أثر الديستوبيا في تشكل الزمن الروائي

نجدي عبد الستار محمد نجدي

باحث دكتوراه بقسم اللغة العربية-كلية الآداب-جامعة عين شمس

المستخلص:

إن مسألة تحديد النوع الروائي يبدو غاية قي الأهمية - ليس فقط ذو قيمة تأملية- لكنه ذو خصائص تزيل غموضه وتجعله واضحًا لمن يتتبع أثره مع التأكيد على انفتاحها لكل ما حولها، وقد لخص (روجي كايلوا) هذا الأمر بقوله: " ليس للرواية قواعد، فكل شيء مسموح به فيها، وليس هناك أي فن (بويطيقي) يذكرها أو يسن لها قوانينها، إنها تنمو كعشب متوحش في أرض بوار " إلا أن هناك من اعترض على هذا التوجه ورأى أن الرواية لها قانونها الخاص وأسلوبها المميز وقواعدها المنظمة لها ، إلا أن هذا التوجه الذي ذهبت له جوليا كرستيفا في كتابها (نص الرواية) لا أميل له فالرواية هي فن منفتح ومتغير ومنها هذا النوع الروائي الجديد وهو الديستوبيا الذي له أثر واضح على عناصر البنية السردية ومنها الزمن.والزمن الديستوبيله دور واضح كبنية سردية ذات دلالة على الأحداث من خلال أنواع الزمن المقسم إلى بنيتين زمنيتين متصاحبتين هما: (البنية الزمنية الخارجية، والبنية الزمنية الداخلية) وبيان (زمن القصة) كزمن الرواية الفعلي الذي دارت داخله الأحداث محاولا إيجاد سبب الاختيار لهذه الحقبة ومدى ارتباطها بالزمن الواقعي المعيش للكاتب، ثم توضيح أثره على (النظام الزمني، أو بنية النظام السردي)، ودراسة هذا النظام تعود إلى مقارنة الأحداث المتواجدة في القصة وتواجد هذه الأحداث نفسها في السرد وما يتوالد عنها من علاقات متعددة، وأشهرها على الإطلاق هي (الاسترجاعي والاستباقي) محاولا إيجاد سبب اختيار كل منهما في الأعمال وأثرها على الأحداث، ثم توضيح (مدى المفارقة الزمنية) ومعها الوقفة والحذف بأنواعه (الصريحة والضمنية والافتراضية) ولجوء الكاتب الديستوبي لكل منهما ومدى أثرها في الحدث الديستوبي.

الكلمات الرئيسية:

الزمن الديستوبي– الاسترجاع – الاستباق –الزمنية - يوتوبيا – فئران أمي حصة – عطارد – السيد من حقل السبانخ.

تمهيد

ظلت الرواية أهم الأنواع الأدبية المؤثرة في حياة الإنسان، تتماهى مع أحلامه، وتترجمها على أرض الواقع أحداثًا متراكبة تعبر عن الحياة في صورتها الحقيقية، وتتوقع آلامه فتترجمها آهات مكتوبة وآنات مكتومة؛ لتعبر عن الإنسان في واقعه المعيش من خلال تحذيرات من قادم يتحول لوحش يلتهم حياته ولا يقدر عندها على رده. فالرواية عمومًا ترجمة عن ماض منسي منذ الطفولة، معبر عن النوازع النفسية، والأحلام المخبوءة في الأعماق، والمساعدة في العلاقة المتوترة بين الشعوري واللاشعوري، والوجودي الملموس، والنفسي القابع هناك في مجاهل النفس، ولم تكن سوى علاج للاهتزازات التي يعاني منها الإنسان، بصفة عامة والكاتب بصفة خاصة. إنها نتيجة مجموعة نوازع قلقة، ارتكزت على أفكار يؤمن بها الروائي كفكر أيديولوجي، وأخلاقي وقد تكون معبرة عن نزوات مستترة في أدراج النفس البشرية شاء لها الحظ أن تخرج للسطح. فقد تأتي الكتابة متلبسة بماض لم يعرفه أحد حتى جاءه مثير

أزاح الركام من عليه؛ لينهض أحداثًا متراكبة في صورة رواية تحمل معاناته الحاضرة، ومستشعرة الخوف والقلق من قادم ربما يكون أشد وطأة من الواقع المعيش للكاتب أو القارئ على حد سواء. فالرواية من الفنون الأدبية التي تعتني بالقارئ بأنه شريك، وأن الحدث السردي موجه له منذ بداية العمل إلى نهايته حتى لو كانت تعبر عن الكوامن الداخلية، والتجارب الذاتية، إلا أنها تتحول من الخاص للعام، ولا تختلف الرواية الديستوبية المعبرة عن قلق مشترك بين المبدع ومن تلقى هذا الإبداع في تماه واضح.

هذا النوع من الرواية المستشعر القادم المعتم وما يحيط الإنسان من خوف وقلق من القادم المسيطر على نوازعه تلك القابعة في مجاهل النفس، إلا أن الأحداث المتوالية واهتزاز الأخلاق وانزواء القيم دفع إلى ترجمتها في صور هذا النوع الروائي الجديد.

إن الرواية الديستوبية بوصفها شكلًا جديدًا من أشكال الرواية ارتكزت على مفهوم له جذور فلسفية ظهرت منذ قرن وما يزيد إلا أن هذا المفهوم استطاع أن يوجد فعليًا عندما استنهضته الرواية وتحول إلى نوع يندرج منها. فهو الذي لم يتأصل بشكل واضح في المدارس النقدية بعد أن تواجد إبداعيًا منذ منتصف القرن المنصرم على يد جورج أورويل في روايته الشهيرة (١٩٨٤)؛ ليمتد بجذوره في أماكن مختلفة فتلقفه الإبداع العربي مترجمًا إياه لأعمال روائية، ما دفع البحث النقدي لتأصيله من خلال مفهوم روائي بعيدًا عن الجانب الفلسفي، الذي سبق إلى التعبير عنه كمصطلح، وهذا النوع كان له أثر فاعل على عناصر البنية السردية ومنها الزمن؛ لهذا ارتأى البحث توضيح أثر الديستوبياعلى الزمن.

* * *

أنواع الزمن الديستوبي

مازال الزمن لا يخضع إلى منطقية اختيار مصطلح محدد له، فهو بمثابة الهاجس الكبير الذي لا يجد له تفسيرًا رغم الاهتمام الذي حظي به من البشر - سواء مرت الأزمنة المتلاحقة- باختلاف صنوفهم ومشاربهم، إلا أنه ظل نقطة التقاء بين البشر جميعًا - وإن اختلفت أماكنهم - ما جعله عنصرًا أساسيًا في الحياة لا يمكن للإنسان أن يتنصل منه على مستوى الأفراد العاديين أو على مستوى الأدباء، وخاصة الروائيين الذين وجدوا أنفسهم يلتفون بحبائله حتى سيطر عليهم، فهو حالة وجودية للإنسان التي لا يمكن الهروب منها.

والزمن الطبيعي - أعني الزمن الحقيقي (زمن عقارب الساعة) - زمن تتغير فيه ملامحنا، وتتغير فيه أجسادنا وأحوالنا؛ فننتقل من ضعف لقوة ومن قوة لضعف. ذلك كله بسبب الزمن الذي تتغير فيه فصوله الأربعة، التي تتشابه فيه المظاهر، وما يفعله هو في الطبيعة مع وجود اختلاف ولو طفيفًا؛ لأن الثبات ليس صفة من صفات المخلوقات، وعرفه جيراند برنس اصطلاحيًا بأنه "مجموعة العلاقات الزمنية – السرعة- التتابع – البعد – إلخ. بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية السردية [١]".

الرأي السابق يلاحظ منه سيطرة الزمن على الإنسان الذي يسير في ركبه، دون قدرة منه على إحداث تغيير فيه، بل والمحافظة على نواميسه بلا أي اعتراض رغم تطوره، ورغم معرفته الدقيقة له؛

[١] - جيراند برنس المصطلح السردي ترجمة عابد خازندا، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، سنة ٢٠٠٣، ص٢٣١.

ليرتبط احترام الزمن بتقدم الشعوب على مدار القرون السالفة. من خلال التعريف السابق، فإننا أمام هذه الإشكالية التي توضح أثر الزمن الطبيعي على الشخصيات، ذلك الذي لا يمكن التنصل منه، فهو جزء من تكوين حياتنا، بل هو الجزء الأصيل.

لهذا ليس لنا القدرة على تصور الحدث الروائي منفردًا عن الزمن الذي يعتبر من الحقائق المجردة والتي لا يظهر مفعولها إلا مع العناصر الأخرى. فليس من المقبول أن تتجرد الشخصيات بأحداثها من غير وجود الزمن وأثره عليها أي أن السرد لن يكون موجودًا من الأساس إلا بوجود الزمن الذي يتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل[٢] في عالم الرواية التي لا ترتكز على بنية ثابتة يمكن إدراكها بوضوح بل هي كالزمن في تغيراته كما ذهب إلى ذلك محمد برادة بقوله: إنها:" صيرورة تحول، وشكلها في صيرورة، وهدفها غير معروف مسبقا، فكما أن الزمان في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فإن الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز، بنية تلتقط التحولات وهي نفسها بنية تحويل[٣]."

إلا أن الزمن الديستوبي يرتبط أيضًا بالزمن الطبيعي الذي له أثر فاعل في الأحداث بشكل مؤثر ويظهر جليًا في التحول الذي سحبت منه كل الحقوق؛ ليستيقظ الأغيار يومًا وقد عم السواد، ولم يعد هناك أي بصيص من نور. هذا التسلسل المنطقي لا تخلو منه الرواية الديستوبية الناقلة للأحداث بشكل ليس فيه قفزات ولا أمور خارجة عن النواميس، فلا يمكن أن يتحول الشعب السيد إلى الشعب العبد ولا مخدوم إلى خادم، لكن هذا يحدث على مدار سنوات طوال تسحب فيه الحقوق واحدة تلو الأخرى حتى يتحول السواد لأصل، وتنسى العين النور الذي رأته أمامها، وتضعه في ركن الذاكرة.

هذا ما عبرت عنه الروايات المختارة للديستوبيا؛ لنرى أن الزمن الطبيعي موجود، وبشكل واضح متسلسل في حتميته ومنطقية وإن كانت لا تنفي الوجود الأكبر لزمن "لا تتساوى فيه الاتجاهات مطلقًا، مليء بأشياء تغير وجهة سيرنا حيث الحركة في خط مستقيم، هي - على العموم - مستحيلة من نقطة إلى أخرى؛ ذلك أن المسافة بين النقطتين قد تشتمل على مناطق مفتوحة أو مغلقة، كداخل الأشياء، مثلًا، لأنها تحتوي - خصوصًا على نظام كامل من الاتصالات بين نقاطها المختلفة[٤]." ما سبق يوضح أن اهتمامنا بالزمن الطبيعي من قبيل أثره على ترسيخ فكرة الديستوبيا في المجتمع من خلال سنوات طويلة دفعت إلى وجودها بأشكالها المختلفة من ديستوبيا الهوية وديستوبيا دينية وديستوبيا الحقوق.

ففي رواية يوتوبيا يتحرك المؤلف الضمني من خلال الفصول المتعاقبة (الصياد والفريسة)؛ لوصف حالة المجتمع الذي تحول من مجتمع له حقوق إلى مجتمع محروم من كل شيء، جاء ذلك على لسان جابر الذي وصف هذه الحالة بقدرة هائلة تبين فعل الزمن، واستكانة الإنسان أمام سطوته عليه.

هذا الأثر الذي يمكن أن نسميه بالزمن الطبيعي الذي يخضع للتسلسل المنطقي المتعارف عليه لم يبتعد في الرواية الديستوبية عن الزمن الذي اهتم به نقاد الأدب مطلقين عليه الزمن الأدبي. والمقصود تأثيره على السرد كعنصر من عناصره الأساسية، التي خضعت للتطور، فقد كان التعامل مع الزمن

---

[٢]- انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤.، ص٢٧.

[٣]-. محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ص ٦١ .

[٤]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص١١٢.

يخضع للسببية في عرضه أي: تكون الوقائع فيه بمنطق خاص، وإما "أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، وأما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث، وتقديمها للقارئ تبعًا للنظام الذي ظهرت به في العمل [٥]".

إن الاتجاه الذي اهتم بكيفية عرض الحدث أيدته الرواية الديستوبية بشكل واضح، فهو لا يرتبط بالزمن الطبيعي الذي تواجد فيها دون أن يكون هو العنصر الأساسي، بل اعتمدت على عرضه بطريقته الزمنية التي ساهمت في تقديم الحدث بشكل مقبول، ومشارك من المتلقي من خلال تقنيات زمنية سيأتي الحديث عنها. هذه الأفعال تتحرك بين زمن الحاضر والماضي والمستقبل، وأثر كل واحد على ذات حاضرة بقوة، هي ذات المكان المؤرقة؛ لتكون الحدث بمنطقية الحياة.

نرى ذلك في يوتوبيا، فقد نقلتنا من لحظات يعيشها الفتى اليوتوبي الذي يستدرك ماضيه وما فعله من قبل، واستشرافه لقادم يصبو لتحقيقه، كمغامرة تحمل خطورة على حياته، إلا أنه يحاول بها قتل مللله، هذا التوجه من الفتى بني على ثلاثة أزمنة هي: الماضي باستراجع ما فعله أصحابه من مغامرات أصبحت موضع إعجاب أقرانهم، وبين حاضر يشعر فيه الفتى أنه استنفد فيه كل احتياجاته حتى وصل للملل، الذي يرغب في كسره عن طريق حدث مستقبلي يغامر فيه، ويفعل ما فعله أقرانه.

لم يكتف الكاتب بذلك، بل عرض النهاية، ثم انتقل بعد ذلك لعرض الحدث مع جابر، وكأن هذه التقنية محاولة جذب المتلقي، ومساهمته في معرفة ما يدور، دون الخوض بتسلسل يمنح المتلقي توقع ما سيحدث؛ وذلك كما في الرواية الكلاسيكية، التي يتم فيها الزمن بطريقة متسلسلة، لكن في الرواية الحديثة الأمر مختلف؛ فقد تستعمل تقنيات مختلفة تسهم في سير الحدث. هذه التقنية تمنح الكاتب القدرة على اتخاذ موقع متغير، وهذا ما نراه تمامًا في تقديم الحدث بطريقة دائرية تبدأ من حيث انتهى. فنجد في يوتوبيا فصل (الفريسة) جابر قد بدأ من حيث المستقبل واستشراف موته وهواجسه التي تسيطر عليه، بأن الموت قريب منه، وأن ما يفعله الآن هو استرجاع الماضي الذي حمل كل أحداثه، ثم يعود لحاضره واصفًا ما آل إليه، وآل إليه المكان المعيش، وأثر الزمن عليه، وأثره في الأحداث المعبرة عن الحياة.

والحياة يراها القارئ أنها أحداث خيالية، إلا أنه في الوقت نفسه يمارس عليها منطقية الحدوث نتيجة الحاضر المؤلم، وما فيه من معطيات تعبر عن النتائج التي تبدو مفزعة في الرواية الديستوبية.والزمن في رواية يوتوبيا بجزء (الفريسة) جعل الراوي يتبدل دوره بين الحين والآخر في العمل الروائي الذي يقوم بتشييده، لكن هذه القدرة تبقى على اتساعها نسبية، ومتفاوتة من كاتب إلى آخر؛ لذلك فالباحث يجد الصعوبة في تحديد ظاهرة الزمن السردي لعدم وجود نظام يسير عليه[٦] في معظم الأعمال الحديثة.

لكننا نجد هذا النظام موجودًا وبشكل لافت النظر في رواية السيد من حقل السبانخ الذي يرتبط بنظام ينتقل من نقطة زمنية إلى نقطة أخرى بترتيب الحدث وبشكل يجعلك تتوقع ما هو قادم فالسيد هومو واتباعه سينتقلون من مطلب إلى آخر حتى تتحقق رغبتهم في الانطلاق إلى جوهر الحياة الحقيقي،

[٥]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.، ص١٠٧.
[٦]- انظر بنية الشكل الروائي، ص١١٣.

ويمارسون حريتهم وقدرتهم على قول لا حتى يصل الأمر بلا مفاجأة أن الواقع الحقيقي للطبيعة مفزع، وأنهم ارتموا في وسط الهلاك، وأن الرجوع إلى مكانهم أصبح مستحيلًا، وقد بينا من قبل التوجه الأيديولوجي للفكرة التي حاول صبري موسى أن يعرضها والتي ترى أن الشيوعية هي الملاذ، وأن الخروج منها ما هو إلا انتحار. هذه الفكرة كانت سائدة في ذلك الوقت رغم أنها مرت بانكسارات خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، فالشخص آلة مرسوم لها طريقها، تتحرك فيه دون أن يكون لها اختيار؛ لأن هناك من يختار لها، ويرى لها، ويخطط دون الخوف من الوقوع في الخطأ. هذا التسلل كان منطقيا مع تسلل الزمن الذي ارتبطت به الأحداث رغم أن الكاتب استخدم المراوحة لكنها لتأكيد الأحداث المرتبطة بما هو مرسوم.

وفي رواية عُطارد اختلف الأمر، تلك التي وضعتنا أمام ثلاث بنى زمنية مختلفة، بين أحداث في زمن مستقبلي عن كتابة العمل الروائي، وزمن ماض عن كتابة العمل ونشره، وماض رامز يضرب بعمق في القدم قرونًا.

إن اختيار النقطة الزمنية المنطلق منها، وتسلسل الأحداث بمنطقية، ثم استرجاع الأحداث ما هي إلا طرق عرض، وتقنيات مستخدمة في العالم الروائي الجديد. ففي رواية فئران أمي حصة، وجدنا الكاتب الراصد لحدث في المستقبل هو نفسه الذي يبدأ من لحظة عميقة في الزمن الماضي، ثم يعود لحاضره مباشرة. هذا الحاضر الذي يتعدى سنوات الكتابة بسنوات قليلة، محذرًا من جريمة ستحدث، وحرب ستأكل الأخضر واليابس.

ما سبق نطلق عليه المرجعية الزمنية، تلك التي تظل صامدة حينًا، كما يقول رابح الأطرش: بأن للزمن الروائي مرجعية قد تظل صامدة حينًا، وقد ترتبك حينا آخر مع تسارع الأحداث، وتنحو نحو الوهمي بشكل آخر، فالزمن الروائي ينطلق من مرجعية واقعية، قد تصل في النهاية إلى مرجعية وهمية، ويرجع ذلك إلى التخييل الذي يقوم عليه العمل الروائي[٧].

والتوجه السابق يجعلنا أمام بنية أصبحت عالمًا خاصًا يجب معرفته، وسبر غوره، واستكناه ما فيه من أحداث؛ كي نستطيع التعامل بالشكل الأفضل مع هذا المكون الروائي، أي الزمن ومدى الوصول إلى هدفه؛ لأن القص كما تقول سيزا قاسم: "أكثر الأنواع الأدبية التصاقًا بالزمن [٨]". ومن هنا تغيرت النظرة للزمن، وتغيرت طريقة التعامل معه، فقد اكتسب مكانة حساسة في الرواية، دفعته لأن يكون عنصرًا أساسيًا تتحرك به الأحداث.

إذا كان هذا بصفة عامة، فإن العمل الروائي الديستوبي هو ابن الزمن، وهو الأكثر التصاقًا به يدور حيثما يدور، لكنه ليس بالسهولة التي كانت في الرواية الكلاسيكية، إنما الرواية الديستوبية ما هي إلا نتاج زمن طويل من التجارب الروائية أثمرت عن استشراف وتوقع ما لا يراه غيرهم من نظرة نتيجة التماهي مع الزمن وربطه بالحدث.

---

[٧]- انظر: رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب مجلة العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة فرحات عباس – سطيف مارس ٢٠٠٦.

[٨]- أدوين موير: بناء الرواية – ترجمة، إبراهيم الصيرفى – الدرا المصرية للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٦٥.ص.٣٦.

ما سبق دفع بعض النقاد إلى التفرقة بين سهولة وجود الزمن في الرواية الكلاسيكية وعدم وجود أي جهد من المؤلف، وبين الرواية الحديثة ومدى الجهد والمعاناة في توظيفه داخل العمل الأدبي من خلال ثنائية (القصة والخطاب).

هذه الثنائية بين (القصة، الخطاب) دفعت معظم النقاد إلى الاعتقاد بوجود ضربين، أو بنيتين زمنيتين متصاحبتين لأي نص سردي هما: البنية الزمنية الخارجية، وقد تفرع عنها: أزمنة خارجية (خارج النص) وهي " زمن الكتابة – (زمن القارئ) وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يُكتب عنها، وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها [٩] " وبنية الزمن الداخلية وهي " زمن القصة، زمن السرد، زمن القراءة [١٠] ". وقد ذهبت سيزا قاسم إلى تقسيم الزمن الروائي حيث تبنت رأي جيرار جينت إلى زمن نفسي (داخلي)، وزمن طبيعي (خارجي) بقولها: "إن هذين المفهومين يمثلان بعدي الروائي في هيكله الزمني، أما الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص. أما الثاني فيمثل الخطوط العريضة، السقالات، التي تبنى عليها الرواية."[١١]

ذلك التقسيم منح المؤلف العبث بالزمن الخارجي؛ لينأى الزمن الخارجي عن التطور الفني للرواية، فلم يعد ذا قيمة، بل اعتبره البعض سقط متاع، ويقصد به الزمن الذي يحدد له البدء والوسط والختام المرتبط بالزمن الطبيعي من تعاقب الوقت في تسلسله المعروف الذي عاهدناه به، إلا أن التطور الفني للرواية جعل المؤلف يلجأ وبشكل متكامل للزمن الداخلي، معتمدًا على أننا عندما ندير الأحداث في نفوسنا لا نعتمد بالضرورة على ترتيبها كما حدثت في الواقع. وهذا ما ذهب إليه أحمد درويش بقوله: " فأنت قد ترى منظرًا الآن فيذكرك بشيء رأيته منذ سنين فيتعاصر الحدثان في منظور الزمن الداخلي مع أنهما متباعدان في منظور الزمن الخارجي، وعلى أساسهما ولدت وسائل فنية في القصة القصيرة وفي الراوية مثل وسيلة تيار الوعي ووسيلة المونولوج الداخلي." [١٢]

والزمن الداخلي وجد نتيجة هذا التقسيم جل اهتمام النقاد، وهذا ما أكدته سيزا قاسم أن الزمن الداخلي هو " الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة، وكيفية تجسيدها في الرواية [١٣] ". هذا الاهتمام من النقاد يعني اهتمام البحث به لمواجهة نظام الأحداث وتتابعها نفسها من خلال عرض الزمن الداخلي، وهو ما سيجعلنا ننظر للزمن الخارجي من باب التعريف لا من باب التفصيل والشرح.

---

[٩]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٣٧.
[١٠]- تحليل الخطاب الروائي، ص٧٩.
[١١]-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٦٣.
[١٢]- تقنيات الفن الروائي، ص٣٠٠.
[١٣]- أدوين موير: بناء الرواية - تر: إبراهيم الصيرفى – الدار المصرية للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٦٥.ص٣٧.

والزمن الخارجي قسم من جهة النقاد إلى ": زمن الكتابة، وزمن القارئ[١٤] " فإننا سنتعرض لهم تعريفًا من أجل وضع لبنات خاصة للزمن تجعل من السهولة التفرقة بين أنواع الزمن وسبب اهتمام النقاد بالزمن الداخلي، وعدم التطرق للزمن الخارجي في الشرح والتحليل في الأحداث الروائية.

* * *

أنواع الزمن الخارجي:

زمن الكتابة

إن معرفة زمن الكتابة بالنسبة للقارئ يرتبط بالسهولة والصعوبة بمدى ما منحه الكاتب من إشارات تاريخية ببدء العمل أو الانتهاء ليستند عليها القارئ لتحديده، والملاحظ أن معرفة الزمن الخاص بالكتابة، يقودنا إلى السؤال ما الفائدة من وراء معرفة متى بدأ الكاتب؟ ومتى انتهى؟ إذا كان الكاتب نفسه عند البنيويين خاصة لا وجود له، بل نادوا بموته – وهو ما رفضه بشكله المطلق الدكتور محمد عبدالمطلب الذي رآه حدًا من سلطة الكاتب[١٥] ووجوده في العمل – فإنه أمر ليس بالمهم-، هذا الأمر يختلف تمامًا مع الرواية الديستوبية التي تبني أحداثها في المستقبل الذي يلي الانتهاء من الكتابة، هذا الأمر سيعرف فقط من سنة النشر أو يمهرها الكاتب بتاريخ الانتهاء من الكتابة، ثم تكون الأحداث في زمن بعد هذا التاريخ.

لا تتوقف معرفة زمن الكاتب لقارئ فقط، بل تمنح الناقد القدرة على معرفة معايشة الراوي للأحداث، أو نسجها من خياله، وتظهر أهمية معرفة زمن الكتابة بأنها تفتح النص على مصراعيه ومعرفة إن كان الزمن استباقيًا أو استرجاعيًا وقدرة الكاتب على التخيل والتوقع، ويلاحظ أن معرفة زمن الكتابة مهم للغاية عند طرق أبواب العمل الأدبي.

يتضح مما سبق أن الرواية الديستوبيةمن شروطها تحديد الزمن الكتابي وتحديد زمن الأحداث لأن على ضوء ذلك ستتحقق القرينة الزمنية للرواية الديستوبية أو لا تتحقق ما يجعل لزمن الكتابة أهمية كبرى، ففي يوتوبيا التي دارت أحداثها في عام ٢٠٢٥ نشرت سنة ٢٠٠٨ وفي رواية عُطارد التي تدور أحداثها في ٢٠٢٥ نشرت عام ٢٠١٥ وفي رواية فئران أمي حصة التي نشرت عام ٢٠١٥ دارت أحداثها في ٢٠٢٠ وفي رواية السيد من حقل السبانخ نشرت ١٩٨١ في جريدة الأهرام مسلسلة على أجزاء أعيد طبعها رواية سنة ١٩٨٧ودارت أحداثها ٢١٢٥.

* * *

زمن القراءة

ليس من السهل تحديد زمن القراءة، هذه الصعوبة تطرح سؤالاً: أهو المقصود به مدى شروع القارئ في النص ومتى انتهى أم المقصود به الفترة الزمنية بين النشر وبين القراءة؟ إذا كانت الأولى

[١٤]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢، ص١١٠.

[١٥]- محمد عبد المطلب، مؤتمر الأدباء (٢٣) في مرسى مطروح..

فهي أمر لا يهم الناقد في شيء، لأن باختصار العقد الذي يؤسس بين القارئ والعمل هي التي تحدد المدة، فقد تكون قصيرة، وقد تمتد لفترات على حسب القارئ، ومدى تعلقه بالعمل، وإذا كانت الثانية، فهو ما يهم القارئ لأنه باختصار سيتمكن من معرفة وقراءة أدب مرت عليه أجيال، وسيتعرف على أشياء لم يكن يعرفها بل من الممكن أن يدرك مدى قدرة الكاتب على قراءة الأحداث والاستباق نحو الوصول إلى مكان أفضل.

رغم أن الكثير من النقاد ذهب إلى أنها المدة التي ينفقها القارئ في قراءة العمل الأدبي، والتي تطول أو تقصر، على حسب كل واحد وظروفه المحيطة به، ومدى اتفاق العمل مع ثقافته، وإذا كان كذلك فإنه ليس مفيدًا التعرض له لكن ما استأنس به أن زمن القراءة هو تلك الفترة التي بين خروج العمل للنشر وبين قراءة العمل من القارئ كما وضحت السبب من قبل.

* * *

زمن المغامرة

هو الزمن الذي يشد انتباه القارئ على مختلف مستوياته، ويدفعه إلى إقامة عقد بينه وبين العمل؛ ليسير في ركبه، وربط أحداثه بين الحقيقة والخيال، ونعني أنه الزمن الذي تتجلى فيه الحكاية، بمعنى آخر أنه العصر الذي تمت فيه الأحداث. هذا الزمن المشدود بين الماضي والحاضر والمستقبل فهو "يستخدم هيكلا زمنيا معقدًا، يتم التعبير عنه بواسطة تقنيات هي: الاسترجاع والاستباق والتواتر[١٦]" أي البنية الزمنية للرواية وهذا الزمن يمنح القارئ القدرة على الإمساك بتلابيبه، وإخضاعه لمنطقيته، وقدرته على استيعاب ما يدور. وذلك يرجع للمرجعية الموجودة لديه كما وضحنا من قبل أنه يجعل الأحداث قائمة بين الحقيقة والخيال. هذا الأمر ناتج من مرجعيته، سواء كانت مرجعية معيشة بالفعل لزمن ولى، أو نتيجة تواتر الحكايات عنها من أناس مختلفين، ويزداد تأكيد معرفة الأحداث التي تمت كتابتها بالرواية مما يسهل على القارئ الفصل بين الحقائق والخيال، ويعتبر نقطة جوهرية في الفصل بينهما، وليس معرفة الزمن بشكله.

وذلك الأمر ساعد القارئ إلا أنه أنتج قلقًا عند الكاتب، بل أصبح محفوفًا بالمخاطر، ما دفعه أحيانًا إلى توهيم الزمن وضبابيته من أجل توهم القارئ بعدم اهتمامه بالعصر الذي جرت فيه الأحداث. لكن الرواية الديستوبية محددة الزمن الخارجي من خلال تحديده في المستقبل، رغم أنها مرتكزة على الواقع والماضي المؤسسين له، ومن هنا كان بأهمية أن يعبر عنه صراحة، رغم أنه أشار مجرد إشارات تدل دون أن تكون الدليل، وتعرض دون أن توضح، بل تترك للقارئ يتشكل مع العمل كما يرى. وكل الأعمال الديستوبية التي بين أيدينا أرادت إخبارنا بالزمن الخارجي، بل اعتبرناه قرينة أساسية ومؤسسة للرواية الديستوبية، كما وضحت من قبل بأن تكون أحداث الرواية الديستوبية مستقبلية منذرة بقادم.

إن الرواية التي بنت أحداثها على المستقبل لم تكن مبهمة الزمن، بل كان واضحًا لكل من يرتاد طريق الحدث الديستوبي الذي ارتبط بالمكان؛ ليكونا معًا الأهمية الأساسية في صياغة الأحداث، كما ذهب إلى ذلك باختين في كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية) فمن خلالهما تتحول الأحداث إلى

---

[١٦]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٥، ص٢٣٤.

شخصيات من خلال إشارات تتصف بالدقة للإخبار عن ركنين من العناصر الأساسية للرواية وهما (الزمان والمكان)[١٧].

ففي السيد من حقل السبانخ يتحدث عن أحداث بعد ما يزيد عن قرن من الزمن وفي رواية عُطارد رغم عرضه لثلاثة أزمنة فإنه ذكر الزمن المستقبلي الذي يبدأ من ٢٠٢٣ إلى ٢٠٢٥ والزمن الثاني قبل كتابة الرواية وهو زمن ثورة ٢٠١١ ثم ضرب في أعماق التاريخ الذي مضى حين تحدث عن صخر ما قبل ألف عام، وفي يوتوبيا جعل الأحداث في سنة ٢٠٢٣ وهو الزمن المستقبلي الذي جاء بعد نشر الرواية بأكثر من خمس عشرة سنة وهكذا كان تحديد الزمن في الرواية الديستوبية أمرا ليس بالصعب ولا يحتاج إلى جهد ممن يتتبع أثره في العمل السردي.

* * *

زمن القصة

عند العودة إلى الأعمال الديستوبية، فإن كل عمل له زمنه الخاص الذي يضرب جذوره في المستقبل المؤسس على الحاضر المعيش، والماضي الذي اكتنفه النسيان، وكان سببًا أساسيًا مع الحاضر فيما آل إليه المجتمع الإنساني على اختلاف مشاربه وتطلعاته، ففي كل عمل من هذه الأعمال توثيق لديستوبيا من نوع خاص.

والكاتب في الأعمال الديستوبية لا يشترط أن يطرح الزمن بشكل مباشر، بل يتركه غامضًا أحيانًا يفهم من خلال الأحداث التي طرحها العمل. ففي يوتوبيا تعدد الرواة الساردين للعمل لتشظي الذوات المعبرة عن نفس الفكرة، وهي حالة المعاناة نتيجة الطبقية وغياب الحقوق وانتفاء الهُوِيَّة من خلال المطاردة، تلك التي لا تنتهي بين صياد يبحث عن مغامرة تخرجه من حالة الملل التي يعيشها وفريسة تحاول أن تنجو من التربص الذي يحيط بها رغم أنها تعرف أنه يرصد لها حبائل الغدر والخيانة من خلال زمن حدده المؤلف.

هذا الزمن ما يسمى بزمن القصة "فهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي أي: أنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل، فهو (الزمن الصرفي)[١٨] "، أي: أنه المرجعية التي يمتلكها الروائي أو المادة الأولية، وهو أي زمن القصة، ويكون" قبلي (سابق) على عملية الكتابة ويتم ترهينه من خلال إنجاز الخطاب، وفي عملية الترهين هذه يعطى له بعد نحوي أي: تسلب صرفيته[١٩] " وهذا الزمن يخضع للترتيب المنطقي للأحداث.

في الفصل الأول تحدث عن الفتى اليوتوبي الذي مارس كل الموبقات شاعرًا بالملل الذي أصابه بحالة من عدم الرغبة في تكرار ما يفعل من حياته اليومية كشرب المخدرات وممارسة الجنس جعلته يتطلع لفعل غريب، لكن هناك من سبقه من أبناء هذا المكان رغم فداحة الفعل، إلا أن تعود السارد على

---

[١٧]- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت يوسف حلاق، وزارة الثقافة سورية، دمشق، ١٩٨٨، ص٣٩٩

[١٨]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط٢ المركز الثقافي العربي للنشر الدار البيضاء، سنة ٢٠٠١ ص٤٩.

[١٩]- انفتاح النص الروائي، ص٤٩.

الاعتداء على حقوق الآخرين، ودخوله لعالم غرائبي، جعل هذه الأحداث تمتْ منذ فترة زمنية رصدها دون تحديدها متعمدًا توهيمها، كما فعل الكاتب مع الاسم، فهذا وذاك لا يهمان، المهم ما تقدمه من أحداث مرتبطة بهذا الزمن الذي انقلبت فيه الأحوال.

فالضبابية جعلت الحدث يسير في فلك زمني يشعرك بقسوته دون الاتكاء على تحديده بشكل واضح، إلا أنه يبدأ من اللحظة التي يعتدي فيها على جابر وخوف صديقته جرمينال حين شهقت نشوة برؤية جابر وهو محاصر يجري في ظلام الليل، هذه الأحداث لم تستمر أكثر من ثلاثة أيام منذ قرر الفتى اليوتوبي خوض مغامرة الصيد التي جاءت بعد تأثره بمشاهدة فيلم الفصيلة الذي منحه هذا الإحساس من أجل أن يعيش لحظة مغامرة يكسر فيها الملل الذي أصابه، فزمن القصة كان محددا كزمن طبيعي بثلاثة أيام دون تحديد تاريخها لكنها في عام ٢٠٢٥، الكاتب جعل هذه الأيام غير محددة التاريخ باليوم أو الشهر أو محددة الفصول، حتى تظل مبهمة بالنسبة للقارئ، وعليه أن يتخيلها كيفما يشاء، فهي في قسوتها سواء.

اعتمد الكاتب على تحديد زمن القصة الذي ذكره في فصل الصياد من اللحظة التي قتل فيها الصياد (الفتى اليوتوبي) الفريسة (جابر)، بعد أن خاض مغامرته لأرض الأغيار. تلك الفترة الزمنية لم تستمر أكثر من ثلاثة أيام، بدأت منذ انتوى الفتى اليوتوبي خوض مغامرة صيد التي تكللت بنجاح بعد أن غدر بجابر الذي أنقذه في مفارقة بين منقذ وغادر، فجابر كان سببًا في نجاته من يد الأغيار الذين أرادوا الفتك به هو وصديقته وحماه حتى أخرجه منها سالمًا، وغدر الفتى لجابر أثناء عودته إلى يوتوبيا عندما انقض عليه وقتله دون رحمة منه ناسيًا ما قدمه، معبرًا عن حنق وغضب. استمر الحال عدة أيام بعد مقتل جابر لم يحددها الكاتب ليترك باب الصراع مفتوحًا حتى هجم الأغيار على مدينة يوتوبيا بعد أن عزلوهم من خلال سرقة البيرول.

في هذه الأيام صارت كل أحداث القصة مرتكنة على زمن يضرب بجذوره في الماضي الذي تسبب في هذه الحادثة متحركًا من مكان لمكان، وعبر مكان يحمل إشارات دالة على الفصل التام بين طبقتين يفصلهما زمان ومكان وإمكانيات واستئثار بخيرات وانعدامها؛ لتتجلى الأحداث معبرة عن بشاعة الفكرة بصيد إنسان والتسلي به حتى قتله ثم التمثيل بجسده، محذرة من انسياق الإنسان خلف شهواته؛ فتتحول إلى غريزة الشره في أذى الناس لإدخال سعادة مضللة.

لم يختلف الأمر كثيرًا مع جابر الذي رصد زمن القصة منذ اللحظات الأولى التي تسبق موته، إنه الجحيم الموجود في هذه الحياة، حالة التخلص منها بالرضا والقناعة أن يسوق نفسه للموت، إنها لحظة التخلص الرحيم التي تشبه الموت الرحيم التي يلجأ لها الأطباء في الغرب رأفة بألم المريض، هو أراد أن يخرج من الحياة نبيلًا، تحرك بعدها رجوعًا لماضيه، راصدًا مشاعره وذكرياته الماضية، إنه يخبرنا أنه سيموت خلال يومين أو ثلاثة. هو يرى أنه لا فرصة للنجاة أمامه. هو ولد خاسرًا كل حقوقه، وكل مقوماته للحياة، هو متأكد تمامًا أن الفتى القادم من يوتوبيا سيظفر به؛ لهذا سيرتطم بكل الذكريات، وسيمررها على لسانه كما يمرر المرء مذاق النبيذ المر، سيعود ليتذكر الأشياء، والأماكن ووجودها وكلمات وأبيات شعر وكتبًا وروائح وكل امرأة كانت له معها ذكريات. إنها أيام بسيطة جدًّا.

هذا هو زمن القصة الذي ذكره محاولًا أن يكون قصيرًا جدًا، فقد جاء متكئًا على ماض يرصد من خلاله حالة مجتمعه، وما آل إليه الوضع بتحرك بطيء للزمن، وكأنه ينسحب منه كما سحبت حقوقه

منه، إنها تمتد لعشرين عاما منذ آخر حلم حلم به أن يكون إنسانا، بعدها تلاشت الأشياء في صمت، وهو تلاشى أيضًا معها تاركًا كل شيء حوله، منتظرًا لغد تعود لهم الحياة فيه ولو من بصيص الأمل.

من الملاحظ أن تعمد الكاتب وجود الزمن الطبيعي بشكل واضح؛ ليشعرنا بألم الحدث، وحين يحاول إيهامه تكون اللحظة التي يستشعر فيها فداحة واقعه، وألم ماضيه. إنه الزمن الذي ولى وسحب معه كل شيء جميل، إلا في بعض المواقف التي تجعل ذكره يوضح تمامًا الحالة التي وصلوا إليها.

هذا التحديد الواضح الذي يبدأ من الأصغر إلى الأكبر يمنحنا مدى النظام في وجود الزمن في حياتنا، فالزمن الطبيعي هنا يكشف اللثام عن أحداث نقوم بها حتى تحولت لعادة يومية وأصبحت جزءًا من حياة البطل الذي تساوى عنده الصباح والمساء الليل والنهار وأصبح كل شيء معتادًا كأنه من نواميس الحياة.

فحين يذكر كلمة الليل فهي مناسبة تمامًا للنتيجة التي توصلوا إليها، وحين يذكر الصباح فهو بداية الوجع، وحين يذكر الأعوام، فهو يرتد لماض سحيق كانت مازالت الحياة مقبولة لحد ما، أو مازال الحلم مقبولًا من عبدالظاهر الذي يخطط للانتقام من يوتوبيا والحصول على البيريول، ومحاصرة هؤلاء القاطنين في المدن المنعزلة.

ظل عبدالظاهر يحلم بالشرارة التي تشعل الهشيم وقد تحقق في نهاية الأحداث بعد موت جابر، وحين يذكر الأيام يومًا وراء يوم فهو يعد اللحظات التي ستقربه من الموت، هي لحظة الخلاص التي يسعى لها، هو متأكد من مصيره، فهو يريد أن يترك الجحيم باحثًا عن النجاة، إنها النجاة من خلال الراحة الأبدية.

في العمل الثاني فئران أمي حصة كانت الأحداث واضحة المعالم بدأت بانفجار كبير أصاب الكثير، وبدأت رحلة البحث عن أعز الأصدقاء (فهد) الذي أغلق هاتفه ولا مجال لوجوده. هذه الأحداث بدأت منذ صباح باكر تشظت فيه الأحداث والانفجارات معبرة عن حدث ضخم هز المكان، لكنه من المؤكد أنه أصبح أمرًا معتادًا بين الحضور، ما انعكس على تصرفاتهم تجاه ما حدث، في تلك الأحداث كان زمن القصة واضحًا جدًا فهو يبدأ منذ صباح يوم اشتعلت فيه الأحداث، وبدأ البحث عن أصدقائه بعد أن فقد وسائل الاتصال بهم أو الوصول إليهم؛ ليعود بأدراج ذاكرته إلى الماضي البعيد راصدًا أسباب المشكلة ومظاهرها وكيف تكونت هذه المجموعة التي ألفها؛ لمحاربة التعصب الأعمى والمذهبية البغيضة ـ هذا الطاعون القاتل- لتستمر الأحداث طوال يوم كامل في سنة ٢٠٢٠ دون تحديد الشهر أو اليوم، بل جعله هائمًا من زمنه الطبيعي إلا بذكره صباحًا، ظهرًا، ليلًا، وبعض الإشارات التي توحي بأنه يوم حار.

تلك الأحداث المتكئة على حياة الراوي التي يسردها مستخدمًا التطعيم بين أحداث الحاضر وبين الماضي كأنهما جدولان يشقان الصحراء للوصول إلى الواقع الذي يتحدث عنه، وهو واقع لم يسلم منه أحد، فما كان في الأعماق من عقائد صعب التخلص منها، حتى ولو تظاهر البعض بغير ذلك؛ لهذا فإن الماضي والحاضر كلاهما يحمل مرارة الاختلاف والخوف من القادم القاتل، متحركًا من مكان يساعد على وجودهما، وتغذية الحدث الموجود داخل العمل.

إن اختيار هذا الزمن القريب من كتابة القصة يعبر عن أمر مهم بالنسبة للقارئ، وهو أن الخطورة التي يتحدث عنها المؤلف الضمني ويحذر منها أقرب مما يتصور، وأن عدم الانتباه سيدفع إلى استفحالها. هذا الاختيار للزمن كان موفقًا جدًا خاصة أن الرواية الديستوبية تحذر من الواقع المعيش الذي يؤسس لهذه الحالة الديستوبية التي لا تراجع منها.

نجح الكاتب في توظيف الزمن الطبيعي داخل العمل بشكل ملحوظ ففي يومه صارت الأحداث مرتبطة بالصباح الباكر وحدوث انفجارات متتالية سبقتها بأيام انفجارات وقت الذروة والقضاء على مجمع ضخم (الأفينوز) الذي يعتبر أكبر المجمعات الاقتصادية التجارية داخل الكويت وهو متاخم للمناطق السكنية المكتظة بالسكان، ثم توالت الأحداث تلو الأحداث مستخدمًا تقنية الاسترجاع التي قص بها شريط الذكريات معبرًا عن أسباب ومظاهر ما حدث داخل الوطن الذي أصبح مستباحًا للديستوبيا الدينية.

في رواية عُطارد كان زمن القصة واضحًا حين أزاح الكاتب ستار الأحداث على حدث مروع باحتلال الوطن من الجيش المالطي، هذا الحدث كان في مارس سنة ٢٠٢٣ إلا أن الكاتب انضم بعدها للمقاومة لتتجلى أحداثه في سنة ٢٠٢٥ كما صدرها الكاتب في بداية عمله بعد ما مهد لعمله وما وجده من قضايا دفعت الناس إلى ارتكاب جرائم بشعة دون الإحساس بأي تأنيب للضمير. والتمهيد السابق ساهم في توضيح الأثر النفسي لدى الشخصية وارتباطها بالأحداث والمكان، وقد جاء انطلاق العمل الروائي من مركزية عليا لمجموعة يقودهم الراوي الذي يعود عمله للشرطة قبل احتلال الجيش؛ لينضم إلى فرق المقاومة ليقنص أفراد الاحتلال من فوق البرج. وقد تأسس العمل على زمن امتد لعامين كاملين مع أفراد مختلفين، كان منهم من لا يقدر على المقاومة؛ فيندفع إلى الانتحار مع ثبات انفعالي من الراوي الذي يرصد الزمن من خلال ثلاثة أشهر وسنتين، ثم يمتد العمل لمقاومة المحتل مع تغير أساليب المقاومة. هذا العمل الذي تراوح مع ثلاثة أزمنة اختارهم المؤلف باقتدار يؤسس سبب الديستوبيا التي استمرت طوال العمل كما وضحت من قبل.

إننا أمام كُتاب تشظي زمنهم، وتفتت الحكايات عندهم، لكنها مربوطة بأحداث تشكل حياة لشخصيات مختلفة، في نفس الوقت تعبر عن كل متكامل، وإذا كان الواقعيون أبدوا نفورهم من الترتيب الممل؛ لأن الواقع لا يسير بترتيبه وهو غير منسجم، وهو دائمًا على السطح لذلك تغيب منطقية الأشياء، ذلك الذي يجعلنا لا نستطيع الإلمام به، وليس لدينا القدرة على إكمال الشيء وتوحيده. الأمر السابق دفع الواقعيون إلى عدم الاعتراف ببداية الأشياء أو الانتهاء منها زمنيًا، فقد نأتي بحدث أي حدث دون معرفة بدايته أو نهايته مشكلة سلسلة لا تنتهي.[٢٠]

فيما سبق يتضح لنا أن الكاتب لم يتقيد بعصره، وعاش فوق تبة يلاحظ الزمن من علياء. ما مكنه من السيطرة على الزمن، تلك السيطرة التي ترفض الذوبان، بل تجعله موصولا بعصره، طارحة أفكاره، ووجهات نظره حتى في تعامله مع أدق التفاصيل، وكما وصفه أ. أ مندولا بالكاتب العظيم، والكاتب هنا لا يعالج زمنية عصره في حبكة روائية لكن كما قدمنا، إنها زمنية متشظية ناتجة من تعدد الحكايات والشخصيات التي تقوم بها فهو يعبر بنا إلى جسور متلاحقة، ويجعلنا نعيش الشخصية بزمنها المرسوم دون الدخول في تفاصيل, ففي العمل الديستوبي نرى هذا التوحد مع الزمن المستقبلي المعيش فيه الأحداث

[٢٠]- أ.مندلاو: الزمن والرواية – ترجمة : بكر عباس – دار صادر – بيروت ١٩٩٧، ص٩٣.

مع المراوحة التي جعلتنا بين ماض يمثل للقارئ واقعًا وبين مستقبل يجعله يضع احتمالاته ويحذر منه، فهو بهذا الزمن يشرك القارئ في العمل؛ ليساهم بوضوح في الأحداث.

والزمن الخاص يستخدم فيه الكاتب ضمائر مختلفة على رأسها ضمير المتكلم بارزًا زمن الكتابة للكاتب الفرضي، وبالنسبة إلى الزمن الذي يفترض أن الحوادث المسجلة وقعت فيه، هذا الذي جعله على قدرة من معرفة الزمن الذاتي والزمن الموضوعي أي الزمن الذي يتحرك فيه الراوي والزمن الذي تتحرك فيه القصة. هذا التشابك في وحدات الزمن ينطوي بالضرورة على زمن ثالث وهو الزمن المستغرق من القارئ. وهذا ما وجدته ظاهرًا وواضحًا في كل من الأعمال الديستوبية، سواء استخدمت ضمير المتكلم، أو ضمير الغائب الذي استتر خلفه المؤلف الضمني.

ما سبق جعل مندولا يفرق بين الكتابة عن أحداث كتب عنها بعد حدوثها مباشرة، وبين أحداث كتبت بعد زمن طويل، فالذين يكتبون عن أحداث في ذروتها يكونون معذبين بوخز الشكوك حيث الأحداث مازالت في طي الأقدار كما قال مندولا في كتابه الزمن والرواية؛ ولهذا يكون الأسلوب أكثر حيوية وأبلغ تأثيرًا، وهذا ما ينطبق تمامًا على العمل الديستوبي الذي يرتكز على زمن فيه من الشك والتردد في قبوله الكثير، إلا أنه يجعل هناك تفاعلًا واضحًا من القارئ.

في السياق نفسه وصف الأسلوب الآخر بأنه أسلوب فاتر لشخص يحكي عن مصاعب وأخطار تم التغلب عليها، وفي هذا النوع الثاني فالكاتب الوهمي يرى حياته منصبة على نمط معين، وتخدم غاية مهمة، أو تثبت وجهة نظر معينة؛ لذلك فإن في الأسلوب الأول سيستخدم الجانب الاستباقي واستشراف جوانب قد يراهن عليها الكاتب من خلال أعمال؛ لهذا فإن الكاتب لم يرتكن على زمن خاص بل زمنه يرتبط بالسرد مرة، وبالشخصيات مرة، وحضور ذاته الساردة مرة أخرى، فهو يعتمد على الوقت، وليس الزمن الطبيعي المستمر، هذا الزمن الذي يفتح الباب على مصراعيه؛ لاستدعاء أحداث قد تكون مختلفة تمامًا.

في الاتجاه الحديث للرواية وخاصة الرواية الديستوبية التي اتخذت منحى جديدًا ومختلفًا، يفضل الكتاب استخدام الومضات المتلاحقة والمتعاقبة أو المزج بين الومضات الرجعية أو الاستقبالية، هذا ما سمي بالطريقة الكرونولوجية، الذي يعرف بالمراوحة الزمنية، هذا الأمر استخدمه الكاتب حين تحدث عن شخصياته، من خلال منح الانطباع القوي عن الشخصية، كحديثه عن حياته منذ كان طفلًا صغيرًا مرتبطًا بالجدة حصة وما تشكله، وبالأب صالح وانخراطه في الزمن، كما في رواية فئران أمي حصة المنطلقة بالمكان المرتبط بشكل واضح بالزمن الذي اكتسى بهما الحدث.

ليس هذا فقط بل في يوتوبيا تمثل للواقع المعيش من جابر المرتبط بأثر الزمن عليه ومدى أثره العالق ما جعل الكاتب يراوح بين ماضيه وحاضره دون الانطلاق من تعاقب منتظم خلال الزمن من نقطة إلى أخرى، فتبدأ هنا وتتوقف هناك، وتنتهي في مكان آخر "وأفعالها وأفكارها ومشاعرها لا ينظر إليها كصدى ثابتة تحدد ما هو الماضي، فتجربتها كلها داخلة ضمن أي لحظة من حاضرها وسيرها خلال

الحياة لا ينظر إليه كنقطة تتحرك على خط، وإنما موجة تتزايد وتكبر مع كل لحظة من حركتها[٢١]". هذه الموجة تدفع إلى النهاية المحتومة التي أسسها الكاتب للعالم الديستوبي.

والنظرة السابقة هي التي تثبت أن الحاضر الأبدي ينصهر فيه الماضي؛ ليجعل من زمن الشخصيات زمنا غير المفهوم والمتعارف عليه، والتقديم السابق الذي وضح مدى العلاقة بين زمني القصة والخطاب، يدفعنا لأن ننظر إليه من خلال (بنية النظام الزمني) تلك البنية التي تنقسم إلى (الاسترجاعي والاستباقي)

من خلال البحث وجدنا أن استخدام الزمن السردي للعمل هو زمن قريب جدًّا من كل الأعمال الديستوبية رغم حدوثه في المستقبل، ففي يوتوبيا الفارق الزمني بين ما حدث وكان فترة زمنية قريبة، فقد نشر الكاتب عمله سنة ٢٠٠٨، وتدور أحداث روايته في ٢٠٢٥، وفي رواية عُطارد نشرت في ٢٠١٥ وأحداثها من ٢٠٢٣ إلى ٢٠٢٥، وفي فئران أمي حصة ليس أكثر من ثلاث سنوات عدا رواية السيد من حقل السبانخ الفارق الزمني أكثر من قرن لاختلاف طرحها، ففي الروايات السابقة رسائل سريعة لأخذ الحيطة والحذر، وهذا هو دور وجود زمن القصة لقربه من الواقع الفعلي الذي يعيشه المؤلف الحقيقي، ما يدفع القارئ إلى المشاركة في التفاعل من التحذير المقدم له من خلال الأعمال، والانتباه إلى قادم لا يستطيع الصمود أمامه. هذا الطرح من المؤلف يؤكد دور الأدب في الحياة.

* * *

بنية النظام السردي:

أولا: الاسترجاع

في الفن الروائي الحديث فطن الرواة مكانة عنصر الزمن في البناء الروائي. "فهذا موباسان يؤكد أن التنقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال اتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة.[٢٢]" هذه التنقلات الزمنية هي التي يمكن أن نسميها بنية النظام السردي من خلال التقنيات المختلفة كالاسترجاع والاستباق والحذف وبقية التقنيات المستخدمة.

إن استخدام تقنية الاسترجاع يعني كسر الملل والرتابة التي يمكن أن تصيب القارئ هذه التقنية الزمنية يستخدمها الراوي أثناء سرده عندما يوقف سير الحدث في لحظته الآنية عائدًا للحظة زمنية سابقة مخالفًا سير الحدث السردي[٢٣]هذه المخالفة التي يتوقف فيها الحاضر تمامًا، عائدًا للوراء تتنوع بتنوع اختيار السارد وانتقائه لما هو مخزون في ذاكرته، وهو النوع الذي تطور بتطور الرواية، وانتقل إلى الرواية الحديثة، وظل فيه ممثلاً تقليدًا سرديًا معروفًا محافظًا عليه، بحيث أصبح أحد أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية[٢٤].

---

[٢١]- الزمن والرواية، ص١٠٦.
[٢٢]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٣٨
[٢٣]- انظر جيراند برنس، المصطلح السردي ترجمة عابد خازندا، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، سنة ٢٠٠٣، ص١٨.
[٢٤]- انظر بنية الشكل الروائي، ص١٢١.

هذه التقنية تستخدم بطريقتين من خلال سرد الأحداث الماضية التي يتم استرجاعها كليًا أحيانًا، وأحيانًا تقدم بطريقة التسلسل الزمني المنتظم وقد تقدم بشكل مذبذب حيث تختلط بين الحاضر والماضي[٢٥] فقد يكون قبل الحكاية التي تسرد تمامًا بل ومنقطعًا عنها أو قد يكون سابقًا وغير منقطع عنها، هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يمثل الاسترجاع جزءًا أصيلًا من الحكاية لم يذكر حينها نتيجة الحذف الذي ينقل الحكاية عبر الزمن متجاهلًا فترة، أو متناسيًا عن عمد فترة زمنية يراها الراوي غير مفيدة للحدث.

تلك الفترة التي يعود لها لتبرير أو توضيح سير الحدث في تلك اللحظة الآنية التي يخالف فيها سير الحدث، وهذا الارتداد المقصود من الكاتب له أثر واضح على القارئ في الرواية العادية التي تسير بزمن حاضر يماثل الحدث أو يتكلم عن حدث سابق مر به المجتمع، لكنه في الرواية الديستوبية فإنه يتحدث عن الواقع الذي نلامسه بكل ما فيه من أحداث، بينما الحدث الرئيسي هو الموجود في المستقبل بالنسبة للقارئ متقبلًا إياه على أنه يمكن أن يحدث، وما يراه من واقع يدفع إلى وجوده وملامسته، وسيأتي الحديث بالتفصيل عن هذه التقنية من خلال الأعمال الديستوبية.

اختلف النقاد حول ترجمة هذا المصطلح، فهناك من ذهب إلى أنه (الارتداد، والفلاش باك، والسرد الاستذكاري، واللواحق ...) إلا أن تفضيل مصطلح الاسترجاع لدي يعود إلى أن الراوي يفعل هذه التقنية لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي عند محاولة الإمداد ببعض المعلومات عن الشخصيات أو تبرير لبعض السلوكيات التي تحدث، والراوي عند البعض يحاول تضييق المسافات وملء الفجوات وسد الفراغات التي يخلفها السرد وراءه[٢٦]، هذا الأمر ينطبق على الأعمال السردية العادية، لكن في الرواية الديستوبية هي جزء أصيل في الحدث وتأسيس للواقع المعيش، فالراوي لا يستخدمها لملء الفجوات بل هي أساس يقام عليه السرد.

وتقنية الاسترجاع تستخدم لإبعاد الملل الذي يصيب القارئ، والحقيقة أن كاتب الرواية الحديثة يشغله القارئ كما يشغله العمل تمامًا، فهو يحاول بكل تقنياته أن يبعد الرتابة عن القارئ؛ لذلك يعتبرونه سيد أنماط السرد جميعًا[٢٧] قد نرى هذا الأمر بشكل متكامل مع الأعمال الديستوبية؛ لذلك يمكن لنا أن نوضح الاسترجاع في بنية الحكاية، وذلك من خلال زوايا مختلفة تتفق ودرجة القرب منها أو البعد عنها باعتبار الاسترجاع يحيط بالسرد من الخارج أو يتحرك في داخله لجعل الحدث الموجود مقبولًا رغم أن زمنه مستقبلي، ومن خلال ما سبق تؤكد الأعمال الديستوبية أن الاعتماد على تقنية الاسترجاع هي تقنية مقصودة من الكاتب.

* * *

أولا: الاسترجاع الخارجي

[٢٥]- انظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٤٧.
[٢٦]- انظر أدوين موير، بناء الرواية، ص١٢١.
[٢٧]- انظر البنية السردية في الرواية، ص١١٠.

هو العودة إلى ما قبل بداية الحكي، أي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، ودومًا يكون مداها خارج النطاق الزمني للمحكي الأول، والاسترجاع الخارجي" يوظف عادة قصد تزويد القارئ، بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث[٢٨]".

ويلجأ الكاتب إلى الاسترجاع الخارجي عندما يقدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث يحتاج فيها لأن يعرف ماضيها، وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى، وقد يلجأ لها إذا استدعى شخصية تغيبت عن الأحداث وأعادها مرة أخرى لمجرى السرد، وبذلك يحاول تبرير الاختفاء وأين كانت، وهذا التبرير أو التوضيح ما هو إلا محاولة استرجاع خارجي هذا الاسترجاع واضح في الأعمال الديستوبية فهو يعتبر تقنية مطلوبة لبناء الحدث المعيش في المستقبل فلا يمكن وجوده إلا إذا بني على الاسترجاع الخارجي من خلال استدعاء ذكريات مرتبطة بالشخصيات أو مرتبطة بشخصية يستقدمها الحدث الروائي تغيبت لأمر ما خلال الأحداث أو تعمد الكاتب تغيبها، هذا التغيب المتعمد عن قصد أو بدون عند حضورها سيعتمد على الاسترجاع.

هذا التحليل يمثله الأعمال الروائية المختارة، فاستخدم تقنية الزمن المتشظي الذي لا يعرف الترتيب المتعارف عليه من مضي الزمن الذي يتكئ على أزمنة خاصة بكل شخصية سواء كانت شخصيات واقعية أو شخصيات مستوحاة من الخيال، ففي يوتوبيا يستدعي جابر صديقه الذي مات بعد أن تعرض للصيد من أهل يوتوبيا وهو يحاول أن يقضي حاجته في الخرائب" كان اسم صاحبه (عزوز).. ضخم الجثة له عين يسرى ترف طيلة الوقت. كأنه يتوقع الشؤم منذ ولد . . . عزوز دخل الخرائب ليقضي حاجته في تلك الليلة عندما ظفر به ثلاثة من يوتوبيا.. اضطروا لقتله عندما لم يتمكنوا من خطفه. ثلاثة فتية أقوياء البنية في عيونهم قسوة وبرود وتعال.. لم يعرفوا هنا ما حل به إلا عندما رأوا طائرة المارينز تحلق فوق الخرائب، وكشافاتها الساطعة تمسح المكان. عندها عرفوا أن أحدهم سقط،"[٢٩]. فالاستدعاء هنا يحكي عن كيفة قتله، وكان بمثابة تأكيد على الأعمال الإجرامية التي يفعلها أهل يوتوبيا، هذه الشخصية تمثل أنا ذاتية في نفس المؤلف فالشخصية تؤكد دورها في البناء الزمني رغم تفرقه وتشظيه.

ليس جابر فقط من استخدم هذا النوع بل الفتى اليوتوبي حين يستدعي كل الأعمال السابقة من مغامرات داخل أرض الأغيار على يد أصدقائه من أهل يوتوبيا مثل راسم وغيره ممن ارتكبوا هذه الحماقة، هناك أيضا المرأة التي تتبعها الفتى اليوتوبي منذ خرجت من يوتوبيا وكانت بجوارهم في السيارة وهي تسترد أفعال أصحاب الأموال في يوتوبيا مع الأغيار وقصتها بحملها من أحدهم وقتل جنينها الذي لا حياة له في هذه الأرض، هذه الاسترجاعات رغم أنها خارج الحكاية إلا أنها تؤسس للعمل الديستوبي بشكله في الحاضر.

الكاتب اعتاد أن يمنح للراوي التقاط الأنفاس بإدخال بعض الأحداث التي لم يعرفها القارئ من خلال استعادتها بطريقة لا يشعر بها المتلقي، إنها صنعة أجادها أحمد خالد توفيق فالزمن عنده ليس هو الزمن الذي يشغل الآخرين، لهذا فهو قادر على اللعب به واستخدامه ليخدم شخصياته المتشظية كالزمن، فهو حين تستوقفه اللحظة التي يشعر فيها جابر بقسوة الأحداث حوله يسعفه بتقرير واقعي يخبرنا بواقع

[٢٨]- عبدالعالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول عدد إبريل لسنة ١٩٨٣، ص ١٣٥.
[٢٩]- يوتوبيا، ص ١٠٢.

مؤلم، وحين يتحدث عن وجود الفتى اليوتوبي يتحدث عن حالات مشابهة حدثت للأغيار وعلى رأسهم صاحبه.

والاستدعاء الاسترجاعي استمر مع العمل منذ الفصل الأول للرواية وجاء ذلك مع الفتى اليوتوبي الذي استدعى ما فعله راسم صديقه وأكمل وجعله يصمم على القيام بهذه المغامرة؛ لكي يتباهى بها أمام زملائه مؤكدًا على رؤية المؤلف الضمني وهي شره الأثرياء الذي يتحول إلى شذوذ على حساب الفقراء، ويدفعهم إلى ارتكاب الجرائم بسهولة.

والحدث المسترجع كان قبل سرده الذي يؤسس للديستوبيا إلا أنه يخدم الأحداث، ويزيل غموضًا ينتاب القارئ الذي يتساءل متى؟ وكيف تسلل له هذا الإحساس؟ الكاتب اعتاد هذه التقنية، فالرواية الديستوبيةالتي صنعت من قادم يحمل التردد والحيرة في تقبله منحته القدرة على الولوج في زمن الشخصية، واختيار اللحظة المناسبة لعودته إلى الحدث، وهذا ظهر واضحًا في رواية يوتوبيا.

لم يتوقف استخدام ممارسة هذه التقنية، بل استمرت في رواية فئران أمي حصة، فاستدعاء اللحظات الأولى لشخصية الراوي متحدثا عن علاقته بأمه، وشخصيتها وتأثيرها، وشخصيته التي لا تعرف إلا طرح الأسئلة خلف بعضها. هذا الاستدعاء الخارجي كان لتأسيس اللحظات التي سينطلق منها داخل عمله وداخل الحدث الديستوبي الذي يحذر منه. فهو يخبرنا على لسانه بشخصية أمه التي تخاف عليه من الشمس.

فالاسترجاع هو جزء من بناء الشخصية التي ستبدأ الأحداث من حيث توقف فأمه تخاف عليه من الشمس ويبدأ زمن قصته وهو يستفيق تحت أشعة الشمس فيقول:" كنت أتحين لحظة استيقاظ والدي من قيلولتهما، لأحصل منهما على مفتاح البيت، حتى يتسنى لي الخروج واللعب بدراجتي. طرقت، ذات ظهيرة، باب غرفتهما الموصد. " ها؟ ! " ردّت والدتي بعد طرقات متكررة. سألتها: " متى أسوق القاري؟ " جاءني صوتها مثقلاً بالنعاس: "إذا غابت الشمس قربت شفي إلى ثقب الباب. وعدتها بألا أتجاوز سور الحوش بالدراجة. لم ترد. عدت إلى غرفتي، أطل من النافذة على سبب إقامتي الجبرية داخل البيت، تلك المشرقة أبدا وقت ضفتي للخروج [٣٠]". في استرجاع آخر لشخصيات رحلت لكنها كانت ذات تأثير وشاهدة على الأحداث الحاضرة؛ ليستحضرها مع كل موقف. إنها شاهدة على ما وصل إليه المجتمع الكويتي.

والأحداث المسترجعة كانت لبنات في جدار التشقق والوحدة والانعزال بين أبناء مجتمع واحد، فاستحضار أمه التي أصبحت تخاف من كل شيء بعد أحداث تفجيرات المقاهي الشعبية له دوره إلى ما وصل إليه المجتمع من مشاعر سلبية ترتدي الخوف والقلق فيقول:" تصرخ إذا ما أطلق صبية الحي ألعابهم النارية، احتفالاً بفوز فريق كرة قدم، أو لسبب آخر، أو لغير سبب. تتسمّر أمام التلفزيون لساعات، تترقب نشرة الأخبار. تتصل بوالدي عشرات المرات في اليوم الواحد. تقضم أظفارها، تغمغم، تمسح دموعها خلسة. هذا هو ما صارت عليه والدتي، منذ تفجيرات المقاهي الشعبية عام ١٩٨٥، قبل شهر واحد من حصولي على تلك الدراجة. كان من بين ضحايا التفجيرات جارنا المسن. خرج من بيته ولم

[٣٠]- فئران أمي حصة، ص١٢.

يعد، تقول والدتي التي بكته كثيرا طيلة أسبوع: مات المسكين.. ترملت حصة، مرضت ابنتها."[٣١] هذه النتائج المخيفة لهذا الانشقاق بعد أن تسلل أحد الغرباء إلى البلاد وارتكب هذه المجزرة ما أحدث شرخًا في نفوس أهل الكويت ولد إحساسًا بالخوف من الموت نتيجة الأعمال الإجرامية التي لحقت بجارهم المسن.

فالاستدعاء (الاسترجاع) مثل اللبنات الأولى للأحداث، وستنقسم إلى مسارين مسار الحدث الحقيقي ومسار الاسترجاع للأحداث التي دفعت لوجود ما هم فيه، بل تستطيع أن تجزم أن رواية فئران أمي حصة تضرب بجذورها في هذه التقنية من أجل التأكيد على أن ما حدث لم يكن نتيجة مصادفة، بل هو ناتج لزمن مضى.

من الملاحظ أن الكاتب الديستوبي قادر على التعبير عن البنى الزمنية الخارجية بشكل مشارك في أحداث الحكاية حينما يكون خارجها، وهذا النوع من الاسترجاع يسمى استرجاعًا تامًا وهو" الذي يتصل آخره ببداية الحكاية [٣٢] " وقد ظهر واضحًا في العملين المشار لهما من قبل كنماذج معبرة عن هذه التقنية.

* * *

الاسترجاع الداخلي

إن تقنية الاسترجاع الداخلي تتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة فإنها تسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي وهو "الذي يستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها وهي الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي." [٣٣]

وذلك النوع وجد لسد فراغات سردية، أو تسليط الضوء على حدث لشخصية ما أو محاولة التذكير بحدث له أثر فعال من أحداث الرواية، ويتضمن الاسترجاع الداخلي نوعين، ما ليس له دخل بموضوع الحكاية، ويسمى براني الحكاية، وهذا النوع قد يضعنا في إشكالية مع الاسترجاع الخارجي الذي بني على بعض من الأحداث غير موجودة بالرواية إلا أن الفارق بينهما أن هذا النوع مرتبط بشخصيات داخل القصة، بينما النوع الآخر مرتبط بحدث خارجي لشخصيات ليس لها وجود، بينما يجمعهما أن هذا التذكر له فائدة في سير الحدث، وإن كانت الفائدة ليست بأهمية الاسترجاع الذي له صلة وثيقة بالأحداث وهو ما يطلق عليه جواني الحكاية.

أولا: الاسترجاع الداخلي (براني الحكاية)

استطاع المؤلف وهو السارد أن يتضمن حكايات ليست لها صلة بالموضوع الذي يتحدث عنه. فهو يحكي المأساة، لكن هذه الحكايات رغم أنها خارج سرده لأحداثه الحالية، إلا أنها ترتبط معا في هدف واحد، كما أنه سلط الأضواء على بعض الشخصيات التي ذكرها، هذه التقنية وجدت بشكل واضح في الأعمال الديستوبية.

---

[٣١]- فئران أمي حصة، ص ١٢.
[٣٢]- معجم مصطلحات نقد الرواية، ص١٨.
[٣٣]- السابق، ص١٩.

ففي رواية فئران أمي حصة يذكرنا بالأحداث الماضية بين الصبية المختلفين في مذاهبهم وكيف أن لها الأثر الفعال فيما آلت إليه الأحداث. هذه التقنية أسست البناء الصخري للديستوبيا الدينية متهما المجتمع كله في إشعالها، وأنها موجودة حتى لو تظاهروا بعدم وجودها. ما جعل الكاتب يستدعي شخصية الأخصائي الذي يظهر على السطح منعوتا بالمصري، وأن تلك الفترة لم يكن لأهل بلده أي وجود في الأعمال، وأن الواقع يقول أن من تواجد داخل الوطن هم أبناء الوطن وكأنها رسالة مبطنة تنم عن التفكير السائد لدى أبناء الخليج بأن الوافد ما وجد إلا لمصلحته وأن ما يحدث للوطن لن يتحمله إلا أبناء الوطن وهي رسالة مشفرة للمسئولين مع تناسي الكاتب دور هؤلاء في تحويل الأرض الخرساء إلى أرض تنطق بالخير. فيقول مسترجعًا الخصومات بين الأولاد في المدارس بسن متقدمة جدًا وعدم معرفة من هم ليس من أبناء هذه الأرض مرجعية هذه الخلافات، فالأخصائي المصري في مدرسته لا يفرق بين العميريةوالعمرية، ولا يعرف سبب إصرار كل طفل على الاسم الذي ينطقه؛ ليرشدنا الحدث أن الاسم يشير إلى المذهب ما يسبب اندهاش الأخصائي لعدم إدراكه المغزى من نطقه بهذه الكيفية.

فالعميرية تصغير لكلمة عمر وهي محاولة تحقير من الشيعية لسيدنا عمر، والعمرية نسبة لسيدنا عمر وهي تعظيم من أهل السنة وإجلال منهم له. كان هذا الحوار تأسيسًا للحدث الديستوبي وتبريرًا له فيقول:"اشتباكات الفريقين المتخاصمين، وجماعات متطرفه وفدت إلينا من الخارج بعدما أشرعنا لها أبواب الداخل. أجاب الصبي الضخم مبررًا بأن صادقًا قام بشتمِهِ أو لا، قال له: مكانك ليس في المدرسة، مكانك في العُميريّة في حديقة الحيوان! عاجله الأخصائي بالسؤال، ألهذا كسرت ذراعه وأسقطت سين صديقه؟! لازم الصبي صمته. ارتفع صوت الأخصائي مستنكرا: " عَلشان حديقة الحيوان؟! " أجاب الصبي مطأطئا: " لأ " نظر إليه الأخصائييستفهمه. أوضح الصبي: " أستاذ دسوقي.. الحديقة في منطقة العُمريّة " نوّه إلى أن اسمها ليس كما يلفظوها هم استهزاء؛ العميرية"[٣٤].

لم يكن دسوقي الأخصائي وحده، لكن هناك الجدة حصة التي ماتت وتركت الدنيا وما فيها، إلا أن حضورها كان الدافع دومًا إلى محاربة الشر ودفع الشخصية إلى الخير والحق والجمال ومحاربة كل ما هو ديستوبي، وأيضًا شخصية البقال الإيراني والمطعم المصري والهندي وأن لكل منهم دورًا في تصعيد الحدث الديستوبي رغم أنه براني الحكاية.

والكاتب نجح في استخدام هذا النوع، فهو يكشف عن الشخصيات بتدرج وحرفة، فبعد أن يتركها يعود لها كاشفًا الغموض الذي يحتويها، وراسمًا الحياة التي تعيشها وكانت تعيشها وما آلت إليه الأحداث من خلال الكثير من الشخصيات.

في عُطارد يتذكر السارد بدايته مع جريمة بشعة لخصت ما أصبح عليه المجتمع من بلادة، وعدم اهتمام أو قدرة على اتخاذ قرار بمواجهة المحتل. هذا التأسيس رغم أنه من خارج الحكاية إلا أنه يؤكد الأحداث ويؤسس لها بأنه فقد الأمل، فعلى لسان السارد يتذكر قائلًا:" طلبت من الساعي ما هو جاهز، قهوة، شايا، أي شيء، وأخبرني أن أحدهم طلب قهوة ثم مشي مبتعدًا. قال لي إن القهوة جاهزة الآن، وكأنها قد مُنعت خصّيصا لي. صب الساعي القهوة بهدوء، وأمسك بالطبق الصغير عليه الفنجان فتناولته منه. وتبرّع بالكلام: «هذا فنجان قهوة مخلوطة بالأمل.. الأمل مهم.. الرجل قاتل عائلته فقده.. ولهذا قتلهم... في ختام تلك الجلسة، رأيتُ الرجل يمشي خارجا من القفص، شعره مصفف وملابسه

[٣٤] - فئران أمي حصة، ص٢٧.

بيضاء نظيفة، كان يمشي مشيته المعتادة منذ أن رأيته أوّل مرّة، لكنّى اليوم فقط لاحظت ما يميّز مشيته بالفعل، كان يمشي فاقدًا كلّ أمل."[٣٥]

* * *

الاسترجاع الداخلي: (جواني الحكي)

يلجأ المؤلف الضمني لهذا التجانس؛ ليستعرض حدثًا مرتبطًا بحياة الشخصية ومؤثرًا في سلوكها الحاضر أو يكون نفس هذا الحدث تأثيره في الحدث الرئيسي وجزء من ضمن زمن الحكاية، هذا الاستدعاء يكون لضرورة ملحة من أجل إكمال السرد، فهو " ذاك الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية ...".[٣٦]

هذا النوع يعتبر من أهم الأنواع التي يلجأ لها الكاتب، فالمراوحة الزمنية أمر مهم بالنسبة للكاتب. إنها نوع من الاستدعاء لتكملة الحدث وتبريره، فهو مرتبط بالشخصية وبالسلوك الذي تقوم به. هذا النوع يوجد بكثرة داخل العمل الروائي الديستوبي، ففي يوتوبيا استخدمه كل من الفتى اليوتوبي (الصياد) وجابر (الفريسة) طوال العمل من أجل تبرير ما يقومان به من أعمال، بل جعل سلوكياتهم انعكاسًا للماضي الذي ظهر في شكل استرجاع.

في الفصل الأول يتوقف الصياد على الكثير من الأمور التي قام بها في الماضي، هذه السلوكيات أهلته للدخول إلى مغامرة جديدة. هذه المغامرة الشرسة والشاذة جزء من الأحداث، بل تعتبر مؤسسة بشكل واضح للحدث الديستوبي. فالفتى اليوتوبي يتحدث عما قام به من أعمال وسلوكيات مع أهل بيته أمه وأبيه بإحساس المتباهي الذي لا يشعر بأي ندم، بل يتباهى بكل فعل سيء يقوم به الإنسان. فالماضي سلم يصعد على عتباته من خلال أحداث تمت فيه، وأصعدته إلى قمة هرم الديستوبيا بالتفكير في ارتكاب نزع روح إنسان والتسلي به.

تذكر الفتى كل ما قام به من أفعال تعكس شخصيته ومجتمعه الذي يعيش فيه فيعلن:" كنت في هذه اللحظة قد بلغت قمة التقزز والذهول.. أتذكر يوتوبيا) وبيتي والدولارات التي أبعثرها.. أتذكر الشلة او الفلوجستين الذي أتحرق شوقا له. أتذكر كلبي الذي يلتهم ما يشبع خمسة من هؤلاء يوميًا . . . لست مستعدًا لحظة للتخلي عن هذا كله، لكني كذلك لا أبتلع فكرة وجود كل هذا الفقر. . الآن فقط أفهم هذه الأسوار العالية ورجال المارينز والمطار الداخلي.. لو تركنا كل هذا لسال هذا الطوفان ليغرقنا ويقتلنا.. لا أعرف كيف وصل الأمر لهذا الحد لكن لابد من أن يستمر. ."[٣٧]. إنه استرجاع لماضيه القريب الذي لم يتعد أكثر من يومين يحاول من خلاله تذكر ما يرفل فيه من نعيم من وجهة نظره فيمارس الموبقات وينفق الأموال بلا حساب.

والاسترجاع جزء أساسي من تركيبة الشخصية فهو لا يسد فراغات، بل يعتبر أجزاءً أساسية في السرد ففي موضع آخر يخبرنا عن تفاصيل جديدة من تركيبة شخصيته رابطًا إياها بحدث ضرب جابر لجرمينال مخافة أن ينقض عليها الأغيار بعد سرقتها لجهاز المحمول. في هذه اللحظة يتذكر بعض صفاته

---

[٣٥] - عُطارد، ص١٤.
[٣٦]- لطيف زيتون، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ط/١. سنة ٢٠٠٢.ص١٩.
[٣٧]- يوتوبيا، ص١١٩.

التي ترفض أن يمد أحد يده عليه، حتى ولو كان أبوه فيقول:"نهضنا ومشينا وراء جابر في خجل ونحن نبصبص بأذيال وهمية.. لقد جاءت إذن اللحظة التي يصفعنا ويركلنا فيها واحد من هؤلاء.. صحيح أنه فعل ذلك كي لا يمزقنا آخرون، لكني لا أقبل أن يمد أحد يده علي.. حتى (مراد) و (لارين).. لقد رددت الصفعة لـ (مراد) ذات مرة.. أصيبت (لارين) بنوبة هستيرية لأنني مددت يدي على أبي، فقلت لها إن هذا ليس تفضلاً منه.. أما وقد جاء بي للعالم فعليه أن يتحمل مسئولياته في شجاعة.. قلت لجابر في اشمئزاز: لو ظننت أننا سنبقى هنا للأبد فأنت مخطئ. [٣٨]"

في هذا الاسترجاع يكشف الكاتب عن معاناة نفسية ظلت تؤرقه ولم تتح الفصول السابقة أن تكشفها، إنها السفر في الزمن البعيد، حيث الشباب والطفولة وأثرهما في تكوين شخصيته، فهذه المرحلة التي يتحدث فيها ليست جزءًا من الحكاية في هذا الفصل ورغم أنها بداية لكنها ضاربة بجذورها في الماضي، كاشفة عن ملامح وسمات للشخصية التي تتحدث، وهذا الحديث استخدم فيه ضمير المتكلم بصورته الواضحة وليس هناك أكثر منه تعبيرًا عن المعاناة التي مر بها في طفولته وشكلته، وهذا النوع جاء ليستكمل بنية الشخصية المعبرة عن جابر الذي كان يشتم ما يحدث من خلال الأخبار المنتشرة آن ذاك، تلك التي فاحت رائحتها لكن الكل تغاضى عن النظر لها بتمعن. إنها لحظة كاشفة لكل الشخصيات التي فرطت في حقوقها. هو الاسترجاع المؤلم الذي لم يستطع أحد أن يفك نفسه من حبائله، وهو ينزع حقوقهم واحدة تلو الأخرى، فعلى لسان جابر يتذكر ذلك راصدًا ما حدث بقوله:"كان في وسع أحدهم منع هذا؟ لا أعرف.. أنا لست اقتصاديًا ولا سياسيًا.. دعك من أنني لم أتلق تعليمًا منتظمًا منذ دخلت الجامعة المجانية.. فقط كانت هناك مؤشرات مخيفة وكان على الجميع أن يتنبهوا لها.. عندما تشم رائحة الدخان ولا تنذر من حولك فأنت بشكل ما ساهمت في إشعال الحريق.. عندما أفحص صحف العشر السنوات الأولى من القرن أشم الكثير جدًا من الدخان.. أوراق الصحف تفوح برائحة الدخان.. فلماذا لم يفعل أحد شيئا؟ لأن الجميع تواطأ علينا.. الجميع تواطأ على أنا كي أعيش بلا مأوى.. بلا مأكل.. بلا مشرب. ."[٣٩]. هذا الاسترجاع كان بمثابة اللبنات التي يقام عليها الحدث الديستوبي.

في موقف آخر يسرد جابر مسترجعًا ما حدث بكاميرا رجل عاش في بلد سلبت منها الحقوق. هذا السلب جزء من تلك الديستوبيا، فيتحدث متسائلًا ومسترجعًا هذا الضياع قائلا:"منذ متى ضاع كل شي.. في كل مرة كان الفارق بين الوضع أمس واليوم طفيفا، لذا يغمض المرء عينه كل ليلة وهو يغمغم: أهي عيشة.. ما زالت الحياة ممكنة.. ما زال بوسعك أن تجد الطعام والمأوى وبعض العلاج.. إذن فليكن غد. ."[٤٠].

لم يكن هذا هو الاسترجاع الذي استخدمه الكاتب في سرده فقط، بل كانت هناك الكثير من الاسترجاعات الموثقة للحدث الرئيسي والمعبرة عن الوجه الديستوبي بشكله القبيح فاهو شارعه الذي يمشي راصدًا ما حدث فيه من تغيير مستخدمًا الزمن الطبيعي لكنه الزمن القابع في المستقبل مسترجعًا ما كان فيقول: "الموعد كان منتصف الليل.. أشق طريقي بين العشش العتيقة التي كانت فيما مضى تشكل شارع شبرا. نعم.. تراهنت مع زينهم على أنه كانت هنا سينما يومًا ما. ابن الكلب لا يعرف معنى سينما

[٣٨] - السابق، ص١٢٤.
[٣٩]- يوتوبيا، ١٣٨.
[٤٠]- يوتوبيا ، ص٦٣.

أصلاً لكنه يجادل بالباطل.. وكان هناك ظلام يمكنك فيه أن تدخن الحشيش بسهولة.. يبدو أنه كانت لي تجربة أو اثنتان فيها لكني لا أذكر مع من. ."[٤١]

في عُطارد منذ البداية تظهر هذه التقنية واضحة ومعبرة عن الشخصية بشكل مكتمل فالاسترجاع هنا ليس لملء فراغ بل لإزاحة الستار عن سمات الشخصية البطلة للعمل والساردة له فـ (أحمد عُطارد) هو المسترجع لحكايته الأولى وكيف أصبح هنا في هذا المكان، ومن هذا الاسترجاع سينطلق السرد نحو المبتغى الذي يريد المؤلف في التعبير عن أشد لحظات الديستوبيا لمجتمع يعيش تحت وطأة مستعمر ودوره في المقاومة فيقول:"أنا لا أعرفهم، هؤلاء الأربعة، تورّطت معهم ولا مفرّ من مشاركتهم قطعة الحشيش، كنّا نتمركز في إحدى غرف الطابق قبل الأخير من برج القاهرة، بعد ساعات سننهي تمركزا استمرّ مدّة طويلة في البرج؛ سنتين كاملتين. كنّا مركز مراقبة متقدّم، عين المقاومة التي تراقب القاهرة الشرقية، أداة إعدام واغتيال وقنص، كنّا ذراع المقاومة الطويلة. وكنتُ أنا، العقيد أحمد عُطارد، قائد القوة الذي استمرّ صامدًا كل هذه المدّة. حتى عندما انهار الضباط واحدًا تلو الآخر من شدة الضغط النفسي، حتى عندما انتحر ثلاثة منهم في يوم واحد، لم تتحرّك شعرة في رأسي.. وأرجع الانتحار إلى ضغوط العمل، وإلى النجاح الباهر في قنص الأهداف، وإلى انعدام التربية النفسية للضباط، وإلى الوحدة والعزلة، وإلى أشياء أخرى كثيرة."[٤٢]

هكذا تظهر هذه التقنية واضحة وضوحًا تامًا في هذا العمل. فمنذ البداية يستخدمها الكاتب للتعبير عن كيفية تكوين المقاومة، ودور مجموعة القنص التي يرأسها السارد، ومدى المعاناة التي وجدها مع ضباط غير مؤهلين على ذلك. هذا الاسترجاع بمثابة لبنات قامت عليها الشخصية، واتضح من خلاله سماتها. فهو استرجاع له دور فاعل في بناء السرد..

هذا البناء هو الذي يجعله يتذكر حياة الشعب أمامه منذ آخر احتلال لمصر وهو السياط الخفي الذي يجلد به الشعب، فيقول:"عشنا تحت الاحتلال قرونًا عديدة، لم نقاوم قط، وإذا نظرنا إلى كفاح في الشعوب لوجدنا أننا رحبنا بكل المُحتلين، يقولون إننا كنا نرحب المحتل فقط كي يطرد المحتل الذي سبقه، وكأن الاحتلال مرغوب فيه لكن بشروط. وحالما تخلّصنا من آخر محتل أجنبي بدأت التساؤلات ولم تنتهِ؛ هل هذه ثورة أم انقلاب عسكري.. هل لا يزال الفساد متغلغلًا أم أن هذه هي سمات الدولة الحديثة، هل نعدّل الدستور كي يحكمنا لفترة ثالثة أم نجعله رئيسًا للحكومة؟ ثم جاء ما يقرب من نصف مليون فارس مالطي وأنهوا كل هذا التخبط"[٤٣]

فالاسترجاع كان الأرض الممهدة لبناء الحدث الأكثر صعوبة في الرواية وهو كيفية الانتقام من هذا الشعب الخانع الراضي بالذل الذي يولد على يديه كل مستبد، الراوي هنا في استرجاعه يؤسس لما هو قادم من أحداث ويباركها بينه وبين نفسه فمجرد طرح الأسئلة يعني رفضها كعامل داخلي لديه، ما يجعله يقدم على فعلته، دون الإحساس بتأنيب الضمير، مع العلم أن حياته كلها منصبة على الدفاع عن الأرض، وأنها جزء من المقاومة.

---

[٤١]- السابق ، ص٦٤.
[٤٢]- عُطارد، ص ١٨.
[٤٣]- عُطارد، ص ١٢٨.

في الجزء الثالث من عُطارد يستخدم الكاتب في عالمه الديستوبي تقنية الاسترجاع بشكل مذهل لإزاحة اللثام عن الشخصيات المتزملة ببعض الغموض الذي قصده المؤلف من أجل أن يشارك القارئ في فك هذا الغموض ففي الحديث عن أحداث يناير هذا الجزء الذي أحاطه الكاتب بالرمزية كان عليه أن يستخدم تقنية الاسترجاع بشكل متقن حتى لا تظهر أن الغرض منها سد فراغ في السرد بل يجعله جزءًا رئيسًا من الأحداث..

في النهاية لوحظ أن استخدام تقنية الاسترجاع في الرواية الديستوبية أمر أساسي وضروري ويعتبر بنوعيه عوامل مكملة للسرد وتعمل على سير حركته بانتظام نحو الهدف الذي يسعى له الكاتب..

* * *

ثانيًا الاستباق

هو من التقنيات التي يستعين بها الكاتب لتحطيم الخط الزمني المتعارف عليه الذي يعمل على توقع الحدث دون عناء وهذه التقنية مخالفة لتقنية الاسترجاع فكما أن الكاتب يعمل على كسر الترتيب الخطي للزمن، فيمنحه القدرة على العودة إلى الوراء لسد فراغ أو لتكملة معلومات تساعد على فك الغموض وإزاحة اللثام عن أحداث مهمة في الرواية، إلا أن الاستباق يعني تقديم حدث على حدث وواقعة على أخرى، أو يشير إلى حدث مستقبليً مخالفًا الترتيب الزمني لوقت حدوثه.

هذه التقنية تتواجد ويشيع وجودها في النصوص المروية بضمير المتكلّم، تلك التي يتداخل فيها الراوي والكاتب والشخصية البطل في الأحداث مما يدفع إلى الاختلاط أحيانًا في الأدوار مما يؤدي إلى التداخل الزمني للحكاية، ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الأحداث أي: القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية[٤٤]. فهو كل مناورة سردية تتمثل في الاستباق بحدث أو الإشارة إليه مسبقًا كما وضح من قبل جيرار جينت، ويتخذ الاستباق أحيانًا شكل الحلم الكاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعًا ما بشأن المستقبل[٤٥].

فتعريف جيرار جينت ينطبق تمامًا على الأعمال الديستوبية التي بين أيدينا فالنص الديستوبي ليس حلمًا كاشفًا بل هو كابوسًا كاشفًا لقادم أسس له الواقع، بل يمكن تمامًا أن نقول إنه افتراض صحيح للمستقبل توقعه الكاتب ليس من ضرب الخيال، لكنه من الواقع الذي يلف حبائله على رقبة كل مهتم وراصد للحقائق حوله.

وللاستباق أنواع مختلفة باختلاف موقع الحدث المستبق في زمن السرد الأولي أي: زمن حكاية الراوي الأساسية، والاستباق نوعان، أحدهما استباق داخلي، ويصنف على أنه ذاتي والآخر خارجي، ويصنف على أنه موضوعي، هذا ما ذهب إليه جيرار جينت في تصنيفه للاستباق. وهذا التصنيف سأعتمده في معرفة وجود هذه التقنية بالرواية الديستوبية وقد أشرت من قبل أن الرواية الديستوبية ترتكز

---

[٤٤]- انظر بنية الشكل الروائي، ص١٣٢.

[٤٥]- انظر معجم مصطلحات النقد الروائي، ص١٦.

من الأساس على قدومها في المستقبل وتصدر بتواريخ تدل على ذلك بل اعتبرناها من أهم القرائن للرواية المصنفة من وجهة نظر الباحث على أنها ديستوبية.

وكما وضحت بأن ظهور الاستباق يكثر في الأعمال الديستوبية فقدرة الكاتب تمنح العمل السردي قدرة أكبر على التحليق فوق العرض للأحداث التي تحدث في المستقبل من الأساس إلى استخدام تقنية تخرج العمل ترتيبه المحض الذي يتسبب أحيانًا في الرتابة والملل؛ لذلك فإن النقاد أجمعوا على أن هذه التقنية أكثر ما توجد في الأعمال المروية بضمير المتكلم وقد لوحظ أن الأعمال الديستوبية تنتهج ضمير المتكلم وإن استخدمت ضمير الغائب. فإن القارئ أو الناقد يستطيعان الوصول إلى ضمير المتكلم الموجود بسهولة والذي يظهر متخفيا خلف ضمير الغائب في السرد.

والاستباق يمهد لأحداث لاحقة يجري الأعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما، والتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما إنها إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج كما أن هذا الاستباق لا يحمل على اليقين وكما وصفه بعض النقاد على أنه نوع من أنواع الانتظار.[٤٦] هذا الاستباق ظهر في الأعمال التي بين أيدينا ففي يوتوبيا ظهر كثيرا بين الفتى اليوتوبي وجابر من الأغيار.

فالاستباق الخارجي هو: ذلك المتجاوز زمنه حدود الحكاية، ويبدأ بعد الخاتمة ممتدا بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة، والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهاياتها وقد يمتد إلى حاضر الكاتب أي: زمن كتابة الرواية، ويكون عندئذ شهادة على عمق الذكرى مؤكدة صحة الأحداث المروية رابطة الماضي بالحاضر، والبطل بالكاتب، وتكون ذات طبيعيتين: زمنية متعلقة بالأحداث وصوتية متعلقة بالشخصيات[٤٧]، وقد ظهرت هذه التقنية في أعمال الكاتب سواء في بدايات الأعمال أو في نهايتها, فهو يستشرف الواقع وذلك من خلال البدايات أو النهايات في أعماله.

هذا ما ينطبق على جابر وحديثه عن موته بقوله:سأموت خلال يومين أو ثلاثة.. تسألني كيف عرفت هذا؟ أقول لك إنه لا فرصة للنجاة أمامي..."[٤٨] إنه الاستباق المر الذي يمزج نوعين متناقضين من البنية الزمنية في آن واحد فرغم أنه يتحدث عن الظفر به وأنه سيموت فإن ذلك يدفعه لاسترجاع ماضيه المر الذي لا يجب أن يتذكره سوى أنه ماض قاس وحاضر أشد منه قسوة ولا نهار قادم ولا أحلام، الأحلام التي يعبرها خبز الفقراء ونجاة من الإحباط حتى هذا الدواء لم يعد موجودا وأقسى ما في الحياة أنه لا أمل ولا أحلام. هذا اتفاق تام مع رواية عُطارد التي عبر فيها عن عدم انزعاج قاتل عائلته مما اقترفته يده لا لشيء إلا لأنه فقد الأمل. وها هو جابر يعلن موته، ويعلن أنه يعيش بلا أمل، وبلا أحلام تخبرهم أن هناك يومًا سيتخلصون فيه مما هم فيه. ويعلن غضبه من أن يعيش الحياة بلا أحلام.

قد يكون مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، أو قد يمهد لكشف المخبوء واستطلاع الآتي عبر الانتقال المتنامي، والتدريجي، بالتطلع من

---

[٤٦]- انظر: بنية الشكل الروائي، ص١٣١.
[٤٧]- معجم المصطلحات النقدية، ص١٦.
[٤٨]- يوتوبيا، ص٧٢.

المحتمل إلى الممكن، ويكون الاستشراف مجرد استباق زمني للأحداث. والاستباق من وجهة نظر جينت نوعان (استباق خارجي واستباق داخلي).

* * *

الاستباق الداخلي

هو الذي لا تتجاوز زمنيته خاتمة الحكاية محتفظًا بإطارها الزمني وتختلف وظيفته باختلاف أنواعه إلا أن هناك خلطًا يحدث بين السرد للحكاية (الأولى) والسرد الاستباقي مما يسبب مشكلة للقارئ.[٤٩] والاستباق نوعان كالاسترجاع نوع غير منتمٍ للحكاية ويسمى عند البعض (براني الحكي) وهذا النوع يروي حدثًا ضمن زمن سرد الحكاية، ولكن الحدث نفسه خارج عن موضوع الحكي زمن السرد الأولي في الوقت نفسه لا ينتمي لموضوع الحكاية وهذا النوع يبتعد عن الازدواجية[٥٠].

عند النظر إلى الأعمال السردية نجد أن هذا النوع ربما يكون نادرًا، وهذا ليس من قبيل الإحصاء، لكنه من قبيل السرد الذاتي الذي يعتمد على آنية الحدث وماضيه، وحتى الاستشراف للمستقبل لا ينبع إلا من قلق أو هواجس تحيط بالذات الساردة، تلك التي تعبر عن تفاؤلها أو عن توجسها نتيجة سير الأحداث. ومع ذلك فإن المؤلف الضمني اعتمد على الاستباق الداخلي (براني الحكاية) وكان واضحًا ذلك لجابر الذي رسم حياة غيره ممن ليسوا مشتركين في الحدث وهما خارجها، وذلك حين يشارك صديقه صفوت الذي يعمل داخل يوتوبيا في المجاري، ويحدثه عن بعض القرارات التي ستقوم بها الدولة، هذه القرارات ستلخص أمرا واحدا أنها ستكون ضارة بهم فيقول صفوت:" سوف يلغون الجمارك على الأخشاب المستوردة من الاتحاد الأوربي.. ثم ينظر لي في حيرة ويسألني: هل هذا مفيد.؟ ولمن؟ أقول له خلاصة فلسفتي التي كونتها طيلة هذه السنين: لا أفهم معنى هذا لكنه مؤذ لنا وخلاص.. أي قرار يتخذ في أي وقت هو ضدنا.. (صفوت) يبدي علامات الفهم.."[٥١]

النوع الثاني فهو الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية ويسميه البعض (جواني الحكي) وهو استباق يتناول حدثًا واقعًا ضمن زمن السرد الأولي وضمن موضوع الحكاية، ويشبه الاسترجاع بأنه نوعان: أحدهما يسد مسبقًا نسقًا سيحصل في السرد الأولي، بمعنى آخر هو تعويض عن حذف لاحق فوجوده مكمل للسرد[٥٢] والنوع الآخر هو الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية المكرر وهو الذي يكرر مسبقًا لاحقًا، فالكاتب يمنح القارئ بعض الإشارات القصيرة المنبهة لحدث سيتناوله السرد بعد ذلك وبالتفصيل، ولهذا النوع بعض الصيغ التقليدية المستخدمة لهذا الإخطار هي (سنحدثك عنه فيما بعد) (سترى ذلك في حينه). وقد أشار رولان بارت إلى أهمية هذه الإشارات فأسماها (جدل ضفائر الحكاية) فهي تولد في نفس القارئ شعورًا بالانتظار، يقصر أو يطول ويجدر أن يفرق بالقارئ بين هذه التنبيهات الصريحة والإرهاص، وهناك نوع ثالث مختلط بين الخارجي والداخلي [٥٣].

---

[٤٩]- مصطلحات نقد الرواية، ص١٦.
[٥٠]- انظر السابق، ص١٦.
[٥١]- يوتوبيا، ص٨٧.
[٥٢]- انظر: مصطلحات نقد الرواية، ص١٧.
[٥٣]- انظر: السابق، ص١٧.

هذا النوع ظهر واضحًا حين تحدث جابر عن موته الذي ينتظره بقوله:" صدر الفريسة (جابر) حديثه بأنه سيموت بعد يومين ثم أكد على التوقع مرات عديدة مستشرفا غدر أهل يوتوبيا وأنه لا أمان لهم وأنه يسوق نفسه للموت للتخلص من هذه الحياة فقد عبر عن ذلك مرات متعددة فيقول:" أعرف أنني سأموت بعد يومين فلا تقل العكس.. لا تكرر هذا الهراء وإلا طعنتك بمطواتي. دعني أحلم مرة أخيرة.. أنا لم أفعل هذا منذ زمن.. قرنيتي الحبيبة. ."[٥٤] ومن ناحية الكم فقد ذهب جيرار جينت بأنه " الاستشراف أو الاستباق الزمني، أقل تواترًا من المحسن النقيض وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل." [٥٥] رغم هذا فإن الاستباق في الرواية الديستوبية قد نراه متواجدًا بوضوح دون أي جهد لتسليط الضوء عليه بأن الكاتب عمل على تواجده داخل العمل الروائي الذي أمامنا؛ لهذا فإن وجود الاستباق التكراري ظهر في يوتوبيا أكثر من مرة على لسان جابر وهو يكرر مؤكدًا موته. وهذا ما يسمى بالاستباق التكراري، هذه الإشارات كانت مفتاحًا للقارئ الذي استقبل النهاية وهو مشدوهًا ومعجبًا رغم الاستباق الذي نوه عليه المؤلف الضمني بالغًا ذروته الفنية.

في العمل الثاني (عُطارد) بلغ الكاتب ذروة استخدامه للاستباق الداخلي المرتبط بزمنية الحكاية، فعلى لسان عُطارد الراصد لما سيحدث وتوقعه ردة الفعل التي ستحدث من المجتمع كله، فعُطارد الذي يقر بما سيفعله مقدمًا يجعلك تنتظر ذلك في حالة اندهاش.

هو الاستباق الذي يقود القارئ المشاركة في الحدث دون الإحساس بالملل، بل يتقبله بشيء من الإعجاب بأن ما توقعه سلفًا قد حدث فقد جاء على لسان الراوي (أحمد عُطارد) وهو يصف ما سيفعله في المستقبل بقوله: " سنقتل الناس لا ريب، نحن نقتلهم منذ سنوات طويلة ولم يعد الأمر مزعجًا لنا، سنقتلهم ولن يحدث شيء، سنقتلهم ولن يثوروا، لن يتحرّكوا ليحطموا ويحرقوا مقرّات المحتل، لن يهاجموا الجنود والضباط في مقار القيادة، وثكنات الجيش المصري المحتلة بعيدة عن الكثافات السكانية ولا يمكن أن يقتحمها المدنيون، ونحن لا نملك القوة أو السلاح الكافيين.[٥٦]"

فالاستباق الذي قدمه الراوي كان تمهيدًا لما سيحدث، وأن ما يفعله له مبرراته لهذا سيظهر أن "الأمر كله عبثيًا، وبدا أننا سنقتل الناس لمجرّد الاستمتاع بذلك. أود أن أنسى الأمر كله وأن أعيش مع فريدة، أتزوجها، تترك هي الدعارة وأعمل أنا حارسًا شخصيًا لواحد مشهور ومهدّد. أعمل مدير أمن في مؤسّسة أو مصنع كبير. هذه أحلام اللاهثين وراء الاستقرار، لكن الاستقرار انتهى"[٥٧]، ففي هذا الفصل تكرر الأمر وأعطى إشارات لأحداث كان يحتاج الأمر فرض سرية لمعرفتها حتى تظل حالة التأهب من القارئ المشارك الكاتب في العمل، فالمراهنة على أن القارئ جزء أصيل من العمل وله دور في سير الحدث من أساسيات العمل الديستوبي؛ لذلك مازال الكاتب يمهد لقتله لأناس ارتضوا الذل والأمر ليس بجديد، بل هو ضارب بجذوره في أعماق التاريخ.

فالاستباق الذي يفعله المؤلف ما هو إلا تأسيس للواقع السيء المعيش الذي يرفضه بقوة، ويصوره أن ناتج سلب الناس حق الحرية سيأتي اليوم الذي يرتضون فيه المحتل بلا أية مقاومة، فهذا

---

[٥٤] - يوتوبيا، ص٦٣

[٥٥]- جيراند جينت، خطاب الحكاية، ص١٧٦.

[٥٦]- عطارد، ص١٢٥

[٥٧]- السابق، ص ١٢٧.

الاستباق سياط يجلد به المؤلف كل من يساهم في أن يتحول الوطن لخراب في الأرواح لا تقدر على رد الظلم أو الدفاع عن الوطن فقط باسم الاستقرار الذي أصبح سرابًا ولم يعد له وجود فيقول:"هذه أحلام اللاهثين وراء الاستقرار، لكنّ الاستقرار انتهى منذ سنوات ولن يعود. وأفكر أننا لم نستقر قط من قبل، هذا وهم لا أساس له، هناك دائمًا المفاجآت التي تُخرج الواحد من مسار حياته وتُدخله في متاهة ذات مسارات لا نهائية، ليعيش خائفًا دائمًا باحثًا عن الاستقرار المتوهم، يتحرّك في المتاهة محاولًا الخروج أملًا في حياة أفضل وبلا قيد. ثم تخرج من المتاهة لنجد أننا في متاهة أكبر وأكثر تعقيدًا، من سجن صغير إلى سجن أكبر ولا شيء غير ذلك، حتى مسارنا المستقر لم يكن إلا سجنًا، لكننا نفضّله لأنه واضح على عكس المتاهة.. هل سأعود ضابطا في وزارة الداخلية بعد نهاية الاحتلال؟ هل سيتم بناء الجيش المصري مرّة أخرى؟ هل من تبقى من الضباط لديهم القدرة على السيطرة على الحدود ورفع العلم على أراضي القطر المصري مرّة أخرى؟"[٥٨].

مازال المؤلف الضمني يرسم الحالة التي يستمر فيها هذا المجتمع مستخدمًا تقنية الاستباق الداخلي المعبرة عن الحدث ومؤثرة فيه فيقول أيضا:"حينما قتلناهم نحن لم يتهمونا بالجنون، وحينما سأقتلهم بعد أيام فإنّهم سيرفعون أكتافهم لا مبالين ويمشون بهدوء مبتعدين. فقدنا القدرة على الاستمرار وتحولنا إلى كتل صمّاء، قتلتنا اللامبالاة ولم نعد قادرين على اتخاذ أية مواقف.. واللواء الأسيوطي يظن أن الناس سينتفضون لأننا سنقتل منهم بضعة آلاف؟ يظنّ الرجل ابن عصر الوطنية أن الناس يكرهون المتاهة، ولا يدرك أن الجميع قعد ونام واستقر ودفن وفيه داخل المتاهة[٥٩]". هذا الاستباق يؤكد فكرة أن الجحيم الذي يعيشه المجتمع أقسى وأصعب من جحيم النار؛ لأن الناس سيحاولون جاهدين أن يدفعوا عنهم العذاب بالصراخ، بينما الناس هنا قد تجردوا حتى من شعور الاعتراض بالصراخ، فالاستباق سيمهد لحالة الناس بعد أن يتحول الصمت إلى عدم السماع إلى آخر مراحل اليقين بعدم القدرة على الرؤية..

* * *

مدى المفارقة الزمنية

منذ نشأة النقد الأدبي والنقاد في محاولة لإيجاد مصطلحات نقدية لبعض المفاهيم الموجودة أو المستقاة من الأعمال الروائية، ما جعلهم يقعون في الاختلاف حول المسمى. هذا الاختلاف لا يعني في الأعم الأغلب عدم الاتفاق على الجوهر، أو صعوبة المفهوم، أو غموضه، لكنه يعني أحيانا اتساع اللغة التي تمنح أسماء مختلفة وتجعل المترجم للأعمال النقدية في سعة من أمره لاختيار ما يراه صوابًا؛ لذلك فكثير من المصطلحات النقدية اختلف المسمى لها دون الاختلاف حول الجوهر.

فالاختلاف والاتفاق نجدهما واضحين في هذه التقنية، التي ينظر إليها من خلال علاقة زمن القصة بزمن الخطاب. إلا أنه من الملاحظ أن هناك خلطًا حدث عند البعض فمثلًا قد ذهب البعض بوضع هذه العلاقة تحت مسمى الديمومة معرفًا إياها بالاستمرارية ومتخذًا تعريف جيرار جينت لها، ثم إدخال العناصر الأخرى من (التلخيص، والوصف، والمشهد، والحذف) من ضمن عناصرها متجاهلًا اختيار

---

[٥٨]- عُطارد، ص١٢٧.

[٥٩]- السابق، ص١٢٩.

جيرار جينت بعد ذلك لهذه العناصر تحت المدة[٦٠]. وقد ترجمت عند البعض المدى[٦١]. تلك التي تبين طبيعة النص السردي في مستوى العلاقة بين الحكاية والقصة، والتي تتيح مجالًا واسعًا لحركة الزمن وانتظامه وفق مفارقة ما تحتاجه القصة لإزالة الملل أو الرتابة عن القارئ.

فالمدى هي المفارقة الزمنية باتجاه الماضي أو المستقبل، بعيدًا عن حاضر القصة أو الحكاية، ومدى المقارنة قد يستغرق مدة تطول أو تقصر من الحكاية ذاتها، وقد أسماها حميد لحمداني الاستغراق الزمني[٦٢].

هذه التقنية وجدت بعض الصعوبةفي علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة؛ لهذا فالمدة هي التي يحس في شأنها بهذه الصعوبات، لأن وقائع الترتيب أو التواتر يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص أي: أن العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية وتوقيت عرضها في القصة قابلة للتحديد، من حيث إدراك زمن وتوقيت سردها. أما عن مقارنة مدة الحكاية بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية فهي عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات[٦٣].

الاتجاه السابق لم يبعد عنه حميد لحمداني الذي ينصب على أنه من السهل مقارنة النظام الزمني لقصة ما، مع النظام الزمني الذي تبناه الراوي لكي يحكي تلك القصة، لكن الأمر سيصبح أكثر صعوبة، إذا قمنا بمقارنة جادة تقام بين زمن القصة وزمن السرد. ففي بعض الحالات يخبرنا النص القصصي بأن حدثًا دام ساعة أو دقيقة، ليس إلا أن النص القصصي أشار بذلك[٦٤]، ويقترح جيرار جينت أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال الحكايات التالية: الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد. ولا نستطيع أن نغفل مشاركة السارد حين يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض المستوى النفسي، ويقدم فيه أشكال متعددة من القص أبرزها الحوار والسرد.[٦٥].

أطلق جينت على هذه التقنيات الأربع الأشكال الأساسية للحركة السردية ووزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، والطرفان المتناقضان هما الحذف والوقفة، والأول أي: الحذف يكون زمن السرد فيه منعدمًا أو أصغر بما لا يقاس من زمن القصة، والثاني أي: الوقفة يكون فيها زمن القصة منعدمًا أو يكاد، بينما زمن السرد ذو اتساع كبير. والطرفان الوسيطان وهما المشهد الذي يأتي في الأعم

---

[٦٠]- انظر: عبدالمنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ٢٠٠٩، ص١٢٤.

[٦١]- انظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص ١١٢.

[٦٢]- انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ط١، ١٩٩١.، ص ٧٥.

[٦٣]- انظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية.. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ط.٢، سنة ١٩٩٧.، ص١٠١..

[٦٤]- انظر بنية النص السردي، ص٧٦.

[٦٥]- انظر خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص١٠٨.

الأغلب حواريًّا وتتحقق فيه المساواة الزمنية بين السرد والقصة. وأخيرًا الخلاصة أي: السرد الموجز، ويكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصة[٦٦].

* * *

أولاً: الخلاصة أو المجمل

تعددت مسميات هذه التقنية التي يستخدمها السارد؛ لتلخيص فترة زمنية ممتدة في فقرة واحدة دون أن يذكر تفاصيل الأحداث التي مرت، فالخلاصة " تقنية زمنية تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة؛ لتلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة، ورغم بلاغة هذه التقنية إلا أنها قليلة الحضور في النصوص السردية[٦٧]"، وخاصة النصوص الديستوبية، تلك التي تعبر عن هم طويل وكابوس متسع، ولأن الاسترجاع بنوعيه كما أوضحنا أساسًا للسرد الديستوبي، فإن التلخيص لن يكون متواجدًا بالشكل التقني، بل سيوجد أحيانًا، ويرجع إلى أن الرواية الديستوبية يكون فيها زمن القصة أقصر من زمن الحكاية.

من الملاحظ أن التلخيص قليل الحضور في الأعمال السردية، إلا أنه نوع من التقنيات التي يستعين بها السارد إذا ما تلاحقت الأحداث حوله، وكان لا مفر من العودة للماضي باسترجاع، أو الذهاب للمستقبل باستباق. وهذه التقنية يطلق عليها التسريع، "وهذا الاتجاه الواعي الذي يقوم به السارد هو الذي يمنح النص جمالًا وقدرة على التفاعل والعيش مع القارئ. وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعًا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الايجاز والتكثيف"[٦٨].

إن الوقوف أمام هذه التقنيات في النص السردي إنما هو وقوف المتأمل لقدرة الكاتب على المراوغة حين تتلاحق الأحداث عليه كسيل عرم، مرتبطة بماض ليس بالقريب، أو مستشرفة لمستقبل غير بعيد، ولا وقت للبوح غير أن فقرة واحدة، أو مجموعة فقرات تفي بالغرض. والهدف الذي يسعى له السارد من هذا الأمر هو ثقة المؤلف بالقارئ الذي يستطيع أن يستوعب هذه القفزات من خلال الخلاصة، وترى سيزا قاسم في: المرور على فترات زمنية طويلة، أوتقديم عام للمشاهد والربط بينها، أو تقديم عام لشخصية جديدة أو عرض الشخصيات الثانوية التي لم يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية، أو الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، أوتقديم الاسترجاع.[٦٩]

والتوجه في استخدام التقنية السابقة هو عقد بين المؤلف والقارئ فكلاهما مشاركان فاعلان في الحدث، فالكاتب يحذر القارئ، والقارئ يستجيب لهذا التحذير، ويتآلف مع النص، ويعرف ما خلفه من صدمات عنيفة على نفسه. إن استخدام هذه التقنية هو تأكيد من المؤلف على أن القارئ الذي يتوجه له قادر على إزالة الغموض، وفتح كوى من خلال الجدران الصلبة.

---

[٦٦]- انظر بنية الشكل الروائي، ص.١٤٤.
[٦٧]- انظر بنية الشكل الروائي، ص١٤٤.
[٦٨]- السابق، ص١٤٤.
[٦٩]- انظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٨٢.

في عُطارد يلخص المؤلف الضمني سمات الشعب المصري منذ قرون عديدة في فقرة لم تتعد عشرة أسطر، حين يبدأ من عصور المحتلين، ومدى ترحيب الشعب بمحتل؛ ليطرد محتلًا، ثم التحدث عن ثورة يوليو، وعما حدث فيها، وهل هي ثورة أم انقلاب؟ وظل على وتيرته يقدم الزمن تلو الزمن، والحدث تلو الحدث، ملخصًا حال الشعب.

هذا هو الاسترجاع الذي أشرنا له من قبل على أنه تأسيس للديستوبيا التي يعيشها المجتمع فيقول:" عشنا تحت الاحتلال قرونًا عديدة، لم نقاوم قط، وإذا نظرنا إلى كفاح في الشعوب لوجدنا أننا رحبنا بكل المُحتلين، يقولون إننا كنا نرحب بالمحتل فقط كي يطرد المحتل الذي سبقه، وكأن الاحتلال مرغوب فيه لكن بشروط. وحالما تخلّصنا من آخر محتل أجنبي بدأت التساؤلات ولم تنتهِ؛ هل هذه ثورة أم انقلاب عسكري، هل نحن دولة اشتراكية أم رأسمالية، هل نهتم بأنفسنا فقط أم نتودد مع العرب، هل تلك نكسة أم هزيمة، هل نحارب أم ننتظر، هل هذا انفتاح أم سداح مداح، هل نوع اتفاقية سلام أم إنها خيانة، هل هو إرهاب أم إرهاب دولة، هل نحارب الإرهاب بالنار أم بالتنوير؟"[٧٠]

الكاتب في الأعمال الديستوبية كان واعيًا لاستخدام هذه التقنية، فهو المشغول دومًا بتذكرة القارئ كما وضحت من قبل، ووضعه في لب الحدث، فلا فرار ولا مهرب من أعماله. فرغم أنها تظهر من بعيد متقاطعة، إلا أنها في الأصل كيان واحد بأعضاء لا تستغني عن بعضها، فهو يعتمد على الأنساق الداخلية التي تربط العالم الديستوبي ببعضه، وهذه القدرة لا تتأتى إلا لمن غرس نفسه وسط هذا العالم.

ففي يوتوبيا جسد جابر ما حدث لمجتمعه في فقرة لخصت كل شيء عبر فترات زمنية طويلة فيقول:" بالطبع لا تفهمان شيئا عن الوضع الذي صرنا إليه.. لكني أكره ألا أخبركما بكل شيء.. الصورة التي تريانها كانت موجودة منذ البداية لكن بشكل غير واضح، ثم تضخمت شيئا فشيئا . . . يصير الأغنياء أغني والفقراء أفقر، ثم تأتي لحظة يحدث فيها الانهيار.. ويبدو لي أن هذا حدث في العشر السنوات الأولى من هذا القرن.. فجأة انهار السد.. لم تعد السياحة قادرة على إطعام هذه الأفواه.. إسرائيل افتتحت قناتها التي صارت بديلا جاهزا لقناة السويس.. الدول الخليجية نضب بترولها أو تم الاستغناء عنه بعد ظهر (البايرول)، وطردت العمالة الوافدة.. هكذا وجد الاقتصاد عليه عبئا قاصمًا، وانعدمت الخدمات للفقراء لأن الدولة أعفت نفسها تمامًا من مسئوليتهم، وخصخصت كل شيء"[٧١]

لم تخلُ رواية فئران أمي حصة من تلك التقنية، فالمؤلف الضمني على لسان أم الراوي ملخصة فترات زمنية حادة عملت على انقسام المجتمع بين سنة وشيعة قائلة:" كانت ... ما عادت.. قبل بعد... من الثورة الإيرانية.. ثم الحرب العراقية..[٧٢] " هذه العبارة توضح مدى القفزات الزمنية التي لخصتها أم الراوي.

* * *

ثانيًا: الوقفة (الاستراحة)

---

[٧٠]- عُطارد، ص١٢٨.
[٧١]- يوتوبيا، ص١٠٦.
[٧٢]- فئران أمي حصة، ص٣٧.

خلط المترجمون بين الوقفة والاستراحة إلا أن حميد لحمداني تنبه للخلط الواقع بينهما حين فرق بين الوقفة أو كما أسماها الاستراحة والتي تكون في مسار السرد الروائي من خلال توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع سير الزمن معطلا حركته في النص السردي[٧٣] وذهب جيرار جينت إلى أن العلاقة بين التوقف أو (الوصف) والسرد علاقة قائمة على التكامل والتعاضد وأن الفروق بينهما تتعلق بالمضمون[٧٤] وتحصل عندما يكون كل حدث لا يتناظر مع مدة السرد، إذ يتوقف تطور الحكاية تمامًا رغم تعدد الأسطر، والوقفة تناسب الأوصاف أو التعليقات التي يتدخل بها الراوي أو شخصية ما لشخصية أخرى.

يرى حميد لحمداني أن الوقفة ليست دومًا لتوقف الزمن وذلك إذا تأمل البطل المحيط الذي حوله، ليصبح هو السارد. هذه النتيجة راجعة إلى قدرة الراوي على إشراك الأبطال على بعض المشاهد مخبرًا عن تأملهم في الأحداث واستقراء تفاصيلها.

بهذا يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده ولكن من فعل طبيعة القصة نفسها وحالات أبطالها[٧٥]. تأثر حميد لحمداني في رأيه السابق برأي جيرار جينت حين تحدث عن الوصف في رواية (بحثًا عن الزمن الضائع) لمرسيل بروست بأن الوصف لا يسبب تعطيلاً زمنيًا في مسار الأحداث؛ ليرده إلى تأمل أبطاله، لهذا فإن المقطع الوصفي لا يفلت أبدًا من زمنية القصة[٧٦].

والآراء السابقة مع واجهتها عن الوقفة رأت أنها تستخدم في الأغلب لتعطيل السرد، وأحيانا تكون جزءًا مهمًّا من السرد كما ذهب إلى ذلك جيرار جينت إلا أن هناك رأيًا شاذا يرى أنها تسرع السرد بقوله: " وأما الوقفة فمشهور بها بروست وهذا راجع بالطبع إلى كثرة استطراداته كوصف أشجار الخوخ في بعض مواطن من الرواية ووصف نافورة الأميرة إلخ، ولكن ذلك لا يتوقف عند شيء إلا إذا كان هذا التوقف يناظره توقف آخر على مستوى التأمل الذي يقوم به البطل نفسه، ومن ثم فإن المقطع الوصفي لا يتحاشى أبدا الزمن الذي مرجعه إلى القصة " [٧٧].

من الملاحظ أن الرواية الديستوبية اتخذت الوقفة في محاولة لإشراك القارئ الذي جاء بعد وجود بنية النص؛ لهذا ينتبه المؤلف إلى أن وجوده مهم، فيدخله العمل من خلال هذه الوقفات؛ ليدخل الحدث ومعايشة كل ما فيه من قهر وموت، فالراوي في عُطارد يتوقف كثيرًا في حدث القتل الذي سيقوم به أحمد عُطارد واصفًا المكان، ثم عابرًا إلى لحظات القتل حتى أصبح يذكر أسماء الموتى العابرين اسمًا اسمًا.

هذه الوقفة ساهمت في توضيح ما وصل إليه عُطارد من غل على شعب خامل، ارتضى الذل والخنوع، وداهن المستعمر، وعاش تحت وطأته، ونسى حقوقه؛ فجعل حقه في الحياة لا يستحقه ويجب أن يسلبه، فيقول عُطارد وهو يصف تلك الحالة راصدًا المكان حتى بداية القتل الذي استمر أكثر من ثلاث

---

[٧٣]- انظر: بنية النص السردي، ص٧٦.
[٧٤] -انظر: محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والتطبيق ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس ط١ ٢٠٠٥، ص١٣.
[٧٥]- انظر: بنية النص السردي، ص٧٦، ٧٧.
[٧٦]- انظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج ص١١٢.
[٧٧]- في الوصف بين النظرية والتطبيق، ص١١٩.

صفحات:" ففي الداخل وجدت كرسيًّا مثبتًا في هيكل من قوائم حديد تتصل أطرافها بالكرة، الكرسي معلق في منتصف الكرة تمامًا. كان داخل الكرة حارًا بفعل الشمس التي كانت تضربها طوال النهار، وفكرت أنّ الحديد سيبرد سريعًا، ولن أعاني بسبب الحرارة كثيرًا. تسلقت الهيكل الحديد وجلست على الكرسي، ووجدته كرسيّا يدور حول محوره ويتحرّك، وهناك نوافذ صغيرة تفتح في سطح الكرة تسمح لي باصطياد المارة في الشوارع دون أن يلاحظني أحد، هذه أداة إبادة كاملة. لم تصل أي من أنوار الشارع إلى داخل الكرة، وأكاد لا أرى شيئا دون مساعدة ضوء التليفون الذي أتى خافتا داخل الكرة الهائلة، والذي لن يدوم طويلا. لكن لا مفرّ، لا بدّ أن أنهي صناديق الذخيرة كلها. صوبت نحو شاب يعبث في تليفونه بكلتا يديه، يلعب لعبة ما، كان الهدف واضحا جدا، ولا يبعد أكثر من مئة وخمسين مترا"[٧٨]. لم يتوقف أحمد عطارد عند هذا الوصف فقط لكنه استمر أكثر من أجل إشراك القارئ في العمل وبيان مدى ما وصل له المجتمع من سلبية حركت مشاعر عطارد لتكون ضدهم أكثر.

الوقفة استمرت وهو يعدد القتلى فيقول:"تجمّع خمسة أشخاص حول الرجل، ينحنون فوقه ولا يلمسونه، واختبر نفسي فأطلقت الرصاص عليهم، ثم أدرتُ الكرسي ووجهت البندقية نحو هدف آخر، هذه المرّة امرأة في الخمسين تمشي وسط الناس دون أي تميّز، لكني كنتُ أودّ قتلها ولم أعلم لماذا، أطلقت النار عليها وسقطت دون حركة. ثم قتل كهلا يشرب سيجارة، أطلقت النار على وجهه. ثم قتل شابًا من الباعة الواقفين تحت الكوبري"[٧٩]

رغم طول الوقفة إلا أنها دفعت الحدث للأمام وبشكل واضح، فعُطارد كان في حالة انتقام من اللا مبالة متذكرًا كل ما حدث له طوال الفترة الماضية شاعرًا أنه الجحيم بكل معاني الكلمة. هذا التوقف لم يدفع الحدث إلى التوقف بل ساهم وبدور كبير أن يكون جزءًا من الحدث، ليس هذا فقط، بل إن شيوع حدوثه في الماضي على الأعم الأغلب وليس على الدوام والاستمرار.

ورغم الاختلاف الذي حدث من بعض النقاد حول إبطاء هذه التقنية للسرد أو عدمه، فالأمر في الأول والآخر يرجع إلى ماذا قدمت الوقفة أهي فقط محاولة المط غير المبرر من القاص أم أنها الوقفات التأملية التي تشرك الأبطال على بعض المشاهد مخبرًا عن تأملهم في الأحداث واستقراء تفاصيلها؟ بكل التأكيد وكما اتفقنا فإنها الثانية في العمل الديستوبي كما وضح لنا من خلال إشراك قارئ أقل ما يوصف به بأنه القارئ النموذجي فهو الذي "يتصرف بطريقة تجعل النص يكشف عن روابطه المتعدّدة الممكنة. وهذه العلاقات ينتجها الذهن الذي يقوم ببلورة المادة الأولية للنص، ولكنها لا تشكل النص ذاته - إنها تتشكل فقط من جمل وإثباتات وأخبار. . إن بؤرة هذا التفاعل ليس النص ذاته، إنها تتطور بفضل سيرورة القراءة (. . .) ويصوغ هذا التفاعل شيئًا لم يكن قد صيغ في النص، ومع ذلك، فإنه يمثل قصديته."[٨٠]

في يوتوبيا تنوعت الوقفات الوصفية بين الفتى اليوتوبي وجابر بتنوع الراوي لكنها في الحالتين لم تكن من أجل إبطاء السرد بل كانت جزءًا أصيلًا من الحدث إنها ومضات دون التوغل لأنه اكتفى باللقطة التي توحي لدى القارئ ما توحيه من خوف وقلق. إنها الوقفات السريعة التي تدفع القارئ

---

[٧٨]- عُطارد، ص١٣٣.
[٧٩]- عُطارد، ص ١٣٤.
[٨٠]- أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢ سنة٢٠١٥ ص٣٨.

للمواصلة دون الإحساس ببطء اللحظة الزمنية، فالخراب يتلاحق كنار في الهشيم دون توقف، وتعددت الوقفات البسيطة دون الدخول في وصف طويل أو مط لا فائدة منه، فليس هناك داع لأن يتوقف طويلًا فيكفي اللقطة الوصفية التي لا تتعدى سطورًا كي تعبر عن الحدث، وتواكبه، ثم تدفعه للأمام؛ لذلك فإن وقفات الكاتب أشبه بالوقفة التي يقوم بها المتسابق في العدو للاندفاع من النقطة صفر لأعلى سرعة لديه وكلما كانت سريعة كانت مؤثرة.

ففي يوتوبيا في مشهد يقدم الفتى اليوتوبي وصفًا دقيقًا وسريعًا ومعبرًا عن أول ليلة قضاها في أرض الأغيار مع جرمينال في بيت جابر الذي أنقذهم فيقول:"هكذا لم نستطع الفرار. . لم يكن هذا مطروحًا دعك من أننا كنا مرهقين فعلاً.. ألعن ليلة في حياتنا ونحن نجلس متلاصقين في هذا الكوخ كريه الرائحة لا نجرؤ على أن نتمدد أو نلمس أي جزء.من الجدار . . . هكذا سوف نبقى حتى الصباح وبعدها؟ . . كل شيء يتوقف على خطة هذا الفتى . . . أنا لا أفهمه.. أعتقد أنه من الطراز المثقف في وسط ليس وسطه.. الخروف الذي يفكر يصير خطرا على نفسه والآخرين. أنا أعتبر مثقفا في يوتوبيا.. أنا من القلائل الذين قرأوا كل شيء وقع تحت أيديهم، لكن هذا لا يجعلني أتعاطف معه ذرة.. ليست الثقافة دينا يوحد بين القلوب ويؤلفها، بل هي على الأرجح تفرقها، لأنها تطلع المظلومين على هول الظلم الذين يعانونه، وتطلع المحظوظين على ما يمكن أن يفقدوه.. إنها تجعلك عصبيّا حذرا.. دعك من تحول قناعاتك الثقافية إلى دين جديد يستحق أن تموت من أجله وتعتبر الآخرين ممن لا يعتنقونه كفارًا."[٨١] يظهر لنا أن للوقفة دورًا مهمًا - على الرغم من توقف الزمن السردي - بتوفير مساحة أو فضاء لاستعادة النفس، وكأنها لحظات خاطفة تقع خارج زمن القصة من أجل أن يلتقط الراوي الديستوبي أنفاسه لمعاودة اللحاق بالأحداث التي تنقله إلى عالم أسود الملامح لا رائحة له ولا طعمًا..

* * *

ثالثًا: الحذف

إن اختلاف المسمى لا يعني أبدًا اختلاف المعنى فقد تختلف مسميات الأمر ومعناه واحد لكل من يعرفه، وهكذا فإن الحذف كتقنية أطلق عليه بعض النقاد الثغرة الزمنية وهي" المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية" [٨٢] وأسماها بعض النقاد القطع وهو :" تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا : ومرت سنتان أو انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته[٨٣] " بينما ذهب صاحب المعجم النقدي إلى ما ذهب إليه جيرار جينت لهذه التقنية مسميًا إياها الحذف وهذه التقنية تعني: " إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث " [٨٤] لم يختلف حسن بحراوي في كتابه بنية الشكل الروائي إلى ما ذهب إليه جينت معرفًا إياها بأنها: "

---

[٨١]- يوتوبيا، ص١٠٨، ١٠٩.
[٨٢]- بناء الزمن الروائي، ص٩٤.
[٨٣]- بنية النص السردي، ص٧٧.
[٨٤]- معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٧٥.

إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها " [٨٥] أما جيرار جينت فالحذف عنده: " حين يومئ النص إلى الإحساس بالفراغ السردي أو الثغرة إيماءة أكثر تماثلية [٨٦] ".

التعريفات أكدت أن الحذف فترة زمنية منسية بين فترتين، واحدة في الماضي، وأخرى في الحاضر وبينهما فترة لم تذكر في السرد. لذلك فتحديد هذه التقنية يرجع إلى تحديد المدة الزمنية المحذوفة تلك التي بينتها إشارات داخل السرد للقارئ لكي يتوقف عندها، هذا التحديد يتضح من خلال عبارات محددة أسست هذه التقنية مثل (بعد ذلك بعامين، مضى شهران على ذلك) هذه الإشارات أسهمت بشكل واضح في تحديد المدة الزمنية المعبرة عن الفترة المخصومة من زمن القصة دون أي صعوبة، ليواصل القراءة دون الإحساس بالتوقف على زمن سرق منه دون معرفته من زمن القصة، إلا أنه من المؤكد أن القارئ لا تشغله هذه الفترة المسكوت عنها وما فيها من أحداث لكن يكفيه أنها ساهمت في سير الحدث منتظما بهذا الشكل.

هذا النوع استخدم في الرواية الديستوبية بشكل واضح معبرًا عن فترة يدل عليها الحدث الحاضر عنها بشكل متكامل وهي فترات زمنية محددة مثل ما جاء في عُطارد حين يتحدث عن الفترة التي تم فيها الاحتلال بمارس ٢٠٢٣ ثم انضمامه للمقاومة بعد ذلك بفترة هذه الفترة منسية لكنها محددة بتواريخ محددة فيقول عُطارد:" ما زلت أذكر أوّل يوم، كان هذا منذ ثلاث سنوات وستة شهور، بالتحديد في الثالث من مارس عام ٢٠٢٣. كنتُ في إجارة، أمشي في شارع شريف في وسط البلد، باحثًا عن أي مقهى. كان الشارع مُزدحمًا كعادته، الساعة تقترب من الثانية ظهرًا وهي ساعة الذروة في منطقة وسط البلد."[٨٧] هناك فترة منسية لكنها محددة في عمر عُطارد وهي منذ الاحتلال الملطي لمصر ومنذ انضمامه لجيش المقاومة..

في موقف آخر يتحدث فيه عن فترة محذوفة من تاريخ شعب تحول تحت وطأة المستعمر دون أي إحساس بالانتفاض ضده وأن الداخلية ستعود للعمل معه فيقول:"بعد مرور تسعة شهور من الهدوء تم تعيين اللواء محمد أحمد عبد الله وزيرًا للداخلية، كان اللواء عبد الله يشغل منصب مساعد وزير الداخلية السابق لقطاع السجون. وفي خطاب له، بعد حلف اليمين أمام الفيلدمارشال بول - بيير جينفيف، أعلن أنه يستدعي جميع العاملين في وزارة الداخلية إلى العمل مرّة أخرى، طالبًا منهم حُسنَ التصرّف"[٨٨]

في يوتوبيا يتحدث الفتى اليوتوبي وهو يصف حالة مجتمع الأغيار أن بعض الحقوق كانت موجودة إلا أنها تلاشت هذه الفترة الزمنية المحذوفة والمحددة فيقول:" منذ ثلاثين عامًا كان هؤلاء ينالون بعض الحقوق أما اليوم فهم منسيون تمامًا. . حتى الكهرباء والماء مشكلة فردية لكل منهم. . من استطاع أن يحصل على مولد أو يحفر بئرًا فبها ونعمت، وإلا فعليه أن يتحمل. .[٨٩]" جابر عن فترة زمنية طويلة حوالي قرن من الزمن رغم أن لها دورا في تأسيس العالم الديستوبي فيقول:"في المائة عام الأخيرة حتى

---

[٨٥]- بنية الشكل الروائي، ص١٥٦.
[٨٦]- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص١١٨.
[٨٧]- عُطارد، ٢٨.
[٨٨]- عطارد، ص٣٢.
[٨٩]- يوتوبيا، ص٥١.

صارت كزوجة عاملها زوجها بتوحش عدة أعوام، من ثم أصبحت هي ذاتها أقرب إلى الوحشية والشراسة. وكلما زاد الحمل قلت سيطرة قشرة المخ على السلوك[٩٠]"

أما النوع الثاني وهو الحذف غير المحدد ذلك المبهم للفترة المسكوت عنها، فهي فترة مدثرة بالغموض وربما يكون غموضًا متعمدًا وربما لا يكون، مثل: من عدة سنوات.. أو بعض أيام. هذا الغموض يضع القارئ في حيرة وعدم تمكن في الأغلب من تحديد الثغرة الزمنية.

ففي عُطارد يصف فترة زمنية غير محددة عاشها الشعب المصري بعد احتلاله وترك الشرطة مكانه فيصف ذلك قائلًا: "ومع مرور الوقت لم يعد هناك ما يُمكن سرقته، أو من يصبح اختطافه مربدًا. ربما لذلك كانت مهمة جيشي فرسان مالطا سهلة للغاية."[٩١]

فمثلًا جاء في يوتوبيا على لسان جابر وهو يتحدث عن وطنه وما آل إليه في موضع آخر ذاكرًا الماضي دون تحديد أي فترة يقصدها، بل جعل المحذوف افتراضيًا، هل هو العقد الأخير أم ربع قرن أو ما يزيد فالحذف افتراضي وفي الوقت نفسه يجمع الحذف غير المحدد فيقول:"في الماضي كانت الحكومة تتشدق بتجديد شبكة المجاري، لكنها أهملتها عندما صارت هناك"[٩٢]

فمن خلال ما سبق يتضح أن الحذف تقنية مهمة في يد السارد يستخدمها للتسريع وعبور أحداث موجودة بالفعل أو دل عليها دليل ما يجعل ذكرها يصيب القارئ بالملل أو الرتابة، هذا الذي يدفع النص للأمام من خلال تسريع الوتيرة بإسقاط زمن طال أو قصر من بنية النص بإعطاء بعض الدلائل مثل منذ مدة من مائة عام مر ثلاثون عاما وهكذا وهو ما يسمى بالحذف الصريح، أو يتركها دون أي إشارات تاركًا للقارئ الذي يعتبر شريكًا أصيلاً في العمل الأدبي اكتشافها، وقد شبها بعض النقاد بالاحتيال من السارد على القارئ؛ لكي يشاركه في إيجاد تلك الفترة المحذوفة، وهذا الحذف يسمى ضمنيًا.

الحذف الضمني: ذهب جيرار جينت في كتابه خطاب الحكاية: أنها فترة لا يصرح بها في النص، إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من خلال ثغرة في التسلسل الزمني أو عدم الاستمرارية في التطور الزمني[٩٣]، أي: لا يعلن النص عن وجوده صراحة، لكن القارئ يستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات[٩٤]. هذه التقنية مناسبة جدًا للرواية الديستوبية لأن هناك ما سيسقطه الراوي عمدًا إلا أنه سيترك إشارات غير واضحة المعالم تدل (القارئ) على وجود هذه الثغرة إلا أنها تحتاج منه جهدًا من أجل معرفتها بشكل واضح؛ لذا فإن استخدام هذه التقنية كان واضحًا ففي رواية فئران أمي حصة حين يتحدث عن الخادمة التي تعيش في بيت العم صالح منذ سنوات إلا أنها معلومة ضمنيًّا يقول:" قضت سنوات طويلة في بيت عمي صالح كأنها من أفراد العائلة ، تشاركهم الطعام على الأرض كل يوم ، وتأخذ

---

[٩٠]- السابق، ص١٣٢.
[٩١]- عُطارد، ص٣٢.
[٩٢]- يوتوبيا، ص١٢١.
[٩٣]- انظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص١١٩.
[٩٤]- انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص٧٥.

من الوقت ما تشاء لمتابعة الأفلام الهندية عصر كل جمعة عندما يرتفع صوت أمي حصة مناديًا : " تينا !"[٩٥]

المحذوفات الافتراضية: هذا النوع أصعب من النوعين السابقين، إذ يستحيل معرفة موقعه، أو حتى تحديد مكانه، هو أكثر أنواع الحذف غموضًا، لا يعلم به القارئ إلا بعد فوات الأوان، حين يسترجع النص ما فاته لتفسير بعض حوادث الحاضر الروائي[٩٦].

هذه التقنية تظهر بوضوح كما رأى بحراوي، فهي تلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول، وفيها يتوقف السرد كأنه نوع من استرداد النفس من أجل مواصلة السرد في الفصل التالي وتكون بمثابة قفز للأمام[٩٧]، وهذا النوع من المحذوفات تواجد بكثرة في الرواية الديستوبية فالراوي يحاول يحاول بين كل فصل وفصل أن يأخذ نفسه بعد أن لهث من شدة الجري خلف الأحداث التي ترهق النفس وتضع الذات في موضع القلق والخوف.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

أحمد خالد توفيق، رواية (يوتوبيا) دار ميريت، طبعة أولى، ٢٠٠٨.
سعود السنعوسي، رواية (فئران أمي حصة) الدار العربية للعلوم ناشرون، سنة ٢٠١٥.
صبري موسى، رواية (السيد من حقل السبانخ) الأعمال الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول،٢٠١٤.
محمد ربيع، رواية (عُطارد) دار التنوير للنشر، سنة ٢٠١٥.

ثانيا: المراجع العربية

أحمد درويش، الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشعر، مكتبة دار المعارف القاهرة، سنة ١٩٩٣.
أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي بين الراوي والحاكي، المصرية العالمية للنشر لونجان ط١، ١٩٩٨.
جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي قـراءة خـلافية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠١.
حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.
حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ط١، ١٩٩١.
رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب مجلة العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة فرحات عباس – سطيف مارس ٢٠٠٦.

---

[٩٥]- فئران أمي حصة، ص ٥٩.
[٩٦]- معجم مصطلحات النقد الروائي، ص٧٥.
[٩٧]- بنية الشكل الروائي، ص١٦٤.

سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط/١ ١٩٨٥.
سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط٢ المركز الثقافي العربي للنشر الدار البيضاء، سنة ٢٠٠١.
سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة ١٩٩٧م
سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤.
عبد العاطي شلبي: فنون الأدب الحديث، بين الأدب الغربي والأدب العربي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية،٢٠٠٥
لطيف زيتون، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ط/١. سنة ٢٠٠٢.
محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨١.
محمد بن أبي بكر، المعجم الوسيط،، مادة أخر، دار الكتاب الحديث الكويت، ط١، سنة ١٩٩٤.
محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والتطبيق، دار محمد علي للنشر، صفاقس ط١ ٢٠٠٥.
محمد القاضي ومجموعة من الباحثين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر تونس، ط١، سنة، ٢٠١٠.
- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٥.
ياسين النصير، الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة دار الشؤون الثقافية العراقية بغداد، ط٢، سنة١٩٨٦.

ثالثًا: المراجع المترجمة

أدوين موير: بناء الرواية – ت، إبراهيم الصيرفى – الدار المصرية للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٦٥.
أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط٢ سنة٢٠١٥.
أ. م فورستور، أركان الرواية، ترجمة / موسى عاصي، ط١، جروس برس، طرابلس –لبنان١٩٩٤م.
بول ريكور، الزمان والسرد -الزمان المروي، سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ج٣، ٢٠٠٦.
جيرار جينت، خطاب الحكاية.. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ط.٢، سنة ١٩٩٧.
جيرالد برنس المصطلح السردي ترجمة عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، سنة ٢٠٠٣.
غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت. ط٣، ١٩٨٤
فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والرجل الأخير ترجمة فؤاد شاهين وجميل قاسم، دار الإنماء القومي لبنان، ١٩٩٣.
فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، (القاهرة: دار غريب، د.ت)، ١٩٨٧
فلاديمير بروب، مورفولجيا القصة، ترجمة د. عبدالكريم حسن ود. سميرة بن عمو شراع للنشر والتوزيع دمشق،١٩٩٦.
.مندلاو: الزمن والرواية – ترجمة : بكر عباس – دار صادر – بيروت ١٩٩٧.
ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت يوسف حلاق، وزارة الثقافة سورية، دمشق، ١٩٨٨.

ميشيل رايموند، التمييز بين الرواية والقصة ترجمة حسن بحراوي طرائق تحليل السرد الأدبي ومنشورات اتحاد كتاب المغرب ١٩٩٢.
ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢.
والاس مارتن، كتابه النظريات السردية الحديثة، ترجمة الدكتورة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة مصر، ١٩٩٨.

First: Primary Sources:

Al-San'usi, Su'ud. Fi'rān Ummi Ḥiṣṣah. (My Mother Hissa Mice) Al-Dar al-Arabiya Lil 'Ulum Publishers, 2015.
Musa, Sabri. As-sayid min Ḥaql As-sabānikh (The Mister from the Spinach Field) Narrative Works: Vol 1 Egyptian General Institution for Books, 2014.
Rabi', Muhammed. 'Utārid. (Mercury) Dar al-Tanwir for Publication, 2015.
Tawfiq, Ahmed Khalid. Utupiah. (Utopia) 1st ed. Merit Publishing House, 2008.

Second: Arabic Sources

Ahmed, Murshid. Al-binyah wa al-Dalālah Fi Riwāyāt Ibrāhīm Nasrallah. (The structure and The Signifier in Ibrahim Nasrallah Novels). 1st ed. Beirut: Arab Institution for Studies and Publications, 2005.
Al-'amami, Muhammed Najib. Fi al-waṣf Bayn An-naẓarīyah wa At-taṭbīq. (Description Between Theory and Practice). 1st ed. Sfax: Dar Muhammed Ali For Publishing, 2005.
Al-Atrash, Rabih. Mafhūm Az-zaman Fi al-Fikr wa al-Adab. Satif: Journal of Humanities, The Department of Arabic Language and Literature, Farahat Abbas University , March 2006.
'Alush, Sa'īd. 1985 Mu'jam al-Muṣṭalaḥāt al-Adabīyah (Dictionary of Literary Terms) 1st ed. Beirut: Dar al-kitab al-libnani, 1985.
Al-Bahrawi, Hassan. Binyat Ash-shakl al-Riwā'ī. (The Structure of the Fictional Form) Arabic Cultural Center, 1990.
Al-nasir, Yasin. Al-riwāyah wa al-Makān. (The Novel and the Place). 2nd ed. Dar al-Shu'un al-Thaqafiya al-Iraqiya, 1986.
Al-qadi, Muhammed and others. Mu'jam As-sardīyat. (Narrative Dictionary) 1st ed. Tunisia: Dar Muhammed Ali For Publishing, 2010.
Barada, Muhammed. As'ilat Ar-riwāyah, As'ilat An-naqd. (The Questions of Novel and Criticism) 1st ed. Morocco, Casablanca: 1981.
Bin Abi Bakr, Muhammed. Al-Mu'jam al-Wasīṭ, Madat Ukhar. (Wasit Dictionary The Root of the Word Ukhar.)1st ed. Kuwait: Dar al-Kitab al-Hadith, 1994.
Darwish, Ahmed. Al-Kalimah wa al-Mighar (A Close Study of Words: Studies in The Criticism of Poetry). Cairo: Dar al-Ma'arif Bookshop, 1993.

Darwish, Ahmed. Tiqnīyāt al-Fan al-Qaṣaṣi Bayn Ar-rāwī wa aal-Ḥākī. (The Techniques of Narrative Art between the Narrator and the Story Teller) 1st ed. Longman Egyptian International Publishing, 1998.

Lahmidani, Hamid. Binyat An-naṣ As-sardī Min Manzūr An-naqd al-Adabī (The Structure of the Narrative Text from The Perspective of Literary Criticism). 1st ed. Arab Cultural Centre for Printing and Publication, 1991.

Na'isa, Jihad Atta. Fi Mushkilāt As-sard Ar-riwā'ī : Qirā'ah Khilāfīyah. (The Issues of Narrative Narration: A Controversial Reading) Damascus: The Union of Arab Authors Publications, 2001.

Qasim, Siza. Binā' Ar-riwāyah: Dirāsah Muqārinah Li Thulāthīyat Najīb Maḥfūz. (The Structure of the Novel: A Comparative Study of Najib Mahfuz Trilogy). Cairo: Egyptian general Institute for Books, 1984.

Shalabi, Abd al-'Ati. Funūn al-Adab al-Ḥadīth Bayn al-Adab al-Gharbī wa al-Adab al-'Arabī. (The Arts of Modern Literature Between Western and Arabic Literatures.) Alexandria: Modern University Office, 2005.

Yaqtin, Sa'id. Infitāḥ An-naṣ Ar-riwā'ī: An-naṣ wa As-siyāq. (The Openness of The Literary Text: The Text and the Context) 2nd ed. Casablanca: Arabic Cultural Centre for Publication, 2001.

Yaqtin, Sa'id. Taḥlīl al-Khiṭāb Ar-riwā'ī (Az-zaman-As-sard-At-tab' īr). Analyzing Narrative Discourse(Time-Narration-Focalization). 3rd ed. Casablanca: Arabic Cultural Centre for Publication, 199

Zaitun, Latif. Mu'jam al-Muṣṭalaḥāt: Naqd Ar-riwāyah. (Dictionary of Terms: Novel Criticism). 1st ed. Lebanon Bookshop Publishers, 2002.

Third: Translated Sources

Bachelard, Guston. The Poetics of Space. Tr. Ghalib Helsa.3rded. Beirut: Al-Mu'sasa al-jami'iya Lil Nashr, 1984.

Bakhtin, Mikhail. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Tr. Yusuf Hallaq. Damascus: Syrian Ministry of Culture, 1988.

Butor, Michel. Essays on the Novel. Tr. Farid Antonius. Beirut: 'Uwaidat Publications, 1982.

Eco, Umberto. Six Walks in the Fictional Woods. Tr. Sa'id Binkrad. 2nd ed. Casablanca: Arab Cultural Centre, 2015.

Forster, E.M. Aspects of the Novel. Tr. Musa Assi. 1st ed. Lebanon, Tripoli: Jarrous Press, 1994.

Fukuyama, Francis. The End of History and the Last Man. Tr. Fu'ad Shahin and Jamil Qasim. Lebanon: Dar al-Inma' al-Qawmi, 1993.

Genette, Gerard. Narrative Discourse.Tr. Muhammed Mu'tasem, Abd al-Jalil al-Azdi and Omar Hala. End ed. 1997.

Leyen, Friedrich Von Der. Fairy Tales. Tr. Nabila Ibrahim. Cairo: Dar Gharib, 1987.

Martin, Wallace. Recent Theories of narrative. Tr. Hayat Jasim. Egypt: The High Council for Culture, 1998.

Mendilow, A.A. Time and the Novel. Tr.Bakr Abbas. Beirut: Sadir Bookshop, 1997.

Michel, Raimond. The Novel. Tr. Hasan Bahrawi. Ways to Analyze Literay Narratives and Morocco Authors Union Publications, 1992.

Muir, Edwin. The Structure of the Novel. Tr. Ibrahim Al-sirafi. Al-dar Al-Misriya for Authorship and Publication, 1965.

Prince, Girald. Narratology. Tr. 'Abid Khazindar. 1st ed. The High Council for Culture, 2003.

Propp, Vladimir. Morphology of the Folktale. Tr. Abd al-karim Hasan and Samira Bin 'Ammu. Damascus: Shira' for Publishing and Distribution, 1996.

Ricoeur, Paul. Time and Narrative. Tr. Sa'id al-Ghatami. 3rd ed. Beirut: Dar al-Kitab al-Jadid al-Mutahida, 2006.

The Effect of Dystopia on the Formation of Narrative Time

Nagdy Abd Al-Sattar Mohamed

Department of Arabic Language and Literature
The Faculty of Arts, Ain Shams University

Abstract:

The issue of determining the narrative genre seems very important - not only of contemplative value - but it has properties that remove its ambiguity and make it clear to those who tracks its impact while emphasizing its openness to everything around it. (Roger Kailua) summarized this by saying: Something is permitted in it, and there is no any (Buitic) art that reminds it or enacts its laws, it grows like a wild grass in the land of Boar, "but there were those who objected to this approach and saw that the novel has its own law, distinctive style and rules for it, but this approach What Julia Krestieva went to in her book (Text of the Novel) is inclined to him. The novel is an open and changing art, including this new narrative genre, the dystopia, which has a clear impact on the elements of the narrative structure, including time.The dystopian time differs from natural time and this difference clarifies its role as a narrative structure with an indication of events through the types of time divided into two concomitant temporal structures.

Key Words: Dystopia, time, utopia