Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 1, 2025

Deanship of Scientific Research

"Narrative Temporal Techniques" According to Khalil Qandil ("The Bet" ،story as a model)

Lubna Mahmoud Dewine Matrook [1]*, ***Ali Muhammad Al-Thiabat*** [2], ***Mohammed Mousa Dhiab Al-Naeimat*** [2]

[1] Language Center, Al-Hussein Bin Talal University, Ma'an, Jordan.

[2] Department of Arabic Language, College of Literature, Al-Hussein Bin Talal University, Ma'an, Jordan.

Received: 27/10/2023
Revised: 3/12/2023
Accepted: 27/12/2023
Published online: 14/11/2024

* *Corresponding author:*
Lubna.M.matrook@ahu.edu.jo

Citation: Matrook, L. M. D., Al-Thiabat, A. M., & Al-Naeimat, M. M. D. (2024). "Narrative Temporal Techniques" According to Khalil Qandil ("The Bet" ،story as a model). *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(1), 438–450.
https://doi.org/10.35516/hum.v52i1.6026

Abstract

Objectives: This study explore the narrative time in the story "The Bet" by Khalil Qandil, as a raw text that has not been studied before, and the effectiveness of this narrative component - including the intersection of the natural course of time, and evasion of its restrictions - in restructuring the story, linking its events, and building its narrative text.

Methodology: The study followed the descriptive and analytical approach, which in turn was able to reveal the writer's ingenuity in employing temporal techniques that contributed to presenting characters, introducing them, and clarifying and linking events.

Results: The study concluded the complexity of time and its fragmentation in the story (The Bet), the body of its presence appeared in two manifestations: the natural time of the story, which represents the external framework of the text, it is unidirectional does not have the opposite direction, and the time of the narrative that exceeds the natural time in its sequence and logic, breaking the time of the story realistic, creating a time rich in time paradoxes, and the consequent variation in the mechanisms of physical and moral perception. And each of the chronological order based on retrieval and anticipation, and the time-consuming based on speeding and slowing down the narration, that had the most prominent role in shaping the textual structure of the story, highlighting some of its aesthetic secrets of suspense and the cohesion between the two narrative techniques used, and then establishing its semantic, rhythmic and explanatory dimension.

Conclusions: The study recommended - in light of its results - to direct the attention of researchers towards Khalil Qandil's storytelling experience, urging them to study and explore it fully. it emphasizes the value of experience in terms of content, narrative structure, and semantic and aesthetic dimensions.

Keywords: Time.Narrative .Techniques .Paradox .The Bet .Khalil Qandil.

التّقنيّات الزّمنيّة السّرديّة عند خليل قنديل (قصّة الرّهان نموذجًا)

لبنى محمود دوينع متروك [1]*، ***علي محمد نزال الذيابات*** [2]، ***محمد موسى ذياب النعيمات*** [2]

[1] مركز اللغات، جامعة الحسين بن طلال، معان، الأردن.

[2] قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الحسين بن طلال، معان، الأردن.

ملخّص

الأهداف: هدفت هذه الدراسة إلى تناول الزّمنَ السّرديّ في قصّة "الرّهان" لخليل قنديل، بوصفها نصّاً خامًا لم يدرس من قبل، ومدى فاعليّة هذا المكوّن القصصيّ- بما يُحدثه من تقاطع لسير الزمن الطبيعي، وتملّصه من قيوده – في إعادة هيكلة الحكاية، وربط أحداثها، وبناء نصّها السردي.

المنهجية: اتّبعت الدراسة المنهج الوصفي التّحليلي، الذي استطاع بدوره الكشف عن براعة الكاتب في توظيف التقنيات الزّمنيّة التي ساهمت في تقديم الشّخصيات، والتّعريف بها، وتوضيح الأحداث وربطها.

النتائج: خلصت الدراسة إلى مدى تعقّد الزمن وتشظيه في قصة (الرهان)، فقد تَمَظْهَرت هيئة حضوره بمظهرين: زمن القصّة الطّبيعي الذي يمثّل الإطار الخارجيّ للنّصّ، فهو أحادي الاتّجاه ليس له اتّجاه معاكس، وزمن السّرد الذي يتجاوز الزمن الطّبيعي بتسلسله ومنطقيته، فيكسر زمن القصّة الواقعي مُوْجِداً زمنًا غنيًّا بالمفارقات الزّمنيّة، وما يترتّب عليه من تباين في آليات إدراكه المادية والمعنوية، وكان لكلّ من الترتيب الزمني القائم على الاسترجاع والاستباق، والاستغراق الزمني القائم على تسريع السّرد وتبطيئه الدور الأبرز في تشكيل البنية النّصّية للقصّة، وإبراز بعض أسرارها الجماليّة من تشويق والتحام بين تقنيّاتهما السّرديّة المستخدمة، وإقامة بعدها الدّلاليّ والايقاعيّ والتّفسيريّ.

الخلاصة: أوصت الدراسة – في ضوء نتائجها – بتوجيه أنظار الباحثين نحو تجربة خليل قنديل القصصيّة، وإعطائها حقها من الدراسة والبحث، كونها تجربة قيّمة بمضامينها، وبنائها السّردي، وأبعادها الدلالّية والجماليّة.

الكلمات الدالة: الزمن، السرد، التقنيات، المفارقة، الرهان، خليل قنديل.

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

مقدمة

يُعدُّ الزّمن أهم الركائز التي يقوم عليها فن القصّة، ومحورًا أساسيّاً في تشكيل نصّه وتجسيد أبعاده المختلفة، وقد تمّ اختيار قصّة (الرّهان) للأديب خليل قنديل محلًّا للبحث؛ لما تحمله من تقنياتٍ زمنيّةٍ وُظِفَتْ من قبلِ الكاتبِ ببراعةٍ، وتّحكّمتْ بتَمَظْهر عنصر الزّمن، وإخراجه من الدَّور التّقليدي الماثل في تَسَلّطِ التّسلسل الخطيّ، واعتماد المنطق السّببي له في القصّة الكلاسيكيّة إلى الدّور الحداثيّ القائم على أساسٍ من العلاقاتِ البنائيّةِ الماثلةِ بالتّعدديّةِ والانتقائيّةِ للزّمنِ على امتداده، وتناوب إيقاعه بين السّرعة والبطء، وفق ما تقتضيه الصّناعة السّرديّة، وعلاقة ذلك بالبُعدِ الدّلالي في القصّة، وانفتاحه على عالم التّلقي ممَّا أسهم في البناء العام للسّرد.

ومن هذا المنطلقِ هَدَفَتْ الدّراسةُ إلى الكشف عمّا تَكْتَنِفُه قصّة الرّهان من تقنيّاتٍ زمنيّةٍ، وذلك عبرَ تسليطِ الضّوءِ على آليّاتِ اشتغالِها في القصّة، وتحديد الوظائف التي تنهضُ بها في بنائها الفنّيّ والسّرديّ، وبيان مدى استيعاب القصّة لهذه التقنيّاتِ الزّمنيّةِ، وما تقومُ به من وظيفةِ الكشفِ عن الشّخصيّاتِ، وإضاءةِ جوانبها المظلمة، وتوضيح الأحداث ومتابعة تطوّرها، بما يعكسُ التأثيرَ الجماليَّ لدى المتلقي.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في تتبّعِ مسارِ زمنِ القصّةِ، ورصد انكساره وتَمَلُّصِه من قيوده المنطقيّة بصورة تمنحه مرونة التّصرف في الأحداث استباقًا، واسترجاعًا، وتسريعًا، وتبطيئًا، وتقليصًا، وتمديدًا..، في نصّ لم يُدْرس من قبل، فهي محاولةٌ لإثراء البحث العلمي بدراسة التقنيات الزّمنيّة السّرديّة على نصٍّ إبداعي، وكشف مواضعها، واستخراج قيمها الفنّيّةِ والجماليّةِ والدّلاليّةِ. ولم يعثر الباحثون على دراسةٍ أدبيّةٍ نقديّةٍ تناولت التقنياتِ الزمنيّةَ في نصوص الكاتب الأردنيّ خليل قنديل سوى رسالة ماجستير والمُعَنْونة بـ (تجربة خليل قنديل القصصيّة)، واقتصر موضوعها على مرجعيات خليل قنديل الثّقافيّة المساهمة في تكوين نتاجه القصصيّ، ومضامينه القصصيّة، بالإضافة إلى تناول البناء الفنّيّ والسّردي بشكل عام.

وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ البحثَ قد انتظمَ في تمهيد ومبحثين، اعْتمد فيها الباحثون المزاوجة بين الجانب النّظري والتّطبيقي، فقد عرض التّمهيد الزّمنين القصّة والسّرد والنظام الذي يتبعه في كلّ منهما، مبيّنًا أهميّته في بناء النّص الأدبي، بينما تناول المبحث الأول الموسوم بِـ (المفارقات الزّمنيّة) مفارقتي الاسترجاع والاستباق، وما تضْطلعان به من وظيفة سرديّة، أمَّا المبحث الثاني المعنون بِـ (الاستغراق الزّمني) فقد تناول تقنيتي تسريع الزّمن وتبطيئه، ودورهما في البناء السّردي للقصّة.

أمَّا فيما يتعلّقُ بمنهج البحث، فقد اعتمدَ الباحثون المنهج الوصفي التّحليليّ؛ لما يمتاز به من قدرة على وصف الظاهرة الأدبيّة وتحليلها، وإظهار تفاصيلها، وانتهى البحث بخاتمة تضمّنت أبرز النتائج التي تمَّ التّوصُّل إليها.

التمهيد: الزّمن بين القصّة والسّرد

يُعدُّ الزّمن من أهم العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها فنّ القصّة، وهو رابطُها الحقيقي، حيث يمنحها ديمومة الحركة، ويُحَدّدُ طبيعتها وشكلها، ومما لا ريب فيه أنّ الزّمن في القصّة– وفق الرّؤية التقليديّة- يتبعُ نظامًا زمنيًّا خطّيًّا يخضعُ للتسلْسلِ والمنطقِ؛ لذا يغلبُ على القصّة الأحداثُ المُصْرَفَةُ التي تتتابع كما جرتْ في الواقع، إذ تفتقر إلى التأثير الجماليّ وفاعليّة الانفتاح، بينما يخضعُ الزّمنُ في السّرد لنظام زمني خاص يمنح القاص إمكاناتٍ واحتمالاتٍ متعدّدةً لإعادة صياغة القصّة وفق ترتيبٍ زمني يتناسب وغاياته الفنيّة بصورةٍ تبعثُ استجابةً جماليّةً لدى المتلقي عبر التّنويع في وحدات القصّة، وخلخلة ترتيبها المنطقي وكسر سياقها، ممَّا يحدو بالنّص السّردي إلى تجاوز الرّتابةِ والواقعيّةِ الشّديدةِ النّاجمتين عن تسلسلِ أحداث القصّة المنطقيّ، وترتيبها الميقاتي.

وعلى صعيدٍ آخرٍ، تكمنُ المفارقةُ بين زمن القصّة وزمن السّرد أنَّ الأحداث في زمن القصّة تحدث في وقتٍ واحدٍ، فكما يُسْتَحالُ أن يكون البطلُ في مكانين في الوقت نفسه، يُستحالُ كذلك سردُ عددٍ من الأحداث في وقتٍ واحدٍ، إلا أنَّ السّردَ يُلْزِمُ ترتيبها بصورةٍ متتاليةٍ؛ مما يدفع السّارد إلى التّلاعب بالزّمن لإيقاف تتاليها، وإيجاد زمن إبداعي له ظلال وأبعاد، فلا يتحقق ذلك إلا بتوظيف الفن السّردي "فليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصّة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها، كما يفترض أنها جرتْ بالفعل، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بدّ من أن تُرَتَّبَ في البناء الرّوائي تتابعيّاً؛ لأن الكتابة تفرض ذلك ما دام الرّوائي لا يستطيع أبدًا أن يروي عددًا من الوقائع في آن واحد" (لحمداني، 1991، ص73)، وبذلك يتّضحُ أنَّ الزّمنَ يعادلُ زمنين داخل النّص القصصي: زمن القصّة، وزمن السّرد، ويعتبر الأخير زمنًا إبداعيًّا متعدّدَ الأبعادِ؛ لانتقاله بين الأزمنة المختلفة ممّا يؤكّدُ بُعْدَ تحققِ التّطابقِ المزعوم بين زمن القصّة وزمن سردها.

وعليه سنتناولُ بالدراسة -في هذا البحثِ- الزّمن السّردي في قصّة الرّهان، من خلال ما استقرَّ عليه من تقنيّات تحليل البنية السّردية المتمثّلة في الترتيب، والاستغراق الزّمني.

1. المبحث الأول: التّرتيب الزّمني

ويقصد بالتّرتيب "مجموعة من العلاقات بين التتابع الذي تحدث فيه الوقائع والتتابع الذي تُحكى فيه" (برنس، 2003، ص165).

ومن جهة أخرى "يأتي من خلال كسر زمن القصة وانفتاحه على زمنٍ ماضٍ له، أو ماضٍ قريبٍ، أو بعيدٍ جدًا. يتفنَّن الرَّاوي في استخدام هذا الأسلوب فيحقق ذلك التداخل بين الأزمنة المتعدِّدة، بحيث تجعل الأحداث في نظام زمني متميز" (يوسف،1997، ص 69).

واستنادًا إلى ما سبق فإنَّ النّظامَ الزّمني التّرتيبي - في أي قصّةٍ- يتحقّق من خلال ترتيب الأحداث زمنيًّا؛ وذلك بمقارنة الزّمن الطّبيعي للقصّة بزمن سرد القصّة، ومنه فإنَّ "زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقيّ للأحداث بينما لا يتقيد زمن السّرد بهذا التتابع المنطقيّ" (لحمداني، 1991، ص73).

ومن جهةٍ أخرى فإنَّ عدمَ تطابقِ التّرتيب بين النّظامين: نظام السّرد، ونظام القصّة. والتّنافر الحاصل بينهما يخلقُ (المفارقةَ السّرديةَ) التي "تتجلى من خلالها مختلف أشكال التفاوت بين الترتيبين في القصّة والحكي" (يقطين، 1997، ص76).

وتماشيًا مع ما تمَّ ذكرُه فإنَّ المفارقاتِ الزّمنيّةَ تتمثلُ في نوعين، هما: الاسترجاع والاستباق، حيث يستخدمهما القاصُّ لإضفاءِ التأثيرِ الجمالي، من خلال جذب انتباه القارئ، وبعث الإثارة والتشويق في نفسه، وجعله يواجه الأحداثَ بطرائقَ غير معهودةٍ؛ وعليه فإنَّ المفارقاتِ هي إحدى العناصر الفنيّة الأساسيّة المكوّنة للعمل الأدبي لا سيّما السّردي القصصي، وتُعرف بأنها "الترتيب الزمني لحكاية ما: مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابعِ هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصّةِ، وذلك لأنَّ نظامَ القصّةِ هذا تشير إليه الحكايةُ صرَاحةً، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك"(جنيت، 1997، ص47).

1.1 المطلب الأول: مفارقة الاسترجاع

يَدُلُّ مصطلحُ الاسترجاع عند جيرار جينيت على "كلِّ ذكرٍ لاحقٍ لحدثٍ سابقٍ للنقطة التي نحن فيها من القصّة" (جنيت، 1997، ص51)، ومن هذا المنطلقِ تعتبرُ مفارقة الاسترجاعِ عملية سرديّة تعملُ على استعادةِ حدثٍ سابقٍ للحظة الرّاهنة التي وصلتها القصّة "وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار"(عاشور، 2010، ص 17-18)، حيث يتمُّ الرّجوعُ بالذاكرةِ إلى الماضي البعيد أو القريب، فيتوقف القاصُّ عن عملِ متابعةِ أحداثِ القصّةِ في حاضر السّرد، عائدًا إلى الوراء مسترجعًا الشخصيات، وذكريات الأحداث؛ ممّا يؤدي إلى تنامي أحداثِ القصّةِ وسبكها وربطها؛ فتتولدُ حكايةٌ ثانويةٌ عن الحكايةِ الرّاهنةِ، يُعَبّر فيها القاصُّ عن مشاعرِه الشّخصيّةِ ورؤيته، ويمنح المتلقيَ الانتقالَ بين أبعاد الزّمن القصصيّ بشكل تلقائي دون أن يشعر بانعطافٍ زمنيّ مفاجئ، وعليه فإنّ "وظيفة الاسترجاع في الغالب وظيفةٌ تفسيريّةٌ تسلط الضوءَ على ما مضى أو فات وغمض من حياة الشخصية في الماضي" (الشمالي، 2006، ص96).

وقد جاء الاسترجاعُ في قصّةِ (الرّهان) على ثلاثةِ أنواعٍ: الاسترجاع الخارجيّ، والاسترجاع الداخليّ، والاسترجاع المزجيّ. وهذه الاسترجاعات بأنواعها الثلاث ذات أدوار بنيويّة متعدِّدة، تخدم السّردَ وتُسهمُ في نمو وقائعِه وتطوُّره.

الاسترجاع الخارجي

عرّف جينيت هذا النّوع من الاسترجاع بأنّه "الاسترجاع الذي تظل سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى بحيث لا يوشك أن يتداخلَ مع الحكاية الأولى؛ لأن وظيفتَهُ الوحيدةَ هي إكمالُ الحكايةِ الأولى عن طرق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك" (جنيت، 1997، ص61)، وفي ضوء ذلك فإنَّ عمليةَ استحضارِ حدثٍ وقعَ في الماضي لا يقع بصفة عشوائية، وإنما يأتي تِبْعًا للحالة الشّعوريّة؛ وذلك "لملء الفراغات التي تساعدُ على فهمِ مساراتِ الأحداث" (قاسم، 1988، ص40) ، و"إثراء اللحظة القصصية بكل ما قد يكون سابقًا عليها، بصورةٍ كلاسيَّةٍ جدًا، بما يصنعُ رؤيةً رأسيةً غالبًا ما تبدو سكونيةً على الرّغم من حركتها الظاهرة على مستوى التتابع السردي" (جنيت، 1997، ص61)، مع الأخذِ بالاعتبار أنّ استرجاعَ الماضي في الحاضر السّردي يكشفُ عن وعي الذّاتِ بالزّمن، حيثُ تحملُ الوقائعُ الماضيةُ مدلولاتٍ وأبعادًا جديدةً تِبْعًا لتطوّرِ الحاضر وتغيُّره.

ومن الاسترجاعاتِ الخارجيّةِ في قصّة (الرّهان) التي مَثَّلَتْ رابطًا مهمًا لتبرير مسار القصّة بهذا الشكل، وأسهمتْ في بناء القصّة ونموها، استرجاع قصير يعود بنا سنوات إلى الوراء وردَ في بدايةِ القصّةِ -عن طريق الاستذكار- عند دخولِ نعمان السّوق، وهي فترةٌ تتجاوزُ بكثير نقطةَ انطلاقِ السّردِ الأصلي: "لم يدْرِ لماذا تذكّر أول مرّة دخل فيها السّوق"(قنديل، 1991، ص103) و"لقد رأى نفسَه، فتيًّا قويًا، يتدفّق حيويّةً" (قنديل، 1991، ص103) فهذا الاسترجاعُ خارجيّ بعيد، له دورٌ كبيرٌ في الكشف عن الجوانب الخفيّةِ في حياةِ الشخصيّةِ، وتقديم معلومات محدّدة وضروريّة، تساهم في فهم أحداث القصّة من خلال الرّاوي الذي سردَ حياةَ الشخصيّة، واستذْكرَ صفاتها التي كانت تتمتّع بها في الماضي كقوّة البدن، وحيويّة الشَّباب وتدفُّقها، إذ تعكسُ صورةً مخالفةً لما عليها الآن، فقد طغى عليها الهرمُ والضّعفُ والهوانُ.

وفي الإطارِ نفسِهِ نلحظُ أنَّ الذكرياتِ قد قَفَزَتْ إلى الحاضر عندما حركها مثيرٌ ما في الحياة الواقعيّة- ويتمثّل هذا المثيرُ بدخول نعمان السّوق، مولّدةً –أي الذّكريات- عنصرَ المفاجأةِ لدى القارئ، عندما مَثُلَتْ أمامه أحداثٌ قديمةٌ من حياة الشخصيّة، أوقفتْ تنامي السّرد، وقطعتْ عليه تَسَلْسُلَ الأحداث الحاليّة، وبَعَثتْ فيه الفضول لمعرفة لماذا حدث ذلك؟ ما الذي أيقظ هذه الذكرى دون غيرها في عقلِ الشخصيّةِ القصصيّةِ؟ "ربّما تلك الرّغبةُ التي تظلُّ تشُدُّ الإنسان كلّما توغّل به العُمُر، باتّجاه الماضي، الطفولة، الحُلُم، الشَّباب"(قنديل، 1991، ص103) حسب رأي الرّاوي.

ويمكن القولُ بأنَّ القاصَّ استطاعَ - في هذا الاسترجاعِ طويلِ المدى الذي يرتدُّ إلى عشرات السنين- كَسْرَ حدودِ الزّمنِ وخلخلته داخل النّصِّ باقتدار، من خلال استدعاء الماضي، وبثّ تفاصيله ذات القيمة التنويرية، كاشفًا عن عالمٍ مخالفٍ للعالم الذي يعيشُه نعمان اليوم، مما زاد النصَّ جماليةً وتشويقًا وتوضيحًا.

إضافةً إلى ذلك فقد وردَ استرجاعٌ خارجي -مداه قصير- لحظةَ استذكار نعمان قول طبيب الحكومة: "قال له بلهجةِ المتعلّم الذي يُحدّثُ أُميًّا: عليك أنْ ترتاحَ يا نعمانُ، وقد هزَّ رأسَه لحظتها موافقًا الطبيبَ، متحاشيًا شَرْحَ أوضاعِه؛ لأنَّه أدركَ بأنَّ طلبَ الشّفقةِ والمعونةِ لم يَعُدْ يُجدي في زمنٍ تحوّل فيه النّاس إلى وُحوشٍ"(قنديل، 1991، ص104) فهنا الاسترجاع كسرَ زمنَ السّردِ؛ بدافعِ تعميقِ المعرفةِ بطبيعةِ شخصيّةِ نعمان والاطّلاع على جوانبها الاجتماعيّة والصحيّة والنفسيّة، وإضاءة عوالمها الدّاخليّة، فعرفنا أنه فقيرٌ من طبقةٍ كادحةٍ لا تقوى على العيش إلا بالعمل الشّاق؛ لذلك لم يستطع الذهاب إلى طبيبٍ خاص، كما أنّه يعاني ضعفَ الشيخوخةِ لكبر سنّه، فضلًا على أنَّه قد آنَ له – كما أمره الطبيب– أنْ يلازمَ البيت ويكفَّ عن العملِ ويخلدُ للرّاحةِ؛ مراعاةً لطبيعة الأمراض التي طرأت عليه، وأخذت تفْتك به.

كما عكسَ الصّراع النفسيّ الذي عاشه نعمان بين تركه عملَه وفق ما فرضه واقعه الصحيّ، وبين الاستمرار في عملِه حتى يأتيَه الموتُ وفقَ ما فرضَهُ واقعُهُ الاجتماعي، إنّه زمنٌ مؤلمٌ لنعمان، واستطاع القاصّ تصويره ببراعة واقتدار عن طريق عرضه للزمن الاسترجاعيّ.

لقد خلخلت الشخصيّةُ الرئيسةُ – في الاستشهادات السابقة – الزّمنَ؛ وذلك بعودتها إلى الماضي البعيد – فترة الشباب-، ثم رجوعِها إلى الحاضرِ بلمحةٍ لطيفةٍ تزيلُ الرّتابةَ والخطيّةَ، وتضفي جمالًا وتشويقًا على النّص: "انحبستْ شهقةٌ في صدره حينما أخذتْ تتجاذَبُه حركةُ المارَّةِ في السُّوقِ"(قنديل، 1991، ص103)، ثمَّ رجوعها لماضٍ قريبٍ لحظة تذكُّرها قول طبيب الحكومة لها بأنْ ترتاح، ثمَّ عودتها إلى حاضرها محاولةً تحاشي مثل هذه الأفكار التي تدور في رأسها، باحثةً عن حمولةٍ تعتاشُ بها، فتنقُّلُ الشخصيّةِ بين الماضي والحاضر يُطوّرُ الحدثَ ويعمّقه، ويساهمُ في توضحِ رؤيةِ المتلقي تجاه أحداث القصّة واكتمالها.

الاسترجاع الداخلي

في هذا النّوع من الاسترجاعات يكون الحقلُ الزّمني للاسترجاعات الداخلية متضمنًا في الحقل الزمني للحكاية السابقة، بحيث تكون سعته داخل سعة الحكاية الأولى (جنيت، 1997)؛ وبهذا فإنَّ الاسترجاعَ الداخلي يعودُ إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية القصّة، ويُعدُّ شكلًا من أشكالِ الترتيب الحاصل في القصّة ذاتها، وبه "يستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، حيث يعودُ المؤلفُ الضمنيّ إلى الأحداثِ والوقائع، إمّا لسدِ ثغرات سردية منها، أو لتسليط ضوء على شخصية من الشخصيات، أو للتذكير بحدث من الأحداث. وقد يتضمنُ الاسترجاعُ ما ليس له صلة وثيقة بأحداث الحكاية أي المنتمي إليها سعيًا في الحالتين؛ لتحقيق غاية فنية في بنية الحكاية" (القاضي، 2009، ص 112).

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ هذا الاسترجاعَ يخضعُ – في استحضاره– إلى ما يتطلبهُ ترتيبُ القصّ في القصّة، إذ إنَّهُ يُعَدُّ وسيلة يعتمدُها الكاتبُ في معالجتِه للأحداث المتزامنة، وربطها بشكلٍ متسلسلٍ يُفضي بعضُها إلى بعضٍ محقّقًا الالتحام والانسجام، لأجلِ ذلك يستلزمُ تتابعُ النّصّ أن يترك الكاتبُ الشخصيّةَ الأولى، ويرتدَّ إلى الماضي ليصاحب الشخصيّة الحكائية، دون أن يُشْعر المتلقي بقفزاتٍ غير طبيعيّةٍ أو استطراد مملّ.

ومن الاسترجاعات الداخليّة تذكّر نعمان عجوزه، الذي جاء نتيجةَ تداعي الذكريات في ذهنه وتداخل أزمنتها: "أمّا عجوزه، فللبَيتِ ربٌّ يحميه. كان يتمنى فقطْ أنْ لا يراها جائعةً أو مهانةً، كان يتمنّى دائمًا أنْ لا يمرضَ قبلَ الموت، أنْ يأتيه الموتُ مثلَ صفْعَةٍ قويّةٍ ومفاجئةٍ" (قنديل، 1991، ص104)، ففي ضوء هذا المثالِ تَكَشَّفَتْ لنا شخصيةٌ ثانويةٌ كان لها الدور الكبيرُ في تعميقِ دور الشخصيَّة الأساسيَّة (نعمان)، والدافع القوي له على مواصلة عمله رغم الظروف القاسية التي أَلَمَّتْ به؛ لذا كان يتمنّى بأنْ لا يراها جائعةً أو مهانةً، وكان يرجو الله – دائمًا - بأنْ لا يمرض قبل الموت، حتَّى يحقّق استمراريته في عمله؛ لتوفير لقمة العيش لزوجته الطاعنة في السّن، العاجزة عن العمل، ولكن ليس كلُّ ما يتمنّاه المرء يدركه، فقد حالتْ الأمراضُ التي يصارعها نعمان دون تحقيق أمانيه البسيطة، فعليه أظهرَ هذا الاسترجاعُ إحساسَ نعمان بالعجز تجاه عجوزه عن توفير لقمة العيش لها، واستسلامه أمام القدر بقوله: "للبيتِ ربٌّ يحميه".

وفي سياقٍ متّصلٍ وردَ استرجاعٌ داخليّ عندما تذكّرَ نعمان ساعات صباح يومه حين فَاقَ وقد خانته قواه "صباح هذا اليوم، كان يستقبلُ ذلك البياضَ الذي ألصقَه لونُ الفجر فوق زجاج النافذة، بعينين كسولتين، وقد خانتْه قواه حين أراد أن يَهُبَّ واقفًا كعادته، بقي تحت الغطاءِ راقدًا يحدّق في العتمة الخفيفةِ الآخذةِ بالتّبدُّد بين الأثاث الرّثّ المتوزع في الغرفة، تلفَّتَ ناحيةَ عجوزه، ودَّ لو يَصْرُخُ في وجهها، لماذا لم تَلِدي لي ولدًا يقينا شرَّ هذا العُمْرِ؟!

لكن صوتَها الذي تهدَّج بالتَّهليل جعلَه يَبْلَعُ ريقَه ويستغفِرُ ربَّه. وحين رفعت الغطاء لتوقِظَه كعادتها، عَبِقَتْ في أنفِه الرائحةُ المكبوتةُ تحت الغطاء دافئةً وهرمةً، سَمِعَ صوتَها مغلَّفًا بالنَّوم: عُدْ مبكرًا يا رجلُ، عليكَ أنْ تكتفي بلُقْمةِ الخبزِ!

الجملة الأخيرة (لقمة الخبز) جعلته يصحو تمامًا وينهضُ" (قنديل، 1991، ص106).

استطاع الاسترجاع الذي جاء وليدَ تذكُّرِ نعمان صباحَ يومه هذا، أنْ يُطْلعنا على واقعِهِ الصّحيّ، ويصوِّرَ لنا الضعفَ العامَّ الذي ينتابُ بدنَهُ الشائخَ، وتحوّلَه إلى مرعى خصيبٍ لكثيرٍ من العللِ والأمراضِ، حيثُ لم تستطع ساقاه الهزيلتان مساعدته في أن يَهُبَّ واقفًا كعادته، بل انهارت قواهُ، فبقي تحت غطائه عاجزًا عن الذهاب إلى عمله المعتاد، ومحدّقًا في العتمة الآخذة بالتَّبدُّد.

وفي الصَّددِ نفسِه كشف لنا جانبًا مهمًا من حياة نعمان، وهو الجانب الاجتماعي الخاص؛ فأدركنا أنه من طبقةٍ فقيرةٍ كادحةٍ، يعملُ بكلّ ما أُوتِيَ

من جهدٍ مقابل كسْب زهيد، ثمَّ ينتهي به الأمر إلى الإصابة بأمراضٍ متعدّدةٍ تُقْعِدُه عن عمله، إضافةً إلى ذلك ليس له أولادٌ؛ حيث إنَّ زوجته لم تُنْجِبْ له ولدًا يُعِينُه في كِبَرِه ومرضه.

ومن الجدير بالملاحظةِ أنَّ هذا الاسترجاعَ استنطقَ أغوارَ نفسِ نعمان، وعَرْضَ صوتَها بصورةٍ صارخةٍ تفضحُ أحداثَ الماضي المأساويّ، وتُفْصِحُ عن المخفي والمسكوت عنه، كأمنيَّته بأن يكون له ولدٌ يقيه شرَّ الزّمانِ وعثراته، وأحلامه التي صغرت حتى أصبح جلُّ ما يتمنّاه هو توفيرُ لقمةِ الخبزِ، كما جاء على لسان زوجته: "عليك أن تكتفي بلُقمة الخبز"(قنديل، 1991، ص106) وبهذه العبارةِ تمكَّن الاسترجاعُ من كشفِ الظلمِ الاجتماعيّ الواقع على أصحاب هذه المهنة في الحياة، فهي لا تكاد تؤمّن لهم شيئًا سوى لقمة الخبز التي يأكلونها، فهي إذًا عيشةُ الكَفافِ.

الاسترجاع المزجي

هو الاسترجاعُ الذي يجمع بين نمطين: الاسترجاع الداخليّ والاسترجاع الخارجيّ، ويوضّحه جيرار جينيت بقوله: "أنّ هذا النوع من الاسترجاعات هي التي تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها...، وهي الفئة التي يُلْجَأُ إليها إلا قليلا، وعلاوة على ذلك تتحدد بخاصية من خاصيات السعة، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضمّ إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه" (جنيت، 1997، ص60، ص70)، ويعني ذلك "العودة إلى نقطة سابقة على نقطة الانطلاق؛ ولكنّها تستمر تصاعديا حتى تتجاوز نقطة الانطلاق، وصولًا إلى النقطة التي توقف عندها السرد، وقد لا تصل إلى نقطة التوقف هذه" (بوطيب، 1993، ص135) لذلك يعتبر خارجيًّا لانطلاقه من نقطة تقع خارج نطاق الحكاية الأولى، ويعتبر داخليًّا لحكم امتداده الذي يلتقي في النهاية مع بداية الحكاية الأولى.

ومن أمثلة الاسترجاع المزجي تذكُّر نعمان بعض الأحداث، كنصيحة الطبيب له بالرّاحة التي كانت سببًا أساسيًّا لتذكّر عجوزه "اللعنة، طبيبُ الحكومةِ قال له بلهجةِ المتعلّم الذي يُحدِّثُ أُميًّا: عليك أنْ ترتاحَ يا نعمانُ، وقد هزَّ رأسَه لحظتها موافقًا الطبيبَ، متحاشيًا شَرْحَ أوضاعِه؛ لأنَّه أدركَ بأنَّ طلبَ الشّفقةِ والمعونةِ لم يَعُدْ يُجدي في زمنٍ تحوّل فيه النّاس إلى وُحوشٍ، وأنَّه سيظلُّ يأتي إلى السُّوق، ويعملُ حتى ينهار وينامَ نومته الأبديّة، أمّا عجوزه، فللبَيتِ ربٌّ يحميه. كان يتمنى فقطْ أنْ لا يراها جائعةً أو مهانةً. كان يتمنّى دائمًا أنْ لا يمرضَ قبلَ الموت. أنْ يأتيه الموتُ مثلَ صفْعَةٍ قويّةٍ ومفاجئةٍ" (قنديل، 1991، ص 104).

وانطلاقًا من الشاهد القصصيّ السّابق تمثَّلَ لدينا استرجاعان: الأول استرجاع خارجيّ إذ يذكرُ لحظةَ نصيحةِ طبيبِ الحكومةِ لنعمان بأن يرتاحَ لكبره وهرمه، فهذا الحدثُ يرتدُّ إلى ما قبل بدء السّردِ، ثمَّ عن طريق التذكُّر –مرة أخرى– يحضرُ الاسترجاعُ الداخليّ لحظةَ تفكيره بمستقبل عجوزه العقيم، واستسلامه وإيمانه العميق بأنَّ اللهَ سيتكفَّلُ بها فيما لو حصل له مكروهٌ، فكان جلُّ ما يتمناه ألّا يراها جائعةً أو مهانةً، وألّا يمرض مرضًا يُقْعِدُه عن إعالتها، حيث لا مُعيلَ لها سواه، إذًا فهذا الحدث يرتدُ إلى ما بعد بدْءِ السّردِ، وبناءً على ذلك تشكَّلَ الاسترجاعُ المزجيّ.

خَلَقَ الاسترجاع المزجي في النّص السابق مفارقةً ما بين استسلام نعمان لمرضِه وشيخوختِه وضعفِه، وإصراره على الحياة، واستمراره في عمله، ومواجهةِ أقسى ظروف الأسى والحرمان، وتحدّياتِ النّاسِ والزّمانِ لهُ، ممّا أضفى على المُنْجَز النّصّي صيغةً جماليَّةً فنّيّةً، وأخرى إقناعيَّةً، تولّدُ لدى المتلقي إثارةً وتشويقًا وتجذبُ انتباهَهُ، وتزيدُ من تعاطفِه مع شخصيةِ البطلِ، حيث مثَّلَ الاسترجاعُ المزجيّ بوحًا نفسيًّا يختلجُ صدْرَ نعمان، يوحي بألمٍ شديدٍ يسْكنُه؛ لما أصابه من عجْز –بسب كبره ومرضه- تُجاه عجوزه التي تعيش معه حياةً بائسةً باردةً لا حرارةَ فيها ولا دفء، فلم يعد قادرًا على توفير أدنى مقوّماتِ الحياةِ لها، فهذا الأمرُ أجَّجَ مشاعرَه الحزينةَ والأليمةَ وأزَّمَها؛ إلّا أنَّ القوةَ الغامضةَ التي يمْلِكُها -أعني قوّةَ الإرادةِ- تبقى مسيطرةً على هذا الموقفِ العصيبِ، دافعةً بنصيحةِ الطبيبِ، وما يعانيه من ضعف وأسى وحرمان عرْضَ الحائطِ، مُصِرًّا على مزاولةِ عمله حتى يأتيُه الموتُ، مُسلّمًا أمر زوجه لله تعالى، الذي لن يتخلّى عنها أو يضيّعها فيما لو حصل له مكروه.

2.1 المطلب الثاني: مفارقة الاستباق

الاستباق أو الاستشراف أو التَّوقع هو الشكل الثاني من المفارقة الزمنيّة التي تحيد بالسّرد عن مجراه الطبيعي، ويعمل على بناءِ الزّمنِ العامّ للقصّةِ، حيث يرى جينيت أنّ "الاستباقَ على كلّ حركةٍ سرديّةٍ تقومُ على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدمًا" (جنيت، 1997، ص51) إذ يلجأُ إليه الساردُ "محاولةً لكسرِ الترتيبِ الخطيّ للزمن فيقدم وقائعَ على أخرى، أو يشيرُ إلى حدوثِها سلفًا، مخالفًا بذلك ترتيب حدوثها في الحكاية"،(القاضي، 2009، ص 116) بُغْيةَ الكشفِ عن سيرِ الأحداثِ، وتوجيه القصّةِ إلى البؤرِ التي اختلقها المؤلّفُ في نصّه التي بدورها تعملُ على إثارةِ القارئ، وتجعله في حالة تَرَصُّدٍ لما سيحدث، وتحقّق المُتْعَةَ القصصيّة داخل البناء السرديّ.

ويعتبر الاستباق "مفارقة زمنية سرديّة تتجُه إلى الأمامِ بعكس الاسترجاع والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلًا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهّد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشرافِ ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحةً عن حدث ما سوف يقع في السرد." (القصراوي، 2004، ص211)، إذًا يتّضح من هذا التعريف نوعا الاستباق وظيفيًّا: الاستباق التمهيديّ، والاستباق الإعلانيّ.

الاستباق التمهيدي

يتمثل الاستباق التمهيدي في: "أحداث أو إشارات أو إيحاءات أوليّة يكشف عنها الراوي ليمهّد لحدث سيأتي لاحقًا، وعليه يعد الحدث أو الإشارة الأولية هي بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد" (القصراوي، ص213) حيث يتمُّ الإخبارُ- بشكل ضمني وغير مفصّلٍ- عن سلسلةِ الأحداثِ التي سيشهدُها السردُ لاحقًا، وهذه الأحداث يمكن أن تقع فعلًا؛ فحينئذٍ يفصّلُ فيها السّاردُ ويعلن عنها صراحةً، ويمكن أنْ لا تقع أصلًا، فهي مرهونة بالتّوقّع والاحتمال، وعليه فإنَّ "أهم ما يميز الاستباق التمهيدي هو اللايقينيّة بمعنى أنه يمكن استكمال الحدث الأولي وإتمامه، أو يظل الحدث الأوّلي بمثابة إشارات لم تكتمل زمنيًا في النص" (القصراوي،2004، ص213).

ومن الأمثلةِ الدالةِ عليه ما جاء على لسانِ السّاردِ عندما وصفَ نعمانَ بقوله: "لا يزال هناك في أعمقِ أعماقِه قوّةٌ.. ما، تَظَلُّ غامضةً بالنّسبة إليه، ولكنَّه يحسُّها في الصباحاتِ المشرقةِ.. حينَ يكون متَّجهًا ناحيةَ السُّوقِ. قوّةٌ لا تخْضَعُ للعُمُرِ، ولا لعَثَراتِ الزَّمانِ." (قنديل، ص103)، هنا جاء الاستباقُ بصبغةٍ إيحائيّةٍ ممهّدةٍ للقارئ لإمكانية وقوع حدث ما، مُضْفيًا تصوُّرًا مستقبليًّا عن طريق الإيماء بالقوّة التي يحملُها نعمان بين حنايا جسمِه الضعيفِ، فهي قوّةٌ روحيّةٌ معنويّةٌ؛ تتمثَّلُ في الإرادةِ والتّحدي والتَّصميمِ على مواجهة الصّعاب وقسْوةِ الحياة.

فالإيحاء بالقوّةِ التي يملكها نعمان تمهيدٌ يضع القارئ في خانة التَّشويقِ والتَّوقع والانتظار لما سيأتي لاحقًا من أحداثٍ تتعلّقُ بها، واحتمالية تحققها أم لا، إلّا أنَّ أحداثَ القصّةِ المستقبليةِ أثبتتْ تحققَ هذا الاستباقِ الإيحائي؛ وذلك أنَّ نعمانَ استطاع - بفضل قوّة إرادته - من الاستمرارِ في عمله رغم كبره ومرضه، وكذلك استطاعَ أن يكسبَ الرّهانَ -الحدث الرئيس- رغم عدم تكافئه مع منافسه عاشور الشّاب القوي.

الاستباق الإعلاني

هو الاستباق الذي "يخبر صراحةً عن سلسلةِ الأحداثِ التي سيشهدها السردُ في وقتٍ لاحقٍ ونقول صراحةً لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توا إلى استشراف تمهيدي" (بحراوي، 1996، ص137)؛ أي أنَّ عمليةَ الإخبارِ الذي يضطلعُ به الاستباقُ الإعلانيّ تكون بصورةٍ واضحةٍ صريحةٍ بعيدةٍ عن الإيماء والضمنيَّة، تُعْلَنُ به عن أحداثٍ متوقّعةٍ ستكون في المستقبلِ، ونسبة توقع حدوثها عالٍ على العكس من الاستباق التمهيدي الذي ينبئ فقط؛ لذا نجد جيرار جينيت في السياقِ نفسهِ يحذرُ من الخلط بين كلا النوعين من الاستباق، ويرى أنَّ "الفرق بين الإعلان والتمهيد يكمن في أنَّ الأولَ يعلنُ صراحةً ما سيأتي سرده مفصّلًا، بينما الثاني بذرة غير دالة، لن تصبحَ ذاتَ معنى إلَّا في وقتٍ لاحقٍ وبطريقةٍ إرجاعيّةٍ" (جنيت، 1997، ص83-84).

فمن الأمثلة التي تشيرُ إلى هذا النوعِ من الاستباق ما جاء على لسانِ السَّاردِ عندما نقل إلينا ردودَ الفعلِ لدى نعمان عندما سمع نصيحة طبيب الحكومة، فقد أبدى مجامله له، متحاشيًا شرح أوضاعه؛ لذا قرَّر أن يستمرَ في العمل، ويأتيَ إلى السوق حتى الموت، فقد جاء على لسان السّارد: "وأنَّه سيظلُّ يأتي إلى السوقِ، ويعملُ حتى ينهارَ وينامَ نومته الأبديّة" (قنديل، 1991، ص104)، ففي هذا الاستباق نجد نوعًا من القلقِ لدى نعمان تجاه مرضه؛ حيث نَصَحَهُ الطبيبُ بتركِ عمله ليرتاحَ، ممّا أثارَ الشوقَ لدى المتلقي في معرفةِ قرارِه أمامَ هذا الوضعِ الراهنِ، إلّا أنّ قرارَ نعمان الذي يملك الإرادةَ القوّيةَ جاء سريعًا، ومدوّيًا معلنًا فيه أنَّه سيواصلُ عملَهُ حتى يأتيَه الموتُ، وذلك بصورةٍ صريحةٍ وواضحةٍ خاليةٍ من الإيحاءات، وهذا ما حصل بالفعل.

كما يردُ استباق إعلانيّ في حديث نعمان مع نفسه: "كم هي الأحلام التي كبُرت وكبُرت، ومن ثَمَّ صَغُرتْ وصَغُرتْ حتى اختفتْ يا(نعمان)" (قنديل، ص104)، تدل هذه العبارة على استباق محقق؛ يبعث لدى المتلقي التشويقَ والتحفيزَ لمتابعةِ الأحداثِ، ومعرفةِ نوعِ هذه الأحلامِ الكبيرةِ التي تعلَّق بها نعمان، وكيف صغرت؟ حيث تَكَهَّنتْ بمستقبله الضائع؛ لأنَّ السردَ فيما بعد يتوالى ليخبرنا بأنَّ نعمان سيعيشُ حالةً من الإحباطِ والعجزِ عن تغيير واقعه؛ بسبب ما فرضته عليه ظروفُ الفقرِ والمرضِ والحرمانِ، وأنَّ توقعاتِهِ وطموحاتِهِ وأحلامَه ستُخْذَل، ولن يتحقَّقَ منها شيءٌ، ممَّا تولَّدَ عنده يأسٌ شديدٌ، وحزنٌ عميقٌ لفشله في حماية حياته عند كبره، إذ لم يُولَدْ له ولدٌ يقيه شرَّ ذلك العُمر، ويُريحُه من التَّعبِ والفقرِ والظلمِ الاجتماعيّ، فكلّ ما تقدَّم قد تحقَّق، وانْعَكسَ على أحلامه الكبيرة التي بدأتْ تَصْغُر فتصْغُر، حتى أصبحَ أعظمُ أمنيات نعمان توفيرَ لقمةِ العيشِ.

وبهذا يمكننا القول بأنَّ تقنيةَ الاستباقِ تمثّلُ كسرًا لعنصر الزمان؛ لإظهار الطابع الجماليّ والإبداعيّ في القصّة، من خلال تزويد النّص ببعد سرديّ تخيليّ، يجذب القارئَ على متابعة القراءة مجتهدًا، ومتشوّقًا لمعرفة ما هو قادم في الصفحات الآتية من أحداث.

2. المبحث الثاني: الاستغراق الزمني

يذهب جيرار جينيت إلى أنّ الاستغراق أو المدّة الزّمنيّة تعني "علاقة بين قياس زمني وقياس مكاني، وهي ضبط تلك العلاقة بين زمن الحكاية الذي نقيسه بالثواني، الدقائق، الشهور، السنوات، وطول النصّ القصصيّ الذي نقيسه بالأسطرِ، والصفحاتِ، والفقراتِ" (جنيت، ص102)، ومعنى ذلك أنَّها تقنيةٌ ترتبطُ بنظامِ سردِ الأحداثِ من حيث السرعة والإبطاء "ففي حالة السرعة يتقلصُ زمنُ القصّةِ ويختزل، ويتمّ سردُ أحداثٍ تستغرقُ زمنًا طويلًا في أسطر قليلة أو بعض الكلمات... وفي حالة البطء يتمُّ تعطيلُ زمنِ القصّةِ، وتأخيره ووقف السرد"(بوعزة، 2010، ص76)؛ أي أنَّها تحدّد المدّةَ الزمنيةَ التي يستغرقُها السّاردُ، وطريقةَ عرضِ الأحداثِ من حيث السرعة والبطء، وقد حدّد جينيت أربعَ علاقاتٍ محتملةٍ بين زمن السّردِ وزمن القصّةِ

وفق معيارِ السّرعةِ أو الإيقاع:

1- الوقفة زمن السرد> زمن الحكاية

(زمن الحكاية =صفر)

2- المشهد زمن السرد= زمن الحكاية

3- التلخيص زمن السرد < زمن الحكاية

(زمن السرد = صفر)

4- الحذف زمن السرد < زمن الحكاية (جنيت، ص109).

1.2 المطلب الأول: تبطيء السرد

إنَّ عمليةَ تبطيء السّردِ الروائي ليست قضيةً اعتباطيّةً، وإنما عمليةٌ منظمةٌ تخضعُ لنظامٍ دقيقٍ تفرضُهُ طبيعةُ النصّ الروائيّ، لذلك نجدُ أنَّ "مقتضياتِ تقديمِ المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على الساردِ في بعض الأحيان، أن يتمهَّلَ في تقديم الأحداثِ الروائيّة التي تستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيّز نصيّ واسع من مساحة الحكي، معتمدًا على تقنيتين، تجعلُ الزّمنَ يتمدّدُ على مساحة الحكي، هما: الوقفة والمشهد" (مرشد، 2005، ص309).

المشهد

وفقًا للعلاقة بين زمنِ القصّةِ وزمنِ السّردِ من منظور جينيت فإنّ المشهدَ "الذي هو حواري في أغلب الأحيان، والذي سبق أنْ رأينا تساوي الزمن بين الحكاية والقصّة"(جنيت، 1997، ص108) يقتضي بأنْ يتوقفَ السردُ ويسند الساردُ الكلام للشخصيات فتتكلمُ بلسانها وتتحاورُ فيما بينها مباشرةً دون تدخل الساردِ أو وساطته، وفي هذه الحالة يسعى السردُ بالسردِ المشهدي(بوعزة، 2010، ص95).

فالمشهدُ إذًا تقنيةٌ زمنيةٌ تقومُ على إبطاءِ حركة الزمن في السَّرد من خلال الحوار الذي يدورُ مع وحَوْلَ الشخصيات ممّا يُضفي عليه وظيفةً دراميّةً تعملُ على كسرِ رتابةِ السّردِ، حيث يحتجبُ السَّاردُ مُفْسِحًا المجال للشخصيات بأن تُعبِّرَ عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة عاكسةً وجهةَ نظرِها عبر حوارها مع الذات ومع الآخرين، لذا يُعَدُّ المقطعُ الحواريّ عند النّقاد أكثر أشكال المشهد نقاءً "وكأن دورَ الراوي هنا أشبه بدور وسيط يحولُ الملفوظَ السمعيّ إلى كتابةٍ بصريةٍ يحولها القارئُ بدوره إلى أصواتٍ مرةً ثانيةً حين يعيد قراءتها مستغرقًا المدة الزمنية نفسها"(شحات، 2000، ص241)، فيشعرُ القارئُ أنّهُ مشاركٌ في المشهد الحواري، حيث يتصوّر حضوره، وسماعه له كما وقع بالضبط، لكن لا يحدث ذلك في المشاهد المسترجعة؛ لانّها أحداثٌ وقعتْ وانقضتْ.

ومن الأمثلةِ الدَّالةِ عليه في القصَّة الحوارُ القصيرُ الذي دار بين صاحب الدُّكان ونعمان: "وها هو الآن في منتصف السُّوق، يُحاولُ أن يقترِب من الرَّجلِ الذي يَقِفُ بجانب أكياسه، تقدَّمَ منه، ضَحِكَ صاحبُ الدُّكانِ وغَمَزَ بعينيه، ثم قال بلهجةٍ مستهتِرَةٍ: لن تستطيعَ حَمْلَ كلّ هذا يا (نعمان)، يرحم الله أيام زمان. ردَّ بسرعة: بلْ أستطيعُ... لكنّ صاحبَ الدُّكان أَزاحَه برِفقٍ قائلًا: لن تستطيع ذلك يا (نعمان)، الوحيد الذي يستطيعُ حملَ الأكياس هو (عاشور)"(قنديل، 1991، ص106).

يتَّضِحُ لنا من خلال هذا المشهدِ الحواري أنَّ طرفيه صاحبُ الدّكان ونعمان، ومكانه السُّوق، وموضوعه الاستهتار بقدرة نعمان على حمْل الأكياس، حيث انزاحَ السّردُ في هذا المقطع مُخفّفًا من وتيرته السريعة، فاسحًا المجالَ للحوارِ بأنْ يدفعَ الأحداثَ نحو النُّمو والتَّطور، ويكشفَ الطبائعَ النفسّيةَ والاجتماعيّةَ للشخصيات، مُضْفيًا الحيويَّة والحركة التلقائيّة على السّرد، مُجَسّدًا المشهد أمام المتلقي وكأنه حقيقة، أو يشعره بأنّه مشاركٌ فيه كبقية شخوص القصّة.

ويبدو لنا من خلال هذا الحوارِ القصيرِ أنَّ زمنَ السردِ يكادُ يتطابق مع زمن القصّة لولا تدخل الرّاوي بالتعليق على حركات صاحب الدكان، ورغمَ ذلك التدخل فإنّ التساوي واقعٌ إلى حدٍّ ما، فضلًا أنَّه عمل على تعميق الحدث وتطويره نحو التأزم؛ مما يجعل المتلقي مشاركًا في العملية السّرديّة؛ لأنّه يشعر بهذا التّطور، فيزداد تشوقًا لمتابعة مجريات الأحداث، إذ استطاع الحوار الكشفَ عن ماهيّة شخصيّة صاحب الدّكان، وطبائعها النّفسيّة والاجتماعيّة، حيث أظهرَ الحوارُ أنّه تاجرٌ في السّوق يمتاز بقسْوة القلب، يتنكَّرُ لبعض قيمنا الاجتماعية، وهي التعاطف مع كبار السّن واحترامهم، ويتمثَّلُ هذا في موقفه من نعمان عندما اقترب من دكانه ليحملَ الأكياسَ، فبدلًا من أنْ يظهر له التعاطفَ والإحسانَ، والإحساسَ بما يعانيه من ألمٍ وحرمانٍ، سَخِرَ منه قائلًا: لن تستطيع حمل كل هذا يا نعمان، يرحم الله أيام زمان، فأثار بذلك روحَ التَحدي عند نعمان، وأمعن في قسوته عندما أزاحَ نعمانَ قائلًا: لن تستطيع ذلك يا نعمان، الوحيد الذي يستطيع حمل الأكياس هو عاشور.

كما كشفَ لنا الحوارُ - من خلال ردّة فعل نعمان – قوّةَ الإرادةِ لديه، وقبولِه التَّحدّي بسرعةٍ دون تردُّد، فهو رجلٌ مِقْدَامٌ ذو عزيمةٍ عاليةٍ، لا يتراجعُ أمامَ التّحديّاتِ والصّعابِ التي تواجهه مهما عظُمتْ، إذ كانت لإرادته القوية الدّوْرُ الأكبُر في التّغلب على تلك الصعوبات، وعدم القبول بالظهور بمظهرٍ ضعيفٍ أمام التّجار والنّاس في السّوق، وعدم الرضا بأن يهزمه أحدٌ في تلك المهنة التي احترفها فترةً طويلةً من الزَّمن، ولو كان المنافس شابًّا قويًّا

مثل عاشور.

وفي سياق آخر:

"تقدّم (نعمان) وأزاح (عاشور) بسخريةٍ هادئةٍ، وتلفَّتَ مخاطبًا صاحب الأكياس:

... كم تدفع؟

- عشرة قروشٍ بشرط أنْ تضعَها في السَّيارة

- حسنًا

قالها (نعمان) وأدارَ ظهرَه للبضاعة..."(قنديل، 1991، ص108) يُسْهِمُ هذا المشهدُ الحواريّ في إبطاءِ السّرد، وإحداثِ نوعٍ من التّساوي بين زمن القصّة وزمن السّرد، حيث برع –أي المشهد- في نسج بعض الأحداث والتّطورات بصورةٍ تبعثُ الحركةَ والعفويّةَ، تجعلُ المتلقي كأنّهُ مشاركٌ فيها، ناقلًا لنا تدخّلات الشخصيّة كما وردت في النَّص، مُفْصِحًا عن طبائعها النفسيّة والاجتماعية، حيث كشفَ لنا المشهدُ بُخْلَ صاحبِ الأكياس، وميلَه إلى استغلالِ حاجةِ الحمّالين إلى المال، وتتمثَّل هاتان الصّفتان في دفعه عشرة قروش مقابل حمل الأكياس الثلاثة معًا، ووضعها في السَّيارة، فهذا يُشيرُ إلى الأجْر البخس الذي يتقاضاه نعمان مقابل الجهد الهائل الذي يبذله في العمل، ومدى فقره، وسحق المجتمع لحقوقه.

ومن المشاهد التي وردت عن طريق حديث النّفس الهاجس الذي سمعه نعمان عندما أرادَ أن يقتربَ من الأكياس: "أنتَ كاذبٌ يا (نُعمان)، لنْ تستطيعَ حَمْلَ الاكياسِ الثَّلاثّةِ، كان هذا حقيقةً حينَ كنتَ فتيًّا، عندما كانت أزِقَّةُ السّوق الملتويةُ تَضُجُّ بصراخِك وغنائك وأنت تُفَرّغُ سياراتٍ كبيرةً مليئةً بأكياس الدّقيق. أما الآن، فللعُمْرِ ضريبةٌ. هذا التَّقوّسُ في الظَّهْر، وهذا الجِلْدُ المتجعّدُ المرتَخي، والعينان الغائرتانِ في جُمْجُمَتكَ... وهذا الحزنُ الذي ما انفكَّ يُطاردُكَ في نومك."(قنديل، ص105) استطاع هذ المشهد -المتداخل مع الوصف- أن يُبطّئ السّرد مُحْدِثًا نوعًا من التّوازي بين زمن القصّة وزمن السّرد، محققًا وظيفته الدّراميّة من خلالِ عرضٍ تفصيلي لبعض الأحداث، وتوضيحِ بعضِ التّفاصيل الدّقيقة، كما أنّه نقل لنا تدخلاتِ الشخصيّةِ في المسار السّردي، وكَشَفَ عن كوامنَ نعمان وأزماته التي يمرُّ بها، والصّراع الدّاخلي الذي يعيشه بينه وبين نفسه، مُعْلِنًا شكّهُ بقدرته على حَمْلِ الأكياس، بعدما عقدَ مقارنةً بين قدرته الآنَ وقدرته أيام شبابه، ممّا أدّى إلى تصاعد الخطّ الدّرامي، وجَذْبِ المتلقي إلى القصّة، وتفْعيل حضوره.

الوقفة الوصفية

تُعدُّ الوقفةُ الوصفيَّةُ من أهم تقنيات تبطيء وتيرة السّرد وتعطيله، حيث يرى جيرالد برنس أنَّ: "الوقفة يمكن أن تحدثَ نتيجةً للقيام بالوصف أو تعليقات السارد الهامشية"(برنس، 2003، ص170) إذ تلعبُ دورًا في نقل صورةٍ إدراكيّةٍ لعالم الكاتب الخاص ولعالمه بصورة عامّة، حيث تقوم على "عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضًا عن الزمني وأرضيتها بدلًا من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلًا من تتابعها"(برنس، 2003، ص58)، فالوقفةُ إذًا مظهرٌ من مظاهر تعطيل زمنيةِ السّردِ، وتعليق مجرى القصة من خلال إفساح المجال لآليّة الوصف والتّصوير بالقيام على تشخيص الأشياء وتمثيلها، مكونةً استراحةً يستعيد السّردُ أنفاسَه ليتابعَ سيرَه بعد أن يُنْهي الوصفُ مهمّتَه وغايتَه. ومن منطلق اعتمادِ الوقفةِ على الوصف يكونُ "زمانُ السرد أكبرَ من زمان الأحداث، بل إنَّ زمانَ الأحداثِ قد يتلاشى تمامًا وتنشأ عنه اللغةُ الوصفيّةُ التحليليّةُ، التي يُسْهِبُ الراوي فيها بالتغني بالتفاصيل ورسم الصورة المكانيّة"(الكردي، 2006، ص162).

وقد تردُ الوقفةُ في "حالة سكون تهدفُ إلى إعطاءِ تقارير لغوية عن أشياء وأشخاص في وجودها المحض خارج أي حدث، وخارج أي بعد زمني"(بكر، 1998، ص37)، إذ تنقلُ معالمَ المشهدِ السّرديّ في حالةِ ثباتٍ وسكونٍ لتحقيقَ الواقعيّة، ولا يعني هذا أنَّ كلَّ الوقفاتِ الوصفيّةِ تأتي في حالة سكون وتوقف زمني، بل نلمسُ حركةً زمنيّةً في بعضها وإن كانت بطيئةً، وتظهرُ جليّةً وقت تأمُّلات الشخصيّة القصصيّة، ويكون ذلك ناجحًا في حالات الوصف الخالص الذي لا يرتبط بلحظةٍ خاصّةٍ، بل بسلسلة من اللحظات المتماثلة، ومن ثَمّ لا تُسهمُ في تبطئةِ زمنِ الحكايةِ أو تحتم تعليقًا للقصّة (جنيت، 1997، ص112)، فتوظيف كلا الوصفين له الدّورُ الكبيرُ في إثراءِ النّصّ القصصيّ، وتعزيز عالم القصّة.

وقد تنوَّعت الوقفات الوصفية في قصّة الرّهان، منها ما جاء لحظة خوف نعمان من ظهور الحمَّال الشاب عاشور فجأةً واسترجاع غيابه: "كان خائفًا أنْ يظهر فجأةً ذلك اللعينُ – عاشور-... ياإلهي! كيف بدا لها بطوله وعَرْضِه: عينيه وثديَيْه المكوَّرين بصلابةٍ فوقَ صدرِه، والعروقِ النَّافرةِ في عُنُقِه، وتلك الحُمْرةِ المحروقةِ التي صنعَتْها شمسُ السُّوق القاسية فوق وجهه: ليذهَبْ وإيَّاها إلى الشّيطان"(قنديل، 1991، ص105).

في هذا المقطع يُوقفُ القاصُّ مسارَ عرضِ الأحداثِ، فاسحًا المجالَ للوصف الذي جاء على لسان نعمان في إبراز مجموعةٍ من السّماتِ الثّابتةِ وغيرِ المتغيّرة لشخصيّة عاشور القصصيّةِ بدقّةٍ متناهيةٍ؛ بقصد التعريف به، وتوضيح صورته الخارجيّة أكثر فأكثر مطلقًا العنان لخيال المتلقي كي يرى صورتَه المجسَّدة من خلالِ الوصفِ وكأنّهُ يشاهدُه واقعيًّا، محققًا الوظيفة الواقعيّة للوصف.

وفي ضوءِ ذلك كشفَ لنا الوصفُ أنّ عاشورَ شابٌّ قويٌّ يحترفُ رفعَ الأثقالِ، بدلالة صفاته الجسديّة المتمثّلة بقامته المديدة والعريضة، وعضلاته المفتولة، وثدييه المكورين بصلابةٍ فوقَ صدرِه، كما أنَّ عروقه النّافرة في عنقه، وحُمْرة وجهه تشيران إلى نشاطه في عمله، ومُواظَبَتِه عليه، حتّى ولو كانت حرارة الشمس قويّة، وبهذا فإنَّ كلَّ جملةٍ وصفيّةٍ -في هذا المقطع- لها دلالتها في إظهار سماتِ الشّخصيّةِ الخارجيّةِ، وإشاراتها التّمهيديّة إلى أنّها

ستكونُ خصمًا شديدًا لِنعمان في حادثة الرّهان، محققةً بذلك الوظيفة التّفسيريّة التي تُسهمُ في بناء الشخصيّات، من خلال ما تمَّ تزويده للمتلقي من معلوماتٍ حولَ شخصيةِ عاشور، وتقديم الإشارات المساعدة في تكوين الحبكة، إضافةً إلى ذلك كان للجمل الوصفيّة وظيفةٌ جماليّةٌ تُشبعُ في المتلقي متعةَ الإحساسِ بجمالِ اللغةِ الوصفيّةِ، فضلًا عن وظيفتها الإيقاعيّة المتمثّلة في توقفِ التّطورِ الخطيّ بسير الأحداث إلى الأمام مؤقتًا، حَالَمَا يُنْهِي الوصفُ مهمَّتَه فيعودُ السّردُ إلى مجراه الطبيعيّ دون أن يُحْدِثَ خللًا في السياق السّرديّ، ممَّا تدفعُ عن المتلقي رتابةَ السّردِ، وتجعله مشاركًا للكاتب في إحساسه بشخصياته القصصيّة ووقائعها.

وفي استراحةٍ وصفيّةٍ أخرى، جاء وصف نعمان مرّةً ملتبسًا بالسّرد في سياق حديث النفس عندما تذّكر نعمان شبابَه، ومرةً وصفًا خالصًا عندما تذكّر واقعَه الحالي "خطا خطوتين، وتوقّف. سَمِعَ هاجِسًا:

"أنت كاذب يا (نُعمان)، لنْ تستطيعَ حَمْلَ الأكياسِ الثلاثةِ، كان هذا حقيقةً حينَ كنتَ فتيًا عندما كانت أَزِقةُ السُّوق الملتويةُ تَضِجُّ بصراخِك وغنائك وأنت تُفَرِّغُ سياراتٍ كبيرةً مليئةً بأكياس الدّقيق، أمّا الآن، فللعمْرِ ضريبةٌ. هذا التّقوّسُ في الظَّهر، وهذا الجِلْدُ المتجعّدُ المرتَخي، والعينانِ الغائرتانِ في جُمجُمَتك... وهذا الحزنُ الذي ما انفكَّ يطاردُك في نومك"(قنديل، ص105).

في هذه الوقفة الوصفيّة السّرديّة تأرجحَ الوصفُ بين فترتين: فترة الشباب وفترة الشيخوخة، حيث جاء الوصفُ في فترةِ الشّبابِ مُمْتزِجًا بالسّرد باعتباره تأمُّلًا يُسْهم في البناء السّردي للقصّة، من خلال الأفعال الدّالة على الأوصاف كالنشاط والحيويّة والفرح والقوة (تضجُّ بصراخك، تُفْرِغ سياراتٍ كبيرة)، وبما أنّ الشّباب يدلّ على الحركة والاندفاع والقوّة والحيويّة؛ فالوقفةُ الوصفيّةُ السّرديّةُ ذات الطّابع الحركيّ كانت مناسبةً لهذه الدّلالة، من خلال تفاعل مظاهر الوصف مع الشّخصيّة في أفعالِها وحركاتِها وأفراحِها؛ ممّا أدى إلى تبطيء السّرد لكن دون انقطاعه تمامًا، الأمرُ الذي منح السّردَ فنيّةً وجمالًا تُخْرِجُهُ عن نطاق التّقارير القائمة على الحياديّة والرّتابة، كما ساهم الوصف في زيادة المساحة النّصيّة، وسمح للمتلقي أنْ يتعرفَ أكثر على شخصيّة نعمان ويكشفَ ماضيه؛ يوم كان شابًّا قويًّا، يفيض حيويةً ونشاطًا وقوةً، فيزداد تفاعلًا معه، وإحساسًا به.

أمَّا في الوقفةِ الوصفيّةِ الخالصةِ التي كشفتْ واقع نعمان الحالي، فقد تمَّ تعطيل سرد الأحداث، فتعطلتْ حركةُ الزمنِ؛ لإتاحة الفرصةِ للوصف في تشخيص الشخصيّة، ورسمها من الخارج بشكل دقيق، مبرزًا ملامحها بأدقّ التفاصيل، بصورة تجعل المتلقي كأنّه يراها، فتُوهِمُه بواقعيتها، وتُثير تعاطفه معها، وعليه فقد وُظِفتْ – في هذا المقطع- اللغة الوصفيّة الاسميّة الدّالة على الثبوتِ والسكونِ، لتتناسبَ مع ثبوتِ حالةِ الضَّعفِ والمرضِ والارتخاءِ المصاحبةِ للشيخوخةِ التي يعيشُها نعمانُ؛ لذا يعتبرُ الوصفُ في هذا المقطعِ العنصَرَ الرئيسَ في بناءِ القصّةِ، وأداةً حتميَّةً مساهمةً في تطوُّر الحبكةِ، فالتّحوّلاتُ الجسميّة التي كشفها الوصف كانت جزءًا من بناء الأحداث تقودُ القارئَ إلى الأحداث التي ستليها، ولها علاقةٌ وطيدةٌ بالتّحدّي الذي واجهه نعمان في نهاية القصّة، إذ استطاعَ نعمانُ باستعادةِ ذكرياتِ شبابِه، واستنفارِ قوّةِ إرادتِه أنْ يَشُدَّ من صلابةِ جسدِه، وقوّة ذراعِه، وثبات ساقيه، مما مكّنه من حمل الأكياس والانتصار على عاشور.

2.1 المطلب الثاني: تسريع السّرد

تعتبر تقنية تسريع السّرد دعامةً أساسيّةً في أي نصّ سردي، إذ "يحدث تسريعُ إيقاعِ السّردِ حين يلجأ الساردُ إلى تلخيص وقائعَ وأحداثٍ ولا يذكر منها إلا القليل... أو يقومُ بحذف مراحلَ زمنيةٍ من السرد فلا يذكر منها ما حدث مطلقًا" (بوعزة،2010، ص93) وعليه يتمثّلُ تسريعُ السّردِ في تقنيتين هما: الحذف، والخلاصة.

الحذف

تُعدُّ هذه التقنيةُ العنصر الأوّل الذي يقف عليه اقتصاد السّرد، وتسريع وتيرته، وقد تعدّدت تسمياتها ومنها: "الثغرة أو الإسقاط أو الإضمار أو القطع ويقصد به المرور على فترات زمنية ممتدّة أو قصيرة دون سرد ما وقع فيها من أحداث، وقد يلجأ الساردُ عند تجاوز مرحلةٍ من المراحلِ إلى الإشارةِ إلى الزمن أو المدة"(الشوابكة، 2006، ص90) والحذف عند جينيت "يمثل جزءًا من النص منعدمًا عَمَليًا" (جنيت، 1997، ص120).

فمن خلال حذف حلقات زمنية غير مهمة، وإغفال بعض الأحداث، وإلغاء التفاصيل الجزئية التي لا معنى لها في السّرد، يتمُّ تسريعُ السّردِ؛ لسدّ الثغرات، وملء الفجوات التي تعتوره - في بعض الأحيان- جَرَّاءَ القفز الزّمني، فبذلك تتحقق وظيفتُه في كسر التّسلسل الزّمني، وضبط السّرد في أن يبدد طاقته بذكر أحداث ثانوية تشكّل نشازًا على النّصّ، وتشتيتًا لتركيز القارئ، ودافعًا للملل إلى نفسه، كما أنّه يعطي الزّمن السردي "إمكانية استيعاب الزمن الحكائي" (الإبراهيم،2011، ص223).

ويعتبر الحذف "أقصى سرعة للسرد، وتتمثّل في تخطيه للحظاتٍ حكائيّةٍ بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها"، (بكر، 1998، ص254) وقد يتجاوز القاصُّ فتراتٍ زمنيّةٍ طويلةٍ أو قصيرةٍ بأحداثها وتفاصيلها، مُعْلِنًا عنها في عبارة زمنية كيوم أو شهر.. ثم ينتقل إلى أحداث أخرى، وبناءً على ما سبق "يكون زمنُ السردِ أصغرَ بصورةٍ لا نهائية من زمن الحكاية" (مزدور،2005، ص98).

وهكذا يتبيَّنُ أنَّ قصّةَ الرّهان اشتملت على نوعين من الحذف هما: الحذف الصّريح المعلن، والحذف الضّمني.

أ- الحذف الصّريح أو المُعْلن:

ويقصد به "إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورةٍ واضحةٍ صريحةٍ، بحيث يمكن للقارئ أن يحدّدَ ما حذف زمنيًا من السياق السرديّ" (القصراوي،2004، ص233)، ويمكنُ القولُ إنَّه يُمثّلُ "تلك الأحداث التي تصدر إمّا عن إشارة (محدّدة أو غير محدّدة) إلى ردح الزمن الذي تحذفه" (جنيت، ص117-118).

فالفترة الزمنية المحذوفة يحدّدها الكاتبُ بشكلٍ صريحٍ باستخدام عباراتٍ ذاتِ فضاءٍ زماني واضح، بحيث لا يجدُ فيها القارئُ أدنى صعوبةٍ في متابعة السّرد؛ لأنَّ الإسقاطَ الزّمني مكشوفٌ لديه، وأحيانًا تكون مدّتُه محدّدةً ومضبوطةً، وأحيانًا أخرى تكون غيرَ محدّدةٍ ولا مضبوطةٍ، تفتح المجالَ أمام المتلقي للتأويل.

ومثال هذا النوع من الحذف، لحظة تقدّم أحدِ الصّبيةِ من صاحب الدّكان، وقوله له بصوت رفيع: "لحظاتٍ ويأتي (عاشور) لقد ذهب في حمولةٍ قريبةٍ" (قنديل، 1991، ص107)، فجاء الحذف -هنا- مصحوبًا بالإشارة إلى المدّة المحذوفة "لحظات" لتدلَّ على أنّها فترةٌ زمنيّةٌ قصيرةٌ، وغيرُ مضبوطةٍ، فقد أعلن الكاتبُ عنها بشكلٍ صريحٍ، مُشَكّلًا إيقاعًا زمنيًّا يسرّع وتيرة السّرد، متغافلًا فيه عن أحداث لا بدّ من أنّها وقعتْ؛ لكنّه استغنى عنها لعدم أهميتها مقابل الأحداث التي تُشَيَّدُ بها القصّة، حيث إنَّه وجد ذكر هذه الأحداث غير ذي فائدة؛ لذا وثب بهذا الحذف إلى ما هو أهم، وهو مجيء عاشور، وترك للقارئ حريّةَ تقديرِ المدّةِ الزّمنيةِ من خياله.

وهناك حذفٌ معلنٌ يتمثّل في المقطع الآتي: "في تلك اللحظة كان (نعمان) يقفُ مرتبِكًا أمامَ مهنته التي قضى سنوات العمر فيها"(قنديل، 1991، ص107)، ففي هذا السياق تجاوز الكاتبُ فترةً زمنيةً طويلةً غيرَ مضبوطةٍ بدقّةٍ، فسنواتُ العمرِ يعيشها الإنسانُ بأحداث عديدة، ووقائع متنوعة، وتفاصيل حياتيّة كثيرة، لكنّ الكاتبَ أسقطها؛ لأنّها -رُبَّما- غير مهمة ولا تخدم مضمونَ القصّةِ، فكلُّ ما نعرفه عن نعمان من خلال هذه الإشارة الزمنيّة أنَّه قضى سنوات عمره وهو يمارس مهنته حمّالًا في السُوق، أمّا باقي الأحداث غير مهمّة فقد أقصاها بكلمة سنوات العمر.

ب- الحذف الضّمني:

يرى جينيت أنّ الإضماراتِ الضمنيّةَ "هي التي لا يصرح بها في النص بوجودها بالذات، وإنما يمكن للقارئ أن يستدلَّ عليها من ثغرة في التسلسل الزمني"(جنيت، 1997، ص119)، بمعنى أنّ هذا النوعَ من الحذف لا يظهر في النّصّ القصصيّ رّغم حصوله، ولا تدلُّ عليه أيّةُ إشارةٍ زمنيّةٍ مُصَرّحة به ولا بمدّته، وعليه تبقى مهمةُ اكتشافه ملقاةً على عاتق القارئ من خلال فهمه للنّصّ القصصي، ومحاولة ملء الفراغات، والانتباه إلى الانقطاعات الزمنيّة، والرّبط بين الأحداث السابقة واللاحقة.

ومن هذا المنطلق وظّفَ القاصُّ هذا النوع من الحذف في قصة الرّهان، حيث جاء فيها: "اللعنة، طبيبُ الحكومةِ قال له بلهجةِ المتعلّم الذي يُحدِّثُ أُميًّا: عليك أنْ ترتاحَ يا نعمانُ."(قنديل، ص104)، يبدو هذا المقطع متماسكًا، لا يعتوره حذف، لكنّه احتوى على أحداثٍ يمكن أنْ تسْتنفذ وقتًا، فمثلًا ذهاب نعمان إلى طبيب الحكومة، وانتظاره لحين قدوم دوره، ودخوله على الطبيب وشرحه ما يعانيه من عوارض، وفَحْص الطّبيب له، وعمل الفحوصات اللازمة لتقييمَ حالته، فعند التّمَعُّنِ في هذه الأحداث تظهر الفتراتُ المحذوفةُ التي قد تُقدّر بعدّة ساعات، لكنّ القاصَّ لم يتجاوز فيه أقل من سطر، ولم يصرّح عن الأحداث التّفصيليّة، بل حُذفتْ وجاء بها ضمنيّة، وهنا بَرَزَ دورُ الحذفِ في جماليّة تسريع السّرد إلى الأمام.

ويرد مقطع آخر يمثل الحذف الضّمني: "أنتَ كاذب يا (نُعمان)، لنْ تستطيعَ حَمْلَ الأكياسِ الثّلاثّةِ، كان هذا حقيقةً حينَ كنتَ فتيًّا، عندما كانت أزِقَّةُ السّوق الملتويةُ تَضِجُّ بصراخِك وغنائك وأنت تُفَرّغُ سياراتٍ كبيرةً مليئةً بأكياس الدّقيق، أما الآن، فللعُمْرِ ضريبةٌ، هذا التَّقوّسُ في الظَّهْر، وهذا الجِلْدُ المتجعّدُ المرتَخي، والعينان الغائرتانِ في جُمْجُمَتكَ... وهذا الحزنُ الذي ما انفكَّ يطاردُكَ في نومِكَ" (قنديل، ص105).

يتراءى لنا -من خلال هذا المقطع- أنّ هنالك زمنًا محذوفًا ومُسْقَطًا من حكاية الشخصيّة نعمان بأحداثها وتفاصيلها، حيث لم يتطرق القاصّ إلى الأحداث التي وقعت ما بين فترة الشباب وفترة الشيخوخة؛ لعدم أهميتها في بناء السّردِ، حيث حُذِفتْ ضمنيًّا دون أن يُعْلِنَ عنها القاصّ، وإنّما اقتصر على ذكر المرحلتين: (الشباب والشيخوخة)؛ لتحقيق المقارنة، وتأكيد عجزه وضعفه، ومن هذا المنطلق ساهم هذا الحذف في تسريع حركة السّرد، وفتح المجال لدى المتلقي -وفق معيار رؤيته ورصده للتتابع الزّمني- للاجتهاد في متابعة الأحداث وترتيبها لاستخلاص القفز الزّمني وتحديده وسدّ فراغه.

ومن تقنيات الحذف الضّمني المستخدمة في القصّة، تقنيةُ النقاطِ المتتابعةِ التي تأتي محدّدة تارةً بنقطتين، وتارةً بثلاث نقاط، يُشْغَلُ بها البياض بين الكلمات والجمل، للدّلالة على أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل أسطر، مما يسهم في إنجاز وظيفته الأساسيّة، وهي تسريع حركة السّرد، والحفاظ على تماسكه. ومن الأمثلة عليه في القصّة: "ركض فرحًا باتجاه الدّكان واقتربَ من الأكياس، ثم قال بسخريةٍ جارحةٍ: ها..احمل يا (نعمان) إن كنتَ تستطيع."(قنديل، ص108)، ويبدو لنا في هذا المقطع وجود فراغ على شكل نقطتين، ساهم في إشغال البياض بين العبارات، وسرّعَ من وتيرة السّرد، وترك المجالَ مفتوحًا أمام القارئ؛ ليتكهّنَ بالكلام المحذوف ويبني تأويلاته.

الخلاصة:

وهي التقنية الأخرى التي يتوقف عليها تسريع السّرد إلى جانب تقنية الحذف، ويسميها بعضهم التلخيص أو المجمل، وتعني: "سرد موجز، يكون فيه زمنُ الخطابِ أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السرديّة تلخيصات لأحداثٍ ووقائعَ جرت دون الخوضِ في تفاصيلها، فتجيءُ في مقاطعَ

سرديّةٍ أو إشاراتٍ"(صالح، 2005، ص39).

فالخلاصةُ هي المرورُ السَّريعُ على الأحداثِ بطابعٍ اختزالي، تجعلُ القارئَ في حالةِ سباقٍ مع النّصّ، حيث تُعْرَضُ الأحداثُ تبعًا للأغراض التي يتوخّاها القاصُّ لتحقيقها في نصِّهِ الإبداعي، بصورة مركّزةٍ ومكثَّفةٍ، ومُلَخِّصَةٍ لحياة شخصية، أو أحداثٍ طويلةٍ في مساحةٍ نصيَةٍ قصيرةٍ التي تحمل على عاتقها مهمّةَ التلميحِ لأهمّ الأحداث التي وقعت طوال الفترة الزمنية التي شملتها الخلاصةُ، حيث يكون فيه زمن السّرد (زمن الخطاب) أصغر من زمن الحكاية.

ويرى جينيت أنَّ الخلاصةَ كانت وما تزال: "وسيلة الانتقال الأكثر شيوعًا بين مشهد وآخر والخلفية التي عليها يتمايزان، وبالتالي النسيج الذي يشكّل اللُّحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب التلخيص والمشهد" (جنيت، 1997، ص110)، فتقنيةُ الخلاصةِ تمرّ على الأحداث بشكلٍ سريعٍ، دافعةً بها إلى الأمام، مختزلةً لها بعباراتٍ قصيرةٍ ذات قدرةٍ تلميحيّة لما وقع عبر زمن ما، دون حصول ثغرة في البنية السّرديّة، محققةً بذلك التّلاحم والانسجام بين أجزاء النّصّ، فبتناوب هذه التقنية مع تقنية المشهد ذات الطابع السّردي البطيء يتشكّل إيقاعها الجمالي.

وقد ظهرت الخلاصةُ في قصَّةِ الرّهانِ خلال حديثِ النّفس لنعمان: "كم هي الأحلام التي كبُرت وكبُرت، ومن ثَّمَّ صَغُرتْ وصَغُرتْ حتى اختفتْ يا (نعمان)" (قنديل، 1991، ص106)، يتبيّنُ لنا أنّ الخلاصة اختزلت فترة زمنية طويلة بشكل مكثّف، ولم تُفْصِحْ عن ماهيّة هذه الأحلام، ولا عن الفترة الزّمنية المصاحبة لهذه الأحلام بل تركت المجال للمتلقي في أن يخوض في غمار التّأويل، وأن يكون مشاركًا في إنتاج النّصّ، فلقد حلم نعمان طويلًا، وتعددتْ أحلامه الكبيرة التي صاحبته في طفولته وشبابه، ومرّتْ أيام وسنون طويلة من عمره، ولم تتحقّق هذه الأحلام، فاختصر القاصُّ هذه المدّةَ الطويلةَ في سطرٍ واحدٍ، تسريعًا للسّرد، وتجنُّبًا للملل الذي قد ينتاب القارئَ من ذكر التفاصيل، وبذلك تكون "سرعةُ السرد متناسبةً عكسيًا مع المدة الحقيقية".(فاليط، 1992، ص112)

وفي مقطع آخر ترد الخلاصة على لسان طبيب الحكومة: "طبيبُ الحكومةِ قال له بلهجةِ المتعلّم الذي يُحدّثُ أُميًّا: عليك أنْ ترتاحَ يا نعمانُ."(قنديل، ص104)، نرى أن تقييمَ الطبيبِ لحالة نعمان المرضيّة الطارئة وشرحه لها، تجاوَزَهُ السّاردُ بتكثيفٍ شديدٍ، واكتفى بالنّتيجة التي استند عليها في تقييمه التي عبّر عن مضمونها بجملة قصيرة واحدة (عليك أن ترتاح)، ممَّا ساهمَ بذلك في تسريع وتيرة السّرد، وأتاح للقارئ الوقوفَ على ماضي الشخصيّة، وفهم أسباب أزمتها النفسيّة، وسدّ بعض الثغرات الزمنيّة، وعليه تكون هذه التّقنية قد أدّت دورًا تكثيفيًّا مهمًّا في الصّياغة المقتصدة، وساهمت في تسريع السّرد، وترابط أجزاء النّص وتلاحمه.

الخاتمة:

نخلص من خلال دراسةّ التقنيّات الزمنيّة السّرديّة إلى مدى تعقّد الزّمن وتشظيه في قصّة (الرّهان)، فالكاتب خليل قنديل استطاع في كتابة نصّه الإبداعي أنْ يُنوّعَ في هيئة حضور الزّمن وما يترتّبُ عليه من تباين في وسائل إدراكه الماديّة والمعنويّة، فكما استطاعَ أن يُوسّعَ أحداث القصّة التي وقعتْ -وفق الزّمن الطّبيعيّ- في فترة قصيرة لا تتعدى عدّة ساعات؛ استطاعَ بعبقريّة توسيعَ الزّمن السّرديّ، من خلال عُدُولِه عن الخط الأحاديّ للزّمن وتلاعبه به، من حيث تقديمه وتأخيره لأحداث القصّةِ وفق تصوّره، حيث أوجد له مسارًا زمنيًّا خاصًّا، ساهم في إعادة بناء زمن الخطاب السّرديّ، من خلال تقنيّات الاسترجاع والاستباق والتّبطيء والتّسريع، إذ فرضَ الاسترجاعُ هيمنةً على مجريات أحداث القصّة الذي ساهم –بدوره- في تحقيق أغراض متعدّدة في النّص، كتقديمه للشخصيّات الجديدة، وإضاءةِ الجوانبِ المعتمةِ منها، والكشفِ عن أحداثٍ تنويريّةٍ مهمّةٍ، ممّا أَسْهَمَ في سدّ الفراغِ الذي شكّله القفزُ الزّمنيّ، وبناء النّص السرديّ.

ومن زاويةٍ أخرى لعبَ الاستباقُ في عدّة مقاطعَ دورًا مهمًّا في تقديم لمحاتٍ وإشاراتٍ عمّا ستقومُ به الشّخصيّاتُ من أفعال، وما ستؤول إليه أحداثُها المستقبليّةُ، وأفْصَحَ عمّا يَخْتَلِجُها من مشاعرَ وأحلامٍ وتطلّعاتٍ مستقبليّةٍ بصورةٍ تعملُ على تشويقِ المتلّقي، وشدِّ انتباهه، وجذْبه نحو متابعة أحداث القصّة. وكان في توظيف الاستغراق الزّمني المتمثّل في إبطاء السّرد وتسريعه دورٌ في إثراءِ أحداثِ القصّة وترابطها بما يحقّقُ الإيقاعيّةَ الزّمنيّةَ، إذ تحكَّمَتْ الخلاصةُ في المساحة النصّيّة للقصّة عبر المرور السّريع على الأحداث، واختزالها في جُمَلٍ مُرَكّزةٍ تراعي الغرضَ الذي يتوخّاه القاصُّ، تسريعًا للسرد، وتجنّبًا للملل الذي قد ينتاب المتلقي، ويُعْتَبَرُ الحذفُ في إغفالهِ بعضِ الأحداثِ بأكملها دون الخَوْض في تفاصيلها الجزئيّة أقصى سرعة للسرد، فَبِهِ تُسَدُّ الثغراتُ التي تعتورُ السّردَ جَرّاءَ القفز الزّمني، كما لعبتْ المشاهدُ الحواريّةُ دورًا في إبراز طبائع الشّخصيّات النّفسيّة والاجتماعيّة مُحَقّقَةً نوعًا من التّساوي بين زمن القصّةِ وزمن السّردِ، بينما أسهمتْ الوقفةُ الوصفيّةُ في تبطيء حركة السّرد، وبناء القصّة فنّيًّا، وإقامة بُعْدها الدّلالي بصورةٍ تُوهِمُ المتلقي بواقعيتها، وتجعله مشاركًا الكاتب في إحساسه بشخصيّاته القصصيّة ووقائعها..

المصادروالمراجع

الإبراهيم، م. (2011). *البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة*. (ط1). دمشق: منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب.

بحراوي، ح. (1996). *بنية الشكل الروائي–الفضاء، الزمن، الشخصية*. (ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.

برنس، ج. (2003). *المصطلح السردي*. (ط1). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

بكر، أ. (1998). *السرد في مقامات الهمذاني*. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بوطيب، ع. (1993). إشكالية الزّمن في النّص السّردي. *مجلة فصول*، 12(2).

بوعزة، م. (2010). *تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم*. (ط1). الرباط، المغرب: دار الأمان.

جينت، ج. (2018). *خطاب الحكاية: بحث في المنهج*. (ط2). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. *العمل الأصلي نشر في (1997)*.

شحات، م. (2000). *بلاغة الراوي- طرائق السرد في روايات محمد البساطي*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

الشمالي، ن. (2006). *الرواية والتاريخ*. (ط1). عمان: جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع.

الشوابكة، م. (2006). *السرد المؤطر في رواية النهايات لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالة*. عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى.

صالح، ع. (2005). *البناء السَّردي في روايات إلياس خوري*. (ط1). عمان: أزمنة للنشر والتوزيع.

عاشور، ع. (2010). *البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال*. الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.

فاليط، ب. (1992). النص الروائي: تقنيات ومناهج، رشيد بنجدو. *المشروع القومي للترجمة*، (101).

قاسم، س. (1984). *بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)*. (ط2). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القاضي، ع. (2009). *البنية السردية في الرواية، أحمد إبراهيم الهواري*. (ط1). عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

القصراوي، م. (2004). *الزمن في الرواية العربية*. (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

قنديل، خ. (1991). *الصمت- مجموعة قصصيّة*. أبو ظبي: اتحاد كتاب الإمارات.

الكردي، ع. (2006). *الراوي والنص القصصي*. (ط1). القاهرة: مكتبة الآداب.

لحمداني، ح. (1990). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. (ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.

مرشد، أ. (2005). *البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله*. (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مزدور، ح. (2005). *في قراءة الشعر والرواية مقاربة سيميائية*. (ط1). القاهرة: مكتب الآداب.

يقطين، س. (1997). *تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)*. (ط3). لبنان: المركز الثقافي العربي.

يوسف، آ. (1997). *تقنيات السرد في النظرية والتطبيق*. (ط1). سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.

References

Ashour, A. (2010). *Tayeb Salih's narrative structure, the temporal and spatial structure in the season of migration to the north*. Algeria: Dar Houma for printing, publishing and distribution.

Bahrawi, H. (1996). *The structure of the narrative form – space, time, character*. (1st ed). Beirut: Arab Cultural Center.

Bakr, A. (1998). *Narration in Maqamat Al-Hamdhani*. Egyptian General Book Authority presses.

Bouazza, M. (2010). *Narrative text analysis: techniques and concepts*. (1st ed). Rabat, Morocco: Dar Al-Aman.

Boutayeb, A. (1993). The problem of time in narrative text. *Alfusul Magazine*. 12(2).

Gent, J. (2018). *The Discourse of the Story: Research on the Method*. (2nd ed). Cairo: Supreme Council of Culture.

Al-Ibrahim, M. (2011). *The narrative structure in the book "Enjoyment and Sociability"*. (1st ed). Damascus: Publications of the Syrian General Book Authority.

Al-Kurdi, A. (2006). *Narrator and narrative text*. (1st ed). Cairo: Library of Arts.

Lahmdani, H. (1990). *The structure of the narrative text from the perspective of literary criticism*. (1st ed). Beirut: Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution.

Mazdur, H. (2005). *In reading poetry and novels, a Semitic approach*. (1st ed). Cairo: Arts Office.

Murshid, A. (2005). *Structure and significance in the novels of Ibrahim Nasrallah*. (1st ed). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Prince, J. (2003). Narrative term, Abid Khazandar. (1st ed). Cairo: Supreme Council of Culture.

Al-Qadi, A. (2009). *The narrative structure in the novel*. (1st ed). Appointed for human and social studies and research.

Qandil, K. (1991). *Silence - a collection of short stories*. Abu Dhabi: Emirates Writers Union.

Qasim, S. (1984). *Building the novel: a comparative study of Naguib Mahfouz's trilogy*. (2nd ed). Cairo, Egypt: Egyptian General Book Authority.

Al-Qasrawi, M. (2004). *Time in the Arabic novel*. (1st ed). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.

Saleh, A. (2005). *Narrative structure in Elias Khoury's novels*. (1st ed). Amman: Azmana for Publishing and Distribution.

Shahat, M. (2000). *The eloquence of the narrator - narration methods in the novels of Muhammad Al-Bissati*. Cairo: General Authority for Cultural Palaces.

Al-Shamali, N. (2006). *Novel and history*. (1st ed). Amman: Jadara International Book Publishing and Distribution.

Al-Shawabkeh, M. (2006). The framed narrative in Abd al-Rahman Munif's novel "The Ends": *structure and significance*. Amman: Greater Amman Municipality Publications.

Valet,B. (1992). The Novel Text: Techniques and Methods, Rachid Benjdou. *National Translation Project*, (101).

Yaqtin, S. (1997). *Analysis of narrative discourse (time - narration - focus)*. (3rd ed). Lebanon: Arab Cultural Center.

Youssef, A. (1997). *Narrative techniques in theory and practice*. (1st ed). Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.