دلالة البنية الزمنية في رواية "فرانكشتاين في بغداد"

(447هـ ـ 527هـ)

(رؤية نقدية)

د. محمد عبد الحسين هويدي

كلية التربية / جامعة المثنى

المقدمة :

كان اختيارنا لهذه الرواية مرتبطاً بما حققته من صدى واسع وانتشار أفلح في نقل إيقاع الزمن العراقي ليس لدى القارئ العربي فحسب بل امتدت رسالته الى اللغات والثقافات الأخرى، بعد أن تمكنت من الحصول على جائزة (البوكر العربية)، وهذه الرواية تمثل بنية فنية جمالية تحمل الهم والوجع العراقي، وإيقاع زمن الموت الذي ألقى بظلاله على حياة العراقيين وهم يتحركون ويعيشون ضمن تجاذباته.

ومن المعلوم أن للزمن في الرواية أهمية كبيرة في صياغة خطابها وفي دلالة محمولها الثقافي، وتعد عملية تقليب الزمن من زواياه المختلفة ذات أهمية كبرى، فهي تقرأ العمل من زاويته الثقافية وما يمكن أن يمد به مجتمعه من رسائل متنوعة، وكذلك تقوم بقراءة العمل من زاويته البنائية والتركيبية ومعماره الداخلي وما يمكن أن يفهم منها من دلالة مختلفة ستكون حتماً قراءة ابداعية متعلقة بما يمكن ان يستنتجه قارئ واحد، وبذا فهي تتيح المجال مفتوحاً لقراءات أخرى متعددة.

ومن هنا فقد جاء البحث في محورين، تناول الأول منهما علاقات الزمن الخارجي بالراهن الاجتماعي، وهي تقرأ بوساطة المتغيرات الاجتماعية والثقافية والتاريخية وما يماثلها، ومقارنة الأوضاع في الأزمنة المختلفة، حيث يمكن من خلالها أن نرسم تصوراً ثقافياً وجدانياً للكون الروائي.

أما المحور الثاني فقد تناول، التقنيات الروائية المختلفة والمتعارف عليها بين المهتمين بالشأن الروائي،

ولاشك أن الارتداد بنوعيه الداخلي والخارجي يمثلان حصة الأسد فيها، ثم يأتي بعد ذلك التلخيص والحذف والاستباق، أما الزمن النفسي فهو مقياس خاص يظهر الكثافة الزمنية للإحساس باللحظة الراهنة، وفي كل ذلك حاولنا استيحاء وقراءة ما تعكسه البنية الجمالية وتفسير القالب الفني الذي وردت به، في ضوء المتغير الاجتماعي على قدر ما تيسر لنا من فهم لهذه العناصر.

أولاً: الزمن الخارجي وعلاقته بالراهن الاجتماعي:

يعرف بعض الباحثين الزمن الخارجي بأنه (الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية أي البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما يحتويه من موضوعات اجتماعية، أنه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري الآن... ويكون هذا الزمن إطاراً خارجياً لكامل الرواية)[1]، ومن التعريف السابق نخلص الى نتيجتين، أولهما: أن هناك زمناً خارجياً (تأريخياً)يؤطر الرواية هو زمن الحساب والتاريخ الذي ينظم حركة البشر، وثانيهما: وجود زمن خارجي آخر محاكيا للأول ينظم الحياة الروائية وشخوصها، ولكنه يبقى مدة حسابية تقرب لأذهاننا مقدار ما استغرقته القصة من وقت، ومن الطبيعي أن تكون هناك عملية اختلاف في تلقي كليهما، وهذا ما يؤشره (أ.أ.مندلاو)حين يقول عن الزمن القصصي بأنه: (مدة زمنية، أي ما مر من الزمن الذي وقعت فيه أحداث القصة، فخلال بضع ساعات من القراءة يعيش المرء في الخيال مدة من الزمن تتراوح بين قرون وبضع دقائق، ومقابل الزمن الذي يستغرقه الإدراك، هناك الزمن الذي يتم إدراكه أي الزمن الذي يغطيه مضمون الرواية)[2].

واذا ما حاولنا الانتقال الى الزمن الذي تستغرقه أحداث الرواية من خلال البيانات والتواريخ المذكورة فيها فسنبدأ من نهايتها، حيث نجد إشارة صريحة لنهاية أحداثها هي (العشرين من شباط 2006)[3]، ونجد أن ما تختتم به الرواية صفحاتها الأربعة الأخيرة هو وصف لانفعالات الناس ومشاعرهم للحدث الذي حصل في ذلك اليوم وهو إلقاء القبض على (هادي العتاك)وعرضه على شاشات التلفاز، وهذا يمثل خاتمة الأحداث الرواية.

أما بداية الأحداث فتؤرخ لها الرواية في لحظة انفجار سيارة مفخخة في ساحة الطيران، من دون ان تعلن تاريخا محدداً لهذا الانفجار[4]، لكننا من خلال مقارنة الأحداث وربط تأريخين يعود الأول منهما الى موعد تجميد عمل لجنة (المتابعة والتعقيب)المكلفة بجمع بيانات عن العمليات الإرهابية الذي جرى في 25 أيلول من عام 2005[5]، والثاني هو إشارة عبر كلمة لـ (كبير المنجمين)وهو أحد شخصيات

الرواية يؤرخ فيها لظهور (الشسمه)وحدوث انفجار منطقة (البتاويين)(في بداية هذه السنة.... في الربيع تقريبا.... في آواخر نيسان)[6]، ومن خلال ذلك نصل الى نتيجة مفادها أننا إذا جمعنا المدة من نيسان الى أيلول الى شباط نحدد مدة (عشرة شهور) هي الوقت التقريبي الذي يستغرقه الزمن الخارجي لأحداث الرواية.

وفي أثناء تلك المدة ترد مجموعة من التلخيصات التي يتخللها الحذف بنوعيه المحدد وغير المحدد على لسان (السارد العليم)مرة، وعلى لسان الشخصيات (السارد المشارك)مرة أخرى[7]، أي أن الرواية (بيليفونية)متعددة الأصوات أي أن عملية (التأرخة)والحذف الزمني تقوم به كل شخصية على حدة، لأنها وحدها من تصنع تاريخها الشخصي عبر التركيز على أحداث بعينها تناسب تطورها الفني داخل العمل الروائي، وهذا من شأنه أن يربك ظهور تاريخ واحد واضح المعالم، ولعل هذا ما أشار اليه الدكتور صلاح فضل عندما قال: (يكفي أن تكون هناك أكثر من شخصية في القصة حتى تبعد الحكاية عن الثقل الدقيق للواقع الزمني التاريخي، والسبب في ذلك أنها لكي تلتزم بهذا التمثيل يجب أن تقفز في كل لحظة لتحكي لنا ما تفعله أو تقوله هذه الشخصية أو تلك وفي نفس اللحظة)[8]وهذا بالفعل ما ورد عن طريق (السارد العليم)عندما حدد احدى المدد الزمنية بقوله:(خلال الثلاثة أشهر الماضية)[9]، وقوله أيضاً (أن نادر الأشموني الذي سافر قبل بضعة أشهر مع عائلته الى عينكاوا بأربيل)[10]، ومن المعلوم أن لفظة بضعة تدل على العدد من 3 الى 9 من دون تحديد، وهكذا فأن كل شخصية تمارس دورها داخل الرواية وتقص الفصل الروائي الخاص بها أو أحد أجزائه، فنرى الجميع يتحركون لشؤونهم الخاصة في وقت واحد، وبذا فمن الطبيعي أن تختلف مدد الحذف والتلخيص بين الشخصيات المختلفة مثلما يصعب الاتفاق على زمن بعينه.

ويمكن الإشارة هنا الى أن لأي رواية موضوع يحدد بتاريخ وإطار زمني يخصانه، فالموضوع قد يكون معاصراً للكاتب أو تاريخياً أو يعالج المستقبل، ويصبح تأريخاً في الزمن بعد أن يكتبه الكاتب[11]، ومن هنا فأن رواية «فرانكشتاين في بغداد» تمتص أحداثها اليومية والاجتماعية بصورة متزامنة لتعيد ترتيب هذه اللقطات والمشاهد والصور وتجعلها مادة الحكاية التي تتولى سردها، أي أن مادتها الأولية مستوحاة من الواقع المعيش، وهي تمثل وثيقة حقيقية للواقع الرديء تارةً، وصرخة إدانة واستهجان لما يجري حولها من مشاهد الموت المجانية الخالية من المنطق والمبرر الأخلاقي، و(إذا كان الراهن فاسداً فأنه يتضمن بذور الفساد في الزمن القادم / المجهول، مادامت التربة

محتضنة لمثل هذه البذور الفاسدة)[12].

وهكذا فأن الرواية تحاول أن تتحول الى عالم موازٍ يحكي إيقاع زمنه المصاحب، فالأحداث تتركز في 2005م لتنتهي في بداية العام الذي يليه، أما ارتداداتها فتمتد لعقدين او ثلاثة من ذلك التاريخ، ولاشك أن هذه المرحلة الزمنية التي تحاول الرواية ان تعكس أحداثها هي من أخطر المراحل التي واجهتها الدولة العراقية والمجتمع العراقي، حيث ساد العنف، وأصبح الاحتراب والقتل واقعاً يومياً معيشاً يواجه الفرد العراقي ولاسيما في بغداد، وفي هذا التاريخ بالتحديد بدأت نذر الحرب الطائفية بالتسارع، وأضحت مشاهد الموت التي طالت البريء والمجرم على السواء مألوفة في الشارع، وضمن ظروف الاحتشاد الطائفي هذه قامت البنية الاستعارية للرواية بتقديم ثلاثة تجليات أو مسارات للزمن لكل منها لإيقاعه الخاص وجريانه المختلف بحسب درجة الخطر، او بحسب درجة القرب من الموت التي تطال ممثليه.

ومن خلال ادخال المعطيات الاجتماعية لنقيس عبرها مسارات الزمن الخارجي نجد إن أول ألوان إيقاع هذا الزمن الروائي الخارجي يمكن أن نسميه (زمن الثأر والقصاص)وقد تجلى إيقاعه عبر شخصية (الشسمه)، وعلى الرغم من أن انتاج مثل هذه الشخصية هو أمر قد يكون غريباً على الرواية الواقعية التي التزمت بمحاكاة واقعها من انسان وغيره من دون شطط كبير عنهما، فـ (الشسمه)ليس نسخة لانسان كامل المواصفات كما اعتادت الأخيرة أن تقدمه لنا، بل إنه مركب أقرب الى الفنطازيا، وهو الى (الفكرة)التي تقدم بوساطته أقرب منه الى الشخصية السوية التي تقنع المتلقي في الروايات الواقعية، لذا جاء يمثل (فكرة)لتحقيق العدالة والانتقام للضحايا، وقد دمغته ضرورات الفن الروائي بأدواتها وقدمته لنا مدركاً فيزيائياً ونفسياً، وقد أشارت الرواية الى توظيفها لأحد الأفلام السينمائية الخاصة بالحركة والخيال العلمي في اقتباس شخصية (فرانكشتاين)[13]، حيث جسد شخصيته الممثل (البيرت دي نيرو)، وقد تم تحويرها الى مفردة عراقية هي (الشسمه)فيصبح هنا عنوان (فرانكشتاين في بغداد)معادلاً لعنوان (الشسمه في بغداد)، وقد استثمر الروائي فكرة الفلم التي تشير الى الصراع غير المرئي الذي كان يحدث حول البشر بين (الشياطين)و(الملائكة)، وكيف أن الشياطين قد هربوا من الجحيم الى الأرض للسيطرة عليها وإخضاع أهلها، فأرسل (ميخائيل)مجموعة من الملائكة لمحاربتهم.

أما موقع (فرانكشتاين)في الفيلم السينمائي فقد كان جثة خيطت من أجزاء لثمانية جثث وقد أضيفت إليها بطريقة ما فيما بعد روح زوج المخترع، وبعد ذلك يدخل (فرانكشتاين)المعركة ضد الشياطين

وينتصر للملائكة، وعند هذا الحد ينتهي الفلم الذي تتضح فيه أبعاد الصراع وأطرافه والنتائج الواضحة التي ينتهي اليها بانتصار الخير على الشر وانتهاء القضية من الأساس، لكننا في الرواية نجد أن (الشسمه) العراقي المكون من عدد لم يحدد من ضحايا الانفجارات وهو لاشك كبير جداً تسقط أجزاءه من تلقاء نفسها بعد أن يكون قد أُخذ بثأرها من قاتليها، فيقوم باستبدال تلك الأجزاء المعطوبة بأجزاء أخرى لمجرمين وقتلة، حيث تظل أجزاؤهم الجديدة المستبدَلة تلح على طلب الثأر، وبالتالي تتحول المهمة الى قتل الأبرياء مرة أخرى وأخذ الثأر للمجرمين، وهذا ما سيولد دوامة من العنف لا نهاية لها، أي أن الفيلم الأجنبي استثمر معطىً محدداً اتضحت فيه الرؤية وتم الانتصار للخير، لكن نسخة الرواية العراقية رفضت هذا الحل وآلت على نفسها إلا الاستمرار في حمام الدم حيث قُتل الابرياء والمجرمون على السواء وهكذا دواليك، أي استمرار زمن العنف في جميع الأحوال.

وهذا ما نلمحه من تصريح الرواية بهذه الحقيقة فجثة (الشسمه) تكونت في الأصل من بقايا ضحايا الانفجارات([14])، وتلبستها روح أحد ضحايا العنف الدموي في بغداد وهو الشاب (حسيب محمد جعفر) الحارس ذو الواحد والعشرين عاماً الساكن في مدينة الصدر قطاع 44 والمتأبط لديوان السياب طبعة دار العودة[15]، ومن الواضح أن جميع دلالات الوصف كانت ذات مغزى بداية من سن الشاب المتفتح للحياة وانحداره الطبقي من أحد أحياء بغداد الفقيرة، ثم النمط الثقافي الذي يشي به (الكتاب) الذي يحمله وهو رمز المعرفة لمستقبل واعد، وهو يقرأ لواحد من أهم شعراء الحداثة في العراق، وتترك الرواية احتمالا ثانياً للروح التي تلبست جسد (الشسمه) حيث تلمح الى أنه قد يكون (دانيال) الشاب المسيحي الذي قُضي اثناء الحرب العراقية الايرانية، والذي كانت أحلامه تقتصر على عالم الموسيقى والعزف على (آلة الكيتار).

وفي زمن الموت هذا بنوعيه السابقين تبحث الروح عن الانتقام الذي تنطفأ معها رغبة الجزء المأخوذ من الشخص الميت في الحياة فيتعفن ويسقط ويحل محله جزء آخر لأحد الأبرياء أو المجرمين الذي يطالب بدوره بالانتقام من القاتل، وهكذا تستمر دوامة العنف[16]، ولا أدل على ذلك الاستمرار من بقاء (الشسمه) وعدم موته وهو إرصاد الى أن العنف سيستمر الى النهاية[17]، يقول (الشسمه) شارحاً طبيعة المهمة التي جاء لتنفيذها والزمن الذي يتحرك من خلاله: (أنا مخلص ومُنتَظر ومرغوبٌ به ومأمولٌ بصورة ما، لقد تحركت أخيراً تلك العتلات الخفية التي أصابها الصدأ من ندرة

الاستعمال، عتلاتٌ لقانون لا يستيقظ دائماً، اجتمعت دعوات الضحايا وأهاليهم مرة واحدة ودفعت بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحركت أحشاء العتمة وانجبتني، أنا الرد على ندائهم برفع الظلم والاقتصاص من الجناة)[18].

وضمن خط موازٍ مع هذا الزمن الذي يحاول فيه (الشسمه)إعادة تحقيق العدالة المفقودة، يبرز زمن آخر يرسم إيقاعه أداء مؤسسات الدولة الوليدة البادئة بالظهور والتشكل، ومن أهم سماته عدم كفاءة أفرادها وممثليها وفسادهم، ففي الجانب الأول الذي يختص بعدم الكفاءة نرى الدولة تعهد بمهمة الحفاظ على الأمن ومواجهة الإرهاب الى العميد (سرور مجيد محمد) الذي تضبب الرواية حقيقة شخصيته، وتجعلها محل شك بعملية مقصودة، فمن قائل أنه قائد لفرقة اغتيالات أنشأها الامريكيون لتحقيق التوازن الطائفي، كي تسهل عملية المفاوضات السياسية فيما بعد[19]، ومن قائل أنه بعثي قديم أو (تارك) على حد تعبير الرواية يحاول إيجاد موقع لنفسه متكيف مع الوضع الجديد[20]، وهو يعتمد على مجموعة من المنجمين لجمع معلوماته[21]، وللإشارة الأخيرة مغزاها من غمز لقناة الجهاز الأمني في عدم مواكبته لروح العصر والعلم، وتؤشر الرواية سمة أخرى على الجهاز الأمني هي ممارسة العنف غير المبرر الذي يشي بفقدانها للحرفية[22]، أما الطرف الأخر الذي من خلاله نستشف زمن السلطة السياسية، فيتمثل بشخصيات السياسيين أو المقربين منهم، وهم في هذه الرواية (علي باهر السعيدي)و (نوال الوزير)وهما يظهران أقصى درجات الأنانية والانتهازية واستغلال مؤسسات الدولة، على الرغم من العناوين البراقة ذات الطبيعة الثقافية التي يتخفيان تحتها فالمرأة تظهر كـ (مخرجة سينمائية)والرجل (رئيس تحرير مجلة الحقيقة)[23]، ولاشك في كونه زمن خاوٍ بليد لا علاقة له بحياة الناس وهمومهم.

أما زمن مجتمع الرواية فأنه يبقى بعيداً عن طبقته السياسية وطموحاتها اللاشرعية، أنه زمن يقع فيه الجميع تحت طائلة التهديد، حتى يتحول همهم الوحيد والأكبر أن يحافظوا على استمرار حياتهم فحسب، وقد حاولت الرواية أن تقدم مختلف الشرائح الاجتماعية والمستويات الطبقية من خلال حكايات ثانوية مرتبطة بصورة أو أخرى بالحكاية الرئيسة، ومنها نستطيع ان نتلمس ما يحيط زمنهم وما يكتنفه من مخاوف، فعبر تلخيص لحياة (أدوارد بولص) المسيحي الذي يأتي بهذه الصورة (أدوارد بولص بائع المشروبات الكحولية، الذي أغلق محله المطل على حديقة الأمة، بسبب رمانة

يدوية ألقيت عليه فجراً وحطمت وأحرقت موجودات محله الصغير، فنقل تجارته التي لا يجيد غيرها الى منزله)[24]، نستطيع أن نستشف ما يحيط بها من تهديد في مجتمع لا يراعي خصوصية الأقليات ويبقى يهددها بالإلغاء دائماً، وكذلك الحال لدى الشماس (نادر شموني)[25]، الذي فقد الإحساس بالأمن نتيجة كونه مسيحياً، وتعرضت حياته وحياة بناته الى الخطر والمضايقات، بعد أن واجه خطر التهجير من العاصمة لأنه أصبح وأقرانه من المسيحين من غير المرغوب ببقائهم (اكتشف أن الباب الخارجي للمطبخ المطل على الحديقة مرقوم بهذه المادة الصمغية شديدة الالتصاق.... ما الهدف من القيام بهذا العمل يا ترى.... أن الأمر خطير حقاً يعرف أن هذه الحوادث والازعاجات ستتكرر، فهناك من وضع هذا البيت في ذهنه وسيعمد الى تهجيرهم منه، فقد حصلت حوادث مشابهة كثيرة خلال السنوات الثلاث الماضية)[26]، ولا تقتصر المضايقات والموت المجاني على الأقليات بل تشمل جميع الناس ولاسيما البسطاء منهم الذين تقدم الرواية لهم أنموذجاً بـ (سائق عربة)يدعى (ناهم عبدكي)(كان هادي يسمي ناهم المكَرود وعلى خلاف أستاذه فهو لا يدخن ولا يشرب الخمر ويخاف من الأمور المتعلقة بالدين كثيراً، ولم يمسس امرأة في حياته حتى يوم زواجه، وهو الذي عمّدَ البيت الذي سكنا فيه بعد إصلاحه، فوضع قطعة كارتون مربعة كبيرة تحوي آية الكرسي على أحد جدران الغرفة التي سكنا فيها سوياً..... انفجرت سيارة ملغمة أمام أحد مقار الأحزاب الدينية في حي الكرادة وقتلت بضعة مواطنين من المارة وقتلت ناهم مع حصانه، وخلطت لحمهما معاً)[27]، والى جانب ذلك نرى مجتمعات القاع ومنها التشكيلات العصابية التي استفحلت وظهرت الى سطح المجتمع بصورة علنية ومن دون رادع لها[28].

إن هذا الشرط التاريخي الذي يمثل مسيرة الحياة في زمن الخارج يظهر سمات الرعب والخوف الذي ينتهي بالموت، وكأنه الجملة الأثيرة التي تختارها الرواية في تمثلها لواقعها المعاصر من خلال توظيف جميع المعطيات التي توحي بتلك السمات، أو إنها توظفها لتكون وثيقة لما يجري.

ثانياً: الزمن الداخلي وعلاقته بالشخصيات

يرى بعض الباحثين أن الأدب فن زمني إذا ما قسمنا الفنون الى زمانية ومكانية ومنهم أ. أ. مندلاو حيث يقول: (أن هناك فنوناً قائمة على الوجود في المكان وفنوناً أخرى قائمة على التعاقب الزمني، والفئة الأولى هي مرئية في لحظات وجودها، بينما الثانية تمثل أفعالاً ناشئة في تتابعات ومنها الموسيقى والأدب، تمييزاً لها عن الفئة الأولى التي هي الرسم والنحت والعمارة)[29]، بينما تزيد الدكتورة سيزا أحمد قاسم خصوصية هذه النظرة على السرد فترى: أن الادب إذا كان فناً زمانياً فأن القص هو أكثر الأنواع الأدبية اقتراناً بالزمن[30]، أي أن الزمن في السرد يكتسي خصوصية مهمة لخصوصيته الإجناسية أولاً، ولطرائق الأداء أو القوالب الفنية التي يمكن أن يعرض عن طريقها ثانياً، ويمكن أن نشير بعد تثبيت أهمية الزمن السردي بين الفنون عامة، وبين الفنون الأدبية خاصة الى طبيعة الزمن الداخلي في الرواية. حيث نعني به الزمن المستحضر على الدوام فيها، أو هو زمن الديمومة الجاري الذي يمده الماضي بوساطة الذاكرة بروافد أخرى[31].

ومادام الحديث عن الزمن الداخلي فيجب الإشارة هنا الى زمنين مهمين يتجليان في الرواية، أولهما: زمن الحكاية نفسها بوصفها مدلول مترابط الأحداث، وثانيهما: زمن الخطاب، أي ترتيب السارد للأحداث في النص القصصي كدال[32]، فـ (الحكاية مقطوعة زمنية مرتين.. فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية أي زمن الدال وزمن المدلول)[33]، وللحكاية التي يعاد انتاجها عن طريق البناء السردي أهمية تنظيمية كبيرة فهي (تشكل بوصفها مجموعة من الأحداث المتسلسلة التي لها بداية ولها نهاية العمود الفقري في الرواية التقليدية، وذلك أنها تضطلع بوظيفة مركزية تتجلى في تنظيم مختلف مكونات النص السردي، وتحديد مختلف مستويات بنائه)[34]، وعلى الرغم من أهمية الحكاية بوصفها المكون الرابط لصيرورة الأحداث منطقيا حيث يعاد على أساسها ترتيب الزمن، فأن تلك الأهمية تبدو ثانوية إذا ما قورنت بالبناء السردي الذي يتم من خلاله التلاعب بالزمن وإظهار مواصفات الرواية والروائي[35].

ويرى الناقد الانكليزي (بيرسي لوبوك) أنه ليس ثمة شيءٌ أكثر صعوبة في تأمينه داخل الرواية من الزمن، الذي يجب أن يعرض بصيغة تسمح بتعيين مداه، وتحديد

الوتيرة التي بمقتضاها نتمكن من الرجوع الى صلب موضوع القصة، الذي لا يمكن إدراكه مالم ندرك دوران الزمن[36]، وينبغي التأكيد هنا على أن الفصل بين الزمان والمكان هو عملية إجرائية تفرضها ضرورات البحث العلمي، وإلا فأنهما متلازمان لا يمكن الفصل بينهما، وهذا هو السبب الذي جعل (ميخائيل باختين)يستعمل مصطلح (كرونوتوب Chronotope (للتأكيد على العلاقة الوثيقة بين الزمان والمكان أو (الزمكان) وصعوبة فصل أحدهما عن الثاني، ويؤكد أنها إحدى المعطيات التي استنتجت من النظرية النسبية لآينشتين[37].

وبعد تحديد الأبعاد الرئيسة للزمن الداخلي نأتي الآن لتبيين أهم التقنيات التي عرض من خلالها في الرواية:

1 - الارتداد الخارجي ودوره في تشكيل الزمن الروائي.

يترجم بعض الباحثين مصطلح الارتداد تحت اسم (الاسترجاع)وهو ينقل عن كتاب (خطاب الحكاية)لـ (جيرار جينيت)فيعرفه على الهيئة الآتية (وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة)[38]، بينما لا يخرج من نقل بدوره عن (جينيت)عن التعريف السابق سوى باستبدال لفظة (استرجاع) بـ (ارتداد)، فيعرفه بأنه (عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد)[39]، ولا يخرج الدكتور حسن بحراوي عن التعريف السابق سوى بدمج التعريف مع الوظائف التي يؤديها في الرواية، فيرى أن كل عودة الى الماضي من النقطة التي وصلت اليها القصة تعد استذكاراً (ارتداداً)وقد وظفت هذه التقنية في الرواية لبواعث جمالية وفنية، ومن الفنية ملء الفجوات التي خلفها السرد، أما بإعطاء معلومات حول سوابق لشخصية دخلت عالم القصة، أو اطلاعنا على شخصية غابت عن القصة ثم عادت في وقت ما[40].

وتفصل الدكتورة سيزا قاسم في أنواع الارتدادات وتجعلها ثلاثة اعتماداً على (جينيت)، أولها: الخارجي الذي يعود الى ما قبل بداية الرواية، وثانيها: الداخلي الذي يعود الى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، وثالثها: المزجي الذي يجمع بين الاثنين[41]، ونلاحظ أهمية الذاكرة في صنع شخصيات القصة، وما الارتداد إلا لون من الذاكرة المستعادة (فالذاكرة شرط ضروري لتراكم الخبرة وتطورها وتعميقها، وتعد الحكايات أداة مثلى لشيوعها وانتقالها عبر الثقافات، لذلك لا يمكن للسرد أن يوجد خارجها)[42].

1 - الارتـداد الخـارجي ودوره في تشكيل زمن الرواية.

وفي هذا الموضع من البحث سنتطرق الى الارتداد الخارجي الذي يعرفه (جينيت) بأنه (ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الاولى)[43]، وهو يعني بالسعة طول مدة الارتداد، وبالحكاية الاولى الحكاية الاساسية المبنية عليها الرواية، وهذه الحكاية الثانية ترفد الحكاية الأولى بين حين وآخر بأحداث جديدة تنتمي الى الماضي المقترن بنوع من العلاقة مع الحكاية الأولى وفي هذا الصدد يقول (جينيت): (توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك)[44]، أما الوظيفة التي تقدمها الارتدادات الخارجية فهي:

آ - تورد معلومات عن أي عنصر من عناصر الحكاية سواء أتعلقت بالشخصية أو الإطار أو العقدة.

ب - سرد الثغرات التي حصلت في السرد القصصي[45].

لا يخفى ما للماضي من تأثير كبير في صناعة أحداث الرواية، فالماضي والذاكرة يشكلان منجماً زمنياً لا ينضب يستعين به الروائي في جميع محطاته لإسعاف حكايته الأصلية المتجهة بخط أفقي الى المستقبل، بكل المستلزمات الضرورية لجعل أحداثها تبدو منطقية ومقبولة وغير مفككة الأجزاء، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تمنح العودة الى الماضي زيادةً في التأكيد على لحظات مؤثرة من خلال الجذور والامتدادات التي تملكها في ذلك الماضي، وهنا نفهم الراهن والمستقبل في ضوء ما كشف عنه الماضي (الحكائي)، فيزداد التوتر والتأثير، ولا يتخذ الارتداد الخارجي شكلا واحداً في حضوره الى الراهن الروائي من ناحية الأداء الفني للروائي، فقد يكون ارتداداً عادياً أوجبه تداعي الأفكار، أو قد يأتي على شكل حكاية ثانوية مكثفة، أو على شكل حوار بين شخصيات الرواية.

ويمكننا أن نلاحظ نوعين من الارتدادات الخارجية في رواية (فرانكشتاين في بغداد)يمكن أن نطلق على النوع الأول منها (الارتداد الخارجي المفرد)، الذي يشير الى واحدة من معلومات الرواية من دون تعقيد، ونراه لا يستقصي التفاصيل أو يتشعب بالارتباطات مع حكايات ومعلومات أخرى، وهكذا نجد هذا اللون يقدم معلومات عن أشخاص تكشف عن مراحل معينة من تاريخهم الشخصي، أسهمت في بلورة الهيئة

التي ظهروا على وفقها في زمن السرد، ومن هؤلاء شخصية العجوز الأثورية (أيليشوا) حيث نجد سبعة ارتدادات خارجية مفردة تتعلق بها، يعود أقدمها الى مرحلة الثمانينيات حيث حادثة موت ابنها (دانيال)في الحرب العراقية الإيرانية (حدثته عن صراعها مع «تيداروس» زوجها الذي قبل أن يدفن تابوتاً فارغا لابنهما دانيال ذهب تيداروس الموظف الصغير في مصلحة نقل الركاب، الى مقبرة كنيسة المشرق الكائنة في شرقي العاصمة، مع بعض الأقارب والمعارف والأصدقاء، ودفنوا تابوتاً فارغاً فيه بعض ملابس دانيال وقطع كذا من كيتاره المحطم وصلوا عليه ثم وضعوا شاهدة بالسريانية والعربية: أوه قوره دنيه «هنا يرقد دانيال» ثم عادوا)[46]، ونجد ان الارتداد السابق يعطي معلومات عن اسم زوجها وعمله الى جانب ذكر حادثة موت الابن، أما الثاني فيتعلق بوفاة زوجها[47]، ويحكي الثالث قصة زواج ابنتها (ماتيلدا)[48]، أما الرابع فيأتي على لسان حفيدها (دانيال) يحاول فيه أن يستعيد ذكريات طفولته في بيتها (وشعر أثناء حديثه معها بتأثير المكان يتغلغل الى نفسه ببطء وثبات، داهمه حزن غامض وهو يرفع بصره الى الصور الرمادية المعلقة على الجدران شعر أنه يعرف هذا البيت واستعاد جزئياً بعض ذكرياته الشاحبة أثناء ما كان يأتي مع أمه لزيارة الجدة والجد قبل أكثر من عقد مضى، وتيقن أن بقاءه مع جدته لوقت أكثر سينشط ذكريات أخرى كانت تبدو فيما سبق، وكأنها غير موجودة أو مجرد أحلام وكوابيس غير واضحة)[49]، أما الارتداد الخامس فيؤرخ لسفر ابنتيها (ماتيلدا وهيلدا)الى استراليا في مرحلة التسعينيات تحت وطأة العقوبات الاقتصادية الدولية على البلد[50]، وجاء الارتداد السادس لِلَحم ثغرات زمنية للانقطاع بين العجوز وابنتيها عن طريق الاتصالات الهاتفية في مدد متباعدة[51]، أما الارتداد الأخير فلم يحدد زمنه ونراه يرتبط بالحياة الدينية للعائلة، ويحكي تفسيراً لصور القديسين الموجودة على الحائط وهي غير معروفة التاريخ[52]، ومن خلال ملاحظة موضوعات الارتدادات السابقة نجد أنها تحاول أن تحدد وبشكل دقيق أبعاد الشخصية وتسترسل في تاريخها الشخصي عبر معلومات منتقاة، وتشرح حال هذه العائلة الوديعة التي تمتص ضربات المحيط بصبر لتفسر لا حدود له، وبالتالي تبين سبب الانكفاء والوحدة، الثلمة النفسية الكبرى التي تجتاح (أيليشوا)، حيث اتخذت حياتها نمطاً شبه منقطع عن العالم المحيط، ولم يعد إيقاع زمن الناس يعنيها من قريب أو بعيد، ومن الناحية الفنية نجد

أن هذه الارتدادات لم تتخم بما لا طائل تحته في كشف الشخصية.

وإذا انتقلنا الى شخصية أخرى من شخصيات الرواية هي (أبو أنمار) الذي تقدمه الرواية على أنه صاحب فندق (العروبة) الخالي من الزبائن بسبب الوضع الأمني المتردي، فسنجد أن الارتدادات تقارن بين صور الماضي والحاضر، الذي سينتهي باقتلاعه هو وتاريخه وفندقه من ذاكرة المدينة، وما تحول اسم الفندق من (العروبة) الى (الرسول الأعظم)[53] إلا إشارة لها معناها، فهي تؤذن باستبدال الهوية القومية بهوية دينية، وتعلن عن بداية صراع من نوع جديد يموت فيه زمن المد القومي ويبدأ زمن التطرف الأصولي، وفيما يتعلق بشخصيته نجد أن هناك ثلاثة ارتدادات حاولت أن تستجلي أبعاد شخصيته، أولها يعود الى زمن لا تعرف مدته تقريباً ولكن إشارته تبدأ من تركه لمدينته الجنوبية الصغيرة (قلعة سكر) ليعمل في فندق سرعان ما يحصل عليه بطرق ملتوية، ويمضي الزمن ليصل الى الراهن ليؤخذ منه الفندق بتلك الطرق نفسها، فهناك من يساومه على الفندق ويحاول انتزاعه منه بثمن بخس[54]، وكأنها إشارة الى قانون صراع الحياة الأبدي غير المتكافئ وغير الشريف أحياناً.

أما الارتداد الخارجي الثاني فجاء ليقارن بين صورتين تنتميان لزمنين مختلفين، هما الزمن الراهن المهدد بالاقتلاع والزوال، وبين الزمن الماضي المشرق الخاص بالشخصية (مال بجسده السمين الى الاسفل ليخرج من الدرج العريض في ميزه الخشبي ألبوم صور ضخم، ظل يقلبه ويعرض الصور أمام حازم، صور بالأبيض و الأسود لأبي أنمار بالبدلة وربطة العنق وهو يبدو نحيفاً وصغيراً بالعمر، يقف بجوار فريق كرة السلة من محافظة ميسان، أو جالساً بجوار فتيات بشعر قصير لفرقة إنشاد كنسية قادمة من الموصل، صور مشاهير وشخصيات كانت مشهورة ولكن حازم كذا لا يعرفها الآن ويبدو أن أحداً لا يعرفها سوى أبي أنمار)[55]، أما الارتداد الثالث فجاء ليكشف عن سمة من سماته الشخصية ويكشف خصلة من حياته الداخلية فيظهرها غير متدينة، هو يأتي على شكل إشاعة تدور حول (أبي أنمار) مع الأرمنية (فيرونيكا) وابنها (أندرو) حيث تتردد قالة السوء عنه بأنه ابن غير شرعي لـ (أبي أنمار)[56]، ومثلما نلاحظ ان الارتدادين الأول والثاني يظهران إدراك الشخصية لتبدل الزمن وقيمه بين الماضي والحاضر، فأن الثالث يتولى إبراز إحدى سماته الشخصية ومعاييره القيمية الخاصة .

وعلى الشاكلة نفسها ترد مجموعة من هذا اللون من الارتدادات تضيء كل منها معلومة عن شخصية رئيسة أو ثانوية تتعلق بالتاريخ الشخصي لتلك الشخصيات، أو لتفسير وزيادة إيضاح لأبعادها، مثل الارتداد بحياة (أبي زيدون)وتاريخه مع حزب البعث حيث يقوم بالقبض على شباب محلة البتاويين وإرسالهم الى جبهات القتال ودعوات أمهاتهم عليه كـ (أم سليم البيضة وأم دانيال)[57]، وارتدادت أخرى تتعلق بـ (فرج الدلال)[58] و(العميد سرور مجيد محمد)[59]، و(نوال الوزير)[60]، و(محمود السوادي)[61].

أما إذا انتقلنا الى النوع الثاني من الارتدادات الخارجية وهو (الارتدادات المعقدة أو غير المفردة)وهو يجمع بين أجزائه تفاصيل كثيرة عن الزمن المحدد الذي يعالج أحداثه، وهنا يبدو أنه أكثر تعقيداً وتشابكاً وثراءً بالمعلومات، وله أمثلة كثيرة في هذه الرواية استغرقت مساحة مهمة منها، نجد أن ثلاثة منها ارتبطت بإحدى شخصيات الرواية الرئيسة وهو (محمود السوادي)، حيث ارتد الأول الى ستة أشهر حيث اشترت الشخصية (آلة التسجيل)، لكن الزمن سرعان ما امتد الى عشرة أعوام، ليصل الى والده (رياض السوادي)الذي دَوَنَ مذكراته في دفاتر مدرسية صغيرة، وفيها أخذ يبوح بمعلومات خاصة عن تاريخ العائلة الشخصي، وعن النساء اللواتي عشقهن، وعن ديانته التي انتقل فيها من الصابئية الى الإسلام، وفي هذا الارتداد تبرز (ذات)جديدة لدى الأب، وهي تختلف عن الأخرى المتكيفة مع محيطها الاجتماعي والموسومة بالمهابة، وهذا ما أحدث شرخاً نفسياً للعائلة دفعها أن تلقم تلك الدفاترَ النارَ (يدون كل شيء تقريباً على هذه المسجلة نوع باناسونيك التي اشتراها من محل في الباب الشرقي قبل نصف عام تقريباً... هنا تبدو بالنسبة له وكأنها مرحلة متقدمة من التطور الداروني للدفاتر المدرسية التي كان والده رياض السوادي يدون عليها يومياته، فغدت أكثر من سبعة وعشرين دفتراً مدرسياً من فئة المئة صفحة عشية وفاته، اطلع محمود على بضعة صفحات فيها..... كان الأب يدون كل شيء، يدون الحقيقة العارية بقلمه الحبر الأسود الأنيق المشابه لما في كراسة تعليم خط الرقعة، هناك كلام عن الممرات التي مارس فيها الاب العادة السرية خلال زواجه، وعن النساء اللائي حلم بمضاجعتهن، بعضهن نساء كبيرات بالسن من الجيران في المنطقة، كان كلامه داخل كراساته الوثائقية لا يشابه إطلاقاً هيأته الخارجية والصورة المعروفة عنه في حي الجِدَيِّدة داخل

العمارة، أنه شخص محترم جداً وذو مهابة، ولكنها ربما ليست ذاته التي يحبها كثيراً، أنها ذاتٌ فرضت عليه واستطاع التكيف معها في نهاية المطاف من خلال الاتكاء على سحر الاعترافات اليومية)[62]، أما الارتداد الثاني الذي يقوم به (محمود السوادي)، فعلاوةً عن كشفه جوانب لسبب انتقاله من (العمارة) الى العاصمة (بغداد)، فأنه يوجز المشهد المسيطر في مدينة (العمارة) حيث استفحال نفوذ القوى العشائرية غبَّ انهيار النظام الدكتاتوري، إذ سرعان ما استثمر النفوذ العشائري والطائفي الفراغ الحاصل، ويأخذ بالالتفاف على التغيرات الايجابية التي كان المجتمع يأملها، ليجد المجتمع نفسه في قبضة قوية أخرى تنتهج العنف سبيلاً للسيطرة والهيمنة، وكأن هذه إشارة لتبرير الخراب الشامل الذي طال (بغداد) والمدن العراقية الأخرى، نتيجة لغياب الرؤية الصحية في إقامة المجتمع الذي يحلم به المثقف (محمود السوادي)[63]، وهذا يوضح ان الارتداد لم يقتصر على مهمته الأحادية في استحضار معلومة تفسر سبب انتقال الصحفي من مدينته، بل ضم إليها أيضاً حكاية أخرى ذات إيحاءات ودلالات هي بمثابة تحليل للواقع القائم.

ولا يبتعد الارتداد الثالث عن سابقيه، إذ يذكر المعلومة التي كانت سبباً مباشراً في تهديد حياته، وهي مقالة نشرها في جريدة (صدى الأهوار) إلا أنه لم يتوقف عند هذه المعلومة فحسب، بل اندفع يشرح الخطوط العامة لتلك المقالة وهو يتحدث عن (العدالات) الثلاث، عدالة السماء، وعدالة القانون، وعدالة الشارع، وهذا الامر يجعل الارتداد غنياً بمعطياته المختلفة[64].

وتتوالى مجموعة من الارتدادات الخارجية غير المفردة وتتعلق هذه المرة بالعجوز الأرمنية (إيليشوا)، وهذه المرة تمزج الارتدادات بين أكثر من فكرة، أما طريقة أداءها فجاءت عبر (الحكاية) على لسان (السارد العليم)، يستعرض فيه تاريخ بيت (أيليشوا) المبني على وفق الطرز اليهودية في العقود السابقة، وهذه الإشارة تلمح الى التعدد الثقافي والعرقي الذي أسهم في بناء بغداد، كما يمتزج بفكرة أخرى هي شرح الطبيعة النفسية لمجتمع الراهن الروائي التي طالها التغيير، فاتجهت لإشباع النزوات، وتعدت على حقوق الآخرين، الى جانب ملاحظة فنية هامة في هذا الموضع، وهي اعتماد أسلوب (الوصف)، لتوضيح طبيعة المعمار ومن المعلوم أن لحظة الوصف يتوقف فيها الزمن ويتيح المجال للعين في التهام الجمال[65]، وهناك ارتداد خارجي

آخر جاء بأسلوب (الحكاية)، يتناول حياة ابنها وسوقه الى الخدمة العسكرية الالزامية، من قبل الرفيق الحزبي (أبي زيدون)، ولا يقف الارتداد عند هذا الحد، بل يمتد الى حادثة أخرى هي موت الابن واختفاء جثته ويأخذ بشرح عملية دفنه... الخ[66].

وعلى الشاكلة نفسها يمكن أن نجد كثيراً من الارتدادات التي تمزج بين أكثر من فكرة وتتداخل فيها التواريخ وتضيء معلومات أخرى عن الشخصية كالمتعلقة بـ (هادي العتاك)[67]، حيث جمعت بين التاريخ الشخصي وبين الانفعالات والسمات النفسية له، و(نوال الوزير)[68]، حيث شمل الارتداد التاريخ الشخصي الى جانب العلاقات الاجتماعية والسمات النفسية.

2 - الارتداد الداخلي ودوره في تشكيل زمن الرواية.

يمارس الارتداد الداخلي دوراً مهماً في رتق فجوات الحكاية وتوسيع دائرة الضوء على أحداث لم ترو سابقاً في القصة، فتجري عملية اعادة سردها لتصبح القصة أكثر أقناعاً وتماسكاً، ويقول (جينيت) في تعريفه أنه (المدة اللاحقة بعد بداية الرواية)[69]، أما وظيفته عنده فهي: إضاءة ماضٍ لشخصيات دخلت الى خط السرد حديثاً وللتذكير بشخصية غابت عن الانظار في السرد الروائي لبعض الوقت فيجري التذكير بماضيها عن عهد قريب[70]، ويجعل بعض الباحثين أهميتها كامنة في إبراز بعض عناصر الحكاية حيث يقول: (للارتدادات الداخلية وظيفة جد هامة رغم ضعف حجمها النصي وكونها مقاطع نصية لا تساعد على تقدم سير الأحداث، إذ هي تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية[71].

وقد لاحظنا في رواية (فرانكشتاين في بغداد)نوعيين مما يمكن وصفه بالارتداد الداخلي، أولهما: يشير الى أحداث لم ترو سابقاً وتعود الى زمن القص الروائي، وثانيهما: إعادة سرد لإحداث تم إجمالها فيعاد سردها مرة أخرى، أما على سبيل التوسعة والإفاضة وإضافة تفاصيل أخرى، أو لعرضها من زاوية نظر بعض الشخصيات، وبالتالي تكون ملونة بعواطف وقيم الشخصية التي قامت بروايتها ضمن ما يعرف بـ (البيليفونية)التي أشار إليها (باختين)، ورأى أنها (ليست تعدداً في ألسنة الرواية أو تعدداً للرواة داخل النص الواحد، وإنما هي عرض لوجهات نظر متنوعة)[72].

واذا حاولنا تلمس النوع الأول في الرواية فسنجد أمثلة عديدة له، منها ارتداد داخلي

تستغرق مدته نصف نهار، غايته الاساسية كشف بعض السمات النفسية الداخلي لـ (محمود السوادي)في علاقته بمتع الحياة ومنها المرأة، وتكشف أيضاً طبيعة الالتزام الديني لديه، وهوفي الوقت نفسه يظهر طبيعة الايقاع الزمني للحياة المختلفة بين مدينته الجنوبية المُحافظِة (العمارة)و العاصمة (بغداد) (عصر يوم أمس أصر حازم عبود على الاحتفال رغم عدم وجود سبب لذلك، وسحب صديقه الكئيب من ياقته الى أحد البيوت في زقاق خمسة داخل البتاويين، بدا محمود قلقاً ولكنه استسلم لمبادرة صديقه، شربا عدة علب من البيرة المثلجة، وجلست بجوارهما فتاتان بيضاوان ترتديان ملابس صيفية خفيفة رغم الجو البارد في الخارج، ظلا يكرعان البيرة على مدى ساعتين، وكان قلب محمود يضرب بشدة وكاد ينخلع من مكانه كلما احتكت به الفتاة الجالسة بجواره أثناء رفعها لكأسها أو خذ شيء من صحن الكرزات لم يجلس هذه الجلسة سابقاً، ولم يقترب من امرأة بهذه المسافة، وظل حازم يغريه بالشرب أكثر وأكثر)[73]، ولا تأتي المعلومات التي تقدمها الارتدادات الداخلية الأخرى بفائدة تذكر من ناحية إضاءة جوانب للشخصيات من ناحية الفكر والسلوك والقيم، فأحدها يؤرخ لبداية الحياة العاطفية لـ (محمود السوادي)مع (نوال الوزير)[74]، وآخر يتناول مدة اعتقاله، وغايته تفسيرية هي إظهار براءته[75]، وهو ما يجري لحوادث عديدة في الرواية.

غير أننا نشير في هذا الموضع الى ارتدادين داخليين مهمين أحدهما، يرد على هيئة ملخص حكاية تجري بين (هادي العتاك)و(رئيس الجمهورية)وتظهر الطبيعة الفكاهية المرحة لـ (هادي العتاك)وطبيعته المراوغة والكاذبة، وفي الوقت نفسه تسخر بصورة غير مباشرة من السلطة السياسية: (يتكئ هادي على ظهر التخت الطويل ويسرد حكاية جديدة عن لقائه مع رئيس الجمهورية وسط زقاق في الجادرية ليلة أمس، كان الرئيس في سيارة مارسيدس سوداء مصفحة حين مر بجوار هادي، توقفت السيارة ونزل السائق ببدلته الزرقاء الداكنة وهرول الى الجهة الثانية ليفتح الباب للرئيس السمين بشكل مفرط، أنزل الرئيس قدمه اليمنى على الرصيف وبقي جسده محشوراً في المقعد الخلفي للسيارة وصاح على هادي الذي تجاهل وقوف السيارة وظل مستمراً في السير مع كيس جنفاص يحتوي «قواطي» مشروبات غازية وكحولية... / هادي هادي.. / نعم سيادة الرئيس.. / ماتجوز من سوالفك.. بطل تحكي علينه.. ما بينا حيل الناس تسوي

ثورة ضدنا / شسويلك سيادة الرئيس.. اشتغلوا عدل واني ما احكي عليكم / هسه ما تجي وياي؟.. تعال خلي نتفاهم، خوش مسويلنه عشه بالمنطقة الخضراء / لا سيادة الرئيس أني مو جوعان.. بس إذا أكو عركَك أجي، انته مو تشرب عركَك سيادة الرئيس ؟ / عيب اني اشرب ماي مقطر، انته ما تجوز من سوالفك هادي ... أغلق الرئيس وهو يضحك باب السيارة واندفعت بسرعة على أسفلت الزقاق ثم اختفت[76].

أما الارتداد الداخلي المتميز الآخر فيتعرض لعملية التمويه المتعمد والمقصود الذي يمارسه الراوي على شخصية (الشسمه)، فبعد أن أوحى بأن الروح التي تلبسته هي روح الحارس الشاب (حسيب محمد جعفر)[77]، عاد مرة أخرى عن طريق ارتداد داخلي ليظهر أن روح (دانيال) وهيأته هما من تجسدتا في شخصية (الشسمه) في ارتداد طويل امتد على مسافة سبع صفحات[78]، وكأن الراوي يريد أن يلمح الى الخيط الجامع بين شخصية (حسيب) التي قضت في إحدى التفجيرات الإرهابية وشخصية (دانيال) التي راحت ضحية حروب النظام الدكتاتوري، أي أن عملية الإيهام المقصودة كان الهدف منها إدانة العنف غير المبرر للجانبين، وأن انتقام (الشسمه) موجه لهما معاً فعبر الشخصيتين تم اختزال سنوات العنف والموت.

وإذا انتقلنا الى ما تم العودة اليه من السرد داخل زمن القصة حيث تجري عملية توسيع إجماله، أو كما يسمى بـ (السرد المكرر) بحسب (جينيت) الذي يعرفه: بأنه يروى ما حدث لمرة واحدة عدة مرات بتغيير الأسلوب، وأحياناً بتغيير وجهات النظر واستبدال الراوي في كل مرة[79]، ونلاحظ أمثلة كثيرة وردت من هذا النوع في الرواية منها حادثة انفجار فندق (السدير نفوتيل)، إذ جرى سردها لأول مرة وركز فيها الراوي على المشاهد العامة المصاحبة للانفجار (بعد أن عبر بمسافة عشرين متراً عن البوابة شاهد هادي سيارة أزبال مسرعة تخطف بجواره وتكاد تصدمه كانت متوجهة نحو بوابة الفندق، لم تمضِ سوى لحظات حتى انفجرت وطار هادي بكيسه وعشائه في الهواء، تشقلب وتطوح مع الغبار والأتربة وعصف الانفجار وارتطم بقوة على أسفلت الشارع على مسافة بعيدة عن مكان الانفجار...)[80]، وبعد حوالي عشرين صفحة يعاد سرد الحادثة نفسها، على لسان (الراوي العليم)، الا انه في هذه المرة يقترب من استبطان دواخل مجموعة من الصحفيين الذين شاهدوا الحادث، حيث تضاف عناصر أخرى الى المعلومات

السردية، فيذكر هذه المرة نوع السيارة، ولونها، وطريقة دخولها الى الفندق، وعملية التصدي لها من قبل رجال الامن، الى جانب الإلماح الى عنصر آخر نستطيع ان نسميه تدخل (القضاء والقدر)، فلو لم يتأخر أحد الصحفيين للحظات في حديثه مع أصحابه، لكان في عداد الموتى، وهنا نجد أن جميع تلك العناصر قد أضيفت أثناء إعادة السرد (ظلوا ينظرون باتجاه اليسار حيث مقدم سيارات الكيا، لم يغادر فريد شواف الى الجهة الثانية، فهو مازال مستمراً بالثرثرة حول كتابه المفترض، ولو عبر في ذلك الوقت الى الجهة المقابلة من الشارع لواجه موتاً مؤكداً فمن هناك استدارت كابسة ازبال برتقالية اللون محملة بعشرات الكيلوغرامات من الديناميت لترتطم ببوابة فندق السدير الحديدية مخلفة انفجاراً مهولاً لم يشهد له هؤلاء الصحفيون الأربعة مثيلاً من قبل، انتبه فريد شواف سريعاً للسناريو البديل والواقعي جداً فيما لو انه ترك اصدقاءه وعبر سريعاً الى الجهة الثانية من الشارع، فهو يركب من ذلك المكان تحديداً)[81]، ومثل هذا السرد يتكرر في أحداث الرواية الاخرى، كانفجار سيارة أخرى سُمي بحادث انفجار ساحة الطيران[82]، حيث يعاد سرده ثانية ليشرح طريقة الانفجار والمشهد البانورامي المفزع الذي خلفه[83]، وحادث مقتل الشحاذين المجمل[84]، الذي يعاد تفصيله وإظهار السبب في مقتلهم وازالة الابهام والدهشة والغرابة من ذهن المتلقي[85].

ومن بين مظاهر هذا اللون من السرد البارزة، تأتي حادثة الاعتقال العشوائي لمجموعة من الناس، فعند سردها للمرة الأولى لم يتبين سبب واضح لهذا السلوك عدا عجز المؤسسة الأمنية (عند منتصف النهار أتت عملية البحث والتطويق شاهد محمود بعينيه بضعة شباب ورجال متوسطي العمر وهم مقيدو الأيدي الى الخلف يساقون الى السيارات العسكرية، انتبه محمود بسرعة الى ان الجامع الأساس بينهم انهم كلهم من قبيحي المنظر، كان بعضهم بعيوب خلقية ولادية، والبعض الآخر مشوه جراء حرائق التفجيرات الإرهابية وأخرين كأنهم مجانين رسميين، فبدت وجوههم مسترخية ورائقة لا تبدي أي خوف أو قلق)[86]، وبعد حوالي سبعين صفحة يعاد سرد هذه الحادثة مرة أخرى، ليعيد المشهد ويضيف اليه معلومة تبين سبب الاعتقال، وهو كما يبدو سبب ساذج عن طريقه يمكن أن توجه إدانة للمؤسسة الأمنية (اراد الضابط الغاضب ذو الضمادة الطبية حول الرقبة ان يطبق الاختبار الاخير على هادي العتاك، وهو ذات

الاختبار الذي استعمل مع القبحاء الأحد عشر الذين اعتقلوا من البتاويين في ذلك النهار، كان هادي قبيح الشكل أيضاً بنظرهم)[87].

وبذا ظهرت عملية الارتداد الداخلي في الرواية متعددة الوظائف والغايات مما يظهر لنا روائياً قادراً على توظيف أدواته بصورة جيدة.

3 - دور التقنيات الروائية الأخرى في تشكيل الزمن الروائي.

من أهم التقنيات التي وظفت لمعالجة البنية الزمنية في الرواية هو التلخيص، ودائما ما نرى ارتباط تقنيتي التلخيص والحذف ارتباطاً عضوياً، فلا يمكن لأي تلخيص أن يتم من دون وجود حذف ما، وفي هذا الصدد يقول الدكتور حسن بحراوي عن وظيفة التلخيص: (أن أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواتراً هو الاسترجاع السريع لفترة من الماضي)[88]، أما الدكتورة سيزا أحمد قاسم فتوجز وظائف التلخيص عند الروائيين الواقعيين بما يلي:

آ - المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

ب - تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

ج - تقديم عام لشخصية جديدة.

د - عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية.

هـ - الإشارة السريعة الى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

و - تقديم الاسترجاع[89].

ونلاحظ ورود التلخيص بصور متعددة في الرواية موضع البحث، منها ما جاء لتسريع السرد، مثل التلخيص الذي عالج مدة بقاء (محمود السوادي)في بيته في (العمارة)، وهي مدة تبدو منطقية لإكمال بقية أحداث الرواية[90]، ومنها ما جاء كعملية تقديم عام لشخصية دخلت على خط السرد حديثاً كشخصية (الشسمه)، حيث جرى تلخيص أعمالها في خمس عشرة صفحة[91].

ومثلما أشرنا سابقاً فإن الارتدادات الخارجية غالباً ما تكون مصحوبة بتلخيص لحكاية ما، تجري أحداثها في مدة زمنية خارج الزمن الذي تبدأ فيه أحداث الرواية، ومنها التلخيص الذي عالج حياة العميد (سرور مجيد محمد)(يتملى وجهه على مرآة صغيرة يخرجها من درج المكتب، يراقب الهالات السود تحت عينيه..... كان عمله خلال الثلاث سنوات الماضية يجري دون مفاجآت كبيرة، يرسم مع مساعديه غريبي الأطوار توقعات عن التفجيرات التي ستحصل في شوارع بغداد، يلتقطون

الشائعات ويحللونها، يقدمون نصائح سرية للصفقات التي يعقدها الساسة حول التحالفات الانتخابية القادمة، او الدخول في شراكة تجارية، شراء أرض تابعة للدولة، أو مصانع حكومية متوقفة عن العمل، تحت عنوان الخصخصة وفتح الاستثمار....)[92].

ومن التقنيات الأخرى التي يعالج فيها الزمن الداخلي في الرواية هي تقنية (الحذف)، ويتحدث (جينيت)عن الحذف ويسميه بـ (الفجوة)واسقاط بعض المدد الزمنية من السرد لضرورات عدم أهميتها، أو كونها تلخص حالة معينة بلا فاعلية، او تجمل حادثاً طويلاً ويميز بين نوعين منه مؤقت (محدد)ومطلق (غير محدد)[93]، ويقول سمير المرزوقي عنه (الحذف ويسمى أيضاً الإضمار، وهو الجزء المسقط من الحكاية)[94]، وتجدر الإشارة الى أن هناك نوعين من الحذف، الصريح الذي ذكرت مدته، والمضمر الذي لم تذكر مدته، وتسمي الدكتورة سيزا قاسم الحذف الصريح بالثغرة المميزة المذكورة، والمضمر بالثغرة الضمنية[95]، وسنعرض نماذج لها خلال هذه الرواية.

ونلاحظ ان النوع الاول وهو الصريح يكثر في هذه الرواية كثرة نسبية، وهذا يشير الى مقدار الجهد المبذول في إجادة الصنعة الروائية، ومحاولة جعلها متسقة ومقبولة، وقد رصد البحث خمسة عشر حالة حذف صريح يتعلق بحياة كثير من شخصيات الرواية، أثبتنا عشرة منها جاءت لضرورات القص الروائي[96]، أو لتعلقها برتق فجوات لشخصيات ثانوية، حيث يختزل حضورها كثيراً، ويأتي توظيفها لإظهار معنى محدداً مقصوداً، وخير مثال على مثل هذه الشخصيات (نوال الوزير)وعلاقاتها الغامضة مع بعض الساسة والمتنفذين، وقدرتها في إحداث تأثير في شخصيات الرواية ولاسيما (علي باهر السعيدي)[97].

وهناك مدة حذف مميزة تمتد لمدة شهر تتعلق بعزوف الأرمنية (أيليشوا)عن حضور القداس الكنسي بعد ظهور ابنها ثانية، فكأنها قد استعاضت بفرح الحياة الواقعية عن عالم الروحانيات[98].

أما النوع الثاني من الحذف وهو المضمر فقد كان الأقل حضوراً نسبياً، وقد يتحول الحذف الى تقنية مهمة في بعض الروايات، إذ من خلاله يحاول السارد أن يدفع القارئ الى تخمين ماهية المحذوف[99].

ومن أبرز أمثلته تلك المدة غير المحددة التي تلت انفجار فندق السدير وموت

(الحارس)، حيث ظلت روحه تبحث عن الجسد الذي تلاشى بفعل الانفجار، وكانت الروح تتنقل بين أحياء بغداد وجسورها ودجلتها حتى تصل الى مقبرة وادي السلام في النجف [100]، حيث توظف الرواية في هذه المدة غير المحددة ما جرى التعارف عليه من طقوس علاقة الروح بالجسد في الأدبيات الدينية، وكون الروح تبقى تدور حول الجسد لثلاثة أيام، ولعل اخفاء هذه المدة جاء ليناغم عالم الروح الذي لا يملك المقاييس الزمنية نفسها السائدة في الواقع، لذا يفلت خيط الزمن وتضيع مدة الحذف.

واذا ما اتجهنا بالبحث عن تقنية أخرى تتعلق بالزمن الروائي الداخلي وهي تقنية (الاستباق)او (الارصاد)الذي يقدم دور التنبؤ لما سيحصل من أحداث ومفاجآت في نقطة لم يصل السرد لها، فـ (الاستباق يدل على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق او يذكر مقدماً) [101]، أما وظيفته فهي التمهيد لأحداث لاحقة يجري الاستعداد لسردها او الاعلان عما ستؤول اليه مصائر الشخصيات[102]، أي انه يتعلق بمصائر الشخصيات وبأحداث الرواية إجمالاً.

وعلى الرغم من كون حضور هذه التقنية هو الأقل على الصعيد الكمي في الأغلب الأعم، وهذا ما تنبه اليه (جينيت) [103]، إلا أننا نجد حضوره لافتاً في رواية (فرانكشتاين في بغداد)سواء بصورته التقريرية المباشرة، أو غير المباشرة، ومن هنا تظهر لنا استباقات قامت بها الشخصيات مثل (أم سليم)، التي تؤمن ببركة وقداسة العجوز الأرمنية (أيليشوا)، لذا نجدها تتنبأ بكارثة ستحل على المحلة، عندما ستتركها هذه العجوز (قالت لهم أم سليم إن كارثة ستحل بالزقاق، بسبب رحيل أم دانيال ولكن أحداً لم يصدقها، فهي تخرف الان وتهذي ولا تعرف ما تقول) [104]، وهذا ما حصل فعلاً فقد حدث انفجار كبير في منطقة البتاويين[105]، وقد يحمل هذا الاستباق رسالة أعمق من مستوى الحكاية المروية في ثنايا القصة، فهو يشير أيضاً الى ان هناك شريحة اجتماعية مهمة في المجتمع ستتعرض الى التلاشي والزوال، وهي شريحة (المسيحين)التي تختزلها الحكاية عبر شخصية واحدة هي (أيليشوا)، وإن تلاشيها هو أرصاد الى أن المجتمع لن يبقى على ما كان عليه سابقاً، وإن صورة المجتمع العراقي الجديد ستنطفأ بغيابها، فالاستباق يبعث برسالة مهمة الى الراهن الاجتماعي العراقي.

واذا كانت البركة والقداسة مرتبطتان بشخصية (أيليشوا)، فأن الاستباق يبرز أيضاً

عبر أملها في عودة ابنها (دانيال)، وهذا ما يقدمه الإيحاء الممتزج بالجو الروحاني الذي صنعته في بيتها عند محاورتها للقديس (ماركوركيس)وهي تلح على فكرة عودة ابنها الذي طال انتظاره، وإنه سوف يأتي (طيف ولدها دانيال العائد حتما ذات يوم.... كانت تريد مواجهة شفيعها بوعده لها، ولكنها انتظرت حلول الليل، فخلال النهار لا تبدو صورة ماركوركيس أكثر من صورة تبدو جامدة وساكنة تماماً، أما خلال الليل فأن نافذة ما تفتح ما بين عالمها والعالم الآخر، ينزل الرب ليتجسد في هيئة صورة القديس ليتكلم من خلاله مع هذه النعجة البائسة التي أفردها قطيع الحياة شيئاً فشيئاً، حتى لتكاد تسقط في هاوية الضياع والتخلي الكامل عن الإيمان)[106]، وهو ما سيتحقق عبر استمرار السرد لكن الملاحظ على الاستباق السابق أنه لم يأتِ بصورة تقريرية مباشرة، بل كان الاداء الفني حاضراً فيه بشكل لافت حيث استثمر الحضور الديني المقدس وجاء في مساحة تقع بين الحلم والواقع، وعلى الشاكلة نفسها يأتي استباق آخر على طريقة (النذر) الذي تقدمه النساء المسلمات للأولياء، وتقلدهن في ذلك (أيليشوا)[107]، في حال موت (أبي زيدون)الرفيق الحزبي الذي تسبب في قتل أولادهن، وفعلاً يتحقق هذا النذر بموت الرجل[108].

غير أن الاستباق الغريب الذي جاء بمثابة سخرية من الراهن الاجتماعي يتعلق باعتماد الأجهزة الأمنية على (المنجمين) في التعرف على الأحداث والخروقات التي تجري في الساحة الأمنية، وهكذا يقوم أحد المنجمين بأخبار تلك الدوائر أن هناك سيارة ستنفجر أمام مبنى وزارة المالية وهو ما سيقع فعلاً[109]، وهناك استباق آخر يؤدى بوساطة (الحوار)يتعلق بنهاية المنجمين على يد (الشسمه)، ولكن أفكار المتحاورين تحاول تبرير هذه النهاية، وتعزوها الى التقاعس وانتظار الأجل، وتؤكد فكرة: أن بمستطاع الانسان أن يغير وجه المستقبل، إذا ما غيّرَ معطيات الواقع، وكأن هذا صراع بين حكم القدر والمحاولات التي تُبذل لتغيير نتائجه[110]، وآخر هذه الاستباقات يتعلق بالصحفي (محمود السوادي)ويأتي بصورة مباشرة عن طريق رساله تزعم أنه سيصبح رئيساً لوزراء العراق بعد خمس عشرة سنة[111]، وعلى الرغم من انتهاء الرواية قبل أن يكون هناك مجال للتحقق من صحة النبوءة أو الاستباق، إلا ان هذا الأسلوب يبدو مبرراً في العمل الروائي فالاستباق ينقلنا بوثبة زمنية الى أحداث لم يبلغها النص إلا بعد صفحات وفصول وقد لا يبلغها

أطلاقاً[112].

والى جانب جميع هذه التقنيات السابقة يضع الباحثون مقياساً آخر لإيقاع الزمن الداخلي للرواية هو (الزمن النفسي)الذي (هو زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة، فليس من الضروري أن تمثل ساعة واحدة قدراً مساوياً من النشاط الواعي كساعة أخرى، فالتمييز الحجمي بين وحدات الزمن ليس مطلقاً أبداً، ومقياسها النسبي هو مقياس أنفسنا وشعورنا وتكيفنا أو عدم تكيفنا، وأدوات التوقيت الداخلية الممنوحة لبني البشر لم تضبط جميعها على ساعة واحدة نفسياً، فالوقت السايكلوجي يتغير كثيراً تبعاً للظروف، ويسير الزمن بخطىً مختلفة تبعاً للأشخاص)[113]، أي إن هذا الزمن يأتي لتعميق الإحساس وليس كماً حسابياً مجرداً وفي هذا الأطار يقول (غاستون باشلار): (إن الزمن الروحي ليس مجرد تجريد للزمن الحياتي، ومن ثم يكون لزمن الفكرة تفوق على زمن الحياة يمكّنه أحياناً من أمر الفعل الحيوي، والراحة الحيوية فعل في العمق)[114].

ومن خلال دراسة بعض النماذج التي تبين إيقاع هذا الزمن في الرواية نجد أمثلة كثير له ومنها ما تظهره الصورة الوصفية لـ (أيليشوا)من سكون للزمن وتوقفه، وتجلي إيحاءات القدم و التهرئ، فكل الأشياء فيه تنتمي الى زمن آخر (كانت أم دانيال جالسة كعادتها في صالة الضيوف مع هرها الذي فقد الكثير من شعره، تحاول تمضية النصف ساعة من التأمل والنظر الى صورة القديس الشاب والوسيم وأنوار المصباح النفطي الصفراء تتراقص على تموجات الصورة فتتخيل أن الصورة تتحرك او صاحبها يتحدث معها، كانت تتأمل من خلف زجاجتي نظارتها السميكة وجه هذا القديس، بينما أذناها تتسمعان لصياح وتأوهات متألمة تأتي من الجيران)[115]، وتكرس المشاهد الأخرى صورة هذا الزمن من خلال الإيقاع البليد والمكرور للأعمال اليومية الاعتيادية وهي تنبأ بثقل الزمن ونمطيته واستمراريته في مرحلة الانطفاء[116].

ولعلنا نلمح إيقاع الزمن النفسي ومقدار التردد في لحظة مواجهة الحارس (حسيب محمد جعفر)للسيارة المفخخة، يبدأ بالتردد والخوف من ازهاق حياة انسان قد يكون اقتحامه بسيارته الفندق خطأً بشرياً، فنلمح الإحساس بالزمن في المقطع السردي التالي (كان حسيب ينظر الى سيارة النفايات وتتلاحق في ذهنه الأوامر والاستجابات

المتناقضة، إنها سيارة نفايات ليس إلا، لقد أخطأ السائق، فقد السيطرة على مقود السيارة فاندفعت تجاه الباب، حصل حادث مروري لم ينتبه له فاندفع سائق السيارة بسببه ودون قصد نحو باب الفندق، لا.. انه انتحاري.. توقف..توقف.. اطلاقة ثم أخرى لم يكن يقصد قتل السائق.. لا يتجرأ على قتل أحد...)[117]، لكن الزمن لديه يتحول الى لون آخر بعد عملية التفجير يمتزج فيه الديني والأسطوري فتلجأ الروح الى رحلة مضنية في بحثها عن الجسد[118]، وهذه الكوميديا السوداء تحاكي العبث الذي يعيشه الانسان في واقعه، وهو في الوقت نفسه إدانة له، وتعرية لبؤسه أي الزمن وهو ينساب باتجاه المستقبل.

وهكذا تتوالى المشاهد التي تؤرخ لزمن الخوف والموت، حيث نلمحها أيضاً لدى شخصية (هادي العتاك)وهو يهرب ناجياً بإعجوبة من إحدى انفجارات بغداد اليومية (وصل الى بيته، نسي في موقع الحادث كيس الجنفاص وعشاءه الذي اشتراه من المطعم دفع فرضة الباب الخشبي الثقيلة ونسي أغلاقها خلفه، وشعر وهو ينظر الى باب غرفته البعيد، أنه بعيد أكثر من المعتاد، ظل يسير على أرضية الحوش المتكسرة وهو يرى المسافة طويلة، خشي أن يسقط على الأرضية ويموت أو يغمى عليه، أراد الوصول الى سريره، دخل الى غرفته وانطرح على الفراش وغاص في النوم سريعاً، أو ربما كانت مجرد غيبوبةً أجلها بصعوبة)[119]، وهناك لحظات كثيرة توحي بالزمن معجوناً بالمواقف الدرامية تتعرض لها شخصيات الرواية[120].

الخاتمة:

تطرق البحث إلى عدد من المسائل من أهمها:

- تظهر رواية (فرانكشتاين في بغداد) مستوى عالٍ في استثمار معطيات الزمن بنوعيه الخارجي المحيط والداخلي الذي يتخلل الأحداث السردية وتوظيف أحداثه في بنية جمالية تحاول محاكاة الواقع.

- يبدو الزمن في الرواية متأثراً بالأجواء الفجائعية التي تحكي جريان زمن ساد فيه الموت ولذلك فهو زمن يؤرخ لخيبات الأمل التي لم تتخلص منها الرواية حتى في تقديم رؤيتها النهائية.

- للتقنيات الزمنية التي أشرها الباحثون في الشأن الروائي فاعلية كبيرة في اكتشاف الدلالات العميقة التي تتجاوز المبنى الروائي لتنقل رسائلها بصور متعددة وتشير الى عالم الواقع.

- يمكن أن نشير الى إن هذه الرواية تنتمي الى حيز الروايات الواقعية، وعلى الرغم من تطعيمها ببعض اللمحات الفنية مثل انتاج شخصيات فيها نوع من الغرابة كشخصية (الشسمه)، إلا إنها تبقى في إطار الاتساق والاستمرار مع بقية العناصر الروائية.

ملخص

هذا البحث يعالج واحدة من الروايات التي أحدثت صدى لا بأس به لدى القارئ العربي، وكان الزمن فيها هو الشخصية الرئيسة إذ تناولت اختلافاته وتقلباته المختلفة، وما يمكن أن تلقي من ظلال على حياة الناس ومعايشهم، وقد قمنا بقراءة تحليلية لها تتبعنا فيها تلك التغيرات الزمنية.

الهوامش----------

(1) دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى التواتي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2008، 129.

(2) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، 84.

(3) فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، دار الجمل، بيروت بغداد، ط1، 2013م، 346.

(4) الرواية، 11.

(5) ينظر: الرواية، 7.

(6) الرواية، 257.

(7) ينظر: الرواية، 101، 124، 341، 150، 151، 125، 285.... الخ.

(8) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د صلاح فضل، وزارة الثقافة والإعلا م، دار الشؤون الثقافية

العامة، بغداد ط3، 1987م، 422.

(9) الرواية، 158 159.

(10) الرواية، 285.

(11) ينظر: الزمن والرواية، 111.

(12) البداية والنهاية في الرواية العربية، د عبد الملك أشهبون، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2013، 329.

(13) الرواية، 153.

(14) ينظر: الرواية، 39.

(15) ينظر: الرواية، 254.

(16) ينظر: الرواية، 148.

(17) ينظر: الرواية، 350.

(18) الرواية، 156 –157.

(19) ينظر: الرواية، 195.

(20) ينظر: الرواية، 86.

(21) ينظر: الرواية، 125.

(22) ينظر: الرواية، 151، 219، 38، 346.

(23) ينظر: الرواية، 277، 279، 249، 343.

(24) الرواية، 100.

(25) ينظر: الرواية، 242.

(26) الرواية، 243.

(27) الرواية، 32.

(28) ينظر: الرواية، 212، 159.

(29) الزمن في الرواية، 29.

(30) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1984م، 26.

(31) ينظر: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، 141.

(32) ينظر: مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي و جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، 74.

(33) خطاب الحكاية "بحث في المنهج" جيرار جينيت، ت محمد معتصم وآخرون، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م، 45.

(34) البداية والنهاية في الرواية العربية، 280.

(35) ينظر: مذهب للسيف ومذهب للحب "رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة ليالي ألف ليلة"، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1985م، 169.

(36) ينظر: أشكال المكان والزمان في الرواية، ميخائيل باختين، ت يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 1990م، 5.

(37) ينظر: بنية الشكل الروائي، د حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، 108.

(38) خطاب الحكاية، 51.

(39) مدخل الى نظرية القصة، 76.

(40) ينظر: بنية الشكل الروائي، 121 122.

(41) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، 40 42.

(42) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008م، 101.

(43) ينظر: خطاب الحكاية، 60.

(44) خطاب الحكاية، 61.

(45) ينظر: مدخل الى نظرية القصة، 78 79.

(46) الرواية، 72.

(47) ينظر: الرواية، 72.

(48) ينظر: الرواية، 73.

(49) الرواية، 288 289.

(50) ينظر: الرواية، 73.

(51) ينظر: الرواية، 75.

(52) ينظر: الرواية، 22.

(53) ينظر: الرواية، 222.

(54) ينظر: الرواية، 223.

(55) الرواية، 224.

(56) ينظر: الرواية، 118.

(57) ينظر: الرواية، 94 95.

(58) ينظر: الرواية، 16.

(59) ينظر: الرواية، 248.

(60) ينظر: الرواية، 277.

(61) ينظر: الرواية، 185.

(62) الرواية، 132 133.

(63) ينظر: الرواية، 53.

(64) ينظر: الرواية، 189، 192.

(65) ينظر: الرواية، 20، 21.

(66) ينظر: الرواية، 75 76، 20.

(67) ينظر: الرواية، 17، 30، 165.

(68) ينظر: الرواية، 270، 271، 272.

(69) خطاب الحكاية، 60.

(70) ينظر: م. ن، 61.

(71) مدخل الى نظرية القصة، 79.

(72) صورة المثقف في الرواية العربية الجديدة، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2013م، 77.

(73) الرواية، 50 51.

(74) ينظر: الرواية، 274.

(75) ينظر: الرواية، 237.

(76) الرواية، 206 207.

(77) ينظر: الرواية، 48.

(78) ينظر: الرواية، 63 69.

(79) ينظر: مدخل الى نظرية القصة، 83.

(80) الرواية، 39 40.

(81) الرواية، 60.

(82) ينظر: الرواية، 11.

(83) ينظر: الرواية، 28.

(84) الرواية، 60.

(85) ينظر: الرواية، 144.

(86) الرواية، 151.

(87) الرواية، 220.

(88) بنية الشكل الروائي، 146.

(89) ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، 56.

(90) ينظر: الرواية، 341.

(91) ينظر: الرواية، 156 180.

(92) الرواية، 248. ومن الأمثلة الأخرى التي يصاحب فيها التلخيص الارتداد الخارجي12، 13، 86، 125، 165، 75 وغيرها.

(93) ينظر: خطاب الحكاية، 62.

(94) مدخل الى نظرية القصة، 89.

(95) ينظر: بناء الرواية دراس....، 64.

(96) ينظر: الرواية، 92، 150، 18، 89، 153، 208.

(97) ينظر: الرواية، 130، 268، 41، ويمكن أن يضاف الى هذا اللون من الحذف ما يتعلق بحياة حسيب محمد جعفر 43، وحياة العميد سرور مجيد 85، 88، وحكاية الشحاذين.

(98) ينظر: الرواية، 244.

(99) البداية والنهاية في الرواية العربية، 319.

(100) ينظر: الرواية، 48.

(101) خطاب الحكاية، 51.

(102) ينظر: بنية الشكل الروائي، 132.

(103) ينظر: بنية الشكل الروائي، 48.

(104) الرواية، 297.

(105) ينظر: الرواية، 303 304.

(106) الرواية، 23.

(107) ينظر: الرواية، 76.

(108) ينظر: الرواية، 93.

(109) ينظر: الرواية، 256، 257.

(110) ينظر: الرواية، 322.

(111) ينظر: الرواية، 344.

(112) ينظر: البنية والدلالة في روايات اسماعيل فهد اسماعيل، عمر صبحي محمد جابر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ، بيروت ط1، 2002م، 106.

(113) الزمن والرواية، 138.

(114) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ت خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعة الجزائر، ط2، 1988، 110 111.

(115) الرواية، 226.

(116) ينظر: الرواية، 66.

(117) الرواية، 44.

(118) ينظر: الرواية، 45 46.

(119) الرواية، 41.

(120) ينظر: الرواية، 19، 37، 39 وغيرها.

المصادر والمراجع

ـ أشكال المكان والزمان في الرواية، ميخائيل باختين، ت يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 1990م.

ـ البداية والنهاية في الرواية العربية، د عبد الملك أشهبون، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2013م.

ـ بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1984م.

ـ بنية الشكل الروائي، د حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

ـ البنية والدلالة في روايات اسماعيل فهد اسماعيل، عمر صبحي محمد جابر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ، بيروت ط1، 2002م.

ـ جدلية الزمن، غاستون باشلار، ت خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعة الجزائر، ط2، 1988م.

ـ خطاب الحكاية "بحث في المنهج" جيرار جينيت، ت محمد معتصم وآخرون، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م.

ـ دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى التواتي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2008.

ـ السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008م.

ـ صورة المثقف في الرواية العربية الجديدة، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2013م.

ـ فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، دار الجمل، بيروت بغداد، ط1، 2013م.

ـ مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي و جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.

ـ مذهب للسيف ومذهب للحب "رؤية نقدية جديدة لأدب نجيب محفوظ من خلال روايته الشاملة ليالي ألف ليلة"، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1985م.

ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي، د صلاح فضل، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط3، 1987م.

الملخّص:

جدّد الأدب الجزائريّ الحديث في كثير من الأنواع الأدبيّة، منها الرّواية التي بلغت مستوى عاليا من حيث الشّكل والمضمون ومن حيث الموقف الفلسفي والمبادئ الفنيّة، فجذبت إليها النّقد الغربي الذي ركّز في معظم الدّراسات على الرّواية المكتوبة باللغة الفرنسيّة، وقد ركّزنا في دراستنا على النّقد الذي ورد في مجلّة "مؤلفات ونقود" "Œuvres et critique".

الدّراسات التي اشتغلت على الرّواية الجزائريّة كثيرة في هذا العدد مقارنة بالرّواية المغاربيّة، نظرا لأنّ الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة قد حظيت باهتمام النّقد الغربي لأسباب إيديولوجيّة، فاليسار الفرنسي ساند الكتّاب الجزائريين لأنّهم كانوا يكتبون عن ثورتهم ضدّ الامبرياليّة الفرنسيّة، وبالتالي فدعمهم لهؤلاء الكتّاب هو إشارة إلى ظلم اليمين المتطرّف للشّعوب المستعمرة، والموقف نفسه اتخذه النقد السوفياتي إذ دعم الكتّاب الجزائريين واعتبر نصوصهم وصفا دقيقا للمأساة التي تعيشها الجزائر في ظلّ الاستدمار الغاشم.

الكلمات المفتاحيّة: الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، النقد الغربي، النقد الرّوائي، النقد الفرنسي، النقد السوفياتي، الإيديولوجيا.