المبحث الثاني

وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني

أولاً: المستوى المكاني.

معلوم أن الرواية المتعددة الأصوات تفترض حضور أصوات الشخصيات، ووعيها، داخل بنية السرد، وأن تُطرح القضايا وتعالج فيها بشكل مباشر من خلال الرواة المشاركين. فحضور الراوي الخارجي من الممكن أن يعني السيطرة على هذه الأصوات، ما يقلل من مساحة الحرية، والاستقلال الغيري، الواجب توفره. وتبرز قيمة تعدد الرواة المشاركين في العمل، بوصفها ضرورة من ضرورات إخفاء صوت الروائي، لأنالتنوع الحاصل في وجهات النظر جراء هذا التعدد يتيح للرواية فرصة أكبر منالموضوعية في تقديم الأحداث وتفسيرها، على وفق رؤى مختلفة ومتعددة، لأنالطريقة الصحيحة للنظر إلى الأشياء هي الطريقة التعددية، فهي تسمح بتوفير مقدار كبير من الإقناع لدى المتلقي، وتوهم بواقعية أحداث الرواية وشخصياتها، فضلاً عن أن استعمال صيغة المتكلم في تقديم السرد هي محاولة من الكاتب في أن يجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً، كما يؤكد بوتور[1].

وبشكل عام، فإنه حين يكون الراوي أحد أبطال الرواية، تنعدم المسافة بينه وبين المروي، فهو يحكي قصته ويحلل الأحداث، مسقطاً المسافة بينه وبين ما يروي. وقد يكون مجرد شاهد يرى ويصور، فهو حاضر ولكنه لا يتدخّل، أي لا يسقط المسافة مع الأحداث. أو قد يكون الراوي عالماً بكل شيء فيتدخل محللاً ومسقطاً المسافة بينه وبين ما يروي. ويمكن أيضاً أن يبقي على المسافة بينه وبين ما يروي وذلك ليس بوصفه مجرد شاهد، بل بلجوئه إلى رواة آخرين ثانويين، أو شخصيات تروي، أو إلى مصادر أخرى سماعية أو مكتوبة ينقل عنها[2].

ولاحظنا قبل قليل أن معظم الروايات العراقية التي تحمل ملامح وأبعاد تعدد الأصوات؛ تقدّم من خلال سرد الشخصيات المشاركة في عالم الرواية وأحداثها، بضمير المتكلم، وهذا يجعل موقع الشخصيات بوصفها راوياً يتطابق مع موقعها

---

(1) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، ص65.

(2) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، ص90- 91.

بوصفها شخصية، فهي تعبر عن منظورها الأيديولوجي من دون وساطة، ونكون أمام منطوقها، وتعبيراتها، فضلاً عن وعيها النفسي بشكل مباشر. وبهذا تتعدد المواقع المكانية داخل كل رواية بتعدد الرواة المشاركين في تقديم السرد، حيث لا يتفرد أي من الأبطال في حضوره، ومكانته على حساب البقية،ولا يستأثر بفعل القص، ولا يكون وحده محوراً، أو بؤرة للأحداث والدلالات، بل تحكي كل شخصية من موقعها، عن نفسها وعن غيرها من الشخصيات المشاركة، فتحلل الأحداث، وتحكم على الشخصيات، من وجهة نظرها، وهو ما يدفع باتجاه تفعيل عنصر الصراع داخل الرواية ومضاعفته، من خلال تعدد بؤر هذا الصراع، بتعدد مواقع الشخصيات المشاركة في تقديم السرد، فيبرز الصراع المزدوج، ليتجلى مع الذات نفسها، ومع الآخر.

ففي (نزولة وخيط الشيطان) مثلاً، تتناوب الشخصيات في عملية الإنجاز السردي داخل النص، لذا نتتبع الأحداث من خلال عيون الشخصيات الساردة، فتتعدد مواقع السرد، ويتطابق الموقع المكاني لـ (الصوت)، و(الرؤية، أو الصيغة بحسب جينيت)[1]، وهذا التطابق يُسهم في إضفاء الحصر المكاني على الحدث في داخل الرواية، فالمتلقي في هذا النوع من الروايات لا يتمكن من معرفة أي شيء عن الأحداث، إلاّ تلك التي تقع في موقع الشخصية الساردة. كما في هذا المثال الذي يقدّم من خلال سرد ورؤية (آمنة بت شكر) التي تتمرد على الأعراف والتقاليد، وقيود أخيها جبار، فتهرب منه بعد أن يكتشف علاقتها بـ (خضوري التتنجي) "إلى أين "أروح"؟!.. لا أدري. لكني أعلم أني أقصد دربا تدعى "درب الصد وما رد". هذا طريقي في الغابة. أتحرك فيها بعباءة. إمرأة من غير هوية تبحث عن ذات كانت ثم اغتصبوها مني. رجال. وورائي خمس دجاجات، وديك وخروف. ووراءي جبار وأمامي. ووراءي وأمامي أخطاء تستفحل فتعالج بالخطأ الأكبر.. القتل.. الموت.. الدم!. "حِملك بالصدر" يا جبار. عقدان ونصف العقد وأنت تربي النعجة، تعلفني كي تأكلني. بيد أن لحمي مر لا يؤكل. وبفمك سيعيش طعم العلقم.. حتى تموت... "منك هجيت. هجيت من ظلمك"... أبحث عن ذات مفقودة. "أدور على نفسي بدنيا ايحكموها رياجيل". هل يعقل أني سأجدها في الدنيا المكتظة بك يا جبار؟!...

- لوين رايح هذا القطار؟!

سألت رجالاً. رمقوني بعيني جبار... وسمعت فجأة صوت رجل يدعوني "أختي"... كيف عرف جبار طريقي؟!...

---

(1) يتمثل الصوت بالسارد والمتكلم. أما الصيغة فتتمثل بالشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي، أي الشخصية التي ترى.
ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص198.

- لتخافين أختي؟!.. أشوفج خايفة ومتمحنه؟!.. إنتي على صندوك النبي. أأصدقه؟!.. وتنفست الصعداء"[1].

فالسرد هنا –وفي سائر الروايات التي تقدّم من خلال سرد الشخصيات- ينطلق من النقطة التي تقف فيها الشخصية. فالكاتب يفسح المجال لشخصياته أن تروي هي عن نفسها، وأن تعبر عن أفكارها بحرية، فيكون لها موقعها ووجودها الشخصي، المستقل عن ذاته، وأفكاره، ورؤاه؛ فتتعدد المواقع المكانية، ووجهات النظر المتصارعة في داخل الرواية، من خلال تقديم السرد بصوت ورؤية الشخصيات الأخرى، مثل (جميل ربيع)، و(سلمان حشوة)، و(جودي القراوجي)، و(يعقوب بن عمام)، و(نعيمة مرة المزين)، وغيرهم، إذ تنماز هذه الرواية بكثرة الشخصيات، وتنوعها، وبحضورها المتكامل من دون وساطة من راوٍ يتولى عملية السرد بدلاً عنها.

وكذلك الحال في الروايات الأخرى، ففي رواية (ميسوبوتاميا (بين النهرين)) مثلاً، نتتبع السرد من خلال الشخصيات، (ميّا)، و(داليا)، و(أحمد)، و(هاني)، فتتعدد المواقع المكانية في النص السردي، وهو ما يحقق جانباً مهماً يدفع باتجاه جعل هذه الرواية تحمل الملامح الشكلية لتعدد الأصوات، وإن كانت تفتقر إلى الجوانب الجوهرية، ونعني جانبي التعدد الأيديولوجي، واللغوي، كما رأينا في الفصلين السابقين.

إذ نلاحظ أن الشخصيات تنطلق في سردها من موقعها المكاني وزاوية رؤيتها، أي من الموضع، أو المكان الذي تقف فيه وترى منه، فتنعدم المسافة بينها وبين مرويها، لكونها المبئر والمبأر معاً، فهي تمثل ذات التبئير وموضوعه في الوقت عينه، كما يتجلى في هذا النص الذي يقدّم من خلال سرد ورؤية (ميّا) "السماء ملبدة بغيوم والجو ينبئ بالمطر. تنتهي المحاضرة الأخيرة، تطوى الأوراق والكتب، نغادر القاعة، يسرع بعضنا، بينما أتلكأ في سيري...أتوجه نحو براد ماء عمودي... أريد أن أتناول قرصين من الأسبرين. أضغط على زر البراد، أمد كفاً أمام صنبوره الرفيع حال تدفق الماء منه، أبتلع قرصاً، أمدّ كفي ثانية، أحس بحركة قريبة مني وبخطوات تتوقف جنبي تماماً. أرفع رأسي وأراه. الماء يملأ كفي، يتدفق منها، منحدراً عبر أصابعي، وأنا واقفة في مكاني مأخوذة، لا أفعل شيئاً، المفاجأة تذهلني، تتركني بلا ردة فعل، تسمرني حيث أنا، أنظر إليه غير مصدقة، تمر دقائق، يتحدث، بصوت أعرفه، وأتذكر نبراته"[2].

---

(1) نزولة وخيط الشيطان، ص415- 416.

(2) ميسوبوتاميا (بين النهرين)، ص109.

وكذلك الحال مع سائر الشخصيات الأخرى المشاركة في تقديم السرد بصوتها ورؤيتها معاً. فمن خلال موقع الشخصية وزاوية رؤيتها، يتحدد الفضاء المرئي، أو مجال عالم القص، والعناصر المكونة له، والبعد النظري الذي تتشكل وفقاً له هيئة العلاقات بين هذه العناصر. وبذلك أيضاً يكون اختلاف المرئي باختلاف موضع النظر الذي منه تمتد الرؤية، أو تنطلق إليه[1].

أما الروايات التي تقدم من خلال الراوي، فقد يبتعد هذا الراوي بمسافة معينة عما يروي، أو قد يعتمد أسلوباً يبقيه على قرب منه. بمعنى أن الراوي قد يتوسل أسلوباً مباشراً فيترك للشخصية أن تنطق، فيبدو هو غير معني بالمنطوق، أو محايداً تجاهه، فيكتفي بنقل أقوال الشخصية، وسلوكها، من دون الدخول إلى أعماق النفس الداخلية لها. وقد يتوسل أسلوباً غير مباشر، فينقل أقوال الشخصية بلغته وصياغته الخاصة. أو قد يعتمد الأسلوب غير المباشر الحر، فيقدم أقوال الشخصيات وأفكارها، من دون أن يؤطرها بـ (قال، أو فكر، وغيرها)، فيحمل هذا الخطاب في داخله علامات أحداث خطابين (خطاب الراوي والشخصية)، وأسلوبين، ولغتين، وصورتين، ونظامين دلاليين قيميين[2]، فيبدو الراوي ممتزجاً مع الشخصية، ومحتلاً للموقع المكاني نفسه، الذي تحتله الشخصية داخل السرد. إذ إن أشكال الخطاب المباشر، وغير المباشر تأتي "مشروطة بفعل استهلالي (قال، فكر، إلخ) بحيث يلقي المؤلف بمسؤولية ما يقال على البطل. أما في الخطاب غير المباشر الحر، فإن الأمر، على عكس ذلك، إذ أن المؤلف، وبفضل حذف الفعل الاستهلالي، يقدّم تحدّث البطل كما لو أنه مسؤول عنه، كأن الأمر يتعلق بوقائع، وليس هكذا ببساطة، بأفكار أو كلام. وهذا... ليس ممكناً إلاّ إذا اتحد الكاتب بكل حساسيته، مع نتاج مخيلته الخاصة، أو إذا تماثل تماماً مع هذا النتاج"[3].

وبالنظر إلى الروايات التي هي موضوع بحثنا الحالي، التي يتم تقديم السرد فيها من خلال الراوي، نجد أن موقع هذا الراوي يتطابق مكانياً مع موقع الشخصيات في كل رواية، إذ يبدو وكأنه ملازم لإحداها في كل مرة، ومحتلاً للموقع المكاني الذي تحتله. فتبدو بذلك البنية المكانية في الرواية المتعددة الأصوات، غير محدودة وغير متعينة، وإنما متبدلة ومتنوعة وغير مستقرة؛ وذلك بسبب تعدد المواقع التي يحتلها الراوي داخل النص، بتتبعه لمواقع الشخصيات بالتناوب، وتطابقه -مع كل منها- مكانياً، متبنياً منظومتها النفسية، والأيديولوجية والتعبيرية في أغلب الأحيان.

---

(1) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص111.

(2) ينظر: قاموس السرديات، ص76.

(3) الماركسية وفلسفة اللغة، ص202.

فالراوي في هذه الروايات لا يكتفي بمرافقة الشخصيات، ومتابعتها، بل يقدّم السرد ويصف الأحداث والشخصيات الأخرى من وجهة نظرها، ومن خلال وعيها الداخلي، ذلك أنه ينماز بالرؤية الذاتية- الداخلية للشخصيات، مستخدماً في تقديمه لها أفعالاً شعورية يقينية، تجعله يبدو واثقاً من معلوماته، وبهذا تغيب المسافة بينهما؛ لأن الراوي والشخصية يتماهيان في نسيج لغوي واحد، ووعي مشترك.

ففي (فوة يا دم) مثلاً، يلازم الراوي شخصياته طوال السرد، محتلاً الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية، ممتزجاً معها، ومتبنياً منظورها النفسي، والأيديولوجي، والتعبيري، في تقديم السرد. فحيثما تكون الشخصية يكون الراوي، الذي يقدّم الأحداث من خلال منظورها، لذا لا يتواجد هذا الراوي في مكانين مختلفين في الوقت نفسه؛ لأنه يتطابق دائماً مع شخصيته، التي يتبنى وعيها ومنظورها، كما في هذا المثال الذي يقدمه الراوي، ففيه يتطابق موقعه المكاني مع شخصية (بابا ليوي)، ويمتزج معه "باعتداد روغاني الملمس والمنظر لكنه مغبر، كحذاء "معقوج" لشخصية هامة، وهو يحاول توسيع خطواته الضيقة التي تسيرها ساقان قصيرتان مثقلتان بالغلظة وبجسد "مدحدح" منضغط ومنتشر بالعرض، وأن يختصر الدرب بين ناصية الشارع الرفيع كخيط والطاولة الوحيدة المستديرة القذرة المنزوية في دكان خليف الجايجي. يقتصرها على هذه الخطوة الواحدة الكبيرة، هذه العملاقة التي غدا يوجس كلما خطاها، ومنذ الأمس فقط بأنها تنقله من عالم غيلان إلى عالم حور. ويخطو الأخرى والأخرى، فتضيع حساباته ولا يدري كيف أن الدنيا قد تكاثرت وأضحت "دنيات"... وهو رغم هذا كله... يريد... أن ينجز هذه الخطوة، ليواجه في خاتمة مطافه "سفاني"، ويقول له بذاك الامتداد الروغاني وبالصوت "العقروقي"، ما ظل يردده في سره للعالم ولكل الدنيات المنتشرة، "أنا بابا ليوي النِزاح.. أكبغ نِزاح ابّغداد""[1].

وهنا نلاحظ تداخل خطابي الراوي والشخصية، فالراوي يصاحبها، ويتطابق معها حيثما تكون، ممتزجاً مع منظورها النفسي، ومتبنياً تعبيراتها وأفكارها. ونجد أيضاً أن الراوي في هذا المشهد، ينقل لنا الشعور النفسي للشخصية تجاه المكان، من خلال دخوله إلى عالم الشخصية الداخلي، وتبنيه لمنظورها النفسي، وإحساسها بالزمن الذي يمر بطيئاً وثقيلاً.

وهذا ما تتوفر عليه جميع الروايات الأخرى، فالراوي في كل منها يتنقل بين الشخصيات ويلتزم منظورها، ويتطابق موقعه المكاني معها، فلا يقدّم أي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصيات إليه. لذا نلاحظ خلوها من المسح التتابعي للمشهد الواحد، إذ لا يتنقل الراوي من شخصية إلى أخرى خلال المشهد، كما تخلو أيضاً من

---

(1) فوة يادم، ص7- 8.

(نظرة عين الطائر)، لأن الراوي لا يغادر وعي الشخصية التي يستبطنها، فهو لا يقدم السرد إلاّ من خلال منظورها وزاوية رؤيتها، فكل أحداث السرد وتحولاته يتم تقديمها من خلال وعي وإدراك الشخصيات. لذا تتوفر هذه الروايات على أكثر من وجهة نظر في إطار المستوى المكاني، إذ تتغير مواقع الراوي وتتعدد، بتعدد مواقع الشخصيات وتنوعها.

ويتمظهر هذا واضحاً في سائر الروايات الأخرى التي بين يدي الدراسة، فالمشاهد تقدّم وتوصف من خلال مواقع الشخصيات، كما نجد في هذين المشهدين - على سبيل المثال لا الحصر- من رواية (قبل أن يحلق الباشق)؛ إذ يتكرر المشهد في الرواية مرتين، ولكنه يرد في كل مرة من خلال منظور ووعي إحدى الشخصيات، ففي المرة الأولى يقدمه الراوي من خلال (طلاع) "كاد "طلاع" ينخرط في نوبة ضحك جديدة لولا أن الباب انفرج عن وجه امرأة مؤطر بسواد (الفوطة).

-من؟

تساءلت وهي تتنقل بعينيها الكبيرتين بينهما. حتى إذا ما شخصت الدرويش أطلقت شهقة استنكار. وارتدت برأسها إلى الداخل، فسارع الدرويش يقول بصوت لاهث:

- "ليرة"... لمَ انقطعتِ عن زيارتي؟ سأنتظرك غداً، فقد هيأت لك حرزاً لا يخيب...

وحاولت المرأة إطباق الباب، فمنعها الدرويش بأن مدّ رأسه من خلال الفرجة. وراقب "طلاع" ظهره لحظات وهو يهمس في الداخل بكلام ما غير آبه بأن يضبط وهو في وضعه المريب هذا. وسمع "ليرة" تتساءل مستنكرة:

- أنت؟ كيف يعقل أن تكون إياه؟

ولم يتناه جواب الدرويش إلى سمع "طلاع" فقد عاد يكلمها همساً، بينما هتفت "ليرة" مجدداً:

- وعينك الجامدة هذه؟

وأجابها الدرويش بكلام طويل لم يسمع منه كلمة واحدة. وانتهى هذا الحوار المحير بنجاح المرأة في دفع الدرويش إلى الخارج مطبقة الباب بعنف"[1]

فالراوي هنا التزم الموقع المكاني لـ (طلاع)، والتزم منظوره البصري الضيق، ولم يغادره وينتقل بنا إلى مواقع الشخصيات الأخرى لينقل ما دار من حوار بين (ليرة) و(الدرويش)، فالراوي لا يعرف مع الشخصية فحوى هذا الحوار، إلاّ ما تناهى إلى سمعها من حديث (ليرة) التي تعمدت رفع صوتها، ولا يرى إلاّ ما تراه

(1) قبل أن يحلق الباشق، ص181.

الشخصية. أما في المرة الثانية فيقدّمه من خلال (ليرة) فيتطابق مع موقعها ويلتزم منظورها المكاني "فوجئت بالدرويش يدق عليها الباب، ليبادرها بصوت لاهث:

- "ليرة"... لم انقطعت عن زيارتي؟ سأنتظرك غداً، فقد هيأت لك حرزاً لا يخيب... وتضاعف رعبها حينما طالعها من فوق كتف الدرويش وجه "طلاع" وقد وقف وراءه في الزقاق على بعد خطوات، فألقت بثقلها على الباب، محاولة إغلاقه. غير أن الدرويش ناضل ونجح في إدخال رأسه من الفرجة، فهمس وقد سطعت عيناه مثل جمرتين:

- انتظري يا "ليرة"... ألا تعرفينني؟ أنا "عايد"!

وعلى الفور تجمدت يداها على الباب. "عايد"؟ هل يعقل ذلك ؟ فصاحت...

- أنت؟ كيف يعقل أن تكون إياه؟

فعاود همسه:

- خفضي صوتك، "فطلاع" لا يعرف بحقيقة أمري!

لكنها عادت تسأل وقد صعقتها المفاجأة:

- وعينك الجامدة هذه؟

فهمس لها وهو يكاد يبكي:

- لقد تشوهت بفعل ضربة سوط نالني بها دركي يوم اقتادوني مع المجندين... هل يعقل ذلك؟ وانتبهت لـ "طلاع" يتابعهما بنظرة استغراب، فدفعت الدرويش في صدره لتسارع في إطباق الباب، مستندة بظهرها إليه"[1].

إن الرؤية المصاحبة التي يتخذها الراوي (ذو المعرفة الكلية المتعددة الانتقاءات)، أسهمت في تنظيم وتضييق المكان، فانصب تركيز الراوي على الشخصية من الداخل، وسعى نحو الكشف عن مكامنها وأفكارها الداخلية. فهو يقدّم المشهد من خلال معرفتها هي، لا من خلال معرفته الخاصة، لذا على الرغم من حضوره بوصفه سارداً إلاّ أننا لا نشعر به، لأنه يتجاوز ذاتيته وأفكاره إلى كشف اصطراعات الشخصية، وكشف تحولات الأحداث من خلال رؤيتها.

فمثلاً في رواية (إمرأة الغائب)، لا يفارق الراوي شخصياته، التي يقدم السرد من خلالها، فالمشاهد والأحداث ترد من خلال إدراك الشخصية ومعرفتها، أما الراوي فلا يعرف شيئاً خارج إطار هذا الإدراك، فعلى سبيل المثال، عندما تتأخر السيدة (رجاء) عن المجيء إلى محل الأستاذ (وجدي) لأخذ ابنها (سعد)، كعادتها كل يوم، فإن الراوي لا يخبرنا عن السبب، بل يجعلنا نتعرف ذلك من خلال استبطانه لوعي (وجدي) الذي ترد الأحداث من خلال منظوره، فيتطابق موقع الراوي معه،

---

(1) قبل أن يحلق الباشق، ص365- 366.

ومن خلاله نشاهد الشخصيات التي يصف سلوكها، ويخمن مشاعرها من خلال منظور (وجدي) "صوت المؤذن ارتفع قبل قليل... والسيدة رجاء لم تأت بعد، لتصحب ابنها إلى البيت مثل كل يوم! لم يحدث أن تأخرت هكذا! الصبي يقف، منذ أكثر من ساعة، في باب المحل، يلوح عليه القلق، عيناه تبحثان عن وجه أمه، بين الوجوه المقبلة، وهو يقف بجواره يفتش عنها، بكل جوارحه، فهو أشد قلقاً عليها من ابنها! إن لم تسرح نظراته على ملامح وجهها، مرتين في اليوم، فإن حياته يصيبها العطب... يقول الأعمى يخاطب الصبي:

"سعد، هل تعرف لماذا تأخرت أمك اليوم!؟"

يصيح به:

"وكيف يعرف هو!؟"...

يتجاهله. يلتفت للصبي، ويقول له:

"ننتظرها قليلاً. إن لم تأت أوصلتك أنا إلى بيتكم"

"أستاذ لا تتعب نفسك.. أروح وحدي"

"لا، فأمك تركتك أمانة عندي!"...

يتدخل الأعمى... "أمك لن تسامحه أبداً إذا تعرضت... لحادث في الطريق! دعه يأخذك... حتى يشوف أمك.. لماذا تأخرت!"

لا فائدة هذا الوغد لن يكف عن تلميحاته، وهو يخشى أن ينتبه الصبي لمغزى هذه الكلمات المبطنة، ويخبر بها أمه...

صوت الطرق يتردد عالياً في صمت الزقاق. ينفتح باب بيت مجاور، ويطل من بين ضلفتيه وجه امرأة. ترى الصبي فتخرج له، يرقبهما من بعيد يتكلمان، والمرأة تحرك يديها بإشارات لا يفهم مغزاها... يأتيه الصبي، على وجهه يلوح القلق.

"جارتنا تقول جدتي أغمي عليها، وأمي أخذتها إلى المستشفى!""[1].

وبهذا نلاحظ اختلاف مساحة الرؤية المتاحة للعين باختلاف الموقع الذي منه ينطلق النظر باتجاه المرئي، والموقع في الرواية المتعددة الأصوات ليس واحداً، وليس هو للراوي، بل للشخصية.

وهنا نقول إن الرواية العراقية الحاملة لملامح وأبعاد تعدد الأصوات امتازت بحضور الشخصية، سواء بشكل مباشر من خلال تقديمها للسرد بنفسها، أم من خلال الراوي الذي ظهر في هذا النوع من الروايات رفيقاً غير منظور لامتزاجه مع شخصياته، وهذا أدى إلى تطابق موقع الراوي مع موقع الشخصيات، وأسهم في تحقيق تعدد في المواقع المكانية في الرواية. فالراوي يتتبع الأحداث بعيني الشخصية، ويقدم ما تراه وما يقع ضمن مستوى إدراكها، فلا يتم تقديم ما يتجاوز هذا الإدراك.

ثانياً: المستوى الزماني.

يعد الزمان أحد أهم العناصر في الأدب بشكل عام، والفن القصصي والروائي بشكل خاص، فالرواية هي "تركيبة معقدة من قيم الزمن"[2]. ومعلوم أن تحديد هذا العنصر، والكشف عن قيمته في النظرية الأدبية؛ يعود الفضل فيه إلى الشكلانيين الروس، وتحديداً توماشفسكي، الذي فرق بين (المتن الحكائي)، و(المبنى الحكائي)، ويعني بالأول مجموع الأحداث التي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وفقاً لمنطق التتابع والسببية، أما الثاني فيعني نظام ظهور الأحداث في العمل، وفقاً لما تمليه عملية البناء الروائي[3].

ويؤكد جينيت استحالة تجاوز العنصر الزمني الذي ينظم العملية السردية، مشيراً إلى إمكانية رواية القصة من دون تعيين المكان الذي تحدث فيه، في حين يستحيل عدم موقعتها في الزمن، مادامت تروى بالضرورة في الزمن الحاضر، أو الماضي، أو المستقبل[4]. وهو ما يذهب إليه أوسبنسكي أيضاً، إذ يرى أن الفنون البصرية، والتصويرية تفترض بعض التجسيد المكاني في نقل العالم الممثّل، أما الأدب فيرتبط ارتباطاً جوهرياً بالزمان، لا بالمكان، و"يلح كقاعدة عامة على بعض التجسيد الزماني، ويتيح للتمثيل المكاني أن يظل غير محدد تماماً"[5].

---

(1) امرأة الغائب، ص71- 75.

(2) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، ص75.

(3) ينظر: نظرية الأغراض، ص179- 180.

(4) ينظر: خطاب الحكاية، ص229- 230.

(5) ينظر: شعرية التأليف، ص85.

ولسنا هنا بصدد الخوض في تفاصيل الحراك النقدي الخاص بعنصر الزمان، إذ أن ما يخص ميدان بحثنا هو دراسة الموقع الزمني للراوي بالنسبة إلى الشخصيات ،في داخل الروايات، التي تحمل ملامح وأبعاد تعدد الأصوات، فقد يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث من خلال موقع إحدى الشخصيات، فيتطابق زمن الراوي مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لتلك الشخصية، أو قد يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به[1].

ورأينا في ما سبق من مباحث، أن الرواية التي تحمل ملامح وأبعاد تعدد الأصوات، تختلف عن الرواية التقليدية، فالأخيرة كان ينصب اهتمام الكتّاب فيها على تجسيد الحركة الخارجية للشخصية، وتخضع أحداثها لمبدأ السببية، والتتالي بطريقة خطية[2]، أما الرواية الحديثة -وبضمنها المتعددة الأصوات- فتمتاز بتركيزها على العالم الداخلي للشخصيات، باستخدام تكنيك تيار الوعي، فيلجأ كتّابها إلى استخدام الزمن السايكولوجي الخاص بالشخصية[3]. وهذا يؤثر في بنية الزمن، لانطلاق السرد من وعي الشخصيات وذاكرتها، وهذا التركيز على منطقة الانتباه الذهني، والوعي الداخلي –بهدف الكشف عن الجانب النفسي للشخصية- يؤدي إلى تحطيم الجري المنتظم للزمن، ويكسر خطيته، من خلال تقنية الاسترجاع[4]، فيتداخل الحاضر مع الماضي، تداخلاً لا يخضع لأي منطق، ليكونا معاً زمناً واحداً غير منقطع.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص76.

(2) ينظر: الزمن والرواية، ص251.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص137- 140.

(4)الاسترجاع: يعني ترك الراوي لمستوى القص الأول – الحاضر- والعودة إلى بعض الأحداث الماضية، أي استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى. ويقسم الاسترجاع على ثلاثة أقسام: -خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية، و -داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية تأخر تقديمه، و -مزجي: يجمع بين النوعين. ومن خلال الاسترجاع يتم تقديم معلومات عن ماضي عنصر معين من عناصر الحكاية (شخصية، أو حدث، أو غير ذلك)، لسد الثغرات الحاصلة في النص.
ينظر: خطاب الحكاية، ص60- 72.
وينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص77- 78.
وينظر أيضاً: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، ص78- 79.

يشير أوسبنسكي إلى أن الراوي المتزامن يدير "السرد من داخل الحدث الذي يصفه، أما الراوي المتسم بشمول الزمن، فيحتل مكاناً خارج الحدث"[1]. وتسجل الروايات التي بين يدي البحث، انعداماً لحضور النظرة الخارجية للزمن، لأن زمن الشخصيات الداخلي هو ما يهيمن على بنية الرواية، سواء أقدّمت بواسطة سرد الشخصيات المشاركة ورؤيتها، أم من خلال سرد الراوي، الذي يستبطن وعيها الداخلي، ويتبنى رؤيتها. وفي كلتا الحالتين يؤدي هذا إلى تعدد المواقع الزمانية، وتنوعها في داخل كل رواية، بتعدد مواقع الشخصيات.

ففي الروايات التي تقدّم من خلال سرد الشخصيات المشاركة ورؤيتها، نجد تعدداً في المواقع المكانية والزمانية، فالشخصيات السادرة تتنقل بحرية بين الأزمنة، لأن السرد يتم من خلال ذاكرتها، وفعاليات ذهنها ونشاطه، فيفتقد السرد تراتبيته، كما في هذا المثال من رواية (الشماعية) الذي يرد من خلال سرد (صفية) ورؤيتها "لا أدري ماذا حلّ بعائلتي، عشر سنوات مرت وما من أحد جاء يزورني هناك أو يسأل عما جرى لتلك البنت التي رموها مثل كلبة جرباء دون ذنب سوى أنها أحبت ابن الجيران... رأيت في أجنحة الشماعية ما تقشعر له الضمائر والنفوس، اغتصابات في الليل، وأطفال يولدون ويقتلون فوراً، رجال على خلاف مع النظام صاروا محض دمى تتسلّى بها زمرة من المخنثين يبيعون البطولة على أجساد مكبلة بالحبال لا حول ولا قوة لها، بينما أنياب الضباع تنهش بها دون رحمة... كان بين الذين رأيتهم بنفسي "أمين هاشم بيطار" ذاك الرجل الذي طالما سمعت به ورأيته ذات مرة على شاشة التلفزيون وهو يدعو رفاقه إلى تسليم أنفسهم دون خلافات مع السلطة... بينما راح أبي يضحك ويوشك أن يبكي في الوقت نفسه على جبروت ذاك القائد الشجاع الذي أرغموه على النباح والنهيق تحت ضرب السياط والكهرباء، كم مرة أرغموني على حقنه حتى يذبل بينهم ويغدو مثل خرقة مبللة يمرحون بها"[2].

فالزمن هنا نفسي- ذاتي، خاص بالشخصية، ومشاعرها، ويتجلى من خلال إدراكها ومنظورها الداخلي، وانطباعاتها الحسية، لذا نرى أحداثاً متعددة، غير متراتبة وفقاً لمبدأ السببية، إنما يسودها التوتر والفوضى، لأننا نتتبعها من خلال وعي صفية وذاكرتها المتسمتين بالاضطراب. وبتعدد الشخصيات المشاركة في تقديم السرد، من منطلق منظورها الزماني الخاص بها، يتحقق التعدد في وجهات النظر الزمانية داخل هذه الرواية، وسائر الروايات التي تقدّم من خلال سرد الشخصيات المشاركة في العمل ورؤيتها، إذ يجتمع في كل رواية منها أكثر من مستوى زماني، تكون مرجعيته ذاكرة الشخصية ووعيها.

---

(1) شعرية التأليف، ص123.

(2) الشماعية ص21.

ويحقق السرد الذي يدار من المنظور الزماني الخاص بالشخصيات المشاركة، إيهاماً بالفورية والمباشرة، إذ يضع المتلقي أمام زمن الرواية بشكل مباشر، ما يمنح النص أبعاداً من الحيوية، ويعطي انطباعاً بالمشاركة الفعلية في ما يجري في الرواية[1]، لاسيّما في حالة (التداعي الحر) الذي تنظمه الذاكرة، والسرد بطريقة (المونولوج)، و(المناجاة الفردية)، إذ تمتلئ الروايات بهذه الطرائق السردية، التي تقدِّم بوضوح عنصر الحركة في العمليات الذهنية، وتفصح عن الزمن الذاتي الخاص بالشخصية، كما في هذا المثال من رواية (غرام براغماتي)، إذ توجه (راوية) مناجاتها لحبيبها (بحر) "أفكر: إن كان عليّ أن ألتزم معك، فبِم سأجيبك؟ الصوت البشري قلّما تكبح طبيعته فيظهر البني آدم في أثناء الكلام بكامل عدّته، التنفس البطيء، الصمت المتقطّع، شيء من اللامعنى لبعض المفردات غير الضرورية تقال، وبسبب هذا وأنا أسمع الأصوات تكون الإثارة في الأوج...أرفع صوت التسجيل إلى مداه الأخير. أقف في الممر الضيق وأضيء المطبخ والحمام والغرفتين. كدت أخرج وأفتح باب الشقة وأبدأ بإنارة الممر ما بين شقق العمارة التي أسكنها. أتتبع صوتك بالتدريج، تماماً، كما كانت الوالدة تفعل حين تلاحقني وتتبعني من الطابق السفلي إلى الطابق العلوي، ومنه إلى السطح العالي... كل يوم تتأكد من أحوالي؛ إنني وجميع ما أملك... ملك لها وحدها...

- كل ما أشوفك أتصور لونك الأبيض فضلة من ذاك الذي لا تجوز عليه إلا الرحمة... أي أنت بيضاء مثل أبو بريص.

صوتك يشبه صوتها شبها نادراً، يتفرع ويتبرعم، يصير حاداً ورقيقاً، يتقوى ويضعف معاً"[2].

فالمتلقي ينظر (بشكل متزامن) مع الشخصية من الحاضر إلى الماضي، ويتنقل معها عبر الأزمنة.

ويرى (مندلاو)، أن أكثر النصوص التي تقترب بصورة طبيعية من الحضور والفورية، هي رواية المذكرات، والرسائل، إذ ييسر دخول هذه الوسائل السردية لبنية الرواية، تجسيد التفاصيل الدقيقة ونقلها للوقائع، والعواطف، والمحادثات بين أطراف القصة، فتُعرض الرواية من خلال ما توفره ذاكرة الشخصيات[3].

وتتوفر الرواية العراقية التي بين يدي البحث، كما لاحظنا سلفاً، على نماذج عديدة ينبني السرد فيها على مذكرات الشخصيات، ورسائلها، ويومياتها، مثل رواية

---

(1) ينظر: الزمن والرواية، ص114.

(2) غرام براغماتي، ص7- 9.

(3) ينظر: الزمن والرواية، ص127- 128.

(فجر نهار وحشي)، و(حديقة حياة)، و(سيدات زحل)، و(غسق الكراكي)، و(الولع)، و(المحبوبات)، و(غرام براغماتي) و(عين الدود) وغيرها. وهذه الوسائل تساهم في تحقيق عنصر المزامنة، إذ تُدخل المتلقي مباشرة في فعل السرد، وتضعه في الموقع نفسه الذي تحتله كل شخصية في الرواية، كما في هذا المثال من مذكرات (كمال)، إذ يقدَّم السرد من خلال وجهة النظر الزمانية الخاصة به "بسرعة مفاجئة تربك الحواس حدث الانفجار.. العصف الخاطف حملني في الهواء وألقاني أرضاً.. رجَّ طبلة أذني وخلّف ثقلاً وطنيناً.. رفعت رأسي والدخان يغطيني، ورائحة البارود نفاذة.. تحسست جسدي.. لا أثر لجرح.. تحسسته ثانية لأتأكد فازددت يقيناً من أنني لم أصب.. قلبي راح يخفق بشدة، ودخل ذهني الدائرة الخاوية اللامعقولة.. قفزت إلى أقرب موضع شقي وهناك عرفت تماماً أن الشظايا اخطأتني.. جلبة ارتفعت.. أحد جنودنا أصيب في ساقه على ما يبدو.. نعم.. لقد كانت القنبلة أقرب إليّ منه.. وطوال اليوم بقيت أفكر، كيف نجوت؟"[1]

ولا يختلف الأمر –عما سبق- في الروايات التي يتم تقديم السرد من خلال الراوي ذي المعرفة الكلية الانتقائية المتعددة. فالراوي هنا يحسب الزمن، وينظم تتابع الأحداث من خلال موقع إحدى الشخصيات في كل مرة، فيتطابق زمنه السردي مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لتلك الشخصية المستبطَن وعيها. فالزمن في هذه الروايات، هو زمن خاص بالشخصية نفسها، ومرتبط بها، حتى مع حضور الراوي، فالأخير لا يدير السرد إلاّ من خلال المنظور الزماني لشخصياته المشاركة، وهو مثلها لا يعرف كيف ستنتهي الأحداث، لتزامن وجهة نظره الزمانية بوجهة نظرها. وهو إذ يمتنع عن إقحام نفسه أو ملاحظاته في داخل العمل، يحقق جانباً مهماً من الإيهام بالحضور والمباشرة، لاسيّما من خلال استخدامه لثلاث طرائق ترتبط مع بعضها، وتتداخل، وتحقق له هذه الغاية، هي الطريقة الدرامية، والإكثار من الحوار، ووجهة النظر المقيّدة[2].

فالطريقة الدرامية تتجلى في التقديم المباشر للأحداث من خلال وعي الشخصيات، واستبعاد أية ملاحظة أو شرح خارجيين، فتنقل للقارئ إحساساً بالحضور في مشهد الأحداث، وتمكنه من الاندماج في الحاضر التخيلي، والزمن القصصي للرواية[3]. أما الحوار الذي يعد أهم عناصر الطريقة الدرامية، فهو من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ، إلا أن الإكثار من

---

(1) غسق الكراكي، ص59.

(2) ينظر: الزمن والرواية، ص130.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص130- 132.

الحوار قد يجعل الرواية تقترب من المسرحية، فتفقد بعض خصائصها، لذا يتخذ الكتّاب شكلاً وسطاً بين الحوار والسرد (الكلام بصيغة التمثيل)، فضلاً عن المونولوج، وتيار الوعي[1]. أما وجهة النظر المقيدة فترتبط بتيار الوعي، إذ يقدم المؤلف كل شيء من خلال ذهن الشخصيات، ما ييسر التماهي بين المتلقي والشخصيات، والمباشرة والفورية في التقديم[2].

وتتآزر هذه الطرائق وتتداخل مع بعضها، بحيث لا يمكن الفصل فيما بينها (في النصوص التي بين يدي البحث) فالسرد فيها يخلو من الراوي المتدخل، الذي يشرح الأحداث ويفسرها، بعيداً عن إدراك الشخصيات ووعيها، بل إن هذا السرد يعنى بالشخصيات، وبقضاياها العامة والخاصة. فيلازم الراوي شخصياته، ويتبنى وعيها ومدركاتها، محتلاً المكان والزمان الذي تحتله، وبهذا تتحدد أبعاد الفضاء الروائي من خلال وجهة نظر الشخصية. ويركز الراوي على تيار وعي الشخصية وينقل أفكارها وانفعالاتها، ويترجم عمليات ذهنها إلى أشكال كلامية، فيتداخل سرده مع حوارها الداخلي، عبر استخدامه لأسلوب الخطاب غير المباشر الحر، ما يحقق إحساساً بالحضور والفورية.

ففي رواية (الشاهدة والزنجي) على سبيل المثال، يتبنى الراوي الموقع الزماني لشخصياته التي يستبطن وعيها، فيبدو مرافقاً لصيقاً لها، ينظر ويتحرك معها في الحاضر، ناقلاً كل تفاصيل وعيها وأفكارها، ومواقفها من نفسها ومن الآخر، ومغادراً معها الحاضر إلى الماضي. فيفقد السرد تراتبيته، لانطلاقه من وعي الشخصية وذاكرتها، التي تتنقل بين الأزمنة. وتهيمن وجهة النظر الداخلية الخاصة بالشخصيات على المستوى الزماني، من خلال التزامن بين موقعي الراوي والشخصية، سواء من خلال استعمال صيغة الزمن الحاضر في السرد، أو الصيغة غير التامة من الزمن الماضي -التي تشير إلى الماضي في الحاضر وتنقل الإحساس بالتزامن[3]- كما في هذا المثال الذي يتبنى فيه الراوي المنظور الزماني لـ(حسون) زوج (نجاة) "في كل مرة يخترق فيها السوق ذلك الموكب الصغير... كانت العيون تتابعه متسائلة... في تلك اللحظات الطويلة المدمرة كان حسون يشعر بحزن الدنيا كلها يطبق عليه... يخيل إليه أن ليس هناك مخلوق... لا يعرف أن هذه... التي تمشي منكسة الرأس، محاطة بعدد من الرجال، بينهم رجل البوليس الأمريكي، هي زوجته السابقة نجاة التي قبضوا عليها في البساتين خارج المدينة، في وضع مشين، في

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص132- 135.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص135- 136.

(3) ينظر: شعرية التأليف، ص82- 83.

منتصف الليل... لم ترفع نجاة بصرها عن الأرض وهي تمر من أمام دكانه... تراءى له وجهها المصعوق، والدموع في عينيها المقرحتين، وهي تقف ذليلة مهانة في مركز الشرطة. في حينها ساءل نفسه ذاهلاً.. كيف وصلت إلى هنا!؟ ماذا فعلت!؟ وأين كانت طوال الليل!؟ كان ضابط الشرطة يشير إليها وهو يسأله في كثير من الاحتقار "هذي زوجتك؟" قالت له سوف تغسل الأواني ثم تتبعه إلى السطح فصعد قبلها... ثم لم يلبث أن غفى متعباً من عمل النهار. "لاتقل لي إنك لا تعرف شيئاً!" قال له الضابط متهماً. تطلع إليه في ذهول.. ماذا يعرف!؟ وما الذي حدث!؟ استيقظ في الليل فلم يجدها إلى جواره، وكان جانبها من الفراش بارداً. قال لنفسه لعلها نامت في حجرتها، تحت أو ربما أخرجت لها فراشاً في فناء الدار، رغم حرارة الهواء فهي تقوم بتصرفات غريبة أحياناً... سأله الرجل بلهجة قاسية. "كم تعطيك كل ليلة" فأحس بقواه تخور"[1].

لاحظنا أن الراوي في هذا النص تبنى المنظور الزمني لحسون، مستخدماً صيغة الفعل الماضي غير التامة، التي تشير إلى الحاضر في الماضي، وتسمح للراوي وتُمكنه من القيام بوصفه من داخل الفعل السردي، وبالتزامن معه، وهذا يضع المتلقي في قلب الحدث الذي يصفه. فنحن نتعرف مع الشخصية على الأحداث ونراها للمرة الأولى من خلال وعيها وحوارها الداخلي، المتداخل مع سرد الراوي. والراوي إذ يصوغ سرده على نحو متداخل، تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان؛ فإن ذلك يعزى إلى انطلاق السرد من ذاكرة (حسون) وتيار وعيه المضطرب، وبهذا تصبح مهمة إعادة تنظيم الأحداث على المتلقي. فالأحداث لا تتوالى في الذاكرة بشكل منتظم، وإنما تتجاور وتتداخل مع بعضها؛ لذا فمن الطبيعي أن تظهر النتائج في السرد قبل الأسباب.

وكذلك في (المرتجى والمؤجل)، إذ يرافق الراوي شخصياته، ولا يغادر وعيها، متبنياً منظورها الزماني، وحتى المكاني والتعبيري، في تقديمه لأحداث الرواية، كما في هذا المثال، الذي يتجلى من خلال وعي (صالح جميل) "تذكر أن أحداً قد تلفن له، بعد تلك اللحظة التي تغبش فيها الذاكرة، ثم ينقطع شريطها. وكان دائم الوجل من أن يحدث شيء في تلك اللحظة- الغيبوبة، فلا يتذكره في اليوم التالي أو ينساه إلى الأبد. وكم ورطه ذلك، كم موعد ضاع منه، من ذاكرته الصباحية! والآن لا يتذكر إلاّ أنه سجل شيئاً في دفتره. أين، وماهو؟ لا يدري. سجله في لحظة صفاء من الذاكرة. قلب الدفتر الصغيرة المفكك الأوراق، حتى عثر على شيء خطت فيه خربشة لم يعرف كيف يقرؤها. لابدّ أنها تلك التي سجلها البارحة في خط يده،

(1) الشاهدة والزنجي، ص76- 77.

ليتذكرها في الصباح. حاول جاهداً أن يفك رموزها. أهذا حاء أم ميم؟ أهذه تاء أم فاء؟ وأتعب دماغه ولم يهتد إلى شيء"[1]

وكما يتجلى أيضاً في هذا المثال الآخر من (حديقة حياة). إذ إن الزمن النفسي للشخصيات، الذي ينبثق من ذاكرتها ووعيها وإحساسها هو الذي يهيمن. فمثلاً يقدّم الراوي سرده من خلال منظور (غسان)، ويتطابق الراوي مع الشخصية في المنظور على المستوى الزماني، مستعيراً منه كلامه، وهذا يؤدي إلى أن يتطابق معه في المستوى التعبيري أيضاً، فضلاً عن المكاني والنفسي "كل ما يسمعه غسان يقال بصيغة الماضي... كان، كانوا، كانت، كنا... يردد وهو يرنو إلى الصور التي التقطها:

- يا لها من لغة راعشة، أن تكون الحياة كلها بصيغة فعل ماضٍ.

ماذا عن الحاضر؟... من أين يأتي المستقبل إذا لم يكن ثمة حاضر يحمله في أحشائه الحاضر الموؤود شغله الشاغل ومبتغى روحه سيكون له، وسيحتجزه في لقطات حية ويدخره في خزانة الرؤيا... سوزان تريد القفز إلى المستقبل، وجودها يتكثف في رغبة واحدة.. الرحيل نحو مستقبل ترسمه أحلامها المكسورة في حاضر لا تملك منه شيئا... أمه، تبدد الحاضر بتذكر ما مضى.. حياة أيضاً على ما عرف أخيراً تعيش حاضراً معلقاً بخيط واهٍ إلى الماضي المحطم"[2].

وبهذا يمكن القول إن معيار قياس الزمن في هذه الروايات هو معيار داخلي- سايكولوجي، يُحسب بالإدراك الحسي، وبالانطباعات النفسية للشخصيات، وبتعاقب حالات الوعي، فهو متغير تبعاً لظروف الشخصية والمواقف التي توجد فيها، وتبعاً للحالة الذهنية والنفسية التي من الممكن أن تسارع نبضه أو تبطئه. كما نرى في هذا المثال من رواية (فوة يا دم) "كان بابا ليوي يحدّق في ساعته "المزنجرة" كل بضع ثوان.. من تحته يتخثر ماء الدم.. ساعة لا تجري أبداً.. بل تزحف زحفاً، وتهم بالسير ثم لا تلبث أن تندم. نصف دقيقة بالكاد، وكأن الدنيا تبيعه الوقت لا بالمثقال بل بالقيراط. نصف دقيقة؟!.. أين سفاني "إبن البولة؟!" أينه، وقد ولد الناس وشبوّا ثم شابوا وماتوا؟!.. نصف دقيقة يا ساعة الشؤم"[3].

ونلاحظ أن الراوي في هذا المثال، لا يلجأ إلى عبارات فاترة، تعبر عن إحساس (بابا ليوي) بشكل مقتضب ومباشر، كأن يقول (مرّ الزمن ثقيلاً عليه) أو (تباطأت حركة الدقائق)، وغير ذلك، لأن الراوي لا يصف الأحداث من الخارج، ليعبر عن الموقف بهذه العبارات السطحية، بل يصفها من الداخل، من خلال وعي

---

(1) المرتجى والمؤجل، ص49.

(2) حديقة حياة، ص260- 261.

(3) فوة يا دم، ص10.

الشخصية وإدراكها، فيبني بدقة آثار إحساس الشخصية بالزمن، وموقفها منه، وفقاً لما يعتمل في ذهنها.

وبهذا فإن الزمن في هذه الروايات لا يحدده الراوي، بل تحدده الشخصيات من خلال وعيها وذاكرتها، عبر التداعي، والمونولوج، والمناجاة. أما الراوي فيتطابق زمنه مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لشخصياته، فهو ينظم الأحداث من خلال موقعها، فتتزامن رؤيته مع رؤيتها، وهذا يحقق تعدداً في وجهات النظر على المستوى الزماني، بتعدد مواقع الشخصيات التي يستبطن الراوي وعيها الداخلي، ويحقق أيضاً إيهاماً بالفورية والمباشرة، ذلك أنه يضعنا أمام عالم الشخصيات بشكل مباشر، وفي زمن الرواية.

الخاتمة

انتقلت الرواية العراقية من مرحلة الاكتفاء بصوت وحيد يهيمن على بنية السرد، إلى مرحلة تزاحم الأصوات، وانفلات النص من تحكم المنظور الواحد، وجعلِه يتأسس على منظورات ورؤى متعددة. فانتفت البطولة الفردية، وتلاشت المركزية، واحتلت الشخصيات مواضعها في السرد، فتمثَّل الصراع في الرواية من خلالها، وقُدِّمت الأحداث بشكل مباشر وفقاً لمنظورها الفكري، وبلغتها وأسلوبها الخاصين.

وفي دراستنا هذه، حاولنا استكشاف الخصوصية البنائية للرواية العراقية، التي حملت ملامح وأبعاد تعدد الأصوات، فوقفت الدراسة على نماذج من نصوص روائية -ليست قليلة- أفدنا من مقولات باختين، وتقسيمات أوسبنسكي، في تحليلها واكتشاف عناصرها. محاولين استجلاء مديات إمكانية تمثل القدرة الغيرية لدى كتّابنا العراقيين، وكيفية توزيعهم للأضواء على القيم المتصارعة والمتحولة في عالم رواياتهم، سواء من الناحية الفكرية- الأيديولوجية، أم من الناحية الفنية- التقنية. فكان أوسبنسكي خير معين لنا للوصول إلى غايتنا، لما انطوت عليه تقسيماته من استيفاءٍ للجوانب الفكرية، والفنية معاً.