الفصـــــل الأول
إيقاع السرد

تمهيد

الإيقاع Rhythm - فى جوهره - عملية تآلف منتظمة لعناصر الظاهرة ومكوناتها. ومن ثم فهو ملمح عام لمختلف الظواهر (الفسيولوجية، الكونية الفنية ...)، غير أنه سمة أساسية ومميزة لكل الفنون (سمعية وبصرية). إنه فى الفن يتجاوز التتابع الفيزيقى الآلى، والتدفق أو الانسياب التلقائى، والتكرار المنتظم (الرتيب غالباً)، ليغدو تنسيقاً خاصاً لمكونات العمل، يصدر عن وعى وقصد جماليين، وتحكمه قوانين التشكيل الفنى؛ وبذلك لا ينحصر الإيقاع فى مفهوم صوتى يرتكز على التكرار، التناظر، التوازى ... -

وإن لم يكن بمقدوره التخلي تماماً عن جانبه الصوتى وبخاصة فى الموسيقى والشعر، بل يمتد ليشمل النظام الذى تنتظم بموجبه علاقات الأجزاء والعناصر، وتقوم فى ظله بوظائفها التشكيلية والبنائية، محققة -

في النهاية - عملاً فنياً منسجماً ومتماسكاً؛ فهو - بذلك - "...يصبح المبدأ الناظم الذى يشارك فى خلق البنية الجمالية (الأثر الفنى) من مادة حسية (حجر، لون، صوت، حركة، جسم)، أو روحية (تصور تدونه الكلمة) ..."[١]، غير أن هذا الفهم لا يحيل الإيقاع إلى مفهوم واسع وفضفاض يفقده خصوصيته ومعناه، ويجعله مرادفاً لكثير من البنيات الجمالية المكونة للعمل الفنى. الأمر الذى دفع الكثيرين إلى إنكار الإيقاع كمفهوم واضح ومحدد حيث رأوه مصطلحاً نقدياً غامضاً وملتبساً إلى حد كبير[٢] ومن هنا ظهرت الحاجة إلى ضرورة تحديد مكونات الإيقاع، وبالتالى ملامحه المميزة القابلة للتحليل والمعاينة، "...فالأفضل أن يقتصر الكلام عن «الإيقاع» على الحالات التى يتردد فيها طوال معظم العمل أو كله نمط من التأكيد والتوقف يشتمل على عناصر متماثلة أو قريبة الشبه"[٣]، معنى هذا إن التكرار - القائم على التماثل (التام أو غير التام) - مكون هام للإيقاع، فمعاودة العناصر والوحدات نفسها الظهور على امتداد العمل هو ما يسهم فى تماسكه وترابط أجزائه، ويحافظ على استمرار صلة المتلقى به ومتابعته له واستيعابه إياه، خاصة مع طول العمل وامتداده. فالعمل الفني ليس تشييداً مستمراً لعناصر جديدة بلا انقطاع، لكنه تشكيل يجمع بين عناصر لا يلبث أن يعود إليها ما بين حين وآخر، مع اختلاف طبيعة التكرار وحجمه ومداه، وفقاً

للخصائص النوعية لكل فن، وبين عناصر جديدة غير مقطوعة الصلة تماماً بغيرها من العناصر المشكلة جميعها لبنية العمل. معنى هذا إن "... بنية ما لن تسمى بنية إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افتراضاً. فالإحساس بالتكرار يمكن أن يستمر حتى ولو كانت البنية لا تتكرر بالتمام ..."(٤)، بل إن التكرارات غير المنتظمة وغير التامة التماثل هو ما يميز التكرار الفنى، ويجعل منه مكوناً إيقاعياً بامتياز.

فتماثل العناصر المكررة وانتظامها يخلق حالة من الرتابة والسأم، ويضفى على العمل لوناً من الشكلية الزائفة والمفتعلة، فى حين يأتى التنويع ليكسر نظامية هذه العناصر وتماثلها، يثير حساسية المتلقى عندما يفاجئه بما لا يتوقعه، ويدفع به إلى انتظار ما يأتى فى ظل استمرار النسق وتواصله؛ فالمتلقى يصبح - بالتالى - واقعاً ما بين التوقع والمفاجأة، ما بين إشباع رغبته بعودة العنصر أو العناصر وبين خيبة ظنه حينما يباغت بالجديد والمغاير. وفى حالة الفنون الأكثر تركيباً وتعقيداً يتراجع وضوح التكرار وانتظامه، ويتسع الفاصل بين مواضعه، ويتزايد الارتكاز على: التنويعات التعارضات والاختلافات، الاستطرادات والإمتدادات... إنها جميعاً وسائل تشكيلية ؛ للخروج عن نسق المعاودة / التكرار- الذى يمثل بنية أولية للعمل الفنى ؛ ولخلق إيقاع خاص مركب ومتداخل. فالإيقاع - بذلك - ينفصل عن كونه مجرد معاودة Iteration أو تكرار Repetition، ليصبح مكوناً بنائياً وتركيبياً للنص. ينظم حركة المعنى، اللغة، الذات، العلاقات النصية داخل النص، مستنداً فى ذلك إلى نسيج التوقعات والمفاجآت، انتظام التكرار وتنويعاته، تواصل النسق / النظام وانقطاعه أو الخروج عليه. فالإيقاع - فى نهاية الأمر - إنما يخضع لجدلية التكرار والتنويع.

ولا يتوقف الإيقاع فقط على مدى تماثل العناصر وتنويعها ، ولكنه ينحو أيضاً عن حركة العناصر ومداها، أى منحنى سيرها: تقدمها، تراجعها، تداخلها، ومعدل ترددها اطرادها - عدم اطرادها، مع مراعاة المدة (الزمنية) الفاصلة بين كل وضع أو حالة لتلك العناصر. إن الإيقاع أشبه بتوزيع العناصر الوحدات على المسار الزمنى، يضعها على فترات زمنية متساوية أو متباينة إنه موضعة (زمنية) للعناصر على نحو مخصوص ، موضعة لا تعبأ كثيراً بخطية المسار الزمنى (الفيزيقى) وانسيابه وتواصله المنتظم فى شكل وحيد الاتجاه ، ولكنه إعادة تنظيم للعلاقات الزمنية وتشكيلها وفق تصور جمالى خاص يأخذ بمنطق التكرار والجدل والتداخل بديلاً عن نسق التعاقب والتسلسل؛ وعلى هذا يمكن النظر إلى "... مفهوم الإيقاع / الوتيرة كمفهوم زمنى أساسى..."(٥)

خاصة فى ظل إدراك واضح لحقيقة الزمن. فما يبدو - ظاهرياً - من تواصل الزمن (الإنسانى)، - زمن الخبرة / التجربة - ما هو إلا تراكب مجموعة من اللحظات المنفصلة تخلق - بتنظيمها - إحساساً بالاتساق والتناغم، أى بوجود إيقاع ما، إيقاع لا يقتصر فقط - بلا شك - على التنظيم (الشكلى) للوحدات / اللحظات الزمنية، وإنما يتكئ أيضاً على ما تحويه تلك اللحظات من أحداث وتجارب ... ، وبالتالى يكتسب الإيقاع - بما له من مفهوم زمنى - بعداً دلالياً يرتبط بموضوع العمل أو محتواه. ومن الأمثلة الموضحة لذلك إيقاع الفيلم السينمائى ، إذ "... يمكن القول إن الإيقاع ينشأ عن محتوى الفيلم، فالمدة الزمنية للقطات - مثلاً - تعتمد على محتواها البصرى والدرامى..." (٦)

ويمقتضى ما سبق يصبح الإيقاع واحداً من المداخل لدراسة الزمن فى كافة المجالات الفنية وغير الفنية ، إذ "... ينبغى درس كل من الطواهر الزمنية وفقاً لوتيرة/ إيقاع مناسب ، وبمقتضى وجهة نظر خاصة ..." (٧) ، بل مدخلاً لحل أزمة الذات مع الزمن بديمومته الزائفة الرتيبة ، وبالتالى **لم يعد الإيقاع محصوراً في وظيفته الصوتية/ النغمية ، بل تحول إلى أداة لتشكيل تجربة الإنسان عبر الزمن ومن خلاله ، ومحاولة للتعامل مع جدلية الزمن وتموجاته الدائمة.**

وفى ضوء ما تقدم يكون لكل ظاهرة إيقاعها الخاص المتحقق عبر بناء عناصرها وتوزيعها وتنظيمها. وتعد اللغة من أبرز الطواهر الإنسانية المحتفية بالإيقاع؛ نظراً لطبيعة مادتها الأساسية أى الأصوات، فالبعد الصوتى مكون جوهرى للإيقاع؛ ومن هنا ليس غريباً أن يظهر مصطلح «إيقاع النثر» Prose Rhythm بوصفه ظاهرة طبيعية فى اللغة، إذ "... من السهل إظهار أن فى كل النثر نوعاً من أنواع الإيقاع ، وأن أشد الجمل نثرية يمكن إنعام النظر فى إيقاعها، أى يمكن تفريعها إلى فئات من مقاطع طويلة وقصيرة، شديدة وخفيفة ..." (٨).

وعلى حين يظهر الإيقاع فى النثر العادى (غير الفنى) أكثر عفوية وتلقائية وأقل نظامية فإنه فى النثر الفنى ينتج عن وعى وإدراك تامين من قبل المؤلف ، يستعين بكل ما يتاح من وسائل بلاغية وأسلوبية؛ وهذا ما شهده النثر الفنى على امتداد تاريخه سواء فى الآداب الغربية أو العربية (٩) . فـ "... إيقاع النثر Prose Rhythm" يحيل إلى تلك الأصناف من النثر الفنى Art prose حيث يتم البحث عمداً عن التأثير الإيقاعى ... " (١٠) . وقد وصل الأمر أحياناً إلى إثقال النثر بكثير من المؤثرات الصوتية والبلاغية - المستمدة من الشعر - المحدثة للإيقاع ، فظهر ما يسمى بـ «النثر الإيقاعى» (١١) و«النثر البلاغى» (١٢) ، غير أن هذا التأنق فى الأسلوب النثرى أو المبالغة

في الزخرفة اللفظية وإن لاءم بعض المواقف كالخطابة والوعظ، فهو يعطل رسالة النثر، ويمحى بتواصل المعنى/الخطاب مقابل أثر إيقاعي مبالغ فيه. ولكن ما لبث النثر أن تخلى عن اصطناع مؤثرات إيقاعية أكثر ارتباطاً بغرض الدلاغة القديمة (أي التحسين اللفظي/ الإيقاعي، الإقناع) وغدا النثر (الفني) - بمختلف خطاباته - تشكيلاً جمالياً للغة، يستخدم تلك الوسائل والمؤثرات لتنظيم العمل وبنائه؛ لتصبح جزءاً من العملية الفنية، وتصبح بنية النص نتاجاً لتماثلات وتوازيات وتدرجات وتوازنات متعارضة على مستوى الوحدات الصوتية والمعجمية، ومستوى الجمل والمتواليات والنص بأكمله، وبذلك يغدو الإيقاع أحد دوال النص (النثري) وعوامل إنتاجيته.

إن كلاً من الشعر والنثر خطاب يتجه - خطياً - نحو البناء والاكتمال، يفرق بينهما أن الشعر يتحقق عبر تماثل صوتي معاود - مع التأكيد على دلالة المماثلة الصوتية، بينما يتشكل الخطاب النثري عبر الاختلافات الدلالية، معنى ذلك إنه "... يكون لدينا إنشاد شعري حين يكون الإيقاع المعاود هو الإيقاع الرئيسي أو الناظم، وينشأ النثر حين يكون الإيقاع الدلالي هو الرئيسي..."(١٣)؛ وهذا ما دفع «نورثروب فراي» إلى القول بأن "... إيقاع النثر مستمر، وليس معاوداً..."(١٤).

فللنثر - إذن - إيقاعه الخاص الذي لا ينشأ - أساساً - نتيجة تكرار العناصر/ الوحدات ومعاودتها، كما هو الحال في إيقاع الشعر - الوزن، النبر، القافية ...، وإنما يحقق النثر إيقاعيته من خلال انسجام وحداته وتنظيمها وعلاقاتها الجدلية فيما بينها، دون أن ينفي هذا أن لإيقاع النثر مستوى صوتياً على جانب واضح من الأهمية لا يمكن إغفاله، كما يظهر في:

تكرار بعض الوحدات اللغوية (أصوات، كلمات، جمل وعبارات)، توازيات، تعارضات انتظام الفواصل الزمنية بين النبرات الإيقاعية، انتظام طول أو قصر بعض الوحدات الطباعية ... وغيرها من الملامح التي يتحدد إظهارها أو تغييبها بالشكل الطباعي لصفحة النثر، أي طريقة توزيع الجمل على الصفحة، ويبرز - حينئذ - الدور الواضح لعلامات الترقيم (موضعها وكثافتها) في خلق الأثر الصوتي/ التنغيمي لإيقاع النثر، إذ "... يمكننا أن نفترض أن النثر المكتوب يمتلك تنغيماً متضمناً غير منطوق، تكون علامات الترقيم المكتوبة مؤشرات له .../.. إن كلاً من كثافة الترقيم وثقله إشارات تقترح الإيقاع والتنغيم اللذين كانا سيستخدمهما الواحد في قراءة النص بصوت مرتفع."(١٥).

يتضح مما سبق أن هناك اتجاهين في دراسة إيقاع النثر ، اتجاه سوتى يتجه إلى تأمل:

إيقاعات النثر فى ضوء إيقاعات الحديث العادى ، الشكل الطباعى لصفحة النثر ، الصور البلاغية والأسلوبية، واتجاه دلالى يعول على بناء الخطاب وتنظيمه المنتجين لبنيته ودلالته. ويمثل الاتجاهان وجهتى نظر مختلفتين ، لكنهما لا يتعارضان بحيث ينفى أحدهما الآخر. ويتكامل الاتجاهين يصنع إيقاع النثر مجالاً ثرياً للدراسة.

وبينما يظهر الإيقاع الشعرى - غالباً - فى أشكال منتظمة واضحة ومحددة وقابلة للاستدلال والإجراء الإحصائى كالوزن، القافية، النبر، التكرار ...، وبدعومة بالشكل الطباعى للقصيدة (قصر القصيدة مقابل أغلب المسرودات، توزعها على أبيات/ سطور مقطعة غير كاملة، الشكل المتناظر أو شبه المتناظر فى طول الأبيات/ السطور...). فإن إيقاع النثر/ السرد، تأتى مكوناته أقل انتظاماً وأبعد فاصلاً (إذا تعلق الأمر بالتكرارات والتوازيات)، ومن ثم أكثر صعوبة فى التناول لاسيما إذا كان المنتظر تلمس مردودات صوتية/ سمعية تخص الكلمات والجمل. ومع أهمية إبراز مثل هذه الملامح الإيقاعية - الصوتية، إلا أن رصدها وتحليلها والبرهنة عليها يبدو عملاً مجهداً عصيباً.

يقول Terence wright : "...وأنه لمن الواضح أيضاً أن للروائيين بصورة فردية أساليب مميزة ينبغي أن تشمل خصائص إيقاعية بدرجة ما، فالشعور بجملة Jane Austen مختلف عن ذلك الذى لجملة Dickens ... غير أنه بصراحة أعلى من طاقاتي أن أحلل هذا العامل بأية طريقة دالة"(١٦)؛ مثل هذه الصعوبات - والتي لا تقف مبرراً كافياً لتجاهل دراسة هذا الجانب من إيقاع السرد - دفعت من تصدوا لإيقاع السرد إلى تلمسه بعيداً عن التشكيلات الصوتية، واتجهوا إلى دراسته بوصفه «نموذجاً» يظهر على امتداد النص، ويصبح مسؤولاً عن تنظيم عناصره ومكوناته بما يبرز - فى النهاية - شكل النص وبنيته الجمالية.

فإيقاع السرد عند « إ.م.فورستر » أقرب إلى التيمات المتواترة فى ظل امتداد القصص ، وإن كان - فى الحقيقة - لا يقدم تعريفاً محدداً . إذ ينتهى بتساؤلات أكثر منها تاكيدات. وكما هى فكرة الإيقاع الروائي عند « فورستر » فكرة موسيقية أساساً حيث تلمح القصص - على طريقتها الخاصة - إلى خلق شعور يقارب ما يحدثه الإيقاع الموسيقي من آثار فى نفس المستمع (١٧) -

فإن « رم.السيريس » يتطلع – أيضاً – إلى أن تصبح الرواية أشبه بالتأليف الموسيقى يقول «البيريس»:

" ... ألا يسعنا أن نعطي أيضاً إيقاعاً لا للجمل فحسب بل للمحاورات بأكملها؟ وللحوادث وللمشاهد «الروائية» ولسلسلة سيحلة من الأحداث؟

إن الروائى « يؤلف » فى هذه الحال نوعاً من السيمفونية أو الرباعية الموسيقية تتألف مادتها – بالمعنى الواسع للكلمة – من حركات العقدة أو من الحساسية بدلاً من الحركات النغمية وإن ربط هذه الحركات وإقامة علاقات انسجام بينها قائمة على التوافق أو التعارض هو (فن) الروائي ..."(١٨) والإيقاع بذلك ينسحب على عملية البناء الروائى وتآلف عناصره وانسجامها؛ و«البيريس» – هنا – أكثر اقتراباً من إيقاع السرد، وأكثر قدرة من «فورستر»على رصد ملامح الإيقاع السردى ومحدداته ومواضعه. إنه (أى الإيقاع الروائى) حركة المشاهد المترابطة والمنسجمة فيما بينها، والمستندة إلى علاقات التوافق أو التعارض.

وينظر Terence Wright إلى الإيقاع بوصفه صيغة Feature تركيبية للرواية، جزءاً من النسق الروائى يسهم فى تشكيله وبنائه، ويدفع به فى الانسياب والتدفق والتقدم نحو اكتماله وتلاحمه. إن الإيقاع-عند Wright- ليس إيقاعاً لغوياً ، لكنه إيقاع الفعل والحوار والحركة ، يمتد على طول الرواية، يتوسل بالتكرار غير المنتظم فى أغلبه للتيمات الأكثر شيوعاً، ويجسد تدفق الوعى والإحساس والفكر والزمن، وتراكبهم جميعاً ، فـ "... إحدى خواص الإيقاع الأعظم أهمية فى سياق الرواية هى أنه يعرض الحركات التي تشكل حياتنا عند مستوى عميق ... فالإيقاع يتضمن أن الحياة حركة، تدفق ... وكل الروايات الثلاثة التى ناقشتها تعرض شكلاً ما للحوار بين التدفق Flux والتوقف Stasis ..."(١٩). فالرواية إذ تخلق إيقاعاً لتلك الحياة أو ذلك العالم المتخيل – باستخدام التكرار (المنتظم وغير المنتظم) والتعارض / التقابل / الجدل، فهى تكتسب معناها، وتتحقق لها بنيتها وشكلها. وعلى نحو قريب من تصور Wright يفهم «داكلاس كلوفر» إيقاع الرواية بوصفه تكراراً، تكرار البنيات المجردة مثل الحبكات والعلاقات، تكرار الأحداث اللغوية وبشكل خاص المجاز والصور، ولا يقتصر التكرار على شكله المنتظم المطرد، بل تتنوع أشكاله وطرقه (التطابق التباين أو التعاكس، الكل فى الجزء). والتكرار إذ يحدث إيقاعاً (ممتعاً) ، فهو – فى الوقت نفسه – يحيل إلى التيمات، أى «ما تدور حوله» الرواية – أى الواقع – بترديدها لها والإلحاح عليها عبر

التكرار لم تعد الرواية -إذن - تقرأ لمحتواها (ما تدور حوله) فحسب، بل بدأ الالتفات إلى "نمودجها" البنائي -على نحو ما يدرزه التكرار بشكل خاص[٢٠].

إن «كلوفر» يرادف بين «الإيقاع» و«النموذج» و«التكرار». وعلى حين يوجد شبه اتفاق حول مفهوم الإيقاع بوصفه تكراراً، يعترض البعض على إحالة الإيقاع إلى مصطلح «النموذج Patten » بوصفه ألصق بالأوصاف المكانية، أو لبعده عن الدلالة الصوتية[٢١].

ويناقش «جيرار جينيت» الإيقاع في إطار «زمنية» السرد. فالعلاقات بين زمنية السرد/الحكاية وزمنية القصة التي ترويها الحكاية من حيث سرعة السرد - أي لا تواقت مدة الحكاية مع مدة القصة - وهو ما يسمى بـ «الحركات السردية» (الحذف، الوقفة، المجمل، المشهد) ومن حيث علاقات التكرار/التواتر بين الحكاية والقصة (التفردي، التفردي الترجيعي، التكراري الترددي)[٢٢]. هذه العلاقات هي التي تشكل مجموع النسق الإيقاعي للسرد. وعلى نحو مماثل تقريباً يربط كل من Gerald Prince و Jeam Yves Tadie و«ميشال بوتور»[٢٣] بين الإيقاع والسرعة السردية المرتكزة على مفهوم «الزمن» و «التكرار» (مع التنويعات).

يتضح من كل ما تقدم أنه لا يمكن مناقشة إيقاع السرد / الرواية بمنأى عن : مفهوم التكرار (مع التنويع)، ومفهوم الزمن.

يؤكد التكرار - في أوضح وجوهه - على دور الدال (اللغوي) في بناء النص، يدفع به نحو تفجير إمكاناته النغمية والدلالية. وفي الوقت الذي يعتمد فيه النص - في بنائه وتشكيله - على طبيعة الدال وحسيته (أي صوتيته)، فإنه يتطور ويأخذ سبيله نحو الوحدة والتلاحم والانسجام بفضل جمل ومتتاليات لا تستند إلى تعاقب جمل مستقلة، وإنما يشكلها « ترابط » يخلقه تكرار وحدات (لغوية) متناظرة. ومعاودتها على امتداده. فالتكرار - إذن - يحقق للنص (الشعري وغير الشعري) قدراً كبيراً من التماسك والانسجام والاتساق؛ وهذا أبرز ما يميز النص الفني عموماً.

وفي حالة السرد / الرواية فإنه يضعف الاتكاء على المماثلة الصوتية، ويتعاظم دور المماثلة أو الموازاة الدلالية / المعنوية. يتراجع - إذن - دور التكرار (الصوتي / النغمي) دون أن يختفي تماماً باختلاف طرائق الكتابة الروائية، وباختلاف طبيعة المشاهد/المواقف داخل النص السردي.

فقد يحفل مقطع ما بتأليفات أو تشكيلات أو تجانسات صوتية بين الكلمات المكونة له أو تكرار عدد واضح من الجمل (القصيرة أو الطويلة) المتتابعة ذات البنية المتماثلة؛ حينئذ يتمتع

المقطع بتنظيم إيقاعي، ويبرز الطابع الحسي (الصوتي) للوحدات اللغوية؛ في هذه الحالة لا يصبح السرد تأليفاً وإبداعاً لمدلولات، بل تحول - كالشعر - إبداعاً لدوال، يتوارى فيه الطابع الحكائي مفسحاً المجال أمام الشكل الحسي أو الصوتي؛ فالرواية - بذلك - تنفي عن نفسها كونها مجرد محاكاة أو تقليد لواقع ما، فلم تعد محصورة في إطار خطاب تهيمن عليه الوظيفة «المرجعية»، يشف عما وراءه، وينشغل بمحتواه عن التقنيات اللسانية والجمالية والشكلية، بل اندفعت الرواية إلى العناية بشكل الخطاب وطابعه الحسي أو اللفظي، لتتحول - في النهاية - إلى نص يتشكل جمالياً وأسلوبياً على نحو تتحادل فيه الوظيفتان «المرجعية» و «الشعرية»، أي إنه يوجد داخل الرواية "... صراع دائم بين الوظيفة المرجعية بما لها من دور في الاستدعاء والتمثيل، والوظيفة الشعرية التي تشد الانتباه إلى شكل الرسالة ..."(٢٤)

لا تتجاهل الروايات - إذن - على اختلاف فيما بينها - الأثر الصوتي للتكرار دون أن يكتسب حضوراً مبالغاً فيه ينزع عنها طابعها (السردي)، ويصيبها بالرتابة والملل، ويمحو خصوصية الوحدات المكررة. فهي إذ تتماثل لفظياً، لكنها أبداً مختلفة دلالياً. "... أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار..."(٢٥). فالتكرار يعلن - عند وجوده - عن «اختلاف» أكثر مما يؤكد «تشابهًا» ذلك أن "... المقاطع المكررة محاطة بسياق مختلف، واطلاعنا على الحكاية يكون كل مرة مختلفاً..."(٢٦)؛ وهنا لا يصبح التكرار منفصلاً عن بنية النص الدلالية.

وعلى حين تتفاوت الروايات في مدى احتفائها بالتكرار الصوتي، يبرز التكرار بوظيفته الدنائية عنصراً جوهرياً في بناء النص السردي وتماسكه، ويصبح نقطة الانطلاق في التحليل السردي، على نحو ما يؤكده «تزفيتان تودوروف» بقوله :

"... إن جميع التعاليق حول «تقنية» السرد تقوم على ملاحظة بسيطة ففي كل عمل يوجد ميل إلى التكرار، سواء تعلق الأمر بالفعل الروائي أم بالشخصيات أم بتفاصيل الوصف..."(٢٧)

في ضوء ما تقدم لا يسبح السرد - في استخدامه للتكرار- خطاباً «ترجيعياً» دائم المعاودة والالتفاف حول نفسه، ولكنه خطاب لا يلبث ما بين حين وآخر أن يسترجع بعضاً من مكوناته يندفع على امتداده - في هذه الوحدات المكررة تطلعاً إلى نهايته، ويتفهم النهاية رجوعاً إلى الوراء

نحو البداية؛ فى هذه الحالة يدخل الخطاب السردى فى علاقة جدلية مع الزمن ومع الذاكرة (المسؤولة عن التكرار والاستعادة)؛ فالزمن – حينئذ – يخضع لـ «تكرارية» تخالف طبيعته، ذلك أن التكرار يمثل" ... اختراقاً لمبدأ التسلسل والتوالى ... "[٢٨] (الزمنيين)؛ وعلى هذا الأساس يصبح التكرار (السردى) إعادة صياغة وتصوير للزمن وفق نظام معين، تؤسس بناء خاصاً لتجارب الإنسان ووجوده عبر الزمن، تستعيد أوضحها وأخصها وأخصبها، وتستعين بها (أى أخص تجارب الإنسان وإمكانياته) فى توقع مصيره / قدره، وتفهمه؛ " هكذا ينطوى التكرار على تعميق للحركة الزمنية من خلال الاسترداد الصريح للأحداث الماضية كشروط واحتمالات تجعل الفعلى الذى هو نهاية السرد ممكناً (حاضراً) ... "[٢٩]؛ فالتكرار (السردى) – بذلك – يحدث تعديلاً جمالياً على سير الزمن وجريانه سعياً إلى الكشف عن إمكانيات الوجود الإنسانى : حاضره، ماضيه، مستقبله، ويصبح الزمن – عبر التكرار السردى – جوهراً أصيلاً لحياة الإنسان ووجوده، وليس مجرد تتال أو تتابع أو جريان أو تدفق للحظات.

يعد الزمن مقولة أساسية فى تشكيل التجربة الجمالية وفى إدراكها بقدر ما هو مقولة جوهرية للوجود الإنسانى. فالزمن " ... هو أفق كل فهم للكينونة ... "[٣٠]، ذلك أن تجارب الإنسان وخبراته – ومن ثم وعيه وإدراكه بذاته وبما حوله – إنما تتشكل بالزمن ومن خلاله. إنه (أى الزمن)" ... صورة قبلية شرطية ضرورية لأية تجربة ... "[٣١]، تتحدد معطيات الوعى بالذات وبالعالم، وفقاً له. فالحياة الإنسانية – إذن – بمجملها ذات طابع زمنى، " ... وما الإنسان إلا نتاج للزمان... "[٣٢]، وعلى هذا النحو يترابط الوجود (الإنسانى وغير الإنسانى) والزمان، يتحدد كل منهما بالرجوع إلى الآخر. فكل ما يقع فى الزمان هو موجود، كل ما يبدأ ويتطور – ثم يتلاشى – أى ما يستغرق زمناً – هو موجود. فالذات (الإنسانية) يتحقق وجودها وهويتها فى الزمن وبواسطته، وتتعرض للتغير/ التبدل، وتتوجه صوب قدرها أو مصيرها عبر الزمن. إنها تكتسب هويتها وديمومتها من خلال خبرتها بالديمومة الزمنية، وهى إذ تخضع لزمن موضوعى عام مشترك يحدد علاقاتها بالآخرين فى الاتصال والتفاهم مستعينة بآلات ضبط الوقت وقياسه. ويأتى مستقلاً عن مجال الخبرة (الشخصية)، فهى – فى الوقت نفسه – محكومة بزمن خاص ذاتى زمن الخبرة والوعى، تحدده ذاتية التجربة وخصوصيتها، ذلك الزمن الذى لا يطابق الزمن الطبيعى الموضوعى. فهو ليس –

فقط – مجرد سلسلة من اللحظات المتتابعة والتغيرات المختلفة، ولكنه – أيضاً – ديمومة واستمرار عبر التتابع والتغير.

إن "... «الزمن الذى يتعلق بنا ونستعمله كل يوم مطلقاً، الانفعالات التى نشعر بها تمدده ونسحله، والتى توحى بها تقلصه، والعادة تملؤه» ..."[٣٣]. إنه الزمن الذى يمثل إطاراً لخبرات الذات وعلاقاتها وانطباعاتها وأفكارها، الزمن الحقيقى الذى "... هو المقولة الأساسية للوجود – الزمن كما يختبره الفرد ذاته . لا كما يسجله العالم الطبيعى أو المؤرخ ..."[٣٤]. الزمن (الذاتى) الألصق بالوجود الإنسانى وبتاريخيته.

هذا الزمن (الذاتى) هو ما يتناوله الفن أو الأدب. وكثيراً ما يكون موضوعاً له. فالفن – فى جوهره – تصوير لتجربة الإنسان فى الزمن ومن خلاله، تجسيد لموقف الذات وطريقتها الخاصة فى التعامل مع الزمن الفيزيقى / الطبيعى. وبإمكان الفن – والسرد خاصة – احتواء مفارقات الزمن ومعضلاته وإشكالاته – مما يحيل إليه من زمانية الوجود فى العالم ومع الآخرين، وزمانية المصير والقدر بكل الأبعاد الفلسفية والتأويلية والدلالية. فالصياغة الفنية تتجاوز التصور الخطى للزمن القائل بالتتابع المجرد والتوالى المستمر صوب النهاية / المستقبل – كما تعلن أوضح التحليلات الفلسفية[٣٥]، وتمنح سلسلة أو متوالية من الأحداث شكلاً جمالياً، وتصور تجربة الذات فى الزمن زمن الوجود مع الآخرين، ليغدو نسقاً زمنياً خاصاً وموحداً، بدونه يظل مجرد تتابع زمنى يتسم بالعشوائية.

ويظهر السرد فى كل مستوياته محكوماً بمقولة «الزمن»، ليس فقط على مستوى العلاقة بين زمن القصة (الأحداث) وزمن الحكاية (السرد)، **ولكن على مستوى** الشخصيات، المكان – وهنا تبرز أهمية مفهوم «الزمكانية Spatio-temporal »[٣٦] – التتابع الخطى للسرد، إضافة إلى مستوى الزمن التاريخى بأبعاده المختلفة من زمن تاريخى عام وخاص (زمن الكتابة وزمن الكاتب)، تاريخ النوع وتجلياته . وكذلك زمن القراءة والتلقى. فالتجليات الزمنية داخل النص السردى تتعدد وفق محددات جمالية وحداثية، مما يجعل من الزمن أحد الدوال المنتجة لدلالة النص، والمشكلة لجمالياته، وبما يحقق للسرد – فى النهاية – زمنية خاصة.

يتمتع – إذن – تشكيل الزمن داخل النص السردى بوضعية خاصة ومتميزة. فالسرد – فى حقيقته – نقل لأحداث متخيلة تقع فى الزمن، تتتابع وحداته – عبر التلفظ – فى توال زمنى، ويمثل

تداخلاً بين زمنين : زمن مسرود (أو محكى) وزمن سرد (أو حكاية)؛ هكذا يكون الزمن عاملاً ضرورياً لكل من : القصة (الأحداث)، السرد (تمثيل الأحداث باستخدام اللغة)، القراءة (بناء الأحداث وترتيبها وتفسيرها من قبل المتلقى)؛ وبناء على ذلك يقترح النقاد عدة تقسيمات للزمن السردى يمكن إجمالها - مع تجاوز ما بينها من اختلاف فى التصنيف والمفهوم [٣٧] - في:

١- زمن القصة (أو زمن المغامرة).

٢- زمن السرد (أو زمن الخطاب).

٣- زمن الكتابة (أو زمن التلفظ) وزمن القراءة (أو زمن الإدراك).

وهذا القسم الأخير إنما يصبح عنصراً أدبياً عندما يتم إدخاله فى القصة ، كأن يتحدث السارد عن سرده الخاص ، عن الزمن الذى يتوفر لديه لكتابة سرده أو حكايته، أو الزمن الضرورى ليغدو النص مقروءاً [٣٨]؛ وبالتالى يتوفر لهذه الأقسام الثلاثة - بتجليها داخل النص - بعد نصى أتاح للبعض تسميتها بـ «الأزمنة الداخلية» Internal times - فى مقابل «أزمنة خارجية» Extemal times يتعالق معها النص، هى: زمن الكاتب، زمن القارئ، الزمن التاريخى (عندما يكون التاريخ موضوعاً للسرد) [٣٩] - الأمر الذى يسمح بإلحاق زمنى الكتابة والقراءة - بمعنييهما السابقين - نظراً لطبيعتهما النصية المحددة بشروط ما من ناحية والمحدودة فى درجة وضوحها وبروزها من ناحية أخرى - بزمن الخطاب / السرد [٤٠].

فالزمن - إذن - مكون هام فى كل من القصة والخطاب (أو النص)، فى كل من :

عملية التمثيل / العرض Presentation / Showing (الخطاب - النص)، الموضوع المتخيل ذاته (القصة). وفى ضوء تلك العلاقات القائمة بين زمنيهما تتحدد خصوصية السرد: فالنص السردى ليس عرضاً للأحداث / الوقائع فى تتابعها الزمنى والمنطقى على نحو ما تظهر فى الواقع / العالم، لكنه تنظيم زمانى خاص بطريقة تغاير تلك التى وقعت بها، حيث يمارس التغيير، التحريف التداخل ... وعلى هذا النحو فإن " ... مشكلة الزمان / فى الحكاية تتمثل فى قياس زمنين هما :

زمن القصة (فكل فعل يحدث فى نظام منطقى - سببى، وله إيقاع خاص وتردد)، وزمن الخطاب (فكل خطاب ينظم، ويدبر، ويستعمل بشكل ما زمن القصة، ويخلق بعداً زمنياً جديداً)" [٤١]، أى استخداماً خاصاً ومتفرداً للمسار الزمنى الطبيعى : تقطيعه، تعديل وجهته واتجاهه، إدماجه، اختصاره، إطالته، تكريره ... فالسرد يقوم بتركيب مقطعات زمنية ، يمنحها

دينومة متميزة عن حتمية الزمن الفيزيقي. فزمنية السرد إذ تقدم زمناً زائفاً منحرفاً ومشوهاً ومقطعاً أشبه بفضاء متقطع مشتت. فهي تطرح تشكيلاً لواقع ما، طريقة لتركيبه تتوازى مع دور المكونات النصية الأخرى. فزمنية السرد "...«اغتيال مقصود، لكن الكاتب يستعيد الديمومة مرة أخرى، لأنه من المستحيل صياغة نفي في الزمن بلا فن إيجابي، بلا نظام آخر يحب تحطيمه أيضاً»..."(٤٢).

أي إن ما كان خارج السرد تتابعاً مقطعاً أو انقطاعاً متواصلاً وتوالياً عشوائياً، يكتسب داخل السرد نظاماً محكماً يتضمن تحولات، تبدلات، انتقالات ... ومما يبرز الطابع (المزيف) للزمن السردي أن السرد إنما يحكي (الآن) عن أحداث ووقائع قد انقضت، فالحاضر (السردي) يمثل الزمن الماضي، والماضي يتمتع بالحضور، الحاضر ممتد ما بين الماضي والمستقبل. الحاضر السردي هو الوجود الحقيقي ما له من «تاريخية» و «احتمالية». ينتظم الزمن السردي حول لحظة (الحاضر) - لحظة التلفظ، فـ" ... الكاتب السارد يسجل ما يجري في مخيلته لحظة الإبداع..."(٤٣). يذوب كل من الماضي والمستقبل في الحاضر السردي، ويحتجان إما ذكرى أو توقعاً. أي ليس هناك إلا الحاضر - زمن الخطاب / السرد، فلا تماثل أو انعكاس - إذن - للزمن الواقعي بلحظاته الثلاثة على الزمن السردي، يعمق عدم التماثل هذا - أو ما سبق قوله عن زيف الزمن السردي - أن زمن القصة المرتب زمنياً Chronologic والمتزامن Synchronical (أحياناً حيث تجري أحداث متعددة في وقت واحد) - إنما يعرضه النص في صورة تتابع خطي Linear. يعلن - منذ البداية - عن عدم اكتراثه بزمن القصة (الأحداث)، وعن انتمائه لنظام آخر أو لمستوى آخر. فما "... تحيل عليه مناقشات زمن - النص هو التنظيم (المكاني) الخطي للقطع اللسانية ضمن السلسلة المتصلة للنص..."(٤٤)؛ وبالتالي فإن حجم النص أو طوله أو المدة الزمنية اللازمة لقراءته - لا المقارنة بزمن واقعي خارجي- هو المؤشر الحقيقي لزمن السرد.

فـ"... النص السردي - ككل نص آخر- ليست له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كنائياً من قراءته الخاصة"(٤٥).

ويقدم «جيرار جينيت» تحليلاً دقيقاً ومنسجماً - يتابعه فيه كثير من النقاد(٤٦) - للعلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية / السرد، إذ يراها تتجلى في: علاقات الترتيب، المدة التواتر أو التكرار.

ونظراً لتعدد العلاقات الزمنية بين القصة والخطاب، وتنوع الأشكال الزمنية داخل الخطاب السردى وتداخلها وتعقدها، فإن تحليل زمنية السرد يقتضى وجود تصور علمى واضح ودقيق ومفصل لكل الإشارات الزمنية الواردة فى النص يستند إلى مفاهيم وإجراءات تمكن من رصدها وتشخيصها: مواقعها، كيفية توزيعها، وظيفتها.

فالتحليل الزمنى للسرد إنما يتطلب الالتفات إلى كافة المؤشرات الزمنية : زمن الفعل كما يظهر من صيغته الصرفية أو سياقه النحوى، الدلالة الزمنية الكامنة فى معانى بعض الأفعال الدلالة الزمنية التى يمنحها السياق لبعض الألفاظ التى فى معنى الفعل كالصفات والمصادر الألفاظ الدالة على التوقيت والحقبة والتواريخ ، مؤشرات الجهة الدالة على الجهات الزمنية (الأدوات ، الظواسع ، الظروف الزمانية) ... إن الأمر - إذن -

بحاجة إلى نظرية لسانية للزمن لا تقتصر على تقسيمات الزمن الفيزيقى / الطبيعى ، وإنما تتأمل كل المعطيات النصية، ومعنى هذا إنه لا يمكن وصف زمنية السرد إلا " ... بواسطة جنس الخطاب أو السرد حيث تكون / الأزمنة مندمجة فيهما وتشير إليهما ..."(٤٧) مما يستدعى التوقف عند نوعية الخطاب ومكوناته (الشخصيات - الرؤية - الصيغة).

على أن التحليل السردى لا يمكنه أن يتجاهل الزمن بأبعاده الميتافيزيقية والوجودية والسيكولوجية، تلك الأبعاد التى لا تنفصل عنها التجربة السردية بأية حال من الأحوال، وهو ما لا يمكن للزمن اللسانى أن يستنفده. فالسرد إنما يكتسب خصوصيته ودلالته بمدى قدرته على تصوير خبرتنا الزمانية. "ومن هنا تأتى القيمة الكبرى للسرد لوضعه تجربتنا الزمنية فى نسق منظم..."(٤٨)، هنا يتحول الزمن السردى إلى مستوى سيميولوجى / دلالى يتجاوز البعد اللسانى (الصرفى والنحوى)، ولا يصبح مجرد علاقة بين القصة والحكاية / السرد، بين زمن محكى وزمن حكى، بل يغدو عنصراً دلالياً يتعلق بتمثيل الطريقة التى تعيش بها الشخصيات الأحداث ، أى "... قياس العلاقات الزمنية بالتطابق مع أزمنة معيشة، وبهذا تتناول الطريقة المرنة عن كيف أن الأدب نفسه استطاع أن يتعمق من خلال الشخصيات فى تقييم الزمن الذى لا يقتصر على نموذج العلاقة بين السرد والقصة."(٤٩)، أى يتم الانتقال بالتحليل الزمنى من مستوى زمن الخطاب (فى علاقته بالزمن الطبيعى والتاريخى، وبوصفه مظهراً لسانياً) إلى مستوى الزمن المعيش، زمن التجربة والخبرة الشخصية.

إيقاع التواصل والانقطاع

يقوم الإيقاع بإعادة توزيع العلاقات الزمنية وتشكيلها وفق تصور جمالي خاص. فهو لا يتحقق عبر تتابع منساب ومتواصل للآنات، شأنه في ذلك شأن كافة المعارف والخطابات على نحو ما ينظر إليها التحليل المعاصر الذي يرتاب في "... الفكرة القائلة إن التتالي متطابق، والتعاقب تسلسل أولي مباشر لا ينفصم ..."(٥٠)، ويرى أن "... في تلك الفروع المعرفية التي تدعى تاريخ الأفكار، والعلوم،والفلسفة والفكر والأدب كذلك...تحول الاهتمام... صوب ظواهر الانفصال..."(٥١) فما يبدو ظاهرياً من تواصل وتسلسل وديمومة ما هو إلا تراكب مجموعة من اللحظات المنفصلة تنتظم على نحو يمنحها انسجاماً واتساقاً، ومن ثم تتبدى في صورة كل متصل موحد. وعلى هذا النحو يخلق الإيقاع - المتحقق بتنظيم الآنات المنفصلة وتوزيعها المغاير بشكل منسجم - إحساساً بالتواصل والاستمرار عبر التتابع والتغير، تواصل أبعد عن أن يكون تعاقباً خطياً مطرداً وتوالياً متصلاً، بل إنه يغدو «تموجاً» جدلياً يأخذ بمنطق التداخل والانقطاع بديلاً عن نسق التعاقب المتصل والتسلسل الطبيعي، ويحوي انقطاعات، وانتقالات، وفجوات، وتبدلات؛ إن الإيقاع -بذلك - يستند إلى تواصل النسق وانقطاعه في الآن ذاته، تواصله الذي يشمل فواصل وثغرات وانقطاعاته التي تشكل - في مجملها - استمراراً للنسق.

تعلن ثلاثية «إدوار الخراط» - بالنظر إلى تاريخ كتابتها أو نشرها - عن تواصل ما بين أجزائها. فرواية «رامة والتنين» (١٩٧٩م) تؤرخ في آخر صفحة منها بـ (أبريل ١٩٧٠ - أغسطس ١٩٧٨) (ص. ٣٤٧)، بينما رواية «الزمن الآخر» (١٩٨٥م) فتخلو من إشارة مماثلة، وإن جاء تاريخ نشر الطبعة الأولى (دار شهدي، القاهرة، ١٩٨٥م) بديلاً عنها، وتأتي رواية «يقين العطش» (١٩٩٦) مؤرخة بـ (٩ سبتمبر ١٩٩٥ م) (ص. ٣٠٨). فكل جزء إذن يفترض - محدثياً فقط ومن الناحية الشكلية دون أن يصبح أمراً حتمياً - أنه يغطي عدداً من السنين «رامة... » (١٩٧٠ - ١٩٧٨م)، «الزمن ... » (١٩٧٩ - ١٩٨٥م)، «يقين... » (١٩٨٦ - ١٩٩٥م)، ومن ثم يتحقق له وجود (زمني) خاص يعود إلي خصوصية الفترة الزمنية التي يستوعبها والتي هي - بدورها - (استمرار) وتطور طبيعي لما جاء في الجزء السابق. ويتأمل الإشارات الزمنية (التاريخية) في كل رواية يقوى هذا الافتراض بدرجة ما:

- رامة والتنين (١٩٧٠ - ١٩٧٨م):

: « ... فى سنة ٧١، فى غرفة من شقة فى بيت فى شارع فى مدينة مزدحمة ... » (ص. ٣٩)

: « قالت : كان ينبغى أن التقى بك، هناك، [تقصد فى بورسعيد ١٩٥٦] منذ خمسة عشر عاماً ... » (ص. ١٩٤) [أى أن زمن التلفظ هو عام ١٩٧١م]

: « ... يتحدث دون انفعال عن الحرب فى بيروت ، وحكي دون توقف عن الحرب الأهلية فى بيروت ... » (ص. ٢٦٧) (الحرب فى فترة السبعينيات)

-الزمن الآخر (١٩٧٩ - ١٩٨٥ م):

: « يفرح تلك الليلة فى ٢٤ يوليو ١٩٧٩ ... » (ص. ٢٠).

: « ... فى ٧٩ كان من ضمن ما سرقه[يقصد أيجال يادين] خرطوشة مهمة عليها اسم نعرمر.. » (ص. ٩٧)

: « أذكر رحلة من أولى رحلاتى فى البعثات الأثرية، فى ١٩٦٤ أو ٦٥، عقب استقلال الجزائر كنا فى جامعة وهران ... كانت تلك أول مرة أراك فيها. مرت عليها الآن خمس عشر سنة أو أكثر ... » (ص. ١٠٩) [أى إن زمن التلفظ هو عام ١٩٧٩ أو١٩٨٠ أو بعد ذلك].

: « ... هذه رسالة من واحدة بلدياتك. اسكندرانية، تكتب للأهرام اليوم، سجل عندك هذا التاريخ ١٨ / ٥ /١٩٧٩ ... » (ص. ٢٠٤).

: « كتب فؤاد فواز إلى الجمهورية يوم ٧ نوفمبر ١٩٧٩... » (ص. ٢٣٤).

: « وقال: كتب أحمد شفيق أبوعوف رئيس معهد الموسيقي العربية ورئيس اللجنة الموسيقية العليا، للأهرام، اليوم ٩ يوليو ١٩٨٠ ... » (ص. ٣٠١).

: « وكتبت الآنسة: رضا عبد السلام النعناعى فى ١٢ مارس سنة ١٩٨٠ إلى الأهرام ... » (ص. ٤١٠).

: « أما فى ٢٥ مايو سنة ١٩٨٠ فقد تعطل ركاب القطار القادم من منوف إلي القاهرة... » (ص. ٤١٢).

-يقين العطش (١٩٨٦ - ١٩٩٥م)

: « فى ١٥ فبراير ١٩٩٤، من نافذة مكتبة فى (الخليفة) ... » (ص. ٣٩).

« قال قصبة سرقة التمثال من منطقة الأهرام؟ أليس كذلك؟ التمثال الذى كان معروضاً في زيارة حسني مبارك والقذافي سنة١٩٩٢؟ »(ص. ٧٧).

« منذ أيام عرفنا أن الإرهابيين في ملوى – في ١٩٩٥ إلي متى؟ – مازالوا ... » (ص. ٢١٥)

« في ١٠ سبتمبر ١٩٩٤ كأنما كانا في مؤتمر من مؤتمرات الآثار... » (ص. ٢٥٩).

تتوفر كل رواية على إشارات تاريخية محددة تقع في الفترة الزمنية الخاصة بها (أي زمن كتابة الرواية). فـ « رامة والتنين » – بعض إشاراتها – تومئ إلى فترة السبعينيات (سنة ١٩٧١م الحرب في بيروت)، و « الزمن الآخر » تحيل إلي أواخر السبعينيات ، وأوائل الثمانينيات (٢٤يوليو ١٩٧٩م، ١٩٧٩م، ١٨/٥/١٩٧٩، ٧ نوفمبر ١٩٧٩، ٩ يوليو ١٩٨٠م، ١٢ مارس ١٩٨٠م، ٢٥مايو ١٩٨٠م) و « يقين العطش » تشير إلي فترة التسعينيات (١٥فبراير ١٩٩٤م، ١٩٩٣م، ١٩٩٥م، ١٥ سبتمبر ١٩٩٤م).

إن زمن كتابة الثلاثية – إذن – يمتد من أوائل السبعينيات وحتى منتصف التسعينيات هذا الامتداد (أو التواصل) – الظاهري حتى الآن نظراً لاستناده إلي محددات تاريخية فقط – يتوازى مع مدلول بعض الإشارات الخاصة بشخصيتي الثلاثية الرئيسيتين «ميخائيل» و «رامة»:

وتاريخ علاقتهما. فـ«ميخائيل » في رواية «رامة والتنين » رجل في الأربعين من عمره (°كان قد قال : في هذه الشوارع، منذ أكثر من أربعين سنة ربما... هل كنت قد بلغت السابعة ؟

لا أذكر، ربما كنت أصغر... » (ص.٣٢٧) . « قال لنفسه ... رجل في منتصف العمر، فماذا بعد ؟ ... » (ص. ١٩)، «قال باعتراف هادئ: أنا قبطي في منتصف العمر... » (ص ٢٦٦).

وفي الخمسين من عمره في رواية « الزمن الآخر » « قال لها سوف أحكي لك عن وابور الدقيق الذى كان بعد كوبرى راغب باشا ووابور الدقيق الثانى الذى كان أمام بيتنا القديم في غيط العنب ... وأنا ربما في السادسة ... مازلت أسمع هذا الصوت بعد خمسين سنة ... » (ص. ٤٠٥) « ... معالم آخر الطفولة وأول الصبا... /... دخلوا الحارة الضيقة ... لم تتغير من أربعين سنة... » (ص٢٧٦، ٢٧٧) وهو في «يقين العطش» يتجاوز الستين («وهاجمته عبرة كأنها من ستين سنة – ياه...! – عندما كان يسمع هذه الأغنية من الجرامفون ذى الدوق الكبير... » (ص. ٢٩٣)، « في ١٥ فبراير ١٩٩٤، من نافذة مكتبة في (الخليفة)، وقد أصبح عمله الآن استشارياً بحتاً، بعد سن المعاش بكثير...» (ص.٣٩). فكل رواية (من الثلاثية) تشهد – على التوالى – عقداً حديداً من حياة

« ميخائيل ». أما شخصية «رامة»، فهي مفتشة آثار في «رامة والتنين » ثم مديراً عاماً في «الزمن الآخر» (ص. ٢٣، ٢٤) ، وفي «يقين العطش » [« ... كما عرفوني من زمان "الست المفتشة" لا يهمهم أنني الآن الست « المدير العام». (ص. ١٣٩)]. و«رامة» في رواية «رامة والتنين» لها ابنة في سن الطفولة هي « منال » («عندما دخل غرفة النوم الصغيرة ... كانت قد قالت له.. هذه غرفة منال .../... أحس أنه يقتحم حرماً طفلياً ... » (ص. ٢٣٢، ٢٣٣)، وتكبر «منال»، وتتزوج وتنجب «عزة» في «الزمن الآخر» (ص. ٢١٥) ، وفي «يقين العطش» (ص. ٤٧) أما عن تاريخ العلاقة بين « ميخائيل» و «رامة» فتتتابع أجزاء الثلاثية بطول تاريخ هذه العلاقة تاريخها الفعلي أو الافتراضي – حسبما تقرره الروايات الثلاثة. ففي «رامة والتنين» كان عمر هذه العلاقة سيكون (١٥) سنة [«قالت : كان ينبغي أن ألتقي بك، هناك، [تقصد في بور سعيد ١٩٥٦] منذ خمسة عشر عاماً، تصور أي تغير كان يمكن أن يحدث في حياتنا؟ ... » (ص.١٩٤)]. وسيكون (20) سنة في «الزمن الآخر» [« ... قالت – كأنما تحدث نفسها: لو كنا تزوجنا من عشرين سنة. كنت أخذت بالك مني، ورعيتني.» (ص. ٢٢٤)]، وتقارب العلاقة بينهما على ربع قرن في «يقين العطش» [«... وظل يسأل نفسه طيلة ربع قرن بعد ذلك، هل كانت الأرقام والعناوين خاطئة من عندها أم من عنده ... » (ص. ١٩٩) ، « ... عادت إليه شهرزاد القديمة التي عرفها، واستمع إليها، وسحرته من عشرين عاماً – وأكثر.. » (ص.٢٨٧)]. إن كل رواية جديدة (من الثلاثية) تدفع بعلاقة « ميخائيل » و «رامة » إلى التقادم، وإلى الامتداد التاريخي المطرد.

يتضح من الإشارات السابقة أن فرضية «التواصل» (أو التعاقب المتصل) تفرض نفسها على ثلاثية «إدوار الخراط» ، ولكن قلة هذه الإشارات – بل ندرتها – وتوزعها في ثنايا الروايات – كما تشير الإحصاءات – لا تدعم كثيراً دعوى التواصل هذه، الأمر الذي يقتضي مزيداً من التوغل داخل نص الثلاثية؛ لتأمل مسارها الزمني والسردي، وهو ما يمكن التحقق منه عند دراسة :

- الإشارات الزمنية الواقعة خارج زمن الكتابة.
- بدايات ونهايات أجزاء الثلاثية وفصولها.
- منحنى المسار السردي أو الحركة السردية.

تتوارى الإشارات / العلامات المساندة لفرضية التواصل، وتتضاءل دلالتها عند مقارنتها بتلك العلامات التي تشير إلى أزمنة – ما قبل الكتابة، حيث تتضاعف العلامات (الزمنية) التي

تقع خارج زمن كتابة كل جزء من أجزاء الثلاثية بشكل ملحوظ عن تلك التى تقع فى زمن الكتابة (كما يوضح ذلك جدول رقم ١). فرواية «رامة والتنين» مثلاً - التى يقع زمن كتابتها فى فترة السبعينيات (١٩٧٠-١٩٧٨م) لا تقدم سوى (٣) إحالات إلى هذه الفترة: ١٩٧١م (ص. ٣٩، ١٩٤)، السبعينيات (ص. ٢٦٧)، بينما تضم رواية «الزمن الآخر» (زمن كتابتها: أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات) (٧) علامات تنتمى أصلاً إلى زمن كتابة الرواية السابقة عليها (أى «رامة والتنين»): ١٧فبراير ١٩٧٦م (ص. ٣٢٩) ١٤ يناير ١٩٧٧م (ص ٣٣٠)، ١٩٧٥م (ص. ٣٧٥)، ٣٠/١٢/١٩٧٤م (ص. ٤١٠) ٣/٥/١٩٧٦م (ص. ٤١٠)، ١٩٧٦م (ص. ٤١١)، ٢٨/١١/١٩٧٥ (ص. ٤١١)؛ معنى هذا إن كل رواية (من روايات الثلاثية) لا تنشغل بزمن كتابتها، ولا تجعل منه منطلقاً (سردياً) أو إطاراً يسهم بدور فى بناء السرد وتركيب وحداته، بقدر ما ترتد - كثيراً -

إلى أزمنة سابقة على زمن الكتابة يوضح هذا الإشارات المحددة - كما فى جدول(١) - إلى فترة الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات والستينيات فى كل الروايات، إضافة إلى الزمن التاريخى والأسطورى والشخصى المقترن باستدعاء العديد من الشخصيات والأحداث والذكريات - وهو ما سيأتى بيانه فى مواضعه. إن أجزاء ثلاثية «الخرائط» تأبى - إذن - توزيعها إلى «مفصلات» زمنية كبرى استناداً إلى زمن الكتابة أو غيره (المقصود بغيره - هنا - أى زمن آخر خارج الكتابة حيث لا تتميز كل رواية بالعودة إلى فترة زمنية خاصة تفصلها عن غيرها وتدفع بالرواية التالية إلى فترة أخرى لاحقة. ففترة «الأربعينيات» - مثلاً - بمثابة عودة متكررة فى كل الروايات: «رامة والتنين» (ص. ٣٢٢)، «الزمن الآخر» (ص. ٥٠، ٨٩، ١٤١، ١٦٩، ٢٠٦، ٢٠٨، ٢٣٦، ٢٦٤، ٣٢٨، ٣٨٣، ٤٠٠)، «بقين العتلش» (ص. ١٠٣، ١٠٩، ٢١٢). فالعلامات الزمنية تتسلل إلى نص الثلاثية دون أن يكون من مهامها خلق إحساس بالتواصل (على المستويين الزمنى والتركيبى للسرد). إنها علامات ذات دلالات خاصة بالشخصيات لاقترانها بمواقف وتجارب ما، لكنها ليست علامات تتحرك بموجبها الشخصيات، وتتشكل حركة السرد وفقاً لها.

جدول رقم (١)

مقارنة بين الإشارات الزمنية (التاريخية) الواردة في زمن كتابة كل رواية من الثلاثية، وتلك الإشارات الواردة خارج زمن الكتابة

رامة والتنين (١٩٧٠ . ١٩٧٨)		الزمن الآخر (١٩٧٩ . ١٩٨٥)		يقين العطش (١٩٨٦ . ١٩٩٥)	
إشارات في زمن الكتابة	إشارات خارج زمن الكتابة	إشارات في زمن الكتابة	إشارات خارج زمن الكتابة	إشارات في زمن الكتابة	إشارات خارج زمن الكتابة
١٩٧٠ ص ٣٦، ٤٤	أغسطس ١٩٥٢ ص ١٤٢	٢٤ يوليو ١٩٧٩ ص ٢٠	١٩٥٤ ص ١٩	١٥ فبراير ١٩٩١ ص ٢٩	١٩٥٤ ص ٣٢
السبعينات ص ٣٦٧	١٩٥٦ ص ٢٤١	١٩٧٩ ص ٩٢، ١٠٠	٢٣ يوليو ١٩٥٢ ص ١٩	١٩٩٣ ص ٣٩	٣٠ ديسمبر ١٩٥٥ ص ٣٣
	ديسمبر ١٩٥٦ ص ١٨٣	١٩٨٠ ص ١٠٩، ١٥٣	١٩٤٦ ص ٥٠	١٩٩٥ ص ٢١٤	١٩٦٧ ص ٤٣
	١٩٤٨ ص ٣٢٢	١٩٧٩/٥/١٥ ص ٢٠٤	١٩٤٦/٩/٩ ص ٨٩	١٠ سبتمبر ١٩٩٤ ص ٢٨٩	١٩٤٩ ص ١٠٣
		٣ نوفمبر ١٩٧٩ ص ٢٣٤	١٩١٤ ص ١٠٥		١٩٤٤ ص ١١٠
		٩ يونيو ١٩٨٠ ص ٣٠٦	١٩٩٩ ص ١٠٩، ٢٢		١٩١٩ ص ١٣٢
		١٩ مارس ١٩٨٠ ص ٤١٠	١٩٩٥، ١٩٩٤ ص ١٠٩		١٩٣ ص ١٩٠
			١٩٩٣ ص ١٢٠، ٤٠٠		
		٢٥ مايو ١٩٨٠ ص ٤١٢	١٩٤١/١١/٢٩ ص ١٥١		١٩٤٠ ص ٢١٢
			١٩٤٣ ص ١٩٩		١٩٦٠ ص ٢٣٩
			١٩٣٦ ص ١٣٧، ١٣٩		أبريل ١٩٩٠ ص ٢٤٥
			٩ سبتمبر ١٩٣٥ ص ٢٣٦		١٩٣٥ ص ٣٣١
			١٩٣٣ ص ١٣٣		مارس ١٩٣٧ ص ٣٩١
			٧ نوفمبر ١٩٤٢ ص ٢٠٦		السبعينات ص ٤٢٩
			١٥ مايو ١٩٤٥ ص ٣٣٦		الأربعينات ص ٥٠٩
			٢٦ يونيو ١٩٤٤ ص ٣١٤		
			١٩٤٢/٥/١٥ ص ٣٢٨		
			١٢ فبراير ١٩٣٦، ١٦ يناير ١٩٣٣ ص ٣٤٩		
			يونيو ١٩٧٥ ص ٣٧٨		
			١٩٤١ ص ٣٨٢		
			١٩٤٣ ص ٤٠٤		
			١٩٧٦/١٢/٣، ١٩٧٦/٥/٣ ص ٤١٠		
			١٩٧٦، ١٩٧٥/١١/٢٠ ص ٤١١		
			الأربعينات ص ٨، ٢٠٢، ٢٣٦، ٤٠٠		
			السبعينات ص ٢٩٧		

يتخذ النص شكله الخاص المتميز، وتتحدد بنيته ودلالته، ومن ثم تلقيه وتأويله بالنظر إلى بدايته ونهايته، "... فالبدايات والنهايات في البناء تهيئ الإطار الذي يحدد شكل كل من زمني..."(٥٢). فالنص يبدأ معلناً انتماء / تبعية / تشابهاً، أو قطيعة / تجاوزاً / اختلافاً مع الواقع، اللغة، الأعراف الفنية والتقنية، ومع مختلف النصوص الأخرى. إنه منذ بدايته يسائل حساسية المتلقي ووعيه واستجابته، ويقدم له عرضاً بالدخول إلى عالمه واجتياز مساراته وفق استراتيجيات ترسمها البداية التي لا تنفصل عما يليها من مكونات النص. إن المتلقي عند البداية يتحقق له نوع من المعرفة، المعرفة بطبيعة النص - موضوعه، نوعه، رؤيته، آليات إنتاجه وتلقيه؛ فالبداية - بذلك - تحمل من الدلالات ما يفوق بعدها الزمني / التاريخي، أي الإشارة إلى الابتداء / الشروع / الافتتاح، ومن ثم التمهيد / التوطئة / التهيئة، لتغدو عنصراً بنائياً مهماً يدخل في علاقات مع غيره من العناصر، علاقات تتنوع أشكالها، ولا تقتصر فقط على : التدرج والنمو والتطور، التكرار والتوالد، التوازي، الشرح والتوضيح ... بل علاقات ذات طابع جدلي في أغلبها.

تتفاعل البداية مع مختلف مكونات النص، تؤثر فيها، وتتحدد بموجبها، وبالتالي لا تصبح النهاية - في ضوء ذلك - علامة انقضاء / فراغ / اختتام بقدر ما تكون علامة انفتاح (جديد) على النص كله - بما في ذلك البداية - تمنح المتلقي وعياً أعمق ببنيته وقواعد تأليفه.

ولا تشهد أجزاء ثلاثية «الخراط» افتتاحيات تتولى تهيئة المتلقي للانتقال إلى عالم متخيل، والوقوف به على عتباته بتحديد ملامحه ومداخله زمنياً ومكانياً قبل تصعيد السرد فور الانتهاء منها. إنها «بدايات» تفارق «افتتاحيات» الرواية الواقعية (٥٣) المعنية برسم الخلفيات والتعريف بالشخصيات وماضيهم، والمحددة نصياً بحدود وظيفتها هذه؛ يصدق هذا على افتتاحية الرواية بعامة، وافتتاحيات أجزائها إن تعددت. وللتعرف بصورة واضحة على طبيعة البدايات في أجزاء الثلاثية، ومدى ما يمكن تسجيله - تبعاً لطبيعتها ووظيفتها - بخصوص المسار السردي من تصاعد وتطور خاصة عندما يتعلق الأمر بالجزئين الآخرين؛ للتعرف على هذا يمكن مقارنة هذه البدايات بعضها البعض - مع الاستعانة بقراءة مجمل النصوص وخاصة نهاياتها.

تبدأ «رامة والتنين» بـ :

«عندما دخل الميدان الضيق الذى تتلاقى عنده، فى وسط العجوزة، عدة شوارع جانبية، مازالت مهجورة، وأنيقة، ومظللة بأشجار الجميز والتوت والكافور، كانت السيارة فى الصدح البكر قد اخترقت حافة الشمس التى بدأت، منذ دقائق قليلة، تشتعل باخضرار فى وسط فروع الشجر المورقة، ...

عندما فتح عينيه، وقد انتفض من النوم فجأة، دون سبب، وجد أنه لم يغادر الحلم الخانق الذى كان قد نام فى قبضته. وكأنما هتف باسمها. فى شجى ملتاع، كما نام وهو ينادى به. وكأنما قال لها: رامة ، رامة، هل تسمعيننى، هل تردين ؟ أحبك .../ ... هل الحب هو هذا النداء الذى لا رد عليه أبداً؟ ولا ينقطع، لا يملك أن يرده عنه، ملحاً، يصحبه فى صحوته ونومه منذ أمد يبدو له قديماً، قديماً لا بدء له، ولا تبدو له نهاية؟ ...

وكان قد قال لها، بصوت جهد أن يكون خافتاً ومعتدلاً، كأن فيه ظل سخرية :

- كل هذه الخيالات، هذه الآلام، والحديث الذى لا ينقطع، بينى وبينك فى حلم يقظة مستمر يوماً بعد يوم ، وساعة بعد ساعة ... // ...

قال لها : أين نذهب؟

قالت : كما تحب ، أنا تحت أمرك يا حبيبى.

قال : جزيرة الشاى؟

قالت : نعم

كانت قد جاءت قبل موعدها...» {رامة والتنين ص. ٥ ، ٦ ، ٨}

وتبدأ « الزمن الآخر» بـ :

« كانت رامة تقف بالباب، فى الدفء المخامر، ندية، نضرة، ثقيلة بجناحين كبيرين مطويين إلى جانبها. تنظر إليه بابتسامة خفيضة من العتاب والمودة ...

وفاجأه شعرها القصير، أجمة، حوشية لا ترويض لها.

كانت ثابتة، فى جلابية سابغة، واسعة الأكمام ، تسقط بطياتها على الجسم الراسخ ، وقد بسطت ذراعيها قليلاً، لا ترفرف، فى إيماءة ترحيب تدهور لها قلبه.

وهو يصعد إليها ببطء، فى ثقة من يعرف أن اليأس مضروب، وأن هذا اللقاء، كغيره من لقاءات الصدفة عبر سنين طويلة ، سينتهى على أية حال، إلى أن يكون عرضياً عابراً.

يا بحيرتي السوداء، يا وردتي السرية.

كان المؤتمر في يومه الأخير، وكانت لجنة هندسة الترميم، بفروعها المختلفة، قد فرغت من عملها، وانتهى ميخائيل من صياغة / تقريرها ، وذهب في آخر الصبح يستمع إلى بحث في الباليولوجي ...

كان ميخائيل يفكر، بسذاجة شيئاً ما، وحسوط، أن القياس التاريخي الكرونولوجي، ممكن، ولكن كيف يمكن سير الزمن حقاً؟ عندما أحس من يضع يده على كتفه برفق ... وعندما التفت رأى ألفونس ينحني عليه ... ويهمس بصوته المتردد المضروب :

- رامة تريدك.

- طيب ... حاضر ... أكلمها بعد الظهر.

الدوامة القديمة المعتادة في نفسه، واليأس القديم منها، ومن نفسه. كان يعرف، من الأول، أنها هنا، وكان ينفي هذه المعرفة عن نفسه، بإصرار غير معترف به.

- لا، هي هنا الآن، على الباب تنتظرك.// ...

كانت ابتسامتها له صافية ، مشعة بحنو مرت عليه سنوات، وفوجئ، مرة أخرى، في يده، بهذه اليد الرخصة المكتنزة الأصابع التي يعرفها - هو - معرفة خاصة حميمة ...

كأنهما لم ينفصلا قط، كأن سنوات من الفرقة لم تأت ولم تمض ... تقول له بصوتها الذي يغوص إلى داخله:

- أنت هنا من أربعة أيام ولا تسأل عني ؟ طيب سلم يا أخي.

قال بصوت يعرف أنه يكذب نفسه، من غير محاولة للاستخفاء :

- أبداً وأنا أقدر؟ أنا دائماً أسأل.

- سألت عليك العافية يا ميخائيل .../ طيب تعال .../ تعال نشرب قهوة في الكافيتريا. »

{الزمن الأخرص، ٥، ٦، ٧}

وتبدأ «يقين العطش» بـ :

«كان حسه بالفقدان الذي لا يعوض، عميقاً.

قال : الحياة ذهبت.

عادت إليه فجأة رائحة الفولكس واجن القديمة، من أولى سنوات السبعينيات. رائحة فيها إثارة من اللبن الطازج ، والمنى ، والبنزين ، وعطر (لافام) الذى يعرفه من «رامة» ...

كانت هى التى تقود الفولكس واجن، كالعتاد، تصعد الربوة العريضة المسفلتة ، بعد أن تركا "مينا هاوس" بكل بذخه التاريخى المتداعى نحو تدهور فيه أناقة الشيخوخة وكبرياء آخر القرن التاسع عشر ...

كانا قد أخذا كأساً فى الردهة الفسيحة الخاوية بالليل ... وكان هو يعرف طعنة الحب ومتعة صنع الحب فى غرفة علوية وجانبية تطل نافذتها العريضة الحارة على صحراء متموجة ويلمع منها قمة / الهرم الكبير المكسورة تحت سماء داكنة الزرقة.

أوقفت «رامة» السيارة على مبعدة قليلاً من الطريق المسفلت، على مسطح مستو من الرمال الصلبة النقية ونزلا ... // ...

بعد نصف الليل، فى تلك الأيام لم يكن ثمة حرس ولا عساكر بوليس ولا وجود حتى لأولئك الحمارين والجمالين والخيالين ... /// ... ...

ملأت خزان السيارة بالبنزين من المحطة التى بعد مستشفى العجوزة ...

كان قد طلب إليها أن توصله إلى شقة فى العجوزة ... فوجئت به يقول لها : «هنا، أنزل هنا من فضلك، أراك على خير» ...

خطر له بعد تلك بسنين أنها - ربما - صدمت ، أحبطت شيئاً ما ، فلعلها كانت تنتظر منه - فى أوائل أيام حبهما - أن يذهبا معاً - ليس وحده ... //// ...

عاد إليه مشهد عشق جاء بعد تلك بكثير ... //// كابوس صباحى تيقظ عليه ... قال لنفسه. أم هل كان الكابوس هو الذى يقول:

- ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ كيف رأتنى، زمان، كيف ترانى الآن؟... قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا البطاركة الذين لا يفهمون من المرأة إلا خضوعها المطلق وولائها المطلق؟

أم هل أغوتها صورتها القديمة ... أية صورة بقيت له الآن عندها ؟ ////// هل بقيت له أية صورة ؟ فى تلك الصباح، وحتى يطرد شبح الكابوس، راح يصغى إلى البيونى :

كونشيرتو للترومبيت والأوركسترا . ولكن السؤال لم يتوقف . وإن كان قد تراجع قليلاً إلى كمون مؤقت ... » { يقين العطش ص. ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ، ٣٤ ، ٣٥ }

هذه هي بدايات أجزاء الثلاثية، تواصل جميعها الحكي عن شخصيتين (هو / ميخائيل رامة)، فهما حاضران دائماً في مشهد البداية، يتمحور حولهما السرد، دون غيرهما؛ ولكن هذه البدايات يفصل بينها - استناداً إلى زمن الكتابة - عدد من السنوات، دون أن ينعكس ذلك على ملامح الشخصيتين، أو يترك إحساساً بأن السنين قد تعاقبت، وحملت معها تغييراً في علاقتهما. فالبدايات لا تتضمن من الإشارات (تاريخية أو زمنية أو غير ذلك) ما يعلن عن وجود «فجوة» زمنية بين الروايات الثلاثة تثير تساؤلات المتلقي وفضوله . وتحدد إمكانية متابعة المحكي بشرط معرفة «ما سبق»، أي لا يصبح «ماضي» السرد شرطاً للقراءة (الآن وفيما بعد) في هذا الجزء أو فيما يليه.

بالفعل تضم بداية «الزمن الآخر» علامات تدفع بالمتلقي إلى الاعتقاد أنه إزاء طور «جديد» من أطوار علاقة «ميخائيل» بـ «رامة» أحدثه مرور الزمن . ويوشك على الابتداء والتخلق (سردياً). بعض هذه العلامات مباشر (ابتسامتها مشعة بحنو مرت عليه سنوات، كأن سنوات من الفرقة لم تأت)، وبعضها غير مباشر (ابتسامة خفيضة من العتاب والمودة . فاجأه شعرها القصير، فوجئ مرة أخرى في يده بهذه اليد الرخصة)؛ و(العتاب) و(المفاجأة) إنما يأتيان بعد فاصل من الغياب أو الانقطاع أو الاختلاف . وإذا كان الفعل (فاجأه / فوجئ) لا يطرح كثيراً من التساؤلات (عن الشعر القصير، وعن اليد الرخصة) . فإن كلمة (العتاب) تستفز حساسية المتلقي سعياً وراء الدوافع والخلفيات . ولكن الإشارة السريعة إلى العتاب (لا يتجاوز ذكره حدود الجملة الواحدة) . واختلاطه بالمودة (تجمع بينهما علاقة عطف) . والانتقال منه سريعاً إلى مشاعر الترحيب والقرب ؛ كل هذا يخفف من إلحاح السؤال عما يمكن أن يكون قد حدث وخلف العتاب. إن (العتاب) و(مفاجأة الشعر القصير) و(مفاجأة اليد الرخصة) تنبئ بوضع جديد مغاير، خاصة (الشعر القصير) الذي يدعم الإحساس بالجدة . عبر إشارات لاحقة . بعضها يحيل إلى حالته سابقاً («وكان شعرها طويلاً وغنياً» - (ص. ١٠) . «وقالت له كأنما على حدة : يعني لم تعلق بكلمة واحدة على أنني قصرت شعري كالغلمان» - (ص. ٥٢)، « وعندما خرج من الحمام وجدها أمامه على الباب، شعرها القصير مهوش» - (ص. ٣١١). ولا نغفل أيضاً بداية «يقين العطش» من علامات مماثلة

تومىء - من طرف خفى - إلى احتمال حدوث تغيير، حيث يبرز التساؤل عن صورة «ميخائيل» (الآن) لدى «رامة» مقارنة بصورته لديها قديماً (زمان) (ما صورتى الآن عندها؟ كيف ترانى الآن؟، أية صورة بقيت له الآن عندها؟)؛ وهذا الاستفهام (التكرر) - من بين معانيه - يفتح من ناحية أفقاً للانتظار والترقب بحثاً عن المعرفة. ومن ناحية أخرى يدفع بالمتلقى إلى الوراء إلى الماضى (ماضى السرد) حيث الصورة القديمة لـ « ميخائيل »، لكنه دفع لا يملك من القوة الكافية ما يستحث المتلقى على ضرورة العودة والاسترجاع، أى إنه لا يعانى كثيراً الافتقار إلى ما سبق، ذلك أن الصورة (القديمة) ذاتها موضع تساؤل (كيف رأتنى زمان؟ ، أم هل أغوتها صورته القديمة؟) وقام «ميخائيل» نفسه بعرض طرف منها قبل الوصول إلى موضع التساؤل عند استرجاعه لبدايات علاقته بـ «رامة» أوائل السبعينيات عادت إليه فجأة رائحة الفولكس واجن القديمة من أولى سنوات السبعينيات، رائحة فيها إثارة من اللبن الطازج، والمنى، والبنزين، وعطر «لافام» الذى يعرفه من «رامة» ... خطر له بعد ذلك بسنين أنها - ربما - صدمت، أحبطت شيئاً ما ، فلعلها كانت تنتظر منه - فى أوائل أيام حبهما - أن يذهبا معاً - ليس وحده ... عاد إليه مشهد عشق جاء بعد ذلك بكثير). إن التساؤلات السابقة - إذن - لا تحيل إلى ماض (مجهول أو غائب)، ولا تقتضى تطلعاً إلى المستقبل. إنها تساؤلات لا تخص التجربة أو العلاقة كلها، وتعكس الحالة الدائمة المستمرة من التوتر والقلق والالتباس (ما صورتى دائماً عندها؟).

إن ما تتضمنه البدايات من علامات تعلن - للوهلة الأولى - ابتداء طور جديد (غير مسبوق) فى علاقة «ميخائيل» و«رامة»، طور يكتسب جدته وحداثته بوقوعه بعد «فاصل» زمنى، هذه الدلالة التى تتضمنها بداية كل رواية تنسجم مع نهاية الرواية السابقة عليها. فكل من «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» تحفل فى فصلها الأخير بتصريحات وطقوس معلنة فراقاً أو فاصلاً من الانقطاع والتباعد : [« ... فقد قرر أن يبيت ليلتها فى البلد واستطاع أن ينفذ قراره. كان فى هذا إيذان بفراق ما، بدء عملية لا رجعة فيها، حاسمة وإن لم تكن نهائية مبتوتاً فيها من الآن ، كأن شيئاً ما قد وصل إلى غايته، لم يعد أمل فى مد حباله. وكانت نظراتها إليه، من بعيد، تشى بأنها تعرف. » - (رامة والتنين ص ٣٣٥)، «عندما خرج من عندها فى آخر ليلة، كان فى حسه إنهاك عميق لم يكن يعرفه قط من قبل... وعندما رد الباب الخارجى الكثيف الثقيل وراءه ... فكر أنه ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته.

وقال أنها لم تكن خيالات... » - (الزمن الآخر ص. ٤٦٥)] في الفصل الأخير يولد الإحساس بالانقضاء وقرب النهاية (إيذان بفراق ما، كأن شيئاً ما قد وصل إلى غايته لم يعد أمل في مد حباله، خرج من عندها في آخر ليلة، ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته) ويشيع جو التباعد والفتور والفرقة (« ... أنها تعتذر لي الآن عن مظهرها كما لو كنت زائراً يأتي للمجاملة ... تركت له فمها دون مشاركة ... قالت له ميخائيل ... دعنا نكن أصدقاء ...» - (رامة والتنين ص. ٣٤٠)، « ...ونامت إلى جواره وأغفى إغفاءات مختلفة قصيرة متعاقبة، دون أن يغيب حقاً في راحة التحقق والوفاء... » - (رامة والتنين ص. ٣٤٢). وهكذا تقترب العلاقة - بطقوسها الحسية أيضاً - في الفصل الأخير - مما يشبه «النهاية»، إذ أنها ليست نهاية بالمعنى الكامل النهاية التي تؤول إلى عدم أو فناء. و« ميخائيل» لا يريد نهاية بهذا المعنى القاطع (حاسمة وإن لم تكن نهائية، ربما قد انقضت)، لا يقبل أن يكون لعلاقته بـ «رامة» حد أو نهاية أو ختام، فبعد إعلان الفراق - في منتصف الفصل الأخير من « رامة والتنين » - الفراق غير النهائي - يتأكد لـ « ميخائيل » أن [« ... هناك حباً دفيناً، لا ذنب لأحد فيه، في قلبه مازال ... » - (رامة والتنين ص. ٣٤٧)]. هذه العلاقة لا تعرف نهاية / ختاماً، بل تشهد أطواراً وتقلبات، تحدث وتتكرر دون أن تتعاقب. فالنهاية (غير القاطعة) تستتبع بداية (جديدة) دون أن تفرضها وتحددها، أي تحدد تفاصيلها ومحتواها. تظهر البداية (الجديدة) معلنة عودة ولقاء بعد انقطاع / فراق ما، لا تنشغل كثيراً باسترجاعه والإحالة إليه قدر تصريحها بأنه حدث، وهو الآن في سبيله للانتهاء.

البداية (الجديدة) - إذن - تتبع نهاية (غير قاطعة) دون أن تعقبها وتتحدد بها.

وكما تتماثل النهايات في إعلان قطيعة ما، تتماثل البدايات، لا في تبعيتها (غير المفتقرة) للنهاية السابقة فحسب، بل في تصويرها حالة تكاد تكون متشابهة في البدايات جميعها، وهو ما يدعم عدم افتقارها - وافتقار المتلقي - للنهاية السابقة عليها تحديداً. فـ «ميخائيل » يحمل لـ «رامة » حباً دائماً، قديماً وأبدياً، لا تاريخ ولا نهاية له، لا تنال منه السنوات المتعاقبة، ولا حتى فترات الفراق والانقطاع (منذ أمد يبدو له قديماً، لا بدء له. ولا تبدو له نهاية - «رامة والتنين».

كأنهما لم ينفصلا قط، كأن سنوات من الفرقة لم تأت ولم تمض - «الزمن الآخر». ما صورتي دائماً عندها؟ السؤال لم يتوقف، وإن كان قد تراجع قليلاً إلى كمون مؤقت - « يقين العطش»).

هذا الحب هو قدر «ميخائيل» الذى لا يملك دفعه، يلح عليه دعناد، ويخايله فى كل لحظاته يقظة ونوماً (انتفض من النوم فجأة، دون سبب، وجد أنه لم يغادر الحلم الخانق الذى كان قد نام فى قبضته، وكأنما هتف باسمها، فى شجى ملتاع. كما نام وهو ينادى به ... الحب ... هذا النداء الذى لا رد عليه أبداً؟ ولا ينقطع، لا يملك أن يرده عنه، ملحاً، يصحبه فى صحوته ونومه ... الحديث الذى لا ينقطع، بينى وبينك فى حلم يقظة مستمر يوماً بعد يوم - «رامة والتنين». الدوامة القديمة المعتادة فى نفسه، كانت رامة تقف بالباب ... فى جلابية سابغة ... - هذه صورة حلمية لـ «رامة» تخيلها «ميخائيل» قبل أن يلتقى بها فى اليوم الأخير للمؤتمر - «الزمن الآخر»، كابوس صاحى تيقظ عليه ... قال لنفسه، أم هل كان الكابوس هو الذى يقول: ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ - «يقين العطش»)، وهذا الحب الذى يقاوم سلطة الزمن والتاريخ والواقع يتجاوز أطرها لا يعرف الاكتمال، لا يعرف كمال التحقق، ومن ثم فهو يحمل من الشقاء والعناء لصاحبه بقدر ما يحمل من المتعة (لم يغادر الحلم الخانق الذى كان قد نام فى قبضته ... كل هذه الخيالات هذه الآلام، والحديث الذى لا ينقطع. - «رامة والتنين». وهو يصعد إليها ببطء، فى ثقة من يعرف أن اليأس مضروب ... الدوامة القديمة المعتادة فى نفسه واليأس القديم منها ومن نفسه - «الزمن الآخر». كان حسه بالفقدان الذى لا يعوض عميقاً ... كان يعرف ملعنة الحب ومتعة صنع الحب السؤال لم يتوقف، وإن كان قد تراجع قليلاً إلى كمون مؤقت - «يقين العطش»).

تقدم البدايات جميعها - إذن - التيمات نفسها · قدرية الحب، عدم الاكتراث بالمسار الكرونولوجى للزمن، الانتقال - بحرية - بين عالمى اليقظة والحلم، الواقع والخيال، والتسوية بين محتويات كل منهما، بل والسكنى المفضلة فى عالم الأحلام / الكوابيس (حيث يظهر الحلم بصوره المختلفة فى كل البدايات)، عدم تحقق الحب بصورته المطلقة، والشعور بعدم كمال لحظة القرب والاتصال، ومن ثم يظهر اليأس والألم ومرارة الفقد والفراق والتباعد، ويمتزج النقيضان.

والحضور الدائم لهذه التيمات فى البدايات جميعها يشى بقيمتها الجوهرية فى تشكيل نصوص الثلاثية، وتأسيس بنيانها ومسارات تكوينها، وتضع - فى الوقت نفسه - أمام المتلقى أجرومية خاصة تقود نشاطه التأويلى واستجابته، هنا لا تصبح البدايات «مداخل» توضيحية تعريفية، كما لا تعد «تكثيفاً» تأتى بقية النص تكراراً وتفصيلاً له، ذلك أنها - فى علاقاتها مع بعضها البعض ومع النهايات السابقة عليها - تعلن إلغاء المسار الزمنى كرونولوجياً أو معكوساً

وتقر «دواماً» قديماً أبدياً، دواماً يضم الماضى والحاضر والمستقبل فى لحظة واحدة، ويحتضن المطلق والنسبى، الفريد والمتكرر، الجوهرى والعرضى (فى ثقة من يعرف أن هذا اللقاء كغيره من لقاءات الصدفة عبر سنين طويلة سينتهى على أية حال، إلى أن يكون عرضياً عابراً)، دواماً يتحقق ويتواصل عبر فترات الانقطاع والانفصال أيضاً - ما بين بداية وأخرى.

وهنا لا تصبح البداية استكمالاً/ تعاقباً لما سبق (ماض السرد، وخاصة نهاية الرواية السابقة)، ولا تكراراً لمثيلتها (بتضمنهما معاً التيمات نفسها)، بل تغدو البداية (وما بعدها) مشهداً جديداً لعلاقة «ميخائيل» و«رامة» مشهداً فريداً تعاود فيه التيمات نفسها الظهور، لكن فى سياق مختلف نتيجة الجدل المستمر للذات مع نفسها، ومع اللغة.

وهذه الطبيعة الخاصة للبدايات - لاختلاف وظيفتها - فى نصوص الثلاثية تجعل من محاولة التعرف على الحيز النصى الذى تشغله أمراً بالغ الصعوبة.

فنهاية بداية ما تبدو محددة - نصياً - بأداء هذه البداية لوظيفتها، ومن ثم فهى (أى البداية) قد تشغل جملة، أو عدة جمل أو الفصل الأول كله، أو عدة فصول، وبوضوح هذه الوظيفة - والذى يتحقق فى تلك الروايات التى تتخذ من الزمن الخطى إطاراً لها - تكون مهمة رسم حدود للبداية ونهايتها ممكنة بدرجة ما، وإن لم تخل - حتى فى هذه الحالة - من صعوبة؛ نظراً لأنها تشكل عنصراً عضوياً متلاحماً غير منفصل أو مستقل عن غيره من أجزاء الرواية وعناصرها.

إن البداية بمثابة " ... عتبة *threshold* تفصل العالم الحقيقى الذى نقطنه عن العالم الذى يتخيله الروائى ... "(٥٤).

عندما يطمئن القارئ أنه قد تجاوز هذه (العتبة)، ودلف إلى العالم الروائى المتخيل تنتهى البداية. فتحديد نهاية البداية - فى جانب كبير منه - موكول إلى القارئ ونوعية استجابته للنص - المرتبطة بطبيعة البداية، وتصبح مهمة المتلقى أكثر صعوبة - وأكثر مرونة - عندما يتعلق الأمر بنص يزعزع طمأنينة القارئ المستكين إلى خطية الزمن وتواصله، على نحو ما تحمله بدايات الثلاثية.

وكما تتبع بدايات الثلاثية النهايات السابقة عليها دون أن تتعاقب معها وتفتقر إليها معلنة «دواماً» لعلاقة «ميخائيل» بـ «رامة»، تأتى بدايات الفصول - فى علاقاتها بنهايات الفصول السابقة عليها فى كل رواية على حده - لتسلك سلوكاً مماثلاً.

فالزمن الحاضر (أى المضارع) يعلن عن وجوده فى بدايات بعض الفصول - دون أن يترك صدارة البداية دائماً للماضى (البسيط)، الزمن الأثير للسرد - حيث يظهر (أى المضارع) فى بدايات الفصول (٣، ٩، ١٠، ١٢ - رامة والتنين. ٢، ٤ - يقين العطش)، بينما يستأثر الماضى ببدايات بقية الفصول فى الثلاثية معنى هذا - مبدئياً فقط - أن الثلاثية لا تروى علاقة انتهت وانقطعت صلتها بحاضر السرد (وحاضر ميخائيل والسارد)، حقاً يهيمن ماضى هذه العلاقة على ذاكرة السارد / ميخائيل، ولكنه ماض يقترن مع حاضر السارد من ناحية (المضارع يظهر فى صدارة بعض الفصول)، ويحظى باحتمالية تجدده من ناحية أخرى (حيث يأخذ صورة «الماضى المتجدد»[٥٥] - كان يفعل - الذى استمر حدوثه فى الماضى، ويحتمل أن ينقطع، ويتجدد بين آونة وأخرى: بدايات الفصول: ١١، ١٢ - رامة والتنين. ١ - الزمن الآخر. ٧، ٨، ٩ - يقين العطش)، ومن ناحية ثالثة يأتى - غالباً - غير محدد فى دلالته الزمنية على المضى (أى فى صورة «الماضى البسيط» - فعل - التى تدل على المضى مطلقاً دون تحديده قريباً أو بعيداً ... :

بدايات الفصول 4، 5، 7، 8، 14 - رامة والتنين. 2، 6، 8، 9، 10، 11، 12، 13 - الزمن الآخر. 1، 2، 5، 6 - يقين العطش)؛ وهذه الصورة الأخيرة للماضى (أى الماضى البسيط)، وما تتمتع به من حضور بارز فى بدايات الفصول تشى - فى ضوء دلالتها - بعدم تعالق أغلب الفصول (فى بداياتها) بسابقتها (خاصة فى مواضع النهايات)، فى حين يكون تحديد جهة الماضى الزمنية - باستخدام الأدوات والنواسخ والظروف وغيرها - مؤشراً على تعالق الفصول مع بعضها البعض كما فى بدايات الفصول (3، 4، 5) فى «الزمن الآخر» («عندما عاد من الغورية إلى مينا هاوس ...» ، «كان ميخائيل قد أعد لنفسه إجازة قصيرة، فى القاهرة، يقضيها فى الفندق، آثر ألا ينتقل من مينا هاوس، بعد المؤتمر، واستمر فى غرفته ... » ، «عندما رن التليفون، فى غرفته العلوية فى مينا هاوس، كانت الساعة الثانية صباحاً ...» - الزمن الآخر ص. ٧٥، ١٠١، ١٢٩.)؛ فبمجرد قراءة الجملة أو الجمل الأولى فى بدايات هذه الفصول - المفتتحة بمحددات الجهات الزمنية للفعل الماضى: عندما، كان قد ... ، عندما - يظهر ما يربطها من علاقة، انتقال من مينا هاوس. إلى الغورية، ثم عودة إلى مينا هاوس، فبعد انقضاء الحفلة المنعقدة فى بيت «رامة» بالغورية بناء على دعوتها لـ «ميخائيل» وغيره من الأصدقاء بمناسبة المؤتمر، احتفالاً بأنزيى الاسكندرية، يعود «ميخائيل» إلى فندق مينا هاوس، ويبقى به لفترة بعد انتهاء المؤتمر. ويظهر مثل هذا التعالق

في مواضع أخرى : (حديث البركة فى آخر الفصل الأول وبداية الفصل الثانى فى «رامة والتنين» (ص.٢٧ ، 29.) ، تكرار عبارة : «... الآن أريد أن أموت فى حضنك/بين ذراعيك» قبيل نهاية الفصل الثالث عشر وبداية الفصل الرابع عشر فى «الزمن الآخر» (ص. 425 ، 429) ، بدايتى الفصلين الخامس والسادس فى «رامة والتنين» (ص. 108 ، 134) بدايتى الفصلين السادس والسابع فى «الزمن الآخر» (ص. 156 ، 185)؛ مثل هذا التعالق بين الفصول - الذى تحلهره قراءة البدايات والنهايات، ويدعمه تحديد جهات الفعل الزمنية - لا ينبغى أن ينظر إليه على انه نوع من الترابط القوى بين الفصول، وتسلسل وتدرج فى حركة السرد، فمواضعه ليست من الكثرة بحيث تميز نصوص الثلاثية، وبعض هذه المواضع - وهى فى الوقت نفسه أوضحها لوجودها فى نهاية الفصل أو قبلها بقليل وبداية الفصل الذى يليه - لا تدور حول حدث، **ومن ثم لا يمثل التعالق شرطاً للفهم** ومتابعة المحكى، فهى قد تتصل بمشهد وصفى (الفصلان : ١ ، ٢ - رامة والتنين).

ومن الملاحظ أن أغلب نهايات الفصول فى الثلاثية إنما تكون من قبيل : الوصف ، الرؤيا / الحلم (نهايات الفصول : ١ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ - رامة والتنين. ١ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٤ - الزمن الآخر. ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ - يقين العطش)؛ وهذه المشاهد الوصفية من شأنها أن تشكل إيقاعاً (وقفات) لزمن الحركة السردية، ومنها ما يحيل إلى بداية الفصل، أو إلى عنوانه [ففى مشهد النهاية فى آخر الفصل الأول من «رامة والتنين» تبرز «البجعة السوداء» كأوضح مفردات هذا المشهد، وقد وقفت تحت السور الحديدى أمام مائدة « ميخائيل » و«رامة» فى الكازينو، ويغوص «ميخائيل» فى مياه البركة، محتضناً البجعة إلى صدره، وقابضاً على عنقها بقوة، دون أن يصدر عنها صوت طلباً للخلاص والحياة: «ميخائيل والبجعة» نهاية للفصل وعنواناً له - (رامة والتنين ص. ٥ ، ٢٧ ، ٢٨) كما أن «الجسد الملتبس» العصى على الذوبان والتلاشى، والذى لا يتحول إلى طلل مقفر، بل تتجاور فيه الهيبات والأمجاد وتتضاغم، هذا الجسد هو موضوع نهاية الفصل الثالث وبدايته وعنوانه أيضاً فى رواية «يقين العطش» (ص. ٦٧، ٩٦ ، ٩٧)؛ ويظهر الأمر نفسه فى الفصول : ٤ ، ١٠ ، ١٢ - رامة والتنين. ١ ، ٧ ، ٨ ، ٩ - الزمن الآخر. ٦ ، ٧ - يقين العطش].

فهى (أى المشاهد الوصفية) توقف - بل تلغى - ما يمكن أن يكون بين الفصول من تواصل زمنى، وتجعل من الفصل ما يشبه الوحدة المستقلة (والملتفة أحياناً حول نفسها).

قد تكون هذه المواضع (نهاية الفصل وبداية تاليه) نقلاً لأقوال أو حوارات (الفصلان : ١٣ ١٤ - الزمن الآخر).

ويمثل نقل الأقوال (باستخدام الأفعال: قالت / قالت له ، قال ، قلت) بداية لعدد غير قليل من فصول الثلاثية (٤،٨، ١٤ - رامة والتنين: ٢، ٨، ١٠، ١١ - الزمن الآخر: ٢، ٤، ٥ - يقين العطش) بل يعد بالفعل الظاهرة الأسلوبية الأوسع انتشاراً في نصوص الثلاثية.

فالحوار بين «ميخائيل» و «رامة» لا يكاد ينقطع، يلتقيان فيدور بينهما الحديث، وتغيب «رامة»، ويستمر حديث «ميخائيل» - ونداؤه - إليها في نفسه ، وتظل ذاكرته تردد كلماتها على مسامعه؛ وبذلك لا يصبح الفعل (قالت / قال) في بداية الفصل استكمالاً لحوار سبق وانقطع مع نهاية الفصل السابق، ومن ثم علامة على اتصال الفصلين وتعالقهما، بل هو بالأحرى استمرار لحوار دائم - علاقة أبدية - يتخطى حدود الزمن والواقع والكتابة، يواجه به القارئ دائماً حتى يألفه دون أن يتوقعه، أي يتوقع ظهوره أو توقفه (المؤقت).

إنه حوار يستوعب التجربة / العلاقة بأسرها، ويغطي مساحات واسعة من السرد، يبدأ ويمتد، ويتوقف، يحقق للتجربة «دواماً» لا تتابعاً. إنه (أي الحوار) هو نفسه الذي يفصل بدايات تلك الفصول التي بدت متعالقة ، بإعلانها عودة «ميخائيل» من الغورية إلى مينا هاوس مرة أخرى وقضائه بها فترة إجازة، فـ «ميخائيل» الذي فضل البقاء في غرفته بفندق مينا هاوس بعد المؤتمر لقضاء إجازة قصيرة في القاهرة، والذي قرر «فراراً» من «رامة». استعد لأن يكون فراراً دائماً، وظل خلال أيام أربعة يتجنب البقاء في الفندق، يخرج مبكراً جداً، ولا يعود إلا آخر الليل، رغم أن موظف الاستقبال يخبره بأنها اتصلت به أكثر من مرتين أو ثلاث كل يوم، وتركت رقمها واسمها، وترجو أن يتصل بها؛ «ميخائيل» الذي فعل هذا في بداية الفصل الرابع - بالطبع بعد عودته مباشرة من حفلة الغورية التي كانت عشية انتهاء المؤتمر - هو نفسه الذي يظهر في الفصل الثالث - بدايته التي تعلن عودته من الغورية إلى مينا هاوس - وقد دخل في حوارات مع «رامة»، ومع صديق يدعى «مصطفى»، ويذهب معها إلى ميدان الحسين، ويجلسان معاً في القهوة العالية بدرجتين عن الأرض ويلتقيان فيها بـ «بشاي إبسخيرون» - تلميذ «ميخائيل» القديم في معهد الآثار القبطية، وتتداعى الحكايات والمناقشات، وتدعوهما للعشاء في مطعم في أرض شريف، ثم يظهر خطاب بتاريخ قديم تبعث به أخت «ميخائيل» إلى أبيها، ويجلس «ميخائيل» إلى «رامة» على الصوفا متذكراً أولى

أيامهما فى الاسكندرية، ورحلتهما بعد كوبرى النزهة على المحمودية، والدبة الصغيرة التى اشتريناها لها من دكان فى المنشية الصغيرة؛ كل هذه الحوارات والتفاصيل تقع بين تلك البدايات التى بدت - للوهلة الأولى - متعالقة ومتتابعة.

تعلن بدايات الفصول - إذن - «حضوراً» دائماً لعلاقة «ميخائيل» و«رامة»، حضوراً يضم الماضى والحاضر فى لحظة واحدة. ليس الماضى مجرد ذكرى، كما أن الحاضر ليس منطلقاً منه يعاود «ميخائيل» (أو السارد) الرجوع مراراً إلى الماضى. بل إن الحاضر (أو المضارع) - على قلة مواضعه فى البدايات - إنما يأتى ليؤكد تواصل الماضى وحضوره فى هذه اللحظة الحاضرة (الآن) رغم كل شئ. [«حتى الغداة برامة الأطلالا . رسماً تحمل أهله فاحالاً. أهذا ما افعل؟ لكنه لم يحل، رسمها. هذه الأطلال صروح مازالت . شامخة وقائمة الأركان . حتى إن كان أهلها قد رحلوا عنها. رامة مازالت ... » - يقين العطش (ص. 67)]. إنه تواصل توهم بعض بدايات الفصول بتسلسله وتعاقبه، ولكنه غير ذلك. إنه متحقق دائماً، لا يكترث بالبدايات والنهايات.

تبدو علاقة «ميخائيل» و«رامة» - على نحو ما تؤكده البدايات والنهايات - علاقة بلا تاريخ، لا بداية لها - على وجه التحديد - ولا نهاية، ولا تشهد تطوراً أو تحولاً ما بين فترة وأخرى تالية لها. إنها - بذلك - تأخذ «مساراً» تنتفى حدوده ومعالمه، دون أن يفقد - بالطبع - حركته واتجاهه، فهو مسار خاص، متداخل ومعقد، لا يسلك طريقاً مستقيماً ومعبوداً طالما أنه لا يعرف بداية أو نهاية أو تطوراً ما. ويمكن التعرف على هذا المسار وحركيته بتأمل البنية الزمنية لروايات الثلاثية. يتحقق ذلك - أولاً - بالتوقف عند أبرز تلك المشاهد / الوقائع التى تبدو - للوهلة الأولى - أكثر سعة وأوضح استمرارية من غيرها على المستوى السردى، ثم بتعميم الإجراء - بعد ذلك - واستكماله فى مجمل أجزاء الثلاثية.

- نموذج (١) :

« كان ميخائيل قد أبرق إليها بميعاد وصوله، وبينما يمضى به الطريق، وهو / مهدود من اللهفة والتخبط بين الأحلام والمفازع . يصور لنفسه ماذا يفعل إذا لم يجدها فى انتظاره. إذا خذلت ميعاده ... ويعود فتنتفى عن نفسه المخاوف ... سوف يجدها فى المحطة ... وجاءته الصدمة الأولى، خفيفة ولكن منذرة، تحمل فى طياتها التهديد. لم يجدها. وسأل عنها. فى الاستعلامات، والمعاون، وناظر المحطة ... ذهب فى حمى اللهفة يتلمس خبراً أى خبر، فى غرفة صاحث المحطة... هل

حدثت لها حادثة؟ ماذا جرى؟ ... ينتظر فى غير جدوى صوتاً يبشره أنها هنا، إنها فى الفندق الذى لم يسمع به قط، فى زيزينيا، بعد شارع أبو قير. كانت قد رسمت له خريطة صغيرة، فى مذكرته، بالعنوان ... ثم يبحث عنها على الباب فى ساحة المحطة التى بدت له خاوية، بشكل غريب، وعند موقف سيارات الأجرة. لا شئ. لا شئ.

قالت له، فيما بعد.. كنت وصلت، منذ دقائق، من منطقة الآثار فى دير مارمينا، فطلبت منهم فى المحطة أن يكتبوا لك رسالتى، اتصلت بنا طار المحطة بالتليفون أسأل، مرتين، وأخذت حيطتى فطلبت منهم أن يضعوا / رسالتى تحت حرف الميم ، وتحت حرف الياء .. وتحت حرف اللام. قال لها، بيأس، لا يعرف إن كان أى شئ قد حدث فعلاً أم لم يحدث بحثت عنك تحت كل الحروف. لم أجد شيئاً...ثم وصلت به سيارة الأجرة إلى العنوان ... سأل عنها... لا .. نأسف، لا يوجد ... كان معه عنوان آخر، فى سيدى بشر، ورقم تليفون، قالت إنه عنوان ابن عمها. يذهب إليه الآن؟ .. ماذا حدث؟ ... هل عادت؟ لا ، بل كانت تحذره من طرف خفى أنها لن تجئ قط ما لم تحدث كارثة كونية، أو تقع الحرب. لم تكن تنوى المجئ قط. وأخيراً، وقد حزم أمره على أن يستسلم بأى ثمن لهذا العنوان الأخير الذى لم يعد هناك غيره والذى يتطوع به رجل غريب، فندق أو لوكاندة فيكتوريا، فى داخل زيزينيا... ويدق الجرس ويشير إليه / وجه لطيف أن يدفع الباب. وهو يهم بأن يسأل عما إذا .. وفجأة، فى هذا العنوان الذى جاء بالصدفة البحتة، يسمعها هى، تهتف بصوت خافت : ها هو ذا.. أخيراً.

وتقبل عليه، هى، هى، فى غمار هذا الهوس الذى لا يصدق ... وما أسرع تدفقها بالحديث الذى لا ينتهى كيف أنها انتظرته، كيف تركت عنوانها الجديد فى العنوان الآخر، كيف أكدته مرة ومرة، كيف سألت هنا وهناك، كيف اتخذت كل حيطة، كيف تحدثت إلى المحطة بالتليفون كيف قضت ليلة فى استراحة الآثار فى العامرية، كيف سافرت وعادت، كيف رأت الطبيب وستراه، كيف جاءت اليوم بعد الظهر فقط ، بالقطار، كيف أرسلت إليه رسالة فى استعلامات المحطة .. كيف حجزت له غرفة على أى حال.

ويصعد على السلالم الضيقة، وراءها .../... قالت له، فما بعد، وهى تتذكر: كان يبدو عليك أنك مرهق، ومشدود وضائع كل الضياع.

عرف بالصدفة، فيما بعد، أن رقم التليفون الذى كان عنده مغلوط ، مع أنها كررته أمامه مرتين، وهو يكتبه. كانت تطلب الرقم، مرة وهو يقف ينتظرها، فإذا به يكتشف، فجأة، أن ثم رقماً يتبادل مكانه مع آخر، وسألها، وصحح الخطأ حيث لم تعد ضرورة لتصحيحة على أى حال الخطأ؟ وعرف أيضاً أن العنوان الآخر الذى كان معه ناقص/هكذا كانت لحظاته الأولى فى المدينة التي قالت له أنها مدينتنا.

عندما صعد آخر السلالم الضيقة، وفتحت له باب غرفتها، وجد نفسه فجأة معها، وحدهما...

لم يكن يستطيع أن ينسى وهو يقول لنفسه هاهى ذى الآن بين ذراعيك، معك، وحدك، مادا تريد ؟ لم ينس أن كل شئ ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة .../

قالت له : نلتقى بعد دقائق، سأذهب إلى غرفتى. تكون أنت قد استرحت قليلاً، وغسلت وجهك.. إلى آخره .. لابد أنك متعب جداً من السفر.»

{رامة والتنين ص. ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢}

- نموذج (٣) :

« قالت له: تتعشى الليلة عندى، دعوت مجموعة من الأصدقاء/ بمناسبة المؤتمر، احتفالاً بأثريى فى الاسكندرية. ستأتي طبعاً ؟...

قال لها: كنت قد كتبت لك رسالة، وأنا فى الاسكندرية، طويلة وصعبة وسخيفة.

قالت : هاتها معك الليلة، فى الحفلة .../...

قال : كان اليأس بريئاً وشديد السذاجة وبعيداً فى الخلف، وهى تلح فى الدعوة لحفل العشاء فى بيت درب الشعرى اليمانية الذى لم أكن أعرف أين هو، ولا ما هو .../...

قال مصطفى بضحكته الطلقة .../... :

-يا جماعة .. نحن تهنا خلاص.. يا لله نرجع ؟

كانوا يضربون فى الغورية من زمن الآن، تدور بهم الأزقة والشوارع ...

قال أحمد، بصوته الخفيض :تتكلم فى التليفون. نرجع لمانا ؟ .../...

انفتح الباب عن عالم مفاجئ، بعد طرقة صغيرة عبروها تحت أنوار مسرجة مملوكية الطراز...

كانت الغرفة الفسيحة القديمة البناء دافئة ببخار الحديث والأكل والشرب، وتموج بلغط الناس والحركة .../...

قال لها : أحضرت لك الرسالة الطويلة التى كنت كتبتها لك فى إسكندرية.

فأخذتها منه بحفة، دون أن يلحظ أحد .../...

وانفتح الباب الخشبى الثقيل المنحوت عن ضيف الشرف، عباس فؤاد وزير الثقافة الأسبق وزوجته. وخطر لميخائيل أنه كان من نجوم المؤتمر ولكن الاهتمام الرسمى به كان فى اتجاه التجاهل .../... بعد العشية بدأوا ينزلون، قام ميخائيل وقال لمصطفى، همساً: لا تنزل من غيرى، لا تتركنى هنا ... كأن حياته نفسها- أيا ما كانت حياته - تتوقف على قراره./عندما عاد من الغورية إلى مينا هاوس، كان الفجر قد أوشك أن يطلع ...

التاكسى يقطع به المدينة الخاوية، وفى نفسه بعد صخب الحفلة وزحامها. كان مغلقاً من الداخل. هاهو قد أعطاها رسالته الطويلة القديمة - خمية عن الناس وعلى مرأى منهم فى وقت واحد- ولم يكن يظن أبداً أنها ستتلقاها .../ وعندما نام بسرعة، فى غرفته بالفندق كان نومه عميقاً ومصمتاً .../

كان ميخائيل قد أعد لنفسه إجازة قصيرة، فى القاهرة، يقضيها فى الفندق. آثر ألا ينتقل من مينا هاوس، بعد المؤتمر، واستمر فى غرفته ...

بعد الحفلة لم يشأ أن يقرأ النخب الحار غير المعلن بينه وبينها، وأوى إلى الصمت الذى يألفه.../ وخلال أيام أربعة، كان يحرص، بنوع من الاستمتاع المقلوب على وجهه، أن يتيقظ من نومه مبكراً جداً ويخرج من الفندق بسرعة، ويقضى نهاره كله وجانباً كبيراً من ليله فى الخارج، وكان موظف الاستقبال فى آخر الليل يعطيه مفتاحه مع الإشارات التليفونية التى جاءته وفيها رقمها واسمها وأن يتصل بها من فضلك، مرتين أو ثلاثاً أو أكثر كل يوم. فلا يفعل شيئاً... وتنبه، فيما بعد، وقال لها، أن قلبه، وحسمه، فى موات غريبين عنه .../ عندما رن التليفون. فى غرفته العلوية فى مينا هاوس، كانت الساعة الثانية صباحاً ، قبل أن يسقط فى نومه تماماً ... كان يعرف أنها على الطرف الآخر.. وجد أن عزماً بالرفض، قد انعقد، على الرغم منه وبرغبته معاً، ولا نقض له الآن .../كان الرنين، فى صمت نومه، عالياً ، مصراً ... نهض، دون إرادة تقريباً، يستجيب دون تفكير للنداء اللجوج، وخامة صحوه المختلط المعالم.../...

كان الصوت مكبوح الحرارة وهى تقول، مباشرة دون تحية :

-لماذا لا ترد على التليفون ؟ ...

قالت . إذا كنت لا تريد أن تكلمني، قل لي ببساطة فأعرف.

وفجأة تكسر صوتها، واختنق، يغالب الدموع ...

... وانكسر فيه عزم لم يكن يعرفه، وتحدر، وسقط ...

ثم قال بسرعة اسمعي .. سأكون عندك بعد دقائق ... »

{الزمن الآخر ص ١٥٦،١٥٥،١٢٩،١٠٢،١٠١،٧٦،٧٥،٥٣،٤٦،٤٠،٢٧،٢٦،٢٩،١٤،١٣}

- نموذج(٣):

« كانت قد قالت ، في جلستهما مع نور الدين الضبع، في كازينو كليوباترا :

-إنني مدينة له أبدياً ، لأنني من خلاله تعلمت أن أقتل نفسي كنت من قبل أمقت نفسي.../...

كان قد قال لأعز أصدقائه - نور الدين - أنه يريد أن يقابله بها ، يريده أن يعرفها ... ودهش صديقه قليلاً - كما أحس هو - ولكنه وافق على لقاء ثلاثي في كازينو كليوباترا.

قالت أنها مدينة له أبدياً، وكل ذلك، ولم يقل هو شيئاً... كان نور الدين يعرف قصة آلام صديقه، كلها، وينصحه - أحياناً - ضدها، قال له مرة :

-لماذا تتصور قط أنها تحرص عليك، فكر قليلاً. أنت لا تساوي شيئاً عندها، ولا في سوق الرجال على أي حال، لا مال، ولا مركز الآن بعد أن تركت الوزارة والهيئة وأصبحت يعني - مثلي - مجرد مستشار.../...

أما الآن، على البحر، فقد دخل معها نور الدين في حديث تقني طويل ومفصل ... عن أساليب صنع الحب ... وأوضاعه ...

وانتبه فوجدهما يتبادلان حديثاً تقنياً عن الأوبرات ... كانا قد غرقا، لحظة، في استرجاع ذكريات وفي مناقشات .../...

قالت لنور الدين عندئذ: أنها كسبت وزناً - كما يقال - امتلأ جسمها ثلاث مرات في حياتها، منها الآن، هذه المرة ومنها عندما اعتزلت العالم تسعة أشهر كاملة ... والمرة الثالثة عند طلقها حسن ...

سألته بعد ذلك، مرة واحدة أو مرتين كيف حال صديقك ؟ ما اسمه ؟ نور.. نور الدين؟ ...يومها، في كازينو كليوباترا أفاضت في شرح ما أسمته ظاهرة سمر/ وجدي الراقصة الشهيرة، وفي وصف جسمها، وابتدالها...

هل كانت تحدس، ببصيرة العرافات، أن هذا الفساد، هذا التفسخ، يلبس أبيض ومن خلف الحجاب والخمار، سوف تحاضر الراقصة في "فلسفة" الموت وعذاب القبر والنعمان الأقرع.

كانت وهي تتكلم ترفع ذراعها المدملجة البضة السمراء، على رسغها أسورة فضية كثيفة النقوش، سميكة، يعرفها من أيام شارع الشعري اليمانية .../...

قال لنفسه، في قسوة غير مبررة، كأنما أسدت إليه مكرمة، أو لعلها أوفت حقاً عندما قالت لصديقه أنها مدينة له - هو - أبدياً، لأنه قبلها كما هي، وعلمها كيف تقبل نفسها .../...

ثم جاءت منال، وقد كبرت الآن، تزوجت، وخلفت عزة، ومات زوجها في حرب ٦٧، وتزوجت مرة أخرى وخلفت أخاً لعزة، منال البنت الغريرة التي دخلت عليهما مرة - وهي في الثانوية العامة، زمان - وهي ترفع قميصها الداخلي الداتي ... انكسفت راجعة وهي تشهق ... أصبحت الآن امرأة ضربتها السنوات والتجارب ... هبت عليه رائحة سريرها الطفلي تقريباً، عندما كانت صبية بعد، كان قد أوى إلى غرفتها ذات ليلة، لماذا لم تكن هي في البيت ليلتها ؟ ولماذا دعته رامة إلى ذلك البيت قرب الفجر، بعد سهرة طويلة من العمل في مطبعة الخواجا يني باكوميديس... واكتشف بعد ذلك أن زوجها كان في البيت ليلتها ... متى كان ذلك - أسئلة كلها لا إجابة لها - قال - ربما في أولى سنوات السبعينيات؟

رحب نور الدين بمنال - التي هبطت على الجلسة على غير انتظار - /كعادته ... ثم دعانا جميعاً على الغداء ...

كان نور الدين في غمار الحديث ... قد طلب منها عنوان بيتها. في شارع الشعري اليمانية كان ذلك، أم على كورنيش المنيا ؟ وبشكل أو آخر لم يحدث. ربما لمجرد أن أحداً لم يكن جاهزاً بورقة أو قلم، وربما لأن أحداً لم يكن جاهزاً لمغامرة غرامية معقدة العقابيل فيما يبدو، قال لنفسه، وهو يذكر ذلك كله ربما بأقوى مما يذكره أي أحد، وربما لسبب آخر.»

{يقين العطش ص. ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨}

تمثل هذه النماذج الثلاثة - والتى كان طولها من ناحية ، وإعمال الحذف من ناحية أخرى أمراً لا بديل عنه من الناحية المنهجية لتأمل المسار الزمنى واختصار حركيته - بالإضافة إلى نماذج أخرى قليلة (٥٦) - أكثر مشاهد / وقائع التلاتية تمتعاً بالاستمرارية والتواصل ، وبوحدة موضوعها وانغلاقه - أى دوما انتقالات وانقطاعات مباغتة؛ هذا على الأقل ما يظهره التأمل المبدئى للنماذج بشكلها المقتضب أعلاه - أى بما وقع فيها من حذف مقصود لم يتم تحاشيه. فعلى امتداد عدة صفحات - أى عدد هنا من الصفحات لن يكون قليلاً ، لأن هذه النماذج أكثر مشاهد التلاتية سعة - يصور النموذج ١ (ص ٦٦ -٧٢) **محاولات «ميخائيل» العنيدة بحثاً عن «رامة» عقب وصوله مباشرة إلى المحطة**. فهو عندما لم يجدها فى انتظاره رغم أنه قد أخبرها بميعاد وصوله، يبدأ فى البحث عنها، يسأل الاستعلامات، المعاون، ناظر المحطة، مباحث المحطة، يبحث عنها خارج المحطة، وعند موقف سيارات الأجرة، وينتقل بسيارة أجرة إلى فندق فى زيزينيا بعد شارع أبو قير كانت قد أعطته عنوانه. كما أعطته أيضاً عنوان ابن عمها فى سيدى بشر، فيذهب إلى هناك، لكن كل هذه المحاولات دون جدوى. وأخيراً لم يعد أمامه سوى عنوان أخير، تطوع به رجل غريب، لوكاندة فيكتوريا داخل زيزينيا، وهنا يجدها، ويلتقى بها؛ بينما يصور نموذج ٢ (ص. ١٣-١٥٦) **حفلة عشاء فى بيت «رامة» وما أعقبها من محاولة «ميخائيل» الفرار منها**.

فـ «رامة» تدعو «ميخائيل» ومجموعة من الأصدقاء لحفلة عشاء فى بيتها بدرب الشعري اليمانية، بمناسبة المؤتمر احتفالاً بأثريى الاسكندرية، ويتوجه « ميخائيل » ومعه «أحمد» و«مصطفى» إلى الحفلة، وبعد معاناة تشبه التيه يصلون إلى بيت «رامة» الذى يموج بحركة الضيوف وحديثهم، وبعدهم بقليل يصل ضيف الشرف «عباس فؤاد» وزير الثقافة الأسبق وروحه. وفى نهاية الحفل أخذ الضيوف ينزلون، وحرص «ميخائيل» ألا يبقى فطلب من «مصطفى» أن يصحبه معه، فقد عقد «ميخائيل» عزماً على البعد والفرار، ويعود من الغورية حيث بيت «رامة» إلى فندق ميتا هاوس الذى بقى فيه بعد انقضاء المؤتمر، مانحاً نفسه إجازة قصيرة فى القاهرة وحتى يتفادى «ميخائيل» لقاء أو اتصالاً بـ«رامة»، يحرص على ألا يتواجد فى غرفته وقتاً طويلاً إلا فترة نومه القصيرة، فهو يستيقظ مبكراً، ويسرع بالخروج ، ويقضي نهاره وجزءاً كبيراً من الليل خارج الفندق ولا يستجيب «ميخائيل» لاتصالات «رامة» التليفونية، نهاراً كما يخبره موظف الاستقبال عند عودته، أو ليلاً عندما يرن التليفون فى غرفته قبل أن يسقط فى النوم، وأخيراً ودون إرادة منه تقريباً

يستجيب لها، ويرد على تليفونها، وبكائها يؤكد لها أنه سيكون عندها بعد دقائق؛ أما النموذج ٢) (ص.٤١- ٤٨) فيصور لقاء ثادثيا في كازينو كليوباترا يجمع بين «رامة» و«ميخائيل» وصديقه «نور الدين الضيع»، بناء على رغبة «ميخائيل».

في هذه الجلسة يدور الحديث بين «رامة» و «نور الدين»، ويتشعب، تعلن هي أولاً عن امتنانها لـ «ميخائيل» لأنها من خلاله تعلمت أن تقبل نفسها ، ثم يدخلون في حديث عن أساليب صنع الحب وأوضاعه في الآداب المختلفة ، وعن الأوبرات ... وتحكي هي عن المرات الثلاثة التي زاد فيها وزنها، وعن الراقصة «سمر وحدي» واصفة جسمها وابتذالها. وتنضم إلى هذه الجلسة على غير انتظار «منال» ابنة «رامة» ، ويبادر «نور الدين» بدعوتهم جميعاً على الغداء، وأثناء ذلك يطلب «نور الدين» من «رامة» عنوان بيتها.

هذه القراءة السابقة التي تصر على التقاط تلك العلامات التي تجعل من النموذج / النص نسقاً متواصلاً يعتمد منطق التتابع والسببية – يعد الحذف من بين هذه العلامات خاصة في النموذج (٢) حيث يصل إلى أكثر من عشرين صفحة في أكثر من موضع؛ هذه القراءة إذ تسعى إلى اختزال العلامات المشوشة للتواصل، أو تأويلها، فهي تشوه النص، وتفقده جمالياته الخاصة به.إنه (أي النص) إنما يتأسس على بنية غاية في التعقيد والتشابك والتداخل، لا تسلك مساراً خطياً واضحاً ومتواصلاً «باتجاه المستقبل أو الماضي» بل تتخلق بتدمير بنية التتابع والتسلسل من ناحية ، وبإلغاء أي تمايز بين اللحظات (أو المشاهد) من ناحية أخرى.

في النماذج السابقة تتزامن لحظات الزمن المختلفة، تتداخل وتتشعب وتختلط بلا تمايز يستعيد بعضها بعضاً، ولا تكف عن المعاودة والتكرار من غير انتظام، بل تتناقض وتمحو بعضها.

فنموذج (١) يبدأ بالماضي البعيد(كان قد أبرق..) ، ومنه إلى الحاضر (يمضي... يصور..)، ثم إلى المستقبل على سبيل الاستشراف (أو الاستباق) الذاتي (إذا لم يجدها.. ، إذا خذلت..)، يقوم به عقل «ميخائيل» في حالة عدم لقائه بـ«رامة» ، وسرعان ما يعود إلى الحاضر) يعود، تنتفي..) ليندفع نحو استباق جديد مناقض لسابقه (سوف يجدها..)، ومن المستقبل البعيد حيث يمني « ميخائيل » نفسه بالعثور على «رامة»، يعود باتجاه الماضي، ماض بسيط غير محدد، لكنه قريب الصلة بزمن وصول «ميخائيل» – زمن السرد الأول (أو الحكاية الأولى – كان قد أبرق..) فهي عودة وليس استعادة (أو استرجاعاً) (ذهب يتلمس..)، بعدها يحدث استرجاع ذاتي (هل

حدثت لها حادثة؟ مادا جرى ؟)، ثم العودة (دهب ينتظر)، ومنها يرتد إلى ماض بعيد على سبيل الاسترجاع (كانت قد رسمت ...)، ومنه إلى الحاضر (يبحث ...)، وقبل أن يعود إلى الماضى حيث محاولات البحث عن «رامة»، يقوم باستباق مزدوج يرده إلى ماض بعيد (قالت - فيما بعد - كنت وصلت ، طلبت اتصلت ..أخذت...طلبت.. بحثت.. لم أجد .)، بعدها يعود إلى الماضى (وصلت به سيارة الأجرة.. سأل .. كان..)، ثم يسترجع ما قالته «رامة» بخصوص العنوان الآخر فى سيدى بشر (قالت إنه عنوان ابن عمها)، وينتقل إلى الحاضر(يذهب..)، ثم يقوم باسترجاع داتى (مادا حدث ؟ هل عادت ؟)، يعود بعده للحاضر(لا.)، لينتقل سريعاً إلى الماضى؛ ليمارس استرجاعاً مزدوجاً يحمله إلى المستقبل (كانت تحذره .. أنها لن تجئ ..)، ثم إلى الماضى (لم تكن تنوى..) فيما يشبه الاسترجاع الذاتى، ومن الماضى القريب المنتهى بالحاضر (قد حزم..) يصل إلى الحاضر (يتطوع.. يدق.. يشير.. يهم.. يسمعها.. تقبل عليه... لا ينتهى..)؛ ووسط هذه اللحظات الحاضرة تحدث عودة سريعة إلى الماضى (جاء بالصدفة البحتة..)، وبعد هذه اللحظات تتتابع الاسترجاعات التى يحفل بها حديث «رامة» (انتظرت.. تركت...أكدت... سألت.. اتخذت... تحدثت... قضت... سافرت وعادت، رأت... جاءت... أرسلت... حجزت..)، وفى هدا الحديث يتم أيضاً استشراف المستقبل (ستراه - أى الطبيب)، ثم عودة إلى الحاضر حيث يلتقى «ميخائيل» بـ «رامة» (يصعد..)، يعقبها استباق يرتد إلى الماضى (قالت له - فيما بعد - وهى تتذكر..)، ثم استباق فى الماضى يرتد به إلى ماض أبعد (عرف - فيما بعد - أن رقم التليفون الذى كان عنده.. كررته..)، ويتحرك قليلاً إلى الأمام داخل هذا الماضى (كانت تطلب .. فإذا به يكتشف.. سألها وصحح الخطأ..)، ويتكرر الاستباق الاسترجاعى (عرف أن العنوان الذى كان معه)، ويعود إلى الماضى، ماضى الاسترجاعات المتتابعة السابقة وما قبلها (كانت... قالت... صعد... فتحت .. وحد . لم يكن يستطيع.. لم ينس.. كان قد جاء..)؛ بعض هذه الأحداث الماضية (وصعد السلالم الضيقة) سبق منذ قليل أن قدم على أنه يقع فى نطاق الحاضر (وبصعد السلالم الضيقة)، وبعضها (فتحت له باب غرفتها) سيروى على أنه استشراف (نلتقى بعد دقائق، سأذهب إلى غرفتى، تكون أنت..)

نموذج (٢) يبدأ بالمستقبل البسيط(تتعشى الليلة عندى)، ثم يرتد إلى الماضى (دعوت..) ومنه مرة ثانية إلى المستقبل (ستأتى..)، ثم يوغل فى الماضى - ماض بعيد (كنت قد كنت..) ليعود إلى المستقبل (هاتها الليلة..)، ثم يسترجع ذكرى هذه الدعوة الموجهة من «رامة». فما كان منذ

قابل فى حيز الحاضر أو المستقبل لم يلبث أن أصبح ذكرى (كان اليأس.. وهى تلح فى الدعوة..) وترك الذكرى والاسترجاع ليتأرجح ما بين الماضى (البسيط والبعيد) والحاضر: (قال مصطفى يا جماعة..) (تهنا..) (نرجع..) (كانوا يضربون فى الغورية منذ زمن.. تدور بهم..) (نتكلم..نرجع..) (انفتح..كانت الغرفة دافئة.. وتموج.. أحضرت.. كنت كتبتها.. أخذتها.. افتح.. خطر.. كانوا.. بدأوا ينزلون.. قام..) (لا تنزل.. لا تتركني.. تتوقف..) (عاد.. كان الفجر قد..) (يقطع..) (كان..)؛ وأثناء هذا التأرجح أو التقلب يسترجع ماضياً سابقاً على الحفلة والدعوة إليها (الرسالة التي كنت كتبتها لك فى إسكندرية، عباس فؤاد كان من نجوم المؤتمر..)، ومن الماضى يستشرف المستقبل - استباق ذاتى (قد أعطاها.. لم يكن يظن ستتلقاها..)، ثم ينتقل من الماضى (نام.. كان..) إلى ماض أبعد منه، أى سابقاً عليه (كان قد أعد.. آثر ألا ينتقل.. استمر.. لم يشأ أن يقرأ.. أوى..)، ويشهد الماضى أفعالاً متجددة أو مستمرة (كان يحرص أن يتيقظ.. ويخرج .. ويقضى.. كان موظف الاستقبال يعطيه..)، لا تلبث أن تفضى إلى الحاضر (لا يفعل شيئاً)، وينتقل إلى المستقبل عبر الماضى (تنبه فيما بعد..)، يعود بعدها إلى الماضى (رن.. كانت.. كان يعرف..وجد..)، ويبرز الحاضر فجأة (لا نقض له الآن)، ليعاود الماضى بعدها الظهور(كان.. نهض.. كان..)، ويبدأ التأرجح بين الحاضر والماضى(تقول.. لا ترد.. إذا كنت.. قل.. أعرف..) (تكسر.. اختنق.. انكسر.. لم يكن.. تحدر. سقط..)، ليعلن استقراراً للحاضر (اسمعى..)، ينطلق منه للمستقبل (سأكون..).

نموذج(٣) يبدأ بالماضى البعيد (كانت قد قالت.. تعلمت .. كنت أمقت..)، ثم يسترجع ماضياً أسبق منه (كان قد قال.. دهش.. أحس.. وافق..)، ثم عودة إلى الماضى الذى ابتدأ به، بل إلى الكلمات نفسها، لكن هذه المرة على سبيل حكاية الأقوال لا نقلها (قالت أنها مدينة له أبدياً لم يقل..)، ويتحرك فى إطار الماضى حركة متجددة، لكن أيضاً قبل زمن البداية - بداية النموذج - اللقاء الثلاثي فى كازينو كليوباترا (كان يعرف..)، وينتقى قولاً / حدثاً من هذا الماضى ينقله مباشراً - باستخدام المضارع (قال له مرة : تتصور. تحرص.. فكر.. لا تساوى شيئاً.. لا مركز الآن بعد أن تركت الوزارة والهيئة.. أصبحت مجرد مستشار..)، ويتوقف عن الاسترجاع والتذكر ليعايش لحظته الحاضرة - لحظة اللقاء الثلاثى، والتى سبقت حكايتها على أنها ماض بعيد (أما الآن على البحر)، وتمتد اللحظة الحاضرة ليصبح لها ماض، ماض داخل الحاضر، أو ماض قريب الصلة ومتداخل مع الحاضر (دخل.. انتبه فوجدهما.. كانا قد غرقا.. قالت عندئذ..)، ويسترجع ماضياً

أسنق (كسبت . امتلأ اعترلت.. طلقها .)، ويقفز بانحناء المستقبل (سألته بعد ذلك مرة أو مرتين) ليعود منه إلى الماضى القريب من الحاضر (يومها فى كازينو كليوباترا أفاضت فى شرح ما أسمته سمر وحدى)، ومن هذا الماضى يستشرف المستقبل (هل كانت تحدس أن هذا الفساد سوف يلبس.. سوف تحاضر..)، ليعود إليه سريعاً (كانت ترفع..)، ليرتد إلى ماض بعيد (أيام شارع الشعرى اليمانية)، ويتحرك فى إطار الماضى على سبيل الاسترجاع الداخلى متذكراً لحظة البداية (قال لنفسه كأنما أسدت ..أوقت ..عندما قالت لصديقه أنها مدينة له - هو- أبدياً لأنه قتلها. علمها..)، ويعاود الماضى القريب من الحاضر الظهور (جاءت منال ، قد كبرت الآن) ، ليستدعى بعدها ماضياً بعيداً (تزوجت.. خلفت.. مات زوجها فى حرب ٦٧.. تزوجت مرة أخرى.. خلفت)،وتستمر العودة إلى الماضى واسترجاعه (منال البنت الغريرة التى دخلت عليهما مرة وهى فى الثانوية العامة.. انكشف..)، ليقفز إلى الماضى القريب من الحاضر (أصبحت الآن)، ليرتد سريعاً إلى تذكر ماض أبعد مما قام باسترجاعه سابقاً (هبت عليه رائحة سريرها الطفلى.. كانت صبية بعد كان قد آوى إلى غرفتها. لماذا لم تكن. لماذا دعته..) ، وقبل أن ينهى استرجاعه وتذكره (ربما فى أولى سنوات السبعينيات)، يستشرف مستقبلاً من الماضى (اكتشف بعد ذلك..) ، ويعود إلى الماضى القريب من الحاضر (رحب . قد هبطت. دعانا .)، ثم يجعل من هذه اللحظة ماضياً بعيداً (كان قد طلب عنوان بيتها) ، ليستقر عند ماض بسيط غير محدد (لم يحدث. لم يكن..)، هو فى حقيقته تذكر واسترجاع ذاتى (قال لنفسه وهو يذكر ذلك كله).

ومن العبث رصد مواقع زمنية داخل كل رواية من روايات الثلاثية تعلن تبدلاتها عن وجود مقاطع / وحدات تشكل - فى مجموعها - النص السردى. فروايات الثلاثية لا تقبل التقسيم إلى تفصلات زمنية، ومن ثم تفصلات سردية كبرى ، ولا يقف زمن الكتابة - كما سبق القول - حائلاً فى هذا الشأن، الأمر الذى يحول دون دراسة البنية الزمنية الكبرى للثلاثية طبقاً لمقولتى «الاسترجاع» و«الاستباق» - المؤسستين للمفارقات الزمنية - بتقسيماتهما المختلفة حسب المدى والسعة (٥٧)؛ وذلك لعدم وجود مستوى زمنى محدد للرواية / الحكاية - فهى لا تجعل من الزمن التاريخى الكرونولوجى محدداً سردياً - وفقاً له تتحدد المفارقات الزمنية؛ ومن هنا تصبح النماذج السابقة عينة ملائمة للتعرف على البنية الزمنية لنصوص الثلاثية.

ويكشف التشريع الزمنى السابق للنماذج عن آليات اشتغال الزمن داخل نص الثلاثية ففى هذه النماذج يحدث التنقل السريع(المفاجئ) والمستمر بين لحظات الزمن الثلاثة (الماضى. الحاضر المستقبل)، فهى دائمة الرجوع إلى الوراء، والقفز باتجاه المستقبل، على نحو يتنافى معه الحطية ويغدو التسلسل أو التتابع بنية لا وجود لها ، حيث يتم التحرك بين لحظات الزمن فى حرية تامة بل يتم التحرك أيضاً داخل اللحظة الواحدة بحيث تشهد انقساماً داخلياً يجعلها تحتضن غيرها من اللحظات، كأن تشتمل لحظة الماضى على صيغة المضارع والمستقبل؛ هنا تختفى العلاقات الواضحة بين لحظات الزمن ، تتزامن وتتداخل وتختلط ، ويحدث بينها انتقالات مفاجئة ومباغتة بلا علامات تسم ظهورها وانتهاءها، فلا تتمايز اللحظات فيما بينها ، بل قد تتناقض، ويقع الحدث نفسه في أزمنة مختلفة.

فالنماذج السابقة تشهد «عودات» مستمرة إلى الماضى والحاضر والمستقبل ، ويتضح ذلك من تأمل التبدلات الزمنية فى النماذج على النحو التالى:

ن١ : ماض/ حاضر/ مستقبل/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل.

ن٢ : مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ ماض/ مستقبل/ ماض/حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ مستقبل.

ن٣ : ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل.

أن العودة إلى لحظة زمنية بعينها ليست عودة إلى نقطة محددة تنضم إليها لمواصلة الحركة السردية، أى ليست اتصالاً جديداً بزمن حكاية أولى، أو منطلقاً سردياً، فالعودة متحققة لكل اللحظات. ففى نموذج (١) يظهر الماضى (وصلت به سيارة الأجرة إلى العنوان ... سأل ...)، يعقبه المضارع (لا ، تأسف، لا يوجد...) ، ليظهر الماضى من جديد (كان معه عنوان آخر... قالت إنه عنوان ابن عمها...)، ولكنه ماض أبعد من سابقه، أى من زمن وصوله بالسيارة الأجرة وسؤاله عنها وإن لم تنقطع صلته به بوصفه البديل للعنوان الأول الذى لم يعثر فيه عليها، ثم يظهر المضارع(يذهب إليه الآن ؟)، فالماضى (ماذا حدث؟... هل عادت؟) دونما علاقة بسوابقهما، ويأتى المضارع(لا)

صفاته متيحة، ليست للمضارع (يدهش) ، بل للماضي أيضاً (عادت) ، ويبرر ماض معاير (كانت تحذره .) منقطع الصلة بسوابقه (وصلت. سأل. كان معه. قالت. حدث. عادت)؛ إنه ماض أوثق صلة بالمستقبل (تحذره أنها لن تحيى قط ما لم تحدث كارثة) . يرتد إلى ماض سابق - ربما - لسابقه (لم تكن تنوى المجيء قط)، ومنه إلى ماض (قد حرم أمره أن يستسلم...) يقترب - في دلالته - من فعل الوصول والسؤال والبحث - والذى ورد في مقاطع سردية أسبق، ثم يظهر المضارع (يتلوع . يدق .. يشير.. يهم . يسمعها تهتف.. تقبل عليه .)، معلناً استمرار السؤال والبحث - والذى ظهر سابقاً بصيغه الماضى. ثم العثور عليها واللقاء بها ... وهكذا يعاود الماضى والحاضر الظهور، يتناوبان من غير انتظام ، لا يتمايزان الواحد عن الآخر بدلالة أو وظيفة خاصة، وبالتالى **لا تحمل العودة إلى لحظة زمنية بعينها مؤشراً يعلن معاودة أو مواصلة ما كان سابقاً قبل الانتقال والتحول (الزمنى)، ومن ثم تختفى أية علامات (خطية) تسم الانتقال والعودة. وما قد يبدو أحياناً من صلة (رامية)، لا تدعم - بتباعد مواضع العودة التى قد يبرز بينها صلة ما من ناحية ، وبعدم تفردها بوظيفة سردية بعينها من ناحية أخرى، لا تدعم هذه الصلة فرضية المعاودة والمواصلة / التواصل.**

ويتجاوب مع هذا التنقل (الحر) بين الماضى والحاضر والمستقبل ظهور **الحدث / المشهد ذاته في أزمنة مختلفة**، الأمر الذى ينفى خصوصية زمنية لأى من اللحظات. تتماثل الأزمنة، وترفض أية محددات منطقية أو تاريخية تفرض عليها، لا تقبل إلا **تزامنها الذى يحتضن الحدث ذاته**. فالسؤال والبحث عن «رامة» - في نموذج (١) - يحدث في زمنى الماضى والحاضر - كما ظهر منذ قليل. كما أن بعضاً مما روته «رامة» لـ «ميخائيل» عند لقائه بها (كيف اتخذت كل حيطة . كيف تحدثت إلى المحطة بالتليفون ... كيف أرسلت له رسالة في استعلامات المحطة..)؛ ما روته «رامة» متخذاً صيغة الماضى سبق أن ورد قبل هذا الموضع بعدة مقاطع سردية - داخل النموذج نفسه - وبالصيغة ذاتها، ولكن بوصفه حدثاً مستقبلياً (قالت له - فيما بعد - كنت وصلت منذ دقائق... فطلبت منهم في المحطة أن يكتموا لك رسالتى، اتصلت بناظر المحطة بالتليفون.. وأحدث حيطتى .)، فالماضى قبل أن يظهر في مكان ما من الحكاية - إذ أنه لا يحتفظ بتراتبية ما مع غيره من اللحظات - بوصفه حدثاً منتهياً . يتم الإعلان عنه - وروايته - عن طريق المستقبل (باستخدام الاستباق الاسترجاعى)، فالحدث ذاته يحتفى بالحضور في حرية داخل أزمنة مختلفة، دون أن يكون الأمر مجرد مقتضى من مقتضيات التواصل (السردى)، أى التعجيل بذكره على سبيل الاستباق -

كالمثال السابق – إلى أن يقودنا المسار السردي إلى موضعه الطبيعي. ذلك أن العودة إلى اللحظة عينها أو الحدث ذاته لا تمثل – كما سبق القول – اتصالاً أو التحاماً بالسرد السابق. يؤكد ذلك أن الحدث ذاته – بدلالته الزمنية – قد يحتل مواقع متباينة في السرد. فتصريح «رامة» لـ «نور الدين الضبع» بخصوص « ميخائيل» (إنني مدينة له أبدياً..) يتكرر داخل ضوء (٣) في عدة مواقع فالتصريح يذكر أولاً بوصفه حدثاً قديماً ينتمي إلى ماض بعيد (كانت قد قالت في جلستهما مع نور الدين الضبع في كازينو كليوباترا..) ، وذلك قبل أن يعلن السرد عن لقاء ثلاثي في كازينو كليوباترا يجمع «رامة» و« ميخائيل» و«نور الدين الضبع»؛ ويظهر التصريح ثانية محكياً بعد الإخبار عن موافقة «نور الدين» – تلبية لرغبة « ميخائيل» – على لقاء ثلاثي (وافق على لقاء ثلاثي في كازينو كليوباترا. قالت أنها مدينة له ابدياً وكل ذلك..)، وأثناء سرد تفاصيل اللقاء، وما دار فيه من أحاديث ومناقشات وذكريات – يعاود التصريح الظهور للمرة الثالثة (.. قال لنفسه، في قسوة غير مبررة، كأنما أسدت إليه مكرمة. أو لعلها أوفت حقاً، عندما قالت لصديقه أنها مدينة له – هو – أبدياً..). إن الفعل / الحدث لا يملك – بذلك – قدرة على التكرار والعودة بقدر ما يملك **قدرة على التواجد في أزمنة مختلفة، و في مواقع متعددة من السرد، الأمر الذي لا يخلو من خلق حالة من اللبس والتناقض**، حالة لا تستدعي محاولة تفسيرها وتأويلها، أو منطلقنا ومنحها الانسجام والاتساق، بل هي حالة تدعو إلى تقبلها كما هي، بما تقرره من تواجد أو حضور (متزامن) لكل الأزمنة والمواقع، حتى وإن امتد هذا التناقض إلى الإشارات التاريخية كما في النموذج (٣) . فـ «منال» ابنة «رامة» التي انضمت إلى اللقاء الثلاثي في كازينو كليوباترا امرأة ناضجة ، تزوجت وأنجبت «عزة» ؛ «منال» هذه – كما يشير النموذج فور ظهورها – مات زوجها في حرب ٦٧ في حين أنها هي نفسها كانت في أوائل السبعينيات لا تزال بعد صبية، عندما نام « ميخائيل» في سريرها الطفولي، ولم تكن هي موجودة في البيت في تلك الليلة (.. مات زوجها في حرب٦٧ # هبت عليه رائحة سريرها الطفلي تقريباً، عندما كانت صبية بعد، كان قد آوى إلى غرفتها ذات ليلة ... متى كان ذلك – أسئلة كلها لا إجابة لها – قال- ربما في أولى السنوات السبعينيات ؟)؛ فالتناقض قائم بين كون «منال» أرملة في الستينيات وكونها صبية في التسعينيات، ويظل التناقض موجوداً ، مثيراً للحيرة والتساؤل، لا يزول، ولا يحسم الأمر لصالح أي الإشارتين، حتى الصيغة المتذبذبة غير المتثبتة (الأداة ربما، وصيغة الاستفهام) التي وردت بها الإشارة الثانية

(السبعينيات) لا تدعم أو تقوى صحة الإشارة الأولى (٦٧) عن التابعة، بل لعل الإشارة إلى السبعينيات هي الأرجح، فعلاقة «ميخائيل» بـ «رامة» تبدأ في عام ١٩٦٩ («...ودخلت عليّ أول مرة، في ١٩٦٩، بالضبط ...» - الزمن الآخر ص ١٠٩)؛ فدخول «ميخائيل» غرفة «منال» الصينية - بذلك - كان تالياً لهذا التاريخ (أي بعد عام ١٩٦٩)؛ وهكذا فالإشارة التاريخية الأقرب إلى الدقة تبدو محاطة بالشك والارتياب، في حين تأتي نقيضتها كأمر ثابت متحقق. لكن في النهاية لا تنتفي إشارة زمنية دون الأخرى، بل تتواجدان معاً، تتزامنان على نحو يؤكد احتلاط الأزمنة وتداخلها. لا تتميز الواحدة عن الأخرى، لا يتميز زمن عن آخر في وعي «ميخائيل». وتجربته، **الزمن الحقيقي هو ما «يعيشه» ميخائيل ويعايشه، لا ما يؤطر ما حوله من أحداث.** إن «ميخائيل» عاش - ويعيش - ذكرى دخوله الحرم الطفلي - غرفة الصغيرة «منال» - لا خبر وفاة زوج «منال» الدالعة.

ولا تسلم اللحظات الزمنية - في تحولاتها المستمرة، وتزامنها، وتناقضها - من التداخل والاختلاط. **فهي تتشعب، تستدعي بعضها بعضاً، تتراكب وتتشابك على نحو معقد.**

وهنا لا يكون لحادثة ما زمن محدد ووحيد، تحتفظ به مصاناً من أية تشوهات ومغالطات واندماجات. ففي النماذج السابقة - والتي تمثل ثلاث وقائع أو مواقف - تحدث ارتدادات إلى الماضي، وقفزات نحو المستقبل، أغلبها في إطار العلاقة القائمة بين «ميخائيل» و«رامة» - التي يمكن النظر إليها بوصفها حكاية أولى أو منطلقاً سردياً، رغم أنها غير مؤرخة بدقة، ولا تشهد تحديدات زمنية لأطوارها وتقلباتها؛ يمكن النظر إليها كذلك مع شئ من التحاور وكإجراء ثانوي يساعد فقط في توضيح بعض المفارقات الزمنية - دون أن يستجيب للكثير من أشكالها وتقسيماتها - التي تكون سعتها (أي المدة القصصية التي تشملها) خارج سعة الحكاية الأولى - العلاقة. في «رامة» تسترجع مشاركتها في العمل الفدائي في بورسعيد ١٩٥٦م(٥٨) -

وكذلك تعد كل الإشارات الزمنية الواردة قبل فترة السبعينيات - تاريخ بداية العلاقة - والمثبتة في جدول (١) - من قبيل الاسترجاعات الخارجية، كما تسترجع جانباً من حياتها في فترات الطفولة والصبا والشباب: الصورة التي تحتفظ بها لجديها وهي طفلة(٥٩)، علاقتها بثلاثة من شباب حي المنيرة الذين أحبوها في صباها، واستمرار هذه العلاقة بعد انتقالها إلى المدرسة الثانوية الداخلية الاسكندرية(٦٠)، علاقة الحب التي جمعت بينها وبين أستاذها في الجامعة، ذلك الأستاذ الأمريكي - ريتشارد - الذي كان يدرس في القاهرة، والذي خطلها، وقضت

هى معه أسبوعاً من أسعد أيام حياتها [٦١]؛ كما أن «ميخائيل» يسترجع الكثير من ذكريات الطفولة والصبا والشباب أفراد أسرته وبيتهم فى عبط العنب، وفى راعب باشا [٦٢]. صوت العجين الذى كان يصنع منه أقراص الملاك ميخائيل فى طفولته [٦٣]. الموت الذى كان كثيراً فى طفولته وصباه وتعرضت له أحبته ثم أخواه البير وأمين، والفتاة التى ألقت بنفسها من نافذة مدرسة البنات أمام بيتهم فى عبط العنب وهو فى السابعة [٦٤]. غرفته فى بيتهم القديم وسقوطه ومعه مصباح الجاز القديم، الطيار [٦٥]. رفيقات صباه . رينا ولندة ورحمه، وشجرة الجميز التى كانوا يلعبون تحتها [٦٦]. ذكريات وأحلام المراهقة، وتعرفه على رائحة الجنس والوداد الجسدى عند السيدات البلديات والجارات والصديقات اللاتى كنا يترددن على بيتهم [٦٧]. ممارسته العمل الثورى والسياسى واعتقاله [٦٨]. إن هذه الاسترجاعات (الخارجية) تكشف جانباً من حياة « ميخائيل» و «رامة» قبل بداية علاقتهما. إنها تكشف ماضياً، إن لم يكن بعيداً جداً، فهو ليس قريباً على أية حال، ومن ثم لا يتداخل مع تاريخ علاقتهما – محور السرد / الحكاية، أى تبدو الاسترجاعات – هنا – واضحة الحدود . لا تطرح مشكلاً فى تمييزها عن موضوع السرد الرئيسى – العلاقة، ولكن هذه الاسترجاعات أو المفارقات ليست بالكثيرة إذا ما قورنت بالمفارقات الزمنية التى تكون سعتها ضمن سعة الحكاية الأولى – العلاقة، أى تقع فى إطارها؛ وتشمل هذه المفارقات. استرجاعات داخلية، استباقات داخلية، مفارقات معقدة ومركبة من الاسترجاعات والاستباقات معاً.

فالسرد – بمفارقاته الزمنية – لا يكاد يخرج عن سياق العلاقة بين « ميخائيل» و «رامة» يسترجع ماضيها (ماضى العلاقة) ، ويستشرف مستقبلها ، وقد يصنع الشيئين فى الوقت ذاته . ففى نموذج (١) – الذى يصور محاولات « ميخائيل» العديدة بحثاً عن «رامة» عقب وصوله إلى المحطة إلى أن يجدها – تحدث عدة استرجاعات (التساؤل عما يكون قد حدث لها ومنعها من المجىء رسمها لخريطة صغيرة بالعنوان فى مذكرة « ميخائيل»، ما قالته «رامة» عن العنوان الآخر من أنه عنوان ابن عمها ، التساؤل ثانية عما يكون قد حدث لها ، ظن « ميخائيل» أنها لم تكن تنوى المجئ ما قامت به «رامة» من أفعال قبيل وصوله وأثناء البحث عنها).

وفى نموذج(٢) – الذى يصور حفلة عشاء فى بيت «رامة» وما أعقبها من محاولة «ميخائيل» الفرار منها – تظهر الاسترجاعات التالية (ذكرى الدعوة الموجهة من «رامة» ، الرسالة

التى كان «ميخائيل» قد كتبها لها فى الاسكندرية). ويظهر فى هذا النموذج استرجاع يتناول مضموناً يبدو مختلفاً عن الموضوع الرئيسى للسرد، وهو خاص بضيف الشرف فى حفلة العشاء - عباس فؤاد وزير الثقافة الأسبق (.. وخطر لميخائيل أنه كان من بحوم المؤتمر، ولكن الاهتمام الرسمى به كان فى اتجاه التجاهل.)؛ هذا الاسترجاع الذى قد يسمى «غيرى القصة» - لتناوله مضموناً مختلفاً - نادر الوقوع فى نصوص الثلاثية [٦٩]، ويتم - عند ظهوره - من خلال وجهة نظر «ميخائيل» - كما فى النموذج - أو «رامة». وفى نموذج (٣) - الذى يصور لقاء ثلاثياً فى كازينو كليوباترا يجمع «رامة» و«ميخائيل» وصديقه «نور الدين الضبع» - تحدث عدة استرجاعات (أقوال سابقة لـ «رامة» و«ميخائيل» و «نور الدين»، المرات الثلاثة التى زاد فيها وزن «رامة» وامتلأ جسمها، أيام شارع الشعرى اليمانية والتى يذكرها «ميخائيل» عند رؤيته الإسوارة الفضية فى ذراع «رامة»، مقولة «رامة» لـ «نور الدين» بأنها مدينة أبدياً لـ «ميخائيل» جانب من حياة «منال» ابنة «رامة»، وذكريات «ميخائيل» عنها وهى فى عمر الطفولة والصبا).

إن الاسترجاعات الموجودة في النماذج السابقة لا تحدث لكى تسد فراغاً أو تملأ ثغرة في السرد، فليس هناك تواصل أو استمرار سردى (زمنى) - كما سبق القول - يتعرض لحذف أو إسقاط بعض عناصره، فيقتضى - من ثم - «وصله» باستعادة (أو استرجاع) ما سقط (أو حذف) مؤقتاً. فالسرد لا يعلن مسبقاً عن حاجته إلى استعادة ماضيه حتى يكتمل ويستمر، بل يواجه المتلقى بالاستعادة لحظة ظهورها في السرد، يعود دائماً - بموجبها - إلى الماضى من غير افتقار. فالقارئ - مثلاً - لم يكن يعانى «نقصاً» - فى السرد - وهو يقرأ النموذج (٣) - أو يقرأ رواية «يقين العطش» التى منها النموذج، أو حتى الروايتين السابقتين - بخصوص : أقوال سابقة لـ «رامة» و«ميخائيل» و«نور الدين»، جسم «رامة» ووزنه، الإسوارة الفضية التى تلبسها «رامة»، تفاصيل من حياة «منال» ابنة «رامة»، بل هو - على العكس من ذلك - يشهد دائماً إحالة إلى الماضى وعودة إليه [ماذا جرى.. ، كانت قد رسمت.. كان معه عنوان آخر قالت إنه عنوان ابن عمها.. مدا حدث.. لم تكن تنوى المجىء.. وما أسرع تدفقها بالحديث كيف أنها انتظرته . تركت.. أكدت.. سألت.. اتخذت.. تحدثت.. قضت.. سافرت.. رأت.. جاءت.. أرسلت.. حضرت.. - نموذج (١)، كان اليأس برئياً.. وهى تلح فى الدعوة .. الرسالة التى كنت كتبتها لك فى اسكندرية - نموذج (٢)،

كانت قد قالت.. ، كان قد قال.. ، قال له مرة.. قالت أنها كسبت وزناً ثلاث مرات.. ، أسورة فضية يعرفها من أيام شارع الشعري اليمانية.. لعلها أوفت حقاً عندما قالت لصديقه.. ، منال البنت الغريرة التي دخلت.. عندما كانت صبية بعد.. كان قد أوى إلى غرفتها - نموذج (٢)].

وكثيراً ما تأخذ العودة إلى الماضي شكل التكرار - وهو ما سوف يظهر بوضوح عند مناقشة «إيقاع المعاودة والتكرار» فيما بعد - [كنت وصلت منذ دقائق من منطقة الآثار.. طلبت منهم في المحطة أن يكتبوا لك رسالتي.. اتصلت بناظر المحطة في التليفون أسأل.. أخذت عجلتي.. طلبت منهم أن يضعوا رسالتي تحت حرف.. // كيف أنها سألت.. اتخذت كل حيطة.. تحدثت إلى المحطة بالتليفون.. قضت ليلة في استراحة الآثار.. أرسلت له رسالة في استعلامات المحطة. كان معه عنوان آخر ورقم التليفون // كيف أنها تركت عنوانها الجديد في العنوان الآخر.. عرف أن رقم التليفون الذي كان معه مغلوط.. والعنوان الآخر الذي كان معه ناقص - نموذج (١). كنت قد كتبت لك رسالة وأنا في الاسكندرية طويلة و.. // أحضرت لك الرسالة الطويلة التي كنت كتبتها لك في الأسكندرية..// ها هو ذا قد أعطاها رسالته الطويلة. تتعشى الليلة عندي دعوت مجموعة من الأصدقاء..// كان اليأس بريئاً .. وهي تلح في الدعوة لحفل العشاء - نموذج (٢). كانت قد قالت في جلستهما مع نور الدين الضبع : إنني مدينة له أبدياً..// قالت أنها مدينة له أبدياً..// لعلها أوفت حقاً عندما قالت لصديقه أنها مدينة له - هو - أبدياً.. - نموذج (٣)].

هذه الاسترجاعات «التكرارية» لا تظل محصورة في إطار نموذج ضيق محدود ، بل غالباً ما «تتنامى»، ويتردد صداها على امتداد الرواية، وقد تتخطى حدود الرواية الواحدة - كما سوف يظهر - لتحدث بين أكثر من رواية. فاسترجاع «ميخائيل» ذكرى غرفة «منال» - وهي لم تزل صبية - التي أوى إليها ذات ليلة في أوائل السبعينيات [هبت عليه رائحة سريرها الطفلي تقريباً، عندما كانت صبية بعد، كان قد أوى إلى غرفتها ذات ليلة، لماذا لم تكن هي في البيت ليلتها؟ . - نموذج (٣)]، فاسترجاع هذه الذكرى إنما يدفع إلى العودة إلى الوراء ، ليس فقط على مستوى الزمن، وهو الفترة الفاصلة بين «منال» الصبية و «منال» الزوجة والأم ، ولكن أيضاً على مستوى السرد ، حيث سبق قديماً - في الرواية الأولى «رامة والتنين» - أن رويت هذه الحادثة («.. دخل غرفة النوم الصغيرة ، قبيل الفجر ... كانت قد قالت له : هذه غرفة منال، تنام الليلة عند إحدى

صديقاتها ... / ... كانت الملاءة الحفيفة الرقيقة، سائبة ناعمة على جسمه، لها حاشية مشغولة. وبها نقطات من نوم بنت لم تصبح امرأة تماماً ... » - رامة والتنين ص ٢٣٢، ٢٣٣)

فالسرد لا يكف عن استعادة ماضيه والتذكير به، استعادة لا تخلو من ترديد المضمون / المعنى نفسه وتكريره دون أن تصبح إعادة / نقلاً كاملاً. فالتساؤل عن سبب تغيب «منال» عن البيت في النموذج - من الرواية الثالثة «يقين العطش» - (لماذا لم تكن هي في البيت ليلتها؟) - مجاب عنه في «رامة والتنين» (تنام الليلة عند إحدى صديقاتها) . وكان مرور السنوات أنسى « ميخائيل» سبب تغيب «منال»، دون أن ينسيه رائحة سريرها، ودون أن ينسيه ظروف مجيئه إلى بيت «رامة» قبيل الفجر. وهي الظروف التي لم يذكرها في حينها - في الرواية الأولى - بينما ذكرها تفصيلاً في الرواية الثالثة بعد مرور السنوات (بعد سهرة طويلة من العمل في مطبعة الخواجة يني.ء). إن الاسترجاع / الاستعادة وإن كانت «إحالة» ، «تلميحاً» ، «عودة» إلى ماضي السرد ، فهي - في الوقت ذاته - «مراجعة» دائمة له ، كثيراً ما تتحول إلى مساءلة تفضي إلى النقض والتقلب. فرقم التليفون والعنوان الآخر - في نموذج (١) من الرواية الأولى - اللذان كانا مع « ميخائيل» في بحثه عن «رامة»، يتضح لـ « ميخائيل» - بتقدم السرد داخل النموذج - أنهما كانا غير دقيقين. رقم التليفون مغلوط، والعنوان ناقص. ويقوم «ميخائيل» بالتصحيح (حيث لم تعد ضرورة لتصحيحه على أي حال..)، بعد ذلك - في الرواية الثالثة - يطل «الخطأ» موضع تساؤل («... وهو الرقم الذي كان خاطئاً - هل كتبه خطأ أم هي التي أملته عليه خطأ؟ - ولم تكن هي في الفندق الذي جاءه إليها ...» - يقين العطش ص. ١٩٨)، ولا تحمل الاستعادة أو التكرار حسماً لهذا الإشكال والتساؤل . بل تدعمه وتقوى حضوره بما ينقض عملية التصحيح السابقة («... وظل يسائل نفسه طيلة ربع قرن بعد ذلك هل كانت الأرقام والعناوين خاطئة من عندها أم من عنده، هل عثر عليها بمحض الصدفة، بتدبير خفي، أم ببساطة لأنها كانت في العنوان الصحيح، وهو ما قالت عندئذ، وما قالت بعد ذلك ، وما لم يستطع أن يقتنع به قط، تمام الاقتناع، لا في أثناء أيامهما الستة العتيدة، ولا طيلة السنوات ...» - يقين العطش ص. ١٩٩).

إن الاسترجاعات - في نصوص الثلاثية - هي بمثابة «إحالات»، «تلميحات»، «عودات»، «تكرارات»، «تذكيرات» بالماضي - ماضي السرد، وهو ما يبرز - بوضوح - في الصيغ

المستخدمة عند الاستعادة والاسترجاع، فهى صيغ تشير - إلى جانب دلالتها على الماضى - إلى شئ «مستعاد» سبق الإلماح إليه، أى إنها علامة فعل استعادى تكرارى / تذكيرى. من هذه الصيغ:

« كانت قد قالت، قالت له مرة / ذات مرة، قلت لى ذلك، كان قد قال، قلت لك، قال لنفسه ذات يوم»(٧٠)، «كانت قد حكت، حكت، حكيت لى، حكيت لك، حكى»(٧١)، «تذكر أنها قالت تذكر، هل تذكر؟، هل تذكرين ؟، قال متذكراً »(٧٢)، «كانت / كان /كنت قد »(٧٣).

إلى جانب الاسترجاعات الداخلية تشهد النماذج السابقة مجموعة من الاستباقات التى تحدث فى إطار العلاقة بين « ميخائيل» و«رامة» [تحيل «ميخائيل» ماذا سيفعل إذا لم يجد «رامة» فى انتظاره، تخيله أنه سوف يجدها، أقوال لاحقة لـ«رامة»، إعلان «رامة» أنها سترى الطبيب مرة ثانية، « ميخائيل» سيعرف خطأ العنوان ورقم التليفون اللذين كانا معه، «رامة» ستذهب إلى غرفتها حتى يستريح « ميخائيل» من السفر- نموذج (١)، تساؤل «رامة» عما إذا كان «ميخائيل» سيأتى إليها تلبية لدعوة حفل العشاء، طلبها أن يحضر معه الرسالة التى كان قد كتبها لها وهو فى الاسكندرية، « ميخائيل» لم يكن يظن أن «رامة» ستتلقى رسالته ، «ميخائيل» سيدرك أن قلبه وجسمه فى حالة موت غريب أثناء فترة قراره منها ، إعلانه أنه سيكون عند «رامة» خلال دقائق - نموذج (٢). «رامة» ستسأل مرة أو مرتين بعد اللقاء الثلاثى عن اسم صديق « ميخائيل» الذى كان معهما فى الكازينو، « ميخائيل» سوف يكتشف أن زوج «رامة» كان فى البيت ليلة عودته معها قبيل الفجر- نموذج(٣)]. ويظهر فى النموذج الأخير استباق «غيرى القصة»، خاص بالراقصة «سمروجدى» (هل كانت تحدس ببصيرة العرافات، أن هذا الفساد سوف يلبس أبيض، ومن خلف الحجاب والخمار، سوف تحاضر الراقصة فى فلسفة الموت وعذاب القبر)؛ إنه استشراف لمستقبل الراقصة تومئ إليه «رامة»، وتتوقعه بفطنة وبصيرة.

ولا تكتسب الاستباقات وجودها - شأنها شأن الاسترجاعات - فى ظل خط متواصل للسرد/الزمن، فتكون اندفاعاً نحو المستقبل ، تعجل - خلاله - من سد بعض الفراغات اللاحقة من الحكاية قبل أوانها، أو تلمح مقدماً إلى بعض الأحداث/الأقوال التى سترى بالتفصيل فى حينها. إن الأمر فى النماذج السابقة - وفى نصوص الثلاثية عموماً - ليس على هذا النحو، فليس هناك تتابع أو تعاقب زمنى ، ولا يتواصل السرد بتطلعه إلى المستقبل (قبل أوانه أو فى حينه).

ما يحدث هو «انتقالات» مفاجئة إلى الأمام لا يفتقر إليها حاضر السرد ومستقبله. انتقالات تعلن «اتصال» لحظات السرد - حاضره ومستقبله وماضيه - من غير افتقار ومن غير تتابع فأثناء حكاية اللقاء الثلاثى فى كازينو «كليوباترا» - فى نموذج(٣) - التى تتراوح بين الحاضر (أما الآن على البحر فقد دخل معها نور الدين فى حديث ...) والماضى (يومها فى كازينو كليوباترا أفاضت فى شرح...)؛ أثناء هذه الحكاية يبرز تساؤل «رامة» لـ « ميخائيل» - فيما بعد - عن حال صديقه وعن اسمه (سألته بعد ذلك مرة أو مرتين: كيف حال صديقك ؟ ما اسمه؟)، ولم تكن الحكاية - فى هذه اللحظة أو فيما بعد - بحاجة إلى «إعلان» مثل هذا التساؤل حتى تكتمل أو تستمر، كما أنه لا يوجد أى أثر لهذا التساؤل فى المواضع التى يذكر فيها صديق « ميخائيل»، وذكرى اللقاء الثلاثى[٧٤]؛ معنى هذا إن السرد إنما ينبنى ويتشكل باستدعاء ما له صلة به بعيداً عن منطق التتابع والسببية؛ وهكذا فإن الاستباقات «إحالات» إلى المستقبل تستدعيها لحظة السرد الحاضرة بحرية، ومن غير انشغال كبير بمستقبله (أى مستقبل السرد) قدر الانشغال والاهتمام بتزامن اللحظات المختلفة واستدعاء بعضها البعض.

إن الانتقال المستمر ما بين لحظات الزمن المختلفة كثيراً ما يؤدى فى نصوص الثلاثية إلى تداخل الأزمنة واختلاطها، مما يجعل منها شكلاً معقداً متراكباً يضاعف من تشويه المسار السردى (الزمنى) والتباسه، فلم يعد المسار الزمنى - هنا - يأخذ اتجاهاً واضحاً محدداً - حتى وإن تعرض هذا الاتجاه للتغير والتحول المستمر- كما هو الحال مع الاسترجاعات والاستباقات - باتجاه الماضى أو باتجاه المستقبل، بل أصبح يأخذ اتجاهاً مزدوجاً، يتركب فيه الماضى والمستقبل، يظهر ذلك فى حالة الاستباقات الاسترجاعية [قالت له، فيما بعد كنت وصلت... قالت له فيما بعد، وهى تتذكر: كان يبدو عليك ...، عرف، فيما بعد، أن رقم التليفون الذى كان عنده مغلوط.. إن العنوان الآخر الذى كان معه ناقص - نموذج(١). اكتشف بعد ذلك أن زوجها كان فى البيت ليلتها - نموذج(٣)]؛ فى هذه النماذج تتم العودة إلى الماضى (كنت وصلت، كان عنده، كان معه، كان فى البيت)، واستعادته عن طريق الاستباق (فيما بعد، بعد ذلك). ففى اللحظة التى ينتظر فيها أن ينقلنا المستقبل إلى الأمام، إذ به يرتد بنا إلى الوراء. لا شك أن فى الارتداد أو العودة إلى الماضى عن طريق المستقبل ما يضفى عليه (أى على الماضى) دلالات متعددة مغايرة، كأن يحمل مضموناً جديداً (كنت وصلت ...اكتشف...)، أو يعدل ما ذكر سابقاً (رقم التليفون مغلوط والعنوان الآخر

ـاقص)، وقد يصل التعديل إلى رفض ما قبل تماماً وتمني النقيض. («قالت: مصطفى ياقوت مراسل الأهرام. يكلمني من المنيا. يريد أن يعرف هل هناك أحبار كشوف أثرية جديدة. تصور..[1] ... بعد ذلك قالت له إن مصطفى ياقوت كان في الفجر يكلمها ليقول إنه يحبها..." -يقين العطش ص. ١٨٢). وقد يكون في العودة تذكير بالماضي من موقع مختلف ومتباعد. موقع المستقبل. إنه استشراف الذكرى، موضوعة الماضي في زمن لم يأت بعد [«وسوف تهف عليه فيما بعد، ذكرى جلسته معها، مرة ، في كافتيريا في المعادي ...» - الزمن الآخر ص. ١١١). وقد يأخذ الاتجاه المزدوج شكل الاسترجاعات الاستباقية (...كانت تحدره أنها لن تحيَ قط ما لم تحدث ...- نموذج(١). ...

لم يكن يظن أبداً أنها ستتلقاها - نموذج(٢). ... هل كانت تحدس بمصيرة العرافات أن هذا الفساد سوف يلبس أبيض ... سوف تحاضر الراقصة... - نموذج(٣)]؛ في هذه النماذج يتم استشراف المستقبل (لن تجيء، ستتلقاها، سوف يلبس سوف تحاضر) عن طريق الاسترجاع. فالماضي لم يعد يحمل ذكرى ما فات بقدر ما يشهد ذكرى المستقبل. أي إن المستقبل صار ذكرى يحملها لنا الماضي؛ وهنا مرة أخرى -كما في سائر نماذج المفارقات الزمنية المزدوجة أو المعقدة[(٧٥)] - يندمج المستقبل والماضي في الوقت نفسه، على نحو يلغي التمايز بين لحظات الزمن الثلاثة ، وينفي أية تراتبية بينها.

إن المفارقات الزمنية الموجودة في نصوص الثلاثية- كما تجسدها النماذج والإحالات السابقة - والمستندة إلى التبدل الزمني المستمر من ناحية، وإلى التزامن والتداخل من ناحية أخرى؛ هذه المفارقات - التي تحتفي بالتواجد والهيمنة على حساب التواصل والترتيب - لا تشغل مساحات نصية واسعة، وهي- تبعاً لذلك - من ذلك النوع الذي يسمى «جزئية» ، أي لا تمتد طويلاً حتى تتصل بالحكاية الأولى- التي تتحدد المفارقة بالقياس إليها، ذلك أنها تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى. إن هذه المفارقات بمثابة «تلميحات» أو «إحالات» موجزة تقتحم لحظة السرد الحاضرة في حرية وجرأة، غير مكترثة بالإفصاح عن وجودها أو حضورها سوى بعبارات يمكن ظهورها في غير حالات المفارقة الزمنية («كانت قد قالت ...»، «حكيت لك ...»، «تذكر...»، «كنت قد...»، « قالت / كانت قد قالت / ستقول / سوف تقول / قال فيما بعد »[(٧٦)] «فعل / سيفعل / سوف يفعل فيما بعد »[(٧٧)]، «قالت بعد ذلك »[(٧٨)]، فعل بعد ذلك[(٧٩)] «سوف تقول/ساقول»[(٨٠)] «سوف يفعل/ سيفعل»[(٨١)]، وبلا مبالاة أكثر تنتهي المفارقات الزمنية فهي

تنتهي بحذف. تستأنف بعده الحكاية الأولى دون أية علامات دالة على ذلك إنه استئناف صامت غير معلن، لا يشير إليه سوى بداية فقرة جديدة تالية، وتتصاعف مراوغة هذه المفارقات ولامبالاتها في إحالتها إلى زمن «غير محدد» بدقة في الماضي أو في المستقبل. وهو ما يتضح من خلال العبارات السابقة المستخدمة، وخاتمة . «مرة، ذات مرة»، «ذات يوم»، «فيما بعد»، «بعد ذلك». بالإضافة إلى عبارات وصيغ أخرى لا تقل عن ذلك عمومية، منها : «في الزمن الأول»[٨٢]، «في زمن آخر، الزمن الآخر»[٨٣]، «في زمن ثالث»[٨٤]، «من زمان»[٨٥]، «في١٢أكتوبر الماضي»[٨٦]، «في يوم أحد آخر»[٨٧]، «منذ شهور عديدة»[٨٨]، «قبلها باسابيع»[٨٩] «في الفجر الموحش الأخير»[٩٠]، «بالأمس، أمس»[٩١]، «في زمان تال»[٩٢] «في المستقبل»[٩٣]، «بعدها بأيام قلائل»[٩٤]، «بعدها بسنوات، بعد سنين»[٩٥]، «بعد أكثر من شهر»[٩٦]، «في آخر لقاء خاص»[٩٧]، «في الغد ، غداً»[٩٨]. هنا تعيين للزمن دون تحديده وتخصيصه، وفي نص لا يعبأ بالترتيب الزمني تفقد أوضح العلامات (مثل: أمس، غداً، اليوم التالي..) دلالاتها الزمنية المحددة.

على نحو ما سبق يتضح أن السرد - في نصوص الثلاثية - يتخذ مساراً زمنياً معقداً ومتشابكاً، تتزامن فيه لحظات الزمن المختلفة، تتداخل وتختلط، تتبدل على نحو سريع ومفاجئ لا تتوقف عن المعاودة والتكرار، الأمر الذي ينفي عن هذا المسار صفة الخطية والتتابع، وهو ما ظهر من خلال النماذج والإحالات السابقة. فالنماذج الثلاثة السابقة - وسائر نصوص الثلاثية - لا تعتمد بنية التتابع والتسلسل ، ولا ينبغي تتبع بعض تلك العلامات القليلة الموحية بذلك - فقط من الناحية الشكلية دون أن يكون لها دورها في تشكيل السرد ودفع حركته - على نحو ما يبرزها الشكل المقدمة به تلك النماذج ، فإذا أضيف إلى هذا ما تعرضت له النماذج من حذف - امتد في نموذج(٢) إلى عشرات الصفحات تضمنت ما لا علاقة له بموضوع النموذج، كما سبق أن ظهر عند مناقشة النموذج نفسه أو أجزاء منه في المبحث الخاص بالبدايات والنهايات؛ فإذا وضع هذا الحذف في الاعتبار - انتفت دلالة تلك العلامات، وغدا التتابع بنية لا وجود لها.

تتواصل - إذن - نصوص الثلاثية، وتستمر من غير تتابع أو تسلسل، من غير تعاقب متصل مطرد، يتشكل بها السرد ويتحرك في مسار غير خطي، غير مرتب زمنياً. إنه (أي السرد) يتواصل عبر: الانتقالات، الفجوات، التبدلات، التداخلات. فالانفصال أو الانقطاع هو الذي يشكل تواصل السرد واستمراره، الانقطاع ليس بمعنى تجزئة النص وتقطيعه إلى وحدات مستقلة منغلقة

ولا بمعنى القطيعة والفصل التام بين الوحدات، الانقطاع ليس هو التشتت والفوضى، بل إنه يعنى وجود تحولات وتشعبات وثغرات تضفى على وحدات النص تعددية وانفتاحاً، وتنفى عنها الانغلاق وأحادية المسار، بل أحادية الدلالة المقترنة بحضور وحيد الشكل.

إن الانقطاع هو " ... خلخلة لمفهوم الحضور ذاته ... إقحام للاتناهى «داخل» الكائن "(٩٩)، أى إنه دفع بالسرد نحو «زمنية» مغايرة، زمنية تعددية، " ... تعطي للسرد الحكائى قيمة جديدة، مادامت تجربه من كل فعل تعاقبى..."(١٠٠)، فتجعل منه « لا نهائياً »، لا يقف عند حد حيث المصير والنهاية والانغلاق، إنها زمنية تتعايش فيها كل اللحظات بلا تراتب وبلا تمايز، على نحو يتخلص فيه من سلطة الزمن (الخطى) وسطوته، ويغدو زمن السرد " ... تجربة فى الحرية والقدرة ..."(١٠١).

إيقاع التكرار والمعاودة :

يكتسب النص جمالياته التشكيلية والبنائية عبر عناصر وبنى لا تلبث أن تعاود الظهور ما بين حين وآخر، متضافرة ومتآلفة مع غيرها من مكونات النص الأخرى التي تعتمد آليات أخرى غير التكرار؛ وصولاً إلى بناء منسجم متسق. والنص السردى - تحديداً - إذ يستند فى بنائه إلى التكرار، فإنما يتطلع إلى غايات لا تقف عند إحداث تماثل أو تناظر بين وحداته. إنه ينشد الاختلاف والتنوع والتعدد من خلال التماثل والتشابه. ففى الوقت الذى يضمن فيه تكرار العناصر المتماثلة ترابطاً وتلاحماً لأجزاء النص، إذ به يعلن « اختلافاً » ينبع من عدم تماهى هذه العناصر وظيفياً حيث تكون محاطة بسياق مختلف، حتى ليبدو الأمر - فى نظر البعض - غير متعلق " ... بذات الحدث الخطابى واعتباره حدثاً تردد عدة مرات عبر الزمن ..."(١٠٢)، وما ذلك إلا لأن الزمن الخطي لا يقبل التكرار لما فيه من إعاقة لاستمراره وتواصله، ومناهضة لتقدمه بإحالته - دائماً - إلى ماضيه، ورده على نفسه، وعكس اتجاهه؛ وعلى هذا فإن السرد - باستخدام التكرار - لا يتخلى عن بناء الاختلافات والتباينات فى الوقت الذى يقاوم فيه التواصل الزمنى.

لا تتخذ نصوص الثلاثية - كما سبق القول - مساراً خطياً متواصلاً، فهى لا تكف عن تأمل ماضيها ومستقبلها، تستدعيهما وتحيل إليهما بصورة دائمة ومتكررة.

فـ « الإحالات » المستمرة إلى الماضى والمستقبل هى من أوضح البنيات التي تتشكل منها الثلاثية، وتمنحها تواصلها، ولا تخلو العبارات الأكثر استخداماً فى هذا الشأن (« كانت قد

قالت »، « قالت له فيما بعد »، «حكيت لك») – ومتغيراتها – من معنى التكرار والعودة. العودة ثانية إلى ما قيل سابقاً، أو احتمال العودة مستقبلاً إلى ما سيقال الآن. إنها تكرار لقول أو حدث فى ماضى الحكاية أو مستقبلها. يظل التكرار ضمنياً إذا لم تصرح به الحكاية سابقاً أو فيما بعد بينما يصبح واقعة ملموسة عند تصريحها به. فعندما نقول الحكاية (« عاد إليه مشهد عشق جاء بعد ذلك بكثير، كأنها تعويضاً وتجريداً له من دراءة أو بكارة معينة. وكأنما كانت ممارسة العشق حنكة وصنعة ... » – يقين العطش ص. ١٧.)؛ ففى هذا تذكير واستعادة مرة أخرى لمشهد سابق جمع بين « ميخائيل» و «رامة»، سواء ذكرته الحكاية من قبل أم لم تذكره، وسواء أدرك المتلقى هذا أم التبس عليه الأمر. وهكذا فإن الانتقالات الزمنية المستمرة – أى المفارقات الزمنية – بصورتها الموجودة فى الثلاثية – تمنحها احتمالات العودة الدائمة والالتفات إلى نفسها.

لا تتوقف الحكاية فى الثلاثية عن الالتفات إلى نفسها، بترديد العديد من تفاصيلها ومشاهدها. الحدث الواحد تحكيه عدة مرات، وهى تصنع هذا بوعى منها فى كثير من الأحيان، أى إنها تدرك ما تقوم به من تكرار و إعادة حيث تنبه أن الحدث سبقت حكايته من قبل؛ وهى لذلك قد تكتفى بمجرد الإشارة المجملة إلى الحدث، غير أن هذا الوعى لا يمنعها كثيراً من أن تعيد ثانية رواية أغلب التفاصيل. فالحكاية – بذلك – إنما هى أقرب إلى العناية بتعميق الإحساس بما تكرره دون أن نرى تراتباً فى المواقع التى تحتلها العناصر المتكررة على المسار السردى. فالوعى بالتكرار لا يعلن تواصلاً أو تراتباً، وإنما يتحقق فى ظل لا تواصلية المسار السردى؛ هذا المسار غير المتواصل نفسه هو ما يفسر بعض تلك المواضع التى تبدو فيها الحكاية متناقضة وهى تمارس التكرار.

ومن النماذج الموضحة لتقنية التكرار فى نصوص الثلاثية ما تحكيه «رامة» عن علاقتها بأستاذها الأمريكي فى الجامعة، وهى حكاية لا تتخلف عن الحضور فى أى من الروايات الثلاثة **ولأكثر من مرة :**

ن١ :« قالت له :... لم يكن فى حياتى إلا رجل واحد، هو أول من عرفت. كنت تلميذته. خطبنى ولم نتزوج. حكيت لك قصته بالتفصيل، أليس كذلك ؟ هو الحب الحقيقى، الأول، دعك من الزواج. لم يكن هذا حباً. أما هو فشئ آخر. قضينا فى السرير أسبوعاً كاملاً، لم نخرج من البيت، بل كنا نأكل فى السرير ... » {رامة والتنين ص. ٢٣٨}

ن١ : « - كان أول من أحسنه حقاً، بعد نزوات بنت الثانوي طبعاً، هو أستاذي في الجامعة... كان أمريكياً، يحاضرنا في الجامعة، معاراً عندنا لفترة سنة، وعضواً في بعثة متحف بروكلين، ولم يكن يكبرني إلا بسنوات قلائل. طويلاً، لوحت شمس الأقصر وجهه، لحيته خفيفة وكاملة، كان فيه شاعر كامن، وعلمني كيف يكون الشعر في الأحجار والمسارح والتمائم والتراكوتا والعملات القديمة الممسوحة وبقايا العظام، والشقف والفخار. نشر هذا العام فقط كتابه عن/ الإلهة موت زوجة آمون، ومعبدها العظيم المبني على نفس محور معبد آمون.. ولكنه عندما سافر أول مرة، كانت تصلني رسالة منه كل يوم، وأحياناً رسالتان وثلاث رسائل. صدقني رجعت إليها أخيراً، بعد انقطاع طويل. لم أكن أطيق أن أعود إليها لفترة طويلة. أحتفظ بها في صندوق خشبي، ليس تابوتاً لكن علبة كبيرة للزينة... نهايته خطبني ريتشارد في نهاية السنة، كان مجنوناً، لأنني كنت فعلاً متزوجة ، كنت انفصلت عن زوجي الأول، صحيح، كما تعرف، لكن كنت مازلت متزوجة عندما جاء للبيت يخطبني وهو يعرف. كانت استحالة زواجنا لا تخطر له على بال، رغم أنني كنت متزوجة ومسلمة ومصرية وفي أيام عبد الناصر، وهو أمريكي بروتستانتي. صحيح كان زوجي الأول قد انتهى مني فعلاً وتركني... لن أقول لك ماذا لقيت منه. لا تسألني. كيف كان يعذبني... كيف كان يمتهنني... وذهلت أمي بالطبع عندما زارنا ريتشارد، يخطبني. عندما عاد من بلدته في ماساشوستس، ذهبت إليه.../ وأمضيت معه أسبوعاً هو أسعد أيام حياتي، أسبوعاً لا نعرف إلا أحدنا الآخر.. لم نكن نتعب من صنع الحب. ونأخذ طعامنا في السرير، دون لحظة ملل واحدة...

قالت، في نوع من الحلم الأسيان : لا شك أنه يمقتني الآن.

قال، مأخوذاً : لماذا ؟

قالت: عندما عاد وجد كل شئ قد انقلب عليه. أوقفت أعمال البعثة الأمريكية وانقطعت المحاضرات، طلبت منه السلطات، بأدب وحزم، مغادرة البلاد. كان هذا أيام داالاس والأزمة بيننا وبين أمريكا ولم أره بعد ذلك. وجاء الطلاق... » {رامة والتنين ص. ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧}

ن٢ :« كان يسمع موتسارت، ويقلب في طبعتها لأغاني حب مصرية قديمة مزدوجة اللغة، بالهيروغليفية على صفحة ومقابلها ترجمة إزرا باوند بالانجليزية، وكان على النسخة إهداء

كبير الخط، بالانجليزية "لك دائماً ريتشارد..." ويتذكر، دون أى انفعال تقريباً، قصتها القديمة التى روتها له، قبل أن يعرف أنه يحبها وأنها تحبه... عن هذا الأثرى من ماساشوستس الذى خطبها للزواج بينما كانت متزوجة فعلاً، فى الخمسينيات، وقالت إنها/ قضت معه ستة أيام لم يغادرا الفراش، ثم طرده عبد الناصر من مصر، وكان يكتب لها كل يوم خطاباً ثم انقطع. وقد عاد الآن يدرس فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة. وقد ناقش معها بعد ذلك، الدلالة الإشارية للأيام الستة... » {الزمن الآخر ص. ٢٩٧، ٢٩٨}

ن٤ : « ...قالت له : ليس فى حياتي إلا حبان اثنان، حقيقيان. واحد مع خواجة، ريتشارد أنت تعرف الحكاية، قلت لك عنها... » {الزمن الآخر ص. ٣٨٧}

ن٥ :«قالت له إن ريتشارد، بعد صمت سنين طويلة، أرسل لها بطاقة فى رأس السنة، من كلمتين "الشوق إليك" فقط. قالت، بنوع من التأمل، ورجع الحنين: أول مرة يكتب منذ عشرين سنة!» {الزمن الآخر ص. ٤٥٦}

ن٦ : «قال : هذه القصص، والحكايات التي روتها لى – لى – أنا بالذات! – / عن فحولتها الشبقية، عن غلمتها القوية، تلك الأيام الستة الشهيرة التي قالت إنها قضتها فى السرير مع صديقها الأمريكى ...» {يقين العطش ص. ١٦١، ١٦٢}

ن٧ :«... النمط الذى رأيت افتتانها به فى نجوم السينما، فى مطلقها الذى قالت عنه أنه أحد اثنين تركا أثراً لا يمحى فى حياتها. فى ذلك الأثرى الأمريكى من جامعة ماساشوستس، الذى قضت معه، أيام الصبا القديم، ستة أيام بلياليها فى السرير (كما كانت قد حكت له من زمان) وأهداها ترجمة إزرا باوند لأشعار العشق عند المصريين القدامى وقالت له إنها تحتفظ فى مكان ما بمئات الخطابات التى كتبها لها – زمان – (ملفوفة بالشريط الأزرق التقليدى) ... / فيما بعد التقى به فى إحدى ندوات الآثار، مرة وفى زيارة تفقد حفريات فى البهنسا مرة ثانية.

كان جون قد عاد إلى مصر وسعى إلى الالتقاء به. لماذا؟ هل كان قد عرف؟ هل كان جون يحس – أم يوقن – أن ثم تلك الرابطة بينهما، هما الاثنان؟ هذه الرابطة الملتبسة بين اثنين عشقا امرأة واحدة ... قال : لم أستطع أن أعقد معه لا صداقة ولا ألفة ولا أن أطمئن إليه حتى ... » {يقين العطش ص. ١٨٠، ١٨١}

تعاود الحكاية / السرد الحديث عن علاقة الحب الأولى فى حياة «رامة» مع أستاذها فى الجامعة. وذلك فى (٧) مواضع تحددها النماذج السابقة، وتعرض لها، وتتنوع هذه المواضع بعدل موضعين أو أكثر فى كل رواية (٢ فى «رامة والتنين» ٣ فى «الزمن الآخر» ٢ فى «يقين العطش»). وتتكرر الإشارة إلى هذه العلاقة فى كل موضع. إنها حكاية «مستعادة» فى كل مرة، يعيها السرد، ويعلن صراحة - فى كثير من المواضع - أنه إنما يستعيد شيئاً قديماً (مكروراً)، شيئاً محكياً من قبل (حكيت لك قصته بالتفصيل - نموذج ١. ويتذكر قصتها القديمة التى روتها له - نموذج٣ . أنت تعرف الحكاية، قلت لك عنها - نموذج٤. هذه القصص والحكايات التى روتها لى . - نموذج ٦. كما كانت قد حكت له من زمان - نموذج ٧.).

غير أن العودة المتكررة الواعية بسوابقها أى ماضيها السردى حيث تمت الحكاية سابقاً؛ هذه العودة لا تجعل تلاحق التكرارات يأخذ منحنى تناقصياً، أى يكون أول ذكر للعلاقة معلولاً مسهباً، بينما تكتفى العودات المتكررة بالإلماح إليها فى عبارة مجملة - فيتناقص - بالتالى - محتواها وامتدادها، لكن الأمر لا يتم على هذا النحو، مما يحمل تأكيداً على تباين التكرارات. فالمساحة النصية للتكرارات - من الناحية الشكلية البحتة - كما تبرزها النماذج - تتراوح طولاً وقصراً من غير نظام ثابت وواضح. فنموذج (٢) يأتى أكثر طولاً وأغنى بالتفاصيل من نموذج (١)، ونموذج (٧) يفوق كثيراً سعة وامتداد النماذج (٤ ، ٥ ، ٦)؛ معنى هذا أن تلاحق التكرارات يعلن اختلافاً أكثر مما يحمل تشابهاً وترديداً لما سبق.

بالطبع تتضمن التكرارات الإشارة إلى عدد من العناصر المتشابهة فيما بينها، تتردد ما بين هذا النموذج وذاك، وهذه العناصر هى : الحب الحقيقى الأول فى حياة «رامة» كان لأستاذها (نموذج ١،٢)،وهو امريكى يدرس فى الجامعة(نموذج ٢، ٣، ٦، ٧)،متخصص فى الآثار (نموذج٢، ٧). واسمه «ريتشارد» (نموذج ٢، ٣، ٤، ٥)، من«ماساشوستس» (نموذج٢، ٣، ٧)، خطبها وطلب منها الزواج بينما كانت متزوجة بالفعل (نموذج ١، ٢، ٣)، كان ذلك فى فترة «عبد الناصر»(نموذج ٢، ٣)، وقد أمضت «رامة» معه أسبوعاً كاملاً (نموذج ١، ٢)، أو ستة أيام (نموذج ٣، ٦، ٧) وطوال هذه الفترة لم يخرجا من البيت، وإنما أمضياها فى السرير، يمارسان فيه الحب بلا تعب (نموذج ١، ٢، ٣، ٦، ٧). بل يتناولان فيه (أى فى السرير) طعامهما (نموذج ١، ٢)، وعندما اضطر «ريتشارد» إلى مغادرة مصر، كان يرسل إليها كل يوم رسالة أو أكثر، إلى أن انقطعت (نموذج ٢، ٣)؛ هذه الرسائل

لازالت «رامة» تحتفظ بها (٧،٢)، وكان «ريتشارد» قد أهداها ترجمة «إزرا باوند» لأشعار العشق عند المصريين القدماء (نموذج ٢، ٧).

ورغم وفرة العناصر المتشابهة، إلا أن التكرارات لا تخلو من بعض الاختلافات. قد يكون الاختلاف وليد ظهور عناصر جديدة غير موجودة في مواضع التكرار السابقة، فالأمر إنما يتعلق - لإدراك المختلف - بمقارنة النموذج بكل نماذج التكرار السابقة، بصرف النظر عن وجود هذه العناصر (المختلفة) في النماذج التالية. ومن ذلك حب «رامة» الحقيقي الأول - بعد نزوات المراهقة في مرحلة التعليم الثانوي - كان لأستاذها في الجامعة، وهو أمريكي، جاء إلى مصر معاراً لمدة سنة وعضواً في بعثة متحف «بروكلين»، ولم يكن متقدماً في السن. وكان طويلاً، نالت شمس الأقصر من بشرة وجهه، لحيته خفيفة وكاملة، كان لديه حس شاعري مرهف، به يمارس عمله الأثري، وكانت «رامة» قد قرأت مسودات كتابه عن زوجة «آمون». قام بنشره مؤخراً. عندما سافر أول مرة كان يرسل إليها كل يوم رسالة أو أكثر، انقطعت فيما بعد، مؤخراً عادت «رامة» إلى هذه الرسائل التي تحتفظ بها في صندوق خشبي هو أصلاً علبة كبيرة للزينة. وفي نهاية السنة ذهب أستاذها «ريتشارد» إلى بيتها ليخطبها من أمها رغم أنها كانت متزوجة في ذلك الوقت، كانت منفصلة عن زوجها دون أن يحدث الطلاق، ولم يكن هو يقدر استحالة زواجهما، وعند عودته من بلدته «ماساشوستس» أوقفت أعمال البعثة الأمريكية، وأوقفت المحاضرات. أيام دالاس والأزمة بين مصر وأمريكا، فاضطر إلى مغادرة البلاد، ولم تره «رامة» بعد ذلك (نموذج٢). وكان «ريتشارد» قد أهدى «رامة» ترجمة «إزرا باوند» الإنجليزية لأغاني حب مصرية قديمة مكتوبة بالهيروغليفية وحديثاً عاد ليدرس في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، والتقى بـ «رامة» حيث ناقش معها الدلالة الرمزية للأيام الستة (التي قضياها معاً) (نموذج ٣). وبعد انقطاع رسائل «ريتشارد» ومكالماته إلى «رامة» منذ عشرين سنة، عاد فأرسل لها بطاقة تهنئة في رأس السنة، يعلن فيها شوقه (نموذج٥). وحدث مؤخراً أن التقى « ميخائيل» بهذا الحب القديم مرتين، مرة في إحدى ندوات الآثار والأخرى في زيارة تفقد الحفريات في البهنسا، ولكن «ميخائيل» لم يستطع أن يعقد معه صداقة أو يطمئن إليه (نموذج ٧).

وقد يظهر الاختلاف بين نماذج التكرار نتيجة إحداث تغييرات تخالف أو تغاير- بدرجة ما - ما أعلن في مواضع سابقة. ومن ذلك : في نموذج (٢،١) تقضي «رامة» مع «ريتشارد» أسبوعاً

كاملاً، لم يغادرا فيه الفراش، بينما تشير النماذج (٢، ٦، ٧) إلى أن هذه المدة ستة أيام وليس أسبوعاً، والنماذج (٢، ٣، ٤، ٥) تعلن أن أستاذ «رامة» الأمريكي وجدها الأول كان اسمه «ريتشارد»، بينما يسميه النموذج (٧) «جون».

تتحرك التكرارات السابقة - إذن - في إطار من التشابهات والاختلافات. فالاختلافات تأتي لتحمل - في بعضها - إضافة جديدة، وتعديلاً لما سبق. الأمر الذي قد يعني مزيداً من التفصيل والتوضيح. فما جاء مجملاً في نموذج (١) عن الحب الأول الحقيقي في حياة «رامة» (كنت تلميذته، خطبني، لم نتزوج)، قام نموذج (٢) بتفصيله - شخصية من أحبته، جنسيته، عمله ملامحه، اسمه، رغبته في خطبتها والزواج منها، سبب استحالة زواجهما ... أو قد يعكس استحابة لتأثير الزمن، وما يحدثه من تغييرات. فـ «ريتشارد» في نموذج (٢) (رواية «رامة والتنين») اضطر إلى مغادرة مصر أيام «عبد الناصر»، وانقطعت الرسائل بينه وبين «رامة»، ولم تره هي ذلك، كان هذا أثناء دراستها في الجامعة، وقبل أن تتعرف على «ميخائيل» ويتحابا. بينما في نماذج (٣، ٥) (رواية «الزمن الآخر»)، و(٧) (رواية «يقين العطش»)، بعد مرور العديد من السنوات، وفي زمن علاقة «رامة» و«ميخائيل» - يعود «ريتشارد» إلى مصر حيث يدرس في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ويلتقي ثانية بـ «رامة»، ويناقش معها دلالة الأيام الستة (نموذج ٣)، ويعاود الكتابة إليها بعد انقطاع رسائله لمدة عشرين سنة، فيرسل لها بطاقة شوق في رأس السنة (نموذج ٥)، بل يلتقي مع «ميخائيل» مرتين دون أن تنشأ بينهما صداقة ما، ربما لأنهما رجلان عشقا امرأة واحدة (نموذج ٧)؛ معنى هذا أن الزمن بتواصله يترك أثره على التكرارات / التشابهات، ويضفي عليها شيئاً من الاختلاف. ففي الوقت الذي تؤكد فيه التكرارات على لحظة زمنية سابقة - بترديدها لها - إذ بها تدمج هذه اللحظة بلحظة الحاضر أو المستقبل (قد عاد الآن - نموذج ٣. أول مرة يكتب منذ عشرين سنة - نموذج ٥. فيما بعد التقى به - نموذج ٧)، غير أن هذا الاختلاف لا يمثل تلبية واضحة لمقتضيات التواصل الزمني ومساره الخطي، ذلك أنه ليس كل موضع تال من مواضع التكرار يحمل شيئاً جديداً وليد مرور الزمن، كما هو الحال في نماذج (٢، ٤، ٦)، كما أنه لا شيء يؤكد ان الاختلافات الموجودة في نماذج (٣، ٥، ٧) تجسد لحظات زمنية متتابعة ومختلفة، فلا شيء يؤكد أن لقاء «ريتشارد» مرة أخرى بـ «رامة» بعد عودته للتدريس في مصر (نموذج ٣) كان في زمن آخر - أو في زيارة أخرى لمصر - للقائه بـ «ميخائيل».

إن التكرارات - بما تحمل من اختلافات - لا تسعى إلى متابعة تطور الزمن وتغيره بقدر رغبتها في تحقيق تزامن دائم لمختلف اللحظات. فما كان ماضياً يعاود الظهور مرة ومرات في زمن آخر مختلف، زمن الحضور والاستقبال، وتأتي لحظة الحاضر أو المستقبل واعية بالماضي ومندمجة فيه؛ الأمر الذي يخلق حالة من اللبس والتداخل، تتصاعف بظهور تغييرات أو تعارضات - وليس مجرد تعديلات - ما بين نماذج التكرار. فالمدة التي قضتها «رامة» مع «ريتشارد» هي أسبوع كامل في نموذج (١، ٢)، بينما هي ستة أيام في نماذج (٣، ٦، ٧). الفارق ليس كبيراً، فهو لا يتجاوز يوماً واحداً، وقد يكون في عبارة النموذج الأخير (٧) (ستة أيام بلياليها) توضيحاً للفارق، بأن تكون المدة الفعلية هي ستة أيام انتهت في صباح اليوم السابع أو نهاره. لكن الأمر يتعدى كونه مجرد اختلاف في دقة تحديد المدة. فتكرار العبارتين (أسبوع - ستة أيام) أكثر من مرة يدعم صحة المدتين، لا تبطل إحداهما الأخرى، غير أن تحديد المدة بأسبوع إنما جاء في سياق حديث «مباشر» لـ «رامة» (قضينا أسبوعاً كاملاً، أمضيت معه أسبوعاً)، بينما القول بستة أيام فقد جاء قولاً «محكياً» غير مباشر عن «رامة» (قالت أنها قضت معه ستة أيام. الأيام الستة التي قالت أنها قضتها. قضت معه ستة أيام بلياليها). فاختلاف المنظور كان وراء اختلاف المدة. عندما تتحدث «رامة» مباشرة عن واقعة عاشتها تحدد مدتها بأسبوع، وعندما يحكي « ميخائيل» - نقلاً عن «رامة» - يحددها بستة أيام، إنه لا «يحرف» كلام «رامة» ويشوهه، بل ينحرف به قليلاً يختزل المدة التي قضتها مع «ريتشارد» إلى ستة أيام، لتتفق تماماً مع المدة التي قضاها هو (أي «ميخائيل») معها في مدينتهما الأولى؛ هذه المدة أو الأيام الستة التي احتفى بها « ميخائيل» كثيراً، وألح على ذكرها مراراً، وصارت من أوضح نماذج التكرار [١٠٣] («قالت: ... ألم أترك كل شئ، وكل أحد، كي أكون معك، ستة أيام بلياليها، وحدنا، ما معنى هذا؟ قل لي؟ وتقول لي إنني لا أحبك!» - رامة والتنين ص. ٢٤١). فكلا الرجلين «ريتشارد» و « ميخائيل» أحب «رامة»، وقضى معها مدة مماثلة؛ هذا بالإضافة إلى الدلالة الأسطورية للأيام الستة - التي سوف تعرض لها الدراسة فيما بعد. وقد لا يكون تعدد المنظور هو مصدر الاختلاف والتعارض، فأستاذ «رامة» الأمريكي وحبها الأول اسمه «ريتشارد» في نماذج (٢، ٣، ٤، ٥)، سواء جاء حديث «رامة» مباشراً أو غير مباشر، بينما اسمه «جون» في نموذج (٧)، قد يكون الاسم الكامل متضمناً الكلمتين (ريتشارد، جون)، لكن لا شئ يؤكد هذا. وقد تكون رغبة « ميخائيل» في تناسي الاسم، اسم «ريشارد»،

باختفائه من الرواية الأخيرة (يقين العطش)، فالمحب الأول غير مسمى في سودح (٦)، ويحمل اسماً جديداً في سودح (٧)، قد تكون رغبة التناسي هي الأوضح. إنه ليس نسياناً أحدثه الزمن، ولكنه رغبة واعية في محو الاسم - المؤكد بتكراره سابقاً - محواً تاماً بالتناسه باسم آخر.

تختلف نماذج التكرار السابقة فيما بينها محتوى وصيغة ومنطوراً، بينما يبقى «التشابه» ملمحها البارز رغم التغيرات والتحولات تظل الحكاية محتفظة بأوضح مظاهرها (الأيام التي قضتها «رامة» في الفراش مع صديقها الأمريكي وحبها الأول).

ظل العودة دائمة إلى زمن الحكاية / العلاقة، ويمر الزمن ويتحرك، لا ليتجاوز ماضياً انقضى بتفاصيله، ويطرح بديلاً جديداً، إن لم يكن منقطعاً تماماً عن هذا الماضي، فعلى الأقل لا ينشغل باستعادة تفاصيل هذا الماضي وتكريره، غير أن ما يحدث في نماذج التكرار هو عودة «متجددة» للتفاصيل رغم الوعي - المصرح به - بحكايتها من قبل في أكثر من موضع، فحركة الزمن إنما تأخذ شكل « الترجيع » و «العود» المتكرر الدائم، « العود الأبدي » ... الذي لا يعني عودة المطابق..."(١٠٤). إنه عودة حيوية متفردة بما تتضمنه من اختلافات، عودة لا نهائية، يولعها بالتكرار الدوري حيث لا نهاية، والتي هي (أي النهاية) خاصة بما هو خطي وتقدمي ، ويسعيها إلى "... عالم سرمدي لا زماني، ولا نهائي "(١٠٥) وهو ما يعني تأكيداً لـ « لا نهائية اللحظة المتكررة ».

فغلمة «رامة» القوية - وهو تعبير استخدمه نموذج(٦) - أي شدة شهوتها للجماع - والتي ظهرت منذ أيام صباها بقضائها أسبوعاً أو ستة أيام مع صديقها الأمريكي، معاً في الفراش، لم يغادراه، ودونما تعب أو ملل؛ إن غلمة «رامة» أو قدرتها على العطاء والإمتاع شيء دائم غير نهائي، ليس الإمتاع وقفاً على زمن أو لحظة بعينها (الصبا أو الشباب)، ولكنه متجدد مع كل لحظة؛ هكذا ينظر إليها «ميخائيل» دائماً، لا يفتأ يذكر حكاية تلك الأيام، ويستعيدها مراراً، بمر الزمن ويتغير دون أن تتوقف العودة إلى هذه الذكرى أو اللحظة. **وبوفرة نماذج التكرار في نصوص الثلاثية يصبح الأمر توقاً أو تطلعاً - وربما يقيناً - إلى « لا نهائية اللحظة المتكررة ».**

على نحو ما سبق تتواجد نماذج التكرار العديدة، وتتشكل داخل نصوص الثلاثية، تستند - أساساً - إلى التشابه، وتعني ما تقوم به من ترجيع وعودة إلى ما قيل في السابق. وأمثلة تلك النماذج :«رامة» كانت تشرب كل ليلة حتى أوشكت أن تكون مدمنة (١٠٦)، صداقة «رامة» مع رئيس الوزراء السوداني السابق العجوز (١٠٧)، «رامة» تشتري لـ « ميخائيل» بنطلون قطيفة

وبلوفر أبيض برقعة تلبية لرغبته [١٠٨]. « ميخائيل» يشترى لها عروسة حضراء العيدين [١٠٩] «رامة» كانت تصنع ماكيتة الرونيو تحت السرير، وتشتغل على ماكينة خياطة حتى يعطى صوتها على صوت ماكينة الرونيو، بينما الزملاء يطبعون المنشورات السرية [١١٠]. «رامة» تشارك فى العمل الفدائى التطوعى فى نور سعيد ١٩٥٦م [١١١]. علاقة «رامة» بثلاثة من شباب المنيرة كانوا يحبونها، ويرسلون لها الخطابات [١١٢]. والد «رامة» مشغول دائماً بمسؤولياته المتعددة وغرامياته التي لا تنتهى [١١٣]. «رامة» لا تضع «الروج» على شفتيها، ولا الماكياج [١١٤]. «رامة» تغوى «ميخائيل» ببكائها [١١٥] قبلة «رامة» وكلابها [١١٦]. «ميخائيل» ينام فى غرفة الصغيرة «منال» ابنة «رامة» [١١٧]. «رامة» و« ميخائيل» يجريان فى الليل، ويصرح عليهما عسكرى الدورية فتبادره «رامة» بسؤاله عن المحطة انقاذاً للموقف [١١٨]. شاب فلسطينى عائد من لبنان يركب معهما التاكسى، ويتحدث عن الحرب فى بيروت [١١٩]. « ميخائيل» يرسل لـ «رامة» بطاقة بريد فى عيد ميلادها [١٢٠]. زيارة «ميخائيل» أو رحلته للجزائر عقب الاستقلال [١٢١] « ميخائيل» كانوا يصنعون له العطير فى عيد ميلاده وهو طفل [١٢٢]. «ميخائيل» يلتقى بـ «رامة» فى فندق زيزينيا، ويصعدان السلالم الخطأ [١٢٣]. «رامة» تسأل عن « ميخائيل» حيث تعتقده، بينما هو فى آخر السيارة التي كانت تقل أعضاء البعثة [١٢٤]. « ميخائيل» يسقط مريضاً فى غرفة الكتاركت القديم، وتأتى إليه «رامة» فى الفجر بعدما أمضت سهرتها مع سامح فى غرفتها [١٢٥]. «رامة» و « ميخائيل» يدهبان ليشتريا لها دبة صغيرة من دكان فى المنشية [١٢٦] «رامة» تنصرف عن «ميخائيل» وتلتف بعباءتها السوداء [١٢٧]. وكيل النيابة الذى حقق مع « ميخائيل» فى الأربعينيات [١٢٨]. «ميخائيل» يتصل تليفونياً بـ «رامة» فى الفجر مراراً وهى ليست فى البيت [١٢٩]. السيدة التى تقود التاكسى فى شوارع القاهرة، وقامت بتوصيلهما عند شراء «رامة» جهاز الاستريو الضخم (الوحش) [١٣٠]. سقوط « ميخائيل» فى قدس الأقداس [١٣١]. «رامة» تذهب للقاء « ميخائيل» وزوجها حسن مريض حرارته ٣٩ [١٣٢]. فتاة تلقى بنفسها من نافذة مدرسة البنات أمام بيت « ميخائيل» فى غيط العنب [١٣٣]. اللقاء الثلاثي الذى يجمع «رامة» و«ميخائيل» وصديقه «نور الدين» [١٣٤]. «ميخائيل» يفتح دولاب «رامة»، ويقلب فى أشيائها [١٣٥]. القناع الأسود الأبنوسى الذى اشتراه «ميخائيل» فى إحدى رحلاته [١٣٦]... الخ.

في كل هذه الأمثلة - وفي غيرها - تتكرر الحكاية أكثر من مرة، وفي أكثر من رواية، الأمر الذى يعكس مدى اتكاء السرد - في بنائه - على التكرار، على الدلالة المفتحة «اللانهائية» - للحظة المتكررة، فهو يوفر لها « دواماً » أو حضوراً دائماً ، تدوم اللحظة وتتكرر، وتتأدحق التكرارات متجاعلة منطلق التواصل والتتابع، فـ «رامة» تصرح فى سوداح (١) - وهو أول ذكر لقصتها مع أستاذها وحبها الأول - أنها قد حكت القصة بالتفصيل من قبل، (أين ؟!).

وتصرح فى رواية «الزمن الآخر» أنها قد حكت محاولة انتحارها، وفشلها فى ذلك [١٣٧] بينما لا ترد الحكاية نفسها إلا فى رواية «يقين العطش»[١٣٨] و«ميخائيل» يقول لـ «رامة» أن فى ظهرها أثر جرح « قديم »[١٣٩]؛ هذا الجرح القديم توضح «رامة» فيما بعد سببه بعد حدوثه مباشرة، عندما نزلت من القطار فى المحطة وهى فى طريقها للقائه[١٤٠] و«رامة» تستقبل « ميخائيل» فى بيت درب الشعرى اليمانية الذى عرفا فيه من زمان أمجاد الحب واحتناقات العشق[١٤١]، بينما سيأتى بعد ذلك مشهد بحث « ميخائيل» وأصدقائه عن هذا البيت وهم متوجهون لتلبية دعوة «رامة» على حفل العشاء، فقد كانوا جميعاً يجهلون العنوان، وضلوا طريقهم [١٤٢].

وهكذا فالتكرارات - بمتشاباتها واختلافاتها - تناهض المسار الخطى، وتعيث به. وما تحمله من اختلافات ما هو إلا وليد الرغبة فى التفصيل، أو التأكيد على دلالة ما، أو نتيجة اختلاف المنظور المقترن - كثيراً - بحالة نسيان أو تناسى أحد الطرفين، كما ظهر فى النماذج السابقة، وفى نماذج أخرى منها : « ميخائيل» يطلب من «رامة» عند سفرها بالقطار رقم تذكرتها، ويفاجئها فى اللحظة الأخيرة بحصوله على المقعد المجاور[١٤٣]، السيدة العجوز(اليونانية أو الأرمنية) التى تجلس إلى مائدة مجاورة لهما مع صديقها الزنجى [١٤٤]، «رامة» تقول لـ «ميخائيل» أنه حرحها إذ وجدت عليها نقطة دم [١٤٥].

وكما تحطى لحظة زمنية ما - بتكرار حكايتها - بحضور دائم وحيوية متجددة فى وعى «ميخائيل» أو «رامة»، فكذلك شأن بعض العبارات التى تنطق هذه بها الشخصية أو تلك، تتردد ما بين حين وآخر داخل نصوص الثلاثية، تتحدى بوجودها المستمر الدائم - عبر التكرار - قانون «التطور» أو «التقدم» على المسارين الزمنى والسردى. إن هذه العبارات تعاود الظهور فى مواضع متباينة ومتباعدة، وفى أزمنة مختلفة، ومن ثم فهى لا تعنى - عند تكرارها - الشىء نفسه، أى

لا تقتصر على ترديد ذات المحتوى، وإنما تخلق وعياً متحدداً بدلالاتها، فتحقق - بالتالى - تدعيماً وتصعيداً لمعنى النص، وتنويعاً له فى الوقت نفسه.

ومن بين العديد من العبارات المتكررة في الثلاثية ما يظهر بوضوح في النماذج التالية .

ن١ :« كانت قد قالت له: بعد أيام قليلة سوف تعقتني

قال لها. أحبك.

قالت متأملة تبحث عن شئ ما: نعم. بطريقة ما. ربما.

بل أحبك، حباً كاملاً، نهائياً. أحبك، هذا كل شئ. دون تحديد، دون أن يدخل على حبى وصف، ولا تحديد، ولا شرط. هذا مطلق... أحبك، وأريدك، أنت، كلك ... »{رامة والتنين ص. ٥٠}

ن٢ : « ... قالت له فجأة . ميخائيل ، إذا طلبت منك فهل تترك كل شئ وتأتى معى؟ / ...

قال إذا طلبت ذلك منى حقاً. نعم.

قالت : نعم. افترض أنك تحبنى، بطريقة ما.

فلم يقل لها بل أنت، أنت التى تحبيننى بطريقة ما. أم هذا يوارى قولك : " أنا لا أحبك "... أما أنا فأحبك، من غير حدود من غير تحديد، من غير تحفظ، حباً كاملاً يريدك كلك كاملة...

قالت له. لقد كنت، معك، نفسى، معك وحدك .../... لكنك تقول إننى لا أحبك ... »

{رامة والتنين ص. ١١٧، ١١٨، ١١٩}

ن٣ : «قالت له إن ريتشارد، بعد صمت سنين طويلة، أرسل لها بطاقة فى رأس السنة، من كلمتين "الشوق إليك " فقط. قالت، بنوع من التأمل، ورجع الحنين أول مرة يكتب منذ عشرين سنة!

قال لنفسه : لماذا لم أحس لا غضباً ولا غيرة ولا شيئاً ؟...

وقال : هذا يمتهننى، كرجل، أم يؤكدنى ؟

قالت له : أنت الذى أحب.

وقال لها أنا أحبك. أنت تعرفين.

قالت : نعم، بطريقتك، ربما، بشكل ما.

كم مرة قالت له هذا، وكم مرة أحابها بنفس الإجابة ؟

أحاب : لا، بل دون تحديد، دون شرط

قالت : الحب الذى ليس له حد ولا شرط ،غير موجود، أو على الأقل أمر غريب. أحسّى أنه شئ آخر. » {الزمن الآخر ص ٤٥٦}

ن٤ :« قال لها ... بكل شئ عنصر لعله معلق ، عنصر من الرسوح والدوام. مقلق أيضاً إلى آخر حد. كيف أقول هذا؟ يعني أن السر لا يسبر أبداً حتى نهايته، يعني كل مرة هناك – لابد أن يكون هناك – جديد فى هذا العالم الواحد، ليس عابراً، ليس مجرد إشباع. هذه العرضية، هذه الاحتمالات، هذه الصدف، لعلها هى الشيء الوحيد المستمر، الدائم.

نظرت إليه، كأنما فهمت عنه أنه يمس أسلوباً من أساليب ممارساتها، أو من طرائق حبه.

قالت له. نعم. أنت بلا شك تحبني ، بطريقة ما ، بطريقتك. /

قال : حب مطلق

قالت : لا يمكن أن يكون مسلماً به، مفترضاً منذ البداية ودائماً، تلتقطه فى أى وقت فتجده كما هو، كما كان دائماً. حتى القربى الشديدة لابد أن تبنى من جديد، لا نؤخذ مأخذ المسلمات قط...

- قال : نعم. هذا كله مفهوم. أعرف. لكننى بحماقة - كنت أريد هبة الجسد - والروح معاً - كاملة وفورية ويقظة على الدوام ... » {يقين العطش ص. ١١٩، ١٢٠}

في النماذج السابقة تكرر «رامة» إزاء تصريح « ميخائيل» الدائم بحبها، تكرر القول انه (أى « ميخائيل») إنما يحبها (بطريقة ما)، ويكرر هو القول أن حبه لها (كامل، مطلق، من غير تحديد ، من غير شرط)؛ هذه الأقوال تتكرر داخل الرواية الواحدة (مرتين فى «رامة والتنين» – نموذج ٢،١)، وتتكرر ما بين الروايات الثلاثة. وكما هو واضح من مواضع هذه النماذج. فإن هذه الأقوال المتكررة تفصل بينهما عشرات الصفحات، كما هو الحال بين نموذجي (١،٢) فى رواية «رامة والتنين» (يصل الفاصل إلى أكثر من ٦٠ صفحة)، ومئات الصفحات ما بين الروايات الثلاثة ويتصاعد هذه المواضع تقل احتمالات إدراك التشابه والتكرار ، وهو ما يدفع إلى الاعتراض على أهمية هذا الشكل من التكرار، ودوره فى النص السردى؛ بدعوى أنه لا يثير الانتباه. وقد قام «تودوروف» بالرد على هذا موضحاً " ... أن هذا الاعتراض لا يهم سوى دراسة تقع على مستوى الإدراك، بينما

نضع أنفسنا دوماً على مستوى العمل الأدبي . ومن الخطر أن يعتبر العمل وإدراكه لدى فرد ما شيئاً واحداً ... "(١٤٦)

فالأمر - إذن - لا يتعلق بإدراك قارئ «عادى» وإنما قارئ «كفء» دؤوب أكثر اقتراباً من طبيعة العمل وطريقة بنائه

تتكرر الأقوال على نحو متشابه إلى حد كبير، رغم تباعد مواضعها، ورغم اختلاف السياقات الواردة فيها. فـ « ميخائيل» يعلن حبه، و«رامة» تواجهه بالاستدراك نفسه كل منهما يأخذ الموقف نفسه ويردد القول نفسه، فى كل مرة . يحدث هذا رغم اختلاف السياق ففى نموذج (١) تتوقع «رامة» فى الأيام القادمة ملالاً ورفضاً - بل كراهية - من « ميخائيل» دون أن تحدد سبباً لذلك، هو أم هى؟ . ولعل السبب الأرجح هو التغير الذى يصيب كل شئ، أو الاختلاف الذى يضمن وجود الأشياء وتمايزها ، وهو ما ظهر قبل عبارتها مباشرة، عندما غضب « ميخائيل»، وأحس أنه مرفوض بقولها: «يا عينى !» بنوع من العطف حينما رأت أنه قد جرح إصبعه، وهكذا فهو يقابل عطفها بالغضب. فالعطف يعني لكل منهما شيئاً مختلفاً. وفى نموذج(٢) تتساءل «رامة» عن مدى استعداده (أى « ميخائيل») للتضحية بكل شئ وتركه من أجلها، من أجل البقاء معها والذهاب حيث تريد؛ وهذا التساؤل غير منفصل عن قول كثيراً ما ترددد «رامة» على سبيل العتاب « لو أنك تحبنى حقاً لما ترددت أن تأخذنى، كل مرة على الفور» "(١٤٧)، إذ لم يستجب لدعواتها بالتليفون لبلاً دوما تفسير، فإجابة « ميخائيل» فى نموذج (٢) بالموافقة على الذهاب معها ليست قاطعة بالنسبة لـ «رامة» فذكرى رفضه - مرة - لا تغادرها، وهى أيضاً موافقة مرهونة بطلبها ملحاً مؤكداً ، رغم أنها فعلت ذلك من قبل.

وفي نموذج (٣) يقع «ميخائيل» فى حيرة عندما لا يحس غضباً ولا عيرة من تذكر «رامة» صديقها القديم الأمريكى «ريتشارد» بنوع من الحنين، وكيف أنه عاود الكتابة إليها بعد عشرين سنة، وأرسل لها بطاقة شوق فى رأس السنة، ويتساءل « ميخائيل» هل عدم غيرته تنتقص من رجولته كمحبوب مرغوب من قبل «رامة» أم تؤكدها - إذ تعنى مزيداً من الثقة فى نفسه

وفي نموذج (٤) يرى « ميخائيل» أن كل شئ، كل فعل - بما فى ذلك فعل الشبق - له عنصر مطلق، مستمر ودائم، ومتحدد فى الوقت نفسه، عنصر ليس وقتياً عابراً، وليس معروفاً مكروراً يبعث على الملل. إن فى ذلك إيماء إلى العلاقة بين « ميخائيل» و«رامة» من وجهة نظر كل منهما. وهكذا

بتعدد سياقات تلك الأقوال المتكررة، وتختلف، وإن كانت جميعها تستند إلى مبدأ التقابل أو الثنائية، وتأتي العبارات تجسيداً له

رغم اختلاف السياق تتكرر العبارات مع بعض التنويعات الأسلوبية: فـ«رامة» في كل مرة تعلن الموافقة على تصريح «ميخائيل» المعلن أو الضمني بحبها، معبرة دائماً عن ذلك بكلمة (نعم) إنها موافقة على تحقق الحب وتوفره بينهما، لكنها ليست موافقة على شكله وطريقة ممارسته الموافقة ليست مطلقة ونهائية، بل مشكونة بالاحترازات والاستدراكات. فهي أحياناً مختلطة بالافتراض أو الاحتمال (ربما - نموذج ١، ٣. افترض أنك تحبني - نموذج ٢)، وأحياناً متبنية واثقة (أنت بلا شك تحبني - نموذج ٤). ودائماً متحفظة تسجل استدراكاً وتعليقاً من غير تخصيص أو تفصيل، فهي تريد أن تؤكد فقط مجرد التحقق من المطلق والكامل (بطريقة ما - نموذج ١، ٢، ٤. بشكل ما - نموذج ٣). هذا الشكل أو الطريقة غير المعينة في الحب ما هي إلا طريقة خاصة (بطريقتك - نموذج ٣، ٤)، ومن ثم تقبل الاختلاف معها، وربما الرفض، وهو ما يفهمه «ميخائيل» ويرفضه في الوقت نفسه (بل أنت، أنت التي تحبينني بطريقة ما. أم هذا يوازي قولك: " أنا لا أحبك " - نموذج ٢). إن « ميخائيل» لا يقبل تحفظاً أو استدراكاً. إنه يريد دائماً حباً مطلقاً (نموذج ١، ٤)، كاملاً (نموذج ١،٢)، نهائياً (نموذج ١)، من غير تحديد (نموذج ١، ٢، ٣) ومن غير شرط (نموذج ١، ٣)، من غير وصف (نموذج ١)، ومن غير تحفظ (نموذج٢). إنه يريدها كلها كاملة (نموذج ١، ٢، ٤).

يتخذ كل من « ميخائيل» و «رامة» موقفاً خاصاً ومغايراً للآخر، وتتكرر العبارات - مع بعض المتغيرات الأسلوبية - التي تفصح عن هذا الموقف. تتباعد المواضع، وتختلف السياقات والمشاهد، بينما تظل المواقف والعبارات متشابهة. إن هذا لا يعني ثباتاً في حركة السرد، بإصراره على العودة والترديد متجاهلاً التغير الذي يصاحب حركة الزمن واختلاف السياق. ولكنه - على العكس من ذلك - يخلع على حركة السرد حيوية وعمقاً على نحو دينامي، وليس خطياً، وذلك بالتأكيد على الحضور الدائم المتجدد في ظل التغير والتنوع. فـ «ميخائيل» يظل يطلب حباً كاملاً مطلقاً متجدداً على الدوام، لا يجوز عليه التغير أو التبدل أو الانتهاء، حباً لا انفصام فيه بين هنة الجسد والروح، و «رامة» تظل تؤكد أن هذا الحب لا وجود له، أي إن الحب لا يحدث على هذا النحو، فكما له ليس من المسلمات والبديهيات أو الافتراضات النظرية، لكنه - بما في ذلك القربى

الفيزيقية أو الفعل الجسدي- يصنع في كل وقت، يتحدد في كل مرة، في هذه الحالة فقط - المقترنة بالصنعة والرغبة في التحدد - يمكن للحب أن يصبح مطلقاً. غير أنه ليس كذلك دائماً، وعلى نحو مطلق وجاهز ومكتمل. وعلى هذا تظل «رامة» تنظر إلي حب « ميخائيل» لها على أنه حب ما، طريقة ما في الحب، لكنه ليس كل الحب، ليس الحب كله كما يزعم «ميخائيل»، ليس الحب الحقيقي الواقعي الذي تؤمن به «رامة» وتمارسه، أو ترغب في ممارسته. يظل موقف كل منهما موازياً للآخر، وهو توازٍ تعكسه عبارات كل منهما. هذه تتمسك بالمطلق والنهائي، وتلك تتحرر من الإطلاق والكمال؛ وهو أيضاً توازٍ يؤكد - بتكراره - دوامه واستمراريته، لا ينفك يحكم علاقة « ميخائيل» و «رامة»، وبالتالي يتحول التوازي إلى بنية مهيمنة في نصوص الثلاثية، منحه التكرار (الملح والمتواصل) هذا الدور.

إن التكرار الممتد ما بين صفحات الرواية الواحدة أو الروايات الثلاثة، والمتجاوز كل الحدود (الزمن، السياق ...)؛ هذا التكرار من شأنه أن يؤدي دوراً وظيفياً وبنائياً بالغ الأهمية، دوراً يحمي بناء النص بأكمله، دون أن ينحصر في المقطع أو المقاطع الواردة فيه فحسب. فالتكرار- بذلك - يحمل للنص «تيماته» الرئيسية وهو ما دفع «جيمز آر بينيت» إلي القول " ... إن البنية العميقة للتكرارات هي التي تمثل المغزى ... "(١٤٨).

وهو ما ظهر في سادح التكرار السابقة . وهو ما يظهر أيضاً عند تكرار أقوال «رامة»، « إن ما بيننا، ربما، كان صداقة عرامية» (١٤٩) «تنظر إلي باعتباري الجانب الشرير في حياتك» (١٥٠) «لا تصدق أبداً ما أقول، لا تصدق إلا ما أفعل» (١٥١) «لا تحاول أن تقيم العلاقة التي بيننا» (١٥٢) «أنت طاغية» (١٥٣) «أنت تجاملني» (١٥٤) «هذا فقط لأنك تحبني» (١٥٥) «أنا على استعداد لأن أعطي حياتي نفسها لمن أحبهم حقاً» (١٥٦) «أنت قلق وغير متأكد» (١٥٧) «عليك أن تقرر الآن، فوراً ، تبقي الليلة هنا على أن تخرج قبل التاسعة صباحاً ... أو أن تخرج فوراً. » (١٥٨) « لو كنا عرفنا أحدنا الآخر، من زمان» (١٥٩) «كنت قد ألغيتك» (١٦٠) «اتركني أنا أقطع، فليكن عندك هذا الحنان الأخير، هل تعدني» (١٦١).

ويظهر عند تكرار أقوال «ميخائيل» « ينادي... رامة، رامة، هل تسمعينني هل تردين؟» (١٦٢) . « عنصر طفلي لم أسرا منه» (١٦٣). هذه الأقوال - وغيرها كثير - نعلن بتكرارها المستمر عن تمسك كل من «رامة» و « ميخائيل» بلفظها ومدلولها . لا يبالها سعي تغيير طفيف

أدخل فى باب التنويع الأسلوبى الذى يتجه نحو استقصاء تجلياتها وتفصيلاتها ومراميها. إن هذه الأقوال المتكررة تمثل جزءاً من وعى كل من « ميخائيل» و «رامة» بالآخر ، جزءاً من الوعى بالنص وطريقة بنائه

وقد لا يتجاوز التكرار حدود المقطع الواحد، حيث تأخذ كلمة بعينها فى الظهور والعودة مراراً، تتخذ حيناً موقعاً تركيبياً متماثلاً، وقد تسلك مساراً حراً حيناً آخر؛ فى هذه الحالة يتزايد الأثر الصوتي / الحسى للتكرار، كما يصبح إدراكه أمراً متاحاً أمام أى قارئ، وهذان أمران لا يتوفران على هذا النحو فى حالة التكرارات المتباعدة (والمنوعة أسلوبياً) للحكايات أو العبارات - كما سبقت دراستها. إن تكرار الكلمات بشكل متراكم داخل المقطع السردى الواحد يدفع بالقارئ بعيداً عن منطق الحكى / السرد، ويقترب به من شعرية القصيدة.

هنا يتجادل السردى والشعرى، يتحقق السردى / الحكائى عبر تماثل صوتى، ويصبح الترديد الصوتى جزءاً من مضمون التواصل السردى. إن الكلمة المتكررة - فى هذه الحالة - تصبح مشدودة إلى رنينها الصوتى، وإلى قيمتها الدلالية فى الوقت نفسه؛ هذا الجدل المستمر- باستمرار التكرار- يطل برواد الإمكانيات الصوتية والدلالية المتاحة للكلمة المتكررة ، ويسعى إلى تفجيرها واكتنافها. وباستمرار التكرار داخل المقطع السردى نستمر المراودة والسعي والبحث ، وتبقى الكلمة مبعث حيوية وتجدد. ومن النماذج الواضحة على تكرار الكلمة (المفردة) داخل المقطع السردى:

ر١ : "... وسمعت أصواتك التي لا عداد لها، صوتك الطفلى الصغير الحجم وأنت تخافين الظلام، صوتك شاكية تطلبين النجدة بيأس فى ليل وحشتك الذى يشغل بؤرة النهار كلها لا شرخ لها، وصوتك صلبة لا تكسرها ضربات تعلق الصوان وصوتك العملى الذى تصرفين به الأمور بين العمال والأعمدة والصروح والأوراق، باعتداد بالذات لاحس فيه بالذات ولا بالآخرين، صوت التعامل محسوب الدقات / والأدوات والأشياء، وصوتك عاشقة تتوهج الرجولة فى حضنك وتطعن، وصوتك الشهوانى يتقطر بأنوثة حالصة خاضعة ليس فيها إلا سيولة الجسد النسائي المسكوب من غير قوام، صوتك الأجش فيه بحة، وصوتك الحالم الذى يأتى من عالم كله موجة واحدة يانعة قمرية رقيقة الاحضرار ليس لها حدود، وأمسكت بوجهك وأنت تصرخين صرخة الشدق والفرح وقبلت شعرك وشعب الدرق ساطعاً فى قلبي وأنت تهتفين هتفة الألم والنشوة، ووقفت جامداً محنى الرأس ولكن لا

أرجع أمام صوتك العدواني الشرس وانحنيت كلي نحوك أحاول أن أنقذ من حاجز صوتك اللامنالي، وسمعت صوت اكتئابك وشقشقة نبرات سعادتك في خفيف محر يهتز وينشق عنه قلب العتمة والعزلة القابضة، ولم أصدق صوت الرضى والتسليم والعينين المسدلتين إلا عندما أعطيتني يديك كأنك تهبيني كل شئ ... »

{رامة والتنين ص. ٢١٨، ٢١٩}

ن أ : " قال لها، كأنه يهدي، هل قال ؟

- الحب خالد، صنع الحب خالد، القتل خالد، العطاء النهائي خالد، النداء خالد، الجرم خالد ما من شئ سوف يمسح الدم عن أيدي الجلادين ولا عن أفواه الضحايا المفتوحة، شهداء الاسكندرية وبرية سقيط، هذا خالد؛ قتلى صبرا وشاتيلا، هذا خالد؛ الساقطون/من كوبرى عباس وفي محطة الرمل وفي باب الشعرية، تحت الهلال والصليب، هدا خالد؛ والمعلقون من الخطاطيف تنهش لحمهم كلاب السجن الحربي، من سنج سنج إلى سومطرة ومن وارسو إلى بيونس ايرس، من سيبريا إلي فلسطين، في القلعة وفي كل القلاع، هدا خالد. لا يزول على طول الأرضين وعرضها، على طول الأزمان وعرضها ، على طول السموات وعرضها. خالد خالد خالد ... جغرافيا القتل والاستشهاد خريطتها خالدة وليس لها حدود ، كل قتيل خالد وكل قاتل خالد...».

{الزمن الأخر ص. ٤٠٢، ٤٠٤}

في كل نموذج من هذين النموذجين يواجه القارئ بحضور مهيمن لكلمة معينة (صوتك/صوت ... نموذج ١. خالد - نموذج٢)، فهو لا يلبث أن يلتقي بها ما بين حين وآخر، ما بين جملة وأخرى، كل تكرار لها يزيد إحساسه بوجودها، فيألف - بالتالي - شكلها (العلامي).

وكثيراً ما يتوقع - بتزايد معدل التكرار - موقعها التركيبي، يسعى إلي الالتقاء بها هناك كلما تقدم في القراءة.

ففي نموذج(١) ينتظر القارئ مع بداية كل جملة ظهوراً كلمة «صوتك»، حيث يأخذ «ميخائيل» في تعداد أصوات «رامة» اللانهائية التي سمعها، فكل جملة من المنتظر أن تقدم «صوتاً» مختلفاً من أصوات «رامة» تبدأ به بوصفها «بدلا» (أو عطفاً)، اى واحداً من كل أصواتها. وفي نموذج (٢) يحدس القارئ أن كلمة «خالد» تنتظره مع نهاية الجملة، فهي مثابة «وصف» (خبر) تتعدد موصوفاته وتتنوع. غير أن الكلمة المتكررة لا تمثل - باحتلالها موقعاً تركيبياً متماثلاً -

إرضاء لرغبة القارئ وتوقعه، فرغم تماثل الموقع التركيبي، إلا أن الجمل تتراوح طولاً وقصراً بحيث يتوقع القارئ موقع الكلمة المتكررة دون أن يتوقع لحظة ظهورها؛ هذه اللحظة التي تمتد بطول الجملة / التركيب (وصوتك الحالم الذي يأتي من عالم كله موجة واحدة يامعة قوية رقيقة الاخضرار ليس لها حدود، وأمسكت بوجهك وأنت تصرخين صرخة الشوق والفرح وقبلت شعرك وشعب البرق ساطعاً في قلبي وأنت تهتفين لهفة الألم والنشوة، ووقفت حامداً محنى الرأس ولكن لا أرجع أمام صوتك اللامبالي - نموذج ١. والمعلقون من الخطاطيف تنهش لحمهم كلاب السجن الحربي. من سنغ سنغ إلى سومطرة ومن واريسو إلى بيونس إيرس، من سيبيريا إلى فلسطين، في القلعة وفي كل القلاع. هذا خالد - نموذج ٢).

وعندما تقصر الجملة تحين اللحظة سريعاً (صوتك الأجش فيه بحة نموذج ١ - الحب خالد - نموذج ٢) إن تباين اللحظة التي تظهر فيها الكلمة المتكررة ترعزع اطمئنان القارئ وألفته بالكلمة وموقعها، وتتضاءل ثقته عندما يفاجئ بها في مواقع تركيبية مغايرة موقع الإضافة (أمام صوتك اللامبالي)، والمفعول به (وسمعت صوت اكتئابك.. لم أصدق صوت الرصى - نموذج ١)، والتوكيد اللفظي (خالد . خالد . خالد - نموذج ٢). ويقف القارئ عاجزاً عن تحديد اللحظة التي ينقطع فيها ظهور هذه الكلمة، وتتوقف عن التكرار؛ في كل هذا يكون القارئ - والتركيب أيضاً - مشدوداً الى سلطة الكلمة المتكررة، ينجذب إليها، يندفع وراءها، ينتظرها، تراوغه حيناً ثم تأتيه. وأخيراً تختفي فجأة دون أن تغيب تماماً عن وعيه من شدة الألفة الناشئة عن التكرار.

تتكرر الكلمة مرات عديدة (صوتك ١٢ مرة، خالد١٦ مرة)، وتتردد ألفاظها على نحو لا يجاوز المقطع السردي الواحد، تخلق بتكرارها إيقاعاً يتجاوب بين مسارات المقطع المختلفة، ويطل جرسها (الصوتي) - أو معادله المرئي/ الطباعي في حالة القراءة الصامتة بالعين - يرن فيما يشبه «رجع الصدى». وبذلك تتحول هذه الكلمة إلى نغمة أو « لازمة » موسيقية تعاود الظهور مع كل تركيب جديد؛ هنا تفرض الكلمة المتكررة وجودها، وتمارس سطوتها على المقطع كله لا بوصفها علامة أول ما تشير إليه هو معناها، ولكن كعلامة ذات كيان مادي أولاً. منحه التكرار أولوية وبروزاً، تماماً كما يحدث في الشعر حيث تكون الحظوة والأسبقية للصوت على الدلالة. إن كلاً من كلمة «صوتك» و «خالد» تلفت انتباه القارئ إلى شكلها الصوتي - الطباعي، وتوهمه أنها ما هي إلا ترجيع صوتي تعود الصورة الصوتية نفسها حاملة المعنى ذاته. فالمعنى يلتف ويدور حول نفسه دونما تطور

أو تواصل. غير أن القارئ لا يلبث أن يدرك حقيقة الأمر، فمواصلة الإلحاح على «صوتك» أو «خالد» تعني وجوداً خاصاً متميزاً لكل منهما لـ «صوتك» لا تعني فقط ما تنطق به «رامة» من ألفاظ وما لها من طريقة خاصة في الكلام. كما أن المقصود بـ «خالد» ليس حديثاً في المطلقات والموجودات اللامتناهية بطبيعتها.

إن التكرار يطرح مدلولاً جديداً لـ «الصوت» و «الخلود»، مدلولاً يتشكل ويتعمق على امتداد سياقات (أو تراكيب) التكرار. فـ « ميخائيل» يجعل من صوت «رامة» معادلاً رمزياً لوجودها، لكل أحوالها وأطوارها وصفاتها، تتباين الأصوات جهراً وهمساً، شدة ورخاوة ... كذلك تتعدد حالات «رامة» وتتباين، فهي طفلة وديعة تخشى الظلام، وهي تستشعر الوحدة والوحشة ليلاً، فتسرع إلى «ميخائيل» ، تطلب منه المجيء، فلا يفعل، فتستمر وحشتها ويأسها، وهي صلبة قوية لا تنال منها الأزمات والمتاعب، وهي حادة معتدة بنفسها من غير إفراط، قادرة على التعامل مع الآخرين وإدارة عملها بكفاءة، وهي عاشقة توقظ الإحساس بالرحيلة والنضج والرغبة فيمن شاءت من محبيها، وهي شهوانية قادرة على الإمتاع، تمنح جسدها راضية، وهي عندما تغني تدندن بصوت فيه بحة أو غلالة، وهي حالمة رقيقة صافية، وهي عندما تمارس الفعل الجنسي تجمع بين النشوة والألم واللامبالاة، وهي مكتئبة، وهي سعيدة عندما يزول عنها شبح العزلة والوحشة، وهي مستسلمة لمن تحب برضى وسخاء.

إن «رامة» هي كل هذه الحالات، صوتها - حتى ولو لم يكن مسموعاً - علامة تشير إلى هذه الحالة من حالاتها أو تلك. فالصوت الإنساني، بذلك - إنما يخرج " ... من داخل الكائن الإنساني الذي يعطي الصوت ربينه الخاص به "(١٦٤)، أي إن «داخلية» الإنسان تمنح صوته ربيناً خاصاً سمات خاصة تشمل ما هو أكثر من التميز الصوتي. إن صوت «رامة» هذا (أو الحالات) يعيه « ميخائيل» جيداً، يألفه، يدركه، ولا يملك أن يرفضه، فهو أحد ملامح «رامة» ووجوهها المتعددة (صوتك الطفلي - صوتك شاكية- صوتك صلبة - صوتك العملي - صوت التعامل - صوتك عاشقة - صوتك الشهواني - صوتك الأجش - صوتك الحالم - صوتك اللامبالي - صوت اكتئابك - صوت الرضى والتسليم).

لم يعد الصوت مجرد واقعة «فيزيقية» كما هو مألوف، بل غدا واقعة « وجودية» تستوعب وجود «رامة» وكينونتها في وعي « ميخائيل»، وتستقصي مظاهر هذا الوجود وتجلياته، حتى لم يعد

لكلمة «صوتك» وجود خارج هذه المظاهر. وكذلك الأمر بالنسبة لكلمة «خالد». فلم تعد الكلمة أسيرة معنى محدد باعتبارها وصفاً لموجود لامتناه، بل اتسعت دلالتها لتعنى «دواماً» أو بقاء لكل شئ، بما فى ذلك الآلام والأحزان والشقاء، بل لعل هذه أكثر الأشياء استمرارية وبقاء. فكما يبقى الحب، صنع الحب، العطاء، الفداء، يبقى الشهداء وقتلى الظلم والتعذيب والاستبداد. كما يبقى الضحايا الأبرياء والشهداء، يبقى القتلة والجلادون والطغاة؛ كان التعلق بموجود لامتناه، والسعى نحو الاتحاد به - مطمحاً يدعو إلى تحمل المعاناة والشقاء. فكيف وقد أصبح الألم باقياً بقاء ذلك الموجود. إن الخلود أو اللاتناهى لم يعد حكراً على موجود متعال مفارق. لقد صار الخلود «فعلاً» يمارس، وليس مصيراً منتظراً. أصبح بوسع الإنسان أن يحقق - بأفعاله وممارساته - الخلود - والكمال والمطلق - فى كل شئ فى الحب، فى القتل، فى العطاء .....

يقوم التكرار - إذن- على نحو ما سبق - باستغلال كافة الإمكانيات الصوتية والدلالية المتاحة للكلمات. ففى الوقت الذى يجلب فيه الصورة الصوتية - الطباعية / النغمية نفسها. إذ به يدفع بها فى تراكيب / سياقات مختلفة تضفى عليها تلويناً إيقاعياً من ناحية، وتكسبها من ناحية أخرى تنويعاً دلالياً مرده تصاعد التكرار واختلاف السياق؛ غير أن الأمر لا يقتصر على تعميق الوعي بدلالة الكلمة، بتزايد معدل التكرار، وبتعداد وجوهها وتجلياتها. بل يقوم التكرار بمساءلة دلالات هذه الكلمة، بحاورها، بقصيها، بستثمرها، ويطرح دلالات جديدة مغايرة، **ليست شخصية بقدر ما هى قراءة واعية للغة وللواقع**، كما ظهر باقتراح مفاهيم جديدة لكل من كلمتى «صوتك» و«خالد»؛ وهنا مرة أخرى يسهم التكرار - تكرار الكلمة المفردة فى هذه الحالة - فى الكشف عن رؤية الشخصية - شخصية «ميخائيل»- ووعيها. ومن نماذج تكرار الكلمة المفردة: تكرار «كيف» (١٦٥) «كلمات» (١٦٦) «قال» (١٦٧).

وباقتراب مواضع التكرار، وانعدام الفواصل بينها، يأخذ الشكل الصوتى- الطباعى للتكرار فى فرض وجوده بقوة على نحو يتنبه القارئ منذ الوهلة الأولى، ويرى فيه تحدياً لقواعد السرد المألوفة؛ يحدث هذا عندما يتكرر حرف / صوت واحد بعينه - أو عدة حروف - بحيث لا تكاد تخلو كلمة فى المقطع السردى منه. هذا الشكل من التكرار الصوتى تمارسه مجموعة من النصوص التي تأمل فى ارتياد عوالم وآفاق جديدة من الكتابة، وتتجه من أجل هذا نحو المغامرة والتجريب، مقترحة علاقات جديدة للغة وللواقع. وهى فى استخدامها هذه التقنية إنما تندفع نحو الاستفادة من

الخصائص الفيزيائية (الطبيعية) أو السمعية للصوت اللغوى، ومن جماليات الحرف (العربى) حيث يشكل الحرف- وغيره من العناصر التي تؤلف مستوى الخط والشكل الطباعى- فضاء سيميوطيقياً يستدعى تأملاً بصرياً وتوقفاً أمام المحسوس، ويمنح اللغة طاقة إيحائية جديدة متمثلة فى قابليتها للمشاهدة والرؤية؛ وهنا ينضاف المكون التصويرى التشكيلى إلى المكون الدلالى أو خطاب المعنى، بل يسبق، أى يصبح مُثيلاً من مستوى ثان للمعطيات اللغوية (١٦٨)

كما تحاول هذه النصوص استثمار ما يحيط بالحرف من دلالات رمزية وميتافيزيقية ودينية، منحه إياها التراث الثقافى والدينى، فصار الحرف دالاً على معان وجودية ومعرفية، هذه الشحنة أو الحمولة الدلالية والرمزية لا تغيب تماماً عن وعى هذه النصوص / الكتابات (١٦٩). بالإضافة إلى ما سبق، فإن هذه النصوص تعمل على تفجير القدرات الصوتية والإيحائية للحرف، أى تتمكن عن طريق الرمزية الصوتية للحرف من إبداع مدلول ما، من خلق حالة مزاجية أو مناخ معنوى وسيمانتى، من تقوية الارتباط بين الصوت والمعنى؛ تفعل هذا باستعمال اللغة استعمالاً أدبياً، وهو ما لا يحدث فى حالة اللغة «التداولية» التى تكون بها الحروف مجرد عناصر تمييزية خالصة تساعد فى تمييز معانى الكلمات، لكنها لا تملك معنى فى ذاتها (١٧٠). هذا الشكل من التكرار- وهو ما يسمى بـ «الإصابة» أو «المحارفة» (١٧١)- من الظواهر اللافتة للانتباه والمميزة لنصوص الثلاثية، ومن مادحها.

ن ا: «وجه الحرية جَهْم ، والجور البرحى، ومجاز الجحافل وجيوش الجناة المدججة، متى تنجاب؟ وكيف تجابه؟ الدجنه تجرجر جناحيها على جوانب الجنادل ولكن لا جزع ولا جثو أمامها ولا أمام الجلادين وخناجرهم الجائفه. جنايات جنانى محجوز عليها فى حذر جحرى الداجى. أجالد هوح الهواجس وأجار من الوجع. تلج بى اللواعج جدوتها تؤج أجا. هاجت بى حشرجة الوهيج فى جحيم الجفاف وجوع الجدب وجمجمه الجراحات. أتجرع جام الجوى. تجالبد جسمى التى كانت تموج بالشحن من جعبة النحران يجترفها الآن العجيج الأجش الجانع، حلاميد جاسيه تترجرح تحت جنون أحراس / الدهمة والصنوح المجلحلة. أريح الجلنار فى جنة وجنيتها المضرجتين بحاوب شجوى ونحواى. أصبح بصموح جوادى فى عتج جمالها وتنبلج لى دياجة جيدها تحود لى بالجنى. وفى دمج محجريها أجمة عير مدججة. أحوس وألج المجرى الزلج بين أحراح العسالج الجنلة إلى الجرف اللحى

الدحة الذى يختلج فى جهتة خيشان النصح. ما أمحد ...! ما أمحد هدا ...! ياحلاح.. حاد الوحد بى، وأنا أحح معك إلي جوهر الوحيد يا سراحى أنت فى الدحنة لهحت بك

جدروت حنوبى بك فجور نسحت منك أمشاحى فلتحلى لى نهحى. وشحى لى هرحى وتشحى وتدوجى لى.»* {الرمن الآخر ص ٢٨٠، ٢٨١}

ن٢: «عطشى لا يطاق، أمطار لا تسقط. أخطبوط متقطع الأطراف يحيطنى بالحبوط حطام أوطار حطت بها طوارق البطلان العاطفية تتقطر النباط من وطأه القطيعة تطبق أخطار مطردة طال بى طرد طموحات مطروحة على أطراف البتلاح طوقتنى وحطت على طيور الطوام حطوط رقطاء تطيع بى.

انفرط سمط أطماعي فى الانطلاق وسط مناطقك الطبيعة تطاردنى خطاك التطايرة على صراط غير موطأ وغير مطروق شرائط قطيفتك حول بطنك إطار يبطن اسطوانتى اندلع على سطوح طلحك فى ورطة وادعك طريح مطالبى غير المطواعة أميط المرط عن أطايبك المطوية استطلع عطر الطلى الطامى من مطرحك الطرى الطهور يتقطر على طوراً بعد طور أطفو وأهبط على طوايا الطازجة الرطبة تتخطر طواويس طروب أحالط الطينة الطافحة حتى أرطمها.

أنت وطنى الوطيد يحوطنى بعطاء وطمأنينة عندئذ تضطرب طيور الطرب وتخبط الطبول أطلال طقوس كانت سطوتها قاطعة». * {يقين العطش ص. ٢٨٨}

ن٣ : « شوقه إليها لا يطاق.

---

* جهم. عابس الوجه، كريهه. الدجنة: السواد أو الظلمة. الجادل: مكان فى مجرى النهر، فيه حجارة تشتد حولها سرعة التيار، وتتضر الملاحة. الجلفة: تصيب الجوف. حشرجة: ردد نفسه فى حلقه حتى كاد أن يموت. جام. قدح الشراب. تحاليد: جماعة جسده وأعضائه. يجترف: يذهب به ويكسحه. العجيج: رفع الصوت. الصرجة: شدة الشق، بجلاء. دعج: محجريها: محجر العين ما أحاط بها، والدعج: إشتداد سوادهما وبياضهما مع اتساعهما الخ: أدخل. أحمة: الشجر الكثيف الملتف. أحراج: الحرج الضيق الكثير الشجر الملتف لا يقدر أحد أن ينفذ منها العصاليج: العطوف ما لان واخضر من قضبان الشجر. الحنكة: ما طال وغلظ والتف. الدجة: شدة الظلمة. جهشة: التهيؤ والاستعداد. لهج: ولع بالأمر، فثابر عليه ثبج: وسط الشيء تبوج: لمع، انتشر.

* النباط: ما يعلق به الشيء، وهو عرق غليظ علق به القلب إلى الرئتين رقطاء: خالط سواده نقط سمط: خيط، أو ما يعلق به الشيء. طلح: شجر عظام ترعاه الإبل. أميط: أنحي وأبعد المرط: الثوب أو الكساء المقصر كميه. الطلى: اللذة الطامى: العظيم، المرتفع، المنشد: تتخطر: تهتز وتتبختر. أرطم: أوقع فى الوحل.

والأصفاد تعتصر حشو الأشواق وصبب سورة العشق. الصبار الصلب معروس في صلصلة الصرخة التي تحب بالصبوات والصبابات وتسقط شطاياً وشواظاً شقرتها متسعة في شهق سماء مشعبة على السقوط.. عطشان ما أزال أسير في صحراء تصوح / العطاش حتى الصلب المكسور وليس ثم سلافة للصديان الذي يصطلي بعهد الصهباء المذالة في قفص الصدر الموصد» ** {الرمن الآخر ص. ٢٠١ ، ٢٠٢}

يشهد كل نموذج من النماذج الثلاثة السابقة استحواذاً يكاد يكون كاملاً لحرف أو أكثر من حروف الأبجدية (حرف «الجيم» - نموذج ١. حرف «العاء» - نموذج ٢. حرف «الصاد» مع حرفي «الشين» و «السين» - نموذج ٣)؛ وتضاف إلي هذه النماذج مقاطع أخرى عديدة داخل نصوص الثلاثية تشتغل على حروف: «الحاء» (١٧٢) «الهمزة» (١٧٣) «الباء» (١٧٤) «العين» (١٧٥) «السين» (١٧٦) «السين والصاد» (١٧٧) «الغين» (١٧٨) «النساء» (١٧٩) «الواو» (١٨٠) «الضاد» (١٨١) «الفاء» (١٨٢) «الميم» (١٨٣) . «حروف متعددة» (١٨٤). الأمر الذي يعني توجهاً واعياً ومقصوداً نحو هذه الظاهرة، وسعياً إلى غايات جمالية وتشكيلية وبنائية.

في مقاطع المحارفة لا تكاد تخلو كلمة واحدة من الحرف ذاته، من غير أن تتكرر هذه الكلمة أو تلك. فالمقطع السردي يبنى احتلافه (الدلالي) عبر تشابه عناصره - باشتمال كلمات المقطع على حرف ما بعينه - لا تماثلها أو تطابقها. فالحرف الواحد يعاود الظهور مرات ومرات، ولكنها عودة مختلفة في كل مرة، ليس فقط لاختلاف موقعه من الكلمة أولها، وسطها، آخرها (جهم، محارر شوج - نموذج ١. طوارق، عطشى، أخطبوط - نموذج٢. شوق ، حشو. صلصلة، الموصد. قفص.. سورة مكسور، مغروس . نموذج٣)، ولكنها أيضاً عودة مختلفة باختلاف الكلمات وعدم تكررها، عودة مغايرة وفريدة تمنح الحرف حضوراً دائماً، أبدياً، وتضفي عليه في الوقت نفسه تجدداً وحيوية، يعود الحرف، وبعودته يكتسب وجوداً مستمراً، لا يلبث أن يتحقق مع ميلاد كل كلمة جديدة، وجوداً يكاد يكون مستقلاً. فوجود الحرف فقط هو الذي يمنح الكلمات الحياة/ الظهور. وما لا يشتمل على الحرف نفسه لا وجود له (داخل المقطع)، وإن كانت الكلمات في الوقت نفسه ستابة تحقيقات للحرف. لم يعد الحرف - بذلك - مجرد مكون للكلمة فحسب، يحمل السمات التعبيرية لهذه الكلمة

** الأصفاد الصفاد هو الوثاق. شواظ : اللهب لا دخان له . وهو الوهج الحر تصوح تشقق وتتناثر سلافة أخلص الشيء

عن غيرها من الكلمات، بل صار يتمتع بوجود جوهري، وجود مستمر ومتجدد. وهكذا لا ينفصل تكرار الحرف عن أشكال التكرار الأخرى في نصوص الثلاثية التي تعلن تعلقاً بالأبدي المتجدد.

هذا الوجود المتميز للحرف يخلع على المقطع السردي تميزاً طباعياً ودلالياً، ولا يعني هذا ارتباط الحرف بقيمة دلالية مطلقة أو ثابتة، فهذا ما لا تسمح به اللغة دائماً، ولكنها قيمة متغيرة باختلاف السياقات، قيمة يقصد إليها مستخدم اللغة فالحرف - كما يقول «النفري» (ت ٣٥٤هـ) - "... يسري حيث القصد حيم حنة، حيم حنيم"(١٨٥)

وعلى هذا يصير حرف «الجيم» أو «الحاء» أو «الشين» و«السين»، في النماذج السابقة مرتبطاً بدلالة ما أرادها الكاتب، وقصد إليها، واختارلها من كلمات اللغة ما تشاكل منها، مانحاً إياها قيمة خاصة، ومتحهاً بها - عبر اللعب المقصود والمحكوم بالتنسيق والتنظيم - نحو علاقات جديدة؛ غير أن الحرف بمقدوره أن يرتبط بدلالات وقيم أخرى مختلفة في سياقات مختلفة؛ **لكن الكاتب في كل الأحوال يراود إمكانيات اللغة، معجمها، بنيتها الصوتية، ذاكرتها الثقافية والحضارية، يصنع هذا بقدر كبير من الحرية والصنعة في الآن نفسه، كما ينفي على دلالة المقطع السردي تميزاً، يعلن ما ما هو جوهري لوجود الشخصية ووعيها، دائم الارتباط بها.**

في نموذج (١) يسود حرف «الجيم» ويطبق مشهداً يصور جهاداً متواصلاً مستمراً، ضد الجور وفي الوحد؛ هذا هو ما يشكل جوهر الوجود في وعي « ميخائيل»، تماماً كما كان الأمر عند «الحلاج» (ت ٣٠٩هـ)، مجابهة ومواجهة حتى النهاية، معاناة وتضحية بالنفس، تعلقاً بوجده وشوقه. كلاهما يقبل صيغة الألم والوجع والمعاناة في الواقع، بل هي الصيغة الوحيدة الممكنة والأساسية للوجود، هي جوهر الوجود، لكنها ليست ضجراً أو تشاؤماً، بل عشقاً، تعلقاً، تطلعاً إلى وجود حقيقي، كامل ومطلق. (ياحلاج، جاد الوجد بي، وأنا أحج معك إلى جوهر الوجود)، وجود ينمحي فيه الألم، وتنتفي الغيرية؛ وهكذا يمتزج الوجد بالوجع (حلاميد حاسية تترجرج تحت حنون أجراس النهجة والصنوج المجلجلة)، يعاني «الحلاج» نسبب حبه الذي يفضي به إلي الموت / الصلب، يندفع نحو هذا المصير راضياً محتملاً، كأنه أمر جدي/ قدري(١٨٦) ! «ميخائيل» يرى الواقع محكوماً بقيم . الإثم (الجريمة. جنايات)، الظلم (الجور)، الظلمة والعبوس (جهم، الدجنة الداجي)، القتل والعنف والقسوة والقهر (محازر، جيوش الجناة المدججة، تجرجر، الجلادون وخناجرهم الجائعة، الجراحات، جلاميد جاسية تترجرح)، المعاناة والألم (جحر، أحالد هوح

الهواجس، أحاز من الوحش، حذوة اللواعج، حميم الجفاف، جوع الجدب، اتحرع حام الجوى، نموح بالشجن، حفوة الهجران، العجيج الأجش الجائع ...). هذه القيم التي يعايشها « ميخائيل» وتبعث فيه الحزن والأسى والهم - إنما تتجاوب مع ما ينعم به من جمال " رامة" (جنة وجنتيها، عنج جمالها ديباجة جبدها، وعج محجريها، المجرى الزلج بين أحراج العسالج الجنلة ...).

وفي الوقت الذي ينتظر فيه « ميخائيل» زوال هذه القيم (متى تنجاب ؟ وكيف تجابه ؟) إذ به يرى في عشقه (رامة) خلاصاً ومنقذاً، هادياً له وسط الطلمة الملسة، يتعلق به بعنف حتى الجنون، فيه وحده تنكشف العتمة (يا سراجي، أنت في الدجنة، لهجت بك...)؛ هذا العشق / الوجد بكل ما يمنحه لـ «ميخائيل» من قدرة على المتعة والمواجهة في الوقت نفسه - لا زال غير كامل وغير مطلق، فما زال الألم متزامناً / متجاوراً معه، فزوال الألم واكتمال الحب / العشق (أي الوجد) ما زالا أملاً أو معلماً يتعلق به «ميخائيل» (متى تنجاب ؟ = لهجت بك ... فلتلحي لي نهجي).

هذا التواجد المزدوج لقيمتي الوجد والوجع قدمه المقطع السردي عبر تواجد الحرف «الجيم» في كل كلماته تقريباً، حتى صار «الجيم» - في هذا المقطع تحديداً حاملاً لهذه الدلالة المزدوجة أو المتزجة؛ وهذه الدلالة تدعمها الخصائص الصوتية للجيم، فهي صوت مركب (انفجاري - احتكاكي) يجمع بين انحباس مجرى الهواء الخارج من الرئتين انحباساً تاماً في حالة الأصوات الانفجارية - الشديدة، وبين تسريح الهواء ببطء في حالة الأصوات الاحتكاكية / الرخوة، كما أنه يتألف من الناحية الصوتية من صوتين (١٨٧).

وتتجاوب ازدواجية الصفة الصوتية هذه مع رمزية «الجيم» - عند «ابن عربي» (ت ٦٣٨هـ) - على العالم الوسيط (أو الواسطة) بين عالمين (١٨٨). وهكذا يتحرك حرف «الجيم» - داخل المقطع السردي - بأبعاده الشكلية والصوتية والرمزية، ليحمل ما يطرحه المقطع من دلالة الامتزاج (أو الترامن، أو الاختلاط) التي تمثل ملمح الوجود الجوهري في وعي « ميخائيل»، بل التي تشكل وجوده هو أيضاً، وتتحدد بها كينونته، ويستمر حياً بموجبها؛ وهو ما تؤكده أقواله هو و «رامة» قبل هذا المقطع :

« ... هي ما يبقى، بعد انحسار كل شئ حتى لا أكاد أصدق أنها حدثت لنا، بل أزداد يقيناً، يوماً بعد يوم، أنها من صنع قلبي وحده، ولكنني أعرف، مع ذلك، أن هذا الذي حدث هو يقين أحمر، أساسي، يقين أول، وأولي./ ...نوستالجيا- رجع الألم - غامضة، نصف معتمة، نصف مضيئة

لأن الأشياء الواضحة المحددة لا أطيقها ولا أحتمل الحلم بها. بل أدمنها، دون أن تحس، لكي أستطيع المواصلة، والاستمرار » - الزمن الآخر ص. ٢٨٠،٢٧٩).

فيقين «ميخائيل» بالحب ليس كاملاً، لا يصدق تحققه، هو فقط مجرد يقين أولي، ومن جانبه هو؛ ومن ثم لا يزول عنه الألم، يختلط بهذا اليقين على نحو غامض وغير محدد. هذه الحالة المختلطة (غير الواضحة الحدود) هي ما يتعلق بها «ميخائيل». ويميل إليها، ويراها جوهراً للوجود.

حينما كانت دلالة المقطع السردي تتمحور حول الامتزاج أو الاختلاط، وما يرتبط بذلك من جلبة وصخب، فقد ارتكز هذا المقطع (نموذج ١) على صوت مجهور واسع المدى هو «الجيم» أما نموذج (٢) فقد اتجه إلى صوت مهموس، انفجاري، مجهد للنفس (بانحباس مجرى الهواء احتباساً تاماً قبل تسريحه ما بين مقدمة اللسان واللثة أو أصول الأسنان العليا)، مطبق (يتخذ اللسان عند النطق به شكلاً مقعراً)؛ هذا الصوت هو «العلاء» (١٨٩).

اعتمده المقطع السردي ليرسم ملامح صورة لـ « ميخائيل»، يبدو فيها معلوقاً بمصير/ قدر لا فكاك منه، يشده بقوة، يطبق عليه، يطارده ويحد من حركته وانطلاقه (أخطبوط يحيطني، وطأة القطيعة، تطبيق أخطار، طراد طموحات طوقتني، انفرط سمط أطماعي في الانطلاق، تطاردني خطاك، إطار يحطن استوائتي، ورطة طلعك، وطني الوطيد يحوطني، أحوط على أسطورتي).

«ميخائيل» يبدو مدفوعاً على نحو قدري إلى المعاناة والألم(عطشي لا يطاق، أمطار لا تسقط، الحبوط، تنفطر النياط، أخطار مطردة، حطت على طيور الطوام خطوط رقطاء تطيع بي صراط غير موطأ وغير مطروق، سطوتها قاطعة). وهو أيضاً منقاد برغبات وطموحات لا يظفر بتحقيقها بصورة كاملة تقنعه وترضي نزوعه المتهافت المستمر وغير المحدود (حطام أو طار، طراد طموحات مطروحة على أطراف البطاح، انفرط سمط أطماعي، مطالبي غير المطواعة).

إن « ميخائيل» ليس بإمكانه التخلي عن رغباته (أشواقه) تلك. فهي وإن كانت مصدر معاناته لعدم تحققها كاملة، فإنها تمثل سنده الذي يطمئن إليه، ويجد فيه المتعة والأمن (أميط المرط عن أطايبك المطوية، استطعم عطر الطلى الطامي من مطرحك الطري، أطفو وأهبط على طواياه الطازجة الرطبة، أنت وطني الوطيد يحوطني بعطاء وطمأنينة)، ويظل متعلقاً بها أملاً في اكتمالها حتى وإن عانى دائماً بسبب هذا إنها (أي رغباته) تشكل حياته ومصيره، ألمه وسعادته (طربه). تطوق وجوده كما يطوق حرف «العلاء» المقطع السردي كله، تؤرقه باخضاعه لها كإجهاد

«الطاء» المهموسة، تطبق عليه كإطباق «الطاء» حال النطق بها. وهكذا يعدو حرف «الطاء» دالاً يحمل - متضافراً مع دوال أخرى - ما يريد المقطع/ النموذج الإفضاء به، الإنحناء بسطوة عشقه (رغبته) التي تحقق له متعة من غير ارتواء كامل. (...« وكان يموت أن يأخذها إليه، يحضنها يطفئ عطشاً قديماً محرقاً، يعرف أنه لن يطفئ أبداً ولن ينطفئ لمجرد أن يضمها إليه .../... كم أحس تدورات جسمها مطواعاً ولدنة وحميمة إليه. عادت إليه كل أمجاد هذا الجسد ، بكل طراوتها وسطوتها معاً »... - يقين العطش ص. ٢٨٧، ٢٨٨)؛ فطالما «ميخائيل» - هنا - قتل النموذج المدروس - دائم لا تروية لحظات القربى الجسدية وكأن الأمر يتعلق بشيء خاص، عامض وسري، يحول دون تمام الوجد / العشق، دون بقيته. فليس لديه سوى يقين بالعطش رغم القرب والظفر بطايا الجسد. ومرة أخرى - كما في نموذج (١) - تتحدد تجربة « ميخائيل» بعنصري الألم والوجد معاً وفي الوقت نفسه.

هناك - في نموذج (١) - أجبره الألم - الذي عظم بهيمنة الجهر والعنف والظلمة على الواقع - على «الجهر» والتصريح. وهنا - في نموذج(٢) - لم يملك « ميخائيل» إلا أن «يهمس» لـ «رامة» (وطنه الوطيد، من تمنحه الأطايب والعطاء والطمأنينة)، رغم عدم تحقق تطلعاته وتسوحاته في حبها.

كشف حرف «الطاء» عن حصار مضروب حول « ميخائيل» فرضته رغباته ونوازعه التي يتشوف دائماً إلى تحقيقها - أو تحققها على نحو خاص، كامل ومطلق، يتجاوز ما يجود به الواقع ويتيحه حتى ليغدو الأمر متعلقاً بشيء غير واقعي (ما وراء الواقع)، وهو ما ينسجم مع دلالة الأصوات المهموسة - عند «ابن جني» - على عالم الغيب، في مقابل ارتباط الجهر بدلالة القهر والشدة(١٩٠) ، كما هو الحال بالنسبة لحرف «الجيم» المجهورة في نموذج (١)

وتشارك حرف «الطاء» (السابق) في دلالاته الصوتية والرمزية حروف «الصاد» و«الشين» و «السين» في نموذج(٣). فـ «ميخائيل» مبتلى بشوق لا يحتمل، بقيده أغلال (أصفاد) تعيقه من أن يصل إلى تمامه أو منتهاه، لا تخلف اندفاعاته (الصوات - الصابات) سوى إحساس بالألم والمرارة والتشظي والحنوط والعلماً (الصرخة، الصار، شظايا وشواظ - شقوق متشعبة - صحراء تصوح العنلام، مشفية على السقوط، عطشان - الصديان - صهد الصهباء)

إحساس مجهد ينقد إلى أعماقه (أى « ميخائيل»)، فيهزها، فيسمع صوت أنينها وتوجعها (صلصلة الصرخة) - مشاراً إليه بما تحدثه الحروف الثلاثة المتكررة من احتكاك مسموع عند النطق بها(١٩١) وتتعدد الحروف وتتكرر، كما تتنوع أشواق « ميخائيل» وعداباته وتتكرر. يظهر دائماً محاصراً بهما معاً، تطوقاه (أى أشواقه وعداباته)، وتحلقان عليه، كما يحلوق هذا المقطع /النموذج بمشهدى شوق ورفض (« .. الآن أريد أن أكون بين ذراعيك. حدنى فى حضنك. حدنى إليك. / .... ودهب يصالحها ولا يفهم عنف رفضها له، ولنفسها، من حراء كلام فى السياسة...» - الزمن الآخر ص. ٢٠١، ٢٠٢).ف « ميخائيل» دائماً - رغم تنوع المشاهد وتكررها - أسير شوقه «المستحيل».

ويقف التشابه الصوتى فى هذا النموذج - وفى النماذج الأخرى - دالاً على «تيه» مشتته المسالك والدروب، لا أمل فى الخروج منه واجتيازه.

فى النماذج (المقاطع) السابقة اختلفت الحروف المتكررة، وإن ظل التكرار - فى جميعها - يقوم بمهمة الكشف عما هو جوهرى فى حياة الشخصية ووعيها. عما هو دائم وأبدى، لا يصيبه مرور الزمن (وتتابع أجزاء الثلاثية) بأى تطور أو تعديل. فالنماذج يجمعها تجربة العشق المعتزج بالألم؛ لعدم تحققه (أى العشق) بصورة كاملة ومطلقة على نحو ما يحلم « ميخائيل» نفسه. تحمل النماذج هذه الدلالة عبر تميز طباعي حققه تكرار الحرف، وعبر استثمار كافة الإمكانيات الصوتية والرمزية للحرف، وعبر تماثل صوتي مطرد.

تتمتع مقاطع «الإصابة»- إذن - بتميز كتابى يجعلها تبدو مغايرة لغيرها من المقاطع، حتى لتبدو منقطعة أو «معلقة» داخل السياق العام للحكاية. وهو ما يحدث بطرق مختلفة للعديد من مقاطع الحكاية.

قام التكرار - بأشكاله السابقة- بإبراز دلالة الوحدات المكررة، ومنحها حضوراً دائماً متجدداً وفريداً. فهو لا يجعل منها دلالة ثابتة ونهائية، وإنما تكتسب عمقاً وتجدداً فى كل مرة / لحظة يحدث فيها التكرار، معنى هذا إن التكرار فى الوقت الذى يدعم فيه دلالة بعينها - بإلحاحه عليها وترديده لها، فإنه لا يحو عن كل لحظة من اللحظات التى قد تبدو متماثلة - بتكرارها - خصوصيتها وتميزها؛ هذا ما يستقر فى وعى الكاتب (والشخصية السردية).

كل لحظة (زمنية) فريدة فى ذاتها، لا يقلل من جدتها وفرادتها تكرارها والعودة إليها مراراً بل تكرارها يعني قدرتها على التجدد ، ومن ثم العودة المتفردة فى كل مرة.

في ظل هذا الإحساس بفرادة اللحظات (الزمنية)، يندر أن يعثر في نصوص التلاتية ذلك النمط من أنماط التكرار (أو التواتر) الذي يسمى «النمط الترددي» أو «الحكاية الترددية» Iterative Narrative[١٩٢]، حيث تروى مرة واحدة - دفعة واحدة - عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد

ومن ذلك:

«.. كانوا يرسلون لي الخطابات، ثلاثتهم، سراً، عن طريق صديقة مشتركة تسافر للقاهرة كل أسبوع، لم أكن أنا أسافر للقاهرة إلا كل شهرين أو ثلاثة... » (رامة والتنين، ص. ١٦١)

« ... التليفون الذي يرن في بيتها - كما سوف تعرف، وسوف تغضب - وهو في الاسكندرية، قبيل الفجر، كل ربع ساعة، حتى أول الصبح، مرة بعد مرة بلا كلل كل ربع ساعة، وهي ليست بالبيت ... » (الرمن الآخر، ص. ٤٣٤)

(كل أسبوع، كل شهرين أو ثلاثة، كل ربع ساعة) يتكرر الفعل الواحد (سفر صديقات «رامة» إلى القاهرة، سفرها هي إلى القاهرة، رنين التليفون)، ويتطابق في كل مرة يحدث فيها. إن السرد في ذلك لا يروي الفعل الواحد عدداً من المرات يساوي مرات حدوثه/ تكراره، وإنما يعمد - كما تصنع اللغة - إلى التجريد بصياغة العادة والمتكرر/ المألوف/ المتطابق/ المتماثل في قول مفرد ووحيد، مستخدماً عبارات:

« كل (يوم أو ليلة أو أسبوع أو شهرين ...)»[١٩٣]، «ثلاث مرات في الأسبوع»[١٩٤] «يوم الأربعاء أصبح تقليدياً الآن، هو اليوم الذي يخرجان فيه معاً، بانتظام ليشربا بيرة مثلاً، بيرة على الأخص، على كابري»[١٩٥]، «كان يطلبها يوماً وتطلبه يوماً»[١٩٦] بالإضافة إلى عبارات أخرى أقل تحديداً: «مرة بعد مرة» أو «مرة ومرة» أو «مرات لا عداد لها» أو «ألف مرة» أو «كل مرة»[١٩٧]، «من آن لآخر»[١٩٨]؛ وهذه العبارات الأخيرة أقرب إلى تأكيد الفعل بشيء من المبالغة منه إلى إظهاره بوصفه عادة متكررة؛ كما يلجأ السرد إلى صيغة الفعل المستمر أو المتحدد الدالة على التكرار (الماضي: كان يفعل = «كانوا يرسلون..». المضارع: يفعل = «عندما انحسرت موجه الدموع التي حاءته - كما تأتيه كثيراً الآن... »[١٩٩].

هذه العبارات السابقة وما تشير إليه من أفعال (عادات) متكررة - لا تشغل حيزاً كبيراً وأساسياً في السرد في تجربة «ميخائيل» و «رامة»، ولا تحمل - في أغلبها - إشارة واضحة إلى

المعتاد والتكرر فى ظل الدلالة المراوغة للعلامات الزمنية داخل نصوص الثلاثية، عدم تحددها بدقة، عدم اكتراثها بمنطق التواصل والتتابع.

فلا وجود «حقيقى» للعادة في ظل لا - خطية الزمن السردى. كما أن الأفعال التي تتدو من قبيل العادة إنما يكررها السرد عدة مرات (شباب المنيرة الثلاثة الذين كانوا يحبون «رامة» ويرسلون لها الخطابات. « ميخائيل» يظل يطلب «رامة» بالتليفون ليلاً دونما رد- كما سبق توضيحه)، وكأنه يجعل من العادة في كل مرة يذكرها لحظة متفردة، وكأنه يقترب بتكريرها من مرات حدوث الفعل.

إن ما يأخذ فى حياة « ميخائيل» و «رامة» صورة الفعل المتكرر (العادة)، ويحص علاقتهما معاً - لا يظهر كمشهد «ترددى» يعرض مرة واحدة كل حدوثاته، وإنما يتبدى فى كل مرة يروي فيها مشهداً «تفردياً» أو «مفرداً» Singulative Scene . فلقاءات « ميخائيل» و«رامة»، تقابلهما مصادفة فى محطات القطار ومفترقات الطرق، اتصالهما الجسدى وممارساتهما الحب والجنس إعدادهما الطعام معاً وتناوله، شربهما القهوة أو البيرة أو الشاى، إقامتهما فى إحدى غرف فندق ما أو استراحة ما للآثار فى القاهرة أو الاسكندرية أو الفيوم أو المنيا أو أسوان ...، أو فى بيت «رامة» بدرب الشعرى اليمانية، أو فى بيت « ميخائيل» بالكتاراكت القديم، جلستهما فى مطعم أو مقهى أو كازينو، رحلاتهما الأثرية وعملهما فى ترميم الآثار والتنقيب عنها، حديثهما الدائم المستمر وتحاورهما فى الكثير من القضايا فى الحب، فى الجنس، فى السياسة، فى الفن، فى التاريخ، فى أمور الوطن والناس ...، تجوالهما فى شوارع المدينة، تحركهما وانتقالهما بالسيارة أو القطار، أوصاف «رامة» الحسية، حلاقة « ميخائيل» ذقنه وأخذه حماماً، هواجس « ميخائيل» بخصوص «رامة» وحبها له؛ كل مشهد من هذه المشاهد - التى سوف تتوقف عندها الدراسة فيما بعد - إنما يتكرر على نحو مفرد، دون أن تختزل منشابهاته (أو تحققاته) فى مشهد ترددى وحيد يقدمها مجتمعة بوصفها فعلاً واحداً متكرراً بلا تمييز فى كل مرة يحدث فيها. إن المشاهد البارزة فى الثلاثية- فى حياة «ميخائيل» و «رامة» ووعيهما - لا تكف - سردياً - عن العودة والتكرار، وكأنها أفعال متعددة مختلفة، لا يلغى تشابهها ما لكل منها من وجود مميز وخاص. فالتكرار - بذلك - يحقق تجليات أو صوراً متعددة للمشهد الواحد، كل منها تعردى، يحدث مرة واحدة ويروى مرة واحدة.

إنه (أى تكرار) - صور المشهد الواحد - لا يختزل إلى فعل وحيد، إلى عادة.

لا يميل السرد - فى الثلاثية - إلي حكاية حدوثات الفعل الواحد مرة واحدة. وان استخدمها - كإمكانية لغوية - فلغايات بلاغية أخرى غير إعلان عادة ما. إنه أكثر ميلاً إلى تكرار الحدث / الفعل الواحد عدة مرات، مانحاً كل مرة تميزها وتفردها، ومن هنا تكثر فيه - مما يفوق عبارات النمط الترددى - عبارات تؤكد الخصوصية والتفرد، ومن بينها «مرة أخرى»(٢٠٠) «مرة ثانية»(٢٠١) «مؤتمر آخر»(٢٠٢)، «فى يوم أحد آخر»(٢٠٣)، «فى صبيحة شم النسيم آخر»(٢٠٤)، «رحلته الثانية أو الثالثة»(٢٠٥)، «الفجر الموحش الأخير»(٢٠٦)، «الصباح الأخير»(٢٠٧)، «اليوم الأخير»(٢٠٨)، «رحلتك الأخيرة»(٢٠٩)، «الليلة الأخيرة»(٢١٠).

فالأوصاف «أخرى، آخر، أخير ثانية أو ثالثة»، إنما تعنى تحلياً مختلفاً (مسبوقاً بغيره) من بين تجليات أو صور عدة للحدث / الفعل وهو ما تتضمنه عبارة «أول مرة» والعبارات القرينة منها (ليلتهما الأولى، قبلتهما الأولى، الزمن الأول، أول أيامهما، أول مواعيدهما، زيارته الأولى، أول أيام رحلتنا الأولى)(٢١١). إذ تشير - ضمناً - إلى مرات / صور أخرى لاحقة للفعل نفسه

لا يزول عن السرد - إذن - إحساسه بفرادة اللحظة (الزمنية) رغم تكررها، فهو لا يختزل لحظاته المتشابهة / المتكررة فى لحظة واحدة، بل هو أشد حرصاً على حكاية كل لحظة من اللحظات المتكررة - أو حتى من تلك اللحظات المنفردة عبر المتكررة - وكأنها مفردة ومختلفة، أى لا تحدث إلا مرة واحدة. ومن ثم لا تروى إلا مرة واحدة. ومن هنا كان الحضور الواضح للظرف «مرة»(٢١٢) فى نصوص الثلاثية.

يعد التكرار - بمختلف أشكاله السابقة - بنية أساسية فى نصوص الثلاثية. حاءت ممارستها له منسجمة تماماً مع ما ظهر سابقاً من رفضها منطق التواصل والتسلسل، واعتمادها آلية الانقطاع أو الانفصال بديلاً عنه. فالتكرار يناهض المسار الخطى المتواصل، ويعبث به. يتحقق فى ظل لا تواصلية المسار السردى، ويعلن عودة حيوية، متجددة وفريدة، دائمة ولا نهائية، بمعنى ذلك أن السرد - بلحظاته المتكررة ولا تواصله الخطى - يتطلع إلى وجود مطلق لا مائى، دائم ومتجدد وفريد.

ولا يصل السرد - بالتكرار - إلى الوعى بالتجدد الدائم الفريد بموجب دلالة الوحدات المتكررة بقدر ما يتحقق له ذلك عن طريق صور التكرار وأشكاله المستخدمة التى تتجه جميعها نحو تأكيد شعرية السرد (أو بلاغته)، بدوام الإحالة إلى أجزاء منه، ترديدها، الالتفات إليها والدوران حولها العناية بالشكل التلفاعى والصوتى. فالسرد - باستخدام التكرار - دائم النظر إلى ذاته وتأملها

فى كل لحظاتها، بحيث تصبح (أى ذات السرد) إحدى مرجعياته الأساسية . السرد يعى دائماً كل لحظاته محتمعة ومتزامنة، ماضيه ومستقبله يغدوان حاضراً مستمراً، ذاته دائمة الحضور والتحلى ، تتأمل نفسها أكثر مما تنقل واقعاً خارجياً (وخارجاً عنها).

إيقاع الحركات السردية (سرعة الإيقاع)

بقدر ما يستند الإيقاع إلى مدى انتظام العناصر / الوحدات وتواصلها، وإلى مدى ترددها وتكرارها، فهو يتحقق بدرجة واضحة بناء على مداها أو مدتها، أى ما تستغرقه تلك الوحدات من حيز «زمنى» أو «مكانى»، وباتساع هذا الحيز أو ضيقه تتفاوت سرعة الإيقاع. وفيما يتعلق بالإيقاع السردى، فإن سرعته تتحدد بلا توافق مدة الحكاية مع مدة القصة.

فى غياب معيار زمنى دقيق وموضوعى لمدة (أو ديمومة) الحكاية، يصبح الطول أو الامتداد النصى هو المقياس الأنسب لمدة الحكاية بديلاً عن زمن القراءة. الذاتى والمتغير من قارئ لآخر؛ وعلى هذا تتحدد سرعة الإيقاع السردى "... بالعلاقة بين مدة (هى مدة القصة مقيسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات) ..."(٢١٣). وتتخذ هذه العلاقة أشكالاً متنوعة، أوضحها وأكثرها تحققاً فى التقاليد الأدبية أربعة أشكال أو أنماط. تسمى «الحركات السردية» Narrative Movements (٢١٤)، هى :

١- **الحذف** Ellipsis حيث لا يوجد مقطع سردى يوافق مدة ما فى القصة.

٢- **الوقفة** Pause حيث لا يوافق مقطع ما من الخطاب السردى أية مدة فى القصة.

٣- **المشهد** Scene حيث يتحقق توافق عرفى بين زمن القصة وزمن الحكاية.

٤- **المجمل** Summary حيث لا تتوافق مدة الحكاية ومدة القصة، وذلك بان يكون المقطع السردى تكثيفاً واختزالاً لمدة فى القصة.

ونتيجة التفاوت فى القيم الزمنية للحركات السردية، تتفاوت سرعة السرد. فتتزايد السرعة إلى أقصى حد فى حالة «الحذف»، وتتجه نحو البطء والتراخى الشديدين فى حالة «الوقفة» (الوصفية)، وما بين الحالتين تتنوع السرعات. معنى هذا أنه "... يصعب تصور وجود حكاية لا تقبل أى تغير فى السرعة..."(٢١٥)؛ أما ما يمثل درجة الصفر المرجعية لقياس السرعة السردية أى الحكاية المتوافقة ذات السرعة المتساوية، دوما تسريعات وتبطئات؛ مثل هذه الحكاية افتراضية فقط.

لقد اتخذت نصوص الثلاثية- كما سبق القول - من الزمن موقفاً خاصاً، افتقدت أحداثها إلى التحديد الزمنى الدقيق، ولم تجعل من الإشارات الزمنية منطلقاً أو محدداً سردياً، لم تتوفر على تسلسل زمنى واضح أو متماسك على أى نحو كان؛ ومن ثم لا تشهد الثلاثية تمفصلات زمنية وبالتالى تمفصلات سردية كبرى، يستند إليها فى قياس سرعة السرد. فالأمر يقتضى تقسيم السرد - أو اقتراح تقسيم ما بشكل تقريبى - إلى تمفصلات زمنية متتابعة، وتحديد ما يقابلها من وحدات سردية. وصولاً إلى نسبة هذه إلى تلك، ومن ثم التعرف على السرعة السردية بصورة إجمالية، غير أن هذا لا يبدو متاحاً مع نصوص الثلاثية حيث الزمن غير محدد وغير متواصل.

إن لا تواصل الزمن السردى فى الثلاثية وإن أحال دون رسم مخطط عام لإيقاعاتها الكبرى بالنظر إلى السرعة السردية على امتداد الرواية الواحدة والروايات الثلاثة جميعها؛ إن أحال لا تواصل الزمن السردى دون هذا، فإنه - بما يصاحبه من انتقالات سريعة ومفاجئة ومستمرة - يترك أثره الواضح والقوى على ما تتسم به السرعات السردية- داخل الثلاثية- من تنوع وتناوب لا ينتهيان؛ وهو ما يمكن أن يكشف عنه النموذج التالى.

« كانت حالسة على السرير الضيق الطويل، والحقائب الكبيرة والصغيرة متعثرة ما تزال على الأرض وعلى الوسائد وعلى السرير الآخر، واستندت إلي حاجز الخشب المؤجنى الداكن المصقول، وكان وجهها يشع بدكنة خفيفة، فى عكس الضوء الآتى من النافذة وراءها، نصف مغلقة، عليها ستارة بيضاء تلوح منها سقوف غربية باردة، وأطراف الشجر، خلف الزجاج خضرة أوراقه اليانعة المنقطعة معلقة فى الخشب الأسود بجلده الصلب المشقق.

قال لها . انتظرى.. انتظرى قليلاً.. لم أنس.

كان فى صوته بهجة حقيقية، وتخفف من العبء، واقبال على حبيبته. وفتح الحقيبة الصغيرة بلهفة وتعجل واضطراب، وأخرج عروستها الصغيرة الحضراء، العينين الخضراء الثوب.

قال لها : لم أنس ... انظرى.. انظرى عينيها.. ألا تذكرك بشىء ؟

ووضع العروسة بجانب وجهها، ونظر إليهما، جنباً إلى جنب. العينيان الحمراوان الصفراوان اللتان تراودان صحوته وحلمه، وحياته وموته، ساطعتين فى ظلمته دائماً مفتوحتين، دائماً مفتقدتين. كان قد سألها مرة، وهو ينظر إلى عينيها، مسحوراً دائماً كلما

نظر إليهما، في داخل الفتنة الحاصة / التي ليست من هذه الأرض، في داخل الرقية التي يجد نفسه ساقطاً فيها، يهوى بلا ثقل، إلى عمق لن يصل إليه أبداً، لا أمل له في أن يصطدم بقاع :

- رامة، ما لون عينيك ؟

فقالت : لونهما يتغير دائما كما يقال لي، عسلي فيما أظن. لونهما داكن عندما أكون عصبية أو قلقة أو حزينة، وفي الضوء المتغير تتغيران.. كعيون القطط.

قال : عسلية خضراء صفراء لا أدري .. وبهما أشعة داكنة غريبة .. صادرة من البؤرة إلى أطراف الكون.

قالت : صفراء؟ لا .. لا أظن .. لا أدري مع ذلك.

قالت له : أوه، ما أجملها.. حبيبتي عروستي.. أشكرك يا حبيبي.

وهي ترفع العروسة، أمام وجهها، في النور: ما أحلاها. وتضمها إلى صدرها، وقبلته، في فرحة طفلية، قبلة شكر سريعة.

قال لنفسه، فيما بعد: ثم إنها نسيت كل شيء عنها، بعد ذلك بقسوة طفلية.

قال : انتظري، لم أفرغ بعد.

باسماً، مداعباً، كأنما يتشوف قبلة أخرى.

قالت : ماذا أيضاً ؟ لا ؟

بنفس الاستطلاع والفضول الخفيف، كأنما تستغربه قليلاً، وتتسلى، وتعجب.

أما هو بالطبع، فقد كان حتى في تحفظه الحقيقي وفرحة النادر، يعطي / الأمر خطورة ما. لم تكن هدية بقدر ما كانت رمزاً، دون أن يتضح الأمر مع ذلك تماماً في نفسه.

فك الورقة الخفيفة، وفتح العلبة الطويلة من الورق المقوى الداكن اللون، وأخرج لها إسوارة وعقداً، فبهما تصور حديث النزعة، وتحريدية في الخط والتصميم، ولونهما المحروق اللامع الصدئ معاً، ونقوشهما الجريئة. كان يمد يده بالإسوارة ، فأعطته ذراعها، بصمت، ونظرة تقبل وخضوع ورضى، كأنها نظرة حب، ولم يفهم، لحظة واحدة، ثم تذكر، فأحاط معصمها الذي استسلم له، بالصفائح الرقيقة. وشبك طرفي الإسوارة، وأحاط عنقها بالعقد، وضمها إلى صدره.

قالت آه، أصحت تعرف ما أحب.. أحب هذه الأشياء العجيبة المرحرفة أنا

قال لها نعم.

وعندت يداها قليلاً بالعقد الذي يتدلى على صدرها الملئ الوثير، وامتلأ قلبه لها بالشهوة والحنو معاً وتذكر فجأة يوم عيد ميلادها، عندما أعطاها إسوارة فضية كانت قد أعطته معصمها من قبل قالت له يومها المسنى الإسوارة ووضعت يدها باستسلام، على المائدة. واعتذرت له أنها لن تقضي وقتاً طويلاً معه، وقالت إن عندها في البيت أقارب وضيوفاً، وتقبل سقطة حلمه في قضاء السهرة معها، سهرة عيد ميلادها، يحتفل به معها، وحدهما، وفي السيارة المعتمة وهي في طريقها للعودة إلى بيتها قالت له أعطني سيجارة.. العلبة على حجري والتقط علبة السجاير من على فخذها، واضطرب وهو يشعلها لها، وعندما رجع وجد علبة كبريتها في جيبه مع علبته، ثم رأها بعد أن نزل من السيارة، وهي تنعطف إلى الشارع الضيق المزدحم في بولاق، بعد الكوبري، وقال لنفسه إذن فقد دهست إلى صديقها / في البيت القديم، هو إذن أقرباؤها وضيوفها وقضى ليلته كما يقضي ليالية طويلة كثيرة بين سورات الحنين المكتوم التي لا تفقد محاليها، في كل مرة. ولأبدانها المعرقة خروق تعوص، كاوية، إلى الداخل، لا تبرأ ولا تزال تعود، وتعود، جديدة دائماً قال لنفسه بابتسامة لم تنق قطعة غير محترقة، وصحك، صامتاً، من الملح الذي يملأ عينيه.

وصل إليه انها، بحس ما تملكه وتمتاز به، أدركت ما بنفسه، فوثبت من على السرير وقالت: هيا بنا نخرج.. يجب أن أريك المدينة.. ما زال في النهار بقية. ونزلا معاً، لأول مرة، السلالم الضيقة. وقبل أن يخرجا ابتسمت الفتاة التي في الردهة بوجهها اللطيف، وحيتها، وكانت الشوارع هادئة، وصامتة، وغريبة. وصدره يحمل، بقوة وتوفر كل الأثقال التي تركتها أزمان الألم القديم التي لم تكد تمر بعد.

كانت قد قالت له، في يوم عيد ميلادها أيضاً :... {رامة والتنين ص.٧٢. ٧٣. ٧٤. ٧٥.}

يتشكل إيقاع السرد في نصوص الثلاثية من تناوب مستمر وسريع للحركات السردية، ومن تداخل معقد فيما بينها، وهو ما يشهده النموذج السابق ، إذ يواجه القارئ في بدايته «رقعة» وصفية (كانت جالسة على السرير ...)، يتبعها «مشهد» يبدو طويلاً نسبياً (قال لها: انتظري ... فتح الحقيبة ... أخرج عروستها ... قال لها لم أنس ... ووضع العروسة بحانب وجهها ... قال

انتظرى، لم أفرغ بعد ... فك الورقة الحفيفة، وفتح العلبة ... أخرج لها إسوارة وعقداً ... قالت: آه. أصبحت تعرف ما أحب ... عدلت يداها قليلاً بالعقد ... ونمت من على السرير، وقالت: هيا بنا نخرج ... ونزلا معاً ...)، غير أن هذا الامتداد أو الطول لا يخلص لهذا المشهد وحده، فالامتداد النصى - هنا - لا يمثل امتداداً - ومن ثم تواصلاً - لمشهد مفرد، إذ يعترضه ويتخلله العديد من الحركات السردية المتقاربة، من : «وقفة» (كان فى صوته بهجة حقيقية ..)، ثم «وقفة» أخرى بعد العودة إلى المشهد الممتد (العينان الخضراوان...)، يأتى بعدها «مشهد» آخر سابق (كان قد سألها مرة ...)، متجاوزاً زمناً غير محدد بارتداده إلى ماض غير متعين (مرة)، ومحيلاً فى الوقت الذى يتذكر فيه مشهداً بعينه إلى غيره من المشاهد المتماثلة معه عبر إشارة سريعة (كلما نظر إليهما ... يهوى دلا ثقل)؛ هنا يتداخل المشهد المفرد الذى سيورد حواره مع مشاهد ترددية «محملة». وأثناء متابعة المشهد الممتد ينتقل إلى لحظة زمنية فى المستقبل تفارق هذا المشهد من غير تحديد (فيما بعد، بعد ذلك)، وعلى نحو «مجمل» (نسيت كل شئ عنها...)، كما يوقف انسياب المشهد عدة أوصاف (بنفس الاستطلاع والفضول الخفيف، كأنما تستغربه قليلاً ... أما هو بالطبع فقد كان حتى فى تخففه الحقيقى...).

ويعاود «مشهد» آخر جديد الظهور، منبعثاً من ماض غير محدد (تذكر فجأة يوم عيد ميلادها ...) وخلال هذا المشهد الأخير تبرز إشارة «مختصرة» (وتقبل سقطة حلمه فى قضاء السهرة معها ...) وقبل إنهاء المشهد يقفز باتجاه مستقبل غير محدد (وعندما رجع وجد علبة كبريتها فى جيبه...)، ثم يتواصل المشهد (ثم رآها بعد أن نزل من السيارة ...)، متوقفاً قبل نهايته عند «وصف» يحيل عبر إشارة «موجزة» إلى لحظات زمنية عديدة متماثلة (وقضى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة..)؛ وبعدما يعود أخيراً إلى المشهد الممتد يبرز «الوصف» (كانت الشوارع هادئة ...)، وينتهى النموذج بالعودة مجدداً إلى مشهد «عيد ميلادها» (كانت قد قالت له، فى يوم عيد ميلادها أيضاً ...).

على نحو ما سبق تتواجد الحركات السردية. متخذة شكلاً دؤوباً من التناوب والتداخل يخلع عليها سمات خاصة، فالحركة السردية - فى هذا النموذج - لا تمتد كثيراً، أى لا تتسع مساحتها النصية، قد يعود هذا إلى طبيعة الحركة السردية ذاتها، كما هو الحال مع «المجمل»، ولكن حتى

تلك الحركات القابلة للامتداد النصى - كـ «الوقفة» و«المشهد» تشهد «إما» أو«قطعاً» يتدافع السرد نحوه من غير تثبت أو انتظار، خاصة أنه لا يلبث أن يتكرر ويستعيد لحظاته مراراً

فالحركات السردية تميل - إذن - إلى عدم الامتداد. فـ« المجمل» أشبه بإشارات مختصرة جداً وسريعة، لا يسعى إلى تقديم «ملخص» لأحداث وأقوال، واحتزال مدة وقوعها فعلياً، لا يستند فقط تفاصيل، وإنما يكتفى بمجرد الإلماح العجل (كلما نظر إليهما ... يهوى بلا ثقل، نسيت كل شئ عنها بعد ذلك وتقبل سقطة حلمه فى قضاء السهرة معها، وقضى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة. صدره يحمل نفوة ونوفر كل الأثقال التى تركتها أزمان الألم القديم)؛ هنا - فقط - تلميحات إلى: سقوط متواتر لـ« ميخائيل» بالنظر إلى عينى «رامة»، نسيان «رامة» كل ما أحاط هدية «ميخائيل» (أى العروسة) من تفاصيل، تعدد حلم « ميخائيل» فى قضاء السهرة معها، قضاء الليلة التى تعدد فيها حلمه، ما تركته لحظات الألم الكثيرة من أوجاع- لا إجمال- هنا - لتفاصيل، بل مجرد إشارات فقط، بعضها يأخذ صيغة «ترددية» تتضمن حدوثات عدة لحدث واحد (كلما نظر إليهما ... قضى ليلته كما يقضى ليالى ...)، وبعضها يكون من قبيل «المفارقات الزمنية» (الاسترجاعات والاستباقات..) - وقد سبق القول إن المفارقات الزمنية فى الثلاثية عبارة عن تلميحات وإحالات موجزة، ومن النوع الجزئى الذى لا يمتد كثيراً - (نسيت كل شئ عنها بعد ذلك) وبعضها ينشد أثراً «بلاغياً» أكثر من اختصار المدة الزمنية (أزمان الألم القديم).

وكذلك أيضاً عبارات: «قضيت ليالى غاضة حزينة»[٢١٦]، «وتمضى السنوات الطويلة»[٢١٧]. حيث المدة الزمنية - التى يحملها السرد - غير محددة بدقة. وحتى فى حالة تحديدها لا يختلف الأمر كثيراً، إذ يفقد القارئ الثلاثية الإحساس بحقيقة الزمن الكرونولوجى («ثلاثة أشهر تقريباً لم يخرج من شقة استأجرتها له»[٢١٨]، «قضت بالاسكندرية يومين»[٢١٩]، «رقدت عليها بلا حراك بلا كلام، تسعة أشهر كاملة»[٢٢٠]، "وأقمنا فيه ثلاثة أسابيع"[٢٢١]، "وخلال أيام أربعة كان ..."[٢٢٢]، "قضى معها فى المنيا ثلاث ليال»[٢٢٣]؛ فعدد الأيام أو الأسابيع أو الشهور لن يكون القارئ بحاجة إليه على أى نحو لمتابعة السرد. إن نصوص الثلاثية - إذن - لا تعرف «المجمل» بصورته المعروفة فى التقاليد الأدبية - أى سرد ما شهدته عدة أيام أو شهور أو سنوات فى بضع فقرات أو صفحات دون ذكر التفاصيل ما بها مجرد إلماحات سريعة مقتضبة للغاية

لا تنشغل الثلاثية بحكاية علاقة « ميخائيل» و«رامة» كرونولوجيا و«ترميز» أحداثها ووقائعها وتقلباتها، ومن ثم لن تعنى الانتقالات (أو الحذوف) الكثير على المسار الزمنى، بمعنى: لن يهم كثيراً معرفة المدة المحذوفة غير محددة كانت («فيما بعد، بعد ذلك»- النموذج - وغيرها من العبارات الماثلة المستخدمة كثيراً فى المفارقات الزمنية - أو عبارات مثل « بعد أكثر من شهر»[٢٢٤]. «بعد غيبة طويلة»[٢٢٥]. «بعدها بأيام قلائل»[٢٢٦]. «بعد صمت سنين طويلة»[٢٢٧]. «بعد ذلك بسنين، بعد ذلك بسنوات» . «بعد سنوات»،«بعدها بسنوات»[٢٢٨]، أم محددة («بعد ستة أيام»[٢٢٩]. «بعد ساعة»[٢٣٠]. «بعد عشر دقائق»[٢٣١]. «بعد ثلاثة أشهر»[٢٣٢]) كما لن يثير «الحذف» مشكل «موقعته» بين الحدث السابق مباشرة واستئناف الحكاية بعده (أى الحذف)، ذلك أنه لا تحدث انقطاعات على مسار متتابع، بل هو - أساساً - مسار لا خطى وغير متواصل وعندما يقطع تتابعاً ما (محدوداً) لا يمكن أيضاً موقعته (« وفى السيارة.. قالت له: أعطنى سيجارة.. واضطرب وهو يشعلها لها، وعندما رجع وجد علبة كبريتها فى جيبه مع علبته ثم رآها بعد أن نزل من السيارة...»)، فمشهد السيارة الذى يجمع «ميخائيل» و«رامة» يقطع بعودة « ميخائيل» غير المحددة زمنياً - أى بتجاوز زمن غير معلوم ومنقطع الصلة بما يسبقه ويعقبه معاً - ليجد علبة كبريت «رامة» فى جيبه إن الحذف - بنماذجه السابقة - لا يشغل حيزاً نصياً، ويشار - فى هذه الحالة - إلى الزمن المنقضى عند استئناف الحكاية. أما النماذج الأخرى التى لا تعدو أن تكون «مجملات» سريعة جداً ومقتضبة جداً مثل « منذ سنين مرت كأنها زمن العمر»[٢٣٣]. «كان الأمس أول مرة من شهور أحس بتوازن جسدى ونفسى»[٢٣٤]. «كأن سنوات من الفرقة لم تات»[٢٣٥]. «منذ متى لم يكن معها حقاً ؟ ثمان سنوات ؟ أهذا صحيح؟ أيمكن أن يكون قد انقضى هذا الزمن . منذ تلك الليلة فى الأوبرج؟»[٢٣٦]. «قال إنه لم يرها - فى أى مكان- منذ سنوات»[٢٣٧]؛ هذه النماذج- مثل المجملات- مجرد إشارات سريعة جداً . فالحذوف- إذن- بمختلف صورها - غير ممتدة نصياً.

فى مقابل إشارات «المجمل» و«الحذف» السريعة جداً وغير الممتدة، تطول قليلاً المساحة النصية التى تشغلها كل من «الوقفة» الوصفية و«المشهد» - سوف تتوقف عندهما الدراسة لاحقاً بشىء من التفصيل- ، وإن لم يأخذا شكلاً ممتداً واسعاً. فالوصف لا يتجاوز عدة سطور أو فقرة ما، سواء كان «وقفة» أمام شخص أو شئ، أو منظر ما (كانت جالسة على السرير الضيق الطويل

والحقائب... كان وجهها ... النافذة وراءها نصف مغلقة، عليها ستارة.. وأطراف الشجر...)، أم «وصفاً» من النمط الترددى (وقتى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة بين سورات الجنون المكتوم ...)، أم «سرداً»- وهنا يختلط الوصف بالسرد، ويتلاشى فيه - لتأملات الشخصية وانطباعاتها وهواجسها وإحباطاتها وتطلعاتها (العينان الخضروان الصغروان اللتان تراودان صحوته وحلمه وحياته وموته. سافلعتين فى ظلمته دائماً ... بنفس الاستطلاع والفضول الخفيف، كأما تستغربه قليلاً ... أما هو بالطبع فقد كان حتى فى تخففه الحقيقى وفرحه النادر.. كانت الشوارع هادئة وصامتة، وغريبة، وصدره يحمل دفوة وتوفز كل الأثقال التى تركتها أزمان الألم...)، فى حالة «الوقفات» - الصورة الأولى للوصف- لا يكاد يتوقف الزمن؛ لعدم امتدادها، أى عدم التوقف طويلاً أمام الأشخاص أو الأشياء، أما فى حالة الأوصاف «الترددية» و«التأملية» - إن جاز نعتهما بذلك تمييزاً لهما عن الوقفات - لا يتوقف الزمن، ولا تتوقف الحكاية / السرد، فهى ذات مدة، إذ ترتبط بعدد من اللحظات (الزمنية) المتماثلة (النمط الترددى)، كما تحسد حركة فكر ووعى الشخصية (التأملات)، ومن ثم حركة النص وتقدم الحكاية لإثباتها وتوقفها.

أما «المشهد» الذى يحظى أكثر من غيره من الحركات السردية بالامتداد، فهو دائماً ما يعترض استمراره وتواصله تقطعات وتداخلات واستطرادات من. أوصاف، مفارقات (استرجاعات، واستباقات...)، حذوف، مشاهد أخرى مغايرة... وهو ما شهده النموذج الذى يكاد يستوعبه مشهد لقاء « ميخائيل» بـ «رامة» عقب وصوله من السفر مباشرة، وما يحمله من هدايا وما يعتد إليه من تشويقها ومداعبتها وهو يمنع هداياه وعلمه من غير تعجل، يقدمها لها، متحاوراً معها، متأملاً فرحتها بالهدايا (العروسة، الإسوارة، والعقد). فمشهد اللقاء هذا يكاد يستوعب النموذج المدروس، لكن ليس بوصفه فعلاً درامياً - أو حواراً - خالصاً فحسب، بل مزيجاً متداخلاً من الدرامى وغير الدرامى، يختلط الحوار (قال... ، قالت...) بالسرد (فتح ... أخرج ... وضع ... نظر... ترفع... تضمها ... قبلته ... فك ... فتح ... أخرج ... كان يمد ... أعطته ... تذكر... أحاط ... شبك ... أحاط ... ضمها ... عشت ... امتلأ ... تذكر... أعطاها ... أعطته ... وضعت ... اعتدرت ... تقبل ... النقط ... اضطرب ... رجع ... وجد ...رآها ... تنعطف ... قضى ... ضحك ... حيل إليه ... أدركت ... وثبت ... نزلا ... ابتسمت ... حيتها ...) بالوصف (كانت جالسة ... كان فى صوته بهجة ... العينان الخضروان ... بنفس الاستطلاع والفضول

الخفيف كأنما تستغربه ... كان حتى فى تخففه الحقيقى وفرحه النادر ... قصى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة بين سورات الجنون المكتوم... كانت الشوارع هادئة...). يتخلل المشهد (الدرامى) حذوف ومفارقات زمنية ومجملات (غير درامية) - وهو ما أشارت إليه الدراسة أعلاه.

يتم إيقاع الثلاثية بالتوتر والتسارع، فالحركات السردية تتناوب على الدوام، وبصورة سريعة، تتداخل وتختلط، تتمازج إلى حد تتعثر معه ملامحها ووظائفها. فالحذف يغدو - فى بعض نماذجه - من قبيل الإشارة «المجملة» السريعة حداً، والوقفة غير منفصلة عن زمنية القصة، فهى لا تمثل توقفاً للحكاية / السرد، والمشهد يضم أوصافاً واستطرادات ومجملات...

إن الحركة السردية - بذلك - عرضة للتبدل السريع، وللتداخل والاختلاط بغيرها ولا يبتعد هذا الأمر كثيراً عن كونه مظهراً للانتقالات الزمنية المستمرة داخل نصوص الثلاثية. فالانتقال من المجمل إلى المشهد انتقال من الماضى، زمن الاسترجاعات والأحداث المروية بكثير من الإيجاز والتلخيص - إلى الحاضر، زمن التجربة الحية المعيشة، زمن الحركة والفعل الدراميين؛ والحذف يمثل انقطاعاً عن زمن سابق، وتحولاً إلى زمن آخر (أو لحظة زمنية أخرى)؛ والوصف بمثابة تعديل للزمن، بإيقافه، أو بتأمله فى مجال آخر (أى مجال الفكر والوعى فى حالة الوقفة التأملية). كما يعد الأمر أيضاً تجسيداً لتعدد المواقف والمنظورات وتنوعها، بل التباسها أحياناً فالمشهد ينطق بصوتى «ميخائيل» و«رامة» (قال :.. قالت ..)، وقد ينطلق بصوت أحدهما متحاوراً مع نفسه منقسماً عليها، أو متأملاً لها فى «مونولوج» (قال لنفسه:...)، أو فى ذكرى أو حلم (تذكر... خيل إليه...). وقد يختفى الصوت ليبرز الفعل مباشرة (فتح، أخرج، وضع، فك، عبثت وثبت، نزلا)؛ وفى الوصف قد لا يظهر أى صوت، لا صوت الشخصية، ولا صوت الراوى (كانت جالسة... كانت الشوارع هادئة...)، وقد ينقل عن الشخصية مشاعرها وهواجسها (وقصى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة بين سورات الجنون المكتوم... ، العينان الخضراوان الصفراوان اللتان تراودان صحوته وحلمه... ، بنفس الاستطلاع والفضول الخفيف كأنما تستغربه قليلاً...، أما هو بالطبع، فقد كان فى تخففه الحقيقى وفرحه النادر يعطى الأمر خطورة ما، لم تكن هدية بقدر ما كانت رمزاً... صدره يحمل بقوة وتوفز كل الأثقال...). أما فى المجمل والحذف فيتجلى كل من الشخصية والراوى على نحو ملتبس ومشتبه، فعلى حين يكون الحذف فى قوله (وفى السيارة ... وعندما رجع وجد علبة كبريتها فى جيبه مع علبته، ثم رآها بعد أن نزل من السيارة ...) - صادراً عن

الراوى الذى يقطع الحدث (وجود « ميخائيل» و«رامة» معاً فى السيارة)، لينتقل بالشخصية «ميخائيل» إلى ما بعد انتهائه (عودة «ميخائيل» وحيداً إلى شقته أو عرفته)، ثم يعود بها إلى استكمال حكاية الحدث نفسه (نزوله بمفرده من السيارة، ورؤيته لـ «رامة» تنطلق بالسيارة إلى موعد مع بعض أقاربها وضيوفها)؛ فعلى حين يقوم الراوى- هنا - بالحدف ، وتقوم الشخصية «ميخائيل» عبر الاسترجاع والتذكر فى موضع آخر(وتذكر فحأة يوم عيد ميلادها) - يبدو الأمر مختلطاً فى قوله (قال لنفسه، فيما بعد، ثم أنها نسيت كل شئ عنها، بعد ذلك، بقسوة طفلية) فالتمايز أو الوضوح النسبي لكل من الراوى والشخصية الذى ظهر فى المثالين السابقين – يضعف كثيراً فى هذا المثال الأخير، ففى الوقت الذى يبدو فيه الانتقال إلى المستقبل (فيما بعد، بعد ذلك) وإجمال ما وقع فيه من أحداث (نسيت كل شئ) من فعل «ميخائيل» عبر مونولوج داخلى (قال لنفسه)؛ فى الوقت الذى يبدو فيه إجراء الحدف والإجمال فعلاً (داخلياً) للشخصية، يبرز (أى الإجراء) منتمياً إلى غير الشخصية، إلى من يقطع على الشخصية تحاورها مع أخرى، ويندفع بها باتجاه زمن قادم، ثم يعود بها ثانية إلى حوارها، أى من يملك القدرة على الانتقال من الحاضر (الدرامى) - المشهد أو الحوار - إلى المستقبل، ومنه ثانية إلى الحاضر، هنا يختلط الراوى بالشخصية بل يتوحدان، ليصبحا شخصاً واحداً.

هوامش الفصل الأول

١- غيورغي غاتشف، الوعي والفن - دراسات في تاريخ الصورة الفنية ترجمة. نوفل نيوف (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسة عالم المعرفة، ع ١٤٦، ١٩٩٠م)، ص. ٦١.

٢- راجع في عدم وجود مفهوم محدد وموحد للإيقاع، وكيف أنه بتنوعه وتعقده يستعصى على التقنين والوصف المحكم

-Alex Preminger and T.V.F Brogain, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics_(Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993), P.1068, 1069.

حيث يقولان: "...الإيقاعات لكونها أكثر تنوعاً وتعقيداً لا يمكن أن توصف في تقاليد ثابتة ... وبناء على ذلك فقد اتجه النقاد إلى النظر إلى التنويع الإيقاعي بوصفه متغيراً أكثر من اللازم لتقديم وصف محكم. فما لا يمكن وصفه لا يمكن تقديره ..."

- محمود السعدي، **الإيقاع في السجع العربي - محاولة تحليل وتحديد** (مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله - تونس، ١٩٩٦ م)، ص. ٥. إذ يقول: "منذ عهد اليونان - الذين كانوا أول من اجتهدوا في تحديده - لا يزال مفهوم الإيقاع محل نزاع في الرأي بين الباحثين قدامى ومحدثين ... وبلغ ببعضهم إلى القول بأنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة، وكأنه ينبغي أن يكون للإيقاع مفهوم عام ثابت له في جميع مجالاته وأشكاله."

٣- جيروم ستولنتين، **النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية** ترجمة: فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٢ ؛ ١٩٨١م)، ص. ١٠١.

٤- جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية** ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ ؛ ١٩٨٦ م)، ص.٨٧.

٥- غاستون باشلار، **جدلية الزمن** ترجمة: خليل أحمد خليل (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وديوان المطبوعات الجامعية، بيروت - الجزائر، ط٢ ؛ ١٩٨٨ م)، ص. ٩.

وانظر فى ارتباط مفهوم الإيقاع بالزمن / المدة، وكيف أنه يستند إلى تنظيم المدة الزمنية الفاصلة بين العناصر، الوحدات، الأصوات، النغمات

-جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ص. ٨٦ ، حيث يرى أن "... الإيقاع - كما يقول «بيوس سيرفنان» - «دورية (زمنية) ملحوظة» ..."

- Alex Preminger and T.V.F Brogam, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics p. 1067.

حيث يقولان بأن الإيقاع هو "... مدا تنظيم الأحداث الزمنية ..."

- أحمد بيومى، **القاموس الموسيقى** (الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى - دار الأوبرا المصرية القاهرة، ط١؛ ١٩٩٢م) ، ص. ٣٤٨، ٣٤٩ ، حيث يقول "... والإيقاع عنصر التنسيق والتنظيم المطرد. وفى الموسيقى يعنى الإيقاع الزمنى المنتظم، والإيقاع صورة لنظام تكرار ضربة (نقرة) أو ضربات أو نبضات متتالية مرتبة فى / مجموعات متطابقة منتظمة ، يحددها خطوط رأسية يحتوى كل منها على وحدات متساوية القيمة الزمنية تسمى «المازورة» (وزن الإيقاع) وعلى أساسها يحدد ميزان المقطوعة الموسيقية وعدد ما تحتويها من الوحدات الزمنية ... وبعض المقطوعات لها إيقاع داخلى ينتج من اختلاف البعد الزمنى بين الأصوات التى يتكون منها اللحن ..."

٦- رالف ستيفسون وجان دوبرى، **السينما فناً** ترجمة: خالد حداد (منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، ١٩٩٣م)، ص. ١٤٠.

٧- غاستون باشلار، جدلية الزمن ص. ٧.

٨- رينيه ويليك وأوستن وارين، **نظرية الأدب** ترجمة: محيى الدين صبحى (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢ ؛ ١٩٨٧م) ، ص. ١٧٠.

٩- يعرض «محدى وهبة» لمفهوم «إيقاع النثر» وتطوره فى الآداب الغربية والعربية ويبين حرص الآداب الغربية على التزام إيقاع معين فى النثر منذ عهد اليونان والرومان ، وامتد لدى كتاب اللاتينية، ثم ذاع بعدئذ فى الكتابات الفرنسية - بتأثير « شيشيرون» - خاصة أثناء القرن (١٧) فى المواعظ والخطب الدينية ، وفى النثر

الإنجليزى حيث تأثر- إلى حد بعيد - بالإيقاعات السامية المبنية على الموازنة والتكرار، والظاهرة فى الترجمة الإنجليزية للكتاب المقدس. أما عند العرب، فكان النثر - أول نشأته - لا يحفل بالإيقاع، ولكن مع تطوره دخله الوزن والإيقاع والقافية على نحو ما يوجد في السجع

- مجدى وهبه، معجم مصطلحات الأدب (مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٢ م)، ص. ٤٤٥

١٠- Alex Preminger and . T. V. F Brogan, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics P. 979.

١١- راجع فى مفهوم «النثر الإيقاعى»، وكيف يراه البعض شكلاً محتلطاً لا هو بالنثر ولا هو بالشعر، وبالتالى فقيمته الفنية مثار للجدل، خاصة لدى من يفضلون صفاء الفنون والأنواع، وكيف أن «رينية ويليك» يرى فى ذلك نوعاً من التحامل النقدى. إذ إن النثر الإيقاعى عندما يستخدم استخداماً حسناً، يدفع إلى مزيد من الاطلاع على النص، فهو يبرز، يربط، ينشئ تدرجات، يوحى بتوازنات، وهو ينظم الكلام، وكل تنظيم فن.

- رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب ص. ١٧٢.

١٢- راجع فى مفهوم «النثر البلاغى»، أى «النثر ذى الأسلوب المتأنق، وكيف أنه يتلاءم بصورة طبيعية مع غرض البلاغة البديع والإقناع، وأنه نشأ من الأشكال الشفهية وكيف أنه يمكن مشاهدة شئ منه ضمن الأدب. فعند دراسة الروايات المتأنقة الأسلوب مثلاً يعى المرء مدى صعوبة الحصول على قصة تروى بنثر بليغ، ففى النثر البلاغى تحدث التضحية بما هو ضرورى لتحديد أو وصف ما فى سبيل اصطناع صورة بلاغية.

نورثروب فراى، تشريح النقد ترجمة : محيى الدين صبحى (الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس، ١٩٩١ م)، ص. ٣٦٨، ٣٦٩.

١٣- نورثروب فراى، تشريح النقد ص. ٣٦٥. ومقولة «فراى» عن الإيقاع الدلالى فى النثر تتشابه مع تأكيد «كوندراتوف» بأنه فى النثر يعتمد عدد الكلمات المعجمية التى تكون امتراجاتها الإيقاع على عدد الكلمات الضرورية لنقل المعنى اعتماداً تاماً.

أ.م كوندراتوف، «نظرية المعلومات والسيوطيقا (علم الشعر) – اتروبيا إيقاع الكلام الروسي» ترجمة أمينة رشيد وسيد البحراوي ضمن كتاب: مداخل الشعر – باختين لوتمان، كوندراتوف (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦م)، ص ١٢٢.

١٤- نورثروب فراي، تشريح النقد ص ٢٦٦.

١٥- Geoffery N. Leech and Michael H. Short, Style in Fiction – A Linguistic Introduction to English Fictional Prose P. 215, 217.

١٦- Terence Wright, «Rhythm in the Novel.», Modern Language Review (vol. 80, part 1, January 1985), P. 1.

١٧- راجع في تصور «إ.م. فورستر» للإيقاع / الوزن في القصص ومظاهره، وكيف أن القصص تتمكن – على غرار الموسيقى – من أن يكون لها شكلها النهائي الذي تقدم بواسطته نوعاً من الجمال، وإن كانت القصص تقدمه بطريقتها الخاصة، أي عبر الامتداد والتفتح، وبخفوت الإيقاع واضمحلاله يملأ القصص دهشة ونشاطاً وأملاً:

- إ.م. فورستر، أركان القصة ترجمة: كمال عياد جاد (دار الكرنك للنشر والطبع القاهرة، ١٩٦٠ م)، ص ٢٠٣-٢٠٥.

وانظر تعليق Terence Wright على الصفحات الاستكشافية القليلة لـ«فورستر» حول الإيقاع (الروائي)، وكيف أنه لم يصل إلى أية تعريفات، وأن مشابهاته الموسيقية غامضة. P. 2, 8. Terence Wright, «Rhythm in the Novel.»

١٨- ر. م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم (منشورات عويدات بيروت – باريس ط٢ ؛ ١٩٨٢م)، ص. ٤٦٢، ٤٦٣. وانظر أيضاً في حديث «ألبيريس» عن محاولة الرواية الاقتراب من الموسيقى أو السيمفونية ص ١٧٥، ١٧٦. و يتابع «أحمد الرعبي» «ألبيريس» في هذا الفهم مع شئ كثير من التوسع في المفهوم، حيث يجعل من الإيقاع الروائي مصطلحاً يبتلع كل عناصر الرواية وجزئياتها، ويقول.

إن الإيقاع الروائي يعني بوضع ومواضع وعناصر البنية الروائية والشكل الروائي والمحتوى الروائي، إنه يعني بهذه العناصر – الشخصية، الحدث، المكان، الموقف، الحوار.. – من حيث تشكلها ونظامها وانسياقها وتحويلها وتواصلها والتقائها

وتعارضها وتزامنها ... وكل هذه الأبعاد والمعالم هي التي تشكل بناء روائياً معيناً مختلفاً ...».

-أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي - نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية (دار المناهل، بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٥م)، ص ٢٨ ورغم أن الإيقاع يقوم بدور جوهري في البناء الروائي. لكنه مكون واحد ضمن مكونات أخرى عديدة تشكل البنية الروائية، فلا يمكن اختزالها جميعاً في مكون الإيقاع - على نحو ما يفعل « الزعبي ».

١٩- Terence Wright , «Rhythm in the Novel,» P.15

وانظر في تحديد Wright للإيقاع وأهميته وطريقة دراسته ص. ٢ - ٨، ٥ .

٢٠- للتعرف على مفهم «داكلاس كلوفر» للنماذج في الرواية، و كيف أن «النموذج» يمكن أن يعني التصميم، أو التكرار المرتب لبعض عناصر التصميم، أو شيئاً واسعاً كالحبكة، أو الجنس الأدبي، أو شيئاً صغيراً جداً مثل بنية الجملة أو أداة التشبيه مثلاً، وللتعرف كذلك على أهمية النماذج في الرواية، وكيف أنها (أي النماذج) تكتسب وجودها وتقوم بوظيفتها عن طريق «التكرار». فالنموذج الذي لا يكرر نفسه ليس نموذجاً ، بل هو فوضى أو لا شيء؛ للتعرف على مفهم «كلوفر» هذا يمكن الرجوع إلى :

- داكلاس كلوفر، «الرواية كقصيدة شعرية،» ترجمة الجيلالي الكدية مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (دراسات سال، الدار البيضاء، ع ٥ ، خريف شتاء، ١٩٩١م)، ص. ٣٢ - ٤٤ ، وبخاصة ص. ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧.

٢١- يفرق البعض بين «الإيقاع» و «النموذج» استناداً إلى أن «النموذج Pattern » إنما يتعلق بوصف العلاقات المكانية / الفضائية Spatial ، في حين أن الإيقاع حركة متضمنة معنى الزمن الذي يحوي تغيراً وتلوناً. انظر في ذلك :

-Terence Wright, «Rhythm in the Novel ,» P.2.

-Alex Preminger and T.V.F. Brogan , The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics P. 1067 .

- إ.م. فورستر، أركان القصة ص. ٢٠٢.

٢٢- للتعرف على المقصود من الحركات السردية (الوقفة، الحذف، المجمل، المشهد) وعلاقات التواتر (التفردي، الترجيعي، التكراري، الترددي)، وكيف أنها تشكل إيقاع الحكاية - يمكن الرجوع إلى :

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية الفصل الثاني والثالث، وبخاصة ص. ١٠٧، ١٠٨، ١٢٢، ١٣٠-١٣٢، ١٥٥- ١٦٥.

٢٣- في الربط بين إيقاع السرد / الحكاية والسرعة السردية المستندة إلى مفهوم الزمن والتكرار (مع التنويعات) - يمكن الرجوع إلى كل من

Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 82.

حيث يقول : "الإيقاع Rhythm - نموذج متكرر في السرعة السردية، وبصفة أكثر عمومية نموذج للتكرار مع التنويعات ..."

Jean – Yves Tadie, Le Recit Poetique (PUF, Ecritures, 1978), P. 10 .

إذ يرى أن الإيقاع الذي ينتظم الحكاية (الشعرية) "... يستمد قوته من قوى التكرار وسير الزمن، ابتداء من الكلمات أو الجمل الافتتاحية إلى الصور والأحداث ..."

- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ترجمة : فريد أنطونيوس (منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٢ ؛ ١٩٨٢م)، ص. ١٠١ ، ١٠٢، حيث يطهر نظام للسرعة السردية نتيجة التفاوت الحادث بين زمن الكتابة وبين كل من زمن المغامرة (أي القصة) وزمن القراءة (أي المدة التي تستغرقها عملية القراءة).

٢٤- Jean Yves Tadie , Le Recit Poetique P. 8.

٢٥- جوليا كريستيفا، علم النص ص. ٨١.

٢٦- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة ص. ٧٠ .

٢٧- تزفيتان تودوروف، « مقولات السرد الأدبي،» ص. ٤٢. وانظر أيضاً ص. ٤٢ - ٤٤ في حديث «تودوروف» عن أشكال التكرارات، وكيف أنها تتنوع متخذة تسميات عدة - توافق تسميات بعض الصور البلاغية - مثل. الطباق، التدرج، والتوازي (توازي خيوط العقدة - وهي تخص الوحدات الكبرى للسرد، توازي الصيغ التعبيرية - التفاصيل) وعلى نحو ما يؤكد «تودوروف» من أن كل عمل (سردي) فيه ميل

إلى التكرار، يرى J. Hillis . Miller أن أية رواية هى نسيج معقد من التكرارات ومن التكرارات، وضمن التكرارات، أو من التكرارات المترابطة فى نمط تسلسلى Chain Fashion مع تكرارات أخرى ففى كل حالة توجد تكرارات تشيد بنية العمل فى ذاته. ويرى أن التكرارات تنحصر فى معنيين أساسيين ينطلق فى تحديدهما مع مقولة Deleuze Gillis التى تقضى بوجود نظريتين للتكرار: تصور « نيتشه» Nietzsche فى مقابل تصور « أفلاطون » Plato ، ما يبدو متشابهاً هو مختلف وفريد (نيتشه)، وما هو مختلف ومتعدد يناشده فى الأصل (أفلاطون). ويتناول Miller تحليلات هذين المعنيين فى سبع روايات إنجليزية يتابعه « جيكوب لوت » محللاً روايات أخرى :

-J. Hillis, Miller(1982), Fiction and Repetition – Seven English Novels (Harvard University Press, Combridge, Massachusette, 1982), PP. 1-23

-جيكوب لوث، «التكرار وأسلوب السرد الروائى - هاردى، كونراد، فوكنر» ترجمة عنيد ثنوان رستم **مجلة الثقافة الأجنبية** (وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، س٧، ع٣ ، ١٩٨٧م) .ص. ٩٤ ، ٩٥ .

٢٨- إسفنكا استوافونا، « الموسيقى بوصفها اختلافاً » ترجمة · عبد العزيز بن عرفة ضمن كتاب الدال والاستبدال (دار الحوار، اللاذقية، ط١ ؛ ١٩٩٣م)، ص. ١٠٩.

٢٩- ج.م بيرنشتاين، «المرويات الكبرى،» ضمن: **الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور** تحرير: ديفيد وود ترجمة· سعيد الغانمى (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت ط١ ؛ ١٩٩٩م)، ص. ١٥١.

٣٠- فرانسواز داستور، **هيدجر والسؤال عن الزمان** ترجمة : سامى أدهم (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط١ ؛ ١٩٩٣م) ، ص. ٣٩.

٣١- يمنى طريف الخولى. «إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم،» **ألف - مجلة البلاغة المقارنة** (الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ع ٩ ، ١٩٨٩م)، ص. ٢٢.

٣٢- روى بورتر، «تاريخ الزمان،» كتاب · **فكرة الزمان عبر التاريخ** تحرير: جون جرانت ترجمة · فؤاد كامل (المجلس الوطنى للثقافة والفنون و الآداب، الكويت

سلسة عالم المعرفة، ع ١٥٩، ١٩٩٢م)، ص. ٣٠

٣٣- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب ترجمة أسعد رزوق (مؤسسة سجل العرب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك، ١٩٧٢) ، ص. ٢٠.

٣٤- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب ص. ٣٤.

٣٥- تميل أكثر التحليلات العلمية والفلسفية إلى تصور الزمن بوصفه خطاً مستقيماً متصلاً، مطرداً ومتتابعاً، لا رجعة له، ذا بعد واحد، من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل فهو - بتعبير «مارتن هيدجر» - استطراد متواصل من توالي الآنات، يمتد ما بين الميلاد والموت، بل إن التوجه صوب - الموت/ المستقبل هو ما يعطي للآنية هدفها كاملاً، مما يجعل من الموت حداً وشرطاً للمشروعات الإنسانية. فالوجود الأصيل صوب - الموت هو الأساس الخفي لتاريخية الآنية - كما يقول «هيدجر» - بمعنى أن الكينونة - من أجل المستقبل هي كيفية كينونة الكينونة التي تتخذ بعدها الزمني فيها وانطلاقاً منها. فالبقاء - ضمن الاستذات - بالقرب من الكينونة الناجزة - إنما هو امتلاك للزمن لكن من المؤكد أن الحياة ليست مجرد توال لا بنية له من الأحداث المنعزلة، وأن التواصل أو التعاقب ليس مطرداً وفورياً، بل حدلياً يقبل الانقطاعات والاختلافات. إن الزمن يتصف بالسيلان والديمومة عبر التتابع والتغير، إضافة إلى أن للزمن أفقاً آخر غير الموت، أي «الاتصال»، ليس فقط بالموجودات الحية، بل بين المعاصرين والسابقين واللاحقين.

راجع في ذلك :

-مارتن هيدجر، «الزمان والوجود،» ترجمة عبد الهادي مفتاح ضمن كتاب التقنية - الحقيقة - الوجود (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٥م)، ص. ١٠٧ وما بعدها.

-مارتن هيدجر، «مفهوم الزمن (١٩٢٤)،» ترجمة : فريق الترجمة والمراجعة في مركز الإنماء القومي مجلة العرب و الفكر العالمي (مركز الإنماء القومي، بيروت ع٤، خريف ١٩٨٨م) ، ص. ٦٢ و ما بعدها.

-غاستون باشلار، حدلية الزمن ص. ٦٧، ١٤٧.

-هانز ميرهوف، الزمن فى الأدب ص. ٢٠ - ٢٤.

-روى بورتر، «تاريخ الزمان،» ص. ١٩.

-يمنى طريف الخولى، «إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم،» ص. ٥٨.

-كيفن فانهوزر، «أسلاف فلسفة ريكور فى : الزمان و السرد ،» وج.م. بيرنشتاين، «المرويات الكبرى،»، وديفيد كار (وآخرون)، «ريكور والسرد - ندوة،» ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ص. ٧٤ - ٧٨، ١٥٠، ٢١٧، ٢١٨.

٣٦- مع بداية القول بالزمان النسبى - بظهور النظرية النسبية عند «آينشتين» - لم يعد بالإمكان النظر إلى المكان والزمان بوصفهما كيانين منفصلين. بل بدأ النظر إلى أبعاد المكان الثلاثة وبعد الزمان بوصفها بنية رباعية الأبعاد تسمى «الزمكان»، أو «المتصل الزمانى - المكانى». ولقد كان «هيرمان مينكوفسكى» (١٨٦٤ - ١٩٠٩ م) هو أول من ناقش خصائص هذه البنية، ولذلك يعرف أحياناً نموذج «المكان - الزمان» القائم على نظرية النسبية الخاصة باسم «مكان مينكوفسكى»، وهذه البنية لا تعنى أن المكان هو قيمة رباعية البعد فعلاً، أو أن الزمان هو إحدى صور المكان، بل كل ما فى الأمر أن نظرية النسبية تعتبر ببساطة أن المكان والزمان يتسمان بتداخل خصائصهما وتشابكهما بحيث لا يمكن وضع نموذجين منفصلين لهما.

وقد انتقلت هذه الفكرة إلى الأدب. فرأى «ميخائيل باختين» فى الزمان والمكان مقولتين أساسيتين لأى عالم متخيل، ودعا المظاهر المحددة الخاصة بالزمان والمكان ضمن كل نوع أدبى مصطلح «الكرنوتوب» Chronotope راجع فى ذلك :

- إدين نيكلسون، «الزمان المتحول»ضمن كتاب: فكرة الزمان عبر التاريخ ص. ٢٥٦.

- يمنى طريف الخولى، «إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم ،» ص.٥ ، ٥٨.

- ب.س. ديفين، المفهوم الحديث للمكان والزمان ترجمة: السيد عطا (الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م)، ص. ٦٢.

- تزفيتان تودوروف، باختين - المبدأ الحوارى ص.١٨٩، ١٩٠.

٣٧- يقترح الباحثون فى السرديات عدة تقسيمات للزمن السردى، أحياناً تختلف التقسيمات والتصنيفات، وكثيراً ما تتفق مع تباين فى المفهوم. فـ«ميشال بوتور»

يتحدث عن زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة . قاصداً بالأول زمن القصة أو الأحداث، وبالثانى والثالث المدة التى يتم استغراقها فى كل من الكتابة (بالنسبة للكاتب) والقراءة (بالنسبة للقارئ)، ويتابع «بوتور» فى هذا التقسيم كل من «بورنوف» و«كوليه» وان قصدا بزمنى الكتابة والقراءة اللحظة الزمنية التى يكتب فيها الروائى (زمن الكاتب وعصره)، واللحظة التى يأخذ فيها القارئ فى معرفة القصة، وهى لحظة تختلف باختلاف القراء وباختلاف عصورهم و«تودوروف» يتحدث عن زمن القصة (زمن مسرود أو ممثل)، زمن الكتابة (زمن السرد أو الرواية الزمن المرتبط بطريقة النطق داخل النص)، زمن القراءة (الزمن الضرورى للنص لكى يقرأ)، ويسمى هذه «أزمنة داخلية» Internal times . إذ إنه يشترط لكى يصبح كل من زمن الكتابة وزمن القراءة عنصراً أدبياً أن يجسده الكاتب داخل النص - فى مقابل «أزمنة خارجية» External Times هى : زمن الكاتب، زمن القارئ الزمن التاريخى، يتعالق معها النص. ويقتصر الأمر عند «جيرار جينيت» على زمنين: زمن القصة، زمن الخطاب أو السرد، جاعلاً من الزمن الذى نحتاجه لقراءة الخطاب الذى يستدعيه الحدث القصصى هو الوسيلة المتاحة لدراسة زمن الخطاب وهو تصور يكاد يتطابق مع ما قال به «توما شفسكى» من ضرورة التمييز داخل العمل الأدبى بين «زمان المتن الحكائى» و « زمان الحكى »، فالزمن الأول هو الذى يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أما زمن الحكى فهو الوقت الضرورى لقراءة العمل (مدة عرض)، وهذا الزمن الأخير يوازى المفهوم الذى لدينا عن حجم العمل.. ويرى «سعيد يقطين» أن زمنى الكتابة والقراءة إنما يشكلان ما يسمى بـ «زمن النص» كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالى (الزمن الدلالى)، وهو مستوى زمنى مختلف عن «زمن القصة/ المغامرة»، زمن أحداث القصة فى علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفى)، وعن «زمن الخطاب» الذى تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب فى إطار العلاقة بين الراوى والمروى له.

راجع هذه التقسيمات، ومزيداً من التوضيح لها، وكيف تبناها كثير من السرديين

- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ص. ١٠١، ١٠٢.

- Oswalcl Ducrot and Tzretan Todorov (1979) «Discursive time,» "Encyelopedia Dictionary of the Sciences of Language" Trans. By Catherine Porter (johns Hopkins University press, Baltimore and London , 1994). P. 319, 320.

- تزفيتان تودوروف، «مقولات السرد الأدبي» ص. ٥٧، ٥٨.

- توما شفسكي «نظرية الأغراض،» ص. ١٩٢.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص. ٧٣، ٧٤، ٧٩، ٨٠.

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص - السياق (المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - بيروت، ط١ ؛ ١٩٨٩م)، ص. ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٩، ٥١.

٣٨- انظر في حديث «تودوروف» عن شرط « أدبية» كل من زمن الكتابة وزمن القراءة تزفيتان تودوروف «مقولات السرد الأدبي،» ص. ٥٧، ٥٨.

٣٩- انظر حديث Todorov وDucrot عن أزمنة السرد الداخلية والخارجية، وكيف أن علاقاتها تحدد الإشكاليات الزمنية لسرد ما :

O. Ducrot and T. Todorov, Encyclopedia Dictionary of the Sciences of Language P . 319, 320 .

٤٠- يرى « سعيد يقطين » أن زمني الكتابة والقراءة يشكلان مستوى خاصاً يسمى « زمن النص»، على نحو ما يتجسد في العلاقة بين الكاتب والقارئ ، وهو مستوى زمني مختلف عن «زمن القصة» أي زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات. وعن زمن الخطاب الذي يمنح القصة زمنيتها الخاصة في إطار العلاقة بين الراوي والمروى له، غير أنه يفهم زمني الكتابة والقراءة على أنهما : اللحظة الزمنية التي يقوم فيها الكاتب بالكتابة، وزمن تلقي النص من قبل القارئ؛ هذا التصور راجع إلى مفهوم «يقطين» لكل من الخطاب والنص. فالخطاب مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة، ويقف عند حدود الراوي والمروى له، بينما النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من قبل المتلقي، غير أن الخطاب بمظهره النحوي أو التركيبي إنما يعد

عاملاً منتجاً لدلالة النص. كما أن التفاعل بين بنيات نصية، والتخلق في إطار بنيات اجتماعية - وثقافية إنما يتخذ من الخطاب مظهراً لتحليه؛ ولعل هذا ما يفسر ترادف مصطلحي الخطاب والنص عند كثير من النقاد . وبخاصة السرديين.

فقد اكتسب مصطلح «الخطاب» Discourse دلالات شديدة التباين، تضيق دلالته فيشير المصطلح إلى طريقة تتابع الجمل وتآلفها في نظام بشكل منها «نصاً» مفرداً وقد تتسع دلالته، إذ تتآلف النصوص في نظام متتابع لتشكل «خطاباً» أوسع، أي نبرز مجموعة كتابات تنتمي إلى تشكل واحد، يتكرر على نحو دال في التاريخ، بحيث يغدو الخطاب جزءاً من التاريخ، ففي لحظة معينة من التاريخ (بالنسبة لشعب ما على سبيل المثال) يكون هناك خطاب معين. فدلالة مصطلح «الخطاب» غير مستقرة، وغير ثابتة، تتأرجح ما بين هذا المفهوم وذاك، تبعاً لتطور الخلفيات النظرية وتطور الإجراءات المنهجية - بالتالي - التي ترادف حيناً بينه (أي الخطاب) وبين مصطلح «النص» (ومصطلحات أخرى قريبة الدلالة كالقول والتلفظ)، وتقابل بينها أحياناً أخرى، وتدفع بها - أحياناً ثالثة - في علاقات تضمن وتداخل، حتى ليصبح الخطاب والتلفظ أعم من النص والقول - على عكس ما يرى «سعيد يقطين» - حيث القول والنص يفترضان عملية التلفظ والخطاب، كما أن العلاقة بين عالم النص وعالم الواقع هي ما يكون انسجام الخطاب.

راجع فيما سبق:

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ص. ٤٩ وما بعدها.
- جابر عصفور، ملحق، تعريف المصطلحات الأساسية. "في آخر ترجمته لكتاب. إديث كريزويل، عصر البنيوية (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط ٢؛ ١٩٩٦م)، ص. ٣٧٩، ٣٨٠.
- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم إنجليزي - عربي (الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م)، ص ١٩ - ٢٢
- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف - نحو منهاجية شمولية (المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٦م)، ص. ٣٤، ٣٥.

٤١- خوسية ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية ترجمة : حامد أبو أحمد (مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م)، ص. ٢٨٤، ٢٨٥.

٤٢- كانديدو بيريث حايبجو «الفضاء، الزمن - اقتراب سوسيولوجي» ترجمة محمد أبوالعطا مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج ١٢ ع ٢، صيف ١٩٩٣م)، ص. ٧١

٤٣- عبد الملك المرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ع ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨م)، ص ٢٣٣.

٤٤- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي ص. ٧١.

٤٥- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. ٤٦.

٤٦- في تحليل «جنييت» للعلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية يرى أنها تضم :

- الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني (الكاذب) لتنظيمها الخطي في الحكاية، حيث زمن الخطاب أحادي / خطي، بينما زمن القصة متعدد، فقد تجري عدة أحداث في وقت واحد، ولكن تمثيلها في الخطاب يأتي متتابعاً.

- الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث القصصية والمدة الكاذبة (أي طول النص) لروايتها في الحكاية، أي بين الزمن الذي يفترض أن الأحداث أخذته لحدوثها وحجم النص المكرس لحدوثها، أو بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم والزمن اللازم لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل.

- صلات التواتر أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية، بمعنى عدد المرات التي يظهر فيها الحدث القصصي وعدد المرات الذي يسرد فيها داخل الحكاية/ السرد. انظر في عرض «جنييت» للعلاقات الممكنة بين زمن القصة وزمن الخطاب / الحكاية/ السرد، وكيف تابعه في هذا كثير من الباحثين في السرد:

-جيرار جنييت، خطاب الحكاية ص. ٤٦ وما بعدها.

-خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ص. ٢٨٦ وما بعدها.

-شلوميت ريمون كنعان، التحييل القصصى ص. ٧٣ وما بعدها.

-تزفيتان تودوروف، الشعرية ص. ٤٧-٥٠.

-والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص.١٦٤، ١٦٦.

٤٧- جان إيف تاديه، النقد الأدبى فى القرن العشرين ص. ٢٧٥، ٢٧٦.

٤٨- بول ريكور، «الحياة بحثاً عن السرد»، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ص. ٥٣.

٤٩- خوسبه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ص. ٢٩٠.

٥٠- ميشيل فوكو، **حفريات المعرفة ترجمة** : سالم يفوت (المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط٢ ؛ ١٩٨٧م)، ص. ١٥٥.

٥١- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة ص.٦. ويؤكد «فوكو» أن تاريخ الفكر والمعارف والفلسفة والأدب يعمل على إبراز وتقصى جميع مظاهر الانفصال من: قطائع، وانشقاقات، وتصدعات - وأشكال جديدة من الوضعية، ومن إعادة التوزيع المباغتة. فوراء الاتصالات الكبرى فى الفكر، وراء التجليات العظمى والمتجانسة لروح أو لعقلية جماعية، وخلف الصيرورة العنيدة لعلم متمسك بأن يوجد وأن يكتمل منذ بدايته وخلف إصرار جنس من الأجناس الأدبية، أو شكل من الأشكال، وفرع معرفى ما من فروع المعرفة، أو نشاط ما من الأنشطة النظرية - ينكب البحث حالياً على رصد عواقب الانقطاعات. ومن أجل تأسيس تاريخ حفرى للخطاب وإنشائه لابد من التخلص من نموذجين لازلنا نرزخ تحت ثقليهما منذ زمن طويل: النموذج التعاقبى الخطى للكلام (وللكتابة فى جانب منها على الأقل)، حيث الحوادث يتلو بعضها البعض الآخر ما لم يكن ثمة توافق أو تطابق، ونموذج الشعور المتدفق تدفقاً يجعل الحاضر لا يلبث على حال، بل يفلت باستمرار فى اتجاه المستقبل دون تذكر للماضى أو التخلى عنه. فالخطاب ممارسة لها أشكالها الخاصة فى التسلسل والتتالى، والتى يحتل فيها مفهوم الانفصال مكانة هامة وكبرى. ذلك المفهوم الذى كانت النظرة التقليدية تلغيه وتسقطه كى يظهر الاتصال. هكذا فإن «فوكو» يقوم بنقد النظريات والفلسفات (فلسفات التاريخ) التى تقصى الانفصالات التى لا تثير- فى رأيه

- مشاكل أكثر مما يطرحه المتطابق والمكرر واللامتقطع / المتصل. ويأتي خطابات «فوكو» نفسها مؤكدة لذلك حيث تمتلئ بالفجوات، والانتقالات السريعة، والتقطعات. حقاً إن «فوكو» قد أعلن في مؤلفاته الأخيرة أنه قد بالغ في الحديث عن القطائع التاريخية كرد فعل ضد النظريات التاريخية التقليدية القائلة بالتقدم الخطي، وقام بتعديل آرائه بعد أن اطلع على أعمال مدرسة «فرانكفورت» وغيرها فاعترف بأن النظريات والأفكار والمفاهيم المنتقة لا تنشأ من العدم، وإنما تكون أصداء وتفاعلاً وتداخلاً. إلا أن هذا لا ينفي أهمية مقولة «الانفصال» عند «فوكو» وغيره من الباحثين. فلا أحد ينكر وجود خلخلات تاريخية كبرى غيرت رؤى الناس للعالم، كما أن الصيرورة التاريخية المتناه في الفكر المعاصر مغايرة للنظرية الخطية التقليدية، إذ إنها تتجلى في التداخل وإعادة التوزيع. فالاتصال جوهر الأشياء والانفصال روحها وحيويتها.

راجع في ذلك :

-ميشيل فوكو، حفريات المعرفة ص ٦-١٠، ١٥٦، ١٦٠.

-هيدن وايت، «ميشيل فوكو،» ضمن كتاب **البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا** تحرير: جون ستروك ترجمة : محمد عصفور (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٠٦ ، ١٩٩٦م)، ص. ١١٣ - ١٥٦ ، وبخاصة ص. ١١٣، ١١٨.

-محمد مفتاح، التشابه والاختلاف ص. ٢٢ ، ٢٣.

-.....**المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعي** (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م)، ص. ١٢٩ - ١٣٢. ويعرض «محمد مفتاح» موقف «ميشيل فوكو» أثناء رصده لاتجاهات الاتصال والانفصال في العلوم الاجتماعية والإنسانية (١-اتجاه القطيعة المطلقة، ٢- اتجاه التوسط أو الاتجاه المتأرجح، ٣- اتجاه التمازج أو الاتصال المتطور).

٥٢- أ.أ.منداو، **الزمن و الرواية** ترجمة : بكر عباس (دار صادر، بيروت ، ط١؛ ١٩٩٧ م)، ص. ١٤.

٥٣- توقف عدد من النقاد عند «البداية» و «الافتتاحية» في النص الأدبي، ولكل منهم منظوره الخاص، فـ«ياسين النصير» يتوقف عند مصطلح «الاستهلال»، محدداً له لغة بنية، ووظيفة، حجماً، عارضاً له في الآداب القديمة والحديثة. ويعقد فصلاً لـ «بنية الاستهلال السردي الروائي»، ويرى أن لها عدة أنواع أهمها: الاستهلال الموسع المتعدد الأصوات، المحوري البنية، متوقفاً بشكل خاص عند مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة. أما «صبري حافظ» فيتأمل البدايات ووظيفتها في النص القصصي، ملتفتاً إلى العلاقات التي تربط البداية القصصية - أو «المدخل اللغوي» كما يسميها تمييزاً للبداية الأم عن بدايات الفصول - بالعمل ككل من ناحية، ببدايات الفصول من ناحية أخرى، ويبين كيف أن هذه العلاقات تلعب دوراً في صياغة خرائط مستويات المعنى المتراكبة في العمل ككل، وفي تأسيس خريطة علاقات الشخصيات بعضها بالبعض الآخر. ويدرس «صدوق نور الدين» البداية في النص الروائي، فيتعرض لمفهوم البدايات ووظيفتها وأماطلها، وعلاقة البداية بالصوت السردي، وبالزمن، وبالمكان. وتناقش «سيزا قاسم» افتتاحيات ثلاثية «نجيب محفوظ»، مع مقارنتها بافتتاحيات الرواية الواقعية وبدايات روايات - تيار الوعي.

راجع فيما سبق :

-ياسين النصير، **الاستهلال**- فن البدايات في النص الأدبي(الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، ع ٧٥،يونيو ١٩٩٨م)،بخاصة ص. ١٧٨- ٢٠٩.

-صبري حافظ . «البدايات ووظيفتها في النص القصصي،» **مجلة الكرمل** (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٢١/ ٢٢، ١٩٨٦م)، ص. ١٤١- ١٧٥، وبخاصة ص. ١٦٤، ١٦٥، ١٧١، ١٧٥.

-صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي** (دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية ط١؛ ١٩٩٤)، وبخاصة ص. ١٩، ٥٦ وما بعدها.

-سيزا قاسم، **بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٤م)، ص. ٣٠ - ٣٧.

٥٤ David, Lodge (1992). The Art of Fiction (Penguin Books, U S.A, 1994). P.5.

٥٥- استعارت الدراسة فى التعرف على أزمنة الفعل العربى النحوية، وأنواع الضمائم والقرائن - وخاصة قرائن الجهة - التى تحدد الدلالة الزمنية للفعل؛ استعانت بمن تناول « زمن الفعل » من اللغويين والناحثين، وخاصة:

-تمام حسان، اللغة العربية - معناها ومبناها (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط٢؛ ١٩٧٩م)، ص. ٢٤٠ - ٢٦٠.

-مالك يوسف المطلبى، الزمن واللغة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م).

٥٦- رامة والتنين، ص. ١٢٤-١٢٨، ١٦٧-١٧٤، ٢٨٩-٢٩٦، ٣٢٧-٣٣٠، ٣٣٩-٣٤٣، الزمن الآخر ص. ٥٧ -٦١، ١٣٢-١٤٩، ١٦٨-١٧٨، ٢٦٧-٢٧٤، ٣٣٥-٣٤٨، يقين العطش ص. ١٢١-١٢٥ ٨٥ -٢١٥- موزعة كالتالى. ٨٥ -٩٢، ١١٣-١١٥، ١٤٥-١٥٠، ١٥٢-١٥٩، ٢٠٨-٢١٥.

٥٧- يرى « جيرار جينيت » أن كل مفارقة زمنية تشكل بالقياس إلى الحكاية التى تندرج فيها وتنضاف إليها - حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى، فـ «الحكاية الأولى» هى المستوى الزمنى للحكاية الذى بالقياس إليه تحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك و يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب - فى الماضى أو فى المستقبل - بعيداً، كثيراً أو قليلاً عن اللحظة «الحاضرة» (أى عن لحظة القصة التى تتوقف فيها الحكاية لتخلى المكان للمفارقة الزمنية، وتسمى هذه المسافة الزمنية «مدى» المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً، وهو ما يسمى «سعة» المفارقة، وتنقسم الفئتان الكبيرتان للمفارقات الزمنية-أى «الاسترجاعات» و «الاستباقات»-إلى عدة أقسام بحسب مداها وسعتها فالاسترجاعات - وهى كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التى نحن فيها من القصة تنقسم إلى: خارجية وداخلية، تبعاً لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزمنى للحكاية الأولى أو داخله. والاسترجاعات الخارجية لكونها خارجية- لا تتداخل مع الحكاية الأولى، ووظيفتها الوحيدة هى إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص

ما يتم استرجاعه. أما الاسترجاعات الداخلية فتنطوى - لتضمن حقلها الزمنى فى الحقل الزمنى للحكاية- على كثير من التدخل. ومن الاسترجاعات الداخلية ما يسمى «غيرية القصة» وهى تلك التى تتناول مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى ومنها ما يسمى «مثلية القصة»، وهى التى تتناول خط العمل نفسه الذى تتناوله الحكاية الأولى. وهى فئتان: استرجاعات «تكميلية» أو «إحالات» تسد الفواصل الاستعادية التى تأتى لتسد - بعد فوات الأوان - فجوة سابقة للحكاية واسترجاعات «تكرارية» أو «تذكيرات» وهى بمثابة تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص، وتأتى لتعدل - بعد فوات الأوان - دلالة الأحداث الماضية؛ وإلى جانب الاسترجاعات الخارجية والداخلية يوجد قسم آخر يسمى الاسترجاعات «المختلطة»، تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها وخاصيتة السعة من شأنها- أيضاً- أن تقسم الاسترجاعات إلى استرجاعات (جزئية) وهى استعادات تنتهى بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى واسترجاعات كاملة تتصل بالحكاية الأولى دون أى فصل بين مقطعى القصة؛ هذا عن الاسترجاعات وأقسامها. أما عن الاستباقات - وهى كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً- فهى تنقسم - كالاسترجاعات - إلى استباقات خارجية، ووظيفتها ختامية، تصل لتدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية واستباقات داخلية منها «غيرية القصة» و «مثلية القصة»، والفئة الأخيرة من شأنها أن تسد مقدماً ثغرة اللاحق (استباقات «تكميلية»)، أو ترجع مقدماً إلى حدث سيروى فى حينه بالتفصيل؛ فتقوم - بدلك - بدور الإعلان (استباقات «تكرارية»)؛ هذا بالإضافة إلى استباقات «مختلطة»، كما تنقسم الاستباقات - طبقاً لسعتها - إلى «كاملة» و «جزئية». وأخيراً لا تنحصر المفارقات الزمنية فى الاسترجاعات والاستباقات، بل تشمل أشكالاً أخرى أكثر تعقيداً: استباقات من الدرجة الثانية (أى استباقات على استباقات)، استباقات على استرجاعات، استرجاعات على استباقات.

راجع في تفصيل الأقسام السابقة، والأمثلة الموضحة لها:

- «جيرار جينيت»، خطاب الحكاية ص. ٥١، ٥٨-٩١.

٥٨- رامة والتنين ص. ١٤٩، ١٨٢، ١٩٣. الزمن الآخر ص. ١٩. يقين العطش ص. ١١٠.

٥٩- الزمن الآخر ص. ٣١٤، ٣٦١. يقين العطش ص. ١٠١.

٦٠- رامة والتنين ص. ١٦١. يقين العطش ص. ١٠٩، ١١٠.

٦١- رامة والتنين ص. ٢٨٥، ٢٨٧. الزمن الآخر ص. ٢٩٧، ٢٩٨. يقين العطش ص. ١٦٢، ١٨٠.

٦٢- رامة والتنين ص ٢٢٤، ٢٢٥. الزمن الآخر ص. ١٤٤، ١٦١، ٢٧٥، ٢٧٦.

٦٣- رامة والتنين ص. ١٥. الزمن الآخر ص. ٣١٥.

٦٤- الزمن الآخر ص. ١٦٩، ١٧٦، ٤٠٥. يقين العطش ص. ٢٧٢.

٦٥- رامة والتنين ص. ٢٠٢.

٦٦- رامة والتنين ص. ٢٢٤. الزمن الآخر ص. ٢٧٦ -٢٧٧.

٦٧- رامة والتنين ص. ١٥٣. ٣٢٧. الزمن الآخر ص. ٣٩٤.

٦٨- رامة والتنين ص. ١٩٤. ٣٢٢. الزمن الآخر ص. ٢٣٦.

٦٩- الزمن الآخر ص. ٢٩، ١٩٤.

٧٠- رامة والتنين ص. ٩، ١٠، ١٥، ٤٣، ٥٦، ٦٢، ٦٤، ٦٥، ١٠٢، ١٢٢، ١٤٢، ١٦٦، ١٨٥، ١٨٧، ٢٠٥، ٢٣٢، ٢٦٢، ٣٠٠، ٣٢٧. الزمن الآخر ص. ٥٥، ٩٣، ١٩٣، ٢٠٢، ٢٣٢، ٢٤١، ٢٨٢، ٣٠٣، ٣٠٦، ٣١٢، ٣٥٦، ٣٨٧، ٣٩٧، ٣٩٨. يقين العطش ص. ٤٩، ٧٢، ٧٩، ١٢٦، ١٧٨، ١٩١، ٢٢٧، ٢٣٤.

٧١- رامة والتنين ص. ٣٤، ٩٤، ١٢٤، ٢٤١. الزمن الآخر ص. ٢٩، ١٩٥، ٢٠٨، ٢٢٥. يقين العطش ص. ١٨، ٨٤، ١٠١، ١١٠، ١٦٢، ١٧٥، ٢١٢، ٢٣٠.

٧٢- رامة والتنين ص. ٣٤١، ٣٤، ٧٥، ٧٦. الزمن الآخر ص. ١٤، ٢٩، ٣٦، ٥٨، ٧٠، ٨٩، ٢١٠، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٦، ٢٦٨، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٦٥، ٣٦٩، ٣٧٥، ٣٨٨، ٤١٢. يقين العطش ص. ٢٨، ٧٤، ١٣٢، ١٤٤، ١٨٧، ٢١٥، ٢٥٥، ٢٨٩.

٧٣- رامـــة والتـــنين ص ٢٤، ٣٤، ٦٣، ٩٣، ١٢١، ١٩٤، ٢١٥، ٢٢٧، ٢٩١، ٣١٦، ٣٢٦، ٣٣٥، الـــزمن الآخـــر ص ١١، ١٤، ٤٣، ٦٤، ١١٢، ٢٤٠، ٢٧٤، ٣٨٧، ٤٣٧، ٤٤٣، ٤٥٣، ٤٥٨، يقين العطش ص ٤٠، ٩٢.

٧٤- يقين العطش ص ١٥٧، ٢٨٨.

٧٥- رامـــة والتـــنين ص ٣٤، ٧٤، ١٢٠، ١٥١، ١٧٤، ١٨٧، ٢٢٣، ٢٧٣، ٢٨٢، ٣١٣. الـــزمن الآخـــر ص ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٧٠، ١٧٧، ٢١٠، ٢٣٢، ٣٢٤، ٣٨٨، ٤١٤، ٤٥٤. يقـــين العطـــش ص ١٦، ١٧، ٢٢، ٤٠، ٥٠، ٥٥، ١٤٤.

٧٦- رامـــة والتـــنين ص ٧٤، ١٠٢، ١٢٠، ١٥١، ١٦١، ١٧٤، ٢٨٢، ٢٨٩. الـــزمن الآخـــر ص ٥٥، ١٤٩، ٢١٢، ٢٤١، ٢٩٧، ٤٥٤. يقين العطش ص ١٨٢، ١٩٩.

٧٧- رامـــة والتـــنين ص ١٨٠، ٢٢٣، ٢٧٣، ٢٧٦، ٢٨٩، ٣١٣. الـــزمن الآخـــر ص ١١١، ١٧٧. يقين العطش ص ٥٢، ١٨١، ٢٦٠.

٧٨- رامة والتنين ص ٥٤، ١٨٧. يقين العطش ص ١٩١، ٢٥٦.

٧٩- رامـــة والتـــنين ص ٧٤، ٢٤٨. الـــزمن الآخـــر ص ٢٩٨، ٣٠٧، ٣٨٨، ٤٥٨. يقـــين العطـــش ص ١٧، ١٠٤، ٢٣٠.

٨٠- رامة والتنين ص ١٦٢. الزمن الآخر ص ١١، ٤٦، ٢٣٢.

٨١- رامـــة والتـــنين ص ١٦٢، ٢٣٩، ٢٤٧، ٣١٢. الـــزمن الآخـــر ص ٩١، ٩٤، ١٨٩، ٢٥٠، ٢٨٣، ٢٩٧، ٣٩٩، ٤١٠، ٤٣٤، ٤٣٥. يقين العطش ص ٢٢، ٦٥، ١٠٧، ١٩٨، ٢٦٠.

٨٢- الزمن الآخر ص ٢١١.

٨٣- رامة والتنين ص ١٦٢، ٢٣٦. يقين العطش ص ٩٢، ٩٣.

٨٤- رامة والتنين ص ٢٧٧.

٨٥- الزمن الآخر ص ٦٥، ٢٧٤. يقين العطش ص ٤٠.

٨٦- الزمن الآخر ص ٩٥.

٨٧- الزمن الآخر ص ١٤٥.

٨٨- رامة والتنين ص ٥٦.

٨٩- رامة والتنين ص ٦٣.

٩٠- رامة والتنين ص. ٦٥.

٩١- رامة والتنين ص. ٢٧٦، ٢٩١، ٣٣٥. الزمن الآخر ص. ١٤٥

٩٢- رامة والتنين ص. ٢٨٤، ٢٨٨.

٩٣- الزمن الآخر ص. ١٠٩.

٩٤- الزمن الآخر ص. ٧٦.

٩٥- الزمن الآخر ص. ٢٩٩. يقين العطش ص. ١٦، ١٠٤، ١٧٩، ١٩١.

٩٦- رامة والتنين ص. ٩٩.

٩٧- رامة والتنين ص. ٢٤٧.

٩٨- رامة والتنين ص. ٢٣٣، ٢٣٩.

٩٩- عبد السلام بنعبد العالي، **ميتولوجيا الواقع** (دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م)، ص. ٣٦.

١٠٠- جيل دولون، **الصورة - الزمن** ترجمة: حسن عودة (منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٩م)، ص ١٣٥.

١٠١- تيودور زيولكوفسكي، **أبعاد الرواية الحديثة - نصوص ألمانية وقراءات أوربية** ترجمة: إحسان عباس وبكر عباس (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ٢٣٧.

١٠٢- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة ص. ١٣٢.

١٠٣- رامة والتنين ص. ٤٨، ٥٦، ٧٩، ١٠٧، ١٤٢، ٢٢٣، ٢٣٤، ٢٤١. الزمن الآخر ص. ١٩١، ٢٢٤، ٢٩٨، ٣٩٨. يقين العطش ص. ١٦٢، ١٨٠.

١٠٤- عبد السلام بنعبد العالي، ميتولوجيا الواقع ص. ١٠٦. ومن الجدير بالذكر أن نظرية «العود الأبدي» سيطرت على «نيتشه» (١٨٤٤-١٩٠٠) وغدت حجر الزاوية في فلسفته، وقد بحث هذه الفكرة، لا باعتبارها أمراً ممكناً، بل أمراً مؤكداً، ويوصفها قانوناً للكون. فكل شئ يمضي. كل شئ يعود، وتدور إلى الأبد عجلة الوجود. الأشياء كلها تعود في خلود، ونحن أنفسنا كنا بالفعل مرات لا حصر لها، ومعنا كل الأشياء. ففي نظرية العود الأبدي يعود العالم بأثره، تتكرر الحياة ذاتها حتى أدق التفاصيل

وقد اتخذ «نيتشه» هذه النظرية دفاعاً في مواجهة الموت والفناء والتعبير الدائم، ورغبة في تخليد الوجود الزائل للإنسان المتناهي.

راجع في ذلك:

-جاك شورون، **الموت في الفكر الغربي** ترجمة: كامل يوسف حسين (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٧٦، ١٩٨٤م)، الفصل الثاني والعشرون (نيتشه مذهب العود الأبدي)، ص. ٢١٢- ٢٢٠.

١٠٥- ساندرا نادف، «الزمن السحري وجماليات التكرار»، ترجمة: محمد يحيى **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢، ع١، ربيع ١٩٩٤م)، ص. ٩١. وانظر أيضاً ص. ٨١، ٨٧، حيث التأكيد على أن القص (التكراري) ينفي الاحساس بالنهاية، ويتطلع إلى آفاق اللازمان والخلود والخروج من إسار البداية والنهاية.

١٠٦- رامة والتنين ص. ٢٤، ٩٦.

١٠٧- رامة والتنين ص. ١٢١، ٢٠٢، ٢٦٣، ٢٦٤، الزمن الآخر ص. ١٤

١٠٨- رامة والتنين ص. ٦٠، ٦١، ١٣٧، الزمن الأخر ص. ١١١

١٠٩- رامة والتنين ص. ٧٢، ٧٣، ١٧٥، ٢٧٧

١١٠- رامة والتنين ص. ٩٣، ٢٩١

١١١- رامة والتنين ص. ١٤٩، ١٨٢، ١٩١ - ١٩٣، ٢١٦، ٢٣٨، ٢٤٨، ٢٩٠ يقين العطش ص. ١١٠

١١٢- رامة والتنين ص. ١٦١ يقين العطش ص. ١٠٩، ١١٠.

١١٣- رامة والتنين ص. ١٦١، ١٩٧ يقين العطش ص. ١١١.

١١٤- رامة والتنين ص. ٢٠٩ يقين العطش ص. ١٠١، ١٩٧، ١٩٨.

١١٥- رامة والتنين ص. ٢١٥. الزمن الآخر ص. ٤٥٧.

١١٦- رامة والتنين ص. ١٤٤، ٢٢٩، ٢٣٣. الزمن الآخر ص. ٢٢٦، ٢١٧.

١١٧- رامة والتنين ص. ٢٣٢، ٢٣٣. يقين العطش ص. ٤٧.

١١٨- رامة والتنين ص. ٢٥٣، ٢٥٤. الزمن الآخر ص. ٢١٠.

١١٩- رامة والتنين ص. ٢٦٧ - ٢٧١. الزمن الآخر ص. ٢٩.

١٢٠- رامة والتنين ص. ٣١٤، ٣٢٢. الرمن الآخر ص ٣٢.

١٢١- رامة والتنين ص ٢٧٩. الرمن الآحر ص ١٠٩.

١٢٢- رامة والتنين ص.١٥. الزمن الآحر ص. ٢١٥.

١٢٣- رامة والتنين ص. ٧٠. الزمن الآحر ص. ٣٦٨.

١٢٤- رامة والتنين ص. ٣٠٥. الرمن الآخر ص ٤١٣، ٤١٤.

١٢٥- رامة والتنين ص. ٢٩٥، ٢٩٦، الزمن الآخر ص.٦٧، ٣٠٦، ٤١٢.

١٢٦- الزمن الآحر ص. ٧٠، ٩١، ١٤٦، ٢١٦. يقين العطش. ص. ٥٤.

١٢٧- الزمن الآخر ص. ١٢٤، ١٦٦، ٢٠٢، ٣٢٥.

١٢٨- الزمن الآخر ص. ٢٣٦، ٢٦٨.

١٢٩- الزمن الآحر ص. ٢٥٨، ٢٥٩، ٣٦٩، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٤٤.

١٣٠- الزمن الآخر ص. ٢٩٠. يقين العطش ص. ٧٤، ٧٥.

١٣١- الزمن الآخر ص. ١٣٢- ١٤٩، ٤١٣. يقين العطش ص. ١٠٩.

١٣٢- الزمن الآخر ص. ٤٥٤، يقين العطش ص. ١٩٧.

١٣٣- الزمن الآخر ص. ٤٠٥ يقين العطش ص. ٢٧٢.

١٣٤- يقين العطش ص. ٤١ -٤٨، ١٠٧، ٢٨٦.

١٣٥- يقين العطش ص. ٥٠، ٧٢.

١٣٦- يقين العطش ص. ٢٣٩، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٦٨، ٢٦٩.

١٣٧- الزمن الأخر ص. ٣٨٧.

١٣٨- يقين العطش ص. ٢٦، ٢٧.

١٣٩- رامة والتنين ص. ١٣٥.

١٤٠- رامة والتنين ص.٢٢٠.

١٤١- الزمن الآخر ص. ٢٣.

١٤٢- الزمن الآخر ص.٢٩، ٣٧.

١٤٣- رامة والتنين ص.٨٤. الزمن الآخر ص. ٢٣٧. يقين العطش ص. ٢٨.

١٤٤- رامة والتنين ص.١٥٧. الزمن الآحر ص.٣٨٤، ٣٨٥. يقين العطش ص ١٤٤.

١٤٥- الزمن الآخر ص. ٧٠ ، ٤١٢. يقين العطش ص. ٧٣

١٤٦- تزفيتان تودوروف. « مقولات السرد الأدبي » ص ٤٤.

١٤٧- رامة والتنين ص.١٠٢ ، ٢٢٢ . الزمن الآخر ص ٣٠٤.

١٤٨- جيمز آر. بينيت. «التكرار في الحكمة الموضع و تنوع الأحداث الطويلة»، ترجمة: سعد قاسم الأسدي مجلة الثقافة الأجنبية (دائرة الشئون الثقافية والنشر، بغداد س٩، ع٤، ١٩٨٩م)، ص. ٧٢

١٤٩- رامة والتنين ص.١٢٠، ١٢٣.

١٥٠- رامة والتنين ص.١٥١ ، ١٥٢ ، ٢٠٠.

١٥١- رامة والتنين ص.٧٦ . الزمن الآخر ص. ٢٥٦.

١٥٢- رامة والتنين ص. ٥١ ، ٧٦.

١٥٣- رامة والتنين ص.١٠٢ ، ١٥٦ ، ١٦٦. يقين العطش ص. ٢٣.

١٥٤- رامة والتنين ص.١٣٨ ، ٢٠٩.

١٥٥- الزمن الآخر ص. ٣٠٤ ، ٤١٩ . يقين العطش ص. ٢٩ ، ٧٥.

١٥٦- رامة والتنين ص.١٦١ ، ١٨٧.

١٥٧- رامة والتنين ص. ٢٨٨.

١٥٨- الزمن الآخر ص. ٢٧ ، ٢٨ ، ٧١ ، ٢٠٢ . يقين العطش ص. ٢٣ ، ٢٤.

١٥٩- الزمن الآخر ص. ١٥٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥.

١٦٠- الزمن الآخر ص. ١١ ، ٥٥ ، ١٦٦ ، ٣٨٧ ، ٤٤٢ ، ٤٥٤.

١٦١- رامة والتنين ص.٢٧٧. الزمن الآخر ص ٣١٢ . يقين العطش ص. ١٢٦.

١٦٢- رامة والتنين ص.٥، ١٢، ٢٠، ٢٧، ٣٤، ١٠٠، ١٩١، ٣٣٢. الزمن الآخر ص. ٢١، ٢٥، ٤٥٨.

١٦٣- رامة والتنين ص.٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٥٣. الزمن الآخر ص ٢٨٢

١٦٤- والترج. أونج، الشفاهية والكتابية ترجمة حسن البنا عز الدين (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٨٢، ١٩٩٤)، ص. ١٤٨. ويؤكد المؤلف نفسه أنه لا يمكن التخلص من طبيعة حدث الكلامي الذي ينطلق نحو داخلة المتكلم فضلاً عن داخلة السامع. كما أن «داخلية» الصوت

الإنسانى، المتحققة بصدور الصوت عن داخل الكائن الإنسانى؛ هذه الداخلية لا تكتمل إلا بأن يحمل الصوت خارجاً أيضاً. انظر فى ذلك :

-والترج. أونج، «جدل العادل السمعى والعادل الموضوعى فى النقد الأدبى،» ترجمة حسن البنا عز الدين مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٠، ع ٢/١، يوليو/ أغسطس ١٩٩١م)، ص. ٢٢٨ - ٢٣٨، وبخاصة ص. ٢٣١، ٢٣٣.

١٦٥- رامة والتنين ص ٦٩.

١٦٦- الزمن الآخر ص. ٥٥، ٥٦.

١٦٧- الزمن الآخر ص. ٢٧٨، ٢٥٨.

١٦٨- يعد الخط والشكل الطباعى تمثيلاً من مستوى ثان للمعطيات اللغوية، فهما مما يقدمه النص فى اشتغاله الفضائى، إلى جانب الأشكال الهندسية والرسوم، ويتم النظر إليهما بوصفهما مكونين أساسيين للنص كتركيب علامى، هذه النظرة التى تقود إلى قضية القيمة التعبيرية الذاتية كما تناولتها الدراسات بالنسبة للعنصر الصوتى، منقسمة فى ذلك بين قول بالاعتباطية وقول بالقصدية «ففى حالة الاعتباط لا يتجاوز الدليل الخطى أو الطباعى مجرد كونه دليلاً على دليل آخر مثله العنصر الصوتى، وفى حالة القول بالقصدية ينظر إلى الدليل الخطى أو الطباعى فى أبعادهما الهندسية، وحجمهما، وموقعهما من الفضاء الذى يحتويهما، على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلى يتغيا حمولتهما الرمزية، وهكذا يكون مدلول الدال الخطى هو هذه المجموعة من العناصر التى لا تحيل على شئ آخر سوى نفسها. وفيما يتعلق بالحرف، فإن إدراك خصائصه الشكلية إنما تتحدد بوضع معين للتلقى يستدعى مشاركة الجسد، أى إن المرتكز الذى تستند عليه القيمة التمييزية للحروف ولأجزائها هو موقع وهيئة الجسد المتلقى، التى تعتبر فى الوقت نفسه مرجعية للشكل الذى يتم رصده على فضاء معين، وبناء على هذا فالفضاء الذى يمكن التحدث عنه هنا هو الفضاء (الصورى)، وليس الفضاء الخطى أو النص، الفضاء الصورى الذي يستدعى مرجعية فى موقع المتلقى، و مشاركة تؤشر عليها مدة التلقى الطبيعة التى تعرض المسح البصرى السريع من أجل امتلاك الشكل، لا امتلاك العلاقات.

راجع في هذا

-محمد الماكري، الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي (المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١ ؛ ١٩٩١م). ص ٧١-١١٤، وبخاصة ص.٨٨،٧١، ١٠٦- ١٠٩، ١١٢، ١١٣.

١٦٩- تحتل حروف اللغة عند المتصوفة مكانة هامة، وتكتسب دلالات رمزية عديدة ولا شك أن الغموض الذي أحاط بتفسير معنى الحروف المقطعة في أوائل سور القرآن ساهم في فتح باب من التأمل واسع وعميق لاستنطاق معنى هذه الحروف ودلالاتها. وقد شاركهم الشيعة في هذا الأمر، فقد اعتبروا الحروف رموزاً لسلسلة الأئمة والحجج. وقد أفاد المتصوفة بعامة- و «ابن عربي» خاصة - من جهود من يطلق عليهم «ابن خلدون». أهل السحر والطلسمات، خاصة ما يرتبط بفهمهم لتأثير الحروف في عالم الطبيعة وفي الأفلاك، بناء على القوة العددية الخاصة للحروف، وبناء على طبائعها التي تتماثل مع العناصر الطبيعية وقد قدم «ابن عربي» تصوراً للحروف يشمل الكون كله وجودياً ومعرفياً في الوقت نفسه، ملتفتاً إلى قيمة الحرف الصوتية، وشكل كتابته، وقابليته للاتصال القبلي أو البعدي. فالموازاة كائنة بين الأسماء الإلهية ومراتب الوجود وحروف اللغة، ثمانية وعشرون اسماً توازي ثماني وعشرين مرتبة وجودية، توازي بدورها ثمانية وعشرين حرفاً هي حروف اللغة، وهذه كلها تتوازى مع منازل القمر الثماني والعشرين. ولكن هذه الحروف التي تتوازى مع مراتب الوجود والأسماء الإلهية ليست هي حروف لغتنا الإنسانية، بل هي أرواح وملائكة تسمى بأسماء هذه الحروف التي نعرفها، وهذه الحروف الملائكة الأرواح هي التي تحفظ هذه الأسماء الإلهية، وتحفظ مراتب الوجود المرتبطة بها. أما حروف لغتنا البشرية المنطوقة والمكتوبة فهي تمثل أجساد هذه الحروف الأرواح وصورها الظاهرة، وحين يريد الصوفي أن يؤثر في مرتبة وجودية يستدعي صورة الحرف في خياله، وهذه تستدعي بدورها روح الحرف والاسم الإلهي الذي يحفظه روح هذا الحرف. إن في هذا طرازاً جديداً من الرمزية الحرفية، إذ تتسم بالثراء والتنوع، فالدلالة الرمزية- هنا- دلالة متحركة متوترة، ليست دلالة ثابتة ذات بعد واحد، دلالة تصور التوتر الثائم في

بذبه الوجود نفسه. فتوتر الرموز إليه أو حركيته الدائمة تنتقل إلي الرمز الدال. هذا التوتر أو الدوار الميتافيزيقي هو ما يصاحب كل رمزية عميقة

راجع في ذلك .

- نصر حامد أبو زيد. فلسفة التأويل - دارسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي (المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت. ط ٣؛ ١٩٩٦م)، ص.٢٩٧-٣٥٩ وبخاصة ص .٢٩٧، ٣٩٨، ٣٠١، ٣٣٥، ٣٠٣. حسن طلب. «ولكم في القصص حياة - قراءة في تحليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد.» مجلة فصول (الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مج ١٢، ع٣. خريف ١٩٩٣م) ص.٣٨-٥٥، وبخاصة ص ٤١، ٤٣، ٤٥.

١٧٠- تعد قضية العلاقة بين الصوت والمعنى (الدال والمدلول) من أبرز القضايا المثارة في الفكر اللساني والنقدي والسيميائي، وجوهر هذه القضية هو الارتباط الاعتباطي أو الضروري بين الصوت والمعنى، فـ « فرديناند دي سوسير» يرى أن الدال اعتباطي بالنسبة للمدلول، فمدلول الكلمة لا يرتبط بأية علاقة داخلية بسلسلة الفونيمات التي تكون بمثابة دال الكلمة، يؤكد هذا اختلاف اللغات فيما بينها، وتغير مدلولات الكلمات بمرور الزمن، أي يمكن للمدلول أن يكون ممثلاً بوساطة أية فونيمات أخرى؛ بينما يعكس « رومان ياكبسون » أطروحة « دي سوسير » ويرى أن الارتباط بين سلسلة الفونيمات والمعنى هو ارتباط ضروري، لكنه ارتباط يقوم على تجاور، أي على علاقة خارجية، أما ما يظهر من ارتباط يقوم على تشابه معين (أي يقوم على علاقة داخلية) فهو ارتباط عرضي فقط، يظهر في مجموعة محدودة من الكلمات؛ رغم هذا الاختلاف يتفق «دي سوسير» و «ياكبسون» في الوظيفة التمييزية الفونيم فالقيمة اللغوية لأي فونيم إنما تكمن فقط في قوته في تمييز الكلمة المتضمنة لهذا الفونيم من أي من الكلمات - المتشابهة في جوانبها الأخرى كافة - التي تتضمن فونيماً ما آخر.

ويؤكد « ياكبسون » أن هناك سعياً لردم الفجوة بين الصوت والمعنى/ الدلالة، حيث تثير حميمية الارتباط بين أصوات كلمة ما ومعناها- لدى المتكلمين - رغبة في أن

يصيغوا علاقة داخلية إلى العلاقة الخارجية - التشابه إلى التحاور - لكى يكملوا المدلول عبر صورة أولية.

وبسبب قوانين علم النفس العصبى للحس المتزامن تستطيع المقابلات الصوتية ذاتها أن تثير علاقات بإحساسات موسيقية ولونية وشمية ولمسية وغيرها من الإحساسات؛ هذه «الرمزية الصوتية» Sound Symbolism تصنع - فى اللغة الأدبية - عاملاً فعلياً، وتبدع نوعاً مكملاً للمدلول. ويمكن لتراكم أعلى من التواتر لطائفة ما من الفونيمات، أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين أن يلعب دور «تيار حفى للدلالة» - بتعبير «رو».

وانسجاماً مع نظرة «ياكسون» يؤكد «أ. ف. نشبتشرين» أنه يجب أن نعترف بضرورة تبيان الرابطة بين معنى الكلمة وشكلها الصوتى. فالقوة التعبيرية للكلمة لا تتأتى من معناها وحده، بل من طبيعة شكلها الصوتى أيضاً. وللتكرار الصوتى والتوتر الإيقاعى دوره فى كشف هذه القوة. ويشير «جان كوهن» إلى أن المناسبة بين الصوت والمعنى إنما تبرز بتجاوز الدليل المفرد إلى النسق. كما يرى «بيرجيرو» أن قيمة القيم الصوتية المحاكية تبدو عالية جداً على صعيد الأسلوب، وبخاصة الأسلوب الشعرى الذى يسعى إلى تقويم كل التداعيات الاستطرادية الكامنة بين الشكل الصوتى والمعنى. ويوضح «محمد مفتاح» أنه ليس هناك معان جوهرية للأصوات. ولكنها تكتسب معنى ما بناء على التراكم وعلى السياق العام والخاص.

وقد قادت هذه المقولات عمل دارسى الأدب فى تحليل عدد من الكتابات التجريبية. فـ«ف. شكلوفسكى» يعرض لاستجابة بعض الشعراء للتركيب الصوتى للكلمات التى تبعث فيهم مزاجاً معيناً، وفهماً خاصاً أيضاً لهذه الكلمات، بصرف النظر عن معناها الموضوعى. و«صبرى حافظ» يرى أن تكرار الحروف الدعمى - من خلال الحوار الدائم بين عناصر التماثل والتضاد - يكشف عن ثراء الموقف الشعرى بالدلالات؛ هذه الطاهرة التى يكتسب فيها الإلحاح على القدرات الصوتية والإيحائية قدرات حمالية تتخلق بمعارضة عوالمه (أى الحرف) القيمية أو الدلالية أو الإشارية - وبدخوله منطقة يسميها " قدرة الكلمات التعريبية " أو السحرية. والسحر - هنا - هو

سحر الفن القادر على توسيع أفق اللغة وخلق علاقات دلالية جديدة لمفرداتها، وعلى إدخال المتلقي في خرائط شبكة العلاقات السياقية الجديدة. وفي هذا الاستعمال التعريبي للكلمات التفات إلى حساسيات الحرف، وإلى قدرة الحروف على خلق حالة مزاجية معينة. وهنا أيضاً يستحيل التكرار إلى ترجيع لا لمجموعة من الأصوات والحروف فحسب وإنما لمجموعة من القيم والرؤى والنغمات. وترى «سيزا قاسم» أن لغة الشعر تسعى إلى توحيد الصوت والدلالة والمزج بينهما، فقد بدع الشاعر في قصيدته دلالة مستقلة للحرف في الكلمة بحيث يجسد السيمات في الفونيمات. وقد سبق للغويين العرب - خاصة «ابن جني»- أن ربطوا بين الحروف والدلالة؛ فقد الظاهرة تسميها «سيزا قاسم» «الإصابة»- ومن شأنها أن تولد وعياً قوياً بالكلمات، بمادتها، وتعطيها بعداً فيزيقياً. تقنية «الإصابة» - أو «المحارفة» هذه يرى فيها «إدوار الخراط» محاولة لعبور الهجوة بين الموسيقى كصوت بحت وبين الدلالة اللغوية، ودمجهما معاً. ويقف «حسن طلب» عند أنواع «الرمزية الصوتية» ونماذجها، وخاصة أصوات الكلام التي تتراتب بحيث تقود إلى سياق ما قد يكون غامضاً أو واضحاً، وأصوات الكلام التي تقترح المعنى في ذاتها، ونسمي «الكنايات الصوتية» Phonetic Intensives

راجع في كل ما سبق:

- فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة تعريب: صالح القرمادي وزميليه (الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس، ١٩٨٥ م). ص. ١١٣ وما بعدها.

- رومان ياكبسون، ست محاضرات في الصوت والمعنى ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح (المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١ ؛ ١٩٩٤م)، ص.٧٢، ٩٥، ٩٦، ٩٨، ١٠١، ١٠٦، ١٠٧، ١١٠، ١٤٤-١٥٠.

- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ص ٥٤، ٥٥.

- أ. ف. تشبتشرين، الأفكار والأسلوب - دارسة في الفن الروائي ولغته ترجمة: حياة شرارة (دار الشئون الثقافية العامة، بغداد. د. ت)، ص. ٤٥، ٥٠

- جان كوهن، بنيه اللغة الشعرية ص ١٥

- بيير جيرو. **علم الدلالة** ترجمة أنطوان أبو زيد (منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط١ : ١٩٨٦م)، ص. ٥١.

- محمد مفتاح. **دينامية النص - تنظير وإنجاز** (المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١ : ١٩٨٧م)، ص. ٦٢، ٦٣.

- ف. شكلوفسكي. «عن الشعر واللغة غير العقلانية،» ترجمة وتقديم مكارم الغمري **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج ١٠، ع ٣ / ٤ ، يناير ١٩٩٢م)، ص. ٨٨-٩٧، وبخاصة ص. ٩٣.

- صبري حافظ. «تحولات الشعر والواقع في السبعينيات،» **ألف - مجلة البلاغة المقارنة** (الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع ١١، ١٩٩١م)، ص. ٣٤- ٣٦.

- صبري حافظ «سحر المعاصرة التجريبية،» **مجلة الكرمل** (مؤسسة نيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٤٦، ١٩٩٢م)، ص. ٤٨.

- سيرا قاسم. «آية- جبم،» **ألف - مجلة البلاغة المقارنة** (الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع ١١، ١٩٩١م)، ص. ١١٨-١٢٧. وبخاصة ص. ١٢١، ١٢٢، ١٣١، ١٣٢

- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة ص. ٢٩، ٣٠.

- حسن طلب، «ولكم في القصص حياة ...،» ص. ٤٥.

١٧١- حول ظاهرة «الإصابة» أو «المحاربة». التسمية والمفهوم والممارسة - راجع الهامش السابق.

١٧٢- رامة والتنين ص. ١٠٠، الزمن الآخر ص. ٦٢، ١٢٨.

١٧٣- الزمن الآخر ص. ٢٢.

١٧٤- الزمن الآخر ص. ٩٣.

١٧٥- الزمن الآخر ص. ١٣٤.

١٧٦- الزمن الآخر ص. ٢٠٠.

١٧٧- الزمن الآخر ص. ٢١٨.

١٧٨- الزمن الآخر ص. ٤٦٥.

١٧٩- يقين العطش ص ٩٣، ٩٤.

١٨٠- يقين العطش ص. ١٦٠، ١٦١.

١٨١- يقين العطش ص. ٢١٥.

١٨٢- يقين العطش ص. ٢٢٦.

١٨٣- رامة والتنين ص. ١٠٥.

١٨٤- الزمن الآخر ص. ٢٠١.

١٨٥- محمد بن عبد الجبار النفري (ت ٣٥٤هـ)، **المواقف والمخاطبات** تحقيق آرثر آربري (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م)، ص. ١٨٣.

١٨٦- انظر في حياة «الحلاج»، وتطوره الروحي، وآرائه التي أفضت به إلى تقديمه للمحاكمة وصلبه، ودعوته المستمرة إلى التضحية بنفسه في سبيل كل الناس، حتى رأى فيه البعض «قطباً» روحياً يجذب الإسلام إلى الوحدة النهائية، وكيف أنه أدين لأنه باح - في سكرة وجده - بسر التوحيد، أي إن معاناته كانت عن طريق حبه وتعلقه؛ انظر في ذلك:

- لوي ماسينيون، «دراسة عن المنحنى الشخصي لحياة الحلاج - شهيد الصوفية في الإسلام،» ترجمة: عبد الرحمن بدوي ضمن كتاب: **شخصيات قلقة في الإسلام** (وكالة المطبوعات، الكويت، ط٢؛ ١٩٧٨م)، ص. ٥٩، ٩١.

١٨٧- انظر في الخصائص الصوتية لحرف «الجيم»، وطريقة النطق به التي جعلت اللغويين يسمونه صوتاً «مركباً» أو «انفجارياً - احتكاكياً»، وكيف أنه يتألف من صوتين هما: «الدال» و«الزاي»؛ انظر:

- كمال محمد بشر، **علم اللغة العام - القسم الثاني: الأصوات** (دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م)، ص. ١٢٥.

- سلمان حسن العاني، **التشكيل الصوتي في اللغة العربية - فونولوجيا العربية** ترجمة: ياسر الملاح (النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١؛ ١٩٨٣م)، ص. ٥٣.

١٨٨- يرى «ابن عربي» أن «الجيم» مع عدد آخر من الحروف - تمثل عالماً وسيطاً بين الله والإنسان، فهي تمثل عالم الملائكة، وهي - حسب مخارجها - توازي مراتب الوجود التي تبدأ من العرش، وتنتهي إلى مرتبة الملك وما يوازيها من الأسماء الإلهية، فهي

تمثل العالم الوسيط أو عالم الجبروت، إلى جانب عالم العظمة، عالم الملكوت، عالم الملك والشهادة.

راجع في ذلك :

- نصر حامد أبوزيد، فلسفة التأويل ص. ٢٠٦، ٢١٠، ٢١٢.

١٨٩- انظر في صفات صوت «الطاء» :

- كمال محمد بشر، علم اللغة العام - القسم الثاني: الأصوات ص.١٠٢ وما بعدها.

- سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص. ٧٢، ٧٣.

١٩٠- انظر في الدلالة الرمزية للجهر والهمس في الحروف عند «ابن عربي» - نصر حامد أبوزيد، فلسفة التأويل ص. ٣١٣ وما بعدها.

١٩١- انظر في صفات «الصاد» و «الشين» و «السين» بوصفها أصواتاً احتكاكية مهموسة.

- كمال محمد بشر، علم اللغة العام - القسم الثاني : الأصوات ص. ١١٨ وما بعدها.

- سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص. ٥٧، ٥٨، ٧٥-٧٦.

١٩٢- يرى « جينيت » أن علاقات التواتر Frequency (أو التكرار) بين الحكاية والقصة أي نسق العلاقات الممكنة بين الأحداث المسرودة (القصة) والمنطوقات السردية (الحكاية)؛ يراها مظهراً من المظاهر الأساسية الزمنية السردية، ويعستها أنماطاً أربعة:

١- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وهو ما يسمى «الحكاية التفردية» Singulative Narrative أو المشهد التفردي/ المفرد.

٢- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، وهو ما يسمى «الحكاية التفردية الترجيعية» Singulative – Anaphoric Narrative

٣- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، ويسمى «الحكاية التكرارية» Repeating Narrative .

٤- أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا متناهية. وهو ما يسمى «الحكاية الترددية» Iterative Narrative .

ويوضح «جينيت» ان إيقاع الحكاية الحديثة يقوم على التناوب بين الترددي

والتفردى، ومن ثم يعرض لنسق العلاقات الممكنة بينهما : القسم الترددى ذو الوظيفة الوصفية أو التفسيرية التابعة لمشهد تفردى والمدرجة فيه عموماً، المشهد التفردى ذو الوظيفة التوضيحية التابعة لتطوير ترددى. وتوجد بنى أكثر تعقيدا: عندما توضع أحدوثة مفردة تطويراً ترددياً تابعاً هو نفسه لمشهد تفردى، أو العكس عندما يستدعى مشهد تفردى تابع لقسم ترددى- بدوره - استطراداً ترددياً. وقد تناوب الحكاية بينهما على نحو يصعب إدراكه. وغالباً ما تكون نقاط التماس بين الترددى والتفردى مقنعة بتوسط أقسام محايدة لا تحدد جهتها، وتبدو وظيفتها هى منع القارئ من أن يتبين تبدل الجهة، وهى ثلاثة أنواع. وحتى يتسنى الفهم الدقيق لطبيعة هذه العلاقات والأقسام والأنواع، يتوقف « جينيت » عند سمات الوحدات المكونة لسلسلة ترددية (التحديد، التخصيص، الاستغراق)، تحويل المشهد التفردى إلى ترددى تحويلاً اعتباطياً ، دون أى تعديل إلا فى استعمال الأزمنة (الترددى الكاذب الذى هو عبارة عن حضور مشاهد تظهر - نتيجة تحريرها بصيغة الماضى المستمر أو المتجدد - الأقرب إلى الماضى الناقص فى الفرنسية)، مرور الحكاية من عادة إلى حدث مفرد بلا تحذير وكان العادة تستطيع أن تصير - بل أن تكون - حدثاً مفرداً فى الوقت نفسه.

راجع عرضاً مفصلاً لكل ما سبق:

-جيرار جينيت، خطاب الحكاية (الفصل الثالث : التواتر) ص. ١٢٩، ١٦٥.

١٩٣- رامة والتنين ص.٦، ١٥، ٣٩، ٩٦، ١٨٤، ١٩١، ٢٨٤. الزمن الآخر ص.٢٠٨، ٤٣٥، ٤٥٥.

١٩٤- الزمن الآخر: ص. ٧٩.

١٩٥- الزمن الآخر: ص. ٢٠٧.

١٩٦- الزمن الآخر: ص.٢٢٢.

١٩٧- رامة والتنين: ص. ١٥، ٣٧، ١٠٢، ١٤٠، ١٥١، ٢٢٢، ٣٤٣. الزمن الآخر: ص. ١١، ٣٦٩.
يقين العطش : ص. ٩٥.

١٩٨- رامة والتنين: ص.٢٦.

١٩٩- رامة والتنين: ص. ٣٢.

٢٠٠- رامـة والتـنين : ص. ١٥، ٢٢، ٣٢، ٤٥، ١٥٣، ٢٥٣ الـزمن الأخـر ص.٢٦٨، ٤٠١، ٣٣٣. يقين العطش ص. ١٢١.

٢٠١- رامة والتنين: ص.١٣٤. الزمن الآخر: ص.٢١١، ٣٦٩، ٤٥٧. يقين العطش: ص.٩٣.

٢٠٢- الزمن الآخر: ص. ٦٥.

٢٠٣- الزمن الآخر: ص. ١٤٥.

٢٠٤- الزمن الآخر: ص. ١٦٨.

٢٠٥- الزمن الآخر: ص. ٢٣٧، ٣٢٣، ٣٦٣.

٢٠٦- رامة والتنين : ص. ٦٥.

٢٠٧- رامة والتنين : ص. ٧٩.

٢٠٨- رامة والتنين: ص. ٣٤٧. الزمن الآخر: ص. ٢٠٢.

٢٠٩- رامة والتنين: ص. ٣٤.

٢١٠- يقين العطش: ص. ٣١.

٢١١- رامة والتنين: ص. 14، 23، 56، 57، 102، 187، 214، 239، 272، 288، 341. الزمن الآخر ص. 14، 89، 109، 211، 220، 368، 456، 458. يقين العطش: ص. 187، 197، 272، 274.

٢١٢- رامة والتنين: ص. 187، 215. الزمن الآخر: ص. 111، 221، 233، 237، 304، 330، 357، 456، 463. يقين العطش: ص. ١٢١، ١٧٦، ١٧٩، ١٩١، ٢٢٣.

٢١٣- جيرار جينيت. خطاب الحكاية: ص. 102.

٢١٤- يقدم « جيرار جينيت » شرحاً مستفيضاً للحركات السردية الأربعة، ويضع مخططاً لقيمها الزمنية، عن طريق مجموعة من الصيغ الرياضية، يدل فيها (زق) على زمن القصة، (زح) على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمناً كاذباً أو زمناً عرفياً:

الوقفة : زح =ن ، زق = 0 . إذن : زح α > زق (أى أكبر إلى ما لا نهاية)

المشهد زح = زق

المجمل : زح > زق

الحذف : زح = 0، زق = ن . إذن : زح < α زق (أى أصغر إلى ما لا نهاية)

ويشير « جينيت » إلى أن القراءة البسيطة لهذا الجدول تنم عن لا تناظر يتمثل في غياب شكل ذى حركة متغيرة مناظر للمجمل، قد تكون صيغته الرياضية هى: زح > زق، وقد يكون هذا نوعاً من المشهد البطىء . ولكن هذا الشكل - فيما يرى « جينيت » - ليس شكلاً مقبولاً ولا حتى شكلاً متحققاً فعلاً فى التقاليد السردية. فالأشكال المقبولة تنحصر فى الحركات السردية الأربعة الكبرى. وإن كان F. K . Stamzel يقدم أشكالاً بعضها مغاير لما طرحه «جينيت»، ويتحدد الإيقاع انطلاقاً من تعاقبها. وهذه الأشكال هى: التقرير Report، التعليق Commentary ، الوصف Description، العرض المشهدى Scenic Presentation . فمقابل اختفاء «الحذف» و «المجمل» يظهر - هنا - «التقرير» و «التعليق». ومرجع هذا الاختلاف انشغال StanZel بالمواقف السردية Narrative Situations، وربطها بالأشكال الأساسية للسرد.

انظر فيما سبق :

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص.١٠٨ وما بعدها.

-F. K. Stanzel (1979), A Theory of Narrative Trans. Charlotte Goedsche (Cambridge University Press, Cambridge, 2nd. 1982), P. 69.

٢١٥- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية : ص. ١٠٢. وقول « جينيت» بعدم وجود حكاية لا تقبل أى تغير فى السرعة هو ما دفعه - فيما بعد - إلى أن يقترح على نفسه تسمية «السرعة» Speed بديلاً عن تسمية «الديمومة» Duration عنواناً للفصل الثانى من كتابه «خطاب الحكاية»، على أساس أن لا وجود لقص ذى نسق مطلق الثبات تكون فيه العلاقة بين مدة الحكاية ومدة القصة ثابتة على الدوام، أى ذات سرعة متساوية دونما تسريعات أو تبطئات. وقد يوحى المشهد Scene بحالة من التساوى بين المقطع السردى والمقطع القصصى، بنقل كل ما قيل واقعياً أو خيالياً دون أية إضافة، ولكن المشهد الحوارى - فيما يرى « جينيت »- لا يعيد السرعة التى قيلت بها تلك الأقوال، ولا الأوقات المبتة المكنة فى الحديث، ومن ثم لا يحقق المشهد الحوارى سوى ضرب من التساوى العرفى بين زمن الحكاية وزمن القصة.

انظر فى ذلك :

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: ص. ١٠١ وما بعدها.

- عبدالوهاب الرقيق، في السرد - دراسات تطبيقية (دار محمد علي الحامي) صفاقس، ط١؛ ١٩٩٨م) ص.٣١.

٢١٦- رامة والتنين: ص. ١٣.

٢١٧- رامة والتنين: ص. ١٤٨.

٢١٨- رامة والتنين: ص. ١٤٨.

٢١٩- رامة والتنين: ص. ٢٢٦.

٢٢٠- رامة والتنين: ص. ٣٢٦.

٢٢١- رامة والتنين: ص. ١٩١.

٢٢٢- الزمن الآخر: ص. ١٠٢.

٢٢٣- يقين العطش: ص. ١٢١.

٢٢٤- رامة والتنين: ص. ٩٩.

٢٢٥- رامة والتنين: ص. ١٤١.

٢٢٦- الزمن الآخر: ص. ٧٦.

٢٢٧- الزمن الآخر: ص. ٤٥٦.

٢٢٨- يقين العطش: ص. ١٦، ١٠٤، ١٤٤، ١٧٩، ١٩١، ٢٨٥.

٢٢٩- رامة والتنين: ص. ٢٢٣.

٢٣٠- رامة والتنين: ص. ٨٤.

٢٣١- رامة والتنين: ص. ١٥٨.

٢٣٢- الزمن الآخر: ص. ١٩٥.

٢٣٣- رامة والتنين: ص. ١٨.

٢٣٤- رامة والتنين: ص. ٢٧١.

٢٣٥- الزمن الآخر: ص. ٧.

٢٣٦- الزمن الآخر: ص. ١٥٧.

٢٣٧- يقين العطش: ص. ٢٤٩.