Received : 2 / 2 / 2025 Accepted : 6 / 4 / 2025 Published :11 / 1 / 2026

البناء الفني في رواية "وجوه فوق... وجوه تحت"
تأليف : سلام الورد

أ.م.د. عقيل رحيم كريم

draqeelr@gmail.com

جامعة العراقية ، كلية الاداب

الملخص:

الرواية "وجوه فوق... وجوه تحت" سلام الورد:

تدور احداث الرواية في حقبة مؤلمة من تاريخ الوطن أبطالها شخصيات حقيقية متخيلة من واقعنا المعاصر، قاست، و تألمت من رواسب الحرب العراقية_ الايرانية، وشاركت شظف العيش، والمهانة والحرمان، وتلبس بعضها برداء الثورية والنضال، لذا آمن كثير من الناس بهؤلاء، وشيدوا في احلامهم عالم التطور والحرية واضعين ثقتهم؛ بأن الخلاص سيتم على ايديهم، لكن حب الذات، والانانية، والخداع كشف زيف ادعاءاتهم، وأشاح لثام التلون عن وجوههم.. فكشروا عن انيابهم يدافعون ويحمون مكاسبهم وغنائمهم التي اغتنموها على حساب بني جلدتهم.

بطل الرواية " **حسن** " يعاني في داخله حب الذات، ويعتقد مع نفسه بأنه هو الصواب والآخرين أدعياء، واهمون لا يمتون بأي صلة إلى الوطن يتنصل من تعهداته وإيمانه مبتعداً عن ملاحم النضال إلى عالم الاتجار بالسياسة تاركاً زوجته مخذولة محبطة، لم تتصور يوماً أن الإنسان الذي أحبته هو من ستكون نهايتها على يديه. و تتداخل مصائر الشخصيات المتعددة خلال تعدد الاحداث، وتحدث تحولات مصيرية، وصولاً إلى النهايات المفاجئة التي لم يتوقعها أحد عبر تحولات بنية الشخصية وتعدد الاحداث فيها، فضلاً عن الامكنة المغلقة، وتحولات البنية الزمنية التي تتعدد وفقاً لايقاع السرد الخاص بالرواية واختلاف البؤر الرؤيوية فيها.

ومن المعلوم أن رواية ما بعد الحداثة أعادت تشكيل العلاقة وتنظيمها من جديد مع الإنسان في الحاضر، والماضي، والمستقبل، بوصفها جزءاً حيوياً من نظام السرديات التي تتناول تحديث الازمنة والامكنة على وفق منظور تجديدي. ومن مظاهر الحداثة في النسيج الروائي لرواية : **وجوه فوق... وجوه تحت للكاتب سلام الورد**، تعدد الأمكنة التي تتجلى في التصنيع التدريجي لتطور الاحداث؛ لينزلها من جديد في فضائه العراقي المناسب للإيقاع الزمني لأحداث الرواية، ومن هذا المنطلق الفني كان هدف البحث تسليط الضوء على البناء الفني للرواية العراقية لما بعد الحداثة التي تزخر بشفراتٍ فنيةٍ، وأدبيةٍ، وفكرية عديدة، كفيلة بأن تجعلهُ محطَ اهتمامٍ للتقصي والبحث.

الكلمات المفتاحية : بناء الشخصية ، بناء المكان ، بناء الزمان

The technical structure in the novel "Faces Above... Faces Below" Salam Alward

Asst. Prof.. Aqeel Rahim Karim (P.hD.)

Abstract:

The postmodern novel is distinguished by taming structures and movements and making them more effective within the levels of receiving the text until it became a horizon that accommodates all purposes; this is due to what is available in it of requirements for transmitting meaning, the possibility of aesthetic excitement, and the effectiveness of reading and reception in shaping its artistic structure as an intellectual labor in which the levels of balance and stability of the human experience are drawn, and an axis for the high culture of the text that the novelist brought out after the process of intellectual digestion from the cultural memory, and the stylistic, semantic, and pictorial diversification that illuminates the horizon of the novel text, and makes it more capable of carrying the harbingers of the

 DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

future in a process of continuous and interactive ebb and flow of the structure of the artistic construction of the character within the axis of the present and the future.
Keywords : character building, place building, time building

الشخصية

انمازت رواية ما بعد الحداثة بترويض البنى والتقنات وجعلِتها أكثر فاعلية ضمن مستويات تلقي النص حتى غدت أُفقاً يتسِعُ لكلِ المقاصدِ؛ ذلك لِما يتوافر فيها من مقتضيات بثِ الدلالة، وإمكانية الإثارة الجمالية، وفاعلية القراءة والتلقي في تشكيل البناء الفني لها بوصفها مخاضاً فكرياً ترتسم فيها مستويات التوازن والاستقرار للتجربة الانسانية، و محوراً لثقافة النص العالية التي أخرجها الروائي بعد عملية الهضم الفكري من الذاكرة الثقافية، والتنويع الأسلوبي، والدلالي، والتصويري التي تضيء افق النص الروائي، وتجعله أكثر قدرة على حمل ارهاصات المستقبل في عملية مدٍّ وجزرٍ متواصلين ومتفاعلين مع هيكلية البناء الفني للشخصية ضمن محور الحاضر والمستقبل.

ويشكل البناء الفني في عنصر الشخصية لدى **سلام الورد** بصمة مميّزة؛ إذ انفتح على مستوى التنوع، والتجديد، والمغايرة في الكتابة الروائية تستحق الوقوف، والمعالجة النقدية، ومعرفة ما يخبئه النص الروائي من تقنات متعددة على المسارات كافة، والمفارقات، والتماهي، والتشظي، عبر مغادرتها مرجعتيها الاساسية نحو المتلقي حتى تجلت الشخصية في شكلها وحضورها المائز في تشكيل نسيج جمالي له اثر رؤيوي شاخص ضمن مستويات التعبير الإبداعي، إذ شكل المشهد الروائي مشهداً يضج بالأصوات؛ نتيجة الإفادة من أبعاد التعالق الثقافي الذي يحذو إليه الروائي.

لذا اقتضت هذه الدراسة مسوغها النقدي في البحث عن البناء الفني في الرواية العراقية لما بعد الحداثة بوصفها تقنات إجرائية فاعلة تظهر شعرية النص الروائي الحديث، عبر قفزات الحداثة وما بعدها التي انمازت فيها الرواية: "**الشخصية، المكان، الزمان**"، بوصفها تقنات إجرائية فاعلة تظهر النص الروائي الحديث عبر قفزات الحداثة وما بعدها.

وبذلك يكون التركيز عليها ناتجاً عن امتلاكهِ امتدادات تجربة الأجيال الروائية السابقة، بأنَّ الرواية العراقية الحديثة بدت من خلال عنصر الشخصية وطرق تقديمها نحو الاداء الاسلوبي حتى اصبحت هذه تقنات تدعم الفكرة، والتجربة، والرؤية المتكاملة، وهذا الاستثناء لم يكن فقط أشارة إلى استثنائية شكل الرواية العراقية ومضمونها؛ بل أعطى لها بصمة فنية واضحة لرواية الحداثة وما بعدها، بالتفرد والخصوصية في تشكيل خصوصية التجربة التي تشحن في وسائل تعبيرية تستمد قوتها من طاقة التخيل العجائبي لهذا النوع السردي ضمن مشروع "**الرواية العراقية لما بعد الحداثة** "، وهو الامر الذي سوف نروم دراسته.

و من هنا عُدّت الشخصية في النقد الحديث عنصراً فعّالاً في عملية البناء السردي، فهي عنصر مهم من عناصر المروي التي يتمحور حولها المضمون في العمل الأدبي، ومن الممكن تمثيلها بأنها (احد الإفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة) (وهبة، 1974م، صفحة 297)، ففي عملية التمثيل السردي نجد أن الرواي يلاحق الشخصية دائماً، فيصفها و يعلق عليها ويقوم بعرض كافة المتغيرات التي تتعلق بها، من منطلق عدّ (الشخصية هي لب الحادثة) (أجماهيري، 1991، صفحة 114)، وعليه نصل إلى نتيجة حتمية مفادها عدم خلو أي اثر سردي من الشخصية. وعليه تُعدّ الشخصية في البناء السردي داخل النص (القطب الذي يتمحور حول الخطاب السردي و هي عموده الفقري الذي تتركز عليه) (قبسون، 2000، صفحة 195)، وهو الأمر الذي يفضي إلى تمحور الأحداث و السرد داخل النص بوصفها(القوة المولّدة للاتجاه القيمي في النص) (فضل، 1999م، صفحة 9). وبذلك فإنها تتمظهر بدورها كشخصية رئيسة أو شخصية ثانوية قد تكون مساعدة أو غير مساعدة (بروب، 1986م ، الصفحات 83-89). وعليه كان هنالك نوعان في طبيعة استخدام الشخصية داخل بنية رواية "**وجوه فوق... وجوه تحت**":

1- الشخصية الرئيسة:

تؤدي هذه الشخصية الدور الأساس في الأحداث، بوصفها (أكثر العناصر القصصية استقراراً في الذهن) (حطيني، 1992م، صفحة 112)، بوصفها شخصية محورية لها دورها الفعّال في مجريات السرد داخل الرواية، إذ تعد المحور المركزي للأحداث (ياختين، 1986م، صفحة 9)، كونها تتغير وتطور انسجاماً مع سياق الأحداث فلا تلتزم بوضع ثابتٍ وأنما تظهر في حركة مستمرة وعليه سميت الشخصية الدينامية (مارتن، 1988م، صفحة 158). وتزخر رواية " **وجوه فوق... وجوه تحت**"، بشخصيات يشوبها الغموض عمد الكاتب فيها الى الافادة من تقنيات السرد الحديثة لاسيما السرد الدائري، ونلحظ تحرك الشخصيات بصورة مزدوجة تاركةَ

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

آثارها، وتساؤلاتها الوجودية في عناصر البنية السردية في الرواية بوصفها معادلاً موضوعياً جوهري لشعب كامل، رسمها الورد لشخصياته الحيوية واشار الى ذلك في الغلاف الاخير للرواية؛ إذ تتداخل مصائر الشخصيات العديدة، وتحدث تحولات حاسمة، ويكتشف الجميع أنهم يشكلون بنسبة ما احداث متشابكة تصل الى نهايات مفاجئة لا يتوقعها أحد، ومن هذا المنطلق نستدل على أنّ عنصر الشخصية اصبح أحد المقاييس الأساسية التي يعتمد عليها في كتابة الرواية لما بعد الحداثة، وقد رسمت الرواية مجموعة من الشخصيات التي تتشابك في صناعة الاحداث مع الشخصية الرئيسة التي كان لها أثر واضح في صيرورة الاحداث ومحورها:

حسن : هو بطل الرواية وشخصيتها الرئيسة، كان له دور مركزي في سير الرواية، و تأثير كبير في رسم الاحداث لما يعانيه من حب الذات، والاعتقاد بأنه على صواب والآخرين على خطأ؛ و يتنصل من تعهداته وإيمانه مبتعداً عن ملاحم النضال إلى عالم الاتجار بالسياسة تاركاً زوجته مخذولة محبطة.

2- الشخصية الثانوية:

تكمل هذه الشخصية بوصفها عاملاً مساعداً للشخصية **الرئيسة** " **المركزية** "، فهي تعكس الشخصية الرئيسة "المركزية " من خلال مراياها الخاصة، إذ لا توجود الشخصية الرئيسة "المركزية" إلا بفضل وجود الشخصية الثانوية (مرتاض، 1998م، صفحة 102) حيث توجد علاقة وطيدة بين الشخصية الرئيسة والثانوية تتوضح بشكل ايجابي أو سلبي، في تقديم يد العون او النصيحة، او الوقوف بالضد من الشخصية وتحاول ايقاف تحركاتها، ومن خلال هذا التأثير يتضح دورها النصي في الرواية، وعند ذلك يمكن عدها عنصراً **مساعداً للشخصية الرئيسة أو عنصراً غير مساعد لها** ومنها:

1-شخصية صبا: الشخصية غامضة يحكي عنها الرواي قام بصنعها وكان وظيفتها تفعيل الاحداث، إذ لم تتصور يوماً أن الإنسان الذي أحبته هو من ستكون نهايتها على يديه.

2-شخصية ماجد: صديق الطفولة والعمر، كان له اساس في بلورة الاحداث كونها جزء من الحقيقة المتخيلة بجميع أجزائها.

وتتداخل مصائر الشخصيات العديدة خلال تعدد الاحداث، وتحدث تحولات مصيرية، وصولاً إلى النهايات المفاجئة التي لم يتوقعها أحد عبر تحولات بنية الشخصية وتعدد الاحداث فيها؛ وفقا لبناء السرد الخاص بالرواية واختلاف البؤر الرؤية فيها. وعند تأمل الاحداث ، نجد أن الورد حاول رسم ملامح الشخصية المتمثلة في بنية الرواية ليظهرها بالمظهر اللائق لما يوافق شمولية التجربة، فقد حاول أن يربط شخصياته بالحدث، عن طريق التداعيات و الاسترجاعات والحوارات المتنوعة لتحديد ملامحها و رسمها من الداخل و الخارج لتضفي على السرد الموضوعي الغالب في الرواية ملامح واقعية أو تاريخية أو دينية أو سياسية.... الخ. فقد عمد الراوي إلى تقديم شخصياته داخل القصيدة ضمن طريقتين هما:

أ- الطريقة الإخبارية أو التشخيص المباشر " الخارجي "وتسمى أيضاً الطريقة التفسيرية أو التقريرية.

ب-الطريقة التمثيلية "الكشف و العرض" أو التشخيص غير المباشر " الداخلي" و تسمى الطريقة الدرامية أو التصويرية (عبد الله، د.ت، الصفحات 67-73).

أولا – الطريقة الإخبارية (الطريقة التحليلية- التشخيص المباشر)

يحاول الراوي فيها وصف المعالم الخارجية، أو الشكلية للشخصية بأسلوب أخباري فيتناول كل ما يتعلق بالشخصية من أحداث وسمات وأفكار ومؤثرات بغيّة التأثير وتشويق المتلقي واصفاً إياها وصفاً دقيقاً، و بذلك يعطي للمتلقي (وصفاً فجائياً و حكماً مبتوراً عن الشخصية) (عبد الله، د.ت، صفحة 70)، لذا فإن المتلقي لا يبذل جهداً في التفسير و البحث و التحليل، لأن الشخصية قد رُسّمت بكل تفاصيلها في النص؛ فيبدأ الورد باستخدام **السرد الموضوعي** عبر الافادة من تقنية **الراوي العليم** الذي اتسم بملاحقته للشخصيات وتنقلاتها المكانية، والزمانية حتى تعدى الأمر إلى التعمق في دواخل أفكارها السرية لتحديد زاوية الرؤية لديه، بغية الكشف، والإفصاح عن الشخصية؛ حيث كان مجال السرد في مثل هذا النوع يتسم بالطابع الإخباري في استخدم تقنية الراوي العليم الذي (يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله، و لا تخفى عليه أسرار شخصياته) (تودوروف، 1996م، صفحة 78)، مستخدماً بذلك صيغة ضمير الغائب في الغالب مما اكسب السرد صفة الحيادية، والموضوعية، وعدم الانحياز في اطار زمني استرجاعي لأحداث ولادة الشخصية المركزية منذ ولادتها وما يحيط بها من احداث مهمة: **(ففي يوم مطير، في خمسينيات القرن الماضي، فتح القادم من ظلمات رحم أمه عينيه ليرى النور. لم يثن المطر وزوابعه الرعدية القابلة المأذونة للمضي في مزاولة عملها اليومي، وها هو ذا أبوه، يحمل حقيبة القابلة راكضا خلفها، رافعا صايته الى الأعلى خشية إتساخها بالطين وتمرغها بالوحل.**

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

وفور وصولها أعلن عن قدوم الوافد الجديد. وكان تسلسله الثامن في عائلته، فهناك قبله خمسة من الصبيان وثلاثة من البنات. وما تلاه تلاه، ليصبح العدد سبعة أولاد وأربع بنات. وفي ظل تلك الظروف وقساوتها، كان والده يكافح لسد الرمق وتلبية إحتياج الرعيل، لم يكل ولم يمل، فقناعته بان الوليد الذي يأتي سيأتي رزقه معه وإنَّ الرب لا يترك عباده، وإن القادم أفضل لإيمانه بان التغيير سيحدث وإنّ الثورة آتية لا ريب فيها وإنها لن تترك الأولاد محتاجين ومعوزين) (الورد، 2024، صفحة 19). فالرواي افاد من طريقة الاخبار ضمن مشهد زمني استرجاعي توصفي يمثل بداية ومقدمة لأحداث الرواية؛ إذ تتحرك عين الرواي بحرية وسلاسلة رحبة، ويستمر بطريقة الاخبار عن شخصية حسن وما يحيط بها من احداث مهمة وتفعيل الاحداث:**(عندها كان حسن لم يبلغ السابعة من عمره، يلاحظ، ويستمع. يخاف إذا رأى أخوته خائفين، ويبتسم ويمرح عندما يكونوا ضاحكين، إنه يكتم الكثير من الأسرار التي لم يكن يبيحها إلا الصديق واحد هو (ماجد) بعد ان وجد معه الكثير من المشتركات)** (الورد، 2024، صفحة 21). فتحدد تقنية الراوي العليم من البداية عملية السرد من الخارج لذلك فهو في بداية سرده يقدم رؤية خارجية للأحداث، وتستمر تقنية الرواي العليم بتقديم الطريقة الاخبارية للشخصيات ومنها الشخصيات المساعدة، وعند قراءة الرواية نلحظ غلبة السرد الموضوعي، والطريقة الاخبارية في تقديم الشخصيات:**(كان ماجد ذلك الولد صاحب العيون الزرقاء ذا الشخصية المحببة المميزة، يفرض جاذبيته وشخصيته على أصدقائه. يتعامل برجولة وثقة عالية إكتسبها من محيطه الشعبي، يتحدث عن بطولات ومغامرات كانت قد حدثت في محلته، وكيف قاوم إبن جارهم المسلحين وحده وهو لا يملك سوى بندقية بعتاد قليل وكم كان حسن يتمنى أن يكون مثل جاره ماجد يمتلك الشجاعة والقدرة لمجابهة هؤلاء الاوباش)** (الورد، 2024، صفحة 21). حيث تدخل الشخصية المساعدة "ماجد" صديق الطفولة ضمن حلقة التوصيف الخارجي فيقدم وصفاً دقيقاً لصفاته الخارجية والداخلية: **(حينها كان حسن وماجد قد أنهيا حياتهما الجامعية، و إنتقلا إلى الحياة العسكرية، خدمة العلم التي وجب على كل من بلغ الثمانية عشر أو أنهى دراسته الجامعية أن يؤديها، فهي ضريبة الإنتماء إلى الوطن،...، وفي ظل تلك الظروف البائسة التحق حسن وماجد بالخدمة العسكرية، مهطعين رؤوسهم صاغرين)** (الورد، 2024، صفحة 25). فالراوي يستطيع تمرير ما يشاء من أفكار، ومعلومات، وقضايا دون أن تجعله يتدخل تدخلاً مباشراً في تقديم الشخصيات وتسلل الاحداث: **(وكعادته إستيقظ حسن مبكراً قبل أن يوقظه منبه الساعة ونزل السلم متمهلا؛ ما زال النعاس يغالبه فلم يكون نومه عميقاً، فالقلق والأرق كان يساور منامه فتح الأبواب وهو في إغفاءته واتجه مباشرة نحو صنبور الماء واضعاً رأسه تحته. شرب الشاي، حلق ذقنه، ثم خرج مغادراً)** (الورد، 2024، صفحة 27).

ومن هنا يتبين لنا أن استخدام ضمير الغائب لا يغدو سوى أن يكون وسيلة صالحة يتوارى وراءها المؤلف ليستطيع تمرير ما يشاء من أفكار ومعلومات كونه وسيطاً بين الشخصيات الملحمية والقارئ نحو تقديم مقتضيات آليات السرد ولذلك حافظ المؤلف على هذا الاستخدام كونه يتيح الحرية الكافية لتمرير ما يشاء من أفكار وقضايا يبثها في حقل المتلقي (مرتاض، 1998م، صفحة 177). ونلحظ أيضاً في هذا المجال أن تقنية الراوي العليم تتوحد مع الشخصية الرئيسة ويعطيها المجال الكافي من أجل اعطاء صورة شاملة لمجريات الأحداث، و يتمثل ذلك في الاندماج بين صوت الراوي العليم وصوت الشخصية في تقنية الأسلوب الحر غير المباشر (إبراهيم، 1998م، صفحة 141)، ثُمَّ إنَّ دلالة الخطاب السردي ما هو إلا نسيج من رؤى الشخصيات التي تقوم بالأفعال وتوجه مسار الأحداث بوصفها بنية فنية موجهة (موير، 1995، صفحة 16).

ثانياً : طريقة العرض والكشف " التحليلية، التشخيص غير المباشر، الداخلي" :

ونلمح في هذه الطريقة أن الراوي يتيح للشخصية حرية العمل بدل الأخبار عن كل تصرفاتها وأعمالها فهي تكشف عن نفسها بوساطة الحوار أو تصوير الأفعال (عبد الله، د.ت، الصفحات 67-73)، فيختفي دور الراوي و يظهر صوت الشخصية كاشفةً عن نفسها وأفعالها وصفاتها في صورة الحوار مع نفسها أو مع الشخصيات الأخرى (نجم، 1995م، صفحة 98). لقد كانت هذه الطريقة ظاهرة في ميدان السرد الذاتي عندما يترك للشخصية حرية التعبير عن نفسها، ونلمح ذلك في الفصل الثالث تحت عنوان " **صبا هاربة إلى الحلة....** ": **(وهناك في بغداد حيث يعيش الناس في كابوس مرعب كانت صبا تتهيأ للمغادرة بأقصى سرعة. كان الليل قد حل علينا عندما قررت الفرار بصحبة والدي. التوجس التأهب الخوف، يتربص بنا ويفرض سطوته علينا، لم يعد الوقت لصالحنا، فلت منا، وما هي إلا ساعة أو القليل من الدقائق نكون في خبر كان... يجب التصرف إنهم يقتربون، فالمكالمة التي جاءتها من جدة**

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

صديقتها وفاء تنذر بالخطر القادم، وتحذر من الاستسلام والتراخي و الذعون، إنهم الآن ينتظرون إشارة لتنفيذ أوامر إلقاء القبض... باغتوا وفاء، على حين غرة فما استطاعت النجاة بنفسها) (الورد، 2024، صفحة 74).

فشخصية " **صبا** " تولت العرض والكشف عن نفسها لاسيّما أنها رمز للمرأة العراقية اثناء فترة الحرب العراقية_ الايرانية، بوصفها رمزاً للمرأة المعذبة في الواقع، فالمؤلف يريد بث التجربة ضمن أحاسيس داخلية تكشف ألم الغربة و الخوف والفراق في صوت يتوحد فيه مع صوت الراوي المشارك إلا أن الصوت الغالب هو صوت الشخصية، ويتجلى ذلك في ظل حوار اعتمد على فعاليات رسم المشهد: **(جاءت كلمات والدي بلسماً على الجرح، فبهذه الكلمات القليلة استطاع والدي أن يعيد توازني ويعزز من ثقتي....لم يكن قرار ترك بغداد وليد اللحظة، فالحال الذي كان نمر به أكد صحة قرارنا والمضي في تطبيقه... ولم يكن بالحسبان أن تتسارع الأحداث، وتتغير الصور ليتم التنفيذ بالشكل المرتبك الذي نحن به....)** (الورد، 2024، صفحة 78).

لقد استطاع **الورد** اجتلاب الشخصية من مصادرها الأساسية والواقعية بعد أعطاها شيئاً من الخصوصية بما يتوافق سياق التجربة، فاكسبها بُعّدا موضوعياً التبس بزي معاصر عن طريق تعدد الرؤى التي أتاحت الحرية التامة للشخصية أن ترسم في النص، ثم بلورت من موقفها الخاص الى العام اتجاه الواقع المعيش باستخدام تقنية **الراوي المشارك:(قررت الاتصال بحسن صديق الطفولة والمقرب و كاتم أسرار ماجد، والذي كان يعمل في المساحة لدى أحد المقاولين.... عسى أن أجد لديه ما يبدد من هواجسي ويقلل من مخاوفي... كان ماجد قد أخبرني بالكثير عن صاحبه، وكيف نمت صداقتهما، فمنذ الصغر نشأت علاقة صداقة متينة بينهما، شهدا فيها سوية جُل التغيرات العاصفة التي مرت بها البلاد... وابتعد الكثير من المخلصين الوطنيين عن السير في متاهات السياسة.... مدركين بأن السياسة في هذه البلاد ما هي إلا القوة والغلبة والاقتتال، والسيطرة على مقادير الحكم، والاغتنام...)** (الورد، 2024، صفحة 81).

ونلحظ في هذا المشهد الحواري الداخلي بؤر خيالية مليئة بالغرابة والغموض والخوف والهواجس من الواقع في حاضره ومستقبله من خلال مساحة سردية جمالية سعى الرواي فيها إلى اثارة المخاوف، والاندهاش، والإثارة في نفس المتلقي، وتستبقِ الرؤية:" قررت الاتصال بحسن صديق الطفولة والمقرب وكاتم أسرار ماجد" من خلال اندماج رؤية الراوي مع الشخصية من اجل التعبير عن كوامن وبواطن الشخصية الإنسانية بشحنها برؤية داخليه عبّر فيها عن رمزية المرأة العراقية ومخاوفها في صورة مشهد سينمائي واقعي تقوقع في الذاتية لتهيأ مظاهر الخوف والقلق، وفيما يخص تقنية "**الراوي المشارك**" في قصائد السرد الذاتي التي انمازت بهيمنة الشخصية الرئيسة أو الشخصية المرافقة لها، وغالباً ما تجمع بين ما هو واقعي ويومي؛ لتقديم وظائف الراوي: "**السردية، التوجيهية، التواصلية، الشهادية، الايدولوجية** " التي تغلغلت داخل الرواية بصورة عامة في عرض الأحداث و الكشف عنها من خلال الرؤية الخارجية و الداخلية. وهكذا تتحول الشخصية في النص إلى مركز جذب لكل العناصر، من مكان وزمان؛ لأنَّ بناء شخصية مميزة ومتفردة يعتمد إلى حدٍ بعيد على وضعها في إطار قصصي محدد اجتماعي وحضاري وسيكولوجي (ثامر، ١٩٨٧م ، صفحة 345).

ومن هنا بدأت تسجل الرواية لما بعد الحداثة تسجل وجودها الفني الجديد الذي قضى على انغلاقية الشخصية الكلية في الرواية التقليدية، وتمثل ذلك في تحولها إلى عنصر فني مفتوح على كل الاحتمالات، واختفت كل الميزات والصفات المحددة لها سابقا، وهذا يعني أن الشخصية في الرواية الجديدة، صارت بمنزلة مروية ترفض الرواية الواحدة، والمصدر الواحد، وبهذا تصبح الشخصية في الرواية الجديدة إظهاراً للانسحاق والتهميش والإقصاء الذي تمارسه النظم الكولونيالية بحق المجتمعات الإنسانية، فضلاً عن عدها أداة هدم وتعرية لتلك النظم، بوساطة بيان مؤثراتها المباشرة وغير المباشرة في الرواية والحياة على حد سواء (داود، ٢٠١٣م، صفحة 210).

1- **المكان:** في ضوء التوظيف الفني، والادبي، والممارسة النقدية الابداعية لفترة ما بعد الحداثة غادرت كلمة "**المكان**"، مقصديتها الدلالية التي تشير الى الموضع، المكاني ذي الأبعاد الهندسية التي تحكمها المقاييس والحجوم الدقيقة: الطول والعرض والارتفاع (أبو

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

منصور، ٢٠٠١م ، صفحة 294)[1] ليتحول الى عنصر سردي بالغ الاهمية عبر علاقته بالعناصر السردية الأخرى، حتى أصبح مكوناً رئيساً من مكونات البناء السرد يتجاوز هذه الدلالات والابعاد المادية للواقع (النصير، ١٩٨٦م، صفحة 155).

لذا فإنَّ فاعلية المكان في الرؤية الإبداعية متأتية مما يشتمل عليه من علاقات مدركة عارفة، أو متخيلة من قبل الراوي، فالمكان إذن في السرد ليس بناء خارجياً، ولا حيزاً محدود المساحة، ولا تركيباً من غريباً وأسيجة ونوافذ، وإنما هو بؤرة مركزية شاملة تحتضن تجربة الشخصية في أعماق المبدع ينقلها إلى المتلقي مرتكزاً في ذلك على صدق تجربته في المكان، وعمق رؤيته ودقتها، وقدرته على التعبير والتأثير بما يمكنه من تجسيد تجربته وإخراجها من إطارها الخاص والضيق إلى إطار عام و واسع. وأخذ المكان يشكل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور فيها عملية السرد الروائي، لما يمتلكه من طاقات تعبيرية وإمكانات فنية تُتيح للمؤلف أن يحقق فيها بلورة غاياتهِ الدلالية، والجمالية، والفنية، والفلسفية داخل مساحة نصية تبرز تطور الأحداث تبعاً لاحتواء حركة السرد (مجموعة باحثين (مشترك)، 1988م، صفحة 3). لذا أخذ المكان يُسهم في تقريب المسافة بين المؤلف والمتلقي ليسهم أسهاماً فاعلاً في تشكيل الصورة و أخذ يظلل القواسم المشتركة بين الأدب و ما يحيل إليه (مجموعة باحثين (مشترك)، 1988م، الصفحات 34-37)[1] لأنه يدخل في علاقات متداخلة ومتشابكة لاسيّما مع عنصر الزمان، إذ يكشف المكان(عن تواصل زمني معه، فلا مكان بدون زمان) (مجموعة باحثين (مشترك)، 1988م، صفحة 22)، غير إن الوظيفية المشتركة فيما بينهما تكمن في (خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه) (عبد الله، د.ت، صفحة 83).

ومجموعة الأمكنة التي تظهر في رواية " **وجوه فوق.. وجوه تحت** "؛ لتتجه نحو التوسع والشمول في تكوين فضاء الرواية، وبذلك يدخل المكان بهذا المعنى كمّون للفضاء الروائي، لأن وصف المكان يلتقي مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يتجه نحو تصور الحركة الداخلة، أي يفترض الاستمرارية الزمنية (الحمداني، 1993م، الصفحات 63-64). وعندما نطالع الرواية يتمظهر المكان بشكل ثنائية ضدية وفقاً لقانون (التقاطبات المكانية) (يوسف، 1997م، صفحة 25)؛ تتشكل في شكل ثنائية هي: " **المكان الأليف _ المكان المعادي** "، وهو امر نتلمس حضوره بين ثنايا الرواية وعناوين الفصول فيها التي مثلت عتاب نصية مكانية ظاهرة: **(حسن يغادر الى الحلة، صبا هاربة الى الحلة، الجميع في كركوك، حسن على جبل هيرو، صبا الى الجبل، عودة صبا الى ارض الوطن)**، وتعدد الاحداث فيها.

أ- **المكان الأليف** : يعد المكان الأليف مصدر الهام للحياة والامان للإنسان؛ لما له من علاقة نفسية ترتبط بالأمان والآلفة بوصفه (مكان الأنس الحاف) (المرزوقي و شاكر، 1986م، صفحة 58) الباحث عن ولادة جديدة تسد فجوات الأزمة النفسية الحاضرة للشخصية. ويظهر الورد في روايته أن الشخصية أسيرة قيود اللامكان من خلال العودة إلى مركزية القطب المكاني الأليف؛ إذ كانت الذاكرة مصدر إلهام من خلال استرجاع الذكريات، والعودة إلى نقطة الأمل، والأمن، والألفة، والشعور بالطمأنينة، فالورد كان حريصاً على الإتيان بالألفة بصورة تامة فهو يحرص على (عرض صورة أكثر حقيقية وحيوية وكمالاً من الحقيقة نفسها) (موير، 1995، صفحة 78).

وقد استعمل **الورد** الكثير من الأمكنة، فمنها الأليف الذي يشعر جواره بالمحبة والألفة، ومنها **مدينة كركوك**، فهو يتذكرها بكثير من الحب، لقد بعثت في نفسه الحب والأمان بعد مشقة الترحال: **(كانت النجوم كثيرة جداً وكذلك المذنبات؛ تعجب حسن من هذا الكم الهائل من النجوم وكأنها قناديل معلقة تزين أرجاء السماء. كان عيد الأضحى على الأبواب، وعندما تذكر حسن ذلك انتابه الحزن والألم لأنه سيكون بعيداً عن الأهل والأحباب حيث تجمع الأخوات والإخوان وأولادهم فرحين وتغمر وجوه الجميع الابتسامة والود والمحبة والألفة.....، يلعبون، يتسامرون يتشاجرون لينتهي اليوم وقد خلص الاتفاق للقاء موعده اليوم الثاني في أحد الحدائق أو الرحلات التي لا تقتصر على العائلة، أخوات، وأخوة، وما يتبع، لا بل كانت تشمل الأقارب والأصدقاء وعوائلهم. كانت الحياة جميلة بسيطة، لكن هذا لا يعجب المرضى والمأفونين فكيف للناس العيش بهدوء وسعادة)** (الورد، 2024، صفحة 131). وفي كركوك

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

تتشكل البنية المكانية الهادئة التي نجد فيها شيئاً من الجاذبية الروحية والنفسية الباحثة عن الاستقرار، والهدوء والسكينة، فهي أمكنة مفتوحة تنفتح على كل ما هو جميل وحساس ودافئ بصورة استرجاع أيام الطفولة والعيش في البيت والأزقة والقرى عن طريق التعلق الفكري بالذات، فهي امكنة تشبه حضن الأم الدافئ.

وفي موضع اخر تتحول كركوك الى مكان واقعي مفتوح: **(كركوك.... تلك المدينة الفقيرة العائمة على بحر من النفط عانت الكثير من الإهمال وعدم الاهتمام. فهي كالجمل تحمل ذهبا وتأكل عاقول... لم يحدث فيها أي تطور، فمازالت كما تركها العثمانيون بأزقتها وبيوتها، لا في بعض المناطق مثل عَرَفَة التي كان يتواجد فيها مهندسو وفنيو وعمال شركة البترول الإنكليزية قبل ردح من الزمن، أذ كانت تعتبر من الأماكن المميزة في كركوك حيث بنيت على طراز الأحياء الإنكليزية. يضاف لها بعض من الأحياء السكنية الحديثة الأخرى ومستشفى كركوك العسكري...)** (الورد، 2024، الصفحات 114–115). فنجد الراوي قد حرص على الإبقاء على هيكلية المكان الباحث في صورة ذكريات الطفولة، إثر ظهور تقنية الراوي العليم المشحون بضمير الغائب المختزل في السياق الروائي: "**كركوك.... تلك المدينة الفقيرة، هي كالجمل تحمل ذهبا وتأكل عاقول... لم يحدث فيها أي تطور، فمازالت كما تركها العثمانيون...**"، فهي مكان واسع لامتيازاته بمفردات الفطرة، والذكريات، والأحلام الجميلة التي تُستعاد فيها الذكريات بعد أن أصبحت الذات بحاجة إليه في العبارتين:" **إذ كانت تعتبر من الأماكن المميزة**". بعد ألم فقدان هذه الأرضية الأليفة المفعمة بالأحلام والفطرة والخيال وصور الطفولة، إلا أن هذه البقايا بقيت في الذاكرة الحالمة:" **يضاف لها بعض من الأحياء السكنية الحديثة الأخرى ومستشفى كركوك العسكري...**".

ب–**المكان المعادي** : يتمظهر هذا المكان فنياً ضمن حركة الشخصية وبعدها النفسي، تعبيراً عن روح العزلة، واليأس، والغربة، والهزيمة، والانكسار في تحقيق الأهداف؛ نتيجة ضغوطات خارجية تتمثل في الواقع، أو السلطة الحاكمة أو العادات والتقاليد المجتمع، فضلاً عن ضغوطات الداخلية تتمثل في سلطة " الأنا" العليا على الذات، والتجربة الشخصية التي تميل الى العيش داخل قوقعة نفسية تنطوي على نفسها دون التحرك في المشاعر والأحاسيس، وعليه نجد أن المكان المعادي يتمثل في عدة أمكنة:" الحرب، المعسكر، الغربة، السجن، وغيرها".

فهذه الأماكن تولّد (الكراهية والصراع) (باشلار، 1980م، صفحة 37)، والشعور بالمقت، والضيق بالنفس والشعور بالآلام فهي مركز العذاب والحرمان النفسي، فتحاول الشخصية التحرر منه ونسيانه قدر المستطاع، وتضيق به ضرعاً اثر الضغوطات النفسية التي ترسم دلالة العيش والانغلاق والانطواء النفسي.

يبدو أن بداية ظهور المكان المعادي في رواية " **وجوه فوق.. وجوه تحت..**" ظهر في صورة تحول كركوك الى مكان معادي مليء بالسجون عندما تسلط كاميرا **الراوي العيم** تصوير عذابات الآخرين، ودمجها في عذابات الذات في تقنية سينمائية تأخذ بالاقتراب التدريجي لما هو خارجي ثم تتعمق شيئاً فشيئاً إلى ما هو داخلي. وهو الأمر الذي تشير إليه: **(وكانت القلاع المنتشرة على طول طريق كركوك أربيل مهيأة لان تشكل سجوناً عملاقه تزج في دهاليزها قرى وقصبات كاملة، فهي محاطة بالأسلاك الشائكة وأسيجة كونكريتية ونقاط وأبراج حراسة. ففي هذي السجون تقضي تلك العوائل فترة تأهيل وتدقيق يتم التأكد فيها عن مدى معارضتهم للنظام وإلى أية جهة سوف ينفون، ثم يرحلون بعد ذلك إلى أقاصي جنوب العراق أو غربه وفي بعض الأحيان إلى سجن نقرة السلمان حيث المصير المجهول. وصل حسن وقد تملكه الحزن والأسى لما رأى من جور نظام يقوم بخدمته. لقد عاد إلى كركوك، إلى المحطة الرئيسية وهو عازم على التخلص مما هو فيه)** (الورد، 2024، صفحة 126).

فأظهر **الورد المكان المعادي** متمثلاً في كركوك وسجونها الخفية الذي تمارس فيه السلطة كل الضغوطات الارهابية، والجرائم ضد الانسانية، فأصبح السجن رمزاً للإنسانية المعذبة، نتيجة للممارسات السلطة الشنيعة المتمثلة بدلالة الانساق النصية: "**وكانت القلاع المنتشرة على طول طريق كركوك، تشكل سجوناً عملاقه، دهاليزها، قرى وقصبات، محاطة بالأسلاك الشائكة، وأسيجة كونكريتية،**

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

ونقاط وأبراج حراسة". إلا أن عين الرواي لم تصوّر عذاب الشخصية وظروفها النفسية؛ بل نجدها قد اشتملت ما هو ابعد، وأشمل في الجمع بينها وبين عذابات الآخرين، بدلالة فقدهم طعم الحياة: " **ففي هذي السجون تقضي تلك العوائل فترة تأهيل وتدقيق يتم التأكد فيها عن مدى معارضتهم للنظام وإلى أية جهة سوف ينفون، ثم يرحلون بعد ذلك إلى أقاصي جنوب العراق أو غربه وفي بعض الأحيان إلى سجن نقرة السلمان حيث المصير المجهول** "،بعد أن اتجهوا نحو الموت الغامض بحفر قبورهم داخل السجون والمقابر الجماعية. واستطاعت عين الكاميرا التقريب المسافة والدمج بين هذا المكان المغلق المعادي، والتقوقع النفسي للشخصية وعذاباتها الخفية: " **وصل حسن وقد تملكه الحزن والأسى لما رأى من جور نظام يقوم بخدمته. لقد عاد إلى كركوك، إلى المحطة الرئيسية وهو عازم على التخلص مما هو فيه** " مثل السر الذي لا يباح إلى أي احد عبر التماهي المكاني الذي يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحزن الذاتي حيث نشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر.

وينفرد الورد في موضع اخر بتصوير زمكاني فني جميل قائم على أسس روحية تنبعث فيها بؤر الانزياح التركيبي المجازي القائم على الصورة المشهدية الحركية للمصرع الأبطال التي يشبهها بالعراق و واقعه المعاصر وظروف الحرب في مشهد توصيفي يرى فيها وطنه بطلاً قادر على مواجهة الأعداء والمحن، فينشد فيه بعث الصور المكانية: **(وهكذا دخلت البلاد الحرب وسط الحطام، مهطعين، منقادين ولا قوة، لا معارضة، لا شجب، لا رفض، فان أخطأت ذات يوم فمصيرك مصير من خان وأجرم بحق الوطن، فمبدأ " أنا ربكم الأعلى فاعبدون " ساد، وطغى، وتسيد)** (الورد، 2024، صفحة 90). تبدو الصورة المكانية للعراق للمتلقي مدمرة فسرعان ما تتحول هذه الصورة الانزياحية في ذهن المتلقي بإعطاء صورة رمزية مكانية للعراق مناهضة وهو يواجه الموت على أسس زمكانية تتصهر في **ولادة الحرب** فتتخذ من المكان بنية درامية تشكل محور النص عبر أثارة الاسئلة والاستغراب في الوصول الى الحقيقة أن العراق أجمل الأوطان، بدليل أن أعدائه كلما بحثوا عن وطن يقومون بتدميره لم يجدوا سوى العراق، فيخلق منها انساقاً استدلالية لمقتضيات الخطاب الروائي، فصورة الوطن وهو في حالة الحرب، تعزز دلالة ثبات المعنى الإيحائي المضمر من خلال كسر أفق التوقع يقوم المتلقي بعملية إعادة رسم التشكيلات الصورية وفقاً لإرادة سردية وكاميرا الراوي تأتي الصورة المكانية الانزياحية: "**فمصيرك مصير من خان وأجرم بحق الوطن، فمبدأ" أنا ربكم الأعلى فاعبدون "ساد، وطغى، وتسيد**"؛ بل ترسم صور المكان المعادي "**الحرب**".

وتشكل المكان المعادي في موضع اخر من الرواية من خلال مركزية المكان المعادي الذي يتجسد في السجن وما يحيل إليه من عذاب نفسي داخلي وخوف وترهيب، جامعاً بين آلام الجسدية والنفسية في حاضنة دلالية مركزية للمكان المعادي في مشهد حواري قائم بين **شخصية ذياب وعناد: (ذياب، ما العمل لم يكن لدينا خيار آخر. ألم تلاحظ وقت ذاك العصبية وكلمات التهديد والوعيد التي وجهها عطية وكيف تم إمهالنا ساعات لإنجاز المهمة. تم رمي الدكتور أكثم في غياهب السجن وهو لا يعلم ماهي الجناية التي ارتكبها. والمحزن في ذلك كله توصية عطية لحراس السجن الذي زج به الدكتور أن يذيقوه مر العذاب وإبقاءه في السجن أطول مدة ممكنه. فرغ لعطية الدار وراح بطرقه الخبيثة المعروفة في الترهيب والترغيب للنيل من زوجة الدكتور وإغوائها وأخيرا انتهج سبيل القوة لإقناعها. وبعد تأكده بعدم تمكنه من فرض مشيئته عليها، تم اختطافها من قبل زبانيته بحجة تهديدها لأمن الدولة وتحت هذا العنوان تم اغتصابها ثم تركها بعد أن أشبع عطية رغبته منها وأطلق سراحها حيث لم يثبت عليها شيء لإدانتها. هل تعلم كم أكره هذا الحقير الشبق، لكن هذا عملنا ولا نستطيع الاعتراض. المأساة ليس في هذا كله إنها تكمن حين أطلق سراح الدكتور. علم الدكتور ما حدث لزوجته وفي حالة من اليأس والقنوط وضع زوجته وأولاده في سيارته وقادها بأقصى سرعته ورمى نفسه وعائلته في أعماق النهر، لتنتهي حياة عائلة كاملة إشباعاً لرغبات ونزوات عطية)** (الورد، 2024، الصفحات 203–204). فالسجن بإبعاده الدلالية شكل بؤر المكان المعادي وما حصل فيه من احداث تتعلق **بشخصية الدكتور أكثم واسرته**، فخرج الألم من الذات والنفس الذي يسكن فيه؛ لأنه مكان الخالي من الألفة، لما يثيره فيها من مشاعر الخوف القاسية والقسوة، وينعدم فيه الشعور بالأمن، ويغيب الإحساس بالألفة؛ لما يبعثه هذا المكان في النفس من عداء وكراهية واحداث مريبة: " **تم رمي الدكتور أكثم في**

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

غياهب السجن، والمحزن في ذلك كله توصية عطية لحراس السجن الذي زج به الدكتور أن يذيقوه مر العذاب وإبقاءه في السجن أطول مدة ممكنه. الترهيب والترغيب للنيل من زوجة الدكتور وإغوائها، تم اختطافها من قبل زبانيته بحجة تهديدها لأمن الدولة وتحت هذا العنوان تم اغتصابها، علم الدكتور ما حدث لزوجته وفي حالة من اليأس والقنوط وضع زوجته وأولاده في سيارته وقادها بأقصى سرعته ورمى نفسه وعائلته في أعماق النهر، لتنتهي حياة عائلة كاملة إشباعاً لرغبات ونزوات عطية". فالمكان أصبح بنية تشع بالعديد من المشاعر والرؤى، والأفكار المُحتملة، يُعبّر من خلالها عن إحساسه الشقي بالعالم "الحاضر". ورغبته في بناء عالم موازٍ للعالم القديم "الماضي "حيث البراءة والأمن والدفء والطمأنينة (الكبيسي، 1996، صفحة 13). وبذلك اخذ المكان يمثل ثيمة نصية في تشكيل البناء الفني للرواية الحداثوية؛ لما يمتلكه من طاقات تعبيرية وإمكانيات فنية تُتيح للمؤلف أن يحقق فيها بلورة غاياتهِ الدلالية، والجمالية، والفنية، وبث تجربته في صورة فلسفية داخل مساحة نصية محددة، بعد أن رفضت النظرة النقدية الحداثوية عدّ المكان عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني (مجموعة باحثين (مشترك)، 1988م، الصفحات 34-37).

2- **الزمن:** حظي عنصر الزمن بأهمية خاصة كونه عنصر أساسي يدخل في متن الرواية ويتفاعل مع العناصر السردية الاخرى من خلال التحكم في ترتيب الاحداث، وتسريعها، وبطئها، والاتساع، والاحتواء (موير، 1995، صفحة 96)، ومن هذا المنطلق بدأت ملامح التقسيم الزمني في البنية الروائية تتعالق مع زمن محدد خاص بها " **الماضي، الحاضر، المستقبل** "، الذي يقوم بدوره بتفعيل حركة السرد وفق تقنيات زمنية تتعلق بالجانب الفيزيائي، أو النفسي، أو الوقتي. ويخلق هذا التلاعب الزمني فجوات زمنية مهمة يلجأ إليها الروائي بدوافع مقصدية أو غير مقصدية لها اهميتها الفاعلة في عملية التشويق، والاثارة، والاستمرار في فاعلية القراءة لدى المتلقي (قاسم، ١٩٨٤م، صفحة 24)؛ لما للزمن من قدرة عالية على توليد الحركة، والنماء في ما حوله من العناصر السردية. ومن هنا غلبت الدراسات النقدية له عبر دلالة الحدث، وسيرورته، وانجازه (باشلا، 1986، صفحة 56)، بوصفه عنصراً خفياً تلتقطه شمولية التجربة، والرؤية الفلسفية فيها، فضلاً عن التعامل الفني المؤطر لفنون الأدب عامةً؛ من منطلق أن الأدب هو فن زماني، يصاغ داخل القصة، والزمن يصاغ داخل القصة ويسهم في وجودها وبنائها (علي، 2008، الصفحات 23-24)؛ لإيجاد زمنية خاصة به تتداخل فيها كل آفاق الوجود وأبعاده وفقاً لجدلية الصراع الدرامي المعبّر عن روح العصر، بوصفه تصوير لواقع جديد سيولد في المستقبل اساسه الحاضر والماضي، وعليه كان الزمن يسهم في تحريك زمنية الرواية من منطلق زمكاني محدد يمنح الأحداث وجوداً فعلياً حيوياً على وفق التحرك الزمني، بمعنى أن الزمن الدرامي متحرك، يمر الحاضر ويتحول إلى ماضٍ، فيتوقف في ذلك كونه حاضراً، يمر الحاضر محدثاً تغييراً فينشأ عن هذه النقيضة حاضر جديد مغاير (إيلام، 1992، صفحة 181)، وعليه فإن الفجوة الزمنية التي تخلقها التحولات الزمنية تعد القوة الدرامية التي تدفع بعناصر العمل الفني إلى النمو والاكتمال (العزيز، 1966، صفحة 108)، إذ لا يمكن الوعي بأحداث النص وتتابعها من دون إطارها الزماني، الذي تحركت به، فتأتي شعرية الزمن بوصفها قوة ضاغطة على تصوير المعاني ودلالتها التوافقية بين الأخذ والعطاء داخل مقترنات الصورة لدى المتلقي في طرق التوظيف الانزياحي للعنصر الزمني المتمثل بالبنى السردية ومدى توافقها مع الدوال التي حرثتها أدوات التشكيل الزمني. وعندئذٍ نصل إلى مسار دراسة عنصر الزمن في رواية **وجوه فوق.. وجوه تحت**... لإجرائية البناء الفني للزمن ودلالته التأويلية ضمن مسار افقي تناول تقنية: "**الاسترجاع والاستباق**"، حيث يتعلق هذا المسار بكسر دلالة أفق التوقع من ناحية ترتيب الأحداث "**ماضي، حاضر، مستقبل**"، فالرواية الحديثة أخذت تنحو منحاً سردياً يقع في مستواه العام ضمن العلاقة القائمة بين زمن "**السرد_ الحكاية**" من ناحية ترتيب الأحداث، ليتيح مجالاً واسعاً لحركة الزمن وانتظامه في المدى الذي تستغرقه **المفارقة الزمنية** باتجاه الماضي أو المستقبل تبعاً لترتيب الأحداث؛ لإظهار الجانب الفني والجمالي (جنيت، 1997م، صفحة 51)، وعليه سوف نعمد إلى الوقوف على هاتين التقنيتين بوصفهما معّلمين بارزتين في توضيح كسر أفق التوقع ضمن مستوى: "**زمن السرد**" و "**زمن الحكاية**" داخل بنية رواية: **وجوه فوق.. وجوه تحت:**

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

أ- **الاسترجاع:** الاسترجاع في النقد الروائي الحديث تقنية تعني أن يذكر الراوي حادثة قديمة بني عليها السرد، فهي تقنية زمنية يراد بها العودة إلى أحداث وقعت في زمن الماضي، مما يتسبب في إيقاف المتابعة للأحداث السرد في حاضر؛ ليرجع بالذاكرة إلى الخلف السرد، ومعنى ذلك أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها (قاسم، ١٩٨٤م، الصفحات 54-55)، وبذلك يكون الاسترجاع هو (كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة) (جنيت، 1997م، صفحة 51). فالراوي يقوم بكسر أفق التوقع ودلالته، وذلك بترك السرد في زمن الحاضر والعودة به إلى زمن الماضي لضرورة فنية أو جمالية، وعندئذٍ (يشكل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي) (جنيت، 1997م، صفحة 60). فمحاولة الراوي استرجاع ذاكرته تقوم بفتح آفاق التوقع على ماض مغاير ينفرد عما هو متوقع دلالياً، فـ(الزمن بالنسبة للإنسان، دائماً زمن ارتجاعي، ارتدادي) (الكبيسي، 1992م، صفحة 26)، قابل للاستعادة والاستحضار كلما تطلب الإبداع ذلك. ولإضاءة قابليات الاسترجاع التي تتضح أنها أدت فعلاً بارزاً من الناحية الزمنية في استحضار مشهد لذكريات الماضي: **(لقد ذكرتني. لقد كان ذلك قبل سنة حين طلب عطية مراقبة خط الدكتور للإيقاع به. كان الدكتور إنساناً بسيطاً همه الوحيد عيش حياة هادئة بعيدة عن المشاكل لكن عيبه لم يكن فيه.. العيب في جمال زوجته التي كانت تملك من الحسن ما لم تملكه أنثى، فسال لها لعاب عطية الذي حاول بشتى الطرق إغواءها، ومن سوء الحظ أن تنفذ أسهل الحلول من خلال بدالتنا لذا التجأ إلينا وكل ذلك كان لإشباع غرائز عطية الحيوانية)** (الورد، 2024، صفحة 202). يفد المشهد من تقنية الاسترجاع الخارجي في دلالته الزمنية الماضية والذكريات:" **لقد ذكرتني**" على كسر أفق التوقع؛ وذلك بترك السرد في زمن الحاضر والعودة به إلى زمن الماضي لضرورة فنية أو جمالية يتطلبها السياق انسجاماً لاسترجاع حادثة سابقة عن الحدث الذي يحكى داخل الرواية: "**لقد كان ذلك قبل سنة حين طلب عطية مراقبة خط الدكتور للإيقاع به**"، فالأحداث قامت باسترجاع الذاكرة التي صورة أنموذجية مغايرة تنفرد عما هو متوقع دلالي: "**لكن عيبه لم يكن فيه.. العيب في جمال زوجته التي كانت تملك من الحسن ما لم تملكه أنثى**"، فاعتماد الراوي على تقنية المفارقة عبر انساق التحولات الزمنية رصدت تطور الزمن، ودلالته البنائية السردية في النص للكشف عن تحولات الزمن وحركية الصور التي آزرتها وعبرت عنها في مكنونات النص: "**فسال لها لعاب عطية الذي حاول بشتى الطرق إغواءها**"، ومن خلال طبيعة مستوى المدى والسعة يتم التركيز في المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية باتجاه الماضي أو المستقبل عبر تكرار الجملة الفعلية بصيغة الماضي وتكرارها بشكل تراكمي:" **لقد كان ذلك قبل سنة، كان الدكتور إنساناً بسيطاً همه الوحيد عيش حياة، كانت تملك من الحسن ما لم تملكه أنثى، كان لإشباع غرائز عطية الحيوانية**" على استنفاذ المضمون الروحي للتجربة بدفعها نحو الرؤى والتأملات الباطنية لتذكر: "**كان لإشباع غرائز عطية الحيوانية** "؛ ليغدو الحاضر لحظة تأمل لموقف ماضي سابق عليه عبر انساق الترابط الدلالي: **(هل تذكر العملية التي قمنا بها عندما كلفنا بمراقبة خط الدكتور أكثم والله لازلت اشعر بالذنب إزاء ذلك لأننا لم نكن منصفين. ما باليد حيلة فقد سلط عطية سيفه على رقابنا فإما الحصول على مستمسك يدين به الدكتور وإما العقوبة)** (الورد، 2024، صفحة 202)، الذي نتلمس فيه تواصل زمني للأحداث التي تتشكل زمنياً في:" **هل تذكر**"، عبر صور التوازي البصري والصوتي المتحقق في سياقات الدوال للجمل، فعملت المفارقة الزمنية المتراكمة زمنياً بين زمن الحاضر التعس المليء بالخيبة والندم، وبين الماضي بحياة الدكتور واسرته السعيدة على إزالة الفوارق التي تشكل شذرات النهاية: "**فإما الحصول على مستمسك يدين به الدكتور وإما العقوبة**"، ليشكل حلقة الاسترجاع الخارجي لماهية الأحداث الحاضرة:" **هل تذكر....**"، لتوظيفه بنائياً عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي، فالسياق العام للسرد يستدعي استرجاعًا يفيد جو القصة، ويبعث الأمل في المشهد، فيضطر الراوي في اللحظة ذاتها التي يبرز الحاضر بطلا بالعودة استرجاعا للماضي، فالماضي هو من يؤثر في إعادة ترتيب وصياغة أوراق الحاضر، ومن هذا الحاضر يمكن أن نطل على المستقبل.

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

ب-الاستباق: تدل كلمة الاستباق على (حكي شيء قبل وقوعه) (يقطين، 1997م، صفحة 77)، فالاستباق بهذا المعنى يطلق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً، كأن يترك مجال السرد في زمن الحاضر ليستبق أحداثاً مستقبلية داخل بنية الرواية لإضاءة الزوايا الخفية من المستقبل الآتي من خلال التحكم بالأحداث المنتظرة في الرواية بعد أنّ اخذ النص الروائي يسعى إلى تحطيم أبنية الزمان والمكان من خلال عملية السرد (فضل، 1995م، صفحة 111). لذلك أخذ الاستباق يمثل ميّزة و مَعْلماً من معالم السرد الحديث. وقد أفاد الورد من هذه التقنية في روايته ضمن مشهد حواري للمحاثة الهاتفية التي دارت بين احد افراد الدوائر الامنية:

الأول : ما أخبار مساعد؟

الثاني : هلو منو "لقمان"؟

الأول : نعم لقمان.. ما أخبار عملية الإجهاز، العم ينتظر بفارغ الصبر...

الثان ي: لقد تلقيت النتيجة، لكني أنتظر التأكيد.. أعتقد ان العملية أنجزت على أتم وجه القضاء على الهدف، لحظة... لحظة.... ابق معي على الخط...، آلو.. ألو.. أبشر، لقد تم تصفية الهدف، بلغ الصقر بذلك.

الاول: بارك الله بكم.. عفيه.. عفيه.. إرجال والله إرجال.. أنتم زلم أوقات الشدائد. ستأتيكم مكافآت لم تكونوا تحلمون بها.

الثاني: وللتأكيد سيكون التشييع اليوم ظهراً، يبدأ من ساحة النسور.

الاول : هذا جزاء الخونة مع السلامة. الثاني: مع السلامة. انتهت المكالمة) (الورد، 2024، الصفحات 207-208).

شكل المشهد الحواري بؤرة نصية فاعلة كونه يحمل في طياته هاجساً زمنياً نفسياً يتنافذ في مستويين الأول زمن المستقبل، والآخر زمن الماضي لشخصية حسن يساعده على التخفي المتتابع بصورة تكرار تراكمي متلاشٍ، في صورة منولوج صوتي يستبق فيه الوجع النفسي الذي يمر به بدلالة الدالة الصوتية المقترنة في " **لقد تلقيت النتيجة، لكني أنتظر التأكيد** " لهدم وجع الحاضر الى روح الماضي، فينتج هذا التنافذ الزمني مفارقة زمنية تتداخل صوتياً مع المحاثة الهاتفية: "**الأول: ما أخبار مساعد؟ الثاني: هلو منو "لقمان"؟**، حيث تجتمع الأنساق الفعلية لتشكيل دالة استباقية تسهم في كسر أفق التوقع المرتكز بؤرياً في دالة صورية كلية: " **أعتقد ان العملية أنجزت على أتم وجه القضاء على الهدف، لحظة... لحظة.... ابق معي على الخط...، آلو.. ألو.. أبشر، لقد تم تصفية الهدف، بلغ الصقر بذلك** "، لتضيق الدوال الجمل الفعلية الاستباقية شيئاً فشيئاً في فاعلية الزمن: "**ستأتيكم مكافآت لم تكونوا تحلمون بها. الثاني: وللتأكيد سيكون التشييع اليوم ظهراً، يبدأ من ساحة النسور**" أخذت على عاتق الراوي الاستمرار والصيرورة في عملية التمثيل الصوري المتراكم للأحداث لتنتج نتيجة حتمية هي الموت؛ ليصبح كل ذلك إجابة نهائية لما سيحدث في المستقبل.

وبذلك يؤدي الاستباق في النص الروائي وظائف عدة تأتي لتمد مسبقاً ثغرة لاحقة وسوابق مكررة تتضاعف فيما بينها بصفة مقطوعة سردية آتية. فالسوابق المكررة تلعب دور إنباء تخلق حالة الانتظار عند المتلقي بطريقة مكثفة ودقيقة عن طريق الراوي لما يقع في المستقبل، فيقوم بالإشارة إلى الحوادث سابقة، أو لاحقة دون اخلال بمنطقية التسلسل الزمني؛ لأن الزمن في الرواية هو زمن محوري تترتب فيه عناصر التشويق والاثارة مع دافع القراءة والاستيعاب الدلالي؛ لنقل التجربة من الذهنية القرائية إلى التجربة الذاتية للكاتب، يبرز من خلالها الواقع الذهني ليبرز واقعاً نفسياً مربكاً من خلال التعامل الذاتي مع الزمن.

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

المصادر والمراجع

أدوين موير. (1995). *بناء الرواية* (المجلد الاولى). (إبراهيم الصيرفي، المترجمون) مصر: دار الجيل.

آمنة يوسف. (1997م). *تقنيات السرد في النظرية والتطبيق* (المجلد الاولى). اللاذقية، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

تزفيتان تودوروف. (1996م). *الأدب والدلالة* (المجلد الاولى). (محمد نديم حشفة، المترجمون) حلب: مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر.

جاستون باشلار. (1980م). *جماليات المكان*. (غالب هلسا، المترجمون) بغداد، العراق: دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة.

جميلة قبسون. (2000). الشخصية في القصة. *مجلة العلوم الإنسانية*.

جيرار جنيت. (1997م). *خطاب الحكاية- بحث في المنهج-* (المجلد الثانية). (محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، و عمر حلبي، المترجمون) المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) الهيأة العامة للمطابع الأميرية.

حميد الحمداني. (1993م). *بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي-* (المجلد الثانية). بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

سعد عبد العزيز. (1966). *الاسطورة والدراما* (المجلد الاولى). المطبعة الفنية الحديثة.

سعيد يقطين. (1997م). *تحليل الخطاب الروائي* (المجلد الثالثة). بيروت: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

سلام الورد. (2024). *وجوه فوق.. وجوه تحت* (الإصدار 11، المجلد الأولى). بابل، العراق: مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، (سلسلة إصدارات جمعية المترجمين العراقيين مشروع 100 كتاب الثانية).

سمير المرزوقي، و جميل شاكر. (1986م). *مدخل إلى نظرية القصة - تحليلاً وتطبيقاً-* (المجلد د.ط). دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، الدار التونسية للنشر.

سيد إبراهيم. (1998م). *نظرية الرواية - دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجته فن القصة-*. مصر: دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع.

سيزا قاسم. (١٩٨٤م). *بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ* (المجلد الاولى). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

صلاح فضل. (1995م). *أساليب الشعرية المعاصرة* (المجلد الاولى). بيروت: دار الآداب.

صلاح فضل. (1999م). *شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية النص و القصيد-* (المجلد الاولى). القاهرة: دار الآداب.

طراد الكبيسي. (1992م). نازك الملائكة، أفق الحداثة. *مجلة الأقلام*.

طراد الكبيسي. (1996). المنطقة الأصلية بين المؤلف - النص -. *مجلة الأقلام*.

عبد الملك مرتاض. (1998م). *في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد* (الإصدار 240). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة.

عدنان خالد عبد الله. (بلا تاريخ). *النقد التطبيقي التحليلي- مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة-*.

غاستون باشلا. (1986). *حدس اللحظة*. (رضا عزوز وعبد السلام زمزم، المترجمون) دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، آفاق عربية.

فاضل ثامر. (١٩٨٧م). *مدارات نقدية "في إشكالية النقد والحداثة والإبداع"*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

فلاديمير بروب. (1986م). *مورفولجية الخرافة* (المجلد الاولى). (إبراهيم الخطيب، المترجمون) الشركة المغربية للنشارين المتحدين.

كير إيلام. (1992). *سيمياء المسرح والدراما* (المجلد الاولى). (رئيف كرم، المترجمون) المركز الثقافي العربي.

مجدي وهبة. (1974م). *معجم مصطلحات الأدب واللغة*. بيروت: مكتبة لبنان.

مجموعة باحثين (مشترك). (1988م). *جماليات المكان* (المجلد الثانية). عيون المقالات، مطبعة دار قرطبة.

محمد بن أحمد الأزهري أبو منصور. (٢٠٠١م). *تهذيب اللغة* (المجلد الاولى). (محمد عوض مرعب، المحرر) بيروت: دار إحياء التراث العربي.

محمد داود. (٢٠١٣م). *الرواية الجديدة "بنياتها وتحولاتها "* (المجلد الاولى). لبنان: دار الروافد الثقافية.

محمد يوسف نجم. (1995م). *فن القصة*. بيروت: دار بيروت للطباعة و النشر.

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

مصطفى أجماهيري. (أيلول, 1991). الشخصية في القصة القصيرة. *مجلة أفاق عربية*.

هيثم الحاج علي. (2008). *الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي*. مؤسسة الانتشار العربي.

والاس مارتن. (1988م). *نظريات السرد الحديثة* (المجلد د.ط). (حياة جاسم محمد، المترجمون) المجلس الأعلى للثقافة.

ياختين. (1986م). *قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي*. (نصيف التكريتي، المترجمون) دار الشؤون الثقافية العامة.

ياسين النصير. (١٩٨٦م). *إشكالية المكان في النص الأدبي* (المجلد د.ط). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

يوسف حطيني. (1992م). *سميرة عزام رائدة القصة الفلسطينية*. دار العائدين.

References

Abdul Aziz, S. (1966). *Myth and drama (Vol. 1).* Modern Artistic Press.

Al-Azhari, M. B. A. (2001). *Refinement of language (Vol. 1)* (M. A. Marab, Ed.). Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi.

Al-Hajj Ali, H. (2008). *The specific time and the problem of the narrative genre.* Arab Diffusion Foundation.

Al-Hamdani, H. (1993). *The structure of the narrative text - From the perspective of literary criticism (Vol. 2).* Beirut: The Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution, Casablanca.

Al-Marzouqi, S., & Shaker, J. (1986). *Introduction to the theory of the story - Analysis and application (Vol. D.T.).* General Cultural Affairs House, Baghdad, Tunisian Publishing House.

Al-Naseer, Y. (1986). *The problem of place in the literary text (Vol. D.T.).* Baghdad: General Cultural Affairs House.

Bachelard, G. (1980). *Aesthetics of place* (G. Halsa, Trans.). Baghdad, Iraq: Dar Al-Jahiz for Publishing, Ministry of Culture and Information, Dar Al-Hurriya for Printing.

Bachelard, G. (1986). *Intuition of the moment* (R. Azouz & A. S. Zamzam, Trans.). General Cultural Affairs House, Baghdad, Arab Horizons.

Dawud, M. (2013). *The new novel "Its structures and transformations" (Vol. 1).* Lebanon: Dar al-Rawafid al-Thaqafiya.

Elam, K. (1992). *Semiotics of theater and drama (Vol. 1)* (R. Karam, Trans.). Arab Cultural Center.

Fadl, S. (1995). *Contemporary poetics methods (Vol. 1).* Beirut: Dar Al-Adab.

Fadl, S. (1999). *Text codes - A semiological study in the poetics of the text and poem (Vol. 1)*. Cairo: Dar Al-Adab.

Genette, G. (1997). *Narrative discourse - A study in methodology (Vol. 2)* (M. Mu'tasim, A. J. Al-Azdi, & O. Halabi, Trans.). The Supreme Council of Culture (National Translation Project), The General Authority for Amiri Printing Presses.

Gibsons, J. (2000). Character in the story. *Journal of Human Sciences.*

Hatini, Y. (1992). *Samira Azzam, pioneer of the Palestinian story.* Dar Al-A'edeen.

Ibrahim, S. (1998). *Theory of the novel - A study of the methods of literary criticism in its treatment of the art of the story.* Egypt: Quba House for Printing, Publishing and Distribution.

Khaled Abdullah, A. (n.d.). *Applied analytical criticism - An introduction to the study of literature and its elements in light of modern critical approaches.*

Kubaisi, T. A. (1992). Nazik Al-Malaika, horizon of modernity. *Al-Aqlam Magazine.*

Kubaisi, T. A. (1996). The original area between the author - the text. *Al-Aqlam Magazine.*

Martin, W. (1988). *Modern narrative theories (Vol. D.T.)* (H. J. Muhammad, Trans.). Supreme Council of Culture.

Muir, E. (1995). *Building the novel (Vol. 1)* (I. Al-Sayrafi, Trans.). Egypt: Dar Al-Jeel.

Murtad, A. M. (1998). *In the theory of the novel - A study in narrative techniques (Issue 240).* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, World of Knowledge Series.

Najm, M. Y. (1995). *The art of the story.* Beirut: Dar Beirut for Printing and Publishing.

Propp, V. (1986). *Morphology of the myth (Vol. 1)* (I. Al-Khatib, Trans.). Moroccan Company for United Publishers.

Qasim, S. (1984). *Building the novel, a comparative study in Naguib Mahfouz's trilogy (Vol. 1).* Cairo: Egyptian General Book Authority.

Researchers Group (Joint). (1988). *Aesthetics of place (Vol. 2).* Uyun al-Maqalat, Dar Qurtuba Press.

Todorov, T. (1996). *Literature and meaning (Vol. 1)* (M. N. Hashfa, Trans.). Aleppo: Center for Civilizational Development for Study, Translation and Publishing.

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46

Wahba, M. (1974). *Dictionary of literary and language terms.* Beirut: Lebanon Library.

Ward, S. A. (2024). *Faces above.. Faces below (Issue 11, Vol. 1).* Babylon, Iraq: Abjad Foundation for Translation, Publishing and Distribution (Series of Publications of the Iraqi Translators Association, 100 Books Project, Second Edition).

Yakhtin. (1986). *Creative art issues in Dostoevsky* (N. Al-Takriti, Trans.). General Cultural Affairs House.

Yaqtin, S. (1997). *Analysis of the narrative discourse (Vol. 3).* Beirut: The Arab Cultural Center, Casablanca.

Youssef, A. (1997). *Narrative techniques in theory and application (Vol. 1).* Lattakia, Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.

DOI: https://doi.org/10.47831/6ja6pb46