تقنيات تشكيل الزمن الروائي في رواية شُرفة العار
لإبراهيم نصر الله

د. سعد عمر عبدالعزيز
جامعة سرت/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية
saad.abdalaziz@su.edu.ly

الملخص:

يتناول هذا البحث البنية الزمنية لأحد النصوص الروائية التي تتخذ منهجية وسطا في البناء الزمني من حيث النمطية والتكسر في حركة الزمن، ويهدف هذا البحث إلى تفكيك البنية الزمنية، ومعرفة العناصر التي تكوّن هذه البنية وطبيعتها، وتتبع خطوط السرد، والوتيرة الزمنية لحركة الأحداث التي تعطي في النهاية تصوّراً للبنية العامة وشكل النص الروائي. ولهذا رصد البحث كل العناصر المكوّنة لهذه البنية ودورها في هذا الإطار، فدرس الاسترجاعات وأنواعها وسعتها ومداها وغاياتها، والعوامل الفنية التي فرضتها، كما درس الاستباقات على محدوديتها، ثم انتقل إلى دراسة الوتيرة الزمنية، فدرس العناصر التي تسهم في تسريع السرد وبيّن محدودية هذه العناصر مقارنة مع سعة الفترة الزمنية التي تغطيها الرواية، كما بيّن البحث عدم الانتظام في وضع المؤشرات الزمنية حيناً، وتلاشيها حيناً آخر، بما يعكس عدم التزام الروائي بها، وربما يكون عدم تأطير زمن الأحداث عاملاً مهماً في انفلات الروائي من القيد الزمني، وفي المقابل دُرِسَتْ العناصر التي تسهم في إبطاء وتيرة السرد، وهي المقاطع الوصفية، والمشاهد الحوارية، وتعليقات الراوي، وبيّن البحث أيضاً أنّ هذه العناصر جاءت متسقة ومتناسبة مع حجم النص، بحيث لم تخلق فجوة في مادة السرد. هذا وذُيّل البحث بخاتمة ذُكرت فيها أهم النتائج التي تم التوصل إليها، كما أُرفقت بثبت يبيّن المراجع التي استند عليها البحث.

الكلمات المفتاحية: بنية الزمن الوائي، تشكيل الزمن الروائي، تقنيات الزمن الروائي.

المقدمة:

يُعَدُّ الزمن أحد العناصر البنائية الهامة التي تسهم في تكوين النص السردي، بل إن شكل الرواية بصورة عامة يتمظهر في طريقة عرض المادة القصصية التي يتحكم فيها العنصر الزمني بالدرجة الأولى (سيزا قاسم، 2004، ص38). وتتباين أساليب الكتاب في توظيف هذا العنصر البنائي، فمنهم من يتبع النهج التقليدي، وهي محاولة محاكاة الأحداث الروائية للأحداث الواقعية، ما أمكنه ذلك، وينتج عن ذلك زمن متصاعد في حركة مضطردة إلى الأمام. ومنهم من يخرج عن هذا الإطار التقليدي، ويتمرد عليه، ويعرض المادة القصصية تبعاً لما يتطلبه العامل الفني، وينتج عن ذلك تكسر في حركة الزمن من خلال حركة الزمن إلى الأمام وإلى الوراء، فلا يستطيع القارئ لملمة أطراف السرد إلا بعد جهد. وقد يهدف الكاتب من وراء ذلك إلى استفزاز القارئ، وتشتيته بغية قراءة النص أكثر من مرة؛ لكي يستطيع تجميع خيوط السرد. وهذه المنهجية اتبعتها بعض الروايات الحداثية في عرض مادتها القصصية. ونهدف من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على هذا النمط من التقنيات الفنية؛ لنرى مرامي الروائي من وراء ذلك، وغاياته الفنية والدلالية التي يسعى إلى تحقيقها، وشكل المادة القصصية ضمن إطار البنية الزمنية، وخاصة أنّ الكاتب لديه قدرة هائلة وبراعة في التصرف بحركة الزمن، وخطوط السرد، وهذا ما جذبنا لدراسة هذا النص. أما من ناحية المنهج المتبع في الدراسة فإنَّ أجدى المناهج لدراسة البنية السردية المنهج البنيوي، لما يقوم به من تفكيك للبنية الداخلية للنص، ومعرفة العناصر التي تشكل البنية، ودور كل عنصر ضمن الإطار العام للنص، والغايات التي وظِّف كل عنصر من أجلها، سواء من الناحية البنائية أو الفنية. والبنية الزمنية باعتبارها إحدى بُنى النص لا تخرج عن الإطار العام للبنية العامة التي تشكل النص؛ ولهذا تفكك البنية الى عناصرها المختلفة، الاسترجاعات الداخلية والخارجية، بعيدة المدى وقريبة المدى، إضافة إلى أنواعها المتعددة، ثم الاستشراف الذي يرمي الروائي بواسطته إلى إسباغ الجانب الفني بما يحققه من تماسك للنص، ثم رصد الوتيرة الزمنية من حيث التسريع والإبطاء، والوقوف على كلّ عنصر من هذه العناصر ودوره داخل إطار بنية الزمن.

مدخل:

الزمن هو الوعاء الرئيس الذي يستوعب كل الموجودات؛ فكل عنصر لا يمكن له الانفلات من الإطار الزمني مهما كان نوعه، فنجده أحياناً يحتويه ويتحكم في تفاصيله بصورة منطقية، وأحياناً أخرى نراه جلياً يمارس سطوته وسلطانه عليه (مرتاض، 1992، ص121). والبنية الحكائية للزمن لا تخرج عن هذا الإطار، وإذا كان الراوي في السرد قد يستطيع في بعض الأحيان التملص من إطار المكان الذي يحتضن الأحداث، فيخفف من وطأته، ويجعل جلّ اهتمامه التركيز على الأحداث وما يحيط بها، ومن ثم يكون اهتمامه بالمكان ثانوياً، أي ليس لذاته، وإنما لأنه يحتضن الحدث، فنرى المكان عبارة عن شذرات وأشتات متفرقة لا تسهم في إيضاح المشهد الروائي، وهذا ما نلحظه بوضوح في البناء الحداثي للحكاية الذي يتباين تماماً عن الرواية الواقعية التي نرى فيها الروائي يحاول منذ البداية أن يؤسس للمسرح الذي ستجري به الأحداث. وإذا كان الراوي يستطيع كما أسلفنا أن يخفف من حضور المكان في الرواية، فإنه لا يستطيع الانفلات من قيد الزمن، سواء في الرواية الواقعية أو الحداثية، وما يمكن التصرف به هو طريقة عرض المادة القصصية. وفي هذا الإطار درس الشكلانيون البنية الحكائية، ورأوا أن الأحداث في الحكاية يمكن أن تعرض بطريقتين، إحداهما: أن يتحكم في عرض الأحداث عامل السببية، أي السبب والنتيجة، والآخر: لا يعنى فيه بالاعتبارات الزمنية، والتتابع المنطقي للأحداث، وإنما يعرض فيه الراوي الأحداث بطرق فنية مختلفة، يجعل هاجسه فيها ليس تتابع الأحداث، وإنما عرض الأحداث بطريقة يصل فيها المتلقي إلى مبتغاه (بحراوي، 1990، ص107).

والزمن في النص السردي لم يعد ينظر إليه بالمفهوم العام، وإنما أضحى زمناً موضوعياً يمكن الوقوف عنده وتحديده، ومن ثم معرفة التقنيات الفنية التي تتحكم في حركته إلى الأمام، وإلى الوراء، ومعرفة الوتيرة الزمنية التي يتحرك في إطارها السرد، بل إنه يعطي تصوّراً عن الشكل العام للرواية، فالرواية " هي فن شكل الزمن بامتياز"(برادة، 1993،ص22)، وبذلك أصبح عنصر الزمن أحد العناصر المهمة، وبنية أساسية في الشكل العام للسرد، شأنه في ذلك شأن بقية العناصر السردية الأخرى.

ويتباين تشكل السرد من حيث البنية الزمنية، فقد يسعى الروائي إلى المحافظة على تتابع الأحداث، والتسلسل الزمني الذي جرى على مستوى القصة الأولى (مستوى الوقائع والأحداث)، فيجعل الأحداث تجري على وتيرة متصاعدة، وإن كان ذلك لا يتحقق بصورة دقيقة، حيث أن بعض الأحداث تتزامن فلا سبيل إلى سردها في زمن واحد، مما يضطر الراوي إلى سرد أحدها ثم العودة إلى سرد الآخر. وعلى أيّة حال فإنَّ الراوي في هذه الحالة يحاول قدر المستطاع أن يحاكي الأساس الحكائي الأصلي للمادة الخام. وقد لا يلتزم الروائي بخطوط السرد التي جرت على مستوى الحكاية الأولى، فيبني خطابه بطريقة فنية يخرج فيها عن ذلك الإطار؛ فيقدم ويؤخر في حركة الزمن، مما يسهم في تعرّج وتكسر خطوط السرد، وهذا مرده إلى غايات يتطلبها مستوى الخطاب، فأحياناً يحتاج الروائي إلى التعريف ببعض الشخصيات التي تدخل حديثاً في السرد، مما يضطره إلى العودة إلى الوراء، وأحياناً أخرى يضطر إلى العودة إلى الخلف لملء بعض الفجوات التي حدثت على مستوى السرد، وقد يكون الدافع فنياً صرفاً لغرض التشويق، فيقدم النتيجة ويؤخر الأحداث التي أفضت إلى تلك النتيجة، ممَّا يدفع المتلقي إلى البحث عن الأسباب، وقد يكون الغرض استفزاز المتلقي وإثارته للبحث عن الخيوط التي تجمع أحداث السرد.

والتصرف بحركة الزمن، وخلط مستوياته ينبغي ألا يسهم في حدوث ثغرات أو فجوات تنذر بتفكك السرد، فعلى الراوي ألا يعود إلى الوراء إلا لإضاءة حاضر السرد، ولا يطيل في مدة الاسترجاعات، حتى لا تصبح عبارة عن بنى لغوية شبه مستقلة أو معزولة عن بنية الخطاب، مما يسبب في تباعد حلقات السرد، ويدخل المتلقي حالة من التشتت. كما أن من الموضوعي وضع أطر للبنية الزمنية على مستوى الخطاب، وهذا بدوره يساعد على الإحاطة بعنصر الزمن، والإلمام بأطرافه، بحيث يستطيع الروائي تقدير المدة الزمنية بين الأحداث بصورة منطقية وموضوعية، ويحقق في المقابل للمتلقي القدرة على استيعاب حركة الزمن، وخيوط الأحداث دون الوقوع في الالتباس. وقد نرى في المقابل بعض الروائيين لا يلتزمون بتحديد الأطر الزمنية للخطاب بصورة دقيقة في محاولة منهم للانفلات من قيد التحديد الزمني، وبذلك نراهم لا يتقيدون كثيراً بوضع المؤشرات الزمنية، وإن كانت المؤشرات الزمنية للأحداث تسهم في خلق إيهام بالزمن، وتجعل الأحداث متصاحبة مع أزمنتها في تسلسل منطقي.

وفي إطار تحليل البنية الزمنية للخطاب لا تخرج معظم محاولات النقاد الذين اهتموا بمعالجة عنصر الزمن في الرواية عن أطروحات الشكلانيين الروس الذين جعلوا جلّ تركيزهم (البنية) والعناصر التي تتكوّن منها، والعلاقات التي تحكمها. وأبرز من تصدوا لمعالجة الزمن الروائي تزفيتان تودوروف، وجيرار جنيت اللذان ورثا مبدأ التقاطبات الضدية في دراسة البنية من الشكلانيين، ورأى (تودوروف، 1992، ص41) و وافقه جنيت في أنَّ دراسة عنصر الزمن في الفن الروائي كبنية ينبغي أن تقوم على المقارنة بين زمن القصة، وزمن الخطاب اللذين يقومان بالأساس على التعارض، ومن دراسة العلاقات القائمة بين الزمنين تتحدد أوجه المفارقة بينهما. ففي حين نرى أن زمن القصة يجري وفق توالٍ منطقي، وتتزامن به بعض الأحداث، نجد أنّ زمن الخطاب زمن خطي، وبالتقابل بين الزمنين يتم تحديد التعارض، فالخطاب قد يتطلب تقنيات فنية متعددة، لا نجد ما يقابلها على مستوى القصة، ومن هنا يمكننا تحديد البناء الزمني الذي يتشكل منه النص الروائي. وقد عولج العنصر الزمني على مستوى الخطاب بواسطة التقاطبات الضدية(*) باعتبارها وسيلة ناجعة تفضي إلى دراسة شمولية لكل عناصر البنية الزمنية، فدرس الترتيب الزمني من خلال التعارض بين الاسترجاع والاستشراف، وقسم الاسترجاع إلى داخلي وخارجي، ودرست الوتيرة الزمنية للسرد بواسطة التضاد بين تسريع السرد، وإبطاء السرد، وقسم تسريع السرد إلى الحذف المعلن وغير المعلن، وإلى الخلاصة المحددة وغير المحددة، وقسم إبطاء السرد إلى المشهد الحواري، والوقفة الوصفية، وتعليقات الراوي، وبدراسة هذه العناصر مجتمعة يتكوّن لدينا تصور دقيق عن التشكيل الزمني داخل النص. وهذا الاتقان هو الذي سوف تتبناه هذه الدراسة.

بنية المقاطع السردية:

في هذا الموضع، وفي هذه الجزئية لا نهدف إلى بيان الخصائص التي تمتاز بها البنية الزمنية للنص على وجه التفصيل، ولكن نودُّ أن نعطي ملمحاً عاماً، يوضح الشكل العام

(*) ورد مصطلح التقاطبات الضدية باعتباره آلية ناجزة لتفكيك عناصر البنية عند يوري لوتمان، وهذه الآلية يمكن تطبيقها على معظم بنى النص، ينظر: مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان ، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988م.

لبنية النص، وذلك من حيث حركة الزمن وشكل البنى اللغوية في العناوين والمقاطع، والقواسم المشتركة بينها، والمنهجية التي اختطها الروائي لبناء المقاطع، وأما التفصيل الذي يوضح شكل الزمن بشكل دقيق ومحدد، من حيث ترتيب الأحداث، والوتيرة الزمنية التي استغرقها الراوي لسرد تلك الأحداث، فسيكون في المواضع المخصصة لذلك.

تتباين حركة الزمن بين العناوين والمقاطع في النص، فحركة الزمن في مقاطع العنوان الأوّل (ما كان عليَّ أن أتوقف عن الرقص) تبدو مضطربة، وخطوط السرد متكسرة إلى الحد الذي لا يستطيع فيه القارئ الإمساك بأطراف السرد، أو أن يتصوّر شكله، وترتيب أحداثه، وتحديد نقطة انطلاقه، وتظل المقاطع مضطربة، ويسير فيها الزمن إلى الأمام وإلى الوراء، وأحياناً يعود إلى الماضي، ثم تفضي به تلك العودة إلى ماض أبعد منه، ولا يستقر شكل السرد، ويستطيع القارئ الإمساك به إلا في المقطع السابع والثامن، الأمر الذي يستشف منه القارئ أن المقاطع السابقة كانت بمثابة افتتاحية موجزة، تتضمن أحداثاً متفرقة ومتعددة من حياة الشخصيات التي ربما تفلح في سدِّ الفجوات التي تظهر حين يأخذ السرد وضعه المعتاد وتسلسله المنطقي. والجدير بالذكر أنّ هذه الاسترجاعات– وإن أسهمت في تذبذب السرد– فهي لم تستغرق مساحة كبيرة على رقعة النص، فقد كان الراوي يحاول تسليط الضوء على المحطات البارزة من حياة بعض الشخصيات، كشخصية (الأمين، ومنار)، ولم يكن يهدف من العودة إلى الوراء الإتيان على كل ماضي الشخصيات. فنرى انتقال الراوي من المقطع الخامس الذي يتحدث فيه عن طفولة منار إلى المقطع السادس الذي يعود فيه إلى السرد، أي الحديث عن المرحلة الجامعية من حياة منار لم يستغرق مساحة كبيرة على مستوى العنوان الأوّل، وإن كان يعطي انطباعاً عن أن المقاطع غير مترابطة، وإنَّ حركة الزمن متكسرة. والأمر الآخر الذي ينبغي الإشارة إليه في بناء الزمن أنّ الاسترجاعات التي تغلب على مساحة العنوان الأوّل لم تكن تجري بطريقة فنية، كأن تتم العودة إلى الماضي من خلال حاضر السرد، وبواسطة إشارات تدل على العودة إلى الوراء، مثل (تذكّر، أو في تلك الأيام، أو في تلك الليلة، أو قبل ذلك بسنوات)، بحيث يجعل خيوطاً تربط بين حاضر السرد وماضيه، وإنما كان يخصص مقاطع مستقلة لا تتضمن أيَّ إشارة تربط الحاضر بالماضي، ولا يدرك القارئ ترتيب تلك البنى اللغوية إلا حين يتعمق في قراءة المقطع.

وبعد أن يعود الراوي إلى حاضر السرد، وذلك منذ المقطع السابع (العنوان الأوّل)، وتقل بعض الشيء نسبة ورود الاسترجاعات، بخلاف المقاطع الأولى التي كانت تتوالى فيها العودة إلى الوراء، ويظهر بها طابع التخلخل الزمني، نرى الراوي يختط لنفسه منهجية يحاول بواسطتها لملمة أطراف السرد، ومحاولة خلق نوع من التوازن في نقل الأحداث، فيبدأ تارة بنقل الأحداث التي تجري مع منار، ثم في المقطع الذي يليه يسرد الأحداث التي تجري مع الأب، أو في بيت الأسرة، وذلك من خلال المداولة، وإن كانت تتخلل هذه المقاطع عودة إلى الوراء لتقديم بعض الشخصيات التي فاته أن يقدمها في المقاطع الأولى. وهذه الآلية نراها في المقطع السابع، والثامن والتاسع، والعاشر، والحادي عشر، والثاني عشر، والرابع عشر، لتختل هذه المنهجية في المقطع السادس عشر، والسابع عشر، حيث أورد مقطعين متتاليين يسرد فيهما الأحداث التي جرت مع شخصية منار.

أما العنوان الثاني (خيط أحمر رفيع)، فيبدأ الراوي كعادته في العنوان الأوّل بتقديم النتيجة على الحدث، ثم يعود بعد تقديم هذه النتيجة أو الملخص الموجز مباشرة ليبدأ في سرد الأحداث التي أفضت إلى تلك النتيجة، وتمثل هذه التقنية قاسماً مشتركاً بين كل العناوين الرئيسية في النص، حيث نرى الراوي يزج بنتيجة أحداث العنوان الأوّل المكوّن من مجموعة مقاطع في المقطع الأوّل ، ثم يعود ليسرد الأحداث من بدايتها إلى أن يصل إلى النقطة التي وضعها في مستهل المقطع، والأمر ذاته يتكرر في العنوان الثاني حيث ذكر في مستهل المقطع الأوّل من العنوان الثاني حدث زواج أمين من تمام وما صاحبه من أحداث، ويمضي في سرد هذه الحادثة قليلاً، ليعود بعدها إلى الوراء لسرد الأحداث من البداية، حيث تأخذ النتيجة التي أقحمها منذ بداية العنوان في الترتيب المقطع السادس، أي نهاية مقاطع العنوان الثاني.

والملمح البارز في العنوان الثاني تلاشي الإشارات الزمنية بشكل شبه كامل، وإن كان الراوي لا يحفل بهذه الإشارات في المقاطع السابقة، ولا يلتزم بها، وإذا كانت قلّة ذكر الإشارات الزمنية في المقاطع التي يغلب عليها طابع الاسترجاعات أمراً مقبولاً، فما هو تفسير قلّة ذكر المؤشرات الزمنية في حاضر السرد؟ . والجانب الآخر الذي تجدر الإشارة إليه في العنوان الثاني ظهور المشاهد الحوارية، وهذا يبدو أمراً طبيعياً، فحين يعود السرد لحاضره فلا مناص من ظهور مشاهد الحوار بين الشخصيات.

ولا تختلف تقنية عرض المادة القصصية في مقاطع العنوان الثالث (الراية السوداء) عمّا ألفناه في العنوان الأوّل والثاني، حيث ذكر في مستهل المقطع الأوّل من العنوان الثالث الحدث المفصلي الذي تدور حوله كل أحداث الرواية، ويمضي في سرد هذا الحدث بشكل مقتضب، ليعود بعدها مباشرة لسرد الأحداث التي أدت إلى هذا الحدث، ليأخذ الحدث الذي زج به في مستهل المقطع الأول في ترتيب المقاطع، المقطع الرابع عشر. وبعد أن وصل الراوي إلى ذروة الأحداث، والنقطة المفصلية في السرد، بدأ يحرص على التفصيل، والاستقصاء، وخاصة ما يحدث مع الشخصية الرئيسية، فنراه يذكر أربعة مقاطع متتالية جميعها تتركز حول شخصية منار، وما ترتب على الحدث المفصلي الذي جرى معها من ردّة فعل، أو تفاعل مع الحدث، وكذلك الأفعال التي كانت تصدر من قبل الشخصيات المحيطة بها، وكل ذلك كان يجري في حاضر السرد، فلم يعد هناك مجال للاسترجاعات، بل حرص الراوي على عدم ورود أيّ بنية لغوية تفصل تتابع تلك الأحداث، وذلك لكي يدخل المتلقي في الجو الذي تعيشه الشخصية من جراء المعاناة والألم والظلم الذي وقع عليها، وكذلك ليبيّن مستوى الوعي، والميراث الثقافي، والواقع الاجتماعي الذي وقعت ضحيته الشخصية.

أما العنوان الرابع (الليل الطويل)، فيسير فيه الراوي على نفس النهج الذي جرى في العنوان الثالث، فيستهله بذروة أحداث العنوان، وهو (حدث مقتل منار) ويجعله في البداية، ثم يمضي قليلاً في سرد هذه الحادثة، ليعود بعدها إلى سرد الأحداث من بدايتها التي أفضت إلى الحدث المفصلي والنهائي في الرواية. وفي هذا العنوان بدأ السرد يتخذ وجهته إلى الأمام في حركة متصاعدة، وإن كانت بطيئة بعض الشيء، كما قلّت نسبة الاسترجاعات، وما ورد منها كان في حدود ضيقة، ومساحات محدودة، قدّم فيها الراوي بشكل موجز بعض الشخصيات التي دخلت حديثاً للسرد، كما حاول أن يؤجل ولو قليلاً الحدث المفصلي، وذلك شدّاً لانتباه المتلقي، فنرى مقاطع هذا العنوان تصل إلى سبعة عشر مقطعاً، حرص الراوي فيها أن يجري الخطاب بزمن الحاضر، وذلك لأن السرد بزمن الحاضر أشبه بالخطاب المباشر الذي يكون أكثر تأثيراً. كما أنّ الأحداث المهمة التي ترتبت على الحدث المفصلي الأولى أن تجري بزمن الحاضر، وبصورة تفصيلية مسهبة.

أما توزيع المادة على العناوين والمقاطع فهي تتباين فيما بينها من حيث كثافة المادة وطريقة عرضها، فالعنوان الأوّل: من الرواية يتضمن ثمانية عشر مقطعاً، وهو أكثر العناوين مادة، ومردُّ ذلك أنّ الروائي أراد في البداية أن يؤسس لشخصيات روايته، فعرّف بماضيها وحاضرها، ونرى ذلك واضحاً من خلال كثرة الاسترجاعات. والعنوان الثاني: يختلف تماماً عن سابقه، ويتضمن مادة أقل، حيث تنحصر مادة هذا العنوان في ستة مقاطع، يجري السرد في معظمها بزمن الحاضر، تتخللها بعض الاسترجاعات القصيرة التي لا تستغرق مساحة كبيرة على مستوى مادة العنوان. والعنوان الثالث: من الرواية يتقارب في مادته من حيث الكثافة مع مادة العنوان الأوّل، حيث وصل عدد مقاطع هذا العنوان إلى أربعة عشر مقطعاً، ويتباين عنه من حيث طبيعة المادة وطريقة عرضها، ويتسم بالإسهاب والتفصيل، وتتباطأ فيه حركة السرد، وتقل فيه المؤشرات الزمنية، وتتخلله من حين إلى آخر بعض المشاهد الحوارية، وتعليقات الراوي. أما العنوان الرابع والأخير من الرواية فهو يتماهى تماماً مع مادة العنوان الثالث من حيث كثافة المادة، وطريقة عرضها، وإن تخلله في مساحات ضيقه تقديم لبعض الشخصيات، وعودة إلى الوراء لملء الثغرات التي خلفها السرد.

- **حركة الزمن وخطوط السرد:**

1- ترتيب الأحداث:

يتحدد ترتيب الأحداث من خلال المقارنة بين زمن الحكاية الأصلي (زمن الوقائع والأحداث)، وزمن الخطاب، أي الزمن السردي الذي تعرض على أساسه المادة القصصية، ومن تلك المقارنة تتحدد نقطة الصفر (نقطة انطلاق السرد)، وهذه النقطة تساعدنا في معرفة حركة الزمن إلى الأمام (الاستشرافات)، وإلى الوراء (الاسترجاعات)، كما يَسْهُل بواسطتها تبيّن الاسترجاعات الداخلية والخارجية. وفي النص قيد التحليل تتحدد نقطة انطلاق السرد ابتداءً من المقطع الثاني، غير أنّ الراوي ذكر في المقطع الأول إضافة إلى النتيجة التي زج بها في البداية أحداثاً متفرقة، كانت بمثابة افتتاحية موجزة عرّف فيها بأهم شخصياته، وذكر فيها بعض الأحداث المهمة التي حين نأتي إلى نقطة انطلاق السرد، ونبدأ سرد الأحداث نجد مكانها في السرد على هيئة استرجاع. ولمعرفة ترتيب الأحداث بصورة دقيقة ومفصلة، لا بد

من دراسة الاسترجاعات، وأنواعها، والاستشرافات إن وجدت، ليتضح من ذلك السمة الغالبة على السرد.

أ- **الاسترجاعات**: تتنوّع الاسترجاعات وتختلف فيما بينها، وذلك بالنظر إلى نقطة الصفر، فالاسترجاعات التي تسبق نقطة انطلاق السرد تسمى استرجاعات خارجية، والتي يكون موضعها بعد نقطة انطلاق السرد، تُدعى استرجاعات داخلية، ومنها ما يجمع بين النوعين، ويسمى الاسترجاع المختلط (جنيت، 1997، ص60-61)، وسوف نبيّن هذه الأنواع عند دراستنا للنص.

أولاً: الاسترجاع الخارجي: وهو ينقسم إلى ثلاثة أنواع (الجزئي، والتكميلي، والتكراري)، فالجزئي: هو ما يسلط فيه الضوء على جزء معين من حياة الشخصية، والتكميلي: هو ما يتضمن عدة استرجاعات يحاول الراوي في كل منها بيان جانب معين من حياة الشخصية، بحيث تصبح معالم الشخصية أكثر وضوحاً، والتكراري: وهو ما يتكرر به جزء من مادة الاسترجاع أكثر من مرة (جنيت، 1997، ص60-75). وسوف نتوقف على تلك الأنواع في إطار ما تتضمنه الرواية.

1- الاسترجاع الخارجي (الجزئي): وردت في هذه الرواية أربعة استرجاعات من هذا النوع، تركَّزت على محطات معينة من حياة الشخصيات، نراها في تقديم شخصية (سالم، ولبنى، وأم الأمين، ونبيلة). وقد اكتفى الراوي باسترجاع واحد لكل من شخصية (أم الأمين، ونبيلة)، على الرغم من أنهما يعدان من الشخصيات المهمة في الرواية؛ وذلك لأنَّ الراوي لم يقتصر في تقديم هاتين الشخصيتين على الاسترجاعات، وإنما جعل تقديمهما متصاحباً مع السرد. أما شخصية (سالم ولبنى) فكانت الأحداث التي أُوكلت لهما على مستوى الرواية محدودة؛ لذلك اكتفى الراوي ببيان ملامح معينة من هاتين الشخصيتين، لغرض توظيفهما في مقبل الأحداث.

وقد جاء تقديم شخصية (سالم) في المقطع السادس من العنوان الأوّل، وقد حاول الراوي أن يركّز في هذا الاسترجاع على أبرز الملامح التي تتصف بها هذه الشخصية، وذلك من حيث حدّتها، وعصبيتها، وتمسكها بالأعراف والتقاليد، وعدم قابليتها للانفتاح والتطوّر، يقول الراوي: "سالم الذي ما إن رأى أحد الفنيين يُثَبِّتُ الصحن اللاقط فوق بيت أخيه حتى

راح يركض منفعلاً نحو البيت كما لو أنّ النيران تلتهمه، ما الذي تفعله؟ صرخ في وجه أخيه، تُركِب (سطلان) في بيتك، ألا تعرف ما الذي سيراه أولادك؟ ما الذي ستراه ابنتك؟" (نصر الله، 2011، ص25). وقد حرص الراوي على إبراز هذه الخصائص التي تتصف بها الشخصية، وذلك لأنَّه يعلم أنَّ الأحداث ستتخذ منحى آخر يتطلب توظيف مثل هذه الشخصية، وبهذه الصفات.

وشخصية (لبنى) برزت في المقطع الحادي عشر من العنوان الرابع، قدّم لها الراوي بضعة أسطر في حاضر السرد، ثم انتقل إلى الوراء في هيئة استرجاع ليسلِّط الضوء على جزء مهم من حياة تلك الشخصية، ويبدو أن هذا الاسترجاع (نصر الله، 2011، ص203-205) كان غاية في حدِّ ذاته، لما يتضمنه من أحداث مماثلة لما جرى مع الشخصية الرئيسة في الرواية، وليس لأنَّ الراوي أراد أن يبرز بعض الملامح من الشخصية لغرض توظيفها في الأحداث اللاحقة كما جرى مع الشخصية السابقة. فشخصية (لبنى) تبدو وكأنها مقحمة في أحداث السرد، بدليل أنّ حذفها لن يغيّر في مجرى أحداث الرواية، ولكن الروائي كان هاجسه الأوّل في الرواية أن يلقي الضوء على (ضحايا جرائم الشرف)، فحرص أن يضمِّن روايته نموذجاً آخر يماثل النموذج الذي بُنِيَتْ عليه الرواية، وليعكس بواسطة ذلك أنّ الضحايا من هذا النوع كثر، ولا يقتصرون على نموذج واحد، أو نماذج محدودة، بدليل أننا نراه يفرد مساحة أخرى لشخصية (شامة) تعبر عن نفس الحالة، وتحمل نفس المضامين.

أما شخصية أم الأمين على أهميتها ودورها في الحكاية، فهي لم تستغرق مساحة كبيرة للتعريف بها على مستوى النص، وإنما كان الاسترجاع (نصر الله، 2011، ص37) الذي قُدِّمت فيه الشخصية مقتضباً، ركَّز فيه الراوي على بعض صفات الشخصية التي تخدم غرضه في السرد، وأهمل ما عداها، معوِّلاً على حاضر السرد؛ ليكشف الجوانب الأخرى، ولكننا إذا أمعنّا النظر في تلك الشخصية، وحاولنا أن نستجمع ملامحها، وسلوكها، وثقافتها، وذوقها، نكاد لا نجد شيئاً من ذلك، وبالتالي بقيت الشخصية يلفُّها شيء من الغموض. وشخصية (نبيلة) هي الأخرى لا تبتعد عن شخصية (أم الأمين)، فقد قدّمها الراوي في هيئة استرجاع بعيد المدى، لا يكاد يتجاوز نصف صفحة (نصر الله، 2011، ص81)، بل إن تعريفه بهذه الشخصية جاء متأخراً، على الرغم من أن الشخصية أُقْحِمَتْ في أحداث السرد منذ

زمن مبكر، إضافة إلى ذلك أنّ الراوي لم يقدم لهذه الشخصية إلا حين وجد نفسه مضطراً لذلك، حين اتصلت الأحداث بالشخصية وأصبحت تلامسها بشكل مباشر. والجذير بالذكر أنّ حجم الاسترجاعات عند تقديم هذه الشخصيات، لم يكن كبيراً سواء من حيث المدة الزمنية التي استغرقتها العودة إلى الوراء، أو من حيث حجم المادة على رقعة النص، وبالتالي فإن هذه الاسترجاعات، وبهذه الصورة، لم تكن تعرقل حركة السرد بشكل كبير، وإن أسهمت في تكسره.

2- الاسترجاع الخارجي (التكميلي): وتتركز الاسترجاعات الخارجية التكميلية حول الشخصيات الأكثر أهمية في السرد، التي شاركت في أحداث متعددة، وأوكل لها الراوي أدواراً محورية؛ لذلك كان لزاماً التعريف بها، والعودة أكثر من مرّة لماضيها، لأجل أن تكون أكثر تجلياً عند المتلقي، ومن أبرز هذه الشخصيات، شخصية (أمين)، حرص الراوي أن يسلط الضوء عليها منذ فترة مبكرة من السرد، تعرض فيها لمحطات بارزة من حياتها تعود إلى ما قبل نقطة انطلاق السرد، فعرّف بالشخصية وأحوالها، وأوضاعها المادية، وتكوينها الفكري، يقول الراوي في أوّل تعريف بالشخصية: " كانت إدارة المحطة التي يعمل بها أمين، قد قررت اتخاذ الخطوة التي لا بدَّ منها، أن تطرده، بعد أن اشتكى عدد من أصحاب السيارات في فترات متباعدة، بأنه يغشّهم؛ مرّة بعدم قيامه بتصفير العداد، ومرّة بحجب العداد عن أعينهم، وطلب مبالغ تفوق قيمة الوقود الذي عبأ به خزانات سيّاراتهم"(نصر الله، 2011، ص12)، وإغراقاً في إيضاح الشخصية نراه يعود بنا إلى فترة الدراسة، وما صاحب تلك الفترة من أحداث، " لم يكن أمين قد أنهى الصف الثالث الإعدادي، حين قرر أن يترك المدرسة، ولكي لا يفكّر مدير المدرسة بالعدول عن قرار فصله، قام بأبشع الأعمال، تشاجر يومياً مع أكثر الأولاد أدباً، ناكف كل معلم دخل الصف، رسم على الحائط، صرخ، عوى، ماءَ، وخار مثل بقرة محمومة، وحين أرسلوه في المرّة الأخيرة إلى غرفة الإدارة، قال له المدير: "أعرف أنك تريدني أن أطردك، وسأفعل ما تريد، ولكني أعدك بأنك لن تعود ثانية إلى هذه المدرسة أو إلى سواها"(نصر الله، 2011، ص14). ونظراً لأهمية هذه الشخصية، لم يكتفِ الراوي بهذه الاسترجاعات، وإنما جعل تقديمها متصاحباً مع السرد، بمعنى أن أكثر جوانب الشخصية، تكشفت من خلال تفاعل الشخصية مع الأحداث.

والشخصية الأخرى التي تدخل تحت إطار الاسترجاع الخارجي (التكميلي)، شخصية (عبد الرؤوف)، أورد لها الراوي ثلاثة استرجاعات بعيدة المدى، تراوح حجم مادتها بين الطول والقصر، إذ استغرق الاسترجاع الأوّل بضعة أسطر " بعد ثلاث سنوات عجاف أطلَّ عبد الرؤوف، ولم تكن فرحته به أقلّ من فرحته بولده الأوّل، لكنه وهو يحمل صغيره، نظر إلى امرأته، وقال: " إذا كان الله يحبني فعلاً فسيرزقني ببنت" (نصر الله، 2011، ص20)، في حين استغرق الاسترجاع الثاني أربع صفحات(نصر الله، 2011، ص52) ، أما الاسترجاع الثالث (نصر الله، 2011، ص64)، فقد اقتصر على ما يقارب نصف صفحة، حاول الراوي في هذه الاسترجاعات أن يعرّف بالشخصية، وأن يأتي على أحداث متفرقة تتصل بها، محاولاً التركيز على محطات مهمة من حياتها، مع محاولة إبراز بعض الملامح والخصائص التي تتصف بها الشخصية، بغية توظيفها في الأحداث اللاحقة، حتى تكون مخيلة المتلقي مهيأة للأفعال التي تصدر عنها، وبالفعل نجد هذه الشخصية لم تقم بالواجبات الموكلة لها تجاه تلك الأسرة التي كانت تبحث عن سند أو معين، وخاصة حين ألمت بها بعض المشاكل الاقتصادية، وأيضاً الأحداث التي حصلت مع (منار) التي كانت تستوجب وقوفه مع الأسرة في تلك الفترة الزمنية العصيبة، ولكن لأنّ الروائي يدفع بالأحداث في الاتجاه الذي يطمح إليه، وفي الطريق الذي رسمه لها، جعل هذه الشخصية تتقوقع في هذا الدور السلبي.

كما تدخل شخصية أبي الأمين ضمن الاسترجاع الخارجي (التكميلي)، قدّم عنها الراوي معلومات متعددة، عاد فيها مرتين إلى الوراء، كان حجم المادة في الاسترجاعين قليلاً، إذ بلغ في الاسترجاع الأوّل ما يقارب صفحة (نصر الله، 2011، ص26-27)، في حين لم يتجاوز في الثاني نصف صفحة (نصر الله، 2011، ص46). وقد كانت عودته إلى الخلف من حاضر السرد، بمعنى أنّ المعلومات التي حاول أن يستحضرها كانت تتصل مباشرة بأحداث الحاضر، حاول أن يقدّم في هذين الاسترجاعين أبرز الخصائص والصفات التي تتصف بها الشخصية، والتي يحرص على توظيفها في الأحداث، فلم يأتِ على ذكر الشكل الخارجي أو الملامح الخارجية للشخصية، بقدر ما ركّز على جانبين مهمين، هما التكوين الداخلي، وحالة العجز الذي تعانيه الشخصية، وعلى هذا الأساس ظهرت شخصية أبي الأمين شخصية متفتحة، مناصرة للمرأة، تدافع عنها، وعن حقوقها، وقد تجسد ذلك من

خلال وقوفه في وجه أخيه سالم، الذي لا يؤمن بتعليم المرأة، أو اختلاطها بالرجال، ويصرُّ على أنّ دور المرأة يقتصر على البيت والزوج والأولاد؛ لذلك عمل سالم على أن يثني أبا الأمين عن قراره بتعليم ابنته، ولكن أبا الأمين حاول جاهداً ألا يستجيب لذلك، وكرّس كلّ ما لديه من إمكانات في سبيل أنّ تكمل ابنته تعليمها، وحين تخرجت ابنته (منار) كانت الفرحة تغمره إلى الحدِّ الذي وقف فيه عن كرسيّه المتحرّك، وبدأ يرقص غير مصدّق جسده الذي استجاب له بصورة لم يكن يتخيلها. وإذا كانت الشخصية نجحت في دورها الأوّل الذي أُوكِل لها، فهي أخفقت في جانب آخر، وهو عجزها عن مدّ يد المساعدة لحماية (منار)، وربما كانت الصفة، والدور الذي خص به الروائي هذه الشخصية سبباً في ذلك، لكي يسوق الأحداث في الوجهة التي حددها مسبقاً.

وكما أشرنا في الاسترجاع الخارجي الجزئي، عند تقديم شخصية (لبنى) بأن الغاية لم تكن لغرض التعريف بالشخصية، بقدر ما كانت الأهمية تكمن في سرد أحداث تتناول قضايا مماثلة لما تعرضت له الشخصية الرئيسية. وهنا في الاسترجاع الخارجي (التكميلي) نقف على قضايا وأحداث مماثلة أيضاً لما تعرضت له الشخصية الرئيسة، فشخصية (شامة) دخلت السرد في وقت متأخر، وكان بإمكان الروائي الاستعاضة عنها بشخصية أخرى تقوم بنفس الدور في الرواية دون أن يكون لها ماض مماثل لما حصل مع شخصية (منار)، ولكن لغرض إثراء الرواية بأحداث مختلفة، وقضايا متعددة، تدور داخل الإطار الذي حدده الروائي، وضمن الأهداف الرئيسة للرواية، نراه يدخل مثل هذه الشخصيات، ويسند إليها مثل هذه الأدوار. فالاسترجاعات سواء في تقديم شخصية (لبنى) أو (شامة) هي عبارة عن قصص موازٍ لأحداث الرواية، بل إن هذه الأحداث التي جرت مع هذه الشخصيات، بالإمكان أن يكون كلٌّ منها رواية مستقلة.

ومن الشخصيات البارزة التي قُدِّمت العديد من ملامحها بواسطة الاسترجاع الخارجي (التكميلي)، شخصية (منار)، وهي الشخصية الرئيسة في الرواية، استدعى لها الراوي ثلاثة استرجاعات خارجية، يعود اثنان (نصر الله، 2011، ص22-24) منها إلى الماضي البعيد، إلى مرحلة الطفولة، بينما يعود الثالث (نصر الله، 2011، ص38) إلى ما قبل نقطة انطلاق السرد بزمن قليل. شغل حجم المادة في الاسترجاع الأوّل والثاني صفحة ونصف لكل منهما،

في حين شغل الاسترجاع الثالث صفحتين، وتتصف هذه الاسترجاعات في أن العودة بها إلى الوراء لم تكن من حاضر السرد، وإنما خُصِّصت مقاطع مستقلة يعود فيها الزمن إلى الخلف؛ بمعنى أنّ العودة لم تتخذ الطابع الفني، وإنما كانت عبارة عن بنى مستقلة، لا يتبيّن فيها القارئ نوع الزمن إلا حين يستغرق في قراءة المقطع. ونظراً لأهمية الشخصية ودورها الأساسي في الرواية، حرص الراوي على بيان جميع ملامحها الداخلية والخارجية، واستغراقاً في الوصف عاد إلى مرحلة ما قبل ولادة (منار)، ثم جاء على مراحل طفولتها الأولى، محاولاً بيان المكانة التي تحظى بها هذه الشخصية بين أفراد الأسرة. وقد كثّف الراوي من وصفه للشخصية، وما لم يأتِ عليه في الاسترجاعات الخارجية والداخلية، كان يُقَدّم في حاضر السرد، وخاصة الملامح الخارجية، والشكل الخارجي لها.

3- الاسترجاع الخارجي (التكراري): وهذا النوع يرد في السرد أكثر من مرّة، ويسمى أيضاً الاسترجاع التذكيري، تستدعيه الشخصية في حاضر السرد، بما يتناسب وأحداث حاضرها، ولا يكون لهذه الاسترجاعات أبعاد نصية واسعة، وإنما تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها (حنيت، 1997، ص64)، ونرى مثاله في الرواية حين عاد الراوي إلى الوراء ليستحضر أحداثاً ماضية تعود إلى ما قبل نقطة انطلاق السرد، فيسرد لنا مرحلة طفولة منار، ومدى احتفاء العائلة بالطفلة، ثم يأتي على وصية الأب لأمين " عليك أن تتذكر جيداً في المستقبل أنّ هذه الصغيرة اختارتك لتكون سندها، وأنا فرح بهذا، لأنني لن أعيش لها العمر كلّه، تذكر هذا جيداً، وإيّاك أن تكون أقلّ من ذلك" (نصر الله، 2011، ص40). ويمضي السرد لمقاطع عدة، وتتتابع الأحداث إلى أن تصل إلى ذروتها، إلى النقطة المفصلية في السرد، تلك النقطة التي كانت تستدعي من أمين أن يفعل أيّ شيء، بل إن شخصيات الرواية كانت تنتظر منه أيّ ردة فعل، وفي هذه الأثناء يستحضر الراوي أمام (أمين) تلك الوصية، وتلك الأمانة التي حمّله أبوه إياها منذ زمن بعيد، وهنا يرد نص الاسترجاع (نصر الله، 2011، ص159) الذي أورده الراوي في المقطع التاسع كاملاً وحرفياً، وعلى هذا الأساس تتغيرّ مواقف الشخصية من (منار)، وبدل أن تسعى للقتل، نراها تسعى لإيجاد مخرج من تلك المعضلة التي وقعت فيها الأخت.

ثانياً: الاسترجاع الداخلي: وهو الذي تكون مساحته التي يستغرقها في عودته إلى الوراء لا

تتجاوز النقطة التي انطلق منها السرد، وعادة ما يأتي لتلافي الفجوات التي تحدث من حين إلى آخر في السرد، أو نتيجة للحذف الذي يقضم فترات زمنية متباعدة، مما يضطر الراوي للعودة إلى الوراء ليذكّر ببعض الأحداث التي فات السرد أن يأتي عليها. وهو ينقسم إلى ثلاثة أنواع: (الكلي، والتكميلي، والتكراري)، نرى منها على مستوى النص:

1- الاسترجاع الداخلي (التكميلي):

يتباين الاسترجاع الخارجي (التكميلي) عن الاسترجاع الداخلي (التكميلي)، في أن الأوّل هدفه العودة إلى الوراء أكثر من مرّة؛ ليطلعنا بواسطته الراوي على محطات متعددة من حياة الشخصيات؛ لتكون تلك الشخصيات أكثر وضوحاً، أما الثاني فيهدف إلى سدِّ الثغرات التي خلفها السرد وراءه، ومن ثم تكون مهمته تكملة السرد الأصلي، أما المعلومات التي ترد في الاسترجاعات الخارجية التكميلية، فهي خارج السرد الأصلي.

ومن الاسترجاعات التي جاءت لتذكر ببعض الأحداث التي فات السرد أن يأتي عليها، ما دار بين (منار) وأخيها (أنور)، من حديث " قبل وصول يونس، واستلامه السيارة، احتلت البيت فكرة واحدة، هي أن يترك أنور المدرسة؛ ليساعد الأسرة. منار قالت له إياك أن تفعل ذلك، لقد حاولوا معي كثيراً، ورفضت حين كنت في عمرك، صحيح أنّ أبي ساعدني، ولكني رفضت أيضاً. اسمعني، حتى لو رأيتنا نموت، لا تترك المدرسة؛ وأنا أعدك كل شيء سيتغيّر بعد أقل من عام" (نصر الله، 2011، ص63). قد لا يستطيع الراوي سرد كل الأحداث التي تجري مع شخصياته، ولكنه يحرص على ذكر الأحداث الهامة التي يحتاج أن يبني عليها، أو أن يوظفها في مستقبل السرد. وهذا ما نراه بالفعل، فعندما تعرضت الشخصية الرئيسية لما تعرضت له، وأصبحت حياتها مهددة بالخطر، نرى (أنور) يستحضر في تلك اللحظات الأليمة ما جرى بينه وبين (أخته)، من حوار في ذلك اليوم، مما دفعه للقيام بما يجب أن يقوم به؛ فقد راح يركض نحو البيت، وهو يصيح " سأقتل كلَّ من يحاول الاقتراب منها" (نصر الله، 2011، ص174).

كما نرى أيضاً استرجاعاً داخلياً (نصر الله، 2011، ص85-89)، يرصد فيه الراوي الأحداث التي جرت بين (يونس)، و(أمين)، والتي لم يتسنَ للراوي ذكرها في حاضر السرد. وفي هذا الاسترجاع يعود بنا الراوي إلى الوراء؛ ليعرض لنا بشيء من التفصيل

الأحداث التي دارت بينهما، حيث تعد هذه الأحداث على درجة عالية من الأهمية، بحيث كانت تشكل نقطة تحوّل في مجرى الحكاية، فرصد فيها الراوي أسباب الخلاف بين الشخصيتين، ووصول الأمر بينهما إلى طريق مسدود، ما أدى بيونس أن يتصرف تصرّفاً منافياً للقيم والأخلاق. وقد حرص الراوي أن يسرد هذه الأحداث، لأنّ غيابها كان سَيُشَكِّل فجوة، أضف إلى ذلك أنها تمثل قاعدة ينهض عليها السرد، وينطلق من جديد. ونظراً لأهمية هذه الأحداث، نرى الراوي يخصص لها مساحة على مستوى النص، تتجاوز أربع صفحات، وهذا ما لم نعهده في الاسترجاعات الأخرى التي وردت في الرواية.

وهناك بعض الاسترجاعات الداخلية، تكون الغاية منها هي المقارنة بين حالين أو وضعين مختلفين، ما كانت عليه الشخصية في الماضي، وما صارت إليه في الزمن الحاضر، وهذا ما نرى مثاله في الاسترجاع الذي تناول شخصية (منار)، وقد جرى هذا الاسترجاع من قبل (منار) نفسها في هيئة تذكُّر " راحت تسترجع أيّام حياتها، فاكتشفت أنها عاشت كما تعيش أيّ سلحفاة، هناك درع يحميها، أحياناً بالحب، وأحياناً بالحرص الزّائد، ولم يكن أمامها من حرية متاحة سوى أن تُخْرِجَ رأسها من الدّرع، وتنظر إلى العالم لبرهة، ثم تعود وتخفيه. وحين تفكّر في علاقتها بعصام، تجد أنه لو لم يفعلها، ويتقدّم نحوها بجرأته الخجولة تلك، لخرجت من الجامعة مثلما دخلتها، بلا حبيب، عكس آلاف الزميلات والزملاء الذين أحبوا، وفارقوا، وأحبوا ثانية، وتزوّج بعضهم بمجرد استلامهم لشهادات تخرُّجهم... حين وفّقت في العثور على عمل، أصبح بإمكانها أن ترى عصاماً بجرأة أكبر، وأن تتجرأ وتدخل ضاحية لم يسبق أن دخلتها من قبل، وأن تبحث عن صالة لعرض الأعمال الفنية، أو قاعة تُقام فيها ندوات أدبية، أو شارع تم تحويله إلى منطقة خاصة بالمشاة. لكن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أنها خرجت من درعها. كلُّ ما حدث أنها أحسّت بقدرتها على أن تمدَّ رقبتها، وأن تترك رأسها في الخارج مدّة أطول" (نصر الله، 2011، ص94-95).

قد حاول الراوي أن يسلّط الضوء على التغيرات التي طرأت على الشخصية الرئيسية في هيئة استرجاع، وذلك حين فاته أن يتعرض لذلك في حاضر السرد، علماً بأنه حاول أن يغطّي محطات متعددة من حياة تلك الشخصية، ونظراً لأهمية الشخصية ودورها الرئيسي في السرد، حرص الراوي على استعراض كل ما يطرأ عليها من تغيرات، وهذا ما لم يُتبع في تغطية

بقية شخصيات الرواية.

وليس دائماً الاسترجاع الداخلي يهدف لتغطية الأحداث الهامة التي تعذّر على الراوي أن يأتي بها في حينها، فقد يأتي الاسترجاع الداخلي (التكميلي)، ليقدم شيئاً عن الفترة الزمنية التي غابت فيها إحدى الشخصيات عن مسرح الأحداث، وإن لم تكن الأحداث التي جرت معها ذات أهمية، وهذا ما نراه يحدث مع شخصية (عصام). فالاسترجاع (نصر الله، 2011، ص194-195) الذي ورد عن هذه الشخصية لم يكن ذا أهمية، بقدر ما كان تفسيراً منطقياً يجيب عن فترة الغياب، بمعنى أن المادة التي وردت في الاسترجاع جاءت، وكأنها جواب عن سؤال: أين كانت الشخصية خلال هذه الفترة؟ وما الذي كانت تفعله في فترة كانت تعج بها الأحداث؟

2- الاسترجاع الداخلي (التكراري):

نرى من هذا النوع على مستوى الرواية استرجاعاً واحداً، يتكرر أكثر من مرّة بنصه الحرفي (نصر الله، 2011، ص174)، وقد عرّجنا عليه عند حديثنا على ما دار بين (أنور ومنار)، وذلك في الاسترجاع الداخلي التكميلي. والحوار الذي جرى بين (أنور ومنار) لم يكن ذا أهمية كبرى لو كانت الحياة تسير بصورة اعتيادية، فالنصيحة التي أسدتها منار لأخيها قد تصدر من أي شخصية، وفي أيّ أسرة، وفي أيّ وقت، لكنّ أهمية هذا الاسترجاع وتكراره، تكمن في توظيفه، وذلك عندما اتخذت الأحداث منحى تصاعدياً، يستلزم تدخل الشخصية لفعل ما يمكن فعله.

ما تجدر الإشارة إليه على المستوى الفني أن هذه الاسترجاعات المكررة سواء ما سبق ذكره في الاسترجاع الخارجي التكراري، أو ما ورد في هذا الاسترجاع، لم يتخذ طابع التذكر من قبل الشخصية، ولم يكن متواصلاً مع السرد الحاضر، بحيث تكون هناك رابطة أو حبل وصل يحيل إلى الماضي، وإنما كان عبارة عن مقطع منفصل، لا نعرف مضمون محتواه إلا حين نستغرق في القراءة، أو حين نحاول ربط ذلك بما ستفعله الشخصية في حاضر السرد.

- **مدى الاسترجاعات:**

ويحدد مدى الاسترجاعات بالنظر إلى النقطة الحاضرة التي وصلها السرد، مقارنة بالمدة الزمنية التي تستغرقها الاسترجاعات أثناء عودتها إلى الوراء، وهذا بالنسبة للاسترجاعات

الداخلية، أي المقارنة بين زمن اللحظة الحاضرة، وزمن الاسترجاع، ويسمي جنيت ذلك بمدى المفارقة الزمنية (جنيت، 1997، ص59)، وعلى هذا الأساس تتباين الاسترجاعات بين ماض قريب عن لحظة السرد الحاضرة، وماض بعيد. وتَظْهَر المؤشرات الدالة على زمن الاسترجاع بواسطة إشارات الراوي، أو من خلال قراءة مادة الاسترجاع التي تكشف بصورة تفصيلية الزمن الذي تتناوله تلك المادة. ويتباين تحديد مدى الاسترجاعات الخارجية عن الداخلية؛ وذلك لأن الاسترجاعات الخارجية تتحدد بالنظر إلى نقطة انطلاق السرد، فتكون هناك استرجاعات قصيرة المدى، وهي التي تسبق انطلاق السرد بفترة وجيزة، واسترجاعات متوسطة المدى، وهي التي تكون قبل نقطة انطلاق السرد بفترة تتراوح بين القصيرة والطويلة، واسترجاعات بعيدة المدى، وهي التي تعود إلى الماضي البعيد. وبالنظر إلى النص الذي بين أيدينا نجد الاسترجاعات تتعدد، وتختلف فيما بينها، فهناك استرجاعات خارجية تعود إلى ما قبل ولادة الشخصية الرئيسية، وأخرى تعود إلى مراحل طفولتها الأولى، ومنها ما يرجع زمنها إلى سبع وثماني سنوات قبل نقطة انطلاق السرد، وذلك كما في الاسترجاعات التي تناولت شخصية لبنى وشامة، وهكذا تنوّعت الاسترجاعات الخارجية بين البعيدة ، والمتوسطة، وقصيرة المدى، فكان حجم الاسترجاعات بعيدة المدى ثمانية، في حين بلغت المتوسطة ستة استرجاعات، أما القصيرة فقد اقتصرت على استرجاعين. والاسترجاعات الداخلية كان حضورها أقل على مستوى النص مقارنة بالاسترجاعات الخارجية، حيث اقتصرت على أربعة استرجاعات، تباينت بين المتوسطة، وقصيرة المدى، ومردُّ ذلك يعود إلى أن مادة الاسترجاعات الداخلية في معظم الأحيان تكون بمثابة تتمة وسد للثغرات التي خلفها السرد وراءه، وعادة ما تكون تلك الثغرات على مستوى السرد قليلة، أما الاسترجاعات الخارجية فيُفَسَّر حضورها بشكل أكبر في النصوص السردية، وفي النص قيد التحليل، في أنها تمثل نصوصاً موازية للنص الأصلي، بواسطتها يُثرى النص الأصلي، ويزداد حاضره إضاءة.

- **سعة الاسترجاعات:**

ويقصد بها الحيّز الذي تغطيه مادة الاسترجاع على مستوى الخطاب النصي، أي حجم المادة التي تعود إلى الماضي، وتَكْسُر حاضر السرد، وهي تُقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يستغرقها الاسترجاع على رقعة النص الروائي (بحراوي، 1990،

ص125). ولا يؤثر مدى الاسترجاع على البناء النصي بقدر ما تؤثر سعته، فالسّعة تتصل بصورة مباشرة بشكل البنية، وتؤثر سلباً أو إيجاباً عليها، فإذا كان حجم المادة قليلاً ، فهو لا يؤثر على تسلسل الأحداث، ولا يسبب في انقطاع حبل التواصل عند المتلقي، وإذا كان حضور المادة في الاسترجاعات كبيراً، فإنه يصبح عبارة عن نص موازٍ للنص الأصلي، مما يسهم في تباعد حلقات السرد، ويصيب الزمن النصي بنوع من التفكك.

وسعة الاسترجاعات سواء الداخلية أو الخارجية على مستوى الرواية لم تكن كبيرة، مقارنة بحجم الزمن السردي الحاضر، وحجم الاسترجاعات التي تتخلل السرد الحاضر في معظمها لم تعطّل السرد الحاضر، وإن أسهمت في تكسره، فقد كانت غالبية هذه المادة تتراوح بين بضعة أسطر إلى أربع صفحات في أقصى تقدير. أما عدد الاسترجاعات على مستوى الرواية فقد تجاوز العشرين استرجاعاً، بما يعادل ثماني وعشرين صفحة من مساحة النص، التي تقدر بمئتين وست وعشرين صفحة، وحين نحاول أن نحدد نسبة الاسترجاعات من نسبة النص نجدها تقدّر بنسبة 13% من مساحة النص، وهذا يدلُّ دلالة واضحة أن حجم الاسترجاعات جاء متناسباً، ومنسجماً مع حجم الرواية.

ب – الاستباقات:

الاستباق تقنية فنية تدخل ضمن البناء السردي في النص القصصي، وهو أحد التقنيات الفنية التي طرأت على الرواية الحديثة، فقد كانت الرواية الواقعية لا تستخدم مثل هذه التقنية، ولا تحفل بها، وغالباً ما تستغرق في أحداث الماضي، وما يأتي في إطار استشراف المستقبل، أو التنبؤ به يكاد يكون في حدود ضيقة، أما الرواية الحداثية، فقد بدأت هذه التقنية تتسرب إليها، وإن لم تكن عنصراً أساسياً مقارنة بالاسترجاع. والاستباق هو " القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات" (بحراوي، 1990، ص132).

وفي رواية شُرفة العار حاول الراوي خلال مسيرة السرد أن يقدم بعض الإشارات التي تومئ إلى أحداث لم يأن أوانها بعد، وهذه الإشارات هي في الحقيقة ليست استشرافاً للمستقبل، بقدر ما هي تقديم للنتيجة على الحدث، فالاستباق يتخذ أشكالاً متعددة، وصوراً مختلفة، منها ما يتخذ شكل التنبؤ، ومنها ما يتخذ صورة الحلم، ومنها ما يكون في

صورة استخلاص لما يجري في الحاضر، بحيث يستطيع المتلقي أن يتنبأ بواسطته بما سيكون في المستقبل، كالتنبؤ لما سيحصل لشخصية ما، وغير ذلك، لكن ما ورد من إيماءات من قبل الراوي لا تعد استباقاً، وإنما هي وسيلة فنية تقدم فيها بعض النتائج على الأحداث بهدف التشويق، وشد المتلقي لمتابعة الأحداث اللاحقة، ولو اعتبرنا الوسيلة التي اتبعها الراوي في عرض الأحداث استباقاً، وهي تقديم النتيجة ثم العودة إلى الوراء لسرد الأحداث التي أفضت إلى النتيجة، لقلنا إن جميع المقاطع السردية التي وردت في الرواية بنيت على الاستباق.

ومما جاء من إشارات يهدف من ورائها إلى جذب المتلقي لمتابعة الأحداث، ما نراه في المقطع الرابع عشر من العنوان الأوّل، وذلك بقوله: " لكنّ ما حدث بعد ذلك أشرع باب النهاية على مصراعيه" (نصر الله، 2011، ص62). وقوله في المقطع الأوّل من العنوان الثاني " لكنّ ما لم يفهمه هو ذلك الشق الكبير في فستانها عند الرقبة" (نصر الله، 2011، ص83). فالعبارة الأولى لا نرى منها سوى إثارة المتلقي، وشدّه للأحداث اللاحقة، وأما العبارة الثانية، فهي ليست سوى تقديم للنتيجة على الحدث، فهذه النتيجة قدمها بشكل مقتضب في المقطع الأوّل (العنوان الثاني)، ثم عاد إلى الوراء، وبدأ يسرد الأحداث من بدايتها حتى وصل إلى النتيجة التي قدمها في المقطع الأوّل، حيث نرى هذه النتيجة التي قدمها في البداية تأخذ في تسلسل الأحداث المقطع السادس من هذا العنوان، وقد أشرنا إلى ذلك آنفاً عند حديثنا عن بنية المقاطع السردية.

- **الوتيرة الزمنية للسرد:**

أولاً/ تسريع السرد:

يستعين الروائي أثناء كتابة نصه بعدة تقنيات فنية تعينه على بلورة المشهد الروائي واكتماله، منها ما يسهم في تسريع السرد، ومنها ما يسبب في إبطائه، والعالم الروائي هو عالم مأهول بالأمكنة، والشخصيات، والأحداث، وهذه العناصر منها ما يحتاج إلى وصف، ومنها ما يحتاج إلى عرض وتفصيل، وبعضها يحتاج إلى تقديم، ولكي يُوفِّق الروائي في تحريك دفة هذا العالم، يلجأ إلى تقنيات مختلفة من بينها تقنيتا التلخيص والحذف، لاختزال ما ليس ضرورياً من المشهد الروائي، فالروائي يتعذّر عليه الإحاطة بحياة كل الشخصيات، أو الإتيان على كلِّ ما يحصل معها من أحداث جوهرية وهامشية، أو وصف جميع الأمكنة التي تجري

بها الأحداث؛ لذلك يحاول اختزال ما يمكن اختزاله، والإبقاء على ما يخدم غرضه داخل المشهد الروائي.

وقبل أن نشرع في دراسة وعرض التقنيات الفنية الدالة على الإيقاع الزمني، لابد من الإشارة إلى أمر هام، وهو أنّ المتتبع لحركة الزمن في الرواية سرعان ما يتنبه إلى عدم وجود مؤشرات زمنية كافية تجعل القارئ قادراً على الإحساس بالزمن، أو بإمكانه القدرة على ملاحقة الأحداث، وهذا مردُّه إلى عدّة أشياء منها:

1- وجود الاسترجاعات، وخاصة في مقاطع العنوان الأوّل؛ ممَّا جعل من المتعذّر استخدام آليات تسريع السرد.

2- عدم تأطير الأحداث الروائية، حيث يفرض تأطير الزمن على الراوي وضع المؤشرات الزمنية، ومحاولة تقديرها بصورة منطقية؛ ممَّا يخلق عند القارئ إيهاماً بالزمن الواقعي، وهذا الأمر ساعد الراوي على الانفلات من القيود الزمنية.

3- إنّ الراوي عندما يعود إلى حاضر السرد لا يلتزم كثيراً بوضع المؤشرات الزمنية، وإن وردت فهي عبارة عن إشارات عشوائية لا تأخذ نسق التسلسل الزمني.

4- المقاطع المتقدمة في الرواية حرص فيها الراوي على الإسهاب، والاستقصاء، والتفصيل في الأحداث، إلى الحد الذي أصبحت فيه عملية إسقاط أو اختزال فترات زمنية من السرد غير واردة، وإن وردت فهي لا تتجاوز فترات زمنية قصيرة.

وللوقوف على الإيقاع الزمني داخل النص الروائي نتوقف بداية عند تقنية التلخيص.

أ- الخلاصة :

يستعين بها الراوي لاختزال فترات زمنية طويلة أو قصيرة، يحاول فيها تكثيف الأحداث، وإيجازها ما أمكنه ذلك، فيلخص ما دار في سنوات أو في عدّة أشهر في فقرات قليلة، وهو يهدف من وراء ذلك إلى محاولة ربط الأحداث والأزمنة، وسدّ الثغرات التي يخلفها السرد وراءه، إضافة إلى اختزال الأحداث الثانوية التي ليس لوجودها أهمية على مستوى الرواية.

وقد انحصرت الخلاصة بنوعيها المحددة، وغير المحددة، في ثمانية مواضع على مستوى الرواية، منها ست خلاصات محددة، في حين اقتصرت الخلاصة غير المحددة على موضعين،

وهذا ما حال دون إفراد مساحة خاصة لكل منهما. وقد تميّزت في معظمها باختزال فترات زمنية قصيرة، ركّز فيها على تلخيص بعض الأحداث، التي ربما تشكل أساساً تبنى عليه أحداث لاحقة.

وعندما نمعن النظر في استخدام هذه التقنية، ومحدودية استخدامها على مستوى النص، وعلى الفترات الزمنية المختزلة في الخلاصات، نتبيّن أنّ الراوي لا يهدف من ورائها إلى تسريع السرد، وإنما كان يحاول المحافظة على التتابع في حركة الزمن السردي. ومن شواهد الخلاصة المحددة قوله: " أربعة أشهر مرّت على يونس سائقاً للسوبارو. كانت أشهراً هادئة، نهايات صيف، وبداية شتاء قاس لم تخل من تلك المشاكل التي يمكن أن يعاني منها سائق سيارة قديمة، فمرّة ترتفع حرارة السّوبارو، بحيث يتصاعد البخار من محركها، كما يتصاعد من فم بركان يريد التلفظ بشتيمة، ومرّة تتوقف وسط بركة كبيرة في أحد الشوارع الكبيرة" (نصر الله، 2011، ص71). فالراوي حاول أن يتلافى الثغرات التي خلفها السرد وراءه، ليلخّص ما جرى في أربعة أشهر في نصف صفحة، وكان من الممكن أن تأخذ الأحداث التي جرت مع السائق خلال هذه الفترة الزمنية حيّزاً من النص، بحيث تستغرق مقاطع عدّة، لكن الراوي ركّز على أبرز الأحداث؛ ليحقق من وراء ذلك، عدّة أشياء منها، المحافظة على توالي الأحداث، والإجابة عن الفترة الزمنية التي غابت فيها الشخصية عن الأنظار، واختزال ما ليس جوهرياً أو هاماً، إضافة إلى محاولة بثّ الإحساس بالزمن لدى المتلقي. ومن نماذجها أيضاً قوله: " كيف لا شيء، وأنتِ منذ ثلاثة أيّام لم تذهبي إلى المدرسة؟ ... تركت وراءها باب غرفتها مشرعاً، ثلاثة أيام لم تعرف فيها الغرفة الهواء، مثل رئتي منار تماماً. ثلاثة أيام بلا هواء كافية لقتل غرفة أوسع بكثير" (نصر الله، 2011، ص119). فهذه الخلاصة لا يهدف من ورائها إلى الكثير سوى المرور السريع على الزمن الميت، والمحافظة على تتابع الزمن، وتسلسل الأحداث. وأما الخلاصة غير المحددة، فشواهدها قوله: " طوال الرّحلة التي بدت أطول من عام، لم ينطق أي منهما بكلمة، سوى تلك الكلمات القليلة التي قالها عصام؛ ليخبر السائق عن المكان الذي يقصدانه"(نصر الله، 2011، ص49). هذه الخلاصة يبدو أنها اختزلت زمناً قصيراً، ولكن مهما قصر زمن رحلة بالسيارة من مكان إلى آخر، فهو بلا شك سيستغرق زمناً، وأحداثاً، ومع ذلك فلم يتحدّث الراوي عن أيٍّ حدث، جوهري أو

هامشي، ولم يصف أيَّ منظر أو مكان، أو حركة للسيارات، أو الناس، وإنما ركّز كاميرته على ما كان يجري داخل السيارة، فلم يصف سوى الصمت الذي كان يخيم طوال هذه الرحلة بين الرّكاب، ومن ذلك نتبيّن أن الراوي لا يسعى إلا لسدِّ الفجوات، والمحافظة على حركة الزمن. وقوله أيضاً: "كانت امرأته تئِنُّ ألماً، منذ أكثر من شهرين، داهمها مرض ما، لم يعرفوا له اسماً، ولم تسفر رحلاتها المتواصلة إلى العيادات الحكومية إلا إلى مزيد من الألم"(نصر الله، 2011، ص12). فالراوي تحدّث عن زيارات متواصلة للعيادات الطبية، وهذه الزيارات دون شك تستغرق زمناً وأحداثاً، فحاول الراوي أن يطوي هذه الأحداث، وذلك الزمن في عبارات موجزة، لخص فيها أبرز الأحداث، ليأتي ويقول إنها لم تفضِ إلى شيء سوى الألم.

ب –الحذف:

يُعَدُّ الحذف من الوسائل الفنية التي تعمل على تسريع السرد، والقفز به إلى الأمام وصولاً إلى مراحل متقدمة، وإذا كانت الخلاصة تقوم باختزال الأحداث وإيجازها في فقرات موجزة، والإشارة إلى الفترة الزمنية المختزلة، فإنَّ الحذف يقوم بإسقاط فترات زمنية ميتة من زمن القصة دون التطرق لما يجري فيها من أحداث، وهو ينقسم إلى قسمين: الحذف المعلن، والحذف الضمني، والحذف المعلن ينقسم هو الآخر إلى قسمين: الحذف المحدد، والحذف غير المحدد، فالحذف المحدد يشير فيه الراوي صراحة إلى الفترة الزمنية التي تم إسقاطها من زمن القصة، والحذف غير المحدد لا تظهر فيه الإشارة واضحة، وإنما يتم تقدير الفترة الزمنية بواسطة التأويل، وأما الحذف الضمني، فيستدل عليه من خلال متابعة تسلسل الأحداث، وحركة الزمن المتصاعدة، التي تشير من حين إلى آخر إلى وجود فجوات لم يغطها السرد، وتبرز هذه الثغرات أحياناً بين الفقرات، وأحياناً أخرى بين المقاطع السردية، وفي بعض الأحيان بين العناوين الرئيسية.

وقد ورد الحذف المعلن بنوعيه في خمسة وعشرين موضعاً من الرواية، جاء الحذف المحدد في أربعة عشر موضعاً، في حين بلغ الحذف غير المحدد أحد عشر موضعاً، أما الحذف الضمني، فقد تنوّعت مواضعه، منه ما جاء بين الفقرات، ومنه ما كان بين المقاطع الرئيسية، وقد تمثل حجم هذه الثغرات، في ثمانية عشر موضعاً، ويتسم هذا النوع من الحذف في العادة بقصر الفترات الزمنية المختزلة التي تتضمن أحداثاً هامشية ليست جديرة بالذكر، يحاول

الراوي القفز عليها دافعاً حركة السرد إلى الأمام. وقد تماهت هذه التقنية (الحذف) مع الخلاصة، في إسقاط، واختزال فترات زمنية قصيرة، لا تتجاوز الأيام، وفي أقصى تقدير الأشهر القليلة، وهذا يجعلنا نصل إلى خلاصة مفادها أنّ تقنيات تسريع السرد، سواء في الخلاصة أو الحذف لم تكن تتناسب مع حجم الزمن العام الذي تستغرقه الرواية، فإذا كان زمن الرواية يقدّر في أقلّ تقدير بخمس سنوات، وحجم المدة المختزلة والمحذوفة من الزمن السردي في مجموعه، لا يتجاوز بضعة أشهر، فإن ذلك يظهر نوعاً من الخلل في بناء الزمن؛ وذلك لأنّ سرد أحداث لمدة زمنية مثل التي استغرقتها الرواية يحتاج دون إسقاط، واختزال فترات زمنية طويلة، إلى مادة، ومساحة كبيرة على رقعة النص، فأين هي تلك المادة؟. ما نراه من مؤشرات زمنية في الرواية، سواء التي تعبر عن حركة الزمن السردي، أو التي يحاول الراوي أن يختزل أو يقضم بها بعض الأزمنة، لا تعبر حقيقة عن التسلسل الزمني الفعلي للسرد، ما نراه لا يعدو أن يكون عبارة عن إشارات مبعثرة هنا وهناك، لا تعبر عن الزمن الحقيقي، ولا تمكِّن المتلقي من الإمساك بأطراف الزمن، أو تعطيه إيهاماً بواقعيته. ولو أردنا أن نحصر الزمن الذي استغرقته الأحداث في الرواية بشكل دقيق لما استطعنا، وذلك لغياب المؤشرات الزمنية التي تؤرخ لبداية الأحداث، والتي تحدد حركتها، وتبين العجلة الزمنية للسرد، ما يمكن تبينه أنّ المؤشرات الزمنية كان حضورها على مستوى النص مضطرباً، فأحياناً نرى الراوي يحرص على حضورها وتتابعها في بعض المقاطع، ونراها في مقاطع أخرى تتلاشى تماماً، وأحياناً نرى بعض المقاطع تُختزَل فيها فترات زمنية، وأحياناً أخرى نرى الساعات والأيام القليلة تستغرق عدّة مقاطع على مستوى السرد؛ لذلك فإن عملية معرفة زمن السرد بالسنوات والشهور والأيام مسألة ليست سهلة، ما يمكن فعله هو عملية تقديرية لتلك الفترة، وأما بيان الزمن بطريقة دقيقة ومنظمة، فهو أمر لا يمكن إدراكه بسهولة.

ثانياً/ إبطاء السرد:

في مقابل التقنيات السردية التي تقوم بتسريع السرد، هناك عوامل أخرى تسهم في إبطائه، وهذه العوامل في معظمها تتعلق بالجانب الفني الذي يتحكم في عرض المادة الحكائية، فأحياناً يضطر الراوي إلى وصف الحدث، وما يحيط به، ووصف المكان بكل جزئياته وتفاصيله، إضافة إلى وصف الشخصيات من حيث مظهرها الخارجي، ووصف

سلوكياتها، وما تقوم به من أفعال، وأحياناً يتطلب الأمر تدخل الراوي بالشرح والتفسير والتعليل، والإشارة في بعض المواضع إلى مصادر معلوماته، وقد يستلزم عرض المادة القصصية في هيئة مشاهد حوارية، وهذه الوسائل في معظمها خارجة عن المتن الحكائي الأصلي، وإنما يؤتى بها لمحاولة إضاءة المشهد الروائي، أو بالأحرى هي وسائل تعويضية، يحاول أن يعوّض بها الروائي ما يتعذر عليه استدعاؤه من الحكاية الأولى؛ لذلك فإن هذه التقنيات تسهم بشكل أو بآخر في إبطاء حركة السرد. وللوقوف على ذلك يمكن أن نتعرض لكل وسيلة على حدة.

1- الوصف:

تعددت مظاهر الوصف في الرواية، وتداخلت بين ثنايا السرد، فجاءت لوصف الأشياء والمقتنيات تارة، ولوصف المكان تارة أخرى، وكثير ما كانت تأتي لتصف الشخصيات، وترصد ردود أفعالها تجاه الأحداث، وقد تباينت حالة الوصف بين هذه المظاهر، فجاء وصف الأشياء والمقتنيات قليلاً وموجزاً، لم يتجاوز سبعة مواضع على مستوى النص. والإيجاز في الوصف بوجه عام، يمثل سمة عامة، وقاسماً مشتركاً بين كل مظاهر الوصف في الرواية. ووصف المكان كذلك الشأن لم ينل الاهتمام الكافي، فانحصر في أربعة عشر موضعاً، وكان عبارة عن إشارات مقتضبة لم تفلح في إماطة اللثام عن مسرح الأحداث بشكل جلي. والوصف في العادة يسهم في إضاءة المشهد الروائي برمته، ويمنح المتلقي إمكانية على تخيل الأمكنة، والإلمام بأطراف الفضاء الروائي، كما يساعد على كشف الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للشخصيات.

إنَّ وصف الأمكنة في الرواية لم يكن هدفاً لذاته، وإنما لأنها تحتضن الأحداث؛ لذلك ظلت معظم الأمكنة تشوبها حالة من الضبابية، ولو أراد المتلقي أن يستجمع ملامح الفضاء الذي تجري به الأحداث لما تمكن من ذلك. أما وصف الشخصيات، فقد نال النصيب الأوفر، وبلغت المقاطع الوصفية التي تتناول وصف الشخصيات، وردود أفعالها، وتفاعلها مع الأحداث، إلى ثلاثة وثلاثين مقطعاً، ولا نقصد بالمقطع، المقاطع المرقمة، وإنما المساحات الوصفية الموجزة التي تتخلل السرد الحاضر. ويتباين وصف الشخصيات وذلك حسب أهميتها ودورها في السرد، فليست الشخصيات على درجة واحدة من الأهمية، فالشخصيات البارزة

في الرواية كان الراوي يقدم لها، ويتعرض لمظهرها الخارجي، وفي بعض الأحيان يحاول بيان الجوانب الداخلية لها، وعندما يقحمها في الأحداث، يبدأ برصد أحوالها، وما يصدر عنها من أفعال، بل إنه أحياناً يحرص على نقل التفاصيل وجزئيات المشهد، فيتعرض لبيان مشاعرها وأحاسيسها وانفعالاتها، كما يقوم في بعض المواضع برصد التغيرات التي تطرأ عليها، كلّ ذلك لبيان جوانب الحدث.

2- المشاهد الحوارية:

إذا كانت تقنية الوصف توقف حركة السرد إلى حين، فإن تقنية المشاهد الحوارية لا توقف السرد تماماً، وإنما تجعله يسير بصورة بطيئة (لحمداني، 1993، ص78)، فتتحول حركة السرد إلى حوار بين الشخصيات، يكون ذلك الحوار أشبه ما يكون بالخطاب المباشر، وهذه البنية التي اعترضت السرد هي في حقيقتها لا تنفصل عن مادة الحكاية. ويؤتى بالمشاهد الحوارية لأغراض متعددة، منها إفساح المجال لتعدد الأصوات وتعدد الأفكار، ومناقشة قضايا مختلفة، يظهر فيها تناقض الأفكار واختلاف الآراء، وهذا بدوره يعكس ما يجري في عالم الواقع، كما أنها تمثل وسيلة وستاراً يحاول الراوي بواسطته تمرير ما يريد من أفكار بصورة غير مباشرة، كما تهدف إلى كشف جوانب الشخصيات، وإبراز ملامحها الفكرية والأيديولوجية، فضلاً عن إيضاح بعض الجوانب الغامضة التي تعتري الأحداث.

وقد شاعت المشاهد الحوارية على مستوى الرواية، حيث وصلت إلى أربعة وستين مشهداً حوارياً، هذا إلى جانب المشاهد الحوارية التي جرت في مقاطع الاسترجاعات، غير أن هذه المشاهد تميزت في معظمها بالإيجاز في المادة، بحيث لم تتجاوز في بعض المواضع العبارات القليلة، وخاصة في المقاطع الأولى من الرواية، وأما المقاطع المتقدمة التي غلب عليها السرد بزمن الحاضر، فقد بدت حاضرة، واتسعت مساحتها بعض الشيء مقارنة بالمقاطع الأولى. كما أنها جاءت مبثوثة بين ثنايا السرد بحيث لم تسهم بصورة كبيرة في تعطيل حركة الزمن السردي. ويمكن الإشارة أيضاً إلى أن المشاهد الحوارية اقتصرت على معالجة ومناقشة الأحداث اليومية الاعتيادية، وأن الموضوعات المتداولة التي تضمنتها الحوارات لم تكن تتسم بالعمق، أو تحمل قضايا فكرية، أو تناقش اختلافاً في الرؤى بين الشخصيات حتى تتكشف جوانب الشخصيات بصورة أكبر، وهذا مردّه إلى أن الشخصيات في معظمها شخصيات

بسيطة، لا رؤى، أو أيديولوجيات تحاول عرضها أو مناقشتها؛ لذلك انصبت كل التقنيات السردية لمعالجة الأحداث الرئيسة للقصة، وتضافرت جميع الوسائل لإبراز موضوع واحد، هو الرسالة التي جاءت تحملها الرواية، وهو إلقاء الضوء على إحدى القضايا الهامة وهي" ضحايا جرائم الشرف".

3– تعليقات الراوي:

يُعَدُّ الراوي تقنية فنية يوكل لها فعل القص وعرض المادة الحكائية بطرق فنية تجعل البناء السردي متماسكاً (الكردي، 2006، ص18)، ويتضمن عوامل الإثارة والتشويق. وراوي الأحداث إمَّا أنَّ يكون شخصية من ضمن شخصيات الحكاية، ومشاركاً في دفة الأحداث، وحينئذ يكون أي تعليق أو تفسير أو توضيح منسوباً لذات الراوي، ويعكس في الوقت ذاته رؤيته وأفكاره وأيديولوجيته، وإمَّا أنْ يكون الراوي خارجاً عن إطار السرد، يروي الأحداث من الخارج، وهذا يعني أنّ الراوي ليس من ضمن شخصيات الحكاية، ويترتب على ذلك أنّ التعليقات والتفسيرات، وبعض العبارات المجازية الخارجة عن متن الوقائع والأحداث لا يمكن أن تنسب لأحد إلا للراوي الخارج عن المتن الحكائي، وما دام الراوي خارجاً عن إطار السرد يعني أنّ كل ما يصدر عنه هو خارج عن الحكاية في مادتها الخام؛ وبالتالي فهي تعبيرات وتعليقات زائدة تسهم في إبطاء السرد.

والراوي في رواية شرفة العار هو راوٍ خارج عن الحكاية يتحكم في دفة الرواية من الخارج، ويتمتع بصفات تؤهله لمعرفة كلّ شيء، حيث يعلم كلّ ما يدور داخل المشهد الروائي، بل إنه يعلم كلّ ما يدور في أذهان الشخصيات، وكلّ ما تحسّ به وتشعر، وبالتالي تفرض عليه هذه الوظيفة، وهذا الموقع أن يتدخل أحياناً بالتفسير أو التعليق أو التوضيح وغير ذلك. ومن خلال دراستنا لنص الرواية وجدنا أنّ الراوي استخدم ما يقارب من ثلاثة وعشرين تعليقاً، ويميّز هذه التعليقات أنها جاءت مبثوثة على مستوى الرواية، وإذا ما قارنّا بين حجم المادة في التعليقات، وحجم النص رأينا أنّ تدخلات الراوي كانت في حدود منطقية، ثم أنّ هذه التعليقات كانت لا تستغرق مساحة كبيرة على مستوى النص، فكانت في معظمها لا تتعدى الأسطر القليلة، وأحياناً تكون في عبارات موجزة وهكذا.

ومعظم التعليقات التي وردت كانت في إطار الشرح والتفسير والتوضيح، وقد استطاع الراوي من خلال هذه التدخلات أن يحافظ على حياديته، فلم تتكشف أفكاره أو رؤاه أو أيديولوجيته بصورة واضحة.

وإضفاء على الأحداث الروائية سمة الواقعية، نراه يوثّق بعض معلوماته، فتارة ينسبها إلى المعجم، وذلك في ص (42)، وتارة أخرى ينسبها إلى الصحيفة، وذلك بقوله: " الصحف كلها نشرت الخبر ألم تقرئيه" (نصر الله، 2011، ص121)، وهكذا.

وأحياناً نراه يستخدم بعض العبارات المجازية التي تتسم بالطابع الخيالي، وهي تعبيرات لا يمكن نسبتها إلا إلى الراوي الخارج عن نطاق السرد، بل إنها أحياناً تكشف إمكانات وقدرات الروائي على استخدام التعبيرات العجائبية والصور الشعرية، وهذا نراه في مثل قوله: " راحت الراية السوداء تخفق من جديد ... كان خفقانها يتصاعد مدوّياً أكثر فأكثر، كما لو أنها أجنحة طائر خرافي على وشك الانقضاض على البيت وحمله والمضي به بعيداً بعيداً إلى مملكة الموت" (نصر الله، 2011، ص182)، وقوله: " التفتت لوجه نبيلة كان شاحباً كالموت، جسدها في مكان وروحها في مكان آخر، جافة كحطبة، وساهمة كضياع" (نصر الله، 2011، ص82)، وقوله: " حزينة كانت ووحيدة كأغنية لم يعد يرددها أحد" (نصر الله، 2011، ص118). فهذه الصور الشعرية والعبارات المجازية المغرقة في العجائبية هي في حقيقتها تخرج عن متن الوقائع والأحداث، لكن الراوي يأتي بها أحياناً لغرض التوضيح ونقل المعاني المجردة إلى صور حسيّة، وأحياناً أخرى يأتي بها لغرض شدّ المتلقي والتأثير فيه.

كما نرى أنّ الراوي له القدرة على تحليل المواقف والتعليق على أحوال وأوضاع الشخصيات وما آلت إليه، وهذا التحليل يهدف من ورائه إلى أن يكون المشهد الذي يتحدث عنه أكثر وضوحاً، وأشدّ تأثيراً، فيدعو إلى أخذ العظة والعبرة من هذه الأحداث وما شابهها التي تعيشها مجتمعاتنا اليوم، وما ينتج عنها من ضحايا وآلام وأحزان، وهذا التحليل يترجمه قوله: " منار أكثرهن استسلاماً لقدرها الغريب الذي أطلّ فجأة وحرمها من حياتها في أن تكون بنتاً مثل كلّ البنات، تكمل حبها بزواج، تنجب، تربي، وتموت بين أبنائها" (نصر الله، 2011، ص164).

وخلاصة القول إنّ تعليقات الراوي في الرواية لم تخرج عن حدود الشرح والتفسير والتوضيح والتعليق الموجز الذي لم يعق حركة السرد، ولم يسهم في إبطائه، فكان عبارة عن تعليقات تأتي في ثنايا السرد، الهدف من ورائها جلاء المشهد، ووضوح الصورة. كما أنّ هذه التدخلات لم تكشف عن الجوانب الذاتية للراوي، أو من يقف خلفه؛ على الرغم من أنّ حساسية الوقائع في الرواية كانت قادرة على استدراج الراوي وكشف رؤيته وموقفه من الأحداث، وبالرغم من كل ذلك فإنّه استطاع أنّ يحافظ على حياديته تجاه الوقائع والمواقف والشخصيات.

الخاتمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات وصلّى الله على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه وسار على نهجه إلى يوم الدين، وبعد هذه القراءة المتأملة في البنية الزمنية للنص والتي تهدف إلى معرفة البناء الفني، وشكل النص، وخطوط السرد، والمنهجية التي اختطها الروائي لبنيته الزمنية، نصل إلى النتائج التي تمخّض عنها البحث وهي:

1. اتخذ الروائي في بناء حركة الزمن وخطوط السرد منهجية وسطاً تتجاوز النمط التقليدي الذي يسعى إلى الاضطراد في حركة الزمن والتصاعد في خط مستقيم ما أمكنه ذلك، وتلافى في الوقت نفسه منهجية التعقيد التي تجهد المتلقي وتجعله غير قادر على لملمة أطراف السرد.
2. اتخذت منهجية العناوين الرئيسة منهجية واحدة في بناء الزمن، حيث كان شكل المادة الزمنية يمثل قاسماً مشتركاً بين العناوين الأربعة، فيبدأ الراوي بنتيجة الأحداث في المقطع الأوّل ثم يعود إلى الخلف في المقطع الثاني ليبدأ سرد الأحداث من بدايتها والتي أفضت إلى تلك النتيجة التي زج بها في البداية، وهذه المنهجية مثلت صيغة مشتركة بين كل العناوين في الرواية.
3. حركة الزمن في المقاطع الأولى يغلب عليها طابع التكسر والاضطراب، ولا يستقر شكل السرد ويستطيع القارئ الإلمام بأطرافه إلا في المقاطع المتقدمة.

4. تباينت كثافة المادة وتوزيعها في العناوين وهذا مردّه إلى العامل الفني الذي يتحكم أحياناً في شكل المادة وكثافتها، ومثاله مادة العنوان الأوّل التي سعى فيها الروائي للتعريف بشخصياته والتأسيس لروايته.
5. عودة الراوي إلى الوراء في الاسترجاعات جاءت متناسبة ومتناسقة مع حجم المادة القصصية، وإذا أسهمت في تذبذب خطوط السرد فهي لم تفصل بين حلقاته أو تخلق فجوة في السرد.
6. تنوّعت الاسترجاعات من حيث المدى بين بعيدة المدى والمتوسطة والقصيرة، وهذا يخضع إلى عوامل فنية تتحكم في شكل ونوع الاسترجاعات، ومثاله حرص الروائي لتغطية حياة الشخصية الرئيسة التي استلزم الأمر العودة إلى مراحل حياتها الأولى، وهذا بدوره يوسع مدى الاسترجاع.
7. النص غير مؤطر بإطار زمني يحدد الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الرواية ممَّا جعل الروائي ينفلت من القيد الزمني، ولهذا نرى بوضوح عدم وجود مؤشرات زمنية تعبر عن التسلسل الزمني للأحداث، وتخلق عند القارئ القدرة على الإحساس بالزمن.
8. تقنيات تسريع السرد التي وردت في النص على محدوديتها لم يهدف منها الروائي إلى تسريع وتيرة السرد؛ وإنَّما المحافظة على التتابع في حركة الأحداث والإيهام بواقعيتها.
9. تقنيات إبطاء الزمن السردي وخاصة (الوصف) اتسم بالإيجاز في وصف الأمكنة، فكان الوصف فيها عبارة عن شذرات وأشتات لم تفلح في إماطة اللثام عن مسرح الأحداث، فظلت الأمكنة تشوبها حالة من الضبابية.
10. وصف الشخصيات جاء بعكس وصف الأمكنة، حيث نال النصيب الأوفر، وبلغت المقاطع الوصفية التي تناولت وصف الشخصيات، وردود أفعالها، وتفاعلها مع الأحداث مساحة ليست بالقليلة، ولم يكن وصف الشخصيات على درجة واحدة؛ وإنما كان بحسب أهمية الشخصية ودورها في السرد.
11. المشاهد الحوارية وتعليقات الراوي جاءت متناسبة ومتناسقة مع حجم المادة القصصية، ولم تسهم في اضطراب أو تفكك البناء السردي.

المصادر والمراجع

- بحراوي، حسن، (1990)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- برادة، محمد، (1993)، الرواية أفقاً للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، القاهرة، العدد 4.
- تودوروف، تزفيتان، (1992)، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: حسين سحبان، فؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب.
- جنيت، جيرار، (1997)، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة.
- قاسم، سيزا، (2004)، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة.
- لحمداني، حميد، (1993)، بنية النص السردي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- لوتمان، يوري، (1988)، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان، مجموعة من الباحثين، ط2، دار قرطبة، الدار البيضاء.
- الكردي، عبد الرحيم، (2006)، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة.
- مرتاض، عبد الملك، (1992)، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- نصر الله، إبراهيم، (2011)، رواية شرفة العار، ط2، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.