مجلة جامعة سومر للعلوم الانسانية (ISSN: 2959-5436)
SUJHUS 2023 (شهر), مجلد رقم المجلد,عدد رقم العدد ,الصفحات 235-248

تقنيات السرد في رواية ووترفون لنعيم آل مسافر

م.د. حيدر عبد عودة [1]*

[1]كلية التربية الأساسية، جامعة سومر، ذي قار، العراق

الملخص

تود هذه الدراسة أن تخوض في أبرز تقنيات السرد التي لجأت إليها (ووترفون) لتجعل من تلك التقنيات أشبه ما تكون بسياق الشعرية التي تخلط الواقعي بالإيهامي المتخيل، والطبيعي بالعجائبي، والممكن بالمحتمل، فعبثت بتراتبية الزمن، وانسيابية السرد، فتمازجت الأحداث، وتداخلت المواقف، وذلك في محاول لرفض الواقع والاحتجاج عليه، أو على وفق مبدأ التدمير والصيانة . جاءت هذه الدراسة لتسلّط الضوء على الرؤية الفنية التي نظمت مبنى السرد، وابرز الثيمات التي عالجتها الرواية ناهيك عن مدى التلاحم العضوي بين غاية السرد ومبناه الفني، وقد حاولت الدراسة الاستفادة من بعض المفاهيم النقدية التي انبثقت من مقولات المنهج البنيوي الذي يُعد رائد الدراسات السردية، أما هيكليتها فقد شُيدت من مقدمة وعرض لأبرز التقنيات السردية في تلك الرواية؛ وأهم ما أفضت إليه تلك التقنيات، ثم الخاتمة التي احتوت أبرز نتائج البحث . ومن الله التوفيق

الكلمات المفتاحية: تقنيات السرد ، الواقعي ، الإيهامي ، الشحنة الصيانية.

Narration Techniques in the Novel ‘ Water phone’ by Naeem Al Musafir

Lecturer Dr. Haider Abdul Awda[1*]

[1]College of Basic Education, University of Sumer, Dhi Qar, Iraq

Abstract:

This study would like to delve into the most prominent narrative techniques invested within the novel (Water Phone) . What makes these techniques more like a poetic context that mixes the realist with the imaginative illusion , the naturalistic with the miraculous , the possible with the potential which accordingly messes with the hierarchy of time and the narrative flow of the novel . As all the above caused the events got blended and all attitudes are overlapped . Such techniques are taken as an attempt to reject reality and protest against it according to the principle of destruction and preservation . This study comes to shed a light on the artistic vision which organizes the narrative path and the most prominent themes that the novel dealt with, not to mention the extent of the organic cohesion between the purpose of the narrative and its artistic structure. The study attempts to make a benefit from some of the principles of the critical approach which emerged from the structuralism approach itself . As for the structure of the study , it contains an introduction including a presentation of the most prominent narrative techniques in the novel, then a conclusion that contains the most important results of the research. Finally , from Allah comes the success .

Keywords: Narrative techniques ; The realist; The Delusional; Water phone novel.

* **Email address: ha.a@uos.edu.iq**

المقدمة:

يُعد السرد أهم أدوات التعبير الإنساني، سواء على مستوى الثقافة الشفاهية أم الكتابية، لاسيما أنه أصبح – الآن- علماً قائماً بذاته، فضلاً عن تفرعه إلى أجناس أدبية عدة، احتلت الرواية مكانةً مرموقةً بين تلك الأجناس، بَيْدَ أن السرديات كتصورٍ تُشكّل بعداً منهجياً في تحليل الخطاب؛ بُغية معرفة مكونات هذه الخطابات والوقوف على أنساقها، على أن غاية السرديات لا تحتفي بالمتون السردية بقدر احتفائها بكيفية ظهور مكوناتها الفنية سردياً، أي بالممارسة التي اخذتها مكونات السرد في تشكيل البنية السردية[1]، وقد اتخذت رواية ووترفون تقنيات عدة نظمتْ مجرى السرد على وفق رؤية كاتبها، منها تقنية التداخل السردي التي افضتْ إلى تشظي البنية الزمنية في الرواية، وكذلك تقنية ابطاء السرد التي جاءتْ متناغمة تناغماً عضوياً مع غاية السرد في رصد حركة وانفعالات بطل الرواية ليوم واحدٍ فقط، هذا فضلاً عن لجوئها إلى الاستذكار/ الاسترجاع، والإيهام، والتخيّل، لنكون في النهاية أمام نصٍ غنيٍّ بتقاناته وبتحولاته الفنية .

العنوان

العنوان في الرواية هو "العتبة الأولى لعالم النص، فهو الفاصل بين ما قبل النص وما بعده مروراً بالنص نفسه"[2]، جاء عنوان الرواية بكلمة واحدة (ووترفون)، وهذا العنوان لا يعطي تصوراً مسبقاً عن فكرة الرواية وماهيتها، بل أنه يُباغت المتلقي بشيء من الغموض والإبهام ، إلا أن الروائي قد حاول أن يُعالج ذلك الغموض ويزيل عجمة العنوان من خلال ما يبث من معلومات في متن الرواية، تفسّر مدلول عنوانها؛ حيث ورد العنوان في متن الرواية سبع مرات، استطاع الروائي من خلالها أن يُعرف بتلك الآلة الموسيقية ومَن اخترعها، وكيف جاءت فكرة اختراعها، وما دورها في الرواية، ليتبين من ثم أننا أمام عملٍ روائي يستلهم فكرةَ الموسيقى التصويرية المستخدمة في الأفلام – لاسيما أفلام الرعب _ تلك التي من شأنها أن تُهيئ نفسية المتلقي/ المشاهد للحدث القادم، فنلاحظ متى ما أراد الروائي قَص حدثٍ ذي طابع يميلُ إلى الرعب والإثارة أشعرنا بطنينٍ تلك الآلة .

تجليات النص

تفتتح الرواية بهاجسٍ ينتابُ البطل/السارد بأنه سيموت هذا اليوم فيباشر سرده بالنص الآتي : **"أيقظني من النوم ألمٌ مقلقٌ في قلبي وكتفي الأيسر، وطنَّ في أذني أول الصحو صوت موسيقى غامضة، كأنها تأتي من عالمٍ سحيق، ثم خطرت في ذهني عبارة (موت على الورق)، فداهمني شعورٌ غريب أني قد أموت هذا اليوم"**[3]، فيجعل هذا الهاجسُ من ذلك اليوم يوماً استثنائياً ومغايراً في حياة البطل، فتتناوب آليتا التوهم أو التخيّل، والاستذكار في اعتراض مجرى سرد وقائع ذلك اليوم والتداخل في نسيجه، فيبدأ حدثٌ مهم على مستوى السرد هو تحول جدار غرفته إلى شاشة عرض سينمائية يُشاهد من خلالها السارد قصصاً ومشاهد تحمل ثيمة الموت، وعلى الرغم من كون روايةُ وترفون روايةَ اليوم الواحد؛ لأنها تعالج/ تسرد حاضر ذلك اليوم الذي انتاب بطلَها هاجسُ الموت، إلا أنها تُعد رواية ماضٍ وحاضرٍ ومستقبل؛ ذلك أن الماضي يتسرب إلى بنيتها الزمنية عبر تقنية الاسترجاع/ التذكر، فيما تستشرف المستقبل عبر آلية التخيّل، إذ جاء سرد أحداث ذلك بالخط العادي/ الوتيرة الطبيعية، فيما جاء سرد أحداث الماضي/ الاسترجاع، وأحداث التوهم/ التخيل بخطوطٍ عرضية مائلة تنم عن قدرة الروائي وبراعته في مَسك خيوط السرد، فتروعنا من جهة أنها تنتهك نمطية السرد العادي، وتروعنا – ثانيةً- من جهة سرعة عودتها إلى مجرى السرد الرئيسي، مما يَنم عن قدرة الروائي في تمكنه من أدواته، وقدرته في الحفاظ على عناصره البنائية التي تحكم مسار عمله الفني .

أما على مستوى المكان فجاء مجرى الروي في مدينة الكوت مركز محافظة واسط، على أن هناك أمكنة محددة صغيرة – في تلك المدينة – استوعبت تقلبات الأحداث وتطورها، كـ(سدّة الكوت، الهورة، ساحة العامل) وغيرها .

جذرياً تمتد رواية ووترفون إلى رؤية فلسفية ناشئة من البناء الفكري للعقلية الإسلامية التي تعتقد بمبدأ الثواب والعقاب/ الجنة والنار، فما يلاحظ أن النص الآتي يرتكز على هذا المبدأ إذ هو يصنف العائدين من الموت – فيما لو تسنى لهم العودة - يصنفهم إلى صنفين، صنف عائد من الجنة يتحدث بالطريقة التي وصف القرآنُ الكريم بها الجنة، وصنف عائد من جهنم يتكلم أيضاً بما تكلم القرآن الكريم عنها، فخُذْ النص : "**.. وبالطبع سيكون حديث القادم من الجنة مختلفاً عن حديث المُقبل من جهنم؛ فهذا يتحدث عن الحور العين والولدان المخلدين، وذاك عن ملائكة العذاب وخزنة النار، هذا قادم من مشاهدة فلم رومانسي مُمتع، وذاك من مُتابعة فلم رعب مُخيف، هل ستكون الهدايا مختلفة بين العائدين؟ فربما يجلب لنا القادم من الجنة دُمى وتماثيل صغيرة بشكل الحوريات والولدان المخلدين، وقمصان من الحرير والاستبرق، ويجلب لنا المُقبل من جهنم تماثيل بأشكال الشياطين وملائكة العذاب وسرابيل من القطران**"[4]، وكذلك الاعتقاد بمبدأ القضاء والقدر، فتصوّر الرواية – مثلاً- عمر الإنسان عبارة عن ورقة في شجرةٍ فمتى ما يبستْ تلك الورقة وسقطتْ من الشجرة ينقضي عمره ويموت، كما أنها قد صوّرت عزائيل – ملك الموت- بصورتين مختلفتين، تنشأ كل صورة من واقع الشخص الرائي نفسه، فإذا ما كان صالحاً يرى الصورة الملائكية الجميلة الباعثة للاطمئنان، وإذا ما كان غير صالح فيرى الصورة غير الجميلة التي تبعث الرعب في داخله .

على أننا لا نجد أن خط سير الروي في هذه الرواية قد تشكّل من تعالق العلاقات السردية بن شخصيات الرواية؛ بل "ثمة أسلوبية غاية في الجمال كانت هي التي تعمّق هذا الخط وتطوره وتوسع من ممكناته"[5] تلك هي سردية التوهم/ التخيّل التي اتاحتْ للروائي تضمين مجموعة قصص فرعية في روايته، وكذلك سردية التذكر المرتكزة على الاسترجاع .

التقنيات السرد

تُعد التقنيات "ضرباً من المهارة الفنية التي تسم كل نوع قصصي بسماتٍ فارقة، فالذي يُميّز عناصر السرد في الرواية عن عناصره في القصة أو الحكاية هي التقنية السردية"[6]، بمعنى أنه يتم معالجة تفاصيل السرد وجزئياته الفنية عن طريق تلك التقنيات، وقد حظيت تقنيات السرد باهتمام كبير من قبل منظري مناهج النقد الأدبي؛ ذلك أن التقنيات تعد : وسيلة الأدب في تحقيق غايته وهدفه[7]، فضلا عن أن تعدد التقنيات يضفي على الفن الروائي عنصر التشويق الذي يشد المتلقي إلى العمل الفني ويجعله مأسوراً للنص ويعيش في حالة تعالق مع أحداثهِ وتفاصيله، وقد ذهب "ألن تيت" إلى أننا عندما نتحدث عن التقنيات السردية فأننا نتحدث عن كل شيء في العمل السردي تقريباً[8]، ذلك أن السرد ليس سوى تجربة أنماط مثيرة من السلوك اللغوي فتكمن براعته في أنه يُفاجئ المتلقي بانتهاك نظامه السردي أو بتصدّع بنيته الزمنية، وتأسيساً على ما تقدّم جاءت هذه الدراسة لتسلط مجساتها النقدية لتحسس كل ما يتعلق بتقنيات السرد في ووترفون وما تترك تلك التقنيات من أثرٍ في تضاعيف مجرى السرد، والتي من أهمها : -

الفضاء الإيهامي :

من أبرز تقنيات السرد في رواية ووترفون هو الفضاء الإيهامي المتمثّل بتحول جدار الغرفة إلى شاشة عرض سينمائية، تتحرك فيها الأحداث والشخصيات، فتتشكل فيها الحكايات الثانوية على وفق ما يريد المُخرخ* – على حَدّ تعبير السارد- فنرى في النص: " **تململتُ في السرير غارقاً في تلك التداعيات الذهنية، حتى أخرجتني منها مشاهدتي لجدار الغرفة المواجه لي وقد أصبح كأنه شاشة عرض سينمائي ! فبدأ العرض بموسيقى عمّت أرجاء الغرفة كالتي تُعزف من جهاز (الووترفون) في أفلام الرعب؛ تلك الموسيقى التصويرية التي تجعل المُشاهد متهيئاً نفسياً للترقب والخوف..**"[9]، فبكل تأكيد أن توظيف آل مسافر تقاناتِ السينما في سرد روايته قد خدم الرواية على مستوياتٍ عدة : منها التنويع في تقانات السرد؛ إذ هو فتح الباب على مصراعيه ليدخل ما يشاء من قصص فرعية في منظومة القص الرئيسية، ومنها التنويع في الرسائل والأفكار التي يُريد أن يوصلها إلى المتلقي، هذا فضلاً عن أن هذا الفضاء الإيهامي قد مَدّ فضاء الرواية ومعماريتها بفضاءٍ شعري منحها بعداً جمالياً وعنصراً تشويقياً، إن ما ساعد الروائي وشجعّه على استخدام تلك التقنية هو وجود ما يُعرف بالتنبؤ الذي يستمد فاعليته من بعض المسائل العقدية ووقائع قدرية حياتية، بَيدَ أن التنبؤ ليس مدوناً وإنما هو فاعلية تخييلية لعقل نشطٍ ومتميز[10]، لاسيما أن ما هو قار في المدونة الذهنية الإسلامية أن عمر الإنسان هو عبارة عن ورقةِ شجرةٍ، فمتى ما ذبلت/ يبست وسقطت من شجرتها مات الإنسان وانتهى أجله، لذا نجد أن أولَ مشهدٍ تعرضه الشاشة السينمائية المتشكلة في جدار الغرفة هو مشهدُ شجرةِ السدرةِ العملاقة التي يهزها المُميت الأكبر فتتساقط منها أوراقٌ كثيرة يابسة، كل ورقة تحمل اسماً وعنواناً[11]، هنا يتحقق المشهد - الذي ألفناه على مستوى السردية الحكواتية/ الشفاهية – بصورة مشهد مرئي عبر سينما حائط الغرفة وليحقق فاعلية حضوره على المستوى السردي داخل البناء التكتيكي/ الفني للرواية؛ لتغدو كلُّ ورقةٍ من الأوراق التي تساقطت من شجرة السدرة هي ذريعةٌ لحكايةٍ قصيرة تحكي حكايةَ موتٍ ما .

التداخل السردي

من أبرز تقنيات السرد في رواية (ووترفون) تقنية التداخل السردي: وهو نسق تتداخل فيه الأحداث دون الاهتمام بتسلسلها الزمني أو وجودها المكاني، حيث تتقاطع وتتداخل دون ضوابط منطقية[12]، فقد عمد الروائي إلى تلك التقنية في أكثر من موضعٍ سردي، إذ نراه – مثلا- يمزج بين مشهد الفتاة داخل غرفة الفندق الذي ينتمي إلى تقنية العرض السينمائي الذي يبدو للسارد فقط ونشاهده نحن القرّاء عبر تبئير السارد نفسه، وبين سرده لواقع الرواية، وتحديداً مع زوجة السارد في بيته : "... **فزّمتْ شفتيها ولفت شعرها بمشدٍ أحمر، ونهضتْ منديةً عليه بغنجٍ وتودد كي يستيقظ؛ فلم يتحرك ...فتركته وتوجهت نحو المطبخ :**

_ سأحضر الفطور ...

لم أتبيّن جديداً من التي قالت هذه العبارة : أهي تلك الشابة في الفندق، أم زوجتي التي كانت تقف على مبعدة أمتار مني دون أن اشعر، وفوجئت بها وهي تقطع عليّ مشاهدتي لذلك المشهد"[13] .

وكذلك ما نجده أيضا في سرده لحدثِ مروره بجانب المكتبة المركزية، فيماهي بين حدثين متشابهين، لكنهما يتباينان زمنياً؛ إذ أن الفرقَ بينها بضعُ سنين : "**بعد تجاوزي دائرة البريد مررتُ بجانب المكتبة المركزية التي تقع في التقاطع المؤدي إلى شارع السدّة، ولم اتوقف عندها هي الأخرى، رغم سماعي لصوت أستاذ مخلص – مديرها السابق- الذي توفي قبل سنوات، يناديني لدخولها كي نشرب الشاي معاً، وليخبرني أثناء ذلك عن الكتب الجديدة التي وصلته، وعن قلة**

* ورد مصطلح المُخرج في أكثر من مرة في متن الرواية، وجاء مرة معطوف بـ(أو) على السينارست: (السينارست أو المخرج)، وجاء مرة بتركيب : (مخرج سينما الكون)، وهي إشارات تشي بأن المراد هو الله ﷻ . تنظر الصفحات : 9، 10، 12.

رواد المكتبة، وكيف حافظ عليها عندما نُهبَ أثاثها وأُحرِقَ بعضه الآخر في بداية التسعينيات عندما عاد الجيشُ منسحباً من الكويت وقامت انتفاضة شعبية إثر تلك الحرب"[14]، فنرى التداخل في هذا الموضع بين سرده لمشهد ينتمي إلى أحداث يوم الرواية مع سرد لحدثٍ يعود إلى زمنٍ مضى، فنلاحظ انسيابية السرد بتداخل عجيب يكاد أن يختلط على المتلقي لولا بعض عباراته التي تأبى الصيرورة والانسجام في حدثٍ واحدٍ رغم التجانس والانسجام اللذان بدا عليهما في مجرى سردٍ واحد يُدهش المتلقي: (لم اتوقف رغم سماعي لصوت أستاذ مخلص الذي توفي قبل سنوات يناديني كي نشرب الشاي وليخبرني عن الكتب الجديدة التي وصلته ..)، فهو دمج حدثين اثنين في سردٍ واحدٍ، الأول يعود إلى أحداث يوم الرواية، والثاني يتموضع في مخزون الذاكرة، جاء بفعل الاسترجاع، مع كون الفرق بينهما بضع سنين، وقد ذهبتْ (سناء الشعلان) إلى أن غَلبت السرد اللاحق (الماضي) على السرد الحاضر، أو المُتقدم (المستقبل) قد يعود إلى أن السرد اللاحق يمنح المتلقي الشعور بالأمان لعلمه بانتهاء الحدث، فضلاً عن كونه يوهم بموثوقية الحدث[15] .

تقنية إبطاء السرد

إذا ما كان تسريع السرد يُبنى على تقنية القفز السريع والميل إلى الحذف وعدم الخوض في التفاصيل الدقيقة وجزئياتها، فأن إبطاءَ السردِ عكسُ ذلك كله، فنجد أن مجرى السرد يمضي بوتيرة الهُوَينا، فجاءتْ ووترفون بتك الوتيرة، ذلك أنها تُعالج/تسرد تفاصيلَ يومٍ واحد فقط من حياة السارد/ بطل الرواية، ذلك اليوم الذي انتابه هاجسُ أنه سيموت في هذا اليوم، ومن ثم من الطبيعة أن يأتي السرد بوتيرة مُتأنية تستكشف دقائق الأمور وجزئياتها، وترصد شعورَ البطل وما ينتابه، بل وكل حركاته وسكناته، فإذا ما تمعنا في النص الآتي : **"أثرتُ عدم الذهاب إلى الشركة بسيارتي، وفكرتُ أن أتركها مختاراً من تلك اللحظة، لأني سأتخلى عنها مضطراً هذا اليوم، يبدو أن الميتَ أكبر المُتخلّين عن أحبِّ الأشياءِ لديه، ولا قيمة لسيارةٍ إزاء كل ما سأتخلى عنه هذا اليوم مجبراً، أطفالي وزوجتي، الباقي من عمري الافتراضي، بيتي، و ... ما أكثر ما أتخلى عنه اليوم، فعلام استعجل في يومي الأخير، وربما في ساعاتي أو لحظاتي الأخيرة !"**[16]، نلحظ مدى تعطيل السرد وإبطائه عبر حوار المونولوج الداخلي الذي شغلَ مساحةً كبيرةً من مبنى الرواية، بَيْدَ أن المونولوج الداخلي يُعد من أهم وسائل تقنية أبطاء السر، فهو الكاشف عن مكنون الشخصية ومدى عمق فكرها، وما تستبطن من شعور. ناهيك عن أن النص أعلاه يُصرّح جهرةً بعدم الاستعجال (**فعلام استعجل في يومي الأخير، وربما في ساعاتي أو لحظاتي الأخيرة**)، بمعنى أن ثمة تلاحماً عضوياً بين مبنى السرد الفني، وبين فلسفة السرد وغايته القائمة على عرض يومٍ واحدٍ في رواية، ومن ثم لابد أن تُبطّأ عجلة السرد كيما ترصد انفعالات الشخصية وتأملاتها وهواجسها في ذلك اليوم .

تقنية التشويق والمماطلة

من التقنيات التي قد يلجأ إليها السرد هي تقنية المماطلة في حسم أحداث القصة وتأجيل ما آلتْ إليه النتيجة أو جعل نهايتها معلقة أو مُتأرجحة، فتكون مبهمة للقارئ/ المتلقي، بل هي مبهمة للسارد نفسه؛ في محاولة من لدن السارد في وضعِ نفسَه موضعَ السارد/ الراوي غير العليم، ولا يخفى ما تضفي تلك التقنية من عنصر التشويق لدى القارئ الذي يظل مشدوداً لمعرفة ما آلتْ إليه تلك القصة وما هي نهاية شخصياتها وأبطالها ومن ذلك ما نجده في ووترفون من مماطلة في ومراوحة في حسم نهاية قصة حادث سيارة الاجرة إذ وَجّهه السارد أفق توقع المتلقي إلى أن السيارة ستصدم المرأة العجوز، فهيئ الأجواء كلها نحو هذا الأفق : **" في تلك الأثناء عبرتْ امرأة عجوز منحنية، ترتدي عباءة وتتكئ على عكاز أسود وهي تمشي ببطء .. ربما اسمها وعنوان هذا الشارع كانا مكتوبين في ورقة السدرة اليابسة التي رأيتها بيد المُميت الصغير قبل قليل وقد أتى لقتلها الآن.. ارتفع صوت فرامل السيارة على صوت الموسيقى التصويرية حتى كأنني شممتُ رائحة**

احتكاك عجلاتها بالإسفلت، حيث فوجئ السائق غير المنتبه بالحفرة وسط الشارع فحاول تفاديها وتوجهت السيارة إثر ذلك نحو المرأة العجوز، فوضعت يدي على وجهي وقلت في نفسي يالهُ من سيناريو مكشوف! حيث توقعتُ الأحداث مسبقاً وكيف سيدهس السائق تلك العجوز وكيف ستطير في الهواء وتقع في الجانب الثاني من الشارع"[17] ثم فجأة نرى أن العجوز قد نجت، فوجّه سير الأحدث صوب طفلٍ صغير، وصوّر لنا السيارة كيف تسير مضطربةً والمُميتُ يعلوها وهي بمواجهة الطفل الذي بدا مستسلماً للأمر حتى أغمض عينيه، فأغمض السارد نفسه عينيه أيضاً وقد انخفض صوت موسيقى الووترفون، إن اغماض السارد عينيه قطع علينا متابعة سير الحدث، ومن ثم بقيتْ النتيجة معلقة غير معلومة للسارد والمُتلقي على حدٍّ سواء، ذلك أن التبئير السردي هُنا يصل إلى المتلقي عن طريق السارد نفسه؛ لتغدو العين المُشاهدة هي الساردة، هي التي تنقل الأحداث، فما لم تُشاهده عينُ السارد، لم يعلمه المتلقي، ولا يخفى ما تضفي تلك التقنية من عنصر التشويق والمتعة لدى المتلقي، فضلاً عن كونها تشده إلى النص ليتعالق معه بغية معرفة مجريات الأحداث وما ستؤول إليه النهايات .

بقي أن ننوه إلى أن ختام الرواية قد انتهى بالنص الذي افتتحت به ذاته، بعد أن مهد الراوي لتلك التقنية بتفكيره لمرات عدة بكتابة رواية رعب، وشغفه بهذا الأمر، ولكن ما منعه هو إيمانه بضرورة أن تكون رواية الرعب مخيفة لكاتبها قبل متلقيها كي يقتنع بكتابتها، فالرهان لديه أن يستطيع المرءُ إخافة نفسه، فيتساءل أنى يكون ذلك وهو يعلم مسبقاً أن ما يقوم به محض افتراض، فضلاً عن أنه يستطيع أن يُغيّر فيها كيفما شاء، ثم ينوه : أنه فيما لو لم يسلمه سلطان النوم إلى سلطان الموت وقُدِّر له أن يفيق سوف يكتب : **"أيقظني من النوم ألمٌ مقلقٌ في قلبي وكتفي الأيسر، وظنَّ في أذني أول الصحو صوت موسيقى غامضة، كأنها تأتي من عالمٍ سحيق، ثم خطرت في ذهني عبارة (موت على الورق)، فداهمني شعورٌ غريب أني قد أموت هذا اليوم"**[18] ، وبهذا النص تنتهي الرواية كما كان ابتداؤها به نفسه، ولا يخفى عنصر التشويق والمماطلة الذي يكمن في تقنية انهاء الرواية بذات النص الذي افتتحت به، والذي يجعل من بنيتها بنية دائرية تعود إلى البدء، بمعنى أنها لا تُشعر المتلقي بالانتهاء بل وكأنها بدأت من جديد، أي أنها تتطابق ومفهوم "الخاتمة المضادة التي لا تريد أن تنتهي، ولا تريد أن تستمر"[19]، مما يضفي على الرواية طابع التشويق والإثارة من خلال المماطلة في حسم النهاية والتعتيم على مصير البطل هل مات كما أوحى له هاجسه أم لا .

تقنية القص العجائبي

قد تُقدِم الروايةُ على تقديم توليفة كابوسية لشخصية مهمشة لكنها تحمل همّاً ثقافياً أو اجتماعياً ما، فتجد نفسها في مواجهة الواقع المرير، فتتسرب تلك الكوابيس إلى مجرى السرد، وقد ذهبت "سناء الشعلان" إلى أن "كثيراً ما يلجأ الأدب إلى السرد الغرائبي والعجائبي بهدف تمرير الانتقادات السياسية والاجتماعية في لبوسٍ يعفيه من وزر الانتقاد وعبء المساءلة والاضطهاد"،[20] وإذا ما لاحظنا النص الآتي: **"أفعى زرقاء كبيرة تتلوى على أغصان شجرة سدرة، وموظف الاستعلامات فوقها بريشٍ وجناحين، ينظر نحوها مرتاباً خشية أن تلدغه، وتبدو العفريتة كامنة في جذعها بهيأة المُميت، ومدير الشركة يخرج من نهر دجلة نحوهم، وبيده فأس عملاقة، وسناء واقفة على أسدين أمام المرآة تمشط شعرها المُبتل بأصابعها، وسيارة الملك تصطدم بالسيارات العسكرية عند العارضة الفولاذية في بداية السدّة، والجنود يحلقون منها ويحطون على السدرة، ومدنيون في حمولة الشاحنات العسكرية يضحكون لرؤيتي ويخرجون ألسنتهم لي، وتمثال العامل وتمثال الصياد يتقاتلان، والأتراك ينسلّون من قبورهم ويؤدون التحية بالإصبع الأوسط للجنود الإنكليز الذين انسلوا من مقبرتهم هازئين بهم، وعبد الحليم حافظ ينزل من صورته المعلقة على جدار الغرفة في المحلة القديمة،**

وصبيا يهربون منه وفتاة تصرخ برعبٍ شديد ..."[21]، تقصدتُ أن أستشهد بهذا النص/ المقطع رغم طوله لأنه عبارة عن جملٍ لأحداثٍ وهيئات لا يجمع بينها سوى خيط السرد العجائبي/ غير الواقعي الذي يحاول بين الفينة والأخرى أن يخترق بنية السرد ويُسجل حضوره جنباً إلى جنب مع السرد الواقعي، بدءاً من تحول حائط الغرفة إلى شاشة عرض سينمائية، مروراً بتصوير هيأة المُميت والنسخ الصغار المُكررة منه، وصولاً إلى هذا النص الذي يحشد تلك الصور والهيئات والأحداث التي لا تمت إلى الواقع بصلة، ويذهب فاضل ثامر إلى : "إن لجوء السرد العربي الحديث إلى استخدام البُعد العجائبي يعود إلى عوامل موضوعية وذاتية، أو داخلية وخارجية معاً تكشف عن حقيقة أن القاص العربي لم يعد قادراً على تصوير معاناة الإنسان في عالم شديد التعقيد، بالأدوات الواقعية أو التقليدية التي كان معتاداً عليها، خاصة بعد تعرض الإنسان إلى سلسلة من الضغوط والاحباطات والعذابات التي لا يمكن قهرها أو مواجهتها بسهولة، لذا يسهم البعد العجائبي أو الفنتازي بمواجهة حالة القهر الإنساني اللامعقول عن طريق توظيف الخيال واختراق سكونية السطح الواقعي"[22]. إن لجوء السرد للمزاوجة ما بين الواقعي واللاواقعي/ العجائبي يميل بالرواية صوب (الواقعية السحرية) التي ترتكز على "نسيجٍ فنيٍّ مُبتكر يَجمع بين نقيضَين متكاملين بين أحداث الواقع المعيش وعناصر الفنتازيا اللامعقول حيث يختلط الواقعي والفانتازي اختلاطاً يزيل الفواصل بينهما"[23]، إن ما مَهد لهذه المزاوجة في (ووترفون) هو اصرار السارد على تأكيد معلومة أنه من رواد مشاهدي أفلام الرعب؛ والذي يمكن أن يعد استباقاً سردياً يمهد لمَلكة التخييل – لديه- والتي تتيح لهُ انتاج عوالم غير طبيعية لا يتحقق وجودها إلا في مخيلته، لتغدو شكلاً من أشكال تصوير الواقع المعيش من جهة، وشكلاً من أشكال رفضه وانتقاده من جهة أخرى.

تشظي الزمن

الزمن "مقولة تحكم الجنس الروائي على مستوياته جميعاً، من نشأة الرواية إلى الأزمنة المتتالية لتجليات الجنس، وتحولاته من الزمن في داخل الرواية إلى علاقة زمن القص بزمن الحكاية المروية، وعلاقته بالزمن التاريخي، بعكسه لرؤية الكاتب أو فلسفته للزمن"[24]، ويُعد الزمن من أهم وسائط الرواية كما هو من أهم وسائط الحياة، بيدَ أن القص هو من أشد فنون الأدب التصاقاً بالزمن، كما أن الزمن لا يجد صورة يتمثل من خلالها كعنصرٍ رئيسي في الأدب إلا صورة الزمن الحكائي والذي يتشعب إلى كل تفاصيل الخبرة الإنسانية[25] وإذا ما تتبعنا نمطية الزمن في رواية (ووترفون) نجد أن آل مسافر يدخلنا إلى بنية روائية تتسم بالتشظي إن على مستوى قص الأحداث، وإن على مستوى زمن الروي، فالرواية تُعيد ترتيب أزمنة متباعدة، عن طريق التداخل السردي، فيدخل الماضي بالآني عن طريق الاستدعاء، كما يدخل الآني بالآتي/ المستقبل عن طريق التنبؤ والتخيّل والإيهام، فنلحظ تداخلَ أحداثٍ تاريخية تعود إلى زمن النفوذ العثماني على العراق وزمن النفوذ الانكليزي، وكذلك العهد الملكي، مع أحداثٍ تعود إلى زمن النظام البعثي، وزمن الاحتلال الأمريكي، فخُذْ مثلاً النص الآتي: **"في طريقي إلى السدّة لابد من تجاوز ساحة العامل، ولا أريد أن أرى فيها من جديدٍ مشهداً من القصف الأمريكي في تسعينيات القرن الماضي مختلطاً بمشهد حصار الكوت بين الإنكليز والعثمانيين في العقد الأول من القرن نفسه، حيث أشباح الجنود والعمال والباعة المتجولون والنساء والأطفال وأصحاب المحلات والمارة، متناثرين في الهواء، وقهقهة الطيارين والجنرلات تختلط بأصوات الجنود وهم يُقطّعون الحمار على صوت الووترفون"**[26]، بمعنى أن آل مسافر يوظّف علاقة الزمان بالمكان من ناحية، وعلاقة الزمان بالشخصية من ناحية أخرى – أي هو يُداخل حاضر الشخصية بماضيها، ناهيك عن محاولة استشراف المستقبل – فتنشأ من جراءِ هاتين العلاقتين قيمٌ جماليةٌ واجتماعية تُزيّن فضاء الرواية . ثم نجدهُ مَرةً أخرى يماهي بين حدثٍ يعود لأحداث يوم الرواية عندما وصل إلى ساحة مرآب السيارات، وبين الاصطفاف ترحيبا بقدوم الرئيس في ثمانينيات القرن الماضي، ثم يدمجهما مع زمن القبض على رئيس النظام من قبل

الأمريكان بعد السقوط، لنكون بالنتيجة حيال ثلاثة أزمة متباعدة، فيقول أثناء سرده لمجريات يوم الرواية : **"وصلت إلى ساحة هبوط الطائرات المروحية، التي أصبحت اليوم مرآباً كبيراً للسيارات، لعدم وجود طائرات تهبط فيها ..فارتفعت أصوات صفارات الإنذار من سيارات الشرطة، وحضرتْ سياراتٌ أخرى مدنية وعسكرية، نزل منها رجالٌ يرتدون الأخضر الداكن وآخرون بالبذلات الرسمية، المسدسات في أحزمتهم وأجهزة الاتصال اللاسلكي في أيديهم، وتجمّع المواطنون بين فَرحين ومتفرجين ومجبورين على الحضور وعيونهم ترنوا إلى السماء .. وينظم إليهم طلاب المدارس ونحن بينهم ، وغازي يهمس لي : ستهبط طائرة الرئيس بعد قليل .. نصل قرب ساحة الطيران، ويلفت انتباهنا مسلحون يشغلون اسطح البناياتِ المجاورة يراقبون ما حولها بحذرٍ وترقب، تهبطُ طائرةُ الرئيس المنتظرة، وينزل منها الرئيس، يتراكض بين يديه حمايته الغلاظ وهم غاضبون متوعدون والعرق ينضح من وجوههم، يضج الحاضرون بالهتاف (هلا بيك هلا) ونحن معهم نهتف ونضرب على الكتب المدرسية مدعين الفرح والترحيب بقدومه، لكننا نكتمُ ضحكتنا خوفاً من أن يلمحها أحدُ الحاضرين ويَشي بنا، فيودي ذلك بحياتنا .. فاجأني لون بشرة الرئيس الذي كان مختلفاً عما كنا نراه في التلفاز والصور، فقد بدا لونه أسمر فاتحاً مشوباً بالصفرة، كما أنه كان مختلفاً عن لونه عندما أخرجوه من الحفرة قبل سنوات والجندي الأميركي يسلط المصباح اليدوي على فمه ولحيته الشعثاء"**[27]، فحدث (وصلت إلى ساحة هبوط الطائرات المروحية ...) يقع ضمن سرد أحداث يوم الرواية العادي، أما قوله : (فارتفعت أصوات صفارات الإنذار/ حضور سيارات عسكرية/ نزول رجال يرتدون الأخضر الداكن/ تجمع المواطنين/ مسلحون يشغلون أسطح البنايات/ هبوط طائرة الرئيس ....) فكل ذلك يعود إلى السرد الاسترجاعي عبر الذاكرة لحدثٍ وقعَ منذ ثلاثة عقود وهو زيارة رئيس النظام البائد لمدينة الكوت، أما قوله : (كما أنه كان مختلفاً عن لونه عندما أخرجوه من الحفرة قبل سنوات والجندي الأميركي يسلط المصباح اليدوي على فمه ولحيته الشعثاء) فيعود لأحداث ما بعد سقوط النظام على يد الأمريكان، وتجديداً لحظة القبض على الرئيس المخلوع، فنلحظ أن السرد قد دمج المشهدين الأولين من دون أي فاصل زمني أو لغوي؛ إذ هو عطف الحدثين بالـ(فاء) الفجائية : (وصلتُ إلى ساحة هبوط الطائرات .. فارتفعتْ أصوات صفارات الإنذار ..)، وهذان المشهدان بدورهما قد دُمجا مع حدث القبض على الرئيس المخلوع بعد السقوط، لنجد أن الزمن لا يراعي التراتبية الطبيعية ولا ينساب على وفقها، وإنما يتشكل على وفق الرؤية التي يرتئيها الراوي ويحقق من خلالها مضمون رسالته المتوخاة، بمعنى أنه يُنمّط الزمني/ التاريخي على وفق المنظور الفني، في محاولة لجرّه إلى الواقع؛ ليغدو من ثم تهشم الزمن الروائي كتعبير عن تهشم الواقع المعيش .

يُعد المشهد أعلاه – من وجهة نظر الباحث- من أهم المشاهد الذي يؤرخ لحقبةٍ تاريخيةٍ مهمة في تاريخ العراق، فكلُّ حدثٍ وكلُّ وصفٍ في هذا المقطع/ النص يؤدي وظيفة دلالية مقصودة تُحيلنا إلى الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي لتلك الحقبة؛ فهو يصف طبيعة زبانية الرئيس المخلوع وسلوكياتهم : (يتراكض بين يديه حمايته الغلاظ وهم غاضبون متوعدون والعرق ينضح من وجوههم)، ويصوّر كيف كان الناس تُرغم على حضور مناسبات النظام وتُجبر على إظهار حبها لرئيس النظام وادعاء الترحيب به والفرح بقدومه : (ونحن معهم نهتف ونضرب على الكتب المدرسية مدعين الفرح والترحيب بقدومه، لكننا نكتم ضحكتنا خوفا من أن يلمحها أحد الحاضرين ويشي بنا، فيودي ذلك بحياتنا)، بمعنى أن مبدأ التسلط والقهر والعنف هو الذي يحرك الشخوص، ومن ثم فإن تركيز الروائي على هذه الثيمات، ما هي إلا محاولة لإرساء فن الرواية العراقية على أرضية تاريخية، وعلى بنية وأسلوبية فنية متغلغلة في البناء الثقافي العراقي، هذه البنية الأسلوبية لا تكتفي بتعريف نفسها من خلال أسلوبيتها – أي طرق السرد، وأنواع اللعب الفني- وإنما تعكس موقفَ الكاتب ضمن تطورات مرحلة اجتماعية معينة[28]، بحيث تجعل من الرؤية التاريخية والرؤية الثقافية متلائمة مع أدواتها الفنية؛ مما يمكن

القول أن رواية (ووترفون) تقوم على مبدأ التوازن بين الفكرةِ والفَن، وبين طريقة السرد والبناء الفني للأحداث، ليتماهى من ثم أسلوب الرواية بمحتواها .

شحنة المكان

إن كل نص ابداعي لابد من أن يكون له حامل مكاني، يحوي أحداثه وتولد فيه أحداثٌ جديدة، إنه الفضاء/ الموقع الذي يمارس النصُ فيه جدليته، وعليه يُشيّد كيانه العضوي[29] ، ويذهب (ياسين النصير) إلى : أن لكل مكان شحنة يولدها تاريخ المكان نفسه، لا تظهر هذه الشحنة إلا لمن يُجيد التعامل الفني مع الأمكنة، فعندما يتعامل الروائي مع مكان ذي طبيعة تراثية كآثار بابل أو الاهرامات – مثلاً – عليه أن يُدرك أن هذه الأمكنة ليست حجراً وصخوراً وأتراباً، بل هي لغة، وقد تحولت هذه اللغة إلى كيانات وتاريخ؛ لتشكل ما يسميه النصيّر الشحنة المكانية، فالشحنة المكانية هي حضور لتاريخ المكان من خلال اللغة، ولابد أن يفرض المكان لغته على النص كما يفرض وعيه عليه وكل ذلك من خلال طبيعة السياق السردي[30]، ولا يتوقف دور المكان عند دافعيته للمؤلف للكتابة بشحنه لذلك الهدف، ولكنه قد يدخل في نسيج النص من خلال حركة السارد في المكان لتغيير رتم الحكاية[31] ، بما يخلق من فضاءات جديدة للقص، على أننا وجدنا أن ووترفون قد وظّفت كل ذلك في تعاطيها للمكان، بل أنها ذهبت أكثر من ذلك من خلال افساح المجال للمكان بمسك زمام السرد والافصاح عن نفسه بنفسه، فإذا ما أمعنّا النظر في النص الآتي :

" تجاوزتُ المدرسة ثم بناية كان يُطلق عليها نادي الموظفين وأصبحت الآن غير محددة الوظيفة، ومررت بمحاذاة المكتبة العامة وبناية المحافظة القديمة، باتجاه ساحة العامل التي بقيتْ محتفظة باسمها فقط بعد أن ازيل منها تمثال العامل بحملة اجتثاث التماثيل في ثمانينيات القرن الماضي، عندما دخلت ساحة العامل تحول افقها إلى مكان تعرّضَ تواَ لقصفٍ جوي وأشلاء عمال بناء وبائعات الرصيف وجنود وسواق وأطفال وباعة متجولين وأصحاب دكاكين، متناثرين في الهواء، مع صمون وقيمر وكاهي وبيض مقلي ومعاول وأواني وكوفيات وعُقُل وفوط وبيريّات وبساطيل وأحذية .. بينما يقهقه طيار أحمر البشرة بأعلى صوته، فتختلط صورته مع خيالات عدد من الجنرالات منا ومنهم، وتختلط أصوات قهقهتهم بصراخ نساء وأطفال وشباب وكهول، كل شيء ممزق متطاير، سوى حمار يقع من بين المتناثرين الممزقين في الهواء، فينهض ناهقاً ويولي هارباً من النار التي وقع قربها"[32]

نجد في هذا المشهد أن السرد قد لجأ إلى التمويه في طريقة عرض الأحداث والتفاصيل؛ إذ جاء بها بما يشبه تقنية العرض السينمائي؛ أي بصورة (مشهد سينمائي) يعرضه الفضاء المكاني، في محاولة توهم بأن السارد قد تنحى عن مهمة سرد الأحداث ليفسح بذلك المجال للمكان نفسه كي يعرض تفاصيل الأحداث التي جرت في فضائه، وبذلك يتحوّل المكان في الرواية من المكان الموصوف إلى المكان السارد، ومن فضاء يستوعب الحدث إلى فضاء يبث الحدث، ومن جماد ينتظر اللغة أن تبث به الحياة، إلى كائنٍ سردي يمارس اللغة بك سلوكياتها وإيحاءاتها التي تحمل في طياتها ابعاداً اجتماعية وثقافية واقتصادية بل وحتى العسكرية، وهذا بطبيعة الحال سيعطي زخماً أو شحنةً تُفعل مجرى السرد وتثري منابعه، لذا نجد المكان هنا (ساحة العامل) قد جمع مشهدين حصلا فيه في مدتين زمنيتين مختلفتين في مشهد واحد، فجمع مشهد قصف ساحة العامل من قبل الأمريكان بمشهد حصار الأتراك للإنكليز في الكوت، لذا نراه قد عمد إلى التركيز في اظهار صورة الكوفية إلى جنب العقال، والفوطة جنب البيريّة، والبسطال جنب الحذاء؛ ليشي بهيأة/ لباس من قطنوا فيه ومن مرّوا في محيطه، كما صوّر نفسه عبر مراحله الزمنية المختلفة؛ مُذ كان رصيفاً تستغله (بسطات) النسوة البائعات في عرض سلعهن، وعربات البائعة المتجولين، مرورا بالتحوّل إلى الدكاكين البسيطة التي لا ترقى لمسمى المحلات التجارية؛ ليشي

بواقعه الاقتصادي وأن رواده هم من العمال والكسبة الباحثين عن لقمة يومهم، لاسيما أنه حين جمع المشهدين كان يسعى إلى جمع صورة أولئك المتناثرين أشلاءً مع صورة أجدادهم المتضوّرين جوعاً بعد أن سحقهم الحصار، لذا نراه قد أمعن في تصوير هيئاتهم الجسدية وانفعالاتهم عند مشاهدتهم للجنود وهم يقطعون الحمار : **"يظهر أجداد اولئك المتطايرين المتناثرين في الهواء أشلاءً وقد سال لعابهم لمنظر تقطيع لحم الحمار، وقد غارت أعينهم من الجوع وبرزت عظام صدورهم؛ فيتحسر أحدهم رافعاً هراواته نحو السماء : ـ لقد أكلنا حتى القطط والكلاب، وأنت تُنزل حماراً لهذه الضباع البشرية ! إلى متى سيستمر هذا ؟ نفدّ كل ما لدينا من طعام، ما عادت مدينة الكوت تتحمل كل هذا الحصار! هذه الحرب تدور بين العثمانيين والانكليز ونحن وقودها .. أحياء محاصرون ليسوا أفضل حالاً من الموتى، وحتى هذا الحمار أفضل منا بكثير، لماذا خلقتنا بشراً ولم تخلقنا مثله"**[33]، هذا فضلاً عن واقعه الثقافي الذي عُمدَ إلى اجتثاث أبرز معلمٍ ثقافي فيه وهو تمثال العامل، لنرى أن إزالة التمثال قد تتناغم فنياً مع صورة تناثر أشلاء عمال البناء في ذلك المشهد المُصوّر، لنرى من ثم آلية اشتغال جديدة تضفي على العمل جمالاً ودهشة تتمثل في تناغم السردي المُحكى مع السردي المُصَوّر، كل ذلك جاء لفعل الشحنة التي تكمن في تضاعيف المكان وذاكرته وبعده التاريخي / التراثي .

الصيانة والتدمير

إن من أهم الثيمات التي عالجتها رواية ووترفون هي ثيمةُ الموت والانطباع الذي رَكَزَ في المخيال الجمعي عن الموت بأنه مخيفٌ وطعمهُ مرٌ، هنا تقترب معالجة تلك الثيمة مما أصطلح عليه ياسين النصيّر بـ(الصيانة والتدمير) وهو مبدأ فلسفي يقوم على فكرة تقويض الأفكار والأحداث السلبية التي تتحكم في الحياة الاجتماعية والفكرية، وطرح أفكار (صيانية) مضادة، تنسجم وطبيعة الرؤية التي يبتغيها المؤلف[34]، فإذا ما لاحظنا المقطع الآتي : **"اخترت بدلة سوداء أنيقة تليق بمهابة الموت؛ فالأسود سيد الألوان والموت سيد المواقف، مع قميص وردي اخترته تعبيراً عن عدم امتعاضي مما سأذوق طعمه بعد قليل، للطعم خمس مذاقاتٍ فلماذا أجزم أن طعم الموت مرٌ فقط؟ من يدري فربما يكون طعمه حلواً أو لذيذاً .."**[35]، نجد أن وضع طعم الموت في خانت (المذاق المر) تحديداً دون غيره من مذاقات الطعم الأخرى هو الذي يجعل الإنسان يرتعب من الموت، إن الخوف من الموت قد يكون متأتي من كون الموت مجهولاً، وطبيعة الإنسان يخشى من المجهول، وقد يكون ارتكازه ذلك في المخيال الجمعي ناشئاً بفعل الهابيتوس الديني الذي يحض الناس على فعل الخير وينهاهم عن فعل الشر؛ وقد اتخذ من ثيمة الموت سبيلاً لإخافتهم من الإقبال على فعل الشر، إن عبارة (من يدري فربما يكون طعمه حلواً أو لذيذاً) الواردة في النص تُعد تدميراً لمقولة أو فكرة مرارة الموت، وصيانة للفكرة في آن؛ وذلك من خلال الاتيان بمضادها، ناهيك عن أن السارد يمضي في تأكيد الشحنة الصيانية من خلال تصريحه بعدم امتعاضه من الموت وعدم خوفه منه، بل نراه يهتم بهندامه استعداداً لملاقاته ببدلةٍ أنيقة وقميصٍ وردي اللون، كما أنه يُصرح في أكثر من مناسبة سردية تنم لحظة صيانة نفسية وارتياح لفعل متدارك دفعه إلى فعله في ذلك اليوم هاجسُ الموت فيصرح بعبارة : "هذه سعادةٌ أخرى من سعادات الموت"[36]، ناهيك عن أن أحد فصول الرواية جاء تحت مسمى (سعادات الموت)، هذا فضلاً عن كون السارد ينبه إلى مسألة ثانية يمكن أن تدعم شحنته الصيانية التي تسعى إلى تغيير النظرة إلى الموت من الخوف إلى الطمأنينة والأمان؛ بقوله : " كما أن أهلنا وأصدقاءنا الذين سبقونا كلهم فيه، إذن سنكون مستأنسين بهم، الغريب في الأمر أن في الموت كل هذا الأنس والسعادة بلقاء الأحبة الذين فارقناهم قسراً، ويسمون عالمه أرض الوحشه ؟"[37]، فكل ذلك محاولة لتصحيح الفكرة السائدة عن الموت، ومن ثم تقبله مادام واقعاً واقعا .

وإذا ما كان ذلك تدميراً وصيانةَ لثيمة الموت ومحاولة تصحيح أو تغيير النظرة السائدة عنه، فثمة صيانة أخرى لثيمة أخرى هي ثيمة الثقافة الزائفة أو وهم الثقافة، والتطفل على الأدب، والذي يتمثل – على مستوى الرواية - في إقدام غازي على طباعة روايةٍ، مع كونه لم يك ذا مَيلٍ للقراءة ولم يعرفْ قواعد اللغة ونحوها، فضلاً عن أساليب البلاغة والبيان وعن حرفيّة كتابة الرواية، بل ليس له من الثقافة شيء سوى إطالة شعر رأسه وذقنه وارتداء القبعة وارتياد المقهى، إن ما شجّع غازي على طبع روايته أنه وَجد من يُعيد كتابتها له على وفق قواعد اللغة وتقنيات السرد؛ لقاء عقد صفقةٍ على ذلك، وهذا من وجهة نظر الراوي فساد آخر أودى بحالِ البلد بما هو عليه الآن : **"ما إن وقفتُ عند الباب [باب مقهى الأدباء] حتى شاهدتُ غازي يرتدي قبعة من التي يرتديها بعضهم لإكمال صورته الوهمية كمثقف، وقد أطال شعره وذقنه، وبيده مجموعة كتب يوزعها بفرحٍ على الحاضرين، لاحظتُ من العنوان أنها نسخ من روايته الأولى (موتٌ على الورق) التي طبعها على نفقته الخاصة بإحدى مطابع بغداد طباعة فاخرة، تلك الرواية التي صدع رؤوسنا بها عند كتابتها ... الآن فقط عرفت لماذا يتغامز رواد المقهى ويتلامزون، ولماذا يُغطي الأدباء وجوههم بالرواية مدعين القراءة، كنت أظن أن الفساد منتشرٌ في الشركة فقط، آخر ما كنت أتوقعه أن يصل إليك! كنت أظن أنك القلعة الأخيرة التي ستبقى صامدة بوجه الفساد، لكن ها أنت تفتح أبوابها كما فعل حراس سور الصين العظيم . الآن عرفت لماذا لم يخرج البلد من عنق الزجاجة طيلة عقود من الخراب"**[38]، فهنا يلجأ الروائي إلى تدمير تلك الثقافة الزائفة وبيان خوائها القائم على زيف المظهر (إطالة شعر الرأس والذقن/ ارتداء القبعة/ ارتياد المقهى)، وعبر مواجهتها الصريحة بأنها وجهٌ من وجوهِ الفساد، وسببٌ آخر في خراب البلاد، ليدفع من ثم بالشحنة الصيانية التي توجّه واهِم الثقافة والمتطفل على الأدب بأن يبحث عن مجالٍ آخر غير الأدب كي يبدع فيه : **" صدقني أنت لستَ فاشلاً ولا محلاً للاستهزاء والسخرية .. بل أنت أفضل من هذا (الدون) المحترف لكتابة القصص والروايات، الذي استنصحته فخانك النصح، لا أدري كيف يكون خائن النصح مؤتمناً على شخصياته الروائية ؟! ... إنك أخطأت في اختيار الوسط الذي أردت أن تنتمي إليه، أرجوك ابحث عن مجالٍ آخر يتلاءم وقدراتك لتبدع فيه، حتى لا تعيش كذبة كبيرة، فيا صاحبي هذه الحياة التي نعيشها مرة واحدة أكبر بكثير من أن نعيشها بكذبة"**[39].

الخاتمة

لجأت رواية ووترفون إلى التنويع في تقنياتها السردية التي يتم من خلالها معالجة التفاصيل الفنية للخطاب، لتمرير رسائلها المستهدفة وغاياتها المنشودة، فضلاً عن كون تلك التقنيات قد اضفتْ على فضاء الرواية بعداً جمالياً وعنصراً تشويقياً، ومن أبرز نتائج استخدام تلك التقنيات ما يلي :

- إن توظيف آل مسافر تقنية السينما في سرد روايته قد خدم الرواية على مستوياتٍ عدة : منها التنويع في تقانات السرد؛ إذ هو فتح الباب على مصراعيه ليدخل ما يشاء من قصص فرعية في منظومة القص الرئيسية، ومنها التنويع في الرسائل والأفكار التي يُريد أن يوصلها إلى المتلقي، هذا فضلاً عن أن هذا الفضاء الإيهامي قد مَدّ فضاء الرواية ومعماريتها بـفضاءٍ شعري منحها بعداً جمالياً وعنصراً تشويقياً .
- لجأ السارد إلى تقنية التداخل السردي الذي يمزج الأحداث من غير مراعاة لترتيبها الزمن أو تموضعها المكاني، فتارةً نجد أن السرد اللاحق (الماضي) يغلب على السرد التزامني (الحاضر) في محاولة من السارد بالإيهام بموثوقية السرد .

- أخضعت رواية ووترفون الزمن السردي إلى تقنياتها الفنية، فغدا الزمن تابعاً لها يدور في فُلكها، فيتشكّلُ بأشكالِ السرد ويتمظهرُ بمظاهرِه، فجاء الزمنُ – في أغلب الأحيان- متصدعاً لم يَمضِ على وفق التراتبية الطبيعية .

- إن ارتكاز ووترفون على تقنية الاسترجاع/ التذكر يجعل منها رواية قريبة إلى ما اصطلح عليه برواية تيار الوعي الذي يجري فيه تدفق مخزون الذاكرة من اللاوعي تدفقاً حراً لا يخضع للتسلسل المنطقي للأحداث ولا لانسيابية الزمن الطبيعية .

- كما إن هيمنة صوت المؤلف وسطوته البارزين في (ووترفون) يجعل منها رواية (مونولوجية) بامتياز، إذ لم يسمح الراوي لأي صوت أن يأخذ مداه ويعبر عن رؤيته وأفكاره، بعكس الرواية (البوليفونية) التي تسمح بتعدد الأصوات المتباينة عن صوت المؤلف[40].

- جاءت تقنية ابطاء السرد متناغمة فنياً مع فلسفة السرد وغايته القائمة على عرض أحداث يومٍ واحدٍ في رواية، بمعنى أن ثمة تلاحماً عضوياً بين غاية السرد ومبناه الفني .

- تجعل رواية ووترفون القارئ ينوص/ يتأرجح بين عالمين؛ عالم راقعي، وآخر متخيل غير واقعي، فيتنقّل القارئ بين هذا وذاك وهو مشدودٌ ومشوّقٌ لمعرفة ما ستؤول إليه الأحداث .

- إن لجوء الرواية إلى المزاوجة ما بين السرد الواقعي والسرد اللاواقعي/ العجائبي يميل بالرواية نحو (الواقعية السحرية) التي تعمد إلى مجانسة غير المتجانسين تعد نوع من أنواع رفض الواقع والاحتجاج عليه.

- إن ختام الرواية بذات النص الذي افتتحت به يجعل منها رواية ذات بنية دائرية لا تريد الانتهاء ولا تريد الاستمرار، مما يضفي عليها عنصراً آخراً من عناصر التشويق والإثارة.

تّمَّ بحمد الله فضله

الإحالات:

[1] - ينظر: تقنيات السرد الجديد في رواية الجيل الجديد ذاكرة معتقلة للونيس جلال انموذجاً، أحمد أمين بوضياف، مجلة دراسات نقدية، المجلد الثاني، العدد:01، ص69.
[2] - ما يخفيه النص قراءات في القصة والرواية، ياسين النصيّر، دار أور للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، (د.م)،(د.ت)، ص246.
[3] - ووترفون، نعيم آل مسافر، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط1، بغداد، 3023، ص5.
[4] - المصدر نفسه، ص62.
[5] - ما يخفيه النص، ص252.
[6] - خارطة النص الروائي بحث تطبيقي في تقنيات السرد، أحمد حميد، دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 2021، ص14.
[7] - ينظر: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، إميل بديع يعقوب وآخرون، دار العلم للملايين، بيروت، 1998، ص145.
[8] - ينظر: تقنيات السرد في عالم علي بدر الروائي، إشراق كامل كعيد حسين، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 2009، ص8.
[9] - ووترفون، ص7.
[10] - ينظر: ما يُخفيه النص، 224.
[11] - ينظر: ووترفون، ص9.
[12] - ينظر: البناء الفني في رواية الحرب في العراق، دراسة لتنظيم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993، ص39.
[13] - ووترفون، ص15.
[14] - المصدر نفسه، ص35- 36.
[15] - ينظر: السرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970-2002)، سناء كامل شعلان، وزارة الثقافة، عمان، 2004، ص276.
[16] - المصدر نفسه، ص19.

[17] - المصدر نفسه، ص11.
[18] - المصدر نفسه، ص71.
[19] - منطق الكشف الشعري، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والشر، ط1، بيروت، 1999، ص122
[20] - السرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970-2002)، سناء كامل شعلان، وزارة الثقافة، عمان، 2004، ص276.
[21] - ووترفون، ص46.
[22] - المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، بيروت، ط1، 2004، ص86.
[23] - آليات السرد في تشكيل بنيات النص السحري كمقارنة اسلوبية لرواية حارث المياه، نجاتي داود، سعدي أحمد، مجلة الخطاب، العدد:59، جامعة تيزي روز، 2018، ص193.
[24] - تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، موقع كتب عربية، رابط: WWW.Kotobarabia.com، ص5.
[25] - ينظر: بنية الخطاب الروائي، الشريفة جبيلة، عالم الكتب الحديثة، الجزائر، ط1، 2010، ص40.
[26] - ووترفون، ص33.
[27] - المصدر نفسه، ص34.
[28] - ينظر: ما يخفيه النص، ياسين النصيّر، ص191-192,
[29] - ينظر: المصدر نفسه، ص209.
[30] - ينظر: شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصيّر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2011، ص5.
[31] -ينظر: استراتيجية المكان دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، مصطفى الضبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2018، ص49.
[32] - ووترفون، ص22.
[33] - ووترفون، ص23.
[34] - ينظر: ما يُخفيه النص، ص118.
[35] - ووترفون، ص13.
[36] - المصدر نفسه، ص60.
[37] - المصدر نفسه، ص61.
[38] - المصدر نفسه، ص48 -52.
[39] - المصدر نفسه، ص53.
[40] - ينظر: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص73.

قائمة المصادر

- آليات السرد في تشكيل بنيات النص السحري كمقارنة اسلوبية لرواية حارث المياه، نجاتي داود، سعدي أحمد، مجلة الخطاب، العدد:59، جامعة تيزي روز، 2018 .
- استراتيجية المكان دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، مصطفى الضبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2018.
- البناء الفني في رواية الحرب في العراق، دراسة لتنظيم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993.
- بنية الخطاب الروائي، الشريفة جبيلة، عالم الكتب الحديثة، الجزائر، ط1، 2010.
- تشظي الزمن في الرواية الحديثة، أمينة رشيد، موقع كتب عربية، رابط: WWW.Kotobarabia.com.
- تقنيات السرد الجديد في رواية الجيل الجديد ذاكرة معتقلة للونيس جلال انموذجاً، أحمد أمين بوضياف، مجلة دراسات نقدية، المجلد الثاني، العدد:01 .
- تقنيات السرد في عالم علي بدر الروائي، إشراق كامل كعيد حسين، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 2009.
- خارطة النص الروائي بحث تطبيقي في تقنيات السرد، أحمد حميد، دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 2021.

- السرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970-2002)، سناء كامل شعلان، وزارة الثقافة، عمان، 2004 .
- شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصيّر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2011.
- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، إميل بديع يعقوب وآخرون، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1998.
- ما يخفيه النص قراءات في القصة والرواية، ياسين النصيّر، دار أور للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، (د.م)،(د.ت) .
- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، بيروت، ط1، 2004
- منطق الكشف الشعري، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والشر، ط1، بيروت، 1999 .
- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .
- ووترفون، نعيم آل مسافر، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، 2023.