البناء الزمني
للخطاب السردي

روايات زهدي الداوودي نموذجاً

الكتاب: البناء الزمني للخطاب السردي

الكاتب: حسين مجيد حسين

الطبعة الأولى: 2017
جميع الحقوق محفوظة

الناشر: دار الزمان
للطباعة والنشر والتوزيع

فايبر وواتس آب:
00964 772 4223169

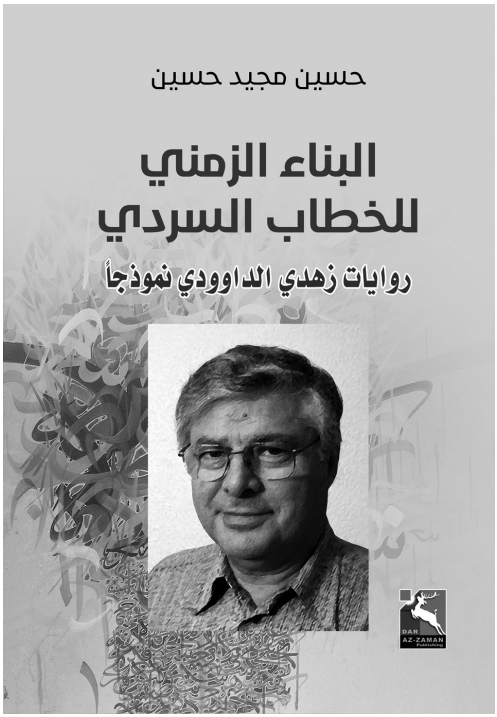
موبايل: 00964 750 3598630

E-mail: zeman005@yahoo.com
E-mail: zeman005@hotmial.com
Website: www.darzaman.net

الإخراج الداخلي: **دار الزمان**
تصميم الغلاف: **م. جمال الأبطح**

Copy Right © Dar Zaman Publishing
لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو تصويره أو نسخه
إلا بإذن خاص ومسبق من الناشر
All right reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted.
without permission in writing from the publisher

حسين مجيد حسين



البناء الزمني للخطاب السردي

روايات زهدي الداوودي نموذجاً

المحتويات

الإهداء 7

المقدّمة 9

التمهيد 15

1- مفهوم الزمن والبناء الزمني 17

2- الخطاب السردي 26

الفصل الأول: المفارقة الزمنية 31

الاسترجاع 35

الأول: حوافز الاسترجاع 37

الثاني: أنواع الاسترجاع 47

الاستباق 66

الأول: الاستباق التمهيدي 68

الثاني: الاستباق الإعلاني 77

الفصل الثاني: السرعة السردية 85

تسريع السرد 89

الأول: الحذف 90

الثاني: الخلاصة 102

إبطاء السرد 114

الأول: المشهد 115

الثاني: الوقفة 132

الفصل الثالث: التواتر السردي..... 143

التواتر الإفرادي 148

التواتر التكراري 167

التواتر التكراري المتشابه..... 184

نتائج الدراسة..... 199

ثبت المصادر والمراجع 201

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى:

- نجمة سمائي التي لا يزال شعاعها تنير ظلمات حياتي على الرغم من مرور سنوات على أفولها ... والدتي
- رمز الكفاح الذي ناضل وسعى لننعم بالراحة والهناء... والدي
- رفقاء الدرب منذ لحظة الوصول إلى موعد الرحيل... أخي وأخواتي
- نبع المودة الأبدية الذي يروي ظمأ روحي... شريكة حياتي

المقدّمة

بسم اللّه الرحمن الرحيم

الحمدُ للّهِ وحدَه والصلاةُ والسلامُ على منْ لا نبيَ بعدَه. أمّا بعدُ.

فقد شهد العصر الحديث تطورات كبيرة للرواية، أسهمت في تحوّلها إلى نوع أدبي حيّ يأخذ الصدارة في الساحة الأدبية العالمية، على الرغم من كونها حديثة النشأة مقارنة بأنواع أدبية أخرى تمتلك أصولاً موغلة في التأريخ، ويعود الفضل في ذلك إلى مقدرة الرواية على التعبير عن واقع الإنسان المعاصر وأزماته، بما تمتلكه من رؤى واسعة، وبنية مرنة، ورافق تلك التطورات تيار نقدي واع، تمثّلت وظيفته في رسم خطوط سير الرواية، ورصد طرائق بنائها، وتجسيد قيمها الجمالية، ويأتي البناء الزمني في مقدمةِ اهتمامات النقد الروائي، وذلك لدوره الجوهري في تشكيل الرواية، وتنظيم أحداثها.

تكمن أهمية الدراسة في الحيوية التي يتمتّع بها البناء الزمني للخطاب السردي بوصفه أحد المرتكزات الأساس في التشكيلِ الفنّي للرواية، وتميّز الخطاب الروائي لدى (زهدي الداوودي) بحسن توظيفه لتقنيات البناء الزمني، فضلاً عن تعبيره عن الواقع الكوردستاني، والعرض الفنّي للمراحلِ التأريخية التي مرّ بها الشعب الكوردي في مسيرته النضالية، إذ يتّخذ الكاتب من فنّه وسيلة لإيصال صوت شعبه الذي تعرّض للاضطهاد والتهميش، وبذلك يتعالق البعد الفنّي الجمالي مع البعد الواقعي الإنساني.

اعتمدت الدراسة على مصادر ومراجع متنوعة، يأتي في مقدمتها كتاب (خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينيت)،

و(معجم مصطلحات نقد الرواية، د. عبداللطيف زيتوني)، و(معجم السرديات، مجموعة مؤلفين بإشراف محمد القاضي)، و(قاموس السرديات، جيرالد برنس)، و(بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي)، و(الزمن في الرواية العربية، د. مها القصراوي)، و(بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د. مراد عبدالرحمن مبروك).

سبقت هذا الكتاب دراسة واحدة في تناول روايات (زهدي الداوودي) بالبحث، وهي: ثلاثية وادي كفران للروائيّ الكردي زهدي الداوودي دراسة سوسيو- تأريخية (أطروحة دكتوراه) لنوزاد أحمد أسود، ودراسة أخرى تناولت أعماله القصصية، وهي: القصّة القصيرة في أدب زهدي الداوودي (رسالة ماجستير) لآزاد عبدالله محمد خورشيد.

تمثّلت صعوبة الدراسة في كثرة الإشكاليات المحيطة بمفهوم ركنَي العنوان: الزمن والخطاب، إذ يعد الزمن من المفاهيم الشائكة التي اشتدّ الخلاف حولها في القديم والحديث، وتباينت الآراء والنظريات في إدراك كنهه، كما أنّ الخطاب يمثّل منذ بدايات تداوله في النقد الأدبي الحديث سؤالاً ذا طابع إشكالي، إذ تعدّدت بشأنه التصورات النظرية والمقاربات الإجرائية.

واقتضت طبيعة الدراسة تقسيمها على تمهيد وثلاثة فصول تقفوها نتائج الدراسة، تناول الباحث في التمهيدِ مفهوم الزمنِ والبناء الزمني، كما ألقى الضوء على مفهوم الخطاب السردي، وجاء الفصل الأول تحت عنوان (المفارقة الزمنية) ليتناول مسار الحركة الزمنية الداخلية للرواية، وطبيعة الانكسارات الزمنية الواقعة في

هذا المسار، في مبحثين، الأول هو الاسترجاع، والثاني هو الاستباق، وخصّص الفصل الثاني للحديث عن (السرعة السردية) خلال مبحثين، درس المبحث الأول تسريع السرد الناتجِ عن استعمال تقنيتيِ الحذف والخلاصة، في حين درس المبحث الثاني إبطاء السرد الناتج عن استعمال تقنيتيِ المشهد والوقفة، وركّز الفصل الثالث على دراسة (التواتر السرديّ) المنبثق من علاقة التكرار بين القصّة والخطاب، وضمّ الفصل ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول التواتر الإفرادي، والمبحث الثاني التواتر التكراريّ، والمبحث الثالث التواتر التكراريّ المتشابه، وانتهت الدراسة بعرض أهمّ النتائج التي توصّلت إليها.

ويملي عليّ واجب الوفاء والاعتراف بالفضل، أن أتوجّه ببالغ شكري إلى أستاذي الدكتور (يادگار لطيف الشهرزوري) لما أغدق عليّ من إرشادات وجيهة، وتقويمات سديدة، فلولا عنايته بالرسالة لما كانت على ما هي عليه الآن، فأدعو الباري عزّ وجلّ أن يمدّ في عمره، ويجعله ذخراً للعلم وأهله.

وفي الختام لا أدّعي الكمال لعملي هذا، لأنّ الخطأ والنقصان ملازمان للإنسان أينما كان، والكمال لله تعالى وحده، ولكنّني أتمنّى أن أكون قد وُفِّقت في إضاءة الموضوع الذي اشتغلت عليه، فإن أصبت فبتوفيق من الله سبحانه، وإن كان غير ذلك فحسبي أنّني قد بذلت ما في وسعي من جهد، ولا تكلّف نفس إلاّ وسعها.

حسين

التمهيد

1- مفهوم الزمن والبناء الزمني

إنّ لفظتي الزمن والزمان ذواتا أصل واحد في المعاجم العربية، وهو «اسم لقليل الوقت وكثيره»[1]، فيُطلق على فصل من فصول السنة الزمن، إذ «يقال السنة أربعة أزمنة: أقسام أو فصول»[2]، كما يطلق على «مدة الدنيا كلها»[3]، و«أَزْمَنَ بالمكان أقام به زَماناً»[4]، و«أَزْمَنَ الشيءُ: طالَ عليه الزَمَانُ»[5]، ويُجمَع على أزمانٍ وأزمِنَة[6]، وبذلك نرى أن الكلمة في اللّغة تحمل معنى الوقت أو جزءٍ من الوقت، سواءً أقلَّ هذا الجزء أم كثر.

وعلى الرغم من وضوح الدلالة اللّغوية للفظة إلاّ أنّ ماهية الزمن ظلّت على طوال العصور بمثابة معضلة أثارت كثيراً من الجدل، وعلى أكثر من صعيد، ولعلّ مقولة القدّيس (أوغسطين) المشهورة تجسّد جزءاً من الصعوبة المحيطة بفهم الزمن، إذ يقول «ما الزمن إذن؟ إنّني لأعرف معرفة جيدة ما هو، بشرط أن لا يسألني أحد عنه، لكن لو سألني أحد ما هو، وحاولت أنْ أفسّره لارتبكت»[7]، ويرى بعض الباحثين أنّ هذا الغموض كامن في طبيعة الزمن، من حيث كونه دائم السيلان، ولا يمكن الإمساك به لمعرفة حقيقته[8]، كما أنّ تناوله من قبل مجالات وتخصّصات ذات أصول مختلفة زاد من حدّة غموضه، وعدم التمكّن من

---

(1) لسان العرب، ابن منظور: 3/ 1867.
(2) المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون: 1/401.
(3) لسان العرب: 3/1867.
(4) م. ن: 3/1867.
(5) كتاب العين، خليل ابن أحمد الفراهيدي: 7/375.
(6) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس: 2/22.
(7) الزمان والسرد، بول ريكور: 1/27.
(8) النسبية في الفلسفة الغربية، د .أحمد مطلك محمد : 12.

حصر مدلولاته، ممّا أدّى إلى القول بأنّ موضوع الزمن برمّته مشحون بالتناقضات التي لايمكن حلّها أبداً، إلى حدّ نفي وجوده أساساً[1].

ولكن مهما كانت الصعوبات التي أحاطت بالزمن، والتحديات التي يواجهها الإنسان في مقاربة الأسئلة المرتبطة به، فقد استمرّ في سعيه للوصول إلى معرفة كنه الزمن وفهم طبيعته، مما أدّى إلى ظهور تراث إنساني ضخم من البحث والتأمل حول الزمن، شارك فيه المشتغلون في الحقول المعرفية المختلفة، كلّ من منظوره وبما أوتي من إمكانيات وأدوات.

وبالنظر إلى طبيعة الدراسات التي أجريت حول الزمن قديماً وحديثاً، وتحديد نقاط الخلاف البارزة بين المذاهب والاتجاهات المتباينة، يمكن تناوله ضمن إطار ثنائيتين رئيستين، هما:

أ- الزمن الموضوعي والزمن الذاتي

يمتاز هذا المنظور بطبيعته الفلسفية، لأنّ الفلسفة نفسها تحاول الوصول إلى المعرفة من منهل المنظور الموضوعي والذاتي، فالنظرة الموضوعية ترى أنّ المعرفة الحقيقية هي التي تأتينا عن طريق الواقع المحسوس من خارج عقولنا، والتي يمكن الاستدلال عليها في الطبيعة المحيطة بنا[2]، وهذه النظرة تنسحب على الزمن أيضاً، وكانت معروفة عند فلاسفة اليونان، إذ عرّف (أرسطو) الزمن بأنّه «مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر»[3]، وهو التعريف الشائع في الأوساط الفلسفية عند اليونان، وهذا معناه أنّهم لم يربطوا الزمن بشعور الإنسان

(1) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت: أسعد مرزوق: 12.
(2) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إيميل توفيق: 77.
(3) الزمان الوجودي، عبدالرحمن بدوي: 48.

وإحساسه، وإنّما بمقدار الحركة في الكون، والكون قد وجد قبل خلق الإنسان بملايين السنين، ويبقى الزمن خارج ذهن الإنسان، ويقاس بمعايير ثابتة مأخوذة من حركة أجزاء الكون، في حين تقوم النظرة الذاتية على «تفسير الظواهر في ضوء المشاعر والميول الداخلية»[1]، وترى أنّ الزمن ينتمي إلى الحقائق التابعة للشعور الإنساني ووعيه، وهو انعكاس لهذا الشعور وليس له أي وجود حقيقي خارجه، وأنّ التمييز الكمي بين وحدات الزمن ليس مطلقا أبداً، لأنّ «أدوات التوقيت الداخلية الممنوحة لبني البشر لم تضبط جميعهاعلى ساعة واحدة بعينها»[2]، وبذلك أصبح للزمن معيار آخر يختلف في طبيعته عن المعيار الموضوعي الثابت، وإنّما يقدّر بقيم شعورية متغيّرة للأفراد، بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة[3].

ب- الزمن المطلق والزمن النسبي

الزمن المطلق هو الزمن «الحقيقي الرياضي، وهو قائم بذاته، ومستقلّ بطبيعته، في غير نسبة إلى أي شيء خارجي»[4]، ومنفصل عن المادّة المتحرِّكة، وغير قابل للتغيّر، وإنّما يسير سيراً منتظماً، كما هو خارج عن النفس الإنسانية ولا ينتمي إلى عالمها[5]، وقد أقرّ (نيوتن) بهذا الزمن، إذ قسّم الزمن إلى المطلق والنسبي، وافترض أن الزمن المطلق يتجلّى في صورة واحدة عند الملاحظين للحدث جميعاً، على الرغم من تباعدهم مكانياً، أي أنّ الزمن جوهر أبدي لايرتبط

(1) المعجم الفلسفي، لجنة من مجمع اللغة العربية: 195.
(2) الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو: 138.
(3) م. ن: 137.
(4) الزمان الوجودي: 100.
(5) النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة: 12.

بالحركة والسرعة[1]، ومع أنّ (نيوتن) عالم فيزيائي إلّا أنّ فكرة الزمن المطلق تجسّد نظريته الفلسفية أكثر من نظريته الفيزيائية، على خلاف الزمن النسبي الذي ينبثق من نظريته الفيزيائية[2].

وأمّا النظرية النسبية فهي ترى أنّ الزمن عبارة عن انتقالات في المكان، وهو مع المكان وجهان لحقيقة واحدة، و«يزداد تباطؤاً كلّما ازدادت سرعة الجسم المتحرك»[3]، وحسب هذا الطرح فإنّ مقاييس الزمن من الساعة واليوم والشهر ما هي «إلاّ مصطلحات ترمز إلى دوران الأرض حول نفسها أو حول الشمس، أو هي مصطلحات لأوضاع مخالفة في المكان»[4]، وبذلك فإنّه مقدار متغيّر لاعتماده على حركة أجزاء الكون، ويتغيّر تبعاً لحركة هذه الأجزاء، لذلك لا يوجد زمن واحد في الكون كلّه، وإنّما العديد من الأزمنة التي هي عبارة عن مقادير متغيّرة لايصحّ نسبة بعضها إلى بعض[5]. وقد وضع (آينشتين) أركان هذه النظرية، وكانت بمثابة ثورة علمية أفضت إلى نتائج مهمّة شملت مجالات الحياة المختلفة.

ويبدو أنَّ الانشغال الفكري والفلسفي لم يكن منفرداً في خط البحث عن الزمن، وإنّما تزامنَ معه انشغال أدبي قريب منه في الحجم، «فالكُتّاب الذين يختلفون في كل شيء آخر يشتركون في هذا التشاغل»[6]، حتّى الذين ليس لديهم أي اهتمام بالأفكار يتحدّثون عن الزمن بحماس أكبر

(1) الأبعاد الفلسفية في مفهوم الزمن، د .علي أسعد وطفة، مجلة التقدم العلمي، العدد: 71، السنة: 2010.

(2) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب: 84 .

(3) الأبعاد الفلسفية في مفهوم الزمن: 17.

(4) النسبية في الفلسفة الغربية: 18.

(5) م . ن: 18.

(6) الزمن والرواية:20.

من غيرهم. ومعنى الزمن في الأدب مرتبط بمعنى الحياة الإنسانية، إذ إنّ الزمن لايحصل إلّا ضمن نطاق الخبرة في الحياة الإنسانية، وبذلك فهو زمن ذاتي يشعر به الوعي الفردي، ويتجلّى في اللّغة[1].

وكان الزمن المحور الحيوي في الأجناس الأدبية، الشعرية منها والسردية، وتعدّ الرواية فنّاً زمنياً بالدرجة الأساس، ومردّ ذلك أنّها تنتمي إلى الفنون القصصية، والقصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن، فيمثّل الزمن الخيط الذي يقوم بتنظيم بنية الرواية، كما أنّ شكلها الفني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بكيفية معالجة الزمن من قبل الروائي، والمدرسة الأدبية التي ينتمي إليها[2]، لذلك إنّ معظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية كانوا مشغولي الذهن بقضية الزمن، وعلاقته ببنية الرواية[3].

كما أنّ كثرة الدراسات النقدية الحديثة التي تناولت موضوع الزمن في الرواية تظهر جانباً من الأهمية التي تحظى بها هذه المقولة المحورية التّي تترتب عليها عناصر التشويق والايقاع، وليس للزمن وجود مستقلّ في الرواية مثل بقية العناصر، بحيث يمكن إخراجه، وإنّما يتخلّل الرواية كلها، فهو«الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية»[4].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الاهتمام بزمن الرواية لا يقصد منه الاهتمام بزمنها الخارجي الذي تعبّر عنه وتعود إليه أحداثها، وإنّما بنيتها الزمنية المتمثّلة في إيقاع حركتها، والمساحة التي تشغلها،

(1) ينظر: الزمن في الأدب:10، والنقد البنيوي والنص الروائي- نماذج تحليلية من النقد المغربي، محمد سويرتي: 110.

(2) بنية النص الروائي، إبراهيم خليل: 97.

(3) الزمن والرواية: 22.

(4) بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم: 34.

والاتجاهات المختلفة لهذه الحركة، والتي تشكلّ نسيجاً من تشابكات معقدّة بين هذه القيم الزمنية[1].

ويرتبط التحليل السردي للزمن بالعلاقة القائمة بين زمن القصّة المقيس بالأيّام والشهور والسنوات، وزمن الخطاب المقيس بالسطور والصفحات، وما يتركه التباين بين هذين الزمنين من الآثار الفنية والجمالية على الرواية[2]، فالإمكانيات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، بحيث تجعل الروائي مفتوح اليدين في اختيار طريقة عرض مادّته الحكائية[3].

يعدّ الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في النظرية الأدبية، ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية، إذ جعلوا كيفية ظهور الأحداث في الخطاب بؤرة اهتمامهم وليست الأحداث بحد ذاتها[4]، وذلك في سياق تقسيمهم العمل الروائي إلى المتن الحكائي (fable)، والمبنى الحكائي (sujet)، ويتمثّل المتن الحكائي في «مجموع الأحداث المتّصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل»[5]، حسب النظام الطبيعي لوقوعها، أمّا المبنى الحكائي فهو متعلّق بترتيب الأحداث داخل الخطاب وفق ما تقتضيه طبيعة العمل السردي وجمالياته[6].

---

(1) أهمية الزمن في الفلسفة والأدب: آسية البوعلي.
http://www.ahewar.org/debat/show

(2) شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة: لحسن أحمامة: 68.

(3) بنية النص السردي، د .حميد لحمداني: 74.

(4) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: 107

(5) نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب: 180.

(6) م. ن: 180.

وتشكلّ جهود الشكلانيين الروس في تعاملهم مع الظاهرة الزمنية للأعمال السردية الركيزة الأساس لمن جاء من بعدهم في اعتماد ثنائيتهم لتقسيم السرد إلى مظهري القصّة والخطاب، واستثمر النقاد البنيويون هذه الجهود لبناء تصوّر نظري حول مبحث الزمن في الرواية، وجعلوا التفريق بين الزمنين أساس مشروعهم النقدي لطرائق التحليل الزمني للخطاب السردي[1]. وعلى هذا الأساس ميّز تزفيطان تودوروف (TzvetanTodorov) بين الأزمنة الداخلية المتمثِّلة في (زمن القصّة، زمن الكتابة، زمن القراءة)، والأزمنة الخارجية المتمثِّلة في (زمن الكاتب، زمن القاري، الزمن التأريخي)، وأرجع أهمية دراسة الزمن في الرواية إلى التباين بين زمن القصّة وزمن الخطاب، إذ إنّ زمن القصّة متعددٌ الأبعاد، يسمح لأحداث كثيرة أن تقع في آن واحد، بينما زمن الخطاب زمن أحادي، لذلك يكون السارد مضطراً بأن يرتّب الأحداث ترتيباً متتالياً يأتي الواحد بعد الآخر، وشبّه صعوبة عرض زمن القصّة بسب تعدّد أبعاده في الخطاب بـ«إسقاط شكل هندسي معقّد على خط مستقيم»[2]، وحدّد نظام دراسة الزمن في ثلاثة محاور رئيسة وهي: النظام، والمدّة، والتواتر[3].

ولكن الجهد الأعظم في دراسة الزمن كان للباحث الفرنسي جيرار جينيت (Gerar Genette) الذي استفاد بدوره من المدرسة الشكلانية، إذ دشّن في كتابه (خطاب الحكاية) الذي يعدّ أهمّ دراسة للخطاب الروائي مرحلة جديدة في التحليل السردي، لاشتمال

(1) بناء الرواية: 35.

(2) مقولات السرد الأدبي، تزفيطان تودوروف، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي- دراسات: 55.

(3) ينظر: الشعرية، تزفيطان تودوروف: 47-50.

الكتاب على نظرية نقدية شاملة في تحليل الرواية، فضلاً عن جهده التطبيقي الجبار على رواية (بحثاًعن الزمن الضائع) لمارسيل بروست، التي عدَّت رواية زمن لما تحمل من وعي خاص بالزمن[1].

ويُعدّ تفريقه بين زمن القصّة وزمن الخطاب حجر الزاوية في نظريته السردية، إذ يقول: «الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول و زمن الدال)»[2]، ودرس العلاقات القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب– وهو ماسمّاه بالزمن الكاذب- طبقاً لثلاثة محاور رئيسة، سعى من خلالها إلى معالجة معظم الإشكاليات القائمة بين الزمنين، وهي محاور الترتيب، والسرعة، والتواتر[3]. إذ درس في محور الترتيب (ordre) انعدام التطابق في ترتيب الأحداث، لأنّ زمن القصّة يرتبط بالضرورة بالترتيب الخطي والتوالي المنطقي لأحداث القصّة، بينما يبدأ الخطاب في النقطة التي يختارها المؤلف، وهو يرجع إلى الماضي حيناً ويتطلّع إلى المستقبل حيناً آخر، وتتمّ إعادة صياغة الأحداث فيه وفق منظور جمالي فني[4].

وفي محور السرعة (Vitesse) قام بدراسة الوتيرة التي تعرض من خلالها الأحداث في الخطاب، والمدّة الزمنية التي استغرقتها تلك الأحداث في الزمن الكرنولوجي - الطبيعي- ، إذ قارن الوحدة القياسية المعتمَدة في قياس زمن القصّة، والتي تتمثّل في الثواني

(1) السرديات، مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية: مرسل فالح العجمي: 37
(2) خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي، وعمر حلي: 45.
(3) م. ن: 46– 47.
(4) م. ن: 47.

والدقائق والساعات، بالوحدة القياسية المعتمدة في قياس زمن الخطاب والتي تتمثّل في عدد السطور والفقرات والصفحات[1].

أمّا محور التواتر (frequence) فجعله خصيصاً لدراسة علاقات التكرار بين القصّة والخطاب، فالحدث الواحد يمكن أن يقع مرّة واحدة أوعدّة مرّات داخل القصّة، كما يمكن سرد كلا النوعين (الحدث المفرد والمكرّر) مرّة واحدة أوعدّة مرّات في الخطاب[2]، وفي هذه المحاور الثلاثة قام (جيرار جينيت) بمعالجة الإشكاليات الزمنية السردية بصورة دقيقة، فتُعدّ نظريته الصيغة الأرقى لما وصل إليه النقد البنيوي في تحليل الزمن الروائي، لذلك نجعل ما أرساه في كتابه (خطاب الحكاية) من قواعد وأصول أساساً لدراسة البناء الزمني في روايات (زهدي الداوودي)[*]، مع الأخذ بآراء غيره اذا اقتضت حاجة البحث إلى ذلك.

---

(1) خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 102.

(2) م. ن: 129–132.

(*) هو القاص والروائي والمؤرّخ زهدي خورشيد الداوودي، ولد عام 1940 في قضاء طوز خورماتو- محافظة كركوك- من أب كوردي وأم تركمانية، وأكمل دراسته الابتدائية والثانوية فيها، وقد ظهرت مواهبه الأدبية في فترة مبكّرة من عمره، إذ نشر عدداً من القصص والقصائد الشعرية في الصحف العراقية في عام 1954، وبعد أن أكمل دراسته في دار المعلمين الابتدائية عام 1959 عُيّن مُعلماً في قرية (مامة)، واعتقل سنة 1964 بسب انتمائه السياسي وقضى مدّة سنتين في المعتقل، تعرّف خلالها على عدد من الأدباء من بينهم مظفر النواب، ويوسف الصائغ، وفاضل ثامر، وفي عام 1967 ترك العراق متوجّها إلى ألمانيا الديمقراطية للدراسة، إذ درس التأريخ والفلسفة في جامعة لايبزك، وحصل على شهادة الدكتوراه في فلسفة التأريخ من الجامعة نفسها، ثم رجع إلى العراق وعمل أستاذاً في جامعة الموصل، ولكنه ترك العراق إلى ألمانيا ثانية في عام 1979 بعد أن جرت محاولات قسرية لإرغامه على الانتماء إلى حزب البعث الحاكم في العراق آنذاك،

2- الخطاب السردي

تأتي لفظة الخطاب في اللّغة العربية بمعنى التبادل والمشاركة في الكلام، والمحادثة بين الطرفين، يقول ابن منظور«الخِطابُ والمُخاطَبَة مُراجَعَة الكَلام، وقد خاطَبَه بالكَلامِ مُخاطَبَةً وخِطاباً، وهما يَتَخاطَبان»[1]، كما يُطلق على الكلام الذي يجري بين الاثنين «يقال خاطبهُ يُخاطبه خِطاباً، والخُطْبة من ذلك... الكلام المخطوب به»[2]، ويقول التهانوي في سياق توضيحه للتطوّر الحاصل على الكلمة «هو بحسب أصل اللّغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، ثم نُقل إلى الكلام الموجَّه نحو الغير للإفهام[3].

أمّا مفهوم الخطاب (Discours) في العصر الحديث فيقترب من المنظور الغربي أكثر من أصوله العربية، ليتّخذ من هذا المنظور مركزاً لدلالاته وما يوحي به من مفاهيم، والمنظوران يلتقيان في بعض الزوايا ويختلفان في بعضها الآخر، إذ عرّف (بنفينست) الخطاب بأنّه «قول يفترض متكلِّماً ومخاطّباً، ويتضمَّن رغبةَ الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال، وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكل أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطّية، ويشمل الخطاب الخطي

ومن رواياته المنشورة: أطول عام، زمن الهروب، تحولات، وداعاً نينوى، رجل في كل مكان، فردوس قرية الأشباح، ذاكرة مدينة منقرضة، عويل الذئاب. (ينظر: ثلاثية وادي كفران للروائي الكردي زهدي الداوودي، دراسة سوسيو تاريخية، د. نوزاد أحمد أسود: 33–40، والقصة القصيرة في أدب زهدي الداوودي– رسالة ماجستير، آزاد عبدالله محمد خورشيد: 11–13).

(1) لسان العرب: 2/1194.

(2) معجم مقاييس اللغة: 2/198.

(3) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي التهانوي: 1/749.

الذي يستعير من وسائل الخطاب الشفهي وغاياته، كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كلَّ خطاب يتوجَّه به شخص إلى آخر معبِّراً عن نفسه بضمير المتكلّم»[1].

ويحمل مفهوم الخطاب في طيّاته إشكاليات كثيرة، على الرغم من كونه مصطلحاً متداولاً على نطاق واسع، ولعلّ السبب في ذلك راجع إلى كونه مركز اهتمام لكثير من العلوم المختلفة، منها علوم الأدب، والتأريخ، والسوسيولوجيا، والفلسفة، وغيرها من الاختصاصات، وكلّ علم ينطلق من منطلقه الخاص في مقارباته النظرية وأبعاده التطبيقية[2].

ترتبط بدايات ظهور مفهوم الخطاب في العصر الحديث بالدراسات اللّسانية التي راجعت موقفها من الخطاب، إذ كان الدرس اللساني القديم يصبّ جهوده في دراسة الجملة باعتبارها الوحدة الكبرى القابلة للوصف، بحجّة أنّ ما وراء الجملة لا يكون سوى جمل أخرى، لذلك ليس ثمّة حاجة للانشغال بما وراءها، ولكن الدراسات اللسانية الحديثة سعت إلى توسيع موضوع البحث اللساني ليتعدى حدود الجملة إلى الخطاب بمعناه الأوسع، ويعزى إلى اللساني الأمريكي هاريس(Harris) الدور الريادي في هذا المجال[3].

ويشكِّل الخطاب الأدبي موضوع الأدبية التي تتمثّل عند رومان جاكبسون (Roman jakobson) في جملة الخصائص الفنية التي تميّز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص، أي مجموع الخصائص

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: د. لطيف زيتوني:88 .
(2) مقالات في تحليل الخطاب، تقديم: حمادي صمود : 49.
(3) تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث- دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، مهى محمود إبراهيم العتوم (أطروحة الدكتوراه): 20.

النوعية التي تعطي العمل الأدبي التفرّد والخصوصية[1]، وبما أنّ دلالات الخطاب الأدبي تتعدّد بتعدّد اتجاهاته ومجالاته، فلا بد من التفريق بين الخطاب الشعري والخطاب السردي في الدراسات النقدية، فللخطاب الشعري خصوصياته، كما للخطاب السردي تفرّده وقضاياه، إذ يشتغل الخطاب السردي على رواية الحدث، أمّا الخطاب الشعري فيركِّز على مسألة الإيحاء والتأثير وشعريّة الأدوات وكثافة اللّغة[2].

وبذلك يُطلق مصطلح الخطاب في السرديات، أو الخطاب السردي على «القول الشفهي أو الخطّيّ الذي يخبر عن حدث أو سلسلة أحداث»[3]، أو هو مستوى التعبير الذي يقابل مستوى المحتوى أو القصّة، ويأتي جواباً لـ (كيف) أي: السؤال عن كيفية العرض، وليس(ماذا) أي: مايحمله المحتوى السردي[4]، ومن هنا فإن الخطاب السردي يتمثّل في الطريقة التي تُقدَّم بها المادّة القصصية في سياق لغوي[5]، لأنّ الذي يهمّ الباحث السردي هو طريقة عرض المادّة السردية وليست المادة بعينها، والعملية السردية في الأساس عبارة عن تحويل أحداث القصّة إلى خطاب لغوي[6].

وكان للشكلانيّين الروس الدور الأهم في إرساء مفهوم الخطاب السردي، من خلال تمييزهم بين المتن والمبنى الحكائيين، ويمكن

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش: 32.
(2) تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين: 15.
(3) معجم مصطلحات نقد الرواية: 89.
(4) قاموس السرديات، جيرالد برنس: 48.
(5) آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة – الرواية النوبية نموذجا- مراد عبدالرحمن مبروك:182.
(6) البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، د، موفق رياض المقدادي: 112.

اعتبار هذا التمييز مدخلاً لتجاوز مرحلة النقد السياقي الموغل في دراسة الأمور المحيطة بالنص، إلى مرحلة التركيز على النص ومستوياته، وقد أدّى التطوّر الحاصل في هذا المجال إلى ظهور اتجاهين سرديين، هما: اللسانيات السردية التي ركّزت جهودها على دراسة مستوى الخطاب، واتّجهت في مقارباتها نحو معالجة السرد كونه عملاً فنياً أو جمالياً، والسيميائيات السردية التي ألقت على عاتقها دراسة أحداث القصّة ومحتوياتها[1]، وهذا مايعني أنّ الخطاب السردي يتكوّن من طريقة عرض الأحداث من خلال السارد بوصفه مرسِلاً إلى المسرود له بوصفه مرسَلاً إليه.

ومع التأكيد على تعدد عناصر الخطاب السردي، وتنوّع طرائق المشتغلين في هذا الحقل الخصب، يمكننا الحديث عن الخطاب السردي من خلال مقولات (الزمن، الصيغة، التبئير) التي تمثّل المرتكزات البنائية التي يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه المتقاطبين: السارد والمسرود له[2]، إذ يقوم مبحث الزمن (Temps) على رصد العلاقة بين زمن القصّة (الزمن المفتَرَض لوقوع أحداث القصة)، وزمن الخطاب (الوقت الضروري لقراءة القصة، أومدّة عرضها)، وهو أهمّ ما يميّز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي عن السرد التأريخي[3].

كما أنّ مقولة الصيغة (Mode) هي مسؤولة عن كيفية تقديم القصّة، والوسائل التي يستعين بها السارد لإيصال المعلومات إلى

(1) ينظر: جماليات التلقي في السرد القرآني، د. يادگار لطيف الشهرزوري: 47-50.

(2) المتخيل السردي- مقاربات نصية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله إبراهيم: 153.

(3) بنية الشكل الروائي: 117.

المسرود له، إذ هناك طريقتان أساسيتان لتقديم أحداث القصّة، هما: السرد، والعرض، في الطريقة الأولى يقوم السارد بنقل الوقائع والإخبار عنها، بينما في الثانية يتنحى السارد جانباً ليكون الحوار الجاري بين الشخصيات هو الأسلوب المعتمَد في عملية التواصل مع المسرود له[1].

وأخيرا بما أنّنا بوصفنا قرّاءً لانستقي أحداث القصّة مباشرة وإنّما من خلال السارد الذي يسرد لنا القصّة، فإنّ إدراكنا للأحداث يتوقّف على الموقع الذي يتّخذه السارد بالنسبة لمكونات عالم الأحداث، وقد أطلق (جيرار جينيت) على هذه الموقعية مصطلح (التبئير–Focalisation) وقام بتقسيمه إلى ثلاثة أقسام: التبئير في درجة الصفر الذي نجده في السرد التقليدي الذي تكون فيه معرفة السارد أكثر من معرفة الشخصية، لأنّه يمتلك قدرة غير محدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات[2]، والتبئير الداخلي الذي تكون فيه معرفة السارد مماثلة لمعرفة الشخصية، إذ لا يقدِّم أية معلومة للمسرود له إلاّ بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها، والتبئير الخارجي الذي تكون فيه معرفة السارد أقلّ من معرفة الشخصية، بمعنى أنّه يصف ما يحسّ به بواسطة حواسه لا أكثر، دون الدخول إلى العوالم الداخلية للشخصيات[3]، أو إعطاء تفسير لما يراه أو يسمعه.

---

(1) تحليل الخطاب الروائي– المفاهيم والتشاكلات، لطف الله الشلمي، مجلة الراوي، العدد :17، السنة: 2007م.

(2) المتخيل السردي: 119 .

(3) ينظر: خطاب الحكاية: 202– 215.

الفصل الأول

المفارقة الزمنية

المفارقة الزمنية مصطلح سردي يطلق على «التنافر الحاصل بين النظام المُفتَرض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب»[1]، ويعود هذا التنافر إلى كون زمن الخطاب أحادي البُعد، بينما زمن القصّة متعدّد الأبعاد[2]، وتتيح المفارقة الزمنية إمكانيات متعدِّدة للسارد بغية كسر الخط الزمني التصاعدي، وإعادة ترتيب الأحداث من جديد، بالقفز نحو الأمام حيناً، العودة إلى الوراء أحياناً، حسب ما تقتضيه رؤيته الفنية، وما يمتلكه من قدرات إبداعية، «فلو أعطينا قصّة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإنّ كلّ واحد سيمنح لأحداثها ترتيباً زمنياً يتناسب مع اختياراته الفنية»[3]، لأنّ ترتيب الأحداث في الخطاب هو جزء مهمّ من تشكيل الرواية.

ويرى المشتغلون في مجال الفن الروائي أنّ من الصعب جداً الالتزام بالتسلسل التأريخي للأحداث على مستوى الخطاب، لأنّ كلّ حدث يملك جذوراً محتوية على طائفة من الدوافع والأسباب، ويكون فهمه متعذراً دون التعرّف على تلك الدوافع والأسباب، كما أنّ الشخصية تحمل ماضيها وذاكرتها، بحيث يصعب فهم حاضرها منقطعاً عن ذلك الماضي[4].

وقد يتفنَّن السارد في خلق مستويات زمنية عديدة ومتداخلة، من أجل خلق فضاء زمني رحب لعالم روايته، وتحقيق غايات فنيّة وجمالية في إضفاء الحيويّة والتميُز على الخطاب الروائي، كما أنّ وقوع حدثين أو أكثر في آن واحد على مستوى القصّة يجعل السارد مضطراً إلى اللجوء إلى هذه التقنية الفنية لتساعده على ترتيب الأحداث المتزامنة وعرضها

(1) قاموس السرديات : 15.
(2) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: 399.
(3) تحليل النص السردي – مفاهيم وتقنيات، محمد بوعزة: 88.
(4) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور: 98.

تتابعياً، لأنّ طبيعة الكتابة النصّية تمتاز بأحادية اتجاهها وعدم سماحها لعرض أكثر من حدث في آن واحد، فـ «عندما يكون هناك شخصان مهمان، وينفصل أحدهما عن الآخر فنحن مضطرّون إلى ترك مغامرات أحدهما لبعض الوقت لنعلم ما فعله الآخر في الوقت نفسه»[1].

تؤدّي المفارقة الزمنية إلى توقّف سرد سلسة أحداث الحاضر الروائي، بغية فتح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب وإتاحة الفرصة لتقديم الحدث الذي يُشكِّل بدوره قصّة ثانوية تمتلك خطاً زمنياً متبايناً عن الحاضر الروائي، وبذلك تسهم في خلق مستويات حدثية وزمنية فرعية بالنسبة إلى السياق الذي تندرج فيه[2].

ويكون للمفارقة الزمنية مدىً (Portee)، وسعة (Amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين النقطة التي يتوقَّف فيها السرد وبين الموقع الزمني للأحداث الماضية التي يرجع إليها، أو المستقبلية التي يقفز نحوها، وأمّا سعتها فهي المدّة التي تستغرقها، يقول (جيرار جينيت) بهذا الخصوص «يمكن للمفارقة أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية): سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية. ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً – وهذا ما نسمّيه سعتها»[3].

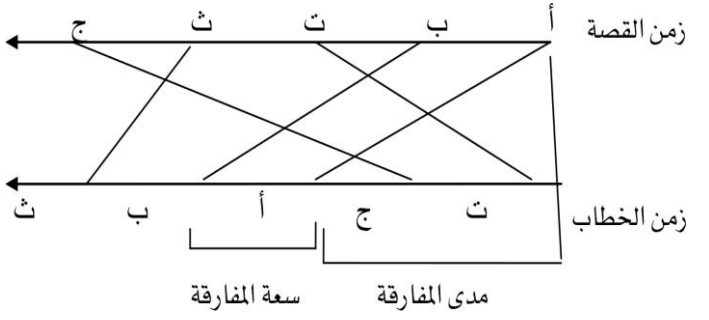
ويمكن تمثيل المفارقة الزمنية بين القصة والخطاب مع مداها وسعتها بالرسم البياني الآتي:

---

(1) بحوث في الرواية الجديدة: 97.

(2) معجم السرديات: 17.

(3) خطاب الحكاية: 59.



وإنّ هذا التنافر القائم بين ترتيب الأحداث في القصّة وترتيبها في الخطاب السردي وإن كان شديد البروز في النصوص القصصية المعاصرة، بحيث أصبح شبه عادة متواترة في التأليف، فهو لم يكن غائباً في النصوص القصصية القديمة كتابية كانت أم شفاهية، ويعني هذا أنّه خاصية أساسية لا تنفصل عن الواقع السردي[1]. وتتمثّل المفارقة الزمنية في صيغتي الاسترجاع والاستباق، وهما يفترضان وعياً زمنياً واضحاً، لأنّ تواتر الإقحامات وتشابكها المتبادل يؤدّي إلى التشويش والالتباس ليس لدى القارئ العادي فحسب، وإنّما لدى المحلل السردي أيضاً في بعض الأحيان[2].

الاسترجاع (Analepse)

يتجسّد الاسترجاع بوصفه تقنية سردية للبناء الزمني في «استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر»[3]، أو هو كلّ ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة الزمنية التي وصل إليها السرد[4]، ونشأ

(1) مدخل إلى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، وجلال شاكر: 75.
(2) خطاب الحكاية: 86.
(3) قاموس السرديات: 16.
(4) خطاب الحكاية: 51.

الاسترجاع مع الملاحم القديمة، وأنواع السرد الكلاسيكي، وتطوّر بتطوّرها، ثمّ انتقل إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلّت وفيّة لهذا التقليد السردي وحافظت عليه، بحيث أصبح يمثّل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية[1]، ولكن على الرغم من عراقة أصول الاسترجاع في الفنون السردية، إلّا أنّه حديث العهد من حيث الاصطلاح، إذ نشأ أول ما نشأ في السينما، وكان يطلق عليه فلاش باك (Flash back)، الذي يعني إجراء التقديم والتأخير على المشاهد بعد تصويرها[2]، ومن ثمّ انتقل إلى السرد وأصبح مصطلحاً معتمداً فيه[3].

ويعدّ الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية حضوراً وتجلياً في النص الروائي، وذلك لأنّ الرواية تحتوي على سلسة طويلة من المتواليات السردية، ومن ثمّ تكون مُضطرّة للعودة إلى الماضي بمستوياته المختلفة، سعياً منها وراء ربط أجزاء النص بعضها ببعض، كي لا يشعر المتلقي بالانقطاع والتشظي، إذ إنّ الاسترجاع بعودته إلى الماضي السردي يشكّل ذاكرة قصصية تربط الحاضر بالمنقضي، وتعمل على إحالة المتلقي إلى الماضي من أجل فهم الحاضر وتحليله[4].

يكشف الاسترجاع في جوهره عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر، إذ تتّخذ الوقائعُ الماضية مدلولاتٍ وأبعاداً جديدة نتيجة لمرور الزمن، لأنّ عمليّة التذكّر في الإنسان ليست مجرد استعادة حادثة من الماضي كأنّما هي نسخة من انطباعات سابقة،

(1) بنية الشكل الروائي: 121.
(2) تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، عبدالملك مرتاض: 217.
(3) الفواعل السردية- دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، بان البنا: 52.
(4) ينظر: بنية الشكل الروائي: 121.

وإنّما هي ولادة للماضي من جديد، لأنّ المعلومات تجمع وتُنظّم حول مركز فكري من أجل التوصّل إلى نقطة دلالية معينة، وهذا النوع من الإعادة هو ما يميّز صورة الذاكرة الإنسانية عن سائر الظواهر الأخرى في الحيوان أو الحياة العضوية[1].

كما أنّ الاسترجاع بعودته إلى الوراء السردي وسماحه للمستويات الزمنية المتفاوتة، والأصوات السردية المختلفة بالتسلّل إلى داخل الرواية يتضمّن تخلّص السرد من التركيز على الأحداث العينية المباشرة، والانفتاح على المستويات المختلفة، ممّا يمنح الخطاب السردي التنوع والتباين على مستويات الأزمنة والأحداث والشخصيات[2].

وطبيعة الاسترجاع بوصفه تقنية سردية، تقتضي معالجته خلال الحديث عن الحوافز المؤدّية إليه في السرد الروائي، ثمّ التطرق إلى أنواعه.

الأول: حوافز الاسترجاع

كي تكون العودة إلى الوراء السردي مبررة ومستساغة من الناحية الفنية والدلالية، ويتحوّل الحدث المسترجع إلى جزء ملتحم بالحاضر الروائي، ومتناسق معه بصورة تتضمّن الانتقال من الحاضر إلى الماضي في حركة انسيابية، لا بدّ من وجود حوافز[*]

---

(1) الزمن بين العلم والفلسفة والأدب: 96.

(2) سرد المرأة وفعل الكتابة، د. الأخضر بن السائح: 254-256.

(*) تعود كلمة الحوافز في اللغة العربية إلى مادة (حفز)، وهي تأتي بمعنى الحث والدفع، ولكن مصطلح الحوافز (motifes) في الأدب -بالأخص في نقد الرواية- ظهر أول ماظهر عند الشكلانيين الروس، ويقصد به تلك الدوافع والأسباب التي تؤدي إلى سيولة توالي الأحداث في السرد، وارتباطها مع بعضها، فالأحداث على اختلاف أنواعها ينبغي أن تكون منّسقة ضمن نظام يجمعها في علاقات محدّدة، ويبرر وجود كل منها في موقعها، بحيث يمهد

تجعل من هذه العودة إلى الوراء ضرورة فنية ودلالية تقتضيها اللّحظة الحاضرة. وانطلاقاً من أهمية حوافز الاسترجاع، ودورها الجوهري في البناء الزمني، وبعد تتبّع طبيعة الحوافز في الخطاب الروائي لدى (زهدي الداوودي)، والتأمل فيها وجدنا أنّها تتمثّل في سبع حوافز رئيسة:

1ـ **التشابه:** يمثّل الحاضر الروائي وما يتضمّنه من شخصيات وأمكنة وأحداث أهمّ حوافز الاسترجاع، وذلك عن طريق المقارنة بينه وبين الماضي، مما يشكّل تشابهاً معه يقوم بإثارة الذاكرة القصصية لدى السارد أو الشخصية الروائية، وينشغل على استحضار ذلك الماضي[1]. ففي رواية (فردوس قرية الأشباح) يحفز تدهور الوضع النفسي لدى الصبي (كامه) ذاكرة (الشيخ رمضان) على العودة إلى الوراء، عندما أصيب حفيده بالحالة نفسها: «**ظن الشيخ أن سبب ذلك هو التعب والإرهاق اللذان يعانيهما الصبي، ولكنه سرعان ما تذكر حفيده الذي مرّ بنفس التجربة ـ كانت حالة حفيده مشابهة لحالة الصبي، إذ إنه كان في طريقه إلى المدينة بصحبة والده لشراء الحاجيات الضرورية عندما تصدت لهما في طريق العودة مجموعة من العسكر في نقطة السيطرة والتفتيش**

السابق للاحق ويكون اللاحق نتيجة له، وكذلك البواعث التي تدفع الشخصيات للقيام ببعض الأفعال، وتعدّ الحوافز ذات أهميّة قصوى في النص الروائي، لكونها تمثّل الرابط العضوي بين أحداث الرواية، وتجاهلها يسبب انهيار الرابط الذي يُنسّق تلك الأحداث. (ينظر: معجم مقاييس اللغة: 2/68، و نظرية المنهج الشكلي: 181–182، وآليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة - التحفيز نموذجاً – د. مراد عبدالرحمن مبروك: 47).

(1) الزمن في الرواية العربية 202.

واتهموهما بتهريب المواد الغذائية ولما أراد الأب أن يناقشهم، رموا مشترياته على قارعة الطريق وداسوا عليها وأشبعوه ضربا وكسروا بعض أسنانه؟»[1].

فالتشابه بين الحدث الآني المتمثّل في تدهور الحالة النفسية لدى (كامه)، والحدث المسترجع المتمثّل في الوضع النفسي السيء الذي مرّ به حفيده في الزمن الماضي، يثير ذاكرة (الشيخ رمضان) للعودة إلى الماضي الذي وقع فيه الحدث المشابه للحاضر الروائي، وبذلك يكون التشابه بين الحالتين حافزاً للاسترجاع، كما يلحظ في المقطع الروائي فضلاً عن تشابه الحالتين التشابه في السبب المؤدّي إليهما، ففي الحاضر الروائي أدّت رؤية (كامه) لأحداث ليلة هدم القرية وأخذ أهله وضربهم بالأيدي وأخماص البنادق من قبل الجنود إلى تدهور حالته النفسية، كذلك الأمر فيما يخصّ حفيد (الشيخ زوراب)، إذ إنّ ضرب أبيه من قِبَل مجموعة من العسكر في النقطة العسكرية أدّى به إلى تدهور وضعه النفسي، وهذا ما يدلّ على ملازمة القسوة والعنف المؤدّيين إلى تدهور الوضع النفسي لدى الاثنين، بسبب تعامل الجنود مع الأهالي على امتداد الزمن، ومعاناة الأهالي من التعامل القاسي والعنيف للقوات العسكرية في الماضي والحاضر.

2- **التضاد:** قد يقوم التضاد بين الحاضر الروائي والماضي بدور التحفيز للعودة إلى الوراء عن طريق إثارة ذاكرة الشخصية، ونجد ذلك في رواية (فردوس قرية الأشباح) أثناء إحساس السيد بتمدّد النهار: «**بعد أيام قليلة من ترك الشيخ والصبي والفتاة للسيد أحسّ الأخير وزوجته بفراغ غريب لم يسبق لهما أن عاناه من قبل.**

(1) فردوس قرية الأشباح: 24.

وقالت العجوز من وراء الحصير إنها لا تطيق الحياة بدون الفتاة والصبي وأكد السيد بأن النهار بوجودهما كان ينقضي بسرعة، وأما الآن فيتمدد ويتمدد دون أن ينتهي»[1].

فالإحساس بتمدّد النهار في الحاضر الروائي لدى (السيّد)، بعد أن تركه كلّ من (كامه) و(شيرين) ليعيشا مع (الشيخ رمضان) في قرية (فردوس)، يثير ذاكرته ويرجع به إلى الوراء، عندما كان يحسّ بانقضائه السريع في الماضي أثناء وجود الاثنين معه، وبذلك يسترجع امتداد النهار في الحاضر الروائي الحالة المضادّة له، والتي تتمثّل في انقضاء النهار سريعاً في الماضي، واعتمد السارد على أسلوب التكرار بنوعيه اللفظي والمعنوي للتعبير عن عمق إحساس (السيد) بتمدّد النهار في الحاضر الروائي، خلال تكرار لفظة (يتمدّد) مرتين، مع تكرار المعنى بعد ذلك في عبارة (دون أن ينتهي).

ويلحظ في المشهد أنّ الزمن ينطلق من الحالة النفسية للسيد، فبما أنّ حالته النفسية متأزّمة في الحاضر الروائي نجده يشعر بأنّ النهار يتمدّد ولا ينتهي، نتيجة لشعوره بالفراغ والوحشة، بينما في الماضي عندما كانت حالته النفسية مستقرّة وجدناه يشعر بالانقضاء السريع للنهار، ومن هنا يفقد الزمن معناه الموضوعي ويكون خاضعاً للمعيار الذاتي لدى هذه الشخصية التي تحسّ بتمدّده حيناً وانقضائه السريع أحياناً، وإلاّ فإنّ مدّة النهار من الوجهة الموضوعية هي نفسها، سواء كانت في الماضي أم الحاضر.

3 ـ **الحنين إلى الماضي والاستئناس به:** يحمل الإنسان بطبعه شوقاً إلى ماضيه الذي يُشكّل جزءاً من وجوده وكينونته، وهو ما

(1) فردوس قرية الأشباح: 90.

يطلق عليه في الدراسات النفسية مصطلح (nostalgia – الحنين إلى الماضي)[1]، إذ يشدّ هذا الحنين الشخصية الروائية إلى ماضيها لتستأنس بذكرياته وأيّامه الجميلة، وتستخلص منه العبر. ففي رواية (زمن الهروب) يشعر (رستم)* بالندم عندما كان مديراً للناحية بعد أن ينهال بالضرب على لصّ سرق ثلاثة بغال من مضيفه: «**غمامة من الندم والكآبة خيمت على عواطف رستم الذي ظلت صورة الغليون عالقة بذهنه، ناقلة إياه إلى صباه وتمنى لو أنه لم يترك وادي كفران وأن الأشياء كلها ظلت كما كانت في عهد الطفولة وأن الزمن تحجر في مكانه**»[2].

فشعور (رستم) بالذنب وتأنيب الضمير بعد ضربه اللصّ الذي اضطرّه الحصول على لقمة العيش إلى خدمة الآغا الذي لا يتوقّف بدوره عن تكليفه بمثل هذه الأفعال الشنيعة لكسر شوكة مناوئيه وخصومه، يجعله يتمنّى العودة إلى الوراء، إلى أيّام عيشه في وادي كفران، وبقائه على البراءة الأولى التي كان عليها آنذاك في أيام

---

(1) ينظر: معجم مصطلحات الطب النفسي، د. لطفي الشربيني: 123.

(*) لعل القاريء يلحظ على طول الكتاب وجود بعض الشخصيات داخل أحداث أكثر من رواية، مثل شخصيات (رستم، شيخو بك، جهانگير، مردان، قادر،عباس، فاطمة، سنجان، رمضان، كريم، الشيخ زوراب، زوراب) والسبب في ذلك يعود إلى كون الأحداث في روايات (أطول عام، زمن الهروب، تحولات) تسير على خط حدثي واحد، إذ إنّ الروايات الثلاث تعكس حياة أسرة فلاحية كوردية على امتداد الفترة الواقعة بين بدايات القرن العشرين إلى السبعينات منه، وفي السياق نفسه لابدّ من التمييز بين (الشيخ زوراب) الذي تدور حوله معظم أحداث رواية أطول عام، وبين حفيده (زوراب) الذي سمّي باسمه، والذي يشكّل بؤرة أحداث رواية تحولات.

(2) زمن الهروب: 252.

طفولته، فللخروج من أزمته النفسية الحالية، يلجأ إلى الاستئناس بالماضي عن طريق الاسترجاع. وإنّ انطلاق السرد من منظور السارد العليم جعله قادراً على الكشف عن العالم الداخلي لـ(رستم)، لأنّ هذا النمط من السارد يكون مطّلعاً على ما يدور في أذهان الشخصيات الروائية من خواطر وأفكار، وما يختلج في صدورها من مشاعر وأحاسيس[1].

4 - **اللّغة ومفرداتها:** قد ترتبط مفردة من مفردات اللّغة لدى الإنسان بسلسلة من الأفعال، ويثير سماعها ذاكرته لاستدعاء الماضي الذي يتضمّن تلك الأفعال بكلّ تفاصيلها[2]، وقد تلجأ الرواية إلى توظيف هذا الارتباط لتجعل من المفردة مفتاحاً يفضي إلى حدث ما، أو سلسلة من الأحداث، والعودة من خلالها باتجاه الماضي الذي يحمل في أحضانه تلك الأحداث، ففي رواية (فردوس قرية الأشباح) حينما تسمع (شيرين) بمجمَّع الصمود وبني صلاوة وجمجمال، تلك المناطق التي يُقال إنّ أهالي القرى المهجّرة نُقلت إليها، ترجع بها الذاكرة إلى الزمن الماضي عندما سمعت تلك الأسماء للمرّة الأولى: «**الخبر ليس مؤكداً إنه مجرد ظن على ما أعتقد، قال صاحب الشاحنة بأن هناك احتمال بأخذهم لأهالي منطقتنا إلى مجمع الصمود وبني صلاوة وجمجمال، هذا مجرد ظن، وإذا كان أهلنا فعلا هناك، فيمكن أن يتصلوا بنا- وقالت الفتاة إن هذه الأسماء الثلاثة غير غريبة عليها، إذ إنها حين سافرت إلى المدينة لشراء جهاز العرس، سمعت بها من أقاربها الذين قضت عندهم الليل**

(1) تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم: 77.
(2) الزمن في الرواية العربية : 205.

مع أمها. وكانوا حين يتطرقون إلى هذه الأسماء يتهامسون فيما بينهم خوفاً من أن يسمعهم أحد من وراء الجدار»[1].

فسماع (شيرين) لأسماء مجمَّعات (الصمود، وبني صلاوة، وجمجمال) من (الشيخ رمضان) الذي سمعها بدوره من سائق الشاحنة الذي أتى إلى القرية المهدّمة بأمر من (خضر آغا) لأخذ حبوب أهل القرية، يرجع بها إلى الزمن الماضي، حين سافرت إلى المدينة مع أمها وأختها لشراء جهاز العرس، وسمعت هناك تلك الأسماء من أقاربها، وبذلك تفتح مفردات معينة عندها باباً لتتسلّل من خلاله إلى الماضي، وأيّام وجودها في المدينة وسماعها لأوّل مرّة بتلك الأسماء.

ويلحظ في النص سيطرة الألفاظ والعبارات الدالّة على الظن وعدم اليقين لمصائر سكّان القرى المهجَّرين، مثل (الخبر ليس مؤكَّداً، إنّه مجرد ظنّ، على ما اعتقد، هناك احتمال)، لأنّ مصدر المعلومة متعدد وغير معلوم، ولم يتدخّل السارد العليم هنا في إعطاء المعلومات حول المكان الذي نقل إليه هؤلاء المهجَّرين.

5 - **منطق التداعي أو التداعي المنطقي:** التداعي هو ترابط المعاني والأفكار ترابطاً يثير بعضها بعضاً ويستدعيه[2]، بحيث يؤدّي ظهور الأول إلى إحضار الثاني في الذهن «فإذا شاهدت مقداد وفراس متشابهين، فإن أحدهما يذكرني بالآخر، إذا شاهدتُ مقداد في صحبة فراس دائماً، فإن مقداد يذكرني بفراس، وإذا أصبت بجرح وشعرت بالألم فإنّ الجروح تذكرني بالألم»[3]، ومثال ذلك ما

(1) فردوس قرية الأشباح : 115 .
(2) المعجم الفلسفي ، مراد وهبة: 178.
(3) الفلسفة الحديثة: 203.

نجده في رواية (زمن الهروب)، إذ يستدعي (ولي) صورة أمّها (مادلين) في ذاكرة والده (رستم): «**كان إذا يَتمشّى كل يوم في هذا الطريق الضيق، متأملاً غروب شمس الخريف، يستعيد في ذهنه ذكريات حياته القصيرة مع مادلين التي يبدو أن صورتها لن تمحى من ذاكرته وكيف يمكن للذكريات أن تنمحي إذا كان ابنه ولي الذي بلغ العاشرة يذكّره بها كل يوم بل وفي كل ساعة**»[1].

فعلاقة النَسَب (الأمومة) بين (ولي) و(مادلين) هي الباعثة على الاسترجاع لدى (رستم)، إذ إنّ رؤيته لولده يومياً تستدعي في ذاكرته صورة زوجته، وتُذكّره بالأيام الماضية التي عاشا فيها معاً تحت ظلال حب عميق، والذكريات الجميلة التي تعود إلى تلك الأيّام. ويسعى النص إلى تجسيد مبلغ حب (رستم) لزوجته المتوفية (مادلين)، وقصر المدّة الزمنية التي عاش معها بسبب موتها المبكّر عن طريق إشارته إلى تزامن استعادة ذكرياتها بغروب شمس الخريف، لتشبيه موت (مادلين) بغروب شمس (رستم)، كونها كانت شمساً حقيقية تنير حياته القاتمة، وتشبيه المدّة الزمنية القصيرة التي عاش معها بأيام فصل الخريف الموصوفة بالقصر، لأنّها لم تعش بعد زواجهما سوى سنة واحدة.

وفي رواية (أطول عام) تستدعي رؤية (الشيخ بابا) لجثة حارسه المقتول صورة اعتدائهم على رجل من عشيرة وادي كفران: «**ـ وفجأة وقف أمام المنظر الرهيب كمن تجمد في مكانه وهو يتأمل الرأس الغارق في بركة من الدم، ثم رجع بخطوات متثاقلة كسيرة إلى فراشه، وهو يحس برخاوة غريبة في ركبتيه، وما أن جلس على حافة فراشه إلا وانتصبت أمامه صورة ميرزا وهو يتهاوى أمام**

(1) زمن الهروب: 87.

ضربات السوط وركلات الحصان، قال في نفسه وهو منكس الرأس يتأمل رجليه العاريتين هكذا يكون الانتقام وإلّا فلا»[1].

إنّ رؤية جثّة حارسه في الحاضر الروائي تستدعي لدى (الشيخ بابا) لحظة اعتدائهم على رجل من عشيرة وادي كفران في الماضي، وذلك بسبب إدراكه للرابط بين الحدثين، والذي يتمثّل في العلاقة السببية بينهما، إذ إنّ حادثة القتل جاءت انتقاماً من عشيرة وادي كفران، بسبب اعتدائهم على هذه العشيرة في الزمن الماضي بضربهم (الشيخ ميرزا) في القرية الجديدة التي بنوها قرب نهر (روخانه). وجدير بالذكر أنّ منطق التداعي باب واسع للتحليل في ضوء الترابط الذي ينبثق من شبكة العلاقات اللانهائية التي يمكن ملاحظتها بين الأفكار والأشياء، وأنّ مبادئ الترابط هذه ليست مفروضة على العقل من الخارج، بل هي حصيلة للتجارب السابقة التي مرّ بها الفرد[2].

6 – **سؤال الشخصية الروائية:** تمهِّد الأسئلة المتبادلة بين الشخصيات في المشاهد الحوارية الطريق لتسلل الأحداث الروائية الماضية إلى الحاضر الروائي، ويمثّل الحوار الصحفي الجاري مع الرئيس (خلف أبو السيف)، والأسئلة التي يوجّهها الصحفي المحاور إليه في رواية (عويل الذئاب) المثال الأوضح لتحفيز العودة إلى الوراء: «**الصحفي: لماذا أعلنتم الحرب على جارتكم خراسان؟**

الرئيس: الحديث حول عدونا التأريخي الذي يعتبره جنابكم جارنا، ذو شجون لقد تحملناهم أكثر من طاقتنا. وكنا نعتقد إننا سنفتح معهم صفحة جديدة، بيد أنّهم أثبتوا للعالم أنهم مجوس

---

(1) أطول عام: 170.

(2) الفلسفة الحديثة عرض نقدي: 203.

أقحاح لا فائدة من ورائهم ولما كانوا يسرقون المياه من أنهارنا ويسرقون نفطنا بواسطة الأنابيب المائلة ويتلاعبون بحدودنا الجغرافية التي ثبتت منذ تأسيس دولتنا، أقول إننا لم نعد نتحمل ضغوطهم، فقررنا أن نلقنهم درساً في السياسة»[1].

إذ إنّ سؤال الصحفي عن أسباب الدخول في الحرب مع دولة خراسان، يحفز الرئيس (خلف أبو السيف) على ذكر الأسباب التي أدّت إلى إشعال هذه الحرب في الماضي، حينما قامت دولة خراسان بسرقة الماء والنفط ، والتلاعب بالحدود الجغرافية، وبهذا يدفع سؤال الشخصية الروائية الشخصية المحاورة إلى ترك الحاضر الروائي، والعودة إلى الماضي، للإخبار بجملة من المعلومات السردية السابقة.

7– **المحرك المكاني:** يعدّ المكان من الحوافز البارزة لعودة السرد إلى الوراء اعتماداً على المخيّلة، لأنّه يثير ذاكرة السارد أو الشخصية الروائية ويعود بها إلى الزمن الماضي، وتلك الأحداث التي وقعت في هذا المكان، لأنّ استحضاره هو استحضار للزمن الماضي الملتحم به[2]. ففي رواية (تحولات) يقوم المكان المتمثّل في مدينة (كركوك) بهذا الدور عند وصول السارد المشارك[*] (زوراب) إلى هذه المدينة لإكمال الدراسة في المدرسة المسائية: «**ترتبط مدينة كركوك في ذهني بذكريات الأيام التي قضيتها في مستشفى المجيدية بمعية والدي**

(1) أطول عام: 52.

(2) ثقافة النسق- قراءة في السرد النسوي المعاصر، رشا ناصر العلي:432.

(*) هو السارد الذي يسرد قصّة عايشها بنفسه، وهو إحدى الشخصيات المشاركة في أحداثها، والسارد المشارك أكثر ملاءمة لرواية السيرة الذاتية التي يتحدث فيها السارد عن حياته الشخصية بضمير المتكلم. (ينظر: معجم السرديات: 196).

الذي فارق فيها الحياة، تلك الذكريات التي هي مزيج من الحزن واكتشاف الأشياء، ضمن ذلك العالم الوردي الذي بدأ بالانهيار»[1].

فبعد ذهاب (زوراب) إلى مدينة (كركوك) للدراسة، بسبب إصدار المدرسة الثانوية الوحيدة في قصبته قراراً بفصله، لقيامه بتحريض الطلبة على الإضراب العام عن الدوام، ترجع به رؤية هذه المدينة ثانية إلى الزمن الماضي عندما جاء إليها برفقة والده المريض الذي بقي أياماً في مستشفى المجيدية قبل وفاته، ومن هنا يقوم المكان المُتمثّل في مدينة (كركوك) بدور المحفز على ترك السرد للحظة الحاضرة وعودته إلى الأيّام التي قضاها السارد في هذه المدينة، ولا يكتفي المكان هنا باستعادة الحدث الماضي مجرداً من إطاره العاطفي والشعوري، وإنّما يعمل على استعادة المشاعر المصاحبة له أيضاً، إذ إنّ تلك الأحداث التي وقعت في هذه المدينة ترتبط عنده بمشاعر الحزن واكتشاف الأشياء، والرؤية المتفائلة المنشرحة إلى الأشياء آنذاك (ضمن ذلك العالم الوردي الذي بدأ بالانهيار)، سواء كانت بسبب عيشه في كنف والده، أو عالم الطفولة الخالي من التشرد الذي يعاني منه (زوراب) في الحاضر الروائي نتيجة لفصله في المدرسة الوحيدة في ناحيته، وتواجده في مدينة (كركوك) للدراسة.

الثاني: أنواع الاسترجاع

بما أنَ الاسترجاع يتمثّل في استعادة الماضي الروائي، ويمتاز الماضي بمستوياته المختلفة والمتفاوتة، من الماضي البعيد والمتوسط والقريب، فإنّه بالنظر إلى موقعه من المجال الزمني للنقطة التي وصل إليها السرد، أي: بُعد النقطة الزمنية للحدث المسترجع أو قربها من

(1) تحولات:61.

الحاضر الروائي ينقسم إلى ثلاثة أقسام، وهي: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي، والاسترجاع المزدوج، وهو التقسيم المعتمد بين دارسي نقد الرواية، وبذلك يكون التقسيم مرهوناً بمدى الاسترجاع.

1- **الاسترجاع الخارجي:** وهو الاسترجاع الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بدء الرواية[1]، يستدعيها السارد أثناء السرد، لكونها تلعب دوراً رئيساً في استكمال صورة الحاضر الروائي، ويأخذ الاسترجاع الخارجي مساحة سردية كبيرة في الرواية الحديثة، نتيجة لتكثيف الزمن السردي، وتطلّع الكاتب الروائي إلى تجاوز الحصر الزمني والانفتاح على الاتجاه الزمني النازل للماضي البعيد[2]، وبما أنّ هذا النمط من الاسترجاع لا ينتمي إلى الحقل الزمني لأحداث الرواية، وإنّما هو سرد متمِّم له فلا خوف من تداخله مع الخط الرئيس لأحداث الرواية، ومن ثمّ يتمتّع تحليله الزمني بنوع من السهولة وعدم التشابك[3].

ففي رواية (فردوس قرية الأشباح) يعود السرد إلى الزمن الماضي عندما ترك (الحاج رشيد) القرية ليسكن مع عائلته في المدينة: «**وبعد أن فكرا ملياً في إيجاد جواب دقيق للسؤال الذي طرحه الحاج رشيد، تذكرا أنّه ترك القرية نهائياً مع عائلته قبل ثمان سنوات وبالضبط عند بدء الحرب العراقية الإيرانية في العام 1980**»[4].

فالاسترجاع من النمط الخارجي، لأنّ الفترة الزمنية التي يعود إليها السرد، والتي تتمثَّل في ترك (الحاج رشيد) للقرية واقعة قبل

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 19.
(2) ينظر: الزمن في الرواية العربية: 195.
(3) خطاب الحكاية: 161.
(4) فردوس قرية الأشباح: 149.

نقطة انطلاق أحداث الرواية، والتي تبدأ بتخريب قرى جنوب كوردستان من قبل نظام الحكم في العراق، وتهجير أهاليها إلى أماكن مجهولة في سنة 1988، ويحدِّد النص مدى الاسترجاع تحديداً دقيقاً، وذلك بتصريحه بأنّ الحدث المسترجع وقع قبل ثماني سنوات، أي أنّ المسافة الزمنية الواقعة بينه وبين اللحظة الحاضرة التي يترك فيها السرد خطوط أحداث الحاضر الروائي ليعود إلى هذا الحدث المنقضي تتمثَّل في ثماني سنوات، إذ ترك (الحاج رشيد) القرية آنذاك، وكان ذلك بالضبط عند بدء الحرب العراقية الإيرانية.

وعلى خلاف النص ذلك يعدّ عدم تحديد النص السردي لمدى الاسترجاع من السمات البارزة للاسترجاع الخارجي، وإنّما يكون التعرّف على موقع الحدث المسترجع في أغلب الأحيان بالاعتماد على طبيعة الحدث، وموقعه بين تسلسل مجموع أحداث الرواية، كما نجد ذلك في رواية (أطول عام) عندما يعود السرد إلى الماضي ليخبرنا عن نمط عيش عائلة (الشيخ ميرزا) قبل توسّعها وانتشارها على أراضي وادي كفران: «**كان الشيخ ميرزا، قبل أن تتوسع العائلة وتتحول إلى عشيرة تمتد إلى وادي كفران وأطراف جبل بازوخ، يعيش مع أولاد أعمامه الآخرين بضمنهم الشيخ زوراب ورمضان ببيت جدّهم الكبير في القرية الواقعة على جبل قاجر. وكانوا إذ ذاك يملكون أعداداً هائلة من الغنم والماعز**»[1].

فالاسترجاع ينتمي إلى النمط الخارجي مع عدم تحديد النص لمداه، وذلك لأنّ الفترة الزمنية التي يرجع إليها السرد، والتي تتمثّل في المدّة الزمنية التي كان يعيش فيها (الشيخ ميرزا) مع أولاد أعمامه

(1) أطول عام: 31-32.

الآخرين قبل توسّع العائلة سابقة على نقطة انطلاق الرواية التي تبدأ أحداثها في وقت يعيش كلّ من أولاد الأعمام الثلاثة في بيت مستقل، وبهذا يكون الاسترجاع منتمياً إلى الزمن الواقع قبل أحداث الرواية، ويأتي من أجل إيضاح مسار أحداث الرواية، والمراحل التي مرّت بها العلاقة بين أفراد العائلة، قبل أن يجتمع شملها من جديد في الحاضر الروائي بزواج (الشيخ زوراب) من ابنة عمه (سنجان) أخت (الشيخ ميرزا) بعد مرور سنتين على موت زوجته الأولى.

ويوظّف السارد الاسترجاع الخارجي من أجل إعطاء معلومات عن ماضي الشخصية الروائية عند أوّل ظهور لها على مسرح الأحداث، وذلك لأنّ تكوين الشخصية ليس وليد لحظة معينة بذاتها، وإنّما يعود إلى مراحل مختلفة من الماضي، «وكلّ شخص جديد إذا نظرنا إليه عن كثب، يحمل معه شرحاً لماضيه»[1]، ففي رواية (أطول عام) يأتي الاسترجاع الخارجي بغية إضاءة ماضي (عاصم بك): «**رغم أنه لا يتحدث في مجالسه عن حياته الخاصة إلاّ أن الجميع يعرف أنه خاض عدة حروب ونال أرفع الأوسمة، وعرف أنه كان يعامل الأسرى وغير المسلمين معاملة إنسانية، ويرفض أي نوع من أنواع الاعتداء والسلب والنهب**»[2].

فالسارد عند حديثه للمرّة الأولى عن هذه الشخصية يستعين بالاسترجاع الخارجي لاستعادة جزء من ماضيها، والذي يتمثّل في نيلها الأوسمة الرفيعة، وتعاملها الإنساني مع الأسرى أثناء الحروب التي خاضتها، ويضع هذا الجزء من الماضي بين يدي المتلقي ليسهّل

(1) بحوث في الرواية الجديدة: 97.
(2) أطول عام: 253.

عليه فهم الحاضر الروائي المرتبط بهذه الشخصية، لأنّ هذه الأحداث من حياة (عاصم بك) مع كونها وقعت قبل النقطة الزمنية التي انطلقت منها بدايات أحداث الرواية إلاّ أنّها تسهم في إضاءة الحاضر الروائي لهذه الشخصية التي يحترمها الجميع بمن فيهم القائمقام الجديد المعروف بشراسته، وهو يحاول أن يستفيد من هذا الاحترام لإقناعه بالتعامل اللين مع أهالي السنجق، والتساهل مع العشائر في قضية الضرائب وتجنيد الشباب.

ولا يكون التعرّف على ماضي الشخصية محصوراً في الاسترجاع الموضوعي الذي ينهض به السارد الخارجي، ليعود بالخط الزمني إلى الوراء بغية استعادة بعض الأحداث من حياتها، وإنّما قد يكون ذاتياً، وذلك عندما يترك السارد الشخصية الروائية لتستعيد ماضيها بنفسها، كما نجد ذلك في رواية (رجل في كلّ مكان) عندما يتحدّث المسافر(أحمد حسين) عن قصّة طفولته للفتاة (أحلام) أثناء زيارته إلى بيتهم: «**كنت صغيرا جدا كانت جدتي تحبني كثيرا وتقص عليّ قصص الملك سليمان وخاتمه وكنوزموتحدثني عن البساط السحري الذي ينقل الإنسان عبر السهول والوديان إلى مدن غريبة تحيط بها الجنائن التي تعيش فيها الحوريات والطيور الملونة، وتجري فيها جداول العسل والحليب وكنت إذ ذاك أعتقد أن النجوم معلقة فوق رؤوسنا قريبة منّا، وأن كل من يرتقي برجا عاليا يستطيع أن يتناول واحدة منها**»[1].

فالسارد يُفسح المجال للشخصية الروائية (أحمد حسين) لتقوم هي بالعودة إلى الوراء، وتقصّ على الفتاة (أحلام) الأحداث الماضية

(1) رجل في كل مكان: 142.

المرتبطة بزمن طفولتها، حينما كانت الجدة تقصّ عليها قصص الملك سليمان، والبساط السحري، وهي أحداث تقع قبل بدء أحداث الرواية، وتقوم الشخصية بدور العودة إلى الوراء من وجهة نظرها، باستخدام ضمير المتكلّم، دون تدخل من السارد بالشرح أو التفسير للأحداث التي يستعيدها.

وفي الرواية نفسها يوظّف السارد الاسترجاع الخارجي من أجل فهم مسار الأحداث في الحاضر الروائي، حين يزور المسافر (أحمد حسين) بيت صديقه (صالح سعيد) ويراه مهجوراً، فيسأل أحد الجيران عن سبب تَرْك صديقه البيتَ، فيأتيه الجواب: «**كان ذلك قبل سنتين حين سمعت ذات ليلة إطلاقات تشقّ سكون الليل، أعقبها بعد فترة وجيزة صراخ نساء وأطفال. وحين هدأ كل شيء، دخلت البيت ويا لهول ما رأيت كان أطفاله الصغار مذبوحين، والدماء تصبغ كل شيء بالأحمر القاني، وكانت زوجته الحامل قد شُقّ بطنها بشكل وحشي، كان صالح يشد جرحه العميق بقطعة من القماش وبهدوء متناه وهو يجيل عينيه بين جثث أولاده، كنت لا أستطيع أن أتكلم وشعرت بدوار، كانت الدنيا تدور أمام عيني بسرعة هائلة، ولم أشعر بعد ذلك إلاّ وقد شلّ الجزء الأسفل من جسمي، ولا أدري أين صار صالح، هل مات متأثراً بجراحه، أم مازال حياً**»[1].

إنّ فهم الحدث الآني المرتبط ببيت (صالح سعيد) المهجور، وإصابة جاره (فؤاد كامل) بالإعاقة الكاملة، يقتضي العودة إلى الوراء من أجل التعرّف على الأسباب المؤدّية إلى ما آلت إليه الأحداث، من

(1) رجل في كل مكان: 120.

مقتل أولاد (صالح سعيد) وزوجته، والتمثيل بجثثهم بصورة مرعبة، وإصابة جاره بالإعاقة نتيجة لرؤيته المذبحة المرتكبة بحق هؤلاء قبل سنتين، وهي أحداث تسبق المدى الزمني للرواية، وبذلك نجد أنّ الاسترجاع الخارجي يأتي من أجل تسهيل فهم الحاضر الروائي عن طريق وضع الأسباب المؤدّية إليه بين يدي المتلقي. وبما أنّ الاسترجاع يتمّ من منظور الشخصية الروائية (فؤاد كامل) فإنّ السرد يكون مرتبطاً بإطار المعلومات الموجودة عند هذه الشخصية التبئيرية (Focal character)(*)، لذلك تنقصه المعلومة الصحيحة حول مصير(صالح سعيد)، هل مات متأثراً بجروحه أم مازال على قيد الحياة؟.

ويؤدّي الاسترجاع الخارجي وظيفة توسيع المدة الزمنية التي يغطيها النص الروائي، إذ إنّ السرد يعود فيه إلى زمن ما قبل بدء الرواية، «وكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر»[1]، لأنّه يدفع السارد إلى اللجوء إلى تجاوز هذا الحصر الزمني بالانفتاح على اتجاهات زمنية من الماضي السابق على المجال الزمني لأحداث الرواية، ونجد هذا التوسع الزمني بوضوح في رواية (وداعاً نينوى) إذ تقترب المساحة التي يأخذها الاسترجاع الخارجي من مساحة الأحداث الواقعة في المجال الزمني للرواية، منها العودة إلى الفترة الماضية من حياة (الدكتور خليل): «**كان الدكتور خليل يفخر أنّه أعدّ أطروحته في الولايات المتحدة دون أن تغره مظاهر الحياة الأمريكية، ودون أن ينقطع عن أخبار الوطن والتفكير في العودة إليه بأسرع وقت ممكن. وفي العام 1971عاد إلى الوطن بعد أن**

(*) وهي الشخصية التي تُعرض الوقائع والمواقف المسرودة من وجهة نظرها. (علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، مان يانفريد: 79).

(1) بناء الرواية: 55.

حصل على شهادة دكتوراه فلسفة في التأريخ بدرجة جيد جداً. وتم تعيينه في الجامعة كان متأثراً بالأفكار الديمقراطية والتقدمية ويحاول إيصالها من حيث يريد أو لا يريد إلى الطلبة، لعله كان يفعل ذلك من باب الموضة الجارية آنذاك»[1].

إذ نجد أنّ المدّة الزمنية التي تغطيها الرواية قد توسعت بفضل الاسترجاع الخارجي، ففي الحاضر الروائي الواقع في سنة 1979 حين يكشّف (الدكتور خليل) مساعد رئيس الجامعة للشؤون الثقافية، والعضو البارز في حزب البعث الحاكم في العراق، جهوده لإقناع (الدكتور صالح) بالانضمام إلى صفوف الحزب، يعود السرد إلى الزمن الماضي حين كان (الدكتور خليل) نفسه متأثّراً بالأفكار التقدّمية، أي إلى سنة 1971 بعد إكماله الدراسة في الولايات المتّحدة وحصوله على شهادة دكتوراه، ثمّ عودته إلى البلد، ويستمرّ السرد في ذكر تفاصيل تلك الفترة الزمنية من حياة هذه الشخصية، والمحاولات التي جرت معه آنذاك بعد تعيينه في الجامعة لإرغامه هو أيضاً على الانضمام إلى صفوف الحزب، وبذلك يؤدّي إقحام هذه الأزمنة الخارجية في الزمن السردي إلى اتساع المساحة الزمنية للرواية، إذ إنّها تأخذ مساحة (39) صفحة من أصل الرواية التي تأخذ (85) صفحة، ويكمن سرّ كثافة الاسترجاع فيها في كون المدّة الزمنية التي تغطيها الرواية قصيرة ، كما أنّ الرواية لا تتمتّع بخطوط حدثية كثيرة ومتشابكة، وإنّما تدور أحداثها حول المحاولات الجارية مع (الدكتور صالح) لإرغامه على الدخول في صفوف الحزب الحاكم. وبذلك يسهم الاسترجاع الخارجي في اتساع المساحة الزمنية للرواية.

(1) وداعاً نينوى: 11.

ومن جماليات الاسترجاع الخارجي إنّه يمنح الشخصيات التي لم يشملها المجال الزمني للرواية فرصة الظهور في السرد، ويؤدّي ذلك إلى إغناء الرواية، وتنوّع شخصياتها، ونجد ذلك بوضوح في الحضور الكثيف لشخصية (ناله گورگه) في رواية (أطول عام): «**وحسب ما جاء في روايات جدتهم الكبيرة فإنّ جدهم الأكبر (ناله گورگه) قد تمرد على بيت أبيه وإخوانه ولم يرث منهم سوى الخيمة، وإنّه اعتمد على نفسه في جمع ثروته، وكان إذا سأله أحد عن أبيه وإخوانه يؤكد أنّه لا أحد له، وإنما خرج من الأرض مثل الكمأة**»[1].

فمع كون (ناله گورگه) لا يتعلّق بالأحداث الداخلية للرواية، لأنّه قد تُوفي قبل أن تبدأ أحداث الرواية، إلاّ أنّه يتمتّع بحضور كبير في النص الروائي، إذ يعود السرد بصورة مستمرة إلى الأحداث التي عاشها، لأنّ أحفاده الذين يشملهم المجال الزمني للرواية يفتخرون بتلك المواقف الجريئة والأحداث المدهشة التي عاشها هذا الجد الأسطوري، ويكرّرونها في مناسبات كثيرة، وفي مستويات زمنية مختلفة من الرواية، وبذلك نجد أنّ هذه الشخصية مع كونها لا تعيش أحداث الرواية إلاّ أنّها تتمتّع من خلال الاسترجاع الخارجي بحضور فعّال في صفحات الرواية.

2- **الاسترجاع الداخلي:** وهو الاسترجاع الذي يستعيد أحداثاً تقع ضمن المجال الزمني للرواية، وبذلك يشمل هذا النمط كلّ عودة من قبل السارد أو الشخصية الروائية إلى الزمن الماضي اللاحق لبدء الرواية[2]، ويتطلّب ترتيب أحداث الرواية، وكيفية معالجة السارد

(1) أطول عام: 32.

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية:20.

للأحداث المتزامنة العودة إلى الوراء السردي، إذ تستلزم أحادية بُعد الخطاب أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية[1].

ففي رواية (أطول عام) يعود السرد إلى الفترة الماضية من حياة الفتاة البصيرة (نسرين) بعد شفائها ورؤية الألوان بعينيها: «**كانت فيما مضى قد سمعت بالألوان خلال الأحاديث العابرة بين أفراد الأهل، ولكن لم يكن بمقدورها تصور ماهية اللون. كانت تعرف أن السماء زرقاء، وأن لون الشمس أصفر مثل لون الذهب، وأن شعرها أسود كلون الظلام وكانت تعرف أن لون وجهها هو مثل لون القمح، وأن خبز الشعير الذي يأكلونه يوميا أسمر يميل إلى السواد، والحليب أبيض مثل الثلج**»[2].

إذ يترك السرد الحاضر الروائي في لحظة رؤية (نسرين) النور للمرّة الأولى بعد شفائها ووقوع عينيها على الألوان الموجودة داخل الغرفة، ويعود إلى الفترة الماضية من حياتها حينما كانت تسمع بالألوان من أفراد العائلة، وتقارن بعضها ببعض في عالمها الداخلي دون أن تعرف شيئاً عن حقيقة تلك الألوان التي كانت تسمع بها، لكونها مصابة بعاهة العمى منذ ولادتها، وبما أنّ تلك الفترة الزمنية التي يعود إليها السرد واقعة داخل زمن الرواية، فيكون الاسترجاع من النمط الداخلي. وإنّ الاعتماد على منظور السارد العليم يجعل السرد قادراً على الكشف عن العالم الداخلي للفتاة البصيرة في كيفية اقتران الألوان بالأشياء للتعرّف عليها في الماضي، كما أنّ رؤية

(1) بناء الرواية: 56-57.

(2) زمن الهروب: 158.

العالم الخارجي من منظور (نسرين) التي لم تر النور بعينيها، يؤدّي إلى نزع ألفة المتلقي المعتاد على رؤية الألوان، في الإحساس بتخيّل الألوان في منظور من لم يرها قط، لأنّ تعوّد الإنسان على رؤية شيء يقضي على إحساسه بجمال هذا الشيء، لذلك يكون للانطلاق من منظور من يرى شيئاً لأوّل مرّة دور مهمّ في إضفاء قيمة جمالية جديدة على هذا الشيء.

ويكون الاسترجاع الداخلي تكميلياً عندما يعود إلى أحداث غير مذكورة في موضعها الزمني بين تسلسل أحداث الرواية، ويؤدّي وظيفة ملء النقص المعلوماتي الناتج عن قفز السرد على هذا الحدث في حينه[1]، ونجد ذلك في خبر موت كلّ من (ولي) وجدّه (كريم) في رواية (زمن الهروب): «**وضع رأسه على كتف رستم وراح يبكي مثل طفل، والكلمات تخرج من فمه بصعوبة: « رستم البقاء في حياتك وحياة أولادك، لقد ماتا، ماتا خلال يومين توفي ولي بمرض السل، سبحان الله، وفي اليوم الثاني توفى والدك، وكانت آخر كلماته هي: لاتوصلوا الخبر إلى رستم، رستم في الغربة . . .**»»[2].

إذ إنّ خبر موت كلّ من (ولي) وجده (كريم) لم يأت في موضعه الزمني بين أحداث الرواية، أي في الوقت الذي كان (رستم) مديراً لناحية (هورين) الواقعة على الحدود، وإنّما يعود إليه السرد في الحاضر الروائي بعد إحالة (رستم) على التقاعد وعودته إلى السنجق، عندما يزوره ابن عمه (قادر) في بيته، ويخبره بأنّ والده (كريم) وابنه (ولي) قد توفيا قبل سنوات، في الوقت الذي كان هو

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 20.
(2) زمن الهروب: 276.

يعيش في الغربة بسبب وظيفته، ولم يخبروه بذلك بناءً على توصية والده. وبذلك فإنّ قفز السرد على الحدث في وقته والتعرّض لسرده بعد حين من الزمن يشكّل ضرباً من اللّعبة الزمنية بغية كسر التتابع الكرنولوجي لأحداث الرواية، الأمر الذي يعمّق تميّز السرد الفني القائم على الانكسار الزمني والتداخلات الزمنية عن السرد التأريخي الملتزم بتسلسل الأحداث.

بينما يكون الاسترجاع الداخلي تذكيرياً حينما يعود السرد إلى أحداث تمّ ذكرها في موضعها الزمني بين أحداث الرواية، كما نجد ذلك في رواية (تحولات) عندما يلقى القبض على السارد المشارك (زوراب) من قبل الجهات الأمنية: «**استقبلني معاون الشرطة نفسه الذي كان صديقاً لوالدي، والذي أراد أن يعينني قبل سنوات، حينما كنت طالباً في المتوسطة كمخبر سري لقاء راتب شهري قدره اثنان وعشرون ديناراً. . .**»[1].

فبعد إلقاء القبض على (زوراب) واستقباله من قبل معاون الشرطة في الحاضر الروائي، تعود به الذاكرة سنوات إلى الوراء عندما كان طالباً في مرحلة المتوسطة، وأراد المعاون نفسه أن يعينه كمخبر سرّي، وقد ورد سرد هذا الحدث بصورة تفصيلية في موضعه الزمني، ويعود إليه السرد في اللحظة الحاضرة من أجل التذكير به، لعلاقته بسياق الحاضر الروائي، كون معاون الشرطة هو الرجل نفسه في السياقين الزمنيين. وتسهم العودة إلى حدث مذكور في حينه في تماسك النص الروائي، وربط الأحداث المكوِّنة له ونسجها نسجاً محكماً، بحيث لا يحس المتلقي بتفتت الأحداث وتشظيها،

(1) تحولات: 265.

حين تكون المسافة الزمنية بينها طويلة، وتبتعد الأحداث زمنياً عن بعضها، لأنّ إحالة الحاضر الروائي إلى الماضي وربط الحدث بالأحداث السابقة عليه زمنياً يجعل من أحداث الرواية كتلة متماسكة تربطها شبكة من العلاقات، ومن دون هذه الإحالات يكون كلّ حدث مستقلاً عن مجموع الأحداث داخل الرواية، وكأنّ الرواية حينئذ مجموعة أحداث منفصلة عن بعضها، ولا يربطها رابط، ولكن التلميح السردي في نهايات الرواية إلى بداياتها يُذكِّر المتلقي بتلك البدايات، ويربط النتائج بدوافعها وأسبابها.

وفي رواية (زمن الهروب) يستعيد الاسترجاع الداخلي الفترة الزمنية التي غاب فيها (ولي) عن أحداث الرواية، من أجل إضاءة هذا الجزء المنقضي من حياة هذه الشخصية: «**كان ولي الذي تزوج من نسرين بعد حب عنيف، قد انتقل من قرية قوالي إلى الجانب الثاني من نهر آوه سبي حيث الطاحونة، لأنّ تنقلاته اليومية واضطراره لعبور النهر مرتين في اليوم تتعبه، هذا بالإضافة إلى أن الفلاحين في قرية الطاحونة الذين ينظرون إليه بإجلال ويعتبرونه ولياً من أولياء الله الصالحين، قد بنوا له بيتاً بثلاث غرف، إحداها كبيرة بُنيت خصيصاً كمضيف وراحوا يلحّون عليه بالسكن قربهم وهكذا ترك بيت العم الراحل جوامير إلى هناك**»[1].

إذ إنّ (ولي) قد اختفى عن السرد وهو مازال طفلاً، وذلك عندما ذهب به والده (رستم) إلى أبعد قرية من وادي كفران، والتي هي قرية (قوالي) ليعيش هناك عند العمّ (جوامير)، خوفاً عليه من إصابته بمكروه بسبب ما يمتلك من مواهب خارقة في هذا السن

(1) زمن الهروب: 202.

الصغير، ثمّ يعود إليه السرد مرّة أخرى في الحاضر الروائي، وذلك بعد أن أصبح رجلاً وتزوج من (نسرين)، وانتقل إلى القرية التي فيها طاحونته، فيأتي الاسترجاع هنا لإلقاء الضوء على تلك المدّة الزمنية التي غاب فيها (ولي) عن السرد، ليخبرنا عن الأحداث التي وقعت له في تلك المدّة، كزواجه من (نسرين)، وانتقاله إلى قرية الطاحونة، والتي لو لم يكشف عنها الاسترجاع، لبقيت مجهولة علينا.

ويلحظ أنّ المدّة الزمنية التي غاب فيها (ولي) عن أحداث الرواية، أي سعة الاسترجاع تتّصف بالطول، إلاّ أنّها تبقى مرهونة بالحقل الزمني لمدى الرواية، وطول المدة الزمنية يجعل التغيّرات الجارية على الشخصية كثيرة وعميقة، إذ إنّ (ولي) مرّ فيها بمرحلة الحب العنيف مع نسرين، وأصبح صاحب الطاحونة، وانتقل من بيت (العم جوامير) في قرية (قه والي) إلى قرية الطاحونة، وأصبح محبوباً ومحترماً هناك، ويعتبرونه ولياً من أولياء اللّه الصالحين، وأدّت كثرة الأحداث المسترجعة إلى المرور السريع عليها دون الدخول في ذكر تفاصيلها، وعرض كيفية حصولها، وإنّما اكتفى السارد بالإخبار السريع عنها، لأنّ تلك الأحداث لم تكن مقصودة لذاتها، وإنّما عاد السرد إليها بغية إضاءة الحاضر الروائي لهذه الشخصية.

ولا يقتصر الاسترجاع على ترك السرد للخط الزمني الرئيس ليسترجع حدثاً ماضياً يشكّل بدوره خطّاً زمنياً ثانوياً، وإنّما قد تكون البنية الزمنية السردية أكثر تشعّباً، وذلك عندما يحدث الاسترجاع داخل السرد المسترجع نفسه، أي داخل الحقل الزمني الثانوي الذي شكّله الاسترجاع الأول[1]، ممّا يؤدّي إلى انكسار الخط

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 18.

الزمني على نحوٍ أوضح، ويقتضي ذلك وعياً زمنياً أكثر لدى المتلقي. ونجد هذا النمط من الاسترجاع في رواية (فردوس قرية الأشباح)، وذلك بعد أن تترك (شيرين) خيمة (السيد) إلى بيت (الشيخ رمضان) لتعيش معهم هناك: «**وجدت في نفسها الرغبة للاطّلاع على معالم القرية المهجورة، إذ في فترة الأسبوع التي قضتها في خيمة السيد، حدثها الصبي عن كل شيء. عن بيت الشيخ وزوجته العجوز، عن بيته هو والتراكتور، عن المدرسة والمسجد وعن البيوت المهدمة وغير المهدمة ثم حدثها عن تلك الليلة العصيبة التي أخذوا فيها أهله عنوة**»[1].

إذ يبتعد السرد خطوتين عن اللحظة الحاضرة، وذلك عندما يترك في الخطوة الأولى الحاضر الروائي الذي تعيشه (شيرين) في قرية (فردوس)، إلى الماضي المتمثّل في المدّة الزمنية التي قضتها في خيمة (السيد)، والتي خضعت فيها مدّة أسبوع واحد للمعالجة النفسية بسبب تدهور حالتها بعد أن فقدت أهلها وخطيبها، وفي هذا الأسبوع تعرّفت على الصبي (كامه) الذي جاء إلى (السيد) للسبب نفسه، وفي الخطوة الثانية يترك السرد المستوى الزمني للحدث المسترجع للعودة إلى مستوى زمني آخر، وهو الليلة التي أخذ فيها نظام الحكم أهالي قرية (فردوس) ونقلهم إلى أماكن مجهولة في إطار عملية الأنفال التي شملت معظم قرى جنوب كوردستان، وذلك عندما حدّثها (كامه) عن أحداث تلك الليلة، وبذلك يعود السرد مرّتين إلى الوراء ويشكّل ثلاثة مستويات زمنية، الحاضر الروائي، والزمن المسترجع المتمثّل في وجود (شيرين) في خيمة (السيد)، والاسترجاع الواقع داخل الحدث المسترجع، أي الليلة

(1) فردوس قرية الأشباح: 86.

التي تمّ فيها هدم القرية، والمستويات الزمنية الثلاثة داخلة في الحقل الزمني للرواية.

3- **الاسترجاع المزدوج:** وهو ذاك الذي يرجع مداه إلى ما قبل بداية الرواية، ويستمر إلى أن يتجاوز تلك البداية، ويندمج مع أحداثها، فيكون جزءٌ منه داخلياً، والجزء الباقي خارجياً، وبذلك يجمع بين النوعين الداخلي، والخارجي[1]، وهو مايبرِّر تسميته بالمزدوج، وإذا كان مدى الاسترجاع هو العنصر الفاصل في تقسيمه إلى الخارجي والداخلي، وذلك تبعاً لوقوع الأحداث المسترجعة خارج المدّة الزمنية التي تغطيها الرواية أو داخلها، فإنّ النمط المزدوج يُحدَّد بسمة من سمات سعة الاسترجاع، لأنّ السعة تتحكّم في تمييزه عن النمطين السابقين[2]، إذ يقع جزء من سعته قبل بدء الرواية والجزء الباقي داخل حقلها الزمني، كما نجد ذلك في رواية (فردوس قرية الأشباح) عندما يعود السرد إلى المراحل التي مرّ بها الشباب الخمسة بعد تسريحهم من الجيش: «**كان الشباب الخمسة قد سُرّحوا من الجيش خلال فترة ثلاثة أشهر الأخيرة في ضوء القوانين الصادرة بخصوص تطهير القوات المسلحة من العناصر المشبوهة، وكانوا يعيشون في المدينة القريبة ويعملون في أحد المخابز، دون أن يترددوا على أهاليهم الساكنين في القرى الواقعة في المناطق المحررة، وذلك خوفاً من أن ينكشف أمرهم، بيد أن صاحب المخبز أبلغهم قبل أيام أنه وصلته أخبار مؤكدة بصدور أوامر بإلقاء القبض عليهم بغية ترحيلهم مع من رحلوا. وكانوا أن تمكنوا من**

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 21.
(2) خطاب الحكاية: 65.

ترك المدينة في جنح الظلام بهدف اللجوء إلى إيران وخوفا من انكشاف أمرهم قرروا السير ليلا والاختفاء في أطلال وخرائب القرى الواقعة على طريقهم. ولما كانت قرية الشيخ أول قرية يمرون بها، لذا أراد الشاب الذي هو ابن الحاج مولود أن تكون فترة استراحتهم الأولى فيها. وخلال تجوالهم بين الخرائب رأوا العجوز التي استقبلتهم بترحاب»[1].

إنّ الأحداث المتعلّقة بالشباب الخمسة، وذلك منذ تسريحهم من الجيش في الماضي، حتّى وصولهم إلى قرية (فردوس) في الحاضر الروائي، تقع بدايتها زمنياً قبل ليلة تخريب القرية، وتستمرّ إلى أن تتجاوز تلك الليلة وتندمج مع المجال الزمني للرواية، وذلك عندما يلتقون بالعجوز بين خرائب القرية، وتستقبلهم هناك بترحاب، وبذلك نجد أنّ جزءاً من سعة الاسترجاع يقع خارج زمن الرواية، بينما يقع الجزء الآخر داخل المجال الزمني للرواية، ويتّصل بأحداثها.

ويلحظ في المشهد السردي سيطرة حالة الخوف والترقب على الشباب الخمسة في المحطات الزمنية التي مروا بها منذ تسريحهم من الجيش إلى وصولهم إلى قرية (فردوس) الخربة، إذ إنّهم عندما كانوا يعملون في المخبز لم يترددوا على أهاليهم (خوفاً من أن ينكشف أمرهم)، وعندما تركوا المدينة تركوها (في جنح الظلام) للاحتماء بالظلام خوفاً من إلقاء القبض عليهم، كما أنّهم قرروا السير ليلاً والاختفاء في أطلال القرى المهجّرة نهاراً (خوفاً من انكشاف أمرهم)، وقد أراد السارد بذلك أن يصوّر الواقع السياسي الخانق، والضغوط الكثيرة التي كانت تُمارس على الشبان الكورد في عهد النظام البائد.

(1) فردوس قرية الأشباح: 65.

وبما أنّ تحديد نمط الاسترجاع المزدوج يتوقّف على سعة الاسترجاع، فلا بدّ من الإشارة إلى المقياس الذي يجب أن تقاس به السعة، لأنّ هناك اختلافاً بين الباحثين في هذه المسألة، إذ يذهب (جيرار جينيت) إلى أنّ سعة الاسترجاع (كذلك حال الاستباق)، تؤخذ باعتبار زمن القصّة، وهذا يعني أنّها يجب أن تقاس بالأيام والشهور والسنوات[1]، ولكن الباحث (حسن بحراوي) يختلف معه في رأيه هذا، ويفضّل قياس السعة على اعتبار زمن الخطاب، ممّا يعني قياسها وفق المساحة المكانية التي يأخذها الحدث الاسترجاعي على صفحات الرواية[2]، إلاّ أنّ الذي يمكن ترجيحه هو إمكانية توظيف المقياسين في مجالين مختلفين بعض الشيء، إذ لا بدّ من الأخذ برأي (جينيت) في تحديد نوع الاسترجاع، وذلك عندما تكون سعة الاسترجاع فاصلاً في تحديد نوعه، كما هو الحال في الاسترجاع المختلط الذي لا بدّ من امتداد سعته من قبل بدء أحداث الرواية، واستمرارها إلى أن تتجاوزها وتتّصل بأحداثها، ومن هنا يأخذ التقسيم زمن القصّة بنظر الاعتبار، بينما نحتاج إلى قياس سعة الاسترجاع وفق الخطاب، لمعرفة المساحة المكانية التي يحتلها الاسترجاع من الحجم الكلّي للرواية، مقارنةً بعدد صفحات الرواية الكلية، ومن ثمّ استنتاج نسبة الاسترجاع، والدور الذي تؤدّيه هذه التقنية الزمنية في الرواية، كما وجدنا ذلك عند الحديث عن المساحة المكانية التي أخذها الاسترجاع في رواية (وداعاً نينوى)، والدور الذي قام به في توسيع المجال الزمني للرواية.

---

(1) خطاب الحكاية: 59.

(2) بنية الشكل الروائي: 126.

وقد يقوم الاسترجاع بوظيفة إثراء دلالة المفاهيم والأحداث داخل الرواية، لأنّ الحاضر الروائي يضفي على الأحداث الماضية معاني جديدة، أو أبعاداً مغايرة، لذلك كلّما تقادمت الأحداث تغيّرت النظرة إليها، أو تغيّر تفسيرها في ضوء ما استجد من الأوضاع، ويؤدّي ذلك إلى تغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أم بسحب تأويل سابق بتفسير جديد، كما نلحظ ذلك في رواية (تحولات) التي يأتي الاسترجاع المزدوج فيها لتفسير رغبة السارد المشارك (زوراب) أن يكون صاحب مقهى في الزمن الماضي: «**كنت منذ طفولتي أحلم أن أكون صاحب مقهى« جايخانه»، وظلت هذه الفكرة تراودني حتى بعد انتهائي من الدراسة، ولكن لماذا كنت أريد أن أكون بالذات صاحب جايخانه؟ هذا ماكنت لا أستطيع الإجابة عنه، ولكنني الآن حين أعود بذاكرتي أجد الجواب: كانت الجايخانه تسحرني بجوها الرومانتيكي المغلق والمشرق، وبوجوه زبائنها الدائمين المرحة**»[1].

فبعد خروجه من السجن الذي قضى فيه سنتين، بدأ السارد المشارك (زوراب) يفكّر في إيجاد عمل يمكّنه من مساعدة أهله، فتعود به الذاكرة إلى المدّة الزمنية التي كان يحلم فيها أن يكون صاحب مقهى، وهي تبدأ منذ طفولته، أي قبل انطلاق أحداث الرواية، ويظلّ هذا الحلم يراوده إلى ما بعد إكمال دراسته، وهو الزمن اللاحق لبدء أحداث الرواية، وبذلك يكون الاسترجاع من النمط المختلط، لأنّ جزءاً من سعته يقع خارج المجال الزمني للرواية، والجزء الآخر في داخله، وبما أنّ السارد لم يتمكّن في حينه من

(1) تحولات: 281.

تفسير رغبته الملّحة التي ظلّت تراوده فترة طويلة من الزمن في فتح مقهى والعمل فيه، فهو يستحضر ذلك الماضي ليجد في ضوء الحاضر تفسيراً لتلك الرغبة، وبالفعل يتمكّن من تفسيرها، إذ إنّ حلمه بأن يكون صاحب مقهى كان ناتجاً عن شوقه الكبير إلى معايشة الجو الرومانتيكي الذي يخيّم على المقهى، لأنّ مثل هذه الأجواء تسلّي وتنسي الإنسان هموم الحياة وثقلها وصعوباتها.

ويجسِّد المشهد السردي دور الزمن في تغيير رؤيتنا وتعميق إدراكنا للأشياء والمفاهيم المحيطة بنا، إذ إنّ مرور الزمن يكون كفيلاً بإيجاد (زوراب) التفسير المنطقي لرغبته في الزمن الماضي في امتلاك مقهى، كما أنّه يجسّد ثنائية الحضور والغياب بين الماضي والحاضر، في كون الحضور القوي لرغبة (زوراب) للعمل في مقهى في الزمن الماضي مع غياب تفسير منطقي لتلك الرغبة، بينما تنقلب الآية في الحاضر الروائي بحضور تفسير منطقي لرغبته عن العمل في مقهى، بينما تغيب الرغبة الملّحة المجهولة السبب في زمن الطفولة، لأنّه حينما يفكِّر في فتح مقهى في الحاضر بعد خروجه من السجن لا يفكّر فيه بدافع الرغبة في هذه المهنة، وإنّما ليتمكّن من خلاله مساعدة أهله.

الاستباق (Prolepse)

الاستباق هو الصيغة الثانية للمفارقة الزمنية بعد الاسترجاع، ويتمثَّل في المخالفة لسير زمن السرد بتجاوز حاضر الرواية وذكر حدث لم يحن وقته بعد[1]، أو هو كلّ مقطع سردي يروي أو يثير أحداثاً سابقة على أوانها، أو يتنبأ بحدوثها بعد اللّحظة الحاضرة،

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 15.

بغية استشراف مستقبل الأحداث، والتطلّع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية[1].

ولا تقلّ أهمية الاستباق في البناء الزمني للخطاب السردي عن الاسترجاع، سواء من حيث تأثيره في سرعة الزمن، أم تغيير مساره، إذ إنّه يؤدّي إلى توقّف حركة السرد لسلسلة الأحداث الآنية من أجل فتح المجال أمام سرد حدث لاحق لم يأت زمنه بعد من جهة، وتغيير مسار الزمن بترك السرد للحظة الحاضرة والتوجُّه التصاعدي نحو المستقبل من جهة أخرى، إلاّ أنّ هناك إجماع بين الدارسين على أنّ الاستباق أقلّ ظهوراً من الاسترجاع، سواء من حيث مستوى الاستعمال الكمّي، أم المساحة المكانية التي يحتلّها في الرواية، ويعدّ ذلك نتيجة طبيعية لكون الرواية قائمة على سرد أحداث قد مضت وانتهت، ممّا يتيح للسارد استعادتها في الحاضر الروائي بكلّ تفاصيلها، على خلاف الاستباق الذي يتطلّع إلى الكشف عن تصوّرات ومخطّطات لم تحصل بعد، وظلّت كيفية وقوعها رهينة ذهن السارد[2]، ومن هنا فإنّ بنية الاستباق تختلف عن الاسترجاع في كونها تظهر في النص على شكل إشارات سريعة تأخذ حيزاً فضائياً وزمنياً صغيراً، بينما يشغل الاسترجاع حيزاً أكبر، بوصفه تقنية سردية تنير الماضي وتمنحه استمرارية الحضور[3].

ويرى الدارسون أنّ السرد بضمير المتكلّم أكثر ملاءمة للاستباق من السرد بضمير الغائب، وذلك لأنّ السارد في هذا النمط يكون

(1) بنية الشكل الروائي: 132.
(2) ينظر: الزمن في الرواية العربية: 212، وبنية الشكل الروائي: 133
(3) الزمن في الرواية العربية: 220.

على معرفة تامّة بمستقبل السرد، لكونه عايش شخصياً الأحداث التي يسردها، ويعرف أدقّ تفاصيلها[1]، ولكن لا بدّ من ملاحظة أنّ السارد بضمير الغائب بإمكانه استباق الأحداث أيضاً، وذلك لأنّ سلسلة الأحداث التي يُقبل على سردها قد انتهت قبل أن يبدأ هو بالسرد، ويعرف مسبقاً الوضع النهائي الذي تصل إليه مصائر الأحداث[2]، ولعلّ السبب وراء قلّة لجوء السارد بضمير الغائب إلى الاستباق يعود إلى شعوره بأنّ استباق الأحداث يكون مُعيباً لفنية السرد، لأنّ ذلك يُعدّ تدخّلاً صريحاً منه لعالم سرده الذي يجب أن يبقى بعيداً عنه، لتسير الأحداث سيراً يبدو طبيعياً نحو نهاياتها.

وبعد إمعان النظر في النصوص الاستباقية لدى (زهدي الداوودي) وجدنا أن الاستباق فيها ينقسم إلى قسمين، هما: الاستباق التمهيدي، والاستباق الإعلاني.

الأول: الاستباق التمهيدي

يتمثَّل الاستباق التمهيدي في أحداث أو إشارات أولية يكشف عنها السرد ليمهِّد لحدث سيأتي في السرد لاحقاً، فيكون الحدث أو الإشارة الأولية بمثابة تمهيد وتوطئة للحدث الذي يجري الإعداد لسرده[3]، وذلك من أجل حمل المتلقي على توقّع حدث ما، أو التكهُّن بمصير إحدى الشخصيات، ممّا يؤدّي إلى خلق حالة من الشوق والترقب لديه لمعرفة الكيفية التي يتحقّق بها الحدث الذي أشار إليه

(1) خطاب الحكاية: 76-77.

(2) التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ت: لحسن أحمامة: 77.

(3) الزمن في الرواية العربية: 213.

النص قبل وقوعه[1]، ففي رواية (فردوس قرية الأشباح) يشكّل تنبؤ الصبي (كامه) بعودة رجال (خضر آغا) في المستقبل إلى بقايا القرية المهدَّمة للسرقة استباقاً تمهيدياً: «**قال الصبي بلهجة فيها شكّ ويأس: «ولكّنني أعتقد يا جد إنّهم لايتركوننا وشأننا إنّهم سيرجعون كان معهم لصوص صغار من بني جلدتنا، يعرفون خبايا القرى إنّهم سيرجعون بقيادة خضر آغا، على الأقل للتنقيب عن القمح المدفون تحت الأرض**»»[2].

إذ تأتي هذه الإشارة التمهيدية باحتمال عودة أزلام النظام في الأيّام المقبلة بقيادة (خضر آغا) الذي خان أبناء جلدته، وساعد النظام في تشريد أهالي القرية، لسرقة القمح المدفون تحت الأرض من أجل التوطئة لحدوث هذه السرقة العلنية التي ستحدث خلال أحداث الرواية، ويتحقّق هذا الاستباق في مشهد سردي لاحق، عندما يأتي رجال (خضر آغا) بعد أيّام إلى بقايا القرية لأخذ القمح المدفون تحت الأرض من بيوت المهجّرين، ويأتي سرد الحدث في موضعه بصورة تفصيلية، وذلك عندما يلتقي (الشيخ رمضان) بأربعة رجال معهم شاحنة فارغة لنقل قمح أهل القرية: «**استغرب حين كلّمه أحدهم منادياً إيّاه باسمه، دون أن تسعفه ذاكرته بمعرفته ولم يعاتب نفسه لذلك في قرارة نفسه، بل عاتب الشيخوخة التي قادته إلى أرذل العمر:**

«**ياعمّ رمضان، نحن لسنا جحوش ولا پيشمركه. نحن عمّال نعمل**

(1) الزمن في الرواية العربية: 212.

(2) فردوس قرية الأشباح: 21.

بالأجرة لحساب خضر آغا جئنا بأمر منه لنأخذ الحبوب في بيوت المهجّرين»[1].

وبذلك يقوم الاستباق التمهيدي بوضع المتلقي منذ بدايات الرواية في حالة من الانتظار والترقب لهذا الحدث الذي يأتي هنا بعد منتصف الرواية، لمعرفة كيفية حدوثه، ويؤدّي الانتظار الناتج عن استباق الحدث إلى تواصل المتلقي مع أحداث الرواية، عن طريق إبقائه على طول الرواية منتبهاً لمتابعة تطور الأحداث والشخصيات، وانتظار لحظة تحقيق الاستباق بوصول رجال (خضر آغا) إلى مشارف القرية، لأخذ القمح المدفون تحت الأرض، ويكون سرد الحدث هنا في موضعه بين تسلسل أحداث الرواية تفصيلياً، إذ يأخذ خمس صفحات من فضاء الرواية، بينما كان الاستباق التمهيدي له مجرد إشارة أولية أوحت إلى احتمال حدوثه في المستقبل.

واللافت للنظر أن الاستباق التمهيدي يصدر في معظم الأحيان عن شخصية من الشخصيات الروائية، كما وجدناه عند الصبي (كامه)، ونجد الأمر نفسه عند (براحق) عندما يتنبأ بأحوال الطقس في رواية (أطول عام): «**ثم نظر إلى الأرض محيطاً رأسه بكفيه، وظل هنيهة هكذا كما لو أنه ينتظر وحياً يهبط عليه من قوة خارقة، بينما الصمت يطبق على الكل، وأردف رافعا رأسه فجأة وبحركة تمثيلية: «ما زال أمامكم وقتا كافياً يا شيخ زوراب، إن الأمطار لحسن حظكم ستتأخر هذه السنة، ولكنها ما أن تبدأ بالهطول فإنها لن تتوقف إلا بعد أن تغطي الورود كل شيء. يبدو**

(1) فردوس قرية الأشباح: 106.

لي أنكم قد جلبتم بمجيئكم إلى هنا الخير والبركة لكل المنطقة، إذ إننا نعاني منذ ثلاث سنوات من القحط والجفاف»»[1].

عندما يأتي وفد من عشيرة البابائيين إلى وادي كفران من أجل الصلح بين العشيرتين، بعد المشاكل التي وقعت بينهما، نتيجة لاستملاك وادي كفران للأراضي القريبة من قرى العشيرة حسب (الفرمان) الذي أخذوه من الدولة، يتنبأ رئيس الوفد (برا حق) بتأخّر المطر هذ العام، ولكنّه بعد أن يبدأ بالهطول يستمر لمدّة طويلة، فنرى بعد ذلك خلال أحداث الرواية أنّ التنبؤ يتحقّق، إذ يتأخّر المطر فعلاً عن موعده، ممّا يؤدّي إلى قلق الناس وخوفهم من المجاعة، فيلجؤون إلى أداء صلاة الاستسقاء، وإجراء مواكب عروس المطر، سواء في وادي كفران أم في السنجق، ولكن بعد ذلك يبدأ المطر بالنزول فيعمّ الخير والبركة المنطقة كلّها كما جاء في تنبؤ (برا حق).

ويلحظ في المشهد السردي توجّه الزمن الداخلي للرواية نحو مسارين معاكسين، إذ إنّه يقفز إلى الأمام خلال التنبؤ بنزول المطر في المستقبل، ويعود إلى الوراء للإخبار عن المعاناة التي عاشتها المنطقة من الجفاف في السنوات الثلاث الماضية، ومن هنا يشكّل التوجه الزمني تماثلاً مع التوجّه الدلالي للمشهد، إذ إنّه يتوجه نحو مسارين معاكسين أيضاً، في احتوائه على دلالة القحط والجفاف والمجاعة في الماضي، ودلالة الأمطار الغزيرة وكثرة المحصول في المستقبل.

وقد يأتي الاستباق التمهيدي لاستشراف مصير إحدى الشخصيات في الرواية كما نجد ذلك في رواية (عويل الذئاب) في

(1) أطول عام: 173

استشراف مصير الرئيس (خلف أبو السيف) عن طريق التنجيم، وذلك عندما يطلب من منجِّمه الخاص أن يخبره عن مستقبله: «**قلب المنجم أوراق الكتاب القديم بيده المرتجفة، ونظر في خطوط كفي الدكتاتور، واستمع إلى نماذج من أحلامه المرعبة، ثم قال:**

((**سيدي لا أجرؤ على قول الحقيقة، أخشى أن تتأثر بذلك**)).

اصطنع الدكتاتور ابتسامة صفراء وقال: ((**لا تخف صارحني بكل شيء**))

((**سيدي الأعمار بيد الله والغيب لا يعرفه سواه، ومع ذلك أرى أمامي جداول الدم يا سيدي، أرى الموتى ينهضون من قبورهم ويسيرون فوق بركان ضخم لم ينفجر بعد، نجمكم يا سيدي يتوغل في ظلام دامس أكاد لا أراه**))»[1].

إذ يتنبأ المنجم بالمصير المعتم الذي ينتظر الدكتاتور (خلف أبو السيف) في المستقبل، وذلك في الوقت الذي كان في أوج سلطته، ويمتلك جيشاً مكوناً من مليون جندي، ولكن خلال أحداث الرواية نجد أنّ الآية تنقلب، ويتهاوى نجم الدكتاتور كما جاء في التنبؤ، وذلك عندما ينهزم جيشه في أيام قلائل أمام قوات الدولة العظمى التي احتلت البلد، وأسقطت نظام (خلف أبو السيف)، وعثرت عليه في حفرة صغيرة تحت الأرض بعد أشهر عدّة من الاختفاء، ثم انتهت حياته عندما حكم عليه بالإعدام شنقاً حتى الموت.

ويلحظ أنّ الاستباق جاء في النص على شكل تلميح أولي قصير يوحي إلى المصير المعتم للرئيس (خلف أبو السيف)، ونظام حكمه

(1) عويل الذئاب: 135.

القائم على القتل والإرهاب، دون تفسير التنبؤ والدخول في تفاصيل الأحداث المستقبلية، وبذلك يمهِّد الاستباق لسرد الأحداث الآتية، ويضع المتلقي في حالة انتباه مستمر لمعرفة الكيفية التي سيغيب بها نجم الدكتاتور، وينتهي بها نظام حكمه، إلى أن تأتي تلك التفاصيل، والآليات التي سيتحقّق خلالها الاستباق قبل نهاية أحداث الرواية.

وقد تتكرّر الإشارة الاستباقية في الرواية أكثر من مرّة بغية التمهيد لحدث واحد، كما نجد ذلك في رواية (زمن الهروب)، عندما يمهِّد السرد في موضعين من الرواية لحدث زواج (رستم) من(كُلَباغ) قبل وقوعه، يتمثّل الاستباق الأول في تنبؤ ابنه (ولي) عندما يقوم برسم صور تمثّل حياة والده المستقبلية، ويقوم بشرح محتويات تلك الرسوم بقوله: «**والآن سنبدأ بالرسم رقم ثلاثة: هذا البيت هو بيت عاصم بك، وهذه الجنية التي تراها بجناحين هي روح والدتي، وهي ستنزل ذات يوم في هذا البيت... سأل رستم بجد: ((هل هذا كل الأمر؟))**

((هذا كل ما في الأمر، ماذا تريد بعد؟))

((وعاصم بك لماذا لم يظهر في الصورة؟))

((إن الصورة تمثل المستقبل، إذ ذاك يكون عاصم بك قد مات وصعدت روحه إلى السماء))»[1].

إنّ تنبؤ الصبي (ولي) الذي يمتلك فِراسة قوية في رؤية الأمور المستقبلية، بزواج والده من (ابنة عاصم بك) خلال شرحه لمحتوى الرسوم التي رسمها بنفسه، والتي تعبّر عن حياة والده المستقبلية، يمثّل استباقاً تمهيدياً لزواج (رستم) من(كُلَباغ)، ويحتوي الاستباق

(1) زمن الهروب: 93.

على تعيين عروس (رستم) المقبلة، والإشارة إلى زمن حدوث هذا الزواج، إذ إنّه يحدث في المستقبل بعد موت (عاصم بك) وصعود روحه إلى السماء.

ويتكرّر التمهيد لهذا الزواج مرّة أخرى خلال حلم (رستم)، وعندما يسأل إمام المسجد أن يفسّر له حلمه، فيخبره هذا بأنّ تفسير حلمه يعني أنّه سيتزوج: «. . . **يحلم دوماً بدار جميلة بنوافذ مطلة على حديقة أكبر بكثير من داره الحالي ولما ظلّ الحلم يتكرر بشكل غريب، سأل إمام المسجد عمّا إذا كان بإمكانه تفسير حلمه، فقال له الإمام بأنّه سيتزوج ويكون سعيداً في حياته معها**»[1].

فالحلم المتكرّر في منام (رستم)، والذي فسّره له إمام المسجد، يمثّل الاستباق الثاني الذي يأتي للتمهيد لحدث زواجه من (گلباغ)، بعد أن تنبأ ابنه (ولي) بذلك، وتكرار الاستباق يؤدّي إلى تصوير الحدث المستقبلي بصورة أوضح، إذ حدّد الاستباق الأول هوية زوجة (رستم) المقبلة، وزمن هذا الزواج، بينما يتجاوز الاستباق الثاني هذين الأمرين، ليتنبأ بنمط عيش (رستم) في حياته المقبلة مع زوجته، إذ إنّه سيكون سعيداً معها.

ويتحقّق الاستباقان خلال أحداث الرواية، عندما يتزوّج (رستم) من (گلباغ) في وقت لاحق لموت أبيها(عاصم بك)، ويكون حقّاً سعيداً معها، فيخبرنا السارد عن ذلك في موضعه: «**وكلما منحته وليداً جديداً، تعلق بها أكثر فأكثر، وأحس بنفسه يتفجر شباباً وحيوية**»[2].

---

(1) زمن الهروب: 163.

(2) م. ن: 224.

وبذلك يمهِّد السرد لحدث زواج (رستم) من (گلباغ)، والذي يعدّ حدثاً محورياً في الرواية، قبل وقوعه بالاستباقين التمهيديين، ويسهم تكرار الاستباق لحدث واحد إلى مضاعفة شوق المتلقي وانتظاره لمعرفة الكيفية التي يتحقّق بها الاستباق خلال أحداث الرواية، لأنّ تكرار الاستباق يدلّ على أهمية دور الحدث الذي يجري الإعداد لسرده في سياق الرواية، وما يزيد في لهفة المتلقي لمعرفة الحدث المستبق في النص هو طول مدى انتظاره لتحقّق التنبؤ، إذ وردت النواة الاستباقية الأولى في الصفحة (93)، بينما تحقّقت في الصفحة (224)، وبذلك ظلّ المتلقي في هذا المدى الزمني الطويل ينتظر اكتمال الاستباق، وتحقّق ما جاء في التنبؤ.

وإنّ استباق الأحداث المحورية في الرواية، والتي سيدور السرد اللاحق حول تفاصيلها، يخلق لدى المتلقي قناعة بامتلاك الروائي خطّة واضحة لمسار روايته منذ البداية، وأنّ الأحداث تجري في الرواية وفق خطّة مسبقة، لذلك باستطاعته استباق الأحداث قبل حصولها بالفعل، والوصول إليها بعد ذلك ضمن التسلسل الزمني الطبيعي للأحداث.

وقد يؤدّي الاستباق إلى كسر الخط الزمني الكرنولوجي للأحداث أكثر من مرّة، وذلك عندما يتداخل مع تقنية الاسترجاع، ويظهر في النص الروائي خلال عودة السرد إلى الوراء، ويحدث ذلك عندما يعود السرد إلى الزمن الماضي ليخبرنا عن تنبؤ إحدى الشخصيات الروائية آنذاك بأحداث مستقبلية، ونجد هذا النمط من الاستباق في رواية (أطول عام) عند عودة السرد إلى الوراء للإخبار بتنبؤ الغجرية بمستقبل أولاد (الشيخ زوراب) وأحفاده: «**قال رمضان دون أن يلتفت إلى الداخلين الذين أعقبهم الصبيان الثلاثة** «**سبحان الله؛ سبحان الله، لقد صدقت الغجرية**» **... قال جهانگير**

وهو يساعد أولاده في ترتيب الصحون والأواني دون أن ينظر إليهما «وما هي قصة الغجرية؟»، قال رمضان وهو يهيّؤ نفسه للأكل: «قصة قديمة حدثت في عام الزواج الثاني للشيخ زوراب، فقد تنبأت الغجرية بعد تفسير حلم للشيخ زوراب بأنّ ذريته ستمتد إلى نهر روخانه، وها أنك تتحدث عما يشبه هذا الحلم»[1].

فالغجرية قد تنبأت في الزمن الماضي، وبالضبط في عام الزواج الثاني للشيخ زوراب بأنّ ذريته ستمتدّ إلى نهر (روخانه)، وبذلك فإنّ الاستباق يقع ضمن الزمن المسترجع، إذ إنّ الغجرية تنبأت في ذلك الوقت بما ستكون عليه الأمور في المستقبل، ويتحقّق الاستباق في الحاضر الروائي بعد أن امتدّت أراضي وادي كفران إلى نهر (روخانه)، وذلك بعد أن سجلت الدولة هذه الأراضي باسم عشيرة وادي كفران، وقرّر أولاد (الشيخ زوراب) وأحفاده بناء قريتهم الجديدة على هذا النهر، أي أنّ أحداث الحاضر الروائي جاءت تحقيقاً لتنبؤ إحدى الشخصيات في الماضي، فيعود السرد إلى الماضي ليخبرنا بهذا التنبؤ.

وتتمثّل جمالية هذا النمط من الاستباق في التداخل الزمني الناتج عن التبدّل في موقع الحدث بالنسبة لزمن الاستباق وزمن تحقّقه في الرواية، لأنّ المستقبل الذي تنبأت به الغجرية في الماضي، كان مستقبلاً بالنسبة لذلك الوقت، وأمّا الآن فقد تحوّل إلى الحاضر، وأنّ امتداد ذرية (الشيخ زوراب) إلى نهر (روخانه) لم يبق مجرد تنبؤ، وإنّما أصبح واقعاً ملموساً، ومن هنا ندرك تغيّر رؤية الناس للمفاهيم والأشياء في ضوء مرور الزمن، إذ إنّه يجعل من المحتمل مؤكّداً، ومن الحاضر ماضياً.

---

(1) أطول عام: 43.

ويلحظ بروز الحلم كوسيلة للاستباق التمهيدي، إذ وجدنا لجوء السارد إليه في هذا النص، وفي مشهد حلم (رستم) بزواجه من (گلباغ)، فمع أنّ النظرة إلى الحُلم قد تتغيّر من ش خص لآخر، حسب مساره الفكري، ومستواه الثقافي، إلاّ أنّ هناك نزعة إنسانية مشتركة في النظر إلى الحُلم كتنويه للأحداث التي ستحصل في المستقبل[1]، و من هنا انتبه الروائي إلى أهمية الحلم وإمكانية توظيفه كوسيلة لتجاوز الزمن الآني في السرد، والتطلّع نحو المستقبل.

الثاني: الاستباق الإعلاني

قد يأتي الاستباق في النصّ للإعلان المسبق عن بعض أحداث الرواية، إذ يخبر عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق[2]، ومن هنا فإنّ الاستباق الإعلاني يمتاز بالإعلان الصريح من قبل السارد عن مآل الأحداث[3]، في حين يقوم الاستباق التمهيدي بالتوطئة والتحضير لسرد الحدث اللاحق وليس التصريح به، ويكون في الغالب ناتجاً عن تنبؤ الشخصيات الروائية.

ففي رواية (تحولات) يتمثّل الاستباق الإعلاني في تصريح السرد مسبقاً عن مصير الثلاثي المرح المُتكوّن من كلّ من (الملا صالح، حسن اشتراكي، كريم جنكل): «**تمّ توجيه الشكر إلى الملا صالح لمبادرته الفلاحية لتوطيد العلاقات الحزبية والاجتماعية بين قبائل المنطقة وهكذا رفع إلى اللجنة كلّ من حسن اشتراكي**

(1) ينظر: الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر1967-1984، د. مراد عبدالرحمن مبروك.

(2) بنية الشكل الروائي: 137.

(3) الزمن في الرواية العربية: 218.

كممثل للعرب، وكريم جنكل عن التركمان، وبقي هو ممثلاً للأكراد. ومنذ أول ظهور لهم في إحدى القرى بملابسهم القومية، تمّت تسميتهم بالثلاثي المرح. وظلّوا يظهرون بعضهم مع بعض في كلّ مكان. حتّى عندما صدر أمر إلقاء القبض عليهم من قبل حاكم تحقيق القضاء عند بدء الحملة ضدّ الشيوعيين، كان ليس موجّهاً إلى أسمائهم بل إلى: «الثلاثي الفوضوي المخرب المدعو بالمرح» وقبل إيداعهم سجن الموقف بغية تقديمهم للمثول أمام محكمة العرفي الرابع في كركوك أكلوها علقة خفيفة أثارت احتجاجهم، وكان أن سلمهم الشرطيان إلى موظف الشرطة المسؤول عن الموقف قال أحدهما: «سيدي هذولة هم الثلاثي المرح اللي دوخوا اللواء»»[1].

فالسارد أثناء سرده لأحداث الأيام الأولى من ثورة تموز 1958 في العراق، يعلن عن أحداث تقع بعد سنتين من هذا التأريخ، إذ شكّل الحزب الشيوعي في بداية الثورة جمعية مكوّنة من ثلاثة أعضاء منتمية إلى المكونات القومية الموجودة في المنطقة، وألقت هذه الجمعية على عاتقها مهمّة تأسيس الجمعيات الفلاحية الفرعية في القرى المجاورة، والتي احتاجت إلى زيارة القرى من قبل الأعضاء الثلاثة الذين سماهم فلاحو القرى بـ (الثلاثي المرح)، ومن هنا يترك السرد الحاضر الروائي ويقفز إلى الأمام ليُخبرنا مسبقاً عن نهايات الخيوط السردية المرتبطة بالثلاثي المرح في زمن مطاردة الشيوعيين الذي سيبدأ بعد الثورة بسنتين، حين تصدر المحكمة العرفية الأمر بإلقاء القبض عليهم، وإيداعهم السجن،

(1) تحولات: 159.

وبذلك يلقي الاستباق على عاتقه وظيفة الإعلان المسبق عن المصير المؤدّي إلى السجن للثلاثي المرح قبل أوانه، أي قبل زمن مطاردة الشيوعيين، بل ومنذ الأيّام الأولى من الثورة عندما كانوا في أوج نشاطهم السياسي والنقابي، وبعد هذا الإعلان المسبق يعود السرد إلى الحاضر الروائي لتكملة أحداث بداية الثورة، والاستمرار في سرد زيارات أعضاء اللجنة إلى القرى بغية البدء بعملهم النقابي، إذ عند وصولهم إلى أوّل قرية يلقي (الملا صالح) خطاباً إلى الفلاحين المجتمعين لاستقبالهم: «**رفع الملا صالح ساعده الأيمن محيياً الجمهور، ومقلداً عبدالكريم قاسم «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. إن ثورتنا هي ثورة اشتراكية، وسوف نبني الاشتراكية بسواعدكم . . .**»»[1]. ومن هنا يستمر السرد في إلقاء الضوء على الحاضر الروائي المتمثّل في الأيام الأولى من الثورة، وانطباعات الناس المتباينة تجاه الثورة، ونشاطات أعضاء الجمعية الفلاحية في تعريف الناس بالثورة ومكتسباتها، وذلك بعد أن أعلن عن إلقاء القبض عليهم بعد مرور سنتين على هذه الزيارات.

ويعدّ الإعلان المسبق عن إلقاء القبض على الثلاثي المرح سرداً تكميلياً لأحداث الرواية، لأنّ السرد لا يعود إلى هذا الحدث مرّة أخرى في موضعه الزمني بين تسلسل أحداث الرواية عندما يلقى القبض عليهم في زمن مطاردة الشيوعيين، وإنّما يقفز عليه اكتفاءً بهذا الإعلان المسبق، ويخبرنا هناك عن الإفراج عنهم من السجن بعد قضاء ستة أشهر فيه: «**وكان قد جرى إطلاق سراح الثلاثي المرح بعد أن قضى كلّ واحد منهم ستة أشهر في السجن بتهمة**

(1) تحولات: 162.

الفوضى والإخلال بالأمن وتشكيل جمعيات وهمية في الريف»[1] وبذلك يقوم الاستباق فضلاً عن وظيفته الإعلانية بملء الثغرة السردية الناتجة عن قفز السرد على حدث إلقاء القبض على الثلاثي المرح في وقته، لأنّ السارد قد أعلن عنه مسبقاً منذ بداية الثورة، أي قبل وقوعه، لذلك يكتفي هنا بالإخبار عن الإفراج عنهم.

وقد يأتي الإعلان عن بعض الأحداث منذ افتتاحية الرواية، وذلك حين يعلن السارد فيها صراحة عن مآل أحداثها، فتكون الافتتاحية حينئذ بمثابة خاتمة الرواية من حيث التسلسل المنطقي لأحداثها، إذ تعود الرواية بعد الاستباق إلى سرد أحداث أعلنت عن نتائجها في الافتتاحية، كما نجد ذلك في رواية (عويل الذئاب) التي تدور أحداثها حول مدّة حكم الدكتاتور (خلف أبو السيف)، والقتل والدمار الواسع الذي شهده البلد فيها، بينما يكون الفصل الأول الذي يمثّل افتتاحية الرواية مخصصاً لسرد الفترة الزمنية اللاحقة لسقوط هذا الدكتاتور، وذلك عندما يبحث الناس بمساعدة هيئات الأمم المتّحدة عن رفات ضحاياهم في المقابر الجماعية التي دَفن فيها (خلف) جثث آلاف من أبناء شعبه: «**وأمّا الذين يحصلون على رفات شهدائهم فيحصلون على ورقة تأييد من أحد موظفي هيئة الأمم المتّحدة المتواجدين هناك مع كيس من قماش الخام يحتوي على الرفات والأدلة الثبوتيةتستغرق عملية البحث والعثور على رفات الفقيد أسبوعاً كاملاً، وبخلافه يحال صاحب الميّت إلى أقرب مقبرة جماعية**»[2].

---

(1) تحولات: 171.

(2) عويل الذئاب: 12.

يمثّل المشهد السردي افتتاحية الرواية، إذ يقوم فيها السارد بعرض الفترة الزمنية اللاحقة لسقوط دولة (خلف أبو السيف)، وذلك عندما تبدأ هيئات الأمم المتّحدة بفتح المقابر الجماعية التي دفنت فيها جثث المعارضين لنظام (خلف) في فترة حكمه في الزمن الماضي، وتسليمها إلى ذويهم الذين قطعوا مئات الكيلومترات للحصول على الرفات، في حين يعود السرد في فصول الرواية التي تأتي بعد الافتتاحية في النص إلى أيّام حكم (خلف) حين تمّت تصفية هؤلاء المعارضين ودفنت جُثثهم في تلك المقابر الجماعية، وبذلك تكون افتتاحية الرواية بمثابة الإعلان المسبق عن النهاية الزمنية للرواية، بوضع الحدث في بداية الرواية قبل ترتيب تحقّقه التسلسلي.

والسرد بتقديمه لعرض الأثر المأساوي الناتج عن مدّة ثلاثة عقود من حكم الدكتاتور (خلف أبو السيف) في افتتاحية الرواية، مع كونها واقعة من حيث تسلسل الأحداث في نهاية الرواية، يسعى إلى إشعار المتلقي ببشاعة الجريمة التي ارتكبها النظام بحق هؤلاء المدفونين في تلك المقابر الجماعية، لما تمتلكه الافتتاحية من أهمية، لكونها المشهد الأولّ الذي يتلقاه من الرواية، كما يوظّف السرد إشارة النص إلى إحالة الشخص في حال عدم حصوله على الجثة التي يبحث عنها إلى مقبرة جماعية أخرى من أجل الإيحاء ببشاعة الجريمة، وارتكابها على نطاق واسع جداً، إذ يحمل تعدد المقابر الجماعية دلالة كثرة عدد الضحايا من المقتولين على أيدي أزلام نظام (خلف).

وقد يقوم عنوان الرواية بالإعلان المسبق عن أحداث الرواية، وذلك عندما يخبرنا بما ستكون عليه النتيجة النهائية للرواية، كما نجد ذلك في رواية (وداعاً نينوى) التي يؤدّي عنوانها وظيفة الإعلان

عن مصير الشخصية الرئيسة التي تترك في نهاية الرواية مدينتها (نينوى) هاربة إلى قرية الأجداد: «**ومن بعيد كانت أسوار نينوى البيضاء تبدو من خلال المرآة كخيط أبيض يتلاشى وراء سلسلة التلال الملتوية المتعرجة المتداخلة، وتهرب بسرعة فائقة باتجاه مضاد للسيّارة كان بوده أن يلحق بالسيارة ويطير بسرعة خارقة للوصول إلى هدفه، إلى قرية الأجداد الراقدة بصمت على سفح الجبل الشاهق والمليء بالأسرار والتحدّي، هناك حيث سيتلاشى إلى ذرّات لتتسرب إلى نسوغ الجذور المتشعبة في أعماق التربة وشقوق الصخور. وخدّرته رائحة الأرض الندية المشبعة بأريج الربيع القادم من وراء الجبال، ودمدم متنهداً: وداعاً نينوى**»[1].

إذ يكون العنوان (وداعاً نينوى) بمثابة الإعلان عن الحصيلة النهائية لأحداث الرواية منذ صفحة الغلاف، وذلك عن طريق تصريحه بأنّ (الدكتور صالح) الذي يدور معظم أحداث الرواية حوله سوف يودِّع في نهاية الرواية مدينته (نينوى)، نتيجة للضغوط التي تُمارس ضده من قبل الكوادر الحزبية داخل الجامعة بغية إجباره على الانتماء إلى الحزب الحاكم، بينما هو يظلّ متمسكاً بأفكاره وقناعاته، ولا يرضخ لضغوطاتهم، فيضطرّ في نهاية المطاف إلى ترك المدينة والهروب نحو قرية الأجداد للاختفاء هناك، خوفاً من إيداعه السجن بسبب انتمائه الفكري والسياسي المخالف لنظام الحكم الذي لم يترك خياراً ثالثاً لمواطنيه سوى الانتماء إلى صفوف الحزب الحاكم، أو الركون إلى السجون، وبذلك يعلن العنوان منذ البداية هروب (الدكتور صالح) نحو قرية الأجداد مودِّعاً مدينة (نينوى).

(1) وداعاً نينوى: 92.

ومن جماليات الاستباق هنا مطابقة نهاية الرواية مع بدايتها مطابقة تامّة، إذ تحمل الرواية كما هو معلوم عنوان (وداعاً نينوى)، وتنتهي أحداثها بقول (الدكتور صالح) عندما يودّع مدينته: (... وداعاً نينوى)، ممّا يعني أنّ الروائي ربط البداية بالنهاية، وجعل الأحداث متماسكة ومتمّمة بعضها لبعض عن طريق هذا الخيط الزمني الممتدّ من غلاف الرواية إلى الكلمة الأخيرة منها.

ويجد الباحث ظاهرة زمنية قريبة من الاستباق في النصوص المدروسة، سميت في الدراسات السردية الحديثة بـ(الطلائع)، وفي هذا السياق يدعو (جيرار جينيت) إلى التمييز بين الاستباق الإعلاني الذي يُصرِّح بالحدث المستقبلي وبين هذه الطلائع التي تتمثّل في إشارات تلميحية تأتي كبذرة أولية غير دالّة في موضعها، ولا تُعرف قيمتها الدلالية إلاّ فيما بعد وبكيفية استعادية، كما يشير في السياق نفسه إلى ضرورة أخذ كفاءة المتلقي بعين الاعتبار في هذا المجال، والتي ربّما تُمَكِّنه من أن يسترمز الشفرة السردية ويفُكّها منذ ظهورها[1]، ففي رواية (عويل الذئاب) يلتقي المتلقي بهذه الطليعة الاستباقية عندما يختار مدير الأمن العام سبعة رجال من المحكومين بالإعدام بناءً على توصية نائب الرئيس (خلف أبو السيف)، ليجعل منهم نواة أولية لتشكيلة أمنيّة سريّة تتمثّل مهمتها في نشر الرعب بين الناس، واغتيال المنافسين السياسيين للنظام، إذ يجلب السارد الانتباه إلى تصرفات الاثنين المختلفة من المجموعة عن الخمسة الباقين، في الفترة التي كان جميعهم ينتظرون مجيء مدير الأمن للتحدّث إليهم حول مهماتهم المستقبلية: «... **وفي الوقت الذي يبحث فيه خمسة أفراد دون تحفُّظ**

(1) خطاب الحكاية: 83-84.

في أرجاء الغرفة عمّا يقضي على الفراغ، كان اثنان من الجماعة يجلسان في مكانيهما بوقار، دون أن ينبسا بشيء، كانا لا يزالان بخلاف الآخرين يضربان أخماساً بأسداس ويحاولان إيجاد تفسير لهذه العملية التي لم يسبق لهما أن عاشا مثلها»[1].

فإشارة السرد إلى أمر الاثنين في عدم مشاركتهما في اللّهو مع الآخرين، ومحاولتهما إيجاد تفسير لإخراجهم من السجن، تشكّل تلميحاً وبذرة أولية لتميُزهما الفكري والأخلاقي عن الخمسة الباقين، ممّا يجلب انتباه المتلقي بأنّ هذه الإشارة لاتأتي هنا اعتباطاً، وإنّما سوف يوظّفها السارد في وقت لاحق، وتبقى هذه الطليعة في موضعها دون أداء أي دور، ولكنّها تؤدّي وظيفتها في المستقبل السردي حين يتبيّن لمدير الأمن أنّ هذين الاثنين يختلفان عن الآخرين، لأنّهما من الشرفاء وغير مهيّأين لأن يكونا أداة بيد النظام لنشر الرعب بين الناس، لذلك تتمّ تصفيتهما، كما يُصرّح به السرد على لسان (خلف أبو السيف) عند اجتماعه بالخمسة الباقين لشرح مهمتهم في نشر الرعب وقتل المعارضين: «**كنتم سبعة أوادم، اثنان طارا، بقي خمسة فقط على كلّ حال الذي لا يعرف شغله يطلع له جناحان**»[2]، ومن هنا يتمّ فهم مغزى إشارة السارد إلى السلوك المختلف للاثنين من المحكومين بالإعدام في موضعه، أثناء وجود الجميع في انتظار مدير الأمن.

---

(1) عويل الذئاب: 21.

(2) م. ن: 30.

الفصل الثاني

السرعة السردية

تمثِّل السرعة السردية مظهراً من مظاهر البناء الزمني، وهي ترتبط بالعلاقة القائمة بين زمن القصّة وزمن الخطاب، إذ إنّ مجموع الأحداث التي تعالجها القصّة تستغرق مدّة زمنية في الواقع القصصي، كما يستغرق سرد تلك الأحداث على مستوى الخطاب مدّة زمنية، ويمكن أن يكون الزمن الأول أطول من الزمن الثاني، أو معادلاً له، أو أصغر منه[1]، ممّا يؤدّي إلى الاختلاف بين المقاطع السردية حسب وتيرة السرد من حيث درجة سرعتها أو بطئها أو الحالة المتوسطة بين المستويين[2].

ويمكن وصف دراسة السرعة السردية بالصعوبة، وذلك بسبب عدم حمل النص السردي الإشارة التحديدية في الغالب للمدّة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الواقع القصصي، كما أنّ القارىء لا يملك المعرفة الدقيقة عن زمن الخطاب، لأنّ المدّة التي تستغرقها قراءة النص تختلف نتيجة لاختلاف إيقاع القراءة من السريع إلى المتوسط والبطيء، وذلك حسب الإمكانيات المختلفة للقُرّاء وطبيعة النصوص، وهذا يعني انعدام النقطة المرجعيّة، أو درجة الصفر التي يجب أن يحال إليها قياس سرعة السرد[3]، ممّا يجعل أخذ وجه آخر من العلاقة بين الزمنين ضروة ملحّة لمعرفة السرعة السردية، وذلك بتقسيم حجم النص المقيس بعدد السطور والفقرات والصفحات على الزمن الذي استغرقته الأحداث على مستوى القصّة، والذي يكون قياسه بالثواني والدقائق والساعات، وكأنّ الأمر حينئذ يتعلّق بعلاقة قياس زمني وآخر مكاني[4].

---

(1) قاموس السرديات: 54.

(2) مدخل إلى نظرية القصة: 85.

(3) خطاب الحكاية: 101.

(4) بلاغة الراوي- طرائق السرد في روايات محمد البسطامي، شحات محمد عبدالمجيد: 228.

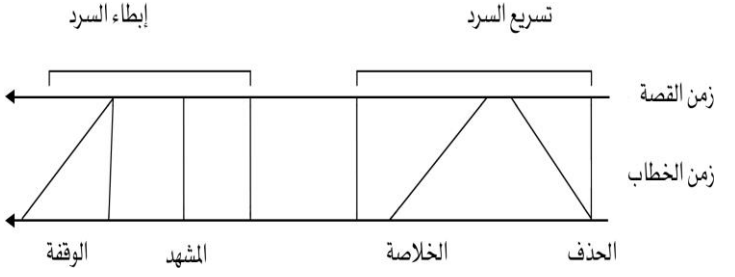
وتكمن أهميّة دراسة السرعة السردية في كونها الوسيلة الوحيدة القادرة على كشف معدلات الكثافة الزمنية للمقاطع السردية، والأثر الذي تتركه درجة هذه الكثافة على كيفية سرد الأحداث، إذ إنّ تقديم مدّة زمنيّة قصيرة في عدد كبير من الصفحات يؤدّي إلى اختلاف في معالجة المادّة المسرودة عن تقديم مدّة طويلة في بضعة أسطر، فكلّما ضاقت الفترة الزمنية التي يعالجها السرد يقف فيها على التفاصيل الدقيقة للأحداث، ويتغلغل في حياة الشخصيات النفسية، بينما إذا طالت تلك الفترة يضطرّ إلى المرور السريع عليها دون الخوض في التفاصيل[1]، وبذلك يؤدّي النمط السريع من السرد إلى عدم تغطية الحدث من كلّ جوانبه، وعلى نحوٍ تفصيلي، بينما يؤدّي النمط البطيء إلى إلقاء الضوء على الحدث بصورة مكثّفة، ومن زواياه المختلفة. وهذا يحيلنا إلى مسألة السرعة السردية التي «تتنوع تنوعاً لا حدّ له تقريباً، فنحن نتدرج من سرعة لا نهائية تتمثَّل في مواطن الحذف حيث مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية ولكن لها على مستوى القصّة مدّة زمنيّة، إلى بطء مطلق يتمثَّل في الوقفة، إذ يتوقف السرد من أجل وصف شيء ما، وهنا نجد أنّ المقاطع الروائية ليس لها ما يقابله على مستوى القصّة من مدة زمنية»[2]، ولكنّ الواقع أنّ التقاليد السردية قد تولّت حصر هذه الحرّية النظرية المطلقة باختيار أربع علاقات رئيسة تمثِّل قانون السرد الروائي للسرعة، وبذلك فإنّ أنواع الحركات السردية تتراوح بين الطرفين المذكورين، الحذف والوقفة، ودرجتان متوسطتان، هما: المشهد الذي

(1) ينظر: بناء الرواية :74– 75.

(2) نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، الدكتور السيد إبراهيم:117.

يتطابق فيه الزمن نسبياً بين القصّة والخطاب، والخلاصة التي يكون فيها زمن القصّة أطول من زمن الخطاب[1].

وبما أنّ تحليل السرعة السردية المتمثّلة في العلاقة الموجودة بين زمن القصّة وزمن الخطاب على المستوى التطبيقي يتجسّد في أربعة أشكال أساسية منقسمة على الطرفين النقيضين: تسريع السرد، وإبطاء السرد، فالرسم البياني الآتي يمثّل تلك الأشكال الأربعة حسب الترتيب التنازلي من السريع إلى البطيء.



وانطلاقاً من هذا الأساس التنظيري لعلاقات السرعة السردية يأتي هذا الفصل على مبحثين، هما: تسريع السرد، وإبطاء السرد.

تسريع السرد

تعدّ عمليّة تسريع السرد من صميم البناء الزمني للخطاب السردي، لأنّها تقوم على رصد العلاقة القائمة بين زمن الخطاب وزمن القصّة، وذلك حين يكون إيقاع زمن الخطاب أسرع من زمن القصّة، ويتحقّق ذلك بالقفز على فترات زمنية داخلة في العمل الروائي، أو المرور السريع عليها دون الدخول في التفاصيل، فيلجأ

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: 388.

السارد من أجل تسريع وتيرة سرده إلى توظيف تقنيتين متميّزتين، هما: الحذف والخلاصة.

الأول: الحذف (Ellipse)

الحذف هو إحدى السرعات المعيارية للسرد، ويؤدّي دوراً حاسماً في تسريع وتيرته، ويُعرف الحذف بأنّه «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[1]، ويحدث ذلك «عندما لا يتفق أي جزء من السرد (عدم وجود أية كلمات أو جمل) مع مواقف وأحداث قد وقعت في القصة»[2]، وبذلك يمثّل الحذف أقصى درجات سرعة السرد، إذ يتمّ فيه إغفال فترة من زمن القصة بصرامة، وإسقاط كلّ ما تحتوي عليها من أحداث، بغية كسر هيمنة السرد النمطي، وتعجيل الارتقاء بمستوى الأحداث اقتراباً من النهاية المرصودة[3].

والحذف تقنيّة زمنيّة لايمكن الاستغناء عنها في السرد الروائي، لأنّ سرد كلّ ما يجري في الواقع المتخيّل من الأحداث المتسلسلة لا يتوافق مع السرد الفنّي القائم على مبدأ الاختيار، وإنّما لا بدّ من القفز على الأحداث الهامشية التي لا تؤثّر في تحوّلات سير السرد، والاكتفاء باختيار ما يستحقّ السرد من الأحداث المحورية المشحونة بالحركة والتطور[4]، لكن يُشترط في الحذف أن لا يؤدّي إلى ضعف قدرة المتلقي على فهم الأحداث، وإنّما من الضرورة أن يكون بإمكانه

(1) بنية الشكل الروائي: 156.
(2) قاموس السرديات: 55–56.
(3) بنية النص الروائي: 112.
(4) ينظر: الزمن في الرواية العربية: 232– 233.

معرفة الأجزاء المحذوفة من القصّة انطلاقاً من الأجزاء المذكورة[1].

وبالنظر إلى إعلان السرد عن الحذف أو عدم الإعلان عنه، وكذلك التباين في طرائق كشف المتلقي عن وقوعه، وموقعه بين الأحداث المذكورة، يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الحذف، وهي: الحذف الصريح، والحذف الضمني، والحذف الافتراضي.

أولاً: الحذف الصريح: ويقصد به الحذف الذي «يشير فيه الكاتب بعبارات مقتضبة إلى المدّة المحذوفة أو المضمرة في النصّ»[2]، وتمثّل تلك الإشارة دالّاً صريحاً ومباشراً على وجود الحذف، وتجعل المتلقي مستغنياً عن السعي وراء التخمين والاستنباط لمعرفة وجود الحذف وموقعه بين أحداث الرواية.

ومن نماذج الحذف الصريح ما ورد في رواية (فردوس قرية الأشباح) حين يذكر السارد القرار الذي توصّل إليه (الشيخ رمضان) بإبلاغ المعلومات غير المفرحة التي استطاع أن يحصل عليها حول مصير أهالي القرية المهجَّرين إلى كلّ من (شيرين) و(كامه): «**لم يتمكن الشيخ من إخفاء هواجسه ومخاوفه عن الفتاة والصبي، وبعد مرور يومين على حادث السرقة العلنية التي اعتبرها الشيخ وقحة جدا من قبل رجال خضر آغا، وبعد الانتهاء من تناول طعام الفطور تحت أشعة شمس منتصف نيسان، قرر أن يبلغهما ما يجيش في صدره**»[3].

فالسرد يصرّح بوجود حذف زمني بين سرقة قمح أهل القرية من

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية: 75.

(2) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي: 366.

(3) فردوس قرية الأشباح: 113.

قبل رجال (خضر آغا) والجلسة التي تضمّ كلّاً من (الشيخ رمضان) و(شيرين) و(كامه)، حين أراد الأول أن ينقل إليهما المعلومات التي سمعها خفية حول مصائر أهالي القرى المهجرين من قبل النظام، واحتمال سوقهم إلى الجنوب، أو دفنهم في المقابر الجماعية، فضلاً عن تصريحه بوجود الحذف، فإنّ السرد يحدّد المدّة الزمنية التي شملها الحذف باليومين.

ويؤدّي إعلان السرد عن وجود الحذف فضلاً عن الوظيفة التحديدية للإطار الزمني للمدّة المحذوفة، وظيفة إبراز المشاهد المحورية المشحونة بالحركة والتطور من الرواية، لأنّ مجرد الإعلان عن القفز على أحداث والوقوف عند حدث بعينه إبراز لشأن الحدث المذكور، فالإعلان عن القفز على سلسلة من الأحداث، والوقوف عند مشهد حديث (الشيخ رمضان) إلى (كامه) و(شيرين) اللذين فقدا أهليهما في عملية الأنفال، لإبلاغهما بالمعلومات القليلة وغير المؤكّدة التي استطاع أن يحصل عليها خفية وبصعوبة بالغة، خوفاً من بطش النظام الذي يعدّ مجرد السؤال عن مصير آلاف المهجرين جريمة يعاقب عليها بالموت الحتمي، هو في الحقيقة إبراز لهذه الجريمة التي قلّما يوجد لها مثيل في التأريخ، وسعي من السارد وراء إبقائها حيّة في الذاكرة.

ولكنّ التصريح بوجود الحذف لا يصاحبه تحديد المدّة المحذوفة دائماً، وإنّما قد يكون خالياً من التحديد، ونجد هذا النمط من الحذف في رواية (زمن الهروب) عند القفز على الفترة الزمنية التي مرّت على مباشرة (رستم) الدوام بصفته مديراً لناحية (هورين) الواقعة في منطقة بعيدة عن وادي كفران: «**بعد أن مضت فترة على عمله هنا أحس رستم أنه قد تحولّ إلى إنسان آخر، إنسان لم**

تعد له ارتباطاته التي كانت تشده بألف جذر بوادي كفران، الأمر الذي يحد حريته وانطلاقه، كانت المشاكل التي تحصل في وادي كفران مهما كانت صغيرة أو كبيرة تنسحب إليه أوتشده إليها، سواء شاء أم أبى. أما الآن فإنه قد ابتعد عنها وعن مصدرها وادي كفران، إنها راحة داخلية ممزوجة بشيء من الحنين البدائي للأهل والعشيرة»[1].

فتلك المدّة الزمنية التي مرّت على ابتعاد (رستم) عن أراضي عشيرته بسبب وظيفته الجديدة، لم يحدّدها النص السردي، وإنّما يبقيها غير معلومة، لأنّ اللفظة الدالّة عليها (فترة) يمكن أن تُطلق على أيّة مدّة زمنية سواء كانت قليلة أم كثيرة.

ويعمل عدم تحديد المدّة المحذوفة مع الإعلان عن وجودها على إثارة المتلقي وحثّه على تتبّع الأحداث القبلية والبعدية، وما تركته تلك المدّة الزمنية من آثار وتغييرات على الأشياء والشخصيات، من أجل تخمين تلك المدّة، والوصول إلى نسبة تقديرية لها، وبذلك يسهم المتلقي في إعادة إنتاج النص عن طريق ملء الثغرات النصية، ويمكن تقدير تلك المدّة المحذوفة بأنّها ممتدّة وطويلة، لأنّها استطاعت أن تنتزع الشوق الشديد إلى وادي كفران في قلب (رستم)، وتُترجم البُعد الجغرافي إلى البُعد النفسي والعاطفي لديه تجاه منبته الذي أحبّه كثيراً، وأحبّ كلّ شيء يمت إليه بصلة، لأنّ هذا التغيير النفسي والعاطفي لدى (رستم) تجاه وادي كفران لا يمكن أن يحدث في مدّة قصيرة.

ثانياً: الحذف الضمني: وهو الحذف الذي لا يصرِّح النص بوجوده، وإنّما يمكن الاستدلال عليه من خلال ثغرة في التسلسل

(1) زمن الهروب: 248.

الزمني، أو انحلال في الاستمرارية السردية[1]، وهذا النمط من الحذف متواتر على نحوٍ لا تخلو منه رواية، لأنّ الرواية عاجزة عن الالتزام بالتتابع الزمني الكرنولوجي لسلسلة الأحداث الواقعة في مداها الزمني، أو الإعلان المستمر عن مواقع الحذف، وبذلك يعدّ «هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية، إذ لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنّما يكون على القارىء أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصّة»[2].

ونجد الحذف الضمني في رواية (وداعاً نينوى) بعد زيارة (الدكتور الصالح) إلى زميله (الدكتور عبدالرزاق) في بيته للتباحث حول مسألة مذكرة الإصلاح الموجّهة إلى السلطات العليا، وكيفية التعامل مع المشاكل والمضايقات التي تعرضا لها بسببها: «**قال عبدالرزاق هازاً رأسه:**

ـ أنا واثق من رفض الطلبين لنرى كيف سيكون الوضع . يجب أن أحضر غداً في رئاسة الجامعة، لقد استدعوني بسبب المذكرة.

تمنى خليل أنه لم يأت إلى عبدالرزاق، إذ إن همومه قد زادت عن ذي قبل.

كانت الساعة تشير إلى التاسعة عندما دخلت السكرتيرة إلى غرفة الدكتور خليل وكان هو يتوقع استدعاءه في كل لحظة،

---

(1) خطاب الحكاية: 119.

(2) بنية الشكل الروائي: 162.

ولذلك كان جالسا كما لو أنه في غرفة انتظار طبيب أسنان كانت وجنتا سكرتيرة القسم متوردتين تعلوهما ابتسامتها المعهودة

ـ صباح الخير دكتور خليل، أستاذ سالم يريدك»[1].

فمع عدم تصريح السرد عن وجود الحذف، فإنّ المتلقي يستنتج من خلال الإحساس بانقطاع استمرارية الزمن، وتسلسل أحداث الرواية، بالقفز على مدّة زمنية من القصّة، والسكوت عمّا جرى فيها من أحداث، لأنّ السرد يترك الجلسة الحوارية بين الزميلين في بيت (الدكتور عبدالرزاق) وينتقل مباشرة إلى مشهد جلوس (الدكتور خليل) منفرداً في غرفته في الجامعة في الساعة التاسعة صباحاً من اليوم التالي، منتظراً لحظة استدعائه من قبل أعضاء تنظيم الحزب الحاكم لاستجوابه بسبب رفضه للانضمام إلى صفوفهم، وتوقيعه من مذكرة الإصلاح المقدّمة إلى السلطات السياسية من قبل أساتذة الجامعة للمطالبة بإصلاحات سياسية.

ويمثّل هذا النمط حذفاً زمنياً بصرامة أكثر من الحذف الصريح، لعدم وجود مساحة نصيّة مخصّصة على مستوى الخطاب للإعلان عنه، والتي وجدناها في نماذج الحذف الصريح، مثل عبارتي (بعد يومين، ودام دهراً)، وإنّما تلك المدّة المحذوفة من القصّة، يقابلها على مستوى الخطاب الصفر الزمني تماماً، لانعدام وجود أيّ كلمة داخل النص للتعويض عن المدّة المحذوفة، ويعمل السرد الروائي بتركه التصريح عن وجود الزمن المحذوف على تعميق سمة التميّز والانفراد لنفسه عن السرد التأريخي الحريص على الالتزام بتسلسل الأحداث، والإعلان عن مواقع الحذف إن وجدت،

(1) وداعاً نينوى: 22.

حرصاً منه على الأمانة في النقل، والحفاظ على التسلسل التأريخي للأحداث.

وبما أنّ الرواية من بدايتها إلى نهايتها نص متماسك، فإنّ الحذف الضمني يحدث بين فصول الرواية، إذ يسكت السرد عن الأحداث الواقعة بين الفصلين، دون الإشارة إلى التطورات الحاصلة في الزمن الواقع بينهما، ويجسّد الحذف الواقع بين الفصلين الثامن عشر والتاسع عشر من رواية (زمن الهروب) الحذف الضمني بوضوح، إذ نجد في نهاية الفصل الثامن عشر أنّ (رستم) مازال يعيش في العزلة بسب موت زوجته (مادلين) التي وافتها المنية قبل سنة: «**كان رستم منذ وفاة مادلين قبل أكثر من عام لم يحلق لحيته، وتضامنا معه أطلق كل من قادر وعباس ليس فقط لحيتيهما بل شعر رأسيهما أيضاً، وأعلنا عن نفسيهما كدرويشين من دراويش التكية البرزنجية التي زاراها قبل أشهر برفقة كريم وحمه غريب، وأمّا رستم فرفض الذهاب معهم بحجة أنّه لا يؤمن بمثل هذه الخزعبلات التي يرفضها الدين**»[1].

فآثار الحزن الناتج عن موت زوجته مازالت بادية على (رستم) بوضوح، وهو يسكن في وادي كفران نتيجة لتعطيل دوام المدارس بسبب الحرب العالمية الأولى التي كانت الدولة العثمانية أحد أطرافها، ويقضي معظم أوقاته مع ابنَي عمه (قادر) و(عباس)، كما أنّ طفله الذي ماتت أمّه أثناء ولادته لم يتجاوز عمره سنة واحدة إلاّ قليلاً، بينما نجد في بداية الفصل اللاحق أن الوضع قد تغيّر تماماً، إذ إنّ (رستم) قد عاد إلى السكن في السنجق، والمدارس فتحت

(1) زمن الهروب: 84.

أبوابها بعد انتهاء الحرب، كما أنّ ابنه (ولي) قد بلغ العاشرة من العمر ودخل المدرسة: «**كان رستم يتمشّى بخطى وئيدة في الطريق الرملي المؤدّي إلى المنارة كعادته، مرتدياً بدلته الرملية الفاتحة، وقد وضع على رأسه السدارة التي حلت محل الطربوش منذ أن تسلّم الملك فيصل الأول العرش العراقي ـ، كان إذ يتمشى كل يوم في هذا الطريق الضيق متأملاً غروب شمس الخريف، يستعيد في ذهنه ذكريات حياته القصيرة مع مادلين التي يبدو أن صورتها لن تمحى من ذاكرته، وكيف يمكن للذكريات أن تنمحي، إذا كان ابنه ولي الذي بلغ العاشرة يذكّره بها كلّ يوم، بل وفي كل ساعة**»[1].

وبذلك يتوصّل المتلقي إلى أنّ السرد قفز على مدّة زمنية طويلة بين الفصلين، ولم يتطرّق إلى الأحداث التي عاشها (رستم) في تلك المدّة، لأنّ التسلسل الزمني للأحدث، والتغييرات الحاصلة على الأحداث بين الفصلين يقتضيان ذلك، ونجد دور هذا الحذف واضحاً في تسريع زمن الخطاب، من أجل وصول السرد إلى الأحداث المحوريّة التي يحويها الفصل التاسع عشر من حياة (رستم)، كإرغامه على زواجه الثاني من قِبل عمه (شيخو بك)، وإبعاد ابنه (ولي) إلى أقصى قرية في وادي كفران الجبل، خوفاً عليه من إلحاق الأذى به من قِبل حسّاده، بسبب مواهبه الكثيرة التي لا تتناسب مع عمره الصغير، كما أنّ الحذف يحمل دلالة عمق حب (رستم) لزوجته التي لم يعش معها كثيراً، إذ إنّ السنوات التي مضت على وفاتها لم تستطع أن تمسح صورتها من ذاكرته، أو تنسيه ذكريات الأيّام التي عاشها مع زوجته، لذلك مع البعد الزمني الشاسع بين الفصلين، والتطوّرات

(1) زمن الهروب: 87.

الحاصلة بينهما، تبقى ذكريات (رستم) مع (مادلين) خيطاً رابطاً، وعنصراً مشتركاً بين الفصلين.

ثالثاً: الحذف الافتراضي: وهو من أكثر أنواع الحذف غموضاً، إذ ليس هناك طريقة مؤكَّدة لمعرفته سوى افتراض حصوله في الزمن الماضي[1]، ولا يعلم المتلقي بوجوده إلاّ بعد فوات الأوان، وذلك حين يسترجع النص بعض الأحداث الماضية التي وقعت في تلك المدّة الزمنية المحذوفة، ليسدّ بها فجوة سابقة في القصّة[2]، وبذلك يكون هذا النوع من الحذف مرتبطاً بالاسترجاع، ولا يمكن التعرّف عليه إلاّ من خلال العودة إليه بعد مرور مدّة زمنية على وقوعه[3].

ويأتي الحذف الافتراضي في رواية (تحولات) عندما يزور السارد المشارك (زوراب) قريبه في دائرة المعارف، ويحدّثه عن لقائه بمدير مدرسته وطلبه منه السماح له بالعودة إلى المدرسة، بعد أن التزم بقرار الفصل لمدة سنة واحدة بسبب قيادته نشاطاً طلابياً ضد السلطة السياسية: «**قلت له بأنني التزمت بقرار الفصل لما تبقى من السنة وانتقلت إلى الصف الثالث، والآن أريد العودة إلى مدرستي وأهلي لأن المستوى الدراسي في المدرسة الأهلية سيء جداً. قال إنه يعرف ذلك جيداً، وأكد لي بأن هذا حق طبيعي، وأنّ علي أن أسرع للحاق بمدرستي وأعلمته بأن المسألة ليست بهذه السهولة التي يتصورها، تذكرت أنّني ذات مساء قابلت مدير المدرسة، ورجوته أن يوافق على عودتي إلى المدرسة، فأجابني**

(1) بنية الشكل الروائي: 164.

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية: 75.

(3) خطاب الحكاية: 119.

باحتقار بأن قدمي لن تطأ مدرسته إلى الأبد. وعندما سردت له هذه الحكاية رفع سماعة التلفون بعصبية وطلب من موظف البدالة أن يربطه بمدير المدرسة»[1].

إذ إنّ السرد قفز على حدث لقاء (زوراب) بمدير المدرسة وطلبه السماح له بالعودة إلى مدرسته في حينه دون الإشارة إليه، وإنّما يتطرّق إليه للمرّة الأولى في الآن السردي أثناء ذهاب (زوراب) إلى قريبه الموظّف في دائرة المعارف ليساعده في حلّ مشكلته بالتحدّث مع المدير وإرضائه بالموافقة على عودته إلى المدرسة. وإنّ عدم إشارة السرد إلى الحدث في موقعه بين تسلسل أحداث الرواية في الماضي يقتضي بالضرورة حصول حذف زمني لتلك المدّة التي حدث فيها هذا اللقاء، وذلك لارتباط الحدث بالزمن، ولكنّ المتلقي لم يحسّ بوجود هذا الحذف في حينه، وإنّما يعلمه بعد فوات الأوان في الحاضر الروائي عند عودة السرد إليه.

وقد تسبّب هذا الحذف في عودة السرد إلى الوراء نحو زمن الحدث المحذوف، ممّا يعني حدوث انكسار زمني على مستوى الخطاب، من خلال سرد حدث سابق ضمن الزمن الحاضر، ويعدّ هذا الأمر من خصائص السرد الفني القائم على الربط بين الأزمنة المختلفة من الماضي والحاضر والمستقبل.

ولكي تكون عودة السرد إلى الحدث الذي حُذف في موقعه الزمني من الماضي مقبولة ومستساغة لا بدّ من وجود علاقة بينه وبين السياق الذي يتمّ فيه سرده في الحاضر الروائي، لأنّ انعدام هذه العلاقة يؤدّي إلى تحوّل هذا الحدث إلى جسم غريب في جسد

(1) تحولات: 87.

النص، وهذه العلاقة في النص هي علاقة التماثل، إذ يتمّ سرد حدث طلب (زوراب) من مدير المدرسة في سياق محاولاته الأخرى من أجل العودة إلى مدرسته، وبذلك يشكّل تماثل الموضوع العلاقة الرابطة بين الموقفين، ويجعل العودة إلى الحدث المحذوف في سياق الحاضر الروائي مقبولة ومستساغة من الناحية الفنية والدلالية.

وفي رواية (أطول عام) تمثّل علاقة التضاد الحلقة الرابطة بين الحدث المحذوف سابقاً، وأحداث السياق الحاضر، وذلك حين تتغيّر الأوضاع في السنجق، ويحسّ (جهانگير) بالخوف على نفسه وماله في الوضع الجديد، ويتّحسر على انشغاله الكثير في الماضي بجمع الثروة، وعدم مشاركته أفراح عشيرته، والأحداث الكثيرة التي جرت في وادي كفران: «**وراح ينتظر موعد غروب الشمس على أحر من الجمر وهو يضرب أخماساً بأسداس وفي ذهنه تضطرب أنواع الأفكار والخيالات كان قد قرر أن يزور الشيخ زوراب ويشاركهم أفراحهم ويتمتع بالربيع الذي قيل إن المنطقة كلّها لم يسبق أن عهد به من قبل، وإنّ المحصول قد بلغ حد الانفجار. وها أن الربيع قد انقضى وجرت أحداث كثيرة في وادي كفران دون أن يجد الوقت الكافي للتمتع بها مع الأخرين. شيخو تزوج من الابنة الكبيرة للشيخ بابا، والابن الأكبر للشيخ بابا تزوج أخت شيخو، حفلة دامت عشرة أيام، قاطعها ميرزا وجماعته وأراد أن يترك العشيرة إلى مكان آخر، ولكنهم أعدلوه عن فكرته بعد أن اختاروا فتاة لأخيه حمه غريب، هابو ومام فتاح فسخا عقد زواج الـ(ژن بـ ژن) فعادت ابنة كل منهما إلى أهلها، ولكن الشيخ زوراب سرعان ما وجد له أرملة من أقاربه، وقال مردان عن آخر زيارة له إلى**

جهانگير أن هابو بعد هذا الزواج قد تغير كلياً وأصبح إنسانا لطيف الكلام والمعشر، وأبت سنجان إلّا أن يتزوج كريم من فاطمة ابنة مام فتاح، وتحسر لعدم مشاركته في كل الأحداث بحجة عدم وجود الوقت الكافي»[1].

فنرى أنّ السرد قد قفز على تلك الأحداث التي وقعت في فصل الربيع المنقضي، والتي لم يجد (جهانگير) الوقت الكافي للمشاركة فيها، بسبب جشعه وانشغاله بجمع الثروة، وإنّما يعود إليها في الآن السردي أثناء تحسُّر (جهانگير) على نمط عيشه في السابق، وعدم تمتعه بهذا الربيع الجميل، والمشاركة في تلك الأحداث المفرحة لأبناء عشيرته.

وارتبط ورود تلك الأحداث المشحونة بالفرحة والحركة بعلاقة ضدية بالمشهد الحزين الوارد فيه في الآن السردي، حين يكون (جهانگير) جالساً لوحده في غرفته غارقاً في التفكير، إذ إنّ الشعور بالعزلة لدى هذه الشخصية يحفز عن طريق علاقة التضاد على استعادة الجزء المحذوف من السرد، والذي يسيطر عليه جو الفرحة المصقّل بنشوة الربيع وكثرة المحصول، والعلاقة الاجتماعية الحميمة التي يعمل السرد على إبرازها من خلال حفلات العرس، وحالات الزواج المسيطرة على المشهد، إذ إنّه يضمّ الإشارة إلى خمس حالات زواج، حتّى الجزء السلبي المتمثّل في فسخ عقد الزواج بين (هابو) و(مام فتاح)، إنّما جاء من أجل إتمام الجانب الإيجابي داخل المشهد، لأنّ هذا الطلاق بدوره أدّى إلى نهاية سعيدة للعاشقين (كريم) و(فاطمة- مطلقة هابو) في الرواية، إذ أدّى فسخ نكاح (هابو) من

(1) أطول عام: 253.

(فاطمة) إلى الوصال بين العاشقَين، كما أنّ هذا الجزء السلبي من المشهد يختفي تماماً بالتعويض عن الحالة السلبية المتمثِّلة في طلاق (هابو) لزوجته، بزواجه للمرّة الثانية بعد هذا الطلاق، وسعادته مع زوجته الجديدة.

الثاني: الخلاصة (Sommaire)

تعدّ الخلاصة معدّلاً من معدّلات السرعة السردية، وهي «تقع ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، ولكنّها أقلّ سرعة من الحذف»[1]، وتتمثَّل في«اختزال وقائع قد تستغرق أيّاماً أو أشهراً أو أعواماً في حيز من النصّ قد يمتدّ إلى بضعة أسطر أو فقرات أو صفحات دون تفصيل للأعمال أو الأقوال»[2]، بحيث لا تعرض سوى الأحداث الجِسام، أو تشير بصورة موجزة إلى الحصيلة النهائيّة التي ينتهي إليها تطوّر الأحداث الواقعة في مداها الزمني[3].

وترتبط الخلاصة بالعلاقة القائمة بين زمن القصّة المقيس بالأيّام والشهور، وزمن الخطاب المقيس بعدد الأسطر والصفحات، ويلجأ السارد إلى استخدام هذه التقنية «حين يتناول أحداثاً حكائية ممتدّة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد»[4]، ويمرّ عليها مروراً سريعاً، لاعتقاده بأنّ تفاصيلها الدقيقة غير جديرة باهتمام المتلقي[5]. وبذلك فإنّ التقابل الشكلي بين الملخَّص والمفصَّل من السرد هو في الأساس نتيجة لتقابل مضموني بين ما هو درامي وما هو ليس

(1) السرد في مقامات الهمذاني، أيمن البكري: 55.
(2) معجم السرديات: 373.
(3) بنية الشكل الروائي: 153.
(4) الزمن في الرواية العربية: 224.
(5) بناء الرواية: 79.

بدرامي، فيتطابق السرد البطيء مع اللّحظات المتوتِّرة في الرواية، بينما يتطابق السرد الملخّص مع الأزمنة التي لا تحتوي على أحداث محورية، فيكتفي السرد بالعرض السريع والموجز لها[1].

وتمتاز الخلاصة بين نظيراتها من تقنيات السرعة السردية بتغيّر سرعتها، بينما تعدّ التقنيات الأخرى ثابتة السرعة مبدئياً، إذ تختلف درجة الكثافة الزمنية من خلاصة إلى أخرى، لأنّ السارد بإمكانه أن يلخِّص -على سبيل المثال- وقائع استغرقت مدّة سنّة في بضع صفحات، مثلما يستطيع تلخيص المدّة نفسها في بضعة أسطر، وفق كيفية معالجة المادّة السردية، وكميّة المعلومات المسرودة عنها على مستوى الخطاب[2]، لذلك يستخدم السردُ الخلاصة «بكثير من المرونة لكلّ سرعة تتراوح بين المشهد والحذف»[3].

وبما أنّ الخلاصة تسعى إلى عرض مدّة زمنية طويلة في مساحة نصيّة ضيّقة، فهي تعتمد على مبدأ اختيار الأبرز والأكثر دلالة من الأحداث، وتجد في الأحداث الماضية من القصّة المتخيّلة مادّة مهيّأة للسرد الموجز، لأنّ الأحداث التي وقعت بالفعل أكثر ملاءمة للمرور السريع عليها، وتكثيف مدّتها الزمنيّة من غيرها من أحداث الحاضر أو المستقبل السردي[4]، لذلك تأتي الخلاصة في كثير من الأحيان مرتبطة بالأحداث الماضية، ومن ذلك الخلاصة المرتبطة بالصراع الذي جرى بين كلّ من الرئيس (مرزوق العلواني) ونائبه (خلف أبو السيف) في رواية (عويل الذئاب) للاستيلاء على السلطة: «**في الصراع الذي**

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: 390.
(2) معجم السرديات: 373.
(3) معجم مصطلحات نقد الرواية: 159.
(4) بنية الشكل الروائي: 146.

استغرق عدة سنوات بين كل من خلف أبو السيف ومرزوق العلواني، تمكن الأول من الانتصار على قريبه وغريمه، وإنهاء المعركة الخفية التي كلفت أعداداً هائلة من الضحايا بصمت»[1].

فالصراع الذي استغرق مدّة زمنية طويلة بين رئيس الجمهورية ونائبه، وانتهى بانتصار النائب وتمكُّنه من الحصول على كرسي الرئاسة، قد حَدَثَ في الزمن الماضي، بينما يعيد السارد سرده بصورة ملخّصة في الحاضر الروائي بعد أن مرّ زمن طويل على انتهائه، وجلوس (خلف) على كرسي رئاسة الجمهورية، وبذلك تتّسم هذه الخلاصة بالمرور السريع على أزمنة طويلة من الماضي، وتغطية تلك المدّة الممتدّة في مساحة نصية صغيرة.

وبما أنّ هذه الخلاصة تغطّي الصراع الواقع في الزمن الماضي بين الشخصيتين، وقد ورد سرد تفاصيل هذا الصراع في حينه، فهي لا تحتوي على معلومات سردية جديدة، وإنّما تؤدّي وظيفة الاستخلاص والتذكير، لتكون تلك الأحداث المحورية دائمة الحضور في ذاكرة المتلقي، لعلاقتها القوية بسلسلة الأحداث اللاحقة. ويسعى السارد وراء التذكير بهذا الصراع إلى إبراز الحالة السلبية المتمثّلة في الحروب والصراعات الدموية وقتل الأبرياء عند رئيس الجمهورية الحالي (خلف أبو السيف) في المراحل المختلفة من حياته، فإذا كان في حاضره السردي يتسبّب في سفك دماء مئات الآلاف بإعلان الحرب على خراسان، واحتلال دولة مرجان، وإبادة شعب ميدستان، والإعدامات الجماعية، فهذا هو ديدنه منذ صراعه مع رئيسه في الماضي حين كان نائباً، إذ إنّه لا يتواني عن استخدام أبشع الوسائل

(1) عويل الذئاب: 118.

للوصول إلى غاياته، والقضاء على منافسيه، والإشارة الصريحة في السرد الملخّص إلى تلك الأعداد الهائلة من ضحايا هذا الصراع، إنّما تأتي من أجل إبراز هذه السمة في شخصية (خلف أبو السيف).

ولا تنحصر وظيفة خلاصة الأحداث الماضية في التذكير بالأحداث المذكورة في حينها، وإنّما قد تكون تلك الأحداث غير مسرودة من قبل، وبذلك تعطي خلاصة الزمن الماضي معلومات جديدة عن المادّة الروائية، كما نجد ذلك في الخلاصة الماضية لأحداث غير مسرودة في حينها في رواية (أطول عام) عند سرد الأحداث المحوريّة من حياة (جهانگير): «**كان قد بدأ حياته التجارية كبائع متجول وشريك لتاجر يهودي ثري وبحكم علاقاته المتعددة ولاسيما مع كافة العشائر في المنطقة، ولباقته وكونه المسلم الوحيد الذي راح يزاحم اليهود والأرمن في التجارة، صعد نجمه وصار وجيها يؤخذ برأيه في كل الأمور، ولما جاءت الأوامر المشدَّدة من السلطان بضرورة الحفاظ على التجارة من عبث غير المسلمين، وبتمليك الإقطاعيات لرؤساء العشائر ودعمهم، وضمّهم كأعضاء لمجالس الولايات والسناجق والنواحي، ارتفع نجم جهانگير أكثر فأكثر**»[1].

فالسرد الملخّص لتلك الفترة الزمنية الطويلة من حياة (جهانگير) يحتوي على معلومات سردية جديدة عن ماضي هذه الشخصية، منذ أن بدأت مسيرة حياتها التجارية، وهي أمور لم يكن المتلقي على علم بها، ويسعى السرد بكشفه لهذا الجزء المنقضي من حياة (جهانگير)، إلى إضاءة الحاضر الروائي، لأنّ فهم سلوك الشخصيات ومتغيّرات الأحداث في اللّحظة الحاضرة، يتوقّف إلى

(1) أطول عام: 41.

درجة كبيرة على معرفة الخلفيات التي شاركت في خلق هذه السلوكيات ودوافع تلك الأحداث.

ويلحظ في الخلاصة الماضية التي تحتوي على معلومات سردية جديدة، أنّها تأتي كثيراً في بدايات الرواية، سعياً من السارد وراء إضاءة خلفية الأحداث والشخصيات التي تدخل عالم الرواية، وتسهيل فهم أجواء الأحداث على المتلقي، كما هو الأمر بالنسبة لهذا العرض الموجز لحياة (جهانگير)، بخلاف الخلاصة التذكيرية التي تأتي غالباً في الأقسام الأخيرة من الرواية، أو بعد منتصفها، لتقوم بوظيفة تذكير القارىء بالأحداث المحورية التي تمّ سردها منذ بدايات الرواية، لكونها تسهم في توضيح أحداث الحاضر الروائي، كما سبقت الإشارة إليها في الملخّص التذكيري للصراع القائم بين الرئيس (مرزوق العلواني) ونائبه (خلف أبو السيف).

ومما يثير الانتباه أنّ السرد عندما يقوم بتقديم خلاصة عن الأحداث الماضية، فإنّ ذلك يؤدّي إلى تركه للحاضر القصصي، ومن ثمّ حدوث نوع من الإبطاء على مستوى الحاضر، إلاّ أنّ الذي يدعو إلى دراسة هذا النمط في سياق الحديث عن تسريع السرد، هو احتفاظه بسمة الرئيسة للخلاصة في مسألة علاقة زمن الخطاب بزمن القصّة، التي تتمثَّل في تسريع السرد عن طريق تغطية فترة زمنية طويلة في أسطر أو فقرات قليلة، بغض الطرف عن موقع الأحداث الملخصة بين تسلسل أحداث الرواية، والسرد الملخّص للأحداث الماضية بمروره على مدّة زمنية طويلة في مساحة نصية ضيّقة على الفضاء الروائي يؤدّي وظيفته في تسريع وتيرة السرد[1].

(1) الزمن في الرواية العربية: 230

والقول بوجود هذه العلاقة القوية للخلاصة مع الأحداث السابقة، لا ينفي وقوعها في أحداث الحاضر الروائي، وإنّما تُعدّ الخلاصة وسيلة السارد المثلى في تعجيل حركة سير الأحداث الراهنة، وقد وظّفت رواية (ذاكرة مدينة منقرضة) الخلاصة للمرور السريع على مدّة الأسابيع التي جرت خلالها التحقيقات مع الضبّاط المتّهمين بمحاولة قلب نظام الحكم: «**ونتيجة للتحقيقات الطويلة التي استغرقت عدّة أسابيع تبين للمحققين أن هناك عدّة مجاميع متنافسة فيما بينها، كل واحدة منها تريد الانفراد بإسقاط النظام والانفراد بالحكم وتمكن الباشا عن طريق اعترافات بعض المتهمين أن يمسك بالخيوط التي تؤدّي إلى المجاميع المتنافسة الأخرى وإلقاء القبض على رؤوسها، وبدأت التحقيقات الفورية الصارمة التي رافقها التعذيب الشديد**»[1].

تأخذ الخلاصة على عاتقها تغطية أسابيع عدّة من التحقيق مع المتَّهمين بمحاولة قلب نظام الحكم وتعذيبهم، ويتمّ سرد تلك الأحداث بصورة ملخّصة في موضعها الزمني من بين تسلسل أحداث الرواية، وليس عن طريق العودة إليها في سياق الأحداث اللاحقة، كما وجدناه في النص السابق عند تلخيص المدّة الزمنية الماضية من حياة (جهانگير).

وتمتاز خلاصة الحاضر بأداء الوظيفة الإخبارية، وإبراز ما وصلت إليه الأمور في الحاضر الروائي، فهذا السرد الملخّص يسهم في رسم صورة أوّليّة خالية من التفاصيل عن الحاضر الروائي بعد إلقاء القبض على عدد من الضباط بتهمة محاولة الانقلاب، إذ إنّه

(1) ذاكرة مدينة منقرضة: 279.

يخبرنا بأنّ (الباشا) أشرف بنفسه على سير التحقيقات، وأنّ التعذيب الشديد رافق عملية التحقيق التي كشفت عن وجود مجاميع مختلفة تريد الإطاحة بالنظام، تاركاً شرح الكيفية التي تمّت بها هذه الإجراءات وتفاصيلها لقدرة المتلقي التّخييلة على ملء تلك الثغرات الموجودة داخل السرد.

وبما أنّ الخلاصة ترتبط بالمدى الزمني للأحداث الملخّصة ـ وقد يقوم النص بتحديد المدة الزمنية التي اقتضتها تلك الأحداث، أو يتركها دون تحديد - فإنّ الخلاصة تنقسم على نوعين، هما:

أولاً: الخلاصة المحدّدة: وهي ***الخلاصة*** التي يكشف السرد عن مداها الزمني عبر إشارات موجودة داخل النص، ويحدّده تحديداً دقيقاً، بالإعلان عن المدّة الزمنية التي يغطّيها السرد الملخّص[1]، ونرصد الخلاصة المحدّدة في مدّة حكم الرئيس (خلف أبو السيف) في رواية (عويل الذئاب) من خلال تلخيص الصحفي المحاور له للأحداث المتعلقة بتلك المدّة: «**يعدّ نظامكم مسؤولاً على مدى 35 سنة من الدكتاتورية عن اختفاء ما يتراوح بين 250 و290 ألف شخص، ويحتمل أنهم قد قضي عليهم واختفت جثثهم في المقابر الجماعية المجهولة ووصل عدد ضحايا الأسلحة الكيمياوية في مجرد مدينة صغيرة واحدة 3200 شخص موثقة أسماؤهم، بينما قيل إن العدد الحقيقي يتعدى خمسة آلاف وتعتبر هذه المذابح أفعال إبادة جماعية genocide، كما تعد أعمال القتل وتهجير الشعب عنوة وبشكل عشوائي، والهجوم بالأسلحة الكيمياوية جرائم ضد الإنسانية**»[2].

---

(1) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث: 365.
(2) عويل الذئاب: 117.

إذ يقوم الصحفي بالعرض الموجز للأحداث الواقعة في فترة حكم (خلف أبو السيف) تمهيداً لسؤاله عن مدى صحّة هذه المعلومات، ويحدِّد النص تلك المدّة الزمنية التي جرت فيها الأحداث المذكورة تحديداً دقيقاً، وهي خمس وثلاثون سنة، ويسهم هذا التحديد لمدى الخلاصة على معرفة الإطار الزمني الذي وقعت فيه تلك الأحداث، وبالتالي معرفة الكثافة الزمنية للمقطع النصي، ومن الناحية الدلالية يعمل على إبراز أمرين، الأول: طول المدّة التي تمسّك فيها (خلف) بكرسي الحكم، لأنّ بقاءه في الحكم لتلك الفترة الزمنية الممتدّة يدلّ على تفردّه بالسلطة وعدم سماحه بتبادل القائمين عليها، والثاني: كثرة جرائم (خلف) وبشاعتها، إذ تعدّ تلك المدّة طويلة لتمسّك شخص فيها بالسلطة، ولكنّها قليلة جداً للقيام فيها بكل تلك الجرائم الشنيعة، فالشخص القائم على قتل هذه الأعداد الهائلة من البشر، وبهذه الأشكال الوحشية، فقط خلال خمس وثلاثين سنة، يستحق أن يتصدّر اسمه قائمة القتلة والمجرمين.

وتختلف درجة الكثافة الزمنية من خلاصة لأخرى، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في المدخل النظري، ويترك هذا الاختلاف بدوره أثراً عميقاً في كيفية معالجة المادّة السردية، إذ هناك فرق بين خلاصة تختزل عشرات السنين وأخرى تختصر يوماً أو بضعة أيام، وتحديد النص لمدى الخلاصة يساعد على معرفة درجة كثافته الزمنيّة، ويسهّل عملية المقارنة بين المقاطع النصية، وذلك بتقسيم كلمات وأسطر النص على أيّام أو سنوات المدّة الملخصّة، وكلّما اتّسعت المسافة الزمنية، أو ضاقت المساحة النصيّة، تزداد درجة الكثافة الزمنية، ويكون الأثر الدلالي الناتج عن الكثافة الزمنية العالية قلّة المعلومات المقدَّمة عن المدّة الملخّصة.

ففي الأنموذج المختار للخلاصة المحدّدة، وجدنا النصّ يتكوّن من خمسة أسطر تقريباً، ومدى الخلاصة متكوّن من خمس وثلاثين سنة، وبتقسيم المساحة النصية على المدّة التي تغطيّها، يتولى كلّ سطر في النصّ التعبير عن سبع سنوات من زمن القصّة، وأدّت هذه الكثافة العالية إلى المرور السريع جداً على الأحداث، والاكتفاء بالإشارة إلى ملامح بعض الجرائم التي ارتكبها (خلف أبو السيف) في تلك المدّة، وجاء اختيار الأنموذج عن قصد لكونه يمثّل أعلى درجات السرعة في رواية (عويل الذئاب).

ولتوضيح أهميّة تحديد مدى الخلاصة في معرفة السرعة السردية، نختار أنموذجا آخر في الرواية نفسها ليمثّل الخلاصة ذات الكثافة القليلة، من أجل توفير إمكانية المقارنة بين النصين، وذلك في الخلاصة التي غطّت زيارة (خلف أبو السيف) إلى الهيئات الحزبية في الريف: «**استغرقت عملية زيارة الهيئات القاعدية ثلاثة أيام بكاملها، وكان الزمن المخصص لكل زيارة نصف الساعة، حيث بلغهم الرئيس خلف أبو السيف بضرورة الاحتفاظ بسرية الاجتماعات وعدم الثرثرة بها. وأن العلاقة التنظيمية من الآن فصاعداً ستكون مباشرة به ولا يجري الاتصال بأي رفيق مهما كانت درجته التنظيمية. أكد خلف بأن هناك محاولات من عناصر مخربة لشق التنظيم، ولكن القيادة حذرة جداً. نبذ فيها الحاضرون بالإجماع المحاولات الانشقاقية التي تقوم بها العناصر المخربة وهتفوا بحياة الرفيق الرئيس البطل خلف مراراً وتكراراً. وطالبوا بالحكم بالإعدام حتى الموت على المنشقين الخونة**»[1].

(1) عويل الذئاب: 151.

فحدّد النص المدّة الزمنية لهذه الزيارة بثلاثة أيام، وقام بتلخيص الأحداث الجارية فيها في ستة أسطر، وبذلك خصّص لكلّ يوم من أيّام الزيارة سطرين من المساحة النصية، وبإجراء المقارنة بين النصين، نجد أنّ الفرق بينهما شاسع جداً، ففي الأول كلّ سطر من الخطاب يقابل سبع سنوات من زمن القصّة، بينما في الثاني تقلّلت هذه الكثافة الزمنيّة، ليكون كلُّ سطرين مقابلاً ليوم واحد من زمن القصّة، مما يعني وجود درجة عالية لسرعة سرد الأحداث في الخلاصة الأولى، وسرعة نسبية تكاد تقترب من السرد النمطي في هذه الخلاصة.

وترَكَ هذا التباين في درجة الكثافة الزمنية بين الخلاصتين أثراً ملموساً في طريقة معالجة المادّة السردية فيهما، إذ اكتفت الأولى نتيجة للكثافة الزمنيّة العالية بذكر بعض الجرائم التي ارتكبها (خلف) في مدّة حكمه وترك البقية، دون الإشارة إلى أسباب هذه الجرائم ونتائجها، وردود الأفعال التي أعقبتها، بينما يقدِّم الأنموذج الثاني صورة أكثر وضوحاً عن الأيام الثلاثة للزيارة والاجتماعات الحزبية التي عقدها (خلف أبو السيف) مع أعضاء التنظيمات الحزبية في الريف، مثل الوقت المخصّص لكل زيارة، والسبب الكامن وراء الزيارة، وكيفية إعادة ترتيب تنظيمات الحزب، ومحتوى كلام خلف في الاجتماعات، كما لا تغيب فيه ردود أفعال المشاركين ومطالبهم وهتافاتهم وآراؤهم في القضايا المطروحة، لأنّ الدرجة القليلة للكثافة الزمنية سمحت بذكر هذه الأمور.

ثانياً: الخلاصة غير المحدّدة: وهي سرد واقع في مساحة نصية صغيرة، لأحداث قصصيّة اقتضى وقوعها مدّة زمنية طويلة، ولكن دون تحديد تلك المدّة في النص[1]، وقد وظّف السردُ هذا

(1) بنية الشكل الروائي: 149.

النمط في رواية (أطول عام) لعرض موجز لحياة (مردان): «**كان متعلقاً بجهانگير منذ الصغر، قُتِل أبوه في بعض المنازعات العشائرية، راح يتجول معه في القرى ويشاركه في بيع الخردوات التي يزودهم بها عزرا، ولمّا أحس مردان أن الناس يحتقرونهما، ويتصورونهما يهوديين، تركه وعمل راعياً عند أحد الفلاحين الأغنياء، ثم خادماً عند كبير عشيرة البابائية، ولكنه كان أثناء ذلك يزور جهانگير باستمرار في كوخه الذي بناه في ضاحية السنجق، أما أمه فقد انقطع عنها نهائياً عندما تزوجت من رجل من غير عشيرته وعندما ترك جهانگير بيع الخردوات في القرى ووسّع كوخه واستقر في السنجق أبدى مردان استعداده للبقاء إلى جانبه ومشاركته في عمله الجديد في الخان الذي استأجره لبيع وشراء الحبوب والمحصولات الصيفية**»[1].

لا يحتوي النص على أيّة قرينة زمنية لتحديد تلك المدّة من حياة (مردان)، ولكن طبيعة الأحداث المذكورة تدلّ على أنّ وقوعها اقتضى مدّة طويلة من الزمن، وذلك منذ أن قُتِل أبوه وهو مازال طفلاً، إلى أن استقر أخيراً عند (جهانگير) للعمل معه في السنجق، ويقدِّم السرد تلك المدّة الطويلة في عدّة أسطر، وذلك باستخدام تقنية الخلاصة، والاكتفاء بالمرور السريع على الأحداث الواقعة فيها دون الدخول في التفاصيل. وخلو النص من تحديد مدى الخلاصة يؤدّي إلى عدم توصّل المتلقي إلى المعرفة الدقيقة لدرجة سرعة السرد في الخلاصة.

وتغطية هذا الجزء الممتدّ من حياة (مردان) في مساحة نصيّة صغيرة أدّت إلى تسريع وتيرة السرد، باعتماد مبدأ سرد الأحداث

(1) أطول عام: 129.

المهمّة، مثل قتل أبيه، وزواج أمه، وعمله عند كل من جهانگير، وكبير البابائيين، وأحد الفلاحين الأغنياء، وترك غيرها من الأحداث الثانوية التي لا بدّ من حدوثها في تلك المدّة، وبما أنّ الخلاصة جاءت من أجل إضاءة حياة (مردان) الماضية، وما تركه هذا النمط من العيش على تكوين شخصيته، ومواقفه في الحاضر الروائي، فإنّ تحديد تلك المدّة الزمنية لا يضيف شيئاً جديداً على معرفة المتلقي لماضي هذه الشخصية، لم ير السردُ ضرورة لتحديدها في النص.

وقد يعطي النص فكرة تقريبية عن حجم المدّة الملخّصة، ولكن دون تحديدها على نحوٍ دقيق، وذلك بالإشارة إلى الوحدة الزمنيّة المستخدمة للتعبير عن تلك المدّة، بإيراد عبارات مثل (عدة أيام، أشهر قليلة، سنين طوال، عدّة أعوام...)، ممّا يؤدّي إلى معرفة جزئية لتلك المدّة، ونجد هذا النمط في رواية (زمن الهروب) في تلخيص الفترة الزمنية التي استمر فيها (عباس) من محاولاته بغية إرضاء شيخ الغجر بزواجه من حبيبته الغجرية (وردة): «**بعد إلحاحات طويلة ومحاولات مستميتة من أجل الاقتران بالغجرية، وافق شيخ الغجر على زواج ابنتهم وردة من عباس، على أن لا يستقر هذا في مكان معين، بل ينتقل معهم ويحترم عاداتهم وتقاليدهم، ويكون واحدا منهم لقد توصلوا إلى هذه النتيجة بعد محاولات دامت عدة أعوام لم يضبط عددها لا عباس ولا قادر**»[1].

فالسرد مع إشارته إلى الزمن الذي استغرقته إلحاحات (عباس) ومحاولاته من أجل الاقتران بحبيبته الغجرية، إلاّ أنّه لا يحدّد تلك المدّة تحديداً دقيقاً، وإنما يكتفي بالتصريح بأنّها (دامت عدة أعوام)،

(1) زمن الهروب: 234.

أمّا عدد تلك الأعوام فغير معلوم، وهذا التحديد الجزئي يساعد على الاقتراب من معرفة المدّة الزمنية، وذلك بتقليص الاحتمالات المفتوحة أمام التأويل، بإخراج الوحدات القياسية الأخرى (اليوم، الأسبوع، الشهر) لقياس المدّة الزمنية التي استمرت فيها تلك المحاولات، وحصرَها في وحدة (العام)، وبذلك يبقى التأويل محكوماً بإطار وحدة القياس المتمثِّلة في (العام)، ليعرف المتلقي أنّ المدّة الملخّصة ليست عدّة أيام أو أسابيع أو أشهر، وإنّما عدّة أعوام.

واكتفاء النص بالتحديد الجزئي لمدى الخلاصة دون التحديد الدقيق له، جاء من أجل إبراز الدلالة الزمنية المقصودة عن المدّة المذكورة، إذ إنّه يعمل على الإيحاء بصعوبة توصُّل (عباس) إلى إقناع الغجر بالموافقة على الاقتران بابنتهم، وذلك من خلال الإيحاء بطول المدّة التي اقتضتها إلحاحاته الكثيرة، ومحاولاته المستميتة، لأنّ عدم التحديد أبلغ للتعبير عن طول المدّة من التحديد الدقيق، فلو حدّدها بخمسة أعوام -على سبيل المثال- لأصبحت المدّة معلومة، وافتقدت بذلك الإيحاء بطولها اللامحدود، أمّا القول بأّن محاولات (عباس) استغرقت أعواماً عدّة لم يضبط عددها(من كثرتها) لا هو بنفسه، ولا ابن عمه (قادر)، فيترك إحساساً أكثر عمقاً في ذاكرة المتلقي بطول تلك المدّة، وقد أقرّت البلاغة العربية بأنّ ترْك الذِّكر قد يكون أفصح من الذِّكر، والصَّمْت عن الإفادة يكون أزيد للإفادة[1].

إبطاء السرد

يُقصد بإبطاء السرد الطرف المضاد لتسريع حركة السرد الروائي، فإذا كان تسريع السرد يقتضي السرد الموجز لفترات زمنية طويلة في

(1) دلائل الإعجاز- في علم المعاني، للإمام عبدالقاهر الجرجاني: 106.

عدد قليل من السطور أو الصفحات باستخدام تقنيتي الحذف والخلاصة، فإنّ إبطاءه يقتضي عكس ذلك، أي سرد فترة زمنيّة قصيرة في مساحة نصيّة واسعة، فمثلما تكون للسرد أحوال يسرع فيها، تكون له أحوال أخرى يبطيء أثناءها، أو يخفِّف من سرعته، وتظهر الوتيرة البطيئة للسرد خلال التركيز على تقنيتين، هما المشهد والوقفة.

الأول: المشهد (scene)

المشهد هو إحدى السرعات السردية، وهو يتمثّل في «أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدِّم الشخصيات في حال حوار مباشر»[1]، ويحتلّ موقعاً متميّزاً ضمن الحركة الزمنية السردية، بفضل قدرته على خلق توازن نسبي بين زمن القصّة وزمن الخطاب[2].

ويقوم المشهد أساساً على الحوار، إذ يتوقّف فيه السارد عن أداء وظيفته السردية، ويترك الكلام للشخصية الروائيّة، والحوار وسيلة حيّة «لتشخيص المواقف عبر إدارة الكلام على سبيل المداولة بين شخصين أو أكثر، أو بين الشخصية وذاتها»[3]، ممّا يضفي مزيداً من الحيويّة على السرد الروائي، عن طريق اختزال المسافة بين الشخصيات والمتلقي، وجعل الثاني على تماس مباشر مع المواقف السردية، والكلام الذي يدور بين الشخصيات الروائية[4].

والحوار هو إحدى الصيغتين في السرد، إذ تعتمد عملية القصّ

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية:154.

(2) الزمن في الرواية العربية: 240.

(3) الحساسية الجديدة في الرواية العربية- روايات إدوار الخراط نموذجاً، عبدالملك أشهبون: 143.

(4) الحوار القصصي- تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبدالسلام: 41-42.

عموماً على طريقتين، هما: العرض، والإخبار، فالسارد في صيغة الإخبار هو الذي يتكفّل نقل الأحداث والإخبار عنها، بينما يتحقَّق العرض أو التمثيل بالحوار بين الشخصيات الروائية وترك القارئ لتلقي كلام الشخصيات على نحوٍ مباشر، وللصيغتين جذور عميقة تعود إلى أفلاطون الذي أثار هذه المسألة حين قارن بين الحكاية الخالصة والمحاكاة[1]، وانبعثت من جديد مع ظهور النظريات الروائية الحديثة التي ركّزت تركيزاً كبيراً على الحوار، وبالتحديد برز هذا الاهتمام مع أعمال (هنري جيمس) في الربع الأول من القرن العشرين، إذ رأى أنّ الحوار هو الوسيلة الأساسية التي تقوم بإيصال المعلومة السردية وتضفي على الفن القصصي البعد الفني التام، ويخفِّف من رتابة السرد، وجاء تلميذه (بيرسي لوبوك) ليعمِّق الفكرة، ويعطي الحوار أهمية أكبر، حين ذهب إلى أنّ القصة بفضل الحوار تقوم بالسرد ذاتياً، وأطلق على هذه العملية مصطلح (القصة التي تروي نفسها بنفسها)[2].

والإبطاء الذي يُحدثه الحوار لا يأتي عبثاً، وليست الغاية منه إيقاف نمو حركة السرد، وإنّما هو إبطاء فني يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها السارد عرضاً مسرحياً مباشراً [3]، لأنّ الكلام جزء لا يتجزأ من قائله، كما يعمل الحوار على خلق وهم المباشرة والتمثيل من خلال عرض المواقف بتفاصيلها، إذ نرى الشخصيات وهي تتحرّك وتتكلّم وتتصارع وتفكّر وتحلم[4].

---

(1) خطاب الحكاية: 178.

(2) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبدالستار جواد: 65.

(3) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: 89.

(4) بناء الرواية: 91.

ويسهم الحوار في الكشف عن مواهب طرفَي الاتصال، إذ يُظهر مهارات السارد في صياغة حوارات فنّية موحية ومتلائمة مع المستوى الفكري والثقافي للشخصية التي يستنطقها، وقابلية استنتاج دلالات الحوار لدى المتلقي حين تقع عليه مسؤولية فهم الإشارات الموجودة داخل الحوار، والربط بينها للتوصّل إلى الدلالة المقصودة من بين الاحتمالات المتعدِّدة[1]، ويتميَّز المشهد الحواري بتداخل الأصوات ووجهات النظر المختلفة، وعدم السماح لوجهة نظر السارد أن تكون المرجعية الوحيدة، وإنّما تكون إسهاماً ضمن الإسهامات الأخرى[2].

وللحوار في مجال السرديات شكلان رئيسان، هما الحوار الخارجي، والحوار الداخلي.

أولاً: الحوار الخارجي: يقصد به الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر، إذ ينطلق الكلام من الشخصية الأولى (المرسِلة)، ويصل إلى الثانية (المستقبِلة)، فتردّ عليها في سياق أحداث الرواية، وغالباً ما يجمع المشهد الحواري بين المتحاورين في زمن ومكان محدّدَين، وهو أكثر أنواع الحوار تداولاً في الرواية[3]، ونجد هذا النمط في الحوار الذي يجريه (أحمد حسين) مع رجل كبير في السن يتعرّف عليه داخل القطار في رواية (رجل في كل مكان):

«- أنا لم أذق للشباب طعماً. ولا أذكر شيئاً من طفولتي

- أنت إذا تحمل بين ضلوعك قلب كهل؟.

---

(1) تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية- دراسة فنية، شواي أثير عادل: 167- 169.

(2) قاموس السرديات: 44.

(3) الحوار القصصي- تقنياته وعلاقاته السردية: 41.

- ربما.

- كل الشباب أراهم في هذه الأيام هكذا..

- تقريباً..

- مارسوا شبابكم بكل ما فيه من اللحظات، الحياة أقصر من أن يفكر الإنسان فيها بجد...

- يبدو لي أنك مارست حياتك بشكل جيد..

- بكل دقائقها..

- وكيف لم تستطع أن تكسب الأصدقاء؟

- إذا أنت تعتبر كل من اختلطت به أو عاشرته صديقاً، فإنه لي مئات الأصدقاء..

- ما هو مفهوم الصداقة عندك إذاً؟

- إنها عندي قيد لا يمكنني تحمله مطلقاً، الصداقة سلب للإرادة، ومضيعة للوقت...

- ولكنني أرى الصداقة كالماء والهواء»[1].

فالحوار من النمط الخارجي، لأنّه يجري بين شخصيتين، يجمعهما زمن ومكان واحد، إذ يصل الكلام من الشخصية الأولى إلى الثانية، فتردّ عليها، ويسمح السارد للمتلقي أثناء الحوار بالاحتكاك مع الشخصيات الروائية مباشرة، والاستماع إلى أصواتهم دون وساطته، ممّا يؤدّي إلى التغيير في وجهة النظر من السارد العليم إلى الشخصية المتحاورة، والتحوّل من ضمائر الغياب إلى التكلُّم، مثل (أنا لم أذق، ولا أذكر، يبدو لي، إنّها عندي، ولكنني)، أو الخطاب مثل (أنت إذاً، مارسوا

(1) رجل في كل مكان: 109.

شبابكم، وكيف لم تستطع، إذا أنت تعتبر،...). لأن الشخصية تتحدّث عن نفسها حينا، وتتوجّه بالحديث نحو الشخصية المتحاورة أحياناً، ويخلق الحوار المباشرة الزمنية بين القصّة والخطاب، إذ إنّ لحظات زمن القصّة تظهر في الخطاب كما هي، ليعيشها المتلقي حميمة نابضة بالحياة، نتيجة للتوافق الزمني بين زمن القصّة وزمن الخطاب، إذ إنّه يعمل على نقل زمن القصّة بكل إيحاءاته وتفاصيله إلى الخطاب، ممّا يؤدّي إلى تعدّد مصادر المعلومات وتنوّعها، فضلاً عن خلق الإحساس بالمشاركة لدى المتلقي، وكأنه يعيش لحظات إجراء تناوب الكلام، وتبادل الآراء بين (أحمد حسين) والرجل المسنّ داخل القطار، حول مرحلة الشباب والكيفية التي يجب قضاؤها، ومفهوم الصداقة بين كونه ضرورة ملحّة، أو مضيعاً للوقت.

ويعدّ الحوار وسيلة فعّالة للكشف عن جوانب من حياة الشخصية والأحداث الروائية التي لم يعلن السرد عنها من قبل، بذلك يشارك الحوار السردَ في وظيفته بإعطاء المتلقي معلومات جديدة عن عالم الرواية، ويمثلّ الحوار الجاري بين (أحمد حسين) والفتاة (أحلام) في رواية (رجل في كل مكان) تجسيداً واضحاً للتعرف على الشخصية الروائية من خلال حواراتها:

«- أنتِ وحيدة والديكِ، أليس كذلك؟

- كلا، لي أربعة إخوان وثلاث أخوات.. الجميع قد تزوجوا وتركونا..

- ألا يزوركم أحد منهم؟

- نادراً..

- في أي صف أنتِ؟

- لا أدرس الآن .

- لماذا؟

- لقد أخفقت في الدراسة وتركتها.

باستغراب:

- طالبة مثلكِ تترك المدرسة في مثل هذا العمر؟

قالت بألم:

ـ لم أكن كسولة في دراستي. . ولست بليدة، ولقد تعجبت المدرسات والطالبات من إخفاقي.»[1].

فالمشهد الحواري يزوّد المتلقي بمعلومات سردية جديدة حول حياة (أحلام) وعائلتها، فهي صغيرة والدَيها، لها أربعة إخوان وثلاث أخوات جميعهم قد تزوّجوا ولا يزورونهم إلّا نادراً، وهي تركت الدراسة لظروف خارجة عن إرادتها ...، فالسارد بدلاً من الشروع في سرد هذه المعلومات عن الشخصية بواسطة صوته السردي، يسمح للشخصية أن تفصح عنها بنفسها عن طريق الحوار، إجابة لأسئلة الشخصية المتحاورة التي تدفعها إلى ذكر تلك الحقائق حول ماضيها وأفراد عائلتها، مما يجعل ورود تلك المعلومات انسيابياً وناتجاً عن حاجة السرد في اللّحظة الحاضرة، وليس صادراً عن نزعة حب الاستطراد، وحشد الرواية بالمواضيع والمعلومات المختلفة عن الشخصيات والأحداث.

ويعمل الحوار على تعميق الشعور بالحضور الزمني المباشر على مستوى الخطاب، ووجود التوافق بين زمن القصّة وزمن الخطاب، عن طريق الإيحاء باستمراريته الزمنية، وذلك بانتقال الكلام وتناوبه بين

(1) رجل في كلّ مكان: 121.

الشخصيتين المتحاورتين، لأنّ الترابط المنطقي والتسلسل الموضوعي في الحوار يجعل حدوث الانقطاع الزمني أو التبادل بين مواقع الوحدات الزمنية أمراً مستحيلاً، لكونه يؤدّي إلى إفساد دلالة الحوار.

كما يسهم التوافق الزمني القائم بين القصة والخطاب في الحوار بدور فعّال في خلق التوهّم لدى المتلقي بواقعية الحوار الروائي، ومن ثمّ واقعية السرد الروائي عموماً، لأنّ شعوره بتوافق الزمن الذي استغرقه الحوار الجاري بين الشخصيتين في القصّة، مع زمن قراءة الحوار، يخلق لديه إحساساً قوياً بأنّ زمن الرواية المتخيّلة هو الزمن نفسه الذي يعيش فيه في العالم الواقعي، والتشابه بين الزمنين يجرّه إلى الإحساس بالتشابه بين عالم الرواية والواقع المعيش.

ويمكّن الحوار المتلقي من التعرّف على السمات النفسية للشخصية المتحاورة، كما نجد ذلك في الحوار الجاري بين الزميلين (رستم) و(رمزي) في رواية (أطول عام) من إظهار سمات الاثنين: «« **رمزي قل لي بصراحة، هل كان صائب صديقك الحقيقي أم أنك كنت متأثراً به كمجرد زميل في الدراسة؟**»

« **طبعاً كان صديقي الحقيقي** »

« **إذا كان الأمر كذلك فإن من أبسط مباديء الأخلاق هو أن تسأل عنه** »

« **لقد سألت الكل عنه كما رأيت يارستم، إنني لا مانع لدي من زيارته في البيت، ولكنني أخشى أن لا يرتاح إلى ذلك أهله** »

قال رستم بلهجة صارمة: «أنظر يا رمزي، أقول لك شيئاً واحداً، وهو أنني سأقرر مصير صداقتنا نحن في ضوء موقفك من صائب».

قال رمزي باستغراب دون أن يفهم قصد رستم: ((ماذا دهاك يا رستم؟. ماعلاقة صائب بصداقتنا نحن الاثنين)).

قال رستم بعصبية: ((إنك إذا تخذل صديقك الحميم اليوم، فلا مانع لديك من أن تخذلني أنا الآخر)).

((إنك تفكر يارستم كما لو أنك جالس في مضيف جدك الشيخ زوراب يحيط بك العم رمضان والعم ميرزا، نحن هنا مازلنا غريبين في هذه المدينة المليئة بالأسرار، ماذا سنفعل إذا ألقوا بنا في السجن؟ إنهم سيرسلوننا إلى الدباغ خانه قبل أن يصل الخبر إلى أهلنا))»[1].

إذ أظهر الحوار بعض السمات النفسية للمتحاورين، وذلك خلال موقفهما المختلف من زيارة (صائب) الصديق الحميم لـ(رمزي)، بعد عدم مجيئه إلى المدرسة لأسابيع عدّة، وانتشار الإشاعات حول احتمال إلقاء القبض عليه بسبب انتمائه السياسي، إذ نجد (رمزي) يتجنّب الاستفسار عن أسباب غياب صديقه وزيارة بيته، مخافة من إصابته بسوء نتيجة لهذه الصداقة، بينما يصرّ (رستم) على ضرورة زيارة بيته والتأكّد من صحّة هذه الإشاعات، لأنّ أبسط قواعد أخلاق الصداقة يقتضي ذلك، ويعلّق مصير صداقته مع (رمزي) بموقفه هو من (صائب)،لأنّه إذا خذل اليوم صديقه الحميم فسيخذله هو غداً أيضاً، وبذلك نرى أنّ الحوار يجسّد سمة الخوف والترقب والتخلّي عن الأصدقاء في أوقات الشدة في شخصية (رمزي)، بينما يجسّد سمة الجرأة والتمسك بقواعد الأخلاق والإخلاص للأصدقاء والتضحية من أجلهم في شخصية (رستم).

---

(1) أطول عام: 203.

ويُلحظ في الحوار تدخّل السارد لرصد الحالة الشعورية لدى الشخصيتين المتحاورتين أثناء الحوار، وذلك من خلال توصيفات صغيرة مثل (قال رستم بلهجة صارمة، قال رمزي باستغراب، قال رستم بعصبية)، بغية إيصال ملامح الشخصية المتحاورة، ورصد الإيحاءات المصاحبة لكيفية نطقها بالكلام (التنغيمات) التي تعجز الكتابة الخطيّة عن نقلها إلى المتلقي، وإدخال هذه المنطوقات الوصفية الصغيرة في الحوار يؤدّي إلى إبطاء السرد نتيجة لورود تلك الكلمات الوصفية الصادرة من السارد، والتّي تحتلّ مساحة نصيّة على مستوى الخطاب، بينما لا تكون لهذه التوصيفات وجود مستقل على مستوى القصّة، لأنّها تكون مضمَّنة في الملامح النفسية أو الجسدية للشخصية أثناء كلامها.

ثانياً: الحوار الداخلي: وهو النمط الثاني من الحوار، ويكون حواراً فردياً يدور بين الشخصية وذاتها، وليس موجَّهاً إلى شخصية أخرى، وإنّما المرسِل والمتلقّي هما الشخصية نفسها، فالشخصية تسأل ولا حاجة لها إلى الجواب، ويمثّل الحوار الداخلي وسيلة سردية يلجأ إليها السارد للكشف عن الحالة الشعورية للشخصية، وما يكتنفها من استقرار أو اضطراب، كما يمكّننا من رؤية العالم من منظور الشخصية الداخلي[1]، ويكشف هذا النمط من الحوار الحياة عن الداخلية للشخصية الروائية، بإعطائها فسحة نصية للبوح عن نوازعها النفسية[2].

ويمتلك الحوار الداخلي تقنيتين رئيستين هما:

1ـ **المونولوج:** وهو «ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المستوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها- دون

(1) الحساسية الجديدة في الرواية العربية: 152.
(2) م. ن: 150.

التكلُّم بذلك على نحوٍ جزئي أو كلي- وذلك في اللّحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، قبل أن تتشكَّل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود»[1]، وبذلك يقوم المونولوج بتحليل الذات من خلال حوار الشخصية مع نفسها، ويكون التركيز فيه على ذاكرة الشخصية، لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة، وتكمن أهميته في الغوص في عالم الشخصية الداخلي في لحظات زمنيّة معينة، من أجل عرض خواطرها النفسية ولمحاتها الذهنية[2].

ونجد المونولوج في رواية (وداعاً نيوى) حين يتعرّض السرد للحوار الصامت الذي يجري في العالم الداخلي للدكتور صالح بعد إلقاء القبض على زميليه في الجامعة (مهدي) و(جبار)، بسبب انتمائهما السياسي: «**مهدي وجبار قد انتهيا. ترى هل اعترفا بكل شيء؟ هل يكذب عليك جبار؟ ألم يؤكد مرتين في رسالته التي أرسلها بيد زوجته، بأنّ أي واحد منهما لم يذكر اسمك؟ كلا إن مهدي وجبار لا يكذبان، وإلّا فلماذا لم يلقوا عليك القبض بعد؟ هب أنهما لم يعترفا عليك فهل من المعقول أن الآخرين قد اختفوا جميعاً؟ وسكرتير منظمتك الذي استقال من الحزب قبل موجة الاعتقالات بأشهر؟ هل من المعقول أنه سيصون كافة الأسرار التي يعرفها؟ كم أنت مقطوع عن العالم، إن السمكة لا تستطيع العيش خارج الماء، ولا الإنسان يستطيع العيش خارج محيط الهواء. وأنت الذي لا تستطيع العيش خارج جزيرتك، كيف**

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: د. محمود الربيعي: 59.
(2) الزمن في الرواية العربية: 244.

بك العيش إذن داخل جزيرة أخرى؟ جزيرة يضمونك إليها بالقوة هل بإمكان إنسان اعتاد العيش في الأرض أن يعيش في كوكب آخر؟ إنك ستختنق هناك وتموت في الغربة، لا القطا تستطيع العيش في القطب ولا البطريق يستطيع العيش في الصحراء»[1].

لقد مكّن المونولوج المتلقي من الوصول المباشر إلى تفاصيل التفكير الداخلي للدكتور صالح، إذ اختفى صوت السارد وبدأ العالم الداخلي للشخصية بالظهور من خلال التفكير في مجريات الأمور بعد إلقاء القبض على زميليه (مهدي) و(جبار) من قبل الجهات الأمنية، واحتمال وجود اعترافات عليه، لكونه عضواً في حزب سياسي محظور، وقد عُرضت هذه الأفكار في السرد لحظة تكوّنها، قبل أن تصل إلى مرحلة التكامل، والتهيؤ للإفصاح عنها من قبل الشخصية بوصفها كلاماً مترابطاً صادراً إلى العالم الخارجي.

ويسلط المونولوج الضوء على حالة القلق والاضطراب الموجودة لدى (الدكتور صالح)، فهو بين خيارين أحلاهما مرّ، ففي حال رفضه الانضمام إلى صفوف الحزب الحاكم يلقى عليه القبض ويتعرّض للتعذيب الجسدي، وفي حال انضمامه يتعرّض للضيق النفسي والعذاب الوجداني، بسبب إرغامه على الانتماء إلى حزب سياسي لا تنسجم مبادؤه مع ما يعتنقه من القناعات والأفكار، إذاً في كلتا الحالتين يكون مصيره الاغتراب، فإذا رفض الانضمام تكون غربتها جسدية، إذ يُبعَد بالقوّة عن الأحباب ويودَع في السجن، وفي حال الانضمام يكون اغترابه نفسياً، حين يضطرّ إلى العيش في محيط لا يمكن أن ينسجم معه، فيختنق بسبب اغترابه الشعوري الواعي، ويتمّ

(1) وداعاً نينوى: 41.

التعبير عن هذه الأفكار لحظة وصولها إلى ذهن الشخصية، نتيجة للمباشرة الزمنية بين لحظة التفكير وعرضها في السرد.

وقد وظّفت الرواية نفسها تقنية المونولوج من أجل تمكّن السرد من التغلغل إلى العالم الداخلي للدكتور خليل وتصويره للتشتت الذهني الناتج عن شعوره بالإحباط، بسبب إذعانه لتهديدات الحزب الحاكم وإغراءاته، وسحب توقيعه على مذكّرة الإصلاح المقدَّمة من قِبل زميله (الدكتور عبدالرزاق): «**وحين يحدثك عبدالرزاق غداً وينظر إليك بتعال، لا يمكنك إذ ذاك أن تنظر في عينيه ها أنك تموت للمرة الثانية أجل يولد الإنسان مرة واحدة، ولكن يموت البعض عدة مرات، إنك تفهم لماذا زارك عبدالرزاق في الحلم، ولكن كيف تفسر ظهور رشودي المجنون في الحلم؟ ولكن أستاذ هل تدري أنني تقيأت الباجة، لم هذا الاحتجاج؟ أنت الذي كلمت رشودي ودفعته إلى التفكير العميق وكنت السبب في إغمائه وعودة الصرع إليه، لأنك ذكرته بأشياء طواها النسيان ومهما يكن فللمجنون ذاكرة تحتاج إلى تحريك معين كي تتفتق، لقد جئت إلى أرضكم في يوم بارد من أيام شباطأجل لا بد أنه كان مرشحاً للموت في أقبية قصر النهاية، إصابته بالجنون تحت التعذيب أنقذت حياته، وهو بالنسبة للآخرين في عداد الموتى، وأفكاره، أفكاره التي كانت سبباً في جنونه، ماذا حل بها؟ ها أنك قد تجاوزت الآن ليس الموت حسب، بل الجنون أيضاً. كم هي مساومة غرة هذا الجنون الذي يوفق بين الحياة والموت، كذلك ثمة قيد شعرة بين العقل والجنون وهناك قيد شعرة بين الصمود والانهيار، بين الشجاعة والجبن وبين البطولة والهزيمة**»[1].

(1) وداعاً نينوى: 38.

يقوم المونولوج على تجسيد الحالة النفسية المضطربة الممزوجة بالشعور بالإحباط وتأنيب الضمير لدى (الدكتور خليل)، نتيجة استسلامه للإغراءات والتهديدات، بالانضمام الإجباري إلى صفوف الحزب الحاكم، وسحب توقيعه على مذكّرة الإصلاح، فإحساسه بالضعف والتهاون يزداد عندما يقارن نفسه بـ (عبدالرزاق) الذي بقي شامخاً أمام أضعاف هذه الإغراءات والتهديدات، و(رشودي) المجنون الذي رفض التعاون مع هؤلاء إلى أن أصيب بالجنون تحت تعذيب الأمن، فيحسّ بنفسه قزماً أمامهما، وحياته بعد هذا التنازل والاستسلام متساوية مع الموت، فهو ميّت في عالمه الداخلي، وفي نظر الآخرين.

والمونولوج بعرضه لأفكار الشخصيّة في اللّحظة نفسها التي تجري فيها عملية التفكير، تمكّن من احضار وعي الشخصية على نحوٍ مباشر، ممّا أدّى إلى التزامن بين القصّة والخطاب، وبذلك تتخلى الرواية عن زمنيتها لصالح الزمن النفسي لدى الشخصية المتأمِّلة، فالزمن في المونولوج هو الزمن النفسي للدكتور خليل، لذلك يتنقّل بين المستويات المختلفة من الماضي والحاضر والمستقبل، حسب التداعي الذهني لأفكار الشخصية، فيبدأ من المستقبل حين يحدِّثه (الدكتور عبدالرزاق) غداً (لا يمكنك إذ ذاك أن تنظر في عينيه)، ومنه يتنقّل إلى الماضي حين زاراه (عبدالرزاق) و(رشودي) المجنون في حلمه (ظهور رشودي المجنون في الحلم..)، ومنه إلى الماضي الأكثر بعداً حين حدّثه رشودي (قد جئت إلى أرضكم...)، ومنه إلى الماضي الأبعد، زمن (إصابته بالجنون تحت التعذيب أنقذت حياته)، ومنه إلى الآن (قد تجاوزت الآن...) وهكذا يكون زمن السرد تابعاً للزمن النفسي للشخصية في انكساراتها المنبثقة من تداعي الأفكار.

وإذا كان الزمن في المونولوج تابعاً لتوالي أفكار الشخصية وهواجسها، فهناك تداعيات يقفز الذهن في ضوئها من فكرة إلى أخرى، ومن ثمَّ من زمن إلى آخر، فالانتقال من التفكير في (عبدالرزاق) إلى (رشودي) المجنون هو الحُلم الذي جمعهما معاً، والرابط بين التفكير في رشودي المجنون والتعذيب هو العلاقة السببية بين الاثنين، إذ إنّه أصيب بالجنون تحت تعذيب رجال الأمن، كما أنّ علاقة التضاد تنقله من التفكير في (رشودي) الذي لم يتخلّ عن أفكاره تحت التعذيب، إلى موقفه المتخاذل واستسلامه للإغراءات، والتضاد بين الحالتين ينقله إلى المقارنة بين طائفة من المفاهيم المتضادة، كالموت والحياة، والعقل والجنون، والنصر والهزيمة.

2- **مناجاة النفس:** هي في الأصل تقنيّة مسرحيّة نشأت مع المسرح الإغريقي، تقوم فيها الشخصيّة على المسرح بمناجاة نفسها في حديث إنفرادي مسموع من قِبل الجمهور[1]، وتعدّ مناجاة النفس في السرد طريقة من طرائق الحوار الداخلي، تُستخدم في «تقديم المحتوى الذهني والعملية الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القاريء، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً»[2]، وبذلك فإنّ ما يميّزها عن المونولوج هو التصريح العلني من الشخصية بأنّها تحدِّث نفسها، وكذلك زيادة الترابط والتنظيم المنطقيين، لأنّها تسعى إلى توصيل الأفكار والمشاعر، في حين يأتي المونولوج من أجل توصيل الهوية الذهنية لدى الشخصية الروائية[3].

---

(1) جماليات اللغة في القصة القصيرة- قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية (1970-1995م)، أحلام حادي: 54.

(2) تيار الوعي في الرواية الحديثة: 74.

(3) م. ن: 74.

ويمكننا رصد المناجاة في رواية (ذاكرة مدينة منقرضة) عند تقديم المحتوى الذهني لمدير الشرطة (كمال بك) خلال حديثه إلى نفسه بعد الإحساس بأنّ حقيقة كونه قاتلاً لزميله (صباح) تكاد تنكشف، وأنّ أهل المقتول بدأوا بالبحث عن القاتل: «**وراح يحدث نفسه بمرارة: قد تكون هذه نهايتك يا كمال إن لم تدبر أمرك، عليك أن تفعل شيئاً يبعدك عن دائرة الضوء المسلط عليك، إن هؤلاء سينبشون عن الحقيقة بصبر ودأب وسيتوصلون إليها إن عاجلا أم آجلا. والسنوات مهما كانت طويلة، فإنها لا تلعب دورا في حساب تقويمهم المفتوح. قد يؤجلون المسألة إلى الجيل القادم وحتى إذا مت أنت فالحساب سيجري تصفيته مع أولادك أو أقاربك**»[1].

فتُصوِّر المناجاة حالة القلق والارتباك التي يعيشها (كمال بك) خوفاً من انكشاف أمره، وأخذ أهالي المقتول الثأر منه، أو من أولاده وأقاربه بعد موته، لذلك يشعر بصعوبة الموقف، وبأنّ الأبواب كلّها موصودة أمامه، فيتوجّه بكلامه إلى نفسه بمرارة ليؤكّد أنّ الأمر في غاية الخطورة، وعليه أن يفكّر بجدية في إيجاد طريق مضمون للخروج من هذه الورطة. ويستطيع المتلقي التعرّف على المناجاة في النص من خلال قول السارد أن الشخصية تُحدّث مع نفسها بالدال المباشر(وراح يحدث نفسه)، كما أنّ تحديد المخاطَب بذكر اسمه (يا كمال) يأتي للدلالة على أنّ كلام الشخصية موجّه إلى نفسها .

وبما أنّ افتراض وجود السامع سمة المناجاة الأساسية، فهي تقترب من حيث ترابطها وتنظيمها من الكلام المنطوق، بمعنى أنّها

(1) ذاكرة مدينة منقرضة: 261.

ليست خطاباً فورياً حال وصول الفكرة إلى الذهن، وإنّما هي تقديم للمحتوى الذهني في مرحلته المكتملة قُبيل النطق به، والأثر الزمني لهذه السمة هو تقارب الزمن النفسي لدى الشخصية من زمن السرد في ترابطه وقلّة انكساراته وانقطاعاته، فسير الزمن فيها يبدأ من الآن السردي (قد تكون هذه نهايتك)، ويتوجّه نحو المستقبل (إن هؤلاء سينبشون...ويتوصلون)، ومن ثم نحو المستقبل الأبعد (يؤجِّلون المسألة إلى الجيل القادم)، فالترابط الزمني فيها ناتج عن انتظام أفكار الشخصية التي تكون أكثر انتظاماً في المناجاة مقارنة بالمونولوج.

وتسهم المناجاة في تشييد بناء الرواية عن طريق قيامها بأدوار فنيّة عديدة، مثل تقديم الأحداث، وتطويرها، والتمهيد لنهاياتها، ورسم الأبعاد النفسية للشخصية ونظرتها إلى المعايير القيمية، فمناجاة (عواد) في رواية (عويل الذئاب) بعد إحساسه بالإهانة من قِبل الرئيس (خلف أبو السيف) تجسِّد بوضوح سمات هذه الشخصية:

«**قال خلف بغضب واستهانة: «أنت تعلمني أسماء القبائل والعشائر العربية يا شيخ عواد. إذا كنت لا تعرف شيئاً فمن المستحسن لك أن تسكت»**

قال عواد في نفسه بعد أن أحس بجرح عميق في داخله: « هذه أول إهانة تأتيك من الدولة التي لم توقع معها عقد العمل بعد يا عواد، فماذا سيحصل بعد توقيعك على العقد، ولكن لا بأس لا توجد نعمة بدون إهانة الأيام بيننا يا خلف » قال عواد وهو يحاول أن لا يبدو كما لو أنه تأثر بكلام خلف وإهانته الجافَين: « ها قد وصلنا سيدي الرئيس»»[1].

(1) عويل الذئاب: 144.

إذ يبدو أنّ سمة الحرص على التقيّد بالمنصب لدى (عواد) واضحة في مناجاته، فهو يلهث وراء التمتع بنعمة القرب من أهل السلطة، حتّى لو كان ثمن ذلك الإهانة، فمادام الوصول إلى النعمة لا يتمّ إلا بقبولها فلا بأس بها، كما ترصد المناجاة سمة سلبية أخرى لهذه الشخصية، وهي إضمار الحقد والضغينة وانتظار تقلّب الأيام للغدر والإفراط في الانتقام، ففي الوقت الذي لا ينتصر (عواد) لكرامته المهدورة خوفاً من تجرده من المنصب الموعود به، يتوعّد في داخله بالأيّام المقبلة التي ربّما تنتهي فيها سلطة (خلف)، لينتقم منه ويذيقه أضعاف ما أذاقه اليوم من الإهانة.

ويمثِّل توعّد (عواد) في مناجاته بالانتقام من (خلف) تمهيداً لأحداث نهاية الروايّة، وذلك عندما تنقلب الآية ويقع مصير (خلف) تحت يد (عواد) بعد سقوط دولته واضطراره إلى الاختفاء في مخبئه، إذ يقوم حينئذ بالانتقام منه، وذلك بتسليمه إلى قوات الدولة العظمى طمعاً في الحصول على مبلغ (25) مليون دولار المخصّص لمن يدلّهم على مكان اختفاء (خلف).

كما يمتاز الزمن في المناجاة بالانتظام التصاعدي وقلّة الانقطاعات مقارنة بالمونولوج، فالزمن السردي التابع للزمن النفسي لدى الشخصية يبدأ من اللحظة الحاضرة التي يحسّ فيها عواد بالإهانة (هذه أول إهانة...)، ثم يتوجّه نحو المستقبل الذي يُفترض أن يأخذ فيه منصب مستشار رئيس الجمهورية لشؤون الريف (فماذا سيحصل بعد توقيعك...)، ومنه إلى المستقبل الأبعد حين ينتقم من خلف (الأيام بيننا ياخلف)، فهذا الانتظام الزمني في المناجاة يعدّ نتيجة لكون أفكار

الشخصية المتأمِّلة في مرحلة متقدِّمة من الترابط والانتظام، بعد اجتيازها للمراحل الأوليّة فور وصولها إلى الذهن.

الثاني: الوقفة (pause)

الوقفة مقولة زمنيّة سرديّة تشير إلى مواضع في الرواية يتعطّل فيها مسار الأحداث المتنامية، من أجل إفساح المجال لوصف مكونات البنية الروائية، وتسليط الأضواء عليها[1]، وبذلك تمثِّل الوقفة «أقصى درجات الإبطاء في السرد، إذ إنّ الحيز الذي تحتلّه في الخطاب لا توافقه مدّة زمنيّة من الحكاية»[2]، فتتوقّف أحداث الرواية وتغيب عن الأنظار، ويؤدّي ذلك إلى توقّف زمن السرد، ممّا يحدث اختلالاً في الزمنية السردية، لوجود تفاوت مفرط بين القصّة والخطاب، نتيجة لانعدام الزمن على مستوى القصّة، وما يقابله من مدّ النص على مستوى الخطاب[3]، ومن هنا فهي تمثِّل التوقُّف بالنسبة للسرد، والتواصل بالنسبة للخطاب، نتيجة انشغال السارد بالوصف الذي يمثِّل حالة سكون للأحداث، خلال تقديم تقارير لغوية عن عناصر البنية الروائية[4].

وتتجلّى الوقفة في الوصف والمشاهد الوصفية، وللوصف أهميّة كبيرة داخل النص الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنه، فإذا كان من السهل الحصول على نصوص خالصة في الوصف، فمن الصعب أن نحصل على

(1) معجم السرديات: 478.
(2) م. ن: 478.
(3) ثلاثية الرواق الرؤية والبناء- دراسة في الأدب الروائي عند عبدالخالق الركابي، قيس كاظم الجنابي: 131.
(4) السرد في مقامات الهمذاني: 37.

نصوص سردية خالية من الوصف، والسبب في ذلك أنّ المقاطع السردية تتناول الأحداث والحركات، أمّا المقاطع الوصفيّة فتصوِّر الشخصيات والأشياء في حالة سكونها[1]، و«الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء»[2].

وإذا كان الوصف يؤدّي على المستوى التشكيلي للسرد إلى تعطيل حركة الزمن أو إبطائها، فهو على المستوى الدلالي يتّصل بعناصر بنية الرواية وأحداثها، ويعمل على تزويد المتلقي بالعلومات الضرورية عن تلك العناصر، وبذلك يقوم بدور تفسيري وإيحائي كثيف من خلال توظيف علاقته الوطيدة بالزمن والشخصيات والمكان[3].

ونجد أنّ الوصف في روايات (زهدي الداوودي) يركّز على ملامح الشخصيات وأبعادها المادية، وعلى الأماكن وتفصيلاتها، ففي رواية (وداعًا نينوى) يصف السارد الملامح الخارجية لشخصية (أم جبار)، كي تكون واضحة المعالم أمام المتلقي: «**واندفع إلى الداخل بسرعة، كانت والدته في طريقها لاستقباله، إمرأة منتصبة القامة، لفت رأسها بفوطة سوداء، يبدو وجهها الأسمر الطويل ذي التجاعيد العميقة من خلال الإطار الأسود، كئيباً تتخلله بقايا مرح فطري**»[4].

فيقوم السارد بوصف (أم جبار) عند أوّل ظهور لها على مسرح أحداث الرواية، وذلك أثناء زيارتها إلى بيت ابنها (جبار) لتخبره

(1) بناء الرواية: 112.

(2) حدود السرد، جيرار جينيت، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي- دراسات، ت: بن عيسى بو حمالة: 76.

(3) الزمن في الرواية العربية: 255-256.

(4) وداعاً نينوى: 83.

بإلقاء القبض على أخيه (أحمد) من قبل أزلام النظام، وعدم تمكّنهم من التعرف على مصيره، ويعتمد الوصف على رسم المظاهر الخارجية للشخصية، والتي تتمثّل في وجهها، وقامتها، ولباسها، وبذلك فإنّ التوقّف الزمني الناتج عن الوصف يؤدّي إلى التعرّف على هذه الشخصية، وإعطاء المعلومات حول هيئتها الخارجية.

مع أنّ الوصف واقع على الملامح الخارجية (لأم جبار)، إلا أنّه يكشف أيضاً عن جزء من عالمها الداخلي المثقل بالهموم، لأنّ المظهر الخارجي للشخصية لا يخلو من الإيحاء بحالتها الشعورية والنفسية، وذلك من خلال الإشارة إلى الكآبة البادية على وجهها، وما يحمله لون الفوطة التي لفت بها رأسها من دلالات الحزن والكآبة، فاختيار اللون الأسود جاء في النص من أجل تعميق هذه الدلالة، لارتباط هذا اللون اجتماعياً بحالات الحزن والأسى.

وقد يأتي وصف الشخصية من أجل إظهار وضعها المعيشي وحالتها الاقتصادية، كما نجد ذلك في وصف أبناء عمومة (كريم) في رواية (أطول عام) عند زيارته إليهم بصحبة (مردان) في قريتهم الواقعة وراء جبل بازوخ: «**وقبل أن يقتربا من البوابة الكبيرة بدأت كلاب ضخمة بالتجمع والعواء. وخرج أولاد أعمامه بأسمالهم البالية، وأبدانهم الهزيلة. كانت الشمس قد بلغت كبد السماء، ورغم أشعتها اللاسعة فإن الهواء كان منعشاً**»[1].

فالوصف الواقع على أبناء الأعمام عند خرجوهم لاستقبال (كريم) و(مردان) يأتي من أجل الكشف عن وضعهم المعيشي السيء،

(1) أطول عام: 148.

فأسمالهم البالية وأبدانهم الهزيلة، ناتجة عن فقرهم، وعدم امتلاكهم المال اللازم لشراء الألبسة الجديدة، ونقص التغذية الضرورية لبناء جسم قوي متماسك، وفقرهم هذا ناتج عن كون أراضيهم كلسية وغير صالحة للزراعة، كما نتعرَّف على ذلك خلال أحداث الرواية، لذلك جاء إليهم (كريم) بتوصية من أبيه من أجل إقناعهم بترك أراضيهم الجرداء، والمجيء إلى وادي كفران المعروف بخصوبته، للسكن معهم ومشاركتهم في عيشهم الرغيد هناك، فوصف أبدان أبناء الأعمام الهزيلة وأسمالهم البالية يحمل إيحاء أكثر عمقاً، وأوقع تأثيراً، من قول السارد بصورة تقريرية مباشرة بأنّ هؤلاء القوم يعيشون في فقر شديد، ولا يملكون شيئاً.

ومن وظائف وصف الشخصية الروائية إبراز التغييرات الحاصلة على مظهرها الخارجي، نتيجة لطول غيابها عن أحداث الرواية، أو الظروف المختلفة التي مرّت بها، والتي تركت أثرها على ملامحها وبنيتها الجسمية، وتبرز هذه الوظيفة في رواية (أطول عام) عند وصف (اليوزباشي) بعد انقضاء مدّة سجنه: «**ولاحظ الكل أن اليوزباشي قد تغير كثيراً، وبدا هزيلاً مضنياً يعلو وجهه الشحوب، حتى أنه لم يقو على معانقة الكل فساعداه مراد جاووش وشيخو، وقادوه إلى مكانه**»[1].

فالسرد يصف (اليوزباشي) لحظة وصوله إلى وادي كفران بمرافقة (مراد جاووش) بعد أن قضى شهوراً عديدة في السجن، بسبب تساهله مع العشائر الكوردية في مسألة الضرائب والتجنيد الإجباري، ليتمكّن من تجسيد التغييرات التي تركته مصاعب السجن وآلامه على

(1) أطول عام: 181.

مظهره الخارجي وبنيته الجسمية، إذ أصبح (هزيلاً مضنياً يعلو وجهه الشحوب، حتى أنه لم يقو..)، بخلاف ما وجدناه في بداية الرواية عند زيارته إلى وادي كفران إذ كان في أوج قوته آنذاك، وبذلك يسهم الوصف في إظهار حجم المعاناة التي عاشها (اليوزباشي) في السجن، عن طريق تجسيد الأثر الذي تركته على مظهره الخارجي.

ويحتلّ وصف المكان مساحة واسعة في الخطاب الروائي، يتمتّع المكان خلاله بعلاقة حميمة مع الزمن والشخصيات، ويكتسب أهمية كبيرة في بنية السرد الروائي، إذ يخرج من كونه مجرد إطار لأحداث الرواية، ليكون عنصراً مشحوناً بدلالات متعدّدة وأبعاد إيحائية مكثّفة. ففي رواية (فردوس قرية الأشباح) يوظّف السارد وصف بيت (الحاج رشيد) من أجل تجسيد حالته الاقتصادية وطبقته الاجتماعية: «**بعد مسيرة قصيرة وصلا البيت الخامس، باب خشبي جميل، حفرت فيه نقوش جميلة، وبوابة حديدية مزيّنة بزخارف ملوّنة، بيت كبير أنيق بطابق علوي ونوافذ حديثة وواسعة. قال الشيخ باعتزاز وهو ينظر إلي البناية بإعجاب، بأن صاحب الدار من أحد أبناء العشيرة، كان فقيرا معدما، ولكن الله أعطاه كل شيء، المال والأولاد، وهو يستحق كل ذلك لأنه إنسان مجتهد ويساعد الآخرين**»[1].

إذ إنّ وصف بيت (الحاج رشيد) أثناء زيارة (الشيخ رمضان) و(كامه) إليه بغية معرفة مصير أهاليهم المهجّرين، لا يأتي من أجل إبراز معالم البيت فحسب، وإنّما يسعى السارد من ورائه إلى إظهار الحالة الاقتصادية للشخصية، فوصف البيت بأنّه كبير وأنيق، وذات

(1) فردوس قرية الأشباح: 148.

طابقين بنوافذ حديثة وواسعة، وباب خشبي جميل منقوش بزخارف ملونة، يدلّ على أنّ صاحب البيت (الحاج رشيد) ينتمي إلى طبقة الأغنياء والميسورين، لأنّ الفقير المعدم لا يملك مثل هذا البيت الذي يحمل تلك المواصفات، وبما أنّ وصف البيت قد دلّ على المعنى الذي جاء من أجل إبرازه، وهو غنى صاحب البيت، يأتي التأكيد على الحقيقة نفسها على لسان (الشيخ رمضان) بأنّ صاحب البيت كان فقيراً معدماً، لكنّ الله سبحانه أعطاه المال والأولاد، وبذلك وظّف السارد توقّف حركة الزمن قبل دخول الضيفين إلى البيت من أجل إظهار الوضع المعيشي لصاحب البيت.

وأسهم المقطع الوصفي في الكشف عن علاقة الحاضر بالماضي عن طريق علاقة التضاد بينهما، إذ إنّ رؤية البيت بهذه المواصفات العالية الدالّة على غنى صاحبه في الحاضر الروائي، أثارت ذاكرة (الشيخ رمضان) للعودة إلى الوراء وتذكّر الزمن الماضي حين كان صاحب البيت (الحاج رشيد) فقيراً معدماً، وذلك قبل تغيّر وضعه المعيشي نحو الأحسن.

ويعكس وصف المكان في رواية (زمن الهروب) الحالة النفسية المضطربة للشخصية، حين يترك (رستم) ابنه (ولي) في وادي كفران، ويعود بوحده إلى بيته في السنجق: «**شجرة التوت التي تناثرت أوراقها الصفراء في أرجاء الحوش، تشيع الكآبة والحزن في جو البيت الذي وجده رستم خالياً مقفراً بسبب غياب ابنه ولي كل شي بالنسبة إليه موحش، سواء ذاته هو أم حواليه، ظل يتنقل تائهاً بين غرفته وفناء الدار وهو يلعن اليوم الذي ترك فيه وادي كفران للدراسة في المدينة**»[1].

(1) زمن الهروب: 152.

فوصف المكان المتمثِّل في البيت يأتي في النص للتعبير عن عالم (رستم) الداخلي القاتم الكئيب، في تلك اللحظات، إذ تجتاحه أمواج الهموم، بسبب بعده عن ابنه (ولي) الذي كان سلوانه الوحيد بعد موت زوجته (مادلين)، فالجو الخريفي الكئيب للحوش الذي غطته الأوراق الصفراء المتناثرة، والبيت الخالي المقفر، إنّما هو رديف لعالم (رستم) الداخلي المضطرب المتناثر، والغارق في الإحساس بالوحدة والغربة نتيجة لغياب ابنه الوحيد.

وقد يوظّف السارد الوقفة الزمنية الناتجة عن وصف المكان ومحتوياته من أجل الإسهام في تطوير أحداث الرواية، وإبقاء المتلقي على تواصل معها، بجعل الوصف وسيلة لإظهار جوانب غير معلنة من عالم السرد، كما نجد ذلك في وصف غرفة مدير المدرسة التي يدرس فيها (رستم)، وذلك حين يدخلها للمرّة الأولى ويجيل نظره في محتوياتها: «**وفي أسرع من لمح البصر استطاع أن يجيل عينيه في جميع أنحاء الغرفة، ليرى بالتفصيل كل شيء، المكتب الخشبي الجميل الذي اصطفت فوقه بانتظام المحابر والأقلام والدفاتر، خزان الكتب المنتصب في الركن وفوقه الكرة الأرضية الملونة، كراسي الخيزران، عصا العقوبات، الستائر، صورة السلطان عبدالحميد، صور أخرى لشعراء وفلاسفة أتراك وأجانب، وخريطة كبيرة للدولة العثمانية، وسلة المهملات وتقويم معلق على الجدار كتب عليه بخط كبير**1328هـ-1908م»[1].

يحتوي المقطع النصي على وصف غرفة مدير المدرسة والمحتويات الموجودة في داخلها بصورة تفصيلية، ممّا يؤدّي على

(1) أطول عام 195.

مستوى الحركة الزمنية إلى إيقاف مسار الزمن لأحداث الرواية، إلّا أنّ السارد يوظّف هذه الوقفة الزمنية من أجل إبقاء تواصل المتلقي مع أحداث الرواية بطريقة إيحائية مختلفة عن السرد النمطي، فيطلعه من خلال وصف الصورة الموجودة في الغرفة، والتقويم المعلّق على جدارها على الفترة الزمنية التي تقع فيها أحداث الرواية، وعلى السلطان القائم في تلك الفترة على سدة الحكم في الدولة العثمانية، كما أنّ وصف محتويات الغرفة الأخرى فيها إشارات إلى النظام التعليمي، فالإشارة إلى عصا العقوبات تدلّ على وجود نظام لمعاقبة الطلاب المهملين والمشاكسين في المدرسة.

وبما أنّ وصف غرفة المدير ومحتوياتها يتمّ من منظور (رستم)، فإنّ موقع هذه الشخصية التبئيرية والمسافة المكانية المحدودة الواقعة بينها وبين المحتويات الموصوفة أثّر في دقّة الوصف ووضوحه، إذ إنّ ضيق هذه المسافة مكّن المتلقي من معرفة أوصاف محتويات الغرفة بدقة، مثل كيفية وضع المحابر والأقلام والدفاتر على المكتبة (اصطفت فوقه بانتظام)، ومعرفة الأشخاص الموجودين في الصور (صور أخرى لشعراء وفلاسفة...)، وقراءة محتوى التقويم المعلّق على جدار الغرفة (وتقويم معلق على الجدار كتب عليه...)، لأن ضيق المسافة بين الرائي والشيء المرئي يؤدّي إلى وضوح الرؤية القائم على الوصف الدقيق.

وعلى العكس من ذلك نجد أنّ اتّساع المسافة في رواية (فردوس قرية الأشباح) يؤدّي إلى عدم وضوح الرؤية، عندما يعتمد السرد على رؤية (كامه) للمدينة البعيدة الواقعة على سفح الجبل: «**لم ينتبه الصبي إلى كلامه، إذ إنه كان مشغولاً بالتفكير في المدينة التي كانت تتراءى له من بعيد، وهي راقدة في سفح الجبل الذي**

يمتد في سلسلة طويلة من الجانبين، حيث الطريق العام المبلط الموازي له يلمع تحت أشعة الشمس كما لو أنه ثعبان أسطوري»[1].

إذ يكتفي السرد في وصف المدينة بأنّها راقدة في سفح الجبل الممتدّ في سلسلة طويلة، لأنّ بُعد المسافة يمنع رؤية المدينة التي تتراءى لـ(كامه) من بعيد للدخول في وصف تفصيلي دقيق لمكوناتها ومحتوياتها، كما أنّ بُعد المسافة يشوش على الرؤية ويسبّب التردد والمراوحة في تحديد الموصوف، إذ يرى (كامه) الطريق العام الموازي للجبل على غير صورته الحقيقية، وإنّما يبدو حين يلمع من بعيد تحت أشعة الشمس كثعبان أسطوري.

ويلحظ في المقاطع الوصفية الواردة في هذا المحور أنّها اعتمدت على مبدأ الاختصار والتكثيف، وذلك من خلال اختيار بعض الصفات للتعبير عن حالات الموصوف، وهو ما يطلق عليه (الوصف الانتقائي)، لاعتماده على انتقاء بعض الأجزاء من الموصوف للتعبير عنه[2]، بينما يقوم الوصف أحياناً على التفصيل والإسهاب، سعياً منه وراء تجسيد الموصوف بحذافيره، وتصويره من زواياه المتعدِّدة، وإلقاء الأضواء على معظم العناصر والمكوِّنات الجزئية والكلِّية له، ممّا يجعل المقاطع الوصفية طويلة، ويطلق على هذا النمط (الوصف الاستقصائي) لكونه يستقصي أجزاء الموصوف[3].

ويمثّل وصف بيت (الشيخ بابا) رئيس عشيرة البابائيين في رواية

---

(1) فردوس قرية الأشباح: 55.

(2) شعرية المكان في القصة القصيرة جداً- قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989-2008) لهيثم بهنام بردي: د. نبهان حسون السعدون: 77.

(3) مستجدات النقد الروائي، د. جميل حمداوي: 385.

(أطول عام) الأنموذج الأبرز للوصف الاستقصائي القائم على التفصيل والإسهاب: «**كان بيت الشيخ بابا يتكون من ثلاثة أقسام يحيطها سور ارتفاعه خمسة أمتار، سمكه في القاعدة مترين، ويضيق السمك كلما ارتفعت إلى أن يصل في النهاية إلى حافة مدببة، وقد بني السور بطريقة (كنده بس) أي وضع كرات الطين الممزوج بالتبن فوق بعضها البعض دون استعمال اللبن أو الحجر. وكان الممر الذي يجتاز الحديقة يؤدي إلى المضيف المخصص لجلوس الشيخ بابا اليومي مع السيد الكبير وشيوخ العشيرة والفلاحين، أما القسمان الآخران، فأولهما يقع في الجهة اليمنى من المضيف ويسمى الحريم، يُمنع دخوله إلّا من قِبل أقارب الشيخ من الدرجة الأولى، وله بابه الرئيسي الخاص به وفسحته وحديقته، هناك تعيش زوجاته الثلاث وأولاده، ويحتوي القسم على مطبخ ملاصق لبناية الحريم التي تنقسم بدورها إلى ثلاثة أقسام مبنية على الطريقة الشرقية القديمة. وكان السقف عالياً بني على شكل قبة، وتمتد على جانبَي الجدارين المتقابلين مجموعة من المشاكي والرفوف المزركشة، وهي تحتوي على أنواع الصحون والخزف الصيني، وثمة في نهاية الغرفة الشبيهة بقاعة، دكة مجوفة بارتفاع ذراع يغطيها قماش ملون يحتوي على صور صيادين يطاردون الغزلان...**»[1].

فوصف البيت جاء طويلاً ومتشعّباً، سعى السارد من خلاله إلى تناول أكبر قدر من التفاصيل الدقيقة عن البيت، وإلقاء الأضواء على أجزائه المختلفة، من السور المحيط بالبيت وعناصر بنائه وارتفاعه

(1) أطول عام: 178- 179.

وسمكه والطريقة التي بني بها، وأقسام البيت الثلاثة وطريقة استخدام كل قسم من قِبل أفراد العائلة، وغُرَف البيت، سقوفها، أبوابها، وما تحتوي عليه من الأثاث والزخارف والنقوش، وغير ذلك من التفاصيل الدقيقة لكلّ جزء من أجزاء البيت، إذ ينتقل من جزء إلى آخر لرسم صورة واضحة للموصوف باستخدام الكلمات والجمل، ممّا أدّى إلى طول المقطع الوصفي، بحيث احتلّ أكثر من ثلاث صفحات، وهي أوسع مساحة في الفضاء النصي يحتلها مقطع وصفي واحد في (روايات زهدي الداوودي) قاطبة.

ويؤدّي هذا الوصف التفصيلي لبيت (الشيخ بابا) على المستوى الزمني إلى إطالة توقّف حركة زمن القصّة، لفسح المجال أمام تقديم هذه الصورة الوصفية المفصّلة والمتكاملة عن الأجزاء المختلفة للبيت، وأمّا على المستوى الدلالي فالوصف الاستقصائي بتناوله أكبر عدد ممكن من تفاصيل البيت، يعمل على الإيهام بواقعية الموصوف، إذ إنّ وصف أجزاء البيت بهذه الدقة يخلق لدى المتلقي إحساساً بأنّ عالم الرواية ليس من صنع خيال السارد، وإنّما يشبه إلى درجة كبيرة الواقع الذي هو يعيش فيه، كما أنّ ذكر هذه التفاصيل أسهم في رسم صورة لنمط عيش (الشيخ بابا) وأفراد عائلته، إذ إنّ له ثلاث زوجات مع الأولاد، وهو يجلس يومياً في مضيفه مع شيوخ العشيرة والفلاحين.

الفصل الثالث

التواتر السردي

يتمثّل التواتر السردي في مجموع علاقات التكرار بين القصّة والخطاب داخل العملية السردية، وذلك «بالنظر في العلاقة بين ما يتكرّر حدوثه، أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة، وعلى مستوى القول من جهة ثانية»[1]، لأنّ الحدث ليس قابلاً للوقوع فحسب، وإنّما يمكن أن يتكرّر مرّات عدّة[2]، كذلك الأمر في المنطوق السردي، إذ إنّه ليس قابلاً للظهور مرّة واحدة فحسب، وإنّما يمكن إعادة سرده لمرّات عدّة، ويقوم التواتر على رصد نِسَب تكرار الحدث في الرواية، وتكرار سرده في الخطاب.

ويعدّ الناقد (جيرار جينيت) أوّل من أدخل مفهوم التواتر إلى الدراسات السردية، وعدّه مظهراً أساسياً من مظاهر الزمنية السردية[3]، فإذا كانت المفارقة الزمنية تعنى بانكسارات مسار الزمن على مستوى الخطاب، والسرعة السردية تهتمّ بحركة السرد من حيث الإبطاء أو التسريع أو التوافق بين زمن القصّة وزمن الخطاب، فإنّ التواتر يقوم على النظر إلى طبيعة هذه العلاقة من حيث الإفراد أو التكرار على مستوى الحدث الروائي، والمنطوق السردي على سواء، والأثر الزمني الناتج عن هذا التكرار، لأنّ الزمن لا يخرج عن الارتباط بنِسَب تكرار الحدث[4].

والتكرار الذي يستلزمه التواتر السردي يقوم على تشييد ذهني يتحقّق عبر الاحتفاظ بالسمات التي يشترك فيها الحدث مع الأحداث المشابهة له، أو المنطوق السردي مع المنطوقات الأخرى، وتجميد

(1) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد: 129.
(2) خطاب الحكاية: 129.
(3) م. ن: 129.
(4) الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة - من سنة 1979 إلى سنة1986، د. محمد الخبو: 210.

الخصائص المميّزة التي تمنح كلّ حدث أو منطوق خصوصيته، إذ «ليس هناك حدث متكرر في كلّ الأحوال، كما أنّه ليس هناك تشابه بين القطع المتكررة في النص ما دام تموقعها الجديد يضعها في سياق مختلف مغيراً بالضرورة معناها»[1]، وكلّما اتّسعت مساحة السمات المشتركة بين الأحداث، أو المنطوقات السردية يتوطد معنى التكرار، وعلى العكس من ذلك كلّما ضاقت تلك المساحة يضعف مدلوله.

وخلافاً لما ذهب إليه (جينيت) في إدراج التواتر ضمن الزمنيّة السردية، فهناك من يخرجه من هذا الإطار ويعدّه مقولة أسلوبية ترتبط بكيفية عرض الأحداث في النص السردي[2]، ولعلّ الأخذ بهذا الرأي هو السبب الكامن وراء ندرة الدراسات السردية التي تعرّضت لمقولة التواتر، واكتفاء أغلبية تلك الدراسات بتناول المفارقة الزمنية، والسرعة السردية، خلال معالجة البناء الزمني للخطاب السردي[*].

ولكن الذي نراه أنّ طبيعة التواتر تؤكّد صحّة ما ذهب إليه (جينيت) في كونه مظهراً زمنياً للسرد، وذلك للأثر الكبير والمباشر الذي يتركه التواتر في البناء الزمني، سواء في إعادة لحظة زمنية محدّدة على امتداد النص حين تتكرّر الخلفية الزمنية نفسها على صفحات من الرواية في التواتر التكراري، أو في تكثيف الزمن عندما

---

(1) التخييل القصصي: 88.

(2) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: 70، وفي السرد- دراسات تطبيقية: عبدالوهاب الرقيق: 82.

(*) من الدراسات العربية التي تناولت الزمنية السردية دون التطرق إلى مقولة التواتر (بناء الرواية: سيزا قاسم، بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، الزمن في الرواية العربية: مها القصراوي، تقنية السرد في النظرية والتطبيق: آمنة يوسف، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا: د. إبراهيم الجنداري)

تجتمع أزمنة ممتدةٌ على مستوى القصّة عند نقطة معينة في الخطاب في التواتر التكراري المتشابه -كما سنرى ذلك في صفحات هذا الفصل بوضوح - فضلاً عن أثر التواتر في حدوث انكسارات زمنية، أو إحداث تغييرات في سرعة حركة السرد. إلاّ أنّ القول بزمنية التواتر لا يمنع ان يكون له مظهر أسلوبي يسعى إلى الكشف عن دلالات مخصوصة من خلال أنماط السرد المنبثقة من تلك العلاقة بين القصّة والخطاب، لأنّ العمل الأدبي إبداع متكامل يكمل بعض مظاهره بعضها الآخر ويفسره[1].

وتكمن أهمية التواتر داخل العملية السردية في كونه تقنية فنية تعمل على توفير أنماط متعدّدة من السرد، خلال التناوب التكراري بين الأحداث الروائية وسردها في الخطاب، وتسهم في تحقيق أهداف في غاية الأهمية، تعين المتلقي على استيعاب دلالة الحدث وعلاقتها بطريقة سرده، إذ إنّ اختيار السارد لنمط معين دون غيره في سرد حدث ما في الرواية، وتبديله بنمط مختلف في سرد حدث آخر لا يكون اعتباطاً، وإنّما يأتي لدواع فنية وبنائية منبثقة من وجود التناسب بين الحدث وطريقة سرده، وتقع على عاتق دارسي التواتر مهمّة الكشف عن أوجه هذا التناسب[2].

وفي ضوء علاقة التواتر بين القصّة والخطاب، واستناداً إلى الدراسات الراصدة في هذا المجال يمكن تحديد نسق هذه العلاقة في أربعة أنماط رئيسة، هي: السرد الإفرادي للحدث المفرد، والسرد

(1) بنية السرد في القصص الصوفي - المكونات، والوظائف، والتقنيات: د. ناهضة ستار: 227.

(2) م. ن: 228.

الإفرادي للحدث المكرّر، والسرد التكراري للحدث المفرد، والسرد التكراري للحدث المكرّر، وذلك «بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرّر أو غير المكرر، والمنطوق المكرّر أو غير المكرر»[1]، ولكن بما أنّ النمط الرابع (السرد المكرّر للحدث المكرّر) من الناحية الزمنية يعدّ وجهاً آخر للسرد الإفرادي، فسنتناول التواتر السردي ضمن ثلاثة مباحث، هي: التواتر الإفرادي، والتواتر التكراري، والتواتر التكراري المتشابه.

التواتر الإفرادي (Recit singgulatif)

هو الشكل السردي الذي «يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود»[2]، لأنّ الحدث الذي يقع مرّة واحدة على مستوى القصّة، يتمّ سرده على مستوى الخطاب مرّة واحدة أيضاً، ممّا يؤدّي إلى التطابق بين القصّة والخطاب في سمة الإفراد، وإنّ التطابق بين الحدث والمنطوق السردي ينعكس على التطابق بين زمن القصّة وزمن الخطاب في السمة نفسها، لارتباط الحدث بالزمن، كونه لا يقع إلاّ في إطار الزمن، كما أنّ الحدث يمثّل «المؤشر الذي به نستطيع تحديد ماهية التواتر الزمني وأنماطه»[3].

ويمثّل التواتر الإفرادي الصيغة المعتمدة في العملية السردية، إذ إنّ السارد يكتفي بإيراد الحدث مرّة واحدة، في حال تمكّن السرد الأول من اكمال دلالة الحدث، وذلك من أجل إفساح المجال لتطور أحداث الرواية، والدفع بها إلى الأمام، وإنّما يلجأ إلى سرد الحدث

(1) خطاب الحكاية: 130.

(2) م. ن: 130.

(3) بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د. مراد عبدالرحمن مبروك: 123.

الواحد لمرّات عدّة، أو سرد جملة من الأحداث دفعة واحدة، بغية تحقيق وظائف زمنية ودلالية أخرى إضافية[1].

ويدخل النمط الرابع المنبثق من علاقة التكرار بين القصّة والخطاب (السرد المكرّر للحدث المكرّر) ضمن التواتر الإفرادي، وذلك لأنّ السرد في كلّ مرّة يكون إزاء حدث جديد ومستقل زمنياً ومكانياً عن بقية الأحداث[2]، إلاّ أنّ التماثل، أو التقارب في صيغة حدوثه مع أحداث أخرى يميّزه عن السرد الإفرادي للحدث المفرد، والتماثل بين صيغ الأحداث في الرواية لا يخرج الحدث من صيغته الإفرادية، مادام السرد والحدث يتطابقان في نسَب التكرار، لأنّ التواتر الإفرادي لا يُحدّد بعدد الحدوثات من الجانبين فحسب، وإنّما بتساوي هذا العدد أيضاً[3].

وبما أنّ التواتر الإفرادي هو الصيغة المعتمدة في العملية السردية، فإنّ نماذجه كثيرة ومتوزّعة على مستوى الخطاب الروائي لدى (زهدي الداوودي)، وهذا ما يجعل عملية اختيار النماذج صعبة، وتفضيلها على بقية المشاهد أصعب.

ونستهل الإجراء التطبيقي للتواتر الإفرادي بمشهد زيارة (الشيخ رمضان) بصحبة الصبي (كامه) إلى بيت (الحاج رشيد) في رواية (فردوس قرية الأشباح): «**انفتح الباب بعد هنيهة وظهرت زوجة صاحب البيت التي عرفت الشيخ، فهمّت بتقبيل يده، في حين قبلها هو من رأسها، ثم رحبت بالصبي وقبلته من رأسه، وقادتهما إلى غرفة الضيوف... وحين سألها الشيخ عن صحة زوجها الحاج**

(1) شعرية الرواية: 75.
(2) التخييل القصصي: 89.
(3) خطاب الحكاية: 130.

رشيد، قالت إنه في السوق وسوف يحضر قريبا»[1].

فهذه الزيارة لم تحدث على مستوى القصّة إلا مرّة واحدة، وذلك حين أراد (الشيخ رمضان) اللقاء برئيس العشيرة (خضر آغا) من أجل الحصول على معلومات عنده عن مصير أهاليهم المهجّرين، بوصفه رئيساً لأفواج الفرسان (الجحوش) التابعة للنظام، وكونه على صلة قوية مع أزلامه، كما أنّ النص لم يخبر عن الحدث سوى هذه المرّة، ولا توجد أيّ إشارة إليه على طول صفحات الرواية، وبذلك تبقى علاقة المنطوق السردي بالحدث إفرادياً. وأدّى التطابق بين وقوع الحدث والإخبار عنه في سمة الإفراد، إلى التطابق الزمني بين القصّة والخطاب في السمة نفسها، وذلك لارتباط الحدث بالزمن، فالمدى الزمني الذي تضمّن حدوث الزيارة انتقل إلى الخطاب ليأخذ مداه الزمني المتمثّل في الوقت الذي تحتاجه قراءة هذا الحدث في النص، ممّا أسهم في تحقيق التوازن بين زمن القصّة وزمن الخطاب.

وإنّ اختيار التواتر الإفرادي للإخبار عن هذا الحدث عائد إلى تحقيق وظيفته في السرد الأول، لأنّ دوره يكمن في تسهيل نمو الأحداث ودفعها إلى الأمام باتجاه الأحداث اللاحقة، كون هذه الزيارة تأتي من أجل إجراء اللقاء بين (الشيخ رمضان) و(خضر آغا)، إذ إنّ الأول زار بيت (الحاج رشيد) بصحبة (كامه) ليكون دليلاً لهما إلى قرية (خضر آغا)، ويوصلّهما بسيارته إلى هناك، حيث اللقاء به بغية التعرّف عنده على مصائر أهالي القرية المهجّرين، وبما أنّ سرد الحدث في المرّة الأولى تمكّن من خلق أرضية اللقاء فلم تبق حاجة لإعادة سرده مرّة أخرى.

---

(1) فردوس قرية الأشباح: 148.

كما يمثّل حدث ضرْب (رستم) لابنه (زوراب) في رواية (زمن الهروب) تواتراً إفرادياً: «**كان زوراب نائماً على الأرض ومتغطياً بغطاء خفيف، سمع هدير والده وهو بين النوم واليقظة عرف فوراً سبب مجيئه في هذا الوقت المتأخر من الليل، وعرف أنه لاشك سيلتقي عدة ركلات عشوائية، إذ إنه حين يغضب يفقد صوابه وتوتر جسده لاستقبال الضربات ولكي يتفاداها في الأماكن الحساسة، تكوّر في مكانه بصورة تجعل من مؤخرته هدفاً للضربات وبصورة لا رحمة فيها، فقفز من مكانه بسرعة، مبتعداً عن المكان عدة أمتار ومحتمياً بجذع شجرة الكالبتوس الضخمة قال بصوت هادىء فيه عتاب: لماذا تضربني**»[1].

إذ إنّ الحدث لم يقع إلاّ مرّة واحدة في الرواية، وذلك عندما علم (رستم) أنّ ابنه يشارك في الحلقات الحزبية المحظورة، وكتابة الشعارات المضادّة للحكومة على جدران المدينة، وهو الآن تحت مراقبة الأجهزة الأمنية، كما أنّ سرد الحدث لم يأت في النص إلاّ مرّة واحدة، ممّا أدّى إلى التطابق الزمني بين القصّة والخطاب، كنتيجة للتطابق بين نسب وقوع الحدث وسرده .

ويتناسب اختيار التواتر الإفرادي لسرد الحدث، لأنّه جاء من أجل التذكير ببعض سمات (رستم) الشخصية، تلك السمات التي رسمها السرد بوضوح خلال أحداث سابقة، مثل كرهه للسياسة، وصرامته، وإصراره، وبما أنّ المنطوق السردي قد مكّن في المرّة الأولى من التذكير بهذه السمات التي أسَّست لها الأحداث السابقة فلم يبق مبرر لتكراره، لأنّ كره (رستم) للسياسة والعمل السياسي عبّر عنه

(1) زمن الهروب: 298.

السرد من قبْل أثناء رفضه لأفكار زميله (صائب) اليسارية، وأفكار زميله (رمزي) القومية، ورفضه حتّى قراءة الكتب السياسية عندما اقترح عليه (شكري أفندي)، وأمّا صرامته فقد أسّس لها موقفه الصارم من (محمد صالح آغا) الذي أراد أن ينتزع منه بالقوة بطاقات المواد الغذائية لجميع فلاحي قريته، عندما كان مديراً للناحية، بينما أبى (رستم) إلاّ أن يستلم كلّ فلاح بطاقته بيده، فضرب الآغا أمام الناس ثمّ سجنه، الأمر الذي أدهش الجميع، وأمّا إصراره فعبّر عنه السرد عند زواجه من (مادلين)، ثمّ بعد موتها من (گلباغ)، مع التحديات والصعوبات المصاحبة لهذين الزواجين.

وإذا كان حدث (ضرب زوراب) يمكن أن يتكرّر مرّات عدّة في الرواية، فإنّ هناك أحداثاً لا تقبل التكرار بطبعها، كأحداث الولادة والموت الحاصلة لشخصية معينة، في حين يمكن تكرار المنطوق السردي الدالّ عليها في الخطاب مرّات عدّة، إلاّ أنّ السرد قد يكتفي بإيراد الحدث مرّة واحدة، كما نجد ذلك في رواية (رجل في كل مكان) في حدث موت (جبار أفندي): «**كانت الساعة تشير إلى الواحدة بعد منتصف الليل حين بدأ جبار أفندي يتقيأ. وما لبث أن تحول لون وجهه إلى زرقة قاتمة وجحظت عيناه ثم أغمي عليه. وقبل أن يوصلوه إلى المستشفى مات في الطريق. قال الطبيب الخفر: تسمم في الدم**»[1].

فموت هذه الشخصية يمثّل بطبعه حدثاً إفرادياً على مستوى القصّة، لكون الإنسان لا يموت إلاّ مرّة واحدة، لذلك فالحدث غير قابل للتكرار، بينما السرد مع قدرته على تكرار سرده لمرّات عدّة إلاّ

(1) رجل في كل مكان: 139.

أنّه اكتفى بالإخبار عنه مرّة واحدة، مما أدّى إلى عدم تكرار زمنه على مستوى الخطاب. ولعلّ اختيار التواتر الإفرادي لسرد هذا الحدث عائد إلى ضعف ارتباطه بالأحداث الأخرى للرواية، لأنّ إعادة سرد الحدث كي تكون مستساغة وناتجة عن حاجة السرد تحتاج إلى وجود علاقة تربطها بالسياق الذي يتكرّر فيه سرده، وبما أنّ معظم أحداث الرواية تدور حول شخصية (أحمد حسين)، فلم يشكّل موت (جبار أفندي) حدثاً محورياً، ليكون تكراره ضرورياً، لتعدد دلالاته، وارتباطه بالأحداث والمواقف الروائية الأخرى.

وبما أنّ الحدث في التواتر الإفرادي لا يظهر في الخطاب إلا مرّة واحدة، ويكون سرده غالباً في موقعه بين تسلسل أحداث الرواية، فلا يؤدّي إلى الانكسار الزمني، ولكن أحياناً يتخلخل التوافق الزمني فيأتي الإخبار عن الحدث في سياق الأحداث اللاحقة، ممّا يؤدّي إلى حدوث التبدّل في موضعه، ومن ثمّ انكسار التتابع الزمني للأحداث، كما نجد ذلك في رواية (زمن الهروب) عند إعلان السرد عن موت ابنة (رستم) الصغيرة: «**حين بلغ الغابة سار بين الأشجار الهرمة والقبور القديمة، ثم توقف عند قبر صغير جديد يشاهد من المرمر حفر عليه اسم ابنته التي كانت لا تتجاوز الخامسة عندما توفيت قبل سنة متأثرة بجروح الحرق الذي حصل في الغابة نتيجة اللعب بالنار، انحنى على القبر واتكأ برأسه ويديه على الشاهد واستغرق في بكاء عميق، ثم وقف في مكانه ماسحاً عينيه وأحسّ بارتياح عميق يجتاح كيانه**»[1].

يمثّل حدث موت ابنة (رستم) التواتر الإفرادي لكون المنطوق السردي الدالّ عليه لم يرد في النص سوى هذه المرّة، ولكن بما أنّ

(1) زمن الهروب: 265.

سرده لم يأت في موضعه بين تسلسل أحداث الرواية، وإنّما جاء في سياق الأحداث اللاحقة، حين يزور (رستم) قبر ابنته بعد إحالته على التقاعد في الحاضر الروائي، وذلك عن طريق عودة السرد إلى الوراء لإخبارنا عن الحدث، فأدّى إلى تغيير مسار زمن الخطاب، بترك الحاضر الروائي والعودة إلى الزمن الذي توفيت فيه ابنة (رستم) قبل سنة، أي مع تطابق الزمنين في سمة الإفراد إلا أنّ الانكسار الزمني حدث بسبب التغيّر الحاصل في موقع سرد الحدث.

وإنّ عودة السرد إلى الوراء من أجل سرد الحدث الذي لم يُذكر في حينه تكون عن طريق تقنية الاسترجاع، الأمر الذي يؤكّد التداخل على مستويات متعدِّدة بين المحاور الزمنية الثلاثة: المفارقة، والسرعة، والتواتر، فمادامت المحاور الثلاثة تشترك في المنظور الزمني لمعالجة المادة السردية، إذاً يكون حدوث التداخل حتمياً، وإن الفصل بين تلك المحاور الزمنية يكون من أجل الدراسة فحسب، وإلاّ فإنّ الفصل بينها في الواقع السردي أمر في غاية الصعوبة[1].

ولا ينحصر سرد أحداث الرواية على السارد العليم، كي يزوّد المتلقي بالمعلومات السردية، ويخبره عن الأحداث، وإنّما قد يترك الإخبار عن الحدث للشخصية الروائية، فيتمّ سرد الحدث الذي يأتي في النص مرّة واحدة من منظور إحدى الشخصيات، ففي رواية (وداعاً نينوى) يأتي الإخبار عن إرغام (الدكتور مجيد) على توقيع طلب الانتماء إلى الحزب الحاكم، من منظور (عادل)، وذلك خلال حديثه مع (الدكتور صالح):

« **أشعل عادل سيكارته بانفعال وواصل كلامه بصوت خافت:**

(1) خطاب الحكاية: 165.

- مسألة لا تحتمل، مسألة لا تحتمل أبداً، تصور ذهب طالبان من قادة الاتحاد الوطني إلى الدكتور مجيد في داخل القاعة الامتحانية وأجبراه على التوقيع على طلب الانتماء إلى الحزب.

- سأل صالح بفضول وخوف: أمام الطلاب؟

- كلا خارج القاعة في غرفة رئيس قسم اللغة العربية»[1].

وقع حدثُ إرغام (الدكتور مجيد) على التوقيع على طلب الانتماء إلى الحزب من قبل طلاب الاتحاد الوطني على مستوى القصة مرّة واحدة، كما أنّ المنطوق السردي الدالّ عليه لم يأت في النص إلاّ مرّة واحدة أيضاً، ومن منظور إحدى الشخصيات الروائية وهي (عادل)، إذ يقوم بسرد الحدث إلى زميله (الدكتور صالح)، وهذا ما أدّى إلى كسر رتابة السرد، بوساطة التنوع في التبئير، وتعدّد الصوت السردي.

واللافت للنظر أنّ سرد الحدث من منظور الشخصية الروائية يؤدّي إلى التداخل الزمني، إذ يسهم في إيجاد مستويين زمنيين للقصّة، نتيجة لوجود حدثين يتمّ سرد أحدهما ضمن الآخر داخل الرواية، فالحدث الأول يتمثّل في حديث (عادل) إلى (الدكتور صالح) حول قصّة (الدكتور مجيد)، والحدث الثاني يتمثّل في إرغام (الدكتور مجيد)على التوقيع، وهو ما يسميه جينيت بـ(الحكاية من الدرجة الثانية)[2]، لأنّه يتمّ سرده خلال الحدث الأول، ممّا يعني أنّ سرد الشخصية للحدث يشكّل حدثاً آخر، وكلّ من الحدثين له زمنه المستقل عن الآخر.

وينتمي (السرد التكراري للحدث المكرّر) إلى التواتر الإفرداي، وذلك لأنّ كلّ منطوق سردي في الخطاب يقابل حدثاً واحداً من

---

(1) وداعاً نينوى: 8.

(2) خطاب الحكاية: 240.

مجموع الأحداث المتشابهة، إلاّ أنّ هذا النمط قليل الورود في السرد الروائي، لأنّه يشتمل على خاصية التكرار المؤدّي إلى السأم والملل، وإنّ السرد في أغلب الأحيان يعبّر عن الأحداث المتشابهة في القصّة دفعة واحدة[1]، إلاّ في حال سعيه في كلّ مرّة إلى رصد تطورات الحدث أو الإيحاءات النفسية المصاحبة له لدى الشخصيات المشاركة، فحينئذ يخصّص كلّ حدث بمنطوق سردي مستقل[2].

ومن نماذج هذا النوع في خطاب (زهدي الداوودي) الروائي تكرار لقاء السارد المشارك (زوراب) في رواية (تحولات) مع مدير المدرسة الثانوية للمطالبة بموافقته على عودته إلى المدرسة بعد فصله في السنة الماضية بسبب تحريض الطلبة على الإضراب العام، إذ يعبّر السرد عن كلّ لقاء على حدة، فيأتي سرد الحدث الأول على شكل الاسترجاع، وذلك حين يتذكّر (زوراب) لقاءه بمدير المدرسة بعد وقوعه: «**وتذكرت أنني ذات مساء قابلت مدير المدرسة، وهو في طريقه إلى نادي الموظفين، ورجوته أن يوافق على عودتي إلى مدرستي، فأجابني باحتقار بأن قدمي لن تطأ مدرسته إلى الأبد**»[3].

فاللقاء هو الأول بين (زوراب) والمدير للمطالبة بموافقته على العودة إلى المدرسة، وذلك بعد أن قضى السنة الدراسية الماضية في المدرسة المسائية في كركوك، التزاماً منه بقرار الفصل لمدّة سنة واحدة، وهو يريد الآن العودة إلى المدرسة الثانوية الوحيدة في القضاء، وسرد الحدث لم يأت في موضعه بين تسلسل أحداث الرواية، وإنّما في سياق

(1) بنية السرد في القصص الصوفي: 239.
(2) معجم السرديات: 321.
(3) تحولات: 87.

الأحداث اللاحقة، ويحدّد السرد زمن اللّقاء ومكانه، إذ إنّه قابل المدير ذات مساء وهو في طريقه إلى نادي الموظفين. وبذلك يأخذ الحدث مدى زمنياً واحداً في الخطاب، لأنّه لايتكرّر سرده، ولا يعود إليه الخطاب مرّة أخرى، بل يذكر السرد بعد ذلك وفي المشاهد اللاحقة مواقف أخرى بين الشخصيتين، ممّا يجعل التواتر إفرادياً.

ويلتقي (زوراب) مرّة أخرى بالمدير ويكرّر طلبه بالموافقة على عودته إلى المدرسة: «**رحنا نتمشى أمام النادي إلى أن بلغت الساعة العاشرة انتظرنا المدير أمام باب النادي مباشرة أحسست بعلائم الخوف على وجهه عندما التقت عيناه بنا وهو يخرج من المكان لوحده سلمت عليه بكل أدب ورحت أشرح له باختصار الوضع المزري في المدرسة المسائية، ورجوته أن يساعدني في العودة إلى مدرستي، وبأنني أتعهد بعدم القيام بأي حماقة أخرى، قال بلهجة ودية إن عليّ أن أجلب الأوراق اللازمة وأذهب غداً إلى مقابلته صباحاً في المدرسة**»[1].

ويلحظ في هذا اللقاء تحديد السرد لزمنه ومكانه بدقّة أكثر، إذ إنّه جرى في (الساعة العاشرة، وأمام باب النادي مباشرة)، بينما في الأول اكتفى بالقول بأنّه حدث ذات مساء وفي طريق نادي الموظفين، ومن ظواهر تميّز الحدث عن الأول وجود شخص ثان مع (زوراب) أثناء لقائه بالمدير، وهو ابن عمه (حميد) كما نعرف ذلك خلال أحداث الرواية، إذ إنّه شاركه في الذهاب إلى مكان اللقاء وانتظار مجيء المدير، ويظهر ذلك في استخدام ضمائر الجمع كما في (رحنا نتمشى، انتظرنا، التقت عيناه بنا)، بينما يتحوّل الضمير إلى المفرد عند التعبير عن إحساسه بعلامات الخوف على وجه المدير (أحسست بعلائم الخوف)

(1) تحولات: 92.

وذلك لطبيعة التبئير الداخلي غير القادر على معرفة دواخل الشخصيات، فلم يعرف (زوراب)هل أحسّ (حميد) بخوف المدير أم لا كي يعبّر عن إحساسه، كما أنّه تكلّم مع المدير ورجاه ليساعده في العودة إلى المدرسة دون تدخل ابن عمه في ذلك (سلّمت عليه.. ورحت أشرح له.. ورجوته.. بأنني أتعهد..)، وإنّ تغيّر موقف المدير تجاه طلب (زوراب) بالعودة إلى المدرسة يمثّل التحول الأبرز في هذا اللقاء، إذ إنّه في اللقاء الأول رفض طلبه بشدّة، بينما هنا يعده بالموافقة على عودته، ومن هنا اقتضى احتواء اللقاء على عناصر مميّزة، وتغيّر موقف المدير في الحدثين إلى سرد كلّ منها في منطوق إفرادي، وعلى نحو مستقل.

ويلتقي (زوراب) مرّة أخرى بمدير المدرسة في اليوم الثاني بعد لقائهما أمام باب النادي، عندما يذهب صباحاً إلى المدرسة حاملاً أوراقه الضرورية، أملاً في العودة الفورية إلى مدرسته: «**ففي اليوم الثاني، حين ذهبت إلى المدير في الموعد المحددتوجهت بسرعة إلى غرفة المدير. وقبل أن أبلغ الباب خرج هو وراح يصيح بوجهي بوحشية غريبة: ((ألم أقل لك بأنني لا أريد أراك مرة أخرى؟ هيا غب عن وجهي))**.

قلت وكأنني أحلم: ((ولكنك أنت طلبت مني مساء أمس أن آتي إليك هذا اليوم)).

((قلت لك هيا غب عن وجهي)).

قلت بلهجة تهديد، وأنا أستغرب من الطبيعة المتقلبة لهذا الإنسان الذي يدير مدرسة ثانوية كبيرة: ((سأتكلم معك في وقت آخر يا أستاذ.))»[1].

(1) تحولات: 92– 93.

يعتمد السرد في تحديد زمن اللقاء ومكانه على الإحالة إلى الموعد المتفق عليه في اللقاء السابق (...في الموعد المحدّد)، إذ إنّهما اتفقا على أن يأتي (زوراب) في الصباح إلى المدرسة، لذلك هو ينظر إلى هذا اللقاء كمرحلة تكميلية للقاء المساء أمام نادي الموظفين بحضور (حميد)، لذلك يذكّر المدير بما قاله هناك بخصوص مجيئه إلى المدرسة، بينما يرفض المدير بشدّة الموافقة على عودة (زوراب)، دون الإشارة إلى لقاء المساء وما قيل هناك، وهو موقف أدهش (زوراب)، وأخرجه من هدوئه الذي كان عليه في اللقاءين السابقين إلى استخدام لغة التهديد والوعيد، وبذلك نرى أنّ الحدث يعبّر عن مرحلة متطوِّرة وغير مسبوقة مقارنة بالحدثين السابقَين.

ويتكرّر اللّقاء بين (زوراب) ومدير المدرسة مرّة أخرى، بعد عدم وفاء المدير بوعده في الموافقة على عودته: «**بلغت الساعة الثامنة وانطفأت الأضواء. وقبل أن يبدأ السلام الملكي، يظل الظلام مخيماً على جو قاعة السينما. في هذه اللحظة بالذات انتهت علاقتي به كمدير مدرسة وطالب، إذ بدأت لحظة المحاسبة وتقرير المصير بالنسبة لي. ضربت برفق على كتفه اليمنى برؤس أصابعي، حين أراد الالتفات قلت بصوت مبحوح ((لا داعي للالتفات، أنا لا أريد أن أزعجك في التمتع بمشاهدة الفلم))، وقبل أن أكمل كلامي أراد أن يلتفت مرة أخرى ويقول شيئاً، ولكنني واصلت بصوت صارم كما لو أنني أتكلم مع قاتل: ((قلت لك لا تلتفت واسمع جيداً ما أقوله لك، أنا في الحقيقة لم آت لمشاهدة الفلم، بل كي أتحدث معك، وأريد أن تكون رجلاً في جوابك أريد منك جواباً واضحاً لا ميوعة فيه هل تريد أن تقبل طلبي للعودة إلى المدرسة أم لا؟. أجاب بصوت واضح وقاطع: ((أجلب أوراقك**

يوم السبت صباحاً، ولكن يجب أن تقدم تعهداً بعدم القيام بأعمال شغب»[1].

فمواقف مدير المدرسة برفض طلبات (زوراب) بالعودة إلى المدرسة في اللقاءات السابقة أدّت إلى الشعور باليأس لديه، وتصعيد الموقف باللجوء إلى أسلوب جديد، ولغة تهديد أشدّ، لإرغام المدير على الموافقة على عودته إلى المدرسة، إذ علم بعد متابعة حركات المدير وتنقلاته إنّه يسافر في نهاية كلّ أسبوع إلى كركوك، لأنّ بيته هناك، وفي أماسي الخميس يتردّد إلى السينما، ففاجأه في قاعة السينما قبل البدء بعرض الفلم، وأراد منه موقفاً واضحاً حول مسألة الموافقة على عودته إلى المدرسة، ليحدّد هو أيضاً موقفه تجاه هذا الشخص الذي يريد تحطيم مستقبله الدراسي، حينئذ طلب منه المدير المجيء إلى المدرسة في صباح يوم السبت، واشترط عليه تقديم تعهد بعدم القيام بأعمال الشغب مقابل السماح له بالعودة إلى المدرسة. ويحدّد السرد مكان اللقاء وزمنه تحديداً دقيقاً، إذ إنّه تمّ في الساعة الثامنة مساء وفي قاعة السينما قبل السلام الملكي، كما يحدد موعداً للقاء القادم، وذلك بطلب المدير من (زوراب) الحضور في المدرسة في صباح يوم السبت. وإنّ إشارة السرد في كلّ مرّة إلى زمن اللقاء ومكانه تعمّق إفرادي الحدث وعدم ارتباطه بالأحداث المشابهة له، ممّا يؤكّد اندراج هذا النمط (السرد التكراري للحدث المكرّر) ضمن التواتر الإفرادي، لأنّ السرد في كلّ مرّة يعرض حدثاً جديداً منفصلاً زمنياً ومكانياً عن بقية الأحداث.

ويتمّ اللقاء الأخير بين (زوراب) ومدير المدرسة حين يذهب الأول

(1) تحولات: 96.

إلى المدرسة في الموعد والمكان المتفق عليه، ويوافق المدير حينئذ على عودته إلى المدرسة: «**في تمام الساعة الحادية عشرة وخمس دقائق أصبحت أمام بوابة المدرسة... لم يطالبني المدير بأي تعهد خطي، وأمّا أنا فأكدت له بأنني لن أخلق في المدرسة أي مشكلة مهما كانت**»[1].

بذلك تنتهي مشكلة (زوراب) مع مدير المدرسة نهائياً في هذا اللقاء، ويبدأ دوامه في الثانوية الوحيدة في القضاء، وخلافاً لجميع اللقاءت السابقة يجري اللقاء في جو من الهدوء، بحيث يؤكّد (زوراب) بنفسه على عدم خلق المشاكل في المدرسة من دون أن يطالبه المدير بذلك.

ومن هنا نرى أنّ اللقاء بين السارد المشارك (زوراب) ومدير المدرسة للمطالبة بموافقته على عودته إلى المدرسة جرى على مستوى القصّة خمس مرّات في خمسة أحداث مستقلة عن بعضها، ومختلفة في الزمن والمكان، وتمّ سرد كلّ لقاء على حدة على مستوى الخطاب، في خمس منطوقات سردية منفصلة عن بعضها، بحيث توافقت مرّات وقوع الحدث، مع مرّات سرده، وأصبح كلّ لقاء حدثاً مفرداً له مداه الزمني على مستوى القصة، ويأخذ في الخطاب مساحة نصية وزمنية جديدة.

وقد لجأ السارد إلى سرد كلّ لقاء بين (زوراب) ومدير المدرسة على حدة وفي منطوق سردي مستقل، بدلاً من سردها جميعاً دفعة واحدة باستخدام تعبير لغوي دالّ على تعدّد اللقاءات وتشابهها كما يكون عليه الأمر في التواتر التكراري المتشابه، بسبب اختلاف

(1) تحولات: 98-99.

اللقاءات من حيث تغيّر موقف الطرفين، ورصد السرد للتطورات الحاصلة في كلّ لقاء مقارنة باللقاء السابق عليه.

وفي رواية (فردوس قرية الأشباح) يتكرّر مرور (الشيخ رمضان) أربع مرّات بالقرب من النقطة العسكرية الواقعة بين قرية (فردوس) وخيمة (السيد) الذي يعالج المرضى النفسيين، وذلك خلال الذهاب والإياب مرّتين إلى هناك من أجل معالجة الصبي (كامه) من الصدمة النفسية التي أصابته في الليلة التي تمّ فيها تخريب القرية وأخذ أهاليها، ويأتي سرد كلّ مشهد من مشاهد مرور (الشيخ رمضان) هناك في الخطاب على حدة: «**بعد مسيرة استغرقت أكثر من ساعتين، وصلا إلى سفح تل تعلوه ربية مبنية من لبن الطين المجفف في الشمس والأحجار. وراحا يتعمدان المشي ببطء كي لا يثيرا الشكوك، وهما يتوقعان أن ينادى عليهما في أي لحظة. قطعا المساحة الخطرة دون أن يسألهما أحد وتنفسا الصعداء. وراحا يتناقشان في سبب عدم الانتباه إليهما. وكانت الأسباب كثيرة: عدم وجود أحد في الربية انشغالهم بالحديث تأكدهم من عدم وجود خطر، استسلامهم للنوم...**»[1].

فبعد إحساس (الشيخ رمضان) بأنّ (كامه) يعاني من صدمة نفسية، نتيجة لما شاهده في ليلة تخريب القرية، من المشاهد المرعبة كالجنود المدججين بالأسلحة، والآليات العسكرية، وهدم بيتهم وأخذ أهله، رأى أنّه من الضروري جداً الذهاب به إلى (السيد) قبل أن تسوء حالته النفسية أكثر، أو يصيب بالجنون، وأثناء مرورهما بالقرب من الربية العسكرية، أحسا بخوف شديد، لأنّ التواجد البشري في المنطقة أصبح محظوراً بعد هدم القرى وتهجير الأهالي، وهما يعيشان مع

(1) فردوس قرية الأشباح: 54.

زوجة (الشيخ رمضان) في بقايا القرية الخربة بصورة مختفية، ولكنهما اجتازا الربية العسكرية دون أن يحدث لهما سوء، أو ينادي عليهما أحد. وفضلاً عن وصف الربية العسكرية وموقعها، نجد أنّ السرد يركّز على رسم الحالة النفسية القلقة لدى الاثنين خلال مرورهما بالقرب منها، ومن ثمّ تغيّر الخوف بالارتياح بعد اجتيازهما المساحة الخطرة، وإنّ معرفة دواخل الشخصيات تعدّ من مميّزات السرد من منظور السارد العليم الذي ينهض بالسرد في المقطع الروائي، لذلك يكون السرد قادراً على معرفة إحساس (الشيخ رمضان) و(كامه) بالخوف أثناء مرورهما بالقرب من الربية العسكرية.

ويمرّ (الشيخ رمضان) مرّة أخرى بالقرب من الربية العسكرية، وذلك عند العودة إلى قريته، بعد أن ترك (كامه) عند (السيد) للمعالجة النفسية التي تحتاج إلى مدّة أسبوع: «**عاد الشيخ في اليوم الثاني إلى قريته متخذاً نفس الطريق السابق، وعندما اقترب من النقطة القريبة من الربية العسكرية، راحت دقات قلبه تتسارع وأحس كما لو أن قلبه يريد أن يقفز من مكانهولكن في هذه المرّة أيضاً كالمرة السابقة لم يناد عليه أحد، فواصل سيره بأمان مقتنعاً بأن الربية خالية من البشر، وفكر أنهم إذا أخلوا القرى كلها من الناس فما داعي للحراسة**»[1].

يتميّز مرور (الشيخ رمضان) بالقرب من الربية العسكرية هذه المرّة بكونه وحيداً، ويرجع من خيمة (السيد) باتجاه قرية (فردوس)، بينما كان في المرّة الأولى قد مرّ هنا بصحبة (كامه)، تاركَين القرية باتجاه خيمة (السيد)، إلاّ أنّ عنصر الخوف يبقى مسيطراً على

(1) فردوس قرية الأشباح: 63.

عالمه الداخلي عند الاقتراب من الربية، ولكن بعد عبور منطقة الربية العسكرية بأمان تخلق لديه قناعة بأنّها خالية من البشر، بينما كان هذا الرأي احتمالاً فحسب من بين احتمالات عديدة في المرّة السابقة، وذلك لأنّ احتمال انشغال الموجودين هناك بالحديث، أو استسلامهم للنوم، يضعف لصالح احتمال عدم وجود الجنود في داخلها مع تكرار مروره من هنا، ويفسر خلو الربية من الجنود بعدم الحاجة إلى الحراسة بعد إخلاء المنطقة من سكّانها.

وبعد انتهاء مدّة الاسبوع التي بقي فيها (كامه) تحت رعاية (السيد)، ترك (الشيخ رمضان) القرية باتجاه خيمة (السيد)، ليتأكّد من صحة (كامه) ويعود به إلى القرية: «**عندما اقترب من منطقة الربية الخطرة، راح يبسمل ويحوقل بلا إرادة منه وبدأ قلبه يخفق بشدة، ولكنه سرعان ما تأكد من خلوها، إنهم قد أفرغوا المنطقة من السكان فلماذا الحراسة؟ هل هناك ضرورة لحراسة الأطلال والخرائب؟ إن الحراس سيرسلون إلى الجبهة كي يموتوا هناك بدلاً من العيش في بحبوحة النوم في الربية والارتخاء للكسل**»[1].

فمع اقتناع (الشيخ رمضان) في المرّة السابقة بخلو الربية العسكرية من الجنود، إلاّ أنّ موجة من الخوف تسيطر على عالمه الداخلي عند الاقتراب منها هذه المرّة أيضاً، ويلحظ تكرار عنصر الخوف مع مرّات تكرار مروره من هنا، الأمر الذي يؤكّد ملازمة الشعور بالخوف لدى سكان (جنوب كوردستان) تجاه رؤية الجنود ومواقعهم، انطلاقاً من تجاربهم المريرة الممتدّة إلى فترة زمنية طويلة مع أنظمة الحكم المتتالية في العراق، والتي جعلت من الجيش أداة

(1) فردوس قرية الأشباح: 73.

للقمع والتنكيل ضد هذا الشعب. وبعد اجتياز (الشيخ رمضان) المساحة الخطرة بسلام يتأكّد من خلو الربية من الجنود، بعد أن كان هذه الفكرة مجرد احتمال بين عدّة احتمالات أخرى في المرّة الأولى، بينما في المرّة الثانية تحوّل الاحتمال إلى القناعة لديه، ويتحوّل هنا إلى اليقين، لأنّه في كلّ مرّة يمرّ بالقرب من الربية ولا ينادي عليه أحد يضعف لديه احتمال عدم انتباه الموجودين هنا، أو انشغالهم بالحديث، أو استسلامهم للنوم، ويستدلّ على صحّة رأيه بخصوص خلو الربية من الجنود بحاجة النظام إلى الجنود الموجودين هنا في ساحات الحرب، فضلاً عن عدم الحاجة إلى الحراسة بعد إخلاء المنطقة من السكان.

ونلحظ في هذا التواتر التكراري التناسق بين مراحل توصّل (الشيخ رمضان) إلى خلو الربية من الجنود، والاستدلال على صحّة رأيه، إذ إنّه في المرّة الأولى عندما ذهب إلى احتمال خلو الربية من الجنود لم يستدلّ على صحّة هذا الاحتمال، بينما في المرّة الثانية توصّل إلى قناعة بأنّها خالية من الجنود، والقناعة أقوى من الاحتمال، لذلك استدلّ على صحّة رأيه بعدم الحاجة إلى الحراسة لإخلاء المنطقة من البشر، ولكنّ عندما تتحوّل القناعة لديه إلى اليقين فيستدلّ على صحة رأيه بحاجة النظام إلى هؤلاء الجنود في ساحات الحرب، فضلاً عن عدم الحاجة لبقائهم في الربية بعد إخلاء المنطقة من سكّانها، كما أنّ القول بحاجة النظام إلى هؤلاء الجنود في جبهات القتال يعني كون البلد في حالة حرب، وهو إشارة من طرف خفي لتجسيد بشاعة نظام الحكم القائم الذي يحكم بالقتل والتهجير على جزء من مواطنيه، ويرسل البقية إلى ساحات القتال لتكونوا وقوداً للحروب التي يشعلها باستمرار.

وبعد قضاء ليلة واحدة عند (السيد) في خيمته يعود (الشيخ رمضان)

إلى قريته المهجورة بصحبة كلّ من (كامه) الذي استجابت حالته النفسية للمعالجة وتحسنت صحته النفسية، و(شيرين) التي قرّرت أن تعيش معهم في بقايا قرية (فردوس): «**في فجر اليوم الثاني وفي جنح الظلام تركوا الخيمة بعد أن ودعهم السيد وزوجته متمنين لهم الخير والسلامةمع شروق الشمس بلغوا نقطة الربية، ورغم معرفة الشيخ والصبي بخلوها، فإن موجة من الخوف تسربت إلى أعماقهما. لكن لم تبدوا أي حركة تدل على وجود الحياة هناك الأمر لذي أغرى الصبي على أن يسأل الشيخ ما إذا يسمح له بالصعود على التل لإلقاء النظرة إلى داخل الربية حذره الشيخ من مغبة هذه المغامرة التي قد تؤدي إلى هلاكه، وقال إن الجنود حين يتركون رباياهم لسبب ما يزرعونها بالألغام**»[1].

يحدّد النص زمن الحدث، إذ إنّهم بلغوا الربية العسكرية مع شروق الشمس، كما أنّ مكان الحدث يشكّل خيطاً رابطاً بين الأحداث المكرّرة، لأنّ المرور في كلّ مرّة يكون بالطريق نفسه قرب الربية العسكرية، إلاّ أنّ الشعور بالخوف يبقى موجوداً مع التأكّد في المرّات السابقة من خلو المكان من الجنود. بينما وجود (شيرين) معهما يكون عنصراً مميّزاً عن المرّات السابقة، وهي تظهر في الأحداث لتجسّد بُعداً آخر من الأبعاد المتعدّدة لتلك المصيبة الكبرى التي حلّت بالشعب الكوردي في عمليات الأنفال، فإذا كان (الشيخ رمضان) يمثلّ الطاعنين في السن الذين تحرقت أكبادهم في أواخر العمر بالافتراق عن أبنائهم وأحفادهم، ويمثّل (كامه) الأطفال الذين حُرِّموا من العيش في كنف الأهل، فـ(شيرين) هي أنموذج لتلك الفتيات اللائي حُرِمن من الحياة المستقبلية الزاهية التي

(1) فردوس قرية الأشباح: 75.

خطّطن لها، إذ إنّها أثناء تهجير الأهالي كانت في المدينة لشراء جهاز العرس لنفسها، ولكن حينما عادت في اليوم التالي رأت أنّ القرية قد تحوّلت إلى كومة من التراب، وقد سيق خطيبها مع الآخرين إلى المجهول، فأصيبت هي أيضاً بصدمة نفسية، لذلك جاؤوا بها إلى (السيد) من أجل المعالجة النفسية، وقرّرت أن تعيش في بقايا قرية (فردوس) مع (الشيخ رمضان) وزوجته و(كامه) لكونها بقيت وحيدة بعد أن سيق أهلها إلى مصير مجهول.

ومن هنا نرى أنّ الحدث تكرّر أربع مرّات في الواقع الروائي، وتكرّر السرد بالتماثل معه أربع مرّات، ممّا أدّى إلى التطابق بين وقوع الحدث وسرده، إذ إنّ كلّ حدث تمّ سرده في الخطاب منفرداً، وبذلك أصبحت العلاقة من الناحية الزمنية بين الحدث وسرده تفرّدية، يأخذ كلّ حدث مساحة زمنية مستقلة على مستوى الخطاب. ويبرر تميّز كلّ حدث باختلاف عدد المشاركين فيه، وتمثيله لمرحلة أكثر تطوراً في تفسير خلو الربية من الجنود لعرض كلّ حدث في منطوق سردي مستقل.

التواتر التكراري (Recit repetitif)

يتمثّل هذا النمط من التواتر في السرد أكثر من مرّة لحدث لم يقع في الواقع الروائي إلاّ مرّة واحدة[1]، إنّ الحدث الواحد على مستوى القصّة يقابله تكرار المنطوق السردي الدالّ عليه على مستوى الخطاب، وبذلك يكون جزء من السرد مبنياً على العودة إلى حدث سُرد من قبل، وتتوزّع تكرارات سرد الحدث على مدى صفحات من الرواية أو الرواية كلّها[2]، ويرتبط التواتر التكراري بالأحداث المحورية التي تربطها علاقات حميمة

(1) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد: 131.
(2) بلاغة الراوي: 248.

بمعظم أحداث الرواية وشخصياتها، وبذلك يكون تكراره في السياقات السردية المختلفة أمراً مستساغاً ومبرراً من الناحية الفنية والدلالية.

وعلى المستوى الزمني يؤدّي السرد التكراري إلى ضمور حركة الزمن في المرّات اللاحقة للسرد الأول، لأنّ الخلفية الزمنية ذاتها تعاد مع تكرار السرد، وبهذا يتخلخل التتابع الزمني لأحداث الرواية نتيجة لحدوث الانكسار الزمني في كلّ تكرار لسرد الحدث[1]، ومن هنا يقترب السرد التكراري من الوقفة من حيث دوره في تعطيل حركة الزمن، لأنّ «في كلّ مرة يتكرّر فيها السرد يتكرر تبعاً لها الزمن»[2]، وبذلك يأخذ المدى الزمني للحدث مساحات زمنية متعدّدة في الخطاب، ويؤدّي هذا الأمر إلى التضخم النصي.

ولا يعتمد السرد التكراري على المطابقة التامّة بين المنطوقات السردية الدالّة على الحدث الواحد، لأنّها تتسبّب في خلق السأم والملل عند المتلقي، وإنّما يلجأ إلى طرائق متباينة في عرض الحدث باعتماد تغيير أسلوب العرض بالإضافة أو الحذف أو التغيير في بنية السرد الأول، أو تغيير وجهة النظر التي تنهض بالسرد الجديد، أو يلجأ إلى تسليط الضوء على جوانب معينة من الحدث وفق تناسقها مع السياق الذي يأتي فيه السرد الجديد، مع الحفاظ على جوهر الحدث، كما أنّ تكرار السرد يكشف عن الخلفيات النفسية والشعورية للشخصيات «لأنّ التكرار ليس مجرد استعادة للوقائع، بل مناسبة لرسم دواخل الشخصيات»[3]، وذلك

(1) الكون الروائي، قراءة في الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية) لإبراهيم نصر الله، د. محمد صابر عبيد، ود. سوسن البياتي:151.

(2) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: 132.

(3) معجم مصطلحات نقد الرواية: 61.

عندما يعبِّر السرد عن شعور الشخصية تجاه الحدث في سردين مختلفين. ومن هنا يكون التكرار بمثابة صور مترابطة ومتكاملة، في كلّ سرد للحدث يضفي عليه دلالة جديدة، أو يعمّق الدلالة الموجودة، ممّا يسهم في رفد عملية بناء الحدث، ويكشف عن المستويات الزمنية والدلالية والبنائية المتعدّدة[1].

ويلحظ في خطاب (زهدي الداوودي) الروائي توظيف التواتر التكراري لسرد الأحداث المحورية التي تتّسم بعلاقة فعالّة مع بقية أحداث الرواية، منها حدث هدم قرية (فردوس) وتهجير أهاليها في إطار عملية الأنفال التي قام فيها النظام بإبادة معظم قرى جنوب كوردستان، وسوق أهاليها إلى مصير مجهول، وهو حدث يتكرر سرده مرّات عدّة في رواية (فردوس قرية الأشباح)، إذ تبدأ الرواية أحداثها بمشهد تهجير أهالي القرية: «**إنه في الظلام يرى ما يحدث في دائرة الضوء، جنود مدججون بأسلحة مختلفة يمسكون أخواته، إخوانه، والدته وأباه ويرميهم بقوة في شاحنة واقفة أمام أبواب بيتهم، يجري ذلك بالضرب بالأيدي والركلات وأخماص البنادق. وراح الضجيج يرتفع أكثر ويختلط بعواء الكلاب التي سرعان ما تسكت بعد إطلاق الرصاص عليها، تصور في البدء أن العملية تجري ضد أهله فحسب، ولكنه بعد أن سمع الضجيج والعويل وهدير المحركات وهي قادمة من كل مكان، تأكد بأن المصيبة قد وقعت على القرية كلها**»[2].

يأتي سرد الحدث من منظور (كامه) الذي نجا من العملية بالاختفاء في ركن مظلم ومنعزل من بيتهم، وهو يرى ما يفعله الجنود

(1) الظواهر الفنية في القصص القصيرة في مصر 1967–1984: 137.
(2) فردوس قرية الأشباح: 9.

المدججون بأسلحة مختلفة بأهله، من أخذهم ورميهم في الشاحنة، وبما أنّ الحدث يتمّ سرده في موقعه الزمني بين أحداث الرواية – وغالباً ما يحدث ذلك مع السرد الأول للحدث– فيعتمد على التوازي الزمني بين القصّة والخطاب، لأنّ المدى الزمني للحدث يأخذ مساحته الزمنية في الخطاب، وهذا الحضور الزمني المباشر يظهر في سيطرة الأفعال المضارعة الدالّة على الحضور في النص (يرى، يحدث، يمسكون، يرميهم، يجري، يرتفع، يختلط، تسكت، تجري).

وبما أنّ سرد الحدث اعتمد على المنظور الداخلي، فيقتصر على المعلومات التي يحصل عليها (كامه)، لتموقع هذه الشخصية التبئيرية في نقطة مكانية معينة (بيت كامه)، لذلك نلحظ تركيز السرد على الأحداث التي تجري هنا لأهله، والتي تتمثّل في إلقاء القبض عليهم، ورميهم في الشاحنة، وضربهم بالأيادي وأخماص البنادق بوضوح، بينما لا يتعرّض لما يحدث في القرية، إلاّ بعد سماع إطلاق الرصاص، والعويل، وهدير المحركات، وتبقى المعلومات المقدَّمة لما يحدث هناك مقيدة بحدود حاسة السمع، لأنّ الشخصية التبئيرية تسمع أثر ما يحدث دون أن ترى شيئاً منه، بسبب المسافة المكانية الواقعة بينها وبين ما يحدث، فضلاً عن الظلام الذي يمنع رؤية ما يحدث في القرية.

ويتكرّر سرد الحدث نفسه في مشهد عثور (الشيخ رمضان) على (كامه) وهو مغشي عليه أثناء تجواله من بين أنقاض القرية المهدّمة: «**كان الرجل الواقف عليه شيخ طاعن في السن، مقوس الظهر بلحية بيضاء خفيفة، يكاد لا يتمكن من الوقوف دون الاتكاء على عصاه، أراد أحد العرفاء أن يرديه قتيلاً، بيد أن ضابطا شاباً منعه قائلاً دعه أن زوجته العجوز تحتاجه، أما أولاده وأحفاده، فأخذوهم جميعاً**»[1].

(1) فردوس قرية الأشباح: 11.

يعود السرد إلى حدث هدم القرية للإخبار عن الكيفية التي نجا بها (الشيخ رمضان) مع زوجته، إذ إنّ ضابطاً شاباً منع العريف الذي أراد قتله، بينما أخذت القوات العسكرية جميع أفراد عائلته مثل بقية أهالي القرية، وهو يمثّل العنصر الغائب في السرد السابق، نتيجة لعدم قدرة الشخصية التبئيرية (كامه) هناك من معرفة ما حدث للشيخ رمضان، وبهذا يقوم السرد بتكرار زمن الحدث على مستوى الخطاب، عن طريق العودة إلى الحدث، لإغناء السرد الأول والكشف عن عناصر سردية غير موجودة هناك.

ويمثل أخذ أهالي القرية العنصر المشترك بين سرد الحدث هنا مع السرد الأول، إضافة إلى إبراز إرادة القتل لدى الضباط والجنود المشاركين في العملية في السردين، سواء كان في قتل الإنسان كما في السرد هنا (أراد...أن يرديه قتيلاً)، أو قتل الحيوان كما وجدناه في السرد الأول للحدث (سرعان ما تسكت بعد إطلاق الرصاص عليها)، مع التلميح بوجود إرادة مضادّة تريد الحياة، والتي تتمثّل في (الضابط الشاب) الذي منع العريف من قتل الشيخ، ولكن مع محدودية قدرة هذه الإرادة في تغيير الواقع، إذ استطاع (الضابط الشاب) أن يفعل شيئاً من أجل إنقاذ (الشيخ رمضان) وحده دون بقية أهالي القرية.

ويتكرّر سرد الحدث مرّة أخرى من منظور (الشيخ رمضان) خلال حديثه إلى (كامه) حول ما رآه أثناء تخريب القرية وتهجير الأهالي: «**تذكَّرْ أن الرجل الذي قاد عساكر الحكومة إلى قريتنا هو خضر آغا، لقد رأيته بأم عيني، رغم أنه أخفى وجهه بلفافة**»[1].

إذ يعود السرد إلى مشهد أخذ أهالي القرية دون الدخول في تفاصيل

(1) م. ن: 18.

الحدث، وإنّما يكتفي بإبراز عنصر غائب في السردين السابقين، وهو قيادة (خضر آغا) لعساكر الحكومة، بوصفه رئيساً لأفواج الفرسان (الجحوش)، كما نتعرّف على ذلك خلال أحداث الرواية. ومن هنا يأخذ التواتر التكراري على عاتقه وظيفة الكشف عن عنصر جديد من الحدث.

ويتكرّر سرد الحدث نفسه مرّة أخرى أثناء حلم (كامه) بعودة أهله إلى القرية: «**لمح الخط الأبيض وهو يشق الظلام الدامس، إنه الفجر إذن، نفس الوقت الذي قامت فيه القيامة، وجاءوا كي يفتحوا أبواب الجحيم، ويسلطوا النار على القرية وأهلها، عندما هدموا بيتهم وأخذوا أهله بعد أن أشبعوهم بالركلات وأخماص البنادق، وها أن أهله يعودون في نفس الوقت**»[1].

يتمثَّل حافز عودة السرد إلى حدث هدم القرية وأخذ أهلها خلال حلم (كامه) في عنصر الزمن، إذ إنّ العودة تكون في الفجر، الوقت نفسه الذي حدثت فيه عملية التهجير، ففجر العودة يذكِّره بفجر التهجير، ويلحظ هنا التصريح بوقت الحدث، بينما لم يحتو السرد الأول على هذا التصريح، وإنّما اكتفى بالإيحاء إليه من خلال إبراز عنصر الظلام الذي اخفى (كامه) نفسه تحت غطائه، ليحميه من الأخذ إلى مصير مظلم. كما يتميّز التواتر التكراري بتجسيد صعوبة حدث تهجير أهل القرية عن طريق تشبيهه بـ(قيام القيامة، وفتح أبواب الجحيم عليهم)، لما يحمل الحدثان من دلالة المصاعب والأهوال، مع احتواء السرد على معظم الوحدات الموجودة في السرد الأول من هدم البيت، وضرب الأهالي بالركلات وأخماص البنادق.

(1) فردوس قرية الأشباح: 49.

ويعمل النص بتكرار سرد الحدث خلال حلم (كامه) إلى ربط الحلم بالواقع، عن طريق ثنائيتي التهجير والعودة، والنور والظلام، إذ إنّ تهجير الأهالي يكون في الواقع، بينما لا تكون العودة إلاّ في الحلم، كما أنّ الفجر يظهر هنا في خط أبيض يشق الظلام الدامس، بينما في السرد الأول لم يكن حاملاً للبياض، وإنّما كان الظلام فيه مخيّماً على كل شيء، الأمر الذي زاد عملية التخريب والتهجير ظلمة ورعباً.

ويتكرّر سرد الحدث مرّة أخرى أثناء تصوير أحاسيس زوجة الشيخ رمضان (ريحان) التي نجت من العملية، وهي تعيش مع زوجها والصبي (كامه) بصورة مختفية في خرائب القرية: «**وكم تمنت أنهم لو قتلوها هي بدل أن يأخذوا أفراد العائلة حيث لا يعلم إلاّ الله. إنّها منذ تلك اللحظة التي اقتحموا فيها البيت وسلطوا عليهم الجحيم، تحس في أحشائها بكتلة ملتهبة من النار لا تنطفيء. إن الدواء الوحيد لذلك هو البكاء والنواح**»[1].

فالسرد يعود إلى الحدث من خلال تجسيد حجم المعاناة النفسية التي تعاني منها (ريحان) زوجة (الشيخ رمضان)، بسبب ماحدث لأولادها وأحفادها، وهي تشبه ما حدث لهم بتسليط الجحيم، لصعوبة وقعه عليهم، ودرجة رعبه. وإنّ اقتصار تركيز السرد التكراري المنطلق من الوعي الداخلي لدى العجوز (ريحان) على ما حدث لبيتها وأفراد عائلتها دون بقية أهالي القرية في الحدث (أن يأخذوا أفراد العائلة، اقتحموا فيها البيت)، لم يكن ناتجاً عن عدم حزنها على سكان القرية، وإنّما جاء للدلالة على عمق حزنها، وانشغال مساحات تفكيرها وعاطفتها كاملة بأولادها

(1) فردوس قرية الأشباح: 78.

وأحفادها الذين أُخذوا وهُجروا إلى جهة مجهولة، بحيث لم تبق في عالمها الداخلي مساحة للانشغال بغيرهم.

وبذلك نجد أنّ التواتر التكراري لحدث هدم قرية (فردوس) وتهجير سكّانها، يؤّدي على المستوى الزمني إلى حدوث انكسارات زمنية في الخطاب، لأنّ التكرار لا يتحقّق إلا من خلال عودة السرد إلى الحدث نفسه الذي تمّ وقوعه قبل الحاضر الروائي، وهذا يعني العودة بالضرورة إلى الزمن الذي وقع فيه هذا الحدث، كما أنّه يؤدّى إلى إبطاء زمن الخطاب نتيجة لتضخم النص الروائي، لأنّه عندما يتكرّر الحدث في كلّ مرّة، إنّما يتكرّر في زمن جديد، ومن ثمّ يتعدّد الزمن بتعدّد السرد[1]، إلاّ أنّ هذا التكرار يشكّل بعداً دلالياً وبنائياً متطوراً للحدث، إذ إنّه في كلّ مرّة يحمل أبعاداً دلالية جديدة، ويكشف عن عناصر سردية غير موجودة في السرود السابقة، أو يركّز على جوانب معينة من الحدث، وذلك وفق المنظور الذي ينطلق منه السرد، والتوجهات النفسية والشعورية للشخصية التي يأتي السرد من زاوية نظرها .

وفي رواية (أطول عام) يتكرّر سرد حدث أخذ (الفرمان)، وهو الوثيقة الرسمية التي يكون بموجبها (شيخو بك) رئيساً لعشيرة وادي كفران، وتُسجّل أراضي العشيرة باسمه، مقابل دعم العشيرة للدولة، والتزامها بدفع ما يقع على عاتقها من ضرائب، وإرسال شبابها إلى الخدمة العسكرية: «**في ذلك اليوم تسلم شيخو الفرمان من يد القائمقام، وبعد تبادل الكلمات بالتهاني والشكر والتأكيد على خدمة الدولة العثمانية تمّ لف الفرمان ووضعه في أسطوانة معدنية مصنوعة لهذا الغرض، كان ثمة آخرون تسلموا نفس الفرمان،**

(1) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: 140.

واستغرب شيخو كيف أن بعضهم كان ينحني أمام القائمقام، ويقبل يده ـ وقرر شيخو أن يوطدوا العلاقات فيما بينهم بتبادل الزيارات المستمرة وعندما ودعهم القائمقام أكد عليهم المباشرة فوراً بالعمل وتشييد القرى في الأراضي التي تسلموها»[1].

يأتي السرد من وجهة نظر السارد العليم، ليصوّر الجو العام لمراسيم تسلّم (شيخو بك) الفرمان من القائمقام، ووصف هذه الوثيقة الرسمية، إضافة إلى الكشف عن محتواها الذي يقضي بضم أراضٍ جديدة إلى وادي كفران، ليبنوا عليها قريتهم الجديدة، مقابل تقديم الخدمة للدولة. وبما أنّ سرد الحدث يأتي في موضعه الزمني بين تسلسل أحداث الرواية، فلا يتسبّب في حدوث الانكسار الزمني على مستوى الخطاب، وإنّما يشكّل التزامن بين القصّة والخطاب.

ويتكرّر سرد الحدث نفسه من زاوية نظر (الشيخ زوراب) حين يرجع سبب توالي المشاكل على العشيرة إلى أخذ (الفرمان)، وذلك خلال حديثه مع ابنه (شيخو بك) حول مسألة سرقة بندقية (مردان) ومتاعه: **«منذ اليوم الذي زارنا فيها اليوزباشي في بانشاخ وتمّ تسلم الفرمان في السنجق، بدأت المشاكل تتوالى علينا. واليوم نحن أمام مشكلة جديدة، مشكلة الشحنة مردان الذي سرقوا بندقيته ومتاعه..»**[2].

يقتصر السرد هنا على التذكير بالحدث ومكان وقوعه المتمثّل في السنجق، من دون الإشارة إلى تفاصيل ما حدث هناك، لأنّه يعمل على تجسيد الأثر الناتج عن الحدث، وليس عناصر الحدث، إذ يعتقد (الشيخ زوراب) أنّ المشاكل الواقعة في وادي كفران ومن بينها

(1) أطول عام: 63-64.
(2) م. ن: 92.

سرقة بندقية (مردان) ناتجة عن أخذ (الفرمان)، ويعود هذا الشعور إلى توجّهه النفسي الرافض لأخذ (الفرمان) والاختلاط بالحكومة منذ البداية، انطلاقاً من المقولة الراسخة في كيان كل أبناء العشيرة من جيله (لا ترى الشيطان، ولا الشيطان يراك)، لأنّ كلّ اقتراب من الدولة يعني في نظرهم سَوق شباب العشيرة إلى ساحات الحروب، وهو الأمر الذي ترفضه أعراف العشيرة بصرامة.

ويتكرّر سرد الحدث مرّة أخرى خلال مونولوج (مردان) وتفكيره في (شيخو بك)، واستراجعه لبعض مواقفه الدالّة على شجاعته وقوة شخصيته، منها تميّزه عن رؤساء بقية العشائر في حدث أخذ (الفرمان): «**شيخو الرئيس الرسمي لعشيرة وادي كفران الذي أغرق القائمقام وحاشيته بالهدايا، شيخو الذي لم ينحن أمام القائمقام كرؤساء العشائر الآخرين، الذين جاءوا إليه فيما بعد وهم لا يستطيعون التحديق في عينيه الصقريتين خجلاً وهو يقول لهم مرفوعة القامة «ماذا دهاكم؟ منذ متى وأنتم تنحنون أمام غرباء لا تعرفونهم يا آغوات گرميان؟»، شيخو، هذا الذي اعتصم في وادي كفران كالأسد...**»[1].

يأتي السرد عن طريق التداعيات النفسية الموجودة في وعي (مردان)، إذ إنّه بعد زيارة (شيخو بك) إليه في كوخه، ووضع ثقته فيه بإعطائه كمية كبيرة من الليرات الذهبية بغية شراء الأسلحة التي تحتاجها العشيرة للدفاع عن نفسها من هجمات العشائر المجاورة، تعلّق (مردان) به كثيراً، وأعجبته شخصيته القوية، وبدأ يستذكر مواقفه الجريئة، منها موقفه يوم أخذ (الفرمان) من القائمقام.

(1) أطول عام: 131.

ولأخذ التناسب بين سرد الحدث مع السياق الوارد فيه بنظر الاعتبار، يركّز السرد التكراري على موقف (شيخو بك) المتميّز عن رؤساء بقية العشائر من بين عناصر الحدث المتعدّدة، وذلك حين انحنى جميعهم أمام قائمقام السنجق، بينما بقي هو مرفوع الرأس، لأنّ سياق تفكير (مردان) في مواقف (شيخو بك) الجريئة يقتضي إبراز هذا الجزء من الحدث دون غيره، كما يمتاز السرد بالإشارة إلى بعض ملحقات الحدث، لأنّه يعمّق دلالة موقف (شيخو بك) المتميّز الذي جاء السرد من أجل تجسيده، كإغراق القائمقام وحاشيته بالهدايا، واعتراضه على بقية الحضور باستصغار شأن عشائرهم بالانحناء أمام الغرباء.

ويلحظ تداخل الأصوات في المقطع السردي، وذلك حين يتذكّر مردان مقولة (شيخو بك) النقدية الموجّهة إلى رؤساء العشائر، بسبب تصرفهم غير اللائق كممثلين عن عشائرهم، لأنّ صوت (شيخو بك) يُقَدّم خلال مونولوج (مردان)، مما يؤدّي إلى التداخل الزمني، لوجود حدثين يتمّ تقديم الأول خلال الثاني، وهذ يعني وجود مستويين زمنين للقصّة. إلاّ أنّ الصوتين يشكلان على المستوى الدلالي ثنائية ضدية تسهم في تعميق دلالة السرد، لكون صوت الأول المتمثّل في (مردان) يحمل دلالة المدح لموقف (شيخو بك)، بينما الصوت الثاني المتمثل في (شيخو بك) يحمل دلالة النقد والتقريح لموقف بقية رؤساء العشائر، لأنّ الأشياء بأضدادها تعرف.

ويتكرّر سرد الحدث مرّة أخرى، بالاعتماد على منظور (شيخو بك)، وذلك بعد اعتداء عشيرة البابائيين على وادي كفران: «**إننا عندما استلمنا الفرمان فلم نستلمها بصورة سرية من يد القائمقام، ولا باتفاقية خاصة بيننا وبين الدولة، كان رؤساء العشائر كلهم حاضرون، وكل واحد منهم تسلم فرمانه الخاص به، حتى أن**

القائمقام سألهم واحداً تلو الآخر ما إذا كان لهم رأياً مخالفاً لكل ما جرى، فلم يبد أي إنسان اعتراضاً بما فيهم رئيس البابائيين»[1].

يأتي السرد التكراري في سياق حديث وجهاء عشيرة وادي كفران حول اعتداء البابائين على وادي كفران بضربهم (الشيخ ميرزا)، وتهديدهم بتخريب قريتهم الجديدة حال بنائها على الأراضي التي أخذوها بموجب (الفرمان)، بحجّة كون هذه الأراض مراعي مشاعة للعشائر ولا يحقّ لوادي كفران بناء القرية عليها، ويؤدّي تكرار السرد إلى تكرار زمنه على مدى زمني جديد للخطاب، لأنّ الزمن تابع للحدث، وتكراره يعني بالضرورة تكرار الزمن الذي وقع فيه.

ويركّز السرد على أخذ (الفرمان) بصورة علنية، وبحضور رؤساء العشائر، وعدم اعتراضهم – بمن فيهم رئيس البابائيين– وذلك لعلاقته بالسياق الوارد فيه، لكونه يجسّد شناعة تصرف البابائيين بهذا الشكل، مع معرفتهم بمحتوى الفرمان الذي يقضي بضم تلك الأراضي إلى وادي كفران، وعدم اعتراضهم على ذلك في وقته، كما يفسّر السرد هنا عبارة (ثمة آخرون تسلموا نفس الفرمان) الواردة في السرد الأول للحدث، بأنّهم رؤساء العشائر الآخرون الذين حضروا في مجلس أخذ (الفرمان)، وأخذوا الوثيقة نفسها.

وبما أنّ السرد اعتمد على وجهة النظر الداخلية المتمثّلة في (شيخو بك) فلا يمكنه معرفة دواخل الشخصيات من الأفكار والمواقف غير المعلنة، وإنّما يكتفى بسرد مواقفهم المعلنة، كما نجد ذلك في التصريح بعدم إبداء رئيس البابائيين الاعتراض على تمليك هذه الأراضي لعشيرة وادي كفران، دون التعرض لما أخفاه في داخله من

(1) أطول عام: 160.

رفض محتوى (الفرمان)، ولكنّه لم يعلن عن رفضه آنذاك ربّما خوفاً من القائمقام، لذلك يختار السرد التعبير بـ(لم يبد) عن موقف رئيس البابائيين، للدلالة على عدم الإظهار بالاعتراض على محتوى (الفرمان) وليس عدم الاعتراض، لدلالة الفعل (أبدى) على الإعلان والإظهار[1].

ويأتي سرد الحدث مرّة أخرى من منظور (شيخو بك) أثناء انشغال أبناء العشيرة بتشييد قريتهم الجديدة، وتبادل الآراء حول بناء قصر فخم لرئيس العشيرة الجديد، كي يستقبل فيه الضيوف القادمين من السنجق من أمثال القائمقام والمتصرف: «**إننا حين استلمنا الفرمان أمرنا القائمقام بنفسه ببناء بيوت تليق برؤساء العشائر، ولكن بناء هذا القصر عملية ليست سهلة بالنسبة لإمكانياتنا المحدودة**»[2].

فيركِّز التواتر التكراري على ما قاله القائمقام لـ(شيخو بك) أثناء استلام (الفرمان) حول ضرورة بنائه لبيت يليق به، بوصفه رئيساً رسمياً لعشيرة وادي كفران، بينما كان هذا العنصر غائباً في السرود السابقة، ويرجع ذلك إلى شدّة ارتباطه بسياق الحاضر الروائي خلال بناء القرية الجديدة، وتبادل الأراء حول ضرورة تشييد بيت لرئيس العشيرة، وإنّ إبراز السرد في كلّ مرّة للعنصر المتلائم مع السياق السردي الوارد فيه، يجعل من تكرار السرد ضرورة فنية وموضوعية يقتضيها البناء الفني والدلالي للرواية.

وبذلك نجد أنّ التواتر التكراري لحدث أخذ (الفرمان) الذي يشكلّ بؤرة سردية لرواية (أطول عام) لا يكون تكراراً حرفياً مملّاً، وإنّما يعتمد على وجهات نظر جديدة، وتوجّهات نفسية مختلفة

(1) كتاب العين: 83/8.
(2) أطول عام: 180.

للشخصيات التي يأتي السرد من زاوية نظرها، فضلاً عن اختلافه في عرض التفاصيل، بين السرد المسهب للحدث، أو تلخيصه، أو مجرد الإشارة إليه والتذكير به، والكشف في كلّ مرّة عن عناصر سردية جديدة، وإخفاء أخرى، والتركيز على وحدات معينة من الحدث وفق ما يقتضيه السياق، وهذا ما أسهم في تكامل بناء الحدث، وتكثيف دلالته، عن طريق رصد زواياه المختلفة، بغية إعطاء المتلقي صورة متعددة الأبعاد عن الحدث.

إذا كان تكرار سرد الحدث يؤدّي من الناحية الزمنيّة إلى تكرار زمن السرد، لأنّ كلّ سرد متكرّر يأخذ مساحة زمنية جديدة على مستوى الخطاب، بينما لم يكن للحدث سوى مدى زمني واحد على مستوى القصّة، فإنّه من الناحية البنائية يسهم في ربط أجزاء النص الروائي مع بعضها، لأنّ تكرار سرد حدث واحد في مستويات زمنية مختلفة يشكّل خيوطاً نسيجية تلملم أجزاء النص عن طريق «ربط البدايات بالأواخر، وربط ما هو عاجل بما ذكر آجلاً، فيساعد ذلك القارئ على استعاب السابق واللاحق»[1].

وفي رواية (زمن الهروب) نلحظ تكرار سرد لقاء (رستم) مع رئيس الوزراء (نوري باشا السعيد)، ويبدأ السرد التكراري للحدث بمشهد ظهور رئيس الوزراء في صيف حار، عندما كان يقضي (رستم) فترة استراحة الظهيرة في المدرسة، للتخلّص من ضجيج أطفاله الذين كانوا يفسدون عليه تلك الراحة: «**عرف رستم بأن هذا الرجل الذي ترسخت ملامحه في ذهنه هو رئيس الوزراء نوري باشا السعيد، وأحس بلسانه كما لو أنه قد شلّ، قال له نوري**

(1) بنية النص الروائي: 114.

السعيد إنه في طريقه من بغداد إلى الشمال لمهمة سرية، ولزيارة بعض أصدقائه المخلصين من رؤساء العشائر الكوردية، وإنه فضل زيارته هو بدل القائمقام، ذلك لأن الأخير إنسان غير مرغوب فيه»قال نوري السعيد بلهجة حازمة: «انظر يا رستم إنني الآن وضعت فيك ثقتي وإني آمل بأنك لن تخيب ظني»»[1].

فيقوم السرد على تصوير اللحظات الأولى لوصول رئيس الوزراء (نوري السعيد) إلى المدرسة التي يديرها (رستم)، واعتاد أن يقضي فيها فترة نوم الظهيرة خلال شهور العطلة الصيفية، وكيفية تعرّف (رستم) على ملامح الضيف قبل أن يعلن هو عن نفسه، ويشرح له أسباب وجوده في الشمال، واختياره هو بالذات ليقضي عنده فترة استراحة قصيرة، وبعد إجراء حوار بينهما يضع رئيس الوزراء ثقته في (رستم)، ويعده بنقل خدمته الوظيفية من سلك التعليم إلى منصب إداري رفيع. وبما أنّ المقطع النصي يمثّل السرد الأول للحدث فإنّه لا يؤّدي إلى توقف حركة الزمن، وإنّما يشكّل التوازي بين زمنَي الخطاب والقصّة، لأنّ المدى الزمني الذي يقتضيه وقوع الحدث، يأخذ مساحته الزمنية على مستوى الخطاب.

ويتكرّر سرد الحدث نفسه مرّة أخرى، حين يتذكّر (رستم) هذا اللقاء، ويفكّر في جدية رئيس الوزراء في الوعود التي أعطاها إياه: «**ذات يوم جاءت سيارة مسلحة من كركوك وأخذت معها كلا من القائمقام وشكري أفندي-إذ ذاك تذكر رستم لقاءه مع نوري باشا السعيد الذي نسيه وظل طيلة المساء يفكر في الكلمات التي قالها، وما كان عليه أخذها بجد أم أنه نسي تلك الوعود التي ربما**

(1) زمن الهروب: 231.

ينثرها جزافاً على كل ما يصادفه في يوم الواحد دون أن يتذكر كل وجه وكل كلمة قالها لهذا أو ذاك»[1].

يقدِّم الخطاب سرد الحدث من منظور داخلي، يشخص خلاله الهلع النفسي لـ (رستم)، وقلقه حول صدق رئيس الوزراء في الوعود التي قطعها عليه في اللقاء الجاري بينهما في المدرسة، بإناطة وظيفة إدارية رفيعة إليه، إلاّ أنّ ما يعرفه هو عن المسؤولين الكبار من أمثال رئيس الوزراء، أنّهم ينثرون الوعود على كلّ من يصادفونه دون التفكير في الوفاء بها، الأمر الذي عمّق قلقه، وجعله يشعر بالتشاؤم تجاه الدولة، وتعّمق هذا التشاؤم مع إلقاء القبض على القائمقام، واختلاف الناس وشكّهم حول دوافع هذا الإجراء ونوايا الحكومة، ممّا رسّخ جذور الشك والخوف في كيانه تجاه كلّ ما له علاقة بالدولة .

ويتكرّر سرد الحدث مرّة أخرى حين يخبر (رستم) لأوّل مرّة زوجته (گلباغ) بلقائه مع رئيس الوزراء، والآمال التي يعلّقها على الوعود المنبثقة من هذا اللقاء: «**وما زالت رغم الأعوام الطويلة التي مضت على زواجهما. تنظر إليه بخجل، والدم يصعد إلى وجنتيها الورديتين وضع يمناه على ساقها وراح يحدثها لأول مرة عن اللقاء الذي جرى مع الباشا والآمال التي يعلقها عليه وأكد لها مراراً وتكراراً بأن هذا الشخص الذي التقى به، إنما هو الشخص الثاني في البلد بعد الملك»[2].**

فالتواتر التكراري هنا لا يدخل في تفاصيل اللقاء، ولا يسلط الضوء على ما جرى فيه من أحاديث، وإنّما يركّز على وعود (الباشا) والآمال التي يعلّقها (رستم) على تلك الوعود، وذلك لأنّه يعرف أنّ

(1) زمن الهروب: 244
(2) م. ن: 244.

الحديث عن أجواء اللقاء وتفاصيل ما جرى هناك لا يهمّ زوجته بقدر ما يهمّها أثر هذا اللقاء في حياتهما المستقبلية، لذلك ينطلق (رستم) في حديثه إلى زوجته من منطلق الآمال التي يعلّقها على تلك الوعود، وبما أنّ حجم الآمال المتعلّقة على اللقاء يقف على السلطة التي تمتلكها الشخصية التي جرى اللقاء معها، فينتقل مباشرة إلى الحديث عن موقع هذه الشخصية في البلد، إذ هو الشخص الثاني بعد الملك، وهذا يعني أنّ محتوى وعوده يتناسب مع موقعه المتميّز، وسلطاته الواسعة.

ويلحظ هنا شعور (رستم) بالتفاؤل تجاه وعود رئيس الوزراء، خلافاً لليوم الذي أُلقي فيه القبض على القائمقام، وهذا التحوّل في نظرة (رستم) عائد إلى تغيّر حالته النفسية، إذ إنّه في السرد السابق كان تحت تأثير صدمة إلقاء القبض على القائمقام، وإشاعات الناس حول بطش الدولة، بينما هنا يتمتّع بحالة نفسية جيّدة، لكونه يتحدّث عن تلك الوعود، وهو في جو عائلي مع زوجته وأولاده، فيترك تحسُّن حالته النفسية أثره في تغيير نظرته المتشائمة تجاه وعود (الباشا) نحو التفاؤل.

ويتكرّر سرد الحدث مرّة أخرى بعد تحقيق وعود (الباشا)، وتعيين رستم مديراً لناحية (هورين): «**اتصل المستشار تلفونياً بالباشا، واستفسر ما إذا كان متأكداً من أن هذا الشخص ليست له ميول بلشفية، فأجاب الباشا بأنه يعرفه شخصياً، ويعرف المرحوم عمه الذي عرف بطاعته للحكومة، وأكّد بأن الوضع السيء في المنطقة لا يمكن أن يتغلب عليه إلا رجل مستقيم لا يعرف السرقة، وأن هذه الصفة متوفرة عند هذا الشخص الذي دفعته الظروف للتعرف به، بل وبقي في حمايته لعدة ساعات إذ ذاك اطمأن المستشار وراح يعلق الآمال على الوجه الجديد الذي اكتشفه الباشا بنفسه**»[1].

(1) م. ن: 246.

يأتي السرد التكراري للحدث من زاوية نظر (الباشا) حين يذكر للمستشار الإنكليزي (مستر معارف) كيفية تعرّفه على (رستم)، وبقائه لمدّة ساعات في حمايته، إشارة منه إلى اللّقاء الجاري في المدرسة، ويذكر الأسباب التي اختار في ضوئها (رستم) لهذا المنصب، جواباً منه على سؤال المستشار إذا كان متأكّداً من ولاء هذا الشخص للدولة، ويركّز السرد هنا على ذكر أسباب اختيار (رستم) لمنصبه الجديد، بينما كان هذا العنصر غائباً في السرود السابقة.

وبما أنّ التواتر التكراري في المرات الثلاث ما عدا السرد الأول الموازي للحدث، يأتي بعد مرور فترة زمنية على وقوع الحدث، فيكون سرداً استرجاعياً، لأنّه يعود إلى حدث واقع قبل الحاضر الروائي، ممّا يتسبّب في حدوث انكسارات زمنية، كما أنّ تكرار الحدث الواحد أربع مرّات أدّى بالضرورة إلى تكرار زمنه بالنسبة نفسها على مستوى الخطاب، وفي مواقع مختلفة من النص الروائي، ممّا يؤدّي إلى إبطاء زمن السرد، الأمر الذي يؤكّد تداخل المحاور الزمنية الثلاثة (المفارقة، والسرعة، والتواتر)[1]، ووظّف السارد هذا الانكسار والإبطاء الزمنيين من أجل تمتين البناء الفني للنص الروائي، عن طريق إبراز دور الحدث في المراحل اللاحقة لوقوعه، وإغناء دلالته بالتركيز في كلّ سرد على عنصر جديد، أو الإيحاءات النفسية المصاحبة للحدث، حسب ما يقتضيه السياق السردي الذي يتكرّر فيه ذكر الحدث.

التواتر التكراري المتشابه (Recit iterartif)

هو التعبير مرّة واحدة، أو دفعة واحدة عن الحدث الذي وقع أكثر

(1) خطاب الحكاية: 165.

من مرّة[1]، ويتمثّل في إخبار السرد عن جملة من الأحداث المتشابهة في خطاب واحد، بدلاً من تكرار المنطوق السردي الدالّ على الحدث بعدد مرّات وقوعه في القصّة[2]، ويقترن التواتر التكراري المتشابه «بالأحداث النمطية في الرواية، وهي الأحداث المألوفة التي مرّت بها الذات كل يوم وكل أسبوع ...»[3]، وذلك بتوظيف صياغات لغوية قادرة على الإخبار بعبارة واحدة عن الحدث الذي تكرّر لمرّات عدّة[4]، وهو طريقة معروفة في الأدب الكلاسيكي كلّه، إلّا أنّ (جيرار جينيت) لفت الأنظار إليها وعالجها بمنهجية دقيقة خلال دراسته لرواية (بحثاً عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست[5].

وعلى المستوى الزمني يمثّل التواتر التكراري المتشابه إجراءً اختزالياً، إذ إنّه يعتمد على التكثيف الزمني في الإخبار عن الزمن الممتدّ الذي وقعت فيه جملة من الأحداث المتشابهة، بكلمات أو عبارات تأخذ مساحة نصيّة صغيرة، وبذلك يقترب في وجهة نظر اقتصاديات السرد من تقنية الخلاصة، من حيث قدرته على تغطية مدى زمني ممتدّ في مساحة نصيّة ضيّقة، ممّا يؤدّي إلى تسريع وتيرة السرد، ودفع الأحداث إلى الأمام[6]، بينما على المستوى الدلالي تقترب وظيفته من الوصف في خلق نماذج الشخصيات الروائية خلال

(1) خطاب الحكاية: 131.
(2) الشعرية: 50.
(3) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: 146.
(4) معجم السرديات: 323.
(5) ينظر: خطاب الحكاية: 130– 152.
(6) المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة، مجموعة مؤلفين، ت: عبدالقادر المهيري، وحمّادي صمود: 598.

تكديس سمات ترددّية ترسم عاداتها ومميزاتها التي تُعرف بها[1].

ويجعل التواتر التكراري المتشابه من المنطوق السردي بؤرة لتلاقي الأحداث المتشابهة التي يشير إليها، ومن ثمّ يجعل من زمنه بؤرة تستقطب الوحدات الزمنية الموزّعة على مدى زمني طويل في القصّة، وفق توزيع مواقع هذه الأحداث المتشابهة، واستحضار تلك الأزمنة المتعدّدة والمتباعدة عن بعضها في مدى زمني معين على مستوى الخطاب، وبذلك يتحوَّل زمن المنطوق السردي إلى نقطة ذات كثافة زمنية عالية، لكونه يعبِّر عن مرحلة طويلة من زمن القصّة، تكّررت فيها أحداث متشابهة[2].

ويأتي التواتر التكراري المتشابه في روايات (زهدي الداوودي) بغية التعبير عن الأحداث المتشابهة التي تصف بتكرارها جانباً من حياة الشخصية، أو الإسهام في رسم مدّة قصصة يهيمن عليها تكرار نسق معين من الأحداث. ففي رواية (أطول عام) يشكّل استمرار (مردان) على نمط مكرّر من العيش عادة تصف جانباً من حياته فيما يخصّ أوقات نومه واستيقاظه، وذلك أثناء قيامه بحراسة المحصولات التابعة لـ(جهانگير): «**وأجمع الكل على أن السرقة إنما قد حدثت في النهار خلال نوم مردان إذ تبين أنه ينام عادة قبل شروق الشمس بفترة قصيرة عندما يكون الظلام قد زال نهائياً، ويستيقظ في فترة تناول الغداء عندما يكون الظل عمودياً**»[3].

فنوم (مردان) قبل شروق الشمس، واستيقاظه في فترة تناول الغداء، بسبب وظيفته كحارس، حدثٌ يتكرّر يومياً في حياة هذه

(1) خطاب الحكاية: 132.

(2) شعرية التواتر السردي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني: علي عواد.
http://www.ansaq.net/vb/showthread.php?t=1089

(3) أطول عام: 92.

الشخصية، بينما يكتفى النص بسرد هذه الأحداث المتشابهة دفعة واحدة في الخطاب، وذلك باستخدام الفعل المضارع (ينام) المقترن بلفظة (عادة) للدلالة على مألوفية الحدث وتكرار وقوعه، كما أن الحدث بتكراره لمدّة زمنية طويلة، استطاع أن يشكّل عادة لدى هذه الشخصية، ويكوِّن سمة تتميّز بها، وتصف نمط عيشها .

وتلك الأحداث المتشابهة التي وقعت لـ(مردان) خلال فترة حراسته الليلية لقمح (جهانگير) وشعيره، والتي سُرِق فيها سلاحه ومتاعه، يختزلها السرد في عبارة سردية موجزة، تجسّد حالة التكثيف السردي للزمن الممتدّ الذي وقعت فيه تلك الأحداث على مستوى القصّة، وبذلك يتحوّل المنطوق السردي إلى نقطة زمنيّة تستقطب تلك الوحدات الزمنية المتعدّدة – والمتباعدة عن بعضها– التي تكرّر فيها وقوع الحدث. ويسعى النص بترديده للألفاظ الزمنية المنبثقة من الظواهر الطبيعية التي يقاس عبرها الوقت، مثل (قبل شروق الشمس، عندما يكون الظلام قد زال نهائيا، عندما يكون الظل عمودياً) إلى تحديد طبيعة المجتمع الريفي الكوردي في تلك الحقبة الزمنية، ونمط عيشه القريب من المجتمعات البدائية، في عدم استفادته من المعطيات العلمية والصناعية في تنظيم شؤون حياته اليومية.

ويأتي التواتر التكراري المتشابه في رواية (زمن الهروب) من أجل تصوير الأوضاع المهيمنة على حياة أهالي وادي كفران لمدّة زمنية طويلة في ظل نظام الإقطاع: «**كان على كل فرد بلغ سن الرشد أن يساهم مرة في السنة بالحصاد الجماعي المجاني الخاص بالقصر، ومرتين في تنظيف وحفر الجداول والترع المستعملة للسقي**»[1].

(1) زمن الهروب: 184.

إنّ قيام فلاحي وادي كفران بالعمل الجماعي المفروض من قبل (نريمان آغا) على كلّ فرد بلغ سن الرشد، حدثٌ دوري يتكرّر في كلّ سنة مرّة للحصاد الجماعي، ومرّتين لتنظيف وحفر الجداول، وهو يصوّر الأوضاع المهيمنة على الحياة في وادي كفران لفترة زمنية طويلة، ويوظّف السارد التواتر التكراري المتشابه للتعبير عن تلك الأحداث المكرّرة في منطوق سردي واحد، ممّا يؤدّي إلى تسريع وتيرة السرد، والدفع بأحداث الرواية إلى الأمام، لقدرة هذا النمط من التواتر على التعبير عن جملة أحداث أخذت على مستوى القصّة مدّة زمنية طويلة في مساحة نصيّة صغيرة. وقد جاء التعبير عن إجبار الفلاحين على العمل الجماعي الدوري للقصر من أجل تفسير سوء علاقة جزء كبير من الفلاحين مع (نريمان بك) في الحاضر الروائي، لأنّه فرض سطوته على الجميع، وأجبرهم على دفع الضرائب والعمل في حقوله الزراعية، دون مراعاته لصلة القرابة، وقد مكّن المنطوق السردي الدالّ عليه من تحقيق هذه الوظيفة، لذلك لم تبق حاجة لتكرار السرد في الخطاب بعدد مرّات وقوع الحدث في القصّة.

وقد تتمّ الإشارة خلال سرد حدث في الحاضر الروائي إلى أحداث مشابهة له قد وقعت من قبل، ولكن السرد لم يشر إليها في موقعها بين تسلسل أحداث الرواية، كما نجد ذلك في رواية (تحولات) في التعبير عن الرسائل التي وصلت إلى السارد المشارك (زوراب) من صديق قديم له: «**جاءني ساعي البريد- وناولني رسالة من صديق قديم التقيت به لآخر مرة في العام 1959، حيث ودعني إلى ألمانيا الشرقية للدراسة وهذه هي ثالث رسالة تصلني منه يحاول فيها إقناعي للسفر إليه، ويتكفل فيها بإيجاد زمالة دراسية مضمونة**»[1].

(1) تحولات: 293.

فوصول ثلاث رسائل إلى (زوراب) يطالبه فيها صديق قديم بترك البلد والذهاب إلى الخارج للدراسة، يمثّل تكراراً لحدث واحد وقع على مستوى القصّة ثلاث مرّات، بينما يعبّر السرد عن المرّات الثلاث دفعة واحدة، وذلك عند وقوع الوحدة الثالثة من الحدث المكرّر، أي وصول الرسالة الثالثة إلى (زوراب)، فيخصّ السرد الوحدة الأخيرة من الحدث بالذكر كأنموذج للوحدات المتشابهة لها، لأنّ تصريحه بأنّها (ثالث رسالة) تصل إلى (زوراب)، يعني بالضرورة وجود رسالتين قبلها، وتمثّل هذه الصيغة طريقة مختلفة للتعبير عن الأحداث المتشابهة باللجوء إلى صياغة لغوية قادرة على توليف أحداث متعدّدة في حدث واحد، كما وجدناها في الأنموذجين السابقين.

ويلحظ أنّ السرد في التواتر التكراري المتشابه لا يتقيد بالتتابع الزمني للأحداث التي يجمعها في منطوق سردي واحد، لأنّ ما يتحكّم في تركيب النص ليس هو السياق الزمني لتتابع الأحداث، وإنّما التشابه بين صيغ تلك الأحداث، فالرسائل الثلاث التي وصلت إلى (زوراب)، وجمعها النص في عبارة واحدة، لم تكن متصلّة ببعضها على المستوى الزمني، وإنّما كانت مبعثرة على مدى زمني طويل من الرواية، إلاّ أنّ وحدة مرسِل الرسائل ومحتوياتها جعل جمعها أمراً مبرراً.

وبما أنّ هذا النمط من التواتر يتكوّن من مجموعة من الأحداث المتشابهة المسرودة معاً، وقد يشير النص إلى النظام الذي تمّ وفقه توزيع هذه الأحداث على المدى الزمني الذي وقعت فيه، والمدّة الزمنية التي احتاجتها الأحداث المكرّرة مجتمعة، وكلّ حدث على حدة، فإنّ ما يمكن تسميته بـ(قانون التواتر) يفرض نفسه على الدراسة من خلال المظاهر الزمنية الأساسية التي يشتمل عليها التواتر التكراري المتشابه، وهي:

التحديد، والتخصيص، والاستغراق[1].

أولاً: التحديد: يقصد به تحديد النص للمدى الزمني الذي يضمّ وحدات الحدث التكراري مجتمعة، وذلك بتحديد المدّة الزمنية التي احتاجتها تلك الأحداث المتشابهة، أو الإشارة إلى بدايتها ونهايتها، ليتمكّن المتلقي في ضوء تلك الإشارة من تقدير المدّة الزمنية[2]، ففي رواية (زمن الهروب) يحدِّد النص المدّة التي ظلّت فيها (گلباغ) تفتح باب البيت أملاً في إلقاء نظرة على عشيقها (رستم) الذي اعتاد أن يمرّ يومياً في وقت محدّد أمام بيتهم: «**ظلت گلباغ لخمسة أيام متتالية تفتح الباب في الموعد المحدد دون أن ترى أثراً لرستم أفندي، ودون أن تعرف سبب عدم تردده لمحلتهم**»[3].

فتلك المدّة الزمنية التي تمّ فيها وقوع مجموع الأحداث المتشابهة المتمثّلة في فتح الباب من قِبَل (گلباغ) دون جدوى من أجل إلقاء نظرة على (رستم) الذي وقعت في غرامه، يحدّدها النص بخمسة أيام، إذ إنّ وحدات الحدث التكراري مجتمعة وقعت في تلك المدّة، ويسهم هذا التحديد في تقدير الكثافة الزمنية للمنطوق السردي في الخطاب، وذلك بتقسيم المدى الزمني للحدث التكراري المتشابه على المساحة النصية. ولجأ السارد إلى توظيف الفعل الماضي الناقص (ظلّ) الذي يفيد الاستمرار -استمرار اتصاف المبتدأ بالخبر(گلباغ + تفتح)- ليكون التعبير بجملة سردية واحدة قادراً على إيصال دلالة تكرار هذا الحدث على مستوى القصة للمدّة المحدّدة (خمسة أيام).

---

(1) خطاب الحكاية: 141.

(2) م. ن: 142.

(3) زمن الهروب: 195.

ولكن في رواية (وداعاً نينوى) لا يحدّد النص المدى الزمني للصعود والنزول المتكرّر للدكتور صالح على سلّم الكلية: «**مد يده إلى وجهه كما لو أنه يريد أن يزيل الشحوب الذي غطاه، وصعد السلّم. أليس هو نفس السلّم الذي يصعده وينزله يومياً عشرات المرات؟ ولكنه الآن يبدو له شيئاً آخر. سلّما يؤدي به إلى محطة جديدة، قد تكون أول وآخر محطة في حياته**»[1].

فصعود ونزول (الدكتور صالح) على سلّم الكلية أحداثٌ متشابهة تتكرّر يومياً عشرات المّرات في القصّة، والنص يخبر عنها دفعة واحدة، دون تحديد للمدّة الزمنيّة التي استمرّت فيها وقوعها، وبذلك يبقى المدى الزمني للوحدات الحدثية المشار إليها في النص مجهولة، فلا يمكن التأكّد من بقائه داخل زمنية الرواية من تجاوزه إياها.

ومثلما أنّ المنطوق السردي يشكّل نقطة زمنية لاستقطاب أزمنة الأحداث المتشابهة، فإنّ المكان يشكّل أيضاً نقطة التقاء لتلك الأحداث المكرّرة على مستوى القصّة، لأنّ الصعود والنزول المتكّرر للدكتور صالح يرتبط بالمكان نفسه-سلّم الكلية-، ممّا يؤدّي إلى مألوفية المكان لديه نتيجة تكرار صعوده ونزوله عليه، إلاّ أنّ حالته النفسية المأزومة بسبب خوفه من المستقبل المجهول الذي يواجهه، والمحطّة الجديدة التي تنتظره في حياته بعد قراره الهروب من المدينة وعدم الاستسلام لضغوطات أزلام الحزب الحاكم للتوقيع على طلب الانتماء إلى تنظيمات الحزب، جعلت المكان المألوف عنده غريباً، فلا يتعرّف على السلّم الذي يصعده يومياً عشرات المرات، فيبدو له على غير حقيقته، ثمّ يتعمّق الشعور بالخوف والقلق ليتجاوز عالمه

(1) وداعاً نينوى: 66.

الداخلي ويظهر على ملامحه الخارجية، إذ يتحوّل إلى شحوب يغطي وجهه، فيمدّ يده ليزيل أثره.

مع أنّ النصّ لا يحدِّد المدّة الزمنيّة التي تكرّر فيها صعود (الدكتور صالح) ونزوله على سلّم الكلّية، إلا أنّ الامتداد الزمني لتلك الأحداث يجتاز المدى الزمني للمشهد الروائي الوارد في الآن السردي، لأنّ هذا المشهد يتمثّل في ذهاب (الدكتور صالح) إلى نائب رئيس الجامعة للشؤون الثقافية (الدكتور خليل) للتحدّث معه حول مسألة توقيعه على طلب الانتماء، بينما تكرار صعوده ونزوله على سلّم الكلّية يعود إلى الأشهر والسنوات الماضية أثناء دوامه في الكليّة بصفته أستاذاً جامعياً، ويُطلق على تلك الأحداث المكرّرة التي تجتاز المدى الزمني للمشهد الواحد مصطلح (الترددات الخارجية)، لكونها تفتح نافذة خارجية على المشهد الروائي[1]. في حين تمثّل وقفات (رستم) و(رمزي) المتكرّرة في سوق مدينة (كركوك) في رواية (أطول عام) بسبب دهشتهما لرؤية هذا الزحام في المدينة لأول مرّة، (ترددات داخلية) لعدم تجاوزها لمدى المشهد الذي وردت فيه الوقفات: «**وواصلا مشيهما في الزحام وهما يقفان بين فينة وأخرى أمام مقاعد الچايخانة المصطفة على الرصيف، ويدققان في ملامح زبائنها المنشغلين بتدخين النارکيلة ولعب الطاولي والدومينو وشرب الشاي**»[2].

فتلك الوقفات لزميلي الدراسة (رستم) و(رمزي) أمام المقهى، والتدقيق في ملامح الزبائن، أحداث تكرّر وقوعها داخل المشهد الروائي الواحد، وهو مشهد زيارة الاثنين إلى بيت زميل دراستهما

(1) خطاب الحكاية: 134.

(2) أطول عام: 201.

(صائب) الذي طال غيابه في المدرسة للاستفسار عن سبب غيابه. والصيغة اللغوية الدالّة على تكرار الحدث هي الفعل المضارع (يقفان) الدالّ على الاستمرار، فضلاً عن عبارة (بين فينة وأخرى) للدلالة على تكرار وقوع الحدث.

وبما أنّ المشهد الذي وردت فيه الأحداث المتكرّرة لم يُسرد في الخطاب إلا مرّة واحدة، فهو يدخل ضمن السرد الإفرادي، بينما تكرار وقفات (رستم) و(رمزي) داخل المشهد يمثّل تكراراً متشابهاً، ممّا يعني أنّ المشهد الإفرادي ذاته ليس في مأمن من نوع من عدوى الترددي[1]، لأنّ المشهد ككلّ لم يحدث سوى مرّة واحدة، بينما تكرّرت داخل المشهد وقفات الاثنين، فأدّى إلى تكوّن التواتر التكراري المتشابه داخل مشهد إفرادي.

ثانياً: التخصيص: يقصد به الإيقاع الذي تتكرّر وفقه الأحداث داخل التواتر التكراري المتشابه، ويوضّح نِسَب تكرار الحدث،[2]. ففي رواية (تحولات) يوضّح النص إيقاع تكرار زيارات (زوراب) إلى أهله عندما كان طالباً في مدينة (كركوك): «**مرت سنة كاملة أو أكثر، إنه العام ألف وتسعمائة وستون انقطعت خلاله عن مدينتي الصغيرة كنت أزور أهلي مرة كل أسبوعين**»[3].

فزيارات السارد المشارك (زوراب) إلى أهله في السنجق أثناء وجوده في كركوك للدراسة، كانت تتكرّر وفق إيقاع ثابت، إذ إنّه كان يزورهم مرّة كلّ أسبوعين، وبالاستفادة من هذا الإعلان عن إيقاع

(1) خطاب الحكاية: 136.
(2) قاموس السرديات: 183
(3) تحولات: 171.

تكرار الحدث، إضافة إلى تحديد النص لمدى هذا التكرار (سنة كاملة أو أكثر)، يمكننا معرفة عدد مرّات تكرار الحدث على مستوى القصّة، ففي حال افتراض مدى التكرار بسنة كاملة، نقسّم عدد أيام السنة (366) على نِسَب تكراره المتكوّن من مرّة خلال (14) يوماً، فنتوصّل إلى أنّه قام بزيارة أهله في تلك المدّة (27) مرّة تقريباً، ومن هنا نستنتج الكثافة الزمنية العالية التي يتمتّع بها زمن المنطوق السردي، إذ إنّه يمثّل (27) وحدة زمنية موزّعة على مدى الأحداث التي تكرّرت بنسب متساوية.

وعلى العكس من ذلك لا يحدّد النص السردي في رواية (زمن الهروب) إيقاع تكرار زيارات كلّ من (قادر) و(عباس) إلى ابن عمهما (رستم): «**فبعد وفاة سنجان والأعمام ميرزا ورمضان وهابو تغيّرت الأشياء. قادر وعباس يزورانه بين حين وآخر، بيد أن همومهم لم تعد مشتركة كسابق عهدهم**»[1].

فزيارات كلّ من (قادر) و(عباس) إلى ابن عمهما (رستم) في السنجق حدث تكراري، يعبّر عنها النص دفعة واحدة، غير أنّ تكراره لم يكن بِنسب ثابتة، ووفق إيقاع منتظم، وإنّما في أوقات متباينة، وكيفما اتفق، لذلك يختار السرد الاسم الدالّ على الزمن غير المحدد (بين حين وآخر) للإعلان عن أوقات حدوث تلك الزيارات المكرّرة. ولكن مع عدم تحديد النص لنِسب تكرار الزيارات، إلا أنّ السياق يوحي بقلّة حدوثها، وبُعد وحداتها المكرّرة عن بعضها، وذلك نتيجة لحدوث وقائع عدّة في وادي كفران تسبّبت في اتّساع الهوة بين أفراد العشيرة، في مقدمتها موت كبار السن الذين كانوا بمثابة خيط لشد

(1) زمن الهروب: 89.

أفراد العشيرة إلى بعضها، إذ أدّى موتهم إلى انقطاع الخيط، وانتثار أفراد العشيرة، وما يدلّ على الأثر العميق الذي تركه موت هؤلاء في علاقة أفراد العشيرة مع بعضها، وابتعاد أبناء العمومة الثلاثة (قادر) و(عباس) و(رستم)، أصدقاء مرحلتي الطفولة والشباب، الذين كانوا يقضون الأيام والليالي معاً عن بعضهم، بحيث أصبحت الزيارات المتبادلة بينهم تقع في أوقات متباعدة وغير منتظمة.

وقد لا يأتي التخصيص في النص من أجل تحديد إيقاع تكرار الحدث، وإنّما للإيحاء بكثرة وقوعه، لذلك لا يشترط أن يكون دقيقاً وضابطاً لإيقاع تكرار الحدث، كما نجد ذلك في رواية (أطول عام) خلال حديث (جهانگير) إلى (مردان) حول أهالي وادي كفران: «**ارتسمت علامات الدهشة على وجه جهانگير ومسك خصلة من شعره المسترسل على كتفه بتوتر قائلا بصوت غريب: «ثق يا مردان، إنني الآن أحس بالخجل في داخلي لجشعي أنا، كيف يمكن للإنسان أن ينقي ذاته ليكون مثل هؤلاء؟ إن ألسنتنا تلهج يومياً ألف مرّة باسم الله ورسوله، ولكن نفوسنا تبقى غير نظيفة**»»[1].

إذ إنّ تخصيص العدد (يومياً ألف مرةّ) ليس مقصوداً لذاته، لأنّ (جهانگير) لا يريد بقوله الإخبار عن عدد المرّات التي يذكر اسم الله تعالى ورسوله (صلى الله عليه وسلم) في كلّ يوم، وإنّما للدلالة على الكثرة، أي إنّه ينطق باسم الله تعالى ورسوله كثيراً، ويقول ذلك في مقام مقارنة نفسه بأهالي وادي كفران في نقاء القلب، إذ إنّه مع تظاهره بالتقوى يبقى جشعاً ولا يصل إلى نقاء هؤلاء البسطاء.

وخلال اعتراف (جهانگير) أمام (مردان) تبرز ثنائيتان داخل النص،

(1) أطول عام: 128.

هما: ثنائية الظاهر والباطن، وثنائية الذات والآخر، إذ إنّه مع تظاهره بالتقوى عن طريق ذكر اسم اللّه ورسوله كثيراً، يبقى عالمه الداخلي غير نظيف، كما أنّ الذات الراسخة في الجشع (جهانگير) يقابلها الآخر النقي الطاهر(أهالي وادي كفران)، وتأتي الثنائية من أجل تجسيد صفات الاثنين، عن طريق عقد المقارنة بين الذات والآخر.

ثالثاً: الاستغراق: وهو السمة الأخيرة لانضباط الأحداث المكرّرة في الرواية، ويهتمّ بتحديد المدّة الزمنية التي يأخذها كلّ وحدة تكرارية من الحدث، إذ إنّه يطلق على السعة الزمنية لكل من الوحدات المكوِّنة للحدث المكرّر[1]، ففي رواية (زمن الهروب) يحدّد المنطوق السردي المدّة الزمنية لنوم (رستم) المتكرّر في بهو المدرسة: «**اعتاد رستم أن ينام ساعتين بعد تناول طعام الغداء. ولمّا كان أطفاله الصغار يضنون عليه بهذه الراحة المقدسة بسبب ضجيجهم ولغوهم، لذا وجد أن أحسن علاج للتخلص منهم هو النوم في بهو المدرسة**»[2].

فنوم (رستم) في بهو المدرسة حدثٌ تكراري متشابه، أعلن عنه السرد مرّة واحدة، وحدّد المدّة الزمنية لكلّ وحدة تكرارية منه بساعتين، إذ إنّه اعتاد أن ينام تلك المدّة المحدّدة يومياً في بهو المدرسة للتخلّص من ضجيج أولاده في البيت، ويستخدم السرد في المنطوق السردي الدالّ على هذا الحدث المكرّر لفظة (اعتاد) مع الفعل المضارع (أن ينام) للدلالة على مألوفية المشهد وتكرار حدوثه.

بينما في رواية (أطول عام) لا يحدّد السرد مدّة استغراق الحدث التكراري المتمثّل في انعقاد مجلس (شيخو بك): «**كان مجلس**

(1) خطاب الحكاية: 141.

(2) زمن الهروب: 230.

شيخو بأعضائه التقليديين هو لولب العشيرة، فإن لم ينعقد لسبب ما مرتين في اليوم فيجب أن ينعقد مساء في كلّ الأحوال. المجلس هو نافذة تطلّ على العالم، والعالم بدونه غير موجود. إنّه مركز مهم ومصيري في آن واحد، فبدونه لا يمكن لوادي كفران أن يتواجد»[1].

فالنص مع إشارته إلى أهميّة مجلس (شيخو بك) لأهالي وادي كفران اجتماعياً وثقافياً، وتخصيص ثابت نسبياً لمرّات انعقاده (مرّة أو مرّتين في كلّ يوم)، يترك المدّة الزمنية التي يستغرقها كلّ وحدة من الحدث التكراري المتشابه على حدة، أي المدّة التي تحتاجها كلّ جلسة من جلسات هذا المجلس، ويلحظ في روايات (زهدي الداوودي) قلّة إشارة النص إلى المدّة الزمنية التي تستغرقها الوحدات المكوِّنة للتواتر التكراري المتشابه، وإنّما يتركها في أغلب الأحيان دون تحديد .

إنّ طول مدّة الحدث التكراري المتشابه وسرد تفاصيله يجعل المتلقي متردِّداً في إمكانية التماثل التام بين الأحداث المكرّرة، لأنهّ كلّما دخل السرد في ذكر تفاصيل الحدث يكون التماثل مع الأحداث الأخرى أصعب، كما نجد ذلك بوضوح في رواية (زمن الهروب) عند تخطيط (ولي) الرسوم يومياً بعد عودته من المدرسة، وانتهائه من تحضير دروسه اليومية: «**كان ولي عندما ينتهي من تحضير واجباته المدرسية، يقوم بتخطيط بعض الرسوم على أوراق المسودات المهملة التي يجلبها له والده من المدرسة، وبعد الانتهاء منها يريها للخادمة العجوز التي يسميها ننه، وبعد أن يستمع إلى ملاحظاتها يقوم بتعديل بعضها فيريها لوالده الذي يتقبّل رسومه على علاّتها دون**

(1) زمن الهروب: 37.

أية ملاحظة انتقادية، بل بمدحه طالباً منه المزيد من الرسوم، ثم يطلب إليه أن يذيل رسومه باسمه وبتأريخ اليوم الذي أنهى فيه الرسم كما يفعله الرسّامون الكبّار»[1].

إذ إنّ تخطيط (ولي) للرسوم، وعرضها على خادمة بيتهم (ننه)، ثمّ على والده لإبداء رأيهما، وموقف الاثنين منها، أحداث مُكرّرة اعتاد (ولي) على القيام بها يومياً، والنص يعبّر عنها مرّة واحدة باستخدام صيغة االفعل الماضي المستمر (كان+ عندما ينتهي..، يجلبها له..، يقوم بتخطيط..، يريها للخادمة، يسمع إلى ملاحظات ..، يقوم بتعديل..، يريها لوالده، يتقبل رسومه..، يطلب إليه..) للدلالة على الاستمرارية والتكرار، إلاّ أنّ كثرة أجزاء الحدث التكراري الذي أشار إليه النص في صيغة الماضي المستمر، وذكر تفاصيله، تجعل من الصعوبة الاعتقاد بالتماثل التامّ بين وحدات الحدث المكرّر، وإن كانت الصياغة اللغوية للمنطوق السردي تدلّ على ذلك، لأنّه لا يمكن أن يحدث تخطيط (ولي) الرسوم وعرضها على (ننه)، ثم والده... إلى آخر الأحداث المتسلسلة، في كلّ يوم بالطريقة نفسها دون أي تغيير، ويطلق (جيرار جينيت) على هذا النمط مصطلح (التردّدي الكاذب) ويرى أنّه يشكّل (محسّن البلاغة السردية)، لذلك يقول بضرورة عدم فهم النص عندما يصرّح بـ(أنّ هذا كان يحدث كلّ يوم) فهماً حرفياً، بل فهمه مجازاً بأنّ شيئاً من هذا النوع كان يقع كلّ يوم، وهو عرف أدبي قديم جداً[2].

---

(1) زمن الهروب: 91.

(2) خطاب الحكاية: 136-137.

نتائج الدراسة

- تمثّل قضية الزمن قضية الحياة ذاتها، لأنّ الزمن يدلّ على حركة الحياة واستمرارها، عن طريق ترك أثره في مظاهر الحياة المختلفة من الأحياء والأماكن والأشياء، لذلك أثيرت حوله سلسلة لا متناهية من الجدل، شارك فيها القائمون على المجالات المعرفية المختلفة، ممّا أدّى إلى ظهور نظريات متعدّدة تمثّل اتجاهات متباينة تحاول مقاربة كنه الزمن وفهم ماهيته.
- تعدّ الرواية من أكثر الفنون زمنية، لأنّ الزمن ليس عنصراً مكوناً لها فحسب، وإنما يمسّ كيانها كاملاً، فهو الخيط المنظِّم لمكوناتها، والعامل الأساس في تشكيلها الفني، كما أنّ معظم أعراف الرواية وأساليبها مشدودة إليه بإحكام، فطريقة معالجة الزمن تحدِّد سمة الرواية، وخصائصها الأساس.
- لا يحدِّد خطاب زهدي الداوودي الروائي في أغلب الأحيان مدى المفارقة الزمنية وسعتها، وإنّما يتركهما دون أيّ إشارة تحديدية، ليشارك المتلقي في إنتاج النص عن طريق تخمين المساحة الزمنية الواقعة بين الحدث المسترجع أو المستبق مع الحاضر الروائي.
- تأخذ المفارقة الاسترجاعية في خطاب زهدي الداوودي الروائي مساحة نصية كبيرة، ويتمّ توظيفها من أجل إغناء الحاضر الروائي، وربطه بالماضي، لتكون بنية الرواية متماسكة، وأحداثها مترابطة مع بعضها.

- تمتاز روايات زهدي الداوودي بقلّة احتفائها بالاستباق الإعلاني، وإنّ أكثر الاستباقات الواردة فيها تأتي للتمهيد لأحداث آتية في الرواية، وذلك لأنّ الإعلان المسبق عن نهايات الخطوط الحدثية قبل أوانها تتنافى مع فكرة التشويق، ويعدّ تدخلاً صريحاً من السارد في عالم روايته، فيؤثّر سلباً في فنية الرواية، بينما يسهم الاستباق التمهيدي في إبقاء المتلقي على تواصل مع النص، منتظراً مجيء الحدث المهّد له.

- تتفاوت درجة السرعة السردية بين فصول الروايات المدروسة، إذ تكون وتيرة السرد فيها بطيئة في فصولها الأولى، بينما تزداد هذه الوتيرة سرعة كلّما اقتربت الرواية من نهايتها، وذلك لأنّ السرد يسعى في بدايات الرواية إلى التعريف بالشخصيات عن طريق وصفها، أو العودة إلى ماضيها، أو الدخول إلى عالمها الداخلي، بينما يحاول في نهايات الرواية دفع أحداثها إلى الأمام، وعرض نتائجها.

- يعتمد خطاب زهدي الداوودي الروائي على الحذف الضمني أكثر من الأنماط الأخرى من الحذف، لكونه أكثر ملاءمة مع السرد الروائي القائم على اختيار اللّحظات المشحونة بالتطوّر والحركة، دون الإشارة إلى مواضع الحذف، وإنّما يترك الكشف عنها للقدرة الفنية لدى المتلقي.

- تتفاوت روايات زهدي الداوودي في درجة توظيفها للحوار بنمطيه الداخلي والخارجي، ففي الوقت الذي يكون فيه بعض الروايات مبنياً أساساً على الحوار، يكون بعضها الآخر مبنياً على السرد، ويأتي الحوار فيها بنسب ضئيلة جداً.

- يأتي الوصف في روايات زهدي الداوودي في الغالب وصفاً انتقائياً موجزاً في غمار السرد، وقلّما يوجد وصف تفصيلي وفي مشاهد مستقلة، كما أنّ وصف الشخصيات فيها يؤدّي وظيفة الإيحاء إلى الحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، أو يشير إلى التغييرات الجارية عليها.
- تتفاوت المساحة الزمنية التي تأخذها السرود المكرَّرة لحدث واحد ضمن التواتر التكراري، إذ إنّ سرد الحدث يتراوح بين السرد المفصل، ومجرد الإشارة إليه بغية تذكير المتلقي بالحدث.
- يأتي التواتر التكراري المتشابه في الروايات المدروسة من أجل المرور السريع على المدى الزمني الذي يشتمل على الأحداث المتشابهة التي لا يحتوي كلّ حدث منها على عناصر مميّزة، بغية وصول السرد إلى الأحداث المحورية، وذلك بتوظيف التعابير والصيغ اللغوية الدالة على تكرار الحدث واستمراره.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: الكتب

- آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة – الرواية النوبية نموذجا، د. مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.
- آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة- التحفيز نموذجاً تطبيقياً، د. مراد عبدالرحمن مبروك، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية، ط1، 2002.
- أطول عام (رواية)، زهدي الداوودي، دار ئاراس للطباعة والنشر، أربيل- كردستان العراق، ط2، 2008.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ت: فريد أنطونيوس، عويدات، بيروت- لبنان، ط3، 1986.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة- مصر، ط1، 1996.
- بلاغة الراوي- طرائق السرد في روايات محمد البسطامي، شحات محمد عبدالمجيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.
- بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1985.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د.مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
- البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، د. موفق رياض المقدادي، عالم المعرفة، 1433هـ – 2012م.
- بنية السرد في القصص الصوفي- المكونات، والوظائف، والتقنيات، د. ناهضة ستار، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- بنية النص الروائي- دراسة، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1431ه -2010م.
- بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي، الدار البيضاء-مغرب، ط4، 2005.

- تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د. عبدالملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة - الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1431هـ - 2010م.
- تحولات (رواية)، زهدي الداوودي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2007.
- التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ت: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2010.
- تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية- دراسة فنية، شواي أثير عادل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.
- تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط1، 1997.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط3، 2010.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: د. محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- ثقافة النسق- قراءة في السرد النسوي المعاصر، رشا ناصر العلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010.
- ثلاثية الراووق الرؤية والبناء- دراسة في الأدب الروائي عند عبدالخالق الركابي، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافة العربية، ط1، 2000.
- ثلاثية وادي كفران للروائي الكردي زهدي الداوودي- دراسة سوسيو تاريخية، د. نوزاد أحمد أسود، تموز/ طباعة. نشر. توزيع، دمشق، ط1، 2014.
- جماليات التلقي في السرد القرآني، د. يادگار لطيف الشهرزوري، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 2010.
- جماليات اللغة في القصة القصيرة- قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية (1970-1995م)، أحلام حادي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء - مغرب، ط1، 2004.
- الحساسية الجديدة في الرواية العربية - روايات إدوار الخراط نموذجاً، عبدالمالك أشهبون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1431هـ - 2010م.
- الحوار القصصي- تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

- خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.
- الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة- من سنة 1979 إلى سنة 1986، د. محمد الخبو، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003.
- دلائل الإعجاز- في علم المعاني، للإمام عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: الشيخ محمد عبده، والشيخ محمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1422هـ- 2001م.
- ذاكرة مدينة منقرضة (رواية)، زهدي الداوودي، مديرية الطبع والنشر، السليمانية، 2010.
- الزمان الوجودي، عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط3، 1973.
- الزمان والسرد، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2006.
- الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، إيميل توفيق، دار الشروق، بيروت، ط1، 1402هـ- 1982م.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت: أسعد مرزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة- مصر، 1972.
- الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- زمن الهروب (رواية)، زهدي الداوودي، دار ئاراس للطباعة والنشر، أربيل- كردستان العراق، ط2، 2008.
- الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ت: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1997.
- سرد المرأة وفعل الكتابة- دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، د. الأخضر بن السائح، دار التنوير، الجزائر، 2012.
- السرد في مقامات الهمذاني، أيمن البكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- السرديات- مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية: مرسل فالح العجمي، آفاق للنشر والتوزيع، كويت، ط1، 1432ه-2011م.
- الشعرية، تزفيطان تودوروف، ت: شكري المخبوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء- المغرب، ط2، 1990.
- شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2012.
- شعرية المكان في القصة القصيرة جداً- قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989-2008) لهيثم بهنام بردي، د. نبهان حسون السعدون، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2012.

- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبدالستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر،1981.
- طرائق تحليل السرد الأدبي- دراسات، مجموعة مؤلفين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- الظواهر الفنية في القصص القصيرة في مصر 1967-1984، د. مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفريد، ت: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 1431ه- 2011م.
- عويل الذئاب (رواية)، زهدي الداوودي، دار ئاراس للطباعة والنشر، أربيل- كردستان العراق، ط1، 2013.
- فردوس قرية الأشباح (رواية)، زهدي الداوودي، دار ئاراس للطباعة والنشر، أربيل- كردستان العراق، ط1، 2007.
- الفلسفة الحديثة- عرض نقدي، د. كريم متى، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت – لبنان، ط2، 2001.
- الفواعل السردية- دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، بان البنا، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 1430ه - 2009م.
- في السرد- دراسات تطبيقية، عبدالوهاب الرقيق، دار محمد على الحامي، تونس، ط2، 1998.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، قاهرة، ط1، 2003.
- كتاب العين، أبو عبدالرحمن الخليل ابن أحمد الفراهيدي، التحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د. ت.
- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد بن علي التهانوي، تحقيق: د. علي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط1، 1996.
- الكون الروائي- قراءة في الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية) لإبراهيم نصر الله، د. محمد صابر عبيد، ود. سوسن البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2007.
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري، التحقيق: عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د. ت.

- المتخيل السردي- مقاربات نصية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1990.
- مدخل إلى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، 1986.
- مستجدات النقد الروائي، د. جميل حمداوي، من منشورات شبكة الألوكة، ط1، 2011.
- المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار الصفا للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ومؤسسة دار الصادق الثقافية، الحلة- العراق، ط1، 1433هـ- 2012م.
- معجم السرديات، (محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبد، نورالدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوت، إشراف: محمد القاضي)، دار محمد علي للنشر- تونس، ودار الفارابي- لبنان، ط1، 2010.
- المعجم الفلسفي، لجنة من مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.
- المعجم الفلسفي ، مراد وهبة، دار القباء الحديثة، القاهرة، ط5، 2007.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب البناني، بيروت، ط1، 1405هـ- 1985م.
- معجم مصطلحات الطب النفسي، د. لطفي الشربيني، مراجعة: د. عادل صادق، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2003.
- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: د. عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1399هـ - 1979م.
- المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة، أوزالد دوكرو- جان- ماري شافّار، ت: عبدالقادر المهيري، وحمّادي صمود، دار سيناترا، 2010.
- معجم الوسيط، (إبراهيم مصطفى ، أحمد الزيات ، حامد عبدالقادر، محمد النجار)، دار الدعوة، إستنبول، ط2، 1989م.
- مقالات في تحليل الخطاب، تقديم: حمادي صمود، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، 2008.

❖ النسبية في الفلسفة الغربية المعاصرة، د.أحمد مطلك محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط1، 2012.
❖ نظرية الرواية_ دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، د. السيد إبراهيم، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
❖ نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس (ياكبسون، إيخنباوم، يوري تينيانوف، توماشفسكي، شلوفسكي) ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المغربيين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1982.
❖ النقد البنيوي والنص الروائي- نماذج تحليلية من النقد المغربي، محمد سويرتي، دار أفريقيا الشرق، ط1، 1991.
❖ وداعاً نينوى، رجل في كلّ مكان- روايتان، زهدي الداوودي، دار ئاراس للطباعة والنشر، أربيل- كردستان العراق، ط1، 2008.

ثانياً: الرسائل والأطاريح الجامعية

❖ تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث- دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، مهى محمود إبراهيم العتوم (أطروحة الدكتوراه)، بإشراف: أ.د. سمير القطامي، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2004م.
❖ القصة القصيرة في أدب زهدي الداوودي (رسالة ماجستير)، آزاد عبدالله محمد خورشيد، بإشراف: د. ضياء عبدالرزاق أيوب، كلية اللغات، جامعة صلاح الدين، 1431هـ-2010م.

ثالثاً: الدوريات

❖ الأبعاد الفلسفية في مفهوم الزمن، د.علي أسعد وطفة، مجلة التقدم العلمي، الكويت، العدد: 71، السنة: 2010م.
❖ أهمية الزمن في الفلسفة والأدب: آسية البوعلي، مجلة نزوي، عمّان، العدد: 26، السنة:2001م.
❖ تحليل الخطاب الروائي- المفاهيم والتشاكلات، لطف الله الشلمي، مجلة الراوي، جدّة، العدد:17، السنة: 2007م.

رابعاً: الإنترنيت

❖ شعرية التواتر السردي في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني: علي عواد.
http://www.ansaq.net/vb/showthread.php?t=10895.