Journal of Science and Knowledge Horizons
ISSN 2800-1273-EISSN 2830-8379

# Title: Time in the Modern Novel between Imagination and Argumentation: Ahmed Saadawi's Novel "Frankenstein in Baghdad" as an Example

Author: Bentahar Amal
1 Faculty of Arts and Humanities, Cadi Ayyad University, Marrakesh, Morocco
Email: bentaharamal3@gmail.com

Date of Submission: 03/10/2023
Date of Acceptance: 05/11/2023
Date of Publication: 01/12/2023

## Abstract:

This scientific contribution aims to explore the concept of time and its manifestations in narratives in general, and in what has been described as the "thesis novel" specifically. It also examines the argumentative aims of the various narrative techniques on which time is based in the modern novel. Time is seen as a principal structure and an important element in the narrative process. It is the vessel that contains the lives lived by the characters in the work of fiction. The intersections of creative narrative events move within it. With its functional diversity, the ways in which it is approached vary, as do the points of view regarding it. This is the particular rhythm with which each novel organizes itself individually. Overall, in order to understand the importance of time firstly, then its structural elements and, thirdly, the creator's desired objectives in employing it, we have chosen to work on a modern novelistic model. It is based above all on the miraculous and the strange. The novel in question is "Frankenstein in Baghdad" by Iraqi writer Ahmed Saadawi. It's a novel that manages to break the monotony of the traditional narrative, creating different temporal contexts in front of the reader that go beyond the monotony of the classic Arab narrative.

**Keywords:** Time; Modern Novel; Imagination; Argumentation; Temporal Contexts; Narrative Techniques.

Corresponding Author: Bentahar Amal

Journal of Science and Knowledge Horizons

ISSN 2800-1273-EISSN 2830-8379

# الزمن في الرواية الحديثة بين التخييل والحجاج

# رواية "فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي أنموذجا

# Time in the modern novel between imagination and argumentation: Ahmed Saadawi's novel "Frankenstein in Baghdad" as an example

آمال بن الطاهر

**amal Bentahar**

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، مراكش ـ المغرب

bentaharamal3@gmail.com



| تاريخ ارسال المقال : | تاريخ القبول: | تاريخ النشر : |
|---|---|---|
| 03/10/2023 | 05/11/2023 | 01/12/2023 |



**Bentahar amal** *

**الملخص:**

تسعى هذه المقالة العلمية إلى تمثل مفهوم الزمن وتجلياته في السرد عامة، وفي ما وُسم بـ "الرواية الأطروحة" خاصة. كما تحرص على الوقوف عند المقاصد الحجاجية لمختلف التقنيات السردية التي يستند إليها الزمن في الرواية الحديثة. إذ يعتبر بنية رئيسة، وعنصرا هاما ضمن العملية السردية. فهو الوعاء الذي يحتوي الحيوات التي تعيشها شخوص العمل الروائي؛ وتتحرك ضمنها تقاطعات أحداثِ الإبداع السردي. فبتنوعه الوظيفي تتنوع سبل مقاربته، وتتباين وجهات النظر إليه . فهو الإيقاع الخاص الذي تنتظم وفقه كل رواية على حدة .

وعموما؛ فحتى نتبين أهمية الزمن أولا، وعناصره البنائية ثانيا، ومقاصد المبدع المرجوة من توظيفه له ثالثا. فقد آثرنا الاشتغال على أنموذج روائي حديث؛ يستند بالأساس إلى البعد العجائبي والغرائبي. ألا وهو رواية"فرانكشتاين في بغداد" للكاتب العراقي أحمد سعداوي. وهي رواية تمكنت من خرق رتابة السرد التقليدي، لتخلق أمام القارئ أوفاقا زمنية مغايرة تتجاوز مونوطونية المحكي العربي الكلاسيكي.

**الكلمات المفتاحية:** الزمن؛ الرواية الحديثة؛ التخييل؛ الحجاج.

**مقدّمة:**

إذا كان الشكلانيون الروس قد أرسوا الدعائم الأولى لمقاربة عنصر الزمن داخل البناء الروائي، فإن دراساتهم لم يُكتب لها الاكتمال وذلك لسببن اثنين؛ أولهما ما لقيته المدرسة الشكلانية من رفض و انتقاد سياسي، و ثانيهما أن أعمال هذه المدرسة لم تُترجم إلى الفرنسية والإنجليزية إلا في بداية الستينات. وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة فقط في أوائل الخمسينات تحاول دراسة الزمن من الناحية الشكلية وتجسيده في النص الروائي. وبظهور النقد البنيوي في الستينات، و نتيجة تأثير ترجمة أعمال الشكليين الروس، ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن السرد عامة والرواية خاصة، باعتباره عنصرا بنيويا داخل الرواية. فظهرت بذلك محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من حيث الشكل، ومن أهمها؛ دراسة جيرار جنيت حول الزمن في رواية "البحث عن الزمن الضائع" لبروست .

ولعل من بين أهم الدراسين البنيويين العرب الذين حفلوا بدراسة هذا المقوم السردي؛ نذكر الناقدة سيزا قاسم التي عدَّت الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص وتشير في كتابها "بناء الرواية" إلى تعدد الأزمنة التي ترتبط بفن السرد ـ أو "فن القص "كما تطلق عليه ؛ فهناك أزمنة خارجية/أزمنة خارج ـ نصية (زمن الكتابة ، وزمن القراءة، ووضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، ووضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها)، و أزمنة داخلية/أزمنة داخل نصية ترتبط بجملة من العناصر منها: (الفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، ومدة الرواية، وترتيب الأحداث، ووضع الراوي بالنسبة لوقوع الحدث، وتزامن الأحداث، وتتابع الفصول، وغيرها من العناصر الأخرى التي يحتوي عليها النص السردي.

وتضيف الناقدة أن الزمن الداخلي أو الزمن التخييلي يعد مصدر اهتمام الكتاب و النقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية؛ لاهتمامه بمشكلة الديمومة و كيفية تجسيدها في الرواية. ولكن هذا لا يعني عدم فطنة الواقعيين إلى أهمية و"خطورة" عنصر الزمن في البناء الروائي. فموباسان ـ كما أشارت الدارسة ـ يؤكد أن النقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة. و تضيف سيزا قاسم في هذا الموضع أن هنري جيمس أشار أيضا إلى صعوبة الاشتغال على عنصر الزمن ومن ثم؛ تبين أهميته في البناء الروائي. إذ يستعصي على الدارس تبين إحساسه بمرور الزمن، وبزواله إلى غير رجعة. وهكذا فالدارسة أشارت في كتابها إلى أنه من بين دواعي اهتمامها بهذا العنصر داخل البناء الروائي ما يأتي :

**أولا**: محوريته داخل النص الروائي، إذ عليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، كما أنه يحدد في الآن ذاته دوافع أخرى محركة كالسببية، والتتابع، واختيار الأحداث .

**ثانيا:** كونه يحدد ـ إلى حد بعيد ـ طبيعة الرواية و يشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمقاربة عنصر الزمن.

**ثالثا:** عدم توفره على وجود مستقل بخلاف العناصر الأخرى المكونة للنص السردي كالشخصيات أو المكان، أو مظاهر الطبيعة. فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، "فهو الهيكل الذي تُشيد فوقه الرواية" حسب قول الناقدة.

ومن هنا تأتي أهمية هذا المقوم السردي؛ حيث إنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. فالزمن هو الإيقاع الداخلي للسرد عامة .

وحتى نتبين الخصوصيات البنائية والجمالية، وكذا الطاقات الإقناعية لعنصر الزمن داخل الرواية. فقد آثرنا مقاربته وفق الروائة العجائبية "فرانكشتاين في بغداد". منطلقين بالأساس من تضافر البعدين التخييلي والحجاجي داخل النص الروائي خاصة والسردي عامة. فالتقنيات السردية التي يستند إليها عنصر الزمن لا تخلو من مقاصد إقناعية. يسعى الكاتب من ورائها إلى إحداث أثر فعال لدى المتلقي (إن إيجابا أو سلبا).

وإجمالا؛ يظل الزمن عنصرا فعالا يتسم بالتحول و الدينامية؛ و كأنه بطل من أبطال النص الروائي التخييلي. ولذلك تعددت توظيفاته وتجلياته داخل النصوص السردية، فهناك مبدعون جعلوا أزمنة نصوصهم الإبداعية مفتوحة على الزمن الماضي، في حين هناك مبدعون آخرون جعلوا أزمنة نصوصهم التخييلية تنفتح على آفاق المستقبل مخترقة بذلك الحدود الزمكانية الجاهزة. فإذا كان الزمن في الروايات الكلاسيكية قد اتخذ مسارا زمنيا خطيا (ماضي ـ حاضر ـ مستقبل)، فإن الزمن في الروايات الحديثة قد استجاب للتغير الذي شهدته التجربة الروائية الجديدة؛ إذ خرق الحدود الزمانية للكتابة السردية القديمة؛ ليؤسس لنفسه حيزا جديدا زعزع من خلاله التسلسل المنطقي للزمن في الأنماط الأولى من التجارب الروائية، مما وسمه بمفارقات عديدة. و أصبحنا نعرف ما يُصطلح عليه بـ"المفارقة الزمنية" ؛ التي تكون إما استرجاعا أو استباقا.

## 1. المفارقة الزمنية:

### 1.1. الاسترجاع (Rétrospection):

الاسترجاع "هو عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، و تسمى هذه العملية بالاستذكار (أو الاسترجاع Rétrospection) " [1]. ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا داخل النص الروائي ـ وخاصة في النصوص الروائية بضمير المتكلم. بل إن الدكتور حسن بحراوي ذهب إلى أن الرواية من أكثر الأنواع الأدبية ميلا إلى الاحتفال بهذا النمط من المفارقة الزمنية، إذ تحتفل بالماضي وتستدعيه لتوظيفه بنائيا "عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية و فنية خالصة في النص الروائي. وتحقق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد

وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد" [2].

وهكذا؛ فالاسترجاع يمثل ذاكرة النص التخييلي، ومن خلال هذه الذاكرة يتحايل السارد/ الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر و يستدعي زمن الماضي بجميع مراحله و تشكّلاته، ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح بذلك جزءا لا يتجزأ من بنائه و سياقه .كما يمثل الاسترجاع نافذة يُطل عبرها القارئ على الماضي، بحيث يقوم السارد باستحضار حدث يسبق النقطة التي وصلت إليها الرواية. وهذا يعد من أهم أنواع مواطن التقاطع والتعارض بين ترتيب القصة وترتيب النص.

وبالعودة إلى الرواية ـ قيد المقاربة ـ نلفي احتفاءها الكبير بهذه التقنية الزمنية السردية. ومن ذلك الاسترجاع الذي قامت به شخصية العجوز إيليشوا عندما زارها "الشسمة"، إذ "حدثته عن صراعها مع زوجها "تيداروس" الذي عرج على الكنيسة قبل أن يدفن تابوتا فارغا لابنها دانيال. يذهب السارد قائلا :" ذهب تيداروس ، الموظف الصغير في مصلحة نقل الركاب، إلى مقبرة كنيسة المشرق الكائنة في شرقي العاصمة، مع بعض الأقارب والمعارف والأصدقاء، ودفنوا تابوتا فارغا فيه بعض ملابس دانيال وقطع من كيتاره المحطّم، وصلّوا عليه ثم وضعوا شاهدة بالسريانية والعربية: أوه قوره دنيه (هنا يرقد دانيال) ثم عادوا " [3]. فهذا الاسترجاع يقدم لنا معلومات عن زوج إيليشوا (اسمه، وعمله)، كما يشير إلى حادثة دفن تابوت دانيال .

إن هذا المشهد الاسترجاعي لا يخلو من عدة أبعاد حجاجية؛ فقد تضمّن أساليب حجاجية من شأنها أن تعقد تواصلا بين النص السردي والقارئ؛ ومن هذه الأساليب: أسلوب التعريف الذي وظفه السارد من أجل تعريفنا بزوج العجوز إيليشوا (اسمه، عمله،...)، وكذا بحادثة دفن تابوت ابنها دانيال، مع تحديده مكان وجود الكنيسة التي دُفن بها التابوت. بالإضافة إلى أسلوب الوصف؛ الذي استند إليه في وصف ما احتوى عليه تابوت دانيال الفارغ (قطع كيتاره المحطّمة...). الأمر الذي من شأنه أن يثير فينا الشعور بالشفقة تجاه ابنها الذي ظل طيفه على طول فصول الرواية يتأرجح بين جدلية الخفاء/الغياب والتجلي/الحضور. هذا الابن الغائب الذي لم ينعم حتى بجمع جثته كاملة ووضعها في تابوت كباقي الأموات من البشر. كما يثير فينا الشعور بالشفقة أيضا على أم هذا الحاضر الغائب. أمٌّ ظلت تنعى تابوتا فارغا إلا من أشياء لا قيمة لها، وترثي شاهدة على قبر باتت تعزي نفسها به. أمٌّ ظلت تبكي غياب دانيال، وتبكي على منزلها الذي تم تهجيرها منه قسرا. (الحجاج بالعواطف/حجاجية الأهواء).

إن هذا التأثير العاطفي الذي سعى السارد إلى تثبيته في نفس المتلقي سيزداد مع توالي الحديث عن هذه العجوز التي ظل الموت والغياب يطاردانها في مختلف أرجاء منزلها/ وطنها؛ ففي الصفحة ذاتها من الرواية نصادف استرجاعا آخر لأم دانيال ؛ تتحدث فيه عن وفاة زوجها، يقول السارد : " لم تقبل الذهاب معهم، لأن قلبها يخبرها بأن ولدها ليس ميتا، ولا يمكن، إن كان ولابد، أن يموت بهذه الطريقة. لن تعترف بموته أو بقبره

الفارغ. و لم تنظر إلى هذا القبر حتى توفي تيداروس نفسه وذهبت في تشييعه ودفنه بجوار قبر ابنه. انعصرت روحها وهي تقرأ اسم ابنها على الشاهدة المصنوعة من حجر الحلان"[4].

كما يصادفنا استرجاع آخر يخص العجوز مرة أخرى، يحكي عن قصة زواج ابنتها"ماتيلدا ". يقول السارد :" في تلك الفترة انتقلت عائلة نينوس ملكو إلى إحدى الغرف في الطابق من بيت العجوز، و تركوا منزلهم المؤجر في البتاويين نفسها، وكانت هذه الخطوة سببا في زواج ماتيلدا الابنة الثانية لإيليشوا من الأخ الأصغر لنينوس، وتوطدت علاقة نينوس ملكو وزوجته مع العجوز، حتى غدوا كأنهم التعويض المناسب للفقدانات التي حصلت معها تباعا" [5].

ومع ذلك؛ فالعجوز لم تهنأ بهذين الحدثين السعيدين (تقاسم منزلها مع عائلة نينوس + زواج ابنتها بأحد أبناء هذه العائلة)؛ إذ سرعان ما سيدبُّ الشقاء والحزن مرة أخرى إلى إيليشوا؛ فبعد زواج ابنتها ستهاجر مع زوجها إلى أستراليا. لتكون بذلك هذه العجوز رمزا للانتكاسات النكبات المتكررة التي تحل على المسيحيين خاصة (الترحيل و التهجير،...) والعراقيين عامة (الفقدانات المتكررة، الموت المستمر، هجرة الوطن،...).

ونجد استرجاعا آخر يصف فيه السارد الهيئة التي كان عليها دانيال ابن العجوز قبل اختفائه، في سياق حديثه عن إيفاء القديس ماركوركيس بوعده للعجوز بأن يعيد إليها ابنها، يقول السارد: " بدا في آخر صورة له في ذلك الفجر الذي خرج به من البيت مترددا وحزينا، يطرق ببسطاله الثقيل على إسفلت الزقاق حتى اختفى في انعطافة الشارع العام " [6].

إن هذا المشهد الاسترجاعي لا يكف هو الآخر عن شحن النص السردي كافة بشتى تجليات المأساة واليأس المضنيَيْن اللذيْن يطالان الشبان العراقيين، فبمجرد استدعائهم للمشاركة في إحدى الحروب العراقية؛ تتلاشى أحلامهم و تخفت تطلعاتهم ( غياب/موت دانيال = غياب وموت الزمن و اختلاط بعضه ببعض؛ الماضي = الحاضر = المستقبل = المجهول + التيه).

ونجد استرجاعا آخر على لسان السارد يخص "دانيال" حفيد العجوز إيليشوا حاول أن يستعيد فيه ذكريات طفولته في بيتها، يقول السارد : " قال دانيال لجدته أن عليها أن تسافر معه، عليها أن تبيع هذا البيت وتصفي أغراضها. يجب أن تعيش معه. قال لها الجملة الأخيرة بنبرة صادقة. وشعر أثناء الحديث معها بتأثير المكان يتغلغل إلى نفسه ببطء و ثبات، داهمه حزن غامض وهو يرفع بصره إلى الصور الرمادية المعلقة على الجدران. شعر أنه يعرف هذا البيت، واستعاد جزئيا بعض ذكرياته الشاحبة أثناء ما كان يأتي مع أمه لزيارة الجدة والجد قبل أكثر من عقد مضى، و تيقن أن بقاءه مع جدته لوقت أكثر سينشط ذكريات أخرى، كانت تبدو، فيما سبق، وكأنها غير موجودة أو مجرد أحلام وكوابيس غير واضحة " [7].

إن هذا الاسترجاع يؤكد ـ نوعا ما ـ تنبه السارد إلى تفاقم المآسي في بيت العجوز؛ فأورد ما من شأنه أن يبعث فيه الحياة من جديد. لذلك سخّر شخصية الحفيد دانيال، أو بالأحرى سخّر اسمه ـ عبر أم الحفيد ـ كحجة ليقنع بها هذه العجوز المنكوبة. ربما السارد شعر هو الآخر بالملل تجاه حال إيليشوا. فأراد أن يضع حدا لواقعها البئيس عبر شخصية دانيال الحفيد. الذي سيقنعها بالرحيل معه إلى أستراليا.

لم نعجب من القرار الذي اتخذته العجوز؛ لطالما كانت تقنع نفسها بأن ابنها سيعود. ومن ثمة رحلت إلى أستراليا مقنعة نفسها ـ مرة أخرى ـ بأن هذا (الدانيال) الذي يرافقها إلى استراليا هو ابنها و ليس حفيدها. لتكون هذه العجوز رمزا آخر للذات التي عوّدت نفسها على خلق بل اختلاق واقع وهمي علّها تلفي ضالتها فيه، بعد أن ضاعت في دروب بلدها الأصلي (حجة وجودية).

ونجد استرجاعا آخر يعرض فيه السارد التاريخ الشخصي لشخصيتي هادي العتاك وصديقه ناهم عبدكي، وكذا يطلعنا على الأنشطة اليومية التي يزاولانها. يقول السارد: "الكثيرون في الحي يعرفون هادي العتاك وناهم عبدكي، قبل هذا بسنوات. كانا يمرّان بعربة يجرها حصان لشراء الأغراض المستعملة والقدور والأجهزة الكهربائية المعطلة . يقفان صباحا بجوار مقهى عزيز المصري لتناول الفطور و شرب الشاي قبل إنجاز جولة واسعة في حي البتاويين وحي أبي نواس المقابل له على الضفة الثانية من شارع السعدون، ثم يتجهان بعربة الحصان العائدة لناهم عبدكي إلى مناطق أخرى ويصلان إلى الكرادة ويمران في أزقتها، ثم يختفيان "[8].

كما نلفي استرجاعا آخر ينقل لنا السارد من خلاله الهيئة التي كان عليها الحلاق (أبو زيدون) بعد تقدمه في السن. "كان أولاده يحملونه وهو جالس على كرسي البلاستيك الأبيض من البيت حتى محل الحلاقة. يتركونه أمام المحل و يرحلون من دون أن يودعوه أو يسمعونه كلمة طيبة. يلاحق ببصره الغائم من يدخل إلى الزقاق أو يخرج، يرد السلام على معارفه، وفي بعض الأحيان يرفع يده تحية لشبح ما يمر من أمامه. يسمعه ابنه من داخل المحل وهو يرد السلام ، فينظر من الباب ولا يرى أحدا" [9].

إن هذا الاسترجاع يُكسب النص حُجية عبر ما ينقله من الواقع العراقي، فهذا المشهد كثيرا ما يتردد لا في العراق فحسب، بل في مختلف البلدان التي تجعل العجز (الذهني، الفيزيولوجي،...) عائقا، بل وتضع شتى الوسائل للقضاء عليه، ولو على حساب الذات الإنسانية التي تعاني منه.

إن كل هذه الاسترجاعات وغيرها ـ الحاضرة في النص الروائي، قد أسهمت في تمثلنا لمسار الأحداث و تبين مقاصدها، وكذا في سد الفجوات التي يخلفها السرد في الزمن الحاضر. كما جاءت لتمنح الكثير من الشخصيات الحكائية (كدانيال ابن إيليشوا، و ناهم عبدكي صديق هادي العتاك...) فرصة الحضور والدينامية في زمن السرد الحاضر؛ باعتبارها هي الأخرى شخصيات رئيسة ومحورية (وفاعلة) في بنية النص الروائي. لاسيما

وأن مختلف الاسترجاعات التي اشتمل عليها النص السردي، تنهل من الحياة اليومية العراقية للشخصيات الروائية المُتخيلة، والتي ـ كما نعلم ـ تنطبق على ما تعيشه العراق في الحقيقة (حجة واقعية).

### 2.1. الاستباق (Anticipation) :

يعد الاستباق "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بـ "الاستباق" (Anticipation) " [10].

ويعد أيضا "مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، الاستباق تصوير مستقبلي لحدث سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الروائي باستباق الحدث الرئيس في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد " [11].

ويذهب الدكتور حسن بحراوي في تعريفه للاستباق قائلا :" (الاستباق) هو القفز على فترة زمنية معينة من زمن القصة و يتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية " [12].

فهو يرى في كتابه " بنية الشكل الروائي" أن التطلعات (Anticipations) والاستشرافات الزمنية (Prolepses temporelles ) هي عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل. وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات...، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان (Annonce) عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل: الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص (...) و يسمي جيرار جنيت هذا النوع بالاستشرافات الخارجية تمييزا لها عن الاستشرافات التكميلية التي تأتي لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد، وعن الاستشرافات التكرارية Prolepses répétitives التي تكرر، مسبقا، مقطعا سرديا لاحقا [13].

وتشير الناقدة سيزا قاسم إلى أن الاحتفاء بهذه المفارقة الزمنية يقل في السرد الكلاسيكي . فالملاحم الهوميرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلة. "لكون هذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص التقليدية التي تسير قُدما نحو الإجابة على السؤال "ثم ماذا؟" [14]. هذا بخلاف ما نلفيه في النصوص السردية الحديثة؛ إذ يحتفي فيها مبدعوها بهذه التقنية الزمنية السردية. و الأمر ذاته نتبينه في رواية

"فرانكشتاين في بغداد "، حيث نجد حضورا لافتا للاستباق سواء في صورته التقريرية المباشرة، أو في صورته الإيحائية غير المباشرة .

فشخصية أم سليم البيضة جارة العجوز إيليشوا التي تؤمن ببركة هذه الأخيرة وقداستها، تتنبأ بحلول كارثة على حي البتاويين بعد رحيل العجوز عن الزقاق، يقول السارد: " قالت لهم أم سليم إن كارثة ستحل بالزقاق، بسبب رحيل أم دانيال، و لكن أحدا لم يصدقها، فهي تخرّف الآن و تهذي و لا تعرف ما تقول" [15] و بتتبعنا لأحداث النص الروائي نتأكد فعلا من صدق نبوءة أم سليم، إذ سيعرف حي البتاويين أكبر انفجار (الفصل السابع عشر) منذ تشييده، وسيترك آثارا وخيمة على عُمرانه وسكانه. ينقل لنا السارد ذلك قائلا :"رجّ الانفجار المنطقة كلها (...)، انهار بيت أم دانيال تماما، (...) انهارت أيضا الغرفة المتهالكة التي يسكن فيها هادي العتاك في الخرابة اليهودية، (...) قذف العصف المفاجئ بفرج الدلال عدة أمتار في الهواء و أصابه بجرح شديد في وجهه..." [16].

إن هذا الاستباق في حد ذاته يتجاوز بعده الزمني السردي إلى أبعاد دلالية وحجاجية أكثر عمقا؛ تُجمل ما تعرضت له الأقليات المسيحية في العراق من تهميش و وتهجير، وذلك كله عبر شخصية العجوز الآثورية "إيليشوا". مما يؤكد على أن المجتمع العراقي لم يعد كما كان عليه في السابق، إذ تحوّلت صورته وبات يعيش وضعا جديدا/مغايرا.

ونجد استباقا آخر تعبر فيه العجوز إيليشوا عن أملها في عودة ابنها (دانيال) وهو أمل في عراق جديدة بصورة أكثر أملا وتفاؤلا. وهذا ما يقدّمه الإيحاء الممزوج بالطقوس الروحانية التي صنعتها العجوز في بيتها أثناء محاورتها شفيعَها "ماركوركيس" ، وهي تلح على فكرة عودة ابنها الذي لم تسأم من انتظاره، يقول الراوي :" طيف ولدها دانيال العائد حتما ذات يوم (...) كانت تريد مواجهة شفيعها بوعده لها، ولكنها انتظرت حلول الليل، فخلال النهار لا تبدو صورة ماركوركيس أكثر من صورة. تبدو جامدة و ساكنة تماما، أما خلال الليل فإن نافذة ما تفتح ما بين عالمها والعالم الآخر. ينزل الرب ليتجسد في هيئة صورة القديس ليتكلم من خلاله مع هذه النعجة البائسة التي أفردها قطيع الحياة شيئا فشيئا حتى لتكاد تسقط في هاوية الضياع والتخلي الكامل عن الإيمان"[17].

إن السارد يقف في هذا المشهد في صورة المتعاطف مع هذه العجوز، ليبلغنا هذا البعد السيكولوجي ومن ثم يحمِلنا نحن أيضا على تبني موقف إيجابي تجاه أم دانيال. حتى يقلص المسافة بيننا وبين هذه الشخصية (الاستراتيجية التضامنية). وإن ما يؤكد تعاطف الراوي مع العجوز إيليشوا أنه سيُبيح لقديسها (ماركوركيس) تحقيق هدفها الأسمى بعد طول الانتظار. يقول السارد: "فقد أنجز القديس ماركوركيس الشهيد وعده للعجوز إذن، وها هو يعيد إليها ابنها بعد طول فراق" [18].

كما نلفي استباقا آخر ورد في صورة "نذر"، نذرت به النساء المسلمات للأولياء . تقليدا في ذلك للعجوز إيليشوا . في حال موت الحلاق أبي زيدون الذي تسبب بترحيل العديد من الشباب إلى الجبهات العسكرية. وفي ذلك يقول السارد: "نذرت بعض النساء في حال موت هذا الرجل الشرير بذبح خروف لوجه الله تعالى، نذرت أم سليم نذرا أيضا ولم تخبر به الأب يوشيا خشية أن يوبخها ويلومها" [19]. و فعلا سيتحقق نذر النسوة بعد مقتل الحلاق من طرف "الشسمة" (انظر ص 94. 95) . يقول السارد : " لم يكن الزلمة سوى أبو زيدون الحلاق (...) دخل أحدهم فجأة إلى المحل أثناء غياب الابن لشرب الشاي في عربة عطفة الزقاق مع الشارع التجاري. استل المقص وغرزه عميقا في ترقوة الرجل العجوز الساهي والغارق في غيبوبات الشيخوخة المتقدمة " [20].

هذه النهاية التي .كما يقول السارد . "كان هناك من توقعها منذ زمن بعيد. لن يموت أبو زيدون في فراشه بشكل هادئ، العدالة الإلهية تأبى ذلك" [21].

إن هذا المشهد يُكسب النص الروائي حجية جديدة؛ ففي تصوير الراوي لكافة هذه الأحداث الاستباقية يزيد من إيهامنا بواقعية ما ينقله؛ فهذه الأحداث لا تختلف عن بعض الطقوس العُرفية للمجتمع العراقي خاصة والمجتمع العربي عامة خارج هذا النص التخييلي. "فالحجاج في النص السردي قد يبنى على حجج عقلية من هذا القبيل (الأعراف المتفق عليها، القيم المتداولة، ...) .كما قد يُبنى على وسائل تحيل إلى شخص المتكلم؛ فقد يقوم الحجاج على بناء صورة إيجابية للذات المتكلمة أو لشخص المتلقي؛ إذ لا يخلو النص السردي من علامات لإثارة أهواء المتلقي للتأثير فيه" [22].

وهكذا؛ فالأحداث السالفة الذكر تفصح عن مساندة الراوي ذاته لبعض الشخصيات المتخيلة عبر تمريره فكرة إمكانية انتصار قوى الخير على قوى الشر إن عاجلا أو آجلا .

وعلاوة على ذلك؛ فالرواية تحتفي باستباقات أخرى يمتزج فيها التخييل والفانتازيا بالحجاج. إذ وردت (الاستباقات) في صورة السخرية و التهكم من الواقع الاجتماعي الذي يتعلق باستخدام الأجهزة الأمنية لل "المنجمين" في التعرف على الأحداث و الجرائم التي تهدد أمن الوطن و السلطات معا. فأحد المنجمين يقوم بإخبار "دائرة المتابعة والتعقيب" بأن هناك سيارة ستنفجر أمام مبنى الوزارة المالية، وهو ما سيحدث فعلا. يقول الراوي: " قبل سنتين كان ضغط العميد يرتفع حين يدخل عليه كبير المنجمين بمعلومة كهذه (توقع حدوث الانفجار)، كان يدخل في إنذار، و يبقى يتصل بالقيادات الأمنية كلها للتأكد أنهم استثمروا المعلومة التي أعطاها لهم، ثم يشعر بانهيار كبير حين يسمع على نشرات الأخبار بحدوث التفجير الذي حذر من وقوعه. أغبياء (...) حين يعرفون بالسيارة المفخخة يفضلون الهرب من أمامها بدل محاولة تفكيكها " [23].

إن هذا الاستباق يعلن عما تعيشه بغداد، من تشظّ للواقع المعيش، و اختلال للقيم، وانعدام للتوازن، مما جعل كافة الشخصيات الروائية ( = أهل العراق) في الحقيقة تعاني من خراب داخلي، و انبطاح كوني و نفسي ووجودي .

وهكذا؛ فكل هذه الاستباقات تعد بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسة وهامة. ومن ثمة تخلق لدى القارئ/المتلقي لحظة/لحظات توقع و انتظار وتنبؤ بتطلعات السارد و/أو الشخصيات إلى مستقبل الأحداث، كما تثير لديه الرغبة التواقة إلى معرفة مدى إمكانية تحقق هذه التطلعات و التوقعات. الأمر الذي من شأنه أن يثير أبعادا حجاجية ترتبط بمستوى تلقي القارئ للنص التخييلي. فخلق آفاق التشويق و المتعة لدى المتلقي تنم عن درجة من درجات الحجاج داخل النص. فالاستباق تقنية سردية تسهم في تنويع صيغ الفهم والإدراك؛ عبر إثراء الحكي بمعطيات الذات والعالم و إضفاء نسق جمالي على السرد، لتكسير خطيته الزمنية. مما يفسح مساحات جديدة للتخييل و التأمل والتعليق والتأويل.

## 2. تقنيات زمن السرد :

يذهب المشتغلون بمجال السرد إلى أن ما يتحكم في حركة السرد (السرعة و البطء) أربع حركات / تقنيات هي : الخلاصة، و الحذف، و الوقفة، و المشهد .

### 1.2. تسريع السرد:

#### 1.1.2. الخلاصة:(Sommaire)

يعد الإيجاز "تقنية زمنية يكون فيها زمن القصة أطول من زمن الخطاب، يلخص فيها السرد أحداثا تكون استغرقت سنوات، يتخذها الكاتب لتسريع السرد عابرا على أحداث يرى أنها ليست بذات الأهمية، وقد اختصت الخلاصة بالأحداث الماضية في الرواية التقليدية، لكن يجوز افتراض أن نلخص حدثا حاصلا أو سيحصل في حاضر و مستقبل القصة" (24).

وتذهب الباحثة مها قصراوي إلى أن الخلاصة "سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، و تتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها ، فتجيء في مقاطع سردية أو إشارات" (25).

وتضيف الباحثة أن الروائي يلجأ إلى هذه التقنية في حالتين: الحالة الأولى؛ حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد و تسمى الخلاصة الاسترجاعية، و الحالة الأخرى، حين يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في

زمن السرد الحاضر. ومع ذلك تؤكد الدارسة أن "الخلاصة" ترتبط بالأحداث الاسترجاعية الماضية أكثر من ارتباطها بالأحداث السردية في الزمن الحاضر [26].

ويعد بيرسي لوبوك أول من أشار إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستذكار الماضي، وتبعه في ذلك فيليس بنتلي فأشار إلى أن أن أهم وظائف السرد التلخيصي (récit sommaire) وأكثرها تواترا "هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية، أي خلاصة إرجاعية " [27].

ونتيجة لطابع الخلاصة التكثيفي والاختزالي ، يقوم الراوي بالمرور السريع على الأحداث الحكائية أو السردية، فيسرد "في بضع فقرات أو بضع صفحات عدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال " [28].

ويرى جنيت أن الخلاصة " ظلت حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر، الخلفية التي عليها يتمايزان ، وبالتالي النسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب التلخيص و المشهد" [29].

وإذا كانت الخلاصة في الرواية الواقعية تأتي كمقطع سردي مستقل، فإنها تظهر في الرواية الحديثة كإشارات سريعة تلتحم في النص. و يرى جنيت أن الخلاصة بمفهومها التقليدي، تنقل الكاتب من إيقاع بطيء إلى سريع والعكس، وبالتالي تجعل القارئ يلهث وراء النص، فالتلخيص "أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي، هذا فوق أنه يتميز بالتجريد، و التجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر وخلجات النفس، وهو ما حاول كتّاب تيار الوعي الجديد أن يصلوا إليه " [30].

وهكذا؛ فإن دور الخلاصة في النص الروائي يتجلى في المرور السريع على فترات زمنية حكائية أو سردية، لا يرى الراوي أنها جديرة باهتمام القارئ. ومن ثمة يمكن إجمال وظائف الخلاصة في العناصر الآتية [31].

- ✓ المرور السريع على فترات زمنية طويلة، و الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث و محاولة سد هذه الثغرات.
- ✓ الربط بين المشاهد الروائية.
- ✓ تقديم شخصية جديدة، وعرض شخصيات ثانوية لم يتسع السرد لمعالجتها بصورة تفصيلية.
- ✓ تقديم الاسترجاع.
- ✓ تسريع السرد وتجاوز أحداث ثانوية.

✓ تحقيق الترابط النصي بين فترات زمنية طويلة. ومن ثمة؛ حماية السرد من التفكك .

وتجدر الإشارة إلى أنه إذا كانت الرواية الواقعية تعتمد الخلاصة في تسريع الحدث، فإن الرواية الحديثة لا تهتم بالتلخيص بالطريقة ذاتها التي يعتمدها أصحاب الرواية الواقعية لأن "التلخيص يتنافى مع مفهوم الزمن عند الروائيين المحدثين. حيث إنهم حاولوا التقاط اللحظة المعبرة (...) ذلك أن الزمن لا يكتسب أهمية من الأمور الخارجية التي تقع فيه، فتصبح بعض الأحداث هامة و بعضها غير هامة، حيث إن المهم هو الحياة في سيرها أو بكونها حياة لا أكثر ولا أقل، فهي القيمة المطلقة لا الحدث الخارجي". (32)

وترتبط تقنية الوصف .كما سبق القول . بزمن الحكاية و زمن السرد، فكلما ازداد تكثيف الزمن السردي لجأ الكاتب إلى التلخيص الاسترجاعي لأحداث الحكاية، لتغطية حركة الشخصيات و الأحداث التي لم يتسن للكاتب أن يقوم بسردها، حيث يبرز الماضي على سطح الحاضر، فيعمد الروائي إلى تسريع زمن الحكاية ليتناسب إيقاعه مع سرعة زمن السرد .

وبالعودة إلى رواية "فرانكشتاين في بغداد" نجد ورود تقنية التلخيص بصور متعددة، فمنها مثلا: التلخيص الذي أوجز مدة بقاء الصحفي محمود السوادي في بيته مع أهله بحي الجِديْدة في ميسان خوفا من بطش المجرم المدعو بـ "الكوربان" . الذي ثار وغضب مما كتبه عنه السوادي في مجلة الحقيقة . ، وهي مدة تتناسب وسيرورة أحداث الرواية. يقول السارد : "محمود أيضا كان يرى أنه تشبع بما يكفي من صخب العالم الخارجي ويحتاج إلى فترة سكينة وهدوء، لن يثير قلق أمه ولن يسبب مشكلة لأحد. استمر هذا الحال لشهرين ونصف تقريبا، وها هي فترة حبسه الاختيارية تنتهي. لقد قتل الكوربان" (33).

وكما أشرنا سلفا، فإن الاسترجاعات غالبا ما تكون مصحوبة بتلخيص لحكاية ما، تجري أحداثها في مدة زمنية ماضية. ومثال ذلك في رواية سعداوي ؛ التلخيص الذي أجمل حياة العميد سرور مجيد. يقول السارد: "يتملى وجهه على مرآة صغيرة يخرجها من درج المكتب. يراقب الهالات السوداء السود تحت عينيه (...) ، كان عمله خلال السنوات الثلاث الماضية يجري دون مفاجآت كبيرة، يرسم مع مساعديه غريبي الأطوار توقعات عن التفجيرات التي ستحصل في شوارع بغداد. يلتقطون الشائعات و يحللونها، يقدمون نصائح سرية للصفقات التي يعقدها الساسة حول التحالفات الانتخابية القادمة، أو الدخول في شراكة تجارية، شراء أرض تابعة للدولة أو مصانع حكومية متوقفة عن العمل..." (34).

وهناك تلخيص آخر لحادث الانفجار الذي وقع في ساحة الطيران وسط بغداد، فبعدما رج الانفجار المنطقة، عاد الحي كما كان عليه قبل وقوع الحادث " الأرصفة نظيفة والسيارات التي احترقت تم سحبها، الميتون إلى الطب العدلي والجرحى إلى مستشفى الكندي، بعض الزجاج المهشم هنا وهناك، عمود متسخ بالدخان، حفرة صغيرة أو كبيرة في إسفلت الشارع" (35).

### 2.1.2. الحذف : (Ellipse)

يعد الحذف "تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يُسقطها الرواي من حساب الزمن الروائي . وإذا كانت الخلاصة تقوم باختزال أحداث الحكاية في مقطع سردي صغير، فإن الحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، و بذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسجه في النص" [36].

والحذف تقنية يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل ودقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، ومن ثم لابد من القفز على الأحداث واختيار ما يستحق أن يُروى. الأمر الذي يمكّن هذه التقنية من مساعدتنا على فهم التحولات و القفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث. كما أن هذه التقنية تعمل على إسقاط الفترة الزمنية "الميتة"، إذ يقفز الراوي بالأحداث إلى الأمام، حيث يقوم بحذف زمن لم يقع فيه حدث يؤثر على سير الأحداث وتطورها في النص الروائي. وبهذا "يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشارا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي من قبيل: "ومرت بضعة أسابيع" أو " مضت سنتان ..." [37].

وتقسم الباحثة مها قصراوي تقنية الحذف إلى ثلاثة أنماط، و هي [38].

•**الحذف المُعلن** : و يُقصد به إعلان الفترة الزمنية و تحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حُذف زمنيا من السياق السردي. و تعد الرواية ذات البناء التتابعي للزمن هي أكثر الأشكال الزمنية التي يمكن للقارئ أن يتتبع فيها الحذف المعلن ويحدده، لأن الراوي يسعى إلى المحافظة على التسلسل الزمني، و يقل الحذف المعلن في البناء الداخلي الجدلي للزمن، و يختفي في البناء المتشظي.

•**الحذف غير المُعلَن** : وفي هذا النمط من الحذف يصعب تحديد المدى الزمني بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة.

- **الحذف الضمني** : يوجد الحذف الضمني في جميع النصوص السردية، ولا يكاد يوجد سرد من دون حذف ضمني، لأن الراوي لا يستطيع أن يلتزم بالتسلسل الزمني الكرونولوجي، ومن ثمة لابد أن يلجأ إلى الحذف الضمني. "ويعتبر هذا النوع من صميم التقاليد السردية المعمول بها في الكتابة الروائية، حيث لا يظهر الحذف في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة" [39]. ولهذا يكون من الصعب على الباحث تتبع الحذف الضمني في النص، لما يكتنفه من تعقيد وغموض.

و نشير هنا إلى أنه في الروايات ذات البناء المتشظي لا يمكن تحديد الحذف الضمني بسهولة، لأنها مبنية عليه، فتشظي الزمن وانشطاره في اتجاهات مختلفة بين الماضي والحاضر والمستقبل، تجعلنا غير قادرين على تحديد مواطن الحذف، لأن تتبع الحذف الزمني و تحديده، يبرز أكثر في الروايات ذات الزمن التتابعي المتسلسل، حيث تطل على القارئ على شكل فراغات في التسلسل الزمني للسرد أو في صورة إسقاطات من القصة " [40]. أما في الروايات ذات البناء التداخلي الجدلي للزمن، فنتمكن من تحديد مواطن الحذف الضمني، ولكن بصعوبة كبيرة.

وبالعودة إلى الرواية ـ قيد المقاربة ـ نصادف بعض مواطن توظيف تقنية الحذف، ومنها ما أورده السارد على لسان العميد سرور محمد مجيد موجها خطابه إلى السعيدي (رئيس تحرير مجلة " الحقيقة " ) "هذا ملف عن قضية تتعلق بشحاذين أربعة ماتوا خنقا منذ أيام في حي البتاويين. لقد خنقوا بعضهم بعضا. هناك رسالة في الموضوع. هناك من يحاول إيصال شيء ما" [41].

ومنها أيضا ما ورد على لسان السارد: " بعد عشرة أيام، خالف هادي شكوك محمود (صحفي بمجلة "الحقيقة") و أعاد له المسجلة. لم يكن لصّا ولا كذّابا إذن. فتح محمود المسجلة فوجد أن ذاكرتها قد مُلئت تماما". [42].

و أيضا قول السارد بعد المطاردة الفاشلة لرجال الشرطة للشسمة للإمساك به: "بعد نصف ساعة همدت المنطقة تماما واختفى صوت الرصاص أو أي صوت آخر. وخرج هادي العتاك من غرفته الساخنة والمليئة بروائح الرطوبة لينطرح على فراشه مجددا. غبر أنه شاهد شخصا ما يجلس على فراشه. كان صديقه الشِسمة" [43].

كما نجد حذفا آخر في النص الروائي بلغت مدته شهرا كاملا، إثر اعتكاف العجوز إيليشوا في بيتها لمدة شهر بعد زيارة حفيدها ( دانيال ) لها؛ ظنا منها أنه ابنها الغائب (دانيال). يقول السارد : " إنها (أي العجوز) لم تحضر إلى الكنيسة منذ شهر تقريبا " [44].

وهكذا؛ نخلص من كل ما رصدناه بخصوص تقنيتي الخلاصة و الحذف؛ إلى أنهما تسهمان في إثراء المتخيل الروائي ومستوياته السردية عبر تكثيف الأحداث، كما تسهمان أيضا في إغنائه بأبعاد عاطفية تنفتح على الموقف أو الحدث الذي يُراد تبئيره أو تفعيله. إلى جانب تكثيفهما التجربة الروائية والرؤى، و التقاط الآثار المتبلورة والتأملات العميقة للفجوات الزمنية التي تكشف عن وعي الراوي ومراجعه النصية. إذ بهاتين التقنيتين تبيّنا الرؤية الانتقادية والساخرة من الأنا والآخر والعالم. وهي رؤية أفرزتها تجليات علاقة الراوي بذاته و بالآخرين "فجاءت مذوتة و مرتوية من قنوات معجمية من قبيل : الفشل، والإحباط، والعجز، و التلاشي، وكلها وحدات عكست حالة السخرية والعبث و اللامبالاة كمرجع مفتوح على النفس و العالم " [45].

إن لجوء الراوي ـ في هذه الرواية بالأساس ـ إلى تقنيتي الخلاصة والحذف يكرس إيمانه بفداحة واقع يصعب الوقوف عند كافة حدوده الزمنية. واقع متردٍّ يعيش صراعا زمكانيا. ومن ثمة قد تمكنه الاستباقات من رسم معالم جديدة لواقع أقل شقاء وتعاسة . كما أن هاتين التقنيتين تفسحان مجالا للتواصل المستمر بين النص والقارئ الذي يملّ الإسهاب في التفصيل الذي قد يعد ضربا من الحشو و التطويل الزائد .

وعلاوة على ذلك؛ فإن الخلاصة و الحذف تفسحان ـ أمام القارئ ـ مجالات للتأويل، وكذا مجالات للبحث عن مواضع تحقق الاستباقات الزمنية .

### 3. إبطاء السرد

### 1.3. الوقفة: ( pause )

يذهب الباحث نبيل حمدي عبد المقصود إلى أنه في الوقفة يتنامى زمن الحكي على حساب زمن السرد. ولذلك؛ فالوقفة هي نقيض الحذف لأنها تقوم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحا المجال أمام السرد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات. وقد عرف النقاد الوقفة بأنها: "التوقف الحاصل من جراء مرور سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي ، تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية" [46].

وبهذا؛ تعمل الوقفة الوصفية على إبطاء زمن السرد الروائي، حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية، ليتسع بذلك زمن الخطاب و يمتد. "فالوصف وقوف بالنسبة للسرد، و لكنه تواصل و امتداد بالنسبة للخطاب " [47].

وتنقسم الوقفة الوصفية إلى نوعين هما: [48].

- يتمثل النوع الأول في كون الوصف يرتبط بحركة الشخصية والحدث. ومن ثمة؛ تعد الوقفة هنا جزءا أساسيا من سياق السرد، إذ يعد الوصف هنا وسيلة تخدم حبكة النص وعناصره.
- أما النوع الثاني فيتمثل في حالة عدم ارتباط الوصف بعناصر السرد الأخرى (الشخصيات، الأحداث)، فيغدو الوصف هنا بمثابة محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه. و من ثمة يتحول الوصف ليكون غاية في حد ذاته، وهنا ـ حسب قول الدارسة ـ تكمن سلبية الوصف وخطورته على النص. ذلك أن توظيف الوصف كوسيلة تعمل على تأدية وظيفة ترتبط بالنص السردي دفع النقاد إلى ترجيح الوصف باعتباره وسيلة تخدم النص، وأما أن يأتي باعتباره غاية فهذا يُضعف من شأن العمل الروائي .

ولابد أن نشير هنا إلى أنه إذا كان الوصف في الروايات الكلاسيكية يُعنى أساسا بالوظيفتين التفسيرية والتزيينية اللتين ورثهما هذا النمط من الرواية عن البلاغة التقليدية، فإن الوصف في الرواية الجديدة لم يعد يهتم

بهاتين الوظيفتين، و إنما أصبح الوصف غاية في حد ذاته، وهي ليست كالغاية التقليدية التي يطمح الراوي من ورائها إلى تزيين السرد، بل أصبح الوصف غاية إبداعية تومئ بعمق العلاقة بين المكان و الأشياء .

وقد أشار آلان روب جرييه، وهو من أبرز كتاب الرواية الجديدة، إلى دور الوصف الأساس في أعماله الأدبية، بقوله: "إن مكانة الوصف ووظيفته تغيّرتا في الرواية الجديدة. فقد كان الوصف في الرواية الكلاسيكية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات، ولإبراز ملامح الإنسان، و لنقل واقع معروف من قبل، فأضحى كما يقول أصحاب الرواية الجديدة خلاقا مبدعا للمعنى أو المحتوى، وكان يختار بقصد أقدر الجزئيات المميزة على أن ترى الموصوف، فأضحى يُعنى بالأشياء الصغيرة ويتعلق بالجزئيات جميعا ما كان مميزا وما لم يكن، و يرتبها ترتيبا معينا ، فيكرر الصورة الواحدة مرات مضيفا إليها هنا، حاذفا منها هناك، و إذا بالصور تتناحر، وتتنافى، و يُلغي بعضها بعضا، وإذا بنا لا نرى الشيء ذاته ولكننا نرى شيئا آخر. و إذا بالوصف يطغى على الكتاب ويصبح هو الرواية " (49).

وعموما؛ فإذا كان السرد والوصف يتشابهان في كونهما يتكونان من الكلمات، فهما مختلفان في الهدف. فالوصف يرتبط بالمكان والأشياء، أما السرد فيختص بتتبع حركة الشخصية في الزمن، وما تُحدث من فعل. "إن السرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه، وعلى إعادة الصيرورة الزمنية للأحداث كذلك، بينما يبدو الوصف مُلزما، في نطاق العنصر المتتابع ن بتعديل عرض الأشياء المتزامنة و المتجاورة في المكان " (50).

وبالعودة إلى رواية سعداوي، نلفي أن الوصف قد بدأ فيها من خلال وصف السارد لشخصية "الشسمة": " الفم المتسع كجرح على طول الفكين، الهيئة البشعة. غرزات خياطة على طول الجبهة و الوجنتين مع أنف كبير" (51).

ونجد أيضا أوصافا تخص بعض أماكن شخصيات الرواية؛ كصالة الضيوف التي توجد بمنزل العجوز إيليشوا، وهي المكان الذي تفضله العجوز من بين مختلف غرف منزلها. يقول السارد: "بإمكانها تجاهل الأماكن كلها إلا موضعها الخاص في صالة الضيوف على الأريكة في مواجهة الصورة الكبيرة للقديس ماركوركيس الشهيد التي تتوسط صورتين رماديتين أصغر حجما مؤطرتين بالخشب المحفور لابنها وزوجها تيداروس. هناك صور أخرى بذات الحجم الصغير للعشاء الأخير ولإنزال المسيح من الصليب وثلاث صور بحجم الكف منسوخة عن أيقونات أصلية من القرون الوسطى مرسومة بقلم حبر ثخين وألوان باهتة لقديسين من كنائس متعددة" (52).

وهكذا؛ فإن مختلف الأوصاف التي تضمنتها رواية أحمد سعداوي، قد سعى من خلالها الراوي إلى تقريبنا من شخصيات نصه الروائي وكذا من أمكنته . ولم يكن وصفه مجرد زخرفة لفظية أو زينة لغوية؛ بل كان هادفا وخلاقا لحساسية إبداعية جديدة تتناسب والتجربة الروائية التي يندرج ضمنها.

وإن الملمح الحجاجي الذي يتضمنه الوصف في الرواية؛ يتبدى عبر زيادة الراوي في إيهامنا بحقيقة ما يصفه من أشخاص وأماكن، ومما يؤكد ذلك أن الراوي يظهر في صورة العارف حتى بخبايا الشخصيات الموصوفة وكأنه قريب منها، أو أنه يعيش بالأماكن التي وصفها وصفا دقيقا؛ يقنع عبره المتلقي بمبدأ تلك الواقعية. فالوصف في الرواية يعد صورة مرجعية (الشخصيات، الأماكن،...) و تمثيلية، ومرآة عاكسة للذات والواقع من جهة، و للآخر والعالم من جهة أخرى.

وعلاوة على ذلك؛ فإنه (الوصف) يعكس لنا وعي الراوي و الشخصيات (وصف حالاتها النفسية والانفعالية،...) و يقدم لنا رؤية للعالم، "سواء أكانت رؤية مختلة أم رؤية متوازنة" (53).

## 2.3. المشهد : (Scène)

يحظى المشهد بعناية خاصة و موقع متميز في الحركة الزمنية الروائية، بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد. ويرى تودوروف أن المشهد "هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر و إقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا" (54).

كما يمثل المشهد الوسيلة التي يتخذها الكاتب كي يوافق بين الحوار وزمن الخطاب ويرى حسن بحراوي أن المشهد يقوم أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا و الموزع إلى ردود (répliques) متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية. وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به. فتكون إذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية. وكلها طرائق لغوية جارية في الاستعمال في الرواية، وفي السرد المشهدي بخاصة (55).

وعموما؛ فإذا كان التلخيص يقدم الموقف العام بشكل كامل، فالمشهد يأتي لتقديم الموقف الخاص من خلال تصويره فترات كثيفة مشحونة، ولأن المشهد الحواري يميل إلى التفصيل أحيانا، فهذا يعمل على إبطاء زمن السرد، حيث يتمدد الحوار ويتسع ، فيعمل على قطع خطية السرد، لتقدم الشخصية نفسها. ويتم التمييز بين نوعين من المشهد الحواري (56).

**أولا** : المشهد الحواري الآني، وهو كما يراه تودوروف وحدة من زمن الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة، إذ يُحدث توازنا أقرب إلى البطء في حركة السرد حسب مساحته النصية وما يحتويه من تفصيلات تعمل على إبطاء زمن السرد.

**ثانيا**: هو المشهد الحواري الاسترجاعي، وهو يعمل على إبطاء وتيرة زمن السرد، و إذا كان المشهد الآني يعمل على بث الحركة و الحيوية في السرد، و يعمل على نمو الحدث وتطوره، فإن المشهد الاسترجاعي يعمل

على إضاءة ثغرات كان السرد قد أغفلها، وهذه الإضاءة تُحدث إبطاء في زمن السرد وحركته، إذ ينشغل الراوي بالمشهد الاسترجاعي بعد أن يُبطئ حركة الحاضر السردي، وبذلك يتمدد الخطاب ويتسع باتساع المشهد مقابل زمن الحكاية.

وهكذا ؛ يمكننا أن نجمل أهم وظائف المشهد الحواري في النص السردي في العناصر الآتية:

- ✓ احتفاظ الشخصية بلغتها.
- ✓ كسر رتابة السرد من خلال بث الحركة و الحيوية فيه.
- ✓ العمل على كشف الحدث وتناميه وتطوره.
- ✓ تقوية الإيهام بواقعية الحاضر الروائي، والإحساس بالمشاركة في الفعل/الحدث.
- ✓ الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر، إذ تعبر عن وجهة نظرها تجاه القضايا التي تتحاور فيها مع غيرها من الشخصيات المُتخيلة في النص الروائي .

ونضيف هنا أن تودوروف يميز بين نمطين من السرد هما : التمثيل أو العرض والحكي. فالتمثيل أو العرض يتحققان بالحوار، أما الحكي فيتحقق بالقص والسرد. ومن ثم "نشعر بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو التمثيل أو العرض، بينما يختفي هذا الشعور حينما يكون المستخدم هو الحكي. وكلام الشخصيات الروائية يتمتع في عمل أدبي ما، بوضع خاص، إنه كلام يتصل، كما هو شأن كل كلام، بالواقع الذي تتم الإشارة إليه" (57).

وبتتبعنا فصول رواية سعداوي، نلفي حضورا لافتا للمشهد الحواري بنوعيه (الآني والاسترجاعي). ومن أمثلة المشهد الحواري الآني؛ الحوار الذي دار بين روح حسيب جعفر والشاب المراهق في مقبرة النجف :

" . روح حسيب : لماذا أنت هنا...عليك أن تبقى بجوار جثتك.

. الشاب المراهق : لقد اختفت.

روح حسيب : كيف اختفت؟ ...لابد أن تجد جثتك، أو أي جثة أخرى.. و إلا راح تنلاص عليك.

. الشاب المراهق: كيف تنلاص؟

. روح حسيب : لا أعرف...بس هي تنلاص دائما " (58).

أشرنا في موضع سابق من مقاربتنا هذه إلى أن الدكتور محمد مشبال ذهب إلى أن الحجاج يتخلل عدة مواضع من النص السردي التخييلي (كالرواية مثلا)؛ من قبيل الحوارات و الوقفات الوصفية و المشاهد السردية

والتعليقات التأويلية [59]. ومن ثمة؛ فهذا الحوار يُكسب النص الروائي حجية عبر استراتيجيات/أو تقنيات نذكر منها ما يأتي:

•**استراتيجية التصوير** : فالراوي أنسن روح الحارس حسيب وجعلها كإنسان تائه يبحث في الشوارع عن شيء فقده. هذا الشيء هو مادة الجسد (الجثة) في مجتمع شيأ الذات الإنسانية، بل وجعل روحها منسلخة عن جسدها؛ لتظل في تيه مستمر عساها تعثر عن جثة آدمية لتحل فيها و ترقد في قبرها بسلام.

•**استراتيجية التعجب في صيغة الاستفهام** : (لماذا أنت هنا...؟ !) إذا كان الراوي قد أظهر حسيب في صورة الحامل لهَمّ وجودي وهاجس إنساني كوني، فقد وضع الشاب المراهق في صورة المستسلم وغير الآبه لانصرام جثته عن جسده، ومما يؤكد هذا؛ الأداة "لقد" التي وردت في جواب الشاب بعد تعجب/استفهام حسيب. وقد جاءت مقترنة باللام التأكيدية، وكذا بالفعل الماضي مما يفيد تأكيد التحقق (تحقق فعل الاختفاء).

الأمر الذي أثار تعجب حسيب واستغرابه. إذ لم يسأم من البحث عن تحقق لحظة "الحلول" بين روحه وجثته. مما يفصح عن صورتين متعارضين لهاتين الشخصيتين (حسيب = صورة المنشغل و الحامل لألق وجودي (الحياة و الموت≠ الشاب المراهق = الشاب المستسلم غير المكترث بالعثور عن جثته)) .

•**استراتيجية الحث و التحضيض** : يحث حسيب بشدة الشاب المراهق على البحث عن جثته المختفية (لابد أن تجد جثتك ...).

ولابد أن نشير هنا إلى أنه إذا كان التحضيض أو التنديم . بتعبير الخطيب القزويني . يؤدى في اللغة بعدة آليات مثل: "هلا (التي تفيد مع الماضي التنديم، و مع المضارع التحضيض)، وألا، ولولا ولوما المركبتين مع لا وما المزيدتين" [60]، وغيرها من الأدوات التي تفيد هذا المعنى، فإن الحارس حسيب قد أضفى على خطابه دلالة التحضيض من خلال النبرة الصوتية التي تتناسب والسياق التداولي للخطاب؛ الذي يوجب نبرة حزم وتشديد وإصرار على ما يقوله. فحسيب لا يحث الشاب وحده فقط، بل يحث نفسه أيضا على أن يجد جثته الضائعة منه، ومن ثمة؛ فخطابه يفصح حتما عن رغبته التواقة إلى العثور على هذه الجثة، و كأنه بِحثّه ذاك يُذكّر ذاته أيضا بالمهمة التي تنتظر التحقق (إيجاد الجثة)، حتى لا تملّ أو تتغافل عنها .

•**استراتيجية التنبيه/ أو التحذير**: (و إلا راح تنلاص عليك...بس هي تنلاص دائما) ينبه حسيب الشاب المراهق إلى أن عدم عثوره على جثته الضائعة في وقت محدد، يقلل إمكانية إيجادها؛ إذ ربما يعثر عليها . يوما . وهي معلقة على أحد جدران العراق.

وهكذا؛ فهذه الاستراتيجية توقظ الذات المخاطَبة (الشاب المراهق) من غفلتها، و تفتح أمامها آفاقا جديدة لتمثل فحوى الخطاب تمثلا مغايرا يخدم قيمها ومصالحها الذاتية، ومن ثم يدفعها إلى تبني موقف وجودي

جديد. الأمر الذي يشير إلى نمط آخر من الحجاج؛ ألا وهو الحجاج على أساس القيم و المصالح. "فإذا كان الحجاج يسعى إلى التأثير في السلوك فإنه يعتمد على مصالح الشخص الذي ينبغي إقناعه وعلى قيمه الذاتية و ذاتيته" (61).

•**استراتيجية الإيهام بالواقعية** : وتبرُز هذه الاستراتيجية بشدة عبر توظيف اللهجة العراقية في هذا الحوار وفي الكثير من مواضع الرواية. وإن كان هذا الأمر سيسهم ـ ربما في تقليص دائرة انتشار الرواية؛ فإننا نراه أمرا محمودا. إذ أتاحت لنا الرواية التعرف على بعض من اللغة العامية العراقية . كيف لا يتأتى ذلك!؟ والرواية في عمقها دعوة لا إلى التصالح بين الأقليات العراقية فقط، بل إلى التلاقح الثقافي بين الحضارات المختلفة والتصالح بين كل ذات وأناها أولا، وكذا بين الذوات المختلفة (فكرا و دينا و عرقا..) ثانيا؛ في أي وطن استُلبت هويته، و قيِّدت حريته، و استُبيحت دماؤه.

وعموما؛ يبرز الدور الحجاجي لهذه الاستراتيجية من خلال الوصف الاستقصائي وتسمية الأماكن بأسمائها المرجعية الكائنة خارج النص، و مشاكلة الشخصيات بشرَ الواقع أسماء وصفات مادية ومعنوية و أدوارا اجتماعية. و تتجلى حجاجيتها أيضا ـ كما يذهب إلى ذلك الدكتور محمد نجيب العمامي في مقاربته الموسومة بـ " تحليل الخطاب السردي (وجهة النظر و البعد الحجاجي)" ـ من خلال خلق مناسبات للإدراك و تكليف إحدى الشخصيات (الراوي أو الشخصيات الأخرى) باستكشاف الأمكنة ووصف الشخصيات .

ومن الأمثلة الأخرى للحوار الآني؛ نجد الحوار الذي دار بين الشسمة و هادي العتاك.

". هادي العتاك : عليك أن تعمل لقاء صحفيا تبين فيه قضيتك.

. الشسمة : لقاء صحفي؟ أنا أقول لا أريد أن ألفت الانتباه لي و أنت تقول لي لقاء صحفي.

. هادي العتاك : لقد لفت الانتباه و خلص. عليك أن تدافع عن نفسك، حتى تكسب أصدقاء يساعدونك في مهمتك ، الآن أنت عدو الجميع.

. الشسمة : ومع من أجري اللقاء الصحفي، هل سأذهب إلى التلفزيون برجلي مثلا، ما هذا الكلام الماسخ؟

. هادي العتاك: أنا أجري اللقاء الصحفي

قال هادي هذا و أخرج مسجلة الديجتال" (62).

ولعل أبرز الاستراتيجيات الحجاجية الحاضرة في هذا المشهد الحواري ما يأتي:

•**استراتيجية الأمر**: وقد حضرت هذه الاستراتيجية بالأساس عبر صيغة اسم فعل الأمر (عليك) (:عليك أن تعمل.../عليك أن تدافع...) الذي يفيد معنى "إلزم"، وذلك في سياق أمر العتاك للشسمة بأن يقيم لقاء صحفيا ليبين قضيته التي شاعت بين صفوف الصحفيين و رجال السلطة .

وهكذا؛ فإذا كان البلاغيون القدامى قد ذهبوا إلى أن أسلوب الأمر يفيد في دلالته الأصلية طلب الفعل على وجه الاستعلاء و اللزوم. فإن هذه الدلالة قد أكسبت خطاب العتاك بعدا حجاجيا؛ يتمثل في استعادته لدرجته الأصلية في علاقته التراتبية بالشسمة، فبعد حرص هذا الأخير و إصراره على "محو" علوية العتاك باعتباره أبا له؛ إذ يعود له الفضل في منحه الحياة، استرجع قوته الفعلية و الخطابية بعد شعور الشسمة بالضعف والدونية. ومن ثم بدا خطاب العتاك مشحونا بنبرة قوية، لاسيما وأنه يستند إلى نمط آخر من الحجاج؛ وهو الحجاج بالسلطة [63]. (السياسة و الصحافة) لإرعاب الشسمة و جعله في مرتبة أدنى منه.

•**استراتيجيتا الإقرار و التأكيد**: (لقد لفت الانتباه و خلص /الآن أنت عدو الجميع) يقر العتاك للشسمة و يؤكد له أن حكايته قد باتت على نطاق واسع من الانتشار. لذلك يتوجب عليه القيام بلقاء صحفي حتى يزيد من لائحة مناصريه ومؤيديه.

فتقنيتا التأكيد والإقرار هنا قد أكسبتا خطاب العتاك قوة و كثافة، فاشتمال قوله على أكثر من آلية للتأكيد (اللام + قد + الآن (التي تشير إلى الزمن الحاضر/ الآني)) يعكس تشديده على غرضه من الخطاب (شيوع حكاية الشسمة) لأن الشسمة في سياق المنكِر والجاحد لما يخبره به العتاك. هذا إلى جانب إسهام هاتين الاستراتيجيتين في جذب السامع وإثارة انفعالاته إذا أحسن المخاطِب استعمالهما، "فالإلحاح في بث الرسالة يجعلها لا تمحى من الذهن بسهولة في حين أن المعلومة التي تناقضها، وليس لها سند من المتابعة و الإلحاح قابلة للنسيان بسهولة، ونسيانها هذا هو الذي يجعل المعلومة الأخرى ذات حظ أعظم من الديمومة والاستمرار" [64].

•**استراتيجية السخرية و التهكم/ التحقير/ الاستبعاد**: (ومع من أجري اللقاء الصحفي، هل سأذهب إلى التلفزيون برجلي مثلا، ما هذا الكلام الماسخ؟) قلّل الشسمة من قيمة اقتراح العتاك، واعتبره ـ كما يقول ـ كلاما "ماسخا"، ومن ثمة استبعد أن يكون اقتراحه صائبا .

ومن ثمة؛ فهذه الاستراتيجية أيضا لا تخلو من قيم حجاجية عديدة، فالباحثة أمينة الدهري تعدها تقنية بلاغية وحجاجية أيضا. بلاغية لأنها "تتيح قراءة الخطاب بوجهين: ظاهر يثبت القول وباطن ينفيه، وفي ذلك سرّ غوايتها و انفلاتها عن الضبط" [65] ، وحجاجية لأنها تقوم على مبدأي المفارقة و المواراة الدلاليين من أجل تحقيق عدة مقاصد حجاجية/إقناعية مثل: الاعتراض، وإجراء الاستفزاز في المسخور منه مما قد يوقف التواصل بين المتخاطبين، والتعالي عن الحوار، نفي الشيء بإيجابه، الهزل الذي يراد به الجد، وغيرها من المقاصد الإقناعية التي قد ترمي إليها في الخطابات التواصلية [66]. و تضيف الباحثة قائلة: "إن القيمة الحجاجية للسخرية متعددة الملامح، تتراوح بين تجاوز المألوف والتظاهر، بين المواجهة (بما تثيره من انفعالات) والمواراة بين الهزل و الجد (...) وجريها مجرى التضمين والتورية والتعريض " [67].

كما أن السخرية تسهم في كشف المعنى المراد، في مقابل شلّ حركة المسخور منه (حسب العلاقة بين الساخر و المسخور منه)، وخرق أفق انتظاره، تبعا لِما يضفي الساخر على خطابه من حس انتقادي ذي بواعث تحفيزية للفت الانتباه إلى قضية معينة يدعو إلى تأملها وإعادة التفكير بها، "لذلك فالسخرية وإن أبدت خرقا لمبادئ التخاطب العام، فإنها، كتقنية حجاجية، تدعو إلى حوار توهم بتعذره" (68).

وعموما؛ فإن انبناء تقنية السخرية على الاعتراض وخرق العقد التخاطبي بين المتخاطبين، يذكرنا بما قاله بلانتان عن الحجاج "لا يمكن أن يوجد حجاج إلا بوجود خلاف حول موقف، أي مواجهة خطاب بخطاب معاكس" (69).

ومن المشاهد الحوارية الآنية الأخرى التي لا تخلو من مقاصد حجاجية تنسجم وسياقاتها التخاطبية؛ الحوار الذي دار بين هادي العتاك و عزيز المصري حول حكاية الشسمة:

"عزيز المصري : إنته إيه حكايتك؟...انسه الحدوتة الكدابية بتاعتك.

هادي العتاك : وشصاير يعني؟

عزيز المصري : إيش صاير؟ ...يدور على اللي قتل الشحاتين الأربعة و أبو زيدون والزابط اللي لقوه مخنوق (...) في بيت أم رغد.

هادي العتاك : و آني شلّي علاقة؟

عزيز المصري : حكاياتك دي ح توديك في مصيبة ..انته عارف لما يمسكوك الأميركان ياخدوك على فين؟ الله وحدو العالم أي تهمة يلبسوك " (70).

إن أبرز استراتيجية حجاجية تضمنها حوار هادي العتاك مع عزيز المصري؛ استراتيجية التحذير في قول هذا الأخير (حكاياتك دي ح توديك في مصيبة...). لطالما حذّر المصري العتاك بأن يوقف حكاياته عن الشسمة، لاسيما و أن ما يقوله لم يعد ضربا من الكذب، بل صار حقيقة على أرض العراق، و إن الصحفيين و رجال الشرطة باتوا يبحثون عن مصدر الجرائم التي تفاقمت في بغداد.

ولابد أن نشير إلى أنه إذا كانت هذه التقنية الحجاجية تُرفق عادة بصيغ تفيدها مثل (إياك ـ احذر ـ ...) فإن ما أسبغ على خطاب عزيز المصري الطابع التحذيري، لا العبارات التي تعزز دلالتها فحسب، بل حتى المعنى أو فحوى الخطاب ؛ باعتبار المعنى موجّها حجاجيا أيضا (71) إذا غابت القرائن اللغوية التي تعين القارئ على التوصل بسرعة إلى الغرض من الخطاب.

وعلاوة على ذلك؛ فإن ما قصد إليه المصري عبر خطابه التحذيري؛ هو إثارة الرعب والخوف في نفس العتاك، لاسيما وأنه لم يحذره فحسب، بل جعله يفطن إلى ما يمكن أن يحدث له (الحجاج بالسلطة/أو القوة

= تدخل الساسة الأمريكيين في عقابه)، إذا استمر في ترديد حكاية الشسمة على أسماع زبناء المقهى وغيرهم من أهل حي البتاويين .

وإجمالا؛ فإن رواية "فرانكشتاين في بغداد" تعج بالعديد من المشاهد الحوارية الآنية الأخرى، كالحوار الذي دار بين العجوز إيليشوا و ابنتها ماتيلدا عبر هاتف كنيسة مارعوديشو (ص 106 . 107) ، و الحوار الذي دار بين العجوز و"الشسمة" ظنا منها أنه ابنها دانيال (ص 104)، و الحوار الذي دار بين هادي العتاك ومحمود السوادي (ص 126. 127) ، و الحوار الذي دار بين علي باهر السعيدي و محمود السوادي (ص 154 . 155) والحوار الذي دار بين الشسمة و مساعديه (ص 165) ، وغيرها من الحوارات الآنية المباشرة التي زخر بها النص الروائي.

وهكذا؛ فكل هذه المشاهد الحوارية الآنية و غيرها مما لم نورده، قد فسح الروائي عبرها المجال لشخصياته حتى تبدي آراءها ووجهات نظرها فيما تقوله، بل وبلهجتها القومية الخاصة. إذ تبينا ورود الحوار باللغة العربية الفصحى وكذا باللهجة العراقية العامية في كثير من مواضع النص الروائي. و هذا مطمح من مطامح تمويه القارئ وإيهامه بواقعية الحدث والفعل الروائيين. فالاستناد إلى ما قد يبدو واقعيا يعد هو الآخر ضربا من الحجاج. ذلك أن "الحجاجات القائمة على بنية الواقع تستغل علاقة تعتبر موجودة بين الأشياء (...) و يضم هذا الصنف الحجاجات القائمة على السبب والشخص و الحجاجات المعتمدة عل العلامات الرمزية" [72].

الأمر الذي يؤكد على أن الحجاج في الرواية لم يحضر فقط على مستوى العلاقة بين النص السردي والمتلقي، و إنما حضر أيضا على مستوى العلاقة الرابطة (سواء أكانت علاقة تواصل و رغبة (حسيب و الشاب المراهق)، أم علاقة صراع وقطيعة (العتاك والشسمة) بين الشخصيات الروائية المتحاورة فيما بينها؛ إذ نجد مثلا حسيبا يحث الشاب المراهق ويحضه على البحث عن جثته، و عزيز المصري يحذر هادي العتاك من استمراره في سرد حكاية الشسمة. و غير ذلك من ملامح الحجاج بين مرسِل للخطاب و مرسَل إليه داخل النص السردي ذاته .

ونذكّر هنا؛ أنه إذا كان للمشهد الحواري الآني الحظ الوفير في الحضور على مستوى النص الروائي، فإن المشهد الحواري الاسترجاعي كان شبه منعدم. إذ لم يرد في صورة عرض وتمثيل حواري بل في صورة سرد حدَثي. ومن ذلك استحضار محمود السوادي للحوار الذي دار بينه و بين إخوته حول الأصول و الدين، بعد عثوره على مذكرات والده (ص 133).

### 4. المونولوغ

إذا كان المشهد الحواري يجسد حوارا بين شخصين أو أكثر، فإن المونولوغ يعد نوعا آخر من أنواع الحوار، لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية و ذاتها، وهي الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب.

إن المونولوغ هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر، لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة. و يعبر المونولوغ عن مشاعر الشخصية و تأملاتها تعبيرا شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي .

ويعرف دوجاردين المونولوغ بأنه "وسيلة لإدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح و التحليل" [73]. وبذلك يتوقف الحدث الخارجي، و يكون التركيز على الذاكرة.

ويمكن إجمال وظائف المونولوغ في النقطتين الآتيتين [74].

- الغوص في العالم الداخلي للشخصية في لحظة زمنية معينة، حيث يُوقف المونولوغ حركة الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر.
- العمل على إبطاء زمن السرد نتيجة حالة التأمل النفسي، و توسيع زمن الخطاب .

ولا يرتبط حوار الشخصية مع ذاتها بزمن ما، فقد يطال التأمل لحظات من الماضي، فتستحضرها الشخصية، ومثال ذلك من النص الروائي قيد المقاربة؛ قول السارد على لسان هادي العتاك: "انطرح على فراشه وحاول استعادة ما جرى بعد سقوطه على الأرض. اختلطت لديه الأشياء، وشعر بأنه وجّه غضبه إلى الشخص الذي تشفّى من منظره. شخص قال له إنه يستحق "البسطة". و لكن، هل كان بينهم أم هو يتخيل الأمر؟ ومن حمله من الأرض إلى السرير، وهل دخل عليه الجيران ليرونه عاري الجسد؟ تدفقت أسئلة أخرى في رأسه، وهبت نسمة فاترة هبطت من الأعالي إلى التجويف الذي يسكن فيه بين بيوت من طابقين عالية الجدران" [75]. فهادي العتاك في هذا الحوار الداخلي الاسترجاعي؛ يحاول تذكر ما جرى له أثناء تحقيق رجال الشرطة معه بخصوص مكان وجود "الشسمة"، وانهيالهم عليه بالضرب واللطم بعد عدم استجابته لهم .

وقد يرتبط المونولوغ بلحظة زمنية آنية، إذ يعمل حدث اللحظة الحاضرة على استغراق الشخصية في حوار مع ذاتها. ومثاله في رواية سعداوي قول الشسمة في سياق تنبهه إلى تساقط أعضاء الضحايا من جسده كلما أنهى انتقامه لهم من المجرمين الذين تسببوا في قتلهم: "ليس لدي وقت كثير. ربما أنتهي ويذوب جسدي وأنا أسير ليلا في الأزقة والشوارع حتى دون أن أنهي مهمتي التي كلفت بها. أنا مثل المسجلة التي أعطاها ذلك الصحفي المجهول لوالدي العتاك المسكين. و الوقت بالنسبة لي هو مثل هذه البطارية، ليس كثيرا و لا كافيا. هل هذا العتاك المسكين والدي حقا؟! " [76] فهذا الحوار الداخلي يطلعنا على الحالة النفسية للشسمة؛ فبعد تنبهه إلى تساقط الأعضاء من جسده أحس بضيق الحيز الزمني أمامه؛ إذ قد تنصهر جثته كلها قبل أن تنتهي مهمتها في الاقتصاص لأرواح الضحايا الأبرياء.

ومثاله أيضا؛ قول الشسمة في سياق حديثه مع ذاته بخصوص مهمته التي خُلق من أجلها: "مع نفسي وفي دخيلتي لا يعنيني كثيرا أن يسمع لي أحد من البشر أو أن يعرفني، فلسنا هنا من أجل شهرة أو تعارف مع آخرين، و لكن حتى لا تتشوه مهمتي وحتى لا تغدو أصعب وأكثر مشقة أجد نفسي مدفوعا للإدلاء بهذا البيان . لقد حولوني إلى مجرم وسفّاح، وشابهوني بهذا الوصف مع الذين أسعى للقصاص منهم أصلا. وهذا ظلم كبير، بل إن الواجب الأخلاقي و الإنساني يدعو إلى نصرتي و الوقوف في صفي، لإحقاق العدالة في هذا العالم المخرب تماما بالأطماع و شهوة القتل المفتوحة دائما على مزيد من الدماء" [77]. يسعى الشسمة عبر هذا الحوار الداخلي إلى تبرئة ذاته من تهم الإجرام والقتل الموجهة إليه، فهو لم يُخلق ليكون مجرما، وإنما خُلق لنصرة المظلومين والانتقام من الظالمين، ومن ثمة تجِب نصرته ومناهضة أعدائه الذين يطاردونه من أجل زجه في السجن، باعتباره المجرم الوحيد المسؤول عن كافة الجرائم التي وقعت بالمنطقة. ومن ثمة جاء حواره هذا بمثابة **بيان** يرفعه في وجه كل من جعله مجرما و سفاحا، فقد خُلق بالفعل لا بالقوة من أجل إحقاق الحق وإبطال الباطل في مجتمع موبوء تحكمه سياسة متسلطة و قيم فاسدة.

ومثاله أيضا؛ التساؤلات المسترسلة التي أثارتها حيرة العميد سرور مجيد واستغرابه من الشسمة؛ الكائن الخارق/السوبرمان (الرجل الحديدي). يقول السارد على لسان العميد: "كيف ستكون هيئة هذا المجرم يا تُرى؟ فكر العميد وهو يخطو داخل غرفة مكتبه الواسعة. كيف سيكون هذا الرجل الذي تخترق الرصاصات جسده فلا يموت أو ينزف. وما هو مستوى البشاعة والقباحة في ملامحه. ثم كيف سيتم إلقاء القبض عليه إن كان لا يخشى الموت والإطلاقات النارية؟..." [78]. وتستمر تساؤلات العميد حول "الشسمة"؛ هذا الكائن "الخرافي" الذي يتجاوز قوى البشر، ويصمد أمام طلقات الرصاص ومطاردة الشرطة له. فالشسمة كما أثار استغراب من يسمع حكاياته من هادي العتاك، فقد أثار أيضا دهشة و تعجب الشرطة والصحافة ورجال السلطة بعد أن كذبوا كل ما سمعوه عنه .

وقد ترتبط لحظة المونولوغ بعالم الأماني الذي تتطلع الشخصية إلى بلوغه في المستقبل، ومثاله من رواية أحمد سعداوي، قول الشسمة: "سأقتص ، بعون الله والسماء، من كل المجرمين. سأنجز العدالة على الأرض أخيرا، ولن يكون هناك حاجة لانتظار ممض ومؤلم لعدالة تأتي لاحقا؛ في السماء أو بعد الموت. هل سأكمل المهمة؟ لا أعرف، ولكن سأحاول، في الأقل، أن أنجز "أمثولة" القصاص. قصاص الأبرياء الذين لا ناصر لهم إلا خلجات أرواحهم الداعية لدفع الموت و إيقافه " [79]. إن الشسمة يفصح في هذا الحوار الداخلي عن الرسالة التي يتطلع إلى تحقيقها آجلا؛ ألا وهي الاقتصاص من المجرمين والانتقام للقتلى الأبرياء .

وفي السياق ذاته يقول الشسمة واصفا ذاته "أنا مخلص و منتظَر ومرغوب به ومأمول بصورة ما (...) أنا الرد على ندائهم برفع الظلم و الاقتصاص من الجناة " [80].

وإجمالا؛ فإن المونولوغ قد يأتي بشكل مباشر على لسان الشخصية ذاتها (غياب المؤلف في مقابل حضور الشخصية) مثل قول الشسمة: "لا أطلب، في واقع الحال، أن يحمل أحد ما السلاح معي، أو أن يقتص من المجرمين بالنيابة عني. لا أريد غير أن تفتحوا لي الطريق. و لا تفزعوا حين تروني" [81]. أو أن يأتي بشكل غير مباشر عبر حضور الراوي وتدخله بين الشخصية و القارئ، ومثال ذلك قول السارد نقلا عن شخصية الشسمة: "كان يخمن أن هذا الضرب القاسي واستخدام المدية في صناعة جروح صغيرة في أرجاء جسد العتاك لن تكون مميتة، وإن كان هؤلاء المحققين يقصدون إخافته و محاولة إجباره على الاعتراف بالمعلومات التي يريدونها، فإن الأمر يبدو، من جانب آخر، نوعا من العقوبة التي يستحقها لقاء آثامه و أخطائه العديدة. هكذا فكر "الشسمة" وهو يهبط إلى الحوش ليحمل صانعه ويضعه على السرير و يلبسه ملابسه" [82].

ومثاله أيضا؛ قول السارد نقلا عن شخصية العميد سرور محمد مجيد في سياق أمله في القبض على "الشسمة" ومن ثمة حصوله على ترقية من طرف السلطة "ربما يجعلونه وزيرا للداخلية أو للدفاع، أو مديرا لجهاز المخابرات. قال ذلك مع نفسه وهو يركب سيارة رباعية الدفع ذات زجاج مظلل" [83].

وهكذا؛ فإن المونولوغ يسهم في تقريب الذات القارئة من دواخل ذوات الشخصيات المتخيلة. فالسرد بضمير الغائب يمنح للراوي؛ حرية فسح المجال لشخوصه كي تعيش حالة التأمل وحوار الذات، معبرة عنه في السرد. أما السرد بضمير المتكلم، فتكون فيه حرية المونولوغ للراوي فقط، وذلك لصعوبة إدراك ما يدور في ذهن الشخصية في كل لحظة زمنية تعيشها في النص.

وعموما؛ فأيا كان نوع المونولوغ، فإنه يؤجج في دواخلنا ونحن نطلع على مناجاة الشخصيات لذواتها مشاعر شتى: كمشاعر التعاطف، واستحسان ما تفكر القيام به (عزم الشسمة على الانتقام من المجرمين والظالمين،...)، أو مشاعر الريبة، والشك، والتعجب (الشك والتعجب في/من القدرات الهائلة التي يتحلى بها الشسمة،...)، أو مشاعر النفور (فمثلا العميد سرور لا يسعى إلى الإمساك بالشسمة رغبة في تخليص البشرية من جرائمه، وإنما رغبة في تحقيق مصالحه الذاتية (إثبات كفاءته + حصوله على ترقية)، أو مشاعر الكراهية والبغض (بات الشسمة يقتل من أجل البقاء فقط لا من أجل الانتقام لضحايا العراق)، وغيرها من المشاعر التي تؤثر فينا (إيجابا و سلبا) و نحن نتأمل الحوارات الداخلية للشخصيات الروائية.

وإجمالا؛ فالحوار أيا كان نوعه، يعد "أهم أشكال التفاعل اللفظي، وهو المجال الطبيعي الذي يقع فيه الحجاج بامتياز" [84]. كما أن تحليل الحوار و المحاورة لا يمكنه الاستغناء عن نظرية الحجاج، لأنه ـ حسب جاك موشلر. "يصادف على الدوام وقائع تنتمي للحجاج" [85].

وهكذا؛ فالمشاهد الحوارية التي تخللت رواية "فرانكشتاين في بغداد" قد أكسبتها قوة حجاجية عالية، كما جعلتنا نتبين بوضوح الوظيفة الحجاجية و الإقناعية التي هي إحدى وظائف النصوص الأدبية التخييلية .

ومن ثمة؛ فإننا نؤكد أن مختلف العناصر السردية المتخيلة التي تمثلناها في مقاربتنا للرواية في علاقتها بعنصر الزمن (المفارقة الزمنية، تسريع السرد، تبطيء السرد،...) لم تخدم الحبكة السردية فقط، و إنما أسهمت أيضا في بناء خطاب حجاجي. ذلك "أن السرد تقنية من تقنيات بناء الخطاب الحجاجي" (86). وكما يقول بارت "إن الحكي لا يُدرَك إلا بوصفه حجة، إنه العرض الإقناعي لشيء حدث أو يُزعَم أنه حدث" (87). فالسرد باعتماده على تقنيات سردية متنوعة وكذا استثماره لشخصيات متعددة و تحركه ضمن أزمنة و فضاءات متباينة "يسعى إلى التواصل مع المتلقي بتعليمه وإفادته برأي أو حكمة، أو بتهذيب أخلاقه، أو بإقناعه بصحة مسألة وتثبيتها و تقويتها في نفسه، أو بحمله على إنجاز فعل ما " (88).

وإذا كانت الحبكة السردية في بعض النصوص الحكائية الحجاجية (الخبر،و المثل، والنادرة ...) تُسخَّر لخدمة الحجاج. فإن هذا الأخير إلى جانب الوصف يخدمان الحبكة في النصوص السردية التخييلية (كالرواية مثلا). فالسرد ينقل المعنى المجرد إلى معنى حسي حاضر في النص الإبداعي عبر اللغة. كما أنه ينقل الحدث بقدر من التفصيل لإثارة المتلقي، وخلق الدهشة لديه تجسيدا للدعوى المطروحة و خدمة للمقصدية الإقناعية.

ومن ثمة فرواية "فرانكشتاين في بغداد" ليست حكاية مثيرة للمتعة فقط، و إنما هي وسيلة للتواصل مع المحتوى التخييلي؛ تواصل مع الشخصيات، و تفاعل مع تقاطعات الفضاء والزمان، و تمثل لأحداث أكثر تشويقا، و رصد لقضية إنسانية كونية محددة ألا وهي: الرغبة المستميتة في الحياة ورفض الموت المؤجل في زمن تجبَر فيه الذات الإنسانية على أن تحمل في دواخلها قطبي الخير و الشر معا (الذات الإنسانية = الضحية + الجلاد).

وبهذا يصبح الحجاج في النص الروائي خادما للحبكة السردية "كرغبة السارد في تبليغ وجهة نظره و أحكامه التقييمية، وحجاج الشخصيات عندما تترجى و تهدد و تندب وتنهى وتحرض و تستحسن و تستهجن و تضرب الأمثلة و تستشهد و يطوع بعضها بعضا، و غير ذلك من مظاهر الحجاج التي لا يخلو منها النص السردي التخييلي، لكنها تظل أفعالا بلاغية حجاجية تابعة للسرد وخادمة له؛ نكشف عن الشخصيات و تسهم في نمو الحبكة من دون أن تجعل النص السردي حجاجيا في مجموعه" (89).

**خاتمة:**

ونافلة القول؛ تتسم رواية أحمد سعداوي الموسومة بـ "فرانكشتاين في بغداد" بالطابع البوليفوني، إذ تتعدد فيها الأصوات ومن ثمة تتعدد المواقف الحجاجية وأثرها على المتلقي. فحتى الشخصيات التي لم تحظ بحضور بارز كان لها أثر في سيرورة الأحداث. إن سعداوي جعل لكل شخصية من شخصياته (إيتوسا) خاصا بها، و توجُّها خِطابيا محددا (اللوغوس)، لتثير كل شخصية أثرا معينا لدى القارئ/المتلقي (الباتوس)، وذلك عبر الحجاج الذي يتخلل التقنيات السردية كالحوارات بنوعيها والوقفات الوصفية و المشاهد السردية و التعليقات التأويلية التي

تُبديها كل شخصية تجاه موقف أثارها. حتى بدا السرد وكأنه جواب عن أسئلة مضمرة، يفترض السارد أن المتلقي يثيرها، مما يحفزه على تتبع فصول النص السردي ليلفي أجوبة تروي رغبته المتعطشة في بلوغ الجواب "النهائي."

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الرواية الغرائبية جعلت لبعض الشخصيات (كالعجوز إيليشوا و أبو أنمار،...) إيتوسا نموذجيا وآخر يقع على طرفي نقيض معه (الإيتوس النقيض)؛ فالعجوز إيليشوا مثلا؛ بدت في أول الرواية في صورة المتحدية لجشع الدلال و العتاك، وكذا لهاجسيْ الهروب والغياب، و في أواسط الرواية بدت في صورة المستسلمة لطمع ذينك الرجلين، وكذا للرغبة في مغادرة بغداد = (الإيتوس المعروض تارة على لسان الراوي وتارة أخرى على لسان إحدى شخصيات الرواية).

هذا في مقابل شخصيات أخرى (كشخصية الشسمة، وشخصية محمود السوادي (انظر ص55 . 56)،...) أسبغت على ذاتها (الإيتوس المقول) في بعض المواطن من الرواية؛ تارة صورة الذات الإنسانية النموذجية ⟸الشسمة = مخلص البشرية من الجور والعنف/ محمود السوادي = الصحفي المتعفف الطموح، وتارة أخرى صورة الذات اللاعنة للوجود ⟸ الشسمة = المجرم الحقيقي/محمود السوادي = الصحفي الذي تخلى عن مبادئه و تخلص من رقابة الضمير المهني .

ولعل هذا ما يبرز بلاغة الرواية بشكل عام، والتي تتجسد في تعدد أصواتها وانفتاحها على العالم وقدرتها على استيعاب لغاته وخطاباته ورؤاه المتصارعة. فالرواية لا تقوم على الخطاب السردي فقط، بل تنفتح على خطابات أخرى؛ لعل أبرزها الخطاب الحجاجي.

إن رواية أحمد سعداوي وظفت الحجاج بوصفه سمة من سمات عالمها التخييلي/ العجائبي و التصويري؛ فهو مادة من المواد التي شكل بها المؤلف حبكته السردية. مستفيدا من بلاغة التعبير اللغوي العامي العراقي بألفاظه وتراكيبه و مجازاته. ليجسد واقعا روائيا تتعدد فيه الأصوات، وتتبادل فيه الاتهامات (الشسمة ضد العتاك/العجوز إيليشوا و أم سليم ضد الحلاق أبي زيدون/ الصحفي محمود السوادي و الكوربان،...) . كما تختلف فيه الأعراق والأجناس و الديانات ( العجوز إيليشوا : آثورية، محمود السوادي : مسلم من أصول صابئية، ناهم عبدكي وأم سليم : مسلمان، السعيدي: إسلامي "تارك"، العميد سرور: بعثي ...)، وتتعدد فيه القناعات الذاتية (العجوز إيليشوا : نذر الحياة/الحضور من أجل الموت/الغياب، هادي العتاك : الحياة من أجل المتعة من دون رقابة خارجية، فرج الدلال : الحياة معادل للبراغماتية، العميد سرور : الحياة معادل للسلطة، محمود السوادي : الحياة رمز لطموح لا يشيخ، الشسمة: الحياة من أجل الانتقام ...)، وتتباين فيه قيم الإيمان بالمواجهة والاستسلام (محمود السوادي هرب إلى قريته خوفا من بطش الكوربان، السعيدي غادر بغداد خوفا من التهم الموجهة إليه، المنجم الكبير غادر مقر الإدارة بعد نهاية مدة صلاحيته و فشله في تكهن مكان وجود الشسمة، بنتا العجوز إيليشوا هاجرتا العراق خوفا من الحرب، العجوز ظلت صامدة في العراق إلى أن رضخت لأمر ابنتيها في الذهاب معهما إلى أستراليا،....).

ومن ثمة تعددت خطابات شخصيات النص الروائي؛ و تأرجحت في عمومها بين خطابات الترهيب (فرج الدلال والجمعية المكلفة بالآثار العتيقة ≠ العجوز إيليشوا، رجال الشرطة ≠ هادي العتاك، القوات الأمريكية ≠السعيدي، الشسمة ≠ العتاك، الكوربان ≠ محمود السوادي ...)، و خطابات الترغيب (هادي العتاك ⟸ العجوز إيليشوا، هادي العتاك ⟸الشسمة، العجوز إيليشوا ⟸ الشسمة، العجوز⟸ القديس ماركوركيس...). لذلك أسبغ السارد على بعض شخصيات الرواية و/أو أسبغت على ذاتها صورا إيجابية (الإيتوس) (العجوز إيليشوا . نادر الشموني، أم سليم البيضة، محمود المصري، ناهم عبدكي ...)، وعلى البعض الآخر صورا سلبية (هادي العتاك . الشسمة (في أواسط الرواية) ، فرج الدلال،...).

وهكذا؛ فمختلف المكونات السردية المتخيلة في النص الروائي وفي مقدمتها عنصر الزمن؛ قد تجاوزت بعدها الحكائي الخطي إلى أبعاد أخرى دلالية ومعرفية وتأويلية ورمزية وحجاجية. فالبعدان التخييلي والعجائبي في رواية "فرانكشتاين في بغداد" قد عكسا حركة الرواية ونفسية الراوي اعتمادا على صور تغيّت إنجاز المشهدية وتوليد الحكي، بحيث تمظهرا بشكل مفتوح في وجه استثمارات دلالية وحجاجية متعددة. إذ صورا وحشية العنف الذي بات يهدد الكيان العراقي .مما يؤكد . حسب الدكتور محمد مشبال . أن الصورة في النص السردي؛ هي صورة موسّعة؛ تشمل التخييل و الحجاج معا؛ ومن ثمة لا يمكن الفصل بين هذين البعدين معرفيا، ولا منهجيا، ولا وظيفيا.

وفضلا عن كل ما سبق؛ فإن الرواية لا تنفي حضور بعض المؤشرات النصية التي نفترض أنها تحيل مباشرة إلى الذات الكاتبة (الإيتوس ما قبل الخطاب)، فتضمين الرواية بيتا شعريا ربما يعكس مجالا آخر يستهوي الكاتب أحمد سعداوي؛ ألا وهو مجال الشعر، وحسبنا في هذا أن للكاتب العديد من الدواوين الشعرية. كما أن توظيفه لشخصيات (محمود السوادي، السعيدي،...) تشتغل بمجال الصحافة . بل وإفراد فصل خاص لإحداها (الفصل الرابع). لاسيما في إعداد الروبورتاجات والتعليقات الصحفية؛ يذكرنا بميدان الصحافة الذي أخذ حيزا وافرا من حياة أحمد سعداوي. كما أن إيحاءه إلى رغبة إحدى الشخصيات في الحصول على سيناريو لفيلم سينمائي يشير أيضا إلى اشتغال سعداوي بكتابة سيناريوهات لاسيما للأفلام الوثائقية؛ هذه النزعة (الوثائقية) التي طبعت روايته. هذا دون أن نغفل إشارته في الفصل الخاص بـ(المؤلف) إلى رغبة هذا الأخير في كتابة رواية عظيمة؛ الأمر الذي يحيل مباشرة إلى إبداع سعداوي في المجال الروائي، بل و رغبته في ابتكار حساسية إبداعية جديدة تبرز تفرد مخياله الأدبي و تميز نمطه في الكتابة.

**الهوامش:**

1. سمير مرزوق، جميل شاكر : (1985)، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا و تطبيقا، الطبعة الأولى، ديوان المطبوعات الجامعية و الدار التونسية للنشر، الجزائر، ص 80.

2. حسن بحراوي: (1990)، بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 121 ـ 122.
3. أحمد سعداوي: (2013)، فرانكشتاين في بغداد، الطبعة الأولى، منشورات الجمل، بيروت ، بغداد ـ العراق،ص 72.
4. نفسه، ص 72.
5. نفسه، ص 72. 73.
6. نفسه، ص 285.
7. نفسه، ص 288. 289.
8. نفسه، ص 30.
9. نفسه، ص 93.
10. سمير مرزوق، وجميل شاكر : مرجع سابق، ص80.
11. مها حسن قصراوي: (2002)، الزمن في الرواية العربية (1960 ـ 2000)، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ، ص207. متاحة على الموقع www . ibtesama.com .
12. حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 132.
13. Genette Gérard :(1972) Figures III , Paris,Le seuil ,pp. 106-107
14. سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 65.
15. أحمد سعداوي : مرجع سابق، ص 297.
16. أحمد سعداوي : مرجع سابق، ص 304 ـ 305.
17. نفسه، ص 23.
18. نفسه، ص 285.
19. نفسه، ص 76.
20. نفسه، ص 93.
21. نفسه، ص 93.
22. محمد مشبال : (2017)، في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، الطبعة الأولى، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 122.
23. أحمد سعداوي :مرجع سابق، ص 257.
24. الشريف حبيلة : (2010)، بنية الخطاب الروائي ـ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص 155 ـ 156.
25. مها قصراوي : مرجع سابق، ص 220.
26. نفسه، ص 220.
27. حسن بحراوي : مرجع سابق، ص 146.
28. جيرار جنيت : (2003)، خطاب الحكاية،( بحث في المنهج)، ترجمة محمد اعتصم و آخرين ، الطبعة الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص109.
29. نفسه، ص 109
30. سيزا قاسم : مرجع سابق، ص 61.
31. مها قصراوي : مرجع سابق، ص 221.
32. سيزا قاسم : مرجع سابق، ص 63.
33. أحمد سعداوي : مرجع سابق، ص 340 ـ 341.
34. نفسه، ص 248.
35. نفسه، ص 13.

36. مها قصراوي : مرجع سابق، ص 230.
37. حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 156.
38. مها قصراوي : مرجع سابق، ص 231 . 234.
39. حسن بحراوي: مرجع سابق، ص 162.
40. أحمد سعداوي: مرجع سابق، ص 163.
41. مرجع سابق، ص 88.
42. مرجع سابق، ص 147.
43. أحمد سعداوي، مرجع سابق، ص 148.
44. نفسه، ص 244.
45. شعيب حليفي: (2005)، هوية العلامات، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص 177.
46. نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد : (2012)، السرد العربي القديم مئة ليلة و ليلة و الحكايات العجيبة و الأخبار الغريبة نموذجا، الطبعة الأولى دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 292.
47. مها قصراوي : مرجع سابق، ص 245.
48. نفسه، ص 245.
49. جان ريكاردو : (1977)، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم، الطبعة1، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، ص 137. 138.
50. جيرار جنيت : (1992)، "حدود السرد" ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة بنعيسى بوحمالة، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط، ص 78.
51. أحمد سعداوي : مرجع سابق، ص 98.
52. نفسه، ص 22.
53. شعيب حليفي: مرجع سابق، ص 181 .
54. تزفيطان تودوروف: (1987)، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء سلامة، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 49
55. حسن بحراوي : مرجع سابق، ص 166.
56. مها قصراوي : مرجع سابق، ص237.
57. تزفيطان تودوروف : (1992)، "مقولات السرد الأدبي" ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا ، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ص 61.
58. أحمد سعداوي : مرجع سابق، ص 46.
59. محمد مشبال : مرجع سابق، ص 122.
60. الخطيب القزويني: (2003)، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني و البيان و البديع)، مختصر تلخيص المفتاح، الطبعة الثالثة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص 78.
61. كريستبان بلانتان: (2008)، الحجاج، ترجمة عبد القادر المهيري، مراجعة عبد الله صولة، الطبعة الأولى، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، ص 142 .
62. أحمد سعداوي : مرجع سابق ، ص 149.
63. حجاج السلطة هو حجاج تأييد، يدعّم نتيجة معينة في حجاج محدد (...) ويوجد حجاج السلطة عندما يقدم العارض دليلا يؤيّد به إثباتا ما ويتمثل هذا الدليل في كونه صادرا عن متكلم حجة يُعول عليه أو يلوذ به (...) ولا بد من التمييز بين حالتين من هذا النمط من الحجاج: حالة السلطة التي تتجلى مباشرة من قبل المخبر أو مصدر الإثباتات،، وحالة السلطة التي يستشهد بها المتكلم لدعم أقواله. كريستبان بلانتان: الحجاج، ترجمة عبد القادر المهيري، مرجع سابق، ص 153.
64. سمير شريف ستيتية: (2006) ثلاثية اللسانيات التواصلية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد3، المجلد 34، يناير . مارس، ص25..

65. أمينة الدهري: (2011)، الحجاج و بناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، الطبعة الأولى، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدا البيضاء، ص 35.
66. نفسه، ص 34.
67. نفسه، ص 34.
68. نفسه، ص 35.
69. كريستيان بلانتان: مرجع سابق، ص 39.
70. أحمد سعداوي: مرجع سابق، ص 97.
71. أبو بكر العزاوي: (2010)، الخطاب و الحجاج، الطبعة الأولى، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ص 106.
72. كريستيان بلانتان: مرجع سابق، ص 66.
73. ريني ويليك، و أوستين وارين : (1985)، نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ص 235.
74. مها قصراوي : مرجع سابق، ص 242.
75. أحمد سعداوي : مرجع سابق، ص 230.
76. نفسه، ص 156.
77. نفسه، ص 157.
78. نفسه، ص 139.
79. نفسه، ص 157.
80. نفسه، ص 156 ـ 157.
81. أحمد سعداوي : مرجع سابق، ص 157.
82. نفسه، ص 232.
83. نفسه، ص 301.
84. أبو بكر العزاوي: مرجع سابق، ص 53.
85. Jacques Moeschler : (Août 1985): Argumentation et conversation :Eléments pour une analyse pragmatique du discours, op, cit,p.119 .
86. محمد مشبال : مرجع سابق، ص 108.
87. رولان بارت : (1984)، البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، (د.ط)، نشر الفنك للغة العربية، الدارالبيضاء، المغرب، ص 145.
88. محمد مشبال: مرجع سابق، ص 113.
89. نفسه، ص 122.

## المصادر والمراجع:


1. أبو بكر العزاوي: (2010) الخطاب و الحجاج،، الطبعة الأولى، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان.
2. أحمد سعداوي: (2013)، فرانكشتاين في بغداد، الطبعة الأولى، منشورات الجمل، بيروت ـ بغداد.
3. أمينة الدهري: (2011)، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، الطبعة الأولى، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء. المغرب.
4. تزفيطان تودوروف: (1987)، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب .
5. تزفيطان تودوروف : (1992)، مقولات السرد الأدبي ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.
6. جان ريكاردو : (1977)، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ـ سوريا.
7. جيرار جنيت : (1992)، حدود السرد ضمن: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة بنعيسى بوحمالة، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط

8. جيرار جنيت : (2003) خطاب الحكاية، ( بحث في المنهج)، ترجمة محمد المعتصم و آخرين ، الطبعة الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر.
9. حسن بحراوي: (1990)، بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
10. الخطيب القزويني: (2003) الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني و البيان و البديع)، مختصر تلخيص المفتاح، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
11. رولان بارت : (1984)، البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك للغة العربية، (د.ط). الدار البيضاء ـ المغرب.
12. ريني ويليك، وأوستين وارين : (1985) نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
13. سمير شريف ستيتية: (2006)، ثلاثية اللسانيات التواصلية، مجلة عالم الفكر، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 34، العدد3، يناير ـ مارس.
14. سمير مرزوق، وجميل شاكر : (1985)، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا و تطبيقا، الطبعة الأولى، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للنشر، الجزائر.
15. سيزا قاسم: (2004)، بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، (د.ط)، سلسلة إبداع المرأة، تحت إشراف عفاف السيد، مكتبة الأسرة. مصر .
16. الشريف حبيلة : (2010)، بنية الخطاب الروائي ـ دراسة في روايات نجيب الكيلاني، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، الأردن.
17. شعيب حليفي: (2005)، هوية العلامات، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
18. كريستبان بلانتان: (2008)، الحجاج، ترجمة عبد القادر المهيري، مراجعة عبد الله صولة، الطبعة الأولى، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس.
19. محمد مشبال : (2017)، في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، الطبعة الأولى، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
20. محمد نجيب العمامي: (2009)، تحليل الخطاب السردي (وجهة النظر و البعد الحجاجي)، الطبعة الأولى، منشورات وحدة الدراسات السردية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، دار مسكيلياني للنشر.
21. مها حسن قصراوي: (2002)، الزمن في الرواية العربية (1960 - 2000)، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، متوفرة على الموقع : https://www.ibtesamah.com/showthread-t_532490.html.
22. نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد : (2012)، السرد العربي القديم مئة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، الطبعة الأولى، دار الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
23. Jacques Moechler : (Août 1985), Argumentation et conversation : Eléments pour une analyse pragmatique du discours, Hatier-Credif, Paris.

**References :**

1. Abu Bakr Al-Azzawi: (2010), Discourse and argumentation, First Edition, Al-Rehab Modern Establishment for Printing and Publishing, Beirut, Lebanon.
2. Ahmed Saadawi: (2013), Frankenstein in Baghdad, first edition, Al-Jamal Publications, Beirut, Baghdad.
3. Amina Al-Dahri: (2011), Argumentation and the construction of discourse throuth new rhetoric, first edition, publishing and distribution company, Almadariss, Casablanca, Morocco
4. Tzvetan Todorov: (1987), Poetry, translated by Shukri Mabkhout and Raja Salama, first edition, Toubkal Publishing House, Casablanca, Morocco.
5. Tzvetan Todorov: (1992), Literary Narrative Sayings Within: Methods of Literary Narrative Analysis, translated by Hussein Sahban and Fouad Safa, first edition, Publications of the Union of Moroccan Writers, Rabat.
6. Jean Ricardo: (1977), Issues of the Modern Novel, translated by Sayah Al-Jahim, First Edition ,Ministry of Culture and National Guidance, Damascus. Syria
7. Gérard Genette: (1992), The Limits of Narrative Within: Methods of Literary Narrative Analysis, translated by Benaissa Bouhmala, First Edition, Publications of the Union of Moroccan Writers, Rabat .

8. Gérard Djinnit: (2003) The Discourse of the Story, (Research in the Method), translated by Mohamed El Moatasem and others, Third Edition, Difference Publications, Algeria.
9. Hassan Bahraoui: (1990), The Structure of the Narrative Form (The Space of Time Character), First Edition, Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco.
10. Al-Khatib Al-Qazwini: (2003) Clarification in the Sciences of Rhetoric (Al-Maani, Al-Bayan and Al-Budaiya), Summary of the Key Summary, First Edition, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut, Lebanon.
11. Roland Barthes: (1984), Ancient Rhetoric, translated and presented by Abd al-Kabir al-Sharqawi, (w.e), al-Fanak Publishing Arabi ,Casablanca, Morocco.
12. Renee Willick and Austin Warren: (1985) The Theory of Literature, translated by: Mohieddin Sobhi, reviewed by Hossam Al-Khatib, third edition, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut.
13. Samir Sharif Estetieh: (2006), The Communicative Linguistics Trilogy, Alam Al-Fikr Magazine, Alam Al-Fikr Magazine, Kuwait, Volume 34, Issue 3, January March.
14. Samir Marzouk, Jamil Shaker: (1985), Introduction to Story Theory, Analysis and Application, First Edition, Diwan of University Publications and Tunisian Publishing House, Algeria.
15. Siza Qassem: (2004), Building the Novel, A Comparative Study in the "Trilogy" of Naguib Mahfouz, (w.e), Women's Creativity Series, under the supervision of Afaf Al-Sayed, Al- osra, Library. Egypt
16. Sharif Habila: (2010), The structure of the novelist discourse: a study in Najib's novels
17. Chouaib Halifi: (2005), The Identity of Marks, First Edition, Dar Al Thaqafa, Casablanca, Morocco.
18. Christiane Plantin: (2008), Argumentation, translated by Abdelkader Al-Muhairi, reviewed by Abdallah Souleh, first edition, National Center for Translation, Sinatra House, Tunisia.
19. Mohammed Meshbal: (2017), On the rhetoric of argumentation towards a rhetorical approach to discourse analysis, first edition, Dar Kunooz Al-Maarifa for Publishing and Distribution, Oman, Jordan.
20. Mohamed Najib Al-Amami: (2009), Analysis of Narrative Discourse (Point of View and the argumentation dimension), First Edition, Publications of the Narrative Studies Unit, Faculty of Letters, Arts and Humanities in Manouba, Meskiliani Publishing House.
21. Maha Hassan Qasrawi: (2002), Time in the Arabic Novel (1960-2000), PhD thesis, University of Jordan, available on the website : www.ibtissama.com/showthread-t_532490.html.
22. Nabil Hamdi Abdel Maqsoud Al-Shahed: (2012), The Ancient Arabic Narrative One Hundred and One Nights, Strange Tales and Strange News as a Model, First Edition, Dar Al-Waraq for Publishing and Distribution, Oman, Jordan.
23. Jacques Moechler: (August 1985), Argumentation and conversation: Elements for a pragmatic analysis of discourse, Hatier-Credif, Paris.