بنية الزمان القصصي عند أمين ريَّان

إعداد

فردوس محمد السيد محمود

باحثة ماجستير

إشراف

أ.د/ محمد أحمد بريري

أستاذ النقد الأدبي الحديث المساعد

كلية الآداب – جامعة بني سويف

المستخلص

وظَّف الكاتبُ تقنياتِ المفارَقة الزمنيَّة (الاسترجاع، الاستباق) توظيفًا جيدًا في قِصَصه؛ فكان الاسترجاع أكثرَ التقنياتِ عندَ الكاتب؛ حيث شكَّلَت أنماطَ الاسترجاع الثلاثة (الخارجي، الداخلي، المزجي) سِمَةً بارزه لديه و تنوعت أشكال الاسترجاعات ما بين مُونُولوج داخلي، وتفسير عُنوان مُبْهَم، وتداعي الحاضر واجتراره للحظةِ الراهنة؛ مما خلق نوعًا من التشويق والإثارة، بينما قلَّ وجود الاستباق وقيام الاسترجاعات الزمنية بوظائفها الفنيَّة في قِصَص الكاتب، والتي منها (مَلءُ الفجوات التي يخلِّفُها السرد، وتسليط الضوء على شخصيَّةٍ ما أو حَدَثٍ ما، بجانب وظيفتها التفسيرية)؛ مما ساعد على طرد الملل لدى القارئ كذلك نالت حَرَكَاتُ الإيقاع السردي الأربعة (التلخيص، والحذف، والوقفة الوصفيَّة، والمشهد) حظًّا وافرًا من قِصَص الكاتب، واستطاع أن يوظِّفَهَا توظيفًا جيدًا؛ مما حقَّقَ غاية القصة القصيرة؛ وهى التكثيف، والإيجاز، والتخلِّي عن الإطالة الغير موظَّفَة.

Abstract

The writer used the techniques of time paradox (retrieval,anticipation) well-employed in his stories; retrieval was the most authoritative techniques; the three patterns of recovery (external, internal,synthesizer) formed a prominent feature.

The forms of recitation varied from an internal monologue to an obscure interpretation of the title, and the present and present fragmentation of the present; this created a kind of thrill and excitement, while there was less anticipation.

Time-consuming functional functions in the stories of the writer, including (filling gaps in the narration, highlighting a character or event, as well as interpretive function), which helped to dispel boredom in the reader.

The four narrative rhythms (summarizing, deleting, descriptive, and scene) have had a good deal of writer's stories and have been able to employ them well; thus achieving the short story's goal: intensification, concision, and the abandonment of the non-employee prolongatio

مقدمة:

يُمثِّلُ الزمنُ عنصرًا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فنُّ القَصِّ؛ "فإذا كان الأدب يُعْتَبَرُ فَنًّا زمنيًّا إذا صنَّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية؛ فإن القصَّ هو أكثرُ الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن"[1]؛ فالزمن هو إيقاع النص والإطار العام الذي تتحرَّكُ داخله كل العناصر؛ من أمكنةٍ، وأحداث، وشخصيات؛ فهو بمثابة الهيكل العام الذي ينطلق منه الراوي، وتقفز منه الأحداث إلى النصِّ باختيار المؤلف، وبالنسبة إليه تُحَدد سرعة حركة الحدث في النص وبطؤه؛ فهو المستجمع لعناصر السرد؛ لذا يتعذر علينا "أن نَعْثُرَ على سردٍ خالٍ من الزمن، وإذا جازَ لنا افتراضًا أن نُفَكِّرَ في زمنٍ خالٍ من السرد؛ فلا يمكن أن نلغِيَ الزمن من السرد؛ فالزمن هو الذي يُوجَدُ في السرد، وليس السردُ هو الذي يُوجَدُ في الزمن" [2].

مما يدلُّ على استحالة إهمال العنصر الزمني الذي ينظِّمُ عمليَّة السرد؛ فلا بد أن نحكيَ القصَّةَ في زمنٍ مُعَيَّن؛ ماضٍ، أو حاضرٍ؛ أو مستقبل؛ فعنصر الزمن من العناصر الأساسية داخل العمل السردي، وأيُّ كاتب لا يُمْكِنُهُ إنجازُ عملٍ سرديٍّ خالٍ من الزمن وآثاره المختلفة؛ لأن الزمن يُشكِّل "وجودنا نفسه، وهو إثباتٌ لهذا الوجود أولًا، ثم قهره رويدًا رويدًا بالإبلاء آخِرًا "[3]

وعالم القِصَّة هو عالمٌ "له زَمَنُه الذي هو زمن مُتخيَّل، وهو زمنٌ يَخْتَلِفُ عن الواقع الاجتماعي الذي تَحْكِي عنه (القصة)، أو الذي تتناول

([1]) سيزا قاسم: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984م.

([2]) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، صـــ77.

([3]) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، صـــ199.

عناصر منه: كالشخصيات أو الأحداث "(1). والزمنُ القَصَصِيُّ ليس زمنًا واقعيًّا حقيقيًّا، "وإنما يتوفَّرُ على وتيرةٍ زمنيَّة؛ أي على استعمالات حكائية للزمن تكونُ في خدمة السَّرْد (القصصي)، وتخضع لشروط الخطابية والجمالية"(2)؛ إذ يقومُ كاتب القصة برسم الزمن وتخيُّله من خلال خياله المبدِع، مستخدمًا آلياتٍ محدَّدَة لتحقيق بعض الوظائف الجمالية داخل العمل القصصي؛ الأمر الذي يجعلُ كاتب القصة القصيرة خاصةً يختصر في جملةٍ واحدة أحداثًا تستغرق مدَّةً طويلة من الزمن الواقعي، أو أنَّهُ يمثِّلُ دقائقَ في الفن القصصي حياةَ شخصيَّةٍ لمدة سنوات في الزمن الواقعي، ويقومُ بتقديم بعض الأحداث، أو تأخيرها تبعًا للضرورة الفنية، ويرجِعُ هذا لطبيعة القصة القصيرة التي تقوم على القَصْر والتكثيف، وهذا التفنُّن بالزمن يجعلُ لكلِّ عَمَلٍ قَصَصِيٍّ قالَبَه الزمنيَّ الخاصَّ به.

وبناءً على هذا قامت الدراسة بتناول بِنية الزمن في أعمال أمين ريَّان القصصية من خلال تقنيتين رئيستين؛ تفرعت عنهما بعضُ العناصر وهي:

ا)- تقنيات المفارَقة السردية: احتوت على (الاسترجاع، والاستباق).

ب)- تقنيات الحركة السَّرْدِيَّة: احتوت على (تسريع السَّرد، وإبطاء السرد)

أولًا: تقنيات المفارَقة السردية:

والمفارَقة السردية هي انحرافُ زمن السرد عن الحاضر السردي؛ حيث يتوقَّفُ استرسال الراوي في سرده المتنامي؛ ليُفْسِحَ المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السَّرد، فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية؛

(1) يمنى العيد: في معرفة النص، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط3، 1985م.

(2) حسن بحراوي: مرجع سابق، صـــ79.

"فقد نجدُ في بداية زمن السرد مؤشرًا زمنيًّا يشير إلى حدثٍ حكائي ما، يعدُّ ترتيبه الأخير في التتابع الحكائي، في حين يبرُز كونُه الحدث الأول في زمن السَّرد، وبالتالي عدمُ التزام السارد بالتتابُع المنطقي الزمني أدَّى إلى مفارقةٍ بين زمن الحكاية وزمن الخطاب"(1)؛ إذ إنَّه لا يُمْكِنُ أن يتوازى نظام ترتيب الأحداث في الزَّمَنَيْنِ؛ زمن السَّرْد، وزمن الحكاية، وقد يرجعُ هذا إلى تعددية الأبعاد؛ فزمنُ الحكاية يَسْمَحُ بوقوع أكثر من حدثٍ في وقتٍ واحد، بينما زمن السرد يتمثَّل في بُعْدٍ واحد؛ وهو بُعْدُ الكتابة؛ الأمر الذي يُجْبِرُ الكاتب على أن يختار ويحذف وينتقيَ من الأحداث الكثيرة والشخصيات الواقعة في زمن الحكاية انتقاءً يَنْسَجِمُ وزمن السرد، حسب ما تقتضيه الضرورةُ الفنيَّة؛ فالسرد حتى في أبسط أنواعه "لا يكتفي باختيار عددٍ محدودٍ جدًّا من عناصر المغامرة التي يَرْوِيها، بل يستخدِمُ هيكلًا زمنيًّا معقدًا نسبيًّا يجري التعبير عنه بواسطة الاستباق، أو العودة إلى الوراء، أو تراكب الأحداث، أو التداخل، وهكذا "(2).

فلا بد من التفرقة بين مصطلحي "الخطاب" و "الحكاية"، يُطْلَقُ الخطابُ في العربية على "كل جنس الكلام الذي يقعُ به التخاطب؛ (أي بين متخاطِبين أو متخاطِبَيْنِ اثْنَيْن)؛ سواءٌ كان شفويًّا أو مكتوبًّا"(3)؛ فإذا أخذنا في الاعتبار كون الخطاب هو الصيغة الأكثر شمولًا فإن ذلك يعني أن الخطاب يمكنه أن يُروى دون أن ينقطع عن كونه خطابًا، في حين عدم

([1]) مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م، صـــ190.

([2]) رولان بورنوف وريال أوئيليه: عالم الرواية، ت، نهاد التكرلي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط1، 1991م، صـــ121.

([3]) عبد الملك مرتاض: خصائص الخطاب السردي لدى نجيب محفوظ، فصول، المجلد التاسع، العدد 3، 4، فبراير، 1991م، صـــ207.

إمكانية حدوث ذلك للسرد(1)، ويؤكد جينيت هذا الكلام؛ إذ يرى "أن هناك في كافَّةِ الأحوال تقريبًا نسبةً من السرد متضمَّنَةً في الخطاب، ومقدار من الخطاب في السرد"(2).

وقد فرق الشكليُّون الروس بين مصطلحي fibula و syuzhet؛ إذ تعني كلمة fibula الحكاية على النحو الذي حدثت عليه حدوثًا فعليًّا في العالم الواقعي، بينما يُشِيرُ مصطلح syuzhet إلى الخطاب؛ أي النصّ الفعلي الذي ظهرت فيه الحكاية بكل ما فيه من محذوفاتٍ، وإعادة لترتيب الأحداث (3).

وعلى هذا الأساس يُفرّقُ أيمن بكر بينهما؛ فيرى أن مصطلح fibula هو الأحداث الغُفل بحسب وقوعها المفترض، بينما مصطلح syuzhet يشير إلى الشكل البنائي الخاص الذي تتَّخِذُه الأحداث الغُفل داخل النص(4)، ويشير مصطلح الـ fabula إلى المتن الحكائي، بينما يعني مصطلح الـ syuzhet المبنى الحكائي (5).

(1) انظر: أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، صـــ40.

(2) جيرار جينيت: حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992م، صـــ80.

(3) انظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م، صـــ100، 101.

(4) انظر: أيمن بكر: مرجع سابق، صـــ35.

(5) انظر: عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص الفردي، فصول، العدد الثاني، 1993م، صـــ131.

ويُعرَّف المتن الحكائي بأنَّهُ "مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل؛ إنَّ المتن الحكائي يُمْكِنُ أن يُعرضَ بطريقةٍ عمليَّة حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي، والسببي للأحداث، وباستقلالٍ عن الطريقة التي نُظمت بها تلك الأحداث، أو أُدخلت في العمل"(1).

بينما يتألَّف المبنى الحكائي من الأحداث نفسها التي يتألَّف منها المتن الحكائي؛ "بيدَ أنه يراعي نظام ظهورها في العمل؛ كما يراعي ما يتبعها من معلومات، تعينها لنا"(2).

ونلاحظ أن ترتيب الأحداث التي تجري في القصة تختلف زمنيًّا عن ترتيبها في الخطاب، وهذا الاختلافُ بين زمنيِ القصة والخطاب ينشأ عنه ظهورُ المفارقات الزمنية التي تَسُودُ الخطيَّة الزمنية.

ولكلِّ مفارَقَةٍ سرديَّة ــ من حيث قياسها ـ مدى واتساع (سعة)؛ فمدى المفارَقَة السرديَّة هو المسافة الزمنية التي يرتدُّ فيها السردُ إلى الماضي البعيد، أو القريب واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الارتداد، على صفحات الرواية(3)؛ فإذا كان المدى يُقاسُ بالشهور والسنين؛ فإن سَعته تُقاسُ بالسطور والصفحات، ولما كان لحدوث تلك المفارقات السردية تقنيَّاتُها وجب علينا الوقوف عند تلك التقنيات ودراستها ؛ وتتمثل في تقنيتين هما:

أ)- الاسترجاع. ب)- الاستباق.

([1]) تزفيتان تودروف: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيّين الروس)؛ ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982م، صـــ18.

([2]) تزفيتان تودروف: نفسه، صـــــ180.

([3]) أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م، صـ70.

أ)- تقنية الاسترجاع (الارتداد):

يُعَدُّ الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية حضورًا وتجلِّيًا في النصوص الحكائيَّة؛ خاصَّةً النصوص الحكائية ذات الاتجاه الحديث (روايةً أو قصة)، والتي تخلَّصَت من التسلسل المنطقي والسببي للأحداث، واعتمدت على فكرة التشظِّي الزمني اللامنتظم؛ والذي يتمُّ من خلال تقنية الاسترجاع.

ويُسَمَّى الاسترجاع بالارتداد أو الفلاش باك (Flash back)؛ ويعني الرجوعَ بالذاكرة إلى الماضي البعيد أو القريب؛ فيقوم بـ "تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثُها لحظة السرد، واسترجعها الراوي في الزمنِ الحاضر (نقطة الصفر)، أو في اللحظة الآنية"(1)؛ فنرى توقف السارد عن متابعة الأحداث في اللحظة الحاضرة؛ ليعود إلى الوراء؛ مسترجعًا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية السرد.

- وظائفه:

وللاسترجاع بعضُ الوظائف المهمَّة التي يقوم بها داخل السرد، والتي تُسْهِمُ في نموِّ أحداثه وتطورها؛ ومنها ما يلي:

1- ملء الفجوات التي يخلِّفُها السردُ وراءَه؛ سواءٌ بإعطائنا معلوماتٍ حول سوابق شخصية جديدة، دخلت عالم القصة، أو باطْلَاعنا على حاضر شخصيَّةٍ اختفت عن مسرح الأحداثِ، ثم عادت للظهور من جديد، وهاتانِ الوظيفتان تُعْتَبَرَانِ ـ في رأي جينيت ـ من أهمِّ الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية(2).

([1]) مراد عبد الرحمن: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، صـــ24.

([2]) حسن بحراوي: مرجع سابق، صـــ121، 122.

2- سد ثغراتِ النصّ، أو إضاءة مرحلةٍ ما، أو التذكير بأحداثٍ ماضية، أو تسليط الضوء على شخصيةٍ أو حدثٍ ما، أو تفسير حدثٍ ما، أو تغيير دلالات بعضِ الأحداث، وتفسيرها تفسيرًا جديدًا، وقد يكون الهدفُ الوحيدُ للاسترجاع مجرد خلخلة النظام الزمني، وكَسْر تتابعه المحتَّم في الطبيعة(1).

- أنماطه:

تمثَّلت أنماطُه في ثلاثةِ أشكالٍ هي كالآتي:

أ)- استرجاع خارجي: وهو الذي يعود إلى ما قبل بداية القصة.

ب)- استرجاع داخلي: وهو الذي يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية القصة؛ قد تأخَّر تقديمُه في النصّ.

ج)- استرجاع مزجي: وهو الذي يَمْزِجُ بين النوعَيْنِ السابِقَيْن؛ إذ يمتدُّ من نقطة خارج المنطلق الزمني للحكاية الأولى؛ ليلتقيَ ببداية المحكي الأول.

وقد تجلَّت هذه الأنماط الثلاثة حتى شكَّلت سمةً بارزةً في قصص أمين ريَّان؛ وستتناول الدراسة كلَّ نَمَطٍ من هذه الأنماط بشكلٍ مُفَصَّل في الصفحات التالية.

ا) الاسترجاع الخارجي:

"يبدو الاسترجاع الخارجي أكثر الاسترجاعات تجليًّا في الرواية العربية الحديثة، ويرجع ذلك إلى رغبةِ الكاتب في تعريف القارئِ ببعض الأحداث

([1]) ناصر موافي: القصة العربية؛ عصر الإبداع، صـــ55. وللتأكد من رأي جينيت في وظائف الاسترجاع، انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، صـــ61.

الماضية"(1) ، التي وَقَعَت قبل بداية القصّ، لجعل القارئ مُلِمًّا بأحداثِ القصة كاملةً.

وقد يَتَّخِذُ هذا النوعُ من الاسترجاع أكثرَ من شكل؛ فقد يتمُّ الاسترجاع الخارجي عن طريق (المنولوج الداخلي – العنوان المبهم – أو عن طريق تداعي الحاضر للماضي، واجتراره في اللحظة الراهنة).

وبالنظر إلى قصص أمين ريَّان – موضوع الدراسة – نرى أن قصصه مثَّلت هذا النوع من الاسترجاع بأشكاله المختلفة؛ ففي قصة (الطاقية المسكونة) نرى أن حسين زوج (أم فيفي) يَسْتَدْعِي ماضي تلك الطاقية التي أحضرتها أمُّه عندما ذَهَبَت للحَجِّ، وينقل لنا هذا عن طريق المنولوج الداخلي "وقف إلى جوار مائدة الطعام، وهو يتساءل: أين عثرت على الطاقية؟ فقد عادتْ بها منذ سِنِينَ بعد زيارتها للأراضي المقدسة، وروت عنها الأساطير للأجيال جيلًا بعد جيل؟؟"(2).

وفي قصة (المنسي) نرى أنَّ الاسترجاع قد قام بوظيفةٍ تفسيريَّة؛ إذ قام بتفسير عنوان القصة (المنسي) وشرحه؛ إذ بدا للقارئ مُبْهَمًا، فيقوم السَّارِدُ بشرح إبهام العنوان عن طريق استرجاعه لزميل الدراسة، والذي أُطْلِقَ عليه اسم المنسي لكثرة ما سقط اسمُه سهوًا من قَيْدِ المواليد:

"وبعد أن ارتديتُ ثيابي تذكرت الهدية التي أعددتها لجاري لأقدِّمَها له في عيد ميلاده.. فهو زميلُ الدراسة، وزميل العمل، ويُطْلِقُ عليه الناسُ اسمَ المنسي؛ لكثرةِ ما سقَطَ اسمُه سهوًا من قيد المواليد، أو شهادة إتمام الدراسة،

---

(1)أماني جابر عبد الفتاح: بنية السرد الروائي عند إدريس علي، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة بني سويف، كلية الآداب، 2009، صـــ106

(2) أمين ريان: الطاقية المسكونة، صـــ11.

وكذلك بسبب المرَّات التي غَفلت عنه شئون الموظفين، فنَسِيَت اسْمَهُ من كشوف بدل طبيعة العمل؛ خاصَّةً أيام عملنا بالحجر الصحي.. ومهما نَسِيَ الخلقُ مُرسِي قنديل؛ فأنا دائمُ الذِّكْرِ لجيرَتِه القديمة بحيِّنا القديم.." (1)؛ فالاسترجاع هنا لم يكتفِ بتفسير العنوان المُبْهَم للقصة، بل إنه أسهم ـ أيضًا ـ في إدخال بعض الشخصيات الجديدة (شخصية المنسي)، وإضاءةِ سوابقها، فهذا وإن دلَّ فإنَّمَا يدلُّ على براعة أمين ريَّان في استخدام تقنيةِ الاسترجاع الخارجي في قِصَصِه، والتفنُّن في جعل الاسترجاع يقومُ بوظِيفَتَيْنِ مختلِفَتَيْنِ في مقطع سردِيٍّ واحد.

ويمكننا القولُ أنَّ الاسترجاعات ـ وخاصةً الخارجية منها ـ لم تتوقف عند خلخلة التتابعية الزمنية في السرد وحسب؛ بل إنها قامت بمجموعةٍ من الوظائف السردية؛ كالتمهيد لإدخال شخصيَّةٍ ما داخل الحقل القصصي، أو إضاءةِ أحداثٍ ماضية، أو تفسير لأحداثٍ لاحقة، كما أنها أَسْهَمَتْ في إزالة الغموض الكامن في عناوين بعض القصص، والقيام بتفسير جهة الإبهام بها؛ فهي بذلك ـ الاسترجاعات الخارجية ـ قامت بوظيفة بنيوية حفظت للسرد انسجامَهُ وتماسُكَه الفنِّيَّيْنِ، وأسهمت في نموِّ أحداثه وتطورها.

ب)- الاسترجاع الداخلي:

وفي هذا النوع من الاسترجاع يعودُ السارِدُ بالأحداث إلى الوراء؛ فيستدعي أحداثًا ماضية، ولكنها لاحقة لزمنِ بَدْءِ الحاضر السردي، وتقع في مُحيطِه، فلا تَسْبِقُ زمنَ القصِّ.

ورغم أن هذا الاسترجاع لم يَبْدُ منتشرًا بين ثنايا قصص أمين ريَّان ـ كما هو الحال في الاسترجاع الخارجي ـ فإنَّ هناك أيضًا من قصص الكاتب

---

(1) ريان: المنسي، ضمن برجالاتك، مجموعة قصصية، صـــ101. ولمزيدٍ من الأمثلة انظر: المفك، صـــــ73، 74، ضمن مجموعة الطواحين.

ما جاء مثالًا على هذا النوع؛ ففي قصة (المؤصدة) يسترجع السارد منزل صديقه (سعد يونس) الذي كان منتدى الشعراء، وقد علم بوفاته وهو في السجن، فكان ذِهابُه لمنزل (سعد يونس) حدثًا لاحقًا بخروجه من السجن، يقول:

"وبعد أن أُفرج عنَّا من سجن القناطر، ذهبنا ذاتَ مساءٍ إلى بيت الحزين، لنقدِّمَ واجب العزاء؛ فجلسنا في القاعة الخارجية بالطابق الأرضي للبيت الذي يشبه الدَّوَّار.. تلك القاعة التي كانت أول ما غشيتُ من المحافل بعد أن نزحتُ من قريتي إلى القاهرة.. وشعرتُ بخواء البيت وكآبته، (بعد رحيل آخر سلالة آل يونس)، وقد كانتِ القاعة مُنْتَدَى الشعراء.. والقصَّاصين.. ومسرحًا لكل من يَفِدُ من ذوي المواهب من الأقاليم..

وتأمَّلْتُ المصابيح النُّحَاسية المشغولة، والجدران والستائر التي زُركشت كلها، وحوَّرها الزمنُ وكأن مزخرفي العصور الخوالي أعدُّوها سلفًا لمثل هذه الليلة من ليالي الأربعين" (1).

ج)- الاسترجاع المزجي:

والاسترجاع المزجي هو الذي يَمْزِجُ بين الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي؛ إذ يمتدُّ إلى زمنٍ سابق على زمن انطلاق القَصِّ، فيذهب باتجاه الحاضر، ويستغرقُ فترةً منه، ثم يعودُ مرَّةً أخرى، فينتهي حيث قُطِعَ القصُّ.

([1])ريان: المؤصدة، صـــ89، 90، ضمن بِرْجَالَاتَك، مجموعة قصصية، ولمزيدٍ من الأمثلة انظر: المؤصدة، صـــ96،ضمن مجموعة برجالاتك، قرداح، صـــ32، 33، إيواء، صـــ45، عطفة الناظر، صـــ133، 134.

وبالرجوع إلى قصص أمين ريَّان، نجد أن هذا النوع من الاسترجاع أقلّها شيوعًا في قصص الكاتب؛ فلا يوجد سوى مثالَيْنِ على الاسترجاع المزجي.

في قصة (المؤصدة) نرى مثالًا على هذا الاسترجاع في هذا المقطع: "وتردد في مخيلتي رجع الأصوات التي صدحت بالصور الشعرية، والتي نَقَلَتْنَا إلى مختلف الآفاق من خلال القصص المثيرة، ورشفت قدَح القهوة الذي قدَّمَتْهُ لنا الأرملة الحزينةُ في آسىً بالغ، ثم تلفَّظَت بما يناسب المقام من مأثوراتِ العزاء للأمِّ الثَّكْلَى"(1).

وبالتأمل في هذا المقطع نرى أن الاسترجاع قد امتدَّ إلى زمنٍ سَابِقٍ على زمن انطلاق القصِّ (سجن القناطر)؛ ساردًا بعض الذكريات التي تمثَّلَت في (استرجاع الأصوات والصور الشعرية، القصص المثيرة التي كانت تُرْوَى بمنزل سعد يونس) مُسْتَغْرِقًا فترةً من ذلك الزمن، ثم يعودُ حيث قُطِعَ القصُّ؛ والمتمثِّلُ في (شربه القهوة، وتقديم العزاء لآل يونس)؛ فقد قُطِعَ القصُّ عند دخوله لبيت سعد يونس، وبدأ يسترجِعُ الذكريات؛ ليعود من جديدٍ حيثُ انقطع السردُ.

2-الاستباق:

هو مفارقة زمنية سردية تتَّجِهُ إلى الأمام بعكس الاسترجاع؛ فهو تصويرٌ مستقبلِيٌّ لحَدَثٍ سرديٍّ سيأتي مفصَّلًا فيما بعدُ، ويرى حسن بحراوي في تعريف الاستباق أنه: "القفز على فترةٍ مُعَيَّنَةٍ من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية"(2).

(1) ريان: المؤصدة، صـــ90.

(2) حسن بحراوي: مرجع سابق، صـــ132.

• وظائفه:

1- الاستشرافُ مجرد استباقٍ زمني؛ الغرضُ منه التطلُّع إلى ما هو متوقَّعٌ أو محتمَلُ الحدوث في العالم المَحْكِي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية

للاستشرافات بأنواعها المختلفة (1).

2- تشويق القارئ.

3- مشاركة القارئ في بناء النصّ؛ من خلال الإجابة على السؤال الذي يطرحه عن النصّ "ثم ماذا بعد ؟.."، ولماذا حدث؟".

4- قد يأتي الاستباق بمثابةِ تمهيدٍ وتوطئة لما سيأتي من أحداث.

5- وقد يأتي إعلانًا عن حدثٍ ما.

• أنماطه:

انقسمت الاستباقات إلى قسمين هما:

ا)- استباق خارجي: وهو الاستباق الذي يُغَطِّي فترةً زمنيَّةً تقع بعيدًا عن نهايةِ الحكاية الأولى؛ فتأتي غيرَ محدَّدَةٍ بزمان.

ب)- استباق داخلي: هو الاستباق الذي يَحْدُثُ في حيِّز الحكاية الأولى، لكنها تظهرُ لاحقةً لنقطة انطلاق السرد.

بالرجوع إلى قصص أمين ريان نجد أنَّ الاستباق يبدو فيها أقلَّ تواترًا من الاسترجاع، فنرى ظهور الاستباق الداخلي في بعض قصص الكاتب، بينما تلاشى وجودُ الاستباق الخارجي في قصص الكاتب.

([1]) **نفسه، صـــ133.**

ففي قصَّة (المنشِد) يشعر المنشد (عبد الفتاح) بحُلُول رُوحٍ شريرة على القرية، وكانت تلك الروح الشريرة متمثِّلة في (سعد)، وما يقوم به من أفعالٍ شريرة، وكانت آخرُ أفعاله، عندما جعل كَوْثَر ابنة (البيرقي) تلتَحِقُ بمعهد الصوتيات؛ الأمر الذي جعل المُنْشِدَ عبد الفتاح يتوقَّعُ حدوث أمرٍ مُحزن، ويبدو ذلك في قوله: "سيغْضَبُ البيرقي غضبةً لن يُجْدِيَ فيها نذورٌ ولا بخور.. وسَتَرَوْنَ كلامي..! "(1).

ورغم وفاة عبد الفتاح الذي تنبأ بذلك غير أن نبوءته تحققت في آخر القصة، وحَدثَ ما توقَّع حدوثَه، وهو انتحار كوثر ابنة البيرقي.

ثانيًا: تقنيات الحركة السردية (الإيقاع السردي):

يُمثِّل الإيقاع السردي العلاقة بين زَمَنيِ القصَّةِ والخطاب في قياس سرعة النص الذي يحدَّدُ بضبط العلاقة بين المدة الزمنية التي تُغطِّيها القصة، مُقَاسةً بالدقائق والشهور والسنين، وحجم المسافة النصيَّة المفردة لها، مُقاسَةً بالأسطر والفقرات والصفحات (2)، وتَقْنِيَاتِ الحركة السردية هي التقنياتُ التي تقع في مستوى المدَّة من مستويات الزمان السردي، ويُطْلَقُ عليها أيضًا حركات السَّرد؛ نظرًا لارتباطها بقياس السرعة، وقد حدَّد جينيت أربع حركاتٍ لقياس سرعة إيقاع النص، أُطْلِقَ عليها الحركات السَّرْدِيَّة الأربع؛ اثنتان تقعان على طَرَفَيْنِ مُتَنَاقِضَيْنِ، وأُخْريان يتوسطانهما؛ فالطرفانِ النقيضان يمثِّلان الحذفَ والوقفة؛ فالأول يمثِّل السرعة اللانهائية، حيث مدَّةٌ زمنية لا يوافقها شيءٌ من المقاطع النصية، أما الثاني فيمثِّلُ البطء المطلق؛ حيث الامتدادُ

(1) ريان: المنشد، صـــ88.

(2) انظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، د. ت، صـــ89، وكذلك شولميت كنعان، التخييل القصصي، صـــ82.

النصي يتوازى مع جمود القصة، فضلًا عن طَرَفَيْنِ آخَرَيْنِ يتوسطانهما؛ هما المشهد أو الحوار، والتلخيص، ففي الأول يتساوى زمنُ القصة مع زمن الحكاية؛ أما الثاني ففيه يكون زمنُ القصة أصغرَ بكثيرٍ من زمن الحكاية، ويقع في المنطقة الممتدة بين المشهَدِ والحذف(1)، وتنقسِمُ حركات الإيقاع السردي إلى قسمين رئيسَيْن هما:

ا)- تسريع السرد: حيث مقطع صغير من الخطاب يُغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية، ويشمل تقنيتين هما: (التلخيص ـ الحذف).

ب)- إبطاء السرد: حيث مقطع طويل من الخطاب يُغطِّي فترة زمنيَّة قصيرة من الحكاية(2)، ويشمل تقنيتين هما: (الوقفة الوصفية ـ المشهد).

تسريع السرد:

أ)- تقنية التلخيص:

هو سردٌ مُوجَزٌ يكون فيه زمنُ الخطابِ أصغرَ بكثيرٍ من زمن الحكاية، حيث يقوم السارد بتلخيص الأحداث القصصية الواقعة في عدَّةِ أيامٍ، أو شهور، أو سنواتٍ؛ في مقاطع معدودات، أو في صفحاتٍ قليلة دون أن يخوضَ في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال (3).

وللتلخيص وظائف متعددة؛ فيرى جينيت أن التلخيص "ظلَّ حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلةً الانتقال الأكثر شيوعًا بين مشهدٍ وآخر، الخلفية

([1]) انظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية، صـــ117، وقارن ذلك بما جاء عند جيرار جينيت: خطاب الحكاية، صـــ 108، 109.

([2]) مها حسن قصراوي: مرجع سابق، صـــ223.

([3]) عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، فصول (دراسة الرواية)، صـــ139.

التي عليها يتمايَزَان، وبالتالي النسيج الذي يُشكِّل اللُّحْمَة المُثلى للحكاية، التي يُحَدَّدُ إيقاعُها الأساسي بتناوب التلخيص والمشهد" (1)، وبجانب تلك الوظيفة هناك وظائفُ أخرى للتلخيص يُمْكِنُ إجمالها في ستِّ نقاطٍ وهي:

1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

3- تقديم عام لشخصية جديدة.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتَّسِعُ النَّصُ لمعالجتها معالجةً تفصيلية.

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث.

6- تقديم الاسترجاع أو الارتداد(2).

- تطبيق تقنية التلخيص في كتابات أمين ريَّان القصصية:

بالرجوع إلى قصص أمين ريَّان، نجد أن قصصه قد حفلت بالتلخيصات، مما يعني اهتمام الكاتب بتسريع السرد؛ وقد يرجع ذلك إلى طبيعة القصة القصيرة نفسها؛ حيث إن الزمنَ فيها قصيرٌ، لا يحتمل من القاص أن يُطيل أفكاره، أو يعدِّد شخصياته في مساحةٍ كبيرة منه "والقصة القصيرة أحوج ما تكونُ إلى التكثيف في شتى عناصِرها؛ وفي مقدِّمة هذه العناصر عنصر الزمن؛ ففي مساحةٍ زمنيَّةٍ وجيزة يُمْكِنُ للقاص الحاذقِ أن يقولَ كل شيءٍ، وأن يُفَرِّغَ فكرته بعيدًا عن التَّشَتُّت والتشظِّي والإطالة غير الموظَّفة"(3).

([1]) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، صـــ109.

([2]) سيزا قاسم: مرجع سابق، صـــ56.

([3]) محمد السيد محمد إبراهيم: مرجع سابق، صـــ146.

ففي قصة (الحدود) نجد السارد يختزل أحداث عدَّة أيامٍ ـ غير مُعْلِن عن عددها ـ في ثلاثةِ سطور، يُلخِّص فيها حال المدير في تلك الأيام التي تركته زوجته فيها وسافرت للاستعداد لزفاف ابنتها، "وشَعرتْ بالإشفاق يُثْقِل قلبها نحو زوجها الذي تركته منذ أيام مهيبًا زاده الشيب الذي خطَّ فوديه وقارًا وحزمًا؛ فإذا بها تعودُ قبل أن ينتهي الأسبوع لتجده سقيمًا، ينوء بحمل السنين كمن عافت نفسُه الطعامَ، ولم يُغمض له جفنٌ منذ بداية الكارثة"(1).

وفي قصة (المؤصدة) يُلخِّصُ السارد مساحةً نصيَّةً قصيرة، مرحلةً زمنية طويلة مرَّت من حياة البطل يقول: "سمعنا بوفاةِ سعد يونس، ونحن بسجن القناطر؛ كان ذلك قبل الإفراج عنَّا بأسبوع.." (2).

فنلاحظ أن السارد بعد أن يكونَ قد لفت انتباهنا إلى شخصيَّتِه عن طريق تقديمها في مشاهد، يعودُ بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفِزُ بنا إلى الأمام؛ لكي يقدِّم لنا مُلخَّصًا قصيرًا عن قصة شخصياته الماضية؛ أي خلاصة استرجاعية، وتَرِدُ هذه العودة الاسترجاعية التلخيصيَّة كثيرًا في بداية الأعمال السردية؛ فتقوم بسدِّ الثغرات الحكائية التي يخلِّفُهَا السردُ وراءَهُ؛ عن طريق إمداد القارئ بمعلوماتٍ حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها، وهذا ما نراه مُتجلِّيًا في قصة (عطفة المصدفاتي)؛ إذ يُلخِّص السارد فترة شقاء "خضرة" من أجل تربية أبنائها، وعملها بالمستشفيات تارةً، وبالخضار تارةً أخرى، مُلخِّصًا ذلك في ثلاثة سطور: "لقد عاشت تُدبِّر للحصولِ على ذلك الكِرْدَان منذ أيام كانت تجوبُ الحي، وهي تحمِلُ على رأسها مشنَّةَ

([1]) أمين ريان: الحدود، ضمن برجالاتك، مجموعة قصصية، صـــ22.

([2]) أمين ريان: المؤصدة، صـــ89. ولمزيدٍ من الأمثلة انظر: الكحكة الحجرية، صـــ113، 115، أم التلامذة، صـــ121.

الخضراوات والفواكه، وكذلك منذُ أيام العمل في المصحَّات والمستشفيات خلال ليالي الشتاء الطويلة"(1).

وتحفِلُ قِصَص أمين ريَّان بالتلخيصات؛ وخاصة الاسترجاعية، وقد وردتْ كافتتاحية للقصة؛ إذ إن الكاتب من خلال تلك الافتتاحية الارتدادية يمرُّ مرورًا سريعًا، على الذكريات والسنوات البعيدة، بهدفِ إعداد القارئ لما سيجيء ـ فيما بعد ـ من الأحداث والشخصيات القصصية الواقعة في حاضِر السرد، والمرتَبِطَة بذلك الماضي البعيد. وبهدف تسريع حركة السرد أيضًا.

2- الحذف:

والحذف هو التقنية الزمنية الأخرى ـ إلى جانب التلخيص ــ التي تعمل على تسريع حركة السَّرد، والتي تقضي بإسقاط فترةٍ زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة، دون التطرُّق لما جرى فيها من أحداث ووقائع؛ إذ يُكْتَفَي "بتحديد العبارات الزمنية الدالَّةِ على مكان الفراغ الحكائي، أو إنه يعمدُ إلى عدم تحديدها"(2)، ويلجأ السارد لتلكَ التقنية؛ "لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكلٍ متسلسلٍ دقيق؛ لأنه من الصعب سرد الزمن الكرنولوجي؛ وبالتالي لابدَّ من القفز، واختيار ما يستحق أن يُرْوَى"(3).

أقسام الحذف:

انقسم الحذف إلى قسمين هما:

1- حذف صريح: ويشمل نوعين هما: (مُحدَّد – غير مُحدَّد).

([1]) أمين ريان: عطفة المصدفاتي، ضمن خالي السريالي، مجموعة قصصية، ، صـــ9. ولمزيدٍ من الأمثلة انظر: الإنسان المساعد، صـــ113، زحل، صـــ138.

([2]) حسن بحراوي: مرجع سابق، صـ156.

([3]) مها حسن قصراوي: مرجع سابق، صـــ232.

2- حذف ضمني.

أولاً: الحذف الصريح:

وهو أكثر أنواع الحذف انتشارًا؛ إذ يُعلن الكاتب بشكل صريح عن وجود فترةٍ زمنية محذوفة؛ سواء كانت هذه الفترة مُحدَّدة، أم غير محدَّدة.

وقد جاءت كتابات أمين ريَّان القصصية مثالًا على الحذف بنوعيه؛ إذِ استخدم الكاتبُ تلك التقنية في كثيرٍ من قِصَصه استخدامًا متميزًا؛ مما مكَّنه من تحقيق إيقاع سَرْدِيٍّ متميز، سيتم عرض أمثلة من قصص الكاتب على الحذف الصريح المُحدَّد أولًا، تليه أمثلةٌ للحذف الصريح غير المحدَّد.

ففي قصة (الطواحين) نجد مثالًا على الحذفِ الصَّريحِ المحدَّد، في هذا المقطع: "ورأيتُه في اليوم التالي مرهقًا مشعَّثًا؛ كمن عانى خلال اليومين السابقين مرضًا عضالًا"(1).

تمَّ إسقاط فترة زمنية محددة ومعلومة للقارئ؛ إذ صرَّح بها السارِدُ وهي يومانِ؛ فيشير السردُ إلى غياب (أحمد جبريل) لمدة يومين دون تصريحِ السارد بما حَدَثَ خلال تلك الفترة الزمنية.

وفي مقابل الحذف الصريح المحدَّد، يتجلَّى الحذف الصريح غير المحدد، الذي يشترِكُ معه في الإشارة إلى وجود ثَغْرَةٍ زمنية تخطَّاها السردُ، لكنه يختلف عنه في عدم تحديد المدة الزمنية المحذوفة، فتظلُّ مُبْهَمَةً، وغيرَ واضحة، ومن أمثلة الحذفِ الصريح غيرِ المحدَّد، ما جاء في قصة (المنشد)، عندما أخبرَ السارِدُ الأستاذ بمرض كوثر الذي استغرق أسابيع، وأخبرَهُ بأن حالَتَها تسوءُ يومًا بعد يوم: "وكانت ليلة الاثنين، وقد انتهى الإنشاد

(1) أمين ريان: الطواحين، صـــ9.

عندما سألني الأستاذ عن كوثر..!! وأخبَرْتُهُ بمرضها منذُ أسابيع، ونَقلتُ إليه خبر الوصفات التي قدَّمَتْهَا لها أمُّها وجدتها.. ونقلت له وصف والدتي لهُزَالها.."(1)؛ فهنا نلاحِظُ أن الراويَ قد أسقط فترةً زمنيَّةً من زمن القصة ـ أسابيع ـ دون أن يحدِّد تلك الفترة.

2- الحذف الضمني:

وهو الحذف الذي لا يُعْلِنُ فيه السارد بشكل صريح عن حجم الفترة الزمنية المحذوفة، بل يتمُّ فهمه واستنتاجه من خلال التركيز والربط بين المواقف السابقة واللاحقة؛ أي من خلال تتبُّع مسار الترتيب الكرنولوجي في القصة، وبما أن الساردَ لا يستطيع أن يلتزمَ بالتسلسل الزمني الكرنولوجي، لذلك يلجَأُ إلى الحذف الضمني"، ويُعْتَبَرُ هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية؛ حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أيَّةُ إشارةٍ زمنيَّة أو مضمونية، وإنما يكونُ على القارئ أن يهتديَ إلى معرفة موضعه؛ باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي يُنَظِّمُ القصة"(2)؛ لذا يَصْعُبُ على الباحث تتبُّع الحذف الضمني في النصّ؛ لما يَسُودُهُ من غموضٍ وتعقيد.

وبالنظر إلى كتابات أمين ريَّان القصصية، نجد أن الحذفَ الضمنيَّ يبدو متجلّيًا في أكثرَ من موضع في قِصَص الكاتب، وسوف نسوقُ تلك الأمثلةَ بشكلٍ مفصَّل.

في قصة (المعدية) نجد (الصحفي) يُسْرِعُ إلى (ترعة الإسماعلية) للتقصّي عن أمر الخبر الذي ذاع بين الناس؛ وهو أنَّ واحدًا وعشرين مواطنًا لَقُوا مَصْرَعَهُمْ في كارثةِ غَرَقِ معديَّة ترعة الإسماعلية أمام مصنع شُبْرَا الخيمة "قبل أن تبزُغَ

(1) نفسه، صـــ96.

(2) حسن بحراوي: مرجع سابق، صـــ162.

شمسُ يناير على الضفة البحرية للترعة توجَّه المراسل (الصحفي) إلى تَعْرِيشَة اللِّبْلاب؛ حيث يرابط منذ الأمس لمتابعة كارثة غرق المعديَّة في ترعة الإسماعلية.." (1).

فالحذف يُجسِّدُ الفترة الزمنية الفاصلة بين مُكوث الصحفي في موقع الحادثة منذُ الأمس، وحتى بزوغ شمس اليوم التالي؛ فهنا الفترة الزمنية المحذوفة ضمنيَّةٌ لم يُصرِّح بها السارد، ولكن استدلَّ عليها من خلال التسلسل الطبيعي للأحداث؛ الذي كشف عن وجود ثغرةٍ زمنيَّة في القصة.

ثانيًا: إبطاء السرد:

وإبطاء السرد هو الوجهُ الآخر المقابِلُ لتسريع حركة السرد القَصصي، وفيه تبرُز تقنيتانِ زمانيَّتَانِ، يعملان على تبطيءِ حركة السرد؛ وهما تقنيةُ المشهد، وتقنية الوَقْفَة (الوصفية)، ومع وجود هاتين التقنيتين، يَسْتَشْعِرُ القارئ توقُّفَ حركة السرد عن التنامي تمامًا، أو بتطابق الزمنين: (زمن السرد وزمن الحكاية)، وسوف نتناول كلَّ تقنيةٍ على حِدَة بشكل مفصَّل.

1- تقنية المشهد:

يُعَدُّ المشهدُ من التقنيات الزمنية المهمة داخل السرد، والتي تجسِّدُ مبدأ الوسطية ما بين السرعة المُطْلَقة للسرد؛ والمتمثِّلة في الحذف، والإبطاء المفرط الذي يصل إلى درجة الجمود؛ والمتمثل بدوره في الوقفة؛ فهو كما يرى تودوروف "حالة التوافق التامّ بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوبُ المباشِرُ، وإقحام الواقع التخييلي في صُلْب الخطاب خالقةً بذلك مشهدًا"(2).

(1) أمين ريان: المعديَة، صـــ61.

(2) تودوروف: الشعرية، صـــ49.

والمشهد هو "التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقفِ المهِمَّة من الأحداث الروائية، وعرضها عرضًا مسرحيًّا مركَّزًا تفصيليًّا ومباشرًا أمام القارئ مُوهِمًا إيَّاه بتوقف حركة السرد عن النمو"(1).

وهذا الإبطاءُ الذي يقوم به المشهد داخل السرد لا يأتي عبثًا دون هدفٍ؛ إنما هو إبطاءٌ فنيٌّ يُسْهِمُ في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات السردية، التي يَعْرِضُها السارد عرضًا مسرحيًّا مباشرًا.

- وظائف المشهد الحواري:

تتلَّخَصُ وظائف المشهد الحواري في عدَّةِ نقاطٍ يُمْكِنُ حصرُها على النحو التالي:

1- العمل على كشف الحَدَثِ ونموّه وتطوُّرِه.

2- الكشف عن ذات الشخصية؛ من خلال حوارها مع الآخر؛ من ثَمَّ تُعَبِّرُ عن رؤيتها، ووجهة النظر تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية.

3- احتفاظ الشخصية بلُغتها ومفرداتها التي تُعَبِّرُ عنها.

4- يعمل الحوارُ على كَسْرِ رَتَابة السَّرد؛ من خلال بثِّ الحركة والحيوية فيه.

5- يعمل الحوارُ على تقوية إيهامِ القارئ بالحاضر الروائي، ويُعْطِيهِ المشهدُ إحساسًا بالمشارَكة في الفعل"(2)؛ حيث إن "وهم الحضور يتقوَّى كثيرًا بالإكثار من الحوار الذي ينتج أثرًا شبيهًا بما يحدث في المسرح؛ حيث يكون المُشاهد

([1]) عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، صـــ139.

([2]) مها حسن قصراوي: مرجع سابق، صـــ240.

حاضرًا بالفعل"(1).

وبالنسبة لتقنية المشهد الحواري في قِصص أمين ريَّان؛ فإنها تبدو ظاهرةً بشكلٍ واضح، محقِّقَةً بعضَ الوظائف؛ ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة (أم التلامذة) مثَّلت تطابقًا في البطءِ بين زمن السردِ، وزمن الحكاية؛ في الحوار الذي دار بين الزوجين: (زغلول وعواطف)؛ عندما تذكرا ما فَعَلَتْهُ (صابرين)، والشهيرةُ بأم التلامِذَة، بنَرْجِس صديقتهم؛ إذ تسبَّبَت في فشل علاقةٍ كانت على وشك الاكتمال؛ فتتصدر عواطف الحوار قائلةً:

"– هل نسيت قصَّةَ الحبِّ بين شقيقك فرج ونرجس يا زغلول؟

– إنَّ كل سكان الحكر يذكرون ذلك الحبَّ الذي كُتِبَت فيه القصائد!!

– لولا صابرين لكان فرج ونرجس زَوْجَيْنِ مِثْلَنا.

– ولكن صابرين لن تَعْتَرِفَ أنها هي التي فرَّقت بين نَرْجِس وفرج.

– إنها لم تزد على أن أقنعت فرج بأن هواية الشِّعْرِ إن هي إلا ذريعةٌ تَتَذَرَّعُ بها نَرْجس لتجتمعَ بالمشبوهينَ الذين يَعْتنِقُونَ المبادئ الهدَّامة، وتطاردهمُ المباحِثُ في كل مكان"(2).

فيعمل الحوار هنا على تقوية إيهامِ القارئ بالحاضر السردي؛ بل ويُعْطِيه إحساسَ المشارَكة في الفعل.

---

(1) مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.

(2) أمين ريان: أم التلامذة، صـــ125، 126.

وفي قصة (أتوبيس) نرى المشهد الحواريَّ قد حقق وظيفةً أُخْرَى، بخلاف الوظائف السابقة؛ ففي هذا الحوار الذي دار بين اثْنَيْنِ مِنْ رُكَّاب الأتوبيس؛ أحدهما سَرِّيحٌ، والآخر سَيِّدةٌ سَمِينة:

"وفجأة التفتتِ السمينَةُ إلى السَّرِّيح الأول، ثم صفعته على صدره بكفِّها، ثم صاحت:

– صوابعك يا ابن الحافية!!

– أعمل لهم إيه؟!

– لِمّهُم بالعرض..

– أَلِمُّهُم بالعرض؟! اقطعِيهم أَحْسَن.."(1).

فالحوارُ هنا قام باحتفاظ الشخصية بلُغَتِها ومفرداتها الَّتِي تُعَبِّرُ عنها؛ إذ الحوارُ قام بين سَرِّيحَة؛ فمن الطبيعي أن تكون لُغتهم سُوقِيَّة بعضَ الشيء؛ الأمر الذي حَرَصَ عليه الكاتبُ في حواره، إذ عَرَضَهُ بلغةٍ عاميَّةٍ عشوائيَّة؛ من أجل إظهار الصورة المطابقة لواقع تلك الشخصيات.

2– تقنية الوَقْفَة الوصفيَّة:

وهي التقنية الزمنية الأخرى ـ إلى جانب المشهد ـ الذي يعمل على إبطاء حركة السرد في بنية القصة، إلى الحدِّ الذي يبدو كأنَّ السرد قد توقَّف عن التنامي، مُفْسِحًا المجالَ أمام الراوي بضمير الهو؛ كي يُقَدِّمَ الكثيرَ عنِ التفاصيل الجزئية المرتبِطَة بوصف الشخصيات الروائية أو المكان، على مدى صفحاتٍ وصفحات، فيما يُسَمَّى بـ " الوقفة الوصفية " (2).

(1) أمين ريان: أتوبيس، صـــ35، 36.

(2) عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، صـــ140.

وللوقفة الوصفيَّة وظائِفُ مُهِمَّة، تُسْهِمُ في بناء النصّ السردي، ويُمْكِنُ إجمالُها على النحو التالي:

1- وظيفة تزيينية:

وهي "تُصَنِّفُ الوصفَ ضِمْنَ زُخْرف الخطاب؛ أي كصورةٍ أُسْلُوبية وتعتبره ـ تأسيسًا على ذلك ـ مجرَّد وَقْفَة، أو استراحة للسَّرْد، وليس له سوى دور جمالي خالص" (1).

2- وظيفة تفسيرية رمزية:

حيث يأتي المقطع الوصفي لتفسير حياة الشخصيَّة الداخلية والخارجية، ويرى جينيت أنَّ الوظيفةَ الكُبْرَى للوصف "هي ذات طبيعة تفسيريَّة ورمزيَّة في نفس الوقت؛ فالصور الجسدية، وأوصاف اللباس والتأثيث تتوخَّى عند بلزاك وأتباعه الواقِعِيّينَ إثارةَ نفسيَّةِ الشخوص وتبريرها في نفس الآن، تلك الشُّخُوصُ التي هي بمثابة علامة وعلَّة (سبب)، ونتيجة دفعة واحدة، هكذا يَصِيرُ الوصف هنا على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكية؛ إذ يصبح عنصرًا أساسيًّا في العصر"(2).

3- وظيفة إيهامية:

حيث يَلْعَبُ المقطع الوصفيُّ دورًا في إيهام القارئ بالواقعِ الخارجي بتفاصيلِه الصغيرة؛ إذ يُدْخِلُ العالمَ الواقعيَّ إلى عالم الرواية التخييلي؛ فيَزِيد من إحساس القارئ بواقعية الفنِّ، يقول نجيب محفوظ في هذا الشأن: "إن أكثرَ التفاصيل صناعةً لإيهام القارئ بأنَّ ما يقرأ حقيقةٌ لا خيال؛ إذ إنَّهُ يثبت

(1) حسن بحراوي: مرجع سابق، صـــ176.

(2) جيرار جينيت: طرائق تحليل السرد الأدبي، حدود السرد، صـــ77.

الموقفَ أو الشخص كحقيقةٍ مثل التفاصيل المتَّصِلَة، وكلما دقَّت أسرعَ القارئُ إلى تصديقها"(1).

عندما نتأمل قصص أمين ريَّان، يتضح لنا أن الوَقَفَات الوصفيَّة قد شكَّلت سِمَةً بارزةً في خطابه السَّرْدِي، رغم أنها تبدو مُكْتَنِزَةً داخل مساحة نصيَّة محدودة، لا تتعدَّى بضعةَ سُطُورٍ، كما أنها لم تأتِ على وتيرةٍ واحدة، بل تجلَّت في أشكال متعدِّدة؛ منها الوصف، والاستطراداتُ التَّعْلِيقِيَّة.

وفي قصة (إيواء) نجد الوَقْفَة قد جاءت على شكل استطراداتٍ تعليقيَّة؛ إذ يقطَعُ السارِدُ مَسيرة الأحداث، ليعلِّقَ عليها، مما يُعَطِّلُ زمن القصة، مقابل امتداد زمن الخطاب، ويتجسَّدُ ذلك هنا عندما يُوقِفُ السارِدُ السَّرْدَ مُعَلِّقًا على حال أبي خليل ـ الكاتب ـ الذي يتملَّكُهُ الذُّهُولُ، وعَدَمُ التَّصْدِيقِ؛ لكَوْنِه جالسًا مع المستشْرِق الفرنسي الذي أُرسل من أجل ترجمة أعمالِه، يبدو ذلك في قول الراوي:" كان أبو خليل يَعْرِفُ ملامِحَهُ من الصور التي أُلْحِقَت بكتبه، ولكنه عندما ألفاهُ أمامَهُ لم يُصَدِّق أنه تخطَّى كلَّ الموانع التي تُفَرِّقُ بين الإنسان وأخيه الإنسان ليصلَ إليه" (2).

هكذا نجد أن قصص الكاتب لا تخلو من تقنيات إبطاء السرد "المشهد ـ والوقفة الوصفية"، وقد تعددت الأمثلةُ على التقنيتين، كما أنَّهُ من خلال الأمثلة توصَّلْنَا الى أن استخدام الكاتب لهاتين التقنيتين لم يكن بهدف الزينَةِ فقط، أو تعطيل السرد، بل إنَّ ذِكْرَها جاء بُغْيَة القيام ببعض الوظائف البنيوية التي أشارت إليها الدراسة، والتي أَسْهَمَتْ في بناءِ النصّ السَّرْدِيّ.

([1]) حديث نجيب محفوظ في مقابلةٍ أجراها فاروق شوشة، مجلة الأدب، يونيو، 1960، صـــ82.

([2]) أمين ريان: ايواء، صـــ48.

المصادر والمراجع

أولاً المصادر:

1- أمين ريان: الأعمال الكاملة، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2014م

ثانيًا المراجع:

1-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990م.

2- أ.أ.مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة / بكر عباس، مراجعة / إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م.

3- أماني جابر عبد الفتاح: بنية السرد الروائي عند إدريس علي، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة بني سويف، كلية الآداب، 2009م.

4- أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، 1997م.

5- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

6- تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة / محمد الساعدي، نوافذ (النادي الأدبي الثقافي بجدة)، السعودية، ع 13، 2000م.

7- جيرار جينيت: حدود السرد، ترجمة / بنعيسى بوحمالة، المنشور ضمن كتاب تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992م.

8- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة / مجموعة مؤلفين (عمر حلبي، عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م.

9- رولان بورنوف وريال أوئيليه: عالم الرواية، ترجمة / نهاد التكرلي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1991م.

10- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس،
د. ت، صـــ89، وكذلك شولميت كنعان، التخييل القصصي، صـــ82.
11- السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م.
12- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1984م.
13- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مج 12، عدد 2، صيف 1993م.
14- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مج 12، عدد 2، صيف 1993م.
15- عبد الملك مرتاض: خصائص الخطاب السردي لدى نجيب محفوظ، مجلة فصول، مجلد 9، عدد 3،4، فبراير، 1991م.
16- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، عدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، 1998م.
17- محمد السيد محمد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ: دراسة في الزمان والمكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2004م.
18- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجًا " 1967- 1994 ")، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
19- مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2004م.
20- ناصرعبد الرازق الموافي: القصة العربية عصر الإبداع ـــ دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري ـــ دار الوفاء، 1995م.
21- يُمنَى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1985م.