

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة
كلية الآداب

الفضاء الروائي في أدب كاظم الأحمد^٣ ((دراسة في الثلاثية))

رسالة تتقدم بها
غصون عزيز ناصر
إلى مجلس كلية الآداب / جامعة البصرة
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الدكتور عادل عبد الجبار

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا

طه: ١١٤

الإهداء

الى

الطيب القلب

والدي فضلاً و عرفاناً

من اهتز عرش الرحمن بحنانها

والدتيبراً واحساناً

رمز المحبة

رفيق دربي الذي شرب معي الصبر

وجدد ليّ الأمل وضحي من اجلي كثيراً زوجي العزيز

حباّ وامتناناً

من احلم بتربيتهم دخول الجنة

ولديّ

علي سجاد

اهدي بحثي المتواضع هذا

الباحثة

شكر وتقدير

بعد شكر الله جل جلاله والثناء الجميل على رسوله الأمين محمد صلى الله عليه وعلى اله الطاهرين وصحبه أئمة المنتجبين. أتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى عمادة كلية الآداب التي احتضنت طلبتها وقدمت لهم سبل الراحة لمواصلة العلم والمعرفة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى رئاسة قسم اللغة العربية وكادرها التدريسي والوظيفي وأخص بالذكر أستاذي ومشرفي الدكتور عادل عبد الجبار لما قدمه للبحث والباحثة من توجيهات وملاحظات أسهمت في إثراء البحث وتقويمه، ولولا ملاحظاته الرصينة القيمة لما ظهر البحث بالشكل الذي هو عليه.

ولا يفوتني إن أشكر الأساتذة الذين أعانوا الباحثة في مقترحاتهم وملاحظاتهم القيمة وأخص بالذكر منهم الدكتور الذي يعجز اللسان عن فضله ضياء الثامري مقترح هذا الموضوع، فله مني جزيل الشكر والامتنان، كما أتقدم مخلصاً بشكري لأستاذي الذي رافقتني في بداية الطريق ومدني بالمصادر الوفيرة الدكتور فهد محسن فرحان، وأشكر الدكتور عقيل عبد الحسين والدكتور عامر السعد اللذين أعاناني في توفير المصادر.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر والامتنان إلى أستاذي ماجد عبد الحميد والدكتور عصام كاطع والدكتور خالد لفته الذين مدوا إليّ يد العون والمساعدة، كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ كريم اجخيور الذي امدني بروايات الكاتب الراحل (كاظم الأحمدى).

وأتوجه بالشكر إلى موظفي المكتبة المركزية ومكتبتي الآداب والتربية لدورهم في توفير المصادر.

وختاماً أجد من الواجب علي أن أتقدم بعظيم شكري وجزيل امتناني إلى زوجي الدكتور عقيل محمد عبد الذي يعجز الكلام عن الوفاء ببعض حقه وفضله الكبير، كما أقدم خالص شكري لكل من أعانني بإسداء رأي أو نصيحة وفاتني ذكره. لهم جميعاً أسأل الله سبحانه وتعالى أن يثيبهم عني خير ثواب.

انه حميد مجيد .

المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	المقدمة
١	التمهيد : في مفهوم الفضاء الروائي
الفصل الأول - الزمن	
٦	المبحث الأول : مفهوم الزمن
١٠	أ- الزمن الخارجي (الطبيعي)
١٥	ب- الزمن الداخلي (النفسي)
١٩	المبحث الثاني : أشكال العلاقات الزمنية
١٩	أ- الاسترجاع
٢٣	ب- الاستباق
٢٩	المدة (الديمومة)
٢٩	أ- تسريع الحدث
٢٩	١- الخلاصة
٣٢	٢- الحذف أو الإسقاط
٣٤	ب- تبطئ الحدث
٣٤	١- المشهد
٤٠	٢- الوقفة أو الاستراحة
٤٥	المبحث الثالث : الزمن وبناء الحدث
٤٦	١- نسق التتابع
٥٥	٢- نسق التضمين
٦٤	٣- نسق التكرار

الفصل الثاني - المكان	
٦٨	المبحث الأول : مفهوم المكان وأهميته في البناء الروائي (الوصف أسلوباً لتجسيد المكان)
٧٧	١- طبيعة الوصف
٧٩	٢- وظيفة الوصف
٨٤	المبحث الثاني : وصف الأماكن
٨٥	١- وصف الأماكن العامة
٨٤	أ- فضاء الأماكن الطبيعية
٨٦	ب- فضاء المدينة

٨٧	- المقهى
٨٩	- الشوارع والازقة
٩٠	- المقبرة
٩١	- المخبز
٩٢	- المعمل
٩٣	- المسجد / الجامع
٩٥	٢- وصف الأماكن الخاصة
٩٥	- البيت
٩٦	- الغرف
٩٧	- الحمام
٩٨	- السطح
٩٩	- المطبخ
١٠٠	- الأشياء والاثاث
١٠٥	المبحث الثالث: أنماط الفضاء المكاني
١٠٥	١- فضاء العتبة / الفضاء الواصل
١٠٧	٢- نمط (التقابلات المكانية)
١٠٧	- الجديد / القديم
١٠٩	- الاختياري / الإجباري
١١٣	- العالي / الواطي
١١٦	- الافقي / العمودي
١٢٠	المبحث الرابع: الفضاء النصي / الطباعي

الفصل الثالث - الفضاء والمنظور السردى	
١٣٠	المبحث الأول : السرد
١٣٢	أ- السرد الموضوعي
١٣٩	ب- السرد الذاتي
١٥٠	المبحث الثاني : الرؤى السردية أو (أشكال التبنيير)
١٧٠	المبحث الثالث : درجات حضور (الراوي والمروي له) في البنية السردية
الموضوع	
١٩١	خاتمة البحث ونتائجه
١٩٥	قائمة المصادر والمراجع
٢٠٨	ملخص الرسالة باللغة الانكليزية

بسم الله الرحمن الرحيم

«مُقَدِّمَةٌ»

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الأنام و المرسلين محمد (صلى
الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين)
وبعد ..

تعد الرواية احد أكثر الفنون الأدبية قدرة على التعبير عن أزمات الإنسان وقضايا
الواقع ، وطرح الأسئلة التي شغلت الإنسان وتشغله . وكما استطاعت أن تعالج
الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والحضارية والسياسية ، فقد استطاعت أن تكون بمثابة
سجل تاريخي لحياة الإنسان ، يجد فيها القارئ والباحث على السواء ما يبحث عنه ،
لذلك نالت عناية النقاد والكتاب الذين برعوا في كتابتها ومن بينهم الأديب الراحل
(كاظم الأحمد) الذي عاش في فترة حرجة من تاريخ العراق اتسمت بالاضطراب
السياسي والفكري والأدبي ، لذا حاول أن يجعل من هذا الفن - الرواية شكلاً يحمل
معاناته السياسية ويجسد سيرته الذاتية ، فجاءت ثلاثيته لتعبر عن الإنسان العراقي
المأزوم سياسياً ، الذي يحاول التغلب على واقعه بالصبر والنضال .
ورغبة من الباحثة في ردف المكتبة الأدبية بالمادة العلمية الخاصة بأدب الراحل (كاظم
الأحمد) جاءت هذه الرسالة .

ان ظاهرة (الفضاء الروائي) تعد من الظواهر البارزة في أدب (الأحمد) ،
وعلى الرغم من عناية الدراسات النقدية بأدب (الأحمد) ، فإنها لم توف حقها من
العناية لا سيما التقابلات المكانية ، التي يمكن أن نعدّها المهيمنة في متن
(الأحمد) الروائي .

وإذا عدنا إلى الرسائل الجامعية التي تناولت (كاظم الأحمد) بوصفها كتباً روائياً
وقاصاً ، نجد رسالة واحدة وأطروحة واحدة قدأفردتا لدراسة هذين الفنين .
فقد كتبت رسالة جامعية عنه أنجزت في كلية التربية جامعة الموصل ، عنوانها (كاظم
الأحمد - قاصاً) للباحث (إياد جوهر) وأطروحة دكتوراه أنجزت في كلية التربية
للبنات ، جامعة بغداد كان عنوانها (كاظم الأحمد - روائياً) للباحثة
(وفاء قحطان) .

وعلى الرغم من هذين الأثرين اللذين خصصا لمعاينة متن الكاتب الروائي
والقصصي ، فإننا نجد ما يتقاطع بحثنا معهما ، فضلاً عن أوجه الاختلاف النابعة من

) اختيار زاوية نظر محددة تحاول إضاءة جوانب لم تلمسها أطروحة كاظم الأحمدى - روائياً) كما يستبان في ثنايا الرسالة. وإذا ماقيست الدراسات النقدية المخصصة لنتاج الكاتب مع دراسات أخرى أفردت لكتاب آخرين ، فأننا نرى قلة في متابعة نتاجه الأدبي ، لا سيما الروايات محل الدراسة.

هذه الأسباب جميعها كانت الدافع لخوضي هذه المغامرة الممتعة ، التي عنوانها **(الفضاء الروائي في أدب (كاظم الأحمدى))** .

واقصرنا بالدراسة على الأعمال الروائية المطبوعة فقط . أي اشتمل بحثنا دراسة الثلاثية، (أمس كان غداً ، ونجيمات الظهيرة ، وتجاه القلب) .

وقد اعتمدت الباحثة منهجية تقترب من الدراسات النقدية ولاسيما التي تعني بالتحليل الفني دون الإخلال بما يناسب النص الروائي، وكان أساسها الانطلاق من فهم النصوص لذلك لم يعتمد على منهج معين ، إذ ان النصوص الروائية هي الموجهة الأساس في بحثنا هذا .

تبدأ دراستنا بتمهيد تناولنا فيه (مفهوم الفضاء الروائي) بوصفه الحيز الزمكاني والنواة الأولى لوجود العالم التخيلي . ثم توزعت دراستنا على ثلاثة فصول ، خصص الفصل الأول لدراسة (مفهوم الزمن) بوصفه عنصراً مهماً في الفن القصصي والروائي ، تناول المبحث الأول من هذا الفصل (الزمن الخارجي) بوصفه الجانب الموضوعي من الزمن الروائي ، والزمن الداخلي (النفسي) المرتبط بالذات الإنسانية .

أما المبحث الثاني فقد خصص لدراسة (أشكال العلاقات الزمنية) ، التي تتضمن حركتا المفارقة الزمنية ، الاسترجاع والاستباق ووظيفة وأنواع كليهما ، وكذلك تضمن هذا المبحث المدة التي تشمل الخلاصة والحذف والمشهد والوقف .

في حين تضمن المبحث الثالث (الزمن وبناء الحدث) الذي حددناه بثلاثة أنماط يقوم عليها بناء الرواية لدى (الأحمدى) وهي : النسق المتتابع ونسقات التضمين ونسق التكرار .

ثم تابعت بدراسة الفصل الثاني المعنون بـ (المكان) إذ اقتضت طبيعة الموضوع حصره في أربعة مباحث . درسنا في المبحث الأول (مفهوم المكان وأهميته في البناء الروائي) ، إذ لا يمكن لأي عمل قصصي أو روائي ان ينهض بدون مكان . وفي المبحث نفسه درسنا الوصف بوصفه أسلوباً لتجسيد المكان .

وقد خصص المبحث الثاني لدراسة (وصف الأمكنة) العامة والخاصة .

أما المبحث الثالث الذي كان تحت عنوان (أنماط الفضاء المكاني) فقد خصص لدراسة التقابلات المكانية (مبدأ التقاطب) وهو بمثابة ثنائيات ضدية مكانية ، تجمع بين قوى متعارضة تتمثل بصراعات (الغرب والشرق) و (الفرد والسلطة) . وبعد ذلك انتقلت إلى رسم خطوات المبحث الرابع (الفضاء النصي / الطباعي) بوصفه الحيز الذي تشغله الكتابة ، فضلاً عن انه لا يخلو من أهمية ويتمتع بدلالة خاصة به .

أما الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان (الفضاء والمنظور السردي)، وقد قسم هذا الفصل على ثلاثة مباحث ، درسنا في المبحث الأول مفهوم السرد وأنماطه من سرد ذاتي وموضوعي ، وعقدنا مبحثاً آخر لمعاينة (الرؤى السردية أو أشكال التبئير) في حين جاء المبحث الثالث لدراسة (درجات حضور (الراوي والمروي له) في البنية السردية) ، إذ درسنا فيه الراوي بوصفه المنشد للمروي ، والمروي له بوصفه المتلقي ، ودور كل منهما في تشكل البنية السردية للخطاب الروائي . وختمنا الدراسة بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها ، وكشف المصادر .

وختاماً فإن كان هناك خلل فهذا أمر لا بد منه

فالكمال لله وحده

عليه توكلت وإليه انيب

الباحث

مهيد

" في مفهوم الفضاء الروائي "

يُعد الفضاء الروائي النواة الأولى لوجود العالم التخيلي . بل لا يمكن توقع حكاية أو قصة أو رواية خالية من الفضاء الزماني والمكاني . وذلك لأن الفضاء هو العنصر الأساس في التخيل الروائي . ((ومنذ القدم وحتى مطلع القرن العشرين كانت نظرة الإنسان ثنائية إلى الزمان والمكان بوصفهما وحدتين مستقلتين ، يتميز أولهما بأنه متصل فريد واحدي البعد ، بينما يكون الثاني متناظر الاتجاهات ذا ثلاثة أبعاد))^(١) . ويؤكد هذا الأمر ((اينشتاين)) إذ يرى إن مفهومي (الزمان والمكان) مفهومان نسبيان ، وفيها يقول: ((أن المكان في ذاته والزمان في ذاته سيصبحان مجرد ظلال لاحقائق ، وأنه لا بد من نوع من الوحدة بينهما))^(٢) . وبذلك يمكن أن نقول ، ان مجيء النظرية النسبية هو لوضع نهاية لفكرة (الزمن المطلق) والتوحيد بين الزمان والمكان توحيداً كاملاً ، فنطلق على ذلك المركب مصطلح (Space-Time) أو المكان – الزمان ، الذي يطلق عليه مصطلح الزمكاني .^(٣) وفي هذا المجال يرى باختين استحالة فصل الزمان عن المكان تماماً ولا يمكن تصور أحدهما بمعزل عن الآخر ، ومن أجل تأكيده على هذه النقطة (أي دمجهما كوحدة) فإنه يميل إلى صياغة مصطلح إجرائي يسميه (كرونوتوب) يحدد من خلاله الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقته بالواقع^(٤) . كما ترى سيزا قاسم : ((انّ المكان والزمان توأم لا ينفصل أحدهما عن الآخر))^(٥) . ونحن نعرف أن المكان وحده لا يمكن أن ينوب عن باقي المكونات الروائية ، بل يلزمه الزمان . ((فإذا كان المكان هو الإطار الطبيعي لأحداث الرواية ، فالزمان هو الرباط الذي ينظم أحداثها ، والسلسلة التي تربط بين حلقاتها))^(٦) .

(١) تأويل النص الروائي ، في ضوء علم اجتماع النص الأدبي ، د. عبد الهادي

أحمد الفرطوسي ، ط ١ ، دار الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٩ ، ص : ٩٩ .

(٢) حول اينشتاين ، بوزيع فنان خالد ، مجلة الأقلام ، ع ١٠٤ ، مجلة فكرية ثقافية ، مارس ،

١٩٦٤ ، ص : ٦٦-٧٥

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ٧٦ .

(٤) ينظر : الفضاء الروائي في (الغربية) الاطار والدلالة ، منيب محمد البوريمي ، دار

الشؤون الثقافية العامة ، مشروع النشر المشترك ، سلسلة كتاب الجيب ، بغداد ، ديت ،

ص: ٢٣ . وينظر كذلك : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، د. إبراهيم جنداري ،

ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص: ٢٣-٢٤ .

(٥) القارئ والنص ، العلامة والدلالة ، د. سيزا قاسم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،

٢٠٠٢ ، ص : ٦٧ .

(٦) فن الكتابة (تقنيات الوصف) ، عبد الله خمّار ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، نوفمبر ،

١٩٩٨ ، ص : ٢٦٩ .

كما نلمس إدراكاً مقارباً لهذا التصور عند (جاستونباشلار) ، إذ يقول : ((إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمان مكتفياً ، هذه هي وظيفة المكان))^(٣) . ونتيجة لهذه الرؤيا كان أن انبثق عن ((التطبيق العملي لمصطلح الزمكان في دراسة الرواية مصطلح الفضاء الروائي))^(٤) . وفي هذا الصدد يمكن إن نشير إلى تعريف (الفضاء الروائي) لغة واصطلاحاً .
جاء في المعجم العربي ان الفضاء هو ((المساحة وما اتسع من الأرض))^(٥) ، وهو ما يمثل الفهم اللغوي .

أما الفضاء الروائي اصطلاحاً فهو : ((الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي))^(٦) . ولهذا فمفهوم الفضاء الروائي لايعني ((غير دراسة المكان مرتبطاً بعناصر السرد الأخرى وفي مقدمتها الزمان))^(٧) . فالفضاء وفق هذا التحديد ((شمولي ، أي أشمل وأوسع من معنى المكان ، والمكان بهذا المعنى هو مكان الفضاء . ومادامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة ومتفاوتة ، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعاً ، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموعة الأحداث الروائية))^(٨) .

والفضاء الروائي يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح ، أي عن كل الأماكن التي ندرکہا بالبصر أو السمع ، إلا إنه لا يختلف عن المكونات الأخرى للسرد ، من حيث انه لا يوجد إلا من خلال اللغة^(٩) .
إذ تعد اللغة ((منظومة علامية تقوم على مرجعية بصرية تعتمد المبدأ الأيقوني ، فالإنسان يدرك العالم إدراكاً بصرياً))^(١٠) . لذلك تظل اللغة المدخل الضروري والأساس لدراسة الفضاء الروائي ، مع الأخذ بعين الاعتبار ضرورة التبئير ، فلا إمكانية للحديث عن الفضاء في الرواية دون الاهتمام بوجهة نظر السارد^(١١) . وذلك لأن

(٣) جماليات المكان ، تأليف جاستونباشلار ، ترجمة ، غالب هلسا ، وزارة الثقافة والإعلان ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص : ٤٦ .

(٤) تأويل النص الروائي ، ص : ١٠١ .

(٥) المعجم الوسيط ، ١-٢ ، دار الدعوة ، مادة ف ض أ ، ص : ٦٩٤ .

(٦) الفضاء الروائي في (الغربية) الإطار والدلالة ، ص : ٢١ .

(٧) تأويل النص الروائي ، ص : ١٠١ .

(٨) بنية النص السردية ، من منظور النقد الأدبي ، د. حميد لحداني ، ط ٣ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص : ٦٣ .

(٩) ينظر : شعرية الفضاء ، المتخيل والهوية في الرواية العربية ، حسن نجمي ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص : ٤٦ .

(١٠) مشكلة المكان الفني ، يوري لوتمان ، تقديم وترجمة ، سيزا قاسم ، مجلة ألف باء (مجلة البلاغة المقارنة) ٦٤ ، ربيع ١٩٨٦ ، ص : ٨٠ .

(١١) ينظر : شعرية الفضاء ، ص : ٤٦ .

المنظور الروائي الذي تتخذه الشخصية ((هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ، ويجعله يحقق دلالاته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي))^(٥) .
 شريطة أن لا يعزل المكان في ارتباطه بوجهات النظر ، عن باقي الأجزاء المكونة للنسيج الحكائي ، بل يرتبط ارتباطاً قوياً بالأحداث والشخصيات والزمن^(٦) . لهذا فالحدث الروائي ((لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحدائياته الزمانية والمكانية ، ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية))^(٧) .
 وعليه يمكن القول ، ان هناك ارتباطاً وثيقاً بين الفضاء الروائي والحدث . وهذا الارتباط هو الذي يعطي الرواية تماسكها وانسجامها . وذلك لأن الفضاء يشكل ((أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث))^(٨) . كما أن علاقة الفضاء بالنص الروائي ((هي علاقة أكثر من وطيدة ، بل ان صح التعبير ، ليس هناك رواية أبداً بلا فضاء . ولهذا ان تخلى المحكيين الفضاء ، فإن السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى، والعكس ممكن أيضاً، بل ان المحكي هو الفضاء بعينه))^(٩) .
 وعليه يمكن القول، إن الفضاء الروائي هو علة وجود العمل الروائي ، بل جزء من لحمته . إذ يشمل الزمان والمكان ((لا كما هما في الواقع ، ولكن كما يتحققان داخل النص مخلوقين ومحورين من لدن الكاتب ، ومسهمين في تخصيص واقع النص ، وفي نسج نكهته المميزة))^(١٠) .
 والفضاء الروائي ، هو فضاء خيالي وهمي ، ولن يكون في النهاية ((إلا فضاءً وهمياً وفضاءً إيحائياً))^(١١) . يوظفه الكاتب لإيهام القارئ بواقعية روايته . لذلك نجد الحضور الطاعني للمكان والزمان في ثلاثية (الأحمدية) فالرواية ((رحلة في الزمان والمكان على حد سواء))^(١٢) . رحلة جوهرية وعلاقة متبادلة . فهما (الزمان والمكان) قطبان متصاحبان لا يمكن الفصل بينهما . ويؤكد ذلك (محمد مفتاح) ، إذ يقول :
 ((إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه ولذلك فإنه لا مناص

(٥) بنية الشكل الروائي ، ص : ٣٢ .

(٦) ينظر : بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ٣٢ .

(٧) بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ص ٢٩ .

(٨) المكان ودلالاته ، في رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف ، د . صالح ولعة ، عالم الكتب الحديث ، إربد - الأردن ، ٢٠١٠ ، ص : ٥٣ .

(٩) شعرية الفضاء ، ص : ٤٨ .

(١٠) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، ص : ٢٥ . وينظر أيضاً : الموصل فضاءً روائياً د . إبراهيم جنداري ، مجلة الأقلام ، ع ٧-٨ ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص : ٢٧ .

(١١) شعرية الفضاء ، ص : ٤٧ .

(١٢) بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، د . سيزا قاسم ، ط ١ ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص : ٩٩ .

عنه))^(٦) ونظراً لهذه العلاقة ، سنتناول في دراستنا (الفضاء الروائي) بشقيه الزمني والمكاني ، إذ لا يمكن دراسة الفضاء المكاني كما أشرنا سابقاً دون الإشارة إلى موضوع الزمان وبالعكس أيضاً .

(٦) دينامية النص ، محمد مفتاح ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت - لبنان - المغرب ، ١٩٨٧ ، ص : ٩٦ .

المبحث الأول

مفهوم الزمن

يعد الزمن مصدراً قلقاً بالنسبة للإنسان ، يثير فيه الكثير من التساؤلات . ويمكن عده شيئاً ذهنياً لا مرئياً . فمنذ أن شعر الإنسان بتفاعله مع الأشياء أدرك هذا العنصر الذي يعتمد على التغيير والحركة . ((فالزمن هو ذلك الكيان الهلامي ، الانسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة ، تحولت ، وتطورت ، عبر تطور الوسائل المساعدة للوعي الإنساني))^(١) . وبالرغم من أن سيطرة الزمن على الوجود تثير شيئاً من الفزع ، فإن هناك من لا يزال يرى فيه مكوناً للأفعال والحوادث التي تظهر في عالم مافوق الطبيعة^(٢) . وتجربة الوجود الإنساني ، كي تتحقق ((لابد أن تمتد متحركة في فضاء زمني فهذا إناؤها الطبيعي . وعلى الرغم من التسليم بضرورة امتطاء الوجود الإنساني لنوع من الجريان الأبدي وغير المتعثر ، فإن الإنسان كيان شائك معقد للغاية يكتنفه الغموض وتحركه قوى وأقدار لا يمكن عقلمتها . ومن ثم لا يمكن التكهّن بمساراتها ، وهو بالرغم من هذا يحاول أن يؤسس تصورا أو رؤيا خاصة للزمن يتسنى له السلوك بموجبها))^(٣) .

لقد حاول الإنسان منذ القدم تفسير الكثير من ظواهر الكون المتعاقبة ((كتعاقب الليل والنهار ، وفصول السنة ، وحركة القمر والتغيرات الأخرى ، ولم يقتصر الأمر على المحاولات العلمية التي قام بها العلماء لدراسة الزمن ، بل أن الفلاسفة منذ أياماليونانيين الأقدمين كانت لهم نظرتهم إلى الزمن))^(١) . إذ ان ((منظوراتهم تنطلق من اليومي لتطال الكوني))^(٢) . وعلى هذا الأساس ، لم يعد مفهوم الزمن يمثل بالنسبة لهم ((مقولة ذهنية ، تأويلية وافترضية ، بل أصبح بنية معرفية خفية تنظم الصيرورة التاريخية))^(٣) . وبهذا أصبح المشكل الحقيقي الذي تواجهه كل أمة من الأمم ، هو مشكل زمنيته ، أي مدى وعيها التاريخي بأستمرارها ودوامها^(٤) . ويؤثر عن

(١) الزمن النوعي وإشكالات النوع السردى ، هيثم الحاج علي ، ط١ ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨ ، ص : ١٧ .

(٢) ينظر : العزلة والمجتمع ، نيقولاى برديانف ، ترجمة فؤاد كامل ، مراجعة علي ادهم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ط٢ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص : ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٣) انتصار الزمن ، دراسة في أساليب معالجة الماضي في الفكر الإحيائي . د. محمد عبد الحسين الدعمي ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ ، ص : ٩ .

(١) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ص : ٤٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٣٤ .

(٣) نظام الزمان العربي ، دراسة في التاريخيات العربية الإسلامية ، د. رضوان سليم ، ط١ ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، كانون الثاني ، يناير ، ٢٠٠٦ ، ص : ١٥ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ١٧ .

الشكلانيين الروس ((أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ، ومارسوا بعضاً من تحديدهات على الأعمال السردية المختلفة وقد تم لهم ذلك إذ جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها ، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها))^(٥) و فرّق (الشكلانيون) منذ القدم بين الحكاية ومبناها . أي بين الأحداث المروية وطريقة روايتها وبالتالي عدّوا أن لكل عنصر زمنيته الخاصة به^(٦) .

لقد عرف أفلاطون الزمان بأنه ((صورة متحركة للأبدية وإن الحقيقة أو الأنموذج ليس فيها تميز بين قبل وبعد أو ماضٍ وحاضر ومستقبل ، ولكن طبيعتها الدائمة عبرت عن نفسها في عالم التغيير والتكون بسلسلة التغييرات اللانهائية التي تقدرها الحركات أو حركة السماوات))^(٧) .

ومن وجهة نظر الفيزياء ، فإن الزمان بجملة (نيوتن) هو ((الزمان المطلق الحقيقي الرياضي ، وهو قائم بذاته مستقل بطبيعته ، في غير نسبية إلى أي شيء خارجي ويسير بأطراد ورتوب وعلى العكس من هذا نجد الزمن النسبي ظاهرياً عادياً . وهو مقياس حسي خارجي لأية مدة بواسطة الحركة ، وهو الزمن المستعمل في الحياة العادية على هيئة ساعات وأيام وشهور وأعوام))^(٨) . بتعبير آخر هو الزمن المحدد ((الذي يقيس الحركة أو تقيسه الحركة والذي يتساق مع وجود العالم))^(٩) .

وعلى هذا يمكن القول ، أن طابع الزمن ، هو طابع معقد غير ثابت – زئبقي (إن صح التعبير) ، يصعب الإمساك به . بتعبير أدق ، لا يظهر إلا من خلال مفعوله على الأشياء . ((وأصبح الزمن في الرواية الحديثة أكثر تعقيداً ، ولا بد للشخصية الروائية وهي تتحمل عبء الأحداث لانجاز مهماتها أن تصطدم بهذا الحاجز الزمني وتظل تسعى للانفلات من سطوته ، تارة بالهروب تجاه الماضي عبر الذاكرة ، وتارة أخرى نحو المستقبل))^(١٠) وقد ركز ((هيجل على الحاضر دون غيره من أبعاد الزمان على اعتبار أنه نتيجة للماضي وحاصل للمستقبل))^(١١) لذلك يظل الزمن العنصر المهم في الفن القصصي والروائي ، بل لا يمكن إن تحدث عملية قص دون وجود حيز من

(٥) بنية الشكل الروائي ، ص : ١٠٧ .

(٦) ينظر : العجائبي في الأدب ، من منظور شعرية السرد ، د. حسين علام ، ط١ ، الدار

العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠١٠ ، ص : ١٨٦ .

(٧) الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ، د. حسام الألويسي ، ط١ ، المؤسسة العربية

للدراستات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ م ، ص : ٧٢ .

(٨) الزمان الوجودي ، د. عبد الرحمن بدوي ، ط٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص : ١٠٠ .

(٩) الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ، ص : ٧٠

(١٠) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، د. إبراهيم جنداري ، مجلة الموقف

الثقافي ، ع٢٣ - أيلول - تشرين الأول عام ١٩٩٩ ، ص : ٦٩ .

(١١) الزمان الوجودي ، ص : ٢٠ .

الزمن. ومن هنا ((اكتسب الزمن مكاناً مهماً في الدراسات النقدية ، ومحط اهتمام وهذا يرجع إلى كونه ، بنية خطيرة في تأسيس العمل الروائي وبات بمثابة الروح للجسد نشعر بها ولا نراها))^(٥) .

وعلى هذا يقول ، عبد الحميد المحادين أن ((العلاقة بين الحدث والزمن علاقة تلاحمية ، والفصل بينهما فرضية تجريدية غير مقنعة))^(١) لهذا نرى في أي عمل سردي ، صور متعددة للزمن ، كالزمن الخارجي والزمن الداخلي ، وغيرها من الأزمنة ، التي تعطي العمل بعداً فنياً. ((لان لا يمكن لأي رواية أن تكتفي بزمن واحد ، أنها بداية رقعة واسعة مكانياً وزمانياً ، رقعة منفتحة داخل العقل البشري كما هي مفتوحة على مراحل زمنية طويلة متعاقبة أو متغيرة))^(٢) . فالزمن بهذا المعنى ((ليس مجرد فضاء أو وعاء للسرد ... بل هو لبه وعصبه الذي بدونه ينتفي الحدث وينتفي السرد))^(٣) .

وعليه يمكن القول ، أن عنصر الزمن في الرواية عنصر أساسي ، لا يمكن الاستغناء عنه ، بل نقول (إن صح التعبير) لا وجود لسرد بدون زمن . لما له من دور في ترتيب الأحداث . إذ يمثل الخط الذي تسير فوّه الأحداث وتتمو ، وهو يعمل على ترتيبها وتجسيدها على وفق نسق زمني معين . أو هو ((ضابط الفعل وبه يتم ، وعلى نبضاته يسجل الحدث وقائعه))^(٤) . ومن هنا يتضح ، أن كل نص روائي ينطوي على نمطين من الأزمنة : زمن خارجي وزمن داخلي .

فالحديث عن الزمن في ثلاثية (الأحمدية) يتطلب منا التفريق بين زمنين رئيسيين مختلفين هما:

أ- **الزمن الخارجي (الطبيعي) :** ويرى النقاد أن هذا الزمن ((هو غير خاص أو ذاتي ، ولا يمكن تحديده عن طريق الخبرة إنما هو مفهوم موضوعي أو

(٥) بنية الخطاب الروائي ، دراسة في روايات نجيب الكيلاني ، د. الشريف حيلة ، ط ١ ، عالم الكتب الحديث ، أربد-الأردن ، ٢٠١٠ ، ص: ٤١ .

(١) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، د. عبد الحميد المحادين ط ١ ، دار الفارس ، عمان -الأردن ، ١٩٩٩ ، ص: ٦٤ .

(٢) في تشكل الخطاب الروائي ، ص : ١٧١ .

(٣) مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس) ، نجيب العوفي ، ط ١ ، المركز العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٧ ، ص : ٤٤٩ .

(٤) دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها - اتجاهاتها - أعلامها) ، د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف في الإسكندرية ، ١٩٧٣ ، ص : ١٣ .

يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة^(١).

أي انه زمن خارجي ((يؤطر كامل الرواية ، فهو الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية ، أي البداية والنهاية))^(٢) . كما إن الزمن الخارجي الموضوعي الفيزيائي ((الذي يقاس بجهاز قياس الزمن ، هو زمن ثابت على معدل معروف ، فهو يتقدم في خط مباشر وبنظام ثابت من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ، بمعنى آخر زمن غير ارتدادي ، أنه لا يمكن ان يرتد إلى الوراء))^(٣) فهو زمن مستمر يمتاز ((بالديمومة الواقعية ، والتدفق والسيلان دون وقفات أو أنات))^(٤).

وقد أهتم الكتاب بالزمن الخارجي الطبيعي اهتماماً كبيراً ((وللزمن الطبيعي خاصة موضوعية من خواص الطبيعة ولهذه الخاصية جانبان هما : الزمن التاريخي والزمن الكوني . وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ ، حيث أن التاريخ يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي ، وهو يمثل ذاكرة البشرية يخزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية ويستطيع الروائي أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني . وعليه أهتم الواقعيون اهتماماً خاصاً بالزمن التاريخي))^(٥).

لذا فإن الزمن = حدث + حركة = الماضي + الحاضر + المستقبل = التاريخ ((كحدث يبدأ من نقطة زمنية ثابتة وينتهي في نقطة زمنية معينة أخرى))^(١) . فالزمن التاريخي ((هو زمن ينبع من ثنايا الأحداث التي تحقق في ضوئها وجودنا ومن ثم فهذه الأحداث التي تصدر عن واقعنا إنما تمثل تلك الخيوط التي يتألف منها نسيج الزمن. فالزمن بهذا المعنى ليس وعاء تتكرس فيه الأحداث وإنما هو قوة مؤثرة وحركة دياكتية تتولد منها خبراتنا الحسية والشعورية ومعاناتنا))^(٢) . لذا يتخذ الروائيون التاريخ خلفية للحوادث التي يروونها^(٣) . وعلى هذا النحو فالزمن الطبيعي يمثل الخطوط العريضة التي تتبنى فيها الأحداث المروية ، فهو يجعل ((من الزمن شيئاً مادياً ألياً .

(١) بناء الرواية ، ص ٦٢ ، ٦٣ .

(٢) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ، ص : ٦٩ .

(٣) الزمان والمكان من قصة العهد القديم ، أحمد عبد اللطيف حماد ، مجلة عالم الفكر ، ٣٤ ، المجلد السادس عشر ، أكتوبر - نوفمبر . ديسمبر ، ١٩٨٥ ، ص : ٦٦ .

(٤) الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ، ص : ٥٣ .

(٥) بناء الرواية ، ص : ٦٤ .

(١) النقد التطبيقي التحليلي ، عدنان خالد عبد الله ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص : ٨٠ .

(٢) الزمن التراجمي في الرواية المعاصرة ، سعيد عبد العزيز ، مكتبة الانجلو المصرية المطبعة الفنية - أكتوبر ، ١٩٧٠ ، ص : ١١ .

(٣) ينظر : بنية النص الروائي : ص : ٣٠ .

وهو زمن معدود بالدقائق والساعات))^(٤). بمعنى آخر هو الزمن الذي ((يتواءم مع دورة الأرض حول الشمس))^(٥).

ونرى ان النظرة السائدة منذ عصر النهضة لا تعد الزمن بعداً أساسياً للعالم المادي فحسب ، بل قوة تحدد تاريخ البشرية أفراداً أو جماعات^(٦).

ويتميز بناء ثلاثية (الأحمدى) من حيث الشكل الزمني بتحديد محكم فعلى سبيل المثال لا الحصر، نرى في رواية (أمس كان غداً) ثمة إشارة إلى الزمن التاريخي المتمثل بمرحلة الاحتلال البريطاني قبل ثورة ١٩٥٨ والمتمثلة بالعهد الملكي ويتجسد هذا الزمن في رواية (الأحمدى) في لحظة ذهاب (عقيل) إلى بيت مستر (فليمن) ليقتضي أيام العطلة الصيفية مع السيدة (فليمن) وتنتهي بصحوة (عقيل) وثورته على ذاته المنشطرة (أوتلو) ، التي جاءت مواكبه تماماً من حيث الزمن إلى قيام ثورة تموز ١٩٥٨ للإطاحة بالنظام الملكي وإعلان النظام الجمهوري .

أما رواية (نجيمات الظهيرة) فإن زمنها هو استمرار ثورة ١٩٥٨ واعتقال (عقيل) من لدن السلطة بعد أن تخلى عن تأييده لهذه الثورة ، واتخاذ جانب الحياد وعدم التحزب لأية ثورة أو حزب سياسي . وتستمر الثورة في الجزء الثالث (تجاه القلب) واعتقال (عقيل) للمرة الثانية إذ شوهد انه لم يصفق للثورة^(٧).

وهكذا فإن الزمن الخارجي لثلاثية (الأحمدى) يمثل التاريخ العراقي قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ حتى تموز ١٩٦٨. إذ يبقى الزمن طافياً بانتظار حدث جديد، لذا جاءت نهايات الثلاثية مفتوحة لإنظار ما يأتي به المستقبل. ويؤكد ذلك الحرف الأخير من رواية (تجاه القلب) إذ يطلق عليه الروائي اسم (الحرف المفتوح) في حين أن تسلسله بالنسبة للحروف السوابق كان يفترض أن يأخذ تسمية (الحرف الخامس) ، وهذا دليل لتأمل المستقبل وما يأتي به من أحداث .

وفي هذا الصدد، يرى القاص (محمد خضير) أن سبب هذا الانفتاح في روايات الراحل (كاظم الأحمدى) ((هو انه كان قادراً على اعتراض الأفعال ثم قطعها دون وضع نقطة أخيرة خاتمة في نهايتها لذلك ظلت رواياته مفتوحة لإضافات محتملة))^(٨)

(٤) الثابت والمتحول في الأتباع والإبداع عند العرب، أدونيس ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص : ٢٣٥ .

(٥) بنية النص الروائي ، ص : ١٢٦ .

(٦) ينظر : الواقعية والرواية ، أمان وات ، ت د. يونيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام ، ١٤ ، السنة الحادية عشرة ، تشرين الأول ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص : ٩ .

(٧) ينظر : (تجاه القلب) ، كاظم الأحمدى ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٨ ، ص : ١٥٦ .

(٨) تكريم الأدباء الرواد البصريين ، مقال منشور في جريدة مداد ، محمد المحامي ، ٤٧٤ ، السنة السابعة ، ٢٩/تموز ، ٢٠١٠ ، ص : ٩ .

كما أن تحديد الزمن التاريخي لبداية القصة ونهايتها يضعنا أمام الزمن الواقعي لأحداثها^(٣).

فالرواية ((نثر الحياة كما قال (لوكاش))^(١).

لذلك نرى ثلاثية (الأحمدى) بدأت من خلال رصد حركة الحياة بأدق تفاصيلها وبأدق أسرارها، إذ نرى (الأحمدى) يتوغل في التفاصيل اليومية للشخصيات، ويهتم بأنسيابية الزمن، يربط كل حركة بزمنيتها الشرعية. كما نراه يعمل على سرد الحدث وذكر تاريخه الخارجي، وبهذا يعطي للزمن الطبيعي قلبه الخاص في رواياته.

أما الزمن الكوني أو الفلكي الذي ((يمثل إيقاع الزمن في الطبيعة، ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهاية))^(٢) فهو زمن متعاقب ((يتمثل باختلاف الليل والنهار، وما ينشأ من أيام وأسابيع وشهور وأعوام وسنين ودهور))^(٣). وتتجلى هذه النظرة في ثلاثية (الأحمدى). فتشهد نهاية (نجيمات الظهيرة) وفاة الملا ناصر ووفاة الجدة (جدة عقيل) بطل الثلاثية وزواج ربيعة من ابن عمها ياسر الناصر وغربة سهيل العبد وتطوعه في الجيش للتخلص من قسوة أبيه وتحقيق ذاته، واعتقال (عقيل) من لدن رجال الشرطة. في حين تشهد رواية (تجاه القلب) ارتحال عائلة فاطمة إلى مدينة أخرى، وولادة (أم عقيل) أخت لعقيل واعتقال عقيل للمرة الثانية. وبهذا ((نرى دائرة الحياة تربط بين أجزاء الثلاثية))^(٤).

والبعد الكوني لا يقف عند هذا الحد، بل نرى ارتباط الحوادث بالفصول، مثل تجسيد فصل الصيف المتمثل بشهر تموز الحار. أضف إلى تمثيل المناخ الذي تعيش فيه الشخصيات وهو دائم الحضور في ثلاثية (الأحمدى). فعلى سبيل المثال لا الحصر، نرى طوفان عقيل حول بيت الأميرة (فاطمة) في رواية (نجيمات الظهيرة) في الحرف الثاني يبدأ ظهر أو ينتهي ظهراً ((وقيل، نقلاً عن روايات محلية، وسوى عقيل، ذلك الفتى الذي يشاهد من داخل الأبواب والشبابيك يجوب الأزقة طويلاً وعرضاً - زقاقاً زقاقاً - أو يقف الساعات الطوال في الزقاق الذي يطل على بيت أهل فاطمة. يكون في نهايته، في أبعد نقطة من نهايته، تقريباً،

(٣) ينظر: الرواية العربية، النشأة والتحول، د. محسن جاسم الموسوي، ط ١، منشورات

مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص: ١٣٠.

(١) الرواية العربية المعاصرة. (من المغامرة إلى التأسيس) د. ماجد أسد، الموسوعة

الصغيرة، (٣٢٦)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨، ص: ١٩.

(٢) بناء الرواية ص: ٧٠.

(٣) البناء الفني في الرواية العربية د. شجاع مسلم العاني، الجزء الأول (بناء السرد)،

ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص: ٦٨.

(٤) بناء الرواية ص: ٧٠.

حتى لتكاد الشمس تأكل ظله وظل الجدار))^(١). أضف إلى ذلك يتخذ العاشقان وقت الظهيرة لرؤية بعضهما .

ولا يقف (الأحمدى) عند هذا الحد ، بل نراه يكرر ذكر الساعات والدقائق للإحاطة بالزمن ومحاولة الإمساك به . فعلى سبيل المثال ، نرى الحادثة التي وقعت بين (جليل القصاب وناظم حركات) داخل مقهى (حميد القرناوي) بشأن الغش في لعبة الدومينو التي كان (سهيل العبد) المسبب في هذه الحادثة أو المشاجرة حال دخوله المقهى في (الساعة الخامسة) قبل التحاقه للتطوع في الجيش . ((قال نمر الشرطي : قبل التحاقه بأيام . دخل سهيل العبد المقهى في نحو الساعة الخامسة ، ومن كثرة تلفته عرفت انه ينتظر عقياً...))^(٢) . إذ استغرقت الحادثة ساعة واحدة ، أي من الساعة الخامسة إلى الساعة السادسة . ((قال سهيل العبد : ومن الساعة السادسة إلى التاسعة ، سأستسكع في الأزقة والشوارع ، إلى أن أصل المحطة ... وقد وصلت !))^(٣).

فضلاً عن ذلك ، نرى (الأحمدى) ، يهتم بذكر الساعات والدقائق غير المتكاملة . مثل ارتفاع صوت المذياع في الساعة الرابعة أو الرابعة والنصف . ((كانت في الرابعة أو الرابعة والنصف – وقد سمعت صوت مذياع يعلو من فناء البيت))^(١) .

هكذا نجد (الأحمدى) يهتم بأنسيابية الزمن ، فتصوير الرواية للحياة اليومية بصورة مفصلة دليل سيطرتها على البعد الزمني . فضلاً عن تمثيل الزمن الكوني واهتمام الروائي (الأحمدى) بضبط الدقائق ، يشير إلى تكوين عالمه الذهني الرتيب الذي يؤثت بمهارة وعناية فائقة .

ب- الزمن الداخلي (النفسي) : هو الزمن المرتبط بالذات الإنسانية وليس له وحدات قياس . أي الزمن الذي لم نعهده بالساعات والدقائق ، وإنما هو ذلك الزمن الذي تدركه النفس ، ويقاس على وضع الشخص وحالته النفسية . بمعنى آخر ، مرتبط بمشاعر الشخص وأحاسيسه .

وقد أهتم به الكتاب ولاسيما كتاب القصة النفسية بعد نظريات (فرويد ويونج) في علم النفس . إذ تم الكشف عن أغوار النفس البشرية وإخراج خفاياها ، كما جرى الكشف عن ذلك العالم الغريب المعقد ، إذ كشفت هذه النظرية عن ((عالم الوعي العقلي ، فإن هذا

(١) نجيمات الظهيرة ، كاظم الأحمدى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص: ١٣٠ وينظر كذلك الصفحات : ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٢٢٥ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٢٣٩ .

(١) تجاه القلب ص : ١٠٨ وينظر كذلك الصفحات: ١٤١ ، ٢٦٧ ، ٢٦٩ ، ٢٩٣ ، ٣٧٠ .

يقوم على جملة من العمليات وهي التفكير والتصور والتخيل والانفعالات (والمشاعر) ((^(٢) أي انه الزمن الذاتي الذي ((يتسع ويتقلص حسب الظروف، وقد لا يكون زمناً متتابعاً، فقد نجد فيه فجوات وثغرات ، كما انه لا يشترط أن يوجد به التقسيم المعروف للزمن الموضوعي ، الماضي- والحاضر - والمستقبل ، فمن خلال النظر إلى الوراء وإلى الأمام ومن خلال ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل تتلاشى وتمتزج الفترات الزمنية ، وبالتالي فإن الزمن داخل الرواية غير منسق وغير منظم وتتغير سرعته واتجاهه باستمرار)) ((^(١) . هكذا يتجسد الزمن النفسي الداخلي وتتقاطع فيه الأزمنة بدون أي تسلسل منطقي .

ويرى (برغسون) أن هذا الزمن الشعوري النفسي ((ليس مجرد طريقة لقياس الواقع المتغير ، لكنه الواقع ذاته)) ((^(٣) والزمن النفسي هو البعد الأهم في الأدب ، ((فهو يمثل لحمة النص، ولأن الناس يعيشون داخل زمنهم الخاص المنفصل عن الزمن الخارجي فبذلك فقدت التواريخ في النص الأدبي معناها المعياري الحقيقي)) ((^(٣) . والزمن الباطني النفسي هو زمن الذاكرة والرؤى والأحلام والتداعيات التي تحصل للشخصيات داخل الأحداث .

وعليه يمكن القول ، ان الزمن النفسي هو زمن تخلقه الشخصيات ومرتبطة بها ولا وجود له خارج نفسها ، والشخصية وحدها لها القدرة على الإحساس والشعور به . وتكون للظروف الخارجية دورها في جعل الشخصية حبيسة زمنها الداخلي .

والزمن الداخلي أو التخيلي ((هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء ... لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسدها في الرواية)) ((^(٤) . أي هو زمن يبتدعه الروائي ليوفر الدوافع المحركة للسرد ، ((كالسببية والتتابع وترتيب الحوادث والتشويق والإيقاع والاستمرار)) ((^(٥) .

ويمكن إن نلتمس هذا الزمن (النفسي) في ثلاثية (الأحمد) . ففي رواية (أمس كان غداً) نجد بطل الرواية (عقيل) يشعر بثقل الدقائق الأولى في بيت مستر فليمن ، بسبب عدم معرفة (عقيل للسيدة فليمن) معرفة جيدة ، وأن كان يعرفها من قبل في أيام الأحاد ، إلا أن تلك العلاقة الجنسية لم تكن بينهما ، لذا كان يشعر بثقل الوقت نقرأ ((كانت الدقائق الثلاثون الأولى التي مرت عليّ ، قد تركت في نفسي أثراً أعمق

(٢) عالم الشخصية ، مصطفى عبد السلام الهيتي، ط ١ ، نشر وتوزيع مكتبة الشرق الجديدة ، بغداد ، ١٩٨٥، ص: ١٤٨ .

(١) الزمان والمكان في قصة العهد ، مجلة عالم الفكر ، ص: ٦٦ .

(٢) البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد ، صالح مفقود ، مجلة الأعلام ، ١٤ ، ١٩٩٨، ص: ٤٥ .

(٣) بناء الرواية ، ص: ٦٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص: ٣٣ .

(٥) الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ ، ص : ٧٠ .

مما تركته الدقائق الأولى التي ولجت فيها إلى هذا البيت – فقد كانت بطيئة وثقيلة ومزدحمة بالأفكار الغربية المرعبة ، أن ذلك ما يؤذي في بيت مستر فليمن))^(١) .
 فشعور (عقيل) بتقل الدقائق ، نتيجة التأزم النفسي ، فينظر إلى الزمن التقليدي عبر الساعة الجدارية ، فيرى عقاربها وقد توقف عندها الزمن* .

ويتجسد الزمن النفسي في رواية (نجيمات الظهيرة)، إذ نجد الشخصية المحورية (عقيل) يحجز داخل البيت لمدة أربعة أيام . وكيف أن الزمن أصبح ثقيلاً . وكيف ساعات الظهيرة أخذت تمتد وتمطط ، بسبب قيام ثورة ١٩٥٨ ((كانت ساعات الظهيرة تتمطط ، وتستطيل الأصوات في ذهني ، ربما أشواك أو سهام تلك التي ملأت ضوء النهار ، هنا. هنا. هنا. حول جسدي ، كل جسدي المقيد))^(٢) .

ويستمر الزمن النفسي في ممارسة سلطته على شخصيات (الأحمدي)، ففي رواية (تجاه القلب) نجد السارد الخارجي يقترب من الشخصية (فاطمة) التي شاركت (عقيل) في الجزأين الثاني والثالث من الثلاثية ، حد التماهي ، ويبدأ بإعطاء المعلومات عن الساعات التي تعيشها (فاطمة) عند عودتها من معهد المعلمات حال دخولها غرفتها في الدار الجديدة بعيدة عن مسقط رأسها وطفولتها وشبابها وحبها، إذ تشعر بثقل الزمن وركود ساعات النهار العسية ((وعدت ساعات النهار ، فوجدتها عسية على الإحصاء، ثقيلة ، تصر في أذنيها))^(٣)

هكذا نجد ((الزمن الداخلي، بطانة متقنة للزمن الخارجي بوصفه زمناً نفسياً وطبيعياً))^(١) .

ونلاحظ كذلك بعد اطلاعنا على الزمن في ثلاثية (الأحمدي) ، إن الزمن النفسي ، هو الزمن المهيم، الذي يأخذ الحصة الأكبر على الحركة الزمانية في بنية السرد ، وهذا يعني أن الروائي أعطى لكل شخصية دورها في التعبير عن ذاتها وخلجات نفسها داخل الرواية .

كما صرح (الأحمدي) ان لكل رواية من ثلاثيته لها زمنها الخاص بها . ((فرواية (نجيمات الظهيرة) تعيش زمنها الممتد إلى الوراء . في حين رواية (أمس كان غداً)

(١) أمس كان غداً، ص: ٣٣.

* سبقنتي بالتحليل والاشارة الى ذلك ، الباحثة وفاء قحطان غافل الأمانة ، ينظر : كاظم الأحمد – روائياً ، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٩م ، ص ٨٨.

(٢) نجيمات الظهيرة ، ص: ٢٩ . وينظر كذلك الصفحات ٤٢، ٤٦، ٧٨، ٨٣.

(٣) تجاه القلب، ص: ٣٦٣، وينظر كذلك الصفحات ١٢٨، ١٩٤، ٢١٦، ٣٠٠، ٤١٧، ٤٣٩.

(١) الموضوع والسرد ، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي ، د. سلمان كاصد ، دار الكندي ، عمان ، ٢٠٠٢م ، ص : ٢٧٤.

تمثلخلفية تاريخية ، وإلى الأمام تكون رواية (تجاه القلب) أي تتوجه نحو المستقبل لتطلع الأحداث القادمة))^(٢) .

(٢) إجابات عن أسئلة غير متوقعة (محاولة في استنطاق الذات) كاظم الأحمد ، مجلة الموقف الثقافي ، السنة (٦) ، ع (٣٦) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص:١١٢ .

المبحث الثاني أشكال العلاقات الزمنية

أولاً: حركتا المفارقة الزمنية

من أجل إيضاح المفارقات الزمنية التي تخضع الزمن إلى البتر والتشظية والقطع في مساره ، واختلاف زمن القصة الذي يخضع لتراتيبة تصاعدية ، وزمن السرد الذي يمتاز بالحركة إلى الأمام أو العودة إلى الوراء . ومن هنا يشير جيرار جينيت إلى تقنيات سردية كالاسترجاع والاستباق. ويلجأ الكاتب إلى هذه المفارقات الزمنية ((لتجنب الرتابة التي تغرق المتلقي – أحياناً – بإحساس نصيبي من التشوق ، والرغبة في المتابعة ، أقل مما ينبغي))^(١) وسنحاول الاقتصار على دراسة أهم أشكال المفارقات الزمنية في أدب (الأحمدى) الروائي .

أ- الاسترجاع(*)

أحداث ماضية يتم استرجاعها إلى الحاضر^(٢). حيث نجد ((إحدى الشخصيات في موقف معين ، تستدعي أو تسترجع حادثة سابقة لها علاقة ما بطبيعة الموقف الذي تعيشه داخل الرواية . وعملية الاسترجاع قد تستدعي لحظة عابرة .. أو موقفاً محدد الطول نسبياً ، أو تستدعي الجزء الأكبر من أحداث الرواية))^(١). وهو ما يسمى ((بالارتداد إلى الخلف))^(٢) أي استرجاع أحداث سابقة عن القصة . ويطلق عليها تودوروف (بالعودة إلى الوراء) إذ تروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل^(٣).

(١) بنية النص الروائي ، ص: ١٠٤ .

* ويسميه جيرار جينيت (analepse) ويعني ((إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية)) ، مستويات دراسة النص الروائي ، عبد العالي بوطيب ، ط١ ، مطبعة الأمنية ، دمشق الرباط ، ١٩٩٩ ، ص١٥٣ ، ويسمى أيضاً (اللوحي) ويعني ((إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد)) ، مدخل إلى نظرية القصة ، جميل شاكر ، سمير المرزوقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص: ٧٦-٧٧ ، وتطلق سيزا قاسم على هذه التقنية (بالاستذكار) ينظر : بناء الرواية ، ص : ٦٠ ، وهناك من يطلق عليه أيضاً (بالإرجاع) ، ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى ، ينظر : تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السرد – التبئير ، سعيد يقطين ، ط٤ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٥ ، ص: ٧٧ .

(٢) ينظر: بنية الشكل الروائي ، ص: ١٤٣ .

(١) دراسات في نقد الرواية ، د. طه وادي ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص : ٣٤ .

(٢) في السرد الروائي ، د. عادل ضرغام ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، ٢٠١٠ م ، ص : ٣٨ .

(٣) ينظر : الشعرية ، تزفتان تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ، رجاء بن سلامة ، ط١ ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، مطبعة فضالة المحمدية ، ١٩٨٧ م ، ص : ٤٨ .

ويعرف (جيرالد برنس) (الاسترجاع) بأنه: ((مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة إلى اللحظة الراهنة استعادة لواقعة أو وقائع قبل اللحظة الراهنة))^(٤). وللإسترجاع وظائف عدة هي:

١- ((إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية ، إطار ، عقدة) .

٢- سد ثغرة حصلت في النص القصصي أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت.

٣- تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد . أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل))^(٥).

٤- معرفة ماضي شخصية جديدة أو العودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها^(٦).

والإسترجاع أنواع :-

١- ((إسترجاع خارجي : يعود إلى ما قبل بداية الرواية .

٢- إسترجاع داخلي : يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية .

٣- إسترجاع مزجي : وهو ما يجمع بين النوعين))^(١) .

وبعد إطلاعنا على تقنية الإسترجاع في الثلاثية ، نرى (الأحمدى) يتكئ على الإسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي .

ونظراً لكثرة ورود هذه التقنية وشدة تنوعها ، سنكتفي بإيراد عدد من الشواهد ، على سبيل المثال لا الحصر .

ومن أمثلة الإسترجاع الخارجي في رواية (أمس كان غداً) نرى الشخصية المركزية (عقيل) يستذكر عن طريق المونولوج الداخلي في حوارهِ مع ذاته المنشطرة (أوتلو) قصيدة مدرسية ، كان قد حفظها ذات يوم . وقد حدث هذا الاستدكار عندما كان يفكر في الأحلام ، ويتأمل الليل العميق الذي يخيم بعباءة سوداء على كل الأشياء ، البيوت والأشجار والبحار . نقرأ ((أروع الأحلام تلك التي تبدأ مبكراً . في أول ساعات الليل – انه صورة جميلة يا أوتلو – تذكرني بقصيدة مدرسية

(٤) المصطلح السردي (معجم مصطلحات) جيرالد برنس ، ترجمة عابد خرندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣ ، ص : ٥ .

(٥) الزمن السردي في أنشودة المطر ، نجوى محمد جمعة ، سالم عبد النبي ، مجلة دراسات البصرة ، ١٤ ، السنة الأولى ، ٢٠٠٦ ، ص : ١٢٤ . وينظر أيضاً : الفضاء الروائي عند

جبرا ابراهيم جبرا ، ص : ١٠٦ .

(٦) ينظر : بناء الرواية ، ص : ٥٤-٥٦ .

(١) بناء الرواية ، ص : ٥٤ .

، حفظتها ذات يوم))^(٢). فتكون الذاكرة هنا ، الوسيلة التي بها يستحضر الراوي العليم (عقيل) ماضيه الخاص .
فضلاً عن ذلك ، تتميز هذه الرواية ، بأن راويها هو (بطل) الرواية ، وهو راو م مسرح (وكيّ العلم) ، وشاهدٌ على الأحداث التي يرويها .
أما في رواية (نجيمات الظهيرة) نجد إحدى الشخصيات الثانوية ، وهي شخصية (نمر الشرطي) يرتد إلى الوراء ويحفز ذاكرته لاسترجاع بعض الصور في ذهنه عن أولئك المتهمين الذين يتعرضون لأسئلة اتهام داخل مركز الشرطة . وكان الفاعل أو المحرك الأساس لهذه الذاكرة هو ، الكلام الذي وجهه صاحب المقهى (حميد القرناوي) إلى (نمر الشرطي) ، بخصوص تلك الوجوه الجديدة التي دخلت إلى مقهاه . ((وقال القرناوي " أتعرفهم " ؟ فشعر انه فاجئ صديقه بهذا السؤال السخيف . البارء - فأرتعب نمر الشرطي بعد أن ارتد إلى الوراء قليلاً واسترجع في ذهنه للتو صور أولئك الذين يواجهون بمثل هذا السؤال - في مركز الشرطة))^(١) .

فهنا يبرز دور الذاكرة في الاسترجاع . والذاكرة الإنسانية في مدارس علم النفس ((هي أن (الأنا) مجموعة تذكرات- هي تشفير (ENCODING) المعلومات التي حصلت عليها الشخصية في السابق))^(٢) . وقد يكون دور الاسترجاع لمعرفة ماضي شخصية جديدة ، في مسرح الأحداث ، مثال ذلك ، شخصية القارئ (الشيخ الخربطلي) الأعمى العينين ، الذي يقرأ في مآتم المدينة ، فالاسترجاع جاء على لسان الشخصية المحورية (عقيل) ليطلعنا على ماضي هذا الرجل ، الذي فقد عينيه بفعل التعذيب الذي لحق به إلى درجة انه فقد عينيه ، ونستدل بذلك من خلال كلام الراوي العليم (عقيل) . ((ارتفع صوت شيخ يقرأ سورة الفاتحة بصوت عال ، عرفت انه صوت الشيخ عبد الصمد الخربطلي وحركة رجل يقوم للتو من جانب أبي علي فيتقدم خطوتين أو ثلاث خطى ليقابل وجه أبي عقيل - لم انظر إليه ، ولكنه انهى دوره بسرعة فائقة ، لأن صوت الشيخ الخربطلي كان أكثر قرباً من صورة الرجل إلى عيني كان صوتاً رقيقاً وقويماً في أن واحد - والشيخ الخربطلي صار أعمى بعد الثورة المباركة - استيقظ فوجد نفسه بلا عينين ، اقصد لم ير نور الصباح))^(١) .

(٢) أمس كان غداً ، ص : ٧٣ ، ٧٤ .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ٦١ .

(٢) علم النفس . دراسة الحواس الداخلية عبر السلوك اليومي للإنسان ، بحث في علم النفس الاجتماعي والأخلاقي ، د. هاني يحيى نصري ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ، للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت ، د.ت ، ص : ٥٧ .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ٢٩٨ .

فهذا الوصف يحمل دلالة رمزية ، وهذا النوع من الاسترجاع يسمى ((بالاسترجاع الشفاف))^(٢). ونعني بالاسترجاع الشفاف ((هو الاسترجاع الذي لا يكشف دلالاته المرجعية ويعينها صراحة بل (يشف) عن دلالاته المرجعية ، ويشير إليها ضمناً))^(٣) .

وتطلعنا الشخصية الثانوية (ربعة) في رواية (تجاه القلب) على خبر اعتقال (عقيل) للمرة الثانية من لدن شرطة الباشا ، إذ ترد إلى الوراء أثناء حديثها مع (فاطمة) بخصوص (عقيل). ((وتذكرت أن (صاحبي)*) في حومة انفعالاته ، قد قال لي شيئاً بغضب فاضح محذراً إياي ، أن أذكر ذلك لها أو أن أثق بهدونها وسذاجة صوتها الناعم ، خشية أن تلومني (تلومه) – ما كنت أحب أن أقول ، ألم تعلمي ، أن الفتى عقيلاً قد ... أعتقلته شرطة الباشا ، قبل يومين ...))^(٤) .

فهنا جاء نسق الارتداد إلى الخلف كاشفاً عن خبر سابق، له علاقة بطبيعة المحكي الأول . وهذا نوع من الاسترجاع الداخلي .

ب - الاستباق :

وهي تقنية زمنية تقوم على رواية حدث قبل وقوعه بزمن . فهو ((السرد النامي من الحاضر إلى المستقبل ، يقفز إلى الأمام متخطياً النقطة التي وصل إليها))^(١) . ويتم اما عن طريق الراوي بضمير المتكلم ، لأنه حينما يحكي قصة حياته ، وتقترب من الانتهاء يعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص ، حينئذ يستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون أي إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني . أو عن طريق توقعات الشخصية لما سيقع أو ما ستفعله في المستقبل^(٢) . وعليه فإن هذه التقنية تدفع بالقارئ إلى التشويق والتلهف لمواصلة فعل القراءة . وترتبط هذه التقنية بما اسماه (تودوروف) بـ ((عقدة القدر المكتوب))^(٣) .

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ص : ١٠٨ .

(٣) المكان نفسه .

* صاحبي : أي زوجها ياسر الناصر ، وهذه الكلمة أطلقتها فاطمة على زوج ربعة .

(٤) تجاه القلب ، ص : ٧٤ وينظر كذلك الصفحات ، ١٣٠ ، ٢٢٤ ، ٣١٣ ، ٣٧٧ .

(١) الألسنية والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة) د. مورييس أبو ناصر ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص : ٩٦ .

(٢) ينظر : بناء الرواية ، ص : ٦١ .

(٣) المكان نفسه .

والاستباق لدى (جينيت) ككل هو استشراف ، علامة تدل على نفاذ صبر السارد ، كأن الراوي يتعجل رواية الحدث قبل وقوعه (٤) .
وللاستباق وظائف عدة هي :-

- ١- سد ثغرة لاحقة في النص .
- ٢- الأنباء بما سيحدث لاحقاً من أحداث .
- ٣- خلق حالة انتظار وترقب عند القارئ(٥) .

ويأتي الاستباق على نوعين :

أولاً : استباق تمهيدي .

ثانياً : استباق إعلاني (١) .

أولاً : الاستباق التمهيدي

ويكون الاستباق تمهيدا حين يقدم لنا السارد أشياء متوقعة الحدوث سواء تحقق حدوثها أو لم يتحقق. فهنا السارد يطلق العنان لخياله ليستشرف المجهول ويتوقع أحداثاً على سبيل الافتراض ، وهذا يدخل في باب المتوقع والمختل (٢) . فتكون الغاية من هذا الاستباق هو ((حمل القارئ على توقع حدث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات))(٣) .

ومن أمثلة هذه التطلعات المستقبلية ما قام به صاحب المقهى (حميد القرناوي) ، الذي يبلغ من العمر (خمسين عاماً) إذ نراه يستشرف مصير أولاده ، الذين لم يروا النور بعد ، بأنهم سوف يرثون المقهى من بعده . ((سيكون عندي عشرون ولداً ذكراً - أنا لا أحب الإناث- يملنون المقهى - وسأصرخ بهم لا تختلطوا بهؤلاء العجزة ، أولاد جليل القصاب وناظم حركات وهاشم هندي وإسحاق الكردي - وإذا تدخل مجيد فلن اسمح له سأطرده لو انه))(٤) . يتخذ هذا الاستشراف صيغة تطلعات مجردة تقوم بها شخصية (حميد القرناوي) لمستقبله الخاص . فهنا يطلق العنان للخيال واستشراف آفاق المستقبل البعيد .

(٤) ينظر: خطاب الحكاية ، جيرار جينيت ، ترجمة محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي ، ط ٢ ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص : ٨١ .

(٥) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص : ٨٠ .

(١) ينظر : بنية الشكل الروائي ، ص : ١٣٢ .

(٢) ينظر: تحليل النص السردي ، د. محمد بوعزة ، ط ١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠١٠ م ، ص : ٩١ .

(٣) بنية الشكل الروائي ، ص : ١٣٢ .

(٤) نجيمات الظهيرة ، ص : ٦٤ وينظر كذلك الصفحات ، ٨٤ ، ٩٩ ، ١٢٩ ، ١٥٨ ، ١٨٥ .

ويطلعنا السارد في رواية (تجاه القلب) علي تمهيد (أبو علي) الخباز ، لموقف (أم عقيل) وهيئتها عندما جاءت تسأل عن (أم علي) ، لتسألها إذ كان لديها أي خبر بخصوص ابنها (عقيل) نقرأ: ((**ظن أنها ستهجم عليه**) ولها أنياب) **لتستخرج من جمجمته الصخور التي كسرت ... لكنه سمعها تموء كقطة أليفة بوجه أصفر**))^(١) فهنا كسر الاستشراف واتضحت ملامح (أم عقيل) عكس ما كان يرى. فقد كانت كالقطة الأليفة بوجه أصفر . و (صفرة الوجه) هنا ، تدل على الخوف والاضطراب والقلق . فضلاً عن كثرة ورود عبارة (الوجوه الصفراء) في الثلاثية . فهذا دليل الجوع والفقر والخوف اللانهائي الذي يصاحب بعض شخصيات الثلاثية ، في حين لا نرى هذا اللون في وجوه الأغنياء أمثال ، (السيدة فليمن والباشا والزعيم ورجال الشرطة) ، بإستثناء (نمر الشرطي) الذي يحمل اللون الأصفر ، إذ كان ينضم إلى أهالي المدينة ويحبهم ، ولم يكن ظالماً . فضلاً عن ذلك ، كان فقير الحال ولا يرغب في ممارسة عمله كشرطي . وكان يتميز بضمير حي عكس رجال الشرطة الآخرين^(٢) .

ثانياً: الاستباق الإعلاني

أو ما يسمى بالاستباق الافتتاحي^(٣) . وهو استباق يعلن لنا بصراحة عن أحداث سيشهدها السرد ، بكل وضوح وتأكيد . كما أنه يأتي على شكل ((إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص))^(٤) . مثال ذلك ، إعلان واستعداد (الملا ناصر) لسفره المؤبد، أي لملاقة الموت بقوله: ((**سأستقبله الليلة أو فجر الليلة ، هو قادم . اخبرني إن أجهز لنفسي عدة سفري ...**))^(٥) . فحضور حرف السين بشكل واضح في النص ، ودلالته على المستقبل ، جعلتنا نشعر أن ذلك الافتراض التوقعي (موت الملا ناصر) أمر سيحصل فعلاً في المستقبل القريب جداً . وقد تأكد ذلك بعد خمس صفحات من هذا الاستشراف . أضف إلى هذا استباق (الملا ناصر) أيضاً لمجيء ابن أخيه (ياسر الناصر) الذي سوف يتزوج من ابنته (ربيعة) . ((**أما ياسر ابن عمك فسيأتيك على هينتي ، لا تفرقين بيننا إلا بعلامة ...**))^(١) . فهنا استباق إعلاني لقادم جديد سوف يظهر على

(١) تجاه القلب ، ص : ١٠٢ وينظر كذلك الصفحات ، ١١٩ ، ١٤٢ ، ١٦٧ ، ١٨٩ ، ٢٥١ .

(٢) ينظر : تجاه القلب الصفحات : ١٨٣ - ١٨٥ .

(٣) ينظر : تحليل الخطاب الروائي ، ص : ٩٦ .

(٤) بنية الشكل الروائي ، ص : ١٣٢ .

(٥) نجيمات الظهيرة ، ص : ٢٨٨ .

(١) المصدر نفسه ، ص : ٢٩١ وينظر أيضاً الصفحات ، ١٢٤ ، ١٨٨ ، ٢١١ ، ٢١٨ .

مسرح الأحداث ليلحق بشخصيات الرواية ويشاركها الأدوار. ودور الاستباق هنا جاء ((لتجنب القارئ الوقوع في الالتباس وسوء الفهم))^(٢).

فضلاً عن ذلك ، جاء الاستباق في كلا المثالين ، بضمير المتكلم وبطريقة السرد الذاتي للشخصية الثانوية (الملا ناصر) صاحب المقبرة .

أما في رواية (أمس كان غداً) فنرى الاستباق الافتتاحي لأحداث ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، الذي يقع في المستقبل البعيد القريب ، (غداً أو بعد غد) . فنلاحظ ذلك من خلال الحوار الذي دار بين أفراد عائلة (عقيل) لتوقع حدوث هذه الثورة . ((قال الأب : " غداً ربما تخف الأحوال غداً " .

قالت الأم : " سمعت أصواتهم ، لم تهدأ الأصوات ، منذ الصباح .

قال عقيل : " يقولون كلاماً من أجل الثورة ! وطرد الإنكليز من بلادنا "))^(٣).

فالاستباق هنا ((يزرع أفق توقع ، ويرصد ما سيحدث لاحقاً))^(٤). وقد جاء الاستباق هنا ، كالبرق الذي أشعل فتيل الأحداث ، إذ تحقق هذا الاستشراف واندلعت ثورة ١٩٥٨ بعد أربع صفحات من هذا الاستباق .

وتطلعنا (فاطمة) في رواية (تجاه القلب) على مصيرها المؤلم بعد الابتعاد عن مكان ولادتها ومرتع شبابها وحبها ، إذ قررت العائلة الارتحال من المدينة القديمة إلى مدينة أخرى . ((غداً أيها الأمير يشد على معصمي ، فأعذر صوتي إن تلجلج في أول الشفتين ! تقيدي المدينة – أن الثورة فيها لا تزرع لنا الأزهار – كذا قيل .. تموت الأمنيات وسأكون ثكلى ...))^(٥).

فهنا (غداً) تشير إلى الانتظار والترقب . فضلاً عن الاغتراب وفقدان الحرية ، وهو نتيجة القهر والاستبداد وأساليب القمع الذي تفرضه رجال الثورة . فيصور لنا (الأحمد) الثورة ، وقد تحولت إلى كابوس حي ، لحياة هؤلاء الأشخاص أمثال ، (عقيل و فاطمة) فهي - أي الثورة تسيطر على أحلامهم وأمنياتهم ، إلى حد طعن البراءة وقتل الأمنيات ، وهذا من أجل خضوعهم إلى (لائحة المواطن الصالح) الذي لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم .

(٢) بنية الشكل الروائي ، ص : ١٣٩ .

(٣) أمس كان غداً ، ١٩٢ وينظر أيضاً الصفحات ، ١٦٣ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٩ .

(٤) السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، د. عبد الله إبراهيم ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص : ١٣١ .

(٥) تجاه القلب ، ص : ٣٣٧ .

ونلاحظ كذلك، ورود الأفعال المضارعة واقتران بعضها بالسین لإيضاح دلالة المستقبل . وهذه السمة عُرف بها (الأحمدى) في جميع مجاميعه القصصية أيضاً . وذلك لإعطاء شخوصه حرية التطلع للمستقبل نتيجة ضغوط الحاضر^(٢) .

كما نلاحظ ثلاثية (الأحمدى) ، وقد احتوت على تقنيتين (الاسترجاع والاستباق) اللتين تمثلان عصب المفارقة الزمنية . مع الإشارة هنا ، إلى ان الاسترجاع يشغل حيزاً أكبر في السرد ، وهذا يدل على ان (الأحمدى) أعطى للتجربة أهمية كبيرة في فنه .

أضف إلى ذلك ، أن المفارقات الزمنية في الثلاثية لا تتحقق في ذهن شخصية واحدة ، وإنما تشترك اغلب شخصيات الرواية في صنعها .

ثانياً: المدة (الديمومة)

نتيجة للاختلاف القائم بين زمن القصة وزمن السرد ، وعلاقة كل منهما بالزمن ينشأ ما يسمى بالمدة . أي معرفة سرعة جريان الأحداث كما حصلت في زمن القصة ، مقارنة بسرعتها سرداً كما رواها المبنى الحكائي ((فهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائماً انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني ، لهذا يقترح (جيران جنيت) أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية :

الخلاصة (sommaire) – الاستراحة (pause) – القطع (Lellipse) – المشهد (scene)^(١) .

أ- تسريع الحدث

١- الخلاصة (sommeire)^(*)

وهي تقنية زمنية ((تطلق على السرد الموجز ، الذي يكون فيه زمن السرد أصغر من زمن القصة))^(٢) . أي سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (أشهر أو سنوات) واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل^(٣) . وبواسطة هذه التقنية يتم اختزال زمن التخيل إلى فترة قصيرة وصولاً إلى الأحداث الرئيسية في الرواية ، وهذا يعني تخطي الأحداث الثانوية التي تتضمنها الرواية .

(٢) ينظر : كاظم الأحمدى - قاصاً ، إياد جوهر عبد الله محمد . رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٢ ، ص : ٢٧ .

(١) بنية النص السردى ، ص : ٧٦ . وينظر كذلك : خطاب الحكاية ، ص : ١٠٨ ، ١٠٩ .
* واختلف الباحثون في تسمية هذه التقنية ، فمنهم من أسماها بـ (الإيجاز) ينظر : تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنوي) ، د. يمنى العيد ، ط ١ ، دار الفارابي – بيروت – لبنان ، ١٩٩٠ ، ص : ٨٤ أو (المجلد) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص : ٨٥ أو (الخلاصة) ينظر : الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ، ص : ٩٨-٩٩ .

(٢) بنية الشكل الروائي ، ص : ١٤٤ .

(٣) ينظر : تحليل النص السردى ، ص : ٩٣ .

وتستعمل الخلاصة في السرد لأداء وظائف مختلفة ، جمعتها الناقدة سيزا قاسم بنقاط ست هي :-

- ١- ((المرور السريع على فترات زمنية طويلة .
 - ٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما .
 - ٣- تقديم عام لشخصية جديدة .
 - ٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
 - ٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث .
 - ٦- تقديم الاسترجاع ((^(١)).
- ولنا في ثلاثية (الأحمدى) خير مثال لتلك التقنية ، ففي رواية (أمس كان غداً) نرى (عقيل) الشخصية المحورية يلخص لنا ساعة كاملة قضتها السيدة (فليمن) لمحاولة إزالة الغمامة السوداء من وجهه ، نتيجة الأخبار الحزينة (لكوك الطباخ). ومن بين هذه الأخبار ، خبر عن إحراق جثة رجل ميت ((احتارت السيدة ، لمدة ساعة ، من بعد خروج الطباخ إلى إن دقت ساعة الجدار ، ماذا تفعل لكي تزيل تلك الغمامة السوداء التي تركتها إشارات وإيماءات وأصوات (كوك) ((^(٢). فالراوي – هنا – أوجز الحديث عن تفاصيل هذه الساعة ، ولم يسهب في ذكرها . وربما يعود ذلك ، إلى عدم أهميتها في السرد .
- ويستمر (عقيل) بطل الثلاثية في رواية (نجيمات الظهيرة) ليلخص لنا أيام التدريب في العسكرية ، إذ تعرض لعقوبة الهرولة مرات عدة، وهذا لأنه كان يعارض المدرب الذي لا يطيقه . نقرأ: ((وبقيت الأيام تلك . أناقش وأعارض مخالفاً وعنيداً . وحكم علي بالهرولة – مرات عدة . فأخذت أهرول من مكاني إلى سارية العلم . ومنها إلى مكاني . فاضطرت إلى شتم المدرب))^(٣) . فلخص لنا الراوي هنا ، أحداثاً طويلة تتعلق به دامت أيام عدة في بضعة أسطر . ونلاحظ هنا ، ارتباط الخلاصة بالاسترجاع أو ما يسمى (خلاصة مسترجعة) ، فهنا الكاتب يحاول التنويع في تشكيل بناء روايته بتغيير وظائف الخلاصات البنائية^(١) .
- وفي رواية (تجاه القلب) يلخص لنا الراوي الخارجي عادة (أم فاطمة) ، وهي تأخذ سطل الماء لترشه أمام عتبة الباب ((وهي تأخذ مكانها في فتحة الباب – كالعادة

(١) بناء الرواية ، ص : ٧٨ .

(٢) أمس كان غداً ، ص: ١٠٢ وينظر كذلك الصفحات ، ٨٨ ، ٩١ ، ١٧٧ .

(٣) نجيمات الظهيرة ، ص : ١٩٨ وينظر كذلك الصفحات ، ٦٠ ، ٧١ ، ٨٨ ، ١٥٣ ، ٢١٧ .

(١) ينظر : بنية الخطاب الروائي ، ص: ١٦٠ .

، وكما كانت تفعل منذ سنوات ما قبل الثورة ، تنزرع قامتها في الزقاق ، كأنها شجرة وأرفه ، تراها العين من بعيد.....^(٢) .

وكذلك ((توزع الجثث الجافة على حافة الدائرة المائية الأولى ، التي قرب عتبة الباب- تدفع بمياه السطل الثاني أبعـد . أبعـد قليلا ، تظل هيئة الهلال تحتفظ بألقها الرطب – وعندما تستكمل الدائرة الثالثة ، يموت التراب))^(٣) .

فـ (أم فاطمة) بعد رشها لسطل الماء الثاني تظهر دائرة مائية على شكل هلال ، فالهلال^(*) هنا يرمز إلى الاستبشار بقدم (عقيل) وعودته من المعتقل . إذ تظل دائرة الماء مفتوحة وتظل كذلك نهاية الرواية مفتوحة ، للتفاؤل بالمستقبل وما يأتي به من أحداث .

أضف إلى ذلك ، إن (الأحمدى) ألبس هذه التقنية (التلخيص) صفة التكرار ، فوظفها في تكرار (عادة أم فاطمة) اليومية ، التي ذكرها في بداية الرواية ونهايتها ، حتى أصبحت هذه العادة لدى (أم فاطمة) كالمرض المزمن الذي يعايش الإنسان .

٢- الحذف أو الإسقاط (Lellipse)^(١) .

ويعد الحذف تقنية زمنية ((ووسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها))^(٢) . فعن طريق الحذف يتم إلغاء الوقائع التي حدثت في الرواية، أما لعدم أهميتها أو لتسريع السرد وصولاً إلى الأحداث الرئيسية . وفي مثل هذه الحال ((يكون الزمن على مستوى الوقائع زمناً طويلاً ، أما معادلة على مستوى القول فهو جد موجز ، أو أنه يقارب الصفر))^(٣) .

وهناك نوعان من الحذف :

الحذف الظاهري : وهو إعلان الكاتب عن الفترة الزمنية المحذوفة ، بشكل واضح ومعلوم . وفي هذه الحالة يكون محددًا ويعطينا الروائي ((عبارات موجزة جداً مثل (بعد مرور سنة) و (مرت ستة أشهر)))^(٤) .

(٢) تجاه القلب ، ص: ١٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ص: ٤٤١ .

* لقد سبقني في الإشارة إلى هذه الفكرة ، الباحثة ، وفاء قحطان غافل الأمانة ، ينظر : كاظم الأحمدى- روائياً . ص: ١٩١ .

(١) بنية الشكل الروائي ، ص: ١٥٦ ، وقد ترجمته الناقدة سيزا قاسم بـ (الثغرة) ، بناء الرواية ، ص: ٨٩ ، في حين ترجمه موريس أبو ناصر بـ (الحذف) الألسنية والنقد الأدبي : ص: ١٠١ ، ويسمى (بالإضمار) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص: ٨٩ .

(٢) بنية الشكل الروائي ، ص: ١٥٦ .

(٣) تقنيات السرد الروائي ، ص: ٨٢ .

(٤) بناء الرواية ، ص: ٨٩ .

أما النوع الثاني وهو ما يسمى بـ((الضمني أو الافتراضي . إذ ينتقل بنا الراوي من فترة زمنية إلى فترة أخرى من دون تحديد الوقت الذي استغرقت هذه الفترة))^(٥). فهنا الحذف مضمّر لا يصرح به الكاتب وإنما ((يترك مسألة استخلاصه والتعرف عليه لمؤهلات القارئ وذكائه))^(٦).

يغلب على ثلاثية الروائي (كاظم الأحمدى) استعمال (الحذف المعلن) أكثر من استعمال (الحذف الضمني). فإذا تصفحنا رواية (نجيمات الظهيرة) نجد السارد وهو يوظف الحذف الظاهري بشكل ملحوظ وصریح دون إن يؤثر ذلك في مستوى الأحداث . نقرأ : ((كأن المدينة أظلمت أو جفت سرايين أزقتها . لم تخرج فاطمة . مر أسبوع بكامله . ولم تخرج فاطمة . ومر أب أيضاً . وأخذت المدينة تستحم برطوبة أيلول فتغلق الأبواب والشبابيك ولا أحد يجرو أن يكون في زقاق أو شارع))^(٧). إذ حدد السارد هنا الفترة الزمنية المحذوفة، وبعدها انتقل مستوى القص إلى فترة زمنية محذوفة أيضاً.

فلاحظ إن الفترة الزمنية التي بقيت فيها (فاطمة) حبيسة بيتها ، تمتد حوالي شهر وسبعة أيام ، دون التطرق إلى تفاصيل هذه الفترة .

ونرى كذلك الشخصية الثانوية (أمينة) بنت (أم علي الخبازة)، أصغر شخصيات هذه الرواية سناً، تحذف سنتين بتفاصيلها لا نعرف عنها شيئاً ((أخاف أن اكلم أمي – منذ سنتين تقريبا ، قالت لي : إن عقيلاً أخوك يا أمينة ! وجعلتني أتيقن ، فعلا- انه أخي – فلم أعد أتحرش به))^(٨).

أما الحذف الضمني فيتمثل بشكل واضح في سنوات ما قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وما بعدها نقرأ : ((أيام كان هناك من يروى عن الآباء قبل الرابع عشر – أنهم لم يروا أولادهم عندما ولدوا))^(٩). فهنا الفترة المسكوت عنها في الرواية مبهمة ومضمرة، ولا يشير السارد إلى مدتها . وإنما يقتصر على إشارات فقط ، ويترك التكهّن بها للقارئ.

هكذا يعمد (الأحمدى) إلى التنوع من أشكال حضور الحذف ، فقد عثرنا على الحذف بنوعيه (المعلن والضمني) مع هيمنة النوع الأول على الثاني، لأن الكاتب يريد

(٥) الألسنية والنقد الأدبي ، ص: ١٠١ .

(٦) إشكالية الزمن في النص السردي ، عبد العالي بو طيب ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتابة . مج ١٢ ، ع ١٢٤ ، ١٩٩٣ ، ص : ١٣٨ . وينظر كذلك : مستويات دراسة النص الروائي ، ص : ١٦٥ .

(٧) نجيمات الظهيرة ، ص : ١٣٠ وكذلك الصفحات ، ١٣٥ ، ٢٢٥ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

(٨) المصدر نفسه ، ص : ٣٢٦ .

(٩) تجاه القلب ، ص : ٣٣ .

من الزمن الروائي المحذوف أن يكون محددًا لا مطلقًا . لذلك يعتمد إلى تحديد مدة القطع بالعدد الزمني ، كالسنين والأشهر والأيام .
فضلاً عن أهمية هذه التقنية لتسريع السرد والوصول للنقطة التي يريد الكاتب ، وخلق التشويق لدى القارئ ورفع الملل عنه، من خلال عدم الخوض في ذكر التفاصيل الجزئية أو الثانوية .

ب- تبطئ الحدث

١- المشهد (SCENE)

المشهد حركة سردية رئيسية ، تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته . وتكون لها وظيفة مهمة في السرد الحكائي . ((وسميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تخص الحوار ، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين . وفي مثل هذه الحالة ، يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق))^(١) .
بتعبير أدق ((إسناد السارد الكلام للشخصيات ، فتتكلم بلسانها وتتجاوز فيما بينها مباشرة ، دون تدخل السارد أو وساطته))^(٢) .

والمشهد يخالف الخلاصة تماماً ((إذ يقع في فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة شحنة خاصة ، في حين التلخيص يقدم مواقف عامة عريضة))^(٣) .
ويعطي (بيرسيلوبوك) المشهد في كتابه صناع الرواية ((مكانة مهمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعداداً لإثارة الاهتمام والتساؤل))^(٤) .

والمشهد له وظيفة الكشف عن طريق المحاورة بين الشخصيات ، وله ((دور حاسم في تطویر هذه الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات))^(١) . وكذلك يعطي ((المشهد للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل ، إذ أنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله))^(٢) .

(١) تقنيات السرد الروائي ، ص: ٨٤ ، وينظر : بنية النص السردية ، ص: ٧٨ .

(٢) تحليل النص السردية ، ص : ٩٥ .

(٣) بناء الرواية ، ص: ٩٠ .

(٤) صناع الرواية ، بيرسيلوبوك ، ترجمة : د. عبد الستار جواد ، الجمهورية العراقية ، الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر والترجمة ، ١٩٨١ م ، ص : ٧٤ .

(١) بنية الشكل الروائي ، ص: ١٦٦ .

(2) P.Bentley, " some observations on the art of narrative " , in the theory of novel , p.53.٩٠ ، ص: ٩٠ ، نقلاً عن : بناء الرواية ، ص: ٩٠ .

وعلى هذا الأساس، يمكن القول إن (المشهد)^(*)، هو عرض الأحداث كاملة أمام القارئ، دون قطع أو تلخيص فيها، مما يؤدي إلى تضخم الحدث الذي يؤدي بدوره إلى إيقاع سردي بطيء.

يولي (الأحمدي) المشهد أهمية كبرى فيحتل مساحة واسعة من الثلاثية. ففي رواية (أمس كان غداً) نلتقط هذا المشهد الذي يبرز في المونولوج بين (عقيل) وذاته المنشطرة (أوتلو).

((عقيل : " إلا تظن أن الليل – هذا الليل التموزي لا ينتهي؟ أنا أرى ، أن الليل دائما لا ينتهي أبداً " ! .

أوتلو : " أعندك شمعة صغيرة ، يا عقيل :! " .

عقيل " أنك تدهشني . تدهشني حقاً – ما حاجتي إلى شمعة أنها لا تضي كثيراً " أوتلو " لأنك تعرف أقل مما ينبغي ، أقل مما ينبغي تماماً يا عقيل " إذ ربما تقودك الشمعة الصغيرة ، بضوئها القليل لرؤية هذا البيت – رؤية ما فيه ! " عقيل : أنا خادم ، أنسيت أنا خادم يا أوتلو ، لقد جعلني أبو عقيل – كما ترى ، وملاً رأسي بالوصايا – فليس بمقدوري أن أخالفه ،... أنه يأمل أن يحصل على مكافأة جراء عملي وإخلاصي وأمانتي وطاعتي (!)^(١) .

من خلال هذا المشهد الحوارية بين (عقيل) وذاته المنشطرة (أوتلو)، نرى (أوتلو) وهو يعمل ويتحرك، في حين نرى (عقيل) يرى الماضي فقط لا يعمل شيئاً، ويраهن على النتيجة أي مصير (أوتلو) النهائي، ويلتزم بنصائح ووصايا (أبي عقيل) المتمثلة بعدم أكل التفاح الأحمر. وعدم شرب الماء الأصفر^(٢).

فهنا اللون (الأحمر و الأصفر) له دلالة رمزية، إذ يشير اللون الأحمر إلى الجنس والإغراء، أما اللون الأصفر فيشير إلى المرض. وهذا يعني إن (أبا عقيل) يحذر ابنه من السقوط في (مرض الجنس) التي تحاول (السيدة فليمن) غرسه في (عقيل) للإطاحة به وإطاعة أوامرها الاستعمارية.

* لقد ميز (بيرسيلوبوك) في كتابه (صناعة الرواية) بين المشهد الدرامي والمشهد التصويري، يعتمد الأول على الحوار بين الشخصيات وتقديم أقوالها وأفعالها بحيث يختفي الراوي ووجهة نظره وتعود وجهه نظر القارئ، أما الثاني (التصويري) فيعتمد على الوصف المسهب للأحداث وهنا تعود وجهة نظر الراوي: ينظر: صناعة الرواية (بيرسيلوبوك)، ص: ٧٢ وينظر كذلك، البناء الفني في الرواية العربية، ج١، ص: ٦٧.

(١) أمس كان غداً، ص: ١٣١ وينظر كذلك الصفحات ٩٤ و ١١٣ و ١١٨ و ١٢٤ و ١٢٦ و ١٣٠ و ٢٠٣.

(٢) أمس كان غداً، ص: ١٢-١٣.

ويعكس الحوار أيضاً ، الابتعاد والتناقض بين (عقيل) وذاته المنشطرة (أوتلو)، إذ نرى الذات المنشطرة (أوتلو) تبحث عن شمعة ، لان الذات الاصلية المتمسكة بالماضي (عقيل) في الظلام تخيف وتعزل الذات المنشطرة المتمردة (اوتلو). أضف إلى ذلك ، ان رؤية (أوتلو) الى ما في البيت هي (رؤية معنوية) .

أما في رواية (نجيمات الظهيرة) فيوظف (الأحمدى) المشهد الافتتاحي لأفتتاح (ف-٥ من الحرف الثالث) ، فنرى تحاور (فاطمة وعقيل) عن طريق الرسائل، فالرسالة هنا ((فضاء واصل))^(١) إذ تكتب (فاطمة لعقيل) عن الأيام القاسية التي عاشتها في غيابه، أيام كان في التدريب العسكري .

((هنا أثار بكاء على الورقة تركتها لك لكي تسمع صوت قلبي يتفجر بين الأسطر يدق . يضرب . والكلمات التي علمتني إن أقولها تدور وتتسارع من أمام عيني أو تكاد تضمحل لأنها تستعصي عليّ ، تهرب مني ... الكلمات تنشر الفوضى والحزن والقلق في صدري وفي عمق عيني _ أمامي صحراء مضربة هناك في الطرف الآخر سأكون كاذباً ، لو قلت لك انني املك من الصبر ذرة صغيرة ، ان كل ما اتمناه هو ان ارضيك ، ايتها الاميرة))^(٢) .

يكشف هذا المشهد الذي يتميز بالوصف المسهب لمشاعر الشخصية، الوضع النفسي لـ(فاطمة) ويظهر شعورها المضطرب تجاه حبيبها الغائب. ونلاحظ أيضاً التوافق التام بين زمن القصة وزمن السرد . فالمشهد هنا ، الوسيلة التي تتيح للشخصية التعبير عن موقفها ومشاعرها وتبدي آراءها دون تدخل من طرف الراوي^(٣) .

ويأتي المشهد الحوارى الذي دار بين (عقيل والملازم) في رواية (تجاه القلب) ، لعرض جانب من شخصية الملازم المتناقضة ، إذ يتظاهر أمام الجميع بكونه مجرد ملازم جاء للبحث عن الكتب السياسية التي كلف بجلبها من غرفة (عقيل) ، ولكنه في حقيقته الخفية يحاول التطلع على أسرار (عقيل) الشخصية وقراءة الرسائل التي يكتبها لفاطمة نقرأ :

((" عقيل أخترب ما بين أن أعيد لك الكتب أو الوريقات لأنني أريد إن احتفظ بمناسبة تعارفنا _ بأحدهما ! "))

رددت عليه بجملة مبتورة سريعة أوجزت ما يجول في خاطري :

- " أعطني الأوراق الثلاث ! ")

فعاد إلى المخادعة _ وتنقيط عبارة غبية في أذني :

(١) ينظر : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ص : ٢٣٥ .

(٢) نجيمات الظهيرة ، ص : ٢١٣ ، ٢١٨ .

(٣) ينظر : بنية الخطاب الروائي ، ص : ١٧٥ .

- " والكتب . الكتب ألا ترغب في الكتب ولكن لا بأس هذه هي الوريقات " وقد ناولني الوريقات - بعد أن أستخرجها من جيب قميصه ثم أضاف :
 - " إنك تضحى بكنز ثمين " -
 - " أعوضه ! " -
 - " رائع- لكنني ، لن أمنحك هذه الفرصة " .
 - " أتحرمني من .. ! " -
 - كلا - كلا لقد فهمتني خطأ - أقصد أعيدها إليك ، إذا لم يطلبها سيدي الباشا غداً - وهذا وعد ، كما وعدت والديك أليس كذلك " ؟^(١) .
 فهنا المشهد يستمر خمس صفحات ،يحاول فيها الملازم إقلاق (عقيل) بالأسئلة، لاستدراجه لمعرفة الفتاة التي يكتب لها هذه الرسائل. فهذا المشهد هو لحظة درامية لكشف قناع الملازم ونواياه الخبيثة.
 فضلا عن ذلك ، يصور لنا (الأحمدى) القمع السياسي والاجتماعي من خلال فعل رجال الشرطة ومحاولة اقتحام أسرار الشخصيات ومعرفة تفاصيل حياتهم والولوج إلى خلايا أدمغتهم .
 ويمنح (الأحمدى) المشهد وظيفة اختتامية تنتهي بها رواية (تجاه القلب) معلنة عن الحب الذي تكّنه (فاطمة وأمها) لعقيل والاستبشار بقدومه وعودته من المعتقل فنقرأ :
 (-) " لقد كتبت الذي تودين قوله ... " -
 - هل قلت ..
 - " أجل - وأنتِ حزينة .. " -
 - " هل قلت له ، أنني أحبه أيضاً ! " -
 - " أجل - وأنتِ تحبينه أيضاً ! " -
 - " هل قلت له ، أنني أنتظره في كل يوم - في هذه الساعة - في هذا الزقاق " .
 - " أجل ، يا أمي الحبيبة " -
 - " ولكن ، لم لم يأت اليوم ؟ " -
 - " سيأتي غداً وربما سيأتي بعد غد- ! " -
 - " سيأتي ! " -
 - " ربما " -
 - " أكون قد نسي أن يأتي " ؟

(١)تجاه القلب ، ص : ٢٩٥ وينظر كذلك الصفحات ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٢٩٩ .

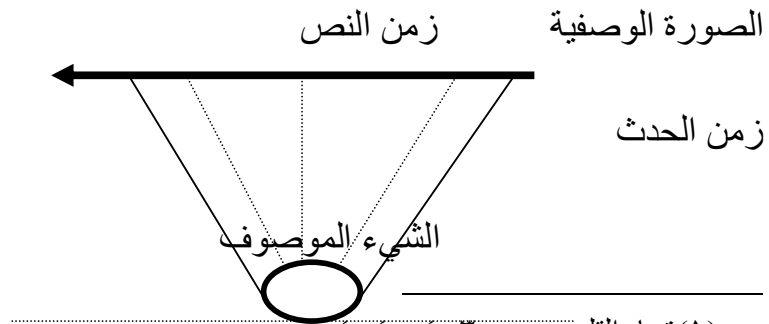
- " كلا . لم يحن بعد زمن النسيان - أقول يأتي ، وقد يأتي بعد مائة عام ولكنني أتمنى إن يأتي " ((^(١) .

يوظف هذا المشهد بعض الاستباقات التي تتخلل الحوار ، التي تقع في المستقبل البعيد القريب (غداً أو بعد غد) فـ (غداً) تعني عند (الأحمدي) الانتظار والترقب . كما إن السين في (سيأتي) تشير إلى الصبر والتفاؤل والاستبشار بقدم (عقيل) وعودته من المعتقل . فضلاً عن انتظار (فاطمة) لـ (عقيل) اللانهائي وإطلاق عبارة (لم يحن زمن النسيان) إذ تتكرر هذه العبارة مراتٍ عدة في الرواية .

وينبغي أن نشير هنا، إلى ان هذا المشهد يتميز بالتناوب بين(المحاوره الآنية والاستشراف المستقبلي) ممثلاً في أحلام الشخصية وآمالها في عودة الحبيب المنتظر^(١) .

٢- الوقفة أو الاستراحة (BAUSE)

وهي تقنية من تقنيات تعطيل السرد وإبطاء وتيرته . ((يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف ، فالوصف يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية ، ويعطل حركتها))^(٢) . ومن المؤكد في هذه الحالة ((ان الوصف يقدم زمناً ميثاً داخل نطاق السرد، أي انه يشكل توقفاً في مسيرة تنامي وتدفق الأحداث))^(٣) .
والوقفة في هذه الحالة تعد محطات استراحة للقارئ . وهي ((على النقيض من الحذف لأنها تقوم خلافاً له ، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث))^(٤) .
كما في الشكل الآتي^(٥) :-

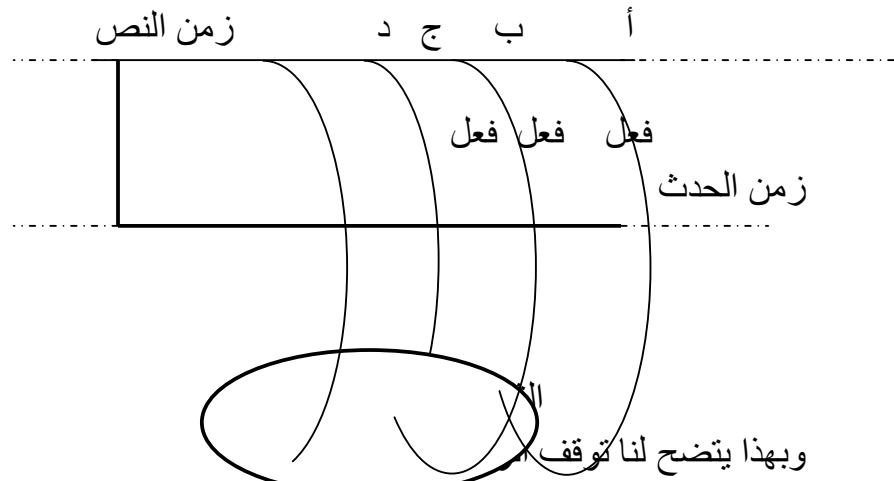


- (١) تجاه القلب، ص : ٤٥٣ ، ٤٥٤ .
- (١) ينظر : دراسات في القصة والرواية ، ص : ١٣٩ .
- (٢) بنية النص السردية ، ص : ٧٦ .
- (٣) وظيفة الوصف في الرواية ، عبد اللطيف محفوظ ، ط ١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠٠٩ م ، ص : ٦٣ .
- (٤) إشكالية الزمن في النص السردية، مجلة فصول ، ص : ١٤٠ .
- (٥) المكان ودلالاته ، ص : ١٥٠ ، وينظر كذلك : بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١٥٥ ، والأصل في هذه الترسيم والترسيم التي تليها ، قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمة ، صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧ ، ص : ٢١٧ .

فنلاحظ عندما يشرع الراوي في الوصف يتوقف الزمن السردي ، ليحل محله الوصف .

وقد لا يكون هناك أي توقف في زمن السرد ((حين يكون الوصف تأملياً أو ملاذاً لشخصية ما حيث تبتعثه بصرية الشخصية (سواء كانت البصرية منصبة على الداخل أو الخارج) للهروب من انفعالات منبعثة من أحداث محرّجة . فأن العلاقة بين الزمنين تتوازي ((^(١) .

وهذا النوع من الوصف يسمى بالصورة السردية ، حيث تدخل الحركة على الوصف كما في الشكل الآتي^(٢) :



١- ((حينما تتضمن القصة بعض التفسيرات أو التوضيحات أو وجهات نظر من المؤلف .

٢- حينما يستطرد المؤلف في تقديم أوصاف معينة ((^(١) .

ونرى اشتراك أداة الوصف مع المشهد لتكون السمة الغالبة في ثلاثية (الأحمدية). وهذا ما يتضح لنا في روايته البكر (أمس كان غداً) ، إذ نجد (عقيل) يصف مياه (شط العرب) في أثناء رحلته مع السيدة (فليمن) (رحلة الصيد) ، فنرى (عقيل) يقف ويتأمل هذا المكان المحتل والمحتكر من لدن الانكليز في معسكر الارأف .

((من أجل أن اخنق وأذيب تلك الرغبة أسير ذهاباً وجيئة ، وأنا أهدق في عمود الشمس الذي يغرق في مياه الشط ، أسير في ممر قدم مسحوق ، محاذ لخط المياه – الداكن ، الممتد إلى اللانهاية . ثمة نشارة خشب طافية ، وصخور مائية صلبة ، وقطع من الحديد الثقيل ، بقايا مراكب أو دوّب ، ورؤوس اسماك ميتة جافة ورطبة ،

(١) وظيفة الوصف في الرواية ، ص : ٦٤ .

(٢) المكان ودلالاته ، ص : ١٥٠ .

(١) الزمان والمكان من قصة العهد القديم ، مجلة عالم الفكر ، ص : ٦٩ .

مقنوفة ، وزهور ذابلة ، فرادى وبقايا باقات مسحوقة . وقنان ملونة وقشور بيض ، وأخشاب محروقة سوداء كالفحم ، وأجنحة طيور ...))^(١) .

فنرى هنا، وكأن الزمن قد تجمد لطول الوقفة الوصفية الذاتية . إذ تعد هذه الوقفة ، تأملية كاشفة عن مشاعر اليأس والأنكسار اللتين تحتويان (عقيل) . فالشط لا يحمل إلا ما هو ميت فلا وجود للطيور إلا الرؤوس والأجنحة الميتة والزهور الذابلة والأخشاب المحروقة السوداء .

ويستمر (الأحمدى) في الوقفات الوصفية التي تأخذ مداها الواسع في الجزئين الآخرين من الثلاثية . ففي رواية (نجيمات الظهيرة) تأتي الوقفة الوصفية لتنتقل لنا صورة مأساوية لعمل (سهيل) المؤلف من طريق السرد الذاتي الذي يسرده (سهيل العبد) لصديقه (عقيل) .

((أحببت العمل كما لو كان عملاً بطولياً . اجمع ساقين و رأساً ، أو جثة و رأساً أو يدين و رأساً - أو ساقاً و يداً و رأساً وإلى غير ذلك ، إذ لا بد من الرأس في كل إرسالية))^(١) .

فعبّر الوصف المؤلف والبشع ، استطعنا التعرف إلى التغير الذي حصل (لسهيل العبد) العابت ، الذي كان عابثاً ولاهياً (في الجزء الأول) ولا يعمل شيئاً سوى جلب المجلات من نفايات معسكر الانكليز وإعطائها لصديقه (عقيل) ، وكان السبب في تمرد (عقيل) على ذاته ورغباته الجنسية المكبوتة .

وقد يكون إعطاء معلومات عن شخصية أو ((حين يكون الوصف تحليلاً محضاً لنفسية الشخصية ، أو يكون توضيحاً للسرد أي حين يكون حشواً بتعبير ريكاردو ، فأننا نحصل على زمن شبه متوقف في الحكاية))^(٢) . فيدلي لنا السارد بمعلومات وتحليلات عن نفسية الشخصية الثانوية (أم عقيل) في رواية (تجاه القلب) ، نقرأ : ((تصابقت قامتها أمام عينيه كلوحة من خشب منجور بعناية ، محدقة متصلبة بجفاف

(٢) أمس كان غداً ، ص: ٨٤ وينظر كذلك الصفحات ، ٨٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١١٢ .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص: ٣٠٩ ، وينظر كذلك ، الرواية بأكملها لمعرفة الوصف الخارجي للشخصيات مثل ، شخصية ناظم حركات ونمر الشرطي وجليل القصاب وأمنة بنت أم علي الخبازة وسهيل العبد . وغالباً ما يأتي الوصف المقارن بين شخصين متناقضين مثل (حميد القرناوي) الشرقي و(كمارو) الروسي الأبيض الغربي ، ينظر : المصدر نفسه ، ص : ٤٩ ، ١٢٥ .

(٢) وظيفة الوصف في الرواية ، ص : ٦٤ .

إلى حد ما لكن هذا السواد الذي يغلف قامتها ، يجعلها ، كأنما تتحرك – رقيقة ، تحاول فك تشابك أفكارها . بدءاً من نبضة القلب (...))^(٣) .
 هكذا نجد أن ((الوصف مدرج دائماً في حكاية ، بل أن كل وصف يبعث حكاية بنفسه ، حكاية واقعة ضمن الوصف – descriptif intra))^(٤) .
 ونلاحظ أيضاً ، اهتمام (الأحمدى) بالوصف ولاسيما الوصف المقترن بالسرد . إذ يعد هذا النوع من الوصف ، نوعاً مهيمناً يلف أغلبية الثلاثية .

(٣) تجاه القلب ، ص: ٩٦ . وينظر كذلك الصفحات ، ٢٢ ، ٨٨ ، ٩٣ ، ١٠٩ ، ١٢١ ، ١٣٢ ،

١٣٧ ،

(٤) قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ص : ٤١ .

المبحث الثالث

الزمن وبناء الحدث

نظراً للعلاقة المتبادلة التي تربط الحدث بالزمن ، نرى انفتاح زمن النص مع انفتاح الحدث . فالحدث لغة مشتق ((من حدث الشيء أي يحدث حدوثاً وحادثة . والحدث ، كون شيء لم يكن ، وحدث أمر أي وقع))^(١) . أما اصطلاحاً : فهو ((مجموعة وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان ، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين))^(٢) . فترتيب الأحداث في الرواية أمر مهم لبنائها وتماسكها . ويمكن إن نطلق على هذا التماسك بالنسق البنائي للحدث ، فالنسق ، هو طريقة انتظام الحدث وكيفية بنائه وتطوره وتناميه ، إذ يشكل هذا النسق البنائي تصميماً جمالياً للسرد . ومما يتضح في ثلاثية (كاظم الأحمد) بروز ثلاثة أنساق بنائية هي :-

- ١- نسق التتابع .
 - ٢- نسق التضمين (التوالد الحكائي) .
 - ٣- نسق التكرار .
- أما الأنساق الأخرى كالتداخل (الخلط) ، والتوازي فلم يجد البحث مكاناً لها في المادة المدروسة ، لذلك سيستغنى عن الإشارة إليها .

أولاً : نسق التتابع

وهو أقدم الأنساق البنائية التي يعتمد عليها الروائي في نسج عالمه القصصي . إذ يعتمد الترتيب المألوف للزمن ، الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل ، ويحدث هذا التتابع للأحداث عندما ((يتوافق التتابع الزمني مع التتابع السببي))^(١) . فهو ((رواية أحداث القصة جزءاً بعد آخر ، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئاً من قصة أخرى))^(٢) . ويعني تسلسل ((وتتابع مكونات المتن في الرواية ... على نحو متعاقب وصولاً إلى نهاية محددة . دون ارتداد أو عودة إلى الخلف))^(٣) .

(١) لسان العرب، مادة (حدث) .

(٢) البناء الفني لرواية الحرب. دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة : عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص : ٢٧ .

(٣) الزمن النوعي وإشكاليات النوع السرد ، ص : ٩٥ .

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ص : ١٣ وينظر : المتخيل السرد . مقاربات نقدية في التناسق والرؤى والدلالة : د. عبد الله إبراهيم . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص : ١٠٨ .

(٣) البناء الفني لرواية الحرب ، ص : ٢٨٠ ، وينظر : أبنية الحدث في رواية الحرب ، د. عبد الله إبراهيم ، مجلة الأعلام ، ٩٤ ، أيلول ، ١٩٨٨ ، ص : ١٤ .

وقد كان هذا النسق ، نسقاً مهيمناً في الرواية العربية في بداية الخمسينات ، وليس هذا شأن الرواية العربية وحدها ، بل إن هذا النسق كان وما يزال مهيمناً في الفن القصصي ، وربما يعود ذلك إلى تأثير فن الخبر التاريخي الذي يؤكد نقل الواقعة الإخبارية نقلاً متتابعاً ومتسلسلاً ، دون أية التواءات أو ارتدادات تخلخل بنية متنها^(٤) . وعليه يرى (إدوين موير) ((ان ابسط شكل للقصص الثثري هو قصة تحكي سلسلة من الأحداث))^(٥) .

ويتميز هذا البناء بـ (استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعالية الإخبارية المقترنة بالشخصيات وحسب إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله))^(٦) . فضلاً عن الخاصية الأساسية التي يتميز بها ، (وهي خضوع بناء الحدث لمنطق السببية حيث يكون السابق سبباً لللاحق ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه))^(٧) .

ويمكن التماس هذا النسق بشكل واضح في رواية (أمس كان غداً) ، إذ نرى مفتتح الرواية الاستهلالي الذي يتحدث فيه الراوي الممسرح (عقيل) ينتمي إلى الزمن الماضي ، ويهدف إلى كشف أمر حصل في الماضي ومحاولة تكرار حصوله في الحاضر .

نقرأ : (لقد كان يسرني كثيراً ، وأنا أجتاز السادسة عشرة ، في كل مرة ، أن أسمع أبي ، وهو يناديني قبل أن يصعد إلى السطح ، قبل أن يدحو جسده المتعب في حضن الليل التموزي القمر ، كما هو دائماً من طفولتي إلى الان : تعال يا ولدي عقيل))^(٨) .

إذ تتضمن عبارة (تعال يا ولدي عقيل) خطاباً إخبارياً افتتاحياً ، وهو ذهاب (عقيل) إلى بيت مستر (فليمن) ليقضي أيام العطلة الصيفية هناك ، ((اسمع ، غداً صباحاً ، عند النجمة ، سأخذك معي ، هل تسمع . نم مبكراً ؟))^(٩) .

هكذا نرى قيام الاستهلال بالتوطئة للحدث وتحديد زمانه ومكانه (إذ يفتح أفق انتظار لنمط من الأحداث التي تقترن بشخصية محددة الصفات))^(١٠) . لأن الشخصية

(٤) ينظر : المتخيل السردي ، ص : ١٠٨ .

(٥) بناء الرواية (إدوين موير) ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، مراجعة عبد القادر القط ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ، ١٩٦٥ ، ص : ١٢ .

(٦) المتخيل السردي ، ص : ١٠٨ وينظر كذلك : نظم صوغ المتن الروائي ، عبد الله إبراهيم ، مجلة الأقلام ، ع ١١-١٢ ، ١٩٨٩ ، ص : ٨٨ .

(٧) المتخيل السردي ، ص : ١٠٩ ، وينظر كذلك : أبنية الحدث في رواية الحرب ، ص : ١٥ .

(٨) أمس كان غداً ، ص : ٥ .

(٩) المصدر نفسه ، ص : ٨ .

(١٠) السردية العربية ، ص : ٢٢٠ .

ترتبط بالحدث ((ارتباط العلة بالمعلول ، وعلى هذا فإن الرواية = فعل (حدث) + (شخصية))^(٥) .

فتبدأ الأحداث في بيت مستر (فليمن) ومحاولة السيدة (فليمن) الغارقة في الدنس والرذيلة ، الإيقاع (بعقيل) وتلبية رغباتها الجنسية ، والإطاحة به لتنفيذ أوامرها الاستعمارية . و إنشطار (عقيل) إلى (أوتلو) ، وحواراته القائمة مع ذاته المنشطرة المتمردة .

فـ (بؤرة الحدث) هو الضغط الجنسي الذي تفرضه السيدة (فليمن) على (عقيل) ومحاولة إخضاعه لهذا الدنس . كما نلاحظ سرد الرواية قائماً على التابع الزمني للأحداث .

وتعد هذه الرواية رواية (مونيفونية) ذات الصوت الواحد ، يترأس سرد الأحداث فيها (عقيل بن النجار) ونرى المونولوج فيها ((يغني عن تعدد الأصوات ، بتعدد مستويات المعنى ، لدى الشخص الواحد ، وهذا تعويض يمنح الرواية بعداً تعبيرياً))^(١) . وتستمر الرواية ويستمر البطل في سرد الأحداث ووصف الشخصيات وصفاً دقيقاً كالسيدة (فليمن) ، (وكوك الطباخ الهندي) ، (ودريفر السائق) ، وحتى غرفة (أشا) الكلبة المدللة نالت نصيباً من هذا الوصف . ويستمر السرد وتستمر الأحداث ، بمغامرات (أوتلو) الجنسية مع السيدة (فليمن) .

ويلجأ (عقيل) في هذه الرواية إلى المونولوج الداخلي للإفصاح عما في داخله ، وكذلك للمقارنة بين الحقيقة والزيغ الجديد والإحساس بوطأة الزمن وجموده .

نقرأ : ((" قال أوتلو : ألم أقل لك يا عقيل ، أن النهار الأول يكون طويلاً - في البيت الغربي ، كما في المكان الغريب "))^(٢) .

فمن خلال هذا الحوار الداخلي تكشف الشخصية المركزية (عقيل) عن نفسها لقارئها وتوضح تآزمها النفسي والإحساس بتأخير الزمن . مع الإشارة هنا ، إلى ان الروائي (كاظم الأحمدى) لا يستخدم هذه الوسيلة الفنية (المونولوج) إلا مع الشخصيات المؤثرة بقوة في بناء الرواية ونموها .

كما ان السمة الفنية التي تتميز بها ثلاثية (الأحمدى) هو ان الاستهلال يوطئ للحدث ويحدد زمانه ومكانه ، إذ نرى ((كل عتبة نصية مكانية تزخر بالإشارات الزمنية))^(١) .

(٥) دراسات في نقد الرواية ، ص : ٢٨ .

(١) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، ص : ٥٣ .

(٢) أمس كان غداً ، ص : ٧٢ .

(١) الفضاء الروائي عند محمد عبد الحليم عبد الله ، دراسة في تشكيل البنية الزمنية ، أشواق غازي سفيح الياسري ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٩ ، ص :

نقرأ : ((منذ أن لفظت المدرسة الثانوية أجسادنا ، أصبحت قاماتنا ، حرة طليقة – أنا وأولاد المحلة : الكبار والصغار ، أولاد الأف كعب ، وكمبالفنج ، والأولاد الآخرين – تملأ الأزقة ، من الساعة الثامنة صباحاً كدوام المدرسة ، إلى ما قبيل الظهيرة ، أو إلى ما بعدها ...))^(٢).

هكذا تتابع الأحداث في الرواية وتنتهي باندلاع ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ التي تزامنت مع صحوه (عقيل / أوتلو) . وكانت المحرك أو السبب في هذه الصحوه . نرى صحوه (عقيل) وتطهيره من الدنس في مياه شط العرب في صبيحة يوم الاثنين الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ . كما نلاحظ اندفاع (عقيل) إلى مياه شط العرب أمام مبنى المطار المدني وجسره الساعة الثالثة ظهراً من يوم الاثنين ، إذ أن الشط ((لم يكن صدفةً أو فضاءً عابراً وجد أوتلو نفسه أمامه ، بل مكاناً مقصوداً متساوقاً مع الأحداث وشرطاً لازماً للتطهير))^(٣) . إذ إن صورة (أوتلو) المعلقة في غرفة منام السيدة هي الرمز لعبودية (عقيل) ، فهو يسعى جاهداً في إغراق اللوحة (أوتلو) ، ((ويبدو ، إن هذا الإغراق ليس من نسيج الرواية بقدر ما هو إسقاط اضطراري لأن الرواية لا يمكن أن تنتهي برحيل (فليمن وزوجته) وإنما بإدراك عقيل لخطاياها وانبعاث طهارته))^(١).

ويؤكد هذا قول (عقيل) نقرأ : ((لم يبق أمامي إلا أن أنفذ حكمي فيه أن أجعل أوتلو يقتل أوتلو .. هذه هي خلاصة الفعل .. كي أعود إلى نفسي))^(٤) .
فإن عبارة (لم يبق أمامي) تفصح تماماً عن قسرية الفعل ، بمعنى أن (عقيلاً) كان مضطراً لإغراق اللوحة التي تحمل صورة شخصيته الأخرى – أوتلو^(٥) .
وبنزول (عقيل) إلى مياه شط العرب يحدث التفريق بين الاثنين عقيل / أوتلو فنرى (عقيل) وهو يواصل (مونولوجه الداخلي) يقول :
((غير أنني افتقدت صورة أوتلو – حينما نزلت إلى الشط ، كان هو يتقدمني ... ولكنه لا أظنه استطاع إن يرى الطيور ، ربما كان ثقيلاً – لذلك نزل وحده إلى القاع

(٢) أمس كان غداً ، ص : ٦ .

(٣) التطهير في (أمس كان غداً) قراءة في المشهد الختامي ، جبار صبري العطية ، مجلة الاقلام ، ع ٣-٤ ، آذار – نيسان ، السنة الاربعون ، ٢٠٠٥ ، ص : ٥٠ .

(١) الانتشار الذهني والنسيج اللغوي في رواية (امس كان غداً) ، بحث ألقى في ندوة عن الأديب الراحل (كاظم الأحمد) ، في قاعة المؤتمرات في مركز دراسات الخليج ، للدكتور عبد الجبار الحلفي بتاريخ ١٨/٦/٢٠١٠ ، ص : ٤ .

(٢) أمس كان غداً ، ص : ٢٠٠ .

(٣) ينظر : الانتشار الذهني والنسيج اللغوي في رواية (امس كان غداً) ، بحث ألقى في ندوة عن الأديب الراحل (كاظم الأحمد) ، ص : ٤ .

وسمعي أصبح ... ولكن لم يجبني))^(٤). لقد سوغ (عقيل) لنفسه (ولأوتلو) أغراء النزول إلى مياه (شط العرب) للتطهير معاً ، لأن (عقيل) لم يسلم من سقطات (أوتلو) ، بكونه شاهداً على جميع تلك السقطات أي (مغامرات أوتلو مع السيدة فليمن) ، لذلك يشترط عليه التطهير بوصفه نصفه الآخر^(٥).

ويرسم لنا (الأحمد) (أوتلو) كصورة صارخة تعكس أثر الأزمات الاجتماعية والفقر في تدمير حياة البشر . فلولا حاجة (أبي عقيل) لزيادة فوق المرتب ما كان يدفع ابنه (عقيل) إلى الاشتغال في بيت (مستر فليمن) .

هكذا نرى ((السرد في الرواية يأخذ مداه في تشكيل الأحداث ووضع الشخصيات ، وتأخذ الشخصية مداها في ضوء بنية الأحداث في الرواية ، وتتطور شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى ذروتها))^(١). ففي رواية (نجيمات الظهيرة وتجاه القلب) نرى (فاطمة) تشارك (عقيل) في بنية الأحداث .

فالحديث لكي يؤدي فاعليته المؤثرة يجب إن تتبناه شخصية من شخصيات القصة أو الرواية ، وإلا يظل بعيداً عن كونه حدثاً فنياً جميلاً ، إلا إذا تفاعل مع الشخصية ، ومن ثم يصبح مقوماً من مقومات القصة أو الرواية ، لأن الشخصية صانعة الحدث^(٢). كما نرى ارتباط الحدث بالشخصيات ، إذ تتناوب بالشخصيات في تقديم الأحداث ، فنرى تقديم الأحداث عن طريق أكثر من شخصية ، لتعبر عن آرائها وأفكارها الخاصة تجاه الأحداث ، وعن طريق استخدام صيغة الحوار بين الشخصيات لربط أحداث الرواية بعضها مع بعض . فرواية (تجاه القلب) رواية (بوليفونية) متعددة الأصوات ، يقسمها (الأحمد) على خمسة حروف ، تتناثر الأحداث فيها فتسرد بشكل متتابعي ومتسلسل حدث بعد آخر . تتخللها بعض الاسترجاعات (لأم فاطمة) ومقارنة ماضيها بحاضر ابنتها .

فضلاً عن ذلك ، نلاحظ اشتغال الرواية على تصارع (أيديولوجي) بين أفكار الشخصيات الشابة أمثال (عقيل و فاطمة) والأفكار العتيقة القديمة بجملة (الأحمد) أمثال الآباء أو العجائز نوات الأفكار السوداوية . فنقرأ قول (لأم فاطمة) الشخصية الثانوية في الرواية .

((تفكر في أن تخفي عني أحلامها (الصغيرة) لئلا تمازج أحلامي الشائخة أو العتيقة الخائفة))^(١). وقولها أيضاً ((أن النساء العجائز يثرثرن دائماً بخرافات عن

(٤) أمس كان غداً ، ص : ٢٠٢ .

(٥) ينظر : التطهير في (أمس كان غداً) ، ص : ٥٨ ، ٥٩ .

(١) مدخل لدراسة الرواية ، محمد درويش علي ، مجلة الموقف الثقافي ، ٣٩٤ ، مايس

حزيران ، ٢٠٠٢ ، ص : ١٢٦ .

(٢) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي ، ص : ٦٦ ، وينظر كذلك: غائب طعمة فرمان - روائياً ،

د. فاطمة عيسى جاسم ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص : ٧٩ .

الشرف والعفة – من دون أن يدركن أن ما يثرثرن به من لغو فائض ، هو بذاته ،
يدل على قصور عقولهن))^(١).

وتستمر قصة حب (فاطمة وعقيل) وكتابة الرسائل إلى (فاطمة) في عام
(١٩٦٢ – ١٩٦٣) ومشاعر الإحباط التي انتابت (عقيل) في محاولة البحث عن
فاطمة) عندما هاجرت (عائلة فاطمة) من المدينة القديمة إلى مدينة أخرى تبعد
مسيرة نهار، ومشاعر الخوف والحذر إزاء واقع تعيس يفترض إن يثير الانقلاب لا
السكوت والرفض لا الخضوع ، تجاه السلطات التي تقطع بخيلائها الأعمار .

وعليه يمكن القول، إن هذه الرواية يهيمن عليها فضاء القمع والتسلط .
فقصد (الأحمدى) من هذه الرواية ، التعبير عن الموقف الثوري ، مجسد في
موقف (عقيل) تجاه السلطات ومحاولة اعتقاله للمرة الثالثة في بناية الاستخبارات
العامة في بغداد . فهذه الرواية تنتمي إلى المناخ السياسي السلطوي الذي سيطرت
عليها الأدلجة بكامل قواها وثقلها .

وتنتهي الرواية بانتظار (فاطمة لعقيل) اللانهائي ، إذ تبقى النهاية مفتوحة .
ويلتمس الغموض ذيل الرواية فمصائر الشخصيات غير واضحة ، فلا يعرف مصير
(عقيل وفاطمة) بدلالة النهاية المفتوحة ، وعدم انغلاق الحدث الروائي وانفتاحه على
القادم من الأيام^(٢) ، وهذه الخاصية تظهر وتوضح التعالق القائم في ثيمات ثلاثية
(الأحمدى) .

هكذا نرى تتابع الأحداث وتضافرها داخل الرواية وتلاحم خيوطها بشكل منسق ،
وخضوعها لمنطق السببية ، حيث نرى الأحداث ، جسراً ممتداً يصل بعضها ببعض
دون تداخل . بمعنى آخر ان ((للحوادث علاقات زمنية مرتبطة بعضها ببعض وكل
حادثة أما سابقة لكل حادثة أخرى وأما متزامنة وأما تالية))^(٣) .

وإذا كان نسق التتابع في ثلاثية (الأحمدى) هو النسق المهيمن والرئيس في بناء
السرد ، فإن نسق التضمين له دور أيضاً في بناء السرد الروائي لهذه الثلاثية . وهذا
النسق (التضمين) يتفاعل مع السرد للموروث الخطابى التاريخي ، والسرديات الحكائية
الأدبية القديمة^(٤) .

(١) تجاه القلب ، ص : ٤٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٦٦ .

(٣) ينظر : أبنية الحدث في رواية الحرب، عبد الله ابراهيم ، مجلة الأقلام ، ص : ١٦ .

(٤) القصة والخطاب في تحليل المسرود ، جوناثان كولر ، ترجمة ، محمود منقذ الهاشمي ،

مجلة البحرين الثقافية ، س٣ ، ١٠٤ ، ١٩٩٦ ، ص : ١٢٣ .

(٢) ينظر : دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح) ، د. حسين الجبوري ، ط١ ، دار

الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص : ٢٢٦ .

ثانياً : نسق التضمين

لقد تميزت الحكايات العربية منذ القدم بأستخدام أسلوب التضمين والتنوع عن الإطار العام للحكاية . فالتضمين هو ((التعويل على القصة داخل القصة))^(٣). ويعني ((نشوء قصص كثيرة في إطار قصة قصيرة واحدة))^(٤). ومن أكثر الأمثلة وضوحاً على استخدام نسق التضمين ، حكاية ألف ليلة وليلة ، تلك الطريقة الشهرزادية ، التي ((تنظم كثيراً من الحكايات الفرعية ، بما يشبه عنقوداً من الحكايات))^(٥). فالتضمين هو التناسل والتوالد من رحم الحكاية الأم (الإطار) لتشكيل نسيج من الحكايات الفرعية . وهذا من اجل التنوع في البنية السردية ، ويعد (التنوع) عنصراً أساسياً من عناصر الإمتاع ، ويعد الأخير عنصراً جمالياً لأي شبكة حكاية^(١) . فالحكاية الإطار ((هي البنية الكبرى التي تؤطر البنيات الصغرى وتعطيها شرعية الوجود ومبررات السرد والتناسل عبر وظيفة دالة في موقعها وفي إطار الدلالة الكلية للنص))^(٢) .

ويعد ((نسق التضمين نسقاً مكماً لنسق التابع))^(٣)، يلجأ إليه الروائي لما له ((من دور مهم وأساسي في انتظام السرد ، إذ تكمن أهميته ، في القوة البنائية التي يمنحها للرواية ، وعلى هذا المستوى يصبح انتظام عمل السرد أكثر أهمية من السرد نفسه))^(٤) .

وقد عُرف (الأحمدى) باستخدام هذا النسق الذي أخذ يتنازع مع نسق التابع . ومن القصص الارصادية التي ضمنها (الأحمدى) في رواية (نجيمات الظهيرة) التي تسمى (أرصاد) لحدثٍ قادم ، هي قصة (كمارو الابيض) الروسي التي يرويها (أبو سهيل العبد) إلى ولده (سهيل) المروري له ، وفيها يقول إنه رأى (كمارو الابيض) الذي نبههُ عما ستكون عليه الأيام القادمة (أيام الثورة) .

نقرأ : ((رأيت كمارو الروسي الأبيض قلت له ، لم لا تعمل ؟ قال نعم ! لا يمكن وبعد ذلك عرفت ، أخذني إلى بيته – وقال لي ، سيطلبوننا – ثم اخبرني إن ما حدث صباح اليوم في بلادكم . حدث مثله في بلادنا – مات الملك – وسيموت الكبار كلهم ،

(٣) الرواية العربية ، النشأة والتحول ، ص : ٢٨٦ .

(٤) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ج ١ ، ص : ١٥ .

(٥) المتخيل السردى ، ص : ١٠٧ .

(١) ينظر : بلاغة التزوير ، فاعلية الإخبار في السرد العربي القديم ، د. لؤي حمزة عباس ، ط ١

، منشورات الاختلاف ، ٢٠١٠ م ، ص : ١٤٠ .

(٢) محكيات السرد العربي القديم ، د. يوسف إسماعيل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،

دمشق ، ٢٠٠٨ ، ص : ١٩ .

(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ص : ١٢ .

(٤) الرواية الفرنسية الجديدة ، نهاد التكرلي ، الموسوعة الصغيرة (١٦٧) ، ج ٢ ، دائرة

الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص : ٣٨ .

واحدًا وأحدًا ، ستأكلهم الثورة ثم تأتي على الصغار ، هكذا . لابد إن تجد لها طعاماً جاهزاً . وليس أسهل من جلودنا ، والين من لحمنا . أكلتنا ..^(١) .

هكذا تؤدي افتتاحية (ف ٢ سهيل العبد) وظيفة استباقية وتوميئ لحدثٍ قادمٍ . كما تفصح عن بروز فضاء الموت، الذي يتضح من خلال الوصف التجسيدي للثورة وكأنها وحش كاسر يلقف ما يشاهد في طريقه .

وكذلك قصة (سهيل العبد) التي يرويها لصديقه (عقيل) وفيها يروي قصةً رويت له من لدن والده قبل سنة أو سنتين .

نقرأ : ((قبل سنة أو سنتين ، حينما كنت ولده بحق ، قلت له ، لم الناس يسمونه كمارو الأبيض – فحكى إلي قصة . يروي أبي ، بأذني سمعته يقول ، لم يلطخ يده لم يلطخ يديه . بدماء أبناء وطنه – لكنه كان يربي كلاب أبيه الذي قتل في القرية ...))^(٢) .

فقد حصل هنا ارتداد للماضي ، (فلاش باك) ، لقصة (كمارو الابيض) التي امتدت على مدى سنة أو سنتين من روايتها .

فلنلاحظ هنا بروز فضاء الذاكرة بوصفها وسيلة لاسترجاع الماضي ، والاسترجاع هنا ، تضمن انتقال السرد من مستوى زمني لآخر ، أي تداخل مابين السنوات الزمنية (الماضي والحاضر) .

والسرد هنا يؤكد فكرة ما ، وهي إن (كمارو الابيض) الروسي لا يهمه ، سوى أبناء جنسه من الغرب .

ورأوي هذه القصة (سهيل العبد) كان في الأصل مروياً له . فالتضمين يشترط رأوياً يلزمه مروياً له . لأن ((ثنائية النطق والاستماع التي تحيل على ثنائية الراوي والمروي له ، هي الموجه الأساسي للبنية السردية))^(٣) في الرواية التوليدية . كما نلاحظ القصة المضمنة بأنها قصة شفاهية وليس مكتوبة ، سمعها الراوي شفاهياً وليس عن طريق القراءة .

ومن القصص المضمنة الأخرى ، هي قصة بناء مقهى (حميد القرناوي) التي تميزت بأحداثها المؤسطرة لبناء المقهى .

نقرأ : ((ومن العجائب المضافة ، إن القرناوي ما كان يحتاج إلى مهندس أو إلى بناء فقد كان هو المهندس والبناء والمالك القدير – لأن عقله يحوي ذرات ، وقيل ذرات – من الأفكار ، ما يفوق وما يعجز وما يخلب العقول . قيل ، لأنه في طفولته ، تسلق شجرة آدم ، وقيل إن العصا التي يحملها أول مرة في يده أيام عملية البناء ،

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ٣٥ .

(٢) نجيمات الظهيرة ، ص : ٣٨ .

(٣) السردية العربية ، ص : ١١٤ .

هي غصن من أغصان تلك الشجرة العتيقة ، كان يرسم بالعصا الخطوط ، التي ستكون جدران المقهى والمربعات التي ستكون حجرات ((^(١)).

فهذه القصة تعود إلى النمط القصصي المفارق للممكن ، فهي من صنع الخيال وليس لها مرجعية واقعية .

كما تحيل كلمة (قيل) المسندة للراوي المجهول على الشك في المصادقية . وبالتالي فإن الشك حاصل في الحدث الواقع في المسرود ، لأنه مفارق للممكن .

وضمن (الأحمدى) أيضاً قصة غريبة كقصة (ربيعة بنت الملا ناصر) صاحب

المقبرة ، ونرى أيضاً القصص الذاتية ، كقصة (أبو علي الخباز) و (أم

علي الخبازة) ، وكذلك قصة الشيخ (عبد الصمد الخربطلي) لتجسيد حدث سياسي^(١) .

وقد يكون التضمين تلخيصاً لقصة ، إذ نرى (سهيل العبد) يسرد ويصف لصديقه

(عقيل) عمله في التدريب العسكري ، و تعرضه للطرد وعدم قبوله في التدريب ،

لقصر قامته أو لأن البندقية كانت أطول منه ولا يستطيع حملها ، لذلك يكلف بعمل آخر

، (مراسلاً) لشخص من جماعة الزعيم لم يحدد اسمه .

نقرأ : ((قامتي لا تسمح لي بحمل البندقية ، أو أنها أطول من قامتي ، وكافة

صنوف الأسلحة غير ملائمة لي أما لأنني لا أليق بها أبداً أو أنها ثقيلة فكانوا لا

يجازفون بتكليفي على حملها خشية أن تكون ... أن تكون ... تكون غنيمة

سهلة ، هذا ما قالوه لي صراحة ، ولكن أحدهم – من جماعة الزعيم طلبني أن أكون

مراسلاً له ، كان وجهه يشبه الصبي ، ناعماً وكان صوته لذيذاً . ليس فيه تلك

الأوامر المخيفة ، وأنا امسح حذاءه وألمعه له . كنت أشم رائحة موز أو مشمش

جبلي أو صبغ .. رأيت عارياً – وبنام عارياً ، ولكنه في النهار يلمع رتبته الذهبية –

فيبدو رجلاً في ثياب الرجولة . قضيت معه شهرين ، تقريبا ، لكنه أتعبني

وأضجرتني ...))^(٢) .

من خلال هذا النص نرى تحول الوصف الذاتي إلى وصف شخصية أخرى. كما

نلاحظ تضمين (سهيل العبد) هذه القصة ضمن قصته الشخصية ، وبهذا تحول التبئير

الذاتي إلى تبئير شخصية الرجل الذي كلف بتنفيذ أوامره .

ويصور لنا (الأحمدى) صرخات (سهيل العبد) ابن السادسة عشر ، وشعوره

بالملل والكرهية لعمله هذا ، بسبب الشروط التي يفرضها صاحب الرتبة على

(سهيل) . وبهذا تشرع هذه القصة في تمثيل وكشف معاناة المجتمع عبر تسلط طبقاته

(٢) نجيمات الظهيرة ، ص : ٥٠ .

(١) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ٤٩ ، ٥٠ ، ٦٧ ، ٢٥٧ ، ٢٩١ ، ٢٩٨ .

(٢) نجيمات الظهيرة ، ص : ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

، الطبقة المركزية المتمثلة بالسلطة والطبقة الهامشية المتمثلة بـ (سهيل العبد) ضعيف الإرادة .

هكذا نرى الأحداث الأصلية في رواية (نجيمات الظهيرة) ضمنّت بين دفتيها العديد من القصص المتضمنة ((وكانها طبقات تتوالد وتتناسل))^(١)، مما يشكل خلية أو شبكة من مجموعة قصص قصيرة داخل القصة الكبيرة (الإطار) وهذا بدافع التنوع السردي، وتوسيع مساحة السرد، إذ نرى القصص المضمنة، قصص منازعة للسرد .

أما رواية (تجاه القلب) فقد ضمنّت قصة غريبة عنها كقصة (حلم فاطمة) (نجوم السماء التي نزلت على فاطمة) والتي صادفت ليلة اعتقال (عقيل) للمرة الثانية، فهذه القصة تم سردها من قبل (فاطمة) بشكل مفصل، بوصفها راوياً ممسرحاً ومشاركاً بالأحداث التي ترويها، إلى أمها (المروي له) .

نقرأ: ((نزلت واحدة منهن - بعد أن أغمضت عيني، كانت في طولها، تشبه فتاة زفت توأ - اقتربت فوقفت إزائي تماماً - تحديق بي، مدت يدها إلى جسدي ثم نزلت الثانية ووقفت إزاء قدمي، قلت في نفسي أن برودة ما- تتسرب إلي من هناك ممزوجة برطوبة ثم نزلت الثالثة . ووقفت عند رأسي فأخذت أمط الشرف حتى غطيت به صدري ... ونزلت الرابعة ووقفت إزاء الأولى، تشابكت يداها واكتست السماء بزرقه تشوبها لمعة هائجة، فأنهمن ينزلن - بعد ذلك، بلا عدد - لم استطع أن أحصي كم فتاة كانت تحيط بي لكنني أرى وجوههن - متشابهات كالصينيات أو كاليابانيات - بقالب واحد، وأجسادهن كالزجاج، أخذت - واحدة منهن، لا تبدو كبيرة جداً، ولا تبدو صغيرة أبداً - كأنها ولدتهكذا - تهمس في أذني: لم نر عقيلاً في فراشه . ذلك الفتى الذي يحبك لم يعتد الخروج في الليل، ... قومي عن فراشك - يا بني، وابحثي عن عقيل، أو انزلي إلي غرفتك وابق في هذه الليلة كما كنت عارية - حتى يطلع الفجر على جسدي -))^(١) .

نرى هذه القصة التي استمرت أربع صفحات، هي وليدة الظروف الآنية التي تعيشها (فاطمة)، التي تتمثل بالضغوط النفسية التي تفرضها (أم فاطمة) على (فاطمة) بعدم رؤية (عقيل) .

فالأحلام تأتي غالباً عندما تدخل الشخصية في أزمة نفسية يصاحبها قلق وتوتر، إذ تشعر وتتنبأ (فاطمة) باعتقال (عقيل) وابتعاده عنها . كما يكشف فضاء الحلم، الكبت العاطفي للشخصية ولحظة تأزمها أو تألمها تجاه حبها المفقود، لذا يعد الحلم رد فعل للكبت النفسي والحرمان العاطفي .

(١) دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح) ص: ٦١ .

(١) تجاه القلب، ص: ٣٠٧ - ٣١٠ .

كما عملت (فاطمة) على إلباس حلمها العديد من الإضافات من نتاج خيالها ، لأنها لم تستطع البوح أو الإفصاح عما بداخلها من مشاعر (الحب والاشتياق) في الواقع ، لذلك لجأت إلى الإفصاح بطريقة الحلم . ويمكن تأكيد هذه الإضافات على حلمها من خلال ما قالته (أم فاطمة) إلى العجائز .

((ولم تكتف إلى هذا الحد من رواية حلمها – بل أخذت تبتدع من عندها صوراً آخر... شيئاً آخر ، إضافة من نوع جارح – فقالت لي : " – كان قد ضم جسدي العاري إلى جسده – هنا في هذه الغرفة ، وليس هناك - هناك أنت وأبي – هنا أخذ كل جسدي – كامل جسدي ، لم يترك منه شيئاً بين ذراعيه "))^(٢) .

هكذا نرى (فاطمة) تهرب من زمن الواقع إلى زمن الحلم ، أي رغبتها بالانفصال عن الواقع الحقيقي لتعيش في فضاء حلمي بالأحلام فعل غير أرادي و ((وسيلة لتطفيح اللاشعور))^(١) .

وقد كانت الأحلام عند فرويد بمثابة ((إفراز للمكبوتات المخترنة التي تساعد على فهم هذا الكائن))^(٢) .

كما تكشف أحلام النوم ((عن مستوى فني خفي، إذ تتصل مادتها بالنفس ، بالحاجات الإنسانية الخفية ، بذلك الشيء الضاغط ، إلا أنها تفصح عن رغبة دفينة))^(٣)

ونلاحظ كذلك (فاطمة) وهي تروي حلمها لأُمها بشكل متكرر، وهذا دليل أثره الداخلي في نفس الشخصية . حيث كم السرد هو المعادل الموضوعي لكم الإحساس بالإحباط والألم والتأزم النفسي للشخصية^(٤) . إذ تقول (أم فاطمة) ((روت لي حلمها – للمرة الألف ، فأراه ينتعش بتكراره))^(٥) .

ويفجر فضاء الحلم الأحداث اللاحقة ، التي تتضمن اعتقال (عقيل) للمرة الثانية من لدن رجال الشرطة ويؤكد ذلك قول (ربيعة) عندما قامت بتفسير حلم (فاطمة) طلباً من أمها، (أم فاطمة) إذ تقول :

((إصغي يا أم فاطمة – وإصغي ، ثم قالت : قد لا تصدقين ما أقول ، ولكن اسمعي قولي – يتوجب عليّ أن أخبرك – إن روح أبيقالت : إن الفتى عقيلاً ، في

(٢) تجاه القلب ، ص : ٣١١ ، ٣١٢ .

(١) علم النفس ، دراسة الحواس الداخلية عبر السلوك اليومي للإنسان ، ص : ٢٩ .

(٢) شعرية الرواية الفانتاستيكية ، د. شعيب حليفي ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الدار العربية للعلوم ، دار الرباط ، الجزائر ، ٢٠٠٩م ، ص : ١١٣ .

(٣) إشكالية المكان في النص الروائي ، دراسات فنية ، ياسين النصير ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص : ١١٢ .

(٤) ينظر : التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص : ٦٨ .

(٥) تجاه القلب ، ص : ٣١٤ .

منتصف ليلة أيلول كان قد استدعته شرطة الباشا أسمعي – يا أم فاطمة ، وها هي ذي الساعة قد حانت – وأنت تعلمين – بعد مرور سنة أو أكثر قد تلقين بحلم ابنتك على السنة العجائز^(١) .

هكذا نرى الشخصية الثانوية (ربيعة) عملت على تضمين قصة أخرى ضمن قصة (فاطمة) تشير لنفس الحدث (اعتقال عقيل) وتؤكد حدوثه ، كما تومئ لسرد (أم فاطمة) حلم ابنتها للعجائز .

ويُعد هذا الحلم الشرارة التي أشعلت أو استطاعت إن تفجر نار الحزن والندم لدى (أم فاطمة) ، ويجعلها تبكي وتصرخ ، كلما ترويه (فاطمة) لها ، ((فأراه ينتعش بتكراره ويزلزل كياني ، يجعلني أصرخ))^(٢) ، ويؤدي الصراخ إلى نوبات من التشنج والبكاء .

ويمكن عد البكاء هنا محاولة ((لتطهير الذات والخروج بها من الأزمة النفسية الحادة))^(٣) التي تشعر بها (أم فاطمة) إزاء سلوكها الجاف تجاه ابنتها و (عقيل) ، إذ يعد هذا الحلم سبباً لتغيير (أم فاطمة) وجعلها تشارك ابنتها في حبها وانتظارها (لعقيل) .

هكذا نرى تضمين العديد من القصص ضمن القصة الإطار، وهذا ((يؤكد مدى العلاقة التجاوزية بين القصص ككل دون أن تراعى الطبيعة الزمنية في ذلك))^(٤) . كما يجب الإشارة هنا، إلى ان جميع القصص المضمنة في الثلاثية ، هي قصص شفاهية وليس مكتوبة أو مسموعة عن طريق المذيع بوصفه وسيلة بث . إذ نرى في بعض القصص ان الراوي الذي يرويها هو راوٍ مشارك وشاهد على الأحداث كما في قصة (فاطمة وسهيل العبد وقصة ربيعة بنت الملا ناصر) وهنا يتضح لنا إعلان عن اسم قائلها (قائل القصة) والبات الذي يبيثها في السرد^(١) .

ثالثاً : نسق التكرار

- (١) تجاه القلب ، ص : ٣١٣ .
 (٢) المصدر نفسه ، ص : ٣١٤ .
 (٣) مقتربات النص ، مقارنة نصوية في قصص فؤاد التكرلي ، محمد جبير ، الموسوعة الصغيرة (٣٣٤) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص: ٨٤ .
 (٤) مهدي جبر ، دراسة في فنه القصصي ، مشتاق سالم عبد الرزاق ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٤م ، ص: ٥٢ . وقد تنشأ قصص مضمنة تخضع لعنصر السببية وخلق التنازع في السرد عن طريق التنبؤ والارصاد على ما حدده ريكاردو .
 (١) ينظر : دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح) ص: ٨٦ .

وهو من أرقى أشكال السرد وأكثرها حداثة ، إذ اقترن بالرؤية الذاتية للشخصيات في تقديمها للحدث وللشخصيات . ويتميز هذا النوع بتعدد الرؤى التي تقدم الحدث الواحد ، وتعدد أصوات الساردين .

((ويقوم بناء هذا اللون من السرد على تكرار سرد بعض الأحداث في القصة لأكثر من مرة . وغالباً ما يتم هذا التكرار عن طريق رواية الحدث الواحد من وجهات نظر متعددة))^(١) .

كما لا تقتصر أهمية هذا النسق على الحدث ، بل على تعدد وجهات النظر المتبادلة التي تروي تلك الأحداث ، ومدى علاقة الراوي بذلك الحدث^(٢) ، وهذا يحدث في الرواية (البوليفونية) متعددة الأصوات .

وشاع هذا البناء، في تاريخ الرواية ، أثر صدور (الرباعية الاسكندرانية) للروائي (لورانس داريل) ، إذ تعد هذه الرواية عملاً ضخماً ، كما تعد أنموذجاً لهذا البناء ، حيث يعرض المتن فيها أكثر من مرة تبعاً لعدد الشخصيات المشاركة في عرض المادة الحكائية^(٤) .

ولهذا النسق مظهرات عدة تتجلى في إضافة معلومات وحذف أخرى ، أي إنه غالباً ما يكون محكوماً بثنائية (الإقصاء والانتقاء) ، بمعنى بروز عنصر وضمور آخر . فكل سارد يعتمد ترتيب جديد للأحداث تبعاً لرؤيته الشخصية ومنظورها الروائي ، ومدى علاقته بهذا الحدث . ((وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة ، حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها . كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات ، فجميع مكونات المتن، باستثناء رؤية السارد ، تظل ثابتة ، لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة ، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانياً))^(١) .

وهذا ما سماه (جيرار جينيت) بالتواتر أو العلاقات التكرارية^(٢) (Frequency) الذي يقسمه على أربعة أصناف^(*)، إلا إن ما يعيننا هو الصنف الثالث حين (يروي

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ج ١ ، ص: ١٢٠ .

(٣) ينظر : أبنية الحدث في رواية الحرب ، مجلة الأفلام : ص: ٢٥ .

(٤) ينظر : المتخيل السرد ، ص: ١١٢ . ويمكن إن نجد هذا الأمر ، أي تناوب الشخصيات على

سرد الحكاية الواحدة ، مرارا ، في رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا ، و (خمسة

اصوات) لغائب طعمة فرمان ، و(ميرا مار) لنجيب محفوظ ، وغيرها كثير .

(١) المتخيل السرد ، ص: ١١٢ .

(٢) ينظر : خطاب الحكاية ، ص: ١٢٩ .

* يقسم (جيرار جينيت) أنواع التكرار الذي يعني لديه (تواتر مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية) على:

١- ان يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وهو السرد المفرد (الحكاية والمحكى متطابق) .

٢- ان يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة وهو سرد مفرد أيضاً .

٣- ان يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة وهو سرد تكراري (سرد متعدد) .

أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة) وهذا النوع يطلق عليه (د. شجاع العاني) بـ ((التناوب في السرد ، إذ يقوم على التناوب في الساردين أو الرواة لا القصة))^(٣) . أضف إلى ذلك ، نرى ندرة من استعان بهذا النسق من الروائيين في العالم ، وهم على قلتهم ، يعدون من المبدعين الكبار في تاريخ الرواية الحديثة^(٤) . وعليه فاستخدام (الأحمدى) لهذا النسق يدل على إبداعه ومهارته في تطوير تقنياته الفنية .

ونجد مثل هذا الشكل البنائي في رواية (نجيمات الظهيرة) في (ف/الدمى المتحركة) التي تتمثل بالمشاجرة الكبرى ، التي دارت بين (ناظم حركات وجيل القصاب) والإصابة التي لحقت (بالقصاب) وسيل دمائه . ويعد السبب في تأجج نارها فتنة (سهيل العبد) ، كما نرى (حميد القرناوي ونمر الشرطي) شاهدين عليها، ومثل الأخير دور المساعد، الذي أنقذ رقبة (ناظم حركات) من أيدي (جيل القصاب) ، كما يعد (حميد القرناوي) صاحب المقهى المساعد على إخماد نار (القصاب) بنظراته التي امتصت غضبه^(١) .

إذ تروي الحادثة لأول مرة من قبل (نمر الشرطي) ، ثم يعيدها (ناظم حركات) ، ويكررها مرة ثالثة (جيل القصاب)، وتعاد للمرة الرابعة من قبل (حميد القرناوي) ، ثم يختتم سردها (سهيل العبد) مع اختلاف طفيف ، تفرضه طبيعة علاقته بتلك الأحداث . هكذا نرى رواية الحدث من وجهات نظر متعددة ، وهذا بدوره يؤدي إلى ارتفاع صوت الشخصية وضمور صوت الراوي كلياً العلم.

وبهذا نجح الكاتب (الأحمدى) من الناحية التقنية ، في تقديم الحدث الروائي، عبر أكثر من رؤية ، مستعملاً تناوب السرد ما بين الساردين ، وتعدد الأصوات وتحولها حول المبار الواحد (المشاجرة الكبرى) ، وهذا ما يجعل المتلقي يدرك جوانب متعددة عن الحادثة من خلال رؤيات متعددة.

ويمكن الإشارة هنا ، إلى أن هذا النسق (التكراري) لا نجده بشكل كلي كما هو في النسق التتابعي الذي يقوم عليه مجمل العملية السردية ، بل نجده جزئياً في الرواية

٤- ان يروي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة ، وهو سرد مفرد (الحكاية والمحكي متطابق) . ينظر : المصدر نفسه ، ص : ١٣٠ ، ١٣١ .
وينظر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص : ٨٢ ، ٨٣ ، وينظر أيضاً : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ج ١ ، ص : ٦٣ ، ٦٤ .
(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ج ١ ، ص : ٣٩ .
(٤) ينظر : أبنية الحدث في رواية الحرب ، مجلة الأقلام ، ص : ٢٥ .

(١) ينظر : نجيمات الظهيرة ، ص : ٢٢٥ - ٢٣٩ .

((بوصفه نظاماً لصيقاً بالزمن الذاتي الذي ينهض به المتكلم ، ولهذا السبب يرتبط هذا النسق (بضمير المتكلم) لا (بضمير الغائب)))^(١).

(١) الموضوع والسرد ، ص: ٣٤٨.

المبحث الأول

مفهوم المكان وأهميته في البناء الروائي

المكان كائن حي فاعل في النص الروائي ، تتحرك فيه الشخصيات وتنمو ، وتتطور الأحداث وتتقدم ، ((فالمكان هو البعد الذي لا بد من توفره في أي نص سردي مهما بدا خيالياً))^(١). إذ لا يمكن تخيل أحداث أو أشخاص تتركب في زمن دون مكان^(٢).

لذلك ((ترتبط قضية المكان شأنها في ذلك شأن قضية الزمان ، ارتباطاً عضوياً وثيقاً بالأدب الروائي بالأحداث ، حتى لو كانت داخلية حميمة ، تحتاج إلى إطار تدور فيه ، وحيث زمني تشغله))^(٣). كما يمثل المكان ((الخلفية التي تتم فيها الأحداث))^(٤).

هكذا يكتسب المكان أهمية كبيرة في العمل الروائي ((لا لأنه أحد عناصرها الأساسية فحسب ، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات ، وما بينها من علاقات ، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية))^(٥).

كما تبرز أهمية المكان في البناء الروائي ، باختراق الشخصيات له، إذ إن المكان لا يتشكل إلا باختراق الشخصيات ، وإذ لم يخترق من قبلها يصبح مكاناً مداناً. لأن ((المكان محل يحوي الأجسام ويطلق عليه ابن سينا السطح المحيط بالجسم))^(٦). فالمكان يعني الوجود بالنسبة للإنسان، لذلك نال اهتمام الكثير من الفلاسفة والمفكرين ، فإن ((شأنه شأن ماتع عليه معرفتنا الحسية والعقلية ، هو جزء من الأشياء التي نحسها، أننا لا نحس أو نتعقل الأشياء وحدها بل نتحسها ونعقلها ككل في شخوصها وفي علاقتها مع الأشياء الأخرى وفي زمان ومكان لها))^(٧).

(١) التحولات السردية في النثر العربي القديم (مقامات بديع الزمان الهمداني) ، عقيل عبد

الحسين خلف ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠١ ، ص : ٨٧ .

(٢) ينظر : بنية النص السردي ، ص : ٦٥ .

(٣) القصة القصيرة وقضية المكان ، سامية أسعد ، مجلة فصول ، مج ٢ ، ٤٤ ، يوليو -

أغسطس ، سبتمبر ، ١٩٨٢ ، ص : ١٧٩ .

(٤) بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١٠٢ .

(٥) متعة الرواية ، دراسة نقدية متنوعة ، د. أحمد زياد محبك ، ط ١ ، دار المعرفة ، بيروت -

لبنان ، ٢٠٠٥م ، ص : ٢٩ .

(٦) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، تأليف حسن مجيد العبيدي مراجعة وتقديم ، د. عبد

الأمير الاعسم ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص : ١٢٣ .

(٧) الزمان في الفكر الديني والفلسفي ، ص : ٤٩ .

ولقد تعددت الآراء حول مفهوم المكان لكنه ((ظل مصطلحاً غامضاً ، وليس له تعريف واضح محدد ، وذلك لأن المكان في الواقع ، متعدد ، ومتنوع ، ولا متناه))^(٣). لهذا من الضروري دراسة المكان في النص ، لأنه من العناصر التي أثبتت وجودها وحيويتها وحضورها الفاعل في توجيه النص الروائي واغناؤه . كما يعد العمود الفقري لحركة الشخصيات . ويمثل ((الأرضية الفكرية والاجتماعية التي يحدد فيها مسار الشخص ، ويركز فيها وقوع الأحداث ضمن زمن داخلي ، نفسي ، يخضع لواقع التجربة في العمل الفني))^(٤) .

ويجب الإشارة هنا ، إلى أن المكان في الرواية ، هو مكان خيالي غير حقيقي ، وان تسمى بالأسماء الحقيقية ، ويؤكد ذلك قول (سيزا قاسم) ان ((النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة))^(٥) .

اي انه لا يوجد إلا من خلال اللغة ، يعطيه النص مميزاته الخاصة وابعاده التي تحددها ، وبهذا لم يعد اطاراً ملموساً ، بل يستخدمه الكاتب كوسيلة يقدم من خلاله افكاراً فلسفية ووجهة نظر ايديولوجية^(١) .

وتزداد اهميته ((في العمل الروائي مع زيادة احساس الكاتب بالدور الذي يلعبه في عمله ضمن باقي مكونات الرواية ، ومدى ما يحمله به من المضامين والافكار التي لا تجد لها تحققاً إلا من خلال هذا العنصر الفاعل))^(٢) .

إذ يجسد حركة الصراعات السياسية والاجتماعية والحضارية في العمل الروائي ويقدمها للقارئ .

وإذا رجعنا إلى ثلاثية (الأحمدى) ، نجد للمكان حضوراً مميزاً وطاغياً في مجمل العمل الروائي . ولعل الملفت للنظر في خصوصية توظيف المكان في الثلاثية ، هو طرح المكان بوصفه عنصراً من عناصرها الرئيسية التي تتكون منها بنية العمل الروائي ككل .

إذ يتخذ (الأحمدى) من المنطقة الجنوبية (مدينة المعقل القديمة) بالتحديد مكاناً لتجسيد الصراعات الحضارية والسياسية ، التي انبثقت من هذا المكان الشعبي ، وهذه الطبقة المهمشة المتمثلة ببيوتها الطينية ، إذ تمركز فيها ثلاثة عوالم ، عالم

(٣) بناء الرواية العربية في الكويت ، مهدي جبر ، رسالة ماجستير ، مركز دراسات الخليج ، جامعة البصرة ، ١٩٨٩ ، ص : ١٠٣ .

(٤) المكان في الشعر العربي قبل الإسلام ، حيدر لازم مطلق ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ ، ص : ١٧ .

(٥) بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١٠٠ .

(١) ينظر : بنية الخطاب الروائي ، ص : ١٩٠ .

(٢) المكان في ادب عبد الرحمن منيف الروائي ، علي كاطع خلف ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٣ ، ص : ١٤ .

الغرب المتمثل بالانكليز وعالم الشرق الذي ينشطر إلى عالمين مختلفين ايدولوجياً، هما عالم السلطة وعالم الشعب . ((فالرواية الصق الفنون الأدبية بالمجتمع ، بل إنها الفن الوحيد الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورة ذاته متمثلة ومنعكسة داخل النص الروائي))^(٣). فيبيني القاص عالمه الروائي من تجاربه المخزونة في الذاكرة وبخاصة الأمكنة التي عرفها وتأملها وعاش فيها ، فتتحول هذه الأشياء المخزونة إلى عوالم متخيلة يجسدها القاص في بناء عالمه الروائي ، مما يجعلها تماثل الواقع وبهذا يخلق نوعاً من التماثل والترابط بين نصه الروائي والمتلقي ويجعل القارئ يتصور المكان ذهنياً ويتخيله^(١).

ويقول (بيرسيلوبوك) ((ان المكان موجود في مخيلته وليس بالنسبة له مجرد إحساس بالمكان بزواياه المعتمدة وأبعاده غير الثابتة التي تأخذ بالتحديد فقط حين يلامسها ويسبرها بعباراته))^(٢). و((سواء كان المؤلف الموسوعي المعرفة أم الشخصية في الكتاب فإن عليه إن يستجمع تجربة ويصوغ منها منظراً كما هي موجودة في ذهنه ويضع ذلك أمام القارئ))^(٣).

استطاع (الأحمددي) أن يوظف المكان توظيفاً خلاقاً وجميلاً ، فالروائي يكتب رواية ويلون لوحة بلغته الخاصة وفي عصره الخاص^(٤). إذ جعل المكان ليس مجرد ميدان للأحداث والشخصيات ، بل انه عنصر حي يسهم في تطوير هذه الأحداث ، كما يعد بؤرة انبثاقها ، ومركزاً لحركة شخصياتها .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، نلاحظ انبثاق الأحداث الرئيسية في الجزء الأول (أمس كان غداً) في بيت مستر (فليمن الانكليزي) ، إذ يمثل هذا المكان مركزاً للصراع الحضاري ما بين (الانكليز والعرب) ، الانكليز بالضغط الجنسي من لدن (السيدة فليمن) على الفتى (عقيل) ابن السادسة عشر الذي يمثل الشرق ، العادات والقيم والمتشبع بالوصايا من لدن ، الجدة والأب والأم .

ونلاحظ أيضاً ارتباط المكان بعنصر الزمن والتزاوج معه . فالرواية ((فن مكاني و فن زمني ، وكلا الفنين معبآن بالكلمة ، ولذا من الضروري أن تحوي كل كلمة في

(٣) الرائي ، دراسات في سوسولوجيا الرواية العربية ، عبدالله رضوان ، ط ١ ، دار اليازوري العلمية ، عمان ، ١٩٩٩ ، نص من المقدمة ، ص : ٥ .

(١) ينظر : رسالة كاظم الأحمددي- قاصاً ، ص : ٣٦ .

(٢) صنعة الرواية ، بيرسيلوبوك ، ص : ٢٠٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٢٢٨ .

(٤) ينظر : أسئلة الرواية ، جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة ، دراسة مقاربات إبداعية ونقدية ، محمد الجزائري ، الموسوعة الصغيرة (٣٣٩) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص : ١٥١ .

الرواية هذه الجدلية الفاعلة ((^(١)) وهذا مانراه في مكان (المدرسة) بجدرانها التي حملت الشعارات الراضة للتسلط ، التي كانت السبب في اعتقال (عقيل) الاعتقال الأول. ويتضح لنا ذلك من سرد (أبي علي الخباز).

((أخشى على عقيل أن يعمل في السياسة ، وان كان قد ذكرلي بأنه اشترك في كتابة شعارات على جدران مدرسته ليلاً في أثناء العدوان الثلاثي وانضم إلى إضرابات طلبة المدارس))^(٢).

هكذا نرى من خلال هذا النص ارتباط الحدث بالمكان (المدرسة) واقتران المكان بالزمن ليلاً ، الذي عمل على تلوين الحدث بألوان الصراع .

وقد يمارس المكان سلطته على الشخصيات ، ويسهم في تحويلها من حال إلى حال ، ويمكن إن نلمس هذا في التغيير الذي حصل لشخصية (سهيل العبد) عندما تطوع للتدريب في جبهة القتال ،

((أنا الآن ، جندي مطوع . اقصد أن قلبي صار كصخرة جبل ، هناك يدقون الجبال بالقنابل ...))^(٣).

إذ نرى تغير (سهيل العبد) العابت اللاهي إلى فتى يتحلى بالصبر والشجاعة . ويمكن أن نلمس هذا التغير أيضاً ، من خلال سرد الراوي (عقيل) نقراً :

((إنما الذي حيرني إنه اخذ يفكر في الموت الحقيقي ، ليس موت الملا ناصر ، أو موت الجدة ، يقول هو إن هذا ليس موتاً حقيقياً - هذا تفاهة . إنسان تعرف أنه سيموت ، ثم يموت . فلا يعني لك موته شيء ، سوى أنه مات - أنا عرفت ، إن الموت الحقيقي ليس هذا ، ليس هنا ، إنما هو ذلك - هناك - حين يأتي في أي وقت ، ليس في وقت المرض أو الشيخوخة ، وإنما وقت أن تتبول أو تتبرز أو تغسل أسنانك))^(١).

نلاحظ من خلال هذا النص العلاقة الوثيقة بين المكان والشخصية ، إذ عمل المكان على تغير أحوال الشخصية وتغير تفكيرها تجاه الحياة والموت .

هكذا نجد ارتباط المكان ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الروائية الأخرى ، وذلك لأن ((لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان ... ليس كخلفية للأحداث فحسب ، بل وكعنصر حكائي قائم بذاته ، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي))^(٢).

(١) الرواية والمكان ، ياسين النصير ، ج ٢ ، الموسوعة الصغيرة (١٩٥) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص : ١٩ .

(٢) نجيمات الظهرية ، ص : ٧٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٣٠٤ .

(١) المصدر نفسه ، ص : ٣٠٦ ، ٣٠٧ .

(٢) شعرية الخطاب السردية ، محمد عزام ، بحث على شبكة الانترنت :

كما نرى سبب عناية الكتاب في دراسته بوصفه يمثل ((البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتتهض به في كل عمل تخيلي))^(٣) .
فضلاً عن ذلك ، نرى تعدد الأمكنة في ثلاثية (الأحمدى) وتواترها ، لأن الفضاء الروائي لا يمكن أن يتشكل من مكان آحادي، وإنما يتكون من أمكنة عدة مختلفة ومتنوعة ، وهذا التعدد بالأمكنة والتواتر ((يخلق فضاءً شبيهاً بالفضاء الواقعي))^(٤) .

الوصف أسلوباً لتجسيد المكان

الوصف هو التقنية التي تعمل على تقديم صورة للمكان ، وهو ((أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين))^(١) . أي هو نوع من تصوير ألسني موج، يتجاوز الصورة المرئية أي (الفوتوغرافية) ، ويعمل على نقل عالم الواقع بكل أبعاده إلى عالم الرواية التخيلي^(٢) .

فوصف المكان هو وصف للشخصيات التي تقطنه وكشف مظهرها الاجتماعي كما هو ((أداة تشكل المكان ، ويعمل على تجسيده مانحاً إياه حضوراً روائياً وعمقاً دلاليًا))^(٣) . وإذا كان المكان ركناً أساسياً في السرد الروائي ، فالوصف عدسة أساسية في تصويره وإظهار ملامحه الخارجية ودلالاته الرمزية .
فالمكان كاللوحة والوصف كالفرشاة التي تعمل على إبراز ملامح هذه اللوحة بالخطوط أو بالألوان . إذ يعمل على رسم أماكن الرواية العامة أو الخاصة المفتوحة أو المغلقة الأيديولوجية أو النفسية ((عن طريق الكلمات وهو ما يمكن أن نطلق عليه فن الرسم بالكلمات))^(٤) .

هكذا نرى الدور الأساسي الذي يلعبه الوصف في الرواية ، إذ أولت الرواية الفرنسية الجديدة (الوصف) اهتماماً بالغاً فالوصف فيها ((يعطي أهمية لجميع محتويات الشعور فهي جديرة بالوصف بصورة عامة ويمكن أن تثير الاهتمام سواء أكانت على مستوى الحوادث اليومية أم على مستوى الأحلام والهواجس والتخيلات

كذلك تكتسب ظاهرة الإدراك الحسي ذاتها نفس أهمية الشيء المدرك حسيًا ، أن لم تكن أكثر من ذلك))^(٥).

كما يعد عنصر الوصف من أبرز ملامح الاتجاه الجديد في الرواية ، الذي يعد أتباعه على إنه أشد واقعية من واقعية أولئك الذين يهاجمونه^(١). وقد اقترن ((الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحصر كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل))^(٢).

و يكشف لنا الوصف عن الروابط بين الإنسان والمكان . وكذلك ((يكشف عن البعد المكاني للقصة))^(٣). ويعطي للقارئ تصوراً كاملاً عن المحيط الذي ستجري فيه الأحداث ، وهذا ما كان شائعاً في القص الكلاسيكي ، فكان الكاتب يعطي التفاصيل الكاملة للمكان و ((يرسم المشاهد ، ويصف المواقع التي تدور فيها الأحداث ، بحيث تصبح وكأنها ستارة من ستائر المسرح الخلفية كل فائدتها أنها تقدم للمشاهد أو القارئ صورة ملمومة الأطراف ، ضيقة النطاق ، يسهل إدراكها واستيعابها من أول نظرة وهذه الصورة السريعة الموجزة تلخص للقارئ المحيط الذي تتحرك فيها الأحداث))^(٤).

وبهذا فإن وصف المكان لا يقل أهمية عن العناصر الروائية الأخرى .

وقد ظهر موقفان متميزان في أسلوب الوصف :-

الموقف الأول هو الذي يحرص على التفصيل والتدقيق، أي يتوخى الغاية الاستقصائية في الوصف .

أما **الموقف الثاني** فهو رد فعل على أصحاب الموقف الأول (الواقعيين)) أي هم أصحاب (الوصف التجزيئي) ، أصحاب مدرسة تيار الوعي الذين لم يكونوا ينظرون إلى الأشياء على إنها حقيقة مستقلة عن الشخصية ، بل إنهم وجدوا في الأشياء مجرد ترجمة لمزاج الشخصية^(١).

(٥) الرواية الفرنسية الجديدة ، ج ٢ ، ص : ١١١ .

(١) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، (الوصف والمكان) د. شجاع مسلم العاني ، ط ١ ، ج ٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ م ، ص : ٩ .

(٢) بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١٠٧ .

(٣) الألسنية والنقد الأدبي ، ص : ١٣٣ .

(٤) فن القصة ، محمد يوسف نجم ، ط ٥ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٦ ،

ص : ١٧ .

(١) ينظر : المكان ودلالته ، ص : ١٤٢ ، ١٤٣ . وينظر كذلك : بناء الرواية ، ص : ١٠٨ ،

١٠٩ .

وإذا عدنا إلى ثلاثية (الأحمدى) نراه يتوخى الوصف التفصيلي للمقارنة بين مكانين كوسيلة أساسية للبوح بالقيم الرمزية التي يرغب الروائي في تعريبها وكشفها أمام القارئ .

فالأماكن التي وظفها (الأحمدى) في ثلاثيته هي أماكن واقعية ، أي يتحقق وجودها في العالم الحسي ، إذ عمد على تجسيد مكان (المعقل القديم) التي تعد رمزاً للمجتمع الشعبي وبيوتهم الطينية المتشابهة الطراز ومقارنتها ببيوت الانكليز المرمية بوصفهم مستعمرين لهذا المكان التاريخي (المعقل القديم) التي لا جذور لهم فيها سوى إنهم غرباء ودخلاء عملوا على اقتحام هذا المكان واغتصابه وممارسة سلطتهم عليه . وهذا ما حدث في الجزء الأول من الثلاثية .

أما في الجزء الثاني والثالث فقد وظف الوصف لإبراز البعد الاجتماعي والسياسي للمكان وإظهار الصراع الأيديولوجي ما بين عالم السلطة وعالم الشعب . ونرى تحول هذه المدينة إلى مدينة مشوهة فلم تحو إلا ثلاثة أو أربعة أكواخ متناثرة . إذ عمدت بعض الأهالي على الارتحال عن هذه المحلة ، وسيلة للخلاص من الاضطهاد وحماية للشرف . مثال ذلك عائلة (أبو فاطمة) .

فالارتحال هنا مرهون بالظروف الخارجية المتمثلة بالسيطرة والسلطة من لدن (رجال الباشا) . وموت (المحلة) هنا اقترن بخروج ساكنيها . ويتضح هذا في زيارة (عقيل) محله القديمة ليتفقد أخبار (فاطمة) .

نقرأ : ((خرجت للبحث عن فاطمة عن ظلها - وأول ما خطر ببالي أن أزور المحلة القديمة - ولا حاجة تدعوني لأن أذكر ما ذكره الناس عنها في فصول طويلة من الروايات - كان موت المحلة موتاً حقيقياً ، غير ثلاثة أو أربعة أكواخ متناثرة - كانت فيما مضى أهلة بالناس (بنا إذ نحنُ الناس))^(١) .

هكذا يرى (عقيل) تغير المحلة القديمة واختفاء ملامحها ، إذ أصبحت دون ملامح (خرابة) تملؤها القلط والكلاب السائبة ، فيما كانت سابقاً تكتظ شوارعها بسكان المحلة ، أصبحت اليوم تكتظ بالحيوانات . ويؤكد ذلك قول الراوي الخارجي نقرأ : ((انك سترى كتل نباتات شوكيه وأشجاراً متروكة ونخلات - عششت فيها العصافير والغربان والفواخت - وفي الأرض ترى الكلاب والقطط سائبة - وبإمكانك إن ترى الخراب يمنع هذه الكائنات وجوداً ظاهراً - أنها تتساقط نهاراً علانية بحرية مطلقة - ثم تنشط فيما بقي من رسوم الأزقة وتتبدل الأزقة وتتحوّل ... وهذا ما يحدث .. ! وما سنتركه على حاله))^(٢) .

(١) تجاه القلب ، ص : ٣٩٦ .

(٢) تجاه القلب ، ص : ٣٦١ ، ٣٦٢ .

ونرى هذا الخراب يشمل فضاء الموتى (المقبرة) مقبرة (الملا ناصر) إذ أصبحت مهملة مفتوحة وتحولت إلى فضاء لنوم الكلاب .
نقرأ : ((ترى العيون مقبرة الملا ناصر ، هناك ، في الخارج عبر الشارع ، مهملة ، مفتوحة . الكلاب تنام في القبور ، وقد تعوي كلاب حقيقية ذات نباح أجش ، لم تحسن استعماله إلا في المقبرة !))^(٣) .

هكذا كشف لنا الوصف الانحلال والتغير الذي حل بالمدينة القديمة نتيجة لتفكك سكانها وهجرهم لها ، إذ تعرض البعض للانتقال الإجباري .

وهكذا يكشف (الأحمدى) الحقيقة الدامية والواقع المرير الذي عاشه، إذ كان يعاني أزمة كبيرة أمام النظام السياسي فقد تعرض الكثير من أقاربه وأصدقائه للإعدام من قبل النظام البائد ، كما نقل من عمله كتدريسي إلى العمل موظفاً في المكتبة العامة المركزية في العشار وهذا ماجعله مأزوماً وأصبحت كتاباته أكثر تغليفاً^(١) . فمن الألم يُصنع الإبداع .

والرواية التي ليس بمقدورها ، أن ترينا حياتنا الخاصة أو التي تنقل أو تصور واقعاً ، لا وجود له في حياتنا، أو هي في حياة غير حياتنا ، ومثل هذه الرواية تعد خيانة للحياة الإنسانية ، فما الذي يضير الكاتب العربي لو انطلق من واقع الحياة التي يعيشها الإنسان العربي ؟ فالرواية القادرة على رؤية الإنسان ، أي قدرة الروائي على رؤية الحياة وقدرته على اكتشاف الواقع الحياتي المرئي ونقله إلى عالم الرواية^(٢) .

هكذا جعل (الأحمدى) للوصف دلالة تخدم فكرة ما وتبوح بمضامينها الرمزية .

١ - طبيعة الوصف :

تعريفه : يعرف قدامه بن جعفر الوصف في كتابه نقد الشعر بأنه ((ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات))^(٣) .

وأما (جبرار جينيت) فيقول كثيراً على الوصف ودوره في النص السردي فنراه يقول : ((الوصف أكثر لزوماً للنص السردي ، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن نصف))^(٤) .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٣٠٠ .

(١) ينظر : مقال منشور في جريدة مداد ، ص : ٩ ، وينظر أيضاً : لقاء مع الدكتور رزوقي عباس مبارك ، يوم الاثنين ، المصادف ٢٠١١/١/٣ .

(٢) ينظر : إجابات عن أسئلة غير متوقعة (محاولة في استنطاق الذات) كاظم الأحمدى ، مجلة الموقف الثقافي ، ص : ١١٣ .

(٣) نقد الشعر ، قدامه بن جعفر ، تحقيق ، كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص : ١١٨ .

(٤) السرد والوصف ، جبرار جينيت ، ترجمة : د. مهدي يونس ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ٢٤ ، ١٩٩٢ ، ص : ٩٣ .

فهنا يجعل (جيران جنيت) للوصف دوراً بالغ الأهمية في بناء النص السردي . وهذا الأمر يجعلنا ننظر بذات الأهمية إلى تقنية الوصف ودوره الأساسي في بناء النص ، إذ لا يقتصر على وصف المكان فحسب ، بل يتعدى إلى وصف العناصر السردية الأخرى ، كما إنه يساعد على التشخيص وإبراز علاقة الشخصيات بالمكان . ((فالوصف كما في السينما يبقى مهمة قائمة للروائي))^(١) . إذ يظهر الوصف إلى جانب السرد والحوار . فهو ((تبثير على جزء من اجزاء السرد))^(٢) . ويرى (جان ريكاردو) أن الوصف هو ((إحدى العلامات المفضلة في الأدب))^(٣) . وعليه يشغل الوصف في ثلاثية (الأحمدى) حيزاً كبيراً ويأخذ أكثر من صورة وتتدرج هذه الصور الوصفية من وصف الأشخاص إلى وصف الأمكنة ، ثم وصف الأشياء وصولاً إلى وصف المآكل والمشرب . إذ تتسع هذه الصور بأتساع عالمه الروائي المتمثل (بالمدينة القديمة والمدينة الجديدة) ويمتد إلى مركز الاستخبارات في بغداد . وهذا دليل على مقدرة الروائي في التقاط الصور التي تحمل دلالات موحية . فالوصف ((لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمن القصة ، وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها الأشخاص وطباعها الخلقية))^(٤) .

٢- وظيفة الوصف :

كان النقاد القدماء يرون أن الوصف هو أسلوب مستقل بذاته ، وأنه (وظيفة زخرفية) ، فهو كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية ، فإن هذا مجرد الوصف من وظيفته الفنية ، وينكر التحامه بالعمل الأدبي . في حين أعطى أصحاب الرواية الواقعية للوصف أهمية كبيرة ، إذ أجريت التغييرات على بنيته الوظيفية السابقة واكتسب وظيفة جديدة تتمثل (بالوظيفة التفسيرية) للكشف عن الحياة النفسية للشخصيات والإشارة إلى طبعها ومزاجها أما الوظيفة الثالثة التي عرف بها الوصف حين يقف على التفاصيل الصغيرة هي (الوظيفة الإيهامية) التي تعمل على إدخال العالم الخارجي الواقعي بتفاصيله وأبعاده إلى عالم الرواية التخيلي^(١) . وقد عدد (جان ريكاردو) أشكالاً أربعة للوصف ، تتراوح كلها ما بين وظيفتين هما : (الوظيفة الجمالية والوظيفة التفسيرية)^(٢) .

١- أن يكون المعنى محدداً للوصف الذي يأتي بعده ، بمعنى آخر ان يسبل المعنى الوصف ، وهذا هو اضعف أشكال الوصف .

(١) الرواية العربية المعاصرة ، من المغامرة إلى التأسيس ، ص : ٣٣ .

(٢) الزمن النوعي وأشكاليات النوع السردي ، ص : ١٤٠ .

(٣) قضايا الرواية الحديثة ، ص : ١٠٥ .

(٤) الألسنية والنقد الأدبي بين النظرية والممارسة ، ص : ٣٤ .

(١) ينظر : بناء الرواية ، ص : ١١٠ ، ١١١ .

(٢) ينظر : قضايا الرواية الحديثة ، ص : ١٦٦ .

- ٢- أن يأتي الوصف سابقاً لمعنى من المعاني يكون ضرورياً في سياق الحكى أي أن يكون الوصف إرهاباً لهذا المعنى .
- ٣- أن يكون الوصف نفسه دالاً على المعنى في ذاته دون التصريح به . ويسمى هذا النوع من الوصف بـ (الوصف المبدع) .
- ٤- أن يكون الوصف خلاقاً ، وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموعة الحكى ، وذلك على حساب السرد فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص ، وقد سمي خلاقاً لأنه يشيد المعنى وحده . او على الاصح يُشيد معاني متعددة ، التي هي في الواقع تعبير عن صراع الوصف مع المعنى الواحد .
- إذا عدنا إلى ثلاثية (الأحمدى) نرى الوصف الذي يكون إرهاباً لمعنى ، إذ يستدرج (الأحمدى) القارئ عبر لغة جميلة ومدهشة لكي يسحبه ببطء ليتطلع إلى اشتباك السيدة و (أوتلو) .
- نقرأ : ((أن السفر لطويل ياعقيل ، وزمان الزمان قادم .. بساعاته حتى تصل إلى ضفة الليل ، ضفة الأحلام المبعثرة . الصغيرة .. واستدارت دورة كاملة – ألفت بقفاها إلى عيني أوتلو ، تاركة في رأسه صدى صوت ناعم كضوء السفن التائهة ، وثمة كرات من ضوء لأصف تتقاذف ما بين عينيهِ وقامتها))^(١) .
- وقد يكون الوصف دالاً على معنى في ذاته ، فعندما يصف بطل الثلاثية (عقيل) كرسي بيت (أبي سهيل العبد) فهو يصف تاريخ هذه العائلة وكيف ساءت وتغيرت أحوالها ، ولا ينطبق هذا على العائلة وحدها ، بل على المحلة القديمة بأكملها ، إذ طمست معالمها وتغيرت .
- كما أن ((الكرسي الخاوي يدل على الغياب والانتظار))^(٢) ، إذ تنتظر هذه العائلة عودة ابنهم (سهيل) الذي غيبته العسكرية .
- نقرأ : ((وقد أنقذني ظهور سارة وهي تحمل كرسيّاً صغيراً أو ما يشبه الكرسي ، لا ادري ما اسميه ، سوى أنه مقعد ، فيه مكان لمقعد ...))^(٣) .
- هكذا نرى بروز الوصف عن طريق الرؤية الذاتية من خلال عين الراوي (عقيل) لإبراز التغيير الذي لف المحلة القديمة .
- كما يجسد الوصف الأبعاد الخارجية للشخصيات ويبرز الصورة الجسدية لها . وهذا ما نراه عندما يصف (عقيل) (أمّنة) بنت أم علي الخبازة أصغر شخصيات رواية (نجيمات الظهيرة) سناً .

(١) أمس كان غداً ، ص : ١٠٩ .

(٢) شعرية الخطاب السردي ، بحث على شبكة الانترنت .

(٣) تجاه القلب ، ص : ٤٠٠ .

نقرأ : ((في هذه اللحظة الحرجة جداً ، ظهرت قامة آمنة ، خرجت من المخبز ، وقد لمحها هو أيضاً مقبلة نحونا . بقامتها القصيرة وثوبها اللاصق على صدرها – ودبوسيتها الناتئين – فيها اهتزازة صبيانية خفيفة ، لكنها خبيثة ، كانت تهز ذراعيها أيضاً ، وتمشي بلا اعتناء في حركة جسدها . في الحقيقة كانت يداها تومنان إليّ . وحركة ما في كفيها وحاجبيها الأسودين النافرين بعنف))^(١) .

من خلال هذا الوصف استطعنا معرفة الأبعاد الخارجية لهذه الشخصية ، كما نرى مدى ارتباط الوصف بالسرد .

ونلاحظ أيضاً ان (الأحمدى) يتوخى الوصف بالألوان ، إذ يصف الظلم باللون الأسود ، والخوف باللون الأصفر والثورة والإغراء باللون الأحمر ، وتكتسب هذه الصبغة الأشياء أيضاً ، إذ نرى باب السجن يأخذ اللون الرصاصي (الرمادي)^(٢) دلالة الظلم والتسلط .

كما يعمل على وصف الوجوه المشوهة (كالشيخ الخربطلي) الأعمى العينين ، وعيون السجناء ((عتيقة عمياء أو نصف عمياء))^(٣) دلالة على التعذيب والظلم من لدن السلطات .

هكذا جعل (الأحمدى) الوصف خادماً لترجمة دلالاته الرمزية .

فضلاً عن ذلك ، نرى لجوء (الأحمدى) إلى بعض الأساليب البلاغية مثل التشبيه والاستعارة .

وهذا ما نراه في رواية (أمس كان غداً)، إذ يبيّن الوصف على الرؤية البصرية للموصوف ، فيصف (عقيل / أوتلو) الذات المنشطرة ضحكة السيدة كما يراها .

نقرأ : ((ان شيئاً ما – ثانية ، شيئاً أكثر نعومة من النعاس . أو من لون الليل أو من مكعبات الثلج يذوب ، ويتقطر ثم يذوب . كحبات العرق أو الندى ، ينسل من الأنامل قطرة ، قطرة ، وباستمرار – طويل كطول قامتها إلى جانب قامتي ، كهذا الزمن – ينسل إلى رقبتى ...))^(٤) .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ١٩٣ ، ١٩٤ .

(٢) ينظر: تجاه القلب ، ص : ٣٥١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٤٢٨ .

(٤) أمس كان غداً ، ص : ٤٦ .

المبحث الثاني وصف الأمكنة

يعد الوصف من التقنيات الأساسية التي تعمل على تحديد معالم المكان وإبراز تجلياته .

فقد كان (بلزك) يعير وصف المكان اهتماماً خاصاً ، إذ ((ان المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه. فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ، ومن جانب آخر أن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها))^(١) .

فالوصف هو الذي يؤثت المكان ، والمكان له دوره المهم في الرواية من حيث وجوده وعلاقته بالعناصر الروائية الأخرى كالشخصيات والأحداث فضلاً عن دوره في تزويد الرواية رصيماً فنياً خيالياً ويوتر الفعل الروائي .

لذلك فوصف المكان ((وسيلة لخلق الفضاء الروائي))^(٢). لان الفضاء الروائي ((لا يمكن حصره في مشهد وصفي تقليدي الإمكان))^(٣) .

وعليه يقودنا (الأحمدي) للتنقل ما بين الأمكنة العامة والأمكنة الخاصة التي تتجلى في ثلاثيته ، مستعملاً الوصف التفصيلي المقارن بين مكانين كوسيلة أساسية في هذا الوصف .

أولاً – وصف الأماكن العامة

أ- فضاء الأماكن الطبيعية

نالت الطبيعة حظاً واسعاً في ثلاثية (الأحمدي) فإذا وقفنا على رواية (أمس كان غداً) نرى وصفاً تفصيلياً لشط العرب المحتكر من لدن الانكليز قبل ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ . إذ يحرم دخول العرب إليه أصحاب المكان الشرعيين في حين يصبح مرتعاً لمذات الانكليز.

فيصف لنا (عقيل) هذا المكان في أثناء رحلته مع (السيدة فليمن) نقراً :

((وأنا أحرق في عمود الشمس الذي يغرق في مياه الشط ، أسير في ممر قدم مسحوق محاذاً لخط المياه الداكن الممتد الى اللانهاية . ثمة نشارة خشب طافية وصخور مائية وقطع من الحديد الثقيل ، بقايا مراكب او دؤب ، ورؤوس اسماك ميتة جافة ورطبة ، وزهور ذابلة فرادى وبقايا باقات مسحوقة ، وقنان ملونة وقشور بيض))^(١) .

(١) بناء الرواية ، ص : ١١٤ ، ١١٥ .

(٢) متعة الرواية ، دراسة نقدية متنوعة ، ص : ٣٩ .

(٣) شعرية الفضاء ، ص : ٧٢ .

(١) أمس كان غداً، ص: ٨٤ ، وينظر كذلك : ص ٧٩ - ٨٣ .

ينبني هذا الوصف على الرؤية البصرية للموصوف، إذ يتبع (عقيل) خطة محكمة في الوصف، أولاً: يصف مكوناته وجزئياته (الحديد، نشارة الخشب، رؤوس أسماك ميتة....)، ثانياً: الدقة في الوصف فالشط لا يحمل إلا ما هو ميت فلا وجود للطيور إلا أجنحتها الميتة ولا زهور إلا الذابلة التي يمتلئ بها الشط. فضلاً عن ذلك، فإن الوصف يجسد مشاعر اليأس التي تعتلج دواخل (عقيل / أوتلو).

و يتقدم (الأحمدى) ليصف الطبيعة وصفاً مدهشاً. إذ تشكل الطبيعة عنصراً بارزاً من عناصر بنائه الروائي. فإذا وقفنا على رواية (نجيمات الظهيرة) نرى وصفاً واضحاً للطبيعة، إذ نلمح الحضور الحاد للشمس وأشجار اليوكالبتوس، وكذلك المناخ والرياح والأمواج والسماء والأرض.

نقرأ: ((مدينة يقضى مدينة تعيش نهارها، تبدو أنيقة ومظللة بأشجار النخيل واليوكالبتوس والنبق والتكي والبمبر، تتهاوى العصافير مرفرفة بين أغصانها، فكل شجرة تهدي أختها زقزقة عصفور أو نواح فاخنة.....))^(١).

ويمكن القول ان الروائي على علاقة حميمة بهذه الطبيعة ليس فقط في رواياته، بل في كثير من قصصه أيضاً إذ يتخذ من شجرة البمبر عنواناً لقصته (هموم شجرة البمبر) وكذلك في مجموعة القصصية (غناء الفواخت).

ويضفي (الأحمدى) على الطبيعة طابع التشاؤم والحزن، حيث يسليخ من الطبيعة جمالها ليرسم وجهها الحزين لتشارك الشخصيات معاناتها وتتلون تبعاً لحالتها النفسية إذ تنقطع خيوط الشمس الذهبية لتحل الظلمة مكانها وتحجب الرؤية.

نقرأ: ((خيوط ضوء الشمس الواهية قد تقطعت فأختفت وبدأ يتسلل ظل من الظلمة يخفي عن اقدامها اثر المنسم الرفيع.....))^(٢).

هكذا يضيف على الطبيعة اللون الحزين، إذ جعل النهار يصرخ طلباً للضياء. كما نرى افتتاحية رواية (تجاه القلب) تبدأ بوصف (الشمس)، التي لم تكن لها ثمة هوية، والتي تركت في الوجوه كثافة أشعتها وهي حرة طليقة، تقف متحدية ومستمرة بتحديها، فهي منذ ولادتها المجهولة في الأعلى دائماً، تعرش ملتصقة بجدارها العلوي^(٣).

فالافتتاحية لوصف الشمس لا تتفصل عن محتوى الرواية، بل هي وثيقة الصلة بها، إذ تنطوي على وظيفة رمزية مهمة، فهي رمز لثورة الرابع عشر من تموز. كما تتمثل في تهيئة القارئ وإدماجه في عالم الرواية.

(١) نجيمات الظهيرة: ص: ٨٦.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٠٤ وينظر كذلك الصفحات، ١٠٧، ١١٧، ٢١٣.

(٣) ينظر: تجاه القلب ص: ٥.

ب - فضاء المدينة

تمثل المدينة الفضاء المهيمن في ثلاثية (الأحمدى) ، إذ حفلت بحضور مميز وطاق . و عدت نقطة ارتكاز تنطلق منها الأحداث والأفعال والمواقف وتتلاقى فيها الشخصيات وتتجاوز وتسير في شوارعها وأزقتها الضيقة ، لكونها بؤرة للحركة وفضاءً إطارياً مفتوحاً يضم جميع الأمكنة العامة والخاصة الإقامة والانتقال .

وتتمثل المدينة (بالمعقل القديم) والمدينة الجديدة ، وتجسد المدينة القديمة الصراح السياسي والحضاري ، وتضم الطبقات الشعبية الفقيرة ذات البيوت الطينية والعلاقات الحميمة ، إذ تعد مكان ألفة بين الصبية والحيران .

ويؤطر (الأحمدى) المدينة بإطار التسلط والهالة السوداء ، إذ تصيح ميداناً للصراع السياسي والتناقضات الأيديولوجية وتختفي ملامحها في الجزء الثالث من الثلاثية ، ولم يبق منها سوى بعض البيوت المتناثرة ، وتعيش المدينة محاصرة بالسلطات المتمثلة برجال الشرطة الكابوس الرهيب الذي يمثل الخوف والتمزق .

إذ تتعرض لتعرية شكلها وتشظي علاقاتها . وتظل المدينة رغم تشظيها وتمزقها رمزاً لعشق قديم وحب مستمر ووسادة تحبل بالذكريات والحب ، وجسراً للحنين الجارف الذي أعاد (عقيل و فاطمة) لزيارة هذه المدينة القديمة بعد مدة من الغياب .

فترى عودة (عقيل) لتفقد أخبار حبيبته (فاطمة) نقرأ : ((خرجت للبحث عن فاطمة عن ظلها - وأول ما خطر ببالي أن أزور (المحلة) القديمة - ولا حاجة تدعوني لأن أذكر للناس عنها في فصول طويلة من الروايات - كان موت (المحلة) موتاً حقيقياً غير ثلاثة أو أربعة أكواخ متناثرة - كانت فيما مضى أهلة بالناس (بنا - إذ نحنُ الناس))^(١) .

هكذا نرى التوصل الإنساني في ظل الخراب وتراجع الواقع اليومي وسيطرة الموقف السلبي على هذا الواقع متمثلة برجال الشرطة التي تترصد بعيونها لـ(عقيل) ومحاولة اعتقاله بين لحظة وأخرى .

كما يرسم لنا (الأحمدى) تعانق تاريخ المدينة الحافل بالأمجاد والانكسارات ممترجا في إيقاع سردي أنيق مع راهن قاس ومتكلس ، يحاول تجاوز نكساته والتغلب على صعوباته والصمود بوجه القمع النفسي متمثلاً بعودة (عقيل) للمدينة القديمة ، بعد خروجه من المعتقل . إذ تعد هذه المدينة جسداً مفتوحاً على جراح (فاطمة و عقيل) ولحناً بعيداً عن أشعة الشمس . واماكن المدينة العامة عديدة منها :-

(١) تجاه القلب ، ص: ٣٩٦ .

المقهى :

وهو من الأماكن العامة التي وظفها (الأحمدى) ، إذ يحمل صفة الانفتاح والاتصال ، ويعد ((همزة وصل بين الشخصيات))^(٢) بوصفه مكاناً انتقاليًا في المقام الأول ، إذ يشهد حركة الشخصيات ويشكل مسرحاً لها عندما تغادر أماكن إقامتها . كما يحمل دلالة رمزية في السرد الروائي .

ففي رواية (نجيمات الظهيرة وتجاه القلب) نقف على لقاءات (عقيل ورفاقه) لمناقشة بعض الأمور الحزبية والسرية .

كما يعد مكاناً لتواجد المخبرين السريين للتجسس ، ومكاناً للعب واللهو والمشاجرات الكبرى والصغرى كحادثة (جليل القصاب وناظم حركات)، ويكون ملاذاً لمن لا ملاذ له كما تلتقي فيه الأفكار وتتضارب الثقافات والاتجاهات والأهداف .

ويمثل المقهى رمزاً من رموز المدينة كمقبرة الملا ناصر، أو القبة الكبيرة أو بناية المحطة أو طريق القطار^(١) لذا تضاربت الآراء في بنائه ، إذ جعل (الأحمدى) إنشاء هذا المكان الواقعي أقرب ما يكون إلى الأسطورة .

ويمثل صاحب المقهى (حميد القرناوي) عصب الأصالة والأمانة الاجتماعية، إذ يرفض التعاون مع السلطات للترصد والتجسس على (عقيل ورفاقه) . كما يعد (القرناوي) رمزاً لتحدي السلطة، بالتمرد وعدم تطبيق (لائحة المواطن الصالح) .

الشوارع والأزقة :

تعد الشوارع والأزقة من الأماكن المهمة التي وظفها (الأحمدى) كعناصر مكونة لفضاء المدينة ، بوصفها أماكن انتقال عامة مفتوحة على العالم الخارجي تمنح الشخصيات ((حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبدل))^(٢) .

وتأخذ (الأزقة) *حيزاً أكبر من الشارع في ثلاثية (الأحمدى) ، إذ تعد مكاناً للهو الصبية وتجمعهم ، ومكاناً لتجمع النسوة في العصر الصيفية.

(٢) بناء الرواية ، ص: ٩٤ .

(١) ينظر : نجيمات الظهيرة ص: ٤٨ .

(٢) الرواية والمكان ، ج٢ ، ص: ١١٤ .

* الأزقة مفردتها زقاق وهو الطريق الضيق، وهو أصغر من الدرب، ويختلف الزقاق عن الشارع والدرب، في أنه لا يفضي إلى شيء ، في نهايته بيت أو مخزن أو ساحة أو حائط أو بناية ولخصوصية المكان ومحدوديته، فإن العلاقات بين سكانه بديهية أو مفترضة، المدخل واحد، والنوافذ تكاد تتلاصق، فالتكافل يفرض نفسه ينظر : مصر المكان، دراسة في القصة والرواية ، محمد جبر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ، ٨٧ .

كما يعد الزقاق ملجأً (عقيل) ، إذ يتخذ منه ملاذاً أيام (الطواف حول بيت الأميرة فاطمة) لترقب رؤيتها وانتظارها . فنراه يجوب الأزقة زقاقاً زقاقاً ويقضي نهاره في زقاق بيت (فاطمة) .

نقرأ : ((وسوى عقيل ذلك الفتى ، الذي يشاهد من داخل الأبواب والشبابيك يجوب الأزقة طولا وعرضا - زقاقاً زقاقاً - أو يقف الساعات الطوال في الزقاق الذي يطل على بيت أهل فاطمة))^(١).

كما تحمل الأزقة لقاءات (فاطمة وعقيل) وتشهد على حبهما . هكذا تذكر الأزقة من خلال حركة الشخصيات ، إذ يشعر (عقيل) بالألفة في زقاق محلته القديمة على الرغم من بساطة هذا الزقاق وضيقه ، التي تعد الميزة الأساسية للمحلة القديمة ، إذ تمتاز هذه الأزقة بتألف سكانها ودفء مشاعرهم وتمسكهم بالعادات والتقاليد الحميدة .

ثم يبرز الزقاق بعدائيته ، وبخاصة الذي يقع خلف بناية الاستخبارات ، فهو زقاق مظلم مجهز لخزن الجثث التي يتم إعدامها.

نقرأ : ((انهم قد سمعوا صوت الجثة _ كان يضحك ، يقول احدهم وأنا أيضاً سمعته ملء أذني يقول (وفي آخر الأمر) تسمع ، هذا هو الطريق _ فيدخلون في الظلمة _ لا نافذة ولا باب ولا شباك ولا فجوة اعتباطية ، انه زقاق مسقوف وراء البناية ، ولأن عيونهم لا ترى يشعرون كأن الذراعين تتحركان ، فتظهر لهم صورة كمن يقف أمامهم يسد عليهم الطريق))^(٢).

فهنا تظهر لنا جدلية (الأليف / المعادي) ويمكن ان نطلق عليها (المغلق / المفتوح) ، فالزقاق هنا مفتوح إلا ان وقوعه خلف بناية الاستخبارات التي يخيم عليها الليل بظلامه ويجثو الموت فيها جعلته يحمل صفة الانغلاق.

أما شوارع مدينة البصرة القديمة ، التي تعج بالأتربة ورائحة الزقاق فكانت ملاذاً لمظاهرات الطلبة ضد الأنظمة السياسية الحاكمة .

المقبرة :

وهي مكان الآلام والأحزان والفراق الأبدي ، مفتوحة على الغياب على زمن آخر لا يمكن تصوره يتعلق بالعالم الآخر. والمقبرة في ثلاثية (الأحمدى) تعد رمزاً من رموز المدينة ، وسميت باسم دفانها (الملا ناصر) الذي كان يحفر القبور ليلاً ويملؤها فجراً بالجثث التي تأتي من الشمال ، تأتي بملابسها العسكرية وأوراقها ، جثث فقيرة بائسة تعود إلى أب عجوز أو أم عجوز .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص: ٣٠ وينظر كذلك الصفحات ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ .

(٢) تجاه القلب ص : ٤٢١ ، ٤٢٢ .

فهي ((مفتوحة السياج وتستضيف كل فجر نزيراً أونزليين ، يمكنك ان تلحظ بوئسها في الشتاء وان ترى عريها في الصيف))^(١) .
 تحيطها الأزقة الضيقة وتحدها البيوت شمالاً وجنوباً ، فهي مفتوحة على المدينة .
 وهذا الانفتاح يمثل انفتاح الواقعي على الغيبي ، والظاهر (المدينة) على الباطن
 المخفي (فضاء الموت) شديد الخصوصية^(٢) .
 كما نلاحظ هنا، ولع (الأحمدى) بظرفي الزمان والمكان فكل مكان نراه محدداً
 بزمن معلوم .

المخبز :

المخبز من الأماكن المهمة التي وظفها (الأحمدى) توظيفاً خاصاً إذ يتراوح ذكره
 ما بين رواية (نجيمات الظهيرة) و(تجاه القلب) وهو مكان ضمن فضاء المدينة، إذ
 يقع في رأس الزقاق ويكتظ بأصوات النساء والأطفال والبنات لشراء أرغفة الخبز،
 ويعج بهذه الرائحة . كما صمم شكله الهندسي على غرار مقهى (حميد القرناوي) وهذا
 ما أفصح عنه (أبو علي الخباز) زوج (أم علي الخبازة) صاحبة المخبز .
 نقرأ : ((هي التي صممت بناء المخبز _ على غرار مقهى حميد القرناوي _ كانت
 قد رسمت المخبز على الأرض _ ورأت الجدران فقالت نبني مخبزاً ... وإذا بها تبني
 المخبز ...))^(١) .

فلم يكن (المخبز) مكاناً عرضياً عشوائياً ولا تقتصر وظيفته على بيع الخبز، بل
 يكشف طبيعة ساكنه المتمثلة بروح المؤازرة والعلاقات الإنسانية الحميمة .
 فنرى دفاع (أم علي الخبازة وأبو علي الخباز) دفاعاً مستميتاً عن حب (فاطمة
 وعقيل) ، كما نرى (أم علي الخبازة) مستعدة لبيع مصدر رزقها (المخبز) في سبيل
 المحافظة على حبهما وتزويجهما . ونرى تألم (أم علي) لاعتقال (عقيل) وتبرعها بدفع
 أجور المحامي كاملة .
 فيعد هذا المكان منبعاً للحنان الذي يغمر (عقيل) ويمثل مكان إقامة وانتقال له ،
 ليس إقامة دائمية وإنما يقضي نهاره هناك ، إذ طلب للعمل فيه من قبل (ابو علي) و
 أم علي) خلال العطلة الصيفية .

نقرأ : ((كلفت صديقي نمر الشرطي ...

- كلفته أن يقتع أبا عقيل بأن يسمح لعقيل خلال العطلة الصيفية بالعمل معنا في

المخبز

- لأنني بحاجة إلى صبي))^(١) .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص: ٢٤٨ .

(٢) ينظر : العجائبي في الأدب ، ص: ١٧٧ .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص: ٦٨ .

هكذا نرى دور (المخبز) في دفع عجلة الأحداث إلى الأمام وتزويد الرواية بطاقةٍ فنية خيالية توتر الفعل الروائي .

المعمل :

للمعمل خصوصية مميزة في ثلاثية (الأحمدى) ، إذ ليس هو بالمكان المخصص للعمل فحسب ، بل هو مكان للتهريب والمتاجرة بالأسلحة، وجلب الأخشاب بطريقة غير مشروعة، إذ لا يعرف العمال ولاسيما (أبا عقيل) الساعد الأيمن (لمستر فليمن) أحد جواسيس الانكليز ورئيس العمل، مصدر هذه الأخشاب المتنوعة من الساج أو الجاوي.

كما يعد المعمل بمثابة نقطة انطلاق الحدث الروائي في الجزء الأول من الثلاثية (أمس كان غداً).

ويصف لنا (عقيل) بطل الثلاثية المعمل وهو بمثابة مكان سود كبيرة، تبرز نصف قوائمها في الأرض، وتأكل الهواء أو تبتعله ولها صوت ينطلق من عمق أفواه فاغرة عدة تدوي كمخلوق خرافي، ثم يصف أباه بقشرة موز لأنه يلتصق بساق المكائن الضخمة وكيف يضع الخشب في فم الماكنة المدجج بالأسنان، حيث يظل الفم يلوك ويلوك^(٢).

هكذا نرى الوصف التشخيصي للماكنة الحديدية ، وكأنها كائن مفترس يلتهم كل من يقف في طريقه ، وهذا الوصف يحيل على الغزاة الانكليز الذين اتخذوا من المعمل (معمل النجارة) غطاءً وقناعاً لعملهم الحقيقي التجسسي، الذين يلتهمون كل من يقف في طريقهم.

المسجد / الجامع^(*):

لم يكن للمسجد / الجامع الحضور الواسع . كما لا نرى وصفاً لشكلهما الهندسي ، فالمسجد لم يرد ذكره إلا في كلام الشخصية الثانوية (أم سهيل) إذ تستبق لمصير ولدها (سهيل) عندما أطل غيابه عنها.

نقرأ : ((وأنا أرى سرباً من الجثث يحط فجراً في ساحة المسجد - يخيل إلي أنني أسمع يصرخ _ أسمع صارخ الفجر يصدح - تعالي خذيه ، خذي طائرَكَ الذبيح (...))^(١).

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ٧٠ .

(٢) ينظر : أمس كان غداً ، ص: ٢٠ .

* المسجد / الجامع ، المسجد هو الموضع الذي يسجد فيه (الله) ولا تقام فيه صلاة الجمعة، وكل موضع يستعبد فيه هو مسجد ، والجامع في اللغة صفة شمول واستيعاب لموصوف مقدر هو (المسجد) والعبارة الكاملة هي المسجد الجامع . إلا إن الجامع يجمع الناس في صلاة الجمعة وهو أكبر من المسجد إلا أنه لم يرد في (القران الكريم) إلا مرة واحدة في حين كان الذكر الواسع (للمسجد) . ينظر : مصر المكان دراسة في القصة والرواية ، ص: ٢٢٨ .

أما (الجامع) فقد قدمه (الأحمدى) في صورتين مختلفتين، ففي رواية (نجيمات الظهيرة) كان مكاناً للعبادة ومعرفة أخبار المفقودين كما في كلام (أبي سهيل) ((سأذهب إلى الجامع فجراً.... قيل إن بعضهم يأتي بأخبار من هناك .. وإذا . إذا لم أسمع أخباراً أسافر نهار غد...))^(٢) .
وفي رواية (تجاه القلب) كان رمزاً للتصنع والغطاء الديني من لدن (الباشا) ورجاله، إذ قرر زيارة (الجامع) قبل تفقد أحوال الفقراء.

نقرأ: ((كأنه... كأنه نظيف إلى درجة ، ونقي إلى درجة .فضبط للعبته السرية حدوداً مقدسة بدأت بزيارة جامع المدينة

_ ثم تمايلت قليلاً تتقصى أحوال الفقراء...))^(١) .

كما نرى ضياع دوره الأساسي المتمثل بالعبادة وذكر (الله)، وهذا يتجلى في الرغبة بضياع دور مؤذنه ، إذ يكاد يستبدل صوت المؤذن من النداء للصلاة إلى النداء بتعليمات (الباشا) ولائحة المواطن الصالح^(١) فالرغبة في ضياع دور (الجامع) الأساسي يعني الرغبة في ضياع المكان وضياع هويته القدسية ليصبح مكاناً لخدمة مصالح الأنظمة السياسية .

هكذا يظهر حضور (الجامع) العمودي القائم في محلة قديمة مضغوط عليها من لدن السلطات .

كما يمكن الإشارة هنا ، إلى ان هناك أماكن عامة أخرى ذكرها (الأحمدى) ولكن معالجتها في ثلاثيته كانت باهته مما جعل البحث يتنحى عن معالجتها .

ثانياً - وصف الأماكن الخاصة

البيت :

البيت هو المنبع الذي يضيء شعوراً بالأمان والدفع والحماية ويجسد الألفة. وهو ((واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة ، ويمنح البيت الماضي والحاضر والمستقبل ديناميات

(١)تجاه القلب،ص: ١٤٢ .

(٢)نجيمات الظهيرة ، ص : ٢٦١ .

(١)تجاه القلب ، ص : ١٧٥ .

(٢)ينظر :المصدر نفسه ، ص: ١٧٦ .

مختلفة ، كثيراً ما تتداخل ، أو تتعارض ، وفي أحيان أخرى تنشط بعضها بعضاً في حياة الإنسان))^(٣) .

هكذا يبقى الإنسان مرتبطاً بالماضي بالذكريات القديمة . فالبيت هو رحم وجود الشخصية وإطارها الطبيعي ((إذ يوفر الحجاب الاجتماعي))^(١) .
ويقدم (الأحمدى) البيوت بمحتوياتها من غرف ، وحمامات ، ومطابخ ، وسطوح ، متشابهة الطراز وشكلها الهندسي . فهي بيوت طينية ذات أبواب وسلالم خشبة ، مكشوفة لاستقبال حرارة الشمس التمزجية ، تعج برائحة الخراف أو نشارة الخشب ، تمتلئ بالحضور الإنساني وتتراوح بين ألفتها وعدائيتها . وهذا ما يخص أصحاب المحلة القديمة (العرب) .

أما فيما يخص بيوت الانكليز كبيت (مستر فليمن) ، فنراه بيتاً متسعاً ومتعدد المرافق يعج برائحة الصابون المعطر ، يتحى عن حرارة الشمس ويتمتع ببرودة المكيفات الهوائية .

كما نرى (الأحمدى) يستعين بالوصف التفصيلي المقارن بين بيت (أبي عقيل النجار) وبيت (مستر فليمن) الانكليزي . فزوجة (فليمن) تتحرك في ربع البيت الذي هو الحديقة ، وبعض الغرف ، وهذا دليل سعته .

نقرأ : ((فأكون أنا وزجته والكلية أشا - ثلاثتنا نجول في الليل والنهار نتحرك في ربع البيت والغرف ، والحديقة إلى ساعة متأخرة من الليل والنهار))^(٢) .

أما بيت (أبي عقيل النجار) فنراه بجدرانه الطينية يعج برائحة الطبخ ونشارة الخشب . كما نرى (أم عقيل) وهي تدور دوران مستمر في مربع البيت الضيق النطاق ، ورقود (الجدة) على الأرض الباردة عارية الفراش^(٣) .

الغرف :

الغرفة هي الجزء المهم من البيت، التي تكشف بوضوح عن ساكنها . كما تشهد على الأسرار والحالات الأكثر خصوصية .

ولقد أعطى (الأحمدى) للغرف حضوراً واسعاً ، كما أعطى لكل غرفة دلالتها الرمزية التي توحى بها . فهناك غرفة السيدة (فليمن) ، وغرفة الطعام ، وغرفة الرسم ، وغرفة الموسيقى ، وغرفة الاستقبال ، وغرفة (الكلية أشا) التي أسهب

(٣) جماليات المكان ، غاستونباشلار ، ص: ٤٤ .

(١) المكان : دلالاته ودوره السردي : قراءة في رواية إبراهيم الكوني : البئر نموذجاً ، د. تيسير عبد الجبار الألوسي ، ٢٣ تموز يوليو ، ٢٠١٠ ، بحث على شبكة

الانترنت . www.swideg.jeeran.com/geography/.../7/1125.633.htm

(٢) أمس كان غداً ، ص: ٩ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ٧ .

(الأحمدى) في وصفها ، من أجل الكشف عن حقيقة عمل مستر (فليمن) التجسسي لصالح بريطانيا . ويظهر هذا الوصف عن طريق المونولوج بين (عقيل) وذاته المنشطرة ، نقرأ : ((ولكن يا عقيل أن لها غرفة أكبر من حجمها (بألف وتسعمائة وثمانى وخمسين مرة) * فما حاجتها لمثل هذه الغرفة))^(١) ، وكانت فيها مكتبة كبيرة وكتب ومجلات ، وفيها أجهزة كهربائية بلا أسلاك ، وطابعة باللغة الانكليزية وأوراق وسجلات ... الخ^(٢) .

غرفة (أشا) بأشياءها التجسسية ، استطاعت إن تحدث صحوة في داخل (أوتلو) .

وعودة إلى الغرف الأخرى ، هناك غرف تتسم بطابع الرهبة وتنشحن بالألم والتعذيب ، وتقتل الحرية وتفرض الاستبداد وتقلص الحركة ، كما في غرفة التعذيب في بناية أمن البصرة ، وغرفة التعذيب في بناية الاستخبارات العامة في بغداد .

وهناك غرف تدل على مستوى ثقافي معين ، كما في غرفة (عقيل) الصغيرة جداً ، التي تحتوي على مكتبة صغيرة وإلى جانبها ، كتبه المدرسية وبعض الكتب مختلفة المناهج كالروايات والدواوين الشعرية والكتب الأدبية الأخرى^(٣) .

في حين نرى غرفة (فاطمة) تعد الرحم الذي تستودع فيه أسرارها ورسائلها العاطفية وماوى لأحلامها الصببانية والدفء العاطفي . هكذا نرى ثلاثية (الأحمدى) تزخر بوصف الغرف وأشياءها .

الحمّام :

يوظف (الأحمدى) الحمّام كبنية تقوم بدور وظيفي ، يتمثل بإيضاح المفارقة والاختلاف ما بين (حمّام أبي عقيل وحمّام الانكليز) . فالحمّام مكان للاغتسال والتطهير ، كما يعد مكان (السيدة فليمن) المفضل فنراها دائماً متواجدة فيه للتطهير من الدنس ، وهذا دليل قدارتها الجنسية التي تمارسها مع الخدم ومن بينهم (أوتلو) الخادم الذي يقف أمام باب الحمّام حاملاً مناشف السيدة .

ومن هنا ينطلق في الوصف المقارن الذاتي بين (حمّامهم وحمّام الانكليز) ، الذي ليس فيه منفذ ، وزجاجة الخارجي ملون بلون (أصفر) ، ووراء الباب منشف خاص ، وستارة من قماش مشمع أبيض سميك ، وحوض سباحة يكفي لجسدين ، وفيما أعلاه

* (ألف وتسعمائة وثمانى وخمسين مرة) هذه العبارة تدعو القارئ إلى التوقف أمامها لفك رموزها، فهي تشير إلى ثورة تموز ١٩٥٨، التي كانت السبب في صحوة عقيل أوتلو . سبقتني في القول الباحثة وفاء قحطان الأمارة، ينظر : كاظم الأحمدى -روائياً، ص: ١٣٥ .

(١) أمس كان غداً ، ص : ١٦٢ .

(٢) ينظر : أمس كان غداً ، ص : ١٦٨ .

(٣) ينظر : تجاه القلب ، ص : ٢٥٧ .

دش. ثم يتوجه عن طريق المونولوج إلى ذاته الأولى (عقيل) لتذكر الثقوب التي يدخل منها الهواء البارد القارص في حمامهم ، ثم يصف كيف يضع الطابوق ، حتى يجلس القدر الكبير على (البريمز)^(١) .

المطبخ :

يشكل المطبخ بحضوره الدائم في الثلاثية عصب الحياة ، حيث يتميز بمهمته لإدامة الحياة ، فهو مكان منغلق ضمن رحم البيت الكبير وجزء لا يتجزأ منه^(١) . والمطبخ من الأماكن التي توغل (الأحمدى) في وصفها ، مستعيناً بالوصف المقارن ما بين (مطبخ مستر فليمن الانكليزي) و (مطبخ أبي عقيل النجار) . فمطبخ (السيد فليمن) بسعته وضيائه وبابه الداخلي والخارجي وأباريق الشاي وقبور الطبخ التي بهرت عيني (عقيل) ، إلى جانب البوفيه والملاعق والأشواك والأكواب والصحون وأقداح العصير^(٢) . في حين نرى مطبخ (أم عقيل) مظلماً ورطباً تفوح منه رائحة الطبخ والدسومة ، ذا رف واحد خشبي ، لا يحتوي على باب ، وإنما يحتوي على فتحةٍ للدخول والخروج^(٣) .

فر (الظلمة والرطوبة) صفتان متلازمتان لحالة الفقر وترتبطان بفضائهما الذي يشبه (القبو) . ودور المطبخ هنا ، للتعبير عن أهله ومستواهم الطبقي .

كما نلاحظ أمراً يثير الدهشة والاستغراب ، إذ نرى (السيدة فليمن) تمارس مغامراتها الجنسية مع (كوك الطباخ الهندوسي الخادم) وتباخت (عقيل) وتلاعبه وتتمتع بملذاتها داخل فضاء المطبخ^(٤) .

وعليه يمكن القول ، إن (فضاء المطبخ) وسيلة فنية أحسن (الأحمدى) في اختيارها وتوظيفها لعرض وتعرية قذارات الانكليز وكشف وجوههم الحقيقية وندسهم الأخلاقي البشع .

ولا يكتفي (الأحمدى) بالشكل الهندسي فقط ، بل نراه يتناول وصف الأطعمة والأشربة والوانها . فنرى الحليب والزبدة والبريدة واللحم والتفاح والموز والشراب الأصفر والأحمر في بيت (مستر فليمن) ، في حين نرى الشاي والخبز والمرق والبيض من نصيب (أبي عقيل النجار) .

هكذا تتضح التقاطبات ما بين الفضاءين من حيث الشكل الهندسي ، ومن حيث المآكل والمشرب ، ودور كل منهما ودلالاته الرمزية التي تساعد في بناء عالم الرواية .

(٢) ينظر : أمس كان غداً ، ص : ٥٦ .

(١) ينظر: الرواية والمكان ، ص : ١٤٦ .

(٢) ينظر : أمس كان غداً ، ص : ٢٤ وينظر كذلك الصفحات ، ٣٨ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٩٨ ، ١٠١ .

(٣) ينظر : نجيمات الظهيرة ، ص : ٢١٠ .

(٤) ينظر : أمس كان غداً ، ص : ١٠١ ، ١٠٢ .

الأشياء والأثاث :

الشيء في الرواية هو ذلك العنصر الذي يحتل حيزاً من المكان ، ويملك استقلالية نسبية ، ويمكن مسكه والتحقق منه. وهو يعني في الفلسفة أي جزء من العالم المادي له استقلاله النسبي ووجود ثابت نسبي ، الملمح المميز له هو الوحدة المتكاملة للخواص التي يرتبط ويتفاعل مع الأشياء الأخرى^(١).

فالأشياء تملئ عالم الإنسان الخارجي المحسوس ، ويقوم علاقة معها ويتأثر بها . ودخول الأشياء في عالم الرواية يسهم في خلق المناخ . وقد تتحول هذه الأشياء إلى رموز وتحيل على دلالات^(٢). والقص الكلاسيكي القديم لم يعط لوصف الأشياء أهمية إلا نادراً ، أما اليوم فالوضع مختلف جداً ، فالأشياء غدت أبطالاً في قصص (الان روب) و (ميشال بوتور) و (كلود سيمون) ووصفها صار تعبيراً عن معاناة الإنسان أمام الأشياء^(٣).

وبعد هذه التوطئة نعود إلى عالم ثلاثية (الأحمدى) لتوضيح العلاقة القائمة بين الأشياء التي تسهم في تشكيل وبناء الفضاء الروائي وبين عالم الرواية .

فالأشياء عند (الأحمدى) تدخل مع الإنسان بعلاقة حميمة وتتحوّل إلى منافذ نطل من خلالها على عالم الشخصية . وهذا ما نراه في روايته البكر (أمس كان غداً) لإبراز (الصراع الحضاري) ما بين الانكليز المتمثل ببيت (مستر فليمن) وبين العرب المتمثل ببيت (أبي عقيل النجار) .

فترى غرفة الطعام في بيت (مستر فليمن) وأثاثها المتمثل بالمنضدة والكراسي والساعة الجدارية ، والبوفيه . كما يصف لنا (عقيل) تحرك السيدة في ثلاثة أماكن إلى نقطة واحدة ، حيث الصحون والملاعق والأشواك وقطع القماش البيضاء ، التي جاءت بها ورتبتها بطريقة غريبة ومدهشة ، وانتقالها عن طريق الثلجة المملأ بأصناف الفواكه ، وقتاني المياه الملونة . ثم يقرن هذا الوصف بوصف طريقة (أم عقيل) في ترتيب الطعام ، وكيف تضع طبق الخوص العريض الخاص لوجبات الظهيرة ؟ وكيف تحلق حوله أربع جنث ، بثماني عيون ، وثمانى أيد ، وثمانى أرجل مخفيات تحت الجذوع ، وقالت أم عقيل : بسم الله^(١).

فهذه الأشياء حاملة دلالات أبعد من الوصف ، دلالات تحليلية توضيحية لإبراز التناحر ما بين الطبقتين ، الطبقة العليا المتمثلة ببيت (مستر فليمن) الراقي وأشبائهم

(١) ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي ، ص : ٢١ .

(٢) ينظر : المكان ودلالته ، ص : ١٥٧ .

(٣) ينظر : الألسنية والنقد الأدبي ، ص : ١٤٤

(١) ينظر : أمس كان غداً ، ص : ٤٨ - ٥٠ .

المتعددة . والطبقة المهمشة (الدنيا) المتمثلة ببيت (أبي عقيل النجار) البيت البسيط الشعبي العاري الأثاث ، الذي يحمل سمة الفقر والعوز المادي .
وعليه تظهر ثنائية بيت راق / بيت شعبي ، التي تنشطر منها ثنائية الرفاهية / الحصار والمنبتقة أصلاً من ثنائية المستعمر / المستعمر .
وإذا كان اللباس من بين الأشياء الدالة على نفس الشخصية وواقعها الاجتماعي وبنيتها الأخلاقية ، فنرى السيدة (فليمن) تتميز بلباسها المنخرط في الإغراء وساقها العاريتين ، إذ ترتدي بنطلوناً قصيراً ضيقاً ، أبيض ، وقميصاً شفافاً أبيض ، يكاد لا يمسك جسدها الأحمر الذي يظهر من وراء القميص^(١) .
في حين نرى (أم عقيل) بغطاء الرأس وعباءتها السوداء وملابسها المحتشمة من ثوب ذي أكمام طويلة وطرف سفلي يصل حد القدم .
فمن خلال هذا الوصف نتعرف على الابتذال وقلة الحشمة وعدم التستر عند الغزاة ، في حين نرى المرأة العراقية رمزاً للشرف والحشمة والتستر .
وهذا الوصف المقارن ما هو إلا دليل أو رمز سياسي يرمز إلى تنعم الأجنبي بخيرات البلد ، بينما أبناؤه يقاسون الأمرين في كل شيء ولا يتمتعون بأي حق من حقوقهم .
هكذا نرى تحول الأشياء إلى رموز ودلالات فهي ((واحدة من أركان المكان المهمة إلى جانب حجمه الهندسي المعين ، ومن حيث هو امتداد فراغي معين ، وعن طريق هذه الأشياء يتواشج العالم الخارجي مع عالم الرواية ليسهما معاً في خلق المناخ العام))^(٢) .
من خلال ما تقدم من وصف الأمكنة ، نأخذ انطباعاً كاملاً ، بأن الروائي أهتم بوصف الأمكنة العامة من مناظر طبيعية ومقاهي وشوارع وأزقة ومخابز ، وأماكن خاصة متمثلة بالبيوت وما تحويه من غرف ومطابخ وسطوح وحمّامات . فالمكان عند (الأحمد) يتصف بالمدينة القديمة ، التي تتميز بنكتها المحلية وتحمل قيمة غنية ، تتمثل بالدفء والشعور بالأمان والأطمئنان اللذين يمنحهما المكان القديم لشخصيات (الأحمد) .

(١) ينظر : أمس كان غداً ، ص : ١١ .

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ص : ٢١٠ .

المبحث الثالث أنماط الفضاء المكاني

١ - فضاء العتبة / الفضاء الواصل

فضاء العتبة تسمية أطلقها (باختين) ، إذ تتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع والحدائق ، كما إنه فضاء يتمثل في البواخر والسيارات والقطارات ، ويمثل فضاء العتبة المواقف والأفكار والأحلام والرسائل والأشخاص الذين يعيشون بين بين ، والوظيفة التي تؤديها هذه الفضاءات هي حلقات وصل بين المغلق والمفتوح ، كما أن الزمن الموجود في العتبة هو (زمن متأزم) لأنه زمن مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب والترقب والانتظار ، وطرح الأسئلة المصيرية^(١).

وأول فضاءات العتبة (الأبواب) ، التي شهدت الحضور الكثيف والمتنوع في الثلاثية . فالباب هو ذلك الحاجز المادي ما بين فضاءين ، يمتلك دلالة نفسية عميقة عند (الأحمدى) ويحمل بعداً رمزياً إنه ((ممر من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي))^(٢).

فغالباً ما يكون رمزاً للترقب وانتظار الداخل للخارج . كما في موقف (أم فاطمة) إذ نراها تنتظر قدوم (عقيل) في باب دارها وممارسة عاداتها اليومية برمي سطل الماء استبشاراً بقدومه^(٣).

وقد يكون (الباب) موقع قلق واضطراب وتأزم نفسي ، إذ نرى (أم عقيل) تتزايد ضربات قلبها عندما يطرق الباب ليلاً وتبقى مضطربة لانتظار ومعرفة هوية الطارق ، خوفاً من رجال الشرطة أن تعتقل ابنها (عقيل) نقرأ : ((سمعت الباب يصر تحت ضغط كف قووية – ولولا أنها أدركت ضياع القمر لظنت أن السماء ، بدأت تهبط على جفنيها – جفلت ، تحرك جسدها – حقاً وأرتعبت – ورأت أن توقظ أبا عقيل))^(٤).

فهنا تشكل فضاءً زمكانياً (الليل والباب) ليصور القلق والاضطراب والتأزم النفسي الذي تعانيه الشخصية .

(١) ينظر : الفضاء الروائي في الغربية ، ص: ٢٢ ، ٢٣ ، وينظر كذلك : الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، ص: ٢٢١ وينظر : الفضاء الزمكاني في رواية (نجمة في التراب) د. فاطمة عيسى ، مجلة الأقاليم ، ٥٤ ، ٢٠٠١ ، ص: ٥٥ .

(٢) إشكالية المكان ، ص: ٦٥ .

(٣) ينظر : تجاه القلب ، ص: ١٦ .

(٤) (١) تجاه القلب ، ص: ٢٥١ .

كما تشارك (الحديقة) بوصفها فضاء عتبة في دفع عجلة الأحداث إلى الأمام .
فالحديقة كانت مرتعاً لمغامرات (السيدة فليمن) الجنسية أو اللعب مع (أوتلو) والكلبة (أشا) .

كما تجسد (الحديقة) أحزان (عقيل)، إذ يعرض (أوتلو اللوحة) العاري على ضيوف (السيدة فليمن)^(٢) .

ونقصد بالفضاء (الواصل): (ما يصل بين عالمين أو شخصين أو ثقافتين ، أو يربط الداخل المختلق بالخارج المنفتح)^(٣) .

وتعد (النافذة) من الفضاءات الواصلة، فهي (مكان لعبور الضوء والنظرات)^(٤)، وهي بؤرة للرؤيا والكشف . فمن خلال النافذة يتطلع (عقيل) إلى ما يدور في الحديقة أو في فناء البيت .

نقرأ : ((فجر جرت قدمي إلى الشباك أولاً ، ومن بين أضلاع فلقتيه المفتوحتين ، رأيت عموداً أسود يقف إلى جانبها تماماً – أن العمود يتحرك من جانبه ثمة عمودان اثنان ... كانت يدها الطويلتان لا تستقران أبداً في مكانهما ، ولا في أي مكان ... هو الطباخ الهندي ...))^(٥) .

فمن خلال النافذة شاهد (عقيل) ما يفعله (كوك) الطباخ الهندي مع السيدة (فليمن) .

والنافذة هي الموضع الذي تطل منه بعض النسوة لمشاهدة (عقيل) وهو يجوب زقاق بيت (أبي فاطمة) . كما تعد مكاناً لتناقل الأخبار^(١) .

وإذا كانت النافذة المضاءة المفتوحة التي تخترقها أشعة الشمس ، علامة على حياة المكان ، فبرى نافذة (غرفة التعذيب) نافذة مظلمة مسدلة الستار ليلاً ونهاراً . فتكون هنا ، علامة على الموت في المكان وسريته وشدة التعذيب .

نقرأ : ((لو وقفت في الساحة الداخلية ، قريباً من غرفة رفع الأثقال ، ونظرت أمامك ، إلى الأعلى ، لرأيت شباكاً طويلاً وعريضاً من زجاج ، وقد أسدلت ستارته ، من داخل الغرفة ، العتيقة الممزقة ،))^(٢) .

وتلعب (الرسائل) بوصفها فضاءً واصلًا، دوراً كبيراً في التعبير عن الحب والبوح الذاتي أو للتعبير عن ضيق الداخل . وهذا ما نراه بين (عقيل و فاطمة) في الجزء

(٢) ينظر : أمس كان غداً ، ص: ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٣ .

(٣) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص: ٢٢٣ .

(٤) شعرية الفضاء ، ص: ١٢٣ .

(٥) أمس كان غداً، ص: ٣٣ .

(١) ينظر : نجيمات الظهيرة ، ص: ١٣٠ و ١٣١ و ١٣٤ .

(٢) تجاه القلب ، ص : ٤١٦ .

الثاني والثالث من الثلاثية ، إذ تحط العاطفة أذبالها في هذه الرسائل . وكان (لأم عقيل) دورها المميز في إيصال بعض الرسائل من (فاطمة لعقيل) وبالعكس . ومن الفضاءات الواصلة الأخرى (السيارة) فهي ((مكان انتقالي متحرك وليس ثابتاً))^(٣)، إذ تعد وسيلة لنقل الشخصيات من مكان لآخر .

ويوظف (الأحمدى) السيارة لغرض سياسي، لأجل نقل المعتقلين ومن بينهم (عقيل) من المحلة القديمة إلى مركز الشرطة في المدينة أو مركز الشرطة في بغداد . فهي سيارة مسلحة سوداء ، تحتوي على العديد من رجال الشرطة ومن بينهم الملازم ، مدججين بالأسلحة^(١) .

كما هي مكان مضطرب بالنسبة لـ(عقيل) ، ولونها الأسود منسجم مع وضعه النفسي وهو اجس الخوف التي تنتابه . وهناك فضاءات واصله أخرى ، كالأحلام والخيالات .

٢ - نمط (التقابلات المكانية) *

أن المكان في ثلاثية (الأحمدى) ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات فحسب ، بل هو كائن حي ، فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات . ((فالمكان في الفن اختيار ، والاختيار لغة ومعنى وفكرة وقصد))^(٢) . أي يسهم في تكوين المعنى العام للرواية ، وتؤكد (سيزا قاسم) بأنه ((حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة))^(٣) .

لذلك فالبناء المكاني يعكس كل هذه الرموز ويوضح الدلالات التي تنادي بها الأعمال الأدبية .

(٣) الرواية والمكان ، ص: ١٢٥ .

(١) ينظر : تجاه القلب ، ص: ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٣٣٧ .

* التقابلات المكانية : سوف نتناول هذه الثنائية الضدية ما بين الأمكنة من حيث الشكل الطبوغرافي والهندسي ومن حيث المساحة والحجم ، ومن حيث التراتبية السياسية والأخلاقية ، أي العلاقات ما بين القوى والقيم والأفكار المتعارضة لان ((إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها ، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الإفهام)) بناء الرواية ، ص: ١٠١ ، و نتناولها أيضا ، من حيث الغربية والأهل ، والإقامة الإجبارية والإقامة الاختيارية ، لأن أماكن (الأحمدى) محملة بدلالات وتؤدي وظائف مختلفة حسب ثنائيات ضدية تقوم على مبدأ التقاطب .

(٢) إشكالية المكان ، ص : ٨ .

(٣) بناء الرواية ، ص: ١٠٠ .

- الجديد / القديم

تتمثل ثنائية (الجديد / القديم) بالمدينة القديمة والمدينة الجديدة (مدينة الباشا) فهما قطبا طبوغرافيا ولكل واحد منهما قيمة رمزية يتميز بها.

(فالمدينة القديمة) بأزقتها الضيقة ذات البيوت الطينية المتراسة والأبواب والسلالم الخشبية المفتوحة للأعلى بلا سقف ، تحد فسحة الدار الوسيطة، تفوح منها رائحة التراب والرطوبة ، تكتظ أزقتها بالصبية الذين يلعبون الدعبل، فهي أنموذج للحي الشعبي المتحرر من جميع القيود الحضرية المختلفة .

أما (المدينة الجديدة) فتتميز بأزقتها العريضة والبيوت الطابوقية المخصصة، ذات الأبواب الحديدية العريضة . فالمدينة هنا تتميز بالأتساع وتقف نقيضه للمحلة القديمة.

إلا انّ (المحلة القديمة) في الجزئين الأول والثاني من الثلاثية ، كانت مكان ألفة بين الصبية والجيران على الرغم من ضيق أزقتها ذات الصوت المسموع ، (فعقيل) يتذكر صوت أمه حين تناديه لتناول الطعام ، وكل من في المحلة يسمعا ، لتراصف بيوتهم وتلاصقها ببعضها . في حين نرى (المحلة الجديدة) في (تجاه القلب) مكان اغتراب (عقيل و فاطمة) ، لعدم شعورهما بالألفة معها ، وهذا يبرز في زيارة (عقيل) محلته القديمة التي هجرها أغلب سكانها ، وحلت عليها لعنة الخراب ، بعد خروجه من (المعتقل) ليتفقد أخبار حبيبته (فاطمة) . إذ يرى موت المحلة موتاً حقيقياً ، غير ثلاثة أو أربعة أكوخ متناثرة . فأصبح كل شيء في المحلة القديمة ميتاً أو في عداد الأموات ، موت المحلة موتاً حقيقياً ، بعد انتقال أهلها إلى المحلة الجديدة^(١) .

كما يقرن (الأحمد) موت المحلة القديمة بموت (الجدة - جدة عقيل) ، فهي المرأة التي تمثل العهد القديم ، التي خلقت الأجيال الجديدة من الأبناء ، وهي الرحم الأكبر الذي يحفظ أسرار العائلة^(٢) . وتتبارك الأسرة بوجودها ، فبعد موتها تتعرض عائلة (أبي عقيل) للاهتزاز ، إذ يعتقل (عقيل) وترتحل العائلة إلى المحلة الجديدة .

- الاختياري / الإجباري

إن المكان الاختياري هو المكان الذي ينسجم معه الإنسان بصورة طبيعية ويحس بنوع من الألفة تجاهه ، فيكون جزءاً من كيانه . ويتمثل هذا المكان بما سماه (باشلار) ببيت الطفولة ، ((وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه ، أي بيت الطفولة . انه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا))^(٣) .

(١) ينظر : تجاه القلب ، ص : ٣٩٦

(٢) ينظر : الرواية والمكان ، ص : ١٠٢

(٣) جماليات المكان ، ص : ٧ .

والمكان في ثلاثية (الأحمدني) هو بيت الطفولة ، البيت ذوات الجدران الطينية والأبواب والسلالم الخشبية ، بيوت المحلة القديمة ، التي تجسد الألفة ومشاعر الحب ، ولا سيما نخلة بيت (أبي عقيل) التي شهدت حب (فاطمة وعقيل) في المحلة القديمة. وإن ((الإحساس بالألفة إزاء المكان لا يقتصر على البيت ... بل قد يضيق هذا المكان ليغدو مغارة أو موقع شجرة .. وقد يتسع أكثر من ذلك ليغدو مدينة بأسرها))^(١).

وهذا ما حصل لـ (سهيل العبد) إذ فقد البيت ألفته ، بسبب قسوة والده وكلماته المبتذلة التي تطعن مشاعر (سهيل) ، فنراه يحس بضيق الداخل ، لذلك يقرر التطوع والالتحاق بالعسكرية ، والبحث عن تحقيق الذات خارج فضاء البيت . وهذا ما جاء على لسان الشخصية المركزية (عقيل) نقراً :

((فاجأني سهيل العبد ، يقول ، قد تطوعت في الجيش ، لا ادري كيف فكر في الأمر ؟ وفي أي وقت ؟ وقلت في سري ، انه يكذب ، لأنني لم التق به طوال الأيام الماضية ، فإذا كان . أبي قد شدني إلى العمل معه ، في البيت ، فأن أباه ، ربما شده بسلاسل من حديد ربطه إلى عتبة الباب – ككلب – ولكنه قال ، أنا لا استطيع العيش معه في قبر واحد ، يقول لي : لا يطيق وجودي في البيت ...))^(٢).

وبهذا يعد مكان التدريب (مكاناً اختيارياً) اختاره (سهيل) للتخلص من قسوة والده . لأن علاقة الشخصية بالمكان تعتمد على الحالة النفسية التي تشعر بها الشخصية تجاه المكان . ((وإذا كان المكان يمارس تأثيراً على الشخصية ويسهم في توجيه الحدث ، سمي إجبارياً))^(٣).

وهذا ما نراه في استهلال رواية (أمس كان غداً) ، إذ يوحي أو يوطفد لوقوع (عقيل) في قبضة المكان الإجباري . إذ بدأت الرواية بعبارة (تعال يا ولدي عقيل) هذه العبارة قالها والده حينما أراد إن يأخذه إلى بيت مستر (فليمن) ، ثم قالها في نهاية الرواية ليخرجه وينفذه من (بيت مستر فليمن)^(٤).

فبيت (مستر فليمن) كان مكاناً إجبارياً (لعقيل) لتمزقه في هذا البيت وإنشطاره إلى (عقيل/أوتلو) . حتى كأنه تمثال حجري لاحول له ولا قوة .

نقرأ : ((وقفني – هكذا مسمرّاً في الأرض وبليداً ما أنا الا تمثال حجري...))^(٥).

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ج ٢ ، ص : ١١٧

(١) نجيمات الظهيرة : ص : ١٧٥

(٢) اطروحة التحولات السردية في النثر العربي القديم ، ص : ١٠٠ .

(٣) ينظر : أمس كان غداً ، ص : ٥ وينظر كذلك ص : ٢٠٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٤٣ .

ومن الأماكن الإجبارية الأخرى هي السجون والمعتقلات . (فالسجن) فضاء يعمل على سلب حرية الإنسان ، وهو اشد هذه الأمكنة ضيقاً وسلباً للحرية ، فهو يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة ، وخضوع المقيم فيه للقانون الصارم ، فما ان تطأ قدما السجين عتبة السجن حتى تبدأ سلسلة عذاباته التي لا تنتهي إلا بالإفراج عنه إلى (فضاء الحرية)، وانغلاقه هو مصدر المرارة والآلام التي تنتاب مشاعر الشخصية الموجودة بداخله^(١).

فالسجن ((كالجامع مفتوح للجميع ، وأحياناً يدخله الإنسان لنبل في أخلاقه لا اعوجاج))^(٢).

وهذا ما حصل لـ (عقيل) الشاب المثقف ، الذي يتميز بنزاهة معروفة لدى الجميع ، إذ تعرض للاعتقال ثلاث مرات . فقد أتهم لأول مرة بمحاولة الاغتيال ، ثم اعتقاله للمرة الثانية في بنائية الاستخبارات العامة في بغداد ثم اعتقاله النهائي في المكان نفسه ، إذ تنتهي الرواية دون معرفة أهله و حبيبته (فاطمة) مكان الاعتقال ، و تبقى حلقة النهاية مفتوحة مجهولة الانغلاق .

(فالأحمدى) يتوقف عند موضوع (الصراع) ويجعله موضوعاً جوهرياً في نتاجه الروائي كله ، من اجل كشف صورة السلطة الحاكمة ، التي تحاول السيطرة على الفرد . فـ (عقيل) مع السلطة هو صراع الفرد المتحدي وإيمانه بزيف السلطات الحاكمة .

كما نرى ارتحال عائلة (أبي فاطمة) من المحلة القديمة (الفضاء الأمومي) إلى محلة أخرى تبعد مسيرة نهار كامل . إذ تتعرض العائلة للتهديد والإساءة لسمعة ابنتهم (فاطمة) وشرفها أو تغيب الأب واندثاره ما بين السجون . وكان هذا بسبب علاقة (فاطمة) بـ (عقيل) المطلوب من لدن السلطات . لذلك يقرر الأب الانتقال إلى محلة أخرى ، إذ يعد هذا المكان ، مكاناً إجبارياً وليس اختيارياً . كما نرى شعور (فاطمة) بغربة المكان وعدم الألفة معه^(٣).

ومن هذه الثنائية تنتشر ثنائية أخرى هي ، الغربة / الأهل ، إذ تشعر (فاطمة) بالغربة لأنها تحس بأنقطاع الصلة الوشيحة بينها وبين المكان الأمومي (محلتها القديمة) مكان طفولتها ومرتع شبابها .

(١) ينظر : المكان والزمان في الرواية الجزائرية ، عبد الحميد بورايو ، مجلة المجاهد ، بحث منشور على شبكة الانترنت : www.djeifa.info.

(٢) مصر المكان ، ص : ٩٣ .

(٣) ينظر : تجاه القلب ، ص : ٣٣٦ ، ٣٣٧ .

فإنسلاخ الشخصية من مكانها الأمومي للدخول في مكان آخر ، يمكن إن نطلق عليه (الأبوي)، له تأثيره الواضح على الشخصية ، كما له انعكاساته . وهذا الأمر نلمسه أيضاً عند (عقيل وسهيل العبد) .

هكذا جسد (الأحمد) الصراع الحضاري والسياسي ، صراع الغرب والشرق (الحضاري) ، و صراع الفرد والسلطة (السياسي) ، لكشف الواقع في ذهن المتلقي كحقيقة تاريخية .

- العالي / الواطي

يسهم المكان في تكوين المعنى العام للرواية ، ويستغل الروائي في أظهار أفكار الشخصيات ونفسياتها وتعاملها داخل المحيط الذي تتحرك فيه . وبهذا يتحول المكان إلى عنصر أساسي يحدد أبعاد النص الروائي ويعكس فكرة ما في ذهن المؤلف. وعليه يتجاوز دوره كديكور وإطار للأحداث ليصبح شخصية قائمة بذاتها .

وهذا ما تميزت به أماكن (الأحمد) فحاول الروائي توظيف المكان في الكشف عن القيم الكامنة خلفه ، أي إبراز التراتبية الأخلاقية ما بين (المجتمع الغربي والمجتمع الشرقي) .

ففي رواية (أمس كان غداً) تظهر لنا ثنائية أخلاقية ما بين (بيت مستر فليمن) وبيت (أبي عقيل النجار) . تقودنا هذه الثنائية إلى ثيمة أساسية تحمل مدلولاً خاصاً يعمل على فضح سمة الفساد وتعري الوعي الأخلاقي ، وانهيار منظومة القيم الأخلاقية والاجتماعية المتمثلة بالمجتمع الغربي (بيت مستر فليمن) .

فنرى السيدة (فليمن) الغارقة في الرذيلة والدنس من قمة رأسها إلى أخمص قدمها ، فهي بؤرة الفساد والانحراف الأخلاقي ، بائعة نفسها للشيطان. زيادة على ذلك ، عملت على القيام بلعبة الجنس والتحرش بالفتى (عقيل) ابن السادسة عشر وإثارة دواخله وإنشطاره إلى (عقيل /أوتلو) . إذ اتخذت الجنس طريقاً لمسح شخصية (عقيل) ومحاولة استخدامه كجاسوس للاحتلال البريطاني ، ومحاولة تعريه لغرض أكمل رسم صورته (أوتلو اللوحة العاري) فالعري يقابله : البوح ، والكشف والتصريح. كما نراها لا تجرده من ملابسه فحسب ، بل من ماضيه وأسرته وواقعه وتاريخه .

فكثير ما نرى السيدة (فليمن) تستدعي (أوتلو) أثناء خلوتها ، غير أنها تطلب منه الدخول إلى الحمام قبل أن تدخل غرفتها ، تريده نظيفاً ليس من جلده ، وإنما من أسرته ، من واقعه من عاداته ، (وأوتلو) يفعل ما تأمر به السيدة طوعاً وكرهاً.

نقرأ: ((فما أن خرجت من حمامها ، حتى وجدتُ أصابعها تتعلق بأذني – ومن ثم دفعت بي إلى الداخل كشيء يمكن إن يكون قدراً أو قدراً دائماً أو ينبغي أن يكون نظيفاً على الدوام))^(١) .

هكذا نرى بيت (مستر فليمن) لامبداً له ينغمس في الرذيلة ، و لا يحدث فيه إلا الأفعال المحرمة والكلام السري الموضوع تحت إطار من الرقابة والكتمان. كما في غرفة الكلبة (أشا) غرفة الاستخبارات ، ومحاولة التجسس على العرب . كما ان هناك بعض المؤشرات التي تدل على وضاعة هذا البيت . مثال ذلك ، الشراب الأصفر (الخمر) وهو من الأشياء المحرمة التي حرّمها (الله) ، وثياب (السيدة فليمن) الشفافة التي يبرز من خلالها لون جسدها الأحمر الذي يشير للإثارة ، ولباسها العاري ما فوق الفخذين .

هكذا نرى البيت يستمد وظيفته من وظيفة صاحبه السيدة (فليمن) ، فهو مكان بغاء يتمثل بكأس الخمر ولحظة الدنس ، ويصبح البيت إنساناً ضائعاً غارقاً في الإثم يأخذ من ساكنيه صفات حياتهم وأخلاقهم .

في حين نرى (بيت أبي عقيل النجار) ترتسم عليه معالم الإنسانية والأخلاق الفاضلة ، ويبرز هذا منذ بداية رواية (أمس كان غداً) ، إذ تفصح عنه الشخصيات . كما في نصائح الأب والأم والجدة . بعدم شرب الماء الأصفر وعدم الإكثار من أكل (التفاح الأحمر) * .

نقرأ: ((فقال أبو عقيل : - " عندهم أشياء كثيرة – خذ بالك يا عقيل ، لا تشرب من الماء الأصفر ! " وقالت أم عقيل كالبيغاء أو كالصدي :- " اسمع كلام أبيك – لا تشرب " !))^(٢) .

هكذا نرى بيت (أبي عقيل) بجدرانه الطينية المكان العالي ، بأخلاق ساكنيه المتمسكة بالأصالة والعفة والشرف والجذور العربية الأصيلة الراضية للدنس والمحرمات ، والذي يقف على نقيض من بيت (مستر فليمن) الواطئ بأخلاق ساكنيه الواطئة .

ويمكن التأكيد على هذه الواطئة أيضاً ، من خلال كلام (عقيل) ، إذ نراه يقول عندما يأتي والده لزيارته في بيت (مستر فليمن) ((وقلت : أنه جاء ليظمنن علي ، أو

(١) أمس كان غداً ، ص: ١١٧ .

* (التفاح الأحمر) : يشير إلى إغواء السيدة (فليمن) الانكليزية وهذا يذكرنا (بتفاحة ادم) عليه السلام ، التي أخرجته من الجنة ، وهي التفاحة التي أخرجت (عقيل) من جنة (أمه ، وأبيه ، وجدته ، ومحلته) .

(٢) أمس كان غداً ، ص: ١٣ وينظر كذلك الصفحات ، ١٦ ، ١٧ .

ان أم عقيل أرسلت لي شيئاً من الطعام الحلال أو من الثياب الداخلية النظيفة !))^(١).

هكذا نرى التناحر بين (الشرق والغرب) الذي يقف وراءه الصراع الحضاري . ونرى توظيف (الأحمد) للأماكن توظيفاً خاصاً ، إذ تعد هذه الأماكن حاملة دلالات ومعاني تساعد على دفع عجلة الأحداث ودورانها إلى الأمام . كما تعد (الأماكن) صورة لطابع الشخصيات التي تسكنها ، تعكس حقيقتها وتفسر سلوكها وتشرح طبائعها. ونراها أيضاً رموزاً لأفكار يتبناها الروائي ويعمل من أجل نشرها ، إذ نراه يركز على (الفكرة) من توظيف المكان ، وليس على الشكل الهندسي فحسب ، من أجل إيصالها للقارئ كما يريد أن تصل . وبهذا يصبح المكان ((الأرضية التي يشيد عليها الروائي بناءه))^(٢) .

- الأفقي / العمودي

تتمثل هذه الثنائية بالتقاطبما بين الأرض والسماء ، والأرض والأشجار ، والأرض والبنىات .

فالأرض ((هي رحم الكون الكبير الذي يحتضن الوجود بكنفه))^(٣) . وهي الفضاء الواسع الممتد الساكن . ويمنح امتدادها منظوراً أفقياً . فهي الرئة التي يتنفس بها الإنسان وهي ((البداية الأولى لمنطلقات دراسة المكان وأبعاده الفنية والفكرية))^(٤) . ولكن الامتداد الأفقي للأرض لا يخلو من العمودي في المشهد المكاني كالأبنية والأشجار المتناثرة ، إلا إنها تختلف عن كل ما حولها من بنايات ونخيل وأشجار وسماء .

وثلاثية (الأحمد) قدمت الأرض وهي غنية بالتنوع المكاني كالبنايات والسجون والمعقلات والمعسكرات والأشجار .

فهي (أرض) متنوعة ومتعددة الأشكال ، مركبة معقدة على الرغم مما تبدو عليه في الظاهر من بساطة واستواء وتسطيح .

وهي الأرض المنبسطة التي يتجول بها (عقيل) مابين الأزقة . وفي الأرض المنبسطة يعتقل (عقيل) وتدفن الأموات كما في أرض (مقبرة الملا ناصر) . وشيدت على الأرض مجموعة من البيوت الطينية المتلاصقة ، والأشجار كشجرة (

(١) أمس كان غداً ، ص : ١٧٨ و ١٧٩ .

(٢) التجريب في القصة العراقية القصيرة ، حسين عيال عبد علي ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٨ ، ص : ٢٣٤ .

(٣) رسالة المكان في ادب عبد الرحمن منيف الروائي ، ص : ٤٨ ، ٤٩ .

(٤) رسالة المكان في الشعر العربي قبل الاسلام ، ص : ٨ .

الشلفح واليوكالبتيوس). و كان لهاتين الشجرتين دورهما الملموس في المشهد الروائي

فشجرة (اليوكالبتيوس) التي نجدها في حديقة بيت (مستر فليمن) بأغصانها المرتفعة والمتدلّية ، مثقلة بضوء الشمس^(١). يقرن (عقيل) نفسه بهذه الشجرة التي بأستطاعتها العيش في الشمس والظل . فهي متكيفة مع الطرف الذي تعيش فيه ، كذلك (أوتلو) استطاع العيش والتكيف في بيت مستر (فليمن) المبرد مركزياً ، في حين أن مكانه الأصلي الشمس في بيت أبيه النجار .

أما نخلة بيت (أبي عقيل) فهي مكان التقاء (عقيل وفاطمة) وقت الصباح في المحلة القديمة ، إذ تشهد هذه النخلة على حبهما .

نقرأ: ((رأيتها ترتعش وهي تناولني رسالتها (عند النخلة) – وقد حدقت في النخلة ، في الوقت الذي أخفيت فيه الرسالة ...))^(٢) .

ونرى كذلك للفضاء العمودي الآخر (السماء) بشمسها ونجومها وقمرها ، دوراً في رسم المشهد الروائي .

نقرأ: ((الشمس كانت تسرع في الهبوط ، تتألق وتتدلى . كأنها قد تعبت طوال النهار من السباحة في البحر الأزرق ، المرتفع ، ...))^(٣) .

وهناك التصوير الإسقاطي لقرص الشمس وكأنها كائن ضعيف البصر ، مشلول الجفن . ((تخيلت أن ثمة شللاً يصيب جفن الشمس ، تخفت قليلاً وتكاد تراها وقد استدارت ، كانت ترى ، ولكن ببصرها الضعيف ...))^(٤) .

فهذا التصوير يتأثر بالوضع النفسي للشخصية ، إذ نجد السارد يصف الشمس وصفاً تجسدياً ويعطيها صفة الثبات .

ونرى أيضاً مشهداً مشتركاً (للسماء والأرض) نقرأ : ((كنا نتقدم ببطء نحو أرض ما . أرض خضراء والسماء لصفّت زرقها بشدة ، وثمة ريح ، وثمة مزمار بعيد – والأفق يتلون من حولنا بثنتى الألوان ، ...))^(٥) .

من خلال دراستنا لأنماط الفضاءات المكانية ، اتضح لنا الارتباط الشديد بين المكان والشخصيات ، (فالأحمدى) لا يوظف المكان توظيفاً طبوغرافياً فحسب ، بل جعله ذا صلة وثيقة بالشخصية. يسهم في رسم أبعادها ، ويشارك في سير عجلة أحداثها . كما انه لا يمارس حضوره إلا من خلال حركتها .

(١) ينظر: أمس كان غداً ، ص : ٣٣

(٢) تجاه القلب ، ص : ٤١١ .

(٣) نجيمات الظهيرة ، ص : ١٥٨ .

(٤) تجاه القلب ، ص : ٣١ .

(٥) نجيمات الظهيرة ، ص : ١٥٩ .

المبحث الرابع الفضاء النصي / الطباعي

هناك العديد من الالتباسات حول الفضاء الروائي ، والفضاء النصي (الطباعي) إلا ان الدراسات الحديثة عملت على رفع هذا الالتباس وذلك بعدّ الفضاء الروائي مكوناً سردياً لا يوجد إلا من خلال اللغة ، التي تظل الأساس لقراءة الفضاء الروائي ، الذي يصبح موضوعاً لفكر الروائي وإبداعه ، متضمناً المشاعر المكانية التي تعبر عنها الكلمات ، ولما كانت الكلمات تتداخل وتختلف معانيها إذا لم توضع لها علامات ترقيم ، فإن الروائي حرص على وضع هذه العلامات ، وهكذا نشأ (الفضاء النصي)^(١) .

ويقصد (بالفضاء النصي) ((الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – بوصفها أحرفاً طباعية – على مساحة الورق . ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول ، وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين ، وغيرها))^(٢) . فكل هذه المظاهر تسهم في تشكيل المظهر الخارجي للرواية .

وقد أشار (حميد لحمداني) إلى أن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون القص ، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية وله دلالة أيضاً ، إذ قد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل الروائي ، وبهذا (فالفضاء النصي) هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ ، إنه فضاء الكتابة الطباعي ، أي لا يتشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده ، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال^(٣) .

وتبدو هيمنة المكان في عنوان رواية (تجاه القلب) ، الجزء الثالث من الثلاثية ، فكلاهما مكانان : تجاه ، والقلب . وكلاهما اسمان مفردان ، وكلاهما مذكر أيضاً . فالأول غير معرف (نكرة) والثاني معرف (بـ ال التعريف) . فهما متكاملان ويشكلان وحدة تامة (الإضافة والتعريف) .

كما نرى عنوانات الفصول التي أخذت تقسيم الحروف المعنونة متلائمة مع لفظة القلب ، ذلك الجزء المادي من الجسم ، فالحروف كذلك جاءت معنونة بأسماء مادية جسدية ، الحرف الأول (الوجوه) ، والحرف الثالث (القلوب) ، والحرف الرابع (العيون / ١ ، والعيون / ٢) ، والحرف الثاني (الضمائر) ، ذلك ان الضمير يدرك بالاحساس وليس بالرؤية البصرية (المادية) . والحرف الخامس الذي أطلق عليه (الأحمدية) (الحرف المفتوح) متخذاً من العنوان المركزي للرواية عنواناً له . وهذا

(١) ينظر : شعرية الخطاب السردي ، محمد عزام ، موقع على شبكة الانترنت .

(٢) H.Mitterand:Le discours du roman p.192 نقلاً عن ،بنية النص السردي ، ص : ٥٥ .

(٣) ينظر : بنية النص السردي ، ص : ٥٦ .

يعني إن العنوان يشير إلى مضمون الرواية ويكشف ما بين دفتيها. (فالحرف المفتوح) جاء متوافقاً تماماً مع نهاية الرواية، إذ بقيت الحلقة مفتوحة على ما يأتي به الزمان من تغير للسلطة.

كما نرى بقاء الباب مفتوحاً والرسالة مفتوحة، وهو امتداد لحب (فاطمة وعقيل) نقرأ: ((طالما تمنيت أن يظل الباب مفتوحاً للقادم وأنها نفتت شيئاً مما ظل عالقاً في عمق قلبها، كما، بدفء أنثوي، ...))^(١).

أما عنوان الجزء الأول والجزء الثاني من الثلاثية (أمس كان غداً) (ونجيمات الظهيرة) فيدل العنوان على اسم زمني.

فـ (أمس كان غداً) يحمل عنوانها مفارقة لغوية، وتضاداً دلاليًا، فالأمس يستبق للتناول على الغد، والغد يرتد إلى الماضي متجاوزاً الحاضر.

فأمس (عقيل) بطل الثلاثية بمثابة غده، الذي رآه في بيت (مستر فليمن)، إذ يشعر بتجاوز سن (السادسة عشرة) سن الصبا إلى أكثر من ذلك، لأنه رأى ما كان يجب أن يراه في سنّه هذا، ويتضح هذا في المونولوج الداخلي (لأوتلو) مع ذاته الاصلية (عقيل).

((لا أظن يا عقيل أن عمري تجاوز أكثر مما تعرف، ..

" أنت في السادسة عشرة، أو أكثر بقليل ..

" لقد بلغنا يا عقيل سن النضج مبكراً "))^(١).

ويتسم عنوان (نجيمات الظهيرة) بالتضاد والصراع، فكلاهما اسمان، نجيمات والظهيرة، وكلاهما للمؤنث، إلا إنهما متضادان لا يلتقيان.

(فالنجوم) مرتبطة بوقت الليل والظلام، في حين (الظهيرة) مرتبطة بوقت النهار وطلوع الشمس. إلا أن (الأحمدى) عمل على إدماجها لتشكيل عنوان روايته (نجيمات الظهيرة)، إذ يكشف مضمون الرواية وما تنسم به من قوى التسلط والجحيم.

فالعنوان مرتبط ارتباطاً شديداً بمضمون الرواية، ومضمون الرواية شديد الوضوح، ((لا تنتظري نجماً يأتيك في ظهيرة السماء))^(٢). وعنوان الرواية توظيف (للمثل الشعبي السائد) يضرب للمبالغة بالتهديد، كما يضرب لعدم تحقيق ما يسعى إليه الإنسان. فالنجوم لا تظهر إلا ليلاً، ومن المستحيل ظهورها نهاراً. فمجيء (عقيل) لـ (فاطمة) أصبح من المعجزات كمعجزة ظهور النجوم ظهراً، وذلك نتيجة لمحاربة السلطة السياسية حبهما.

(١) تجاه القلب، ص: ٤٥٤.

(١) أمس كان غداً، ص: ١٦٦ و ١٧٨.

(٢) نجيمات الظهيرة، ص: ٣٢٩.

زيادة على ذلك ، توظيفه لأسلوب حكايات (ألف ليلة وليلة) ، التي تتمثل بمقاومة (شهرزاد) لجبروت (شهريار) المتسلط قاطع الرقاب ، وهذا يحيل على تحدي (عقيل) المرتدي ثوب (شهرزاد) للسلطة السياسية .

وروي روايات (الأحمدى) يجعل من نفسه (مروياً له) ، (وشهرزاد) هي الراوية ، نقرأ : ((وكان يا ما كان ، قالت شهرزاد هذا الزمان ...))^(١) .

كما نلاحظ إن ثوب (شهرزاد) لا يقتصر على (عقيل) فقط ، بل جعل (الأحمدى) بعض شخصياته ترتدي هذا الثوب . ففي الحرف الثالث (ف ٣ / ربيعة في ثوب شهرزاد)^(٢) ، فهي تروي قصة حب (فاطمة وعقيل) .

ولكن أن كانت (شهرزاد) في (ألف ليلة وليلة) تروي رواية قد بلغت عن طريق السماع (بلغني يا مولاي ...) أي أنها لم تعيش الحدث وإنما سمعته من راوٍ غيرها ، (راوي) روايات (الأحمدى) راوٍ شاهد الحدث وعاشه ، فهو يروي ما حدث حقيقة ، يروي قصة حب شاهدها . إذ يصرح (الأحمدى) بواقعية شخصياته وارتباطها بالمجتمع البصري . ((في العودة إلى الرواية التي نرى فيها مخلوقات طبيعية تعيش الواقع ، كما كنا نرى أو كما ينبغي أن نراه ، وليس كما تفرض علينا رؤيته))^(٣) .

فعبارة (كما ينبغي أن نراه وليس كما تفرض علينا رؤيته) تؤكد أنه شاهدٌ على الأحداث التي يرويها . أي أنه يروي ما يراه في الواقع .

هكذا نرى عنوانات ثلاثية (الأحمدى) ليست عنوانات هامشية أو سطحية ، بل هي تمثل نقطة مركزية أو (ثرية) تتجه منها أشعة لإضاءة النص من الداخل . بمعنى آخر ، تفصح عن العلاقة ما بين النص وعنوانه ، وبهذا ((ينهض العنوان باباً للكتاب ، ولحظة تأليفية مؤسسة ، ونصاً موازياً (paratext) يندرج ، حسب تقسيم جيرار جينيت ، ضمن النص المحيط))^(٤) .

كما هو واحد من عتبات النص الممهدة للدخول إلى عالمه ، أي عالم الرواية وفصولها . وبهذا فالعنوان ((ليس عبارة لغوية منقطعة أو إشارة مكتفية بذاتها ، بل هو دائماً مفتاح تأويلي أساسي لفك مغاليق القصة))^(٥) .

وقد أشار (ميشال بوتور) إلى مجموعة من المظاهر ، التي تشكل فضاء النص ، التي يمكن مصادفتها في جميع الكتب والنصوص الأدبية ، أهمها ، الكتابة

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ١١٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٧٢ .

(٣) إجابات عن أسئلة غير متوقعة ، مجلة الموقف الثقافي ، ص : ١١٢ .

(٤) بلاغة التزوير ، ص : ٢٠٥ .

(٥) ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي ، محمود عبد الوهاب ، الموسوعة الصغيرة

(٣٩٦) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ ، ص : ٣١ .

الأفقية والكتابة العمودية ، والرسوم والأشكال والألواح ، وقد أضاف عليها (حميد لحمداني) بعض الإضافات الفنية ، كالبياض ، وتصميم غلاف الرواية وغيرها^(٣).

١- **البياض** : يعلن البياض عادة عن ((نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان ، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدتي والزمني كأن توضع في بياضٍ فاصلٍ ختمات ثلاث كالاتي : (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل السطر))^(٤).

وهذا ما نجده في ثلاثية (الأحمد) ولاسيما رواية (تجاه القلب) ، إذ نلاحظ كثرة البياض الذي يتخلل الرواية ، بمعنى آخر كثرة المسكوت عنه (غير المعلن) وهذا يعود إلى أمرين : -

الأول: هو رغبة الروائي في فتح المجال للقارئ والمشاركة في إيجاد المعنى العام للرواية . وذلك لأن القراءة ((تعاون في صوغ المعنى الفضائي بين الطرف الفني (المنتج) والطرف الجمال (المتلقي)))^(١).

وعليه تبرز لنا ثنائية (الاختيار والخلق) ، فهم أي (الروائيون) يختارون الفراغات ونحن (القراء) من يخلق لها المعنى .

والأمر الثاني : هو أن الرواية تنتمي إلى المناخ السياسي البحث ، الذي يجسد الصراع بين الفرد وأنظمتها السياسية . لذلك نرى كثرة المسكوت عنه (غير المعلن) الذي يعد بدوره أهم من المعلن .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، الحوار الذي دار بين (الباشا) و احد رجال الشرطة حول قضية المواطن (أنس طه) .

نقرأ : ((" حسناً - وماذا عن قضية المواطن أنس طه .. الذي ! "))

- للأسف ، سيدي الباشا ، لم يستطع جهازنا أن ...

- " سيدي الباشا ، جهازنا كان سيدي الباشا ، سيدي الباشا - فلم يستطيع أن

يحمي .. ! ")

- " تعني أنه ... ")

- " أعني سيدي الباشا - حماية سيدي الباشا .. ")

- " ممن ؟ "))^(٢).

(٣) ينظر : بنية النصّ السردى ، ص : ٥٦ .

(٤) بنية النصّ السردى ، ص : ٥٨ .

(١) شعرية الفضاء ، ص : ٨٣ .

(٢) تجاه القلب ، ص : ١٥٨ .

هكذا نرى كثرة (البياض) في هذا الحوار . فضلاً عن ذلك ، نرى توظيف (الأحمدى) لسمة (الاستطراد) التي تعد الوسيلة أو القناع ، الذي يتقنع به الروائي للوصول إلى غايته ، وتحقيق أهدافه ، التي يسعى بإيصالها إلى القارئ ، إذ يخفي تحت الاستطراد ما يخفي .

٢ - **التشكيل وعلاقته بالنص** : يتركز التشكيل ((في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي))^(١) . إذ يعتمد بعض الكتاب على اختيار رسوم تحيل على نص الرواية ، مما يسهل على القارئ الربط بين النص والشكل الخارجي للرواية . فإذا عدنا إلى ثلاثية (الأحمدى) نرى اللون الأخضر على غلاف روايته البكر (أمس كان غداً) ، إذ يعد هذا اللون رمزاً للتجدد والحياة ، وهذا ما أفصحت عنه نهاية الرواية وتجدد الحياة عند شخصياتها المتمثلة بالبطل وعودته إلى ذاته وخروجه من قبضة الاستعمار .

أما في رواية (نجيمات الظهيرة) فنرى اللون الأصفر الذي يدل على الظهيرة وحرارة الشمس ، التي تشارك بالأحداث . فضلاً عن ارتسام التأطير الذي يحتوي على النجمة ، وهذا لشد انتباه القارئ ، والإشارة إلى قضية محددة في الزمان والمكان . كما يرتبط هذا الرسم الخارجي بمجرى الرواية ويوحى بالتأزم الدرامي للأحداث . في حين نرى رواية (تجاه القلب) يطغى عليها اللون الوردي الذي يرمز إلى التفاؤل والحب ، ويضع في وسطه السهم المتدلي للأسفل أي بـ (تجاه القلب) قلب (فاطمة) إحدى شخصيات الرواية وتفاؤلها بعودة حبيبها (عقيل) وحبها الدائم واللانهائي .

أضف إلى ذلك ، يمكن الإشارة ، إلى (اسم المؤلف) الذي يسهم في تشكيل المظهر الخارجي للرواية . ((فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل))^(٢) . وهذا ما نلاحظه في ثلاثية (الأحمدى) ، إذ نرى اسمه في رواية (أمس كان غداً) و (تجاه القلب) فوق الصفحة ، أي في الأعلى ، في حين نراه في رواية (نجيمات الظهيرة) في أسفل الصفحة . وهنا يحمل دلالة رمزية ، تعتلج في ذهن (الأحمدى) .

(١) بنية النصّ السردي ، ص : ٥٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٦٠ .

المبحث الأول

مفهوم السرد

للسرد مفاهيم مختلفة تنطلق من أصله اللغوي الذي يعني:النسيج ، أي هو: ((تداخل الحلق بعضها في بعض))^(١) . بمعنى آخر ، التشابك والربط المتقن بين أجزاء الشيء^(٢) .

وهو كذلك ((المصطلح العام الذي يشمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال))^(٣) .

ويعد السرد أحد السمات الرئيسية لفن الرواية ، فهو ((أداة لنسج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي سواء كان ملحمة أو رواية أو قصة قصيرة))^(٤) .

أما السرد كأحد مكونات الخطاب السردى الروائي فهو ((الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات ، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها))^(٥) ، أو هو ((نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية))^(٦) .

والسرد كذلك هو ((عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو (الراوي) وينتج عنها النص القصصي ، المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي))^(٧) .

ويؤدي السرد وظائف عدة منها : إعادة التتابع الزمني للأحداث^(٨) ووظيفة تنسيق السارد يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي ، ووظيفة إبلاغ (رسالة القارئ) ، ووظيفة انتباهية تتمثل في اختبار وجود الاتصال بين السارد والمرسل إليه ، إلى غير ذلك من وظائفه^(٩) .

(١) لسان العرب ، لابن منظور ، مادة سرد.

(٢) ينظر: السرد العربي القديم ، الأنواع والوظائف والبنىات ، إبراهيم صحراوي ، الدار العربية للعلوم ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٨م ، ص: ٣١ .

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبه ، كامل المهندس ، كتب لبنان ، ساحة رياض الصلح ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ ، ص: ١١٢ .

(٤) البناء الفني في رواية الحرب ، ص: ١٧٧ .

(٥) بنية النص السردى ، ص: ٤٥ .

(٦) الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، ط٦ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٧٦ ، ص: ١٨٨ .

(٧) مدخل إلى نظرية القصة ، ص: ٣٨ .

(٨) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية ، ص: ٨ .

(٩) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص: ١٠٤ و ١٠٥ .

ويعد السرد صلب تركيب الرواية وأساس نجاحها ، بوصفه فناً أدبياً ، وسمة مهمة ورئيسة لفن الرواية ، بتضافره مع العناصر الأخرى. وقد تطور السرد واختلف باختلاف مراحل تطور الفن الروائي ، فبعد أن كان تقليدياً ، أصبح اليوم محدداً بروى ووجهات نظر ، مصوراً كوامن الشخصيات الروائية ومرتبطاً بفكر الإنسان المعاصر ، فهو ينظم الحوافز ويضبط التواتر الفني ويحدد المنظور السردى أو وجهة النظر ، وهذا ما يستلزمه كل نثر قصصي ليكون قصصاً^(٤). يتجلى من خلال ما ذكر ان الراوي وبحسب الرؤية يحدد أحداث الرواية عن طريق السرد . فيقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان معتمداً في ذلك على رؤيته .

١- أنماط السرد

ولدراسة هذه الأنماط نعتمد على تقسيم الشكلاى الروسى (توما تشفسكى) ، حيث حدد نمطين من السرد^(١) .
أ- السرد الموضوعى .
ب- السرد الذاتى .

أ- السرد الموضوعى :

وقد أشار (توما تشفسكى) إلى ان السرد الموضوعى ((يكون الكاتب فيه مطلعاً على كل شيء ، حتى الأفكار السرية للأبطال))^(٢) ويقصد بالكاتب هنا ، الراوى الغائب الذى يستعين بالضمير (هو) ، ويقدم الأحداث والشخصيات . الذى يمتلك حرية التنقل بين عناصر الرواية ، فيعطي من المعلومات ما يريد إعطاءه ويحجب ما يريد حجبه عن المتلقى^(٣) . فهو راو موضوعى بالضمير الثالث ، كما هو (الراوى العليم) العالم بواطن الأمور ، والمسيطر على مجريات السرد ، والنافذ إلى دواخل الشخصيات ، والمرتب للأحداث وورودها فى النص تبعاً لرؤيته .

فهو يتولى الفعاليات جميعها داخل المتن الحكائى ولا يتقيد بأي عنصر من العناصر القصصية . وكذلك يمتلك الراوى العليم ، حرية نقل تصرفات الشخصيات

(٤) ينظر : القصة الحديثة والغرب ، عبد الله أبو هيف ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٩٤ ، ص: ٢٠٥ .

(١) نظرية المنهج الشكلى ، نصوص الشكلايين الروس ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، ط١ ، الشركة المغربية للناسرين المتحديين (الرباط) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص: ١٨٩ .

(٢) المكان نفسه .

(٣) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي ، ص: ٨٦ .

والتعليق عليها ونقلها إلينا ، وقد يقوم بقدر أو مدح سلوك معين لأحد الشخص و يسمى أحياناً بالراوي (الشامل) أو (المتنقل) أو (المتعدد)^(٤) .
وقد عُرف هذا النمط من السرد قديماً ، وشاع استخدامه في الروايات القديمة بضمير الغائب ، أما اليوم فالوضع مختلف . فقد تطورت الرواية وتغير السرد بتغير حياة الإنسان وتعهدها . وجنح الروائيون إلى ابتداء ضمير المتكلم وضمير المخاطب .
((ولكن هذا السلوك السرد لم يكن مجرد حب للتغيير ، وإنما كان حتما لغايات تقنية وفنية أيضاً، تتيح للعمل السرد أن يتخذ أبعاداً دلالية وجمالية تفضي إلى أبعد أشواطه))^(١) .

وبعد التتبع والاستقصاء في ثلاثية (الأحمد) لبيان أنماط السرد ، وجدنا إن الطابع السرد الغالب على الثلاثية هو (السرد الذاتي) قياساً للسرد الموضوعي .
ففي رواية (أمس كان غداً) كانت الهيمنة للسرد الذاتي ، الراوي (بضمير المتكلم) إذ يسرد أحداثها الشخصية المركزية (عقيل) البطل . لكن هذا لا يعني عدم وجود السرد الموضوعي على الرغم من وجوده بنسبة ضئيلة .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، نرى استخدام الراوي للسرد الموضوعي لإضاءة الشخصية من الداخل والخارج ، أي انه استخدام أسلوب المزاجية بين ما يراه وما يحس به ، من خلال الربط بين الوضع الخارجي والداخلي للشخصية . وإظهار أشياء مكبوتة وأحاسيس خفية كانت تعاني منها شخصية (فليمن) السيدة الانكليزية . فهي تعاني أزمة جنسية . كما في هذا المقطع .

((ما زالت السيدة ترتدي الروب دي شامبر ، رغم أن الساعة تجاوزت الحادية عشرة ، وليس من عادتها إن تبقى في الروب ، حتى هذه الساعة - وكان حزامه فالتأ- وقد تهدل من الأمام كأنه فلقتي باب ، يريد جسدها إن ينفلت من داخله -وبالأتك وحده ؟ .. كان جسدها لا يشي بشيء من سنوات عمرها ، لا يشي بثلاثين عاماً... وإنما يحاول أن يدلل بأنه لم يحمل أجساماً غريبة... كانت كأنما تقرأ في ورقة بيضاء ، يشوبها لون من الصفرة ، هو نتيجة لفعل خارجي ، فعل لاطاقة لها أن تتحملة دون أن تتلوث قليلاً ، لكنها تظل ناصعة، ورقة بيضاء ناصعة ، شيء من الطفولة ، شيء من تفتق المشاعر ، شيء من النمو... ومرة أخرى يتكرر فعل الفم ، فينفرط صف اللؤلؤ ، وتنوس من بين شفثيها ضحكة صغيرة بحجم حبة الحمص،-.....))^(١) .

(٤) ينظر : المكان نفسه .

(١) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عبد الملك مرتاض ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، ١٩٩٨م ، ص: ١٩٤ .

(١) أمس كان غداً ، ص: ٤٠ . وينظر كذلك الصفحات ١١٤ ، ١٥٤ ، ١٥٨ .

هكذا نرى استبطان الراوي لمشاعر الشخصية ، والانتقال بحرية بين دواخلها . مستخدماً صيغ التقويم التعبيرية ، إذ ان تقويم الراوي (تقويم يقيني) لا ينتابه الشك . لاسيما أصفرارها واضطرابها إزاء فعل لاطاقة لها أن تتحملة .
أما رواية (نجيمات الظهيرة) فنرى الحوارات ما بين الشخصيات في أغلبها يسردها (الراوي العليم) عبر السرد الموضوعي . لكن الراوي العليم في هذه الرواية يتخلّى في أحيان كثيرة عن احتكاريته للسرد ، وذلك بسحب سلطته عن الشخصيات والتخلي عن موقفه بوصفه راوياً عليماً ، فيعطي الحرية لكل شخصية من شخصيات الرواية في إقامة بعض الحوارات ، والأمثلة كثيرة على ذلك ، سوف نتطرق إليها فيما بعد .

وقد اخترنا بعض النماذج التي تمثل (السرد الموضوعي) في هذه الرواية . وأحد هذه النماذج الحوار الذي دار بين (عقيل وفاطمة) الذي يقدمه (سهيل العبد) عبر السرد الموضوعي ، ويتدخله المباشر ، باستعمال ضمير الغائب الثالث، والفعل (قال) الذي يدل على تدخل الراوي في مسيرة الحوار ، نقرأ :

((قال عقيل " وأنت أئن تأتي إلى المخبز - لقد تمنيت لو انك تمرين من هناك " قالت إما أدهشك ما فعلته الابنة ؟ " وأشار هو / إلى المعبد ، وكانت هي تغمض عينيها خجلى لئلا تظهر لها صورة أمنة - شعر عقيل بما في عيني فاطمة ، فردد بصوت مرتجف " فاطمة ... " وكانت قد أدركت أن في صوته نغمة عصية ، هاربة كادت تقترب لتكمل نسق النغمة المنفلتة وحدها قالت فاطمة :

- " لا أستطيع أنني لا أستطيع أن أفق ... اشعر أن .. "

- " هل تخافين ؟ "

- " ممن ؟ "

- " من العيون " ((^(١)).

هكذا نرى تدخل (الراوي الموضوعي) بإشارات خلال عرض الحوار ، ومن هذه الإشارات أيضاً (وكانت هي / تغمض عينيها خجلى ، فردد بصوت مرتجف) وهذه ما تسمى (بالوظيفة التعليقية) للسارد ((فالتعليق يوقف سير الحدث لصالح إيراد معلومات حول الواقعة السردية وهي معلومات تتعلق بالحدث نفسه او اسبابه ، او إيراد معلومات حول الشخصيات ، ومنها وصف الشخصية))^(٢).

(١) نجيمات الظهيرة ، ص: ١٣٨ ، وينظر كذلك الصفحات ، ١٣٩ ، ١٤٠ .

(٢) الزمن النوعي ، ص: ١٥٤ .

وهذه التقنية تبدو على اتصال واضح مع معرفة السارد الكلية . كما يمكن الإشارة هنا ، إلى (الحوار المبتور) الذي يولد (البوح المبتور) . فلجوء (الأحمدى) إلى هذا النوع من الأسلوب ، هو لجذب انتباه القارئ والدعوة للمشاركة في إيجاد المعنى . أما في (ف ٥ / نتفه من مقامة المدينة) فالراوي اعتنى بوصف المكان ونقل أدق التفاصيل . بأسلوب أشبه بالتصوير المباشر . فنكاد نرى لوحة أمام أعيننا بكامل المواصفات . فيصف الراوي الموضوعي هنا ، المدينة وأشجارها وثمارها .

نقرأ : ((مدينة يقضى . مدينة تعيش نهارها ، تبدو أنيقة ومظللة بأشجار النخيل واليوكالبتوس والنبق والتكي والبمبر ، تتهاوى العصافير مرفرفة بين أغصانها ، فكل شجرة تهدي أختها زقزقة صفور ، أو نواح فأخته أو نسمة هواء عليل ، وتظل تحبل أوراقها وأغصانها بأجساد طرية ، لا تجد مرحها ولعبها ،... وتلكذتها))^(١) . فهنا وظف السارد ، السرد الموضوعي لإضاءة المكان ورسم صورة عامة له . ومثل هذا التوظيف نجده في رواية (تجاه القلب) في (الحرف الرابع / العيون) فالمقطع الاستهلاكي لهذا الحرف يبدأ بوصفه (للمقبرة) وما جرى عليها من التغيير . إذ نرى دقة ملاحظة عين الراوي لما نقله من أوصاف دقيقة ، كما في المقطع الآتي :- ((ترى العيون مقبرة الملا ناصر ، هناك ، في الخارج عبر الشارع ، مهملة . مفتوحة . الكلاب تنام في القبور ، وقد تعوي . كلاب حقيقية ذات نباح أجش . لم تحسن استعماله إلا في المقبرة !))^(٢) .

وبعد ان وظف الراوي في المقطع السابق السرد لإضاءة المكان فإنه في المقطع الآخر ، في الصفحة نفسها نراه يوظفه لإضاءة الشخصيات من الداخل ، (النسوة العاطلات عن العمل - البيتي العجائز) ويستقصي تعصبهن للأفكار القديمة . كما نراه يوظف الحدث ويحدد الزمان والمكان (الساعة الرابعة أو في منتصف الخامسة / في عتبة باب أم فاطمة) .

نقرأ : ((وكالعادة - في الساعة الرابعة أو في منتصف الخامسة ، اجتمعت النسوة العاطلات عن العمل البيتي - العجائز ، عند باب أم فاطمة . كان شتاء هذا العام دافئاً في أوله ، وخالياً من الغيوم - نوعاً ما . وكان لديهن وقت طويل فيه ساعة أو ساعتان أو نصف مساء لتبديده أو نثره أو تبذيره - على شكل كرات صغيرة تقفز من فم إلى آخر - صحيح أنهن عجائز ، ولكن أدمغتهن محشوة وأفواههن تجيد الضحك))^(٣) .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص: ٨٦ .

(٢) تجاه القلب ، ص: ٣٠٠ .

(٣) تجاه القلب ، ص: ٣٠٠ .

هكذا نرى انتقال (الراوي البراني*) من الناظم الخارجي في المقاطع السابق إلى الناظم الداخلي . وبهذه تتعدد المنظورات وتتحول من فضاء إلى آخر ، ومن شخصية إلى أخرى . كما نلاحظ تزواج (الناظم والمبئر) فهو الذي يسرد ويبئر معاً . ونرى الراوي يوظف السرد الموضوعي لإضاءة (أم عقيل) من الخارج والداخل ، كاشفاً قلقها واضطرابها وما يدور برأسها ، وتشابك أفكارها .

نقرأ : ((تصاقت قامتها أمام عينيه ، كلوحة من خشب منجور بعناية . محدقة متصلبة بجفاف إلى حد ما ، لكن هذا السواد الذي يغلف قامتها ، يجعلها ، كأنما تتحرك - رقيقة - تحاول فك تشابك أفكارها بدأ من نبضة القلب))^(١) .

فمن خلال هذا العرض البانورامي يتضح لنا (الراوي العليم) او الناظم الداخلي ، الذي يبئر (أم عقيل) المبأر ، من خلال رؤيته السردية البرانية الداخلية - في العمق إذ نراه يستبطن أفكارها ويسبر أغوار عقلها ، ثم يعريها لنا ويكشفها ، وهي تعيش حالة قلق وانتظار ابنها (عقيل) وخوفها من المجهول والمخبأ .

كما نرى السرد الموضوعي في (الحرف الثاني/ الضمائر) من رواية (تجاه القلب) له دلالة نفسية وظفها الراوي (عقيل) بطل الثلاثية ، عندما يسرد لنا حديث (نمر الشرطي) الشخصية الثانوية . ويدخل جمجمته ويخترقها ، فاصحاً لنا عن مشاعره الداخلية وأفكاره الذاتية ، فهو يقرأ ما بداخله .

((اهتزت قامة نمر الشرطي ، كعود أهوج ، وأندفع خارج المقهى - أحسنا أعيننا لا تزال تلاحقه ، تلتصق بظهره ، كما الأطفال حينما يتابعون لعبة متحركة . من لحظة قيامه من جوارهم . إلى لحظة وقوفه تمثالاً أمام الملازم . ثم إلى انفتاح اللحظة ودخوله في الزمن الذي يعده (هو) من أزمنة أيامه السود أو من سواد الوجه -....))^(١) .

فمن المقطع السابق يتضح السرد الموضوعي ، لكن عندما يحدد الراوي موقع الصبية وهو من ضمنهم عبر ضمير المتكلمين (نحن) ، (أحسنا أعيننا) . فإنه ينتقل إلى لقطة أخرى تخدم (السرد الذاتي) فالراوي هنا يستخدم ضمير الغائب (هو) في سرده لأنه يسرد لنا من الداخل ، فهو يقع خلف أحداث ، رآها ويسردها بحرية تامة ، كما له إمكانية لمعرفة الخفايا .

ونلاحظ كذلك طابع لغته الجامع بين لسانين ، لسانه (لسان الراوي) ولسان الشخصية ، حيث نرى التلاعب بين ضمير المتكلمين (نحن) وضمير الغائب (هو) .

* سيجري التطرق إلى الفارق بين الراوي الخارجي والداخلي في ثنايا الفصل ، لاسيما عند الحديث عن الراوي .

(٢)تجاه القلب ،ص: ٩٦ .

(١)تجاه القلب ،ص: ٢١٦ .

فلسان الراوي يظهر عندما يسرد ويستمر في سرده ليفصح عما بداخل (نمر الشرطي).

((ولما رأيناه يتضاعف ، لم يكن من السهل علينا ، أن نقاوم ، في تلك الأثناء ، سبل الأفكار والكلمات الذي كشف عن احتقار لاذع لذل الوظيفة الحكومية . ولكل من يعمل فيها - في الحقيقة ، هذا انطباع صبياني وسخيف - إذ لا بد أن نكون في يوم ما ، نعمل في الدولة ، لكننا - في الوقت الحاضر ندين به للأفكار التي تركها نمر الشرطي في مخيلاتنا -.....))^(١).

فالراوي- هنا- يوضح لنا ان (نمر الشرطي) مسلوب الإرادة وذليل لوظيفته الحكومية .

كما نرى عبارة (إذ لا بد أن نكون في يوم ما ، نعمل في الدولة) هي ليس من ضمن الحوار الدائر ما بين (نمر الشرطي وملازم الشرطة). إنما أقحمها الراوي، فهي من صنعه ومن أسلوبه الخاص. لذا جاء سرده غير مباشر أو ما يسمى (بالخطاب المسرود غير المباشر) ، لأنه دمج خطابه مع خطاب الآخرين ، لذا جاءت لغته جامعة ما بين لسانين.

فهو يسرد لنا ما يدور بين المتحاورين (بصورة موضوعية) ، ثم يتدخل مقتحماً السرد (بصورة ذاتية) جامعاً ما بين ضميري (المتكلم والغائب). وأن هذا الأسلوب في السرد ، أسلوب سائد يهيمن على ثلاثية (الأحمدى) .

وإذا رجعنا إلى رواية (نجيمات الظهيرة) نقف على أنموذج لوظيفة (الراوي) وهو يطلعنا على أوصاف (حميد القرناوي) صاحب المقهى ، إذ يتخذ الراوي من (السرد الموضوعي) وسيلة لعرض الأوصاف الدقيقة لهذه الشخصية الثانوية (حميد القرناوي) توحى بعمله.

((انه نزع من بلدة القرنة ، بلا سبب أو بسبب خفي - يكشف عن ذلك لقبه ولهجته - وقامته الطويلة والحزام الجلدي العريض الذي يشده على بطنه فتتدلى منه بقية من لسان جلده حمراء داكنة ، يقال إنها جيب لشيء ما أو لقطع النقود المعدنية))^(٢).

هكذا نرى تكوين صورة كاملة عن (حميد القرناوي) عبر وصف هيئته وملبسه الشرقي ، التي جاءت متوافقة تماماً مع أخلاقيته العالية .

فالرؤية السردية البرانية للناظم الخارجي لعبت دوراً في إبراز شخصية (القرناوي) وتسهيل معرفة (الفارئ) لها.

ب- السرد الذاتي:

(١) تجاه القلب ، ص : ٢١٦ .

(٢) نجيمات الظهيرة ، ص : ٤٩ .

هو النمط الثاني من أنماط السرد ، وعادة يكون مرتبطاً بالذات الإنسانية ((ويقوم جوهرها على الغياب الطوعي للمؤلف المحيط بكل شيء عن روايته وعلى وجود (وجهة نظر) مقيدة عوضاً عن ذلك))^(١).

ففي السرد الذاتي تقل أهمية (الراوي العليم) ، ويتعرض دوره للإقصاء وتقدم الأحداث القصصية عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة^(٢).

بمعنى آخر لا نطلع على دواخل الشخصيات وخفاياها بوساطة (الراوي العليم) ، وإنما ((نتتبع الحكيم من خلال عيني الراوي أو (طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه))^(٣).

وفي مثل هذا السرد يستخدم السارد ضمير المتكلم (أنا) في سرد الرواية ((فهو يعلق على الأحداث أو يقدم وجهة نظره ، من زاوية ذاتية ، حول موقعه من العالم ومن الشخصيات الأخرى ومن بعض الأحداث))^(٤).

ويعطي استخدام الضمائر وجهات نظر مختلفة ومتعددة ورواة متعددين ، كما يفسح المجال أمام الشخصيات ان تتفاعل وتتشابك وتتماسك في بنائها ورؤيتها المتنوعة مع العناصر الروائية الأخرى^(١). وهذا ما يجعل الرواية أكثر حيوية ويتم تناول الأفكار ومناقشتها في أكثر من زاوية ، والتخلص من عبء الرؤية الواحدة .

ويقول (بيرسيلوبوك) ، ان استعمال ضمير المتكلم هو مصدر راحة للكاتب الروائي في مجال عمله القصصي ، فهو أسلوب يتكون على هواه ويعطيه حرية في طرح أفكاره^(٢).

ولعل من أهم سمات هذا النوع (السرد الذاتي) الذي يتلخص بميزة ((يكون الراوي فيه راوياً مشاركاً في الحدث أو شاهداً عليه ، ولديه معرفة محدودة بعالمه ، فهو يصف ما هو منظور ومحسوس بالنسبة له ، ولهذا فهو يتحرك ضمن نطاق ضيق ، ولا يمتلك خاصية الفضول لمصادرة الشخصيات الأخرى ، أو حجب أفكارها))^(٣).

(١) نظرية الأدب ، رينيه ويليك . أوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ١٩٧٢، ص: ٢٩٢.

(٢) ينظر : الصوت الآخر ، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢، ص: ١٨٣.

(٣) نظرية المنهج الشكلي ، ص: ١٨٩.

(٤) السرد في روايات محمد زقزاق ، محمد عز الدين التازي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، دت ، ص: ٢٦.

(١) ينظر :- غائب طعمة فرمان - روائياً ، ص: ٣٣. وينظر كذلك : البناء الفني لرواية الحرب ، عبد الله إبراهيم ، ص : ١٩٦ .

(٢) ينظر : صنعة الرواية ، ص ١٢٤ .

(٣) البناء الفني لرواية الحرب ، عبد الله إبراهيم ، ص: ١٩٧.

يحتل السرد الذاتي ركناً بارزاً من ثلاثية (الأحمدية) ، وبخاصة في روايته البكر (أمس كان غداً) ، ويكون مبنوياً في الجزئين الثاني والثالث (نجيمات الظهيرة وتجاه القلب) ، مع أشكال السرد الأخرى.

ولنبداً برواية (أمس كان غداً) حيث نجد ان الراوي يستهل سرده بضمير المتكلم (أنا) الذي ينتمي إلى السرد الذاتي . فتعلن الشخصية المركزية (عقيل) بأنها هي الراوي .

((وأنا أجتاز السادسة عشرة ، في كل مرة ، أن أسمع أبي ، وهو يناديني قبل أن يصعد إلى السطح ، قبل أن يدحو جسده المتعب في حضان الليل التموزي المقمر ،....- " تعال يا ولدي عقيل ! "))^(١) .

فالراوي (عقيل) يخبر القارئ ويعرفه بنفسه وباسمه، ويحدد عمره أيضاً ، فهو بطل الرواية ، وهو صاحب التجربة التي تروي ، وهو من يقيم بالحدث والسرد معاً ، إذ تدور الرواية حول ما مر به وما عاناه ، وبذلك يكون مطلعاً على تفاصيل التجربة . كما نراه يختم خطاب الرواية بأسلوب (السرد الذاتي) أيضاً ، نقرأ : ((فما زلت اسمع صوتاً أكثر عمقاً ونقاءً ، يتوحد في داخلي ،.....))^(٢) .

إذ يبقى الراوي (عقيل) مؤطراً للخطاب ، يحكي أولاً وآخرأ . كما نرى استعمال الراوي لضمير المتكلم يسهم في إلغاء المسافة بينه وبين الأحداث ، لأن الراوي حاضر داخل السرد كشخصية في الرواية التي يروي أحداثها .

ويستمر السرد بضمير المتكلم ، الذي كان له دور كبير في تنامي الحدث ، وانفتاح الزمن من الحاضر إلى الماضي عن طريق الارتجاجات، فضلاً عن أغناء السرد بالأحداث . ويظهر هذا واضحاً في استرجاع (عقيل) النفسي بقوله:

((سقطت على رأسي كل ذكريات أيام الأحاد ، التي كنت أقضيها في بيت مستر فليمن - لأنه صباح كل أحد ، ونهار كل أحد يخرج إلى الصيد فأكون أنا وزوجته والكلبة أشا - ثلاثتنا نجول في الليل والنهار....))^(٣) .

فالاسترجاع هنا، أعطى صورة واضحة لأيام الأحاد التي قضاها (عقيل) مع زوجة (فليمن) ، في بيتها .

وعبر استرجاع (عقيل) الصامت مع ذاته ، استطعنا معرفة ان بيت (مستر فليمن) ليس غريباً على (عقيل) . فضمير المتكلم هنا ، مكن الراوي من الاعتراف والعودة إلى الذاكرة . إذ يتذكر ويحكي ما عرفه في أيام الأحاد .

(١) أمس كان غداً ، ص: ٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص: ٢٠٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٩ .

ومن الطبيعي أننا نشعر تماماً أن ما يحصل أمامنا هو التنازع بين زمنين، زمن الحاضر بوصفه لحظة السرد الآنية، وزمن الماضي المسترجع وهو زمن (سيكولوجي) نفسي، بوصفه تمثيلاً لذهن الشخصية. وهذا يحصل في حالة أن يكون السارد ليس شاهداً، بل هو مشارك يحضر في الخطاب.

هكذا يمارس (الأحمدي) لعبته الفنية في الرجوع الزمني بالسرد إلى الماضي، أي إلى الوراء، موظفاً وسيلة التذكر.

وقد يستخدم الراوي ضمير الشخص الثاني (المخاطب)، (مخاطبة الذات) ويظهر ذلك بشكل واضح في حوار (عقيل) مع ذاته المنشطرة (أوتلو).

((- " اختف - يا أوتلو ، لم تعد لك قيمة بعد الآن !)) .

- " أنني حي - يا عقيل ! " .

- " لقد انتهيت - يا أوتلو ! " .

- " أتحداك ..! " .

- " انتهى دورك - أنتشيء ، لاقيمة له يا أوتلو: " .

- " أهذه إحدى وصايا أبي عقيل ؟ " ((⁽¹⁾)).

(فعقيل) هنا يخاطب ذاته في السرد، فيتحقق بذلك الانفعال بين الذات التي تروي في الخطاب، والذات التي تنفعل داخل الرواية، وفي ذلك يكون قد احتل (الراوي) موقعين في آن واحد. موقع الراوي في الخطاب وموقع (المروي له) الذي هو شخصية داخل الرواية.

فعلاقة الراوي (عقيل) بالمروي له (أوتلو / ذاته المنشطرة) هي علاقة (المرشد المحذر- للمتمرد الثائر).

فالذات الأولى النقية (عقيل) تمارس ضغطها في ردع (أوتلو) عن أفعاله المشينة مع المرأة الانكليزية، (السيدة فليمن) التي تريد استغلال (أوتلو) لخدمة مصالحها الاستعمارية، وزرع الخيانة في ذاته.

وهذا يعني أن (الأنا) الأولى (عقيل) انفصلت إلى (أنا) ثانية وأصبح هو (المتكلم والمخاطب) في الوقت نفسه، ولهذا نجد أن هناك (أنا) مشاركة في الحدث وأخرى غير مشاركة، أي أنها مراقبة فقط ((لأن السرد الذاتي يتخذ له أحد موضوعين في القصة:

١- وضع أول يكون فيه الراوي بطل سرده.

٢- وضع ثان يؤدي فيه الراوي دوراً ثانوياً (كملاحظ أو مشاهد) ((⁽¹⁾)).

فالبطل هنا (عقيل) يبدأ بمراقبة ذاته، ويعقب على أشياء يفعلها هو نفسه. ويعاني بطل رواية (أمس كان غداً) من تضخم الذات بوضوح، ولكن إنشطار الذات جعلت

(١) أمس كان غداً، ص: ١٢٥ و١٢٦.

(١) مدخل إلى نظرية القصة، ص: ١٠٣.

منه ذاتين ، وهذا يعطي للكاتب فرصة لاستظهار كوامن النفس البشرية في ظل الإحساس بالمحنة ، لذا نلحظه مال إلى كشف الأبعاد النفسية عن طريق (المونولوج الداخلي) (لأوتلو) الذات المنشطرة مع الذات الأصلية (عقيل) بقوله :

((وقد صرت جريئاً ، أو قل - ياعقيل ، صرت رجلاً ، فقلت كلمة : لم تفهمها هي ، إلا أنني جذبتها نحوي بقوة ساعدي ، فعصرت خصرها ... حسناً ، أريد أن ... في هذا المكان . أية فكرة جهنمية للانتقام من هؤلاء الغزاة . خطرت ببالي - وفعلت .. ناس صوتها ، حاولت إبعادي ، لكنها لما رأت أوتلو مصراً .. لانت ، ضعفت .. ثم أقتنعت ، ...))^(١) .

فجرى توظيف ضمير المتكلم هنا ، للتعبير عن الإحساس بالقذارة ، قذارة الغزاة . فبعد شك (أوتلو) في غياب السيدة (فليمن) لساعتين أو أكثر عند دخولها غرفة الكلبة (أشا) مارس سلطته الذكورية شارطاً عليها إن لا يمارس معها الجنس إلا إذا جعلته يرى غرفة الكلبة (أشا) غرفة التجسس .

إذ نرى (عقيل / أوتلو) ينتقم لأبناء شعبه فيصر على ممارسة الجنس مع الانكليزية (السيدة فليمن) في غرفة (أشا) غرفة (التنصت) ، وهو يتلفظ ((ان هذه الأرض هي أرضي))^(٢) . فغرفة (أشا) بأشياءها التجسسية ، استطاعت إن تحدث صحوه في داخل (أوتلو) ، لذا و (لأول مرة) في الرواية هو من يبدأ المغامرة الجنسية ، ففي المواقف كلها كانت هي الزاحفة لطلب ممارسة الجنس مع (أوتلو) ، لكن (أوتلو) ، انتقاماً منها كان هو البادي هذه المرة .

هكذا نرى (الأحمد) يتلاعب في الضمائر ، (فأوتلو) يقترن بضمير (المتكلم والمخاطب) و (عقيل) كذلك . ففي الوقت الذي يقترن (عقيل) بضمير المتكلم يغيب هذا الضمير عن (أوتلو) وبالعكس ، أي عندما يقترن (أوتلو) بضمير المتكلم يغيب هذا الضمير عن (عقيل) .

ويأخذ (ضمير المتكلم) مداه في الجزئين الثاني والثالث . ففي رواية (نجيمات الظهيرة) نرى (سهيل العبد) يستبق لمصيره وما سوف يلاقيه بعد عودته إلى البيت في وقت مبكر ، وهنا الراوي يتخذ من نفسه موضوعاً لسرده ، فتحكي الشخصية عن نفسها ، كما في المقطع الاستشراقي الآتي :

(١) أمس كان غداً ، ص : ١٦٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٦٤ .

((أما الآن ، فسأخذ طريقي ، وحيداً إلى البيت ، وسأدخل قبل العشاء ، وسيفتح أبي فمه ، ويدخل تلك الأصوات إلى دماغي بقوة ، فرحاً بي ، لأنني صرت مطيعاً))^(١) .

هكذا يظهر لنا الخطاب الباطني في صيغة المتكلم ، فبضمير المتكلم تستطيع الشخصية الروائية أن ((تواجه القارئ مباشرة فتحدث اليه مباشرة لتكشف عن نفسها بحرية واسعة عما تراه وما يقع لها دون حواجز))^(٢) .

تصر شخصيات (الأحمدية) على اعتمادها (ضمير المتكلم) المنفصل (أنا) ، ولاسيما رواية (نجيمات الظهيرة) إذ قسم كل حرف من حروف الرواية إلى فصول ، كل فصل تروييه شخصية من شخصيات الرواية ، معلنه عن نفسها بأنها الراوية .

ففي (ف ١ / حلم الأميرة فاطمة) الراوية (فاطمة) وفي (ف ٢ / سارة .. نغم قصير جداً) ، الراوية (سارة) معلنه عن ذلك (يكفي أن أشهد .. وهذا صوتي) و (ف ٣ / ربيعة في ثوب شهرزاد) و (ف ٤ / ورقة ساقطة من رواية سابقة) من الحرف الأول . هذا الفصل يروييه (أبو علي الخباز) .

((خيط الحكاية لا ينقطع ، وأنا أروي ، ولكنه يتفرع من غير ما غموض ، أو خلل أو افتعال ... قلتضاق الأبناء بأبائهم . قلت : ضاق الآباء بأبنائهم))^(٣) .

(فأبو علي الخباز) يعلن أنه سيروي من غير غموض أو خلل أو افتعال ، يروي عن حياته السابقة قبل زواجه من (أم علي الخبازة) .

كما نرى تحول السرد المفرد إلى السرد بضمير (نحن) إذ تستخدم الراوية (سارة) ضمير المتكلم الجمع . ويتركز السرد بشأن أحداث الزعيم وزيارته للبصرة ، وخروج الأهالي للترحيب به .

نقرأ: ((وأوقفونا تحت الشمس الصقنا ظهورنا بجدار عالٍ طويل ، وظل يهطل على رؤوسنا مطر من الأصوات الضخمة . كلمات تتفجر في الهواء .))^(٤) .

وتبقى الراوية (سارة) مؤطرة الخطاب ومرسلته . إذ نرى بعد ذلك انتقال السرد من ضمير المتكلم الجماعي ، إلى ضمير المتكلم المفرد . كما في المقطع الآتي :

((وكانت الكلمات تخرج من فمي كمثلي عظام سمكة أمصها ثم أقذف بها ، وحينما تستعصي علي ، أضع إصبعي في فمي ..))^(٥) .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ١٢٩ .

(٢) غائب طعمة فرمان - روائياً ، ص : ٣٣ .

(٣) نجيمات الظهيرة ، ص : ٦٦ .

(٤) نجيمات الظهيرة ، ص : ١٦٩ .

(٥) المكان نفسه .

فالراوي في كلتا الحالتين مشارك في الأحداث ، يروي أحداثاً شارك فيها ، ويروي ما وقعت عليه عينه ، وينقل ما سمعت أذنه وما شارك هو في انجازه . والراوي هنا ، اتخذ الكاتب وسيلة لتصوير الأحداث ، وإرسال الخطاب ، بمثابة الكاميرا التي تربط المشاهد بالحدث .

أما في رواية (تجاه القلب) فتبوح (فاطمة) عن طريق السرد الذاتي بهواجسها وهي في حالة تأزم عاطفي ، بسبب اغترابها عن محلتها وابتعادها عن حبتها . فهي تعيش حالة انتظار وترقب لسماع أخبار عن حبيبها (عقيل) لتهدئة لواعج قلبها المائج . فتنقل لنا (فاطمة) صورتها وهي في معهد المعلمات مابين زميلاتها ، تخشى البوح ، وتخشى السؤال منكوية بنيران العاطفة ، التي تمزق كيائها . ولهذا نراها تقوم بمناجاة نفسها ، كما في المقطع الآتي :

((حاولت كثيراً أن أسأل عنه ، وفكرت في أن الحديث مع الطالبات والسؤال عن فتى ربما ، سيفتح علي باباً قد لا أستطيع تحمل سموم الريح التي ستهب منه ، خلال الفرص أو ساحة المعهد ، أو في قاعة الدرس – إذ مازالت مثل هذه الأسرار أقصد - أسرار القلب لها فعل الخرافة أو الأسطورة ، تنمو في الهواء العفن ، ورحت أنظر إلى سمائي لعلي أرى قمراً متوحداً فيها يحمل ما في قلبي من حب وشوق وخوف وقلق . لقد قلت ذات مرة ، لم يحن زمن النسيان بعد .))^(١) .

فهنا (فاطمة) تعاني من حيرة وتمزق ، لأن حبتها مع (عقيل) لم يجد طريقه إلى الاكتمال . وذلك بسبب قيود الرقابة السياسية ، التي تعمل جاهدةً على شل حرية الإنسان وإيقاف طموحاته العاطفية .

الا ان (فاطمة) تبقى متحدية لا تحببها الأزمات ، متمسكة بعبارة (لم يحن زمن النسيان بعد) ، فهذه العبارة تنبع عن إيمان قوي ، تخرج من القلب لتقع في القلب . من خلال ما تقدم من أنماط السرد ، يتضح لنا ان (الأحمد) وظف السرد الموضوعي في الكشف عن كوامن الشخصيات وإضاءتها وبيان هواجسها وإضاءه المكان وتصويره . مستخدماً في ذلك إبراز الألوان والظلال والأضواء . واستخدام السرد الذاتي (بضمير المتكلم) الذي يعد ضميراً سائداً وأسلوباً سردياً مهيمناً ، وبذلك يبلور حركة البناء باتجاه معين يرتبط بحركة الشخصية .

(١)تجاه القلب ، ص : ٣٨١ ، ٣٨٢ .

المبحث الثاني

الرؤى السردية أو (أشكال التبئير)

عندما أولت الدراسات النقدية الحديثة عنايةً كبيرةً بموضوع السرد ، بوصفه وسيلة لبناء العنصر الفني ، تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية أو المنظورات ، برزت ضرورة الوقوف عند (الرؤية) بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية^(١).

فالرؤية ، هي المعلومات التي يقدمها الخطاب وتتقوّل دائماً على وفق منظور أو وجهة نظر تعكس العلاقة بين من يحكي والعالم الروائي المتخيل^(٢).

والكلام عن الرؤية السردية ، هو الكلام عن رؤية الراوي وعلاقته بمستوى القص في الحكاية . وقد يكون هذا الراوي خارج النص الروائي (براني الحكي) أو يكون مشاركاً (جواني الحكي) أو مجرد شاهد ومراقب ، ومن هذه المواقع التي يتخذها الراوي تجاه النص الروائي تتحدد رؤيته .

فبعد ان كان (الراوي العالم بكل شيء) في القص الكلاسيكي يهيمن على أحداث الحكاية ، أصبح موقفه ينكمش ويضمحل تدريجياً وأصبح علمه تجاه الشخصية يتحدد بنطاق ضيق . ((وكان أول من نادى بهذا المبدأ هو (فلوبيير) فانعكس ذلك على المعالجة القصصية وأدى إلى ظهور بواكير التقنيات التي قامت عليها الرواية الحديثة من تحديد المنظور القصصي وابتكار صيغ أسلوبية عرفت فيما بعد بالأسلوب غير المباشر الحر . والتقط (هنري جيمس) الخيط من فلوبيير وطوّره هذه الأساليب))^(٣) .

وبدأ هذا المفهوم الجديد رحلته مع (هنري جيمس) ((وعمقه أتباعه ، وبالخصوص (بيرسيلوبوك) في كتابه (صنعة الرواية) والواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية))^(٤) . وبعد (هنري جيمس وبيرسيلوبوك) تعاقبت الكثير من الدراسات . ففي فرنسا أدخله (جون بويون) ضمن الدراسات النقدية ، بفضل كتابه (الزمن و الرواية) ، كما تناوله النقاد الألمان ضمن مصطلح مغاير ، وبذلك نشأت نظريات عدة لهذا المكون الخطابي ، ((وقد أعطت هذه النظريات تسميات عدة لم تفرز بها مكونات خطابية أخرى ، رغم أهميتها في تكوين الخطاب الروائي ، من تلك الأسماء : وجهة النظر ، البؤرة ، الرؤية ، حصر المجال ، المنظور ، التبئير))^(٥) . فبعد كتاب

(١) ينظر : المتخيل السردى ، ص : ١١٦ .

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الروائي ، ص : ٢٨٤ ، ٢٨٦ .

(٣) بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١٨٠ .

(٤) تحليل الخطاب الروائي ، ص : ٢٨٥ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ٢٨٤ ، وينظر كذلك ، بنية الخطاب الروائي ، ص : ٢٨٨ .

(جون بويون) (الزمن والرواية) جاء كتاب (واين بوث) (بلاغة الرواية) ،
 وشعرية التأليف لـ (أوسبنسكي) و (خطاب الحكاية) للفرنسي (جيرار جينيت) .
 تكمن الرؤية بين الكاتب والمتلقي عبر الراوي لصياغة أحداث القصة لغاية ما
 يسعى إليها الكاتب . فيتوضع في زوايا متعددة لنقل وجهات نظره للمتلقي ، وحسب
 تعريف (بوث) لزواية الرؤية بأنها ((مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات
 طموحة))^(٣) .

ومن هنا تبرز لدينا ضرورة الوقوف عند (الرؤية) بوصفها وجهة النظر التي تقدم
 للمتلقي عالماً فنياً تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى .
 ويعرّف (هنري جيمس) الرؤية ((بأنها طريقة تكشف حقائق القصة القائمة على
 إنارة الموقف والشخصيات القصصية عن طريق عقل إحدى الشخصيات أو عقول
 شخصيات))^(٤) .

ويعد كتاب (جون بويون) الزمن والرواية من أهم الدراسات التي تناولت وجهة
 النظر بالدرس ، حيث يرى صاحبه أن الذي يهمننا في الرواية ليس التقنية إنما
 السيكولوجية^(١) . لذلك جعل منطلقه في دراسة السرد (علم النفس) إذ استنتج ثلاث
 وجهات نظر :

١- الرؤية من الخلف Vision From Behind = الراوي < الشخصية :

وهي ميزة الرواية التقليدية خاصة البلاكية ، وتقوم على مفهوم الراوي العالم بكل
 شيء ، الذي يقدم موضوعاً دون الإشارة إلى مصادر معلوماته ، يمارس حضوره في
 العمل الأدبي من خلال التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يصدرها ، وقد يقوم
 بقدر أو مدح سلوك معين لأحد الشخصيات ويسمى أحياناً بالراوي (الشامل)^(٢) .

ان الراوي في هذه الحال يقف خلف شخصياته ، يعرف عنها أكثر مما تعرف عن
 نفسها ، ((كأنه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما
 بداخلها وما في خارجها ، ويشق قلوب الشخصيات ، ويغوص فيها ويتعرف أخفى
 الدوافع وأعمق الخلجان ، وتستوي في ذلك عنده الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها
 شأناً إلى أقلها شأناً كتاباً منشوراً أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها))^(٣) . وبهذا
 يقترب مفهوم الرؤية من الخلف إلى السرد الموضوعي .

(٣) Wayne G. Booth <<Distance et point de vue>>poetique durecit p.87 نقلاً

عن : بنية النص السردى ، حميد لحداني ، ص : ٤٦ .

(٤) القصة السايكولوجية ، ص : ٧٨ .

(١) ينظر : تحليل الخطاب الروائي ، ص : ٨١ ، ٨٢ .

(٢) ينظر : النقد التطبيقي التحليلي ، ص : ٨٦ . وينظر أيضاً : بنية الخطاب الروائي ، ص :

٢٩٢ .

(٣) بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١٨١ ، ١٨٢ .

وكما ذكرنا أن هذه الرؤية كانت سائدة في القصة الكلاسيكي ، إلا ان دورها أنكمش في الوقت الحاضر نتيجة التطور الذي حصل في حياة الإنسان ، فانتقل هذا التطور إلى مستوى الكتابة ووجهات النظر ((مما أدى إلى بروز صوت الشخصية في القصة من جهة ، وإلى بروز دور القارئ أو المتلقي للقصة بشكل واضح))^(٤).

٢- الرؤية مع vision with = الراوي = الشخصية :

وفيها يتساوى الراوي والشخصية في المعرفة ، ولا يتعرف الراوي على الأشياء إلا في اللحظة التي تتعرف عليها الشخصية ، وهنا الراوي ((يكون حاضراً في الحكاية لكن حضوره على نوعين : الأول هو حضور الشاهد والثاني هو حضور المشارك. فالراوي الشاهد هو الراوي الذي ينقل حكاية جرت أحداثها أمام سمعه وناظره ويكون حضوره لأحداثها غير فاعل))^(١).

وهنا لا يعطينا الراوي أي تفسير أو تحليل إلا إذا توصلت الشخصية نفسها إلى تفسير الحالة أو حلها .

((إن الرؤية مع ، أو العلاقة المتساوية بين الراوي ، والشخصية هي التي جعلها (توماتشفسكي) تحت عنوان (السرد الذاتي) . والواقع ان الراوي يكون هنا مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع . وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث))^(٢).

وهذا النمط (الرؤية مع) هو نمط واسع الانتشار خاصة في الأدب الحديث .

٣- الرؤية من الخارج vision from out = الراوي > الشخصية :

ويعرف السارد هنا أقل مما تعرفه الشخصية ، وهو يكتفي فقط بأن يصف لنا ما يرى ويسمع^(٣) وتكون هذه المعرفة خارجية فمثلاً ، نجد السارد يصف المظهر الخارجي وبعض الملامح الخارجية دون الغوص في كوامن الشخصية الروائية ، فلا يعرف أفكارها أو نواياها أو ماضيها و أسرارها .

(٤) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ج١ ، ص : ١٧٤ .

(١) أبحاث في النص الروائي العربي ، سامي سويدان ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص : ١٨٦ .

(٢) بنية النص السردى ، ص : ٤٨ .

(٣) ينظر : السرد في روايات محمد زفزاف ، ص : ٢٣ ، وينظر كذلك : تحليل الخطاب الروائي ، ص : ٢٩٣ ، وينظر أيضاً : بناء الرواية ، ص : ١٨٢ ، ١٨٣ .

((والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ مادياً ، وهو أيضاً المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثاً))^(١) .
ومعرفة الراوي هنا تكون محددة ، لأن الرؤية الخارجية ((هي التي تفتقر إلى أقل قدر من التأويل والشرح للمعطيات))^(٢) .
ونلاحظ ان (توما تشفسكي) لم يشير إطلاقاً إلى هذا النوع ، ويمكن تفسير هذا إلى ان ((الأنماط الحكائية التي تحكي مثل هذه الرؤية السردية لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد ، ولم يستعمل هذا النمط من السرد إلا في القرن العشرين))^(٣) . ويمكن ان نرجع هذا إلى غموض و تعقيد إنسان هذا العصر ، والدليل على ذلك هو ان هذا النمط من الرؤى لم يستعمل إلا في القرن العشرين .

((وجرياً وراء ثنائيات العالم اللغوي السويسري (دي سوسير) ، فقد أختزل (تودوروف) الرؤى إلى رؤيتين وضعها في ثنائية واحدة ، والأساس فيها مدى ظهور الراوي في السرد ، ... وهاتان الرؤيتان هما:
١- الرؤية من الداخل : وتتميز بأن الشخصية لا تخفي فيها شيئاً عن الراوي . أي ان الراوي يعرف كل شيء عن الشخصية .
٢- الرؤية من الخارج : وتتميز بأن الراوي فيها لا يعرف عن الشخصية إلا القليل جداً ، وهو يقتصر في روايته على وصف حركة الشخصية ونقل أقوالها))^(١) .
وفي خطاب الحكاية ينطلق (جيرار جينيت) من قراءة الأعمال التي سبقته ، ومن خلال نقده لمختلف التصورات يضع تصوره لمشروع المنظور ، بناء على عمل (تودوروف) و (جون بويون) مستخدماً مصطلح (التبئير) بدلاً من مصطلح وجهة النظر .

(١) تحليل الخطاب الروائي ، ص: ٢٩٠ .

(٢) النظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص : ٣١١ .

(٣) السرد في روايات محمد زفزاف ، ص : ٢٣ .

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، ص : ١٧٤ ، ١٧٥ .

وعليه يمكن أن نقول ، ان الفضل في اجتراف مفهوم (التنبير) يعود إلى (جيران جينيت) . ليتجاوز بذلك – كما يصرح – مشاكل الخلط بين الصيغة والصوت^(٢). أو بعبارة أخرى ، من يرى في السرد ، ومن يتكلم ؟ فالرؤية هنا تماثل مصطلح (الصيغة) ، والصوت يماثل سؤال (من يتكلم) . والصوت ((هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي))^(٣). وترتبط مقولة الصوت بالعلاقات بين الراوي والمروي والمروي له ، تلك العلاقات التي تولد أثراً من نمط : زمن السرد ، المستويات السردية ، ضمائر السرد ، المروي له ، المؤلف الضمني .. الخ. ويقسم التنبير على ثلاثة أقسام :

- ١- اللاتنبير أو التنبير في درجة الصفر: لقد وجد (جيران جينيت) أن العمل الأدبي قد يكون غير مبال ، وفي هذه الحالة نكون أمام التنبير الصفر . ويحدث هذا عندما يكون الراوي عليماً أو عندما تكون الرؤية من الخلف . وهذا ما اشتهر به السرد الكلاسيكي .
- ٢- التنبير الداخلي^(*) : ويكون التنبير داخلي عندما تسرد الرواية من وجهة نظر شخصية ما موجود داخل الرواية . وفي هذه الحالة تكون معرفة الراوي مساوية لمعرفة هذه الشخصية .
- ٣- التنبير الخارجي : وفيه لا يمكن التعرف على دواخل الشخصية ، فرغم انها تتحرك أمامنا فإننا لا نتمكن من معرفة أفكارها وأحاسيسها . فهنا تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات ، لذلك يروي ما يراه فقط من حركة الشخصيات الخارجية . ((وقد راج هذا النوع من التنبير بين الحريين العالميتين

(٢) ينظر : خطاب الحكاية ، ص : ١٩٨ .

(٣) بناء الرواية ، سيزا قاسم ، ص : ١٨٣ .

* التنبير الداخلي : وهو على أنواع :

- ١- ثابتاً : ويكون فيه الراوي واحداً تمر عبره كل الرواية ومثاله رواية (السفراء) حيث تمر الرواية عبر شخصية (ستديدر)
- ٢- متغير : حيث يمر الحكى عبر رواة عدة ويأخذ رواية (مدام بوفاري) نموذجاً له ، فالشخصية البورسية هي أولاً شارل ، ثم إيما ، ثم شارل من جديد .
- ٣- متعدد : وفيه تحكي شخصيات عدة حدثاً واحداً من جهات مختلفة ، بمعنى آخر يروي الحدث الواحد مراراً ، مثلما نجده في رواية (نجيب محفوظ) ميرامار - ونجده كذلك في الروايات الرسائلية . ينظر : خطاب الحكاية ، ص : ٢٠١ .

من خلال روايات داشيلهاميت ، حيث يؤدي البطل دوره أمامنا من دون أن يسمح لنا أبداً بمعرفة أفكاره ومشاعره ((^(١)).

جوبهت هذه الأفكار ، بنفاش كثير مما دل على حيوية هذه الأفكار وخصوبتها ، وكان أبرز من ناقش هذه الأفكار الباحثة (ميك بال) التي رأت ((ان جينيت يستعمل مصطلح التبئير للدلالة على حالتين مختلفتين ... ففي ما يدعو جينيت تبئيراً داخلياً تبار الحكاية من خلال وعي شخصية ما ، بينما التبئير الخارجى شيء مختلف تماماً ، لأن الحكاية تبار فيه على شخصية ما وليسمن خلالها))^(١) . ويمائل (سعيد يقطين) في كتابه (تحليل الخطاب الروائى) الروايات السردية بالتبئيرات عند جينيت ، فيعدل عليها ، كما نرى في هذا المخطط ^(٢) :-

التبئيرات عند جينيت	الروايات عند يقطين
التبئير الصفر	١- رؤية برانية خارجية
التبئير الخارجى	٢- رؤية برانية داخلية
التبئير الداخلى	٣- رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية

ونلاحظ من الدراسات السابقة ، تشعبها حول الرؤى السردية وتنوعها ، كما ان هناك الكثير من الدراسات حول هذه الرؤى ، ولكن النتيجة واحدة مع اختلاف وجهات النظر ، ولهذا عمدنا إلى الاقتصار على ذكر الدراسات السابقة فقط دون الخوض في دراسات أخرى .

كما نرى ان تنوع الرؤية واختلافها من خلال السرد ، راجع إلى حضور الراوى (السارد) وغيابه في ثنايا النص ، وتموقعه في أماكن عدة . ويتضح لنا من خلال هذا ، أن هناك علاقة جدلية بين (الراوى والرؤية) لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، فهما ((متداخلان ومترابطان ، وكل منهما ينهض على الآخر ، فلا رؤية بدون راو ولا راو بدون رؤية))^(١) .

(١) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ٢٠٢ . وينظر كذلك : المقولات والتمثلات والأوهام ، دراسة في النقد العربى الحديث ، د. يحيى عارف الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، بغداد ، ٢٠٠٩ م ، ص : ١٤٩ ..
(٢) تصدير كتاب ، خطاب الحكاية ، بقلم جوناثان كولر ، ص : ٢٦ .
(٣) تحليل الخطاب الروائى ، ص : ٣١١ .

ونظراً لأهمية الرؤى السردية وتداخلاتها وما ينتج عنها من تراكيب نصية ، يتشكل من خلالها عالم النص ، أرتأينا تتبع هذه الرؤى في بناء الرواية عند (الأحمد) .

ومن خلال التتبع والاستقراء الشامل لنصوص الثلاثية وجدت تنوع الرؤى في روايات (الأحمد)

ففي رواية (أمس كان غداً) نرى هيمنة (الرؤية مع) ، إذ يتكلف راوي قصة الخطاب بالسرد بضمير المتكلم ، وهو يسرد قصته الذاتية ، انه ذات السرد وموضوعه في آن . وتبعاً لذلك يغدو الشكل السردى جوانياً ، أي أنه يسرد لنا رواية هو بطلها ومحورها ، ولما كان كذلك فهو الفاعل الذاتي كصوت سردي يقوم بترهين خطاب روايته من خلال ضمير المتكلم^(٢) .

فتعلن الشخصية المحورية (عقيل) بأنها هي الشخصية الراوي ، فالسطر الأول من الرواية وكما ذكرنا سابقاً ، يبدأ بالضمير (أنا) ، ((وأنا أجتاز السادسة عشرة ، ...))^(٣) .

فالأحداث تعرض على لسانه ، فهو الراوي الوحيد في الرواية الذي يحدثنا عن أفكاره ومشاعره . إذ تسيطر الشخصية المحورية على مجرى السرد في هذه الرواية بصورة مطلقة ، فلا نسمع صوتاً من أصوات شخصياتها إلا في صوت الراوي (عقيل) . بمعنى آخر ، إن كل شيء في رواية الخطاب يبدو أمامنا من منظور الفاعل الذاتي ، فهو الذي يقوم بالسرد والتبئير معاً .

وعبر السرد الذاتي وعن طريق الحوار الداخلي نرى (عقيل) وهو يغرق في حوض جنسي ويعاني رغبات وهواجس داخلية ، جراء إغراء السيدة (فليمن) الانكليزية ، إذ تتمتع السيدة بفورة (عقيل) المستكين المنتقع برغباتها واحتراقه بنارها ، ومن خلال وقوفه أمام السيدة وهي تلعب قاصدةً (لعبة الحبل) .

نقرأ : ((أنا بخير ، لا شيء يضايقني ، لولا هذا الخدر ، ... لو أمهلتنى فرصة نهار أو فرصة يوم ، ... لو لم تبهر عيني بهذا الجسد المشتعل .. الغريب الذي لم أراه في أيام الأحاد هكذا ، ليناً ، يغريني لأن المسه بأطراف أناملي حتى أرى من أي شيء هو مخلوق ، حتى أجد الكائن الذي يحتويه .. ليس في محللتنا كائنات بشرية بمثل هذا الجسد .. لكن الخدر تسرب إلى ذراعي ، ومن ثم إلى جسدي كله .. وكدت اصرخ : توقفي . فأنا احترق !))^(١) .

(١) المتخيل السردى ، ص : ٦٢ .

(٢) ينظر : تحليل الخطاب السردى ، ص : ٣٧٩ .

(٣) أمس كان غداً ، ص : ٥ .

(١) أمس كان غداً ، ص : ٢٧ .

فالراوي (عقيل) يروي ما يحسه وما يراه ، والفاصل الزمني أو المسافة بين زمن الرواية كأحداث وزمنها كخطاب يضيق . فهنا يتحقق (التبئير الداخلي) ، لأن كل شيء في هذا النص يمر عبر مصفاة الراوي ومن خلال عينه . والقارئ لا يرى أي شيء إلا من خلال الراوي/ البطل الذي هو شخصية داخل الرواية .
كما نرى استخدام الراوي لتقنيات سردية جعلت الحدث يتنامى بانتظام كالمونولوج والاسترجاع الذي من شأنه دمج الماضي بالحاضر .
والاستذكار هنا جاء عن طريق حاسة اللمس ، بمعنى آخر عن طريق اللمس ثار منبه الذاكرة .

وهذا دليل نفسي على أن الإنسان متى ما تعرض لأي أزمة ، فإنه يبدأ بالتذكر وتثار لديه أحداث كامنة في منطقة (اللاوعي)^(١) . كما نرى امتزاج الرؤية البصرية وحاسة اللمس .

أضف إلى ذلك ، نراه يقارن بين الصورة الآنية التي تدفع بالذاكرة نحو إلية الاسترجاع وهي (جسد السيدة الناعم المشتعل) وبين اللحظة الماضية ، إذ لم يراه هكذا في أيام الأحاد ، وليس في محلته كائنات بشرية بمثل هذا الجسد .
هكذا نرى (الراوي / عقيل) راوياً يشكل (الرؤية مع) . لأنه واحد من شخوص الرواية ، بل شخصها الرئيس ، ونراه دائماً يرتد إلى الوراء عن طريق المونولوج، وقد يقفز وراء الأحداث في بعض الأحيان ، فهو الذي يتولى حكي الأحداث سرداً ووصفاً ، وحكي الأقوال ، أي يتولى رواية أصوات الآخرين بشكل أو بآخر ، وهو الذات المتفاعلة مع الأحداث يحاذيها ويلامسها ، بل هو في مركز الأحداث وفي صميمها ، وفي مجرى اندفاعها ، مؤثراً ومتأثراً ومشاركاً .
و(عقيل) راوي رواية (أمس كان غداً) نراه راوياً لاستهلال رواية (نجيمات الظهيرة)، كما في المقطع الآتي :-

((رأيت ، هذا هو يتحرك رأسه كاللؤلؤ ، يدور في مكانه ..

يتحرك رأس أبي عقيل دون ما توان ، ولا شيء يحرك وجهه قدر ما يحركه الكلام وقد استطاع ، خلال أيام تعطله عن العمل – ان يلوك من الكلام ما وزنه يفوق عبارات البقالين وأكياس الطحين والرز . كان ذلك بسبب التوقف المفاجئ في أعمال معمل النجارة الذي يشرف على إدارته مستر فليمن ... وقد بدأت أقول لنفسي عرفته خلال أربعة أيام أو أربعة نهارات ، أكثر مما عرفته في غضون السنوات التي مرت ((^(١) .

(١) ينظر : علم النفس ودراسة الحواس الداخلية عبر السلوك اليومي للإنسان، ص: ٢٩ .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ٩ ، ١١ .

فالراوي هنا شخصية فعالة ، يرى ويسرد ، فهو راو بضمير المتكلم ، مشارك داخلي ، يؤكد حضوره في الأحداث التي يرويها باستخدام كلمة (رأيتُه) التي تعود إلى (أنا / الراوي) ، والفعل الماضي (رأى) له دلالة على مضى الحدث المروي . فهو يحقق (الرؤية مع) إلا ان هذه الرؤية ذات (نزعة متعالية)* ويؤكد ذلك ، الوظيفة الوصفية لتعليق السارد العليم التي نراها متصلة بقدر كبير بالوظيفة التفسيرية ، غير أن الوصف هنا لا يكون وصفاً خالصاً ، بل انه يتواشج مع خط السرد

فنراه يصف (أباه) كاللؤلؤ يتحرك رأسه ، ثم يفسر ذلك نتيجة (التوقف المفاجئ في أعمال معمل النجارة) .

فالراوي بضمير المتكلم لا يجوز ان يكون عليمًا . فهذا خرق لبنية السرد ، ورواية (نجيمات الظهيرة) تزخر بالخرق .

ونلاحظ كذلك اعتماد تقنية (البوح والمونولوج) كما في عبارة (وبداءت أقول لنفسي) فالسارد يستكمل السرد بالاستناد إلى تيار الوعي ، مما يمنح الحكاية صدقها النفسي بجانب عمقها الفكري والشعوري .

وكثير ما يروي (الأحمدى) أحداثاً أو قصصاً شارك فيها على أرض الواقع ، أي انه يروي سيرته الذاتية ، ويحقق دوره داخل النص وخارجه . إذ يصرح علانية ، أن شخصية (عقيل بن النجار) منبثقة من شخصية (كاظم بن النجار) ، إذ كان والده يلقب (بأبي عقيل) ، وانه الطالب الثانوي ، أيام تموز ١٩٥٨^(١) .

ويعلن أيضاً في إحدى اللقاءات الصحفية معه ، انه (عقيل) بدأ كتاباته الأدبية على جدارية مدرسته الثانوية^(٢) . فيقول معلناً ذلك في مقطع دال في الرواية :

((كتبت على جدارية المدرسة الإعدادية أن هذه المدينة تصغر ، وفي يوم ما ، ستضيع – فيا رواة القصص والحكايات لا تدعوا الكوسج (الكبير) يلتهم السمك) وحده) – مدوا أيديكم إلى حقكم فالمائدة كبيرة – ليوم الجمعة . وإياكم أن تقبلوا

* الرؤية المتعالية : أي يخترق الراوي مبدأ التساوي بينه وبين الشخصيات التي أعطاها حق السرد إذ يصادر حقها في السرد بتدخله المباشر ، ويكون السرد بضمير المتكلم . ينظر : كاظم الأحمدى – روائياً ، نص من الهامش ، ص : ١٥٦ .

(١) ينظر : كاظم الأحمدى – روائياً ، ص : ١٦١ ، لقاء أجرته الباحثة ، وفاء قحطان مع الكاتب الراحل (كاظم الأحمدى) .

(٢) لقاء صحفي أجراه عبد الجبار العنابي مع الراحل كاظم الأحمدى ، سنة ٢٠٠١ ، موقع على شبكة الانترنت www.hiralgate.com/asp/v-art.asp?id=685 ، سبققتني بهذه الإشارة الباحثة ، وفاء قحطان ، كاظم الأحمدى – روائياً ، ص : ١٦١ .

بالعظام أو تغسلوا أصابعكم بمداد (لوحة المواطن) – ليكون تراب الوطن مداد أقلامكم))^(٣).

فالسارد في هذا المقطع يحقق (الرؤية مع) ، ويأخذ خطابه شكل خطاب أيديولوجي ، لأنه يصدر أحكامه على الأنظمة السياسية ، ويعبر عن موقف سياسي أيديولوجي ، خاصة تلك التعليقات السياسية التي تخللت السرد ، فهو ليس سارداً محايداً ، بل سارد أيديولوجي يدعو إلى عدم الخضوع للأنظمة ومواجهة السلطات الحاكمة ، ويصرح بموقفه اتجاهها .

زيادة على ذلك ، نرى كلمة (كتبت) التي تؤكد تبعية الكلام للشخصية / الراوي .

ويمكن إن نشير هنا ، إلى ان الأمر هذا يتعلق بمحكي الأقوال ، وليس بمحكي الأفعال .

فحكاية الأقوال محكوم عليها بالتقليد المطلق ، أي أنها نسخ ثان لما يجري في الواقع^(١) . كما ان ((محكي الأقوال هو الذي يمنح السرد الحياة أفقياً وعمودياً ، وهو الذي يحقق للرواية مصداقية تمثيلها لأبعاد الحياة ولأعماقها ويمنح التخيل واقعيتها))^(٢).

وتتكشف (الرؤية مع) في (الحرف الرابع / العيون) عبر ضمير المتكلم (لفاطمة) وهي تروي مواقف موجهة ، وراوي المواقف الموجهة تناسبه تقنية (الراوي المشارك) ذي (الرؤية مع) ، والمشاعر المتفجرة داخل الشخصية الروائية تبدو أوضح بضمير المتكلم (أنا) فهي الأقدر على وصف المشاعر الباطنية بدقة .

إذ نراها تتاجي نفسها ، وعن طريق المناجاة نلمس العذاب الذي يرزخ تحت وطأة القيد الذي يكبل حتى العواطف .

وبعد ذلك نراها توظف الاستباق في صورة مونولوج داخلي ، حيث ان هذه الصورة تجسد أو تعمق الإحساس بغربة الشخصية ووحدها ، نقرأ :

((أيها الليل ، ، يا مسافراً باتجاه البحار والجزر والنجوم – خذ مني أصفى البوح وألذه – خذ مني أنفاسي ، واللق بها إلى الحبيب المحتجب وراء قضبانك ، وقلت لنفسى سأذهب غداً إلى آمنه ، ابنة الخبازة – تلك التي تشاركني حبه ، أريها وجع القلب ، قصيدة أو رسالة – أركع تحت قدميها ، من أجل أن تحفظ لي قلبه نقياً ، " وأنت يا فتاي سأريك حلمتي تدميان من فرط خوفاً أن يطول الليل وحبك صار

(٣) تجاه القلب ، ص : ٢٤٨ .

(١) ينظر : خطاب الحكاية ، ص : ١٨٤ .

(٢) التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، ص : ٥٠ .

ولادتي الأخرى " لا بأس يا آمنة سأحبك أنا إن أنت أحببتك كحبي له أو كحبه لي ،
أعذريني ، يا أختي ،...))^(٣) .
فهنا (فاطمة) تتطلع إلى المستقبل في قلق ، حيث لم يبق أمامها بعد فقدتها الثقة
بالماضي ، وإحساسها بالانفصال عن الحاضر ، إلا المستقبل ترجوه وتخاف منه في آن
واحد .

هكذا نجد الشكل الجواني الحكي ، حيث (فاطمة) الفاعل الذاتي ، تبئر ذاتها ،
وبضمير المتكلم تمارس السرد والتبئير معاً ، وتحقق (الرؤية مع) . بمعنى آخر ،
تتخذ من ذاتها موضوعاً لمنظورها ، يظهر لنا من خلال المونولوج من جهة ، ومن
جهة ثانية من خلال مخاطبة حبيبها (عقيل) الغائب وبضمير الشخص الثاني
(أنت) الذي توظفه بقصد التواصل مع حبيبها وبث شكواها ولواعج حبتها له .
ثم نراها تنتقل من مخاطبة حبيبها، إلى مخاطبة (آمنة) التي تشاركها حبتها
لـ (عقيل) تشكو إليها وتعرفها حقيقة الحب ، الكلمة النابعة من أعماقها .
فضمير المخاطب هنا ، يتمركز في ثلاث ذوات : -

١- ذاتها عن طريق المونولوج ← للتمهيد لما ستفعله .

٢- ذات (عقيل)

٣- ذات آمنة

للشكوى

ونجد (أبا فاطمة) يسرد (بضمير المتكلم) لزوجته (أم فاطمة) الحوار الذي
دار بينه وبين الرجل بشأن الفتى (عقيل) على أساس (الرؤية مع) ، فينقل لنا
مواصفات أو ملامح الشخصية المركزية (عقيل) ، كما في المقطع الآتي :
((- " خذي مثلاً هذا الصباح - في هذا الصباح - أحدهم ألقى في أذني سؤاله
- متى يخرج الفتى من حجرة الشرطة ولقد مضى ثلاثة أو أربعة أيام ، وهو في
الحجز - وكأني ولي أمره ، وكأني الوحيد الذي يعرفه ، ومع ذلك تظاهرت بالصمم
- فرددت صوته إلى فمه ، أي فتى تعني ، أنني لم أنجب فتى مؤهلاً لأن يكون من
رواد الشرطة ؟ أتدرين بم ردي - قال ، قال لي - هذا الفتى ، الأسمر ، النحيف
الوجه - وجاءني بصفات عقيل كما لو كان ينقلها عن صورة بين يديه ، أقصد الذي
يرافق أبنتك إلى المدرسة وإلى البيت - ...))^(١) .

فمن خلال هذا الحوار تبرز لنا ملامح البطل (عقيل) ، كما نتعرف على المدة
التي قضاها في السجن ، ومن خلال الحوار أيضاً يبرر (أبو فاطمة) لنا (ولأم فاطمة)
(قرار الارتحال عن هذه المحلة إلى محلة أخرى .

(٣) تجاه القلب ، ص : ٣٣٢ - ٣٣٥ .

(١) تجاه القلب ، ص : ٣٢٣ ، ويستمر الحوار إلى ص : ٣٢٦ .

وإذا عدنا إلى رواية (نجيمات الظهيرة) نراها تتميز بديمقراطية الصوت الروائي ، إذ يتيح (الأحمد) لشخصياته بعرض وجهات نظرها بحرية تامة ، إذ تعلن كل شخصية بأنها هي الراوي .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، في (ف ٢ / سهيل العبد) في الحرف الثالث يعلن بأنه الراوي ، ((حدث هذا سأرويهِ بصوتي ، رأيته يدور في مكانه .. ولولا رؤيتي لقامته لقلت كان أبي شبحاً أجبرني ان الصق قامتي بجدار بيتنا من الخارج ((^(٢) .

فهنا (سهيل) يصرح علانية بأنه الراوي . ويستمر سرده ، ونراه متمسكاً (بالأننا) نقرأ : ((أنا ، في الحقيقة – لا أستطيع أنا . أنا . أنا . أنا ، على أيجال ، كما تظن أولئك هم يتجهون نحو مفهـى القرناوي . وكنت ، أقول والصدق . أنني كنت مقيداً إلى ظل الجدار))^(٣) .

فالتكرار (للأننا) يبرز معاناة الراوي ، فهنا يكون الراوي غارقاً فيما يروي وما يعاني .

كما ان المبالغة بـ (أنا) / أنا . أنا . أنا . أنا ، (وكنت) المتكررة مرتين على خط السرد ، فيها نوع من الإقحام ، أضافه الراوي (الشخصية الرئيسية) على لسان راويه (سهيل العبد) .

فهنا تظهر (الرؤية مع) المتعالية ، حيث تصادر الكثير من حقوق الشخصيات الروائية لنفس (المؤلف السارد) ، وهذه السمة يتميز بها (الأحمد) في ثلاثيته . كما يمكن الإشارة هنا ، إلى أن المبالغة العالية (للأننا) ، وحب (الأحمد) لها ، عملت على انعدام (الرؤية الخارجية) التي تكون معرفة الراوي أقل من معرفة شخصياته .

وتبدو (الرؤية من الخلف) في رواية (نجيمات الظهيرة) واضحة من خلال قراءة الراوي العليم (عقيل) افكار والده ، والتنبؤ بما سيقول .

كما نراه يعمل على دعم الفعل بالضمير ، ((ماذا سيقول هو ، ما زلت طالباً ، تأكل وتمسح اصابعك بعرض الحائط – تتحرش بابنة الجيران – ماذا أقول لوالدها لو عاتبني بسبب تصرفك الشائن ؟ ... ،

قالت هي حل لها المسائل ، وسأوصلها أنا قبل ان يأتي – قلت : انها ورقة – والورقة لا تعدو ان تكون ورقة – قالت : تكذب أنت تكذب يا عقيل – هذه ورقة فاطمة

(٢) نجيمات الظهيرة ، ص : ٣٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٤١ .

– لمحت عينا أمي رعشة ... عيناها تقولان دائماً الاشياء التي لا يستطيع ان ينطق بها فمها))^(١).

هكذا نرى عبارة (سيقول هو) الفعل المدعوم بالضمير ساعدت (الراوي العليم / عقيل) على قراءة افكار والده والتنبؤ بما سيقول . كما نراه يستبق افكار امه (أم عقيل) الشخصية الثانوية قبل ان تنطقها بلسانها* .

وإذا ما انتقلنا إلى رواية (تجاه القلب) نرى في الحرف الثاني (الضمائر) أن ثمة تداخلاً بين الرؤى السردية ، فمن (الرؤية من الخلف) إلى (الرؤية مع) ثم العودة إلى (الرؤية من الخلف) ، أي امتزاج (السرد الموضوعي والسرد الذاتي) . إذ نرى (عقيل) الشخصية المحورية تسرد لنا الحوار الذي دار بين (حميد القرناوي) وبعض المخبرين الأمنيين ، نقرأ :

((وهم يتبادلان الدور الحوارى ، نية أن يملأى صيوانى أذنيه ، ويغسلا جوفه ودماعه بالتأكدات الضرورية ، ويقول أنا أسمع وبالتأكيد هو يسمع : - وإنما هي الأوامر العليا - التي شاءت أن تمنحك فرصة العمر ، لتكون مواطناً صالحاً - لاحظ يا أخ حميد - لم نسألك عما خطر ببالك قبل لحظات))^(١).

فالسرد هنا مزج بين صوت السارد وصوت الشخصية المتحاوره ، يقول (أنا - أسمع) صوت الشخصية (حميد القرناوي) ، وبالتأكيد (هو يسمع) صوت السارد ، مما أدى إلى امتزاج الرؤيتين .

فهو يفرض سيطرته المطلقة على السرد ، ويتدخله المباشر عن طريق التفسير والتأويل بما يجول في خواطر المتحاورين . فهو (راوٍ عليم) يقتحم بسهولة عقول الشخصيات ويستقرئ أفكارهم ، ويقتحم جماجمهم ، ويوضح ذلك المقطع الآتي : - ((وظل حميد القرناوي صامتاً ، مذعوراً ، مقهوراً ، يحاول متابعة الكلمات التي تنزل من فجوه ، ليس غامضة ولا يعوزها وضوح - لكنه يحسها (هو) مزيجاً مخمراً ، ذات إيقاع مدوخ . دخلت الكلمات ، مرهقة . تركض في التجويف - تنخر ، تمزق ...))^(٢).

فالمقطع السابق أمر يجدر لفت الأنظار إليه ، فهو مقطع سردي مبأر تبئيراً داخلياً يؤطره سرد غير مبأر ، إذ يرويهِ (راوٍ عليم) ، وهو غير مبأر ، ثم يبأر السرد على

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ٢١٠ ، ٢١١ .
* سبقتني بالإشارة والقول ، الباحثة وفاء قحطان ، ينظر : كاظم الأحمدى - روائياً ، ص : ١٧٢ .

(١) تجاه القلب ، ص : ٢١٠ وينظر كذلك الصفحات ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٩ .

شخصية (حميد القرناوي) تبثيراً داخلياً . ولعل وظيفة هذا النوع من السرد ، هي تدعيم وجهة نظر الراوي العليم وإسنادها .

ونلاحظ في (العيون / ٢) الرؤية من الخلف ، متمثلة بالراوي العليم ورؤيته الخاصة التي تهيمن على رؤية الشخصية (فاطمة) ، فينفذ الراوي إلى داخل الشخصية ويترجم أحاسيسها تجاه حبيبها (عقيل) ، ولهذا يكون علمه عن الشخصية أكثر من علمها عن نفسها .

((الفتاة ترتدي قميصاً أبيض وتنوره سوداء – تحتضن كتبها المدرسية – تقف في كل صباح عند ساق النخلة ، لترى الفتى قادماً إليها – في أعماقها رغبة في العناق ، مؤجلة دائماً إلى الزمن القادم – يبوحان بها ، ولكن في سريهما – الفتى كان يرافقها – حد الجسر الصغير – وهناك عيون أخرى .. عيون آخرين كانت تضيف لونهاً جديداً للصورة))^(١) .

كما نلاحظ في المقطع السابق ، أن الراوي وصف المظهر الخارجي للشخصية ، فرغم أن الوصف يقوم بوظيفة بناء مهمة في سياق النص الروائي ، ويستمد قوته من أسلوب السرد الذي يوجهه ويوظفه توظيفاً خلاقاً^(٢) ، فإنه لا يمكن عدّها رؤية سردية خارجية بل يمكن عدّها خرقاً في البناء الفني الروائي ، لأن الراوي يسهب في الوقت نفسه في وصفها داخلياً بمعرفة مطلقة ، فيعرف ما يدور في خلدّها وجمجمتها .

(فالأحمدى) يأبى أن تكون مخلوقاته متعالية على خالقها ، وهذا ما يفسر أيضاً انعدام (الرؤية الخارجية) .

وبناء على ما سبق نجد ان (الأحمدى) اعتمد (الرؤية من الخلف) المتمثلة بالراوي العليم ، و(الرؤية مع) المتمثلة بالراوي المحدود العلم . كما نلاحظ ان الرؤى السردية في ثلاثية (الأحمدى) حدث فيها خرق فهي تختلط مع بعضها ، وتمتزج داخل حدود سرد الرواية الواحدة ، فيتمزج الراوي العليم ذو المعرفة المطلقة مع الراوي المساوي في المعرفة مع شخصياته .

ويتصف السرد لدى (الأحمدى) بأنه يهتم بالتفصيلات الجزئية . كما يعطي (للأنثى) أهمية كبيرة ، ويعدها شخصية داخل الإنسان . فنجد ان إنسان (الأحمدى) يعاني دائماً من تضخم وبروز (الأنثى) مما يجعل هذا الإنسان في صراع دائم مع ذاته وهذا ما نجده واضحاً في روايته البكر (أمس كان غداً) .

كما يتبين لنا طغيان محكي الأقوال المسرد منها والمباشر وغير المباشر والمونولوج على الراوي المشارك ، وتعدد الاصوات في الجزئين (الثاني والثالث) وتباين وجهات النظر والرؤى السردية .

(١) تجاه القلب ، ص : ٣٩٠ .

(٢) ينظر : قضايا الرواية الحديثة ، ص : ١٣٧ .

ويلحظ أيضاً أمراً مهماً ، وهو ان (الأحمدى) يعمد جاهداً إلى إلغاء المسافة الفاصلة بينه وبين شخوصه ، إذ يضع كثيراً من نفسه في شخصياته الروائية . ويجعلها تجسد لسانه البارع .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، الشخصية الثانوية (سهيل) الذي لم يكمل تعليمه الابتدائي نراه بارعاً في اللغة العربية ونحوها ^(١) . وهذا يعني أن كاتبنا يتماهى مع شخصياته ، ولاسيما الشخصية الرئيسية (عقيل) ، إذ تفصح هذه الشخصية عن مكنونات الروائي وأعماقه وأهدافه .

(١) ينظر : نجيمات الظهيرة ، ص : ٤١ .

المبحث الثالث

درجات حضور (الراوي والمروي له) في البنية السردية

بما ان السرد هو ((طريقة القص الروائي))^(١) ، بتعبير (جان ريكاردو) فما العنصر الذي يحدد هذا القص الروائي ؟ إذ أن العنصر الذي يتجلى فيه ذلك هو الراوي (narrator) الواسطة بين مادة القصة والمتلقي ، وهو الذي يقوم بصياغة تلك المادة^(٢) .

بتعبير أدق ((هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي))^(٣) ، أو هو ذلك العنصر الذي ((يسرد أو يروي أحداث العمل السردى))^(٤) .

وتعده (د. يمنى العيد) أداة تقنية يستعين بها المؤلف الحقيقي ليكشف عوالمه الإبداعية^(٥) . كما هو أحد أهم الألقعة التي يستخدمها المؤلف لبناء عمله^(٦) . وهو عنصر قصصي متميز عن سائر العناصر ومرتبطة بالآن نفسه ، فليس (الراوي) مجرد صوت ينهض بالسرد فقط ، بل هو شكل له وظائف ومدلولات ، وجزء من لحمة النص ومكون من طبيعته السردية ، أي من طبيعة العالم السردى*
ومن هذه التعاريف يتضح بأن الراوي هو العنصر المتخيل الذي يقوم بسرد أحداث الرواية وبنها إلى متلق متخيل .

ويحتل الراوي موقعا مهماً في عالم القصة والرواية ((ولا يمكن لأية حكاية أن توجد دون أن يكون لها باث يرويها ومتقبل يسمعها أو يقرأها . فسواء أكانت هذه الحكاية مكتوبة أو غير مكتوبة وأحداثها حقيقية أو أسطورية فإنها لا تخرج عن ان تكون ملفوظاً يلفظه شخص ويتقلبه شخص آخر))^(١) .
وقد أطلق النقاد تسميات عدة على الراوي فهو :

(١) قضايا الرواية الحديثة ، ص: ٣٤١ .

(٢) ينظر : المتخيل السردى ، ص: ٦١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص: ١١٧ .

(٤) الصوت الآخر ، ص : ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٥) ينظر : تقنيات السرد الروائي ، ص: ٩٠ .

(٦) ينظر : بناء الرواية ، ص: ١٨٠ .

* هذه الافكار هي جزء من محاضرات ألقيت على طلبة الدراسات العليا (الماجستير) للسنة التحضيرية ٢٠٠٩ - ٢٠١٠ ، ألقاها د. لؤي حمزة عباس في مادة (السردية العربية) ، في قسم اللغة العربية - كلية الآداب ، جامعة البصرة .

(١) الرواية والراوي في كتاب الأغاني دراسة من خلال أخبار جميل ، نجوى الرياحي القسنطيني ، مجلة الحياة الثقافية ، تونس ، ع ٥٦ ، سنة ١٩٩٠ ، ص: ٧٣ .

الباث^(٢)، والحاكي^(٣)، والسارد^(٤)، وصوت القاص والصوت^(٥)، وقد يسمى المؤلف، المصنف أو الناقل، أو الراوي المؤلف^(٦).

وقد ذهب النقاد في تقسيم الرواية على أصناف عدة، منها تصنيف الناقد (فريدمان) الذي توصل إلى إيجاد ثمانية أنواع من الرواية هم:

- ١- ((المعرفة الكلية للكاتب (الراوي العليم) .
- ٢- المعرفة الكلية المحايدة (الراوي المحايد) .
- ٣- الأنا كشاهد .
- ٤- الأنا كمشارك .
- ٥- المعرفة الكلية المتعددة الزوايا .
- ٦- المعرفة الكلية الأحادية الزوايا .
- ٧- الصيغة الدرامية / المسرحية (الراوي المسرح) .
- ٨- الراوي عدسة الكاميرا^(١) .

وعند إمعان النظر في التصنيف الذي قدمه (فريدمان) نجد نمطين من الرواية هم:

- ١- الراوي المسرح: ويتضمن الأنواع، الثالث والرابع والسابع في تقسيمه .
 - ٢- الراوي غير المسرح: ويتضمن الأنواع المتبقية .
- أما (تودوروف) فقد ميّز أنموذجين للراوي:
- ١- ((الراوي الذي هو مجرد شاهد وهو راو ينقل الأحداث ويحكي عن الشخصيات .
 - ٢- الراوي الذي يخفي خلف الشخصيات بحيث تتقدم الأحداث كمشهد يجري أمام أعيننا وبحيث تنطق الشخصيات بلسانها^(٢) .

(٢) ينظر: صورة السارد والمسروود له من خلال دنيا الله، نجيب محفوظ، احمد السماوي، مجلة الحياة الثقافية ع ٥٦، ١٩٩٠، ص: ٦٧

(٣) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة ص: ٧٤.

(٤) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٥، ص: ١١١.

(٥) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، ص: ٨٥.

(٦) ينظر: السردية العربية، ص: ١٦٣.

(٧) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير - مجموعة من النقاد، ترجمة، مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص: ١٤.

- في حين نجد (واين بوث) يقدم تصنيفاً آخر يأخذ الصورة الآتية :
- ١- ((الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب) وهو الذي يتواجد في أية رواية حتى وإن كانت سيرة ذاتية . وحتى لو كان هناك راوٍ آخر مشارك . انه الكاتب الضمني المتخفي في الكواليس ، وهو ليس الكاتب الإنسان أو كما يسميه (بارت) انه من ورق وليس من لحم ودم .
 - ٢- الراوي غير المعروض (غير الممسرح) : وهو الراوي الذي يشتهه علينا
 - ٣- الراوي المعروض (الممسرح) : وهو كل شخصية مهما بدت متخفية ، وتتداول الحكي وتعرض نفسها بمجرد ما أن تتحدث بالضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب))^(١) .
- ويصنف الأخير بدوره إلى : الراصد والشاهد والمشارك في الأحداث^(٢) . وكما ميز (جيرار جينيت) بين أنواع التبئير. ميز بين نوعين من الرواة بالنسبة لعلاقتها بالمروي^(٣) :-
- ١- راوٍ غائب عن القصة التي يرويها ويسمى أيضاً (غيري القصة) .
 - ٢- راوٍ حاضر في القصة بوصفه شخصية ، ويسميه (مثلي القصة) .
- أي موقع الراوي من الحدث ، خارجه أو داخله .
- كما ان لحضور الراوي في الخطاب درجات فقد يكون حضوراً فاعلاً بوصفه بطل الرواية ويسمى هذا النمط عادة بـ (السرد الذاتي) أو السرد (ذاتي القصة) ، كما قد يكون حضوره في الخطاب لتأدية دور ملاحظ أو شاهد أو بوصفه شخصية ثانوية في الرواية^(٤) .
- ويميز (سعيد يقطين) في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) بين نوعين من الرواة انطلاقاً من العلاقة بين الراوي وما يرويها إلى :-
- ١- راوٍ غير مشارك في القصة (براني الحكي) .
 - ٢- راوٍ مشارك في القصة (جواني الحكي) .
- ويحدد أربعة أنماط من الرواة يتشكلون بالعلاقة ما بين علاقة الراوي بالقصة وبالمستوى السردى الذي يتخذه في السرد إلى :

(٢) تقنيات السرد الروائي ، ص: ١٧٢ .

(١) تحليل الخطاب الروائي ، ص: ٢٩١ ، ٢٩٢ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ص: ٢٩٢ .

(٣) إذ ميز (جيرار جينيت) بين نوعين من الرواة بالنسبة لمستواهما السردى ، ويكون اما خارج القصة (براني الحكي) أو داخل القصة (جواني الحكي) ، خطاب الحكاية ص: ٢٥٨ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ٢٥٤ ، ٢٥٦ .

أ / براني الحكوي ويضم :

- ١- خارج الحكوي : يحكي قصة غير مشارك فيها ويسميه (الناظم الخارجي) .
- ٢- داخل الحكوي : يحكي قصة غير مشارك فيها ولكن من خلال شخصية تقع على مسافة من الراوي ويسميه (الناظم الداخلي) .

ب / جواني الحكوي ويضم :

- ١ - داخل الحكوي : إذ تحكي شخصيات الرواية ويسميه (الفاعل الداخلي) .
 - ٢ - الحكوي الذاتي : إذ تحكي شخصية مركزية واحدة ويسميه بالفاعل الذاتي^(١) .
- من خلال العرض السابق يمكن القول ان الراوي ينقسم على نوعين هما :

- ١- **الراوي الممسرح** : وهو الراوي الظاهر على مسرح الأحداث ، بوصفه احد شخص الرواية ، ويلفظ السرد بأستعمال ضمير المتكلم . ويكون أما مفارقاً لمرويّه ، اي ((يروي متوناً لا تنتسب إليه ، ويقتصر دوره في الأخذ عن راوٍ سابق ، والإرسال إلى مروي له))^(٢) . أو يكون متماهياً بمرويّه أي ((يروي ما حدث له))^(٣) .
 - ٢- **الراوي غير الممسرح** : وهو الراوي الذي ((يسوق خبراً لم يكن حاضراً فيه بأي شكل من الأشكال ماعدا حضور الوهم والخيال))^(١) وهو بذلك يكون ((شخصية ظل فني للكاتب))^(٢) .
- ونجد هذين النوعين في ثلاثية (الأحمد) بشكل واضح . فعلى سبيل المثال لا الحصر ، نرى الراوي الممسرح في رواية (أمس كان غداً) (عقيل) الشخصية الرئيسية في الرواية يسرد بضمير المتكلم ويتماهى بالشخصية والحدث .

((في الليل رأيت نساء المجلات الأنواع التي ترى ، التي ، لا تمل وتحدثت إليهن كثيراً .. بالكلمات السرية ، الرهيبة . التي تحترق وتظهر كخيالات وقد رأيت صورتني في إحدى الصفحات))^(٣) .

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي ص : ٣٠٩ ، ٣١٠ .

(٢) السردية العربية ، هامش رقم (٢٣) .

(٣) المكان نفسه .

(١) أبحاث في النص الروائي العربي ، ص: ١٨٥ .

(٢) تقنيات السرد الروائي ، ص: ٩٧ .

(٣) أمس كان غداً ، ص: ٩٤ .

نلاحظ هنا تماهى الراوي الممسرح بالشخصية والحدث . فالراوي هو البطل ، والبطل هو الراوي . (عقيل) الذي رأى نساء المجلات التي لا تمل ، وتحدث إليهن بالكلمات السرية . وهو بهذا يكون بطلاً وصانعاً للحدث ، أي لم يكن بعيداً عن الحدث ، بل هو البطل فيه .

كما نرى تماهى الراوي الممسرح بالمروي له من خلال (المونولوج) الذي أبداه (الراوي / عقيل) مخاطباً ذاته الثانية (أوتلو) بضمير المخاطب الذي يعود على المروي له .

نقرأ : ((" سيأتي يوم آخر ، يا أوتلو ، ولن يحتملك أحد ، ما من أحد يحب ان يسمع مزيداً من التفاصيل – أنك تكاد تسير مع عقربي الساعة ، خطوة خطوة ... أن ذلك شيء ممل ، وقاس أيضاً – لا تكثر من الأسئلة ، أنت هنا ترى وتسمع ، ولكن لا تقل شيئاً))^(١) .

هكذا نرى الراوي الممسرح مرسلًا للسرد ، ومتلقياً له في أن واحد . فهو يخاطب (مروياً له) غير موجود أمامه في النص ، وإنما في ذهنه فقط ، فقد تماهى به ، ولم يستطيع الانفصال عنه إلا بانتهاء المونولوج الداخلي . فضلاً عن تماهيه بالحدث الذي يسرده ، وبالشخصية كذلك .

ويمكن مشاهدة الراوي غير الممسرح في رواية (نجيمات الظهيرة) إذ نراه في (ف ١ / زائر المدينة وزهور تموز) يدخل بواطن الشخصية المركزية ويعلم بأحوالها وأفكارها ، مستخدماً بذلك ضمير الغائب للتعبير عن أحداث هذه الشخصية .

((مر ذلك المساء الكئيب الثقيل ، فلم يدر الفتى النقي النجيب ، اين يتجه ، أيدخل إلى ديماس أبيه ، فيكشف سر قلبه المعذب ، وحتما ستنجلي لام عقيل لوعة القلب ، وذلك الأصفرار الرهيب جاثماً على الوجه النبيل))^(٢) .

نلاحظ هيمنة الراوي غير الممسرح في هذا المقطع ، فضلاً عن معرفته المطلقة ببواطن البطل (عقيل) ، إذ اخبرنا عن قلقه وتشوشه . إذ انه لا يعرف اين يتجه والى من يكشف سر قلبه المعذب وذلك الأصفرار المرتسم على وجهه .

إن المهمة الأساسية التي من أجلها وجد الراوي بنوعيه سواء أكان راوياً ممسرحاً أم غير ممسرح في بنية الخطاب السردى وجعله العنصر الأول في تلك البنية السردية هو القيام بالسرد . غير أن النقاد قد وجدوا له وظائف أخرى تسند إليه غير وظيفة السرد . وبعض هذه الوظائف رئيسة والأخرى وظائف ثانوية .

كما يمكن الاستغناء عن بعض الوظائف إلا ان وظيفة السرد لا يمكن إسقاطها لأنها شرط في وجود الراوي في الخطاب السردى ، فإذا أسقطت هذه الوظيفة عنه الغي

(١) أمس كان غداً ، ص : ٧٤ وينظر كذلك الصفحات ، ٨٠ ، ٨٧ ، ٩١ ، ١١٠ ، ١٢٨ .

(٢) نجيمات الظهيرة ، ص: ١١٦ . وينظر كذلك الصفحات ، ٩٥ ، ١١٤ ، ١٣٠ .

وجوده وسقطت ضرورة ذلك الوجود الذي من أجله قام الراوي ، ومن ثم يهدم ركن أساس من ذلك الخطاب .

لقد ذكر وظائف الراوي مجموعة من النقاد أمثال (واين بوث وجيرار جينيت) ، وقد أوردوا الوظائف الآتية (١) :-

- ١- وظيفة العرض للأحداث الحكائية .
- ٢- وظيفة الرقابة .
- ٣- وظيفة التأويل .

ولقد ميّز (جيرار جينيت) للراوي الوظائف الآتية (٢) :-

- ١- الوظيفة السردية .
- ٢- وظيفة التوجيه .
- ٣- وظيفة التواصل .
- ٤- وظيفة الشهادة .
- ٥- وظيفة الوصف .
- ٦- الوظيفة الأيديولوجية .

أما الكاتبان (سمير المرزوق وجميل شاكر) فقد ذكرا وظائف الراوي على أنها ثمان وظائف (١) :-

- ١- وظيفة السرد .
- ٢- وظيفة التنسيق .
- ٣- وظيفة إبلاغ .
- ٤- وظيفة أنتباهية .
- ٥- وظيفة استشهادية .
- ٦- وظيفة إفهامية أو تأثيرية .
- ٧- وظيفة أيديولوجية أو تعليقية .
- ٨- وظيفة انطباعية أو تعبيرية .

(١) ينظر : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ص : ١٠ .

(٢) ينظر : خطاب الحكاية ، ص : ٢٦٤ ، ٢٦٥ .

(١) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص : ١٠٠ .

ولقد ركز البحث على الوظائف التي وجدها في ثلاثية (الأحمدى) ولم يتطرق إلى جميع الأنواع التي ذكرت .

١- وظيفة السرد والتنسيق والتأطير :-

يقوم الراوي بالوظيفة الرئيسية المناطة به وهي السرد بمجرد بدئه الكلام سواء كان راوياً ممسرحاً أم غير ممسرح وهي ((وظيفة بديهية إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية))^(٢) .

أما وظيفة التأطير فيشترك فيها (الراوي والمروي له) بوصفهما الركنتين الأساسيتين في عملية الإرسال والتلقي ، فكلاهما يشكل الإطار السردى للحكاية . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، نرى في الحرف الرابع من رواية (أمس كان غداً) أنموذجاً واضحاً لهاتين الوظيفتين ، إذ يقول الراوي الممسرح (عقيل) :

((استيقظت السيدة - بعد وصول أول سيارة ، بحوالي ربع ساعة ، وقد رأت أن لديها وقتاً لتكون امرأة فعلاً ، فلم تستعجل نفسها لتناول ما صنعتها يداً مستر فليمن ، وكأنها ليست بحاجة إلى شيء - أو كأن صار يكفيها النظر إلى ما صنعت يدا زوجها لكي تمنحه شيئاً من عطفها وودها - في هذه الساعة الصباحية))^(١) .

من خلال هذا النص تتضح لنا وظيفة السرد والتأطير ، فما ان تكلم الراوي الممسرح عن الأحداث حتى ظهرت وظيفة السرد ، كما ان إرسال الراوي للأحداث ومشاركة المروي له في تلقي هذه الأحداث ما هو الا دليل وجودهما معاً لتشكيل الإطار السردى .

أما وظيفة التنسيق فهي وظيفة يقوم بها الراوي حيث ينسق ويرتب ويسلسل الأحداث ((ويأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي))^(٢) .

٢- وظيفة الوصف :-

وهي من الوظائف التي يؤديها الراوي في أحداث الرواية . ولهذه الوظيفة صورتان:- ((الصورة السردية : وهي التي تعرض الأشياء متحركة ، والصورة الوصفية : وهي التي تعرض الأشياء في سكونها))^(٣) .

(٢) المكان نفسه .

(١) أمس كان غداً ، ص : ١٣٥ وينظر كذلك الصفحات ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٤٤ ، ١٤٨ .

(٢) مدخل إلى نظرية القصة ، ص : ١٠٤ .

(٣) بناء الرواية ، ص : ١٥٦ .

وتتجلى هذه الوظيفة بوضوح في رواية (أمس كان غداً) ، إذ نرى الراوي المسرح (عقيل) يتخذ من الوصف الخارجي قصديه لبيان هيئة ومظهر (مستر فليمن) الانكليزي . فهو يخمن ويشبه (فليمن) بضابط معسكر الأراف .
 ((حاول مستر فليمن ، أن يوقظني – برغم أنني كنت يقظاً الليل بتمامه ، وأرى لون حدائه الطويل الملمع ، ولون بدلته – التي تشبه بدلة سائقي السيارات العسكرية أو سائسي الخيول – في مجلة الخيول والعجول ، إلا أن لونها العسكري ، يوحي أن الرجل لم يكن مدير معمل نجارة في الأراف ، بقدر ما هو ضابط عسكري في الأراف كله))^(١) .

فمن خلال هذا الوصف يجعلنا نخمن سبب مجيء (مستر فليمن) إلى العراق ، والعمل في شركة النفط الانكليزية ، وبطانة عمله في معمل النجارة .
 كما ان الوصف يحتوي على الكثير من (الأرصاد) * ، إذ يكشف (الحرف الخامس) من الرواية هوية هذا الجاسوس الانكليزي الذي اتخذ من المعمل قناعاً وستاراً له .

٣- وظيفة الاستذكار :-

وهي من الوظائف المهمة التي يؤديها الراوي في السرد ، وفيها يقوم الراوي باستذكار الأحداث السابقة التي تؤدي دلالة معينة في لحظة استذكارها ، فهو لا يستذكر أحداثاً لا معنى لها لمجرد الاستذكار . وإنما ليشعر المروي له بهدفه من هذه الوظيفة^(٢) .

وتبرز هذه الوظيفة بشكل واضح في ثلاثية (الأحدي) . فعلى سبيل المثال لا الحصر ، نرى في (ف ١ / حلم الأميرة فاطمة) من رواية (نجيمات الظهيرة) ، الشخصية الثانوية (أم فاطمة) تستذكر لابنتها (فاطمة) التي تمثل دائماً نقطة استذكار لأمها ، ذكرياتها مع (أبي فاطمة) عن طريق حب (فاطمة) (لعقيل) .
 ((كان يطوف حول بيتنا والشمس تأكل من هامته ، يحاول ان يراني ظل أكثر من شهرين – ثم قالت .. من ثلاثة أو أربعة أشهر ، لا أتذكر – لا أتذكر- وأربعين مرة))^(١) .

(١) أمس كان غداً ، ص : ١٣٥ .

* الأرصاد : ويعني الأرصاد ان الحدث السابق يؤهل لأرصاد اللاحق .

(٢) ينظر : أدب يعرب السعيد القصصي ، دراسة في البنية السردية ، نجوى محمد جمعة البياتي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ٢٠٠١ ، ص : ٤٨ .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ١٦٢ .

٤- الوظيفة الأيديولوجية أو التعليقية :-

إن وظيفة التعليق على الأحداث غالباً ما تأتي مناطة بالراوي ، الذي قد يأتي تعليقه في نهاية أحداث الرواية أو في أثناء سرد وقائعها .

ويوقف التعليق سير الحدث لصالح المساحة التي يتخذها هذا التعليق ، بما يسهم في إبطاء سرعة النص ، إلا ان إيقافه لصالح المعلومات أكثر منه لصالح التأمل^(٢) . وفي ثلاثية (الأحمد) وجدنا هذه الوظيفة وقد ارتبطت بوظائف أخرى مثل (الوظيفة الإبلاغية والوظيفة الإفهامية) .

ويمكن ان نلمس هذه الوظيفة في رواية (نجيمات الظهيرة) ، إذ نرى الراوي المسرح (عقيل) يخاطب صديقه (سهيل العبد) ويبلغه بأنه سوف يحارب كل من يريد تشويه شرف (فاطمة) والدنو منها .

نقرأ : ((" عليّ ان أحاربهم جميعاً "))

- بأي سلاح - بالبنادق والمدافع أم بالجبال والصخر ؟

" بقلبي ، بالنبض الأبيض الصاعد من قلبي ، بما لا يمكن ! "))^(١) .

يتضح من خلال هذا النص ، ان الهدف الأساسي من خطاب الراوي المسرح (عقيل) المتماهي بالحدث والشخصية . هو هدف إبلاغي أيديولوجي إفهامي .

٥- وظيفة استفسار :-

تعد هذه الوظيفة من الوظائف المهمة التي يؤديها الراوي في الخطاب السردى ، وهي في كثير من الأحيان تخص الراوي المسرح ولاسيما إذا كان المروي له حاضراً في البنية السردية .

فيوجه الراوي استفساره للمروي له ، لينتظر منه الإجابة ، وقد يجيب المروي له على استفسار الراوي ، أو يتركه في حيرته دون إجابة .

كما يوجه الراوي بعض استفساراته لغرض جذب انتباه المروي له ، وضمان استمراره في تلقي السرد .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، نرى الراوي المسرح (سهيل العبد) في رواية (نجيمات الظهيرة) يسرد قصة عمله البطولي في ساحة القتال ، وكيف انه يجمع ساقين و رأساً ، أو جثة و رأساً ، أو يدين و رأساً أو ساقاً و يداً و رأساً وإلى غير ذلك^(٢) .

(٢) ينظر : الزمن النوعي وإشكالية النوع السردى ، ص : ١٥٤ ، ١٥٥ .

(١) نجيمات الظهيرة ، ص : ٣١٣ .

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ٣٠٩ .

وبعد هذا السرد وجه الراوي المسرح استفساره للمروري له المسرح متسائلاً عن سبب قيام الحرب فقال :

((لماذا هذه الحرب ؟ لماذا الموت ؟ أفكر دائماً ؟))^(٣) .

فالراوي هنا وجه استفساره للمروري له (عقيل) عسى ان يرد على أسئلته ، لكن لم ينجح في استنطاقه .

كما نرى (أم فاطمة) توجه استفسارها إلى ابنتها (فاطمة) بشأن الفتى (عقيل) قائلة :

((" قابلت عقيلاً - هل جاءك إلى المعهد ؟ "))

- هل أرسل إليك رسالة من رسائله تلك ؟ "

- صارحيني قولي شيئاً ذا جدوى ، فأنا أمك - كنت أسمع أسرارك

وأكتمها - هل أرسل إليك رسالة بيد أحدهم ؟))^(١) .

فتجيب الابنة (فاطمة) - في لحظة الاستفسار

بـ ((كلا))^(٢) .

٦- وظيفة التوثيق :-

فهى وظيفة سردية نجدها في أكثر الروايات التي تعتمد على الحروب ، والأزمات ، والقصاص التاريخية . يقوم الراوي فيها بتوثيق الحدث الذي يروييه في الرواية رابطاً إياه بمصادر تاريخية ، كي يزيد من شد انتباه المروري له وثقته له بما يسمع او يقرأ ، وإقناعه بأنه لم يتجاوز الحقيقة فيما ذكره ورواه^(٣) .

ونجد هذه الوظيفة في رواية (أمس كان غداً) بوصفها رواية تاريخية . يؤرخ فيها الراوي أحداثاً تاريخية مهمة من تاريخ العراق (مرحلة الاحتلال البريطاني) ودخول الانكليز إلى العراق وإقامتهم في البصرة ، قبل ثورة تموز .

كما يذكر الحدث التاريخي المهم وهو ، قيام ثورة تموز ١٩٥٨ للإطاحة بالنظام الملكي وإعلان النظام الجمهوري .

نقرأ : ((" انقلبت الدنيا .. وهم يأخذون من هب ودب !))

" بغداد ، بغداد فيها قلاقل ، من فجر الله ، قالوا ، هناك قلاقل ! "

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٣١٠ .

(١) تجاه القلب ، ص : ٣٧٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٣٧٣ .

(٣) ينظر : بنية النص الروائي ، ص : ٩٢ . وينظر ايضاً : السردية العربية ،

عبد الله ابراهيم ، ص : ١٧٠ .

- " في البلاد قلاقل من الصباح ، سمعناها ، هنا في المعمل – هناك قلاقل ، قالوا لنا ، وقد أمرونا بالعودة إلى المنزل .. ! ")^(١)
فالراوي في هذا النص يوضح قيام ثورة (١٤ تموز ١٩٥٨) لإطاحة النظام الملكي وإعلان النظام الجمهوري .

٧- وظيفة التعبير :-

وهي الوظيفة التي يستطيع الراوي من خلالها ان ((يتبوأ المكانة المركزية في النص السردى ويعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة))^(٢) .
وتبدو لنا هذه الوظيفة بوضوح في ثلاثية (الأحمدى) ، فعلى سبيل المثال لا الحصر ، نرى الراوي المسرح (عقيل) يعبر عن مشاعره ودواخله عندما لمست السيدة (فليمن) وجهه .
((إن هذه السيدة – الحزينة الجميلة التي ترونها – هي التي ، أخذت وجهي – ما كنت أفكر في مثل ذلك الحدث .. اللذيذ المرعب . الجميل المدمر الذي وصل صداه إلى عروقي . وهز عروقي !))^(٣) .
استطاع الراوي هنا في أثناء سرده ، أن يعبر بحرية مطلقة عن مشاعره واحتراقه الداخلي كلما اقتربت منه السيدة (فليمن) .

وفي صدد (الراوي) نجد له موقعا في الرواية ، فالموقع كما تعرفه (د. يمنى العيد) هو ((دينامية تكون النص الباحث عن شكله الفني الخاص))^(٤) .
ويسمى بزواية الرؤية أو المنظور أو وجهة النظر أو التبئير ، ولكن (د. يمنى العيد) استحسنت مصطلح الموقع لأنه ((أكثر إحالة على الهوية الأيديولوجية التي له))^(٥) ، ونحن في هذا البحث نعني بالموقع من وجهة نظر سردية وليس أيديولوجية .

ف (للراوي) موقعان رئيسان هما :

- ١- موقع التماهي بالمكونات الأخرى .
- ٢- موقع الاستقلال عنها .

(١) أمس كان غداً ، ص : ١٨٠ .

(٢) مدخل إلى نظرية القصة ، ص : ١٠٦ وينظر كذلك ، خطاب الحكاية ، ص : ٢٦٥ .

(٣) أمس كان غداً ، ص : ٨٣ ، ٨٤ .

(٤) الراوي ، الموقع ، الشكل ، بحث في السرد الروائي ، د. يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦ ، ص : ٣٤ .

(٥) المصدر نفسه ، ص : ٣٣ .

بما ان الراوي هو أول مكونات البنية السردية ، وهو الذي يأخذ على عاتقه مهمة إرسال الخطاب السردى ، فالمروي له ، هو من يتلقى ذلك الخطاب . أي هناك علاقة بين باث ومتلقي الخطاب .

بتعبير أدق ، ان الراوي يرسل رسالة ما إلى مروري له يتلقى ما يرسله هذا الراوي ، فهما طرفا العملية السردية .

ونحن من خلال عملية القراءة نلتقي بهذين الكائنين المتخيلين ، ويقول (د. عمر الطالب) : ((إننا بمجرد دخولنا في صلب عملية القراءة ، فإن السرد لا يقف إلينا عند حدود (الأخبار) أخبارنا بأحدث الحكاية ، وإنما يقدم لنا في الوقت نفسه صورتين متقابلتين لشخصيتين خياليتين هما : المتكلم (الراوي) و المتلقي (المروري له))^(١) . فمثلما يحتل (الراوي) موقعاً مهماً في السرد ، فالمروري له لا يقل أهمية عنه ، بل يقف بموازاته .

فهو (المروري له) أحد عناصر الوضع السردى ، يقع بالضرورة على نفس المستوى القصصي الذي يقع عليه الراوي ، وان الراوي خارج القصة لا يتوجه إلا إلى مروري له خارج القصة أيضاً ، كما أن للراوي داخل القصة مروياً له داخل القصة^(٢) . وكما يقول (بول بيرون) ان ((العلاقات الشكلية المميزة للراوي والمروري له ، غاية في الأهمية لأنها تضيف على النص خاصيته الجوهرية ، كما ذهب برنس إلى ذلك عام ١٩٧٣))^(٣) .

كما ان (المروري له) عنصر فاعل في عملية التأليف وانجاز المؤلفات . بمعنى آخر لولا المتلقي لما كان هناك سرد ولا تأليف ، وتتجلى فعاليته في ممارسته لوظائف عدة ، إذ يمثل حلقة وصل بين السارد والقارئ ويساعد على تأسيس الإطار السردى ، ويفيد في تمييز السارد ويؤكد ثيمات معينه ، كما يسهم في تطوير الحكمة ، وقد يصبح الناطق الرسمي باسم القيم الأخلاقية للعمل^(٤) .

ولهذا يمكن القول ، ان أي سرد لا يمكن ان يتحقق إلا في حضور المروري له^(٥) . فهو ((جزء عضوي من النص السردى نفسه ، وهو في هذا يختلف عن القارئ

(١) المروري له في داخل النص ، عمر الطالب ، جريدة بابل الثقافي ، بغداد ، ١٧ تشرين الأول سنة ١٩٩٣ ، ص : ٦ .

(٢) ينظر : خطاب الحكاية ، ص : ٢٦٨ ، وينظر كذلك ، الصوت الآخر ، ص : ١٣١ ، ١٣٢ .

(٣) السردية حدود المفهوم ، بول بيرون ، ترجمة ، عبد الله إبراهيم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ٢٤ ، سنة ١٩٩٢ ، ص : ٢٩ .

(٤) ينظر : المروري له وظيفته وموقعه في البنية السردية ، فاضل ثامر ، مجلة الأقلام ، ع (١١-١٢) ، سنة ١٩٨٩ ، ص : ١٣٤ . وينظر كذلك : الصوت الآخر ، ص : ١٣٧ .

(٥) ينظر : السردية العربية ، ص : ١٢٣ .

الحقيقي ، الذي هو إنسان من لحم ودم ويتناول العمل القصصي أو الروائي يستمتع به متى شاء – كما يختلف عن القارئ الضمني (Implied reader) أو الخيالي الذي هو كائن خيالي يولد في لحظة قراءة النص السردى فقط^(٣) .

كما ان القارئ الضمني الافتراضي المتخيل يدخل متلقياً في السرد في حالة اختفاء (المروي له الممسرح) ، أما إذا تمسرح المروي له ، فعند ذلك يفترق عن القارئ الضمني .

ويظهر المروي له في النص السردى بأشكال عدة ، اشتقت من أشكال الراوي ، وقد أشار علماء السرد في دراساتهم إلى هذه الأشكال ومنهم :

الناقد (جاتمن) الذي أشار إلى وجود شكلين من أشكال المروي له :

١- المروي له الممسرح الذي يمتلك شخصية واضحة ومحددة في السرد .

٢- المروي له غير الممسرح الذي لا يظهر بصورة واضحة ومحددة في السرد .

وقد أشار (برنس) أيضاً إلى وجود هذين الشكلين^(٤) .

وأشار الباحث (رزوقي عباس) إلى وجود نوع ثالث عندما قال : ((هناك نوع آخر من المروي له يتحدد من خلال مخاطبة الراوي له باستخدام عبارات مثل أنت وانتم يا أصدقائي ويا أحبائي وغيره ، ان المروي له هنا يكون بين التمسرح وعدمه ، وهو ما يسمى بالمروي له شبه الممسرح))^(١) .

وكما ارتبط الراوي بمروييه بمظهرين ، كذلك يرتبط المروي له بمروييه بمظهرين

-:

١- المروي له المفارق لمروييه ، أي الذي يتلقى مروياً لا علاقة له به .

٢- المروي له المتماهي بمروييه ، أي الذي لا يكتفي بتلقى المروي ، وإنما ((يكون شخصية رئيسية [كذا] أو ثانوية ، مشاركاً أو شاهداً أو مراقباً))^(٢) .

وهذا يعني إذا كانت الشخصية بطله في الحدث أو مشاركة فيه ، فأنها تتماهى به ، أما إذا كانت شاهدة أو مراقبة فأنها ستفارقه ، ولا تقتصر مفارقة المروي له للحدث على المشاهدة أو المراقبة ، بل يفارقه وهو سامع لمروييه .

وبعد التتبع والاستقصاء لثلاثية (الأحمد) يرى البحث وجود المروي له

الممسرح في كل الثلاثية .

(٣) الصوت الآخر ، ص : ١٣٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٣٢ ، ١٣٧ .

(١) المروي له في الرواية العربية الجديدة ، الشكل ، الموقع ، الوظيفة ، رزوقي عباس

مبارك ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٤ ، ص : ١٦ .

(٢) الصوت الآخر ، ص : ١٣٨ .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، نرى في (ف ٥ / مقاطع من دفتر الحب) من رواية (نجيمات الظهيرة) ، تلقي المروي له الممسرح (فاطمة) السرد من الراوي (عقيل) الذي خاطبها قائلاً :

((أنهم يحاولون ان يجعلوا مني أكبر رأس في الإعدادية ، أتعرفين ماذا يعني هذا ، يعني الكارثة – أدركت أنهم يدربونني لتحمل مسؤولية السنوات القادمة – كذا قالوا – مسؤولية الحرب بين اليمين الرجعي واليسار الثوري – وأنا رأس اليسار – الشباب ، الأكثر ثورية – والأرجح في تسلّم السلطة السياسية))^(٣) .
فالمروي له في هذا النص ، رغم تمسرحه في السرد ، إلا انه مفارق للحدث ، ولم يكن له أي دور فيه ، فهو يستمع إلى الراوي فقط .

ونلاحظ صورة المروي له الممسرح الذي يتماهى بالراوي الممسرح في المونولوج الداخلي ، إذ يتداخل الأول بالثاني ، ويصعب الفصل بينهما . وهذا ما نراه في رواية (أمس كان غداً) عندما يتحدث الراوي (عقيل) مع نفسه .

نقرأ : ((لقد قلت لك – يا عقيل ، أنهم لا يعرفون نوم الظهيرة .. إننا نقتل ساعتين أو ثلاثاً أو نمحو الزمن – ان شئت ، من أجل ان نرى أحلامنا في النهار ، أما هم ، فلا أحلام لهم ، وربما حلمهم الوحيد ، أنهم هنا في بلادنا ، عبر محيطات وبحار وصحار ... ، وهذا حلم متحقق ، والأحلام المتحققة – يا عقيل ، مرعبة ومخيفة ، إذ من الصعوبة ، أن تجعلها رائعة ، كتلك التي تبحث عنها دائماً .. في ظلام الليل أو في ظلام العينين . أحلامنا الصغيرة الدافئة غير المعقدة !))^(١) .

نلاحظ في هذا النص ان المروي له تماهى بالراوي في المونولوج الذي سرد عبر ضمير المخاطب ، وأصبحت شخصية واحدة لا يمكن الفصل بينهما . فضلاً عن تماهيه بالراوي والشخصية . فهو (عقيل) الذي تلقى السرد من الراوي ، وتماهى أيضاً بالحدث الذي سرد له .

كما نرى تلقي المروي له غير الممسرح المتماهى (بالقارئ الضمني) السرد من الراوي الممسرح (أم فاطمة) إذ تروي بلسانها حلم ابنتها (فاطمة) و (ليلة عقيل) .
نقرأ : ((في الساعة المتأخرة ، من ليلة أيلول ، كنت قد رأيت أبنتي فاطمة تنهض من فراشها مرة أو مرتين . كانت تقفز مذعورة – وفي الثالثة – نزلت مسرعة ، من السطح ، حيث كنا ننام – إلى غرفتها ، لم تري [كذا] تلك الليلة ، لقد رأيتها ملأى بالنجوم – كثرت كثرة ظننت أنهن توالدن و أنجبت في دقائق عدداً لا

(٣) نجيمات الظهيرة ، ص : ٢١٨ .

(١) أمس كان غداً ، ص : ٨٨ .

يحصى ، وكن صلفات إلى حد الخبث ، يتغامزن بل يضحكن فقامت من فراشي ، تركته
نائماً ، وذهبت إلى فراش فاطمة ((^(١)).

فهنا تماهى المروي له غير الممسرح بالقارئ الضمني وأصبحت شخصية واحدة في
السرد .

لا تخرج وظائف المروي له في أدب (الأحمد) عمّا قررته الدراسات النقدية
التي عنيت بتفحص هذه الظاهرة ، إلا ان وظيفة الاستماع أو الانتباه تبدو في منجزه
الروائي ، أعلى الوظائف السردية ، بل يمكن القول انها الوظيفة المهيمنة في ثلاثية
(الأحمد) .

ونلخص من كل ما سبق ، ان للراوي والمروي له ، حضوراً متميزاً في الثلاثية ،
إذ نرى تعدد الرواة إلى جانب تعدد المروي له .

كما نلاحظ هيمنة الراوي الممسرح على الراوي غير الممسرح ، والمروي له غير
الممسرح على المروي له الممسرح .

فضلاً عن دور المروي له بوصفه أحد العناصر الرئيسية التي يقوم عليها المقام
السرد .

(١) تجاه القلب ، ص : ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

الخاتمة

من خلال دراستنا الموسومة بـ (الفضاء الروائي في أدب كاظم الأحدي) اتضح لنا مجموعة من النتائج وكانت كالآتي :-

(١) عُني (الأحمدي) بالزمن الداخلي (النفسي) والزمن الخارجي (الطبيعي). إذ اعتمد الأخير على القرائن التاريخية بدل الإشارات الزمنية. ومثل التاريخ العراقي في عهده الملكي والجمهوري، أي قبل ثورة تموز ١٩٥٨ حتى تموز ١٩٦٨، جانباً مهماً من متنه الروائي، وهو زمن (كرونولوجي) أي يسير خطوة بخطوة مع الأحداث إلى الأمام. أما الأول فيمثل الزمن الداخلي (النفسي) وهو زمن مطلق، تعيشه شخصيات (الأحمدي)، يتغير تبعاً للظروف التي تمر بها، ويكشف عن كوامنها النفسية وما تعانیه جراء سطوة هذا الزمن، وتأثيره النفسي في تصرفاتها. كما يمكن عده الزمن المهيمن على الحركة السرديّة الزمانية في ثلاثية (الأحمدي).

(٢) اهتم (الأحمدي) بالتقنيات الزمنية. إذ نرى حضور الاسترجاعات بأنواعها، الخارجية والداخلية، الذاتية والموضوعية. كما نلاحظ حضورها بواسطة الحوار والمونولوج والحلم والذاكرة. كما نالت هذه التقنية الحظ الأوفر في الثلاثية. أما الاستباقات فقليلة الحضور قياساً للاسترجاعات. فبعضها تنبؤات وأقذار، وبعضها تأملات. وهذا يعني أن (الأحمدي) أعطى لشخصياته حرية التطلع للمستقبل والتكهن به والنظر إليه بعين حاملة متأملة ما يأتي به الغد. فضلاً عن الاهتمام (بالخلاصة والحذف) لتسريع السرد (والمشهد والوقف) لتعطيل السرد.

(٣) هيمنة النسق المتتابع على أبنية الحدث الأخرى كالتضمين والتكرار. وتضمنين قصة أسطورية واحدة وقصة غريبة واحدة، فضلاً عن تمركز نسق التكرار في رواية (نجيمات الظهيرة) فقط دون غيرها.

(٤) لم يضع (الأحمدي) نهاية حاسمة لشخصياته أو لأحداث ثلاثيته، بل نرى خاتمة رواياته مفتوحة على الزمن القادم وما يأتي به من أحداث. كما يمكن أن نعد ذلك رغبة منه ليُسهم القارئ بخياله في وضع النهاية الأخيرة.

(٥) يتصف المكان عند (الأحمدي) بالمنطقة الجنوبية (المعقل القديم) بنكهتها المحلية القديمة وبيوتها الطينية وأزقتها الضيقة، فهو المكان الذي تجري فيه أحداث الثلاثية، باستثناء مركز الاستخبارات في بغداد.

- (٦) يحدد كاتبنا (الأحمدى) أماكن بعينها ، أماكن واقعية غير مبهمة أو ملتبسة ، كالمقهى والمحلات والمعققات وغيرها .
- (٧) ارتبط المكان عند (الأحمدى) بالشخصية ارتباطاً وثيقاً ، إذ لم تتضح هويته إلا من خلال تحرك الشخصية .
- (٨) ان وصف المكان في ثلاثية (الأحمدى) ، ذو وظيفة تفسيرية تحليلية . إذ يجعله صورة لطابع الشخصية التي تسكنه ، يعكس حقيقتها ويفسر سلوكها ويشرح طبائعها وتصرفاتها . أما بالنسبة للأنماط المكانية فقد اختارها الكاتب لتكون رمزاً لأفكاره . وجعلها قائمة على قاعدة التقابلات الضدية ، أماكن عامة مقابل أماكن خاصة تنفرغ عنها تقابلات كثيرة تتخذ أبعاداً مختلفة ، سياسية وحضارية ، ليجسد الصراع بين الفرد والسلطة والشرق والغرب .
- (٩) وكان للفضاء النصي (الطباعي) دوراً في الثلاثية ، إذ جسد قضايا عدة من ضمنها (المسكوت عنه) غير المعلن ، وهذا دليل على رغبة الروائي لمشاركة القارئ في إيجاد المعنى والتوصل إلى النتائج وملء الفراغات النصية .
- (١٠) نالت الطبيعة حظاً واسعاً في الثلاثية ، إذ نرى الحضور الحاد للشمس التي تشارك بالأحداث وتمثل رمزاً لثورة الرابع عشر من تموز .
- (١١) أما شخصيات (الأحمدى) فهم أناس بسطاء من طبقات فقيرة يعانون من الحرمان والبؤس والظلم ، وهم على الرغم من ذلك تغلبوا على واقعهم بالحب والصبر والعلاقات الإنسانية الحميمة المتمسكة بالجذور العربية الأصيلة الراضية للخضوع والتعبد ، والحالمة بالمستقبل البعيد .
- (١٢) تعددت أساليب السرد في ثلاثية (الأحمدى) وكانت على أنماط ثلاثة :
 أ - أسلوب السرد الموضوعي ، للكشف عن كوامن الشخصيات وإضاءتها وبيان هواجسها ، وإضاءة المكان وتصويره .
 ب - أسلوب السرد الذاتي ، الذي يمكن عدة الأسلوب المهيمن في الثلاثية .
 ج - امتزاج الأسلوبين ، أي تكون لغة الراوي جامعة بين لسانين (لسان الراوي ولسان الشخصية) .
- (١٣) تعتمد ثلاثية (الأحمدى) على تقديم شخصية محورية تتقاطع عبرها الأحداث ، وترتبط كل شخصية في الرواية بهذه الشخصية المركزية .
- (١٤) وظف (الأحمدى) الوصف توظيفاً نفسياً واجتماعياً من أجل الكشف عن مظهر الشخصية الخارجي والداخلي وإعطاء القارئ التصور الكامل عنها . كما نجد هذه الوظيفة بشكل ملفت للنظر في روايته البكر (أمس كان غداً) ، إذ نالت كل شخصية من شخصيات الرواية نصيبها من الوصف .

(١٥) أما فيما يخص الرؤية السردية لدى (الأحمدِي) ، فنراه يوظف (الرؤية من الخلف) التي تتمثل بالراوي العليم ، (والرؤية مع) التي يكون فيها الراوي محدد العلم . لكن هذه الرؤية تتميز بتعاليتها على الشخصيات المجاورة لها في الحدث الروائي ، فتكون ازدواجية الراوي مع الكاتب . في حين نرى انعدام (الرؤية من الخارج) ففي الوقت الذي يصف فيه الراوي الشخصية من الخارج نراه يسهب في وصفها داخلياً واستبطان كوامنها النفسية بمعرفة مطلقة .

(١٦) هيمنة الراوي الممسرح والمروي له غير الممسرح ، الذي يتماهى بالقارئ الضمني . ولكن هذا لا يعني عدم وجود المروي له الممسرح ، إذ نرى المروي له الممسرح رئيساً في الرواية ، وهذا ما أدلت به رواية (نجيمات الظهيرة) ، كما وجدنا مرورياً له ثانوياً . و نرى أيضاً الراوي المتماهي بالمروي له والحدث والشخصية .

(١٧) لم تخرج وظائف الراوي والمروي له عن الوظائف التي أشارت إليها الدراسات النقدية . إلا إننا وجدنا هيمنة الوظيفة السردية المتعلقة بالراوي والوظيفة الانتباهية المتعلقة بالمروي له .

أولاً : المصادر

- ١- أمس كان غداً ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، ط١ ، بغداد ، ١٩٩٢م .
- ٢- نجيمات الظهيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠١م .
- ٣- تجاه القلب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٨م .

ثانياً : المراجع

- ١- ابحاث في النص الروائي العربي ، سامي سويدان ، ط١ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- ٢- انتصار الزمن (دراسة في أساليب معالجة الماضي في الفكر الإحيائي) د . محمد عبد الحسين الدعي ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ .
- ٣- اسئلة الرواية ، جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية المعاصرة (دراسة مقاربات إبداعية ونقدية) ، محمد الجزائري ، الموسوعة الصغيرة (٣٣٩) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- ٤- اشكالية المكان في النص الأدبي ، دراسات نقدية ، ياسين النصير ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- ٥- الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، ط٦ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٧٦ .
- ٦- الألسنية والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة) د. مورييس أبو ناصر ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- ٧- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف والمكان) د. شجاع مسلم العاني ، ط١ ، الجزء الثاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠م .
- ٨- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع مسلم العاني ، الجزء الأول (بناء السرد) ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ .
- ٩- البناء الفني لرواية الحرب ، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة ، د. عبد الله إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
- ١٠- التجريب في القصة العراقية القصيرة ، حسين عيال عبد علي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٨ .
- ١١- التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف ، د. عبد الحميد المحادين ، ط١ ، دار الفارس ، عمان ، الأردن ، ١٩٩٩ .

- ١٢- الثابت والمتحول في الأتباع والإبداع عند العرب ، أدونيس ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩.
- ١٣- الراوي ، الموقع ، الشكل ، بحث في السرد الروائي ، د. يمني العيد ، ط١ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦.
- ١٤- الرائي ، دراسات في سوسولوجيا الرواية العربية ، عبد الله رضوان ، ط١ ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ١٩٩٩.
- ١٥- الرواية العربية ، النشأة والتحول ، د. محسن جاسم الموسوي ، ط١ ، منشورات مكتبة التحرير ، بغداد ، ١٩٨٦.
- ١٦- الرواية العربية المعاصرة ، (من المغامرة إلى التأسيس) د. ماجد أسد ، الموسوعة الصغيرة (٣٢٦) ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٨.
- ١٧- الرواية الفرنسية الجديدة ، نهاد التكرلي ، الجزء الثاني ، الموسوعة الصغيرة (١٦٧) دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥.
- ١٨- الرواية والمكان ، ياسين النصير ، الجزء الثاني ، الموسوعة الصغيرة (١٩٥) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦.
- ١٩- الزمان الوجودي ، د. عبد الرحمن بدوي ، ط٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣.
- ٢٠- الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ، د. حسام الألويسي ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠.
- ٢١- الزمن التراجمي في الرواية المعاصرة ، سعيد عبد العزيز ، مكتبة الانجلو المصرية ، المطبعة الفنية ، أكتوبر ، ١٩٧٠.
- ٢٢- الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية ، هيثم الحاج علي ، ط١ ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨.
- ٢٣- السرد العربي القديم ، الأنواع والوظائف والبنىات ، إبراهيم صحراوي ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠٠٨.
- ٢٤- السرد في روايات محمد زفزاف ، محمد عز الدين التازي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، د.ت.
- ٢٥- السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) د. عبد الله إبراهيم ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠م.
- ٢٦- الشعرية ، تزفتان تودوروف ، ترجمة ، شكري المبخوت ، رجاء بن سلامة ، ط١ ، طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، مطبعة فضالة المحمدية ، ١٩٨٧.
- ٢٧- الصوت الآخر (الجوهر الحوارية للخطاب الأدبي) ، فاضل ثامر ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢م.
- ٢٨- العجائبي في الأدب ، من منظور شعرية السرد ، د. حسين علام ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠١٠.
- ٢٩- العزلة والمجتمع ، نيقولا بريديائف ، ترجمة : فؤاد كامل ، مراجعة علي أدهم ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلان ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٦.

- ٣٠- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، د. إبراهيم جنداري ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ٢٠٠١.
- ٣١- الفضاء الروائي في (الغربية) الإطار والدلالة ، منيب البوريمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مشروع النشر المشترك ، سلسلة كتاب الجيب ، دبت .
- ٣٢- القارئ والنص ، العلامة والدلالة ، د. سيزا قاسم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٢.
- ٣٣- المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناسخ والرؤى والدلالة) د. عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ١٩٩٠.
- ٣٤- المصطلح السردي (معجم المصطلحات) جيرالد برنس ، ترجمة : عابد خرندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٣.
- ٣٥- المعجم الوسيط ، دار الدعوة .
- ٣٦- المقولات والتمثلات والأوهام (دراسة في النقد العربي الحديث) د. يحيى عارف الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد، ٢٠٠٩م.
- ٣٧- المكان ودلالته في رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف ، د. صالح ولعة ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن، ٢٠١٠.
- ٣٨- الموضوع والسردي (مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي) د. سلمان كاصد ، دار الكندي ، عمان، ٢٠٠٢.
- ٣٩- النظرية البنائية في النقد الأدبي ، صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٧.
- ٤٠- النقد التطبيقي التحليلي ، عدنان خالد عبد الله ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦.
- ٤١- بلاغة التزوير (فاعلية الأخبار في السرد العربي القديم) ، د. لؤي حمزة عباس ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، بيروت، ٢٠١٠م.
- ٤٢- بناء الرواية (إدوين موير) ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، مراجعة عبد القادر القط ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ١٩٦٥.
- ٤٣- بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) د. سيزا قاسم ، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت، ١٩٨٥.
- ٤٤- بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني) د. الشريف حبيلة ، ط١، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن، ٢٠١٠.
- ٤٥- بنية النص الروائي ، د. إبراهيم خليل ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠١٠م.
- ٤٦- بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي ، د. حميد لحمداني ، ط٣ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ٢٠٠٠.
- ٤٧- تأويل النص الروائي (في ضوء علم اجتماع النص الأدبي) د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي ، ط١، دار الحكمة ، بغداد، ٢٠٠٩م.

- ٤٨- تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد- التبئير) د. سعيد يقطين ، ط٤ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٥ .
- ٤٩- تحليل النص السردى ، د. محمد بوعزة ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ٢٠١٠ .
- ٥٠- تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنوي) د. يمنى العيد ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٠ .
- ٥١- ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي) محمود عبد الوهاب ، الموسوعة الصغيرة (٣٩٦) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٥ .
- ٥٢- جماليات المكان ، تأليف غاستونباشلار ، ترجمة ، غالب هلسا ، وزارة الثقافة والإعلان ، بغداد ، ١٩٨٠ .
- ٥٣- خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، جيرار جينيت ترجمة : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى ، ط٢ ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٧ .
- ٥٤- دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها - اتجاهاتها - إعلامها) د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الأسكندرية ، ١٩٧٣ .
- ٥٥- دراسات في نقد الرواية ، د. طه وادي ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
- ٥٦- دراسة في البناء الفني في خماسية (مدن الملح) (دراسة في شعرية التأليف السردى) د. حسين حمزة الجبوري ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
- ٥٧- دينامية النص ، محمد مفتاح ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، لبنان ، المغرب ، ١٩٨٧ .
- ٥٨- ديوان الشعر العربي ، أدونيس ، الجزء الأول ، ط٢ ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- ٥٩- شعرية الرواية الفانتاستيكية ، د. شعيب حليفي ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، دار الرباط ، الجزائر ، ٢٠٠٩ .
- ٦٠- شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية) د. حسن نجمي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ٢٠٠٠ .
- ٦١- صنعة الرواية ، بيرسيلوبوك ، ترجمة : د. عبد الستار جواد ، الجمهورية العراقية ، الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر والترجمة ، بغداد ، ١٩٨١ .
- ٦٢- عالم الشخصية ، مصطفى عبد السلام الهيتي ، ط١ ، نشر وتوزيع مكتبة الشرق الجديدة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ٦٣- علم النفس (دراسة الحواس الداخلية عبر السلوك اليومي للإنسان) ، بحث في علم النفس الاجتماعي والأخلاقي ، د. هاني يحيى نصري ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ، للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، د.ت .

- ٦٤- غائب طعمه فرمان - روائياً ، د. فاطمة عيسى جاسم ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
- ٦٥- فن القصة ، محمد يوسف نجم ، ط٥ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٦ .
- ٦٦- فن الكتابة (تقنيات الوصف) ، عبد الله خمّار ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، نوفمبر ، ١٩٩٨ .
- ٦٧- في السرد الروائي ، د. عادل ضرغام ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، ٢٠١٠ م .
- ٦٨- في تشكل الخطاب الروائي ، د. إبراهيم أحمد ملحم ، ط١ ، عالم الكتاب الحديث ، إربد ، الأردن ، ٢٠١٠ .
- ٦٩- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، عبد الملك مرتاض ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨ .
- ٧٠- قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمة : صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٧ .
- ٧١- لسان العرب المحيط ، ابن منظور ، ترتيب يوسف خياط ، دار لسان العرب ، بيروت .
- ٧٢- متعة الرواية (دراسة نقدية منوعة) د. أحمد زياد محبك ، ط١ ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٥ .
- ٧٣- محكيات السرد العربي القديم ، د. يوسف إسماعيل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٨ .
- ٧٤- مدخل إلى نظرية القصة ، جميل شاكر ، سمير المرزوقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٦ .
- ٧٥- مستويات دراسة النص الروائي ، عبد العالي بو طيب ، ط١ ، مطبعة الأمنية ، دمشق الرباط ، ١٩٩٩ .
- ٧٦- مصر المكان (دراسة في القصة والرواية) محمد جبريل ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ٢٠٠٠ .
- ٧٧- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة : سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٥ .
- ٧٨- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، كتب لبنان ، ساحة رياض الصلح ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٤ .
- ٧٩- مقارنة الواقع في القصة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس) نجيب العوفي ، ط١ ، المركز العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٧ .
- ٨٠- مقتربات النص ، مقارنة نصوية في قصص فؤاد التكرلي ، محمد جبير ، الموسوعة الصغيرة ، (٣٣٤) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .

- ٨١- نظام الزمان العربي ، دراسة في التاريخيات العربية الإسلامية ، د. رضوان سليم ، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، كانون الثاني ، يناير، ٢٠٠٦.
- ٨٢- نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، اوستين وارين . ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابشي، ١٩٧٢.
- ٨٣- نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير) مجموعة من النقاد ، ترجمة مصطفى ناجي ، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي ، دار الخطاب للطباعة والنشر ، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- ٨٤- نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، تأليف : حسن مجيد العبيدي ، مراجعة وتقديم د. عبد الأمير ، ط١، دار الثقافة العامة ، العراق ، بغداد، ١٩٨٧.
- ٨٥- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) ترجمة : إبراهيم الخطيب ، ط١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ١٩٨٢.
- ٨٦- نقد الشعر ، قدامه بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٤٨.
- ٨٧- وظيفة الوصف في الرواية ، عبد اللطيف محفوظ ، ط١، الدار العربية للعلوم ، بيروت، ٢٠٠٩.

ثالثاً : الدوريات

- ١- جريدة بابل الثقافي ، ١٧ تشرين الأول ، بغداد ، ١٩٩٣ (المروي له في داخل النص) عمر الطالب .
- ٢- جريدة مداد ، ٤٧٤ ، السنة السابعة ٢٩ / تموز ، ٢٠١٠ (مقال منشور) محمد مفقود .
- ٣- مجلة الأقلام ، ١١٤-١٢ ، ١٩٨٩ (المروي له وظيفته وموقعه في البنية السردية) فاضل ثامر ، (نظم صوغ المتون) د. عبد الله إبراهيم .
- ٤- مجلة الأقلام ، ٤٣٤ ، آذار ، نيسان ، السنة الأربعون ، ٢٠٠٥ ، (التطهير في أمس كان غداً) قراءة في المشهد الختامي ، جبار صبري العطية .
- ٥- مجلة الأقلام ، ٥٤ ، ٢٠٠١ ، (الفضاء الزمكاني في رواية ((نجمة في التراب)) د. فاطمة عيسى .
- ٦- مجلة الأقلام ، ٩٤ ، أيلول ، ١٩٨٨ (أبنية الحدث في رواية الحرب) د. عبد الله إبراهيم .
- ٧- مجلة الأقلام ، ٤١ ، مارس ، ١٩٦٤ (حول اينشتاين) . بوزيعفان خالد .

- ٨- مجلة الأقلام ، ١٤ ، ١٩٨٨ (البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد) صالح مفقود.
- ٩- مجلة الأقلام ، ١٤ ، السنة الحادية عشر ، تشرين الأول ، بغداد ، ١٩٧٥ (الواقعية والرواية) أيان وات ، ترجمة ، د. يوثيل يوسف عزيز.
- ١٠- مجلة الأقلام ، ٧٤-٨ ، بغداد ، ١٩٩٢ (الموصل فضاءً روائياً) د. إبراهيم جنداري .
- ١١- مجلة البحرين الثقافية ، ١٠٤ ، السنة الثالثة ، ١٩٩٦ (القصة والخطاب في تحليل المسرود) جوناثان كولر ، ترجمة ، محمود منقذ الهاشمي .
- ١٢- مجلة الثقافة الأجنبية ، ٢٤ ، ١٩٩٢ (السردية حدود المفهوم) بول بيرون ، ترجمة ، عبد الله إبراهيم ، (السرد والوصف) جيرار جينيت ، ترجمة مهدي يونس .
- ١٣- مجلة الحياة الثقافية ، ٥٦٤ ، تونس ، ١٩٩٠ صورة السارد والمسرود له من خلال (دنيا الله) نجيب محفوظ ، أحمد السماوي ، (الرواية والراوي في كتاب الأغاني) دراسة من خلال أخبار جميل ، نجوى الرياحي القسنطيني .
- ١٤- مجلة الموقف الثقافي ، ٣٦٤ ، السنة السادسة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ (إجابات عن أسئلة غير متوقعة ، محاولة في استنطاق الذات) كاظم الأحمد) .
- ١٥- مجلة الموقف الثقافي ، ٣٩٤ ، مايس حزيران ، ٢٠٠٢ (مدخل لدراسة الرواية) محمد درويش علي .
- ١٦- مجلة الموقف الثقافي ، ٢٣٤ ، أيلول تشرين الأول ، ١٩٩٩ ، (الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ الذهنية) د. إبراهيم جنداري .
- ١٧- مجلة ألف باء / مجلة البلاغة المقارنة ، ٦٤ ، ربيع ، ١٩٨٦ (مشكلة المكان الفني) يوري لوتمان ، تقديم وترجمة ، سيزا قاسم .
- ١٨- مجلة دراسات البصرة ، ١٤ ، السنة الأولى ، ٢٠٠٦ (الزمن السردي في أنشودة المطر) نجوى محمد جمعة ، سالم عبد النبي .
- ١٩- مجلة عالم الفكر ، ٣٤ ، المجلد السادس عشر ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، ١٩٨٥ (الزمان والمكان من قصة العهد القديم) أحمد عبد اللطيف حماد .
- ٢٠- مجلة فصول ، ١٢٤ ، المجلد ١٢ ، ١٩٩٣ (إشكالية الزمن في النص السردي) عبد العالي بوطيب .
- ٢١- مجلة فصول ، ٤٤ ، المجلد ٢ ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ، ١٩٨٢ (القصة القصيرة وقضية المكان) سامية أسعد .

رابعاً : الرسائل الجامعية

- ١- أدب يعرب السعيدى القصصي (دراسة في البنية السردية) نجوى محمد جمعة البياتي ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ٢٠٠١ .
- ٢- بناء الرواية العربية في الكويت ، مهدي جبر ، رسالة ماجستير ، مركز دراسات الخليج ، جامعة البصرة ، ١٩٨٩ .
- ٣- التحولات السردية في النثر العربي القديم (مقامات بديع الزمان الهمذاني) د. عقيل عبد الحسين خلف ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠١ .
- ٤- الفضاء الروائي عند محمد عبد الحليم عبد الله (دراسة في تشكيل البنية الزمنية) أشواق غازي سفيح الياسري ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٩ .
- ٥- المروي له في الرواية العربية الجديدة (الشكل ، الموقع ، الوظيفة) رزوقي عباس مبارك ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ١٩٩٤ .
- ٦- المكان في أدب عبد الرحمن منيف الروائي ١٩٧٣-١٩٨٣ ، علي كاطع خلف ، كلية الآداب - جامعة البصرة ، ١٩٩٣ .
- ٧- المكان في الشعر العربي قبل الإسلام ، حيدر لازم مطلق ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ .
- ٨- كاظم الأحمدى - روائياً ، وفاء قحطان غافل الإمارة ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٩ .
- ٩- كاظم الأحمدى - قاصاً ، أياد جوهر عبد الله محمد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٢ .
- ١٠- مهدي جبر (دراسة في فنه القصصي) مشتاق سالم عبد الرزاق ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ٢٠٠٤ .

خامساً : اللقاءات

- ١- لقاء مع الدكتور رزوقي عباس مبارك أجرتها الباحثة في ٣/١/٢٠١١ .

سادساً : الانترنت

- ١- المكان ودلالاته ودوره السردى (قراءة في رواية إبراهيم الكوني - البئر أنموذجاً) د. تيسير عبد الجبار الألويسى ، ٢٣ تموز يوليو ، ٢٠١٠ .
swideg.jeeran.com/geography/.../7/1125.633.htm
- ٢- شعرية الخطاب السردى ، محمد عزام .
www.awu-dam.org/book/5/...book05-sd005.htm

٣- لقاء صحفي أجراه عبد الجبار العتابي مع الراحل (كاظم الأحمدى) سنة ٢٠٠١ .

www.hiralgate.com/asp/v-art.asp?id=685

٤- مجلة المجاهد ، (المكان والزمان في الرواية الجزائرية) عبد الحميد بورايو .

www.djeifa.info

سابعاً : مصادر متفرقة

- ١- الانشطار الذهني والنسيج اللغوي في رواية (امس كان غداً) ، بحث ألقى في ندوة عن الأديب الراحل (كاظم الأحمدى) في قاعة المؤتمرات في مركز دراسات الخليج ، للدكتور عبد الجبار الحلبي بتاريخ ٢٠١٠/٦/١٨ .
- ٢- جزء من محاضرات ألقاها الدكتور لؤي حمزة عباس في مادة (السردية العربية) على طلبة الدراسات العليا للسنة التحضيرية ٢٠٠٩ - ٢٠١٠ ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة البصرة .

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Basrah
College of Arts

Spatiality of Narration in Kadum Al-Ahmadi's Writings

By

Gusoon Aziz Nasir

A Thesis Submitted for the degree of MA
in Arabic Literature to the Council of
College of Arts in the
University of Basrah

Supervisor

Dr Addil Abdul Jabaar

Abstract

Novel, as a literary genre, is regarded as the one which has the greatest ability to articulate human problems and pointing out to the difficulties which have been preoccupying him. It has managed to redress theoretical, social, cultural and political problems and as a historical record for human experience. Both the reader and the researcher find in novel the answers for their questions. For this reasons, the novel has attracted the attention of the critics and writers who excel in their writings. The late (Kadum Al-Ahmadi) is one of those writers who experienced a critical period of Iraq's history which was full of theoretical, literary and political turbulence. He endeavored to make this art, the novel, as a literary message that mirrors his political suffering and expresses his personal career. His triple expresses his perspective about, the Iraqi, as a human who is under severe political pressure, and tries to overcome this condition by patience and struggle .

The phenomena of special narration is regarded a prominent feature in Al-Ahmadi's art. Albeit there are a lot of critical studies which were interested in his writings, they do not pay particular attention to special juxtapositions, which dominates his stylistic narration.

The study is divided into three chapters : *chapter one* investigates (the notion of time) as an important factor in narrative art. The first section of this chapter deals with (external time, as an objective point of view of narration time, and the internal time (psychology) which is related directly to human being. The second section deals with (forms of times' relations), which include the two movements of time's juxtapositions, and function and type of each one. This section also deals with the period which includes the summary, deletion, scene, and the cessation. The third section deals with (the events and time's structure) we specify it with three types that Al-Ahmadi's novel is formed, they are: sequential, implicational, and repetitional layouts.

Chapter tow investigates the notion of (place), we divided it into four sections. The first one studies (the notion of place and its significance in narrative structure), as it is impossible for any narrative work to be

successful without the factor of place. In addition to that we dealt with the notion of description, as a style to depict the place. The second section dealt with (the description of places) the private and public, while the third one is entitled (types of special places) which investigates the special juxtapositions (the principle of polarization) which is like special binaries juxtapositions that have conflicting forces like the conflict between (east and west) (the individual and authority). After that I move to outline the fourth section (the textual and typographic space) it is the space that is occupied with writing, as well as it possess special significance.

Chapter three entitled (the space and narrative perspective). The first section dealt with the notion of narration and its types: the subjective and the objective we investigate also (the narrative perspective and forms of focalization). The third section dealt with the level of presence (the narrator and the reader) in the narrative structure. We investigate the narrator, and the reader as a receiver as well as their roles in forming the narrative structure of narration discourse.

The study has achieved several conclusions:

1. Al-Ahmadi interests in the internal time (psychology) and the external one (the ordinary), the late depends on the historical evidence instead of time's indications, this represents the Iraq's history in both eras: the royal and republican, prior to July 1958 revolution till July 1968. Whereas the first represents the internal time (psychology): it is absolute time which Al-Ahmadi's characters experienced, and changed according to the conditions or circumstances. It unveils the psychological struggles and the psychological effects in their behaviour.
2. Al-Ahmadi pays particular attention to the time's techniques; it is recognizable that all the types of flashback, the external, internal, objective, and the subjective are available. The dominance of sequential style was clear over other eventual structure like the repetition and implication.
3. The place in Al-Ahmadi's novel has old local flavour (The Old Maqal), with mud houses and narrow streets, it is the place that his

- triple occurred except the headquarter of Intelligence Services in Baghdad.
4. The writer chose special style to signify his thoughts; he structured it on the basis of juxtapositions, public places opposite private one, and stretches it to include a lot of juxtapositions of different perspectives, political and cultural to depict the conflict between individual and authority, east and west.
 5. The narration in Al- Ahmedi style consists of three types: objective and subjective narration, he mixed also between both of them, i.e. the language of the narrator has two dimensions: the narrator and the character.
 6. The narrative perspective in Al-Ahmedi style consists of (flashback vision), the knowing narrator, and (the vision with) i.e. the narrator has limited knowledge. Whereas we discovered the lack of (outside vision): when the narrator describes the character from outside perspective, he elaborates in analyzing him psychologically. We discovered also the dominance of dramatic narrator, and non dramatic narrator who adopts the implicit reader.

Qusoon Aziz Nasir
2011