق السفلي: "مرت فترة زمنية جعلت كلٍّ منّا يكتشف للآخر لهفةً وشوقاً حقيقياً"(41 )، وقولها " مرَّ زمن على لقائي بطاهر وأنا لازلت أعاني الاحتراق على جمر العشاق"( 42)، " بعد مدة رأيته فبادرني قائلاً: التقينا، لم يعدّ للحزن معنى"(43) في هذين المقطعين لم تحدد الكاتبة المدى الزمني الذي استغرقته سعاد حتى التقت بطاهر، وبالتالي يصعب تحديدها بالأيام أو بالأسابيع أو أكثر من ذلك.

كذلك يجد الباحث أن الروائية قد لجأت إلى هذه التقنية في روايتها الثانية رحيل أريس، ومن أمثلة ذلك:

"قضيت الوقت أنتظره بلهفة، طال غيابه فصرفت النظر، وعلمت بعدها بطريقتي الخاصة أنها في زيارة لأحد أقاربها"(44 )، وفي موضع آخر يقول موسى "مرت أيام طويلة في البحث عن أي خبر..."(45 ) ، ومثال ذلك أيضا ما قاله بابكر "نمت إثر

الرفض مريضا لعدة اشهر لا أنساها"(46 ) ، وفي كل الأمثلة السابقة نجد أنَّ السادرة قد سكتت عن مدة زمنية من سير أحداث الرواية وما جرى فيها، ولم تُصرّح عنها بمدة زمنية محددة.

2-**الحذف الضِّمْنِـــــي:** ويُعرَّف بأنه الحذف الذي: "لا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضوعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة"(47 ).

ويُعدّ هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية، حيث لا يظهر الحذف في النص على الرّغم من وجوده، وكثيراً ما يلجأ إليه الراوي، "ولا يكاد يوجد سرد دون حذف ضمني، لأن الكاتب لا يستطيع الالتزام بالتتابع الزمني الطبيعي للأحداث، فيضطر إلى الحذف الضمني"(48) من أجل "ترتيب الأحداث بما يوافق تطور الحبكة القصصية، وبغضّ النظر عن موقعها من السيرورة الزمنية للرواية ككل"( 49). وهذا النوع من الحذف ضروري لأنه يدفع القارئ إلى متابعة الرواية ، وشخوصها عبر الانتقال من مرحلة إلى أخرى، ويترك القارئ في تتبع تنظيمها، ويكمن دوره في تقليص واختزال زمن السرد وتسريعه. ومن وجهة نظر بحراوي فإنه يتعذر اختيار أنموذج تمثيلي صالح لاستعمال هذه التقنية، ويُبرّر رأيه هذا بأن "هذا النوع من الحذف لا يُستدل عليه بمظهر معلوم، وإلا فإنه سيصبح حذفاً مُعلناً"(50 ) كما يُوجِّه إلى أن هذا النوع يمكن أن نجده مثلاً عندما يقوم الراوي بالسكوت عن فترة ما من حياة شخصية، ووضعها في الظلّ ريثما يجري تقديم شخصية أو استعراض حدث طارئ. وأما (جينيت) فلم يرَ بتعذر الاستدلال عليه، "وإنما يمكن للقارئ أن يستدل عليه – الحذوف الضمنية – من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية السردية زمنياً"(51 ). أي: أن ثغرةً ما تقع داخل التسلسل الزمني قد تتضمن فترة زمنية مسكوتاً عنها.

ويمكن أن نلحظ هذه الحذوف الزمنية من هذا النوع بكثرة في الروايتين المدروستين، ومنها مثلاً: عندما كان السارد يسرد لنا ما يدور في نفس موسى، وكان قد قرر الرحيل عن الوطن، وفجأة يخبرنا موسى بأنه قد "حطّت بنا الرحلة في المدينة التي قرر أمير الجماعة أن ننتقل إليها( 52). فنحن نعلم أنَّ موسى قد قرر الرحيل، ولكننا لم نعلم أنه قد رحل وانضمَّ إلى الجماعة وأصبح عضواً فيها، فهذه الثغرة في التسلسل الزمني تتضمن فترة الرحيل التي سكت السارد عنها وما جرى فيها من أحداث.

والمثال الآخر من رواية (صراخ الطابق السفلي) إذ تقول سعاد بطلة الرواية: "تذكرت أنني لم أعتنِ بالصداقة الحميمية بعد أن افترقنا أنا وعائشة صديقة الطفولة التي اختفت عن الأنظار بعد انتقالها من بيتها القديم"(53 )، هذا المقطع السردي يتضمن حذفاً لأحداث تتعلق بفترة من حياة عائشة التي سكتت عنها الرواية ولم تطلعنا على ماضيها رغم علاقتها ببطلة الرواية، كذلك الحذف الضمني وقع في فترة زمنية من حياة البطلة ذاتها والمتعلقة بحياة الأسرة في بيتها القديم.

إنَّ هذا النوع من الحذوف لا يُعلن عنه الكاتب بشكل صريح، ولا يكون مُشخَّصاً في النص بصورة واضحة، وإنَّما يمكن العثور عليه عن طريق ربط التسلسل الزمني الذي تسير فيه الأحداث، فأية ثغرة تحدث حينئذٍ يمكن أن تشير إلى زمنٍ محذوف، وهذا الزمن المحذوف يصعب على القارئ إدراكه إلا بعد تفُّحص وتمحيص.

3-**الحذف الافتراضي:** "ويأتي في الدرجة الأخيرة بعد الحذف الضمني، ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تساعد على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه"(54 ) وهو "الذي تستحيل موقعته، بل أحياناً يستحيل وضعه في أي موضع كان"(55 ).

ويمكن القول: إنَّ الحالة النموذجية لمثل هذا النوع من الحذوف هي تلك البياضات التي تعقب انتهاء الفصول، فتوقّف السرد زمناً مؤقتاً ثم يُستأنف المسير بمجرد استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي (56) ويُعدّ هذا كعملية قفز إلى الأمام من بدون الرجوع إلى الخلف، وتتحقق بالتالي عملية تسريع الحركة السردية، وهذا ما يسعى إليه الكاتب من وراء استخدام هذه التقنية.

**ثانيا ـ آليات تبطئة السَّـــــرد:**

وبعد أن تعرض الباحث لعملية تسريع السرد من خلال أهم الأليات المتبعة والمتمثلة في الخلاصة والحذف بأنواعه، يأتي بعدها لمعالجة الحركة المعاكسة للتسريع، وهي عملية إبطاء السرد أو تعطيل وتيرته، وذلك عبر التركيز على أبرز التقنيات التي تقوم بهذا العمل وهي المشهد والوقفة والسؤال، ويمكن توضيح ذلك فيما يلي:

1-**المشـــــــهد:**

"هواللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث مدى الاستغراق"(57)، حيث يعرّفه بحراوي بأنه "هو الذي يحقق تقابلاً بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة"(58) ، أي: أنَّ المقطع السردي يساوي المقطع التخيلي في الزمن، ويرى لحميداني أنّ المشهد في السَّرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائماً أن نصفه بأنه بطيء أو

سريع أو متوقف ( 59)، فالمشهد إذًا يعني –بعبارة أخرى-"أن يتنازل الراوي عن مكانه الطبيعي، ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها حوارًا يطول زمانه أو يقصر"(60 )، ويقوم (المشــهد) على الحوار بضمير الغائب موزعًا إلى ردود متناوبة بين الشخصيات من دون تصرف من الكاتب، فلا يتدخل بأي صيغة أدبية أو فنية، وإنما يتركه على هيئته الشفوية الخاصة به. ومن الوظائف التي يقوم بها (المشهد) داخل النص الأدبي وظيفة الافتتاح، حيث يعمل بمثابة استهلال للنص الحكائي عندما يشير إلى دخول شخصية إلى وسط أو مكان جديد، فيقوم الكاتب بمقدمات مشهدية يعرض فيها جانبًا من جوانب الشخصية، كما هو الشأن في هذا المشهد من رواية (صراخ الطابق السفلي) الذي يجري فيه الحديث بين سعاد وبعض الأصدقاء كانوا يعلقون على القصيدة التي ألقتها، قال أحدهم:

ـ أنَّ الأدبَ لا يزهر في القفرِ والشنقِ والسجونِ، إنها أرضُ جَدْبٍ.

ـ إننا فعلًا في أمسِّ الحاجةِ إلى مثلِ هذه الأمسيات.

ـ لا يزهر الإبداعُ إلا بالحرية.

ـ هكذا تكلَّم مسعود.

ـ إذن كيف نبتت سعاد؟

ـ ردَّ سعيد، وهو طالبٌ متفوّق في كلية العلوم، كنتُ قد التقيتُه مرارًا، قال: إنها استثناء!

-إن هذه والله قصيدةُ تأبينٍ لي.

-قالت مريم، وهي طالبةٌ في قسم الرياضيات:

-أنا أقرأ بعضَ الشعر قبل أن أبدأ في المذاكرة لأفتح شهيتي للدراسة.

-وافقها سعيد، الذي كان يحمل نظاراتٍ طبيةً سميكةً، واشتهر في الكلية لأنه فاز بجائزةٍ في مجال الكيمياء.

-إنني لا أستغني عن ديوان الشعر أبدًا.

ويختص هذا المشـــهدُ في عرضِ جانبٍ من شخصيةِ سعيدٍ الذي تتحدثُ عنه الروايةُ فيما بعد، وذكرت أنه قد تحمّل وِزرَ خطيئةِ والده الذي دخل السجن، وبهذا يمكن اعتبارُ هذا المشهدِ وثيقةَ تعريفٍ بشخصيةِ سعيدٍ قبل أن يحينَ وقتُ الحديث عنها، وما ستحدثه من أثرٍ في شخصيةِ طاهرٍ الذي أثار غيرتَه على سعاد، مما جعله يتواجهُ معها في هذا الأمر الذي أدّى بدوره إلى تطورِ الأحداثِ والكشفِ عن الطبائعِ النفسيةِ والاجتماعيةِ للشخصيات، كذلك يمكن للمشهدِ " أن يأتي في نهايةِ الفصل أو

الروايةِ كلها لكي يُتوّج السردَ ويوقفَ مجراه، فتكون له حينذاك قيمةٌ اختتامية، وهذا النوعُ من المشاهدِ الختامية غالبًا ما يكون تسجيلًا للمواقفِ النهائيةِ للشخصيات، أو إعلانًا عن حصولِ اتفاقٍ أو افتراقٍ ما بين أطرافِ القصة"(61)، وخـيرُ مثالٍ لهذه الوظيفةِ الاختتامية للمشهدِ ما جاء في الفصل الثالث عشـر من الروايةِ نفسها، حيث انتهى الحوارُ الذي كان بين طاهرٍ وسعاد إلى خلافٍ أدّى بهما في النهاية إلى الافتراق، إذ تقول سعاد: "بدَا من الصعبِ عليَّ مواصلةُ الحوارِ معه، وبدَا عليه الغضبُ، وبحثَ في جيوبه عن علبةِ سجائره ولم يجدها، فتلفّظ بسبابٍ وبلفظٍ نابي"(62) كان المشهدُ الذي عطّل حركةَ سيرِ الأحداثِ طويلًا إلى أن قالت: "كلُّ الذي كان بيننا مجرّدُ علبةِ دخانٍ نفثتَها في وجهي، ها أنا أمضي وأتركك تنفثُ دخانك"(63 ).

إنَّ هذا المشهد كان بمثابةِ الخاتمةِ التي طال انتظارُ القارئ لها على مدى أربعمائةِ صفحةٍ من طولِ الروايةِ التي بدأت بعلاقةٍ وُلِدت تحتَ حِبالِ المشنقةِ وانتهت في موقفٍ للسيارات، فالمشهدُ سواءٌ أكانت وظيفتُه افتتاحيةً أم اختتاميةً، فإنه ينتهي دائمًا إلى الإعلانِ عن نفسه كتقنيةٍ زمنيةٍ الغايةُ منها هي إحداثُ التوافقِ التامّ بين زمنِ القصةِ وزمنِ الخطابِ من خلالِ الأسلوبِ المباشر وإدماجِ الواقعِ والمتخيّلِ في الخطاب.

**2-الوقفة الوَصْفِيَّـــــــة:**

الوقفــة أو الاســتراحة هي "عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث، المجرّدة من الغاية والقصد، في وجودها المكاني عوضًا عن الزمن، وأرضيتها بدلًا من وظيفتها الزمنية، راهنيتها بدلًا من تتابعها"(64) ، أي : أن الزمن التسلسلي للأحداث يتوقف عن الحركة إلى الأمام ليفسح المجال للوقفة الوصفية التي يقوم بها الراوي وهو يصف مكانًا أو شخصية من شخصيات الرواية، وتكون هذه الوقفات في "حالة سكون تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء وأشخاص في وجودها المحض خارج أي حدث وخارج أي بعد زمني"(65 ) . حيث يغيب زمن الأحداث وتشتغل الوقفة الوصفية في تعقب جزيئات الموصوف بإسهاب أو اقتضاب، "إن السرد كثيرًا ما كان يغيب ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر"( 66). وللوصف أهمية كبرى على مستوى التلقي إذ إنه يزوّد المتلقي بالمعرفة اللازمة التي تساعده على اكتشاف هندسة الأمكنة وأبعادها المادية، ومن خلال الوصف كذلك يتعرّف على ملامح الشخصيات، ما يعمّق لديه الإيهام بواقعه المحكي، كما يمثّل له استراحة وتوقفًا عن متابعة السرد وتعويضه بالوقفات الوصفية. كما يميّز (جينيت)

بين وظيفتين من وظائف الوصف داخل العمل السردي، أما الأولى فهي عبارة عن زخرفة الخطاب وتزيينه أي كصورة أسلوبية، وليس لها سوى دور جمالي خالص، وأما الوظيفة الثانية فهي الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تقضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة القصة وعنصرًا أساسيًا في العرض، أي: أن يكون في نفس الوقت سببًا ونتيجة"(67 )، ولعلّ أكثر من فصل في هذا المبحث (فيليب هامون) الذي تحدّث بالتفصيل في كتابه : (في الوصفي) عن التقنيات الجزئية لبناء الوصف والملفوظ الوصفي، وبنائه النظري، ونظام تشكّله كما تحدّث عن وظائفه وبيّن العلاقة بينه وبين السرد وفـــرّق بينهما"(68 ).

ومن النقّاد العرب الذين تأثروا (بهامون) حسن بحراوي الذي يوافقه في أن الوصف في الرواية يتم "تبعًا لثلاث حالات تترتب عنها ثلاث طرائق أساسية ومتباينة لاشتغال المقطع الوصفي، فقد يُنبئ الوصف إما بالنظر إلى الشيء الموصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه"( 69).

ويمكن ملاحظة هذه الطرائق الثلاث في روايتي فاطمة الحاجي التي استخدمت بذكاء هذه التقنية لتعطيل الاندفاع السردي، فهي تقوم في مواطن عدة من الروايتين وقوفًا متعمدًا لعرض التفاصيل سعيًا منها لإدراك المضمون: "دخلتُ إلى الصالون، ألقيتُ بجسدي على الأريكة، مددت ذراعي طالبًا بعض الراحة، لامست يدي الجلد الناعم للأرائك، أعجبني ملمسها وتناغم ألوانها بين الرمادي والوردي، قابلني وجهي في المرآة ذات الإطار الذهبي... مسحت بيدي على ذقني فلاحظت أن شعر لحيتي قد طال وغزاه اللون الرمادي كاسيًا ملامحي حزنًا وتوغّلًا في سنين العمر... حملقت في وجهي طويلًا وابتسمت متحسرًا على المصير الذي انتهيت إليه، ها قد تغيّر لوني من أثر الشمس الحارقة، وفقدت الكثير من وزني، اشتعل الرأس شيبًا وغارت ملامحي... خطر ببالي أن أتجول في المكان، هذه الغرف الخالية من سكانها... قابلتني الدواليب والخزائن مفتوحة تحمل ثقوبًا من آثار الرصاص، الأشياء مبعثرة، والملابس تكومت على حزنها في كل مكان، هناك في الركن القصي حقائب مفتوحة وهنا أوراق ووثائق... تجرّعت الحزن حتى امتلأت فخرجت من الغرف أجرّ خطى بطيئة، قابلني بهو البيت، جهاز عرض بشاشة كبيرة..."(70 ).

ومن الملحظ أن الوصف قد بُني في هذا المقطع من خلال طريقة النظر إلى الشيء الموصوف، كما أن الوصف لم يقتصر على المكان وحده، بل دمجت الكاتبة في وقفتها الوصفية بين المكان ومحتوياته وكذلك الشخصية في ملامحها الخارجية وأحوالها

النفسية. كل هذا الوصف جاء ليمنح القارئ فرصة للتعرف على الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث الرواية كاملة، وهو خارج النطاق الزمني لسيرورة الأحداث.
ومن الوقفات الوصفية في رواية (صراخ الطابق السفلي) التي تعتمد على الرؤية البصرية: "دخلت غرفتي التي أتقاسمها مع أختي الصغرى... أدرت زر المروحة التي تتدلّى من السقف، دارت المروحة وتابعت دورانها حتى أصابني الدوار"( 71)، " كأنني لأول مرة أدخل هذه الغرفة، أقلب نظري بين السقف المرتفع والسجاد والصور القديمة على الحائط... وقعت عيني على صورة باهتة على الجدار المقابل كانت الصورة لأمي وأبي وإخوتي... انتقلت عيني لتقع على صورة أخرى لأسرتي وأنا معهم طفلة صغيرة... أزحت غطائي جانبًا ونهضت واقفة... أبتسم للنافذة وللأريكة وللأباجورة البيضاء"( 72)، " جلست في غرفتي مساءً أحدّق في الصورة القديمة التي علّقت على حائط الغرفة البائسة، كانت الصورة باهتة لباقة ورد بإطار على طاولة خشبية علقتها من أيام الدراسة"( 73).
فقد مثّلت هذه الوقفات الوصفية القائمة على الرؤية أنموذجَ ثراءٍ في النصوص المدروسة، حيث نلحظ تعدد الأشكال الصيغية الواصفة للأمكنة والشخوص والأشياء، مما يفتح مجال السرد ويمنحه التحكم في زمن القصة.
وأخيرًا أنستطيع القول إنَّ هاتين التقنيتين (المشهد والوقفة الوصفية) تشكلان توسعًا في زمن الخطاب على حساب زمن القصة، مما يُسبب علاقة ضدّية بين زمن الخطاب وزمن القصة؛ فكلما تمدد المشهد الحواري أو توسّع الوصف تباطأت الأحداث في سيرها، مُعرقلة وتيرة السرد المتسارعة، وبالتالي فإن أي استطراد يقوم به الراوي يشكّل إعاقة لزمن القصة عن الاستمرار.

## الخاتمـــــة:

يمكن أن نخلص إلى مجموعةٍ من النتائج التي توصَّل إليها البحث:
1-إنّ الاستباقات على مستوى الروايتين كانت نادرة قياسًا بالنسبة إلى الاسترجاعات.
2-لقد تنوّعت الاستباقات بين المتحقِّقة وغير المتحقِّقة، وكان عدد الاستباقات المتحقِّقة أكثر نسبيًا.
3-أمّا بالنسبة إلى الاسترجاعات فقد تبيَّن أنّها جاءت بغزارة مع اختلاف المدى، فأحيانًا تعود بنا إلى ماضٍ بعيد خارج مستوى القصّل الأوّل، وأحيانًا تكون الاسترجاعات داخلية.

4-خلوّ الاسترجاعات من التحديدات الزمنيّة في الغالب، ولذلك كان لابدّ من القياس التقريبي مثل: قريب المدى، وبعيد المدى.
5-أغلب الاسترجاعات لم تأتِ للمقارنة بين الماضي والحاضر، وإنّما جاءت للتعريف بماضي الشخصيّة، وقد ساعدت هذه الاسترجاعات في توسيع زمن القصة.
6-الخلاصة غير محدّدة بزمنٍ معلوم وردت بعددٍ أكبر من تواجد الخلاصة المحدّدة، وجاءت بصورةٍ مترابطة مع النسيج الحكائي حتى لا تكاد تبيَّن إلا بالتدقيق.
7-لم تكن الخلاصات تتعلّق بحياة الأبطال فقط، بل شملت عديداً من شخصيات الروايتين.
8-عملت الخلاصة مع الحذف على تسريع وتيرة السرد، وهو الغاية الأساسية لكل خلاصة وحذف.
9-جاءت المشاهد في الروايتين متنوّعة بين الحوارية والوصفية.
10-عملت المشاهد على الهروب من رتابة النص، وخاصّة، وهي تُروى في أغلبها بصوتٍ واحد، مما جعل من إمكانية تسرب الرقابة إلى النص احتمالًا كبيرًا.
11-تمكّن الروائية من خلال المشاهد من التعبير عن شخصيات وأماكن مختلفة في الروايتين.
12-عملت المشاهد مع الوقفات على تبطئة وتيرة السرد، وهذه هي الوظيفة المرجوّة منها.

**بيان تضارب المصالح**

يُقر المؤلف بعدم وجود أي تضارب مالي أو علاقات شخصية معروفة قد تؤثر على العمل المذكور في هذه الورقة.

## الهوامـــــــــــش :

**1**- سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة) في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004، ص: 26.
2)) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مشروع النشر المشترك، بغداد، الدار التونسية للنشر، سنة 1986، ص:62.
3)) ميخائيل باختين، شعرية دستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريني، المغرب، دار توبقال، 1986، ط1، ص36-38.
4)) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 2004، ص47.
5)) بيرسي لبوك، الشكل الروائي في الحرب والسلم، ترجمة عبدالستار جواد، العراق، مجلة الإعلام العربية، عدد (4)، 1981، ص:55.

6)) أدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص99-102.
7 )) ينظر: عبدالملك مرتاب، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص179
8)) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، الدار الجماهيرية للنشر والتوزين والإعلان، ط1، 2004، ص:47.
)9) ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، بيروت – لبنان، 2005، ص73.
10)) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة) في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004، ص37.
11 )) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص117.
(12 ) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص119.
(13 ) ترفيطان تودوروف، شعرية المكان، مرجع سابق، ص49.48.
( 14) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.
( 15) ينظر حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص144.
(16 ) جرار جينت خطاب الحكاية، ص64.
(17 ) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، مرجع سابق، ص141.
( 18) المرجع السابق، ص142.
( 19) فاطمة سالم، الحاجا الزمن فى الرواية الليبية، ص142.
( 20) ينظر: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص147.
( 21) ينظر: المصدر السابق، ص148.
(22 ) صراخ الطابق السفلي، ص 55-56.
(23 ) حسن بحرواي بنية الشكل الروائي، ص149.
( 24) ينظر: حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية، ص429.
( 25) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، مرجع سابق، ص144.
(26 )حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص150.
(27 ) صراخ الطابق السفلي، ص223-218.
( 28) حسن بحراوي: بنية النص الروائي، ص150.
( 29) رحيل أريس، ص225-226.
(30 ) صراخ الطابق السفلي، ص117.
(31 ) المصدر السابق، ص: 83.
(32 ) المصدر السابق، ص:249.
(33 ) المصدر السابق، ص:357.
(34 ) حسن بحرواي بنية الشكل الروائي، ص151.
(35 ) ينظر: تودوروف، ص442.
( 36) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص233.
(37 ) رحيل أريس، ص36.
( 38) المصدر السابق، ص38.
( 39) رحيل أريس، ص115.
(40 ) المصدر السابق، ص139.

(41 ) صراخ الطابق السفلي، ص19.
(42 ) المصدر السابق، ص192.
(43 ) المصدر نفسه، ص204.
(44 ) المصدر نفسه، ص33.
(45 ) المصدر نفسه، ص74.
(46 ) المصدر السابق، ص174.
( 47) حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية، ص162 )
( 48) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، مرجع سابق، ص163.
( 49) حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص162.
(50 ) المصدر السابق، ص 162
(51) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص119.
(52 ) ينظر: رحيل أريس، ص25.
(53 ) صراخ الطابق السفلي، ص33 .
(54 ) حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص164.
(55 ) جرار جينت: خطاب الحكاية، ص119.
(56 ) ينظر: حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص164.
(57 ) إدريس بوذيبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، ط1 . قسكنطينة – الجزائر ، منشورات جامعة منتورى
( 58) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 166
( 59) ينظر: حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقذ الادبي ، ط3، الدار البيضاء – المغرب : المركز الثقافي العربي ، ص 224.
( 60) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، القاهر ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1984، ، ص 26
( 61) حسن: بحراوي بنية الشكل الروائي، ص168.
( 62) صراخ الطابق السفلي، ص 405
(63 ) المصدر السابق، ص406
(64 ) جيرال برنس المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر عابد خزندار ومحمد يريري، المشروع القومي للترجمة – القاهرة، ط1، 2003، ص 58.
(65 ) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص37.
(66 ) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1998، ص50 .
(67 ) ينظر حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص176.
(68 ) شفيق محمد عبدالرحمن الرقيب: الوصف في رحلة ابن جبير: دراسة تحليلية في ضوء تقنيات فليب هامون، جامعة مؤته، كلية الأداب، الكرك، الاردن.
(69 ) حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي، ص180.
( 70) رحيل أريس، ص28، 27.
(71 ) صراخ الطابق السفلي، ص27 ،26.
(72 ) المصدر السابق، ص44- 43.
(73 ) المصدر نفسه، ص277