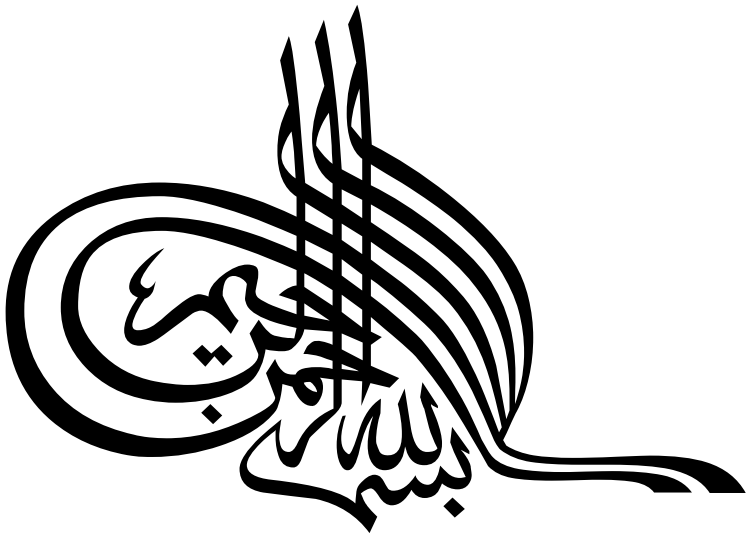
بنية الزمن
في رواية ١٩١٩
دراسة في تقنيات السرد

دكتور

عبد الباسط سلامه سباعى هيكل

١٤٣٨هـ ـ ٢٠١٦م



المقدمة

الحمد لله حمدًا يوافى مزيد آلائه، ويكافئ وافر نعمائه، وعظيم بلائه، وأصلى وأسلم على أفصح من نطق بلسان عربي مبين وعلى آله وصحبه والتابعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. أما بعد:

إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية فسنجد الأدب فنًا زمنيا بامتياز، وبين فنون الأدب المتنوعة تأتي الرواية أكثر التصاقا بالزمن؛ لذلك يقال "القص فن زماني"، أي أنه يتشكل وينمو، ويتطور من خلال عنصر الزمن

ودراسة بنية الزمن الروائي ليست بالأمر اليسير؛ لأن الزمن ليس له وجود مستقل يُمكن الإمساك به واستخراجه مثل الشخصية أو المكان، فالزمن هو ذاك العنصر الذي يتخلل الرواية كلها، والهيكل الذي تبنى عليه الرواية؛ لذا يواجه رصد التشكلات الأساسية لحركة الزمن في الرواية صعوبة بالغة وقدرًا كبيرًا من التعقيد، ليس لطبيعة الزمن غير المُحيَّزةِ في بنية الرواية فحسب بل للعمليةِ الانتقائيةِ التي يُمارسها الروائيُّ الذي لا ينطلق عفويا يكتب كل أحداث وتفاصيل قصته كما جرت، بل تتدخّل اختياراته كسارد أحيانا وقناعاته ورقابته الذاتية بحذف أو زيادة، وبتقديم أو تأخير بما يعدّل من ترتيب الأحداث، كذلك من الصعوبات التي تواجه الباحث في دراسته أنه ليس أمام منظومة مفاهيم واحدة لدراسة ظاهرة الزمن السردي في النصوص الروائية بل هناك تفريعات زمنية تحمل العشرات من المصطلحات المتداخلة، وهذا ما ستحاول الدراسة ضبطه في إطار دراستها التطبيقية على رواية ١٩١٩ التي اختارتها الدراسة ميدانا للبحث لما تمثله من لوحة زمنية فنية بارزة، فالزمن البطل الحقيقي في تلك الرواية التي اتخذت منه بؤرة للحكي كما يظهر من العنوان، وكاتبها أحمد مراد أحد أبرز كتّاب الرواية العربية البارعين في العقدين الأخيرين حصل على

جائزة أفضل رواية عربية عام ٢٠١٤م، وجائزة البحر الأبيض المتوسط الثقافية ٢٠١٣م، وتُرجمت الرواية موضوع الدراسة ضمن بعض أعماله إلى اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية.

وقد عالجت الدراسة الزمن باستفاضة، فبدأت بتمهيد تناول بإيجاز شديد مفهوم الزمن في الفكر العربي التراثي وفي الدراسات الفلسفية؛ لأنه ثمّة تقاطع بين الزمن في الدراسات النقدية الأدبية والزمن كمكون معرفي لغوي وفلسفي، ثم انتقلت الدراسة في جانبها النظري إلى تناول تطور الدراسات النقدية حول الزمن السردي مُجيبة عن سؤال: كيف أصبحت الدراسات النقدية حول الزمن الروائي تضمُّ مجموعة من المصطلحات لأنواع ومستويات الزمن، لا يمكن تجاهلها إذا أردنا استيعاب بنية الزمن في النص السردي؟ وسينطلق الباحث في الإجابة عن هذا السؤال من قراءة لأهم الترجمات العربية لرواد المدرسة الواقعية والشكلانية والبنيوية النقدية، وأهم ما كتبه النقاد العرب حولها. وقد حاولت الدراسة في هذا الجانب النظري إقصاء طائفة من الالتباسات حول مفاهيم المتن والمبنى الروائي والزمن الخارجي والداخلي والذاتي والطبيعي وزمن القصة أو زمن النص وزمن الخطاب وزمن الحكي وزمن القراءة وزمن الكتابة أو السرد، ثم توقفت الدراسة عند الثنائية الزمنية في رواية ١٩١٩، والترتيب الزمني لأزمنة الحكاية داخل بنية زمنه السردي، ثم تناولت الزمن في بعديه: البعد الأفقي متمثلا في المفارقات الزمنية في مظاهرها الثلاثة الزمن المحوري، والاستذكار والاستشراف، والبعد الرأسي متمثلا في وتيرة الزمن الروائي متمثلا في التخليص والحذف كتقنيات تسريع للإيقاع الزمني، والوقفة والمشهد والاستهلال السردي كتقنيات تعطيل لإيقاع الرواية الزمني..

وأخيرا آمل أن تكون تلك الدراسة المتواضعة مساهمة في تحليل بنية

الخطاب الروائي العربي، وخطوة على طريق دراسة مظاهر التقنية الروائية، والله أسأل أن يلبس هذا العمل ثوب القبول، وأن يجعله خالصًا لوجهه، نافعًا لمن قصده، إنه -سبحانه- ولى ذلك، والقادر عليه. وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

تمهيد

الزمن لغويا وفلسفيا

يُواجه تحديد مفهوم الزمن صعوبة بالغة لما يكتنفه من إغراب والتباس واختلاف تبعا لتعدد الحقول الدراسية التي تناولت الزمن بين دراسات اللغة والطبيعة والرياضيات والفلك والفلسفة والأدب.فكأننا أمام عدد من الأزمنة المتنوعة فلكية وتاريخية ونفسية وفيزيائية ونحوية وفلسفية ونقدية روائية..

إذا تناولنا معنى كلمة "زمن" في المعجمية العربية فسنجد أن الزمن والزمان اسمان لقليل من الوقت وكثيره، وللمتوالي منه والمختلف غير المتوالي، وتُجمع على أزمان وأزمنة وأزمن، ويقال:أزمن بالمكان أقام به زمنًا.. وزمان الرطب والفاكهة يعنى المُوسم، وزمان الحرّ والبرد يعنى الفصل، وكما استخدم الزمن دالا على المدة، استخدم الزمن دالا على التزامن كما في قولهم" "في الوقت نفسه"، ودالا على التعاقب كما في قولهم" الوقت يمر بسرعة"[١]وارتبط مفهوم الزمن في لغة النحاة بالزمن النحوي تدل عليه بعض القيود "الظروف الزمنية" مثل الأمس والآن وغدًا، والأفعال بوصفها دالة على حدث يأتي مقترنا بزمن ماض أو حال أو مستقبل، ولعل المتكلمين أول من أشار إلى ما يحمله الزمن من علاقة بين معلوم وموهوم، فيقول القاضي

(١) ينظر: الفيروزبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي وآخرون، مؤسسة الرسالة، ص١٥٥٣ بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٩٦م. ابن منظور، لسان العرب، ج٧، ص٦١ دار صار ٢٠٠٣م. الحسن بن عبد الله بن سعيد (أبو هلال العسكري) الفروق اللغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، ج١، ص١٨٣، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، بيروت.

الجرجاني: الزمن "مقدار حركة الفلك الأطْلس عند الحكماء، وعند المتكلمين: عبارة عن متجدد معلوم يُقدَّر به متجدد آخر موهوم، كما يُقال آتيك عند طلوع الشمس، فإن طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم، فإذا قرنّا ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإبهام."(٢)

نخلص من ذلك أن الزمن في التراث اللغوي العربي لم يخرج عن كونه وحدة قياس تعتمد على حركة الفلك أو ما يمكن وصفه باللغة المعاصرة بحركة الأرض داخل نظام المجموعة الشمسية، والنظر إليه بوصفه شيئًا خارجيًا منفصلًا عن الإنسان باستثناء ما نُقل عن "أبي البركات البغدادي" (٤٨٠هـ-٥٦٠هـ)، (١٠٨٧م-١١٦٥م) من قوله: "إن الشعور بالزمان عند الإنسان الواعي ظاهرة نفسية أو حدسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، ووجودها قبل كل شيء تشعر به وتلحظه بذهنها"(٣) فاقترب بهذا من مفهوم الزمن النفسي في الدرس المعاصر، فالشعور بالزمن -عنده- ذاتي في أعماقنا نحس بجريانه وتدفقه اللامنقطع من الماضي إلى المستقبل، مع عدم القدرة على توقيفه، ورغم ما يحمله رأي البغدادي من إرهاص مبكر بما ستصل إليه الدراسات النقدية في بحثها حول ماهية الزمن إلا أن بعض النقاد تجاهل جهوده كأحد المتكلمين العرب في كشف الطبيعة المزدوجة لمفهوم الزمن، ورأي أن "البحث في ماهية الزمن عند المتكلمين العرب لم ينته إلى طائل ... وربما كانت صعوبة التحديد هذه ناشئة عن صفته غير المرئية أو غير الحسية، فما نراه في الوجود من تغيرات ليس هو الزمن ولكنه أثر الزمن في الكائنات والأشياء.

---

(٢) على بن محمد بن على الجرجاني، كتاب التعريفات، مادة زمن ص٩٩، تحقيق محمد المنشاوي، دار الفضيلة، بيروت، ط٢٠٠٢م

(٣) ينظر: إبراهيم العاتي، الزمان في الفكر الإسلامي، ص١٨١ دار المنتخب العربي، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

وانفلاته من دائرة المحسوسات يحول دون تمثّل حقيقته إلا في إطار نظري بالغ التجريد."[٤]

وإذا انتقلنا إلى مفهوم الزمن في دراسات الباحثين العرب المعاصرين فسنجد أنهم تجاوزوا نظرة القدامى التي كادت أن تحصر الزمن في جانبه الطبيعي (الفيزيائي) إلى "مظهره الوهمي الذي ينسحب على الأحياء والأشياء، فيؤثر فيها بصبغته غير المرئية؛ لأنه كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا دون أن نُبصرَه، غير أننا نرى آثاره فيما لا يُحصى من الأحوال والأطوار والهيئات، إذ يعتريها التحوّل ويصيبها الزوال."[٥] وسوف يتناول البحث بمزيد من التفاصيل آراء النقاد العرب المعاصرين حول الزمن عند معالجة أنواع الزمن في الدرس النقدي في موضع لاحق من الدراسة.

من ناحية ثانية تقتضي الدراسة النقدية لعنصر الزمن الروائي أن نُلمّ إلماما سريعا بمفهومه الفلسفي، لأن النظرة الفلسفية للزمن تتقاطع مع النظرة النقدية، فكثير من البنى المعرفية والجمالية المتعلقة بالنص الروائي ودراساته النقدية ذات صلة وثيقة بالفلسفة، كما أن محاولات الفلاسفة تعريف الزمن هي الأهم في مجال الدراسات الإنسانية قديما وحديثا، فالسؤال عن مفهوم الزمن وعلاقته بالإنسان من أقدم الأسئلة الفلسفية التي شغلت العقل الإنسانيّ منذ بدء التفكير؛ فالزمن هو الذي يدل على الوجود والعدم، والغياب والحضور، والمُضيّ والمستقبل، والزوال والديمومة، والثبات والتغير، والحركة

---

(٤) شمس الدين شرفي، بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص١٥٤ مجلة معارف السنة السابعة، العدد١٣ ديسمبر ٢٠١٢م

(٥) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص٢٠١، ضمن سلسلة عالم المعرفة، ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، كانون الأول، ١٩٩٨م.

والسكون، فالزمن ينسحب على عمرنا ويستغرق حياتنا كلها، بل إن تاريخ البشرية هو امتداد مستمر للزمن، والزمن باعتبار التواتر غير المحدود للأحداث، والتوالد غير المتناهي للكائنات ينبني على التعاقب المتجدد من جيل لآخر، ومن ماضٍ لحاضر. ورغم أن الوعي بالزمن ملازم للإنسان؛ لأنه الدليل على وجوده وجودا مفارقا للعدم إلا أن محاولات دراسة الزمن في إطار نظري منفصل أمر بالغ التعقيد، شديد الإرباك؛ لأن الزمن جزء من الملابسات والظروف المحيطة بالإنسان لا ينفصل أو يتجرد عنها.

وتأتي إجابة أوغسطينوس (٣٥٤م-٤٣٠م) عن مفهوم الزمن في مقدمات الإجابات التي استوقفت النقاد بما تُمثّله من حلقة أخيرة في مسيرة الدرس الفلسفي الكلاسيكي لاسيما الأفلاطونية منه؛ والزمن عنده قد يبدو بسيطا عندما لا نحاول التعرّف عليه مكتفين بقراءة عابرة يبدو معها علاقة الزمن بالإنسان وثيقة، فكل منهما يسكن الآخر، ففي مرآة الزمن يعرف الإنسان نفسه، فنحن آتون من ماضٍ لم يعد، وسائرون إلى مستقبل لم يكن بعد ، وليس لنا إلا حاضر زائل دائما لا نستطيع الإمساك به، أو الإبقاء عليه، لكن سرعان ما يتحوّل الزمن عنده إلى مفهوم معقَّد جدا حين نحاول اكتشافه، فالزمن عنده يسرى في داخلنا إذ تعبر الأزمنة الثلاثة عن أحوال النفس، فالذاكرة (الماضي)، والانتباه (الحاضر)، والتوقع (المستقبل)، مستدلا بهذا على أن الزمان متصل بالنفس اتصالًا كاملًا، وبذلك يتميز الزمن بالسيولة، فهو ذاتي قائم بالنفس الإنسانية وحدها، فيؤسس أوغسطينوس لما سيسفر عنه الدرس الفلسفي المعاصر من اكتشافات لطبيعة الزمن الوجودية الذاتية النفسية كما ستوضح الدراسة، ويتوصل إلى ما سيعاد اكتشافه في القرن العشرين، من وجود الزمن في الذاكرة الإنسانية، فيقول: "إن طفولتي التي انتهت تُوجد في الزمن الماضي الذي انتهى، لكن صورتها أتأملها في الزمن الحاضر؛ لأنها

مازالت في الذاكرة"[٦] فنظرة أوغسطينوس أنَّ الزمن يسرى، ثم يتحوّل إلى قطاع الذاكرة، فتلك الحركة غير المرتبة للزمن في تصوره قريبة من نظرة كُتَّاب الرواية الحديثة لاسيما روايات تيار الوعي عن ضرورة تحطيم الخطية الزمنية -الملتزمة بالترتيب الزمني من الماضي إلى الحاضر- أبرز سمات الرواية الكلاسيكية المتقيدة بنظرة أرسطو للزمن: "بأنه مجموع الحركات، حسب (لما قبل)، و(لما بعد)".[٧]

وإذا انتقلنا إلى الزمن في الدرس الفلسفي الحديث فيمكننا إجمال أهم ما قيل حول الزمن فلسفيا من خلال أربع نقلات في الفكر الفلسفي، بدأت عند "إيمانويل كانت" "Immanuel Kant" (١٧٢٤م-١٨٠٤م) الذي ربط الزمن بالإنسان ارتباطًا وثيقًا وصل إلى حدِّ الذوبان، حيث قيّد العقل والفهم بما تُقدِّمه الحواس، فلا يمكن أن يصل إلا إلى الظواهر الخارجية، فهو عاجز عن إدراك اللامتناهي بما في ذلك الزمن، وجعل الشعور هو الأداة المعرفية الحقة التي توصلنا إلى الشيء في ذاته، إذ أننا لا نصل إليه إلا كما يتبدى لنا، فالحدس هو الطريق الوحيد لإدراك الحقيقة الكامنة خلف عالم الظواهر الخارجية، وهذا العالم الذي تخلقه مشاعرنا هو العالم الحق، ولذا يصبح الذاتي ــ عند كانت ــ خالقًا للموضوعي، ويتحدد الزمن كمدرك نفسي تحديدا ذاتيا، لا واقع له خارج الذات. ويستكمل مارتن هايدغر Martin Heidegger (١٨٨٩م-١٩٧٦م) الفكرة بالربط بين الزمن والوجود، فلا يفكر الإنسان في أحدهما دون أن يفكر

---

(٦) زكريا أوغسطين، الاعترافات، الكتاب الحادي عشر ترجمة الخوري يوحنا الحلو، ص٢٤٦. المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٢م نقلا عن د. رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب ، مجلة العلوم الإنسانية، العدد التاسع، ص١٥٤، جامعة بسكرة، الجزائر، مارس ٢٠٠٦م.

(٧) السابق، ص ١٥٥.

في الآخر، وفسر هايدغر الوجود على أساس الزمن، فهو الديمومة وربط الزمن بالكينونة، وأنه لا يمكن تأمل الإنسان إلا من خلال الزمن، ولا يمكن تأمل الزمن إلا من خلال الإنسان، فالزمن هو سر الكائن الإنساني، وليس حقيقة موضوعية خارجية كما يتوهم الفلكيون والعلميون وفلاسفة العقل، بل هو ديمومة داخلية ذاتية، ثم جاء الناقد والفيلسوف الفرنسي بول ريكور (Paul Ricoeur) (١٩١٣-٢٠٠٥) ليطور مشروعيّ "كانت" و"هايدغر" حول الخيال الإبداعي والزمنية، مضيفًا إليهما بعدًا اجتماعيًا، فإذا كان "كانت" يمثل مرحلة التفكير بالوجود في الفلسفة الغربية، وهايدغر يمثل مرحلة التفكير بالوجود والزمن معا، فإن ريكور يمثل مرحلة التفكير بالوجود والزمن والسرد معا، منظِّرًا للهوية السردية بوصفها مفهوما يدل على البقاء في الزمن من خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد ويتحوّل بها الوجود من وجود للذات إلى وجود للآخرين ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية التي ينقلها السرد.

ثم كانت محطة هنري برغسون (Henri Bergson) (١٨٥٩-١٩٤١) الذي سيروّج لرواية تيار الوعي بتقسيمه الزمن في الفلسفة الحديثة إلى زمن وجودي خاص بالإنسان، وزمن فلكي خارجي منفصل عن الإنسان، فجوهر الزمن عنده هو ديمومته بمعنى السيلان الدائم غير المنقطع للماضي، فما جرى من الزمن هو الماضي، أما الحاضر فهو اللحظة التي يجري فيها، وهذا الحاضر لا يحتل إلا لحظة واحدة سرعان ما تتحول إلى ماضٍ، فحاضرنا سرعان ما يسقط في الماضي بمجرد أن نكف عن تركيز انتباهنا عليه، وهكذا يتحول الماضي إلى الحاضر الوحيد، فيبدو الماضي حاضرا في وعينا باستمرار، وكل لحظة جديدة في الحاضر هي إضافة إلى كل التجارب الماضية التي تتكاثف فوق بعضها، فحياة الإنسان عنده مثل كرة الثلج التي كلما تدحرجت كبرت أكثر،

أو مثل نهر يسيل باستمرار دون توقف ودون انقطاع، وهذا ما يسميه بالديمومة الخالصة التي يواصل فيها الماضي مسيرة متضخمة دون انقطاع بالحاضر المتجدد بدوره في كل لحظة.

وهنا يأتي دور الذاكرة باعتبارها الضمانة الوحيدة التي تجعل الماضي موجودا في الحاضر، وربط "برغسون" الزمن عادة بالحركة، وقرنها بالمكان، وانتهى إلى أن الحياة الواعية للإنسان ليست إلا جزءًا ضئيلا من حياة أكبر داخلية يعد الزمن محورها هي الحياة النفسية أو اللاواعية، فالزمن نسيج حياتنا الداخلية التي تنساب فيه، كما ينساب الماء في مجرى النهر، وهذا التركيز على الجانب النفسي الداخلي للإنسان هو الركيزة الأساسية التي أكد عليها الأدب وعلم النفس، وظهر ذلك جليًا في الرواية من خلال استخدام تيار الوعي لشخصية واحدة أو أكثر في مرحلة الرواية النفسية.

يقترب إذن مفهوم الزمن النفسي عند "برغسون" من المفهوم الأدبي؛ لأن كلًا منهما يعتمد على الحالات الشعورية والنفسية، فالمعالجة الأدبية للزمن ترتكز ارتكازًا كاملا على الزمن النفسي، حيث يكون الزمن حينئذٍ جزءًا مباشرا من معطيات الوجدان، وبذلك يقترن الزمن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي، مثله مثل روايات تيار الوعي التي يعتمد بناؤها الزمني على الديمومة، كما يؤدي اعتماد روايات تيار الوعي على الذاكرة إلى تحطيم الجري المنتظم للزمن، وهذه سمة خاصة تميز روايات تيار الوعي، فيتحطم الترابط الزمني الذي اعتادت عليه الرواية الكلاسيكية. ويميل المبدع إلى تكسير الزمن وتداخله تداخلا لا يخضع لأيِّ منطق.

فالزمن الحقيقي عند "هنري برغسون"، "H. bergson"، و"هايدغر" " Hédegger" الزمن النفسي بما له من ديمومة وحضور في الذاكرة متواصل لا

ينقطع بما يُعمّق إحساسنا وشعورنا بالحياة، وهذا يُقــوّض الصــرامة، ودقــة وصــلابة ميكانيكية الانتقال الزمني بخلاف الزمن الطبيعي الموضوعي فهو زائف غير حقيقي. (٨)

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن العلاقة بين الزمن والمكان شهدت توترا في الفكر الفلسفي تبعا لتطور نظرته لماهية الزمن، فرأت الفلسفة المادية الزمن والمكان شكلين رئيسيين لوجود المادة، لا انفصال لكل منهما عن الحركة، فالزمن مظهر لتتابع وجود الظواهر، إذ تحلّ الواحدة محل الأخرى، فهو –من هذا المنطلق– صورة لتطور العمليات المادية، إذ تمضي في اتجاه واحد من الماضي نحو المستقبل بما يعنى أن الحركة هي ماهية المكان والزمان، ومن هنا فإن كلا من الزمان والمكان واقعتان موضوعيتان مفارقتان للذات الإنسانية. وفي المقابل من وجهة نظر الفلسفة الظاهرتية الزمن يختلف عن المكان لأن كل الأشياء زمانية دون أن تكون مكانية بالضرورة، وخاصية الزمن لا تنسحب على الموضوعات الفيزيائية والأحداث العقلية فحسب بل تمتد إلى الموجودات غير الواقعية؛ فعبارة "الكرسي موجود" قضية غير موجودة في المكان، على عكس الكرسي الذي لا يتحقق وجوده إلا في مكان ما. ومن ناحية ثالثة رأى أصحاب النظرية النسبية أن الزمن يرتبط بالمكان (الفضاء)، وأنه لم يعد ممكنًا تعريف الزمن بمعزل عنه، إلا أن هذا ليس للزمن بمفهومه المطلق، فمقولة الزمن المطلق لم تعد مطروحة عندهم، وقالوا بضرورة الفصل عند تناول

---

(٨) ينظر: رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب ، مجلة العلوم الإنسانية، العدد التاسع، ص١٥٤، ١٥٥ د. صالح ولعة، إشكاليات الزمن الفلسفية والأدبية، مجلة الآداب العالمية، ص٦٩:٧٠، العدد ١٣٧، ١يناير ٢٠٠٩م.

مفهوم الزمن بين عدة مستويات له، كالزمن الفيزيائي، والزمن البيولوجي، والزمن التاريخي، ولكل مستوى من هذه الأزمنة إيقاعه الخاص. (٩)

أخيرًا نخلص من هذا المختصر بالغ الإيجاز إلى أن طبيعة الزمن نفسيا وفلسفيًا وسرديًّا متفقة على ديمومته وعدم انقطاعه بفعل الذاكرة ، فإذا كانت الديمومة هي السيلان المستمر للزمن في امتداد غير منقطع لحاضرنا، فإن الذاكرة هي التي تجر الماضي بقوة؛ لتمزجه بالحاضر في ديمومة متواصلة، مما يعمق إحساسنا وشعورنا به، فالذاكرة ليست سوى مستودع للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية، وقد استفاد الروائيون من نظرة الفلاسفة للزمن –كمكون معرفي فلسفي– بأنه هو ما يختبره الفرد ذاته، وليس ما يسجله العالم الطبيعي أو المؤرخ.

(٩) ينظر: – م. روزنتال، ب. يودين الموسوعة الفلسفية ترجمة سمير كرم مادة الزمان والمكان، ص ٢٣٥، دار الطليعة بيروت، الطبعة السادسة ١٩٨٧م. – د. شمس الدين شرفي، بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مجلة معارف السنة السابعة، العدد١٣، ص١٥٤:١٥٨.

(١)

الزمن الروائي في مسار الدرس النقدي

سأحاول في هذا الجانب النظري من الدراسة التعرف على تطوّر الدراسات النقدية حول الزمن الروائي للإجابة عن سؤال متى ظهرت؟ وكيف تشكّلت تلك المصطلحات المتداخلة لأنواع ومستويات الزمن في دراستنا المعاصرة؟ فلا يمكننا أن نتجاهل هذا التتبع لمسار الدرس النقدي إذا أردنا استيعاب مفاهيم الزمن في النص السردي. وسيتوقف الباحث للإجابة عن هذا السؤال أمام أهم الترجمات العربية لرواد المدرسة الواقعية والشكلانية والبنيوية، وكتابات النقاد العرب حولها، وسيحاول إقصاء طائفة من الالتباسات حول مفاهيم مثل المتن والمبنى الروائي والزمن الخارجي والداخلي والذاتي والطبيعي وزمن القصة أو زمن النص وزمن الخطاب وزمن الحكي وزمن القراءة وزمن الكتابة أو السرد.

بداية ظهر الزمن كأحد أهم العناصر المُشكِّلة لبنية الرواية في كتابات غي دي موباسان (١٨٩٣-١٨٥٠) وهنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) من رواد المدرسة الواقعية اللذين أكدا على صعوبة تناول عنصر الزمن في البناء الروائي، وتجسيد استمراريته في الرواية، غير أنهما في الوقت نفسه أشارا إلى أهميته في ترتيب الأحداث والتحكم في حركتها تسريعا وإبطاء. [١٠] ورغم أن المدرسة الواقعية أشارت إلى أهمية عنصر الزمن في البناء الروائي إلا أنها لم تتناوله بدراسات نقدية مستقلة؛ لذا يتجاهلها بعض النقاد، ويرون أن

(١٠) د. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص٣٨ بتصرف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

المدرسة الشكلانيّة الروسية في العقد الثاني من القرن العشرين[١١] نقطة البداية لوضع أسس نقدية لدراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسدِه في النص الروائي، "فيؤثر عنهم أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضًا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها."[١٢]

فلم يكن النقاد قبل المدرسة الشكلانية ينظرون إلى الزمن بوصفه جزءًا جوهريًا في بنية الزمن حتى جاء الشكلانيون الروس فوجّهوا الانتباه إلى الزمن كعنصر أصيل في البنية الجمالية للنص الروائي، ومن أبرز نقاد المدرسة الشكلانية الذين أكّدوا على أهمية الزمن السردي "لوبوك وموير"، "فلوبك" يفترض أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض

---

(١١) ينظر: إبراهيم الخطيب . نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص١٧٩، ١٨٠ الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، ١٩٨٢

(١٢) بدأ الشكليون الروس قبل ثورة الروس في أكتوبر ١٩١٧ وقد استمرت مدرسة النقد الشكلاني في تطورها سنوات قلائل بعد قيام الحكم الشيوعي إلى أن واجهوا هجوما عنيفا ورفضا سياسيا، فاتُهمت النظرية الشكلية بكونها خروجا على الفكر الماركسي وأنها تنادي بالفن للفن، وحُلَّت جميع المنظمات الأدبية، وجمعت كلها تحت لواء منظمة واحدة في أواخر عشرينيات هذا القرن. وصمت الشكليون وبدا كأنما ماتت هذه الحركة تحت وطأة التحكم السياسي وإخضاع الدراسات النقدية للخط الرسمي المتشدد للحزب الشيوعي غير أن هذا القالب الفكري المتجمد بدأ يتحرر مع الهجوم على الستالينية في منتصف الخمسينيات،وعادت مدرسة الشكليين للازدهار، وقامت دراسات كثير من النقاد الروس تستكمل ما بدأه الشكليون الروس الأوائل. (ينظر: بناء الرواية، ص٣٨)

الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها، والرجوع بها إلى صلب موضوع القصة... ويقول "لوبوك" بأنه لا يُمكن طرح موضوع القصة إطلاقًا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن، ويضيف موير إلى ذلك بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي، ففي رواية الشخصية مثلًا يكون الزمن عديم الأهمية بسبب أنه لا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادًا حسابيًا والمُضي في تغييرهم بدرجة واحدة دون نظر إلى رغباتهم وخططهم، والزمن هنا لا يأبه بسيره وحده. وفي الرواية التسجيلية لا يُقاس الزمن بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها؛ لأنه يكون زمنا خارجيا، ويظل محافظا على انتظام حركته وخصوبة أحداثه، وتعدد شخصياته التي يكشفها. أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف، ويترك مسرح الأحداث خاليا. وهكذا ينتج عن تعدد موضوعات الرواية –حسب موير– تعدد مواكب في مظاهر اشتغال الزمن واختلاف في الأدوار البنيوية التي ينهض بها في السرد."(١٣)

ويعد توماشيفسكي من أسبق نقاد الشكلانية إلى شرح الطبيعة المزدوجة للزمن في بنية الحكاية السردية في دراسته "نظرية الأغراض" حيث ميز بين المتن الحكائي "الفابيولا" والمبنى الحكائي "السوزيت"، فزمنية الأحداث في العمل الأدبي –من منظوره– يتمّ عرضها بإحدى طريقتين: إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء

(١٣) د.حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص١٠٨، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

تمييزهم بين المتن والمبنى، فالمتن الحكائي: هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، ويتمّ عرضها حسب النظام التسلسلي الطبيعي للأحداث، ويُقال عنه النظام الوقتي والسببي للأحداث، ولابد له من زمن ومنطق يُنظم الأحداث التي يتضمنها، أمّا المبنى الحكائي فيتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يُراعي في ترتيب ظهورها داخل العمل الروائي ما تُمثله من أهمية معلوماتية للقارئ، ولا يُبالي بالتسلسل المنطقي لزمن وقوع الأحداث. فميزت الشكلانية الروسية بين الحكاية التي حدثت حدوثا فعليا في الزمن والمكان في خط ممتد من الأحداث المتجاورة التي لا حصر لها (الحكاية في صورتها البيضاء المحايدة) وبين النص اللفظي التي ظهرت فيه الحكاية بكل ما فيه من فجوات ومحذوفات وتأكيدات، وإعادة لترتيب الأحداث. (١٤) فمهدت الشكلانية الروسية بذلك الطريق لمن سيأتي بعدها من نقاد المدرسة الفرنسية.

وفي العقد السادس من القرن العشرين استكمل النقاد الفرنسيون ما بدأه نقاد المدرسة الشكلانية بعد أن ترجموا إلى الفرنسية أعمال الشكليين؛ لتصبح أهم مصادر الدرس النقدي الفرنسي الذي اتفق مع النقاد الروس في وجود موضوعي للزمن داخل بنية النص الروائي يمكن دراسته وتحديد أنساقه مستبعدًا صحة الآراء الفلسفية التي تُجرد النص من المحتوى الزمني الموضوعي، وتجعل الزمن مقاربة مفهومية غير إجرائية.

ويمثّل رولان بارت (Roland Barthes) (١٩١٥-١٩٨٠) أهم بدايات هذا المنحى بدراسته "الكتابة تحت درجة الصفر"١٩٥١م، ومقدمته حول التحليل البنيوي للسرد ١٩٦٦م، التي استلهم فيها منهج الناقد الروسي فلاديمير بروب (١٨٩٥-١٩٧٠) الذي اشتهر بدراسته لأصغر مكونات

(١٤) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص١٧٩، ١٨٠.

الحكايات السردية الروسية، ودعوته إلى ضرورة دراسة زمن الحكاية بوصفه زمنًا مستقلا داخل بنية السرد، وربط "رولان بارت" بين العنصر الزمني والعنصر السببي، مؤكدا أن المنطق السردي هو الذي يشرح الزمن، وأن الزمنية ليست سوى جزء في بنية الخطاب، وأعلن أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تُؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي، وأن الزمن لا يوجد إلا في شكل نسق أو نظام دلالي داخل بنية السرد، ولا وجود له خارج ذلك، مميزا بين نوعين من الزمن السردي الدلالي والزمن الوهمي المرجعي. (١٥)

وتتضح فكرة الإيهام الزمني في النصوص السردية أكثر عند ميشال بوتور (١٩٢٦- ٢٠١٢) في كتابه بحوث في الرواية ١٩٦٤م حيث قام بعرض نظرته انطلاقا من تجربته كروائي، وليس كناقد فحسب، "وبدأ بالإشارة إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خَطيٍّ مسترسل، ففي رأيه أننا - حتى في السرد الأكثر التزامًا بالتسلسل الزمني - لا نعيش الزمن باعتباره استمرارًا إلا في أحيان قليلة.. وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحيانًا القفزات التي تتناوب على السرد، ويرى أن سبب التقطعات والقفزات السردية هو طبيعة الحياة المعاصرة التي تحمل الكُتّاب على تقديم سردهم ككتل موضوعة جنبًا إلى جنب، وكأنها تريد إشعارنا بقوة تلك الانقطاعات في الوجود الإنساني ذاته (الأمس= العودة إلى الماضي، الغد= القفز إلى الأمام... ويشاركه "آلان- روب غرييه" رائد الرواية الجديدة (١٩٢٢-٢٠٠٨) في موقفه بإعلانه أن الزمن أصبح منذ أعمال مارسيل بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة

(١٥) بنية الشكل الروائي، ص١١١.

بفضل تقنيات زمنية مثل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وأن تلك التقنيات اكتسبت مكانة مرموقة في تكوين السرد، وبناء معماره ممثلة خطًا فاصلًا بين الرواية في شكليها التقليدي والجديد. غير أن ميشال بوتور كان أكثر تحديدا حين صنّف الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، فالكاتب مثلا يُقدّم خلاصةً وجيزةً لأحداثٍ وقعت في سنتين (زمن المغامرة)، وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين (زمن الكتابة) بينما نستطيع قراءتها في دقيقتين (زمن القراءة)، وتتداخل هذه العلائق القائمة بين الأزمنة التي اقترحها على النص الروائي، فكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب. (١٦)

وهذا ما يتضح أكثر عند الناقد الفرنسي تزفيتان تودوروف (الميلاد١٩٣٩) الذي أدخل إلى الدراسات النقدية ١٩٦٩م مصطلح "علم السرد"(١٧)، مشيرا إلى أن دراسة الزمن من أبرز إشكاليات الدراسات السردية لطبيعة الزمن المتعددة المتداخلة في النصّ الواحد، فالرواية عنده بها نوعان من الأزمنة: أزمنة خارجية، وأزمنة داخلية، وتشتمل كل منها على ثلاثة أنواع من الأزمنة :

الأزمنة الخارجية (تقريبية): تقيم علاقة مع النص التخيلي، وتضم ثلاثة أزمنة:

(١٦) ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ص ٩٨،٩٩، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت– باريس، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.

(١٧) السرديات أو علم السرد مجال يهتمّ بدراسة الأجناس السردية: الرواية والقصة والأقصوصة والمقامة والنادرة والأسطورة والخرافة.

زمن الكاتب وهو المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وبعبارة أخرى الظروف التي كتب فيها الروائي. والزمن التاريخي، ويظهر في علاقة التخيّل بالواقع. وزمن القارئ: وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النصّ، وترتّب أحداثه وأشخاصه، وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان، وزمن القارئ هو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تُعطَي لأعمال الماضي، وفيه يقوم القارئ بترتيب زمن القصة غير المرتب – وهذا ما سينتج مصطلح القارئ النموذجي[١٨] الذي يستطيع بخبرته الإمساك بالزمن التاريخي (الكرونولوجي) غير المسجّل غالبا في الرواية المعاصرة من خلال بعض الإشارات الزمنية البسيطة التي تعمل على إعادة بناء النص جماليا فالنص واقع معقد مادام مشوبا بعناصر غير مقولة تجسدها عملية القراءة.

والأزمنة الداخلية (تخيلية) : وأولها: زمن القصة أو زمن النصّ (وهو زمن المغامرة عند ميشال بوتور حيث المستوى الأول الذي يشد انتباه قارئ الرواية) يراد به زمن أحداث الحكاية المسرودة في أي الأزمنة الثلاثة وقعت، فالمغامرة قد تكون في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، مع الإشارة إلى أن الإمساك بالزمن من قبل القارئ يتراوح بين السهولة والصعوبة، وذلك حسب اختلاف أنواع المحكيات التي تتفاوت بين محكيات مؤرخة وأخرى غير مؤرخة، "وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث سواء كان حقيقيا أو تخيليًا، وزمن القصة دومًا محدد بنقطة يبدأ منها، ونقطة ينتهي إليها، فكل

(١٨) أومبرتو إكو (Umberto Eco) (١٩٣٢-٢٠١٦) أول من صكّ مصطلح "القارئ النموذجي" ينظر: والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، ت. حياة جاسم محمد، ص ٢٠٥، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

مـــادة حكائيـــة ذات بدايـــة ونهاية تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا، أو غير مسجل."[١٩] فهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي بأبعاده المتعددة، وفي مقابله يأتي زمن الخطاب خطّيا محكوما بمنطق التتابع التاريخي، إذ تتعاقب الأحداث عبر التسلسل الطبيعي للزمن.

ثانيها: زمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ويميز بعض النقاد بين زمن كتابة أو سرد غير مؤشر وكتابة أو سرد مؤشر، وهو النوع السردي الذي يشير الكاتب فيه إلى بداية تاريخ الشروع في كتابته، وتاريخ نهاية الكتابة، وزمن الكتابة زمن لا ينعكس، فهو ليس بالمعطى الســـهل كمـــا نظن لأول وهلة، خاصة إذا لم نتحصل على إشارة ما تدلنا على تاريخ البدء أو الانتهاء من كتابة العمل المقروء.

ثالثها: زمن القراءة يختلف عن زمن القارئ من منظور بعض النقاد، [٢٠] فيتمثل عندهم في المدة الزمنية اللازمة لقراءة نص سردي، وهذه المدة تقصر أو تطول تبعًا لحجم النص ونوع القراءة، ولا يوجد معيار موضوعي لقياس ودراسة هذا الزمن الذي يتفاوت من قارئ لآخر. وفي الوقت الذي اتفق د. سعيد يقطين مع د. سيزا قاسم في دمج مصطلح زمن القراءة وزمن القارئ، وجعلهما زمنًا واحدًا هو زمن النص أي المدة الزمنية التي تحتاجها قراءة النص، أو وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها. اختلفا حول زمن الكاتب

(١٩) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٤٦ بتصرف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

(٢٠) بنية الشكل السردي، ص١١٤.

والكتابة، فوحّد يقطين بين زمن الكتابة والكاتب على خلاف رؤية سيزا النقدية التي رأت أنه ليس من الضروري أن يكون زمن الكتابة هو زمن الكاتب. (٢١)

ومن جانب آخر أعاد جان ريكارديو (Jean Ricardou) (١٩٣٢-٢٠١٦) تناول الثنائية الزمنية التي ناقشها تودوروف، وإن اتفقا في المضمون إلا أنهما اختلفا في المصطلحات النقدية، كما اختلف النقاد العرب الذين ترجموا عنهما مما زاد من حجم التعقيد والعناء الناتج من تداخل المصطلحات النقدية، فمثلا تودوروف يُطلق على ثنائية الزمن السردية: زمن القصة، وزمن الخطاب متفقًا مع آراء النقاد الألمان كميلير ولاميرت حول فكرة التعارض بين زمن القصة وزمن الخطاب،(٢٢) **فزمن القصة متعدد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطيًا متسلسلا، ففي القصة يمكن أن تقع عدة أحداث في نفس الوقت، ويكون الكاتب غير مضطرا إلى التمسك بتتابع حدوثها بل يُحرّف من ترتيبها الزمني تبعا للغايات الفنية التي يتطلبها العمل الروائي بينما يجد الخطاب نفسه مضطرا إلى وضعها حدثًا تلو الآخر، ومن ثم تنعكس في صورة زمنية معقدة في بنية القصة**

---

(٢١) د.سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٣٨، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، ص٨٩ بتصرف.

(٢٢) القصّ هو المادة الحكائية المتعلقة بالأحداث والشخصيات في فعلها وتفاعلها فيما بينها مع الأحداث التي تجري في المكان والزمان، وما ينتج عنها من أفكار وأحلام ورؤى؛ أما الخطاب فهو طريقة الحكي التي يتبعها الروائي، ولا تتم بشكل انسيابي، بل من خلال طريقة معقدة وشاقة؛ لأنها تمتثل لعملية تأويل وتمحيص في ذات الروائي، ثم تقدم وفق اختيار خاص منبثق من المنظور الذي رآها من خلاله. فبعد أن يتلقى الروائي المادة الحكائية، وتختلط في ذاته، يصوغها من جديد صياغة متميزة، ثم يعيد تقديمها بواسطة رؤيته المعرفية مجسدة بأسلوبه الخاص. (سيزا قاسم، بنية الرواية، ص٤٠)

بخلاف الخطاب بخطه المستقيم. ولا يختلف جان ريكاردو معه في المضمون إلا أنه استخدم مصطلح ثنائية زمن الحكي وزمن التخيل في كتابه قضايا الرواية الجديدة (١٩٦٧)، [٢٣] بينما جاءت الترجمة العربية بثنائية اصطلاحية ثالثة زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة.

وإذا كانت جهود تودورف نقلت دراسات الزمن الروائي نقلة نوعية فإن جهود جيرار جينيت (١٩٣٠-٢٠١٦) كان لها أثر بالغ في الدراسات السردية إذ تناول الزمن الداخلي التخيلي في الرواية بوصفها الفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث ومدة الرواية، وطريقة ترتيب الأحداث، وتزامنها، ووضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، وتتابع الفصول إلى غير ذلك من محتويات الأزمنة الداخلية، وطرق توزيعها على مستوى النص الروائي بنية وتشكيلا جماليا مما أفاد النقاد والكتاب على السواء، ويمكن وصف الزمنية السردية عند جينيت بأنها شرطيه أو أدواتيه؛ لأن السرد يتم إنتاجه كغيره من الأشياء، داخل الزمن.. فالزمن سابق منطقيا على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني واحد، فمن الجائز كما يرى جينت أن نروى قصة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يكاد يكون مستحيلا إهمال العنصر الزمني الذي ينتظم عملية السرد، فالمسيرة الروائية لا يمكنها أن تنطلق ما لم نحدد لها عتبة زمنية، والقصة أية قصة تفترض نقطة انطلاق زمنية ما.. مثل الإشارة إلى تاريخ أو ما يُعادله، فهذه الإشارات وأشباهها هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد. وفي الوقت نفسه يرى أن السرد لا ينتج زمنية حقيقية من أي نوع على اعتبار أن التحديد

(٢٣) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ت. صياح الجهيم، ص٢٤٩، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،١٩٧٧.

الزمني لا يعطي أي صفة واقعية للقصة، وإنما يُساعد فقط على "إخفاء روائية الرواية" عبر الإشارات الزمنية المحتملة، فالسرد لا يملك زمنا، وإنما يسير فقط على وتيرة زمنية أي على استعمالات حكائية للزمن تكون في خدمة السرد الروائي، وتخضع لشروطه الخطابية والجمالية. (٢٤)

ونخلص من ذلك إلى أمرين:

الأول: وعي الكاتب بالطبيعة المركبة لبنية الزمن الروائي، فيتجه –عن قصد– إلى تشييد تلك البنية جماليـاً بالطريقة والتقنيات الأنسب لنصه السردي، وتتسم حركته بِحُريـة ويسر علـى مستويات زمنية، ونحوية، وصرفية متباينة متخذًا من الضمائر ما يشاء متكلما غائبا، مخاطبا إفرادا، أو جمعا، تذكيرا أو تأنيثا، ويتحكم في الجزئيات الزمنيـة كمـا شـاء استرجاعا واستباقا وتسريعا وإبطاء وإجمالا وتفصيلا، فالزمن يُمثل أمامه أفقا رحبًا للتشكيلات الجمالية في بنية الرواية، وقوة حضور هذا الوعي هو ما مكّن أعلام الرواية من تشييد صرح روائعهم الروائية، مستفيدين من تعدد تشكيلات الزمن وسيرورته الخطية وأبعاده الفيزيائية والنفسية، وفي مقابل هذا اليسر النسبي للروائي في علاقته بالزمن، يواجه الباحث والناقد تعقيدًا وتشابكًا في تعامله مع بنية الزمن في النص السردي، فالتعامل مع الزمن نقديا –على حد تعبير أحد النقاد– (٢٥) كمن يقوم بتهشيم إناء بلوري؛ ليعيد تكوينه مرة أخرى من القطع المتناثرة، وهذا ما وجده الباحث عند محاولته تحليل بنية الزمن في رواية ١٩١٩.

---

(٢٤) ينظر: بنية الشكل السردي، ص١١٤:١١٨، محمد القاضي، تحليل النص السردي، ص٤٧:٥١، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٧م.

(٢٥) ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ص ٩٨،٩٩.

الأمر الثاني: أن الظاهرة الزمنية في النصوص السردية بؤرة متعددة المحاور والاتجاهات، وتتسم بالتعدد والتشعب داخل النص الروائي الواحد؛ لذا يتعــذر على الدراسات النقدية حصر كل التشعبات الزمنية في بنية النص السردي، مكتفية بحصرها في ثنائيــة تبســيطية تُساعد الدرس النقدي على تناول الزمن إجرائيا ومقاربة هذا العنصــر الســردي الهام إلى ذهن القارئ، وإبراز جمالياته المختلفة الفاعلة في النص الروائي، وهذا ما ستحاوله الدراسة في تطبيقه على رواية ١٩١٩.

(٢)

الثنائية الزمنية في رواية ١٩١٩

لا تخلو رواية من ثنائية زمنية يتشكل من تداخلهما هيكل بنية الزمن الروائي، يُطلق عليهما مصطلح الزمن الطبيعي والزمن النفسي "فأما الزمن الطبيعي فهو الزمن الموضوعي الخاضع لمقاييس الحساب من حيث هو وقت يتشكّل من ثوانٍ، ودقائق، وساعات، وأيام ونحوها. ويختلف عنه الزمن النفسي الذي هو زمن ذاتي يتشكّل في وعي الإنسان ووجدانه، وهو زمن مفارق للزمن العادي بقدرة الإنسان على تجاوز اللحظة الحاضرة؛ فالذاكرة تُشارك في تشكيل وتأثيث الحاضر والمستقبل وفق معطيات الماضي."(٢٦)

ويمكن أن نُطلق على الزمن الطبيعي وصف الزمن الوجودي أو الفلكي أو الخارجي أو الموضوعي أو الزمن الفيزيائي الرياضي، وأن نُطلق على الزمن النفسي وصف الزمن التخيلي أو الداخلي أو الذاتي، ذاك الزمن الكامن في وجدان ونفسية كل إنسان لاسيما المبدع حيث يكون الزمن أشد إيلاما، وأعمق مدى، وأكثر تأثيرا، فالروائيون يسجلون الإحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه، وهذا النوع من الزمن خاص بالإنسان بوصفه الكائن الوحيد الذي يحس بالزمن في حركته الذاهبة والآيبة، ويتأثر بهذه الحركة، ويؤثر فيها سلبًا وإيجابًا، إذ كلما ازدادت خبرة الإنسان – الكاتب – في الحياة ازداد إحساسه ووعيه بالزمن، ويؤثر ذلك في حياته الأدبية والفكرية؛ لذا فمن الباحثين من اصطلح على تسمية الزمن الداخلي في الرواية بـ "زمن

(٢٦) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص٢٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

الشخصية"؛ لأنه زمن ذاتي يخضع لحركة اللاشعور ومعطيات الحالة النفسية، ويُشكل ركيزة أساسية من ركائز الإبداع، بما يتضمنه من دلالات إيحائية، وإشارات جمالية ذات رؤى وفكر ومشاعر."[٢٧] وعلى الباحث في الزمن كمكون سردي أساسي أن يتحرى الدقة في تمييز المرجعية الوهمية والمرجعية الحقيقية، وأن يتحرى الحيطة، وهو يلتمس طريقه نحو جريان الزمن استشرافا، واسترجاعا، وتوقفـــا، وامتـــدادا، وضـــيقا واتساعا.

وإذا نظرنا إلى رواية ١٩١٩ فسنجد أنها حفلت بحركة مستمرة بين مستويين أو مسارين: مستوى الزمن الخارجي الموضوعي المرتبط ــ ضمنًا أو صراحةً ــ بتواريخ توثيقية تُمثّل المرجعية الزمنية الواقعية الثابتة، ومستوى الزمن الداخلي النفسي التخيلي المرتبط بطريقة السرد وانتقاء الأحداث وترتيبها، ووتيرة إيقاعها وتضمين الوقائع المتسلسلة أحيانا والمتجاورة أحيانا أخرى ودراسة هذين المستويين من الزمن يقتضي ضرورة التفريق بين زمن الحكاية وزمن الرواية.

فزمن الحكاية هو مسار الزمن الخارجي الطبيعي، الحقيقي (الفيزيائي) الذي يتم قياسه بالساعات والأيام والسنين، وفيه ترتبط الأحداث ارتباطا سببيا، وتتوالى الخطّية الزمنية لوقوع الأحداث وفق الترتيب الأصلي السببي للوقائع، فتتعاقب الأحداث متصلة فيما بينها في اتجاه واحد للأمام حسب خط السير التاريخي للزمن.

وزمن الرواية (زمن السرد) هو مسار زمن فني مفارق للزمن العادي الطبيعي، ومغاير لخطيته؛ فهو زمن تقني يتحكم فيه السارد الذي يُرتِّب حكاياته داخل مسار السرد العام لعمله الأدبي، ويربط الأحداث وفق رؤيته وغاياته

(٢٧) السابق، ص١٥٠.

الجمالية، فبهذا الترتيب للعناصر الزمنية تتابع الوحدات الزمنية مما يكسب السرد جماليات فنية لا نراها في التسلسل الطبيعي لوقوع الأحداث "الحكاية" وهذا مما يميز فن السرد الروائي عن الحكايات.

وقد اخترت مصطلحي زمن الحكاية وزمن الرواية لتلك الثنائية الزمنية من بين عدد من المصطلحات التي تداولتها الدراسات النقدية حول التسمية الاصطلاحية لهذين المسارين الزمنيين، فهما المتن الحكائي والمبنى الحكائي في الشكلانية الروسية [٢٨] وهما زمن الحكي وزمن التخيل عند جان ريكاردو،[٢٩] وهما زمن القصة وزمن الحكاية عند جينيت،[٣٠] وزمن الخطاب وزمن القصة عند تودورف، [٣١] وزمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة عند سيزا قاسم، [٣٢] وزمن السرد وزمن الحكاية عند حسن بحرواي. [٣٣] وزمن القصة وزمن السرد عند حميد لحمداني. [٣٤]

---

(٢٨) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص١٨٠.

(٢٩) ينظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، ص٢٥٣.

(٣٠) زمن القصة عند جينيت زمن طبيعي ترتبط فيه الأحداث ارتباطا سببيا، وتتعاقب خلاله الوقائع حسب خط السير التاريخي للزمن، بينما زمن الحكاية زمن نصي له طبيعته الزمنية الخاصة؛ إذ هو زمن فني مفارق للزمن العادي، ومغاير لخطيته؛ فهو زمن تقني يتحكم فيه السارد لغايات جمالية من خلال المفارقات الزمنية من الترتيب والمدة والتواتر.

(٣١) ينظر: محمد القاضي، تحليل النص السردي، ص٤٧:٤٩، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٧م.

(٣٢) ينظر: بناء الرواية، ص٤٠:٤٢.

(٣٣) ينظر: بنية الشكل السردي، ص١١٤.

(٣٤) ينظر: بنية النص السردي، ص٧٣:٧٥.

ولما كانت الروايات ذات المرجعية الزمنية الواقعية –ولو في ظاهرها– تبدأ وتنتهي من نقطة زمن خارجي، وبينهما تتداخل نقاط الزمن النفسية والواقعية، انطلقت رواية ١٩١٩ بوصفها رواية واقعية من نقطة زمن خارجي واقعي في قوله "في الحادي عشر من يوليو ١٨٨٢م قصف الأسطول الإنجليزي مدينة الإسكندرية تحت مزاعم سَحق الجيش المصري بقيادة ناظر الجهادية أحمد عرابي." [٣٥]، وانتهت الرواية عند نقطة زمن خارجي تُمثّل النهاية الحتمية – مآل كل كائن حي – بموت جميع الشخصيات التاريخية، فمات سعد زغلول في ٢٣ أغسطس عام ١٩٢٧م ... ومات عبد الرحمن فهمي عام ١٩٤٦ بعد أن عاش سنينًا في طي النسيان، وعاشت الملكة نازلي حبيسة جدران الحَرَملك حتى توفي الملك فؤاد في عام ١٩٣٦م ... ثم توفيت في مايو من عام ١٩٧٨م في لوس أنجلوس بأمريكا عن عُمر يناهز أربعة وثمانين عامًا."[٣٦] وبين نقطة البداية والنهاية توالت الخطِّية الزمنية تُصَوِّر على مدى ثلاثة عقود ونصف تقريبًا الظواهر الاجتماعية والسياسيّة والنفسيّة والحضارية لجيلين متعاقبين في حركة دائرية لتنتهي من حيث بدأت؛ فمحاولات إحداث حراك سياسي واجتماعي في الحياة المصرية بثورتي ١٨٨٢م و١٩١٩م انتهت بالفشل.

فرواية ١٩١٩ رغم أنها لم تتجاوز خمسمائة صفحة إلا أنها تدخل في روايات الأجيال أو الحِقبة أو رواية "الأزمان"[٣٧] التي تتصل في جوهرها

---

(٣٥) أحمد مراد، رواية ١٩١٩، ص٥، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠١٤.

(٣٦) رواية ١٩١٩، ص٤٤٤،٤٤٥.

(٣٧) تطوّرت رواية الأجيال عن رواية القرن التاسع عشر، وازدهرت في الربع الثاني من القرن العشرين، ويُطلق عليها رواية الأزمان، والرواية النهريّة، ورواية

بالزمن وعلاقته بالإنسان، فبعد جيل الشباب الذي عاش ثورة عرابي ١٨٨٢ من أمثال سعد زغلول وعبدالله النديم وعبدالحي كيرة وعبدالرحمن فهمى أتي جيل جديد أصبح فيه الشباب شيوخا والأبناء هم الشباب فرحل عبدالله النديم وأصبح سعد زغلول رجلا مسنا، وظهر أحمد عبد الحي ليمثل جيلا جديدا من شباب النضال الثوري في ثورة ١٩١٩، فإذا كانت الشخصيات تشيخ وتهرم لتُولَد شخصيات جديدة، فإن الزمن لا يشيخ ولا يهرم بل يستمر ينتقل بنا مع كل الأجيال والحقب كما نراها في روايات الأجيال، وإن كان هذا النوع من الروايات يغلب عليه الطابع المأساوي، فجميع شخصياتها على موعد مع الموت المصير الإنساني المحتوم بعد حركة اضمحلال زمني تدريجي، وقد ضاعف من مأساوية نهاية رواية ١٩١٩ الواقع المصري الأسيف في تلك الحقبة الزمنية.

وإذا كان المكان يُمثل الثابت في عالم الرواية، فإن الزمان يمثل المتغيرات؛[٣٨] لذا لم يقف الزمن الخارجي في رواية ١٩١٩محايدا في علاقة

الحقبة، والرواية الانسيابية، وهي رواية تحكي سير أجيال متعاقبة في تتابع اجتماعي عميق يكشف الجذور الأولى لظاهرة اجتماعية وما أصابها من تطوّر، ملتقطًا الصلات بين مختلف الظواهر الآدمية والواقعية، ويقدمها الكاتب في منطق فني شديد الخصوصية، ومن أبرز نماذجها الملهاة البشرية والحرب والسلام والمدن الخمس وقصة أسرة فورسايت في الأدب الأجنبي، ورائدها في الأدب العربي نجيب محفوظ بثلاثيته في خمسينات القرن الماضي، ومنها: رواية عصافير النيل لإبراهيم أصلان، ورواية العصاة لصدقي إسماعيل، ومدن الملح لعبد الرحمن منيف، لمزيد من التفصيل ينظر: د. زهير محمود عبيدات في كتابه: رواية الأجيال في السرد العربي الحديث ، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٣٨ – "ترتبط فكرة التغيير وحركة الزمن بحقيقة أخرى غاية في الأهمية من النوعية والقيمة: فالتغيير يحدث إمّا إلى أفضل أو إلى أسوأ. أي أن حركة الزمن تحمل في

الشخصيات ببيئتها السياسية والاجتماعية، فظهر أثره واضحًا في عمق التغيّرات والضعف الذي أصاب سعد زغلول بعد عودته من المنفي، في قوله: "دخل سعد باشا مُتكئًا على عصاه أكثر مِن ذي قبل، مُقاومًا آلام عظام ورَعشة في أصابعه تليق برجل في الثانية والسبعين"(٣٩)، ورأينا أثر سنوات الحرب العالمية الأولى في تغير أوضاع أسرة الفتاة الأرمنية "فارتوهي" وتدهور تجارتهم وانتقالهم من الشام إلى مصر، ولم يكن الزمن محايدا مع ياسين الذي وصفه السارد بعيني أمه حين "نظرت إليه محاولة استيعاب الضيف الغريب الذي حلّ في بيتها، ضيف يُشبه ياسين كثيرا." (٤٠) "أخذ يهز رأسه ودًا ويوزع

طياتها تطورا إما إيجابا أو سلبا وللزمن التاريخي اتجاه وزاوية: فهو يتجه إلى الأمام أولا، فيمثل خطًّا أفقيا تنطلق عليه حيوات الشخصيات في اتجاه واحد لا رجعة فيه، وهذا ما يُعرف بالطبيعة اللاعكسية للزمن. فالزمن يسير نحو المستقبل مؤكدا حتمية مصير البشرية وهي مآل الإنسان للموت. وهذه الصيرورة مصبوغة بنظرة فلسفية تحدد نوعية المصير وتخضعه لتقييم خاص. فقد تصبغ النظرة إلى الزمن صبغة سلبية تشاؤمية ترى الزمن عنصرا هدّاما يقضي على قوى الإنسان. وهذه النظرة سادت التراث الغربي منذ العصر الإغريقي حتي القرن التاسع عشر، ولكنها أخذت في التغير، إذ بدأت تظهر نظرة أكثر إيجابية إلى مسار الزمن على أنه مسار تصاعدي. وقد يكون لنظريات داروين في التطور عن النشوء والارتقاء أثر في استقرار معنى هذا المفهوم التصاعدي للزمن حيث تتوالي حلقات النشوء والتطور نحو الارتقاء مع مضي الزمن لا التدهور والانحطاط. فالزمن يتجه إلى الأمام ولكنه يتقدّم إمّا صاعدًا نحو التقدم والتطور والنمو، وإمَّا هابطًا نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط. وقد تميزت روايات القرن التاسع عشر باتجاهها إلى الهبوط والطابع المأساوي." (بناء الرواية، ص٧٠)

(٣٩) رواية ١٩١٩، ص ٣٩٥.

(٤٠) السابق، ص١٠١.

ابتسامات شاردة لم تنجح في إقناع المحيطين أنه هو نفس الشخص الذي رحل عنهم منذ سنتين، بدا واجما مُشتتًا يحمل صدره قلبًا آخر.. قلبا معطوبًا." (٤١) فالسنوات التي قضاها في صفوف الإنجليز كانت كافية لقتله معنويا، وظل الزمن يلعب دوره في تدمير ما تبقى منه، فاسترجاع ذكرياته في قتل أبناء قريته خوفا من مخالفة أوامر الإنجليز كان لها أثرها في إصابته بخلل عقلي في نهاية الرواية.

وزاد من حضور الزمن الخارجي في مظهره التاريخي استخدام أحمد مراد الحوادث التاريخية الحقيقية خلفية وإطارا لأحداث روايته،(٤٢) ومنها: حادثة نفي سعد زغلول، وخروج أول مظاهرات نسائية ضد الإنجليز، وفشل حكومة سعد زغلول، ولم يكتف الكاتب بنقل الحوادث التاريخية بل شارك في نسجها، بشرح أسباب بعض القرارات غير المنسجمة مع واقع الشخصيات فمثلا عبدالرحمن فهمي الرجل الثاني في حزب الوفد لا وجود له في أول حكومة وفدية برئاسة سعد زغلول؛ وهذا ما فسّره أحمد مراد بصلة عبدالرحمن فهمي بجماعة اليد السوداء التي قامت بأعمال فدائية ضد الإنجليز، ووزارة الوفد تريد أن تبدو بعيدة عن العنف، حرصا على استكمال المسار التفاوضي؛

---

(٤١) السابق، ص٩٧.

(٤٢) "استخدام الحوادث التاريخية –كخلفية للرواية– من سمات الرواية الواقعية، فيضعها الكاتب قريبة جدا من القارئ بأنْ يشرك فيها أبطاله، ويضفي هذا الاختيار للأحداث التاريخية المعروفة طابعا خاصا على الرواية الواقعية، يمتاز بالتماسك والترابط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة الخارجية العامة المتمثلة في هذه المعالم... وهذا هو ما يسميه رولان بارت الإيهام بما هو حقيقي." (بناء الرواية، ص٦٨.)

لذا استبعدت فهمي من كل الحقب الوزارية [٤٣]، كما كشفت الرواية الجانب التاريخي المسكوت عنه في ثورة ١٩١٩ حيث تكتفي مقررات كتب التاريخ المدرسية بتمجيد ثورة ١٩١٩ كمظهر للنضال الوطني، مقتطعة الثورة من سياقها كتجربة اجتماعية وفِعْل إنساني فشِل في تحقيقه أهدافه؛ لأسباب تتعلق بصراعات داخلية بين أبناء الثورة، وأسباب خارجية تتعلق بتربص دولي.

وإذا توقفنا أمام الزمن الخارجي في مظهره الثاني الكوني ويُراد به تقسيم الزمن الفلكي إلى وحدات زمنية: دقائق، وساعات، وأيام، وشهور، وسنوات تساعد البشر على تنظيم حياتهم الاجتماعية ومهامها اليومية، فسنجد أن المظهر الكونيَّ للزمن الخارجي كان حاضرًا على غلاف رواية أحمد مراد، فمما لا شك فيه أن اختياره عنوان الرواية "١٩١٩" له مغزاه إذ يؤكد على اهتمام الكاتب بالزمن الخارجي في بعده الكوني، فمن الوهلة الأولى التي تقع عين القارئ على عنوان الرواية أول عتبات النص السردي يُحيل العنوان القارئ إلى وحدة زمنية خارجية هي "١٩١٩" سنة الثورة.

كما انطلقت غالب بدايات فصول الرواية من عتبة زمنية خارجية في بعدها الكوني مشيرة إلى وحدة زمن فلكية محددة بالأيام والشهور والسنوات، مثل قوله: "الاثنين ١٧ مارس ١٩١٩ مظاهرة كبرى في القاهرة"[٤٤]، بل ومحددة أحيانا بوحدة زمنية أقل متمثلة في الساعة والدقيقة مثل قوله: "السبت ٢١ فبراير ١٩٢٠، الساعة ٧:٣٠ صباحًا" [٤٥]، "السبت ٨مارس ١٩١٩.. حي

(٤٣) ينظر: رواية ١٩١٩، ص٤٠٩.

(٤٤) رواية ١٩١٩، ص١٢٢.

(٤٥) السابق، ص٣٠٨.

الإنشاء.. المنيرة." (٤٦) واستخدام الوحدات الزمنية المرتبطة بكتابة اليوميات الشخصية أو الحوادث التاريخية مقصود من الكاتب؛ ليعكس الواقع الخارجي في النص المتخيل، ويضفي مزيدا من الواقعية على الزمن النفسي المتخيل بغية إيهام القارئ بأنه زمن حقيقيّ في مضمونه مطابق شكلا للحوادث التاريخية، فنجح مراد في خلق توافق بين الزمن الخارجي في بعديه التاريخي والكوني مع الزمن الداخلي الذاتي معطيا قارئه إحساسا بالديمومة والاستمرارية.

وبينما يتوالى الزمن الطبيعي بسمته التكرارية للأيام والساعات التي تتجدد حركتها متشابهة في وحداتها الزمنية إلى يوم القيامة يأتي دور الزمن النفسي الذاتي حيث يلوّن وحدات الزمن الطبيعي فرحا وحزنًا وقلقًا ولوعة وفراقًا، فتبدو الأيام والشهور والساعات مختلفة، فالزمن الطبيعي في أثناء فرح الشخصيات جميل سريع المرور، وفي أثناء حزنها كئيب بطيء الحركة، فقد نجح الكاتب في جعله مواكبا في الغالب الأعم لحياة الشخصية النفسية فرحا وحزنا ضيقا ورحابة، وكأن الشخصية تخلع ذاتها على الزمن وتُلبسه لبوسها، وهذا ما جعل حركة الزمن النفسي في الرواية بطيئة جداً؛ لأن الزمن امتزج بشحنات المشاعر والأحاسيس.

وقد أخذ مسار الزمن الخارجي في رواية ١٩١٩ مسارا تصاعديا نحو المستقبل لا يختلف عن البنية الزمنية التقليدية التي يخضع الخط الزمني فيها لمبدأ التتالي والربط السببي حيث يُرتِّب الروائي روايته ترتيبا تصاعديا من نقطة البداية إلى النهاية تتعاقب خلاله الأحداث، وقد اضطر الكاتب إلى ذلك للمحافظة على الخلفية التاريخية دون تقديم أو تأخير، مستفيدًا من معرفة القارئ السابقة بما يخفيه من تطورات تخص الزمن الواقعي الخارجي حيث لا

(٤٦) السابق، ص٥٨.

تخفى مجمل أحداث ثورة ١٩١٩م عن القارئ، غير أن الكاتب نجح في إدخال تغيرا طفيفا على مسار الزمن الواقعي الخارجي في روايته لكسر رتابة تلك الطريقة الخطية لتوالي الأحداث مستفيدا من تقنيات بناء الزمن في الرواية الحديثة (الغير تقليدية)، فقسم الكاتب الزمن التاريخي المرجعي بين ماضٍ وحاضر ومستقبل أعاد توزيعها بطريقة متداخلة، فنعيش معه في أحداث عام ١٩١٩ ثم فجأة نجد أنفسنا نتحرك بين ذكريات شخصياته مع أحداث عام ١٨٨٢م في محاولة للتقليل من التعاقب والامتداد التصاعدي الذي سنراه في النصف الثاني من الرواية بشكل أوضح.

ومن ناحية أخرى توغّل الكاتب تدريجيا في الزمن التخيلي، فزمنية الحكي لم تتواصل على خطية زمنية أفقية ملتزمة بالمرجعية الواقعية التي انطلقت منها، ورأيناها واضحة في فواصل فصول الرواية، بل –على العكس– تجاوز الزمن المرجعي إلى الوهمي شأن النص الروائي في سعيه لإقامة بنية زمنية مُحكمة، فسرعان ما انتقل الكاتب من الزمن المرجعي إلى الزمن الوهمي؛ لتقديم أسرة شخصيته ورد بقوله: "بدت الليلة قيامة حقيقية، بلا ملائكة ولا حساب ولا ميزان مُقام، فقط العَذاب حاضر تنصب عاصفته على نافذة الشقّة المُتهالكة، وتتخلَّل أمطاره أخشاب السطَّح المُتداعية فتتسرَّب القطرات بإلحاح إلى طَبق على أرض غُرفة أضَاءها قِنديل يائس." (٤٧) وهكذا يستمر الزمن في رواية ١٩١٩ يتأرجح بين الواقعي والوهمي، وإن استحوذ الزمن الوهمي التخيلي على مساحات أكبر، بما يمنح الكاتب قدرة لامحدودة في اتخاذ موقع متغير باستمرار داخل النص الذي يقوم بتشييده، كما أن هذا الاستحواذ من الزمن الوهمي أكسب النص جمالية، وأضفي عليه مزيدا من

(٤٧) السابق، ص١٠.

الفنية؛ لأن الرواية هي فن تحريك الزمن، وكلما نجح الكاتب في صناعة شبكة متداخلة من التقسيمات الزمنية المعقدة بين الزمن الداخلي النفسي والزمن الخارجي الواقعي دبّت الحياة في روايته.

ففي الوقت الذي تبدو بنية الزمن في رواية ١٩١٩ متأثرة بالرواية التقليدية المنحازة للزمن الخارجي، تبدو –كذلك – متأثرة بالرواية الجديدة غير التقليدية في انحيازها للزمن النفسي، فالزمن الداخلي النفسي التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء منذ كتابات الناقد هنري جيمس حول الرواية، فالزمن على المستوى الإبداعي أحد جوانب الموضوعات الأساسية في الأدب بعامـــة، والرواية بخاصة انطلاقا من جريانه بداخلنا، فركز كُتّاب الرواية الجديدة عليه، فبعد أن كان كتاب الرواية التقليدية يهتمون بالحركة الخارجية للزمن، ازداد الميل بقوة نحو الزمن النفسي بفعل تعقد المعطيات الحضارية المعاصرة، وخير مثال يُوضح وظيفة الزمن النفسي في رواية ١٩١٩ قول السارد على لسان أحمد كيرة: "سأل نفسه: منذ متى تعوّدت أن أكون طائشًا كعيار انطلق؟ ماذا لو عرفت طبيعة عملي؟ ماذا لو رأت الدماء تحت أظافري والبارود في كفي؟ من تقبل بمعاشرة ثائر يحمل كفنًا؟ هل يتزوج الميت؟ هل أملك ما أكفلها به؟ هل أستنسخُ سعد زغلول حين تزوّج بنت رئيس حكومة الاحتلال؟ أأتعمد الانخراط في الطبقات العلى لأرى الدنيا بمنظور طائر يُحلق؟ متى تعودت أن أفقد السيطرة على مقاديري؟ أن أطمح لأصبح إنسانا؟ أن أحب؟ لا. لن يُجدي انجذابي لها نفعًا. سألهث وراءها، وتبرى ساقيّ حتى الركبتين. سأفقد وقودي وحميتي نحو وطني. سأصير رخوًا كمنديل حريري في بدلة

سهرة. سأقبّل الإنجليز وأصافحهم مصافحة الأصدقاء وسألصق صورة السلطان الخائن فوق سريري! لا. هكذا تضمحل الأمم وتنهار الحضارات." (٤٨)

ففي دقيقة أو دقيقتين من الزمن السردي توالت أعوام طويلة من عالم الواقع، صوّر فيها الزمن الذاتي خبرة الشخصية بالأحداث كلها في إطار زمني عابر من خلال تقنية الحوار الداخلي (المونولوج)(٤٩) **فتداخلت عناصر الزمن والصور والرموز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها ليس مع الزمن بل مع وعي الذات الإنسانية ممثلة في الشخصية بالزمن الذي "فقدَ معناه الموضوعي وأصبح منسوجًا في خيوط الحياة النفسية.. فهذا البعد الزمني (الزمن النفسي) مرتبط في الحقيقة بالشخصية لا بالزمن حيث إن الذات أخذت محل الصدارة"**(٥٠)

وأظن أن الكاتب اضطر إلى تلك العلاقة شديدة التداخل والتركيب بين الزمن الخارجي والداخلي؛ لاحتياجه إلى الزمن الواقعي الخارجي لعرض الأحداث التي عاشتها مصر مع ثورة ١٩١٩ في زمنية واقعية كما نقلتها الكتب، وفي الوقت نفسه يحتاج إلى زمن داخلي يصوّر لنا كيف انعكست تلك الفترة على شخصيات روايته الرامزة لمختلف شرائح الشعب المصري من فلاحين وعمال وفنانين وإقطاعيين وفقراء وسياسيين وعوام؛ لنرى كيف كان

---

(٤٨) رواية ١٩١٩، ص١٧٢،١٧٣.

(٤٩) الحوار الداخلي (المونولوج) هو حوار يجرى داخل الشخصية، فمجاله النفس، وقد ظهر هذا الحوار في مرحلة متأخرة من عمر الرواية وهي مرحلة انفتاح الرواية على علم النفس. ينظر: بنية الشكل الروائي، ص٢٢٣،٢٢٤، وتناوله روبرت همفرى بمزيد من التفصيل في كتابه: تيار الوعي في الرواية الحديثة ترجمة د. محمود الربيعي، ص٤٢:٨٥، ط. دار المعارف بمصر ١٩٧٥، د. ط.

(٥٠) رواية ١٩١٩، ص٧٢.

إحساسهم الذاتي بتلك اللحظة الزمنية، وهذا ما يحتاج من الكاتب إلى مساحات من الزمن النفسي الداخلي؛ حتى نرى كيف واجهت الشخصيات الواقع، ونجحت أول الأمر في التحدي الذي فرضته الثورة كلحظة تاريخية حاسمة فتحوّل عبدالقادر شحاته من عميل للإنجليز إلى بطل شعبي يشارك في تنفيذ عمليات فدائية ضدهم حتى أصبح أسطورة في البطولة، إلا أن نجاح الثورة في التغيير لم يستمر فهناك من يحترف العمل في الظلام من أمثال القوى الداخلية المعارضة للثورة (القصر) والإنجليز (القوى الخارجية المتآمرة عليها) والانتهازيون من أبناء الثورة الباحثون عن مكاسب شخصية (نجيب الأهواني) فأمام هؤلاء وحماسة الشباب الضاغطة على حكومة سعد زغلول لم تنجح ثورة ١٩١٩ إذ سرعان ما ماتت الثورة بمقتل أحمد كيرة رمز النضال الوطني في الرواية على يد نجيب الأهواني بمؤامرة من الإنجليز والقصر، وعاش عبد القادر شحاته أعرج على ذكريات الماضي بعد أن فشلت الشخصيات في تجاوز المثبطات والتغلب على العوائق.

وسيتناول البحث الزمن النفسي بشكل أوضح في الصفحات التالية حيث تقدم لنا الرواية حياة الشخصيات ليس في دفعة واحدة من خلال خط زمني طبيعي مستقيم بل من خلال عدة خيوط من الأزمنة الذاتية المتداخلة تتحرك بين الماضي والحاضر، وأحيانا تنبؤات بالمستقبل فأحيانا يسير الزمان إلى الأمام، وثانيةً إلى الخلف عن طريق عملية الاسترجاع، وثالثةً إلى استشراف المستقبل، فنراه يُسرع تارةً، ويُبطئ أخرى، ومما لا شك فيه أن بناء العمل الروائي على تلك الحركة غير المتوقعة والمتجددة للزمن النفسي تجعل الرواية أكثر حيوية وقوة وتماسكاً وجودة.

(٣)

الترتيب الزمني

لأزمنة الحكاية داخل بنية الزمن الروائي

الترتيب الزمني هو نظام تتابع أحداث الحكايات داخل الرواية،حيث إن كل حكاية لها زمنية داخلية تُمثل جزءا من زمنية أكبر تحتويها هي زمنية الرواية، وبما أن أزمنة الحكايات غير متوافقة خطيّا مع زمن السرد (القصة)، فإنه بالإمكان رصد أشكال مختلفة من التلاعب الفني بالزمن تتم على مستوى النص الروائي، وإذا تتبعنا مسار زمن الحكاية وزمن السرد داخل رواية ١٩١٩؛ لنتعرّف على حركة الزمن بأبعاده الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) داخل النص السردي وطريقة الكاتب في ترتيب زمنيات حكاياته داخل زمنية السرد الروائي في بنيته الكلية، فسنجد كاتب رواية ١٩١٩جمع بين طريقة التناوب والتداخل والتسلسل(٥١) مع تفاوت في المساحات الممنوحة لكل طريقة، فيمكننا تقسيم الرواية –وفق العلاقة بين مساري زمن الحكاية وزمن السرد الروائي– إلى خمس مراحل:

---

(٥١) مقياس تودورف: طريقة التسلسل :Enchainement وتتمثل في تجاور قصص عديدة، تبدأ الثانية بمجرد انتهاء الأولى، وهنا تكون الوحدة مضمونة بواسطة التشابه في بناء كل قصة، ومثالنا على ذلك قصص شهرزاد مع شهريار في ألف ليلة وليلة. وطريقة التداخل :Enchassement وتتمثل في دمج قصة داخل قصة أخرى، مثل رواية النهايات لعبد الرحمن منيف. وطريقة التناوب :Alternance وتتمثل في قص حكايتين في الوقت نفسه عن طريق التوقف عن الأولى مرة وعن الثانية أخرى، ثم يعود إليها فيما بعد، مثل روايات جرجي زيدان حين قدم الأحداث التاريخية والعاطفية بالتناوب، يُنظر: إشكاليات الزمن الفلسفية والأدبية، ص٧١.

المرحلة الأولى: تحرّك المسار الزمني في المائة صفحة الأولى من الرواية عبر طريقة التناوب حيث انتقل الكاتب في رواية ١٩١٩بين خمس حكايات متزامنة دون أن ينتهي من إحداها،فبدأ الحكاية الأولى ثم توقف عن استكمالها؛ وذهب للثانية ثم الثالثة وهكذا ثم عاد إلى كل منها مرة ثانية واستمر هذا التناوب بين حكايات الرواية، فبعد افتتاحيته التقليدية بدأ بأولى حكايات روايته في صفحات (١٠:٢١) عن أسرة أرمنية في مصر، ثم تركها إلى حكاية عبد القادر شحاتة الجن ووالده فتوة حي "السيدة زينب" التي امتدت بداية أحداثها في صفحات (٢٢:٣٤)، ثم تركها إلى حكاية أحمد عبد الحي كيرة ووالده بكباشي بالجيش المصري وأحد من صدر في حقهم حكم بالإعدام بعد فشل ثورة أحمد عرابي، واستغرقت بدايات الحكاية صفحات (٣٥:٥٧) ثم انتقل إلى حكاية سعد زغلول من خلال صفحات (٥٨:٦٧) ثم عاد مرة أخرى في صفحات (٦٨:٧٦) إلى استكمال حكاية الأسرة الأرمنية التي لم يبق منها إلا "فارتوهي" أو "ورد" ومنها انتقل لاستكمال حكاية سعد زغلول في صفحات (٧٧:٨٢)،وهكذا يتحرك مسار الزمن السردي بزمنية الحكايات وفق طريقة التناوب، ثم يتوقف عنها منتقلا لطريقة أخرى مع مرحلة جديدة من السرد.

المرحلة الثانية: ويمكن وصف تلك المرحلة من الزمنية السردية (الزمنية الروائية) ببدايات الاندماج والتوحّد بين الحكايات المختلفة في صفحات (٨٣:٩٥)، ولجأ فيها الكاتب إلى طريقة التداخل حيث تندمج حكاية داخل أخرى، فاندلاع ثورة ١٩١٩ كانت سببا لاندماج أهالي حي الزمالك حيث حكاية سعد زغلول وأعضاء الوفد، وحي السيدة زينب حيث حكاية عبد القادر شحاته الجن، وعالم قهوة متاتيا حيث حكاية أحمد عبد الحي كيرة.

المرحلة الثالثة: ويعود الكاتب فيها مرة أخرى إلى طريقة التناوب؛ليقدم للقارئ بدايات حكاية أسرة ريفية في جنوب مصر تمثلها شخصية ياسين

الانهزامي أمام المستعمر، ونقيضتها شخصية أخته دولت صفحات (٩٦:١٠١)، وكأنها قد سقطت منه في المائة صفحة الأولى من عرضه لبدايات حكاياته، فعاد واستدركها في تلك المرحلة،وهذا مما يؤخذ على الكاتب إذ كان الأولى أن يضع بداية حكاية أسرة ياسين في المرحلة الأولى قبلمرحلة بدايات الاندماج الحكائي صفحات(٨٣:٩٥)

المرحلة الرابعة: وينتقل بنا الكاتب إلى مرحلة الاندماج الكامل لحكايات روايته من خلال طريقة التداخل حيث تتوالى مئات الصفحات من السرد الروائي (١٠٢:٤٢٦) في صورة حكاية واحدة متماسكة من مجموع تلك الحكايات، وتتداخل مع بقية الحكايات المندمجة في المرحلة الثانية حكاية الأسرة الأرمنية والأسرة الريفية القادمة من جنوب مصر، فوحدت بينهم المعاناة الإنسانية من ظلم الاحتلال وقسوة الحرب العالمية.

المرحلة الخامسة: في الصفحات (٤٢٧:٤٤٥)- الجزء الأخير من الرواية- حيث نصل إلى النهاية التي تأثرت بنيتها الزمنية – مثل الافتتاحية – بشكل الرواية التقليدية الكلاسيكية، حيث اتبع الكاتب طريقة التسلسل في الربط الزمني،فتوالت نهايات الشخصيات والحكايات متجاورة،فتسلسلت نهايات الشخصيات تاريخيًّا في آخر صفحتين من الرواية بعبارات موجزة تُشير إلى سنة الوفاة، مثل قوله: "ومات سَعد زغلول في ٢٣ أغسطس من عام ١٩٢٧."[٥٢] فقدّم الكاتب نهاية رواية ١٩١٩ليست كنهاية واحدة لحكاية مندمجة متمثلة في ثورة ١٩١٩ بل عدة نهايات متجاورة متسلسلة لخمس حكايات منفصلة واحدة تلو الأخرى، أعادتنا لما رأيناه في بداية الرواية، وهذه إحدى نقاط الضعف الفني في البنية الزمنية لنهاية رواية ١٩١٩، وإن

(٥٢) السابق، ص٤٤٤.

كانتوحدة مصير جميع الشخصيات ونهاياتها المأساوية حققت شيئا من وحدة المضمون ونوعا من التماسك قلّل ولم يمنع التفكك الذي بدت عليه النهاية.

فحكت لنا صفحات (٤٢٧:٤٣٠) انتهاء حياة دولت المدرّسة الصعيدية بالذبح ليس على يد الإنجليز التي ناضلت ضدهم بل على يد أخيها ياسين بسبب شائعة، "خرج ياسين من الزريبة يجُر دولت ومن ورائهما أمه.. صنع حفرة كبيرة تكفيها... جذبها من شعرها وقرّبها من حافة الحفرة.. وطرحها على وجهها، وغرز قدمه في منتصف ظهرها ليمنعها من الحركة... قبل أن يمرر السكين على رقبتها؛ ليشقَّها.. نحرها.. اختلطت الدماء بالتراب قبل أن تخبو عينا دولت وتنطفئ حركتها.. ارتخت بين يديه كدُمية قطنية، فحرّر شعرها الفاحم من بين أصابعه ووقع النصل منه.. تابع أصابع أخته التي تبث ارتجافات خافتة، ثم التفت لأمه فوجدها جاثية كما هي لا تتحرك وفي عينيها خواء وعدم."(٥٣)

وتُنهي صفحات (٤٣٠:٤٣٧) حكاية أحمد كيري الذى نجح في الاختفاء بعيدا عن أعين الإنجليز لسنوات حتى قتله رفيق دربه في نضال المحتل"نجيب الأهواني"، فيقول على لسان أحمد كيرة "-كم قبضت من الإنجليز يا أهواني؟ سأل أحمد.

-طأطأ الأهواني رأسه إلى الأرض في صمت، ابتسم قبل أن يضحك.. ثم هدأ: عشرة آلاف جنيه.. تعويض عن سنين طُرة يا صاحبي... تلقى أحمد طعنة نافذة.. سِكين اخترق أسفل الضلوع اليُسرى، ونفذت إلى الطحال.. لم يصرخ.. فقط أنَّ في خفوت واستدار.. دار السكين نصف دورة ليسمح للهواء بالدخول... بلّل (عبدالقادر) يده في المياه ومَسح شعر أحمد ووجهه: أحمد!

(٥٣) رواية ١٩١٩، ص٤٣٠.

أحمد!! بكى.. اختلطت المياه المالحة على وجه أحمد بدموعه.. وضع أذنه على القلب فسمع خواءً.. نظر في العينين المُتيبستين ينتظرهما أن يَرمشا.. أن يلمعا مثلما كانتا تلمعان، تسلل اليقين إليه بالوفاة فأجهش.. نحب.. تشنَّج احتضن أحمد قبل أن يصرخ عبد القادر في عويل طويل مزّق حنجرته وسكون الليل، أسبل عينَي صَديقه ثم استلقى بجانبه واحتضنه. في مركب لن تأخذهما من البوسفور حتى شواطئ مصر."(٥٤)

واختزل الكاتب نهاية حكاية الثورة تلك الشخصية المعنوية التي ربطت بين شخصيات الرواية الخيالية والحقيقية في عبارات مقتضبة لخص بها تحوّل النضال الثوري إلى سياسي الذي سرعان ما انتهى بسقوط حكومة سعدالتي لم يُرض أداؤها أبناء الثورة من شخصيات متخيلة مثل نجيب الأهواني، أو حقيقية مثل هدى شعراوي وطه حسين ممن هاجموها على صفحات الجرائد، "فاستمرت وزارة سعد زغلول لسنة واحدة فقط، استقال في ٢٤ نوفمبر ١٩٢٤ بَعد حادثة اغتيال سِير "لي ستاك" سِردار الجيش المصريوحاكم السودان على يد أفراد مُنشقين من جماعة اليد السوداء، اعتراضًا على العُقوبات المُجحِفة التي وقَّعها الاحتلال على مصر.. قال سعد وقتها: "إن هذه الجريمة قد أصابت مصر، وأصابتني شَخصيًا."(٥٥) وكما كانت عملياتها في الماضي وسيلة الوفد للضغط على المحتل الإنجليزي للتفاوض كانت سببا لإسقاط حكومته، حيث وعد الوفد بنضال سياسي ووقف كل أشكال الأعمال المسلحة.

(٥٤) السابق، ص٤٣٦،٤٣٧.

(٥٥) رواية ١٩١٩، ص٤٤٤.

وقد فرض استخدام الكاتب لطريقة التسلسل في افتتاحية ونهاية الرواية نسقًا زمنيا تتابعيا(٥٦) توالت فيه الأحداث، وتعاقبت دون انحرافات بارزة في سير الزمنكما تتابعت الجمل خَطيًّا على الورق، وهذا النسق مرتبط وشائع في الرواية الواقعية الكلاسيكية،وفي الوقت نفسه فرض استخدام الكاتب لطريقة التناوب والتداخل في بقية الرواية نسقًا زمنيًا متقطعًا،فيبدأ السارد من نقطة زمنية حاضرة ثم يهبط إلى الماضي بالاسترجاع –كما ستوضح الدراسة– ثم لا يلبث أن يقطع الزمن الهابط للماضي بالصعود إلى لحظة حاضرة في حكاية أخرى من حكايات الرواية،ورواية ١٩١٩ بواقعيتها أبعد ما تكون عن النسق المُتكسِّر وهو "فقد السرد كل إشارة زمنية يُمكن أن تقود القارئ إلى التتابع، فأبعاد الزمن المتشظي تتجاوز كل ما هو واقعي إلى حرية لانهائية في التشكيل، وتتحوّل الرواية إلى شيء أشبه بالحلم أو الكابوس."(٥٧)

---

(٥٦) البناء التتابعي وهو زمن تقليدي تتوالى فيه الأحداث وتتعاقب دون انحرافات بارزة في سير الزمن، وهذا الزمن هو أبسط أشكال النثر الحكائي، وقد فرض سيطرته على الرواية العربية التقليدية في أواخر الخمسينيات. وهناك البناء الجدلي التداخلي الذي يُوحِّد بين طريقة التناوب والتداخل والنسق الزمني الصاعد والهابط، وتُمثّله الرواية العربية الحديثة التي لم تعد تركز على تصوير الشخوص والأحداث والأمكنة بقدر إبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان، ويستبعد أن تشتمل الرواية العربية الحديثة على بنية تتابعية، فلم يعد من منظورها الزمن في الرواية العربية قائما على التسلسل المنطقي والتعاقب، فقد تداخلت أبعاده وتشابكت. ينظر: مها حسن القصري، الزمن في الرواية العربية، ص٦٥:٧١.

(٥٧) ينظر: السابق، ص١١١.

(٤)

البعد الرأسي "العمودي" للزمن في الرواية

يمكننا التعرف على وتيرة الزمن الروائي من خلال إقامة العلاقة بين زمن الحكاية (مدة ديمومة الحدث) وزمن الخطاب السردي، ويقاس زمن الحكاية بالدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، بينما يُقاس زمن الخطاب السردي بالكلمات والأسطر والصفحات،وتساعد دراسة هذ الجانب في الوقوف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن السردي تسريعا وإبطاء، وهو ما يُطلق عليه البعد العمودي (الرأسي) للنسق الزمني الروائي.

ويُواجه الدارسين إشكالية في دراسة وتيرة الزمن، وهي أنه إذا كان من الممكن تحديد زمن حدث من أحداث الرواية بساعة وزمن حدث آخر بدقيقة، فإنه لا يمكننا تحديد زمن حكاية تلك الأحداث مجتمعة، فلا مجال في الدراسات النقدية لتحديد دقيق لزمن القراءة حتى يساعدنا في التعرّف على زمن الحكي، لتفاوت القراءات بين بطيئة وسريعة، فيتعذر على الباحثين الربط بين التسلسل العام لزمن الحكاية في الرواية وبين الإشارات الزمنية المبثوثة في السرد لأحداث الرواية، ولا يمكننا أن نتجاهل التفاوت بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي بما يجعل من الصعب قياس مدة الاستغراق الزمني، على سبيل المثال رواية ١٩١٩ تناولت في خمس صفحات أحداث ستة وثلاثين عامًا، بينما تناولت في أربعمائة وخمسين صفحة أحداث ستة أشهر،فلا مجال للربط بين طول المساحة السردية والفترة الزمنية، وأمام تلك الإشكالية يلجأ الباحثون إلى دراسة الإيقاع الزمني الذي تبناه الراوي في نصه السري، بديلا لدراسة الاستغراق الزمني، فدراسة تقنيات الإيقاع الزمني –الأشكال الأساسية

للحركة السردية-كفيلة أن تُعطى الباحث إجابات تقريبية عن وتيرة الزمن الروائي للنص موضوع الدراسة.(٥٨)

ويُؤكد الباحث على كونها إجابات تقريبية عن وتيرة الزمن في رواية ١٩١٩؛ لأن الكاتب على الرغم من اتخاذه من الزمن عنوانا لروايته وعنوانا أو جزءا من العنوان لكثير من مقاطع السرد(٥٩)في الرواية إلا أنه كغيره من الكُتَّاب لم يُقدّم لنا قرائن زمنية لجميع المقاطع السردية التي بلغ عددها ثمانين مقطعا روائيا، فاكتفى في بعضها بالعناوين المكانية، بلا قرائن تشير إلى الزمن إلا على سبيل التقريب، وإذا أضفنا إلى ذلك أن الكاتب انطلق بنا في مسار زمني طويل من يوليو ١٨٨٢حتى منتصف عام ١٩١٩بما يُحتم عليه عدم معالجة جميع الوقائع والأحداث وتكرار القفز الزمني بالحذف والتلخيص مكتفيا بالمظاهر الزمنية الكبرى التي يريد التركيز عليها، وانحصر الإطار الزمني للمشاهد والوقفات في نطاق ضيق لم يتجاوز بضعة شهور أشرك في أحداثها شخصيات من مختلف الشرائح الاجتماعية جنوبا، وشمالا، ومسلمين، ومسيحيين، فقراء، وأغنياء، وريفيين، ورجال أعمال، وعُمَّال، وحزبيين، وعوام، ومن أهل المدن، والريف؛ لتكون الثورة معبرة عن جميع أطياف المجتمع المصري، لذا زادت عدد المشاهد حتى يسمح لجميع الشخصيات بالمشاركة، وقد كان لهذا أثره في تسطيح الأحداث وتشعيبها مما أفقد الرواية شيئا من العمق السردي.

٥٨- ينظر: بناء الرواية، ص٧٧:٩٩، بنية النص السردي، ص٧٣،٧٨، بنية الشكل الروائي، ص١٤٤:١٩٥.

٥٩- قسّم الكاتب الرواية إلى مقاطع سردية منفصلة كطريقة بديلة لتقسيمها إلى فصول، وقد بلغت ثمانين مقطعا.

وتقنيات تسريع وتبطيئ الإيقاع الزمني تكاد تنحصر في أربع تقنيات: الحذف، الوقفة، الخلاصة، المشهد، أما الحذف حيث ينعدم زمن السرد النصي، ويكون صفرا بينما يمتد زمن الحكاية (القصة)؛ ليستوعب سنوات، وفي مقابل الحذف تأتي الوقفة حيث يمتد زمن السرد النصي لسطور وفقرات وصفحات بينما يكون زمن الحكاية (القصة) منعدمًا متوقفًا لا يتحرك، وبين هاتين التقنيتين المتناقضتين في علاقة زمن الخطاب السردي بزمن الحكاية تأتي تقنية المشهد والخلاصة في المنتصف، فالمشهد بما له من طبيعة حوارية يحقق نوعًا من المساواة بين زمن السرد وزمن الحكاية، وأخيرًا الخلاصة سرد موجزيكون فيه زمن الخطاب السردي أصغر من زمن الحكاية، وستقف الدراسة عند تلك التقنيات بشيء من التفصيل.

أولا تسريع الزمن

الوجه الأول من وجهي وتيرة السرد الروائي، ويقضي باستعمال صيغ حكائيه تقتصد السرد، وتقلص مساحته لصالح زمن القصة، فيزيد زمن الحكاية (القصة) على زمن الكتابة (الخطاب السردي)حيث يُوظف الكاتب تقنيتي التلخيص والحذف في القفز بالأحداث إلى الأمام متجاوزًا الفترات الزمنية الميتة مختزلا مرحلة طويلة من الأحداث في أسطر قليلة، ليس لزيادة حركة السرد إلى الأمام فحسب بل ليوفر للرواية إيقاعًا متسارعًا في عرض وقائع الرواية بما يحفظ تماسك وتلاحم أجزائها.

- التلخيص

التلخيص أو الخلاصة أو الإيجاز أو المجمل[٦٠]هو كون مساحة النص السردي أصغر من مساحة الحدث الحكائي، وبعبارة ثانية وحدة من زمن الكتابة أصغر من وحدة من زمن القصة، وبعبارة أخرى ضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير إذ يختصر السارد الأحداث متجنبًا الخوض في التفاصيل، فيُلخص حكاية أحداث ووقائع فترة زمنية طويلة قد تكون سنوات أو أشهر أو ساعات في مساحة سردية قليلة قد تكون صفحات أو أسطر أو كلمات.

وتقنية الخلاصة مرتبطة بتقنية المشهد،فيمثلان الإيقاع الأساسي لبنية الرواية التقليدية التي تنتقل من موقف عام يقدمه الكاتب بتقنية التلخيص إلى مشهد خاص يقدمه بتقنية المشهد، وهكذا تمضي الرواية الواقعية التقليدية على هذا النمط التِّكراري معتمدة على أسلوب تسجيلي تجريدي للمادة القصصية يبتعد عن اللغة الأدبية المكثفة مما جعل الروائيين المحدثين يبتعدون عن استخدام تلك الثنائية لعدم قناعتهم بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها بالإيجاز والتكثيف، فتراجعت تقنية التلخيص في الرواية المعاصرة التي اعتمدت على لغة تصويرية تعبيرية تركز على المشاعر والخلجات النفسية للشخصيات. [٦١]

---

(٦٠) آثرت إيراد جميع المصطلحات التي استخدمها النقاد في توصيف كل تقنية من تقنيات التسريع أو التبطيئ الزمني لدفع إيهام الاختلاف، فجميعها يشير إلى مفهوم واحد، فاختلف اللفظُ الدال من ناقد لآخر وبقي المدلول النقدي للمصطلح دون تغيير.

(٦١) ينظر: د. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص٨٢، د. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٤٥.

ويمكننا وصف الجزء الأول (الافتتاحية) والأخير (النهاية) من رواية ١٩١٩ بأنه بما تضمنه من تلخيصات أقرب إلى الرواية الواقعية التقليدية،فقدّم فيهما تلخيصات لأحداث عامة ممتدة زمنًا في مساحات سردية مختصرة في إيقاع زمني سريع، وبين الافتتاحية والنهاية جاءت فصول الرواية أقرب إلى روايات تيار الوعي حيث انتقل الكاتب بين مواقف خاصة لشخصياته قدّمها في مشاهد ذات إيقاع زمني بطيء،فأدخل قارئه في معظم مداخل الفصول في المشهد مباشرة دون مقدمات تلخيصيه مما أضفى على الرواية حيوية وحضورا، بل وعندما أدخل الكاتب تقنية الخلاصة إلي روايته لم يكن هدفه فحسب اختزال الزمن بالمرور السريع على فترات زمنية طويلة يرى الكاتب أنها غير جديرة باهتمام القارئ، لكن وظّفها في تحقيق بعض الأغراض الفنية التي نجملها في التالي:

أولا: تقديم نبذة عن بعض الشخصيات الجديدة حال ظهورها لأول مرة على مسرح الأحداث أو تلخيص مسار بعض الشخصيات التي لا تحتاج الرواية إلى تفصيلات عن حياتها، مثل تلخيص ما آلت إليه أحوال ياسين بقوله: "بمرور الأيام لم يعد لأم ياسين شاغل سوى متابعة من أرسلوه لها بدلا من ابنها، خيال المآته الذي فاق خيالات الغيطان صمتا وموتا، طائف يجول ببطء قرب الترع وأطراف الحقول ثم يجلس فلا يحرك الهواء فيه سوى الجلباب، صورته وسط أهل البلد الصغير بدأت تدنو من صورة المجذوب لولا مكانة آل فهمي بينهم وهيبة رجوعه الأليم من الحرب الكبرى، منبوذ تخافه الأمهات على أبنائها، وغريب ينزوي عنه رفاق ما عادوا يعرفونه، لا يمشي إلا وتتبعه أمه

على مسافة، تراقب سلوكه الغريب منذ عاد، تكلمه فلا تسمع منه سوى كلمات مشتته.."(٦٢)

ثانيا: الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث من خلال استخدام فواصل لعبت دور حلقة الاتصال والربط بين السابق واللاحق في المسار الزمني للنص،وكانت بمثابة ملخصات ليوميات ثورة ١٩١٩ وضعها الكاتب كعلامات استرشاديه للقارئ بين فصول الرواية ومشاهدها لتُسرّع من حركة السرد،وتُمهد للمقاطع السردية التالية، وتعرض ما حدث أثناء انقضاء الفترة الزمنية في غيبة النص، لكنها لا تدخل في نسيج أحداث الرواية –ومن هنا جاءت تسميتها بالفواصل–(٦٣)فالكاتب يريد أن يبقيها في ضوء خافت حيث إنها نوع من التهيئة النفسية للقارئ، وليست جزءًا يلتحم بصلب الرواية، فعندما يبدأ الجزء التالي يعود الراوي إلى ما قبل الفاصل، ومن تلك الفواصل، قوله: "في الساعة العاشرة والنصف من صباح اليوم ألقى قبطي قنبلتين على رئيس الوزراء "يوسف وهبة باشا" أثناء سير موكبه ولكنه أخطأه.. تمّ القبض على الفاعل واسمه "عريان يوسف سعد" اعترف بجريمته بلا مبالاة وجار التحقيق معه بسجن الاستئناف للوقوف على باقي أعضاء المنظمة الإرهابية... أعضاء لجنة ملنر يواجهون مشكلة حقيقية في التواصل، سادت المقاطعة بين

---

(٦٢) رواية١٩١٩ ص٢٦٤.

(٦٣) "الفاصل مصطلح يُطبَّق في الأدب والموسيقى على السواء وهو مقطع مستقل يُستخدم كنقطة انتقال بين الفصل السابق والفصل التالي من مسرحية أو من أوبرا. وهذه الفواصل تلعب دور حلقة الاتصال والربط بين الجزء السابق وافتتاحية الجزء اللاحق وتستخدم لملء قطاع من الفراغات النصيّة." (بناء الرواية ص٥١)

المصريين الذين يرفضون الحديث أو التعاون ويجيبون على أسئلة أعضاء اللجنة دائما بعبارة مستفزة: اسأل سعد زغلول!"[٦٤]

ومن سمات هذا التلخيص الوقوف على الأحداث في صورة خبرية دون تعرض إلى تحليل اجتماعي أو تحليل نفسي يصف خلجات نفس الشخصية.

وتتنوع الخلاصة إلى استذكارية وإخبارية، أما الاستذكارية (الإرجاعية) فترتبط بالزمن الماضي ورغم كون الخلاصة الاستذكارية هي الأكثر انتشارا في الاستعمال الروائي[٦٥] إلا أنها ليست لها وجود واضح في رواية ١٩١٩ إلا في بداية الرواية؛ لسد الثغرات الحكائية التي تركها السرد وراءه وإمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شاركت فيها،ولم نعثر على تلخيص استذكاري يمر على عدد من السنوات لتسريع وتيرة السرد إلا في استرجاع أحداث ثورة عرابي في افتتاحية الرواية، وتلخيص حياة فتوة السيدة زينب على لسان حكمدار القاهرة الإنجليزي آرثر.

والنوع الثاني الخلاصة الإخبارية أو خلاصة المستجدات وترتبط بالزمن الحاضر،ومهمتها إطْلاع القارئ على ما انتهت إليه وقائع ومصائر الشخصيات في الزمن الحاضر في الرواية، فتُهيئ القارئ لتَقبّل التطورات الحكائية اللاحقة، ويستخدم فيها الكاتب الأسلوب التلغرافي المختزل، فيُلخِّص ما انتهت إليه ثورة ١٩١٩ بقوله: "غلطة إن سعد باشا قبل الوزارة.. ها يحطوه في قالب ويحاصروه بمشاكل البلد لغاية ما تتوه القضية، ويفقد شعبيته.. ها يدمروه رئيس وزارة في الآخر يعنى مستخدم من مستخدمين الملك."[٦٦] ومثل تلخيص

(٦٤) رواية ١٩١٩، ص٢٦١.

(٦٥) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص ١٤٦.

(٦٦) ينظر: رواية ١٩١٩، ص٤٢٣.

أحمد كيرة لحياته في تركيا المنفى الاختياري الذي اضطر للهروب إليه، بقوله: "المخابرات الإنجليزية مسيبه عليّ كلابها.. كل واحد ماشي وصورتي في جيبه.. بغيّر سكني كل يومين تلاته بالكتير... اللي زيي يا عبد القادر بيبقى عامل زي طلقة الرصاص.. ما ينفعش بعد المعركة تستخدمها في حاجة.. لازم تبات في الدولاب لغاية معركة جديدة."(٦٧) وهي لا تقتصر على تلخيص الأحداث بل تذكّر القارئ بقضية البطل ونيته لمعركة جديدة وآماله في التحرير.

فالخلاصة تقنية زمنية متجذرة في بنية الرواية أشبه بالبوصلة التي تخبرنا على فترات بما انتهت أو ستنتهي به الأحداث في ماضي وحاضر الرواية بأقل إشارة وأسرع إشعار.، ويتفاوت المدى الزمني الذي تغطيه الخلاصة من حيث الظهور والخفاء؛ لذا يمكن تصنيف خلاصات الرواية إلى نوعين:

النوع الأول: **خلاصة محددة** زمنيا معلومة المدة بأن تشتمل على الوحدة الزمنية المراد اختزالها، فيقوم الكاتب بإيراد عبارة زمنية من قبيل "بضع سنوات"، "أشهر قليلة" فمثل هذه الخلاصة المحددة لا تحتاج منا إلى تقدير درجة سرعة الزمن؛ لأنها بارزة واضحة محددة بشهر أو بسنة، ويمكن تصنيف الخلاصة المحددة زمنيا بخلاصة ذات حدود دنيا وأخرى ذات حدود عليا، وترتبط سرعة السرد بالخلاصات ذات الحدود العليا، فتلخيص أحداث عشرة سنوات تُسرع بالسرد مما لو كان التلخيص لأحداث عشر أيام. فالخلاصة ذات الحد الزمني الأدنى لا تهتم بِطيِّ مسافات زمنية طويلة، وإنما تقتصر على اختصار فترات قصيرة لا تتعدى بضعة أيام أو أسابيع الأحداث العريضة بخلاف الخلاصات ذات المدى الزمني الأعلى التي غطَّت فترات زمنية

(٦٧) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص ١٤٦.

كبيرة امتدت لبضع سنوات، فسارت القصة بسرعة أكبر مكتفية بالإشارة والتلميح، فهي الأقرب إلى تحقيق وظيفة الخلاصة في تسريع وتيرة السرد.

والنوع الثاني: خلاصة تقريبية غير محددة مجهولة المدة وفيها لا يذكر الكاتب قرينة تدل على طول الفترة الملخصة دلالة مباشرة، فلا نجد وحدة زمنية تساعدنا في التعرف على مدى الخلاصة مفسحة المجال أمام الباحث أو القارئ؛ لإعمال الفكر للوصول إلى تأويل زمني وفكرة تقريبية عن مدى المدة الملخصة، وقد بدأ الكاتب أكثر تلخيصاته غير المحددة بعبارات من قبيل: من عادته، وبمرور الأيام[٦٨] بما يشعرك بتكرار الحوادث على نحوٍ يدخلها في دائرة العادات والتقاليد، فيكون من الطبيعي عدم التحديد الزمني لتلك التلخيصات حيث إن العادات من الظواهر التي يصعب تحديد بدايتها ونهايتها زمنيا؛لأنها تكتسب ببطء شديد وتلازم الشخصية مدة طويلة ويقلع عنهابالبطء نفسه مثل لعب سعد زغلول القمار، وإدمان ورد.

وأخيرا فقد جاءت الخلاصة في رواية ١٩١٩ مستجيبة لمقتضيات السرد متسقة في موضعها من المتن الحكائي، ونموذجًا جيدًا؛ لتوظيف الخلاصة بمختلف أشكالها في الدفع بالأحداث إلى الأمام لتسريع وتيرة السرد متجاوزة الفترات غير الضرورية مما ساعد على تنامى أحداث الرواية، فتحولت بعض الفترات الزمنية من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، وحققت تقنية التلخيص وظيفتها في تجميع زمنية الرواية من حين إلى آخر بلا انقطاعات، وحصَّنت النص السردي من التفكك والتمزق.

(٦٨) ينظر: رواية ١٩١٩، ص ٢٢٤،٢٢٥.

القطع أو الحذف

القطع أو الحذف أو القفز أو الإسقاط أو الثغرة تقنية زمنية تقضي بإسقاط الراوي بعض الفترات الزمنية من زمن الرواية، وعدم التطرق لما جرى فيها من أحداث ووقائع ولو بأدنى إشارة.. مكتفيا بإخبارنا أن سنوات أو شهورًا قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها، وبعبارة تودوروف "وحدة من زمن القصة لا تقابلها وحدة من زمن الكتابة."(٦٩) فالحذف من أبرز أشكال السرد الزمني، إذ مهما كانت المدة التي يتعرض لها الروائي لا يمكنه أن يقدم كل تفاصليها الزمنية، وهذا ما يدفعه إلى التركيز على المحطات الرئيسية في حياة الشخصيات، وإبراز الأحداث الأهم، وبذلك يتجاوز الكثير من اللحظات والأحداث ويحطم جريان الزمن المنتظم، "فنحن –على حد تعبير ميشال بوتور– لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعــض الأوقــات، ومن حين إلى آخر تأتي القصة على دفقات، ولكننا بين هذه الأمواج من الدفقات، نقفز.." (٧٠) وينقسم القطع أو الحذف إلى ثلاثة أنواع معلن صريح وضمني وافتراضي، أما الحذف الصريح فهو الذي تُعلن لغة السرد عن وجوده بلفظ واضح في النص، وينقسم الحذف الصريح إلى محدد وغير محدد أما الأول: الحذف الصريح المحدد فهو الذي يُحدّد فيها الراوي المدة الزمنية المحذوفة من زمن القصة، فلا يجد القارئ معه أدنى صعوبة في متابعة السرد مثل عبارته "بعد يومين.."(٧١) ومثل الفترة بين تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢م و١٦ سبتمبر

(٦٩) السابق، ص ٤٢٢،٤٢٣.

(٧٠) بحوث في الرواية الجديدة، ص٩٩.

(٧١) رواية ١٩١٩، ص٢٣٦.

١٩٢٣م.[٧٢]ومن أمثلته: استخدام عبارات تحدد الحذف (القطع) مثل قوله: "بعد أيام–مرت عدة شهور– أربع سنوات مرّت – مرّت ثلاث سنوات – ساءت أحواله بعد مُضِيّ عام كامل – ظلّت الأمُّ عامًا وأسبوعا تنتظر القطار كل أسبوع"،"بعد أيام قليلة لاحت بوادر انتهاء الحرب، انتعش أمل الاستقلال في نفس سعد ثانية وبما أنه كان وكيل الجمعية التشريعية، فقد بدأ في مخاطبة الجانب البريطاني، طلب حضور مؤتمر صلح ما بعد الحرب في باريس."[٧٣]والكاتب حدّد مدة القفز أو مداه دون تقديم حوادثه بغية إعلام قارئه بأن ما جرى في هذه المدة المحذوفة لا أهميّة له؛ لأنه لا يختلف في شيء عمّا يُلخِّصه.

وأما النوع الثاني <u>الحذف الصريح غير المحدد</u> فيكتفى فيه الكاتب بإشارات إلى الفترة الزمنية التي تمَّ إسقاطها؛ لتساعد القارئ في التعرف عليها دون تحديد، وقد يسكت تمامًا عن أي إشارة زمنية بما يُصعِّب على القارئ التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن الرواية، فيلجأ القارئ إلى تكوين فكرة عن مدة الحذف بشكل تقريبي مُسترشدًا ببعض الكلمات الزمنية أحيانا.. ومن ذلك فترة غياب تسعة من شباب قرية أبشاق الغَزال مركز بَنى مَزار مديرية المِنيا التي أشار إليها بقوله: "زاحمت السيدة العجوز الجموع الغفيرة التي تكتلت لتلْقى العائدين، تنتظر تلك اللحظة منذ ثلاث ساعات، وسنة قبلها منذ انتهت الحرب! تأتي إلى المحطة كل سبت متكئة على عضد إحدى بناتها في ميعاد قدوم القطار الأسبوعي، تتأمل الوجوه الوافدة لتفرزها علّها تلمح "ياسين" بكريها الذي سحبوه يوما من أرضه بحضور العمدة والخفر ومن ورائهم رجال

(٧٢) السابق، ص٢٩٤،٢٩٥.

(٧٣) السابق، ص ٦٠،٦١

السلطة للعمل بالسخرة.."[٧٤] فالقارئ يستنتج من سياق النص أن الذين أُخذوا من شباب القرية لم يذهبوا للسخرة في إعادة إحكام جسر بجوار النيل كما قال العمدة، بل تم اقتيادهم للخدمة في مكان آخر له علاقة بالإنجليز والحرب العالمية الأولى التي امتدت في الفترة من ٢٨ يوليو ١٩١٤وانتهت في ١١ نوفمبر ١٩١٨ لتكون الفترة المحذوفة أربع سنوات وستة شهور وثلاثة عشر يوما فترة الحرب العالمية الأولى مضافا إليها سنة وثلاث ساعات من تاريخ انتهاء الحرب كما أشارت الشخصية فتكون الفترة المحذوفة خمس سنوات وستة أشهر وعشرون يوما.

وبالنظر في رواية ١٩١٩ نجد أن الحذف الصريح بنوعيه المحدد وغير المحدد سمة بارزة في تفاصيل الرواية، فالكاتب كان حريصًا على بناء رواية واقعية أغلب تفاصيلها مؤرخة زمنيا ومحددة مكانيا شأن الروايات الواقعية التي تحفل بالحذف الصريح، ويندر فيها <u>الحذف الضمني:</u> وهو النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصه من النص،ولا يشير إليه السارد في النص بعبارة يستدل بها عليه، وإنما يستدل عليه القارئ بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه،ويتعرف عليه من خلال ثغرات في التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية السردية،ويرتبط الحذف الضمني بالرواية الجديدة، ومن أمثلته القليلة في رواية ١٩١٩ أنه قطع الحديث عند تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢م بقوله: "الإنجليز كان عليهم إنجاح المفاوضات بأي ثمن للحد من فُرصة حُدوث ثورة مِثل التي حدثت في مارس ١٩١٩."[٧٥] لينتقل بنا مباشرة إلى مشهد عنوانه "١٦سبتمبر ١٩٢٣م" قائلا: "الحقْ يا جدع.. الحقْ يا جدع.. عودة سعد

(٧٤) السابق، ص ٩٦.

(٧٥) السابق، ص ٣٩٢.

باشا غدًا.. عودة الباشا ورفاقه إلى مصر غدا.. الحق يا جدع.. ما إن نطقها الطفل النحيل حتى هجم الناس عليه يتخطفون الجريدة منه ليتأكدوا من الخبر."[٧٦]وهذا النموذج يوضّح دور القطع (الحذف الضمني) في تسريع السرد، فلم يصف الروائي تفاصيل المفاوضات التيدارت بين المصريين والإنجليز، وإنما اكتفى بإخبارنا بعودة سعد من المنفى كإشارة إلى التسوية دون أن يحكي لنا شيئا من أحداث أربع سنوات قضاها سعد في المنفى سوى أيامه الأولى، ولعل ذلك لتشابه الأيام في النفي وعدم جدوى الوقوف عندها سرديًا، كذلك لم يحكِ لنا عن ستة شهور من التفاوض مع الإنجليز سوى انطباعات الأيام الأولى بقوله: "مرت الأيام على مصر ثقيلة تترقب مفاوضات لندن بفضول الأطفال أمام عرائس صندوق الدمى، معركة ملحمية بين بطلهم الفارس الشعبي سعد وغريمه الشرير ملنر، عرض طويل شاق أنهك المتفرجين وحطّم معنوياتهم البحث عن صيغة استقلال ترضى طرفي المفاوضات –احتلالا ومحتلا– صار سرابا كلما اقتربوا منه لم يجدوا عنده ماء"[٧٧]ليقفز بنا بهذا الحذف فوق مدة روائية طويلة لا تخدم أحداث الرواية.

والحذف قريب من الخلاصة غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة أو الإيجاز تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، فالراوي يقصّ في بضعة أسطر ما مدّته أشهر أوسنوات دون أن يفصّل.. بينما يلغي (الحذف) سنوات أو أشهرا من عمر الأحداث، فيقول: "مرّت عشرة سنوات، مرت الأيام". في حين لا تُلغي الخلاصة، ولا تحذف، وإنما تُجمل وتوجز، فتجمع فيسطر واحد ما مدته عشر سنوات، ويأتي الحذف مقترنا

(٧٦) السابق، ص ٣٩٥.

(٧٧) الرواية ١٩١٩، ص ٣٩٢.

بالخلاصة أحياناً، ومن أوضح أمثلته في رواية ١٩١٩ قوله: "مرت الأيام تدفن في طريقها الذكرى الأليمة ماحية أسماء رجال ودماء خلّفوها على الأرض وراءهم، تاركة عار الهزيمة والاحتلال يسيران بين الناس في الشوارع، هجر سعد قهوة متاتيا الثائرة وانغمس في دراسة القانون، ثم عمل محاميا قبل أن يتقلب في الأوساط العليا ليتعرف بصفية ابنة رئيس الوزارة الأكثر شهرة في عهد الاحتلال؛ مصطفى باشا فهمي! تزوجا وظن يومها أن حياة جديدة تنتظره، وأن النسيان قد غلفه وأخمده، تولى بعد ذلك وزارة المعارف ثم الحقانية وانخرط في السياسة... مرت السنوات على سعد في إيقاع تقليدي حتى لاحت بوادر الثورة بداخله ثانيا، طنين خافت لم يعد يتوقف، بقايا كرامة تتنفس، تشققت العلاقة بينه وبين الخديوي؛ لأنه لم يرض بالنفوذ الأجنبي في الوزارة؛ ليخرج من منصبه مدحورا بعد أن كان يستحق رئاسة الوزراء بحكم أقدميته، وما لبث الخديوي أن نحّاه عن الحياة العامة، وضيَّق عليه سبل الحياة."[٧٨]وقد اقترن الحذف بالخلاصة في هذا النموذج فبعد أن بدأ حذفًا بقوله "مرت الأيام" بدأ خلاصة لعشرات السنوات من حياة سعد زغلول.

ثانيا تبطيئ الزمن (تعطيل السرد)

الوجه الثاني من وجهي وتيرة السرد الروائي حيث يجري توسيع مساحة زمن الخطاب السردي(زمن الكتابة) على حساب تعطيل زمن الحكاية (القصة)، حيث يُوظَّف الكاتب تقنيات السرد التمهيدي (الافتتاحية)، والمشهد الحواري، والوقفة الوصفية في تبطيئ التواتر الزمني للأحداث، ولا تقتصر مهمة تلك التقنيات على إبطاء حركة السرد فحسب بلتمتدُّ إلى إغناء الحدث بمضامين متنوعة تكشف رؤية السارد،فإبطاء زمن السرد هو الذي منح

(٧٨) السابق، ص ٣٩٥.

الشخصيات فرصة الحوار بما يكشف كوامنها النفسية وشكوكها وخياراتها في مواجهة المأزق السياسي والاجتماعي الذي عاشته مصر مع ثورة ١٩١٩، كما منح تبطيئ الزمن لعوالم الشخصيات وقتا كافيا للاندماج، فالبيئة الصعيدية الريفية التي مثّلتها دولت كانت في حاجة إلى وقت للاندماج مع أجواء الطبقة الاجتماعية العليا ممثلة في نازلي وصفية زغلول من جانب، والأجواء الشعبية التي يمثلها عبد القادر الجن والروح الثورية الشبابية التي يُمثلها أحمد عبد الحي وإسحاق العامل القبطي تحتاج إلى وقت للاندماج من جانب آخر.

الافتتاحية (السرد التمهيدي) الاستهلال الروائي

استلهم النقاد مصطلح "الافتتاحية" من لغة الموسيقيين الذين قسموا الإيقاع الموسيقى الأوبرالي إلى وحدات تبدأ بوحدة موسيقية فنية مستقلة "Exesition" يُطلق عليها الافتتاحية.(٧٩) ويُراد بها في الدراسات النقدية التمهيد السردي أو الاستهلال الروائي تلك الوحدة الوظيفية من وحدات الرواية التي تُدخل القارئ في عالم الرواية التخيلي المجهول بكل أبعاده، بما تُقدّمه للقارئ من مسوغات تخيلية للحوادث اللاحقة في الرواية، وتُمثّل أهمية كبرى للرواية التقليدية الواقعية،فالافتتاحية الأساسية تُعطي القارئ خلفيةً عامةً عن مكان وزمان الرواية، والافتتاحيات الفرعية تُعطيه خلفية خاصة بماضي كل شخصية؛ ليستطيع ربط الخيوط والأحداث؛ فالرواية تبدأ أحداثها في مسار زمني مستمر زاخر بالحركة الحياتية؛ فمن الضروري القطْع عند نقطة زمنية

(٧٩) "تُمثّل افتتاحية الأوبرا وحدة فنية مستقلة رغم ارتباطها بالعمل ككل حيث إنها تُقدّم بعض التيمات التي ستتطور فيما بعد. والمعروف أن الفترة الزمنية في الموسيقى ذات بداية محددة ونهاية محددة ولهذه البداية والنهاية ما يميزها من ناحية الشكل، وهذا ما ينطبق أيضا على الرواية." د.سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٤٣.

معينة تُمثِّل بداية انطلاق حيوات الشخصيات في الفضاء السردي، ومن تلك اللحظة الزمنية التي يختارها الكاتب لافتتاح روايته تبدأ معرفة القارئ الذي لا يعرف شيئا عما حدث أو عما سيحدث، فلابد أن يُعطى بعض المعلومات التي ستفسر له سير القص، وتمكنه من الالتحام مع حيوات الشخصيات التي تقدمها الرواية، "وكان بلزاك أشهر من أصّل تقنية هذه الافتتاحيّات في المدرسة الواقعية وأرسى قواعدها، ونهج منهجه مَنْ جاء بعده. وظلّت الافتتاحية بالنسبة للرواية الواقعية موضع عناية خاصة من الكاتب."(٨٠)

وتنوّعت افتتاحيات رواية ١٩١٩ بين افتتاحية أساسية وأُخريات فرعية، وقد بلغ مجموعهما ثمانٍ وستين صفحة حشد الكاتب في الأساسية منها أهم أحداث سبع وثلاثين سنة من بداية الاحتلال الإنجليزي في يوليو ١٨٨٢ حتى فبراير ١٩١٩ في خمس صفحات سردية(٨١) ذات كثافة زمنية عالية ألمّت سريعا بالحياة السياسية والاقتصادية الاجتماعية المصرية السابقة على زمن الرواية، ولعل الكاتب اضطرّ إلى تلك الافتتاحية التقليدية لبعد المسافة بين زمن القارئ وزمن الأحداث، مما دفع الكاتب لاختصار تلك الحقبة الزمنية من تاريخ مصر كخلفية ضرورية يحتاج إليها القارئ للاندماج في أحداث الرواية، ورغم تقليدية الافتتاحية الأساسية للرواية وانفصالها عن بنية النص إلا أنه يُحسب للكاتب أنها استغرقت حيزا نسبيا أقل بكثير عن غيرها من افتتاحيات الروايات الواقعية التي تتبع مثل هذا النمط من الافتتاحيات التقليدية، فلم يدخل بالقارئ في افتتاحية طويلة تحكى الماضي في عشرات الصفحات، كما فعل أبرز كتّاب الرواية الواقعية نجيب محفوظ في روايته "بين القصرين" التي امتدت افتتاحيتها

(٨٠) السابق، ص٤٤

(٨١) رواية ١٩١٩، ص٥:٩

إلى قرابة مائة صفحة بما يُعادل خمس الرواية في إيقاع سردي بطيء،وهذا مما يضر بحيوية البناء الفني للرواية، فكلما طالت الافتتاحية أصيب الإيقاع الزمني برتابة تبعث الملل في نفس القارئ، واستعاض كاتب رواية ١٩١٩عن طول الافتتاحية الأساسية في حكاية تفاصيل كثيرة متخيلة وواقعية ما بين الحادي عشر من يوليو عام ١٨٨٢ وأول فبراير عام ١٩١٩بأمرين: الأول الإيجاز والتلخيص فلم يقف عند التفاصيل مما منح الرواية إيقاعا زمنيا سريعا، والأمر الثاني: توزيع الماضي على لسان شخصياته التي تناوبت على السرد والانتقال بنا عدة مرات على مدار الرواية إلى الخلف بافتتاحيات فرعية لتعريف القارئ بالخلفية التي صنعت الشخصيات، بما يشعر القارئ بمسار انسيابي للزمن يتحرك به للأمام غير منفصل عن الماضي، فتتلاحق أحداث حاضر الشخصيات متسقة مع ماضيها؛ لتربط واقع المصريين إبان ثورة عرابي بواقعهم إبان ثورة ١٩١٩، فأحمد عبد الحي كيرة –إحدى الشخصيات الرئيسة–بعد أن قَتل أحدَ جنود الإنجليز يعود بنا من حاضره الساعة الثانية عشرة والنصف صباح أحد أيام فبراير ١٩١٩ إلى الوراء سنوات طويلة، متوقفا عند أحداث يناير ١٨٨١حين صدرت أوامر بإعدام الضابط "عبد الحي كيرة" بتهمة العصيان واتباع هوجة عرابي،فيُعطي الكاتب –على لسان الشخصيات– للقارئ الخلفية اللازمة ليتعرف على شخصياته، بما يُسهل عليه الدخول في عالمها الخاص، ومن المكان نفسه "قهوة متاتيا" انطلقت أحداث الماضي "هوجة عرابي" وأحداث الحاضر "ثورة ١٩١٩"، ومن صندوق الذكريات خرجت صورة قهوة متاتيا تعيد للابن الشاب ذكريات نضال أبيه، "جلس أحمد على طرف فِراشه يتمعن في الصورة العَتيقة المُثبتة في باطِن العلبة، صُورة لرجل في لون بشرته وقَسماته، يَجلس مُبتسمًا واثقًا في بَدلة مهندمة وبجانبه صَديق على منضدة في قهوة اسمها نُقِش على باب زُجاجي

خلفهما؛ "متاتيا" وتحت الصورة كُتب بخط مائل جميل: عبد الحي كيرة وسعد زغلول يناير ١٨٨١."(٨٢)

وكان لحوار الشخصيات التي ظهرت وتحركت بنفسها أمام القارئ أثره في تجسيد الصراع بين الماضي والحاضر،وكشفت مراوحات الكاتب بين الماضي والحاضر الفلسفات والرؤى المتباينة للشخصيات، ومن ذلك قول أم أحمد عبد الحي: "قهوة "متاتيا" تاني يا أحمد!! القهوة اللي ضيعت أبوك!

– يا أمِّي والقهوة ما لها بس؟! ...

– قاطعته: محمد عبده وعبد الله النديم وسعد زغلول، حد فيهم افتكر أبوك بعد ما مات؟ ...

– يا أمي!! النديم اتنفى ومات في بلاد بره.. ومحمد عبده نفوه إلى بيروت وسعد... بعصبية قاطعته: هايودّي نفسه في ستين داهية..."(٨٣)

سعد زغلول متحدثا إلى أحمد عبد الحي كيره: "والدك كان أجرأنا الله يرحمه، كان يُهاجم الخديوي بصوت عالٍ في قهوة مَتاتيا، يزعَّق ويشتِم ولا يهمه، كان أجرأنا رغم أنه بُكباشي في الجيش وعيون الخديوي في كل مطرح! ... خبرتنا كانت قليلة في القذارة السياسية قال الجملة الأخيرة بمرارة قبل أن يُردف: ... رجَّالة كتير انسحبوا، ما عدا أبوك وشوية زُملا فِضلوا مَعاه، في معركة التل الكبير اتقبض عليهم، ولمّونا كلنا بعدها، إحنا طلعنا بأحكام سجن لأننا مَدنيين، وعُرابي بَعد ما اتحكم عليه بالإعدام خففوا ونفوه، قرار سياسي عشان يهدوا الجماهير.

(٨٢) رواية ١٩١٩، ص٤٩،٥٠

(٨٣) السابق، ص٤٨

– وأبويا؟

– أبوك كان حَالم يا أحمد.. والحَالم ما يفهمش يَعني إيه خيانة.. أعدموه.. كان لازم يكون فيه كبش فدا.. عشان الثورة دي ما تتكررش تاني."(٨٤)

والتزم الكاتب في الافتتاحية الأساسية طريقة التسلسل الزمني المنتظم حيث يتوالى ترتيب الحوادث في النص تبعًا لزمن حدوثها في الواقع الخارجيشأن الروايات التقليدية، فلم نر نوعًا من الذبذبة الزمنية بالخلط بين الماضي والحاضر في تتابع المسار الزمني خلال الخمس صفحات الأولى"يوليو عام ١٨٨٢م قصف الأسطول الإنجليزي مدينة الإسكندرية ... منتصف سبتمبر تسقط القاهرة ... مر اثنان وثلاثون عامًا مات خلالها الخديوي "توفيق" وتولى من بعده الخديوي "عباس الثاني" والذي عزلته بريطانيا حين اشتعلت الحرب العُظمى سنة ١٩١٤ بسبب عدم تعاونه معها ومشاكستها؛ ليتولى من بعده السلطان "حسين كامل" ثم أخوه السلطان فؤاد من بعد وفاته، وإذا بمصر تجد نفسها في وضع لا تُحسد عليه؛ سُلطانها يَفرض اسمه ملك الإنجليز، مُحتلة بملايين الجنود، ومُطالبة بمُساعدة المُحتل من حَربه!! استنزفت البلاد لأربع سنوات.."(٨٥)

على خلاف ذلك تأرجحت الافتتاحيات الفرعية بين حاضر وماضٍ فكلما زادت الذبذبة الزمنية بين الماضي والحاضر زادت الحركة واتضحت إيقاعات الرواية، والكاتب كغيره من كتاب الرواية الواقعية قلمّا أدخل المستقبل،فالإشارات إلى ما سيحدث قليلة لا تعدو استشراف أو حلم أو توقع

(٨٤) السابق، ص٥٣

(٨٥) السابق، ص٥:٧

من الشخصيات، مثلشخصية ورد الحالمة المتطلعة في افتتاحية الرواية "فمستقبل الإنسان ليس إلا سقف أحلامه، هكذا قال والدها، ستُكمل تعليمها، وسترتبط بمُوظف طموح وربما ضابط وَسيم... ستبتعد عن الحي الفقير وستعيش في بيت كبير بجاردن سيتي يتّسع لأسرة سعيدة، وستنجب أبناء تسمِّيهم على اسميّ والديها، وستموت في فِراشها بعد عُمر مَديد بابتسامة راضية بين شفتيها"(٨٦) تعود بنا "ورد" من آفاق حلمها بالمستقبل إلى ماضٍ بائس فاسمها الحقيقي "فارتوهي" أرمنية جاءت إلى مصر مع والديها على متن سفينة من ميناء صيدا مع نهاية ١٩١٥وسط آلاف الأُسر التي نزحت إلى مصر في سيل لا ينقطع هربا من نيران الحرب العالمية،(٨٧) وفي انتقالة زمنية ثالثة نذهب مع الشخصية إلى حاضرها حيث أخذ الموت أمًّا بعد أب في وباء حصد أرواح الآلاف "واستقرت (ورد) وحيدة في شقتها المَنكوبة، مقطوعة الدمَّع تعميها الصّدمة ذَابلة شَاردة تنظر للسَّماء الخالية في انتظار إجابة، في انتظار معجزة."(٨٨) هكذا حملت لنا الافتتاحية الفرعية خليطًا من الأزمنة الماضية والحاضرة والتطلعات المستقبلية للشخصية، ملخصة الجزء الزمني الغائب عن سردية النص الذي سيتمدد في أربعمائة وعشرين صفحة من السرد الروائي.

ومن جانب آخر جاءت الافتتاحية الأساسية منفصلة عن النص مستقلة عنه على خلاف الافتتاحيات الفرعية التي جاءت مندمجة في بنية النص متسقة به متأثرة في ذلك برواية تيار الوعي،(٨٩) وقد اتسمت بإيقاع زمن يبطيء

---

(٨٦) السابق، ص١٢

(٨٧) رواية ١٩١٩، ص١١

(٨٨) السابق، ص١٦

(٨٩) تيار الوعي مصطلح أدبى يستخدم للدلالة على منهج روائى يعتمد على الجوانب الذهنية للشخصية فى صناعة العمل الابداعي، وقد ابتدعه وليم جيمس (١٨٤٠-

لوظيفتها الفنية في ملء الفراغ الذي تركه الكاتب بين عامي ١٩١٩م و١٨٨٢م، فرصد من خلالها الكاتب التغيرات التي لحقت بالشخصيات خلال سبع وثلاثين سنة فصلت بين ثورتي عرابي و١٩١٩م، وقد عاشت بعض الشخصيات فجيعة فشل أحمد عرابي واحتلال الإنجليز لمصر، فجسدت الرواية انعكاسات ذلك على شخصيات جيل عرابي والجيل التالي من الأبناء، فالتقط الكاتب الخيط بعد فوات سنوات؛ ليرصد التغيرات التي لحقت بالشخصيات حيث إن أثر الزمن بطيء لا يمكن إدراك آثاره في لحظة وقوع الحدث، وإنما تظهر آثاره بعد انقضاء فترة غير قليلة من الزمن،فسعد زغلول في منفاه "مالطا" "يسترجع سبعة وثلاثين عامًا مضت.. بَقايا ثورة مَبتورة بقيادة عُرابي.. استرجع أيام سجنه.. أيامًا آمن فيها أن العُنف هو الطريق الوحيد للتغيير حِين تُسدّ كُل الطرق.. نرتكِب أحيانًا أخطاء صغيرة لنتفادى أخطاء كبيرة.. القَرار مصيري والتصعيد سِلاح ذو حدّين."(٩٠)

واختيار الكاتب الساعة أو اليوم الواحد إطارًا زمنيا لافتتاحياته الفرعية تأثرٌ واضح منه بالرواية الحديثة لا سيما رواية تيار الوعي التي تنطلق من وحدات زمنية صغيرة، يحاول كُتَّاب رواية تيار الوعي من خلالها عرض حياة الشخصية كاملة، فاللحظة الزمنية الواحدة لا ينفصل فيها الحاضر عن الماضي الذي أصبح جزءًا لا يتجزأ منه، فالماضي منسوج في ذاكرة الشخصية

١٩١٠) ليشمل كل منطقة العمليات العقلية الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني، ويوجد عدة ألوان متباينة لتقديم تيار الوعي إلا أنها غير مألوفة في السرد بوصفه فنًا كتابيًّا، ومن أشهر تقنيات تيار الوعي المونتاج، وهذا يظهر بوضوح في الفنون المصورة والمتحركة وليست المكتوبة. ينظر: روبرت همفرى تيار الوعي فى الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعى، ص٢٧:١٥.

(٩٠) السابق، ص١٢٥

ومخزون فيها تستدعيه في اللحظة الحاضرة أولا بأول على غير نظام أو ترتيب، وقد أضفي هذا البناء حيوية على النص،وعمّق الإحساس بالحضور والديمومة الزمنية،وإن كان الكاتب قد تأثر بروايات تيار الوعي في هذه النقطة إلا أنه لم يحذُ حذوها في استغنائها التام عن حيز سردي يُمكن وصفه بافتتاحية زمنية أساسية، وإن كان حذا حذوها في روايات أخرى مثل روايته"تراب الماس"، ولعل ضخامة الفكرة التي تعالجها الرواية السبب في لجوئه إلى افتتاحية زمنية أساسية، فهو في حاجة إليها ككتلة نصيّة متكاملة تُظهر أحداث ربع قرن مضت في مسيرة حكم أسرة محمد على مرة، وحياة سعد زغلول مرة ثانية، ومسيرة النضال المصري بين ثورتي عرابي وسعد مرة ثالثة.

من ناحية أخرى إذا قارنّا بين حركة الزمن في الافتتاحيات الأساسية والفرعية التي استغرقت ثمان وستين صفحة من الرواية وبين حركة الزمن العامة في الرواية بعد ذلك التي استغرقت أربعمائة وأربعين صفحة من السرد سنجد أن افتتاحيات الرواية اتسمت بوتيرة انتقال زمني متباطئ، فالكاتب قدّم في الافتتاحية عالما ساكنا رتيبا بعد احتلال الإنجليز والتنكيل بالمقاومة المصرية، فالشخصيات تعيش عادات وروتين يتكرر يوميا، فوتيرة الحياة ثابتة متجمدة لا يطرأ عليها تغير أو تطور حتى كان الحراك الثوري، فافتتاحية الرواية تصف عالمًا ساكنًا يعيش أحوالًا من الرتابة والسكون لا يؤدى شيئًا سوي تكرار الأحداث المعتادة، وتظهر عناصر التكرار في بنية النص السردي في صورة بسيطة متمثلة في ظرف الزمان الذي يدل على التكرار، مثل ليلة بعد ليلة، كل ليلة، عهدا طويلا، بمضي الليالي والأيام، عادة الخروج والدخول للعمل والذهاب للمقهى.. وفي صورة أكثر تعقيدا متمثلة في الأفعال التي تدل على العادة والتكرار مثل: "مرَّت الأيام تدفن في طريقها الذكرى الأليمة... مرَّت

السنوات على سعد في إيقاع تقليدي حتَّى لاحَت بَوادر الثَّورة بداخله (سعد زغلول) ثانيًا"[٩١] وأفعال تدل على التكرار مثل: اعتاد، وألف..

وبعد أن حققت المقدمة الافتتاحية للرواية غرضها من استرجاع الماضي وربطه بالحاضر وعرض البيئة الروائية وتقديم الخلفية التاريخية للشخصيات دبّت الحيوية في المسار الزمني للرواية بما طرأ عليها من تغيُّر وتطور بحراك سعد زغلول وأصحابه وما تبعه من نفي ثم ثورة مثلت تطورا حركيا (ديناميكيا)فجّر الأحداث، وأخيرا ليس معنى تركيز الافتتاحية على استرجاع الماضي وتوصيف المكان أن وجودهما منحصر في الافتتاحية، فكل مسرح جديد للأحداث لن يخلو من مقدمة وصفية واسترجاع للماضي إلا أن الملاحظ أنه كلما اتجهت الراوية إلى المقاطع السردية الأخيرة تلاشت تقنية الاسترجاع تدريجيا، وتناقصت مساحة الزمن الماضي وتزايدت مساحات الزمن الحاضر.

المشهد

يتمثل المشهد في المقطع الحواري الذي يأخذ صورة ردود لغوية تتبادلها الشخصيات – كما هو مألوف في النصوص الدرامية – فبين ثنايا السرد يغيب الراوي، وتتقدم الشخصيات كاشفة من خلال الحوارات التي تجريها بين الحين والآخر عن طباعها وخباياها النفسية وموقعها الاجتماعي ومواقفها السياسية، فلا غني للراوية عن المقاطع الحوارية للشخصيات التي تعول عليها الروايات في بثّ الحركة والتلقائية في السرد وتقوية أثر الواقع في الرواية، ويُشكّل المشهد – بشكل عام – اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد (زمن الكتابة)مع زمن الحكاية (القصة) من حيث مدة الاستغراق، ونرى هذا

(٩١) رواية ١٩١٩، ص٥٩

التطابق والتوافق الزمني في المشهد الروائي كما نراه في المشهد الشفهي على خشبة المسرح، نراه في الرواية بينالزمنين السردي المكتوب والحكائي التخيلي متى لجأ الكاتب إلى تقنية المشهد (السرد المشهدي) بما يجعل الرواية تبدو وكأنها مسرحًا يعج بحركة الشخصيات وحواراتهم.

وبين الخلاصة والمشهد علاقة تلازم في الرواية الواقعية، فمن تواليهما تشكلت الرواية التقليدية، وإن اختلفت الخلاصة والمشهد في الوظيفة الفنية، فالأولى تقنية تسريع تقدم صوت السارد ونظرته لمواقف عامة عريضة، والثانية تقنية تبطيئ تكشف صوت الشخصيات بحواراتها المُكثَّفة عن أفكارها وعواطفها وانفعالاتها تجاه موقف خاص في فترة زمنية محددة. (٩٢)

وقد تنوعت المشاهد في رواية ١٩١٩ من حيث وظيفتها إلى ثلاثة أنواع:

الأول: مشهد افتتاحي يكون بمثابة استهلال أو تذييل للنص الحكائي، وتكون مهمته هي إحداث الأثر الدرامي الذي يُسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشخصيات.. وهذه الوظيفة الأساسية للمشهد الافتتاحي نجدها في رواية ١٩١٩في مشهد حفل قصر "البارون إمبان" بضاحية هليوبوليس.(٩٣) الذي جمع بين أحمد كيرة ونازلي ووالدها والملك فؤاد، فقد مثّل لحظة درامية هامة في حياة الشخصيات، ففي هذا المشهد انكشفت شخصية أحمد كيرة الثورية أمام عبد الرحيم باشا محافظ القاهرة ووالد نازلي بما سيكون له أثره في مصير أحمد، وفي هذا المشهد قرَّر الملك فؤاد

(٩٢) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص١٦٤:١٧٤.

(٩٣) رواية ١٩١٩، ص١٨٦:٢٠٠.

بعد رؤيته نازلي لأول مرة أن تكون زوجته وملكة مصر بما سيغير من مسار حياة الشخصية.

كما كشف المشهد الخلفيات الاجتماعية والسياسية المتباينة بين الشخصيات،وركَّز على الهوة الطبقية الواسعة بين شخصيات الرواية بما يجعل استمرار العلاقة بينهما بلا قطيعة أو صدام مستحيلا، ليترك المشهد للسرد بعد ذلك مهمة إعطاء التفاصيل والوقوف على الجزئيات..

النوع الثاني: المشهد الختامي الذي "يقدم حصيلة وجهات النظر حول شخص أو قضية معلومة تخصه، وذلك دون حاجة إلى وسيط سردي أو سواه بمعنى أنه يضعنا مباشرة أمام المواقف المعلنة للشخصيات مستعملًا نفس الكلمات والصياغة التي اختارتها للتعبير.. والمشهد في هذا يتفوق على جميع الأشكال السردية الأخرى بقدرته الدرامية وطابعه التلقائي المباشر."(٩٤)

ولم يظهر في ثنايا رواية ١٩١٩ المشهد الختامي الذي يأتي في نهاية كل فصل كي يتوج السرد ويوقف مجراه فيكون له قيمة اختتاميه، وتكون تلك المشاهد الختامية غالبا تسجيلا للمواقف النهائية للشخصيات أو إعلانا عن حصول اتفاق أو افتراق ما بين أطراف القصة؛ والسر في غياب هذا النوع من المشاهد عن الرواية باستثناء النهاية هو طبيعة البناء الهندسي للرواية حيث إن الكاتب لم يقسمها إلى فصول مكونة من عدة مشاهد يتخذ الكاتب من المشهد الأخير في كل فصل منها مشهدا ختاميا يوحي للقارئ بقرب نهاية الرواية، بل قسم الكاتب الرواية إلى ثمانين مقطعا سرديا بدلا من الفصول، جاء بعضها في صورة مشاهد، فكل مشهد يستقل بكونه مقطعا سرديا يصعب تقسيمه لعدة مشاهد يكون الأخير منها مشهدا ختاميا، باستثناء نهاية الرواية التي ضمت

(٩٤) بنية النص السردي، ص ١٦٩.

عدة مشاهد فرأينا المشهد الختامي بشكل واضح في الحوار الأخير بين نجيب الأهواني وأحمد كيرة، وقد ساهم تعدد المشاهد في الرواية بمسرحتِه الحوارية في تحقيق الحد الأقصى من التركيز الدرامي للنص السردي، كما ساعد الكاتب على إدماج ذلك العدد الكبير من الشخصيات في الرواية، متخذا من السرد المشهدي وسيلة للإقناع بواقعية الرواية، فمسرحة الحدث وعرضه دراميا من خلال المشهد محاولة للتخلص من سلطة الراوي صاحب الصوت المنفرد وغير المقنع دراميًا؛ ليفسح المجال لتعدد اللغات والأصوات تبعا لتنوع التكوين النفسي والثقافي والاجتماعي للشخصيات في النص الروائي الواحد.

النوع الثالث: المشهد الاستنطاقي أو مشهد اللقاء وقد استحوذ على الرواية ووظفه الكاتب في تحريك النص الروائي وتعميق دراميته، فأتاح الفرصة للشخصيات المتحاورة أن تتبادل الكلام والتعليقات دون أدنى تدخل بصوته كسارد حفاظًا على حرارة الموقف وتجسيدا لتلقائيته، ويدخل في هذا النوع المشاهد المرتبطة بأسلوب الاستنطاق أمام محقق كأسلوب مباشر لا بديل فيه عن الحوار كوسيلة خطابية أساسية تستدعي خلق مشهد مباشر تتوارد فيه أقوال الشخصيات، وهي تجيب على الأسئلة وتدفع الاتهامات وخير مثال على ذلك غرفة التحقيقات بسجن الاستئناف حيث حوار لجنة التحقيق الإنجليزية مع عبد القادر شحاته الجن "أثناء التحقيق كانت الأسئلة تنطلق منهم جميعا في وقت واحد كالإعدام رميًا بالرَّصاص الكُل يتنافس للفوز بالقلب، تتنوع استفهاماتهم بين السؤال المباشر والخبيث أو التهديد .."(٩٥)

وأخيرا يمكننا القول بأن المشهد احتل في رواية ١٩١٩موقعا متميزا ضمن حركة الزمن الروائي، فأحدث تنوعا على محور السرد، وكسر رتابة

(٩٥) رواية ١٩١٩، ص٣٤٠.

الحكي بضمير الغائب الذي هيمن على الرواية،وأتى بناء المشهد واقعيا في تأزمه وصراعاته، فنقل لنا الكاتب تدخلات الشخصيات ذات التوجهات السياسية والفكرية المختلفة مع المحافظة على صيغة الحوار الأصلية في النص دون محاولة إدماجها في لغة السارد وتجريدها من الزمن كما يحدث في الخلاصة، وأن الكاتب فضّل الدخول إلى المشهد دون مقدمات تلخيصية وعندما استخدمها أتى بها قصيرة، وأن مشاهد الرواية اتسمت بالطول النسبي فتراوحت مساحتها بين الصفحة والأربع وعشرين صفحة أعاد فيها الكاتب صياغة أفكاره؛ ليجريها على لسان شخصياته، وتنوعت بين مشاهد متصلة بلا وقفات وصفية ومشاهد منقطعة تخللتها وقفات وصفية، وهذا يكشف الثراء الدرامي للرواية وانفتاحها على عالم الشخصيات بعرض كلامها مباشرة دون وسيط.. فرغم كثرة المشاهد إلا أنها لم تُشعر القارئ بأنها ورم نصي زائد في جسم الرواية يحتاج إلى استئصال أو سيلان لغوي بلا طائل حكائي بل على العكس حافظ المشهد على طابعه الدرامي ووظيفته البنائية؛ لأن السرد المشهدي في الرواية خضع إلى تخطيط وإعداد وتفكير مسبق من الكاتب مبتعدا عن العشوائية.

الوقفة (الاستراحة)

تُمثل الوقفة الوصفية التقنية الزمنية الثالثة من تقنيات تبطيئ الزمن وتعطيل السرد، وهي ملفوظ روائي يُقدم الأماكن والأشياء الثابتة على حساب الزمن المتحرك، فتتوقف حركة الزمن على مستوى التخيّل القصصي بسبب تخلل المقاطع الوصفية[٩٦] لحركة سير الأحداث، فشروع الراوي في الوصف يُعلّق بصفة مؤقتة تسلسل أحداث الحكاية، فبينما يواصل الخطاب السردي سيره، يتوقف مسار سيرورة الزمن الحكائي، فينقطع استرسال زمن القصة، وتتعطل حركته بتوقف سير الأحداث، ويظل الزمن يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته في تقديم إحدى الأماكن أو الشخصيات فينتج عن ذلك انعدام التوازي بين زمن القصة (الحكاية) وزمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل القصصي، وينكمش أمام اتساع زمن الكتابة (زمن الخطاب السردي) ويترتب على ذلك تبطيئ في التتابع الزمني للقصة، ووقف للسرد بمعناه المتنامي. فالوقفة أو الاستراحة تقنية سردية مناقضة لتقنية الحذف الذي يُحدث فجوة زمنية في زمن الرواية (القصة) والخطاب السردي معًا بينما تمس الوقفة زمن الرواية (القصة) فحسب.

ولا يخلو نص روائي من وقفات؛ لأن الوصف حتمية لا مناص منها إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد لكن لا يمكن أن نسرد دون أن

---

(٩٦) الوصف من أهم الأساليب الفنية التصويرية والتعبيرية التي حفلت بها الأشكال الأدبية في مختلف العصور لاسيما الرواية، وهو "شكل من أشكال القول ينبيء عن كيف يبدو شيء ما و كيف يكون مذاقه ورائحته، وصوته ومسلكه وشعوره" (عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، ص: ٢٩٤)

نصف[٩٧] فالوقفات الوصفية جزء جوهري في النص الروائي، وليست مقاطع زائدة يُمكن الاستغناء عنها، ما دام لها أهداف سردية محددة مثل الإضاءة للحدث القادم، وتوفير معلومات عن الإطار الذي ستتحرك فيه الشخصيات قبل الشروع في سرد الأحداث، مثل وقفة الراوي أمام منفى سعد زغلول لإعادة بناء وعي جديد لدى القارئ بطبيعة المكان، فلم تكن مالطا منفى سعد ورفاقه جزيرة لكن سجن في "قلعة بولفاريستا.. مالطا كانت على ربوة مرتفعة، حوائطها مكسوة بالحجر ومُحاطة بسورٍ عَالٍ له باب حديدي يَحرسه فريق من الضباط المالطيين ببنادق طويلة لها حراب مدببة.." [٩٨]، وتعكس الوقفات قدرة الكاتب على رسم لوحات مكانية بالكلمات بدلا من الألوان، فتبدو الوقفة الوصفية وكأنها صورة التقطت بعدسة الكاتب للمكان، ومن أمثلة ذلك وقفته لوصف قصر البارون بداية من الشارع المؤدي إليه وانتهاء بأصغر تفصيلات

---

(٩٧) إذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا؛ لأن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، لكن الحركة لا توجد بدون أشياء على حد قول جينت، ويقدم المثالين التاليين لإثبات هذه الحقيقة. المنزل أبيض بسقف من ألواح الأردواز وبمصراعين خضراوين" " تقدم الرجل إلى الطاولة وأخذ سكينا" فالمثال الأول يمكن اعتباره وصفا خالصا طليقا من أي تحديد زماني، وخاليا من أية حركة بينما المثال الثاني بالإضافة إلى أن الفعلين (تقدم– وأخذ) يشخصان الحركة فإنهما يشتملان على عناصر أخرى لها طابع وصفي؛ لأنهما يُشيران إلى وجود أشياء في مكان الطاولة. (ينظر: تحليل الخطاب السردي، ص٢٦٤، بنية النص السردي، ص٧٩، بنية النص الروائي، ص١٧٩)

(٩٨) الرواية، ص١٢٢

المبنى من الداخل. (٩٩) ومثل هذه المقاطع الوصفية تحمل سمات لغة الكاتب وخصائصه الأسلوبية

وقد تفاوتت الوقفة الوصفية (الاستراحة) في رواية ١٩١٩ بين نوعين: استراحة للسرد ذات طبيعة جامدة خالية من أي إشارات رمزية –لا تختلف في ذلك عن المقاطع الوصفية في الرواية التقليدية – يقتصر دورها على التوضيح وإضفاء أبعاد جمالية على النص، وتُمثّل اختبار لوعي الكاتب بمظاهر الحياة الاجتماعية في تلك الحقبة الزمنية، ومنها قوله: "لم تبطئ الأمطار نَشاط عُمَّال الشَّحن والتفريغ أمام البَاخرة العِملاقة "سردينيا" يَنقلون إلى جوفها شُحنات قُطن وحُبوب ستصنَّع في أوربا ثم يُعاد تصديرها إلى مصر ملابس وأطعمة أمام الباب الخاص السبت الحادي والعشرين" (١٠٠) ومثل إيقاف الراوي المسار الزمني للأحداث باستراحة وصفية لمراسم احتفال القصر بزفاف الملك فؤاد من نازلي بنت عبد الرحيم باشا. (١٠١)

والنوع الثاني وقفات وصفية لها وظيفة تفسيرية رمزية جعلت من المقطع الوصفي عنصرًا أساسيا في خدمة القصة فيبدو وكأنه سبب ونتيجة، ومن ذلك وقوف الراوي أمام مسجد الظاهر بيبرس لوصف ما أحدثه الاحتلال الفرنسي ثم الإنجليزي بقوله :"من فبراير ١٩٢٠، الساعة السابعة والنصف مسجد الظاهر بيبرس كان محفوفًا بالنخل من كل جانب، يتوسط الميدان بأسوار مرتفعة أخفت من هيئته ما يدل على أن هذا المكان كان مسجدًا، لا مئذنة ولا قبَّة، فقد هدم الفرنسيون مئذنته سنة ١٨٠١م، واستخدموه كقلعة حَربية مدَّة

(٩٩) ينظر: الرواية، ص١٨٦،١٨٧

(١٠٠) ينظر: الرواية، ص٣٩٠

(١٠١) ينظر: الرواية، ص٢٤٣،٢٤٤

وجودهم في مصر، ثمَّ حوَّله الإنجليز حين أتوا بجيوشهم إلى مذبح للحيوانات قبل أن يتم العفو عنه وتُغلق أبوابه على خليط من روائح الروث والدم."[١٠٢] فتعكس الوقفة الوصفية – رغم قلة العبارات الواصفة– علاقة المحتل بالمكان الذي دنَّسه في ماضيه ١٨٠١م وحاضره ١٩٢٠ مما يجعل علاقة المحتل بالمكان متماهية مع علاقته بشخصيات الرواية، ولو تكرر هذا الصنيع مع كل وقفاته الوصفية؛ لأكسب المكان حضورًا نفسيا لا يقل عن حضوره الفيزيائي (الطبيعي) بما يُؤدي إلى ثراء النص السردي.

ولعل السرد بضمير الغائب هو ما قيّد الوقفات في رواية ١٩١٩ فلم تتجاوز الوقفات غالبا بضعة سطور في بدايات المقاطع السردية (الفصول) كما في المثال السابق على خلاف عادة كتّاب الرواية الواقعية في الإسهاب الوصفي، وآخذ على الكاتب الإكثار من الوقفات الخارجية المنفصلة عن زمن القصة التي اعتمد عليها في الانتقال من مقطع سردي إلى آخر إذ لم تعد بمثابة محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه في نهاية الفصول، بل حشدت الكثير من التفاصيل التاريخية في صورة نشرات ورسائل أثقلت المسار السردي، منها قوله: "رقم "٣٨٧" عاجل

من الجنرال سير أ.هـ أللنبي إلى إيرل كيزون

–في الساعة العاشرة والنصف من صَباح اليوم ألقيت قنبلة بمنطقة جناكليس على سيارة رئيس الوزراء "محمد سعيد باشا" ولم يُصب.. تمّ القبض على أحد المتطرفين ويُدعى "سيد على محمد" طالب بالمعهد الديني بالإسكندرية وجار التحقيق معه.

(١٠٢) السابق، ص٣٠٨

– العمليات الإرهابية بدأت تستهدف الوزراء المصريين جرَّاء تصريح "سعد زغلول" الذي اتهم فيه من يتولون المناصب في ظل الحماية البريطانية بالخيانة.

ألنبي (فيلد مارشال)

المندوب السامي" (١٠٣)

وأخير لم نر الوقفة الداخلية التأملية في رواية ١٩١٩ إلا في مواضع قليلة، وفيها تتحوّل إحدى شخصيات الرواية إلى سارد يستقرأ بطول تأمله تفاصيل واقعه عبر استراحة وصفية هي جزء من زمنية القصة، ولا تخلو من حركة –وإن كانت بطيئة– مستمدة من نفسية الشخصية المضطربة بطابعها، ومنها قوله: "لاح الوحش القاتِم يسير وئيدًا بصَرصرة حادة وضجيج له وقعٌ مُقبض، اقترب أهالي البلد من رصيف المَحطَّة يتطَلّعُون إلى الجَسَد الحديدي العِملاق الذي توقَّف، ينهشونه بأعينهم نهشًا، لحظات وفُتّحت الأبواب ثم بدأ الوافدون في النزول تِباعًا، وُجوه كالحة شاحبة وأجساد بَرزت عِظامها وجفَّت جلودها من حرق الشمس." (١٠٤)

(١٠٣) السابق، ص٢٥٦

(١٠٤) السابق، ص٩٦.

(٥)

البعد الأفقي للزمن

المفارقات الزمنية في بنية رواية ١٩١٩

يمكننا أن نميّز داخل بنية كل نص روائي بين زمنين زمن الحكاية (القصة) وزمن السرد؛ فلا يتطابق تتابع وقائع سرد الرواية زمنيا مع الترتيب الطبيعي لوقائعها كما حدثت فعليا إلا في بعض الحكايات القصيرة جدا التي يمكن سرد أحداثها مرتّبة وفقا لزمنية وقوعها، وهذا لا وجود له في بنية الرواية الطويلة،(١٠٥) فالسرد لا يمكنه عرض عدد من الحكايات في آن واحد في الكتابة الروائية، وإن تزامنت في حدوثها واقعيًا؛ لذا يتدخل السارد في ترتيب الحكايات ترتيبا تتابعيا، فرغم أن حكاية عبد القادر تزامنت في حدوثها مع حكاية أحمد عبد الحي إلا أن الكاتب أتي بهما متتابعين في الرواية.

ومن جانب آخر لا يُلزم الكاتب بالتتابع الزمني للأحداث داخل بنية أحداث الحكاية الواحدة، فلو افترضنا أن حكاية أو قصة ما تحتوي على أحداث متتابعة منطقيا على الشكل التالي: (أ – ب – جـ – د) فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يُمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي: (جـ – د – ب – أ) وهذه الصورة الناتجة من عدم التطابق نُطلق عليها مفارقة زمنية تتناولها بعض الدراسات النقدية تحت عنوان مفارقات سردية،(١٠٦) ويُطلق عليها آخرون البعد الأفقي للزمن الروائي. (١٠٧)

---

(١٠٥) ينظر: د. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص٤٠، ٤١.

(١٠٦) "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يُولّد مفارقات سردية... فالتلاعب بالنظام الزمني لا حدود له، ذلك أن الراوي قد يبتدئ=

وإذا توقفنا أمام المفارقات السردية أو البعد الأفقي للزمن في رواية ١٩١٩ فسنجده يتشكّل من خلال ثلاثة أنساق أو مستويات زمنية

الأول: الزمن المحوري للسرد

وهو المسار الزمني الأساسي أو ما يُسميه جيرار جينت بـــ "مستوى القص الأول"، وهو الزمن الحاضر فيرواية ١٩١٩، فرغم أن الكاتب بنى روايته منذ البداية على ثنائية زمنية جسدت حالة التضاد بين حاضر الشخصيات وماضيها، إلا أن الحاضر كان أكثر استحواذا من الماضي على بنية

=السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد؛ ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي أ – ب – ج فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي أ –ج – ب وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة الزمنية إما ان تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة." د. حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٧٣.

(١٠٧) يُراد به مختلف التغيرات الزمنية التي تلحق زمن الحكاية (القصة) دون زمن الخطاب السردي، ويتصل بأمرين: نسق ترتيب الأحداث في القصة وموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في النص "فالأصل في المتواليات الحكائية أنّها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيرًا حثيثًا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب، على أن استجابة الرواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية؛ لأن تلك المتواليات قد تبتعد كثيرًا أو قليلًا عن المجرى الخطي للسرد، فهي تعود إلى الوراء؛ لتسترجع أحداثًا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام؛ لتستشرف ما هو آتٍ أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية." (د.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص١١٩)

الرواية، فمثّل نقطة الارتكاز وصلب بنية نصه السردي، مستغرقا على المستوى الكمّي والوظيفي أغلب المقاطع السردية مقارنة بالماضي الذي قدّمه السرد الاسترجاعي في مساحات أقل من الرواية، بينما جاء المستقبل في المرتبة الثالثة في مساحات أقل بكثير من سابقيه عبْر تقنية السرد الاستباقي كما ستوضح الدراسة.

فبدأ النص الروائي بلحظة حاضرة ثم تذبذب المسار الزمني الروائي بعدها، فتوقف من أحمد مراد بين الحين والآخر عن الاسترسال في الحكي المتنامي والتسلسل الزمني لحاضر الشخصيات معطيًا الفرصة لمفارقة زمنية تُفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة، فيترك الراوي مستوى القص الأول الحاضر كزمن رئيسي؛ لينسج بالاستذكار(١٠٨) بعض الأحداث الماضية بالعودة إلى الوراء، أو باستشراف بعض الأحداث المستقبلة بالقفز إلى الأمام، فحركة الزمان غير المرئية في رواية ١٩١٩ انتقلت بين ثلاثة أبعاد: ماضٍ كان موجودًا ثم أصبح عدما، ومستقبل آتٍ وحاضر يربط بينهما.

فحددت طريقة ترتيب عناصر الزمن الثلاثة –ماضٍ وحاضر ومستقبل – داخل راوية ١٩١٩طبيعة الرواية وشكلها، فتوظيف تقنيات الانتقال الزمني خط فاصل بين الرواية التقليدية الملتزمة بالانتقال الزمني النمطي المعتاد من الماضي إلى الحاضر، والرواية الجديدة التي تتداخل وتتلاحم فيها المستويات

---

(١٠٨) استعاض جيرار جينيت بالاستذكار والاستشراف عن مصطلحات مثل مصطلح الاستعادة أو الاسترجاع، أو استعراض الأحداث الماضية أو الإخبار البعدي عند فاينريش H.Weinrich ومصطلح التوقع أو الاستباق أو الانتظار لما تحمله تلك المصطلحات من حمولة ذاتية ونفسية زائدة (ينظر: بنية الشكل الروائي ص١١٨: ٢٢١)

الزمنية الثلاثة التي تربطها علاقة عكسية (غير طردية) [١٠٩] فرواية ١٩١٩ مثل سائر الروايات الواقعية الملتزمة في تسلسلها الزمني الرئيسي بخط مستقيم لحاضر الشخصيات على حساب ماضيها ومستقبلها، فالتزمت الرواية بالمتواليات الزمنية المُتَتبِعة لانتقالات المسار الزمني المحوري (حاضر الشخصيات)، وقد حرص فيها الكاتب على وضع معالم نصية تساعد القارئ على تتبع حركة الزمن السردي الرئيسي، فلا يخلو مقطع سردي من عنوان يشير إلى زمن وقوع الأحداث على وجه التحديد باستخدام ظرف الزمان أو الإشارات إلى تواريخ محددة مع بداية كل مقطع سردي (فصل)، منها: "الإثنين ١٠مارس ١٩١٩ ٨:١٥ أبشاق الغَزال.. مَركز بَني مَزار.. المِنيا"[١١٠] "٧إبريل ١٩١٩... ٨إبريل ١٩١٩... ٩إبريل ١٩١٩"[١١١] "في بدايات مايو ١٩١٩كانت الثورة المصرية قد نجحت في النيل من ثقة الإنجليز في أنفسهم."[١١٢]، " ٢٤ مايو ١٩١٩ سراي البستان بباب اللوق." [١١٣] وحرْصُ الكاتب على تحديد المعالم الزمنية في نصه جعله يتدخل بصوته كسارد أحيانا مباشرة لتنبيه القارئ إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى

---

(١٠٩) بمعنى أنه كلما ضاق الحاضر الروائي امتدّ الاسترجاع أو الاستشراف كما في روايات تيار الوعي، وكلما اتسع الحاضر كزمن محوري تراجع حيز الاسترجاع والاستشراف كما في الروايات الواقعية.

(١١٠) رواية ١٩١٩، ص٩٦.

(١١١) السابق، ص١٣٨.

(١١٢) السابق، ص٢٠١.

(١١٣) السابق، ص٢٤٣.

يتمكّن القارئ من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث، مثل قوله: "اليوم التالي.. مسرح الإجيبسيانة الساعة ٧:٤٥م" (١١٤)

الثاني: الاستذكار (الاسترجاع)

هو استعادة أحداث ماضية سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، واستحضار تفاصيلها في ظل واقعة حاضرة من خلال إيقاف السارد مسار تطور الأحداث، والعودة إلى الماضي، وتلك خاصية حكائية قديمة انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة من الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، فالقصة ــ لكي تُروى ــ يجب أن تكون قد تمّت في زمن ما، غير الزمن الحاضر؛ لأنه من المتعذر أن تُحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة (الماضي) وزمن سردها (الحاضر)، ولا يمكن فهم الماضي أو المستقبل إلا في سياق الزمن السردي المتجسد في النص أي من خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والماثلة فيه.

وتميل الرواية من بين الأنواع الأدبية المختلفة إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عبر الاستذكار (الاسترجاع) الذي يأتي كنوع من التبرير الفني لعملية السرد ذاتها؛ لأن صلة الحاضر بالماضي لابد أن تبنى على مسوغات قوية، تقنع المتلقي بالسيرورة الزمنية داخل النص السردي، وتحافظ على تماسك بنائه المنطقي والفني بالمزج بين الرؤية التاريخية الماضية والعرض السيريّ الحاضر، فالماضي زمن مرجعي منه بدأت الحكاية وإليه

(١١٤) السابق، ص١٤١.

تنتهي، وتستقي كل الأحداث مسوغات حضورها من وجود الزمن الماضي كإطار للمبنى الحكائي. (١١٥)

وقد اتخذ الاستذكار (الاسترجاع) في رواية ١٩١٩ ثلاثة أشكال: خارجي وداخلي ومزجي تبعًا لتعدد مستويات الماضي الذي يحمله الاستذكار بين ماضٍ بعيد وماضٍ قريب، وإن صعّبت تقنية الاسترجاع على القارئ التتبّع الخطي للزمن في رواية ١٩١٩ إلا أن حركة الاستذكار الأفقية داخل بنية الرواية أكسبت النص جماليات من قبيل تغيير وتيرة السرد وكسر رتابة التتابع وزيادة عنصر التشويق والإمتاع بالخروج عن الإيقاع المتوقّع ومفاجأة القارئ.

من ناحية أخرى لم تقف وظيفة الاستذكار عند تلك الأغراض الجمالية فحسب، بل وظّف الكاتب الاسترجاع الخارجي – وهو العودة بالقارئ إلى ما قبل بداية الرواية – في ستة أغراض:

أولها: ملء الفراغات الزمنية للواقع السابق على زمن بداية القصّ بما يساعد على فهم مسار الأحداث؛ فبدأت رواية ١٩١٩ بمقاطع مكثفة من الاسترجاع؛ ربطت بين ثورة عرابي وثورة ١٩١٩، وهيئت القارئ؛ لتقبّل الثقل السردي الذي ستنوء به سيرة شخصياته بكامل شحنتها الفكرية (الأيدلوجية) وخلفياتها التاريخية وأبعادها الاجتماعية، فاستجمع الاستذكار (الاسترجاع) – لاسيما في افتتاحية الرواية– ما تناثر في خلد الشخصيات من ذكريات؛ للتمهيد للحكاية الأساسية في بؤرة السرد المتجسدة في روعة الميلاد ومأساة الموت لثورة ١٩١٩، ومثل هذه الافتتاحيات الاستذكارية لا نراها إلا في الرواية

١١٥ – ينظر: بناء الرواية، ص٥٨:٦٤، بنية الشكل الروائي، ص ١٢١:١٣١، ص١٤٣،١٤٤.

الواقعية، مما يُؤكد تصنيف الدراسة لرواية ١٩١٩ من الروايات الواقعية، وستأتي شواهد على ذلك عند تناول الدراسة لافتتاحية الرواية.

ثانيها: استدراك ما خلَّفه الحكي بسبب الحذف عادة، فأكمل الاسترجاع ملء فجوات السرد، كما في حكاية السبعة عشر شابا من قرية أبشاق الغَزال مَركز بَني مَزار الذين سكت السارد عن حكايتهم بعد أن أخذهم الإنجليز، حتى عاد لاستدراك ذلك على لسان ياسين بقوله: "الإنجليز رصوا العيال اللي رافضة صَف وحطُّوا البنادج في رجابيهم من ورا، وأمروا الموافجين يضربوا.. العيال اللي معاي ما ضربوش.. بكوا ورَموا سِلاحهم ع الأرض والإنجليز ضربوهم بالنار.

دولت: وإنت يا ياسين؟! نسج عقلها هواجِسه حين طال الصمت.

ياسين: يا كنت هاضرب.. يا كنت أموت زي ما ماتوا..

تأملته بعينين امتلأتا رُعبًا قبل أن تقوم، ابتعدت وبعد بضع خطوات نظرت وراءها علَّه يكون سَرَابًا أخًا لم يعُد لقريته، أخًا قتل أو مات قبل أن يولد لكنَّه كان هناك لا يتحرَّك رأسه نكس على صَدره."[١١٦]

ثالثها: إضافة معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، مكان، حدث)، مثل استدعاء صفية زغلول لذكريات البيت الذي عاشت فيه مع سعد، فيقول الكاتب: "امتلأت قلقًا، أطلقت زَفرة حَارة لمَّا تطلَّعت لجَنبات بَيتها الكَبير، ملأت عينيها مِن أركانه كأَنَّها تراه لأول مرة، تتذكر يوم انتقالها إليه حين انتهى سعد من بنائه، وتزويده بالأثاث من فرنسا وفيينا

١١٦ – رواية ١٩١٩، ص١٥١،١٥٢.

وألمانيا، بَيت يَليق بابنة باشا ورئيس وزراء... أفاقت صفية من خواطرها حين التقطت أذناها جَلبة العربة عند مدخل البيت." (١١٧)

ومنه استدعاء شخصية كانت موجودة، ولم يتسع المقام لتقديمها وعرض خلفيتها، فغابت عن السرد حتى عادت ثانية بالاستذكار، مثل شخصية نجيب الأهواني التي قدمها أحمد عبد الحي في افتتاحية الرواية، ثم اختفت حتى رأيناها مرة أخرى في سجن طرة تمد يدًا بأربع أصابع لتصافح عبد القادر قائلا: "نجيب الأهواني.. مُؤبد في محاولة اغتيال السلطان. استعاد عبد القادر كلمات أحمد في الغابة المُتحجِّرة بالمُقطَّم: سنة ١٩١٥ شاركتُ زميلا لي في رَمي قنبلة على السُّلطان حسين كامل.. كنا نجرّب القنابل هنا في الغابة.. وفي يوم تأخر لحظة في رمي القنبلة انفجرت بَدري شظية منها قطعت صُباعه.. صافحه عبد القادر فأردف الرجل أحمد إزيّه." (١١٨)

رابعها: تكرار إثارة أحداث سبق سردها داخل المتن الحكائي للتذكير بها، ففي أربعة مواضع من الرواية (١١٩) يعيد الكاتب استرجاع حكاية إعدام والد أحمد عبد الحي كيرة لمشاركته في ثورة عرابي، للتأكيد على الصلة الوثيقة بين ثورة عرابي وثورة ١٩١٩وتقديم أحمد كرمز لجيل ثانٍ من المقاومة امتدادًا لجيل أبيه، فالأجيال تتعاقب على النضال ضد الاستدمار الإنجليزي.

وقد يكون تكرارها لتغيّر دلالتها مثل حكاية شحاتة الجن فتوة السيدة زينب الذي قتل برصاصة إنجليزي في مظاهرة أمام منزل سعد زغلول، فبدا

---

١١٧ – السابق، ص٦٢.

١١٨ – السابق، ص٣٧١،٣٧٢.

١١٩ – رواية ١٩١٩، ص٤٨،٥٢،٥٣،٨٠،٨١،٢٣٣،٢٣٤.

للقارئ بطلا، ثم سرعان ما اكتسبت حكايته بعدًا آخر في نهاية الرواية بالاسترجاع على لسان وكيل الداخلية الإنجليزي آرثر قائلا: سأحكى لك القِصة أيها البائس.. قصَّة فتوة الحيِّ الذي لم يكن يومًا ضد وُجودنا.. فتوة الحي الذي نال سطوة المنطقة بمباركتنا.. فتوة الحي الذي يتقاضى الهِبة الشهرية مني شخصيًا ليشي بأمثالك من الحَالمين الذين يُفسدون الحياة بخبراتهم الضئيلة وحماسهم الساذج... والدك كان يتقاضى مني شخصيًا راتبه الشهري منذ تولّى فتونة مَنطقة النَّاصرية.. هكذا كان الحَال لسنين.. حتى تلفت خلايا دماغه تدريجيا ربما بسبب الأفيون الذي يمصّه أو الخمر سيئ الصنع.. مسكين.. المهم أنه انقطع عن زيارتنا.. أعتقد أن السبب كان رغبته في زيادة المُرتب.. أو أن جِرار الفخار التي يُخفي فيها النقود لم يعد لها مَكان تُدفن فيه.. تلك مَرحلة جديدة في عُمر كُل مرتزق.. تبدأ لديه أعراض الإحساس بالأهمية.. تتحوّل إلى نديّة.. ثم عداء كامل مَصحوب بغباء.. الجنون بعينه.. في الأيام الأخيرة أرسلت له أكثر من مرة، وفي كل مرة كان يمتنع عن زيارتي.. حتى أتى يوم وجدته أمامي في مظاهرة... لمست في عينه داء السعار.. المرحلة الأخيرة من داء السعار لا علاج لها محزنة أرديته.. ارتعش قليلا ثم زاغت عيناه قبل أن يتبول على نفسه.." (١٢٠)

خامسها: تقديم شخصية جديدة فيلجأ للاستذكار لنتعرّف على ماضيها وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى، فليس من الممكن استيعاب جميع شخصيات الرواية في الافتتاحية؛ لذا تناثرت مقاطع الاسترجاع الخارجي المُعرِّفة بالشخصيات في سياق الرواية، مثل شخصية البارون، فيقول عنه: "صاحب شركة واحة هليوبوليس اللي عاملة المدينة دي كلها، هو اللي عامل

١٢٠ – السابق، ص٣٤٨،٣٤٩.

مضمار الخيل ومَلاهي لونابارك وقصر هليوبوليس والقصر العجيب اللي إحنا فيه ده.. كل حاجة كانت ماشية تمام لغاية ما حَصَلت مشادة بينه وبين السلطان حسين كامل الله يرحمه.. لأنه عاوز القصر هدية.. البارون ما وافقش.. فالسلطان ضيَّق عليه مَشاريعه.. خاف على نفسه فسَافر مع أخته وبنته الوحيدة لبلجيكا.. لغاية ما سمع خبر موت السلطان.. وأول ما انتهت الحرب قرَّر يرجع." (١٢١)

سادسها: إعادة بعض ذكريات أحداث سابقة لتفسيرها تفسيرا جديدا وإكسابها معنى مغايرا لتغير واقع الشخصيات وتعبيرا عن حالة التفاعل بين الماضي والحاضر داخل الشخصيات، فـ "الذكريات كلما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجد من أحداث.. ويختلف معنى الأحداث بالابتعاد حيث إن الحاضر يُضفي عليها ألوانًا جديدة وأبعادًا متغايرة. وتكون المقارنة والمقابلة بين الماضي والحاضر الروائي إشارة إلى مسار الزمن، ومقامًا لإبراز معالم التغير ومواضع التحوّل. وكيف كانت الأحوال في الماضي، وكيف أصبحت؟ فالعادات تتغير أو تظل كما هي، ولكنها تكتسب معنى جديدا أو تفقد معناها كلية." (١٢٢)

فلخَّص الاستذكار ذكريات المصري الهارب أحمد كيرة مع محبوباته الثلاث: مصر ونازلي وورد وأعاد تفسير ما انتهت إليه الشخصيات الثلاثة بقوله: "ينزل عليه الليل فتتراءى له حَبيباته في النجوم، الأولى اغتصبها الإنجليز، الثانية تزوَّجت مَلكًا والثالثة زفَّت نفسها لمَسيح في السماء!" (١٢٣)

---

١٢١ – السابق، ص١٩٠،١٩١.

١٢٢ – بناء الرواية، ص٥٩.

١٢٣ – رواية ١٩١٩، ص٣٩١.

وإذا انتقلنا إلى **الاسترجاع الداخلي** وهو عودة الكاتب إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية غير أنه تأخر تقديمه في النص، فسنجد أن الكاتب لجأ إليه لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، ولم تُذكر في النص الروائي من باب الاختصار، منها استرجاع سعد زغلول لقصة زواجه من صفية ابنة رئيس الوزراء وقصة دخوله الحكومة وزيرا للمعارف والحقانية ثم خروجه منها.(١٢٤)

وأحيانا يلجأ إلى الاسترجاع الداخلي وسيلة لإطلاع القارئ على وقائع خارجية عن الإطار المكاني المحدود الذي حصر فيه شخصياته، وكأنه خشبة مسرح تعوق دون الخروج عن إطار المشهد، لصعوبة تغيير المناظر، فيأتي الاسترجاع على لسان الراوي معرفا بنطاق واسع مثل شارع شهد مظاهرة حاشدة انحرفت إلى أعمال عنف ثم سرعان ما عادت إلى سلميتها بقوله: "مشت المظاهرة وفيها كل طوائف الأمة من عُمَّال ومُوظَّفين وطلبة هاتفين بالحرية، استمرت المسيرة ثماني ساعات ثم حدث إطلاق نار تجاهها من نافذة رجل أرمني، صعد المتظاهرون بنايته فقتلوه وأحرقوا بعض محال الأرمن والأجانب قبل أن يُسيطر منظمو المظاهرة على العنف، ويوقفوا مَوجة الغضب.. بصعوبة."(١٢٥)

كما استخدم الكاتب الاسترجاع الداخلي كتقنية ضرورية لترتيب سرد الحكايات المتزامنة في بنية الرواية، إذ يلزم لتتابع السرد أن يترك حكاية وينتقل لأخرى ثم يعود بتقنية الاستذكار الداخلي إلى الحكاية السابقة وهذا ما تناولته الدراسة عند معالجتها لطريقة التناوب الحكائي التي استحوذت على

١٢٤- رواية ١٩١٩، ص٩٥:٩٧.

١٢٥- السابق، ص١٢٢.

قرابة تسعين صفحة في أول الرواية ثم عدل عنها الكاتب إلى طريقة التداخل الحكائي؛ حتى يُجنب القارئ اللبس الناتج عن استمرارية الاستذكار الداخلي أكثر من ذلك.

وأخيرا الاسترجاع المزجي وهو الجمع بين الاستذكار الخارجي والداخلي،ولجأ إليه الكاتب في مساحات سردية ضئيلة، منها استذكار آرثر لحكاية فتوة الناصرية حيث جمع في استذكاره بين أحداث سابقة على زمنية أحداث الرواية (استذكار خارجي) وأحداث لاحقة لبداية الرواية (استذكار داخلي).[١٢٦]

وإذا توقفنا أمام وسائل (تقنيات) الانتقال من مستوى زمن القص الأول إلى استرجاع الماضي فسنجد الكاتب استخدم غالبا التقنيات المستحدثة في الرواية الجديدة التي تحول بها الروائيون من مفهوم الراوي العالم بكل شيء إلى مفهوم منظور الشخصية المحدود الذي صبغ الاستذكار بصبغة خاصة ومنحه مذاقا عاطفيا، فعاد الكاتب بالشخصية إلى الماضي ثم ارتدّ بها إلى الحاضر دون أن يفقد النص تلاحمه، فأتقن الربط بين مقاطع الاسترجاع الزمني ومستوى القص الأول مستخدمًا المونولوج الداخلي أو الأسلوب غير المباشر الحر في مقاطع الاسترجاع معتمدًا على وسيلتي الذاكرة وأحلام اليقظة أو هواجس النفس.

ومن أمثلة الذاكرة الاستذكارية لقاء ياسين بأخته دولت بعد سنوات من الغياب، فارتدّ الكاتب من اللقاء كنقطة زمن حاضرة إلى الخلف، بعد أن حرّك حوارهما ماكينة الذكريات في نفس ياسين لعرض الماضي الذي أخذت الذاكرة في عرضه أمام عينيه. "شردت عيناه في الأفق وتحجّرتا قبل أن يتكلم

١٢٦- ينظر: السابق، ص٣٨٧،٣٤٨.

بشكل آلي غير عابئ بخيط الريالة الذي تدلى من فمه إلى صدره.

– أوّل واحد كان شعبان ابن معوض البجَّال.. ما كانش مصدّج.. ولا أنا كنت مصدّج إني بدوس الزِّناد.. تاني واحد كان عطية بن أبو وهدان.. اصّير على روحه جبل ما الرصاصة تصيبه.. تالت واحد كان عويضة...

–بزيادة يا ياسين.. بزيادة.

تأمّلته بعينين امتلأتا رُعبًا قبل أن تقوم، ابتعدت وبعد بضع خطوات نظرت وراءها علَّه يَكون سَرابًا." (١٢٧)

ومن أمثلة خلط الاسترجاع بأحلام اليقظة وهواجس النفس حالة عبد القادر في السجن فلأول مرة تتحقق أمنيته ويبتسم له والده، "زاره أبوه في الزنزانة صامتًا مثل آخر عهده به، صَدره وجبهته تزيَّنا بالرصاصات الإنجليزية ينظر إلى شبَّاك يتسلل منه ضوء الشمس ليلًا! لم يُكلّمه لكنه نظر إليه وابتسم."(١٢٨)

فأتي الاسترجاع بتلك التقنيات طبيعيا ملتحمًا بمستوى القص الأول ملونًا بعواطف الشخصيات ومشاعرهم، مُضيفًا على النص لونًا تعبيريًا من التصوير يبتعد به عن التجريد الذهني، فالقارئ ينتقل بين عناصر الزمن من ماضٍ وحاضر في حركة طبيعية جعلت منهما وحدة لا يفصلهما فاصل مفتعل غير أنه يُؤخذ على الكاتب أنه لجأ أحيانا إلى لغة سردية كلاسيكية قديمة كأداة (تقنية) للانتقال من القص للزمن الحاضر إلى استرجاع الماضي معتمدا على عبارات مسكوكة تقليدية لافتتاح الاستذكار، مثل قوله: تذكرت، أذكر، يذكرني،

---

١٢٧ – السابق، ص١٥٤.

١٢٨ – السابق، ص٣٣٩.

كان من عادته، اعتاد في الماضي، وتلك صور تقليدية في الاسترجاع عرفتها الرواية الواقعية في بداياتها، [١٢٩] ويبدو معها الانتقال إلى الماضي متكلفا، وكأنه أُقحم في بنية النص الزمني، ومن نماذجها في رواية أحمد مراد كلمة استرجع، يسترجع في قوله: "أشعل سيجارة وهو يسترجع سبعة وثلاثين عامًا مضت.. بَقايا ثورة مَبتورة بقيادة عُرابي.. استرجع أيام سجنه.. أيامًا آمن فيها أن العُنف هو الطريق الوحيد للتغيير حِين تُسد كُل الطُّرق.. نرتكب أحيانا أخطاء صغيرة لنتفادى أخطاء كبيرة.. القرار مَصيري والتصعيد سِلاح ذو حدَّين." [١٣٠] ومنها تكرار كلمة "عادة" أربع مرات في صفحة: "هي كعادتها عَابسة... هو كعادته لا يرفع عينيه... ليس من عادته التغيّر... ليس من عادتها هذا الشعور." [١٣١]

الثالث: الاستشراف (الاستباق)

هو التطلع إلى فترة زمنية مقبلة بأن يروي السارد أحداثًا قبل أوانها، ويُحدث هذا النمط السردي تداخلا في نظام الأحداث التي تخرج عن سيرورتها السببية، ويتغير المسار الزمني الأساسي للأحداث بتقديم متواليات حكائيه محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب؛ لاستشراف مستقبل الأحداث، وتوقع ما سيحدث من مستجدّات في الرواية، ويدخل الاستشراف في صميم التحريف

١٢٩ – ينظر: بناء الرواية، ص٩١،٩٢.

١٣٠ – رواية١٩١٩، ص١٢٥

١٣١ – السابق، ص٢٢٤،٢٢٥.

الزمني الذي يعمد من خلاله الكاتب إلى تحفيز القارئ على مشاركته في بناء السرد بتصوراته حول مستقبل الشخصيات سواء تحققت أم لا.. [١٣٢]

وبناء على كون الاستشراف معلومات احتمالية غير يقينية اتخذ الاستشراف في رواية ١٩١٩ صورتين: استشراف خادع غير مؤكد مضمونه لن يقع، وغاية الكاتب منه تمويه خطته السردية على القارئ، ويرتبط هذا النوع بحالات الانتظار حيث تكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه غير أن تحقق تلك المشاريع والتطلعات أمر مشكوك فيه عادة، وتأتي استشرافات الشخصيات لحياتها المستقبلية متأثرة بحالتها النفسية ومزاجها الانفعالي، فإذا حرّكتها الشكوك والهواجس بدا المستقبل مظلما، وإذا حرّكتها الآمال والطموحات لاح المستقبل مشرقا، ومن الاستشراف غير المؤكد الخادع في الرواية ما جاء على لسان دولت المدرسة الريفية القادمة من الصعيد للعمل كمدرسة، وإحدى الثائرات في ثورة ١٩١٩ قائلة: "هل كان يتوقع أي منهم أن تحضر فتاة بني مزار اجتماعا بذلك القدر من الأهمية؟ سأحكي لهم حين أعود وسيلتفون من حولي ليسمعوني مدهوشين، ستفخر بي أمي، وياسين أخي كثيرا..." [١٣٣] إلا أن الأحداث حملت نقيض ذلك، فلم تحكِ حتى يسمعوها، ويفخروا بها، حيث أسكتها أخوها للأبد.. ففي الوقت الذي سلِمت دولت من الإنجليز لم تسلم من أخيها الذي ذبحها بسبب الشائعات التي أُثيرت حولها. ولم تكن سائر شخصيات الرواية أحسن حظًا منها، فكل استشرافاتهم حول نجاح الثورة وجلاء المحتل الإنجليزي كانت خادعة، أطاح بها انحراف ثورة ١٩١٩م عن مسارها.

---

١٣٢ – ينظر: بنية الشكل الروائي، ص ١٣٢:١٤٤، بناء الرواية، ص٦٥،٦٦.

١٣٣ – رواية ١٩١٩، ص١١٤.

والصورة الثانية: استشراف مؤكد غير خادع لأنه تحقق، فالكاتب له حرية الوفاء بتحقيق مضمون الاستشراف أو عدم الوفاء به وفق ما يمليه عليه حسه الفني لإحكام بنية روايته، فيلجأ إلى مثل هذه النوعية من الاستشرافات المؤكدة للإرهاص بالتغيّر الذي ينتظر الشخصيات في المستقبل، ومن أمثلة الاستشراف المؤكدة غير الخادعة في رواية ١٩١٩ قول صفية زوجة سعد زغلول "لن أعيش للأبد ابنة الباشا وزوجة الوزير المرموق، لن أظل سيدة المجتمع والحفلات المحبوبة وصاحبة البيت الكبير، سيحدث شيء مثير، مزلزل، بسبب نشاط سعد الذي بات حديث البلاد، سيصبح محبوبا يصل لمرتبة الأنبياء أو أخرق مجذوبًا لن يأتي للبلاد ولبيته إلا بالدمار، كما فعل عرابي من قبله! يواجه جيش الإنجليز المنتصر، الرصاصة فيه.. لا ثمن لها." [١٣٤]

ومن ناحية ثانية ينقسم الاستشراف على المستوى الوظيفي إلى نوعين: الأول استشراف تمهيدي يهيئ القارئ للتنبؤ بمستقبل إحدى الشخصيات أو توقع أحداث لاحقة يجرى الإعداد لسردها من طرف الراوي، الوظيفة الأصلية للاستشراف، ومن أمثلته استشراف أحمد كيرة لمستقبله بقوله: "مَن تقبل بمعاشرة ثائرٍ يحمل كفنًا؟ هل يتزوَّج الميت؟"[١٣٥] بعد مسافة زمنية ليست بالطويلة تأكدت فراسة بطل الرواية وأصبح الاستشراف المستقبلي المحتمل واقعا ملموسًا في نهاية الرواية.

ويرتبط هذا النوع في مواضعه القليلة في رواية ١٩١٩ بالأسئلة كأفضل وسيلة للتعبير عن حيرة الشخصية في علاقتها بالزمن في أبعاده الثلاثة ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فاستخدم الكاتب في أكثر من موضع سؤال

١٣٤ – السابق، ص٦٢

١٣٥ – السابق ، ص١٧٢.

الشخصية الداخلي لاستشراف الشخصية لآفاق المستقبل القادم من بعيد واستباق حضوره خوفا، ومنه استشراف عبد القادر لما هو مقبل عليه من تفجير سيارة رئيس الوزراء بقول السارد: "يكاد يَسقط ميتًا من شدة اختلاج صدره، يُقاوم ضربات قلب تتسارع في اضطراد ووسَاوس قاسية تنهاه عمَّا هو مُقدم عليه.. تُسمعه الوساوس نعيه بصوته: "رحمة ونور على روح المرحوم عبد القادر شَحاتة الجن!!" ثم تحكى له الوساوس عن الأوقات التي ستفوته من بعد الموت، عن بلده الذي سيتطهر من الأنجاس قتلة أبيه ومتوِّجيه بإكليل العار بين أهل حيِّه.. عن سيرته التي ستنطمس كشواهد القبور المنسية وعن الجائزة التي ستُمنح لمن يَعثر على رأسه من بعد الانفجار.. وعن دولت.. ستتزوج غيره ولن تُسمِّى ابنها بعبد القادر.. ينفض هواجسه فتعاود الإلحاح عليه كالذبابة.. تنفخ فيه الجنون.. اهرب.. هل هي موضة السنة أن تموت أيها الأبله؟! هل الكفن هو البدلة الجديدة التي ترغب في اقتنائها؟ سيكشطون أمعَاءك من على البلاط المُحدَّب بسِكين بسبوسة، وستلعق القطط ما تبقى منك.. لحظات وقاطع هواجسه المتشابكة كالأغصان عَربة يَد تحمل أسبتة من كل الأشكال والأحجام" (١٣٦)

والنوع الثاني استشراف إعلاني يأتي في صورة إعلان منفصل يشير إلى المستقبل المحتمل الذي ستؤول إليه مصائر بعض الشخصيات من موت أو مرض أو زواج، ومنه قوله: "وجد على الرصيف شابًا يرتدي جلبابًا وفي يده جردل غراء وفرشة يُلصق إعلانا على عمود نور، إعلان فيه وجه مألوف، اقترب من الشاب الذي أتمّ عمله ونظر للورقة التي تتوسطها صورة لأحمد كيرة ترجع لأعوام مضت كان فيها أنحف وشاربه أقل كثافة، قرأ الكلمات

١٣٦ – السابق ، ص٣٠٨،٣٠٩.

المكتوبة تحت الصورة "تُعطى مكافأة خمسة آلاف جنيه مصري لمن يقدم معلومات تُؤدي إلى القبض على أحمد عبد الحي كيرة، يعمل كيميائيا بمدرسة الطب، فاتح اللون متوسط القامة وذو شارب وعمره حوالي ٣٨ عامًا، خطير في الاغتيالات السياسية ومشتبه في تورطه بقتل آرثر باشا وكيل حكمدار العاصمة، كل من يُقدّم هذه المعلومات يكون مشمولا بالحماية التامة، والسرية ولا يُستدعى أمام أي هيئة تحقيق رسمية أو قضائية"(١٣٧) فالقارئ يستشرف بهذا الإعلان مستقبل الشخصية، ويتوقع تفكيره في الهروب خارج مصر.

ونستطيع أن نميز داخل بنية الاستشراف الإعلاني بين إعلانات ذات مدى قصير اختتم الكاتب بها فصول روايته؛ لتكون إشارة صريحة لقيام حدث وشيك أو ولوج شخصيته إلى عالم جديد والالتقاء بشخصيات جديدة، ومثاله الإعلان السابق، وإعلانات أخرى ذات مدى بعيد حيث تتسع المسافة إلى حدها الأقصى بين زمن الإعلان وزمن التحقق الفعلي لما أعلن عنه، وتمتد المسافة بينهما حتى تغطى عشرات الصفحات ينتظر فيها القارئ وفاء الكاتب بما أعلن عنه مثلما كان في الاستشراف الإعلاني لـــ "فارتوهي" بقولها: "أأترهب؟ لكن ويلات الحرب أنهكت كنيستنا، وعشيرتي يتلقون الإعانات منها فُتاتًا لا يسدُّ جوعًا!"(١٣٨) ولم يتحقق هذا إلا بعد ثلاثمائة واثنتين وعشرين صفحة، فظهرت لأول مرة بعد الاختفاء تعمل داخل الجمعية الخيرية التابعة للكنيسة الأرمنية.(١٣٩)

١٣٧ – السابق ، ص٣٨٢.

١٣٨ – رواية ١٩١٩، ص٢١.

١٣٩ – السابق، ص٣٨٢.

ومن أنماط الإعلانات ما يمكن تسميته بالإعلان المغلوط أي ذلك المقطع الاستشرافي الذي تعلن فيه الرواية عن حدث سيتأكد فيما بعد أنه غير صحيح، مثل العنوان الذي نشرته إحدى الجرائد على لسان سعد زغلول باشا بأنه "لا يجوز لمصري حُرّ أن يُؤلف الوزارة في ظل الحماية البريطانية على مصر."(١٤٠) فيتبادر إلى الذهن أن سعد زغلول لن يقبل بتشكيل حكومة في ظل وجود الاحتلال البريطاني لكن الأحداث ستُكذب هذا الاستشراف فيما بعد.

وأخيرا يُفضي بنا تتبع الاستشراف في النص إلى القول بأنه أقل تواترًا في السرد من الاستذكار، فلم يلجأ الكاتب إلى الاستشراف التكميلي لسد ثغرة حكائيه سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد، ولم يستخدم الاستشراف التكراري الذي يكرر مسبقا مقطعا سرديًّا لاحقا، ولعل ندرة الاستشراق في رواية ١٩١٩ ناتج عن أمرين: أولهما أن هذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تقوم عليها الرواية الواقعية التقليدية، ورواية ١٩١٩ موضوع الدراسة تنتمي في عمومها إلى الواقعية، وإلى التقليدية في جزء ليس بالقليل منها.

ثانيهما: أن طريقة السرد في رواية ١٩١٩ تعتمد على ضمير الغائب الذي يبدو معه السارد وكأنه صوت خارجي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه، فيتفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة، ممّا يجعل من الصعب الاستشراف الروائي، فالشكل الروائي الوحيد الأنسب للاستشراف السرد بضمير المتكلم الذي يمنح الراوي فرصة الانتقال بين الأزمنة الثلاثة في يُسر، وتتولى مهمة السرد إحدى شخصيات الرواية أو تتناوب عليها مجموعة شخصيات روائية، وينحو السرد فيها منحى الترجمة الذاتية (السيرة الذاتية)،

١٤٠ – السابق، ص٣٠٨،٣٠٩.

فالراوي –الشخصية– يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء، فهو يعلم ما وقع، قبل وبعد لحظة بداية القص، ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني.

ـ مظاهر (حالات) المفارقة الزمنية

يُمثّل الاسترجاع والاستشراف مفارقة سردية تظهر في مدى المسافة الزمنية التي تستغرقها وفي سعتها، فكل مفارقة زمنية لها حركة مزدوجة على محور القصة ومحور الخطاب فينتج – حتمًا –عن الحركة الأولى المدى وعن الحركة الثانية الاتساع.

المدى الزمني للمفارقة:هي المدة التي تستغرقها العودة إلى ماضي الأحداث أو استشراف مستقبلها،[١٤١]ويتم قياس مقدار المدى الزمني بوحدات الزمن المعهودة من سنوات وشهور وأيام، ويرتبط إدراك المدى الزمني بزمن القراءة الذي يتصف بكونه زمنا لحظيا متناميا في آن واحد.[١٤٢]

ويتنوع مدى المفارقات الزمنية بين كونها بعيدة المدى وقصيرة المدى، وتتفاوت من حيث الوضوح والخفاء،فتارة تكون محددة بمدة معلومة تُشير إليها عبارات واضحة، وتارة أخرى تكون خفية بلا أدنى إشارة إلى مداها، فتحتاج إلى إعمال الذهن وممارسة التأويل. ومن بين المفارقات ذات المدى البعيد نسبيًا والمحددة بدقة هذا المقطع الاستذكاري الذي يعود بنا سبعا وثلاثين سنة هي المدى الزمني بين ثورة ١٩١٩ وثورة عرابي ١٨٨٢؛ ليحكي الكاتب

١٤١– بعبارة أخرى المدى الزمني هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، الناتج عن حركة المفارقة الزمنية على محور القصة.

١٤٢– ينظر: بنية الشكل السردي، ص٧٥، بنية الشكل الروائي، ص١٣١.

بتلك المفارقة قصة عبد الحي كيرة مع أحمد عرابي، [١٤٣]ومن المفارقات قصيرة المدى، استشراف عبد القادر الجن قبل تفجير موكب رئيس الوزراء لما سيحدث له إذا قبض عليه، فلم يمضِ سوى أقل من ساعة لنشارك السارد أحداث ما بعد التفجير. [١٤٤]

وهناك نمط آخر من المفارقات يصعب تحديد مداه ولابد معه من الاستعانة بالقرائن المصاحبة للنص حتى نتمكن من التعرف على طول المدة التي يغطيها الاستذكار،وتحديدنا للمدى لا يعدو عن كونه محاولة يصعب التأكد من صحتها، مثل محاولة تحديد مدى الاسترجاع الزمني لعلاقة فتوة السيدة زينب بالإنجليز، فيمكن من السياق تقدير فترة قوة العلاقة بينهما من ثمانية عشر عاما إلى خمس وعشرين، وفترة فتور العلاقة ما بين خمسة وعشرة أعوام. [١٤٥]

سعة المفارقة: هي المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار أو الاستشراف في النص، وهي تُمثل الحركة الزمنية على محور الخطاب،فسعة المفارقة استذكارا أو استشرافا يرتبط بزمن الكتابة أي بزمن العمل المطبعي الفعلي المتصف بالخطية (الخطاب الخطي للرواية)، وهذا ما يجعل من المفارقة كتقنية زمنية مسألة قياس زمني محض في المحصلة النهائية. فإذا كان مدى المفارقة استذكارا أو استشرافًا يُقاس بالسنوات والشهور والأيام فإن سعته تُقاس بالسطور والفقرات والصفحات حيث نقف على سعة الاستذكار أو

١٤٣- ينظر: الرواية، ص٥١:٥٧.

١٤٤- ينظر: السابق، ص٣١٢:٣٢٢.

١٤٥- ينظر: السابق، ص٣٤٧:٣٥٠.

الاستشراف من خلال المساحة الطباعية (الاتساع الطبوغرافي) التي يشغلها في النص الروائي والتي تتفاوت من عدة أسطر إلى عشرات الصفحات.[١٤٦]

وعلى المستوى التطبيقي لم تتجاوز أكبر سعة استشرافية في رواية ١٩١٩ عشرة سطور بينما بلغ الاستذكار في طوله ثمانية وسبعين سطرًا في موضع [١٤٧]وسبعة وخمسين سطرًا في موضع آخر.[١٤٨]وليس الغاية من هذا التحديد للسعة أو المساحة المكانية التي تشغلها المفارقة الزمنية في النص معرفة رقمية حسابية، بل تأكيد تفوق مساحات العودة إلى الماضي على استشراف المستقبل، فالعيش في الماضي صفة ملازمة للرواية الواقعية بما أن طبيعة الشخصية المصرية الحنين الدائم للماضي، ومن جانب آخر يُؤكد تفوق الزمن الحاضر على الماضي إذا قارنّا بين سعتهما في الرواية.

وأخيرا فإن تتبع سعة الاستذكار أكد براعة الكاتب في المحافظة على انسيابية حركة الاستذكار فلم يأخذ شكل كتل منفصلة عن بنية الزمن العام تُعيق حركة السرد،لاسيما الاستذكار ذو السعة الكبيرة الذي يحتاج من الكاتب بسبب طوله واتساع مساحته إلى مهارة تِقنية عالية؛ لإدماجه في السرد وتسويغ حضوره بحيث لا يظهر بمظهر العنصر الغريب المشوش على مقروئية الرواية ووضوحها، فنجح توظيف الكاتب للاستذكار ذي السعة الواسعة في إطلاعنا على عناصر ومعطيات حكائيه تحفظ تماسك النص الروائي، وتمنح القصة

١٤٦- ينظر: بنية النص السردي، ص٧٧، بنية الشكل الروائي، ص١٣٣

١٤٧- ينظر: الرواية، ص٥٢:٥٥.

١٤٨- ينظر: السابق، ص٣٤٧:٣٥٠.

مزيدًا من الوضوح والاتساق، فأوحت كل كلمة في الاستذكار بأحداث وشخصيات كثيرة، وفجّرت سيلا لا يتوقف من التداعيات..

الخاتمة

الحمد لله ذي المن والفضل والإحسان، الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على أكرم خلق الله: محمد بن عبد الله وعلى آله وأصحابه والتابعين رضى الله عنهم أجمعين.. وبعد:

فمن أبرز النتائج التي تمخضت عنها الدراسة النقدية للزمن في رواية "١٩١٩"

– أن الديمومة والذاكرة تعدان الأداتين اللتين يتفق حولهما الزمن النفسي والفلسفي والأدبي، فإذا كانت الديمومة هي السيلان المستمر للزمن، والامتداد غير المنقطع لحاضرنا، فإن الذاكرة هي التي تجرّ الماضي بقوة لتمزجه بالحاضر في ديمومة متواصلة، مما يعمق إحساسنا وشعورنا به، فالذاكرة ليست سوى مستودع للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية، وقد استفاد كتاب الرواية من نظرة الفلاسفة للزمن بأنه هو ما يختبره الفرد ذاته، وليس ما يسجله العالم الطبيعي أو المؤرخ.

– أن جهود الشكلانية الروسية حول العنصر الزمني مهَّدت الطريق لما أتى بعدها من دراسات نقدية بتمييزهم بين مسارين زمنيين مختلفين داخلي وخارجي في بنية النصوص الروائية.

– أن الظاهرة الزمنية في النصوص السردية بؤرة متعددة المحاور والاتجاهات وتتسم بالتعدد، والتشعب داخل النص الروائي الواحد؛ لذا يتعذر على الدراسات النقدية حصر كل التشعبات الزمنية في بنية النص السردي مكتفية بحصرها في ثنائية تبسيطية تُساعد الدرس النقدي على تناول الزمن إجرائيا.

– تأرجح الزمن في رواية ١٩١٩ بين الواقعي والوهمي، وإن استحوذ الزمن الوهمي التخيلي على مساحات أكبر بما يمنح الكاتب قدرة لامحدودة في اتخاذ موقع متغير باستمرار داخل النص الذي يقوم بتشييده، كما أن هذا الاستحواذ من الزمن الوهمي أكسب النص جمالية، وأضفي عليه مزيدا من الفنية.

– أن الكاتب بعد أن انتهى من عرض بدايات حكايات روايته مستخدما طريقة التناوب، وانتقل إلى مرحلة التداخل والاندماج بين الحكايات المختلفة عاد مرة أخرى في مرحلة ثالثة مستقلة لاستكمال بداية حكاية سقطت منه، وهذا أضرّ بتلاحم بنية الرواية في الجزء الأول منها.

– أن الكاتب لم يقدم نهاية رواية ١٩١٩ كنهاية واحدة لحكاية مندمجة متمثلة في ثورة ١٩١٩ بل قدمها في صورة عدة نهايات متجاورة متسلسلة لخمس حكايات منفصلة واحدة تلو الأخرى، وهذه إحدى نقاط الضعف الفني في البنية الزمنية لنهاية رواية ١٩١٩، وإن كانت وحدة مصير جميع الشخصيات ونهاياتها المأساوية حقق شيئا من وحدة المضمون ونوعا من التماسك قلّل ولم يمنع التفكك الذي بدت عليه النهاية.

– أن رواية ١٩١٩ وظّفت تقنيات الرواية الجديدة في الانتقال من مستوى زمن القص الأول إلى استرجاع الماضي عبر الذاكرة والحوار الداخلي غير المباشر، فجاء الاستذكار في تلك المقاطع مندمجا في بنية النص، وفي الوقت نفسه وظّفت أدوات الرواية التقليدية التي تستخدم عبارات مسكوكة معتادة مثل: استرجع، وتذكر التي جعلت من مقاطع الانتقال إلى الماضي مفتعلة ومنفصلة عن بنية النص الزمني.

– أن رواية ١٩١٩ تنتمي في بنيتها الزمنية إلى الرواية الواقعية في عمومها، وإلى الرواية التقليدية في جزء ليس بالقليل منها.

– احتلال المشهد في رواية ١٩١٩موقعا متميزا ضمن حركة الزمن الروائي، مُحدثًا تنوعًا على محور السرد كسر رتابة الحكي بضمير الغائب، وجاء بناء المشهد واقعيا في تأزمه وصراعاته، كما أن الكاتب فضل الدخول إلى المشهد دون مقدمات تلخيصية وعندما استخدمها أتى بها قصيرة.

– تقسيم بنية رواية ١٩١٩ هندسيا إلى ثمانين مقطعا تنوعت بين الوقفات الوصفية والحركة السردية القصيرة والمشاهد الممسرحة التي حققت للرواية الحد الأقصى من التركيز الدرامي، وهذا ما ساعد الكاتب على إدماج عدد كبير من الشخصيات الروائية.

– استخدام الكاتب الأسلوب المشهدي كوسيلة للإقناع بواقعية الرواية، فمسرحة الحدث وعرضه دراميا من خلال المشهد خلّص الرواية من سلطة الراوي صاحب الصوت المنفرد وغير المقنع دراميًا وأفسح المجال لتعدد اللغات والأصوات داخل النص الروائي.

– الحذف الصريح بنوعيه المحدد وغير المحدد سمة مميزة لرواية ١٩١٩، فالكاتب كان حريصا على بناء رواية واقعية أغلب تفاصيلها مؤرخة زمنيا، ومحددة مكانيا شأن الروايات الواقعية التي تحفل بالحذف الصريح، ويندر فيها الحذف الضمني.

– مشاهد الرواية اتسمت بالطول النسبي أعاد فيها الكاتب صياغة أفكاره؛ ليجريها على لسان شخصياته، وتنوعت بين مشاهد متصلة بلا وقفات وصفية ومشاهد منقطعة تخللتها وقفات وصفية، وهذا يكشف الثراء الدرامي للرواية وانفتاحها على عالم الشخصيات بعرض كلامها مباشرة دون وسيط.. فرغم كثرة المشاهد إلا أنها لم تشعر القارئ بأنها ورم نصي زائد في جسم الرواية يحتاج إلى استئصال أو سيلان لغوي بلا طائل حكائي بل على العكس

حافظ المشهد على طابعه الدرامي ووظيفته البنائية؛ لأن السرد المشهدي في الرواية خضع إلى تخطيط وإعداد وتفكير مسبق من الكاتب مبتعدا عن الاعتباطية.

وفى الختام أدعو الله بأن أنفع وأنتفع بهذا العمل، وأن أكون قد أصبت الصواب، ولم أحد عنه، فهو حسبي ونعم الوكيل. وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين.

فهرس المصادر والمراجع

أولا: المصادر

-أحمد مراد، رواية ١٩١٩، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠١٤م.

ثانيًا: المراجع

- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة.

- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

- إبراهيم العاتي، الزمان في الفكر الإسلامي، دار المنتخب العربي، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

- الحسن بن عبدالله بن سعيد (أبو هلال العسكري) الفروق اللغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، بيروت.

- الفيروزبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٩٦م.

- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ت. صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،١٩٧٧.

- حسن بحراوي (دكتور)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

- حميد لحمداني (دكتور)، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.

– روبرت همفرى، تيار الوعي فى الرواية الحديثة ت. د. محمود الربيعى، دار المعارف بمصر ١٩٧٥.

– زهير محمود عبيدات (دكتور) رواية الأجيال في السرد العربي الحديث ، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

– سعيد يقطين (دكتور)، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

– سيزا قاسم (دكتور)، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م

– على بن محمد بن على الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق محمد المنشاوي، دار الفضيلة، بيروت، ٢٠٠٢م.

– محمد القاضي، تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٧م.

– م. روزنتال، ب. يودين الموسوعة الفلسفية ترجمة سمير كرم مادة الزمان والمكان، دار الطليعة، بيروت، الطبعة السادسة ١٩٨٧م.

– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص٢٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

– ميشال بوتور، بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م.

– والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، ت. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

ثالثا: الدوريات

- رابح الأطرش (دكتور)، مفهوم الزمن في الفكر والأدب ، مجلة العلوم الإنسانية، العدد التاسع، جامعة بسكرة، الجزائر، مارس ٢٠٠٦م.

- شمس الدين شرفي (دكتور)، بنية الزمن في الرواية العربية المعاصرة مجلة معارف السنة السابعة، العدد١٣ ديسمبر ٢٠١٢م.

- صالح ولعة (دكتور)، إشكاليات الزمن الفلسفية والأدبية، مجلة الآداب العالمية، دمشق، العدد ١٣٧، ١يناير ٢٠٠٩م.

- عبد الملك مرتاض (دكتور)، فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٤٠) المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.