صراع الهويّات في رواية (ساق الغراب)
من الهامش إلى المتن ومن المتن إلى الهامش
قراءة في العتبات والبنية الزمنية

د. حسن حجاب الحازمي

مقدمة:

تستحضر رواية (ساق الغراب)[1] للكاتب السعودي: يحيى امقاسم[2] فترة زمنية قديمة تعود إلى بدايات تشكّل الدولة السعودية الحديثة، متخذة من قرية (عُصَيْرة) وما حولها من قرى وادي الحسيني الممتدة شرقاً إلى جبال(ساق الغراب) إطاراً مكانياً، ومن تاريخ دخول الجيش السعودي إلى منطقة جازان (عام ١٣٥١هـ ـ ١٩٣٢م) إطاراً زمنياً تنطلق منه الرواية، وبانية عالمها المتخيل من خلال أحداث وشخصيات لها تاريخها ومجدها وثقافتها وهويّتها التي تكونت عبر مئات السنين، والتي ستأخذ في الزوال والاضمحلال مع تشكّل الدولة الجديدة، ومدّ نفوذها، وبسط سلطتها.

فما الذي أرادت أن تقوله رواية (ساق الغراب)؟ وكيف قالته؟ وما المسافة بين الواقع والخيال؟ بين التاريخ والفن؟ بين الكاتب والراوي؟ وهل كانت الرواية وهي تسجل على غلافها مكاناً وزماناً: (ساق الغراب ـ الهَرْبَة) تحاول استدراج التاريخ؟ أم تحاول استدراج القارئ عبر عنوانها الفرعي:(الهَرْبَة)، الذي يحمل تأريخاً مسكوتاً عنه، تأريخاً مرتبطاً بدخول الجيش السعودي إلى منطقة جازان، يعيد إلى الأذهان حدث (الهَرْبَة) بكل تفاصيله المحفورة في الوجدان الشعبي والمغيبة عن كتب التاريخ؟

وستسعى هذه الدراسة للإجابة على هذه الأسئلة وغيرها، من خلال فرضيتها التي تفترضها، وهي أن الصراع في رواية (ساق الغراب) صراع ثقافي/ سياسي، بين هويّتين، حُسم تاريخياً لصالح إحداهما، ولكن الرواية تحاول ـ على ما يبدو ـ استعادة هذا الصراع عبر بنيتها السردية لتنتصر للهويّة المهزومة، ولتعيد المتن الذي أصبح هامشاً إلى المتن من جديد.

وسيحاول الباحث إثبات هذه الفرضية من خلال قراءة مكونين مهمين في الرواية، هما: عتبات الرواية، وبنيتها الزمنية، متخذاً من البنيوية السردية منهجاً رئيساً لهذه القراءة.

ويأتي اختيار هذين المكونين لعدّة أسباب منها: أن عتبات الرواية تتجاوز دورها الشكلي إلى دور أكثر فاعلية في بنية الرواية الفنية والدلالية، والزمن في هذه الرواية يشكّل مرتكزاً رئيساً في بنيتها وفكرها، على أن ذلك لا يلغي أهمية المكونات الأخرى، ولكن هذه القراءة ستركز على هذين المكونين لأنهما تراهما المدخل الأكثر ملاءمة لدعم فرضيتها، كما يمكن من خلالهما تناول المكونات الأخرى على أمل أن تتاح فرصة أكبر للباحث ليقرأ الرواية من زوايا أخرى، فهي ثرية بتقنياتها الفنية، ويمكن تناولها من جوانب عدة.

إضافة إلى أن جل القراءات السابقة التي تناولت الراوية [٣]، لم تركز على هذين الجانبين، وهذا ــ ربما ــ ما يجعل هذه الدراسة مختلفة عن سابقاتها، وجديدة في بابها، كونها تتناول الرواية من خلال مدخلين لم تلتفت إليهما الدراسات السابقة، ولعلّها بذلك تضيئ مناطق جديدة في الرواية لم تمس.

تتكون الدراسة من مقدمة تحتوي على فرضية الدراسة، ومنهجها، ومبحثين يتناول أولهما عتبات الرواية، ويتناول ثانيهما بنيتها الزمنية، وستختم الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها.

أولاً: عتبات الرواية:

-١-

يتعامل النقد الحديث مع العتبات بوصفها بنية نصّية، لها مقصديتها، ولها مقدرتها على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة[٤]، فهي جزء من خطاب الكاتب الذي يسعى من خلاله إلى تنظيم عمله، وتوجيه قراءته، والإيحاء بدلالاته، عبر العلاقات المتنامية بين النص وعتباته التي لا تكتمل إلاّ باكتمال القراءة.

لذلك لم يعد يُنظر إلى العتبات على أنها ظواهر نصية ثانوية، أو محطات تواصلية عابرة، أحادية المظهر، بسيطة التكوين(٥)، بل أصبح ينظر إليها على أنها "مكون جوهري من مكونات النص الروائي، شأنها في ذلك شأن باقي المكونات الأخرى التي تدخل في تشكيل لحمة النص وسداه"(٦).

وبهذه النظرة يبوِّئ النقد الحديث خطاب العتبات مكانة عالية، وينقلها من هامش القراءة إلى مركزها، جاعلاً من العتبات بؤراً مركزية مهمة في فهم النص وتأويله، ومدخلاً نقدياً مساعداً على استنطاق النص وإخصابه (٧).

ومن هذا المنطلق سأتناول العتبات في رواية (ساق الغراب ـــــ الهَرْبَة) بوصفها مكوناً من مكونات النص، ومدخلاً مساعداً لقراءته والكشف عن دلالاته الممكنة، مركزاً على مجموعة من هذه العتبات، وهي: العنوان، الإهداء، العناوين الداخلية، وهي عتبات مهمة، أعتقد أن الكاتب فَكَّر فيها ملياً، واختارها بعناية؛ لتؤدي وظائف مهمة في النص، تستحث القارئ على البحث عن دلالاتها وأدوارها التي ترومها.

ـــ ٢ ـــ

يمثّل العنوان العتبة الأهم لأي نص، فهو أول ما تقع عليه عين القارئ، وأول ما يُفكّر به، وأول ما يحفزه على اقتناء الكتاب، أو يُنَفِّره منه، وهو الذي يتسمّى به النص، ويُشْهر، ويُعْرف، لذلك فإنه يُختار بعناية بالغة، وبمقصدية واضحة، ليحقق وظائفه المرجوة، ومنها التسمية، والإشهار، والجذب، والتحفيز، والإيحاء بمضمون النص، والكاتب لا يضع عنوانه إلاّ بعد أن يتأول مقاصد عمله، ويدرك أنه اختار العنوان الأنسب الذي يحقق أهدافه (٨). ومن هنا يكتسب العنوان أهمية بالنسبة للنص الأدبي فيغدو جزءاً من مكوناته لا يمكن فصله عنه، لأنه منبثق منه ودال عليه، وفي الوقت نفسه مدلول له، وتغدو العلاقة بينهما علاقة تلازمية متبادلة، فكما يشير العنوان إلى النص ابتداءً ويحيل إليه ويستبق دلالاته، فإن النص

يحيل إلى العنوان باستمرار، ويستدعيه ويفك شفراته [٩]، لذلك فهو بمثابة النواة المركزية للنص، أو "المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصّه، والنصّ بعنوانه"[١٠].

لذلك فلا غرابة حين يَعُدُّ النقادُ العنوانَ مدخلاً مهماً للقراءة، ومفتاحاً تأويلياً يمكّن القارئ من الربط بين نسيج النص الداخلي والخارجي[١١]، ولا غرابة أيضاً حين يتبوأ العنوان المكان الأبرز في صفحة الغلاف الأمامي، ويأخذ الخط الأكبر حجماً، والأوضح ظهوراً، فذلك مؤشر شكلي أيضاً إلى أهميته، ولفت مبكر لانتباه القارئ إلى دوره الافتتاحي، ووظائفه المنتظرة[١٢].

ولعلّ أول ما يلفت النظر في الغلاف الأمامي لهذه الرواية اشتماله على عنوانين: أحدهما رئيس وهو(ساق الغراب) الذي كتب بخط بارز كبير في النصف الأعلى للصفحة، وبلون مثير وجاذب هو اللون الأحمر، وثانيهما فرعي وهو (الهَرْبَة)، وكتب أسفل العنوان الرئيس باللون الأسود، وبخط أصغر حجماً، يعلوهما اسم الكاتب (يحيى امقاسم) وقد كتب باللهجة المحلية، والعنوان وتوابعه، ــ بشكله الذي حضر به في صفحة الغلاف الأمامي ــ يحقق أول مهامه في لفت انتباه القارئ مبكراً، وفي إثارة كثير من الأسئلة، إذ لماذا حملت الرواية عنوانين (ساق الغراب ــــ الهَرْبَة)؟ وما معناهما؟ ولماذا كان العنوان الأكبر والأوضح (ساق الغراب)؟ مع أن الحدث الأبرز في الرواية هو(الهَرْبَة)، فكل شيء في الرواية مرتبط بهذا الحدث وناتج عنه – كما سيكشف النص عن ذلك لا حقاً – وهل هما واضحان لمن لا يعرف المنطقة التي يتحدث عنها العمل؟ أم أنهما غامضان حتى على الجيل الجديد من أبناء المنطقة التي تتحدث عنها الرواية؟ وهل هذا الإغراب والغموض جزء من عنصر التشويق والإثارة الذي تحرص العناوين الحديثة على إحداثه في نفس المتلقي؟ أم أن له أهدافاً أخرى تتعلّق بفكرة الرواية، وبمقاصد الكاتب؟

ولماذا كتب اسم الكاتب باللهجة المحلية (يحيى امقاسم) على عادة أهل تهامة في إبدال (ال) التعريف بـــ(ام) التعريف، ولم يكتب: يحيى قاسم، أو يحيى قاســـم السبعي، كما هو معروف بوصفه كاتباً له أعمال منشورة ســـابقاً باســـم يحـــيى السبعي[١٣]، هل هو إعلان مبكر عن انتماء الكاتب إلى عالمه الروائي الذي يكتب عنه وتماهيه مع الراوي الذي اختاره لسرد الرواية؟ أم هو نوع من التخفي بحيـــث لو تعرض العمل للمساءلة يمكن التنصل منه؟

أسئلة كثيرة يثيرها العنوان ابتداءً تجعل القارئ يهرع إلى النص، ويســـتنجد به، لعلّه يسهم في فك غموض العنوان الذي يتكون من جزأين غـــير واضـــحي الدلالة – لا من حيث تركيبهما النحـــوي ولا معناهمـــا الـــدلالي–، فـــــ(ساق الغراب)، تتكون من كلمتين مضاف ومضاف إليه، وهي تشكّل في مجملها اسمـــاً معرفاً بالإضافة، لكنها تبقى غير مكتملة المعنى، وفي الوقت نفسه لا تمتلك دلالـــة واضحة في حد ذاتها. – على الأقل ابتداء – و(الهَرْبَة) كلمة مفردة معرفة، لكنهـــا لا تشكّل جملة نحوية مكتملة المعنى، ولا تملك في حد ذاتها دلالة واضحة إلاّ لنفـــر قليل من أبناء منطقة جازان الذين عايشوها أو سمعوا بها، إضافة إلى ذلك فإنهمـــا مخالفان للعرف النقدي للعنوان الرئيس والعنوان الفرعي، الذي يقتضي بأن يكون العنوان الفرعي في الغالب – شارحاً – أو مفسراً للعنوان الرئيس [١٤]، وهنا يأتي العنوان الفرعي مخالفاً للعنوان الرئيس في طبيعته ـــــ كما سيتضح لاحقاً ـــــــ وربما يكون متمماً له حين يوغل القارئ في قراءة النص الذي سيكشف للقـــارئ دلالات العنوان شيئاً فشيئاً.

فساق الغراب – كما سيتضح من خلال النص – مصطلح مكاني، يشير إلى مكان معروف عند أهل تهامة المخلاف ـــــ قديماً ـــ وهو سلسلة جبال السروات والجبال التي تسبقها، الأقرب إلى تهامة (جبال العبادل، وفيفـــا، والـــداير، وبـــني مالك...) وكانوا يسمونها بهذا الاسم لشدة سوادها[١٥]، وقد كانت مصدر خـــير

لهم، فالأمطار التي تهطل عليها تسيل سيولاً في أوديتهم، وتسقي أراضيهم، وتسهم بذلك في تهيئتها للزراعة التي كانت مصدر رزقهم، كما أنها كانت ـــــ لمنعتها ـــ مصدر حماية لهم في حالات الحروب.

أما (الهَرْبَة) فمصطلح زمني تاريخي محفور في الوجدان الشعبي، يعرفه أبناء منطقة جازان بهذا الاسم وهو مرتبط بتاريخ دخول الجيش السعودي إلى منطقة جازان – المعروفة إذ ذاك بالمخلاف السليماني، والواقعة تحت الحكم الإدريسي[١٦] – وما صحب هذا الدخول من هروب كثير من أهالي القرى في تهامة إلى الجبال بأبنائهم الصغار وأهليهم ودوابهم في حالة من الفزع والخوف من ويلات الحرب، فسموا هذا الحدث (الهَرْبَة)، وأصبح تاريخاً فاصلاً ومتداولاً في حياتهم يؤرخون به، فيقولون فلان ولد قبل الهَرْبَة، أو بعدها، وفلان مات في الهَرْبَة أو قبلها أو بعدها، وهكذا.

فالعنوان إذن يتكون من مكونين أحدهما مكاني (ساق الغراب)، والآخر زماني (الهَرْبَة) وبالتالي فإن العنوان الفرعي ليس شارحاً أو مفسراً للعنوان الرئيس، وإنما متمم ومكمل له، فهل أراد الكاتب أن يعلن للقارئ منذ البداية أنها رواية مكان وزمان معاً لا ينفصلان؟ فهي حكاية الهروب إلى جبال ساق الغراب.

أم أنه أرادها منذ البداية رواية مكان، ولكنه أدرك أنه لا يمكن فصل المكان عن تاريخه فأضاف كلمة الهَرْبَة بدلالتها الزمنية المتممة للهدف المقصود، فهي حكاية منطقة ساق الغراب في زمن الهَرْبَة.

وربما كان العنوان الرئيس في ذهن الكاتب هو الهَرْبَة، ولكن بما أنها تمثل التأريخ المسكوت عنه، التأريخ الذي يمكن أن يثير حزازات حين يطرح الآن، وربما يخرج بالرواية عن إطارها الفني المقصود، إلى دلالة تاريخية/ سياسية بحتة، فعدل عن ذلك، وجعلها عنواناً فرعياً، وترك للمكان الذي فروا إليه: (ساق الغراب) المساحة الأكبر، والخط الأبرز على غلاف الرواية، مفسحاً داخلها للزمان(الهَرْبَة) بوصفه الحدث الأبرز الذي تنبني عليه الرواية.

ومع كل هذه الاحتمالات الممكنة فإنها ستكون مقبولة عند الذين يعرفون – سلفاً – معنى العنوانين (ساق الغراب – الهَرْبَة)، ولكن الذين لا يعرفون دلالتهما، سيكون العنوان بالنسبة لهم غامضاً ومشوقاً، لذلك سيستنجدون بالنص، وسيجدون فيه ضالتهم، فكما كان العنوان وسماً للنص ابتداءً ومعرفاً به، ومغرياً بقراءته، فسيكون النص شارحاً للعنوان ومفسراً له، ومحتوياً له؛ لأنه سيكون جزءاً رئيساً من مكوناته البنيوية، فـ(ساق الغراب) سيشكّل الإطار المكاني العام للرواية، والهَرْبَة ستشكّل الإطار الزماني، بل هي الحدث الأبرز في الرواية، فكل ما سعت الرواية إلى رصده مرتبط بهذا الحدث وناتج عنه.

وبالإضافة إلى إنجاز العنوان لوظائفه المهمة، فإنه ربما حقق للكاتب بعض أهدافه من هذا العمل في صورته الكاملة، فاسم (ساق الغراب) كان معلماً وعلماً في زمن مضى، وقد صار إلى النسيان، والهَرْبَة حدث تلاشى تماماً من ذاكرة الأجيال، وكلاهما صار هامشاً منسياً، فإذا بالرواية تستعيدهما وتعيدهما إلى الذاكرة من جديد، وتنتشلهما من الهامش، وتسجلهما في المتن، عنواناً بارزاً لها، يتصدر غلافها، ومسيرة حافلة تسجلها داخلها، وذاكرة لا تمّحي ولا تُنسى في زمن تحتل فيه الرواية مكانة بارزة وتطير عبر الآفاق.

-٣-

فإذا ما انتقلنا إلى عتبة أخرى وهي عتبة الإهداء، فسنجده يتكون من جزأين: جزء يأتي في أول الرواية في المكان المتعارف عليه للإهداء، وجزء آخر مرتبط به ومتمم له ومعطوف عليه، ولكنه يأتي في موقع غريب وجديد وهو نهاية الرواية، وهذا ملمح تجديدي غير مألوف في كتابة الإهداء الذي يأتي عادة في مستهل العمل وتحديداً في الصفحة البيضاء التي تتلو صفحة العنوان الداخلية [١٧]. والكاتب هو الذي يُموضع الإهداء في موقعين أحدهما مألوف والآخر غير مألوف، يجعل لإهدائه صلة تربط أول العمل بآخره، ويستحث القارئ للبحث عن

أسباب ذلك ودلالاته، خصوصاً وأن الإهداء من وجهة نظر النقد الأدبي الحديث لم يعد مجرد خطاب شخصي يحمل تقدير المهدِي إلى المهدَى إليه، وإنما أصبح خطاباً مهماً ـــــ ضمن خطابات النص الموازي ـــــ لا يخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه، أو في اختيار عبارات الإهداء، ليكون موجهاً إضافياً من موجهات معرفة الكاتب والنص على حد سواء(١٨).

ومن هذا المنطلق فإن الإهداء في رواية (ساق الغراب ـــــ الهَرْبَة) ليس بريئاً، ولا نائياً عن تعالقه بالنص المركزي، بل إنه موجه قرائي يثير أسئلة غامضة في جزئه الأول لن يجد القارئ إجابتها إلاّ متأخراً من خلال النص، ويحمل مؤشراً لاستراتيجية الكتابة في جزئه الأخير ربما يكشف عن مرجعية الرواية وعن علاقة الكاتب بالراوي، وهو ما يمكن التوصل إليه من خلال تفكيك الإهداء والبحث في دلالاته.

يأتي الجزء الأول من الإهداء قبل بداية الرواية مباشرة، في صفحتين متتاليتين على هذا النحو:

معراج للرجل.. الذي مزقوا قلبه بويل الله، أبي. و.. -٧-		م . ح وحدهم أجدادي، نسألهم: لا تموتوا أكثر. -٩-

ويأتي الجزء الثاني من الإهداء في نهاية الرواية على النحو الآتي:ومعراج أعلى..

للرجل..

الذي مزقوا قلبه بويل السماء

فيما الله يسلمه الشعلة كاملة،

أبي.

ولأغانيهم العظيمة، مائة سنة يحكونها، وثلاثون عاماً لأنشد بين يدي العالم هذا القليل من تلك الأغاني الكبيرة، إجلالاً لهم سادة الضوء إلى السماء اختياراً: محمد الذروي، عبدالله هبّاش، محمد اَبْرَا حَمُود، أبو هدّاش، علي هبّاش، محمد هاشم، حسن اَبْرَا حَمُود، العلامي، صادقية هبّاش، آل الليل، علي شامي، يوسف هبّاش، عبدالله اَبْرَا محمد هاشم، علي مُنوّر، اَمقاحطي، علي اَبْرَا حَمُود، مريم محمدية، ابراهيم قاضي، محمد عثمان، حسن الاَحوس، حسن اَبْرَا محمد هاشم، الفقيه علي بن يحيى، أحمد زمري، حسن ابن عيسى، ضيف الحازمي، عبده جعبور، علي رديني، أحمد النجّاب، حسين الذروي، عمر الجوحلي، قاسم هاشم، مريم الحاجّة، يحيى اَبْرَا اَحمد، حسن بُو الخير، آمنة قُبولية، علي اَمْزلزلي، محمد حسن هاشم، آمنة مُنوريّة، عبده قاضي، يحيى ابراهيم، علي طَيْري. وللجهات «بن ليلى» شمالاً، «بن قرمشة» جنوبًا.

...

وكأجدادي ولدت شرق صبياء، بمنطقة جازان، جنوب غرب الوطن المملكة العربية السعودية، أيضاً مثلهم أتيت للدنيا بأكثر من تاريخ ميلاد، فقيل إني ولدت في مطلع السبعينات الميلادية، وقيل في منتصفها، والمؤكد أنني ولدت يوماً ما، ولن أغادر مثلهم اختياراً ...

يحيي امقاسم

amgassim@gmail.com

بعبداً عن الحسيني

٢٠٠٧م

-٢٩٦-

فلماذا سماه معراجاً وليس إهداءً مع أنه يحمل صيغة الإهداء؟ ولماذا قسم الجزء الأول في صفحتين مع أنه قصير ويمكن أن تحتويه صفحة واحدة؟ ولماذا استبقى جزءاً متمماً للإهداء ليأتي به في آخر الرواية؟

أسئلة كثيرة يثيرها الإهداء، تجعل منه عتبة مهمة تستدعي التوقف والمساءلة، والبحث في دلالاته وتعالقه مع النص المركزي.

إن كل شيء في الإهداء يشير إلى رغبة الكاتب في التجديد والخروج عن المألوف، بدءاً بالتسمية (معراج)، وانتهاءً بتجزئة الإهداء وتوزيعه على أكثر من صفحة.

فالعروج في اللغة يعني الصعود والارتقاء، حيث ورد في لسان العرب" ... وعرج في الدرجة والسلم يعرج عروجاً أي ارتقى... وفي التنزيل:(تعرج الملائكة والروح إليه...) أي تصعد... والمعراج: شبه سلم أو درجة تعرج عليه الأرواح إذا قبضت... والمعراج: السلم ومنه ليلة المعراج..."[١٩].

واختيار الكاتب لكلمة (معراج) بدلاً من (إهداء) اختيار مقصود، ربما سعى الكاتب من خلاله إلى الإعلاء من قيمة المهدى إليهم، فهم في منزلة عالية جداً تجعل الكاتب يطمح أن تصعد إليهم كلماته، أو أن أرواحهم في السماء العالية، لذلك اختار كلمة معراج لإهدائه لتعرج إليهم كلماته، وهي في كل الأحوال تعبير جديد في هذا السياق، تلفت النظر وتشد الانتباه إلى ما سيأتي بعدها ... ففي

الجزء الأول من الإهداء الذي يتصدر الرواية، يقف القارئ على مجموعة من المفارقات: قصر النص مع الرغبة في الإيحاء بطوله، والجمع بين الخاص والعام، فالمعراج أو الإهداء الأول عبارة عن نص قصير موجز شأنه في ذلك شأن طبيعة الإهداءات التي "لا تتعدى بضعة أسطر لدى البعض، بل بضع كلمات لدى البعض الآخر" (٢٠)، ومع ذلك فإن الكاتب يُجزِّئه في صفحتين في تشكيل كتابي مقصود، ربما ليترك للقارئ تخيل ما يملأ فراغ الصفحة، ويستكمل ما يلي حرف الواو (و..)، وربما ليتيح للنص ملء هذه الفراغات.

أما نوع الإهداء، فهو إهداء خاص، وهو النوع الذي يتوجه به الكاتب إلى الأشخاص المقربين منه (٢١)، وهم في هذا الإهداء شخصان: أولهما واضح وهو والد الكاتب (أبي)، والثاني: غامض رمز إليه بـ(م .ح)، وهما رمزان لا يوجد ما يجلوهما، فقد تكونان الحرفين الأولين لاسم شخص، وقد يكون هذا الشخص ذكراً أو أنثى، والكاتب لا يريد أن يكشف عنه لأسباب اجتماعية أو سياسية أو لأسباب خاصة(٢٢).

ولكنه بالتأكيد شخص مهم بالنسبة للكاتب، لذلك أشركه مع والده في الإهداء، وجعل له صفحة مستقلة، وهذا ربما يكون سبباً آخر في تجزئة الإهداء الأول في صفحتين، فكأن الصفحة الأولى مخصصة لوالده والصفحة الثانية مخصصة لـ(م . ح). غير أن عبارات الإهداء تنتقل به من الخاص إلى العام، وتجعله مؤشراً على النص، ففي إهدائه لوالده (معراج للرجل.. الذي مزقوا قلبه بويل الله، أبي) يلحظ أن كلمة الرجل لا تعني هنا تحديد الجنس فهو معروف ومحدد بالضرورة من خلال كلمة (أبي)، ولكنها تعني: الرجولة/ الموقف/ البطولة في مواجهة آخرين تحددهم جملة (الذين مزقوا قلبه بويل الله) ولكنها لا تسميهم ولا تعرفهم، وبذلك يتحول الأب إلى رمز للرجولة والبطولة، ويتحول الإهداء من إهداء خاص إلى إهداء عام وهو الذي "يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات

والهيئات والمنظمات والرموز..." [٢٣]، ليحمل الإهداء وجهين في آن واحد، فهو خاص كونه موجهًا إلى الأب بوصفه أقرب الأقربين للكاتب، وهو عام حين ننظر إلى الأب بوصفه رمزاً للرجولة والبطولة في مواجهة أولئك الذين مزقوا قلبه بويل الله. وهذه الجملة الأخيرة تثير أسئلة مهمة، فمن هم الذين مزقوا قلبه بويل الله؟ وهل يمكن أن يجد القارئ إجابة ذلك من خلال النص؟ وبهذا يكتسب الإهداء بعداً ترميزياً، ويخلق أفق انتظار، يستحث القارئ للبحث عن دلالاته داخل النص.

أما الجزء الخاص بـ (م . ح) فيبدو أكثر غموضاً وترميزاً، فالمهدى إليه مجهول، وجملة: (وحدهم أجدادي، نسألهم.. لا تموتوا أكثر) تشير إلى علاقة حميمة بين الكاتب والمهدى إليه، فهو أو هي يشارك الكاتب في معرفة أجداده، ويشاركه في الطلب منهم بألاّ يموتوا أكثر؛ لأن السؤال هنا ليس بمعنى الاستفهام وإنما بمعنى الطلب، ولكن كيف يمكن أن يطلب منهم طلبا كهذا؟ هل أراد الكاتب أن يقول لهم وللقارئ وللمهدى إليه، بأنه سيعيد إليهم الحياة من جديد في متن هذه الرواية، حياة حافلة لا تموت، ومجداً عظيماً لا يُمحى؟ ربما.

أما الجزء الثاني من الإهداء فيأتي في نهاية الرواية، معطوفاً على الجزء الأول، ومتمماً له، ومؤكداً – ربما – ما عناه الكاتب في البداية، فها هو يكرر الإهداء مرة أخرى إلى أبيه: (ومعراج أعلى للرجل الذي مزقوا قلبه بويل السماء، فيما الله يسلمه الشعلة كاملة، أبي)، وإذا كانت الصورة لم تكن واضحة، ولم يكن الذين مزقوا قلب والده بويل الله/ بويل السماء/ معروفين في البداية، فإن القارئ سيدرك في نهاية الرواية أنهم أولئك الغزاة الذين يمثلون الدولة الجديدة، والذين دخلوا أرضهم، وسعوا إلى تغيير عاداتهم وتبديل ثقافتهم، وطمس هويّتهم، وكانوا يهددون كل من يخالفهم بويل الله، ويشير الكاتب من خلال عبارات الإهداء إلى أن والده ربما كان أقرب منهم إلى الله الذي أسلمه الشعلة كاملة، فأي شعلة هذه؟ هل هي شعلة الحق؟ أم شعلة اليقين؟ أم شعلة الرضا؟

ويكمل إهداءه لأغاني أجداده العظيمة، التي قضوا مائة عام يحكونها، واستغرق الكاتب ثلاثين عاماً – وهي عمره عندما بدأ كتابة الرواية تقريباً – لينشد بين يدي العالم جزءاً من تلك الأغاني، ويذكرهم بالاسم فرداً فرداً، مؤكداً في نهاية إهدائه بأنه امتداد لأجداده العظماء، فمثلهم ولد شرقي صبياء محملاً بأكثر من تاريخ ميلاد، وكأنه بذلك يلغي المسافة الفاصلة بينه وبين الراوي الافتراضي، مؤكداً أن تلك الصفحات الكثيرة التي جاءت بين الإهدائيين هي جزء من سيرة أجداده العظماء في قرية عصيرة، بكل صراعاتها، وعزتها، وشموخها، وتاريخها، وعاداتها، وتقاليدها، وأساطيرها، وألعابها، وأهازيجها، وأمثالها، أنشدها بين يدي العالم، كما يفعل شعراء الملاحم، لينتزعها من قعر الهامش – هامش النسيان – ويضعها في متن عمل روائي يخلق بها في فضاءات العالم، ويخلّدها.

إن الإهداء بصورته التي جاء بها، وبعباراته التي حملها، يشي بمقصدية الكاتب ونواياه، فالرغبة في التجديد والخروج عن المألوف تبدو واضحة من خلال اختياره كلمة جديدة تماماً وهي (معراج)، ومن خلال التشكيل الكتابي، ومن خلال المزج بين الخاص والعام، ومن خلال تموقع الإهداء في مكانين أحدهما مألوف وهو: بداية الرواية، والآخر غير مألوف وهو: نهاية الرواية؛ ليغدو الإهداء بجزئيه إطاراً يحتوي النص المركزي، أو بمثابة قوسين كبيرين يحاصران النص المركزي ويحتويانه ويشاركان في تفسيره.

وكذلك فإن الرغبة في دمج الإهداء بالنص المركزي، وجعله بؤرة مهمة يمكن أن تسهم في إثارة المتلقي ودفعه للبحث عن دلالاته وتعالقه مع النص، تبدو أيضاً واضحة من خلال جزئي الإهداء، فالجزء الأول بغموض عباراته ورمزيتها، وبالفراغات والنقاط المتعمدة، يخلق أفق انتظار، ويبني توقعات ستدفع القارئ قدماً للبحث عن دلالاتها داخل النص، ليفهم ما عجز عن فهمه، ويكمل الفراغ المسكوت عنه.

أما الجزء الثاني من الإهداء، الذي جاء في نهاية الرواية، فإنه سيكشف ما كان غامضاً في الجزء الأول خصوصاً فيما يتعلّق بأجداده (وحدهم أجدادي، نسألهم: لا تموتوا أكثر)، فإذا كان الجزء الأول يفرض على القارئ سؤالاً مهماً وهو: كيف يمكن أن يطلب الكاتب من أجداده أن لا يموتوا أكثر، فإن نص الرواية، والجزء الثاني من الإهداء يشيان بالإجابة، فها هو يذكرهم بالاسم فرداً فرداً، ويشير إلى أن النص لم يكن إلاّ جزءاً من أناشيدهم وحكاياتهم، وكأنه بذلك إنما كتب النص ليبث فيهم الحياة من جديد ويخلّدهم.

إضافة إلى أن ذكر أسمائهم الحقيقية ـــ وكثير منهم كانوا شخصيات روائية – يحيل إلى المرجعية الواقعية للرواية، ويكشف استراتيجية الكاتب والكتابة، خصوصاً حين ختم بالتعريف بنفسه بأنه مثل أجداده ولد شرق صبياء، فكأنه بذلك يلغي المسافة بين الكاتب والراوي، ويعلن أن الراوي هو الكاتب، وهو أمر سينعكس على الرؤية السردية والصيغ السردية داخل النص، وهذا الإعلان الأخير سيكون بمثابة مفتاح نقدي يساعد القارئ في فهم استراتيجية الكتابة، فالرؤية السردية التي اختارها الكاتب هي الرؤية من الخلف، يمثّلها راوٍ كلّي العلم من خارج الحكاية، يسرد بضمير الغائب، ويتحرك بحرية بين الشخصيات والأمكنة والأزمنة، ويعلم أكثر مما تعلم الشخصيات، وهذه الرؤية يفترض أن تكون موضوعية حيادية، لكن تماهي الكاتب مع الراوي جعلها أقرب إلى الذاتية، وبدا الراوي – الذي يمثّل الكاتب – منحازاً إلى أجداده وقبيلته، وأماكنهم التي يتحركون فيها وينتمون إليها، وأسمائهم وألقابهم، وعاداتهم، وتقاليدهم، وأشعارهم وأمثالهم. أما الشخصيات الأخرى التي تمثل الدولة الجديدة، فهم مجرد أغراب لا أسماء لهم ولا تاريخ، ولا أصوات، فكل أصواتهم محوّلة ومنقولة عبر الراوي أو شخصيات القبيلة، وبذلك تحولت الرؤية السردية من الموضوعية إلى الذاتية.

وهذا بدوره انعكس على الصيغ السردية في الرواية الحافلة بعدّة خطابات، منها خطاب الراوي وخطاب الشخصيات، والخطاب الثقافي المتمثل في الأشعار والأمثال والحكم والحكايات الأسطورية، فهذه الخطابات على الرغم من تنوعها، فإنها تحمل خطاباً واحداً وصوتاً واحداً هو صوت الراوي ومن خلفه الكاتب.

فخطاب الراوي – سواء الخطاب الإخباري، أو الخطاب التصويري، أو الخطاب الشارح – خطاب منحاز للقبيلة ولأجداده، يخبر عن ما حدث لهم أثناء الهَرْبَة وبعدها، ويصور عاداتهم وتقاليدهم، ويستعيد تاريخهم، ويقدم قيمهم، ويرسم هويّتهم، أما خطابه الشارح فيفسر ويشرح المفردات والمعاني الغامضة المرتبطة بلهجتهم.

وكذلك كان خطاب الشخصيات مرتبطاً فقط بشخصيات القبيلة، مُوْرَداً بلهجتهم المحلية، ويتولى الراوي شرحه وتفسيره داخل المتن.

ومثله الخطاب الثقافي الذي حمل أشعار القبيلة وأمثالها وحكمها وأساطيرها مقدماً في الغالب بلهجة القبيلة، أي بلغتها الخاصة بوصفها هويّة دالّة عليهم.

لذلك فإن القارئ لا بُدّ أن يستحضر مقولة الكاتب في الجزء الثاني من الإهداء التي يقول فيها بأنه هو الذي ينشد حكايات أجداده بين يدي العالم، مسقطاً المسافة الفاصلة بينه وبين الراوي، وكاشفاً عن استراتيجية الكتابة التي قادت إلى هذه الرؤية الذاتية، وأثرت على الصياغة السردية، وكشفت للقارئ السر وراء كل ذلك فالراوي/الكاتب يحاول استعادة تاريخ أجداده وهويّتهم التي طمسها الزمن عبر هذا النص.

وبذلك يتجاوز الإهداء وظيفته الشكلية، ليغدو جزءاً مهماً في النص، وعاملاً مساعداً في فهمه وتأويله.

— ٤ —

وتأتي العناوين الداخلية لتشكّل عتبات مهمة أيضاً، إذ إنها تعد " بمثابة الصوت الآخر للمؤلف في توجيه عملية تنظيم قراءة النص الروائي بطريقة غير مباشرة"(٢٤)، ومع أن حضورها داخل النص ليس إلزامياً، وإنما يخضع لخيارات الكاتب ومقاصده، فإنها حين تحضر تصبح مهمة للنص، لأن الكاتب تقصّد المجيء بها لتؤدي وظائف مهمة لا تقل أهمية عن وظائف العنوان الرئيس. فإذا كان العنوان الرئيس يكثف النص المركزي، ويشكّل بؤرته ونواته التي يتحرك حولها وعليها، فإن العناوين الداخلية تأتي لتكون مكثفة لفصولها التي تعنونها، ومشكلة بؤرتها ونواتها التي تتحرك حولها، ورابطة بين النص وعنوانه ومنظمة للعمل ككل، وداعمة لتماسكه وبنائه (٢٥).

وهذا ما سعت العناوين الداخلية في هذه الرواية إلى تحقيقه، فهي جزء من خطاب الكاتب – غير المباشر – في تنظيم عمله، وهي التي تشكّل هيكل الرواية، وعليها تنبني أشياء كثيرة في النص.

تتكون الرواية من ثلاثة أجزاء، حمل كل جزء عنوانا خاصاً، وهي: (الهَرْبَة) ويندرج تحته عشرة فصول مرقمة من (١ ـــــ ١٠)، و(فحولة إلى حين) ويندرج تحته سبعة عشر فصلاً، مرقمة من (١ ـــــ ١٧)، (والشارق) ويندرج تحته أحد عشر فصلاً مرقمة من (١ ـــــ ١١). بالإضافة إلى عنوان داخلي آخر، افتتحت به الرواية وهو (من فحولة إلى حين)، و لم يحمل رقماً، و لم يكن ما يندرج تحته طويلاً كباقي العناوين، بل إنه لا يتجاوز ثلاث صفحات، ويبدو أنه مستل من الجزء الثاني من الرواية الذي يحمل عنوان (فحولة إلى حين) بدليل تقديم من التبعيضية: من (فحولة إلى حين) فهو إذا يمثّل استباقاً زمنياً لأحداث الرواية، ولا بُدّ أن الكاتب قدّمه لأغراض فنية ومضمونية، إذ يصوّر مشهد ختان(حمود الخير) لنفسه بصورة بطولية تؤكد انتماءه لأهله في رجولتهم، ولقريته (عصيرة) في مجدها، ويحمل كثيراً من بذور التشويق: فما الذي دفع(حمود الخير) إلى ختن نفسه بتلك

الطريقة القاسية؟ ومن هو الشخص الذي سمع حمود لهاثه بين الأحراش؟ ومن هم الذين سنوا العقاب لمن يقوم بختان نفسه؟ ولماذا أحاط أهله هذا الأمر بسرية تامة؟ وتحرك والده الشيخ (عيسى الخير) من فوره إلى أمير صبياء ليدعوه لحضور احتفالهم بختان ابنه وهو الذي لم يكن يستجيب أبداً لدعوة الأمير لزيارته؟

أسئلة كثيرة يثيرها هذا الاستهلال الاستباقي المنتزع من الجزء الثاني من الرواية ـــ إذ إنه يأتي سابقاً لبدايتها بخمس سنوات ـــ فلماذا انتزعه الكاتب من موقعه الرئيس وجاء به في مطلع الرواية؟ هل أغراه المشهد البطولي؟ أم أنه أراد من خلال الأسئلة المشوقة التي يبثها هذا المقطع أن يستثير فضول القارئ ويستميله للاستمرار في القراءة بحثاً عن إجابات للأسئلة المثارة؟ أم أنه أراد أن يقدم صورة مبكرة لبطولة القبيلة من خلال بطولة صبي من صبيانها، ويشير إلى الصراع بين القبيلة والإمارة، ويومئ أيضا إلى حالة التضعضع التي ستؤول إليها القبيلة؟ وأيا كانت الإجابة، فإن هذا العنوان الداخلي يشكّل أول عتبات النص (الداخلية)، وهو دال على محتوى الجزء الذي عنونه، وفي الوقت نفسه مدلول له، وهو مثير بصيغته، ومحتواه، ومحفز قرائي، كما أنه كسر تراتبية الزمن السردي، وخلق أفق انتظار، وبنى في ذهن القارئ توقعات ستتحقق لاحقاً من خلال النص.

ويأتي العنوان الداخلي الثاني(الهَرْبَة) ليعنون الجزء الأول من الرواية المكون من عشرة فصول، وهو عنوان مهم جداً، فهو جزء من العنوان الرئيس (ساق الغراب ـــ الهَرْبَة)، ومن ثم فإنه يستحضر جزءاً من العنوان الرئيس داخل متن النص، ويحقق الربط بين النص وعنوانه، وفي الوقت نفسه سيقوم من خلال محتوى الجزء الذي يعنونه بفك غموض العنوان الرئيس، فالهَرْبَة التي بدت مجهولة في البداية، سيعرف القارئ من خلال هذا الجزء أنها حدث تاريخي يحوله الراوي إلى حدث روائي ؛ ويبني عليه الرواية كلّها، فهي تمثل الحاضر الروائي ونقطة البداية التي انطلقت منها الرواية، وستكون نقطة تحول كبرى في تاريخ القرية، فكل ما

سيأتي بعدها ناتج عنها، ولذلك استحقت أن تكون عنواناً للجزء الأول من الرواية، فهي دالّة عليه وواسمة له، وحاضرة بامتداده ومشكلة وحدة زمنية كبرى من وحدات النص، وهذا الجزء بفصوله العشرة ظل يحيل باستمرار إلى عنوانه (الهَرْبَة) ويستدعيه، ويسجل تفاصيله.

أما العنوان الداخلي الثالث (فحولة إلى حين) فيحمل إشارة أولية في ذاته تومئ إلى فحولة مؤقتة، فحولة ربما يأتي زمن ما وتُفقد، وهو ما سيؤكده هذا الجزء الذي يعد أكبر أجزاء الرواية من حيث عدد الفصول وعدد الصفحات، وفيه ستعيش قرية عصيرة، آخر أفراحها، وستفقد رجالها واحداً واحداً، وستبدأ قوتها في التحلل والضعف أمام القوة الجديدة والثقافة الجديدة، وبذلك يغدو العنوان دالاً على الجزء الذي يعنونه، ومدلولاً له، يحضر برمزيته باستمرار، ويستدعيه القارئ على امتداد فصول هذا الجزء السبعة عشر، ففحولة (حمود) منقوصة ببتره جزءاً من حشفته أثناء عملية الختان، وفحولة الشيخ (عيسى الخير) منقوصة لعدم تمكنه من الدخول بزوجته، وفحولة القبيلة منقوصة بموت رجالها العظماء وتراجعها أو انسحابها شيئاً فشيئاً أمام السلطة الجديدة والثقافة الجديدة.

ويأتي العنوان الداخلي الرابع (الشارق) ليكون العتبة الأخيرة للنص، وهو اسم للتل الذي دفن فيه (بن شامي) مع بندقيته (شارق)، وسمي التل باسم بندقيته، وسيتحول هذا التل المسمى (الشارق) إلى مقبرة يدفن فيها أهالي القرية، ففيه دفن (سبيع) أخو الشيخ (عيسى الخير) الذي مات مقتولاً في حادثة بشعة ما كان لها أن تحدث لأحد من أبناء قرية (عصيرة) قبل هذا الزمن. وفي هذا الجزء من الرواية سيموت الشيخ (عيسى الخير)، وستموت (صادقية) أم الشيخ، وقائدة القبيلة الحقيقية، وسيدفنون في تل (الشارق)، وسينتحر (حمود الخير)، وستستسلم القبيلة تماماً للثقافة الجديدة، وللسلطة الجديدة ولن تبقى سوى (شريفة) وحدها تحلم بالمجد القديم يولد من جديد.

وكأن عنوان هذا الجزء ـــــ على الرغم مما يحمله من دلائل لغوية على الإشراق والشروق ـــــ كان أكثر وفاءً لدلالته الاصطلاحية بوصفه مكاناً للموت (مقبرة)، ليغدو أيضاً مكاناً رمزياً ربما يحيل إلى موت القبيلة وموت المجد القديم، وهو ما انتهت إليه الرواية على الرغم من بذور الأمل التي كانت تتخلّق في نفس (شريفة) وحدها.

فهل يمكن أن يكون حلم (شريفة) في عودة القبيلة إلى مجدها القديم، هو الرواية نفسها التي حاول الكاتب من خلالها استعادة هذا المجد؟ وهل يمكن أن يكون لـ(شريفة) علاقة بـ(م.ح) التي أهدي إليها العمل؟ ربما.

فالعناوين الداخلية في هذه الرواية إذن لم تكن مجرد حلية شكلية، أو تقليد أدبي، وإنما كانت عملاً مقصوداً له وظائفه ودلالاته، فهي التي شكّلت هيكل الرواية، ومن خلالها تم الربط بين النص والعنوان الرئيس، وعليها ينبني النظام الزمني للرواية، إضافة إلى ارتباطها الوثيق بالأجزاء التي تعنونها – دالّة ومدلولاً لها –.

***

ويمكن القول بعد هذه الوقفة عند خطاب العتبات في رواية (ساق الغراب ـــــ الهَرْبَة)، بأنه خطاب يستحق التوقف والقراءة، بدءاً بالعنوان الرئيس، فالإهداء ـــــ بقسميه ـــــ فالعناوين الداخلية، لأنها خرجت عن وظائفها الشكلية، لتكون مكوناً من مكونات النص، وجزءاً من بنيته الفنية والمضمونية، وعاملاً مساعداً في فهمه وتأويله، والكشف عن استراتيجية الكتابة وأهدافها.

ثانياً: البنية الزمنية

–١–

يشير الباحثون في السرديات البنيوية[٢٦] إلى أن كل نص حكائي أو شكل سردي يقوم على ركيزتين، أولاهما: القصة أو الحكاية بأحداثها وشخصياتها

وفضائها – في شكلها الخام – وثانيهما: الخطاب أو السرد، وهو الطريقة التي تقدَّم بها هذه القصة داخل الشكل السردي المختار.

والرواية بوصفها أحد الأشكال السردية الحديثة لا تخرج عن هذا التصور، فهي تقوم على هاتين الدعامتين: القصة والخطاب، فالقصة هي المادة الحكائية الخام التي تشكلت في الرواية، والخطاب: هو الطريقة التي تقدم بها هذه المادة الحكائية داخل الرواية؛ لذلك فإن الخطاب الروائي – في السرديات البنيوية – هو موضوع التحليل، كونه هو الذي يحمل الشكل الفني، وهو الذي يمثّل خيارات الكاتب الجمالية التي اختارها لتقديم مادته الحكائية، ولإعطائها شكلها الفني الذي يميزها، وإكسابها دلالات معينة بناء على هذه الخيارات، ويتم تناول الخطاب الروائي من خلال ثلاثة محاور رئيسة، وهي: البنية الزمنية للرواية، والرؤية السردية التي قُدِّمت من خلالها الرواية، والصيغ السردية التي حوتها الرواية [٢٧].

وسيتوقف الباحث عند البنية الزمنية في رواية (ساق الغراب)، – بوصفها إحدى مكونات الخطاب الروائي المهمة؛ ولأنها تمثل مرتكزاً رئيساً في هذه الرواية – ساعياً إلى الكشف عن دورها في تشكيل الرواية، ودعم فكرتها التي افترضتها هذه الدراسة، علماً بأنه سيتحتم على الباحث تناول المكونات الأخرى للخطاب – ضمناً – لترابط هذه المكونات، وتأثيرها المتبادل فيما بينها، لكن مدخل الدراسة الرئيس الذي ستركز عليه وتستنطقه هو البنية الزمنية.

-٢-

هناك ثلاث نقاط رئيسة يتوقف عندها النقاد [٢٨] تتعلّق بالعلاقة بين زمن القصة/ الحكاية، وزمن الخطاب/ السرد، الأولى ترتبط بالترتيب الزمني للأحداث، والثانية تتعلّق بالمدة الزمنية التي تستغرقها الأحداث، والثالثة تتعلّق بتواتر الأحداث أي تكرارها من عدمه. وهذه المفارقات الزمنية هي التي لفتت نظر النقاد، فالقصة أو الحكاية هي سلسلة الأحداث التي لها بداية ونهاية، ويخضع الزمن فيها للتتابع

المنطقي، وهي متشعبة ومتعددة، وكثيرة التفاصيل والكاتب لا ينقل الحكاية كما هي، وإنما يختار منها ما يخدم بنية نصّه الفنية، ويحقق أغراضه المتعددة، فهو يتدخل في ترتيب الأحداث، إذ قد يبدأ بها من نهايتها ويكر راجعاً إلى بدايتها، وقد يبدأ بها من منتصفها، ويظل يتحرك متقدماً ومتأخراً، وقد يبدأ بها من بدايتها ويحاول السير بها وفق تتابعها الزمني المنطقي، لكنه لا يستطيع تحقيق التطابق الكامل معها، لأن الحكاية قد تتضمن مجموعة من الأحداث التي تحدث في وقت واحد، "والروائي لا يستطيع أبداً أن يروي عدداً من الوقائع في آن واحد، لذلك يلجأ إلى ترتيبها تتابعياً لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، وهكذا فإن التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالاً إلاّ في بعض الحكايات العجيبة القصيرة على شرط أن تكون أحداثها متشابهة وليست متداخلة"(٢٩).

ومن هنا تنشأ المفارقات الزمنية بين زمن القصة/ الحكاية، وزمن الخطاب/ السرد، عبر خيارات الكاتب التي يختارها لنقطة البداية التي تمثل الحاضر الروائي، ومن ثم عمليات التقديم والتأخير التي تتم عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ليتدخل الكاتب في إعادة ترتيب الحكاية متراحاً عن سيرها الخطي التتابعي لإحداث الأثر الجمالي المتوخى.

والكاتب أيضاً لا يستطيع أن يروي القصة أو الحكاية كاملة في نصه، لتشعّبها وتعدّدها، ولذلك يلجأ إلى اختيار الأحداث التي يرى أنها مهمة وتخدم فكرته، فيتوقف عندها مُفَصِّلاً، ويتجاوز الأحداث التي يرى أنها ليست مهمة.

ويتم ذلك عبر أربع تقنيات: اثنتان منها مختصتان بتسريع زمن السرد، وهما الحذف والخلاصة، ففي الحذف يتم تجاوز فترات زمنية وأحداث لا يشار إليها، وفي الخلاصة يتم تلخيص أحداث وفترات زمنية بصورة موجزة، وهاتان الحركتان تؤديان إلى تسريع إيقاع السرد الزمني وتكشفان عن خيارات الكاتب المتاحة في خطابه.

أما التقنيتان الأخريان فهما مختصتان بإبطاء زمن السرد، وهما تقنيتا المشهد والوقفة، ففي المشهد يتم إبطاء حركة السرد بصورة كبيرة إما بوضع القارئ أمام مشهد حواري تتحاور فيه الشخصيات، وإما بتقديم حدث بكل تفاصيله ويتجلى فيه السرد التصويري الذي يقدم الحركة والصوت، والتفاصيل الدقيقة للحدث.

أما الوقفة الوصفية فتتم حين يتوقف الراوي لوصف شخصية أو مكان موقفاً حركة السرد الزمنية، وفي كلا الحالتين يتم إبطاء زمن السرد، واختيار ما يراه الكاتب مناسباً من زمن الحكاية للتفصيل عبر خطابها. وهذه الحركات الأربع هي التي ترسم إيقاع السرد، وتحدّد مدته واستغراقاته الزمنية.

والكاتب قد يروي ما حدث مرة واحدة، وقد يروي ما حدث مرة واحدة عدّة مرات ليقدمه من وجهات نظر متعددة، وقد يروي ما حدث عدّة مرات مرة واحدة، عبر ما يعرف في التقنيات السردية بالتواتر، وهي تقنية تكشف عن خيارات الكاتب المتعددة في خطابه.

فالكاتب في خطابه إذن يعيد ترتيب الحكاية، فيختار البداية التي يراها مناسبة، ويقدم ويؤخر بحسب رؤيته الفنية، ويسرّع إيقاع نصه ويبطئه متجاوزاً بعض الأحداث من الحكاية، ومتوقفاً عند أحداث أخرى، ويستطيع أن يروي ما حدث مرة واحدة عدّة مرات، أو يروي ما حدث عدّة مرات مرة واحدة. وكل هذه الإجراءات التي يلجأ إليها الراوي تتعلّق بالنظام الزمني الذي يبنيه في خطابه محدثا الفرق بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وهو ما يسميه سعيد يقطين "عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعداً متميزاً خاصاً"(٣٠) يتجلى في خطابها الذي يسعى من خلاله الكاتب إلى إحداث الأثر الفني والمضموني المتوخى.

وسأتوقف عند هذه التقنيات الزمنية التي أجراها الكاتب في رواية (ساق الغراب)، ساعياً إلى الكشف عن استراتيجية الكاتب في بناء خطابه الزمني، والأثر

الجمالي الذي حاول تحقيقه، والدور الذي أداه البناء الزمني في الرواية دعماً لفكرتها.

-٣-

تستهل الرواية بمشهد ختان (حمود الخير) لنفسه في الأحراش في موقف بطولي يستحضر قوة القبيلة وبطولاتها، ممثلاً في صبي من صبيانها لم يبلغ مبلغ الرجال بعد، وهذا المشهد يحمل عنوان (من فحولة إلى حين)، وهو منتزع من الجزء الثاني من الرواية الذي يحمل عنوان: (فحولة إلى حين)، ومن ثم فهو يمثّل استباقاً للأحداث، إذ يسبق الحاضر الروائي الذي سيختاره الكاتب بداية لروايته بخمس سنوات، وهذا الاستباق يأتي في البداية ليكسر التسلسل التتابعي لأحداث الرواية، ويحدث أول مفارقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وينثر بذور التشويق من خلال ما بثه المشهد من أسرار وإيحاءات تومئ إلى طبيعة الصراع بين القبيلة والدولة الجديدة، ويطرح أسئلة تدفع القارئ للسير قدماً في قراءة النص بحثاً عن إجاباتها.

وبعد هذا المشهد الاستباقي الذي شغل ثلاث صفحات يأتي الجزء الأول من الرواية المعنون بـ (الهَرْبَة) ممثلاً البداية الحقيقية للرواية أي حاضرها الروائي الذي انطلقت منه - وهو يحمل إشارة واضحة - إلى زمن تأريخي مرتبط بدخول الجيش السعودي إلى منطقة جازان المعروفة في تلك الفترة الزمنية بـ(المخلاف السليماني)، وذلك عام (١٣٥١هـ ـ١٩٣٢م)، ونتج عن هذا الدخول حدث (الهَرْبَة) الذي عاشته المنطقة، وتناقله أبناؤها كمصطلح دال على ذلك التأريخ، لكنه لم يذكر في كتب التاريخ بهذا الاسم، وإنما ذكر على أنه فتنة [٣١]، وربما كان إثبات الكاتب لهذا المصطلح في عنوان الرواية، وفي جزئها الأول تأكيداً لما افترضته في البداية عن طبيعة الصراع السياسي الثقافي في الرواية، ورغبة الكاتب في انتزاع الماضي من هامش النسيان وإعادته إلى المتن.

يتكون الجزء الخاص بـ(الهَرْبَة) من عشرة فصول مرقمة من (١-١٠) ويغطي فترة زمنية تقدر بعام تقريباً - بحسب الإشارات الزمنية المبثوثة داخل فصوله - وهو بذلك يشكّل الوحدة الزمنية الأولى في الرواية.

ثم يأتي بعده الجزء الثاني المعنون بـ(فحولة إلى حين) مشتملاً على سبعة عشر فصلاً مرقمة من (١-١٧) ويبدأ بعد خمسة أعوام من الجزء الأول، أي أن الراوي تجاوز خمس سنوات لم يتوقف عندها، ليبدأ هذا الجزء بحدث الخصومة التي حدثت بين (بشيبش) و(حمود)، التي بسببها أقدم (حمود) على ختن نفسه وهو في السادسة عشرة من العمر، بينما كان يقود القافلة يوم (الهَرْبَة) وهو في حدود العاشرة من عمره. ويغطي هذا الجزء أربعة عشر عاماً - كما يفهم من خلال الإشارات الزمنية - إذ بدأ و(حمود الخير) في السادسة عشرة من عمره، وانتهى في فصله الأخير بإشارة زمنية إلى أن عمره يصل إلى الثلاثين عاماً تقريباً [٣٢]. وهو بذلك يشكّل الوحدة الزمنية الثانية في الرواية.

ثم يأتي الجزء الثالث المعنون بـ(الشارق) مشتملاً على أحد عشر فصلاً مرقمة من (١-١١)، ومتجاوزاً عدّة شهور لم يحدّدها الراوي، ولكنه ألمح إليها من خلال الإشارة إلى مرض الشيخ الذي امتد لشهور [٣٣]. وسيغطي هذا الجزء بضعة أشهر؛ لكنه كان حافلاً بالاسترجاعات الكثيرة - داخلية وخارجية - بعضها يعود إلى ما بعد بداية الرواية، وبعضها يعود إلى أزمنة قديمة تسبق بداية الرواية، وهي استرجاعات شارحة ومفسرة لكثير من أحداث الرواية. ويشكّل هذا الجزء الوحدة الزمنية الثالثة في الرواية.

فالكاتب إذن يضعُ أمام القارئ ثلاث وحدات زمنية كبرى يتكئ عليها خطاب الرواية الزمني، كما في الجدول التالي:

أجزاء الرواية	عدد الفصول	الفترة الزمنية	عدد الصفحات	فترات زمنية توقف عندها الراوي مفصّلاً

الجزء الأول (الهَرْبَة)	١٠	عام	٥٠	عدّة أيام
تم تجاوز خمس سنوات قبل بداية الجزء الثاني				
الجزء الثاني (فحولة إلى حين)	١٧	١٤ عاماً	١٥٠	عدّة أيام
تم تجاوز بضعة شهور قبل بداية الجزء الثالث				
الجزء الثالث (الشارق)	١١	عام	٧٠	عدّة أيام

فالخطاب إذن يتناول ستة عشر عاماً من زمن الحكاية الذي يتجاوز واحداً وعشرين عاماً، ويمكن الإشارة إلى أهم النقاط التي يكشف عنها مبدئياً هذا النظام الزمني:

أ- يكشف هذا الترتيب عن ثلاث وحدات زمنية كبرى تشكّل الرواية، وكل وحدة زمنية تحمل عنواناً داخلياً خاصاً، وبذلك تغدو العناوين الداخلية جزءاً لصيقاً بالبنية الزمنية للرواية.

ب- يكشف هذا الترتيب عن سير الزمن التتابعي في إطاره العام، فكل وحدة تمثل فترة زمنية سابقة على التي تليها، ومع ذلك فهناك كثير من الاسترجاعات والاستباقات داخل هذه الوحدات الزمنية تكسر هذه التراتبية وهو ما سأشير إليه عند الحديث المفصل عن هذه الوحدات الزمنية.

جـ - يكشف هذا الترتيب عن وجود ثغرات حكائية - غير موجودة في زمن الخطاب - تم تجاوزها، فالوحدة الثانية تقفز خمس سنوات بعد الوحدة الأولى، والوحدة الثالثة تقفز عدّة أشهر - غير محددة - بعد الوحدة الثانية.

وداخل كل وحدة فترات زمنية تجاوزها الراوي متوقفاً بالتفصيل عند فترات أخرى من الحكاية، والراوي يستخدم إشارات زمنية عديدة يمكن من خلالها فهم حركة الزمن وتمفصلاته، وهي: السنوات، الشهور، الفصول، الأيام بأجزائها (الليل، النهار، الصباح، الضحى، الظهر)؛ ولكي نقف على ذلك بوضوح أكبر، فإن الجدول التفصيلي التالي يبين كيف سار الراوي بالزمن في كل وحدة زمنية:

أجزاء الرواية	الفصل	الزمن	تفصيلات الزمن
الجزء الأول (الهَرْبَة) ■ عدد فصول هذا الجزء عشرة فصول. ■ يتناول هذا الجزء عاماً تقريباً. ■ توقف الراوي بالتفصيل عند أيام محدّدة من هذا العام. ■ يبدأ بحدث الهَرْبَة الذي يمثّل الحاضر الروائي ونقطة بداية الرواية. ■ يسير الزمن سيراً خطياً	١	جزء من يوم	صباح اليوم الأول الذي اختاره الراوي بداية للرواية، وفيه مشهد الاستعداد للحرب والخروج لها. وسيرد فيه استرجاعان: أحدهما يعود إلى الليلة السابقة لبداية الرواية، والآخر يعود إلى ما قبل بداية الرواية بوقت طويل (ربما ٤٠ عاماً).
	٢	جزء من يوم	صباح اليوم الأول: مشهد خروج القافلة الفارة بالعجائز والأطفال إلى منابت جبال ساق الغراب.
	٣	ثلاثة أيام	صباح اليوم الأول، ثم قفزة زمنية مدتها يومان، ثم توقف الراوي بالتفصيل أمام اليوم الثالث الذي حدثت فيه المواجهة العسكرية التي انجلت سريعاً.
	٤	يومان	مساء اليوم الثالث، واليوم الرابع: استقرارهم عند منابت جبال ساق الغراب، حدث ولادة امرأتين إحداهما زوجة (بشيبش)، وموتهما مع طفل، وبقاء طفلة أسمتها الأم (شريفة)، وسترد في هذا الفصل نبوءة للأم (صادقية) تشكّل استباقاً للأحداث.

تتابعياً إلى الأمام مع بعض الارتدادات القليلة.	٥	يومان	مساء اليوم الثالث، وبداية اليوم الرابع وسيرد فيه استرجاع قصير يعود إلى ما قبل بداية الرواية بوقت طويل (قرون)، وفيه إشارة لقوة القبيلة ومجدها.
	٦	يومان	مساء اليوم الرابع، ومساء اليوم الخامس.
	٧	بضعة أيام	قفزة زمنية في بداية الفصل (مضت بضعة أيام على نزوحهم)، توقف الراوي في كامل الفصل مصوراً موسم الحصاد الذي يستغرق عادة بضعة أيام.
	٨	جزء من يوم	عودة إلى مساء اليوم الثالث للهَرْبَة، استعادة حدث الولادة وموت المرأتين، وبقاء الطفلة (شريفة) وإيكال مهمة رعايتها لـ(هدية)، وسترد فيه استرجاعات كثيرة بعضها يعود إلى ما قبل بداية الرواية بأشهر، وبعضها يعود أربعين عاماً.
	٩	يوم وليلة	اليوم الذي انتهى فيه الحصاد، واختلافهم حول مكان تخزينه، ومساء اليوم نفسه الذي اتفقوا فيه على مكان سري لخزن حبوب الذرة.

	١٠	عام	قفزة زمنية مدتها عام عبر إشارة سريعة في حدود سطر، في بداية الفصل، ثم توقف الراوي أمام حدث زواج الشيخ في كامل الفصل، ملخصاً اليومين الأولين اللذين سبقا الزواج ومتوقفاً بالتفصيل الدقيق أمام اليوم الأول والثاني للزواج.
أجزاء الرواية	**الفصل**	**الزمن**	**تفصيلات الزمن**
الجزء الثاني (فحولة إلى حين) ■ عدد فصول هذا الجزء سبعة عشر فصلاً. ■ يغطي هذا الجزء أربعة عشر عاماً. ■ توقف الراوي بالتفصيل أمام أيام محددة. ■ يبدأ هذا	١	جزء من يوم	صباح اليوم الذي استهل به هذا الفصل، وفيه حدث المشاجرة بين (بشيبش) و(حمود)، وبسببها أقدم حمود على ختن نفسه.
	٢	جزء من يوم	مساء اليوم نفسه، ذهاب بشيبش إلى مخزن الحبوب السري لإحضار كمية من الحبوب كلفته الأم بإحضارها، وسترد استرجاعات كثيرة خلال هذا الفصل تتعلّق بشخصية (بشيبش)، وتاريخ القرية.
	٣	أربعة أيام	ظهيرة اليوم نفسه، عودة (حمود) من الأحراش بعد أن أقدم على ختن نفسه، تدابير الأم، والشيخ لتغطية الأمر، وإعلان الاحتفال بختان حمود، ثم استعراض أربعة أيام من مراسم

الجزء بعد خمس سنوات على الجزء الأول تجاوزها الراوي دون إشارة لما حدث فيها. ■ يسير الزمن في إطاره العام سيراً تتابعياً إلى الأمام، مع بعض الارتدادات.			الاحتفال والأحداث التي حدثت فيها، ومنها دخول الأغراب لأول مرة إلى القرية لحضور الاحتفال، إقدام (بشيبش) على قتل رجل من آل هايج في عقر دار الإمارة، وفقده لبندقيته حيث صلب بها المقتول.
	٤	يوم	اليوم الخامس والأخير من مراسم الاحتفال بختان حمود، وما صاحبه من عادات وتقاليد.
	٥	يوم	لقاء الأم بالمقرئ الذي أرسلته الإمارة لتعليم أبناء القرية في حضرة الشيخ وبشيبش وبعض خاصتها وعدم موافقتها على بقائه في القرية
	٦	يوم	مساء اليوم نفسه، مسامرة خاصة بين الأم (صادقية) و(بشيبش) بدأت بالحديث عن مرامي الإمارة بعيدة المدى، وحملت توقعات وتخوفاً من الأيام القادمة، وختمت المسامرة بحديث الذكريات الطويل، الذي حدثت فيه استرجاعات كثيرة تعود إلى ما قبل بداية الرواية بوقت طويل، وتكشف عن شخصيتي(صادقية) و(بشيبش) وماضيهما، وتاريخ القبيلة

			العريق.
	٧	عام	بدأه الراوي بوقفة تفصيلية عند رحيل بشيبش متناولاً اليوم السابق لرحيله واليوم التالي له. ثم قفز يومين متخذاً من موت (الهبّاش) دليلاً على هذه القفزة الزمنية. ثم قفز شهراً متخذاً من موت (بن شامي) معلماً لها، ثم قفز عاماً متخذاً من موت (الساحلي) دلالة على هذه القفزة.
	٨	يومان	يبدأ الفصل بقفزة زمنية غير محددة (بعد زمن خلا على مفارقة بشيبش) ثم يتوقف الراوي أمام يومين هما الاثنين الذي يسبق سوق الثلاثاء بصبياء والثلاثاء وهو يوم السوق (الذي مر فيه الشيخ على الأمير بناء على دعوته له).
أجزاء الرواية	**الفصل**	**الزمن**	**تفصيلات الزمن**
تابع الجزء الثاني (فحولة	٩	أربعة أيام	مقتل (سبيع) في ليلة السوق نفسها (ليلة الثلاثاء) توقف الراوي أمام حادثة القتل طويلاً، ثم السيل الكبير الذي بدأ من تلك الليلة، وحجزهم له لمدة أربع ليال في أراضيهم، ثم

إلى حين)			استعادة بندقية بشيبش.
	١٠	بضعة أيام	يستهل الراوي هذا الفصل بقفزة زمنية مدتها تسعة أعوام، ثم يتوقف وقفة تفصيلية أمام موسم الحصاد الأخير الذي حضره الشيخ قبل وفاته، وأدارته (شريفة) بكل اقتدار وهي في الخامسة عشرة من عمرها، وخلاله تُقدم كثير من عادات القبيلة وأشعارها المتعلّقة بموسم الحصاد.
	١١ إلى ١٧	غير محدد (ربما أربعة أعوام)	ستتسارع وتيرة سير الزمن إلى الأمام، وسيسود على السرد طابع التلخيص الذي يشير إلى التغير الذي حدث في القرية، بعد رحيل رجالاتها وعودة المقرئ وأعوانه، واشتداد عود الإمارة، وسريان مفعول خططها بعيدة المدى. وخلال الفصل الخامس عشر ستنتبه الأم إلى ما أحدثه المقرئ في القرية من تغيير وستطرده مجدداً؛ لكنه قد غرس بذوره في القرية قبل رحيله.

أجزاء الرواية	الفصل	الزمن	تفصيلات الزمن
الجزء الثالث (الشارق) ■ عدد فصول هذا الجزء أحد عشر فصلاً. ■ يغطي هذا الجزء عاماً تقريباً. ■ يبدأ هذا الجزء بإشارة إلى تجاوز عدّة شهور بعد الجزء الثاني (السابق له) ■ يتوقف الراوي بالتفصيل أمام أيام محدّدة. ■ يسير الزمن في إطاره العام داخل هذا الفصل سيراً تتابعياً إلى الأمام مع كثير من الارتدادات.	١	يوم	اليوم الذي توفي فيه الشيخ، بدءاً من عصر هذا اليوم، وسيرد خلال هذا الفصل استرجاع طويل يعود إلى ما قبل بداية الرواية، يسترجع فيه مقتل الشريف مشاري، والتفاصيل التي صحبته باتفاق الأم (صادقية) مع جن جبال (امدقم)، وتضحيتها ببصرها في مقابل أن يدفن زوجها الشيخ مشاري بقريته، وأن يظل ولاء جن (امدقم) لوادي الحسيني وأهله.
	٢	ليلة	ليلة وفاة الشيخ.
	٣	ليلة	ليلة وفاة الشيخ.
	٤	ليلة	ليلة وفاة الشيخ.
	٥	يومان	ليلة وفاة الشيخ، واليوم التالي له.
	٦	غير محدد	جزء من هذا الفصل يتعلّق بليلة وفاة الشيخ، ثم قفزة زمنية مدتها أربعة أشهر تشير إلى انقضاء عدّة زوجته ومغادرتها القرية إلى المكان الذي وجهتها إليه الأم. ثم قفزة زمنية تشير إلى نهاية (حمود) بعد لحاقه بزوجة أبيه ومكوثه عندها زمناً غير محدد، وعودته إلى قريته وبقائه زمناً غير محدد، ثم انتحاره.

أجزاء الرواية	الفصل	الزمن	تفصيلات الزمن
تابع الجزء الثالث	٧	غير محدد ربما	اليومان التاليان لوفاة الشيخ (شريفة والأم). اليوم الثالث لوفاة الشيخ (استعادة الأم

(الشارق)		شهران	لبصرها)، غياب رجال القرية بعد قتلهم لولد الهيجة (جسديا ومعنويا)، لجوء النساء إلى شجرة السدرة لإطفاء رغباتهن. سيتوقف الراوي عند أحد الأيام خلال هذه الفترة، ليكشف عن تحقق نبوءة (صادقية) عن موت الرجال وبقاء النساء، حيث سيقمن الصلاة في المسجد وستؤمهن إحداهن. وسيتوقف عند اليوم التالي لتلك الصلاة، حيث مشهد عودة غبري الليل، ووفاة (صادقية). سيقفز الراوي شهراً بعد موت الأم، حيث عاد المقري وأعوانه مرة أخرى إلى القرية.
	١٠	ثلاثة أشهر	يستهل الفصل بتلخيص شهرين انقضيا على عودة المقري، مشيراً إلى تحقق ما قالته (صادقية) لـ(شريفة) ووصيتها لها بمغادرة القرية إلى جبل عكوة، ليتوقف الراوي بالتفصيل أمام اليوم الذي غادرت فيه شريفة القرية وصعدت جبل عكوة، ويختم هذا الفصل بالإشارة إلى صعود (شريفة) اليومي إلى الجبل ونزولها منه إلى القرية لمدة شهر.
	١١	شهر	يستهل هذا الفصل بالإشارة إلى انقضاء شهر على صعود (شريفة) إلى جبل عكوة، ويتوقف بالتفصيل عند اليوم

			الأخير لهذا الشهر حيث رأت (حمـــود) وهو يشنق نفسه، ليستعيد الراوي حدثاً سابقاً من زاوية أخرى. وتختم الراويـــة و(شريفة) تطلّ على قريتها من أعلـــى الجبل، وتحلم باستعادة أمجاد أهلها.

ويمكن أن نَخلُص من خلال ما تقدم إلى مجموعة من النتائج التي تبين عـــن بنية الرواية الزمنية، وتكشف عما سعى الكاتب لتحقيقه من خلالها عبر خياراتـــه التي اختارها:

١- تكشف البنية الزمنية للرواية عن المفارقة بين زمن الحكاية/ القصة، وزمـــن الخطاب/ السرد، فزمن الحكاية الذي يكشف عنه الخطاب في حدود واحد وعشرين عاماً وبضعة أشهر، وزمن الخطاب المتمثل في المساحة النصـــية في حدود ستة عشر عاماً، وبالطبع فإن الكاتب لم يتناول كل الأحداث الـــتي وقعت خلال هذه الستة عشر عاماً، وإنما اختار منها أحداثاً ومواقف ذات دلالات خاصة، وعالجها معالجة خاصة من حيث إيقاعها الزمني، ولـــذلك تراوح حركة النص بين الإبطاء والتسريع، ففي حين يتوقف الراوي عند يوم أو يومين ويفتت الزمن إلى أجزاء صغيرة، ويستغرق صفحات طويلة في سرد تفاصيلها، فإنه أيضاً قد يلخص شهوراً أو سنوات في بضعة أسطر، ومـــع ذلك فإن الإحساس الغالب الذي يتملك القارئ هو بطء حركـــة الـــنص، وذلك لأن الراوي كثيراً ما يتوقف عند فترات زمنية قصيرة، ويتناول فيهـــا أحداثاً معينة، ويعالجها معالجة سردية تفصيلية يغلب عليها السرد التصويري والمشاهد الحوارية، التي توحي ببطء السرد، وتمنح القارئ إحساساً بالديمومة والاستمرارية، ولذلك فإن الوحدة الزمنية الغالبة في فصول الرواية هي اليوم بكافة أجزائه أو بعضها (الصبح، الضحى، الظهيرة، المساء، الليـــل)؛ ففـــي الجزء الأول من الرواية (الهَرْبَة)، المكون من عشرة فصول، يتناول الـــراوي

في الفصول التسعة الأولى بضعة أيام فقط تصور حدث الهَرْبَة لتشغل هذه الأيام ثمان وثلاثين صفحة (١٧-٥٥)، ثم يقفز في بداية الفصل العاشر قفزة زمنية تقدر بعام يلخصها في سطر، ويتوقف في بقية الفصل عند يومين بالتفصيل يتناول فيهما حدث زواج الشيخ وما صحبه من احتفالات، شاغلاً عشر صفحات (٥٧-٦٧).

وفي الجزء الثاني (فحولة إلى حين) المكون من سبعة عشر فصلاً، يتجاوز الراوي في البداية خمس سنوات من زمن الحكاية، ليبدأ أول فصول هذا الجزء متوقفاً عند أحد الأيام التالية لهذه السنوات الخمس، وهو اليوم الذي حدثت فيه المشاجرة بين (بشيبش) و(حمود)، ليشكّل هذا اليوم وهذا الحدث نقطة البداية لهذا الجزء، وفي الفصل الأول سيتناول صباح هذا اليوم، وفي الفصل الثاني سيتناول مساء اليوم نفسه، وفي بداية الفصل الثالث سيتناول ظهرية اليوم نفسه، شاغلاً خمس عشرة صفحة ليوم واحد (٧١-٨٦).

ثم سيكمل بقية الفصل متناولاً الأيام الأربعة الأولى لحدث الاحتفال بختان (حمود) شاغلاً سبعاً وعشرين صفحة (٨٦-١١٣) وفي الفصل الرابع سيتناول اليوم الخامس من أيام الاحتفال مستغرقاً إحدى عشرة صفحة (١٠٥-١٢٦)، ويدور الفصل الخامس والسادس (١٢٧-١٣٩)، في إطار أيام الاحتفال الخمسة، إذن فخلال ستة فصول يتناول الراوي خمسة أيام في خمس وستين صفحة.

وفي الفصل السابع سيتوقف الراوي عند رحيل (بشيبش) بعد أيام غير محددة من حدث الاحتفال بختان حمود، وفي هذا الفصل سيتوقف عند يومين بالتفصيل هما اليوم السابق لرحيل بشيبش، ويوم الرحيل شاغلاً ثلاث صفحات (١٤١-١٤٤)، ثم سيقفز يومين مسجلاً موت الهبّاش، وسيقفز

شهراً مسجلاً موت (بن شامي)، وسيقفز عاماً مسجلاً موت (الساحلي) ليغطي هذا الفصل القصير (١٤١-١٤٥) عاماً كاملاً، مما يعني تسريع حركة النص.

وفي الفصل الثامن سيقفز الراوي قفزة زمنية غير محددة تؤرخ تأريخاً جديداً برحيل (بشيبش) "بعد زمن خلا على مفارقة (بِشَيبشْ) القرية، كان جنديّان من جنود الإمارة يقفان بباب الشيخ" (٣٤)، وهو فصل قصير سيتوقف الراوي فيه عند يومين: اليوم الذي يسبق سوق الثلاثاء، ويوم السوق.

وفي الفصل التاسع سيتناول حادثة مقتل سبيع في مساء ليلة السوق (ليلة الثلاثاء) وسيتوقف الراوي عند أربعة أيام فقط خلال هذا الفصل مستغرقاً تسع صفحات (١٤٩-١٥٧)، وفي الفصل العاشر سيطوي الراوي تسع سنوات مؤرخاً أيضاً برحيل (بشيبش) وسيلخص ما حدث خلال هذه السنوات التسع في ست صفحات متخذاً من (شريفة) ابنة بشيبش، وما حذقته وتعلمته خلال هذه السنوات مؤشراً لما حدث خلالها، ليتوقف في آخر صفحات هذا الفصل (١٦٥-١٧٣) عند موسم الحصاد الأخير - في حياة الشيخ - الذي أدارته (شريفة) بكل اقتدار.

ومنذ الفصل الحادي عشر حتى نهاية هذا الجزء بالفصل السابع عشر، سيواصل الزمن سيره التتابعي، وسيميل الراوي إلى التلخيص لتغطي هذه الفصول السبعة أربع سنوات أخرى تقريباً في أربع وأربعين صفحة (١٧٥-٢١٩).

أما الجزء الأخير (الشارق)، فيتناول عاماً تقريباً، ويتكون من أحد عشر فصلاً في سبعين صفحة، ويستهله الراوي بتجاوز بضعة شهور يلخصها في سطرين أشار فيهما إلى معاناة الشيخ المرضية لشهور، ثم ستكون

الوحدة الزمنية الغالبة في هذا الفصل هي الأيام، حيث سيتوقف في ثمانية فصول أمام ثلاثة أيام بدءاً باليوم الذي كان الشيخ يحتضر فيه، ثم اليومين التاليين له، وسترد استرجاعات كثيرة توقف الحاضر الروائي مما يعمّق الإحساس بسير الزمن البطيء، وفي الفصل التاسع سيقفز الراوي قفزة زمنية غير محددة، لكنها على ما يبدو قريبة، ثم سيتوقف عند موت الأم (صادقية)، وسيقفز بعد موت الأم شهراً آخر، ليصور التغير الذي حدث في القرية بعد وفاتها، وفي الفصل العاشر سيقفز شهرين أيضاً ليلخص ما حدث فيهما، ليتوقف أمام قرار شريفة لتنفيذ وصية أمها (صادقية) مفصلاً ما حدث في يوم واحد هو اليوم الذي خرجت فيه إلى جبل عكوة.

وفي الفصل الحادي عشر، يشير الراوي إلى انقضاء شهر على ارتقاء (شريفة) للجبل، ومداومتها على الصعود إليه كل يوم، ليتوقف عند اليوم الأخير من هذا الشهر الذي رأت فيه (شريفة) حمود الخير وهو يشنق نفسه، وتنتهي الرواية و(شريفة) تطلّ على قريتها من مرتفعها الجبلي وهي تدعو الله أن يساعدها على استعادة مجد أهلها الآفل.

وهذا التعامل مع الزمن له مقاصده الجمالية والدلالية، فاختيار أيام معينة يتوقف عندها الراوي بالتفصيل اختيار مقصود، فبالإضافة إلى إبطائه حركة السرد، وإدخاله للقارئ في عمق المشهد، وتقديمه للشخصيات من خلال أفعالها وأقوالها وحركتها لتبدو أكثر حضوراً واكتمالاً وإقناعاً – بالإضافة إلى كل ذلك – فإن الأيام التي اختارها الراوي بالذات ترتبط بأحداث مهمة لها علاقة بفكرة الرواية وبنيتها، فالأيام التي توقف عندها في الجزء الأول تتعلّق بحدث الهَرْبَة الذي يمثّل البداية – الزمنية/ التاريخية – للرواية، وهو الحدث الذي سيرتبط به كل تغير يحدث للقبيلة وللقرية بعد ذلك. وخلال ذلك ستقدم عدّة مشاهد تصور قوة القبيلة وعظمتها.

(الاستعداد للحرب والخروج لها، القافلة المغادرة التي يقودها صبي في العاشرة، المواجهة القصيرة، تراجع الجيش الغازي وتغيير مساره، موسم الحصاد، زواج الشيخ والاحتفالات التي صحبته) وكلها تكشف عن قوة القبيلة وعظمة شخصياتها وتاريخها العريق في المجد، وتستحضر عاداتها وتقاليدها وأهازيجها وأمثالها وقيمها.

ومع ذلك فإن التروح عن القرية، والإقامة لمدة عام بعيداً عنها يشير إلى بدايات الضعف.

وكذلك فإن الأيام التي توقف عندها في الجزء الثاني ترتبط بأحداث مهمة (حدث الخصومة بين بشيبش وحمود، والذي بسببه أقدم حمود على ختن نفسه – رابطاً بينه وبين الاستباق – انتداب بشيبش لإحضار الحبوب من المخزن السري بوصفه رجل القبيلة الأول الذي توكل إليه المهمات الصعبة – عودة حمود ظهراً من الأحراش بعد أن ختن نفسه، حسن تصرف الأم، حسن تصرف الأب، مراسم الاحتفال بختان حمود، دخول المقرئ وأعوانه لأول مرة للقرية، المواجهة الأولى بين المقرئ والأم ورجال القبيلة، رفض الأم بقاءه في القرية، إقدام بشيبش على قتل رجل من آل هايج في عقر دار الإمارة، رحيل بشيبش، موت الهبّاش، وبن شامي، والساحلي، مقتل سبيع، مرور زمن على رحيل بشيبش (تسع أو عشر سنوات) وموت رجالات القبيلة، موسم الحصاد الأخير الذي حضره الشيخ، تغير خطاب الإمارة مع الشيخ، عودة المقرئ إلى القرية بتوجيه الإمارة، وموافقة الأم والشيخ، تأثيرهم الواضح في القرية – مع مرور الزمن – إذ أثروا على عدد من أبناء القرية وألحقوهم بجيش الدولة، فتركوا أرضهم واتجهوا شمالاً خلف المال وفرضوا الحجاب الكامل وعزلوا النساء عن الرجال، وقسموا القرية إلى فريقين مختصمين، مما حدا بالأم (صادقية) إلى طرد المقرئ من جديد، موسم

الجدب الذي حل بالقرية، إرسال غبري الليل من قبل الأم لجلب الغبار ـــ بحسب معتقدات القبيلة ـــ، تأخر عودته، مرض الشيخ...).

لقد مثل هذا الجزء أكبر وحدة زمنية (١٤ عاماً)، وكان سير الـــزمن التتابعي أكبر شاهد على تأثيره، وأوثق دليل على حجم التغيير الذي حدث، ومع ذلك فإن الراوي كان حريصاً على أن يتوقف بالتفصيل عند فتـــرات زمنية قصيرة، تمثل يوماً أو أياماً، وهذه الأيام التي توقف عندها فعلاً هي التي تتعلّق بأحداث تكشف عن تاريخ القبيلة وهويّتها وقوتهـــا (ختـــان حمـــود لنفسه، بطولات بشيبش، قوى الأم الخارقة، بطش القبيلة، مواسم الاحتفال وما صحبها من أغان ورقصات وأشعار وكرم، رحيل كبار القريـــة ومـــا صحبه من عادات، موسم الحصاد الأخير... إلخ) ليرسم من خـــلال ذلـــك صورة جلية لمجد القبيلة وقوتها وهويّتها التي تجذرت/ تأصلت عبر مئـــات السنين.

أما الأعوام التي تجاوزها، والشهور التي لخصها، فهي التي كانت تحمل الأحداث التي صنعت التغيير، فلم يكن معنياً بتفصـــيلاتها، بقـــدر عنايتـــه بالإخبار عنها، وتلخيص ما أحدثته من تغيير؛ لأنه يدرك أن التغيـــير قـــد حدث، والتغيير حقيقة تاريخية، وهو لا يسعى إلى إثبات ذلك بقـــدر مـــا يسعى إلى استعادة تاريخ القبيلة السابق على التغيير وتثبيته عبر النص.

إن هذا الجزء بفصوله وما حوته من أحـــداث وتفصـــيلات، يقـــدم صورتين متقابلتين: صورة القبيلة وهي تحتفظ ببقايا مجدها وهويّتها، وتشهد آخر مواسمها وآخر احتفالاتها، وآخر رجالاتها العظماء، وهي الهويّـــة الـــتي حرص على تثبيتها عبر تفصيلها، وصورة القبيلة وهي تتقهقر أمام الســـلطة الجديدة، وتفقد ملامحها وهويّتها شيئاً فشيئاً، وهي الصورة التي ســـعى إلى تلخيصها.

وكذلك فعل في الجزء الثالث (الشارق) ــ الذي يغطي عاماً تقريباً ــ إذ تجاوز عدّة شهور أشار إليها إشارة سريعة من خلال مرض الشيخ، ثم توقف في الفصل الأول أمام اليوم الذي سيموت فيه الشيخ (عيسى)، وخلال ثمانية فصول كانت وقفته التفصيلية مع ثلاثة أيام بلياليها (يوم وفاة الشيخ واليومين التاليين له) ليقفز في الفصل التاسع والعاشر قفزات زمنية مدتها شهر وشهرين ملخصاً ما حدث فيها، ثم يتوقف بالتفصيل أمام يوم واحد، ثم سيتجاوز في الفصل الحادي عشر شهراً آخر، ويتوقف أمام اليوم الأخير في هذا الشهر مفصلاً ما حدث فيه. وهذه الوقفات المتأنية أمام أيام بعينها، كانت مرتبطة بما يريد أن يثبته في ذاكرة المتلقي (موت الشيخ وما صاحبه من عادات هي جزء من تاريخ القرية ومعتقداتها، وقوى الأم الخارقة المستمدة من علاقتها بالجن، عودة غبري الليل حاملاً معه الغبار – بحسب معتقداتهم القديمة – نضج شريفة وتهيئها لتكون خليفة الأم وامتداد تاريخ القبيلة، تحقق نبوءات صادقية، موت حمود، موت الأم)، وخلال ذلك قدمت مجموعة من الاسترجاعات التي تعمّق الإحساس بسير الزمن البطيء، وتكشف كثيراً من تاريخ القرية وشخصياتها، أما ما لخصه الراوي، ومرّ عليه مروراً سريعاً فيتعلّق بالتغيير الذي حدث (عودة المقري وأعوانه بعد وفاة الأم، تمكن الدولة من إحكام سيطرتها، هيمنة الثقافة الجديدة، غياب الرجال فعليا بموت رجالات القرية العظماء، ومجازياً باختفاء رجالات الجيل الجديد، ووقوع نساء القرية تحت هيمنة المقرئ وأعوانه...) ليكمل ما فعله في الجزء الثاني، ويقدم صورتين متقابلتين، صورة لهويّة القبيلة ومجدها سعى إلى تثبيتها في ذاكرة المتلقي عبر تفصيلها، وصورة أخرى لتلاشي هذا المجد وأفوله مع بصيص أمل يتمثّل في (شريفة) وأحلامها، وهو تاريخ حافل بالمجد والعزة، يدرك الكاتب أنه تلاشى بفعل الزمن، سواء زمن الحكاية –

واحد وعشرون عاماً – أو الزمن الذي يفصل بين زمن الحكاية وزمن كتابة النص (خمسة وخمسون عاماً)، ليوجد له في هذا النص مساحة حية تنتشله من هامش النسيان، وتعيده إلى الذاكرة من جديد عبر المتن الروائي.

٢- تكشف البنية الزمنية للرواية عن المفارقة – أيضاً – بين زمن الحكاية وزمن الخطاب من حيث الترتيب الزمني للأحداث، فالراوي لم يسر بالأحداث وفق تسلسلها الزمني الطبيعي – كما هي في الحكاية – وإنما تصرف فيها فقدّم وأخر. ومع أن الرواية في إطارها العام تتكون من ثلاث وحدات زمنية رئيسة، كل وحدة تمثل جزءاً من أجزاء الرواية، وتحمل عنواناً مستقلاً، وتغطي فترة زمنية سابقة للوحدة التي تليها، مما يعني أن التتابع الزمني يشكّل الإطار الزمني العام الذي حرص الراوي على تجليته، – ومع ذلك – فإن هناك كثيراً من الإجراءات الزمنية التي تمّت داخل النص لكسر هذه التراتبية؛ ومنها الاستهلال الذي افتتحت به الرواية، المستل من الجزء الثاني (فحولة إلى حين)، حيث يمثّل أول كسر لتراتبية الحكاية، إذ يأتي سابقاً لبدايتها الفعلية بخمس سنوات، وهو فعل له مراميه الجمالية – بما كشفه عن بطولة القبيلة ممثلة في فتى من فتيانها لم يبلغ مبلغ الرجال بعد، وبما أثاره من تشويق، وبما أوحى به عن طبيعة الصراع المنتظر – ومنها أيضاً كثير من الارتدادات الزمنية التي تتفاوت طولاً وقصراً، التي جرت أثناء سير الزمن التتابعي الممثل للحاضر الروائي، بعضها يعود إلى فترات زمنية طويلة – مئتي عام، مئة عام، أربعين عاماً – وبعضها يعود إلى فترات زمنية قريبة من بداية الرواية – أشهر – وبعضها يعود إلى ما بعد بداية الرواية ليكشف غموض بعض الأحداث.

وجميع هذه الاسترجاعات أحدثت أثراً جمالياً واضحاً، بكسرها لسير الزمن التتابعي، وتعميقها لإحساس القارئ ببطء حركة السرد، إضافة إلى

كشفها عن قوة القبيلة وتاريخها العريق في المجد، أو إضاءتها لماضي الشخصيات وكشف بعض جوانبها.

إن هذه البنية الزمنية المتعلّقة بترتيب الأحداث، تشير إلى مقاصد الكاتب الفنية والدلالية من خياراته، فالترتيب الزمني التتابعي للأحداث الذي شكّل الإطار العام للبنية الزمنية في الرواية له علاقة وثيقة بفكرة الرواية، التي تسعى إلى رصد ملامح التغيير التي حدثت للقبيلة والقرية بعد حدث الهَرْبَة، وكيف قاد هذا التغيير إلى أفول مجدها؛ فالتغيير لا يحدث بين يوم وليلة، وإنما يحدث عبر الزمن – التاريخي – الذي يتجه دائماً إلى الأمام ممثلاً خطاً أفقياً تنطلق عليه حيوات الشخصيات ومصائرها[٣٥]، وهذا – ربما – ما عناه الكاتب باختياره هذا البناء الزمني إطاراً عاماً، لكي نرى الشخصيات العظيمة وهي تصارع التغييرات القادمة فتثبت حيناً وتنهزم أحياناً أخرى، ونراها وهي تكبر وتشيخ وتهرم وتموت، ونرى جيلاً جديداً لا يمت إلى عظمتها بصلة، وهو خلال ذلك يصور عاداتها وتقاليدها وقيمها وأشعارها ورقصاتها وأمثالها وحكمها التي طمسها الزمن، ليستعيدها من بين يديه في نص يحفظها ويبقيها حيّة في الذاكرة.

أما الاسترجاعات التي أُجريت داخل هذا الإطار العام، ففيها محاولة لكسر تراتبية هذا السير التتابعي للأحداث، وخروج بالقارئ من الحاضر الروائي إلى الماضي القريب أو البعيد، وإضاءة لماضي القبيلة العريق في المجد والقوة والعظمة، وكشف لجوانب الشخصيات وتفسير لغموض بعض الأحداث.

وهذه المفارقة بين الماضي الذي يشير إلى مجد عظيم، وقوة لا تقهر، والحاضر الذي يشير إلى تقهقر هذه القوة وأفول هذا المجد في نهاية الرواية، هي لب الرواية الذي تكشف عنه بنيتها الزمنية.

٣- تكشف البنية الزمنية للراوية عن المفارقة أيضاً بين زمن الحكاية وزمن الخطاب؛ من حيث تواتر الأحداث فهناك أحداث حدثت مرة واحدة رويت مرة واحدة، وهو الأسلوب الغالب في القص، لكن الراوي قد يلجأ إلى تكرار بعض الأحداث لأغراض فنية، كما قد يلجأ إلى سرد ما تكرر حدوثه عدة مرات، وهو ما فعله الراوي في هذه الراوية، فحدث الختان الذي اُستهلت به الرواية، أعاد الراوي سرده مرة أخرى في الجزء الثاني بصورة تفصيلية ليكشف أسبابه وتبعاته، وليصور من خلال التفصيلات اللاحقة عاداتهم وتقاليدهم ومراسم احتفالهم، وحدث الحصاد كرره مرتين: مرة في الجزء الأول حين أشرفت عليه الأم ومرة أخرى في الجزء الثاني حين أشرفت عليه شريفة، صحيح أنهما حدثان منفصلان، وكل واحد منهما حدث في فترة زمنية مختلفة، وكان بإمكان الراوي أن يكتفي بواحد منهما، لكنه حرص على التكرار، ليجيء الموسم الثاني أكثر تفصيلاً، وحاملاً ما لم يذكره الراوي في الموسم الأول من مسميات، وعادات، وأهازيج، وليكمل بذلك بناء الصورة التي أرادها. واسترجاع مقتل الشريف مشاري كُرِّرَ أكثر من مرة، وفي كل مرة كان يحمل إضافات، وإضاءات جديدة مرتبطة بتاريخ القبيلة، وحدث انتحار (حمود) قُدِّم مرتين: مرة من خلال(حمود) ومرة من خلال (شريفة)، وفي كل مرة كانت له دلالة مختلفة، فحين قدم من خلال (حمود) بدا كمن يريد أن يرتقي مجداً بإقدامه على الانتحار، كونه استجاب لوصية والده، وكونه يتأسّى بسادة الوادي الذين يختارون الموت بإرادتهم؛ أما حين قُدِّم من خلال عيني (شريفة) فبدا (حمود) مثالاً للخسّة التي آل إليها الجيل الجديد من أبناء القبيلة، وكان في نظرها يستحق الموت؛ لذلك لم تبادر لنجدته.

وملامح التغيير التي تشير إلى تمكن الإمارة من بسط سيطرتها كُـرِّرت غير مرة، فمرة على هيئة توقعات من (صادقية) و(بشيبش)، ومرة من خلال الحوار الذي دار بين الشيخ والأمير، ومرة من خلال إخبار الراوي في الجزء الأخير، ومرة من خلال الأحداث المتلاحقة التي لخصها الراوي في الجزء الأخير والتي تشير إلى عودة المقرئ وأعوانه، وتمكّنهم من بسط سيطرتهم على القرية وأهلها، وتكرارها بهذه الصورة التي تميل إلى التلخيص، له أكثر من دلالة، فهي من جهة تشير إلى أن الراوي لا يسعى إلى إنكار نجاح الدولة الجديدة في هزيمة القبيلة وطمس هويّتها، لذلك كرر ما حدث مرة واحدة غير مرة من باب التأكيد، ولكنه من جهة أخرى كان حريصاً على تلخيص ما حدث وليس تفصيله، وكأنه يريد أن يقول بأن التغير حقيقة تاريخية حدثت، لكنها لا تعنيه كثيراً، بقدر ما يعنيه استعادة تاريخ القبيلة وهويّتها التي توقف عندها مفصلاً، لينتصر للهويّة المهزومة بطريقته. أي عبر النص الذي يستعيد هذه الهويّة وينتشلها من هامش النسيان، ليثبتها في متن الرواية.

٤- وهناك نقطة أخيرة ومهمة تركت أثرها على البنية الزمنية للرواية، ويمكن أن تكون داعمة ومؤكدة لفرضية الدراسة، وهذه النقطة تتعلّق بزمن كتابة النص.

حيث وردت ثلاث إشارات إلى زمن كتابة النص، الأولى كانت في صفحة معلومات النشر، وهي مسؤولية الناشر، أما الثانية والثالثة فكانت في نهاية الرواية وفي صفحتين متتاليتين وهما بقلم الكاتب، وهذه الإشارات الثلاث تحيل إلى عام (٢٠٠٧م) فلماذا هذا الإلحاح على تأكيد زمن كتابة النص؟ وهل لذلك علاقة بفكرة الرواية، وبالمعنى الذي يتغيّاه الكاتب؟

إن هذه الإشارة تحدد المسافة الزمنية التي تفصل الراوي عن الأحداث التي يرويها، فإذا كان حدث الهَرْبَة(١٣٥١هـ ـ١٩٣٢م) يمثّل الحاضر

الروائي الذي انطلقت منه الرواية، والتي سارت في إطارها الزمني العام في خط أفقي متناولة عشرين عاماً أو تزيد قليلاً، فإن ذلك يعني أن الرواية تناولت الفترة الزمنية من (١٩٣٢-١٩٥٢م). ومن ثم فإن الفترة الزمنية الفاصلة بين زمن الكتابة وزمن القصة خمسة وخمسون عاماً تقريباً، إذن فالراوي يقف على مسافة زمنية بعيدة من الأحداث التي يرويها، فيكف تعامل معها فنياً ورؤيوياً؟

من الناحية الفنية تعامل الراوي بطريقتين متوازيتين؛ في الأولى مثل حضور الفعل الماضي على امتداد الرواية مؤشراً واضحاً على المسافة التي تفصل الراوي عن الأحداث التي يرويها، وهي ضرورة تعبيرية تقتضيها طبيعة الزمن التخييلية في الرواية التي تقوم أساساً على أن الراوي يحكي ما حدث وانقضى[٣٦]، ويقتضيها أيضاً موقع الراوي غير المشارك الذي يروي بضمير الغائب.

أما الطريقة الثانية فقد سعى الراوي من خلالها إلى تقليص هذه المسافة بجعله للماضي الروائي الذي يدلُّ عليه استخدام الفعل الماضي يمثّل الحاضر الروائي، وليتحوّل وكأنه حاضر معاش بالنسبة للقارئ وبالنسبة للشخصيات التي تتحرك في الرواية [٣٧]، وذلك من خلال عدّة مظاهر، أولها: النقطة الزمنية التي اختارها بداية للرواية وممثلة لحاضرها الروائي، فحدث (الهَرْبَة) يمثّل بالنسبة للشخصيات وللقارئ الحاضر الروائي الذي ابتدأت منه الرواية، ومنه انطلق النص في اتجاه واحد نحو الأمام مع بعض التذبذبات نحو الماضي الذي أصبح ماضياً بالنسبة لنقطة البداية التي تمثّل الحاضر الروائي، أو نحو المستقبل الذي أصبح مستقبلاً بالنسبة للحاضر الروائي.

أما المظهر الثاني فيتمثّل في إدخال الفعل المضارع بصورة متكررة داخل الفقرات والجمل التي بدأت بالماضي: "كان حمود الخير **يمسك** بفأس لنصلها

وميض خاطف، **ويقتعد** قطعة خشب كبيرة داخل الأحراش" (٣٨)، "كان الشيخ **يتساءل** عن أي نبوءة هو لا **يعرفها**، فلم **يرد** عليه أحد" (٣٩)، "كانت خصور النساء **تتلاصق** بخصور الرجال في رقصة الصف **وتتمايل** كأعناق دوال في نسيم المساء، و(المزلفين) **ينهبون** مهج النساء بحبال النشوة، **ويعصفون** في مضمار الرقص بكل ساكن"(٤٠).

فالأفعال المضارعة التي تتكرر داخل الجمل – كما في المقاطع السابقة وفي باقي الراوية – تُنسي القارئ الفعل الماضي الذي ابتدأت به الفقرة أو الجملة، وتُشعره بأنه أمام حدث يحدث أمامه الآن.

أما المظهر الثالث: فيتمثّل في المشاهد الحوارية، وفي مشاهد الرقص والغناء والاحتفالات التي تمنح المتلقي انطباعاً بأنه يرى ما حدث وكأنه يحدث أمامه الآن.

وتعامُلُ الراوي مع الأحداث التي يرويها ــ رغم المسافة الزمنية التي تفصله عنها ــ يشير إلى حرصه على تحويل الماضي إلى حاضر روائي تعيشه الشخصيات – وكأنه يحدث الآن أمام عيني القارئ، ليتفاعل معه، ويحدث فيه الأثر المتوخى.

وبذلك يبدو الراوي وكأنه انتقل إلى الماضي وأطلّ عليه من مسافة قريبة وكأنه يحدث أمام عينيه في الفترة التي كان يحدث فيها، وهذا الفعل كما أثر على طريقة الراوي فنياً، فقد أثر عليه رؤيوياً، فالراوي تناسى تماماً المسافة الزمنية التي تفصله عن زمن الأحداث التي يرويها، وهي مسافة طويلة وبعيدة، وكفيلة بكشف ما كانت تجهله الشخصيات الروائية، والذي أصبح الراوي يعرفه لحظة الكتابة – وهو أن الدولة الجديدة التي كانت تقاومها القبيلة حملت لهم الخير وليس الشر – ولكنه اختار أن يكون في قلب تلك الفترة الزمنية التي تتناولها الرواية بأحداثها ورؤية شخصياتها، واختار أن ينظر

إليها بعين شخصيات القبيلة/ القرية، المرتبطة بلحظتها الزمنية، وهي نظرة معادية للطرف الآخر في الصراع – لذلك لم يرد في الرواية ما يشير إلى نظرة الطرف الآخر إلاّ جملة صغيرة عابرة في بداية الرواية وردت على لسان قائد الجيش، الذي قرر التراجع بعد أول مواجهة، يشير فيها إلى أن هؤلاء القوم همج لا يعرفون حسنة مجيئهم: "وكان يكرر لمستشاريه وجنوده: (في ذا همج ما يعرفوا حسنة مجيئنا)..." (٤١)، وهي الجملة الوحيدة التي قُدّمت بصوت واحدٍ من الطرف الآخر للصراع (٤٢)، ومع ذلك فإنها تبدو غريبة ونشازاً في موقعها، فلا القائد ولا جنوده، ولا القبيلة وأفرادها يعرفون حسنة مجيئ الدولة الجديدة في تلك اللحظة، والوحيد الذي يعرفها هو الراوي في زمن الكتابة.

ومن ثم فلم تكن رؤية الراوي حيادية، لأنه ينظر من خلال طرف واحد من أطراف الصراع، وهو القبيلة، وهذا أثر على طريقة بنائه للزمن، وعلى الأحداث المختارة التي توقف عندها بالتفصيل، والأحداث التي تجاوزها، ـــ كما أشرت إلى ذلك في تحليل البنية الزمنية ـــ فبدت هذه الخيارات جزءاً من استراتيجية الكتابة وهدفاً من أهداف الكاتب الذي كان على ما يبدو يحاول استعادة تاريخ القبيلة وهويّتها بعد زمن طويل، يدرك الكاتب أنه طَمَسَ تاريخ القبيلة وهويّتها، وأن الجيل الجديد لا يعرف شيئاً عنها.

لذلك فهو يستعيده – زمن الكتابة (٢٠٠٧م) – ليربط الماضي بالحاضر، وليذكر الجيل الجديد بتاريخ أجدادهم وهويّتهم التي لا يعرفونها، وهذا ربما يفسر سر إصرار الراوي على اللهجة المحلية في الحوارات ومسميات الأشياء والأشعار والحكم والأمثال، وتفسيرها وشرحها على امتداد النص؛ لأنه – ربما – لا يثق في قدرة المتلقي على فهمها، فهذا المتلقي

إما أن يكون بعيداً عن البيئة التي أنتجتها، وإما أن يكون من أبنائها ولكنه يجهلها تماماً؛ لأن الزمن طمسها واستبدل بها مفردات جديدة، وهو يستعيدها عبر النص إلى الذاكرة من جديد.

ومن هنا يغدو إثبات تاريخ الانتهاء من كتابة العمل وربطه بالتاريخ القديم عملاً مقصوداً من قبل الكاتب، أراده أن يكون جزءاً من بنية الرواية الزمنية يسهم في إيضاح المعنى، ولعلّه هو الدافع الحقيقي الذي دفع الكاتب إلى أن يكتب في آخر سطر من الرواية ــ أي خاتمتها ــ: (عُصَيرة ١٨٠٠م ــ الحسيني ٢٠٠٧م).

فـ(عُصَيْرة): اسم القرية القديم الحاضر على امتداد الرواية، والحسيني اسمها الحديث المتعارف عليه الآن، وكأنه يقول للمتلقي وللجيل الجديد من أبناء المكان، هذا هو تاريخكم الذي لا تعرفونه ــ الممتد من عام (١٨٠٠م إلى عام ٢٠٠٧م)، ويقول للزمن الذي طمس الماضي، ها أنا ذا أستعيد الماضي عبر هذا النص، وأوكد اتصاله عبر هذه الإشارة الزمنية التي كانت خاتمة الراوية.

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة رواية من أهم الروايات السعودية الحديثة، وهي رواية (ساق الغراب)، للكاتب السعودي: يحيى بن قاسم السبعي، وتكمن أهمية هذه الرواية في طريقة صوغها الفنية، التي لفتت إليها أنظار كبار النقاد في العالم العربي، فكتبوا عنها مشيدين بها وبكاتبها، ومنهم فيصل دراج، وأحمد المديني، وحسين الواد، وعبدالله إبراهيم، وصبري حافظ، ومحمود الضبع، ومعتز قطينة، وغيرهم.

انطلقت هذه الدراسة من فرضية مبدئية تفترض أن الصراع في رواية (ساق الغراب) صراع ثقافي/ سياسي، بين هويّتين، حسم تاريخياً لصالح إحداهما، ولكن

الرواية تسعى لاستعادة هذا الصراع لتنتصر للهويّة المهزومة بطريقتها الخاصة، وتعيد المتن الذي أصبح هامشاً إلى المتن من جديد.

وقد سعى الباحث إلى تأكيد هذه الفرضية من خلال قراءة مكونين رئيسين من مكونات الرواية، وهما: عتبات الرواية، وبنيتها الزمنية، متخذاً من البنيوية السردية منهجاً، محاولاً الوصول إلى المعاني الكامنة في النص، ويمكن إجمال أهم نتائج هذه الدراسة في النقاط الآتية:

١- توقفت الدراسة عند خطاب العتبات مستقرئة ومحللة، لتكشف من خلال ذلك أنه كان خطاباً مدروساً ومفكراً فيه سلفاً من قبل الكاتب، لذلك كان مكوناً بنيوياً من مكونات الرواية، وشريكاً في صناعة المعنى، بدءاً بالعنوان الرئيس الذي شكّل أول استعادة للهويّة القديمة باستحضاره مكاناً وزماناً أصبحا منسيين، وكانا هما الإطار المكاني والزماني للرواية، وصولاً إلى العناوين الداخلية التي انبنى عليها هيكل الرواية العام، وكونت بنيتها الزمنية، فالإهداء الذي كان بتشكيله الكتابي، وبتوزعه في موقعين – أول الرواية وآخرها – وبعباراته مفتاحاً نقدياً مهما كشف عن استراتيجية الكتابة ومراميها.

٢- توقفت الدراسة عند البنية الزمنية للرواية متناولة الترتيب الزمني للأحداث، وإيقاع النص – سرعة وإبطاء – تبعاً للأحداث المفصلة أو الأحداث الملخصة أو المحذوفة، وتواتر الأحداث، لتصل من خلال ذلك كله إلى أن البنية الزمنية بصورتها التي حضرت بها، كانت جزءاً رئيساً في صناعة المعنى، وداعماً مهماً لفرضية الدراسة، فالرواية تستحضر الماضي وتركز عليه عبر بنيتها الزمنية، لا لتنفي التغيير الذي حدث، ولا لتنكر هزيمة الهويّة القديمة التي تمثلها القبيلة، أمام الهويّة الجديدة التي تمثلها الدولة، وإنما

لتستعيد تاريخ القبيلة وهويّتها من هامش النسيان، وتثبتها من جديد في متن النص منتصرة بذلك للهويّة المهزومة بطريقتها الخاصة.

٣- توقفت الدراسة أمام زمن كتابة النص الذي حرص الكاتب على إثباته لتربط بينه وبين زمن القصة، وتكشف عن الدلالة الكامنة خلف إصرار الكاتب على تثبيته وربطه بالمكان وبالزمن الماضي، مؤكدة أنه فعل مقصود يدعم فرضية الدراسة ويومئ إلى فكرة الرواية التي – ربما – كانت الدافع الخفي خلف كتابة الرواية، فالراوي الذي يتماهى مع الكاتب كما يكشف الإهداء، ينتمي إلى المكان والشخصيات التي تمثّل العالم الروائي، ومن ثم كان حريصاً على استحضار تاريخها وهويّتها، وربطها بالحاضر في إشارة واضحة إلى أن التاريخ لا يمكن أن ينسى، وأنه وإن نسى فإن هناك من سيتذكره، ويذكره – كما فعل الكاتب – ليربط بين الماضي والحاضر، ويقول للجيل الجديد من أبناء المكان هذا تاريخكم فتذكروه، وهذه هويّة أجدادكم فلا تنسوها.

ولعلّ ما يحمد للكاتب أنه ابتعد عن التاريخ السياسي، وما فيه من صراعات، وما حمله من أقوال وخلافات، وركّز على التاريخ الثقافي والاجتماعي، محولاً حدث (الهَرْبَة) إلى حدث روائي فني بنى عليه عالمه المتخيل الذي يحيل إلى الواقع بالقدر الذي ينأى عنه، مقدماً بذلك عملاً فنياً راقياً، بشخصياته، وأحداثه، ولغته، وزمنه الذي استعاده، عملاً يشير إلى كاتب متمكن أخلص فعلياً لعالمه الروائي.

وبعد فإن هذه الدراسة، وإن ركّزت على هذين الجانبين من جوانب الرواية، فإنها لم تهمل الجوانب الأخرى من الخطاب، فتناولت الرؤية السردية والصيغة السردية في الحدود الممكنة التي أتيحت لها.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (عرج).

٢. ساق الغراب، يحيى امقاسم، دار طوى ــ لندن، ودار الجمل ــ بيروت، ط٢(٢٠٠٩م).

ثانياً: المراجع:

٣. انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، خالد أحمد اليوسف، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط١(١٤٣٠هـ ــ ٢٠٠٩م).

٤. بناء الرواية، سيزا قاسم، دار التنوير، بيورت، ط١ (١٩٨٥م).

٥. بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط٣(٢٠٠٠م).

٦. تاريخ المخلاف السليماني، محمد بن أحمد العقيلي، دار اليمامة، الرياض، ط٢، (١٤٠٢ه/ ١٩٨٢م).

٧. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١ (١٩٨٩م).

٨. تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، محمد القاضي، مسكيلياني للنشر، تونس، ط١(١٩٩٧م).

٩. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر: ط١ (٢٠١٠م).

١٠. جوانب من جهود الملك عبد العزيز في تحقيق الوحدة الوطنية، حجاب يحيى الحازمي، دار كنوز إشبيليا، الرياض، ط١ (١٤٣٢ه/٢٠١٢م).

١١. الرفض في الرواية السعودية، شادية شقروش، نادي الباحة الأدبي، ط١ (٢٠١٦م).

١٢. عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشبهون، دار الحوار، سورية ط١ (٢٠٠٩م).
١٣. عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١ (١٩٩٦م).
١٤. عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بالعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر ، ط١(٢٠٠٨م)
١٥. عنفوان الكتابة ترجمان القراءة: العتبات في المنجز الروائي، عبد الحق بالعابد، نادي أبها الأدبي، ودار الانتشار العربي، بيروت، ط١(٢٠١٣م).
١٦. العنوان في الرواية العربية، عبد المالك أشبهون، دار أنايا، ودار محاكاة للدراسات والنشر، سورية، ط١ (٢٠١٨م).
١٧. العنوان وسيميوطيقيا الاتصال، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط (٢٠٠٦م).
١٨. مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، ج: ٥٣، مج ١٤، رجب ١٤٢٥هـ، سبتمبر٢٠٠٤م.
١٩. المَخْش، يحيى السبعي، دار الكنوز الأدبية، المنامة، بيروت، ط١(٢٠٠٢م).
٢٠. هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار رؤية، القاهرة ط١(٢٠١٥م).

ثالثاً: المواقع الإلكترونية:

(www.amqassim.info)

(١) صدرت رواية (ساق الغراب) للكاتب السعودي يحيى امقاسم في طبعتها الأولى عام ٢٠٠٨م عن دار الآداب ــ بيروت، وصدرت طبعتها الثانية عام ٢٠٠٩م، عن دار طوى ــ لندن، ودار الجمل ــ بيروت، وهي الطبعة التي ستعتمد عليها هذه الدراسة.

(٢) هو الكاتب السعودي يحيى قاسم السبعي، ويلقب: يحيى امقاسم، ولد في قرية الحسيني بمنطقة جازان عام (١٩٧٢م)، حصل على درجة البكالوريوس في القانون من جامعة الملك سعود بالرياض، ويعمل مستشاراً قانونياً في وزارة التعليم، وعمل مشرفاً ثقافياً في الملحقيات الثقافية السعودية في كل من (باريس ــ فرنسا) و(بيروت ــ لبنان) (٢٠٠٦ ــ ٢٠١٤). يكتب القصة القصيرة والرواية، والمقالة، صدرت له مجموعة قصصية بعنوان (المَخْش) عام ٢٠٠٢م، وصدرت له روايتان:(ساق الغراب) دار الآداب ــ بيروت ٢٠٠٨م، و(رجل الشتاء)دار التنوير ــ بيروت ٢٠١٧م. ينظر: (www.amqassim.info)، وينظر: انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، خالد أحمد اليوسف، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط١(١٤٣٠هـ ــ ٢٠٠٩م): ٨٤٧.

(٣) حظيت رواية (ساق الغراب) بعدد من القراءات منها: (الانتقال من القبيلة إلى الإمارة ومن الملحمة إلى الرواية) للدكتور أحمد المديني، و(ساق الغراب وقسوة التحول المجتمعي) للدكتور فيصل دراج، و(القبيلة والدولة في رواية ساق الغراب) للدكتور حسين الواد، (الوعي وانفتاح النص) للدكتور محمود الضبع، (ساق الغراب: تحويل الهزيمة إلى نص فاتن) للشاعر معتز قطينة، وغيرها.

(٤) ينظر عتبات النص البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١ (١٩٩٦): ٨.

(٥) ينظر عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشبهون، دار الحوار، سورية ط١ (٢٠٠٩م): ٨، ٩.

(٦) السابق: ٩.

(٧) ينظر: السابق: ١١، ٤٤.

(٨) ينظر عتبات النص البنية والدلالة: ١٩، هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار رؤية، القاهرة ط الأولى (٢٠١٥م): ١٠، ٤٤، ٤٥، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـــاهرة، ط (٢٠٠٦م): ١٩.

(٩) ينظر: من العنوان إلى النص: محمد بوعزة، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، ج: ٥٣، مج ١٤، رجب ١٤٢٥هـــ، سبتمبر٢٠٠٤م: ٤١٠، وكذلك هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل: ١٠ـــــ ١٥، عتبات النص: البنية والدلالة: ١٨، ١٩.

(١٠) عتبات النص: البنية والدلالة: ١٩.

(١١) ينظر: هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل: ٤٤.

(١٢) ينظر: العنوان في الرواية العربية، عبد المالك أشبهون، دار أنايا، ودار محاكاة للدراسات والنشر، سورية، ط١ (٢٠١٨م): ٥١.

(١٣) أول عمل نشر للكاتب مجموعة قصصية بعنوان (المَخْش)، وحملت على غلافها اسمه: يحيى السبعي، صدرت عن دار الكنوز الأدبية، المنامة، بيروت، عام (٢٠٠٢م).

(١٤) ينظر: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، عبد الحق بالعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر ، ط١(٢٠٠٨م): ٦٨.

(١٥) ينظر: رواية (ساق الغراب – الهَرْبَة): ٢٨٢.

(١٦) ينظر: تاريخ المخلاف السليماني، محمد بن أحمد العقيلي، دار اليمامة، الريـــاض، ط٢، (١٤٠٢هـــ/ ١٩٨٢م):٩٤٧ وما بعدها، وينظر: جوانب من جهود الملك عبد العزيز في تحقيق الوحدة الوطنية، حجاب يحيى الحازمي، دار كنوز إشـــبيليا، الريـــاض، ط١ (١٤٣٢هـــ/٢٠١٢م): ٥٥-٥٨.

(١٧) ينظر: عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص: ٩٥.

(١٨) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية: ١٩٩، ٢٠٢.

(١٩) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (عرج).

(٢٠) عتبات الكتابة في الرواية العربية: ٢٠٢.

(٢١) ينظر: عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص:٩٣، عتبات الكتابة في الرواية العربية:٢١٤.

(٢٢) ينظر: عتبات الكتابة في الرواية العربية: ٢١١.

(٢٣) عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص: ٩٣.

(٢٤) العنوان في الرواية العربية: ١٣٧.

(٢٥) ينظر: عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص: ١٢٤ــــ ١٢٦، عنفوان الكتابة ترجمان القراءة: العتبات في المنجز الروائي، عبد الحق بالعابد، نادي أبها الأدبي، ودار الانتشار العربي، بيروت، ط١(٢٠١٣م): ٨٦ ـــــ ٨٧، والعنوان في الرواية العربية: ١٤٠.

(٢٦) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١ (١٩٨٩م): ٧-٨، ٥١-٥٢، بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط٣(٢٠٠٠م):٤٥-٤٦، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، محمد القاضي، مسكيلياني للنشر، تونس، ط١(١٩٩٧م): ٥٧-٥٨، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر: ط١ (٢٠١٠م):٧١، الرفض في الرواية السعودية، شادية شقروش، نادي الباحة الأدبي، ط١ (٢٠١٦م): ١١٨.

(٢٧) ينظر: تحليل الخطاب الروائي:٧- ٨، بنية النص السردي:٧٣- ٧٨، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق:٤٤-٤٥، الرفض في الرواية السعودية: ١١٨.

(٢٨) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦، بنية النص السردي:٧٣-٧٨، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق: ٤٤-٤٥، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم: ٨٧-٨٨، الرفض في الرواية السعودية: ١١٨-١١٩.

(٢٩) بنية النص السردي: ٧٣.

(٣٠) تحليل الخطاب الروائي: ٨٩.

(٣١) ينظر: تاريخ المخلاف السليماني: ٩٤٧ وما بعدها، جوانب من جهود الملك عبد العزيز في تحقيق الوحدة الوطنية: ٥٥-٥٨.

(٣٢) ينظر: الرواية: ٢١، ٢١٨.

(٣٣) ينظر: الرواية: ٢٢٤.

(٣٤) الرواية: ١٤٩.

(٣٥) ينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، دار التنوير، بيورت، ط١ (١٩٨٥م): ٦٦.

(٣٦) ينظر: بناء الرواية: ٣٦.

(٣٧) ينظر: السابق: ٣٦.

(٣٨) الرواية: ١١.

(٣٩) الرواية: ١٩.

(٤٠) الرواية: ٥٨.

(٤١) الرواية: ٢٦.

(٤٢) وكل ما سيرد في الرواية عن الطرف الآخر سيقدم من خلال شخصيات القبيلة، حتى حوارات شخصيات الطرف الآخر ستقدم محولة بصوت الراوي المعبر عن صوت أفـــراد القبيلة.