

الزمن السردى ودوره في عملية إنتاج المضمون

في قصة «الخطوبة» القصيرة لبهاء طاهر

جابر سوسوني*^١، سيد مهدي مسبوق^٢، فرامرز ميرزائي^٣

١. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا، همدان

٢. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا، همدان

٣. أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربیت مدرس، طهران

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٥/٠٦/٢٧ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٦/١٠/١١

الملخص

إنّ الزمن السردى قد أصبح مفتاحاً لفهم الأعمال الأدبية الحديثة والكشف عن دلالاتها وله دور فاعل في عملية تكوين مضمون القصة القصيرة الحديثة. فيدرس هذا البحث أشكال الزمن السردى في قصة «الخطوبة» لبهاء طاهر في ضوء نظرية جيرار جنيت وبالاعتماد على المنهج الوصفى التحليلي، ويبين دورها في عملية معالجة وإنتاج الفكرة والمضمون. فيؤكد البحث عمق العلاقة بين أشكال الزمن السردى ووجهة نظر الكاتب في التعبير عن واقعه ومشاعره، حيث يمكن تصنيف مراحل تطور المضمون في هذه القصة إلى ثلاثة محاور رئيسية: الحلم، والسلطة، وموت الحلم. وهو يعالج كل هذه المحاور بدقة ويبعد النظر، فنرى هندسة متكاملة في توظيف الزمن السردى في إطار تكوين المضمون، علماً بأن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة. وتوزيع الأدوار على تقنيات الوقفة، والمشهد، والتواتر، وبراعة الكاتب في التنقل بين الوقفة والمشهد في النص، يمضي بالسرد إلى الأمام بكل سلاسة ويجعل المضمون ينمو ويتطور. وتغلب على النص تقنيات المشهد والوقفة الوصفية ثم التواتر كما أن للاستشراف والتلخيص دوراً بارزاً في عملية تكوين المضمون في القصة.

الكلمات الرئيسية: الزمن السردى؛ إنتاج المضمون؛ جيرار جنيت؛ بهاء طاهر؛ قصة الخطوبة.

١. المقدمة

إنّ الرواية من جنس الملحمة والتي تقترب من التاريخ والأسطورة، إذن الزمن عنصر أساسي في نموها وعملية تكوينها، ولا يتحقق الحدث الروائي والمشاهد المتواترة إلا في إطاره. إنّ الزمن تعقد في الروايات والقصص الحديثة، وتشابكت عناصره بتعقد وتشابك الحياة المعاصرة، حيث لا يمكن تفسير هذه الروايات والقصص وقراءتها قراءة تحليلية إلا عبر التعرف على الزمن السردى وتطبيق آلياتها المتنوعة والمعقدة في النص السردى ودراسة كيفية معالجة الكاتب للزمن من أجل تطوير القصة أو الرواية وتكوين المضمون ورؤيته الخاصة، والزمن بهذا المفهوم هو النواة التي تدور حولها العناصر الأخرى، فشخصيات القصة تقوم بمهامها في الزمن وأحداث الرواية تعمل في خط الزمن الذي يحدد بدايتها ونهايتها من خلال تأرجحه بين الماضي، والحاضر، والمستقبل. فلذا فن الرواية في أساسه مرتبط بفكرة معالجة الزمن. ولعل نظرية "جيران جنيت" في الزمن السردى هي أشهر نظريات السرد وأكثرها اهتماماً بتحليل الزمن السردى. "جنيت" يستخدم زمن القصة وزمن الحكى، وإنّ هذين الزمنين يرتبط بعضهما البعض من خلال ثلاث علاقات: الترتيب، والدمج، والتواتر. ورغم أننا نجد أن النقاد والباحثين أكثروا من الاهتمام بآليات الزمن السردى وجمالياته في النص الروائي، لكننا نراهم أقل اهتماماً بعلاقة الزمن وعملية تكوين المضمون وتبيين هذه العلاقة في ضوء نظرية "جنيت" السردية ودراسة كيفية معالجة الكاتب للزمن في إطار خلق رؤيته الخاصة؛ إذ في القصة القصيرة كل جزئية، وكل حركة، وكل لون، وكل كلمة، محسوبة حساباً دقيقاً (الكردي، ١٥١: ٢٠٠٥). وتقنيات الزمن السردى في القصة القصيرة من خلال الحركة السردية الأفقية (الإسترجاع والإستشراق) والحركة العمودية (الوقف، والمشهد، والتلخيص، والحذف) كذلك عبر التواتر (التكرار)، من شأنها أن تستكمل الدلالة ورؤية الكاتب داخل النص القصصي.

يسعى الباحثون في هذا المقال للإجابة عن سؤالين على وجه التحديد، الأول: ما هي التقنيات الزمنية الأكثر فاعلية لإنتاج المضمون في قصة الخطوبة؟ والثاني: ما هي براعة الكاتب في توظيف التقنيات الزمنية المتنوعة لمعالجة الرؤية والمضمون في القصة؟ للإجابة عن هذين السؤالين، ينطلق المنهج الذي اختاره الباحثون في اتجاهين، الإتجاه الشكلي وقد اعتمد على منهج "جيران جنيت" ولم يلتزم بحرفية منهج "جنيت" الشكلي إيماناً بالعلاقة التي تربط الرؤيا والمضمون بالشكل، والاتجاه الآخر في الدراسة يسير نحو تحليل المستوى الدلالي من خلال دراسة علاقة الزمن السردى

بالشخصية، والمكان، والزمن التاريخي، وعبر الأدوار الموزعة على أشكال الزمن السردي من أجل خلق الفكرة والمضمون. وافترض الباحثون للسؤال الأول أن الكاتب قد أكثر من استخدام تقنية الديمومة ولاسيما المشهد والوقفه الوصفية مقارنة بالتقنيات الزمنية الأخرى في القصة، وعالج من خلالها الشخصيتين الرئيسيتين فيها وكذلك المكان والزمن التاريخي وقام بتطوير مضمون القصة واستكماله. وأما في معرض الرد على السؤال الثاني فيفترض الباحثون أن براعة الكاتب تتمثل في كيفية المزج بين التقنيات الزمنية المتنوعة التي جعلت القاصّ والروائي المصري "بهاء طاهر" متفوقاً في تجسيد رؤيته الفكرية من خلال رؤيته للزمن باعتباره بناءً شكلياً يتضمن فكرة ورؤياً. وهو الذي وصفه "يوسف إدريس" بأنه «كاتب لا يستعير جناح أخيه» (سلامة، ١: ٢٠١٣). فأبدع قصصاً رائعة في خمس مجموعات، ومنها: "الخطوبة" سنة ١٩٧٢م، و"بالأمس حلمت بك" سنة ١٩٨٤م، و"أنا الملك جئتُ" سنة ١٩٨٥م (طاهر، ١٦٣: ١٩٧٢).

خلفية البحث

لا شك أن قصص وروايات بهاء طاهر أصبحت محطّ اهتمام عدد من الباحثين وأجريت دراسات عدة في هذا المجال، ومنها كتاب "بهاء طاهر قصصاً وروائياً" لـلانا محمد خير علي مامكغ، والذي قامت فيه الكاتبة بتحليل نماذج من نتاجه الأدبي في القصة القصيرة والرواية وكذلك رسالة "جدلية الحياة والموت في سرديات بهاء طاهر" للبهاء حسين، وهو قام بدراسة ظاهرة الحياة والموت في أعمال بهاء طاهر منذ مجموعته القصصية الأولى "الخطوبة" ١٩٧٢م، حتى روايته "نقطة النور" ٢٠٠١م، ورسالة "الإلتجاه الواقعي في الأعمال القصصية لبهاء طاهر" (مجموعة الخطوبة نموذجاً) لعيسى شيت يوسف والتي يستكشف الباحث فيها مدى تسرب مظاهر الإلتجاه الواقعي في أعمال بهاء طاهر القصصية مع التركيز على مجموعة "الخطوبة" وكذلك رسالة باللغة الإنجليزية بعنوان: "الخطوبة: التحدي عند الاستجواب" Al-Khutubah: Defiance in the Face of (Interrogation)، لأليز كييرين مبير، حيث قام بتحليل قصة الخطوبة وحدها ومقال "ويتزكي هاى فنى وموضوعى داستان در آثار بهاء طاهر" لجواد أصغري وكما يتضح من عنوانه قام الباحث بتعريف الخصائص الفنية والموضوعية لقصص وروايات بهاء طاهر، ومقال "الموت والحلم في عالم بهاء طاهر" لشاكر عبد الحميد والذي يبين فيه أنّ ظاهرة الموت والحلم في أعمال بهاء طاهر

موجودة بشكلها العياني الفعلي الجسدي وموجودة أيضا بشكلها الرمزي الاستعاري الإيمائي؛ ولكن لم نعثر بين هذه الدراسات والبحوث كلها على مقال أو رسالة مستقلة أفردت لدراسة موضوع دور الزمن السردي في تكوين المضمون والرؤية في قصص بهاء طاهر. وأما هذا البحث فيتميز بأن الباحثين يدرسون فيه آليات الزمن السردي في قصة "الخطوبة" في ضوء نظرية "جيران جنيت"، ويكرسون اهتمامهم لتبيين دور تلك الآليات في عملية إنتاج الفكرة والمضمون في القصة، أو بعبارة أخرى، يسعى الباحثون لدراسة كيفية معالجة الكاتب للزمن في إطار تطوير القصة، وتكوين المضمون، وخلق الرؤية فيها. وهو بحث لم يُعالج من قبل، فيمكن لنا اعتباره موضوعاً بديعاً حديثاً...

آليات الزمن السردي عند "جيران جنيت"

كما ذكرنا إن فن الرواية في أساسه مرتبط بفكرة معالجة الزمن فهو بذلك «أهم العناصر التي يقوم عليها العمل القصصي، وإذا كان الأدب فناً زمانياً فإن القصة هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن» (قاسم، ٣٧: ١٩٨٥). «إن الزمن يزود الرواية ببناء خاص ولو لم يكن في الرواية الزمن لن يتكوّن فيها المضمون» (قاسم، بور، ٤: ١٣٨٧). فقد عني النقاد بالزمن السردي باعتباره عنصراً بنائياً مهماً في جميع فنون القصة فقول: «القصة فن زمني» (قاسم، ٧٤: ١٩٨٥)، أي أنه يتشكل وينمو ويتطور. وقد اعتبره أحد النقاد «الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة» (جريبه، ١٣٤: ١٩٩٨).

"جيران جنيت" في كتابه "خطاب الحكاية" يستخدم مصطلح زمن القصة وزمن الحكيم ويقول: «الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية» (جنيت، ٢٠٠٣: ٤٥). هناك اختلاف بين الزمنين: زمن القصة وزمن الحكيم إذ إن الزمن الأول يتقدم بصورة خطية مباشرة ومن الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، في حين يتسع زمن الحكيم ويتقلص وتنشأ فيه المفارقة، ومهمته تتمثل في خلق الإحساس بالفترة الزمنية الروائية. إن هذين الزمنين يرتبط بعضهما ببعض من خلال ثلاث علاقات تتمثل في: الترتيب الزمني للأحداث، والديمومة، والتواتر. وأما الترتيب الزمني^١ فيعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، ومقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في

١. L. Ordre Temporelle

السرد بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة (المصدر نفسه: ٤٧) ومن خلال المفارقة التي من الممكن أن تنشأ بين زمني القصة والسرد، تنشأ علاقات متعددة أشهرها الاسترجاع^١ والاستشراف^٢. والاسترجاع هو العودة إلى الوراء لاسترجاع الأحداث الماضية ويشمل كل عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد فهو بمثابة ذاكرة النص ومخزونه المتخفي (الخبو، ٨٩: ٢٠٠٣). وهو منقل زمني إلى الوراء في القصة يمكنه أن يغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التسلسل الزمني للقصة (لودج، ٨٦: ٢٠٠٢)، كما أنه يمنح القارئ مجموعة من الرؤى المتغيرة دوماً على مدار عملية القراءة (الحاج علي، ١٢٣: ٢٠٠٥). لقد أجمع النقاد على أن هناك نوعين شهيرين للاسترجاع: الإسترجاع الخارجي^٣ والاسترجاع الداخلي^٤ (جنيت، ٩١: ٢٠٠٣-٩٠). أما الاسترجاع الخارجي: فيوظف عادةً لتزويد القارئ، بمعلومات تكميلية تساعد على فهم ما جرى ويجري من أحداث، والاسترجاع الداخلي: رجعات يتوقف فيها تنامي السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء- الماضي بغية ملء بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه شريطة أن لا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول (المصدر نفسه: ٩١). أما هناك نوع ثالث، فهو يسمى بالاسترجاع المزجي أو المختلط^٥، كما يتضح من تسميته، يجمع بين الصنفين وهو نادر الوجود. والاستشراف هو التطلع إلى فترة مقبلة أو أحداث قادمة. يعرفه "جنيت" بأنه كل مناورة سردية تتمثل في إيراد حدث لاحق أو الإشارة إليه مسبقاً (جنيت، ٨٢: ٢٠٠٣) وينقسم الاستشراف أيضاً إلى صنفين: الإستشراف الخارجي^٦، والاستشراف الداخلي^٧ (المصدر نفسه: ١٠٦). أما النوع الأول فهو يتألف من إشارات مستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساسي في القصة (السيد، ١٦٧: ١٩٩٧). والنوع الثاني هو ظاهرة سردية تتعلق

١. Analapses

٢. Prolepses

٣. Analepses Externes

٤. Analepses Internes

٥. Analepses Mixtes

٦. Prolepses Externes

٧. Prolepses Internes

عرضاً بالخبر الأساس في القصة (المصدر نفسه: ١٦٨). وأما الديمومة^١ فقد تمكن "جيرار جنيت" من ضبط أربع حالات أساسية، أدرجها تحت عنصر الديمومة وهي الوقفة^٢، والمشهد^٣، والخلاصة^٤، والحذف^٥ (جنيت، ٢٠٠٣: ١٢٩). والخلاصة يقصد بها، سرد سنوات عديدة، أو أشهر، أو أيام، وساعات طويلة في فقرات قصيرة، أو أسطر قليلة، دون أن تذكر تفاصيل الأمور ودقائقها. فهي قريبة من الحذف غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة (أو الإيجاز) تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع. والحذف يعرف بأنه الحدث العكسي للتوقف أي الأحداث التي وقعت ولم يذكرها النص (المصدر نفسه: ٩٦) إذ يقفز الروائي على فترات زمنية معينة، دون أن يتحدث عما جرى فيها. والوقفة تحصل عند ما يكون كل حدث لا يتناظر مع مدة السرد، إذ نتابع عدة أسطر من نص بدون أي تطور في الحكاية، والوقفة تلائم الأوصاف والتعليقات التي تتخلل الحدث (المصدر نفسه: ٩٤). والمشهد يحدث غالباً حيث تدخل المحاور بين الشخصيات، أو ردود الأفعال التي تحدث فيما بينهم، ويحقق اصطلاحاً التساوي بين مدة القصة والخطاب (المصدر نفسه: ٩٥). وتكمن أهمية تقنية المشهد في الكشف عن طباع الشخصيات النفسية والاجتماعية، وقد تكون للمشهد فائدة أكبر في تعميق المعنى عن طريق الوصف الخلاق. إن التحاور هو إذا لقاء بين صوتين (أو أكثر) يشتركان في إنتاج المعنى (الريقق، ١٩٩٨: ٥٩). وأما التواتر^٦ فيتميز بأن المتن فيه تعاد روايته، ويحدد "جنيت" أربعة أنماط لعلاقات التكرار، التي تنشأ بين النص والقصة على هذا النحو: النص يحكي مرة ما حدث مرة (المحكي الفردي)^٧. والنص يحكي «ن» مرة ما حدث «ن» مرة (المحكي الفردي). والنص يحكي «ن» مرة ما حدث مرة (المحكي المكرر)^٨. والنص يحكي مرة ما حدث «ن» مرة (المحكي المؤلف)^١ (جنيت، ١٩٧: ٢٠٠٣).

١. La Durée
٢. Pause
٣. Scène
٤. Sommaire
٥. Ellips
٦. Répétitif
٧. Récit Singulatif
٨. Récit Répétitif

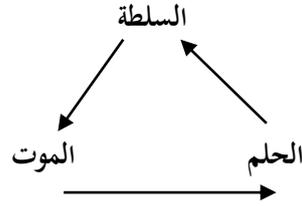
ملخص من المستوى الحكائي لقصة «الخطوبة»

شابٌ صعيديٌّ يرحل إلى القاهرة للدراسة في الجامعة ويقيم أثناء دراسته في بيت خاله وبعد تخرجه يعمل في البنك ويتعرف على زميلته (ليلي) ويقع في حبها ويقرر أن يطلب يدها. ويستعد فرحاً ومرحاً للتوجه نحو منزل أبيها للحديث معه عن الموضوع ويعتني بكل شيء إلى درجة عندما يقف أمام المرأة يرى نفسه غريباً (الحلم) فيتوجه إلى منزل ليلي ويبدأ الحوار بينه وبين والدها فيستجوبه عن تفاصيل حياة الشاب الشخصية والعائلية ويعيده إلى ماضيه البعيد ويتعامل معه بطريقة المحقق ويعذبه بالأسئلة والاتهامات الموجهة له (السلطة) ويهدده بكشف أسرار وأسراره ويقتل آماله ويقبر أحلامه. والشاب أثناء استجواب الأب يشعر بضيق حلمه ويكاد أن يفقد السيطرة على الموقف وبعد عجزه عن تبرئة نفسه، يتخذ الأب مؤامرتة المدبّرة ويعرض عليه صفقة غادرة بغية إبعاده عن البنك وتركه ليلي مقابل منحه ترقية في فرع جديد للبنك في مصر الجديدة فيخضع لطلبه (موت الحلم). لكنه في نهاية المطاف يقرر فجأة العودة إلى منزل والد ليلي من جديد (بعث حلم جديد).

تحليل الآليات الزمنية في عملية تكوين مضمون قصة «الخطوبة»

لعل أول ما يستوجب الانتباه عند تحليل هذه القصة، هو أنها كتبت عام 1968م، أي بعد هزيمة حزيران وما حملته من تداعيات، إذ قادت إلى مرحلة شهد فيها المبدعون عموماً مصادرة الأحلام واغتيالها. وليس خافياً كم كان حجم المعاناة التي مرّ بها هؤلاء في سبيل تجاوز صدمتهم ومن ثم القدرة على التعبير عن الحدث دون الوقوع في منزلق العدمية. ومن يقرأ أعمال بهاء طاهر القصصية ويتعايش مع ثقافته وفكرته، يجد عنده ثلاثة محاور رئيسة منها الحلم، والسلطة، وموت الحلم (والذي يتبعه في نهاية المطاف بعث الحلم من جديد). وهذه المحاور في سياق قصصه ورواياته تحظى بمعناها الواسع وتستوعب بدلالات ومفاهيم شاملة تساعد على نقل ما يقصده إلى القارئ بأوفى صورة (عبد الحميد، ١٩٩٣: ١٨٠). وانطلاقاً من دراسة وتحليل دور الزمن السردي في عملية تكوين مضمون الكاتب وفكرته، نُعوّل على هذا الثالوث الخاص في عالم بهاء طاهر القصصي والذي نقوم برسمه كما يلي:

١. Récit Itératif



إنّ بهاء طاهر يمزج آليات الزمن السردي في القصة بكل براعة لتجسيد رؤيته وخلق المضمون في النص، لكي يمنح القصة شكلها وصورتها النهائية ويعالج كل هذه المحاور والمفاهيم بهندسة متكاملة.

عملية تكوين مضمون «الحلم» على المستوى السردى

إنّ السارد يسيطر في القصة القصيرة على مادته ويخضعها للترتيب والتنسيق ويجعلها تابعة لأغراضه. سارد القصة أشبه ما يكون بالمهندس الذي يهندس كل شيء قبل أن يبادر بالبناء. والقاصّ المتفوق هو الذي يجعل كل مقطع في مكانه ويعالج كل مكون من مكونات القصة في أوانه. و"الخطوبة" وإن اتّخذت هذا العنوان ذا البعد الاجتماعي، فلقد نحت إلى الرمزية البالغة. وقد تتجلى أولى ملامح هذه الرمزية في أن "ليلي" الفتاة التي يرغب البطل في خطبتها، لم يذكر الكاتب تفاصيل عنها سوى اسمها بكل ما يحمله هذا الاسم العربي الأصيل من تداعيات. إضافة إلى ذلك يؤكد عنصر المكان والزمان عبر معالجهما في إطار الزمن السردى (التداوم-الوقفه الوصفية)، المنحى الرمزي للنص. فزمن الحدث ساعة الغروب ومكان الحدث غرفة الجلوس في بيت ليلي حيث «رائحة الخشب الذي تحافظ عليه التهوية القليلة وندرة الاستعمال. كان الشيش مغلقا يحجب نور الغروب الرمادي، ولكن على ضوء النخفة الباهر شاهدت الصور...» (طاهر، ١٠: ١٩٧٢).

إنّ بهاء طاهر يبدأ قصة الخطوبة بالماضي القريب على المستوى السردى. والشخصية الرئيسة الأولى / البطل في القصة، عشيةً التوجه إلى بيت والد ليلي، قرّر أن يهيئ نفسه، ويزين مظهره، ويذهب للخطوبة، بعد أن رحل في الماضي البعيد إلى القاهرة، ودرس في الجامعة، و... إن الكاتب يخلق التناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين (الشاب ووالد ليلي) منذ العبارة الأولى للقصة وذلك عبر استخدام الزمن السردى (التداوم - الوقفة الوصفية). «كنت قد اعنتيت بكل شيء... أخذني صديق مجرب إلى حلاق مشهور قصّ شعري وصقّفه ودلّك ذقني وتقاضى جنيهاً... وبعد ذلك اشترينا ربطة عنق حمراء غالية وأزرارا فضية للقميص. وفي النهاية عندما وقفت أمام المرأة

أصبحت وكأني شخص غريب لم أكن أكثر وسامة ولكنني كنت مختلفاً...» (طاهر، ١٩٧٢: ٩). فالاستعداد لخطبة ليلي كلفه الكثير على المستوى الشكلي، ثم يدخله في حالة استثنائية من القلق والارتباك «وخرجت من الباب بخطوات مسرعة ولسعني الهواء في وجهي فعرفت أن درجة حرارتي مرتفعة. وبينما كنت في التاكسي بدأ قلبي يدق بشدة، وتأكدت أن كل الكلمات التي أعددتها قد ضاعت وأني لن أعرف أن أقول شيئاً لأبيها بعد عبارة مساء الخير. وبدأ العرق» (المصدر نفسه: ٩) (التداوم - الوقفة الوصفية). كما نرى في بداية القصة أن الراوي كان قد اعتنى بكل «شيء» كأنه يرى تحقيق حلمه مرهوناً بالاعتناء بـ«الشيء» والشكل دون اهتمامه بباطنه وهويته وتحليله بثقة النفس. إن الكاتب يريد في بداية القصة أن يبين حلم الشاب وحالة الفرح التي سادته، ما يجعله يركز على العناية بمظهره الخارجي عناية بالغة إلى درجة يرى نفسه في المرأة غريباً. ثم نرى أن الكاتب يستخدم تقنية الترتيب (إستشرافاً داخلياً) رائعاً عندما يقول «ولأول مرة في حياتي رشقت دبوساً في ربطة العنق، وحييل إليّ طول الوقت أنه سوف ينزلق ويسقط ولكنه ظل ثابتاً حتى النهاية» (المصدر نفسه: ٩). ويشير إلى طول الوقت (طول اللقاء الذي لم يبدأ بعد) وكذلك إلى نهايته (نهاية اللقاء الذي سيجري فيما بعد وسوف ينتهي) وينوّه من خلال ذلك إلى نهاية المستوى الحكائي للقصة، ولم يبلغها السرد بعد. وهناك مؤشر إلى أن الراوي سيخوض غمار معركة خطيرة بينه وبين والد ليلي، كما أن هناك رمزاً في عدم سقوط ذلك الدبوس وإبقائه حتى النهاية، وبدل ذلك على عدم فقد ثقته بنفسه في نهاية المطاف مهما حاول الأب أن يستفزه وبراعة الكاتب هي أنه من ناحية جمع بين «الاستشراف والخلاصة» بهذه النقطة وأدرج الاستشراف في إطار الخلاصة لمزيد من الإفادة، لأنه سرد من خلال نظرة عابرة، ساعات من اللقاء في سطر واحد بدون ذكر التفاصيل وقام بتسريع حركة القصة وتعزيز تلاحمها وتماسكها ومن ناحية أخرى استخدم الكاتب هذا «الإستشراف» بكل مهارة دون أن يقضي على حالة التعليق والانتظار لدى القارئ ويؤدّي إلى فتور حماسه لمواصلة قراءة القصة. وفي بداية القصة، يجري الحديث عن الهواء وبرودته عدة مرات وذلك من خلال وقفات وصفية منها «... وارتبكت، وخرجت من الباب بخطوات مسرعة ولسعني الهواء في وجهي فعرفت أن درجة حرارتي مرتفعة. وبينما كنت في التاكسي بدأ قلبي يدق بشدة... وبدأ العرق» (المصدر نفسه: ٩). وتدل هذه الوقفة على العزيمة الهشة لدى الشاب في تحقيق حلمه لأن حلمه غير ناضج وشيئي لو صح التعبير.

و«وقفت عندما فتح الباب فجأة... مد لي يده وهو يبتسم ابتسامة خفيفة، كانت يده باردة...» (المصدر نفسه: ١٠). وتدل الابتسامة الخفيفة وبرودة يد والد ليلي عند المصافحة على برودة معاملته مع الشاب وغياب الحرارة والعاطفة والتناقض القائم بين ما يحلمه الشاب وما ينويه الوالد من تحطيم حلمه. و«إن الربيع في مصر متقلب ويغلب عليه البرد... ومن ناحية أخرى فإن هناك في الربيع رياح الخماسين... وأضفت من جانبي أن الخماسين تنقل الكثير من التراب وهذا يؤدي العين...» (المصدر نفسه: ١٠). وغلبة البرد على الربيع في مصر قد تدل على حالة يسودها التعسف والقمع في مصر.

وفي منزل ليلي ينتظر الخطيب بمفرده، والد زميلته في غرفة الجلوس ويقوم بوصف المكان، ويعالجه بغية تكوين الرؤية من خلال (التداوم . الوقفة الوصفية) فيقول: «ظللت بمفردي لفترة أشم رائحة غرف الجلوس المألوفة، رائحة الخشب الذي تحافظ عليه التهوية القليلة وندرة الاستعمال. كان الشيش معلقاً يحجب نور الغروب الرمادي...» (المصدر نفسه: ١٠). وهذا الوصف إذ يعطي عالم القصة فضاء رمزياً يعبر عن نفسية الراوي من خلال تصاوير انطباعية، توحى بإغلاق نافذة الارتباط والمحافظ على الأعراف الشكلية الخائفة في أسرة ليلي. وفي هذا المقطع صورة أخرى (التداوم . الوقفة الوصفية) تنشر في عالم القصة، عالماً غامضاً رمزياً قد ينم عن حالات التزييف وقلب الحقائق التي يمارسها والد ليلي ضد البطل، حيث يقول: «... شاهدت الصور: لوحة زيتية لملاحين يقفان على طرفي الجندول ويمسك كل منهما بمجداف طويل مغروس في الماء... وفي خلفية الجندول البني، والبحر الأزرق كان هناك ريف أوربي ألوانه خضراء وحمراء براقية» (المصدر نفسه: ١٠). لأن كما يتبين للبطل فيما بعد فإنه من المفروض أن الجندول في فينسيا (في المدينة) ولكن هذه الصورة تجعله في الريف وهذا خطأ.

عملية تكوين مضمون «السلطة» على المستوى السردى

سبق وقد ذكرنا أن هناك ثلاثة محاور رئيسة في عالم بهاء طاهر القصصي: الحلم، السلطة، والموت. فالحلم (في أعمال بهاء طاهر) يصطدم بالسلطة، أيأ كانت، ومن ثم تكون نتيجة هذا الاصطدام حضور الموت الجسدي أو الرمزي (عبد الحميد، ١٩٩٣: ١٨١). إن في قصة "الخطوبة" تضيع أحلام الزواج من خلال أب يتعامل مع الراوي الذي أراد خطبة ابنته، كالمحقق الذي يعذبه

بالأسئلة والالتهامات ويهدده بكشف أسرارهِ وأسرار عائلته. والأب هنا يقوم بدور السلطة التي تقتل الحب وتقتل الأحمال. إن الكاتب يسعى لتكوين مضمون السلطة من خلال توظيف تقنية المشهد ويقوم بعرض الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين في القصة: الشاب ووالد ليلي؛ كما تتخلل القصة وقفات وصفية خلاقية امتزجت بالمشاهد والتوالي والاستشراق ببراعة. تتناثر في النص وقفات وصفية قصيرة توحى إلى سمات الأب الخلقية وتكوّن المفارقة المتمثلة بين الشكل والمضمون في شخصيته: «فتح الباب فجأة، ودخل بالقميص والبنطلون ونظارة طبية وُخف منزلي. مدّ لي يده وهو يبتسم ابتسامة خفيفة. كانت يده باردة» (طاهر، ١٩٧٢: ١٠). و«كان يضع ساقاً على ساق ويهزّ خفه في قدمه فيبرز كعبه من الخفّ أملس ونظيفاً وشديد البياض، كبيضة كبيرة» (المصدر نفسه: ١١). «فضحك ضحكة عالية كشفت أسناناً نظيفة لامعة لا توجد بينها فراغات وقال وسط ضحكته: أنا... أنا... الذي سألك هذا السؤال» (المصدر نفسه: ١٧). يبدو من مظهره أنه رجل واعٍ مثقف وكما ذكر نفسه هو زميل عبد الستار بك في دار المعلمين العليا ولكن تصرفاته مختلفة تماماً وخلف ذلك البياض، ثمّة ما يشفّ عن عتمة روحية داخلية تأتي في إشارات متناثرة في النص أيضاً ضمن مشاهد (الديمومة) تتخللها وقفات وصفية قصيرة، فالجملة الأولى التي وجهها للبطل كانت: «هل أفتح الشيش أم لا؟... نظرت للشيش طويلاً ولم أستطع أن أقطع برأي، فقال إن الربيع في مصر متقلب ويغلب عليه البرد... الربيع الحقيقي في مصر هو الخريف فهو يخلو من الرطوبة» (المصدر نفسه: ١٠) وتلك الحالة تتجلى في الرأي والسلوك لتتمّ عن قبح داخلي إذ يعتذر عن مشاركة البطل شرب عصير الليمون بسبب أمعائه الغليظة: «فقال إنه لا يشرب شيئاً بسبب أمعائه الغليظة وأشاح بوجهه للناحية الأخرى. وبدا لي أنه غضب مني لذلك...» (المصدر نفسه: ١٢). ثم بعد الدخول في حوار تقليدي يبدأه الخاطب بالحديث عن شهادته ومرتبته وأبيه ضمن وقفة وصفية موجزة «قلت له إنني زميل الآنسة (ليلي) في البنك وأطلب يدها بعد إذنه، وحدثته عن شهادتي ومررتي وأبي. وعندما رفعت رأسي في النهاية وجدته يميل برأسه على صدره، وبدا لي أنه لم يسمع شيئاً مما قلت...» (المصدر نفسه: ١١) مفترضاً أنها المعلومات التي يريد والد الخطيبة معرفتها ولكن الحقيقة غير ذلك. يتمّ هذا المقطع أيضاً عن عتمة روحية داخلية عند والد ليلي وأنه يسعى لنهج لا تحمد عقباه؛ كما يدل على مدى تشبّث الشاب بالشيء وبالمظهر وتقديمه الأولوية لهما دون أن يأخذ هويته فوق الاعتبار في لقاءه مع والد ليلي،

لأنه عندما يريد تقدم نفسه يأتي بأبيه في المرتبة الرابعة تحت إطار الخلاصة. وربما هذه الرؤية الشيئية لدى الشاب تدفعه إلى القيام بالخطوبة وحده وعدم إشراك أسرته فيها. في الحوار الذي يتم بين الشخصيتين الرئيسيتين يسأل والد الخطيبة ضمن عنصر الديمومة (المشهد) «وهل تعرف عبدالستار بك؟» (المصدر نفسه: ١١) والاسم نفسه يحمل مفارقة جلية، لأن طبيعة الحوار تجري من جانبه متصيداً من خلالها حالة من الفضيحة المزعومة. في الصفحة الثانية عشر من القصة يدير والد ليلي اللقاء بكل حكمة وبشكل هادف إذ يقول للشاب إنه يشرفه أن يطلب يد ابنته ويعتقد هو إنسان عاقل يستحق كل خير و... ثم يستطرد ويحكي في إطار وقفة وصفية قصيرة نكتة لا تخلو من دلالة الاحتقار، ويلوح أنه لا يشرفه أن يكون هذا الشاب خطيباً لابنته: «ذهب شاب من الخنافس إلى الحلاق فرشّه بال «د. د. ت» (المصدر نفسه: ١٢). ثم يواصل الأب الكلام ضمن تقنية المشهد ويقول:

«... يا بني إن الآباء يتركون لبناتهم الحرية هذه الأيام لم يكن الحال كذلك على أيامنا. كان الأب يدبر كل شيء وما على البنت إلا أن تتزوج أما الآن... ولكن على العموم نحن أسرة محافظة... طبعاً ليلي ليست كبقية البنات. ليلي لا يمكن أن تعصي أمري. أنا ربيتها وأعرفها... أنا لا يمكن أن أوافق على شيء ليس في مصلحة ليلي» (المصدر نفسه: ١٣-١٢).

كل هذه العبارات تدلّ على أن هذه الأسرة، أسرة محافظة والأب هو الأمر النهائي فيها وله كلمة الفصل وهو الذي يقرر مصير ليلي لاحقاً.

كما أن المشاهد (الحوار المتواقت) التي تجري بين الشخصيتين، حين يسأل الأب عن ماضي الشاب، وخاله، وسبب طلاق خاله زوجته، وعلاقات أعمام الشاب المتوترة مع أسرته، تحمل بين طياتها دلالات تبيّن طباع الشخصيتين، منها انفعالية الشاب في اللقاء وحسن نيته مقابل النظرة الاستعلائية لدى الأب وسوء نيته واحتقاره للشباب وتطميعه وتهديده.

وإذا كانت ليلي رمزاً للوطن أو للتحرير أو لأية قيمة تتصل بالحق والعدل (الحلم)، فالهدف هو تحطيم من يسعى لها حين تقتضي المصلحة السياسية ذلك (السلطة)، ووسائل التحطيم والتدمير متعددة، منها هذا الأسلوب القائم على التعذيب النفسي. والكاتب يعبر عن ذلك النموذج ويتعمد تجسيده لغة وحركة وأسلوباً. ولغة الجسد تشي بشخصية محقق هدفه تدمير الآخر

لا التوصل معه إلى الحقيقة. وشخصية المحقق (السلطة)، تتكوّن من خلال مشاهد تتخللها وقفات وصفية قصيرة منها: «مال نحوي فجأة وأمسك بيدي الموضوع على المنضدة الصغيرة بيننا، فارتجفت بينما راح يهمس ووجهه يكاد يلتصق بوجهي...» (المصدر نفسه: ١٦). ونحو «عاد يميل نحوي ويهمس...» (المصدر نفسه: ١٨). و«وقف وهزني من كتفي وقال بصوت مرتفع إلى حد ما...» (المصدر نفسه: ٢١). و«قام مرة أخرى ووضع يديه على كتفي حتى جلست وهو يقول...» (المصدر نفسه: ٢٢). و«لم أهتمك بذلك. هل تبكي؟» (المصدر نفسه: ٢٤). و«وضع يده في جيب البنطلون...» (المصدر نفسه: ٢٤). و«قال ذلك وقام من مقعده وكنت لا أراه بوضوح...» (المصدر نفسه: ٢٤). و«ثم قال في حدة مفاجئة...» (المصدر نفسه: ٢٥). و«مال نحوي وقال بسرعة وهو يهمس...» (المصدر نفسه: ٢٥). و«قال وقد تصلب وجهه من جديد...» (المصدر نفسه: ٢٧). و«قاطعي وهو يلوح بيده...» (المصدر نفسه: ٢٧). و«أغمض عينيه ومال في مقعده...» (المصدر نفسه: ٢٨).

وظاهرة التكرار من الظواهر التي تتخلل المشاهد وتلعب دوراً بارزاً في عملية تكوين المضمون في قصة الخطوبة، ومنها تكرار سؤال الأب عن فتح الشيش (النافذة) عدة مرات؛ المرة الأولى يتم التكرار عند انطلاق الحوار واللقاء «... وعندما جلس قبالي سألتني هل "أفتح الشيش" أم لا؟... نظرت للشيش طويلاً ولم أستطع أن أقطع برأى،...» (المصدر نفسه: ١٠). والمرة الثانية يطرح نفس السؤال: «قال ذلك وراح يبحث في جيوب بنطلونه باهتمام، وخيل إليّ أنه سيخرج مستندات معينة، ولكنه في النهاية أخرج منديلاً وراح يمسح وجهه، ويديه وسألتني مرة ثانية: هل "أفتح الشيش"؟ إذا أردت. نظر إلى الشيش ثم قال ببطء: عندما كنت في الجامعة...» (المصدر نفسه: ١٣). ينمّ التكرار عن أنه كان يسأل لكن لم يكن في نيته فتحه، فالنور هو الحقيقة، وليس في مصلحة الأب، رجل السلطة، أن يدخل النور، ولا أن تتجلى الحقائق. وكذلك يدلّ التكرار على صراع داخلي مرده الخوف على ليلي، فهو مضطرب ومتردد بين هذه المشاعر، فهل يترك لابنته الحرية الكاملة كي تختار من تحب؟ أم يغلق نافذة الوصال؟ هل يبقى محافظاً على التقاليد والأعراف؟ أم يرحب برغبة ليلي كما رحب بها عندما أرادت أن تعمل في البنك؟ هناك تكرار آخر من نوع المؤلف أي النص يحكي مرة ما حدث «ن» مرة ويؤكد على مدى الحب المتبادل بين الشاب وليلي، حيث يرّد والد ليلي على الشاب: «نعم، في الحقيقة ليلي كلمتني عنك أكثر من

مرة وقد سألت عنك وأنا أعرف الكثير من البيانات.. الكثير من البيانات» (المصدر نفسه: ١٣). وفي الشق الثاني من المشهد يستخدم الراوي وقفة وصفية أخرى تدل على انطلاق موقف متوتر بين الشخصيتين الرئيسيتين، والد ليلي والشاب، أثناء اللقاء، حيث يقول بعد ذلك: «... وراح يبحث في جيوب بنطلونه باهتمام وحيّل إليّ أنه سيخرج مستندات معيّنة ولكنه في النهاية أخرج مندبلاً وراح يمسح وجهه ويديه، وسألني مرة ثانية: هل أفتح الشيش؟» (المصدر نفسه: ١٣).

ومن الطريف أن الكاتب يعيد وصف لوحة معلقة فوق رأس الأب عدة مرات والتي تضم جندولاً وذلك يتم في ظروف نفسية مختلفة، وبالتالي ينشأ منها دلالات مختلفة؛ حيث أسقط عليها خلال الحوار، مشاعر البطل تبعاً لتصاعد الموقف أمام وابل الأسئلة وبعد أن صوّر اللوحة بداية دخوله غرفة الجلوس وكان ينتظر دخول الأب ويشاهده على ضوء النجفة الباهر إذ كان الشيش مغلقاً يحجب نور الغروب الرمادي، يصور للمرة الثانية صورة الجندول في ظروف نفسية صعبة بعد أن يهمس الأب في أذنه: «أتعني أنك لا تعرف أنه.. أنه.. قيل إن زوجة خالك كانت على علاقة بك؟» (المصدر نفسه: ١٦). ويخرجه بهذه الشائعات ويربكه. والتكرار هذا وما يليه، يدلّ على مدى ارتبائه وشعوره بحالة الخذلان: «لم أجب ورحت أتطلع إلى صورة الجندول المعلقة فوق رأسه. بدت مغبشة قليلاً، وعندما تحسست جبيني، ابتلت يدي بعرق كثير في وجهي و...» (المصدر نفسه: ١٧). فيرى صورة الجندول مغبشة ومظلمة على وقع ظروفه النفسية مع وجود ضوء النجفة الباهر. فهو تيقن أن حلمه اصطدم بسلطة الأب.

عملية تكوين مضمون «موت الحلم» على المستوى السردى

لا يصل الحب في معظم أعمال بهاء طاهر إلى هدفه والحب محاصر بالموت دائماً. وهكذا نجد في قصة «الخطوبة» أن الحلم يموت بعد ثلاث تجربات يعيشها الشاب وهي تحقيره، وتطميعة، وتهديده من قبل والد ليلي. ويعبر عنها الكاتب من خلال مشاهد في النص ويتخللها بين فينة وأخرى وقفات وصفية قصيرة يسردها الراوي المشارك بغية إبطاء حركة السرد وتقديم الكثير من التفاصيل واستكمال المضمون ما لا يتسع المقال لتناول كل تلك المشاهد التي تكشف عن طباع الشخصيات النفسية والاجتماعية. كلما والد ليلي يضيق الخناق على الشاب بوابل من الأسئلة والشائعات ويدنّس كرامته وكرامة أسرته، تنتاب الشاب حالة تشبه مرض هستيريا جراء ضغط نفسي

لا يطاق، فيضحك ويميل برأسه إلى الخلف وتصطدم عينه للمرة الثالثة بمجدافي الجندول ويصفهما بشكل يدل على حالته النفسية الخائفة (الوقففة الوصفية والتكرار). «... ضحكك وملت برأسي... فاصطدمت عيني بمجدافي الجندول مسددين كحريتين...» (المصدر نفسه: ١٩). ويتكرر السؤال عن فتح الشيش للمرة الثالثة والرابعة من خلال مشاهد قد تتخللها الوقفة الوصفية القصيرة نحو «... وعندما تحسست جيني ابتلت يدي بعرق كثير في وجهي وحول جفوني... قال الأب وهو يحاول النهوض وقد اكتسى وجهه بالجد: سوف "أفتح الشيش"» (المصدر نفسه: ١٨-١٧). وكذلك من خلال المشهد التالي «... هل تبكي؟ لا، ولم أبكي؟ هذا عرق. عرق.. أنظر. إذن لم لا تريد أن "أفتح الشيش"؟ قال ذلك وقام من مقعده وكنت لا أراه بوضوح، ولا أرى من اللوحة غير ألوان حمراء وصفراء. قلت: لم أقل إني لا أريد أن تفتحه... قلت إن هذا لا يهمني.. لا يهمني أن تفتحه أو لا تفتحه... أريد فقط أن أعرف ماذا تريد؟» (المصدر نفسه: ٢٤) بينما نرى تصوير اللوحة نفسها تعبّر عن نفسية الشاب المتوترة ويأتي تصوير اللوحة في المقطع التالي «وبدأت أمسح العرق من وجهي بعناية... وعندما انتهيت لم أجده أمامي. لم يكن في الغرفة كلها، ولكن اللوحة واجهتني بملاحيتها المطموسي الوجه. ثم وجدته أمامي و...» (المصدر نفسه: ٢٤). ويدل هنا تكرار تصوير اللوحة على طمس الحلم وموته لدى الشاب بشكل كامل، كما يدل تكرار فتح الشيش على تظاهر الأب بالإشفاق على الشاب. فعندما يتعرض الشاب لموقف متوتر ويمسح عرق جبينه ويخفف من رباط ربطة عنقه، أو عندما يظهر العرق حول عينيه نلاحظ ذلك الإشفاق ومع أن الشاب كان أحوج إلى فتح الشيش من عطف الأب؛ لأن ما يلي هذا الفعل هو دخول الهواء النقي والنور اللذين سيمسحان سطوة الاتهامات التي وجهها إليه بغية تدمير سعادته. هو أحوج إلى فتح نافذة الارتباط وكسر الأعراف الشكلية. وكما ذكرنا أن تكرار تصوير اللوحة في القصة يوحي إلى تصاعد الموقف المتوتر لدى الشاب خلال الحوار وذلك بشكل مرحلي متدرج اللهم إلا حين تتبين تفاصيلها بتركيز، يقول الشاب خلال الحوار (المشهد): «هذه الصورة.. المفروض أن الجندول في فينسيا. أقصد في مدينة. ولكن هذه الصورة تجعله في الريف. أقصد أن هذا خطأ... مال بجذعه وهو جالس وراح يتأمل الصورة المعلقة وراء ظهره كأنه يراها للمرة الأولى، ثم التفت إلي وقال: نعم، أنت على حق. هل أنت مثقف في الفن؟» (المصدر نفسه: ٢٥). وهو موقف يشير إلى أن اللوحة كانت معادلا موضوعيا للتزييف ولقلب الحقائق التي

مارسها الوالد ضد الشاب.

إنّ الشاب بعد أن أعيته حكمة الأب وحيلته، وخضع لمطالبه، همّ بالخروج. والكاتب يستخدم وقفة وصفية ليمثل حالته النفسية التي بلغت حدّ الانهيار: «جففت عرقي قبل أن أخرج. ولكن بينما كنت أنزل السلم تعثرت قدمي وسقطت على وجهي. قمت بسرعة وبدأت أنفض التراب عن ملابسني وجسمي. استندت قليلاً على مقبض الباب الخارجي الكبير حتى هدأت. كان المقبض زهرة كبيرة مغلقة من النحاس» (المصدر نفسه: ٣٠). ولعل في المقبض النحاسي الذي بدا على شكل زهرة مغلقة، رمزا لكل القيم الجميلة النبيلة المستعصية على التفتح في ظل الاستبداد ومصادرة الحريات. يستخدم بماء طاهر وقفة وصفية أخيرة في القصة لاستكمال المضمون الذي يقصده: «... ورأيت تراباً في كمي وخذشاً كبيراً متورماً فوق حاجبي. تحسست الخدش بيدي. كان الجلد مهترئاً ولكن لم تكن هناك أي دماء... أنزلت يدي عن جيبني بسرعة وعبرت الرصيف مرة أخرى. نفضت كمي جيداً أمام الباب. ولححت ظلي في الزهرة النحاسية اللامعة، ثم بدأت أصعد السلم من جديد» (المصدر نفسه: ٣٠). بدأ يصعد السلم من جديد باتجاه ليلي (حلم جديد) وكفعل مقاومة لكل الطغاة. فالإصابة مجرد خدش خارجي لم يصب الصميم ولم يشنه عن نيته في الانتصار لليلى وكان الجلد مهترئاً ولكن لم تكن هناك أي دماء. فالملاحظ أن الكاتب في الجزء الأخير، وقد عاد لفعل المقاومة والتصدي، يستخدم خلال الوقفة الوصفية، آلية التكرار في إطار وصف الزهرة النحاسية وقد اختفت مفردة "مغلقة" لتأتي العبارة «.. ولححت ظلي في الزهرة النحاسية اللامعة...» فجاءت كلمة "الامعة" هذه المرة، لتوحي بنهاية واعدة وفعل إيجابي وبعث حلم جديد «... ثم بدأت أصعد السلم من جديد». وكذلك في هذه الوقفة نرى أن كل شيء يعود إلى طبيعته: «خارج البيت كان الليل، وكان الهواء... ووقفت أنتظر. لم يكن هناك برد... وكان هناك محل حلاق مزدحم بالمرابا. رأيت نفسي و...» (المصدر نفسه: ٣٠). في الحقيقة عندما يعود الشاب إلى رشده ولا يسعى أن يتقمص الآخرين يسير كل شيء بشكل طبيعي. وفي هذا المقطع أعيد الحديث عن الهواء والبرد للمرة الرابعة في القصة وبينم عدم برودة الهواء هنا، عن ظهور الحرارة والعزيمة وغياب الفتور على وقع بعث الحلم من جديد والبعث الذي قد زوّد بالرشد والنضوج. كما أن هذه الوقفة يتخللها تكرار آخر وذلك تكرار رؤية الشاب نفسه في المرآة ولكن الرؤية الثانية هذه، تختلف عن الرؤية الأولى التي تمت في بداية القصة

إذ إنه يرى نفسه هذه المرة من خلال مرآة التوازن والرشد، وخلافاً للمرة الأولى يعرف نفسه وهويته وتعود ثقته بنفسه ولم يعد غريباً، كأنه يثوب إليه رشده ويتحول وتفتح صفحة جديدة في حياته. ولا يريد أن يدخل محل الحلاق ويعتني بنفسه إنما يفضل أن يكون أسوأً بنفسه، نفس الشاب الموظف من الطبقة العاملة المثقفة. ولكن كما ذكرنا آنفاً، يعود الشاب كشخصية نامية إلى الأب باستعداد روحي داخلي آخر (بعث حلم جديد). وهذا الرجوع نفسه رمز ومؤشر إلى ثورة الشاب ومعارضته للسلطة القمعية ونداء من بهاء طاهر للمتلقي ليسيطر على الاضطهاد الفيزيكي والنفسي الذي يواجهه في الحياة وأن لا يفقد ثقته بالنفس (سلامة، ١٢: ٢٠٠٤) ويمتلك القدرة على تجاوز الصدمة والنكبة. ومهما يكن من أمر مع بداية صعود الشاب السلم، يبدأ حلم جديد، وهو يحاول الخروج من دائرة الموت إلى فضاء الحياة متمسكاً بالحلم.

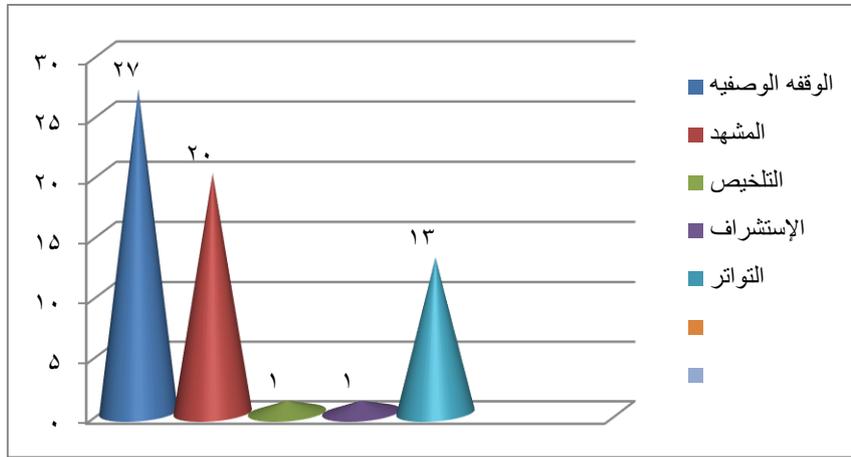
النتيجة

□ إن قصة "الخطوبة" ذات منحى رمزي وبهاء طاهر من خلال معالجة مكونات القصة ولا سيما الشخصية والمكان، ضمن آليات الزمن السردى، بمنحها طابعاً رمزياً إيحائياً يساعده على عملية تكوين مضمون القصة وتجسيد محاور الحلم، والسلطة، والموت، وبعث حلم جديد بمهندسة متكاملة، حيث نرى أن "ليلي" رمز للوطن أو للحرية أو لأية قيمة تتصل بالحق والعدل (الحلم). والهدف هو تحطيم من يسعى لها حين تقتضي المصلحة السياسية ذلك، ووالد ليلي في القصة يشكل رمزاً للسلطة. ووسائل التحطيم والتدمير متعددة، منها أسلوب التعذيب النفسي الذي استخدمه محور السلطة ضد صاحب الحلم (موت الحلم). على الرغم من ذلك إن صاحب الحلم لا يقع في منزلق العدمية ويستعيد الاتزان الداخلي والثقة بالنفس ويعود من جديد لتحقيق حلمه (بعث حلم جديد). وهذه العودة رمز للثورة ومعارضة السلطة القمعية.

□ تغلب النصّ تقنيّة الديمومة (الوقفات الوصفية والمشهد) والتواتر. إنّ للوقفات الوصفية دوراً بارزاً في تكوين محور الحلم في القصة، كما أن الوقفات الوصفية القصيرة في النص والتي امتزجت بالمشاهد، تخلق المفارقة المتمثلة بين الشكل والمضمون في الشخصية التي تلعب دور السلطة (والد ليلي) وإضافة إلى ذلك إن شخصية المحقق لوالد ليلي (السلطة) تتكون من خلال الوقفات الوصفية المتناثرة في النص. والمشاهد تحمل بين طياتها دلالات تبيّن طباع الشخصيتين الرئيسيتين،

فتنتج حالة من التناقض والمناقشة الحادة بينهما، والتواتر (تكرار فتح الشيش وصوره الجندول و...) يسهم إسهاما كبيرا في عملية إنتاج الفكرة واستكمال المضمون وتكوين محور الحلم، والسلطة، والموت وبعث حلم جديد. وتقنية الاستشراف عبر اشارات مستقبلية تسهم بدورها في منح القصة مزيدا من التماسك والتلاحم شكلا ومضمونا.

ويمكن تقديم الرسم البياني الذي يُظهر كمية الآليات الزمنية السردية المستخدمة في قصة «الخطوبة» كالاتي:



□ إن المونتاج الزمني من قبل الكاتب وتوزيع الأدوار على تقنية الوقفة، والمشهد، والتواتر، وبراعته في التنقل بين الوقفة والمشهد، يمضي بالسرد إلى الأمام بكل سلاسة ويجعل المضمون ينمو ويتطور.

□ إن عنصر التقابل والتناقض بين الشخصيتين الرئيسيتين في القصة هو العنصر المفصلي المهم الذي تمّت معالجته في إطار معالجة إنتاج الرؤية أو المضمون الذي يسعى إليه الكاتب وفق استراتيجيته السردية، حيث نرى أن من خلال هذا العنصر قد عولجت الشخصية التي وُجّه له اتهام (البطل . العريس) مقابل شخصية المحقق الخاص (والد ليلي)، وتم ذلك من خلال استخدام الوقفات الوصفية الرائعة في بداية القصة والمشاهد التي تتخللها الوقفات الوصفية الهادفة إلى توصيل رؤية الكاتب.

المصادر

كتب

- إبراهيم، عبد الله (١٩٩٠م)، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المغرب، دار البيضاء.
- جنيت، جيزار، (١٩٩٧م)، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط ٢.
- جريبه، آلان روب، (١٩٩٨م)، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر، دار المعارف، ط ١.
- الخبو، محمد (٢٠٠٣م)، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، تونس، دار صامد للنشر و التوزيع، ط ١.
- الريقق، عبد الوهاب (١٩٩٨)، في السرد دراسات تطبيقية، تونس، دار محمد علي الحامي، ط ١.
- السيد، نورالدين (١٩٩٧م)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، دارهومه.
- طاهر، بماء (١٩٧٢م)، الخطوبة، مصر، دارالشروق.
- قاسم، سيزا (١٩٨٥م)، بناء الرواية، ط ١، بيروت، دار التنوير.
- الكردي، عبد الرحيم (٢٠٠٥م)، البنية السردية للقصة القصيرة، القاهرة، مكتبة الآداب.
- لودج، ديفيد، ترجمة: ماهر البطوطي (٢٠٠٢م)، الفن الروائي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- نورالدين، السيد (١٩٩٧م)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، دارهومه.
- هيثم، الحاج علي (٢٠٠٥م)، آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، جامعة حلوان، كلية الآداب.

الدوريات

- عبد الحميد، شاعر (١٩٩٣م)، «الموت والحلم في عالم بماء طاهر»، مجلة الفصول، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، العدد الثاني عشر، صص ٢٠٣-١٨٠.
- قاسمي بور، قدرت (١٣٨٧ش)، «زمان وروايت»، مجلة النقد الأدبي، طهران، جامعة تربيت مدرس، العدد الثاني، صص ١٤٤-١٢٣.

المواقع الإلكترونية

- سلامة، عيبر (٢٠٠٤م)، «مدخل إلى عالم بماء طاهر القصصي»، مصر. [www. arabicstori. net/forum/index](http://www.arabicstori.net/forum/index)

زمان روایی و کارکرد آن در فرایند تولید درونمایه داستان کوتاه «الخطوبه» اثر بهاء طاهر

جابر سوسونی^{۱*}، سید مهدی مسبوق^۲، فرامرز میرزائی^۳

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا، همدان

۲. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا، همدان

۳. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس، تهران

چکیده

زمان روایت، کلید فهم کارهای نوین ادبی و ابزار کشف دلالت آن شده است و نقش مؤثری در فرایند شکل‌گیری درونمایه داستان‌های کوتاه امروزی ایفا می‌کند. پژوهش حاضر می‌کوشد انواع زمان روایی را در داستان کوتاه «الخطوبه» بهاء طاهر، براساس نظریه ژرار ژنت و با تکیه بر شیوه توصیفی - تحلیلی بررسی نماید و نقش آن را در فرایند تولید درونمایه این داستان تبیین کند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که میان انواع زمان روایی و دیدگاه نویسنده در بیان اندیشه و احساس خود، رابطه عمیقی وجود دارد و می‌توان مراحل پرورش درونمایه این داستان را در سه محور رؤیا، قدرت و مرگ رؤیا دسته‌بندی نمود. بهاء طاهر این محورهای سه‌گانه را با دقت و دوران‌اندیشی پرورش می‌دهد، به طوری که در به‌کارگیری و پرداخت زمان روایی در راستای خلق درونمایه، مهندسی پیشرفته‌ای را از وی شاهدیم. توزیع نقش‌ها میان تکنیک‌های درنگ، صحنه و تکرار، و مهارت او در انتقال میان درنگ و صحنه در متن داستان، روایت را پیش برده، درونمایه آن را پرورش می‌دهد. تکنیک‌های صحنه، درنگ توصیفی و تکرار بر متن غالب بوده، آینده‌نگری و خلاصه در فرایند پرورش درونمایه داستان، نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند.

کلیدواژه‌ها: زمان روایی؛ تولید درونمایه؛ ژرار ژنت؛ بهاء طاهر؛ داستان الخطوبه.