Temporal Arrangement in Novels: "The Fragility of Tales" and "Iraq Cinema" by Ahmed Ibrahim Al-Saad.

Researcher: Sader Al-Din Abdul Amir Mankhal
E-mail: Saderloves146@gmail.com

Prof. Dr. Sabah Abdul Reda Isyoud.
E-mail:sabah.albasher@uobasrah.edu.iq

University of Basrah / College of Education / Qurna

Abstract:

The significant feature in the temporal arrangement of my novels, "The Fragility of Tales" and "Iraq Cinema" by the Basra novelist Ahmed Ibrahim Al-Saad, is that both levels of arrangement and frequency share equally in shaping the temporal structure. The level of arrangement is determined through two important foundations: retrieval and anticipation. Retrieval is divided into external and internal retrieval, while anticipation is defined by three patterns: declarative anticipation, anticipation through dreams, and anticipation through prediction. The narrative scope in both novels does not extend to the level of frequency as seen in many Arabic and global novels. This is due to the fact that the relationship of frequency is closer to the narrative style than to the narrative time, which is not found in these two novels.

Key words: retrieval, external retrieval, internal retrieval, anticipation, declarative anticipation , anticipation through dreams, anticipation through prediction.

مستوى الترتيب الزمني في روايتي وهن الحكايات والعراق سينما لأحمد إبراهيم السعد(*)

الباحث: صدر الدين عبد الأمير منخل أ. د. صباح عبد الرضا إسيود
كلية التربية / القرنة/ جامعة البصرة
E-mail:sabah.albasher@uobasrah.edu.iq E-mail: Saderloves146@gmail.com

الملخص:

لعل الميزة المهمة في تشكيل الزمن في روايتي (وهن الحكايات) و(العراق سينما) للروائي البصري أحمد إبراهيم السعد أن مستويي الترتيب والتواتر يشتركان سوية في تشكيل بنية الزمن، وأن مستوى الترتيب قد تحدد من خلال أساسين مهمين هما الاسترجاع والاستباق، وقد انقسم الاسترجاع إلى استرجاع خارجي وآخر داخلي في حين تحدد الاستباق بثلاثة أنماط هي الاستباق الإعلاني واستباق عبر الحلم واستباق عبر التنبؤ. بحيث لم تمتد ذراع السرد في الروايتين إلى مستوى التواتر كما هو حاصل في كثير من الروايات العربية والعالمية. وذلك يعود إلى أن علاقة التواتر أقرب ما تكون إلى الأسلوب الروائي منها إلى الزمن الروائي وهو ما لم نجده في الروايتين.

الكلمات المفتاحية : الاسترجاع ، الاسترجاع الخارجي، الاسترجاع الداخلي، الاستباق ، الاستباق الإعلاني ، الاستباق عبر الحلم ، الاستباق عبر التنبؤ.

* بحث مستل من رسالة الماجستير الموسومة: **آليات السرد في روايتي وهن الحكايات والعراق سينما لأحمد إبراهيم السعد.**

المقدمة:

يمثل مستوى الترتيب الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في الرواية، والترتيب الزمني الكاذب في تنظيمه للخطاب السردي، وحصول التنافر بين هذين الترتيبين ينشئ حركتين زمنيتين، إحداهما: تعود إلى الوراء لتستذكر أحداثاً في الماضي وهو ما يتمثل بتقنية (الاسترجاع)، والأخرى: تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت بما اصطلح عليه تقنية (الاستباق)، ويسميها(جيرار جينيت) المفارقات الزمنية(١).

وسنحاول في هذا البحث دراسة أشكال المفارقات الزمنية في روايتي (وهن الحكايات، والعراق سينما) للروائي أحمد إبراهيم السعد، من خلال تناولنا لتقنيتي: (الاسترجاع ، والاستباق).

أولا: تقنية الاسترجاع :

وهي تقنية زمنية يتكئ عليها السرد، إذ يتوقف الراوي عند نقطة زمنية معينة في السرد، ويعود إلى الوراء لسرد أحداث سابقة على النقطة التي بلغها السرد، وكل عودة إلى الماضي تمثل بالنسبة للسرد استرجاعا لماضيه الخاص يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة للنقطة التي بلغتها الرواية(٢)، وتستعاد الأحداث الماضية عن طريق حوار أو مشهد مسرحي أو مناجاة فردية أو سرد(٣)، إما عن طريق الشخصية الروائية نفسها أو

عن طريق السرد التقليدي بأن يعود الراوي إلى رواية الأحداث الماضية(٤). وقد تسمى هذه التقنية (الاستذكار)(*) وفيها يستحضر الماضي البعيد في أذهان الشخصية الروائية أو الراوي ويتم الاعتماد عليه لأنه من ((التقنيات المستحدثة في الرواية يضع القارئ في نطاق منظور الشخصية))(٥).

وللوعي السردي دوره في تفعيل الذاكرة الروائية، وبث اللحظة المناسبة للاسترجاع، وهي اللحظة التي يدعو من خلالها الراوي العقل الباطن ليأخذ دوره في هذه العملية، فيستجلب مخزون الذاكرة، ويتداعى على شكل انثيالات سردية تتناسب مع الوضع السردي القائم(٦)، وعن طريق هذه التقنية نستطيع الوقوف على الكثير من الأحداث الماضية المهمة التي كان لها الدور الأكبر في تنامي حركة السرد الروائي لأنها ((تعمل بأقصى طاقاتها في جلب الواقعة الماضوية واستدراجها في اللحظة الزمنية المناسبة)) (٧).

ولم يكن الاسترجاع وليد العصر الحالي، بل إن جذوره ضاربة في زمن الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي، لكنه تطور بتطور الفنون السردية، فانتقل إلى الرواية الحديثة، بحيث أصبح يمثل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية(٨).

وتوظف هذه التقنية في النص السردي لأغراض جمالية وفنية وأخرى دلالية منها:

١- سد ثغرة حصلت في النصوص الروائية((أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت ويسمى هذا الصنف اللواحق المتممة))[٩].

٢- إنه يقدم تفسيراً وبياناً لحدث ما أو سمة من سمات الحكاية[١٠].

٣- الإسهام في نمو أحداث الرواية ودفع عجلة التأزم إلى الأمام[١١].

٤- عودة الراوي إلى بعض الأحداث الماضية المهمة ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها أو لربطها في سلسلة من الحوادث السابقة والمماثلة لها أو لتفسيرها في ضوء المعطيات الجديدة التي سترد في سياق الحاضر الروائي[١٢].

٥- ((التذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها في ما سبق من السرد))[١٣].

٦- العودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في بداية الرواية، ومن ثم تمت الإشارة إليها لعرض خلفيتها أو تقديمها أو الكشف عن الطبائع المميزة لها، أو لإضاءة جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي، وأبعادها

النفسية والاجتماعية، أو لتعميق رؤية القارئ لأبعاد الشخصية لتصبح مكتملة[١٤].

٧- ((اعتداد الشخصية بنفسها لما حققته من إنجازات مهمة في الماضي))[١٥].

٨- يلجأ السارد إلى الاسترجاع من أجل أن يقارن بين حالة البطل في الوقت الراهن من السرد، وحالته قبل بداية الحكاية، فيبرز تشابه الوضعيتين أو اختلافهما، وتتم المقارنة من خلال العودة إلى الماضي[١٦].

٩- يخلِّص النص ((من الرتابة والخطية ويحقق التوازن الزمني في النص))[١٧].

١٠- تلبية حالة التشويق لدى المتلقي ومدّه بالمعلومات الكافية عن زمكانية الشخصيات[١٨].

وبعد تأمل الروايتين–موضوعة البحث– وُجد إن الاسترجاع في إحدى الروايتين قد احتل مساحة نصية واسعة تفوق مساحة زمن الحاضر الروائي– وهذا ما ستكشفه الدراسة – ولاسيما في رواية (وهن الحكايات) التي شكل الاسترجاع العمود الفقري في سرد أحداثها.

وتجدر الإشارة إلى أن الروائي(أحمد السعد) قد استعمل تقنية الاسترجاع بشكل متباين بين روايتيه، فالشكل الذي جاء به الاسترجاع في رواية (العراق سينما) يختلف عن الاسترجاع الذي ورد في رواية (وهن الحكايات)، إذ إن الاسترجاع في رواية (العراق سينما) مبني من خلال الراوي المشارك، علما إنه لم يكن واسع المعرفة وإنما وردت إليه الأخبار عن طريق شخصيات أخرى، بينما تعددت الاسترجاعات في رواية (وهن الحكايات)، فمرة الراوي هو الذي يسترجع، ومرة يخوِّل الشخصيات ذلك فتكون هي التي تسترجع أحداثها بنفسها، وهذا ما سيبينه البحث من خلال دراسة الاسترجاع في كلتا الروايتين.

أنواع الاسترجاع:

ينقسم الاسترجاع تبعا لدرجة ماضوية الحدث الحكائي(المحكي الثاني)، ونوعية العلاقة التي تربطه بالحدث السردي الحاضر(المحكي الأول)، فعلى ضوء الحدث يتحدد كل تحريف زمني. ومن ثم يمكن تقسيم الاسترجاع إلى نوعين: استرجاع خارجي واسترجاع داخلي[١٩].

١- الاسترجاع الخارجي:

حينما يعود الراوي إلى الوراء كثيرا ليسرد أحداثاً سابقة لبداية الرواية، يسمى هذا النوع من العودة استرجاعا خارجيا[٢٠]، وكثيرا ما يرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن الروائي من حيث اتساعه أو ضيقه، لأن الزمن الروائي في رواية (وهن الحكايات) ضيق ولا يكاد يتجاوز السنتين، ولهذا فقد شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر مما لو قارناه بالزمن الروائي الممتد لعدة سنوات في رواية (العراق سينما) وبما يقارب الثلاث والعشرين سنة، وفي هذا الصدد تقول الدكتورة سيزا قاسم ((فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر))[٢١]، وغالبا ما يكون ذلك في الرواية الحديثة، في حين يقل في الرواية الواقعية ذات التسلسل الزمني الممتد لمدة زمنية طويلة بأحداثها المتتالية من الماضي ثم الحاضر والمستقبل[٢٢]. ففي رواية (وهن الحكايات) توالت استرجاعات خارجية كثيرة فيها ابتداءً من ولادة الشخصية الرئيسة(رضوية)، وبما أن الراوي المشارك لا يمتلك صلاحية الاسترجاع المطلقة كالراوي العليم، لذلك أناط الكاتب أكثر الاسترجاعات في روايته إلى بعض شخصيات الرواية منها شخصية رضوية التي أشار إليها البحث في أكثر من موضع والتي تروي حكايتها بضمير الأنا، فتقوم باسترجاع ماضيها البعيد، ماضي لحظة الولادة، وما تم فيه من أحداث؛ تقول الساردة : ((الرضيعة التي فرَّ فيها أخوالها من مستشفى (جندي شابور) في مدينة الأحواز الساعة الثالثة فجراً، بعد استبدالها بجثة مولود ذكر سرقوه غفلة من ممرضة عجوز، بكت عليه أمي بحسرة حقيقة وكأنها أنجبته فعلا، والغريب أنها بكت بحرقة أيضاً يوم سردت لي الحكاية، والأغرب أنها قالت وهي تصف ملامحه الميتة بأنه كان كثير الشبه بأبي ... ثديا أمي يدران الحليب، وأنا أصرخ من الجوع. تعصرهما في قدح ثم تكب حليبها لترتاح من الألم، فيما فمي الصغير يشفط حلمة نهد جدتي العجوز تارة وتارة أخرى نهد امرأة زنجية ترضعني مرة في اليوم لقاء صفيحة من التمر، كانوا يطلقون عليها لقب الجاموسة لأنها السوداء البدينة الحلوب الولود. لديها عشرة زنوج وثلاث زنجيات آخيتهم بالرضاعة، أنا فشلة، ورضوية، ونجاة، وبكاية أيضا: (بكاية) هو الاسم الذي أطلقه عليه أخوالي من فرط بكائي المستمر ليل نهار كنت أبكي من الجوع . الجاموسة قبلت إرضاعي مرتين في اليوم، وأمي راحت تصدر حليبها خلسة بقناني زجاجية...))[٢٣].

كما عادت الشخصية للوراء لتكمل استرجاع ماضيها البعيد، فتذكرت أيامها التي عاشتها في بيت أخوالها في قرية الطرب، وكيف أن جدتها فخرية كانت تسرد حكايتها بطريقة مقنعة بأن خالها هاشم وجدها

مرمية في الطريق وهذا ما يتضح من خلال قول الساردة:((لم ألحظ مرة على وجوه من تروي لهم جدتي قصة وجودي التي طالت لتسع سنوات في بيت أخوالي تعبيراً يشي بعدم التصديق أو الملل، كانت بارعة وهي تغير في استخدامات جديدة لروي الحكاية، وكان صوتها يرتفع وينخفض حسب أهمية الحدث، كل شيء فيها كان يعمل لتكون قصتي مقنعة، هي مقنعة ومؤثرة وسحرية أيضا لدرجة التصاقها في ذاكرتي حتى تصبح تاريخي الحقيقي الذي أتذكره بشعور أليم، جعلتني أتخيل وجه أمي المتخيلة التي رمتني باستهتار ذميم لتخفي عارها، ومع هذا كنت أتعاطف مع حكايتها المتخيلة))[٢٤].

فعن طريق تقنية تيار الوعي[**] استطاعت الشخصية أن تعود بذاكرتها إلى الوراء لتستدعي ما حدث في ذلك الماضي البعيد الذي جسدته اللغة بشكل واضح حينما وردت الأفعال الماضية في هذا النص(كانت بارعة، كان صوتها، كنت أتعاطف)، وما تزال الذاكرة هي الوسيلة الناجعة التي وظفها الروائي أحمد السعد عندما جعل شخصية رضوية هي التي تسترجع قصتها وأحداثها في السرد الآني، فالذاكرة ((فاعل أساس في بناء الرواية واسترجاع ما تختزن من مميزات أساليب كتابتها، فهي تيار يتدفق في أذهان الشخصيات الروائية بشكل واضح))[٢٥].

ولو تساءلنا لماذا ترك الروائي(أحمد السعد) الشخصية رضوية هي التي تسترجع حكايتها وأحداثها بدلا من الرواي المشارك الذي لم يتدخل قيد حرف في السرد، فيمكننا القول: إن فكرة الرواية وأحداث رضوية وصلت إليه عن طريق (شريط التسجيل، وقرص السي دي) اللذين أعطاهما له زميله الصحفي علاء، الذي كان يعمل معه في الصحيفة التي كان يعمل فيها الراوي نفسها، لكن هذا الأخير نسي شريط التسجيل وقرص السي دي في سيارة أجرة أثناء عودته من مقر الصحيفة إلى منزله، وبهذه الحالة يكون الراوي قد فقد ما يعزز حكايته أو فقد مضمون الحكاية بالكامل، لذلك لجأ إلى تقنية تخويل الشخصية المشاركة في الأحداث في استرجاع قصتها وأحداثها للتخلص من عدم دقة المعلومات التي يتبناها لو كان يقص هو، ولأضفاء نوع من المصداقية على قصة رضوية بوصفها هي التي تحكي قصتها وهي أعرف بأدق تفاصيلها.

وتتكرر أمثلة الاسترجاع الخارجي في هذه الرواية أيضاً، ومنه ما نراه في شخصية (هديل) التي تروي حكايتها بضمير الأنا، وهي تقوم باسترجاع ماضيها البعيد، ماضي الطفولة وما حصل فيه من أحداث، فنجدها تقول عن يوم رحيل الجدة: ((عن وفاة جدتي لأبي. بيتنا عج بالناس وأطفال بعمري كنتُ بينهم الملكة، فأنا حفيدة الجدة الميتة وكأن ميتتها أضفت على حياتي وشخصيتي هالة من التقدير والاحترام طالما افتقدتها في حياتي الاعتيادية .. أصبح بين صديقاتي المفضلة وصاحبة القرار والفتاة الناهية الآمرة، أخشى على أيام المأتم الثلاثة أن تنتهي، وأتمنى لو تطول العمر كله، وبانتهاء عرس الأحزان كما يحلو لي أن أسميه اليوم تبدأ كآبتي وأشعر بفقدان الجدة))[٢٦]. تنقلنا الساردة هنا إلى ما وقع لها في الماضي البعيد

بأحداثه لتعرض لنا تلك الأحداث التي مرت في طفولتها وهذا ما يسمى الاسترجاع بعيد المدى[٢٧]. وبعد استذكار ماضي الطفولة تتلاحق الذكريات في ذهن الشخصية فتتذكر أيام الدراسة وأصحاب الملابس الزيتونية؛((أتذكر ذاك اليوم الذي كنت فيه في الصف الثالث المتوسط عندما جاءت مديرة المدرسة إلى الصف برفقة مجموعة من الرجال كانوا يرتدون الملابس الزيتونية. وجوههم مخضرة أثر حلاقة ذقن عنيف، وشواربهم السوداء الكثيفة تخفي شفاههم الزرق التي أخبرتنا .. كلا(بل أمرتنا) بجلب صور شخصية وهوية الأحوال المدنية مستنسخة للأب ولنا لغرض استخراج شهادة جنسية، كانت عيونهم العسكرية تحدج بأثدائنا الكرومية الناهضة للتو تحت ثيابنا المدرسية، سترنا صدورنا بالدفاتر والكتب أو بتقاطع الأذرع على الصدور))[٢٨].

ومن حق الباحث أن يتساءل لماذا ترك الكاتب الشخصية (هديل) هي التي تسترجع حكايتها وأحداثها بدل الراوي المشارك الذي بدأ روايته بـ (أنا الكاتب)؟ الجواب سيكون أن الراوي قد وازن بين ما فعله في حكاية رضوية وهذه الحكاية فقد خوّل شخصية هديل في سرد أحداثها واسترجاعها فضلا عن أنها هي التي أعطته مذكراتها التي تسرد فيها حكايتها، لكنه فقد هذه المذكرات، لذلك لا يحق له عندئذ كراوٍ مشارك أن يتكلم رجما بالغيب كما لو كان راويا عليما يحق له متى يشاء أن يتكلم ويسمع ويرى ويتكهن ويشم ...الخ، وإنما هو راوٍ مشارك بدأ روايته بضمير الأنا، ولكي يتخلص من هذه القضية ومن التساؤلات النقدية، حول الروائي (أحمد السعد) الصوت من الراوي المشارك إلى صوت الشخصية نفسها لتسترجع هي ذكرياتها بنفسها، حتى يضفي على قصته نوعا من المصداقية ما كانت لتكون لو كان الراوي تحدث هو، ما دام قد فقد المستندات التي توثق الحدث. وقد لجأ الروائي أحمد السعد إلى هذه التقنية، تقنية تخويل شخصيات الرواية أن تتكلم وتسترجع أحداثها السردية بضمير الأنا – برأينا– كونها تعد من سمات الرواية الحديثة، لأن الصوت فيها متعدد ولم يأت على نمط واحد[***]، أي ((انتقال الروائي من الاكتفاء بخلق بنية روائية تعتمد صوتا واحدا، إلى خلق بنية روائية معقدة تزدحم بالأصوات القصصية التي تتعايش وتتقاطع داخل فضاء روائي واحد))[٢٩]، وقد عمد الروائي إلى تقنية تعدد الأصوات[****] في رواية (وهن الحكايات) تأثرا بما شاع عند الكتاب الغربيين والعرب على حد سواء، إذ إنه بإمكاننا أن نجد هذا الأسلوب في بعض الروايات الأجنبية، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر : رواية (الواز الجديدة) لجان جاك روسو، ورواية (العلاقات الخطرة) لبيير شودرلودي لاكلو، وروايات دوستويفسكي، وبصفة خاصة روايته الذائعة الصيت(الجريمة والعقاب)[٣٠]، وهي لا تختلف عما فعله السعد بحال من الأحوال. ومن أهم الروايات العربية التي سارت على هذا النحو، رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ[٣١]، وروايتا (خمسة أصوات) و (النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان، وروايتا (السفينة) و(البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا، ورواية (المبعدون) لهشام توفيق الركابي، ورواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي[٣٢]، ورواية(لعبة النسيان)

لمحمد برادة[٣٣]، وغيرها من الروايات العربية التي وظفّت هذه التقنية المتمثلة بتعدد الأصوات. وهذا ما دعانا إلى القول إن السعد كان متأثراً بأولئك الروائيين في كتابته للرواية.

وهذا الأمر نفسه يمكن أن نرصده في رواية(العراق سينما) التي كان استرجاع الراوي لطفولته وحادثة مقتل والدته (إيمان صالح)، التي قتلت بسكاكين أخوتها تحت مسمى(غسل الشرف) بعد ضبطها مع عشيق وبوشاية من زوجها، وهو ما يتضح من خلال قول الراوي: ((تذكر وهو جالس أمام كاميرا المصور، تلك الظهيرة الباردة التي أرجعته من عمله محاسبا في معمل البيبسي كولا إلى البيت لأخذ معطفه .. فتح باب غرفة نومه ، وبقى صامتا وهو يشاهد زوجته إيمان صالح مع غيره .. يخطو غير مكترث صوب طفل رضيع يحمله من المهد ويمضي به خارج البيت. ما حصل أنه داخل بيته، وفتح باب غرفته، ولم يجد غير ابنه الرضيع في المهد، وسرير تكومت عليه ثياب رجل غريب. بقيت ضحكاتهما في الحمام ترن في أذنه وهو يغلق كل منافذ الخروج من بيته، ليعود بأقل من ساعة ومعه أخوة زوجته ... قبضت على أُكرة الباب وكأني أطبق على فمها الذي أخبرني بنهاية قصة الزوجة التي تكالبت عليها سكاكين الأخوة الثائرين لشرفهم المدنس))[٣٤].

فهذا المقطع عبارة عن ومضة كاشفة قدمها الراوي حول نفسه، وبما أنه إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، سمحت بإضاءة جانب من حياته ولاسيما في طفولته، وأثناء مقتل والدته بالذات، إذ تمكنا من معرفته من خلال تقديم هذا الاسترجاع. علما أن هذا الحدث المسترجع يقع خارج زمن الراوية، أي خارج مستوى القص الأول.

وهناك استرجاع خارجي يعتمد على أن الراوي المشارك لم يرَ الحادثة التي يرويها، لكنه يصرح بأنه سمع عنها، أو سمع عمّن سمع بها، أو قرأ عنها، أو عمّن وصلته أخبارها بأية طريقة[٣٥]، ومن أمثلة هذا النوع من الاسترجاع قول الراوي المشارك الذي يخبرنا بالطريقة التي وصلت إليه معلومات ست إيفين، وذلك عن طريق قراءة مذكراتها بعدما أعطت إيفين مذكراتها إلى أم الراوي(جمهورية سلطان) وقرأها الراوي. وهذا ما يتضح من خلال المقطع الآتي:((ست إيفين كتبت مذكراتها وأعطتها لأمي .. وأنا قرأتها كلها))[٣٦]، ثم يسترجع الراوي بلسانه ما قرأ من مذكرات ست إيفين ويسردها علينا بطريقة الاسترجاع ((يحدق نائب الرئيس صدام حسين مبتسما لأستاذة الصف إيفين، ثم يقترب من وجهها القمري ويميل جانب قرطها الناعم، وكأنه يريد أن يهمس بأذنها .. يذكرها بحكايتها معه، ذاك الصباح التشريني من العام ١٩٧٥. كان العام الدراسي قد بدأ للتو، وكانت هي قد تم نقلها من مدرسة إناث بعيدة عن سكناها إلى مدرسة ذكور تكاد تكون قريبة...))[٣٧]، فهذا النص يشير إلى استرجاع محدد يعود إلى ما قبل الحرب العراقية الإيرانية بينما أحداث رواية (العراق سينما) تبدأ في زمن الحرب العراقية الإيرانية.

وأحيانا الراوي لا يصرح بمصدر معرفته، ولكنه لا يعتمد على عينيه في التعرف على الأحداث، إنما يعتمد على أشخاص ينقلون الأخبار إلى مسامعه، سواء أشار الراوي إلى أسماء هؤلاء الأشخاص أم لم يشر؛ ومن أمثلة ذلك استرجاع الراوي المشارك لقصة دارم بعدما سمع قصته من شخص ما، مما خوّله الحديث عنها ودخوله في الاسترجاع((الجنود توارثوا قصة دارم .. يقولون : ذات مرة زار نائب الرئيس صدام حسين البصرة، وأطل من بلكونة بلدية البصرة يكلم الجماهير التي توافدت من كل حدب وصوب، يومها خرجت البصرة عن بكرة أبيها لمشاهدة نائب الرئيس بدمه ولحمه، وبينما النائب يتكلم توقف عن الكلام وهمس بأذن ضابط كان يقف خلفه ثم أشار بإصبعه ناحية شاب كان يحمل على ظهره امرأة عجوزا ويسير بعيدا عن التجمهر ولم تمض سوى بضع دقائق حتى جاءوا بدارم وأمه إلى صدام حسين .. طلب منه صدام حسين أن ينزل أمه عن ظهره فأجابه دارم: لن أنزلها حتى تطلب هي ذلك مني .. يقولون أن صدام راح يضحك طويلا، بعدها اقترب من دارم وربت على كتفه وقال: والله هذا خوش زلمه. يقولون إن صدام أراد أن يكون أحد حمايته فرفض دارم...))[٣٨]، في هذا المقطع نجد الراوي المشارك يدل على مصدر معرفته بالفعل (يقولون)، لكنه لا يعين الأشخاص الذين سمع عنهم، ويستخدم الراوي هذه التقنية لوظيفة دلالية، حيث يشير عن طريق التعبير بشيوع مصدر المعرفة (توارثوا قصة دارم) أي على إبراز الرؤية الجماعية لقصة دارم، وهكذا نرى الروائي أحمد السعد يستخدم مصادر المعرفة التي يشير إليها الراوي المشارك استخدامين، إحدهما: المعرفة المحددة المصدر، وثانيهما: المعرفة الشائعة المصدر، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على حذق الكاتب ومعرفته بالحدود التي تسمح بها نظرية السرد للراوي المشارك بسرد الأحداث، فهو لم يدخل مباشرة إلى الاسترجاع بلسانه خوفا من المساءلة من القارئ، فعلى سبيل التمثيل يمكن القول: أنت راوٍ مشارك بدأت روايتك بضمير الأنا، كيف عرفت أن صدام حسين زار البصرة والتقى بدارم، لذلك تخلص الراوي من هذه المشكلة بالفعل(يقولون)، ليدل بذلك على أن الراوي سمع قصة دارم من شخص ما مما خوّله علم السرد بأن يسترجع ماضي هذه الشخصية وأحداثها وهناك استرجاعات خارجية أخرى لا تبتعد عما أشرنا إليه في الصفحات السابقة وهي ترد في الروايتين، ونشدانا للاختصار فإننا نعف عن ذكرها ما دامت لا تخرج عما أثبتناه في تناولنا لتلك التقنية في الأمثلة السابقة[٣٩].

وبناء على ما سبق نستطيع القول إن الاسترجاعات الخارجية هي استرجاعات يظل اتساعها كلها خارج إطار الرواية، أي استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الراوية وأن جميع الاسترجاعات السابقة التي أشار إليها البحث هي استرجاعات جاءت خارج سعة المحكي الأول في الروايتين، في حين هناك استرجاعات تعود إلى ما بعد السرد في الرواية، وهو ما سنتوقف عنده في الصفحات الآتية.

٢- الاسترجاع الداخلي :

هو الاسترجاع الذي يعود فيه الراوي إلى سرد أحداث ماضية، لكنها لاحقة لبداية الرواية قد تأخر تقديمها في النص[٤٠]، أي تكون سعتها لاحقة لسعة المحكي الأول، على شرط ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول، لتصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته مما قد يعرض السرد لخطر التداخل والتكرار[٤١]. وإن هذا الاسترجاع يفيد في ملء بعض الثغرات السردية التي أحدثها الراوي، ويحتاجه لمعالجة سرد الأحداث المتزامنة، ويستعمل لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة له، ولتسليط الضوء على شخصية من الشخصيات[٤٢]؛ وقد يتضمن الاسترجاع الداخلي ((ما ليس له صلة وثيقة بأحداث الرواية، أي غير المنتهي إليها، وما له صلة وثيقة بها، أي المنتهي إليها، سعيا منه في الحالتين لتحقيق غاية فنية في بنية الحكاية))[٤٣].

وقد ورد هذا النوع من الاسترجاع في الروايتين، لكنه لم يكن بحجم الاسترجاعات الخارجية التي وردت في كلتا الروايتين، وقد وقف البحث على أنها استرجاعات قصيرة، ويبدو أن الروائي أحمد السعد لم يولِ هذا النوع من الاسترجاع الأهمية التي أولاها للاسترجاع الخارجي الذي كان يحتل مكانة بارزة في الروايتين من حيث مداه وسعته وتكراره. وتجدر الإشارة إلى أن ورود هذه التقنية- أي تقنية الاسترجاع الداخلي- كانت قليلة جدا في روايتي أحمد السعد، بحيث لم تتعدَ مرتين أو ثلاث مرات في الرواية الواحدة.

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي هذا المقطع من رواية(وهن الحكايات):((حاولت أن أواصل قيلولتي، وأتجاهل ما كتبه علاء، لكن سؤاله الشيطاني جعل السخونة تنزل من سمت رأسي على قلبي، وتعتصره بقوة. تذكرت يوم جاء إلى مقر الجريدة ليعطيني شريط التسجيل، وقرص السي دي(*****)، وقال: اسمع ما في الشريط، واقرأ ما في القرص فهما لك))[٤٤]، وعبر هذا المقطع الاسترجاعي الذي اخترق تعاقب الأحداث ليعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية استعاد الراوي أحداثا من الماضي القريب تم ذكرها سابقا ليذكر المروي له بدقة وصحة التفكير.

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي في رواية (العراق سينما) هذا المشهد الحواري الذي جرى بين المذيعة العمانية وشخصية الراوي، وعبر الحوار تذكر الراوي هذا المشهد المروع من أحداث الحرب العراقية الإيرانية وتمكن من استعادته بكل تفاصيله وجزئياته ((المذيعة: ولماذا اخترتم الأقدام دون غيرها ؟

أنا: إنها واقع حال عشته ذات صباح، عندما جاء كلبي الأبيض(بوبي) بقدم مبتورة عند نهاية الساق – كان بيتنا قريبا من المستشفى العسكري، ولأن أطباء الحرب مستعجلون أكثر من الرصاص، القذائف والصواريخ، أصبح ديدنهم البتر .. ولأن عمال نفايات المشفى قد كرهت أيديهم واشمئزت حواسهم آدمية مكتملة كانوا يرمون تلك الأعضاء في مكب النفايات خلف ذلك المشفى، لتأتي سيارات مكابس النفايات

بعد زمن من الانتهاء المؤقت بسعير المعركة، فتحمل على مضض لتُرمى في النهر... كان كلبي الأبيض بوبي يجلس عند باب بيتنا الخارجي، والقدم إلى جانبه، وكأنه يقدم لي علامة حيوانية على وحشية آدميتنا، كانت قدما طرية الذبح ...))[٤٥]، هذا الاسترجاع داخلي لأنه يعود إلى ما بعد بداية الراوية وفي الوقت نفسه يسد ثغرة حكائية كان السرد قد أومأ إليها في الفصل السابق:((كنت قد سمعت هدير أصوات المروحيات وهي تنقل المصابين وموتى الحرب من الجبهة العراقية الإيرانية إلى المستشفى العسكري))[٤٦]. وفي ضوء ما سبق نستطيع القول إن الاسترجاعات الداخلية هي استرجاعات تظل سعتها كلها داخل إطار الرواية، أي بعد نقطة بداية الرواية.

ثانيا : تقنية الاستباق(*):

وهي التقنية الزمنية الثانية من المفارقة السردية، تعني من حيث المفهوم الفني تقديم الحوادث اللاحقة، أي تتمثل في إيراد حدث آت ومتحقق حتما في امتداد بنية السرد الروائي، أو الإشارة إليه مسبقا، ويطلق على هذه العملية في النقد التقليدي، سبق الأحداث، أي إيراد أحداث سابقة لأوانها، أو يمكن توقع حدوثها[٤٧]، إلا أن الاستباق يختلف عن التوقع الذي قد يحدث أو لا يحدث لاحقا، فالتوقع يخضع لمبدأ الاحتمالية، أي احتمالية حدوث ما تم توقعه أو عدم حدوثه في الخطاب السردي، أما الاستباق فهو قابل للتحقيق في كل الحالات، لا مجرد توقع ما ستؤول إليه الأحداث والشخصيات في المستقبل أو التنبؤ بها[٤٨].

ويرى الناقد حسن بحراوي في تعريف الاستباق أنه :((القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية))[٤٩]، أما (موريس أبو ناضر) فيقول في كتابه (الألسنية والنقد الأدبي) : ((يتوقف السرد المتنامي صعدا من الحاضر إلى الماضي ليعود إلى الوراء، أما في استشراف المستقبل فالسرد المتنامي صعدا من الحاضر إلى المستقبل يقفز إلى الأمام متخطيا النقطة التي وصل إليها السرد))[٥٠].

ويعد الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أشاروا لهذه التقنية، إذ قالوا إنه:((سرد ما سيحدث لاحقا، والذي يدمج في المحكي قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي))[٥١].

على الرغم من أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة وهي(الإنياذة ، والأوديسة ، والإلياذة) تبدأ بنوع من الاستباق الزمني[٥٢]، إذ ترتبط هذه التقنية بما أسماه تودوروف بـ ((عقدة القدر المكتوب))[٥٣]، إلا أن النقاد يعدون الاستباقات أقل تواترا في السرد من الاسترجاعات في الأعمال الحكائية الكلاسيكية، ولكن ((سبق الأحداث أخذ يشيع في القصة الحديثة وتزداد أهميته))[٥٤]، إذ أصبح الراوي ينتقل بين الأمس

واليوم والغد من غير تمييز[٥٥]، ولعل الاهتمام بالاستباق راجع إلى التطلع نحو المستقبل وعده فعلا أو حركة((إن الماضي إحساس بين المستقبل فعل أو حركة وبالتالي يكون الأقرب حضورا))[٥٦].

وهذه التقنية الزمنية تتم بأكثر من طريقة، بعد أن كانت تتم بطريقة واحدة في القصص القديمة، إذ يتم تلخيص الأحداث القادمة عن طريق الراوي كلي العلم في الملحمة، أما في الروايات الحديثة، فأنه يتم إما عن طريق الراوي بضمير المتكلم، لأنه حينما يحكي قصة حياته، وتقترب من الانتهاء يعلم ما وقع قبل البدء بقصها، ومن ثم يستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة من دون أي إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني، أو عن طريق توقعات إحدى الشخصيات لما سيقع أو ما ستفعله في المستقبل[٥٧].

وللاستباق وظائف عدة منها:

١- التمهيد أو التوطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من جانب الراوي.
٢- التكهن بمستقبل وقوع تلك الأحداث.
٣- شد انتباه القارئ وتشويقه عن طريق عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها.
٤- الإعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات.
٥- سد ثغرة لاحقة في النص.
٦- تعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ يوجه انتباهه لمتابعة تطور الشخصية والحدث من خلال الاستشرافات، كما يسهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة عن تساؤلات يطرحها (ثم ماذا بعد) و (لماذا حدث).
٧- إن الإنباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والإيحاءات والرموز الأولية، تمنح القارئ إحساسا، بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحركة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية، وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتهما في النص[٥٨].

تنطوي نصوص (أحمد السعد) الروائية على هذا النمط الذي جاء جزءاً من نسيج النصوص، وهو في استباقاته لا يطرح المستقبل، وإنما يلمح إليه عن طريق التنبؤ والحلم والاستباقات الإعلانية للأحداث أو قرارات الشخصية لما ستفعله في ضوء الأحداث، كان بعضها يتحقق والبعض الآخر يبقى في إطار الأحلام والقرارات التي لم تأخذ حيز التنفيذ، وقد تكررت أشكال الاستباق في هذه النصوص فرصد البحث ثلاثة أشكال متكررة في دراسات السابقين وهي: الاستباق الإعلاني، والاستباق عبر الحلم، والاستباق عبر التنبؤ[٥٩]. وهو ما سنتوقف عنده في الصفحات القادمة.

١- الاستباق الإعلاني:

أشار النقاد إلى هذا الشكل من الاستباق، وهو استباق يعلن لنا بصراحة عن أحداث سيشهدها السرد، بكل وضوح وتأكيد فهو((حتمي الحدوث))[٦٠]، وهو عند (جيرار جينيت) استباقات وجيزة تلخص مقدما حدثا سيروى في حينه بتفصيل[٦١]،وهذا الاستباق يؤدي دور الافتتاحية والإعلان عن الأحداث اللاحقة[٦٢].

ومن نماذج هذا النوع من الاستباق هذا المقطع من رواية (وهن الحكايات)، الذي تقول فيه رضوية:

((أما خذلان الجدة فقادم من سرها الذي يعني لأبي الغدر والخيانة والضحك على رجولته ومشاعره وحياته، سر ابنته الرضيعة الذي دام على خطفها عشرة أعوام وهو ذات الزمن الذي يمثل تأريخ الذكرى لابنه الموهوم الدفين، تساءلت :ترى هل من نزلت دموعه يوما على ربيبة البلبل ليقتل ما قتل من القطط تنكيلا وتمثيلا بقط غادر، سيتناول بروح البطل المتسامح عن جدتي وأولادها؟ أم أن ما فعل خالي لمجرد مناداتي بالنغلة سيخمد عاصفة أبي؟ تلون وجه جدتي فخرية بالحيرة والقلق والأمر الواقع، جعلني أطرح الأسئلة تلو الاسئلة وكأني أطرحها على نعلي خالي القريبتين من نبضات قلبي الواجفة. لم أشك لحظة ذاك بقلة حيلة جدتي فخرية مثلما استشعرتها وهي تقف بين خذلانها وفخرها...))[٦٣].

فهنا تعلن (رضوية) وهي الشخصية الرئيسة التي أشرنا إليها في أكثر من موضع والتي تروي بضمير الأنا قصتها عن حدث سيتحقق في الفصل التالي مباشرة، وهو حدث اكتشاف الشيخ (قنديل) حقيقة ابنته (رضوية) بعد توهيمه وخداعه الذي استمر لسنوات عدة على فبركة قصتها من جدتها فخرية وأولادها، وما يؤكد تحقيقه، هذا المقطع الذي تم نقله من لدن الشخصية ذاتها موضحة هذا الاستباق إذ تقول:((وقف عند فرجة الباب وقد وضع إبهاميه في صايته الرمادية ثم قال وهو يشير برأسه نحونا: أنا لا أشك بأن هذه الطفلة من صلبي لأن الحليم صاحب الحظ والبخت يعرف دمه ولحمه... وقال: من أسماها نعمة؟، قالت جدتي بثقتها المعتادة :أنا التي أسميتها نعمة، وهي نعمتك التي جحدتها من الله))[٦٤].

وبهذا يتحقق الحدث الذي أعلن عنه الاستباق على بعد صفحتين فقط من مكان إعلانه، وبذلك تكون الاستفادة منه في خلق حالة من الانتظار والتشويق في ذهن القارئ محدودة، إذ سرعان ما تحقق الحدث المتوقع حارما القارئ من متعة الانتظار والتشويق، فهذه التقنية عادة ما تأتي((في بنية الرواية التقليدية، وتؤدي إلى قتل عنصري التشويق والمفاجأة الفنيين لدى القارئ، حين يعلن الراوي التقليدي عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها))[٦٥]. بينما خلت رواية (العراق سينما) من هذا الشكل من الاستباق الذي وجد في رواية (وهن الحكايات)، ويبدو أن الروائي قد آثر بناء روايته بشكل تسلسل الأحداث، أي بأحداث متعاقبة من دون الخوض في غمار الاستباق الإعلاني.

٢- الاستباق عبر الحلم:

إذا كان علماء النفس قد حققوا لنا ولأنفسهم نفعاً عميقاً من وراء دراسة (الأحلام)، فإن الأدب بدوره قد تصدى لهذه المهمة، وقام بها خير قيام، لأن الأحلام قيم أساسية دافعة قد يتاح لها التحقيق، وقد تمنى بالانكسار عندما تبقى المصالحة مع عالم الرغبات وتنشد وتنجذب إلى معنى مادي، ويتحقق ذلك عندما تتركز في هموم الإنسان، واهتماماته، وطموحاته التي يعجز عن تحقيقها في اليقظة، وغالبا ما يتم ذلك في الأوقات التي يعاني فيها الإنسان من الإحباط والتوتر، والأزمة النفسية. وهدف الكاتب من استخدام (الأحلام) لشخصياته الروائية، هو من أجل التسلسل إلى المنطقة غير الواعية من النفس ومعرفة دخائلها، وخير وسيلة لاقتحام هذا العالم الخفي هو استخدام (الحلم)[٦٦].

استغرقت أكثر شخصيات النصوص الروائية في أحلام لم يتحقق أكثرها والنزر اليسير منها هو الذي تحقق، وقد تعددت أشكال الحلم عند الشخصيات؛ فمنها ما يراودها الحلم في المنام ومنها ما يراودها في اليقظة، ومنها أحلام بمعنى الأمنيات، ولا يمكن أن يعد البحث جميع الأحلام استباقات، فالذي يتحقق منها يكتسب صفة الاستباق، والذي لا يتحقق لا يكتسب هذه الصفة.

ومن نماذج هذا النوع من الاستباق هذا المقطع من رواية (وهن الحكايات) التي تقول فيه رضوية : ((رجل قبيح اغتصبني في الحلم ثم قام عني وتبول على ساقي، فاحت من بولته رائحة صابون، لم استيقظ من الحلم بل بقيت أتنفس عطر الصابون في أحلام متباينة ومتداخلة، كان آخرها دخولي إلى غرفة من الطابوق، كان ثمة يقين يخبرني بأنها تفضي إلى مرقد أحد الأولياء لكن ما أن دخلت حتى رأيت مجموعة من العجائز، يشكلن بجلوسهن دائرة متضامنة، يحركن جذوعهن كأنهن ينتحبن دون صوت على شيء يرقد وسط حلقتهن، اقتربت بفضول شجاع ورأيتني من تنام هناك عارية. حاولت أن أهرب لكن الباب كان بعيدا عني، وفجأة اكتشفت أني عارية تماما فصرخت ...))[٦٧] ، وفعلا سرعان ما تحقق هذا الحلم لـ(رضوية)، فعندما أصيبت البطلة بالشلل، ذهب بها أخوالها إلى عيادات الأطباء في مدينة الأهواز الإيرانية، وأخبروهم أن سبب شللها ناجم عن عدم أخذها جرعة التطعيم ضد شلل الأطفال، لكنهم لم يفهموا معنى كلمة لقاح، وبحسب اعتقاد جدتها فخرية أن علاجها روحاني وليس طبيا وقد أخذتها إلى شيخ روحاني يدعى (شيخ حمزة)، ولكن هذا الأخير قام باغتصابها[٦٨]، وهو ما يتبين من خلال حديث الشخصية الرئيسة (رضوية) التي سردت ما دار بينها وبين المعالج الشيخ حمزة الذي استغل وضعها المأساوي من أجل إشباع غريزته الجنسية وليمارس معها الفاحشة، تقول رضوية:((في عيونهم نظرة اقتحام وثبات تخترق زجاج صورهم الكبيرة المؤطرة باتجاه ساقيَّ المشلولتين اللتين رفعت عنهما جدتي الثوب لتفسح المجال ليد (شيخ حمزة) أن تمر على نعومة الجلد بهدوء. كان شعوري بالحياء يتفاقم مع فقدي بوصلة التحسس أرفع رأسي قليلا من

حضن الجدة لرؤية اليد التي أغمض صاحبها عينيه، وبدأ بالاستغفار بعد كل أَنَّة يصدرها. أرجعت فخرية رأسي إلى حجرها بعصبية ولهجت في سكون المكان أشششش. وقال الشيخ حمزة بنبرة آمرة لجدتي: اتركينا وحدنا. اغمضي عينيك قال....من اشتباك الأجفان رأت وكأنها تنظر إلى أسفلها عبر ستار نافذة من قماش شفاف. كان حري بها أن تنظر بسعة العينين. أن تزيح ستار الجفون، ثم تصرخ منادية على جدتها بالقدوم، لكنها لم تفعل، ربما استهوتها لعبة التلصص على شيء تملكه ولا يملكك، أغمضت عينيها وراحت تسأل: كم تستغرق قبلات الشيخ حسن على ساقيها الميتين من الوقت لتنتهي؟ وكان لزاما عليها أن تصرخ بعد أن شاهدته قد رفع دشداشته وأنزل سرواله....)[٦٩]. وهذا مضمون ما أخبرتنا به رضوية حين سردت حلمها الذي تحقق على يدي الشيخ حمزة.

وفضلا عن ذلك نجد مقطعا آخر من الرواية نفسها، يشير إلى أن الحلم الذي رأته (رضوية) بطلة الرواية في منامها، كان بمثابه استباق تمهيدي لما سيقع من أحداث، ولما ستؤول إليه أحوال شخصية البطلة ((دارت على نفسها في صحراء حلم منامها بجسد منتصب، كانت تضرب بعصاها سحالي تطير بلا أجنحة، تقترب منها بأفواه يسيل منها لعاب أسود، تأمرها بإشارة من يدها أن تجري، تجر رضوية جسدها في الحلم على الأرض وتنظر إلى ثيابها وهي تتجرد من جسدها الذي اكتمل عريه، السحالي تبتعد عن عصى العجوز العمياء وتحلق فوقها، تفتح أفواهها فينزل لعابها الأسود قطرات مطر على جسدها الذي رأته يكتسي بجلد سحلية، تصرخ العجوز من مكانها وكأنها قد أبصرت من سُمك عماها...أباها وهو ينظر إليها بدون اكتراث ثم يواصل سيره ويختفي كأن الأرض قد ابتلعته، مسدت بيدها على جسدها المتفصد بجلد السحالي فتلوثت راحة يدها بالدم، حاولت أن تصرخ فلم يخرج صوتها))[٧٠].

لقد تحقق هذا الاستباق الزمني في الحاضر الروائي، فقد تم قتل والدها الشيخ (قنديل) برصاصات حرس الحدود العراقيين أثناء عبورهما- أي رضوية ووالدها- الحدود العراقية الإيرانية، وثلاثة جنود قاموا باغتصابها، كل هذا قد وقع فعلا. بيد أن المؤلف قد جعل من نفسه مفسراً وموضحا لذلك الاستباق ليضيق من حيز المداورة في السرد، بحيث إن ما كان متوقعا صار حاضرا ولا يحتاج إلى تأمل من لدن القارئ أو المتلقي، وهذا ما قلل من حيز التوقع في الرواية وحجَّم من دور القارئ المستنبط للحدث وبصفة خاصة عندما تتاح له فرصة المشاركة في نصوص من هذا القبيل، ولعل ما نقله الراوي بوصفه موضحا تحقيق هذا الاستباق، قوله:((تحقق حلمها فمات الشيخ قنديل برصاصات جنود الحدود العراقية بثيابهم المرقطة كما السحالي، ثلاث سحالي رفعت ثوبها وأنزلت سروالها وفسخت ساقيها، وثمة يد واحدة، عنيفة، مصرة، خشنة، مالحة، مرة، قوية، أطبقت على فمها، وثبتت رأسها على حصيرة داخل خيمة تفوح منها رائحة بساطيل، وبقايات شاي، وزيت محترق، وخبز متعفن، ظلت تصرخ داخل روحها، لكنها توقفت عندما شعرت بسعادة الموت القريب من انفتاح السبابة وإبهام اليد المطبقة على فمها وهما يسدان فتحتي أنفها

بهيجان ليريحاها من رائحة المكان وصوت الفحيح وألم الاغتصاب))[٧١]. وذلك مما يعد تقليصا لدور الخيال وهو يسم السرد بصفة التقريرية التي تحجم من دور الخيال.

أما في رواية (العراق سينما) فقد كان لكل شخصية من الشخصيات الرئيسة أحلامها وأمنياتها المستقبلية، بيد أن معظم هذه الأحلام بقيت مجرد سراب، وهي من الأحلام والأمنيات التي إن تحققت فهي بلا تأثير، كما هي أمنية (نجم) بأن يكون مخرجا:((سمعت نجم حاتم وهو يتحدث لخضير عن أمنيته في أن يكون مخرجا سينمائيا))[٧٢]، وقد حقق نجم هذه الأمنية عندما عبر الحدود العراقية –السعودية، ومن ثمّ مكوثه في المغرب وتزوجه من مصورة مغربية ساعدته هي وعمّها على تحقيق هذه الأمنية وينتج فلماً بعنوان (سأبيض أمريكيا). ومما يؤكد حصول هذا الاستباق، هذا المشهد الحواري الذي دار بين نجم وصديقه الراوي:((–فيلمك (سأبيض أمريكياً) حلو جدا ....قوي وشامل ومميز. قلت عندك فلم أجمل منه... فيلم يخصنا أنا وأنت وخضير اسمه (مخرج.. كاتب.. ممثل))[٧٣]. فالشخصيات الروائية كالشخصيات الواقعية تحلم وتتمنى، وقد تحقق كل أمنياتها وأحلامها، وقد لا تحققها، فتبقى مجرد أحلام وأمنيات مرتبطة بالزمن اللاحق.

٣–الاستباق عبر التنبؤ:

في هذا النمط يتم سرد ما سيأتي لاحقا عبر الإشارة إليه عن طريق التنبؤ وافتراض المستقبل، أي الإخبار عن الأحداث قبل وقوعها عن طريق التخمين، فهو شكل من أشكال الحدس والتوقع، وقد تتحقق هذه التوقعات أو تخيب وفقا لتطور الأحداث[٧٤]، وهو يتخذ عدة أشكال منها: أن الروائي يلجأ إلى إضفاء جو معين على حدث معين لاستباق القارئ وتهيئته نفسيا للأحداث القادمة، أو من خلال حدث يوضع في بداية القصة، أو التكهن بأمر مستقبلي، ثم تدبير الأمور حتى يتحقق فيما بعد، أومن خلال أدلة مادية ملموسة توضع في البداية[٧٥].

وقد رصد البحث أمثلة متعددة لهذا النمط في نصوص أحمد السعد الروائية، وأكثر هذه التنبؤات لم تتحقق، لأنها بقيت مجرد رغبات وهي ما لا يمكن عدّها استباقا، أما القليل الذي تحقق فهو الذي يمكن عده استباقا. ففي رواية(العراق سينما) نقف على بعض الأمثلة لهذا الشكل من الاستباق، على سبيل التمثيل تنبأ (الرجل الملاك) لمستقبل والد خضير وأمه دلال:((أبوك راح يأسرونه بالحرب، لكنه سوف يرجع لكم وليس في فمه أسنان ....ودير بالك على أمك من الحلاق المصري رشدي السرسري))[٧٦].

وقد تحقق فعلا هذا التنبؤ فقد تم أسر والد خضير في الحرب العراقية–الإيرانية، كما وقعت دلال في علاقة غير شرعية مع جارها رشدي المصري الذي كان يعمل حلاقا[٧٧].

وبإمكاننا أن نقف على أمثلة أخرى لهذا الشكل من الاستباق في رواية (العراق سينما)، ومن ذلك تنبؤ شخصية الراوي أنه يظهر على شاشة التلفاز، ويتصل في البرنامج صديقة(نجم) الذي هاجر إلى المغرب:((تخيلتني أظهر على شاشة التلفاز، ويشاهدني الملايين وأنا أروي حادثتي في نهر المدينة اللزج ..ما أفرحني وقرص قلبي حين تصورت خضير ونجم يشاهدان صديقهما الكاتب بعد كل هذه السنين، فيتجرأ أحدهما ويتصل في البرنامج – لا أعرف لم تصورته نجم وليس خضير، ومقدم البرنامج أنثى وليس ذكر(*)))[٧٨].

وقد تحقق هذا الاستباق الزمني في الحاضر الروائي، فقد تم استضافته في محطة فضائية عمانية، وكانت مقدمة البرنامج أنثى، والمتصل هو صديقة نجم، ومما يؤكد تحقق هذا الاستباق، هذا المشهد الحواري الذي دار بين المذيعة العمانية وشخصية الراوي:

((تقول المذيعة معنا اتصال.

يأتي صوت: السلام عليكم ست.

المذيعة أهلا وعليكم السلام ..من معنا.

المتصل: نجم من العراق.

المذيعة: أهلا بالأخ نجم.. تفضل.. قل ما عندك.

نجم أريد أن أسال ضيفك المحترم: هل يوجد على ظاهر قدمه اليمنى وشم (كاتب)؟

أنا بعد صمت وتلعثم: نعم يوجد هكذا وشم.

المذيعة تبتشر بدهشة: هههههة....هل حقاً يوجد هكذا وشم على ظاهر قدمك؟

أنا: نعم يوجد هكذا وشم، وقصته طويلة جدا، ولا يعرف بها غيري أنا، والمتصل نجم، وصديقنا خضير))[٧٩]. وهنا يتحقق الاستباق الذي توقعه الراوي والذي خلق نوعا من المفارقة الزمنية، وهكذا فإن الاستباق قد يتخذ أحيانا شكل نبوءة أو حلما مستقبليا أو افترضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل[٨٠].

ومن الغريب أن رواية (وهن الحكايات) تخلو من هذا الشكل من الاستباق. ولعل ذلك يعود – برأينا – إلى أن هذه الرواية قد اعتمدت بصورة أساسية على عرض قضية رضوية، الفتاة القروية التي لم تكن تمتلك خيالا أو انثيالات توصلها إلى تنبؤات مستقبلية كما هي حالة الأصدقاء الثلاثة في رواية (العراق سينما)، الذين كانوا بتوجهات متباينة كليا عن توجهات الفتاة القروية رضوية .

الخاتمة:

من خلال ما سبق ذكره، يخلص البحث إلى أن تقنية (الاسترجاع) وتقنية (الاستباق)تعدان أساس المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي، فمن حاضر السرد يتم الارتداد إلى الماضي في حركة استرجاعية عبر الذاكرة والذكريات، وحركة استباقية إلى الأمام عبر الحلم والتنبؤ، وكلتا الحركتين تتطلبان وقف زمن السرد لإثارة الماضي واستباق الآتي، ومن خلال ما تناولناه، نلحظ أن الاسترجاع يحتل مساحة نصية واسعة تفوق مساحة زمن الحاضر الروائي، ولاسيما في رواية(وهن الحكايات) فقد امتد فيها الاسترجاع إلى صفحات طويلة وحتى إلى فصول، بوصفه يُنير الماضي الذي يعد أساس الرواية ويمنحه استمرارية الحضور، كما لا يمكن إغفال بعض الإشارات الاستباقية التي تأتي بين طيَّات الاسترجاعات، لتؤكد خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، فيصبح السرد متَدَرّجاً بين نسق صاعد وآخر هابط؛ استرجاعا للماضي واستشرافا للمستقبل. مع الإشارة هنا، إلى أن المفارقات في روايتي(أحمد السعد)لا تتحقق في ذهن شخصية واحدة، وإنما تشترك أغلب شخصيات الروايتين في صنعها.

الهوامش:

١- ينظر:خطاب الحكاية- بحث في المنهج، جيرار جينيت ، ترجمة : محمد معتصم وعمر علي وعبدالجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٧م :٤٦-٤٧.

٢- ينظر: البنية القصصية في قصة أصحاب الكهف مقاربة سردية ، د . نجوى محمد جمعة البياتي ، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية ، مج٤٢ ، ع٥ ، ٢٠١٧م : ٥٧٧ – ٥٧٨ .

٣- ينظر: الزمان- المكان المتخيل بين النص الشكسبيري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة ، مروة مهدي مصطفى، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٧م : ١٥٧.

٤- ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني : ٧٠ ، والفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا ، د. إبراهيم جنداري ، دار تموز ، دمشق ، ٢٠١٣م : ١٢٢-١٣٢.

(*) ويسمي د. مراد عبدالرحمن مبروك هذه العملية (السوابق الزمنية) ويعني بها ((تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد ، واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر)) ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة – رواية تيار الوعي نموذجا ، د. عبدالرحمن مراد مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م: ٢٤ ، ويسمى أيضا (اللواحق) ويعني (إيراد حدث سابق للنقطة التي بلغها السرد)، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، سمير المرزوقي ، وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦م : ٧٦ ، ويطلق عبدالله ابراهيم على هذه التقنية (الاستحضار) ، ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم : ٤٧ ، وتمسى كذلك هذه العملية (الاستدعاء) ، ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة ، د. محمد عناني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان – مصر ، ط٣، ٢٠٠٣م : ٣ ، ويطلق الناقد المغربي سعيد يقطين على هذه التقنية (الإرجاع)

ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى، ينظر: تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين :٧٧ ، وهناك من يطلق عليه أيضا (الارتجاع الفني) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م : ٨ ، ومدخل إلى تحليل النص الادبي، عبدالقادر أبو شريفة ، حسين لافي قزق : ١٣٠ ، وفضلا عن التسميات السابقة هناك من يطلق على هذه التقنية تسمية(الارتداد) كبديل أو رديف له ، ينظر: البناء الفني في القصة القصيرة في العراق ، د. حسين غازي لطيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠١١م : ٢٧٣ ، مما يشير إلى مشكلة التعامل مع هذا المصطلح من حيث التسمية وكثرة المسميات التي أطلقها النقاد والدراسون والباحثون ، إلا أن الباحث يفضل استخدام مصطلح (الاسترجاع)؛ لأنه أكثر دقة من المصطلحات الأخرى إذ أغلب الدراسات العربية التي تناولت موضوع السرد استعملت هذا المصطلح ، ولمزيد من الاطلاع ينظر: بناء الرواية ، د. سيزا قاسم : ٥٨ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني: ٦٩ ، والألسنية والنقد الأدبي ، موريس أبو ناضر : ٩٣ ، وبنية النص السردي ، حميد لحمداني : ٧٤ ، وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف : ١٠٣ ، والرواية العربية البناء والرؤيا، د.سمر روحي الفيصل : ١٠٤ .

٥- الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا ، د. إبراهيم جنداري، دار تموز، دمشق، ٢٠١٣م : ١٣٠ .

٦- ينظر: جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان ، محمد صابر عبيد ، د. سوسن هادي جعفر ، عالم الكتب الحديث ، أربد – الأردن ، ٢٠١٢م : ١٧٧ .

٧- م. ن: ١٧٧.

٨- ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م : ١٢١ ، والزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م: ١٨٦، وتحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين: ٧٧ .

٩- الزمن السردي في أنشودة المطر، سالم عبدالنبي العقابي، نجوى محمد جمعة، مجلة دراسات البصرة ، ع١ ، ٢٠٠٦م : ١٢٤.

١٠- ينظر: الوجيز في كتابة القصص ، لين أو لتبنيرند ، ليزلي لويس ، ترجمة : د. عبدالجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٣م : ١٦١.

١١- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار فارس ، الأردن ، ط٢ ، ٢٠٠٣م : ١٠٤.

١٢- ينظر: بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا قاسم ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٤م. : ٥٨.

١٣- مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، سمير المرزوقي ، وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،١٩٨٦م . : ٧٩.

١٤- ينظر: جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، إبراهيم موسى ، مجلة فصول ، مصر، مج١٢، ع٢ ، ١٩٩٣م : ٣١٢ .

١٥- ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، أحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ٢٠٠٤م : ٣٢.

١٦- ينظر: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، رشيد بن مالك ، دار الحكمة ، الجزائر ، ٢٠٠٠م : ١٩.

١٧- الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي: ١٨٨.

١٨- الرواية العربية البناء والرؤيا ، د. سمر روحي الفيصل ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣م: ١٠٣.

١٩- الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي : ١٨٨ – ١٨٩ .

٢٠- ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا قاسم : ٥٨، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٩م : ٦٩ ، والفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا ، د. إبراهيم جنداري : ١١٧.

٢١- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا قاسم : ٥٩ .

٢٢- ينظر : الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي : ١٨٩

٢٣- وهن الحكايات، أحمد إبراهيم السعد، دار تموز ، دمشق ، ٢٠١٤م : ١٤ – ١٥ .

٢٤- م. ن : ١٨ .

(**) أول من ابتدع مصطلح (تيار الوعي) هو الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي (وليم جيمس)، ويستخدم هذا المصطلح للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، ويتركز الاهتمام في هذه التقنية على وعي الشخصية . عرفه(روبرت همفري) على أنه : نوع من القصص يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات؛ لأن هدف تقنية تيار الوعي هو سبر الوجود النفسي للشخصيات فالاهتمام في هذه التقنية يكون بالدرجة الأولى على ماهية الذات التي تشمل على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات، والتخيلات ، والمفاهيم ، وألوان الحدس . ينظر : تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري ، ترجمة: د. محمود الربيعي ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠م : ٢١ – ٣٢ .

٢٥- الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا ، د. إبراهيم جنداري : ١٢٨ – ١٢٩ .

٢٦- وهن الحكايات : ٩٧ .

٢٧- ينظر: بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي :١٢٣.

٢٨- وهن الحكايات : ١٤٦ .

(***) تعرف د. صبيحة زعرب (الرسائل والمذكرات) بإنها : لون من ألوان التكنيك في الرواية الحديثة استعمل في روايات عالمية كما في رواية (آلام فرتر) لجوتة ، ورواية(الغثيان) لسارتر ، وتقول أن هذه التقنية تحتاج الى موهبة كبيرة من الكاتب كي لا تقع روايته في رتابة السرد التاريخي ، واذا ما وقعت بين يدي كاتب محدد الموهبة فإن راويته انقلبت الى صورة مضطربة تتضح بالتكلف والافتعال ، ولكن إذا دخلت المذكرات والرسائل رواية تعتمد

على السرد المباشر، أو الترجمة الذاتية ، فانها تكسبها قوة والفة . ينظر : غسان كنفاني : جماليات السرد في الخطاب الروائي، د. صبيحة عودة زعرب ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٦م : ١٦٣-١٦٥ .

(****) تختلف رواية الصوت الواحد عن الرواية متعددة الأصوات ، فالرواية التقليدية أو الرواية المنولوجية هي راوية أحادية الصوت يتحكم فيها الرواي – كلي العلم ، ويطغى عليها منظور ايديولوجي واحد يسود العمل الادبي كله ورؤية سردية واحدة . بينما الرواية متعددة الأصوات أو الرواية البوليفونية هي رواية ذات طبيعة درامية، تسمح لكل وجهات النظر بالظهور والتحاور، بمعنى أنها رواية حوراية تعددية ، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الاشكال من ديكتاتورية الراوي – كلي العلم ، من أبرز سمات الرواية البوليفونية التعددية ، حيث تعد فيها الاصوات والشخصيات المتحاورة ، وتعدد فيها وجهات النظر ، وتعدد فيها الرؤى الايديولوجية ، ويذهب المنظر الروسي (ميخائيل باختين) عبر استقصاءات مضيئة الى الاعتقاد بان الكاتب الروسي (دوستو يفسكي) هو الخالق للرواية متعددة الاصوات ، ويرى الناقد فاضل ثامر في كتابه (الصوت الاخر) ان الناقد الذي كان له الافضل الاكبر في الكشف عن جاليات الرواية متعدة الأصوات وبيان عوامل تميزها عن الرواية ذات الصوت الواحد هو الناقد (ميخائيل باختين) في معظم ما كتب، وبشكل خاص في مؤلفه القيم (شعرية دوستويفسكي) . ينظر : الصوت الاخر – الجوهر الحواري للخطاب الادبي ، فاضل ثامر : ١٩ – ٢٦ ، وتعدد الأصوات في الروايات المحفوظية عادل عوض :٥١ – ٦٥.

٢٩- الصوت الآخر – الجوهر الحواري للخطاب الادبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢، ٢٠١٦م : ١٩.

(*****) يعرف المنظر الروسي.٠ميخائيل باختين) الرواية متعددة الأصوات بقوله: ((إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع . وبين جميع عناصر البنية الروائية ، توجد دائما علاقات حوارية . أي:إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر ، مثلما يحدث عند المزج في مختلف الالحان في عمل الموسيقى . حقا ان العلاقات الحوارية هي ظاهرة اكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة في الحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين ، أنها ظاهره شاملة تقريبا ، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية ، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى)) . قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، ميخائين باختين، ترجمة:د. رصيف التكريتي،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م : ٥٩ .

٣٠- الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات ، د. جميل حمداوي ، ٢٠١٢/٣/٨ ، الالوكا ، موقع الكتروني، http://www.alukah.net

٣١- ينظر : تعدد الأصوات في الروايات المحفوظية ، عادل عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م : ٥٣ .

٣٢- ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني : ٤٥٠ ، و تعدد الرواة بديل عن تعدد الأصوات في الرواية العراقية الحديثة ، د. محمد رشيد السعيدي ، مجلة الكلمة الالكترونية ، ع٩٩ ، ٢٠١٥م. الموقع الالكتروني lkwww.al: imah.net

٣٣- ينظر: تعدد الأصوات في راوية (بلقيس بكائية آخر الليل) لعلاوة كوسة ، روميسة مخلفي ، صبرينة بوشاكور (رسالة ماجستير) ، جامعة العربي بن مهيدي ، كلية الآداب واللغات ، قسم الأ٢+٩دب العربي ، الجزائر ، ٢٠١٨ – ٢٠١٩م : ١٢.

٣٤- العراق سينما ، أحمد إبراهيم السعد، دار المعقدين، البصرة – العراق، ٢٠٢٠م : ٢٩ .

٣٥- ينظر : السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) ، د. عبدالرحيم الكردي ، مكتبة الآداب، القاهرة ، ٢٠٠٦م : ١٢٠ .

٣٦- العراق سينما : ٥١ .

٣٧- م . ن : ٣٤ .

٣٨- وهن الحكايات : ١٢٦ .

٣٩- ينظر: م . ن : ٥٧ . ٦٣ ، ١٢٣ ، ١٣٦، ١٤٤، ٢٢٦ ، ٢٥٠ ، ٢٦٧ ، والعراق سينما : ٩٩ ، ١٠٤ ، ١١٠.

٤٠- ينظر : الزمن في الخطاب السردي للإمام الحسن (عليه السلام) ، علي عباس هادي ، د. أحمد حياوي السعد ، مجلة آداب البصرة ، مج٢ ، ع٩٨ ، ٢٠٢١م : ٨٥ ، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني : ٦٩ ، وبناء الرواية، سيزا قاسم : ٥٨ ،

٤١- ينظر : خطاب الحكاية ، جيرار جينيت : ٦٠ ، وإشكالية الزمن في النص السردي و عبدالعالي بوطيب، مجلة فصول ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مج١٢ ، ع٢ ، ١٩٩٣م : ١٣٤ .

٤٢- ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف : ١٠ ، والبنية السردية في الرواية – دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن : ولد خالي) ، عبدالمنعم زكريا القاضي ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر ، ٢٠٠٩م : ١١٢ ، وتقنيات السرد في روايات نجم والي ، أحمد عبدالرزاق ناصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١٥م : ٩١ .

٤٣- ينظر : البنية السردية في الرواية ، عبدالمنعم زكريا القاضي : ١١٢ .

٤٤- وهن الحكايات : ٢٠٨ ، وينظر : ١٢٩ ، ٢١١ . وهذا استرجاع داخلي لأنه يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية ، قد أشرنا إليها في الفصل السابق، يقول: ((ذاك الصباح الذي دخل فيه علاء إلى مقر عملي في الصحيفة واعطائي شريط تسجيل وقرص سي دي : سألته عما يحتويانه ، فقال وهو يشرب بعجالة من استكانة الشاي ، وتصورته سيغادر المكان فورا : اسمع الشريط واقرأ ما في القرص فهما لك)) . وهن الحكايات : ٥ .

٤٥- العراق سينما : ٦٧ – ٦٨ ، وينظر : ٦٤ ، ٨٢ .

٤٦- م . ن : ٥ .

(******) أطلق النقاد والدارسون في المجال السردي على هذه التقنية مصطلحات عديدة أبرزها : (الاستشراف ، والسوابق ، والسرد التنبؤي ، والسرد المتقدم ، والبعدية ، والتوقع ، والاعلان) . ينظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي : ١٣٢ – ١٣٧ ، ومدخل الى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر : ٧٦ ،

وقاموس السرديات ، جيرالد برنس : ١٥٦ – ١٥٧ ، والنقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبدالله : ٨٠ . ويفضل الباحث استخدام مصطلح (الاستباق) ، لكونه شائعا بين النقاد . ينظر : البناء الفني في الراوية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني: ٧٠ ، وبناء الرواية ، د. سيزا قاسم :٦٥ ، وتحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين : ٧٧ ، وبنية النص السردي ، حميد الحمداني : ٧٤ .

٤٧- ينظر : تقنيات السرد النظرية والتطبيق ، د. آمنة يوسف : ١١٩ ، ومدخل الى نظرية القصة ، سمر المرزوقي وزميله : ٧٦ ، والبناء الفني في الراوية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني : ٦٩ ، وبنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي : ١٣٢ .

٤٨- ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، د. آمنة يوسف : ١١٩ ، والمصطلح السردي ، في النقد الادبي العربي الحديث، احمد رحيم كريم الخفاجي: ٣٠٥ ، وجماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، ابراهيم موسى ، مجلة فصول ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مج ١٢ ، ع٢ ، ١٩٩٣م : ٣١٢ .

٤٩- بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي : ١٣٢.

٥٠- الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ، موريس أبو ناضر ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٧٩م : ٩٦.

٥١- نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢م : ١٨٩.

٥٢- ينظر : خطاب الحكاية ، جيرار جينيت :٧٦ .

٥٣- بناء الراوية ، د. سيزا قاسم : ٦٥ .

٥٤- نظرية البنائية في النقد الادبي ، د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٨م : ٢٨٤.

٥٥- بناء الرواية ، د. سيزا قاسم : ٥٨ .

٥٦- برجسون ، زكريا ابراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٨م : ١٧٧ .

٥٧- ينظر : البناء الفني في الرواية العربية ، د.شجاع مسلم العاني: ٧٠ ، وبناء الرواية ، سيزا قاسم: ٦٥ ، وخطاب الحكاية ،جيرار جينيت : ٧٦.

٥٨- ينظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي : ١٣٢ ، وشعرية الخطاب السردي ، محمد عزام : ١١١ ، ومدخل الى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر : ٨٠ – ٨١ ، والزمن في الرواية العربية ،مها حسن القصراوي : ٢٠٨ – ٢٠٩ ، وعلم السرد – مدخل الى نظرية ، يان مانفريد ، ترجمة : اماني ابو رحمة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق : ٢٠١١م : ١١٧ .

٥٩- روايات حنان الشيخ ، دراسة في الخطاب الروائي ، د. بشرى ياسين محمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،٢٠١١م. : ٢٠٤.

٦٠- الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي : ٢١٨.

٦١- ينظر: خطاب الحكاية ، جيرار جينيت : ٨١ .

٦٢- ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٧م : ٩٦ .

٦٣- وهن الحكايات : ٢٥ .

٦٤- م . ن: ٢٧ .

٦٥- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، د.آمنة يوسف : ١٢٠ .

٦٦- تعدد الاصوات في الرواية المحفوظية ، عادل عوض : ٢٦٠ – ٢٦١.

٦٧- وهن الحكايات : ٢٩ – ٣٠ .

٦٨- ينظر: م . ن : ٣٤ – ٤٧ .

٦٩- م. ن: ٤٧ – ٤٨ .

٧٠- م. ن :١٠٢ – ١٠٣ .

٧١- م . ن: ١٢١ .

٧٢- العراق سينما : ٧ .

٧٣- م . ن : ١١٦ .

٧٤- ينظر: روايات حنان الشيخ ، دراسة في الخطاب الروائي ، د. بشرى ياسين محمد : ٢١١ ، ونظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ١٩٨٢م : ١٨٩ ، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، مكبة لبنان، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤م : ١٢٣ .

٧٥- ينظر: النقد التطبيقي التحليلي ، د. عدنان خالد عبدالله : ٨٠ ، ومدخل إلى تحليل النص الادبي ، عبدالقادر أبوشريفة ، حسين لافي قزق : ١٣١ – ١٣٢ .

٧٦- العراق سينما : ١٢.

٧٧- ينظر: م . ن : ٢٠ – ٢١ .

٧٨- م . ن : ٦٥ .

(*******) وردت كذا (ذكر) والصحيح (ذكرا) .

٧٩- العراق سينما : ٦٦.

٨٠- ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية ، د.لطيف زيتوني ، : ١٥ – ١٦ ، والزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي : ٢١١ ، ونظرية المنهج الشكلي: ١٨٩ .

قائمة المصادر :

أ – المصادر والمراجع :

١. الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، موريس أبو ناضر، دار النهار، بيروت ، ١٩٧٩م .
٢. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، أحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ٢٠٠٤م.
٣. برجسون ، زكريا إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٨م .
٤. بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د. سيزا قاسم ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٤م.
٥. بناء الزمن في الرواية المعاصرة – رواية تيار الوعي نموذجا ، د. عبدالرحمن مراد مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م.
٦. البناء الفني في الرواية العربية في العراق (١٩٢٨–١٩٨٠) ، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١٩م.
٧. البناء الفني في القصة القصيرة في العراق ، د. حسنين غازي لطيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠١١م.
٨. البناء الفني لرواية الحرب في العراق – دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، عبدالله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م.
٩. البنية السردية في الرواية – دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الآمالي لأبي علي حسن : ولد خالي) ، عبدالمنعم زكريا القاضي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر، ٢٠٠٩م.
١٠. بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن ، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م.
١١. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩١م.
١٢. تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٧م.
١٣. تعدد الأصوات في الروايات المحفوظية ، عادل عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٩م.
١٤. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، آمنة يوسف ، دار فارس ، الأردن ، ط٢ ، ٢٠٠٣م .
١٥. تقنيات السرد في روايات نجم والي، أحمد عبدالرزاق ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١٥م.
١٦. تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ترجمة : د. محمود الربيعي ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

١٧. جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، محمد صابر عبيد، د. سوسن هادي جعفر ، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن ، ٢٠١٢م.
١٨. خطاب الحكاية – بحث في المنهج ، جيرار جينيت ، ترجمة : محمد معتصم وعمر علي وعبدالجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٧م .
١٩. روايات حنان الشيخ ، دراسة في الخطاب الروائي ، د. بشرى ياسين محمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١١م.
٢٠. الرواية العربية البناء والرؤيا ، د. سمير روحي الفيصل ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٣م.
٢١. الزمان – المكان المتخيل بين النص الشكسبيري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة ، مروة مهدي مصطفى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٧م .
٢٢. الزمن في الرواية العربية ، مها حسن القصراوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٤م.
٢٣. السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) ، د. عبدالرحيم الكردي ، مكتبة الآداب ، القاهرة، ٢٠٠٦م .
٢٤. شعرية الخطاب السردي ، محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥م .
٢٥. الصوت الآخر – الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط٢، ٢٠١٦م.
٢٦. العراق سينما ، أحمد إبراهيم السعد، دار المعقدين، البصرة – العراق، ٢٠٢٠م.
٢٧. علم السرد – مدخل إلى نظرية علم السرد، يان مانفريد ، ترجمة : أماني ابو رحمة ، دار نينوى، دمشق ، ٢٠١١م .
٢٨. غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي ، د. صبيحة عودة زعرب ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٦م .
٢٩. الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا ، د. إبراهيم جنداري ، دار تموز ، دمشق ، ٢٠١٣م .
٣٠. قاموس السرديات ، جيرالد برنس ، ترجمة : السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ٢٠٠٣م .
٣١. قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، رشيد بن مالك ، دار الحكمة ، الجزائر ، ٢٠٠٠م.
٣٢. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، ميخائين باختين ، ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م .
٣٣. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبدالقادر أبو شريفة ، حسين لافي قزق ، دار الفكر ،عمان ، ط٤ ، ٢٠٠٨م .

٣٤. مدخل إلى نظرية القصة(تحليلا وتطبيقا) ، سمير المرزوقي ، وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م .
٣٥. المصطلح السردي(معجم المصطلحات) جيرالد برنس ، ترجمة : عابد خزندار ،مراجعة وتقديم محمد بريري، مطبعة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣م .
٣٦. المصطلحات الإدبية الحديثة ، د. محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان – مصر ، ط٣ ، ٢٠٠٣م.
٣٧. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، مكبة لبنان، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٤م.
٣٨. معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ٢٠٠٢م.
٣٩. نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٨م .
٤٠. نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢م .
٤١. النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
٤٢. الوجيز في كتابة القصص، لين أو لتبنيرند ، ليزلي لويس ، ترجمة : د. عبدالجبار المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣م .
٤٣. وهن الحكايات، أحمد إبراهيم السعد، دار تموز ، دمشق ، ٢٠١٤م.

ب – المجلات والدوريات

١. إشكالية الزمن في النص السردي، عبدالعالي بوطيب ، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مج١٢، ع٢ ، ١٩٩٣م.

٢. البنية القصصية في قصة اصحاب الكهف مقاربة سردية، د. نجوى محمد جمعة البياتي، مجلة ابحاث البصرة للعلوم الانسانية، مج ٤٢، ع٥، ٢٠١٧م .

٣. جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف، إبراهيم موسى، مجلة فصول، مصر، مج١٢ ، ع٢ ، ١٩٩٣م.

٤. الزمن في الخطاب السردي للامام الحسن (عليه السلام)، علي عباس هادي، د. احمد حياوي السعد، مجلة آداب البصرة، مج٢، ع٩٨، ٢٠٢١م .
٥. الزمن السردي في انشودة المطر، د. سالم عبدالنبي العقابي، د. نجوى محمد جمعة، مجلة دراسات البصرة، ع١، ٢٠٠٦م .

ت – الرسائل والأطاريح :

١. تعدد الأصوات في راوية (بلقيس بكائية آخر الليل) لعلاوة كوسة ، روميسة مخلفي، صبرينة بو شاكور (رسالة ماجستير)، جامعة العربي بن مهيدي، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي ، الجزائر ، ٢٠١٨–٢٠١٩م.

ث – الشبكة العنكبوتية :

١. تعدد الرواة بديل عن تعدد الأصوات في الرواية العراقية الحديثة ، د. محمد رشيد السعيدي ، مجلة الكلمة الالكترونية ، ع٩٩ ، ٢٠١٥م ، الموقع الالكتروني : www.alklimah.net .
٢. الرواية البوليفونية او الرواية المتعددة الأصوات ، د. جميل حمداوي ، الألوكا ، ٢٠١٢/٣/٨ ، موقع الكتروني ، http://www.alukah.net .