تقنية الاسترجاع في روايات نزار عبد الستار

Retrieval technique in the novels of Nizar Abdel Sattar

أ.د. قيس صبيح غميس العطواني
المستنصرية، كلية التربية، قسم اللغة العربية

تبارك عامر عبد الواحد مسلم الجامعة
Tbark3470@gmail.com

Prof. Dr. Qais Sabih Ghamis Al-Atwani

Tabarek Amer Abdul Wahid Musli

الملخص:

يتناول هذا البحث تقنية الاسترجاع في روايات نزار عبد الستار، إذ تعد من أبرز التقنيات الروائية التي يستعملها الروائي على وجه الخصوص، وذلك لأنها من القضايا المهمة والجديدة في البيئة العربية النقدية والسَّردية في آن واحد، وبما أن الرواية هي ملحمة العصر الحديث وسجلها التاريخي، والرواية تدون عن طريق الروائي قضايا المجتمع البشري الحديث الفكرية، والاجتماعية، والسياسية، والنفسية، والاقتصادية، من هنا تظهر أهمية الرواية، وبالتالي التقنيات السَّردية هي جزء من هذه الرواية، وتقنية الاسترجاع واحدةٌ منها، فهي طريقة الروائي في إيصال محتواه السَّردي إلى القارئ، هي تكنيكه الخاص إذ إن لكل روائي تكنيكاً خاصاً بهِ يستعمله في سرد أحداث رواياته، ولابد من الإشارة على أن هذا البحث قد قام على مستويات سردية، على المستوى الأول النظري التعريف بالتقنية، وتعريف المفارقة الزَّمنية وتقنية الاسترجاع وفق المصطلح السَّردي، وعلى المستوى الثاني الإجرائي تحليل نصوص من روايات نزار عبد الستار وفق مناهج تحليل النصوص الأدبية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، التقنية، الاسترجاع، المتن، المفارقة الزَّمنية

Summary:

This research deals with the retrieval technique in the novels of Nizar Abdel Sattar, as it is one of the most prominent novelistic techniques used by the novelist in particular, because it is one of the important and new issues in

the Arab critical and narrative environment at the same time, and since the novel is the epic of the modern era and its historical record, and the novel through the novelist, the intellectual, social, political, psychological, and economic issues of modern human society are written down, hence the importance of the novel, and hence the narrative techniques are part of this novel, and the retrieval technique is one of them. As each novelist has his own technique that he uses in narrating the events of his novels, it must be noted that this research is based on narrative levels, on the first theoretical level defining the technique, defining the temporal paradox and the retrieval technique according to the narrative term, and on the second level procedurally analyzing texts from Novels of Nizar Abdel Sattar according to the methods of analyzing literary texts.

Keywords: novel, technique, retrieval, text, temporal paradox

أولاً: التقنية

إن مفهوم التقنية السَّردية مفهوم حديث الظهور في الساحة العربية فليست لها وجودٌ سابقاً في البيئة العربية، فقد كان ظهوره في بادِئ الأمر في النقد الغربي، ومن ثم ترجمت معظم المعاجم العربية مصطلح التقنية (technique)، فقد جاءت كلمة التقنية تحمل عدة معاني، فهي "أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان، أو هي البراعة الفنية، أو الطرائق التقنية وبخاصة في البحث العلمي" (البعلبكي، د.ت، صفحة ١٢٠٨).

بينما نجده عند جَبّور عبد النّور "مجموع المناهج والأساليب الواضحة وسائل تنفيذية يتميَّز بها شكل من أشكال الفن، أو نهج خاص بفنان أو كاتب في تحقيق أثر من آثاره مثال ذلك: تقنية الهمذاني في تأليف المقامة" (عبدالنور، ١٩٨٤ ، صفحة ٧٦).

وقد لقيت مقاماته رواجاً واسعاً لأنه أستعمل أسلوباً بسيطاً وسطحياً في صياغة النصوص السّردية، ولكونها أيضاً تعالج قضايا اجتماعية وسياسية للمجتمع الذي كتبت فيهِ، وهو ما يطالب النقاد أن تكون عليه الكتابة الأدبية بعامة، والكتابة السَّردية بخاصة (حنان، ٢٠١٦، صفحة ٧)، وإننا عندما نتحدث عن التقنيات السَّردية فإننا نتحدث عن كل شيء تقريباً، أو على حد تعبير (مارك شور) إن التكنيك هو الوسيلة الوحيدة لدى الروائي، لكي يوصل إلينا تجربته الأدبية، ولكي يطور موضوعه، ومن ثم يقيمها (كعيد، ٢٠٠٩، صفحة ٧).

"ونجد أن بعض الترجمات قد أبقت على المصطلح الانجليزي كما هو فعربته إلى (تكنيك)، ولقد استعمل منظرو الفن الروائي هذا المصطلح كثيراً في دراساتهم لأنه الوسيلة التي تؤثر في الجمهور، وإننا لا نستطيع أن نحكم على التقنية إلا في علاقاتها بالمفاهيم الأعم للمعنى، والأثر الأدبي الذي استخدمت لتحقيقهِ" (كعيد، ٢٠٠٩، صفحة ٦)، وخلاصة القول إن التقنية هي مجموع الأساليب والوسائل التي يستعملها الروائي لجذب انتباه القارئ مثال ذلك تقنية الاسترجاع، وتقنية الاستباق، وتقنية تسريع وتبطئ النص، وتقنية العنونة...الخ يعدُ الزَّمن عنصراً فاعلاً في المتن السَّردي، وهو من أهم التقنيات التي يستخدمها الروائي في بناء وتشييد عمله الأدبي، وهو يدخل في تركيب كل التقنيات البنائية من مكان وشخصيات، وحوار، وصف....الخ، "إن معنى الزمن في الرواية هو معنى الحياة الداخلية، معنى الحياة الإنسانية العميقة، والزمن الروائي يتجلى في اللغة، لغة الوعي واللاوعي، فهو داخلي كامن في طبيعة اللغة المعبر بها في الخطاب الروائي، فكما يقول جورج لوكاش: إن أعظم انفصام بين الفكرة والواقع هو الزمان" (المرّي، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م، صفحة ٤١).

ثانياً: المفارقات الزَّمنية

غير خافٍ بأن أي عمل روائي يكاد لا يخلو من تقنية الزَّمان، وأن الروائي المحترف هو مَنْ يُجيد استعمال هذه التقنية والتلاعب بها داخل المتن السَّردي، وأن هناك ارتباطاً بين تقنية الزَّمن التي يستعملها الروائي نزار عبد الستار والموضوع الرئيس الذي تعالجه رواياته. إذ إن عملية تقديم الأحداث وتسلسلها المستمر والمنظم في بعض الأحيان تتمُّ عن طريق الزَّمن، لذلك يقول الشاعر والروائي الفرنسي (لويس آراغون): التلاعب بالزَّمن هو من أبرز مواصفات الروائي الجيد والمبدع (سلمان، ٢٠٠٣م، صفحة ٢٢١). إن كثرة المفارقات الزَّمنية، وكثرة استعمال تقنيات الإيقاع الزَّمني تدل على مقدرة الروائي العالية وحسه الفني في رسمهِ معالم زمنه، هذا الزَّمن الذي يحسهُ ويشعرُ بهِ الفنان أو الروائي أكثر من غيره، ومن ذلك يقول الروائي غائب طعمة فرمان عن شعور الفنان بالزَّمان: "وشعور الفنان بالزَّمن، وشعور الكاتب الروائي بهِ بشكل خاص، مضخم جداً، لإحساسه العميق بأنه في سباق دائم مع الزَّمن، ولربما في صراع، والإحساس بالفقدان، ولاسيما فقدان الزمن متأصّل فيهِ، وهو عنصر من عناصر مأساويته وقيمته في آن واحد، لأن الحياة كلها معارك لإضفاء شيء من الديمومة لحياتهِ، ومن ثم لكل ما يتبنى من أفكار وعواطف وأمنيات" (سلمان، ٢٠٠٣م، صفحة ٢٢٢). أما مصطلح المفارقة الزمنية وفق رؤية جيرالد برنس في "عدم توافق في الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تُحكى فيه، فبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجاً مثالياً للمفارقة" (جيرالد برنس، ٢٠٠٣م، صفحة ٢٤)، وأن هذه المفارقة

والانتقال بالزَّمان من أهم التقنيات التي يستعملها الروائي في كل رواياته، ويُعرف يان ما نفريد المفارقة الزمنية: هي انحراف عن التتابع الوقتي الصارم في الرواية، والنمطان الأساسيان فيها هما اللقطات أو التقنيات الاسترجاعية والتقنيات الاستباقية (يان مانفريد، ١٤٣١هـ- ٢٠١١م، صفحة ١١٦).

ولعل أول من أثار قضية المفارقة الزمنية بين المحكي والقصة أو الرواية هم الشكلانيون الروس، خصوصاً ما قدمه (شلوفسكي) في نظرية النثر و(توماشفسكي) في نظرية الأغراض، انطلاقاً من تمييزهما بين المادة الحكائية والطريقة التي تقدم بها المتعلقة بقضية تشكيل الحبكة (مسعود، ١٤٣١هـ-٢٠١١م ، صفحة ٤٢٥)، وأن التوليفة الثنائية التي ميزها (توماشفسكي) المتن والمبنى الحكائي، ويقصد بالمتن الحكائي هو" مجموعة الأحداث تبعاً لتسلسل زمني منطقي، بينما المبنى الحكائي هو الأحداث نفسها، لكن ليست بذات الترتيب، بل تتبع نظام العمل الأدبي وما تمليه عملية البناء الروائي" (حبيلة، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م، الصفحات ٢٢-٢٣، ٢٤). ثم يميز بين ثنائية مختلفة قليلة عن ثنائية المبنى والمتن الحكائي هي ثنائية زمن السرد وزمن المبنى الحكائي، ويقصد بالأول التتابع المنظم للوصف الزماني، وتتابع الجمل الذي يظهر متماثلاً مع زمن الحدث المحكي، بينما يقصد بالثاني تسلسلاً لأفعال الشخصيات خلال رحلة الزمن، وهي فترة زمن القراءة (يقطين، ١٩٩٧م ، الصفحات ٧٤-٧٥)، و" قد استثمر البنيويون الفرنسيون الجهود النظرية والإجرائية للشكلانيين ولاسيما (تودوروف) و(جيرار جينيت). إذ بحث الأول في مسألة تداخل الأزمنة في النص الواحد، فهناك ثلاثة أزمنة في الرواية على الأقل، بحسب (تودوروف)وهي: زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وهي أزمنة داخلية وهناك أزمنة خارجية، زمن الكاتب، وزمن القارئ، الزمن التاريخي، وهو التقسيم نفسه الذي أقامه من قبل في عام ١٩٦٤م (ميشال بوتور) إذ أشار إلى ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي، وهي: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة" (محمد، ٢٠١١م، الصفحات ٨-٩).

بيد أن الزَّمن الروائي في تعدد تعريفاته، ووجهات نظر النقاد والروائيين عنهُ مازال يكلف الباحثين جهوداً كبيرة، وعناءً طويلاً في سبيل التعرف على حقيقته، وإدراك جوهره، وهو ما دفع (جيرار جنيت) إلى تغيير وجهة نظره في اتجاه المشكلة بالنظر إلى الزّمن السردي، بوصفهِ نوعاً من الزمن المزيف (زمن كاذب)، يعيش في المتن السردي على اختلاف أنماطه، وبالتالي يتفاعل ويلتزم بقوانين هذا النص السَّردي وقد تبع ذلك ميل متزايد من طرفهِ إلى دراسة المظهرين الأساسين للزمن داخل الرواية، وذلك بتحديد العلاقات أو الصِلات القائمة بين زمن الحكاية وزمن القصة (محمد، ٢٠١١م، صفحة ١٠)، وهي ثلاث صلات أساسية:

أولاً: صِلات الترتيب الزّمني: وهي الترتيب الزمني للأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب للحكاية.

ثانياً: صِلات السرعة: هي المدة الزمنية للأحداث القصصية والمدة الزمنية الكاذبة في الحكاية.

ثالثاً: صِلات التواتر: هي القدرة على تكرار الأحداث القصصية والحكائية في آن واحد (جيرار جينت، ١٩٩٧م، صفحة ٤٦) والمفارقة الزمنية الروائية تعني التنافر والتباعد في ترتيب الأحداث السردية داخل المتن السردي.

"أن النقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال اتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة وقد أشار هنري جيمس إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي، ويرى فيه الجانب الأكثر صعوبة وخطورة هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن" (قاسم، ٢٠٠٤، صفحة ٣٨) ومن هذهِ المفارقات الزَّمنية نتجت تقنيتا الاسترجاع والاستباق.

ثالثاً: تقنية الاسترجاع:

يُقصد بهِ استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى، وهذا الاسترجاع يكون في الزمن الماضي أي أن كل شيء حدث وانقضى، ولا علاقة له بأي شكل من الأشكال بلحظة الحاضر(الزمن الحاضر) (يقطين، ١٩٩٧م ، صفحة ٧٧) لأنّ " الماضي يصبح في السرد حاضراً، فالقارئ يعيش الأحداث وكأنها تقع في الحاضر، وغالباً ما يعزز الراوي هذا الاعتقاد لدى القارئ، باستعمال ألفاظ تؤكد أن الأحداث تقع في الحاضر" (العاني، ١٩٩٤م، صفحة ٦٢)، وبتعبير سيزا قاسم "إن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخيلية، فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى ويعلم القاص نهاية القصة، فالروائي يحكي أحداثاً انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي" (قاسم، ٢٠٠٤، صفحة ٤٠)، والاسترجاع وفق رؤية (جيرالد برنس) إذ يعرفه بقولهِ:" مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني" (جيرالد برنس، ٢٠٠٣م، صفحة ٢٥)، وبالطبع أن اهتمام الروائيين بتقنية الزمن في الرواية جلية لكونه مرتكز الرواية وعنصراً من عناصرهِ الفاعلة في النص الروائي، ولكن النقاد لم يعتنوا بعنصر الزمن وتحليلهِ في النص الروائي سوى مؤخراً، لذلك لجأوا إلى الاستعارة من لغة السينما، فالمخرجون في السينما يستعملون مصطلح (الفلاش باك FlashBach) و(المونتاج) و(التقطيع)، وهي مصطلحات سينمائية حديثة ويقصد بها الرجوع بالذاكرة إلى الوراء القريب أو البعيد، ويبدأ بعد اتمام إكمال مشاهد

التصوير ويمارس عليها التقديم والتأخير، وهذه المصطلحات تشبه إلى حدٍ كبير تقنية الاسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث فهي تقنية زمانية، وتعني أن يتوقف القارئ عن متابعة الأحداث الموجودة في حاضر السرد ليعود إلى الوراء، ويسترجع ذكريات الأحداث والأماكن والشخصيات الواقعة قبل بدأ سرد أحداث الرواية (يوسف، ٢٠١٥، الصفحات ١٠٣-١٠٤)، ويقسم (جيرارجينت) الاسترجاع على ثلاثة أنواع هي:

١. الاسترجاع الخارجي: هو الاسترجاع الذي يعود بالذاكرة إلى أحداث ماضية خارج الرواية، أي أنه يسترجع ذكريات خارجية دخلت إلى الرواية لأول مرة ويحاول أن يستفيض في استرداد الأحداث الخارجية إما للتوضيح والتفسير او لمساعدة في فهم التسلسل الزمني للأحداث.
٢. الاسترجاع الداخلي: هو الاسترجاع الذي يعود بالذاكرة إلى أحداث داخل الرواية، إما أن تتناول تسلسلاً زمنياً للأحداث مختلفة عن الرواية او تأخذ الخط الزمني نفسه، ويستعمل لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المطابقة لهُ، فقد قسم (جيرارجينت) الاسترجاع الداخلي على قسمين هما:
أ. غيري القصة: وهو الاسترجاع الذي يتناول خطاً زمنياً مختلفاً عن مضمون الخط الزمني لأحداث الرواية.
ب. مِثْلي القصة: هو الاسترجاع الذي يدخل ضمن الخط الزمني لأحداث الرواية، والذي بدورهِ يقسم إلى:
- تكميلي (إحالات): حيث تذكر المقاطع الاسترجاعية لسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في أحداث الرواية.
- تكراري (تذكيرات): وفيهِ تلميح من الشخصية الرئيسة إلى ماضيهِ الخاص، لها أهمية في اقتصاد الحكاية، توحي بمقارنة بين الزمن الماضي والحاضر، لتؤكد هذه المقارنة على معاني جديدة لم تذكر سابقاً.
٣. الاسترجاع المزجي (المختلط): ويقصد بهِ الذي يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، فهو خارجي لأن نقطة مداه سابقة لبداية الخط الزمني الأول، وداخلي كون نقطة سعته لاحقه له (النعيمي، ٢٠١٤م، الصفحات ١٥٣-١٥٤).

إن الزَّمن يستثمر أنساقاً كامنة في ذاكرتنا نسترجعها حالما رأينا شخصاً أو تفاعلنا مع حادثة ما يحولها الروائي إلى صورة مقروءة ليمتد تأثير هذهِ الصورة إلى الخارج، وأن " الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع، هو من التقنيات المستحدثة في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكل شيء، وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم المنظور، فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقاً عاطفياً، واستعمال المنولوج الداخلي أو الأسلوب غير المباشر الحر في مقاطع الاسترجاع التي تعتمد على الذاكرة" (قاسم، ٢٠٠٤، صفحة ٦٤)، ومن خلال قراءة روايات (نزار عبد الستار) للكشف عن المفارقات الزمنية الكامنة في المتن السَّردي، هذهِ المفارقات متمثلة باسترجاعات واستباقات زمنية، وكعادة الروائي نزار دقيق في سرد أدق التفاصيل، فمنذ بداية الرواية (ليلة الملاك) يُحدد الزمان الذي تدور فيهِ الأحداث، وهي فترة السبعينيات من القرن

الماضي "كانت شبابيك المداخل البيض قد أكملت غلق مسارات التنزه، وصبت زحام الابتهاج على الأرصفة عندما دخلا بلا تذاكر في ساعة هادئة من بقايا الليل، وهبطا تدرجات الكونكريت المنسكب عند مدخل مدينة الألعاب، ثم تعمقا في ظلام حديقتها، سارا معاً على ممرات منقوشة بحصى ملون، بين مخلفات مسرة يوم الجمعة التي لم يبق منها غير حوارات ضالة غادرها الرجال، وأحاديث بناتية تقشب على الهواء، وأنفاس نساء تركتها أبخرة قدور الطعام، .....غربت عنهما قمة اقليعات، وانطفأت خلف تحاشك الصنوبر، أضواء سيارات الوقت المتأخر، تحدبت بهما مسالك الحديقة، بالعة من الأفق الخلفي، أناقة المدخل وجدارية راكان دبدوب المزججة بأطفال على وجوههم ابتسامات عريضة، يعود تاريخها إلى فترة السبعينيات" (حامد، ٢٠٠٨، صفحة ٥). إذ يصرح الكاتب منذ بداية الرواية أن الزمان منتهٍ لأنه يستعمل صيغة الفعل الماضي، وهي (كانت، غربت، كان القمر، ابتعدا، أخذا، كانت المدينة، كان عليك، كان صوت، كانا) هذهِ العبارات وغيرها قد وردت في الرواية للدلالة على هيمنة صيغة الفعل الماضي، وهو يشير هنا إلى المسافة الزمن المرتبط بالتاريخ (تاريخ اقليعات)، أي أن الزمن يتصف بالتاريخية، فالزمن ضرب من التأريخ، والتأريخ ضرب من الزمن، أي أنه حدث تاريخي يقوم على الحقيقة الزمنية (حنان، ٢٠١٦، صفحة ٤)، وفي مقطع أخر يقول: " وجد يونس ذاكرته تستخرج لقطات حضور السمارتو في الموعد الذي حدده بعد حادثة السطح، وكيف أيقظته يده، وغسلت وجهه، وخرجت به من محلة حوش الخان، ثم تلاحمت الدروب متابعة سيرهما في أزقة كنسها الليل وآوت روائحها إلى البطون، وأحيت مسامعه ترنيمة قضبان الجسر العتيق، المعزوفة بالماء والهواء، لحظة كانا يتفرجان على أسماك (الاكيتو) الفسفورية وهي تتغازل، في قاع النهر، مراودة، باتصالاتها الضوئية مع القمر، أنوثة الماء عن الجريان، إلا أن يونس قطع سيول ذاكرته بفكرة الهرب" (حامد، ٢٠٠٨، صفحة ٩)، ومن خلال هذا المقطع يتضح لنا الاسترجاع الداخلي، وإذ جاء الاسترجاع محكياً عن طريق لسان الشخصية الرئيسة الثانية وهو (يونس ابن البقال) الذي أعطاه (السمارتو) فيما بعد اسماً جديداً هو (يونس بانيبال)، وإذ يسترجع يونس لقطات حضور الطائر وعلى الرغم من تحوله الكامل إلى طائر مجنح برأس صقر، إلا أنه مازال يحتفظ بصفاته البشرية، وهي دقة الحضور في المواعيد الزمنية، ولابد من الذكر أن أغلب الاسترجاع الداخلية في هذه الرواية جاءت عن طريق لسان الشخصية الرئيسة الثانية (يونس)، بينما نجد الاسترجاعات الخارجية جاءت عن طريق الشخصية الرئيسة الأولى (السمارتو) " استهلك الزمن في بطولات غير نافعة، واعترف بتقصيره، وبعدم استخدامه نعمة التفكير في حفظ كرامته من العبث، ثم تساءل وهو في أقصى ارتفاع للمروحية، ماذا كان سيخسر، لو أنه خلد معركة واحدة من المعارك التي حقق فيها النصر لسرجون، أو سنحاريب، أو أسرحدون، على لوح صغير ودفنه في تل من التلال؟ أن كيلو غراماً واحداً من الطين المجفف، يجعل المرء يعيش أبد الدهر عض سبابته بمنقاره

واسترسل محدثاً يونس عن غبائه الذي أوصله إلى أن يكون مجرد (مفجوع ملذوع) ضعيف الشخصية، ..... تطلع إلى السماء، مستذكراً رائحة البخور والدم ومسيرة الجلد بأغماد السيوف، واللكز بأعقاب الرماح، وصولاً إلى منصة الذبح، حيث الانتهاء الجبري إلى التفاهة، والتواضع، حفاظاً على غرور التماثيل، ..... أعاد يونس أصابعه إلى الزناد، واشترك في معركة جديدة تاركاً السمارتو يحاول بهذيانه التاريخي التملص من مأزق المرتفعات، علق بصره على الغيوم غواية لذاكرته المكتظة بآلاف الطلعات المسائية، وتكلم عن التحلق التجسسي، والقتال الليلي" (حامد، ٢٠٠٨، الصفحات ٢٣-٢٤-٢٥)، إنه هنا يسترجع أغلب ذكرياته من بطولات وانتصارات حققها للملوك الآشوريين الذين عاصرهم (سنحاريب، أسرحدون، سرجون) هذه البطولات والشخصيات التي يسترجعها ويحدث بها يونس، يدل على أن كل شيء مازال محفوظاً في ذاكرته استرجعه وقصهُ عليهِ ينبغي أن أشير إلى أن الروائي هنا احتاج أن يعود إلى الماضي الخارجي للسمارتو، وعلاقته بالملوك من أجل توضيح طبيعة الأحداث وسريانها الزمني للقارئ عن طريق هذا الاسترجاع الخارجي الذي جاء محكياً عن طريق الملاح الذي تحول بقدرة الرب إلى طائر مجنح برأس صقر كما تذكر ذلك أحداث الرواية وللاستزادة أكثر ينظر رواية (ليلة الملاك صفحة ٢١)، وإذ يدوم هذا الاسترجاع ثلاث صفحات وذلك لكي يُضيء ويوضح المقاطع السَّردية التي تتعلق بالشخصيات المذكورة والأحداث، و" للعودة إلى الماضي يستعمل الراوي تقنيات خاصة، كأن يجعل الشخصية التي تعيش في الحاضر تتذكر حدثاً وقع في الماضي، فتحكي عنه، أو أن يورد الراوي في سياق الحاضر أحداثاً وقعت في زمن سابق، وبفضل هذا اللعب الفني يوهم القص بأن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى في الحقيقة خطية، متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام" (محمد، ٢٠١١م، صفحة ٤٣).

"قطع يونس، بغبائه، مسلسل الذكريات الآشورية، وراح صوته ينطلق من فتحة التهوية، اجعل هذا الليل لأحلامك، وتذكر أن الشمس قادمة" (حامد، ٢٠٠٨، صفحة ٣٩)، ويظهر هنا أيضاً الاسترجاع الخارجي محكياً عن لسان (السمارتو) إلى (يونس)، ولكن الجديد هنا أن الاسترجاع ليس خارجياً فقط وإنما هو استرجاع سيء مازال عالقاً في ذاكرته ويؤثر فيهِ وصار يرافق أحلامه السيئة، إلا أن أسوأ عدو للإنسان هو ذاكرته، وتتمثل بالذكريات المؤلمة التي يسترجعها، بيد أن صوت يونس هنا بشّرهُ بالشمس المشرقة، وأن هناك أملاً لكي ينسى كل هذه الحروب التي مرا بها، التي بلغت (٤٠٠٠) (حامد، ٢٠٠٨، صفحة ٢٨) معركة تاريخية والدماء والجرائم التي ارتكبها التي بلغت عددها (٤٣١٥٦٧٨١) (حامد، ٢٠٠٨، صفحة ١٠)، وأن هذا الاسترجاع يساعد على فهم المسار الزمني للأحداث والشخصيات، إذ إن الروائي يريد عن طريق هذه الاسترجاعات المتكررة، أن يعرفنا على ماضي شخصية (السمارتو)،

ويصنع عن طريقها حبكة زمنية منظمة ومن ثم ربطها بمسرح الأحداث، ويظهر لنا الاسترجاع الخارجي كما قلنا سابقاً محكياً عن لسان (السمارتو) إلى (يونس)، وهو هنا يسترجع ليونس صفات شخصية (أسرحدون) بعد أن ذكرها بشكل موجز في بداية الرواية إذ يقول: "كان أسرحدون قد تنازل عن مظاهر هيبة الملوك، وجلس على مقعد بسيط، صنع من أغصان العرموط، وعلى يمينه تربع الرجل الطيب، لحيته الملكية غير مشذبة، بيضاء اللون خالية منصبغة الشباب، وثيابه بسيطة، لا تملك حصانة نسيجية ضد الفصول، ولا تزيد بشيء عن ثياب كتبة دوائر شؤون الناس، الذين رفع عنهم القانون جريمة الرشوة، وبيده مسبحة طويلة حباتها من نوى الزيتون البعشيقي، تركت بلا صقل دلالة الزهد والتقشف" (حامد، ٢٠٠٨، صفحة ٣٤)، إن أسرحدون هو أحد الملوك الأشوريين الذين عاصرهم السمارتو هو هنا يسترجع صفات هذه الشخصية بشكل مكثف "يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز، ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها، ولم يكن من الممكن تناول هذا الكم من الشخصيات في آنٍ واحد فتناثرت مقاطع الاسترجاع الخارجي في سياق الرواية" (قاسم، ٢٠٠٤، صفحة ٦٠)، وتجدر الإشارة إلى المقاطع السَّردية التي احتوت الاسترجاع المزجي (المختلط)، والتي وردت في الرواية بشكل قليل جداً، ويقول الراوي: " شعر يونس بثقل في بطنهِ، وبانتفاخ في وجههِ، ولكنه لم يكن يريد التوقف أبداً، بدا الأمر خارج المقادير، والحجوم، ولا علاقة له بوجبات الطعام التقليدية، كان يحك باللحم لسانه، وسقف فمه، ويملأ به الفراغات بين أسنانه متغرغراً بالدهن، مشاهداً أمه المنتظرة الحصة التموينية، تقتل الأيام الأخيرة من الشهر، بالباذنجان المشوي الذي سدت به معدته قبل أن ينام، كان لا يريد أن يفارق هذا المذاق، وألا تتوقف الوجبات، وأن يستمر في الأكل إلى الأبد" (حامد، ٢٠٠٨، صفحة ٣٥)، ومن خلال (أبداً) وهي ظرف زمان يدل على الاستمرار، كأنه يريد أن يبقى يتناول من هذا الطعام ألذيذ حتى في المستقبل، إذ يسترجع مشاهد أمه وهي تنتظر حصتها من الطعام التي جعلتها السياسة الصامتة تنتظرها من أجل إسكات جوعها، وهو هنا يسترجع ذكرياته المؤلمة تحت عبارة (تقتل الأيام)إنها عبارة قاسية ومؤلمة تدل على التوجع والحرمان لذلك هي مازالت حاضرة في فكرهِ إن الاسترجاع مزجي هنا لأنه يستحضر زمنين سرديين ماضيين أحدهما يعود إلى ما قبل الأحداث متمثلاً بأمه وانتظرها لجوعها والآخر ما بعد بدئها وهو يونس وفرحهِ بالطعام الذي يتمني أن يبقى للمستقبل، هذا المستقبل الذي لن يأتي.

ولا يفوتنا أن ننوه إلى أن الروائي يبني روايته (الأمريكان في بيتي) شيئاً فشيئاً، فيتدرج في عرض الأحداث، ويبدأ بمشهد لعائلة الشخصية الرئيسة (جلال) وهو يقوم بحلاقة ذقنه، فهو هنا يسترجع ذاكرته عن طريق الشخصية الرئيسة (جلال)، ويصور لنا عائلة جلال وزوجته وهي منشغلة بالتباهي بإخراج طقم الشاي من أجل أخيها حسن

الذي يعرض لنا صفاته وطوله وعمره وعمله في التجارة من خلال مقاولات وصفقات مع الأمريكان، وعلى النقيض من ذلك صفات أخيها الثاني الذي يعرضه لنا بشكل موجز، إلا أنه اشار أن أخيها يربي لحية دلالة على المنحى الديني الذي تتخذه الشخصية، ثم يقول ويذهب عمار كل عام للعمرة غير أنه يعمل في غسيل الأموال فشتان بين الأثنين، ثم يورد لنا أسماء العائلة من حنان وحسن وعمار ومناسك، غير أنه لا يورد لنا أسماء الأطفال، ويكتفي بذكرهم تحت تسمية (أولاد)، فمن خلال هذا المشهد السردي الذي جاء بعنوان (قطع البسكويت) هو يريد من خلال هذا العنوان (قطع) أن يصور لنا صورة الأسرة العراقية، فهذه القطع تمثل ثلاثة أزمنة، الماضي علاقته مع زوجته والحاضر المتمثل بـعمار وحسن والصفقات والأموال المشبوه، والمستقبل المجهول من خلال أولاده، فهذه ثلاثة رموز تمثل صورة العراق ماضيهِ وحاضره ومستقبله المجهول.

أما بالنسبة للاسترجاع الخارجي في رواية (الأمريكان في بيتي) أنني وجدتُ أن (نزار عبد الستار) يبدع في الاسترجاعات في كل رواياته وتحديداً في هذهِ الرواية. إذ إني أعدّها من الروايات الواقعية ذات الخيال المناسب لموضوعها الرئيس الذي هو تسليط الضوء بلغةٍ سردية على معاناة والخوف والحروب والقتل والجماعات المتدينة المُتشددة للشعب العراقي عامة، والموصليين على وجه الخصوص، وأن التقنية الزمنية التي يستعملها الروائي مظهر من مظاهر الإخبار، والتي تتيح إمكانية الانتقال والتحول من الماضي وإلى الحاضر ثم المستقبل، والاسترجاع الخارجي من التقنيات الزمنية التي تستعمل لتَعبئة الفترات الزمنية البعيدة عن مجريات الأحداث. "كان شكل القبر لا يمت إلى الماضي وقد خلا تماماً من الكتابات أو الأختام والخدوش، وكانت أرضية المبنى مرصوفة ببلاطات من حجر أسمر بقياس نصف متر، مسطحة بدقة وثمة كوى متعددة مستطيلة في الجدران عليها أطباق فخارية دقيقة تظهر حولها آثار حروق، لم يسيطر أحد المساعدين على نفسه وهو شخص ضئيل الحجم يبدو غير فهيم بالشغلة ويفتقد إلى التجانس مع وظيفته، راح يعيد ترديد جملة أنه أول اكتشاف من نوعهِ في العراق، أسكته كمال وبدا أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الوقت والكثير من التأني" (حامد، الأمريكان في بيتي، ٢٠١١، صفحة ٨٦)، ويظهر الاسترجاع الخارجي هنا محكيًا عن طريق لسان الشخصية الرئيسة (جلال) الصحفي الذي يعمل من أجل إظهار الحقيقة كما هي للناس، بيد أن الاسترجاع الخارجي لا يقتصر على الاسترجاع للأشخاص ومنزلتهم أو صفاتهم الذاتية والموضوعية، وإنما يشمل استرجاعات للأماكن، وجلال هنا يسترجع من ذاكرتهِ زيارتهُ لقبر (الملكة شمشو)، وهو هنا يصف لنا المكان، بإدخال تقنية الاسترجاع عليها، إذ يسترجع ذكرياته عن القبر وما تسبب له من كوابيس أثر أخذ أخيه (كمال) لقلادة الملكة الراحلة، والروائي دقيق في استحضار الاسترجاع، وهو في بدء الأمر يجعل جلال يسترجع ذكرياته عن القبر

ومن ثم يأتي في صفحات عديدة من الرواية، وبعد فترة زمنية طويلة ليجعل جلال مرة ثانية يسترجع لنا صفات الملكة أو كما تقول سيزا قاسم: شخصية جديدة نتعرف على ماضيها، وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى (قاسم، ٢٠٠٤، صفحة ٥٨)، والمقطع هو " فشمشو هي أميرة مؤابية اسمها آريو بيو من ذيبون التي هي الآن ذيبان في وسط الأردن، وكانت تحت الحكم الأشوري، وقد وقع آشور بانيبال في غرام المؤابية ما إن رآها في رحلة له إلى ذيبون، فأمر تكريماً لها أن يصهر سيفه من الذهب، وأن يصاغ على شكل قبضة يدها ووضع في راحة يدها رمز ملكه وهو جوهرة حمراء كان يتزين بها، وهكذا صنع قلادة ألبسها إياها على آريو بيو اسم شمشو وعاد بها ليجعلها زوجته وملكة نينوى، وقد ماتت شمشو وهي حامل، هذا ما كتبه آشوربانيبال في التابوت من الداخل واصفاً إياها بملكة السماء والأرض، ..... وتاريخها لا يزيد على القرن الرابع عشر" (حامد، الأمريكان في بيتي، ٢٠١١، الصفحات ١١٨-١١٩)، من خلال هذا المقطع السَّردي الذي يظهر فيه تقنية الاسترجاع الخارجي بواسطة الإخبار الذي يخبرنا بهِ جلال عن ماضي الملكة (شمشو)، وجلال هنا يسترجع من خلال ذاكرته كل ما قرأه عن هذهِ الملكة وصفاتها الذاتية والموضوعية، أي هو في حاضر الرواية ويسترجع ما قرأه عن ماضي الملكة قبل آلاف السنين. "إبراهيم هو الوحيد الباقي لي من ذكريات مرحلة الطفولة قصير القامة ببشرة حمراء وشعر أشقر دقيق في حلاقة الذقن والشارب ومظهره لا يتجانس مع مهنته، يستعمل كلما لقيته طريقة ترحيب ولكنة تختلف عن المرة السابقة، مقلداً ثقافات المتبضعين من مزارعي الأقضية الشمالية والسهل الشرقي، ورغم ميله إلى طبقة الأغنياء الجدد المتأثرين بطبائع تجار حلب إلا أنه لا يهتم بالجذور، سلمني ورقة مطوية أخرجها من جيب بنطاله الخلفي وقال إن فيها معلومات عن انفجارين بسيارتين مفخختين في تلعفر وسنجار" (حامد، الأمريكان في بيتي، ٢٠١١، صفحة ٢٧)، ومن خلال هذا المقطع الزمني يظهر الاسترجاع الداخلي من خلال استذكارات جلال لصديقهِ إبراهيم في الطفولة، فالاسترجاع الداخلي هنا مِثلي القصة، إذ هو ضمن الخط الزمني للأحداث، والروائي هنا يستعمل شخصية جلال وتذكره لصديق طفولته لربط ذكريات الطفولة بسلسلة حوادث الرواية، فهو يستعمل شخصية إبراهيم ليكون مساعداً بشكل مؤقت لطبيعة عمل جلال في الصحافة، وأن الزمن اللغوي هو نفسه الزمن الواقعي ونحن قلنا منذ البداية أنها تعدّ من الروايات الواقعية، والروائي (نزار عبد الستار) يجيد اللعب مع الزمن اللغوي الذي يكون مطابقاً للزمن الواقعي (الحقيقي). أما بالنسبة إلى رواية (يوليانا) فإن الزمن محدد منذُ بداية الرواية. إذ يقول الروائي في مقدمة الرواية (إلى الذين حملوا الصليب وخرجوا من الموصل في ١٩ تموز ٢٠١٤)، وأن" الاسترجاع هنا محدد يدل على رغبة السارد الحقيقي (المؤلف) في توظيف هذه التقنية الزمنية بأبعادها المتنوعة في السرد من استرجاع محدد قريب المدى بالأيام والأسابيع، أو بعيد المدى بالسنوات والأجيال" (المرّي، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م، صفحة ٦٨)، وأن هذه الرواية استطاعت أن توظف تقنيات

الزمن من المفارقات الزمنية المتنوعة من (الارتدادات والاستباقات) منذُ بدايتها إلى نهايتها، إلا أننا لاحظنا أن تقنية الاسترجاع الداخلي هي المتحكمة في سريان الأحداث السردية لأن الروائي عن طريق استعمالهُ هذهِ التقنية يُحقق الدور المهيمن والريادي الكامل لهُ، وهو منذُ بداية الرواية يسرد الأحداث عن لسانهِ لا على لسان الشخصيات الرئيسة أو الثانوية في الرواية. إذ تمثل نسبة الاسترجاع في هذهِ الرواية ٥٪، وهي نسبة قليلة جداً مقارنة مع باقي الاسترجاعات الواردة في الرواية، ومن خلال هذا المقطع الزمني "نوئيل يقول إن الأمر أخطر من نكبة طاعون ١٨٣٠" (عبدالستار، ٢٠١٦، صفحة ٢٣٥). إذ جاء الاسترجاع منقولاً عن طريق لسان أحدى الشخصيات المساعدة وهي (وارينا) أختُ (حنّا)، وذلك لجعل حنّا يسترجع خطورة مرض الطاعون الذي انتشر في عام يعتبر خارج مضمون الرواية وأحداثها القدسية." رغم مرور خمسة أشهر على تأريخ ٣١ أيار آثرت كلية الآداب في جامعة الموصل عدم ترك عام ١٩٨٧ يمضي دون الاحتفاء بمرور قرن على ولادة الشاعر الفرنسي سان جون بيرس، اعتذرت مدام رينو عن مقابلة نوئيل يلدا السادس مرتين بسبب اختناق برنامجها الجامعي" (عبدالستار، ٢٠١٦، صفحة ١٩٣)، فالزمن هنا محدد بالتاريخ والأشهر والسنوات يعتبر استرجاع خارجي لأنه تناول مضمون مختلف عن مجرى أحداث الرواية، ولأنه أيضاً يشحن عن طريق الذاكرة الجماعية لهذا الكم من الطلاب في المحفل العلمي، ولا فائدة من الاسترجاع هنا سوى سد الفراغات السردية. أما الاسترجاع الداخلي في هذه الرواية يتمثل في هذا المشهد الاستذكاري "حين كنت في السابعة والعشرين من عمري قمت بمغامرة جميلة بدعم من خالي لويجي ومجموعة من الإيطاليين وعقدت أول صفقة تجارية في حياتي بمدينة غيومري في جمهورية أرمينيا السوفياتية الاشتراكية وقد حصلت على هذهِ الحقيبة في تجارة نزيهة وكانت أول كمية تسوق عالمياً تحت اسم سمسونايت، كان ذلك في عام ١٩٤١، وحين عدت إلى الموصل عن طريق إيران بعدها بسنوات كانت معي الكثير من الحقائب ولكنها كانت معبأة بأموال ورقية قذرة لم أفتح هذه الحقيبة قط كنت أحملها معي حين أذهب لبدء حياة جديدة، ولكن لم يحدث أن وظفت ما فيها بمشاريعي اللصوصية والتهريبية كنت أهرب من بلدة إلى أخرى ولا أحمل معي غير هذه الحقيبة أخرج من بيت إلى آخر ولا شيء في يدي سواها إنها لك يا حنا فيها خمسة كيلوغرامات من الذهب على شكل سبائك إنها كل ثروتي الحقيقة" (عبدالستار، ٢٠١٦، صفحة ١٧٤) وفي هذا المقطع الزمني يظهر لنا الاسترجاع الداخلي محكياً عن لسان (أبلحد) وهذه الشخصية يستذكروا ماضيه الخاص ماضيه المشبوه بالصفقات التجارية الغير نظيفة ماعدا صفقته التي حدثت في العام ١٩٤١، وأعطى هذه الاموال النظيفة من وجهة نظرهُ إلى زوج أبنته الوحيدة (حنا)، فالاسترجاع هنا داخلي (مثلي القصة)(تذكيرات) حسب تصنيف جينت، إذ جاء الاسترجاع هنا ليدلنا على ماضي (أبلحد) في التهريب، والاسترجاع هنا كان يخص (حنا) الأبن، وفيما يأتي الاسترجاع الذي يخص (ججو) الأب. " كان ججو يسير باعتدال

كرجل سليم لأنه كان يتجه إليكِ لم تكن قُبلاته لرخامة قبري هي من تفعل به هذا، الرجال لا يحبون امرأة ميتة. قالت شمونيا دون أن ترفع رأسها: هو استمع إليكِ أيتها الطوباوية وسافر إلى الموصل جئت بالبيض والطحينية في اليوم التالي فلم أجده في الكنيسة، وها أنت تجلبين البيض والطحينية، فما الذي تغير أيتها العاشقة؟ رفعت رأسها قائلة:

-لا أفهم قصدك أيتها القديسة

قالت يوليانا بنبرة جافة: أنا طلبت أن أقابلك وأنتِ متواضعة، أردتكِ أن تأتي إلي وأنت حقيقية، ولكنك جئت حاملة البيض والطحينية.. حضن زوجك، وتعلق أولادك بك، وجمال باريس، ومكانتك العالية، وأموالك، وقوتك، وثقافتك، كل هذه الأشياء ليست بقيمة أربع بيضات، والقليل من الطحينية.. لقد أرسلني الرب إليكِ كي أريك الحقيقة أنك إلى الآن تحملين البيض والطحينية" (عبدالستار، ٢٠١٦، الصفحات ٢٣٢-٢٣٣)، فالاسترجاع هنا داخلي (مثلي القصة) لأنه تناول نفس الخط الزمني لتسلسل الأحداث، إلا أنه ذو نوع (تكميلي) لأنه جاء لسد فجوات سردية حدثت في المشاهد زمنية سابقة ف (شمونيا) التي أصبح اسمها فيما بعد (مدام رينو) كانت تسترجع ذكرياتها وهي تجلب الطحينية إلى (ججو) الاب، و(يوليانا) تذكرها بأنه،كلُ شيءٍ زال ألا حبها لججو مهما طال بها الزمن، فمكانتها وأطفالها وزوجها لم تنسيها العادة التي تفعلها مع ججو فأربع بيضات وطحينية تمثل ذكريتها التي مازالت تحتفظ بها في قلبها، فالاسترجاع هنا داخلي عن طريق (شمونيا) والقديسة (يوليانا) هو تكميلي لكون مجريات أحداث الرواية قاربت على الانتهاء ثم جاء هذا المشهد الزمني ليعيد ذاكرتنا إلى بداية الرواية.

إن ما قلنا عن رواية (يوليانا) ينطبق أيضاً على رواية (تِرتِر) مع الاختلاف أن رواية (يوليانا) قد احتوت على الاسترجاع الخارجي بنسبة صغيرة، ولكن في هذه الرواية قد خلت تماماً من الاسترجاع الخارجي، والاختلاف أيضاً يكمن في مجريات السرد، فالروائي منذ بداية يحدد الزمن، إذ يقول في مقدمة الرواية وهي الإهداء (تعظيماً لذكرى ٢٦ آب ٢٠١٦)، فهذا الإهداء المحدد الزمن بالأشهر والسنوات هو دليل قاطع على استعمالِهُ تقنية الزمن، إذ يبدأ المشهد السردي بالشخصية الرئيسة وهي (آينورهانز) " احتاجت آينور هانز إلى ستة أيام كي تقع في غرام الله، كان يوم الاثنين الرابع والعشرون من تشرين الأول، عابساً إلى ساعة الظهيرة، ففي التاسعة صباحاً، تلقت من مديرها في برلين لينوس غينشر تلغرافاً يبلغها باستغناء وكالة توماس كوك للسفر عن خدماتها، وأن بإمكانها يوم الخميس، الحصول من البنك العثماني على خمسة وعشرين ألف قرشٍ، مكافأة للرعاية التي قدمتها للإمبراطور الألماني فيلهلم

الثاني في رحلته إلى الشرق، كانت إسطنبول معتمة الأفق ومبللة منذ أمس، إلا أنها لا تزال مبتهجة بزيارة الإمبراطور الذي غادرها السبت متجهاً بيخته إلى حيفا، بقيت أعلام النسر الملكي، والطغراء المذهبة تملأ شاطئ البوسفور، بينما كانت الألعاب النارية، في اليومين الماضيين، تستأنف انفجاراتها الملونة ليلاً عند استراحات المطر، انكسرا لهفة آينور في شراء خاتم من محال بوي بكى" (عبدالستار، تِرتِر، ٢٠١٨، صفحة ١١)، وفي هذا المشهد السَّردي استعمال واضح من قبل الروائي لتقنية الزمن المحدد بالأيام، والأشهر، والسنوات، والساعات، وبعدها تبدأ استذكارات (آينور هانز) عن طريق الراوي الذي يأخذ موقع الشاهد في هذا المشهد السَّردي " إن اتخاذ الراوي دور الشاهد مهم في هذا النص السردي، فهو جزء من آلية بنائه وذلك لأن الراوي هنا هو القارئ في عمومهِ أو هو جمهور الناس حين يكون معنياً بمجريات السرد، وأن دور الراوي – الشاهد يصبح أشد حضوراً وأكثر أهمية في النصوص التي تعالج موضوعة تتصل بالمصير الإنساني أو بالوضع البشري العام، لما في ذلك من توتر اللحظة وخصوصيتها وما تتطلب من حياد موقفي وشهادة (بانورامية)وذاكرة حية" (إبراهيم و هويدي، ١٩٩٨م، صفحة ٦٢) خصوصاً أن (آينور هانز) تريد أن تقرر مصير الموصل وأن تغير الحياة المجتمع الموصلي وفق تطلعاتها وأحلامها عن طريق مد سكة حديد، وإدخال صناعة نسيجية، وبناء مستشفى الغرباء أول مستشفى في مدينة الموص، وبيد أن الاسترجاع الداخلي واضح في هذهِ الرواية " لم تعرف الكثير عن أبيها الضابط الألماني الذي قتل بعد ولادتها بسنة وأربعة أشهر، عن طريق الخطأ أثناء التدريب في ميدان الرماية، وتاهت حين اكتشفت في سن العاشرة أن أمها ناريمان رجعت إلى الدين الإسلامي متنازلة عن البروتستانتية التي اعتنقتها من أجل الحب، لم يحسن الإسلام حظوظ أمها في الزواج مرة أخرى رغم أنها عاشت في إسطنبول ثلاث سنوات قبل أن ينالها اليأس، كما لم تتمكن آينور من تقبل الدين الإسلامي لأنه يذكرها بخيانة الحب" (عبدالستار، تِرتِر، ٢٠١٨، صفحة ١٨)، أن الاسترجاع هنا داخلي (مثلي القصة) (تذكيرات) وهي عبارة عن إشارات من (آينور هانز) إلى ماضيها العائلي المفعم بالتوجع، ولم تستطع تقبل أي شيء بعدها وضل عالقاً في ذاكرتها.

أما الاسترجاع المزجي قد ورد في هذه الرواية "عاش رودولف يحلم بالوصول، في يوم ما، إلى تنورة واحدة بدل الطبقات الكثيرة التي تجعل سيقان النساء تتعرق، وكان يقول لها إن المشكلة ليست في قلة عطاء الشمس، بل في قرار نابليون بونابرت الذي أطفأ مدافئ الحدائق كي يحارب الأقمشة الإنكليزية، لذلك بقيت متمسكة بيقين أن الناس يكافحون، طوال حياتهم، للتخلص من آثار أخطاء الآخرين، بينما هم في الحقيقة يصنعون المزيد من الأخطاء للذين سيولدون لاحقاً" (عبدالستار، تِرتِر، ٢٠١٨، صفحة ١٩)، ويظهر الاسترجاع مزجي في هذا المشهد السردي حيث

تسترجع (آينور هانز) في ذاكرتها حلم (رودولف) حبيبها السابق الذي أنتحر في سجن توبنغن، اذ كانت تشك كيف لشخص لديه حلم لم يحققه بعد أن يفكر بالانتحار؟ لذلك كانت في شك دائم بأن أعوان منير باشا هم من دبروا عملية قتلهُ من أجل إجبارها على العودة إلى ما كانت عليه سابقاً، فحلم (رودولف) هو داخل الخط الزمني لتسلسل الأحداث السردية لكن قرار نابليون يعتبر خارج الخط الزمني لتسلسل الاحداث الزمنية، وكل هذا حصل في ذاكرة (آينور هانز) عن طريق سرد الراوي لنا بطريقته المشوقة للأحداث. وكعادة الروائي (نزار عبد الستار) في أغلب رواياته يهدي عمله إلى أشخاص لا يذكر أسماءهم، ولكنه يحدد البعد الزمني إذ يقول (وفاءً لوعدٍ قُطع عند الثالثة من بعد ظهر يوم ٢٠١٩/٥/٢)، وفي كل رواية نلمح أسلوباً سردياً جديداً في عرض الأحداث، وفي هذهِ الرواية (مسيوداك) نراهُ يبدأ سرد الأحداث من نهايتها، ومن ثم يتدرج شيئاً فشيئاً في توضيح الشخصيات وعلاقاتها ببعضها، ومن ثم علاقة الشخصيات بالمكان (حمّانا) أي علاقة رُبى (مدام داك) وزياد (مسيوداك) الذي جمعتهم مدينة حمّانا في لبنان، زياد هو الشخصية الرئيسة الأولى هو في الأربعين من عمره، ويعمل في التجارة، بينما ربى عالمة نباتات، في الثلاثين من عمرها، وإذ تجمع هذه الشخصيات الأوتيلات بحكم طبيعة عمل كل منهم، وهم ايضاً لا يحبون أن يتقيدون بمكان واحد لذلك يعيشون متنقلين في الفنادق، أن احداث الرواية تدور حول (حشرة Mevia) الذي تحاول ربى البحث عنها بمساعدة (مسيو داك)، هذه الحشرة الذي تمثل إلى حدٍ كبير الزمان الكامن في كل شيء حيث تتسلل ببطء إلى أن تصل إلى الأعماق، وتبدأ الاحداث بمشاهدهما وهم معاً في بلدة بمهريه والتي تنوي ربى مغادرة هذه البلدة والذهاب إلى جنينة توفيق في حمّانا حيث تبدأ من هناك مهمة البحث عن الحشرة "كانت نائمة عند الصف الأول من الأشجار، ومعنى هذا أن هجومها سيكون من الشمال Mevia تقاتل بطريقة تشبه تشكيلات الجيش الروماني وعددها يكون محدداً، إما ٨٠أو١٠٠أو ١٢٠، عادت لتقول مع نظرة شفقة: ستسيقظ مع غروب شمس الغد، هي حساسة للضوء والحرارة، إلى ذلك الوقت يجب أن نكون قد حصلنا على ماء نهر أدونيس المقدس والملابس الفينيقية الأرجوانية" (عبدالستار، مسيو داك، ٢٠٢٠، صفحة ١٠٧)، وفي هذا المقطع يظهر الاسترجاع الخارجي محكياً عن لسان ربى عالمة النباتات، هي هنا تسترجع ذاكرتها عن كل ما قرأته عن الحشرة وعن تشكيل الجيش الروماني ومما يتكون منها وعددها وأن هذه التفاصيل ليست ضمن الخط الزّمني لأحداث الرواية، وأن دلالة الفعل (كانت) الذي يعتبر حجر الرواية في السّرد العربي الحديث، فهي هنا تسترجع الحدث بعد أن تحقق وقوعه في المتن السردي. " كانت سنواتنا السبع هي جوهر حياتنا معاً، لم نتكلم يوماً عن شيء خارجنا، ولم يحدث أن استمعنا إلى نشرة أخبار أو اشترينا جريدة. إذا ما شاهدنا ريشة حمامة على الرصيف، فهذه ستبقى في ذاكرتنا كرسالة ملائكية لوقت آخر، وإذا ما أكلنا سندويشة فلافل في كورنيش المزرعة سنة ٢٠١٦ فقد فعلنا ذلك استحضاراً لفرحتنا يوم كنّا عند أبو نبيل في عائشة

بكّار سنة ٢٠١٣" (عبدالستار، مسيو داك، ٢٠٢٠، صفحة ٧٠)، في هذا المشهد السّردي يظهر لنا الاسترجاع الداخلي محكياً عن لسان (مسيو داك)، إن دلالة صيغة الماضي هنا تحقيق وقوع الفرحة فحياته مليئة بالسعادة والفرح، فهو يريد من خلال هذا الاسترجاع الداخلي (مثلي القصة) هو عبارة عن تذكيرات من (مسيوداك) إلى ماضيهِ الخاص وتأكيداً على علاقتهِ بربى ومدى سعادته، أن استعمال الروائي هنا ضمير المتكلم دليل على أدراكِهُ أن اللغة الأم من أهم الميادين التي يظهر فيها الزمن بصفة واضحة،

لكونه وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة، فهو بمثابة الروح بالجسدِ نشعر بها ولا نراها. إذ إن الزمن الروائي باعتباره عملاً أدبياً متميزاً، أداته الوحيدة هي اللغة يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمةٍ وكلمة يدور الزمن الروائي، ولأن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن (حبيلة، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م، الصفحات ٢٢-٢٣، ٢٤).

نتائج البحث:

نوجز نتائج البحث بالآتي:

١- نجح الروائي نزار عبد الستار في توظيف المفارقات الزَّمنية في رواياته الخمس .
٢- ونجح أيضاً في إثارة الأسئلة المصيرية للشعب العراقي عامة والموصليين على وجه الخصوص ، وتحديداً في روايته (الأمريكان في بيتي) التي سلط الضوء فيها على ما أحدثه الاحتلال الأمريكي من دمار وقتل وتخريب .
٣- تشكلت تقنية الاسترجاع لدى الروائي نزار عبد الستار بطريقة لافتة وواعية فهو يخطط لها من أجل تحقيق أهدافه التي يقتنيها في هذا العمل الأدبي .
٤- امتاز أسلوبه بالوضوح الذي لا يخلو من عمق ودلالات ، وهو بذلك مازج بين الغموض والمباشرة ، فقد سلط الضوء من خلال أسلوبه على القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والنفسية في البيئة الموصلية تحديداً.

إن تقنية الاسترجاع الداخلي هي المسيطرة والمهيمنة على سريان الأحداث في كل من رواية (تِرتِر، يوليانا، مسيو داك).

المصادر والمراجع:

إشراق كامل كعيد. (٢٠٠٩). *تقنيات السّرد في عالم علي بدر الروائي* (المجلد د.ط). العراق.
أشواق عدنان شاكر النعيمي. (٢٠١٤م). تقنيات السّرد (المجلد الأولى). بغداد - العراق: دار الجواهري.
أمنة يوسف. (٢٠١٥). تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق (المجلد الثانية). الأردن - عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.
جبور عبدالنور. (١٩٨٤). المعجم الأدبي (المجلد الثانية). بيروت - لبنان: دار العلم للملايين.

جيرار جينت. (١٩٩٧م). خطاب الحكاية (بحث في المنهج) (المجلد الثانية). (محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، عمر حلّي، المترجمون) المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة).

جيرالد برنس. (٢٠٠٣م). المصطلح السّردي (المجلد الأولى). (عابد خزندار، المترجمون) القاهرة - مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

خلف الله حنان. (٢٠١٦). السّرد العربي القديم (الاشكال والمضامين). جامعة محمد البشير الإبراهيمي بوعريريج، كلية الأدب واللغات.

د. الشريف حبيلة. (١٤٣٢هـ-٢٠١١م). *مكونات الخطاب السّردي (مفاهيم نظرية)* (المجلد الأولى). إربد - الأردن: عالم الكتب الحديث.

د. سيزا قاسم. (٢٠٠٤). *بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)*. مصر.

د. شجاع مسلم العاني. (١٩٩٤م). *البناء الفني في الرواية العربية في العراق*. بغداد - العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

د. طلال خليفة سلمان. (٢٠٠٣م). *بناء الشخصية في عالم غائب طعمة فرمان الروائي* (المجلد الأولى). بغداد - العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

د. نوره محمد المرّي. (١٤٣٣هـ-٢٠١٢م). *البنية السردية في الرواية السعودية (دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)* (المجلد الأولى). بيروت - لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

د. وافية بن مسعود. (١٤٣١هـ-٢٠١١م). *تقنيات السّرد بين الرواية والسينما* (المجلد الأولى). الجزائر، لبنان: دار الوسام العربي للطباعة والنشر، مكتبة زين.

رمزي منير البعلبكي. (د.ت). *قاموس المورد الحديث* (المجلد د.ط). بيروت - لبنان: دار العلم للملايين.

سعيد يقطين. (١٩٩٧م). *تحليل الخطاب الروائي* (المجلد الثالثة). بيروت - لبنان: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

عبدالله إبراهيم، و صالح هويدي. (١٩٩٨م). *تحليل النصوص الأدبية (قراءات نقدية في السّرد والشعر)* (المجلد الأولى). بيروت - لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة للطباعة والنشر.

مؤيد عبدالله محمد. (٢٠١١م). *البنية السردية في روايات زهير الجزائري*. الجامعة المستنصرية، كلية التربية.

نزار عبد الستار حامد. (٢٠٠٨). *ليلة الملاك* (المجلد الثانية). عمان - الأردن: دار أزمنة.

نزار عبد الستار حامد. (٢٠١١). *الأمريكان في بيتي* (المجلد الأولى). بيروت - لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

نزار عبدالستار. (٢٠١٦). *يوليانا*. بيروت - لبنان: دار نوفل (هاشيت أنطوان).

نزار عبدالستار. (٢٠١٨). *تِرتِر*. بيروت - لبنان: دار نوفل (هاشيت أنطوان).

نزار عبدالستار. (٢٠٢٠). *مسيو داك*. بيروت - لبنان: دار نوفل (هاشيت أنطوان).

يان مانفريد. (١٤٣١هـ- ٢٠١١م). *علم السّرد (مدخل إلى نظرية السّرد)* (المجلد الأولى). (أماني أبو رحمة، المترجمون)