البناء الزمني ودلالته في رواية (فقهاء الظلام)

لـــــــ (سليم بركات)

د. علي عبــد الرحمن فتاح

جامعــة صلاح الدين/أربيل

كلية اللغات/ قسم اللغة العربية

hevy1973@yahoo.com

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث بنية الزمن في رواية (فقهاء الظلام) للشاعر والأديب السوري (سليم بركات)، وهي رواية يلعب الزمن في بناءها دوراً كبيراً؛ إذ تعامل معه الكاتب على أنه مشابه للمكان، وله كيان فيزيائي، معطياً له أوصاف المادة في العديد من المشاهد. مستخدماً التقنيات الزمنية كلها من أجل بناء زمني محكم معتمداً على الترتيب الزمني بشقيه: (الاسترجاع والاستباق)، والديمومة الزمنية التي تشمل (الحذف والتلخيص والمشهد والاستراحة)، والتواتر الزمني المتضمن لـ(التواتر التكراري والتواتر النمطي).

وقد حاول الباحث جهده لكي لا يكون بحثه هذا مجرد إحصاء للأمثلة لكل مطلب، بعيداً عن روح الأدب الجميلة، وإيحائه الدلالي، ورموزه المتضمنة للأفكار والمعاني، بل سعى لتحليل الأمثلة وتعليلها؛ باحثاً عن الأغوار البعيدة التي قصد إليها الكاتب، مستخدماً من أجل هذا جملة من المراجع الحديثة في فن الرواية.

يتناول هذا البحث أحد المفاهيم الفلسفية والأدبية الشائكة بسبب زئبقية ملمسه نظريا وإجرائياً، وهو الزمن، الذي قال عنه القديس أوغسطين: إن لم يسألني أحدٌ عنه أعرفه. أما أن أشرحه فلا أستطيع[١]. ويتعرّض إلى المفهوم من وجهة نظر سردية روائية والكيفيات التي تطرق إليها النقاد والفلاسفة بنائيا وجماليا؛ فالزمن يُشبه الخيوط الممزقة، ((غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة؛ فبمقدار ما هي متراكبة، بمقدار ما هي غير مجدية. وإنما الحدث السردي، الفعل السردي، الأحدوثة المروية أو المحكية، هي التي تبعث فيها الحياة، والزينة، واليقظة، والدلالة والمنفعة؛ فتلتحم، وتتبني، وتنتسج. فتغدو عالماً قائماً؛ لكنه من إبداع الأدب وإنشائه))[٢].

إنَّ الرواية في حقيقتها فن زمني بالدرجة الأولى لما تجسده من شبكة علاقات متنامية في نسيجها، لذا أطلق عليها لوسينق (فن الزمن) قائلاً : ((إنّ الرواية هي فن الزمن مثلها مثل الموسيقا؛ ذلك بالقياس إلى فنون الحيز كالرسم والنقش))[٣]. وهي – كما يقول مندلاو – ((تركيبة معقدة من قيم الزمن، فلا غرابة إذاً في أن معظم الكتاب الذين لعبوا دوراً هاماً في موكب القصة

قد أبانوا عن انشغال ذهني بالزمن وأطالوا الحديث عنه))[٤]. والزمن على حد قول (هانز ميرهوف) : ((هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة وعبارة كان يا ما كان في قديم الزمان هو الموضوع الأزلي لكل قصة يحكيها الإنسان))[٥].

وإنطلاقاً من هذه الأهمية وإحساساً بها، ولكون الرواية تحمل مجموعة من الأزمنة المتداخلة والمتشابكة؛ فإنها شغلت الكثير من النقاد بدءاً بالشكلانيين الروس، ومن بعدهم جماعة البنيوية الشكلية التي أفادت منهم كثيرا، وتبنت إرهاصاتهم الأولى وطورتها، ولا سيما على يد النقاد الفرنسيين، وفي مقدمتهم (تزفيتان تودروف) الذي يستخدم نظام الأحداث للتعبير عن الزمن الحكائي، ونظام الخطاب للتعبير عن المبنى الحكائي، ويقسم الزمن إلى ((زمن التخيل (زمن القصة) و زمن الخطاب))[٦]. ويتبنى (جيرار جينيت) تعريفات تودورف بشأن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب مستخدما زمن القصة وزمن الحكي، إذ يقول: ((الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية))[٧]. ويربط هذين الزمنين علاقات ثلاث تتمثل في: الترتيب الزمني للأحداث، والديمومة الزمنية، والتواتر الزمني. والأزمنة عند (ماندلاو) هي ((المدة الكرونولوجية للقراءة، هذه المدة هي مقدار الزمن محدداً بالساعة الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية... المدة الكرونولوجية للكتابة، هذه المدة هي عدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة روايته... المدة الوهمية لموضوع الرواية الزمن القصصي، أي ما مرّ من الزمن الذي وقعت خلاله أحداث القصة. فخلال بضع ساعات من القراءة يعيش المرء في الخيال مدة من الزمن تتراوح بين قرون وبضع دقائق))[٨].

والمتابع للنقاد العرب الذين اهتموا بهذا الجانب يرى بأنهم أعادوا هذه الآراء مع قليل من التعديلات الطفيفة. فـ (سعيد يقطين) يقسم الزمن إلى ثلاثة أزمنة هي: زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص، وليس الأول سوى زمن المادة الحكائية، أما زمن الخطاب فهو تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته على وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء القصة بعدا متميزا وخاصاً، والثالث هو زمن القراءة وعلاقته بتزمين الخطاب في النص..[٩] أما سيزا قاسم فقد اعتمدت على نظرية جنيت، وتشير إلى أزمنة خارجية، مثل: زمن الكتابة، وزمن القراءة، ووضع الكاتب بالنسة للمدة التي يكتب عنها، ووضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها، وأزمنة داخلية، مثل: المرحلة التاريخية التي تجري فيها الأحداث، وترتيبها، ووضع الراوي بالنسبة لوقوعها، وتزامنها.. [١٠].

أما عبد الملك مرتاض فيضيف مصطلح (زمن المخاض الإبداعي)، فيقول: أن ((زمن الحكاية هو اللحظة المتبلورة المتحصحصة من الزمن، أو اللحظة المصفاة من أمشاج غامضة، مضببة، متسمة بأقصى أضرب الضبابية، ذلك ما نطلق عليه – زمن المخاض الإبداعي))[١١].

وليس الزمن الروائي كما هو موجود في الواقع، بل يعتمد على مفارقات يحتاج الراوي لخلقها إلى جهد وقوة إبداعية، وهذه البنية المعمارية الزمنية تحتاج إلى قراءات عدة، وإلى قارئ واع وحذر ليتمكن من فكّ رموز هذه المفارقات.. ورواية (فقهاء الظلام) غنية بهذه المفارقات التي يحاول هذا البحث تسليط الضوء على أهمها، منها:

الزمن المرجعي:

من الأمور المفيدة في دراسة النص الأدبي معرفة الزمن المرجعي والإلمام بالإطار التاريخي له، لاسيما عندما يكون النص ذات طابع اجتماعي وسياسي كما نجد في رواية (سليم بركات) (فقهاء الظلام)، وهي تخلو من أية إشارة صريحة إلى أي تاريخ يفيد القارئ صراحة، لكن إشارة الراوي إلى بعض الأحداث التاريخية ولو بشكل مُغلّف يساعد المتلقي على الاقتراب من الزمن الذي تجري فيه الأحداث، وهو يمتد من بدايات القرن العشرين إلى نهاياته، ويشير الراوي في بعض المرات إلى أبعد من ذلك حتى يصل إلى الأزمان الغابرة التي احتوت الطفولة البشرية، وبالعكس فقد يشير إلى الأزمان اللاحقة والمستقبلية؛ متنقلاً بين هذه الأزمان من خلال ذاكرة الراوي مرة، وذاكرة شخصيات الرواية مرات أخرى. تتناول الرواية تلك الاضطرابات والتغييرات التي شهدتها منطقة الشرق الأوسط بعد سقوط الخلافة العثمانية؛ وخاصة المثلث الموجود بين سوريا وتركيا والعراق. وتلقي الضوء على ثلاثة أجيال متعاقبة حتى تصل إلى ثمانينيات القرن المنصرم. وتوضح ما مرّ به الشعب الكردي من هجرات ومشاكل داخلية واضطهادات خارجية من قبل السلطات المتعاقبة. وهذا ما يؤكده الكاتب نفسه في لقاء صحفي بأن هذه الرواية اختزال لـ ((عبث القَدَر الكردي... هي صورة المشهد الكردي على درجة الحقائق المُمزقة كأجوبته المُمَّزقة في بحثه عن إقناع نَفْسه أولاً، والآخر ثانياً... بيكاس [وهو بطل الرواية] ليس شكلاً، والعائلة تريده شكلاً لتؤكد مقدرةَ لسانها على الوصف: ذلك هو الكردي. فيما الآخرون، من حوله، يصِفون الأشكالَ التي تخص تواريخهم، والتي ينسبونها إلى تواريخهم عنوةً))[١٢]. والرواية على حد قول الدكتور عباس توفيق: ((تعكس مرحلة تأمّلِ الحالة التي كان الكرد عليها والتي كانت بحاجة إلى إعدادٍ فكريٍّ لتغييرها))[١٣]. وقد حاول الكاتب ربط الزمن المرجعي بالزمن السردي من خلال هذه التقنيات الزمنية الثلاث :

١ – الترتيب.

٢ – الديمومة.

٣ - التواتر.

أولاً / الترتيب:

من الصعب إيجاد أحداث تُسرد وفقاً لنظام خطي حتى في الروايات الكلاسيكية؛ فللزمن اتصال وثيق بالشخصية القصصية وبالأحداث التي لا يمكن الإلمام بها من دون لجوء الراوي إلى تقنية التداخل بين الأزمنة بالرجوع إلى الأحداث الماضية، وكشف ما تتطلع إليه الشخصيات في المستقبل. إذن يعنى بالترتيب المسار الزمني في سياق الرواية من حيث الاسترجاع والاستباق، وهذا الترتيب لا يسير على وتيرة واحدة، بل يختلف باختلاف التكنيك في العملية السردية. يعتمد الراوي في رواية (فقهاء الظلام) على تقنيتي (الاسترجاع) و(الاستباق) على طول خط الرواية كما يلي:

١- الاسترجاع:

يُطلِق عليه بعض الدارسين (فلاش باك)، يربط به الراوي بين الحاضر والماضي لأسباب عدة استناداً إلى طبيعة الموقف الآني الذي استدعى ذلك الاسترجاع، أو هو تداعي الأحداث التي حدثت قبل لحظة السرد، ويتم عن طريق ((التداعيات النفسية، والمناجاة، والمونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر، والمونتاج الزماني والمكاني، والصور الحلمية)).[١٤] فنادراً ما ((يروي مؤلف فعله القصصي في طريقة مرتبة ترتيباً زمنياً كاملاً، وهو ينبئ في الأغلب عن حادثة تحدث بعد بدء الصراع بوقت قصير. فيأسر، بهذه الطريقة، القارئ المنشغل البال بمنظر فيه تشويق أصيل عظيم. ويستطيع، وقد أسر انتباه القارئ، أنْ يخاطر بالرجوع إلى ما سبق ليثبت معلومات لازمة))[١٥].وهذه القضايا منتشرة في (فقهاء الظلام) من بدايتها إلى نهايتها، إذ يعتمد الراوي في بنائها على السوابق الزمنية، واستحضار الماضي في الزمن الحاضر.[١٦] يشكل الفصل الثاني كله سابقة زمنية تروي أحداثاً وقعت قبل أن تبدأ الرواية، وهي سابقة تشير إليها سيزا قاسم في دراستها لثلاثية نجيب محفوظ، وتقسمها إلى ثلاثة أقسام؛ الاسترجاع الخارجي، الاسترجاع الداخلي، والاسترجاع المزجي[١٧]. وفيما يرى الباحث فإن هذا التقسيم - ودراسة كل قسم على حدة - لا يضيف شيئاً ذا قيمة كبيرة إلى البحث لاسيما من ناحية الدلالة والمعنى. ولكن ستتم الإشارة إلى كل نوع أثناء ذكر الأمثلة، فمن الاسترجاع الخارجي تصوير مشاهد من صراع (الحيوان المنوي) ومونولوجه وأحاسيسه ومشاعره في رحم (برينا) زوجة (الملاّ بيناف)، والذي يشكل شخصية (بيكاس) العجيبة فيما بعد، يقول الراوي :

((ذلك (الحيوان) يزحف في الظلام، بل الصواب انه يسبح في الظلام، مهتزّاً يمنة ويسرة في الزلال الدبق...آلاف من الحيوانات البيضاء، التي تشبهه تماماً برؤوسها المستديرة، وأذيالها الناعمة كالخيوط، تمضي قدماً بالحركة ذاتها، مهتزَّة يمنة ويسرة، في سباق غامض عبر الزلال الدبق الذي يغطي أرض النفق المظلمة. سيصل واحد منها، ذلك ما يعرفه (الحيوان) المندفع بغريزة الخروج إلى النور، وإلى المصير المنتظر بساعديه المفتوحين كساعديّ أمّ، ليكمل اللعبة التي يرتقبها الكائن أعزلَ من العزلة ذاتها. ذيله الرقيق يرتطم، في انزلاقه، بجثث كثيرة لم تزل ساخنة بعد. (حمير) يهمس، محتقناً من سرعته : (يسمونني الحيوان وأنا ذاكرتهم كلّها) ، ويندفع بحمى الواثق من وصوله))[١٨].

إنَّ هذه الأحداث تسبق بداية الرواية بأكثر من تسعة شهور، لكن الراوي يرويها بلغة الحاضر (يزحف، يسبح، تشبهه، تمضي، يغطي). وينتقل أحياناً إلى السرد بصيغة المستقبل (سيصل، ليكمل، المصير المنتظر)، وكأنها تحدث الآن، وهكذا ينقل ذاكرة المتلقي إلى ذلك الزمن ليشعر بحضوره أمام عينيه، فيرى القارئ الحيوان مسرعاً مندفعاً صوب البويضة، ماراً في طريقه بآلاف الحيوانات المنوية الأخرى المتصارعة للوصول، فيسقط منها الكثير صرعى، ويسرع الآخرون للوصول إلى المصير المنتظر!! فالزمن هوالماضي يُحكى بلغة الحاضر، وهو زمن مليء بالحركة السريعة لأنه زمن قصير فيه تتصارع الحيوانات في حيز قصير لإكمال اللعبة؛ وهي ولادة وموت الإنسان. يلاحظ الباحث في هذا الاسترجاع الخارجي تَضَمُّنَه لاستباق ذي دلالة فلسفية، وهي تَطَلُّع الحيوان إلى (المصير المحتوم المنتظر بساعديه المفتوحين كساعدي أمّ، ليكمل

اللعبة التي يرتقبها الكائن أعزلَ من العزلة ذاتها)، وهذا المصير المنتظر يحتوي دلالتين، أولاهما: إنسانيٌ عام؛ فالبشر كلهم يعانون من تلك الولادة التي لا يد لهم فيها، والموت الذي لم ولن يعرفوا سرَّه الغامض. وثانيهما: وهي مصير الفرد الكردي، وعبث قدره المحسوم الذي حتم عليه العيش من دون هوية، فاسم والد هذا الحيوان المنوي هو (بيناف) ومعناه في العربية من ليس له اسم ولا عنوان، واسمه هو (بيكاس) ويعني الوحيد الذي ليس له أحد، بل حتى اسم جده (كوجري) معناه المهاجر الذي لا يعرف الاستقرار، أما اسم الوالدة فـ (برينا) ومعناه الجرح، هذا المصير المليء بالأشجان هو الذي ينتظر (بيكاس).

وهذا النوع من الزمن يسميه الدكتور(عبدالملك مرتاض) بـ (الزمن الغائب) وهو: ((المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكوّن الوعي بالزمن (الجنين – الرضيع) والصبي أيضاً قبل إدراك السن التي تتيح له العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصاً))[١٩]. أما هذا الزمن فيسبق حتى مرحلة الجنين. ويستخدم الاسترجاع الداخلي مصوراً ما يدور في ذاكرة (بيكاس) بعد ساعات من ولادته :

((لأول مرّة يحسّ (بيكاس) بازدحام غير متجانس من المشاهدات في ذاكرته. يد أمه التي مرّت على وجهه في حنان، ثم في حيرة، بعد ذلك، مستقرئة نموّاً لا تجد إليه فهماً. كبش ينهار بضربة من سكين تلتمع شفرته تحت ضوء الشمس. أين رأى ذلك؟ رجال كُثُر يقفون على باب موصد يذوب رويداً رويداً كشحم فوق النار، ليبدو رجال آخرون، من جهة الداخل، يقفون الوقفة ذاتها. (أبي) ... رأى نفسه راكضاً ليقتحم الواقفين، صارخاً (أبي). كرة كبيرة بيضاء تتدحرج على مستوى أعلى من رؤوس الرجال، ثم تنحدر صوبه في هدوء. يرفع يديه ليصدَّها متشبثاً بالأرض بقدميه. يزداد ثِقَل الدفع و(بيكاس) يصرخ: (أبي). الأب على مقربة منه، خارج الجمعين المتقابلين من الرجال الذين يفصلهم الباب الذائب. يعض (بيكاس) على أسنانه لاهثاً، وينظر إلى أبيه ليقول في حشرجة : ظننتك في وسطهم يا أبي))[٢٠].

تغدو ذاكرة بيكاس ميداناً لتوالي الاسترجاعات والاستباقات معاً، فيبدأ بتذكر الواضح من الأحداث ليصل إلى الغامض الذي لا تفسير له سوى التأويلات النقدية، مروراً بالواضح الغامض الذي يحتمل التفسير والتأويل معاً. فهو يتذكر حنان أمه بُعيد ولادته وما تلته من حيرتها بنموه غير الطبيعي. ثم الكبش الذي رآه ينهار بضربة سكين، فيتذكر القارئُ تلك الخرفان التي ذبحها والده احتفاء بقدومه، وقد يكون كبشاً رمزياً. أما تَذَكُّرُه للرجال الواقفين على الباب، وتدحرج الكرة البيضاء الكبيرة، ونداء بيكاس لأبيه، وحواره معه (ظننتك في وسطهم يا أبي)، فلابدّ من اللجوء - لتفسيره - إلى التأويل؛ وقد يعني بالكرة الهمَّ الثقيل الذي ينتظره، وبالجمعين من الرجال الناس المنقسمين بين الذين آثروا السكوت على ما يحصل، والذين اختاروا طريق الثورة وتغيّر الواقع، ويعيش (الملاّ بيناف) حالة من الشدّ والجذب بينهما، من دون أنْ يختار الإنتماء إلى أحدهما.

وهكذا تستمر الانتقالات من الحاضر إلى الماضي والمستقبل، ومنهما إلى الحاضر على طول خط الرواية من دون توقف، معتمدة على ذاكرة الراوي حيناً، وعلى ذاكرة الشخصيات أحياناً، وهذا ما يؤكد عليه القديس أوغسطين بقوله : ((هناك دائماً خبرة أو فكرة أو شيء (حاضر). ومع

ذلك فبإمكاننا بناء تسلسل زمني له معنى، يعلل الماضي والمستقبل بواسطة الذاكرة والتوقع، ونعني بـ"الماضي" اختبار الذاكرة الحاضرة لشيء معين مضى، وبـ"المستقبل" التوقع أو الانتظار لشيء آت أو مقبل))[٢١]. ويذهب (برتراند روسل) إلى إنكار الماضي والمستقبل ولا يقر إلاّ بوجود الحاضر، ثم يدرك أن هذا الحاضر يتحول بعد لحظة إلى الماضي، فلا يبقى له وجود، فكيف ننكر ما كان موجوداً قبل لحظة، فاستند إلى الذاكرة بوصفها المسجلة الوحيدة للأحداث.[٢٢]

ويمثل المقطع التالي تقنية الاسترجاع التي عملت على تكسير خطية الزمن، واستعادة الماضي البعيد لتوهم بأن القص يتجه إلى الوراء، في حين تبقى الكتابة في الحقيقة خطية متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام، وهذا من خلال استرجاع (سينم) زوجة بيكاس البلهاء ذكرياتها الكثيرة بمشاهد متفرقة، انتقالاً من مشهد إلى مشهد لا يخلو من الدلالة والإيحاء، منها: استغلال خفة عقلها من قبل المستهترين أمثال (حيندر) صاحب الثور المزواج، و(شيخو) ابن (سِيْدَري)، وصولاً إلى (سُمُّو) معلم الصبية. يقول الراوي:

((لم تسأل البلهاء لماذا لم يعد زوجها. كانت في شغل آخر من أشغال ذاكرتها التي لا تلمس إلاّ الأشباح الصغيرة لأيامها المتساوية الصغيرة، وقد حاولت بكثير من اللاترابط، أن تعقد المواقف المتشابهة التي مرَّت بجسدها، نزولاً من ذلك الألم الذي سبَّبه (بيكاس) باقتحامه الساخن لسرِّها المتوارث، من أول جدَّة إلى آخر أمّ في هذا التاريخ الخجول، حتى محاولة (حيندر) صاحب الثور المزواج... قد تعتمل إشارات كثيرة من هذا النوع في الذاكرة الرخوة لـ (سينم)، لكنها لا تمس إلاّ أكثرها جسارةً. فهي لن تقف أمام مشهد التصاق (شيخو)، ابن (سِيْدَري)، بها من الخلف دائماً، كلّما سنحت له الفرصة للإمساك بها وهي ترفع الدلو من البئر، ولا أمام مشهد (بَكْرُو رَشْ) وهو يرفع جلبابه ليريها شيئاً نافراً... وصولاً إلى الفقيه (سُمُّو)، الذي كان معلم الصِّبْيَةِ في تعليم القراءة. وهم يدعون أرباب الكتاتيب، عادة، بلقب (فقيه): (جزء عمَّ .. يس))[٢٣].

إنَّ الاسترجاع هنا يطغى على الحاضر؛ فـ(سينم) غارقة في ذكريات الماضي ذات الدلالات العميقة، بحيث تنسى حتى السؤال عن المصير الغامض لزوجها العجيب، فتتوالى أحداث الماضي على ذاكرتها من دون ترابط، مشهد يليها مشهد للإنتهازيين الذين حاولوا استغلال سذاجتها باحثين عن لذة عابرة فانية. وليس هذا التذكر إلاّ نتيجة لما فعله زوجها ليلة زفافها، فبدأت تدرك ما كان خافياً عليها من سلوك أولئك المستغلين. فيكون (بيكاس) سبب مراجعة ماضيها، وقراءة ما كان فيه من أحداث، وهكذا يجبر بيكاس كل شخصية يلتقيها إلى مراجعة ماضيها، منهم (زوجته سينم، خاله مجيدو، جده من أمه عفدي، والده الملا بيناف، وأمه برينا). وهذا النوع من السرد الذي يقوم على تسخير ذاكرة الشخصية لِتَذكر الأزمنة المشتتة من الماضي القريب والبعيد يوهم القارئ بواقعية الأحداث أكثر من الاعتماد على الراوي العارف بكل شيء (أو الراوي العليم). أما عبارة (لسرِّها المتوارث، من أول جدَّة إلى آخر أمّ في هذا التاريخ الخجول) فإنها تغوص في أعماق الماضي البعيد، فهو استرجاع من نوع خاص يتعلق بذاكرة الجماعة.

وربما تكون (سينم) هذه رمزاً للوطن المغلوب على أمره الذي يستغله الإنتهازيون لتحقيق أطماعهم الشخصية، فهذا يستغله باسم الدين (الفقيه سُمُّو)، وذاك باسم التجارة (حيندر صاحب الثور المزواج)، وآخرون بسبب عدم شعورهم بالمسؤولية (بكرو رش، وشيخو ابن سيدري). وقد نجد في الرواية ما نثبت به هذا الزعم، فعلى سبيل المثال لا الحصر : إذا كان (بيكاس) رمزاً لفكرة أو ثورة فإن سينم هي الأرض الصالحة لتنميتها وخلودها (الزواج)، ومن ثم تصبح أماً لـ (بيكاس الثاني)، وهذا يعني ديمومة الفكرة وخلود الرمز اللذين يرمز لهما (بيكاس)، وهناك علاقة بين الأم والوطن؛ فكلاهما يمثلان الصدر الرؤوف لاحتضان الأبناء، أما معنى اسمها فهو(صَدْرِيْ)، وهو القلب الحنون للوطن الذي يحتوي الكل. حتى جسدها مباح مثل أرض الوطن للطامعين: ((جسدها.. نعم، ذلك المباح لاغتصابات الأيدي اللاهية، التي ترى في بلاهتها مبرراً لجسارة))[٢٤]. وغربتها في بيتها، فقد ((كانت غريبة في رقعة لم يكن حرياً بها أن تكون غريبة فيها))[٢٥].

ويستخدم الراوي تقنية الاسترجاع لسرد حكاية المعلم أكثر من مرة، ذلك المعلم الذي كتب دفتر حسابات (حسين بن كوجري) والد (الملا بيناف) والذي احتفظ به بيناف حتى وصل ليد بيكاس ومنه ليد بيكاس الثاني، يقول الراوي:

((ولما لم يكن حسين كوجري، والد الملاّ، يفقه كثيراً في كتابة الحسابات، فقد استعان بمعلم أرسلته وزارة التربية والتعليم إليهم، لأول مرة في تاريخ القرية. هذا ما تذكره برينا بوضوح... استرسل المعلم - ذي ربطة العنق الحمراء- خريفاً وشتاء، والمنديل الأحمر البارز من جيب القميص، بشكل مثلث، ربيعاً وصيفاً- في ترتيب عالم حسين، ابن كوجري، عبر سطور أفقية للإشارة إلى الأسماء والأمكنة، وسطور عمودية من أرقام منضَّدة كلبنات في حائط، وبين تلك السطور، وهذه، ثغرات بيضاء يرى منها أبو الملاّ بيناف نهر قرية (عاكولة)، وهضبته (معيريكا)، وقبر (شمدين) في (موزان)، والحشود التي يهيؤها عباس البدوي على تخوم قرى الأكراد))[٢٦].

انطلاقاً من الحاضر يعود الراوي إلى أحداث الماضي عن طريق ذاكرة (برينا) أم بيكاس، فالمعلم شخصية مثقفة من اليسار، وهذا ما توحي به (ربطة العنق الحمراء)، و(المنديل الأحمر البارز من جيب القميص)، ويبدو أنه كتب حسابات يظن القارئ للوهلة الأولى أنها حسابات تتعلق بالتجارة والزراعة، ثم يكتشف بأنها كتابات رمزية توحي إلى قضايا أكبر من ذلك؛ فيرسم خارطة دقيقة كلبنات في بناء، يرى منها والد بيناف الحقائق التاريخية والجغرافية المتعلقة بوطنه بشكل واضح، بل يرى حتى المستقبل من خلاله والخطر المحدق بهم.. يروي الراوي هذا الحدث ثم يتركه، تاركاً المتلقي في لهفة وشوق كبيرين لما سيؤول إليه هذا الدفتر، وهذا المعلم. وهذا ما يسميه بعض النقاد المعاصرين بـ (القلب الزمني) وهو ((تقديم الزمن دون إعطاء كل المعلومات السردية المتعلقة به ... ويطلق الشكلانييون الروس على هذا النوع من الزمن المقلوب (الزمن المشوه) ... حيث نلفي طائفة من الروائيين والقصاصين العرب يصطنعونه، من أجل أن يعطوا حيوية للحدث، ويفتحوا باب السؤال والاهتمام والتشويق))[٢٧].

يلاحظ القارئ المدقق لهذه الرواية الكثير من الظواهر الزمنية، منها: أنّ الراوي يسرد حدثاً معينا في فصل معين، ثم يتركه دون أن يقول الكثير عنه، ليعود إليه في الفصول اللاحقة، مكملاً - رويداً رويداً - ما بدأه في الفصل السابق، محافظاً على حياده فلا يستطيع المتلقي التمييز بين الأشرار والأخيار إلاّ بشق الأنفس. وربما أشار في نهاية المطاف إشارة مغلفة يُدرك القارئ المتفحص من خلالها الحقيقة التي يبغيها الراوي. ولا يتم هذا كله إلاّ بالتلاعب بالزمن؛ فالزمن عند الراوي الماهر ((نسجٌ، ينشأ عنه سحرٌ، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث، وملح السرد، وصِنو الحيز، وقوام الشخصية))[٢٨]. وهذا ما يُلاحظ في حكاية المعلم هذه التي بناها الراوي على الاسترجاع من ألفها إلى يائها، فقد أشار إلى كتابة المعلم لهذا الدفتر الذي يحتفظ به (الملاّ بيناف)، وإلى ربطة عنقه الحمراء، وإلى اختفائه بعد سنتين من دون ذكر سبب الاختفاء. فالراوي يتدرج في رفع اللثام عن الشخصيات والحقائق معتمدا في ذلك على الانتقال من زمن إلى آخر، من الحاضر إلى الماضي، ومن الماضي إلى المستقبل، وبالعكس. فالمعلم يتحدث عن أمور أخرى-غير الحسابات- غامضة عند أهل القرية:

((وكانت كلمة (الجماعة) من الكلمات ذات السحر في الأسماع إذ ينطق بها. (الجماعة) ..(الجماعة)، ولم يكونوا يفهمون الكثير مما يقوله))[٢٩]. ويتحدث عن توزيع الأراضي، والبلشفيك، والنقابات، وينادي أحدهم بالرفيق.. فيكتشفون أن كلمة الرفيق: **((تخصُّ الجماعة التي لا تؤمن بالله. إذ ذاك اتخذت الجلسات بين الرجال والمعلم منحىً آخر. ساد الدين بأسئلته فضاع المعلم في زحمة ردود لم ترض هؤلاء، ثم اختفى))[٣٠]**.

هكذا يختفي المعلم ويختفي الكلام عنه حتى الصفحة السادسة والتسعين، إذ تربط أم بيكاس (برينا) بين اختفاء ابنها بيكاس واختفاء المعلم، ويكتشف القارئ فيما بعد سرّ هذا الربط. فعن طريق الاسترجاع تتذكر برينا المعلم حين تتذكر ربطته الحمراء عندما ترى بقعة من الدم على ملاءة سرير المستشفى:

((قبل سنين اختفى المعلم الذي اشتغل محاسباً لدى والد زوجها، ولم يسأل أحد عنه. رأت بقعة من الدم على ملاءة سرير من أسرّة المستشفى فتذكرت ربطة عنق المعلم ذي الشاربين الرقيقين، والشعر المقصوص الملتمع. وكان الرجل إذا مرّ ببيتهم ترى برينا في عيني أمها ما يشبه التوسل ليقف سائلاً أيّ شيء، لكنه يسلّم تسليما خافتاً ويكمل مسيره))[٣١].

إنّ الاسترجاع هنا في غاية الأهمية؛ لأنّ الراوي يوحي فيه إلى سلوك المعلم تجاه أم برينا التي يُتهم المعلم فيما بعد بالإساءة إليها، فتُقطع أصابعه من قبل زوجها، استناداً إلى شهادة من خصم خفي. لكن الراوي يروي الحدث على لسان والدة برينا – من خلال استرجاع آخر - بشكل لايستطيع القارئ أن يصل فيه إلى الحقيقة، فالذي يزعم أنه اكتشف رسائل المعلم المشبوهة ابن رجل من رجالات الطرق الصوفية. وبهذا يريد الراوي الإيحاء - بشكل غير مباشر – إلى تلفيق تهمة ضد المعلم لكي يطرد من القرية، وهذا بسبب العداء بين رجال الدين والشيوعيين.

وهناك استرجاعات يذهب فيها الراوي بعيدا إلى الماضي الغابر، فحين يسأل (زيوان) أخاه بيكاس عن صيده للعصافير، يقول بيكاس:

((لم نكن نتصيّد العصافير بالخبز، مثلك، بل كنا نضع الفخاخ بين ورق الأشجار، ونجعل الفاكهة طعماً))[٣٢]. وفي هذا الاسترجاع دليل للذين يذهبون إلى أن شخصية بيكاس مجرد ذاكرة جماعية ليس إلاّ، ومنهم الدكتور عباس توفيق[٣٣]. ونلاحظ أن (سليم بركات) لا يقتنع ((بإعطاء قرائه وصفاً موضوعياً مجرداً للحقبة التأريخية ولمكان الحدث، بل يحاول أن يجعلهم يعايشون شخوصه معايشة وجدانية وفكرية عن طريق زج انفعالاتهم واستجاباتهم الجمالية في انفعالات ومواقف شخوصه الوهمية))[٣٤].

٢- الاستباق:

أما تقنية الاستباق فهي تداعي الأحداث المستقبلية التي يتنبأ بها الراوي (أو إحدى الشخصيات) في الزمن الحاضر. فمن سمات الرواية الجديدة التخلي عن البناء الخطي للزمن توخياً لنظام معين يدفع إليه في الغالب مضمون الرواية، والغاية الجمالية. تتميز رواية (فقهاء الظلام) ببنية زمنية غاية في التعقيد؛ فأحداث الماضي غالباً ما تتداخل بهذه التي تدور في الحاضر، أو بالتي ستقع في المستقبل، وميدانها ذهن الشخصيات؛ أهداف تتطلع إليها أو مخاوف تخشى الوقوع فيها. وفيها يتكسر النظام الخطي للأحداث بلا انقطاع؛ فيقوم بناء الأحداث على انتقال مضطرد بين الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل).

تتضح تقنية الاستباق في الرواية وتشكل ملمحاً بارزاً في تشكيلها.[٣٥] منها: يقول الراوي وهو يسرد الهول الذي ينتظر الملا بيناف حينما يذهب لرؤية ابنه الذي أصبح شاباً بعد ساعات من ولادته:

((مدّ يده إلى مقبض الباب فالتفتت [أخته] بعينيها إلى يده، إلى الحركة البطيئة التي ستجعلها ترتعش بعد قليل))[٣٦]. وهذا الاستباق غايته التشويق، وتفخيم المصيبة، وهو استباق سيتحقق بالفعل بعد قليل؛ إذ يرى الملاّ بيناف ابنه الذي وُلِد قبل ساعات يختزل سنوات كل ساعة. ويستبق المولود الجديد (بيكاس) في حواره مع أخوته مصيره المحتوم، قائلاً:

((انظروا، قدأصبح في الأربعين عصراً، وفي الخمسين مساء. والليل؟ . . لا أعرف ثمة شؤون علي أن أنجزها معك يا أبي، فالدَّورة دورة، سواء أ إكتملت في يوم أم في عشرين ألف يوم. سيكون قاسياً عليك شرح ذلك لهؤلاء الواقفين خلف البوابة، والمنتظرين جواباً قاطعاً. إنها محنة، فتهيأ لذلك فقط، وانسَ حَيْرَتك فيَّ))[٣٧].

يُعدّ هذا الاستباق غريباً من نوعه؛ إذ لا يُعقل أنْ يَكْبَرَ طفلٌ أربعين سنة خلال نصف يوم، أما الليل فقد ترك بيكاس التعليق عليه، وسكوته هذا يتضمن دلالتين، الأولى عدم مقدرة أي كائن التنبأ بما ستؤول إليه الحال، والثانية لأن الليل يعني نهاية دورته وحياته فلا يحبذ التصريح بهذه الحقيقة

المؤلمة. وقد عبّر الراوي عن هذا الاستباق باستخدام الأفعال الدالة على المستقبل، مثل (قد أصبح، أن أنجزها، سيكون، فتهيأ، انسَ).

أما الاستباق الأكثر دلالة فهو الذي جاء في مونولوج الملاّ بيناف أثناء مراجعاته للدفتر:

((الرجل يحسب ليمتحن مصيره. الأرقام هي امتحان الحاضر والمستقبل معاً : الخسارة، أو الربح، في الحاضر، يُلْزمانِكَ برسم مؤشر آخر للخطوات : زيادة ما زاد، أو تعويض ما نقصَ. لعبة على الورق، بغير تخطيط، تصبح تخطيطاً، فيما بعد، لأعمار، وبيوت، واقتناء حيوانات، وإطلاق نار أيضاً، بغير خوف، على القائمقام إذا اقتضى الأمر))[٣٨].

فهو يرى في دفاتره المستقبل والمصير، وهي امتحان لحاضره، وتخطيط لبناء الحياة (الأعمار)، والتجارة (اقتناء الحيوانات)، والإعمار (البيوت)، بل وحتى الثورة ضد السلطة (إطلاق النار على القائمقام). كل هذا يتضمنها هذا الدفتر المثير للجدل من بداية الرواية إلى نهايتها؛ فلا يوجد فصل من فصول الرواية لا يعود الراوي فيه إلى الحديث عن هذا الدفتر، مستخدماً كل تقنيات الزمن قصداً، موحياً من خلالها إلى أهميته، فلا تمرّ ليلة على بيناف من دون مراجعته والتدقيق فيه، ممنياً النفسَ بآمال مستقبلية لا حدود لها، متحسراً على ما ضاع بدموع الندم، موضحاً صراعه الداخلي من خلال هذا المونولوج:

((لو زادت هنا...آه، لو نقصت هنا، لجعلت المساجد تركض كالإوز الغضبان من هذه الجهة إلى تلك الجهة من مدينة قامشلو، ولنقلت المخفر إلى قرب بيتي، لتسألني الشرطة من تعتقل، ومن تطلق صراحه ثم يرفع راحة يده ليمسح خيطاً أسود ساخناً من مزيج الدمع والكحل، انحدر من عينه اليسرى، وغاب في ثنايا لحيته))[٣٩].

لقد استخدم الراوي تقنية الاستباق لتصوير الحالة النفسية التي يعيش فيها بيناف، وعما ينوي القيام به، لكنه متردد لا يصل إلى قرار حاسم. ويُكمل الراوي هذا الاستباق بالحوار الذي يدور بين الملاّ بيناف وابنه بيكاس الذي يبدو عارفاً كلَ شيء عن دفتر والده ولم يمر على ولادته سوى يوم واحد:

((تنفس بيكاس عميقاً، وطوى الدفتر، هامساً: (لا يا أبي. المسألة أن المسافة ضاقت ما بين القريتين)، فابتسم الأب: (لم أسمع أن أحداً بنى بيتاً واحداً في أيّ من القريتين، فكيف تضيق المسافة؟). (تقترب القريتان، إحداهما من الأخرى) ردّ بيكاس، (سأباعد بينهما لتعود المسافة إلى حالها الأولى)، فتجهم وجه الأب قليلاً: (وماذا ينفعني ذلك الآن؟)، وأكمل بصوت خفيض يحمل بعض السخرية: (حتى إذا استطعت أن تباعد ما بينهما). غير أن بيكاس تجاهل تلك النبرة، مردفاً بثقة: (يلزم الأمر أن أعيد كتابة نصف هذا الدفتر من جديد، بافتراض ما كان ينبغي أن تكون الأرقام عليه) ورفع عينيه إلى وجه أبيه متفحصاً: (أعني النصف الذي يخصك، لأن النصف الآخر كان لجدي). (لا) أطلقها الأب بذعر. (لا. لتبق الأرقام على حالها، ولتذهب حياتي، والمسافة ما بين كيْسْتَكْ وتلّ حميْس إلى جهنم))[٤٠].

يُخبر بيكاس أباه – استناداً إلى الحسابات الدقيقة المدونة في الدفتر – بما جرى في الماضي؛ وهو اقتطاع بعض من أراضيهم من قبل الطامعين، وهذا يعني تغيير الحقائق التاريخية والجغرافية الموجودة في الدفتر، لهذا يعد (بيكاس) باسترداد الحقوق المسلوبة في المستقبل عن طريق إعادة

الحدود إلى حقيقتها التي كانت عليها (سأباعد بينهما لتعود المسافة إلى حالها الأولى)، وهذا يتطلب منه كتابة التاريخ من جديد. ويشير إلى زمنين، الأول زمن جده (حسين ابن كوجري)، الذي كتب الحسابات بشكل دقيق، وحافظ عليها بقوته، والثاني زمن والده الذي لم يكن في صلابة جده في الدفاع عن الحقوق، لهذا يحتاج القسم المتعلق به في الدفتر أن يكتب من جديد (يلزم الأمر أن أعيد كتابة نصف هذا الدفتر من جديد... أعني النصف الذي يخصك، لأن النصف الآخر كان لجدي). فيستسلم بيناف لقدره ويقرر كتابة الدفتر من جديد مع ابنه، فيختفيان معاً بشكل غامض.

واعتماد رواية بركات على الذاكرة يجعل الترابطات الزمنية فيها غير مرتبة ترتيباً منتظماً؛ ((لأن الترابطات بين الأحداث ضمن الذاكرة لا تشكل ترتيباً موضوعياً مطرداً ومتتالياً بمعنى السابق واللاحق كما هو لدى الأحداث في الطبيعة... وهذا الترتيب المميز - أو اللاترتيب- للزمن في الحياة الإنسانية أصبح نقطة محورية في التحليل الأدبي للزمن وفي النظريات الفلسفية، كنظرية برجسون مثلاً، التي اتخذت الظاهرة نفسها كنقطة انطلاق لها. والمصطلح الأدبي لهذه الظاهرة يعرف بـ(منطق الصور) إنه المنطق القابع وراء طريقة الترابط النفسي والمونولوج الداخلي))[٤١].

ويستخدم الراوي الاستباق في سرد أحداث جد برينا من أمها، والذي يرى بأن المسافات تتسع دائماً فيحاول إيقاف ذلك الاتساع ساداً عليه باب غرفته، فلا يكتفي بذلك بل يذهب إلى زريبة الحيوانات التي لا تشفي غليله، فيطلب من حفيدته أن تجر له صندوقا خشبياً مرمياً ليعيش فيه بسلام من دون أن يضايقه اتساع المسافات:

(((الخزانة) رددت برينا، (وبم تنفعك؟)، فتمتم الجد: (سترين)، وأردف في سرّه: (لن يستطيعوا التوسيع ما بين جدرانها. سأسمع صرير المسامير المخلّعة على الأقل). ثم نظرفي عيني حفيدته بما ينمُّ عن شطارة معلنة: (سأضع حداً لهذا الهراء يا كحل عيني. سترين). فألوت برينا بشفتها السفلى: (ليكن. أتساعدني في جرّها؟)، فارتد رأس الجد إلى الوراء قليلاً: (تريدينني أن أخرج؟ .. ها ها. يا للعبة) فاحتدت الحفيدة: (والله لا يهمني إن بقيت هنا إلى أبد الآبدين. لكنني لا أستطيع زحزحتها وحدي. ألا ترى؟)، فتفرَّس فيها الجدُّ قليلاً، ثم أغضى: (ليلاً، ليلاً يا برينا. سنجرها حين ينامون))[٤٢].

إذن فإنّ التضييق في المسافات التي يشير إليها بيكاس تَسَبَبَ فيه بعض الشخصيات التي لا تمتلك جرأة مواجهة الواقع المتردي، وصراعاته الأزلية، فيتقوقع نفسياً واجتماعياً وسياسياً. فيلجأ إلى العيش في الظلام مثل الخفاش (ليلاً، ليلاً يا برينا. سنجرها حين ينامون). وقد بنى الراوي هذا الاستباق باستخدام الأفعال الدالة على المستقبل، مثل: (سترين، لن يستطيعوا، سأسمع، سأضع، أتساعدني، سنجرها).

ثانياً / الديمومة (أو الإيقاع الزمني) :

يتغير إيقاع القص وتتفاوت سرعته تبعاً للحركات السردية الأربع التي حددها السرديون[٤٣]، التي سنقسمها إلى مجموعتين وفقاً لما تقوم بها كل حركة من إبطاء السرد أو تسريعه، كما يلي:

١ - تسريع السرد الذي يقسم إلى قسمين، هما: أ – الخلاصة. ب - الحذف.

٢ - تعطيل السرد الذي يقسم إلى قسمين، هما : أ - الاستراحة. ب المشهد.[٤٤]

١ - تسريع السرد:

أ – الخلاصة أو (التلخيص، أو الإيجاز، أو المجمل): وهي سرد مدد طويلة من الزمان بكلمات قليلة؛ لأن الراوي لا يرى حاجة فنية إلى الدخول في تفاصيلها، لأنها لا تضيف شيئاً ذا قيمة إلى فكرة الرواية، فيُجمل ويُوجز، جامعاً في سطر واحد شهوراً وسنوات. ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد. أو ((اختصار الأحداث غير الهامة للإسراع في القصّ والتحكّم في النسق السرديّ))[٤٥]. كما نجد في هذا المثال :

((عشر سنوات، كبر فيها من كبر، وولد من ولد ومات من مات. عشر سنوات والنباتات تنمو على (مسكن) الجد الخشبي وشبحه، ومن ثم تتسلق السور فاردة أوراقها للجهات الطليقة في ما وراء السور. عشر سنوات والجدّ يضيّق المساحة الضيّقة للصندوق من الداخل. إنه يكره ما يفيض عن جسده. لا لزوم للمسافات مادام الجسد رافلاً في سلام حدوده. لا لزوم إلاّ لشق في خشب الخزانة يرى منه تعاقبات النهار))[٤٦].

يكرر الراوي في هذه الخلاصة عبارة (عشر سنوات) على شكل إيقاعي منتظم ثلاث مرات، وهذا التكرار له دلالته الإيحائية التي تتلخص في ديمومة الزمان وانغلاق الشخصية على نفسها أكثر فأكثر، فكلما توسع الزمان ضيّق هو الحيز الذي يحيط به (عشر سنوات والجدّ يضيّق المساحة الضيّقة للصندوق من الداخل... لا لزوم للمسافات مادام الجسد رافلاً في سلام حدوده) لأنه لا يهمه الحيز والمكان، لكنه لا يستطيع الاستغناء عن دورة الزمن (لا لزوم إلاّ لشق في خشب الخزانة يرى منه تعاقبات النهار). وهو الرهبنة الدينية والسياسية التي يلجأ إليها المنهزمون في معركة الحياة.

ويلخص الراوي أحداث تسع سنوات بهذه الأسطر:

((هكذا، طوال صيفين، اختزلت أم برينا الكلام إلى بضعة حروف: (فلننتقل)، ولا تضيف شيئاً قط، بل ترجع إلى عادتها في وضع يدها على فمها تكتمه على الفزع الذي يتخبط تحت لسانها. لكن، في الصيف الثالث، لم تقم للذرة قائمة، ولم يعد المزارعون إلى زراعته إلاّ بعد ست سنوات))[٤٧].

تستغرق هذه الأسطر الثلاثة مدة تسع سنوات، يلخص فيها الراوي الأزمة التي أصابت شخصية (أم برينا) إثر الحروب الدامية، فألحت على الهجرة من أرضها طوال صيفين، ووصل الصراع ذروته في الصيف الثالث بحيث (لم تقم للذرة قائمة)،واستمر واتسع حتى شمل ست سنوات أخرى.

إذن نستطيع أن نضيف سبباً آخر إلى الأسباب التي تؤدي إلى التلخيص، وهو سرد الحدث الواحد أكثر من مرة، إذن ليس شرطاً أن يكون التلخيص دائماً للإشارة إلى الأحداث غير المهمة، أو عدم نمو الأحداث وتطورها، أو احساس الراوي بتراكم السنوات بلا أي تغيرات سياسية أو اجتماعية..

ب – الحذف (أو الاضمار، أوالقطع، أو القفز، أو الإسقاط): هو تجاوز بعض الأزمان من قبل الراوي من دون الإشارة إليها؛ بل يكتفي بذكر مرور شهور أو سنوات من زمن الرواية خالية من حدث أو مشهد لا يراه الراوي ضرورياً لإتمام بنية الرواية. فالزمن على مستوى الوقائع : طويل (سنوات أو شهور)، ولكنه على مستوى القول: صفر. والفرق بين الخلاصة والحذف، أن الأول يكثف أحداث الزمن، والثاني يلغيها. والحذف إما أن يكون مصرَّحاً به، أو يكون ضمنياً توحي به القرائن الزمانية. يُستخدم الحذف ((للدلالة على مظهر من مظاهر تغيّر نسق السرد...ويشكل أسرع حركة سرديّة على الإطلاق إذ هو يتمثّل في قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب. فمقولة الإضمار [أو الحذف] تشير إذن إلى أجزاء من الحكاية اختار الراوي إسقاطها لتسريع القصّ وتكثيفه))[٤٨]. كما نجد في هذا المثال:

((وهنا أخطأهم القنّاص بطلقتين، لكنهما كانتا كافيتين لرجّ أعماق أقرباء (بافي جواني) مدى ثلاثين سنة))[٤٩].

لقد اسْتُخدِم الحذف لأن أقرباء بافي جواني شخصيات ثانوية لا يشكلون عناصر مهمة في سياق الأحداث، إذ يصعب ((سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى، كما تساعدنا تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على أحداث الحكاية))[٥٠]. ومن يقرأ هذه الرواية بدقة يدرك بأن الحذف يشكل فيها ((أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الرواية الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيراً، ولهذا فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهراً السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ))[٥١].

٢ - تعطيل السرد:

أ – الاستراحة أو الوقفة: (Passe) : وهي نقيض الحذف. وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً. وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم. وتتجلّى فيها أسلوبية الروائي. كما نجد في وصف مكاتب التجارة:

((كان غير آبهٍ، فيما مضى، بالذي يجري داخل بيته. غائب وإن كان حاضراً. ثلاثة أرباع النهار في (سوق التجارة) - حيث تتجاور غرف صغيرة تسمى (مكاتب). تشتمل كل واحدة على بضعة كراسي من القش، وطاولة لنثر عيّنات القمح عليها، وهي مسقوفة بالأسمنت الذي تتخله نوافذ ضيقة، في الأعلى، ذات زجاج سميك- وربع نهاره في البيت))[٥٢].

فيتوقف الزمن بتوقف السرد ليتفرغ الراوي إلى وصف المكاتب من قوله : حيث تتجاور غرف صغيرة ... إلى قوله : ذات زجاج سميك.

نلاحظ في هذا المثال تعطّل السرد وتعلّق الحكاية مفسحاً المجال لوصف المكاتب. فتجسّد الوقفة هنا ((أقصى درجات الإبطاء في السرد إذ إنّ الحيّز الذي تحتلّه في الخطاب لا توافقه مدّة زمنيّة من الحكاية))[٥٣]. فيتوقف زمن الأحداث لتصبح ديمومته صفراً، أما زمن السرد فمتواصل.

٢ – المشهد(Scene): وهو يُطلق على ((مواضع القصّ الذي قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السرد المجمل... ويشكّل التناوب بين المشهد والمجمل الإيقاع الأساسيّ في الأعمال الروائية حتى نهاية القرن التاسع عشر))[٥٤]. ففي الحوار يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات. كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية. وقد يشمل المشاهد التي ينقلها الراوي بتفاصيلها الدقيقة، بحيث يقترب زمن الأحداث من زمن السرد أو قريباً منه، كما هو موجود في هذا المشهد:

((على حين غرّة دخل الشيخ (عارو) يتبعه الملاّ. نهوض جماعي وجلوس جماعي. إيماءات بالرؤوس لا معنى لها حول الموقد. (اقترب يا بني. اقتربي يا ابنتي) قالها (عارو) مستعجلاً. قطعة ورقية من فئة الخمس والعشرين ليرة جنبت العائلة أسئلة الشيخ. (بسم الله. أنكحتها لك... تأخذينه، تأخذها. عُهدةٌ. المهر مقدّما... خمس ليرات رشادية...). هذه الكلمات، إضافة إلى كلمات أخرى، استقرت على البساط الصوفي ذي المربعات. بعدها نهض الشيخ متمتماً : (على بركة الله)، وخرج يودّعه الملاّ في الباب))[٥٥].

إنَّ الإيقاع السريع الذي اختاره الراوي لسرد المشهد يتفق تماماً مع سرعة الحدث، فهو حدث ثانوي أراد الملاّ بيناف حسمه بسرعة متناهية؛ لأن الأمر لا يقبل التباطؤ، فقامت الألفاظ والتعابير وحتى الحوار المستخدم بهذه المهمة.

أما هذا المشهد فهو حدث بطيء يحتاج إلى سرد بطيء، فالبطء في السرد يتوافق مع البطء في الموقف، يقول الراوي مصوراً لحظات ثقيلة على عائلة الملاّ بيناف بعد ولادة (بيكاس) العجيب :

((جثا [بيناف] على ركبتيه قرب الفراش، شادّاً طرفي عباءته السميكة على فخذيه. (كيف حالك؟) سألها، فظلت محدّقة فيه بالعياء ذاته، لكن شفتها السفلى ارتجفت على دفعتين، فأشاح بنظره عنها، متفرساً في الغطاء الذي يلاصقها. مدّ يده، في هدوء، إلى قمة الغطاء. سحبه فظهر شعر كثيف أسود. سحبه أكثر فباء جبين ورديّ، فتغضن قليلاً. حدقتا الملاّ تتسعان، ويده ترتجف. ضيّق ما بين جفنيه وتمتم بكلام غير مسموع، ثم سحب الغطاء عن الوجه بأكمله))[٥٦].

فالراوي يسرد مشهدا قصيراً يتساوى فيه زمن الأحداث مع زمن السرد، والمشهد يستوجب ذلك لهوله؛ فلأول مرة يحاول الملاّ بيناف النظر إلى المولود الجديد الذي أصبح شابا بعد ساعات من ولادته، فيلجأ الراوي إلى وصف سينمائي دقيق لكل صغيرة وكبيرة للمشهد، وتصوير ردة فعل الملاّ بيناف لحظة بعد لحظة وهو يرتقب مصيبة كبيرة.

وقد تجنب الباحث الاستشهاد بمشهد يسود فيه الحوار لسببين، الأول أن الرواية تخلو من الحوار المسرحي الموجود في الروايات الكلاسيكية. الثاني أن كل حوار بلا استثناء يشكل مشهداً، فلا نجد فرقاً كبيراً من هذا الجانب بين حوار وآخر.

ثالثاً / التواتر الزمني:

وهو يعنى بطبيعة المسار الزمني من حيث الإفراد، والتكرار، والنمطية، ويتمثل في العلاقة بين السرد والتشكيل الزمني، ويقسم إلى ثلاثة أقسام، هي:

١ - التواتر المفرد:

يستخدم بعض الدارسين مصطلح التواتر المفرد، ومنهم الدكتور (مراد عبدالرحمن مبروك) في كتابه[٥٧]. ولي على استخدامه هذا ملاحظتان؛ الأولى أنَّ الروايات والقصص كلها من هذا النوع، إلاّ ما يُستثنى من التواتر التكراري، والتواتر النمطي، فلو تحدث الدارس عن هذا النوع من التكرار يجب أنْ يتناول الرواية كلها بالتحليل والتعليل. وثانيهما: أنَّ لفظة (التواتر) لا تتضمن هذا المعنى المفرد مطلقاً، فلفظة (التَواتُر)- كما جاءت في لسان العرب – تعني: التتابُعُ، وقيل هو تتابع الأشياء وبينها فَجَواتٌ وفَتَراتٌ. وقال اللحياني: تَوَاتَرَت الإبلُ والقطا وكلُّ شيءٍ إذا جاء بعضُه في إثر بعض ولم يجئ مُصْطَفَةً[٥٨]. وبهذا لا يبقى للباحث حاجة في أن يدرس هذه التقنية عند دراسته للتواتر لاسيما تحت هذا العنوان.

٢ - التواتر التكراي:

وهو رواية ما حدث مرة واحدة عِدّة مرات، أو رواية ما حدث أكثر من مرة مرات عديدة. وفي كلِّ مرَّة يعيد السارد الحدث، يعيد - مجبراً – الزمن معه. وأمثالها كثيرة في الرواية، منها:

((بصرير لا يسمعه إلاّ من يكون قريباً فُتح باب غرفة بيكاس. شبح يستند بظهره على عارضة ليرتدي حذاءه، ثم يوصد الباب خلفه بصرير لا يسمعه إلاّ من يكون قريباً. يتقدم الشبح في الساحة ساحباً قدميه وراءه، في خشخشة عالية، متوجّهاً صوب بوّابة السور، وحين يدركها يستند عليها قليلاً، كمن يلتقط أنفاسه. يرفع المزلاج ويسحبه يميناً فتتحرَّر الدّفة اليسرى من البوّابة. يختارها ويردّ الدفة خلفه، ثم يمضي شمالاً في الشبكة الرمادية المنسوجة من الليل والثلج))[٥٩].

يشكل هذا المشهد مشهداً سينمائياً يصف الراوي فيه صغائر الأمور، كالصوت الخافت للباب وهو يُفتح بيسر، واستناده إلى عارضة الباب وفيه إشارة إلى شيخوخته! التي تجبره على هذه

الحركة للحفاظ على توازنه وهو يرتدي حذاءه، ثم غلق الباب وصوته الخفيض الذي يوحي بخفة الحركة وسكون الليل، وسحبه لقدميه كشيخ فقد قدرة المشي، واستناده مرة أخرى على باب السور لإلتقاط أنفاسه، ثم تصوير الحركة الدقيقة لفتح الباب واختيار الدفة اليسرى للخروج، وهذا الاختيار ربما يكون رمزاً للفكرة الاشتراكية، وهو تأكيد لربطة عنق المعلم الحمراء، وذهابه شمالاً وفيه إيحاء لأرض الأكراد الذين يعيشون شمال العراق وشمال سوريا. والشبكة المنسوجة لليل والثلج رمزٌ للزمن المتردي الذي يسوده الظلام والبرد(الليل والشتاء). فالملاحظ أنَّ استخدام بركات للزمن ليس لتطوير السرد، وإنما للتعبير عن تحولات الذات، لأنه زمن تنتفي عنه الخطية ويتميز بالتشذر والتداخل.(٦٠)

ويروي الحدث نفسه بالتفصيل في المرة الثانية، فتأمر زوجته بأن تجلب له عباءة أبيه، وأن تشمه من الأسفل إلى الأعلى، وأن توصد الباب من خلفه، قائلاً :

((عادت الهأهأة إلى فم البلهاء وهي تشمه من أسفل إلى أعلى، ككلب وديع، ثم تنحدر من أعلى إلى أسفل، في لعبة لن تنتهي. أوقفها وهو يضمُّ ذقنها براحة يده، ثم يرفع وجهها إليه، قائلاً : أوصدي الباب خلفي، فأومأت سينم برأسها إيجاباً في راحته. مضى إلى الباب وفتحه فاقتحمت وجهه لفحة كريمة من الثلج الكريم. استند إلى عارضة الباب، وارتدى حذاءه الذي بدا ضيقاً، ثم أغلق الباب خلفه منسلاً إلى قدره))(٦١).

وهذا التواتر التكراري يؤكد بإنّ المقومات التقليدية التي تُشَيَّد على وفقها بناء الرواية لم تعد تثير عناية سليم بركات، إذ نجده ينبذ التسلسل المطَّرد، ويهتم بـ ((تصوير اللحظات الحية الممثلة التي تضمّ الماضي والحاضر والمستقبل، والتذكر والإحساس والتنبؤ في لحظة واحدة بحيث تنطوي على تجارب عقلية ونفسية لا آخر لها وتسمح بتحليلات ومناقشات مسهبة يتجاوز فيها الممكن والواقع، ويفقد الواقع الخارجي تماسكه، والزمن المألوف تسلسله التاريخي))(٦٢). فكان لها تأثير كبير على بناء الزمن في روايته.

٣ - التواتر النمطي:

وهو اختزال الراوي للأحداث المتكررة بكثرة بكلمات أو جمل قصيرة، فهو إذن تكثيف سردي للأزمنة الطويلة، وهي الأحداث الروتينية التي تحدث يومياً أو أسبوعياً، أو شهرياً، أو موسمياً..وأمثلته كثيرة في الرواية، منها :

- التواتر الذي يحصل كل نصف ساعة:

((كل نصف ساعة يجد الملاّ نفسه متجهاً إلى الغرفة الموصدة))(٦٣).

لكي يرى تأثير مرور الزمن على المولود الجديد الفريد من نوعه.

- التواتر الذي يحصل كل صباح وكل مساء :

((لأكثر من شهرين كانت برينا تمدّ جدها بطعامه في الزريبة، ويوماً بعد يوم كانت شكوى الجدّ تزداد كثافة، وثقلاً، كرائحة الروث، من جديد: لا يتركونني أهدأ قط. أمك تدخل وتخرج كل صباح وكل مساء))[٦٤].

- التواتر الذي يحصل يومياً (كل مساء)، أو (كل ليلة) كما في هذين المثالين :

((مدى سنتين كان المجلس في بيت أبي الملاّ يلتئم كل مساء، والمعلم يتحدث عن الأرض، وتوزيعها، فيضحك المالكون من الخفَّة في ذلك الكلام، ويصغي غيرهم فيؤكدون عليه حتى يحتدم نقاش لا يخرج فيه أحد عن أدبه))[٦٥].

((وكانت [أي برينا]، كلما تفيق في الليل، ترى الملاّ منحنياً على دفاتره. . . لكن الدفتر ظل يروح ويجيء، من يده إلى الصندوق الخشبي تحت سريره، ومن الصندوق إلى يده، في غناه وفي فقره سواء بسواء))[٦٦].

- التواتر الذي يحصل كل موسم :

((في الصيف، بالطبع، تكون المشاغل أكثر، فما لم ينته إنجازه في (سوق التجارة) يُنجز في ساحة البيت. تبقى البوابة مفتوحة، سائقو شاحنات نقلٍ يأتون ويمضون. حمولات حنطة تأتي من الحصاد مباشرة إلى الشاحنات. عتّالون يأتون ويمضون. . . وفي الخريف تختلف المسألة : يجري البحث طويلاً في استئجار أراضٍ مشهود لها بالخصب، وفي جرارات الحراثة، والحَبِّ الأنقى. وفي الشتاء يتم رصد المطر. في الربيع تتعلق العيون بأسواق القمح، ومداهمات البَرَد المفاجئة،))[٦٧].

والحديث عن المواسم المتلاحقة يتناوله الدكتور (عبد الملك مرتاض) تحت عنوان (الزمن المتعاقب) وهو ((دائري لا طولي؛ ولعله أن يدور من حول نفسه؛ بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجه طولياً فإنه، في حقيقته، دائري مغلق. وهو تعاقبي في حركته المتكررة؛ لأن بعضه يعقب بعضاً، ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع، ولا تنقطع؛ مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة؛ مما يجعل من هذا الزمن ناسخاً لنفسه من وجهة ، وممرراً لمساره المجسد في تغير العالم الخارجي من وجهة أخرى))[٦٨].

- التواتر الذي يحصل بشكل غير دقيق :

((كانت (خاتي) مهمَلَة في العادة، لا يستدعيها أخ من أخوتها إلاّ لترعى أطفاله إذا مرضت الأم، أو للطبخ إذا كثر الضيوف. وكذلك يفعل أخوة زوجها وأخواته. عمر متواصل من غسل ملابس طفل متسخة، أو ملابس أم وضعت وليداً. عمر متواصل تحت أثداء الأبقار والأغنام، حيث تطفو رغوة الحليب النَّيء في قدور سوداء من الخارج بفعل الدخان. عمر من غربلة سَقَطِ القمح الرخيص الذي يشتريه زوجها قبل إرساله إلى المطحنة))[٦٩].

يختزل الراوي في هذه الأسطر القليلة حياة (خاتي) أخت (الملاّ بيناف)، ولا يلجأ إلى هذا التواتر النمطي إلاّ لتصوير نمطية حياة هذه الشخصية التي تتكرر فيها الأحداث بشكل يومي أو شهري ولا جديد فيها، وهو إشارة إلى نمطية حياة غالبية النساء في تلك البيئة، فهن يضحين عادة

براحتهن وسعادتهن من أجل الأخوة، وأخوة الأزواج. وقد صور الراوي هذه الحياة النمطية الرتيبة باستخدام عبارات: (مهملة في العادة)، (عمر متواصل من غسل ملابس طفل متسخة)، (عمر متواصل تحت أثداء الأبقار)، (عمر من غربلة سقط القمح).

التزامن:

وهو حدوث أمرين اثنين أو أكثر في زمن واحد، ((ولكن النص السردي لايستطيع استيعابها جملة واحدة؛ فيضطر إلى عرضها متتابعة: الواحدة تلو الأخرى تحت شكل صورة معقدة السطح، مطروحة على خط مستقيم. ومن هنا تأتي ضرورة بتر التعاقب الطبيعي للأحداث))[٧٠]. إن أطول توافق زمني موجود في الرواية كلها هو ما يوجد في الفصل الثاني، إذ يشغل الفصل كله حدثان متوازيان، الأول هو صراع الحيوان المنوي لأقرانه داخل رحم (أم بيكاس)، والثاني هو صراع (مجيدو ابن عفدي ساري) للوصول إلى (بافي جواني) ليقتله، ويقتل أربعة من أخوته، يقول الراوي:

((الحيوان يتقدم، متلمساً بذاكرته الممرّ، إذ لاعينين في رأسه المستدير. وفي اللحظة ذاتها يتلمَّس ابن عفدي ساري كراسي المقهى، ويبعدها عن طريقه بيده، دون نظر إليها، متَّخذاً ممرَّه بين الطاولات الواطئة التي اجتمع حولها عتالون مسترخون في كسل، وبعض تجار القمح ذوي الأصوات الخشنة في المساومات ... يشهر مسدسه فيطلق النار من أعلى إلى أسفل ... تلوّى رأس بافي جواني كأنما يشيح بعينيه عن الومض الذي تفجّر من فوهة المسدس. تراخى الجسد وانقلب على بطنه في هدوء من يخفي وجهه في الوسادة))[٧١].

لجأ الراوي – قصداً – إلى هذا التزامن محاولاً تصوير الصراع الأزلي بين بني البشر منذ صراع ابني آدم وإلى ما يشاء الله، ولا توجد لحظة من لحظات عمر البشر خالية من الصراع؛ فالحيوان المنوي يصارع أقرانه للوصول إلى البويضة سعيداً حين يراهم صرعى في طريقه، كذلك (ابن عفدي ساري) يقطع المسافات وصولاً لـ (بافي جواني) للقضاء عليه. فالصراع متواصل في الداخل والخارج.

ثم ينتقل الراوي إلى مشهد الحيوان المنوي وهو سعيد بسقوط نظرائه صرعى في طريقه:

((كل جثة في طريق (الحيوان) السابح في الزلال الدبق تزوده ببشارة للفوز. (أسقطي، أسقطي. قدَرُ واحدٍ أن يصل، واحد فقط . ذاكرته تتلألأ كحُباحِبٍ فوق نهر، وذيله يشتدّ اهتزازاً. (من كان ذاك؟)، يسأل نفسه كمن التقط ظلاً عابراً ولم يتمكن من تحديده. يمعن التفاتاً إلى أعماقه التي أورثتها أشكال إلى أشكال. سرٌّ صياغة يلقي إليه بالكثير مما مضى، دون أن يكون حاضراً في الذي مضى. الخليَّة؟ .. نعم. حلبة النسخ الأعظم للدورة كلها، والهاوية التي تتحد فيها مصائر الأشباه، الذين يملكون غريزة أن يستمدوا بقائهم من موتٍ، وموتهم من بقاء))[٧٢].

أما دلالة التزامن هنا فهو الإشارة إلى حتمية الصراع من أجل البقاء بين بني البشر، وهو صراع لا تحده حدود الأزمنة والأمكنة.

ديمومة الزمن وعدمية الذات:

لقد شعر الإنسان بالبعد الزمني، منذ أحس بوجوده، فحاول جاهداً ((بلورة موقف إزاء الزمن... وتقدم ملحمة كلكامش تسجيلاً، من أقدم ما أبدع الذهن البشري، لتمرد الإنسان على قوة الزمن، المنتصرة أبداً، في بحثه المضني عن الخلود، أي الإفلات من تيار الزمن))[٧٣]. ونرى أمثلة كثيرة في الرواية؛ لأنها ذات طابع فلسفي تشير في كثير من الأحيان إلى الصراع الأزلي بين الإنسان والزمن، وعدمية الذات وديمومة الزمن، يقول الراوي :

((الثلج الكسول، المترقرق على مهل من سماء حليبية، يمحو الآثار دقيقة بعد دقيقة))[٧٤].

إنَّ الزمن يمحو الإنسان وآثاره دقيقة بعد دقيقة بخطاه الخفية، كما يمحو الثلج المترقرق كل الآثار. ويقول بيكاس متحدثاً عن محنته مع الزمن، مصوراً عدميته أمام قوة الزمن:

((إنها محنة ستنسيانها حين تنقضي، أما أنا فلن أجد الوقت لأنساها . . أريد أن أتزوج، وهو مطلب يسبق سؤالي عن ثياب أرتديها))[٧٥].

إنّه يحاول أن يؤسس تصوراً أو رؤيا خاصة للزمن ليتسنى له السلوك بموجبها؛ فهو يتخيل طبيعة التيار الزمني في محاولة تساعد وجوده بداخله. فهو يدرك بأنَّ الزمان لا محالة سيقضي عليه، فيبحث عن ديمومته عن طريق الزواج. وحين نبحث في كيفية تطور الزمن في هذه الرواية، سنكتشف ((أن هناك إبداعًا لبنية زمنية هي في حالات كثيرة صفة مميزة لكل مؤلف ولكل عمل أدبي. وجانبٌ رئيسي من أصالة الروائي السارد هو أسلوبه في إبداع هذه البنى الزمنية في عمله))[٧٦]. فـ (بيكاس) يصارع الزمن باحثاً عن خلوده الأبدي من خلال الزواج الذي يحقق له هذا المطلب حين يأتيه ولد على شاكلته تماماً يُسمى (بيكاس الثاني). ولقد أدرك بيكاس هذا الخوف من الزمن وهو نطفة في رحم أمه:

((أين نهاية هذا السباق؟ يكاد الحيوان السابح في الزلال الدّبق أن يصرخ. رأسه المستدير يصطدم، في تقدُّمه، برؤوس أخرى، وذيله يلامس الذين تخلفوا عنه. تعتريه شفقة ما على جنسه الأعمى هذا، المحكوم ببحثه عن مصير محسوم كأي نتيجة حسابية في دفتر بقال، المحكوم بالخروج من النفق والعودة إليه))[٧٧].

فالإنسان محكوم عليه بمصير محسوم واضح، وهو الولادة والوقوع تحت تأثير الزمن والفناء والعودة إلى العدم، والزمن مستمر لا يتزحزح. ويكرر هذه المخاوف بعد زواجه مؤكداً فناء الإنسان بمرور الزمن :

((كم مرة يضاجع الرجل المرأة في حياته؟ ولما ظلت ساكتة، أردف : في وهنه سينسى كل شيء، ضارعاً إلى دقات قلبه حتى لا تخونه))[٧٨].

وأكد الفكرة وهو في نهاية عمره وقمة شيخوخته من خلال هذا المونولوج:

((هذه، إذاً، هي الكرة المنفلتة من ماضيه، كرة اليوم الواحد المعلوم بفجره، وصباحه، وظهره، وعصره، ومغيبه، ومسائه، وليله، كرة اللامعلوم، الكرة الجاثية بعينين مغمضتين خشوعاً أمام معرفة تعبر الجهة الأخرى على ظهر حمار ... دائراً [أي بيكاس] حول نفسه، ويداه تتشبثان بغده الذي لن يأتي))[٧٩].

فالكرة تعبر عن الزمن فهي التي تتسبب في خلق الزمن بدورانها؛ فيتشكل الليل والنهار.. ويؤكد الراوي عدمية بيكاس بالإشارة إلى الغد الذي لن يأتي!.

الزمن البيولوجي:

من الأمور المهمة التي نحس من خلالها بمرور الزمن التغيّرات البيولوجية التي تطرأ على شكل الشخصيات القصصية بمرور الأيام والشهور والسنوات، أما في شخصية بيكاس فإنها تحصل خلال يوم واحد فقط، فهذه الرواية مثلها مثل الروايات الجيدة ((لها نمطها الزمني وقيم الزمن الخاصة بها، وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم وإيصالها إلى القارئ. وجميع طرائق القصة وأدواتها تنتهي، في التحليل الأخير، إلى المعالجة التي توليها لقيم الزمن وسلاسل الزمن، وكيف تضع الواحدة في مواجهة الأخرى. والأهمية الفنية لهذه القيم متفاوتة، ولكنها عند اجتماعها تكيف المفهوم الكلي لهذا الفن الذي هو أكثر الفنون تشكلاً، وتعلل الأبنية التي يتخذها، والطريقة التي يعالج بها موضوعاته، واستعماله للغة))[٨٠]. كما نجد في هذه الأمثلة:

((لم يجد الأب ما يقوله، ليجعل التعارف ممكناً بين أبنائه الأربعة من جهة، وبين هذا الوليد الذي يختزل السنوات، كل ساعة، من جهة أخرى)).[٨١]

فالزمن البيولوجي سريع جداً إذ يكبر بيكاس سنوات خلال ساعات قليلة. وأحسب أن هناك رمزاً خفياً في هذا المشهد،؛ فقد يكون الأبناء الأربعة رموزاً لأجزاء وطنه المقسم إلى أربعة أجزاء، وبيكاس قد يكون رمزاً لفكرة جديدة أو ثورة جديدة سريعة الانتشار بشكل لا تستوعبها هذه الأجزاء. ويقول الراوي:

((مستسلماً [أي الملاّ بيناف] بمرارة لما سيقوله هذا الذي تزداد الأخاديد الصغيرة حول عينيه عمقاً))[٨٢].

وهذا يعني ظهور تأثير الزمن البيولوجي على وجهه الناضر وتحوله إلى وجه كهلٍ، حتى يصل الأمر إلى نهايته في قول الراوي:

((التجاعيد تأخذ أمكنة لم تكن قد بلغتها من قبل. لحيته تتصل وتزداد كثافة... رفع ظاهر يده بطريقة مائلة إلى مستوى عينيه، لينعكس الضوء عليها، مدركاً من وجوم الفتاة ما كان يحس به في أعماقه، فرآها ملآ بالتغضنات، وقد تقوّست أصابعه فلا تستقيم برغم جهده. (أووه) همس، اللعبة تكتمل))[٨٣].

وصل خلال يوم واحد إلى حالة لا تستقيم فيها أصابعه على الرغم من محاولاته، فهي الشيخوخة والسيرورة نحو النهاية المحتومة، وهو يحس بأنَّ (اللعبة تكتمل). وما اللعبة سوى جدلية الذات مع الزمن التي تنتهي بفناء الذات وانتصار الزمن. ويقول في مكان آخر:

((رعشة فزع غامضة تعتريه. كان يبدو واثقاً من دورته الغريبة، لكن ثقته تتزعزع في كلِّ مرة يرى الحيرة ذاتها على وجه أحد ما. فترات سلامه هي أن يستسلم المراقب، قبل عودة

المراقب، نفسه، إلى حيرة جديدة من زمن لا يراه إلاّ على جسد بيكاس. (ما همَّ) يقولها لنفسه، (لو وضعوا خصيتيَّ في كفَّة ميزان، ووضعوا سنواتهم في الكفة الأخرى، لرجحت كفّتي))[٨٤].

أما في هذا المثال فإنّ الزمن البيولوجي يُشار إليه صراحةً، ويؤكد حقيقة أن الزمن شيء غير مدرك، وإنما يتعرف عليه الناس من خلال ظهور تأثيرها على الكائنات.

النتائج:

في الختام وصل الباحث إلى مجموعة من النتائج يلخصها فيما يلي:

١/ عمد بركات إلى تمزيق كل زمن تسلسلي منطقي، وشوش نظامه، متخذاً من الفوضى جمالاً فنياً، ومن الخروج على المألوف جِدة في شكل روايته وبنائها. فغدت (فقهاء الظلام) قطعاً مجزأةً، ليتخذ منها القارئ البناء الذي يريد، مشاركاً من خلال قراءته في بناء الرواية.

٢/ غالباً يخلط بين الاسترجاع والاستباق بشكل لا يستطيع الباحث الكلام على أحدهما دون التطرق إلى الثاني.

٣ / لقد انعكس وعي الروائي لطبيعة الزمن المقلقة على روايته بشكل واضح.

٤ / تغطي الرواية مدة تسعة أشهر وتسعة أيام، أي من ولادة بيكاس إلى ولادة بيكاس الثاني، وهي الفترة التي تحتاجها المرأة للحمل والولادة، وهي عبارة عن دورة حياتية كاملة قبل الولادة، والولادة تعني تجدد الحياة، واستمرار النوع وخلوده، أي الأمل في حياة جديدة والتخلص من الظلم. أما الزمن النفسي الذي تعيشه الشخصيات كخبرة حياتية يومية فإن الرواية تمتد لتشمل الماضي القريب والبعيد.
٥ / لا تدور أحداث الرواية إلاّ في فصل الشتاء وهطول الثلج، والشتاء القارص قد يكون رمزاً لبرود واقعي وفكري للشخصيات.
٦ / ليس الزمن في هذه الرواية ديكوراً ميتاً وإطاراً مزركشاً يحتوي الأحداث، بل يشارك في تشكيل الحبكة بشكل قوي ويدخل في صميمها، منتشراً في أدق تفاصيلها.
٧ / إنَّ الزمن في (فقهاء الظلام) شيء مشابه للمكان. فالزمن له صفة، تمامًا كالمكان. الزمن شيء موجود له بداية ونهاية، وله خاصية المادة وطبيعتها. فالراوي يحرك الرواية في الزمان بالطريقة نفسها التي يحركها في المكان. والرواية تتحرك بحرية من الماضي إلى المستقبل ومن المستقبل إلى الماضي. الماضي مثله تمامًا مثل المستقبل أو مثل الحاضر، مرحلة يمكن العودة إليها في أي وقت. ولأنَّ للزمن هذه الصفة المكانية، كان بالإمكان تقسيمه وإعطائه بنية كائن بيولوجي.
٨ / إنَّ الزمن في هذه الرواية زمن مضى وعاشته الشخصيات. ومن ثم كانت كثرة التجائها إلى المونولوج الداخلي، وهي لا توجه الزمن من الماضي إلى الحاضر، حيث تتوقف القصة، بل تظل تتأرجح طوال السرد، بين سلسلة من الرؤى الزمنية، لا تتبع مسارا محددا، بل تتحول إلى شيء أشبه بالمتاهة.

المصادر والمراجع:

~ الإعترافات ،الكتاب الحادي عشر، القديس أوغسطين؛ ترجمة: الخوري يوحنا الحلو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، سنة ١٩٦٢م .

~ انتصار الزمن، محمد عبدالحسين الدعمي، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، ١٩٨٥م، (د.ط).

~ إيقاع الزمن في الرواية العربية، أحمد حمد النعيمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

~ بناء الرواية ، دراسة مقانة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

~ بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د. مراد عبدالرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، (د.ط).

~ بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

~ تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، محمد عزّام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

~ تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٩٧م: ٨٩.

~ التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، عبدالغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة، للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م، (د.ط).

~ خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف.

~ الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢م.

~ الزمن في الرواية العربية، مها حسن قصراوي، دار فارس للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م.

~ الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، أ.أ.مندلاو، مراجعة : إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

~ الشعرية ، تزفيطان تودورف، ترجمة: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

~ فقهاء الظلام، سليم بركات، دار الكرمل، الطبعة الثانية، (د.ت).

~ في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، التسلس ٢٤٠، ١٩٩٨م، (د.ط).

~ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، الجزء الخامس.

~ مدخل إلى نظرية القصة –تحليلاً وتطبيقاً- سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

~ معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، اشتركت في نشرها مجموعة كبيرة من دور النشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

~ النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٦م.

~ الوجيز في دراسة القصص، لين أولتنبيرد وليزلي لويس، ترجمة: عبدالجبار المطلبي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣، (د.ط).

~ Russell, Bertrand, Human, knowledge. N. Y. Simon & Schuster, 1984.

مواقع الأنترنيت:

~ الرواية والزمن، ماريو بارجاس يوسا، ترجمة: بسمة محمد عبدالرحمن، مقطع منقول عن كتاب (الكاتب وواقعه) الصادر عن المشروع القومي للترجمة بمصر،٢٠١٢. http//ahmed-elhadary.blogspot.com

~ الفضاء والزمن في الرواية العربية، د. حورية الظل، موقع m.almothaqaf.com/index.php/qadaya 2009/53174.html.

~ لقاء مع سليم بركات، حاوره: عدنان حسين أحمد، لـ جريدة (الزمان). الموقع الألكتروني show-art-asp?aid=14671.www.ahewar.ovg/debat/

~ المفـاتيح: تحليـل لـبعض روايـات سـليم بركـات، د. عبـاس توفيـق، الموقـع الألكترونـي www.nashiri.net/criques-and- reviews/critiques- andanalysas/5372-2013-03-18-12-50-31.html

الهوامش :

(١) الإعترافات ،الكتاب الحادي عشر، القديس أوغسطين، ترجمة: الخوري يوحنا الحلو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، سنة ١٩٦٢م : ٢٤٩.

(٢) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع: ١٧٧ – ١٧٨.

(٣) المرجع نفسه : ٢٥٩.

(٤) الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م : ٧٥

(٥) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢ :٩.

(٦) الشعرية ، تزفيطان تودورف، ترجمة: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب: ١٥. وينظر: تحليل **الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، محمد عزّام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣: ١٩٨– ٢٠٠.**

(٧) خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف: ٤٥.

(٨) الزمن والرواية : ٧٧ –٨٤. وينظر: الزمن في الرواية العربية، مها حسن قصراوي، دار فارس للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م : ٥٢.

(٩) تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٩٧م: ٨٩.

(١٠) بناء الرواية ، دراسة مقانة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٣٧.

(١١) في نظرية الرواية : ٢٦.

(١٢) لقاء مع سليم بركات، حاوره: عدنان حسين أحمد، لـ جريدة (الزمان). الموقع الألكتروني www.ahewar.ovg/debat/show-art-asp?aid=14671.

(١٣) المفاتيح: تحليل لبعض روايات سليم بركات، د. عباس توفيق، الموقع الألكتروني www.nashiri.net/criques-and- reviews/critiques- andanalysas/5372-2013-03-18-12-50-31.html

(١٤) بنـاء الـزمن في الروايـة المعاصـرة، د. مـراد عبـدالرحمن مـبروك، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، ١٩٨٨م، (د.ط). وينظر : إيقاع الزمن في الرواية العربية، أحمـد حمـد النعيمـي، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤: ٣٢ — ٣٥.

(١٥) الوجيز في دراسة القصـص، لـين أولتنـبيرد وليزلـي لـويس، ترجمـة: عبـدالجبار المطلـبي، منشـورات دائـرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣، (د.ط) : ١٦٠ — ١٦١.

(١٦) لقد وردت هذه الظاهرة في الرواية في هذه الصفحات: ٣٠، ٣٦، ٤٠، ٥٠، ٧٣، ٧٩، ٩٠–٩٢، ١١٢، ١١٦–١٢٠، ١٢٤، ١٥٧، ١٨٠، وغيرها.

(١٧) بناء الرواية : ٤٠. وينظر : الزمن والرواية : ٨٠.

(١٨) رواية فقهاء الظلام، سليم بركات، دار كرمل، الطبعة الثانية : ٤٣.

(١٩) في نظرية الرواية : ١٧٥–١٧٦.

(٢٠) الرواية : ٣٠ — ٣١.

(٢١) Russell, Bertrand, Human, knowledge. N. Y. Simon & Schuster, 1984: 250.

(٢٢) ينظر : المصدر السابق: ٢٦٧.

(٢٣) الرواية : ٣٧ — ٣٨.

(٢٤) الرواية : ٤١–٤٢.

(٢٥) الرواية : ١٠٠–١٠١.

(٢٦) الرواية : ٧٨ — ٧٩.

(٢٧) في نظرية الرواية : ١٨٨.

(٢٨) المصدر نفسه : ١٧٨.

(٢٩) الرواية : ٧٩.

(٣٠) الرواية : ٧٩.

(٣١) الرواية ٩٦.

(٣٢) الرواية : ١٦.

(٣٣) ينظر : المفاتيح: تحليل لبعض روايات سليم بركات. موقع ألكتروني سابق.

(٣٤) النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافـة والإعـلام، ط ١، بغداد، ١٩٨٦م: ٨٣.

(٣٥) وردت تقنيـة الاسـتباق في هـذه الصـفحات: ١٠،٩، ١٢، ٣٦، ٦٥، ٦٩، ١٠٣، ١٠٦، ١١٠، ١١٣، ١١٤، ١٢٢، ١٢٩، ١٥٢، ١٥٨، ١٦٣، ١٦٩.

(٣٦) الرواية : ١٢.

(٣٧) الرواية : ١٦.

(٣٨) الرواية : ٣٥.

(٣٩) الرواية : ٣٦.

(٤٠) الرواية : ١٠٦.

(٤١) الزمن في الأدب : ٢٨ –٢٩.

(٤٢) الرواية : ١٢٢.

(٤٣) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، اشتركت في نشرها مجموعة كبيرة من دور النشر، ط ١، ٢٠١٠م: ٣٠.

(٤٤) وهذا ما يقترحه (جينيت G. Genette) في كتابه (أشكال ٣) ١٩٧٢. وتبعه فيما بعد كل النقاد ودارسوا القصة سواء في ذلك الغربي والعربي.

(٤٥) معجم السرديّات : ٣٧٣. وينظر: مدخل إلى نظرية القصة –تحليلاً وتطبيقاً– سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م : ١٥.

(٤٦) الرواية : ١٢٥. وتوجد في ص : ٨، ٦٥..وغيرها.

(٤٧) الرواية : ١٥٩.

(٤٨) معجم السرديّات : ٣٠.

(٤٩) الرواية: ٦٥.

(٥٠) الزمن في الرواية العربية : ٢٣٢.

(٥١) بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩١م : ٥٠.

(٥٢) الرواية : ١٠.

(٥٣) معجم السرديات : ٤٧٨.

(٥٤) نفس المرجع : ٣٩٤.

(٥٥) الرواية : ٢٤–٢٥.

(٥٦) الرواية : ١٢–١٣.

(٥٧) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ١٢٣ –١٣٢.

(٥٨) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت): ٥/٢٧٥ باب (وتر).

(٥٩) الرواية : ٣٢.

(٦٠) الفضاء والزمن في الرواية العربية، د. حورية الظل، موقع m.almothaqaf.com/index.php/qadaya 2009/53174.html.

(٦١) الرواية : ٣٢.

(٦٢) التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، عبدالغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة، للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م، (د.ط) :٧٥.

(٦٣) الرواية : ١٣.

(٦٤) الرواية : ١٢١.

(٦٥) الرواية : ٧٩.

(٦٦) الرواية : ٧٧– ٧٨.

(٦٧) الرواية : ١٠.

(٦٨) في نظرية الرواية : ١٧٥.

(٦٩) الرواية: ٢١.

(٧٠) في نظرية الرواية : ١٨٨.

(٧١) الرواية : ٤٤–٤٥. وتوجد هذه التقنية في ص : ٣٣.

(٧٢) الرواية : ٤٩.

(٧٣) انتصار الزمن، محمد عبدالحسين الدعمي، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، ١٩٨٥م، (د.ط) : ٩.

(٧٤) الرواية: ١٣.

(٧٥) الرواية: ١٧.

(٧٦) الرواية والزمن، ماريو بارجاس يوسا، ترجمة: بسمة محمد عبدالرحمن، مقطع منقول عن كتاب (الكاتب وواقعه) الصادر عن المشروع القومي للترجمة بمصر. . http//ahmed-elhadary.blogspot.com

(٧٧) الرواية : ٥١.

(٧٨) الرواية: ٣١.

(٧٩) الرواية: ٣٣.

(٨٠) الزمن والرواية : ٧٥.

(٨١) الرواية : ١٥.

(٨٢) الرواية: ١٨.

(٨٣) الرواية: ٢٧، ٣١.

(٨٤) الرواية: ٣١.

The setting of Time in Saleem Barakat's Novel

The scientists of Darkness

This research is concerned with the setting of time in Saleem Barakat's novel *The Scientists of Darkness* . The writer , who is a famous Syrian poet , concentrates on the setting of time in his novel in which time plays a great role in it. The writer has dealt with "time" as if he is dealing with "place" which has a physical identity, giving it characteristic features of a matter in many sketches. He used the temporal techniques to establish a powerful basis of time depending on the temporal elements of flashback (analepsis) and flashforward(prolepsis). Time duration which consists of deletion, summarizing, scenery and in addition to the content of time of repeated incident and repeated manner.

The researcher follows an analytical procedure keeping away from using only statistical samples for each case. And he kept the analysis away from the aesthetic spiritual aspect of literature and its semantic connotation and symbolic aspect of ideas and meanings. The researcher penetrated deeply to reach to a conclusion that will justify the purpose of the novelist behind using and repeating all these features by using a list of references at the end of the study.