

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⵎⵓⵔⵓⵔ ⵎⵓⵎⵎⵉⵔ ⵉⵔ ⵜⵉⵣⵓⵣⵓ

ⵕⵓⵎⵎⵓⵔ ⵉⵔ ⵜⵉⵣⵓⵣⵓ

ⵕⵓⵎⵎⵓⵔ ⵉⵔ ⵜⵉⵣⵓⵣⵓ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Arabes



جامعة مولود معمري - تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص: الأدب والدراسات النقدية المغاربية
الفرع: دراسات نقدية

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه (ل م د)

إعداد الطالب: منير سعيدي

الموضوع:

سَرْدِيَّةُ الزَّمنِ ومسالك المعنى في رواية "2084 حكاية
العربي الأخير" لواسيني الأعرج

. لجنة المناقشة:

- أ.د/ مصطفى درواش، أستاذ التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيساً
- أ.د/ نبيلة زويش، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... مشرفاً ومقرراً
- أ.د/ نورة بعيو، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... عضواً ممتحناً
- د/ عيسى طيبي، أستاذ محاضر صنف أ، جامعة البويرة..... عضواً ممتحناً
- د/ قادة يعقوب، أستاذ محاضر صنف أ، جامعة البويرة..... عضواً ممتحناً

تاريخ المناقشة: 2021/09/22

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

أهدي هذا العمل إلى كل إنسان عرفته يوما، فخلّفت
معرفتي به ذكرى طيبة في حياتي وسرورا دائما في
وجداني

شكر وعرفان

الحمد لله على توفيقه وفضله وامتنانه

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى كل من أسهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد، وإلى كل من رعاني وساعدني وأعانني على تذليل عقباته، إلى زرع الأمل، الشكر لكم كلكم، أصدقاء وأحبة وعائلة، زملاء وطلبة وأساتذة. خصوصا أستاذتي المشرفة "نبيلة زويش" التي كانت لي نعم الرفيق والأنيس والدليل طوال مساري البحثي.

كما أرف خالص تقديري وامتناني إلى كل عضو من أعضاء لجنة المناقشة الذين تشرفت بهم جميعا عندما حملوا على عاتقهم مسؤولية قراءة بحثي والمشاركة في إثرائه بإنارة نقائمه وتصويب أخطائه.

إلى كل هؤلاء أقول ما كان لهذا العمل أن يرى النور لولا وجودكم في عالمي. فشكرا لكم جميعا.

مقدمة

تكاثرت في السّاحة السردية العربية مؤخرًا وبشكل لافت الروايات التي أصبح أصحابها يخوضون فيها غمار الكتابة عن المستقبل، متجاوزين أنساق السرد التقليدي الذي كانت الرواية فيه شبه مقيدة، عادة ما تتّجه بمواضيعها التي تطرحها مرغمة لانتهاج نمط من الكتابة التسجيلية التي يهتمّ فيها السرد بالبحث في مُعطيات الفعل الإنساني وأبعاده الاجتماعية في فترة زمنية ما لا تتجاوز في الغالب حدود الماضي أو الحاضر، ولكن في السنوات الأخيرة صار الاستشراف السردى والقفز عن الآنين الماضي والحاضر وطرق أبواب المستقبل سمة من سمات التجريب السردى والحادثة الروائية، بحيث مكّن فعل التنبؤ الرواية العربية من أن تسير بخطى ثابتة نحو النّضج لما امتلكته من قدرة وحيوية زمنية مكّنتها من تجاوز اكتفائها بتصوير المشهد العربي إلى البحث عن مجارة تحولاته المتسارعة، لمحاولة فهم حركية التغيير والثبات فيه مستقبلا.

وقد جرّب الروائيون العرب من خلال رواياتهم التنبؤية أساليب سردية جديدة، وحيلا فنية استشرافية تتشاكل خيوطها وفق رؤى زمنية مركبة، وتتحوّل طرقا في الكتابة مُبتكرة، مكّنتهم من تهجّي ماضي الأمّة وحاضرها ومستقبلها في آن واحد، عن طريق مُحاولتهم الواعية رسم ملامح الغد الآتي كتجربة زمنية استباقية يُمكنهم منها الخيال كقدرة عقلية، وهو هبة الله لعباده وإن كان من غير الممكن معرفة ما في الغيب، لكن فعل الكتابة يبقى مجرد مُتخيل مُحتمل ولا يرتبط بصدق أو كذب وإن كان يستند أساسا على ما توفّره ذاكرة الماضي من تجارب، فالاستشراف والاستشراف الروائي - خاصة - عادة ما يرتدّ صدها إلى السّابق، فنجد أن المبدع يبني عالمه الخيالي عن المستقبل متأثرا بالعناصر الفاعلة التي كانت تتحكّم بالحياة في الماضي، وأيضا ظروف الحياة التي تُحرّك الواقع الذي يعيش فيه، فيتمّ وفق ذلك تحليل وتشريح تلك العناصر والظروف والعوامل الفاعلة التي هي من الماضي والحاضر، وترتيبها بدقة ووعي تام حتى يتمّ من خلالها التنبؤ بما سيجري في المستقبل، فترتسم ملامح هذا الأخير في الرواية على قاعدة صلبة دون أن تستند النبوءة فيها على وهم يُشتتّها، أو تعمل في فراغ يضعفها، أو تسبح في خيال مطلق يغرقها.

وهكذا غدت النبوءة في الرواية العربية الجديدة منبع جاليتها ومجرى معانيها وبؤرة التشويق فيها ومصدر قوّتها ومقرؤيتها أيضا، يقوم من خلالها المبدع (صاحب النبوءة) بلعبة زمنية يتحایل

من خلالها على طبيعة الزمن الجارية إلى الأمام، وذلك بفتح نافذة من الحاضر يُطلُّ بها على المستقبل ليقدم لنا قبل الأوان حالة افتراضية أو احتمالية تُمثِّل صورة مستقبلية عن العالم ككل، أو مجتمع أو مدينة في الوطن العربي في قادم الزمان، لتصبح مقدمة الحكيم يكون ما يكون في قادم الزمان والمكان، وقد كان الجزائري "واسيني الأعرج" من بين هؤلاء الذين ركبوا الموجة وغيرُوا الوجهة، فتلاعب بالزمن واختار طرق أبواب المستقبل من الآن، بروايته الاستشراافية "2084 حكاية العربي الأخير" التي حاول من خلالها هذا المبدع أن يقطع صورة مستقبلية عن أحوال العالم والوطن العربي في عام (2084م)، وأن يقرب قراءه ويحثهم على معاشة ما يمكن أن يقع في مستقبلهم القريب بالنظر إلى ماضيهم وحاضرهم، وذلك عن طريق استثمار قدراته التخيلية الرَّحبة وبراعته الفنية الواسعة وخبرته في مجال التجريب والتجديد الروائي، خصوصا تمكُّنه من استغلال مرونة السرد ومن تكييف أساليبه مع إمكانات التلاعب بالخيط الزمني خدمةً لمقاصد حكاية وتحقيقا لرسائل دلالية، يتوخَّى توصيلها ومشاركتها مع القراء باستثارة مشاعرهم وتحفيز خيالهم التنبؤي.

وإذا جرت العادة عند النقاد بالإشارة والتأكيد على أهمية وصعوبة التعامل مع مكون الزمن في الروايات الجديدة للدرجة المعقَّدة التي يمكن أن يظهر بها هذا الزمن في السرد، فإن قيام الرواية الاستشراافية على عنصر الزمن، وارتكازها الطَّاعِي على التلاعب بأبعاده والتحايل على حدوده، جعل هذا المكون الحكائي بين المكونات السردية الأخرى من أهم العناصر الحكائية الفاعلة في السرد التنبؤي على الإطلاق، من خلال ابتكار كِتَاب هذا النوع من الرواية طرقا جديدة لاشتغال عليه، فوسَّعوا دائرة وظائفه ومهامه التي يؤديها في الحكيم، بحيث صارت اللعبة الزمنية الاستشراافية التي تبنى في المستقبل داخل الرواية أكثر تعقيدا وأعمق صدى وأثرى دلالة، سرديَّة الزمن فيها هي التي تشكِّل المعاني وتبوح بمسالك القراءة، فتبرز من خلالها وتنعكس في آن واحد محاولة بحث الكتاب عن وعاء زمني مناسب يصبون فيه ناتج رؤاهم، وخلاصة فلسفتهم ومعانيهم في الحياة.

وكانت النبوءة في الحقيقة ذلك الوعاء الزمني الرَّحْب والحر الذي تمكَّن فيه الروائي من التعامل مع الزمن بطرق مُغايرة، مطواعة وغير قارَّة لأنَّ الحكيم فيها لا يتقيَّد بحقائق زمنية ثابتة،

ولا بوقائع تاريخية معلومة، ما دام الأمر في هذا النمط من السرد يتعلّق بمحاولة بناء عوالم خيالية مستقبلية حرّة وممكنة دائماً، من المُحتمل أن تقع في فترة زمنية كما توقّعها المبدع نفسه ونسج خيوط أزمنتها أثناء الكتابة، أو أن تقع كما تتسلّل إلى مخيلة المتلقّي في لحظة من لحظات القراءة محمّلة بروافد رمزية ومصحوبة برسائل دلالية تثري بالمعاني، وهاهنا بالضبط تستوقفنا تساؤلات ملحة تؤسس لإشكالية بحثنا نوجزها على النحو الآتي:

- ما مفهوم الزمن؟ وما هي حقيقة الزمن في الرواية؟
- ما دور المكون الزمني في تشكيل بنية الخطاب السردية؟ وفي إخراج الرواية على صورتها النهائية (القابلة للقراءة) بعدما كانت في هيئتها الأولى مجموعة أحداث مشتتة، وحزم زمنية متقطّعة لوقائع لا معنى لها إلا في ذهن كاتبها؟
- كيف يشغل عنصر الزمن في الروايات الحديثة ووفق أي تقنيات سردية يتمظهر؟ وما هي وظائفه الخاصة في الروايات الاستشرافية؟ وما دوره في تشكيل جمالياتها وفي بثّ معانيها؟
- إلى أي مدى يستطيع الوعاء الزمني الاستشرافي أن يعكس رؤية وفلسفة المبدع تجاه الماضي، وتجاه الواقع الذي يعيشه؟ وهل باستطاعته أن يعبرّ بصدق عن توقعاته ومخاوفه من المستقبل؟
- وفي ضوء العلاقة الوطيدة القائمة بين الزمن التاريخي والزمن السردية والزمن الاستشرافي وزمني القراءة والكتابة، كيف تتشاكل وتتضافر أبعاد وأنواع الزمن هذه داخل قالب سردي واحد؟ ووفق أي لعبة فنية تتداعى الأزمنة المتعدّدة فتعمل مجتمعة داخل الرواية على إيصال المعنى؟ أو كيف يمكن أن تتجح في النهاية اللّعب الزمنية الاستباقية التي يتبنّاها معظم كتّاب روايات الخيال العلمي في إبلاغ رسائلهم إلى القراء؟

وانطلاقاً من مجموع الأسئلة التي تتردّد ضمن بؤرة فكرية كبرى هي الجدل القائم بين ثالث "السرد والزمن والدلالة"، ارتأيت أن أصوغ موضوع هذه الأطروحة تحت عنوان "سردية الزمن ومسالك المعنى في رواية 2084 حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج"، حتى أبحث من خلال هذا العنوان عن القضايا والإشكالات التي يثيرها وي طرحها "واسيني" من خلال فعل السرد، وقيامه بتحريك الأزمنة المتعدّدة - بعد أن استدعاها وطوّعها - ليجعلها تُعبّر في النهاية عن زمنه الخاص داخل الرواية وعن هدفه من الكتابة، فالقضية الأهم بالنسبة لقارئ ودارس رواية "2084

حكاية العربي الأخير" هي إيجاد الكيفية التي تُستبطن من خلالها جمالية توظيف عنصر الزمن وآليات اشتغاله في الرواية، وفهم التوليفة الزمنية التي اتّبعتها الكاتبة في بناء روايتها، والطريقة التي انتهجتها في تهيئة مسالك ملائمة لتمرير رسائله الدلالية ومقاصده الحكائية، كما سنحاول في هذه الدراسة التي تبحث في سرديّة الزمن مراعاة أطراف وركائز العملية الإبداعية (الكاتب/ النص/ القارئ)، أو بالأحرى مراعاة أقطاب أزمنتها المتفاعلة كلها مع بعضها البعض (زمن الكتاب/ زمن النص/ زمن القارئ)، والتي يقف على كل قطب منها دور في تشكل زمنية الرواية، وينبجس عن كل حدّ زمنيّ منها مسلكٌ للمعنى ووجهٌ من أوجه الدلالة، مع أنّها داخل السرد كلها تعمل معا ككتلة واحدة، ووفق نظام الكاتب الخاص، بعفوية تامة دون أن تُحسّ بالحدود التي بينها، فهي في النهاية تكاد تُدغم إلى حدّ التلاشي في زمن واحد هو الزمن الروائي.

ولقد اخترت أن أخوض غمار هذا البحث عن يقينٍ ترسّب بداخلي منذ زمان، فمن اطلاعاتي السابقة على روايات عديدة تبين لي أهميّة مكّون الزمن فيها، من خلال طرقها المتباينة في الاشتغال عليه وأساليب تطويعه لتحقيق مقاصد بعينها، بحيث كان يولد أمامي مع كل رواية أستمع بقراءتها مولودٌ زمنيّ جديد، دون أن أكون قادرا في بداية قراءتي المتواضعة والمبتدئة للأعمال السردية على فهم طريقة توظيفها لعنصر الزمن، ولا على استيعاب كيفة التلاعب بأبعاده، وتكسير تعاقبيّته وعلاقة كل ذلك بجماليّة الرواية وبتحديد مسالك المعنى والدلالة فيها، ثم كبر اهتمامي بعنصر الزمن وتعاضمت بداخلي ضرورة تحديد وظائفه في السرد أكثر عند احتكاكي عبر مساري القرائي والعلمي ببعض الروايات الاستشرافية، ومن ثمّ وقع اختياري الثاني - بعد عنصر الزمن - على رواية تنبؤية حتى تكون مُدوّنَةً لبحثي، لأنّي كنت قد التمسّت لها منذ البداية أن يكون عنصر الزمن هو المكون الرّئيس فيها، والمحور الفاعل الذي ستجتمع حوله جميع عناصر السرد الأخرى، عاضدة له ومساعدة إيّاه في تكوين رسائله، وتوصيل معانيه التي ليست في الحقيقة إلا رسائل الكاتب ومراميه وأهدافه من خوض تجربة الكتابة. ولعل ما زاد في تعلّقي بهذا الموضوع أكثر، وتمسّكي بهذه المدونة "2084 حكاية العربي الأخير" دون غيرها، هو ضعف الإنتاج العربي عموما في مجال الأدب الاستشراقي، وكذلك محدودية البحوث العلمية التي تناولت هذا الموضوع خصوصا في الحقل الروائي، ونقصد هاهنا بالضبط قلة الدراسات النقدية العربية

والمغربية المتخصصة التي تعرّضت لموضوع سرديّة الزمن في الروايات الاستشراقية، دون أن ننكر الجهود النقدية الطيّبة المبذولة في مجال دراسة البنية الزمنية في الروايات عامة، وهي الجهود الغربية والعربية الرائدة التي كان سبقها سندا لنا في هذه الدراسة وعونا في تدليل عقباتها.

واخترت لهذه الدراسة الآليات التي تمكنني من الكشف عن لعبة الزمن كتقنية جديدة، حيث تُبنى الحكاية على المفارقة الزمنية التي يُهيمن فيها الاستشراق، فاعتمدت على المنهج البنيوي، وبالضبط على جهود أبرز أعلامه أمثال "جيرار جينيت" Gérard Genette و"رولان بارت" Roland Barthes و"بول ريكور" Paul Ricoeur في مقاربتهم السردية الشكلية للزمن، من خلال تفريقهم ومقارنتهم بين زمن الحكاية وزمن القصة. كما لم أتوقف عند حدود المنهج البنيوي الوصفي والتقني، لأنني كنت أروم من وراء القيام بهذه الدراسة منذ البداية إلى الإمساك بالدلالة، أو على الأقل تحديد المسالك الزمنية المؤدية إلى المعنى، وإيماناً منّي بأن وراء الشكل يتخفى بعض المعنى، وأن هناك من المعاني بالداخل لا تظهر إلا من خلال إضاءة الخارج، رُحت أسير بالبحث نحو مستواه الدلالي ما أمكنني متجاوزا التحليل التقني ونقائص المنهج البنيوي، ودون أن أفلت الخيط الزمني رُحت أبحث في علاقة زمن النص الداخلي بأزمة الرواية الخارجية، بزمن الكاتب، وزمن القارئ، والزمن التاريخي والأسطوري والنفسي وعلاقة كل ذلك بأحاسيس الشخصيات، وبسلطة المكان والزمان في الرواية، وعلى أثر ذلك لم أتوان من الاستفادة ببعض الآليات الأخرى التي خاضت في تيمة الزمن لسبب أو لآخر كاستنادنا على بعض ما جاءت به نظرية القراءة من حيث اهتمامها بزمن التلقي وتركيزها على اللحظة الزمنية المتغيرة التي تتم فيها عملية القراءة.

ومن ثمة كانت المراجع التي قام عليها هذا البحث عديدة ومتنوعة، نذكر من أهمها: "خطاب الحكاية بحث في المنهج" لجيرار جينيت، "الزمن والسرد" لبول ريكور، "الزمن والرواية" أ.أ. مندلاو، "الشعرية" ترفيطان تودوروف، "بنية الشكل الروائي" حسن بحراوي، "بنية النص السردى" حميد لحداني، "الزمن في الرواية العربية" مها حسن القصراري، دون أن أنسى اطلاعي على بحث الماجستير الذي أنجزته المشرفة على بحثي، وعرضت في فصل من فصوله على دراسة البنية الزمنية، وقد صدر بحثها في مؤلفها الذي يحمل عنوان "تحليل الخطاب السردى في ضوء المنهج السيميائي".

وبحسب طبيعة الموضوع وشروط البحث العلمي ارتأيت أن أسير ببحثي وفق خطّة، ابتدأتها بمدخل ثم توسعت فيها بخمسة فصول وأنهيتها بخاتمة، بحيث بيّنت في مدخل هذا البحث - بطريقة جد موجزة - كيفية قيام فنّ السرد على عنصر الزمن، ودور هذا الأخير في صناعة المعنى، فجاء المدخل تحت عنوان (السرد والسردية ومسالك المعنى في ارتباطاتها بالزمن) لأنني أردت مما جاء فيه أن يكون تمهيدا بسيطاً وفاتحة لما سيأتي الحديث عنه في الفصول مفصلاً.

وقد حمل الفصل الأول عنوان (مفهوم الزمن والزمن الروائي)، وهو فصل نظري خصّصته للبحث في مفاهيم الزمن اللغوية والاصطلاحية، وللإشارة إلى عراقة الصراع الزمني القائم منذ الأزل بين الإنسان والوجود والعدم، وأيضاً لتبيان آراء العلماء واختلافهم حول مفهوم الزمن داخل مختلف الحقول المعرفية العلمية والفلسفية، ثم انتقلت تدريجياً إلى الحديث عن مفهوم الزمن في الفن والأدب، لأضع يدي على خلاف آخر هذه المرة حول مفهوم الزمن وطبيعته في الرواية، فأشرت حينها إلى أنواع أزمنة الرواية وآراء النقاد واختلاف وجهات نظرهم.

أما عنوان الفصل الثاني فجعلناه (عتبات زمنية)، توقّفت فيه بداية عند عتبة عنوان رواية واسيني الأعرج "2084 حكاية العربي الأخير" لأبحث عن مقاصد دلالية من خلال الرسائل الزمنية التي كانت تبثّها طريقة صياغة العنوان، فتوجّهها تارة نحو المستقبل من خلال قصديّة التنبؤ، وتارة نحو الماضي من خلال الإشارات الضمنية المتناصّة التي ربطت العنوان مع عناوين أخرى سابقة عليه، وتطرقت فيه أيضاً إلى اعتماد الكاتب في بناء روايته الاستشراعية على إثارة مواضيع متعلّقة بالخيال العلمي من خلال تقديمه تصوراً للدرجة المتطورة التي ستصلها التكنولوجيا والعلم مستقبلاً. ولأن هذه الرواية تنبؤية فقد توقفت عند التاريخ الذي كُتبت فيه وأشرت إلى الأزمنة الممتدة التي من المحتمل أن تُقرأ فيها، وعلاقة كل ذلك بتحديد المعنى وتجديد الدلالة، كما أشرت إلى ذلك الحضور البارز لنفحات الزمن الأسطوري في الرواية من خلال أسطورة الذئب "رماد".

فيما عنونت الفصل التالي بـ (نظام الأحداث وتشكيل المفارقات الزمنية في الرواية) وقمت فيه بدراسة النظام الزمني في بنية رواية "2084"، فبعد أن ربّبت الأحداث كما جرت في الحكاية، وقارنتها بالوجه الكاذب الذي من المفترض أن تكون قد وقعت عليه في القصة، تبين لي من خلال ذلك أوجه الاختلافات القائمة بين النظامين، ممّا مكّني من تحديد جل المفارقات الزمنية التي

حوتها الرواية كالأسترجاعات والاستباقات بأنواعها، والتي عملت في النهاية كل بطريقتها وكيفية اشتغالها على كسر النظام الزمني الطبيعي لسير الأحداث العادي.

ثم انتقلت إلى الفصل الرابع وعايّنت فيه وجهها آخر من أوجه التنافر بين زمن القصة وزمن الحكاية والمُتعلّق أساساً بالإيقاع الزمني، فسمّيت هذا الفصل بـ (المدة وإيقاع الزمن في الرواية)، تطرّقت فيه إلى الحركات السردية الأربع التي تحكمت في إيقاع السرد من حيث التسارع والتباطؤ، فدرست في الوجه المتعلق بتسريع السرد تقنيّتي الخلاصة والحذف، وفي الكفّة المقابلة الخاصة بتعطيل السرد وقفت عند تقنيّتي المشهد والوقفة.

وعرّجت في الفصل الأخير الذي عنوانه بـ (التواتر وتكرار أحداث الرواية)، على دراسة خاصيّة التكرار أو التواتر كوجه ثالث من أوجه الزمنية السردية - بعد النظام والمدة - فبينت فيه العلاقات المُمكنة لتكرار الأحداث في القصة والحكاية وانعكاس ذلك على زمنية الرواية. ثم ذيلت في الأخير البحث بخاتمة شاملة جمعت فيها أهم نتائج الدراسة.

ويبقى جلُّ ما أتمناه في هذا الموضوع أن أوفّق في عملي هذا، الذي لا أدعي السبق فيه، منهجياً على الأقل، فالمدونة التي اخترنا العمل عليها هي من الأعمال المعاصرة التي يسكن أصحابها هاجس التجديد والتجريب الروائي، وأملي الأسمى أن أكون قد تمكّنت - ولو بالقدر القليل - من تسليط الضوء على الموضوع ولو في بعض جوانبه، وطموحي الأكبر أن يؤسّس هذا البحث ويُمهّد لدراسات جديدة ستأتي بعده، لتأخذ بيده وتُتمّم نقائصه وهفواته، فنتوسّع بذلك دائرة الاهتمام بأدب الخيال العلمي التنبؤي العربي والمغاربي من عدة جوانب في قادم البحوث إن شاء الله.

وفي الأخير نسأل الله أن يحفظ أقلامنا من الزلل ويعصم عقولنا من النسيان والسهو والخطأ

يا رب آمين

سعيد منير

2020 / .. / ..

مدخل:

السرد والسردية ومسالك المعنى في ارتباطاتها بالزمن

- السرد والسردية ومسالك المعنى في ارتباطاتها بالزمن:

إنّ الوقوف على مفهوم السرد (*narration*) ضرورة ملحة في مُستهل هذه الدراسة لعلاقته الوطيدة بمصطلح السردية، ولو أنّ الاستقرار على حدّ للسرد، غاية ليست سهلة المنال، إذ هو موجود تقريبا في مختلف مظاهر الطبيعة، و متوغل في شتى تفاصيل الحياة الإنسانية، فالسرد ممارسة قديمة ربما تكون من أقدم وأعرق الممارسات الإنسانية، إذ اعتبرنا أنّه يحيل ويشتمل على الطرق التي كان يعبر بها الإنسان عن نفسه وعن أفكاره في المجتمع من أجل إثبات وجوده في الزمن، أو بعبارة أخرى « يعدّ السرد من حيث هو تشخيص للزمن أداة توسط مثلى بين زمن فيزيائي هو زمن العالم الخارجي، وزمن الذات التي تحاول من خلال هذا السرد إيجاد موقع لها في الزمن»⁽¹⁾.

فالسرد طبيعة بشرية وهو شيء قديم وموجود في كل الثقافات وفي كل الآداب بأشكاله اللانهائية تقريبا، « فهو حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ من تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب دون سرد، فكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها، وهذه السرود تكون في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة»⁽²⁾، وهكذا نفهم أنّ السرد كان يُحيل منذ القدم على طريقة التعبير عن شيء ما كتابة أو مشافهة، مقارنة بمفهوم "السردية" (*narratologie*) التي تنتمي إلى المبحث النقدي الذي يُعنى بتحليل تلك الممارسة أي تحليل الطريقة التي تُروى بها السرودات، وهي مبحث جديد في الثقافتين الغربية والعربية لاقى رواجاً كبيراً لدى المُختصّين مع ازدهار الرواية وتطور أساليبها.

(1) - سعيد بنكراد، السردية والتجريد المفهومي، مجلة علامات، ع 37، المغرب، 2012، ص36.

(2) - رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، مقالة في كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تأليف مجموعة من الباحثين، اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص09.

ولقد جاء في لسان العرب تحت مادة (سرد) أَنَّ السَّردَ: «هو تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه سرداً إذ تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له»⁽¹⁾، فالسرد هو الهيئة التي تتَّظَّهر من خلالها جميع الفنون الشفوية والكتابية القديمة والحديثة، وهو في مجال الأدب لا يختصُّ بنوع من الأنواع الأدبية دون غيرها فهو قائم في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا، وبديهي أن يقال إنَّه قائم في السيرة والقصة والرواية أيضاً؛ بل إنَّه يكاد لا يوجد مكتوب مهما كان جنسه ونوعه يخلو من سرد على نحو ما⁽²⁾، لأنَّه ملازم للحكي في عموميه ومرتبطة به أشد الارتباط، على اعتبار أنَّ السرد هو الطَّريقة التي يهتمُّ من خلالها الكاتب بكل شؤون الحكي «وما يخضع له من مؤثَّرات، بعضها متعلِّق بالراوي والمروي له والبعض الآخر بالقصة في حد ذاتها»⁽³⁾.

إلاَّ أنَّ مفهوم السرد كعلم ظهر في العصر الحديث، حيث شقَّ طريقاً منهجياً يهتم بصناعة الفن الحكائي ويبحث في طرق تشكيله، خاصة فيما يتعلَّق بجنس الرواية بوصفها أهم شكل سردي ظهر حديثاً، وأكثرها تطوراً وتعقيداً وحيوية لأنها تطرق مواضيع لا تنتهي، وتتَّسم بأشكال لا تتكرَّر فالرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، والشكل هو البناء أو الطريقة التي تُقدَّم بها القصة في الرواية، إنَّه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يعرض أحداث القصة على المروي له⁽⁴⁾، وبتقنيات سردية قائمة في

(1) - ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مادة (س ر د).

(2) - ينظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للنص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993، ص12.

(3) - حميد لحداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص45.

(4) - المرجع نفسه، ص46.

الأساس على بناء الشخصيات وتوزيع أدوارها، وتأثير الأماكن والفضاءات المتخيّلة، وتنويع الأساليب والصيغ السردية والرؤى، ونموّ الوقائع بتوالي أحداث القصة أو إعادة ترتيبها بطريقة فنية يختارها الراوي في القصص.

وبما أنّ السرد يرتبط بحركة الأحداث وتتابعها وبعملية إعادة تنظيم « الوقائع... فهو يضيء خاصية الزمن ودرامية الحكاية، بينما الوصف يهتم بالأشياء والكائنات في وجودها الآني، ويبدو وكأنه يعرقل مجرى الزمن ويعمل على بسط الحكاية في المكان»⁽¹⁾ أكثر، فيما من المفترض أن يتضمنّ السرد عروضاً لأفعال وأحداث هي التي تُشكّل السرد بمعناه الخالص وكذلك بوصفه حركة داخل الزمن⁽²⁾، فمن التعريفات السرد الأكثر بدهاة أنّه: « تجربة زمنية مدركة من خلال فعل تمثيلي... لذلك يمكن القول إنّ الرواية في العمق هي فن الزمن»⁽³⁾، وبالنظر إلى اعتبارها تقوم على فعل السرد بدرجة أكبر فهي تمثّل « انزياحا عن زمنية عادية من أجل تأسيس زمنية جديدة تهيئ للتجربة التي ستروى بؤرتها وإطار وجودها»⁽⁴⁾ عن طريق فعل الحكّي، الذي يتعهّد الراوي من خلاله إلى الإخبار عن واقعة أو سلسلة من الوقائع والأحداث⁽⁵⁾، وتمثيلها بإعادة تنظيمها في الزمن السردى بحثاً عن مسار جديد للأحداث لا يتطابق بالضرورة مع الاتجاه الحقيقي للأحداث كما جرت في واقع الزمن القصصي التصاعدي، كما ليس حتمياً أن تتطابق بداية السرد مع البداية

(1) - محمد عز الدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، دار النشر المغربية، 1985، ص22.

(2) - ينظر: أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص37.

(3) - آفاق سعيد، بنية التشاكل ونوسطالجيا الحكّي، مجلة علامات، ع 25، 2006، ص86.

(4) - سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص57.

(5) - ينظر: سلمان كاصد، عالم النص، دار الكندي، الأردن، 2003، ص175.

الحقيقية للأحداث والوقائع، إنّما تكون طريقة اختيار الوجه الذي تُعرض به سلسلة الوقائع من صلاحيات الراوي ومقاصده الحكائية دوماً.

ويكون في الغالب « تكسير الزمن الحكائي أو تفتيته ليس عشوائياً في الرواية، وهو تالٍ غير محايد، إنّ تحديد نقطة البدء للسرد والاتجاه به صوب النقطة الأخيرة، وقطعه في مواضع معينة، والعودة به إلى الوراء، يجب أن يخدم المنظور الروائي العام»⁽¹⁾، وفلسفة الكاتب التي يهدف من ورائها تحقيق مقاصد حكائية، فينقل الكاتب للراوي أو السارد الصلاحية والحرية في تفتيت الأحداث واختراق رتابتها على القدر الذي يمكنه من تحقيق تلك المقاصد، والتبليغ عنها بطريقة فنية ينتقل من خلالها « بين أزمنة الحكاية (ماض، حاضر، مستقبل) ولكنه في نفس الوقت يخلق زمنه الخاص الذي يوازي الأحداث، وإن كان لا يتطابق معها، حيث يوجد سرد داخل التسلسل الزمني لخطابه، إنّهُ تسلسل زمني موازٍ لتسلسل الأحداث، ومن ثمة فالأزمنة السردية هي أزمنة الحكاية نفسها، إلّا أنّ السرد يتجاوز العلاقة التطابقية بينها ليقول لهذه الأزمنة نظامها وعلاقاتها الداخلية... ففي الرواية تتداعى الأزمنة وتتداخل، حيث ينتقل السارد وفق نظام خاص بين هذه الأزمنة، ليكون التذكر حافزاً، أو ليصبح الموقف الذي أدى إليه الحافز حافزاً آخر على مواصلة السرد من نقطة التقطيع»⁽²⁾.

إذا فالسرد بصورة عامة وسردية الزمن خاصة هي عماد الكتابة الروائية ونظامها الذي تقوم عليه، وهيكلها العام الذي ينظم بقية المكونات الأخرى التي يتضافر معها لتشكيل العمل الروائي

(1) - إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص105.

(2) - محمد عز الدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، ص22.

وهو في ذلك: « وسيلة جبارة في نسج وإعادة تكيف الأحداث الواقعية والمتخيلة، وتوزيعها في ثنايا النص الروائي، وتمثيل المرجعيات الثقافية والتعبير عن الرؤى والمواقف »⁽¹⁾.

إنّ السرد هو الطريقة التي يعتمدها الراوي من أجل نقل حكاية ما إلى المتلقي، وهو المسلك الفني الذي يتبعه في إعادة نقل الوقائع الحقيقية والتخيلية، من خلال تسلسل وترابط معين بين الوحدات والأحداث حتى يصل الكاتب في النهاية إلى المغزى والمعنى من خوضه تجربة إنتاج النص الأدبي، ويمكن لذلك أن يحدث من خلال اتباعه إستراتيجية وطريقة يُعرّفها كل من "فولفجانج هاينمان" و"ديتر فيهفجر" « بأنها سلسلة من عمليات الاختيار واتخاذ القرار التي تجري عن وعي والتي نعلم بواسطتها خطوات الحل ووسائله لإنجاز أهداف اتصالية. وفي مجال الأدب تعدّ عملية تخطيط الكاتب للاتصال بالقارئ من أجل الوصول إلى الهدف أو الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها بالنص، تعدّ - من حيث المبدأ - إستراتيجية »⁽²⁾.

وهي إستراتيجية إنتاجية اتّصالية يتّبعها الكاتب لتحقيق هدفين: « أولهما عرض النص. وذلك عن طريق اختيار الوحدات ونماذج الأنساق المعرفية من المخزون المعرفي الذي يختزنه وتفعيلها وتقويمها تبعاً لما يراه مؤدياً إلى هدفه المنشود على نحو أفضل. في إثر ذلك يعمل الكاتب على تنظيم الوحدات تبعاً لتماسكها المنطقي، فضلاً عن تهيئة الوسائل والنماذج في هيئتها اللغوية وإجرائها وفقاً لنظامها النحوي والنصي. أما الهدف الاستراتيجي الآخر، فهو صناعة النص بما يضمن تأمين فهم المتلقين للنص، إذ يعمل على تنظيم المعلومات، ومراعاة الاهتمامات

(1) - إبراهيم عبد الله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية لدراسات النشر، بيروت، 2008، ص 109.

(2) - محمد العبد، الخيال العلمي إستراتيجية سردية، مجلة فصول، ع 71، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 33.

والتوقعات المحتملة للقارئ»⁽¹⁾ هذا ما يجعل المادة القصصية - في الرواية مثلا - لا تدلّ من خلال مضمونها وحسب، بل من خلال التشكيل الاستراتيجي الذي تخضع له، والبناء الفني الذي يطبعها به الراوي أثناء العملية السردية، وعندها يمكن الحديث عن شكل فني⁽²⁾ سردي، وذلك بالنظر أيضا إلى أن «تشاكل المعنى شيء خاص بالعلاقات داخل اللغة»⁽³⁾، وداخل إستراتيجيات التنصيص و البناء التي يتبناها الكاتب ويتوجه بها إلى القارئ.

وعليه فعملية التأليف هذه أو صياغة الشكل الفني لا تكتمل في النص وحده بل لدى القارئ... ولي أن أقول بعبارة أدق، إنّ معنى السرد أو دلالاته تنبثق من التفاعل بين النص والقارئ، فلكي يكتمل معنى السرد لا بد من حصول تفاعل وتواصل بين النص والقارئ⁽⁴⁾، حيث يعمل القارئ على تفويض المسالك السردية والاستراتيجيات النصية التي سار عليها المؤلف في البناء، مما سيساعد على الكشف عن الدلالات والمعاني المقصودة والخفية، وهكذا «يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله، فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ»⁽⁵⁾، وهي تجربة القراءة التي سيكتشفها المتلقي في رحلته للبحث عن المعاني التخيلية الخفية عن طريق عملية إعادة التشييد والبناء.

ويمكننا التمثيل لما سبق الحديث عنه آنفا بالمخطط التالي:

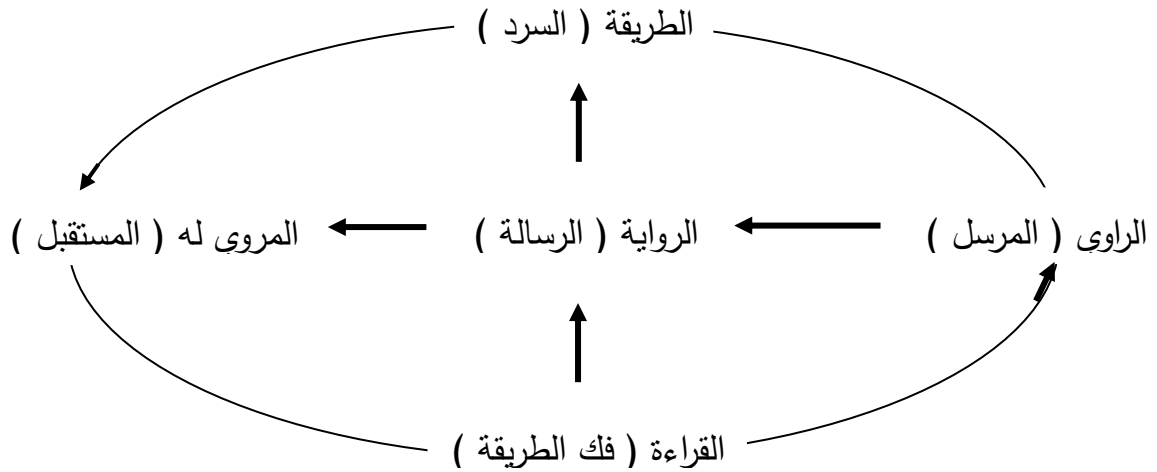
(1) - المرجع السابق، ص33.

(2) - ينظر: سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996، ص26.

(3) - سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص13.

(4) - ينظر: المرجع نفسه، ص46.

(5) - المرجع نفسه، ص46.



إنّ تلك المعاني التي يكتنّزها السرد مُشكّلةً أحد المقوّمات الضرورية له والتي كان قد بثّها الكاتب في النص وفق استراتيجيته الخاصة في الكتابة، لا يمكن أن تتأتّى للفهم إلّا من خلال استراتيجية مضادة للإستراتيجية الأولى، وهي استراتيجية القراءة التي يتّبّعها القارئ لفك الطريقة المُتّبعة في الكتابة تنقيها عن المعاني والدلالات، « ولذلك يكون النقد القائم على استجابة القارئ وثيق الصلة - على نحو خاص - بالسرد التخيلي»⁽¹⁾.

وعليه يمكننا القول بأن فعل السرد والنظام المصاحب له يُعتبر في الأعمال القصصية والروائية المجال المتميّز الذي يحفظ لها خصوصيتها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فهو ميزة الرواية الجوهرية التي من خلالها تتمايز عملية الخلق الفني لهذه المسرودات، أو شعريّتها أكثر من أي مجال أدبي آخر، ففعل السرد يشكّل الحيز الأساس والطابع الفني الذي يتمحور عنده فن صياغة القصص والروايات، جاعلا منها - في التشكيل الخاص الذي يسمها به - نصوصا فنية

(1) - ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص248.

متباينة ترقى قيمتها الفنية وتتمايز وتختلف عن بعضها بالمدى الذي يرقى فيه فنّ انتظامها السردية وتركيبها القصصي.

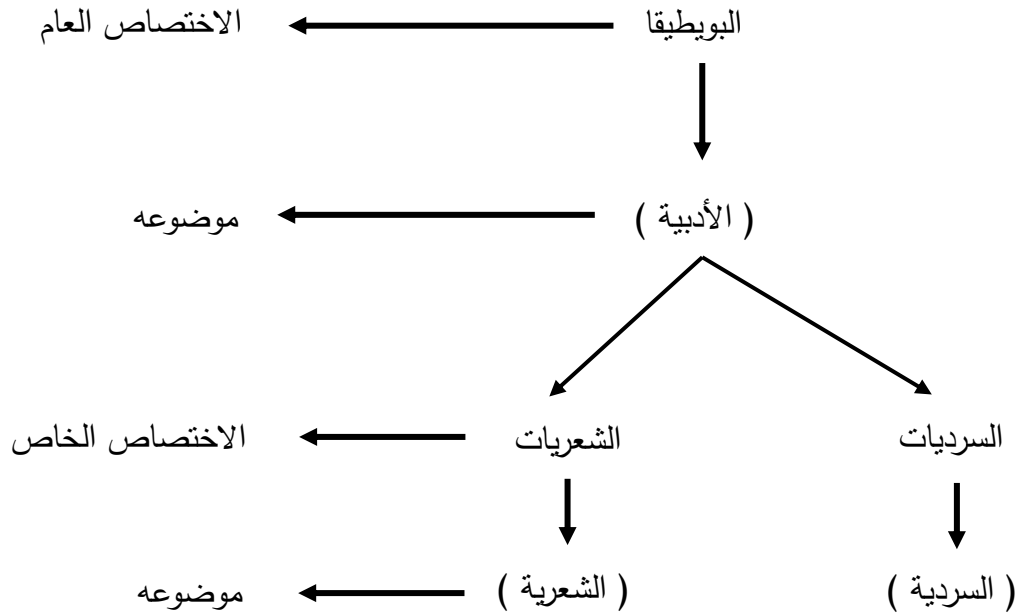
وأمام هذا الزخم الهائل من السرود المتنوعة وطرق الحكي المختلفة، وجد الباحثون والنقاد أنفسهم في هذا المجال مضطرين إلى التفكير في وضع قواعد وأسس تتحكم وتؤطر مختلف هذه السرودات، وتبحث في مكوناتها وآليات اشتغالها الحكائية، والخصوصية التي تميزها من نص لآخر وفي الجنس الواحد، وهو ما فتئت النظريات السردية الحديثة تبحث في شأنه.

وبانت تقنيات السرد القصصي في نهاية الستينات من القرن الماضي موضوع علم قائم بذاته، خصوصاً مع إصدار مجلة اتصالات عام 1966م عدداً خاصاً بالسرد، أثرياً بدراسات جادة وقيمة، من مثل "مدخل إلى التحليل البنيوي للقص" لرولان بارت، و"مقولات السرد الأدبي" لتوزفيتان تودوروف، و"حدود السرد" لجيرار جينيت. وأصبح علم السرد يمتلك حدوده ومفاهيمه وهيكله وطرائقه في التحليل، ومن ثم توجّ علما معترفاً به مع صدور كتاب جيرار جينيت المعروف "خطاب السرد" عام 1972م، وفيه تثبت لمفهوم السرد وتوسيع لحدود السردية *narratologie* (أو علم السرد أو السرديات)*، بوصفها فرعاً من أصل كبير هو: الشعرية⁽¹⁾، الذي تتدرج فيه السرديات باعتبارها اختصاصاً جزئياً يهتم بـ «سردية الخطاب السردية، ضمن علم كلي هو البيوطيقا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي»⁽²⁾، وذلك على النحو التالي:

* هناك اختلاف في ترجمة مصطلح *narratologie* إلى العربية بين النقاد العرب، فمنهم من يترجمه بالسرديات (سعيد يقطين في كتابه الكلام والخبر) وهناك من يترجمه بالسردية (عبد الله إبراهيم في كتابه المتخيل والسردية)...

(1) - ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردية (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص151.

(2) - سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص23.



وانطلاقاً من هذا فإنّ علم السرد في محاولة منه تزويد الدراسات النقدية بالوسائل التحليلية العلمية قد استند على عدّة نظريات علمية، فسار « السرديون على نهج الشكلايين في تحديد موضوع السرديات فجعلوه السردية (narrativité) قياساً على الأدبية»⁽¹⁾، وغدت السردية تحليل على « مجموعة من الخصائص التي تجعل من السرد سرداً ، وتعتمد درجة "سردية" سرد معين على المدى الذي يحقق فيه هذا السرد رغبة المتلقي من خلال تقديم كليات زمنية موجهة (مستقبلياً واستعدادياً) تتضمن صراعاً يتألف من مواقف وأحداث منفصلة، ومحدّدة وموجهة، ذات طابع معين»⁽²⁾.

وتُعنى السردية إذن باستتباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدّد خصائصها وسماتها، فتبحث في مكونات البنية السردية

(1) - سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردى الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2012، ص28.

(2) - جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر، ط1، 2003، ص132.

من راو ومروي له ومروي، ولما كانت بنية الخطاب السردى نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكد أنّ السردية، هي العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردى، أسلوباً وبناءً ودلالة⁽¹⁾، فالسردية تهتم إذاً بالجانب الشكلي (الخطاب) كما أنّها تهتم بالجانب المضموني أو المحتوى (القصة)، إضافة إلى الجانب الأسلوبى للعمل السردى والذي ينشأ عن فن السرد باعتباره إنجازاً للغة في شريط محكى، يعالج أحداثاً تاريخية في زمان معين وحيز محدّد، تنهض بتمثيله شخصيات، يصمم هندستها مؤلف أدبى⁽²⁾، هذا الأخير يخرجها في نص فنى على شكل خطاب سردي موجه إلى القارئ، وإنّ غياب أي مكون من المكونات السابقة أو ضموره، لا يخلّ بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي وحسب بل يقوّض البنية السردية للخطاب ككل⁽³⁾.

ومن ثم كانت هذه المكونات والشؤون التي تحكم تشكّلها وتَمَظْهرها في الخطاب السردى هي موضوع عمل السردية بوصفها علماً للسرد الأدبى، بيد أنّ صياغة المتون الروائية ومعاينة كيفيات اشتغال مكوناتها استأثرت بالجزء الأكبر من عنايتها⁽⁴⁾، وكان على رأس هذه المكونات السردية عنصر الزمن، الذي تتحدد به درجة سردية أي نص على قدر درجة اشتغاله عليه، باعتبار الزمن تقنية سردية مهمة يستخدمها النص في تنظيم عالمه، وضبط العلاقات بين مفردات، وإيقاعات السرعة في حركاته⁽⁵⁾، خاصة كون الأدب عامة يعدّ فناً زمنياً في تحقّقه « وذلك هو السند الذي

(1) - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في بنية السردية للموروث الحكائي العربى، المركز الثقافى العربى، ط1، 1995، ص 09.

(2) - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص 219.

(3) - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربى، ص 14.

(4) - ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، ص 113.

(5) - ينظر: أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص 52.

اعتمدته السرديات المعاصرة من أجل التفكير في خاصيات النص السردى، والكشف عن الخطاطات المسبقة التي تتحكم في اشتغاله، لقد نُظِرَ إلى هذا النص دائماً باعتباره اقتطاعاً لجزئية زمنية قابلة للوصف»⁽¹⁾، ولكن هذه الجزئية والخاصية الزمنية التي نتحدث عنها كميّزة جوهرية في السرد ليست بتلك البساطة بل هي متشعبة ومتداخلة، فهناك أزمنة داخلية تمسّ مدة الأثر الأدبي (المروي)، أو مدة الأحداث فيه، أو وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، وأزمنة خارجية في النص تمسّ زمن الكتابة (خاص بالكاتب)، وزمن القراءة (خاص بالقارئ)⁽²⁾؛ أي أنّ المثلث الذي تقوم عليه أية عملية سردية (راو، مروي، مروي له) والذي أشرنا إليه آنفاً في تفاعله وتجاوزاته وتداخل أقطابه وتشابكها ينعكس أيضاً على الأزمنة السردية (زمن الكتابة، زمن النص، زمن القراءة) في تفاعلها وتجاوزها وتداخل أقطابها وتشابكها هي الأخرى، وهذا التداخل والتعايش بين الأزمنة المتباينة في السرد هو ما يجعل العملية الإبداعية - زمنياً - معقدة تعقيداً بالغاً⁽³⁾.

وتُصبح مقدرة الروائي الإبداعية لا تظهر في حضور هذه الأزمنة في سرده فقط، بل في مقدرته الفنية على نسج الحركة بينها، بحيث ترقى وتتجسّد اللعبة الفنية في شبكة العلاقات التي تُعقد بينها وفق رؤية زمنية محدّدة، حتى تنتظم الأزمنة المتعدّدة في صيغ بنائية ذات سمات جمالية في النهاية لها مقدرة خاصة على خلق المعاني والدلالة على الحكاية، وحينها يتحوّل الزمن من خلال طريقة اشتغاله في عالم الرواية من مجرد مكّون حكاية إلى محرّض للتلقي، يدفع القارئ

(1) - سعيد بنكراد، السردية والتجريد المفهومي، مجلة علامات، ع 37، 2012، ص 37.

(2) - ينظر: ميساء سلمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دمشق، 2011م، ص 27.

(3) - ينظر: ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1990، ص 7.

إلى أن ينحاز إلى تلكم الرؤى الزمنية المبنوثة في العمل السردى، لأنّه الطرف الثانى المشارك فى الاستراتيجية الحكائية⁽¹⁾ وهو المسؤول الأول عن إعادة الترتيب والبناء.

إنّ حقيقة الزمن فى الحقيقة مُشاعة بين كل الناس « ولكن الروائيين وحدهم قادرون على تصريفه وفق دقات تنتج معنى»⁽²⁾، وتبعث إحياءات ورسائل. فتكون الرؤية الزمنية التى يتبعها الروائى فى الكتابة والتدليل ويبثها السارد فى النص من خلال السرد، هى مسلك من المسالك التى يقتفى أثرها ويتحرى مجاريها المتلقى فى عملية القراءة والتأويل، إنها القراءة التى تقوم فى الأساس على الأسئلة الخاصة التى يطرحها الباحث على النص من أجل إعادة بناء المعنى والكشف عن سيرورات تشكله وأنماط تجليه⁽³⁾، أو لم لا الوصول إلى حقائق لم تكن متوقّعة منذ البداية، لأنّ ما نبحث عنه فى النص قد يكون أشياء لا نعرف عنها أى شيء فى حقيقة الأمر، حتى ولو كان بإمكاننا تلمّس دروبها أو معرفة المسارات والطرق المؤدية إليها، وتلك هى المتعة الحقيقية للنقد متعة بناء المعانى لدى القراء ، والتى تحدّد أشكالها نوعية الأسئلة التى يوجّهها المحلل للنص أثناء القراءة، دون الاكتفاء بالمعطى (المعنى) الجاهز.

إنّ النص المفتوح يفرض على القارئ أن لا يكون مُستهلكاً بل أن يكون مشاركاً ومنتجاً وهذه المشاركة لا تتضمن قطعية بين البنية والقراءة، وإنّما تقي باندماجها فى عملية دلالية شاملة، ذلك

(1) - ينظر: أحمد مرشد البنية والدلالة فى روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص253.

(2) - سعيد بنكراد، السردية والتجريد المفهومى، ص35.

(3) - ينظر: سعيد بنكراد، السرد الروائى وتجربة المعنى، ص18.

أنّ فعل القراءة هو إسهام في التأليف والكتابة⁽¹⁾ الإبداعية التي تتاهض الاكتفاء بالمقاصد الواضحة من المؤلف أو تلك التي تطفو عادة على سطح العمل.

إنّ القراءة هي الجهد والطاقة التي يبذلها المتلقي أثناء تفاعله مع العمل الفني لبناء مقاصده الخاصة التي لا تكون مطابقة حتماً لمقاصد المؤلف، لأنّ كل قارئ عادة ما يظهر قصداً (أو يمسك معنى) مختلفاً لنفس العمل⁽²⁾، قد يتغيّر هذا المعنى - حتى مع مرور الوقت - بتغيّر تاريخ القراءة أو بتبدّل في زاوية النظر وإستراتيجية التحليل المتبعة من القارئ، عندما يتّخذ طرقاً ومسالك نقدية جديدة يظنّ فيها خيراً أن توصله إلى الفهم أو تقرّبه من المعنى الحقيقي إذا ما اتبعها.

إنّ إصرارنا أثناء هذه الدراسة من حين لآخر على تسمية طرق الكتابة وطرق القراءة "بالمسالك" يعود في الأصل إلى ارتباط معنى كلمة "مسلك" في كتب اللغة بالطريقة أو الطريق الذي ينفذ منه، فالمسلك في الأصل اسم مكان مشتق من « السين والكاف واللام، أصل يدل على نفوذ الشيء في الشيء، ويقال سلكت الطريق أسلكه، وسلكت الشيء في الشيء أنفذه»⁽³⁾، ويقال أيضاً « سلك الطريق إذ ذهب فيه»⁽⁴⁾ وهي كلها معان يدل فيها المسلك على الطريق والطريقة والوسيلة والمنفذ والمخرج، والاختيار والتصرّف... وكلها معان قريبة مما أردناه من هذا المصطلح فالمسالك عند الكتاب المبدعين هي الاستراتيجيات والطرق المتبعة في إنتاج النصوص، والمسالك عند القراء هي استراتيجيات مضادة، تتمثّل في طرق وآليات قراءة النصوص وتأويلها.

(1) - ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا شرق، المغرب، 2002، ص 129.

(2) - ينظر: عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمتخفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 96.

(3) - أحمد بن فارس زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج 3، دار الفكر، بيروت، 1979، ص 97.

(4) - محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تح: محمد خاطر، مكتبة خاطر، ص 394.

وحتى بالعودة إلى مفهوم السرد - وهو عماد الكتابة الروائية ونظامها الذي تقوم عليه - نجد أنه يعرف كمصطلح هو الآخر بالطريقة أيضا « أو الكيفية التي تُروى بها القصة، وتُسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة»⁽¹⁾ ومتباينة.

ولأنّ فعل الكتابة الروائية وما تقوم عليه من نشاط سردي « يُلقى إجمالا الضوء على الزمن والبشر كمخلوقات زمنية»⁽²⁾، هو في الأصل تكثيف لوقائع وحوادث إنسانية تصاغ وفق أهواء الرواة ورؤى الساردين، لذلك فكل عملية سردية ستعكس لنا طرقا متباينة من سارد لآخر في صياغة مجموعة من الحالات والتحويلات الخاصة بفعل الإنسان في ارتباطها الزمانية والمكانية وهذا ما سيجعل من فعل الكتابة والنشاط السردى المصاحب لها لا يشكل طريقة بريئة في عرض سلسلة من الأحداث المترابطة فيما بينها، بل هو أكثر من ذلك، إنه الأساس في تحقيق المقاصد الحكائية وفي تشكيل المعانى التي يريد الكاتب توصيلها للقراء بطريقة فنية.

إذ لا يمكن لكل أحداث الدنيا - مثلا - الحقيقية منها والتخيلية أن تولد لنا قصة فنية مكتفية بذاتها خارج نطاق الفعل السردى والبعد الزمنى على اعتبار « أن التجربة السردية في حقيقتها ليست إلا احتفاء بالزمن وإبرازا لجلاله»⁽³⁾ وسلطانه، فالفعل السردى والعنصر الزمنى هما اللذان ينظمان ويرتبان، ويقدمان ويؤخران، ويسرعان ويبطئان، ويوقفان أو يحذفان، ويختصران ويفصلان، ويقطعان ويصلان، وهي عمليات سردية مهمة في عرض أحداث الرواية وفي تشكيل زمنيته، كون الرواية ليست في حقيقتها إلا تمثيلا لأحداث حدثت في زمن محدد، ولا يخضع هذا التمثيل لشروط ظهور هذه الأحداث وتطورها بالقدر الذي يخضع فيه إلى أحكام ملابسات السرد وإعادة الإنتاج،

(1) - حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص45.

(2) - جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص126.

(3) - سعيد بنكراد، السرد والتجربة الحسية قراءة في رواية الصحن، مجلة علامات، ع2، 1994، ص04.

أي إلى عملية الخلق الفني التي ينظمها الراوي بما ينسجم مع قوانين الكشف والإقناع⁽¹⁾، ولذلك فلا مناص من معاينة هذه القوانين، وشرح قواعد البناء والتشكيل على حد سواء لارتباطها بالمعنى وبإعادة بنائه وتشكيله.

فالمعنى ليس هبة من المؤلف، إنه سيرورة تتولد فتتشكل وتتمو في الحدث، إنَّ الحدث في كل استراتيجية سردية « هو تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي »⁽²⁾ ومن خلاله، ولكن في إطار زمني مكاني استنادا إلى عين خبيرة وواعية في اختياراتها وانتقائها، عين ترى وتسمع تتخيل وتحلم، تقصد وتهدف التعبير عن المؤلف والشارق وفق أهواء وهواجس وشطحات ذلك الوعي المركزي الذي تصدر عنه الرواية، أو تحت وطأة وإكراهات ضغوطات الواقع.

وهي طريقة أخرى للقول إنَّ التعامل مع الأحداث في السرد ليس فعلا معزولا، إنما هو تجميع لوحات من الحالات والتحويلات، تقود بالضرورة إلى خرق متصل ما، أو تقويض رتبة نظام ما، أو انزياح عن مسار زمني مألوف، وهكذا « فإنَّ الزمن وهو رافد الفعل السردى وأساس وجوده لا يمكن أن يستوعب إلا إذا كان وعاء تغير وضع الأشياء والكائنات، وتلك هي الإواليات التي يشغل وفقها منطق الحالات والتحويلات المرتبطة بكل نشاط يتم داخل الزمن »⁽³⁾، ويهدف الراوي من خلاله بالسرد إلى شقّ مسلك للمعنى أو طريق للتوصل والإبلاغ.

ونقصد بطرق التوصيل والإبلاغ أن يتعرّف المبدع على الكيفية أو الإستراتيجية التي يُلملم بها حكايات غير متماسكة، والطريقة التي من خلالها يضع حدودا تتماسك بها الحكايات في سعيه

(1) - ينظر: جيرالد برنس، علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012، ص43.

(2) - youri lotman, la structure de texte artistique, edgallimard, 1978, P326.

(3) - سعيد بنكراد، السرد والتجربة الحسية (قراءة في رواية الصحن)، ص03.

إلى شق طريق للمعنى وإلى تحقيق الهدف الأساس من العمل الروائي، أمّا المسلك فنعني به استراتيجية مضادة ووسيلة يستخدمها القارئ من أجل تفقي أثر الطريق والمعنى لكي يصل إلى الهدف، أو يقترب من الفهم، ونستطيع القول إنها حيلة - عند القارئ - وأسلوب في التصرف الذهني من أجل أن ينتج المعنى أو يعيد تكوينه، ولقد قلنا إنها حيلة لأنها تقف في الجهة المقابلة لحيل الكاتب، ولأنّها تسمح للقارئ بأن يفتح أدرج معارفه المخزونة والمرتبطة ليستثمرها في القراءة وبهذا فهي وسيلة فعالة تساعد على أن يشغل المعرفة التي يمتلكها من أجل أن يُنتج المعنى⁽¹⁾ ويخلق الدلالة فيما يقرأ.

ولكن المعنى لا يسلم نفسه طواعية، إنه سيرورة تحفيزات من الكاتب واستجابات من القارئ « وهو ما يعني أنّ المعنى ليس كيانا جاهزا، وليس معطى مرئيا تدركه الحواس دون الوسائط»⁽²⁾ وفي الوقت الذي يصرّ فيه المعنى على التخفي والتمنع سيظلّ النص على الدوام بين آليات الكتابة السردية وطرق التوصل، واستراتيجيات القراءة ومسالك التأويل، يظلّ « موجودا في ذاته، يمدّ حبل التواصل بينه وبين لافظه ومحتضنه لاشك، ولكن دون أن تعلق ماهيته على أحد منها»⁽³⁾؛ إذن فالمعنى مبعوث في شبكة العلاقات التي يعقدها النص بين كاتبه وقارئه، بين طرق تشكيله خدمة لمقصدية المؤلف الذاتية، ووسائل استهلاكه وإعادة بنائه.

(1) - ينظر: علي الشدوي، مدار الحكاية (فرضيات القارئ ومسلماته)، منشورات النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008، ص05.

(2) - سعيد بنكراد، مسالك المعنى (دراسات في الأنساق الثقافية)، منشورات الزمن، المغرب، 2015، ص05.

(3) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص88.

إنَّ مُهمّة القراءة لا تكمن في إعادة بناء هذه القصديّة المفقودة، بل على القارئ أن يبسط بإمكاناته في لحظة من اللحظات الزمنية أمام هذا النص ويُساعِل سننه في البناء والتتصيص⁽¹⁾ بحثاً عن منفذ للمعنى، ذلك أنّ لكل نص سننُهُ الخاصّة التي يقوم عليها منطق بنائه النصي، وهذه السنن « والمكونات التي تستند عليها النصوص في بنائها وانتماؤها إلى هذا النوع الأدبي أو ذلك، مداخل أساسية لولوج عالم الدلالة الذي يبيّنه نص ما، ولذلك فإنّ معرفة هذه المكونات أمر بالغ الأهمية، بل لا يمكن فهم النص دون الإلمام بهذه المكونات»⁽²⁾.

وبما أنّنا نتحدث عن الرواية وهي جنس أدبي متميّز، شديد المرونة، فسيح الأرجاء، متعدد البنى والصور والأشكال، « لا يفصل بينها وبين القصّة القصيرة، بينها وبين الشعر، بينها وبين المسرح، أمور تتعلق بالطول، بالنظم أو بالنثر، بالسرد أو بالمشهد، بل علاجها المتميز للزمن»⁽³⁾، فهذا العنصر الفعّال "الزمن"، والذي تتميّز بخصوصية معالجته الرواية دون غيرها من الأجناس، يفرض نفسه عليها فرضاً كون كل رواية - ومهما كانت بسيطة - تقوم على سرد حدث، وعملية السرد هذه لا تتم خارج الزمن، فلا نستطيع الحديث عن الزمن في الرواية إلّا باستحضار فعالية القص كما يقول "بول ريكور"⁽⁴⁾: « إنّ السرد يوجد حيثما يوجد بحث في التتابع الخطي الذي ندعوه الزمان»⁽⁵⁾. وهنا يقترب مفهوم الزمن والسرد من مفهوم التاريخ القائم على اتباع التسلسل المنطقي في نقل الوقائع، وهو ما نجده في الروايات التقليدية، « ولكن إذا كانت الرواية التقليدية

(1) - ينظر: سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 26.

(2) - المرجع نفسه، ص 27.

(3) - آمنة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 05.

(4) - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، 2007، ص 135.

(5) - بول ريكور، الزمان والسرد الزمن المروي، ج 3، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، ط 1، 2006، ص 03.

تحتزم التاريخ وتمجده؛ بحيث تراها تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي، أو المنطقي؛ كما تتميز برسم ملامح الشخصية بحكم الاعتقاد بحقيقة وجودها، فعلا، في عالم الواقع؛ ثم بحكم أن التاريخ زمان ومكان، وإنسان... فإن الرواية الجديدة، ومعها النزعة النقدية البنوية ترفض مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفض سلطانه؛ محاولة التملص منه بالعبث به، والنيل منه، والتشكيك في أمره؛ بتقديمه حيث يجب أن يؤخر، أو بتأخيره حيث يجب أن يقدم، وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد. ولقد نشأ عن رفض الزمن، أو رفض احترام تسلسله في صورته المنطقية على الأقل رفضٌ للتاريخ أيضا تحت تبريرات فكرية مختلفة⁽¹⁾.

ومن هذا المنطلق يبدو أنّ مقولة الزمن اليوم أصبحت تتحكم في جنس الرواية أيما تحكم خصوصا مع المستويات الفنية الراقية التي وصلتها الرواية مؤخرا، فالزمن في السرد الآن أمسى لعبة جميلة، معقدة ودقيقة، يستحيل معها استنباط كامل أنماط وجوده داخل النسيج النصي، لذلك أخذ هذا العنصر موقعا خاصا ضمن المشكلات السردية⁽²⁾ الحديثة، فتحت غطاء التجريب والتجديد أصبح الانحراف ينتصر على القانون، إلى درجة أصبحت فيه الرواية المعاصرة، يمكن إلى حد بعيد أن توصف بكونها رواية مضادة للرواية، إذ تصير القوانين نفسها موضوعا للتجريب كل مرة⁽³⁾، فكيف باشتغالها الطاعي على العنصر الزمني، الذي لا يخضع التصرف معه وتحديده في الأصل للقانون، بل حتى تعريفاته متعددة وغامضة على الدوام، وكذا مفاهيمه الخاصة لا تحظى بالإجماع. لذلك قبل الحديث عن إشكالية الزمن في السرد وصور اشتغاله في روايات

(1) - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص32.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص32.

(3) - ينظر: سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، ص46.

الخيال العلمي، ارتأينا أن نُعرِّج في بداية هذه الدراسة على البحث في ماهية الزمن؟ وإشكالية التعريف به أولاً؟ حتى نُبيِّن أنواعه، ونتمكن من رصد اختلافات النقاد حوله في ما بعد.

الفصل الأول: مفهوم الزمن والزمن الروائي

1- في ماهية الزمن.

2- بدايات الوعي الإنساني بالزمن.

3- الزمن في تصور الفلاسفة والمتكلمين.

4- من أنواع الزمن:

4-1- الزمن الموضوعي (الطبيعي)

4-2- الزمن الذاتي والنفسي (السيكولوجي)

4-3- الزمن الأسطوري

5- زمنية الفن والأدب والرواية.

6- الزمن الروائي في النقد الحديث والمعاصر

1- في ماهية الزمن:

يُعتبر مفهوم الزمن إلى اليوم من أكثر المواضيع التي تُجرى حولها العديد من الدراسات، من عدّة أوجه أدبية، وفلسفية، وفيزيائية، وذلك راجع لارتباط الزمن بحياة الإنسان، وبجميع الأحداث والظواهر الموجودة في الكون.

وبالرغم من محاولات كبار الفلاسفة والمفكرين والعلماء تحديد مفهوم الزمن ووضعه في إطار معرفي خاصٍ ينأى به عمّا يشوبه من التباس وغموض وارتباك في الفهم الدقيق لمعناه، إلّا أنّنا لا نستطيع أن نقف على تعريف واحد جامع لمفهوم الزمن، وذلك بسبب « أنّ الزمن مفهوم مُجرد، وَهْمِي السَّيْرُورَة، لا يدرك بوجهٍ صريحٍ في نفسه (لا يُرى ولا يُسمع ولا يُشم ولا يُلمس) ولكنه يُدرك فيما يحيط بنا من أشياء»⁽¹⁾، فيقع أثره على كل ما يمرُّ عليه، فإذا مرَّ على البشر سيكبر الصَّغير، ويشيب الكبير، وبصير الميت عظاما والعظام رميما، كما أن الشَّجر يورق ثم يموت، والشمس تشرق ثم تغيب، إلّا أنّ عدم إدراكنا له بحواسنا يزيد من صعوبة تحديد ماهيته، رغم علمنا بوجوده في كل ما يحيط بنا، وهذا ما عبّر عنه القديس "أوغسطين" حينما قال: « لئن لم أسأل في الزمن ما هو علمت ما هو، وإن سئلت ما هو جهلت ما هو»⁽²⁾.

وذهب "باسكال" إلى أبعد من ذلك في رؤيته للزمن عندما أقرّ باستحالة تحديد مفهومه بدقة فقال: « من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن»⁽³⁾.

إلّا أنّ هذه الغموض الذي يغشى الزمن، وهذا الالتباس الذي يكتنف كنهه لا يُلغيه أبدا، ولا يمنعه من أن « ينساب برشاقة وصمت، في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل، وينسون الزمن ذلك الذي تقرأه في وجوههم وفي حركاتهم وفي التغيير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم يستفيقون في اكتشاف صيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه أفضله»⁽⁴⁾، إن هذا التجاهل الحاصل ممّا للزمن وغفلتنا عنه في فترة من الفترات تقودنا للقول بأنّ معضلة الزمن

(1) - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص177.

(2) - إدموند هورسل، دروس في فينوميولوجيا الوعي الباطني بالزمن، تر: لطفي خير الله، منشورات الجمل، ط1، بغداد، 2009، ص07.

(3) - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص173.

(4) - بيرسي لويك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، بغداد، 1972، ص56.

الحقيقية تكمن - بالإضافة إلى هلامية معناه - في تأرجحه بين حدّي الوجود والعدم، لأنّ الزمن ذو طبيعة متحرّكة غير ثابتة على حال، بل دافعة جارفة، وهذه الطبيعة هي التي جعلته يتّحد بالوجود ثم العدم، بالحضور ثم الفناء، فالزمن هو الذي يُنبئ الإنسان بموته وزواله، وعبثيّة كل وجوده، كما يُبشّر بالجديد الوافد والميلاد الذي سوف يحدث والجديد الذي سوف يطرأ⁽¹⁾.

وظلّت هذه المعضلة تتحكّم في رؤيتنا وتصورنا له حتى جعلته من أدقّ المفاهيم الفلسفية وأكثرها تعقيداً، حتى اتّسعت الهوة واشتدّت الضبابية بين ما نعرفه عن الزمن وبين ما يدل عليه، فاتحة المجال لاجتهادات الدارسين في جميع الميادين من أجل تحديد ماهيته، «لأنّ مقولة الزمن متعدّدة المجالات ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري»⁽²⁾؛ فجاءت آراؤهم متباينة في تحديد مفهوم الزمن وحتى في تبيان وجوده⁽³⁾.

وحتى في اللغة العربية تتعدّد الكلمات التي تُستعمل للدلالة على الزمن مثل: وقت، زمان، دهر، عصر، عهد، حقبة، قديم، حديث، مؤقت، أزلي، حين... وهذه الكلمات المستعملة في العربية للدلالة على الزمان موجودة في اللغات السامية الأخرى، عدا كلمة زمان فهي في العربية فقط⁽⁴⁾، ومع ذلك فقد تباينت آراء المعجميين العرب في تحديد مفهوم الزمان.

فقد جاء في لسان العرب لابن منظور تحت مادة (زمن): « زمن، الزّمن والزّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزّمن الزّمان العصر، والجمع أزمُن وأزمان وأزمنة. وزمنٌ زامن شديد، وأزمن الشيء طال عليه الزمان... وأزمن بالمكان أقام به زمناً، وقال شمر: الدهر والزمان واحد، وقال أبو الهيثم أخطأ شمر، الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحرّ والبرد، ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال والدّهْر لا ينقطع، والزمان يقع على الفصل من فصول السنة، ومدة ولاية الرّجل وما أشبهه...»⁽⁵⁾.

(1) - ينظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955، ص20.

(2) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التّبيين، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997، ص61.

(3) - ينظر: نبيلة زويش، تحليل الخطاب السرد في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، ط1، 3003، ص71.

(4) - ينظر: حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، منشورات ضفاف، ط1، لبنان، 2017، ص20.

(5) - ابن منظور، لسان العرب، مادة (زم ن).

أمّا في معجم المحيط فجاء: « الزَّمَنُ اسم لقليل الوقت أو كثيره، ولقيته ذات الزَّمَيْن يريد تراخي الوقت، وأَزَمَنَ أَتَى عليه الزَّمَانُ، والزمانه الحب والعاهة»⁽¹⁾، وكذلك في معجم الوسيط « الزَّمَانُ الوقت قليله أو كثيره، ومدة الدنيا كلها، ويقال السنة أربعة أَزْمَنَة أقسام أو فصول، ويقال زَمَنٌ زَامِنٌ أي شديد»⁽²⁾، فهناك إجماع على أنّ كلمة (زمن) تدلُّ على القليل والكثير من الوقت، فكما تدلُّ على ساعة أو يوم فهي تدلُّ على عام أو عدّة أعوام، وهو ما ذهب إليه الطبري فقال: « فالزمان هو ساعات الليل والنهار، وقد يقال ذلك للطويل من المدة أو قصيرها»⁽³⁾.

والواقع أنّ مفهوم الزمان المطلق الذي لا بداية له ولا نهاية غائب تماماً عن الحقل المعرفي العربي، ذلك أنّ الزمن في الحقل الدلالي الذي تختص به العربية إلى اليوم هو زمن حسي مندمج في الحدث، لا ينفكُّ عنه، بمعنى أنه يرتبط بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها⁽⁴⁾، فهو مرتبط بالحركة والتغيير والتواتر والتكرار، على عكس « الدهر الذي استعمل بمعنى القدم أو الأزلية»⁽⁵⁾ والثبات، إلّا أنّنا نجد « تعريف الدهر وتعريف الزمان عند أبي هلال العسكري واحد، فيعرف الدهر بأنّه جمع أوقات متتالية مختلفة أو غير مختلفة، ويعرف الزمان بالتعريف نفسه»⁽⁶⁾، وهو نفس الجمع الذي ذهب إليه شَمْرُ في لسان العرب (وقال شَمْرُ: الدهر والزمان واحد).

ورغم محاولة اللغويين تعريف الزمان والتدقيق في معاني الكلمات التي تدل عليه إلّا أنّ دلالات هذه الكلمات تبقى مختلفة عند أصحابها، فهم أحياناً يختلفون في التسميات ويتفقون في المسميات، والعكس صحيح، وأحياناً يتكلمون بلغة مختلفة تماماً، وهو نفس الاختلاف الذي سنجده في التعريف الاصطلاحي، ذلك أنّ لفظ الزمن يكتسب معاني مختلفة، بل متشعبة ومتباينة ومتضاربة فيما بينها، تضارب الآراء الفلسفية والعلمية والدينية والاجتماعية والنفسية مجتمعة فيما بينها وهي تنظر إلى الزمن، أو حتى في كل مجال منها على حد فالتضارب يبقى موجوداً.

(1) - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص228.

(2) - مجمع اللغة العربية، المعجم المحيط، ج4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص401.

(3) - محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1960، ص09.

(4) - محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظام المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت، 2009، ص190.

(5) - حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ص25.

(6) - عبد العزيز محمد شحاتة، الزمن في الشعر الجاهلي، 1995، ص14.

ولو سعى الباحث منا ليقف على معاني الزمن المتعددة لاستعصى عليه الأمر، حتى ولو أفنى حياته يسعى وراءها، ذلك أن إشكالية الزمن تُمثّل « واحدة من أمّهات المشاكل الفلسفية، التي تظلّ عتيقة وغمضة ناضرة، تفتح آفاقاً دائمة لتناولها مجدداً، لذلك دأب معظم الفلاسفة على طرح رؤاهم التجديدية لإشكالية الزمان، والمحصلة ركام هائل من النظريات تخلقت طوال تاريخ الفلسفة»⁽¹⁾، لذلك سنقتصر على بعض الآراء الفلسفية الجوهرية في تحديد ماهية الزمن، وسننطلق ابتداءً من الإشارة إلى عراقية الصراع القائم منذ الأزل بين الإنسان وقوى الزمن .

2- بدايات الوعي الإنساني بالزمن:

إنّ الإحساس بظاهرة الزمن سلوك إنساني شامل لا يختلف فيه اثنان، كما لا يشترك فيه اثنان، لا يختلف فيه البدائي عن المتحضّر، ولا الجاهل عن العالم ولا الصّغير عن الكبير، كما لا يشترك فيه اثنان من حيث نوعيّة الإحساس بالزمن، ودرجة الإحساس بالزمن وأثر الإحساس، ومن ثمة يختلف أسلوب التعبير عن ذلك الإحساس ووسيلته من شخص لآخر.

ولقد حصل الاهتمام بالزمن منذ الأزل، فلا نكاد نجد تاريخاً مُحدداً يشكّل بداية اهتمام الإنسان بالزمن، فهو قديم قدم الفكر الإنساني نفسه، وحديث حداثة طموحاته وأحلامه، ذلك أنّ الزمان مرتبط دائماً بالوجود، « والوجود منذ فجر الفكر الفلسفي مرادف للحضور، والحضور يكون في أفق الحاضر ويتكلّم بصوته، والحاضر في التّصور الشائع بُعدٌ من الأبعاد الثلاثة التي تلازم تصورنا للزمن الذي يسير على طريق لا رجوع فيه من ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل... والماضي في تصوّرنا الشائع أيضاً هو الذي لم يعد له وجود، كما أنّ المستقبل هو الذي لم يُوجد بعد»⁽²⁾، إلّا أنّ الزمن يظلّ من الأبعاد الغامضة والهامية المستعصية على القياس الدقيق لصلته الدائمة بمفاهيم تجريدية تبحث في الوجود والعدم والكينونة والأبدية والأزلية والحركة والتغيير...، فهو (أي الزمن) «الكائن السائر السيّال المنقضي دائماً ماضٍ لم يعد ومستقبل لم يأت، وحاضر لا يكون

(1) - يمّني طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، الهنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص36.

(2) - عبد الغفار مكاي، الحاضر السرمدى واللحظة الخالدة، مجلة الحكمة، جامعة طرابلس، الجمهورية العربية الليبية، ع3، السنة 2 أكتوبر 1978، ص25.

أبدأ، يَنْفَلِت من بين فروج الأصابع دائماً، ومجرد الإمساك باللحظة الزاهنة يعني انفلاتها، وإتيان اللحظة التالية، لِنَتَفَلِت هي كذلك في توالٍ لا يتوقف أبداً»⁽¹⁾.

يجري الزمن في ديمومة مستمرة لا يمكن أن تتوقف أبداً، فهو في انزلاق دائم نحو التغيير والفناء والنهائية، وهو الذي يُحدّد قيمة الوقت والوجود أيضاً عندما يُنبئ الإنسان بحتمية موته، وعبثية كل حياته، يقول "توماس مان" الحائز على جائزة نوبل للآداب: « ليس كالفناء حقيقة ناصعة استحوذت على شعوري وتفكيري - فقدّرتها حق قدرها عن عقيدة وإيمان - وقد يبدو الفناء وأعني به زوال الحياة شيئاً مُحزناً إلى أقصى حد، لكنه عند من أمعن النظر فيه ليس فيه ما يُحزن فما هو إلا حقيقة الحياة وجوهرها، وهو الذي يُضفي عليها قيمتها وكرامتها وأهميتها، لأنّه هو الذي يخلق الوقت، والوقت جوهر الحياة أو على الأقل يمكن أن يكون أعظم النعم وأكبرها نفعا في الحياة؛ والفناء يخلق الوقت، لأنّ الوقت لا يمكن أن يوجد ما لم يكن هناك فناء، أو بعبارة أخرى ما لم تكن هناك للأشياء بداية ونهاية، أو ميلاد وموت»⁽²⁾.

إنّ فرار الإنسان الدائم من حقيقة الموت والفناء الذي يترصّده كل حين في عالم وجوده فيه متناهٍ باطّراد، جعله يُقدّس اللحظة ويبحث فيها عن وهم الأبدية والأزلية، « فحقيقة الزمن تكمن في اللحظة... والزمن لحظات معلقة بين عَدَمَيْن (ماضٍ ومستقبل)، فتجدّد الزمن يفترض الموت، لأنّ الزمن لا يستطيع أن ينقل كينونته من لحظة إلى أخرى لكي يكون ديمومة، فالموت ليس الطريق إلى التحرر من الزمن»⁽³⁾ أبداً، بل إن الأبدية هي من يمكنها تحرير الإنسانية من الزمن أو الفناء. ولا غرابة إذن إن تمحورت مأساة الجنس البشري - منذ البداية - حول إيجاد الكيفية التي تُمكنه من مُخادعة الزمن الحامل لبذور هذا التطور والتغير والفناء، في جانبهم المُدمّر، حتى جُبِلَت النفس الإنسانية على التوتر والقلق الوجوديين، وهي المظاهر المسوّغة لبروز تعرّجات متنوّعة في التفكير والسلوك - منذ القديم إلى يومنا هذا - بقصد اكتساب وسائل دفاعية ضد غوائل الزمن، بل وحتى من أجل تأخير اندفاعه ومفعوله وربما في قلب تقدمه الذي لا يلين⁽⁴⁾، أو امتلاكه

(1) - يمّني طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، ص 21.

(2) - حمدي مصطفى حرب، قصة الزمن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص 74.

(3) - غاستون باشلار، حدس اللحظة، تر: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ص 07.

(4) - ينظر: بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج 1، منشورات دار الآداب، 2008، ص 02.

وتحقيق وجوده في هذا الكون بما يفعله الإنسان في الزمن عبر البعد التاريخي « فالتاريخ هو ما يأتيه الإنسان يومياً من أفعال ليصنع العالم الذي يطلب، ولا يكتفي الإنسان في التاريخ بالزمن الطبيعي المُعطى، بل لا بد له من زمن يصنعه هو بنفسه، ويخضع لإرادته حتى يتسع لكل مطالب الذات»⁽¹⁾.

إلا أنّ الإنسان الأول لم يعرف فكرة الزمن التي تشكّل إطار التاريخ لنا، أو التي نستخدمها نحن في الرياضيات أو الفيزياء، فهو لم يستخلص فكرة مجردة عن الزمن من تجربته مع الزمن، لذلك فإنّ الفكرة الميثولوجية عن الزمان كـ«كيفية»، ومجسّمة لا كـ«كمية مجردة»، فالفكر الميثولوجي لا يَعْرِفُ الزمان كبقاء متساوٍ، أو كتعاقب لحظات متماثلة الكيفية⁽²⁾، لا يعرف النسبي والمحدود ولا يخضع لمنطق التاريخ إنّما لمنطق الأسطورة « التي تقابل التاريخ، فهي ضرب من زمن مطلق تتحرّر فيه الموجودات من كل القيود المادية الطبيعية، لتتخذ ما تشاء من المحتويات والأشياء»⁽³⁾.

فإذا انتقلنا إلى الفكر ما قبل الفلسفي عند اليونان نجد اهتماماً بالزمان كقوة طبيعية إلهية شاركت جزئياً أو كان لها الدور الرئيسي حيناً آخر في وجود الأشياء كلها، ويبدو التصوّر الإغريقي أكثر قرباً للتصوّر المشخّص للزمان بمعنى "الإله" أو القوة، أو الذات الفاعلة المستقلّة الوجود، فهو أحياناً مصدر الوجود، وهو أحياناً حاكمها ومُدبّرُها، وهو أحياناً مولود عن تزاوج الأرض والسماء، فمن الأساطير اليونانية القديمة التي تصبّ في هذا المنحى منذ عهد هوميروس، أنّ (كرونوس *chronos*) وهو الزمان، أحد الأبناء الجبابرة الثلاثة للسماء والأرض، وهو ملك يخشى على مُلكه، فيقوم بابتلاع أبنائه، حتى لا يُنزلوه من العرش⁽⁴⁾، فالزمان هو الذي يُنجبُ الكائنات وهو الذي يقضي عليها في النهاية، « لذلك يفرّ الإنسان دائماً من كرونوس إلى أيون *Aion*، وأيون كلمة يونانية تشير إلى الزمان بمعنى الأبدية... فلكي يواجه الإنسان (الماضي، الحاضر، المستقبل) وضع (الأزلية، السرمدية، الأبدية) في محاولة منه للتغلب على شرّ الزمان،

(1) - عبد الصمد الزايد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية، الدار العربية للكتاب، 2005، ص 07.

(2) - ينظر: حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ص 54.

(3) - عبد الصمد الزايد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية، ص 07.

(4) - ينظر: حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ص 56، 57.

وتحطيم أطره والانفلات منه»⁽¹⁾، على الرغم من أن الإنسان كان ولا يزال مُتَيَقِّنًا من أنه لا يستطيع التغلب على الزمان، فالأبدية ليست سوى وهم، فهي محض بحث عن محاولة الهروب من سيولة الزمن الغادر الفاني الذي هو قدر كل إنسان.

لقد كان ولا يزال عنصر الزَّمن يَنَحْزُرُ مصير الإنسان بشقيهِ العضوي والنفسي، وذلك لما تحمله سيولة الزمن من علامات الحركة والتغيير الدائمين التي تمس كل ما في الكون، فتصيب الإنسان في جُزئه الفيزيولوجي، إذ تتجلى على جسمه أعراض مرور الوقت من خلال ما يطرأ عليه « من تغيرات عضوية تصاحبه منذ ولادته فيتغير من غير شعور من الطفولة إلى الشيخوخة»⁽²⁾، ومن الشباب إلى المشيب ومن القوة إلى الضعف. « إنه (أي الزمن) كالأكسجين يُعَاشِنَا في كل لحظة من حياتنا في كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نُحِسُّه، ولا نستطيع أن نَنَلَمَّسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته، وإنما نتوهم، أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسدًا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوُّس ظهره، وإتباس جلده...»⁽³⁾.

كما يمكن أن يتجلى الإحساس بالزمن بصورة أخرى في وعي الإنسان الباطني من خلال أحاسيسه ومشاعره تجاه مرور الوقت، وقدرته الذهنية على تجميع الأحداث التي هو مركزها أو يشاهدها، وترتيبها وفق نظام معيَّن في اللاشعور، هذا الترتيب المنظم هو الذي يُشعرنا بسرِّيان الزمن، والإحساس به داخل ذاتنا وهو يتغير من حالٍ إلى حالٍ، « فهو مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس»⁽⁴⁾، والزمن من هذه الزاوية: هو شعورنا باستمرار حياتنا الداخلية، واستمرار الأشياء والأحداث من حولنا، فنحن قصّة تجري على مدى الحياة، كُلُّما مضت حياتنا تَكُونَتْ وترسَّبت في داخل دَوَاتنا طبقات منظّمة فوق بعضها لكل ما كان عالقًا بشعورنا وأفكارنا، فَيَتَكَوَّن رَمَنَّا الذاتي⁽⁵⁾، إيقاعه مُخالف لإيقاع الزمن الموضوعي (الكونولوجي) « فهو لا يسير على وتيرة

(1) - يمني طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، ص 22.

(2) - حمدي مصطفى حرب، قصة الزمن، ص 75.

(3) - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 172.

(4) - المرجع نفسه، ص 173.

(5) - ينظر: حمدي مصطفى حرب، قصة الزمن، ص 73، 74.

واحدة، بل تتغير سرعته تبعاً لإيقاع واقعنا النفسي»⁽¹⁾، ومشاعرنا ومزاجنا، وتطور مراحل عمرنا، فيتسارع إذا مزحنا أو أحببنا، ويتباطأ إذا حزنا أو هرمنا، يصاحبنا في كل حال وحين.

إنه الزمن إذن، نجهله ونعرفه في آن واحد، نحسّ به كلما مرّت علينا الأيام والأعوام، ونرى أعراضه في ما يصيب أجسامنا من وهن، وفي ما يطرأ على أفكارنا من تغيير وتطوير، وحتى فيما يلحق معتقداتنا من تعديل، نتخيّله أحياناً يربط ماضينا بحاضرنا، وفي أحيان أخرى يُحفّزنا إلى أمانى المستقبل وآماله، حاولنا تقديره فقسناه بوسائل بدائية وحضارية، طبيعية وصناعية، عرّفناه منذ الأزل ولم نُعرّفه إلى يومنا هذا، فما هو الزمن يا ترى؟

3- الزمن في تصور الفلاسفة والمتكلمين:

حاول العلماء والفلاسفة تعريف الزمن منذ القدم إلاّ أنّهم لم يتفقوا أو لم يصلوا إلى نتيجة واحدة، ولا غرابة، فكل طائفة تنتظر إليه من زاويتها الخاصة، بل كل واحد يتعرّف عليه وفق هواه، فكانت آراءهم صورا متباينة لحقيقة واحدة هي الزمن دون شك، « ومن يُقلّب النّظر في المناهج الفلسفية، يجدها تدور حول محاور استفهامية تحاول الكشف عن ماهية الزمن وعلاقته الجدلية بالإنسان، وتجيب عن التساؤلات الآتية: الزمن مطلق أم نسبي؟ الزمن دائري أم خطي؟ الزمن موضوعي أم ذاتي؟ الزمن هو الماضي أم الحاضر أم المستقبل»⁽²⁾ كيف يوجد الزمان؟ هل هو كم أم لا؟ هل هو جوهر أم عرض؟ هل هو متصل أم منفصل؟.

وقد أثّرت منذ البداية الأسئلة حول مُشكلة ما إذا كان الزمان أصلاً حقيقة أم وهمًا؟ صحيح أنّ العلم بواقعيته المبدئية يسلم بالوجود الموضوعي للزمان من حيث يسلم بموضوعية الكون ككل، أي أنّه موجود في حدّ ذاته بغض النظر إن كان ثمة ذات تُدركه أم لا، إلاّ أنّ الفلسفة لا تلتزم بكل هذه الواقعية⁽³⁾.

فمن المذاهب الفلسفية من يُنكر حتّى وجود الزمان ويعتبره وهميًا، أو من عمل الذهن فقط، وذهب بعض هؤلاء إلى أنّه عرض للحركة وللمتحرّكات، ولكنه من صنع النّفس ولا وجود له بدون

(1) - سمير الحاج شهاب، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1980، ص15.

(2) - مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص17.

(3) - ينظر: يمّني طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، ص27.

حركة الأشياء والأجسام من جهة، ولا بدون النفس التي تتوهمه من جهة أخرى⁽¹⁾، ويمثل هذا الاتجاه المذهب المثالي الذي يُنكر استقلال الوجود، ويرى في الزمان مجرد تصوّر ذهني « غير حقيقي لأنّ صميم مفهوم الزمان في نظرهم غير مترابط مع نفسه، وهذا ما يمكن أن تؤدي إليه فلسفة هيجل أيضا التي رأت -الزمان كالمكان - جزئيات منفصلة لا اتصال بينها، وكائنة خارج نطاق الذات والروح المطلق»⁽²⁾.

وفي الجهة المقابلة للمثاليين نجد المذهب الوجودي التجريبي الذي يقرّ بوجود الزمان، ويرى أنّ له وجودا موضوعيا، « إنّّه كما يرى "وليام جيمس" تصور كونّه من العلاقات الوقتيّة التي هي معطى حسّي في خبرتنا بالديمومة، والحاضر المستمر دائما، وقياس الزمان من ثمة عملية تجريبية بحتة، تتمّ من خلال المعاينة الحسيّة للحركة، لأنّ الزمان نفسه لا يدرك إلّا من خلال حركة الأشياء»⁽³⁾، كدوران آلة من الآلات أو محرّك من المحرّكات، فإنّ الحركة تدل على الزمن، وتقع فيه، إذ يستحيل حدوث أي تحريك خارج إطار النظام الزمني المُتسلط⁽⁴⁾ على كل شيء.

إذن فلقد أثّرت في البداية قضية: هل الزمن موجود أصلاً؟ فتشكّلت معها أولى نقاط الصدام بين آراء الفلاسفة حول ماهية الزمن، ومنها تفرعت وتشابكت وتضاربت تصوراتهم الميتافيزيقية التي تبحث كُنه الزمن وحقيقته، وصوره وأنواعه وأهميته... وهي التصورات الفلسفية الرائدة التي تصب مجملها في وعاء الجدل القائم بين مثلث: الإنسان والوجود والزمن.

فنظر اليونانيون القدامى إلى الزمن على أنّه حركة الفلك - الدائرية - على أساس أنّ الكون يمرّ في حياته المتصلة بدورات متعاقبة متساوية، « فالزمان في نظرهم كان مُكونا من دورات متعاقبة في الزمان المستمر، ويبدو أنّ هذه الفكرة قد أتت لهم من النظر في الكائنات الحيوانية والإنسان بوجه خاص، حين رأوا كلا منها يعطى مدّة محدّدة بين الميلاد والموت»⁽⁵⁾، والقول بأنّ الأشياء الحادثة تكون دوراً هو قول بأنّ ثمة دائرة للزمان.

(1)- ينظر: حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ص 88.

(2)- يمّني طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلوم، ص 29.

(3)- المرجع نفسه، ص 29.

(4)- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 174.

(5)- عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 53.

وقد عمد "أفلاطون" على تأكيد هذه الفكرة عندما طرح تصوُّره عن الزمن « بأنَّه الصورة الحركية للأبدية الثابتة»⁽¹⁾ في محاورة طيماوس*، فالزمان عنده مظهر من مظاهر النظام في العالم، جاء إلى الوجود مع الكون، وهو صورة مرتبطة بالحركة وبالجسم المتحرك (حركة الكواكب)، وهو على نموذج الوجود الحي (الله) الذي هو غير مُتكون وغير مُتغير، وغير زمني وهو دائماً في الحاضر الأزلي « ولما كان النموذج أعلى من الشيء الذي هو نموذج له، فإنَّه لم يكن من المستطاع أن يعطي طابع الأزلية بكل معناه وتاممه، لهذا الشيء المخلوق - أعني بالنسبة إلى الصانع - فلذا كان الزمان أزلياً ولكن بدرجة أقل معنى من أزلية الله»⁽²⁾، فلا يصح أن نقول عن النموذج الأزلي، ما يصح أن نقول عن الزمن إنَّه (كان، وكائن وسيكون). ذلك أنَّ الزمان عند أفلاطون زمان العالم المصنوع المتميّز عن الأزلية، ليس مدّة وجود أي شيء (الله مثلاً)، بل مدة الحركة المنظمة للكوكب⁽³⁾، التي تسير على شكل دائري وتُحقّق في نهاية كل دورة وحدة ثابتة، تبقى بها الأبدية الحقيقية ثابتة.

وهكذا نرى أنَّ أجزاء الزمان تدور حول نفسها بدلاً من أن تسير في خط مستقيم كما هي الحال عند "أرسطو"، والذي خصص لمذهبه في الزمان المقالة الرابعة من "السماع الطبيعي"^{**}، فيعرفه على أنَّه « رقم الحركة تبعاً لما قبل ولما بعد»⁽⁴⁾.

فيربط "أرسطو" الزمان بالحركة، ويرى أنَّ العلاقة بينهما كعلاقة العدد بالمعدود، فليس الزمان هو الحركة وإنما هو عدد لها، « ويقول إنَّ الحركة خاضعة لمقدار، فهي خاضعة للمكان، والزمان أيضاً خاضع لمقدار بما أنَّه تابع للحركة، ونحن نُفرق في المتحرك بين نقطة بدءٍ ونقطة وصول، أي بين مُتقدم ومُتأخر في مكان، والحركة خاضعة للمكان، فإذا نستطيع أن نميّز فيها بين متقدّم

(1) - إتيين كلاين، هل الزمن موجود، تر: فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2012، ص10.
* في محاورة طيماوس يتطرق أفلاطون إلى أصل العالم والكون، بما في ذلك الزمان، للمزيد أنظر حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ص93 - 116.

(2) - عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص55.

(3) - ينظر: حسام الألوسي الزمان في الفكري الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ص106.

** في السماع الطبيعي يقدم أرسطو داخل الفصول من 11 إلى 14 دراسة نقدية للزمان، وأدلة تردُّ على منكريه، ثم يعرف الزمان وي طرح بعض المشكلات المتعلقة به، للمزيد أنظر حسام الألوسي، ص119 - 140.

(4) - إتيين كلاين، هل الزمن موجود، ص60.

ومتأخر، وإذا كان الزمان خاضعاً للحركة، فكأن الزمان فيه هذه الصلة بين متقدم ومتأخر»⁽¹⁾، فالزمن هو مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر إذا.

إنّ الصيرورة تبعاً للمقدار حسبما يرى "أفلاطون"، وبمقدار الحركة الذي ذهب إليه "أرسطو" يمكنها أن تشكّل ملاحظات مغرية، يمكن القول على إثرها أن مثل هذه الحدود تُعتبر محاولات جادة في تفتيت الزمن إلى جزئيات ميتافيزيقية يستحيل الإمساك بها وتحديد مميزاتها الدقيقة⁽²⁾ التي لا تبتعد في حقيقة أمرها - حسب اليونانيين القدامى - عن ارتباطها بالحركة ومظاهر الطبيعة الدائمة التغيير من جهة، وتتحد بالوجود من جهة أخرى « فالوجود عندهم في الثبات أكثر منه في التغيير بل حاولوا دائماً أن يسلبوا الزمان طابع السيلاّن والتغيير الدائم»⁽³⁾، ولذلك كان اهتمامهم بالحاضر على حساب الماضي والمستقبل.

ونجد على العكس من ذلك أن الفلسفة والروح العربية على اختلاف مشاربها - إسلامية، مسيحية، يهودية - قد أتت بنظرة في الزمان مخالفة للروح اليونانية القديمة، فكان اهتمام العرب بالآنين الماضي والمستقبل على حساب الآن الحاضر، أي أنّ للزمان بداية ونهاية، على خلاف السرمدية اليونانية، وأنّ هذه النهاية وذلك البدء للزمان هما في الوقت نفسه بدء ونهاية الإنسانية منذ خلق آدم إلى يوم الحساب⁽⁴⁾.

ويعتبر الزمن عند معظم المتكلمين العرب (كالنظام وابن حزم والكندي...) عبارة عن « آتات منفصلة تتجدد باستمرار، ولا تقبل القسمة فهي إذن أجزاء لا تتجزأ»⁽⁵⁾، وهي مندمجة في الحدث وتدلّ عليه، ولا تُقسّم إلا بالوهم فقط، فعندما نعود إلى رسائل "الكندي" نستشفّ تفهّمًا عقلياً لعملية الحركة - يتجاوز الفهم الآرسطي لها - حين يرى انتقال الحركة من مرحلة إلى أخرى لا بد أن تمرّ عبر عمليتين وسيطتين هما الاعتبار والتدبّر، الموصلاّن إلى الإدراك العقلي لسيولة الزمن واستمراريته، ومن ثمة يحدث الإحساس به، فنثبت له في الوهم نهايات نسميها آتات وهي ما يصل

(1) - عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 61.

(2) - ينظر: بشير بوبجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 07.

(3) - عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 84.

(4) - ينظر: المرجع نفسه، ص 93 - 95.

(5) - محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص 190.

الزمن الماضي بالآتي - وهي ليست الزمن - ولكن إذا اعتبر الإنسان بعقله الانتقال من آن إلى آن أدرك معنى الزمان وهو الاتصال أو الاستمرار⁽¹⁾، فالزمان كما يرى "أبو البركات البغدادي" وجودي، وهو كمّ متصل في ماهيته يتلو بعضه بعضاً، وله معرفة ثابتة في النفس، ودخول الزمن في الوجود، دخول ما في السيلان⁽²⁾، فهناك نوع من التلازم المطلق بين الوجود في الزمن المطلق، وبين الوجود في الذات الإنسانية « فمن لا يشعر بحركة لا يشعر بزمان، ومن لا يشعر بزمان لا يشعر بحركة⁽³⁾ »، ويتجسّد ذلك في حركة الأجرام وحركة الروح، من حيث كونها توتراً داخلياً وشوقاً إلى ما هو أبعد وأعمق، وعلى ضوء هذه الحركة يحدث نوع من الالتحام المباشر بين الزمن والإنسان، لا على مستوى الذهن والإدراك العقلي، بل على مستوى الشعور والإحساس باعتبارهما قوّة خالقة⁽⁴⁾.

ويعتبر القديس "أوغسطين" من أكبر الفلاسفة العرب الذين تناولوا بالاهتمام مشكلة الزمان، حيث أفرد لها كتاباً خاصاً تحت عنوان "الخلق والزمان" ضمن مؤلفه الشهير "الاعترافات"، ويرى بأنّ الزمان ليس ثباتاً دائماً أبداً... ولا يحضر أو يوجد جميعه مرة واحدة، فلا وجود له إلا إذا كان له في النفس تأثير مستمر، وهو ثلاثة أقسام « حاضر لأشياء مَصّت، وحاضر لأشياء حاضرة، وحاضر لأشياء ستأتي، ومثل هذه الأقسام المختلفة توجد في الذهن⁽⁵⁾ »، فتقوم الذاكرة بإحضار الأشياء الماضية، والانتباه يحضر الأشياء الحاضرة، والتوقع يحضر الأشياء المستقبلية، والذهن هو الذي يرتّب وينسّق العلاقات بين الأقسام الثلاثة للزمان.

ومن هنا فإنّ "أوغسطين" في نظريته للزمان يؤذن باتجاه جديد في فهمه، فبدل أن يكون موضوعياً سيكون ذاتياً قائماً بالنفس وحدها، وبدلاً من أن يُعنى فيه بالحاضر وحده ستتّجه العناية

(1) - ينظر: حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ص183.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص112، 113.

(3) - المرجع نفسه، ص109.

(4) - ينظر: بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص16.

(5) - حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، ص178.

إلى الآتين الآخرين، وبخاصة الآن المستقبل - لأن الخلاص يكون فيه - وبدلاً من أن يكون آناً منفصلة سيكون مكوّناً من مدّة واستمراراً ذا اتجاه⁽¹⁾ تصاعدي.

أمّا الحضارة الأوربية الناشئة فقد بدت متأثرة بالمسيحية، وتعمّقها في الحياة الباطنية وانصرافها عن الموضوعات الخارجية إلى الذات الروحية، فكان من شأن هذا أن انصرف عن العالم الخارجي إلى النفس الداخلية الإنسانية وإحساسها بالزمن، ونجد هذه الفكرة لدى الفلاسفة المتأثرين بالدين كـ "كيهجل" و"هايدغر". إلّا أنّ جعل الزمن ذاتياً خاصاً كان على يد "إمينويل كانط".

أتى "كانط" ونظر إلى الزمان نظرة ذاتية خالصة بأنّ استبعده من الأشياء في ذاتها، ومن التجربة الخارجية بما هي خارجية، ونقله من الخارج إلى العقل، فالزمان إذن شكل من أشكال الحساسية الإنسانية، وهو « شكل تجربتنا الداخلية »⁽²⁾، فلا يمكن أن تظهر لنا الأشياء في التجربة الحسية إلّا على هيئة الزمان، ذلك أنّ الأشياء في ذاتها لا تأتي إلى عقولنا دون تغيير، بل لابد أن تمرّ بإطار الزمان، فالزمان إذن ليس إلّا شكل الحس الباطن⁽³⁾، ولا دافع له خارج الذات، فهو الشرط الصوري القبلي لكل الظواهر بوجه عام، وصورة أولية ترجع إلى قوّة الإحساس الباطني.

ولقد تميزت العصور الحديثة بدحضها لآراء "كانط" و"هيوم" ومقولات المدرسة المثالية في الزمن « وهي تفضّل الأخذ بما قدمه ممثلو المدرسة الواقعية "كديكارت" و"سبينوزا" من أن المكان والزمان أبعاد مادية موجودة في ذاتها، واكتنافها للأشياء لا يعني أنّها جزء من تلك الأشياء »⁽⁴⁾، بل هما حقيقتان وليس من فعل الذهن.

أمّا "هيجل" فيرى أنّ الزمن لا يوجد إلّا بعد ما يوجد التاريخ، باعتبار أنّ الرّوح لكي تفض مضمونها على هيئة حضارة أو دين أو فن أو قانون، لا بد لها أن تمرّ في زمان، وسيرها في زمان هو نوع من كفاح الرّوح ضدّ نفسها لتوكيد نفسها وتعلو بها في سبيل التقدم المستمر، الذي

(1) - ينظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص100.

(2) - إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، ط1، 1986، ص97.

(3) - ينظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص112.

(4) - عبد الصمد الزايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية، ص14.

يمضي قدما نحو غاية التطور، فالروح والزمان من هذه الناحية متحدان يكونان معاً التاريخ⁽¹⁾، وما التاريخ بمعناه الأسمى إلا الروح وهي تعرض نفسها في الزمان، كما تعرض الصورة نفسها على هيئة الطبيعة في المكان.

ويقوم التاريخ على أساس أنّ السمة المميّزة للزمن ليس الاستمرارية فيه، بل ما ينطوي عليه من تحولات، لذلك فالأشياء لا توجد على أنّها قد انتهت واكتملت، بل هي في تطور مستمر، ولقد أعطى "هيجل" و"ماركس" و"لينين" للزمن وجوداً ووعياً ومعنى وغاية « فبمقتضاه يصبح الإنسان سيّد نفسه، لأنّه هو منتج ذاته بذاته من خلال إعادة صنعه للطبيعة»⁽²⁾، ويصبح للتاريخ الإنساني روحاً تجعل له مساراً محكماً ومعقولاً في صميم الحركة البشرية.

كما اعتبر "هيدجر" دراسة الزمن بعيداً عن الإنسان عملية ساذجة لأنّ الإحساس بالوجود لا يمكن أن يُقنعنا إذا كان معتمداً على الفكر المحض المجرد الذي يُلقى بالنفس الإنسانية بعيداً عن التيار الوجودي المؤثر فينا، ويعتبر "هيدجر" من الفلاسفة الذين اهتموا بفكرة الزمن وعلاقتها بالإنسان، لذلك فهو يقول بأنّ الحاضر فقط موجود، أمّا البعد والقبل فغير موجودين، والحاضر الواقعي هو نتيجة الماضي وهو ملئ بالمستقبل، لذلك فالآن الرئيسي هو الآن المستقبلي⁽³⁾، وهو الذي يُنذر الإنسان بالموت وحتمية التناهي إلى العدم.

وتتلخّص جذور الزمن كما يرى "هيدجر" حول الهمّ الإنساني المتمحور في ثلاثة أركان هي: هموم المحافظة على ما حُقّق من مشاريع أو نتائج، وهموم المحاولة الدعوب لتحقيق المزيد ممّا يمكن انجازه، ثم هموم الإنجاز فيما يجري الآن تحقيقه⁽⁴⁾، من أجل استمرار الحياة والوجود، واللذين ينحصران في عملية تتابع الحالات والتحوّلات المعيشة في صميم الزمان، عبر سلسلة من الآتات القائمة في كل لحظة على حدة، أثناء انتقال الذات من الآن إلى الآخر، وكأنّ الزمان مكون من مجموعة الآتات أو اللحظات الراهنة، لذلك فالوجود الإنساني وجود زمني، والزمان هو الأفق الذي نُطلّ منه على الوجود، ولولاه لما كان هنالك مفهوم للحياة تُعرف به.

(1) - ينظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 21.

(2) - عبد الصمد الزايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية، ص 15.

(3) - ينظر: عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ص 53.

(4) - ينظر: بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 17.

أما "إيدمون هوسرل" فقد اعتنى بالكشف عن الوعي الباطني بالزمن والتوظيف الفمولوجي له⁽¹⁾، وسعى إلى إسقاط الزمن الموضوعي المدرك واعتنى بالزمن المُحس الذي يعتبره على أنه معطى فمولوجي، ذلك أن المعطى الزمني المطلق المحس ليس هو إلا عين الزمن الموضوعي المعيش⁽²⁾، إلا أن المدة الزمنية هي جزء حسي باطني، تحتاج إلى إثارة خارجية مستمرة ومتعاقبة حتى يتبين أن هنالك سيلاناً زمنياً « ينبثق مثل منتج مطهر للوعي »⁽³⁾ فيتولد له في الذات الباطنية إحساس بالاستمرارية الزمنية، أما الإثارة الخارجية وحدها فهي التي تولد محتوى الإحساس الزمني بالحاضر فقط.

ومع مطلع القرن العشرين أصبحت تعدّ فلسفة "هنري برجسون" من أهم التيارات الفلسفية التي كان تركيزها الأول منصباً على فكرة الزمان، وعلاقتها الوطيدة بالقضايا المركزية والأصيلة لكل المسائل الفلسفية والإنسانية، ولقد استغلّ "برجسون" معنى الحركة والتحوّل في الزمان استغلالاً جيداً، معتبراً أن لا فكر إلا ما اتصل بالأشياء كعناصر متحوّلة، ففي هذا التحوّل تخترع الأشياء نفسها باستمرار⁽⁴⁾، ولذلك فهو يذهب في رؤيته للزمان بوصفه الروح المحركة للوجود⁽⁵⁾، فالوجود لا يعرف إلا بالزمان كون « الوجود حياة والحياة هي تغيير، والتغيير هو حركة والحركة هي الزمان »⁽⁶⁾، فالوعي هو الإدراك الكلي الشعوري للكائن الواعي، هو أن يحيا الحياة، وبلغت الفلسفة أن يوجد، وأن توجد معناه أن تتغيّر، وأن تتغيّر معناه أن تتضح، وأن تتضح معناه أن تخلق نفسك بنفسك في الزمن باستمرار⁽⁷⁾، فكل آن هو فرصة للاختيار، أي أنه فرصة للفعل والحرية قررته

(1) - ينظر: يماني طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، ص20.

(2) - ينظر: إدموند هوسرل، دروس في فمولوجيا الوعي الباطني بالزمن، تر: لطفي خير الله، منشورات الجمل، ط1، بيروت، 2009، ص08.

(3) - إتيين كلاين، هل الزمن موجود، ص33.

(4) - عبد الصمد الزايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية، ص15.

(5) - ينظر: نوال زين الدين، اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص100.

(6) - كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002، ص29.

(7) - ينظر: إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، ص97.

إرادة الخلق، وبالفعل نصنع أنفسنا ونوجدتها في الزمان، إنها القوة الخالقة التي تشمل التطور والتغيير والتحول، فهي تيار مستمر لحالات يمرّ فيها الإنسان متّصلة وجارية مجرى الزمن.

وهكذا يبرز مفهوم الحرية والفعل وصلتهما بالزمن في فلسفة "هنري برجسون" الحيوية عن الحياة، فلسفة الغريزة والحدس التي تعارض فلسفة العقل والزمن المتحرّج، فيفصل فصلاً حاداً بين ما يسميه بالديمومة (مصدر الوجود الحقيقي)، وبين الزمن العقلاني - الطبيعي الزائف - فيقول "برجسون": «الديمومة هي الزمان الحقيقي، زمان الحياة النفسية الذي هو عين نسيجها، ولكنه الحقيقي لشعورنا، ذاكرة تجلب الماضي بقوة في قلب الحاضر، أي أنّها امتداد للحاضر، ديمومة فعالة لا رجعة فيها، تيار لا يمكن عكسه، فهي الأساس العميق لوجودنا، كما نشعر بأنّها لبّ الأشياء التي نحن على صلة بها»⁽¹⁾ ونعيشها على الدوام.

لذلك فالزمن - أو الديمومة - في نظر "برجسون" هي استدعاء مستمر للماضي في قلب الحاضر، واستمرار متداعٍ له نحو المستقبل، وهو ليس لحظة تحلّ محلّ أخرى، إنّها حالات شعورية متداخلة ومتعاقبة، وفي حالة اتصال لا انفصال بينها، هو حاضر يحلّ خصائص الماضي ويحوّله، هو ذاكرة تحمل صور الماضي وتوصّله وتسلمه للحاضر ليلتحم معه، لذلك فإنّ البقاء في الزمن - الاستدامة - هو عملية مستمرة لإنماء الماضي الذي يتقدم نحو الحاضر ثم المستقبل⁽²⁾.

ولقد أدرك "برجسون" أنّ الزمن بالنسبة للكائن الحي هو زمن مُركّب مُتنام محسوس « معطى مباشر في وجداننا »⁽³⁾، ولكنه بالنسبة لأي جسم مادي آخر هو زمن مجرد ثابت، فالديمومة (الزمن) تُماثل عملاً داخلياً للنّضج والخلق والإبداع، فهي نسيج للحياة وزمن خاص بالنفس الإنسانية، زمن لا يحيد عن الخبرة الخارجية الحية الكامنة والمتراكمة مع نمو شخصية الإنسان داخلياً وخارجياً في كل لحظة يحياها، هي عملية مستمرة ما بقينا على قيد الحياة، وبعبارة موجزة فإنّ اللحظة الحاضر، يكمن وراءها كل الماضي، كل التاريخ « إنّ النمو المستمر يعمق

(1) - يماني طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، ص55.

(2) - ينظر: إيميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة، ص97.

(3) - هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: اسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، 1982، ص12.

تاريخ الإنسان، وإذا كان هذا يصدق من الناحية العضوية، فإنه يصدق من ناحية الوعي والشعور النفسي والإدراك»⁽¹⁾.

فيصبح بذلك الحدس والشعور بالديمومة - عند برجسون - هي الطريقة الوحيدة لإدراك ظاهرة الزمن في تناغمها وتعاقبها، وذلك على منوال إيقاع حالاتنا الشعورية الداخلية المتلونة حسب أحوال النفس، لأن من سميات ذلك الفهم والإحساس الابتعاد عن العالم الخارجي، والاتجاه نحو العالم الداخلي لمشاهدة حالاتنا الباطنية في تقلبها وتناغمها مع مجرى الزمن الحقيقي الذي يسيل فيه الماضي متصلاً دون انقطاع بالحاضر الآتي، وهذا الأخير ينخر بدوره في المستقبل كلما تقدّمت بنا الحياة.

عرضنا حتى الآن آراء بعض الفلاسفة والمفكرين الذين بحثوا حقيقة الزمن وحاولوا تعريفه لكنهم لم يتفقوا أو يصلوا إلى نتيجة واحدة، فالزمن يظل من أفلاطون إلى أرسطو طالس ومن كانط إلى برجسون، ومن هيسرل إلى ريسل مظهراً معقداً ولغزاً لا ينتهي إلى الاتفاق حول ماهيته⁽²⁾، فما هو الزمن يا ترى؟

إنّ الجواب عن هذا السؤال العتيق عتاقة الفكر، المتجدد في كل مرة يشبه حرث سطح البحر حقاً، لأننا ما إن تسعى للإمساك بطبيعة الزمن حتى نراه يغيب في حجب الضباب المحيرة، وإذا ما نحن سعيين إلى تحديد الجواب بكلمات دقيقة، فإنه يتشابك بمداخل عديدة في القاموس، ويتشكّل عبر الإحالات، ويتفتّح في شكل مرادفات عديدة (الدهر، المدة، الوقت، الحين، التاريخ...) وإذا ما نحن طبقنا عليه القواعد الحتمية للفلسفة والمنطق فإنّ معناه يتفرّق في شكل مرادفات غامضة، وإذا ما نحن أسقطنا عليه طابعاً رياضياً فإنه يصبح مجرداً ويفقد الروح والنكهة⁽³⁾.

ومع هذا فالزمن كان ولا زال موضع دراسة في العلوم المختلفة حتى اتّصف بصفاتها، وتشرب من خصائصها، فوجدناه مذكوراً لدى الفلاسفة بمعنى، ولدى علماء النفس بمعنى، ولدى علماء الدين بمعنى، ولدى النحاة بمعنى، ولدى الفيزيائيين بمعنى، وهناك من الزمن الأسطوري،

(1) - إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، ص 97.

(2) - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 171.

(3) - ينظر: إيتين كلاين، هل الزمن موجود، ص 07، 08.

والسحري، والصرفي، والديني، والفيزيائي، والنفسي، والتاريخي، والبيولوجي، والكوني، والسردى، وفيما يلي سنحاول - قبل معالجة الزمن السردى - أن نعرض بعض أنواع الزمن التي رأيناها على ارتباط وثيق بالزمن في الأدب⁽¹⁾ والرواية، ومن المرجح أنها تخدم مرامي هذه الدراسة، فما الغاية ممّا قدمناه عن مفهوم الزمن حتى الآن أو ما سنقدمه من تبيان بعض أنواعه، أن نأتي على كل مظاهر هذا المفهوم إنما القصد أن نجلو عنه بعض الغموض، ونبيّن له الأهمية والمكانة التي يحتلها في الفكر عامة قبل الأدب خاصة، وحتى إن أثقلت التفاصيل بعض الفقرات، فلأنها تفاصيل لا بدّ منها من عدة نواح وللاّتي، وخاصة أنّنا نتمثل فيها مسبقاً وجه الحاجة إليها بطريقة أو أخرى في مسار هذا البحث.

4- من أنواع الزمن:

يتأثر الزمن في الأدب بعدة أنواع من الزمن، كالزمن الكرونولوجي والتاريخي والنفسي والأسطوري، فكل من هذه الأنواع عملٌ داخل الأدب وفي السرد الروائي خاصة.

4-1- الزمن الموضوعي (الطبيعي):

يسير الزمن الموضوعي في اتجاه واحد - غير عكسي - وبلا توقّف منذ بدأ الخليقة، وهو كما عند "نيوتن" الزمان المطلق الذي ينساب في ذاته باطراد، وفي اتجاه واحد إلى الأمام، من الماضي إلى المستقبل وبغير أي اعتبار لأي عامل خارجي، يتدفّق بصورة ثابتة متكافئة مستقلاً عن الأحداث المترامنة فيه، وعن إدراك الحواس وأي ذات عارفة له، « فسواء جرت الأشياء أو تثبت في مكانها، وسواء نمنا أو استيقظنا فإنّ الزمان ينساب بإيقاعه المطرد »⁽²⁾ علينا دون أن ندركه الخبرة، لأنّه سابق عن كل تجربة، إنّهُ الزمن المطلق الحقيقي والفيزيائي والرياضي الذي يتدفّق من تلقاء نفسه ومن طبيعته الخاصة، وفق معيارٍ متساوٍ قابل للتناول الهندسي والرياضي في الصيغ والمعادلات، ويسمح بالقياس وإجراء الحسابات⁽³⁾.

(1) - ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة رواية تيار الوعي أنموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 05.

(2) - كولن ولسن، فكرة الزمن عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 37.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص 36، 37.

وللزَّمان بهذه الطريقة مفهوم عام وموضوعي - في مقابل الذاتي - « يستخدم لمناسبات دنيوية، وهو عبارة عن عُرفٍ كفيٍّ وُضع لضرورات اجتماعية بُغية تنظيم وتنسيق الأفعال التي تمسُّ أكثر من شخص واحد، لأنَّ الإنسان يعيش في مجتمع نشيط ومتحرِّك، يحتاج إلى زمن غير الزمن الذاتي أو الفيزيولوجي، زمن معياري موحدٍّ ومشترك وقابل للقياس بدقة، يرضى به الناس جميعاً، بحيث يُمكنُهم من الاتِّصال والتواصل، وضبط تزامن النشاط والعمل الاجتماعي عن بعد، ويتم استعماله بصورة عامة بدلاً من الزمن الحقيقي وهو الزمن العام والشائع في ضبط الوقت كالساعة واليوم والسنة والشهر⁽¹⁾... وكل ما يستعمله الإنسان في تحديد المواعيد.

ولعلَّ أعظم حافز لرؤية الزمن بوصفه بعداً موضوعياً كان اختراع الساعة، فلقد أحدثت الساعة والدقيقة والثانية وأجزاؤها ثورة في إحساس الإنسان بالزمان، وحلَّت محلَّ الاعتماد على إيقاعات الظواهر الطبيعية في التقييم الزمني كدورات الفصول الأربعة وتعاقب الليل والنَّهار، ومن خصائص زمن السَّاعة أنَّه مستقل عن خبرتنا الشخصية للزمن، وفي كونه يتجلَّى في صفة صدق، تتعدَّى الدَّات، وفي اعتباره - وهذا هو الأهم - مطابقاً لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة، وليس نابعاً من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية⁽²⁾، فيتوارى معه الحساب الدَّاتي أو الفيزيولوجي العضوي المعتمد على ما يطرأ في جسم الإنسان من تغيرات عضوية وعقلية.

4-2- الزمن الذاتي والنفسي (السيكولوجي):

إذا كان الزمن الموضوعي أو الكوني المطلق يقاس بمعايير ثابتة، فإنَّ الزمن الذاتي أو النفسي على عكس ذلك، هو الزمن الداخلي النسبي الذي يُقدَّر بقيم متغيِّرة باستمرار، ميزته في أنه « لا يقاس بقيمته لذاتنا، فهو زمن شخصي نستخلصه من أعماق نفوسنا»⁽³⁾، من خلال التجربة الشعورية والخبرة الذاتية للفرد، « فالزمان يمضي على نحو مختلف باختلاف مشارب الناس»⁽⁴⁾، وبقدر تباين الأشخاص يتباين الزمان. فمَنَّا من يمشي الزمان معه رهوًّا، ومنا من يزحف معه حبيبا، ومنا من يجري الزمان به ركضا، ومنا من يقف معه بلا حراك، وذلك كله

(1) - ينظر: أ.أ. مندولاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص76.

(2) - ينظر: مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص23.

(3) - حمدي مصطفى حرب، قصة الزمن، ص75.

(4) - كولن ولسن، فكرة الزمان عبر التاريخ، ص41.

بحسب المواقف والمشاعر التي يحيا فيها الفرد، لذلك فمن هذه الزاوية لا يمكن لشخصين أن يشتركا في نفس الإحساس بالزمن، فكلُّ منَّا زمنه الذاتي الخاص، المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية المترسبة نتيجة وعيه وإحساسه بالمنبهات الخارجية، والدوريات الطبيعية، وإيقاعات الأحداث التي نعيشها، فيعلق وقعها في شعورنا وفي أفكارنا، وتراكم الأفكار والمشاعر والرغبات هو الذي يتكوّن منه زمننا الذاتي، إيقاعه يخفّف وفق إيقاع حالاتنا النفسية، « يمرّ سريعاً عندما تدفعنا اللذة أو الاشتياق، ويمر بطيئاً عندما نكون مرهقين نتقلنا الأعباء»⁽¹⁾.

إنّ المشاعر التي تخلفها الانفعالات والتوترات هي من أبرز الجوانب النفسية التي تؤثّر وترتّب بناء زمننا الذاتي (النفسي)، وتقوّض رتابة الزمن الكرونولوجي (الطبيعي) داخل ذواتنا، «فتنشّوه إحساسنا بالمدة والتتابع تشويها جسيما، بواسطة درجة اهتمامنا، أو إثارتنا، أو ضجرنا، أو انتباهنا، واتساقا مع هذا الخط الفكري مايز الفرنسي "هنري برجسون" بين الزمان العلمي وبين ما أسماه بالديمومة الحقّة، أو الزمان المعيش الذي هو زمان شعوري نفسي من حيث طبيعته سلوكي سيكولوجي من حيث ترتيبه»⁽²⁾، يستطيع فيه الإنسان أن يعبر للحظة الزمان من خلال عمليات نفسية يعيشها، أو الأصح أن يتجاوز حدود آتاته الثلاثة- الماضي، الحاضر، المستقبل - وأن يمسك بعدة آتات في آن واحد، بحيث يتداعى فيه الماضي في الحاضر بالتذكر، ويستحضر فيه المستقبل بالحلم والتوقع « لأنّ الإنسان مفطور على حاستي الذاكرة والتوقع إذ إنّهُ ينظّم حياته داخل شبكة، نسيجها الماضي والحاضر والمستقبل»⁽³⁾.

يمكن إذن للزمن النفسي بزخم الذاكرة و التداعي الحر للأحلام أن ينتصر على أحادية الزمن الموضوعي الخطي⁽⁴⁾، هذا الأخير الذي يقول عنه المختصون بأنه يتدقّق في اتجاه غير عكسي شبيه بنهر جارٍ تستحيل فيه السباحة مرتين - كما نبّه إلى ذلك هرقليطس قديما - ولا يمكن فيه العودة إلى الوراء، إلّا أن « الذاكرة هي المَلَكَة التي تقوم بترتيب خبراتنا في الزمن الماضي»⁽⁵⁾، ثم

(1)- إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، ص130.

(2)- كولن ولسن، فكرة الزمان عبر التاريخ، ص42.

(3)- المرجع نفسه، ص05.

(4)- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص23.

(5)- كولن ولسن، فكرة الزمان عبر التاريخ، ص42.

تقوم الأنا عن طريق التداعي الحر والخيال والحلم وفضيان الذاكرة باستحضار تلك الخبرات في الزمن الحاضر، إنّ الذاكرة حسب "برجسون" هي امتداد للماضي في الحاضر، فأن نشعر بالديمومة - الزمن - في ذاتنا، لا يكون إلّا من خلال تجربة باطنية شخصية⁽¹⁾ تستحضرها الذاكرة، ليُشكلا في صيرورتهما معاً - الماضي والحاضر - كيانا واحداً يزحف إلى الأمام ويندفع إلى المستقبل باستمرار.

لذلك فالزمن النفسي هو الزمن الذي يترسّب « كمعطى مباشر في وجداننا »⁽²⁾، إنّنا نعيشه في كل لحظات حياتنا مُقترنا بحالاتنا الشعورية والنفسية، وتحت تأثير الأحداث التي نخترُها والتجارب التي نحياها، والتي تستدعيها الذاكرة على الدوام لِنُخترَ فيها الزمن كانسباب أو سيلان مستمر دائم الحركة والتتابع والتغيير.

4-3- الزمن الأسطوري:

يختلف الزمن الأسطوري عن الأزمنة السابقة، فإذا كان الزمن النفسي زمنا خالصا يختلف الإحساس به من شخص لآخر بحسب مشارب الناس وأوضاعهم، فإن الزمن الأسطوري على خلاف ذلك تماما هو زمن تتقاسمه الجماعة منذ القدم، وهو ذلك الزمن الدائري المتكرر الموجود في الأساطير والقصص الخيالية التي تروي تاريخا مقدّسا تتجلّى فيه الطقوس القديمة باعتبارها تجسيدا لوقائع أسطورية حدثت منذ زمن بعيد⁽³⁾، وهو زمن البدايات العجيب، الذي تُذكر فيه الأسطورة كيف خرج واقع ما إلى حيّز الوجود، بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة، ولتُبَيّن الأسطورة بذلك الكيفية الأولى التي كان يعيش فيها الإنسان الأول مع الآلهة وأنصاف الآلهة والمخلوقات ومع مختلف مظاهر الطبيعة ونواميس الكون التي تجري حوله باستمرار، فتبدو حينها الوقائع في الأسطورة كتكرار لسلسلة من الأحداث التي لا تنتهي.

ويعتبر الزمن في الأسطورة زمن من نوع آخر، يختلف في حقيقته عن أنواع الزمن الأخرى (الطبيعي والتاريخي والنفسي...) لأنه زمن لا تاريخي وسرمدي قابل للإعادة دائما، كما تشترك فيه

(1) - غاستون باشلار، حدس اللحظة، ص32.

(2) - هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص12.

(3) - ينظر: أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،

الجماعة وتحفظ به الذاكرة الشعبية منذ القدم لتعبّر به عن زمن البدايات الأولى للخلقة، « وبما أن الأسطورة هي أحد الينابيع التي ينهل منها اللاشعور الجمعي، فإنها - اعتماداً على تفسير كارل يونغ - قادرة على ولادة نفسها كل ساعة، بل كل لحظة»⁽¹⁾ وعلى الدوام، وعليه فالزمن الأسطوري هو نوع من « الزمن الطقوسي والاحتفالي الدائري المهيمن في روايات الخرافة»⁽²⁾ التي تتناقلها الناس جيلاً بعد جيل، ذلك أن الوقائع التي ترونها الأساطير هي وقائع خرافية في قصص خيالية، قوامها الخوارق والأعاجيب والأماكن والأزمنة التي لا يقبلها المنطق ولا يستوعبها العقل، ومع ذلك احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان القراءة والكتابة.

وتعدّ الأساطير المغامرة الإبداعية الأولى للمخيّلة البشرية، ويمكن عدّها شكلاً من أشكال النشاط الفكري القديم الشبيهة بالتاريخ في عصرنا هذا، إذ « كشفت الدراسات الأنثروبولوجية والأثنولوجية الحديثة عن علاقات عميقة بين الأسطورة والتاريخ، فليست الأسطورة إلا المراحل الأولى للمعرفة التاريخية، وليس التاريخ إلا التطور الموضوعي للأسطورة»⁽³⁾، وبعبارة أدق فإن الأسطورة هي التاريخ الذي لا يسجل ما حدث، بل ما حسب الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة أنّه قد حدث في الأزمان الغابرة⁽⁴⁾، ثم آمنوا به على أنه حقيقة مطلقة تُستعاد وتقع في كل زمان ومكان، « فالزمن الأسطوري زمن مطلق إذ يمكن استعادته من خلال الطقوس، ذلك أن من يمارس شعيرة من الشعائر قديماً مثل الحلق والطواف أو الأشعار والذبح يسمو على الزمان والفضاء الدنيوي ويتجاوز التاريخ»⁽⁵⁾ ليلبغ بفكره زمن أحداث البدايات الأولى، وتعيش روحه طقوسه المقدّسة وأحداثه البدائية التي أصبحت مع الزمن أسطورية تتكرّر دونما نهاية، ويتم التعامل معها على أنها مسلمات أو ديانة ومعتقدات اكتسبها الإنسان واكتنزها أثناء تحاوره مع الطبيعة ومظاهرها منذ أول ارتطام فكري له بأسئلة الكون والوجود.

(1) - المرجع السابق، ص 60.

(2) - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 2015، ص 100.

(3) - محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي البنّية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، در المستقبل العربي، القاهرة، 1994، ص 15.

(4) - ينظر: ك.ك. راتفين، الأسطورة، تر: صباح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1977، ص 22.

(5) - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودلالاتها، محمد علي الحامي للنشر، تونس، ص 537.

كانت هذه الأساطير التي أبدعها الإنسان من خلال تحاوره - مع مختلف مظاهر الطبيعة حوله - وسيلته لي طرح ويناقش قضية الآلهة والخلق والمخلوقات في سياق بحثه عن معنى لوجوده وأحلامه، بل أنه احتفظ بها حتى يخلق بعض التوازن بينه وبين محيطه، ويبحث فيها (في الأساطير) عن علاقة منطقية بين زمن الإنسان وزمن الكون، فكّنت بذلك حسّه الزمني الخاص في أول يقظاته الفكرية، وكانت تبدو حينها كوسيلة لإدراك سرّ الحياة، لأن تلك الأساطير كانت تُزوّد الإنسان بصورة عميقة عن العالم الذي يعيش فيه، وتُسهم في تحرير العقل البدائي من سطوة الواقع، فتُخلّق به فوق عالم المحسوسات والزمن الذي يعيش فيه.

فعاش الإنسان البدائي صراعه الأول مع الزمن، وذلك في سياق بحثه عن سبل الخروج من نسق التغير الدائم الذي كان يقوم عليه العالم إلى نسق الثبات والأبدية التي يريد الحياة فيها بلا شيخوخة ولا فناء، وابتدع بفكره التلقائي ونظره الفطري أساطير خرافية تدور أحداثها حول فكرة وحلم البقاء في اللازمن وبلا وهن. وبهذا المعنى فإن الأساطير - في حينها - كانت قادرة على قهر التناقضات التي واجهها الإنسان في الواقع⁽¹⁾ حتى اكتسبت صفة القداسة. وأصبحت مع الوقت يُنظر إليها وتُعامل كأنّها التاريخ في صورته البدائية، أو على أنّها حفريات في الذاكرة الجمعية كان قد أبدعها الإنسان بطريقة تراكميّة غير واعية في طريقه للبحث عن إجابات لأسئلة الواقع حوله وفهم حقيقة الوجود، فأصبحت في نهاية الأمر وسيلة إنسانية للتعبير عن رحلة طموح الإنسان إلى البحث عن الزمن أجمع (الزمن الأبدي) والمكان أجمع (المكان الأبدي)⁽²⁾، وهي حتى اليوم يتمّ من خلالها فهم أنماط السلوك والمعتقدات القديمة، وبحث الكيفية التي تشكلت بها هوية الإنسانية الأولى.

5- زمنيّة الفن والأدب والرواية:

يُعتبر الأدب أحد أرقى الفنون، وأكثرها التصاقاً بحياة الإنسان، وأشدّها تعبيراً عن همومه وآماله، ومن أكثرها كفاءة أيضاً على عكس وعي الفرد بحدود نفسه، وبحدود ما يحيط به من

(1) - ينظر: كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: شاعر عبد الحميد، وزارة الثقافة، بغداد، 1986، ص 6.

(2) - ينظر: هالبرين جون وآخرون، نظرية الرؤية مقالات جديدة، تر: محي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط 1،

1981، ص 133.

أشياء، فالآداب من أبلغ الفنون ترجمة لما يعانیه الإنسان في غياهب الزمن، ولعلّ مقولة الزمن تعدّ منذ القديم إلى اليوم من بين أهم المقولات التي شغلت الإنسان فكرًا وتعبيرًا وتأليفًا.

ولقد اتّضح لنا ونحن نتبّع مفاهيم الزمن في الفلسفة والفكر كيف أنّ الزمن مُنْعَلَجٌ في جميع مناحي حياة الإنسان، إلّا أنّ الخبرة به يلقّها الكثير من الغموض والحيرة، ومن ثمّ فالإنسان يسعى دائما إلى تجاوز هذا الارتباك وتلكم الحيرة تجاه الزمن عن طريق ممارسة الفن عامة والأدب خاصة، لذلك « فالاهتمام بالزمن يتبدى في كل فن، في إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة توائبها وتوقّفها، وفي تحرير النّبرة من تركيب المقطع في الموسيقى الحديثة، وهو حاضر في بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرّية من الأنماط المقفلة نسبيا للأوزان والمقاطع التقليدية، وهناك فنانون حاولوا أن ينقلوا انطباع مرور الزمن في الرسوم، أي عملية الحركة نفسها لا مجرد حركة متوقفة»⁽¹⁾.

لكن وحده الأديب الفنان يستطيع أن يتحايل على سلطة الزمن، فيوقف حركته، أو يسرع من وتيرته، أو يديرها إلى الوراء أو يصوبها نحو مستقبل مجهول، أو يختطف أثرها على الأشياء في لحظة طفرة إبداع وإحساس مرهف بالزمن تَعَدَّدَت معه الوسائط التي تعكس هذا الإحساس وتُبلور هذا الاهتمام، كما تعددت الأشكال التعبيرية التي بإمكان الأديب تطويعها لتنقل تصوّره الخاص عن الزمن لجمهور القراء، فعبر عن ذلك شعرا ونثرا، بداية بالملاحم والأساطير قديما وصولا إلى الشعر والقصة والرواية حديثا.

إن الرواية اليوم هي فنّ الحياة بِمَقْدَرَتِها على احتواء جميع فنون التعبير الأخرى، فهي دائما ما تُطالعا بمقدرة عجيبة على تمثّل الحياة الإنسانية الفعلية، في مُجانستها للعالم الواقع، وقيامها مثله على العنصر الزمني واهتمامها به « فإن الاهتمام بالزمن أشد ما نلمسه في الرواية، التي تظل مع التوجه الصحيح أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشدّها إثارة»⁽²⁾، وهي أقرب أبواب الأدب إلى الزمن إذ « يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً-إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية- فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية

(1) - أ. أ. أمندلاو، الزمن والرواية، ص 17.

(2) - المرجع نفسه، ص 17.

التصاقاً بالزمن»⁽¹⁾، بل إنّ الرواية «هي الزمن ذاته»⁽²⁾، إذا ما اعتبرنا الزمن - في جانبه النفسي - كمعطى مباشر في وجداننا، يشكل وعاء تجاربنا وخبراتنا ورؤانا، فإنّ الإنسان - المبدع - هو الكائن الوحيد صاحب الإحساس البالغ بالزمن في حركيته الذاتية والآلية، مدّاً وجزراً، وهو الذي يتأثر بهذه الحركة، ويؤثر فيها سلباً وإيجاباً، إذ كلما زادت خبرة الإنسان - الكاتب - في الحياة زاد وعيه وإحساسه بالزمن، وهو يؤثر في حياته الفكرية والأدبية، فالزمن كامن في وعي كل إنسان، غير أنّ كمونه في وعي المبدع أعمق صدًى، وأطول مدى، وأشدّ إيلافاً ودلالة.

ووفق ذلك تغدو الرواية في يد الكاتب ليست مجرد مسجل للزمن في الواقع وانعكاساً للتأثر به «بل هي ككل الأعمال الفنية مُغالبة للزمن، نَسْتَشِفُّ من خلالها ما نبغيه من فضل وجمال لعالم الغد كما نريده أن يكون، فهي جسر يصل الحاضر بالمستقبل، وينطوي على ثنائية ما تَنَفَّكُ تجمع بين النسبي البشري الناقص، والخير الكامل المطلوب، وإن بديع انغراسها في الزمن ليكمن في تصديها للحوادث والأشياء الموزعة في الطبيعة وفي الواقع بكيفية فوضوية مبعثرة بغية تنظيمها... فالرواية هي التي تَنَاقُلُها لِتَلْمَ شَتَاتِها، وتَضَعُها في مواضعها الصحيحة، لتَخْلُقَ لها معنى، وتُبَيِّنَ لها رسالتها ومدلولها»⁽³⁾، فليست الرواية إذن إلا قطعة من الوجود وفي الوجود لا تسعى للتّحاور مع الزمن إلا على قدر فعلها فيه، فترغمه على أن ينصاع لقواعدها، ويخضع لحكمها، «فكأن الزمن خيوط ممزقة أو مطروحة في الطريق، غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فبمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية، وإنما الحدث السردي، أو الفعل السردي (الحكاية أو الرواية) هي التي تبعث في الزمن الحياة والزينة واليقظة والدلالة»⁽⁴⁾، فتتبنى بذلك الخيوط الممزقة للزمن، نسيجاً وعالماً إبداعياً، تصنعه خصوصية المبدع وفردته في التعامل مع عنصر الزمن ليعبر عن تجربته الإنسانية، ومن الثابت في الكتابات الروائية عكسها «الطابع الزمني للتجربة الإنسانية، ذلك أنّ العالم الممثل في الأعمال السردية هو عالم زمني»⁽⁵⁾.

(1) - سيزا القاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان الرعاية للجميع، 2004، ص 37.

(2) - عبد الصمد الزايد، مفهوم الزمن ودلالته، ص 20.

(3) - المرجع نفسه، ص 22.

(4) - عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، ص 177.

(5) - Paul Ricœur, temps et récit 1, &seuil, 1983, P17.

إنّ الزمن في الرواية شأنه شأن الزمن في الأدب عموماً « إنّهُ الزمن الإنساني... إنّهُ وعينا بالزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه إذن لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية تُعْتَبَرُ حصيلة هذه الخبرات، وتعريف الزمن هنا هو خاص شخصي ذاتي»⁽¹⁾ نفسي وجوده في وعي كل فرد، وفي وعي الكاتب أشد، ولاسيما كتّاب تيار الوعي أمثال "مارسيل بروست" و"جيمس جويس" و"دورتي ريتشاردسن" و"فيرجينا وولف"، الذين أثبتوا من خلال إنتاجهم أنّ الذهن الإنساني – وبخاصة ذهن الفنان – شديد التعقيد، لذلك كان تركيزهم على الجوانب الذهنية لشخصية في القص⁽²⁾، والحالات الشعورية، من خلال وصف أحاسيس الشخصية وانفعالاتها، عن طريق المونولوج الداخلي، ومناجاة النفس، والمونتاج الزمني، والمكاني، والتداعي الحر للذاكرة والخيال.

ويشكّل التذكّر مثلاً في روايات تيار الوعي ملمحاً بارزاً في تشكيل زمنيّتها السردية، إلى جانب الديمومة في الشعور وتداعي الأفكار وما يمنحانه من مقدرة « على التحرك بحرية في الزمن»⁽³⁾ داخل الحكاية عن طريق الذاكرة، هذه الأخيرة « تجعل الترابطات الزمنية في الرواية غير مرتبة ترتيباً منتظماً وهذه سمة بارزة نجدها في روايات تيار الوعي»⁽⁴⁾، التي ثار أعلامها على المذهب التقليدي في الرواية الكلاسيكية، عندما كان يخضع ترتيب الأحداث فيها لمبدأ السببية الزمنية، بمعنى السابق واللاحق كما تنتظم الأحداث في الطبيعة.

ومن ثمة كانت فكرة أن نختبر الزمن في عقولنا كتدفق جارف لا يصده شيء، وليس كتدفق خطّي من الأحداث، من القوانين المؤسسة للرواية الحداثيّة، فأحدى أهم الخصائص التي تميّز الواقعية الجديدة التي يُمارسها "جويس" و"ولف" و"ريتشاردسن" هي كثرة اهتمامهم بتمثيل الإحساس بالزمن، فبداية مع "بروست" « أخذت اهتمامات الأدباء مبدعين ونقادا تتمحور حول توظيف الزمن جمالياً، بعد أن زاد الإحساس به وتفشى الخوف من التعامل معه»⁽⁵⁾، وأصبح السرد في الرواية

(1) - هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 11، 10.

(2) - ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار غريب، 2000، ص 22.

(3) - المرجع نفسه، ص 83.

(4) - مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 08، 07.

(5) - بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج 1، ص 21.

الحديث يمضي مع الزمن كما يمرّ في عقول الشخصيات الروائية بالضبط، ولا يمضي مع الزمن في تتابعه المألوف كما يحدث في القصة التقليدية⁽¹⁾.

ولقد قدّم لنا كُتّاب تيار الوعي من خلال إبداعاتهم نماذج باهرة لم يتوقف دورها عند محاولة التسلسل إلى أعماق الشخصية لسبر أغوارها فقط، ولكن قدّم كُتّابهم لنا -على شكل مفارقات مذهلة- ألوانا من الحياة الإنسانية في تناقضاتها واضطراب صورها، وفي آمالها وتصادم أحلامها، وفي ارتباكها وبقينها، وتناحر قيمها، بأساليب فنية تدفع القارئ إلى الوقوف طويلا أمام خصوصية كينونة إنسانية دائمة البحث عن السبيل الأنجع لتأكيد وجودها في الزمن عبر الكتابة والفن، لذا يعتبر الفن ومن وراءه الأدب وسيلة الإنسان لأن يُوقع ذاته في الزمن « فالأشواق الإنسانية ستصير إلى العدم لولا الفن، والحياة الإنسانية ستضيع ملامحها لولا الفن، إنّ الفن - بأوجهه المختلفة - هو المحاولة الصادقة التي يبذلها الإنسان في هذا الكون، أمام هذه القوة التي لا رادّ لها من الزمن لكي يقاوم الفناء والعدم⁽²⁾، إذ إنّ « بمواجهة مشكلة الزمن فقط، يستطيع الإنسان أن يفهم معنى الحياة، وأن يكون له منظور صحيح للواقع، فهو لا يستطيع أن يحلّ مشكلة الفن إلّا من خلال حلّه لمشكلة الزمن⁽³⁾».

ومن المعلوم أن الفن يمثل اختراقا ونفاذا داخل النفس الإنسانية لاستجلاء مكنوناتها، ومُحاورة خلجات باطنها، والتي يعجز غير المبدع استبصارها وكشفها، من حيث كون الإبداعات المختلفة كالشعر والقصة وألوان الفن التشكيلي هي تلبّيات خيالية لرغبات لا واعية - حسب التحليل النفسي - ومن ثمة فهي تعكس في تقلّباتها أنماطا من المعرفة، إذ يؤكد "فرويد" على أنّ الشعراء والروائيين هم من أتمنّ وأعزّ حلفاء المحللين النفسانيين لأنّهم يَعلمون ما بين السماء والأرض أشياء لم يتمكن بعد من الحلم بها بحكمتهما المدرسية، إنهم أساتذتنا في معرفة النفس البشرية⁽⁴⁾ وفي فهم تقلّباتها ومراحل تطورها عبر التاريخ من خلال إحساسها العميق بالزمن وترسباته الباطنية التي يخلفها.

(1) - ينظر: دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحديثة، تر: أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016، ص153.

(2) - ينظر: مها حسن القصرائي، الزمن في الرواية العربية، ص34.

(3) - أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص22.

(4) - ينظر: عمر عيلان، في منهاج تحليل الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص162.

ويغدو الزمن لدى الأديب ليس إلا مظهرا من مظاهر تشكّل الزمان الداخلي للإنسان، ذلك الزمن الذي ينأى عن المعايير الموضوعية التي يُعامل بها الزمان الموضوعي الخارجي⁽¹⁾، فكثيرا ما نبتهج ونحفل كنقاد بالرواية لأنها وحدها التي أخضعت الزمن للإرادة الإنسانية، كون النظام والإيقاع في الرواية ليس إلا انتصارا للإنسان على التاريخ الزمني، وسبيله لجعل الزمن يرقص على نغم إنساني، ولا يبدو هذا واضحا أكثر ما يبدو في البنى الزمنية للرواية، حيث التكرار فيها والتذكر والدورية والعقدة تمنح الشكّل والمعنى لمجرى الأحداث في الرواية، كما في الحياة⁽²⁾، فما طبيعة هذا الزمن الذي يعطي عملية السرد في الرواية شكلا ومعنى كما في الحياة يا ترى؟.

يُعدّ الإنسان كمخلوق عاقل كائنا زمنيا بامتياز، لذلك يبدو بديهيا وضروريا عليه أن يعي جيدا وجوده داخل الزمن حتى يفهم ذاته، فيحسن التعبير عن تلكم الذات وعن الأفكار والمشاعر التي تسكنها، ولأنّ الرواية اليوم أصبحت من أبرز الفنون تعبيرا عن الذات فقد غدت فنّ الزمن بامتياز، بحيث أصبح معظم الروائيين الكبار يولون عنصر الزمن وكيفية التعامل معه في السرد، عناية كبرى لدرجة أصبحت زمنية الأحداث عنوانا لتمييز نمط روائي عن سواه، وأصبح الزمن الروائي هو ميزة الرواية الجوهرية أخذ منها صفاتها وتعقيداتها وتشعّباتها، فتعدّد وتنوّع وتباين حتى أصبح زمنا مخالفا لكل الأزمنة في الأجناس الأدبية والتعبيرية الأخرى، كما أصبح الزمن في الرواية يجسد رؤى متعددة ومواقف متباينة عن الوجود والحياة والعالم، لا مجرد وسيلة فنية أو مكون سردي يُبثّ عبره الحدث أو تُورّع من خلاله مجموع المضامين السردية فقط.

لذلك فأى دراسة تروم فك شفرة الزمن الروائي في بعض جوانبه أو كلها، عليها الاتصاف بالحيطة واليقظة والتروّي، وإذا كان الباحث في تيمة الزمن لا يصاحبه إلاّ الحيرة والارتباك والغموض وهو يعالج المفاهيم المجردة للزمن في الفلسفة والعلم والفن، فإنّ الارتباك يعظم والحيرة تشتدّ على الناقد ودارس الأدب وهو يحاول أن يضع يده ويتلمّس خصوصية الزمن في السرد عندما يلجّ عوالم الرواية من أوسع أبوابها عبر عتبة كونها الزمني، ذلك أن مقولة الزمن في الرواية من أصعب المقولات التي تتّصل بالسرد، ومن أهمّ المباحث التي تتاولها المنظرون

(1) - ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 235.

(2) - ينظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط7، 1988، ص 221.

والباحثون، وسعى إلى كبح جماحها الروائيون والسادرون إلى درجة « أنَّ الجدَل القائم بين التقليديين والتجريبيين في الرواية الحديثة إلى حد ما جدل حول الزمن»⁽¹⁾، وحول طرق التعامل معه والتصرف فيه، حتى إننا لنقول اليوم إن عنصر الزمن من أهم المواضيع وأخطرها شأنًا وتحكمًا في السرد الروائي على الإطلاق.

يمثل الزمن في الرواية الروح التي تنفخ الحياة في عناصر إنبيائها من الداخل، وحلقة الوصل التي تُوطد وتُمتن ميثاق التواصل بين المبدع والمتلقي وهو يقتفي مسالك المعنى في النص من الخارج، « وهكذا يصبح الزمن بالنسبة للرواية ذا أهمية مزدوجة، فهو من ناحية ذو أهمية بالغة لعالمها الداخلي، حركة شخوصها وأحداثها، وأسلوب بنائها، ومن ناحية أخرى فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في الزمن، بقائها أو اندثارها»⁽²⁾ بحسب فاعليتها، وحيويتها في بث رسائلها، ومقدرتها على التجدد والتكيف مع مرور الوقت، وتحت سلطة الزمن دوماً.

فالزمن من العناصر الأساسية في بناء الرواية إذ إنه « يمسُّ جميع نواحي القصة: الموضوع، الشكل، الوساطة أي اللغة»⁽³⁾ والرؤية، أو لنقل هو أهم عناصرها على الإطلاق لأنه يتشابه مع العناصر الأخرى كالشخصيات والمكان، إذ « ليس له وجود مستقل نستطيع أن نُخرجه من النص مثله مثل الشخصية، أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة فالزمن يتخلَّل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية»⁽⁴⁾، والنسيج الجامع الذي يلحم أجزاءها، فالشخصية لا تعيش إلا في زمان، كما لا يمكن أن ننطلق مثلاً في سرد حدث ما لم نحدد له عتبة زمنية فهذا "جيرار جينيت" يقول: « يمكن أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه، في حين يستحيل عليّ تماماً أن لا أوقعها في الزمن، فمن المُتَعَدَّر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا

(1) - أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص18.

(2) - المرجع نفسه، ص18.

(3) - أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص39.

(4) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص37.

يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن⁽¹⁾.

ولما كان الزمن في الرواية حقيقة مجردة، غير ظاهرة كباقي عناصر البنية الروائية الأخرى، فإن أهميته لا تظهر إلا من خلال مفعوله وما يحدثه من أثر على هذه العناصر⁽²⁾، فالأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن⁽³⁾، لأن الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو إيقاع الأحداث⁽⁴⁾، وهي تتسارع أو تتباطأ وتتراكب أو تتقاطع، وكما أن الزمان في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فإن الرواية نفسها هي بنية متحوّلة غير ثابتة الكيان والتشكيل وغير مضبوطة المسار والطريق. كون سرديّة الزمن (طريقة التعامل مع الزمن) لها تأثير مباشر في البنية العامة للرواية، فالفعل السردى هو الذي يُخضع الأزمنة المتغيرة والأحداث المنقطعة لنظام معين في نطاق رؤية الراوي الخاصة الهادفة - في سبيل خدمة مقصدية المبدع - إلى شق مسلك للمعنى وطريق للفهم والتوصيل، أي توصيل عالم إبداعى ينتقى مادته المبدع من الواقع أو الخيال، وينسج شبكته الراوي بالسرد، فيفك خيوطه المتلقي بالقراءة المنتهية إلى التأويل.

لذلك يُعدّ الزمان من العناصر المهمة في تشكيل النص الروائي، إذ تنطلق منه أبرز تقنيات السرد الأخرى، « لأنّ السرد مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه لعالم الزمن، وتلك الطرائق هي التي تميز شئنا أو أبينا مدرسة أدبية عن أخرى، وكاتباً عن كاتب⁽⁵⁾، وتختلف من رواية إلى أخرى، فتتعدّد سرديّة الزمن بحسب الموضوعات المتعدّدة التي تطرقها الرواية «فلكل رواية نمطها الزمني الخاص، باعتبار الزمن هو محور البنية الروائية وجوهر تشكلها⁽⁶⁾»، فهو على علاقة وطيدة، متغيرة وغير ثابتة - في نفس الوقت - بالموضوع الروائي، ففي رواية

(1) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص117.

(2) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص37.

(3) - ينظر: صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994م، ص445.

(4) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص37.

(5) - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص97.

(6) - عالية محمود صالح، البناء السردى في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1، 2005، ص17.

الشخصية مثلاً يكون الزمن عديم الأهمية، بسبب أنه لا يتتبع في الأغلب إلا ضرورة واحدة هي ازدياد ونمو أعمار الشخصيات، والتغيرات التي تُصيبهم دون النظر إلى رغباتهم ومشاريعهم، والزمن هنا لا يأبه إلا بسيره وحده، كما لا يأبه الزمن فيها بالأحداث الإنسانية، مهما تكن أهميتها، لأنه يكون زمناً خارجياً، وبظل محافظاً على انتظام حركته وخصوبة أحداثه، وتعدد الشخصيات التي يكتشفها.

أمّا في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة العلاقة التي تربط الشخصيات بالأحداث التي تعيشها، وتؤثر وتتأثر بها، إنه الزمن كما تُحسّ به الشخصية من خلال انفعالها وتأثرها بالأحداث التي تحياها، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن كأنه توقف ويترك مسرح الأحداث خالياً⁽¹⁾، وتبدو الشخصية هي الأخرى منقطعة عن الزمن لانقطاع الأحداث عنها ويغدو الزمن في الرواية ككل يمثل «لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية»⁽²⁾ إن أهمية الزمن ومقدرته على تحديد شكل الرواية يعود إلى صفة المرونة التي يتمتع بها حيث اختلف الروائيون -دائماً- في تجسيدهم عنصر الزمن أثناء القص، واختلفوا في طرق التعامل معه لتحقيق أهدافهم، وتباينت تصوراتهم للمسالك التي يجب أن يتبعوها أثناء السرد حتى يبلغوا مرادهم، فاعتمدت الرواية التقليدية مثلاً على بُعد زمني بسيط متسلسل ورتيب لا مجال للعودة فيه إلى الوراء، تأتي الأحداث فيه متتابعة مترابطة، خاضعة لمبدأ السببية في الأغلب، ويكون فيه الحدث السابق مهبطاً لوقوع الحدث اللاحق، أمّا الرواية الحديثة الخاضعة لتيار الوعي فقد تلاعبت بأنظمة الزمن الثلاثة (ماض، حاضر، مستقبل) وأنتج روادها أمثال "مارسيل بروست"، و"فيرجينيا وولف" نصوصاً جديدة يسودها اللاتسلسل والتذبذب والقطع والتقاطع الزمني، لأن مقتضيات السرد الجديد « كثيرا ما يتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية، فإذا الحاضر قد يَرْتَدُّ في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يَجِيء قبل الحاضر، وإذا الماضي قد يَجِلُّ محل المستقبل... فيتداخل الزمن ويتغير بالتقدم والتأخر عبر المسار السردى»⁽³⁾، خدمة لطرق توصيل المعنى وللمسالك

(1) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 108.

(2) - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 178.

(3) - المرجع نفسه، ص 189.

الدلالية التي يتبناها الراوي منذ العتبة الزمنية الأولى لبداية الحكاية، وما يصحبها ويلحقها من انحرافات زمنية متجهة إلى الوراء عن طريق الذاكرة والاسترجاع، أو متوتبة إلى الأمام عن طريق التوقع والاستشراف، « وهذه النقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقية»⁽¹⁾ فيما يقرأ بالإضافة إلى ما يصحبها من غايات جمالية يصطنعها المؤلف حتى تُفَعِّل⁽²⁾ في القارئ حسّ الترقب والانتظار، فتحرّضه على التساؤل الدائم: (كيف ذلك؟ ولماذا؟ وماذا بعد؟) لأنها ترتبط بعنصر التشويق وسرعة الحركة والاستمرار... وكل القضايا المركزية في الرواية، لذلك قد دعا "جان بويون" « إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الزمن»⁽³⁾.

إلا أن التطورات التي مسّت فنّ القصص إثر انتقاله من المستوى البسيط للتتابع والتتالي أدت إلى خلط المستويات الزمنية خلطاً تاماً في الرواية الجديدة حتى وصل الأمر حدّ التلاحم والتداخل والتشظي، إلى درجة يصعب معها حتى تتبّع قراءة النص أو فك شيفرة المسالك الزمنية السردية التي سار عليها الراوي في سرد الأحداث ونقل الوقائع داخل النص، كما لا يخفى علينا أن نأخذ بعين الاعتبار تعدّد وتنوّع الأزمنة (الخارجية والداخلية) في الرواية* ومالها من أهمية بالغة في الدلالة وطبيعة فهم الرسالة.

أمام هذا يبقى السؤال المهم لنا نحن كقراء ودارسين هو: كيف نستنبط جمالية توظيف العنصر الزمني في الرواية؟ فالقضية الأهم هي الكيفية التي يحرك بها المؤلف الأزمنة في الرواية؟ والتوليفة التي يصطنعها حتى يوهم قراءه بالحقيقة أثناء عملية السرد وهو يراعي الأقطاب الثلاثة

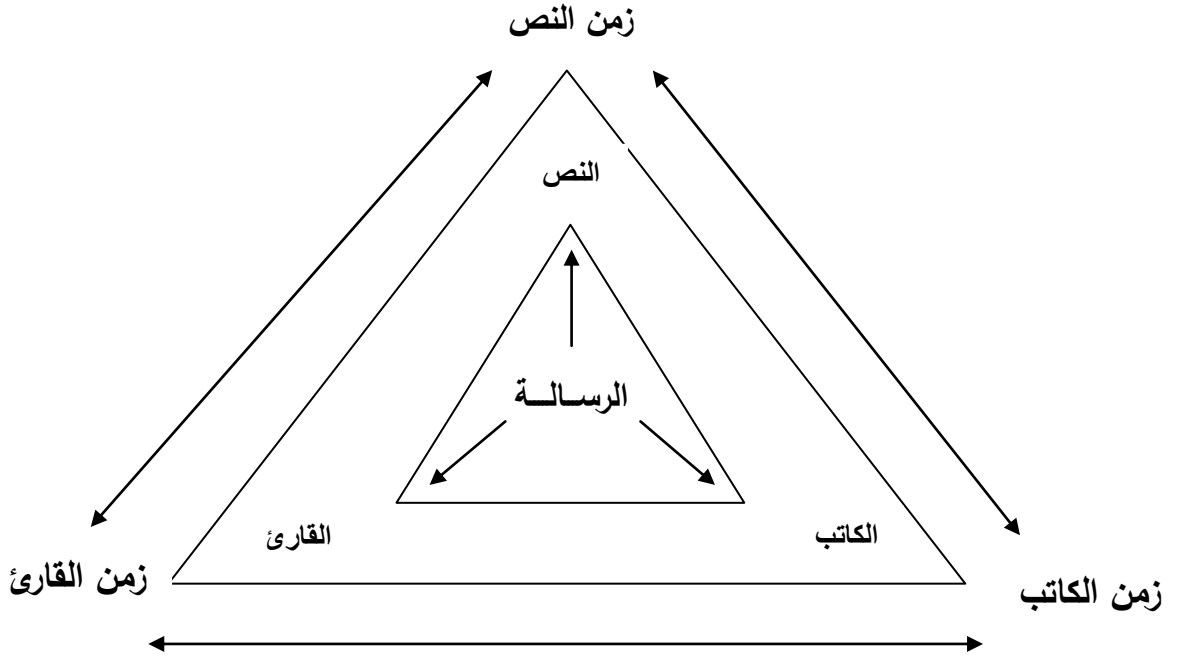
(1) - سيزا القاسم، بناء الرواية، ص 37.

(2) - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 190.

(3) - حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 109.

* هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص منها أزمنة خارجية (خارج النص)، كزمن الكتابة وزمن القراءة، أي وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، ووضع القارئ أيضاً بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها وهذان الموقعان الزمنيان مهمان جداً في دراسة الرواية وتحديد وفهم رسالتها في علاقتها بالزمن الذي تكتب عنه وتقرأ فيه، بالإضافة إلى الأزمنة الداخلية (داخل النص) أي الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث، وترتيبها ومدتها... إلخ

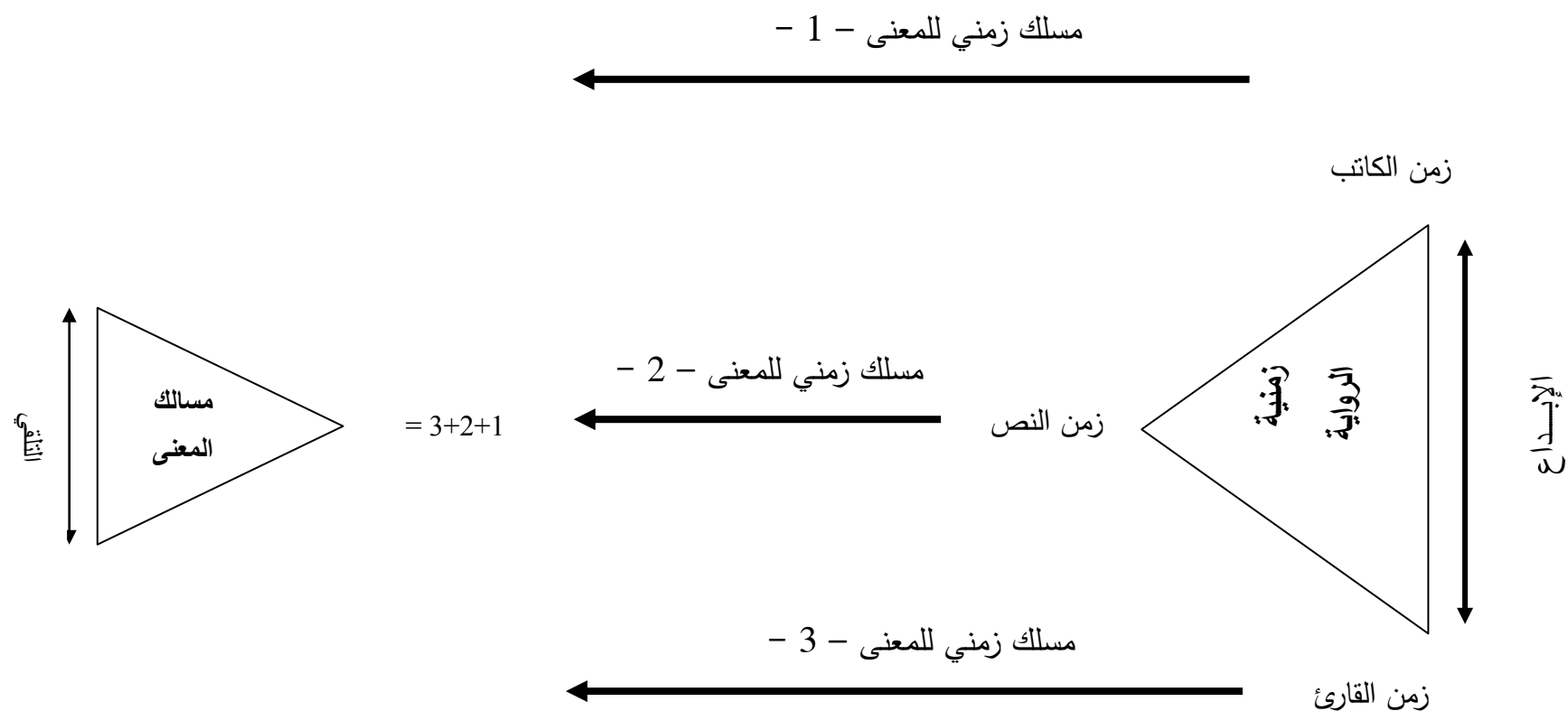
المتفاعلة مع بعضها في الزمن الروائي، وهي: زمن الكتابة (زمن الكاتب) / زمن النص (زمن القصة وزمن الخطاب) / زمن التلقي (زمن القارئ). [أنظر: الشكل 01]:



الشكل: 01

إن كل عمل سردي له مهمته ودوره في إطاره التاريخي وسياقه الزمني الذي يُنتج فيه ويُستقبل فيه أيضاً، إذ يقف على كل قطب من هذه الأقطاب دور في تشكل زمنية الرواية، وينبجس عن كل حد زمني منها مسلك للمعنى ووجه من أوجه الدلالة، ونحن نعلم أن الحكي عن أحداث أي فترة زمنية - وخصوصاً في المستقبل - لا يكون ناجحاً في تكوين رسائله إلا من خلال إتقان لعبة الترميز الزمني الذي يمارسه الراوي، فيتلاعب بالزمن وهو يراعي الأقطاب الثلاثة في العملية الإبداعية ليقع بالمتلقي في شرك التصديق أو الإيهام بالحقيقة وبإمكانية وقوع الأحداث المحكية. [أنظر: الشكل 02]

الشكل: 02



إنّ وضعيّة الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، ووضعية القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها، وزمنيّة النصّ في حدّ ذاته تُمثّل محاور أساسية في تشاكل المعنى، وهذه الأقطاب الزمنية الثلاثة تجتمع لتكون مسالك للمعنى تُضاف إلى المسالك التي يخلقها كل عنصر ومُكوّن في الواقعة السردية، لترتفع المسالك كلها في الأخير وهي تحدّد مساراتها وتختار اتجاهاتها إلى سلطة الأقطاب الثلاثة المشاركة في صنع الرسالة (سلطة الكاتب، سلطة النص، سلطة القارئ)، لكل سلطة على حده أو لها جميعاً.

6- الزمن الروائي في النقد الحديث والمعاصر:

اعتنى بعض النقاد بدراسة الزمن في الأدب وخاصة منه الزمن الروائي، ومثلما وقع الاختلاف بين الفلاسفة والعلماء والمفكرين في تحديد مفهوم الزمن، فقد اختلف بعض الروائيين والنقاد أيضاً حول قضايا الزمن الروائي، والملاحظ أن اهتمام النقاد بتحليل الزمن وشرح طرق تركيبه وآليات عمله في النص الروائي لم يكن إلا مؤخراً، بحيث نظر كل واحد منهم إليه من زاوية نظره الخاصة، وذلك لافتقار الساحة النقدية الروائية لأرضية مُصطلحية متينة - قبل ذلك - تُتيح أمام الروائيين والنقاد المهتمين بعنصر الزمن وتضع بين أيديهم المفاتيح الإجرائية لوصف مختلف الظواهر الزمنية، وحلّ مشكلات الرواية من حيث ترتيب الأحداث وتسارعها وتباطؤها أو تتابعها وتكرارها خصوصاً وأنّ معمار الرواية الجديد أخذ يغترف من الفنون الأخرى، ويقتبس من تقنياتها الزمنية، فغدت الرواية مثلاً « من أكثر الفنون الأدبية ارتباطاً بالسينما، ومن أمثلة ذلك أنّ أسلوب تيار الوعي في الرواية أصبح مرتبطاً بالتكنيك السينمائي المسمى بالقطع والاسترجاع»⁽¹⁾، فلم يجد النقاد السرديين مصطلحات تفي بأغراضهم في الوصف والتعبير عن الظواهر السردية الزمنية الجديدة، فلجئوا حينها إلى الاستعارة من لغة السينما مثل كلمة "فلاش باك"، "مونتايج"، "تقطيع"، "الصق"....⁽²⁾.

ولكن مع الثورة اللسانية وما أحدثه "فيردناند دي سوسير" في علم اللغة مع بدايات القرن العشرين، أمكننا الحديث مع ما تلاها من أبحاث عن طبيعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن في

(1) - إبراهيم الخليل، فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، 1991، ص13.

(2) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص39.

اللغة⁽¹⁾، وتم تجاوز ما كان يذهب إليه النحو التقليدي من ضرورة المطابقة بين الزمن اللغوي والزمن الطبيعي، وربط أشكال الزمن النحوية بالتصور الزمني الكلي⁽²⁾ الذي يخضع له العالم الخارجي، مما جعل التحليل الزمني في اللغة أسيراً للمطابقة الفيزيائية، لا امتداداً له خارج حدودها من الماضي والحاضر والمستقبل، ومع التطور اللساني الحاصل في دراسة الزمن، كان طبيعياً أن يستفيد تحليل الخطاب الروائي ويستمدّ أهم مقوماته من التحليل اللساني للزمن، ويمتلك شرعية امتلاك مفاهيمه وأدواته الإجرائية، خصوصاً مع البيوطيقا، في جانبها الذي يعالج الأشكال السردية بصفة خاصة⁽³⁾.

وأصبحت بذلك اللسانيات الأنموذج المؤسس للتحليل البنيوي للسرد⁽⁴⁾، وهذا ما يفسّر استعارة السرديين الكثير من المفاهيم اللسانية معتمدين في ذلك على الصلة الوثيقة بين الأدب واللغة، فنشأت السرديات، أو علم السرد، أو السردية، ضمن أصل كبير هو الشعرية، التي تعني استنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية⁽⁵⁾، واتجهت في تعاملها مع الخطاب السردى اتجاهين رئيسيين:

- أولهما: الاتجاه السيميائي أو السردية الدلالية: « التي تُعنى بمضمون الأفعال السردية دُونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما المنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب ويريون وغريماس⁽⁶⁾».

- ثانياً: الاتجاه الشكلي أو السردية اللسانية: « والتي تُعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رُواة وأساليب سرد وروى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي، ويمثل هذا التيار عدد

(1) - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 62.

(2) - ينظر: عبد المجيد جحفة، دلالة الزمن في الرواية العربية دراسة النسق الزمني للأفعال، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006، ص 11.

(3) - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 62، 61.

(4) - ينظر: رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، المغرب، ع 9، 1988، ص 08.

(5) - تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990، ص 23.

(6) - عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص 10.

كبير من الباحثين من بينهم: بارت وتودوروف وجينيت⁽¹⁾. هذا الأخير الذي يبدو أنه قد تمكن من صياغة نظرية سردية، استوعبت أغلب معطيات السرد الحديثة، بما فيها قضية الزمن في الرواية، حيث قدّم تصوّرًا متكاملًا لدراسة زمنية الخطاب الحكائي كما سنرى لاحقًا.

وكانت بداية الاهتمام بدراسة الزمن من التمييز الذي أدخله الشكلاونيوس الروس داخل العمل الحكائي بين المادة الحكائية (القصة) وطريقة تقديمها (الخطاب)، إذ كان لهذا التفريق بين القصة والخطاب دوره الكبير في تطوير تحليل عنصر الزمان في الأعمال الحكائية المختلفة، هذا التمييز أعطاه "إميل بنفنست" بُعدًا اللساني عندما مايز بين الزمان الفيزيائي وزمان الأحداث والزمان اللساني، انطلاقًا من تحليله لمقولة الزمن اللساني من خلال العلاقات الزمنية في الفعل الفرنسي⁽²⁾. ويقصد بالزمان الفيزيائي زمان العالم الطبيعي في مساره المستمر والخطّي، والقابل للتقسيم والتقطيع في نفس الوقت، والذي نجد ما يقابله عند الإنسان في المدة المتغيرة التي يراها كل فرد بحسب انفعالاته وأحاسيسه وأهوائه، فيقاس بمقياس النفس البشرية المتغيرة والمتذبذبة.

فيما يتعلّق زمن الأحداث بالأحداث التي نعيش نتابعها وتواليها في حياتنا اليومية كمتتالية من الأفعال والوقائع التي تجري بدون نهاية، ولا رجوع فيها إلى الوراء، هذه الأحداث ليست هي الزمان، إنها تتحقّق فيه، وتتجلّى كمقابل للزمان الفيزيائي من خلال رؤيتنا للكون⁽³⁾. لذلك فكلّ الزمّنين قابلان للتداخل والامتزاج والتلاحم، فيصبحان بموجبه كزمن واحد، يقف في الضّفة المقابلة له ما يسميه "بنفنست" الزمان اللساني، و« هو الزمان الذي يتجلّى بواسطة اللغة... هذا الزمان هو الذي تبرز لنا من خلاله التجربة الإنسانية للزمان، وهو غير قابل للاختزال من خلال زمان الأحداث أو الزمان الفيزيائي، إنّه يرتبط بالكلام، ويتحدّد وينتظم باعتباره وظيفة خطابية»⁽⁴⁾.

واستطاع التيار الشكلي في تحليل الخطاب السردى (السردية اللسانية) الاستفادة من المنجزات التي تحقّقت في سياق تحليل الزمن اللساني، فانطلقوا من هذه الجهود اللسانية في دراسة

(1) - المرجع السابق، ص 10.

(2) - ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، ص 162، 163، 164.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص 161.

(4) - المرجع نفسه، ص 162.

الزمن اللغوي، ليتوجهوا نحو دراسة عنصر الزمن في الخطاب الحكائي، باعتباره مكوناً أساسياً من مكونات الشكل الروائي « مُتجاوزين الدراسات التقليدية للزمان في الأدب، التي كانت ترتفع لمطابقة خارجية بين الزمان داخل الحكاية والزمان الواقعي أو الفيزيائي»⁽¹⁾، وبهذا التحول أصبحت الفرصة سانحة « للانطلاق في معالجة الزمن كما يتحقق داخل العمل الحكائي من خلال التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب»⁽²⁾، خصوصاً وأنّ الرواية لم تعد تنظر إلى الزمن من زاوية سيورته الطبيعية، عندما كان يخضع في الرواية التقليدية لمنطق التسلسل والتتابع، وكان الزمن فيها ليس إلا مجرد « خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض، ويُظهر اللغة على أن تختار موقعها في إطار السيرة»⁽³⁾ والتتابع الطبيعيين والتوالي المنطقي للكلام والنطق عبر الزمن.

بل أصبح الزمن في أيدي كتاب الرواية الحديثة أداة « لتفسير منطق الزمن الخارجي»⁽⁴⁾ الذي كانت تمسك فيه الأحداث بآلات (لحظات) بعضها البعض، من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل في حبكة بسيطة رتيبة مغلقة على نفسها، وأصبح أيضاً وسيلة للتحرر من أغلال الزمن الطبيعي الذي قيدها طويلاً، لتتفتح على فضاءات من الزمن الذاتي، وعلى ألوان من الزمن الإنساني والنفسي، وعلى مساحات شاسعة للتباين الزماني المتعدد بتعدد الذات الإنسانية واختلافها في إحساسها بالزمن، ونظراً لاختلاف سبل الاشتغال على عنصر الزمن في الرواية الجديدة التي أعلنت خضوعها للتجريب وإيمانها بآلياته فقد تحولت صفحاتها في السنوات الأخيرة إلى مسرح « تتجلى فيه روعة الزمان بتقنياته وفلسفته ومفاهيمه المختلفة»⁽⁵⁾، وجدير بالذكر أنّ معظم الروائيين المبدعين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة كان اهتمامهم الأكبر بالزمن، وبطبيعته وقيمه، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية، ما جعل الكثير منهم يشعر أنّه

(1) - سعيد يقطين، قال الراوي، ص 162.

(2) - المرجع نفسه، ص 162.

(3) - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 193.

(4) - سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1985، ص 294.

(5) - عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 83.

بمواجهة مشكلة الزمن فقط يستطيع أن يفهم معنى الحياة، وأن يكون لديه منظور صحيح للواقع، فهم لا يستطيعون حلّ مشكلة فنّهم إلّا من خلال حلّهم لمشكلة الزمن⁽¹⁾.

وهكذا تمّ الارتقاء بعنصر الزمن داخل الرواية من مجرد خيط وهمي يجمع شتاتها إلى حدّ اعتباره « الشخصية الرئيسية في الرواية »⁽²⁾، من خلال شبكة العلاقات الوطيدة التي أصبح يعقدها مع العناصر الأخرى، والتعقيد الذي أصبح يكتنف نسيجه وحيآكته في السرد، وعليه فلا مناص من التعامل معه إذن كأحد أبرز المكونات الخطابية الروائية على الإطلاق، من خلال معاينة أثر تفاعله وفعله على عناصرها الأخرى، ومتابعة طرق اشتغاله وكيفيات تمظهره في بنياتها، لأن الرواية الحديثة، بدأت تشغل عليه بصور متباينة، وطرائق جديدة مبتكرة ومتسّرة غير متكشفة ومعلنة مع كل مولود روائي جديد عن بنية زمنية جديدة، متمرّدة وفريدة، منبثقة عن رؤية زمنية مختلفة، وصيغة جمالية متميّزة، نابعة عن وعي باطني فريد بفسيفساء زمنية يجمع تلوّناتها القلب الروائي، وفق وعي زمني و تصور جمالي خاص بالذات المبدعة ومشاعرها وخياراتها.

بحيث أصبحت الرواية مثلاً عند كل من فيرجينيا وولف، وجويس، وبروست، وكافكا وغيرهم لا تُصوّر واقعا ولا تروّي قصة جاهزة، بل تعكس في باطنها مزيجا من الانطباعات والأحاسيس والتجارب بطريقة شاعرية، مرنة، غامضة، تتداخل فيها الأحداث وتتشابك بحيث يشعر القارئ وكأنّه في حلم، أو في زخم عالم متغيّر باستمرار لا يمكن الإمساك بأزمته، إلّا من خلال تتبّع حركة الأحداث واكتشاف وعي الشخصيات الروائية بها.

وانطلاقاً من هذه الرؤية المختلفة التي ولجتها الرواية الحديثة وهي ترمي بتجدها إلى خلخلة إحساس المتلقي، وهزّ يقينته، وهدم قوالبه الجاهزة في الزمن في سعيها إلى كسر خطيّته، وتنشيط أبعاده، وتخصيب منابعه وروافده، وتعدّد مسالكه في جسد النص الروائي، وبالموازاة مع النظرة المختلفة التي قدّمها الدرس اللساني حول الزمن والتي خلخلت بموجبها قواعد النحو التقليدي جاءت نظرة الروائيين الجدد بعد الحرب العالمية الثانية، مغايرة هي الأخرى في فهمهم الجديد للزمن، بل وتشكّل لدى كل واحد منهم تصور جديد نابع من خصوصية وفردة تجربته الخاصة مع الزمن

(1) - ينظر: أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص 22.

(2) - آلان روب جريه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص 134.

ولكن قبل التطرق إلى ذلك لا بأس أن نُعرِّج على أقدم المحاولات النقدية التي اقتربت من النص الأدبي، وحاولت دراسته بأدوات تقنية مستمدة من علم اللغة ومن المنجزات اللسانية، خاصة تلك المحاولات التي أعلنت عن نفسها في الربع الأول من القرن الماضي مع جهود المدرسة الشكلانية الروسية.

إذ تُعدّ الحركة الشكلانية الروسية المُمَثِّلَة في جهود (جاكبسون، وتيتانوف، وشكلوفسكي، وإنخباوم وتوماشوفسكي ... إلخ)، أقرب الحركات النقدية التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين إلى البنيوية روحاً ومنهجاً، و لم تكن حدود الالتقاء بين الشكلانية والبنيوية مقصورة على قضية أو موقف أو عدد من التقنيات أو ما شابه ذلك، فقد كانت الرؤية التي ينبثق عنها المنهج تكاد تكون واحدة بينهما.

ولقد شكّل البحث في "الشعرية" مدار اهتمام الشكلانيين الروس، بحيث تركزت أغلب موضوعاتهم النظرية والتطبيقية في هذا المحور، وعلى هذا الأساس كان الشعار الذي رفعوه عالياً «هو أدبية الأدب، أي دراسة الخصائص النوعية المسئولة عن أدبية النصوص، وبذلك اختطت لنفسها مساراً مغايراً للمسار الذي كان النقد يسير به قبلها»⁽¹⁾، ومنه استخلصوا الاتجاه النقدي الذي مكّنه من تحديد سمة الأدبية كخاصية نوعية للأدب، فغيّر هذا الاتجاه النقدي الجديد مسار الدراسات الأدبية، وأعطاه دفعا جديداً، أصبح ينظر من خلاله إلى تحليل الجوانب الشكلية باعتبارها صورة حتمية يستحيل بدونها الوصول إلى الدلالات العميقة في الخطاب الأدبي، وأي تحليل يروم إمساك الدلالة ويُهملُ الشكل يُعدّ منقوصاً ومشكوكاً في نتائجه، لذلك فقد نادى هذه الحركة الشكلانية « بالتحول نحو دراسة الشكل الفني وتجاهل المضمون الذي عدته وسيلة لإبراز شكل معين وليس العكس، فالعمل الفني ليس وعاءاً للأفكار أو المشاعر، إنما هو بالأساس مكون من كلمات، وأن مضمونه هو مجموع حيله الأسلوبية»⁽²⁾.

(1) - هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردى الحديث، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص251.

(2) - المرجع نفسه، ص251، 252.

يَنصَبُّ الاهتمام عند الشكلايين على كيفية القول لا على ما يقال، أي الاهتمام بالأشكال والبنى التي تميز الموضوعات الأدبية عن أي مادة أخرى غير أدبية. ويتوجيه النظر إلى الجوانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي كان الشكلايون الروس بكل ما جاؤوا به من أفكار جديدة النقطة الأولى لبدء الدراسات النقدية حول الزمن، ويؤثر عنهم « أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضاً من تحديداته »⁽¹⁾، على الأعمال السردية المختلفة، « وقد تمّ لهم ذلك حينما جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها »⁽²⁾، وكان لهم ذلك بعد تمييزهم الأوليين المتن الحكائي *Fabula* (أو القصة بتعبير السريين) والمبنى الحكائي *Sujet* (أو الخطاب بتعبير السريين)، فهم يهملون السرد من حيث هو قصة ولم يكن اهتمامهم سوى بالسرد من حيث خطاب⁽³⁾.

وقد حاولوا في تفريقهم ذلك تجاوز مبدأ السببية والتسلسل الزمني للأحداث والذي كان على إثره يختلط الزمن في تصورنا، ويلتبس بالتتابع لارتباط السبب بالنتيجة، فكان أنّ نظر الشكلايون الروس إلى العنصر الزمني نظراً مغايرة، وكان أول شيء اجتهدوا في تنفيذه هو إضعاف السببية بـغية إبراز أهمية النص الروائي⁽⁴⁾، على اعتبار أن عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكن أن يخضع لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، أو أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي⁽⁵⁾.

وجاء من هنا تمييز "توماشوفسكي" - كأحد أعلام الشكلاية - بين مفهومين هما المتن الحكائي والمبنى الحكائي داخل أي عمل سردي، وهو التمييز الذي سيكون له بالغ الأثر فيما

⁽¹⁾ - Tzvetan Todorov, *qu'est que la poétique*, edseuil, 1968, p53.

⁽²⁾ - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

⁽³⁾ - تزفتان تودوروف، طرائق تحليل السرد الأدبي، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص56.

⁽⁴⁾ - ينظر: فوزية لعويس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2012، ص153.

⁽⁵⁾ - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

سيلي من الأبحاث باعتباره واحدًا من أهم الانجازات النقدية للشكلانية، وذلك بسبب الأثر الذي تركه فيما بعد في الحركة النقدية عندما أصبح أحد أركان السردية وأهم منطلقاتها.

ويقصد بالمتن الحكائي أنه عبارة عن « مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها »⁽¹⁾، وبالتالي فلا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها⁽²⁾، أما المبنى الحكائي فهو في حقيقة الأمر يتكوّن من الأحداث نفسها لكن مع مراعاة « نظام ظهورها في العمل »⁽³⁾، وطريقة تقديمها في قالب متناسق الأجزاء، وبالتالي فهو لا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعًا للنظام الذي ظهرت به داخل العمل⁽⁴⁾، مع مراعاة ما يتبعها من معلومات تعينها لنا.

وبذا تتبّه الشكلانيون الروس إلى وجود نوعين من الزمن ينطوي عليهما العمل الروائي، الأول خطي يسير في اتجاه مستقيم وفق تتابع الأحداث، والثاني يتشكل بطريقة غير منتظمة تتعلق بطريقة تناول هذه الأحداث من قبل السارد، والعلاقة في الحقيقة جدلية بينهما، وزمنيا يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة، وبدوره يتجلى لنا المبنى الحكائي أيضا كمجموعة من الحوافز لكن ترتيبها يخضع لنظام التتابع والتوالد الذي يفرضه العمل ومن خلال طريقة العرض التي يختارها الراوي في العمل.

لقد قدّم لنا "توماشوفسكي" نوعية العلاقات التي تصاحب طريقة العرض والتي قد تنشأ بالمقارنة بين المتن الحكائي والمبنى، أو بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكّي، ويقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكّي والذي يمكننا الخروج به من التأريخ للأحداث أولا أو الممدّد الزمنية التي تشغلها الأحداث، أما زمن الحكّي فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه⁽⁵⁾.

(1) - إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيون الروس)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص180.

(2) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

(3) - إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص180.

(4) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

(5) - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص70.

لقد كان هذا هو الموقف الشكلي البارز الذي ظهر في عشرينيات القرن العشرين، والذي تميز باهتمام أصحابه المباشر بمعالجته عنصر الزمن في السرد من خلال تركيز دراستهم النقدية للأعمال الأدبية - بشكل عام - على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي لنص الأدبي « فقد تعاملوا مع النص على اعتبار أنّ زمنه موجود فيه، بمعنى أنّ دراسة الزمن في الرواية يجب أن تتجه نحو زمن الأحداث في العمل الأدبي نفسه دون محاولة ربطها بأي زمن خارجي»⁽¹⁾، قد يرتبط بزمن الكاتب أو المجتمع، لأنهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي خالصاً، بعيداً عن العلوم الإنسانية الأخرى.

ولقد كان هذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الخطاب الذي نبّهوا إليه بديهيًا، ولكن لم ينل حظّه كاملاً في النظرية الأدبية إلاّ عندما اعتمده الشكلاونيون الروس كقرينة من القرائن الأساسية لإقامة تعارض المتن - نظام الأحداث - والمبنى - نظام الخطاب -⁽²⁾، إلاّ أنّ هذه الإرهاصات الأولى في دراسة الزمن الروائي، والتي وضع الشكلاونيون الروس حجرها الأساس خفّ أثرها وبريقها لِمَا لاقته المدرسة الشكلانية من رفض وانتقاد سياسي، باعتبار أنّ النظرية الشكلية هي خروج في مبادئها عن الفكر الماركسي عندما نادى بالفن للفن.

وهذا لم يمنع من اعتبار حركتهم في النهاية قد مثّلت بداية حقبة جديدة في تحليل الخطاب السردى والأدبي بوجه عام، كما استثمرها من جاء بعدهم من النقاد، فأعطوا أبعاداً جديدة لمنطلقاتهم وأبحاثهم، خصوصاً عندما تُرجمت أعمالهم إلى الفرنسية والانجليزية في بدايات الستينيات من نفس القرن، وبالموازاة أيضاً مع ظهور وازدهار النقد البنائي في نفس الفترة الذي استثمر في أعمال الشكلانيين الروس وما حقّقوه، بالإضافة إلى ما وصلت إليه اللسانيات من نتائج مع "بنفنيست".

فازداد الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية باعتباره أحد أبرز المكونات السردية، وظهرت محاولات جديدة وجادة لتحليل الزمن في الرواية تمثلت في جهود « فرسان الرواية الجديدة الذين اختلفت جهودهم عن جهود روائيين القرن التاسع عشر الذين حاولوا إبراز المظهر الفيزيقي

(1) - أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 70.

(2) - ينظر: ترفتان تودوروف، الشعرية، ص 47.

للشخصيات، بقصد مماثلة العالم الواقعي، بينما رأى كتاب الرواية الجديدة أنّ أهمية الوصف تكمن لا في الشيء الموصوف، بل في حركة الوصف نفسها... ولم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر، ولكن بزمن يتماهى ويُصنع الآن، فقصة الحب المحكية لا تستغرق ثلاث سنوات بل ثلاث ساعات هي مدة قراءة القصة، وهكذا أصبح الزمن الوحيد في الرواية الجديدة هو زمن القراءة»⁽¹⁾.

ونجد من أبرز أعلام الرواية الجديدة الذين تحدثوا عن الزمن بهذه الطريقة "آلان روب غريه" الذي انطلق في فهمه وتصوّره للزمن الروائي من منظور الرواية الجديدة التي ظهرت أواخر أربعينيات القرن العشرين، وازدهرت في الخمسينيات منه توجّهات طليعية ثائرة على الرواية التقليدية منكّرة أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي، لأنّها تعتمد على زمن واحد هو زمن الحاضر فليس هناك أي زمن إلّا الحاضر (زمن الخطاب)، أمّا اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود⁽²⁾، لذلك يذهب "آلان روب غريه" إلى قياس الزمن الروائي « بالمدة الزمنية التي تستغرقها قراءة الرواية، وما بعد الانتهاء منها لا يعد زمناً»⁽³⁾، فزمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، مُلغياً بذلك وجود أي زمن آخر للرواية سوى مدة قراءتها وتلقيها، دون أي التفات إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع.

لا يتعلّق الزمن في الرواية كما يرى "غريه" « بزمن يمر لأنّ الحركات ... ليست مُقدّمة إلّا جامدة في اللحظة»⁽⁴⁾، وإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي وحسب، فالرواية الجديدة تعتمد زمناً واحداً هو زمن الحاضر مثلها مثل السينما « حيث لا تعرف إلّا زمناً واحداً هو زمن الحاضر... فالفيلم والرواية يلتقيان اليوم في بناء اللحظات والفواصل والمتواليات الزمنية، وهي كلها أزمنة لا ترتبط إطلاقاً ولا تشابه أزمنة الساعة»⁽⁵⁾، أي أنّها بناءات عقلية خالية من الزمان ولا علاقة لها بالواقع، ومن هنا يظهر تأثّر مفهوم "جريه" للزمن بالمفهوم السينمائي من خلال حديثه عن الزمان الفيلمي والزمان الروائي، هذا الأخير الذي يرى أن لا وجود له خارج عمليتي الإنتاج

(1) - محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص104.

(2) - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص67.

(3) - مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص08.

(4) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص67.

(5) - آلان روب غريه، نحو رواية جديدة، ص134.

والتلقي، فهو زمان يُنجزه الكاتب على صفحات الرواية سردًا، ويُعيد القارئ تَرهينه بواسطة فعل القراءة، أمّا بالنسبة للزمن الفيلمي السينمائي فإنّ مدّته الحقيقية هي مدة تتالي صوره وكلماته؛ أي مدة مشاهدته، وبالتالي فإنّ الديمومة في النمطين السينمائي والسردى الروائي هي مدة عرض الفيلم، أو قراءة الرواية، وكل ما عدا ذلك فإنّه يتعلّق بالتركيب السينمائي، أو بحيل التّأليف وتقنيات السرد في الرواية.

وبهذا يحصر "جريه" الزمن الروائي في زمن القراءة غير الدقيق وغير الثّابت، لأنّه يتغيّر من قارئ إلى آخر، كما يُغفل أيضًا أزمنة الرواية الداخلية الموجودة في النص (أزمنة الأحداث) في أبعادها الثلاثة، والتي من الممكن أن تظهر بطريقة غير منتظمة - في روايات تيار الوعي مثلاً- من الماضي فالحاضر فالمستقبل وعلاقة كل ذلك بالزمن الواقعي الذي يشكل ركيزة جوهريّة في أي عمل روائي لا يمكن إغفاله حتى ولو غلب عليه وعلى الواقعية الطابع التخيلي في أغلب الأحيان. ومن الذين تنبّهوا في أواسط القرن العشرين إلى أهمية الزمن الروائي نجد أيضًا "جان بويون" الذي دعا إلى « ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل ذهب إلى حدّ أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفًا على فهم وجوده في الزمن»⁽¹⁾، متجاوزًا مبدأ الضرورة والسببية في إدراك الاسترسال الزمني للأحداث التي يمكنها أن تكون قانونًا خارجيًا للزمن، وملغيًا من مجال بحثه كل تناول للبنية المسبقة للزمن الروائي، رافضًا بذلك البحث في التتابع الخارجي التقليدي البسيط للأحداث (بداية، وسط، نهاية).

وعني "بويون" في مقابل ذلك بتسلسل الأحداث من الداخل كما تُنظّمها نفسية الشخصية الروائية في احتمالية إحساسها بالزمن، « وهذا الموقف هو الذي دفع به إلى النظر إلى الزمن الروائي من خلال الزمن الشخصي، أي بتوزيعه إلى ماض وحاضر ومستقبل، وذلك لأنّ الزمنية الروائية تبقى أمرًا محتملاً تمامًا كالزمن الشخصي»⁽²⁾، تتّصف بصفاته، وتخضع في نظام عرضها لقواعده ونزواته وأحاسيسه وانفعالاته، من خلال ربط الزمن الروائي بالحالات النفسية للشخصيات

(1) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 110.

(2) - المرجع نفسه، ص 110.

وأبعادها السيكلوجية، وارتباطاتها بماضيها عبر الذكريات والأحلام، وحينها يجب أن تُدرك الأحداث من خلال تسلسلها داخل نفسية الشخصية الروائية لا غير.

وبدوره يعتبر تصور "ميشال بورتور" وهو أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا، من أهم التصورات النقدية الواعية التي اشتغلت على الزمن الروائي، فمن خلال رؤاه التي ضمّنّها كتابه (بحوث في الرواية الجديدة 1964)، استطاع أن يطرح تقسيمه للزمن الروائي في ثلاثة أزمنة على الأقل هي: « زمن الكتابة، وزمن المغامرة زمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة، وهكذا يقدم لنا الكاتب (الروائي) خلاصة قصة نقرأها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين، أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين...»⁽¹⁾. وهذا ما جعل "بورتور" يصف أبنية الزمن في الرواية بالمعقدة وأن نتائجها غير نهائية ولا قطعية « هي في الواقع من التعقيد المضني بحيث أن أمهر المخططات سواء كانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده لا يمكن إلا أن تكون مخططات تقريبية، عديمة الإتقان، غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض»⁽²⁾.

كما قدم لنا "بورتور" مختلف التجليات الزمنية التي يمكن أن يعلن عنها العمل الروائي في مسألة الإيهام الزمني بشكل مباشر أو غير مباشر وتتمثل في:

- **التسلسل التاريخي:** الذي يسود فيه نوع من الخطية « إلا أنه يُشير إلى صعوبة ترتيب الأحداث الروائية بشكل متسلسل خطي كما هي في الواقع، فحتى في السرد الروائي التقليدي الأكثر التزامًا بالتسلسل المنطقي، لا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأوقات الروائية، حيث يخضع الزمن الروائي لتقنية القفز والحذف والوقفة والتلخيص، وغيرها من التقنيات التي تحقق مسألة الإيهام الزمني»⁽³⁾.

- **الطباق الزمني:** والذي يتجلى من خلال النوافذ التي تفتحها الذاكرة للعودة إلى الوراء، أو من خلال النظرات الملقاة بين الحين والحين على المستقبل.

(1) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 69.

(2) - ميشال بورتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 198.

(3) - مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، ص 41.

- الانقطاع الزمني: ويرى فيه "بوتور" مساحات مخصصة للانتقال من زمن إلى آخر، لأن الانقطاع في الرواية الحديثة، يعود في أصله إلى طبيعة الحياة المعاصرة المُتَقَطَّعة، والمُنْقَلَة من زمن إلى آخر لذلك « فإنّ الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كُتلاً منفصلة متقابلة وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات»⁽¹⁾ في السرد كما هي موجودة في الحياة.

وتميّز بدوره "جان ريكاردو" بجهوده التنظيرية في مجال الرواية الجديدة، وذلك في كتابه (قضايا الرواية الجديدة 1967)، فكانت بذلك الظاهرة الزمنية بكل إلتباساتها إحدى أهم المحطّات التي توقّف عندها، نجده وهو يتحدّث عن الزمن يتحدّث عنه بنظرة مغايرة، يُقسّم بها الزمن في كتابه إلى: « زمن السرد وزمن القصة، ويضبطهما معاً من خلال محورين متوازيين، يسجّل في أحدهما زمن السرد وفي الآخر زمن القصة، وينظر من خلال عدّة نماذج إلى أنواع العلاقات التي تتمّ بين المحورين»⁽²⁾، من خلال وقوفه على تقنيات تسريع السرد وتبطئته في كل من الحوار والوصف والأسلوب غير المباشر (التلخيص)، والتكرار وعرض الأحداث المترامنة... والعلاقة الجدلية لكل هذه التقنيات الزمنية مع معمارية الرواية الجديدة، التي تهدف إلى الخرق الدائم لجماليات الكتابة السردية، لأنّه كلما زاد الاعتناء بمعمارية الكتابة، أدّى ذلك إلى خلق نوع من القطيعة بين جماليات الرواية الجديدة وجماليات الرواية الكلاسيكية.

ويميّز "ريكاردو" بين زمن السرد وزمن القصة، ثم يحاول معاينة العلاقة بينهما من خلال ذهابه « إلى أنّه إذا لم يكن أي عمل روائي، أو حكاوي، غير مستقل عن السرد الذي ينهض على أساسه، فإنّ الزمان يُنظر إليه على مستويين متمايزين، زمان السرد و زمان القصة المتخيلة»⁽³⁾، في طابع العلاقة التي تجمع بينهما وفي تجلّيهما من خلال الملفوظ الحكائي وعملية القراءة والتلقي، وهكذا يكون "ريكاردو" قد أسقط الدراسات التقليدية التي تُطابق بين الزمن داخل الحكوي والزمن الفيزيائي، واقترب في تصوراتهِ من طرح الثنائية التي سوف ينطلق منها البنيويون (تودوروف وبارت وجينيت) فيما بعد، معتمدين أساساً على ما طرحه الشكلايين الروس في هذا المجال.

(1) - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 100.

(2) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 68.

(3) - سعيد يقطين، قال الراوي، ص 162.

وتعود ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي إلى الظهور من جديد وعلى نحو أكثر وضوحاً على يد "تودوروف" عندما ميّز هذا الأخير من جديد بين القصة والخطاب، فإذا كانت القصة هي جملة الأحداث المُقدّمة، فإنّ الخطاب هو الطريقة التي قُدّمت بها هذه الأحداث إلى مُستمع - قارئ ما-يفترض وجوده مسبقاً، ويُرجع "تودوروف" السبب الرئيسي في طرح مشكل الزمن داخل السرد في الأساس « إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، ولكن الخطاب مُلزم بأن يُرتّبها ترتيباً يأتي الواحد منها بعد الآخر»⁽¹⁾، وكأن الأمر يرتبط بإسقاط شكل هندسي مُعقّد على خطّ مستقيم، ومن ثمة تنعكس الصورة المعقّدة - القصة - على خطّ مستقيم (خطاب)، فيصحبها ضرورة تخليّ المؤلف عن التتابع الطبيعي للأحداث، وعدم الالتزام به لأنّه يستبدله بالتحريف الزماني للأحداث الذي يحقق به المبدع - في الغالب - أهدافاً جمالية تبعاً للغايات الفنية التي يقتضيها العمل الروائي وليس بناءً على ما تملّيه عليه مقاصد القصة⁽²⁾.

ويحصر "تودوروف" القضايا التي يطرحها الزمن السرد في الرواية في ثلاث قضايا، تتحدّد من خلال مقارنة زمن القصة بزمن الخطاب، وهي: أولاً علاقة النظام، فنظام الزمن الحكائي (زمن الخطاب) لا يمكن أن يكون موازياً لنظام الزمن المحكي، هذا ما يحدث عنه بالضرورة تدخّلات في القبل والبعد أو ما يسميه بالخلط الزماني، أمّا من وجهة نظر المدّة فنقارن فيها بين الزمن الذي من المفروض أن يمتدّ فيه الفعل السرد، وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة هذا الخطاب، فنجد اعتباراً على ذلك أنّ المدّة تتّسع أو تتقلّص. في حين يخصّ التواتر طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته، فيكون القص إمّا مُفرداً أو مُكرّراً، أو مُؤلّفاً⁽³⁾.

(1) - ينظر: رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي (مجموعة مقالات)، مقولات السرد تودوروف، ص55.

(2) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص115.

(3) - ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص48، 49.

ويشير "تودوروف" إلى أن أول مشكل يقف عائقاً أمام دارس الزمن في العمل الحكائي هو تعدّد الأزمنة، ومن ثمة يقيم لنا تمييزاً آخر بين أزمنة الرواية، والتي يرى أنها تنقسم إلى أزمنة داخلية وخارجية، ويتفرّع عن كل قسم منها أزمنة أخرى كالآتي:

1. **الأزمنة الداخلية:** وهي التي تتعلّق بالنص وتتنبق من بنائه الداخلي وتتمثّل في: « زمن النص وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلّق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية»⁽¹⁾، وزمن الكتابة وهو زمن متعلّق « ومرتبطة بزمن التلفظ»⁽²⁾، وزمن القراءة ويقصد به «الزمن الضروري لقراءة النص»⁽³⁾.

2. **الأزمنة الخارجية:** ويرجعها إلى « زمن السرد وهو زمن تاريخي يظهر في علاقة التخيل بالواقع، وزمن الكاتب وهي الظروف التي كتب فيها الروائي عمله، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود بحيث تعيد القراءة بناء النص، وترتيب أحداثه، وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان»⁽⁴⁾.

أما "رولان بارت" فيستند في إعداد فكرته عن الزمن السردى إلى تصورات وأعمال "فلاديمير بروب"، هذا الأخير الذي كان قد دعا إلى ضرورة تجذير الحكاية في الزمن، ولقد كان للتحليلات والتفسيرات التي قدّمها "رولان بارت" الأثر البارز في توضيح وظيفة عنصر الزمن في البناء الفني للرواية الجديدة، رابطاً بذلك العلاقة بين العنصر الزمني والعنصر السببي.

ولقد طرح "بارت" قضية الزمن الروائي « من خلال تأكيده على أن أزمنة الأفعال لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، بقدر ما تكون غايتها تكثيف الواقع، وتجميعه عن طريق الربط المنطقي للأحداث»⁽⁵⁾، حيث يؤكد على أنّ المنطق السردى هو الذي يوضّح الزمن السردى، وأنّ الزمنية بذلك لا تُمثّل إلّا قسماً بنيوياً في الخطاب، حيث لا يتجلّى الزمن في بنية الرواية إلّا في

(1) - محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، ص 106.

(2) - أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 49.

(3) - المرجع نفسه، ص 49.

(4) - محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، ص 106.

(5) - فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الفني عند غادة السمان دراسة في الزمن السردى، ماجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 16.

شكل نسق أو نظام، أمّا بالنسبة للسرد فإنّ الزمن ليس موجوداً، أو بالأحرى له وجود وظيفي كعنصر فاعل في نظام دلالي شامل، ذلك أنّ الزمن لا ينتمي إلى الخطاب، ولكن إلى المرجع الواقعي، ومن ثمة فمهمّة الباحث في عنصر الزمن الروائي هي الوصول إلى الكشف عن التوظيف البنوي للإيهام الزمني⁽¹⁾ الخاص بالحقيقة المرجعية الواقعية.

ولقد كان "جيرار جينيت ابرز النقاد السريدين الذين تحدثوا عن عنصر الزمن كأحد أهم مكونات الخطاب الحكائي، إذ أفاد من كل الدراسات السابقة عليه في تحليل الخطاب الروائي بما فيها أعمال الشكلايين الروس في تفريقهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، بالإضافة إلى الآراء التي توصّلت إليها الشعرية البنيوية مع "بارت" و"تودوروف" حول الزمن والصيغة والخطاب في الرواية، وكذلك الاقتراحات السابقة للساني "إيميل بنفنيست" في التمييز الذي أقامه بين أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية، والذي انتهى به إلى التفريق بين مستويين هما زمن الحكاية وزمن الخطاب...

يمكننا مع كل هذه الإفادة من الدراسات أن نتحدث عن آراء "جيرار جينيت" خصوصاً آراءه في كتابه "خطاب الحكاية بحث في المنهج" بوصفها بداية مرحلة جديدة ومتطورة في تحليل الخطاب السريدي عموماً، وفي تشريح البنية الزمنية خصوصاً، وذلك إذا ما لاحظنا أن تحليل الزمن يغطّي ثلثي الدراسة التي قام بها "جينيت" في هذا الكتاب مطبقاً على رواية لـ"مارسيل بروست" بعنوان "بحثاً عن الزمن الضائع"، والتي حاول أن يتلمّس فيها خصوصية الوعي بالزمن في السرد وبكيفية توظيفه داخل النص « وأن يغير اتجاه المشكلة من أساسها وذلك بالنظر إلى الزمن السريدي كنوع من الزمن المزيف »⁽²⁾ الذي يقوم مقام زمن حقيقي - زمن القصة -، إذ « إنّ إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر »⁽³⁾؛ أي إدغام زمن الحكاية في زمن القصة، أو بمثابة « اختراع مشروع زمني يقام في ضوء مشروع زمني آخر »⁽⁴⁾.

(1) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 111.

(2) - المرجع نفسه، ص 116.

(3) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، الدار البيضاء، 1996، ص 45.

(4) - السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 107.

هذا ما جعل دراسة "جيرار جينيت" التحليلية للسرد تنطلق في الأساس من مقولة لـ "كريستيان ميتز" يؤكد فيها كون « الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول)»⁽¹⁾، ونوعية العلاقة بينهما هي على حسب ما أسماه المُنظِّرون الألمان زمن القصة وزمن الحكيم. وعلى حسب دراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) يقيم "جينيت" تصنيفاً ثلاثياً لمستويات الزمن السردية، يَنْتَظِم وفق ثلاثة محاور هي: الترتيب والمدة والتواتر.

1- الترتيب: ويعني به ترتيب الأحداث في القصة والترتيب الزمني للكاذب لتنظيمها⁽²⁾، أي مقارنة نظام ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية في الخطاب السردية بنظام تتابع الأحداث والمقاطع الزمنية كما يفترض أنها وقعت في القصة، وينشأ عن مختلف أنواع التناظر بين الزمنين ما أسماه "تودوروف" بالتشويهاً الزمنية⁽³⁾، أو ما اصطلح عليه "جينيت" بالمفارقات الزمنية، وهو مصطلح عام استعمله للدلالة « على كل شكل من أشكال التناظر بين الترتيبين الزمنيين اللذين سنرى أنّها أشكال لا تنحصر تماماً في الاستباق والاسترجاع»⁽⁴⁾، اللذين يسلمان ضمناً بوجود نوع من درجة الصفر، والتي قد تكون حالة افتراضية مرجعية للتوافق التام بين زمني الحكاية والقصة.

2- المدة أو السرعة: ويعني بها مقارنة مدة « حكاية ما بمدة القصة التي ترويها»⁽⁵⁾، أو مقارنة المدة المتغيرة لهذه الأحداث والمقاطع القصصية (ثوان، دقائق، ساعات، أيام وأعوام) مع المدة الكاذبة - في طول النص - لروايتها في الحكاية، ويضبط "جينيت" السرعة في أربع حركات سردية هي المشهد، الوقفة، الحذف، والمجمل.

3- التواتر: ويعني به « العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية»⁽⁶⁾، ويعد "جينيت" أول من نبّه إلى أهمية دراسة التواتر أو علاقات التكرار على أنّها « مظهر من المظاهر

(1) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص45.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص49.

(3) - ينظر: ترفيتان تودوروف، الشعرية، ص49، 47.

(4) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص51.

(5) - المرجع نفسه، ص101.

(6) - المرجع نفسه، ص47، 46.

الأساسية للزمنية السردية»⁽¹⁾، على اعتبارها سلسلة « من عدة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابهها وحده»⁽²⁾، ويضبطه "جنيت" في ثلاثة أوجه هي الحكاية الفردية، الحكاية التكرارية، الحكاية الترددية.

وبوجه عام فإنّ الثنائية الزمانية التي تكشف لنا التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي في مختلف أنواع السرود الشفوية والفلمية والأدبية يمكن اعتبارها مع "جينيت" أهم ما يميّز السرد الروائي المكتوب من حيث مستويات إعداداته الجمالي والذي لا يمكن استهلاكه وبالتالي تحقيقه إلاّ في زمن القراءة طبعاً. لهذا تعتبر الزمنية السردية وبالأخص زمنية الحكاية المكتوبة شرطية أو أدائيّة نوعاً ما، ما دامت الحكاية المكتوبة حادثة ككل شيء آخر في الزمن فهي توجد في فضاء، وبصفتها فضاء، يكون الزمن اللازم لاستهلاكها هو الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها قراءة⁽³⁾.

ومن خلال كل ما جاء به "جينيت" نلاحظ أنّه قد توصّل إلى إقامة جهاز إجرائي استطاع من خلاله التعامل مع مشكل الزمن داخل الرواية من دون الغوص في متاهات ماهية هذا الأخير ومحاولة التعامل مع هذه الإشكالية من زاوية أخرى هي تحديد البنية الزمنية من خلال التقنيات السردية الزمنية الفاعلة داخل النص الروائي .

وعليه فقد قدّم لنا "جينيت" معرفة ثمينة خاصّة بالنّص السردى ومكوناته، ضمن غطاء ابستمولوجي واسع استوعب فيه كل التقنيات الزمنية الخاصة بالكتابة الروائية وجزئياتها وتفصيلها، لا يمكن لأي باحث حالياً أو مستقبلاً، أن يتنكّر للدور الذي لعبه هذا الباحث في الكشف عن خبايا النص وتسمية مكوناته، فهذه المكونات - ومنها الزمن - ليست عرضاً زائداً إنها الشكل والوسيلة التي يمكن من خلالها أن يتخذ المعنى طريقه، ويتبع أثناء السرد مسلكه.

(1) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 129.

(2) - المرجع نفسه، ص 129.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص 45، 46.

الفصل الثاني: عتبات زمنية

- 1- رسالة الزمان في عتبة العنوان.
- 2- رواية الخيال العلمي واستشراف المستقبل السياسي.
- 3- مدار الزمن للكاتب والقارئ (تاريخ الكتابة وتاريخ القراءة).
- 4- "رماد"، أسطورة الماضي تخترق زمن المستقبل.

1- رسالة الزمان في عتبة العنوان :

لقد أولى الدرس الأدبي والنقدي الحديث في سياق بحثه عن آثار المعنى في الأعمال الأدبية اهتماما بالغاً بالعتبات "seuils"، فحدّد النقاد جملة من الضوابط تمسّ كلّ ما يحيط بالنصوص الإبداعية ويرافقها من عناوين، ومقدّمات، وأسماء مؤلفين، وإهداءات، وتعليقات، وعناوين متخلّلة... وغيرها من العناصر التي تُؤطر النصوص من الخارج باعتبارها عتبات، أو ما أُصطلح على تسميته أيضاً بالنصوص الموازية "paratexte" والتي تكون موازية أو محاذية للنص الأصلي، فالعتبات بذاتها نصوص ولكنها توازي النص الأصلي، لأنها تشغل حيّز « تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، المُصاحبة لنصها والعاضدة له شرحاً وتفسيراً»⁽¹⁾

ويرجع هذا الاهتمام بالعتبات - سواء من قبل الأدباء والنقاد - إلى الدور الذي أصبحت تلعبه في التّواصل بين المُبدعين والقُراء على اعتبار « أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكّن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية»⁽²⁾، فهي تُعني التركيب العام للنص على الرغم من أنها تُقيم على حدوده، إلّا أنّها « تتّصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتتفصل عنه انفصالاً لا يسمح للدّاخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته، والإقامة على الحدود إشارة لعابر أمام هذا الكتاب - النص - ومصاحبة لمُريد القراءة، وإرشاد للمسالك»⁽³⁾ الدلالية والقرائية، إذ إنّ « فعل القراءة هو الذي حدا "بهنري ميتران" إلى اعتبار هذه الإرساليات النصية في محيط النص ذات أهمية استثنائية، إنّها تَسرّع انتباه القارئ وتُساعد في أن يجد لنفسه موقعا في النص، بالإضافة إلى أنها تستهدف توجيهه وتحفيزه وترسم له أفق انتظار محدد»⁽⁴⁾، من خلال إحياءاتها الدلالية المقصودة.

ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات النصية متمثلاً في نقل مركز التلقّي وتوسيعه من حدود النص - المغلق على نفسه - إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدّته الدّراسات النقدية الحديثة

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص63.

(2) - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص16.

(3) - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص76.

(4) - عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، ج58، م15، 2005، ص281.

مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص والنصوص المغلقة بخاصة، لأنّ هذه العتبات - في الأغلب - لا تَرُدُّ عَبَثاً وَإِنَّمَا تَنَقِّي صيغها وتختار أساليبها، وتحلّ مواقعها في النص بطريقة واعية، فتكتسب أهميتها ليس بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية نفسها ولا بمعزل عن تصوّرات المؤلف الكتابية واختياراتها، بل تختار سياقات تاريخية ونصية لتؤدّي وظائف تأليفية تختزل جانباً مركزياً من منطق الكتابة⁽¹⁾ ومقاصدها، لتمنح القارئ توجيهاً وإضاءة تَهْدِيهِ إلى المسالك المؤدية إلى عوالم النص الدلالية والجمالية، « فالعتبات النصية علامات ذات وظائف عديدة، تتعدد بتعدد هذه العتبات التي تتميز بمستوياتها وقدراتها الفنية وإمكاناتها الجمالية ... وهذه العتبات هي التي ستقود القارئ/ المتلقي إلى مركز الانفعالات وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلّق بها بين ثنايا النص نفسه»⁽²⁾ مُساعدة القارئ في عملية فهمه، وتفسيره، وتأويله، والإحاطة به ولو بدرجات نسبية ومتفاوتة تختلف باختلاف طبيعة العلاقات التي يَعْقِدُها كل نص مع عتباته، ومع ذلك فكلّ قراءة تتجاوز العتبات* هي بمثابة قراءة اختزالية، ناقصة ومبتورة من شأنها تشويه النص وإبعاده عن مراميه، أما إذا ما تمّ الوقوف على ما يسيّجه من عتبات تنشي بقوة المعاني والدلالات المكتنزة والمثيرة والمستفزة التي

(1) - ينظر: عبد الفتاح الجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص 16، 17.

(2) - باسمه درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، ج 61، مج 16، 2007، ص 40.

* لا شك أن أعمالاً كثيرة في التراث الغربي والعربي ضلّت بعيدة عن هذا التناول الحديث لوظيفة العتبات، إذ غالباً ما اكتفت هذه الإنجازات واهتمت بالنص الأصلي على حساب عناوينها وخطاب الحواشي والمقدمات والإهداءات... التي كانت دائماً. تُعتبر ثانوية أو نصوصاً صمّاء في ضلّ اهتمام النقاد بربط الأثر الأدبي بعناصر خارج نصية، دون الالتفاف إلى مواقع العتبات وأدوارها الهامة في الكتابة والتلقي، وحتى دراسة العنونة وفنّياتها ووظائفها لم تدخل مجال اهتمام الباحثين والدارسين إلا في أواخر القرن الماضي، بعد أن هيمن قبل ذلك النص على عنوانه وعتباته ردحا طويلاً من الزمن حتى كاد أن يلغيه من الوجود، فوجد أن كثيراً من الأعمال التراثية في الثقافة العربية مثلاً كانت شائعة بين العامة بأسماء مؤلفيها لا بعناوينها (ديوان مروّ القيس/ديوان البحتر)، وحتى أنّ بعض القصائد كانت تعرف نسبة إلى حروف رويّها (لامية الشنفرة/ نونية ابن زيدون)... أمّا عن الجانب التطويري للعنونة فقد جاء متأخراً في سياق اهتمام الفكر الغربي بهذا الحقل، فدرسه جيرار جينيت في سياق حديثه عن العتبات في كتابه "seuils"، كما أشار إلى أن "لوي هويك" يعدّ أحد كبار المؤسسين المعاصرين للعنوانيات (أو علم العنونة la titrologie) في كتابه "سمة العنوان" الذي حدّد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالجه التحليلية، حيث يرى بأن العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت عناوين اليوم موضوعاً صناعياً لها وقع بالغ الأهمية في تلقي كل من القراء والجمهور والنقاد والمكتبيين... للمزيد أنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص 65-67.

تدعو إلى التأمل والدراسة والتوقف عندها، دون المرور عليها، فحتمًا سَتُقَرَّب القارئ من النص ومن المسالك المؤدية إليه، وليس هنالك أنيس ورفيق ودليل للقارئ في هذه الحالة أفضل من العنوان للصلة الوثيقة لهذا الأخير بالنص فهو السمة الدالة عليه.

ويبقى تواجد العنوان ضمن هذه النصوص الموازية لا يضعه في درجة واحدة من التساوي معها فلا يمكن لدارس العتبات أن يساوي بينه وبين الإهداء أو المقدمة أو الهوامش... أو غيرها من العتبات التي لا نستطيع إنكار أهميتها ووظائفها كنصوص موازية محيطية بالنص الأصلي، ولكن الوظائف الخاصة التي يضطلع بأدائها عنوان المؤلف وحده ترفع من شأنه بين كل العتبات، فجميعها أو بعضها قد يَسْتَعْنِي عنها النص دون أن تؤثر على تلقّيه، ولكن من غير اللائق على الإطلاق تَخِيل وجود نص حديث - مهما كان جنسه - دون وجود عنوان له يُتَوَجَّه ويُرافقه ويدل عليه أو يشي ببعض معانيه.

وتعظم الحاجة في مجال السرد الروائي إلى العناوين الأمر الذي جعل عتبة العنوان تتبوأ مكانة مهمة داخل حقل العتبات النصية لرواية ما، إذ يعدّ العنوان أول ما يتعامل معه القارئ قبل الولوج إلى عالم الرواية الداخلي، وهو في النصوص الحديثة يُعدّ مفتاحاً إجرائياً ومدخلاً أساسياً لأي نص، وحلقة أساسية تقع ضمن الحلقات الأساسية لبنائه، فتعدّ القارئ بزاد ثمين لدراسة النص وتفكيكه، « ونقول هنا إنه يُقدّم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتولّد ويتنامى ويُعيد إنتاج نفسه... وهو إن صحّت المشابهة بمثابة الرأس للجسد»⁽¹⁾. ويظل العنوان برمزية عباراته وقوة إيحاءاته « من أهمّ العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات، وتُطَلّ على ظلال المعاني وتألّق العبارات، وأخيراً تفسح المجال لامتداد الخيال نحو آفاق لا متناهية، فهو خطاب رمزي يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كما من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته»⁽²⁾، لذلك غالباً ما يتمّ انتقاؤه بعناية ليتصدّر أغلفة المؤلفات كعلامة دعائية من المؤلف، تُشرع أبواب النصّ أمام القارئ فتدفعه وتغريه بروح الولوج إلى أعماقه، فبعدما كان يُنظر إليه كزائدة لغوية، أو كمَجْرَد اسم يعلو

(1) - ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ص72.

(2) - باسمه درمش، عتبات النص، ص39.

النص لا قيمة له إلا في إطار العناية بالحواشي، أصبح في العصر الحديث « جزءا لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الناص، لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بُعدا من أبعاد إستراتيجية القراءة لدى القارئ في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله»⁽¹⁾ إذ يعتبر نقطة الوصل التي تستقطب جمهور المتلقين فتثير فيهم نوعا من الإغراء والتشويق لممارسة القراءة، أو بالأحرى للبحث والإجابة عن تلك التساؤلات وعلامات الاستفهام المتروكة في ذهن القارئ لحظة الاتصال الأول بمجموعة العلامات اللسانية المكوّنة للعنوان من كلمات وجمل قد تظهر على صفحة الغلاف أو على رأس النص لتدلّ عليه وتُعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف الذي لا يعرف ما في النص إلا ما يوحي به العنوان الموسوم به في ذهن كل قارئ ومتلقٍ من توقّعات.

ونظرا لدور العناوين البالغ في الدلالة على المسارات الحكائية داخل النصوص السردية، فقد « أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان، باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقارنة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنتاجها وتأويلها»⁽²⁾، والعنوان في ذلك يشكّل « علامة سيميائية تُمارس التّداول وتتموّع على الحدّ الفاصل بين النص والعالم ليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص، لتتنفي الحدود الفاصلة بينهما ويحتاج كل منهما الآخر»⁽³⁾، فيحتاج النص إلى عنوانه حتى يُعطيه الهوية والتأطير، كما يحتاج العنوان إلى نص يحمله ويمنحه الوجود والحياة في العالم حتى لا يكون العنوان موجودا في فراغ، دون أن ننكر أنّ العناوين في معانيها وقدراتها التواصلية تتفاوت، كما تتفاوت في قدراتها الدلالية وارتباطاتها بالمضامين التي تُمثّلها أو تسعى إلى التعريف بها، ولكن على الرغم من كل ذلك تبقى العناوين من أهم العتبات النصية الموازية ارتباطا بالعمل الذي تُعّنه فهي وحدات اتصال ممتازة ومفاتيح دلالية مهمّة من خلال عديد الوظائف التي تؤديها، والتي من بينها: الوظائف الانفعالية والمرجعية والانتباهية والجمالية والتعينية والتحريضية والتشهيرية والتداولية... «العنوان هو بمثابة عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي

(1) - خالد حسين حسن، في نظرية العنوان، دار التكوين، دمشق، 2007، ص16.

(2) - جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج29، ع3، 1997، ص96.

(3) - خالد حسين حسن، في نظرية العنوان، ص78.

بينه وبين جمهوره وقراءه من جهة أخرى، وعقد تجاري إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى»⁽¹⁾.

انطلاقاً من هذه الوظائف ومن شبكة العلاقات التواصلية التي يعقدها العنوان مع النص والقارئ والمؤلف، ارتأينا أن نقف عند عتبة عنوان رواية واسيني الأعرج "2084 حكاية العربي الأخير" لسائل قصديّة الاختيار الواعية لصيغة عنوان هذه الرواية، والطريقة التي تنفي اعتبارية التسمية، وتثري الاحتمالات الدلالية من خلال رسائل العنوان المشفرة والمستفزة للقارئ راسمة له أفق انتظار يثرى بالدلالات التي تدعو إلى تأويل وتحليل الكيفية التي يُنصُّ بها هذا العنوان نصّه الأصلي (يدلّ عليه ويوازيه)، في الوقت الذي يتناص فيه مع نصوص أخرى (يتفاعل معها).

إذ يبدو أنّ واسيني كثيراً ما يُعوّل في كتاباته الإبداعية على القوة الإيحائية لنصوصها الموازية وبالأخص عناوينها، فيقوم باستثمار طاقاتها الإيحائية، وهو يصوغ عناوين رواياته نجده يميل أكثر إلى العناوين المركبة المكونة من عنوانين: الأول رئيس يتّسم بالغموض (لأنّه غير واضح من الوهلة الأولى)، يليه ويعضده في الأغلب عنوان ثان فرعي، هو عنوان شارح ومفسّر لعنوانه الرئيس، وهذا ما نجده مثلاً في روايته (كتاب الأمير) التي توقعنا للوهلة الأولى في حيرة تأويلية هل هي كتاب تاريخ أم رواية؟ ليأتي العنوان الفرعي فيزيل الإبهام عن العنوان الرئيس ويمحو هذا القلق التأويلي الذي يُفاجأ به القارئ منذ العتبة الأولى ويقول له بأنها رواية (مسالك أبواب الحديد).

كما نجد نفس الإشكال في باقي رواياته أو بالأحرى في طريقة صياغة عناوينها المركبة، مثل (حارسه الظلال) وعنوانها الفرعي الداعم الذي يلعب دور المؤجّه القرائي هو (دون كي شوت في الجزائر). وتظهر من خلال عناية الكاتب بصياغة عناوين رواياته وانتقاء كلماتها الغاية الجماليّة التي يسعى إلى تحقيقها، والتي يبدو أنّها أضفت على هذه النصوص الموازية شعريّة خاصة، لأنها تشدّ القارئ بألفاظها المنتقاة، فيدرك بنيتها الدلالية المنفتحة على إحياءات ومسارات

(1) - عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت، ص71.

تخييلية مكثفة تشكّل بؤرة الحكي وأساسه¹، لأنها في طريقة اشتغالها وأثناء أداء وظائفها تعقد ميثاقها الحكائي والشعري والتواصل مع النص ومع الكاتب ومع القارئ في الآن نفسه.

ولا تبتعد طريقة صياغة عنوان مدونة بحثنا عن الطُّرُق التي انتهجها واسيني في صياغة عناوين رواياته السابقة، والتي خطّها وفق معادلة (العنوان الكامل = عنوان رئيس أو مركزي + عنوان فرعي). « ففي بعض الأحيان يجِدُ الروائي أن العنوان المركزي لا يُشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلاً كافياً وخصباً، فيتّجه إلى رَدِّفه بعنوان ثانوي يُضاعف من قوة العنوان المركزي ويُقرِّبه من مرحلة الاستواء والتكامل، حيث يساعد هذا الأخير العنوان الرئيسي في صناعة المعنى إذ يُمثّل مسنداً للعنوان المركزي، فما خفي في العنوان الرئيس وعجز عن التعبير عنه يُعطيه العنوان الفرعي دلالة أوسع بإزالة بعض اللبس والإبهام الذي قد يقع فيه العنوان الرئيس إذا قُرى معزولاً»⁽²⁾.

وفق ذلك نجد أن عنوان رواية "2084 حكاية العربي الأخير" ينقسم بدوره إلى عنوانين: رئيس وفرعي:

العنوان الرئيس: 2084.

العنوان الفرعي: حكاية العربي الأخير.

يتكوّن العنوان الرئيس من مركّب عددي غامض يصعب التعامل معه للوهلة الأولى، وهو وحده يفتح على القارئ أبواب التأويل والبحث عن قراءات ممكنة لهذا العنوان، هل هو رقم سريّ؟ أم شيفرة؟ أم له دلالة زمنية قد توحى إلى زمن استشرافي... وفي الحقيقة هو عنوان جد رمزيّ إذا تَعَامَلْنَا معه وحده فسيُوصلنا إلى احتمال عدّة تأويلات، ويصل بنا إلى عدة مقاصد غير يقينية لولا عنوانه الفرعي الداعم (حكاية العربي الأخير) الذي يحدّد من هذه الاحتمالات التأويلية بمهامه الإخبارية، ليلعب دور المُوجِّه القرائي، الموجه الحقيقي لقراءتنا⁽³⁾ الأولى التي انطلقت غامضة في البحث عن دلالة العنوان الرئيس، فيميل ناحية الاحتمال الأخير الذي يقول إن "2084" هي عتبة

(1) - ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، ص17.

(2) - محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص160.

(3) - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجينيت، ص80.

زمنية لحكاية استشرافية، هي "حكاية العربي الأخير". وهي العتبة التي يُطلُّ بها واسيني رفقة قرّائه على عوالم تخيلية افتراضية لحكاية تقع أحداثها الافتراضية في زمن افتراضي وبشخصيات افتراضية في مكان افتراضي هو الآخر.

وبهذا يعرّضُ العنوان الرئيسي بَعْتَبَتِهِ الزمنية (العديدية) جانبا من جوانب زمن الحكي، فيما يعرض العنوان الفرعي (المضموني/ الشارح) الموضوع الأساس في الحكاية، فيُسهّم العنوان ككل بشطريه - الرئيس والفرعي معا - في عرض جانب من جوانب بُؤرة زمن الحكي ومضمونه، ليفتح منذ البداية شهية الجمهور للقراءة، ويدعوهم إلى الاطلاع بل وقبلها إلى التنبؤ بالمستقبل وما ستحمله حكاية العربي الأخير في عام 2084م. و«... مآل العرب داخل دوامة التحلل والتفكك التي قذفت بهم خارج التاريخ وحولتهم إلى شعوب ضائعة. بلا أرض ولا هوية. يبحثون عن معاشهم وسط عالم جشع...»⁽¹⁾.

يعكس عنوان الرواية الرئيس الذي يتصدّر رأس صفحة الغلاف والذي كُتب بلغة الأعداد وبالبند البارز والكبير (2084) دلالة على أهميته، وبعده الأيقوني، ومركزيته في تبئير دلالات الرواية، والإيحاء بعمق الرؤيا الاستشرافية التي يمتاز بها واسيني في تعبيره عن الأشياء الممكنة والبعيدة التي لم تتحقّق بعد بطريقة فنية وإبداعية واعية في خياراتها، فاختره عام "2084" عنوانا رئيسا لروايته للدلالة على السنة الحاملة للغموض والخوف والموت لم يكن عبثا أو بالصدفة، إنّما كان يهدف من خلال ترمين أحداث الحكاية في هذه السنة بالضبط إلى تمثين الحبل الرابط بين النص الروائي الجديد ومرجعياته الفنية والأدبية والأجناسية التي ينتمي إليها، أي تمثين شبكة العلاقات التي تربط بين نصّه الروائي الجديد "2084 حكاية العربي الأخير" والنصوص الأدبية السابقة عليه وهو يتحاور، ويتقاطع، ويتلاقح معها. وبالأخص تفاعله الحي والرمزي مع عنوان رواية "جورج أورويل" (1984)*.

(1) - واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2005، ص (الأخيرة من الغلاف الخارجي).
* صدرت الرواية الاستشرافية "1984" للكاتب البريطاني "جورج أورويل" عام 1948، ويقال أن عنوانها الأول كان " آخر رجل في أوروبا" قبل أن يتم تغييره ليستقر في النهاية على "1984"، وتصور لنا رواية جورج أورويل الإستشرافية السياسية بطريقة مرعبة ومسرّفة في التشاؤم حالة المدينة الأوروبية في عام 1984، وكيف تسلّطت على الحكم أقمع الأنظمة المستبدّة لتسلب من المواطن الحرية في كل شيء، فيصوّر لنا الكاتب أثناء السرد مصير الإنسان في المستقبل القريب

وفي الحقيقة فإن استراتيجية التناص مع الموروث العربي القديم بصفة عامة تمثل أداة فنية بارزة وفعالة كثيرا ما اتكأ عليها واسيني في ابداعاته وفي صياغة عناوين رواياته على وجه الخصوص، حتى إن الدارس لأعماله الأخيرة يشعر أنه أمام نصوص تتوالد، رحمها ومنبعها الموروث الأدبي^{**}، ويبدو أنه قد استحسّن اللعبة أو بالأحرى نجاحه فيها، وهو يتحاور في نصوصه الإبداعية السابقة ويتناص مع التراث العربي والغربي، فعاد إليها في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" مستحضرا ومناديا رواية "1984" أو "آخر رجل في أوروبا" لجورج أورويل، ومن يُمعن النظر في عنوان الرواية يلاحظ أنه يؤسّس عن قصد تحت العنوان الظاهر عناوين غائبة لكنها فاعلة، يمكن تعريفها من خلال تجذير الأسئلة وفك شيفرة العنوان الظاهر⁽¹⁾ الذي يستحضر بقوة عنوانا غائبا لرواية جورج أورويل، لذلك فكل الاحتمالات والتوقعات القرائية في البداية تستشرف وتنتظر بأن تسجل هذه الأخيرة حضورها المتميّز والفاعل، وبالموازاة مع التفاعل الحي والمقصود في العنوان، فما العلاقة بين الروائيتين والعنوانين والزمنين يا ترى؟ هي أسئلة أخرى ستواجه القارئ تباعا وتستوقفه في عتبة العنوان.

وحال العامة والمستضعفين في الأرض بعدما فقدوا الكرامة، كما ينقل لنا "أورويل" في روايته هذه الصورة المظلمة والرهيبة عن معاناة الإنسان من الرقابة الخارقة، والاستبداد المتواصل، ويصوره تصويرا حسيا عنيفا مقيما الحدث على الحدث، والجدل على الجدل، والقول على القول، والرعب على الرعب، بدقة وإحاطة كاملة بالتفاصيل، وبطريقة استشرافية صائبة وصادقة، قال عنها "نعوم تشومسكي" معلقا: إن نبوءات أورويل الشهيرة في رواية "1984" قد تحققت، وأن ما حذرنا منه قد وقع بالفعل على الأقل في جوهره.

^{**} بالعودة إلى اشتغال ظاهرة التناص المبنية على الحضور الرمزي للموروث العالمي في أعمال واسيني الروائية بطريقة أو أخرى، نجد أن أعمالا أدبية مثل: ألف ليلة وليلة، ودون كي شوت، والسيرة الهلالية... تتشكل حجر الزاوية في معظم رواياته، بل لطالما كان اشتغاله عليها بشكل واضح، ويقر هو بذلك فيقول في حوار أجراه معه الإعلامي كمال الريحاني بتونس (26 أبريل 2003): «... ألف ليلة وليلة كانت حاضرة أمامي وأنا أكتب بعض رواياتي خصوصا فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، لا من موقف التاريخ ولكن من هاجس الرغبة في استرداد بعض التقاليد السردية الضائعة، كما كان نص دون كي شوت حاضرا أمامي عندما كنت أكتب حارسه الظلال، ومصرع أحلام مريم الوديعة... كما قام في نوار اللوز بمعارضة السيرة الهلالية، فقدّم وجها مخالفا تماما لأبي زيد الهلالي...». للمزيد ينظر: كمال الريحاني، هكذا تحدث واسيني الأعرج، الشركة التونسية للنشر، تونس، 2009، ص35، 34.

⁽¹⁾ - ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص35.

يمكن إذن لعنوان رواية ما أن يحمل في طياته وظيفة تناسية يدخل من خلالها في علاقة تداخل وتفاعل واندماج وتجاوز مع نصوص أخرى إذا كان يحيل على نص خارجي يتناسل ويتلاقح معه شكلا وفكرا، وهكذا يمكن أن يشتغل العنوان كعلامة مزدوجة حيث إنه في هذه الحالة يُعرّف بالنص الأصلي الذي يُؤجّه، وفي نفس الوقت يحيل على نص آخر⁽¹⁾ خارجي يتلاقى معه. وعلى ذلك يمكن للقارئ أن يجد في عنوان رواية "2084 حكاية العربي الأخير" من الإشارات والإيحاءات ما هو كفيل بالشهادة على وجود تداخل وتفاعل نصي مقصود مع رواية "1984" الشهيرة لجورج أرويل، فهل ستشترك الروايتان في طرح ومعالجة عديد القضايا الاستشراكية؟

تتعلق أولى شرارات التفاعل والتداخل بين النصين - كما أشرنا آنفا - من عتبة العنوان:

- أرويل ← 1984 ← آخر رجل في أوروبا

- واسيني ← 2084 ← حكاية العربي الأخير

يبدو هذا التشابه في طريقة صياغة العنوان - القريب من التطابق - مثيراً لدى القراء العديد من الأسئلة، إذ إن عنوان رواية واسيني لا يحكي أو يظهر نية وقصدية النص في الإعلان عن مضمون القصة التي سيحكيها فقط، بل له إعلان ثان عن قصدية ثانية تشير إلى صلة القرابة المتناصّة التي تربطه بعنوان رواية أرويل، فكانت صياغة العنوان بهذه الطريقة في الإعلان عن قصديتين: داخلية (تعلن عن مضمون القصة) وخارجية متناصّة (تعلن حواريتها مع نصوص أخرى) كان لذلك دور في فرض النص كقيمة وكمعنى آت⁽²⁾، لأن العنوان بهذه الطريقة قد قام بتأدية جملة من الوظائف «ومما لا شك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتبارية في اختيار التسمية، ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثّلات وسياقات نصية تؤكّد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه»⁽³⁾، وكما تربط النص وعنوانه بنصوص وعناوين أخرى خارجية عنه.

(1) - ينظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا العنونة، ص 98.

(2) - Grivel (ch). Production de l'intérêt romanesque. Mouton. 1973. P171.

(3) - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنّية والدلالة، ص 19.

ويمكن من الناحية الزمنية للقارئ تحديد الفارق الزمني بين العنوانين الاستشراقيين (2084/1984) بمائة (100) سنة، وهو الفارق بين زمن العوالم التخيلية التي عاشت فيها شخصيات "أورويل" والزمن التخيلي الذي ستعيش فيه شخصيات "واسيني" في حكاية العربي الأخير، هذا الفارق الزمني (100 سنة) هو الذي استثمره الكاتب في بناء وتنظيم أحداث روايته لينقل للقراء وقائع عن المستقبل في عام 2084م، فمن الصفحات الأولى لهذه الرواية يتم إعلان من قبل الراوي عن اقتراب إقامة احتفالية داخل قلعة "أميروبا" بمناسبة مرور قرن (100) سنة على ميلاد "الأخ الأكبر"، (وهو شخصية من شخصيات رواية أورويل 1984) والتي تُعلمنا الحكاية أن المشرف على الاحتفالية داخل القلعة هو "لينتل بروز" أو "الأخ الأصغر" (وهو شخصية من شخصيات رواية واسيني 2084) لا يعدو أن يكون حفيدا وامتدادا للأخ الأكبر، فبعد مرور قرن من التاريخ الاستشراقي لرواية أورويل (1984)، سيقوم في رواية الأعرج (2084) احتفال الحفيد بمئوية جده، ليعيد السؤال الذي انطلق من العنوان الطرح نفسه بطريقة جديدة مرة أخرى: ما هي العلاقة والنسب بين الروائيتين؟ هل هي علاقة القرابة بين الجد والحفيد؟ أم هل هي دوامة الزمن الطبيعية واستمراريته الحلزونية التي يعيد فيها الزمن إنتاج نفسه ويتكرر، في الوقت الذي ينساب بين الناس إلى الأمام دون أن يشعر أحد بالدورات التكرارية التي يقيمها في الحياة؟ هل سيعيد وفق ذلك "لينتل بروز" سلطة زمن الديكتاتور القاسي فيتسلط على العقول كما تسلط عليها جده من قبل في رواية جورج أورويل؟؟؟ هي أسئلة وأخرى ودعوات للقراءة تنطلق بقوة من عنوان رواية واسيني "2084" لتخلق لدى القارئ حالة توقُّع وترقُّب، وتوحي إليه بطريقة مُخَفِّية غير مُتَكشِّفة، في انتظار تعرية الحقائق بالبحث عن إجابة أو إجابات للأسئلة المدسوسة في النص الذي تحكيه (حكاية العربي الأخير) من جهة، ويرتدّ صداها إلى النص الغائب الذي تُحاكيه (آخر رجل في أوروبا) للبحث فيه من جهة أخرى. أي هو عنوان مشحون بأكثر من قصدية يدعوك من خلالها - وبطريقة غير مباشرة - لنقرأ الروائيتين معا إذا أردت أن تضع يدك على المفاتيح الصحيحة والمسالك التي ستُيسِّر لك فتح مغاليق عنوان رواية "2084 حكاية العربي الأخير".*

* إن ظاهرة تداخل النصوص فيما بينها هي ظاهرة غير مستحدثة، فقد عاود الكثير من الكتاب مراجعة نصوص قديمة، ولعل ما تم استرجاعه من الموروث العربي القديم خير مثال على هذا، ويمكن التمثيل بحكايات ألف ليلة وليلة، وقد رجع

وعند إلقاء نظرة على مسار الحكايتين نجد أن ما يميزهما هو اشتراكهما في نفس الطرح الإستشراقي، إذ يقدمان للقارئ وبطريقة تشاؤميّة مُستقبلا مُظلما للعالم، تحكمه الطّبقيّة وتسيطر عليه الأنظمة الدّكتاتورية الفاسدة التي تخنقُ أنفاس الإنسان، وتُغيّر مفاهيم البشريّة في الإنسانية وفي المواطنة وفي طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وكذلك الحرّية والكرامة، وتفرض على الفرد نمط حياة قاس، وعواطف وأحاسيس لا يطيقها، فتراقب الإنسان في كل ما هو ظاهري وباطني وكل صغيرة وكبيرة وتضيّق عليه بشدّة حتى تسلب منه الحرية في التفكير، إذ يمكن في رواية "أورويل" مثلا لشرطة الفكر « أن تخترق حياتك الخاصة فهذا أمر لا يمكن التنبؤ به، وإن كان من المفروض أنها ترصد الناس جميعا بلا انقطاع، إذ باستطاعة هذه الشرطة أن تدخل، متى شاءت على خط أيّ كان، كان عليك أن تعيش بحكم العادة التي تحوّلت إلى غريزة، مُفترضا أن كل صوت عندك مسموع وأن كل حركة مرصودة»⁽¹⁾.

ورمز الاستبداد في رواية أورويل هو "بيغ برادر" الذي فرض بنظام حكمه القاهر على شعبه سيطرة ساحقة تجعل من الرعية تقدّس الحاكم وتتّبعه في كل شيء، على الرغم من أن وجوده الفعلي كإنسان يبدو مشكوكا فيه، إلا أن شخصيته الخيالية سلّطت مراقبة على الناس تحصي أنفاسهم وتسجّل أفكارهم ومشاعرهم، فكان من شعاراته « عبارة بارزة تقول: الأخ الأكبر يراقبك»⁽²⁾ وأيضا الشعارات المكتوبة في كل مكان وبالأخص على واجهة وزارة الحقيقة: « الحرب هي السلام العبودية هي الحرية الجهل قوة

أخرج من جيبه قطعة نقود من فئة الخمسة والعشرين سنتيما كتب على أحد وجهيها هذه العبارات وقد نُقشت بأحرف دقيقة وواضحة، بينما نقش على الوجه الآخر وجه الأخ الأكبر، كانت عيناه حتى من قطعة النقود تلاحقنا، على العملة، على الطوابع، على أغلفة الكتب، على الأعلام، على ألواح الإعلانات، على علب السكاكر، في كل مكان ودائما، عيناه تراقبانك وصوته يحيط

الكاتب الجزائري "جيلالي بسكري" صاحب رواية الرحلة الثامنة للسندباد، تر: نبيلة زويش. وهي رواية من الخيال العلمي، إلى رحلات السندباد فذكر بها وانطلق منها في سرده الجديد.

(1) - جورج أورويل، 1984، تر: أنور الشامي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006، ص09.

(2) - المصدر نفسه، ص08.

بك، وسواء كنت مستيقظا أو نائما، تعمل أو تأكل، داخل منزلك أو خارجه، في الحمام أو في الفراش لا فرق، لا مهرب لك، أنت لا تملك سوى السنتيمترات المكعبة داخل جمجمتك»⁽¹⁾

وبتتبع مسار حكاية "واسيني" نجد أن رمز الاستبداد فيها هو "لينتل بروز" قائد قلعة أميروبا، الحفيد الذي ينهج طريق جدّه في رواية "أوروبل" في فرض النظام الدكتاتوري، وإحصاء أنفاس الناس، ومراقبة تحركاتهم، وأعمالهم، مستفيدا من كلّ ما يمكن أن تمنحه التكنولوجيا من تسهيلات لمراقبة البشر إلى درجة الإطلاع على أفكارهم الباطنية وما يختلج في صدورهم، لذلك نجده دائما ما يكرّر نفس عبارات الجد: « لينتل بروز لا يراقبكم هو فيكم » « الحرب هي السلام، الحرية هي العبودية، الجهل قوة » « العربي الجيد هو العربي الميت ... وشعارات أخرى تؤكد للقارئ أن سير "لينتل بروز" في محكي "واسيني" على نفس نهج الطغاة السابقين يعني أن زمن الدكتاتوريات والعنصرية هو زمن دائري، قائم في كل مكان وأوان يموت أعلامه دون أن ينتهي أو ينقضي، ولعل حركيّة الزمان هذه التي يتطوّر فيها حلزونيا كأنه يعيد نفسه تدخل ضمن المفهوم الفلسفي للزمان - في الثقافة العربية والإسلامية كما أشرنا سابقا - والتي ترى أن الزمان يتطوّر بشكل دائري، متضمّنا الأحداث والوقائع وكأنّها تُعيد نفسها، وهنا يلتبس زمن الخطاب في الرواية بهذا المنطق، ولعل هذا هو سر التداخل بين النصّين والزّمنين في الروايتين، وهو الدافع الأهم الذي دفع "واسيني" ليجعل من عنوان روايته المؤلّد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيدلوجية، ومستندا على نصوص غيره، قام بتشكيله بلغة الأرقام وفي صيغة الزمان (2084) التي تحيلنا إلى عناوين أخرى موجودة سلفا، فأكسبه ذلك دلالة زمنية استشرافية جعلته بمثابة لافتة إخبارية تعكس كيان النص، وترمز لخصوصية تشكّل الأحداث فيه، والتي تعمل رفقة العنوان على إغواء المتلقّي للانخراط في متعة القراءة، والغوص في دهاليزها بحثا عن مسالك المعنى، ولذة الفهم والتأويل الذي من شأنه إيضاح المضامين الدلالية والرسائل الفكرية التي تضمّنتها حكاية العربي الأخير.

يتّضح لنا مما سبق أن عنوان رواية "2084 حكاية العربي الأخير" قد بات بالنسبة لمضمون الحكاية يشكل بنية دالة لها إحياءات مقصودة، ومُكتنزة برسائل زمنية شكّلت في النص وعنوانه لعبة فنية، مُضمّنة بعلامات إيحائية كبيرة، ومُتشبّعة برؤية للعالم أراد الكاتب تمريرها في رسائل

(1)-جورج أوروبل، 1984، ص35،34.

مسكوتة ومشفرة إلى القراء، إلا أنه لا يمكن أن تتحقق هذه الرؤية التي يريدها المبدع وتتكشف أخبارها وتفاصيلها بمعزل عن النص الأصلي الذي يحكيه العنوان، وكذلك النص الغائب الذي يحكيه ويتشرب من ينابيعه الفنية والفكرية والاستشراعية، ليفجر النسان والعنوانان معا ما كان ساكنا في وعي المتلقي - أو في لا وعيه - من حمولة معرفية وفكرية وثقافية يختزنها القارئ مما يعيشه في حاضره ومن تجاربه السابقة في القراءة ليبدأ معها فوراً عملية تأويل النص الجديد، الذي جرب فيه كاتبه طرقاً جديدة في الحكي.

لم يفارق واسيني الأعرج هاجس التجريب الإبداعي والتجديد في الكتابة ولو للحظة، إذ نجده دائماً البحث عن أراض خصبة جديدة لابتكارات سردية سجلت في النهاية باسمه، فخلقت تجاربه في الكتابة تراكما إبداعياً قيماً على المستويين النصي والتقني، وظلت تلك التجارب - رغم غزارتها - ترفض اجتراح محاكاة النموذج الواحد لأنها تحوي قلق الكتابة المغايرة، وتحمل هم الصورة المغايرة التي يريد هذا المبدع أن يظهر بها كل مرة مع إصرار المحافظة على جدية المعالجة والطرح، حتى اصطبغت أعماله بتنوعات درامية تنزع نزعة مأساوية، وتفتح على نصوص الثقافة والتاريخ، فتسائل الراهن والتاريخ والمستقبل من موقف أنطولوجي جدلي، يتعامل مع إشكالات الحاضر كتبعات لإشكالات الماضي، وينظر في آفاق المستقبل كامتداد لإشكالات الماضي والحاضر معاً، أو إعادة لهما بطريقة من الطرق.

تتميز أعماله الروائية بصفة عامة بما يمكن أن نصلح على تسميته بلاغة المواجهة الزمنية، التي يصل فيها التقطيع السردى إلى درجة السرد المنقسخ والانتقالات الزمنية المفاجئة إلى درجة تحلّ فيها الأزمنة المتعددة والمختلفة والمتعارضة في زمن واحد هو زمن القول⁽¹⁾. وما يزيد من هذه النقطات والتداخلات الزمنية والسردية هو التقاطعات التي يسجلها كل نص له جديد مع نصوص الثقافة والتراث السابقة عليه التي تتعالق وتمس النص والعنوان معاً، فكانت العناوين عنده مجالا حاسماً لهذه الابتكارات، فحفلت عناوين رواياته بالرمزية والإيحائية والصيغ البلاغية، وأنتج لنا عبر مساره الإبداعي عناوين قرائية مثيرة للتأويلات.

(1) - ينظر: الطاهر رواينية، إشكاليات توظيف الزمن في الخطاب الروائي الجديد، مجلة الآداب، ع12، الجزائر، 2008، ص192.

كما برزت فيها ظاهرة العنوان التي تتناص مع الموروث بأنواعه كافة والأدبي منه خاصة، والرواية مدونة أطروحتنا دليل على ذلك، إذ غدا العنوان فيها - كما رأينا - يكشف عن تحوّل كبير ليس في العنوان فقط وإنما في استراتيجية الكتابة الروائية العربية الحديثة التي ارتادت مع واسيني في روايته هذه أفقا جديدا من التجريب الروائي غير من خلاله الوجهة، ليخرج من أسر الكتابة عن الماضي (كما في روايته الأمير، والبيت الأندلسي) ليطرق أبواب الخيال العلمي والاستشراف السياسي، فيبحث فيه عن المستقبل ويؤرخ له من خلال فن الرواية منتهزا الفرصة التي أتاحتها له مرونة السرد لاستعارة فكرة التاريخ عندما تصبح له دلالة التواجد في زمن غير الزمن الحالي⁽¹⁾، فيناقش المجتمع الحالي عبر استحضار مجتمع خيالي استشرافي - غير موجود واقعا - أعطى له الكاتب إمكانية الوجود مستقبلا في زمان موثّق ومكان محدّد تحت غطاء مظلة الخيال العلمي، فبناه ونفخ في شخصياته الحياة لئسائله ويُحاوِره على خلفيّة من حقائق التاريخ، ومن منطلقات الماضي القريب، وحقيقة الواقع الذي كان يُعيشه ويتأثر به لحظة المخاض الإبداعي.

2- رواية الخيال العلمي واستشراف المستقبل السياسي:

يعتبر الخيال العلمي "science fiction" إحدى تبعات الثورة العلمية الحديثة والاكتشافات التكنولوجية التي حققتها العلوم في جميع الميادين، حيث وُلد الخيال العلمي مع العلوم التطبيقية، فعزا العلماء باكتشافاته آفاق ما كانوا يحلمون به، وبلغوا بخياله مواقع لم يحلموا بارتدادها، وحققت هذه الثورة العلمية في الوقت القصير ما لم تحقّقه البشرية عبر العصور، وكان طبيعيا أن يَنبُج أدب في هذه الفترة هو أدب الخيال العلمي فبرز كمرفق لهذه الثورة العلمية، ولفت الانتباه إليه كنمط جديد في الكتابة يوظف القص ويجعل من الروايات تحمل سمات الخيال العلمي المقترن بجديد المخترعات والتنبؤات العلمية، التي تحمل تصوّرات استشرافية للكيفيّة التي ستكون عليها حياة الإنسان في المستقبل، من خلال وصف أثر التطوّر العلمي على مختلف مناحي الحياة.

وارتاد السرد والرواية هذا النوع من الكتابة التي تستهدف المجهول، والمغامرة في قلب المستقبل، حتّى « أصبحت رواية الخيال العلمي في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي وما تزال واحدة من أكثر ألوان الأدب شعبية... ورواية الخيال العلمي تنطلق من حقيقة علمية ثابتة أو

(1) - ينظر: نشرية صالون الجزائر الدولي العاشر للكتاب، ع4، الجزائر، 2015، ص1.

متخيّلة لتكشف عن جانب مجهول من الكون، أو لتصف حياة البشر في المستقبل القريب أو البعيد»⁽¹⁾. فتعالج بطريقة خيالية آفاق التقدّم العلمي وما سيتوصّل إليه الإنسان في المستقبل من اختراعات في شتّى حقول المعرفة ومناحي الحياة، « بل إنه يعدّ من الخيال العلمي كل أدب روائي يتطرّق لموضوعات مثل: الحركة في الزمن، عالم الفضاء والمخلوقات غير البشرية، نهاية العالم، ما فوق الإنسان، الأسلحة الفتّاكة، حياة العلماء ووصف المخترعات، تجسيد عوالم الإنسان الداخلية، وصف العوالم الموازية لواقعنا، وصف تقاطبات معيّنة ثم وصف أثرها الافتراضي...»⁽²⁾. وهو فوق كل ذلك نمط من الكتابة يمحو الحدود الفاصلة بين الأدبي والعلمي، ويعلن عن نوع من المصالحة بين الأدب والعلم (الخيال والدقة)، أو على الأقل يقوم بالجمع والتوفيق بينهما وفق «نسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية، يتكوّن من ركيزتين أساسيتين هما المخيّل الأدبية الممزوجة بالحقائق العلمية المجرّدة، والتي يستقي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذا الأدب، والحقائق العلمية ذاتها المستمدة من الطبيعة والواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا الحديثة المُنتجة هي الأخرى بمخيلة الكاتب»⁽³⁾.

ليس هنالك شكّ إذن في أن الثّورة العلمية الصناعية التي شهدتها العالم الغربي أواخر القرن الثامن عشر ألهمت خيال الأدباء، كما ألهمت عقول العلماء بما حقّقته من تقدّم علمي أذكى فكر الإنسان، فخلق بدوره مجالا جديدا للكتابة السردية التخيلية، إذ حرّضت قوّة الآلة والتقنية ودقّة العلم في الروائيين الروح الإبداعية، فبرزت أعمال أدب الخيال العلمي في الغرب حاملة طابع الآلة التي تستطيع صنع المعجزات⁽⁴⁾ استجابة من الكُتّاب لكل أنواع التقدّم في العلوم والتكنولوجيا بطريقة خيالية محضة، فرواية الخيال العلمي تعتمد اعتمادا يكاد يكون كلياً على عنصر الخيال أو

(1) - عصام بهي، رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل، مجلة النقد الأدبي فصول، مج2، ع2، 1982، ص57.

(2) - فيصل الأحمر، تلقي الخيال العلمي في الجزائر، مقال: أعمال المؤتمر الدولي الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 2016، ص46.

(3) - شوقي بدر يوسف، أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، مجلة عمان، ع118، الأردن، 2015، ص78.

(4) - ينظر: محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاي، ط1، دمشق، 1994، ص9.

المخيلة، فبالرغم من طبيعتها العلمية المبنية على بعض الكشوفات الدقيقة يبقى اشتغال المخيلة والنبوءة فيها هدفا محوريا⁽¹⁾.

ولأنها رواية تخيل وأفكار جديدة، فإن الأعمال التي صدرت عن كتاب هذا النوع الأدبي منذ نشأته إلى يومنا هذا قد تميّزت بالتباعد والاختلاف من حيث المواضيع والأهداف وكذلك رحابة الآفاق التخيلية*، وهو الأمر الذي أغرق مفهوم أدب الخيال العلمي في الكثير من الغموض إلى درجة أصبح يلتبس فيها هذا الأدب ويصعب علينا تصنيفه ضمن سائر الآداب التي يتداخل ويتقاطع معها، وخاصة تلك التي تشترك معه في بعض الخصائص والمميزات كالأسطورة والخرافة والروايات البوليسية والعجائبية، فكلّها أنواع أدبية وسردية تشترك مع أدب الخيال العلمي في إثارة العجب وبث الدهشة لدى القارئ بطريقة أو أخرى، وعلى الرغم من أن الاشتراك الأساسي بين الخيال العلمي والعجائبي يكمن في عناية كل منهما بالخيال، والاشتغال على المدهش والمحمّل والغامض وغير الطبيعي، فإنّهما يختلفان إلى حد كبير في رؤيتهما للعنصر المتخيّل

(1) - ينظر: عصام بهي، رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل، ص 59.

* إن آفاق التخيل في أدب الخيال العلمي واسعة ومتعدّدة بتعدّد قدرات وفرص التخيل لدى الكتاب، لأن أعمالهم تتّصل أساسا بالمشكلات الخاصة بالآفاق الكوني الواسع والأسئلة المستقبلية، وتهتم بمعالجة مختلف المشكلات التي تعترض الإنسان على الأرض: كالمخاطر العلمية والبيئية والكوارث والحروب المستقبلية، كما تتفتح على العوالم البعيدة والمجهولة خارج الأرض، وبخاصة غزو سكان الأرض للقمر والكواكب الأخرى، أو غزو سكان هذه الكواكب للأرض، وقد كتب في مجال أدب رحلات الفضاء الكاتب الإنجليزي "كبلر" و"جون فيرن" و"ويلز" و"ويليام جود وين" في القرن السابع عشر وغيرهم كثيرون لا يزالون يكتبون فيه إلى اليوم. وفي الغالب ما يدور أدب الخيال العلمي حول الحلم في بناء عالم مثالي (utopia) وهي روايات عادة ما يكون المستقبل إطارها الزمني، وتقدم صورا عن مجتمعات متقدمة استطاعت أن تجد حلولاً لأغلب مشاكل حضارة البشر، باحثة عن أسمى مراتب الحرية فيها، وعلى العكس من هذه العوالم الفاضلة قد يحاول كتاب أدب الخيال العلمي بناء عوالم مضادة للمثالية، مخيفة ومرفوضة تسمى (dystopia)، ويتم فيها تناقل صورة المجتمع المستقبلي الذي يسوده القمع والمشاكل والحروب المدمرة والتكالب على السلطة، مما يجعل الحياة في ذلك الزمن كابوسا تنهار فيه أدنى قيم الحضارة والحرية. ونجد من أدب المدن الفاضلة ما كتبه "توماس مور" بعنوان (يوتوبيا)، و"توماس كمبلانيل" (مدينة الشمس).. وغيرها من الأعمال التي تعكس صورا لأحلام البشر السعداء الذين يحلمون بالعيش في دولة ناجحة، وعلى العكس من ذلك نجد في أدب المدن المرفوضة من كتاب الخيال العلمي من يحاول رسم صور مرعبة لحياة البشر في المستقبل القريب بسبب اعتماد الإنسان على الإمكانيات العلمية الفائقة لتطور الآلة ووسائل الفتك بالبشر، خدمة لتحقيق مقاصد التفوق الجنسي والسياسي، وهو المستقبل المخيف للتطور الذي يصوره مثلا "صاموال بلتر" في (إيروهن)، و"ويلز" في (آلة الزمن)، و"جورج أورويل" في (1984).... للمزيد أنظر: عصام بهي، رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل، ص 58.

واعتباراته، كون العجائبي يهتمّ في اطار اللحظة بهوم الإنسان المعاصر، فيبصر الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج مركزا على الماضي والحاضر، أما الخيال العلمي فيهتمّ بإنسان المستقبل والغد⁽¹⁾، وبخالف زمنيا العجائبي، لأنه يقوم على استشراف الأزمنة الآتية، فهو « جنس استباقي يهتم بالمستقبل، ويظهر فيه القلق تحت أشكال متغيرة انطلاقا من منطلقات علم اللحظة بطريقة ما »⁽²⁾.

علاوة على ذلك فإن ما هو عجائبي وأسطوري وسحري غير ممكن التحقق، لأن الأحداث فيه دائما ما تُحيل على الماضي السحيق، وتتطلق من غير المرئي إلى ما هو مرئي مستعملة الخيال استعمالا مطلقا لا حدود تحصره ولا قيود تربطه، في ما لا يتجاوز استعمال الخيال العلمي لهذا الأخير حدود المنطق والعقل إلى اللا معقول محافظا على نسبية احتمال التحقق دائما، فبعض ما ينتبأ به أدب الخيال العلمي يبقى دائما قابلا للتحقق لأنه يرتبط بنبوءة أحداث مستقبلية لم يحن أوانها بعد، فما يقوم عليه من أفكار يمكن أن يُمثّل بذرة مشروع استشرافي قابل للتحقق وبأسباب عقلية مقنعة لأنها تستند إلى الدقة والحقيقة العلمية، وعلى فكرة تجعل من المستقبل إطارا للأحداث، وفي النهاية هو أدب عن التغيير، وتغيير الواقع حسب تعريفه يفترض ضمنا إدراك أن الحاضر لا ينفصل عن تصوّرات الماضي وتوقعات المستقبل الذي يتشكّل من ذلك الحاضر⁽³⁾، ولعل هذا ما يميز رواية الخيال العلمي عن باقي الكتابات النثرية الأخرى فهي ترتبط « ارتباطا وثيقا بالمستقبل أكثر من أي نمط أدبي آخر »⁽⁴⁾، ويعود هذا إلى الطبيعة التأملية والتنبؤية التي تمثّل عصب رواية الخيال العلمي، فالمبدعون فيه ينزعون دائما إلى التنبؤ بالمستقبل وتصوير حجم التغييرات التي يمكن أن يشهدها العالم في ظلّ هيمنة الآلة والعلم « فكتّاب الخيال العلمي يحاولون عرض الأوجه الممكنة للمستقبل والتي من الممكن أن نواجهها »⁽⁵⁾ كلّها أو بعضها وعلى

(1) - ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنّاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، 1997، ص56.

(2) - المرجع نفسه، ص58.

(3) - ينظر: ديفيد سيد، الخيال العلمي مقدمة قصيرة جدا، تر: نيقين عبد الرؤف، مؤسسة هنداوي، ط1، 2016، ص97.

(4) - المرجع نفسه، ص97.

(5) - Ben bova. The role of science fiction. In science fiction today and tomorrow ny haper &row. 1974. P4.

المدى القريب أو البعيد، إذ تُشكّل التكهّنات الزمنية الاستشرافية حجر الزاوية فيه، لذلك دائما ما يقترن الحديث عن الخيال العلمي وتنطلق معالجته وحتى التعريف به من فكرة المستقبل التي يثيرها، فيُعرّف أدب الخيال العلمي وفق ذلك مثلاً بأنه: «عملية التفكير في المستقبل ورؤيته بطريقة منهجية»⁽¹⁾، ذلك دون أن ننفي بعض الوشائج والعلاقات التي تعقدها بعض روايات الخيال العلمي مع الماضي.

وعلى العموم تبقى الرؤية الاستشرافية هي المادّة الجوهرية التي يقوم عليها أدب الخيال العلمي، والتي غزت عالمنا اليوم بعيدا عن فنتازيا الأدب والقصص الخارجة عن الواقع وغير القابلة للتصديق لأنها تحتوي على المستحيل والخرافي، بينما رواية الخيال العلمي – كما أشرنا- هي نمط من الكتابة تركز على جديد العلم ونظريّاته، ينطلق خيال كاتبها من الفرضيات الدقيقة التي وإن كانت تقيده من جهة، ترفع له من جهة أخرى نسبية إمكانية التحقق في المستقبل، وتضمن له مشروعية الإيهام بالحقيقة التي ستحمل القراء على تصديق عوالمه التخيلية، فبالرغم من أن تصوّراتهم وتطلّعاتهم ليس لها وجود بالفعل أو تبدو وهمية ظاهرا إلا إنه لا يمكن دحضها، أو إثبات حتمية استحالة تحققها على أرض الواقع، لأن الخيال العلمي يتعاطى مع مواضيع ممكنة نظريّا، وعوالمه وإن كانت عجيبة فهي من صنع العلم والتطوّر التكنولوجي، تتجلى صورها في الأعمال التنبؤية مطعمة بحنكة الكاتب الإبداعية التي ترتفع على قدرة المزاجية بين ما هو أدبي وما هو علمي في قالب سردي واحد، يهدف من ورائه المبدع إلى تحقيق شعريّة خاصّة لرواية الخيال العلمي، إذ إن اجتماع الضدين (العلم والأدب) يحدث فجوة تؤثر تعدّ شرطا أساسيا لشعريّة هذا اللون من الكتابة التي تستهدف المجهول وتنتظر إلى البعيد من الزمن، فتتداخل أبعاد هذا الزمن وتتناهى حدوده ليصبح زمنا شعريا « فالزمن في أدب الخيال العلمي من الظواهر التي أصابها التحول شعريا. فخرج من دلالاته المعهودة في الأدب بخصوصيتها إلى دلالة غير مألوفة»⁽²⁾ تفيض بطاقة تخيلية خلّاقة، وتقوم بدرجة كبيرة على التلاعب الزمني الحاد بين

(1) –Grègory benford. *Difinition in science fiction. The acadimic awakeninig. Ed willise menelly shreveport. Ta college english association. 1974. P57.*

(2) –سمير الديوب، أدب الخيال العلمي بين الأدبية والعلمية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، تصدر عن مركز جيل للبحث العلمي، ع18، العام الثالث، 2016، ص15، 14.

الماضي والحاضر والمستقبل، فتحاول الجمع بين الذي كان في الماضي والموجود في الواقع والمأمول مستقبلاً⁽¹⁾. والمنطقة الوسطى المتأرجحة بين طرفي الثنائية الواقعي (الممكن) والخيالي (غير الممكن) هي التي تخلق بين النص والمتلقي فجوة جمالية، أو مسافة تؤثر زمنياً ببقية مفعولها قائماً عند القراء مع مرور الوقت في انتظار تحقق أفق الانتظار أو خيبة أفق التوقعات التي تستشرف العوالم المستقبلية في الأزمنة الآتية.

كانت بداية الكتابة في الخيال العلمي كما هو معلوم في الغرب، إذ وُلد هذا النوع من الأدب في نهاية القرن التاسع عشر، ولفت الأنظار إليه أكثر في مطلع القرن العشرين مع الثورة الصناعية والنهضة العلمية الحديثة التي عرفت أوروباً، فسطع نجمه، وتشبعت رواية الخيال العلمي حينها بروح العصر السائدة في تلك الفترة، خصوصاً في فرنسا وإنجلترا، وأول مرة « ظهر المصطلح إلى الوجود مع روايات الفرنسي (جون فيرن) في مغامرات علمية مدهشة عن غواصة أعماق لم تكن قد ظهرت، وعن طائرات عملاقة وعن أرض نسيها الزمن وعن رحلات إلى الفضاء والقمر*، إضافة إلى الإنجليزي المتفوق (هـ-ج-ويلز) الذي أعطى عمقاً لهذه المغامرات العلمية، بإضافة بعد فلسفي إنساني كما في روايته (آلة الزمن) و(الحرب والسلام) و(الرجال الأوائل على القمر) وغيرها كثير...»⁽²⁾. ومع أن «ويلز» كان النظير الإنجليزي للروائي الفرنسي «فيرن» فإنه تميّز عن الثاني بأسلوبه الخاص في السرد، فهو أكثر خيالا وفتنازية من «فيرن»، وأقل منه انضباطاً بقواعد العلم الصارمة.

انتشرت بعد ذلك الكتابة في أدب الخيال العلمي في جميع أنحاء العالم بدرجات متفاوتة، فوجد في جميع الثقافات، لتزدهر في أمريكا قصص الرعب أو ما يسمى بالقصص السوداء على يد

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص 15.

* لم يقتصر الكاتب الفرنسي «جون فيرن» في كتاباته على أدب الخيال العلمي فقط، إلا أن شهرته في هذا النوع الأدبي قد طغت على جميع ما كتب، لأنه استشرف أمور علمية قبل أوانها فتحققت في النهاية، وكانت بداية رحلته في أدب الخيال العلمي مع روايته (خمسة أسابيع في منطاد) 1863، ثم جاءت رحلته الثانية إلى مركز الأرض في رواية (رحلة إلى مركز الأرض)، ثم كتب رواية أخرى بعنوان (من الأرض إلى القمر) وهي الأشهر بين أعماله جميعاً.

(2) - طالب عمران: الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح، مجلة الخيال العلمي، تصدر عن وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ع 5-6، 2008-2009، ص 14.

"أبراهام مريت" و"إدغارالان بو" و"أمبروز جوينت بيرس" وصولاً إلى كَتَّاب العصر الذهبي لأدب الخيال العلمي في أمريكا أمثال "إسحاق أسيموف" و"روبيرت هلين" و"وراي باد بوري"...

أما أدب الخيال العلمي بصبغته الحديثة في الغرب فقد دخل إلى أدبنا العربي بصورة محتشمة، لاقت في بدايتها الكثير من الرِّفْض والصدِّ من النِّقاد العرب لسبب أو لآخر*، كون هذا النوع من الكتابة يعدّ صنفاً غريباً لا يَمُتُّ بصلةً لثقافتنا وإلى واقعنا العربي المتخلّف، إلا أن ذلك لم يمنع عدداً من الأدباء والمثقفين العرب من خوض تلك التجربة، فبرز بعض الأدباء - رغم قلّتهم - في جميع أنحاء العالم العربي كمصر وسوريا ولبنان وحتى السودان وتونس والمغرب... أصبحوا يهتمُّون بأدب الخيال العلمي إبداعاً ونقداً، وعلى الرغم من بروز الروائي المصري "نهاد شريف" بصفته أحد أبرز أدباء الخيال العلمي في الساحة الأدبية العربية الحديثة، فإن كتاباته اقتصرَت على أدب الخيال العلمي ولم يكتب في أدب غيره، بداية بأول إنجاز له في رواية (قاهر الزمان) عام 1996، والتي حوِّلت إلى فيلم سينمائي لاحقاً.

وكان قد سبقته بعض التجارب الأدبية الرائدة في مجال أدب الخيال العلمي على يد "توفيق الحكيم" و"مصطفى محمود" في خمسينيات القرن الماضي، خصوصاً رواية هذا الأخير التي جاءت تحت عنوان (رجل تحت الصفر)، أما أشهر أعمال "الحكيم" في هذا الباب فكانت عدّة مسرحيّات، من بينها: (رحلة إلى الغد) عام 1956، و(تقرير قمرّي) عام 1982، و(شاعر على القمر) في السنة نفسها، أما في مجال القصة فنجد له قصة خيال علمي صغيرة تحت عنوان (في سنة المليون)، وأخرى بعنوان (الاختراع العجيب)... كما نجد ممن كتبوا في هذا الميدان الأديب والباحث "طالب عمران" بنصه (الأزمان المظلمة) 2003، و"محمد الحاج صالح" من سوريا، و"أحمد عبد السلام البقالي" من المغرب الذي أصدر (الطوفان الأزرق)، و"الهادي ثابت" من تونس

* من هؤلاء النقاد العرب الرافضين لأدب الخيال العلمي نجد "تجيب محفوظ" رائد الكتابة الواقعية العربية، الذي أبان عن موقفه المناهض لأدب الخيال العلمي بقوله: «إنه من الصعب اعتبار هذا النوع من أدب الخيال العلمي أدباً جاداً، لأن الأدب الجاد في نظري، يقدم تجربة إنسانية حيّة، أما أدب الخيال العلمي فهو يتخيل أشياء علمية، ويتخيل تأثيرها في الإنسان في المستقبل، فإذا تحققت لم يعد للعمل الأدبي قيمة، وإذا لم تتحقق فقد بقيت خيالا في خيال، لذا فمن النادر أن أقرأ هذا الأدب أو أستمع به لأنه يشغلني بانفعالات وتوقعات ثم يقدم الحل، مجرد كلام فارغ لا نعرف إن كان يتحقق أم لا...» ينظر: عبد السلام البقالي، مقدمة رواية الطوفان الأزرق، الدار التونسية للنشر، ط2، 1986، ص8.

بنصه (غار الجن) 2005، ومن السودان ظهر "جمال عبد الملك بن خلدون" بروايته (العصر الأيوبي) 1981.

أما من الجزائر فيمكن عد "فيصل الأحمر" الرائد الأول لأدب الخيال العلمي من خلال أعماله القصصية القصيرة، وكذلك روايته الأولى بعنوان (إسلاميا) التي نشرت في الصحافة ما بين سنتي 1996-1997، ونجد من أعماله أيضا رواية (أمين العلواني) سنة 2007، ليظهر بعد ذلك على ساحة أدب الخيال العلمي الجزائري "جيلالي بسكري" بروايته (الرحلة الثامنة للسندباد) سنة 2004، والكاتب "حبيب مونسي" بروايته (جلالة الأب الأعظم) سنة 2014، وغيرها كثير من الأعلام العربية والجزائرية التي خاضت تجربة الكتابة في ميدان الخيال العلمي⁽¹⁾، كان آخرها صدور روايتين للكاتبين الجزائريين "بوعلام صنصال" و"واسيني الأعرج" في وقت شبه متزامن أثار الكثير من الجدل خصوصا مع اقتراب تسمية العنوانين من التطابق، فأصدر "صنصال" بالفرنسية (2084 نهاية العالم)، وأصدر "واسيني" في هذا الميدان الرواية محل الدراسة (2084 حكاية العربي الأخير). إلا أن الحديث عن استقلالية هذا الفن واكتماله في الأدب العربي مازال مُتَعَثِّرا في الواقع، ولم يرق الاهتمام به إلى المطلوب بعد.

وما يمكن ملاحظته حول هذا الركام الهائل والإنتاج الأدبي الوافر في ميدان الخيال العلمي أن رواه في الوطن العربي كما هو الحال على المستوى العالمي قد انقسموا به في اتجاهين: اتجاه يُوصَف بأنه جاد ومُنَبِّه للغفلة لأنه يحكي عن هموم الإنسان المستقبلية، وريهانات التحدي التي تنتظره في قادم الأيام، فيتنبأ بمخاطر الحروب النووية، وزيادة التلوث، وتصنيع أسلحة الدمار الشامل، والتضييق على الحريات وحقوق الإنسان من قبل أنظمة متسلطة ومستبدّة لا تلقي بالا بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية. أما الاتجاه الآخر فهو قريب من الفنتازيا، تتميز الكتابة فيه بالمغامرات الخارقة، والمبالغات، وشطحات الخيال الخرافية التي تميل إلى الغرابة والتسلية والإمتاع...⁽²⁾.

(1) - للمزيد ينظر: محمد أحمد مصطفى، أدب الخيال العلمي العربي الراهن والمستقبل، مجلة النقد الأدبي فصول، ع81، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص85-90.

(2) - ينظر: طالب عمران: الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح، ص15.

تتتمي رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج" إلى الاتجاه الجاد في أدب الخيال العلمي بعيدا عن الفنتازيا والخيال المطلق، وهو الاتجاه الذي تبناه الكاتب ليحاول التأريخ للمستقبل العربي وكذلك العالمي انطلاقا من راهن الحياة الحقيقية التي يعيشها المجتمع، فأختار أسلوب المكاشفة المبررة بطريقة "ديستوبية" غارقة في المأساوية فيها الكثير من المبالغة والتحذير من مستقبل العالم الأمني والسياسي، نتيجة المشاكل والمتاعب والحصار على الحريات والكوارث التي قد يواجهها إنسان المستقبل - العربي على وجه الخصوص - إذا ما استمر الوضع الراهن على ما هو عليه الآن، فيمكن اعتبارها - بالنظر إلى واقعنا - ليست إلا مجرد صرخة من الكاتب لما سيحدث في عام 2084 إذا لم يُعجّل باستدراك الوضع قبل فوات الأوان.

لقد حلّق واسيني بزخم أفكاره المتشعبة إلى تصور ما سيحدث في العالم وفي مختلف دول المنطقة العربية، محاولا الوقوف على أهم المعطيات والمتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية بالنظر إلى كل العناصر والقوى الفاعلة التي تُحرّك وتتحكّم في الواقع السياسي الآن*، حاسما النهاية في سنة 2084 من الآن ومستشرفا بأن التفكك سيمس كل العالم ولن يرحم أحدا، إلى درجة تنبأ فيها الكاتب باقتراب تغير الخرائط الجغرافية وحتى السياسية التي تحكم العالم الآن، فكّلها سنتهار حتما مستقبلا، مما سيؤدّي إلى تغير الصورة الحالية للعالم كما جاء في الرواية.

والمذهل في رواية واسيني توقّعه تفكك القوى العظمى في العالم في أمريكا وأوروبا التي أصبحت في الرواية تتبع نظاما فدراليا بعد سقوط الاتحاد الأوروبي «... أوروبا كانت قد تمزقت ولملم أطرافها بقوة حلف أميروبا نهائيا، بلجيكا كانت قد أصبحت كانتونات متفردة ومنفصلة وعدائية، وسويسرا وألمانيا القديمة انفجرتا وتغيرت المساحات والحدود إذ انضمت الكثير من الدول السابقة لتكوّن وحدة جرمانية. بعض المقاطعات الفرنسية وما وراء البحار بدأت تتملل مطالبة بالانفصال، لكن قمع واغتيال القيادات المتمردة وعمليات التجويع بحرق المحاصيل الزراعية، جعل حماس الانفصال يفتّر، إيطاليا لم يعد بين شمالها وجنوبها أي اتصال... إسبانيا التي انفصل

* نحيل (بالواقع الآن): إلى ما كان يجري في العالم والوطن العربي من معطيات وحقائق ووقائع عايشها المبدع لحظة المخاض الإبداعي، والتي من المحتمل أن يكون الكاتب قد قام ببناء عالمه الاستشراقي في الرواية اعتمادا عليها، أو الأصح متأثرا بما جرى فيها من أحداث حقيقية. وسنقف على ذلك بمزيد من التفصيل في المبحث الموالي عندما تكون لنا وقفة نتحدث فيها عن زمن الكتابة وزمن القراءة.

جزؤها الشمالي نهائيا، كتالونيا وقومية فلانسيا وجزر البليار... اختارت أوروبا نظاما فدراليا وعممته بعد انهيار الإتحاد القديم... في أمريكا الكثير من الولايات أصبحت لها حريات أكبر الحق في اختيار نظامها الداخلي وجيشها، لكن هذا لم يمنع الصدمات التي زادت بقوة بين القوميات الثلاث المكونة لها: الأوروبية والإفريقية واللاتينو... مسحت الكثير من البلدان والأقوام من الخرائط نهائيا لأنها فشلت في الدفاع عن نفسها ومالها ومسالحتها وشعوبها»⁽¹⁾.

وكان من تبعات تغير الخارطة الجيوسياسية للعالم نشوء عدة تحالفات وتكتلات أفرزها النظام الدولي الجديد، لعل أبرزها قطبان جديان أصبحا يسيطران على العالم هما: حلف "أميروبا" الذي نشأ من توحد فدراليات أوروبا الحديثة وأزاريا وما بقي من أمريكا، ومنه جاء اسم القلعة التي تحمي مصالح هذا الحلف في صحراء الربع الخالي العربية بقلعة "أميروبا"، بينما الحلف الثاني الذي أصبح قوة حقيقية هو حلف "روشيناريا" انضمت له كل من روسيا والصين وإيران فشكّلوا قطبا ثانيا منافسا للقطب الأول كما يظهر في مسار الحكاية.

أما العرب فيظهرون في جل أحداث الرواية وقد مرّتهم النعرات والحروب القائمة بينهم، وقذفت بهم إلى الحضيض، فتشتتوا وتشرّدوا وانقسموا وصاروا عدة قبائل متطاحنة في أرض قاحلة بعد أن جفّت آبار النفط، ونُهبت مصادر الطاقة، وغابت عنهم حياة النعيم، فكانت منهم (أي من العرب) كما يقول الكاتب: «... العودة محمومة إلى الحاضنة الأولى: الصحراء»⁽²⁾ ليعيشوا فيها مثلما كانت البداية، انقسموا إلى فرق وطوائف وقبائل منشقة جزء منها اختار العودة إلى الأصول، وجزء آخر تكتّل تحت اسم اتحاد القبائل العربية "لوتا/ uta" فربطتهم معاهدات سلام ووئام مع قلعة أميروبا، مثل ما جاء في الرواية عن تغيير خارطة العالم مستقبلا: «- هل وصلت أرابيا إلى كل هذا الوضع البائس والمتخلف والقاهر في الأعماق؟

- جزء منها تحالف مع أزاريا التي احتلت كل آبارها النفطية ويتعاون معها ومتكّئ على حمايتها. جزء يجد في العودة إلى النظام القبلي نعمة وهي عودة إلى الأصول. وهناك دويلات صغيرة غامضة في علاقاتها مع نفسها، لكن الكثير منها يتوسع فيزيد فقرا. يُنظّم غزوات ضد

(1)-الرواية، ص49-50.

(2)-الرواية، ص: الأخيرة من الغلاف الخارجي.

بعضه البعض. وكلما كبرت دُوَيْلَة، انفجرت في شكل متواتر إذا لم يصلها من الحاكم ما انتظرتة... وما يزالون. سينقرضون وهم على هذه الحال...»⁽¹⁾.

وفي السياق نفسه نجد عن العرب: «... هؤلاء ليسوا سكان أرابيا كلها. هم سكان جنوبها الفقير، مقاطعة أمانيا التي كانت أصلا أفقر مناطق أرابيا وأكثرها عطشا. الكثير من مدنها نشفت. تارزا مثلا لم تبق فيها قطرة ماء فغادروها. لا يملكون شيئا... أنا زرت آمانيا ومسجدها الكبير، مع فرق مساعدة تابعة للأمم المتحدة، وتأكد لي أن القادم سيكون أظع. قبل أن تجتاحهم الحروب القبلية الطاحنة التي حولتهم إلى ناس مشردين في المناطق القاحلة والمخيفة... لكن الكثير منهم في النهاية انهاروا ودخلوا في قتال قبلي وعرقي وعقائدي قبل أن ينزلوا نحو عمليات إفناء طائفي...»⁽²⁾.

وإذا كانت الرواية تستشرف وتحكي مجتمعا عربيا غارقا في التَّيْه، مطموس الأثر والمعالم، لم تبق منه سوى ملامحه الأخيرة التي تشي بالضعف والهوان العربي، فإنها تستحضر بقوة الاستثناء العربي الوحيد، المتمثل في شخصية بطل الرواية "آدم" الأخير في سلالة العربية، ولكن هذا الأخير يعيش في غربة تامة وهو يبحث عن هويته وذاته وانتمائه الحقيقي وسط صراع المصالح الذي استهدفه بصفته كبير علماء النووي في زمانه، إلا أن صراعه الإنتمائي والعلمي والأخلاقي - خصوصا مع ذاته - كان أعمق وكان متأججا بامتياز، فارتكز الجدل حول مشروعية صناعة قنبلة نووية (ذات أهداف نبيلة)، مضى آدم في صناعتها متأرجحا في يقينه بين مُضِيٍّ وعُزُوفٍ، هل ستكون في خدمة البشرية؟ أم سيقدم للعالم سبب فنائه ودماره الشامل والنهائي؟ بعد أن نجا من تجاربه النووية السابقة.

تتطلق نبوءة هذه الرواية من عتبة العنوان - كما أشرنا آنفا - فموضوع خيالها العلمي الرئيس هو حكاية العربي الأخير في سلالة "ذو اللاست آرابيك" (آدم غريب) العالم الكبير المتخصص في الفيزياء النووية والمعروف عالميا بأبحاثه التطبيقية الباحثة عن السلام، والذي يشتغل في أحد مخابر بنسلفانيا النووية في الولايات المتحدة الأمريكية، ويفكر مع فريق بحثه في

(1)-الرواية، ص66-67.

(2)-الرواية، ص75-76.

تجاوز "ساندروم هيروشيما ونكازاكي"، فُفَكَّرَ في مشروع قنبلة نووية صغيرة "بوكيت بومب" قنبلة الجيب المضادة للإرهاب، لأن مهمتها الجوهرية ردعية وليست حربية، قنبلة مزدوجة من اليورانيوم والبلوتونيوم تحمل اسما رمزيا "PBPU1 - PBPp2" وظيفتها الوحيدة التي صُنِعت لأجلها وهدفها النبيل هو محاربة قوى الشر والجريمة، والوقوف في وجه الجماعات الإرهابية والتنظيم الذي هو خلاصة كل ممارسة إرهابية في العالم.

وفي إحدى رحلاته السرية الاستعجالية التي قادته من نيويورك إلى باريس بُغية الاطمئنان على الحالة الصحية لوالده المريض، يُختطف في مطار "رواسي" بفرنسا بطريقة دراماتيكية، لا يعرف بعدها أين اقتيد، هل اختطفه "التنظيم" الذي هدّد بقتله مرارا؟ أم فرقة "تشادو" المختصة في اغتيال علماء الذرة العرب والتابعة "لأزاريا" (إسرائيل) والتي تعيش في عدااء مستديم مع "أرابيا"؟ أم جهة أخرى هدفها في الأخير الاستفادة من جهود آدم العلمية؟ وبالفعل كانت الجهة الأخيرة المُتمثلة في حلف "أميروبا" هي من تمكّن في النهاية من إنقاذه من موت محقق، ثم نقلته بسرية تامة إلى قلعة أميروبا من أجل حمايته، ورعاية مشروعه النووي الطموح الذي كان يهدف من خلاله إلى صناعة قنبلة نووية تحمل في الجيب « لن تستعمل إلا في الحدود الضيقة تقاديا لاستعمال القنابل الكبيرة من نوع لينتل بوي وفات مان وكزار الروسية الهيدروجينية»⁽¹⁾.

ويتحقق ذلك المشروع على أرض الواقع بعد مرور ما يفوق الخمس سنوات من البحوث المتواصلة التي استأنفها آدم في القلعة، فيُصبح الحلم حقيقة مع اقتراب موعد أول تجربة ميدانية للقنبلة النووية الجديدة أو "البنت المُدلّلة" التي طال انتظارها كما يسميها الجنرال "كلارك أندرسون": « - أردت أن أحيي فريق العمل الكبير. نحن نشغل حاليا على البروتوتيب التجريبي في مكان سري. وسيكون جاهزا في زمن قريب جدا. وهذا شكله النهائي وفق تصميمات التصنيع التي وصلتنا من مخبر الهندسة العسكرية. كما ترون اسم على مسمى. قنبلة صغيرة لا علاقة لها بقنبلتي هيروشيما ونكازاكي، ولا الجيل الذي جاء بعدها مثل القنبلة الهيدروجينية الفتاكة. هذا أصغر نموذج على وجه الكرة الأرضية لهذا، فهو بقدر قوته وفاعليته لا يلوث إلا مساحات قليلة جدا في الأرض...»

(1)-الرواية، ص248.

لم يكن شكل القنبلة كبيراً، يكاد يتجاوز بيضة النعامة بقليل. واستعار نفس شكلها، لكن رأسه طويل بعض الشيء»⁽¹⁾.

ويُمثِّل مشروع صناعة قنبلة الجيب النووية الردعية لُبَّ الخيال العلمي والموضوع العلمي الرئيس في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، فالكاتب - بهيئة المتخصص التي استعارها - قد وقَّف عن قُرب على مختلف مراحل تصنيعها وتطويرها منذ أن كانت مجرد فكرة إلى أن بلغت شكلها النهائي، كما كان يصف من حين لآخر بشكل بالغ الدقة حيثيات تجريبيها، وتفاصيل عملها، وتفاعلاتها الكيميائية الدقيقة، ويشرح بلسان العالم المطلع على شؤون النووي والتكنولوجيا الكيفية التي سيتم من خلالها التحكم بحجم الانفجار، وقطر الحلقة التي سيغطيها الدمار، وارتفاع الغيمة الشبيهة بفقاعة الفطر التي ستحدثها قنبلة الجيب، كما بيّن بلسان الخبير كيف تمّ الوقوف في وجه هذه الصعوبات الدقيقة التي عطّلت المشروع إلى أن تمّ تذليل كلّ المعوّقات، فيقول عن ذلك: «.... بالخصوص القدرة على التحكم في القطر الإشعاعي، استطاع الفريق العلمي أن يحله نهائياً بإتقال الغيمة النووية ومنعها من الانتشار أكثر من المساحة الدنيا التي حددت لها»⁽²⁾ حتى تكون صديقة للبيئة والحياة قدر الإمكان.

لم تكن شؤون صناعة قنبلة "الجيب" الذرية هي الموضوع الوحيد للخيال العلمي الذي تبنّاه واسيني في روايته الاستشرافية، فقد اشتغل خياله العلمي على عدّة طفرات علمية تنبأ الكاتب بأن تُحقّقها التكنولوجيا والتطور العلمي عام 2084م، ومن تلك الطفرات العلمية التي تنبأ واسيني بتحقيقها مستقبلاً، حتى تمّ تعميمها على أغلب سكان الأرض نجد: مشروع زراعة شريحة رقمية للمعلومات الخاصة تحت جلد الإنسان، وهي التقنية التي أصبحت تُسمّى "إنسان الشريحة / l'homme à puce"، وهو الإنسان الذي أصبح بفضل هذه التقنية يمرّ عبر كل المسالك ولا حاجة له إلى أوراقه، لأن الرقابة ستتمّ تلقائياً عن طريق شريحة رقمية حرّرت الإنسان من كثرة الأوراق التي لا معنى لها، يقول الراوي: «... شريحة صغيرة تحت الجلد تحمل كل شيء عن

(1)-الرواية، ص313.

(2)-الرواية، ص314.

الإنسان، نزواته، جنونه وأفكاره...»⁽¹⁾، وبياناته الخاصة، وهي شريحة الهوية الجديدة التي خلّصت إنسان المستقبل من الأوراق التي لا جدوى منها، وخفّفت عليه عبء أن يحملها أينما ذهب، كما « محت خوف الإنسان من تضييع أوراقه. كان الخطر الأكبر في حياته أن يُضيّع وثائقه وكأنها الحياة كلها. كل شيء أصبح سهلاً. اليوم أمر عبر المطارات بلا توقف. أشق المعبر بيقين. أمد يدي للحلقة المثبتة في البوابة، في ثانية واحدة تقرأ كل شيء. لا جواز ولا أوراق ولا فيزا. يسافر الإنسان غير مُثقل سوى بعصره القاسي وشجنه الداخلي.»⁽²⁾.

إلا أن الجانب السلبي لهذه الشريحة هو إمكانية اعتمادها كوسيلة لمراقبة تحركات الإنسان وكذلك الإطلاع على خصوصياته، وتقييد حرياته وحقوقه في كل شيء بما فيها حقّه الطبيعي في الحديث مع نفسه، بل وحتى في التفكير، وهذا ما استغلته قيادة القلعة لصالحها فقامت عن طريق الشرائح تحت الجلد بمراقبة من تشاء وقت ما تشاء رقابة شديدة تتخطى الحدود، وهي كما وصفها آدم في قوله: «... رقابة تدخل كل تفاصيل العظم، أفهم الرقابة المتشددة في مكان حيوي كهذا لكنّها عندما تتخطى حداً معيناً تصبح بلاهة»⁽³⁾. كما يقول الراوي عن حدة الرقابة التي فرضت على الناس: « آدم يعرف جيداً أنه مراقب وأنه ليس سيد نفسه منذ أن أدخلوا الشريحة تحت جلده، ومنذ أن شحنوها بما أرادوه لكنه صمم أن يقاوم ذلك كله كما الكثيرين بل الملايين غير المرئيين ويسير لا وفق الساعة الداخلية المدمجة في الشريحة، ولكن وفق ساعته البيولوجية التي بقيت حية نسبياً ولم تمت بعد.»⁽⁴⁾.

ورغم التطور الكبير لتقنية "إنسان الشريحة" إلا أن ذكاءها بقي قاصراً نسبياً، لأنّها قد كشفت كل شيء عن الإنسان إلا جوهر القلب وعمق الإنسان الذي لم تستطع الآلة مراقبته مئة بالمئة، لذلك نجد في الحكاية أن "لينل بروز" كان دائم البحث والاطلاع على جديد التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي وما يمكن أن يمنحه هذا الأخير من تسهيلات تجعل من الرقابة تكون كُلية وشاملة تماماً، وإذا كان "بيغ براذر" في رواية "أورويل" قد جعل في حكومته "شرطة للفكر" تقمع كل من

(1)-الرواية، ص51.

(2)-الرواية، ص91.

(3)-الرواية، ص160.

(4)-الرواية، ص245.

يفكر خارج ما تحب السلطة، فإننا نجد "لينثل بروز" في رواية "2084" يبحث عن امتلاك جيل جديد وخارق من التكنولوجيا يُمكنه من مراقبة كل شيء وبدقة، ليس الأفكار فقط بل حتى الأحلام والتحكم فيها ولم لا تحويلها عن مساراتها، لتقع وصايتها تحت قيادة جهاز رقابة جديد يسمى "شرطة الأحلام" تفرض هذه الشرطة على الإنسان - دون إرادته ولا وعيه - رؤية أحلام معينة في نومه «... تمنى لينثل بروز أن يحصل عليها في آخر نماذجها، فهي تخبر عن الأحلام، وتقيس درجات الانفعال وتفسرها بالاعتماد على المعلومات المثبتة في الشريحة في جيلها الذي أنتجته شركة جاوبون لا UP3 وUP2 الأمريكيتين التي تعالج كل النشاطات الذهنية... مع الوقت أصبحت تُنتج عسكريا. تقدم النصائح الضرورية وما يجب إتباعه، وتحمل المعنى بالأمر المسؤولية، تراقب وتقتصر الحلول... تساعد على فهم الكوابيس والأحلام وتحدد ما يجب فعله حتى لا تتهاوى الروح نحو الأطماع والسقوط في حبال الخيانة... طُورت عسكريا، إذ كلما خرج المواطن عما رُسم له، نبهه الجهاز من خلال الشريحة الذاتية، إلى العودة إلى الطريق المستقيم»⁽¹⁾.

هكذا يبحر واسيني بخياله المتفتح على العلوم الدقيقة وتكنولوجيا التواصل المتطورة ليصف للمتلقي أدواتها الرقمية (والمجازية) الحديثة، وليرصد بالسرد الأدبي أثر التكنولوجيا الجديدة مستقبلا على حياة الإنسان، فهو يعرض في المسار الحكائي صورا لتقنيات علمية جديدة يتحكم فيها البشر ابتداء (مثل زرع الشرائح تحت الجلد) ويستغلونها في خدمة مصالحهم، وتيسير ظروف حياتهم وبومياتهم، فتكون في ذلك عوناً لهم. ولكن ما تلبث تلك التقنية لتعود بعد ذلك وتمارس سطوتها على البشر - ولو بطريقة غير مباشرة - فتراقبهم رقابة كلية، وتُملّي عليهم الأوامر والأحلام، لأنه بمقدورها مخاطبة العقل إذ كلما خرج الإنسان عما رُسم له تأمره الآلة بالعودة إلى الطريق المستقيم الذي تُريده السلطة، وحينها يُصبح الإنسان كالألة التي يتم مراقبتها بآلة أخرى حقيقية تُملّي عليه الأوامر وتُسوقه إلى تحقيق غاياتها، وأهداف من يتحكم فيها، فينساق لها طواعية دون إرادة منه.

ومن أوجه الذكاء المطلق للتكنولوجيا وتقنيات الإعلام والاتصال في رواية "2084" أيضا ما تنبأ به خيالها العلمي من الإمكانية التي ستصلها دقة العلم وطموحات الإنسان مستقبلا، والتي

(1) - الرواية، ص 245، 246.

قادته إلى اختراق العوالم الافتراضية ومحاكاة الشخصيات الحقيقية بأخرى وهمية، فتوصل العلم فيها: « إلى أن يَخْلُقُ أشباهاً بدقة متناهية، انطلاقاً من صُورٍ ومعلومات أولية يتم تخزينها والعمل عليها»⁽¹⁾ وتطورها وفق برامج افتراضية تسجّل على الحاسب ويتم استخدامها لأهداف عسكرية، أو ما يعرف باسم: "التقنية الافتراضية الجديدة لمحاكاة الشخصية" عبر وسائل التواصل من خلال برامج مُعدّة تُخزّن في الحاسوب، يتمّ من خلالها خلق شخصية افتراضية مطابقة تماماً للشخصية الآدمية الحقيقية (الأصلية)، لأن الشخصية الافتراضية يتمّ إعدادها « لتملك خزاناً لغوياً وجملاً احتمالية، وتركيبات تعدّ بالملايين، يُشكّلها البرنامج نفسه على ضوء كلام الشخص الحقيقي»⁽²⁾. ويتم كل ذلك بعد اقتفاء كل صور الشخصية وأرشيفها العائلي الخاص وتتبع حركاتها الخاصة، وعاداتها المتكررة، ولباسها وعاداتها في الكلام ومُدوّنتها على الفايسبوك، وتحديد خاصياتها الصوتية الدقيقة، برصد كلام الشخصية الحقيقية عن طريق الاطلاع على كل ما أنجزته من حوارات ولقاءات وتسجيلات قديمة... إلى أن يتم إلحاق كل ذلك ببرنامج الشخصية الافتراضية في الحاسوب، فتصبح المحاكاة أقرب إلى الحقيقة لیتّم من خلالها خداع الطرف المستهدف في الحوار حتى ولو كانت الشخصية غير موجودة أصلاً.

وهي التقنية التي استخدمتها إدارة القلعة لأول مرة بنجاح، فتم خداع "آدم" بها وانطلقت عليه الحيلة عندما صدّق أنه يحدث زوجته "أمايا" من اليابان، عندما ربطت إدارة القلعة بهذه التقنية اتصالاً وهمياً عبر سكايب معها، رغم أنها كانت قد ماتت في حادثة الاختطاف بمطار رواسي قبل ذلك دون علمه. إلا أن خدعة محاكاة شخصية "أمايا" لم تكن دقيقة في تجربتها الأولى، وكادت الخدعة أن تتكشف وتفضّل بسبب أسئلة غير متوقعة من آدم ونقائص في تخزين بعض المعلومات باللغة العربية في البرنامج الوهمي للمحاكاة، جعلت في هذه التكنولوجيا المتقدمة زلات خطيرة. وهو ما دفع بالكاتب إلى دفع عجلة الخيال العلمي إلى أبعد الحدود عندما جعل من شخصيات في الرواية تستشرف الحصول قريباً على برامج محاكاة أخرى أكثر دقة تُيسّر رقابة أكثر دون أي مشاكل « نفكر اليوم في شيء أكبر، وقتها لا مشكلة مطلقاً، وقت المقابلة، الدخول في مخ

(1)-الرواية، ص254.

(2)-الرواية، ص255.

الإنسان ودفعه إلى طرح الأسئلة التي يشاؤها البرنامج، حينها لا مشكلة، ننجز المقابلة وفق ما نريد نحن... هههه جنون حقيقي. برنامج سنحتاج له كثيرا لمقاومة التنظيم. التكنولوجيا في خدمة الخير»⁽¹⁾.

وهكذا يمكن أن نقول إن هذه الرواية تتوسل سردا لتدق ناقوس الخطر لمن أراد أن يسمعه قبل فوات الأوان، محذرة من مخاطر التسابق نحو القوة والتسلح، واللهث وراء التكنولوجيا وزلاّتها الخطرة، والقنابل الذرية والحروب، والاستسلام للانشقاقات والانقسامات والصراعات التي يمتزج فيها الخير بالشر وتختلط فيها النوايا الحسنة بالسيئة، فتؤدي بنا حتما إلى الهاوية، ولا يهم حينها أن نعرف الظالم من المظلوم لأنهما معا وفي كل الحالات يجزّان البشرية إلى الفناء، وذلك دون أن يستشعرا عواقب أفعالهما مستقبلا، ولعلّ هذا ما تُحذّر منه أغلب روايات الخيال العلمي الديستوبية (نقيض اليوتوبية) حينما يسعى كتّابها إلى تخويف قرائهم، فيصوّرون مجتمعا قاتما في انتظار البشرية بالنظر إلى واقعها، فيجد الناس أنفسهم حينها يعيشون في مجتمع يسوده القمع والمشاكل وتتضاءل فيه فرص الحياة وسط الحروب، وتعدم فيه الحُرّيات فتتحكّم فيه الأنظمة الديكتاتورية بسكنات الشعوب وتحركاتهم وأفعالهم وأنفاسهم. إلا أن القيمة الحقيقية لهذه الأعمال تأتي من أنها لا تتنبأ بمستقبل مُظلم وحسب، بل تحاول من وراء الترهيب أن تقرأ الواقع لتحذّر من ظواهره السلبية وتبعاتها الوخيمة على الآتي، حتى تُبين من خلال ذلك الأسباب المؤدية إلى الخراب والفناء، فتُحاول منع حدوثه عن طريق التنبؤ به قبل وقوعه، ويبقى إنجاز الأدبي بمثابة الاحتمال الممكن نظرا لتوفر أغلب الشروط وظهور علامات هذا المستقبل.

ولعلّ هذا ما جعل "واسيني" يستعير فكرة التأريخ ليكتب ويؤرّخ للمستقبل، فربط هذا التاريخ الاستشرافي بتفاصيل قاسية للمآلات العالمية والعربية - على وجه الخصوص - وصورها في عالم افتراضي خرافي لتكون علامة على زمن افتراضي قاس سيأتي، يُكرّس بدرجة أولى خاصية زمن الديكتاتور من حيث هو زمن يتكرّر ولا ينتهي كأنه أبدي ومطلق يعيد نفسه باستمرار، وقف عند عتباته الكاتب في سنة 2084م ليذكّر قراءه من العرب بماضيهم، ويُذكي وعيهم بشؤون ومستجدّات حاضرهم الذي يرسمُ مُستقبلهم.

(1)-الرواية، ص256.

لقد جمع الكاتب في "حكاية العربي الأخير" بطريقة إبداعية واعية بين السابق والحاضر واللاحق، واستهدف المغامرة في قلب المستقبل المجهول من بوابة الخيال العلمي فانفتح به علي التجريب الروائي، الذي وضع بين يديه أداة تنبؤية ذات مرونة خارقة للعادة سمحت له بممارسة النقد الاجتماعي وتعرية الحقائق عن العرب والغرب، ومكّنته من تشريح مشاكل الإنسان عبر الزمان. أو بالأحرى مكّنه (الخيال العلمي) من تحليل الماضي والحاضر لاكتشاف بذور المستقبل فيهما، من خلال رؤية فنية حديثة تجمع بين الحلم والواقع، وبين الحقيقة والخيال، والذاتية والموضوعية، والعلم والمجاز، وهي مغامرة إبداعية تتوجس في المستقبل خيفةً انطلاقا من معطيات السابق التي لا تُبشّر بالخير، ونحن نعرف أن « في كل خيال علمي سردي هنالك قصة خيالية ظاهرة أو ضمنية، تربط الحقبة الزمنية الموصوفة، بوقتنا الحاضر أو بمرحلة ما من ماضينا»⁽¹⁾ لا محالة، قصة بقدر ما تخاطب العقل والوجدان تدفع القارئ للتأمل والتفكير، وتوقد فيه روح العناية بالمستقبل والإحساس به كقطعة من زمن الخليقة الإنساني، بل كجزء لا يتجزأ أبدا من ماضي الإنسانية وحاضرها، فالزمن مهما كانت أبعاده واتجاهاته (ماض - حاضر - مستقبل) يمكن أن «يصبح إنسانيا فقط عندما يتم استيعابه ضمن النمط السردى، ذلك أن دلالة المحكى ذاته ليست شيئا آخر غير قدرته على رسم معالم تجربة زمنية»⁽²⁾ متينة وهادفة.

رسم لنا مسار حكاية العربي الأخير معالم لتجربة زمنية إستشرافية، جعلت من المستقبل الافتراضي زمنا إنسانيا في حكاية نسج خيوطها الكاتب برغبة كبيرة في قول الحقيقة ووفق لعبة زمنية محكمة ومتينة ومُشوّقة في آن واحد، يجد القارئ نفسه أثناء قراءتها يندفع من حين إلى آخر للإحساس بها ومعايشة أحداثها وأجوائها الخيالية وكأنها الحقيقة التي يُشاهدها بأم عينه، لأنها مبنية على أساس من الصدق وبعض منطلقات الواقع، فتأخذه الدهشة حيناً ممّا يقرأ، ثم ما يلبث أن يتأكد أن الزمن الذي يقرأ عنه ليس زمانه، ولم يحن أوانه بعد، إنّما هو زمن نبوءة متفحّحة على ما سيأتي. وهذه هي ميزة الزمن الروائي دون كل الأزمنة الأخرى، إنه (كما يرى باختين): « يظل

(1) – Robinson kim stanley. Notes for an essay on cecelia holland. Foundation (uk). Summer1987. p

(2) – Paul ricoeur. Temps et récit 1. Ed seuil. 1985. P17.

عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أي لحظة⁽¹⁾ واستشراف أو توقع ما يمكن حصوله مستقبلاً انطلاقاً من وعي المبدع بمحيطه ومن تبلور رؤيته الكلية للعالم.

فالاستشراف هو عبارة عن « رؤيا جامعة في ثنايا المستقبل، رؤية فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة... فالاستشراف قفزة فوق المسلمات السائدة، قفزة تكشفها رؤيا الأديب الفنان وترصدها قبل وقوعها⁽²⁾، وهكذا « يمكن أن ننظر إلى أدب الخيال العلمي على أنه أدب الرؤيا بامتياز، ويعني البعد الرؤيوي فيه أن خطاب الخيال العلمي من صميم الواقع⁽³⁾، وأن المبدع يشكّل أفقه التخيلي في رواية الخيال العلمي ليقدم رؤيا تخوض في أعماق الواقع، وتنتظر إليه من فهمه الخاص له ومن العين التي يراها هو بها،

وهو ما سعى إليه واسيني في روايته حين قفز فوق حدود الماضي والحاضر ووقف في المستقبل بثبات، أخذاً بأيادي قرائه لمعايشة ما يمكن وقوعه في عام 2084، والمستقبل القاسي الذي سيرمي بالعرب داخل أثون دوامة التحلل والتفكك السياسي في العالم، مقترحاً في تقديم رؤياه وبلورتها خيوطاً تنطلق من الواقع، وتتغذى بالخيال أكثر، قام بغزلها على امتداد ما يقارب (470) صفحة بجراً دون مخافة ضياع مرجعية التواصل مع القارئ، أو انقطاع أي خيط يكون سبباً في ضعف ما يوحي بواقعية العالم الخيالي الذي حاول بناءه، أو يحول دون ظهور شخصية من شخصياته على درجة عالية من الإقناع في التعبير عن المشاعر والمشاكل الإنسانية المستقبلية. مع سعيه في كل ذلك إلى المحافظة على مقدرة اللغة الروائية إحداث ذلك الأثر الشعري المرجو في عالم الأدب دون قبوعها الكلي على تخوم التقريرية العلمية والوصفية التي ينجر وراءها معظم كُتّاب الخيال العلمي⁽⁴⁾، فترهق كاهل القراء غير المتخصصين في التعامل بها.

وعلى الرغم من بعض الأبعاد الفنتازية والأسطورية التي قد تُدخل "حكاية العربي الأخير" في المُجرّد والمُطلق، إلا أن الأحداث فيها بقيت محافظة على إشارات تَضْمَنُ لها تحركاً مُقنِعاً في

(1) -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 109.

(2) - عبد الرحمان العكي، الاستشراف في النص، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 17.

(3) - سمير الديوب، أدب الخيال العلمي بين الأدبية والعلمية، ص 17.

(4) - ينظر: فالنتينا إيفا شيفا، علي مشارف القرن الواحد والعشرين (الثورة التكنولوجية والأدب)، تر: فخري لبيب، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ص 30، 31.

إطار محددات زمنية ومكانية معروفة⁽¹⁾ تنهض بركام الحقائق والتاريخ، وتنتظر للمستقبل انطلاقاً من محاولة قراءة صادقة للراهن تجعل من الواقع مادة أولية للتخييل، فتحول دون وقوع الراوي في التناقض أو الفجاجة والاعتباطية، كما كان لتلك المحددات الزمكانية والتاريخية الواقعية دورها في جعل القارئ يستأنس ويطمئن إلى تلك المعلومات والحقائق والصلات السببية والسلاسل المنطقية التي جاءت في مسار الحكيم، لتقول من خلالها الرواية كيف حصلت الأشياء، وكيف تحولت الأمور مما هي عليه إلى الوضع الذي يقرأ القارئ عنه في عام 2084، والذي يقف اليوم زمنياً دونه. إلا أن ما في الرواية يبقى يدفعه بقوة دائماً إلى التأمل في الراهن العربي الذي يعيشه، وما يشهده من ثورات (الربيع العربي) ومن خيبات ومشاكل على مستوى الديمقراطية والسلطة وحقوق الإنسان، وعلى المستوى العالمي وما سيعرفه من تراجع للقوى العظمى كاقتراب انهيار الاتحاد الأوروبي، وتراجع الهيمنة الأمريكية لصالح أطراف أخرى جديدة.

3- مدار الزمن للكاتب وللقارئ (تاريخ الكتابة وتاريخ القراءة):

لا يستقيم في فنّ السرد الحديث عن أزمنة أي رواية على تمامه أبداً إلا بالوقوف على بنيتها السردية، لاستبصار طبيعة أزمنتها الداخلية التخيلية المُحايدة والمُثبّته داخل النص السرد في المقام الأول، وذلك لمحاولة فهم كيفية تشاكل بنيتها الزمنية الباطنية، والتي تتشكّل « وتتحّد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة والمتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها ونسيج سردها اللغوي. ثم أخيراً بدلالاتها النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعاً »⁽²⁾.

ولكن عند دراسة زمنية أي رواية هذا لا يكفي أو قد يكون الحديث عنه منقوصاً في الحقيقة، خصوصاً في رواية من نوع الخيال العلمي مع طبيعتها الاستشراعية والزمنية المركّبة، إذن يجب أيضاً الوقوف عند عتبات أزمنتها الخارجية المرجعية التي تصدر فيها (تاريخ الكتابة) أو تعبر

(1) - ينظر: رزان إبراهيم، واسيني الأعرج في حكايته مع العربي الأخير القوة والنبوءة في زمن الديكتاتور، جريدة البناء اللبنانية، نشر في 15-02-2015، ص ثقافة وفنون.

(2) - محمد الأمين العالم، البنية والدلالة في القصة الرواية العربية المعاصرة، ص 13.

عنها، كما يجب الوقوف أيضا على زمنية ثلاثة تتعلق باللحظة التي تتم فيها قراءتها واستهلاكها من قبل القراء (تاريخ القراءة)⁽¹⁾.

ويقصد بالأزمنة الخارجية عموما: الفترة التاريخية والإنسانية المحددة التي يخرج فيها الإبداع الأدبي إلى النور نحو القراء، « فهي المرحلة التي أقدم من خلالها المبدع على تدوين أحداث نصه »⁽²⁾، أي الزمن المحدد الذي يُنتج فيه الكاتب نصه، ضمن بنيات نصية أو سوسيونصية وثقافية كبرى تحيط بالكاتب أثناء الكتابة، وترافقه بتأثيراتها عليه حتى يستوي نصه في صورته النهائية المكتملة، فالمبدع في أثناء الكتابة قد يقوم بطريقة أو أخرى « بتثبيت لحظته الزمنية الراهنة - في لحظة الكتابة - بكل مقوماتها الفنية والأيدولوجية والأخلاقية »⁽³⁾.

كما يُقصد بالأزمنة الخارجية أيضا لحظة القراءة، وهي تلك الفترة أو الفترات المتعددة التي سيتم فيها قراءة النص الأدبي على مرّ العصور في فترات تاريخية مختلفة باختلاف مستويات القراء وظروف القراءة عبر الزمان، فيتحدّد زمن القراءة وفق ذلك « في الفترة التي يشرع فيها المرسل إليه بممارسة التلقي، تلقي المكتوب بهدف حله في ذهنه، إنه منطق التفاعل »⁽⁴⁾ الذي سينشأ بين القارئ والنص في فترة زمنية محددة.

إن زمني القراءة والكتابة قد لا يتوافقان أبدا، لأن أي نص قد « يُنتج في زمن محدّد ولكنّه يُتلَقى في أزمنة مفتوحة »⁽⁵⁾، فإذا كان زمن الكتابة ثابتاً، فإن زمن القراءة على غير ذلك فهو متجدّد، كون القارئ قد يحدث ويتلقّى النص في فترة زمنية تُعاصر البنى السوسيونصية التي أنتجت النص، فيكون زمن القراءة حينها قريبا من زمن الكتابة، كما قد يبتعد ويتغيّر تاريخ القراءة بتغيّر الظروف الثقافية والاجتماعية كلما ابتعد زمن القراءة عن زمن الكتابة، وهذان الزمان

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص 13.

(2) - صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، الحوار لنشر والتوزيع، ط 1، 1994، ص 36.

(3) - مرسل فالح العجمي، الواقع والتخييل أبحاث في السرد تنظيرا وتطبيقا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، 2014، ص 47.

(4) - المرجع نفسه، ص 36.

(5) - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 2001، ص 150.

« الأول والثاني لا يلتقيان بحكم أن القراءة لا تترتب إلا عن الكتابة»⁽¹⁾، فتعاقب الأجيال بمرور الزمن يجعل فعل القراءة متباينا ومختلفا من جيل إلى جيل بحسب الظروف والمستجدات. ولذلك قد جرت العادة عند معظم الروائيين أن يُطعموا نصوصهم الإبداعية بنصوص موازية تُلمح أو تُشير بصراحة إلى زمن الكتابة، فتُصبح هذه النصوص الموازية بمثابة عتبات زمنية مقصودة من المبدع، لأنها تلحق النص الرئيس، وتوثق العصر أو الفترة الزمنية التي عاش فيها الكاتب وتفاعل مع أحداثها لحظة المخاض الإبداعي، ولحظة التشكّل الذهني للأطر الفنية لنصه الجديد قبل أن يرى النور، فيكون الكاتب قد خضع في هذه الفترة إلى مجموعة من المؤثرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي رافقت عملية الكتابة وأسهمت في بلورة فكر الكاتب وتوجيهه مشاعره، لتنعكس حتما على طبيعة إنتاجه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فتُخرجه عن ما هو عليه، وهذا "مندلاو" مثلا يُقرّ بتلك الصلة الوثيقة التي تربط حتما كل نص إبداعي بالفترة أو الظروف التي رافقت عملية إنتاجه فيقول: « بأن عمل كل روائي سواء كان يعالج وضعاً معاصراً أو يقودنا إلى النأي عنه إلى برج عاجي، إنما هو تعليق ضمني أو صريح عن الوقت الذي كُتبت فيه... وأشدّ الكتاب استقلالا مشدوداً إلى روح زمانه بوثاق من حديد»⁽²⁾.

ووفق ذلك يوثق "واسيني" في حكاية العربي الأخير هذه الفترة (تاريخ الكتابة) بطريقة مباشرة عن طريق نص موازٍ مرافق للنص الإبداعي، يتموقع في آخر صفحات الرواية كآلاتي:

«باريس 10 أكتوبر 2015

وأماكن أخرى: الجزائر، سيدي بوجنان، وهران،

الخرطوم، القاهرة، عمان، مسقط، الدوحة، بيروت،

دبي، أبو ظبي، طنجة، تونس، القدس، رام الله...»⁽³⁾

ويمكن أن يمثل هذا النص الموازي بالنسبة للمتلقين عتبة زمنية وجغرافية في أن واحد، يشير من خلاله الكاتب عن قصد إلى الأماكن العربية وإلى الفترات الزمنية التي كان يمارس خلالها

(1) - صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص36.

(2) - أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص104.

(3) - الرواية، ص464.

كتابة نصه الروائي، لعل القارئ أثناء القراءة يهتدي بهذا النص الموازي إلى خصوصية الفترة وإلى طبيعة الأحداث التي رافقت الكاتب وأطرت عملية الكتابة، والتي حُدَّتْ بـ "10 أكتوبر 2015"، ويبدو أن هذه اللحظة والأعوام القليلة التي سبقتها هي التي تحدّد التاريخ الذي كُتِبَ فيه هذا النص الروائي، والفترة التي شهدت تبلور أفكار المنجز الأدبي في ذهن صاحبه.

وبالنظر إلى واقعنا فقد طبع هذه الفترة - التي رافقت عملية الكتابة - ميزات اقتصادية وسياسية استثنائية في العالم، ظهرت مع الأزمات الاقتصادية والتفكّكات الناتجة عن تراجع أسعار النفط إلى أدنى مستوياته، وصراعات القوى العظمى التي كانت تستهدف الهيمنة والبحث عن مواقع نفوذ جديدة في الأسواق العالمية في ظل الأزمة، بالإضافة إلى السابقة التي هزّت كيان أوروبا مع إعلان إنجلترا نيتها الانسحاب من الاتحاد الأوروبي نهائياً، وبحث إقليم كاتالونيا سبل الاستقلال نهائياً عن إسبانيا... أما في الوطن العربي فخصوصية الأحداث فيه صنعتها رياح الربيع العربي، وعدوى ثوراته الشعبية التي لم يشهد لها العالم مثيلاً من قبل، والتي أصابت جميع البلدان العربية تَباعاً، واستهدفت السلطة الحاكمة، لِثُلُغِ الشعوب الحرب على جميع الأنظمة الديكتاتورية المُعَمَّرة في الحكم. فخلف ذلك سقوط عدة أنظمة سياسية وقيام أخرى مكانها، وفَتَنَ سياسية لم تعرفها البلاد العربية من قبل.

فشكّلت أحداث الربيع العربي في وقتها عنواناً لمرحلة تاريخية مهمّة - بخيرها وشرها - عدّها المختصون منعطفاً حاسماً شهدته المنطقة العربية من مغربها إلى مشرقها، أشعل فتيلها الأول ضدّ الأنظمة الظالمة "البوعزيزي" من تونس، ثم انتقلت حمى الانتفاضة إلى ليبيا ومصر وسوريا والعراق واليمن... والتي كانت شعوبها كما هو حال شعوب كل البلدان العربية حتى لحظة اندلاع حركات التغيير شعوباً مُستضعفة ومغلوبة على أمرها، مُعتادة على أن تقبل بنصيبها مُكرهة وتخضع له مُستسلمة، تُعاني خيبات الأمل، واستبداد السلطة، وفُقدان الحرية والحقوق، وتراجع كرامة الفرد والفقر، وانعدام أبسط حقوق الإنسان، وفوق ذلك الخوف والترهيب... إلى أن هبّت رياح التغيير قويّةً ومتوهّجةً، وعلت كلمة الشعب تحت راية وهدف واحد لا رجوع فيه إلى الوراء (الشعب يريد إسقاط النظام)، فخُلِّفت وقائع حراك الكرامة أحداثاً مُفعمة بالمشاعر، امتزجت فيها الآلام

بالآمال والأحلام بالأوهام، وتعالّت فيه الأصوات المنادية بإسقاط هذا الظلم بعد سُبّات وصمت عميق، تنادي بإسقاط الأنظمة الديكتاتورية الحاكمة والتي سكت الشعب عنها لعقود من الزمن. كما طال الصّيام عن الكلام أفواه المثقّفين والكتّاب، خاصّة أن هذه الفترة الأخيرة طبعتها ميزات خاصة وظروف استثنائية، وقيود جعلت البعض يحجم عن الكتابة والتأليف، إلا أن بعض الألسنة والأقلام المعروفة بنشاطها في هذا المجال لم تسكت، وبقيت أعمالهم قريبة ومسكونة بما يجري في الواقع ومقيّدة بانشغالاته دائماً، وقد كان لهذا الواقع السياسي الجديد المشحون في الوطن العربي الأثر البارز في إسالة مداد المثقّفين والأدباء وتفجير الكلمات المصوّرة لتلك الأحداث بحلوها ومرّها، وبأحلامها وخيبات آمالها، وكان من بين هؤلاء مجموعة من الروائيين عملوا على توثيق هذه اللحظات والأحداث التي لا مثيل لها بأعمال إبداعية حاولت أن تنقل الأحداث وتقرب الصورة، فكانت فرصة سانحة أمام الكتاب لتعبير عن مواقفهم الشخصية والفكرية إزاء ما يجري في البلاد العربية من ثورات شعبية.

ويبدو أن واسيني الأعرج كان من هذه الفئة التي أخذت على عاتقها مسؤولية مواكبة التقلّبات السياسية في العالم والوطن العربي بطريقته الخاصة (والمتجاوزة) في روايته "2084 حكاية العربي الأخير"، إذ لم يكتف فيها بالبساطة والتقريبية في نقل الصورة الحيّة لوقائع وأحداث الثورات، كما لم يتوقّف عند تحليل الوضع الراهن عربياً، والذي لم يُثمر ريعه إلا الفتن والحروب والنعرات، فراح بفكره يتجاوز ذلك الحاضر (أو الواقع الحقيقي في زمن الكتابة) ليتنبأ بما سيحدث بعد هذه الثورات من سقطات عربية، فعمّق جراح الواقع، وكثّف من مأساة الراهن في عبارات بليغة عن المستقبل لأنها صادقة تنطلق من الآن لتعبّر عن الغد، حتى ولو كانت رواية طوباوية تُقدّم للقراء عن المستقبل « صورة سالبة مستمدة من صورة الواقع، وتبين ما يراه الكاتب شراً في عالم يومه»⁽¹⁾، فهي تستشرف الخطر الأكبر وتحذّر من الشر قبل أن يقع، وهي ولو تلبّست بنزعة مأساوية فيها الكثير من المبالغة فإنها تحاول أن تكشف زيف الربيع العربي، وتنبأ بتبعاته على المستقبل العربي إذا استمر بهذه الطريقة التي تفشت فيها الانقسامات والصراعات الطائفية والعرقية بين شعوب البلد

(1) - أ.أ. مندلاو ، الزمن والرواية، ص104.

الواحد، فالرواية تسعى إلى دقّ جرس الإنذار قبل أن يتفاقم الوضع أكثر ويقوم العرب بإفناء أنفسهم بأيديهم يوماً ما مثلما تتوقّع الحكاية.

إنّ هذه الرواية في حقيقة الأمر نبوءة هادفة من صاحبها تفكّك في أسلوب أدبي رفيع المستوى الوضع السياسي في الوطن العربي، فتبني بطريقة خيالية المستقبل، وتستشرف متكئة على الأحداث والوقائع التي عرفها العالم منذ نهاية العقد الأول من الألفية الثالثة، ومستثمرة خصوصاً في الوضع السياسي بالوطن العربي منذ 2011 إلى الآن، وما شهده العرب من فتن وانقسامات وحروب أهلية وطائفية وحراك سياسي شعبي وسقوط الأنظمة جراء التنافس الكبير على السلطة... بالإضافة إلى كل ما أحدثه صدى الإرهاب الجديد، وداعش، والإخوان، والقاعدة في المنطقة من انشاقات وحروب أدمت العرب، وسرّعت بسقوطهم ووقوعهم طريدة سهلة تتنافس على جراحها جهات الصراع الإقليمية والدولية الباحثة عن سبل نهب الخيرات، وتعزيز المواقع الإستراتيجية تحت غطاء فرض الأمن والاستقرار وحماية حقوق الإنسان.

إن هذه الرؤية الإستشرافية التي تجاوز كاتبها الحاضر لينظر إليه من الأعلى لا تنطلق من فراغ، ولا تُحلّق في مستقبل غير ممكن أبداً، بل تحفل هذه الحكاية بمثل هذا الذي يصل يومنا بها، أي يصل الحاضر بالمستقبل، ويحملنا نحن القراء على معايشة وتصديق العالم التخيلي الافتراضي الذي بناه الكاتب على قاعدة صلبة، حيث تمكّن من أن ينهض بركام بعض الوقائع والحقائق التي سجّلها التاريخ لينطلق بها إلى آفاق التخيل والتجريب الاستشرافي، وهو يُؤرخ للمستقبل نجده ينطلق من الإشارة إلى الانقسامات والانشاقات وملامح التفكّك التي بدأت تنقش في العالم «... ومن ربيع الموت الذي مس كل الدول فأحرقها من الداخل...»⁽¹⁾. فينظر إلى ثورات الربيع العربي مثلاً على أنّها النقطة التي ظنّ العرب أنهم سيبدأون منها صناعة تاريخ جديد لم يعرفوه من قبل، التاريخ الذي ستخبرنا به الرواية قبل أوانه «... وكأنّ تاريخ آرابيا القادم والقاسي يبدأ من تلك اللحظة...»⁽²⁾، لحظة تغير المسار التي قرّر فيها العرب إسقاط أنظمتهم الدكتاتورية حالمين بالحرية والديمقراطية فلم يحصلوا إلا على الحروب والقتل والدماء، لأن الثورة التي ظنّوا

(1) - الرواية، ص 148.

(2) - الرواية، الصفحة الأخيرة من الغلاف الخارجي.

أنهم رفعوها في وجه الظلم ما لَبِثَتْ أن انقلبت نقمة ووبالا عليهم لأنّها حُولت عن مسارها وأهدافها، فَعَدَتْ ثورة مضادّة إلْتَفَتْ عليها السلطة والقوى الفاعلة في الحكم على مطالب الشعب، بعد أن دَسَتْ بينهم أسباب التفرقة، حتى إن المسار السردى يوحى لمتتبّعه بأن كل ما تحمله أحداث الرواية من أخبار سيئة عن اقتراب اندثار العرب وانقراضهم، حتى تمّ تصنيفهم من الشعوب والكائنات الآيلة للزوال بسبب درجات الضعف والهوان التي بلغوها في الحكاية، كل ذلك كان من تبعات الانتفاضة التي قام بها العرب ضدّ حكّامهم، وكذلك حروبهم الفاشلة ضدّ أنفسهم. «- نعم؟ الدكتاتوريات نفّذت ما كان عليها تنفيذه ويوم صدقت أن لها دولة، وفي أول هزة أعيدت إلى بدائيتها الأولى. نحن في عالم شديد الغرابة. عندما قام العرب بثورتهم كبقية الشعوب قتلوا أنفسهم أولاً، ثم أكلوا رؤوس بلدانهم وبعدها خلقوا فراغا ظلّوه هو الديمقراطية ويوم استيقظوا وجدوا أنفسهم، مجموعات يقتلها العطش والصحاري والشعابين، كالعمران الذي شيدّ على الرمال، وفي ثانية واحدة انهار كل شيء»⁽¹⁾.

وتقول الرواية عن آدم والأسباب التي دفعت بالعرب إلى وضعهم المأساوي «... هو ما زال حيا عن طريق الغلط، أو بمحض الصدفة. من الكائنات المنقرضة التي لم تبق منها إلا عينات نادرة ضائعة في قفر أرابيا والصحاري، الآيلة للزوال حتما. كأن دورتها الطبيعية انتهت أو هي في طريقها إلى ذلك، كما يقول ليتل بروز. هناك أمم لا تملك قابلية الاستمرار في الزمن، فتقضي على نفسها بنفسها. ماذا كان ينقص الهنود الحمر على أراضيهم؟ لماذا راحوا يناصربون الأمم الحضارية العداء الذي أفناهم؟ ماذا كان ينقص سكان أرابيا؟ الرخاء والنفط والذهب واليورانيوم وخيرات الأرض من حديد وفوسفات وذهب وسواحل بعرض السماء، فراحوا يخوضون كل الحروب الخاسرة...»⁽²⁾. «... كل بلدان آرابيا التي كانت قائمة اندثرت تماما. حتى بعضها الذي كانت له قيمة بنفطه وماله وتربته، لم يعد موجودا، أو لنقل تمزق قطعا صغيرة تديرها قبائل ومجموعات مشتركة وأقليات

(1) - الرواية، ص 343.

(2) - الرواية، ص 92، 93.

طائفية و لغوية وعرقية؟ لمن ينتمي الذي أصبح بلا هوية؟ أنا اليوم لا هوية لي، سوى أنني أعرف أنني عربي بلا أرض...»⁽¹⁾

وإذا كانت الرواية تحكي بكثير من المبالغة عن مجتمع غارق في التيه لم تبق منه سوى ملامحه الأخيرة، ولا يدري فيه الإنسان أين يفرّ لينجو بنفسه من التسلط والرقابة والظلم والقتل، فإنها تنهل من المعلومات والحقائق التي تقول من خلالها لنا كيف حصلت الأشياء؟ ولماذا؟ وكيف صار الأمر إلى هذه المرحلة المتقدمة من التعفن في دورة زمنية سببية لا تتفصل فيها نهايات الأشياء عن مقدماتها⁽²⁾. ومن هنا تكمن قوة هذه النبوءة لأن خيطها الأول ينطلق من رحم أحداث الواقع والحاضر الذي يعيشه العالم، والذي كانت الأحداث فيه تقع بالتزامن مع زمن المخاض السردي، وبالموازاة مع الفترة التي كان يمارس فيها "واسيني" كتابة نصه الروائي الجديد، فظل هذا الأخير وهو يكتب - ويؤرخ للمستقبل - يقرأ الحاضر، وعينه الأخرى على تجارب الماضي، وكان وهو يستشرف مؤطراً بزمانه دون أن يعمل في فراغ، ومُتَكَيِّفاً مع عصره دون أن يحدث قطيعة مع ما كان يجري حوله، رغم أنه طرق أبواب المستقبل المجهول بل إن هذا المستقبل لم يمكنه من تعرية الواقع فقط، بل أتاح له فرصة أن يقف فوق عصره ليراه من علّائه، فكانت روايته رواية كاشفة، ونبوءة شفافة كُنِبَتْ في دفتر الغد بحبر تجربة الأمس⁽³⁾، استطاع فيها المؤلف أن يُقدّم ما لم يستطع غيره من المثقفين والساسة والنخب أن يُقدّموه عن الحاضر العربي ومستقبله في آن واحد. لأن اشتغاله في خلق عوالم روايته الفنية كان وفق الواقع والمتغيرات المتحركة فيه، فاستلهم المستقبل من معطيات الراهن حوله، وتصور الحياة عام 2084 متأثراً ببعض ما كان يعيشه أثناء الكتابة دون أن يسرح بخياله السردي الاستشراقي في الفراغ، ولو أنه قد كتب عن زمن المستقبل أو - أي عصر آخر - خارج علاقته بالآنيين الماضي والحاضر لتفكك بناؤه السردي والزمني إلى ظواهر وأشياء لا معنى لها⁽⁴⁾.

(1) - الرواية، ص 343.

(2) - ينظر: رزان إبراهيم، واسيني الأعرج في حكايته مع العربي الأخير القوة والنبوءة في زمن الديكتاتور، جريدة البناء، نشر في 15-02-2015، ص ثقافة وفنون.

(3) - ينظر: إبراهيم الكوني، نزيف الروح، دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص 15.

(4) - ينظر: ميخائيل بختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 88.

أما بالنسبة للقراء فهم دائماً ما يحتلون مواقع مُمتدة عبر الزمان، تتضمن التواريخ المتغيرة التي سنقرأ فيها الرواية، أي أن زمن القراءة هو الزمن الممتد والمتغير « الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردى»⁽¹⁾، ولعل هذه النقطة بالذات كانت من أبرز النقاط المحورية التي قامت عليها نظرية التلقي الحديثة، فهي تركز « مثلها مثل نقد استجابة القارئ، على تلقي القارئ لنص ما، لكن اهتمامها الجوهرى، مع ذلك ليس استجابة قارئ مفرد في زمن بعينه، بل الاستجابات المتغيرة، التفسيرية والتقييمية، لجمهور القراء على مدى الزمن»⁽²⁾.

يخضع كل قارئ في هذه الحالة مثله مثل الكاتب وبقوة لتأثير العصر الذي يحيا فيه وللأسنن التي هو فيها في اللحظة التي يكتشف فيها الرواية، هذه اللحظة قد تقترب من زمن الكتابة إذا كان القارئ معاصراً للكاتب أو قريباً من زمانه، وقد تكون بعيدة إذا ما اكتشف القارئ العمل الروائي وعكف على قراءته بعدما ظل لفترة طويلة حبيس أدراج المكتبات، وفي هذه الحالة الأخيرة على القارئ أن يجتهد في وضع النص الأدبي في علاقته القريبة بالبيئة النصية التي ظهر فيها وبالسباق الاجتماعي والثقافي الذي برز في إطاره، وعليه أن يجهد خياله أكثر ليضع نفسه في نطاق الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية، ويندمج في روح تلك الأزمنة البعيدة⁽³⁾، لعله يستجلي بها خيوط المعنى أو يقف على بعض مسالكه استناداً على القراءة التاريخية التي تعيد النص إلى مرحلة المخاض الإبداعي التي مرَّ عليها لحظة الكتابة، وإلى السياق الثقافي والاجتماعي الذي وُلد فيه النص، وتُعيد بدورها بناء أفق استشراف جديد لدى القارئ، بحيث يُصبح النص من خلالها جواباً على سؤال طرح في زمن إنشائه كما يذهب إلى ذلك "ياوس"⁽⁴⁾، وذلك دون أن نزعج أو أن نجزم بأن النص في هذه الحالة هو استنساخ حرفي لوقائع المرجع التاريخي الذي رافق عملية إنتاجه وإثبات حقيقي لأشياءه، وإنما هو مُلامسة مجازية فنية لمجريات الواقع وقضاياها تتم برفق

(1) - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 180 .

(2) - حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2008، ص 14.

(3) - ينظر: أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص 101.

(4) - ينظر: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 14.

وإحياء لثُمَّلٍ وتُشَخَّص بوجه من الأوجه الواقع الذي تنطلق منه، ووفق ذلك لا يمكن الحديث عن فهم إلا حينما يكون النص كما يزعم "هانس روبرت يابوس" جواباً عن سؤال، فالأثر يدلُّنا على ما كان للقراء من مشاغل زمن إنشاء الكاتب نصه في عصر من العصور⁽¹⁾.

إن القراءة الأولى التي أُسْتُقْبِل بها النص حين ظهر إلى الوجود ستكون قريبة جداً من تلكم المشاغل والهواجس التي سكنت وعي الكاتب، ورافقت خياله زمن إنشائه نصه، بل هي القراءة الأقرب إلى التقويم السليم للعمل الأدبي، خصوصاً إذا لم يكن الكاتب فيما كتب قد تجاوز عصره، لأن القارئ في زمن القراءة القريب من زمن الكتابة يكون إلى -حد بعيد- خاضعاً لنفس قوة تأثير العصر والظروف الاجتماعية التي رافقت الكاتب لحظة المخاض الفكري والإبداعي، هذا ما سيجعل الأثر الذي يتركه نص ما في قُرَّاءه الأوائل أعمق وقعا وأقرب صدًى، و عليه تصبح عملية القراءة في هذه الحالة هي الأقرب إلى التأويل الصحيح لاختيارات الكاتب الفنية والمضمونية، أو بتعبير آخر، الأقرب إلى تحديد الموقف الأيديولوجي الذي ينطلق منه الكاتب في النظر إلى العالم أثناء ممارسة الكتابة⁽²⁾ خصوصاً إذا ما كان المبدع في بناء نصه يتَّكئ على ما يجري من أحداث حوله، ويغرف غير بعيد من حقائق الواقع المعيش.

لكن ما يميز رواية "2084" أنها حاولت أن تُعطي صورة مغايرة للسلوك الاجتماعي المعيش لحظة إنتاجها، حيث فتحت للقراء مسالك للخبرة القادمة، وانتهكت فيها آفاق توقعات الجماهير السائدة، باقتراحها تصورات وطموحات عكسية، ومقتضيات وأهداف جديدة، ناقشت فيها قضايا الضمير الإنساني، وتنبأت من خلالها بتفكك الأنظمة السائدة، وبثورات مضادة وبانهيار الطابوهات الأخلاقية في العالم مستقبلاً بالنظر إلى المتغيرات والموازن السياسية التي نعيشها اليوم.

ولعلَّ قارئاً قريب العهد أو معاصراً للفترة التي أبدع فيها واسيني روايته الاستشرافية التي تحكي عن مآلات العرب بعد ثورات الربيع العربي، ومصير الإنسان بعد أزمات النقط العالمية، وانعكاساتها على الاقتصاد والسياسة... هذا القارئ الذي عايش هذه الفترة متفاعلاً ومتوجساً بالخوف من أحداثها الواقعية وكل ما جدَّ فيها، سوف لن يكون له نفس الموقف العاطفي لجيل آخر من

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص 14، 15.

(2) - ينظر: مرسل فالح العجمي، الواقع والتخييل أبحاث في السرد تنظيراً وتطبيقاً، ص 49.

القُرَّاء القادمين الذين سيبتعد بهم زمن قراءتهم عن زمن كتابة الرواية مع مرور الوقت، كما لن يكون لقارئ هذه الرواية اليوم حتما نفس التفاعل مع أحداثها، أو الميل والتحامل على قراءتها لدى جيل آخر من القراء يأتي (إن صح التعبير) بعد انقضاء صلاحية المدة الاستشرافية التي انبنت عليها اللعبة الزمنية. إن معاني هذا النوع من الكتابات الاستباقية تتغير بقدر تغير آفاق القراء وبقدر تبدل توقعاتهم الزمنية أيضا، فطبيعة الاستجابة هنا تَحْتَكِمُ أساسا إلى تلكم المتغيرات التاريخية المهيمنة والمتحكمة في القارئ في اللحظة التي تتم فيها القراءة⁽¹⁾ (أي زمن القراءة)، فلا يمكن مثلا تصوُّر قارئ يأتي بعد عام "2084م" لقراءة حكاية العربي الأخير وهو يحمل نفس الرغبة ومسلحا بنفس الدوافع لقراءة هذه الرواية، وإذا ما قرأها فلن يحافظ حتما على نفس هواجس الانتظار وهموم الترقُّب التي خلَّفَتْها رواية واسيني في قارئ اليوم.

سيتفاوت التفاعل مع أحداث هذه الرواية الاستشرافية تبعا للعصر والظروف التي تُقرأ فيها، فجمهور قراء اليوم أو المعاصرين للكاتب وزمانه سيستقبلون حكاية العربي الأخير كما لو أنها حكاية عن المستقبل، أو بالأحرى على أنها بحث حقيقي في المستقبل لمحاولة تأريخه وتأطيره بعين كاتب واعية، ترى بأن ما يجري حولها الآن من أحداث هي بذور ما سيحمله المستقبل من أنباء. ولكن مع جمهور قراء المستقبل خصوصا بعد عام 2084 سوف لن تحافظ لهم الرواية على نفس طابع النبوءة الاستشرافي، لأن الزمن النصِّي المثبت في أحداث الرواية سيصير كرونولوجيا دون زمن القراءة، فنَصِّيرُ أحداث "حكاية العربي الأخير" بالنسبة إليهم أحداثا عن الماضي، لا عن المستقبل، لذلك وهم يقرعون ما جاء في الحكاية يبدو أنهم لا يمكنهم تصور وجود أحداث وقعت في ماضيهم مثلما تحكي عنه الرواية، ولو خياليا، وهذا ما يولِّد عندهم الكثير من الأسئلة والاستفسارات، لولا إزالة اللبس والغموض من الكاتب بتثبيتته زمن الكتابة عن طريق نص مواز في آخر صفحاتها، ينبّه ويشير - في كل الأوقات التي تُقرأ فيها الرواية - بأن تاريخ كتابتها يقع عبر الزمان دون تاريخ الأحداث التي تُسجَّلُها.

(1) - ينظر: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص14.

وعلى العموم سيظلّ ما يشدُّ قارئ اليوم إلى هذه الرواية ويحفّزه على قراءتها أكثر من أي قارئ آخر هما شيئان أو لنقل وضعيتين زمنيتين: الأولى زمن القراءة القريب من زمن الكتابة وما تنتجه هذه الوضعية من إمكانية قريبة للفهم السليم، والثانية تموقع زمن القراءة (لدى قراء اليوم) تاريخيا دون زمن النبوءة الاستشرافي (الزمن النصي) الذي تصوّر فيه الرواية أحداثا مستقبلية يبقى القارئ بأفق توقّعه المفتوح ينتظر إمكانية تحقّقها على أرض الواقع من عدمه، وربما مع مرور الوقت ستتخفّض لدى القراء جاذبية وقوة هذه النبوءة كلما اقترب موعد تحقّقها ولم تصدق، وسينخفض بريقها كلما تيقّن القراء من زيف أخبارها وعدم قدرتها على مجارات ما يجري في واقعهم، وقد تنحسر جاذبية هذه الرواية أكثر لدى القراء بعد عام 2084 إذا خيبت انتظاراتهم وكسرت أفق توقّعاتهم بطريقة سلبية. أما إذا حدث ووقع العكس وصدقت الرواية وصدق أفق انتظاراتها بتحقيق النبوءة وما حدّرت منه الحكاية ولو نسبيا، فإن شحنة القراء العاطفية التي تجذبهم إلى الرواية ستقوى، ومغريات قراءتها سترتفع حتما، لأن معايير القراءة والتأثير في هذه الحالة ستتغير.

والأهم من هذا كلّ أنه حينما نتعامل كقراء لرواية الخيال العلمي مع هذا الطّرح الجديد واحتمالات المستقبل والعلم الممكنة التحقق التي يُتيحها هذا النوع من الأدب، سنظلّ كلّ ما مرّ علينا الزمان - بعد القراءة - في حالة انتظار تحقق ما تنبّأت به الرواية متسلّحين بأفاق جمالية وزمنية مفتوحة، ومسافات انتظار يمكن أن تتّسع أو تضيق كلما تبيّننا مع الوقت إمكانية حدوث ما تنبّأت به الرواية من عدمه، كما سنبقى من ناحية أخرى في حالة ترقب وتتبع للتحوّلات الجيوسياسية في العالم، ولمسار التقدم التكنولوجي وجديد العلم الذي يُعدّ حاضنة لهذا النوع الأدبي، ومُثريا حقيقيا له، فما يمكن أن يكون فكرا علميا يُعدّ نبعا ثريا لِكاتب الخيال العلمي إذا أحسن استغلاله، شرط أن يمتلك من الذكاء والحكمة الأدبية ما يُقنع به قُراءه بحدوث أو بإمكانية حدوث مشروعه الاستشرافي، وربما تكون هذه النقطة بالذات هي أهم فارق يفصل بين أدب الفنتازيا القديم وأدب الخيال العلمي، فغاية ما يطمح إليه أدب الخيال العلمي هو التأثير في القارئ، وإقناعه بصحة الأحداث التي يقصّها عليه.

4- "رماد"، أسطورة الماضي تخترق زمن المستقبل:

لا تتوقف حدود العجائية عند أعتاب الآداب العالمية القديمة كالأسطورة والخرافة والحكاية والسير الشعبية والملاحم... بل مازالت العجائية تُسجل حضوراً مُميّزاً في الساحة الأدبية الحديثة، وتلعب دوراً فاعلاً في بعض الأشكال الأدبية الجديدة خصوصاً النثرية منها، ونقصد بالذكر هنا الرواية، ذلك المولود الأدبي الجديد الذي يعدّ من أبرز ما تمخّضت عنه القفزة الأدبية الحديثة في العالم مؤخراً، والتي ما لبثت أن دخلت الساحة الأدبية وقطعت أول مراحل تطورها منذ نشأتها الجينية حتى شكّل الموروث الحكائي العالمي بنوعيه الرسمي والشعبي أحد أهم المرجعيّات والدعائم الفنية التي شيدت الرواية المعاصرة معمارها الجديد عليه، فمقدرة هذه الأخيرة على التفاعل والتعايش مع جميع الفنون والأجناس الأدبية الأخرى جعلها تأخذ كل ما يساعدها على التطوّر والنمو من معظم الفنون الأدبية بما فيها تلك الموجودة في التراث الشعبي القديم.

ولعل الأسطورة بوصفها واحداً من أهم منابع هذا التراث الإنساني تُمثّل اليوم مرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصية والرمزية والفنية التي دفعت بالرواية إلى تحقيق تقدّم نوعي متجدّد على الدوام، وعلى المستوى اللغوي والمضموني والجمالي والإيحائي، فتوظيف الرواية الجديد للعجائي والأسطوري استطاع أن يُخرج الأسطورة من قالبها البدائي البسيط الذي اعتاد الناس أن يوظفوها به إلى عالم أرحب، تلعب فيه موهبة الأديب وقدرته الفنية الدور الكبير في عملية ولادة هذا الكائن الفني العريق وبعثه في ثوب جديد ألبسته إياه الرواية. وهنا بالضبط يجب أن لا نخلط كدارسين بين مفهوم الأسطورة كمنتج أفرزه العقل البدائي وآمن به في زمانه على أنه أصل الحقيقة، وفقاً لتحديدات "شترابوس"، والعمل الإبداعي الذي يستلهم الأسطورة، ويستبطن أعماقها، ويحي أجواءها، حتى يستفيد من حركتها وقوانينها في إنتاج أو تطوير أشكال أدبية شديدة الخصوبة والثراء بما تحويه في جنباتها من خصائص الأسطورة وصفاتها.

وعليه يمكن الوقوف على مناطق مشتركة بين الموروث الأسطوري في مجتمعات ما قبل الكتابة، والمنتج الإبداعي الذي يستلهم من الأسطورة طبيعتها وشكلها الخاص، ولعل أهم مناطق الاشتراك هي: التأكيد على حركة الوعي الجمعي وتأثيره الدائم في الفرد والجماعة، وبالتالي التأكيد على عقائد معينة يتمسك بها الإنسان البدائي في الأسطورة، وتتمسك بها شخصيات العمل الأدبي،

وكذلك الاشتراك في العمل على تداخل الحدود بين الواقع والحلم، بل انمحاء الفواصل تماما، مع توظيف اللغة الشعرية السحرية الرامزة الخاصة التي تتسّر في مستوى يكمن وراء مستوى اللغة العادي، وأخيرا من ملامح التداخل أن يكون الزمن في الأسطورة وكذلك في المنتج الأدبي الذي يتشبه بها شديد الانفتاح، متّسعا، ورحابته المرجعية بلا حدود، لا ماضي ولا حاضر ولا مستقبل، فكل الأزمنة جميعا زمن واحد متّصل يقع في ما وراء الزمن الطبيعي⁽¹⁾.

وعلى أساس ذلك راحت عديد النصوص الروائية الحديثة تستمدّ من الأسطورة -جزئيا أو كليا - لغتها وأحداثها، أزمنتها ومضامينها، رموزها وأجواءها الخيالية العجيبة، وتعيد في الوقت نفسه تكيف ذلك كله وتطويعه من أجل إعادة إنتاجه في قوالب سردية جديدة، وبطرق مبتكرة وفق الحاجة إليه والمرامي التي يبغى كل مبدع تحقيقها من وراء اعتماده على توظيف الأسطوري أو جزء منه في عمله الروائي، ففي الوقت الذي كان فيه الخواء الانطولوجي لمحيط الإنسان القديم واهتزازاته الانفعالية البدائية من مظاهر الطبيعة الدافع وراء الارتقاء في أحضان الأسطورة لمعالجة الإشكالات الثنائية: الخلود والفناء، الحياة والموت، الخير والشر... فإن الحياة الإنسانية المعاصرة أصبحت اليوم تستعيد بالفن المناخات الميثولوجية نفسها. وفي الوقت الذي كان معوّلا فيه على التقدّم، والامتلاء البيئي، وعقلنة الحياة، والتحكّم المحدود في الطبيعة وفهمها، والتكنولوجيا، أن تنتشل الإنسان المعاصر من هواجسه البدائية، وأرقه الميتافيزيقي، إذ بنا نجد اليوم بطريقة أو أخرى استمرارا للبنيات الانفعالية نفسها، فكما شَعَرَ البدائي بالضّعف والقلق أمام جبروت الطبيعة وهيمنتها، وُجِدَ الإنسان المعاصر في شرنقة الموقف الإشكالي نفسه، فَرَّاح كُتَّابُه ومبدعوه بالرواية ينقلون مواجهته لآلة وصراعه الجديد مع التكنولوجيا، ومعاناته من الأنظمة الديكتاتورية والعنصرية والأيدولوجيا وانحطاط المبادئ والقيم، ومختلف تجسيدات الأخطبوط المؤسساتي للحياة المعاصرة⁽²⁾.

(1) - ينظر: شاكر عبد الحميد، الزمن الآخر الحلم وانصهار الأساطير، فصول، مج5، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص231.

(2) - ينظر: بنعيسى بو حمالة، في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية، فصول، مج4، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص231.

وسار بعض الروائيين اليوم تماشياً مع هذا الطّرح خصوصاً كتاب روايات الخيال العلمي، فاشتهروا بمعالجتهم فنّيّاً لمعاناة الإنسان في راهنهم، واستشرافهم مأساة إنسان الغد مع التّكنولوجيا ومأزق الإنسانية مع الإمكانيات المفتوحة للعلم، فتميّزوا دون غيرهم بالتركيز على بعض الأبعاد الأسطورية والخيالية الفنتازية في كتاباتهم، في محاولة منهم ربط سرد الخيال العلمي بالفكر الميثولوجي القديم وأبعاده الفنتازية الخيالية، ولعل ما ساعدهم في الجمع بين ما هو أسطوري وما هو علمي داخل قالب روائي واحد - رغم الاختلاف والتباعد القائم بينهما - هو تلاقي كل من الأسطورة والفنتازيا وأدب الخيال العلمي في عدّة نقاط أهمّها: اشتراك هذه الأنواع الأدبية في الاشتغال على إثارة خيال القراء، وفي بثّ الغرائبية والإدهاش الذي لا ينسجم مع معطيات الواقع، وكذلك قيامها على الأبعاد العجائبية والأفعال والأحداث التي لا يقبلها العقل، فالشخصيات فيها دائماً ما تصنع المعجزات والمستحيلات التي لا تخضع للمنطق⁽¹⁾. فرغم الحدود المائتة وأوجه التباين الموجودة التي يمكن من خلالها التفريق بين هذه الأنواع الأدبية نجد أن الأسطورة تقترن مع أدب الخيال العلمي في اشتغالهما معاً على اللامألوف والخارق والمطلق، وهذا بالضبط ما سهّل على المبدعين بل حفّزهم وأتاح لهم إمكانية الدّمج بين ما هو أسطوري مع ما هو خيال علمي في قالب سردي واحد هو رواية الخيال العلمي.

وإذا ما عدنا إلى رواية "2084 حكاية العربي الأخير" التي هي رواية في الخيال العلمي التنبؤي، فسوف يلفت انتباهنا تفاعلها مع عديد الروافد الفكرية والمعرفية والتراثية التي أسهمت في إخراج هذه الحكاية الاستشرافية في صورة خاصة مكتنزة بطاقات إيحاءية ورمزية جمّة، وكان من بين ما ساعدها على ذلك الرافد الأسطوري الشعبي، فعلى الرغم من ضيق الحيز الذي خصّصه واسيني للأسطورة في روايته، إلا أن الدّارس يمكنه أن يقف على تفاعل هذه الرواية الخيالية مع الأسطورة الشعبية التي أكسبت النصّ بُعداً فنياً وجمالياً وإيحائياً. إلا أن البراعة التي كانت تشغل بها هذه النزعة الأسطورية في نص الرواية كانت تعمل دون أن تُخرج أحداث حكاية "2084" عن مجرد كونها قصة خيالية منسوجة داخل القدرة الطبيعية والواقع الممكن والمألوف، وذلك باستثناء

(1) - ينظر: رشا عبد الفتاح جليس، الخيال العلمي بين محددات النوع وإكراهات سياق التلقي، مجلة تباين للدراسات الفكرية والثقافية، ع19، 2017، ص115.

الذئب الأسطوري "رماد" رمز الخلود والبقاء، الذي كان يعيش بقواه الخارقة داخل "آدم"، في ذهنه وأوهامه، ومتحرراً من كل القيود الطبيعية للزمان والمكان، بالضبط كما كانت تحكي أسطورة الأجداد «...جده الأول الذئب رماد كما كانت تقول له جدته في طفولته. رماد لا يكبر ولا يموت، قد يكون فينا أيضاً، أنظر إلى عيون نساء القبيلة ألم تلاحظ أن في بؤبؤها كلها شيئاً من صفرة ذئب البراري، رماد، المخلوطة بلون الصنوبر الحليبي. رماد يعيش خارج الزمن ولذلك ظل مشرقاً وأنيقاً في حركاته وفي صوفه الرمادي، ولم ينهكه الوقت. كلما مددت بصرك بعيداً رأيته يركض بلا توقف، وكلما جن الليل سمعت عواءه، وهو يخط حدود المكان. وكلما أغمضت عينيك شعرت أنه يسكن فيك»⁽¹⁾.

يلعب "رماد" في "حكاية العربي الأخير" بقواه الخارقة دور المُلهم الأسطوري بالنسبة "لآدم" والمُفجّر الحقيقي لمكبوتاته وطاقاته التخيلية، ففي مشاهد كثيرة من الحكاية يكون "رماد" هذا الذئب الخالد وحلم البطل الهارب هو الوسيط المثير والمُوجِّع لتفتُّح الأساطير من الماضي، فتملاً تلك الأساطير القديمة الشبيهة بالأسطورة "رماد" عقل "آدم" وتسيطر على خياله وحواسه ووجدانه كلما طارده وجرى وراءه، لكنه ما يلبث (آدم) أن ينفبها كلّها ليحتفظ بأسطورته الخاصة، أسطورة الأجداد الشعبية، التي كان فيها رماد ولا يزال رمزه الخاص في الانتماء والكفاح والنّضال، وعقيدته في الحياة التي عليه أن يتبعها دائماً حتى تعطيه القوة للاستمرار والفرار إلى خارج حدود الزمان القاسي الذي يحيا فيه، يقول آدم: «أنت تجري وأنا أركض يا رماد على نفس وتيرتك التي ترفعها وتخففها كما تشاء. منحك الله والطبيعة جسداً ليّناً كالغيوم وبهياً كالريح. المهم أن نظل على نفس الوتيرة يا رماد. أن لا نستسلم لقدر الموت. أن نسابق الريح، نتحدى المطر، ندخل في عمق الزوبعة، ونرمي بأنفسنا في دوامتها. الذي يموت فينا ليس الأجداد ولكن الحاضر الذي لم يشبهنا في أي يوم من الأيام. كانت جدتي تقول إن الذئب رماد عندما يجري لا يلتفت وراءه. حفظ عن ظهر قلب كلمة السابقين: يا رماد لا تلتفت وراءك. لا قدر لنا يا رماد إلا أن نركض، نتبعنا أناشيد الهنود الحمر الذين أصبحنا اليوم نقرب منهم بخطى حثيثة. لزاميرانديان، الأبّاش، ليشيين، السييو. أنت رماد ولا تشبه إلا نفسك. لست الذئب الأزرق الذي جاءت وراءه سلالة جنكيزخان. ولا ذئب

(1) - الرواية، ص 89، 90.

الصينيين واليابانيين الذين يرون فيك حاميه من سلطان الخوف ومن الحيوانات الأخرى ولا الذئب الذي يدمر العالم ليعيد بناءه كما عند الأوروبيين الشماليين. لن تكون الذئب فزير الذي يقتل الكثير من الآلهة ومنهم أودين في غسق القوى بينما يلتهم أبناؤه الشمس والقمر قبل أن يكبر عالم آخر حقيقي وإنساني. ولست حارس الأموات كما عند قبائل السيو. أنت جدي. طريقي ومسلكي في الزمن الضيق. حريتي التي لا أريدها أن تسرق مني. بصيص الضوء في عمق الظلمات. أركض وسأظل أقتفي آثارك حتى ولو كانت دما أو رائحة أو نفسا. أنت معلمي في الهضاب وقدوتي. أركض ولا تتوقف فلن أكون إلا في إثرك»⁽¹⁾

تواصل في مسار الحكاية على الدوام ثنائية لعبة المطاردة بين البطل (الحقيقي) والذئب (الأسطوري) رماد كامتداد لصراع أزلي قديم، كان قائما في الأساطير الأولى بين الإنسان ومختلف مظاهر الطبيعة، أثناء محاولة البشر فهم حقيقة الوجود والخلود، وكشف سر الحياة والنجاة من الموت والفناء، ليستمر هذا الصراع بوجه آخر في حاضر أحداث الرواية بين آدم ورماد من جهة والموت من جهة أخرى، وكأن في الأمر نوعا من الاتفاق الضمني الذي عقده الكاتب مع الأسطورة، حيث أخضعها لنص الاستشراقي الجديد وجردّها إلى حد ما من زمنها الأصلي، وفي مقابل ذلك ضمن لها الاستمرارية والخلود بتكييفها مع الزمن الذي أعاد بثّها فيه، فقد رافقت صورة الذئب "رماد" العالم النووي "آدم غريب" طوال فصول الرواية، ومنذ البداية حاول الكاتب أن يدمج قراءه في عالم أسطوري خاص، كان يعيش فيه آدم غارقا في أحلامه مع رماد بقواه غير الطبيعية، ومع ذلك كان آدم يشم رائحته ويراه ويسمع نداءاته في الحاضر السردى، حتى سجّل رماد حضوره الخارق في أحداث حكاية العربي الأخير تماما كما جاء في الذاكرة الشعبية للجماعة التي كان

(1) - الرواية، ص226.

* لا يخفى على القراء حتما قصدية المبدع في تسمية بطل روايته باسم "آدم" وهو (آخر العرب) ، وما يحمل ذلك من دلالات وإيحاءات رمزية تتبع من تطابق في التسمية مع نبي الله "آدم" (أول البشر)، لتستلهم الحكاية بهذا التطابق في الأسماء قصة سيدنا آدم وصراع الإنسان الأول مع الشيطان من أجل الخلود في الجنة، ضد حتمية الفناء والموت على الأرض. حتى أن آدم بطل الحكاية يقول في إحدى حواراته النفسية وبطريقة إيحائية: «أنا آدم، القليل منكم يعرفني أو سمع بي. اختزلت كل شيء في اسمي ومساري. حملت رماد الجنة وحطام امرأة لم أعرفها إلا قليلا، وغادرت المكان بخطى حثيثة، يوم انتصر الشيطان واستولى على العرش كله الذي أراد منذ بدء الخليقة، لم أكن بحاجة لأن أطرده، فقد طردت نفسي ورميتني من الأعلى...». الرواية، ص57.

ينتمي إليها البطل، يقول السارد في الصفحات الأولى من الرواية: « منذ مائة سنة والذئب رماد يركض بلا تعب ولا نهاية، مخترقاً هذه الجبال، وهذه التلال كريخ شتوية، أصبح يقرأ عنف الأشياء من حركة الأوراق واهتزاز الشجر ورعشة القمر. كلما أراد أن يفرغ صدره من التعب عوى عالياً، رافعاً رأسه باتجاهه. وعلى غير ما رواه بعض الأولين، فقد أنقذ رماد أكثر من قطيع كان على حافة الموت بين أنياب الذئاب الأخرى التي لا تحمل لون عينيه، ولا كثافة شعره الرمادي. وكاد أن يموت وهو يخوض معاركه ضدها بلا هوادة، لولا أن لعق جراحه بلسانه طويلاً قبل أن يرتفعها بلعابه، ويرفع من جديد نظراته الحادة عالياً، نحو سماء تعلو كلما غضب، وتنخفض كلما كان سعيداً، ثم يركض من جديد بلا توقف. حاد النظر ليلاً نهاراً ومرهف السمع في القرب والبعد. يقف قليلاً على حافة الفراغات بثقة عالية... يلتفت الذئب رماد قليلاً نحو الشجر والغيم الذي يلامس الأوراق العالية، ثم يتجه نحو مخبئه السري الذي لا أحد غيره يعرفه، لأنه يدرك جيداً أنه يوم يكتشفونه تكون قيامته ينتفي نهائياً عن الأنظار.

أقسم أنني رأيته. شممت رائحته. سمعته يعوي من شدة العزلة. كل سلالاته ماتت وبقي رماد مثلي في مكانه. لا هو مدينة ولا هو غابة... سمعت عواءه، ثم تقطع أنفاسه، ثم أنينه، ثم حنيناً يشبه البكاء لم يكن بكاء، قبل أن تلتهمه التلال...»⁽¹⁾.

وبحسب الأسطورة الشعبية الذي حكى عنها السارد في الرواية فإن "رماد" هو الذئب الأخير في سلالاته، وحكايته هي حكاية الذئب الأخير، كما هو آدم العربي الأخير، The Last Arabic، وحكايته هي حكاية العربي الأخير. فهذا الذئب الأسطوري هو قرين البطل في الرواية، وأنيسه في الوقت نفسه لا يفارقه في الأحلام، وحتى في حالات اليقظة، دائماً ما يحاوره في منولوجات يطلب فيها العون والمدد، ويناجيه بلغة شعرية رامزة يُخبره من خلالها عن يأسه ومُعاناته، فتترجم تلك اللغة السحرية الأسطورية الموحية كل الهموم، وتبوح بكل مشاعر القلق الوجودي والخوف والغربة والعزلة التي عاشها آدم داخل القلعة، يقول آدم لرماد مناجياً: «... لكن لك وحدك أقول: كم أصبح الشطط ثقيلًا. امنحني بعضاً من حبك السخي لكي لا ألتفت ورائي. أدرك أنه علي أولاً أن لا أضيع مسارات المشي باستقامة على الحافة الحادة، كما تعودت أن تفعل وأنت تلمس المخاطر

(1) - الرواية، ص 17، 18.

رمااااااااااا لا تلعب مع الأقدار هذه اللعبة الخطيرة قد تأخذك مأخذ الجد. ليس الآن. ما يزال في هذا العالم الضيق والرمادي متسع لشيء اسمه الأمل. الأجدى بنا التعلق بالأمل وحتى وعندما نخسره نهائيا نعيد ابتداعه. أنت شجن الريح الكبرى الذي انفصل عن الكل وظل يخترق الهضاب الخالية من كل حياة، وحيدا بدون أن يلتفت وراءه نحو الرماد... لم انس يا سيد الإنس والجن والحيوانات. أية يد شكلتك بتلك الأناقة ورفعة الرأس... في الأوقات العسيرة أنت من يمنحني أنس

132

الأمكنة الخالية وفي الأوقات المريحة أنت من يمنحني القدرة على الاستمرار والحياة...»⁽¹⁾، ويقول أيضاً: «...ما كان يراه لم يكن وهما. رأى رماد وهو يحاول بكل قوة أن يلتصق بهضبة الموت... رفع رأسه عالياً وعوى طويلاً في عزلة الذئب عندما تنتابه حالة الخلوة. الموت في الأعالي انتصار على الأقدار المرسومة... كان آدم سعيداً مثل طفل أن رماد اعتلى سالماً هضبة الموت دون أن يتراجع بسبب التعب الذي انتابه وهو ملتصق بالفراغ الذي وجد نفسه فيه فجأة. صرخ من أعماقه وهو يراه يمشي على حواف هضبة الموت: يا سيد الأعالي والشمس، يا نبوءة الأجداد، يا جدي يوم كان العالم ماء وغباراً. سر ولا تلتفت وراءك في كل التفاتة موت محتمل...»⁽²⁾.

يلخص هذا المشهد المقتضب كل هموم آدم في الحياة، فهموم "رماد" ما هي إلا هموم "آدم" التي لاحقته في سنة الموت "2084" داخل قلعة أميروبا، وتلك الالتفاتات إلى الوراء من الذئب ما هي إلا خيوط الذكرى والاستذكار التي ظلّ من خلالها آدم متشبّهاً بأحداث وقعت معه في الماضي، لم يستطع نسيانها أو تجاوزها حتى يستأنف رحلته في الحياة من جديد. وفي الحقيقة فإن "رماد" هو الامتداد الأسطوري الخيالي الذي يعيش في لاوعي "آدم"، وهو قرينه وشبيهه الأسطوري الحاضر على الدوام في الرواية، بل مرآته العاكسة التي كلّما أبصر فيها (آدم) رأي ذاته وتقرّس في أعماقه، فكان كلما حدّث "رماد" كأنما حدّث ذاته بطريقة غير مباشرة، ليشكو لها همومه ويشدّ هممه، فالأزمات والاحباطات والأحلام والطموحات والهموم في هذه الحالة تكون هي المثير الذي يعمل على تنبيه استجابة ما أسطورية كامنة في أعماق "آدم"، فيستدعيها هذا الأخير من مخزونه الثقافي الشعبي الذي كان ولا تزال - على ما يبدو - تلعب فيه الأسطورة وحكايات الأجداد دورها الموجّه والمرشد كعقيدة أو دين، لتصير لحظة الاستدعاء ثم الاستجابة على مستوى الذاكرة هي اللحظة الحلم، التي تتداخل فيها الأزمنة القديمة (الأسطورية) مع الحديثة (الطبيعية) في زمن واحد بلا مراحل أو حدود في عقل البطل هو الزمن الأسطوري⁽³⁾.

(1) - الرواية، ص 193، 194.

(2) - الرواية، ص 195، 196.

(3) - ينظر: شاعر عبد الحميد، الزمن الآخر الحلم وانصهار الأساطير، ص 232.

ليظهر "رماد" في اليقظة والأحلام كمُخلَّص - يأتي وقت الحاجة إليه - متلبساً في هيئة أسطورية أو موقفٍ خياليٍّ يكون الوضع فيه شبيهاً إلى حد بعيد بالموقف أو الواقع الذي يعيشه آدم في الحاضر السردى، حتى يوحى رماد من خلال الصورة التي يتلبس بها لآدم ويريه من خلال الموقف الذي يقع فيه الطريق إلى الخلاص والنجاة، « يدرك آدم وفق ما رواه الأجداد الذين ينحدرون من السلالة، أن رماد لم يكن حيواناً عادياً. لم يكن ذئباً مميزاً عن بقية الذئاب، لم يكن طوطماً هندياً، بل أكثر. كان إلهاً قديماً»⁽¹⁾ ومُخلَّصاً أسطورياً جاء بوحيه من الماضي ليساعده ويواسيه في الحاضر السردى، والأهم من ذلك جاء ليحرسه وينقذه من الموت الذي أصبح يلاحقه في كل مكان، أليست الأسطورة عند البدائي هي الحلم الذي كان يهرب به الإنسان من الموت ومن قدره الفانى.

ولأن العالم الأسطوري السحري الحقيقي في كل الرواية هو العالم الذي تختلط فيه حدود الممكن والمستحيل، وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع، ويلحق فيه الوهم بالحقيقة، ويصبح العمل بأكمله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية⁽²⁾. فإن الأحداث النهائية في حكاية العربي الأخير، هي اللحظة التي يوشك فيها أن يتداخل الممكن بالمستحيل والحلم بالواقع والكابوس بالحقيقة إلى درجة التلاحم، التي لا يستطيع معها القارئ أن يفرق بين حدود الواقع والخرافة، لتقارب أحداث الرواية الحقيقية من أحداث الأسطورة وأجواءها الخيالية أكثر من أي وقت مضى، خصوصاً في تلك اللحظات العصبية التي كان فيها آدم على حواف الموت سابحاً في دمائه التي غرق فيها بجانب السد بسبب الرصاصات التي سكنت جسده، فجأة، جاءه المدد الأسطوري، وحضرت الخرافة في أحداث الحكاية كالإلهام، متجاوزة كل حدود الزمان والمكان. فيظهر "رماد" بكل قواه الخارقة يحول بين آدم والموت، يرتق جراحه، ويدافع عنه من الحيوانات التي أرادت أن تفترس جسده، هل هو كابوس أم حقيقة؟ « هل يعيش خرافة؟ لم يصدق أن يكون هو. فجأة خرج الذئب رماد ووقف أمامها بعد أن استقام شعره. واجهه الذئب الأسود بنفس الصرامة القتالية. أنيابه تسيل

(1) - الرواية، ص 384.

(2) - ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص 220.

لعابا، ويلحس أنفه بلسانه بسبب دم الجثث التي غرق فيها. تراجع رماد قليلا إلى الوراء. ليصطدم الذئب الأسود بالشجرة المقابلة بعد أن تفاداه رماد بخفة»⁽¹⁾.

ويواصل النزوع الأسطوري نفاذه العميق في أحداث الحكاية وأزميتها، فبعد أن أفنى "رماد" جميع الحيوانات التي كانت تتنافس على ضفاف السد بحثا عن جسد حي تنهشه، وقف "رماد" بالضبط عند رأس "آدم ليصبح أقرب إليه من أي وقت مضى « تشمم آدم طويلا. ثم لحس جروحه المدماة. قلبه على ظهره، لعق الدم من جديد الذي كسا جسده كله. كأنه كان يستعد لافتراسه وتمزيقه، كما تفعل الذئاب عادة قبل الإجهاز على ضحيتها المستسلمة لها... كأن لعابه رتق كل شيء، عند الكتف وفي الخصر والركبتين، كأن رماد هذا من آلامه كثيرا... كان رماد واقفا عند رأسه بعد أن أخرجه من الضلال لكي يكون مرئيا للمروحية التي كانت تدور حول السد. لأول مرة يرى رماد شديد القرب منه. لم يحدث هذا معه من قبل... انتظرني يا رماد، نداءاتك تصلني ولكني مجروح حتى الأعماق يا سيد السلالة الأولى. أريدك بكلي لأنتمي إليك للمرة الأخيرة. فهل تسمع جرحي وخوفي؟ انتظرني يا ألبي الدفين وحزني العاري وجرحي المفتوح. لقد أخفقت في كل شيء، حتى في أن أكونك كما أنت...»⁽²⁾. ويبقى السؤال الذي يفرض نفسه بشدة على القراء هنا مع هذه الأجواء الأسطورية و الحيوانات الرامزة هو: أين أخفق آدم حتى لا يكون كجده الأول الذئب "رماد"؟ وللاقترب أكثر من الإجابة عن سر إخفاق "آدم"، سنحاول البحث في صدى الأسطورة الأولى، وبالضبط سنبحث في المميزات التي جعلت الذئب "رماد" يتبوأ رأس الهرم في السلالة دون غيره من الحيوانات الأخرى، وسنسترجع معا حكايات الجدة عن خصال الجد الأول، لندقق أكثر في طبيعة تلك الصفات التي وصفت بها الجدة "رماد"، لنكشف مراميها الدلالية، ولنبحث في لغة الجدة البسيطة عن دلالات مخصوصة يكمن وراءها الدافع وراء توظيف الأسطورة، والتي لا يتكشف فيها المعنى الذي نريد (سبب إخفاق آدم في أن يكون كرماد؟) علانية، بل يتستر في مستوى عميق تحت مستوى اللغة العادية، كما هو الحال في كل مُنتج أسطوري رمزي.

(1) - الرواية، ص 457.

(2) - الرواية، ص 459، 460.

يقول لنا الراوي عن "آدم" في موقع سردي سابق: « كلما تذكر كلمات جدته ويقينها، ضحك من نظرية داروين التي اتفقت معها الجدة من حيث الأصل الحيواني للإنسان، ولكنها سحبت وراءها ذئبا وليس قردا؟ وكان كلما مازحها آدم في لحظات صفائها: نحن من سلالة الذئاب أم القردة يا حنّا؟ ترد بضحكة ترتسم في عينيها فتزيدها يقينا وإشراقا: اسمع يا وليدي آدم؟ واش جاب القرد للذئب؟ القرد بني آدم ممسوخ*، والذئب ظل أصيلا وسيد نفسه. هل سمعت بذئب أضحك الناس وتحول إلى مسخرة؟ القرد هذه وظيفته. أن يقلد وأن يضحك الناس عليه من وراء الشباك. ثم جدك رماد يخافه الناس من بعيد، ويعرف أيضا قدره، ويدرك بدقة اللحظة التي عليه أن ينسحب فيها»⁽¹⁾. وهنا تكمن المفارقة، فبقليل من المقارنة والتمعّن بين ما حدث لآدم في مسار الحكاية مع ما حدث لجده "رماد" في الأسطورة القديمة يتّضح الفرق، ويتّضح معه سر إخفاق آدم أن يكون كرماد.

لم يكن "آدم" في أحداث الرواية مثل جده الأول "رماد" في الأسطورة، يقول "آدم" بصراحة: «أخفقت في كل شيء حتى في أن أكونك»⁽²⁾، فلم يكن آدم كجده سيّد نفسه بل كان عبدا لغيره، يقول آدم خاضعا لبتل بروز: «أمر ك ماريشال. أمر ك. أنت من يقرر يا سيدي»⁽³⁾. حتى إنه لم يعرف قدره كجده فهو (أي آدم) « لا يفهم لماذا اقتادوه إلى هذا المكان، وهو خبير وبروفيسور»⁽⁴⁾. كما أن آدم لم يعرف مستقبله داخل القلعة، وتعبيرا منه عن التّيه الذي يعانيه ها هو يقول: « أنا أعيش حاضرا مجردا من كل آت»⁽⁵⁾. ومع ذلك كان يعمل على تقليد قنبلتي هيروشيما ونكازاكي بقنبلة جديدة "بوكيت بومب" « ويتمنى أن يسعد هذا الاكتشاف الإنسانية»⁽⁶⁾!. فيما كان القادة

* يقول الكاتب في هامش الرواية عن مصدر هذه الفكرة، أنها أسطورة شعبية في أقصى الغرب الجزائري، تقول أن القرد كان في الأصل آدميا طيبا وغنيا لكن غريب الأطوار. كان مولعا بتجريب الأشياء حتى يقتنع بجدواها. في يوم من الأيام لم يجد ماء يتوضأ به، فتوضأ باللين، فمسخه الله إلى قرد، لأنه أفسد نعمة الله. ينظر: الرواية، ص 86.

(1) - الرواية، ص 86، 87.

(2) - الرواية، ص 460.

(3) - الرواية، ص 399.

(4) - الرواية، ص 95.

(5) - الرواية، ص 95.

(6) - الرواية، ص 332.

والعسكر يسخرون منه (كالقرد الذي حكى عنه الجدة تماما) من وراء الشاشات ويتبادلون عنه الضحكات « هههههه هل هي الغباوة الكبيرة أم الذكاء المطلق للتكنولوجيا... »⁽¹⁾. ويهدفون إلى استغلال جهوده العلمية الإنسانية لخدمة مصالحهم العسكرية فقط. وفي النهاية لم يكن آدم "2084" مثل جده "رماد" لأنه لم يستوف شروطه وخصاله الأسطورية حتى يكون مثله، فهو لم يكن في القلعة سيد نفسه كما جده، ولم يعترف له من فيها بقدره، وتحول بعد خداعه إلى مسخرة، والأهم من ذلك أنه أيضا لم يدرك اللحظة التي كان عليه أن ينسحب فيها من مشروع الدمار الشامل، عندما عاد إلى وطنه الأصلي، وكان عليه حينها كما نصحه والداه أن لا يعود إلى أمريكا من جديد ليوقع نهائيا لصالح العمل في مخابرها.

لقد استلهم المؤلف بخياله الثري الأسطورة "رماد" من ركام موروثة الشعبي، وألبسها زمن البدايات الأولى، ثم قام بصياغتها في أحلام وأوهام آدم وفق رؤية خاصة كان قد شكّل بها قبل ذلك شخصية آدم في نصه الروائي، حتى يُصبح هذا الذئب بعد أن شحنته الأسطورة بالدلالة المطلوبة قرين البطل ورمزه الخاص في: الحياة، والانتماء، والصبر، والمقاومة، والكفاح، والقوة، والتحدى، وتذليل الصعاب، وخيط الأمل الدقيق المنبعث من زمن الأسطورة الممتد من الماضي إلى المستقبل، ليتشبّه به البطل في حلّ أزماته في الحاضر السردى، وفي تحقيق ذاتيته المكبوتة وكشف ما يخفيه في نفسه من آلام دفينّة خاصة، وانكسارات إنتمائية (عربية)، وحضارية (عالمية/ إنسانية) راهنة سببت له القهر والقلق الداخلي، فكان رماد بالنسبة إلى البطل حُلْمه الأسطوري المُطهر، وحتى بالنسبة لنا نحن (القراء) فإن رماد هو الأسطورة التي حاول بها المبدع إخراج آلام آدم المكبوتة وأمانيه المحروقة التي صارت - بعد فوات الأوان عليها - رمادا منسيا، أليست الأسطورة كما ذهب إلى ذلك "أريستو" هي التي تقدّم الراحة النفسية بعد أن تخلص النفس من أدرانها ورغباتها المكبوتة، أليست الأسطورة في نظر التحليل النفسي حلما جماعيا إنسانيا، والحلم أسطورة فردية⁽²⁾ تعطينا معرفة بأنفسنا، وتُخرج ما في النفس من دوافع الخوف والرغبة وحب البقاء

(1) - الرواية، ص 254.

(2) - ينظر: أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، ص 60.

الوجودي⁽¹⁾ في شكل صور ورموز يتشارك فيها الفرد مع الجماعة التي ينتمي إليها. ولذلك يمكن القول أن كاتب الرواية قد لجأ إلى توظيف الأسطورة ليجعل منها مستوى تحتياً عميقاً دالاً يساعد في الكشف عن بقية مستويات الرواية الأخرى، فخدمة لذلك وفي سبيل الإفصاح عن الفكرة الرئيسية التي يُريد في الحكاية عمد إلى تطعيم سرده التنبؤي بتكنيك في الحكاية كان ينحو في بعض الأحيان منحى أسطورياً، استلهم فيه الكاتب أثناء الكتابة من الأسطورة بعض سماتها وخصائصها، ومع أن هذه النزعة الأسطورية التي تلبست بها الأحداث في سنة "2084" ظلت حبيسة أحلام وأوهام الشخصيات، فقد جعل ذلك النفس الأسطوري القليل الحكاية أكثر جذبا للقارئ بما يحويه من سعة خيال، وقوة في التشويق، وسحر في الكلام ينبع من لغة شعريّة رامية، وإيحائية متزيّنة بفداستها التي ترجع بأذواق القراء إلى الزمن الأول، وتأخذهم كلما استسلموا لها إلى أجواء فنتازية، فتحتّم نفحاتها الأسطورية على متابعة القراءة وتتبع مسارات الحكاية ومسالك الدلالة التي رسمتها عفوية المبدع وقدرته على الجمع بين الأسطورة والأحداث الرئيسية في مسار حكاية واحد.

ولعل ارتباط هذه الأجواء الأسطورية في الرواية كل مرة بأحلام اليقظة، وخيال الشخصيات البصري (التصويري)، ووعيها الباطني، وأحاسيسها التي تحيي فيها في زمن مطلق خاص خارج حدود الزمن الطبيعي، حال دون أن يؤثر ذلك على الأحداث الرئيسة في الحكاية وعلى الإيهام بواقعية وصحة ما ترويه الرواية من وقائع مستقبلية. وفي الحقيقة فإن محاولة الروائي إعادة خلق الواقع في شكل متكامل قد لا يتحقّق في الرواية - على مستوى البنية الظاهر - إلا بتحقيق المستوى الأسطوري المضمّن الذي يتحول فيه الزمن في علاقته بالأسطورة إلى موضوع للسرد ومحتوى فني جمالي يعطي للرواية نفاذاً سحرياً وقدرتها الغامضة على الفعل الدائم في النفس والمجتمع. غير أن الرواية كأى عمل فني يجب أن تتجح أولاً على مستوى الشكل الظاهر، فالمعنى الأسطوري الضمني يكون بلا أهمية في عمل لم يكتمل بناؤه الخارجي⁽²⁾.

(1) - ينظر: صبحي محي الدين، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 112.

(2) - ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 75.

ومن ثم فإن حديثنا عن هذه العتبات الزمنية وبسطها تيسيرا للفهم لا يستدعي في النص الروائي وجود مادة قصصية جاهزة يتم تقديمها من قبل الكاتب للقارئ ببساطة في طابعها الخام، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى وجود أداة فنية توطئة تجعل المادة القصصية لا تدل من خلال مضمونها فقط، بل من خلال التشكيل الفني الذي تخضع له، « فالتحول من القصة إلى النص السردي يقتضي استحضار سلسلة من العمليات التي تقوم بتكسير الطابع المتصل للمادة القصصية وتقديمها وفق صياغة خاصة، هي ما يشكل في نهاية الأمر الأثر الجمالي»⁽¹⁾ والفني المرغوب في السرد، وهو ما ينبغي الوقوف عليه عند الحديث عن سردية الزمن في الرواية مدونة بحثنا، خاصة وأن الزمن فيها - بكل أنواعه - هو المسؤول الأول عن الشكل الجمالي الذي انتهت إليه. لذلك سننتقل بعد هذه العتبات الزمنية التي استوقفتنا مباشرة إلى تحليل البنية الزمنية داخل الرواية.

(1) - سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، ص 26.

الفصل الثالث: نظام الأحداث وتشكيل المفارقات الزمنية في

الرواية

1- النظام الزمني في رواية 2084 حكاية العربي الأخير:

1-1 زمن القصة

1-2 زمن الحكاية

2- المفارقات الزمنية في رواية 2084 حكاية العربي الأخير:

2-1- الاسترجاع :

2-1-1- الاسترجاعات الخارجية

2-1-2- الاسترجاعات الداخلية

2-1-3- الاسترجاعات المختلطة

2-2- الاستباق:

2-2-1- الاستباق كتمهيد

2-2-2- الاستباق كإعلان

2-2-3- الاستباق التكميلي

1- النظام الزمني في رواية 2084 حكاية العربي الأخير:

انطلقت الدراسات السردية (الشكلية) في تعاملها مع إشكالية الزمن الروائي من التفريق الذي أقامه "توماشوفسكي" بين المتن والمبنى الحكائيين، لتتطور هذه الثنائية فيما بعد، فأفاد منها "تودوروف" و"جينيت" عن طريق الثنائية المعروفة (القصة/الحكاية)، ويبدو أن الغرض الرئيس لإقامة هذه الثنائية هو إدراج مبحث الزمن السرد في الدراسات الأدبية تأكيداً على أهمية هذا المكون الحكائي، وتيسيراً لطرق التعامل معه والإحساس بالكيفيات المتباعدة لتشكله، انطلاقاً من التأكيد على الاختلاف القائم بين نظام الأحداث في القصة وبين طرق عرضها سرداً في الرواية. وغدت مجمل الدراسات التي تقوم بفكّ شيفرة النظام الزمني في الخطاب السرد، تُبنى على المقابلة بين ترتيب الأحداث في الخطاب أو في الحكاية نفسها وبين التتابع الكرونولوجي لترتيبها في القصة، ويختلف زمن القصة عن زمن الخطاب في كون الأول يخضع دائماً للترتيب الطبيعي للأحداث، عكس زمن الخطاب الذي لا يخضع بالضرورة لهذا التتابع⁽¹⁾، كون زمن القصة هو نفسه زمن المتن الحكائي المتمثل في الأحداث المشكلة للمادة الأولية في الحكاية - في أصلها الخام - واقعية كانت أم خيالية، وهي أحداث من المفترض أنها تسير وفق ترتيب زمني متعاقب منطقياً، أو لنقل إنّ المتن الحكائي هو الحكاية كما حدثت في الواقع مُتصلةً أحداثها اتصالاً منطقياً وتصادفياً مُنظماً، وتمثّل على هذه الصورة مجموع الأحداث الخام التي يقع إخبارنا بها خلال العمل⁽²⁾.

في حين أنّ زمن الخطاب هو نفسه زمن المبنى الحكائي مُشكّلةً أحداثه بطريقة مغايرة وفق البناء السردى الجديد للحكاية، والذي من المؤكّد أن لا تخضع الأحداث فيها إلى ترتيب زمني منطقي، بل تخضع إلى منطق آخر في العرض يتبنّاه الراوي، ويغدو الزمن في الحكاية « هو تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميّز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيط الزمن»⁽³⁾، فتخضع عملية تخطيط الزمن لأهواء السارد التخيلية، أو لما تملّيه

(1) - ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردى، ص 73.

(2) - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 70.

(3) - المرجع نفسه، ص 87.

عملية السرد وملايساته، فالسرد لا يسمح مثلاً بالظهور المتزامن للشخصيات، أو لتوالي الأحداث بنفس الدقة التي جرت عليها في الواقع، فلا بد أن لا يأبه السارد في العرض إذا لتلكم القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بعرض الأحداث وفق منطق السرد، باعتباره هو المؤطر الوحيد للعملية السردية ككل، فليس من الضروري إذا من وجهة نظر بنائية أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما مع الترتيب الصحيح لأحداثها وعدم التوافق هذا « هو قاعدة في القصص عامة»⁽¹⁾.

فلا بد إذا من التفريق بين زمن القصة وهو الزمن الذي استغرقت الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي، وزمن الحكاية المعروف أو الملفوظ الذي يعرض الراوي فيه لتلك الحوادث عرضاً يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير - اللغة - من جهة أخرى، فالرواية التي تُغطّي مثلاً أحداثاً تمتدّ لمائة عام لا يعقل أن يقضى القارئ مئة عام ليقراً تلك الحوادث، أو أن يجلس المؤلف مئة عام في مكتبه عاكفاً حتى يروي لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فزمن القصة يسمح بوقوع أحداث كثيرة في وقت واحد، وعلى العكس فزمن الخطاب يقتضي الاختيار والتصرف في الترتيب أي لا يسمح بسرد وقوع مجموعة من الأحداث في وقت واحد، لهذا يلجأ الراوي ومن ورائه المؤلف إلى اختزال الوقت والتلاعب بالزمن، أو انتقاء وحذف غير الضروري، لسرد الحوادث سرّداً قابلاً للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن، لأنّ السرد - على اعتباره فناً - ما هو إلا فن الاختيار يعمد فيه السارد إلى انتقاء أحداث معينة تكون فيما يبدو له على درجة من الأهمية لوضعها داخل خطّه السردية، من أجل إظهار رسالته السردية وتوصيلها إلى المتلقي في مساحة نصية.

ويظل الخطاب الروائي « هو النص المائل أمام القارئ والناقد، وبالتالي يدفعنا إلى محاولة الكشف عن المستويات التي تُشكّل زمنه، باعتباره هو أساس زمنية النص لأنّ زمن الحكاية ما هو إلا مؤشرات زمنية ماضية يتم ترهينها في حاضر الخطاب السردية، حيث تختلف صيغ الأفعال وتتداخل فلا يشعر المتلقي بالماضي مستقبلاً، بل جزء دائم التطور مع الحاضر السردية»⁽²⁾، وهذه

(1) - محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من 1976 إلى 1986، صامد للنشر والتوزيع، صفاقص تونس، ط1، 2003، ص 63.

(2) - مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 127.

النّظرة الحداثيّة للزمن « تنكر وجود الماضي كماض بينما تؤكد بقوة وجود الماضي كحاضر، فنحن نعيش في الحقيقة في سلسلة من الأزمنة الحاضرة التي تتزلق داخل بعضها»⁽¹⁾، وهو ما يؤكد أن الزمن في الواقع يكون متصلاً، في حين يظهر الزمان المتمثل في العمل الأدبي في شذرات منعزلة، وهي الشذرات التي يسبّب وجودها الفجوات الزمنية بالانتقال المفاجئ عبر الأحداث⁽²⁾.

إلا أن السارد يترك في النص الحكائي أثناء تشكيل البنية الزمنية إشارات تساعد القارئ على الوصول إلى المبنى الحكائي سواءً بصيغة تدخّلات مباشرة تشير إلى زمن الأحداث وتموضعاتها أو بصيغة علامات نصية تؤدي المهمة نفسها وتمكّن القارئ من ربط الأحداث فيما بينها، وإعادة تنظيمها بطريقة ذهنية لا إرادية في غالب الأحيان، فتتّضح للقارئ أثناء القراءة مسالك المعنى ومقاصد المفارقات كلّما اكتشف فن انتظامها الزمني الجديد ودوافع انحرافها عن المسار الخطي الطبيعي (الحقيقي) نحو مسار فني زائف وكاذب متعدّد الأبعاد والاتجاهات، يُلجأ فيه إلى التلاعب بالمواضع الزمنية للأحداث وفق تقنيات فنية خاصّة تعرف بمنطق السرد، وهذه التقنيات في الأساس هي مجرد وسائل يلجأ إليها المبدع لخلق الشكل الفني الذي يريد، وتجيء قيمتها في السرد وترقى من كيفية توظيفها وإتقان التعامل معها هو الذي يجعل من المبدع فناً⁽³⁾، وذلك عندما تبعث في الحدث العادي جمالية، وفي الزمن الرتيب انكسارية، ومن الرواية ككل لعبة فنية، فتُرفَع لدى المتلقّي وتيرة التتبع والتّرقب والتّشويق وتُفَعّل دوره في إعادة البناء والتشييد ما دامت معظم الكتابات السردية الحديثة تسعى دوماً إلى هدم المألوف، وتكسير السائد، وتنزع إلى التميّز والتجديد.

ومع هذه النظرة الحديثة الساعية دائماً إلى خرق المألوف أصبح الروائي يمارس ألواناً من اللّعب الفني بالزمن السردية يتخلّص فيها هذا الأخير من عبء الخطيئة التي يفرضها زمن القصة كما يخرج من شبه خطيئة الروايات الكلاسيكية وضيق الرتابة والسببية، منفتحاً على فضاءات

(1) - فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، الدار الجماهيرية، ط1، 2000م، ص60.

(2) - ينظر: هيثم الحاج، دراسة آليات اشتغال الزمن في القصة المصرية في الستينات، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية الآداب، مصر، 2005م، ص 98.

(3) - ينظر: عبد الله رضوان، البنى السردية (دراسة تطبيقية في القصة الأردنية)، منشورات عبد المجيد شومان، ط1، عمان، 1995م، ص09.

أرحب وإمكانات واسعة للاختراع والتجريب تقوم على نوع من التلاعب في النظام الزمني للقصة «بعد أن يقطع السرد تسلسلها الزمني باستحضار الماضي تارة والتطلع إلى المستقبل تارة أخرى، ومن هنا فإنّ غياب الترتيب الزمني من القصة المتخيلة، يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر... هو الترتيب السردى»⁽¹⁾. إنّ ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها أو إسقاطها هو جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلاً فنياً، وهو أساساً يعتمد على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته⁽²⁾.

فبدأ الروائي المعاصر من هذا المنطلق يعي ضرورة التعامل مع الزمن المتكسر في السرد، حيث تتداخل الأزمنة الثلاثة (ماض - حاضر - مستقبل)، لذلك يبدو أن نظام التسلسل الزمني بصورة دقيقة يكاد يكون غير قابل للاستعمال في الرواية، لصعوبة التطابق التام بين نظام أحداث القصة ونظام السرد، لذلك « فإنّ الرواية (أو بمعنى أصح فن القص) تطوّر من المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماضي وحاضر ومستقبل خلطاً تاماً، ممّا أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص»⁽³⁾، بل إن الأمر قد يتطلب إعادة القراءة عدّة مرّات مع التّركيز في القرائن الزمنية حتى يرسم الخيط الزمني المتعرج الذي تبنّاه السارد، والذي يصل في كثير من الأحيان إلى غاية التفتت الدقيق لأجزائه وتشظي أبعاده.

وهذا ما يعانيه القارئ حقا في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، إذ إن دراسة ترتيب أحداث هذه الرواية وتتبع مساراتها ليس بالأمر الهين، إنه أمر يحتاج إلى تركيز دقيق وتقنية عالية، قصد الوصول إلى النظام المعقّد الذي صاغ به الراوي مساره الحكائي.

وانطلاقاً من التمايز القائم بين زمن الحكاية وزمن القصة سندرس مختلف العلاقات بين الزمنين والنظامين مع تحديد الصّلات بينهما، طبقاً لما يبدو لنا وحسب ما ذهب إليه "جيرار جينيت" أيضاً أنّها تحديدات أساسية ثلاثة هي:

(1) - نفعه حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكله الفني، دار غيداء للنشر، ط1، 2012، ص 48.

(2) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 43.

(3) - المرجع نفسه، ص 27.

1. الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني التخيلي لتنظيمها في الحكاية، أي النظام.

2. الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة التخيلية لروايتها في الحكاية ونعني بها السرعة.

3. وأخيراً صلات التواتر أو العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية⁽¹⁾.

وتتبلور في مستهل كل هذا قضية الترتيب الزمني (النظام) كأحد أهم خصائص سردية الزمن التي لا غنى عن تناولها والتعرض إليها بالدراسة والتحليل من أجل معاينة أغلب أنواع الاختلاف والتناظر بين زمن القصة وزمن الحكاية، وما ينتج عن ذلك من مفارقات زمنية.

إلا أنه لا يمكن استخراج هذه المفارقات إلا إذا سلّمنا مبدئياً « وضمنياً بوجد نوع من درجة الصفر التي قد تكون توافق زمني تام بين الحكاية والقصة وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقة»⁽²⁾، والتي تكون عادة فيما يُطلق عليه "جيرار جينيت" اسم "الحكي الأول" وهو مُنطلق زمني به يتحدّد ما هو قبل وما هو بعد في علاقته بالحكاية الأولى، إنّها « الطبقة الزمنية للحكاية التي في ضوئها تتحدد المفارقة الزمنية»⁽³⁾، فغالبا ما تشتمل كل قصة على نقطة زمنية واحدة تكون كنقطة إسناد مرجعية تُنسب إليها سائر الأزمنة، فالحاضر التخيلي يمكن أن يكون البداية بالنسبة لهذه النقطة، إن تحديد حاضر التكلم أو « درجة الصفر هو الذي يتيح لنا إمكانية تحديد اللاحاضر سواء كان قبلاً أو بعداً»⁽⁴⁾.

ولكي يتجلّى الأمر بوضوح لابد من استخراج الأحداث من الرواية واستحضار طريقة ترتيبها في الخطاب والقصة ليظهر لنا شكلها الطبيعي الكرونولوجي الحقيقي الذي يختلف بطبيعة الحال عن النظام الفني الذي صاغ به السارد مساره الحكائي فتتكشف بذلك مختلف الانحرافات الزمنية. لذلك سنقوم في بداية الأمر باستخراج الأحداث الرئيسة في الرواية، وسنحاول ترتيبها في شكلها الخام الذي من المفترض أنّها كانت عليه في القصة وفق تسلسلها الزمني التاريخي، حتى

(1) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 46.

(2) - المرجع نفسه، ص 47.

(3) - G.Genette, figure □, edseuil, 1972, p 90.

(4) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 90.

يتسنى لنا مقارنتها مع الطريقة التي أعاد بها الراوي تشكيل الأحداث من جديد وفق ما تمليه عليه أهواؤه وملابسات السرد في الخطاب الحكائي.

1-1- زمن القصة:

استناداً على بعض القرائن والمؤشرات الزمنية التي رصدناها في نص الرواية "2084 حكاية العربي الأخير" وجدنا أن الأحداث والوقائع التي تُشكل قصة "آدم" العربي الأخير تمتدّ من مرحلة الطفولة التي قضاها آدم مع عائلته في أرابيا الغربية، إلى غاية حصوله على منحة دراسية للمتفوقين وانتقاله إلى أمريكا للدراسة في جامعة بنسلفانيا، ثم الاشتغال في مخابرها النووية، إلّا أنّ الأحداث الأكثر أهمية والتي انبنى عليها السرد وركّز عليها بكثرة هي ما تلى ذلك، عندما تعرّض آدم لمحاولة اختطاف في مطار رواسي بفرنسا من جهات مجهولة لولا تدخّل فرق "أف. بي. أي" التي أنقذته ونقلته إلى الإقامة الجبرية في قلعة أميروبا، وطوال فترة حجزه التي تجاوزت خمس سنوات اشتغل آدم على إتمام مشروعه الذي بدأه في بنسلفانيا وحلم طفولته الذي كان يهدف إلى صناعة قنبلة نووية رادعة للإرهاب وقوى الشر والجريمة، وفعلًا تمّ له ذلك داخل القلعة واستأنف صناعة قنبلة "البوكيت بومب" إلى غاية نجاحه في ذلك وتجريبها، ثم تُختتم أحداث مغامرة آدم داخل القلعة بخروجه منها في عام 2084، وتدميرها في وجه التنظيم الإرهابي بعد إخلائها.

والملاحظ في كلّ ذلك أنّ أغلب أحداث القصة التي ركّز عليها السرد كما أشرنا تدور في عام 2084 وما جرى فيه من أحداث ينقلها لنا الراوي في سرد آني (حاضر) يفتح في كثير من الأحيان على الماضي في كلّ مرة استجابة لتداعيات ذاكرة الشخصيات المشحونة، أو من أجل تغطية، فجوات زمنية ماضية من أحداث القصة، بداية من حادثة الاختطاف التي سبقت دخول آدم إلى قلعة "أميروبا"، وهي الواقعة التي شكّلت بأحداثها الغامضة بؤرة تشريق رئيسية، لأن ملابسات كثيرة وتفاصيل مهمة من هذه الحادثة لم تتّضح إلّا عندما شارفت الرواية على نهايتها.

كما تنفتح الاسترجاعات أيضاً على فترات سابقة نزولا إلى مرحلة طفولة آدم التي تبتعد عن الحاضر السردى بما يفوق 50 سنة، كما كانت هذه الاسترجاعات تلامس تواريخ أعمق من ذلك ليس لها صلة مباشرة بالقصة الإطار (آدم) مثل سرد وقائع حادثة هيروشيما 06 أوت 1945 ونكزاكي 09 أوت 1945، وبناء سد (مأرب) في القرن الثامن قبل الميلاد، وسرد الحقب الزمنية

التي مرّت على القلعة منذ تأسيسها في أقدم العصور إلى غاية ما هي عليه في عام 2084، وغيرها كثير من المحطّات التاريخية (الحقيقية والتخييلية) التي كان يقف عليها السارد استرجاعاً حتى يمهدّ لنبوءته الخيالية، ويؤنّث لما يأتي على سرده في الحاضر الزمني السردى لعام 2084. ولا يخلو مسار الحكاية أيضاً من فتح نوافذ استشرافية كان يفتح فيها الراوي من حين لآخر على استباق الأحداث والإشارة إليها قبل حدوثها، أو للحديث حول ما تتوقّعه الشخصيات وتحلم به من أحداث مستقبلية يمكن حصولها أو لا، والملاحظ في كل ذلك أنّ كلا من الماضي والمستقبل في الرواية كانا يسيران دائماً بجانب الحاضر السردى المستمر والمتدفّق إلى الأمام، لا يكادان ينفصلان عنه إطلاقاً من بداية الحكاية إلى نهايتها، هذا ما جعل من أزمنة الرواية شديدة التداخل والتلاحم فيما بينها، بالإضافة التفتّت والتقطّع الدقيق لأحداثها إلى درجة جعلت من الحدث الواحد لا يتسنى أمام القارئ دفعة واحدة، بل يُبنى وتتّضح بعض ملامحه كلما سار السردُ قُدماً إلى الأمام، وفي خضم ذلك كان يعود السارد بين الوهلة والأخرى كلّما سمحت له الفرصة وطاوعه السرد إلى إتمام حدث ما أو جزئية ناقصة من الأحداث الماضية، فيفاجئ بها القارئ في غير زمانها وهو لم يتوقّعها على الإطلاق.

هذا ما جعل القيام بجمع كل أحداث القصة في رواية 2084 وإعادة ترتيبها على وجهها الحقيقي أمراً في غاية الصّعوبة، لأنّ راوي الحكاية أجاد حقاً اللعب بزمنية هذه الرواية من جميع النواحي، وقام بنسج شبكة أزمنة معقّدة في المستقبل* كانت تزداد تعقيداً وجاذبية بما تعقده من قرائن وما ترسله من خيوط تتوغّل في قلب التاريخ – تاريخنا الحقيقي نحن القراء – القريب منه والبعيد مسائلة إياه من على شرفة 2084.

وبالرجوع إلى أحداث القصة نلاحظ أنّها تستدلّ حقيقة ببعض المؤشرات الزمنية التي يتمّ تسجيل الأحداث خلالها لكنها، تبقى ذات صيغة ضبابية في أغلب الأحيان، فلا تسمح لنا بضبط زمن القصة بدقة متناهية، فإذا استطعنا ضبط زمن الحاضر بالسنة والشهر واليوم والساعة والدقيقة والثانية في كثير من الأحيان كافتتاح أحداث الرواية بعتبة زمنية في قول الراوي:

* أحداث الحكاية تجري في عام 2084 والرواية صدرت في عام 2015.

« أول الخريف 22 سبتمبر أربعة أشهر وتسعة أيام، وثلاث ساعات وخمس ثوان، قبل بدء سنة الموت نزل الليل بسرعة على قلعة أميروبا»⁽¹⁾.

فإنه يستحيل ضبط الزمن الماضي الذي يغرق في ذكريات لا زمنية تحدد أحيانا في سرد قصصي باللحظات الحدودية (صباح، مساء، ليل...) ⁽²⁾، فتتداعى الذكريات وتتداخل بشكل رهيب مع الحاضر السردى. ولو حاولنا جمع أبرز الأحداث الرئيسة المؤثرة في حكاية العربي الأخير، وترتيبها ترتيبا منطقيا تصاعديا معتمدين على رصد الحدث المهم الأساسي وما يتفرع عنه من أحداث ثانوية لكان ترتيب أحداث القصة في مجراها الطبيعي أقرب من الآتي:

1. طفولة آدم:

- ← (1) حكايات الجدة لآدم.
- ← (2) حلم آدم بصناعة قنبلة عندما يكبر.
- ← (3) قصة الجرح في وجه سيف صديق آدم أيام الطفولة.
- ← (4) التفوق في الدراسة والحصول على منحة للدراسة في الخارج.

2. أيام الجامعة في بنسلفانيا (قبل التوقيع):

- ← (1) الجري في مضمار الجامعة.
- ← (2) زيارة أميا لرؤية والدتها (السنة الأولى قبل التخصص)
- ← (3) حادثة الانزلاق الغضروفي.
- ← (4) زيارة سيف لآدم في المستشفى ثم غيابه بعدها.

3. العودة إلى الوطن (بعد الحادثة وقبل التوقيع في المختبر):

- ← (1) السفر إلى أرابيا الغربية.
- ← (2) العمل مع والده في المخبزة.
- ← (3) رفض طلبات العمل التي قدمها في وطنه الأصلي.
- ← (4) وفاة أمه.

(1) - الرواية، ص 13.

(2) - ينظر: نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردى في ضوء المنهج السيميائي، ص 76.

4. العودة إلى بنسلفانيا من أجل التوقيع في المختبر:

- ←(1) التوقيع في المختبر.
- ←(2) بداية الأبحاث العلمية (قبل 20 عاما من التجربة = 2084-20 = 2064م)
- ←(3) التوقيع على لائحة الحد من انتشار النووي.
- ←(4) رحلات آدم وسميث العلمية.

5. مرض والد آدم والسفر إلى فرنسا:

- ←(1) سفر أمايا إلى باريس.
- ←(2) تحذيراتها لآدم قبل السفر.
- ←(3) قرار آدم بالسفر هو أيضا (يوم حادثة الاختطاف).
- ←(4) أمايا تبلغ فرق الآف بي أي بسفر آدم.
- ←(5) وصول طائرة آدم قبل نصف ساعة من الوقت الرسمي إلى مطار رواسي بفرنسا.

6. حدث الاختطاف:

وكان قبل الخمس سنوات التي قضاها آدم محتجزًا في القلعة، أي قبل سنة 2084 بخمس سنوات، حوالي عام 2079م، وجاءت أحداث هذه الواقعة مسجلة في شريط سينمائي مصور يتكون من 13 مقطع.

7. وفاة أمايا:

- ←(1) إصابة أمايا أثناء حادثة الاختطاف.
- ←(2) وفاة أمايا في المستشفى بعد ساعات.
- 8. نقل آدم إلى مضيق هرمز (بعد الاختطاف):

- ←(1) اقتياده إلى مضيق هرمز.
- ←(2) استجوابه في مضيق هرمز (بعد ساعة)
- ←(3) ركوب المروحية متجها إلى القلعة.

9. أول يوم في قلعة أميروبا:

- ←(1)نزوله مغمض العينين.
- ←(2)اقتياده إلى الحمام والحوار مع ليتل بروز.
- ←(3)وضع الشريحة في معصم اليد.
- ←(4)إلباسه اللون البرتقالي.
- ←(5)العقب الذي لدغه ليلاً.

10. أحداث في القلعة قبل حلول سنة 2084:

- ←(1)تخلصه من البرتقالي.
- ←(2)طلبات آدم ببعض حقوقه.
- ←(3)سؤال آدم عن وضعه في القلعة.
- ←(4)زيارات إيفا السابقة.
- ←(5)آدم تحت المراقبة الطبية بسبب أزمة صحية مفاجأة.

ملاحظة:

خضوع آدم للمراقبة الطبية بعد النوبة الحادة التي تعرض لها وكان ذلك قبل 04 أشهر و 09 أيام و 03 ساعات و 05 ثوان من بداية سنة الموت، بداية الخريف 22 سبتمبر 2083.

11. زيارة ليدرافيك (ليلة 2084):

- ←(1)وصول ليدرافيك.
- ←(2)بداية المقابلة مع آدم.
- ←(3)في نفس الوقت ليتل بروز يراقب إيفا.
- ←(4)إيفا تخبر آدم عن احتفالية القلعة بمئوية بيغ براذر.
- ←(5)نهاية المقابلة.
- ←(6)آدم يحاول أن ينام وهو يراقب حلول السنة الجديدة 2084.
- ←(7)حلول منتصف الليل واحتفال القلعة بحلول 100 سنة على ميلاد الأخ الأكبر.

12. أول يوم من عام 2084 (01 جانفي 2084) إطعام الآرابيين:

- ← (1) انتصار الآرابيين عند مدخل القلعة (صباحًا).
- ← (2) نزول آدم وإيفا لمراقبة الآرابيين.
- ← (3) بدأ عملية الإطعام.
- ← (4) التدافع والصعق بالكهرباء والموت.

13. خروج ليدرافيك في بعثة:

- ← (1) إيفا وزميلاتها يغادرن صباحًا.
- ← (2) في نفس الوقت خرج آدم لممارسة الرياضة.
- ← (3) الجري في المضمار.
- ← (4) الاستحمام بعد نهاية الجري.

14. اللقاء مع سميث داخل القلعة (بعد مرور 05 سنوات و05 أشهر و13 يوم و10

ساعات و55 دقيقة و34 ثا من الحجز).

- ← (1) ركوب السيارة الكهربائية.
- ← (2) مقابلة سميث.
- ← (3) عودة آدم إلى الغرفة بعد مقابلة.
- ← (4) تغيير الغرفة وتعيين سالم المرافق الجديد لآدم.

15. جري الأصدقاء الثلاثة في القلعة (آدم، سميث، توني):

- ← (1) اتصال توني بسميث من أجل مشاركتهم الجري.
- ← (2) آدم وسميث يجريان.
- ← (3) التحاق توني.
- ← (4) مغادرة سميث.

16. زيارة الفرقة العلمية "الأنثروبولوجيون" (في اليوم التالي للجري)

- ← (1) وصول الفرقة.
- ← (2) نزول آدم وسالم.
- ← (3) الحوار مع الفرقة العلمية حول النووي ومخاطره.
- ← (4) مغادرة البعثة العلمية بعد تطمينات آدم.

17. زيارة ويليام ديك إلى القلعة:

- ← (1) لقاء ويليام ديك مع آدم وسميث.
- ← (2) عودة ويليام ديك إلى نيويورك.
- ← (3) بعد ذلك آدم يقضي ليلته في المختبر.

18. إتمام الشكل الأولي للبوكيت بومب:

- ← (1) لقاء آدم وسميث في الطابق الخامس.
- ← (2) مشاهدة شريط فيلم لحادثة الاختطاف.
- ← (3) آدم يغرق في الحيرة.
- ← (4) عودة آدم إلى الغرفة ثم خروجه إلى الرياضة.
- ← (5) الالتقاء بسالم الذي أخبره أنّ إيفا ستصل بعد $\frac{1}{2}$ ساعة.

19. زيارة إيفا واللييلة الهاربة:

- ← (1) آدم يجري لمدة ساعة.
- ← (2) وصول إيفا والجلوس معها في الملعب.
- ← (3) التوجه إلى الغرفة وممارسة الحب (في اليوم التالي لمشاهدة الشريط).
- ← (4) مغادرة إيفا صباحًا (في اليوم التالي).

20. عودة ليتل بروز وإقالة سيرجون:

- ← (1) عودة ليتل بروز بعد غياب طويل عن القلعة.
- ← (2) إقالة سيرجون.
- ← (3) لقاء ليتل بروز مع المهندسين قبل 24 ساعة من الخدعة.

21. الخدعة (الحديث مع "أمايا" الوهمية عبر سكايب):

- ←(1)معاوننا ليتل بروز يخبران آدم أنه سيرى أمايا (صباحًا).
- ←(2)بداية الاتصال.
- ←(3)الحوار مع أمايا عبر سكايب.
- ←(4)انقطاع الاتصال.
- ←(5)آدم ينام وليتل بروز ومعاوناه يتحدثان عن الخدعة.

ملاحظة: الاتصال بأمايا كان بعد 05 سنوات و 08 أشهر و 06 أيام و 17 ساعة و 04 ثوان

من الحجز داخل القلعة.

22. مراقبة الاتجار بأعضاء الموتى (صباحًا):

- ←(1)آدم في الغرفة.
- ←(2)سالم يحضر الجرائد.
- ←(3)مشاهدة كيفية استقبال الحاويات.
- ←(4)طبيب القلعة يعاين حواء.

23. إرسال التقارير النهائية إلى سميث (على الساعة 07 مساءً):

- ←(1)آدم يبعث بالتقارير.
- ←(2)ثم التوجه لممارسة الرياضة مع توني.

24. اجتماع إعلان بداية تصنيع البوكيت بومب:

- ←(1)وصول الاستدعاء (قبل أيام).
- ←(2)ذهاب آدم إلى قاعة الاجتماعات .
- ←(3)نهاية الاجتماع.
- ←(4)اتصال سيف بآدم (ليلاً).

25. التجربة (بعد 20 عاما من الأبحاث):

- ←(1)تحضير القرية الاصطناعية.
- ←(2)الرحلة إلى مكان التجربة.
- ←(3)توالي أحداث التجربة.
- ←(4)تقديم التهاني لآدم وتصوير المكان.

26. اغتيال الفرقة العلمية الأنثروبولوجيون (في نفس يوم التجربة):

- ←(1)عودة الوفد من التجربة.
- ←(2)توقف الركب لمعاينة السيارات المحترقة.
- ←(3)اكتشاف جثث الفرقة العلمية.
- ←(4)مواصلة السير والعودة إلى القلعة.
- ←(5)توديع علماء دلتا المقتولين (بعد التجربة بيوم - 09 صباحاً).

27. نتائج التجربة (بعد أربع أيام من إجرائها):

- ←(1)آدم وتوني يعاينان النتائج.
- ←(2)آدم يبعث التقارير النهائية إلى سميث.

28. وصول رسالة إيفا لآدم (في نفس يوم معاينة النتائج):

- ←(1)وصول دريمز ومرلين إلى القلعة.
- ←(2)تسليم رسالة إيفا لآدم.
- ←(3)قراءة الرسالة ثم حرقها في الملعب.

29. ليلة القيامة (هجوم التنظيم على القلعة ليلاً):

- ←(1)الهجمات على القلعة على الساعة 10 ليلاً و17د و7 ثا ثم على الساعة 10 ليلاً و26د و3ثا
- ←(2)عودة الهدوء بعد ساعة ونصف.
- ←(3)ارتفاع عدد المصابين وسميث منهم.

30. وفاة سميث جورين (04 صباحا و42 و55 ثا):

- (1) تلقي آدم خبر وفاة سميث صباحاً على الساعة 07 و37 و07 ثا.
- (2) رفض مشاركة آدم في مراسيم الوداع.
- (3) بداية التأبينية.
- (4) مغادرة المروحية التي تنقل سميث بعد العاصفة سا 04 مساءً و30 و43 ثا.

31. حفل الغوسيل (يوم السبت):

- (1) عودة توني بعد مرافقة جثمان سميث.
- (2) اللقاء بآدم والجري ثم مراقبة تبادل الأعضاء.
- (3) ذهاب آدم إلى حفل الغوسيل (مساءً).
- (4) انتهاء الحفل وتسلم آدم رسالة سميث.

32. اكتشاف حقيقة الخدعة:

- (1) آدم يقرأ رسالة سميث.
- (2) مشاهدة الشريط (حادثة الاختطاف).
- (3) اللقطة الزائدة (مقتل أمايا).
- (4) إعادة مشاهدة الشريط مرة ثانية والتحقق من أسماء الموتى.

33. ليلة اكتشاف الحقيقة:

- (1) لينتل بروز يبرر الخدعة.
- (2) إعلان فوز آدم بنويل.
- (3) موت حواء.

34. إخلاء القلعة ونقل العتاد: وكان ذلك على مدار شهر كامل من موت سميث، خرج فيه آدم

مرة واحدة لدفن حواء وتلقى فيه العديد من الهدايا من بينها هدية إيفا ويونا.

35. يوم الرحيل:

- (1) مغادرة آدم وتوني في المروحية.
- (2) دخول الآرابيين إلى القلعة.
- (3) تفجير القلعة بالقنبلة الجيب النووية الثانية.

36. اللقاء بيونا وأمايا في السد:

- (1) وصول المروحية إلى السد.
- (2) إصابة آدم بخمس رصاصات قاتلة.
- (3) اقتراب المروحية من آدم.
- (4) آدم بين الحياة والموت.

يتّضح من خلال ترتيب أحداث القصة أنها تتكوّن من 36 حدثاً رئيسياً، ويتفرّع عن كل حدث رئيسي وقائع فرعية، إلّا أنّ الأحداث في الحكاية لم ترد بهذا الترتيب والتنظيم مطلقاً، فقد عمد الراوي إلى خلخلة أحداث الرواية والتلاعب بزمنيتها وترتيب أحداثها، وبما أنّ لغة الترتيب في المسرودات تُقرّ بأنّ « الأحداث تقع بترتيب وتُسرد بترتيب آخر »⁽¹⁾، وجب علينا طرح السؤال التالي: كيف صاغ الراوي زمن المبنى الحكائي في رواية "2084 حكاية العربي الأخير"؟ وبعبارة أخرى: كيف تمّ التلاعب يا ترى بهذا النظام الزمني؟ وكيف تمت إعادة ترتيب أحداث القصة الاستشرافية بتقنية حدائثية عالية تُولي جمالية توظيف عنصر الزمن في السرد الأهمية القصوى؟. ولكي يتجلّى الأمر بوضوح لابد من معاينة أحداث الحكاية أو الطريقة التي اتبعها الراوي للتلاعب بأحداث القصة وخلخلة نظامها، بعد أن تطرقنا فيما سبق إلى الترتيب الطبيعي للأحداث كما جرت في القصة.

1-2- زمن الحكاية:

إنّ أول ما يصدفنا في هذه الرواية أنّ الراوي لم يبدأ القصة من بدايتها، كما أنّه لم يحافظ على ترتيب القصة المنطقي، بل رأيناها يتصرّف في ترتيبها تقديماً وتأخيراً؛ ولأنّ تحديد درجة الصّفر التي تُعلن عن توافق ضمني بين زمن القصة والحكاية هي التي تمكّنا من رصد التقديم

(1) - جيرار جينيت، خطاب الرواية، ص 27.

والتأخير في زمن الحكاية فإنّه يُمكننا تعيين بداية القصة في الحاضر السردى على أنّها نقطة الصفر لأحداث الرواية، يقول الراوي مستأنفاً الحكى

« أول الخريف 22 سبتمبر

أربعة أشهر وتسعة أيام وثلاث ساعات وخمس ثوان، قبل بدء سنة الموت.

نزل الليل بسرعة على قلعة أميروبا.

لا شيء في الطابق السابع إلّا الصمت وبياض مبهم، يتسع كل يوم قليلاً.

رنّ التليفون مرتين متتاليتين من دون أن يخرج ليتل بروز من ظله.

الغرفة البيضاء التي تحتل الطابق السابع والأخير كله، هي أهم وأعلى ما في القلعة...»⁽¹⁾.

سَبَقَت المؤشرات الزمنية المقطع الوصفى للغرفة البيضاء في الطابق السابع من القلعة، وهو المكان الذي كان منه "ليتل بروز" يُراقب المساعدات الطبية التي كانت تُقدّم لآدم عقب تعرّضه بشكل فجائي لنوبة حادة كادت أن تؤدّي بحياته، وهي النقطة التي انطلق منها الراوي في سرد الحاضر الزمني داخل القلعة، والذي كان بالضبط بتاريخ (22 سبتمبر 2083) وهو التاريخ الذي يضبط به الراوي نقطة الصفر أو الحكى الأول الذي ستتبعه وتتطلق منه جميع الأحداث الأخرى إما استرجاعاً إلى الماضي القريب والبعيد عن البداية، أو استباقاً نحو المستقبل أيضاً.

فيما كانت آخر المؤشرات الزمنية الدقيقة في الرواية التي تُحيل القارئ على التاريخ الذي وصلته الأحداث داخل القلعة، بالسنة والشهر واليوم والساعة والدقيقة والثانية، كانت في خُدعة المكالمة الوهمية التي أجراها آدم مع أمايا عبر سكايب من القلعة، يقول الراوي: «ثم رآها داخل القاعة وعلى آذنيها سماعة ومكبر الصوت، فجأة برز وجهها واضحاً وسمحاً وضحوكاً، وبشرتها ناعمة كمولود لم يلفحه بعد هواء الخارج.

- يا ااااه أمايا... خمس سنوات وثمانية أشهر و6 أيام و17 ساعة و4 ثوان، وكأن لاشيء تغير»⁽²⁾، يحيل هذا التوقيت الدقيق على مرور: 8 أشهر و6 أيام و17 ساعة و4 ثوان بعد سنة

(1) - الرواية، ص 13.

(2) - الرواية، ص 247.

2084 بالإضافة إلى ما يفوق خمس سنوات من الحجز، ثم بعد هذا التاريخ تفتقد الحكاية لمثل هذه المؤشرات التي تُحيل على التواريخ، ما عدا توقيت الساعة والليل والنهار والصباح والمساء.

لكن إذا ما تتبعنا المسار الزمني للأحداث والتغيرات التي طرأت في الحكاية بعد تاريخ خدعة الاتصال مع "أمايا"، نستنتج أنّ آخر أحداث الرواية المُتعلّق بإخلاء القلعة نهائياً والرحيل عنها باتجاه السد كان بعد شهرين تقريباً، أي الشهر الأخير من مقتل "سميث" إلى غاية يوم الرحيل، بالإضافة إلى مدّة زمنية غير محدّدة قبل ذلك يمكن تقديرها بعدّة أيام تفصل بين الخدعة ومقتل "سميث جوردن"، أي أنّ نهاية الأحداث المسرودة كان بعد إنقضاء (10 أشهر) من سنة 2084م.

وبالتالي سينحصر الإطار الزمني الذي حصر الراوي بين دفتيه أحداث الرواية تقريباً بين تاريخ 22 سبتمبر 2083 (بداية السرد) إلى غاية شهر أكتوبر 2084 (نهاية السرد)، وهو إطار زمني ضيق مقارنة بإجمالي المدة الزمنية التي غطّتها الحكاية والتي تمتدّ من مرحلة الطفولة إلى غاية الخروج من القلعة، وهذا ما جعل جسد الرواية غنياً جداً بالمفارقات الزمنية، خصوصاً الاسترجاعات بأنواعها والتي غطّت مساحات واسعة من الرواية استجابة لتغطية فجوات زمنية من الماضي، ولمُعَاينة ذلك نلاحظ الترتيب الجديد الذي جاءت به أحداث الرواية - في السرد - مقارنة بالوجه الذي كانت عليه أحداث القصة - في الواقع المفترض - وذلك في الجدول الآتي:

الأحداث كما وردت في السرد		الأحداث كما وردت في الواقع	
10	أحداث في القلعة قبل 2084 (المراقبة الطبية)	1	طفولة آدم
06	حدث الاختطاف	02	أيام الجامعة في بنسلفانيا (قبل التوقيع)
29	ليلة القيامة وهجوم التنظيم	03	العودة إلى الوطن بعد حادثة الإنزلاق الغضروفي
09	أول يوم لآدم في قلعة أميروبا	04	العودة إلى بنسلفانيا (التوقيع في المختبر)
04	العودة إلى بنسلفانيا والتوقيع	05	مرض والد آدم والسفر إلى فرنسا لرؤيته
11	زيارة ليدرافيك	06	حادثة الاختطاف (حوالي عام 2079)
01	طفولة آدم	07	وفاة أمايا (بعد ساعات من الحادثة)

02	أيام الجامعة في بنسلفانيا	08	نقل آدم إلى مضيق هرمز (بعد الحادثة)
12	إطعام الآرابيين (01 جانفي 2084)	09	أول يوم في قلعة أميروبا
05	مرض والد آدم والسفر إلى فرنسا لرؤيته	10	أحداث في القلعة (قبل حلول سنة 2084 المراقبة الطبية لآدم)
13	خروج ليدرافيك في بعثة	11	زيارة ليدرافيك (ليلة 2084)
08	نقل آدم إلى مضيق هرمز	12	إطعام الآرابيين (1 جانفي 2084)
03	العودة إلى الوطن بعد الانزلاق الغضروفي	13	خروج ليدرافيك في بعثة.
14	اللقاء مع سميث داخل القلعة	14	اللقاء مع سميث داخل القلعة (بعد مرور 5 سنوات و 05 أشهر و 13 يوما و 10 ساعات و 55 د و 34 ثانية من الحجز)
15	جري الأصدقاء الثلاثة في القلعة	15	جري الأصدقاء الثلاثة في القلعة (آدم، سميث، توني)
16	زيارة الفرقة العلمية "الأنثروبولوجيون"	16	زيارة الفرقة العلمية "الأنثروبولوجيون" (اليوم التالي للجري)
26	اغتيال الفرقة العلمية "الأنثروبولوجين"	17	زيارة وليام ديك إلى القلعة.
17	زيارة وليام ديك إلى القلعة	18	إتمام الشكل الأولي للبوكيت بومب.
18	إتمام الشكل الأولي للبوكيت بومب	19	زيارة إيفا واللييلة الهاربة
19	زيارة إيفا واللييلة الهاربة	20	عودة لينتل بروز بعد غياب، وإقالة سيرجون
21	الخدعة (الحديث مع أمايا الوهمية عبر سكايب)	21	الخدعة (الحديث مع أمايا الوهمية عبر سكايب) بعد 05 سنوات و 08 أشهر و 06 أيام و 17 ساعة و 04 ثواني من الحجز.
20	عودة لينتل بروز وإقالة سيرجون	22	مراقبة الاتجار بأعضاء الموتى (صباحاً)
34	إخلاء القلعة	23	إرسال التقارير النهائية إلى سميث (07)

			مساءً)
22	مراقبة الاتجار بحاويات الموتى	24	اجتماع إعلان بداية تصنيع البوكين بومب
23	إرسال التقارير النهائية إلى سميث	25	التجربة (بعد 20 عاما من الأبحاث)
24	اجتماع إعلان بداية التصنيع	26	اغتيال الفرقة العلمية الأنثروبولوجيين في نفس يوم التجربة
25	التجربة بعد 20 عاما من الأبحاث	27	نتائج التجربة (بعد 4 ايام من إجراءاتها)
27	نتائج التجربة بعد أربعة أيام	28	وصول رسالة إيفا لآدم (في نفس يوم معاينة النتائج)
28	وصول رسالة إيفا لآدم	29	ليلة القيامة، هجوم التنظيم على القلعة (اليل)
30	وفاة سميث جوردن	30	وفاة سميث جوردن (4 صباحًا و42 و55ثا)
31	حفل الغوسيل	31	حفل الغوسيل (يوم السبت)
32	اكتشاف حقيقة الخدعة	32	اكتشاف حقيقة الخدعة
07	وفاة أمايا بعد ساعات من الحادثة	33	ليلة اكتشاف الحقيقة والفوز بجائزة نوبل
33	ليلة اكتشاف الحقيقة والفوز بنوبل	34	إخلاء القلعة ونقل العتاد (بعد شهرين من موت سميث)
35	يوم الرحيل وتدمير القلعة	35	يوم الرحيل وتدمير القلعة
36	اللقاء مع يونا وأمايا في السد	36	اللقاء بيونا وأمايا في السد

جدول مقارنة ترتيب الأحداث في القصة مع ترتيبها في الحكاية

من خلال عَرْضِنَا للأحداث كما يُفترض أَنَّهَا وَرَدَتْ في المتن الحكائي، ثم مُقَارِنَتَهَا بالطريقة التي عُرِضَتْ بها في المبنى الحكائي، وبِالاعتماد أيضاً على بعض المؤشرات الزمنية، يتبيّن لنا حجم التلاعبات الزمنية التي اعتمدها الراوي في سرد أحداث الرواية ونقلها إلى القارئ في صورتها الفنية الجديدة والمعقّدة، حيث تَبَنَّى الراوي طريقة لنقل الأحداث والاختبار بها وفق زمنية مُختلفة،

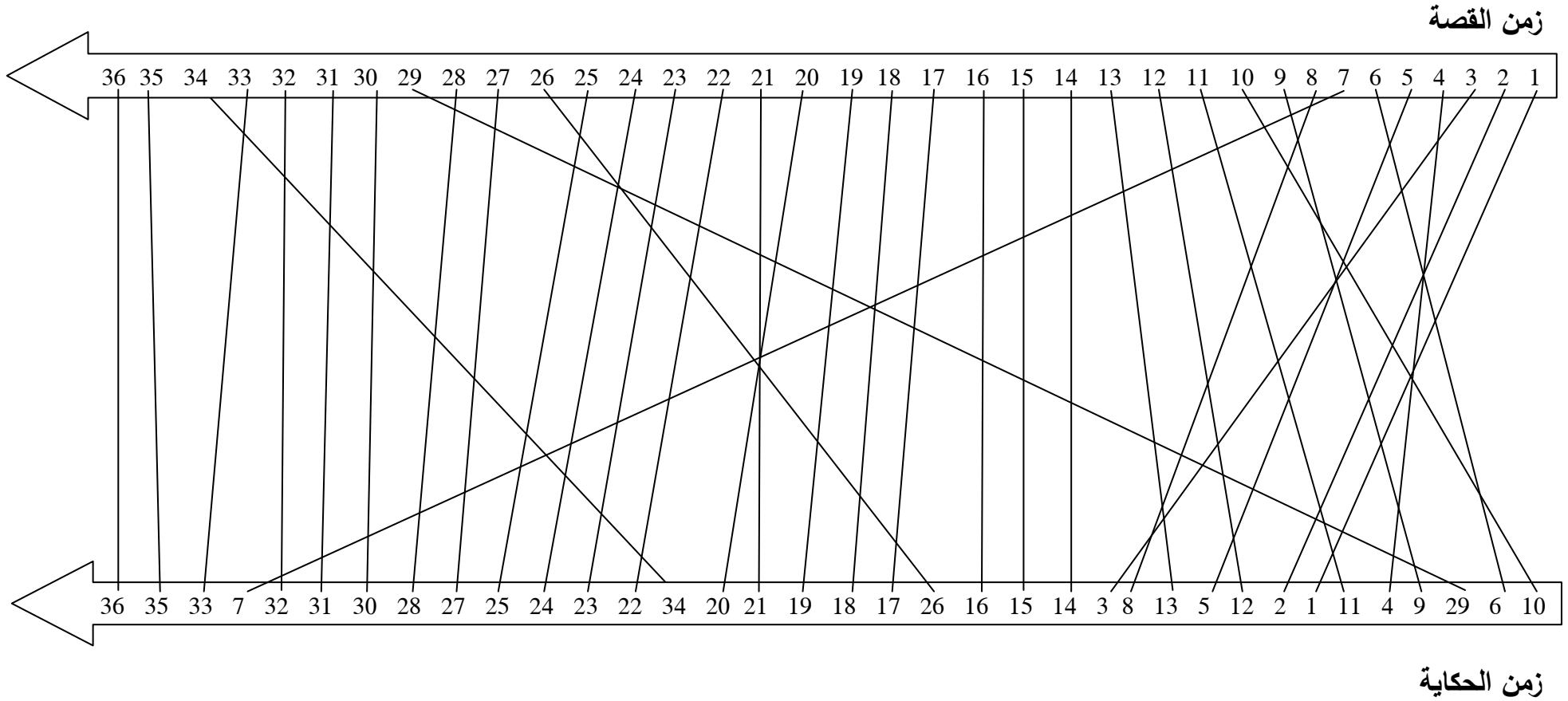
تختلف تمامًا عن الزمنية التي جرت عليها الأحداث في الواقع التخيلي قبل أن تتحوّل إلى نص سردي، فالأحداث التي كانت تأخذ في القصة نظام (1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 36) أصبحت تَنظِمُ في الحكاية وفق نظام السرد بترتيب آخر هو (10، 6، 29، 9، 4، 11، 1، 2، 12، 5، 13، 8، 3، 14، 15، 16، 26، 17، 18، 19، 21، 20، 34، 22، 23، 24، 25، 27، 28، 30، 31، 32، 33، 35، 36)

والشكل التالي سيعكس حجم تلكم الانكسارات الزمنية التي سار عليها السرد في رواية

"2084 حكاية العربي الأخير":

الفصل الثالث: نظام الأحداث وتشكيل المفارقات الزمنية في الرواية

مخطط الانكسارات الزمنية التي شهدها السرد



إنّ ما يميز المسار الزمني في رواية 2084 أنّه يسير - نوعاً ما - في نسق زمني مُتصاعد إلى الأمام، مُحْتَفٍ بالزمن الحاضر وبتثبيته ومُدّه نتيجة السرد الآني لبعض الأحداث خصوصاً تلك التي تجري في القلعة عَقَبَ حلول سنة 2084 وما تلاها من أحداث، ولعلّ هذا الاحتفاء بالحاضر لدى "واسيني الأعرج" في روايته ينبُع من النظرة الحديثة إلى الزمن في الرواية الجديدة التي « تراه على أنّه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب»⁽¹⁾ تماماً، فعمد الراوي في الرواية إلى نقل أغلب أحداث سنة 2084 وما تلاها في زمنها الحاضر بالتزامن مع وقوعها الحقيقي في السنة الجديدة، بداية بحادثة إطفاء الأريبيين في 01 جانفي 2084، فالتحاق سميث بآدم داخل القلعة من أجل مواصلة أبحاثهما العلمية حول مشروع قنبلة الجيب النووية، إلى غاية إكمال الشّكل الأوّلي للبوكيت بومب، وأحداث اللّيلة الهاربة التي قضاها "آدم" مع "إيفا" عقب زيارتها له في القلعة، إلى بداية تصنيع القنبلة وتجربتها الميدانية، وصولاً إلى أحداث ليلة القيامة جرّاء الهجمات والتفجيرات التي شنها التنظيم على القلعة والتي كان من أبرز ضحاياها "سميث جوردن" شريك "آدم" وصديقه الحميم، إلى غاية يوم الرحيل عن القلعة وتدميرها واللقاء الأخير "بايفا" وابنته "يونا" في السّد، في اللّحظة التي كان فيها آدم بين الوهم والحقيقة مُتأرجحاً بين الحياة والموت جرّاء الإصابات المُميّنة التي تعرض لها.

جاءت كل هذه الأحداث متتابعة تقريباً في الزمن الكاذب للحكاية، وشبيهة في ترتيبها بالوجه الذي جاء عليه تتابعها في الزمن الحقيقي، إلّا أنّ هذا النّسق التصاعدي في سرد أحداث سنة 2084 لم يكن بتلك البساطة التي عرضنا لها، بل كثيراً ما كان الزمن من حين لآخر يرتدّ على أعقابهِ كل مرّة لِصالح أحداث ماضية كانت تستدعيها الذاكرة، وتُحرّض على الإرتداد إليها مواقف ومُلابسات السرد الآني الذي كان محتاجاً دوماً إلى الرجوع نحو السابق، كما فسح السرد الآني بدوره المجال أيضاً للانفتاح على المستقبل عن طريق وقفات استشرافية كان يُلمح لها الراوي، وأحداث مستقبلية كانت تتنبّأ وتحلم بحدوثها الشخصيات، هذا ما جعل مسار السرد يتّسم بتشويّهات زمنية عديدة نتيجة قطع النّسق التصاعدي للأحداث استرجاعاً إلى الوراء وأستباقاً نحو الأمام.

(1) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 41.

عرضنا حتى الآن - حسب الشكل السابق - حجم الانكسارات الزمنية التي مست الأحداث الرئيسة (36) فقط عقب ورودها في نظام القصة بشكل وإعادة ترتيبها في الحكاية بوجه آخر مخالف إلا أن إمكانية حصر كل أوجه التفاوت بين الزمنين تبقى نسبية أثناء التحليل؛ لأنّ هذا التفاوت قد يلحق حتى البنيات الصغرى، وذلك لظهور التعرجات الزمنية في كل وحدة من وحدات النص الروائي من الفقرات إلى الجملة كأصغر مكون في الرواية ككل، وذلك راجع أساساً لتذبذب النص الروائي في كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل⁽¹⁾.

ولمُعَايَنة حجم الانزياحات الزمنية التي جاءت بها الرواية عن كُتُب وبصورة أدق وأعمق تشمل الأحداث الرئيسة وما يتفرّع عنها من أحداث جزئية، تُورد الجدول الآتي الذي يلخّص لنا الوجه المعقد والأكثر تعقيداً الذي جاءت عليه أغلب أحداث الرواية الرئيسة والفرعية* على حسب ترتيب فصول الرواية وأجزائها، مع العلم أنّ الرواية تتكوّن من ثمانية فصول كبيرة، ويقع كل فصل تحت عنوان واحد، ثم يتفرّع كل فصل إلى أربعة أجزاء مرقّمة من 01 إلى 04 وفق الجدول الآتي:

رقم الفصل	عنوان الفصل	الأجزاء	ترتيب الأحداث في المقاطع الزمنية
1	رماد على حواف الغياب ص 13 --- 77	1	10 (05) / 29 / 9 (4) / (2)4 / (1)10 / 6 / (2)11 / 6.
		2	11 (1) / 10 (4) / 11 (2) / 11 (2) / 11 (3) / 11 (5).
		3	11 (6) / 1 (2) / 2 / 11 (4) / 11 (7).
		4	12 (1) / 12 (2) / 12 (3) / 12 (4) / 5 (1) / 6.
2	إيفا تفتح النوافذ المغلقة	1	4 / 29 / 1 (1) / 12 / 9 (3).
		2	13 / 9 (1) / 6 / 5 (1) / 6 / 8 (2) / 8 (3) / 9 (2) / 4.
		3	2 (3) / 4 (1) / 3 (2) / 3 (3) / 3 (4) / 9 (5).
		4	14 (1) / 2 (2) / 14 (2) / 6 / 3 (2) / 14 (3).
3	كوابيس أمايا الثقيلة	1	15 (2) / 2 (4) / 15 (1) / 15 (3) / 21 / 6 / 16 / 15 (4).
		2	16 (1) / 14 (4) / 5 (5) / 16 (2) / 26 / 16 (3) / 16 (4).

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص 55.

* نُحِيل في الجدول الآتي إلى الأحداث الرئيسة والفرعية بأرقامها التي رتّبناها بها آنفاً في زمن القصة، أي أنّ الرقم الكبير العادي يُحيل على الحدث الرئيسي، فيما الرقم بين قوسين (..) يُحيل على الحدث الفرعي.

3	17 / 5 (4).
4	21 / 6 / 21.

4	رأها إذا تراعت له	1	19 / 18 (1) / 6 / 18 (3) / 5 (2) / 6 / 7 / 21 / 18 (4) 1 (4).
		2	19 / 19 (1) / 19 (2) / 19 (4) / 19 (3).
		3	20 / 20 (1) / 20 (2) 29.
		4	21 / 20 (2) / 20 (3) 19.
5	من ليس معنا فهو ضدنا	1	2 / 2 (1) / 21 / 34 / 2 (1).
		2	22 / 22 (1) / 21 / 22 (2) / 22 (3) / 22 (4).
		3	23 / 23 (1) / 21 / 23 (4) / 23 (2) / 31 (4) 2 (2).
		4	24 / 24 (1) / 24 (2) / 24 (2) / 29 / 24 (3) / 24 (4).
6	العقرب الأسود يشتعل في الرمل	1	25 / 25 (1) / 25 (3) / 31 / 25 (3) / 25 (4).
		2	26 / 26 (1) / 21 / 26 (2) / 26 (3) / 16 (3) / 26 (4).
		3	26 / 26 (5) / 27 / 28 (1) / 19 / 25 / 28 (3).
		4	3 / 28 (3) 19.
7	الخطأ مهد للكارثة	1	29 / 29 (1) / 29 (2) / 29 (3).
		2	30 / 30 (1) / 30 (2) / 29 / 30 (3) / 30 (4).
		3	25 / 31 (4) / 31 (1) / 31 (2) / 31 (3) / 31 (4).
		4	32 / 21 / 7 / 33.
8	يونا تغرس حلما في الجرح	1	34 / 35 / 36.
		2	
		3	
		4	

الجدول الدقيق لتوزيع الأحداث وترتيبها في كل فصل وجزء من فصول الرواية وأجزائها

نلاحظ من هذا خلال الجدول التوزيعي للاحداث الدرجة البليغة للتفتيت واللاترتيب الزمني الذي انتهجه الراوي في خطابه الحكائي على امتداد فصول الرواية الثمانية وأجزائها، وكيف أن

ذكريات الماضي تُقاسم مُجريات أحداث الحاضر السرد في ظهورها مُرافقة له ومتداخلة معه بشكل رهيب، يصعب معه على القارئ تتبّع الخيط الزمني للرواية لفرط الانحرافات الزمنية البليغة التي عرفها نظام ترتيبها الزائف.

ويبقى على إثر ذلك القارئ هو المسؤول الوحيد عن إعادة ترتيب الأشياء وتنظيمها ذهنياً، ليتمكن في النهاية من تحديد الطريقة الفنية المُتبعة في بناء النص الروائي زمنياً، من خلال إعادة انتاج القصة، والصياغة الافتراضية لطبيعة الحضور الذي سجّله هذه المفارقات، ثُمَّ تَمَثُّل الوظائف الفنية والجمالية التي قامت بِتأديتها هذه الأخيرة في تحديد المسالك المُتعرّجة لسير عملية السرد وتيسير عملية الفهم استناداً إلى طبيعة الدور الذي لعبته في تشييد البناء العام لرواية "2084 حكاية العربي الأخير".

2- المفارقات الزمنية في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" :

تُقسّم أزمنة السرد إلى ثلاثة مستويات، هي السرد في الزمن الماضي والسرد في الزمن الحاضر والسرد في زمن المستقبل، وما دام أي سرد روائي ليس تتابعياً بحثاً ففي أغلب الأحيان تتداخل هذه المستويات عندما يتحوّل السارد عن حاضر الحكاية إلى الزمن الذي قبله أو إلى الزمن الذي بعده، متجاوزاً أسلوب السرد النمطي الذي كانت تتّصف به السرود القديمة في حرصها على تقديم صورة حرفيّة للوقائع مُتبعة التسلسل الزمني للأحداث في شكل خطي مُترابط ومُتماسك. لذلك تُعرف المفارقات الزمنية أنّها شكل من أشكال العدول عن السرد النمطي، فالراوي عند قيامه بتأخير الأحداث أو تقديمها عن أوانها - في الحقيقة - هو لا يكتفي بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر إلى الماضي مثلاً أو إلى المستقبل، إنّما يقوم أيضاً بتعديل اتجاه السرد من السرد النمطي الخطي إلى سرد متقطّع ومتكسّر يُخالِف فيه توقّعات القارئ، الذي يحسّ لدى توقّف الراوي وتغيّره اتجاه الأحداث بتوق شديد لمعرفة الجديد الذي تؤوّل إليه هذه الحركة⁽¹⁾، وسبب هذا الانعطاف الزمني الذي يؤدي إلى تداخل الأزمنة فيما بينها.

يُسهّم تداخل الأزمنة في الأعمال الروائية إذا في كسر خَطِّيَّتها والتلاعب بتسلسلها الزمني، وهو ما يجعلها تظهر بشكل مخالف لطبيعتها المتسلسلة من خلال « حركتين أساسيتين، تتّجه

(1) - ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 103.

الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) إلى الوراء حيث ماضي الأحداث، وهذه الحركة ارتدادية نحو الماضي تظهر من خلال تقنية في الاستذكار (الاسترجاع)، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضا ولكن اتجاهها يكون إلى الأمام عن طريق تقنية (الاستباق)⁽¹⁾ وينجز عن الحالتين معا إحداث ما يسمى بالمفارقات الزمنية.

ويرجع إحداث المفارقة في الأصل إلى الراوي لأنه هو المسئول عن توجيه الحركة السردية ليحدث بها عدم التطابق بين تتابع الأحداث في القصة مع نظام تتابعها في الحكاية، فتتجلى المفارقة الزمنية من خلال مختلف أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والحكي⁽²⁾، ونقصد بالترتيب الزمني المسار الزمني في سياق الرواية من حيث الاستحضار؛ أي استحضار الماضي في زمن الحضور، أو الاستباق أي تداعي المستقبل في زمن الحضور⁽³⁾، لذلك تتجلى المفارقة الزمنية في الحكي من خلال طريقتين أو شكلين هما: الاسترجاع والاستباق، ويبقى كشف المفارقة وقياسها وتحديد نوعها هل هي من نمط الاسترجاعات أو من نمط الاستباقيات مُرتهانا بالتحديد الافتراضي لدرجة الصفر، والتي اشرنا إليها سابقا بأنها قد تكون حالة من التوافق التام و القريب من التطابق بين زمني القصة والحكاية.

ويكون لكل مفارقة زمنية مدى (*portée*)، واتساع (*amplitude*)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة، إن مفارقة ما يمكن أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر السردية؛ أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة، هذه المسافة الزمنية تُسمى مدة المفارقة، ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر، وهذه المدة هي التي تُسمى إتساع المفارقة⁽⁴⁾.

استخدمت المفارقات الزمنية في الرواية التقليدية، فالسرود القديمة حتى في أبسط أشكالها التي وُصفت بالنمطية « تستخدم هيكلا زمنيا معقدًا نسبيا يجري التعبير عنه بواسطة الاستباق أو

(1) - فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص 26.

(2) - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

(3) - ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 25.

(4) - ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية، ص 74، 75.

العودة إلى الوراء، أو تراكب الأحداث أو التداخل»⁽¹⁾ فيما بينها، لكن هذه التقنيات لم تُستخدم بالشكل والكثافة والمقصدية والإثارة والبراعة والعمق الذي استخدمت به في الرواية الجديدة التي لم تستقر أبدًا على حال، فلقد كان سؤال التجريب منذ البداية السؤال المركزي الذي حاولت فيه الرواية التجريبية ومنها الرواية العربية تحطيم تقليديتها، عبر تفسير الزمن وابتداع بناءات جديدة وفضاءات إبداعية واسعة ومختلفة، وذلك راجع في الأساس إلى هذا الاتجاه الجديد في الكتابة ومحاولة كتاب الرواية الحديثة الغوص في عمق الشخصية الروائية، والتوغل أكثر في مستويات العقل الكامنة تحت مستوى الوجود الواعي، مُتجاوزين ذلك التدرج التصاعدي البطيء والرتيب في الكشف عن الشخصية والحدث، ولاشك في أنّ اهتمام الروائيين الجدد بحياة الشخصية الروائية النفسية، أكثر من حياتها الخارجية، دفعهم إلى الاهتمام أكثر بالحاضر الذي لا ينفك مشغولا بالماضي حينًا وبالمستقبل حينًا آخر، فتزامن الماضي والحاضر والمستقبل في النص، وتقاطعت الأبعاد الزمنية الثلاثة وتداخلت فيما بينها، ممّا دفع بالكُتّاب إلى استخدام المفارقة الزمنية وأسلوب مُراوحة الزمن وغيرها من النظريات والتقنيات الحديثة في السرد⁽²⁾ التي يهدف الروائيين من ورائها أساسًا « إلى نقل حاضر منتشر يكون كل من الماضي والمستقبل جزءًا منه بدلا من تدرج زمني منتظم لأحداث مستقلة غير متصلة»⁽³⁾.

لقد أصبح التلاعب الزمني يمثل تقنية حديثة عالية في الرواية المعاصرة، اشتغل عليها الروائي "واسيني الأعرج" بجدارة في روايته "2084 حكاية العربي الأخير"، فمن خلال معاينتنا لمسألة الترتيب الزمني في الحكاية، وجدنا أنّ أحداثها لم تتوارد وفق نسق زمني واضح أو بسيط، بل إنّ السرد الروائي يجري منذ مرحله الأولى وعلى طول صفحات الرواية، ببناء زمني متصاعد ومتداخل متشعب في نفس الوقت في عملية تسلسل في الحاضر وارتدادات إلى الماضي، فنجد أنّ أحداثا كثيرة تعود بنا من قلب الحاضر السردى إلى أزمنة قريبة أو بعيدة، وذلك راجع أساسًا إلى تضيق الراوي لحدود الزمن السردى نوعًا ما (حوالي واحد سنة)، على اعتبار حاضر السرد ينطلق

(1) - رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1991م، ص 121.

(2) - ينظر: مها حسن القضاوي، الزمن في الرواية العربية، ص 191.

(3) - أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص 191.

قبل أشهر من حلول سنة 2084، فيفتح الراوي بـ « أول الخريف 22 سبتمبر أربعة أشهر، تسعة أيام، ثلاث ساعات، وخمس ثوان قبل بدأ سنة الموت»⁽¹⁾، ثم يفتح الراوي الحكى بمقاطع وصفية يُبين فيها الوضع الصحي والهيئة التي كان عليها آدم أثناء خُضوعه للعناية الطبية وإجراءات المراقبة الصارمة التي يخضع لها داخل القلعة، ثم يتوالي سرد الأحداث داخل القلعة إلى غاية الخروج منها في نهاية الرواية، وأثناء ذلك كلّه يَبني السرد على استرجاعات كان يسدُّ بها الراوي الفجوات التي سبقت دخول آدم القلعة، والأربع سنوات التي قضاها آدم في القلعة قبل بدء الحاضر السرد في السنة الخامسة والأخيرة من الإقامة الجبرية، ومستَ الاسترجاعات أيضا مرحلة الطفولة والتعليم، والتفوّق، ثم الالتحاق بجامعة بنسلفانيا، والتفوّق فيها أيضا ممّا أهّله للاشتغال في مخابرها النووية، ومختلف الأحداث السابقة الأخرى التي كان الراوي باسترجاعها إنّما يؤثّر ويؤسّس بها لما يجري من أحداث داخل القلعة في الحاضر السرد، لذلك فمن تبعات ذلك نلاحظ أنّ الخط الزمني في رواية 2084 يكشف لنا عن انكسارات شتّى، وتداخلات زمنية متنوّعة وثرية، هذه الانكسارات التي سجّلناها على مستوى الانتظام والترتيب الزمنيين حدثت بفعل المفارقات الزمنية الكثيرة التي وَجَدت في فضاءات الرواية مساحات جاهزة لعرضها، باعتبار أنّ الراوي ومن ورائه الكاتب ضيق الحاضر السرد، وبدأ سرد أحداث الرواية عندما شارفت على نهايتها (في سنتها الأخيرة)، ومنفتحاً في كثير من الأحيان على اتجاهات زمنية ماضية لاشك في كونها لعبت دوراً كبيراً في استكمال الأحداث، وتحليلها، وتفسيرها، واستجلاء ماضي الشخصيات، وإضاءات ملامحها على مستوى الحدث الرئيس الذي بلغه السرد.

كما لم يمنع كل هذا من أن يفتح المسار الزمني للرواية أيضاً في محطات كثيرة على شُرَفات المستقبل، لاستشراف الأوضاع التي ستؤول عليها الأمور داخل القلعة، أو الإشارة إلى أحداث قد تقع في المستقبل يقوم الراوي بالتنبيه إلى احتمالية وقوعها بطريقة مباشرة، أو لتلك الأمانى والأحلام التي تتمنى حدوثها الشخصيات داخل القلعة أثناء تواجدها أو عقب الخروج منها. كل هذه الانحرافات مهما كان اتجاهها إلى الوراء أو إلى الأمام لاشك في كونها لعبت دوراً بارزاً في بلورة البناء الفني للرواية، وأثّرت إيجاباً على مسار الحكاية الرئيسية التي كانت تتقدّم شيئاً

(1) - الرواية، ص 13.

فشيئاً عبر مسارها المُتنامي والمُتَشَعَّب، بفضل المفارقات الزمنية التي كانت تبرز خيارات الكاتب الفنية، وتعمل على توسيع فضاءات الرواية الداخلية وزيادة مساحتها النصية، بحثاً عن إثراء وإغناء أكبر لمحتوى مضامينها ومقاصدها، فيجيدُ القارئ بكلّ ذلك عن الوقوع في الملل أو الشعور بالتّيه والنقصان، ويرفع من درجة التّرقب والفضول لديه لمعرفة المزيد ولاستكمال النقائص.

لقد كان جسد رواية "2084" فضاءً غنياً بالمفارقات الزمنية التي تعدّدت وتوّعت أشكالها بتعدّد وتتوّع دواعي الحاجة إليها، واختلاف طرائق اشتغالها داخل المنظومة الحكائية التي اعتمدت عليها بكثرة، فما طبيعة الحضور الذي سجلته هذه المفارقات؟ ما الأنواع التي أفرزتها بهذا الحضور؟ ما هي حدود الاشتغال الذي قامت به في جغرافية النص الذي انبعثت من رحمه؟ هل كانت في خدمة خيارات الكاتب الفنية؟ أم تلبية لإشباع حاجات القارئ الجمالية؟ أم لهما معا؟

2-1- الاسترجاع *Analépsé*:

يتيح السرد لنا إمكانات لا حدود لها للتلاعب بالنظام الزمني في الحكى، ومن أوجه ذلك أنّ الراوي قد يبدأ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، ويطلق المختصون عن هذا الوجه من التلاعب بالنظام السردى اسم الإحالة إلى الوراء⁽¹⁾ أو الاسترجاع. ويُستعمل الاسترجاع كمصطلح في السرد للدلالة على « كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»⁽²⁾، وقد سُمّي بعدة أسماء أخرى كاللواحق، الارتداد، الفلاش باك، السرد الاستذكاري، السابقة الزمنية... ويرى "جينيت" أنّ الاسترجاع نشأ عن الملاحم القديمة، لكنه تطوّر بتطوّر الفنون السردية عامّة، فانتقل بعدها إلى الرواية الحديثة بحيث أصبح يمثل أهم الحيل الفنية الأساسية للكتابة الروائية، فلا غنى عنه في الحكى أبداً.

ويميل الفن الروائي أكثر من غيره من الفنون إلى الاحتفاء بالماضي والعودة إليه بتوظيفه بنائياً، عن طريق استعمال الاسترجاعات التي ترد لِتُحقّق غايات فنية وجمالية في النص الروائي،

(1) - ينظر: ج. ب. براون و ج. يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي جامعة

الملك سعود، السعودية، 1997، ص 60.

(2) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 51.

فهو تقنية فنية من تقنيات السرد الروائي تُعنى بالعودة إلى الزمن الماضي عن طريق استذكار واستدعاء الآفل والماضي والناقص والمنسي من الأحداث والوقائع وترهينها في الحاضر السردى، ولا تتحقق هذه التقنية في نظر الكثير من النقاد إلاّ عندما « يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»⁽¹⁾ محطماً بذلك الترتيب الزمني (الحقيقي) لصالح ترتيب زمني فني (تخييلي)، ويبدو أن تحطيم الترتيب الزمني أثناء الحكى هو التقنية الأكثر وضوحاً للانتقاص من الحاضر والمستقبل لصالح الماضي.

ويُعدّ استرجاع الماضي من أكثر التقنيات الزمنية حضوراً وتجلياً في النص الروائي، فلك غالباً ما يأخذ التلاعب الزمني شكل العودة إلى الوراء، بالضبط إلى الذكريات أو الأحداث التي تكون قد تركت أثراً في نفس الشخصية، وعلى هذا الأساس فاستعادة زمن الماضي في الحاضر «ليس مجرد عملية زمنية فقط، إنّما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاداً جديدة، نتيجة لمرور الزمن. إنّ رؤية الإنسان للحدث الماضي في وقت لاحق، تتعرض لكثير من التغيرات بفعل مرورها على بوتقة العقل، فحركة الزمن وما تُحدثه من تغيرات جسدية ونفسية، تجعل رؤية الانسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره»⁽²⁾، لذلك فكثيراً من الذكريات تعتبر ظروف الحاضر ومستجدّاته المحفّز الرئيس للعودة إليها، إذ يتم الاختيار والانتقاء من الماضي استناداً إلى منبّهات ومؤثرات اللحظة الحاضرة.

ويهدف الراوي في الحقيقة من وراء اعتماده على الاسترجاع في الحكى إلى تحقيق عدّة مقاصد بنائية وجمالية ودلالية، يمكن أن نوجز أهمّها فيما يلي:

1. إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، مكان، إطار، عقدة) كتقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية، فيعتمد الراوي إلى إضاءة سوابقها وبعض جوانب حياتها الماضية.

(1) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 85.

(2) - مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 193.

2. سد ثغرة حصلت في النص خلفها السرد الحاضر، فيساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها.
3. التذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد بهدف التكرار، أو لهدف « تغيير دلالة بعض الأحداث الماضية»⁽¹⁾.
4. تعمل المقاطع الحكائية المسترجعة (المحكي الثاني)، على استكمال المقاطع السردية الآنية (المحكي الأول) عن طريق تنوير وعي القارئ بالحاضر استنادا على استرجاع الماضي.
5. تخلص السرد الروائي من قيود النمطية والرتابة الخطية، مما يدفع عن القارئ الشعور بالملل، ويقوّي لديه الوثوق بالحقيقة والترابط في مسار الحكاية.
6. كشف الجوانب النفسية للشخصية ومشاعرها في الحاضر لمقارنتها بالماضي⁽²⁾.
7. وكل ذلك يجعل الاستذكار من أهم وسائل اكتمال الأحداث وانتقال المعنى داخل الرواية، ويمكننا بالتالي من التحقق مما يرويه السارد والتثبت من صحته وخطئه، عن طريق تلك الاسترجاعات⁽³⁾ والنقلات التي تُوهنا بصحة ما يجري وتحملنا على تصديقه.
- وليس الماضي المسترجع بنفس المستوى في كلّ مرة، فقد تكون العودة إلى ماض بعيد أو إلى ماض قريب، ومن ذلك نجد أنواعا مختلفة من الاسترجاع تبعاً لدرجة ماضوية الحدث الحكائي ونوعية العلاقة التي تربط المحكي الأول بالمحكي الثاني، ونستطيع أن نميز في ذلك ثلاثة أنواع رئيسة هي: الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي والاسترجاع المختلط.

2-1-1- الاسترجاعات الخارجية *Analépsie externe*:

تمسّ الاسترجاعات الخارجية الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردية، بحيث يستدعيها الراوي « ليعود إلى ما قبل بداية الرواية»⁽⁴⁾، ومن ثمّ يمكننا أن ننتع بالخارجي ذلك الاسترجاع الذي تظلّ سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، ولا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأنّ وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير المتلقي

(1) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122.

(2) - ينظر: مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 195.

(3) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122.

(4) - أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، ص 34.

بخصوص هذه السابقة أو تلك⁽¹⁾، فهي قائمة في المقام الأول على أداء وظيفة إخبارية لكن لا تقتصر عليها في الغالب.

يرتبط الاسترجاع الخارجي في علاقة عكسية مع الزمن السردى في الرواية الحديثة نتيجة لتكثيف الزمن السردى « فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر »⁽²⁾، ويرجع تضيق الزمن الروائي كلما حُصرت الأحداث في مدة قصيرة، كأن ينطلق السارد في سرد الأحداث من الوسط أو من الآخر عندما تشرف على نهايتها، فيعمد إلى اختيار نقطة بداية سرد الأحداث - النقطة الصفر - قريبة من النهاية، وبعيدة كل البعد عن نقطة البداية الحقيقية الصحيحة لبداية الأحداث في الواقع، هذا ما يدفع بالروائيين إلى تجاوز هذا التضيق في الحصر بالانفتاح على اتجاهات زمنية ماضية عن الحاضر السردى، غير أنّها لا ترد عشوائياً وإنما ترد لتؤدّي عدة وظائف بنائية ودلالية في إطار يفتح الباب واسعاً على القراء من أجل فهم مسار الأحداث واستيعاب المواقف والحقائق وكيفية تعاضد الأحداث والوقائع.

وهذا هو الحال في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني فنظراً لضيق الزمن السردى الذي شدّ نص الرواية بين طرفيه وحصره في بوتقة زمنية محدّدة فيما يقارب سنة واحدة - سنة 2084 - وفي بؤرة مكانية واحدة داخل أسوار قلعة أميروبا المنيعه، فإن السارد قد لجأ إلى توسيع فضاءاته الزمنية ومساحاته المكانية عن طريق استرجاعات خارجية قريبة وبعيدة المدى، كانت تخترق لحظات الزمن القاسي الذي عاشه "آدم" تحت حكم الطاغية "ليتل بروز" في قلعة مظلمة، أقلّ ما يقال عنها أنها أسطورية « تقع خارج الزمن البشري... تتحت قوتها في فراغ مهول اسمه الصمت »⁽³⁾.

ومن بين أهم الاسترجاعات الخارجية التي كان السارد يعود إليها كل مرة نجد تركيزه الاستذكاري بطريقة تكرارية على حادثة الاختطاف في مطار رواسي، والتي يبتعد مداها عن الحاضر السردى بخمس سنوات، وكانت السبب الرئيسي لإقامة آدم الجبرية داخل القلعة من أجل

(1) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60، 61.

(2) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 65.

(3) - الرواية، ص 65.

حمايته، فكانت الإشارات الارتدادية إلى هذا الحدث متعدّدة على لسان الشخصيات، كقول "ليتل بروز" عن "آدم" « كان يُفترض أن يُقتل لحظة مغادرته مطار رواسي لكنه خرج حيًّا، حتى أن هناك من كان يخطط لاختطافه»⁽¹⁾.

ويقول الراوي مسترجعًا نفس الحدث عندما يتحدث عن الكوابيس التي داهمت آدم فجأة : «في الليل رأى أمايا تبكي كما في اليوم الذي غادرته فيه إلى باريس لتستقبل والده في مستشفى فال دوغراس، برفقة ابنته تالا في باريس، فكانت حادثة المطار التي قذفت به إلى القلعة...»⁽²⁾.

وكانت هذه الحادثة اللُّغز تتكشف تفاصيلها وملابساتها كل مرة لدى القارئ باسترجاع تفاصيل وأحداث جديدة منها، تزيل الابهام عنها، وترفع من عنصر التشويق ودرجة الترقّب لمعرفة المزيد عن الحقيقة الكاملة للاختطاف. يقول آدم في موضع سردي آخر: « كنتُ على موعد مع زوجتي عندما أنقذتني سيارتكم بسرعة، لم تكن أمايا بعيدة رأيته تقطع الطريق رأت مشهد الاختطاف بكامله، جميل أن حافلة الخطوط الجوية فصلت بيننا وإلاّ قتلت»⁽³⁾. ويسترجع آدم نفس الحدث مرة أخرى وبمزيد من التفاصيل الدقيقة المتممة والمزيلة للابهام « كانت أمايا قريبة من على بعد أمتار، حتى إنني رأيت ابتسامة دهشتها وهي تعبر الطريق باتجاهي، وكأنها كانت تعتذر عن تأخرها قبل أن تتوقف الصورة نهائيًا، وتتطلق الرصاصة الأولى ثم رصاص كثيف ثم يد دفعت بي نحو السيارة، وانطلقت بسرعة خارج دائرة الرصاص»⁽⁴⁾.

ومع أنّ الاشارات كانت كثيرة إلى حدث الاختطاف، ومتكررة على لسان الشخصيات والراوي إلاّ أنّها لم تؤدّ إلى الحشو أو إلى الملل، بل كانت كل مرة تُسترجع فيها الحادثة يتكشف جزء منها، فترفع درجة التشويق والترقّب لدى القراء لمعرفة المزيد عن الحقيقة الغامضة للاختطاف، والتي لم تكتمل ملابساتها وتبعاتها إلاّ عندما شارفت الرواية على نهايتها، بالضبط في الصفحة (417) عندما تسلّم آدم مفتاح الـ (USB) الثاني من سميث، والذي يحوي الشريط المصوّر الكامل لحادثة الاختطاف مكونا من (13 لقطة)، قام الراوي بنقلها في سعة (4 صفحات) بالتزامن مع مشاهدة آدم

(1) - الرواية، ص 23.

(2) - الرواية، ص 77.

(3) - الرواية، ص 104.

(4) - الرواية، ص 205.

للشريط، واكتشافه في الأخير اللقطة المقطوعة والحلقة المُسقطَة من الشريط الأول المتمثلة في إصابة أمايا، ومقتلها بعد ساعات في المستشفى « أعاد الشريط إلى اللقطة 13 التي نزلت من الشريط الذي سبق أن رآه تأملها صورة، صورة، نفسا، نفسا، رعشة، رعشة، رأى بوضوح هذه المرة كيف كانت أمايا مختبئة من وراء حافلة الخطوط الفرنسية، عندما تحرّكت هذه الأخيرة قامت أمايا وركضت نحو السيارة السوداء التي كانت قد وضعت آدم في الداخل وسقط بجانبها الحراس الثلاثة، كانت في حالة رعب وهي تندفع إلى الأمام لكن الرصاصة التي أصابتها للساق، اسقطتها أرضا، حاولت أن تقف على رجل واحدة وتتحرك نحو السيارة، في أقل من ثانية أصابتها رصاصة جديدة في الرأس مدت يدها نحو جبهتها ثم سقطت مثل الحجرة على فمها، هذه التفاصيل لم يرها آدم في الأول»⁽¹⁾، وهي الحلقة المفقودة من الحادثة التي كان يجهلها الجميع، وكان يكمن وراءها سرّ التركيز على العودة إلى هذه الحادثة وتكرار استرجاعها بهذا الحجم أثناء السرد لارتباطها بالأحداث السابقة لدخول آدم القلعة (أي بـماضي الشخصية)، وبالمسار الذي تسير عليه الأحداث في القلعة، (حاضر السرد)، وكذلك بالمسار الجديد الذي ستتخذها الأحداث والوقائع عقب اكتشاف الحقيقة (أي مستقبل الشخصية)، وبهذا كان لاسترجاع هذه الحادثة عدّة وظائف أدّتها منذ بداية الحكي إلى نهايته، لارتباطاتها الوثيقة بـماضي الشخصية (آدم) وحاضرها ومستقبلها، إذ يمكن اعتبار جزئياتها الغامضة كبؤرة تشويق رئيسية في الرواية.

ونجد من الاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى نوعاً ما، استرجاع أيام الجامعة والسعادة في بنسلفانيا، كمثال هذا المقطع السردى الذي يسترجع فيه الراوي لقاء آدم وأمايا تحت حبات المطر بمناسبة نزول الأمطار هي الأخرى في الحاضر السردى: « رأى من وراء الزجاج المندى أمايا بنعومة وجهها الياباني الذي لم تخدمه الأيام، بل منحته كل ضوئها ونورها، كلما توغل في عينيها سمع سيول المطر تأتي مندفعة نحوه، تأتيه الآن محملة بشوق نديّ، كما في فترة لقائنا الأول تقف على حافة الطريق تحت مظلة محطة الحافلات الرابطة بين إقامة وجامعة بنسلفانيا، تناظره بلا ملل ... لم تكن الحياة صعبة، أول ما يصل يفاجئها من وراء ظهرها...»⁽²⁾، ويستمر استرجاع

(1) - الرواية، ص 421.

(2) - الرواية، ص 43.

اللقاء على امتداد صفحتين إلى أن يقول الراوي: «أمطار الشتاء ما تزال تنقر الزجاج لتوقظ فيه حياة لم تمت وشهية أن يكون فقط قريباً من أمايا»⁽¹⁾، نعم هي حياة الماضي السعيد كما وصفها الراوي، وهي في مقابل اللحظات الصعبة التي يحياها "آدم" داخل القلعة، فكان استرجاعها وترهينها في اللحظة السردية الحاضرة كعقد مقارنة بين حياتين: حياة الماضي السعيد في بنسلفانيا، وواقع الحاضر المظلم داخل أسوار القلعة، والملاحظ في كل ذلك أن مشاهدة سقوط المطر في القلعة كان المحفز الأساسي لهذا الاسترجاع الذي أوهمنا الراوي من خلاله بأن أمايا حاضرة رغم موتها في حدث المطار، واستخدام السارد لاستمرارية الامطار فيه إحالة على استمرارية الزمن.

كما كان المطر نفسه هو المحفز الأساسي لأغلب الاسترجاعات التي يتذكر فيها "آدم" أمايا" ويهيم شوقاً بها، كهذا المقطع السردى الذي تُسترجع فيه أمايا وهي تجري في المطر أيام بنسلفانيا، بالموازاة مع نزول الأمطار في القلعة يوم إطعام الأرابيين في مشهد لم يكن مريحاً على الإطلاق، يقول الراوي عن آدم وهو يرى حال العرب: «أغمض عينيه قليلاً، بدأت حبات المطر تسقط، محت فجأة المشهد الأسود الذي كان أمامه، سمع ضحكة أمايا وهي تقفز في مكانها، والماء يتمزق تحت كعبيها، جبالاً خوالف من المطر... خذني ... إجري حيث تريد... إجر... خذني ولا ترجعني هنا... يركضان على حواف المحطة تمر القطارات بسرعة ترشهم السيارات، يركضان عاشقان في مهب الجنون... ثم يرقصان على موسيقى وحدهما كانا يسمعانها... تتسحب منه قليلاً في دلع أنثوي، يعيدها إلى صدره بكل رشاقة الغزالة الزهرية... يضع على ظهرها معطفه... ثم يحيط عنقها بشاله الأحمر، قبل أن تعيده له عندما تهدأ الأمطار...»⁽²⁾.

إن العلاقة التي تربط بين نزول الأمطار وتذكر أمايا وطيدة جداً في ذاكرة آدم، ربما لأن معنى اسم "أمايا" في اليابانية هو "المطر الليلي"، لذلك كان استرجاع ذكرى أمايا مرتبطاً دائماً بهطول الأمطار والليل داخل القلعة، وما صاحبها من أرق وصعوبة في النوم طوال (05 سنوات) من الحجز والتدمير الدوغمائي والاشتياق، فكانت هذه اللحظات الليلية الماطرة مصدره الذاكري، ورحمه السردى ومنبع الخواطر والأشواق لديه.

(1) - الرواية، ص 44.

(2) - الرواية، ص 70، 71.

وتشتغل الذاكرة بمناسبة سماع "آدم" من "إيفا" خبر السماح له بممارسة الرياضة في المدرج القديم للقلعة، وهو يستعدّ للانطلاق في المضممار بعد أن «... مدّ ركبتيه على الأرض استعداداً للانطلاق، أغمض عينيه، وهذا قليلاً كأنه ينتظر طلقة المسدس المعلنة عن بداية الجري»⁽¹⁾. فجأة داهمته خيوط الذاكرة، وحفّزته على استذكار أجواء الجري في بنسلفانيا يوم كان بطلاً هاوياً يركض تحت ألوان الجامعة، لينقطع الحاضر السردي في القلعة بعد ذلك ويستأنف الراوي الاسترجاع: «جاءته أصوات الجماهير الطلابية من أصدقائه في جامعة بنسلفانيا فملأت دماغه فجأة، أركض يا آدم هكذا كانوا ينادونه... أركض... لا تتركهم يتجاوزونك، لا تتوقف يا آدم أنت البطل...»⁽²⁾، والملاحظ في هذا الشاهد أنّ المكان المحدّد (بالمضممار) داخل القلعة كان المحفز الأساسي لاسترجاع مكان مشابه له هو مضممار الجري في الجامعة، ليمتدّ هذا الارتداد الخارجي بالانفتاح أيضاً على استرجاع أحداث خارجية أخرى من الماضي البعيد، مترابطة زمنياً، سعتها 07 صفحات غطى بها الراوي لحظات مهمّة من حياة آدم، بداية بحادثة الانزلاق الغضروفي التي تعرّض لها وتوقفه عن ممارسة الرياضة بسببها، ثم الأحداث التي رافقت سفره إلى أرابيا الغربية بعد ذلك، وعمله في المخبزة رفقة والده إلى غاية اتخاذه قرار العودة نهائياً إلى بنسلفانيا، «خرج آدم يومها باكراً بلا أسئلة، كانت سيارة الأجرة تنتظره عند الباب ركبها ولم يلتفت ورائه، كان يعرف أن أقصى ما يعانيه مسافر التيه هو الالتفاف ورائه، عندما رأى عيني أمايا المتعبتين شعر بأن شيئاً قد انتهى وآخر قد بدأ»⁽³⁾، ثم قام بالتوقيع لصالح مختبر الأبحاث النووية في بنسلفانيا، إلى أن يعود بنا الراوي بعد استرجاع كل هذه الوقائع إلى الحاضر السردي، وآدم لا يزال يجري داخل القلعة «إلى اللحظة يعرف آدم وضعه جيداً لم يعد يحلم بالمضممار الدولي، لكنّه كلما ضاق نفسه من محيطه، زاد في وتيرة ركضه، المساحة لم تكن طويلة بالشكل الكافي، لكنها كانت كافية لأن تمنحه سعادة خاصة في ذهابه وإيابه»⁽⁴⁾. لقد كشف لنا هذا المقطع السردى عمق التطوّر في

(1) - الرواية، ص 115.

(2) - الرواية، ص 115.

(3) - الرواية، ص 121.

(4) - الرواية، ص 122.

الحدث والتحوّل في أحاسيس الشخصية بين ماضيها وحاضرها⁽¹⁾، ماضي آدم الحالم في بنسلفانيا وحاضره القاتم داخل القلعة في مضمارها الضيق الذي لا يصلح لممارسة الرياضة، كما عمل هذا الاسترجاع الخارجي على تغطية جوانب مهمّة من حياة آدم، فتكشّفت للمتلقّي حقائق تبرز أسباب تفضيله خيار العودة إلى بنسلفانيا، والاشتغال في مخابرها عوض خيار البقاء في بلده الأصلي آرابيا الغربية التي لم تعترف حتى بشهاداته.

ومن أطول المقاطع الاسترجاعية الخارجية التي يمكن تحديد مداها بدقّة، وتمتدّ إلى قبيل 05 سنوات و03 أشهر و15 يوم و10 ساعات و27د و33 ثانية من الحاضر السردّي، وتغطّي سعتها حوالي 14 صفحة (من 100 ← 114) يسترجع فيها الراوي أحداث الفترة التي قضاها آدم في مضيق هرمز عقب نجاته من الحادثة، بداية بالحوار الذي جمعه بـ"ستيفنس" قائد السفينة الحربية التي نقلته إلى مضيق هرمز، ثم خُصّوعه لاستجواب بعد ساعة، لينقل بعد ذلك بالمروحية من مضيق هرمز إلى القلعة « غادر بنفس الطريقة التي دخل بها، مغمض العينين، اقتادوه بهدوء نحو المروحية، ثبتوه جيّداً على كرسيه سمع كلمات ريان الطائرة ، كل شيء تمام، سمع انزلاق الباب الحديدية الخشنة وحركة الشفرات القوية، ثم الصعود... ثم غابت المروحية وسط البحر مختربة جزءاً مهماً من مضيق هرمز متجهة نحو صحراء الربع الخالي...»⁽²⁾، استمرت الرحلة أكثر من ساعة، ليتواصل الاسترجاع معها بالرجوع إلى أحداث أوّل يوم لآدم في القلعة، وكيف أُقْتيد إلى الحمام مباشرة، ثم ألبس اللون البرتقالي مثل مُعتَقَلِي غوانتانامو، وصولاً إلى الحوار المطوّل الذي أجراه مع ليتل بروز عبر الشاشة.

ورغم أنّ هذا الاسترجاع الخارجي كان مطوّلاً إلا أنّ سعته لم تتّسع لتغطية جميع الأحداث التي وقعت لآدم في يومه الأوّل داخل القلعة، فكانت العودة إلى أحداث هذا اليوم من حين لآخر في مواقع سردية أخرى باسترجاعات خارجية عديدة، منها الاسترجاع الذي ينقل فيه الراوي معاناة آدم من لسعة عقرب في ليلته الأولى، يقول الراوي في أثناء حديثه عن شهرة أميروبا وعراقة تاريخها وصرامة تنظيمها: «... في أوّل أيامه في القلعة مدّ يده عليها وهو يبحث عن منديل في

(1) - ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 194.

(2) - الرواية، ص 106.

الظلمة، ليضعه على فمه ويمسح جفاف لسانه الذي عمقه السعال، من حظه صرخ من اللدغة، فانفتحت تلقائياً الشاشة الكبيرة، جاءه الصوت المعدني: لا تخف مجرد لدغة عقرب، القلعة ستتكفل بكل شيء، شعر يومها بالأمطار تهطل على وجهه وجسده... يومها غيرت له الغرفة بواحدة أفضل قليلاً، ووضعت الواقيات التي تحمي الأبواب والنوافذ من الحشرات والزواحف»⁽¹⁾.

ثم بعد هذا الاسترجاع الخارجي القريب المدى نوعاً ما يتعمق الراوي مباشرة عن طريق استرجاع خارجي آخر طويل المدى جداً، يغوص من خلاله في التاريخ العريق للقلعة، وما عرفته من تحولات مع مرور الحقب، إلى غاية العودة إلى ما هي عليه الآن في الحاضر السردي يقول: « كانت القلعة في البداية كما تقول بعض الروايات القديمة، مأهولة بناس ينتهون إلى بقايا قبائل كنعانية، هربوا من حملات التقتيل التي مستهم... ليسواهم من بنى قلعة أميروبا، فقد وجدها فدخلوها وحموا أنفسهم... أحرقت العديد من المرات لكن الرومان أعادوا بناءها... الإمبرطور الروماني يوليوس زارها في فترة حكمه ما بين 361م و363م... رمّمها البيزنطيون لاحقاً... غزا كسرى الأول القلعة عام 540م... لم تفتح في الفترة الإسلامية أبداً بالقوة بل بالحيلة والخداع في عام 636 بقيادة خالد بن الوليد... في القرن 10م أصبحت مقر سكن سيف الدولة الحمداني... أصبح الظاهر غازي بن صلاح الدين الذي حكم بين 1193 و1215 ملكاً عليها... حاصرها هولاكو عام 1292... في الحرب العالمية الثانية استعملها الحلفاء في حرب العلمين... قبل أكثر من نصف قرن احتلها التنظيم قبل أن تطردهم جيوش أميروبا المتحالفة فتحولت إلى قاعدة لحماية ممرات البحر الأحمر ومضيق هرمز»⁽²⁾، كانت هذه مقتطفات من هذا الاسترجاع البعيد المدى، والذي يرجع إلى ما قبل سنة 360م، وجاء في سعة تفوق (8 صفحات)، وهو مثال لما يمكن أن يكون عليه الاستدكار ذو السعة الكبيرة والمدى البعيد، وما يحتاجه من الكاتب بسبب طوله واتساعه من مهارة وتقنية عالية لادماجه في السرد وتسويغ حضوره بحيث لا يظهر بمظهر العنصر الغريب المُشوَّش على مقروئية الرواية ووضوحها⁽³⁾.

(1) - الرواية، ص 123.

(2) - ينظر: الرواية، ص 123-127.

(3) - ينظر: حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 129.

فرغم أنّ الراوي قام فيه بسرد تاريخي كرونولوجي لماضي القلعة إلى أن عاد إلى الحاضر السردى، يقول الراوي: «كل هذا ينام داخل القلعة تغيرت في شكلها الخارجى رأساً على عقب، إنكأ آدم على الحائط القديم، حائط صلاح الدين، يعرف مكانه حتى من دون أن يفتح عينيه، فجأة اخترقت أنفه الروائح الكريهة التي تشبه عفن الرطوبة...»⁽¹⁾، رغم ذلك يمكن أن نسمي هذا الاسترجاع البعيد المدى كاملاً أو كلياً لاتصاله بالحكاية الأولى⁽²⁾، لأنّ السارد ترك الحكاية الأولى معلقة، ثم نقل تاريخ القلعة وفق تتابع متصل حتى وصل إلى نقطة جديدة مكنته من الاندماج مع الحكاية الأولى التي كان قد تركها معلقة ليستأنف منها السرد من جديد.

ومن المقاطع الارتدادية الخارجية التي «لعبت الحواس الدور الأساسى في تحفيز ذاكرة»⁽³⁾ آدم نجد هذا المقطع الذي يقول فيه الراوي: «نظر آدم إلى حواء، رفعت رأسها تأملته قليلاً بعينين لوزيتين، شعر بها تسخر منه ثم واصلت زحفها، بعد سنوات من الظلمة جاءت لتؤنسه وتقاوم معه صلابة الوضع يوم زارته أول مرة لجنة ليدرافيك LIDRAFIC لجنة الحفاظ على الأجناس الآيلة إلى الزوال سألته دريمز في البداية، قبل أن تعيد نفس السؤال عليه إيفا وميري ماذا ينقصك يا آدم...»⁽⁴⁾، نلاحظ أنّ حاسة الرؤية البصرية للسلفاة "حواء" في الحاضر السردى كان محفزاً للراوي حتى يسترجع طلبات آدم الأولى، والتي كان من بينها حقّه في تربية حيوان أليف.

كما كان للأصوات في الرواية أيضاً دورها في تحفيز الذاكرة للقيام باسترجاعات خارجية مثل سماع آدم لموسيقى "هايدن" في الحاضر السردى في فترة انتظاره مع المضيعة من أجل رؤية سميث «... سمع موسيقى ناعمة كانت تأتيه من زاوية ما غير معلومة، في البداية كانت مبهمة لكنها سرعان ما اتضحت له كلياً. هايدن يعرف موسيقاه من بين ملايين الأصوات الأخرى، دفء وخفوت لا يكاد يسمع سألته المضيعة مرة أخرى ما إذا كانت موسيقى هايدن لا تزعه؟ فأجاب ضاحكاً: ذاكرتي بها قوة...»⁽⁵⁾، وهي الموسيقى التي كان قد سمعها أول مرة رفقة أميا في

(1) - الرواية، ص 130.

(2) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 71.

(3) - مها حسن القصرأوي، الزمن في الرواية العربية، ص 203.

(4) - الرواية، ص 131.

(5) - الرواية، ص 138.

بنسلفانيا، فحفز سماعها في الحاضر الذاكرة على استرجاعها مرة أخرى، يواصل آدم الاسترجاع فيقول: «مازلت إلى اللحظة أرى حيرتها وقلقها كنا في جامعة بنسلفانيا... كانت المرة الأولى لا أدري ما الذي منعني يومها من الإجابة عن سؤال أمايا هل لأنني شعرت أنّ في عينيها شعلة كبيرة من الذكاء مع أنني كنت أعرف الصوت وكان يسحرني بقوة أشعر دوماً أن بها شيئاً يسكن بمجرد سماعها، وبه دوخة غريبة، أعادت السؤال وقد بدا على وجهها شيء من خيبة الأمل وقبل أن تقوم من مكانها تركتني أقول لها ما كنت أعرفه، ضحكت همست بلطف وأنا أشد على يدها: أمايا لا تغضبي أجلسي فقط: طبعاً أعرف هذه المقطوعة، لهايدن إلتفتت: مجرم أنت...»⁽¹⁾، ويستمر الراوي في استرجاع الحوار مع أمايا حول "هايدن"، وهو الحوار الذي كان مشابهاً لحوار آدم مع المضيفة حول نفس الموسيقى في الحاضر السردى.

كما كانت تَرِدُ الاسترجاعات الخارجية في الحكاية لتصحيح مسار الأحداث، والتنبية عن بعض الحقائق التي وقعت في الماضي دون علم بعض الأطراف بها، فباسترجاعها كان يتم سحب التأويل السابق - الخاطئ - واستبداله بتفسير جديد⁽²⁾، كهذا المقطع السردى الذي ينطلق فيه الراوي من التفسير الخاطئ لآدم حول بعض الأحداث في الحاضر السردى، المتعلقة بعائلة سميث وما حلّ بها «انتبه آدم فجأة للصور الموضوعة في الزاوية، على طاولة قديمة صغيرة اقترب منها - هل تذكر؟

قال سميث ضاحكاً

- طبعاً، لم أصب بعد بالألزهايمر لاوياً أعرفها بكبرياء أهل شمال إيطاليا وحركات يديها التي لا تتوقف، خرجت من سلطان والدها الذي على الرغم من ولادته في نيويورك ظل إيطاليا في عقله وطبخه ونمط حياته، وحتى الكثير من تصرفاته.

- لاوياً رائعة وشجاعة، سلكت طريق التعليم لأنها ترى فيه حياتها وجوهرها لم تغيرها السنوات كثيراً مثلنا، لقد سرقت منا حياة المخابر والظلمة الكثير من النور، ما تزال لاوياً مشرقة نفس ابتسامتها نظرتها السخية طبيعتها ما تزال دائماً في التدريس؟

(1) - الرواية، ص 140.

(2) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122.

- توفيت قبل ثلاث سنوات.
- قالها سميث بشكل بارد:
- ربما الفراغ الذي خلفه غيابها فيّ، هو ما جاء بي إلى هذا المكان.
- عذرا يا عزيزي لم أكن أعرف»⁽¹⁾.
- والملاحظ أن هذا المقطع الاسترجاعي قام بتأدية عدة وظائف منها:
- الإشارة إلى بعض التفاصيل المتعلقة بحياة "لاورا" زوجة "سميث".
- توضيح سبب الارتباك الذي تملك "سميث" عند سماع اسم "لاورا" من "آدم" قبل معرفة هذا الأخير سبب موتها في مقطع سردي سابق.
- تصحيح التأويل الخاطئ الذي كان يحمله آدم نتيجة جهله بوفاة "لاورا" قبل 03 سنوات.
- اعتماد تقنية الحوار الخارجي في هذا الاسترجاع من أجل تثبيت وقائعه وترسيخها في الحاضر السردى.
- هذا الاسترجاع الخارجي كان دافعا لاسترجاع خارجي آخر بعد ذلك غطى كذلك جوانب من حياة "جنثان" ابن "سميث" الذي توفي قبل أمه بسنة في حادثة تحطم البرجين.
- لقد تعددت محفزات الاسترجاع الخارجي في المتن الحكائي، وتتوّعت طرق عرضه وكيفيات تَحْلُلِهِ لحظات الحاضر السردى، ومن بين هذه التقنيات « الاعتماد على المنولوج الداخلى أو المناجات النفسية في عملية استرجاع الماضي ونسجه في المقاطع السردية الحاضرة بصورة تلاحمية»⁽²⁾، كون المنولوج يرتبط بالزمن الماضي ارتباطاً وثيقاً، فتعدّ « الذكريات عاملاً في بعث المنولوج عند شخصيات الرواية»⁽³⁾، وهو وسيلة مباشرة لإدخال القارئ في الحياة الداخلية للشخصية⁽⁴⁾، كهذا المنولوج الذي يسترجع فيه آدم في حوار داخلي بعض جوانب حياته مع سميث، عقب وفاة هذا الأخير، ومراقبة نقل جنثانه إلى مضيق هرمز في الحاضر السردى، يقول

(1) - الرواية، ص 212، 213.

(2) - مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 203.

(3) - زياد أبو لين، المنولوج الداخلى عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر، عمان، ط1، 1994م، ص 12.

(4) - ينظر: أوستن وارن ورنيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1985، ص 293.

آدم مُحدثًا نفسه ومُسترجعًا في نفس الوقت: «الأقدار مثل الصدف تصنع جنونها خارج أي قانون، سميث جاء به الله إلى هذا الفقر لينقذني... بيننا أكثر من ملح، خوف بلا ملامح، سنوات طويلة بعد حرب الخليج الأولى والثانية، كنا في إراكا إحدى عواصم أرابيا الغربية، أنا وسميث كنا متعبين وخائفين على الرغم من احتياطاتنا في اللباس من أن تكون مستتا الاشعاعات، وكنت أريد أن أقول له شيئًا سبقني إليه سألني يومها عن رأيي في حاكم إراكا...»⁽¹⁾، وبعد انتهاء آدم من المنولوج وتسجيله في الجهاز «تساءل آدم وهو يرى المروحية تبحث عن مخرج من العاصفة الرملية... هل كان سميث يعرف قبل ثلاثين سنة أنه ينتهي هنا في مكان لم يصنع له أبدًا حتى أصبح لون بشرته يشبه حجارته وناسه؟»⁽²⁾، ونلاحظ على هذا الاسترجاع الذي جاء في هيئة مونولوج، أنّ الموت المفاجئ لـ "سميث" أنيس "آدم" وصديقه كان المحفز الأساسي لهذا الاسترجاع الذي مداه يمتدّ إلى (30 سنة) ماضية، وسعته تقارب (03 صفحات) كاملة.

ومن الاسترجاعات الخارجية أيضا ما كان مداها يمتدّ ليصل إلى مرحلة مهمّة من حياة آدم، وهي مرحلة الطفولة التي عاشها آدم بكل براءتها وأحلامها ودفئها، في مقابل الحياة الضنكة التي كان يعيشها داخل القلعة في دوامة القلق والتوتر، يقول الراوي في إحدى الليالي عن آدم الذي هرب عن عينيه النوم: «تقوم آدم على نفسه مثل ثوب عتيق تذكر قصائده الليلية التي كتبها في مراهقته، كان يمكن أن يكون إلبوت، أو شيلر، أو وايتمان أو مالارمي... لكنه أخفق في ذلك على طول الخط، لأنّه عندما كان صغيرًا كان يتمنى أن يكون طبيبًا يداوي فقراء الجبل... ثم غير فكرته بأن حلم بصناعة قنبلة كبيرة لا يستعملها أبدًا ولكنه يهدد بها كل من يعتدي على الآخرين، لهذا كان عليه كما نصحه معلموه أن يحافظ على تفوقه في الرياضيات والفيزياء وينسى كل ما يمت للأدب بصلة، مع الزمن نام الشعر فيه ولم يمت»⁽³⁾.

ويتواصل استرجاع مراحل الطفولة وما صاحبها من حرية وفرح في كل مرة هروبا من وحشة الأسر داخل القلعة، يقول الراوي: «... منذ زمن بعيد لم ير هذا المشهد، ينتابه شعور طفولي

(1) - الرواية، ص 202-204.

(2) - الرواية، ص 406.

(3) - الرواية، ص 41.

غريب لم يشعر به منذ خمس سنوات وثلاث أشهر وأربعة أيام وعشر ساعات وخمسين دقيقة وإثنا عشر ثانية الرغبة في الخروج ليلاً والركض تحت المطر بلا توقف، والصراخ بأعلى صوته كما كان يفعل في طفولته الأولى:

يا النووووووووووو، صَبِّي، صَبِّي

ما تصبّيش عليّ

حتى يجي خو يا حمّو

ويغطيني بالزريبة

يالنوووووووووووو

عوووووووووووو»⁽¹⁾.

هكذا يحنّ آدم إلى أيام الطفولة والجري تحت المطر وهو في مكان مقفر داخل القلعة لا يصله فيه إلّا « رائحة التربة والرمال والنبات الميت، والحرائق الغامضة»⁽²⁾، فكان الحافز لهذا الاسترجاع هو الليل والأمطار وتلك الرائحة الغريبة التي أشعلت بداخله المشاعر والذكريات. لقد كان لاسترجاع هذه المحطّات من الطفولة دور أساسي في بناء مسار الحكاية، وفي إنارة مرحلة بارزة من حياة الشخصية الرئيسية داخلها، « باعتبار أنّ الطفولة مرحلة بارزة من حياة الشخصية الإنسانية وفي تشكل رؤيتها وفكرها ومشاعرها»⁽³⁾، وفي تحديد خياراتها، كهذا المقطع السردى الذي يسترجع فيه آدم أيضاً بعضاً من مراحل الطفولة بسبب النداء الذي كان يسمعه في الحاضر السردى ورافقه أينما حلّ وارتحل، وهو راجع في الأصل إلى حكايات الجدة عن الذئب "رماد" « شعر في أعماقه بهزة خفيفة تشبه هزّاته الطفولية كان في القرية، على حافة الجبل الذي أقامت فيه عائلته، كلما سمع صوتاً خاصاً يناديه باسمه، قفز في مكانه، لكنه بمجرد أن يخرج ويركض باتجاهه يجده قد انسحب ظلّ هذا الصوت برفقته زمناً طويلاً حتى سفره للدراسة والنظام الداخلى...»⁽⁴⁾.

(1) - الرواية، 85، 86.

(2) - الرواية، 85.

(3) - مها حسن القصرأوي، الزمن في الرواية العربية، ص 197.

(4) - الرواية، ص 222.

وفي مقطع سردي آخر يرتدّ فيه الزمن من الحاضر السردى إلى طفولة آدم وسيف، مسلطاً الضوء على ميولات سيف للعنف والقتل منذ نعومة أظافره وهذا ما يُبرّر التحاقه بجماعات التنظيم الإرهابية حتى أصبح قائدها. يقول سيف عن نفسه مسترجعاً: «أنا هو الكوريو إذا همك الأمر أن تعرف، صديقك في جامعة بنسلفانيا الذي حارب لأنه كان مسلماً فقط على الرغم من تفوقه في الرياضيات، الكوريو، صديقك الذي فضل أن يبيع حياته للتنظيم، كما تتصور أنت وجماعتك، كان في صغره يقتل العصافير ثم ذات يوم جلس بالقرب من مزيلة، دخل في عمق بيت مهجور وجاء بصغار قطة لم يمض على ولادتهم أكثر من يومين، ثم جلس وبدأ يلوي عنق الصغار واحداً واحداً ويرميهم في المزيلة ويخلطهم مع الفضلات الموضوعة حتى لا يظهرون، وكان ينتشي بفعل ذلك...»⁽¹⁾.

ومن الاسترجاعات الخارجية في الرواية ما يمكن اعتبارها أو عدّها بالاسترجاعات المرجعية لأنها تعود لتحيي أحداثاً حقيقية وواقعية دونّها التاريخ الإنساني، فكان ترهينها في الحاضر السردى التخيلي كمثل مُساءلة لهذا التاريخ من خلال الفن الروائي والتخييل، وهذه الحقائق التاريخية كثيرة في نص الرواية، خصوصاً فيما يتعلّق بحوادث جرائم النووي التي شهدتها العالم في الألفية الماضية، ومن بينها حادثتي هيروشيما ونكازاكي في اليابان، فساهمت هذه الاسترجاعات الخارجية في إحيائها داخل الرواية اعتباراً بآسيها ومظالمها في حق الإنسانية، كمثل هذا المقطع السردى الذي يعكس ثورة المشاعر المتضاربة التي سكنت آدم وهو يراجع حساباته في كيفية التحكم في "بوكت بومب" لأنّ أي خطأ دقيق فيها قد يؤدي إلى عواقب وخيمة، «هل يسعد لأنّ التحكم في الإشعاعات ومداها بعد الانشطار لم يعد ممكننا فقط بل حقيقة، أم يخاف لأنّ الآتي لا أحد يضمّنه؟ ... وهو في غيمة الدوار التي ملأته حتى خبأته في أعماقها، داهمته صور هيروشيما ونكازاكي القديمة وهي تحترق تحت الكتلة النارية الثقيلة... فجأة اتضحت صورة هاري ترومان جويلية 1945 رآه يرفع يده كما تعود أن يفعل دوما في عز قيظ أوت 1945 ويعطي الأمر بالهجوم على اليابان بالقنبلة النووية»⁽²⁾، ثم يتواصل الاسترجاع نزولاً إلى 06 أوت 1945 تاريخ

(1) - الرواية، ص 322.

(2) - الرواية، ص 196-198.

سقوط القنبلة الأولى على هيروشيما، وكذلك 09 أوت 1945 تاريخ نزول القنبلة النووية الثانية على نكزاكي.

لقد كان لاسترجاع هذه الحقائق التاريخية وترهينها في عوالم الحكاية التخيلية دور بارز وإيحائي لما خلفه حضورها من رسائل مشفرة، فكان استذكارها في الرواية كمثل عقد مقارنة بين زمنين وقنبلتين وجريمتين، فموضوع الرواية الرئيس يدور حول كيفية صناعة قنبلة الجيب النووية "بوكيت بومب" الشبيهة بأختيها (قنبلتي هيروشيما ونكزاكي) سوى أنها ذات أهداف نبيلة رادعة لقوى الشر فقط، إنها المقارنة التي تعكس التردد، الخوف، الحيرة، الارتباك، تأنيب الضمير والشك الذي يسكن آدم كلما تقدّم خطوة إلى الأمام أن يعيد نفس الخطأ ونفس القنبلة ونفس الجريمة والعواقب الوخيمة، وهذا ما حمله على استرجاع أحداث ووقائع أخرى شهدها العالم لتجارب نووية حقيقية أخرى من أجل مقارنة الماضي الانساني بالحاضر الحكائي، وفي هذه المرة تُعقد المقارنة في ذهن آدم مع تجربة، "كروسرودز" 25 جويلية 1946 بالولايات المتحدة الأمريكية يقول آدم:

« - لكن قنبلة بهذا الحجم الصغير، لا أحد يستطيع أن يتخيل عواقبها الوخيمة.

- لسنا في تجارب كروسودز يا عزيزي، قرن مضى، منظومة تطورت كثيرا.

- لكنها يا سميث لم تمنع المخاطر من أن تكبر أمامك تجربة كاستل برافو بسبب خطأ في حسابات صغيرة انتشر الغبار المشع على مسافة تجاوزت 160 كلم ومست جزر مارشال، وتعرض الكثير من السكان إلى إشعاعات خطيرة نتجت عنها تشوهات في الولادات والسرطانات المختلفة»⁽¹⁾، ونلاحظ أن هذه التجارب والحقائق التاريخية لم يرتد لها مسار الحكاية عبثا ولم يرجع إلى أحيائها الراوي بالصدفة، إنما كان حضورها في قلب الحاضر التخيلي كل مرة من أجل تأييد السرد التخيلي بالواقع، وإضفاء بعض الحقيقة والمشروعية على العوالم والأحداث والأزمنة والأمكنة والشخصيات التخيلية في عام 2084م، وكل ما يتعلق بالنبوة التي تبناها واسيني في روايته.

2-1-2- الاسترجاعات الداخلية "analepse interne" :

يختلف هذا النوع من الاسترجاعات عن النمط الأول لأنه يقف في الكفة المقابلة للاسترجاعات الخارجية، وتمسّ الاسترجاعات الداخلية الوقائع الماضية التي حدثت بعد النقطة

(1) - الرواية، ص 164.

الصفحة التي بدأ منها الحاضر السردى، حيث يستدعيها السارد ليعود بالقارئ إلى « ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص»⁽¹⁾، ومن ثمة يمكننا أن ننتج بالداخلي ذلك الاسترجاع الذي يظل حقله الزمني متضمناً في الحقل الزمني للحكاية الأولى⁽²⁾، لأنّ مداه لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، فهو جزء منه، ويتمّ بذلك الاسترجاع الداخلي من داخل زمن المحكي الأول إلا أن الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي، وهذا أمر منطقي كون نظام السرد لا يسمح بحكي الأحداث الروائية المتزامنة كلها في وقت واحد، « ونتيجة لتزامن الأحداث، يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها والأحداث»⁽³⁾ التي تقع لها، وهذا الانتقال يفرض عليه تأجيل حكي بعض الأحداث المتعلقة بالشخصية التي خصّها الاسترجاع والانتقالات إلى إبراز ماله علاقة بالشخصية المبارة، ثم العودة إلى الشخصية السابقة من أجل استدراك الأحداث التي سبق تأجيلها وانتقاء ما هو مناسب لحكيه، حتى يتمّ تبئير هذه الشخصية بدورها⁽⁴⁾.

ونتيجة لعلاقة هذا النوع من الاسترجاعات بالحكاية الأولى فقد نبّه "جيرار جينيت" على مدى خطورة الاسترجاع الداخلي لأنّه قد يفضي سوء التحكم فيه إلى خطر الحشو أو التضارب⁽⁵⁾، ويقسم هذا الأخير الاسترجاعات الداخلية إلى نوعين هما: استرجاعات داخلية مثلية القصة، واسترجاعات داخلية غيرية القصة، وتختص هذه الأخيرة بتناول خط قصصي وبالتالي مضمونا قصصياً مخالفاً عن مضمون الحكاية الأولى⁽⁶⁾، أمّا الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة فهي الاسترجاعات التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، وفي هذا النوع بالذات يكون خطر التداخل محتوماً وواضحاً أكثر⁽⁷⁾.

(1) - أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، ص 34.

(2) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61.

(3) - مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 199.

(4) - ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 244.

(5) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61.

(6) - ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

(7) - ينظر: المرجع نفسه، ص 62.

وينقسم هذا النوع الأخير بدوره إلى نوعين آخرين هما: أولاً الاسترجاعات التكميلية (أو الإحالات) التي تضمّ المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدّ بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية، ويمكن لهذه الفجوات أن تكون حذوفاً مطلقاً أي نقائص في الاستمرار الزمني، أمّا النوع الثاني فهو استرجاعات تكرارية (أو تذكيرات) يتراجع الحكي فيها إلى الوراء، جهازاً وبشكل صريح، وبالطبع لا يمكن لهذه الاسترجاعات التكرارية أن تبلغ أبعاداً نصية واسعة جداً، بل تكون تلميحاً من الحكاية إلى ماضيها الخاص⁽¹⁾.

لقد كان للاسترجاعات الداخلية بكل أنواعها حضورها المميّز في نص رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، حيث عملت على سدّ الثغرات والانقطاعات التي خلفها السرد وراءه في نقل بعض الأحداث والوقائع المُسقطَة واستدراكها، فكانت وفق ذلك وسيلة اعتمدها الراوي في تكسير تتابع الأحداث والخروج بأحداث الرواية عن النمطية المتتالية لتغطية بعض النقائص التي غالباً ما تكون « نقائص في الاستمرار الزمني »⁽²⁾، تَخْلِقُها استحالة الوقوف دفعة واحدة على جميع التفاصيل أثناء السرد.

2-1-2-أ- الاسترجاعات الداخلية التكميلية:

نجد من بين هذا النوع من الاسترجاعات الداخلية التكميلية التي تأتي لتسدّ أو تغطّي الحذف في الزمن ونقائص خَلَفَها السرد وراءه هذا المقطع الاسترجاعي، الذي يعود فيه الراوي ليختصر الأحداث التي وقعت في الماضي القريب داخل القلعة قُبَيْلَ الاحتفال بمئوية "بيغ براذر" ليلة حلول السنة الجديدة 2084 فيقول الراوي مسترجعاً: « منذ أسبوع كامل لم يتوقف الهرج والمرج في قلعة أميروبا، كل شيء كان يشبه احتفالية ريفية سنوية تصحب عادة جني الكرز أو الحمضيات أو غيرها... منذ أن دخل شهر أكتوبر والأعلام الكثيرة ترفرف في أجنحة القلعة الأساسية، الشمالي والجنوبي والشرقي والغربي استعداداً للاحتفال بمرور قرن على ميلاد الأخ الأكبر بيغ براذر »⁽³⁾.

(1) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 62-64.

(2) - أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 248.

(3) - الرواية، ص 47.

و نجد عودة لهذا الحدث بالذات (الاحتفالية) أيضاً في المقطع السردى الذي يسترجع فيه الراوى اللقاء الذي كان قد تم بين آدم وإيفا أمام مدخل البناية وأخبرته يومها عن حقيقة الاحتفالية المنتظرة داخل القلعة، يقول الراوى مسترجعاً ذلك اللقاء وآدم لا يزال (في الحاضر السردى) يحاول النوم في ليلة حلول السنة الجديدة وهو يراقب الإعلان عنها في الألواح الالكترونية « إيفا هي التي أخبرته بالحدث يومها فقد إلتقى بها عند مدخل البناية... قبل يدها ثم وضعها على صدره وهو يرفع رأسه باتجاه الشعارات والألوان التي كانت تملأ الحيطان والأشجار ورافعات البناء والآليات الحربية.

- سأكون أسعد إنسان، احتفالية كبيرة على ما يبدو؟

- نعم، بمناسبة ذكرى مرور مائة عام على ميلاد بيغ براذر تم توزيع عشرين مليون نسخة من رواية 1984 لجورج أورويل عبر العالم ومست هذه البركة القلعة طبعاً⁽¹⁾.
وبعد انتهاء الراوى من استرجاع تفاصيل اللقاء الذي جمع آدم وإيفا في آخر لقاء جمعتهما قبل الاحتفالية، يعود إلى الحاضر السردى الذي كان يحمل في طياته حلول سنة 2084 « والتي جاءت بثقل كأنها ولادة عسيرة»⁽²⁾ للزمن.

و نجد من بين الاسترجاعات التكميلية أيضاً والتي جاءت لتسد فجوة لمحي سابق عن النقطة التي وصلها السارد، تلك الاسترجاعات التي يعود فيها الراوى إلى حصول آدم على بعض حقوقه وطلباته التي كان قد تقدّم بها إلى إدارة القلعة منذ الأيام الأولى لتواجده داخلها، لكن حصوله عليها كان تابعاً لمسار الحكاية الأول التي انطلق منها الحكى، كهذا المقطع السردى الذي يسترجع فيه الراوى اليوم الذي تحقّق فيه لآدم أول طلباته المتعلق بتربية حيوان أليف، دون أن يُشار إلى حصوله عليه في أوانه الحقيقي، يقول الراوى عن آدم الذي كان في مكتبه رفقة حواء: « فاجأته حواء بأن نقرت برأسها على خذاه الخفيف، كانت كعادتها تحنل المربع الاسمنتي البارد، تحت مكتبه لأنها تستأنس برجليه... استأنست به منذ أن وضعتها إيفا بين يديه وقالت له وهي تضحك، هي ذي حبيبتيك، ضعها في عينيك قبل قلبك مرافقتك الوحيدة التي لا تحتاج إلى أي

(1) - الرواية، ص 53، 54.

(2) - الرواية، ص 56.

شخص أو حيوان يساعدها على تحمل قسوة ما يحيط بها»⁽¹⁾، والملاحظ أن ظهور حواء أول مرة في الحكى، كان المحفز الرئيس والدافع الأساس لتغطية الراوي الفراغات الحكائية مسترجعاً الكيفية التي تحصل فيها آدم على حواء من قبل، وتمهيدا للآتي في مسار الحكى.

وكانت العودة بنفس الطريقة تقريبا من الراوي إلى خبر حصول آدم على ثاني طلباته المتمثل في جهاز تسجيل من أعلى طراز، وكان ذلك عن طريق استرجاع داخلي تكميلي أيضا في أثناء حديث الراوي عن مضايقات لينتل بروز الذي أغلق في وجه آدم كل شيء ما عدا «جهازه الصغير الملتصق ب صدره أصبح أنيسه وابتلع الورق، أصبح يسجل فيه الصغيرة والكبيرة، حقه الاجتماعي الثاني الكبير بعد السلحفاة حواء، الذي حصل عليه بعد صرامة واحتجاجات كثيرة من إيفا، التي قالت لآدم وهي تضع آلة التسجيل بين يديه هي ذي حبيبتيك من الآن ضعها في عينيك قبل قلبك»⁽²⁾، وكان يوم حصول آدم على الجهاز يمثل فجوة زمنية تجاوزها السرد، لذلك كانت العودة بهذا الاسترجاع لذلك اليوم ضرورة ملحة من أجل تغطية تلك الفجوة، وللتمهيد إلى إمكانية تخلي آدم مستقبلا عن الكتابة والأوراق لصالح الجهاز، الذي أصبح مع الوقت ذاكرته الحية ومُتَنَفِّسه السري، يسجل فيه شَجَنَهُ فيمنحه بعض الراحة والرغبة في المقاومة والاستمرار.

كما كانت العودة مُلحة في موقع سردي آخر باسترجاع داخلي تكميلي أيضا إلى اليوم الذي سمع فيه خبر قبول ممارسته الرياضة داخل القلعة، وهو طلبه الثالث الذي حصل عليه «كان آدم سعيداً أن إيفا تمكنت من سرقة حقه في الرياضة من لينتل بروز، وأنه أصبح بإمكانه أخيراً أن يستعمل المدرج القديم كمضمار يمارس فيه الرياضة، لإيفا وإصرارها تعود كل الفضائل التي أعادت له إنسانيته المسروقة»⁽³⁾، ليستأنف الراوي الاسترجاع من جديد بعد 18 صفحة من الاسترجاع الأول بالعودة إلى اليوم الأول الذي سمع فيه الخبر من إيفا «عندما تلقى الخبر أول مرة من إيفا أنه أصبح بإمكانه استعمال طريق الحديقة الواسع، أو المدرج القديم للرياضة، شعر بسعادة غامرة، فقد ارتمى فيه مباشرة كما اشتهاه»⁽⁴⁾، لينقطع الاسترجاع من الماضي لصالح

(1) - الرواية، ص 87.

(2) - الرواية، ص 90.

(3) - الرواية، ص 97.

(4) - الرواية، ص 210.

الحاضر السردى الذي كان فيه آدم داخل مدرج القلعة يمدُّ رُكبتيه على الأرض استعداداً للانطلاق، أي أنّ النقطة التي بلغها السرد كانت هي المحفز الأساسي لهذا الارتداد التكميلي الذي يسد من خلاله الراوي فجوة من الماضي تمهيدا للآتي.

ويمكن أن نمثّل لهذا النوع من الاسترجاعات أيضاً بهذا المقطع السردى الاسترجاعي الذي يستعين فيه الراوي بالاستذكار لتجاوز الفترة الزمنية الميّتة التي تفصل بين اتصال سميث بآدم في الحاضر السردى، ووصول هذا الأخير إلى الغرفة مباشرة عقب انتهاء الراوي من الاسترجاع التكميلي، والذي يعود فيه إلى بعض تفاصيل اللقاء الأخير لآدم وإيفا في القلعة فيقول: «عندما ضمها آخر مرة وهي تهم بتوديعه، شم مرة أخرى وعن قرب نفس الرائحة، نفس العطر بل نفس الطعم، سألته وقتها هل أعجبك؟ قال بدون تفكير جداً لا يعطرك أنت فقط بل يعطر المكان كله، أجابت بضحكة جميلة ارتسمت في عينيها قبل شفتها: ربما لأنك تحب هذه الفاكهة... لا تعني لي الشيء الكثير ولو أني في إحدى رحلاتي إلى فلسطين أحببتها لكن لأنّ هذه الفاكهة الهشة والجميلة تتركب بالضبط على جسدك وقلبك الجميل، قالت بدون أن تتمالك فرحتها: واوووو... كل هذا الحظ...»⁽¹⁾.

ونلاحظ أنّ هذا الاستذكار رغم أنه يتّوضع بين حدثين في الحاضر السردى إلا أنه نقل الانطباع لدى القارئ بالاستمرارية الزمنية، فحملة على عدم الاحساس بتاتا بالمدة الزمنية الميّتة المحذوفة التي تجاوزها السرد، والتي تفصل بين حدث اتصال سميث بآدم من أجل دعوته إلى الغرفة، وبين وصول آدم إلى الغرفة التي تقع في الطابق الخامس من قلعة أميروبا، كما نلاحظ أنّ المحفز الرئيسي لهذا الاسترجاع بالذات هو ما سمعه آدم من سميث عن خبر اقتراب عودة إيفا من السد، هذا ما استقرّ الذاكرة على استحضار آخر لقاء كان قد جمع الثنائي وطعم حضورها الشبيه بعطر الفراولة، فكانت الرائحة هي المحفز الأساسي لاستحضار الماضي في الحاضر السردى⁽²⁾، ولم يكن هذا الاستحضار والاستذكار عبثاً أو عرضياً وإنما هيئاً له الراوي مقدمات وأسباب تتناسب مع وروده في تلك المواطن بالذات.

(1) - الرواية، ص 210.

(2) - ينظر: مها حسن القصرأوي، الزمن في الرواية العربية، ص 203.

كما تهَيَّء الجو والمكان داخل القلعة لكل من آدم وإيفا ليفعلا ما يُريدان بحرية تامة في ليلتهما الهاربة في ظلّ غياب "لينل بروز" لمدةً عن القلعة، ولأنّ هذا الغياب لم يُعلن عنه في أوانه، اعتمد الراوي الحوار الذي جمع العشيقين وسيلةً للإعلان عن الغياب، وذلك بالعودة إلى الماضي ونسجه في الحاضر بصورة تلاحمية⁽¹⁾، لاستكمال الأحداث، فنقول إيفا مخاطبة آدم عن الماريشال وخبر غيابه: «... لكنه ليس هنا، قيل لي إنّّه في مهمة في مضيق هرمز ويبدو أنّ مهمته ستطول...»

- سمعت أشياء كثيرة عن غيابه طبعاً... أمّا سميث أنا أيضاً سمعت أنّه ذهب لمضيق هرمز لأنّه يريد أن ينتهي بسرعة من التنظيم وأنّه بحاجة لمزيد من الطائرات⁽²⁾.

هكذا عمل هذا المقطع الحواري بطريقة غير مباشرة على تغطية الفجوات الناقصة في السرد والإشارة إلى غياب لينل بروز وسميث أيضاً باسترجاع غيابهما عن الأحداث التي تقع في الحاضر السردية، ولأنّ اللجوء إلى الاسترجاعات في السرد غالباً ما يكون دافعه الرئيسي تزامن أحداث القصة، واستحالة نقلها بنفس التزامن في الحكاية، نجد أنّ الراوي قد لجأ إلى استرجاع تكميلي آخر حتى يُغطّي به الوقائع التي جرت في القلعة بالتزامن مع ليلة الحب الهاربة التي عاشها آدم وإيفا، يقول الراوي على لسان لينل بروز مسترجعاً ما حدث يومها مع معاونيه: «من حماقات سيرجون أنّه منعكما من تسجيل الليلة العشقية... باسم حق الانسان في الحميمية منع كل شيء ونسي الغبي أننا في حرب ضروس ضد التنظيم».

- حاولنا يا سيدي معه، وطالبنا بها كوثائق فقط تستعمل عند الضرورة لكن سيرجون كان صارماً، وطالب المهندسين بإطفاء كل الأجهزة والذهاب للنوم ويات مرابطاً في المكان⁽³⁾.

لقد عمل هذا الاسترجاع التكميلي - مع أنّه على لسان الشخصيات - على تغطية الوقائع التي جرت في القلعة في نفس الوقت وبالتزامن مع الليلة العشقية التي مُنعت من التصوير بأمر من سيرجون. إلّا أنّ الخلافات التي احتدمت بين سيرجون والمعاونين الجدد قد سرّعت رحيله، فقدّم

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص 203.

(2) - الرواية، ص 233، 234.

(3) - الرواية، ص 261.

استقالته التي لم يتطرق إليها الراوي في أوانها، بل كانت العودة إلى تفاصيل تحية سيرجون في هذا المقطع الاسترجاعي التكميلي الذي غطّى به الراوي الفجوة التي تركها السرد، وكشف الحقيقة التي خرجت إلى العلن في القلعة « أن سيرجون هو من استقال بعدما اشتد الخلاف بينه وبين معاوني لينل بروز... عندما عاد لينل بروز بعد غياب طويل وجد رسالة الاستقالة على مكتبه التي ختمها، كنت سعيداً للعمل إلى جانب الجنرال دافيد حيون دوغلاس»⁽¹⁾، لقد أدى الرجوع بهذا المقطع الاستعادي إلى الماضي القريب وظائفه في تغطية الفجوات الزمنية، وفي اسقاط التأويلات السابقة الخاطئة واستبدالها بتأويلات جديدة⁽²⁾ وصحيحة فيما يخص الملابس الحقيقية التي غادر فيها سيرجون القلعة، والتي كانت على خلاف ما روج له سابقاً من مغالطات.

ومن الاسترجاعات الداخلية التكميلية في الرواية التي لا يستطيع السرد الاستغناء عنها من أجل إحداث التواصل في سير الأحداث العادي إلى الأمام، نجد عودة الراوي إلى ظروف تجهيز مكان إقامة التجارب النووية الميدانية، في الوقت الذي كان فيه سير السيارات العسكرية مستمراً إلى الأمام دون توقّف في الحاضر السردى إلى موقع الحدث، ليقطع السارد الحاضر مُتّجهاً بمسار الزمن على أعقابها، ومُرتداً إلى أحداث داخلية تمسّ الأيام التي كانت قبل التجربة، والتي تمّ فيها تجهيز المكان « المكان الذي بُنيت فيه قرية تجريبية تتسع لآلاف السكان، وأُثّنت بالأسرة الجديدة والأفرشة، التي وضعت عليها الكائنات البلاستيكية التي تشبه الآدميين، ولها قدر من المقاومة الجلدية الشبيهة لمقاومة الإنسان»⁽³⁾، وهي تحضيرات ميدانية قريبة زمنياً من النقطة التي بلغها الحكي، كانت وقعت بالماضي تزامناً مع انطلاق مرحلة التصنيع، فتجاوزها السرد في حينها، ولكن تمّت العودة إليها متأخرة، لأنّ الرجوع إلى هذه الأحداث ولو في غير أوانه سيكون على قدر من الأهمية لما سيقع في الحاضر (مجريات التجربة) وفي المستقبل أثناء معاينة النتائج فيما بعد.

كما تُعدُّ اللغة أيضاً من محفّزات الاسترجاع، لأن سماع كلمة أو عبارة معيّنة قد يكون له الدور الأساسي في إثارة الذاكرة فتقوم بعملية استدعاء الماضي في الحاضر⁽⁴⁾، واستحضار

(1) - الرواية، ص 258، 259.

(2) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122.

(3) - الرواية، ص 330.

(4) - ينظر: مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، ص 203.

الذكريات - الإيجابية أو السلبية - المقترنة بسماع تلك الكلمة، ومثال ذلك في الرواية هذا المقطع السردي الذي يسترجع فيه لينل بروز بطريقة تكميلية فشل العمليات الجراحية التي أجراها في فترة غيابه من أجل زراعة عضو جديد له « كلمة تبول خلفت له مغصاً وقلقاً كبيرين، شتمه في أعماقه، ابن الكلب، ألم تجد كلمة أخرى غير التبول التي تعيدني إلى بؤس الطب الذي نجتمع مع الآخرين وفشل في حالتي؟ ثم ضحك بينه وبين نفسه حينما تذكر الاقتراح الأخير الذي وضعه الأطباء بين يديه في جلسة خاصة وحميمية، في الجناح السري لمستشفى وعيادة أميروبا، الوسيلة الوحيدة المتبقية هي أن يقبل بزرع عضو عربي، مسلم أو أسود...»⁽¹⁾، فاللغة كانت هي المحفز الأول لهذا الاسترجاع، وذلك بسبب سماع كلمة (تبول) من أحد معاونيه في الحوار الذي جمعهما في الحاضر السردى، لترتدّ ذاكرة لينل بروز مباشرة إلى ماضيه القريب مع العمليات الجراحية.

وتبقى في أغلب الأحيان اللحظات الحاضرة وما تحمله من مستجدّات ومفاجئات في مسار الأحداث من أهم محفّزات الاسترجاع⁽²⁾، فعقب وفاة سميث ونزول الخبر على آدم كالصاعقة يقول الراوي: « مات كل شيء فجأة حتى الأوقات التي تعودّ عليها الصباح المساء والليل أحياناً عندما يكون الجو صافياً ومريحاً ماتت أو لم تعد تعني له الشيء الكثير»⁽³⁾. لأن آدم يموت سميث فقد السند والدعم والقوّة، فكانت هذه الحالة النفسية التي يعيشها آدم في الحاضر السردى محفزاً للراوي على استرجاع داخلي تكميلي للدعم الذي كان قدّمه سميث لآدم في الحوار الذي جمعهما في طريق العودة من التجربة يقول فيه: « عندما أخبر سميث بمضايقات لينل بروز... كان خجلاً ولم يجد كلماته، أجابه سميث... أنت عالم كبير فوق ما تحدّدّه رؤية لينل بروز الضيقة، بإمكانك أن ترفع ضده دعوة، أية واحدة العنصرية، الإهانة، المضايقة، أساعدك على ذلك وتتجح، ولكن ما جدوى ذلك كله؟ أنت ستعود قريباً إلى مخبرك وهو سيغادر مكاناً لم يعد قادراً عليه... وقتها سكت آدم وترك سميث لتأملاته»⁽⁴⁾. كان لهذا الاسترجاع وظيفة تنبيهه تذكيرية على الدّعم الذي فقده آدم بعد وفاة سميث أكثر مما هي تكميلية، فالراوي أراد أن يحمل القارئ على مقارنة الماضي

(1) - الرواية، ص 257.

(2) - ينظر: مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 202.

(3) - الرواية، ص 407.

(4) - الرواية، ص 407، 408.

بالحاضر، وأن ينبّه على الحالة النفسية الصعبة التي أصبح يعيشها آدم والفراغ والضعف الذي خلفه فيه موت سميث. وبهذه الوظيفة التي يؤديها هذا الاسترجاع الأخير سنكون قد اقتربنا من النوع الثاني للاسترجاعات الداخلية، وهي الاسترجعات التكرارية.

2-1-2-ب- الاسترجاعات الداخلية التكرارية:

تعد الاسترجاعات التكرارية ثاني نوع من أنواع الاسترجاعات الداخلية، وفيها يتراجع الحكي على أعقابهِ إلى الماضي عن طريق تلميحات ⁽¹⁾ أو استذكارات، وذلك بواسطة التكرار الذي يهدف أساساً إلى التذكير بأحداث معيّنة ماضية يتمّ العودة فيها إلى الوراء بهدف الإيحاء للمتلقى بمقارنة الحاضر بالماضي، أو المقارنة بين وضعين متشابهين ومختلفين في آن واحد ⁽²⁾ لاستخراج جوانب التشابه والاختلاف بينهما.

ولقد لمسنا حضوراً مقبولاً لهذا النوع من الاسترجاعات داخل متن رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، وذلك في مثل هذا المقطع الحواري الذي كان بين "سيرجون" و"ليتل بروز" وهما يتحدثان عن الوضع الصحيّ الصعب الذي مرّ به آدم عقب النوبة الحادة التي تعرض لها:

« - بعدما عرف حقيقة وضعه أصبح ينام بسهولة وسكينة واضحة.

- بفضل المحلول الطبيعي، حتى هذا طلبوا منا إيقافه، مع أنني لست موافقاً...

- أنت سيد العارفين يا سيدي، المحلول المنوم ليس جيداً، على الأمد الطويل في السنة الماضية أفقدنا مقيماً مهماً، كنّا في حاجة إلى معلوماته ذاكرته إنمحت شيئاً فشيئاً، حتى ضمرت نهائياً قبل أن تضعف كل مناعته ويموت» ⁽³⁾، ففي سياق الحديث عن الوضع الصحي الذي يمرّ به آدم كان لابد من تذكّر حادثة مشابهة تتعلّق بوفاة أحد المقيمين في القلعة بسبب المحلول المنوم نفسه الذي يُقدّم لآدم، وهو استرجاع تكراري يهدف إلى عقد مقارنة بين الماضي والحاضر في تشابهِهما وتماثلُهما من عدة جوانب: في نوعية الحدث (الحالة الصحية للمقيم السابق/الحالة الصحية لآدم)، وفي مكان الحدث (القلعة)، وفي الأداة المساعدة على إنجاز الحدث (المنوم

(1) - ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة، ص 252.

(2) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 65.

(3) - الرواية، ص 19.

(الطبيعي)، ويبقى الهدف من هذا الاسترجاع التكراري لنفس المواقف هو تذكير وتنبيه القراء من أجل رفع درجة الترقُّب لديهم حتى يُتابعوا الحالة الصحية لآدم في المستقبل استناداً على الظروف المشابهة التي أدت إلى وفاة سجين سابق في الماضي، وذلك في ظل الضغوطات المستمرة التي ما يزال يمارسها المكان (أميروبا) وقياداته على المقيمين في القلعة عبر تعاقب الزمان.

ويسترجع "سيرجون" في نفس المقطع الحوارى السابق وقائع اليوم الأول لآدم داخل القلعة، والكيفية التي ألبس بها اللون البرتقالي يقول: « لكن آدم أمريكي يا سيدي أخطأنا يوم ألبسناه البرتقالي، مثل سجناء غوانتانامو قبل قرابة قرن... »

- تتذكر يا سيدي ماذا قال عندما سألته عن إحساسه العميق بعد التخليص من اللباس البرتقالي؟ قال إنه يشعر بسعادة وكأنه ولد من جديد...»⁽¹⁾، لقد كان تذكر سيرجون لليوم الذي ألبس فيه آدم البرتقالي محفزاً له لتذكر سجناء غوانتانامو عندما كان لباسهم الموحد هو البرتقالي أيضاً، ويعكس هذا الاسترجاع الحالة النفسية لآدم في لباسه الجديد، لباس العار الذي كان يضعه في خانة السجن، إلا أن الاستذكار لم يتوقف عند هذا الحد، بل استمر إلى غاية اليوم الذي نُزع عن آدم هذا اللباس حتى يتم من خلال ذلك عقد المقارنة بين الحدثين والإحساسين الأول والثاني.

وفي ظل استرجاع آدم وسميث الصُدفة التي أنقذت آدم من حادثة الاختطاف في فرنسا، يفتح هذا الاسترجاع على استرجاع تكراري آخر للصُدفة المشابهة التي قادت "جنثان" ابن سميث إلى حتفه في أمريكا « الحياة ليست نظاماً رياضياً ولكنها سلسلة من الصدفة المجنونة والإلما الذي ترك جنثان يذهب في ذلك الصباح إلى عمله بعد نقاهة دامت أسبوعاً كاملاً بسبب حمى قوية، مديره نفسه عندما سمع أن صوته ما يزال مكسوراً، قال له إبق يومين آخرين حتى تشفى، فأجابه جنثان سأجرب اليوم إذا لم استطع سأخبرك، ما الذي قاده في ذلك الصباح نحو البورد ستريت... الصُدفة يا عزيزي التي اغتصبت شباب جنثان هي نفسها التي منحتك الحياة، فلا تستغرب»⁽²⁾، وهو استرجاع غايته المقارنة بين حادثتين متشابهتين، ووجه الشبه بين الصدفتين أو الحدثين أن "جنثان" لم يكن معنياً بالتواجد في مكان التفجير حيث بورصة "ستوك إيسكتشنج" لأن إجازته مُدّدت

(1) - الرواية، ص 23.

(2) - الرواية، ص 219.

ليومين إضافيين، وآدم أيضا لم يكن من المفترض أن يسافر إلى فرنسا لأن زوجته أمايا هي التي تكفلت بذلك عوضاً عنه، أما وجه الاختلاف بين الصدفتين أن الصدفه التي قادت جنثان كانت قاتلة فيما خرج آدم من محاولة الاختطاف حياً.

وعندما يسترجع الراوي التغييرات التي أحدثها "لينل بروز" على القلعة بعد عودته والشعارات الجديدة التي جاء بها، يعود أيضا في نفس المقطع التكراري لاستذكار بعض الشعارات التي اعتمدتها النازية قديما فيقول: « فرض لينل بروز شعاراً جديداً على مشهد القلعة اليومي، هو أقرب إلى النازية منه إلى ردة طبيعية من شخص لا يحب شخصاً آخر، شعاره الجديد الموجود في أي مكان بدءاً من مدخل القلعة حتى أعماقها: إمش أو مت الكل يعرف أنه شعار نازي ارتبط بمسيرة الموت، عندما شعرت النازية ببداية الهزيمة في جانفي 1945، اخترعت مسيرة الموت... هذه المسيرات نظمت في عزّ الشتاء تخلصها، أمر واضح بقتل كل من لا يستطيع السير...»⁽¹⁾. يدل تكرار لينل بروز لنفس شعارات النازية على اتباعه نهج الطغاة السابقين في تصرفاته، إذ نجده دوما ما يفخر بهم، وينسب نفسه لكل من "بيغ براذر" و"هتلر" و"موسولوني"... وهذا ما له دلالة أيضا على أن زمن الطاغية دائري متكرر وممتد عبر الزمن من الماضي إلى الحاضر والمستقبل. وفي موضع سردي آخر عندما يسترجع آدم اللقاء الوهمي الذي كان مع أمايا عبر سكايب، يقوم بتذكّر لعبة كان يمارسها معها سابقا، إذ كان يقول لها: نحبك ونموت عليك، وترد عليه باليابانية، ثم يقولها باليابانية المكسورة فتدّ هي بعربية مكسورة أيضا. إلا أن ردة فعلها كانت غريبة أثناء تكرار نفس اللعبة في الحوار الأخير عبر سكايب، وبدت فيه كأنها لا تعرفها، يقول آدم مسترجعا ومعلقا على هذا اللقاء الافتراضي: « شيء ظل معلقا بقلبي، لم ننه الحديث، بدت في الأخير كأنها ضائعة عندما قلت لها بالعربية: نحبك ونموت عليك... بدت لي كأنها ضائعة مثل صور المانغا اليابانية عندما يصابون بحيرة، بالضبط هو الإحساس الذي تولد لدي في النهاية»⁽²⁾. لقد مكّن هذا الاسترجاع التكراري من مقارنة ردة فعل أمايا في الماضي مع ردة فعلها المغايرة في الحاضر، هذا ما بعثني نفسية آدم الكثير من الحيرة والاسئلة حول الحوار المشبوه،

(1) - الرواية، ص 241.

(2) - الرواية، ص 268.

فاستمرّ معه الشك إلى غاية لحظة اكتشافه حقيقة أن أمايا قد ماتت في حادثة الاختطاف، ليتيقن حينها أنّ الحوار الوهمي مع أمايا كان خدعة وهمية لُقِّفت له من أجل حثّه على مواصلة الأبحاث النووية، ويظهر ذلك عقب إكمال مشاهدة الشريط المصور الكامل لحادثة الاختطاف يقول الراوي: « فجأة استعاد آدم المحاورة التي كانت بينه وبين أمايا واللّقطّة الأخيرة التي بدت فيها كدمية غبية ... ما فعلتم بي؟ كل ما رأيته كان مجرد افتراض محكم»⁽¹⁾، هكذا عمل هذا المقطع الاستعادي التكراري على إعطاء دلالة لأحداث ماضية لم تكن لها دلالة أصلاً⁽²⁾.

وحين يسترجع الراوي الوضع الذي كان فيه آدم متأرجحاً بين الحياة والموت عقب الرصاصات التي سكنت جسده وانتقلت به إلى درجة الهذيان واللاوعي، يسترجع أيضاً قصة مشروب (اللاغمي) الذي تذكره آدم وهو في حالة متقدمة من الهوس « هل هو كابوس أم حقيقة؟ لا يريد أن يعرف لأنّ الوقت كان قد انتهى، كان تحت نخلة وارفة، تذكر مشروب اللاغمي الذي كان يصنعه أجداده ويخمرونه ويتركونه يبرد طويلاً، ثم يتمددون تحت النخلة ويشربونه، مصحوباً أحياناً بحليب الناقة للتخفيف من تخمره والسكر الذي يحدثه»⁽³⁾، يهدف هذا التكرار إلى مقارنة وضعين متشابهين ومختلفين في آن واحد، أما الوضع الأول فهو حالة السكر التي تصيب شارب اللاغمي (في الماضي)، وأما الوضع الثاني فقمة الهذيان الشبيهة جداً بالسكر التي كان يحياها آدم (في الحاضر)، فيما تشترك الحالتان في نفس المكان (تحت النخلة)، وتختلفان في الوسيلة المؤدية إلى حالة السكر أو فقدان الوعي (اللاغمي / الرصاص).

ومن الاسترجاعات الداخلية التي يمكن عدّها تكرارية نجد أيضاً تذكر آدم بعد وفاة "فرانكي دوفوكو" على يد التنظيم آخر لقاء بينهما وحوارهما المطول في الماضي حول النووي « شعر آدم بألم في قلبه كيف التقى بفرانكي دوفوكو، أول مرة وكيف نهاه عن مواصلة الأبحاث النووية، لأنّ هناك شعوباً ستقرض، وهي مقبلة على إنهاء نفسها بنفسها، وترجاه أن يوقف العمل في المشروع لأنّ الوضع خطير فلا يزيده ثقلاً ينهكه ويدمره...»⁽⁴⁾، ففي مثل هذه المحطّات الاستذكارية

(1) - الرواية، ص 422.

(2) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 66.

(3) - الرواية، ص 456.

(4) - الرواية، ص 352.

التكرارية، تُعدُّ في الغالب اللحظة الحاضرة المحفز الأساس لها⁽¹⁾، حيث إنّ نبأ وفاة دوفوكو حمل آدم على استحضار الماضي، ليراه من منظور زمني جديد معاكس لما كان يرى به من قبل، ومثل هذه المقاطع التكرارية تحثّ على المقارنة بين فترتين ماضية وحاضرة، وكيف أنّ آدم غير رأيه ولم يندم أبدًا على تجاربه النووية، فبعد الاستذكار « شعر آدم بحقد كبير في قلبه، ولأول مرة لم يندم على تجاربه النووية، ولأول مرة شعر بأنّه لم يخطئ في خياراته »⁽²⁾.

2-1-2-ج- الاسترجاعات الداخلية غيرية القصة:

تعتبر الاسترجاعات الداخلية غيرية القصة إسترجاعات غير مرتبطة بمضمون أو محتوى الحكاية الأولى، وتظهر في السرد بطريقة كلاسيكية جدًّا من أجل أداء وظيفتين، في الوظيفة الأولى قد تستهدف الاسترجاعات الداخلية غيرية القصة شخصية جديدة يتم إدخالها حديثًا ويريد السارد إضاءة سوابقها⁽³⁾ من أجل تسهيل اندماجها في الأحداث.

ومثال ذلك من الحكاية هذا الاسترجاع الذي يعود فيه الراوي إلى بعض جوانب شخصية "لينتل بروز" قائد قلعة أميروبا بعدما تردّد اسم هذه الشخصية في أولى صفحات الرواية دون أن يعرف المتلقي شيئًا عنها. وهي أول شخصية يتم تغطية ماضيها استرجاعًا في الحكاية بقول الراوي عنه: «... جنرال فاشل، خاض كل الحروب المجنونة وبقي حيا، يحلم بأن يرقى يومًا إلى رتبة ماريشال، معدّل ذكائه دون المتوسط، لم يستوعب أنّه فقد رجله اليمنى ويده اليسرى في هجوم الرمادي في العراق، وانتفخ من شدة عدم الحركة كأبي جنرال من جنرالات العالم الثالث، يعيش عزلة مقبّية، محاطًا برائحة الكحول والفورمول، والزيت الطيبة...»⁽⁴⁾. هذا استرجاع مختصر لبعض سوابق حياة "لينتل بروز"، التي سيعود إليها الراوي بنوع من التفصيل في بعض الاسترجاعات غيرية القصة أيضًا فيمس الفترة التي قضاها "لينتل" في سجن تكساس قبل توجيهه إلى العراق، ثم حادثة انفجار الرمادي التي فقد فيها والده وبعضًا من أعضائه الحيوية، إلى غاية تعيينه قائدًا على قلعة أميروبا بعد فترة النقاها. وكل هذه الاسترجاعات غيرية القصة عملت على

(1) - ينظر: مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، ص 152.

(2) - الرواية، ص 353.

(3) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61.

(4) - الرواية، ص 16.

رسم صورة واضحة لدى المتلقي عن الأسباب والعوامل الخاصة التي أسهمت في تشكّل هذه الشخصية على ما هي عليه، والتي تعدّ من أبرز الشخصيات في الرواية التي تستقطب اهتمام المتلقي بخصوصيتها، وتشكّل وحدها حكاية فرعية داخل حكاية الإطار الأولى.

وعندما يحكي الراوي عن استعداد آدم من أجل النزول للقاء فرقة الأنثروبولوجيين يسترجع حياة شخصية جديدة في مسار الحكي، وهي شخصية "سالم" المرافق الجديد لآدم والذي كان وراء الاتصال الثاني بآدم « رنّ التلفون ثانية، هذه المرة من محموله عرف الرقم، مرافقه الجديد سالم، الذي فرّ من وطنه أيام الحرب العالمية التي دامت عشر سنوات... ليجد سالم نفسه في البحرية الأمريكية بمساعدة أحد أصدقاء الفيسبوك، يقوم بكل أعماله الشاقة، بنيته الصحراوية ساعدته على ذلك، لكنه كان لطيفاً مع آدم وسعيداً أن يكون مرافقه وقريباً من حاجاته الضرورية»⁽¹⁾.

وتختلف طريقة استرجاع حياة كل من "سالم" و"لينل بروز" التي رأينا، عن الطريقة التي تمّت بها استرجاع ماضي شخصية "توني" الشريك الجديد "لآدم" و"سميث" في مشروعهما النووي، فكان التعريف بهذه الشخصية في مقطع حوارى جمع بين آدم وسميث أثناء الجري في الحاضر السردى يقول سميث: « - اتصل بي الميجور توني نيلسن، يريد أن يشترك معنا في الجري والمشي، هل لديك مانع، دعوته ليكون معنا في المضمار، هو عضو جديد في مختبرنا سنده سيكون مهماً... شاب بنيته قوية انتمى للجيش في وقت مبكر وحول نحو تخصصه الأساسي، كان في مختبر الأبحاث المتخصص في الطب النووي العسكري، قبل أن تقذف به الأقدار إلى هذه القلعة»⁽²⁾. ويمكن تقسيم هذا المقطع الحوارى إلى ثلاث وحدات سردية تحيل على ثلاث تقنيات زمنية مختلفة.

الوحدة الأولى: اتصل بي اليوم الميجور توني نلسن ← استرجاع داخلي تكميلي.

الوحدة الثانية: يريد أن يشارك معنا في الجري... سنده سيكون مهما ← استباق تمهيدي.

الوحدة الثالثة: انتمى إلى الجيش في وقت مبكر... ← استرجاع داخلي غيري القصة غطى

به سميث بعضاً من حياة "توني" الشخصية التي سيكون لها دور مهم وبارز في قادم الأحداث.

(1) - الرواية، ص 169.

(2) - الرواية، ص 156.

ونتبين بذلك أنه كان لتقنية الحوار الخارجي - التي اعتمد عليها السرد كثيرا - دورا بارزا في تكثيف الانكسارات الزمنية التي عرفها مسار الحكاية الزمني، وذلك أن أكثر ما نلمس ذروة تذبذب الحكاية بين الماضي والحاضر والمستقبل في مثل هذه المقاطع الحوارية التي عملت على ترهين الانكسارات الزمنية ومهما كان اتجاهها في لحظة واحدة هي لحظة الحاضر السردية.

أما الوظيفة الثانية، التي تؤديها الاسترجاعات الداخلية غيرية القصة فيمكن أن تتجلى عندما تستهدف هذه الاسترجاعات « شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد»⁽¹⁾، حتى تنتظم بشكل جديد في سير الأحداث من جهة، ويكون القارئ من جهة أخرى على علم بما طرأ عليها في غيابها لحظة انقطاع السرد عنها، ومثال ذلك من الرواية المقطع الاسترجاعي الذي يعود فيه الراوي إلى حقيقة غياب ليتل بروز لمدة عن الأنظار، والذي يقول فيه: « حقيقة لا يمكن الشك فيها، سفره السري إلى أسطول مضيق هرمز لمناقشة وضعه الخاص، ومستجدات مشروع *ppu1* و *PBPp2* لكن هذا نصف الحقيقة والنصف الآخر والأهم، هو أن ليتل بروز اضطر إلى إجراء عملية جراحية شديدة التعقيد في حجره»⁽²⁾. وهي نفس الوظيفة التي يؤديها مقطع استرجاعي آخر غيري القصة تتم العودة فيه إلى ماضي شخصية "إيفا" بعد غيابها عن الأنظار وانقطاع السرد عنها، تقول "مرلين" مسترجعة جهود إيفا في فترة إنقطاع السرد عنها: «... تمكنت من أن تشق قنوات المياه مع الكثير من المهندسين المتخفين بين المهجرين، وأزلت عنهم خوف التنظيم الذي يقتل كل من شم فيه رائحة العلم والثقافة، استغلت أطراف الوادي وجهة السد المحروسة من العسكر، لتنمية زراعة البقول والضروريات...»⁽³⁾. بحيث قام هذا الاسترجاع غيري القصة بتزويد القارئ بجديد اخبار الشخصية في فترة غياب الحكي عنها.

2-1-3- الاسترجاعات المختلطة *lanalepsemixte*:

رأينا فيما سبق كيف يمكننا تقسيم الاسترجاعات إلى فئتين رئيسيتين: داخلية وخارجية، وذلك اعتماداً على تحديد المدى الذي يشغله الاسترجاع وتبعاً لوقوع نقطة مداه خارج الحقل الزمني

(1) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 61.

(2) - الرواية، ص 141.

(3) - الرواية، ص 361.

للكهاية الأولى أو داخله، إلا أنه يمكن أن نتصور أو أن نصادف حالات أخرى لاسترجاعات تجمع بين النوعين السابقين، يتم الخلط فيها بين الاسترجاعين الخارجي والداخلي⁽¹⁾.

وما يميز الاسترجاعات المختلطة عن غيرها هو أن « تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها »⁽²⁾، فهو خارجي من حيث أنه ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكاية الأولى، وهو داخلي أيضا بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول، فهو يرتبط ويتحدّد طبقا لذلك بخاصية من خاصيات السّعة، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتدّ حتى تنتظم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه⁽³⁾.

ويطلق على هذا النوع أيضا اسم الاسترجاع المزجي، حيث تمتزج فيه الاسترجاعات الخارجية بالاسترجاعات الداخلية، ويكون ذلك بالعودة « إلى نقطة سابقة عن نقطة الانطلاق ولكنها تستمر تصاعديا حتى تتجاوز نقطة الانطلاق، وصولا إلى النقطة التي توقّف عندها السرد، وقد لا تصل إلى نقطة التوقف هذه »⁽⁴⁾، وهي في الأصل استرجاعات محدودة جدّا، لا يلجأ إليها إلا نادراً، ولا يمكن تحديدها إلا بصعوبة بالغة، بسبب التلاحم الشديد للأزمنة في النص الروائي، وهو حال نص روايتنا قيد الدراسة، فالاسترجاعات المختلطة فيها قليلة جدا رغم أنها وصلت في مسارها الزمني المعقد إلى درجة عالية من الانكسار والتفتت الشديدين في بعض المواقع السردية.

ولنتبين الكيفية التي اشتغل بها الاسترجاع المختلط في نسج خيوطه الزمنية عبر مسار الحكائي يمكن أن نستأنس بهذا المقطع الحكائي لتسجيل صوتي قام به آدم في جهازه الجديد، مسجلاً ومسترجعا بعض جوانب حياته وما وقع له داخل القلعة وخارجها فيقول: « أنا آدم لمن لا يعرفني من سلالة شاء لها القدر أن تتوقف مثل بقية السلالات المنقرضة أو التي هي في طريقها إلى الزوال، قضى سنوات بين الأسئلة والمخاير والعزلة والخوف، إلى يوم صادفته الكتابة باللسان، بلغة اليوم أصبحت من عداد الموتى، وسلحفاة ضائعة في مساحة بلا جدوى... أنا أعيش حاضراً

(1) - ينظر: ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع - دراسات في السرد القصصي في القرن الرابع عشر -، دار الناشر، مصر، ص 155.

(2) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

(4) - عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن السردية، مجلة فصول، مج 12، ع 2، 1993م، ص 135.

مجردًا من كل آت، أو أقتل وأستعاد بشكل آخر... في البدايات التي ابتعدت اليوم كثيرًا، عندما سأل ليتل بروز سيد القلعة أميروبا، عن وضعه لأنه لا يفهم لماذا اقتادوه إلى هذا المكان، وهو خبير اشتغل مع كبار الشخصيات على الرغم من اختلافه معها، في العراق وسوريا وإيران وليبيا ومصر...»⁽¹⁾. يبتدأ آدم في هذا الاسترجاع المختلط والمتواصل بتسجيل حكايته من اعترافه بانتمائه العربي، ثم يعود إلى نقطة قريبة من الحاضر السردى حين تسلم جهاز التسجيل والحيوان، ثم يقترب الاسترجاع من الحاضر الذي كان يعيشه فارغًا ومجردًا من كل آت، ويتدرج في النزول مرة أخرى إلى أحداث سابقة لنقطة الانطلاق إلى أن يصل إلى البدايات التي ابتعدت عن الحاضر السردى عندما استفسر من ليتل بروز عن وضعه في القلعة، ويعود إلى اشتغاله قبل ذلك في العراق وسوريا وإيران والجزائر... وهي استرجاعات خارجية يظل مسارها الزمني مستمرًا في الصعود إلى غاية العودة إلى نقطة البداية بالضبط، والتي انطلق فيها استنكاره من الحاضر فيقول: « بعد مدة خمس سنوات وثلاث أشهر وثمانية أيام و11 ساعة و54 دقيقة و59 ثانية... من الحجز قيل له لا تشغل بالك كثيرا مرحلة الخوف منك انتهت، ستعود إلى مخبرك كما كنت من قبل أن تحل ضيفا على القلعة، وعليك أن تنتهي عملك الذي كان سيقودك إلى نوبل»⁽²⁾، وهي النقطة التي انطلق منها الاسترجاع ثم عاد صعودًا إلى غاية الوصول إليها من جديد.

وبهذا يكون هذا الاسترجاع خارجيا من حيث المدى وداخليا من حيث السعة، أما وظيفته فهي تذكيرية وتكميلية في نفس الوقت، لأنه يمدُّ جسوره الاستذكارية ليعاود الانضمام إلى المحكي الأول من جديد وذلك من النقطة التي كان قد انطلق منها في البدء.

2-2- الاستباق *prolepses*:

رأينا فيما سبق كيف أتاح التلاعب بالنظام الزمني أمام الراوي إمكانية العودة إلى الوراء لتغطية أحداث ماضية تجاوزها الحكي دون الإشارة إليها، أو ما يعرف بالاسترجاع، وهذا هو الوجه الأول للمفارقات الزمنية. وبما أن قدرة الساردين في التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، فإن

(1) - الرواية، ص 95، 96.

(2) - الرواية، ص 96.

إمكانية الانفتاح على المستقبل في أي لحظة تبقى قائمة في السرد، بحيث يتعرّف القارئ بطريقة أو أخرى على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهذا ما يُعرف بالاستباق. إن الاستباق أو الاستشراف هو الوجه الثاني للمفارقات الزمنية في السرد، إلا أنه يتّجه بال مسار الزمني إلى الأمام عكس الاسترجاع، ويُستعمل مصطلح الاستباق في السرد للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يُثير أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها⁽¹⁾، وهو نمط من القص يبدو فيه السارد أنه يكشف للقارئ قليلاً أو كثيراً - تصريحاً أو تلميحاً - عن أحداث القصة التي لم يحن أوانها لتظهر في الوقت الذي يحكيها فيه، وذلك عن طريق تقديم متواليات حكائية تحلّ محل أخرى سابقة عليها في الحدث، فيقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي القادم في السرد بأحداث أولية تُمهّد للآتي وتؤمّي للقارئ بمستقبل الأحداث، وتحثه على استشراف ما يمكن حدوثه من مستجدات في الرواية، أو تكون تلمحيات السارد حقيقية بإشارات زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد على المدى القريب أو البعيد.

ويعود الفضل لجيرار جينيت في إرساء قواعد ثابتة لهذا المصطلح تُيسّر للنقاد كيفية التعامل معه وتُبين طرق اشتغاله ومزاياه في الحكي، ومع ذلك فإنّ الساحة النقدية العربية - كما هي العادة - لا تقف على تسمية موحدة لهذا المصطلح، فنجد إلى جانب الاستباق والاستشراف أيضاً، التوقع، القبلية، السوابق، التطلّعات... والواضح أنّ مصطلح الاستباق يبدو أكثر ملائمة من بين المصطلحات الأخرى، فالتوقع مرتبط دائماً بالنسبية والتخمين وعدم اليقين حول احتمال وقوع حدث ما من عدم وقوعه في المستقبل، فيما القبلية يمكن أن تُوحي إلى تقدم الأحداث بعضها على بعض. فيما لا يتوقّف الاستباق كما هو معلوم عند حدود هذه الدلالات فقط بل يشمل « على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يُذكر مقدماً⁽²⁾، وبعبارة أخرى هو تقنية زمنية سردية تُخبر صراحة أو ضمناً عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق، ويُشكّل بذلك

⁽¹⁾ - Voir, G.GENETTE, figure 3, p 82.

⁽²⁾ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 51.

الاستباق « علامة على نفاذ الصبر السردى »⁽¹⁾ لدى الراوي بالقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث⁽²⁾ والتطلع إلى ما هو آت.

وهذا ما لا يتلّام - حسب جينيت - وقواعد السرد الكلاسيكي القائم على الاهتمام بعنصري التشويق والمباغلة اللذين يكونان العمود الفقري للقصة التقليدي، إذ يحرص الراوي الكلاسيكي على إخفاء الأسرار حتى يظلّ القارئ مُتنبِّعاً لتنامي الحبكة والوقائع وفي حالة تساؤل دائم عن المستقبل. إضافة إلى أنّ الاستباق يتنافى تماماً مع موقع الراوي في الرواية القديمة، فهو يكشف أحداث الرواية في الوقت نفسه الذي يرويها فيه، ويتفاجأ مع القارئ بالتطورات غير المنتظرة⁽³⁾، هذا ما جعل الاستباق في الرواية الواقعية والقصة التقليدي أقل تواتراً مقارنة بالاسترجاع، ومع ذلك تبقى الرواية بضمير المتكلم الأحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، فهي الأنسب لقيام راويها، بهذا النوع من التطلعات لأنها تسمح له بالتلميح للمستقبل، ولا سيما وضعه الراهن وهذا ما يشكل جزءاً من دوره الحكائي نوعاً ما⁽⁴⁾، فيكون الراوي إذن على علم بجميع الأحداث قبل البدء في عملية السرد، لأنّه في الأصل يقصّ أحداثاً قد انتهت، وبالتالي يستطيع الإشارة إلى الوقائع المستقبلية دون الإخلال بمنطقية العمل الروائي.

إلا أنّ التعامل مع هذه التقنية الزمنية في الرواية الجديدة يبدو مخالفاً تماماً عن المنظور القديم، وأصبح ما يميّز الإبداع الروائي الجيد عن غيره هو مقدرة الروائي على تفكيك السائد والبسيط، وإعادة تشكيله وتفسيره وفق رؤى متقدمة وحيل فنية سلسة، وليس هذا التلاعب بالزمن وتكسير تراتبيه سوى حيلة من أهم الحيل الفنية في الرواية الجديدة. ومع أنّ مفارقة الاستباق تظلّ أقل تواتراً في السرد الحديث كذلك مقارنة بمفارقة الاسترجاع إلا أنّ الراوي في الرواية الجديدة القائمة على التجريب والتحرر استطاع أن يُفَلِّت من أسلوب التشويق الضيق بمفهومه التقليدي، والذي كان يوثقه إلزاماً بالتسّتر عن البوح وبتتبع مسار الزمن الطبيعي أو توالي الأحداث السببي،

(1) - المرجع السابق، ص 81.

(2) - ينظر: حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

(3) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 65.

(4) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 76.

أما في السرد الحديث فقد أصبح الراوي المتميّز ذلك الذي يفتح على علاقات جديدة تربطه بالزمن الروائي خصوصاً من خلال كفاءته في الاشتغال على خاصية الاستباق بطرق مبتكرة ومشوّقة. وأصبح الاستباق يُمثّل حالة ترقّب وتوقّع يُعاشها القارئ أثناء قراءة النص، بما يتوفر له من أحداث وإشارات أولية وتلميحات من الراوي توحى بالآتي، وتجعل القارئ في حالة انتظار، بحيث لا يكتمل هذا الانتظار وينتهي إلّا بعد اجتياز النص قراءةً، إذ يستطيع القارئ بعد انغلاق الأحداث في نهاية الرواية تحديد الاستباقات النصية، ومعرفة مداها والمساحات النصية التي غطتها⁽¹⁾، والحكم بتحقيقها من عدمه، « ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشراقي هو كون المعلومات التي يُقدّمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب "فينريخ"، شكلاً من أشكال الانتظار»⁽²⁾، وهو كتقنية زمنية لا يستمد قيمته من ذاته، ولا من موقع بذره في النص وحسب، بل كذلك من خلال العلاقة التي يعقدها بينه وبين موقعه من جهة والمقطع القصصي الذي يعرض تحققه سرداً أو إلغائه افتراضاً من جهة أخرى⁽³⁾، ووراء نسبيّة التحقق أو الإلغاء ومسافة الانتظار هذه تكمن جمالية توظيف هذه المفارقة الزمنية في الرواية الحديثة، إذ يندفع القارئ معها إلى حالة من الترقب والانتظار والتساؤل المستمر: ثم ماذا؟ هل سيحدث ذلك؟ وماذا سيتغير؟ ما هي العواقب؟ بل ما هي الأسباب والدوافع أولاً؟ ولماذا سيحدث هذا بالضبط؟... إنها أسئلة عديدة تتداعى في ذهن القارئ ليست في الحقيقة إلّا تبعات واستجابات لومضات استباقية بثّها الراوي قبل أوانها، فخلّفت حالة من التشويق والترقب ولكن بصورة جديدة، ولعل أهمية الاستباق في الرواية الحديثة تنبثق من هذه النقطة بالذات وتتطلق منها تحديداً كون الاستباق يعمل على زرع أفق توقّع لرصد ما سيحدث لاحقاً⁽⁴⁾، وما ينتهي إليه الأمر في الأخير بتحقيق الوقوع فعلاً، أو بخيبة أفق الانتظار الاستباقي.

(1) - ينظر: مها حسن القصري، الزمن في الرواية العربية، ص 211.

(2) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132، 133.

(3) - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد على الحامي للنشر، تونس، ط1، 1998م، ص 89.

(4) - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في السردية العربية للموروث الحكائي، ص 146.

لذلك فحضور الاستباق في الرواية الجديدة له دور كبير في تشكيل زمنيّتها وجماليّتها الفنية، لأنّه يقوم بعدّة وظائف تخدم الحكاية على مستويات عدة، منها ما يتعلّق بالتنظيم والبناء والتركيب والدلالة، ومنها ما يتعلّق بعنصر التشويق وجمالية التلقي، وعلى ذلك يمكن أن نجمع وظائف الاستباق في النقاط الآتية:

1. الإعلان عن حدث ما سيقع صراحة في المستقبل بإشارات يقدّمها الراوي للقارئ حول مصائر الشخصيات مثل احتمال موت أو زواج أو مرض أو ربح أو خسارة...
2. التمهيد والتلميح لما يحتمل أن يقع من أحداث رئيسة ومهمة، وهذا ما سيحمل القارئ على تصوّرها وتوقّعها، ويجعله في عيش في حالة من الإنتظار.
3. يملأ استباق الأحداث الثغرات الحكائية والزمنية اللاحقة التي قد يتجاوزها السرد مستقبلاً.
4. تكسير النسق الزمني المتسلسل، وإزالة الخطية السببية للمتواليات الحكائية، وإضفاء مسحة جمالية على السرد، يحس معها القارئ وكأنّ لا شيء يخضع للصدفة داخل عالم الرواية بل كل شيء يخضع لخطّة وهدف يتحكم فيه الكاتب ويسعى إلى تحقيقه السارد.
5. إعداد القارئ لتقبّل ما سيجري من تغييرات لاحقة كون بعض الاستباقات تبدأ صغيرة بالتلميح والتمهيد إلى أن تصبح حدثاً رئيسياً في النهاية.
6. تفعيل دور القارئ في القراءة والتأويل عن طريق حثّه على تتبّع حياة الشخصيات وفهم ما ينشأ بينها من علاقات، مما يساعده على استيعاب الأمور والإجابة على التساؤلات وعلامات الاستفهام.

وعليه يمكن أن نقف على عدّة أنواع للاستباقات بالنظر إلى الوظائف المتعدّدة التي تؤديها في النص الحكائي، ومن تلك الأنواع نجد:

1. الاستباقات التمهيدية: وهي الاستباقات التي تعمل بمثابة « توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من قبل الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقّع حدث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات»⁽¹⁾، وتكون ضمنية غير يقينية التحقق من عدمه.

(1) - حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

2. الاستباقات الإعلانية (التكرارية): وهي « الاستباقات التي تُصَاعِفُ - مقدماً دائماً - مقطعاً سردياً آتياً، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة»⁽¹⁾، ويوجد هذا النوع من الاستباقات في السرد على هيئة تلميحات وجيزة تُورد قبل الأوان حدثاً سيُروى في حينه بالتفصيل، وغالباً ما تلعب دور الإعلان، وأهمية هذه الإعلانات في التنظيم والترتيب واضحة إلى حدٍّ ما بسبب التوقع الذي تُحدثه في ذهن القارئ، وهو توقع يمكن أن يتحقق على الفور في حالة الإعلانات ذات المدى القصير جداً⁽²⁾، وتتأجل الإعلانات كلّ ما كان مداها أبعد.

3. الاستباقات التكميلية: هي تلك « الاستباقات التي تسدُّ مُقدِّماً ثغرة لاحقة»⁽³⁾، فتعوّض عن حذف ونقصانات مقبلة⁽⁴⁾ سيشهدها السرد مستقبلاً أو يمرّ عليها الراوي دون ذكرها.

تشغل تقنية الاستباق - بشكل عام - نسبة ضئيلة في النصوص القصصية فغالبا ما يتم الإشارة إليها بشكل عابر وسريع قد لا يتجاوز عدة أسطر أو فقرة على الأكثر، وعلى الرغم من ذلك فإنّ هذه المفارقة قد سجّلت حضورها المميّز في نص رواية "2084 حكاية العربي الأخير"، وأدت عدة وظائف جمالية وبنائية استثمرها الراوي في خلخلة النظام الزمني الحكائي بطريقة فنية عالية وأعطى لتقنية الاستباق ميزة إيجابية حالت دون سقوطه في المباشرة، وخلفت لدى القارئ حالة انتظار وترقب تدفعه دوماً لمعرفة تفاصيل حكاية العربي الأخير في عام 2084، وإنّ الطريقة المُتعرّجة التي كان يبني بها الأحداث، ومثلما أتاحت له العودة إلى الوراء أتاحت له أيضاً إمكانية طرق أبواب المستقبل لاستشراف واستباق بعض الوقائع قبل أوان حدوثها، فاعتماده بصورة واضحة على تقنية الحوار الخارجي بين الشخصيات من أجل تفعيل وتيسير الإيهام بالنقل الآني للأحداث أتاح له أيضاً فرصة استباق الأحداث والإعلان عنها قبل أوانها على لسان الشخصيات المتحاور، بالإضافة إلى اعتماده على تقنيات وحيل فنية أخرى متنوعة جعلت من هذه الاستباقات لا تَرِدُ بطريقة عرضية أو بسيطة، بل كانت في كل مرة ترد تفتح أبواب الاحتمالات والتأويلات واسعاً أمام القراء.

(1) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 80.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص 81-82.

(3) - المرجع نفسه، ص 79.

(4) - ينظر: المرجع نفسه، ص 80.

ولمعينة الطرائق المتباينة التي عُرِضت بها هذه الاستباقات والوظائف التي أدَّتْها من خلال المهام المسندة إليها في مسار الحكي نكتفي بالوقوف عند هذه العيّنات بالتحليل والتي وزعناها على ثلاثة أنواع هي:

2-2-1- الاستباق كتمهيد:

يَتَمَثَّلُ مفهوم الاستباق كتمهيد في تلك التلميحات والإشارات العابرة التي يدسُّها الراوي في سرد الوقائع، لِيُؤَمِّئَ إلى الاحتمالات التي ستجري عليها الأحداث في المستقبل، كما يمكن أن يكون التطلع إلى الأمام من قِبَل الشخصية الروائية بتخمينات وأحلام ومشاريع مستقبلية تنمّي تحقيقها الشخصية اعتماداً على ما يحيط بها من أشياء وكذلك على ما يمسّها من أحداث ومستجدّات في الحاضر السردى، وبالتالي تُعْتَبَر هذه التطلّعات والإشارات الأولية للمستقبل والتي ترد على لسان الراوي أو الشخصية بمثابة استباق تمهيدي للحدث الآتي في السرد، وتعمل كتوطئة لما قد يأتي من أحداث رئيسة مهمة لاحقة.

ويأتي هذا النوع الإيحائي من الاستباقات في السرد « بشكل ضمني وغير صريح إذ يتمّ التطلع على ماهو متوقع أو محتمل الحدث، عن طريق وجود علامة أو إشارة تمهّد لوقوع حدث لاحق مستقبلاً»⁽¹⁾، ويبقى ما يميّز الاستباقات التمهيدية أنّها تبقى غير مؤكدة وغير قطعية الحصول « مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحقّقها مستقبلاً أمراً مشكوكاً فيه»⁽²⁾، فقد يقع الحدث المستقبلي كما تمّ التمهيد له، أو قد يقع خلاف وعكس ما تمّ التنبؤ له، أو قد تبقى هذه التطلّعات التمهيدية مجرد إشارات معلّقة لا تكتمل زمنياً في النص كأحداث، وتبقى بمثابة نقطة انتظار مجرّدة من كل إلّزام تجاه القارئ⁽³⁾، لكنها تكون كافية لخلق حالة الترقّب والتشويق المطلوبة لديه في الوقت الذي ينتظر تحقّقها من عدمه.

ومن قبيل هذه الاستشرافات التمهيدية التشويقية التي شكّلها الراوي بصورة تدريجية، وبني عليها أحداث الحكاية منذ مطلعها حتى نهايتها نجد تلك التلميحات الأولية إلى "سنة الموت"، التي

(1) - نفله حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكّله الفني، ص 72.

(2) - حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

(3) - ينظر: مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، ص 213.

بثّها السارد في كلماته الأولى من الفصل الأول عندما افتتحه بقوله: « أول الخريف 22 سبتمبر أربعة اشهر وتسعة أيام وثلاث ساعات وخمس ثوان قبل بدا سنة الموت»⁽¹⁾، والواقع أنه يُلحح بسنة الموت إلى عام "2084"، وهي السنة التي كانت اشارته لها سابقة في صياغته للعنوان، والتي يفصلها عن الحاضر السردى الذي اختاره السارد لبداية حكايته (أربعة أشهر وتسعة أيام وثلاث ساعات وخمس ثوان)، ويبدو أنّ وَصَفَهَا بسنة الموت قبل سرد ما فيها يخلق لدى القارئ منذ الكلمات الأولى للبداية حالة ترقب وانتظار تجعله ينتبهاً بالحالة التي ستؤول إليها الأحداث، بل وتشدّ أنفاسه على احتمال أحداث قد تكون مرعبة كما هو الحال في أغلب روايات الخيال العلمي، وذلك لما تؤول إليه دلالة كلمة (الموت) في حكاية العربي الأخير.

ومن الاستباقات التي تُمهّد بدورها لأحداث محتملة الوقوع مستقبلاً داخل البناء الروائي وتدعم الاستباق الأولى الذي أشرنا إليه آنفاً، نجد حديث الراوي المستمر عن احتمال هجوم مُستقبلي مرتقب على القلعة كل مرة، وذلك في مثل قوله على لسان إحدى الشخصيات: « ننتظر عدوا لا نعرف متى بباغتنا»⁽²⁾. وقول السارد: « التنظيم وحده يعرف حتما في أي لحظة سيظهر، هو من يحدد بدقة ميقاته»⁽³⁾، فكل من في القلعة يترقب هذا الهجوم من العدو الذي يسمونه التنظيم، والذي شاخ العديدون وتقاعد آخرون ولم يأت، لم يروه ولم يسمعه ولم يحدث الهجوم على القلعة بعد إلا أن السارد يستشرف وقوع هذه الحرب كل مرة، ويحمل القارئ على انتظارها مثلما ينتظرها سكان القلعة، يقول في موقع استشرافي تمهيدي آخر: « استعداد ليلت بروز كل الأناشيد الحربية القديمة لتجنيد الناس أكثر لأنّ الحرب ضد التنظيم هذه المرة ستكون نهائية، ستكون المبادرة لقلعة أميروبا وليس التنظيم، الذي أدخل الجميع في دائرة انتظار مميت»⁽⁴⁾. وهو نفس الانتظار والترقب الذي يُحسّ به القارئ وهو يتابع تطور أحداث الرواية ونموها، ونفس الإحساس الذي فاجأنا به السارد منذ الكلمات الأولى للإفتتاحية في مقطعه الاستشرافي التمهيدي عندما أشار منذ البداية إلى اقتراب سنة الموت.

(1) - الرواية، ص 13.

(2) - الرواية، ص 22.

(3) - الرواية، ص 85.

(4) - الرواية، ص 240.

ونلاحظ أنّ هذا الاستباق الذي يستشرف حرباً مستقبلية ضدّ التنظيم كان يتشكّل بصورة تدريجية بحيث كانت بداية الإشارة إليه باستباق تمهيدي، ثم يتطوّر ويكبر في النهاية لينتهي بحدث رئيسي⁽¹⁾ مع الصفحات الأخيرة في الرواية، يقول الراوي: « أطول ليلة أبداً في القلعة، لم يكن الميجور توني مخطئاً عندما أطلق عليها ليلة القيامة... تكاثفت عيارات الرصاص حتى أصبحت متتالية ومتلاحقة بشكل متواتر...»⁽²⁾، وفي هذا الموقع السردى يتحقّق هجوم التنظيم الأول على القلعة.

أما الهجوم الثاني للتنظيم فكان على حواف السرد وهو المكان الذي تحقّقت فيه التنبؤات الأولى للراوي في حديثه عن (سنة الموت)، هذه السنة التي كانت النواة الإستباقية الأولى لها قد جاءت في (الصفحة 13)، وكان انتظار القارئ وتوجّسه يزداد كلما تقدم زمن السرد وتنامت الأحداث والوقائع التي تدعم نبؤة المستقبل السيء، وتسير في نسق التبشير بالاقتراب من سنة الموت، إلى أن يتحقّق الاستباق التمهيدي في آخر أحداث الحكاية، عندما رأى آدم للمرة الأخيرة: « قتالا عنيفا ليس بعيداً عن حواف السد رأى الرؤوس تتطاير، في كل اتجاه وتغيب الأجساد تحت العاصفة الثلجية... الأحصنة التي هربت نحو الماء غرقت بأصحابها لم تكن عين ماء كان سداً كبيراً، رأى الرايات تتمزق إلى ألف قطعة، تخترقها راية كبيرة شديدة السواد كتب عليها بالأبيض لا إله إلاّ الله محمد رسول الله...»⁽³⁾.

إنها أحداث القتل وسنة الموت المأساوية التي ختمت مسار الرواية الحكائي، مات فيها عديد البشر، كما كان للحيوانات نصيبها أيضاً في القتل وإراقة الدماء « تدخل إلى عمق الماء لتهجم على الرجال وهم يقاومون موت الغرق، فتأكلها من رجليها حتى يفور دمها، ثم تسحبها فتغلق على حنجرتها بأنيابها وفكيها الحادين»⁽⁴⁾؛ إنها اللحظات التي كان فيها آدم جريحاً حتى يتم إنقاذه في نهاية الحكاية وهو لا يزال على قيد الحياة، فبقاء آدم حياً في النهاية هي بدورها نبؤة تحقّقت بعدما كانت الإشارة إليها مسبقاً باستشرافات تمهيدية تؤكد على ضرورة أن يبقى آدم حياً في القلعة

(1) - ينظر: مها حسن القصري، الزمن في الرواية العربية، ص 213.

(2) - الرواية، ص 383.

(3) - الرواية، ص 456.

(4) - الرواية، ص 456.

مستقبلاً، كهذا المقطع السردي الذي يصرّ فيه لينتل بروز على ضرورة المحافظة على حياة آدم، فيطمئنه سيرجون مستشرفاً عدم موته مستقبلاً:

« - كل شيء إلا الموت يجب أن يظل حياً يا سيرجون

- سيظل كذلك يا سيدي ما دمت أعطي أوامرك للدكتور ما لا رمي يعرف كيف يحافظ على الأحياء»⁽¹⁾.

وفي مقطع استباقي تلمحي آخر يسير في نفس النسق، ينفي من خلاله الراوي إمكانية قتل آدم مستقبلاً ويعزّز فيه إمكانية بقاء آدم على قيد الحياة لأن حياته مرتبطة بالترقية التي يسعى وراءها لينتل بروز، يقول الراوي: «... عرف بأنّ لينتل بروز لن يقتله لأنّه لو شاء ذلك لفعل، فهو لو فعل قد يخسر حلم الماريشال، منحه ذلك ثقة أكثر في الآتي»⁽²⁾. وبالفعل آدم لم يمت في النهاية بعدما تم إنقاذه في السد، ويبقى ما يميز الاستباقات التي عرضناها حتى الآن أنها تعدّ طويلة المدى لكنها تحققت كلّها في النهاية.

ومن الاستباقات التي تتحقّق هي الأخرى على مدى زمني يبدو أقرب من مدى الاستشرافات السابقة ما يتعلق بالطلّبات التي قدّمها آدم منذ أيامه الأولى داخل القلعة، فيما يخص حصوله على بعض حقوقه، وكانت أول بذرة تلمحية وتمهيدية لها في لائحة الطلبات التي قدّمتها جمعية ليدرافيك «... العريضة واضحة ومطالبها دقيقة، حرية آدم والتعامل معه كغيست حتى يتضح وضعه أكثر، حقه في ممارسة الرياضة، في المكان الذي يشاؤه في القلعة، وأن يمنح فرصة رؤية زوجته ولو عن طريق السكايب، وأن يسمح له بتربية حيوان يرافقه»⁽³⁾. إنّ هذه الحقوق التي كانت عبارة عن أمنيات وطلّبات، بدأت تنمو من مجرد تلميحَات إلى أن انتهت إلى أحداث رئيسة في الحكاية، وقبل ذلك كان آدم مع مرور الوقت في حالة انتظار، يستشرف اللحظة التي ستتحقّق له فيها أمنياته، كهذا المقطع الاستباقي الذي يمهد لحصول آدم على الجهاز مستقبلاً، يقول الراوي: « إنكفاً كالعادة يسجل الحدث على كومات الأوراق، في انتظار الحصول على اللوح الذي وعدته

(1) - الرواية، ص 19.

(2) - الرواية، ص 100.

(3) - الرواية، ص 36.

به من الجيل الأخير الذي يشغل بالسماع ويخط ما يملّي عليه مما يعني أنّه سيتخلص من القلم»⁽¹⁾.

انتهت هذه التطلعات والتمهيدات التي كانت تستشرف حصول آدم على الجهاز، وتحققت في مسار الحكّي بعد (23 صفحة) تقريبا، كما تحقّق لآدم حلمه الثاني الخاص بتربية حيوان، وحصل على حقه في ممارسة الرياضة بالمدرج القديم للقلعة، إلّا أنّ حقه الأهم المتمثّل في لقاء زوجته قد تأخّر تحقّقه نوعا ما، وكانت الإشارة إليه دائماً باستباقات تمهيدية متجدّدة تتخلّل أحداث الرواية وتغذّي حلم آدم الكبير الذي بدأه بطلبات وأمنيات، ثم أصبح استشرافه يقترب بتلميحات على لسان الشخصيات بأن هذا الحدث يمكن أن يتحقّق ويتم اللقاء، كهذا المقطع السردّي الذي يؤكد فيه سميث لآدم خبر قبول إدارة القلعة طلب لقاء زوجته، فيقول مُستشرفاً: «... تلقيت اليوم خبراً ساراً وهو ما قادني إليك، لقد وافقوا على طلب لقائك بزوجتك، ويدرسون فقط الطريقة لأن المنطقة بعيدة وفيها بعض الخطورة»⁽²⁾، ثم يقوم بعد ذلك سميث في موقع سردي آخر بالتمهيد إلى أنّ رؤية أمايا مستقبلا سوف لن تحدث بطريقة مباشرة، وقد يكون الاتصال بالصوت والصورة فقط، يقول سميث ملّمّاً مرة أخرى لآدم: «...أتمنى أن يحترموا وعودهم، ورؤية أمايا ولو عن طريق الاتصال الصوتي والصوري ممكن جداً، وهذا لا يحتاج إلى إذن عسكري، ولا يخضع كليا لإدارة لينل بروز، يتجاوز صدّقني، الذي يحادثك صديقك الذي يعرف أكثر من أي شخص آخر، سترأها مهما كانت الظروف أو على الأقل تطمئن عليها وتحادثها»⁽³⁾، كما جاءت التلميحات الكثيرة التي تُمهّد لنفس الحدث أيضا وتقترب منه أكثر على لسان الراوي عقب الجلسة الخاصة التي جمعت آدم ووليام ديك، هذا الأخير أكد «... وضمنَ لآدم رؤية زوجته، أو على الأقل التواصل معها، وهي النقطة التي ظلّ آدم ملتصقا بها حتى النهاية في نقاشه»⁽⁴⁾.

ويبدو أنّ جهل آدم أي خبر عن حالة زوجته إذا ما كانت حية أو ميتة عقب محاولة الاختطاف التي كانت طرفا فيها وشاهداً عليها، كان المحفّز الأساسي لكل هذه الاستباقات

(1) - الرواية، ص 56، 57.

(2) - الرواية، ص 156.

(3) - الرواية، ص 162.

(4) - الرواية، ص 183.

التمهيدية التي تستشرف اللقاء بها وحتى التواصل معها، فبعدما انطلقت الاستباقات التمهيدية من مجرد طلبات ثم تلميحات، نمت الاستشرافات حتى أصبحت تأكيدات في انتظار حدوثها على أرض الواقع ومعرفة الطريقة المناسبة التي سيتم بها التواصل بين الثنائي، وهذا سميث يؤكد مرة أخرى الخبر ويستشرف قائلاً: «ستراها حتماً ألم يعدوك كلهم...»⁽¹⁾، ليصبح الاستشراف التمهيدي لهذا الحدث بمثابة إعلان صريح على اقتراب موعده هذه المرة على لسان إيفا في لقاءها الأخير مع آدم، والتي قالت له مستشرفة إن اللقاء سيتم بعد غدٍ: «أريد أن أقول لك عن شيء، عن أمايا إنك ستراها غداً أو بالأحرى ستتكم معها غداً من خلال ربط بسكايب لا تشغل بالك. لقد سعت لذلك منذ أن وطأت قدماي هذه القلعة. هي تحبك... شوفها يا قلبي وافرح بها»⁽²⁾.

إلى أن يصبح هذا الحلم حقيقة في صباح اليوم التالي، ويتحول استشراف هذا الحدث من تمهيدي إلى إعلاني عندما اتصل مساعدا لينل بروز بآدم وأعلن له عن الحدث قائلين: «... هل أنت معنا على الصورة زوجتك السيدة أمايا ستحدثك بعد قليل»⁽³⁾، وهي النقطة التي تحولت فيها التلميحات والتمهيدات إلى إعلان صريح عن حدث رئيس سيتم التطرق إليه في مسار الحكى:

« فجأة بدا الصوت ناعما

- حبيبي آدم أراك من هنا نحفت كثيرا يا قلبي كأن هذا الفراق استمر دهرا.
- لا أراك أمايا الحبيبة ولكن أسمع صوتك بنعومتة، اشتقت لك موت، أنا بخير وفي صحة جيدة، أنا لم أختطف أنا في مكان مريح....

فجأة صرخ بسعادة لم يألّفها في نفسه من قبل، أراااك بدت الألوان تتداخل...

- يا ااه أمايا... خمس سنوات وثمانية أشهر و6 أيام و17 ساعة و4 ثوان وكأن لاشي تغير»⁽⁴⁾، وهو الموقع السردي الذي يتحقّق فيه وقوع الاستباق التمهيدي فيما كانت نقطة انطلاقه من لائحة الطلبات التي قُدّمت لإدارة القلعة، وهي البذرة الأولى التي استشرفت الحدث، ليمتدّ هذا الاستباق ويتنامى مع تطور الأحداث إلى أن يصبح في النهاية حدثاً رئيسياً، ويعد بذلك من أطول

(1)- الرواية، ص 222.

(2)- الرواية، ص 236.

(3)- الرواية، ص 243.

(4)- الرواية، ص 246، 247.

الاستباقات التمهيدية التي بناها الراوي وتدرج في تنميتها والتلميح لها بطريقة فنية فيها الكثير من التشويق والإثارة للمتلقي، وهو يترقب هذا اللقاء مثلما كان يترقبه آدم، لأن هذا اللقاء مع أمايا يعدّ المحفز الرئيس الذي كان ينقص آدم من أجل مواصلة أبحاثه النووية لصناعة "قنبلة البوكيت بومب"، والتي كان آدم على إثرها يعيش في دوامة من الشكوك والحيرة حول مزاياها وسلبياتها ومواصلة أبحاثه أو توقيفها نهائياً.

ولهذا نتبين أيضاً العديد من المواقع السردية الاستباقية التي كانت منذ بداية فعل القصة تستشرف وتُمهّد لآدم مواصلة أبحاثه داخل القلعة، كهذا المقطع السردى الذي مهّدت من خلاله إيفا ولمّحت إلى مستقبل آدم داخل القلعة قائلة: «أنا متأكدة من أنك ستعود إلى جهودك التي بدأتها في الجامعة ومخابر بنسلفانيا، ستجد حتماً من يساعدك ويحب مشروعك ويقف في صفك»⁽¹⁾. وبعد اكتمال فريق البحث بالتحاق توني وسميث، نجد أن هذا الأخير يستشرف مرة أخرى أن يبدأ آدم العمل على مشروعه النووي من جديد، فجاء الاستباق التمهيدى هذه المرة على لسان سميث مخاطباً آدم: «... الأجهزة التي طلبناها وصلت كلها وتم تركيبها وثائقنا هنا كما تركناها آخر مرة في بنسلفانيا، نحن سنبدأ في ترتيبات العمل الأولية، في انتظار قرارك، الذي لن يتأخر متأكد من أنك ستقبل»⁽²⁾. وبالفعل كما استشرف سميث فإن مدى هذا الاستباق التمهيدى لم يدم طويلاً حتى تحقق، عندما استئنفت الأبحاث العلمية من جديد في القلعة من أجل صناعة قنبلة الجيب النووية الرادعة لقوى الشر والجريمة، فهي ردعية في جوهرها لذلك كان آدم دائماً ما يستشرف أن تكون القنبلة والتجارب سلمية وأمنة على حياة الإنسان والكائنات الحية، كهذا الحوار الذي يتطلّع فيه آدم ويستشرف بعد بداية العمل على المشروع أن تكون التجارب مستقبلاً آمنة وإيجابية فيطمئن فرقة الأنثروبولوجيين العلمية في استباق تمهيدى يقول فيه: «- نعرف سرية ما تقومون به، هذا لا يخصنا لكن أليس بإمكانكم أن توقفوه، تؤجلوه على الأقل، كل المنطقة هنا ستتلوث، ولا يوجد جبال ولا أشجار تحمي المكان أو تمتص الأدخنة والرماد، والقليل من الحياة المتبقي في هذا القفر الموحش سيتم تدميره والقضاء عليه.

(1) - الرواية، ص 82.

(2) - الرواية، ص 156.

هذه مستبقات لن ندمر شيئاً عزيزي فرانكي، وصلنا اليوم حتى إلى التحكم في قطر الهالة النووية التي يخلفها الانفجار، ونستطيع أن نحصرها في مكان ضيق... سيكون السد بعيداً عن حقل التجارب... ما سيحدث إذا حدث لن يكون مضرًا للصحة، لكن حتى الآن لم نفعل شيئاً يجب أن تصدقوني، وسنرى بأعيننا المكان ومعني خبراء مختصون...»⁽¹⁾.

لكن هذه التطلعات التمهيدية التي كان يأمل فيها آدم إمكانية التحكم في القنبلة لم تتحقق، لأن التجارب الميدانية في النهاية أبانت خطورة القنبلة مستقبلاً، وهذا ما جعل آدم سيتشرف في موقع آخر أن لا يتم صناعة القنبلة الثانية لأنها في الحروب حتماً « ستكون فيها نتائج وخيمة، سيموت الأعداء والجمال والأحصنة، وكل ما يحيط بهم بعد الكيلومتر الأول من بيوت ونخيل وواحات وهواء وغيرها»⁽²⁾.

وهناك أمثلة أخرى سنسوقها لاستشرافات تمهيدية عندما تكون مجرد تكهّنات وتنبؤات لحدوث وقائع مستقبلية، حيث يأخذ فيها التطلع شكل توقّعات واحتمالات مبنية على معاشية موقف معين أو أحداث مهمة. فعلى إثر زيارة فرقة الأنثروبولوجيين من أجل لقاء آدم في القلعة رغم الظروف الأمنية غير المريحة تماماً، يتساءل الراوي مستشرفاً احتمال اغتيال الفرقة العملية مستقبلاً فيقول: «... كيف يستطيع هؤلاء الناس حب شيء يأتون باتجاهه بإرادتهم في جوّ كله معاداة لهم، وقد يؤدي بحياتهم، كما حصل للكثيرين الذي ضاعوا في صحراء الربع الخالي؟...»⁽³⁾، يقوم هذا المقطع الاستباقي بوظيفة التمهيد لما سيجري من أحداث في وقت لاحق، عندما تتحقّق النبوءة بمقتل الأنثروبولوجيين في صحراء الربع الخالي على يدّ التنظيم، يقول السارد في المقطع الذي تتحقّق فيه النبوءة: «... ثلاث جثث ملقاة على الأرض متفحمة كلياً وبالقرب منها كتابة كبيرة ها هو كبيركم الذي علّمكم السحر فرانكي دوفوكو، الذي يحب المجتمع البدائي فأعطيناه ما احتاجه من نار، وألفونسو جيبيروم الذي لم يجد مكاناً ينشر فيه مسيحيتيه إلاّ هذه الأرض...»⁽⁴⁾.

(1) - الرواية، ص 186-189.

(2) - الرواية، ص 356.

(3) - الرواية، ص 170.

(4) - الرواية، ص 351.

ومن الاستباقات التمهيدية ما جاء على شكل أحلام يقظة، كانت تحلم الشخصيات بتحقيقها مستقبلاً، كهذا المقطع السردى الذي يتنبأ سميث فيه بفوز آدم مستقبلاً بجائزة نوبل، ويتخيل فرحة الجميع بذلك وهم يلتقطون الصور التذكارية معه مستقبلاً، كما التقطوها معه في الحاضر السردى احتفاءً بعودته من جديد للعمل، يقول الراوى: «... عندما انتهى من عمله في مكتبه في المختبر أخذ مع الجميع صورة تذكارية ترسم هذه العودة التلقائية...»

قال سميث وهو يصطف بجانب آدم

- عزيزي آد، لابد أن تسمح لنا بصورة تذكارية معك يوم تحرز نوبل، سنقول بأننا كنا معه وأنه صديقنا، ونُري هذه الصور لأبنائنا وأحفادنا، طبعاً أعرف جيداً آدم عندما يسأله أحفاده من يونا، سيتذكر للجميع هههه سيجيب لا أتذكر أي شخص من هؤلاء البؤساء...»⁽¹⁾، نلاحظ أنّ إنقاط الصور في الحاضر السردى كان محفزاً لسميث أن يتخيل ويستشرف من نفس الفريق مستقبلاً الاجتماع من أجل النقاط الصورة مرة أخرى في حالة حصول آدم على نوبل مستقبلاً. وهو الاستباق التمهيدى الذي يتعزز بآخر من أمايا وهي تكلم آدم فتقول: « المهم حبيبي أخشى أن ينقطع الاتصال، أنت تستعد لحدث مهم في حياتك... قصدي ترشيحك لنوبل، إسمك على رأس القوائم، يونا فخورة بك وتنمى أن ترافقك إلى ستوكهولم»⁽²⁾، لقد تحقق الجزء الأول من هذين الاستباقيين التمهيديين اللذين يتنبآن بفوز آدم بنوبل عندما أثمرت جهوده العلمية بالتنويع حقاً بالجائزة، وتمّ الإعلان عنها في شاشات القلعة « تبارك قلعة أميروبا ممثلة في الجنرال دافيد حيون دوغلاس، لأحد أهم باحثيها السيد آدم غريب صاحب مشروعى PBPU1 وPBp2، بفوزه بجائزة نوبل للفيزياء يستحقها بقوة...»⁽³⁾، فيما سيناريو أجواء الفرحة التي تخيله سميث وأمايا لم يتحقق على الإطلاق، بل وقع العكس من ذلك لأن آدم تلقى خبر فوزه بنوبل في الوقت نفسه الذي اكتشف فيه حقيقة وفاة زوجته في حادثة مطار رواسي.

(1) - الرواية، ص 186.

(2) - الرواية، ص 249.

(3) - الرواية، ص 426.

ومن الاستباقات التمهيدية التي كانت الإشارة إليها بتلميحات واحتمالات أولية وانتهت في الأخير بحدث رئيس نجد أيضاً حادثة إخلاء القلعة، وكانت أول إشارة لهذا الحدث على لسان سميث مخاطباً آدم في هذا الاستباق التمهيدي الذي يؤكد فيه الحدث: « حتماً سنخلي المكان قريباً لأن مبررات وجودنا لم تعد متوفرة اليوم، وسيعود كل منا إلى عمله الأصلي وبلده»⁽¹⁾، وتتحقق هذه الاستباقات (إفراغ القلعة) بحدث رئيس، فعقب هجمات التنظيم العنيفة تم إفراغ القلعة نهائياً، يقول الراوي: « كل القلعة تغيرت بدأت الحركة تخف فيها شيئاً فشيئاً، لم يبق من الفرق العلمية إلا القليل... الجهة الغربية أُفرغت، تبعثها الجهة الشرقية التي أُفرغت إلى أكثر من النصف هم وعتادهم وعساكرهم...»⁽²⁾.

ومن الاستباقات ما جاء على شكل تلميحات على لسان الشخصيات، لكنها تحمل في طياتها تمهيداً لأحداث مستقبلية سيتوقف عندها السرد لاحقاً كأحداث رئيسة، ومثال ذلك المقطع الاستباقي الذي يستشرف فيه "لينل بروز" توجه "توني" إلى السد عقب عودته من المهمة الخاصة « الميجر له مهمة في مضيق هرمز وعندما يعود سينتقل مباشرة إلى السد لانقاذ عساكرنا... مما يعني أنك ستظل عارياً وستكون وحيداً»⁽³⁾، وهي الفرصة التي اعتبرها "لينل" سانحة للنيل من آدم، إلا أن عودة توني من المهمة هي الفرصة التي انتهازها آدم من أجل التوجه معه إلى السد بحثاً عن إيفا وابنته يونا، ونلاحظ بهذا الاستباق التمهيدي كيف جاءت الأحداث مترابطة ومتكاملة فكان التمهيد لها كل مرة « يمنح إحساساً لدى القارئ، بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة ولا يتم بصورة عرضية، إنما يملك الراوي هدفاً وخطة يسعى إلى بلورتها في النص»⁽⁴⁾ ولو كان ذلك على لسان الشخصيات.

وإذا كانت جل الاستباقات التمهيدية التي عرضناها حتى الآن قد تحققت على المدى القريب أو البعيد، فإن من الاستباقات التمهيدية ما بقي معلقاً عقب اختتام أحداث الحكاية، كهذا الاستباق التمهيدي الذي بقي مفتوحاً والذي يتنبأ فيه لينل بروز بإصدار مذكراته الحربية مستقبلاً فيقول:

(1) - الرواية، ص 274.

(2) - الرواية، ص 429.

(3) - الرواية، ص 439.

(4) - مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، ص 213.

« عندما تصدر مذكراتي الحربية، التي بلغ عدد صفحاتها 3084، هذا الرقم الذي يتشام منه الكثيرون يخفف من آلامي وشططي»⁽¹⁾. ومن الاستباقات التمهيدية التي تمس نفس الشخصية (لينل بروز) عقب عودته إلى القلعة، وتُلمّح للتغييرات التي جاء عازماً عليها مستقبلاً نجد في قول الراوي: «... حتى إنّه سيعيد الشعر العنصري إلى واجهة القلعة وهذه المرة سيكتبه بالحروف المضاءة... متأكداً من أنّها حربه التي ستجعله ماريشالا حقيقياً، قبل تقاعده النهائي بدءاً من السنة القادمة»⁽²⁾. والواقع أن التغييرات التي تتبأ بها الراوي قد تحققت، إلا أنّ حدث الترقية لرتبة ماريشال والتقاعد بقي معلقاً لأنّ مسار الحكي قد توقف قبل حلول السنة الجديدة (2085م).

كما بقيت بعض الاستباقات التمهيدية التي تتبأت بمستقبل آدم خارج أسوار القلعة بعد خروجه منها معلقة هي الأخرى، لأنها في الأساس كانت تؤدي وظائف تمويهية تُخفي وراءها موت أمايا، كهذا المقطع الاستباقي التضليلي الذي يتنبأ ويتوعد فيه "وليام ديك" مازحاً آدم عندما لاقاه داخل القلعة: «... أخطأوك سنحاسبك عليها لاحقاً بمنعك من الخروج لمدة أشهر والبقاء فقط في البيت مع يونا وأمايا ههههه»⁽³⁾، هذا الوعيد حتى وإن لم يكن مزاحاً فإنّه لن يتحقّق في المستقبل أبداً لأنّ "أمايا" زوجة آدم كانت قد ماتت في حادثة المطار، ولنفس الأسباب لن تتحقّق أبداً أحلام آدم بالعودة إلى أمايا في هذا المقطع الاستباقي التمهيدي الذي يبقى معلقاً، يقول فيه آدم: «... ننتهي من حيثيات هذا المشروع وندرس النتائج وصور التجربة وأسافر بعدها نحو أمايا»⁽⁴⁾.

ومن التمهيدات والتلميحات التي بقيت معلقة هي الأخرى، نجد أحلام آدم الاستباقية التي تتبأ فيها بمشاريعه في حالة عودته إلى بنسلفانيا، يقول: « سأعود إلى بنسلفانيا، وألتحق من جديد بمخبري، أصدقائي كلهم هناك أحلم أنّ أعمل في نفس الحقل لاسترداد صداقة أمايا على الأقل سأظل في المخبر...»⁽⁵⁾. كما بقيت تلميحات الراوي التي إستشرف فيها من جهاز التسجيل أن يكون ذاكرة حية لآدم مستقبلاً، يقول الراوي مستشرفاً عقب إنتهاء آدم من التسجيل في الحاضر

(1) - الرواية، ص 31.

(2) - الرواية، ص 240.

(3) - الرواية، ص 182.

(4) - الرواية، ص 349.

(5) - الرواية، ص 375.

السردى: «.. ثم أغلق آدم الجهاز الصغير بالرمز الذي اختاره له: إثنان، صفر، ثمانية، أربعة، آدم adam 2.0.8.4 حتى لا يتم العبث به في حالة ضياعه، فهو ذاكرته الحية، سيضعه بين يدي أمايا ويونا حين عودته»⁽¹⁾، لأنَّ آدم جعل من هذا الجهاز حافظ أسرارهِ، ومتنفسه الوحيد للروح بمشاعره وخلجات نفسه وأفكاره التي راودته طيلة خمس سنوات قضاها داخل القلعة محجوزاً.

2-2-2- الاستباق كإعلان:

إذا كان الاستباق التمهيدي يُقدِّم معلومات مستقبلية ضمنية غير يقينية التحقق من عدمه، فإنَّ الاستباق الإعلانى: « يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، ونقول (صراحة) لأنَّه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول تَوّاً إلى استشراف تمهيدى، أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها ونقطة انتظار مجردة من كل إلترام تجاه القارئ»⁽²⁾، فيما على الاستباق الإعلانى أن يقدم تطلُّعات مؤكَّدة وحتمية الحدوث لاحقاً، أي تلك التي ستتحقق فعلاً في مستقبل الشخصيات.

ويعلن هذا النوع من الاستباق صراحة في إشارات وإحياءات أولية عن أحداث سيأتي سردها فيما بعد بصورة تفصيلية، لذلك يُسمى أيضاً بالاستباق التكرارى لأنَّه يُضاعف بصفة مُسبقة مقطوعة سردية آتية، ويلعب بذلك دور الإنباء والإخبار، ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظار لدى القارئ⁽³⁾. ولأنَّ الاستباق الإعلانى هو إشارات يجب أن لا تُقدِّم كل شيء عن الأحداث اللاحقة وإلاَّ انعدمت وظيفة التشويق، هذا ما جعل الرواية الحديثة لا تحتفي باستخدام تقنية الاستباق كإعلان في الكشف عن الأحداث، لأنَّ الطرق الفنية للسرد الحديث تعوّل على مساهمة القارئ الفعالة أثناء القراءة في البحث عن مسالك جديدة للتعبير.

ورغم ذلك يُمكننا القول إن حضور الاستباق كإعلان في نص رواية 2084 قد حافظ على فكرة الإثارة والتشويق إلى حد بعيد، تاركاً للمتلقى فرصة ومساحة لازمة للتوقع والتأويل، لأنَّ أغلب الإعلانات جاءت في نهاية جزء وبداية آخر متخلِّلة السرد الآني للأحداث على لسان الشخصيات

(1) - الرواية، ص 287.

(2) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائى، ص 137.

(3) - ينظر: أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 39.

في أثناء تحاورها. كهذا المقطع الحواري في الجزء الثالث من الفصل الأول الذي أعلن فيه ليتل بروز واستبق الحديث عن إطعام الآرابين قبل أوانه أثناء قوله: « غداً، بمناسبة مرور 100 سنة على ميلاد بيغ براذر، سنفتح بعض أبواب القلعة لمشردي آرابيا لتغذيتهم إنهم يموتون بالملايين في البراري والخلاء»⁽¹⁾، لينفتح الجزء التالي بنقل عملية الإطعام تماماً كما تم الإعلان عنها. كما نجد نماذج لهذه الإعلانات التي جاءت على لسان الشخصيات في هذا المقطع الحواري الذي جمع "ليتل بروز" ومعاونه "سيرجون" ليلاً أثناء حديثهما عن برنامج الغد داخل القلعة يقول سيرجون:

« - نعم يا سيدي كنت أريد أن أذكرك ببرنامج الغد يا ماريشال

- ما عدا زيارة الأفعى السويدية، والمجنونة الفنلندية لحقوق الإنسان والمخبولة الألمانية ميريلين أوميري، هل فيه شيء آخر؟ كأن اليد التي جمعتهم في مكان واحد، تريد أذاناً»⁽²⁾. يتحدد موقع هذا المقطع الاستشراقي في نهاية الجزء الأول من الفصل الأول من الرواية، ليفتح الجزء الموالي على تحقق الإعلان الاستشراقي بسرد أحداث اليوم الموالي مع اقتراب زيارة رابطة الدفاع عن حقوق الأجناس الاليلة للزوال من موعدها، فيقول ليتل بروز متحدثاً صباحاً مع معاونه "روميو" عبر الهاتف: «... هل وصلت لجنة ليدرافيك؟ يا روميو؟.

- لهذا أتلفن يا سيدي ثلاث نساء، إيفا، ديمز وميري هن على موعد معكم سيدي باقي معلومات الشريحة فيما يخصهم، عندكم هن في قاعة الانتظار وينتظرن إنك»⁽³⁾.

ثم تتواصل مجريات المقابلة مع جماعة ليدرافيك إلى غاية مغادرتهم، وبعد هذا الإعلان الذي تخلل السرد بطريقة عفوية على لسان الشخصيات قريب المدى نوعاً ما، لآته وقع في نهاية جزء وتحقق في بداية الجزء التالي.

ومثله نجد إعلان إستشراقي آخر قدّمه الراوي بنفس الطريقة العفوية، واعتماداً على الحوار الذي جرى بين آدم وسميث هذه المرة تمّ الإعلان عن زيارة الفرقة العلمية، يقول سميث لآدم في أثناء ممارستهما الرياضة: « هل اتصلت بك فرقة الخبراء الذين كانوا يودون رؤيتك...

(1) - الرواية، ص 60.

(2) - الرواية، ص 25.

(3) - الرواية، ص 33.

- اتصلوا بي من الغرفة البيضاء وأعطيت موافقتي لرؤيتهم، سأراهم غداً في حديقة القلعة الجنوبية، هكذا اتفقنا لا أعرف بالضبط ماذا يريدون، ولا سبب مجيئهم...
- لأنك متردد، سيحاولون التأثير عليك ودفعك إلى التراجع»⁽¹⁾، نتبين من خلال هذا المقطع الحواري الكيفية التي يعلن الراوي بها على لسان آدم عن حدث لاحق بالنسبة للحاضر السردى يتعلّق باللقاء المرتقب مع الأنثروبولوجيين غداً، هذا ما يثير فضول القارئ لمعرفة مُجريات اللقاء وما تحمله هذه الزيارة لآدم من أخبار، خصوصاً عندما تمّ تدعيم هذا الإعلان باستباق تمهيدي من سميث يستشرف فيه من الهيئة العلمية أن تدفع آدم إلى التراجع عن أبحاثه النووية.
- يتحقّق بالفعل الإعلان الإستباقي في مُستهلّ الجزء التالي عندما يفتتح الراوي السرد بقوله: « كان آدم غارقاً في بياض غرفته الجديد عندما رنّ التلفون بحدة جملة واحدة كانت كافية.
- بروفيسور آدم، البعثة العلمية وصلت هي تحت، كان جاهزاً لا ينتظر إلاّ تلك الجملة»⁽²⁾. لتغطي الصفحات التالية مُجريات اللقاء، وتنقله بكل التفصيل في حوار مطوّل دار حول حُطّورة النووي، كما تحقّقت بدورها نبؤات سميث التمهيدية السابقة عندما أشار إلى إمكانية أن تدفع الهيئة العلمية آدم إلى التراجع في الأخير: « صمت آدم قليلاً شعر بأنّ في أعماقه شيئاً غير متوازن أبداً، فقد وضع فجأة في حالة لا يحسد عليها هل يدافع عن المشروع الذي لا يزال مشروعاً أم يدافع عن معتقده الذي دفع به إلى التفكير في خيارات قنبلة الجيب النووية»⁽³⁾.
- قد تكون الإعلانات ذات المدى القصير أيضاً: « بمثابة إشارة صريحة لقيام حدث وشيك أو ولوج شخصية جديدة عالم الرواية»⁽⁴⁾، كهذا الإعلان الذي يحضّر في مسار الحكاية لإنضمام شخصية جديدة بالأحداث، وهي شخصية "توني"، وجاء ذلك على لسان سميث مخاطباً آدم: « اتصل بي الميجر توني نيلسون، يريد أن يشترك معنا في الجري والمشي، هل لديك مانع، دعوته ليكون معنا في المضمار»⁽⁵⁾، ويتحقّق الإعلان بانضمام توني بعد لحظات بالمضمار، يقول

(1) - الرواية، ص 163.

(2) - الرواية، ص 167.

(3) - الرواية، ص 178.

(4) - حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

(5) - الرواية، ص 156.

الراوي: « إلتحق بهما ميجور توني، وهو يركض بخطوات يتقنها جيدا سود أمريكا في الماراتون...»⁽¹⁾.

ويتكرر الإعلان الذي يُنبئ دوما بدخول شخصية جديدة في مسار الأحداث، فإذا كان الإعلان السابق قد كشف اسم الشخصية الجديدة (توني) فإن الإعلان الآتي قد حضر لدخول شخصية جديدة دون تحديد هويتها: « قال سميث منتشيا بالجهد الذي حقق طوال الفترة الأخيرة. - أكثر من هذا أقول لآدم أن يستقبل معنا المفاجأة الكبيرة بقلب قوي.

اندهش آدم في لحظة من اللحظات فكَرَّ في زوجته أمايا، ربما يكونون قد سمحوا لها بالمجيء... لكنه استبعد الفكرة كون المنطقة عسكرية...»⁽²⁾، ونلاحظ كيف يعمل هذا الإعلان على إثارة فضول القارئ ويشوقه لمعرفة هوية الشخصية الجديدة، التي يعيش آدم في شوق أيضا لمعرفة هويتها بعدما امتلأ ذهنه بالاحتمالات والشكوك، لكن الراوي لا يترك هذا الانتظار يطول بقراره، إذ سرعان ما يباشر تقديمه للشخصية الجديدة في قوله: «... فجأة خرج من مكتب سميث رجل فارغ الطول، ومستقيم كصفصافة، بنظارات سوداء، يحمل في يده اليمنى باقة ورد خفيفة من الياسمين الذي كان يحبه، صرخ آدم

- وليام ديك؟ حبيبي، لا يعقل، كدت أن أفقد الأمل في رؤيتك ثانية، أية مفاجأة هذه»⁽³⁾، وبعد مدى هذا الإعلان تقريبا الأقصر في الحكاية إذ كان موقع تحققه في نفس الصفحة مباشرة. وتعدّ تقنية الحوار بين الشخصيات - في كل مرة - ومسرحة الأحداث آلية مهمة من الآليات التي اعتمدها السرد في استخدام الاستباق كإعلان، فكثيرا ما كانت الشخصيات عن طريق التحوار بينها تستشرف أحداثا قبل حدوثها معلنة عن الحدث قبل أوانه ودون تدخل من الراوي، كهذا المقطع الحواري الذي جمع بين آدم وسميث، وأعلن خلاله هذا الأخير عن حدثين توقّف السرد عندهما بالتفصيل في وقت لاحق فيقول: « - آدم عزيزي، أنتظر في غرفتي، عليك أن تكون

(1) - الرواية، ص 161.

(2) - الرواية، ص 181، 182.

(3) - الرواية، ص 182.

رياضيا وفي صدرك أكسجين كاف لتستطيع أن تصعد الخمسين درجة ملتوية، وإلاّ ستذهب كل أنفاسك التي ادخرتها لأجمل امرأة تنتظرك في مكان ما.

- أية امرأة يا سميث في مكان مغلق واجف كهذا.

- قلها لغيري هذا الكلام، وليس لي ههههه. اليوم تعود إيفا من السد، هل أنت على علم بذلك.

- ... المهم أنتظرك في غرفتي، احتاجك هذا المساء لشيء آخر⁽¹⁾. أمّا الإعلان الأول الذي ساقه سميث في هذا المقطع فهو عن استباقه حدث إلتقائه مع آدم مساءً في غرفته، وهو إعلان قريب المدى نوعاً ما، و يتحقّق بعد صفحة من الإعلان عنه مباشرة بقول الراوي: « عندما وصل إلى الطابق الخامس، لم يكن تعبته كبيراً ولكنه أحس بالمسافة، وجد الباب موارباً قليلاً، على غير عادة سميث... دق آدم بشكل خفيف، سمع صوتاً من الداخل يدعو للدخول: أدخل عزيزي آدم. أدخل⁽²⁾، ليستمر السرد الآن لحديث اللقاء بين الثنائي، وما جرى بينهما في الحوار من مواضيع عدة استرجعاً خلالها أحداثاً مهمّة من الماضي، ليُختتم هذا الحدث الرئيس الذي يتحقّق فيه الإعلان الأول، فاسحاً المجال لتحقيق الإعلان الثاني المتعلّق بحدث عودة إيفا من السد، والذي يتعزز باستباق تكراري ثان يعلن عن اقتراب نفس الحدث مع نهاية الجزء، فتتقلّص بذلك مدة الإعلان عن الحدث بعدما كانت يوماً على لسان سميث أصبح في نهاية اللقاء الذي جمعهما على مدى نصف ساعة، وذلك عندما كان آدم نازلاً من غرفة سميث وأعلن له "سالم" هذه المرة الإعلان الثاني عن اقتراب عودة إيفا من السد، يقول الراوي عن آدم: « ركض نحو غرفته ارتدى لباسه الرياضي ثم نزل في الأدراج التقى بسالم صاعداً خطوة خطوة.

- سيدي امرأة تدعى إيفا تريد أن تراك ستصل بعد نصف ساعة من السد⁽³⁾.

يقوم هذا الإعلان الثاني بتطعيم الإعلان الأول عن نفس الحدث، وبمهمة تذكير القارئ أيضاً باقتراب حلول ما جرى الإعلان عنه قبل وقت طويل حتى يظل القارئ محتفظاً بذكرى

(1) - الرواية، ص 209، 210.

(2) - الرواية، ص 211.

(3) - الرواية، ص 222.

الإعلان الأول (قبل 10 صفحات)، والتي كان القارئ على امتدادها في انتظار أن يفهم الراوي بما أعلن عنه، كما يقوم الإعلان الثاني الذي جاء على لسان سالم بتبديد حيرة القارئ تماماً، ووضع الحدث الرئيسي الجديد في سياقه من مسار السرد ليستكمل وضعيته الحكائية باعتباره استشرافاً زمنياً مؤجلاً الدلالة⁽¹⁾.

ويفتتح الراوي بداية الجزء التالي من الرواية بسرد وقائع الحدث الرئيس الجديد الذي يحمل في طياته تحقق ما تم الإعلان عنه مسبقاً بوصول إيفا والتحاقها بآدم الذي كان لا يزال يجري داخل القلعة «.. كيف تركت حبيبتيك تغرق في المطر وتريدها أن تلحق ببطل أولمبي خدعه جرح تافه... في المرة القادمة خفف من الركض لألحق بك، من نصف ساعة وأنا وراءك كالمجنونة حتى كدت استسلم للأمطار وأتوقف»⁽²⁾، هكذا يتحقق الحدث الذي تكرر الإعلان عنه مرتين بعد حوالي عشرين صفحة من إعلان سميث الأول، وأقل من ثلاث صفحات من إعلان سالم الثاني. وبعد عودة آدم وإيفا إلى الغرفة في الليل تستشرف هي الأخرى - في استباق إعلاني جديد - حدث عودتها بعد يوم إلى السد فتقول: « غدا سأذهب مع مراقبي السد أسبوعاً آخر قد أعود بعدها إلى ستوكهولم، وقد أبقى هناك أكثر»⁽³⁾، وبالفعل يتحقق الإعلان في صباح اليوم التالي بحدث رئيسي في السرد يقول فيه الراوي: « قامت لبست بسرعة عدلت من هندامها قليلاً أشرفت من جديد كشمس صغيرة قبلته على عينيه ثم شفتيه ثم خرجت... عندما نزلت للمرة الأخيرة رأى السيارة العسكرية تنتظرها تحت دخلت في عمق الهامر ولم تلتفت وراءها»⁽⁴⁾، لقد أسهمت هذه الاستباقات الإعلان في دفع الأحداث إلى الأمام وفي نموها، واستمرار ترابطها وتناسقها مع بعضها البعض وفق خطة وهدف معينين كان يسعى السارد إلى تحقيقهما.

وبعد إعلان اقتراب تسلم آدم رسالة مهمة من سميث من الإعلانات طويلة المدى نوعاً ما، حيث كان الإعلان عن اقتراب تسليم الرسالة يمضي حثيثاً في السرد بطريقة تدريجية يتم تطعيم السرد خلالها بإشارات حكائية مهمتها تذكير وتبديد حيرة القارئ، وحثه على الترقب والتمهل في

(1) - ينظر: حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 141.

(2) - الرواية، ص 228.

(3) - الرواية، ص 234.

(4) - الرواية، ص 238.

انتظار تحقق المحفز الأساس لتسليم الرسالة ووقوع الحدث الرئيس المُعلن عنه مسبقاً، وكانت نقطة بداية الإعلانات التي تستشرف ذلك من الحوار الذي جمع آدم وتوني في الصفحة (294) يقول توني: « عذراً بروفيسور جئت فقط لأخبرك بأن سميث ترك عندي أمانة لك سأقول لك عنها في المضمار»⁽¹⁾، ليتّضح بعد ذلك أنّ الأمانة هي مجرد رسالة ستُسلم في وقت لاحق بأمر من سميث، يقول توني في موقع سردي آخر: « نسيت أن أخبرك بنوع الأمانة التي تركها سميث هي رسالة صغيرة طلب مني أن أخبرك بها، ولكن ألا أسلمها لك إلّا عندما يأمرني...

- أسعد بذلك انتظرها متى أردت أن تسلمها لي.

- لا مشكلة عندما يصلني أمر سميث سأسلمها لك»⁽²⁾.

كانت هذه الإعلانات بمثابة إشارات حكاية استباقية تقترب شيئاً فشيئاً من الحدث الرئيس مؤجلة كل مرة تسليم الرسالة لآدم ، وكانت التنبيهات الحكائية المتعلقة بالرسالة تُعاود ظهورها كل مرة، لتذكّر القارئ وتُصعد من درجة الترقب والانتظار عنده لمعرفة ما في الرسالة، والتي أصبح تأجيلها يتخذ طابعاً إيجابياً في الحكي، وتمثل بؤرة تشويق حقيقية في أحداث الرواية⁽³⁾، نتيجة الإعلانات المتكررة عنها، لأنّ الوظيفة الأولى للإعلانات في السرد الحديث هي إثارة القارئ مع الرفع من درجة التشويق والانتظار لديه⁽⁴⁾.

ويتكرر الإعلان على اقتراب نفس الحدث هذه المرة على لسان سميث لآدم في الحوار الذي جمعهما عقب العودة من التجربة النووية في صحراء الربع الخالي، يقول: «... بالعودة سنتحدث قليلاً عما رأيناه لأنني بعدها سألتحق بالعمل الذي وكّلت بتنفيذه، إذا غبت طويلاً، فقد تركت لك رسالة عند الميجور توني، سيسلمها لك في الوقت المناسب»⁽⁵⁾، لتتحول بعد ذلك التمهيدات السابقة للحدث إلى إعلان حقيقي عن موعد تسليم الرسالة، وذلك عقب تحقق المحفز الأساس

(1) - الرواية، ص 294.

(2) - الرواية، ص 300، 301.

(3) - ينظر: بوعلی كحال، معجم مصطلحات السرد، المكتبة العصرية، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002م، ص 21.

(4) - ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط1، 1998، ص 66.

(5) - الرواية، ص 331.

والدافع لتسليمها يوم وفاة سميث في هجوم التنظيم على القلعة، يقول توني تونلي مُتَطَلِّعًا إلى تسليم الرسالة مساءً في تأبينية وداع سميث: «... أمش وارك حركاتك كما هي ولا تتوقف ولا تتأخر، سأبعث لك في المساء مضيقي الخاص، نرى معًا حفل الغوسيل على روح سميث وأسلمك الرسالة التي تركها لك أنا نفسي لا أعرف المحتوى سوى أنه ألحَّ على تسليمك ذلك اعتقد أن الأمر يتعلق بأمايا»⁽¹⁾، والملاحظ أن هذا الكم من الإعلانات التكرارية لنفس الحدث لم تتشكَّل بطريقة بسيطة أو ساذجة أو دون معنى، بل كانت تهدف إلى تدرج مدروس في تشويق القارئ وإمتاعه بإضافات جديدة مستترة غير متكشفة، فكان الإعلان الأول يتعلق بأمانة، ثم تبين في الإعلان الثاني أن الأمانة هي رسالة، ثم مع الإعلان الثالث اتضح أن الأمر يتعلق بأمايا... لتصل الإعلانات السابقة إلى نهايتها وذلك بتحقيقها في السرد بحدث رئيس في الصفحة (416)، بتسلم آدم الرسالة من توني مساءً بعد انتهاء حفل الغوسيل، قال توني أثناء تسليمه الرسالة: «... هذه الرسالة التي تركها لك سميث، هنا لا أحد يرانا ومع ذلك احذر قليلاً»⁽²⁾. لقد كانت هذه الإعلانات المؤجلة دوماً من أطول الاستشرافات في الرواية، وهي تُمثل وحدها نقطة إرباك حقيقية للمتلقي، واختبار حقيقي لذاكرته لولا تلك التذكيرات المتكررة له من حين لآخر، حيث استمر الاستشراف على مدى 122 صفحة من نقطة الإعلان الأول إلى غاية موقع تحققه، والملاحظ أن اعتماد الراوي على تقنية الحوار بين الشخصيات في استباق الأحداث والإنباء بالمستقبل مَنَحَ القارئ إحساساً بأن ما يحدث داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة، ولا يتم بطريقة عرضية، وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفاً كان يسعى إلى بلورته في النص، وتصبح بذلك مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الأحداث والشخصيات وفهم العلاقات بينها. ومن الاستباقات التكرارية التي تُضاعف مقدماً مقطعاً سردياً آتياً ما جاء على لسان الراوي، كمثل هذا المقطع السردى الذي استبق فيه الراوي الطريقة التي سيتم نقل القنبلتين النوويتين من أجل تجربتهما، ففيما كان ركب السيارات في الحاضر السردى يواصل سيره باتجاه موقع التجربة يقول الراوي عن التجربة قبل أوانها: « هذه المرة سيكون الأمر مختلفاً، بسيطاً جداً، ولا يحتاج إلى

(1) - الرواية، ص 411.

(2) - الرواية، ص 416.

تحضيرات كبيرة، بالنسبة للسلاح... سيتم نقل القنبلتين على متن طائرات بدون طيار مما يجعل مراقبتها شديدة الدقة، ويمكن إنزالها في أي مكان بدون أضرار... القرية التجريبية ستبين قوة المدى الذي ستحدثه القنبلة في المكان»⁽¹⁾. وبعد وصول الرّكب إلى موقع التجربة واكتمال التحضيرات، يكرّر الراوي إعلاناته الاستباقية للطريقة الكاملة التي ستتمّ عليها التجربة بمزيد من التفصيل هذه المرة من خلال سرده لمخطط التجربة المرسوم في الشاشة الكبيرة «... تمر الطائرة الأولى من دون طيار وهي طائرة الإنذار، ترمي أوراق الإنذار ثم قنبلة حرارية...»⁽²⁾، وبعد انتهاء الراوي من الاستباق الثاني التفصيلي لأحداث التجربة والإعلان عنها للقارئ مباشرة، تتحقّق هذه الاستباقات بوقوع حدث رئيسي في الحكاية يعلن عن بداية التجربة على أرض الواقع: « فجأة سادت حالة صمت كبيرة عندما سمع صوت الإنذار الحاد الذي أعلن عن بداية التجربة النووية الأولى...»⁽³⁾. ومن الحيل أو الوسائط التي اعتمدها الراوي في استباق الأحداث والإعلان عنها قبل أوانها، نجد الشاشات الرقمية المعلقة في أرجاء القلعة، والتي كانت تحوي أخبارا وإعلانات وتنبّه على المواعيد المستقبلية المهمة داخل القلعة، كهذا المقطع السردى الذي يستبق فيه الراوي الإعلان عن الأحداث القادمة من خلال اعتماده على قراءة الخبر الاستباقي المكتوب على الشاشة، يقول الراوي عن آدم: « رأى دعوة الوداع على الشاشة في شكل خبر في الحاشية الزرقاء التحتية، سيتم اليوم توديع علماء البعثة العلمية المكونة من ستة علماء... لمن أراد توديعهم في القلعة وسمحت ظروفه العملية أن يلتحق بالمدرج القديم على الساعة التاسعة صباحاً»⁽⁴⁾، هكذا يستبق الراوي الإعلان عن الأحداث بطريقة فنية وعفوية من خلال قراءة الخبر على الشاشة، فيستشرف موعد ومكان توديع العلماء الذين راحوا ضحية التنظيم بأبشع الصور. ليتوقف السرد بعد نهاية الإعلان مباشرة على الطريقة التفصيلية التي تمّ بها الوداع، يقول الراوي: « بدأت شفرات المروحية تدور حتى أصبحت غير مرئية، حمل فيلق عسكري كل التوابيت على ظهره، أربعة أربعة في شكل مستقيم، واتجه بها

(1) - الرواية، ص 331.

(2) - الرواية، ص 333.

(3) - الرواية، ص 334.

(4) - الرواية، ص 353.

نحو عمق المروحية، ثم أغلقت بشكل مائل... بعد لحظات طارت بشكل مائل قليلا قبل أن تصعد عاليا⁽¹⁾.

وفي آخر إعلانات الحكاية الإستشرافية التي نقف عندها يستبق لنا توني بعد استعداد الجميع لمغادرة القلعة نهائيا ويعلن عن مخطط الرحلة الاستطلاعية التي سيقوم بها في السد من أجل حث آدم على الركوب معه « الآن سترافقنا في إخراج عشرة من العسكريين من محشر السد، ومن هناك سنأتي بإيفا ويونا، إذا لم تكن قد خرجت مع فرقتها سأمنحك فرصة البحث عن إيفا، سنعبر بالمروحية على المكان بعدها نغادر⁽²⁾ ».

ونلاحظ أن هذا الإعلان أسهم في استمرار سير أحداث الحكاية إلى الأمام باتجاه نهايتها، بحيث كان دافعا حتى يفتتح آدم بالطريقة التي استشرفها توني للمغادرة، وبالفعل طارت المروحية إلى السد وتم إنقاذ إيفا ويونا، وتحقق سرد الأحداث بالطريقة التي تم الإعلان عنها مسبقا. وهكذا يتجلى ثراء مسار الحكاية السردية بالاستباقات الإعلانية أيضا، مع تنوعها تارة على لسان الراوي وتارة على لسان الشخصيات، ويبقى ما يميز هذه الإعلانات تأديتها لعدة وظائف في بناء وتوجيه أحداث الحكاية، وفي تأطير زمنيّتها، بالإخبار مسبقا عن مستقبل الأحداث والشخصيات، ولكن مع الحرص بالمحافظة على عنصر التشويق وفكرة إمتاع وإشراك القارئ في تتبع مسار الأحداث، لأن هذه الإعلانات كانت تُثير جوانب قليلة من الأحداث المستقبلية التي سيتوقف عندها السرد في أوانها بالتفصيل، مع اختراع طرق سردية ووسائط مختلفة اعتمدها الراوي في بذر الإعلانات وزرعها خلال سير الأحداث الآني والعادي.

2-2-3- الاستباق التكميلي:

يعتبر الاستباق التكميلي النمط الثالث من الاستشرافات التي لمسنا حضورها في نص رواية 2084 إلى جانب الاستباقين التمهيدي والإعلاني، وقد أشرنا سابقا إلى أن الاستباق التكميلي يهدف إلى سد ثغرات وتعويض حذفات يشهدها السرد لاحقا عن طريق استباق سرد أحداث من القصة يتم القفز عليها مستقبلا دون توقف عندها بالسرد في أوانها.

(1) - الرواية، ص 354.

(2) - الرواية، ص 442.

ومن الاستباقات التكميلية التي وقف عندها السرد مُسبقاً، بهدف سد نقائص في أحداث القصة، نجد حديث الراوي عن تَجَرُّؤْ آدم على فتح الفتحات السفلية للمقصورات، وكان ذلك بعد 5 سنوات و 8 أشهر و 7 أيام و 5 ساعات و 33 دقيقة و 21 ثانية من الحجز، فيما كان الحاضر السردى الذي تم الاستباق فيه بنقل وقائع هذه الحادثة قبل أوانها يشير إلى مرور 05 سنوات و 03 أشهر و 04 أيام و 10 ساعات و 55 دقيقة بالضبط من الحجز، يقول الراوي مستبقاً الأحداث: « أما الفتحات السفلية للمقصورات لم يدخلها ورفض دائماً اختبارها، خاف مما هو مكتوب على القطعة الحديدية التي تغطيها بلغة الأورولينغوا : إذا مللت من الحياة، افتحها لكن بعد خمس سنوات وثمانية أشهر وسبعة أيام و 05 ساعات، و 33 دقيقة و 21 ثانية عندما أصيب بالقنوط جرب فتحها، حمل في يده بطارية الضوء، وهو يستعد للنزول عميقاً تحت الأرض، رأى الحائط مكسواً بكل أنواع العقارب والثعابين...»⁽¹⁾، إن هذا الاستباق بالإضافة إلى أنه أسهم في إكمال أحداث الرواية مسبقاً، هو علامة أيضاً على « نفاذ الصبر السردى »⁽²⁾ عند الراوي، وذلك لاستعجاله نقل الوقائع قبل أوانها.

كما نتبين نفاذ الصبر السردى عند الراوي في استباقه التكميلي للأحداث، حديثه عن آراء سميث قبل أوانها، عندما سُئِلَ بعد وقت طويل من الحاضر السردى حول سرّ الأوراق والرموز التي كان يرسمها آدم، والتي بعث بها لينتل بروز إلى قيادة البحر الأحمر قبل أن يُسأل عنها سميث، يقول الراوي: « مئات الأوراق المليئة بالأشكال والرموز التي لا أحد غيره يفهمها حتى أن لينتل بروز صورها وبعث بها نحو مخابر التحليل في البحر الأحمر ومضيق هرمز، ولم يتلق إلا جواباً واحداً هو تحت الرقابة سميث عندما سُئِلَ بعد وقت طويل من هذه الحادثة، عن سر حروف هذا الرجل المبهمة قال بلا تردد: أنا أعرف سر هذه الأوراق لأنني اعرف جيداً لا خطر فيها»⁽³⁾، فبالإضافة إلى استباق الحكي التكميلي في هذا الموقع والذي غطى من خلاله الراوي الفجوات

(1) - الرواية، ص 93.

(2) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 81.

(3) - الرواية، ص 46.

اللاحقة في المسار الحكائي، كان التطرق إلى آراء سميث حول الأوراق قبل أوانه كافياً لرد الشبهات التي أقامها لينل بروز حول آدم بسبب رسوماته الغريبة التي شكك فيها.

وبمناسبة اجتماع الإعلان عن نهاية مشروع قنبلة الجيب وانتقاله إلى مرحلة التصنيع، وفيما كان آدم متوجها لحضور فعاليات الاجتماع، استبق الراوي في مقطع استشرافي تكميلي أن يُقدّم آدم تقريره في خمس دقائق عن الوضعية العلمية للمشروع، يقول الراوي عن الاجتماع قبل أن ينعقد: « يعرف جيدا طبيعة هذا الأمر عليه أن يقدم تقريره في خمس دقائق عن الوضعية العلمية للمشروع»⁽¹⁾، لقد أدى هذا المقطع التكميلي وظيفته في تعويض حذفات سيشهدها السرد لاحقا لأن القارئ عندما يتتبع مسار الحكي سيلاحظ بأن الراوي سوف لن يتطرق إلى تفاصيل التقرير العلمي الذي من المفترض أن يكون آدم قدمه عندما أتيحت له الفرصة في الاجتماع.

كما ترددت من الراوي الاستشرافات التكميلية التي تعمل على تغطية نقائص في الأحداث بطريقة غير مباشرة، وذلك على لسان الشخصيات أيضا، فيقول سميث لآدم بمناسبة الجري في مضمار القلعة في الحاضر السردى، وهو يدعو لزيارة المختبر الجديد في وقت لاحق: « آدم احتاجك على كل عندما تنتهي من الماراتون، أرجو أن تمر علي في المختبر لترى كل شيء بنفسك ولا أضطر أن أروي لك دقائق الأمور، سأبعث لك الموظفة تأخذك إلى المختبر لتلقي نظرة عليه، بعد أن ترتاح قليلا وتستحم على راحتك»⁽²⁾، إلا أن هذه الزيارة عقب الماراتون - التي كانت تهدف إلى إقناع آدم - لم يتطرق إليها السرد، وتُعتبر من الحذفات التي غطتها الحكاية مسبقا، لأن مسار الحكي تواصل مباشرة على أحداث اليوم التالي وزيارة الفرقة العلمية لآدم بعد بدايته العمل على مشروعه من جديد.

كما يستشرف سميث في استباق آخر احتمال غيابه عن القلعة، فيقول مخاطبا آدم: « أنا سعيد من أجلك المهم أنك بخير وإيفا بخير أيضا، كنتُ أريد أن أخبرك أنني سأضطرُّ للتغيب مدة غير معلومة، من يوم إلى شهر وربما أكثر...»⁽³⁾، وهو الغياب الذي لن يتوقف عنده السرد لاحقا

(1) - الرواية، ص 310.

(2) - الرواية، ص 161.

(3) - الرواية، ص 269.

لأنّه يقع بالتزامن مع أحداث أخرى اشتغل الراوي بنقلها، كما أدى هذا الاستباق التكميلي وظيفته المهمة في إكمال أحداث الحكاية وتغطية النقص التي من الممكن أن تشهدها الوقائع في ظلّ غياب سميث عن القلعة، « وتولي آدم تحمل العبء الأكبر وحده بعد غياب سميث الذي خرج في مهمة عسكرية»⁽¹⁾، كما كان هذا الغياب مهماً من ناحية أخرى لحدوث الإعلان التمهيدي السابق الذي أخبر فيه توني آدم عن الرسالة التي تركها له سميث، وبهذا أسهم هذا الاستباق التكميلي في الربط بين الأحداث، والإنشاء بمستقبل الشخصيات وتغطية مشاريعها وما ستقوم به في الوقت الذي ينقطع السرد عنها وليتجه إلى تغطية أحداث أخرى.

تطرقنا في هذا الفصل إلى الوجه الأول لتجلي الزمن داخل البنية السردية لحكاية العربي الأخير، فعابنا كيفية توارد أحداثها من خلال رصد علاقات التشابه والاختلاف بين نظامين زمنيين تقوم عليهما أحداث كل رواية، وذلك من جهة العلاقة بين الترتيب الأولي المفترض للأحداث كما جرت في القصة والترتيب الثاني التخيلي لنفس الأحداث على الوجه الفني الذي تظهر به في الحكاية، وتمّ من خلال ذلك رصد مظهري الحركة الأساسية للزمن السرد في علاقته بنظام توارد الأحداث في الخطاب الروائي ومختلف أشكال التناثر مع أحداث القصة، التي كان النص الروائي مساحة لاشتغالها وتجليها متمثلة أساساً في تقنيتين زمنيتين بارزتين هما الاستباق بأنواعه والاسترجاع بأنواعه أيضاً، الوسيلتين الأوليتين لخلخلة النظام الزمني للأحداث في تسلسلها وتتابعها الخطي، والتي تمّ من خلال اشتغالهما في السرد التلاعب بخطية الزمن، ورسم مساراته وانحناءاته داخل المتن الحكائي، فكانت كل مرة ترد فيها المفارقة تُخلف ضرباً مختلفاً من التقطيع وأنماطاً شتى من الانكسارات الزمنية، هذه الأخيرة عكست حقيقة ذلك التفاوت القائم بين النظامين الزمنيين في القصة والحكاية. كما أدّت هذه الانكسارات عدّة وظائف جمالية وفنية، تتعلّق أساساً بمعمار العمل الفني وبلاغة المحكي وجمالية التلقي، وبالتالي كانت هذه المفارقات الزمنية ضرورية لتوصيل الرسالة ولتحقيق الهدف من كتابة الرواية.

(1) - الرواية، ص 292.

الفصل الرابع: المدة وإيقاع الزمن في الرواية

1- تسريع السرد:

1-1- الخلاصة "sommaire"

1-2- الحذف "L'ellipse"

2- تعطيل السرد:

1-2- المشهد "la scène"

2-2- الوقفة الوصفية "Pause"

أشرنا فيما سبق إلى أنّ التفاوت الحاصل لا محالة بين زمن القصة وزمن الحكاية في القص ناجم عن استحالة سرد جميع الأحداث كما وقعت في صورتها الخام، وبشكلها التفصيلي على مستوى الدقة في الصياغة الخطية، لذلك فإنّ ما يلجأ إليه السارد من آليات تقنيّة وحيل فنية أثناء السرد لا يكون بطريقة عرضيّة، إنّما خياراته يجب أن تكون لها ارتباطات وثيقة بطبيعة المادة الحكائيّة التي تُشكّل متن النص القصصي، والتي يسعى الكاتب إلى نقلها للقارئ بصورة فنية دالّة، وفق أسلوبه الخاص الذي لا يقوم بالطريقة التي يختار بها الألفاظ وحسب، بل بالطريقة التي تتناسق فيها الجمل والمقاطع والفصول على جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية، كما يمكن وجود أسلوب في الحكّي يهتمّ السارد من خلاله بتكوين إيقاع معيّن في نسج أحداث الرواية وتشكلها⁽¹⁾، قد تعلو وتتخفّض من خلاله وتيرة الحكّي، فتتسارع الأحداث وتتباطأ أو تتفاوت من موقع سردي إلى آخر حسب طبيعة وخصوصية الحدث، ليرتغن في الأخير ضبط الإيقاع هنا حتما إلى خيارات الكاتب السردية ورؤيته في صناعة المعنى وتوصيله للقارئ على الوجه اللائق.

لذلك سأحاول الآن معالجة مظاهر أخرى لأوجه التنافر بين زمني القصة والحكاية، لأتوقّف على تقنيات النّسق الزمني للسرد، أو ما يتعلّق بإيقاع زمن الأحداث في الحكاية من حيث درجات التسارع والتباطؤ، وذلك من خلال فتح نافذة زمنية أخرى أطلّ من خلالها على ما يسمى بالمُدّة الزمنية لأرصد فيها « علاقات الاستمرار المتغير لهذه الأحداث أو لأجزاء الأحداث المروية، وما تستغرقه من مدة تُمثّل طولاً معيناً في النص»⁽²⁾، أي هي علاقات ترتبط بالسرعة والإيقاع الزمني للأحداث.

والواقع أنّ تعدّد أوجه التنافر ودرجات الاختلاف المتباينة بين زمني القصة والحكاية تطرح صعوبة كبيرة في عملية ضبط كل هذه العلاقات وتبيانها أثناء التحليل، خصوصاً مع نصوص الرواية الجديدة الرّامية إلى التجريب والتلاعب بكل ما هو قار وثابت في بحثها عن التجديد، ومع ذلك يبقى بحث هذه الوجوه من التنافر هو الوسيلة الوحيدة لضبط بنية النص الزمنية، وكشف كيفية

(1) - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 270.

(2) - المرجع نفسه، ص 277.

قيام عنصر الزمن بوظائفه السردية، فبدون تحليل هذه العلاقات الزمنية المتشابكة والوقوف على خصوصيتها لا نتجاهل النص وحسب، بل نقتله كما يقول جينيت،⁽¹⁾ ونطمس معالمه إلى الدرجة التي يمكن أن نُضَيِّع فيها حتى المسالك المؤدية إليه.

- المدة الزمنية "la durée":

ليست المفارقات الزمنية إذا الطريقة الوحيدة التي قد يتبّعها الراوي في كسر رتابة السرد النمطي ومُناهضة كل ما له علاقة بتتابع الأحداث الخطي، إنما نلمس التلاعب بزمنية الرواية ونجده أيضا في ما يطلق عليه "جينيت" الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتي ترتبط في علاقة وطيدة بامتداد الزمن في القصة مقارنة بامتداده في السرد التخيلي، وهي التقنيات الزمنية التي يصطلح "جينيت" على تسميتها (الحركات السردية الأربع)، وهي حسب أربعة أطراف: طرفان متناقضان يتمثلان في الحذف والوقفة الوصفية، حيث يكون زمن السرد في الحذف منعما أو أصغر بما لا يقاس من زمن القصة، بينما يكون زمن القصة في الوقفة منعما أو يكاد لأن السرد يفسح المجال فيها للوصف. أما الطرفان الوسيطان فهما المشهد والخلاصة، ويكون المشهد في غالب الأحيان حواريا قد يتحقّق فيه تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقّقا عُرفيا، فيما تكون الخلاصة في السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة⁽²⁾، لأن الراوي يحكي فيه عن أحداث القصة الممتدة لفترات زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة.

وتجتمع دراسة هذه التقنيات الأربع تحت غطاء المدة، ويقصد بدراسة المدة في السرد الروائي « مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويهما هذه الحكاية »⁽³⁾، لذلك تظلّ معاينة شؤون هذه الحركات السردية الأربع ضرورية جدا للاقتراب من تحديد مدة حكاية ما وضبط سرعتها، بالنظر إلى تحكّمها في الإيقاع السردى من خلال قيامها بضبط وتيرته عبر مظهرين أساسيين هما: التسريع والإبطاء. يشمل الوجه الأول المرتبط بتسريع السرد تقنيتي الحذف والخلاصة، بدءا من تلك السرعة المتناهية التي هي سرعة الحذف والقفز على الأحداث وما يخلفه ذلك من فجوات،

(1) - ينظر: المرجع السابق، ص 277.

(2) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 108.

(3) - المرجع نفسه، ص 101.

وَصُولًا إِلَى تلك المقاطع الصغيرة من الخطاب التي تُغَطِّي فترة زمنية طويلة من أحداث القصة. فيما يشتمل الوجه الثاني المتعلّق بالإبطاء على تقنيات تعطيل السرد، انطلاقًا من لحظة التّساوي المطلق بين الزمنين في المشاهد الحوارية، وصولًا إلى ذلك البُطء المُطلق الذي تُحدثه الوقفات الوصفية والمقاطع التأملية، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة أو منعدمة زمنيًا.

كما لا يمكن في الحقيقة عند دراسة مدة رواية ما تحديد التبدّل في الإيقاع وتأويله بدقة متناهية، أو بالأحرى يبدو مستحيلًا الوقوف على تحديد دقيق لمدة حكاية ما، لأن التحليل الدقيق لآثار التباطؤ والتسارع في السرد يكون في بعض الأحيان - حسب المختصين - صعبًا ومتعبًا وخاليًا من كل دقّة حقيقية، ما دام الزمن القصصي يكاد لا يُشار إليه (أو يستدلّ عليه) بالدقة التي قد تكون ضرورية فيه، خصوصًا عندما نربط في قياس سرعة حكاية ما العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني، فسرعة حكاية ما تتحدد بالعلاقة بين مدة هي مدة القصة (بالتوازي والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول هو طول النص (بالسطور والصفحات)⁽¹⁾.

وإذا كان إجراء المقارنة بين الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني الذي يتبنّاه الراوي يبدو أمرًا صعبًا، فإن المدة الزمنية هي التي يُحس في شأنها بهذه الصعوبات أيّما إحساس لأن العملية تُصبح أكثر صعوبة في حال إجراء المقارنة بين مدة حكاية بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية، وببساطة فلا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات⁽²⁾ على وجه دقيق لأن الأمر «يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي - الذي يصعب قياسه - بين زمن القصة وزمن السرد فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولّد اقتناع ما لدى القارئ بأن الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من قبل الكاتب، أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني»⁽³⁾، فمن الواضح أن المدة التي تستغرقها عملية القراءة تختلف باختلاف القدرات الفردية للقراء، وأنه على خلاف ما

(1) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 102.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص 101.

(3) - حميد لحداني، بنية النص السردية، ص 76.

يحدث في السينما أو حتى في الموسيقى لا شيء يُتيح لنا تحديد سرعة عادية للأداء، ومن ثم فإننا نفقد الآن النقطة المرجعية أو درجة الصفر، التي كانت في حالة الترتيب تزامنا مع المتتالية القصصية والسردية⁽¹⁾، والتي قد تكون في حالة الحكاية توافقا دقيقا بين الحكاية والقصة*.

لا يمكن إذا تحديد أو قياس المدة الزمنية التي تستغرقها حكاية ما بشكل دقيق في جميع الحالات بالنظر إلى مُدَد القراءة المتغيّرة من شخص لآخر، ورغم ذلك فإن ملاحظة التباين في الإيقاع الزمني تبقى ممكنة دائما بالنظر إلى إختلاف مقاطع الحكاية وتباينها، فقد تكون الأحداث المروية في عدة أسطر هي ملخص لما جرى في سنوات طويلة، أو قد يتم الأمر عكس ذلك بعرض أحداث استغرقت دقائق أو ساعات في صفحات عديدة، وهذا ما يجعل الإيقاع الزمني للحركة السردية يتسم بالبطء تارة وبالسرعة تارة أخرى، إذ ينتقل الانطباع بالتسارع والتباطؤ أثناء الحكاية للقارئ عندما يتخيّر السارد أثناء الحكاية « السياق المناسب ليمد في حبل الكلام أو ليقصره أو أخيرا ليبتره. وهو إلى ذلك يبتتر ويقصر ويمد بناء على خطة تأخذ بعين الاعتبار عديد المعطيات أبرزها معمار العمل الفني وبلاغة المحكي وجمالية التلقي»⁽²⁾، وفي الواقع «هذا الاختلاف هو الذي يخلف لدى القارئ انطبعا تقريبا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني»⁽³⁾.

يقترح "جينيت" للاقترب من المدة والإيقاع الزمني للحكاية أن تتحدّد من خلال الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية المتمثلة في تقنيات: الحذف والخلاصة والمشهد والوقفة، فإذا كان التصديق مبدئيا بإمكانية وجود حكاية ما تعمل بدون مفارقات زمنية أمرا مقبولا، فإن هذه الحكاية مهما كان مستوى بلورتها الجمالية يصعب وجودها دون أن تقبل أي تغيير في السرعة، وبعبارة

(1) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص101.

* تفتقد دراسة المدة الزمنية في السرد الروائي إلى درجة الصفر التي يكون فيها التوافق دقيقا بين الحكاية والقصة، فحتى إن صح أن مشهدا حواريا إذا افترضناه خالصا من كل تدخل للسارد ودون أي حذف يمنحنا ضريبا من التساوي بين المقطع السردى والمقطع القصصي كما يرى "جان ريكاردو"، إلا أن هذا التساوي الزمني يبقى غير دقيق بالمرّة، فهو لا يستطيع أن يلعب دور المؤشر الزمني، وحتى لو لعب ذلك الدور فإن إشارته لا يمكن أن تصلح للقياس الدقيق للمدة، وكل ما يمكن تأكيده عن مثل هذه المقاطع الحوارية هو أنها تنقل كل ما قيل دون أن تضيف إليه أي شيء، لكنه لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال ولا الأوقات المبتة الممكنة في الحديث. ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص101، 102.

(2) - عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، ص49.

(3) - حميد لحداني، بنية النص السردى، ص76.

أفضل، لا تستطيع أي حكاية العمل دون آثار الإيقاع⁽¹⁾، لذلك سوف تسمح لنا دراسة هذه الحركات المتحكمّة في الإيقاع بالنظر إلى « استعمالاتها المختلفة في الخطاب الروائي بأن نقف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن السردى والوصول إلى تحديد دقيق قدر الإمكان عبر إقامة العلاقة بين مدة القصة وطول الخطاب الذي يقوم بسردها⁽²⁾ ».

إلا أن تحديد العلاقة بين الفترات التي تستغرقها الأحداث في الخطاب، وبين تلك التي تقابلها في القصة تبقى دائماً أمراً نسبياً، وهو ما يؤكّده "تودوروف" أيضاً في قوله: « يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتدّ في الفعل الروائي المقدم، وبين الزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل، إلا أن هذا الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطرّ دائماً للحديث عن نسب تقريبية⁽³⁾ »، لأن الأمر يتعلّق بعلاقة زمنية ومكانية في نفس الوقت، يتم فيها « عقد الصلة بين الكمية النصية التي تُضبط بحجم الأسطر والصفحات والكمية الزمنية للحكاية⁽⁴⁾ »، ومع ذلك تبقى تقنيات تعطيل وتسريع السرد في الأخير هي الحركات التي ستمكّننا من دراسة المدة أو السرعة أو إيقاع السرد والوقوف على التغييرات التي تطرأ على نسقه الزمني⁽⁵⁾. ويمكن التعبير عن هذه الحركات الأربع بالنظر إلى تخطيط القيم الزمنية التي تحيل إليها كل تقنية في المعادلات الرياضية الآتية، والتي يدل فيها (زق) على زمن القصة، و(زح) على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمناً كاذباً أو عرفياً كما ذهب إليه "جينيت"⁽⁶⁾:

الوقفة: زح = ن، زق = 0، إذن: زح < ∞ زق.

المشهد: زح = زق.

الخلاصة: زح > زق.

الحذف: زح = 0، زق = ن، إذن: زح > ∞ زق.

(1) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص102.

(2) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص244.

(3) - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص48، 49.

(4) - محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من 1976 إلى 1986، ص134.

(5) - ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ص171.

(6) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

اعتمد "جينيت" في تحديد هذه التقنيات وإحالتها على معادلاتها الزمنية التي تشير إلى مختلف أشكال اللاتوافق الزمني واستند إلى درجات السرعة التي تبلغ أعلى مستوياتها في الحذف، حين يُخبرنا الراوي أن سنوات أو أشهراً مرّت دون أن يحكي عن أمور وقعت في تلك السنوات أو الأشهر، في مثل هذه الحالات من القفز يكون زمن القصة طويلاً (زق = ن)، أما معادله على مستوى الحكاية فهو موجز جداً، أو إنه يقارب الصفر (زح = 0)، وعليه يمكن أن تكتب المعادلة السابقة للحذف على النحو الآتي: (زح > زق) أي زمن الحكاية أصغر بما لانهاية من زمن الوقائع. وتُسجّل السرعة أدنى درجاتها في الوقفة الوصفية والاستراحة التأملية وهذه الحركة هي نقيض الحركة الأولى، وتتبدّى في الحالات التي يتوقّف فيها السرد ليفسح المجال أمام الراوي للوصف، وبذلك يصبح الزمن على مستوى الحكاية أطول ربما بما لانهاية من الزمن على مستوى القصة: (زح < زق)، أو قل إن الطول الذي يستغرقه مقطع وصفي في الحكاية يفوق بما لا يقاس مدة زمن أحداث القصة، حتى إن هذه المدة تكاد أن تعادل الصفر: (زق = 0) و (زح = ن).

أما في المشهد الحوارى الذي يَغيب فيه الراوي ويُقدّم الكلام كاملاً كحوار بين صوتين، في مثل هذه الحال تعادل مدة الزمن على مستوى القصة الطول الذي تستغرقه على مستوى الحكاية، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها وبذلك يتساوى - ضمناً - زمن أحداث القصة مع زمن حكايتها: (زح = زق). في حين أن الحركة الرابعة في المُجمل أو الخلاصة هي حركة متغيّرة السرعة وغير محدودة (على عكس الحركات الأخرى المحددة)، فهي تغطّي بمرونة كل الحقل الزمني الواقع بين الحذف والمشهد، وتجعل زمن الحكاية أقصر من زمن القصة: (زح > زق)، أي أن الطول المستغرق على مستوى الحكاية هو فقط أقصر من مدة الزمن على مستوى القصة.

سيمنحنا الوقوف على هذه الظواهر الزمنية التي بين أيدينا فرصة نسبية للإطلاع على طريقة اشتغالها في نسج إيقاع الرواية، ومعاينة كيفية تعامل النص السردى مع الزمن في أعقد مظاهره وأوسع امتداداته وألطف دلالاته، من خلال تقديمه تقنيات سردية ذات دلالات زمنية متباينة لا تُدرك إلا بالملاحظة والتدبر⁽¹⁾. وهذا ما يمنحنا فرصة لتتبّع ألوان إيقاعات السرعة

(1) - ينظر: عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، ص157.

المختلفة في متن رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لرسم تمايزه وبيان خصوصيته وتفرده بالوظائف التي يضطلع بتقديمها في البناء والدلالة وجمالية الرواية.

ولكن قبل الوقوف على نماذج لتقنيات البطء والإسراع في السرد من الرواية لتبيان كيفية اشتغالها والوظائف المختلفة التي تؤديها في الحكى، لا بأس أن نشير مرة أخرى إلى الصعوبة التي واجهتنا - في كل الحالات - ونحن نبحث عن الإمساك بالخيط الذي قد يشدنا إلى السرعة الحقيقية التي سار عليها السرد في حكاية "2084"، والتي سارت أحداثها وتحركت شخصياتها على نبض إيقاعات متباينة، تمتاز بالسرعة تارة وبالبطء تارة أخرى، في خضم وقائع وأحداث كانت تجري في فترة زمنية ورقعة جغرافية محدودة داخل قلعة (مكان) مغلقة على ذاتها ومُنْعَزَلَة عما يجري حولها، أقل ما يقال عنها إنها موجودة خارج الزمن: « الزمن فيها بارد وثقيل كجثة ميت لا علاقة له بالزمن الطبيعي الذي يمضي جميلاً »⁽¹⁾ خارج أسوارها.

تثرى الحكاية ببعض المؤشرات الزمنية الموثقة طيلة مسارها السردى، والتي تتمثل في أغلب الأحيان في تحديدات زمنية لتواريخ أحداث القصة التي ضبطها الراوي على وقع الزمن الكرونولوجي الكامل، محاولاً أن يوثق بالسنة والشهر واليوم والساعة والدقيقة والثانية أهم الأحداث التي مرّت على "آدم" في الأسر داخل القلعة. هذا ما جعل القارئ وهو يقرأ أحداث الحكاية يحسّ بالدقة المتناهية في تقييد التواريخ أثناء السرد، فيندفع من حين إلى آخر إلى تصديق العوالم التخيلية الاستشرافية مستأنساً بقوة تلكم المؤشرات الزمنية الوثائقية والدقيقة والكاملة لحكاية خيالية إستشرافية صوّر من خلالها الكاتب مستقبلاً قاسياً، وكتب عن عالم سيحمل مسميات جديدة لدول ومنظمات مستقبلية، تحالفات جديدة، مصطلحات علمية دقيقة، شخصيات أجنبية وعربية، حقائق تاريخية تُقرأ بوجهة نظر معيّنة، وتاريخ آخر افتراضي لقلعة أميروبا، مشاهد عن المستقبل، ولادات عسيرة للزمن وأزمان أخرى تمرّ مرّ السحاب، مشاهد مغامرة وأكشن وأخرى درامية... كل ذلك يمتدّ على طول صفحات الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فيجعل القارئ يلتصق بأحداثها، ويعيش معها، ويتصوّر شخصها واحداً واحداً، كما تجده داخل المشاهد مع الشخصيات يتوتّر، يندفع، يغضب، يحزن، يحب، يكره، يشناق، يشمئز، يخاف، يبكي... وفي كل ذلك تبدو أحداث الرواية متماسكة

(1) - الرواية، ص 69.

ومتراصة زمنياً، تجري في أثناء السرد كحقائق تمرّ أمام مرمى العين في شكل شريط مصوّر ومُسجّل في ذاكرة ما يتمنى القارئ أن لا ينتهي منها تارة، وتارة أخرى يستعجل الوصول إلى نهايتها وفي كل ذلك تجده يقرأ دون ما أي إحساس بالثغرات الزمنية، أو أي أثر سلبي للحذف، والقفز، والإسقاط، والإيجاز، والنقصان في سير الأحداث وتلاحمها.

وبهذا سأكون في محاولة تتبّعي إيقاعات الزمن في رواية العربي الأخير مستأنساً بإزاء بعض التحديدات الزمنية والمكانية، التي ستجعلني أنتقل مطمئناً لدقّة التواريخ، واضعاً يدي على نبض الرواية لتحسس إيقاعاتها البطيئة والسريعة مرتها إلى قطبين لا غنى لي عنهما في مسيرتي هذه، أولهما تحديد مدة الحكى المائل على جغرافية الصفحات والأوراق، والذي هو في حقيقة الأمر قياس مكاني، كون الخطاب الروائي يُعتَبَر في صورته الطباعية مساحة لا يمكن الاستغناء عنها وعن جغرافية الكتابة المكانية التي تسهم إلى حد بعيد في ضبط إيقاعات النص، وكذا الإعلان عن حركته الداخلية التي لا تتّجّ إلا تحت إشراف القطب الثاني الذي ترتّنه إليه دراسة المدة، وهي التحديدات التي تضبط مدة الحدث في الحكاية، وهي تحديدات زمنية قابضة في عمق النص الروائي منسقة بين أحداثه ومتحركة في حركاته، التي يتمّ تحديدها وفق وحدات الزمن المعروفة. كما سأستأنس في دراسة المدة أيضاً ببعض التحديدات الزمنية لتواريخ ضبطها الراوي على وقع الزمن الكرونولوجي، علّها تقودني إلى إضاءة مزيج الإيقاعات الزمنية المتسارعة والمتباطئة في الحكاية، والتي لم يبخل علينا بها الراوي فطعم السرد بها من حين لآخر، بل إنه افتتح الحكى بتحديدات زمنية مكانية قبل بدايته سرد الأحداث فيقول:

«أول الخريف. 22 سبتمبر.

أربعة أشهر وتسعة أيام وثلاث ساعات قبل بدء سنة الموت.

نزل الليل بسرعة على قلعة أميروبا.

لا شيء في الطابق السابع إلا صمت وبياض مبهم يتسع كل يوم قليلاً...»⁽¹⁾

ستسمح لنا هذه الانطلاقة الزمنية بعد تتبّع مسار الحكى حتى النهاية من أن نُحدّد إجمالي مدة الأحداث التي حاول الحكى تغطيتها بالتركيز على بعض تفاصيلها، فتُحدّد فيما يقارب اثني

(1) - الرواية، ص 13.

عشر شهرا، تتوزّع بالضبط على أربعة أشهر وتسعة أيام وثلاث ساعات وتسع ثوان من سنة 2083، أي قبل بدأ سنة 2084 "سنة الموت". بالإضافة إلى ما يفوق ثمانية أشهر من السنة الجديدة 2084 التي يركز السرد كثيرا في نقل أبرز أحداثها، لكننا إذا أردنا تتبع المدة التي تم نقل أحداثها بصورة أكثر تفصيلية في الحكي فإننا نجدها تقدر بعدة أيام فقط كانت بارزة، تمّ انتقاؤها بعناية من أهم الأحداث الجوهرية، وذلك إذا قمنا باستثناء المحذوف من الممدّد التي تمّ إسقاطها بشكل مباشر أو ضمني من الرواية.

وإذا اعتبرنا أن سرد أحداث الحكاية ابتدأ من العتبة الزمنية التي انطلق منها الحكي (4 أشهر، 9 أيام، 3 ساعات، 5 ثوان) قبل بدء سنة الموت بمناسبة خضوع آدم للمراقبة الطبية الصارمة على أثر النوبة الصحية الفجائية التي أصابته في ذلك اليوم، فإن الحكاية لم تحك لنا عن كل الأحداث التي جرت قبل حلول سنة 2084، فالراوي لم يقف عند تفاصيل كل هذه المدة، بل اكتفى بنقل وسرد وقائع ثلاثة أيام منها على الأكثر، تمسّ وقائع اليوم الذي تعرّض فيه آدم للنوبة الصحية، وأحداث اليوم التالي الذي حمل في طيّاته الزيارة الفجائية التي قادت جماعة "ليدرافيك" للقلعة من أجل تقديم لائحة الطلبات، كما تخلّل السرد بعض الاسترجاعات والتعليقات والخلاصات التي تمسّ تحضيرات القلعة للاحتفالية، ثم انتقل الراوي بالسرد بعد ذلك مباشرة إلى نقل وقائع ليلة حلول عام 2084، وأحداث اليوم التالي (الاحتفالية) وما شهدته من إطعام للآرابيين الجياع.

وكان تركيز الراوي على هذه الأيام المنتقاة من مدة أربعة أشهر كاملة قبل بدء سنة الموت لأهميتها البارزة دون غيرها من الأيام في أن تلج بالفارئ إلى عوالم الرواية التخيلية، وتمهّد لسرد ونقل وقائع مهمّة من الحكاية، مع ما حملته السنة الجديدة من تغيرات على القلعة كسرت رتابة الأيام والأعوام الخمس الماضية التي مرت على تواجد "آدم" في الحجز، يقول الراوي عنه بعد حلول السنة الجديدة: « لم يشعر آدم بأن سنة قديمة مضت، وأخرى جديدة حلت، لكنه تأكد من أن شيئا ما، يخصه، قد تغير نهائيا، لم يكن قادرا إلا على إدراك بعض تفاصيله الهاربة»⁽¹⁾، وهنا يتلبّس معنا إيقاع السرد بإيقاع الزمن النفسي عند الشخصيات.

(1) - الرواية، ص 56.

وإذا اعتبرنا أن مسار السرد خُتم بحدث خروج "آدم" نهائياً من القلعة بعد انقضاء مدة حجز تجاوزت ثمانية أشهر من سنة 2084، فإن السرد بدوره لم يتوقّف عند كل تفاصيل أحداث هذه المدة، بل اهتم الراوي بنقل وقائع الأيام التي مثّلت انحرافات مهمّة في مسار الأحداث، بداية بالأيام التي تحقّقت "لآدم" فيها بعض طلباته، وكذلك يوم لقائه بـ"سميث" داخل القلعة من أجل استئناف الأبحاث النووية من جديد، وليلة الاتصال الوهمي بـ"أمايا"، ويوم الإعلان عن انتقال المشروع إلى مرحلة التصنيع، وبعد ذلك يوم التجربة، وأخيراً يوم مغادرة القلعة باتجاه السدّ بعد تدميرها. وهي كلّها أيّام معدودات من الشطر الثاني للمدة التي وقف عندها السرد بالتفصيل، والتي تفوق ثمانية أشهر من عام 2084. وبهذا يتّضح أن إجمالي المدة التي حاولت الحكاية حصرها بين جنباتها قد تجاوزت اثني عشر شهراً، لم يتوقّف السرد إلا على تفاصيل بعض الأيام منها فقط.

ومن خلال هذا الجدول سأحاول عرض المدة الزمنية التي أعلن عنها النص، بحسب توزيعها على أجزاء وفصول الرواية، مع تحديد ما يمثّلها من المساحة النصية التي تُقابل هذه المدد على صفحات الرواية:

جدول توزيع المدة الزمنية في كل من القصة والحكاية

ف	ج	الحدث	المدة الزمنية	الصفحات	ملاحظات
1	1	المراقبة الطبية لآدم وحوار ليتل بروز مع سيرجون	ليلة 22 سبتمبر 2083.	26...13	إجمالي المدة:
	2	زيارة جماعة ليدرافيك	23 سبتمبر 2083	40...27	4 أشهر سرد
	3	ليلة حلول السنة الجديدة وآدم يحاول أن ينام	10 قبل حلول السنة الجديدة	62...41	منها: ثلاثة أيام من سنة
	4	إطعام الأرابيين بمناسبة مرور قرن على ميلاد الأخ الأكبر	1 جانفي 2084 من الفجر إلى الليل	77...63	2083 و 2084 واحد من سنة
2	1	يوم إحضار إيفا جهاز التسجيل لآدم	في النهار	84...81	يوجد بين ج 1 وج 2 حذف 11 يوم. كما
	2	ليلة اليوم الذي حصل فيه على الجهاز	5 دقائق	89...86	

2	من الساعة 10 و 50... الساعة 11 و 30	40	96...89	تم القفز على ثلاثة أشهر بعد حلول السنة الجديدة
	2	ممارسة آدم للرياضة في الوقت الذي خرجت فيه إيفا في بعثة علمية	صباحا بعد 5س، 3أ، 15 ي...	
	3	الجري في مضمار القلعة صباحا و الجلوس في الساحة ليلا	صباحا..... 115 ثم ليلا..... 133..130	
	4	أول لقاء مع سميث في القلعة بعد 5س، 5أ، 13ي، 10سا، 55د، 34ثا.	ربما دام اللقاء عدة ساعات 150..135	
3	1	جري آدم وسميت ثم انضمام توني	ساعتين على الأكثر 166..153	هناك حذف
	2	زيارة فرقة الأنثروبولوجيين	اللقاء ربما دام ساعات 178..167	غير محدد
	3	زيارة رئيس المشروع النووي ثم مغادرته واستمرار آدم في العمل	يوم كامل من الزيارة إلى غاية المغادرة 187..181	بين الجزء 2 والجزء 3
	4	في نفس الليلة آدم في مكتبه غارق في حساباته وأوهامه	في نفس ليلة الزيارة 205..193	
4	1	لقاء آدم وسميث ومشاهدة الشريط الأول المصور للحادثة	دام اللقاء ساعات والشريط نصف سا 222..209	هناك حذف
	2	وصول إيفا في نفس اليوم ثم مغادرتها في اليوم التالي	ليلة كاملة حتى الصباح 238..225	في نهاية هذا الفصل وبداية الفصل التالي
	3	الاتصال بأمايا الوهمية بعد 5س، 8أ، 6ي، 17سا، 4ثا	يوم كامل في الانتظار 252..243	
	4	سخرية لينل بروز على الخدعة	ليلا 263..253	
5	1	عودة سميث والجري معا	لعدة ساعات 275..265	هناك حذف
	2	الاستعداد للجري بعد العمل لعدة ليال متواصلة	صباحا 289..277	غير محدد
	3	في الجري توني يخبر آدم عن الأمانة التي تركها سميث	على الساعة 7مساء 307..291	بين الجزء 3 والجزء 4
	4	يوم الإعلان عن بداية التصنيع واتصال الكوربو ليلا	يوم كامل 324..309	
6	1	أحداث يوم التجربة	دامت ساعات 337..327	هناك حذف

2	العودة من التجربة ومقتل الأنثروبولوجيين	في نفس اليوم	352..341	عدة أيام بين الجزء 3 والجزء 4
3	توديع جثامين القتلى ووصول النتائج ورسالة إيفا	يوم كامل بعد 4 أيام من التجربة	368..353	
4	إرجاع آدم إلى الغرفة الأولى وإجراء حوار مع لينت	مدة الحوار مجهولة، تدخلات الراوي	379..372	
7	1 هجوم التنظيم "ليلة القيامة"	6 ساعات تقريبا		هناك حذف
2	وفاة سميث إثر هجوم البارحة	من 7 صباحا إلى 4 مساء		غير محدد بين الجزء 2 و 3 (فترة غياب توني)
3	عودة توني والمشاركة في حفل الغوسيل مساء	في الصباح ثم المساء		
4	مشاهدة آدم للشريط الحقيقي	ليلة الغوسيل		
8	1 آدم يلتقي لينت بعد شهرين من مقتل سميث	اللقاء غير محدد المدة	439..435	حذف غير معلن بين الجزء 1 و 2
2	يوم إخلاء القلعة وتدميرها	ساعات	448..441	
3	إصابة آدم في السد	ساعات أخرى	464..451	

- تعليقات مهمة على ما جاء في جدول المدة الزمنية:

* **الفصل الأول:** توقّف السرد في الجزأين الأول والثاني من الفصل الأول على نقل بعض تفاصيل اليومين المتتاليين اللذين انطلقت منهما عجلة السرد، يحكي اليوم الأول تفاصيل خضوع آدم للمراقبة الطبية عقب تدهور حالته الصحية، فيما يحكي اليوم الموالي عن زيارة جماعة ليدرافيك للقلعة من أجل رؤية آدم.

- فيما يحكي الجزآن الثالث والرابع أحداث يومين متتاليين آخرين، يختصّ الجزء الثالث بنقل تفاصيل ليلة حلول العام الجديد، التي حلت على من في القلعة بكثير من البطء، كأنها ولادة عسيرة للزمن، كما زاد الإحساس بتناقل الزمن في هذه الليلة تعمّد الراوي قيامه ببعض الاقتطاعات الاسترجاعية والوقفات التأملية والتعليقات المطوّلة. فيما يُفتتح الجزء الرابع على صباح اليوم التالي الذي شهد تكرّم القلعة على بعض اللاأربيين بالإطعام المجاني من الفجر حتى المساء.

- لتفوق إجمالي المدة التي من المفترض أن يكون هذا الفصل قد حاول تغطيتها بأربعة أشهر، وقف السرد التفصيلي على أربعة أيام منها فقط، في مساحة نصية تقدّر بـ: 64 صفحة. فيما تقدّر باقي إجمالي المدة التي حاول السرد تغطيتها من الفصل الثاني إلى الثامن ما يفوق ثمانية أشهر.

* **الفصل الثاني:** يُفتتح هذا الفصل بحذف ضمني غير مُعلن، يُرجّح أن تكون مدته ثلاثة أشهر من حلول السنة الجديدة إلى غاية حصول آدم على الجهاز.

- أما فيما يخص الجزء الأول من هذا الفصل فهو غطّي أحداث يوم وليلة حصول آدم على جهاز التسجيل، ويتوقّف السرد التفصيلي في هذا الجزء تقريبا على مدة 40د، وذلك من الإعلان الأول للراوي عن مرور: 5س، 3أ، 4ي، 10سا، 50د من الحجز، إلى الإعلان الثاني عن مرور: 5د أخرى، إلى غاية المؤشر الزمني الثالث الذي بدأ فيه آدم التسجيل في الجهاز بعد: 5س، 3أ، 4ي، 11سا، 4ثا حجزا؛ فتكون إجمالي المدة التي غطّاها هذا الجزء: 40د، في مساحة تقارب: 15 ص.

- ينفّث الجزء التالي من نفس الفصل على خبر خروج آدم للرياضة بعد مرور 5س، 3أ، 15ي، 10سا، 24د، 32ثا من الحجز، أي أن هناك حذفًا ضمّنيًا بين نهاية ج 1 وبداية ج 2، يقدر بـ 11 يوم.

- يسترجع الراوي في ج 3 تاريخ القلعة وتحولاتها على امتداد العصور إلى غاية الوصول إلى ما هي عليه في الحاضر السردّي، ثم يفتتح ج 4 من نفس الفصل على لقاء آدم وسميث داخل القلعة، وكان ذلك بالضبط بعد 5س، 5أ، 13ي، 10سا، 55د، 34ثا من الحجز، أي أن هناك إسقاطا آخر لعدد الأيام. أما إجمالي المدة التي حاول هذا الفصل تغطيتها فتقارب شهرين و 9 أيام، ركّز السرد منها بكثرة على تفاصيل 4 أيام في مساحة نصية تقارب 85 صفحة.

* **الفصل الثالث:** يغطي الجزءان 1 و 2 من هذا الفصل يومين متتاليين، يختصّ ج 1 بنقل الحوار الذي كان بين آدم وسميث أثناء الجري، إلا أنه لم يتم تحديد مدة الجري ويبقى من المرجح أن الجري دام ساعة أو ساعتين، أما الحوار المطول الذي جمع آدم مع فرقة الأنثروبولوجيين في ج 2 فقد دام لعدة ساعات. فيما خُصّصَ الجزءان 3 و 4 معا لنقل تفاصيل يوم واحد فقط هو يوم زيارة وليام ديك القلعة، وبهذا يكون هذا الفصل قد ركّز على نقل أحداث ثلاثة أيام منفصلة، تمّ عرضها في ما يقارب 52 صفحة، مع الأخذ بعين الاعتبار احتمالات الحذف غير المصرح بها في

نهايات الأجزاء والتي أسهمت في تسريع عجلة السرد أكثر في مقابل التباطؤ الشديد في نقل بعض الوقائع بسبب تعليقات الراوي والوقفات الوصفية والتأملية والاسترجاعية والمشاهد الحوارية، وهذا ما نلمسه أكثر في أواخر الأجزاء.

* **الفصل الرابع:** بنفس طريقة الفصل السابق تُبنى الأحداث في الفصل الرابع بحيث يختص الجزءان 1 و 2 بنقل تفاصيل يومين متتاليين في تعاقبهما الكرونولوجي، وهما يوم الزيارة التي قادت إيفا للقلعة واليوم التالي الذي غادرت فيه، فيما ينقل الراوي في الجزأين 3 و 4 حدث الاتصال الوهمي مع أمايا وما أعقب ذلك في نفس الليلة، وكان هذا الاتصال بعد مرور 5س، 8أ، 6ي، 17س، 4ثا، وإذا استرجعنا آخر تحديد زمني بهذه الدقة فقد كان في نهاية الفصل الثاني ب: 5س، 5أ، 13ي، 10س، 55د، 34ثا. وهذا يعني أن المدة الزمنية التي حاول الفصلان الثالث والرابع تغطيتها معا تقارب ثلاثة أشهر في مساحة تقارب 110 صفحة تجمع الفصلين معا.

* **الفصل الخامس:** دائما ما تتكرر الانقطاعات الزمنية نتيجة الحذف الضمنية التي أكثر ما نجدها في الرواية مع نهاية فصل وبداية آخر، فمع بداية الفصل الخامس يتجاوز الراوي عديد الليالي والأيام عقب المكالمة الوهمية، التي من المفترض أن آدم قضاها في أعماله المخبرية، كما نجد الانقطاعات الزمنية تتخلل بعض الأجزاء مثل الحذف الضمني لعديد الأيام بين نهاية ج 3 وبداية ج 4.

* **الفصل السادس:** تتواصل دائما القفزات الزمنية التي لا يمكن تحديدها بدقة مع بداية الفصل السادس أيضا، كما يشترك الجزءان 1 و 2 معا في نقل أحداث يوم واحد هو يوم التجربة وذلك في مساحة نصية تقدر بـ 25 صفحة، ونُسجّل على مستوى هذا الفصل بعض السيولة في حركة الزمن حتى وإن تخلّلت بعض الوقفات الوصفية والتأملية التي أسهمت أحيانا في تعطيل تسارع الزمن.

* **الفصل السابع:** هذا الفصل يُعدّ من أبطء فصول الرواية حيث عمد فيه الراوي إلى نقل أحداثه القصيرة وبسطها في مساحات نصية واسعة، فاكتفى مثلا الجزء الأول منه بنقل ساعات قليلة فقط من ليلة هجوم التنظيم على القلعة، هذه الليلة كانت « أطول ليلة أبدا في قلعة أميروبا، لم يكن الميجر توني مخطئا عندما أطلق عليها ليلة القيامة»⁽¹⁾، كما اقتصر الفصل التالي علي خبر موت

(1) - الرواية، ص 383.

سميث وتوديع جثمانه، وبعد حذفٍ غير محدد يتعلّق بالمدة التي قضاها توني في السفيرة التي رافق فيها الجثمان إلى غاية عودته بعد ذلك، يُعْطَى الجزءان 3 و4 معا أحداث يوم واحد فقط هو اليوم الذي اكتشف فيه آدم حقيقة الخدعة وأن أمايا ماتت قبل خمس سنوات.

*** الفصل الثامن:** يوجد في بداية هذا الفصل بعض الحذوف والتلخيصات التي تجاوز بها الراوي الأيام الأخيرة لآدم في القلعة، وهي الأيام الفارغة التي أعقبت اكتشاف الحقيقة، وتلت موت سميث، والتي فقد فيها آدم الإحساس بكل شيء حتى الزمن « كل شيء مات فجأة حتى الأوقات التي تعود عليها الصبح، المساء، الليل، أحيانا عندما يكون الجو صافيا ومريحا ماتت أو لم تعد تعني له الشيء الكثير»⁽¹⁾. كما يركّز السرد بعد ذلك على وقائع يوم الخروج النهائي من القلعة وتدميرها. ليضطرب إيقاع الأحداث الأخيرة في الحكاية بشكل كبير وظاهر يحسّ معه القارئ بالنقل البطيء جدا لوقائع مُشوَّقة جدا من المرجّح أنها حدثت بسرعة في لحظات قصيرة من الزمن، لكن الحديث عنها تمدد في صفحات عديدة، تعمّد فيها الراوي تعطيل الزمن فتداخل فيها السرد بالوصف والحركة بالتأمل، وتمازجت فيها لحظات الوعي بالهذيان والتي كان فيها آدم في وضعية حرجة متأرجحا بين الحياة والموت على إثر الرصاصات التي اخترقت جسده، قبل أن تنتشله أيادي إيفا ويونا من بركة الدم التي كان يسبح فيها وبرودة الثلج الذي غطى المكان، ليواكب إيقاع الرواية الزمني المضطرب في نهايتها والذي يتداخل فيه بصورة رهيبية السرد والوصف والتأمل والتذكر... اضطراب الأحداث الخطرة في النهاية المفتوحة، التي تعدّ من أهم مواقع تعطيل السرد في الرواية إذ أثقلت جراح آدم كاهل الوقت، وعطلت كثرة الوصف سرعة السرد.

كما سجّلت السرعة في الفصول الأولى من الرواية أعلى معدلات التباطؤ على الإطلاق، بسبب الانقطاعات الاسترجاعية التي كان بها الراوي يعود إلى فترات طويلة من ماضي الشخصيات حتى يغطّي الثغرات الحكائية ويمهّد لما كان يقع في الحاضر، إلا أن هذه الاستذكارات كلّما كانت تظهر كانت تتخذ مكانها في المساحة الورقية على حساب الأحداث التي تجري في الحاضر السردى فتسهم من ناحية أخرى في عرقلة سير الأحداث للأمام لأنها تمنع عجلة السرد عن الدوران، وتُعطلّ المسار الزمني المتصاعد في أحداث الرواية منذ بدايتها رغم أن

(1) - الرواية، ص407.

الراوي حاول تجاوز ذلك بإحداث نوع من التوازن بين مدة المحكي والمساحة النصية للحكي عن طريق اعتماده بشكل لافت على المشاهد الحوارية في نقل الوقائع وعرض الأحداث - حتى ولو كانت من الماضي - تاركا في كل مرة للشخصيات مساحات حرة للتعبير عن نفسها وإسماع صوتها، وكما سنرى لاحقا فإن المقاطع الحوارية قد سجّلت حضورها في كل فصل وجزء من أجزاء الرواية بل هي موجودة في أغلب صفحاتها تقريبا، محاولة بحضورها المكثف أن تضيء على هذا التباطؤ نوعا من الاعتدال إلا أنها لم تسلم هي الأخرى في النهاية من تدخلات السارد بالتعليقات والاستطرادات.

لقد حاولت حتى الآن إلقاء نظرة سطحية وعامة على السرعة السردية في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" متتبعا سرعة السرد في كل فصل على حده، من خلال الموازنة بين المدة الزمنية التي يعلنها النص والمساحة المكانية التي عبرت عنها، وعلى الرغم من عدم التناسب بين المساحة النصية الواسعة التي حصرتها الرواية في ما يقارب 464 صفحة من بدايتها إلى نهايتها وبين حجم الزمن الذي استغرقته أحداث هذه الحكاية، وعلاقة كل ذلك بنوعية الاهتمام الذي يلقيه الراوي على فترات زمنية دون أخرى وهو يقوم بعرضها، فنجد أنه يطنب في تقديم محتوى حدث بسيط لا تتطلب عملية الإخبار به إلا القليل من الوقت واليسير من الجهد، أو يوجز في عرض أحداث فترات طويلة وأعوام قد يستغرق التعرض المفصل لها الكثير من الوقت والجهد والحيز المكاني. إلا أنه يمكننا بين هذا وذاك القول بأن إيقاع السرد في هذه الحكاية جاء غير متوازن على الإطلاق، تراوح نبض حركته بين الإسراع حيناً والبطء حيناً آخر، مع أن حضور هذا الأخير فرض هيمنته على حركة الزمن، خصوصا في بداية سرد الأحداث ونهايتها، على الرغم من الحضور المكثف لتقنيات تسريع السرد، كالحذف والتلخيص اللتين سجلتا في العديد من المواقع السردية سرعة لانهاية، تم على إثرها إسقاط فترات زمنية طويلة واختزالها.

كما يعود الإيقاع المتباطئ في النص أيضا إلى الطابع الاسترجاعي الذي هيمن على كامل النص، إذ فرضت الذاكرة حضورها بكل الطرق متخللة أحداث الحكاية وترهينا لماضيها في حاضرها، هذا الحاضر الذي ظلت حركته دائما مشدودة بخيوط الذاكرة للرجوع إلى ماضي الأحداث القريب والبعيد وحتى إلى ركام التاريخ للبحث فيه، وكأن السارد وهو يسرد الأحداث أراد أن

يمنحنا فعلا فرصة الإقامة المتأملّة والطويلة بين جنبات السطور التي كُتبت على ما يبدو على وقع قَلَقٍ من الماضي والحاضر، مخافة أن يأتي يوم يُعيد فيه التاريخ نفسه، فيبيد الإنسان نفسه بيده عندما يتجاهل دروس الماضي ولا يجري أي حساب لعواقب الحاضر، لذلك دُوِّنت أحداث الرواية بقلم يسيل لعبه ليكتب على وقع النبض الداخلي النفسي الذي عاشته الشخصيات داخل أسوار القلعة قلقة، ومحمّلة بتلك الهموم والأنفاس المسجونة، والمكبوتة، والمشحونة بشجن الذكرى المعبأة بركام الماضي الذي تستنطق فيه ذاكرة "آدم" (صاحب مشروع قنبلة الجيب النووية) الذاكرة الجمعية للبشرية، فتُساوِل ما تَعَلَّقَ منها بالتجارب النووية السابقة خصوصا تجارب الحرب العالمية الثانية في هيروشيما وناكازاكي، وفي دوامة الخوف والقلق هذه تحوّلت أيام وساعات ودقائق وثنائي الزمن الاستشراقي الذي تبناه السارد مطّاطا تقوم الانفعالات المتباينة والعواطف المتضاربة بتمديده أو تكثيفه، موحية بأن أيامه ليست كأيّام الزمن الطبيعي، ولا تبدو متساوية الأثر في وقع عبورها الخاص على مشاعر الذات وأحاسيسها.

هذا بالإضافة إلى المساحات النصية الواسعة التي تربعت عليها المشاهد والحوارات الداخلية والوقفات الوصفية والمحطات التأملية، والتي جاء النص مُتَخَمًا بها، خصوصا المقاطع الحوارية التي توحى كثرتها للقارئ بإحداث نوع من التوازن الطبيعي المطلوب في إيقاع الرواية، بالتعديل من سرعة الحكى والسرد الذي كان يحملنا إيقاعه بلطف - رغم ما يتخلله من وصف وتأمّل وحذف وتلخيص - ويجري في حركة لا نكاد نحس بها وهو يبسط حدثا ويعلّق آخر، ليعرّج بنا إلى رحاب حدث جديد أو استذكار من الماضي حتى يتّسق الحكى، ويعود إلى مجراه الطبيعي من جديد.

ومن أجل تلمّس الإيقاع الزمني للسرعة السردية أكثر والغوص في عمق المدة التي خفق إيقاع السرد على وقع وتيرة حركاتها الأربع، سأسعى فيما يأتي إلى استنباط الغالب من الأشكال الأساسية لهذه الحركات السردية وطبيعة ما تحدّثه من آثار وما تقدّمه من مهام على مساحة نص حكاية العربي الأخير، من خلال معاينة كيفية اشتغال هذه الأشكال ومدى خصوصية الأرضية الحكائية التي استثمرت فيها من جهة، ومحاولة الكشف عن تنويعات الشكل الواحد وتفاعله مع مقتضى الدلالة والوظيفة التي يسعى لتحقيقها، لأن لكل رواية قواعدها الخاصة في استخدام

السرعات المختلفة للقص ، ولكل سرعة وظيفتها الخاصة في الحكيم⁽¹⁾ التي تبرز في الأساس من خلال تأثيرها في سرعة السرد، ومن خلال التحكم في ضبط إيقاع الأحداث بما يتلاءم ومساالك المعنى المراد تحقيقها.

وهكذا سنُفصّل القول في ذلك مُتَّبِعِينَ ترتيب التسارع الذي أشرنا إليه في مستهل حديثنا عن المدة واختلاف وتيرة حركاتها الأربع، فننطلق بما يرتبط وتسريع السرد، لندرس تقنيّتا الخلاصة والحذف، وبعد ذلك نعرّج في الكفة المقابلة على التقنيات المساهمة في تعطيل السرد، لنقف على نماذج من الوقفات والمشاهد التي يثرى بها نص حكاية العربي الأخير، فنبيّن طبيعة توظيفها وخصوصية المهام التي تؤديها في سردية الزمن على ضوء طرق استخدام الكتّاب الحداثيين لها، والتطور الذي طرأ على استخدامها في الرواية الجديدة الباحثة عن فرص تجريب أساليب كتابة مستحدثة ومختلفة على الدوام.

1- تسريع السرد:

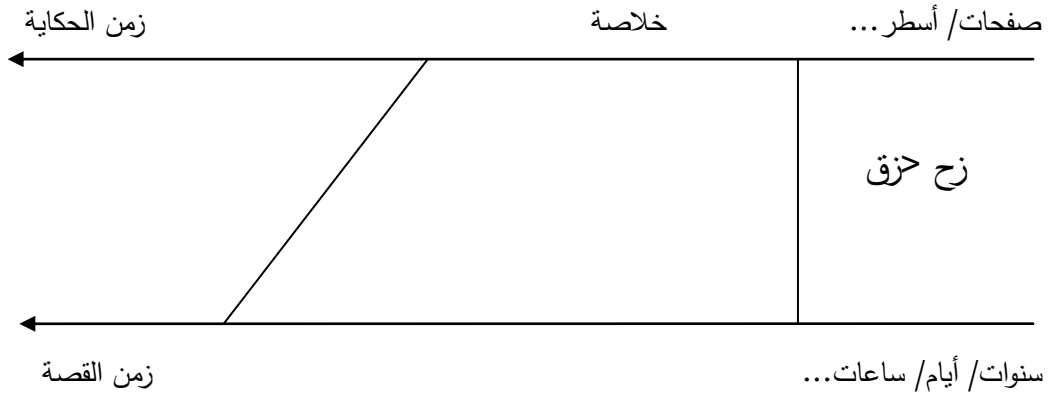
تفرض مقتضيات تقديم المادة الحكائيّة وطريقة عرضها في الحكاية بما يتناسب ومدى أهميتها عبر مسار الحكيم في بعض الأحيان، على السارد أن يعمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائيّة التي قد يستغرق وقوعها في القصة فترات زمنية طويلة ضمن حيّز نصي ضيق من مساحة الحكيم، يضبط السارد في حدودها إيقاع الأحداث داخل جغرافية النص بالقفز والاقتضاب والتلخيص والتّمثّل عن الشرح والتحليل، والاكتفاء بالإشارة والتلميح إلى المهمّ مركزا على لبّ الموضوع صامتا عن سواه، معتمدا في ذلك على حركتان تُمكّنانه من ذلك، وتسهمان في تسريع السرد وطيّ مراحل عديدة من الزمن، هما تقنيّتا الخلاصة والحذف.

1-1- الخلاصة "sommaire":

تُعترض طريقنا مشاكل المصطلح دائما عند التعامل مع القضايا السردية، والخلاصة كتقنية زمنية سردية حالها كحال بقية المصطلحات التي وقعت الإشارة إليها من قبل النقاد بعدّة تسميات منها: التلخيص والمجمل والإيجاز... وهي كلها مصطلحات تُستعمل في السرديات للدلالة على مفهوم واحد، يرتبط حسب "جيرار جينيت" بما يسمى في النقد المكتوب باللغة الإنجليزية

(1) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 81.

(summary) أي الحكاية المُجملة ⁽¹⁾، وهي: « السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة » ⁽²⁾. ويمكن التمثيل لهذه التقنية بالشكل الآتي:



مخطط توضيحي لتقنية الخلاصة في السرد

يتَّضح من خلال الشكل السابق لتقنية الخلاصة كيف أن زمن الخطاب أصغر فيها من زمن القصة بكثير، وهي إمكانية واسعة الانتشار في السرد، تَرَجُّعُ في أصلها إلى « التلخيص الذي يجمع سنوات برمتها في جملة واحدة » ⁽³⁾ دون تفاصيل أقوال أو أعمال، أي أن السارد يلخِّص أحداثاً جرت في سنوات أو شهور أو ساعات في صفحات أو سطور أو كلمات قليلة دون أن يُفصِّل فيها، وبهذا يكون التقابل بين وحدة من زمن القصة ووحدة أصغر منها من زمن الخطاب أمراً ممكناً، ويكون التباين بين المساحة الزمنية للقصة ومقابلها المكاني في الخطاب أمراً مشروطاً. ونستطيع أن نتحدث بذلك عن الخلاصة أو التلخيص (résumé) كتقنية زمنية يكون زمن السرد فيها أقل من زمان أحداث القصة ⁽⁴⁾، بسبب طابعها الانتقائي الذي يضع جانباً التفاصيل غير المهمة، والتي لا يرى الراوي ضرورة لعرضها على القارئ؛ وعلى الرغم من الأهمية التي يَحْتَلُّها التلخيص في البناء الروائي العام ومكانته التي لا غنى عنها في السرد فإنه لا يحتلّ مساحات كبيرة على جسد النص الروائي، وذلك يعود إلى حجمه المحدود بسبب طابعه الاختزالي المائل في أصل تكوينه، والذي يفرض عليه المُرُور سريعاً على الأحداث أثناء عرضها مركزاً في

(1) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص104.

(2) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص144.

(3) - ترفيتان تودوروف، الشعرية، ص49.

(4) - ينظر: عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص162 .

ذلك بالكامل على الإيجاز والتكثيف، مما يؤدي في النهاية إلى تقليص مساحة النص القصصي، وعلى الرغم من المساحات المحدودة التي يحتلها في مجموع النص السردى، فإن "جيرار جينيت" يرى أن « المجلد ظل حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعاً بين مشهد وآخر، الخلفية التي عليها يتميزان وبالتالي النسيج الذي يمثل اللحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجلد والمشهد»⁽¹⁾، فتستعمل هذه التقنية غالباً عند تقديم المشاهد من أجل الربط بينها، وعند تقديم شخصية جديدة في قالب اللاحقة أو شخصية ثانوية لا يتسع مقام السرد إلى معالجة ماضيها معالجة مفصلة، وكذلك عند الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث⁽²⁾ سابقة لم يتوقف عندها السرد في أوانها.

وبما أن الأحداث في الأغلب لا يتم تلخيصها إلا إذا وقعت وأصبحت قطعة من الماضي، على إثر ذلك تأتي الخلاصة لتطرق أبواب الماضي على شكل لاحقة إسترجاعية، قد تعود بإشارات وتلميحات إلى زمن قريب أو بعيد من حياة الشخصيات عن حاضرها السردى، « ويُعدُّ بيرسي لوبوك أول من نبّه إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي، وتبعه في ذلك فيليبس بنتلي فأشار بوضوح إلى أن أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في المشاهد يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملحقاً قصيراً عن قصة شخصياته الماضية أي خلاصة إرجاعية»⁽³⁾.

ويمكن في حالات أخرى أقل تواتراً للخلاصة تلخيص الأحداث في زمن السرد الحاضر، عندما يرى الراوي بأنها ليست جديرة باهتمام القارئ، وبالتالي لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل عندها، لأنها روتينية أو غير مهمة، فيتم إجمالها من أجل المرور إلى ما هو أهم منها أو يُزامن في نفس الوقت، بهدف عرض حصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث، أو من أجل تسليط الضوء من جديد على أحوال الشخصيات التي غاب عنها السرد، ويمكن تسمية هذا النوع

(1) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 110.

(2) - ينظر: خليل رزق، تحولات الحكمة مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشرف، ط 1، بيروت، لبنان، 1998، ص 164.

(3) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 146.

بالخلاصة الآتية⁽¹⁾، كما يجوز افتراضا تلخيص أحداث قد تحدث في المستقبل عندما يكون الراوي على اطلاع بما ستؤول إليه الأحداث وتنتهي عليه الأمور. ورغم السياقات المتباينة التي ترد فيها الخلاصة استجابة لمقتضيات السرد وآفاق المتن الحكائي تبقى الغاية منها في كل الحالات تسريع عجلة السرد، فذائماً ما يُنظر « إلى الخلاصة كنوع من التسريع accélération الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحوّل من جزاء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل»⁽²⁾. وعليه يمكن أن تسهم الخلاصة في:

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
- تقديم عام لماضي الشخصيات الجديدة أو حتى التي انقطع عنها السرد لفترة من الزمن.
- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وإجمال ما وقع فيها من أحداث.
- التمهيد لما يجري في الحاضر السردى من أجل تهيئة القارئ لتقبّل واستيعاب التطوّرات اللاحقة في السرد.
- وصل خيوط الزمن المتقطّعة، وحماية السرد من الانقطاع والتفكّك.
- تقديم الاسترجاع⁽³⁾.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى إمكانية تقسيم الخلاصات إلى أنواع أخرى، وذلك اعتماداً على معيار طبيعة المدى الزمني الذي تغطّيه الخلاصة، هل يكون معيّناً وبارزاً في النص؟ أم يكون غامضاً ومتستراً يحتاج إلى ترجيح وتأويل، بحيث لا يمكن تحديده إلاّ بشكل تقريبي؟ ومن ثمّ يمكن الوقوف من هذه الزاوية على نوعين من الخلاصات، محدّدة وغير محدّدة. تشتمل الخلاصة المحدّدة على عنصر مساعد يسهّل تقدير المدّة التي تمّ إجمالها عن طريق إيراد عبارة زمنية مصاحبة، وذلك مثل: (بضع سنوات/ أشهر قليلة...)، فيما تغيب في الخلاصة غير المحدّدة القرينة الزمنية المباشرة الدّالة على طول الفترة الملخصة⁽⁴⁾.

(1) - ينظر: مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، ص 224 .

(2) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 145.

(3) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 82.

(4) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 149، 150.

وبالعودة إلى رواية "2084 حكاية العربي الأخير" نجد أن الخلاصة بأنواعها تُسجّل حضوراً مُتميّزاً ودوراً لا يمكن تجاهله في فرض التنويع الزمني داخل نص الرواية من عدة نواح، لإسهامها في المرور السريع على فترات زمنية قصيرة وطويلة خصوصاً من السنة الجديدة (2084) في الحكاية، وما حمّله حلولها من تغييرات مهمّة مسّت القلعة وسكّانها، لذلك أثر السرد نقل أحداثها وتوثيقها بدقة الثانية والدقيقة والساعة واليوم والشهر والسنة، والتي لم يكن بوسع الراوي الاستمرار على هذا النسق الدقيق في تغطية أحداثها دون الإخلال بالبناء العام للنص وإثقال كاهله بمساحات نصية هو في غنى عنها، لولا اعتماده من حين لآخر على تلخيص ما يجري في الحاضر السردية من جهة، كما التزمت الخلاصة الاستراتيجية من جهة أخرى بتغطية وإجمال أحداث وفترات زمنية من حياة الشخصيات قام الراوي باسترجاعها من سجلّات الماضي، مختزلاً بها محطات كثيرة من العمر تتعلّق خصوصاً بمرحلة طفولة "آدم"، ثمّ سفره إلى أمريكا من أجل مواصلة الدراسة، ثمّ العمل لصالح مخابراتها النووية... ومختلف الأحداث الأخرى التي سبقت تواجده داخل القلعة في إقامة جبرية من أجل حمايته من محاولة الاغتيال في مطار "رواسي".

1-1- أ- الخلاصة على مستوى زمن الماضي:

تُجملُ خلاصات الماضي الزمن على مستوى الزمن الماضي في الحكاية، ولعلّ أوّل الخلاصات من هذا النوع هي خلاصة التقرير الأمني الذي رافق "آدم" من مضيق هرمز إلى قلعة أميروبا، والذي يختصر حياته في أمريكا ومخابراتها، وجاءت خلاصة الماضي على لسان "سيرجون" وهو يقرأ التقرير: « آدم. يعرف الإنجليزية التي كبر في أحضانها، الفرنسية، الإسبانية، الألمانية، تعلم بسرعة الأورولينغوا... عاش في أمريكا حياته كلها كما يقول التقرير الإضافي واشتغل في مخابراتها»⁽¹⁾. وهي أول إشارة تُجمل في صورة موجزة جدّاً الفترة التي قضاها آدم في أمريكا من أجل التعلّم وبعدها الاستقرار من أجل العمل في مخابراتها، وهي خلاصة غير محدّدة ولكن بعد مواصلة قراءة أحداث الرواية وعن طريق الاسترجاعات التي تتوالى مع السرد لتغطية أحداث هذه الفترة بشيء من التفصيل، وعن طريق إعمال الفكر أثناء القراءة، وتأويل الأمور أيضاً،

(1) - الرواية، ص 23.

يمكن أن تتكوّن لدى القارئ فكرة تقريبية عن مدى هذه المدة الملخّصة وتقديرها بعدة سنين، من لحظة حصول آدم على منحة للمتفوقين في بلده، إلى غاية حادثة الاختطاف التي نجا منها. ومن الخلاصات التي تطرق باب الماضي تلخيص الراوي لأهم الأحداث التي رافقت "آدم" عند عودته إلى مسقط رأسه في أرابيا الغربية من أجل الاشتغال مع والده، بعد إصابة الانزلاق الغضروفي الذي تعرّض لها في جامعة بنسلفانيا: « سافر مغمض العينين نحو بلاد كل شيء فيها كان مبهما... عندما رآه وقد كسره العمر أصيب بانكسار، فجأة انتابته فكرة البقاء لمدة أطول... ذات صباح نزل مع والده واشترى المخبزة بكاملها وتم نقل عتادها إلى الجبل وتم تركيبها في وقت وجيز. وبدأت تشتغل وأنّسع توزيع الخبز لدرجة أن الدولة كانت تأخذ نصف ما ينتجه لثكناتها الجبلية الجديدة كل صباح... وقدم بعدها كل شهاداته وملفا ثقيلًا للعمل في أي شيء قريب من تخصصه، لكنه لم يتلق شيئًا. كل الإجابات كانت متشابهة في الأخير أقترح عليه العمل في مكتب مترجم بالميناء»⁽¹⁾. لقد حاول الراوي في هذه الخلاصة الاستراتيجية تزويد القارئ ببعض الجوانب عن ماضي شخصية "آدم" عندما عاد إلى بلاده حيث بقي هنالك لمدة زمنية لا بأس بها وغير محددة حاول فيها الاندماج مع بلاد كل شيء فيها كان مُبهمًا، عمل فيها خبازا ومترجما في الميناء رغم شهاداته العلمية التي لم يُعترف بها. وبدورها تعود "أمايا" في حوار جمعها مع "آدم" إلى نفس المرحلة والمدة فتُلخّصها وتكتفّأ أكثر بأسلوب شديد التركيز فتقول: «... ليس عالمك أنت لست خبازا في جبل معزول، ولا موظفا صغيرا في ميناء مهجور. »⁽²⁾. إذ تعتمد أمايا في هذا الإيجاز الذي خاطبت فيه آدم حول ما قام به من أعمال في وطنه على التقديم الملخص "présentationrésumée" الذي اقتصر في الخلاصة على تقديم موجز وسريع للأحداث وللکلمات بحيث لم تعرض أماننا سوى الحصلة⁽³⁾، دون الدخول في التفاصيل والاستطرادات الزائدة.

(1) - الرواية، ص 118.

(2) - الرواية، ص 118.

(3) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 153.

تتوارد بكثرة الخلاصات التي تسترجع أحداث الماضي وتُرد على لسان الشخصيات في المقاطع الحوارية، التي من المفترض أن تُحدث التوازن بين زمن القصة وزمن الحكاية، إلا أنها تضمنت في طياتها ارتدادات تُجمل أحداثاً من الماضي، وتختصر فترات زمنية حاسمة من حياة الشخصيات، فجاءت الخلاصات على لسانها وذلك « لبقاء الذاكرة حية تستعيد الأهم من ماضي الأحداث»⁽¹⁾ في قلب الحاضر، ويبدو أن هذا النمط في التلخيص أصبح شائعاً في السرد الروائي الحديث بعد تخلصه من هيمنة الراوي المركزي، واعتماد أغلب الروايات على تقنية تعدد الرواة وبالتالي تعدد وجهات النظر، وهو التعدد الذي يُتيح لأكثر من شخصية أن تتكلم بصوتها، وعلى الرغم من أن راوي حكاية العربي الأخير هو راو وحيد إلا أن المتنّبع لأحداثها يستطيع اكتشاف بعض الأصوات التي تتشكل حضوراً في النص من خلال إسماع صوتها في المشاهد الحوارية الكثيرة في الرواية، والتي جعل منها الراوي وسيلة للتخفي، وفي نفس الوقت منصّات حرّة للشخصية تتكلم فيها بحرية، وفي حقيقة الأمر « إن النص الروائي مهما كان أحادياً في هيمنة نمط واحد من الرؤى، فإن رؤى أخرى لا بد أن تتسلل إليه وإن كان هذا التسلل مشروعا من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها»⁽²⁾، ومثال ذلك من الحكاية هذا المقطع الحواري الذي يُلخص فيه "آدم" من زاوية نظره الخاصة لـ"لينل بروز" ما جرى له في مطار رواسي وحادثة الاختطاف الفجائية التي بقي تأثير صدمتها العنيفة راسخاً في ذهنه فيقول: « كل شيء تم بشكل سريع، العملية كانت قاسية وكانت أمايا قريبة مني، على بعد أمتار، حتى أنني رأيت ابتسامة دهشتها وهي تعبر الطريق باتجاهي، وكأنها كانت تعتذر عن تأخرها، قبل أن تتوقف الصورة نهائياً وتتطلق الرصاصة الأولى ثم رصاص كثيف، ثم يد دفعت بي نحو سيارة انطلقت بسرعة خارج دائرة الرصاص»⁽³⁾، وفي الحقيقة إن هذه الأحداث وأخرى من حادثة الاختطاف جرت مفصلة من بدايتها إلى نهايتها في مدة تتجاوز النصف ساعة من زمن القصة، إلا أن هذا المُجمل الاسترجاعي قام بعرضها في مساحة نصية لا تتجاوز خمسة أسطر من الرواية.

(1) - محمد علي يحيى، البناء الفني في ثلاثية البحر لحنامينه، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، 2000، ص119.

(2) - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ص134.

(3) - الرواية، ص205.

كما جاءت الخلاصات الاسترجاعية في الرواية على لسان الشخصيات ولكن في هيئة خلاصة خطاب الشخصيات، وهي الخلاصة التي تتميز باستعمال نفس كلام الشخصيات في الأصل يجري اقتطاعه ونقله من قبل الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب مع الإبقاء على الضمير المستعمل في الخطاب الشخصي فتأتي الخلاصة بالأسلوب المباشر⁽¹⁾، كما في هذا المثال الذي نقله الراوي عن "آدم" كما تَلَفَّظَ في تسجيل صوتي مُسَجَّل على جهاز يَكْتُبُ بالسَّماع، حيث أوجز فيه البطل الحديث عن فترات من حياته العلمية قبل دخوله القلعة ثم لبعض الأحداث داخلها فيقول: « أنا آدم لمن لا يعرفني من سلالة شاء لها القدر أن تتوقف مثل بقية السلالات المنقرضة أو التي في طريقها إلى الزوال، قضى سنوات بين الأسئلة والمخابر والعزلة والخوف، إلى يوم صادفته الكتابة باللسان، بلغة اليوم أصبحت في عداد الموتى وسلحفاة ضائعة في مساحات مليئة بلا جدوى... من حين لآخر يصب ما في قلبه لها حتى ظنوه يحادث جهات خطيرة، راقبوه أياما وليالي بلا توقف، لكنهم عندما عرفوا السر، قدروا جنونه وعلمه أيضا وأهملوا جنونه... في البدايات التي ابتعدت اليوم كثيرا عندما سأل ليتل بروز قائد قلعة أميروبا عن وضعه الشخصي وهو خبير وبروفيسور اشتغل مع كبار الشخصيات على الرغم من اختلافه معها في العراق وسوريا وإيران وليبيا ومصر والجزائر...»⁽²⁾. هذا المقطع السردي ليس إلا خلاصة عن الماضي، يُجمل فيها آدم بلسانه السنوات التي قضاها في أبحاثه ورحلاته العلمية التي قادته إلى مختلف بلدان العالم، ويعود فيها أيضا إلى الأيام والليالي التي قضاها تحت الرقابة الصارمة.

وفي أثناء استرجاع الراوي مقطعا من الحوار الذي جمع "آدم" و"ستيفنس" في مضيق هرمز عقب شهرين قضاهاما متنقلا بين الأمكنة مُغمض العينين، قام الراوي بتلخيص مدة جلسة الاستجواب التي أعقبت الحوار في إشارات سريعة وعامة إلى نوعيّة الأسئلة التي طُرحت حينها على آدم، دون الغوص في التفاصيل التي لم يشأ الراوي أن يُثقل بها السرد فيقول: « بعد ساعة أُدخل إلى غرفة مسدودة من كل الجهات. لا نافذة فيها ولكنها مكيفة بشكل جيد. سُئِلَ فيها أسئلة كثيرة غير منتظمة. قيل له للتقرير العام فقط. بعض الأسئلة كانت تخص عمله وبعضها حياته

(1) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 154.

(2) - الرواية، ص 95.

الخاصة ورأيه في ما يحدث في كل مقاطعات آرابيا المشتعلة وبعض آخر كان يتعلق بالحميميات التي لم ير جدوى منها، ولكنه أجاب عنها كما يُملّي عليه الواجب. عندما انتهوا معه، عاد ستيف ليودعه»⁽¹⁾. لقد قام الراوي بهذه الخلاصة بالربط بين مشهدين منفصلين، كما تبقى هذه الخلاصة من الخلاصات مجهولة المدة في الحكاية نظرا لعدم أهمية الأحداث التي جرت فيها، وهذا ما يمكن أن نلاحظه على الخلاصات الاسترجاعية التي عرضناها حتى الآن أنَّها أوجزت دون تحديد المدة التي غطّتها، لأنها متعلّقة بومضات وفترات متقطّعة من الماضي، يتم ترهينها في الزمن الحاضر باختزال أزمنة الماضي وحكاياته التي قد تطول لسنوات في إشارات قد تطول في جسد الرواية مما يؤدي إلى إبطاء حركة حاضر السرد، وتحديدًا إذا تم التلخيص الاسترجاعي عن طريق المونولوج أو الحوار الخارجي، وبالتالي يأتي الإيقاع الزمني الحكائي بطيئًا نسبيًا⁽²⁾ بسبب الانقطاع عن الزمن الحاضر لصالح الماضي.

ومن أدقّ الخلاصات التي يحاول الراوي ضبط مداها بدقة متناهية كانت في أثناء حديثه عن أهم ما ميز الفترة الطويلة التي قضاها آدم محجوزًا في القلعة بالضبط « خمس سنوات و3 أشهر و15 يوم و10 ساعات و27 دقيقة و33 ثانية من الحجز والتدمير الدوغمائي واستهلاك المحلول المنوم، جعله يدرك في وقت مبكر أن ما كان يحدث له لم يكن أبدا صدفة، إذ لا يمكن للصدفة أن تكون بكل هذه الدقة والبشاعة »⁽³⁾. وهي خلاصة شديدة الإيجاز أسهمت في تسريع عجلة الزمن، ومكّنت الراوي من تقديم الحصلة النهائية لما مرّ على آدم في القلعة من المعاملة السيئة والخوف، والأرق الليلي الذي انتهى به في النهاية للتأكد من أن ما يحدث له ليس أبدا صدفة. وليس كما يرى "سميث" بأنها سلسلة من الصّدَف والوقائع المجنونة، المخيفة والمدهشة، القاتلة والمدمّرة التي منحت "آدم" الحياة وقذفت به إلى القلعة والتي حاول الراوي تلخيصها على لسان "سميث" في موقع آخر عندما استرجع بإجمال مجموع الوقائع التي تمتدّ لأكثر من أسبوع من الزمن (منذ سفر "أمايا" إلى غاية لحاق "آدم" بها) في مساحة نصية تقدر بأقل من 3 أسطر من الرواية « في النهاية هي

(1) - الرواية، ص105.

(2) - ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص230 .

(3) - الرواية، ص105.

سبقتك إلى باريس. هو مات قبل وصولك وأنت كدت تقتل، لو ثانية إضافية كان من الممكن أن تكون أمايا من عداد الأموات. لولا صدفة حافلة الخطوط الجوية الفرنسية»⁽¹⁾. سيتمّ تحديد مدى هذه الخلاصة اعتمادا على امتحان ذاكرة القارئ وقدرته على الربط بين الأحداث بالعودة إلى إشارات زمنية سابقة عن موقع الخلاصة، فالراوي كان قد أشار مسبقا إلى أن "أمايا" قد سبقت "آدم" «إلى باريس قبل أسبوع لاستقبال والده مع أخته تالا وإدخاله إلى مستشفى فال دوغراس»⁽²⁾.

ويمكن للملخص الاسترجاعي أن يؤدّي وظائف أخرى كتقديم بعض الشخصيات عن طريق إضاءة ماضيها القريب والبعيد، ونُمتلّ لذلك بقول الراوي: «تعود لينل بروز على أن ينام بنصف عين مثل الديك حتى لا تداهمه صورة الحادثة التي كادت أن تؤدي بحياته في الرمادي، التي تعاوده كلما أغمض عينيه بغبارها ودمها وصراخها، فقد فيها والده العسكري، حينما التصقت بشاحنتهما سيارة صهريج أودت بحياة الكثير من عساكر الشاحنة، ووالده، بينما أصيب هو بحروق من الدرجة الثالثة في كامل جسده ووجهه وانتهى الأمر ببتريده اليسرى ورجله اليمنى. بقي على إثرها في ألمانيا مدة زمنية حتى تمّ خلالها تأهيله وتعويض العديد من أجزائه بأعضاء اصطناعية، بما في ذلك عضوه التناسلي الذي يساعده على التبول. طلب بعدها العودة إلى مكانه. بصعوبة، حصل على الموافقة»⁽³⁾. أجملَ الراوي بهذه الأسطر فترة مهمة من حياة "لينل" وتبعات الانفجار الذي أصابه أثناء أداء مهمته في العراق، وحاول تغطية مدة نقاهته إلى غاية تولّيه قيادة القلعة، وبذلك استطاعت هذه الخلاصة إضاءة بعض الحقائق والثغرات المظلمة المتعلقة بشخصية "لينل بروز" المقعدّة والغامضة، والتي لا تزال الشائعات والغموض مُتلبّسا بها حتى في لحظة الحاضر السردية.

كما جاء التعريف بالشخصيات في المقاطع الحوارية أيضا عن طريق خلاصات تُجمل ماضي الشخصية الجديدة على لسان الشخصيات المتحاورّة في الحاضر السردية، ونُمتلّ لهذا بالخلاصة التي قدمها "سميث" "لآدم" تعريفا بحياة "توني" العضو الجديد المُنضم حديثا لمختبر

(1) - الرواية، ص 219.

(2) - الرواية، ص 115.

(3) - الرواية، ص 21، 22.

الأبحاث، يقول "سميث" مُلخصاً حياة "توني": « شاب بنيته قوية. انتمى للجيش في وقت مبكر وحُوّل نحو تخصصه الأساسي. كان في مختبر الأبحاث المتخصص في الطب النووي العسكري. قبل أن تقذف به الأقدار إلى هذه القلعة. فريق العمل أصبح مكتملاً به»⁽¹⁾. لقد جاء في هذه الخلاصة التعريف بماضي شخصية "توني" في أول ظهور له وذلك تمهيداً لمشاركته الفعالة في بقية الأحداث.

وعلى إثر اكتشاف قيادة القلعة هوية القائد الجديد للتنظيم المُكَنَّى بـ"الكوربو" الذي ليس إلا "سيف" صديق طفولة آدم يُلخّص "لينل" في مقطع حوارى جمعه مع آدم حياة الكوربو فيقول: «أنت تعرف الكوربو ونحن أيضاً، ونعرف أنه درس معك، قبل أن يترك كل شيء ويلتحق بجماعة بيشاور بعد أن طلقته زوجته وعادت لمخبرها وعملها في أمريكا»⁽²⁾. وفي مقطع حوارى أيضاً جمع هذه المرة "آدم" و"توني" في القلعة يسترجع الطرفان حياة والديهما، فيقول "آدم" ملخصاً حياة والده بكثير من التكثيف والإيجاز: «- هل كان والدك مؤمناً؟ - كان مسلماً بسيطاً، ومات طيباً وبسيطاً، حياته منحصرة بين جبل ووادي، وأناس يسعدهم كل صباح بخبز»⁽³⁾.

وتتواتر الخلاصات التي يتم فيها تقديم حياة الشخصيات الثانوية بإيجاز كون السرد لا يسمح بالتفصيل فيها أكثر، كهذا المقطع السردى الذي يلخص فيه الراوى حياة "سالم" المرافق الجديد لآدم في القلعة وذلك في أول ظهور له « رنّ التليفون ثانيةً. هذه المرة من محموله. عرف الرقم. مرافقه الجديد سالم، الذي فرّ من وطنه أيام الحرب الأهلية التي دامت عشر سنوات... ليجد سالم نفسه في البحرية الأمريكية بمساعدة أحد أصدقاء الفيسبوك، يقوم بكل الأعمال الشاقة. بنيته الصحراوية ساعدته على ذلك. لكنه كان لطيفاً مع آدم وسعيداً أن يكون مرافقه وقريباً من حاجاته الضرورية»⁽⁴⁾. وبنفس الطريقة أيضاً يلخص الراوى حياة الأب "شارل دوفوكو" ويُجملها على إثر زيارة فرقة الأنثروبولوجيين للقلعة فيقول: «...الأب شارل دوفوكو، رجل البرنس الأبيض والصليب الأحمر الذي عُزل من العسكرية لأنه أخذ حبيبته إلى مدينته العسكرية، يوم تم تعيينه مع فيلقه في

(1) - الرواية، ص 156.

(2) - الرواية، ص 398.

(3) - الرواية، ص 299.

(4) - الرواية، ص 169.

فبراير 1881 وهو خريج سانسير، ويعرف الضوابط العسكرية. جاء نحو أرض عطشى من كل شيء، حتى من الحب، وأراد أن يفهمها ليدافع عنها باستقامة. تعلم اللغة الطوارقية، وترجم الأناجيل إليها، وغضب من ممارسات الجيش الفرنسي ضد السكان الفقراء... استقر في الهغار. ثم تامنغاست. وأنجز القاموس الطوارقي الفرنسي، عندما هجم عليهم السنوسيون رفض أن يترك الطوارق وهرب، فقتل برصاصة طائشة...»⁽¹⁾

ولا تقتصر الخلاصات الإسترجاعية في الرواية بالعودة إلى ماضي أحداث القصة فقط أو تغطية ماضي شخصياتها، بل تعود حتى لتغطية ماضي الحيز المكاني الذي تقع فيه معظم أحداث الرواية في الحاضر السردي، ونعني به ماضي قلعة "أميروبا" محاولة من الراوي ومن ورائه الكاتب إضفاء شرعية على وجودها الخيالي في عام 2084، بمحاولة التلخيص والتأريخ الكرونولوجي الدقيق لماضيها العريق، وذلك لحمل القارئ على التصديق بها والإيمان بوجودها الخارق الذي ينبع من أقدم الحقب، ولعل تلخيص تاريخ "أميروبا" يعدُّ من أطول الخلاصات الاسترجاعية في الحكاية إن من حيث المدة الزمنية التي حوتها أو المساحة النصية التي غطتها، فالراوي حاول تلخيص ما يفوق (قرنا وسبعة وثمانين سنة) من تاريخ القلعة في مساحة سبع صفحات، لخص فيها الراوي ماضي القلعة مُركّزا على أبرز الأحداث والتغييرات الجوهرية التي مسّتها وأعطت شرعية وجودها في مكان أقل ما يقال عنه أنه خيالي في صحراء الربع الخالي.

وهكذا يمكن أن نُجمل حديثنا عن خلاصة الزمن الماضي أنها كانت سلاح ذو وجهين في السرد عموما وفي حكاية العربي الأخير خصوصا، وجه يختزل أزمنة الماضي ويسترجعها ليتمّ تزهينها في الحاضر من أجل الكشف عنها تحقيقا لعدة مقاصد حكائية، فتحتلّ حيّزا زمنيا وموقعا مكانيا في جغرافية السرد، ومن هذه الزاوية فهي تعمل على تعليق زمن السرد الحاضر والإبطاء من وتيرته واندفاعه للأمام، حتى يتلاءم ذلك مع تباطؤ الزمن النفسي الذي مرّ على "آدم" طيلة خمس سنوات محجوزا في قلعة مقفّرة، هي أقرب ما تكون للإقامة الجبرية أو سجن يقول عنه

(1) - الرواية، ص 170، 171.

الراوي إن « الوقت فيه يمر بثقل، حركته مكرورة وغير مريحة أبداً»⁽¹⁾، أيامه ولياليه سواء « الوقت الليلي يزحف ببطء ولا نوم في الأفق كما في كل ليلة منذ خمس سنوات»⁽²⁾.

ولكن بالمقابل نجد أن خلاصات الماضي في وجهها الثاني كانت تعمل على تسريع الزمن الحكائي من خلال عملية تكثيف الزمن الماضي باختزاله والضغط عليه لصالح الزمن الحاضر، فالحاضر بدون مقدّمات الماضي وإرهاصاته غير موجود أو بالأحرى لم يكتمل بعد، فلا يمكن للقارئ أن يستوعب ما يجري في الحاضر السردى إلا بإضاءة ماضيه وتلخيصه من أجل بعثه على صورة مكثفة وموجزة في قلب الحاضر، وهذه هي مِيزة الرواية الحديثة، تلتقط اللحظة الحاضرة وتغوص في أعماقها، وهذا الغوص يتطلب حركة بطيئة أحياناً بالكشف والتحليل لإبراز خلفيات الزمن الحاضر⁽³⁾ الذي من الممكن أن لا ترسم جميع حيثياته إلا بالمرور السريع على خلفياته من الماضي.

1-1-ب- الخلاصة على مستوى زمن الحاضر:

كما يلجأ الراوي إلى استعمال الخلاصة الاستذكارية من أجل استحضار الماضي، يلجأ أيضاً إلى خلاصات أخرى على مستوى الزمن الحاضر « تختص بعرض حصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث وأحوال الشخصيات، وتكون فائدتها مؤكدة بالنسبة لنا لأنها تساعدنا على تحسين معرفتنا بتطور مجرى الأحداث في الرواية»⁽⁴⁾، وتحمي السرد من الانقطاع فاسحة أمامنا نحن القراء الوقت حتى نلّم بمستجدات الأحداث كما يُريد لنا السرد أن نلّم بها، ومن جهة أخرى فهي تمنحنا الفرصة عن كثب لتحسّس مواطن تغيير إيقاع الزمن في سرد أحداث الحاضر، لأن الراوي في هذا النمط من الخلاصات الآتية يلجأ إلى استخدام أسلوب العرض المكثف، بالتركيز على المستجدات الطارئة التي تنصبّ على حاضر الحكاية، فيقوم بتعجيل حركة سير الأحداث الراهنة في مواطن مقصودة.

(1) - الرواية، ص34.

(2) - الرواية، ص46.

(3) - ينظر: مها حسن القصري، الزمن في الرواية العربية، ص230.

(4) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص148.

إلا أن خلاصات الزمن الحاضر رغم اشتغالها المباشر على حصيلة المستجدات التي تشهدها أحداث القصة فهي « لا تتحرر أبداً من ظل الماضي الذي يبقى متحكماً في خلفيتها ونمط اشتغالها وبعبارة أدق فالخلاصة وخلاصة الحاضر تحديداً، تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة»⁽¹⁾، وهي غير قادرة بذلك على التخلّص من سطوة الماضي حتى وإن بدت أنها تعالج الزمن الحاضر.

وبالعودة إلى حكاية العربي الأخير التي يبدو فيها أن السرد بُني على محاولة الراوي نقل أحداث السنة الأخيرة في حاضرها السردية، مُكتفياً بالوقوف على تفاصيل بضعة أيام منها بالسرد المكثف، فاسحا المجال لإشغال الخلاصات الآنية للعمل على ملء الفجوات وسد الثغرات والانقطاعات الزمنية في البناء، فكانت هذه الخلاصات تعمل على إحياء الفترات الزمنية الميتة في حاضر القصة السردية، والتي لم يسعفها السرد بالوقوف على أحداثها بالتفصيل، فتم تغطيتها بكثير من الإيجاز والتركيز في قالب خلاصة المستجدات، والتي قامت في النهاية بحماية السرد من التفكك، وسهرت على خلق مواطن الالتحام بين أجزائه، كما حققت الاستمرار الزمني ومنتت الترابط بين فتراته المتقطعة.

ونجد من الخلاصات التي تعمل على تسريع عجلة السرد في الحاضر السردية، تلخيص الراوي لأحداث اللقاء الذي جمع جماعة "اليدرافيك" مع إدارة القلعة للبحث في قضية آدم، يقول الراوي ملخصاً: « لم يكن اللقاء طويلاً. أقصر بكثير مما تصوره هو نفسه. بالخصوص أنهم على علم بتفاصيل الملف الذي وصله بشأن آدم. فقد دخلن وفي أيديهن العريضة البسيطة التي يمكن تطبيقها بدون إشكال. التي تحدثت أكثر من الجميع هي إيفا السويدية التي ظلت تشدد على جملة. تمنينا أن يكون ليتل بروز هنا ليسمع منا ما كنا نريد أن نوصل له مباشرة طلبات اللجنة. بينما ظل سيرجون يرد برتابة مملة وبنضوب صبره... هذه وظيفتي سيصل مطلبكن له»⁽²⁾.

ونجد أيضاً من خلاصات المستجدات التي تسعى إلى تكثيف الزمن القريب من الحاضر في حديث الراوي عن أهم شيء قام به آدم حتى الآن « لقد قضى الليالي التي مضت، غارقاً في عمله

(1) - المرجع السابق، ص 148.

(2) - الرواية، ص 35، 36.

الذي كان قد بدأه في بنسلفانيا، في مخبر الأبحاث النووية. مئات الأوراق المليئة بالأشكال والرموز التي لا أحد غيره يفهمها»⁽¹⁾. كما أسهمت هذه الخلاصة في تسريع السرد والدفع به إلى الأمام لأنها تجاوزت الأحداث الثانوية إلى سرد ما هو أهم منها على مستوى الزمن الحاضر في القصة، والذي كان يحمل في طياته خبر احتفال القلعة في ليلة حلول السنة الجديدة بمرور مئة سنة على ميلاد "بيغ براذر"، لذلك يُدعم الراوي السرد بخلاصتين متتاليتين تمهيدا للاحتفالية العظيمة التي ستشهدهما القلعة، مُجملا بهما التحضيرات التي تمت تحسبا لهذا الحدث « منذ أسبوع كامل لم يتوقف الهرج والمرج في قلعة أميروبا، كل شيء كان يشبه احتفالية ريفية سنوية تصحب عادة جني الكرز أو الحمضيات أو غيرها»⁽²⁾، إذا كان مدى هذه الخلاصة محددا بأسبوع كامل من التحضيرات فإن الخلاصة التي تليها مباشرة والخاصة بالتمهيد لنفس الحدث تتسع لشهرين كاملين، يقول الراوي: « تتصاعد الشهب ولا شيء يسمع من وراء الزجاج الثقيل. منذ أن دخل شهر أكتوبر والأعلام الكثيرة ترفرف في أجنحة القلعة الأساسية، الشمالي والجنوبي، الشرقي والغربي، استعدادا للاحتفال بمرور قرن على ميلاد الأخ الأكبر بيغ براذر، اللافتات الكبيرة التي رسم عليها وجه الأخ الأكبر... الشعارات التي ترفرف بالقرب من العلم والتي تم تطويرها... تحافظ على استمرارية رحلته التي بلغت اليوم قرنا من الزمن»⁽³⁾، والواضح أن إشارة الراوي إلى مستوى سرده الحاضر يتمثل في القرينة (بلغت اليوم) بيد أن الزمن هنا ظل قيد الزمن الماضي، مما يدل على أن الماضي هو النمط المهيمن على تقنية المجل، حتى وإن كانت على غير مستواه الزمني، ومن الواضح أن مهمة خلاصة المستجدات السابقة والتي قبلها هي إشعارنا بالوضع الجديد الذي حلَّ على القلعة بعد أن اكتست بالأعلام والشعارات التي تمجد الأخ الأكبر لأول مرة تمهيدا للاحتفال بمئوية ميلاده.

وتتكرر خلاصة المستجدات في الحكاية كل مرة تسريعا لوتيرة السرد بانتقائها لزيادة الأحداث التي تقع في الحاضر السرد، دون الوقوف على التفاصيل، فعلى إثر اللقاء الذي جمع الثلاثي

(1) - الرواية، ص 46.

(2) - الرواية، ص 47.

(3) - الرواية، ص 47، 48.

آدم وسميث وويليام ديك في القلعة لدراسة سير مشروع قنبلة الجيب النووية، يُقدّم الراوي مُجملاً لجوهر النقاش الذي دار بينهم: « في الجلسة الخاصة التي أعقبت الشروحات التي قُدّمت لويليام ديك أمام جميع أعضاء المختبر، عن الخطوات التي قطعها المشروع، اجتمع الثلاثة وويليام وسميث وآدم في مكتب سميث، جوهر النقاش كان حول ضرورة الانتهاء من المشروع بسرعة لأنه أصبح مطلوباً أكثر من أي وقت مضى... في النهاية عبّر عن سعادته عن أن المشروع وُضع على السكة نهائياً وبدأت مسالكه تتضح وصعوباته تتدلل في الأخير ضمن لآدم رؤية زوجته أو على الأقل التواصل معها»⁽¹⁾، يبدو واضحاً في هذا المُجمل طابع الخلاصة الانتقائي فالراوي لم يتعمّق في نقل التفاصيل، إنّما اكتفى بإشارات سريعة إلى جوهر النقاش فقط، كما انطلقت هذه الخلاصة بتقنية الحذف في بدايتها بإسقاط مدّة الشروح التي قُدّمت "لويليام" في المختبر قبل الانتقال للغرفة، فكان اقتران تقنية الخلاصة بالحذف يمثل إيغالا في تسريع السرد ودفعه إلى الأمام أكثر. كما نتبيّن أن مدى كل خلاصات الحاضر السردية - التي عُرضت والتي لم تعرض بعد - قصير جداً لا يمكن أن يتجاوز تلخيص مدة بضع ساعات أو أيام أو شهور قليلة على الأكثر، وذلك لأن إجمالي مدة الزمن الحاضر والذي حاولت الرواية حصره بين جنباتها في الأصل لا يتجاوز مداه السنة الواحدة متمثلاً في أحداث السنة الأخيرة من القصة (2084).

لذلك تميزت خلاصة المستجدات في الرواية بطابعها قصير المدى والمكثّف في نفس الوقت، كهذا المقطع السردية الذي يُكثّف فيه الراوي أحداث ليلة شاقة لآدم قضاها في مكتبه دون دخوله أثناء السرد في التفاصيل والحسابات الدقيقة التي أجراها، « لقد قضى الليل كله في نظائر اليورانيوم 235، والبلوتونيوم 239، وتشغيل القدرة على التحكم في الانشطار الطاقوي الذي يكون قويا وواسعاً لحظة الانفجار. ثم ضمّ أوراقه إلى ملفّه الأساسي الذي كتب عليه اسم المشروع»⁽²⁾. وعقب انتقال المشروع إلى مرحلة التصنيع يلخّص الراوي مُستجدات الأيام الأخرى الشاقّة والمتواصلة التي قضاها آدم في العمل المخبري، يقول: « اتكأ آدم ساحبا ظهره إلى الوراء، ربما من كثرة الجلوس على كرسي ثقيل، لأن الأيام الأخيرة لم يرتح أبداً، بالخصوص بعد التقدم الكبير الذي أحرزه

(1) - الرواية، ص 183.

(2) - الرواية، ص 193.

المشروع كان عليه أن ينسى كل شيء ليستمر في عمله، حتى التجارب المخبرية في التحكم في حالة انتشار الغبار المشع كانت جد مثمرة وأصبح التحكم فيها ممكنا. لم يسأل سميث عن تفاصيل الدعوة...»⁽¹⁾. ليواصل الراوي نقل تفاصيل اللقاء بين آدم وسميث في الحاضر السردى بعد دعوة هذا الأخير له، ثم يعود الراوي عقب الانتهاء من اللقاء مرة أخرى إلى تلخيص نفس مدة أيام العمل المتعبة في خلاصة تختلف عن سابقتها نوعا ما، لأنها جاءت على لسان الشخصية وبالتحديد دقيق لمدى الفترة الملخصة التي تُقدّر بأسبوع من العمل دون موارد وببعض من التعمق في التفاصيل «- خلاص. ارتح الآن.

- فعلا أريد أن أنام قليلا. أو ربما أرتاح. أجري منذ أسبوع بين المخبر والنوم ومطعم الغيست»⁽²⁾. هكذا يجمل آدم في بضع كلمات أهم الأعمال التي قام بها طيلة أسبوع في مجموعة كلمات وومضات وإشارات مكثفة جدا.

ومرة أخرى يلخص الراوي المستجدات التي ترافق الأحداث في الحاضر السردى تسريعا لوتيرة السرد من جهة، ومن جهة أخرى لتأكيد على الجهود التي قام بها آدم في أبحاثه المخبرية وبأنه لم ينقطع عنها مع مرور الأيام عليه محجوزا في القلعة، ومن أجل حماية السرد هو الآخر من الانقطاع والتفكك أيضا، يعود الراوي ليلخص بعض أيام العمل المتعبة هي الأخرى: «على الرغم من أن مشروعه pbpu1 و pbpp2 كان يشغله كرهان علمي، إلا أنه كان يخيفه. قضى الليالي كلها التي أعقبت المحاورة مع أمايا، يعمل بلا توقف لأنه كان يشعر دائما أنه في الكيلومترات الأخيرة حيث يجب أن يدخر طاقته للوصول منتصرا وإلا سيخسر كل شيء»⁽³⁾.

ومن الخلاصات ما نجد أنها تُسهم في دفع عجلة سرد الأحداث وتسريعها وتحمل أيضا طابعا تكراريا لنفس الحدث، حيث يستخدم الراوي أثناء السرد التلخيص وسيلة لعرض سلسلة من الأحداث المتشابهة والمتكررة التي لا تحتاج إلى التحديد الدقيق زمنيا⁽⁴⁾، كتلخيص الراوي للطريقة التي كان يعاين بها آدم عملية الاتجار بأعضاء الموتى، والتي تكررت داخل القلعة في العديد من

(1) - الرواية، ص212.

(2) - الرواية، ص222.

(3) - الرواية، ص282.

(4) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص87.

المرّات، فوق تلخيصها جملة واحدة على لسان الراوي الذي يقول عن آدم: « على مدار الأيام التي تَلَّتْ عاين كل شيء عن قرب بنفسه. كانت الرياضة هي حيلته وضالته، وكانت المدرجات بحكم موقعها الإستراتيجي هي مكانه الوحيد الذي كان يرى من خلاله كل شيء... بشكل طبيعي. ينزل الأدراج جريا ثم يصعدا حتى الأعلى... فجأة بالضبط كما وصفته إيفا وكما لاحظته العديد من المرات، رأى السيارة الصباحية، الهامر قد خرجت وعلى متنها أربعة عساكر... ثم نزل بحيث يظل منظر السيارة ماثلا أمام عينيه، ثم يصعد من جديد، ركّز جيدا لمحهم وهم يتبادلون عن قرب أشياء هشة... ثم يواصل صعوده ونزوله وتسلقه الأدراج حتى بعد غياب السيارة كليا ليقفل من الشكوك، على مدار الأيام المتتالية تأكد له أن الحركة يومية ولها وقت واضح ⁽¹⁾. نلاحظ أن المدة الزمنية التي حاولت الخلاصة إجمالها غير محددة بدقة، ولكنها تتمثل في أحداث جرت على مدار أيام متتالية، كما نلاحظ أيضا أنه لهذه الخلاصة طابعا إخباريا يتزوّد من خلاله القارئ بمستجدات الأحداث من خلال وقوفه على ما أضمره الحكاية وسكتت عنه حتى جعلته لغزا من ألغازها، ومن ألغاز الصفقات المشبوهة التي كانت تُعقد داخل القلعة بعيدا عن الرقابة.

كما نجد من خلاصات الحاضر السردى غير المحددة والضمنية تلخيص الراوي لأجواء حفل الغوسيل الذي أقيم ترخّما على روح سميث صديق آدم: « كانت سهرة الغوسيل ناجحة بكل المقاييس. حضرها الكثير من العسكريين وأيضاً الكثير من العاملات في القلعة. كان الجو مفتوحا وجميلا. أوقدت فيه الكثير من الشموع على روحه كل من أصدقائه قالوا كلمة عنه... آدم قال كلمة صغيرة ثم عاد إلى مكانه. كانت سهرة هادئة ولكنها حزينة جدا، افترق بها الحاضرون بشيء من الراحة الداخلية والسلام النفسي ⁽²⁾. تتميز هذه الخلاصة بطابعها الاختزالي وبالإشارة المقتضبة لبعض الأحداث التي صاحبت حفل الغوسيل، والتي لم يكن لها أهمية في السرد، فكان الوقوف عليها مُجمّلة تمهيدا لسرد ما هو أهم منها، وهو حدث استلام آدم رسالة سميث السرية من توني في نهاية الحفل، وهي رسالة مهمّة جدا يتكشف من خلالها للقارئ وشخصيات الرواية الكثير من

(1) - الرواية، ص 370، 371.

(2) - الرواية، ص 414.

الحقائق التي أضمرها الحكيم منذ البداية جاعلا منها بؤرة تشويق حقيقية لشخصيات الرواية والقراء أيضا.

ولعل آخر ما نختم به تمثيلنا عن خلاصة مستجدات الزمن الحاضر في الحكاية التي أسهمت في تسريع حركة السرد وحمايته من الانقطاع قول الراوي ملخصا وقائع شهر كامل بعد وفاة سميث: « على مدار الشهر الذي أعقب الاعتداء على القلعة ومقتل سميث وسبعة من مجموعة الربط، و المروحيات الحربية الثقيلة تذهب وتجيء، في حركة دائبة، وبلا توقف، محملة بالآليات التي كانت تنقلها من القلعة، باتجاه آخر، لا أحد في القلعة تحدّث عنها، سوى أن الكثيرين أصبحوا شبه متأكدين من أن إخلاء القلعة نهائيا، قد بدأ»⁽¹⁾. وقوله أيضا في موضع سردي آخر يلخص فيه أحداث المدة السابقة نفسها وما فعل فيها آدم فيقول الراوي: « لم يخرج من غرفته على مدار الشهر الذي كأن القلعة فيه تم ترحيلها نهائيا إلا مرة واحدة وذلك لدفن حواء التي أكد له البيطري موتها مسمومة»⁽²⁾. كما يقول مُجمِلا للمرة الثالثة ما حدث في القلعة في نفس الفترة « مضى الشهر كله في نقل عتاد القلعة بشكل متواتر وزادت الدوريات الليلية التي كانت تتوغل في عمق الصحراء»⁽³⁾، لقد أسهمت هذه الخلاصات المتتالية في رسم أحداث الوضع الراهن والتغييرات التي آلت إليها الأمور في الحكاية فجأة بعد تغيير مسارها الحكائي، وبذلك كان يجري التمهيد للقارئ وتزويده بالمستجدات التي تحمله على تقبل ما يجري في الحاضر، وفهم التطورات الحكائية اللاحقة وما ستشهده حكاية العربي الأخير في مُنعطفها الأخير من أحداث متسارعة وتغييرات جوهرية عَجَلَتْ بتدمير القلعة، وأدت في النهاية إلى انعتاق آدم من الأسر.

والى حد الآن سواء كانت الخلاصات التي عرضناها من الرواية استذكارية تستقي موضوعها من أحداث الماضي، أو كانت خلاصة مستجدات ترتكز أكثر على ما وصلت إليه الأحداث في الحاضر، فإنها تكشف لنا بكامل الوضوح عن طبيعة العلاقة التي تُقيمها مع الزمن داخل الحكاية، بحيث تتحوّل تقنية الخلاصة في السرد بطابعها التكميلي والاختزالي وبأقل إشارة وأسرع إشعار

(1) - الرواية، ص 430.

(2) - الرواية، ص 432.

(3) - الرواية، ص 432.

لتخبرنا بما حصل أو يحصل من أحداث تهمّ ماضي أو حاضر القصة⁽¹⁾، كما يمكنها أن تتقلنا بكثير من الإيجاز إلى المستقبل لتخبرنا بوقائع لم تحدث بعد تقوم باختزالها قبل أوانها.

1-1-ج- الخلاصة على مستوى زمن المستقبل:

كما ارتبطت الخلاصة على مستوى الزمن الماضي في كثير من الأحيان بالاسترجاع، ترتبط الخلاصة على مستوى زمن المستقبل بالاستباق، وهذا ما يجعل من هذه الأخيرة أقل تواتراً في الرواية، كون الاستشراف في الأصل يعدّ أقل تواتراً من الاستذكار في السرد بصفة عامة، ويتعلّق هذا النوع من الخلاصات ذات العلاقة بزمن المستقبل بإيجاز ما سيحصل في قادم الحكي أو حتى ما هو متوقّع الحدوث، إذ يقوم الراوي باختزال ما سيجري من أحداث في فترة زمنية لاحقة فيتمّ الوقوف عليها مُجملة مُسبقاً. لذلك سأحاول أن أقتطع من متن الرواية النماذج التي تحقق وقوعها الفعلي عبر مسار الحكي لكي يصلح عليها هذا التقييم.

ويمكن أن نلاحظ على خلاصة زمن المستقبل في الحكاية أنها جاءت قليلة فعلاً وعلى لسان الشخصيات، ولعل أحسن مثال يمكن أن نضربه من الرواية على الخلاصات الاستباقية، ذلك التلخيص الاستشرافي الذي قدّمه توني لآدم حول مخطّط الرحلة النهائية التي سيقوم بها إلى السد بعد إخلاء القلعة نهائياً «... المسألة شديدة التعقيد الآن، سترافقنا في إخراج عشرة من العسكريين من محشر السد، ومن هناك سنأتي بإيفا ويونا، إذا لم تكن قد خرجت مع فرقتها، سأمنحك فرصة للبحث عن إيفا، سنمر بالمرحوية على المكان، بعدها سنغادر لنلتحق بالقاعدة في البحر الأحمر»⁽²⁾، وهي خلاصة الأحداث التي سيتوقّف السرد لاحقاً على تفاصيلها لتغطي في أوانها مساحة أوسع في الرواية من مساحة المقطع الذي عُرضت فيه مسبقاً وباختصار شديد.

ويجمل توني في موقع سردي استباقي آخر ما سيجري من أحداث في القريب الآجل، يتمّ نقلها من الراوي في أوانها بتفصيل وتوسع أكثر مما جاء في الخلاصة الاستباقية التي يقول فيها توني لآدم: «... سأبعث لك في المساء مضيبي الخاص، نرى معاً حفل الغوسيل على روح سميث وأسلمك الرسالة التي تركها لك. أنا نفسي لا أعرف المحتوى سوى أنه ألح على تسليمها لك. أعتقد

(1) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 139.

(2) - الرواية، ص 442.

أن الأمر يتعلق بأمايا»⁽¹⁾، نلاحظ أن هذه الخلاصة الإستباقية تعرض أمام القارئ مُجملّة مُكثّفة لا تؤدّي وظيفتها الأولى المتعلّقة بتسريع أحداث الرواية أو تقليص مساحتها النصية فقط، بل تؤدّي وظيفة أخرى تلتصق بالتلخيص، لا تختلف عن وظائف الاستباق الذي يقدّم للقارئ معلومات سابقة عما سيؤول إليه السرد، من أجل تهيئته لاستقبال الأحداث وحمله على انتظارها.

وهي نفس الوظيفة التي يؤديها أول مقطع استباقي من الحكاية في افتتاحيتها، عندما يقول الراوي في مطلع أول جزء من الرواية: « أول الخريف 22 سبتمبر. أربعة أشهر وتسعة أيام، وثلاث ساعات وخمس ثوان، قبل بدء سنة الموت»⁽²⁾، إذ يمكن اعتبار هذه الافتتاحية خلاصة استباقية خاطفة أو شديدة الإيجاز، تُعرض أمامنا بكثير من الإيحاء الحويلة النهائية المحتملة لعام 2084، عندما أشار الراوي إلى السنة التي لم تحل بعد بسنة الموت مختزلاً كل وقائعها في حدث واحد هو الموت، وفي الحقيقة هي السنة التي لم يفارق فيها خطر الموت آدم منذ البداية فكاد المحلول المنوم أن يودي بحياته لولا خضوعه للعناية الطبية الفائقة، وهي سنة الموت التي توفي فيها صديقه المقرب "سميث" و"فرانكي دوفوكو" وكل أعضاء الفرقة العلمية، والسنة التي شهدت مقتل الكثير من الأرابيين الأبرياء في أول عملية تجريبية لقنبلة الجيب النووية، وهي أيضاً السنة التي أُخْتُتِمَتْ أحداثها في الحكاية على وَقَع أخبار الموت والجثث الكثيرة على السد، والتي تراكمت جراء القتل العبي الذي انتشر بكثرة، ليقترّب الموت مرة أخرى من آدم في آخر صفحات الرواية مُذكِّراً إيانا بما ابتدأت عليه أحداثها من إشارات استباقية لسنة الموت.

وبذلك تكون الخلاصة قد أدّت دورها على مستوى أزمنة السرد الثلاثة (ماضي - حاضر - مستقبل) معجلة حركة سير أحداثها إلى الأمام، ولكن رغم محاولة الراوي تسريع سرده من خلال خلاصة الماضي والحاضر، فإن إيقاع زمن السرد كان بطيئاً بصورة عامة خصوصاً في الفصول الأولى نتيجة لكثرة الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية وتعليقات الراوي من حين لآخر، وأيضاً لأن مفهوم التلخيص أصبح يتنافى مع مفهوم الزمن عند الروائيين المحدثين، حيث أنهم أصبحوا في

(1) - الرواية، ص 411.

(2) - الرواية، ص 13.

تعاملهم مع عنصر الزمن في السرد يسعون إلى التقاط اللحظة المعبرة للحياة في سيرها العادي⁽¹⁾ وكيفية إحساس الشخصيات بوقوع أحداثها، هذا ما جعل أغلبية الخلاصات في الرواية من ذوات الحد الزمني الأدنى الذي لا تشغل الخلاصة نفسها فيه باختصار الأحداث العريضة ولا بطي المسافات الكبيرة ولكنها تقتصر على تلخيص فترات قصيرة لا تتجاوز ساعات أو أسابيع أو شهر على الأكثر، ومع ذلك فلا نستطيع أن ننكر مساهمتها من حين لآخر في تسريع وتيرة الحكي والقفز على فترات زمنية ممتدة من زمن القصة، كما ساعدها في أداء هذه الوظيفة اعتماد الراوي على التقنية الثانية التي تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد إلى أقصى حدودها وهي تقنية الحذف.

1-2- الحذف "L'ellipse":

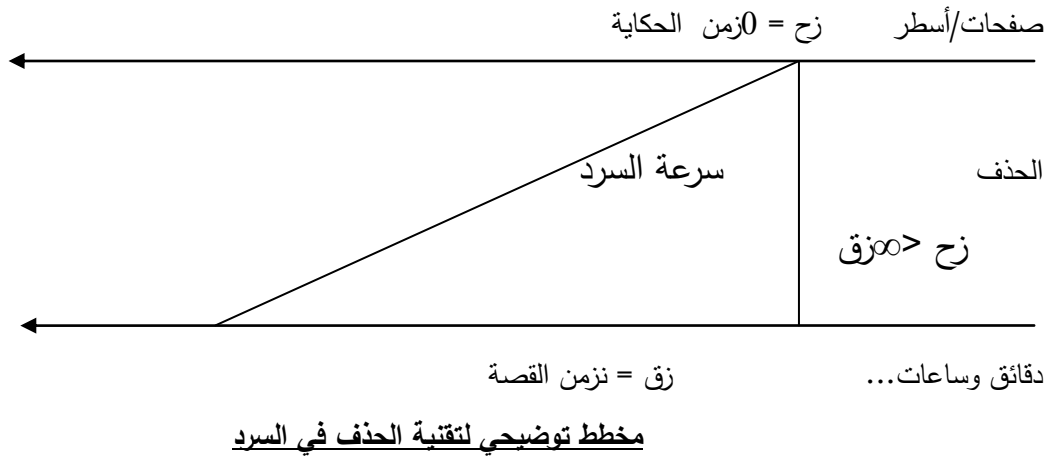
تعتبر تقنية الحذف الحركة السردية الثانية المساهمة في تسريع السرد الروائي والاقتصاد فيه، فإذا كانت الخلاصة تقتصر على اختزال أو اختصار أحداث الحكاية الممتدة لفترات زمنية طويلة في مقطع سردي قصير (سرد سريع)، فإن تقنية الحذف تُستخدم بوصفها الوسيلة الأولى في تسريع وتيرة السرد (السرد في أوج سرعته)، يلجأ فيها الراوي عادة إلى إسقاط فترات زمنية معينة تُغَي من حساب الزمن الروائي الكرونولوجي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ودون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من أحداث مطلقاً.

إذ لا تسمح طبيعة السرد أن يُقال كل شيء عن تفاصيل كل الأحداث والوقائع وتفرض على الراوي دائماً القفز والاختيار مما يُستحق أن يُروى، مخلفاً وراءه ثغرات وانقطاعات زمنية واضحة في مسار القصة، فمن حين لآخر تأتينا القصة على دُفعات، ولكنها بين هذه الأمواج من الدُفعات والاستطرادات تقفز قفزات كبيرة دون أن نشعر بها أحياناً، إذ إن العادة تمنعنا من أن ننتبه إلى تلك الانقطاعات أو أن نغير انتباهنا إلى تلك العبارات التي تملا أبلغ الكتب وأسلسها (وفي الغد- بعد قليل- ومرت الأيام- ولما رأيته ثانية...). ولما كانت الحياة العصرية قد أبرزت بوضوح هذا الانقطاع فإن الكثير من الكتّاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة، وغايتهم من ذلك

(1) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 92.

بعثنا لنشعر بتلك الانقطاعات التي يخلفها الحذف والتي لا سبيل إلى الإنكار أن في هذه الطريقة شيئاً من التقدم⁽¹⁾.

ولقد تعددت الألفاظ التي أطلقت على هذه التقنية كغيرها من التقنيات، فنجد إلى جانب الحذف أيضاً: القفز والقطع والإضمار والإسقاط والثغرة... وكلها مصطلحات تستخدم للدلالة على الحذف بمعناه الحصري في السرد، أو الحذف الزمني "L'ellipse"⁽²⁾ الذي يعني من حيث التعريف: بأنه تقنية زمنية عكسية للوقفة "La pause"، أي الأحداث التي وقعت ولم يذكرها النص⁽³⁾، ويتم فيه إسقاط « فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث. وبمصطلحات تودوروف فالأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاء éxamatage كلما كانت هنالك وحدة من زمن القصة لا تقابلها أي وحدة من زمن الكتابة أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتاً عنه كلية، أو مشارا إليه بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي⁽⁴⁾». وعليه يمكن التمثيل لهذه التقنية بالشكل التالي:



(1) - ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص100.

(2) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117.

(3) - Jean.Louis.dumortier et FR.plaz Janet. pour lire le récit. Ed de beock. Bruxelles. J.duculat. paris. 1980. P96.

(4) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

يتّضح من خلال الشكل السابق كيف أن زمن الحكاية في الحذف يكون أصغر بكثير بل يكون منعماً تماماً أمام زمن القصة، أي أن « زمن السرد أصغر من زمن الرواية إلى اللانهاية»⁽¹⁾، وبذلك نكون أمام تقنية أو حركة سردية جد مؤثرة في الإيقاع الزمني، تعمل على إحداث اتساع في زمن القصة على حساب انحسار كبير في زمن السرد، بحيث يقترب من التلاشي لولا وجوب وجود « أمانة دالة على الحذف كحذف، أو يكون على الأقل قابلاً للاستنتاج من النص»⁽²⁾ أثناء القراءة.

ويمكن للقارئ أن يحسّ بالفراغات الزمنية التي تتخلّل النص القصصي على أوجه متعدّدة من الحذف، كأن يقوم الراوي بالقفز على فترات زمنية بالسكوت على وقائعها من زمن القص هذا نوع يصادفه القارئ في أثناء تتبع مسار الحكي، وهناك نوع آخر يلحق القصة والسرد معاً في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة، تخلفها في الأغلب حالات الحذف المشهورة بالبياضات الطباعية، التي تفصل في العادة بين فصل ينتهي وآخر يبدأ من القصة، ولو أن جان ريكاردو لا يعتبر هذا البياض تسريعاً للسرد إنما هو إيقاف له وإبطال لحركته بالمرّة⁽³⁾.

فالحذف واقع في أثناء السرد لا محالة، ويتمثّل في: « المقاطع الزمنية التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية»⁽⁴⁾، لأن الكاتب لا يختار من الفترات والأحداث الكلية المشكّلة للقصة إلا ما كان متعلّقاً بموضوع السرد، حتى يكون ما يقع في إطاره النصي ومساحته المكتوبة منسجماً مع مسالك الدلالة التي يتبعها ومع الأغراض والمقاصد التي يبتغي تحقيقها، وفي النهاية يبقى الاختيار والحذف « وظيفياً بدرجة أعلى أو أدنى»⁽⁵⁾ في الحكي، إذ « إن ما يفقده القص مساحة يعوضه كثافة ووقعا، فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا ودلالة تخيلية. وفوق أنه يوثق

(1) - وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص18.

(2) - جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر للتبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص127.

(3) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

(4) - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص93.

(5) - جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر للتبئير، ص127.

عرى التلاحم بينها يغمر الأسلوب انفعالا وقوة وأناقة»⁽¹⁾، ويلعب فوق كل ذلك في بنية الرواية الحديثة دورا مهماً في نسيجها الزمني الداخلي فيسَمُّ إيقاعها بأقصى درجات السرعة، وهو « في الرواية المعاصرة يشكّل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيراً، لذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة مظهر السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ»⁽²⁾، وبهذا يكون الحذف تقنية زمنية لا غنى عنها في السرد، خاصة عندما يتعلّق الأمر بضرورة إسقاط الفترات الزمنية الميّنة من الماضي أو من راهن الشخصية التي يراها الراوي بلا أهمية ولا تستحق الوقوف عندها. ولا يستطيع أن يُنكر أحد بأن لجيرار جينيت سبق في تصديّه لتقنية الحذف في كتابه خطاب الحكاية، عندما نظر إليها باعتبارها إحدى الحركات الزمنية السردية الأربع المتحكّمة في الإيقاع، فوضع للحذف قواعد جعلت منه تقنية زمنية لها أنماطها ودلالاتها الخاصة « واستطاع أن يتجاوز هذه التحديدات الأولية وبترفع من التأملات النظرية العامة إلى إقامة تصور بنيوي متكامل لأنواع الحذف ومواصفاته والعلاقات التي تنسجها مع زمن القصة وسوى ذلك من القضايا المتصلة بشكله ووظيفته»⁽³⁾، فكان أن نظَرَ إلى قضية الحذف الزمني من زاويتين مكّنّاه من تحديد أنواع الحذف الممكنة في السرد، أما الزاوية الأولى فتتعلّق بوجهة نظر زمنية، يرجع فيها تحليل الحذف إلى تفحص زمن القصة المحذوف ومعرفة هل تلك المدة المحذوفة مُشار إليها بدقة ووضوح في النص (مرت ساعة - بعد ذلك بعامين - مضى شهران...)، هذا ما يعني أن الحذف المحدّد يسهل الوقوف على مدّته والتعامل معه أثناء القراءة. أما النوع الثاني فهو الحذف غير المحدد الذي تكون المدة المحذوفة فيه غير مُشار إليها⁽⁴⁾، وغامضة غير معروفة بدقة (مرت ساعات - بعد سنوات - مع مرور الوقت...) مما يجعل التكهن بمدّة النّغرة الحاصلة في زمن القصة أمراً صعباً، وما على القارئ إلا أن يجتهد في تأويله والاستدلال عليه. فيما ترتبط الزاوية الثانية بوجهة النظر الشكلية التي يكون فيها الحذف إما « مباشراً معلناً أو مضمرًا مقدراً، وأخيراً مفترضاً يستحيل رصده بقرائن

(1) - عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، ص54.

(2) - حميد لحداني، بنية النص السردى، ص77.

(3) - حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص156، 157.

(4) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117.

نصية»⁽¹⁾، وعليه يمكن حصر أنواع الحذف في السرد في ثلاثة أنواع رئيسية هي: الحذف الصريح (محدد وغير محدد) والحذف الضمني والحذف الافتراضي.

1-2-1- الحذف الصريح "l'ellipse explicite":

يتم في هذا النوع من الحذف إسقاط فترة زمنية معينة من القصة « وتصدر إما عن إشارة محددة أو غير محددة إلى ربح الزمن الذي تحذفه»⁽²⁾، على أن تكون الإشارة إليها بوضوح ليتم الاستدلال عليها ببساطة في النص، ومعنى هذا أن السارد يعمل على إعلان الفترة الزمنية المحذوفة إعلاناً صريحاً في السرد يُصوّر به على المدة الزمنية المُسقطَة من القصة، وذلك بذكر مؤشرات زمنية واضحة وإشارات دالة في ثنايا النص⁽³⁾، تمكن القارئ من تحديد ما حُذِفَ زمنياً من خلال الفترة الزمنية المصرّح بها والتي تكون إما محددة أو غير محددة.

1-2-1-أ- الحذف الصريح المحدد:

يتم فيه تحديد الفترة الزمنية التي قفز عليها السرد بدقة، وتعدّ الروايات ذات البناء التتابعي للزمن والتي يسعى فيها الراوي إلى المحافظة على التسلسل الزمني من أكثر الحالات الزمنية الأنسب لاشتغال هذا النمط من الحذف⁽⁴⁾.

وبالعودة إلى نص رواية "2084" فإن الحذف في صيغته المحددة يرد في مواقع سردية عديدة من الحكاية، تجاوز فيها السارد أثناء السرد فترات من القصة تكون كفيلة بلفت انتباه القارئ ومساعدته على إدراك وفهم التحولات الزمنية التي تطرأ على سرد أحداث الحكاية. ومن الأمثلة التي توضّح ذلك نحد قيام الراوي بحذف محدّد للسنوات الخمس التي قضاها آدم مع صعوبة النوم في كل ليلة منذ دخوله القلعة، « الوقت الليلي يزحف بسكينة، ولا نوم في الأفق كما في كل ليلة منذ خمس سنوات»⁽⁵⁾، ونلاحظ أن هذا الحذف المحدّد بإشارة زمنية تقدّر بخمس سنوات هو من

(1) - عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، ص50.

(2) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117.

(3) - ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، دار الكتاب الحديث، 2012، ص177.

(4) - ينظر: مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص233.

(5) - الرواية، ص46.

الحذوف المنعوتة التي تقتزن في ظهورها بخبرٍ ذي مضمون قصصي⁽¹⁾، يتعلّق في هذا الموقع السردى بخبر غياب النوم عن آدم طيلة المدة التي قضاها في الحجز، ورغم أن هذا الحذف المحدّد قد سبق بإشارة زمنية تدلّ على ثقل ورتابة الوقت الليلي الذي كان يزحف بسكينة وتباطؤ، فإن هذا الحذف قد أسهم في دفع الأحداث إلى الأمام وصولاً إلى الحاضر السردى لتعجيل السرد وتجاوز الفترات الزمنية الميتة (5 سنوات) التي مضت على آدم في القلعة قبل حلول السنة الجديدة 2084م، والتي أحس معها آدم أن تغييراً سيطرأ على القلعة يخصّه هو أيضاً، فيقول الراوي عن آدم بحلول السنة الجديدة في حذف محدّد آخر يقتصر على إسقاط أحداث السنة الماضية من السرد كليّة تسريعاً لتوتيرة السرد نحو القادم والمهمّ من الأحداث: « لم يشعر آدم بأن سنة قديمة مضت، وأخرى جديدة حلت، لكنه تأكد من أن شيئاً ما يخصه، قد تغير نهائياً لم يكن قادراً إلا على إدراك بعض تفاصيله الهاربة»⁽²⁾.

وكان من أهم تغييرات السنة الجديدة التي أصابت آدم هو تبدّل إحساسه بالزمن، والذي كان يمرّ عليه ثقيلاً في ما مضى و أصبح إيقاعه بعد مرور 5 سنوات و حلول سنة جديدة يمرّ عليه سريعاً، فيقول الراوي تسريعاً لعجلة السرد بحذف محدّد بدقّة متناهية وكاملة الإشارة للمدة التي مرّت على آدم في القلعة، وهو الحذف الذي يعيد به الراوي ضبط زمن الحاضر السردى من جهة أخرى حتى يتسنى للقارئ تجديد تموقعه بالنسبة لزمن أحداث القصة التي بلغها الحذف فيقول: « الليل يكبر بسرعة ويزداد توحشاً وضراوة. يتمادى في سواده، كتلة من رصاص ثقيل، كل شيء ما يزال في مكانه الأول كما في بدء الخليقة حتى صوت الكمان الحزين المنبعث من فراغ ما، ربما من داخله، لم يتغير إيقاعه منذ خمس سنوات وثلاث أشهر وأربعة أيام وعشر ساعات وخمس وخمسين دقيقة وثانية واحدة... تشم المكان وكأنه يرتاده لأول مرة، كما يفعل عادة كلما سمع أو رأى المطر يسقط»⁽³⁾، جاء الحذف في هذا الموقع بإشارة زمنية خالصة ومقروناً أيضاً بإشارة مضمونية تحيل إلى المضمون القصصي المتّصل بموضوع الحذف ليعطى فكرة عن المحور أو الغرض

(1) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص118.

(2) - الرواية، ص56.

(3) - الرواية، ص88، 89.

الحكائي الذي يدور المقطع المحذوف في فلكه⁽¹⁾، والذي تَعَلَّقَ في هذا المقطع بصوت إيقاع الكمان الحزين الذي رافق آدم منذ أول يوم له في القلعة ومازال إلى غاية الحاضر السردى. ومن الحذوفات ذوات الإشارات الزمنية الخالصة والمضبوطة التي يكرّرها الراوي كل مرة من أجل الاقتصاد في السرد وتعجيلا لوتيرته من جهة، ومن جهة أخرى تزويدا للقارئ بالتوقيت الدقيق الذي تدور فيه أهم أحداث الحكاية حتى يُجَدِّدَ القارئ في كل مرة تَمَوُّعَهُ في حاضر الرواية السردى، نجد حذف الراوي للمدّة التي قضاها آدم من أول يوم له في القلعة إلى غاية الحاضر السردى «... قيل له لاحقا: (إنك متعب فقط يا آدم، عليك فقط أن ترتاح في سيناتوريوم عسكري يعفّيك من المتاعب ويخفف عنك) وبعد خمس سنوات وثلاث أشهر وثمانية أيام و11 ساعة و54 دقيقة و59 ثانية بالضبط من الحجز (قيل له لا تشغل بالك كثيرا مرحلة الخوف منك انتهت، ستعود إلى مخبرك كما كنت قبل أن تحل ضيفا على القلعة)...»⁽²⁾، يمكن تحديد بداية الحذف من قول الراوي (وبعد مدة) وهو الحذف الذي أسهم في تسريع السرد بتجاوز الفترات الميتة عن طريق تجديد الراوي الإعلان عن توقيت الحاضر السردى وفي نفس الوقت قام بحذف الفترة التي قضاها آدم حجزا.

كما يقوم الراوي في موقع استرجاعي على لسان آدم بحذف محدّد المدّة وفي إشارات زمنية خالصة لفترة غياب أمايا من أجل رؤية والدتها، إلى غاية عودتها من جديد، فيقول: «... انسحبت بين أشجار الصفصاف العملاقة، ولم أرها إلا بعد شهرين و24 يوم و12 ساعة وست ثواني بالضبط. أتذكر ذلك جيدا كما اليوم»⁽³⁾، لقد قام هذا الحذف بتأدية عدّة وظائف من بينها: إسقاط لحظات ميتة من زمن الحكاية على إثر افتراق "آدم" و"أمايا" مدة من الزمن لغيابها، وقام الحذف أيضا بتسريع وتيرة السرد والاقتصاد فيه خصوصا أن الحذف تخلّل مقطعا استرجاعيا لا يمكن التوسع فيه أكثر، كما أسهمت الإشارة الخالصة والدقيقة بالتوقيت الكامل لمدة الحذف الخاصة بفترة

(1) - ينظر: حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص160.

(2) - الرواية، ص96.

(3) - الرواية، ص141.

الغياب في نقل الانطباع للقارئ وحثّه على تصديق ما يجري من أحداث نظرا لدقّة الإشارات الزمنية التي يتمّ توثيقها ليس باليوم والساعة فقط بل تضبط بالدقيقة والثانية أيضا.

ونلمس في مقطع استرجاعي آخر لأيام العمل في بنسلفانيا حذفًا محددًا لأحداث شهر كامل، وهي الفترة التي غاب فيها "ليفي" صديق "آدم" في مخبر بنسلفانيا بعد أن رفض التوقيع على لائحة الحد من انتشار النووي، «... طلب ليفي شهرا للراحة لأنه متعب، وبعدها لم يعد أبدا لمخبر الأبحاث النووية في بنسلفانيا. قال أحد أصدقائه إنه ذهب لأزاريا وانتمى لمخبر الأبحاث هناك، وأن كل ما حدث لم يكن إلا مسرحية مفبركة لمغادرة المخبر. وجوده في أزاريا أكده أيضا وليام ديك الذي اضطر برفقة سميث وآدم إلى تغيير جزء مهم من البرنامج الذي كانوا يشتغلون عليه»⁽¹⁾. وعلى الرغم من أن الإعلان عن المدة المحذوفة (شهر واحد) جاءت في موقع متقدّم فإن هذا المقطع أسهم في الربط بين المقاطع السردية الأخرى دون أن يحدث انقطاع في استمرارية الحكّي، بحيث أدى المقطع الاسترجاعي وظيفته الكاملة التي جاء من أجلها في مساحة نصية قصيرة ودون أي خلل. وعلى عكس حالة الحذف السابقة يوجد هنالك حالات أخرى من الحذوفات المحدّدة في الحكاية يكون الإعلان فيها عن مدّة الحذف متأخرا عن مكان قيام الحذف بالفعل تسهيلا للاستمرارية الحكّي والوصل السلس بين المقاطع السردية، وذلك في مثل قول الراوي: «لملم آدم لباسه الواقى من الإشعاعات المتسربة خطأ، والكمامة التي ظلت تغطي وجهه ثماني ساعات عملا بلا توقف...»⁽²⁾. لقد كان من المفترض أن يتمّ الإعلان عن المدّة المحذوفة (8 ساعات) في مستهلّ المقطع السردى، لكنّ الراوي أخر ذلك تيسيرا للربط بين المضامين الحكائية التي أثارها وخاض فيها قبل وبعد الحذف.

ومن الفترات المميّنة في القصة التي أسقطها الراوي بطريقة مباشرة تسريعا للحكي كونه رأى أن الوقوف عليها لا يضيف جديدا يعمّق دلالة الحدث الروائي، نجد قيام الراوي بحذف محدّد لساعة كاملة كان قد قضاها آدم ينتظر في مضيق هرمز قبل التحقيق معه ثم تحويله إلى القلعة، «... سترتاح هنا قليلا. نملاً بعض الوثائق وتجيب على بعض الأسئلة... بعد ساعة أدخل إلى

(1) - الرواية، ص 191.

(2) - الرواية، ص 292.

غرفة مسدودة من كل الجهات. ولكنها مكيفة بشكل جيد»⁽¹⁾، ثم يلي الحذف خلاصة تشير إلى نوعية الأسئلة التي طُرحت على آدم في القلعة، وبعد الخلاصة يقوم الراوي بحذف ساعة أخرى من إجمالي المدة التي استغرقتها الرحلة إلى القلعة عبر المروحية «... متجهة نحو صحراء الربع الخالي، التلال تم الجبال الرملية والبركانية قبل أن تعبر قفرا كليا استمر أكثر من ساعة طيرانا، كانت الرحلة شديدة الصعوبة...»⁽²⁾، من هذين المثالين عن الحذف المحدد وخصوصا المثال الثاني الذي جاء مُدعماً بإشارة مضمونية شبيهة لما يأتي في الخلاصة، « تتّضح لنا القرابة الموجودة بين نموذج الحذف المقرون بإشارة مضمونية وبين الخلاصات السريعة جدا التي تكتفي هي الأخرى بإشارة عابرة إلى مضمون الفترة الملخصة دون تجاوز ذلك إلى التصريح والتفصيل»⁽³⁾.

ويستمرّ الراوي كل مرة بحذف الفترات الزمنية القصيرة المدى وغير المهمة في السرد، فيقول في مقطع سردي عن ركب السيارات الذي كان متجها إلى مكان إقامة التجربة «... السائق عيناه شاخصتان مثبتتان على السيارات العسكرية التي كانت تشق طريقها أمامه، في خلاء مقفر بشكل واضح. بعد أكثر من ساعتين، من السياقة الصعبة، بدت تظهر قوافل الجمال المحملة بشيء تظهر عليها علامات الفقر»⁽⁴⁾. وعقب إقامة التجربة وعودة الفريق إلى القلعة من جديد يقفز الراوي بشكل صريح على أربعة أيام كاملة حتى موعد وصول تقرير نتائج التجربة للقلعة « انتظروا أربعة أيام متتالية حتى تصلهم النتائج النهائية لمعاينة مكان انفجار القنبلتين والآثار التي خلفتها»⁽⁵⁾ وهي فترة فارغة من الحكاية أمضاها آدم والفريق العلمي في انتظار النتائج.

وكثيرا ما نلمس الحذف المحدد القصير المدى في المواقع النصية التي يميل فيها الراوي إلى مجارات تسارع أحداث الحاضر السردية، فيميل بالسرد إلى تكثيف الأحداث والوقائع المتتالية ويسجل ما هو مهم منها بدقة، فيما يتجاوز بالحذف ما ليس مهماً تسريعا للسرد ودفعاً به إلى

(1) - الرواية، ص 105.

(2) - الرواية، ص 106.

(3) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 160.

(4) - الرواية، ص 328.

(5) - الرواية، ص 354.

الأمام، فالراوي وهو ينقل تفاصيل الهجوم المبالغ الذي شتّه التنظيم على القلعة يضبط سرده على التوقيت الدقيق للساعة في رصد الانفجارات فيقول: « فجأة بالضبط على الساعة 22h 17m 7s دوى انفجار قوي اهتزت له أركان القلعة انكسر زجاج العديد من الأبواب والنوافذ ومداخل القلعة الأربعة قبل أن تعوم القلعة في ظلمة كاملة لمدة دقيقة واحدة و58 ثانية... على الساعة 22h 26m 3s دوى انفجار ثاني فعلت ألسنة النار في خزان الوقود الخارجي المحاذي لمدخل القلعة الشرقي... الرصاص الذي تلاه لم يمنع سيارات الإسعاف والإطفاء من الخروج بقوة وكثافة صوب الخزان في محاولة نجحت بعد ساعتين في إخماد النيران... كانت سيارات الإسعاف قد زادت كثافة. كثر عددها حتى لتكاد تتصادم بعضها البعض من شدة السرعة، ولكن بعد ساعة ونصف تحسن الوضع قبل أن يتحسن نهائياً⁽¹⁾. قام الراوي في هذا المقطع بحذفين محددين: الأول قفز فيه على ساعتين حتى تم إطفاء ألسنة النيران، ثم في الثاني أسقط ساعة أخرى ونصف الساعة من حالة الطوارئ التي عرفها المكان، والتي لم يشأ الراوي الوقوف على تفاصيلها في السرد.

ونظراً لتزامن وقوع الأحداث مع بعضها واستحالة سردها دفعة واحدة كان الراوي يلجأ أحياناً إلى الاختيار منها فيتجاوز بعضها بالحذف، كهذا المقطع السردى الذي يسقط فيه يومان من الحرب على القلعة فيقول: « عندما كانت المروحية تحاول اختراق العاصفة والكتلة الرملية كانت الكواسر تنزل مجموعات كبيرة على الجثث التي خلفتها حرب اليومين الماضيين الطاحنة⁽²⁾، وذلك دون أن يقف الراوي على تفاصيلهما، إلا أن هذا الحذف بإشارته المضمونية للحرب الطاحنة يؤدي مهمة تنبيهية للقارئ إلى أهم المستجدات والانعطافات المشوقة التي عرفتها الحكاية في خضم كثافة الأحداث وتسارعها على القلعة.

ومن الحذوفات المحددة بدقة ما كان يرد على لسان الشخصيات المتحاور، كقيام "إيفا" بحذف عشر سنوات من حياتها العائلية وهي تبوح ببعض تفاصيلها "لآدم" فنقول: « هذا ابني البكر أندرسن، وهذه أخته كيتي، وهذا زوجي لارسن الذي تَحَمَّلني عشر سنوات وبعدها سلك كل

(1) - الرواية، ص 386، 387.

(2) - الرواية، ص 401.

منا طريقه، لكننا مازلنا صديقين إلى اليوم»⁽¹⁾. ومن الأمثلة التي توضّح الطريقة التي يمكن للحذف المحدّد أن يشغل بها داخل المشاهد الحوارية، هذا الحذف الذي قام به "آدم" وهو يحاور "أمايا" عبر سكايب، والذي أسقط فيه مدة الفراق الذي كان بين الثنائي من يوم حادثة مطار رواسي فيقول عندما تتضح صورتها على الشاشة: «ياااااه أمايا... خمس سنوات وثمانية أشهر و6 أيام و17 ساعة و4 ثوان وكأن لا شيء تغير»⁽²⁾، ويبدو أن دهشة الفراق وفرحة اللقاء وحلاوة اللحظة - وكأن لا شيء تغير فيها- كان الدافع والمحفز لآدم حتى يقفز متجاوزا مدة البين، رغم أنه يضبطها في الحذف الذي قام به بالدقة الكاملة للزمن من السنة إلى الثانية مركّزا على الحاضر السردى متناسيا كل ما سبقه في الماضي.

وتماشيا مع الحذوفات المحدّدة التي تقوم بها الشخصيات في الرواية يمكن أن نورد هذا الحذف القريب من الخلاصة السريعة جدا، لاحتوائه على إشارة لمضمونه، وذلك في قول سميث بمناسبة القيام بأولى التجارب الميدانية: «ههه أكثر من عشرين سنة في الأعمال المخبرية، يجب أن تسفر عن شيء نحن مع بعض والسفر معك مهم...»⁽³⁾، ورغم أن هذا الحذف محدّد بأكثر من عشرين سنة من الأبحاث إلا أنه لم يحدد بالدقة الكاملة ويميل إلى النوع الثاني من الحذوف الصريحة التي سنقف عليها من الرواية وهي الحذوف غير المحددة.

1-2-1-ب- الحذف الصريح غير المحدد:

سنكون في هذا النوع من الحذف أيضا إزاء حذف صريح ولكن يصعب تحديد مداه الزمني بصورة دقيقة، لأن الإشارة إليه في النص تكون عادة من غير تحديد دقيق وواضح لمقدار الزمن المحذوف الذي أسقط من زمن القصة.

يثرى نص رواية "2084" بكثرة الإشارات التي تحيل على القفز على فترات زمنية غير محدّدة فتنبئ بمرور الوقت وسير الأيام إلى الأمام، وهي إشارات يقوم خلالها الراوي بتسريع عجلة السرد في مثل قوله: «تمضي الأيام كما الريح الفارغة لا شيء تغير نفس الوتيرة نفس الوجوه»⁽⁴⁾،

(1)- الرواية، ص235.

(2)- الرواية، ص247.

(3)- الرواية، ص327.

(4)- الرواية، ص27.

« ومع مرور الوقت»⁽¹⁾، « الوقت يمر بسرعة»⁽²⁾ وهي كثيرة في الرواية، ولا بد أن كثرة القفزات الزمنية التي تميّز بها نص رواية "2084" كان نتيجة لامتداد زمن القصة من مرحلة طفولة آدم إلى غاية تجاوزه سن الخمسين من العمر، والتي لم يكن أمام الراوي إلا الاكتفاء بالوقوف على أيام منها بالسرد فقط، مسقطا فترات أخرى - طويلة وقصيرة - من اهتمامه الحكائي، ومعتمدا في ذلك على الحذف للتخلّص من الفترات الزمنية الميتة، فكان للحذف الدور البارز في ذلك، بالإضافة إلى أدائه وظائف أخرى على مستوى شبكة العلاقات الزمنية في الرواية تتمثل في العمل على « خلق التماسك بين السياقات والمشاهد الحكائية، ولفت انتباه المتلقي إلى الوقائع التي طرأت»⁽³⁾ على مستوى الحكاية والسرد معا، هذا ما أدى إلى تمتين العلاقة بين خيوط الزمن وفتراته المتقطعة دون مساحات نصية واسعة أو جهد سردي كبير.

ومن بين هذه الفترات غير المحددة في الحذف ما كان قريبا من راهن الشخصية وحاضرها، يقول الراوي عن آدم بعدما حصل على جهاز التسجيل: « ساعات مرت بلا توقف وكأن إيفا زرعت في قلبه كيمياء كان في حاجة ماسة لها»⁽⁴⁾، حيث يصرح الراوي بتجاوزه فترة من الزمن (ساعات مرت) ولكن دون أن يحددها بدقة، وهي الفترة التي مرّت على آدم معتكفا في عمله المخبري. ويقفز الراوي بنفس الطريقة على فترات زمنية أخرى غير محدّدة وقريبة من الحاضر السردى « آدم يبدو متعبا، منذ أيام لم يعرف الراحة. عندما تساءل عن وضعه الغريب والشاذ قيل له إن ما حدث كان فقط تحييدا لمجموعات مسلحة كانت تريد أن تضع قنبلة في القلعة»⁽⁵⁾، ويقول في موقع سردي آخر: «... لم يكن المساء ثقيلًا كما هي العادة في الأيام الأخيرة»⁽⁶⁾، بحيث لجأ لجأ الراوي في هذين المقطعين إلى حذف عدة أيام كانت قريبة من الحاضر السردى، فحذف في المثال الأول أياما متعبة مرّت على آدم في القلعة، كما اقتطع في المثال الثاني أياما أخرى ثقيلة،

(1) - الرواية، ص53.

(2) - الرواية، ص234.

(3) - أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص296.

(4) - الرواية، ص87.

(5) - الرواية، ص20.

(6) - الرواية، ص266.

أثقلتها الأمطار والرطوبة الليلية المنبعثة من السد، وفي الحالتين معا لم تُحدّد الأيام بدقة ولم يتوقف على ما وقع فيها من تفاصيل، ليشترك الحذف بذلك في تنظيم الأحداث والاقتصاد في سردها، مع العمل على تقريب المفاصل المتقطعة والمشحونة من أحداث الرواية لإكسابها عمقا ودلالة تخيلية⁽¹⁾ دون إطناب ولا تعمق في عرض التفاصيل.

ومن الحذف غير المحددة التي تحمل القارئ على الإحساس بالمدة المحذوفة ومداها الطويل وأثر وقعها على مشاعر الشخصية وأحاسيسها قول الراوي: « بعد كل الزمن الذي أمضاه في القلعة لا يزال على الرغم من التحسينات لا يعرف وضعه بدقة. هل هو أسير جيء به من بعيد... أم هل هو آدم الذي شاعت سلسلة من الصدف والأقدار أن تجعل منه خبيرا عربيا نوويا...»⁽²⁾، وبالعودة إلى بعض الإشارات والتحديدات الزمنية اللاحقة يمكن الاهتداء إلى أن الفترة التي أسقطها الراوي بحذف صريح (بعد كل الزمن) هي المدة الزمنية التي قضاها آدم في القلعة، ويمكن التيقن من أنها فترة طويلة نسبيا تتجاوز خمس سنوات حجزا، قضاها آدم دون أن يعرف سبب الحجز. هل هو الأسير؟ أم العالم النووي، أم هو الإرهابي؟ أم هو الأخطر من هذا كله بحيث فيه «يتعايش الإرهابي المحتمل في نفس الجسد المسالم»⁽³⁾.

كما نجد حذفًا غير محدّد هي الأخرى تمتدّ لِطَوَالِ فترات زمنية طويلة نسبيا وتمسّ في أغلب الأحيان ماضي الشخصيات، كهذا المثال الذي يقفز فيه الراوي عن سنوات كثيرة من حياة آدم التي قضاها في بنسلفانيا فيقول: « لقد قضى في مخبر أبحاثه، في بنسلفانيا، القريب من مطار حربي سنوات كثيرة. ظل يكرر كلمة واحدة: لا بد أن يكون هنالك خطأ ما، لست إرهابيا حتى أعامل بهذه الطريقة»⁽⁴⁾، ويبدو أن الراوي بهذا الحذف ينتقل من حاضر إلى ماض لا يختلف عنه عنه أبدا متجاوزا هذه الفترة التي أعلن عنها من الماضي (سنوات عديدة) دون تحديدها بدقة، حيث قفز فيها على ما عاشه آدم من رقابة أمنية مشددة في بنسلفانيا ، والتي كان يعيش ما يشبهها منذ دخوله القلعة بسبب تخصصه العلمي الحساس الذي جعل منه قنبلة موقوتة.

(1) - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 68.

(2) - الرواية، ص 304.

(3) - الرواية، ص 305.

(4) - الرواية، ص 100.

وأسقط الراوي بنفس الطريقة تقريباً فترة زمنية أخرى غير محددة بدقة، ترتبط بمدة مجهولة قضاها آدم من يوم الاختطاف إلى يوم وصوله إلى القاعدة الحربية في مضيق هرمز، فيقول: «ربت ستيف على كتف آدم بإعجاب كبير، أشعره بحرارة افتقدها منذ أن وجد نفسه في هذه الأمكنة الغريبة التي تدحرج بينها طويلاً، مغمض العينين قبل أن يصل إلى الأسطول الذي أحسسه بأن الدنيا لم تنغلق بعد عليه كما الكماشة، كما تخيلها مباشرة في اللحظة التي أعقبت الاختطاف»⁽¹⁾. يمكن للقارئ أن يستدلّ على موقع الحذف غير المحدد بعبارة (تدحرج بينها طويلاً) وهي المدة التي يمكن تقديرها مع مواصلة القراءة بما يتجاوز شهرين، كان قد قضاها آدم في التنقل بين الأمكنة مغمض العينين، لذلك اقتطعها الراوي ولم يقف عندهما لعدم أهميتهما باعتبارهما فترة ميتة من القصة لم يحدث خلالها شيء مهم يستحق الذكر.

وبسبب تزامن الأحداث مع بعضها واستحالة سردها دفعة واحدة نجد الراوي يلجأ إلى إسقاط ما ليس مهماً من الوقائع، مثل إشارته العابرة إلى غياب ليتل بروز عن القلعة عن طريق حذف صريح لم تحدّد فيه مدّة غياب الطاغية وذلك في سياق قوله: «شيء ما تغير في النظام العام الذي انفرج قليلاً بغياب ليتل بروز مدة طويلة نسبياً، قبل أن يرجع أخيراً إلى موقعه في القاعة البيضاء في الطابق السابع. عاد ليتل مصمماً على تغييرات كثيرة كانت تدور في رأسه»⁽²⁾، قام الراوي بحذف الفترة التي غاب فيها ليتل بروز عن القلعة وما فعله خارجها لصالح نقل ما كان يجري في نفس المدة من أحداث داخل القلعة، وهي الأحداث التي آثر السرد الوقوف عندها.

ويتواتر في الرواية الحذف من الماضي لصالح الحاضر السردى بطريقة يشتغل فيها الحذف على شكل مصفاة للزمن الماضي، عندما يدخل الحذف مجال الذكريات فيتخيّر منها بعض أحداثها لينثرها مختزلة على مسار الحكي، ويسقط بعضها الآخر لأن لا يتضمّن ماضي الشخصيات الروائية فينفي حاضرها⁽³⁾، فعلى إثر مشاهدة آدم "لحواء" يقوم الراوي بتسريع السرد عن طريق القفز على سنوات من الماضي كان آدم قد قضاها وحيداً بلا أنيس ولا رفيق في مكان

(1) - الرواية، ص 103.

(2) - الرواية، ص 239.

(3) - ينظر: عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 52.

لم يسمع عنه، يقول الراوي مُعَجَّلاً السرد ومُسْقِطاً سنوات الوَحْدَة: «نظر آدم إلى حواء رفعت رأسها. تأملته بعينين لوزيتين، شعر بها تسخر منه ثم واصلت زحفها. بعد سنوات من الظلمة جاءت لتؤنسه وتقاوم معه صلابة الوضع»⁽¹⁾، ليتراجع السرد بعد هذا الحذف أكثر، إلى اليوم الذي قدّم فيه آدم أولى طلباته التي من بينها كان حقه في تربية حيوان أليف.

وتكون في الغالب خصوصية لحظة الحاضر السردية ووقعها على مشاعر الشخصية المحفز الرئيس لقيام الراوي بالاسترجاع من الماضي، يتم قطعه بحذف لصالح العودة إلى الحاضر من جديد، مثل قيام الراوي هذه المرة بحذف مدّة غير محدّدة من عمر آدم، حينما سمع صوت "صافيتا" في الحاضر السردية «شعر بدفء يدها التي ضمت كَفَّيه مثل عصفورين جمدهما البرد والخوف، لأول مرة يسمع صوتها بكل نقائه وصفائه. بعد كل هذه السنوات. كان عمره خمس سنوات عندما سمعه لأول مرة حتى أصبح كلما ناداه باسمه آآآآآآآآآآ. فجرا قبل عبور الطيور إلى الوادي ركض ليعرف من صاحبتها، ويكشف عن وجهها، لكنه بمجرد أن يصل إلى عتبة الباب، يكون كل شيء قد انطفأ، صافيتا امرأته الوحيدة التي ارتسمت في دمه تلك التي تشبه عينيها عيني رماد»⁽²⁾، ويمكن تخمين المدّة التي يقصدها الراوي في إشارته الصريحة للحذف (بعد كل هذه السنوات) بالسنوات التي تمتدّ من طفولة آدم إلى غاية الحاضر السردية، الذي سمع فيه آدم لأول مرة صوت "صافيتا" بكل نقاء، وهو على حواف الموت، إلا أن تحديد مدى المدّة المحذوفة بدقة يبقى أمراً صعباً على القارئ تقديره.

وقد تخيب جهوده ويستحيل عليه تقدير الفترة الزمنية المحذوفة، إذا عمد الراوي إلى طمس أي وحدة زمنية تقرب القارئ من مدى الحذف وتساعد على تخمين مدّته على الرغم من الإشارة الصريحة لوجوده، ومن أمثلة هذا النمط في نص الرواية نجد قيام الراوي بحذف مدة من الزمن تبقى مجهولة تماماً، كان آدم قد قضّاها - عبثاً - في البحث عن تسمية أخرى للقلعة فيقول: «مدخل المكان المبهم مملوء بالبرك الصغيرة التي يتلأأ داخلها ضوء الساحة الخافت. قضى وقتاً طويلاً يبحث عن تسمية للمكان غير قلعة أميروبا، لكنه مع الزمن أعفى نفسه من الأسئلة المملة

(1) - الرواية، ص 131.

(2) - الرواية، ص 463.

وغير المؤدية»⁽¹⁾. حيث عمد الراوي في إشارات الصريحة (قضى زمنا طويلا... مع الزمن) إلى عدم ترك أي قرينة تحيل على الفترة المحذوفة لعدم أهمية ذلك في السرد.

وسعى من الراوي إلى تسريع وتيرة السرد، نجد في موقع آخر ما يُماثل الحذف السابق من حجب لكل ما يساعد على كشف المدة المحذوفة رغم التصريح بوجود الحذف: « زاد في السرعة أكثر. لم يدر كم من الوقت قضاه في الركض لكنه جرى كثيرا قبل أن ينبهه الميجر توني اتبعني لنصعد الأدراج بهدوء...»⁽²⁾، ويبدو أن الأوهام التي غرق فيها آدم مع ذكريات أمايا أثناء الجري كانت سببا لانقطاعه عن الحاضر السردى، وعدم إحساسه بالمدة التي قضاه جريا فتجاوزها الراوي بحذف صريح .

ونجد في أمثلة أخرى أن الحذف غير المحدد قد يقتصر على فترات زمنية قصيرة، لكن مداها يبقى مُبهما لدى القارئ فتجده يصادف الكثير من العناء حتى يقترب من تكوين فكرة عن مدة الحذف، كما في هذا الموقع السردى الذي يمرّ فيه الراوي على المدة التي ظل فيها شعار العنصرية "العربي الجيد الوحيد هو العربي الميت" معلقا في القلعة، يقول: « عندما تنبه له سميث أول مرة، شعر بقلق بدا واضحا على وجهه وفي عينيه الزرقاوتين اللتين فقدت فجأة لونهما الطبيعي... بعدها بفترة قصيرة، نزع الشعار القديم وعوض بغيره فوقه بقليل: من ليس معنا فهو ضدنا، عرف أن ذلك كله تم بتدخل من سميث»⁽³⁾. وعلى الرغم من إشارة الراوي إلى أن مدى الحذف كان قصيرا إلا أن القارئ ليس باستطاعته حتما تحديد المدة التي بقى فيها الشعار معلقا دون الاعتماد على التأويل الذي يستند إلى السياق أو التخمين، ومن ثم تتجلى خصوصية فعل الإسقاط السردى المبنية أساسا على تكليف الباث مستقبلية بنيابته في استكمال المنقوص من الخطاب تحقيقا لمشروعه المنشود⁽⁴⁾.

(1) - الرواية، ص 92.

(2) - الرواية، ص 411.

(3) - الرواية، ص 302.

(4) - ينظر: بسملة بلحاج رحمومة الشكلي وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008، ص 170.

وتُعَوِّل الحذف ذات الحد الزمني الأدنى في الغالب على مشاركة القارئ في تحديد مدّتها بالتخمين والتخييل، وذلك في مثل قيام الراوي باقتطاع لحظات قليلة من اجتماع الإعلان عن بداية التصنيع «... صمت مطبق ووشوشات صغيرة تأتي من هنا وهناك بعد لحظات قليلة مرت ثقيلة قليلا دخل ضابط برتبة جنرال بحرية كما يبدو من لباسه...»⁽¹⁾، فعلى الرغم من أن القارئ يستحيل عليه الوقوف بدقة على مدّة الحذف إلا أن الراوي ترك له ما يحمله على تخيل تلك اللحظات والإحساس بها كما أحس بها الحضور، قليلةً وثقيلةً في نفس الوقت، ورغم ذلك لا أحد يستطيع أن ينكر أن هذا الحذف - رغم مداه الزمني القصير جدا - قد أسهم في تسريع عجلة السرد ولو بنسبة ضئيلة لا يمكن أن تقارن بالسرعة القصوى التي خلفها الحذف في مستوى الحد الزمني الأعلى الذي يطوي سنوات وفترات طويلة في مساحة نصية محدودة. وهكذا يكون الحذف غير المحدّد قد أدى وظائفه المتعدّدة في الحكاية وفي نسيج شبكتها الزمنية، وتبقى أهميته القصوى هي تعجيل السرد في مواقع بعينها، وهو إلى جانب الحذف المحدّد يشكّلان النمط الأول من الحذف الصريحة التي استخدمها الكاتب في روايته.

1-2-2- الحذف الضمني "L'ellipse implicite":

يوجد في الكفة المقابلة للحذف الصريح (المعلن) الحذف الضمني، وهو نمط من الحذف المضمر الذي يتمّ فيه إسقاط فترة زمنية دون أي إشارة تنبّه على مواضع الحذف، « فلا يصرح في النص بوجودها بالذات، وإنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»⁽²⁾، فبنتبّع مسار الأحداث في الحكاية ومقارنتها مع ما كان في القصة يمكن للقارئ الإحساس بهذا الحذف من خلال التعرّف على الانقطاعات الكرونولوجية على مستوى التتابع السردى للحكي، فبمقارنة الأحداث بقرائن الحكي يدرك القارئ الثغرات الزمنية⁽³⁾ التي لا تظهر في خطاب الحكاية رغم وجودها. فالحذف الضمني هو حذف موجود لكنه غائب عن النص ومسكوت عنه وغير مصرح به ولا بمدته⁽⁴⁾، ولا تتوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية.

(1) - الرواية، ص 463.

(2) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 119.

(3) - ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردى، ص 77.

(4) - ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردى، ص 177.

ويظل رغم ذلك هذا النوع من الحذف من التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية، ولا تكاد تخلو منه رواية، وهو فوق ذلك من أهم التقنيات الفنية التي يستخدمها الروائيون الجدد في خلق زمنهم السردى الخاص الزائف استنادا على مبدأ الحذف الضمني الذي يقضي بالتصرف في أزمنة الأحداث بالنظر إلى أهميتها ودورها بما يتوافق وتطور الحبكة القصصية، لذلك فالاعتماد على الحذف الضمني لا يخلو بطبيعة الحال من تلك الفجوات المُمَوَّهة التي تجعل القارئ لا يتفطن إلى وجودها إلا بعد تمحيص ومراجعة، وذلك لأن الكاتب يحذر أن يكشف له عن مواقع تلك الانقطاعات الزمنية فيَعَمَد إلى التستر عليها بمختلف الأساليب الفنية المتاحة⁽¹⁾، حتى لا تؤثر على متانة بنائه السردى العام من جهة، وتعمل على استقطاب مشاركة القارئ الفعالة وحته على تتبع المنحى الزمني الذي تعرفه الأحداث في القصة والحكاية إذا ما أراد التعرف على مواطن الحذف الضمني، ويتحسس بنفسه الفجوات التي يخلفها في مجرى السرد.

وبما أن أية رواية لا يسعها إطلاقا الاستغناء عن الحذف الضمني وعن توظيفه المتستر داخل النص على نحو من الأنحاء التي لا يمكن تحديدها دوما إلا بصعوبة وإلا أصبح الحذف صريحا، فلا شك أن هذا التكتّم والتستر في توظيف الحذف الضمني لا يكون خاليا من الدلالة⁽²⁾ دوما، لأن الراوي قد يهدف من خلاله تحقيق عديد المقاصد الحكائية، فهو الذي دون سواه يتيح للراوي إمكانية التنازل والتحرر مما لا يريد عرضه على القارئ، « وتجاوز فائض الوقت في السرد، ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد »⁽³⁾ ليعرضها حسب ما يرى من أساليب ومسالك بنائية مؤدية للمعنى.

وإذا كنا أشرنا إلى الصعوبة التي من المحتمل أن يواجهها القارئ في اكتشاف المدة الحقيقية لبعض الحذوف المعلن عنها خصوصا غير المحددة منها، فإن الصعوبة تشتدّ والنتائج المحصل عليها تبقى نسبية إلى حدّ بعيد عند التعامل مع الحذف الضمني، كون « هذا النمط من الحذف محفّوفا بالغموض وعصيا على الاستخراج في معظم الأحوال... وذلك ناجم بكل تأكيد عن كوننا

(1) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص162.

(2) - ينظر: جيارر جينيت، خطاب الحكاية، ص119.

(3) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص163.

لا نستطيع تحديده بدقة لغياب أي إشارة صريحة إلى موضعه ومدته»⁽¹⁾ يمكن أن يستأنس بها القارئ حتى يكشف عنه. ورغم الصعوبة التي تعتري الكشف الدقيق عن هذا النوع سنحاول رصد أهم الثغرات الخفية والفجوات الزمنية غير المصرح بها في نص رواية 2084 حكاية العربي الأخير.

فنتبين مثلا أن الراوي حين كان يحكي عن تحضيرات الجند داخل القلعة من أجل إطعام الآرابيين، وتنظيم صفوفهم من أجل تسهيل العملية، عمد إلى تجاوز فترة من هذه الأحداث لم يصرح بها مستخدما تقنية الحذف الضمني، وذلك في هذا السياق الحكائي: « - بسرعة أرجوكم. تأخرنا عليهم كثيرا من الفجر وهم ينتظرون. لا أريد أن نضطر لاستعمال السلاح لطردهم من على مسافة أبعد عن القلعة.

أخرجته صرخات الكولونيل صامويل العنيفة لجنده، الذين كانوا ينظمون البوكسات لاستقبال المنتظرين. لا يدري كم دامت غفوته لكنها كانت كافية لأن ترمي به بعيدا نحو عالم آخر.»⁽²⁾ ويمكن أن نستدل على الحذف الضمني بعبارة (كم دامت غفوته)، فلأكيد أن مدة الغفوة التي غرق فيها آدم مسترجعا أحداثا من الماضي تمثل في نفس الوقت قطعا للحاضر، بإسقاط فترة من تحضيرات الإطعام مضمرة وغير محددة، لا يدري آدم نفسه كم دام الأمر حتى أخرجته صرخات الجند.

وبنفس الطريقة المستترة في الحذف نجد الراوي في موقع سردي آخر يقفز ضمنا عن مدة من الأحداث دون أن يشير إلى ذلك إشارة صريحة، وذلك لما كان يحكي عن الإصابات البليغة التي تعرض لها آدم على حواف السد: « سمع طلقا ناريا جديدا جاءه من مكان غامض قبل أن يتحول إلى طلقات متتالية بلا توقف. سقط على ركبتيه. ثم دار به كل ما كان يحيط به. فدخل في دوار لا يدر كم استمر. عندما فتح نصف عينه اليمنى للمرة الأخيرة رأى قتالا عنيفا ليس بعيدا عن حواف السدين...»⁽³⁾، إن مدة الدوار الذي دخل فيه آدم - ولا يدري كم استمر - هي مدة الحذف

(1) - المرجع نفسه، ص 163.

(2) - الرواية، ص 71.

(3) - الرواية، ص 455.

الضماني الذي قام به الراوي ولم يصرح به تسريعاً لتثيرة السرد، ومن المحتمل أن حالة آدم الصحية على امتداد هذه المدة غير المحددة كانت متأرجحة بالتناوب بين اليقظة وغياب الوعي لأن الراوي يستأنف السرد بعد الحذف الضماني على آدم وهو يفتح عينه للمرة الأخيرة، أي أنه كان قد فتحها وأغمضها قبل ذلك عديد المرات وهي حذفات ضمنية تجاوزها السرد دون الإشارة إليها.

ومن الحذوف الضمنية التي أدت عدة وظائف في السرد نجد الحذوف المستترة التي كان الراوي يتجاوز فيها من حين لآخر لحظات العلاقة الحميمة التي كانت بين آدم وإيفا، والتي كانت تتطور في الغالب إلى اتصال جنسي بين الثنائي يسقطه الراوي من الحكي بحذف ضماني دون الإعلان عنه، ولا عن مدته، مثل قوله في هذا المقطع السردية: «... أحبك أنت الباقي كله يتساوى. التقت عليه. سألته: ألا تخاف من لدغة الأفعى؟ أريدها. أجب بصوت لا يكاد يسمع. امتصت لسانه، ثم انحدرت عبر كل جسده. ثم تلوت أكثر. ثم غابا طويلاً على متن موجة عالية كانت تعلو وتنزل، وتعبث بهما كما تشتهي.

لم يدر كيف مات الوقت بسرعة.

لم يفتح عينه إلا عندما سألته: حبيبي كنت سعيداً»⁽¹⁾، يقطع الراوي اللقاء بين الثنائي في هذا المقطع السردية عندما قال (ثم غابا طويلاً)، ويستأنفه بعد ذلك بقوله (لم يفتح عينيه إلا عندما سألته) وبين موقع القطع والاستئناف من المفترض أن يتموقع الحذف الضماني من الراوي لفترة غير محددة من اللقاء الحميمي. وفي صباح اليوم التالي يتكرر اللقاء، ويتكرر معه الحذف الضماني من الراوي للحظة الاتصال الجنسي من جديد، فبعدما هيا الراوي الجو للقاء الحميمي بين الثاني بنقل مقدماته مثلما جاءت على لسان الشخصيات في مشهد حوار مدعم بتعليقاته عن لحظة الجنون التي جمعتهم صباحاً، يقول على لسان إيفا: «... لا تتوقف. ماذا فعلت بي يا مجنووون أشعلتني. قتلتنني. ذبحتني...»

ثم غابا في عمق اللحظة غير المحسوبة. في دهاليزها وظلامها ونورها المؤجل.

عندما فتحت عينيها، ضحكت بصوت عال.

(1) - الرواية، ص 231.

- يا مهبول بم أسكرتتي؟ أنظر صنيعك. كل ألبستها كانت على الكرسي...»⁽¹⁾

يتموقع هذا الحذف الضمني بنفس طريقة الحذف السابق بين قوله في القطع (ثم غابا في عمق اللحظة)، والاستئناف من جديد بعدها مباشرة بقوله: (عندما فتحت عينيها)، إلا أن الحذف الضمني في المقطع الأخير جاء مدعماً بعلامات طباعية دالة على الحذف، تتمثل في ثلاث نقاط متتالية (...) * « تدل في أغلب الأحيان على وجود قطع في مسار السرد وسكوت من قبل الراوي على الأحداث»⁽²⁾، وبالعودة إلى بعض الوظائف التي تؤديها الطريقة السابقة في الحذف التي تمّ فيها تجاوز اللحظات الحميمية نجد أنها إلى جانب تسريع وتيرة السرد، مكّنت الراوي - دون تخرج - من إسقاط لحظات ممارسة الطقوس الجنسية دون الوقوف على تفاصيلها، كما جعلت هذه الطريقة في التجاوز التي لا تنوب عنها أي إشارة زمنية، جعلت الحذف يضطلع بأداء مهمة أخرى تمسّ التلقي وجماليات القراءة والتأويل وذلك بتحفيز القارئ على التواصل مع النص الروائي، حيث يعمل الحذف على استدعاء « المتلقي فعلاً إلى اقتحام البنية النصية بفكره ورصيده المعرفي، وكل ملكاته، وهذه الحالة لا يحققها إلا النص الأدبي... الذي يعتمد صاحبه بناءه وفق إستراتيجية خاصة تترك كثيراً من الثغرات في تضاعيفه»⁽³⁾، فبعدما هبّ الراوي للقارئ الظروف، وأنث الأحداث بأن دسّ له في مواقع الحذف بذور التخيل بلغة شعرية عالية: (غابا طويلاً على متن موجة عالية كانت تعلو وتنزل) و(غابا في عمق اللحظة غير المحسوبة في دهاليزها وظلامها ونورها) دفعه بذلك إلى التفكير في الدخول والتموقع في هذه الثغرات الزمنية ليصبح له الحق في إعادة بناء أحداثها وفق أهوائه، فتتحقق مشاركته الإيجابية في عملية بناء الأحداث مما يزيد من جمالية النص، ولعل هذه الوظيفة الأخيرة هي الميزة الإيجابية التي يخلقها الحذف الضمني وراءه في السرد دون غيره من أنماط الحذف الأخرى، عندما يترك الراوي فيه فرصة أمام القارئ للتقريب

(1) - الرواية، ص 237.

* يمكن تصنيف العلامات الطباعية التي يعتمد فيها الكاتب على ثلاث نقاط متتالية (...) ضمن النوع الثالث من الحذف في السرد وهو الحذف الافتراضي، وهو نمط من الحذف قريب جداً من الحذف الضمني سنتوقف عنده لاحقاً عند حديثنا عن النوع الأخير من الحذف الموجود في الرواية .

(2) - فيصل غازي النعيمي، جمالية البناء الروائي عند غادة السمان، ص 226.

(3) - حميد لحداني، القراءة وتوليد المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003، ص 70.

عن مواطن الحذف، وحيث ما وجدها نجد الراوي قد هيا له منصات حرة يجب أن يملأ من خلالها القارئ الفجوات والانقطاعات الزمنية من فيض مشاركته الوجدانية، إذا أراد بناء تصوّره الخاص للأحداث عند القراءة، بحيث يمكن أن تتعدّد مستويات الفهم بتعدّد القراء، فتكون تلك الثغرات مصدرا من مصادر الطاقة الأدبية التي يختزنها الخطاب السردى، إذ يُتاح لكل مستقبل أن يشغل الفراغ بما يوافق انتظاراته، فيظل النص مفتوحا على احتمالات يجد فيها كل قارئ موطئ قدم ومساحة للتخييل، فتتضاءل الحدود الفاصلة بين البث والتقبل، إذ يصير المستقبل بمثابة الباث المكمل يستأنف فعل البث (القراءة) ليملاً المسافات والفراغات التي بيّضها الباث الأول⁽¹⁾.

وتماشيا مع نفس الطريقة المتسترة في الحذف بالقفز على فترات زمنية لا يصحّح بها، نجد الحذف في سياق حديث "آدم" عما كان بينه وبين "أمايا" عقب عودتها من زيارة والدتها المريضة في اليابان، تاركا فجوة زمنية للمتلقى تتمثل في الفترة المحذوفة من الليلة العشقية التي جمعتهم: « كانت أمطار الخريف قد بدأت. تأملتُها. رأيت المطرية تنفتح. ثم سيول المطر التي غطتها كليا عني. انتابني فرح غريب. وسمعت هايدن يخرج من قلبي هذه المرة. لا أدري كيف صرخت أمايا!!!!. كأنها كانت تنتظر ذلك. رمت المطرية وركضنا باتجاه بعضنا. غرقنا يومها في المطر وتحملنا ليلتها حرارة الحمام المشترك والحمى الليلية»⁽²⁾. يتمثل الحذف الضمني والاقتصاد في السرد في إسقاط الفترة التي قضاها الثنائي تحت المطر، ثم الوقت الذي جمعهما في الحمام المشترك... وما تلا ذلك... ونلاحظ على هذه الطريقة الإيحائية في الحذف وبلغة رامزة (الحمى الليلية) كيف أعطت السرد القدرة على جعل القارئ يتخيّل تلك المدة المحذوفة وما وقع فيها، ليملاً بعد ذلك الثغرة الزمنية بما يناسب أهواءه وخياله.

ومن الحذوف الضمنية في مسار الحكى التي يمكن للقارئ تحسسها ولا يستطيع تحديدها بدقة نجد سكوت الحكاية عن الفترة التي قضاها آدم مع والده في أرابيا الغربية، وبيع بعض الدقة، إسقاط الراوي للفترة الممتدة من اليوم الذي حكى فيه آدم بالهاتف من أرابيا « مع أمايا لأول مرة،

(1) - ينظر: بسملة بلحاج رحمومة الشكلي وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، ص171.

(2) - الرواية، ص142.

كأنه يفعل ذلك من آخر نقطة في الأرض»⁽¹⁾، ليواصل بعد ذلك الراوي نقل تفاصيل المكالمات في مشهد حوار، ليفاجئنا الراوي بعد ذلك بانتقاله مباشرة لسرد أحداث اليوم الذي قرر فيه آدم العودة إلى بنسلفانيا «... خرج يومها باكرا بلا أسئلة. كانت سيارة الأجرة تنتظره باكرا أمام الباب ركبها ولم يلتفت وراءه»⁽²⁾، مُسقطا بذلك الفترة الميتة التي أعقبت الاتصال الأول والاتصالات الأخرى المفترضة التي أشار إليها الراوي إلى غاية اليوم الذي قرّر فيه العودة إلى أمريكا نهائيا.

كما يسكت الراوي في موقع سردي آخر عن المدة التي تمتدّ من اتصال سميث بآدم ذات صباح من أجل دعوته إلى الغرفة إلى غاية وصول هذا الأخير مساء إلى الغرفة، فيقول الراوي على لسان سميث وهو يدعو آدم: «... المهم أنتظرني في غرفتي أحتاجك هذا المساء لشيء آخر»⁽³⁾ ليفاجئنا الراوي في نفس الصفحة مباشرة بعد التعليق على الاتصال، بإعلانه عن وصول آدم إلى الطابق الخامس من القلعة حيث يقيم سميث، فيقول: «دق آدم بشكل خفيف سمع صوتا من الداخل يدعو للدخول: أدخل عزيزي آد أدخل..»⁽⁴⁾، وبذلك يقفز الراوي ضمنا على الفترة التي قضاها آدم من الصباح إلى غاية موعد تلبية الدعوة مساء، كما يقفز على الوقت الذي استغرقه آدم للانتقال من غرفته إلى غرفة سميث والصعود مشيا خمسة طوابق من القلعة أدراجها حلزونية. فعمل السكوت على ما وقع في هذه الفترة على تسريع وتيرة السرد والدفع به إلى الأمام بطريقة خرساء* لا تولي اعتبارا للصيغ اللفظية والإشارات الزمنية.

وينطبق نفس الشيء على الحذف الضمني الذي قام به الراوي أثناء حديثه عن الطريقة التي تم بها نقل جثمان سميث خارج القلعة بصعوبة، بسبب العاصفة الرملية التي دامت طويلا فمنعت المروحية من الإقلاع، «نزلت المروحية أخيرا في الساحة العامة وهي تتمايل كنسر جريح، حتى أن آدم خاف عليها من الاصطدام بجدار أو حائط قديم لأن السيطرة عليها بدت شديدة الصعوبة.

(1) - الرواية، ص 118.

(2) - الرواية، ص 120.

(3) - الرواية، ص 210.

(4) - الرواية، ص 211.

* يسمى جيرار جينيت الحذف الضمني أيضا بالحذف الأخرس كونه لا يعتمد على اللغة في البيان عن نفسه. للمزيد ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 118.

بقيت جاثمة في مكانها تحت رحمة العاصفة... ولم تطر من جديد إلا مساء على الساعة 16h 30m 43s. بعد أن هدأت العاصفة وعادت السماء إلى لونها الطبيعي⁽¹⁾. لقد تجاوز السرد فترة انتظار هدوء العاصفة لتنتمكن المروحية من الإقلاع من جديد، وهي المدة التي ظل فيها آدم مسمراً أمام نافذة الغرفة يتأمل المشهد ولا يدري كم استهلك من سيجارة حينها.

ولعل آخر المقاطع السردية التي نقف عندها للدلالة على حضور الحذف الضمني في الحكاية بقوة تجعلنا نحس أحيانا بقفزاته المتسترة في السرد، ما نشهده في نهاية الجزء الثالث وبداية الجزء الرابع من الفصل الثاني حين يفتح الراوي الحديث عن آدم وهو في البيت، مسقطا الفترة التي من المفترض أن يكون قضاءه في الجري قبل ذلك: « تنهد عميقا، مسح وجهه في بهو البيت، من عرق الماراتون...»⁽²⁾، إذ نتلمس الحذف الضمني في تجاهل الراوي كلية للماراتون الذي قام به آدم في القلعة والمدة الزمنية التي تقتضيها المسافات الطويلة من الجري، فتجاوزها الراوي لعدم أهميتها ولغياب تأثيرها المباشر على سير الأحداث العادي. كما يقترب هذا المثال عن الحذف (في بداية الأجزاء) من النوع الثالث للحذف الذي اعتمده الراوي في القفز على الزمن وتسريعه عن طريق الانتقاء والتصرف في نقل وعرض الأحداث والوقائع، وهو الحذف الافتراضي الذي من الممكن أن نشهده كلما انتقلنا من نهاية فصل إلى أجواء فصل آخر أو متخللا الأجزاء الصغيرة.

1-2-3- الحذف الافتراضي "L'ellipse hypothétique":

تَحَدَّث "جينيت" عن الحذف الافتراضي الذي يقترب من الحذف الضمني إلى حد بعيد، وقال عنه: « هو أكثر أشكال الحذف ضمنية»⁽³⁾. وذلك للصعوبة التامة في تحديد مكانه والكشف عن ملامحه أو مدته التي يسقطها، وتبقى ملاحظة الانقطاع في الاستمرار الزمني للقصة والثغرات التي يخلفها السرد وراءه من أهم القرائن المُفترضة للدلالة عليه، ومع ذلك فليس هناك في النهاية طريقة مؤكدة تُقَرِّبنا من معرفته⁽⁴⁾. فمن المُرجَّح أن يفهمه القارئ بالتركيز والقدرة على الربط بين

(1) - الرواية، ص 406.

(2) - الرواية، ص 135.

(3) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 119.

(4) - ينظر: حسن بحراري، بنية الشكل الروائي، ص 164.

الأحداث السابقة واللاحقة... وما إلى ذلك. ويمكن أيضا أن يَتَمَثَّلَ في النص السردي على عدة مظاهر منها: البياض المطبعي، والمظهر التقني⁽¹⁾.

1-2-3-أ- البياض المطبعي:

ويُقصد بالبياض المطبعي ذلك البياض الذي يكون في العادة بين الفصول أو الأجزاء أو الفقرات، وقد كانت لنا إشارة فيما سبق إلى أن "جان ريكاردو" لا يعتبر أن هذا البياض تسريعا للسرد وإنما وفقا له وإبطالا لحركته بالمرّة، وفي الحقيقة فإن معظم البياضات التي تأتي في نهاية الفصول لا تُمَثِّلُ دائما تَوَقُّفاً للسرد، وخاصة مع التطوُّر الكبير لتقنيات الكتابة في الرواية الحديثة، ولكن رغم ذلك تبقى « الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول... وتكون بمثابة قفز إلى الأمام دون الرجوع، أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه آفاق الكتابة الروائية»⁽²⁾ حيث ينتهي الفصل في بعض الأحيان في نقطة معينة وصلت إليها الأحداث، ثم بياض فاصل، وفي الفصل التالي لا يبدأ السرد من حيث انتهى بل يُفَاجَأُ القارئ بأحداث كثيرة قد سكت عنها السرد، فيكون هذا البياض الفاصل « والانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي»⁽³⁾ في الأغلب.

وهو ما يُلاحظه قارئ رواية "2084 حكاية العربي الأخير" فالبياض المطبعي الذي يفصل بين نهاية جزء حكاية وبداية آخر يكون تموضعه - في أغلب الأحيان - لهدف مقصود، ويتجلى هذا الشكل من الحذف في المتن الحكائي مثلا مع نهاية الجزء الثالث من الفصل الأول، فبعد فراغ الراوي من نقل المشهد الحوار الذي كان بين "لينت بروز" و"آدم" ليلة حلول السنة الجديدة تحدث بعدها عن استسلام آدم للنوم فقال: « وضع رأسه على الوسادة. شعر بلذّة ناعمة للنوم... بينما ظلت حبات المطر تنقر الزجاج الخشن وتتمزق على مظلة أمايا»⁽⁴⁾. ثم بعد الانطباع الذي تركه الراوي عن نوم آدم على ذكرى أمايا، ترك جزء من نفس الصفحة أبيض، وترك الورقة التي بعدها بيضاء تماما، ثم ترك مطلع الورقة الثالثة أبيضاً ومنها استأنف الحديث عن صباح اليوم التالي

(1) - ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 203.

(2) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 164.

(3) - حميد لحداني، بنية النص السردي، ص 58.

(4) - الرواية، ص 61.

«توقفت الأمطار لكن الرياح المحملة بالرمال ظلت بنفس عنف الليلة الماضية»⁽¹⁾. كان بإمكان الراوي مواصلة هذا الحكى في الصفحة السابقة، أو أن يباشر الحكى في فقرة تالية دون أن يترك بياض صفحة كاملة، إلا أنه عمد إلى ترك هذا الفراغ دلالة على الحذف (ليلة كاملة)، وليدع أيضا المتلقي يتصور عمق الوضع النفسي المتأزم الذي بدا أن آدم يعاني منه نتيجة غياب "أمايا" دون أن يعرف عنها شيئا طول فترة حجه التي تجاوزت خمس سنوات، وهو في كل ليلة ينام على ذكراها كما في تلك الليلة.

ويتموضع بنفس الطريقة تماما البياض المطبوعي لهدف مقصود أيضا في نهاية الجزء الأول وبداية الجزء الثاني من الفصل السادس، فالسارد بعد أن انتهى من الحكى عن تفاصيل التجربة النووية التي أُقيمت خارج القلعة، حكى في نهاية الجزء الأول عن الطريقة التي كان بها ركب السيارات عائدا إلى القلعة: « أغلقت على إثرها أبواب السيارات التي انطلقت في رتل جماعي متوجهة إلى القلعة. لم يتذكر آدم الشيء الكثير. ولا حتى العملية التجريبية التي كانت ناجحة إلى حد كبير. سوى وجوه الآرابين المحروقة من شدة لفح الصحاري. الذين يعدون بالآلاف وهم يتوغلون عميقا في محرقه الرمال»⁽²⁾. ثم بنفس طريقة الحذف السابق ترك جزء من الصفحة أبيضاً و صفحة تالية، ليستأنف في بداية الجزء الرابع الحكى عن نفس حدث العودة إلى القلعة: « مرت المروحية العسكرية على انخفاض كبير. كان صوت محركاتها قويا كأنه كان في رؤوسهم. شعر آدم الذي ذهبته عنه غفوته، ببعض الأمان»⁽³⁾. إلا أن ما يمكن ملاحظته أن الراوي عمد في هذا الموقع إلى ترك الفراغ الأبيض دلالة على الحذف الافتراضي حتى يترك انطبعا عن مدة الغفوة التي لا نعرف عنها شيئا، والتي من المرجح أن آدم غرق فيها في تذكر سكان آرابيا المشردين وهم يتوغلون في الصحراء قبل أن توقظه محركات المروحية.

كما لا يستطيع القارئ وهو يطوي أوراق الفصل الخامس من الرواية ويمر إلى الفصل السادس على بياض صفحة كاملة سوى افتراض حصول حذف ضمني لفترة من الزمن لا يمكن

(1) - الرواية، ص 63.

(2) - الرواية، ص 339.

(3) - الرواية، ص 341.

تحديدها، على اعتبار أن في نهاية الفصل الخامس كان الراوي قد حكى عن حضور آدم الجلسة الخاصة للإعلان عن بداية تصنيع القنبلة، ليفتتح الراوي الوحدة الحكائية التالية مباشرة على اليوم المشهود لأول تجربة ميدانية، مفاجئاً القارئ بهذا الانتقال الزمني والحدثي السريع الذي قفز من خلاله على فترة التصنيع الميَّنة أيضاً في القصة، والتي لا يمكن للقارئ أبداً تحديد مداها والأحداث التي جرت فيها، ولا حتى الطريقة التي تم بها تصنيع قنبلة الجيب النووية.

وعلى الرغم من أن البياض الطباعي يفصل تقريباً بين كل الوحدات الحكائية الكبرى والصغرى (الفصول والأجزاء) في الرواية، التي تظهر للوهلة الأولى أنها عادة طباعية اعتمدها الكاتب من أجل تنظيم أوراق روايته وإخراجها في مظهر حسن، إلا أن القارئ عن طريق هذه البياضات يستطيع أن يتلمَّس وجود الانقطاعات الزمنية والحدثية ولو أنها تبقى افتراضية، لأن المساحات الواسعة من الفراغ الأبيض المطبوعي الذي اعتمده الكاتب كتقنية في الإخراج والكتابة لا تعني أنها تمثل جماليات طباعية فقط، بقدر ما تعني أن الراوي من أجل تسريع السرد والاقتصاد فيه قد سكت فيها عن تقديم الأحداث الروائية الميَّنة، وما على القارئ إلا أن يتمعن فيما قدم له ليملاً الفراغ (البياض) في نهاية الوحدات الحكائية بما يراه مناسباً، ومن ثم يستعد لاستقبال حكي جديد⁽¹⁾ مع بداية كل فصل جديد.

1-2-3-ب- المظهر التنقيطي:

يمكن للعلامات الطباعية المتمثلة في تقنية النقاط المتتالية أن تشكّل بدورها مواطن حذف افتراضية، يعتمدها معظم الروائيين أثناء الكتابة للدلالة على الصمت والفراغ بين الكلمات والجمل والفقرات، لأنها « تدل في أغلب الأحيان على وجود قطع في مسار السرد وسكوت من قبل الراوي على الأحداث »⁽²⁾، فيكون هذا التوقُّف (...) بناءً على تأويل البصر فراغاً أو بياضاً يستدعي انتباه القارئ ويدعوه إلى ملء الفراغ والبياض المقصود إدراجه من الكاتب بين اللقطات بإشارات دالة على الانقطاع الحدثي والزمني⁽³⁾. وبدوره يتميَّز هذا النوع أيضاً بصعوبة إدراكه، فمن غير الممكن

(1) - ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 208.

(2) - فيصل غازي النعيمي، جمالية البناء الروائي عند غادة السمان، ص 226.

(3) - ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 58.

تحديده بدقة، حتى وإن حوت النقاط المتتالية في طياتها إسقاط لأحداث فترة من الزمن فإنها تبقى غامضة يستحيل تحديد مدتها الزمنية بدقة.

وبالعودة إلى الرواية محل الدراسة فإن "واسيني" قد استعمل النقاط المتتالية الدالة على الصمت والسكوت عن الأحداث فيما يقارب 45 موضعاً من النص، منها هذا الموقع السردى في الرواية الذي تتواتر فيه تقنية نقاط الحذف بقوة، وذلك في قول الراوي عن آدم: « سمع ضحكة أمايا وهي تقفز في مكانها، والماء يتمزق تحت كعبيها. جيااااا... خواااف من المطر... خذني... اجر بي حيث تريد... اجر... خذني ولا ترجعني هنا... يركضان على حواف المحطة. تمر القطارات مسرعة. ترشهم السيارات. يركضان. عاشقان في مهب الجنون. ثم يرقصان وحدهما على موسيقى كانا يسمعانها... تتسحب منه قليلاً في دلع أنثوي، يعيدها إلى صدره بكل رشاقة الغزالة الزهرية. يضع على ظهرها معطفه... ثم يحيط عنقها بشاله الأحمر قبل أن تعيده له عندما تهدأ الأمطار قليلاً... غزالة على هضبة منسية.»⁽¹⁾، فالراوي في هذا السياق الحكائي وظف علامات الحذف في تسعة مواضع، مما جعل وتيرة السرد تتسارع متجاوزة بعض تفاصيل الأحداث التي كان يرونها بسبب كثافة النقاط المتتالية التي كانت تفصل بين كلمة وأخرى، وفعل وآخر، والتي جعلت إيقاع السرد يتماشى وتسارع الوقائع التي كان يحكيها، فينتقل الإحساس بدوره إلى القارئ عن اللحظات السعيدة التي كانت تمر بسرعة على العاشقين وهما يمرحان في المحطات تحت المطر وكأن بهما جنونا يسكنهما دون أن يُحسّا بلحظاته الجميلة التي كان يختطفها الزمن سريعاً منهما.

ويقوم الراوي في مقطع سردي آخر وهو ينقل حديث آدم عن الإرهاب وكيف أصبح في تكاثره المنتظم والسريع يشبه جرثومة المياه المعدنية « أينما نزلت نقطة منها تجددت وتتضاعف بنظامها الذي لم توقفه أي تكنولوجيا. اثنان. أربعة. ثمانية. ستة عشر. اثنان وثلاثون. أربعة وستون... أجاب سميث يومها. هذا لا يملك جوابه يا آدم إلا الذين جاؤوا بك إلى هذا المكان»⁽²⁾ لقد قام الراوي بحذف ضمني موقعه ثلاث نقاط متتالية حتى لا يضطر إلى الإحصاء اللانهائي

(1) - الرواية، ص 70-71.

(2) - الرواية، ص 306.

لعدد المرات التي من الممكن أن تتكاثر عليها هذه الجرثومة، وحتى يقطع بعض تفاصيل من الحوار المطول الذي جرى بين آدم وسميث بالمرور إلى إجابة سميث البسيطة يومها.

كما نبيّن نقاط الحذف في الاسترجاع الذي قام به آدم عقب وفات سميث لبعض الرحلات العلمية التي جمعت الثنائي، فقال: « سنوات طويلة بعد حرب الخليج الأولى والثانية، كنا في إراكا، إحدى عواصم أرابيا الجنوبية، أنا وسميث... كنا متعبين وخائفين على الرغم من احتياطاتنا في اللباس، من أن تكون مستنسا الإشعاعات»⁽¹⁾. لا تمثل هذه النقاط المتتالية التي تخللت تقنية الاسترجاع أبدا توقفا في السرد بقدر ما تعبّر عن تجاهل من آدم لبعض الأحداث والأعمال الشاقة والخطرة التي قام بها الثنائي طيلة تواجدهما في إراكا، فعبر عنها بالحذف ودعّمه بعبارة (كنا متعبين) تجاوزا للتعمق في تفاصيل المتاعب وتسريعا لوتيرة السرد.

ومن أجل الاقتصاد في السرد بالحذف نلاحظ كيف تتموقع هذه العلامات الدالة عليه داخل النص في سطر واحد كامل يقوم بمهمة الفصل بين السياقات الحكائية:

« امش أو مت.

كثرة التفكير تضر بالفكر.

من ليس معنا، فهو ضدنا.

أخطر الأحلام، تلك التي لم نسمح بها

... ..

ظلت هذه الجمل وغيرها تدور على الشاشات الهوائية والمائية الحائطية»⁽²⁾

إن استمرارية عرض هذه الشعارات عبر الشاشات بشكل متواصل دون انقطاع زمني دفع الراوي إلى اعتماد نقاط الحذف هي الأخرى بشكل مستمر على طول الخط دلالة على استمرارية العرض، ومساهمة في الاقتصاد من السرد بتجاوز الإشارة إلى الإعلانات المتكررة عبر الشاشات. كما كان الراوي من حين لآخر يلجأ إلى وضع هذه العلامات التنقيطية في نهاية السياق الحكائي الذي لم يكتمل معناه فيبقى غامضا، مثل المقطع السردية الذي كان ينقل فيه الراوي

(1) - الرواية، ص 402.

(2) - الرواية، ص 239.

اتصال سيف بآدم إلى غاية انقطاع الاتصال فجأة دون أن ينتهي الكلام، فيقول: « تمنى فقط أن يقول له إن قنبلة الجيب موجهة فقط ضد الذين محقوا بلدانهم وسلخوا شعوبهم والذين لا يرتدعون إلا بالقوة ككل الفاشيات، لكنه انسحب ورمى تلفونه في عمق السد، ربما...»⁽¹⁾، ترك الراوي نهاية الكلام مفتوحة على عدة احتمالات عندما عمد إلى عدم إكمال حكي الجملة الأخيرة مستخدماً علامة التنقيط الدالة على الحذف ليستوقف القارئ ويحثه على أن يكملها بما يراه مناسباً.

ويتكرّر تموقع علامة التنقيط الدالة على الحذف في نهاية السياق الحكائي الذي كان فيه الراوي يحكي عن آدم وهو على حافة الموت لا يسمع إلا « صراخ الميجر توني الذي يعرف نبرته من بين الآلاف من الأصوات، مصحوباً بموسيقى كنيسة قديمة لهندل سمعها أول مرة في حفل الغوسيل ليلة تأبين سميث... هالليويا هالليويا هالليويا... »⁽²⁾ حيث تكرر الحذف في هذا المقطع السردي مرتين، مرة بين الجمل دلالة على إسقاط ما جرى في الحفل التأبيني من أحداث، ومرة في نهاية السياق الحكائي لحمل القارئ على استحضار هذه الموسيقى التي تكررت على مسامع آدم وهو يحتضر في موقف مشابه للمرة الأولى التي سمع فيها الموسيقى يوم توديع سميث إلى مثواه الأخير، إن تشابه المواقف الدال على اقتران سماع الموسيقى بأجواء الموت وما عمد إليه الراوي بجعل نهاية السياق الحكائي مفتوحاً في آخر صفحات الرواية ذات النهاية المفتوحة هي الأخرى جعلت من هذا الحذف لا يعني البتة انقطاع الحكي، بل هو استمرار وامتداد افتراضي للنص الروائي، لأن الحكي هنا في هذا الموضع (...) يبدأ به متلقي النص ويشتغل عليه خياله على خلفية الرسائل المشفرة والدعوات التي بعث بها الحذف الافتراضي للقراء يدعوه من خلالها - على اختلافهم - إلى إضاءة مواطنه، وإعادة النظر في محتواه المضمّر، وإغنائه بالتساؤلات ولما لا بالتأويلات المهمة التي يتحوّل من خلالها المتلقي عن طريق مشاركته الوجدانية إلى منتج مشارك في إنتاج النص الروائي، هذا النص الذي ليس في حقيقة أمره سوى نسيج فضاءات بيضاء ينبغي ملؤها من فيض قيمة المعنى الزائدة التي يعمل القارئ على إشراكها في النص من خلال

(1) - الرواية، ص 324.

(2) - الرواية، ص 464.

مبادرته التأويلية⁽¹⁾، ومقدرته على التجاوب والتفاعل مع إيقاع البياض الدال على الحذف أو الصمت الذي يُعتبر في حد ذاته حكاية⁽²⁾ متممة للحكاية الأم، وذلك باعتبار هذا البياض مُنبّها من المُنبّهات المحفّزة على التخيل لدى القراء.

وبهذا يؤدي الحذف الافتراضي والحذف بكل وجوهه المعلنة والمضمرة وظائفه المنوطة به في السرد، وذلك بالاقتصاد فيه وتجاوز فائض الوقت والأحداث الهامشية التي كان يشغل الحذف في غريبتها على شكل مصفاة أعطت للراوي حرية الانتقاء وحق الإلغاء دون أن يؤثر ذلك على تشبّت الحكي أو ترابط حلقاته الزمنية، بل على عكس ذلك، فقد عمل الحذف على إحكام الصلة بين الأحداث، وأسهم بطبيعته القائمة على الانتقاء والاختيار في حماية السرد من التفكك وفي اختزال القص، « فلا بد لمبدأ الاختيار من الدخول من ناحية ما فهو شيء تقتضيه طبيعة الوساطة وتتبدى قدرة الكاتب فيما لا يكتبه بقدر ما تتبدى فيما يكتبه »⁽³⁾، وهو (أي الحذف) في كيفية تمظهره وطريقة اشتغاله داخل نص حكاية العربي الأخير أقام الدليل على أهميته كتقنية زمنية وكعنصر بنائي مهم لا غنى عنه في كل عمل روائي، إذ يُعدّ مُقوّماً أساسياً في بنية المحكي، وفي إستراتيجية التلقّي، فلا يمكن تصور نص روائي موجود غير مُمتلئ بالفجوات الحكائية، ولولاه لاحتاج المبدعون إلى مئات الصفحات لتقييد أحداث يوم واحد. ومن خلال ما سبق يمكن عد الحذف تقنية زمنية فاعلة في النص الروائي، عملت إلى جانب تقنية الخلاصة على التلاعب بالزمن، فسرّعت وتيرة السرد وعجّلت إيقاع حركاته المندفعة باستمرار إلى الأمام.

2- تعطيل السرد:

تقع في الطرف المقابل لحركات تسريع السرد حركات أخرى تعمل على تعطيل السرد الروائي، تأثيرها معاكس وعلى النقيض تماماً من منظور زمني للأثر الذي تتركه آليات التسريع السابقة، إذ تعمل آلية تعطيل السرد وإبطائه على تهدئة حركة سير الأحداث، من خلال تقنيتي المشهد والوقفة. فمقتضيات تقديم المادة الحكائية وطُرق عرضها مثلما تفرض على الراوي في

(1) - ينظر: أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص63.

(2) - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص221.

(3) - أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص99.

بعض الأحيان أن يُعَجَّل في السرد، تفرض عليه في مواطن أخرى أن يعرقل حركته ويهدّئها إلى درجة يقترب فيها زمن القصة والحكاية من التطابق في المشاهد الحوارية، أو أن يبطئ في عرض أحداث الرواية ويخفف إيقاعها إلى الحد الذي يشعر معه القارئ بتوقّف حركة السرد عن النّمو تماما وذلك في الوقفات الوصفية.

2-1- المشهد "la scène":

يرتبط مفهوم المشهد من حيث هو تقنية سردية فنية بالكيفية « التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من أحداث الرواية وعرضها عرضا مُمَسرحا مركزا تفصيليا ومباشرا - أيضا - أمام عيني القارئ»⁽¹⁾، لذلك دائما ما تحظى المشاهد بعناية خاصة ومواقع مهمّة في زمنية النصوص الروائية لما توحى به من درامية تعمل على كسر رتابة السرد، من خلال العرض البطيء أو الدرامي للحظات المشحونة والقوية التي ينسحب فيها الراوي من مسرح الأحداث ليمنح للشخصية مجالا للتعبير عن رؤاها ومشاعرها، فتعكس وجهة نظرها بلغة مباشرة من خلال تحاورها مع الشخصيات الأخرى أو حتى مع نفسها.

ويقصد دائما بالمشاهد في السرد تلك المقاطع الحوارية التي تأتي في كثير من الروايات متخلّلة السرد في فترات زمنية محدّدة من القصة تكون كثيفة ومشحونة، فيتجلّى فيها المكان والزمان الروائي الحقيقيان بدون زيادة أو نقصان، « إن المشاهد تمثّل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق»⁽²⁾، وهذا ما ذهب إليه "تودوروف" حين قال بأن المشهد يحقّق تقابلا بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة لها من زمن الخطاب⁽³⁾، فهو يعكس « حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا»⁽⁴⁾، وعليه يمكن صياغة معادلته الرياضية كالتالي: زق = زح. وتمثيلها بهذا المخطط التقريبي:

(1) - آمنة يوسف، تقنيات السرد، ص123.

(2) - حميد لحداني، بنية النص السردى، ص78.

(3) - Oswald ducrot. Tzvetan todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.

Ed seuil. P403.

(4) - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص49.



مخطط يوضح تقنية المشهد في السرد

تعكس تقنية المشهد التعبير المباشر والنقل الحي للأحداث والوقائع بمشاركة الشخصيات في مسرح الأحداث، والكشف عنها بطريقة تقريرية، « إنه ليس تقريراً تسرد به حادثة ما، لكنه الحادثة بعينها تتكشف بوضوح أمام عين القارئ»⁽¹⁾، فيخلف لدى القراء الإحساس بواقعية ما يُسرد لهم، لأن المشهد حدث مُمسرح يُشاهد ويُسمع فور صدوره عن الشخصية، مما يدعم أثر الواقع في القصة، ويمكن للقارئ بفضل العيش مع الشخصيات وهي تتحرك وتفكر وتقول وتفعل وتتصارع، لأن الحركة السردية في المشهد تسير ضمن إطار درامي، وعلى وفق صورتها الطبيعية القريبة مما وقعت عليه في الواقع التخيلي، ولا ينطبق هذا إلا على الحوار المُجرّد من كل تدخلات السارد أو تعليقاته؛ وفي هذه النقطة بالذات يختلف المشهد عن الخلاصة، « فالمشهد ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغها الأصلية، بينما تذهب الخلاصة إلى إدماج تلك التدخلات في سياقها الخاص وتجريدها عن زمنيّتها»⁽²⁾.

إن قيمة الأحداث في الخلاصة جانبية والوقوف السريع عليها له صفة تبريرية تحليلية، أما في المشهد فالأحداث أساسية وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة⁽³⁾. ولأن « المشهد الحواري يميل إلى التفصيل أحياناً فهذا يعمل على إبطاء زمن السرد، حيث يتمدد الحوار ويتسع، فيعمل

(1) - ليون سرميلون، أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، تر: ميادة نور الدين، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، 2003، ص18.

(2) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص165.

(3) - ينظر: مورييس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 1979، ص103.

على قطع خطية السرد، لتقدّم الشخصية نفسها»⁽¹⁾، وتتكلم بنفسها دون وساطة السارد وتدخلاته، وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي "récit scénique"⁽²⁾.

يتميّز السرد المشهدي بمقدرته على إحداث نوع من التطابق النسبي بين الزمن القصصي والزمن السردى، فالمقاطع الحوارية حسب ما ذهب إليه "ميشال بوتور" و"جان ريكاردو" هي وحدها التي تُحدث التلاقي والتطابق بين مدّة القراءة ومدّة الحدث⁽³⁾، حيث يعمل الحوار الخالص من تعليقات الراوي على إحداث المساواة بين المقطع السردى والمقطع التخيلي، ليخلق حالة من التوازن بين أحداث القصة وأحداث الحكاية، إلا أن حالة التوازن بين الجزء القصصي والجزء السردى تبقى نسبية وغير دقيقة زمنياً في كل الحالات، لأنها لا تُحقّق إلا نوعاً من التساوي العرفي فقط بين الزمنين. حتى وإن صحّ أن مشهداً حوارياً خالصاً من كل تدخلات السارد وتعليقاته ودون أي حذف يمنح القارئ أعلى درجات الإيهام بالتطابق بين زمن الحكاية وزمن القصة، إلا أنه لا يعيد السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال، ولا الأوقات المميّنة الممكنة في الحديث⁽⁴⁾، فلن يحدث ذلك التطابق الزمني إذا راعينا لحظات الصمت أو التكرار، مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن الحوار في القصة وزمن الحوار في السرد قائماً على الدوام.

وعلى الرغم من النسبية التي يؤكدّها "جينيت" ونقاد آخرون يبقى المشهد يحظى بعناية خاصة من الكتاب، ويحتلّ موقعاً متميّزاً في زمنية النص السردى، فلا تكاد تخلو منه أي رواية إلا ويطبّع إيقاعها الزمني بتباطؤ ملحوظ لمساهمة في تعطيل الحكى وتعليق حركته إلى حين الانتهاء من المشهد واستعادة السرد لوتيرته من جديد، وهو فوق ذلك يقوم بتأدية عديد الوظائف الحكائية، التي نذكر منها:

- إسهام المشاهد في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية للشخصيات.
- عرض الأحداث واللحظات المشحونة والمؤثرة عرضاً ممسرحاً ومباشراً وتلقائياً⁽⁵⁾.

(1) - مها حسن القصرأوي، الزمن في الرواية العربية، ص 239.

(2) - ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، ط1، 2010، ص 95.

(3) - ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 102.

(4) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 101، 102.

(5) - ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد، ص 133.

- المشاهد تمثل فُرصاً سانحة للكُتّاب من أجل ممارسة التعدّد اللغوي وتجريب أساليب كلام مختلفة ولهجات متنوعة... كما أنها تكسر رتابة السرد بضمير الغائب.
- تنعكس في المشاهد الحوارية وجهات النظر المختلفة مما يساعد على تكوين صورة عن الشخص المتكلم ومعرفة الزاوية الحوارية التي يتحدث منها⁽¹⁾.
- يسهم الحوار إلى جانب السرد في تنمية الأحداث وتطويرها ويوضّح جانباً من الصراع، لذلك يستخدمه الكاتب جنباً إلى جنب مع السرد القصصي، بل يكاد يكون جزءاً منه متمماً له لا دخيلاً عليه.
- يخلف المشهد في مخيلة القارئ إحساساً بالمشاركة الحادة والآنية في الفعل عندما يسمع عن الفعل في نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله، لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة والمتأزمة⁽²⁾.
- تُقوّى المشاهد لدى قارئ الرواية وهم الفورية والحضور والدرامية، لأن الحوار في القص ينتج أثراً شبيهاً بما يحدث في المسرح، حيث يكون المُشاهد حاضراً بالفعل⁽³⁾ في المشاهد وهو يسمع ويرى، فيتخذ المتلقي موقعاً خاصاً في المشهد يجعله يحسّ بأنه يعيش تمثيل الوقائع بشكل مباشر وحي بين الشخصيات، وهو « بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين الشخصيتين المتحاورتين في موقع داخل النص الروائي »⁽⁴⁾ يتفاعل مع كل ما يُقال، ويتعايش مع الكلمات وردود الأفعال.

لذلك فإن المشاهد الحوارية هي أشدّ الحركات السردية الأربع التي تقرّب وتربط الحكاية بالقصة، لأنّ اللحظة التي يترك الراوي فيها شخصياته تتحدّث مانحاً إيها بحسب تعبير "باختين" حرية نسبية في الكلام والأفعال⁽⁵⁾ هي أكثر شيء يوحى بالواقع « ويساعد على بعث الحرارة

(1) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.

(2) - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 94، 95.

(3) - ينظر: أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص 132، 133.

(4) - عبد السلام فالح، الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999، ص 14.

(5) - ينظر: ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 20.

والحيوية في المواقف المتميزة، بشكل يحقق معه تصورا متكاملًا لظواهر الواقع، تصورا يعتمد على التنوع في الرؤية والشمول في آفاق التفكير»⁽¹⁾، ويعكس أدق تفاصيل الحياة وأحداثها وكأنّها تعاش الآن، وبفضل كل هذا نحسّ في المشاهد أننا أمام واقعية من نوع خاص، واقعية تنسف ذلك التناهي المتواجد بين زمن هارب وزمن بصدد الإنبناء⁽²⁾، وتغدو بذلك تقنية الحوار اللحظة الجوهرية في الرواية ككل التي يقترب فيها زمن الحكاية من التوازي مع زمن القصة.

إن الحضور المكثّف لتقنية المشهد ضمن الحركة الزمنية لرواية "2084 حكاية العربي الأخير"، والاعتماد على قوّتها في نقل الأحداث التي من المفترض أنها تقع في زمن إستشرافي تخيلي بالنسبة لنا نحن القراء، جعل أحداث النبوءة ووقائعها المستقبلية في عام 2084 تتداعى وتتمثّل أمام ناظري القارئ كأنها تحدث الآن، أو كأنها حقيقية بفضل المقاطع الحوارية التي فرضت إيقاعها الخاص على زمنية الرواية ودراميتها، وهي تغطّي مساحات واسعة من صفحاتها، وتوحي بآنية الأحداث ودراميتها إلى درجة تحمل القراء على الإيمان والإحساس بكل ما طرحته الرواية من عوالم تخيلية من بدايتها إلى نهايتها، وهي تنتقي من اللحظات ما هو مهم وحاسم، ثم تقوم بمسرحتها على شكل مشاهد في جسد الرواية، كما عملت على تكسير رتابة الحكى بصوت الراوي الوحيد، وأسمنت أصوات الشخصيات وردود أفعالها المتبادلة في المقاطع الحوارية.

إن المهام التي اضطلع بأدائها المشهد كمرافق للسرد في هندسة أحداث الرواية وعرضها كثيرة ومتنوعة بكثرة المشاهد التي احتفت بها الرواية وتنوعها، وفي هذا الصدد يمكننا الحديث عن مجموع وظائف ينهض بها السرد المشهدي في حكاية العربي الأخير جعلته يؤدي في نص الرواية دور البؤرة الزمنية⁽³⁾، أو القطب الجاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية، فهو يكاد يكون دوماً مضخماً بل مرهقاً بالاستطرادات من كل الأنواع، وقد سبق وأشرنا عند الحديث عن المفارقات الزمنية أن قسماً وافراً من الاسترجاعات والاستشرافات قد حوتها المشاهد الحوارية، هذا بالإضافة إلى اشتغالها على بعض المعترضات الوصفية، وقطعها بتدخلات وتعليقات إعلامية من الراوي

(1) - باقر جواد محمد، لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية، الطليعة الأردنية، ع2، بغداد، 1980، ص34.

(2) - ينظر: وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبيرتو إيكو، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008، ص47.

(3) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص121.

عندما يريد أن يرفع من عنصر التشويق في العرض فيتعمّد التباطؤ أكثر على القراء، من خلال عرقلة جريان الزمن والوقائع بالوقوف على التفاصيل والجزئيات، هذا ما جعل من المشاهد في الرواية تمثّل بحق مواقع تركيز درامي ثرية وعلى درجة بالغة الأهمية بالنسبة لأحداث الرواية والصورة التي تُنقل بها إلى القراء.

ويمكن أن نميز من المشاهد الحوارية التي جاءت لتعمل على تعطيل السرد في الحكاية نوعين هما: الحوار مع الغير (أو الحوار الخارجي)، والحوار مع الذات (أو الحوار الداخلي).

2-1-أ- الحوار مع الغير "Dialogue":

يَجْمَعُ هذا الحوار بداهة بين شخصيتين أو أكثر، ويتمّ التعبير عنه لغوياً، ويكون موزّعا في النص إلى ردود متناوبة بين الشخصيات، فيُفسح فيه المجال للشخصية لإبداء تصوراتها وأفكارها وآرائها للطرف الآخر، ويطلق أيضا على هذا النوع من الحوار « تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك أن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه. ويمكن عد هذا الحوار مرحلة لاحقة متطورة في مسيرة الحوار حصلت بعد أن أصبح دور الراوي يتقلص شيئا فشيئا في القصة وأخذ الحوار المكانة التي كان يحتلها السرد في الإنتاج القديم»⁽¹⁾.

ويمكن التفريق بين نوعين من المشاهد الحوارية مع الغير، وذلك بالنظر إلى حاضِر الحكاية وماضيها، فهناك المشهد الحواريّ الآني وهو كما يراه "تودوروف" وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مقابلة من زمن الكتابة، إذ يُحدث تموقعه توازنا أقرب إلى البطء في حركة السرد حسب مساحته النصية وما يحتويه من تفاصيل تعمل على إبطاء زمن السرد. أما النوع الآخر فهو المشهد الحواريّ الاسترجاعي الذي يعمل على تعطيل وتيرة الزمن في الحاضر لصالح ثغرات كان السرد قد أغفلها⁽²⁾، فيتم العودة إليها في هيئة مشاهد تستعاد من ماضي الحكاية.

إن الدور الذي تقوم به المشاهد الحوارية في حكاية العربي الأخير تعكسه العناية الفائقة من الكاتب لهذه المشاهد، وما أعطاه من دور كبير وبالغ الأهمية لها في نقل أحداث الحكاية، بحيث

(1) - فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، 132، 133.

(2) - ينظر: مها حسن القصري، الزمن في الرواية العربية، ص 240.

نلمس الحوار الخارجي فيما يفوق (60 موقعا) سرديا من الرواية. ويقوم أول مشهد حوار في بداية الرواية بوظيفته الافتتاحية، بحيث يعمل الحوار الذي جمع "لينل بروز" والطبيب "ملارمي" في الحاضر السردى بمثابة استهلال، كانت مهمته إحداث الأثر الدرامي قبل انطلاق عجلة الزمن والسرد في الدوران، يقول الراوي عن لينل بروز: «.. عندما أخذ السماعه انفجرت الشاشة الكبيرة، مظهرة جانبا من وجهه ووجه رجلين بلباس أسود وأبيض وشخصين آخرين في الزاوية، في غرفة آدم، يحاولون فتح عينيه وفحصه بدقة.

- هو الآن أفضل يا ماريشال. انتهت النوبة الحادة التي انتابته بشكل فجائي نومناه يا سيدي...
- يمكنكم أن تترتاحوا الآن. أنا أيضا متعب.
- نوبات طبيعية يا ماريشال لكائن تعود على الحرية. يجد نفسه في مكان يشبه القفص.
- أنت تعرف جيدا يا دكتور ملارمي. لو كان علي لالتجأت إلى الحلول الراديكالية لكن الأمر يتجاوزني، لأول مرة أشعر بالشلل أمام شخص يفترض أنه عدو...
- ننصرف يا سيدي.
- يمكنكم أن تتصرفوا دكتور ملارمي. أنت وفريقك.
- شكرا ماريشال»⁽¹⁾

يتموقع هذا المشهد الافتتاحي في أول صفحات الرواية بعد محطة ابتدائية وصفية بدا فيها الزمن متوقفا، ليعمل هذا المشهد على إعطاء دفعة خفيفة للزمن الذي انطلق راكدا بطريقة عفوية ومباشرة تسهل علينا فهم وتتبع التطورات الحاصلة في الأحداث، المتعلقة بمصير آدم الذي كان يعاني من نوبة صحية حادة اختارها الراوي كنقطة يستأنف منها سرد أحداث الرواية، ولا غرابة في هذه الطريقة التي اختارها الكاتب للبداية، فالمشهد الافتتاحي « يسعى إلى التركيز الدرامي في المقام الأول ويترك للسرد بعد ذلك مهمة إعطاء التفاصيل والوقوف على الجزئيات»⁽²⁾، وهذه هي الوظيفة الافتتاحية التي يقوم بها أول المشاهد في الحكاية. إلا أن معظم الحقائق والأخبار والتفاصيل والجزئيات والخلاصات قد اعتمد الراوي في عرضها بدسها في ثنايا المشاهد الحوارية،

(1) - الرواية، ص14، 15.

(2) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص168.

وهذا ما يعكس النّقل الذي تُمثّله الحوارات الخارجية في الرواية، والتي تُظهر الشخصيات وهي تتكلّم وتتحدّون، وتأخذ وتردّ، وتحزن وتفرح في الوقت نفسه الذي تنقل فيه المعلومة للقارئ، وتقوم بمهام الإبلاغ نيابة عن الراوي الذي كان في كثير من الأحيان يغيب حتى يسمع القارئ صوت الشخصية عن قرب.

ومن أطول المقاطع المشهدية التي تقوم بهذه الوظائف نجد الحوار الذي جمع "لينل بروز" مع "سيرجون" ليلة النوبة الصحية التي أصابت آدم، فترجع هذا المشهد المطوّل في الرواية على امتداد (سبع صفحات) هذا مقطع منه: « - لا أدري من أين جاء بهذا الذئب الذي يسميه رماد... - من علامات الجنون يا سيدي الماريشال. سجيننا الذي مات متيبسا في غرفته، وقع له نفس الشيء. قال سيرجون في الجهة الأخرى من الغرفة...»

- كل شيء إلا الموت. يجب أن يظل حيا يا سيرجون.
- سيظل كذلك يا سيدي ما دمت أعطيت أوامرك للدكتور ملارمي.
- لا أريد أن أدخل في صراع مع عساكر البحر الأحمر ومضيق هرمز. هم أصحاب القرار...»⁽¹⁾
يكشف لنا هذا الحوار الذي ما زال مطوّلا عن مشاعر شخصية لينل بروز العنصرية تجاه آدم، كما يتركّب هذا المشهد من عدة تقنيات سردية أخرى جعلته يتمدّد ويتضخّم منها الاسترجاعات، كتذكّر سيرجون لليوم الذي ألبس فيه آدم اللون البرتقالي مثل سجناء غوانتانامو، وحتى الاستباقات التي تمهّد للأحداث اللاحقة كحديث سيرجون فيه عن اقتراب زيارة جماعة "ليدرافيك" للقلعة... وما جعل هذا المشهد يتسع أكثر هي تعليقات الراوي التي كانت تتخلّل الحوار من حين لآخر.

وإذا أمكننا اعتبار المشهد السابق والذي قبله آنيين لأنّهما وقعا في الحاضر السردية، فإن المشهد الذي تم فيه استباق الإعلان عن احتفالية القلعة بالمنوية يعتبر مشهدا استرجاعيا، ذلك أن الراوي عندما كان يحكي عن الشعارات المعلقة في القلعة لليلة الاحتفالية، استرجع الحوار الذي جري بين آدم وإيفا قبل ذلك، يوم أهدته السلحفاة وأخبرته بأمر الاحتفال:

«- سأكون أسعد إنسان. احتفالية كبيرة على ما يبدو؟»

(1) - الرواية، ص 19.

- نعم. بمناسبة مرور مائة عام على ميلاد بيغ براذر. تم توزيع عشرين مليون نسخة من رواية 1984 لجورج أورويل، عبر العالم...
- وجدت نسخة من 1984 تحت باب غرفتي. يا لحظ هذه الشخصية الافتراضية. كيف يُحتَقَى بطاغية؟ طاغية حقيقي ومجرم...
- أسسست. ليتل بروز لا يراكم، هو فيكم.
- شكرا سيدة إيفا على ما تقومين به من أجلي. وضعي تحسن جدا. معك أشعر حقيقة أن هناك متسعا لشيء آخر غير الأحقاد بين البشر...»⁽¹⁾
- تتمثل أهمية هذا المشهد إلى جانب مساهمته في تقديم المادة الحكائية، في الكشف عن مشاعر المودة والألفة والتضامن الذي نشأت بين آدم وإيفا، وهو ما يبشر بإمكانية تمتين العلاقة بين الطرفين مستقبلا في ظل الفراغ العاطفي الذي يجمعهما، وعبر عنه الراوي أثناء الحوار بتعليقاته عن آدم «... شعر كأن إيفا هي الوحيدة التي تفهمه ويشعر تجاهها بشيء غريب، هو مزيج أبوة غائبة وحب هارب آخر مرة عندما انتهت من الجلسة الرسمية الأخيرة قالت له:- آدم أنت الآن إنسان بكل معاني الكلمة، عدت إلى وضعك الطبيعي...
- لا أدري ماذا أقول، أشكرك لا تكفي، فيك شيء من ابنتي يونا وزوجتي أمايا. لا أستطيع أن أقاومه شيء غامض لا أعرف سره لكنك جمعت بينهما.
- مكانة تشرفني مستر آدم. أنا لم أفعل أكثر مما يمليه علي واجب وظيفتي وخياراتي»⁽²⁾.
- ومن المشاهد الحوارية الآتية الخالصة التي يمكن أن نقول فيها بتحقق التوازن النسبي بين زمن القصة وزمن السرد بسبب تحرر الشخصيات المتحاورة في التعبير عن رؤاها بطريقة مباشرة دون تدخلات الراوي، نجد الحوار الذي جمع بين ليتل بروز وآدم في الحاضر السردى على امتداد أربع صفحات كاملة وهذا جزء منه: «- تفكيرك أسود يا آدم، وهذا قد يؤذيك.
- لا يا سيدي أنا داخل مبهم لا أفهمه.
- ماذا تكتب؟

(1) - الرواية، ص52، 53.

(2) - الرواية، ص55.

- أنت أعرف مني بما أكتبه. أجهزتكم تقرأ ما في الأدمغة.
 - أريد أن أسمع منك. أعرف أنك كنت مولعا باليوت، والمنتبي، وشيلر، ووايتمان ...
 - أكتب أي شيء فقط لكي لا يمر الوقت فارغا. أكتب مثلا عن نهاية بداية الأشياء
 - كيف؟
 - نهاية زمن وبداية آخر...»⁽¹⁾.
- تتبادل الشخصيتان في الحوار السابق أطراف الحديث في حرية تامة في ظل غياب توجيهات وتعليقات الراوي تماما، ما عدا تدخله في موقع واحد لم يؤثر على اقتراب تطابق زمن الحكاية مع زمن القصة ولا على الرتبة البطيئة التي سار عليها المشهد، لأن تدخل الراوي كان لنقل ما دار في خاطر آدم ولم يصرح به للطرف الثاني، إلا أن ليتل كان قد اطلع عليه بواسطة الأجهزة الدقيقة التي تطلع على ما في باطن الصدور، لذلك كان حوار آدم الداخلي كأنه جزء من الحوار ككل لأنه مسموع بالنسبة للطرف الآخر المشارك في الحوار.
- ومن المشاهد الاستراتيجية الدرامية التي تم استحضارها في الحاضر السردي خالصة من توجيهات الراوي تماما حتى أصبحت وكأنها جزء من الحاضر، أو أنها تحدث وتقع لحظة استرجاعها وليست من الماضي، نجد استرجاع الراوي لحرارة الاتصال الهاتفي الذي جمع "أمايا" و"آدم" بعد عودة الأخير إلى موطنه الأصلي « - آدم حبيبي. اتصلوا بك هذا الصباح أيضا. مخبرك ينتظرك. مؤمنون بك جدا. مساعدة والدك مهمة، لكنك شيء آخر يا قلبي. ليس مهما إذا خسرتني، لكن أرجوك لا تخسر مستقبلك.
- لا تقولي هذا. تعنين لي كل شيء جميل في هذه الحياة أمايا.
 - إذا كنت أعني لك شيئا تعال. تعال بلا تردد...
 - تائه ولا أعرف ما يجب فعله.
 - أساعدك ما نفع هذه العلاقة إذا لم تتحول إلى مرايا صادقة نرى فيها كل شيء.
 - بدأت أنا نفسي أخسر علاقتي مع يقينيات الأشياء منذ أن ماتت أُمي...
 - وأنا وأنت يا قلبي؟ لا قيمة لعلاقتنا إذا فشلت في استرجاعك.

(1) - الرواية، ص 59.

- أنتظر شفاء والدي وأعود.
- أنسيت وعدك بأن تمنحني فرح الأمومة بقمر نسميه يونا؟
- أنتظر اللحظة أكثر منك.

انقطعت المكالمات. في خلوته، شعر بأن كل ما قالته أمايا كان صحيحاً...»⁽¹⁾. لقد سمح غياب صوت الراوي تماماً في هذا المشهد الخالص بإتاحة الفرصة للشخصيات للبحث بمشاعرهما في أكثر اللحظات الدرامية اعترافاً وبوحاً من طرف لآخر بمشاعر الحب والاشتياق الصادقة، هذا ما جعل من هذا المشهد يمثل موقع تركيز درامي بسبب تحرره التام أيضاً من عوائق ومعطلات السرد الأخرى الوصفية والخطابية ومن التداخلات المفارقة زمنياً⁽²⁾، والتي في الغالب ما تعمل ضد تطابق زمني القصة والحكاية.

وفي سياق حديثنا عن صفات المباشرة والعفوية التي توحى بها المشاهد الخالصة نلاحظ أن تقنية الاستنتاج تمثل مشهداً مباشراً نموذجياً في الكتابة الروائية، تختفي فيه الأحداث ويُفسح فيها المجال لتحديد وعرض الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات بطريقة مباشرة تجعل من لحظة اللقاء بين الشخصيات إطاراً مرجعياً تستند عليه في عرض كلامها كما تُلَفِظُته في واقع القصة، ولعل أسلوب الاستنتاج هو أسلوب مباشر بامتياز وهو أحد النماذج الماثورة في هذا المضمار⁽³⁾. ومثال ذلك من الحكاية التحقيق الإستنتاجي في الحوار الذي جمع آدم بقائد القلعة في أول يوم له داخلها، يقول الراوي ممهداً لعملية الاستنتاج: «... سرت في جسده رعشة سرقت منه كل الطمانينة.

- هل تعرف أين أنت الآن يا آدم؟
- لا أعرف يا سيدي.
- هل تعرف من أتى بك إلى هنا؟ ولماذا؟
- لا أعرف يا سيدي.

(1) - الرواية، ص 119.

(2) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 121.

(3) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 172.

- هل أنت آدم حقيقة؟
 - في حدود ما أعرف، نعم يا سيدي.
 - أنا لست سيد أحد. سيد نفسي فقط. يمكنك أن تتأدني باسمي لينل بروز. أو معلمي. أو ماريشال.
 - أضن أن هناك خطأ ما ارتكب في حقي ولم يصحح حتى الآن.
 - لا يا آدم. ألم يقولوا لك في الحمام الأول أنه لا خطأ أبدا في مثل هذه الأماكن؟
 - أي حمام يا سيدي؟
 - الحمام الأول، قصدي الجلسة الأولى، أنت الآن في الحمام الثاني...»⁽¹⁾
- لقد استثمر هذا المشهد الذي لا يزال مستمرا ما تتضمنه تقنية الاستتقاق من تركيز درامي عندما تعطي الامتياز لكلمة الشخص بإدراجها كما هي مباشرة في النص، فتم معالجة فعلهم الدرامي بشكل حوار استتقائي خلق مشهدا مباشرا تواردت فيه وتتابع أقوال السائل (لينل) والمسؤول (آدم) وهو يجيب عن الأسئلة، ويدفع عنه الاتهامات والشكوك. كما يمكن أحيانا أن يغلب التلوين الخيالي والفتاستيكي على مشاهد الاستتقاق في السرد، حيث يتم الربط بين أسلوب المشهد وتقنيات الحلم والتخييل لتَوْقَع كل ما هو غير عادي واستثنائي⁽²⁾، ومثال ذلك من الرواية تَحْيُل آدم لمشهد محاكمة ستقام له، فيجعل من "غاليلو" في الحلم قاضيا يعاتبه ويلومه ويقوم باستتقاظه: «... رأى جماعة الهيياكوشا يركضون وراءه لمحاسبته... ويدفعون بآدم بقوه ليقف أمام غاليلو. سألوه:
- ما الذي يخيفك يا بني؟
 - ماذا لو سبقت ألمانيا واليابان في صنع القنبلة الذرية إذن؟ العالم كان سيتغير.
 - لن يتغير العالم. سيكون على ما هو عليه اليوم، فقط بتغير طفيف في الأدوار...
 - غاليلو البشر لا يتشابهن. هناك ظالم ومظلوم.
 - ما هي مساحات الظالم وحدود المظلوم؟ يتشابهن وأكثر... يتماهون.

(1) - الرواية، ص 108، 109.

(2) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 173.

- النووي أوقف الحرب.
 - وقتل أكثر من نصف مليون، إذا أضفت إلى الربع مليون من المعطوبين والمرضى...
 - ولو طال الحرب لكان عدد الأموات أكثر...»⁽¹⁾
- لقد أُقيم مشهد هذه المحاكمة بناء على تصور خيالي شبيه بالحلم، فجاءت جلسة الاستنتاج بمثابة حلم مزعج راود آدم نتيجة الضغوطات النفسية التي خلفها اشتغاله على مشروع نووي خطير ليس متأكدا من عواقبه ، ولا من أهداف الأيادي التي ستستغله مستقبلا. فيترجم هذا المشهد الحُلُمي الاستنتاجي براعة الراوي في تجسيد ومسرحة المشاعر (مشاعر الخوف والارتباك والتردد عند آدم) بدلا من عرضها بطريقة حكاية، وهذا ما يوضح أيضا الميل الواضح من المبدع لاستخدام الأسلوب المشهدي دون السرد في عرض أغلب أحداث الرواية.
- ومن الأوضاع السردية المعلومة في الرواية التي يسرّت على الكاتب أكثر من مرة استثمار تقنية المشهد، والانتفاع من طاقته الدرامية الموحية بواقعية ما يحدث من أحداث في القصة، نجد مشاهد اللقاء الفجائية بين الشخصيات، ومثال ذلك المشهد الذي ينقل به الراوي بعفوية حرارة اللقاء الذي كان بين آدم وصديقه سميث، الذي لاقاه داخل القلعة بعد سنوات من الفراق ولعزلة.
- «- أووووو. بروفيسور، أينك؟ عزيزي آد، كأنك لم تتم جيدا؟
- قام آدم من مكانه بارتباك، دون أن يرفع رأسه.
- أعتذر كنت غارقا في زوجتي.
- أمايا. سيدة رائعة؟
- تفرس في وجه الرجل لثوان وهو لا يصدق ما كان يراه. هل هو حلم في عالم بدأ يقتنع أنه سيموت فيه وحيدا، أم حقيقة؟ تلمس وجهه ويديه اللتين تعرّقتا منذ أن افترقا..
- قل لي إنني أحلم يا سميث؟ أو في دوار كابوس.
- أنت لا تحلم يا آد. أنا سميث، لحما ودما...»⁽²⁾

(1) - الرواية، ص198، 199.

(2) - الرواية، ص142.

لقد غطّى مشهد للقاء الذي كان بين الثنائي في الحاضر السردى ثماني صفحات من الرواية، استثمر الراوي مساحتها لإتاحة الفرصة أمام الصديقين لتبادل الكلام والتعليقات التي حافظت على حرارة الموقف ومفاجأة اللقاء غير المتوقع وجسدت تلقائيتها، فكان خوض الطرفين في عدّة مواضيع من الماضي (حادثة الاختطاف)، والحاضر (وضعية آدم داخل القلعة)، والمستقبل (استكمال العمل على مشروع قنبلة الجيب)، ومواضيع أخرى أسهمت في توسيع المساحة النصية لمشهد اللقاء. كما أسهم هذا المشهد بدوره في مسرحة أحداث الرواية أمام القارئ الذي يحس وهو يقرأ أنه يشاهد الشخصيات عن قرب، ويرافق أفعالها وتحركاتها عن كثب خصوصا الشخصية الرئيسية. مع العلم أن الراوي لم يترك أحداث اللقاء الأخرى في الرواية إلا ونقلها في مشاهد مباشرة وتلقائية بهدف إقامة مجابهة بين الحوارات ومواقف وآراء الشخصيات وهي تتعارض وتتصادم، وبذلك يعمل المشهد على تهيئة مساحة خاصة للشخصية لإسماع صوتها وإبراز رؤيتها الخاصة في سبيل الكشف عن معتقداتها والدفاع عن مبادئها أمام الآخر. وأحسن مثال لذلك من الرواية المشهد الذي غطّى اللقاء الطويل والشيق الذي جمع آدم مع أعضاء هيئة الأنثروبولوجيين العلمية التي حاولت بكل الطرق إقناع آدم وحثّه على التخلي عن مشروعه النووي، فيما حاول آدم الدفاع عن أهدافه النبيلة. فغطّى هذا المشهد ما يقارب عشر صفحات (171...180) من الرواية تحدّث فيها الجانبان بأسلوب حجاجي علمي عن التحوّلات البيئية، وعن مخاطر النووي مستقبلا، وعن التنظيم وبؤس البلدان العربية في ظلّ الحروب التي شتّتتهم... وفي مثل هكذا مشاهد - رغم طولها النسبي - تظهر وظيفة الحوار كمرافق للسرد عندما يسهم باسترساله في دفع سير الأحداث إلى الأمام ولو بوتيرة بطيئة فهي في النهاية تُثري الرواية بمادة حكاية تصدر عن لسان الشخصيات مدعّمة بالوصف والسرد وإشارات الراوي وتعليقاته من حين لآخر، فيتبيّن لنا من خلال ذلك « أن الحوار ليس دائما نقيضا للسرد بقدر ما هو متمم له»⁽¹⁾. ولقد سبق وأشرنا إلى أن معظم الاستباقات والاسترجاعات بل حتى الخلاصات والحذوف في الرواية قد جاءت على لسان الشخصيات أثناء تحاورها، وما يدعم ذلك من الرواية ويبين موقع الحوار المهمّ والفاعل في الحكي وعمله إلى جانب السرد في بناء أحداث القصة وتغطية نقائصها هذا المشهد الحوارى الذي ينقل

(1) - فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص134.

فيه الراوي الاتصال الذي كان بين "آدم" وزعيم التنظيم "الكوربو" في الحاضر السردى، يقول الراوي: «... بعدها بدقيقة رن التلفون العادي. فتح.

- هل أنت آدم؟

- نعم. وحضرتك؟

- لا تتعجل ستعرفني بعد دقيقة بالضبط.

فجأة ارتسمت على الشاشة الحائطية، في اللحظة ذاتها، جملة: تكلم ولا تتوقف. نريد تحديد إحداثيات مكان المكالمة المجهولة، نحن نتعقبها من زمان.

- لماذا صمت يا بروفيسور، أم تستأذن أسياذك من الإفراج ليحددوا مصدر المكالمة؟

- بي حيرة. أفكر فقط في أي صديق قديم يريدني في آخر الليل وفي آخر الدنيا ههه...»⁽¹⁾

لقد أسهم هذا الحوار في الكشف عن سر من أسرار القصة عندما اعترف "الكوربو" لآدم أنه ليس إلا "سيف" صديق طفولته وزميله السابق في جامعة بنسلفانيا، فكانت الفرصة سانحة في الحوار لتغطية بعض نقائص الحكاية واسترجاع بعض محطات طفولة آدم وسيف التي تظهر من خلالها ميولات هذا الأخير للعنف منذ صغره.

ولأن آدم في الحاضر السردى كان مسجوناً داخل القلعة يبرز دور جهاز الهاتف ورابط السكايب والشاشات الرقمية كوسائط لإقامة عدة حوارات مع الشخصيات من داخل القلعة أو خارجها، ويبدو في المشهد السابق اعتماد الكاتب على الهاتف لتحقيق التواصل بين الثنائي مناسباً لكسر عوائق الاتصال، ولمسرحة الأحداث واستغلال القوة الدرامية والايجابية لهذه المشاهد التي تستقطب اهتمام المتلقي عندما يُسمع الكاتب قراءه لأول مرة وبطريقة مباشرة صوت "الكوربو" وهو يتحدث، فتتعرّى أمام ناظري القارئ هذه الشخصية ومشاعرها المشحونة بالبغض والكراهية لكل ما هو غربي، لأنه يرى أن الغرب سبب خراب بلدان العالم الثالث، وهم من بذر الإرهاب فيه. وكأن الراوي عندما تعمّد إسماع القارئ صوت "الكوربو" كصوت نقيض للأصوات الأخرى في الرواية أراد من خلال ذلك في هذا المشهد الذي تتصادم فيه آراء وأفكار شخصية "آدم" صانع قنبلة الموت النووية وشخصية "سيف" محترف التدمير والقتل، أراد أن يخلص و ينبّه إلى حقيقة لا أحد يستطيع

(1) - الرواية، ص142.

أن ينكرها هي أن الإرهاب يتشارك في صنعه الجميع فلا هوية له ولا دين ولا وطن. وبهذا تكتمل الوظيفة الإيحائية لهذا المشهد عندما يجد القارئ وهو يتبع مسالك المعنى أن الطرق الفنية والحيل التي اعتمدتها الرواية في خلق مشاهدتها لا تكون بطريقة عرضية، كما لا تكون المساحات الواسعة التي تحتلها في الحكاية مجرد ترف وتوسيع فارغ من الدلالة، إنما يخضع ذلك إلى تخطيط وإعداد مسبق تتجهز فيه الظروف والأجواء في النص عن قصد لاستخدام تقنية المشهد فتندمج مع السرد، ويتشاركان معا في بناء الأحداث وتتميتها بتدرج وبطء يحرص فيها المشهد على نقل التفاصيل والجزئيات خدمة لأهداف الكاتب الفنية والدلالية والفكرية، لأن الروائي عادة يعمل على صياغة شيء يكمن في ذهنه وبعد ذلك يستخدم عيون وأفكار وصوت شخص آخر فيُجري ما يُحب على لسان من يشاء من الشخصيات⁽¹⁾ التي يخلقها، ليغدو صوتها وفكرها هو القناع الذي يتخفى وراءه صوت الكاتب وفكره حتى يُعبّر بطريقة غير مباشرة عن مقاصده الحكائية على لسان شخصياته.

لقد لعب السرد المشهدي في بعض السياقات الحكائية من الرواية دورا جليا في خدمة المعنى وإنتاجه، وفي تجسيد الحكاية والدلالة عليها، لأن « الروائي في حكي المشهد يكتب ما لا ينطق به، والدلالة تتحقق إحياء بالمعنى المنطوق، ولهذا يصبح للحوار علاقة جدلية على مستويين: على مستوى السطح، يتحقق التفاعل الظاهر بين المتحاورين، وعلى مستوى العمق بين الروائي والمتلقي»⁽²⁾ من خلال التفاعل والتواصل بينهما أيضا. أما من الناحية الزمنية فمثل هذه المشاهد التي ارتكزت عليها الحكاية هي التي قرّبت أحداث الرواية من القصة، فأحدثت نوعا من التوازن القريب جدا من التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب فتعزّزت ثقة القارئ وسما إيهامه بحقيقة ما يُحكى له. وإذا كان الحوار الخارجي بين الشخصيات قد أسهم في الكشف عن بعض أفكار ومشاعر الشخصيات، فإن الوجه الآخر للحوار (الداخلي) يهدف الكاتب من وراءه إلى الغوص بالقارئ في الأعماق النفسية لشخصياته وهي تحدث نفسها. للكشف عن دواخل الشخصية وما يعترى باطنها من أفكار ومشاعر وخواطر وحديث نفس. وهو ما سنقف عليه الآن.

(1) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 174.

(2) - أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 228.

2-1-ب- الحوار مع الذات "Monologue":

تعتمد حركة المشهد المساهمة في تعطيل حركة السرد الروائي على نوع آخر من الحوار الفردي الذي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية، ويسمى بالمنولوج، وهو حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها تُعرض فيه أفكار الشخصية وانطباعاتها من دون تدخل أي وسيط في ذلك⁽¹⁾ وبعيدا عن سلطة الراوي وهيمنته.

ويعرف المنولوج الداخلي في الرواية بأنه « ذلك التكنيك المستخدم في القص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها - دون التكلم بذلك على نحو جزئي أو كلي - وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود، وهكذا ينبغي أن يلاحظ على نحو خاص أنه تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي»⁽²⁾، ولأن وعي الشخصية مرتبط باللحظات التي يكون فيها عقل الشخصية حاضرا فإن المنولوج الداخلي هو من « المشاهد الحوارية الداخلية... التي تُمسح العقل حين تجعله يتحدث عن نفسه»⁽³⁾، وهو في ذلك يمثل ردّة فعل على هيمنة الراوي المركزي على وعي شخصياته، ويعتبر تقنية حوارية لا غنى عنها « لإدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح والتحليل»⁽⁴⁾. وإن أشكال المنولوج الداخلي التي تمت تجربتها من قبل الروائيين لمتعدّدة، وتبدو في طرق توظيفها أنها طرائق لجعل القارئ يشعر بالاتصال المادي مع أصوات الشخصيات، وعزل الشخصية عن خطاب المؤلف أو الراوي بصفته صاحب الصوت المهيمن في الكتابة⁽⁵⁾.

(1) - ينظر: جيرالد برانس، المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى الثقافي، القاهرة، ط1، 2003، ص136.

(2) - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص59-60.

(3) - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص134.

(4) - أوستن وارن ورنيه وليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص235.

(5) - ينظر: جبروم روجي، النقد الأدبي، تر: شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص163.

كما يعمل المنولوج الداخلي - من حيث هو تقنية زمنية - أيضا على « توقف حركة زمن السرد الحاضر، لتتطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة»⁽¹⁾ لا ترتبط بزمن معين، فقد يطال التأمل لحظات من الماضي تقوم الشخصية باستحضارها ومحاكاتها، وقد يكون الحوار منقولاً بطريقة مباشرة تتبع من باطن شخصية من الشخصيات، أو قد يكون غير مباشر يقوم السارد بتقديم مادة غير متكلم بها وجعلها تظهر كما لو أنها تأتي من وعي الشخصية، وهي كلها حالات روائية تتوقف فيها الأحداث الخارجية عن السيلان، فيتعطلّ فيها الزمن حتى يوشك زمن الحكاية أن يتوقف في مقابل اتساع زمن الخطاب بسبب المساحة النصية التي يحتلها الحوار النفسي في الخطاب الحكائي، ليعبر من خلاله الراوي عن التجربة النفسية الداخلية للشخصية تعبيراً شعورياً دون أي اعتبار للتسلسل الزمني الخارجي.

ومن نماذج الحوار الداخلي الكثيرة التي أسهمت في إبطاء الزمن الروائي وكشفت بصراحة عن بواطن الشخصيات في الرواية، نذكر ما ساقه الراوي في عديد المناسبات من أحاديث نفسية خاصة بآدم، التي من بينها مناجاته المتكررة لرماد الذئب الأسطوري الذي يرى فيه آدم نفسه وقودته، فيناجيه محدثاً نفسه: «... تشبهني الأشياء إذ أحبها. وتقربني إذ تصبطني أو تسكنني. أخاف من الأشياء إذ تسرقني فينورها وتجردني من جهدي. الدهشة مضللة مثل شمس تخترق الجبال أو تنام في الماء أو تتوسد الغيم وتغيب. أحتاج أن ألبس العقل لأراك قليلاً في ألم عزلتك، أن أتلون بك، فقط لأكون أقرب لك من أنفاسك، ولا ألوم نفسي إني ضيعتك في غابة الخوف وبقيت بلا دليل. امنحني يا رماد، يا سيد السلالة التي أكلتها الأنواء ورمال العطش والحروب وزهو الذين صنعوا مصائرهم، بعض شرك قبل أن أستسلم لسلطان الضغينة، أو تخونني العواصف التي تعودت أن تنام في ظلها، وقبل أن تتعري السماء التي تغطيكي. تعودت أن تركب البحر بلا سفن وتقذف بنفسك في المهوي بلا جزع. أنت تعرف انه بلا جنون لا مستقبل للحياة. لم تطلب من أحد أن يرتق جرحك، أن يرفعك في الأعالي، وحدك سكنت المخاوف حتى ذللتها. من يشبهك في هذا غيرك؟ وكم أشتي أن أكونك يا رماد في عمق التيه...»⁽²⁾، اكتسبت هذه المناجاة صفة المنولوج

(1) - مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 244.

(2) - الرواية، ص 45.

الداخلي رغم أن آدم يظهر فيها وكأنه يخاطب رماد إلا أن هذا الحوار الباطني كان ينبع من صميم ذاته ومن تراجم عملياته الذهنية الواعية، قدّمها الراوي في ثوب من لغة الشخصية الباطنية ومن خصائص العمليات الذهنية لديها⁽¹⁾، كما ترتبط هذه المناجاة من آدم «بالسيولة الشعورية الآتية»⁽²⁾ وبالحاضر السردى، فتحاول أن تترجم أحاسيسه الباطنية وآماله في أن يسمع رماد كلامه فيمنحه العون والمدد الذي يحتاجه الآن أكثر من أي وقت آخر، ولأن هذا المقطع الحوارى الباطني هو وليد اللحظة الشعورية الآتية فإنه قد أسهم في تحقيق الموازنة بين الأجزاء القصصية والسردية، وساهم ببطء شديد في دفع أحداث القصة للأمام، فيحسّ القارئ وكأن طلبات آدم قد تمت تلبيتها فبعد هذا الحوار الداخلي يقدم لنا الراوي خلاصة للأيام والليالي التالية التي مرّت على آدم وكيف وجد في نفسه من النشاط والعزيمة على مقاومة القهر ومواصلة العمل الذي بدأه في بنسلفانيا.

ومن المنولوجات التي تكشف لنا عن التطور الكبير في شخصية آدم مع الوقت، ونقوم بتعرية ما يجول في باطنه من ثورة وغلbian ضد الواقع بطريقة مباشرة، نجد هذا المنولوج الذي «تعدّ الذكريات عاملا في بعثه عند الشخصية»⁽³⁾، لأنه يرتبط إلى حد بعيد بتذكر آدم ذكريات الزمن الماضي وميولاته الطفولية القديمة لكتابة الشعر التي نامت فيه مع الزمن ولكن لم تمت للأبد، فكانت المحفّز الرئيس لهذا المنولوج الذي يقول فيه: « أشعر بالبرد من نعلي حتى بياض الرأس. أنظر نحو حياة لم تعد تسعفني وأتحمل هذا وحدي. من طلبتُ منه أن يسقيني مطرا في عز الصيف فليرمني في البحر الميت لأموت بسرعة بملح الرحمة. من ظن أنه سيدي فليزرع مني روعي الذي يظن أنه مالکها. كنت أعرف أن زمنا مظلما آت لا محالة، سيعمي البصر والبصيرة، وسيحرق النفوس قبل الأجساد، ويُغزّب أهل البلاد ويسكن بأرض الأجداد غرباء القلب والروح. لهذا سأظل كما أنا. كما شاعت الحياة أن أكون. أحمل الحرائق كلها على ظهري بلا ألم ولا ملل ولا خوف، في كفي قدر يشبهني في كل التفاصيل، وأفتش في الرماد عن جمرة واحدة تؤكد لي أخيرا أن شيئا في الحياة ما يزال مستمرا وحيا»⁽⁴⁾، فرغم الصلة الوثيقة التي تربط هذا المنولوج بذكريات

(1) - ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 49.

(2) - فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص 144.

(3) - زياد أبو لين، المنولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، ص 12.

(4) - الرواية، ص 42.

الطفولة والماضي، فإنه يظل لصيقاً بالحاضر لأنه يعمل على مدّ الجسور بين الوقتين: الماضي والحاضر، ماضي الحياة الصعبة التي ضاقت على "آدم" فجأة ولم يعد يتحملها، والحاضر الذي ظلّ كما هو بحرائق الماضي على ظهره يحملها بلا ألم ولا ملل ولا خوف حتى يستمر في الحياة. لقد أدى تواجد آدم في مكان مغلق داخل قلعة كل شيء فيها مراقب إلى كثرة توظيف الراوي للمنولوجات والحوارات النفسية الداخلية، والتي يسمع من خلالها القارئ صوت آدم وخواطره التي لم يجد من يشاركه الحوار والنقاش فيها إلا نفسه بعد أن سدّ في وجهه كل شيء، مثل هذا المقطع الذي يحدث فيه آدم نفسه بعد أن وصل به الضيق إلى مرحلة متقدمة من الخيبة، فيقول: « أنا لا هذا ولا ذاك... أنا غيبت، كما قيل لي منذ الثانية الأولى في هذا المكان. مجرد ضيف وسيأتي اليوم الذي يترك فيه هذا المكان ويخرج نحو مشاغله، ونحو شمس. وجودي هنا للحماية من الذين يريدون رأسي. القتلة. إرهابيو التنظيم كما تجمع عليهم كل وسائل الإعلام. كائنات هلامية بلا وجه وهوية متحولة مع الزمن. لماذا يريدون رأسي بعدما انتهى كل شيء وتم ضبط عقارب الساعة كما شاعوا لها أن تكون. كل الخلايا الإرهابية أبيدت؟ هذا ما أقرأه منذ أكثر من ثلاثين سنة حتى وأنا خارج القلعة، ولكن أأست أنا من قال لسميث يوماً وهو يسألني عن نهاية الإرهاب المنظم: الإرهاب لا رأس له على الرغم مما يبدو ظاهرياً...»⁽¹⁾. جمع هذا الحوار الداخلي بين الاستذكار والاستفهام والتأمل وحديث النفس، كما كشف عن درجة المراقبة اللصيقة التي كان يخضع لها كل من في القلعة، إذ وصل اطلاع ليتل بروز على بواطن آدم وما يجرؤ على التفكير فيه وبين نفسه، وما يؤكد ذلك أن هذا الحوار الداخلي قد قُطِع فجأة بتحذيرات ليتل بروز المطلع على حديث آدم مع نفسه قائلاً: « انتبه لنفسك ولا تتركها تقودك نحو الغواية، الغواية شر أسود»⁽²⁾.

كما كانت الكتابة على الأوراق والتسجيل على الجهاز وسائط مهمة ملأها آدم بانشغالاته وخواطره، حيث كان يهرع لها كل مرة للروح بفيض مشاعره أو ليسجل حديث نفسه فيها، مثل هذا المنولوج الذي خاض فيه آدم مع نفسه مطولاً للبحث في حقيقة الإرهاب فيقول: « كل الحياة ونظامها تغير في هذا المكان الفقير. أعرف اليوم بلا تردد، بل بيقين يشبه قلبي، أن الجريمة

(1) - الرواية، ص 305، 306.

(2) - الرواية، ص 306.

بالنسبة لهم لا شيء، بل لحظة اختبار للتقرب من الله. بقدر الآلام والصراخ يكون القرب كبيراً لأنه زرع الرعب في قلب أعداء الله. ليست حالة مرضية ولكنه يقين. وهذا خطأ الغرب. المرض له علاج كيفما كان ويتطور عبر الزمن، اليقين لا شيء يواجهه إلا يقين بديل بكسره أبداً. فقد جعلوا من الموت رهانهم. لا ينفذ منهم لا الأجنبي ولا ابن البلد، وحتى العائلة. عندما يتزوج المال والجهل والتصلب الديني الأعمى الذي يتحول إلى سلاح قاتل...»⁽¹⁾. يتموقع هذا الحوار الداخلي كما لو أنه يشكل جزءاً من السرد، فيمتزج معه في اللحظة التي كانت فيها أحداث الحكاية تتابع دون أي تنافر أو انقطاع، ويحدث التداخل أيضاً بسبب غياب الإشارات الشكلية كالهالين أو النقطين الفاصلتين، التي عودنا بهما الراوي، هذا ما يجعل القارئ من الصعب عليه أن يتعرف أين يبدأ الحوار الداخلي وأين ينتهي⁽²⁾، لولا الإشارة في الأخير إلى انتهاء المنولوج بقول الراوي: (أغلق الجهاز الصغير بالرمز) ثم استأنف سرد أحداث الحاضر من جديد.

إن ظروف الحياة الصعبة التي عاشها آدم في الماضي هاربا ومتخفياً على الدوام من خطر مجهول، وما يحدث معه في الحاضر داخل القلعة ومصيره المجهول مستقبلاً، كل هذا جعله يعيش لحظات نفسية متوترة باستمرار فإحساسه بالخوف والقلق دفعاه إلى التفكير الدائم في الماضي والحاضر والمستقبل دفعة واحدة، وحتى في اللحظة التي كان يغادر فيها القلعة لم يفارقه هذا الإحساس وأيقظ في داخله الأفكار والمشاعر المتضاربة التي جعلته لا يصدق ذلك بعد كل ما عرفه من تجارب قاسية جعلت الراوي يعمل على تعطيل حركة الزمن والسرد، لينقل أحاسيس لحظة الخروج النهائي من القلعة بهذا الحوار الداخلي لآدم، فيطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر فاسحا المجال لتأمل نفسي وحوار عميق مع الذات يقول فيه آدم: «ها أنا أخرج الآن من دائرة الخوف لأذهب نحو تيه جديد لا أعرف مآلاته. ربما لأنني الآن لم أعد أشكل أي شيء على العموم. ذهب سميث الذي كان يمكنه أن يسألني. عندما سألني: أين تريد أن تذهب. ترددت لأنني لم أعرف كيف أجيبه في شيء من هذه الصحراء كان من الصعب علي التخلص منه لكني لم أقل له في أي لحظة من اللحظات أين أريد. شوقي لبوسطن كان كبيراً ولزوجتي وابنتي أكبر لكن الآن

(1) - الرواية، ص 287.

(2) - ينظر: علي نجيب إبراهيم، جمالية الرواية دراسة في الرواية الواقعية السورية، دار الينايب، دمشق، 1994، ص 142.

كل شيء تغير أبدا. ماذا بقي لي فيها سوى الاستسلام للموت في عزلة في مستشفى مدني أو في ثكنة عسكرية يحملونني مثل كيس من الطمي قبل دفني في أي مكان. في أعماقي كان بي شيء من رمال هذا المكان الذي لم أعرفه إلا من ميراث حملته طويلا قبل أن أعرف أن جزءا منه لم يكن ميراثا حيا ولكن موتا أجره مثل الملايين بدرجات متفاوتة عبر قرابة العشرين قرنا. كنت ضد النووي ولم أفكر فيه إلا لأنبيه لمخاطره الكارثية...»⁽¹⁾. أسهم هذا الحوار الداخلي في تعطيل زمن السرد تماما، لأن مسار الزمن فيه يتذبذب بين لحظة الحاضر واستذكار الماضي واستشراف المستقبل الغامض، وما سيفعل فيه آدم بعد أن خسر الصديق والزوجة، وحمل على عاتقه وزر تصنيع جهاز دمار شامل.

ومن خلال معاينة كيفية اشتغال تقنية المشهد بنوعيه الداخلي والخارجي في نص رواية "2084"، نلاحظ أن كثافة اعتماد الراوي على المشهد بأنواعه في المتن الحكائي جعلت هذه التقنية لا تكتفي بتحقيق التوازن بين القصة والحكاية فقط، بل تمكنت من أداء عديد الوظائف البنائية والدلالية داخل منظومة الحكاية التي اتبعها الراوي، فجعل بالحوار في السرد الحياة، وبسط درامية الحكاية أمام عيني القارئ، كما أضفى المشهد طابع الواقعية على العمل الروائي عندما أتاح الحوار للشخصيات الحرية في الحركة، والفعل، والتكلم، وفرصة للتعبير عن نفسها ووجهات نظرها. كما أسهمت المشاهد بدورها في تنمية الأحداث وتطويرها ودفعها إلى الأمام، وفي تقديم الشخصيات، وكانت المشاهد في تعالقتها مع التقنيات السردية الأخرى، تقوم باستقطاب حركات زمنية أخرى كالاستباق والاسترجاع فتعمل على توسيع مساحة المشاهد النصية، وتثري وظائفه الحكائية بالاستطرادات والتشعبات والخلاصات وحتى الوقفات الوصفية والتأملية. كل هذا جعل من المشهد أقرب إلى البؤرة الزمنية حسب تعبير "جينيت"، أو إلى النواة المركزية الأصلية التي تُبنى حولها وتتفرع عنها العناصر السردية الأخرى.

2-2- الوقفة الوصفية "Pause":

تسهم تقنية الوصف إلى جانب المشهد في تعطيل حركة السرد، لأن الوصف باعتباره توسعة للحكي فهو يشتغل على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، ذلك أن الانتقال من رواية الأحداث

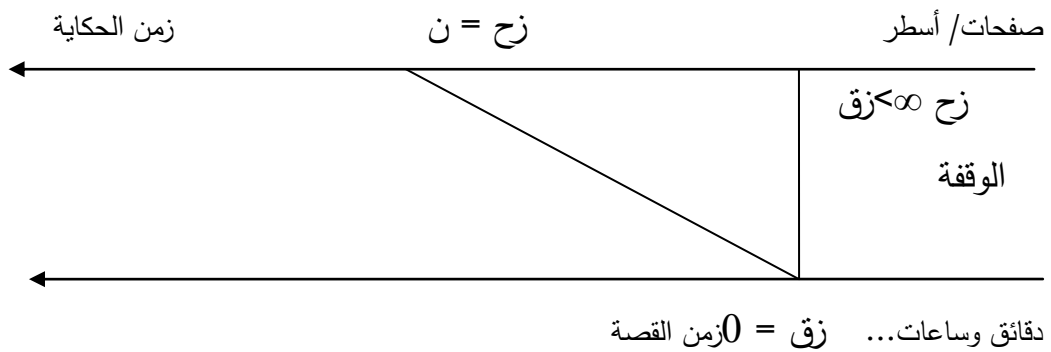
(1) - الرواية، ص 445، 446.

إلى الوصف من شأنه أن يوقف الأحداث المتنامية بُغية التأمل في مشهد ما أو شيء ما⁽¹⁾، وهذا يعمل على إيقاف السرد، وتعليق القصة حتى يتقلص زمنها في الاستراحات الوصفية والتأملية ليتسع في مقابل ذلك ويتمدد زمن الخطاب.

وتعكس الوقفات الوصفية أبطأ سرعات السرد فهي « نقيض الحذف لأنها تقوم خلافاً له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها السرد قد توقف عن التنامي »⁽²⁾. إن زمن السرد في الوقفة يكون أكبر من زمن الأحداث، بل إن زمن الأحداث قد يتلاشى تماماً، وتتشتأ عنه اللغة الوصفية التخيلية التي يُسهب الراوي فيها بالتغني بالتفاصيل والتعليقات الهامشية، أو يتوقف ليرسم للمتلقي صورة عن الأماكن والأشياء⁽³⁾ على حساب سرد الأحداث في تتابعها الزمني، ومن ثمّة نحصل على الوقفة الزمنية أو نحس بها في لغة الوصف، حينما يكون هناك جزء من النص السردية أو من زمن الخطاب لا يقابل أي انقضاء أو انصرام في زمن القصة، فيكون في هذه الحركة الزمنية السردية زمن الخطاب (أو الحكاية) أكبر من زمن القصة بصورة واضحة، ويتحقق التوقف أو التعليق الزمني كما يسميه "تودوروف" عندما يتوقف زمن القصة ويستمر زمن الخطاب، وهذا هو الشأن في الوصف والخواطر العامة⁽⁴⁾.

وبالنظر إلى الآثار التي تتركها الوقفات على الزمن في السرد يمكن أن نمثل لها بالشكل

التالي:



مخطط توضيحي لتقنية الوقفة في السرد

(1) - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، 2000، ص128.

(2) - أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، ص55.

(3) - ينظر: عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص162.

(4) - ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص49.

تُسبب الوقفات الوصفية عادة انقطاعاً في السيرورة الزمنية « إذ إن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلّق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية»⁽¹⁾، فلا يروي لنا حينها المقطع النصي الوصفي أي شيء يجعل الحدث يتقدّم، هذا ما يجعل زمن القصة يُراوح مكانه في الوقفة بانتظار فراغ الوصف من مهمّته، واستئناف حركة السرد والزمن من جديد، فيعمل السرد داخل التابع الزمني على إعادة السيرورة الزمنية لأحداث الحكاية، بينما يبدو الوصف مُلزماً في نطاق العناصر المتتابعة بتعديل عرض الأشياء المتزامنة⁽²⁾ والمتجاورة في المكان. إن الوصف بتركيزه على الأشياء والكائنات لحظة تَوَاقُفها يبدو مُلغياً لمجرى الزمن ومُسهِماً في بسط السرد في المكان⁽³⁾.

لكن من الممكن أن لا ينجّر دائماً عن الوصف أي توقّف تام للحكاية، إذ إن الوصف قد يقابل لحظة تأمل لدى الشخصية، فتبيّن لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما وهذا ما يسمّى بالوصف الذاتي⁽⁴⁾، ومن ثم يمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية هما: « الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف تاماً أمام شيء أو عارض "spectacle" يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الخارجية عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه، وهذا التمييز ليس من ابتكار جينيت كما يشاع ولكنه يعود - في أصله - إلى التقليد القديم الذي نشأ في حضن التأمّلات الكلاسيكية حول فن القص... فقد كان أصحاب الخطاب البلاغي المعيارى يفرقون بين الوصف كوسيلة أي كوحدة نصية تقدم حبكة القصة... والوصف كغاية في حد ذاته، وهذا النوع الأخير من شأنه - في رأيهم - أن يعرض الوحدة الشاملة للعمل إلى الخطر ويشوش بالتالي على جدوى العرض القصصي»⁽⁵⁾.

(1) - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 86.

(2) - ينظر: جبرار جينيت، حدود السرد (مقالة في كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي)، تر: بنعيسى بوحمالة، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، ص 78.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

(4) - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 90، 91.

(5) - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 175.

ومن ثم كان الاهتمام في توظيف الوصف كوسيلة إيجابية تكون مفيدة للسرد أو حتى لتقوية الجانب الشعري في العمل الفني، وليس باعتباره غاية في حد ذاته كأن لا يمتزج بالقصة والحبكة ولا بالمنظور الروائي فينعكس الوصف حينها سلبي على إدراك القارئ وتصديقه ويشوش عليه عندما لا يتم تقديمه من الراوي خدمة للإيهام الأدبي، فلا يقدّم حينها عملية الإخبار ولا المساعدة الحسية المنتظرة من الوصف أن يقدمها للقارئ، فالقاص الماهر هو الذي يحكم سرده بهذه الحدود ويجعل من وقفاته الوصفية ليست مجرد مواد مساعدة وإخبارية فقط، بل أن تكون جزءا من الحركة الانفعالية في القصة⁽¹⁾، وبذلك تكون حركة الوصف عنصرا بالغ الأهمية في بنية النص السردى لأنه يدخل في عمق التجربة التي يعبر عنها الراوي بما ينسجم مع غايته الإبداعية والتبليغية والتوصيلية، وهنا يجب أن نشير إلى وظائف الوصف التي نجملها بشكل عام في وظيفتين أساسيتين استخلصهما "جيرار جينيت" من السرد الكلاسيكي: أولاهما ذات طابع تزييني، حيث كانت البلاغة القديمة تضع الوصف في نفس مقام باقي الأشكال الأسلوبية بصفته واحدا من محسنات الخطاب، ويتبدى في الحكاية بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد وليس له سوى دور جمالي خالص⁽²⁾.

أما الوظيفة الثانية للوصف فهي ذات طبيعة تفسيرية رمزية في نفس الوقت، أي أن للوصف وظيفة إيحائية تدلّ على معنى معين في إطار سياق الحكى، وهذا يقتضي بأن يكون المقطع الوصفى عنصرا أساسيا في العرض وفي الدلالة على القصة على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكية، ومثال ذلك الصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثير... أصبحت تتوخى عند "بلزاك" وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخص وتبريرها في آن واحد⁽³⁾، ويمثل هذا الطابع التفسيري والرمزي للوقفات الوصفية الذي فرض نفسه منذ "بلزاك"، والأكثر بروزا في سرد اليوم كما لو أنه ارتقاء مذهل في الوظيفة الوصفية إلى مرتبة الوصف الخلاق « وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموع الحكى، وذلك على حساب السرد، فتصبح الرواية قائمة

(1) - ينظر: برنارد فو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدار، عالم الكتب، القاهرة، 1969، ص 240 .

(2) - ينظر: جيرار جينيت، حدود السرد، ص 77.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص. وقد سُمِّيَ خَلَّاقًا لأنه يُشَيِّد المعنى وحده. أو على الأصح يشيد معاني متعدّدة ذات طبيعة رمزية. إن أغلب أنصار الرواية الجديدة دافعوا عن هذا الوصف ومن هؤلاء آلان روب غريه الذي يقول بصدد التمييز بين وظيفة الوصف في الروايات الواقعية ووظيفته في الروايات الجديدة، لقد كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقاً أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة⁽¹⁾. ويمكن أن نضيف إلى الوظيفتين السابقتين مهمّة أخرى يؤدّيها الوصف هي الإيهام بواقعية الفن، حيث تلعب المقاطع الوصفية دوراً بالغاً في إيهام القارئ بالحقيقة عندما يجسّم السارد العالم الخارجي التخيلي بتفاصيله الصغيرة أمام القارئ كأنها واقعية، فكّلما تمّ التدقيق في الموصوفات أسرع القارئ إلى تصديقها⁽²⁾.

إن ملازمة الوصف للغة ولكل أنواع الخطابات خصوصاً الخطابات السردية جعل من المادة الوصفية لا ترد مستقلة بل تتداخل مع المقاطع السردية في الرواية لدرجة تُصعّب إقامة حد فاصل أحياناً بين الوصفي والسرد، هذا ما جعل "جينيت" يقرُّ بأن تصور وصف خال من السرد أسهل من تصور سرد خال من الوصف، ذلك أنه الأسهل أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن نصف، فالوصف يمكن تصويره مستقلاً عن السرد بينما السرد لا يقدر على تأسيس كيانه دون وصف، غير أن هذه التبعية لا تمنع الوصف من أن يقوم بأدواره في واقع الحال إلى جانب السرد فهو ليس سوى خديم لازم للسرد وهو وفق ذلك يبقى خاضع له باستمرار⁽³⁾، وبالتالي أثره البالغ سيكون على حركة الزمن المتدفقة للأمام، لأن الوصف أثناء السرد هو بمثابة نُتوء نصي ووقفة تعطلّ سرد الأحداث تعطيلًا تاماً⁽⁴⁾، حينها يكون الوصف خارجياً يعمل على توقيف الحكاية فنحصل على علاقة متنافرة بين محوري القصة والخطاب. أما حينما يندغم السرد بالوصف ويكون هذا الأخير معبراً عن الحدث فإنه يسرع بزمان السرد على حساب زمن القصة ولو بوتيرة بطيئة جداً يندمج حينها السرد بالوصفي، وفي هذه الحالة الأخيرة لا يقوم الوصف خلالها بعملية إيقاف كلي

(1) - حميد لحداني، بنية النص السرد، ص 80.

(2) - ينظر: مها حسن القصري في الزمن في الرواية العربية، ص 248.

(3) - ينظر: جبرار جينيت، حدود السرد، ص 76.

(4) - ينظر: محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، 2005،

للسرد بل تعمل الوقفات على تعطيل تدفق زمن السرد، لأن الوصف يصبح هو نفسه سرداً، وينتج ذلك كون السرد يتعالق مع بصرية ما، حيث الحركة تتبع في وصف التفاصيل حركة رصد العين للأشياء سواء كان هذا الرصد داخلياً أو خارجياً⁽¹⁾. وفي كل ذلك يُنظر للوقفة الوصفية كتقنية زمنية تعمل في المقام الأول على خلخلة التوازي بين زمن القصة الذي يتقلّص في الوقت الذي يتّسع فيه زمن الحكاية، ليرتّب عن ذلك تباطؤ في التتابع الزمني للقصة وتعطيل لحركة السرد المتنامية إلى درجة الثّبات أو حتى التوقّف. ومهما يكن من أمر فإنّ الجميع يتفقّ عموماً حول أهمية الوصف ولزوم الحاجة إليه في النص السردى، لأن أي سرد لا يمكن أن يستغني عن حد أدنى من وصف العوامل والشخصيات، والأشياء، وكذلك وصف العالم وإطار الفعل...⁽²⁾.

وبالعودة إلى اشتغال هذه التقنية في حكاية "2084" فإنّ القارئ عند البحث عن مواطن الوصف لا يعثر دائماً على مقاطع وصفية خالصة أو مُكتملة بذاتها، فبرغم الحضور القوي لهذه التقنية فإنّ الوصف فيها غالباً ما يأتي ممزوجاً بالسرد، مُرافقاً له في الدلالة على الأحداث، ومُتسبّباً بتلابيبه وخيوطه ليتداخل معه على شكل مقاطع قصيرة ومتفرّقة. وسواء كان وصفاً للشخصيات والأماكن أو اختصّ بالطبيعة والأشياء والمشاعر، فإننا نلاحظ أن رقعة النص تشرع بالاتّساع على حساب القصة وتنقطع سلسلة الأحداث والأفعال ليعمّ الوصف بمختلف أغراضه أو لتطغى التعاليق الفلسفية والأخلاقية والأيدولوجية⁽³⁾، وبهذا تظهر حركة الوصف في حكاية العربي الأخير موزّعة على عدة محاور منها:

2-2-أ- وصف الأماكن:

تتّصل لغة السرد كما هو معلوم بتحريك الزمان وتسريع وتيرة الأحداث في الحكاية، فيما تتّصل لغة الوصف المتباطئة بالمكان أكثر، فإذا كان السرد هو الأداة المناسبة للتعبير عن الحركة في الحكى، فإنّ الوصف هو الأداة الأكثر مناسبة لتجسيد صورة المكان⁽⁴⁾ ولتحديد الحيّز الجغرافي

(1) - ينظر: عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص52.

(2) - Voir. Adam Jean Michel. le récit que sais je? 2^{ème} édition avril 1987. P48.

(3) - Voir. Philippe hamon. Introduction à l'analyse du descriptif. ed Hachette. Paris. 1981.

(4) - ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردى، ص80.

الذي تجري الأحداث فيه، فتومئ بعمق العلاقة بين الشخصية والمكان الذي تُقيم فيه والأشياء الذي تؤثت ديكوره العام، وهكذا لم يعد الوصف في الرواية الجديدة يَهْتَمُّ بالتفسير والترزين فقط، بل أصبح كما يقول أصحاب الرواية الجديدة: فعلاً خلاقاً مبدعاً للمعنى والمحتوى⁽¹⁾. فهذه الأماكن هي التي تنعكس وتؤثر على سلوك الأفراد ومشاعرهم وأحاسيسهم فتحدّد بذلك إلى حد بعيد طبيعة الشخصية وسماتها⁽²⁾ التي تأخذ بطريقة أو أخرى من صفات المكان الذي أقامت فيه.

ولعل هذا ما دفع بالراوي في افتتاحية الرواية وبعد تحديده عتبة الأحداث الزمنية أن يشرع في الحكى بأبطأ حركاته على الإطلاق، وذلك بوقفة وصفية للمكان والقلعة التي ستجري فيها معظم أحداث الحكاية، وبالضبط لغرفة لينل بروز الشبيهة في أعلى القلعة ببرج مراقبة ، فيقول الراوي محدداً الإطار المكاني مباشرة بعد تحديد الإطار الزماني: « الغرفة البيضاء التي تحتل الطابق السابع والأخير كله، هي أهم وأعلى ما في القلعة. تطلّ على الكلّ، تراقب حتى التفاصيل الصغيرة والزواحف التي تتقاتل في الرمل، في المد الذي لا حد له إلا الأسلاك الشائكة المكهربة، تبدو من الأعلى كبرج مراقبة في مطار أهمل منذ بعيد. بنصاعتها الداخلية وبياضها، تبدوا الغرفة البيضاء كمستشفى شديد النظافة. كل شيء فيها يلعب ويعكس كل الحركات حتى تلك غير المرئية، إلا جزءها الداخلي العميق الذي يتماهى فيه النور بالظل حتى يصبح ظلمة لا يرى فيها شيء إلا الظلال التي تضيق وتتسع بحسب حركة الشاشات المعلقة في كل مكان»⁽³⁾. لقد عملت هذه الوقفة الوصفية للمكان إلى جانب العتبة الزمنية التي سبقتها على تشكيل انطلاقة زمكانية للحكي أدخلت القارئ مباشرة إلى عالم الحكاية، وهيئاته لتصديق واقعية ما سيقراً من أحداث استشرافية لحكاية ليست في الحقيقة سوى نتاج مخيلة الراوي ومن ورائه الكاتب حول نبوءة وأزمة وعوالم وأماكن وشخوص وأحداث افتراضية سيشهدها العالم مستقبلاً في عام 2084. كما لم يتوقف الراوي في هذه الوقفة عند تحديد أوصاف المكان فقط، بل امتدّ تعطيل الزمن في هذه البداية إلى وصف ملامح إحدى الشخصيات الرئيسية في الحكاية وهي شخصية "لينل بروز" الذي كان يراقب من

(1) - ينظر: مها حسن القسراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 249.

(2) - ينظر: نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكله الفني، ص 105.

(3) - الرواية، ص 13، 14.

غرفته وضع آدم الصحي، ويبدو أن الكاتب بهذه البداية التي حدّد بها زمكانية الرواية حاول أن يُحاكي الروايات الواقعية التي من عاداتها أن تقدم إطارا زمنيا ومكانيا لشخصياتها وأحداثها⁽¹⁾ قبل البداية في الحكى.

إلا أن الوقفات الوصفية التي كان بها الراوي يحاول رسم أماكن الرواية كانت كما هو الحال في أغلب الروايات الجديدة تميل إلى الدقّة المتناهية في قياس المسافات بحثا عن هندسة حقيقية للمكان⁽²⁾، وهذا ما يبرّر الوقفات الوصفية الكثيرة التي شيد بها الراوي في ذهن القارئ وهندس تفاصيل دقيقة لقلعة افتراضية خرافية، جعل منها حقيقة موجودة في صحراء الربع الخالي، وذلك بالوقفات المتكرّرة التي تصف هندستها، مثل قول الراوي واصفا قلعة "أميروبا": « خفّت الإنارة الداخلية قليلا وتعمّقت ظلمة الزاوية التي كان يتخفى فيها لينل بروز... بينما ظلت كل الشاشات مفتوحة ومرئية، مثبتة على أماكن بعينها... تظهر الأسلاك الشائكة التي تحيط بالقلعة وأضواؤها الحادة، بكل تفاصيلها الصغيرة، ساحات القلعة الأربع الشمالية والجنوبية والشرقية والغربية. المداخل الرئيسة مختلف زوايا القلعة التي تظهر حركة العسس وهم يذهبون ويجيئون بانتظام. والساحة الرئيسية التي تنتهي بطريق ممتد يشبه مضمار المتسابقين»⁽³⁾.

كما نجد في موقع آخر وصفا للقلعة لا يقلّ دقّة في الكشف عن التفاصيل الخارجية للمكان يقول فيه الراوي: « من الأعلى، حيث آدم، تبدو قلعة أميروبا بلونها الآجري مثل قصر صحراوي متوغل في الرمال والخوف، أقرب إلى البدائية منه إلى الحضارة. كأنها نزلت هكذا، منذ بدء الخليقة، على هذه الأرض الفارغة التي تُشبه صمت الربع الخالي، لولا واحة النخيل التي تظهر من بعيد كمساحة خضراء شاذة عن المنظر العام، يبدو شكلها من الأعلى مثل موشور؟ مقعر كما الكنائس القديمة التي كلما تراءت من المرتفعات، رسمت صليبا نائما على سطحها الأساسي. على بعد قطر واسع، تحيط بها منطقة حفر آبار النفط والتقيب عن المعادن الثمينة.»⁽⁴⁾ ونلاحظ في هذه المقاطع الوصفية أن تقنية الوصف قد قامت بعملها كحركة زمنية أوقفت مسار السرد

(1) - ينظر: فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان، ص 156.

(2) - ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص 81.

(3) - الرواية، ص 26.

(4) - الرواية، ص 49.

التصاعدي للأحداث المتتامة في الحاضر السردي، ومدّدت فضاء الكتابة النصي فاسحة المجال أمام المقاطع الوصفية التي تصف المكان لاحتلال موقعها في النص كمعطلات للسرد.

ويتوقف السرد تماما فيموقع آخر من نص الرواية ليصف الراوي من جديد قلعة أميروبا، هذا المكان المغلق الذي جرت فيه أغلب أحداث الحكاية في عامها الأخير... «هذا المكان المعزول الذي نبت في الرمل بشكل غير محسوب كأنه نبتة شاذة. قلعة أميروبا داخل خواء الرمل تشبه صحراء التتار، لاهي سيناتوريوم للراحة بعد عملية دقيقة، لأنها ضخمة وحيطانها سوداء كأنها نجت من قصف جوي مدمر، أو من حريق مهول، أو من بركان هزها من قواعدها. ولا هي مكان للحجيج العابرين نحو الأولياء الذين مروا منها، قبل قرون، ولا هي مستشفى عادي خاص بمرضى معزولين عن بعضهم البعض خوفا من عدوى الجذام»⁽¹⁾.

كما نجد الراوي في مقابل هذا المكان المغلق يصف أماكن أخرى يشعر القارئ أنها مفتوحة نوعا ما لإحساس الشخصيات فيها بالراحة والحرية رغم وجودها داخل فضاء القلعة دائما، وذلك مثل وصفه لمضمار الجري الذي كان يُعتبر بالنسبة لآدم مُتَنَفِّسَهُ الوحيد الذي يمارس فيه الرياضة بحرية تامة في القلعة، يقول الراوي: «لأول مرة يشعر بالإنهاك وبطول المسافة بين الجناح الجنوبي من قلعة أميروبا، حيث غرفته، ونهاية الممر الذي يخترق الحديقة بشكل طولي ومستقيم، محاطا بكل جوانبه بشبابيك فولاذية صلبة وأشجار كثيفة»⁽²⁾. ويقول أيضا: «زاد في سرعته أكثر. كانت بعض الأشجار قد أوقرت. وبدت ألوانها تحت أشعة الشمس التي خرجت فجأة من دكنة الغيم مغسولة. انتهى أن يتوقف قليلا وينزع منها بعض النوار ويستنشقه لكنه لا يستطيع العبور نحو عالم وجهته تكاد تكون ممنوعة عليه حتى اليوم وربما على غيره أيضا. للأشجار عطر خاص حينما يعانقها العاشق ويترك نفسه يتهادى عليها ويسمع لهدير داخلها الناعم والتحركات الصامتة كأنها جنين في بطن أمه»⁽³⁾. لقد أسهمت هذه المقاطع الوصفية التي امتزجت مع تعليقات الراوي

(1) - الرواية، ص 90.

(2) - الرواية، ص 202.

(3) - الرواية، ص 204.

في عرقلة مجرى الأحداث، وعملت على تعليق زمن السرد، وكانت في كل مرة تظهر فيها لا تبدو منعزلة بل متداخلة مع وقائع الأحداث في الحاضر السردى.

ولعل قيام الراوي بنقله سردا وقائع حادثة الاختطاف من شريط سينمائي مصور يعدّ من أبرز المقاطع النصية التي يتداخل فيها سرد الحدث بوصف المكان في صورة شديدة التعقيد، لا يقوم فيها الوصف بتعطيل أحداث القصة تعطيلًا تامًا بل يندمج فيها نقل الوقائع بوصف مكان حادثة الاختطاف (المطار)، ويلتحم خلالها الوصف بالسرد ويتشاركان معا في الدلالة على الأحداث ونقل الوقائع دون إمكانية الفصل بينهما على امتداد أربع صفحات متتالية، يفتتحها الراوي بوصف المطار كما يبدو في الشريط المصور أمامه: «1- تظهر باريس تحت الثلج مدينة شهية ورومانسية. تتماهى الصورة مع مطار رواسي شارل دوغول². الكاسحات وهي تنظف المطار من الكتل الكبيرة من الثلج. الطائرات جاثمة باستقامة. بعضها ينزل، والقليل منها كان يطير. لا طير في السماء. ثم طائرة أمريكيان آيرلانز. تنزل بهدوء تتبعها الكاميرا حتى تمس الأرضية تحت وابل من الماء. تتوقف، في نهاية مدرجها الخاص، محركاتها النفاثة. وضع آدم يده على فمه وظل يتأمل المشاهد التي كانت تمر أمام عينيه كما لو أنها أفلام خرجت من مخابر الأخوين لومير...»

2- يظهر الركاب وهم ينزلون من الطائرة. من بينهم تتضح هيئة آدم وهو يمتطي السلم الميكانيكي، بقبعة سوداء، وكوفية حمراء، وحقيته الصغيرة التي أهدتها له أمايا التي كانت قد سبقته إلى باريس قبل أسبوع لاستقبال والده المريض...»⁽¹⁾.

وإذا ما حاولنا الانتقال إلى أماكن أخرى أكثر انفتاحا في الرواية توقّف الراوي عندها بالوصف، فإننا نجد ذلك في الصفحات الأخيرة عندما تغيّرت الأحداث في القصة وخرجت الوقائع من داخل القلعة إلى مكان أرحب على حواف سد مأرب، والذي كان يبدو من الأعلى « من تحت المروحية كأنه بحر بلا حدود. كيف انقلب المنظر فجأة من صحراء صفراء قاحلة إلى ماء ووديان ونهرين كبيرين كل واحد فيهما يسير في اتجاه وكأنهما اقتسما المسالك. الخضرة تتمدد وتحيط بالسد، وحشود بشرية وسكنات نبتت على الأطراف إلا الجزء الذي يشرف عليه الجيش»⁽²⁾. لقد

(1) - الرواية، ص 215.

(2) - الرواية، ص 451.

كان موقع الرؤية من الأعلى بصورة بصرية واضحة في المروحية شبيهة بعدسة الكاميرا التي ترصد كل شيء تحتها مساعدا في عملية الوصف الشاملة والدقيقة للمكان⁽¹⁾، بحيث حفز موقع الرؤية المناسب على إيقاف الراوي عجلة السرد والشروع في عملية وصف المكان الجديد (السد)، الذي سيحتضن آخر أحداث الرواية وأكثرها حيوية وإثارة، لذلك تحرّكت الآلة الوصفية لتكتسح مجال الخطاب، ولتغطي في استراحة وصفية معلومات عن المكان الجديد الذي ستجري فيه أحداث الحكاية اللاحقة، فلزمت حركة الزمن - على اثر ذلك - مكانها في الانتظار، إلى حين تأدية الوصف مهمّته المنوطة به واستئناف عجلة السرد دورانها وحركتها من جديد.

2-2-ب- وصف الطبيعة ومظاهرها:

لا يختلف موضوع وصف الطبيعة عن وصف الأماكن كثيرا، إذ يقوم هذا الوصف بدوره التزييني للأجواء والأماكن التي تجري فيها الوقائع، كما ينعكس وصف مختلف الظواهر البيئية على وتيرة السرد، فيعمل على عرقلتها. ويمكن للقارئ عبر مسار الحكاية أن يجد محطات كثيرة توصف فيها الطبيعة ومظاهرها، وذلك مثل قول الراوي واصفا أجواء العاصفة تماما كما رآها آدم: « سمع آدم الرياح، وعواصف بداية الشتاء ورجوده الموسمية. النوم أصبح مستحيلا.

قام من فراشه، ثم وقف من وراء الكوة يتابع انزلاق حبات المطر على الزجاج الثقيل. منذ وجوده في قلعة أميروبا لم ير سيولا كهذه. رأى الهضاب وهي تتسحب مشكلة أشكالا مختلفة من وراء المطر الذي تحول إلى غلالة بيضاء تخفي خلفها كل شيء، أو تكاد. لا بد أن يكون شيء ما تغير في هذا العالم الأصفر الذي لا حياة فيه إلا للعقارب والحيوانات التي منحتها الطبيعة سبل المقاومة⁽²⁾. لقد كان سماع صوت العاصفة وقيام آدم من فراشة تجاه النافذة محفزا للراوي على إيقاف السرد لمباشرة عملية وصف المنظر المرئي، إلا أن كثافة الأمطار وبُعد مسافة الهضاب كان مُشوِّشا على وُضوح الرؤية ، كما كان تَنَدِّي زجاج النافذة بدوره دافعا إلى مُباشرة عملية استرجاع أجواء مشابهة من الماضي، إذ انعكس تساقط الأمطار في الحاضر مباشرة على الذاكرة وحفّزها هي الأخرى على العودة إلى الأيام الخوالي والذكريات الجميلة في بنسلفانيا. فيواصل الراوي

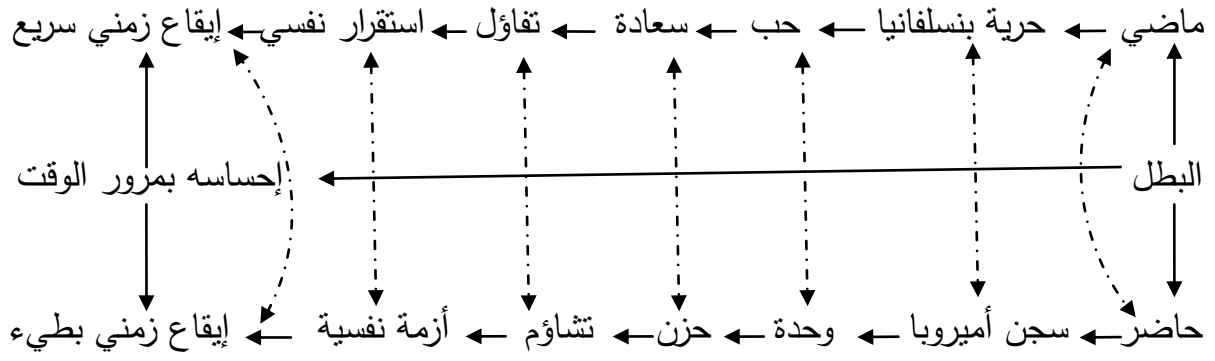
(1) - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 187

(2) - الرواية، ص 42، 43.

تعطيل عملية السرد أكثر باستراحة وصفية استرجاعية تتوسّع في النص على حساب لحظات الحاضر السردية، يقول فيها: « رأى من وراء الزجاج المندى أمايا بنعومة وجهها الياباني الذي لم تخدمه الأيام أبداً، بل منحت كل ضوئها ونورها. كلما توغل في عينيها سمع سيول تساقط المطر تأتي مندفعة نحوه. عندما تحزن تفعل ذلك بصمت، كأنها سماء هادئة، مثقلة بالغيم ومسكونة بالبرق والرعد. تأتيه الآن محملة بشوق ندي، كما في فترة لقائهما الأول. تقف على حافة الطريق، تحت مظلة محطة الحافلات الرابطة بين إقامة وجامعة بنسلفانيا تتأطره بلا ملل. تبدو من بعيد تحت مظلتها البيضاء ولباسها الزهري، كتمثال تتعكس عليه أشعة الشمس الهاربة...»⁽¹⁾. هكذا يمتزج وصف الطبيعة مع وصف الشخصية وتحركاتها ليعكس صورة شعريّة بالغة الجمال، تفيض بالأسواق والأحاسيس التي تمتّع القارئ، وتبحث في نفس الوقت عن إشراكه في رسم الصورة التي خلّفتها الوقفات المتواصلة التي تصف الطبيعة والأمطار في الماضي (المُشرق) لتمتدّ إلى الحاضر (الضبابي)، فتتسج بتداخلها مع السرد خيوطها في ذاكرة الشخصية وتحمّلها على استحضار الماضي في الحاضر، فترجع الوقفة الوصفية التي هي من الماضي حينها كأنها استمرار للوصف الذي انطلق من الحاضر وامتداد له، حتى تتعدّد المقارنة بين المشهدين والزمنين ببراعة ودونما أي إحساس من القارئ بهذه النّقلات الوصفية والقفزات الزمنية المتباينة. كما لا تخلو هذه النّقلات التي انطلقت من الحاضر المتأزّم للبطل في القلعة وُصولاً إلى ماضيه السعيد مع زوجته من دلالات تعكس الوضع النفسي المتأزّم، جرّاء الوحدة (طيلة 5 سنوات) والمصير المجهول (مستقبلاً) والضبابي كضبابية الصورة التي رآها من النافذة. كما يمكن أن نقول بأن الراوي قد عمد عن طريق هذا الاسترجاع المتزيّن بهذه الوقفات الوصفية إلى قطع الموقف الآني والمشدّ الراهن المتّسم برداءة الرؤية والشوق والغليان النفسي لصالح لحظات الحرية في الماضي، فأحدث هذا الانتقال المفاجئ بالوصف جمالية فنية عن طريق محاولة نقل الصدمة النفسية المرغوبة إلى المتلقي للتأثير عليه⁽²⁾، وحمله على معاشة أجواء الحكاية نفسياً كما تعيشها الشخصيات، ويمكن التمثيل للإيقاع الزمني الحاصل بفعل هذا الإجراء الوصفي الذي امتزج بالسرد بالترسيمة الآتية:

(1) - الرواية، ص 43.

(2) - ينظر: حسن البنداوي، لعبة الضمائر دراسات في النص القصصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011، ص 21.



يمكننا أن نلاحظ من خلال هذه الترسيمية الفرق الموجود بين إحساس الشخصية تجاه الزمن الماضي وذاكراته التي كانت تمر سريعاً وبين إحساسها بالزمن الحاضر وأحداثه المتناقلة.

ومن الوقفات التي تصف مظاهر الطبيعة وتعمل على تعطيل السرد من أجل تهيئة الأجواء المناسبة لما سيأتي سرده من أحداث، نجد قول الراوي في هذا المقطع الوصفي: « لم يكن المساء ثقيلًا كما هي العادة في الأيام الأخيرة. الرطوبة الليلية المتأتية من السد والوادي المتفرع عنه، خفت كثيراً وخلفت وراءها جواً ناعماً ومثقالاً بهواء خفيف، الغيوم الثقيلة والأمطار المحملة بالأتربة الصفراء، هدأت ولم تعد تعيقهما عن الركض، السماء كانت مثقلة مما أعطى للجو برودة خفيفة لكن ولا نقطة سقطت من المطر.»⁽¹⁾ لقد عملت هذه الاستراحة الوصفية التي تبيّن الأجواء الطبيعية الملائمة للركض - إلى جانب تعطيلها السرد - عملت أيضاً كتمهيد لانطلاق الراوي مجدداً في السرد، لينقل للقراء المشهد الحوارى المطول والمهم الذي دار بين آدم وسميث أثناء ممارسة الرياضة.

كما نجد الراوي في وصف أجواء الطبيعة والمكان الذي اختاره آدم لقراءة رسالة إيفا يقول: « وضع الرسالة في جيبه. مشى قليلاً ثم بدأ يقوي في حركة خطواته حتى وصل إلى الملعب محاذياً المدرج القديم. تأمل الأشجار التي بدا لها كأنها تهرب إلى الخلف. كانت نهايات الخريف وبدايات الشتاء قد نزعت منها كل ألوانها وجردتها من معظم أوراقها فبدت كهياكل ميتة، لكن واقفة. عندما دخل الملعب اختار نفس المدرج الذي جلست فيه قبل أن تغيب...»⁽²⁾. لقد عملت هذه

(1) - الرواية، ص 266.

(2) - الرواية، ص 363.

الوقفة التي تخلّلت السرد كممهلّ قطع استمرارية الأحداث، فاستعاد فيه السرد أنفاسه، كما هيأ هذا الوصف بأدواره التزيينية لفضاء الأحداث القارئ للاندماج مع ما سيأتي به الحكيم، وما ستحمله رسالة إيفا القوية لآدم من أخبار وحقائق ومشاعر وبوح واعتراف صادق بالحب والشوق والحنين. ولم يُهمل الراوي وصف الحيوانات والكائنات الحية كجزء من الطبيعة والمكان الذي كانت تقيم فيه الشخصيات، فيقول الراوي في وصف المقصورة السفلية التي تجرأ آدم على النزول إليها: «...وهو يستعد للنزول عميقاً تحت الأرض، رأى الحائط مكسوا بكل أنواع العقارب والثعابين والحشرات التي عجز عن عدها وتسميتها، تتحرك في تناغم كلي وكأنها تألفت مع بعضها البعض، حتى إنها لم تعد تتقاتل على المكان الضيق الذي يحتويها أو مداخل الجحور. لكنه رأى في عيونها شرراً مستطيراً وهي تنظر إليه كلها بعيون مستنفرة... ضحك آدم في أعماقه، ألسن اليوم تلك الحشرة؟ لقد بذل جهوداً كبيرة حتى كاد أن يصاب بالجنون، قبل أن يتألف مع المكان، ومدخله الصغير الذي لا يتجاوز المتر الواحد ونصف المتر عرضاً...»⁽¹⁾. يتناسق وصف الحيوانات هنا مع وصف ضيق المكان الذي كان يقيم فيه آدم، فبدت الحيوانات وكأنها تشكّل ديكوره العام من الأسفل، بل زادت ضيقاً على ضيقه، ونلاحظ من خلال ذلك أيضاً كيف أن الراوي كان يميل إلى الدقة المتناهية في قياس المسافات بحثاً عن هندسة حقيقية للمكان تقربه من الواقعية.

2-2-ج- وصف الشخصية:

يعتبر الوصف المتعلق بالشخصيات من المحاور المهمة التي تتمظهر من خلالها الوقفات الوصفية، وتقوم الاستراحة في هذا النمط من الوصف بتقديم الشخصية والتعريف بها، كما تؤدي أدوارها كمعطّلات للسرد عندما تعلّق حركة الزمن وتوقفه إيقافاً تاماً كلما كان الوصف خالصاً. ومن النماذج التي تؤدي هذه الوظيفة في متن الرواية نجد وصف الراوي ملامح إيفا صباح الليلة العشقية التي قضتها مع آدم: «في الصباح سبقته إلى القيام من النوم. كان وجهها مشرقاً كتفاحة. بياض عينيها الذي رآه الليلة الماضية مستسلماً له ومتسعا في لحظات الانتشاء، قد ضاق قليلاً مخلياً المكان لبؤبؤ تماهت فيه كل الألوان التي غلفتها خضرة شبيهة بحواف غابات ستوكهولم...»

(1) - الرواية، ص 93.

ارتدت لباسها ثم جاءت لتجلس بالقرب منه على حافة السرير»⁽¹⁾. يمكن القول عن هذا المقطع الوصفي أنه أحدث توقفا تاما في السرد نتيجة تركيز الراوي أثناء الوصف بصورة كاملة على ملامح الشخصية وبالتحديد عينيها، لتتطلق عجلة السرد من جديد عقب فراغ الوصف من أداء مهمته الأساسية.

ويتكرر وصف نفس الشخصية "إيفا" في موقع سردي آخر يرسم فيه الراوي الهيئة التي كانت تقف عليها إيفا جاثمة في مكانها دون حراك في انتظار عودة آدم من جولة المارتون، فيقول: «كانت هناك واقفة تنتظر عودته. إيفا. كانت تلبس الأحمر وعلى ظهرها معطف أبيض وشعرها يسرح عاليا بسبب الرياح الخفيفة التي هبت حاملة في أثرها كل ما عثرت عليه في طريقها. تنتظره بشغف كان يرتسم في عينيها.»⁽²⁾، لقد كان الحكي قبل هذه الوقفة يتوالى تباعا وفق التطور الخطي للأحداث، ولكن انتقال الراوي إلى وصف ملامح الشخصية أوقف استمرارية الحركة، وعطل اندفاع زمن القصة فيما بسط زمن الخطاب أكثر.

ويتموقع وصف الراوي للعسكري "سيرجيو" بنفس هيئة التعطيل التامة، ولكن من أجل التعريف به في أول ظهور له أثناء السرد على اثر لقائه بآدم، فيقول: « سيرجيو عسكري شاب، وجهه مدور، أحمر الخدين، كأنه صبي عمره بالكاد تجاوز السنة الواحدة. كان أنيقا بلباسه الأبيض الذي ارتسمت عليه، على مستوى الصدر والكتفين، رتبته العسكرية المعمول بها عادة عند جنود المارينز. ماذا يفعل شاب بهذه النعومة في مكان كهذا؟ تساءل آدم في أعماقه...»⁽³⁾. إن ما يُغدّى تعطيل الزمن الذي قامت به هذه الاستراحة الوصفية هو إتباعها بتعليقات الراوي، وتساؤلات آدم الداخلية عن المفارقة التي جمعت نُعومة "سيرجيو" البريئة بهذا المكان القاس والمخيف، والذي من العقلاني أن يكون سكّانه أشدّ قساوة، وهم يواجهون الزواحف والعواصف وسطوة الرمال وأسرارها المخيفة. ولعل وجه "ليتل بروز" كما كان يراه آدم هو الأنسب لهذه الأماكن والحياة الصعبة والمعاناة، وهو كما يصفه الراوي فيقول: « شعر بأن الوجه على الرغم من أنه افتراضي، زاد

(1) - الرواية، ص 234، 235.

(2) - الرواية، ص 342.

(3) - الرواية، ص 309.

انتفاخا ودوراناً وتعجن كحبة بطاطا سكنها دود الأرض. زادت استدارة رأسه الذي أصبح أملس كحجر الوديان. ولا شعرة واحدة لدرجة أنه أصبح يشبه بشكل غريب الدوتشي موسولوني»⁽¹⁾.

لقد رسم الراوي في هذه الوقفة الوصفية الأخيرة بمعجم لغوي مخالف تماماً للمعجم الذي رسم به ملامح سيرجيو الجميلة من قبل، فكانت هذه الأوصاف التي أبرزت ملامح ليتل بروز القبيحة انعكاساً لسريرته المليئة حقداً وتكبراً وعقداً نفسية ترفض الآخر بكل دكتاتورية وتعتت، فكان من الراوي أن شبّهه في موقع سردي آخر بشخصية "بيغ براذر" دكتاتور رواية جورج أورويل الشهيرة "1984". يقول الراوي: «الكثير من الناس الطيبين في القلعة يصدقون أن ليتل بروز من سلالة بيغ براذر. لهما نفس علامات الوجه الدائري. ونفس التصرفات، وردود الأفعال نفسها... معدل ذكائه دون المتوسط. لم يستوعب أنه فقد رجله اليمنى ويده اليسرى في هجوم الرماحي في العراق. وانتفخ من شدة عدم الحركة كأبي جنرال من جنرالات العالم الثالث»⁽²⁾. إن أهمية هذه الأوصاف والتعليقات لا تقتصر عند إيقاف انسيابية الزمن السردية المندفعة للأمام وحسب، بل تتجلى وظائفه على مستوى التلقّي أيضاً، لأن هذه الملفوظات والأسماء والصفات المنتقاة بعناية فائقة تمثل أوصافاً تعريفية تعمل على تشكيل صورة الشخصيات الروائية، وجعلها أكثر رسوخاً في ذاكرة المتلقّي⁽³⁾. ومن ثم تكون أكثر فاعلية في الدلالة على مضمون الحكاية لأن هذه الأوصاف بما توحى إليه من رسائل تكون قد وجهت المتلقّي إلى مقاصد حكاية سعى إلى إبرازها الكاتب.

وقد تختلف درجات التعطيل التي تُخلّفها الوقفات الوصفية كلما تداخل الوصف بالسرد في منظومة الحكي، وتشاركاً معاً في خلق حركة بطيئة للزمن لا هي تتوقّف كليّة ولا هي تسرع لكنها تبقى تروح تحت وطأة الوصف، الذي تتشاكل الأحداث به كلما تداخل مع السرد بصورة بطيئة جداً. وذلك مثل تباطؤ يوم إطعام الآرابين في أثناء السرد بسبب وقفات الراوي الوصفية التي قرّبت صورة العرب المزرية، ونقلت للقارئ الإحساس بقساوة هذا اليوم وطوله على الجياع، يقول الراوي في وصف نظرات آدم للمرابطين على حواف القلعة منذ الساعات الأولى للفجر: «... نظرت إلى

(1) - الرواية، ص 372.

(2) - الرواية، ص 16.

(3) - ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 311.

عينيه للمرة الأخيرة، كانتا مشدودتين إلى البوكس ولم تنتبها لها أبدا... شعر بأنفاسه تضيق. كل الوجوه المحروقة كانت كأنها تتنفس فيه. رأى عن قرب وجوهها المقشعة والحزينة والخائفة وهي تتدافع نحو الأسلاك الشائكة مثل الحيوانات المذعورة، بينما كانت نهاية السيل البشري تتوغل عميقا حتى تختلط ألوانها بلون الصحراء. صفراء في مهب الريح كانت تبدو من بعيد.⁽¹⁾ ثم بعد أن يقدم لنا الراوي مشاهد حوارية فيها بعض الحركة التي ترفع وتيرة السرد قليلا، يخفّض الإيقاع من جديد "الكرونيل صامويل" بهذا المقطع الوصفي الثاني الذي يقول فيه: «... هؤلاء الآرابيين القادمين من بعيد. مساكين حقيقة، تأكلهم الصحاري والبرد والمجاعات. أنظري عظامهم تكاد تنكسر وتخرج من تحت الجلد من شدة الجوع والتعب والخوف. تكاد خرقهم التي تمزقت على جلودهم أن تنتفي نهائيا وتكشف عن بقايا أجسادهم المتآكلة، لكني مستغرب كيف لا يأكلون لحم بعضهم البعض ويفضلون الموت والتحول إلى غبار للمقابر»⁽²⁾.

ويقول الراوي عنهم في موقع وصفي آخر متداخل مع السرد: « كان من وراء الشباك سيل من الناس لفحتهم رياح الحر والبرد الليلي القارص، فتمزقت ألبستهم حتى أصبحوا نصف عراة، ولحاهم متدلّية بالكاد تظهر ملامحهم الأولى. الكثير منهم كان يسقط من شدة الاندفاع ليكون في الأمام، يرفس فيبقى في مكانه لا أحد يأبه له، عيونهم ترتعش مما كانوا يرونه من أكل على الطاولات الواسعة، وتقذح كعيني حيوان قبل الاستماتة في الدفاع عن نفسه، رؤية براميل الماء التي وضعت بجانب الطاولات ألهمت عطشهم»⁽³⁾. لقد كرر الراوي الوصف، ووقف على تفاصيل ملامح الآرابيين وحدّدها بدقة ليوصلها للقارئ في صوره مؤثّرة لا تعكس إلّا واقعهم، واعتمد في تعميم صورتهم ونقل معاناتهم على الوصف والسرد متداخلان معا، حيث كان يخضع تصوير وضع الناس يوم الإطعام إلى نوع من المداومة، والتناوب، والتعاقد بين الوضع المتحرّك للشخصيات (الصور السردية) والوضع الساكن (الصور الوصفية)، وفي ثنايا ذلك كانت المشاهد

(1) - الرواية، ص 68.

(2) - الرواية، ص 69، 70.

(3) - الرواية، ص 71، 72.

الحواريّة تأتي لثثري الإيحاء بالحقيقة، ولترافق الوضعين (المتحرك والثابت)، ولتدفع - في الغالب - بالسياق الوصفي والسردى إلى الأمام⁽¹⁾.

جعلت هذه الطريقة في الكتابة من الوصف في بعض الأحيان لا يعمل على إيقاف السرد لأن القارئ يحسّ في الاستراحة الوصفية أنه أمام صور متحرّكة تتشاكل ويمتزج فيها الوصف بالسرد. ولتأكيد هذه الوضعية مرة أخرى تُورد المثال الآتي الذي يقول فيه الراوى: « كان المطر قويا، سيلا من السماء. تتتابه أناشيد الهنود الحمر وهي تتوغل فيه بعمق كأنها ترافق ميتا في كورس جنائزي طويل هيا.. هيا.. هيا.. مع رقصات تتعالى وتنزل فتظهر ألبستهم التي تتداخل فيها عشرات الألوان يرقصون رقصة الذئب الخلوي. في عيونهم ترتسم آلام الحنين الأبدية... شعر بنفسه أنه كان يطير. يطير مثل النسر عاليا. عاليا حتى ينقر السماء برأسه. كلما خطا خطوة إلى الأمام رآها تقف باستقامة، كعمود من نور. تنتظره في المحطة، على رأسها مطريتها. تمثال من شمع أحمر. ينفذ عطرها من بعيد فيه، مزيج من البنفسج والليمون والتفاح الأخضر والنعناع كلما ركضت ظل على نفس المسافة. تغطيها خيوط المطر الناعمة...»⁽²⁾. تتناوب في هذا السياق الحكائي حركتان ويتعاضد قسمان، فيُنجز كل قسم الدور المُسنَد إليه، وهما قسم الحكى المُتمثِّل في الحديث عن تواصل جري آدم حتى التعب واستمرارية تساقط الأمطار سيلا من السماء وما يُنبئ به من حركة. والقسم الآخر هو مقاطع الوصف التي كانت تمثِّل هيئة أمايا الواقفة، والتي كانت تقف أثناء تحرّك آدم في مكانها (كعمود من نور وكمثال من شمع) دلالة على وضعية الثبات، وفي الوقت الذي كان كل قسم يُنجز دوره المسند إليه، كانا معا يعكسان تنازعا نصيًّا لإثبات الحركة مرة والثبات مرة أخرى. اختص الحكى بالحديث عن فعل الجري فحرّك الحدّث الروائي إلى الأمام عبر تعاقب الزمان، لكن هذه الحركة اتّخذت نمط الحكى الوصفي فالمُتحرّك "آدم" كان (يطير مثل نسر في السماء). أما الوصف فقد تحدث عن صفات الموصوف "أمايا" لينتقل بهيأته في الثبات إلى مُشاركة السرد في تحريك الأحداث، فتحرك "آدم" كان يُعرف بالنسبة لبقاء "أمايا" ثابتة حتى

(1) - ينظر: بدرى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986،

ص11، 12.

(2) - الرواية، ص225.

أصبحت بثباتها وكأنّها تُشاركه الجري (كلما ركض ظلت على نفس المسافة). وهذا ما يدل على «أن الحكى أنجز دوره الأساسي مستعينا بالوصف، وأن الوصف أنجز مهمته مستعينا بالحكي، وكأن كلا منهما نازع الآخر في مهمته، أو ساعده على إنجازها، وقيمة هذا التنازع تكمن في خدمة الحكى والوصف معا، حيث أضفى على الحكى صفة التجسيد الخاصة بالوصف فجعله يمتاز بالحيوية، وأضفى على الوصف صفة الحركة الخاصة بالحكي، فجعله يمتاز بالحيوية»⁽¹⁾ أيضا. أما دوره على مستوى الإيقاع الزمني فهو تعطيل زمن الحكاية دون إحداث وقفة تامة للسرد.

لا تهتمّ تقنية الوصف بتصوير المكان والطبيعة والشخصيات فقط، وإنما نجد في الرواية مواضيع أخرى للوصف تختصّ بالزمان، وتتجلّى من خلال نقل إحساس الشخصيات به وبمروره المتباطئ عليها، ومن تلك الأوصاف التي اختصّت بالزمان نجد «... الزمان هنا بارد وثقيل كجثة ميت لا علاقة له بالزمن الطبيعي الذي يمضي جميلا لدرجة أن نتساءل كيف خرج من أعمارنا وحواسنا وانسحب»⁽²⁾، لأنه ليس في الحقيقة إلا زمن نفسي، لا تحسّ الشخصيات بمروره إلا «بالوقت الذي كان يمضي كأنه يموت وينسحب نحو قبور وحده كان يعرفها»⁽³⁾ بسبب قساوته. فنقول عنه الشخصيات أيضا: «هو زمن تغير كثيرا عما كنا نعرفه، وعلينا إما أن نتأقلم معه أو نقبل بالموت»⁽⁴⁾. إن هذه الأوصاف التي أطلقتها الشخصيات على الزمن الذي تحيى فيه «وتعيشه متجاوزا خياراتها وقناعاتها»⁽⁵⁾، ما هي إلا تصوّرات للزمن الطبيعي لكن أوصافه كانت تتبع من فيض المشاعر، وإيقاعه كان ينبض وفق إحساس الشخصية النفسي للحظات الزمنية الصعبة والمتأزّمة التي كانت تمرّ عليها مثقلة بالهموم.

ولكي نُعاين ذلك عن كثب لا بأس أن نستعين بهذا المقطع الحكائي الذي يصف فيه الراوي أجواء حلول السنة الجديدة على آدم بإيقاعها المتباطئ الذي جعل لحظاتها كأنّها ولادة عسيرة للزمن، في حين لا تتطلب حسب معايير الزمن الطبيعي أكثر من طرفة عين للانتقال من آخر

(1) - أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 313، 314.

(2) - الرواية، ص 69.

(3) - الرواية، ص 54.

(4) - الرواية، ص 143.

(5) - الرواية، ص 101.

ثانية في السنة القديمة إلى أول ثانية من السنة الجديدة، يقول الراوي: « دقق في الساعة مرة أخرى. لا يريد أن تسرق منه هذه اللحظة. رأى أرقامها الحمراء السائلة تشع بوضوح كبير.

فتح عينيه عن آخرهما، ليتأكد من أن الزمن الحقيقي هو ما كان يراه، وليس ما استقر في دماغه. تمدد على الفراش ثم بدأ يراقب العملية بدقة. كانت الأرقام تصعد أمامه على الشاشة الصغيرة الملتصقة بالحائط القديم، ثم تنزل بنفس الهدوء في وتيرة انزلاقية منتظمة. رأى يوم الجمعة ينزل بنعومة، ويحل محله بشكل نصف يوم السبت، ثم رأى رقم 31 ينسحب بهدوء مع شهر ديسمبر، ويحل محلها بشكل مرتجف، 1 يناير. ثم سنة 2083 التي لمعت قليلاً محتضرة للحظات، قبل أن يرى رقم 3 ينزل من العدد 2083 وينزل للمرة الأخيرة راسماً في مكانه العدد 4، ليكتمل العدد الجديد من السنة الجديدة التي جاءت بثقل كأنها ولادة عسيرة للزمن»⁽¹⁾. يعكس هذا الوصف المتداخل مع السرد الكيفية المتناقضة لحلول السنة الجديدة، وحركة أرقامها البطيئة التي كانت تصعد بهدوء وبنعومة، وتنزل بانتظام، وترتجف كأنها تحتضر... كل هذه الأوصاف تعكس الإيقاع الزمني النفسي البطيء الذي كان يمر على آدم في كل سنة تمر عليه مُحْتَجزاً في القلعة.

والى جانب كل هذه الأنماط من الأوصاف والوقفات يوجد نوع آخر من الوقفات نَتَلَمَّسُهَا عندما يقطع الراوي السرد ليقدم للقارئ تعبيراً خاصاً يصف فيه وعي الشخصية الداخلي⁽²⁾، ويتعلق ذلك بمحطات من الحكاية يتقمص فيها الراوي دور المحلل النفسي فيصف مشاعر الشخصيات ويعلق عليها، فتأخذ هذه الوقفات حيزها المكاني وموقعا في زمن الحكاية على حساب زمن القصة لأنها لا تقدم أي شيء (أي معلومة) تدفع الأحداث للأمام، ومثال ذلك في نص الرواية للتمثيل لا للحصر، نجد قول الراوي معلقاً على مشاعر آدم لحظة أول اتصال هاتفي مع زوجته بعد خمس سنوات، وذلك في المقطع السردى الموالي:

(1) - الرواية، ص 55، 56.

(2) - ينظر: بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 65.

« - هل أنت معنا على الصورة زوجتك أمايا ستقابلك بعد قليل.

شعر بهزة عنيفة بداخله حاول أن يتحكم في حنينه وشوقه ورعشته التي انتابته. يريد فقط أن يقول لها شكرا فقط، وأن يسمع منها تفاصيل كل ما حدث، ويسألها عن يونا..»⁽¹⁾، ونجد أيضا تعليقا للراوي يصف الحيرة التي وقع فيها آدم بعد انتقال المشروع لمرحلة التصنيع فيقول: « حيا الجميع آدم الذي كن ما يزال في حيرته مثل طفل تحت وقع دهشة لم يتوقعها بكل هذه القيمة. فقد ظل مرتبكا جدا وهو لا يعرف هل حسنا فعل، وهل قدم خدمة للبشرية أم قدم لها ما يببدها بشكل سري. حروب اليوم كلها تدين لنوبل بتزويدها بأكبر سلاح قاتل ومدمر: المتفجرات. كان حلم الإنسان أن يستولي على سلطان الطاقة والنار ليتحكم في الطبيعة وعندما كان له ذلك توجه نحو خوض الحروب ضد كل ما يمشي على الأرض. تمتم آدم في أعماقه. ولكنه ترك نفسه يستلذ ويستمتع داخل الموجة البشرية التي كانت تهنئه على جهوده.»⁽²⁾.

لا تُقدّم هذه الأوصاف والتعليقات الخاصة بمشاعر الشخصيات أي شيء يجعلنا نحس بأحداث الرواية تتوالى، لأنها وهي تتخلّل السرد تعمل على كبح انسيابية زمن القصة، ولكن على الرغم من ذلك قد أسهمت بوظيفتها الواصفة والكاشفة في لفت الانتباه إلى دلالات ومعان أخرى، فترجع هذه اللحظة التي يصف فيها الراوي مشاعر شخصياته ويكشفها للعلن ويعلّق عليها من أبرز اللحظات التي تعمل على جذب اهتمام المتلقي مُستغلاً خِفة وطأة الزمن لفترة عابرة فيها، «فيصبح المتلقي أكثر غنى بالتساؤلات والاحتمالات والتأويلات، التي تؤدي إلى إثراء النص الروائي، وإكسابه فعالية أكبر، تمكّنه من احتواء شخصيات غنية بأبعاد إنسانية، ومواقف فكرية، ولذلك يتمكن النص الروائي من جذب المتلقي، وحثّه على تتبّع الحكاية إلى نهايتها عبر مسار الحكي، ويصبح المتلقي بناء على هذا المنحى من التلقي أمام لغة شعرية تحفل بالمجازات، والصور الاستعارية، التي توحى إلى احتمالات تستقي أهميتها في النص من وظيفتها المركزية الكامنة في الإيحاء إلى حالات من المعنى تبدو الحافز الأساس لإبداع النص الروائي»⁽³⁾. وبالإضافة إلى ما توحى إليه

(1) - الرواية، ص 243.

(2) - الرواية، ص 319.

(3) - أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 317.

هي في كل ذلك (أي الوقفات والتعليقات) تكون قد ضبطت إيقاع الحكى، وجعلته يتباطأ لتمدد الحكاية وتتوسع القصة في أوراق الرواية التي تجاوز عدد صفحاتها (460) صفحة، تم التركيز فيها بصورة أكبر على بعض أحداث سنها الأخيرة.

أما ما جعل حضور الوقفات بكل أنواعها في النص أمراً فاعلاً لا حشواً زائداً هو طريقة اشتغالها في منحى متماسك مع جميع الحركات السردية الأخرى، خصوصاً اندماجها رفقة أسلوب السرد المشهدي الدرامي الذي اعتمده الراوي في نقل مجمل أحداث الرواية وعرضها على القارئ. حتى أخرجت حركتا التعطيل (الوقفة والمشهد) مع إيقاع رواية "2084" في قالب زمني خاص يتتافى وبساطة الحكى، ويسعى للإفلات دوماً من مساوئ الرتابة والسرد التقريرى السطحي في بحثه عن إيقاع جديد، يُكسب الحكى خصوصية وجمالية تجعله أكثر استقطاباً وقبولاً لدى المتلقي. ولكن رغم الاشتغال القوي الذي أظهرته تقنيته الوصف والمشهد في منظومة الحكى كمعوقات عطلت إيقاع السرد، وخلفت إيقاعاً زمنياً بطيئاً في الرواية. رغم ذلك علينا أن لا نُهمل الدور الذي لعبه الشق الآخر المتحكم في الحركة السردية والمتعلق بتسريع وتيرة السرد، عن طريق اشتغال تقنيّتي الحذف والمجمل اللتين أسهمتا من حين لآخر في رفع إيقاع الحكى من الناحية الزمنية عن طريق تصريف الفائض من الوقت الميَّت وإسقاطه من إجمالي زمن القصة، إما لعدم الحاجة إليه، أو اقتصاداً في السرد، دون أن يكون هناك - طبعاً - بتر في البناء السردى قد يُخلُّ بمسالك المعنى وسبل الدلالة، أو ينعكس تأثيره سلباً على مقروئية وجمالية الحكاية.

ومهما يكن فإن هذه الحركات السردية الأربع كيف كانت طرق اشتغالها ومبررات اعتمادها من طرف الراوي في الحكى، ومهما كانت نسبة المساحات التي احتلتها في النص، فإنها قد ساهمت في تكسير خطية السرد، ونوّعت إيقاع حركته بين التسارع والتباطؤ، « وفي الواقع يكون الزمن محتاجاً دائماً إلى التغيير لكي يظل متواصلاً في آن واحد. وهكذا، يبدو متواصلاً من خلال اختلافه وتنافره»⁽¹⁾. وفي السرد تكون هذه التقنيات من العوامل المساهمة في تحقيق التغيير والاختلاف والتنافر الزمني، وذلك بتحكُّمها في تسارع السرد وضبط حركته الداخلية بحسب

(1) - غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط3، 1992، ص67.

خُضوعها لخيارات الراوي السردية والجمالية، والأهم من ذلك خضوعها لمتطلبات نجاح عملية التوصيل والإبلاغ عن المعنى.

الفصل الخامس: التواتر وتكرار أحداث الرواية

1- التواتر الإفرادي (الحكي المفرد).

2- التواتر التكراري.

3- التواتر المتشابه (الحكي المؤلف).

تتموّع دراسة حالات التواتر أثناء تحليل البنية الزمنية في المسرودات كمستوى ثالث من المستويات التي تتجلى فيها أوجه الاختلاف والتنافر في العلاقة بين الزمن في القصة والزمن في الحكاية، وذلك بعد مستوى الترتيب الزمني، وما كشفت عنه مسألة مُعَاينة نظام الأحداث فيه من تلاعبات وشروخ وانكسارات شتّى خلّفتها المفارقات الزمنية المختلفة، والتي من خلالها تمّت عملية التلاعب بنظام ترتيب الأحداث الطبيعي. كما يقع التواتر بعد المستوى الثاني الذي تمّت فيه مُعَاينة السرعة السردية أو الديمومة وما خلّفته حركاتها السردية الأربع من إيقاعات متباينة تمّ من خلالها التحكم في وتيرة السرد، وتنويع إيقاعاته بين التباطؤ والتسارع حسب ما تُملّيه مُلابسات السرد وعوامل إنتاج المعنى وتبليغ الرسالة.

أما الآن فستكون لنا وقفة مع مقولة أخرى أو مظهر ثالث من المظاهر الأساسية للزمنية السردية حسب "جيرار جينيت"، أو ما يُسمّيه «تواتر سرديا، أي علاقات التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة»⁽¹⁾، ذلك أن بعض النصوص الحديثة أصبحت تركز كثيرا على مقدرة الحكاية على تكرار نفسها، فلا تكتفي في السرد «بأن تُقدّم مرة واحدة وإنما تعتمد نظاما يُكرّرها أكثر من مرة، تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وهذا النظام يعطي للرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن، ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتن لا بترتيبها، إنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى أن يُعاد تقديم أجزاء كبيرة من المتن»⁽²⁾ أكثر من مرة في أثناء الحكي، إذ ليس بحدث من الأحداث بِقادرٍ على الوقوع فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرّر، لينتج عن ذلك أحداث مُتطابقة ومُتشابهة يتمّ النظر إليها من حيث تشابهها وحده⁽³⁾.

أي أنّنا سنقوم في محور التواتر بدراسة قدرة الحكاية (أو النص السردية) على تكرار واجترار بعض وحداته السردية، لأن قضية التواتر تتعلّق بمُعَاينة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد، وذلك عن طريق دراسة «العلاقة بين عدد مرّات وقوع الحدث وعدد المرات

(1) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص129.

(2) - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردية مقارنة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص111، 112.

(3) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص129.

التي يروى فيها»⁽¹⁾. بمعنى أن محور التواتر يدرس كلّ ما يتّصل بمعدّلات ونسب التكرار التي تتجلّى على مستوى الأحداث في كلّ من القصة والحكاية، إذ « يتقصّى تحليل محور التواتر حقيقة استراتيجيات السارد الإيجازية أو التكرارية الإخبارية»⁽²⁾. وتتحقّق إستراتيجية الإيجاز الاختزالية عن طريق الإعادة، وهي القص الواحد لأحداث تكرّرت أكثر من مرة، فيما تتحقّق إستراتيجية التكرار الإخبارية التذكيرية عن طريق تكرار نفس العنصر الحكائي عدّة مرّات، وعليه « يتمثّل التواتر الزمني في العلاقة بين العملية السردية للحدث والتشكل الزمني، فإذا كان التتابع الزمني يُعني بحركية المسار الزمني من حيث التوقف والقفز والتوافق، فإن التواتر يُعني بطبيعة هذا المسار من حيث الأفراد والتعدّد، والتكرار والنمطية أو الاختزال الزمني، وفي هذا المحور أيضا لا يمكن فصل التواتر الزمني عن الحدث الزمني، لأن الحدث الروائي هو المؤشر الذي به نستطيع تحديد ماهية التواتر الزمني»⁽³⁾ الذي قد يُصيب أحداث رواية ما، فتكون أحداثها إمّا مُكرّرة أو غير مُكرّرة.

إن هذه المقدرة البديهية لحدث أو أحداث من القصة على أن تقع، ثم تتكرّر مرة أخرى، تُماثلها أيضا قدرة منطوق سردي في الحكاية على أن يقع، ثم أن يُعاود الوقوع مرة أخرى، وبتعبير أدق: كل خطاب في الحكاية له الحق والمقدرة على أن يتكرّر عدة مرات، « فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة (من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على التكرار، يقوم نسق من العلاقات يمكننا ردّه قبلًا إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، الحدث المكرر أو غير المكرر، والمنطوق المكرر أو غير المكرر»⁽⁴⁾، وعلى سبيل الإمكانات التي تُتيحها الأحداث في القصة والأحداث في الحكاية على التكرار، أو عدمه، يمكننا القول أن أي رواية – مهما كانت بساطتها – لا يمكنها إلا أن تقع في وجه من أوجه التكرار الأربعة، بحيث « يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية»⁽⁵⁾.

(1) - جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص78.

(2) - يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبورحمة، دار نينوى، سورية، ط1، 2011، ص121.

(3) - مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص125.

(4) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص130.

(5) - المرجع نفسه، ص130.

إن الوقوف على خاصية أو إمكانية إعادة الحدث بالضبط هي التي تمكّننا من ضبط التواتر ومن تحديد أنماط العلاقات التي يخلفها تكرار الحدث من عدمه، ذلك أن دراسة نسق علاقات التواتر هو في الأصل « دراسة العلاقة بين تكرار الحدث أو تكرار الأحداث المتعددة في الحكاية وتكرارها في القصة »⁽¹⁾. ويمكننا بسط هذا النسق من العلاقات التكرارية بمزيد من التفصيل وفق ما ذهب إليه "جيرار جينيت" في كتابه (خطاب الحكاية) على النحو الآتي:

• **الحالة الأولى:** أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (ح/1 ق1): إن هذا الشكل من الحكاية الذي يتساوى فيه تفرّد المنطوق السردى مع الحدث المسرود هو الأكثر شيوعا في جميع النصوص السردية، وهو بمثابة عادة لأنه ما من نص يخلو من أحداث تقع مرة واحدة فتزد تلقائيا في السرد مرة واحدة أيضا، دون الحاجة للتكرار سواء على مستوى القصة أو الحكاية، ويقترح "جينيت" على تسمية هذه الحالة من التكرار بالحكاية التفردية أو الحكي المفرد " Récit singulatif".

• **الحالة الثانية:** أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (ح/ق): في هذه الحالة لا تتعدّى تكرارات القصة التوافق مع تكرارات الحكاية، وبسبب التساوي بين القصة والحكاية في عدد تكرارات نفس الحدث يحتفظ "جينيت" لهذا النمط من التواتر الترجيحي بنفس تسمية التواتر السابق، فيسميه بالمحكي التفردى أيضا، إذ لا عبرة بعدد الدوئات من الجانبين بل يكفي تساوي هذا العدد في القصة والحكاية حتى نسمي هذا اللون من التكرار إفراديا أيضا.

• **الحالة الثالثة:** أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح/ق1): أي أن تخبرنا الحكاية عدة مرات عمّا وقع مرة واحدة على مستوى القصة، ويمكن ببساطة لهذه الحالة أن تقع في الحكاية إذا ركّزت الحكاية على التكرار على شكل متغيّرات أسلوبية، أو كانت تهدف إلى التنويع في وجهات النظر. ولا شكّ في أن المفارقات الزمنية التكرارية (الاستباقية والاسترجاعية) التي صادفناها في الفصل الأول تنتمي إلى هذا النمط السردى التكرارى، ويُطلق على هذا النوع من التواتر الحكاية التكرارية أو المحكي المكرر "Récit répétitif".

(1) - إبراهيم صحراوي، التحليل الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص90.

• الحالة الرابعة: أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية (ح/1 قن): وهو نمط من الحكاية يتولّى فيه بثُّ سردي وحيد الحديث عن عدة حوادث مجتمعة، بل دفعة واحدة، أي أن تروي لنا الحكاية مرة واحدة عن عدة أحداث متشابهة وقعت في القصة، فيتمّ الجمع بين تلك الأحداث من حيث تماثلها وحده، ويستعمل الراوي في ذلك إشارات تدلّ على تشابه الأحداث، ويقترح "جينيت" تسمية هذا النوع من التكرار بالحكاية التردّدية أو المحكي المتشابه "Récit itératif" لأن الحكاية تنقل دفعة واحدة ما تشابه من الأحداث اختزالا واقتصادا في السرد.

لقد جعل "جينيت" من التكرار أحد أهم مظاهر الزمنية السردية، وكان له السبق في ذلك، لأن نقاد الرواية ومنظّروها لم يدرسوا ما أسماه هو تواترا سرديا، ولم يربطوه كما ربطه هو بمقولة الزمن في القص، بل كانوا يرون في ظاهرة التكرار أنها تقرّنا أكثر من مسألة الأسلوبية، لأن إمكانية التكرار تظهر معها أوجه التغيرات الأسلوبية المختلفة على مستوى التراكيب النصية التي تختلف باختلاف زاوية نظر الجهات التي ترويها، فقد يأتي هذا التكرار بتعديل أسلوب العبارة لما يصاحبه من تغييرات أسلوبية تجعله مختلفا في كل مرة يُروى فيها، وما قد تُخلّفه تلك المتغيرات الأسلوبية والتركيبية على مستوي التقويم الفني، وحتى على مستوى البحث الدلالي، لأن التكرار دائما ما يدخل ضمن حسابات الوظيفة الأدبية الفنية والدلالية.

وبهذا التوضيح الموجز يمكننا أن نفهم السبب الذي جعل بعض النقاد يصرون على إدخال نقطة التواتر في الدراسة الأسلوبية المرتبطة أساسا بجهة الكلام، وحتى "جينيت" نفسه لا يخفي ذلك عندما يُقرّ بأن التواتر كان في الحقيقة «أمرا مشهورا لدى النحاة على مستوى اللغة الشائعة تحت مقولة الجهة بالضبط»⁽¹⁾، وذلك دون إدراجه في مقولة الزمن.

ووقع بين النقاد هذا الاختلاف القائم حول التواتر السردي هل هو مقولة أسلوبية؟ فيكون مظهرا أسلوبيا يتم من خلاله الكشف عن دلالات مخصوصة، أم هو مقولة زمنية فيُعدّ على اثر ذلك مظهرا من مظاهر الزمنية السردية، يُسهم إلى جانب محور الترتيب ومحور المدّة في تشكيل وبلورة البنية الزمنية لأي نص حكاوي. وفي الحقيقة سواء كان هذا أو ذاك فلا شيء يمنع من القول بأن التواتر عنصر قائم على جسرٍ بين ما يخصّ مقولة الزمن، وما يخصّ مقولة الأسلوب

(1) - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص129.

أيضا، قد اتخذ موقعه المتميز في الدراسات الأسلوبية، في حين بقيت الخيوط التي تربطه بالظاهرة الزمنية في السرد رفيعة جدا، وعلى اثر ذلك ادّعى بعض دارسي البنية الزمنية في السرد أن أهمية التواتر لا تُعادل أهمية التقنيات الزمنية الأخرى المُشكّلة لبنية الزمن في الرواية^{*}، فعمدوا إلى اهماله.

ومع ذلك فإن "تودوروف" بدوره قد جعل من التواتر ميزة أساسية في تحديد العلاقة بين زمن الخطاب وزمن القصة، ولم يبتعد عن الطرح الذي قدمه "جينيت" للقضية، ففي حديثه عن التواتر يعتبره كمحطة ثالثة لتحليل البنية الزمنية، فيقول عن أوجه التواتر الممكنة في السرد: «... وأمامنا هنا ثلاث إمكانات نظرية: القص المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه، ثم القص المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه. وأخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطابا واحدا جمعا من الأحداث المتشابهة»⁽¹⁾، وباستثناء القص المفرد يرى "تودوروف" في أن اعتماد الخطاب على النوعين المتبقيين من القص يمكن أن يُخلفَ بعض التشويهات الزمنية، ما دام تتابع الأحداث لم يعد يطابقه تتابع الخطابات في القص التكراري، كما يمكن أن يخلف الأثر العام للقص الترددي تعليقا مُعينا للزمن القصصي⁽²⁾، كون الأحداث في الوضعين التكراريين (القص المكرر والقص المؤلف) في الأغلب تعود إلى الماضي لِتُعيد سرد وقائع قد مضى عليها الزمان، وفوق كل ذلك فإن نظام التكرار يتميز كون « أن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تُعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر

^{*} إلى جانب الملاحظة التي بثّها "جيرار جينيت" في كتاب (خطاب الحكاية) الصفحة 129 أثناء حديثه عن عزوف دارسي ونقاد الرواية عن دراسة محور التواتر كوجه من أوجه الزمنية السردية، فلقد كان لنا اطلاع أيضا أثناء إنجاز هذا البحث على عدة جهود من كتّاب ونقاد مختصين في الوطن العربي، حاولوا فك شيفرة الزمن في السرد، دون أن يقفوا على محور التواتر كوجه رئيس من أوجه الزمنية السردية، واكتفوا في تحليلهم بالوقوف على المحورين الآخرين (الترتيب والمدة). في حين كانت الإشارات إلى التواتر بسيطة جدا. أنظر مثلا كتاب "بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، وكتاب "الزمن في الرواية العربية" لمها حسن القصاروي، وكتاب "إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة" لأحمد النعيمي، وأيضا كتاب "تقنيات السرد" لآمنة يوسف... ستجد أن هؤلاء النقاد - وغيرهم - عند حديثهم عن الزمن في السرد لم تكن لهم وقفة عند محور التواتر، رغم الجهود الطيبة التي بذلوها في دراسة الزمن السردية.

(1) - تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 49.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص 50.

الوقائع والأحداث والشخصيات، فجميع مكونات المتن»⁽¹⁾ الأخرى. وكأنَّ الراوي في خضمِّ فعل التواتر الذي يقوم به يكون « مسكونا بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة وبأكثر من صياغة، وقد يشكل هذا الفعل بؤرة محورية في بنية العمل القصصي، كذلك فإن صياغة عبارة واحدة لفعل يتكرر أو قول مرة واحدة أمرا يتكرر يحملنا على التوقف أمام بنية هذه العبارة الأسلوبية وقدرتها، وبالتالي، على الإفادة عما تريد الإفادة عنه كأفضل ما يمكن، وبذلك نقارب مسألة التقويم الفني ومجال البحث الدلالي»⁽²⁾ والأسلوبي.

نتبين من هنا مشروعية البحث في العلاقة بين زمنية التواتر في السرد ومتعلقاته الأسلوبية القائمة، فثمة حتما وظيفة فنية أسلوبية للتكرار كأن تكون تأكيدا أو إلحاحا أو تخصيصا وفق متغيرات أسلوبية، لأن العلاقة التي تربط بين القصص التكرارية تتراوح في الأغلب بين التطابق والتناقض، فالتطابق المادي لا يؤدي بالضرورة إلى اتفاق في المعنى لكنه أسلوب أو طريقة تخدم البناء السردى، وتقوم بوظائف فهي تتشارك في بناء الوقائع⁽³⁾، وعملية البناء هذه التي يشارك فيها التواتر لا تكون بمعزل عن الوظيفة التي يؤديها في تشكيل البنية الزمنية، ولا تكون على حساب مكانته، فما يخلّفه التكرار في القص من الناحية الأسلوبية يكون دون إلغاء وظيفته الأساسية في بلورة البنية الزمنية، ومكانته المشروعة كوجه ثالث من أوجه الزمنية السردية، لأنه يرتبط دائما بسرد حدث وتكراره، وعملية السرد أو التكرار هذه لا تقع أبدا خارج حدود الزمان.

هذه هي أنساق علاقات التواتر بين كل من الحكاية والقصة كما تعرّض إليها "تودوروف" و"جينيت" وحاولا رصدها من خلال الأنماط الممكنة لتكرار الحدث من عدمه، والحقيقة أن هذه الأنماط تتمظهر لا محالة في كل بناء روائي مهما كان نوعه أو درجة الاشتغال عليه. ولو نظرنا إلى بعض النصوص الروائية الحديثة لوجدنا أنها أصبحت تركّز كثيرا على قدرة الحكاية على تكرار نفسها⁽⁴⁾، بحيث أن الكلمات فيها والمقاطع النصية والأحداث التي تتكرر تختلف دلاليا،

(1) - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى مقارنة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص112.

(2) - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص132.

(3) - ينظر: تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، دار الذاكرة، حمص، ط2، 1990، ص25.

(4) - ينظر: جيران جينيت، خطاب الحكاية، ص131.

وتتسع وتكبر وتكتسب أبعاداً جديدة وصفية وتأكيديّة وتتبهيّة⁽¹⁾... وعليه يمكن أن نوجز وظائف التكرار في ما يلي⁽²⁾:

- التأكيد على فعل معين، لأن ارتفاع نسبة التكرارات المقصودة في حكاية ما تجعلها تقوم بمهمة مؤشرات أسلوبية.
- إبراز وجهات نظر الشخصيات المختلفة في الروايات البوليفونية.
- الكشف عن حالة سيكولوجية معينة.
- يحمل التواتر المسرود له (القارئ) على الانتباه للأحداث سواء من حيث الحفاظ على الصياغة الأسلوبية أو من خلال التنويع الأسلوبي.

وبناء على كل ما تقدّم ذكره فإن دراسة علاقات التواتر في الحكاية التي بين أيدينا ستقوم على دراسة « الطريقة الزمنية للسرد المنسوبة إلى علاقات تردد الأحداث في القصة وتتردد التلطفات القصصية لهذه الأحداث»⁽³⁾، وهكذا نتأكد لنا ضرورة بحث موضوع التكرار في السرد وفي تحليل البنية الزمنية في نص "حكاية العربي الأخير" كوجه ثالث من أوجه الزمنية السردية، خصوصاً وأن نص هذه الرواية من النصوص الروائية الطويلة والجديدة التي يسكن أصحابها هاجس التجريب والتجديد، فمن الواضح أثناء قراءة النص السردى ملاحظة أن كاتبها وهو يبني أحداث روايته قد ركز في نظام سردها على قدرة الحكاية على تحقيق التواتر في الأحداث بمختلف أنواعه، فجرّب طرائق مختلفة في توظيفه، وكيفيات متباينة في اشتغاله داخل المتن الحكائي، مما أكسب هذا التكرار في نص الرواية خصوصية جعلت من "2084 حكاية العربي الأخير" مختلفة ومتفردة عن الأخريات، ويمكن التفصيل في أوجه التكرارات التي حوتها الرواية واشتغل عليها السرد على النحو الآتي:

(1)- ينظر: قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة، دمشق، 1984، ص148.

(2)- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة، دار الأمل، 2015، ص42، 43.

(3)- خوسيه ماريّا بوثويلو إفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة، ص288.

1- التواتر الإفرادي (الحكي المفرد):

يتميّز هذا النوع من التواتر بأن القارئ يمكن أن يتلمّس فيه نوعاً من التطابق بين القصة والحكاية، لأن الراوي ينقل لنا فيه مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، فيتّمس من خلاله وصف مضمون الأحداث بشكل مفرد في السرد، وهي حالة التواتر الأكثر استعمالاً في النصوص القصصية عموماً، وإذا ما تأملنا رواية "2084 حكاية العربي الأخير" فإننا نلاحظ أنها لم تخرج عن هذا النمط المبدئي في العرض المفرد لمعظم أحداثها، إذ نجد أن الراوي كان يتّبع في عرض وتبيان أغلبية وقائع سنة (2084) وما سبقها على وجه الأفراد، هذا ما مكّنه أثناء الحكي من السير بأحداث الرواية إلى الأمام متجنباً تكرار الوقائع لغير فائدة تُرجى لأن ذلك في أغلب الأحيان يدخل في سوء الصناعة والتأليف.

ومن أمثلة الوقائع التي وقعت مرّة واحدة فسردها لنا الراوي مرّة واحدة أيضاً دون تكرارها، نجد قوله عن "آدم" وهو يستعدّ لقراءة رسالة "إيفا": «... عندما دخل الملعب، اختار نفس المدرج، الذي جلسا فيه قبل أن تغيب في عمق الرمال والسد. تنفس طويلاً. أشعل سيجارة. لأول مرّة يفعل ذلك بعد الرياضة. ثم فتح الرسالة وهو منكفئ عليها كلياً بحيث لا قوة ترى ما فيها...»⁽¹⁾. يظهر من خلال السرد أن حادثة إشعال آدم السيجارة عقب ممارسة الرياضة وقعت مرّة واحدة بمناسبة استقبال آدم لرسالة إيفا وسردها لنا الراوي سرداً مفرداً لم يتكرّر.

كما لم يرد الحديث عن حادثة موت "حواء" إلا مرّة واحدة في السرد، وذلك في سياق حديث الراوي عن آدم وكيف أنه بقي ملازماً غرفته طيلة شهر كامل، ولم يخرج إلا مرّة واحدة لدفن حواء، «لم يخرج من غرفته على مدار الشهر الذي كأن القلعة فيه، تم ترحيلها نهائياً، إلا مرّة واحدة وكان ذلك لدفن حواء الذي أكد له البيطري موتها مسمومة ولم تكن في حالة سبات، في الحقيقة، برفقة الميجور توني الذي طلب منه شيئاً بسيطاً لكن شديد الثقل. قاوم هذه اللحظة القاسية، وأن لا تحقد على سميث لأنه لم يكن يعرف شيئاً عن القصة.»⁽²⁾

(1) - الرواية، ص363.

(2) - الرواية، ص432.

ونجد قوله المفرد أيضا عن آدم عندما رأى لأول مرة رجل النظافة في الملعب، ثم لم يحدث أن رآه بعد ذلك أبدا: « وهو ينزل من المدرج، رأى لأول مرة رجلا يلبس لباسا أخضر، كتب عليه واحد من شعارات لينتل بروز النظافة من الإيمان الذي أشاعه في القلعة.

حمل الزبال الكيس المليء بالأوراق وقناني البيرة، ربما لعساكر كانوا يجلسون هنا، قبله، ثم انسحب.⁽¹⁾ إذ إنّ عبارة (لأول مرة) التي تكرّرت في الأمثلة الثلاثة السابقة يمكن للقارئ اعتمادها بمثابة قرينة دالة وقطعية على أن هذه الأحداث التي عرضها لنا الراوي على وجه الأفراد كانت بدورها قد وقعت في حقيقة الأمر مرة واحدة في القصة، ولم يتكرّر وقوعها والحديث عنها لا في القصة ولا في الحكاية.

ومثلها في الرواية كانت بعض الأحداث التكميلية غير المهمة قد استندت إلى النمط الفردي في العرض، إذ إن الراوي كان يعتمد في تبيان بعض الأحداث بصورة تفصيلية وواضحة الدلالة في أول سرد لها، فتكتمل وظائفها الحكائية والدلالية في أول عرض مفصل لها دون الحاجة للعودة إليها مرّة أخرى، ومن أهم هذه الأحداث التي بلغت القارئ في نمط التواتر المفرد نجد:

- حادثة إطعام الأرايين في القلعة بمناسبة مئوية بيغ برادر.
- يوم إحضار إيفا جهاز التسجيل لآدم.
- يوم وضع شريحة الهوية الجديدة في معصم آدم.
- فتح آدم لبوابات المقصورة السفلية الممنوعة.
- نزول آدم مغمض العينين في أول يوم داخل القلعة.
- التوقيع من أجل العمل لصالح مخابر أمريكا النووية.
- حادثة لدغة العقرب الذي كاد أن يقتل آدم ليلا بالقلعة.
- وفاة والدته ثم وفاة والده ومرض أخته تالا.
- زيارة فرقة الأنثروبولوجيين العلمية للقلعة.
- زيارة رئيس المشروع النووي "وليام ديك" للقلعة.
- حادثة توقيع العلماء على لائحة الحد من انتشار النووي.

(1) - الرواية، ص368.

- اجتماع إعلان بداية التصنيع.
- أحداث التجربة النووية التي دامت يوما كاملا.
- وفاة سميث جوردين صديق آدم.
- حفل الغوسيل ترخما على روح سميث.
- خبر فوز آدم بنوبل.
- تفجير القلعة.
- البحث عن يونا وإيفا في السد.
- الإصابة البليغة التي تعرض لها آدم على حواف السد...

وغيرها أحداث كثيرة من الحكاية نُقلت للقارئ في صورتها التفصيلية مرة واحدة، حيث كان الراوي يعتمد أسلوب التكثيف الفني ليسرد لنا حدثا معيناً له دلالة إيحائية تكتمل في أول سرد تفصيلي له دفعة واحدة، فلا يجد الراوي أي ضرورة فنية أو دلالية لتكراره أكثر من مرة « وحينئذ لا يتكرر الزمن إلا مرة واحدة نتيجة لتكرار هذا الحدث مرة واحدة»⁽¹⁾.

ويمكن أن نقف على أمثلة أخرى لتواتر الأحداث المفرد على سبيل التمثيل لا للحصر، فنجد الراوي في المقطع السردى الموالي ينقل لنا دفعة واحدة أحداثاً من الماضي وقعت في القصة مرة واحدة، تتعلق بحادثة فرار "الكوربو" من القلعة فيقول: «... بينما السجين الأكثر خطراً الكوربو، إرهابي معروف وقاتل محترف، وخريج أمريكا هرب. كان يتمتع بحرية أكبر، مما تسبب في عزل مسئول القلعة نهائياً. استغربت كيف استطاع أن يخرج من القلعة في ظل كل هذه الوسائل التي تراقب أنفاس الشخص المحجوز»⁽²⁾.

ويقول في موضع سردي آخر أثناء نقله الإفرادى لأحداث يوم التجربة كاملاً، منذ بداية الرحلة من القلعة تجاه مكان إقامتها المسمى العقرب الأسود إلى غاية عودة الوفد من جديد مساء إلى القلعة، « يبدو من بعيد رتل السيارات العسكرية كأنه عرس. كل السيارات متشابهة، لونها يتماهى مع صفرة الرمل. ركب كان من ضمنه الكثير من أعضاء المخبر، وعسكريون من

(1)- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص124.

(2)- الرواية، ص24.

الأسطول البحري الرابض في البحر الأبيض ومضيق هرمز. يتجهون نحو المكان المسمى العقرب الأسود وهو اسم التجربة النووية الأولى لقنبلة الجيب PBp2 و PBPu1 الذي بنيت فيه قرية تجريبية تتسع لآلاف من السكان، وأثبتت بالأسرة الجديدة والأفرشة، التي وضعت عليها الكائنات بلاستيكية التي تشبه الآدميين»⁽¹⁾. إن أهمية هذه الوقائع عبر مسار الحكى جعلت الراوي يكتفي في عرضها بسرد واحد ومكثف، وقف فيه عند كل التفاصيل المهمة ليوم التجربة النووية المنتظرة. ونجد مثله أيضا حديث الراوي التفصيلي مرة واحدة عن اليوم الذي تلقى فيه آدم جهاز التسجيل الجديد من إيفا فيقول: « فاجأته بما لم يكن ينتظره.

عندما وضعت إيفا جهاز التسجيل الصغير، في يده وعيناها تبرقان سعادة، نظرت إلى دهشته الطفولية طويلا. رفرفت عيناه مثل طفل تحت وقع ما يرى ويلمس. لم يصدق أن ذلك أصبح ممكنا في جو من الخوف والضغينة والمجهول. همست في أذنه وهي تطيل في الكلمات وهو مستسلم لها.

الآآآآآن كل شيء سيتغير. ألم أقل لك اصبر قليلا وسترى؟ وها أنت ترى. بهذا الجهاز الساحر الصغير الذي يمكنك أن تضعه في أي مكان تشاء، يمكنك أن تتخلى عن القلم نهائيا وتفرغه فقط لخريشاتك العلمية، أو لقصائدك العابرة، التي لا أحد غيرك يفهمها، حتى أجهزة لينل بروز المعقدة...»⁽²⁾.

وكذلك نجد سرد الراوي المفرد لحادثة تدمير القلعة بمن فيها في يوم الرّحيل النهائي عنها، يقول: « هزّ القائد رأسه للمرة الأخيرة بالإيجاب، لم يسمع الانفجار لكنه رأى نارا حارقة صعدت من عمق الساحة فتطايرت الحجارة والأجساد، بالمئات عاليا في حالة تمزق قصوى. ثم دوى انفجار آخر وآخر من عمق القلعة. أغمض عينيه لكي لا يرى شيئا. فتطايرت كل الحيطان والحصون العالية المكونة للقلعة الكبيرة. عندما اقتربت المروحية قليلا، طلب الطيار ارتداء اللباس الأبيض والأقنعة المضادة للمواد الكيميائية والإشعاعات. كانت القلعة والناس بالداخل يركضون في كل الاتجاهات. فجأة رأى تحتهم طائرة بدون طيار أطلقت شيئا انفجر فاهترت الطائرة نفسها التي

(1) - الرواية، ص330.

(2) - الرواية، ص81.

كانت على مسافة بعيدة ثم رأى الأدخنة تكون الحلقة التي غطت القلعة كلها. انقطعت شبكة الإرسال...»⁽¹⁾

لقد سرد لنا الراوي كل هذه الأحداث مفردة وبطريقة تفصيلية من المرة الأولى، فأتضح للقارئ بعدها الدلالي واكتملت وظيفتها الحكائية في العرض الوحيد والمفصل لها، هذا ما جعل زمنها لا يرد إلا مرة واحدة في الحكاية كما في القصة، فكان هذا النمط في عرض الأحداث الإفرادي في بعض الأحيان كافيا لإيصال الدلالة الكلية المراد توصيلها للقارئ، دون أن تكون هناك حاجة ولا ضرورة فنية لتكرار نفس الزمن بتكرار سرد الأحداث نفسها في جسد النص الروائي، لأن هذا التكرار إذا استخدم في غير مواضعه أو دون أن يقدم أي فائدة للنص الروائي أو للمتلقي سيصبح ضربا من الحشو والتكلف المذموم في السرد.

لذلك يظهر هذا النوع من التواتر (الإفرادي) مساهما كل مرة في تقديم الأحداث والدفع بها إلى الأمام بشكل واقعي متميز وخاص، لاسيما في تلك اللحظات التي يركّز فيها الراوي في السرد بنقل تتابع الأحداث المتلاحق، ورسم مسارها الخطي المتنامي فيعمد على إثر ذلك إلى أسلوب الحكي الإفرادي في عرض الأحداث المتسلسلة والمتلاحقة في صورة يكاد يقترب فيها زمن الحكاية من زمن القصة كثيرا. ونلمس ذلك خصوصا عندما شارفت الحكاية على نهايتها، وفي الوقت الذي بلغت فيه الأحداث ذروة التشويق والإثارة، بعد انتقال الوقائع من القلعة المغلقة إلى حيز مكاني آخر مفتوح، بالضبط على حواف سد مأرب حيث اتجه آدم للبحث عن يونا وإيفا المتواجدتين في نفس المكان، فكانت معظم الأحداث التي رافقت فترة البحث عنهما مثالا جيّدا لاشتغال نمط التواتر المفرد في القص، الذي لا يتكرر فيه زمن السرد إلا مرة واحدة في الحكاية كما في القصة تماما. وذلك في مثل قول الراوي عن لحظة وصول المروحية التي كان على متنها آدم إلى حواف السد: «... عندما شرعت المروحية في النزول، بسبب الرياح التي زادت فجأة.

كان الطيار في اتصال مباشر مع الجهات المختصة بالجو. التفت صوب الميجر توني.

- ميجر، أعتقد أنه علينا أن نسرع لأن الجو سيتغير وهناك عاصفة ترتسم على البحر.
- سنبدل جهودنا لكي نجمع جهودنا بسرعة ونغادر هذا المكان بسرعة..

(1) - الرواية، ص 448.

بدأت المروحية في الانحدار شيئاً فشيئاً. عندما اقتربت قليلاً قال الميجر توني لآدم.

- أنظر يا آدم ماذا ترى تحت؟

- نجمة خماسية.

- ليست نجمة. تلك قبائل متعددة تتجه نحو نقطة الماء. تسمي نفسها باسم لوطا أي اتحاد

قبائل آرابيا...

عندما اقتربت المروحية، تفادت السد وحطت قريباً من الوادي»⁽¹⁾. تتواصل عملية التكتيف السردية بعد ذلك بنقل جميع الأحداث التي تلت هذه الفترة بنفس الطريقة الإفرادية في العرض، فيقول الراوي عن آدم بعد أن نزل من المروحية: « ركض آدم على الحافة وهو ينادي إيفا. كانت الجموع تتقدم من الجهات الخمس، بعض أفرادها قادم من بعيد. رأى داراً أخرى. عندما دق على الباب وجد كلبا مقتولا عند المدخل وحوالي عشر جثث منتشرة في فوضى، في البيت.

عند الباب رأى رجلاً مسلحاً. حاول أن يتفاداه. لكن الرجل سأله موجهاً سلاحه صوبه...»⁽²⁾. لقد كان الراوي في سرده لهذه الأحداث المتداخلة والمتنامية باستمرار - رغم أهميتها - كان حريصاً على نقلها في صورتها الكاملة والتامة بسرد واحد يعادل الفعل الواحد الذي جرى عليه الحدث، دون اللجوء إلى التكرار المفتعل.

وسيرا مع أمثلة النوع الأول من التواتر، وكما أشرنا في المهاد النظري الخاص بهذا الفصل فإنه يدخل ضمن إطار التواتر المفرد نمط آخر من التكرار، يتم فيه سرد مرّات لا متناهية في الحكاية ما وقع مرّات لا متناهية في القصة، وهذا التساوي بين المرّات التي يُسرد فيها الحدث في الرواية مع مرّات وقوعه في القصة، هذا التساوي في العدد من الجانبين القصصي والحكائي هو الذي يجعل هذا النوع يُصنّف بدوره ضمن حالات السرد المفرد، بحيث أن عدد تكرار المقاطع النصية يطابق عدد تكرار الأحداث في الحكاية، فتسمّى هذه الحكاية على اثر ذلك "الحكاية التفرّدية لمتعدّد récit multitatif". فالعبرة في الأفراد هو المساواة بين عدد مرّات تواجد الحدث في الخطاب وعدد مرّات تواجده في القصة سواء كان العدد فرداً أو جمعا.

(1) - الرواية، ص 451، 452.

(2) - الرواية، ص 453.

لم يرد هذا النمط من التكرار التفرّدي لمتعدّد في الحكاية بكثرة، ومن أمثلة ذلك ما نجده في هذا المقطع السردي: « فجأة مرت بذهنه لعبة كان يمارسها معها ومع ابنتهما يونا ليخفف عليهما هذا الجو المؤكسد والثقيل. كان هو يقول جملة: نحبك ونموت عليك. وترد عليه باليابانية. ثم يقولها باليابانية المكسورة فتزد بعربية مكسرة. أبك أو موت ألك.

- أمايا حبييتي.

- أسمعك يا قلبي وممثلة بك. لن يطول غيابك.

- نحبك ونموت عليك.

نظر إلى عينيها المليئتين إشرافاً. انتظر أن تجيبه باليابانية كما تعودا أن يتدبرا على بعض الكلمات بالعربية واليابانية، لكن دورت عينيها كثيراً كأنها تستنجد؟ دارت برأسها يمينا وشمالاً مثل لعبة إلكترونية. كرّر نفس الكلمات.

- أمايا... أمايا حبييتي. أينك؟.

- معك يا روبي.

- لم تردّي على. كأنك لم تسمعي؟

- أسمعك بكل قواي.

- نحبك ونمووووووت عليك.

عادت إلى نفس حركات التيه. لم يفهم شيئاً. بدت كأنها فقدت كل حياة في داخلها. دارت برأسها يمينا، ثم شمالاً، مثل الروبو. فجأة أحس كأن شعلة الذكاء التي كانت تملأ عينيها، انسحبت منها فجأة⁽¹⁾. نقل لنا الراوي في هذه الحالة من التكرار مرتين متتاليتين في الحكاية ما وقع بدوره مرتين في القصة، ونقصد بذلك التواتر المتعدّد الذي تساوى فيه عدد مرّات التكرار للعبة "نحبك ونموت عليك" (مرتين في كل من القصة والحكاية)، والتي حاول آدم تطبيقها في الحاضر السردي مع زوجته أمايا مرتين متتاليتين في الاتصال الذي جمعها عبر سكايب، لكن هذه اللعبة في النهاية فشلت لأن أمايا لم تكن حقيقيّة وإنما نسخة افتراضية عنها، تم إعدادها وتطويرها مسبقاً حتى ينخدع آدم بها، ويصدّق وقوفها إلى جانبه ودعمها لمشروعه النووي، وهي التي كانت ترفضه

(1) - الرواية، ص250.

جملة وتفصيلا في السابق. وفي الحقيقة إن هذا النمط من الحكاية التفردية لمتعدد قد أسهمت بطريقة إيحائية غير مباشرة في الإشارة إلى الخلل الموجود في برنامج محاكاة الشخصية الافتراضية ونقائصه التي كادت أن تُفسد الخدعة، لأن عدم تجاوب أُميا مع اللعبة كان يتكرر ويتأكد مع تكرار نفس الحدث كل مرة (دورت عينها كثيرا كأنها تستجد؟ / دارت برأسها يمينا وشمالا مثل لعبة إلكترونية! / عادت إلى نفس حركات التيه! / لم يفهم شيئا؟! / دارت برأسها مثل الروبو!...؟)، ومن ثم كان للتواتر الزمني المفرد بنوعيه المتعدد والخالص (والأمثلة عنه كثيرة) دوره الأساس في بناء أحداث الرواية، والسير بها للأمام، مما أعطي للقارئ إحساسا أن في السرد استمرارية كما في القصة تماما، لأن هذا النمط من التواتر يتكاثر ويشغل بقوة عندما يريد الراوي محاكاة النسق الطبيعي الذي جرت به الأحداث في القصة، فيعتمد حينها أسلوب السرد الخطي للأحداث، فتجري في نسق زمني متصاعد كما في الواقع ومتتال يتّصف بأنه خال من كل تكرار.

2- التواتر التكراري:

قد يتكرر المنطوق السردى الدال على تكرار الحدث في الخطاب الحكائي دون أن يحدث التكرار في القصة، فيسمى هذا النوع من التواتر بالتواتر التكراري، والذي نعني به أن تحكي لنا الحكاية أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة في القصة، وفي كل مرة يتكرر فيها سرد نفس الحدث يتكرر تبعا لذلك الزمن المتعلق بالحدث⁽¹⁾ المُسترجع، وتواتر إيقاع أحداث الرواية المُسترجعة في هذه الحالة يكون أقرب إلى الموسيقى التي تحوّل الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر تعاقبيته وإقامة التكرارية مكان التعاقب، حتى يبدو الأمر وكأنّه تعليق للزمن، أو يبدو وكأننا في اللازم لأن تكرار الإيقاع هو تكرار للماضي⁽²⁾. كذلك فإن الاسترجاعات الاستذكارية التي تعيد (تكرر) أحداثا من الماضي تنتمي إلى هذا النمط السردى المتواتر الذي يعلّق الزمن الحاضر لصالح تكرار زمن الأحداث الماضية⁽³⁾. ويبدو أن المتنبّع لمسار هذه الدراسة يمكنه أن يلاحظ أننا قد اقتربنا من معالجة هذا النمط من التواتر عند حديثنا في الفصل الثالث عن المفارقات الزمنية الاسترجاعية.

(1) - ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص132.

(2) - ينظر: عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6،

2006، ص26.

(3) - ينظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص131.

ويكثر هذا النوع من التواتر في النصوص السردية الحديثة من خلال تكرار الأحداث المهمة عبر التلوين الأسلوبي أو بتغيير في وجهات النظر، وذلك بتعدد الرواة مثلا أو الشخصيات المتناوبة على رواية الأحداث بوجهات نظر متباينة، أو بأشكال ومستويات وعي مختلفة من الرؤية للأحداث المكررة، لذلك « فالمقاطع المكررة تخدم أهدافا دلالية أكثر منها تعبيرية، والمظاهر السردية المكررة تخدم أهدافا رؤيوية أكثر منها دلالية، وكلما بلغ التصعيد الآلي للتكرار درجة عالية كانت الأنساق أكثر قدرة على الاتساع والانتشار بخطوط أفقية وعمودية في بنية النص الروائي وإكسابه طاقة تعبيرية مضاعفة في تنوع مستويات التعبير، وتعدد وجهات النظر»⁽¹⁾، وهو تنوع يسعى إلى تقديم الحدث الواحد في أشكال وأثواب لغوية مختلفة، تتنوع صورها بتعدد المواقع السردية التي تكررهما، وانطلاقا منها تتعدد التتويجات الأسلوبية حول موضوع واحد ثابت.

ويعدُّ التواتر التكراري في نص رواية "2084 حكاية العربي الأخير" بدوره سمة بارزة طبعت السرد، لأن الراوي قد اشتغل على القدرة التي يتيحها الحكي على التكرار، بإمكانية إعادة سرد عدّة مرّات أحداثا كانت قد وقعت في القصة مرّة واحدة، إلا أن الخطاب في الحكاية أعادها مرة ثانية أو ثالثة أو أكثر على حسب نوعية الحدث وأهميته، وكذلك الهدف الذي يرمي الراوي تحقيقه من وراء تكراره. ولعل هذا الحضور الملح والفاعل للتكرار قد استدعته طبيعة أحداث "حكاية العربي الأخير" التي تميل وقائعها إلى مغامرة بوليسية تُخفي وراءها حقائق ودوافع عملية الاختطاف والجهات التي كانت وراءه، وتُضمّر منذ البداية على القراء - وحتى على بعض الشخصيات أيضا - مُلابسات مقتل "أمايا" في مطار رواسي، فحافظت الحكاية بذلك في طريقة بنائها على عنصر التشويق، بإخفاء بعض جزئياتها وأسرارها: مثل حقيقة الاختطاف وجريمة القتل الكاملة. هذا ما مكّن الراوي وأوجب عليه من حين لآخر أن يعيد سرد عدة أحداث من القصة بطريقة تكرارية في الحكاية من أجل الإشارة إلى بعض ألبانها والتنبيه إليها، لا بتنوع أسلوبه فقط ولكن باختلاف في وجهات النظر إلى الجريمة كما هو معروف في الروايات البوليسية⁽²⁾.

(1) -عباس عبد جاسم، سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، ص21.

(2) - ينظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردية، ص142.

وعليه سنحاول في الجدول التالي حصر أغلبية الأحداث التي وقعت مرّة واحدة في القصة وتكرّر الحديث عنها في الحكاية عدّة مرّات:

الحدث (وقع مرة واحدة)	تكراره في الحكاية	الصفحات
حادث الاختطاف في مطار رواسي	11 مرة	20، 23، 37، 77، 103، 110، 144، 168، 205، 215، 418.
استرجاع حادثتي التفجير النووي في اليابان	9 مرات	44، 82، 103، 112، 167، 278، 296، 337، 422.
حادثة الرمادي التي تعرض لها لينتل بروز	6 مرات	16، 21، 34، 152، 158، 416.
تبادل أعضاء الموتى	5 مرات	284، 365، 366، 370، 412.
خدعة الاتصال بأمايا عبر خدمة سكايب	4 مرات	250، 268، 280، 297.
حصول آدم على السلحفاة	3 مرات	52، 87، 413.
تأمر العسكري ميدو مع التنظيم ضد القلعة	3 مرات	296، 285، 309.
الليلة العشقية الهاربة	3 مرات	231، 364، 376.
فرار الكوربو من سجن القلعة	2 مرة	24، 104.
اجتماع وليام ديك مع آدم عقب إصابة الانزلاق الغضروفي	2 مرة	116، 121.
تجربة قنبلة الجيب النووية	2 مرة	333، 334.
وفاة أمّ آدم	2 مرة	119، 137.
استقالة سيرجون	2 مرة	259، 301.

غياب لينتل بروز من أجل إجراء عملية زراعة عضو جديد	2 مرة	مرة مع سميث، 233.
شتم آدم للينتل بروز	2 مرة	423، 437.
توصيل المياه من السد إلى المنازل بالقصب	2 مرة	232، 453.

جدول التواتر التكراري لبعض أحداث رواية "2084"

تُعدُّ حادثة الاختطاف التي تعرّض لها آدم في مطار رواسي من أهم الأحداث التي تواتر سردها في الرواية بمعدل تكراري يفوق التسع مرات، كانت أول إشارة لهذه الحادثة على لسان الراوي في قوله: « كان يبدو آدم متعباً، منذ أيام لم يعرف الراحة. عندما تساءل عن وضعه الغريب والشاذ، قيل له أن ما حدث كان فقط تحييداً لمجموعات مسلحة كانت تريد أن تضع قنبلة في القلعة، قام بها بعض المنشقين عن اتحاد القبائل العربية لوتا UTA التي تربطها معاهدات سلام بقلعة أميروبا. يقال، منذ مجيء آدم إلى هذا المكان، الكثير من بقايا قبائل أرابيا، تقايض للحصول عليه. كل واحدة تريده لغرض وحدها تعرف سره. قبل أن يسرب له بعضهم أن القصة وما فيها، أنه لم يُختطف ولكنه حمي من اغتيال مؤكد كان سيرتكبه التنظيم»⁽¹⁾، ويعدُّ هذا المقطع السردى أول إشارة صريحة من الراوي ولكنها سطحية لحادثة الاختطاف التي تعرض لها آدم.

إلا أن الراوي يتعمّق في موقع سردي آخر بمزيد من التفاصيل في الواقعة مكرّراً نفس الحدث فيقول: « أمايا كانت تلبس الزهري كثيراً وتشتهي هذا اللون. تقول دائماً هذا لون أُمي بينما الأبيض لون أبي... هناك زهري من زهري، حتى يوم كاد أن يقتل، في تلك المصيدة الخطيرة، كانت تلبسه، وكانت تبدو كملاك لولا تلك السرعة الغريبة التي حدث بها كل شيء، وحافلة الخطوط الجوية التي وقفت بينهما. لا يعلم أي حظ رافقه يومها وأية نجمة كانت تحرسه؟ العمر كله يعلق أحياناً على شعرة. الطائرة وصلت بأكثر من نصف ساعة، متقدمة عن توقيتها المعلن. ربما لأن الجو كان جيداً، والرياح قليلة، وسرعة البوينغ 747 كانت أقوى. هذا ما جعل الكل يتأخرون ما عد

(1) - الرواية، ص20.

مجموعة إيف بي آي مع الأمن الفرنسي، لأنه كان عليهم مسح المكان أولاً، وربما نصب قناصين في المواقع الحساسة، وقراءة كل الاحتمالات بدون إحداث أي خلل في مطار شارل دوغول 2 حتى أمايا التي يفترض أن تسبقه لحظة خروجه بعد إجراءات العبور العادية، رآها قادمة باتجاهه وفي عينيها اعتذار عن أنها تأخرت مباشرة بعد خروجه من باركينغ التوقف السريع. الثانية أو الدقيقة الفاصلة بين الموت والحياة. ثم القتلة الغامضون الذين لم يرههم، كانوا يصفون سيارتهم السوداء بعيداً عن أي شكوك، وكأنها سيارة رسمية، رجال التنظيم الذين ألقى القبض على بعضهم أيضاً، كانوا يستعدون لاختطافه حياً لأنهم لو أرادوا قتله لفعلوا أو هربوا في الثانية نفسها⁽¹⁾. لقد أسهم هذا المقطع التكراري الثاني لحادثة الاختطاف في الكشف عن بعض ملابسات الواقعة أمام القراء بالتعمق في تفاصيلها أكثر.

كما لم يقتصر تكرار حادثة الاختطاف التي وقعت مرة واحدة في القصة على سرد الراوي لها فقط، بل كانت أحيانا تتكرر على لسان الشخصيات، وكانت هذه الواقعة تتكرر من خلال تعدد وجهات نظر الشخصيات أثناء تحاورها، فتكررت العديد من المرات من منظور قيادة القلعة غير المبالية لما حصل لآدم يومها، فيقول ليتل بروز مثلاً: « - مشكلة العربي أنك أينما وضعته سيمكث في ظله الأول. حظه كبير. كان يفترض أن يُقتل لحظة مغادرته مطار رواسي، لكنه خرج سالماً. حتى إن هناك من كان يخطط لاختطافه. فصرع المائة سنة بين أرابيا وأزاريا جعله الطريدة النموذجية...»

- بعدما عرف حقيقة وضعه، أصبح ينام بسهولة أكثر وسكينة واضحة.⁽²⁾

كما تكرر الحديث عن هذه الواقعة على لسان المُستهدف في محاولة الاختطاف (آدم)، وهو يستذكر تفاصيلها الدقيقة والراسخة في العديد من المرات، في مثل هذا المقطع السردى الذي يحاول من خلاله "آدم" استيعاب ما حصل له يومها بسرعة متناهية فيقول: « - إذن أنت هو آدم. الرجل الذي كان يفترض أن يقتل ولكنه خرج من موته بأعجوبة. بفضل تضحية ثلاثة من خيرة رجالنا.

(1) - الرواية، ص 167، 168.

(2) - الرواية، ص 23، 24.

- كل ما أعرفه يا سيدي أنني كنت خارجا من مطار رواسي شارل دوغول. لألتقي زوجتي أمايا التي كان يفترض أن تقودني نحو مستشفى فال دو غراس حيث والدي المريض أو الميت.

- دعك من هذا الهراء، أعرفه كله. لماذا؟ شريحتك عمياء، لا تقول شيئا تقريبا؟⁽¹⁾.

ونجد قول "آدم" عن الحادثة في موقع آخر وهو يحدث نفس الشخص « - أنا لم أقايس يا ماريشال لينل بروز، لكنني لا أعرف حتى إذا ما كانت زوجتي حقيقة حية أو ميتة. كل شيء تم بشكل سريع. العملية كانت قاسية وكانت أمايا قريبة جدا مني، على بعد أمتار، حتى أنني رأيت ابتسامة دهشتها وهي تعبر الطريق باتجاهي وكأنها كانت تعتذر عن تأخرها، قبل أن تتوقف الصورة نهائيا وتتطلق الرصاصة الأولى. ثم رصاص كثيف، ثم يد دفعت بي نحو سيارة انطلقت بسرعة خارج دائرة الرصاص.⁽²⁾، إن الشيء الذي يمكن ملاحظته على هذه الاسترجاعات التي قام به آدم لنفس وقائع حادثة الاختطاف، والتي وقعت مرة واحدة في القصة فقط، أنَّها جُملة تكراراتٍ مُدرَكةٍ وواعية، تتبثق عن تلك الذات المتهرئة (آدم) الذي يتحدث عن حوادث قاسية لم يتوقعها (الاختطاف + سجن أميروبا)، والتي وقعت له في الماضي، وتجاوزها الزمن، لكن آدم لا يلبث أن يعيدها ويكررها مُحدثًا عليها تعديلات مختلفة كل مرة، فكانت كلما تُسترجع ويتكرر ذكرها على لسان الضحية تقترن بأدراك الشخصية الساردة لها، وتعكس إحساسها بوقع هزّاتها العنيفة التي تقرض نفسها دائما على الذاكرة فيتواصل تأثيرها ويستمرّ صداها على حاضر الشخصية وحياتها.

وتتكرر العودة إلى نفس حدث الاختطاف هذه المرة على لسان "سميث جوردن" صديق آدم، محاولا مواساته وتبرير ما حصل له يومها، فيقول مخاطبا آدم: «... قُمتَ بالمستحيل لكي يحموك من أي أذى. فقدنا ثلاثة حراس مقابل إنقاذك وهذا يبين أنك لست رجلا هينا وسلامتك تهمنا جميعا.

- أعرف. قيل لي هذا الكلام. أحمل على ظهري حياة ثلاثة حراس.

- ربما أنت لا تعرف أنه في اللحظة التي كان التنظيم يريد اختطافك. كانت جهة غامضة أخرى تريد اغتيالك في باريس مباشرة بعد نزولك من المطار والذهاب لرؤية والدك في فال دوغراس.

(1) - الرواية، ص110.

(2) - الرواية، ص205.

يرجح أن تكون فرقة تشادو من ورائها، وهي نفسها التي اغتالت علماء أرابيا، آخرين. في اللحظة نفسها كانت قوائنا ترابط في المكان نفسه. قتل الحراس الثلاثة الذين ارتموا عليك، لكننا قتلنا شخصين من التنظيم، وألقينا القبض على الثالث. حاولنا أن نتصيد الجهة المجهولة التي كانت تتصيدك في المكان نفسه، لكن محيت كل آثارها. تمتلك وسائل التمويه الأكثر تطورا وشبكة تواطؤ كبيرة. قمنا بما استطعناه. زوجتك كان لها حظ التخفي وراء حافلة الخطوط الجوية الفرنسية التي كانت تستعد للوقوف.»⁽¹⁾

والملاحظ على هذه التكرارات التي تظهر في الحكاية على أنها تصدر عن أطراف متباعدة وبطرق مختلفة، إنما تنبع في الأصل عن اختلاف في وجهات نظر بعض الشخصيات، وتباين في رؤيتها لحادثة الاختطاف ووعيها بحقيقة الجريمة التي وقعت في مطار رواسي، فكان ذلك شبيها لما هو معروف في الروايات البوليسية، حيث يتم الاستماع لعدة شهود يحكي كل واحد منهم الجريمة من منظوره الخاص⁽²⁾. فينتفع من ذلك القارئ بتعمقه أكثر في فهم الوقائع والتثبت من صحتها وتفاصيلها، وهو يرى الشخصيات تحكي عن الحدث الواحد وتتنظر إليه فتحلله وتفسره من عدة زوايا وبمستويات متفاوتة من الوعي، ثم إن حادثة الاختطاف نفسها كانت غامضة جدا بنقائصها وفجواتها التي شكّلت أثناء السرد لغزا لم تكتمل ملابساته وكل تفاصيله بالنسبة لبعض الشخصيات في الرواية، وحتى بالنسبة للقارئ، الذي يحس كل مرة بفجوة ناقصة في الرواية وهو يتابع تطور أحداثها وتنامي الوقائع الرئيسية في الحكاية. وقد أشرنا سابقا إلى أن هذه الحادثة (الاختطاف) بالضبط تمثل أكبر بؤرة تشويق حقيقية في الرواية، وهذا ما أكسب تكرار الحدث نفسه من حين لآخر جمالية وقدرة إيحائية عالية، إذ كان الراوي يعمد أثناء السرد إلى الحدث الواحد فيكرره ليكشف عن نقطة أو جزئية غامضة فيه فيزداد وضوحا، وكان بذلك لغز حادثة الاختطاف ترتفع قيمته الفنية والتشويقية في أعين القراء كلما ازدادت عناصره الغامضة اتساحا وثرأ بتنوع المقاطع الحكائية التي تعيد نفس الحدث، وتتوسع في تفاصيله بأساليب فنية وحيل لا تعيد نفسها

(1) - الرواية، ص143، 144.

(2) - ينظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص الروائي، ص142.

رغم أنها تطرق نفس الموضوع، ولو كان غير ذلك لما انجر عن هذا الأسلوب في التواتر هذه القدرة الإيحائية والجمالية التشويقية⁽¹⁾ العالية.

ومن تلك الحيل التي استخدمها الراوي أيضا لتكرار نفس حادثة الاختطاف في مطار رواسي نجد سرده حكايا ما كان يتفرج عليه آدم في أشرطة الفيديو المصورة التي كانت تصله عن حادثة الاختطاف*، وفي الواقع إن سرد محتوى أشرطة الفيديو باحتلاله عدة صفحات من الرواية هو يمثل تكرارا آخر في الحكاية لنفس وقائع حادثة الاختطاف التي وقعت مرة واحدة في القصة، لتكتمل في نهاية الشريط السينمائي الثاني اللقطة المفقودة في الشريط الأول، وحلقة الوقائع الناقصة من كل أحداث الرواية، وهو السر الذي كان يجهله الجميع والمتعلق بوفاة أميا أثناء تبادل إطلاق النار في ساحة المطار. وكأنّ الراوي وهو يكرّر الحديث عن نفس الحدث مع الحرص على إخفاء هذا السر كل مرة، كان يعتمد في ذلك على جعل التواتر يؤدي وظيفة التأكيد والإلحاح والتنبيه المقصود إلى ما وقع حينها، فيظهر الراوي باعتماده في عرض الحدث على أسلوب التواتر التكراري وكأنه مسكون بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة، وأكثر من صياغة لترتفع طاقته التعبيرية وقدرته الإيحائية⁽²⁾، حتى أصبح هذا الحدث المركزي من شدة تواتره يطغى على جميع أحداث الحكاية الأخرى، ويطفو على سطح النص السردى، بحيث تناوله الراوي عديد المرات، وتحدثت عنه الشخصيات من زوايا نظر مختلفة جعلت من حقيقته الكاملة وسره الخفي يتنامى مع تنامي اهتمام السرد به، إلى أن شكّل في النهاية بؤرة محورية في بنية أحداث حكاية العربي الأخير.

(1) - ينظر: أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 68.

* لقد وصل آدم أثناء إقامته الجبرية في القلعة شيطان مصوّران لحادثة الاختطاف، كان محتوى الشريط الأول ناقصا، إذ تمّ التلاعب بتركيب مقاطعه عن قصد، من أجل طمأنة آدم وحثّه على مواصلة العمل في مشروعه النووي، أما الشريط الثاني الذي وصله من سميث فقد كان كاملا. في ما يخص أحداث الشريط المصور الأول فقد نقلها الراوي مسرودة في الصفحات (215-218) من الرواية في الوقت الذي كان آدم يشاهدها مصوّرة على الشاشة، ثم أعاد الراوي بنفس الطريقة الأولى سرد الأحداث التي شاهدها آدم في الشريط المصور الثاني، فاحتلت بدورها في الرواية صفحات أخرى هي (418-421) حيث قام الراوي بتكرار نفس محتوى الصفحات السابقة تقريبا مع إضافة الحلقة المفقودة من أحداث الشريط المصور الأول.

(2) - ينظر: يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 132.

ويدوره كان الاتصال الوهمي الذي ربط آدم بأمايا عبر خدمة سكايب من حيث تكراره يشكّل دوراً لا يقل أهمية في بناء أحداث الحكاية وإخفاء لغزها، لأن هذا الاتصال لم يكن مع أمايا الحقيقية، بل مع أمايا افتراضية تمّ خداع آدم بها، عن طريق إقامة اتصال وهمي كاذب معها وقع مرة واحدة في القصة، إلا أن الرجوع إلى هذه الخدعة قد تكرر عدة مرات في الحكاية، المرة الأولى يوم وقع الاتصال الوهمي بين الثنائي «... فجأة بدا الصوت ناعماً:

- حبيبي آدم. أراك من هنا. نحفت قليلاً يا قلبي. كأن هذا الفراق استمر دهوراً.
- لا أراك أمايا الحبيبة ولكني أسمع صوتك بنعومتها. اشتقت لك موت. أنا بخير وفي صحة جيدة. أنا لم أختطف، أنا في مكان مريح لأسباب أمنية. أعمل في مشروع الذي تعرفينه وقد طورناه باتجاه ما يسعدك...»⁽¹⁾، لتتمّ العودة مرّة ثانية إلى نفس الحدث في موقع آخر في الحوار الذي جمع بعدها آدم وسميث « - جيد. وهل أنت راض عن لقاءك مع أمايا؟ هل قلت ما كنت تريده؟ كيف وجدتتها.
- سعدت بها طبعاً. وفرحت بالخصوص أنها ما تزال على قيد الحياة. أصدقك القول أنني كنت أشك في أنها ما تزال حية. لأن ما حدث في ذلك الشتاء مرعب يا صديقي.
- ارتحت الآن.
- جداً. لكن شيئاً ظل معلقاً بقلبي. لم ننهِ الحديث. بدت في الأخير كأنها ضائعة عندما قلت لها بالعربية: نحبك ونمووت عليك... بدت لي كأنها ضائعة مثل صور المانغا اليابانية عندما يصابون بالحيرة. بالضبط هو الإحساس الذي تولد لدي في النهاية وأنا أرى وجهها وقد فرغ من كل شيء وعينيها أصبغتاً ببلادة غريبة وهذا لا يشبه أمايا أبداً...»⁽²⁾.

لقد أكّد لنا الراوي بتكرار هذا الحدث انطلاء الخدعة على آدم، بحيث صدّق هذا الأخير أن أمايا لا تزال حية، وبأنّها أصبحت تدعم مشروعه، إلا أن علامات الاستفهام التي بقيت مطروحة حول انقطاع الاتصال الفجائي، وحذف التسجيل الصوتي الذي قام به أثناء المحادثة، وردّة فعل أمايا غير الطبيعية التي لم يألفها آدم أبداً هي من أعادت الشكوك من جديد، وطرحت علامات

(1) - الرواية، ص 246.

(2) - الرواية، ص 268، 269.

استفهام عديدة أصبحت تراود آدم حول أسباب ردّة فعلها الغريبة تجاه اللعبة، وتغير رأيها الراض للنووي 180 درجة، هذا ما أعطى تكرار نفس الحدث من جديد دلالات جديدة ذات بعد إيحائي وتبهيي، بل أصبحت ذكريات هذا الحدث تتكرّر على آدم حتى طغت صورته على ذهن الشخصية وفكرها، فيقول الراوي عن آدم مكرّراً نفس الحدث للمرة الثالثة: « الليلة بكاملها وهو يفكر في أمايا؟ لم يعرف لماذا كان الحديث جميلاً، وفجأة تحولت إلى مجرد صورة بلا روح. قبل أن تغيب في فوضى تزام صور أخرى دخلت على الخط، كأنها لم تعد معه نهائياً. لكنه في النهاية أقنع نفسه أنها مرتاحة، وأن والدها أو عائلتها تساعدها كثيراً على تجاوز كل الصعوبات الكبيرة وغيابه. صوتها الفولاذي الذي كانت تزداد حدته من حين لآخر، لم يعجبه، لكنه على الأقل سمعها...»⁽¹⁾، لقد عملت هذه التكرارات والاستفهامات وعلامات التعجب التي مست أحداثاً وقعت مرة واحدة في القصة على إثارة فضول القارئ، لأن الأسئلة والشكوك التي كان يثيرها الراوي وهو يعيد نفس الحدث كانت - بصورة كبيرة - موجّهة للقراء من أجل استفزاز توقّعاتهم التخيلية (للبحث عن دلالة لصوت أمايا الفولاذي مثلاً)، كما أسهمت التكرارات من الناحية الزمنية في عرقلة سير الزمان العادي بسبب انقطاع السرد عن حاضر الحكاية لصالح تكرار سرد نفس الأحداث التي وقعت في الماضي على حساب زمن الحاضر المستمر دائماً.

لقد كان الراوي يلجأ في العديد من المرات إلى التواتر التكراري في إعادة الأحداث الجوهرية التي من شأنها - مع كل مرة تُذكر فيها - أن تثير تفاعلاً وجدلاً واسعاً بين الشخصيات الروائية، فيكرّرها الراوي حتى يسمح للشخصيات بإسماع صوتها وتبادل آرائها، وذلك كعودته القوية في كل مرة ليسرد على مسامعنا ما وقع في هيروشيما ونكازاكي اليابانيتين، والتي تكررت العودة إلى وقائعها الحقيقية في الرواية (9 مرات)، فكانت العودة إليها كل مرة تعكس وتقرّب ذلك الجدل القائم والمستمر بين الشخصيات داخل الرواية، بآرائها المتباينة حول خطورة التسليح النووي من عدمه، فكانت العودة المتكرّرة إلى سرد ما وقع في اليابان من خراب ودمار تعمل على بثّ الحيوية، ولفت الانتباه بجديّة إلى الموضوع التخيلي الرئيس في "حكاية العربي الأخير"، والذي يدور حول حلم البطل بصناعة قنبلة "الجيب" النووية الرّديعية، فقام حول جدوى صناعتها بين الشخصيات جدال

(1) - الرواية، ص 280، 281.

كبير، هل سيحقق هذا المشروع هدفه النبيل بنشر السلام والحد من انتشار الإرهاب؟ أم أن القنبلة الصغيرة ستكون شبيهة أُخْنِيهَا في هيروشيما ونكازاكي إذا استخدمت لغير الأهداف النبيلة التي صنعت لأجلها؟

لقد كانت العودة إلى سرد ما وقع في اليابان في كل مرة تتميز بتنوع أسلوبه ثري، عكس اختلافات شتى في وجهات النظر بين من رفض هذه الفكرة إطلاقاً، لأنها جريمة في حق الإنسانية ليس إلا، وذلك مثل عودة الراوي إلى هذه الحادثة حتى يبرر أسباب اختيار "أمايا" تخصص علاج الجروح النووية بسبب تذكرها حادثة هيروشيما وكيف سرقت من جدها الحياة: «... ترى جدها تسوتومو ياماغوشي، وهو يركض تحت الحرائق والنار التي أحدثتها قنبلة هيروشيما. تتمنى لو يحذف هذا التاريخ من البشرية لأنه سرق منها حقها في الحياة. تلعن إمبراطور الجنون كما تسميه، هيروهييتو، الذي سكن قلبه غرور نار الحرب ورفض إعلان بوتسدام، وتلعن الرئيس الأمريكي هاري ترومان، الذي أعطى أمر إلقاء القنبلة النووية وهو لم يستنفذ كل الإمكانيات السلمية. لهذا اتجهت نحو الطب النووي وآثار الإشعاعات المعلنة والسرية، بسبب الحروب وبسبب الأخطاء التقنية والحسابات الخاطئة، معاكسة جذرياً مسار أسلحة الدمار الشامل. تجد متعة في استفزاز آدم»⁽¹⁾.

وتتكرر مرة أخرى العودة إلى نفس الحادثة ولكن من زاوية نظر "لينل بروز" المعاكسة تماماً، والتي يؤيد من خلالها ما حدث في هيروشيما ونكازاكي، فيقول بأنها هي من أنقذت العالم: «- كنت تتحدث عن البشاعة. تخيل قليلاً لو استمرت اليابان في عدوانها على أمريكا والعالم الحر، كيف سيكون العالم اليوم وكم سيكون عدد الضحايا من ذلك الوقت إلى الآن؟ اليابانيون فهموا متأخرين. موت مدينتين أنقذ البشرية من انهيار حقيقي للعالم. البشاعة. هذا نسميه في لغتنا الفوضى الخلاقة...»

- لا يا سيدي. تلك جريمة ضد الإنسانية. ترومان لم يكن غيباً عندما أعطى أوامر التقتيل الجماعي، ولا الطيار الذي قيل عنه أنه جن بعد العملية، واتضح لاحقاً أنه يدرس تجربته

(1) - الرواية، ص 44.

للتلاميذ والمنتديات النووية، ويبرر الجريمة. عندما نبرر القتل يا سيدي. نصبح بالضرورة طرفاً فيه

- لو لم توجد القنبلة النووية كيف سيكون العالم اليوم؟ ضحايا بلا حدود ووضع شديد القسوة...»⁽¹⁾

أما عندما تتكرر العودة في الحكاية إلى الحادثة مرة أخرى من وجهة نظر آدم فإنها تعكس -من خلال الأسئلة التي يطرحها على نفسه - قَلَقَهُ وتَخَوُّفه وارتبأكه تجاه ما وقع في اليابان وهو الباحث المتخصص في نفس المجال النووي يقول: « أنا في دوامة أبحاثي، شئت أم أبيت. الباحث مثل المريض يا قلبي، لا ينسى أبداً أن لديه مرضه الخاص وعليه أن يولييه كل الأهمية وإلا سيموت. أخريش كل ليلة لكي لا أنسى ما فعلته من قبل يا إيفا... البوكيت - بومب فكرتها كانت نبيلة وأتمنى أن تظل، لكنني أعرف أن الظلم لن يسعفها. وسيلة للدفاع عن الحق في حيز ضيق هكذا نشأت الفكرة. ماذا لو فكر ترومان أول مرة بهذه الطريقة قبل أن يلقي ليتل بوي على هيروشيما؟ كان قلل عدد الضحايا إلى 59% وهذه النسبة غير مبالغ فيها. أتكلم عن حالة اضطرار استعمال هذا لسلح الفتاك، الذي يحتاج إلى رقابة دولية صارمة.

- ... ما حدث في اليابان مرعب. جريمة أخلاقية ضد الإنسانية»⁽²⁾.

ولقد كان التوجس وتأنيب الضمير يشتدُّ على آدم كل مرة، فكان كلما تقدّم بمشروعه خطوة إلى الأمام تُداهمه خيوط الذاكرة فترغمه على العودة إلى الماضي، وتفرض عليه أن يكرر ذهنياً حوادث الانفجار النووي باليابان، فكان في أوجِّ انفعالاته يعيدها وهو واعٍ بتفاصيلها الدقيقة، حتى يتصوّر كأنها تقع أمامه: «... وهو في غيمة الدوار التي ملأته حتى خبأته في أعماقها، داهمته صور هيروشيما ونغازاكي القديمة وهي تحترق تحت الكتلة النارية الثقيلة؟ رأى تلك الغيمة الكبيرة التي تشبه نبتة فطر عملاقة، محاطة بحلقات وهالات كثيرة، بيضاء ثم صفراء ثم رمادية ثم سوداء. ثم الطفلة التي احترق لباسها على جلدها. ثم رأى جد أُميا تسوتومو يماغوشي وهو يُرمى بعيداً ككيس من النفايات... أغمض عينيهِ لكي لا يرى المشهد الذي سكن مخه حتى وهو في

(1)- الرواية، ص112.

(2)- الرواية، ص82.

مخبر بنسلفانيا للأبحاث النووية. ولكن الريح العاصفة التي خلفها الانفجار قذفت به في أعلى السماء. فرأى كل شيء من الأعلى. كل شيء كان يحدث أمام عينيه. يتطاير كما لو كان يحدث في اللحظة نفسها. في البداية سمع ضجيج المكاتب التي كانت تفتح وتغلق. أصوات بعض الإداريين الذين يملأون الممرات. فجأة اتضحت صورة هاري ترومان. جويليه 1945. رآه يرفع يده كما تعود أن يفعل دوما في عز قيض شهر أوت 1945، ويعطي الأمر بالهجوم على اليابان بالقنبلة النووية... نزلت القنبلة لينتل بوي على هيروشيما المستكنة، لتنتشر بعدها غيمة كبيرة مكونة هالة على رأس المدينة. ويموت في ظلها، في ثوان محدودة، أكثر من 200 ألف إنسان...»⁽¹⁾.

لقد بدت هذه المقاطع التكرارية في مجملها على شكل استرجاعات من الماضي لحدث وقع مرة واحدة، لكن العودة إليه تكررت أكثر من مرة في الحكاية من قبل الراوي، وعلى لسان الشخصيات أيضا، فبدأ هذا التواتر كحلقات إضاءة تاريخية ومحطات مراجعة حقيقية تنعكس فيها وجهات النظر المتضاربة حول حقيقة تاريخية عمل الراوي بتكرار سرد وقائعها على التنبيه لمآسيها، والأهم من ذلك بثّ بالتكرار الحيوية في موضوع الحكاية الرئيس، إذ جعل من العوالم التخيلية وكأنها واقعية، تُغوي بالاندماج معها، فيسارع القارئ وهو يقرأ عن هذه العوالم الخيالية إلى تصديق ما يحدث فيها، خصوصا وهو يرى الشخصيات تتناقش وتتنافس وتتبادل الآراء أكثر من مرة حول حقيقة ما حدث في اليابان إبّان الحرب العالمية الثانية، وعليه كانت العودة في الرواية إلى الوقائع التاريخية تطعيما للنبوءة، فيتم من خلال كل تلك الإشارات التي تصف أوجه التشابه عقد المقارنة بين ما حدث في الماضي وما يمكن أن يحدث في المستقبل، وهذا ما أعطى رواية "2084" مشروعيتها كرواية تنتمي إلى الخيال العلمي الجاد.

ومن أحداث الرواية المتواترة ما يَخِفُّ معدّل تكرارها قليلا، مثل حادثة فرار "الكوربو" التي وقعت مرة واحدة في القصة، وتكرر ذكرها في الحكاية مرتين، المرة الأولى بيّن من خلالها الراوي أن قصة هروب "الكوربو" من سجن القلعة كان السبب المباشر في تعيين "لينتل بروز" على رأس قيادة قلعة أميروبا، بسبب تهاون القيادة السابقة، فيقول: «... بينما السجين الأكثر خطرا الكوربو،

(1) - الرواية، ص 197، 198.

إرهابي معروف وقاتل محترف، وخريج أمريكا هرب. كان يتمتع بحرية أكبر، مما تسبب في عزل مسئول القلعة نهائياً. استغربت كيف استطاع أن يهرب من القلعة في ظل كل هذه الوسائل التي تراقب أنفاس الشخص المحجوز.

- أكبر خدمة أسداها لي فرار الكوربو هي أنني هنا بسبب تهاون الإدارة السابقة...»⁽¹⁾

أما العودة الثانية لنفس الحدث فكانت على لسان "ستيفنس" أثناء شرحه لآدم الكيفية التي تمت بها عملية الاختطاف، وكيف كانت جماعة الكوربو أحد أطرافها: «... كنا نعرف أن عملية اختطاف كانت تركب ضدك، وكنا في سباق ضد الساعة ووصلنا في اللحظة التي كانت مجموعة تنتمي إلى التنظيم، التي يرأسها الكوربو سيئ الصيت الذي ألقي عليه القبض واقتيد إلى قلعة أميروبا، وعذب هنالك للأسف، لكنه تمكن من الهرب في النهاية ليضيع بين الرمال. الكوربو خريج جامعتنا الأمريكية...»⁽²⁾، وهكذا كان تكرار هذا الحدث مع كل صيغة جديدة يعود بنا رفقة الشخصيات بزوايا نظر متباينة إلى زمن الحدث الأول، ويحملنا على تصور أحداث الماضي واستيعاب تفاصيلها الدقيقة والتي كان آدم يجهلها أيضاً، فكان تكرارها تمهيدا للمفاجأة والحقيقة التي اكتشفها آدم فيما بعد بأن "الكوربو" ليس إلا "سيف" صديق الطفولة في أرابيا الغربية وزميل الجامعة في بنسلفانيا التي انحرفت به الأقدار إلى احتراف الجريمة وممارسة الإرهاب.

ومن الأحداث التي وقعت مرة واحدة وتكرر ذكرها مرتين في الحكاية نجد حدث وفاة أم آدم، التي ورد الحديث عنها مرة على لسان آدم وهو يحدث أميا: «بدأت أنا نفسي، أخسر علاقتي مع يقينيات الأشياء. منذ أن ماتت أمي لم تعد الحياة في هذا المكان تعني لي الشيء الكثير. ذهابها ترك فجوة كبيرة وأبي تعب كثيراً...»⁽³⁾. ثم تكرر الحديث عنه للمرة الثانية على لسان الراوي في قوله عن والده آدم: «... قبل أن تموت في ذلك الشتاء القاسي، لم توص إلا بثلاثة أشياء كما حكى أخته تالا. أن يتنبهوا لوالدهم الصعب لكن طيب القلب. وآدم المنفي خارج حيطان أمه، وما عندوش إلي يهتم به وعلامة خير الدار، الفلوس الأعمى.»⁽⁴⁾، فكان تكرار سرد هذا الحدث المؤلم

(1) - الرواية، ص 24.

(2) - الرواية، ص 104.

(3) - الرواية، ص 119.

(4) - الرواية، ص 373.

من الراوي حتى يعكس وينقل للقارئ حجم الفراغ والضياغ الذي تركه في نفسية آدم موت الوالدة، ومرض الوالد.

ومن الملاحظ أن التواتر التكراري في نص هذه الرواية كان يستهدف الأحداث والمواضيع القويّة والمهمّة من القصة، فيعمد إلى تكرارها في الحكاية مرتين أو أكثر، لتذكير القراء بها، ولجعلها في كلّ مرّة حاضرة بزمناها في ذهن المتلقّي كمثّل حضورها الدائم في وعي الشخصيات، فتسجل هذه الأحداث وطأتها وأثرها في صفحات نص حكاية العربي الأخير كل مرة تعاد فيها مستندة إلى ذلك الأثر النفسي والصدمات المتوالية التي تركتها قوّة الأحداث والزمن على شخصيات الرواية، وعلى ذات البطل بصورة خاصة، هذا الأخير كان واقعا تحت تأثير عنف عدّة صدمات متتابعة مسّت استقراره النفسي، وغيّرت مجري حياته نحو وجهات لم يتوقّعها أبداً، بداية بقساوة حادثة الاختطاف وانتقاله إلى الإقامة الجبرية، وحقيقة وفاة أميا التي جهلها طيلة خمسة أعوام من الحجز كان أثنائها يمّني النفس بلقائها أو حتى الاطمئنان على حالها. ثم وفاة كل من الوالدة والوالد وسميث جوردن الصديق المقرب، وصولاً إلى خيبة النتائج غير المريحة التي أبانتها التجارب الميدانية لقنبلة الجيب النووية، وتعلّق الذاكرة بذكريات الدمار الشامل الذي حلّ باليابان في هيروشيما ونكزاكي... وغيرها من أحداث الماضي والحاضر التي جعلت آدم يعيش في دوامة من القلق والخوف والحزن على ما مضى، ويتوجس خيفة على مستقبله ومستقبل الإنسانية والأمن العالمي. فكانت هذه الأحداث لشدة وطأتها على نفسية البطل وتأثيرها على مجرى الأحداث هي التي تكرّر سردها الإسترجاعي في الحكاية عديد المرات، وذلك بالعودة إلى تكرار زمنها الخاص الذي عاشته الشخصيات مرة واحدة في القصة فبقي راسخاً في ذهنها تعود إليه كل مرة بتكراره واسترجاع ما وقع فيه.

3- التواتر المتشابه (الحكي المؤلف):

يحكي لنا النص فيه لمرة واحدة بل دفعة واحدة ما وقع عدّة مرات على مستوى القصة، حيث يستعمل الراوي في هذا النوع من القص إشارات مقتضبة تدلّ على سمة تردّد الحدث في القصة،

فيما يتمّ الحديث عنه في الحكاية مُختَرَلًا، في « صيغة سردية تقترب من الإيجاز (الخلاصة)»⁽¹⁾ التي تجمع بين عدة أحداث متشابهة في سرد واحد. وفي الحقيقة فإن هذا النوع من التكرار هو أكثر أنواع التواتر ألفة لدى القارئ، ويمكن أن نعثر على نماذج له منذ الملاحم الهومرية، وكذا على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة حيث تزوّد المقاطع الترددية الأحداث الأساسية بنوع من الإيجاز والخلفية الإخبارية⁽²⁾.

وإذا ما عدنا إلى نص رواية "2084 حكاية العربي الأخير" فإننا نجده مليئًا بهذا النمط من السرد الذي يختزل فيه الراوي ما تشابه من الأحداث وتكرّر في القصة، فيسرد علينا دفعة واحدة في الحكاية، ذلك أن الراوي حتى يتمكن من الإلمام بجُلّ أحداث حكاية العربي الأخير وتفاصيلها وجزئياتها التي امتدت على طول هذه الفترة الزمنية الواسعة، التي حاولت الرواية تغطية أحداثها، كان لزاما عليه أن يلجأ إلى الحكي الترددي، والاقتصاد اللغوي، والاختزال الحدثي لكل ما كان ثانويًا أو غير جدير بوقوف السرد على تفاصيله لعدم أهميته، أو لأنه قد أصبح نمطيًا ومألوفًا لدى الشخصيات التي عايشته لمرورها عليه بشكل دوري على امتداد الزمان، فَيَعْبُرُ عنه أثناء السرد باستخدام جملة واحدة تجمع ما تشابه من الأحداث.

ومن أمثلة ذلك في الحكي قول الراوي: « أطفأ سيرجون، كما تعود أن يفعل في تلك الساعة، كل الأنوار، ولم يترك إلا نورا واحدا يملأ الساحة العامة، للجهة الجنوبية للقلعة، والعمود المركزي الذي يضيء البوابة الرئيسية. ثم ترحلق في ساك دو كوشاج...»⁽³⁾، حيث جمع لنا الراوي بعبارة واحدة ما كان يتكرّر حدوثه في القلعة يوميا عندما كان يقوم سيرجون بإطفاء كل أنوار القلعة في توقيت محدد كل ليلة ليتوجّه إلى النوم. وبنفس الطريقة تقريبا يختزل لنا الراوي عادة ليلت بروز في النوم يوميا بنصف عين واحدة فيقول: « تعود ليلت بروز على أن ينام بنصف عين مثل الديك

(1) - برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص102.

(2) - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص132.

(3) - الرواية، ص20.

حتى لا تدهمه صورة الحادثة التي كادت تؤدي بحياته في الرمادي، التي تعاوده كلما أغمض عينيه بغبارها ودمها وصراخها»⁽¹⁾.

والملاحظ أن هذا النوع من السرد النمطي الذي يحكي من خلاله الراوي مرّة واحدة عمّا تشابه من الأحداث يسجّل حضوره بقوة في الفصلين الأول والثاني من الرواية، حيث يظهر كمرافق للحكي التفردى، فيعمل التواتر المتشابه على تكثيف الأحداث واختزالها أمام عيني القارئ تسهيلا لاندماج هذا الأخير مع الحدث، حتى يصبح هذا النمط من التواتر في عمله شبيها بالخلاصة إلى حد بعيد، لأنه يختزل الزمن السردى عندما يقوم بتزويد القارئ بمعلومات كثيرة في مساحات نصية محدودة، تجعل المقاطع النصية التي يشتغل فيها التواتر الزمني المتشابه تهتم أكثر باختزال الوقائع التي تمتدّ (تتكرر) في مدد زمنية طويلة ببعض الألفاظ والعبارات البسيطة.

ف نجد مثلا في المقطع النصي التالي حديثا للراوي عن عادة آدم المتكرّرة في القلعة بالمشي كل صباح في ساحة المدرج القديم الممتدة، والتي تقارب (واحد كيلومتر)، كان يقطعها آدم مشيا طوال خمس سنوات حزا «... الساحة الرئيسية التي تنتهي بطريق ممتد يشبه مضمار الرياضيين المتسابقين التي كان يسلكها آدم كل صباح، المدرج القديم، إلا أيام الأعياد الوطنية والمناسبات الخاصة، حيث تحتلها الفرق النحاسية وفيلق الجيش، يقطعها كلها مشيا بطولها الذي يقارب كيلومترا، ولا يرفع رأسه»⁽²⁾. كما نجد في الفصل الأول أثناء حديث الراوي عن الزيارة الرسمية التي قادت إيفا للقلعة، اختزالا لعديد الزيارات السابقة التي لم يتوقّف عندها السرد في أوانها، فسردها لنا الراوي دفعة واحدة لتشابهها، وذلك بمناسبة حديثه عن الزيارة الأخيرة، يقول: «... إيفا زارت القلعة والسد العديد من المرات، والتقت كثيرا بآدم وحاورته في كثير من تفاصيل حياته...»⁽³⁾ فنجد أن عبارة (العديد من المرات) التي تختزل زيارات إيفا، وعبارة (كل صباح) في المثال الأول التي تشير إلى عادة آدم في المشي، هي في الحقيقة عبارات تدلّ على الاختزال الزمني الذي عوض به الراوي صفة التكرار النمطية الملازمة للأحداث، والتي رأى الراوي أن الوقوف على تفاصيلها في

(1) - الرواية، ص 21.

(2) - الرواية، ص 26.

(3) - الرواية، ص 33.

السرد كلّ مرّة سوف لن يقدم أي إضافات أو دلالات جديدة في النص الروائي لتشابهها من حيث مضامينها ودلالاتها، فجمعها مختزلاً الزمن السردى و مقلصا المساحات النصية.

وتدور معظم أحداث الحكاية في مكان مغلق على نفسه داخل قلعة أميروبا الشبيهة إلى حد بعيد بسجن، يخضع فيه الجميع إلى نظام دكتاتوري، من قيادة عسكرية راقبت التفاصيل الدقيقة، وسلّبت من الناس الحرية في كل شيء، بما فيها حرية الحركة والتنقل، « وما دام المكان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحرية، فمما لا شك فيه أن الحرية في أكثر صورها بداهة هي حرية الحركة»⁽¹⁾ التي لم يجدها السكّان في القلعة، فكانت تحرّكاتهم متشابهة ومتكرّرة، وروتينية، تُعاد كل يوم بالطريقة النمطية نفسها، حتى أصبحت عند من يسكن القلعة عادةً، لذلك نجد أن الراوي لعدم أهميتها وحتى لا يُثقل السرد بها أكثر، أثر نقل هذه المشاهد والوقائع المتشابهة التي ألفتها القلعة وقاطنوها في صورتها الترددية فقام باختزالها، إذ نجده مثلاً يتحدث مرة واحدة في السرد عن أجهزة التنصّت التي ألفها الناس، والتي يتمّ تغييرها كل سنة في القلعة، يقول: « أجهزة التنصّت الشديدة الحساسية التي يمكن أن تفصح الإنسان في أي لحظة، منتشرة في كل مكان. في كل سنة يتمّ تغييرها بأخرى أكثر تطوراً، وأكثر حساسية»⁽²⁾.

كما نجد هذا الطابع الاختزالي لما تشابه من الأحداث والوقائع في السرد عند حديث الراوي عن تعود آدم وسميث على المشي معا في ساحة القلعة، وقبلها في بنسلفانيا، « مرات كثيرة كان يلتقي به بعد عودته من المضمار، فقط ليقاسمه للحظات، ما يشغله في البرنامج النووي، فيمضيان وقتاً آخر في المشي في ساحة القلعة الجنوبية وحتى الشرقية. نفس عاداتهما عندما كانا بنفس المخبر النووي في بنسلفانيا. يُكنّان لبعضهما احتراماً كبيراً. لكنه كلما بدأ معه سباقاً، لا ينهيهِ إلا معوج الظهر»⁽³⁾. يمثّل هذا المقطع السردى نموذجاً للتكرار الترددي الذي يجمع أحداثاً متشابهة لم تحدث في نفس المكان والزمان، لأنها وقعت في مكانين مختلفين (أميروبا وبنسلفانيا)، فالمدة الطويلة لهذه الأحداث في القصة التي قدّمت بشكل مختزل وموجز زمنياً في الحكاية كانت

(1) - حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 94.

(2) - الرواية، ص 133.

(3) - الرواية، ص 267.

تستدعي هذا الحكي المكثف، فبدل أن يتعمق الراوي في تفاصيل المدة والصداقة التي جمعت الثنائي عدة سنوات، عمد إلى ذكر الأحداث المتماثلة والمتكررة في مكانين مختلفين دفعة واحدة في السرد، أي جمعها من حيث تشابههما في سرد واحد مشترك، ونقلهما في الخطاب دفعة واحدة طُوِّيت معها عديد سنوات الصداقة.

ويبدو أن طبيعة (هندسة) المكان المغلق قد فرضت نفسها على طبيعة الأحداث وحركة الشخصيات في الرواية من حيث التشابه، إذ نجد التواتر الترددي للأحداث أيضا في حديث الراوي عن تعود آدم على التأمل من الكوة الصغيرة في غرفة نافذته، التي كان يطلّ من خلالها على بعض ما يوجد بالقلعة، « ظل آدم معلقا بالكوة الصغيرة التي يسميها نافذة، يتأمل الكتابات المضاءة، التي رفعت في الساحة الواسعة... الساحات المركزية التي يراها آدم كل ليلة أو كل صباح من الأعالي، اتسعت كثيرا وتغيرت أيضا. كانت شبه قاحلة، أصبحت الورود التي غرست فيها تغطي تربتها الرملية...»⁽¹⁾ (عبارة (كل ليلة أو كل صباح) تدل على أن هذا الفعل الذي كان يقوم به آدم في نفس المكان كان متكررا ومتشابهًا، وليس هناك أي ضرورة لإعادة سرده كل مرة.

كما لم تكن هنالك ضرورة ولا أي دافع عند الراوي لإعادة الحديث كل مرة عن النداءات والأصوات التي كانت تصل مسامع آدم باستمرار من مدّ الصحراء المحيطة بالقلعة، فحكى عنها مرة واحدة في الحكاية، في حين كان وقوعها في القصة متكررا، يقول الراوي: «صوت واحد ظل مميزا فيها، ويطغى على أصواتها مجتمعة. يعوي وكأنه يتكلم. في كثير من الليالي الصافية يسمع نداءاته ويفهمها. من تحت كوة غرفته العالية التي كأنها معلقة في الفراغ. نفس بحة رماد...»⁽²⁾.

كما حكى لنا الراوي وجمع الحديث دفعة واحدة عما كانت تقوم به الخادمة "أميناتا" من تنظيف لغرفة آدم الجديدة يوميا، وذلك في قوله: «... على الرغم من نظافة المكان الذي تعقّمه الخادمة أميناتا بعد النوم وقبله بقليل. تأتي صباحا ثم تعود قبل أن يدخل سريره محاولا أن ينسى كل ما شمه من عطر ولا يحتفظ إلا بما انتهى»⁽³⁾، فالأعمال التي كانت تقوم بها الخادمة كانت

(1) - الرواية، ص 50.

(2) - الرواية، ص 53.

(3) - الرواية، ص 88.

تتكرر يوميًا، صباحًا ومساءً، قبل النوم وبعده، لكنه لم يحظ سوى بسطرين في الحكاية، إذ اختزلها الراوي متفاديا تكرار سرد الأحداث المتشابهة وذلك بعبارة دالة على ذلك.

لقد كان من الطبيعي إذن أن يلجأ الراوي إلى هذا النمط الترددي في السرد بالنظر إلى طول المدة التي قضاها آدم محجوزا في مكان (قلعة) أشبه بالسجن، أعمال الشخصيات فيه وتحركاتها اتسمت بالتشابه والتكرار، في طابع روتيني متجدد لا يمكن معه للراوي أثناء السرد الوقوف على تفاصيل الأحداث المتكررة كل مرة. كما نتبين وجود المستويات التعبيرية الدالة على الاختزال الزمني حتى على لسان الشخصيات في المشاهد الحوارية، فيقول آدم لإيفا مثلا: «أخريش كل ليلة لكي لا أنسى ما فعلته من قبل يا إيفا»⁽¹⁾. وتقول إيفا في موقع آخر: «... أريد أن أكون حرة كدقات قلبك، وهو أمر غير متوفر هنا للأسف. كل مساء قبل أن أنام أتمتم: خذني إليك حبيبي. كما فعلت في تلك الليلة الهاربة التي سجلوها في أجهزتهم، شبه متأكدة من ذلك، ويتلذذون عليها كلما اشتاقوا لامرأة تملأ فراغهم المهول»⁽²⁾.

سبق وأشرنا إلى التداخل الكبير الذي من الممكن أن يحصل بين تقنية الخلاصة وأسلوب التواتر الترددي في الحكاية من حيث اشتراكهما في اختزال الحدث والزمن، ولعل آخر مثال نستشهد به من الرواية على هذا النمط من التواتر التكراري المتشابه في السرد هذا المقطع السردية التي امتزجت فيه الخلاصة بالتواتر الترددي بقوة إلى حد التداخل، يقول فيه الراوي: «على مدار الأيام التي تلت، عاين كل شيء عن قرب بنفسه... كانت الرياضة هي حيلته وضالته. وكانت المدرجات، بحكم ارتفاعها وموقعها الاستراتيجي، هي مكانه الوحيد الذي كان يرى من خلاله كل شيء... بشكل طبيعي، ينزل الأدراج جريا ثم يصعدا حتى الأعلى، بحيث يظهر أمامه المشهد كاملا، مخفيا رأسه في قبعة لباسه الرياضي الواقية من المطر، التي لا تظهره وهو ينظر إلى المكان حتى لا يثير أي شبهة. فجأة بالضبط كما وصفته إيفا وكما لاحظته في العديد من المرات، رأى السيارة الصباحية، الهامر قد خرجت وعلى متنها أربعة عساكر، فهم أنها هي. لمح المشهد عن قرب كأنه لقطة سينمائية هاربة تم نزل بحيث يظل منظر السيارة ماثلا أمام عينيه. ثم يصعد

(1) - الرواية، ص 82.

(2) - الرواية، ص 364.

من جديد. ركز جيدا. لمحهم وهم يتبادلون عن قرب أشياء هشة... ثم يواصل صعوده ونزوله وتسلقه الأدراج حتى بعد غياب السيارة كليا، ليقفل من الشكوك المفترضة.

على مدار الأيام المتتالية تأكد له أن الحركة يومية ولها وقت واضح. وأن تبادل الحاويات الصغيرة، لم يكن حالة طارئة...»⁽¹⁾. سعى الراوي من وراء هذا الحكي الترددي والاختزالي الذي أشار إليه بعدة عبارات تدلّ على طابعه التكتيفي (على مدار الأيام التي تلت... ينزل الأدراج ثم يصعد... يواصل صعوده ونزوله وتسلقه الأدراج... لاحظته العديد من المرات... على مدار الأيام المتتالية... حركة يومية ولها تاريخ واضح). سعى من وراء ذلك إلى خلق « حالة من التكتيف السردى للزمن الطويل الممتد الذي تشعر به الذات»⁽²⁾، وتعيش حركته الدائرية التي تعيد فيها الأحداث نفسها، والتي اختزلها الراوي وجمعها في عملية سردية واحدة بعدة جمل وفقرات اقترنت بعدة أحداث في الحكاية متشابهة، ولها في النهاية دلالة واحدة، تدلّ من خلالها على أن ما سمعه آدم وما رُوجّ له حول اشتغال أطراف من داخل القلعة وخارجها بالتجار بأعضاء الموتى هو حقيقة كانت تقع في فترات محدّدة ومتواصلة، لكن الراوي وقف على بيان ذلك وتوضيحه مرّة واحدة ودُفّعة واحدة اختزلت الأحداث والزمان أيضا.

وهكذا يمكننا القول إن التواتر المتشابه الذي تميّز في السرد بتكتيف الأحداث واختزال زمنها الممتد قد شكّل ملمحا بارزا في نص رواية "2084"، فكان له ذلك الحضور القوي إلى جانب أنماط التواتر الأخرى، كالتفردي الذي نهض في السرد بوظيفة تقريرية قرّبت الحكاية من القصة ونقلت الأحداث بكل ملابسات وقوعها، إذ عمل فيه الراوي على أن يحكي للقارئ مرة واحدة ما وقع بدوره مرة واحدة في القصة. في حين كان التواتر التكراري مساهما في بسط الحكاية وتوسيع مساحتها النصية، لأن السرد في هذه الحالة كان يحتفي في الغالب بالعودة لأحداث الماضي التي وقعت مرة واحدة في القصة، فيعمل على تكرارها عدة مرات على حساب ما يقع من أحداث في زمن الحاضر السردى.

(1) - الرواية، ص370، 371.

(2) - ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص146.

لقد كان لهذا التنوع السردى التكرارى الذى امتزجت فيه جل أنواع التواتر واجتمعت في نص الرواية كلُّ بوظائفه التى يؤديها (من تأكيد أو وصف أو اختصار أو اختزال) دوره في إخراج أحداثها وتقديمها بطريقة خاصة، وإيصالها إلى المتلقي بشكل متميز وفريد، بعيدا عن البساطة والرتابة في العرض، والأهم من ذلك فإننا نجد أن نمط سرد الأحداث والوقائع في الحكاية يختلف عن الصورة الخام التي جاءت بها في القصة، وهذا ما يثير لدى القارئ حب التساؤل والبحث عن سر هذا الانكباب والاعتماد على هذا النمط في التكرار أو ذاك، وهو يرى طريقة سرد الأحداث تتلون وتتغير من موقع سردي لآخر وفق نظام خاص، قد اختاره الراوي ليبعد بنا ونحن نقرأ عن الإحساس بالرتابة والملل، أو ليثير انتباهنا لأمر أخرى غامضة، فنتحقق لنا المتعة ونحن نرى الحكى يرتدي في كل مرة رداء مختلفا قد يتزين فيه بالعودة إلى أحداث معينة لتكرارها تارة أو بعدم تكرارها تارة أخرى، لتبقى الأسئلة مفتوحة ومتنوعة من قارئ لآخر لاستخلاص الخواص الأسلوبية والتشويهاات الزمنية، والأهم من ذلك لإيجاد الإيحاءات التي ترمي إلى بثها أو إلى تحقيقها التراكم والأحداث المكررة في الحكاية.

خاتمة

خاتمة:

طمحنا منذ البداية في هذه الدراسة التي تبحث في السرد والزمن ومسالك المعنى إلى الكشف عن العلاقة الوطيدة التي تربط فن القص بالزمن، لنؤكد من خلال ذلك قيام الفعل السردي وارتكازه الطّاغي على العنصر الزمني، وعلاقة هذا الأخير بالدلالة، وأهميته البالغة في توصيل الرسالة، لذلك اخترنا البحث في كيفيات وطرق اشتغال المكوّن الزمني داخل رواية من روايات الخيال العلمي وذلك لطابعها الزمني التنبؤي القائم أساسا في أصل تكوينها، وحتى نقف من خلال دراستنا لسردية الزمن في هذه الرواية الاستشراfiّة على مختلف حيلها الفنية وتقنياتها السردية الزمنية، ونُعّين وظائف العنصر الزمني داخل بنائها السردي وخارجه، وأدواره في تشكيل جماليّة الرواية وفي بثّ معانيها ورسم مسالك الدلالة فيها، وقد توصّلت الدارسة في نهايتها إلى عدد من النتائج نُجملها ونسوقها مختصرة فيما يلي:

تكمن أولى معضلات الزمن الحقيقية بالإضافة إلى هلاميّة معناه، في تأرجح كينونته بين حدّي الوجود والعدم، فالزمن في حقيقته ذو طبيعة متحرّكة غير ثابتة على حال، بل دافعة جارفة، وهذه الطّبيعة هي التي جعلت مفهوم الزمن غامضا ومتجدّدا يتّحد الحديث عنه دائما بالبحث في القضايا الفلسفية التي تبحث في ماهيّة الوجود ثمّ العدم، والحضور ثمّ الفناء، والحياة ثمّ الموت، وظلّت هذه المعضلات ذات العلاقة الوطيدة بالزمن تتحكّم في رؤيتنا وتصوّرنا له حتى جعلته من أدقّ المفاهيم الفلسفية وأكثرها تعقيدا وزنبقيّة، فانتسعت الهوة بين ما يعرفه الإنسان عن الزمن وبين ما يدّل عليه، فاتحة المجال لاجتهادات الدّارسين في جميع ميادين وفروع المعرفة منذ القدم إلى الآن من أجل تعريفه وتحديد ماهيّته وكينونيته، إلّا أنّ آراءهم جاءت متباينة في تحديد مفهوم الزمن، ولقد اتّضح لنا ونحن نتبّع مفاهيم الزمن المتعدّدة في الفلسفة والفكر كيف أنّ الزمن موجود في كل حين، ومُتعلّل في جميع مناحي حياة الإنسان، ومُرافق لوجوده إلّا أنّ الخبرة البشريّة بالزمن وكيفية وجوده يلقّها الكثير من الغموض والحيرة، ومن ثمّ فالإنسان كان يسعى دائما إلى تجاوز هذا الارتباك وتلكم الحيرة تجاه الزمن وقواه الغامضة عن طريق ممارسة الفنّ عامّة والأدب خاصّة.

فلطالما أُعتبر الأدب أحد أرقى الفنون، وأكثرها التصاقاً بحياة الإنسان، وأشدّها تعبيراً عن همومه وآلامه وآماله، ومن أكثرها كفاءة أيضاً على عكس وعي الفرد بحدود نفسه، وبحدود ما يحيط به في الكون من أشياء، ولأن الأدب عامّة يعدّ فناً زمنياً في تحقّقه فهو من أبلغ الفنون ترجمة لما يعانيه الإنسان في غياهب الزّمن، ولعلّ مقولة الزمن تعدّ منذ الأزل إلى اليوم من بين أهم المقولات التي ألهمت فكر الإنسان البدائي والمتحضّر على السواء، فراح منذ القدم بالفطرة يخوض ويبحث في خباياها تعبيراً وإبداعاً ومحاكاةً، حتى شاعت حقيقة الزّمن الخارقة والغامضة بين عامّة النّاس، فانعكست آثاره في أعمال ونشاطات المبدعين وفي مختلف فنونهم التي عبّروا من خلالها عن إحساسهم العميق بالزّمن، ولكن يظلّ الأدباء والقصاصون خاصّة منهم الروائيين وحدهم من استطاعوا من خلال فعل الحكي والنشاط السرديّ المصاحب له التعامل مع الزّمن بحريّة وجرأة مكّنّتهم إلى حدّ بعيد من تطويعه، وتصريفه وفق دقائق حكائية تُنتج معنى وتبعث رسائل للقراء ولجمهور المتلقّين.

فالرواية اليوم - بحيويّتها ومقدّريّتها على احتواء جميع فنون التعبير الأخرى - لا تزال تُطالعنا في كلّ لحظة بمقدرة عجيبة على تمثّل الحياة الإنسانيّة الفعلية، وهي تكاد في فعلها على الكتاب والقراء معا تعمل عمل المرأة التي يرى فيها الإنسان نفسه، وتتعكس من خلالها تغيرات أحاسيسه العميقة تجاه العالم، فتجده يعي مع كلّ رواية يكتبها أو يقرأها حجم تلكم الترسّبات والتبديلات التي خلّفتها فيه تقلّبات الحياة، وتتبدّى له بمرور الوقت همومه وجراحه الحرجة التي خلّفتها الزّمن عارية وصارخة فيه، ومن ثمّ فالرواية تعتبر كما لو أنّها فنّ الحياة في مرافقتها للحياة الإنسانيّة وتقلّباتها وفي مُجانستها لبنى العالم الواقع، وقيامها مثله على العنصر الزّمني واهتمامها به وبالتعبير عنه بطريقة فنيّة خاصّة، ولعلّ الاهتمام البالغ بالزّمن أكبر ما نجده اليوم في جنس الرواية، التي أصبحت تُعرف بين الأجناس الأخرى بأنّها من أكثر الأشكال الأدبية مرونة وأشدّها إثارة وبأنّها أقرب أبواب الأدب إلى الزّمن، إذ يمثّل الزّمن عنصراً من العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها فنّ تشكّلها القصصي، فإذا كان الأدب عامّة يعتبر فناً زمنياً - إذا تمّ تصنيف الفنون إلى زمانية ومكانية - فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبيّة التصاقاً بالزّمن، بل إنّ الرواية من ناحية أخرى هي الزّمن ذاته، زمنها الخاص ما هو إلا زمن الذات المبدعة التي تحاول من خلال نشاطها

السردى إيجاد موقع لها في الزمن لتعبّر من خلال أثرها السردى عن تجاربها في الحياة وتعكس تنامي خبراتها ووعياها مع مرور الوقت عليها.

وحتى إذا ما اعتبرنا هذا الزمن - في جانبه النفسى - كمعطى مباشر في وجداننا، يشكّل وعاء تجاربنا وخبراتنا ورؤانا، فإننا نجد أن الإنسان - المبدع خاصة - هو الكائن الوحيد صاحب الإحساس البالغ بالزمن في حركيته الداهية والآيلة، مدّا وجزراً، وهو الذي يتأثر بهذه الحركة أيما تأثر، سلبي وإيجاباً، إذ كلما زادت خبرة الإنسان والكتاب في الحياة زاد وعيهم وإحساسهم بالزمن، وهو يؤثر في حياتهم الفكرية والأدبية، فالزمن كامن في وعي كل إنسان، غير أن كمونه الفاعل والمؤثر في وعي المبدع أعمق مدى، وأطول مدى، وأشدّ إيلافاً ودلالة.

وعموماً فإن الزمن الموجود في الأدب والقصّ ليس زمناً واحداً بل أزمان كثيرة، وأنواعه عديدة داخلية وخارجية، كزمن الكتابة وأزمنة القراءة والزمن النصي والتاريخي والكرونولوجي والنفسى والأسطوري... فكل من هذه الأنواع عملٌ داخل الأدب، ووظيفة في السرد، إذ قد تجتمع في عملية السرد الروائي أنواع الزمن هذه كلّها أو بعضها، فتعمل منصاعة لمقاصد الكاتب ورؤاه وأهدافه التي يتوخى تحقيقها من خوض تجربة الكتابة حتى تؤدي مجتمعة عديد الوظائف السردية والبنائية والجمالية والدلالية، التي تسهم ككل في تكوين جمالية الرواية وفي حسن تبليغ المعنى والرسالة، وهذا ما سعيانا للبحث عنه في رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج.

ونحن نبحت عن أول الخيوط الزمنية في العتبات النصية وجدنا أن عنوان رواية "2084 حكاية العربي الأخير" يتكوّن من عنوانين: الأول رئيس ذو دلالة زمنية، والثاني فرعي ذو دلالة مضمونية، إذ يمثل المركّب العددي "2084" الذي يتشكّل منه العنوان الرئيس عتبة زمنية لحكاية استشرافية هي "حكاية العربي الأخير". وهي العتبة التي تشكّل رسالة زمنية قائمة بذاتها مشتبكة مع دلالة النص الذي تُعنّوّه من جهة، ومتداخلة مع النصوص الأخرى التي يستدعيها العنوان ويتفاعل معها من جهة أخرى، وبهذا يعرضُ العنوان الرئيس بعنّيته الزمنية (العددية) جانباً من جوانب زمن الحكى، فيما يعرض العنوان الفرعي (المضموني/ الشارح) الموضوع الأساسى في الحكاية، فيسهم العنوان ككل بشطريه الرئيس والفرعي معا - منذ البداية - في عرض جانب من جوانب بُؤرة زمن الحكى ومضمونه في آن واحد تمهيداً لاستقطاب اهتمام القراء نحو القراءة.

تتتمي رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج" إلى الاتجاه الجاد في أدب الخيال العلمي، الذي لا يغرق في الفنتازيا كثيرا ولا في الخيال المفرط، وهو الاتجاه الذي تبناه الكاتب ليحاول التأريخ للمستقبل العربي وكذلك العالمي انطلاقا من رهن الواقع وكذا ظروف الحياة الحقيقية التي يعيشها المجتمع، فاختار لسرده طريق العلاج بالصدمة وأسلوب المُكاشفة المريرة بطريقة "ديستوبية" غارقة في المأساوية فيها الكثير من المبالغة والتحذير من أنظمة الحكم الفاسدة والمشاكل والمتاعب والحصار على الحريات والكوارث التي قد يواجهها إنسان المستقبل - العربي على وجه الخصوص - إذا ما استمرّ الوضع الرَّاهن على ما هو عليه الآن، فيمكن اعتبارها - بالنظر إلى واقعنا - مجرد صرخة من الكاتب تحذّر ممّا سيحدث في عام 2084 إذا لم يُعجّل باستدراك الوضع الذي يسير فيه العالم قبل فوات الأوان.

ولعلّ هذا ما جعل "واسيني" يستعير فكرة التأريخ ليكتب ويؤرّخ للمستقبل، فربط هذا التاريخ الاستشرافي بتفاصيل قاسية للمآلات العالمية والعربية - على وجه الخصوص - وصوّرها في عالم افتراضيّ خرافيّ لتكون علامة على زمن افتراضي قاس سيأتي، أهم ما يميّزه تكريسه بدرجة أولى خاصية زمن الديكتاتور من حيث هو زمن حلزوني يتكرّر ولا ينتهي كأنه أبدي ومطلق، وقف عند عتباته الكاتب في سنة 2084م ليذكّر قُرّاءه من العرب بماضيهم مع الديكتاتوريات الحاكمة، ويُنذِرهم بشؤون واقعهم ومستجدّات حاضريهم الذي سيرسّم مُستقبلهم القاسي ومآلهم الفاني.

ولقد جمع الكاتب في "حكاية العربي الأخير" بطريقة إبداعية واعية بين السّابق والحاضر واللاحق، واستهدف المغامرة في قلب المستقبل المجهول من بوابة الخيال العلمي، فانفتح بالخيال العلمي على التجريب الروائي، الذي وضع بين يديه أداة تنبؤيّة ذات مرونة زمنيّة خارقة للعادة سمحت له بممارسة النّقد الاجتماعي، وتعرية الحقائق عن العرب والغرب، ومكّنته من تشريح بعض مشاكل الإنسان عبر الزّمان، أو بالأحرى مكّنه الخيال العلمي من تحليل الماضي والحاضر لاكتشاف بذور المستقبل فيهما، ومن هنا تكمن قوّة هذه التّنبؤة لأن خيطها الأوّل ينطلق من رحم أحداث الواقع والحاضر الذي يعيشه العالم الذي كانت الأحداث فيه تقع بالتّزامن مع زمن المخاض السردي، وبالموازاة مع الفترة التي كان يمارس فيها الكاتب كتابة نصّه الروائي الجديد، فظلّ هذا الأخير وهو يكتب - ويؤرّخ للمستقبل - يقرأ الحاضر، وعينه الأخرى على تجارب الماضي، وكان

وهو يستشرف مُوطراً بزمانه دون أن يعمل في فراغ، ومُتَكَيِّفاً مع عصره دون أن يحدث قطيعة مع ما كان يجري حوله، رغم أنه طرق أبواب المستقبل المجهول بل إن هذا الأخير (أي وقوفه على المستقبل) لم يمكّنه من تعرية الواقع فقط، بل أتاح له فرصة أن يقف فوق عصره ليراه من الأعلى، فكانت روايته روايةً كاشفة، ونبوءة سردية هادفة كُتِبَتْ في دفتر الغد بحبر تجربة الأُمس، استطاع فيها المؤلف أن يُقدِّم ما لم يستطع المثقّفون والسّاسة والنُخب أن يُقدِّموه عن الحاضر العربي ومستقبله في آن واحد.

أمّا بالنسبة للقراء والمتلقّين الذين سيستقبلون الرواية في الكفة المقابلة فهُم دائماً ما يحتلّون مواقع مُمتدّة عبر الزمان تتضمن التواريخ المُتغيّرة التي سنُقرأ فيها الرواية، لذلك فإن التفاعل مع أحداث هذه الرواية الاستشرافية سيتفاوت طبعاً تبعاً للعصر والظروف التي سنُقرأ فيها، فجمهور قراء اليوم أو المعاصرين "لواسيني" سيستقبلون حكاية العربي الأخير كما لو أنّها حكاية عن المستقبل، أو بالأحرى على أنّها بحث حقيقي في المستقبل لمحاولة تأريخه وتأطيره بعين كاتب واعية، ترى بأن ما يجري حولها الآن من أحداث هي بذور ما سيعمله المستقبل من أنباء. ولكن مع جمهور قراء المستقبل خصوصاً الآتين بعد عام 2084 سوف لن تُحافظ لهم الرواية على نفس طابع النبوءة الاستشرافي، لأن الزمن النصّي المثبت في أحداث الرواية سيصير كرونولوجيا دون زمن القراءة، فتصير أحداث "حكاية العربي الأخير" بالنسبة إليهم أحداثاً عن الماضي لا عن المستقبل. وعلى العموم سيظلّ ما يشدّ قارئ اليوم إلى هذه الرواية ويحفّزه على قراءتها أكثر من أي قارئ آخرهما شيئاً، أو لنقل وضعيتين زمنيتين: أولاًهما زمن القراءة القريب من زمن الكتابة وما تتيحه هذه الوضعية من إمكانية قريبة للفهم السليم، والثانية تموقع زمن القراءة (لدى قراء اليوم) تاريخياً دون زمن النبوءة الاستشرافي (الزمن النصّي) الذي تُصوّر فيه الرواية أحداثاً مستقبلية سيبقى القارئ بأفق توقّعاته المفتوح ينتظر إمكانية تحقّقها على أرض الواقع من عدمه، هذا ما سيخلق بين النصّ والمتلقّي فجوة جمالية أو مسافة توتر زمنية يبقى مفعولها قائماً عند القراء مع مرور الوقت في انتظار التأكد من صحة الأخبار مستقبلاً أو تكذيبها.

كما تستثمر حكاية العربي الأخير في عقد شبكة خيوطها الزمنية المعقّدة بالزمن الأسطوري أيضاً، الذي تجسّد من خلال الحضور الرمزي للموروث الشعبي في الرواية، وذلك من خلال تفعيل

قصة الذئب الأسطوري "رماد"، حينما عمد راوي حكاية العربي الأخير إلى تطعيم سرده التنبؤي بتكنيك في الحكى كان ينحو في بعض الأحيان منحى أسطوريا، ألبست فيه أحداث الرواية المستقبلية بعضا من خصائص زمن البدايات الأولى والحكايات الخرافية، بحيث كان الكاتب أثناء الكتابة يستلهم من الأسطورة بعض سماتها وخصائصها، ومع أن هذه النزعة الأسطورية التي تلبست بها الأحداث في سنة "2084" بقيت حبيسة أحلام وأوهام الشخصيات، فقد جعل ذلك النفس الأسطوري القليل الحكاية أكثر جذبا للقارئ بما يحويه من سعة خيال، وقوة في التشويق، وسحر في الكلام ينبع من لغة شعرية رامية، وإيحائية متزيّنة بقداستها الأسطورية التي ترجع بأذواق القراء إلى أعماق الزمن الأول، وتأخذهم (مع الشخصيات) كلما استسلموا لها إلى أجواء فنتازية، فتحنّهم نفحاتها الأسطورية على متابعة القراءة وتتبع مسارات الحكى ومسالك الدلالة التي رسمتها عفوية المبدع وقدرته على الجمع بين الوهم الأسطوري وجدية السبك السردى ومثانة البناء الزمني، فهذا الأخير قرب تنظيمه الخاص أحداث الحكاية المستقبلية من الحقيقة من خلال الطريقة الفنية المشوّقة التي عرضت بها الحكاية على القراء.

فمن خلال معاينتنا لمسألة النظام والترتيب الزمني في الرواية، وجدنا أن أحداثها لم تتوارد وفق نسق زمني واضح أو بسيط، بل إن السرد الروائي يجري منذ مراحل الأولى وعلى طول مسار الحكاية، ببناء زمني متصاعد ومتداخل متشعب في نفس الوقت في عملية تسلسل في الحاضر وارتدادات إلى الماضي، هذا ما جعل القيام بجمع كل أحداث القصة في رواية 2084 وإعادة ترتيبها على وجهها الحقيقي أمرا في غاية الصعوبة، لأن الراوي أجاد حقاً اللعب بزمنية الحكاية من جميع النواحي، وقام بنسج شبكة أزمنة معقدة في المستقبل، كانت تزداد تعقيدا وجاذبية لدى القراء بما تعقده من قرائن وبما ترسله من خيوط زمنية تتوغل في قلب التاريخ - تاريخنا الحقيقي نحن القراء - القريب منه والبعيد مسائلة إياه من على شرفة 2084. وعليه فقد تكاثرت في جسد الرواية النّقلات الزمنية وتنوّعت مشاربها واتجاهاتها وأهدافها ومراميها.

ولقد كان الانفتاح السردى على الماضي في الرواية بتقنية الاسترجاع كل مرة يحدث إمّا استجابة لتداعيات ذاكرة الشخصيات المشحونة، أو لأجل تغطية فجوات زمنية ماضية من أحداث القصة، كان الراوي يؤثث بها ويحضر لما سيأتي على سرده في الحاضر الزمني السردى لعام

2084. ومن جهة أخرى لم يخل مسار الحكاية أيضا من فتح نوافذ استشرافية كان يفتح فيها السرد من حين لآخر على استباق الأحداث بالإشارة إليها قبل أوان حدوثها، إما بطريقة إيحائية غير مباشرة أو على لسان الشخصيات أثناء تحاورها، والملاحظ في كل ذلك أنّ كلا من الماضي والمستقبل في الحكاية كانا يسيران دائما بجانب الحاضر السردى المستمر والمتدفق إلى الأمام، لا يكادان ينفصلان عنه إطلاقا من بداية الحكاية إلى انتهائه، هذا ما جعل من أزمنة الرواية شديدة التداخل والتلاحم فيما بينها، بالإضافة إلى التفتيت والتقطيع الدقيق لأحداثها إلى درجة جعلت من الأحداث لا تتسنى أمام القارئ دفعة واحدة، بل إن الحدث الواحد كان يُبنى وتتضح بعض ملامحه كلما سار السرد قُدما إلى الأمام، وفق إيقاع سرديّ شبيه بإيقاعات الروايات البوليسية. وفي خضم ذلك كان يعود السارد عن قصد بين الوهلة والأخرى كلما سمحت له الفرصة وطاوعه السرد إلى إتمام حدث ما أو جزئية ناقصة من الأحداث الماضية، فيفاجئ بها القارئ في غير زمانها وهي تؤدي وظائف سردية عديدة، وتنبّهه إلى نقائص مهمة في مسار الحكاية لم يتوقعها القراء على الإطلاق، وذلك كما في السرد البوليسي تماما.

كما تمّ التلاعب الزمني في أحداث الحكاية من خلال توظيف الراوي تقنيات الحركة السردية الأربع المتحكمّة أساسا في إيقاع السرد الزمني من حيث التسريع والتعطيل، فقامت بأداء الوظيفة الأولى - الخاصة بالتسريع - تقنية الخلاصة التي يبدو واضحا من خلال طريقة اشتغالها في نصّ الرواية طابع الخلاصة الانتقائي، فالراوي لم يتعمّق في نقل تفاصيل كل الحكاية، إنّما اكتفى في بعض المواقع الزمنية بالإشارات السريعة إلى جوهر الأحداث، وعلى العموم فقد أدّت الخلاصة أدوارها في الرواية على مستوى أزمنة السرد الثلاثة (ماض - حاضر - مستقبل) معجّلة حركة سير أحداثها إلى الأمام من خلال تسريع وتيرة الحكاية بالقفز والضغط على الفترات الزمنية المميّنة في القصة واختزالها. كما ساعدها في أداء هذه الوظيفة اعتماد الراوي على تقنية الحذف، وهي التقنية الثانية التي اشتركت مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد ودفعها إلى أقصى حدودها، حتى خلف اشتغالها أقصى درجات السرعة في السرد وذلك بالاقتصاد فيه من خلال إسقاط الأحداث الهامشية غير المهمة وتجاوز فائض الوقت والميّت من الوقائع.

أما في الكفة المقابلة المتعلقة بتعطيل السرد فقد كان لتقنية المشهد التي ارتكز عليها السرد كثيراً دورها في تقريب أحداث الرواية من الإيهام بالحقيقة، إذ فرضت المقاطع الحوارية الكثيرة إيقاعها الخاص على زمنية الرواية وأسهمت في بسط دراميتها، عندما أحدثت نوعاً من التوازن القريب جداً من التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، فتعززت من وراء ذلك ثقة القارئ وسما إيهامه بحقيقة ما يُحكى له من خلال مسرحة الوقائع في المشاهد، فكان السرد تمثيلاً إلى درجة أن أحداث النبوءة المستقبلية كانت تتداعى وتتمثل أمام ناظري القارئ كأنّها تحدث الآن وتقع في اللحظة التي تتم فيها عملية القراءة. فيما شكّلت تقنية الوصف بدورها أبداً إيقاعات السرد في الرواية على الإطلاق، والتي كان فيها الزمن يراوح مكانه، إلّا أنّه ونحن نبحث عن مواطن الوصف، لا نكاد نعثر على مقاطع وصفية خالصة أو مُكمّلة بذاتها إلّا نادراً، فبرغم الحضور القوي للوقفات فإن الوصف فيها وكذلك التعليقات غالباً ما كانت تأتي ممزوجة بالسرد، متداخلة ومرافقة له في الدلالة على الأحداث، ومساهمة في تزيين الأجواء أيضاً.

كما لا يُمكننا أن ننفي في النهاية عن خاصية التواتر دورها البارز في نسج أحداث الحكاية وتشويه زمنيّتها، لأن الراوي كان يركّز من حين لآخر أثناء السرد على إمكانيات القصة وقدراتها على إعادة نفسها من خلال تكرار بعض أحداثها أو اختزال ما تشابه منها، وما ينجّر عن ذلك من تلاعبٍ فنيٍّ بالزمن القصصي نتيجة لتكرار الحدث أو عدم تكراره.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، موفم للنشر، الجزائر، 2015.

المراجع العربية:

1. إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

2. إبراهيم الكوني، نزيف الروح، دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000.

3. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

4. إبراهيم خليل، فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، 1991.

5. إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003م.

6. إبراهيم صحراوي، التحليل الأدبي دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003.

7. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 2004.

8. أحمد مرشد البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

9. آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة، دار الأمل، 2015.

10. آمنة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

11. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2015.

12. إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، ط1، 1986.

13. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

14. باقر جواد محمد، لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية، الطليعة الأردنية، ع2، بغداد، 1980.

15. بسمة بلحاج رحمومة الشكلي وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2008.

16. بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، منشورات دار الآداب، 2008.
17. جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
18. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
19. حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، منشورات ضفاف، ط1، لبنان، 2017م.
20. حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.
21. حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
22. حمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، 2005.
23. حمدي مصطفى حرب، قصة الزمن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
24. حميد لحمداني، القراءة وتوليد المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003.
25. حميد لحمداني، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
26. خالد حسين حسن، في نظرية العنوان، دار التكوين ، دمشق، 2007.
27. خليل رزق، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشرف، ط1، بيروت، لبنان، 1998.
28. زياد أبو لين، المنولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر، عمان، ط1، 1994.
29. سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.
30. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008م.
31. سعيد بنكراد، السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، 2007م.
32. سعيد بنكراد، النص السرد نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996.

33. سعيد بنكراد، مسالك المعنى (دراسات في الأنساق الثقافية)، منشورات الزمن، المغرب، 2015م.
34. سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردى الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2012م.
35. سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
36. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م.
37. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001.
38. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1997م.
39. سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.
40. سلمان كاصد، عالم النص، دار الكندي، الأردن، 2003م.
41. سمير الحاج شهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات، ط1، بيروت، 1980.
42. السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، 1998.
43. سيزا القاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان الرعاية للجميع، 2004.
44. شعيب حليفي شعرية الرواية الفنتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، 1997.
45. شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 2005.
46. صبحي محي الدين، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، 1988.
47. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، الحوار لنشر والتوزيع، ط1، 1994.
48. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

49. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا شرق، المغرب، 2002م.
50. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.
51. عالية محمود صالح، البناء السردى في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1، 2005.
52. عباس عبد جاسم، سرد ما بعد الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد.
53. عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمتخفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م.
54. عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
55. عبد الرحمان العكيمي، الاستشراف في النص، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، لبنان، ط1، 2010.
56. عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955م.
57. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.
58. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م.
59. عبد السلام فالج، الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
60. عبد الصمد الزايد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية، الدار العربية للكتاب، 2005.
61. عبد العزيز محمد شحاتة، الزمن في الشعر الجاهلي، 1995.
62. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1989.
63. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية لدراسات النشر، بيروت، 2008م.
64. عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في بنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995م.
65. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.
66. عبد الله رضوان، البنى السردية (دراسة تطبيقية في القصة الأردنية)، منشورات عبد المجيد شومان، ط1، عمان، 1995.
67. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2006.

68. عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1.
69. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
70. عبد المجيد جحفة، دلالة الزمن في الرواية العربية دراسة النسق الزمني للأفعال، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
71. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998م.
72. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية والإنسانية، ط1، 1998.
73. عبد الوهاب الرقيق، في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، ط1، 1998.
74. علي الشدوي، مدار الحكاية (فرضيات القارئ ومسلماته)، منشورات النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2008م.
75. علي نجيب إبراهيم، جمالية الرواية دراسة في الرواية الواقعية السورية، دار الينابيع، دمشق، 1994.
76. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، دار الكتاب الحديث، 2012.
77. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
78. فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، الدار الجماهيرية، ط1، 2000.
79. الفتح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
80. فوزية لعويس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار الصفاء للنشر، عمان، ط1، 2012.
81. فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الفني عند غادة السمان دراسة في الزمن السردية، ماجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
82. قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة، دمشق، 1984.
83. كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002.

84. محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة من 1976 إلى 1986، صامد للنشر والتوزيع، صفاقص تونس، ط1، 2003.
85. محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1960م.
86. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
87. محمد بوعزة، تحليل النص السردي وتقنيات ومفاهيم، دار الأمان، ط1، 2010.
88. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
89. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظام المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت، 2009.
90. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب من الجاهلية ودلالاتها، محمد علي الحامي للنشر، تونس.
91. محمد عز الدين التازي، السرد في روايات محمد زفزاف، دار النشر المغربية، 1985م.
92. محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاي، ط1، دمشق، 1994.
93. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
94. محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي.
95. محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، در المستقبل العربي، القاهرة، 1994.
96. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة رواية تيار الوعي أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
97. مرسل فالح العجمي، الواقع والتخييل أبحاث في السرد تنظيرا وتطبيقا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 2014.
98. مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.
99. مورييس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 1979.

100. ميساء سلمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دمشق، 2011م.
 101. ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع - دراسات في السرد القصصي في القرن الرابع عشر-، دار الناشر، مصر.
 102. نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردى في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2003.
 103. نفله حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكله الفني، دار غيداء للنشر، ط1، 2012.
 104. نوال زين الدين، اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
 105. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997.
 106. هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردى الحديث، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.
 107. وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبيرتو إيكو، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008.
 108. وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
 109. يمنى العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.
 110. يمى طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، الهنداوي للتعليم والثقافة، 2012.
- المراجع المترجمة:**
1. أ.أ. مندولاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
 2. إتيين كلاين، هل الزمن موجود، تر: فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2012.
 3. إدmond هورسل، دروس في فينوميولوجيا الوعي الباطني بالزمن، تر: لطفي خير الله، منشورات الجمل، ط1، بغداد، 2009.
 4. آلان روب جريه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.
 5. أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

6. أوستن وارين ورنيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1985.
7. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
8. برناردي فوتو، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969.
9. بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
10. بول ريكور، الزمان والسرد الزمن المروي، ج3، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، ط1، 2006.
11. بيرسي لوبك، صناعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، بغداد، 1972.
12. تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، دار الذاكرة، حمص، ط2، 1990.
13. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
14. ج ب. براون و ج. يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي جامعة الملك سعود، السعودية، 1997.
15. جورج أورويل، 1984، تر: أنور الشامي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006.
16. جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر للتبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.
17. جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 1996.
18. جيرالد برانس، المصطلح السرد، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى الثقافي، القاهرة، ط1، 2003.
19. جيرالد برنس، علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012.
20. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر، ط1، 2003.
21. جيروم روجي، النقد الأدبي، تر: شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
22. خوسيه ماريّا بوثيلو إفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو حمد، مكتبة غريب، القاهرة.

23. دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحديثة، تر: أحمد الشيمي، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016.
24. ديفيد سيد، الخيال العلمي مقدمة قصيرة جدا، تر: نيقين عبد الرؤف، مؤسسة هنداي، ط1، 2016.
25. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط7، 1988.
26. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار غريب، 2000م.
27. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: مجموعة من الباحثين، اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992م.
28. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993م.
29. رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1991م.
30. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط3، 1992.
31. غاستون باشلار، حدس اللحظة، تر: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.
32. فالنتينا إيفا شيفا، علي مشارف القرن الواحد والعشرين (الثورة التكنولوجية والأدب)، تر: فخري لبيب، دار الثقافة الجديدة، القاهرة.
33. ك.ك. راتقين، الأسطورة، تر: صباح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1977.
34. كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكِر عبد الحميد، وزارة الثقافة، بغداد، 1986.
35. كولن ولسن، فكرة الزمن عبر التاريخ، تر: فؤاد كامل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
36. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1990.
37. ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

38. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط2، 1982.
39. هالبرين جون وآخرون، نظرية الرؤية مقالات جديدة، تر: محي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1981.
40. هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: اسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، 1982.
41. ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
42. يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، ط1، 2011.

المراجع الأجنبية:

1. Adam Jean Michel. le récit que sais je? 2^{ème} édition avril 1987.
2. Ben bova. The role of science fiction. In science fiction today and tomorrow ny haper & row. 1974.
3. G.Genette, figure III, edseuil, 1972,
4. Grègory benford. Difinition in science fiction. The acadimic awakeninig. Ed willise menelly shreveport. Ta college english association. 1974.
5. Grivel (ch). Production de l'intérêt romanesque. Mouton. 1973.
6. Jean.Louis.dumortier et FR.plazanet. pour lire le récit. Ed de beock. Bruxelle. J.duculat. paris. 1980.
7. Oswald ducrot. Tzvetan todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed seuil.
8. Paul Ricœur, temps et récit 1, ed seuil, 1983.
9. Paul ricoeur. Temps et récit 1. Ed seuil. 1985.
10. Philippe hamon. Introduction à l'analyse du descriptif. ed Hachette. Paris. 1981.
11. Robinson kim stanley. Notes for an essay on cecelia holland. Foundation (uk). Summer1987.
12. Tzvetan Todorov, qu'est que la poétique, ed seuil, 1968.
13. Youri Lotman, la structure de texte artistique, edgallimard, 1978.

المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة.
2. أحمد بن فارس زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج3 ، دار الفكر، بيروت، 1979م.

3. بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، المكتبة العصرية، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002.
 4. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، 2000.
 5. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م.
 6. مجمع اللغة العربية، المعجم المحيط، ج4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004م.
 7. محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تح: محمد خاطر، مكتبة خاطر.
- الرسائل الجامعية:**
1. محمد علي يحيى، البناء الفني في ثلاثية البحر لحنامينه، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، 2000.
 2. هيثم الحاج، دراسة آليات اشتغال الزمن في القصة المصرية في الستينات، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية الآداب، مصر، 2005.
- المقالات والمجلات العلمية:**
1. مجلة علامات/ مكناس المغرب:
- أراق سعيد، بنية التشاكل ونوسطالحيا الحكي، ع 25، 2006.
 - سعيد بنكراد، السرد والتجربة الحسية قراءة في رواية الصحن، ع2، 1994.
 - سعيد بنكراد، السردية والتجريد المفهومي، ع 37، 2012.
2. مجلة فصول/ الهيئة المصرية العامة للكتاب:
- محمد أحمد مصطفى، أدب الخيال العلمي العربي الراهن والمستقبل، ع81، 2008.
 - بنعيسى بو حمالة، في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية، مج4، ع1، 1983.
- شاكر عبد الحميد، الزمن الآخر الحلم وانصهار الأساطير، مج5، ع4، 1985.
 - عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن السردية، مج 12، ع2، 1993م.
 - عصام بهي، رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل، مج2، ع2، 1982.
 - محمد العبد، الخيال العلمي إستراتيجية سردية، ع71، 2007.
3. مجلة الحكمة/ جامعة طرابلس الجمهورية العربية الليبية:
- عبد الغفار مكاي، الحاضر السرمدي واللحظة الخالدة، ع3، السنة 2 أكتوبر 1978م.
4. مجلة الثقافة الأجنبية:
- ليون سرميلون، أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون، تر: ميادة نور الدين، ع1، 2003.

5. مجلة عالم الفكر/ الكويت:
- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، ج23، 1994.
- جميل الحمدوي، السيميوطيقا والعنونة، مج29، ع3، 1997.
6. مجلة آفاق/ المغرب:
- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، ع9، 1988.
7. مجلة عمان/ الأردن:
- شوقي بدر يوسف، أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، ع118، 2015.
8. مجلة الآداب:
- الطاهر رواينية، إشكاليات توظيف الزمن في الخطاب الروائي الجديد، ع12، الجزائر 2008.
9. مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية/ تصدر عن مركز جيل للبحث العلمي:
- سمير الديوب، أدب الخيال العلمي بين الأدبية والعلمية، ع18، العام الثالث، 2016.
10. مجلة الخيال العلمي/ وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية:
- طالب عمران: الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح، ع5-6، 2008-2009.
11. جريدة البناء اللبنانية:
- رزان إبراهيم، واسيني الأعرج في حكايته مع العربي الأخير القوة والنبوءة في زمن الديكتاتور، مقالة نشرت في 15-02-2015.
12. مجلة تباين للدراسات الفكرية والثقافية:
- رشا عبد الفتاح جليس، الخيال العلمي بين محددات النوع وإكراهات سياق التلقي، ع19، 2017.
13. مجلة علامات في النقد:
- باسمة درمش، عتبات النص، ج61، مج16، 2007.
- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، ج58، م15، 2005.
14. نشرية صالون الجزائر الدولي العاشر للكتاب، ع4، 2015.
15. أعمال المؤتمر الدولي الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي: فيصل الأحمر، تلقي الخيال العلمي في الجزائر، الجزائر، 2016.

فهرس الموضوعات

- مقدمة: 1 - 7
- مدخل: السرد والسردية ومسالك المعنى في ارتباطاتها بالزمن 9 - 27

الفصل الأول: مفهوم الزمن والزمن الروائي

- 1- في ماهية الزمن..... 29
- 2- بدايات الوعي الإنساني بالزمن 32
- 3- الزمن في تصور الفلسفة والمتكلمين 36
- 4- من أنواع الزمن: 46
- 4-1 الزمن الموضوعي (الطبيعي) 46
- 4-2 الزمن الذاتي والنفسي (السيكولوجي) 47
- 4-3 الزمن الأسطوري 49
- 5- زمنية الفن والأدب والرواية 51
- 6- الزمن الروائي في النقد الحديث والمعاصر 63

الفصل الثاني: عتبات زمنية

- 1- رسالة الزمان في عتبة العنوان 82
- 2- رواية الخيال العلمي واستشراف المستقبل السياسي 95
- 3- مدار الزمن للكاتب والقارئ (تاريخ الكتابة وتاريخ القراءة) 114
- 4- "رماد"، أسطورة الماضي تخترق زمن المستقبل 126

الفصل الثالث: نظام الأحداث وتشكيل المفارقات الزمنية في الرواية

3-	النظام الزمني في رواية 2084 حكاية العربي الأخير	141
1-1-	زمن القصة.....	146
1-2-	زمن الحكاية.....	156
4-	المفارقات الزمنية في رواية 2084 حكاية العربي الأخير	166
1-2-	الاسترجاع	170
1-1-2-	الاسترجاعات الخارجية	172
2-1-2-	الاسترجاعات الداخلية	186
2-1-2-أ-	الاسترجاعات الداخلية التكميلية	188
2-1-2-ب-	الاسترجاعات الداخلية التكرارية	195
2-1-2-ج-	الاسترجاعات الداخلية غيرية القصة	199
3-1-2-	الاسترجاعات المختلطة	201
2-2-	الاستباق	203
1-2-2-	الاستباق كتمهيد	209
2-2-2-	الاستباق كإعلان	220
3-2-2-	الاستباق التكميلي	229

الفصل الرابع: المدة وإيقاع الزمن في الرواية

1-	تسريع السرد	251
3-1-	الخلاصة	251
1-1-أ-	الخلاصة على مستوى زمن الماضي	255
1-1-ب-	الخلاصة على مستوى زمن الحاضر	263
1-1-ج-	الخلاصة على مستوى زمن المستقبل	270
4-1-	الحذف	272
1-2-1-	الحذف الصريح	276

276	1-2-1-أ- الحذف الصريح المحدد
282	1-2-1-ب- الحذف الصريح غير المحدد
288	2-2-1- الحذف الضمني
295	3-2-1- الحذف الافتراضي
296	3-2-1-أ- البياض المطبعي
298	3-2-1-ب- المظهر التتقيطي
302	2- تعطيل السرد
303	2-1- المشهد
308	2-1-أ- الحوار مع الغير
319	2-1-ب- الحوار مع الذات
324	2-2- الوقفة الوصفية
329	2-2-أ- وصف الأماكن
334	2-2-ب- وصف الطبيعة ومظاهرها
337	2-2-ج- وصف الشخصية
الفصل الخامس: التواتر وتكرار أحداث الرواية	
355	1- التواتر الإفرادي (الحكي المفرد)
362	2- التواتر التكراري
376	3- التواتر المتشابه (الحكي المؤلف)
385	- خاتمة
394	- قائمة المصادر والمراجع
407	- فهرس الموضوعات

ملخص الأطروحة:

صارت السّاحة السردية العربية مؤخرًا تثري بالروايات التي أصبح أصحابها يخوضون فيها غمار الكتابة عن المستقبل، متجاوزين أنساق السرد التقليدي الذي كانت الرواية فيه شبه مقيدة، عادة ما تتّجه بمواضيعها التي تطرحها لانتهاج نمط من الكتابة التسجيلية التي يهتمّ فيها السرد بالبحث في معطيات الفعل الإنساني وأبعاده الاجتماعية في فترة زمنية ما لا تتجاوز في الغالب حدود الماضي أو الحاضر، ولكن في السّنوات الأخيرة صار الاستشراف السردى والقفز عن الماضي والحاضر وطرق أبواب المستقبل سمة من سمات التجريب السردى والحدّاث الروائية، بحيث مكّن فعل التنبؤ الرواية العربية من أن تسير بخطى ثابتة نحو التّضجّ لما امتلكته من قدرة وحيوية زمنية مكّنتها من تجاوز اكتفائها بتصوير المشهد العربي إلى البحث عن مجارات تحولاته المتسارعة، لمحاولة فهم حركية التّغيير والثبات فيه مستقبلاً.

وهكذا غدت النبوءة في الرواية العربية الجديدة منبع جاليتها ومجرى معانيها وبؤرة التشويق فيها، إذ يقوم من خلالها المبدع (صاحب النبوءة) بلعبة زمنية يتحايل من خلالها على طبيعة الزمن، وذلك بفتح نافذة من الحاضر يُطلّ بها على المستقبل ليقدّم لنا قبل الأوان حالة افتراضية أو صورة مستقبلية عن العالم في قادم الزمان، وقد كان الجزائري "واسيني الأعرج" من بين هؤلاء الذين ركبوا الموجة وغيّروا الوجهة، فتلاعب بالزمن واختار طرق أبواب المستقبل من الآن، بروايته الاستشرافية "2084 حكاية العربي الأخير" التي حاول من خلالها هذا المبدع أن يقطع صورة مستقبلية عن أحوال العالم والوطن العربي في عام (2084م)، وأن يقرب قراءه ويحثهم على معايشة ما يمكن أن يقع في مستقبلهم القريب بالنظر إلى ماضيهم وحاضرهم، وذلك عن طريق استثمار قدراته التخيلية الرّحبة وبراعته الفنية الواسعة وخبرته في مجال التجريب والتجديد الروائي.

وإن جرت العادة عند النّقاد بالإشارة والتأكيد على أهمية وصعوبة التعامل مع مكون الزمن في الروايات الجديدة للدرجة المعقّدة التي يمكن أن يظهر بها هذا الأخير في السّرد، فإن قيام الرواية الاستشرافية على عنصر الزمن، وارتكازها الطّاعى على التّلاعب بأبعاده والتحايل على حدوده، جعل هذا المكون الحكائي بين المكونات السردية الأخرى من أهم العناصر الحكائية الفاعلة في السّرد التنبؤي على الإطلاق، من خلال ابتكار كتّاب هذا النوع من الرواية طرقاً جديدة

لاشتغال عليه، فوسّعوا دائرة وظائفه ومهامه الحكائية، بحيث صارت اللعبة الزمنية الاستشرافية التي تبنى في المستقبل داخل الرواية أكثر تعقيداً وأعمق صدى ودلالة، سرديّة الزمن فيها هي التي تشكّل المعاني وتبوح بمسالك القراءة، فتبرز من خلالها وتنعكس محاولة بحث الكتاب عن وعاء زمني مناسب يصبّون فيه ناتج رؤاهم، وخالص فلسفتهم ومعانيهم في الحياة.

وعليه يقوم هذا البحث على طرح عدة تساؤلات ملّحة أبرزها:

- ما مفهوم الزمن؟ وما هي حقيقة الزمن في الرواية؟ وما دوره في تشكيل بنية الخطاب السردية؟
 - كيف يشتغل عنصر الزمن في الروايات الحديثة ووفق أي تقنيات سردية يتمظهر؟ وما هي وظائفه الخاصة في الروايات الاستشرافية؟ وما دوره في تشكيل جمالياتها وفي بثّ معانيها؟
 - إلى أيّ مدى يستطيع الوعاء الزمني الاستشرافي أن يعكس رؤية وفلسفة المبدع تجاه الماضي، وتجاه الواقع الذي يعيشه؟ وهل باستطاعته أن يعبرّ بصدق عن توقعاته ومخاوفه من مستقبل؟
- ووفق هذه الأسئلة التي تتردد ضمن بؤرة فكرية كبرى هي الجدل القائم بين ثالث "السرد والزمن والدلالة"، تمّت صياغة موضوع هذه الأطروحة تحت عنوان "سردية الزمن ومسالك المعنى في رواية 2084 حكاية العربي الأخير لواسيني الأعرج"، ليتّمّ البحث من خلال هذا العنوان، عن الطريقة التي تمكّن بها "واسيني" من خلال فعل السرد من تحريك الأزمنة المتعدّدة - بعد أن استدعاها وطوّعها - لجعلها تُعبّر في النهاية عن زمنه الخاص داخل الرواية وعن هدفه من الكتابة، كما حاولنا في هذه الدّراسة التي تبحث في سرديّة الزمن مراعاة أطراف وركائز العملية الإبداعية (الكاتب/ النص/ القارئ)، أو بالأحرى مراعاة أقطاب أزمنتها المتفاعلة كلها مع بعض (زمن الكتاب/ زمن النص/ زمن القارئ)، والتي يقف على كل قطب منها دور في تشكل زمنية الرواية، وينبجس عن كل حدّ زمنيّ منها مسلكٌ للمعنى ووجهٌ من أوجه الدلالة.

وينبع على اثر ذلك المنهج الذي اخترته لهذه الدراسة حتى تسير نحو تحقيق أهدافها من رحم المدرستين الشكلانية والبنوية. كما لم أتوقف عند حدود هذا المنهج الشكلي الوصفي التقني، لأنّي كنت أروم من وراء القيام بهذه الدراسة منذ البداية إلى الإمساك بالدلالة، أو على الأقل تحديد المسالك الزمنية المؤدية إلى المعنى، وإيماننا منّي بأن وراء الشكل يتخفّى بعض المعنى، وأن هناك من المعاني بالداخل لا تظهر إلا من خلال إضاءة الخارج، رُحت أسير بالبحث نحو مستواه

الدّلالي ما أمكنني متجاوزا التحليل التقني ونقائص المنهج البنيوي، ودون أن أفلت بالخيط الزمني رُحْتُ أبحث في علاقة زمن النص الداخلي بأزمة الرواية الخارجية، بزمن الكاتب، وزمن القارئ، والزمن التاريخي والأسطوري والنفسي وعلاقة كل ذلك بأحاسيس الشخصيات، وبسلطة المكان والزمان في الرواية، وعليه فلم أتوانى من الاستفادة من بعض المناهج الأخرى التي خاضت في تيمة الزمن بطريقة أو أخرى.

ومن أهم مراجع البحث نذكر: "خطاب الحكاية بحث في المنهج" لجيرار جينيت، "الزمن والرواية" أ.أ. مندلاو، "الشعرية" تزفيطان تودوروف، "بنية الشكل الروائي" حسن بحراوي، "بنية النص السردى" حميد لحمداني، "الزمن في الرواية العربية" مها حسن القصراري.

ويسير البحث وفق خطة، تبدأ بمدخل ثم تتوسع بخمسة فصول وتنتهي بخاتمة، جاء المدخل تحت عنوان (السرد والسردية ومسالك المعنى في ارتباطاتها بالزمن). فيما حمل الفصل الأول عنوان (حول مفهوم الزمن والزمن الروائي) وهو فصل نظري خالص. أما عنوان الفصل الثاني فكان (عتبات زمنية)، فيما عنونت الفصل الموالي بـ (نظام الأحداث وتشكيل المفارقات الزمنية في الرواية) وقمت فيه بدراسة النظام الزمني في رواية "2084". ثم انتقلت إلى الفصل الرابع وعالمت فيه وجها آخر من أوجه التناظر بين زمن القصة والزمن في الحكاية والمتعلق أساسا بالإيقاع الزمني، فسميت هذا الفصل بـ (المدة وإيقاع الزمن في الرواية) أما الفصل الأخير فقد جاء بعنوان (التواتر وتكرار أحداث الرواية)، ثم ذيلت في الأخير البحث بخاتمة شاملة جمعت فيها أهم نتائج الدراسة. والتي من بينها:

إن رواية "2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج تنتمي إلى الاتجاه الجاد في أدب الخيال العلمي، وهو الاتجاه الذي تبناه الكاتب ليحاول التأريخ للمستقبل العربي والعالمي انطلاقا من رهن الواقع وكذا ظروف الحياة الحقيقية التي يعيشها المجتمع، فأختار لسرده طريق العلاج بالصدمة وأسلوب المكاشفة المريرة بطريقة "ديستوبية" غارقة في المأساوية فيها الكثير من المبالغة والتحذير من أنظمة الحكم الفاسدة والمشاكل والمتاعب والحصار على الحريات والكوارث التي قد يواجهها إنسان المستقبل - العربي على وجه الخصوص - إذا ما استمر الوضع الراهن على ما

هو عليه الآن، فيمكن اعتبارها - بالنظر إلى واقعنا - ليست إلا مجرد صرخة من الكاتب تحذر مما سيحدث في عام 2084 إذا لم يُعجل قبل فوات الأوان باستدراك الوضع الذي يسير فيه العالم. ولعل هذا ما جعل "واسيني" يستعير فكرة التأريخ ليكتب ويؤرخ للمستقبل، فربط هذا التاريخ الاستشرافي بتفاصيل قاسية للمآلات العالمية والعربية - على وجه الخصوص - وصورها في عالم افتراضي خرافي لتكون علامة على زمن افتراضي قاس سيأتي، أهم ما يميزه تكريسه بدرجة أولى خاصية زمن الديكتاتور من حيث هو زمن حلزوني يتكرر ولا ينتهي كأنه أبدي ومطلق، وقف عند عتباته الكاتب في سنة 2084م ليذكر قراءه من العرب بماضيهم مع الديكتاتوريات الحاكمة، ويُنذِرهم بشؤون واقعهم ومستجدات حاضرم الذي سيرسُم مُستقبلهم القاسي ومآلهم الفاني.

ولقد جمع الكاتب في "حكاية العربي الأخير" بطريقة إبداعية واعية بين السابق والحاضر واللاحق، واستهدف المغامرة في قلب المستقبل المجهول، فانفتح بالخيال العلمي علي التجريب الروائي، الذي وضع بين يديه أداة تنبؤية ذات مرونة زمنية خارقة للعادة سمحت له بممارسة النقد الاجتماعي، وتعرية الحقائق عن العرب والغرب، ومكّنته من تشريح بعض مشاكل الإنسان عبر الزمان، أو بالأحرى مكّنه (الخيال العلمي) من تحليل الماضي والحاضر لاكتشاف بذور المستقبل فيهما، ومن هاهنا تكمن قوة هذه النبوءة لأن خيطها الأول ينطلق من رحم أحداث الواقع والحاضر الذي يعيشه العالم والتي كانت الأحداث فيه تقع بالتزامن مع زمن المخاض السردي، وبالموازاة مع الفترة التي كان يمارس فيها الكاتب كتابة نصه الروائي الجديد، فظلّ هذا الأخير وهو يكتب - ويؤرخ للمستقبل - يقرأ الحاضر، وعينه الأخرى على تجارب الماضي.

أما بالنسبة للقراء الذين سيستقبلون الرواية فهم دائماً ما يحتلون مواقع مُمتدة عبر الزمان تتضمن التواريخ المُتغيّرة التي سنُقرأ فيها الرواية، لذلك فإن التفاعل مع أحداث هذه الرواية الاستشرافية سيتفاوت طبعا تبعا للعصر والظروف التي سنُقرأ فيها، فجمهور قراء اليوم أو المعاصرين "لواسيني" سيستقبلون حكاية العربي الأخير كما لو أنها حكاية عن المستقبل، أو بالأحرى على أنها بحث حقيقي في المستقبل لمحاولة تأريخه وتأطيره بعين كاتب واعية، ترى بأن ما يجري حولها الآن من أحداث هي بذور ما سيعمله المستقبل من أنباء، وعلى العموم سيظلّ ما يشد قارئ اليوم إلى هذه الرواية ويحفزه على قراءتها أكثر من أي قارئ آخر هما شيئان، أو لنقل

وضعتان زمنيتان: الأولى زمن القراءة القريب من زمن الكتابة وما تتيحه هذه الوضعية من إمكانية قريبة للفهم السليم، والثانية تموقع زمن القراءة (لدى قراء اليوم) تاريخيا دون زمن النبوءة الاستشرافي (الزمن النصي) الذي تصور فيه الرواية أحداثا مستقبلية سيبقى القارئ بأفق توقّعاته المفتوح ينتظر إمكانية تحققها على أرض الواقع من عدمه، هذا ما سيخلق بين النص والمتلقي فجوة جمالية أو مسافة توتر زمنية يبقى مفعولها قائما عند القراء مع مرور الوقت.

كما تستثمر حكاية العربي الأخير في عقد شبكة خيوطها الزمنية المعقدة بالزمن الأسطوري أيضا، الذي تجسد من خلال الحضور الرمزي للموروث الشعبي في الرواية، وذلك من خلال تفعيل قصة الذئب الأسطوري "رماد"، حينما عمد راوي حكاية العربي الأخير إلى تطعيم سرده التنبؤي بتكنيك في الحكى كان ينحوا في بعض الأحيان منحًا أسطوريا، ألّبت فيه أحداث الرواية المستقبلية بعضا من خصائص زمن البدايات الأولى والحكايات الخرافية، بحيث كان الكاتب أثناء الكتابة يستلهم من الأسطورة بعض سماتها وخصائصها، ومع أن هذه النزعة الأسطورية التي تلبست بها الأحداث في سنة "2084" بقيت حبيسة أحلام وأوهام الشخصيات، فقد جعل ذلك النفس الأسطوري القليل الحكاية أكثر جذبا للقارئ بما يحويه من سعة خيال، وقوة في التشويق، وسحر في الكلام ينبع عن لغة شعرية رامية، وإيحائية متزينة بقداستها الأسطورية التي ترجع بأذواق القراء إلى أعماق الزمن الأول، هذا بالإضافة إلى جدية السبك السردى ومتانة البناء الزمني، فهذا الأخير قرب تنظيمه الخاص أحداث الحكاية المستقبلية من الحقيقة من خلال الطريقة الفنية المشوقة التي عرضت بها الحكاية على القراء.

ملخص:

نطمح من وراء هذا العمل إلى إنجاز بحث في السرد والزمن ومسالك المعنى، لنكشف من خلاله عن العلاقة الوطيدة التي تربط فن القص بالزمن، وعلاقة هذا الأخير بالدلالة، وأهميته البالغة في توصيل الرسالة، كما نهدف إلى التأكيد على الارتكاز الطاعي لأي نشاط سردي على توظيف العنصر الزمني في شبكة الحكي، وعليه فقد اخترنا البحث في كيفيات وطرق اشتغال المكون الزمني داخل رواية من روايات الخيال العلمي الاستشراقي، وذلك لطابعها الزمني التنبؤي القائم أساساً في أصل تكوينها، وحتى نقف من خلال دراستنا لسردية الزمن في هذا النوع من الروايات الاستشرافية على مختلف حيلها الفنية وتقنياتها السردية ومساراتها الزمنية، فعابنا وظائف العنصر الزمني داخل بنائها السردية وخارجه، وأدواره في عملية القراءة، وفي تشكيل جمالية الرواية وبحث معانيها ورسم مسالك الدلالة فيها.

الكلمات المفتاحية: سرد، زمن، مسالك المعنى، دلالة، خيال علمي، واسيني الأعرج.

Abstract:

we are hoping from this work to build up a search about narration and time including the meaning in order to show up the good relationship between the arts of narration and time also makes on perspective the meaning and his importance to deliver the message. Our goal is to affirm that any narration works should be based on the employment of the time factor into narration drag-net. So we choose to work on the ways that time factor works into the science fiction novel. Besides, this type of novel makes on perspective time production. So that we could in our study of narration time works and his role in directing the header mind including the shaping the aesthetics of the novel and drawing its connotations.

Key words: narration, time, tracts of meaning, indication, science fiction, wasiny laaraj.