البنية الزمنية بين الإسترجاع والإستباق في رواية "العقرب"لحسين مرتضائيان آبكنار

الأستاذ المساعد الدكتور
رسول بلاوي
جامعة خليج فارس بوشهر
الاستاذ
حسين طرفي عليوي
جامعة بيام نور خوزستان

ملخص البحث :

يُعد الزمن عنصراً أساسياً ومميزاً في النصوص الحكائية بشكل عام. فلقد كان الزمن ولا يزال نقطةً تثار حولها الكثير من القضايا والإهتمامات، في مختلف المجالات المعرفية.وقد كثرت الدراسات والبحوث حول الروايات وفيما يخصّ بناء الزمان من استرجاعات واستباقات في الحدث السردي، لكن قلما نجد اختيارات ناجحة للرواية التي تمتّعت بلغة حديثة فكانت تحمل تقنيات جديدة تحاول أن تخرق السير الخطي للرواية كما نراه في رواية العقرب للكاتب الإيراني حسين مرتضائيان آبكنار.فقد استطاع آبكنار أن يتلاعب كثيرا بعنصر الزمان مع طرق سردية مختلفة من لغة قافزا من لغة العليم للغة الذاتية لتكتنز روايته بكثافة زمنية ولغة سردية مغايرة لخرق النسيج التقليدي للسرد.

هذه الدراسة وفقا للمنهج الوصفي-التحليلي، تهدف لدراسةالبنيّة الزمنية في رواية العقرب. و قد ابتدأت الدراسة بتفصيل القول في تصورات النقاد لموضوعة الزمن و تقانات تشكيله داخل المتن الحكائي، ثم عرجنا بالحديث عن هذه التقانات وركزنا الحديث على تقنيّة االاسترجاع و تقنية الاستباق بوصفهما قطبي العلاقة مع الحاضر الذي يتموضع فيه الراوي. وتلسط الضوء حول نوع السرد الذي استخدمه الكاتب لكل فصل دون الآخر مع تحليل النصوص لفهم الرواية بشكل أكبر وفك شيفرات النص.

الكلمات الدليلية: الرواية، السرد، الزمان، الإسترجاع، الإستباق،آبكنار.

المقدمة:

لقد أحس الإنسان منذ القديم بهاجس الزمن وكابد معاناة و مآس من أجل الوصول إلى حقيقة ذلك، و لهذا أدرك الروائيون أهميته في الأعمال الروائية، لأنه يعتبر من أهم التقنيات التي تؤثر في البنية العامة للرواية.فمن خلاله تتحدد السمات الأساسية للرواية، لأن أي عمل سردي لا يستقر على حال، و لا تقوم له قائمة في ظل غياب هذا العنصر، فهو بمثابة الروح للجسد.

يُعد الزمان أحد أركان عملية السرد الأساسية ، إذ يكفيه انه الأطار العام الذي يحيط بالسرد ويؤطره. ويُعد القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن إذ لا يمكن له أنْ يستغني عن الزمان بحالٍ من الأحوال. ولذا فقد احتل البحث عن إعادة بناء لأجزاء الزمان على أساس نمطٍ موحد ، مكانةً مهمةً ورئيسةً في تفكير الانسان وشعوره؛ ويُشكّل الزمان بؤرةَ القصّ ومحرّكه الأساس، فلا نكاد نعثرعلى عنصر من عناصر العملية السردية من دون أنْ تكون له علاقة إلفة وتعامل معه.

عنصر الزمن يتغيرمن رواية إلى أخرى بنوعية الطريقة التي يتّبعها الكاتب.فالزمن في الرواية التقليدية خطي لا يعرف التكسر والتجزؤ، فهو يبدأ من البداية ليصل إلى النهاية، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ؛ لكنّ الزمن يختلف في البناء الروائي الجديد، إذ يتّسم بالتعقيد و العمق، لأنّه يفاجئنا بانتقاله من زمن لآخر، فقد ينتقل من زمن الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك بتبني تقنيات سردية مدمرة للحركة السردية الخطية (مرتاض، ١٩٩٨م:١٩٩). و من ثّم أصبح الزمن في الرواية الجديدة يشكل شبكة من العلاقات "لأنه نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عن جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث و ملح السرد، و صنو الحيز و قوام الشخصية» (المصدر السابق: ٢٠٧).

وهو الزمن الذي يقدم فيه السارد رؤيته في سياق جديد، لأنه يستطيع من خلاله التأثير في خطية الزمن و ارتباطه فيجعله زمناً متجزءاً متكسراً. وإنّ عملية كسر الزمن ناتجة عن تقنيات يمتلكها الروائي يستطيع من خلالها التلاعب بالأزمنة، و ذلك تماشياً مع أهدافه كالإسترجاع والإستباق.وهذا الإرتداد الفكري، والرجوع إلى الماضي أو التطلّع إلى المستقبل يكشف عن نفسية مضطربة رافضة لواقعها، إنها تعيش قلقاً داخلياً

واضطراباً نفسياً، تلجأ إلى ذلك لتخفف من ثقل الأيام ورتابتها. وهذا ما نراه في رواية العقرب للكاتب الإيراني حسين مرتضائيان آبكنار، فقد استطاع أن يتلاعب كثيرا بعنصر الزمان مع طرق سردية مختلفة لتكتنز روايته بكثافة زمنية ولغة سردية مغايرة لخرق النسيج التقليدي للسرد.

وفي هذه الدراسة سوف نحاول أن نجيب عن الأسئلة التالية: ما هي التقنيات الحديثة التي استخدمها الكاتب لخرق السير الخطي في رواية العقرب؟ وكيف عالج البنية الزمنية في الخطاب السردي؟ وما هو الدور الذي لعبته تقنية الاسترجاع والإستباق في الكثافة الزمنية واللغة السردية؟

خلفية البحث:

مع أندراسة عنصر الزمنفي الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين، مع الشكلانيينالروس، فإنها لم تُؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات من القرن العشرين مع المنهجالبنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية منأهمها: دراسة رولان بارت للسرد الروائي في (تحليله البنيوي للسرد) عام ١٩٦٦ التياستلهم فيها منهج (بروب) الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن، وربط بارت بينالعنصر الزمني والعنصر السببي.كماميّز (تودوروف) في (مقولات السرد) عام ١٩٦٦ بين زمن القصة وزمن الخطاب. زمن القصة غير المرتب بعملية تدعى (زمن النصّ) الذي يحتوي على زمن الروائيوزمن المتلقي معاً.

أما في ما يخصّ رواية العقرب للكاتب الايراني حسين مرتضائيان آبكنار فلم نعثر على دراسة آكاديمية حتى الآن لا في مجال البنية الزمنية ولا في مجال آخر؛ وكل ما هناك تُوجَد بعض التعليقات والاطلالات على هذه الرواية في المواقع والمدونات الكترونية. ودراستنا هذه تعتبر الوحيدة التي تقوم بدراسة هذه الرواية من منطلق علمي ومنهجي حسب علمنا.

نبذة عن الراوي:

حسين مرتضائيان آبكنار ولد عام ١٣٤٥ هـ. ش في مدينة تهران؛ تخرج من جامعة تهران كلية الفنون الجميلة فرع (السينما و المسرح). حاليا مدرس في كلية الفنون فرع

القصة بجامعة تهران و يكون خبيرا في المعهد العالي للغة الفارسية و آدابها و منقحا و محققا في دار نشرني.

ملخص الرواية:

عنوان الرواية في الفارسية "عقرب روى بله هاى راه آهن اندىمشك يا از اين قطار خون مى جكه قربان" وترجمته الدقيقة: "العقرب على أدراج سلم محطة أنديمشك أو سيدي الدماء تقطر من هذا القطار" و هذا العنوان الذي اختاره الكاتب مغاير مع كل عناوين الروايات الإيرانية ونصه أيضا يكون كذلك وقد حصل الكاتب على جائزة في هذا الخصوص. وملخص الرواية:

الرواية تحكي عن جندي اسمه مرتضى يعيش أيامه الأخيرة في العسكرية أثناء الحرب المفروضة و يريد العودة الى أهله في تهران و مغادرة ساحة الحرب. لكن العدو يتقرب أكثر فأكثر و يقصف بالمواد الكيماوية و يعطل الحركة.أثناء عودة الجندي من ساحة الحرب الى أقرب مدينة ليصل الى محطة القطار يشاهد كيف ينهزم الجيش الايراني، و يصور الراوي طريقة انسحابهم اذ يضع الضباط و الجنود بنادقهم في شاحنة و يقطعون مسافة طويلة بلا ماء و لا طعام سيرا على الاقدام و هناك من يفارق الحياة في منتصف الطريق.

حراس الجيش الايراني لا يعيرون أهمية بورقة الجندي للترخيص و يحاولون إيقافه لكنه يهرب منهم نحو محطة القطار و يصل هناك بشق النفس.يضطر الجندي بالركوب في قطار ملوث بالمواد الكيماوية و الجنود المصابين بجروح متقيحة اذ تقطر الدماء من فرجات الابواب فتسيل على السكك الحديدية.

المشاهد التي يصورها لنا الراوي لم تكن متصلة و لا هي متماسكة لأنه يعود الى الماضي و كأنه في حالة ذهول لا يعي ما يقول أو كأنه اصيب بلوثة في عقلة اثر ارتعاشات أصوات الانفجار و أحيانا يفلت الزمن منه.الراوي يرسم الأجواء الخانقة المتسربة في بطون الخنادق: الناس المتورطون بالحرب، الإدمان و الأمراض و الجنس و يعطي صورة واضحة عن قساوة الحرب و مرارة الهزيمة بعيدا كل البعد عن الشعارات الحربية و الدعايات الواهية و يركز اهتمامه على الجانب الإنساني أكثر من غيره و يتعاطف مع الأخر.

في الرواية الجندي من بداية القصة حتى نهايتها يتخيل صديقه الذي توفّي في القصف فلا يزال يرافقه فيتحدّث دائما معه و اثر هذا التوهم يدع صديقه يصعد القطار بدلا منه لكي يلتقي مع أسرته و هو يبقى في ساحة الحرب يوقفه أحد الحراس و يعتقله.

البنية الزمنيّة في الحدث السردي:

قبل الخوض في تحديد الزمن الخطي في الرواية لابد وأن نشير إلى بعض التعاريف المعروفة لدى النقاد حول الزمن لتكون هذه التعاريف مقدمة لبحثنا الذي يكون ذا صلة وثيقة بالزمن. هناك من قال «الإنسان في حقيقته كائن زماني، وأن الزمن جزء من وجوده» (ولعة، ٢٠٠١م: ٨) ويقول سعيد يقطين: «إن مقولة الزمن متعددة المجالات ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري»(يقطين، ١٩٨٩م: ٦١). والبعض اعتبر الزمان هو ما يتحدد من خلال اللغة أي «الزمن للدلالة على الزمن اللغوي» (رسيد، ٢٠٠٨م: ١٤).

وهذا التعقيد في معرفة الزمن ولّد تساؤلات كثيرة لدى الكتّاب وهو يتسائلون: « الزمن مطلق أم نسبي؟ الزمن دائري أم خطي؟ الزمن موضوعي أم ذاتي؟ الزمن هو الماضي أم الحاضر أم المستقبل؟» (القصراوي، ٢٠٠٤م: ١٧).وللنظرية النسبية لأينشتاين تعريف مختلف بالنسبة للزمان فتجد أن «المكان والزمان يرتبطان ارتباطا وثيقا بدلا من أن يكونا منفصلين حيث يعد الزمن بعدا رابعا للمكان» (ولسن، ١٩٩٢: ١٥٨).

لكن بالنسبة للزمان في الرواية فقد شغل الروائيين كثيرا بل أخذ النقاد يبحثون عن الزمان في القصة والرواية بطريقة مختلفة كما يقول الشريف حبيلة: «لم يشغل الزمن الروائين وحدهم بل شغل النقاد أيضا انطلاقا من إدراكهم أهميته كنصر أساسي في إعطاء الرواية شكلها النهائي» (حبيلة،٢٠١٠م: ٤٢).فكل رواية لها نمط زمني، وقيم زمنية خاصة بها. تستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط، وتلك القيم، وإيصالها إلى القارئ، فالرواية تركيبة معقدة من الزمن. (مندلاو، ١٩٩٧م: ٧٥).

يُعد الزمن عنصراً أساسياً ومميزاً في النصوص الحكائية بشكل عام، فالقصة دائماً مروية، والتتابع في أحداثها ليس سوى تتابع اصطلاحي. إذ لا قصة لواقع تطابق أحداثها في تواليها وترتيبها في النص. لأن القص اختيار وترتيب، والتوالي في القصة من صنع الراوي وترتيبه. (العيد، ١٩٩٠م: ص٧٤. و الحمداني، ٢٠٠٠: ٧٣). والكاتب عندما

يختار، يضع باعتباره الرؤية التي يريد أن يعبر عنها، وتلك الرؤية هي التي تفرض الأسلوب، والأسلوب يفرض الأدوات والتقنيات (كامل، ١٩٩٩: ٨).

وقد هشم وغيّر بعض الروائيين والقاصين عنصر الزمان كما هو الحال في رواية عقرب للكاتب آبكنار لإخراج صورة جديدة للرواية الجديدة وحاولوا «تهشيم الزمن، وعدم الإلتزام بالتطور المتسلسل للأحداث، وتواترها داخل النص الروائي الجديد» (قريبع، ٢٠٠٢م: ١٥٦).

كما يقول آلان روب جرييه: «نجد الزمن في الرواية الحديثة وكأنه منفصل عن زمنيته. إنه لا يجري ولا ينهي شيئا. ولاشك أن هذا هو السبب الذي يعلل تلك الخيبة التي تتلو الإنتهاء من قراءة كتاب أو مشاهدة فلم من هذا النوع المحدث. وعلى قدر ما كان القارئ يجد شيئا من الرضى في "مصير" شيء ما او لإنسان ما في الرواية التقليدية حتى وإن كان هذا المصير تراجيدياً فإن أجمل الأعمال المحدثة تتركه فارغا مشوشا. إن الرواية الجديدة لا تدعي فقط إنها لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة وإنما تبدو أيضا ودائما محتجة على نفسها وتزداد شكا في المكان» (روب جرييه، ١١١٩م: ١٣٧). ويسطرد: «إذا كانت الزمنية تملأ الإنتظار (أي توقع المستقبل) فإن اللحظية تخيبه تماما فهي لا تصب فيه زمناً يتحول إلى ماض، تماما مثلما ينجو عدم الإستمرار المكاني من فخ الحكاية» (المصدر نفسه).

البنيّة الزمنيّة في رواية العقرب:

الزمان في رواية آبكنار لم يكن واضحاً تماما فيحاول الكاتب في الصفحة الأولى والثانية أن يشير عن طريق ذكر التاريخ بأنّ هذه الرواية تكون مختلفة، ومكثفة باسترجاعاتها لصور ومشاهد، وأحداثها ملتوية، مثلما تنعقد الأزمنة فيها ينعقد المكان كذلك، ويضعنا أمام نص شعري ممزوج بأحداث وقضايا شعرية، بغض النظر عن المآسي، ومن البداية يشعر القارئ بأن الرواية فيها من الشذوذ الزماني مما لا يجعله أن يستقر في زمن ما أو مكان ثابت وهذا هو سرّ جمالية الرواية، لأنّ «شذوذ الرواية، فيما يتعلق بنظام الأنواع الأدبية، يُقبل على أنه الشكل الطبيعي لوجودها، ونتيجة لذلك تعد الرواية كياناً لا يملك وجوداً طبيعياً أو إيجابياً ويظهر ثم يعاود الظهور في ثقافات محلية مختلفة وفي أزمان مختلفة». (مارتين، ١٩٩٨، ٥٧).

والسرد كذلك لم يكن تقليديا بل هو ينتقل الشخص الأول للثالث من ثم يعود وأحيانا يغيب كلياً.يقول والاست مارتين: «في أحوال كثيرة قد تتغير قصة إلى حد لايمكن من التعرف عليها، أو قد تختفي كلياً، إذا غيرت وجهة النظر» (المصدر السابق: ١٧٢) وكل هذه التغييرات تأتي لتبديد الملل للقارئ، لأن أحيانا ينزعج القارئ من الراوي، لكن مع التغيير تأخذ الرواية منحى آخر، فما نراه في رواية العقرب الأمر يختلف تماماً لأن الرواية هي لاتتجاوز الثمانين صفحة، فالروائي يريد أن يعطي فكرة للقارئ عن نفسيات الجنود وعما يخالجهم من أفكار ومخاوف وأحلام، فتغيير السارد لم يكن لإزالة الملل بل بتزويد القارئ بحالات أبطال الرواية.

يتبين لنا في الفصل الأول والثاني والثالث بأن الرواي يتحدث مع صديقه "سياوش" وهذا الحديث يتكرر كمونولوج داخلي للرواية، سياوش الذي يرافقه وهو يحكي معه ويريد تخليصه من ساحة القتال، وهذا الحديث هو الذي يعرفنا على زمن الحال، إي نهاية الخدمة العسكرية. وهكذا تسير الرواية خطيّاً وكل الفصول الثلاث جاءت بلغة العليم ولم يكن هناك صور عن الماضي.

حين ننتهي من الفصل الثالث يتبيّن لنا بأننا أمام رواية حديثة ليست تقليدية وهي لا تنتمي لأسلوب روائي معين، بل يحاول السارد من خلال تلاعبه بالزمن أن يمر بالمشاهد سريعاً وكأنه لا يريد أن يكشف للقارئ حدثاً حصل في زمانه المعين في الوهلة الأولى، فـ«الرواية فيما يتعلّق بالأعمال الأدبية الأخرى، لا منتمية، تجعل نفسها مضادة للقوانين التي تميّز الأنواع الأخرى والمبادئ الجمالية (النظرية الأدبية التقليدية)... يضع الروائيون أنفسهم موضع المعارضة للرواية بواسطة المحاكاة الساخرة، بواسطة أشكال جديدة، بوسطة دمج الأنواع النقية الموجودة في ذلك الوقت ومزاجها سوية» (المصدر السابق:٥٨)

في الفصل الخامس يعود السرد إلى النقطة التي بدأها وهي محاولة الراوي لتخليصه من ساحة القتال والذهاب إلى البيت وهي تسير سيرها الخطي كذلك، ويصور لنا بأن مرتضى لايزال يتحدث مع صديقه "سياوش" الذي يرافقه في السيارة ويريد تهريبه من الجيش كذلك. وهذا المونولوج الذي يسير مع الرواية يعتبر استرجاعاً لما قبل الرواية .

إذن سياوش الذي كان يحكي عنه الراوي قبل تسريحه فهو الآن معه يسير ليهرب من الجيش والراوي يهتم به كثيرا وفي كل فترة يآخذ رأيه ويتكلم معه:

" كانت الشاحنة تسير ببطء و يتبعها جنديان يرتديان ملابس خضراء داكنة، يجمعان البنادق من جانبي الطريق و يرميانها خلفها.

حين عبرت الآيفا، لا هو ولا السائق تجرأا أن يلتفتا. قال : سيا لا تلتفت! (آبكنار:٢٠)

في الفصل السابع مرة أخرى تسير الرواية بشكل خطي وهو هروب الجندي مرتضى من الحرب عن طريق سيارة آيفاً وما يعانيه من عراقيل حيث يموت السائق. لكن ما يثير الإنتباه في هذا الفصل أن الراوي لا يذكر عن صديق مرتضي شيئا وكأن مرتضى بقي وحيدا بعد وفاة السائق وهنا يحدث التسائل في ذهن القارئ بأن مرتضى لماذا كان يحكي مع "سياوش" وماذا كان يقصد؟.

لا تسير الرواية بخط زمني واحد انتقالاً من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل؛ بل تراوح بين الوحدات الزمنية: الماضي، والحاضر، والمستقبل؛ لأن الأحداث في الرواية لا تُرتّب كما حدثت على أرض الواقع، وإنما يكسر الخط الزمني من خلال استخدام تقنيتي الاسترجاع: أي العودة إلى الماضي، والاستباق، أي القفز إلى المستقبل.

إسترجاع الحدث السردي في رواية العقرب:

الاسترجاع مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق،وغالبا ما تكون وظيفته تفسيرية: تسلط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها أثناء غيابها عن السرد.

إن كل عودة للماضي تشكّل، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة. وهناك وظائف أخرى للاستذكار منها: الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة.

إنّ الروائيين استخدموا طريقتين للعودة إلى الماضي: الأولى تمّ فيها استرجاع الماضي عن طريق الشخصية نفسها، وباستخدام ضمير المتكلم، وأما الثانية فتحققت فيها العودة

إلى الماضي عن طريق الراوي الذي يستخدم في هذه الحال ضمير الغائب لاطلاعنا على ماضي الشخصيات (بوتور، ١٩٨٢م: ٩٨) .

يقول والاست مارتين: «الصلة بين التخييل والسرد أوضح على ضوء البحث الفلسفي عن الحقيقة وكما يمكن مقابلة التخييل والصدق كذلك يقابل السرد القوانين اللازمنية التي تصف ما هناك سواء أ كان ماضياً أم مستقبلاً»(مارتين، ١٩٩٨م: ٢٤٨).

هذا ما يحصل في الفصل الرابع من رواية العقرب إذ نرى عودة إلى الماضي وكأنها تريد أن تعرف لنا شخوص الرواية. بطل الرواية لم يكن بطلاً بالمعنى الكامل حيث ينافسه عنصر الزمان ونرى بأنه متذبذب، لم يستقر نفسياً، وقد اختلط عليه الأمر منذ بداية الرواية، إذن فالزمان يصارعه على الدوام، فتتداعى الكثير من المشاهد الماضية لتقحم الحاضر، بل نجد المستقبل كذلك يتقدم على الوضع الراهن للروائي وهذا ما يتبيّن لنا أكثر في هذا الفصل حيث يعود السرد للماضي دون أي اشارة إلى الوقت المحدد، فنرى بطل الرواية أمام مسؤول المخزن الذي يستلم منه أدوات الحرب كالبندقية، والمصباح اليدوي، وغيرهما، أي قبل التسريح من الجيش الذي بدأه في بداية الرواية، مما يصعب على القارئ معرفة الزمن، ونجد هذه العودة تساعد في حبكة الرواية وكأنها تريد أن تربط أحداث الرواية بتسلسل زمني غير واضح. في هذا الفصل يتذكر الرواي اسم احدى الشخصيات الهامة في الرواية وهو "سياوش" قائلا للمسئول على مخزن الأدوات الحربية الذي كان يستلم المعدات من الجنود المافين والحاصلين علي رخصة التسريح:

" على فكرة، هل جاء (سيا) لتصفية الحساب ؟

-(سيا) من يكون؟

- سيا ألم تعرفه؟ سياوش، الشخص الذي لديه لزمة في الكلام .

-أهوم. نعم، إنه أشطر منك".(آبكنار: ١٨)

هذا الإسم يرافق الراوي إلى نهاية الرواية ومن خلاله نعرف بأن الزمن تم استرجاعه أم استباقه. وهنا يكون الزمن في نهايات الخدمة العسكرية حيث يتم تسليم المعدات للمخزن. والشيء الملفت في الفصل الرابع أنّ الرواي لم يكن حاضرا فيضع الكاتب القارئ أمام "الحوار" الذي يدور بين الجنود ليدخلهم في الخنادق لمعرفة النفوس عن قرب. يقول حسن بحراوي: «إن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكاراً

يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة» (١٩٩٠م: ١٢١)

في الفصل السادس عودة ثانية لساحة القتال وهناك من يقتل في الخندق، دون ذكر اسمه مع حضور "مرتضى" بطل الرواية وصديقه، ليربطهما بماض مرير عاشاه الإثنان في ساحة القتال ويذكر الراوي جانبا من أعمالهم في الجيش كالحراسة ليبين لنا بأن الرواية تسترجع بنا أكثر أي قبل التسريح بل في بدايات الخدمة العسكرية:

" رأى من مسافة أبعد سياوش كيف يأتي نحوه ليأخذ بزمام الحراسة.قال سياوش : ما ما ما تعبت!

قال : أنا لم يأتني النوم بعد، إذا لن تقدر سأقوم بدلك بالحراسة.

قال سياوش : لا لا لا يا رفيق!

ربّت على ذراع سياوش ومضى نحو الخندق .

أجال النظر إلى السماء فتماثل له قمران في السماء ينعزلان ويتلاصقان بضبابية عن الآخر (آبكنار:٢٧).

يقول مدانات: «يمتلك الكاتب مطلق الحرية للتصرف بزمن قصته وتسلسل أحداثها، مادام أنها جميعا من أحداث الماضي، فهو أقدر من غيره على ترتيب قصته، لا يثير ترتيب زمن القص إشكالات في القصة القصيرة، كما يثيرها في الرواية، ولا ينشغل النقاد في الحديث عن تنوع الزمن وتداخله وانتقاله المفاجئ بين زمن سابق وزمن أسبق في القصة القصيرة، كما ينشغلون في أمر زمن الرواية، على انه في كل الأحوال يجري التحقيق في القصة القصيرة من أن الزمن يتفق مع السياق الكلي للقص» (٢٠١٠م: ٢٧٣).

في الفصل الثامن يعود الراوي إلى الماضي مرة أخرى ليحكي لنا عن أحد أصدقاء "مرتضى" الذي يصور لنا ساحة الحرب بأبشع صورة مما بصورة ذاتية يتكلم مع صديقه مرتضى ولم يكن هذا الشخص "سياوش" نفسه لأنه يذكر سياوش أيضا كأحد أصدقاءه وفي النهاية ينتحر هذا الشخص بطلقة نارية وهو يتمتم قائلا:

"مرتضى أنت تختلف عن الآخرين من كلامك يذوب الصخر فما بالك عني أنا الأمي رغم أنك تحب سياوش أكثر مني لكن ما العيب في ذلك هو أيضاً وردة يحبه

الجميع كالقمر ويمكن التخمين لأنكما من بعثة واحدة هكذا أصبح الأمر لا أظن أنى سأبقى بعد رحيلكما".(آبكنار: ٣٥.)

الشيء الملفت في هذا الفصل الذي لايتجاوز الصفحات الثلاث إن النص يكون بلا علامات ترقيم ولم نر أية فارزة أو فاصلة وكأن الكاتب يحاول أن يخرق كل الموانع وكأنه يقتل كل الحواجز اللغوية ومن خلالها يسترجع ويستبق الأحداث ولربما أراد ان يصور لنا مدى ثرثرة هذا الشخص الآيل للإنتحار ولأول مرة يستخدم الكاتب "لغة ذاتية" للسرد في هذا الفصل.

إلى أن يصل في الفصل التاسع إلى البوح بشفرة الحكاية، وفي السرد يتبيّن للقارئ بأن "سياوش" قد مات في الزمن الماضي بالإنفجار الذي صعق أذني "مرتضي" وأحدث عطلاً في عقله، وقد فقد وعيه "مرتضى" بالكامل فأمسى مختلاً وهذه الطريقة في السرد يقول عنها صبحي الطعان:«الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يقرأ ويكتب في زمن، ولا نص دون زمن» (الطعان، ١٩٩٤م: ٤٤٥).كما نرى في النص الروائي:

«موج الانفجار ما زال يصعق أذنيه، لكن في رأسه بقي صوت الصمت. عندما رفع رأسه رأى "سياوش" منكبّا على الأرض كجثة هامدة. نهض بفم مفتوحة فاتحاً يديه و ذهب نحوه. أراد أن يصرخ: سياوش! ... و صاح أيضا، لكن صوته لن يخرج» آبكنار: ٤١.)

وفي هذا الفصل يخرج "مرتضى" من حالته الطبيعية ولم يكن ينتمي لزمن معين.

في الليل طمر نفسه إلى النصف في حفرة وماء المطر كان يزداد فينصب داخل الحفرة. و تصاعد إلى ركبتيه الباردتين، وصديقه يطلب منه العودة قائلا:

« أخرج ... أحلفك بالله اخرج يا مرتضى ... أحلفك بحياة سياوش اخرج»(المصدر نفسه)

لكنه بقى خمسة ليالي على نفس الحالة، وكل خمسة ليالي تمطر السماء وتوحل الأرض ويتبلل حتى ظهره. إلى أن يقول الراوي:

«الغفوة صافحته في الليلة السادسة و مرة أخرى راوده في المنام نفس المسبح الذي اشتعل ...

عندما فتح عينيه رأى هلال القمر الأحمر» (المصدر نفسه: ٤٢) وهي إشارة بأنه اختلّ عقلياً.

إذن بوسعنا أن نعتبر الفصل التاسع هو إفشاء سرّ الرواية وتبديد التشويق الذي حافظ عليه السارد منذ البداية، ليكشف لنا بأن بطل الرواية يحكي مع شخص ميت ولم يكن في العالم الحقيقي.

في الفصل الحادي عشر لم نزل في ماضي الأحداث فتصور لنا الرواية المعاناة التي يعيشها الجندي في الخنادق وفي ساحات القتال كالشذوذ الجنسي والإدمان والموت المفاجئ والقرف والإختلاف الصارخ من لغة ومبدأ ومنهج وقيم أخلاقية، وكلها تحكي عن ماضي رجل أمسى لا يعرف نفسه، يحكي مع الموت، أو مع نفسه، أم مع زمن لم يبق حياً ولغة الحوار تكون محلية، كل جندي يحكي بلغته المحلية والسرد كذلك في هذا الفصل يأتي عن طرق "الحوار" كما كان في الفصل الرابع.

الإسترجاع المزجي:

تقول سيزا قاسم: "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

١: استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

٢: استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

٣: استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين(قاسم، ١٩٨٤م: ٤٠).

الاسترجاع المزجي ويسمى مختلطا لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، فهو خارجي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي أيضا بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول. وقد استخدم الكاتب في رواية العقرب هذا النوع من الإسترجاع بكثرة.

يبدأ آبكنار روايته بهذه الكلمات: " الجندي مرتضى هدايتي، من فصيل الشهر الأول لعام 1986، من مدينة طهران، كان جالساً على أدراج محطة قطار أنديمشك، بانتظارهم ليأتوا ويقلّونه كذلك".وينهي الفصل الأوّل الذي لا يتجاوز الصفحتين قائلا: " كان الوقت الساعة الحادية عشرة،عام ١٩٨٨." (آبكنار: ٧)

اذن نستطيع ان نقول بأن آبكنار في الصفحة الاولى من روايته ذكر لنا أحداث سنتين مرّت على الجندي مرتضى هدايتي، فتحتاج إلى تفكيك من حيث الزمان وهذا لا يتحقق في البداية إلا إذا قرأنا الرواية كاملة، لأن الأحداث متداخلة ومن الصعب تفكيكها، والسرد يكون "بلغة العليم" فيذكر في بداية الفصل الأول:

" الجندي مرتضى هدايتي، من فصيل الشهر الأول لعام 1986، من مدينة طهران، كان جالساً على أدراج محطة قطار أنديمشك "

وفي نهاية الفصل الأول يقول:

" كان الوقت الساعة الحادية عشرة.عام ١٩٨٨." (المصدر السابق: ٨)

لكن الكلام الوحيد الذي دار في الفصل الأول هو هذه العبارة: "قال: يا صاح راح يأتي دورنا!"(المصدر نفسه: ٨)

في الفصل العاشر وهو من أكثر الفصول تعقيداً في الزمان، نجد مرتضى لايزال يعتقد بأن صديقه "سياوش" الذي توفي في الحرب يرافقه، فهناك ثمة كثافة زمنية في هذا الفصل، حيث يقتحم المستقبل الزمن الحاضر، والماضي يأتي بكل ما يحمله بطل الرواية من صور وتداعيات للطفولة، فيشتبك الأمر ويصعب على القارئ تحديد الزمان ويتسائل، من هؤلاء الأطفال الذين يريدون من مرتضى الهارب من ساحة القتال أن يرمي لهم كرة القدم؟ ومن الرجل والمرأة اللذان ينتظران ابنهما ليعود من العسكرية؟. هذه الإسترجاعات لاشكّ أنها تمثل جمال المتن الحكائي لتسيّج ذهن القارئ بأحداث ستكشفه له الرواية في الفصول القادمة.

ولاشك بأن الرجل والمرأة اللذين ينتظران مرتضى يعتبر استباقا في السرد الروائي والرواية تحكي عن الزمن الراهن كذلك، ولربما يتسائل القارئ عن سرّ هذا التعقيد في الرواية خاصة في هذا الفصل، هل هي الحياة معقدة إلى هذا الحد بحيث نتصورها كشخص فيه عطل أو كإنسان ثمل؟ يقول ميلان كونديرا: إن روح الرواية هي روح التعقيد. كل رواية تقول للقارئ: "إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن" إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنها لا تُسمع نفسها إلا بصعوبة في لغط الأجوبة البسيطة والسريعة التي تسبق السؤال وتستبعده. في نظر روح عصرنا: إما أن تكون آنا كارنينا على حق، أو يكون زوجها على حق، وتبدو حكمة سرفانتس القديمة التي تحدّثنا عن صعوبة المعرفة وعن

الحقيقة التي لاتدرك زائدة عن اللزوم ولا فائدة منها (ميلان، ١٩٩٩م: ٢٥). يحاول الكاتب آبكنار بمهارة عن طريق الحذف، أي حذف بعض الأحداث من مستقبل الرواية أن يعطي القارئ جانبا من نهاية الرواية ليمسي النص معقدا وفي نفس الوقت شيقاً وممتعا للقارئ الذي يريد أن يفهم الرواية كما هو يريد وليس كما تقول له الرواية التقليدية. فإليكم جانبا من صور هلا الفصل:

" مسح دمعه بظهر يده: سياوش تعال لنذهب! هيا لنذهب!

سلك الطريق بمحاذاة الجادة نحو أنديمشك"

سمع همهمات خافتة وسط الطريق! وكأن أشخاصاً يأتون من الجهة المقابلة متهامسين. كلما يقترب فيصبح الصوت أكثر وضوحاً .

صوت المرأة يقول :مضت أربعة أشهر وأنا منقطعة الأخبار.

صوت الرجل يقول: لا رسالة ولا اتصال ولا خبر .

اقتربت الأصوات: صوت المرأة يقول: لا أحد يأخذ بيدي أنا الوالدة. لقد زهقت. أي أم تحتمل موت ولدها؟

أي أم؟

وكان صوت الرجل يجيبها: إذن ما جدوى النحيب والبكاء؟

صوت المرأة يعلو: دعهم يسمعون صوتي ... دعني ازعق ... أواه ... أواه ...

مرت الأصوات من أمامه. وقف وحملق نحو العتمة . لكنه لم ير أحداً!"(آبكنار: صص ٤٣-٤٤.)

تنطلق في الفصل الثاني عشر، الموسيقى السردية مرة أخرى عن الزمن الحاضر وعن حديث "مرتضى" مع صديقه الذي يظن أنه يرافقه، وهذه الموسيقى من هروب نحو البيت وعودة نحو الحرب تتكرر كل فصل وفصل، كموجات متداخلة، كأمواج الصواريخ أم كموجات بحر متلاطمة بالدماء، والموت، واللاشيئية. وهو يرى المرأة كذلك بالضبط في نفس الوقت الذي يحكي مع سياوش الذي يخيّل إليه إنه لايزال حيا فيمتزج الماضي بالمستقبل وهو ضائع في اللحظة الراهنة التي تخنقه من الصوبين:

" قال: سياوش لا تخف ... لا تخف، لا شئ ... سيتوقف الآن كل شئ ...

عندما تقصف المدفعيات القريبة إليه، كانت فقرات ظهره تتذمر فتهتز ...وما إن يبتعد صوت الطلقات فتهدأ قليلاً. احتضن كيسهواسند رأسه إلى كتفه. انقطعت الأصوات، هدأ وأغمض عينيه .

سمع صوت امرأة تتمتم بهمس في زاوية من العتمة. كأنها كانت في حالة صوفية." ".(المصدر السابق: ٥٤).

والجنون يستمر في الفصل الثالث عشر كذلك لتقتل الحرب زملاء مرتضى واحداً تلو الآخر، وبطرق مختلفة، هناك من ينتحر وهناك من يموت عطشا وهناك من تفلت يداه من السيارة ويبقى في منتصف الطريق، لتمسي أحلام "مرتضى" في الفصل الرابع عشر مهووسة بالجنون، فتختلط الألوان ولم ير شيئا ثابتاً، والزمن يطغى على نفسية البطل فيلعب به كما يشاء ويقلبه من موج إلى موج آخر ويحاول هنا أيضا الكاتب يأتي بالنص بلا علامات ترقيم ليصور لنا حلما ممزوجا بالعبثية وبلغة ذاتية يحكي البطل وكأنه في المنام أم انه يثرثر، فنذكر النص هنا كاملا:

" كان مسبحاً فسيحا ممتلئاً بالماء الماء الشفاف الازرق الماء يلتمع كان زلالا وناصعا كالضوء الأصوات مدوية أصوات الماء الماء يتناثر من حواف المسبح هادئاً كانت همهمة النساء الممتلئات الناصعات البياض في كل مكان الأجساد تتحرك بيضاء ممتلئة نحيفة ترتدي النساء مايوهات ترتدي قطعتين ملونتين فحسب تفرش النساء منشفات قاحلة زرقاء وردية بمحاذاة المسبح جلودهن بضة مع شريطين قاحلين زرقاوين أحيانا سوداوين وأنا محدقاً نحو كتل الشعر الفاحم الساخر أتفرج من الأعلى يتقافزن في الماء الأجساد البضة تتبلل الأيدي الأرجل تبطبط في الماء ينساب الشعر فوق الماء يتموج يسدل حافة الماء يتناثر الماء من حواف المسبح الأقدام الناصعة الساقان الناصعان تغوص في الماء إلى المنتصف يتموج ضوء الساقين البلورية في الماء كان صوت الماء كان هادئاً كانت همهمة الأصوات تملئ الجو كنت ارتدي جزمتي العسكرية مع بدلتي الكاكية كانت حربة البندقية و آثار قدمي توحل الماء فيتكدر باللون البني الفاتح ينتشر اللون ببطيء النساء الأجساد لا تراني تتخطى من أمامي قطرت الماء تتساقط من شعرهن تتناثر على وجهي ينتابني القلق آثار قدمي توحل الماء البني الفاتح يفيض الأحذية كلها بيضاء كلها مصطفة فردة فردة مرمية المنشفات ملقية على الأكتاف أو تتشح بها الأجساد البضة

تتشح باللون الأصفر والأزرق والوردي أنا أتأمل الشعر الفاحم من ثم جاء صوت مهيب كصوت انفجار صوت خانق كل شئ تلاطم المسبح تلاطم اشتعل المسبح الأصفر الوردي الكل يزعق الضجيج يعلو السنة النار تلتف حول المسبح حريق حريق الأصفر الورديالعويل يعم المكان الكل يهرع بفزع متراشقين من أمامي يتقافزون من أمامي في الماء خوفاً من النار يقفزون خوفاً من النار يزعقون الأجساد البضة الممتلئة النحيفة تتموج في الماء تغيب تحت الماء الأيدي الأذرع الأفخاذ الناصعة الشعر الفاحم كلها متشابكة ملتوية تغطس في الماء القطع الملونة كل قطعتين قاحلتين زرقاوين ورديتين تغيب السواد يتبعثر الأفواه تخرج من الماء مفتوحة تأخذ نفساً من ثم تغيب تحت الماء تمتلئ الأفواه خوفاً من الماء الأصوات تصبح زرقاء النار تندلع حول المسبح في كل مكان الأضواء القاحلة الوردية القانية تتسرب إلى حافة الماء تتسرب الأصوات تمتد يختفي الصراخ أنا قفزت ببدلتي وجزمتي العسكرية في الماء الماء كان ساكناً اختفت الهمهمة ساد الصمت المياه كانت باردة تحسست قدمي الجزمة ثقيلة والبدلة مبللة باردة كنت أتنفس تحت الماء استنشق رائحة العطر تحت الماء رائحة الأجساد رائحة الشعر المبلل انتزعت خوذتي من على رأسي صعدت صعدت فوق الماء انزلقت الحربة من على ظهري هبطت في الماء إلى عقر الماء كانت أرضية المسبح زرقاء كان الماء أحمر كالحا كان أصفر النار كانت تلمع الأضواء تتماوج الكلحة حمراء انها تتأرجح في الماء كل شئ كان يلتف في الماء يتشابك الأصفر والبرتقالي كانت الأيدي و الأرجل متشابكة هنا وهناك يمتلئ الماء بالفقاعات تلامس نعومة الأجساد وجهي كانت الأجساد باردة الخوذة تتموج تتموج في الماء من ثم رأيت الخوذة تشتعل في الماء الخوذة اشتعلت فوق الماء عتمة القبعة هبطت في الماء تأجج المسبح كله اصبح ساخناً ملتهباً الأجساد تتلظى انتشرت رائحة الشواء الرؤوس لم تصعد إلى الأعلى الهواء الماء الماء الماء الأجساد متشابكة الهواء الماء الماء الماء اختلطت الأيدي الأرجل الشعر فاض في الماء اللون الأصفر البرتقالي الأحمر ...

_ مرتضى !" ... (المصدر السابق: ٦٣)

في الفصل الخامس عشر، تعود بنا الرواية إلى طفولة البطل، وهو يخاف من والدته، يتذكر الأم وهي عائدة من السوق:

" انعطفت أمه من ناصية الزقاق، كانت عند الحمام العام، لكن لكم عادت بسرعة!

نادت من بعيد: مرتضى! ... _أيها اليتيم، أما حذرتك بأن لا تخرج من البيت؟!

وجهها يتورد بنشوة الغسيل وكانت ترتدي تحت شادرها فوطة ناصعة تعقص بها ضفائرها المبللة." (المصدر السابق: ٦٧)

كيف بقيت هذه الصورة في ذهن "مرتضى"؟! لاشك أن الزمن خرج من يده كلياً ونرى هذه الصور المختلطة توافق الراوي الذي أصيب بعطل في عقله ولوثة، إثر الإنفجار، وأمسى كما يقال في إيران "موجي" فلم يستقر ذهنه على حدث ما في زمن معين، بل ينتقل من زمن لزمن وحدث إلى حدث في لحظة راهنة.وهكذا ينقلب الأمر بالنسبة للراوي رأسا على عقب ومن خلاله يختلط عنصر الزمان وهذا يحدث في السرد الروائي كما يقول بول آرون:«يرى ميخائيل باختين بأنّعناصر السلسلة الزمنية يمكن أن تتعاكس، من التعاسة إلى السعادة، ثم العكس.. وتتميّز بدخل الصدفة تدخلاً منهجياً. هذا الرسم الفريد للعالم الخارجي هو كذلك المكان المفضل للمبادلات بين النص، من جهة، والكاتب وقرائه من جهة أخرى. إنّ عالَم الكاتب، وعالم القراء يدخلان في تفاعل حقيقي مع كرونوتوبات المؤلفات التي يسميها باختين كرونوتوبات خلاقة؛ يحصل هذا التفاعل لأن العالمين يندرجان في إطار ‹حداثيات مكانية وزمانية» (بول آرون، ٢٠١٣ م:٤٤)

يعود الفصل السادس عشر بنا إلى اليوم الأول،حيث جاء "مرتضى" إلى العسكرية، فيكون الزمن عكسياً في القصّ، وكأن الرواية تشظت أحداثها، كشظايا القنبلة، كتركيز "مرتضى" وأفكاره المتطايرة، كتداعيات الراوي الممزوجة بالمستقبل والحاضر والماضي في آن واحد:

"_ غرفة مع حجمها الصغير هذا كيف تسع لكل هؤلاء الناس؟ أظن ما يقارب ثلاثمائة أو مائتي بسطال!

_ لو علمت ماذا هناك. الكل متواجدون هنا. قائد فيلق واحد وعشرين وقائد لواء المدرع. فيلق سبعة وسبعون. اللواء بابائي. عميد اللواء فلاحي ... القياديون القدامى كلهم جاءوا للمساعدة. الحاج كاظم رستكار، جهان آرا، إبراهيم همت ...

_ ألم يستشهد هذا الأخير؟

_ بلى ، اكثر الذين هنا قد استشهدوا، فيلق عشرة، موحد دانش، عميد اللواء فكوري ، قائد فيلق سبعة وعشرون . الحاج عباس باقري ... الكثير أيضا أصيبوا بالمواد الكيماوية.

اسمع جيداً لما قاله هذا العقيد قبل أن يستشهد.

جاء صوت خشخشة اللاسلكي .

قال بهدوء :هل تسمعني ؟ ... قائد فيلق واحد و عشرون ، انه إنسان عظيم، أنظر إلى جزمته العسكرية" ... تلك هناك ... على قياس خمسة وخمسين!" (آبكنار: ٦٧)

يلتبس الأمر على القارئ بأن كيف يقول الراوي بأن الكل متواجىون من ثم يشير بأنهم استشهدوا، إذن يبين لنا من خلال هذه الصورة بأن الرواي لم يكن مستقرا فكريا ولا عقليا والرواية لم تسر سيرها الخطي والعادي منذ البداية.

في الفصل السابع عشر يحكي الراوي عن صعود "مرتضى" القطار وفكره متأرجح بين الماضي والمستقبل وكيف سمح لصديقه "سياوش" المجازي أن يركب القطار بدله:

"وقف القطار قبالته . أحدث صوتاً و انحدرت سحابة من البخار الأبيض من تحته. وغمرت المكان كله ...

فتح عينيه. السكك كانت فارغة.

،

النعاس أثقل على جفنيه من جديد. قالت أمه: ربّاه ... ربّاه ... عانقته. تشممته. ضغطت عليه. قبّلته ... الوالد الذي يقف عن مسافة أبعد كانت بشرته مضطربة.

،

صوت العجلات الحديدية ملأ أذنيه وفاحت رائحة الحديد المتضرّم ...

فتح عينيه. ما إن تضاءل البخار الأبيض حتى تراءى له القطار أمامه.كان ضخماً و حالكا.

نهض كالبرق من مكانه. قال: سياوش انهض! ... أتى القطار! القطار أتى! ...

كانت الدماء تسيل من شقوق القاطرات فتنسكب على القضبان الحديدية.

مر أشكان راكضاً من أمامه. صرخ : سيدي ، هذا القطار يقطر دماً! ..."(المصدر السابق: ٧٣)

الإستباق في الحدث السردي للرواية

الاستباق أو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي. وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها... ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية.وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات.

وإنّنا نرى الكاتب مرتضائيان آبكنار يستخدم تقنيّة الإستباق في الحدث السرديلهذه الرواية لمزيد من التواصل مع القارئ.نرى الإستباق في الفصل الثامن عشر وكأن الرواية تبوح بالمستقبل وأن "مرتضى" وصل إلى أهله وحل السلام وانتهت الحرب وهو الآن قرب اسرته:

"عندما تصل إلى طهران تعدو عن طريق الأزقة والشوارع نحو باب البيت. اركض! تلهث و تلهث. ما إن تسمع والدتك الباب حتى تشعر بالقلق.

تفتح الباب : رباه ... رباه ... تضم رأسها في صدرك وتجهش بالبكاء الغزير . تقبل فوطتها، والدك يقف خلفها ، كبرياءه لا يسمح لدموعه أن تنساب .

على مائدة الأكل تتحدث معهم. التلفاز مفتوح . تصغي إلى الترنيم العسكري . أختك تحاضر دروسها.

غداً والدك يأتي بهلع إلى البيت. يضع أكياس الفواكه على الأرض ويفتح المذياع. يقول السيارات تزمر، مصابيح السيارات كلها مشتعلة. الناس يوزعون الحلوى في الزقاق. حل السلام. أمك تلف نفسها بالشادر وتنتحب : الهي أشكرك . الهي أشكرك.

في الليل يرتمي والدك على الجدار ويلصق المذياع على إذنه . تلقي والدتك الفراش. أنت تنام." (المصدر السابق: ٨٠)

لكن نهاية الرواية في الفصل الأخير يتبين لنا بأن "مرتضى لم يزل في الطريق ولم يصل إلى أهله وقد عادت الرواية قبل الوصول إلى طهران ليقبض الحارس عليه من جديد ليعود إلى الحرب:

"هيا قم ! ...

ركلة تصيب خصره .

_ ماذا تفعل هنا ؟

فتح عينيه رأى حارساً فوق رأسه يحمل هراوة .

_ أنت من أي سرية؟

الحارس كان يقرع بعقب الهراوة العمود الذي كان هو يتكأ عليه.

_ أأأنا ... اس اس اس استشهدت !" (المصدر السابق: ٨٣)

لم تعد نهاية القصة لها الأهمية البالغة مثلما كانت في السابق، بل ما يبحث عنه القارئ هو السرد المميز وأحداث الرواية التي توافق الموضوع والعقدة المتماسكة، وأحيانا الرواية تنتهي بشكل مفاجئ للقارئ لتجعله يعود ويقرأها من جديد لكشف جماليات أكبر، كما هو الحال بالنسبة لرواية الصخب والعنف للروائي الإمريكي ويليام فاكنر. يقول ميلان كونديرا: "تبدو لي الإبتسامة البلهاء التي نعلن معها موت الرواية باطلة. باطلة، لأنه سبق لي أن رأيت وعشت موت الرواية، موتها العنيف (بواسطة المنع، والرقابة، والضغط الأيدواوجي) في العالم الذي قضيت فيه الجزء الأكبر من حياتي والذي نصفه عادة بالشمولية. آنئذ طهر بكل وضوح أن الرواية بائدة، بائدة بقدر ما هو بائد غرب الأزمنة الحديثة. فهي بوصفها نموذج هذا العالم، وبوصفها تقوم على نسبية وغموض الأشياء الإنسانية، لا تناسب الرواية مع العالم الشمولي. هذا اللاتناسب أذد عمقاً من ذلك الذي يفصل بين منشقّ وبين موظف في أجهزة السلطة، بين مناضل من أجل حقوق الإنسان وبين جلاد، لأنه ليس سياسياً أو اخلاقياً فحسب بل هو أنطلوجي أيضاً. هذا يعني: إن كلاً من العالم القائم على الحقيقة الوحيدة وعالم الرواية النسبي والغامض معجون من مادة مختلفة اختلافاً كلياً. فالحقيقة الشمولية تستبعد

النسبية، والشك، والتساؤل، ولا يسعها أبداً أن تتصالح إذن مع ما سأسميه روح الرواية. (ميلان ١٩٩٩م: ٢١). وهذا ما نراه في رواية "العرقرب" لحسين مرتضائيان آبكنار ليروي لنا أحداث ساحات القتال بصورة شيقة وبأسلوب غريب لتبيين الغرابة وبسرد معقد ليصور العبثية والفوضوية والضياح التي تنشئها الحروب للبشر.

النتيجة:

١- رواية العقرب لآبكنار لم تكن رواية سهلة لأنها استخدمت تقنيات حديثة جدا للسرد وتلاعبت بالزمن.

٢- يصل الإسترجاع والإستباق في الرواية لدرجة نرى استرجاعات مزجية فيصعب على القارئ تبيين الزمان المحدد وكأننا أمام لغة شعرية تقتل الزمن.

٣- السرد لم يكن واحدا في الرواية فهناك فصول كانت بلغة السارد العليم وبعضها كانت بلغة حوارية والبعض الآخر باللغة الذاتية.

٤- طرق السرد المختلفة ساعدت كثيرا في التمازج الزمني ليضيع عنصر الزمان ويصعب تحديده.

٥- كلما أمست الرواية معقدة شاهدنا كثافة زمنية من الماضي والحاضر والمستقبلووجدنا أنفسنا امام نص حديث ممزوج بتقنية حديثة تستحق الوقوف.

٦- رواية "العقرب" استطاعت ان تجتاز الروايات التقليدية الكلاسيكية الخطية سيما الواقعية لتأتي بلغة رمزية شيقة.

٧-هذه الرواية امتلئت بالرموز والشيفرات فهي لم تكن للقارئ العادي بل كتبت للنخبة وأحيانا تصل إلى اللغز، وقد كشف المقال بعضا من هذه الرموز.

قائمةالمصادر والمراجع:

- آبكنار، حسين ٢ مرتضائيان، رمان عقرب روى بله هاى راه آهن انديمشك يا از اين قطار خون مي جكه قربان، نشر ني، تهران، ط٣.
- بحراوي، حسن (١٩٩٠م): «بنية الشكل الرّوائي»، ط١،المركز الثقافي العربي، بيروت.
- بوتور، ميشال، وترفيى أنكونيوس (١٩٨٢م): بحوث في الرواية الجديدة، ، بيروت، دار عويدات، ط٢.
- بول آرون وألان فيالا (٢٠١٣م): سوسيولوجيا الأدب، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط١.

- حبيلة، الشريف (٢٠١٠م): بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، ط١.
- الحمدانية حميد (٢٠٠٠م): بنية النص السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٣.
- رسيد، كمال (٢٠٠٨م): الزمن النحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة.
- روب جرييه، آلان (١١١٩): نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، تقىيم لويس عوض، دار المعارف، مصر.
- العيد، يمنى (١٩٩٠م): تقنيات السرد الروائي، بيروت، دار الفارابي.
- الطعان، صبحي (١٩٩٤م): بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج٢٣، الكويت.
- قاسم، سيزا (١٩٨٤م): بناء الرواية؛ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- قريبع، رشيد (٢٠٠٢م): الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، دراسة مقارنة، رسالة دكتوراة (مخطوط) جامعة منتورة.
- القصراوي، مها حسن (٢٠٠٤م): الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١.
- كامل سماحة، فريال (١٩٩٩م): رسم الشخصية في روايات حنه مينة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- مارتين، والاست (١٩٩٨م): نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، دار المجلس الأعلى للثقافة، مصر.
- مدانات، عدي (٢٠١٠): فن القصّة "وجهة نظر وتجربة"، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن.
- مرتاض، عبدالملك (١٩٩٨م): في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت.
- مندلاو، أ.أ (١٩٩٧م): الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، بيروت، دار صادر.
- ميلان، كونديرا (١٩٩٩م): فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الأهالي، الطبعة الأولى، سورية.
- ولسن، كولن (١٩٩٢م): فكرة الزمن عبر التاريخ، ترجمة فؤاد كامل، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.
- ولعة، صالح (٢٠٠١م): البناء والدلالة في روايات عبدالرحمن منيف، رسالة دكتوراة (مخطوط) جامعة باجي مختار، عناية.
- يقطين، سعيد (١٩٨٩م): تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١.