المفارقة الزمنية في رواية "دموع الإبل" لمحمد إبراهيم طه
دراسة سردية

أ.د. سلامة دخيل الله الدخيل الله(*)

ملخص الدراسة

تعنى هذه الدراسة بالوقوف على المفارقة الزمنية في رواية "دموع الإبل" للروائي محمد إبراهيم الصادرة في (٢٠٠٨م)، والتي تتخذ من الإبل موضوعًا سرديًّا، فتبرز بوصفها معادلًا موضوعيًّا لعدد من الشخصيات المنهكة والمتعبة في حياتها. وهي تنتمي فنيًّا إلى روايات ما بعد الحداثة التي تقوم على التشظي الزمني والخلط بين العوالم والفضاءات المختلفة، وهذا ما يكسب بنية الزمن فيها بوجه عام والترتيب الزمني على وجه الخصوص خصوصية بالغة.

ولذا سيتوقف البحث عند المفارقة الزمنية في الرواية وكيفية تجسده فيها، من خلال استخلاص عناصر المفارقة الزمنية في الرواية، وهي: "الاسترجاع" و"الاستباق"، ورصد تباين العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وما ينشأ عنهما من غايات فنية وجمالية، ومدى إسهامهما في تماسك بنية النص الروائي.

الكلمات المفتاحية: الرواية، دموع الإبل، السرد، الزمن الروائي، المفارقة الزمنية.

(*) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والعلوم الإنسانية، جامعة القصيم.

Abstract

This study investigates the use of temporal anachronism in the novel *Tears of the Camels* by the novelist Mohammed Ibrahim (2008). The narrative revolves around camels as a central thematic and symbolic device, serving as an objective correlative for several emotionally and physically exhausted characters. The novel aligns with postmodern narrative techniques, particularly through its employment of temporal fragmentation and the blending of multiple realities and spatial dimensions, which grants the temporal structure—and specifically the chronological arrangement—a distinct narrative value. This contribution focuses on how temporal anachronism is manifested in the novel, through identifying its core aspects: flashback (i.e., analepsis) and foreshadowing (i.e., prolepsis). It further explores the divergence between story time and discourse time, and the artistic and aesthetic functions that stem from this divergence. Ultimately, the study scrutinizes how these narrative techniques contribute to the overall coherence and depth of the novel's structure.

Keywords: the novel, Tears of the Camels, narration, narrative time, temporal anachronism

مقدمة:

يشكل الزمن العنصر الجوهري في البناء الروائي، وقد امتازت روايات ما بعد الحداثة بالتشظي السردي، وتفترض هذه الدراسة أن رواية "دموع الإبل" للروائي محمد إبراهيم طه أقامت تمثيلها السردي على تداخل العوالم السردية التي تجمع بين العالمين الواقعي والغرائبي، ومن ثمّ فقد جاءت الأزمنة في الرواية متداخلة؛ لتكشف عن أماكن حقيقية وأماكن متخيلة بين الريف والصحراء؛ مما أحدث مفارقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب كشف عنها الترتيب الزمني.

وطرح هذا الافتراض تساؤل الدراسة: كيف تشكلت المفارقة الزمنية في رواية دموع الإبل؟ وما صور الترتيب التي يمكن أن تتشكل في ضوء هذه المفارقة؟

١- تمهيد

١-١- بنية الزمن في السرد:

يشكّل الزمن إحدى ركائز العمل الروائي بخاصة وفن الحكاية بشكل عام، وهو من أكثر الفنون التصاقًا بعنصر الزمن، ولا تتوقف أهمية الزمن عند إيقاع السرد وتتابع الأحداث واستمرارها، بل يتسع ليسهم إسهامًا مباشرًا في تحديد طبيعة الرواية وتشكيلها، ويترك أثره في جميع عناصر الرواية الأخرى إلى الدرجة التي يصعب معها فصله عن باقي مكونات العمل الروائي؛ إذ ليس للزمن وجود مستقل كالشخصية أو بعض مظاهر الطبيعة أو المكان، فيمكن استخراجه ودراسته دراسة منفصلة، "فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية"[١]. فلا يمكن الحديث عن الرواية دون حضور فاعل ومحوري للزمن، فهو يكتسب أهميةً لا تكتسبها العناصر الروائية الأخرى كالمكان مثلا؛ وذلك لأن بالإمكان أن تروى قصة دون تحديد المكان الذي تروى منه، ومدى بعده عن المكان الذي تجري فيه الأحداث، ولكن يستحيل

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م، ص ٣٨.

ألا يتحدد موقعها الزمني من الفعل السردي ما دامت تروى بالضرورة في الزمن الحاضر أو المستقبل.[١]

وتتعدد الأزمنة المتعلقة بالعمل السردي: فهناك أزمنة خارجية (خارج النص)، كزمن الكتابة وزمن القراءة، وأزمنة داخلية (داخل النص)، مثل: الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، ومدة الرواية، وترتيب الأحداث، ووضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، وتزامن الأحداث، وتتابع الفصول وغير ذلك.[٢]

وقد استحوذ الزمن الداخلي على اهتمام النقاد والدارسين للفن الروائي؛ وذلك لأثره الفاعل في بناء النص الروائي بمفهومه الحديث، وقد كان الشكلانيون الروس أول من وضع مبحث الزمن على خارطة نظرية الأدب، وعملوا على وضع الأسس الأولى لدراسة الزمن وتحليله في عشرينيات القرن الماضي، وذلك حينما جعلوا ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها، فهم يرون أن عرض الأحداث في العمل يمكنه أن يقوم بطريقتين: إما أن يخضع لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية، فتتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى الحكائيين، فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظّم الأحداث، وأما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعًا للنظام الذي ظهرت به في العمل.[٣]

ومع ظهور بعض المحاولات التي عملت على دراسة الزمن وتجسده في النص الروائي في الأربعينيات والخمسينيات، إلا أنها لم تشكل ذلك الأثر الواضح، قبل ظهور النقد البنائي في الستينيات الميلادية؛ إذ زاد الاهتمام بعنصر الزمن بصفته عنصرًا بنائيًّا

---

(١) انظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص ٢٣٢.

(٢) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٣٧.

(٣) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٠٧.

رئيسًا يبنى عليه العمل الروائي، فظهرت محاولات عديدة لدراسة الزمن وتحليله في الرواية، يأتي في مقدمتها دراسة جيرار جينيت للزمن الروائي في كتابه "خطاب الحكاية"؛ إذ تناول بالدراسة الزمن الداخلي "الزمن الكاذب" –كما يسميه– في الرواية بصفته الزمن الذي تجري فيه أحداث العمل الروائي، فقسم الزمن الحكائي إلى ثلاثة أقسام: الترتيب أو النظام الزمني، والمدة أو الديمومة، التواتر أو التكرار[١]. هذه الأقسام الثلاثة يرى جينيت أنها هي التي تشكل بنية الزمن داخل بنية العمل الروائي.

١-٢- الإبل موضوعا سرديًّا:

للإبل حضور بارز في الأدب العربي، وهو حضور مكتسب من قيمتها في الثقافة العربية، وقد تجلّت هذه القيمة في أمثال العرب وتشبيهاتها، واحتفظ الشعر العربي لها بمكانة خاصة؛ إذ تحضر حضورًا جوهريًّا في بناء قصيدة المدح، والمادح لا يصل إلى ممدوحه إلا عبر الراحلة التي هي في الغالب الإبل، وكما تحضر الإبل في قصيدة المدح تحضر كذلك في أغراض الشعر الأخرى بوصفها راحلة ورمزًا.

والرواية فن حديث النشأة، وهي مثل كل الفنون نشاط إنساني، والنشاط الإنساني متغير بتغير إيقاع الحياة؛ لذلك بدا تدريجيًّا خفوت صورة الإبل في الأدب الروائي قياسًا إلى الشعر. ولا يعني الخفوت عدم الحضور، ومقصدنا توصيف ثيمة الإبل بوصفه نصًّا أدبيًّا في سياق تاريخ الأفكار.

وقد شكّلت الإبل موضوعًا خصبًا عند عدد من الروائيين، مثل: إبراهيم الكوني وسعود السنعوسي، في إطار ما يمكن أن يسمّى "أدب الصحراء". وآثر الروائي محمد إبراهيم طه أن يتخذ من الإبل موضوعًا سرديًّا في سياق ثنائية غير مألوفة على هذا الموضوع هي: "الريف في مقابل الصحراء"، وهي ثنائية مأخوذة من واقع البيئة المصرية التي تشكل مكانًا سرديًّا في نصّ دموع الإبل.

---

(١) جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ت: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م، ص ٤٦، ٤٧.

٢- في خصوصية الموضوع السردي في رواية "دموع الإبل":

تتخذ رواية "دموع الإبل" لمحمد إبراهيم طه من الإبل موضوعًا سرديًّا، تكون الإبل فيه واصفة وموصوفة، موصوفة بمكوناتها العضوية وقدراتها الجسمانية ثم في علاقاتها بحاديها، وما يؤدي إلى إجهادها ودموعها. وتأتي واصفة إذ تبرز بوصفها معادلاً موضوعيًّا لعدد من الشخصيات المجهدة في حياتها، فمنها من يشرف على الهلاك وقد تساقطت دموعه كالراوي البطل سالم وحنّا، ومنها من أوشك. وتقيم الرواية عبر بطلها الراوي المشارك (سالم) علاقة بين البطل الراوي "الحادي" وبين الإبل.

وآثر البحث الكشف عن بنية الزمن السردي في إطار فكرة المفارقة لسببين: الأول: عام يتفق فيه الباحث مع الرأي القائل إن الأدب السرديّ يعنى بموضوع وجود الإنسان في الزمن، فهو يعلق مساره بين الأمل في بداية جديدة، وبين الخوف من التلاشي والاندثار؛ لذلك يبدو أنبل أهداف الإنسان –وهو ممزق بين هذين الطرفين النقيضين– متمثلاً في استعادة استقرار نفسي يسمح له بتدعيم هُويّة بشرية قادرة على تجاوز قانون التغير واسترجاع ذاتها داخل سيل الأحداث"[١].

السبب الآخر: هو خصوصية النص المدروس الذي ينطلق بين عالمين مختلفين أحدهما واقعي، يقوم على ترابط سببي في أحداثه، والآخر غرائبي يحلّ مشكلة الزمن بإلغائه حتى يُسوغ منطق الأحداث من جهة، ويصل بين العالمين من جهة أخرى.

٣- زمن الحكاية وزمن الخطاب:

يتجلّى الزمن بوصفه بنية في نصّ دموع الإبل عند التمييز بين: "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي" كما يقول الشكلانيون الروس، أو زمن الحكاية وزمن الخطاب كما استقر في الدراسات السردية البنيوية.

---

(١) الزمن والواقعية والوصف بحوث في النظرية الأدبية، مورتن نويغارد، تعريب: عبد العزيز شبيل، زينب للنشر، تونس، ٢٠١٨م. ص ٨.

أمّا زمن الحكاية فهو "الزمن الحقيقي أو المتخيّل الذي تدور فيه أحداث القصّة المروية"[١]، وتعالج رواية دموع الإبل حياة البطل الراوي سالم جلال عبد الغني شاب يجاهد من أجل الحصول على عمل مناسب يقتات منه هو وأمّه التي بلغت الخمسين، وخملت مهنتها. وهو في سبيل العيش يمتهن عشرات الأعمال البسيطة بأجر ضئيل، بل يكافح من أجل الاستمرار في شيء منها. ورحلة العمل رحلة طويلة امتدت من طفولته الصغيرة في مصنع الطوب إلى أن توافرت له وظيفة "الحادي" التي يقود عشرين جملاً محملة بالبطيخ، فيهلكها بصوته الجميل وهو يغني لها، ويكاد القوم يفتكون به.

وتنقذه سلمى التي تكبره بما يزيد على عشرين عامًا في أحداث غرائبية تظهر فيها بوصفها المخلص له من الموت مرات عديدة، وتكشف الأحداث عن شيء أصاب سلمى في شبابها، فتجلس في دارها لا تخرج وتعرف ما يدور وما سيدور في سياق إشراقي تحاول معه منع سالم من الخروج من دائرتها، فيعمل معها في حفلات الزار والمناسبات الخاصة، لكنه يؤثر الخروج إلى الأوبرا، فيتعثر الطريق ثم يتجه إلى حيث كانت تتجه الجمال الهالكة إلى "مرج عامر"، المكان الذي يظهر بوصفه يوتوبيا يظن فيه أملاً لبداية جديدة، لكنه يهلك وهو على مشارف الوصول كما هلكت الإبل، وهو حاله وحالها وحال الكثيرين، "وأنا أنتقل من موال إلى آخر كأنما أهوى في منزلق، لا أملك القدرة على التوقف حتى صرنا كإبل مجهدة حين لمعت الدموع في عينيها"[٢].

أمّا زمن الخطاب، فيُدرس عن طريق "ضبط العلاقات بين زمن الأحداث وكيفية سردها من حيث الترتيب والمدة ودرجة التواتر؛ مما يجعل التحليل قائمًا بالضرورة على تمثّل لمعطى زمني وحدثي يقوم الراوي باعتماده والتصرف فيه وفق رؤية محددة"[٣].

وقد جاءت الرواية في قسمين، يحمل الأول عنوان (عيون سلمى) مسرودًا في ثلاثة عشر فصلاً مرقمة ترقيمًا حسابيًّا (١، ٢، ٣، ٤، ...١٣). والقسم الثاني (عيون سندس) الذي جاء مسرودًا في ثمانية فصول مرقمة بالحروف الأبجدية (أبجد هوز ح).

---

(١) معجم السرديّات، ص٢٣٠.

(٢) دموع الإبل، محمد إبراهيم طه، مؤسسة الناشر للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٨م، ص١٤.

(٣) معجم السرديات. ص٢٣٠.

وسلمى هي سندس؛ الأولى سلمى تمثّل الواقع الفعلي، والثانية سندس تمثّل الواقع الممكن في تصور الروائي، وظهور سندس جاء في القسم الأول، كما ظهرت سلمى في القسم الثاني. وهذه نقطة اتصال وربط بين العالمين: الواقعي والغرائبي المتخيّل، وإن ناسب القسم الثاني الترقيم بالحروف؛ لأن الحرف له دلالة في الجانب العرفاني الإشراقي الذي تجلّى في رحلة بحث الراوي عن يوتيوبيا "مرج عامر".

أمّا اختيار العنوانين (عيون سلمى)، (عيون سندس)، فيبدو للباحث أنه جاء على سبيل المشاكلة مع الدموع في عنوان الرواية؛ لأن الدموع مصدرها العين. والعنوان الأول عيون سلمى التي هي الواقع المعيش، فالأحداث ليست ذات صلة بعيونها التي أكثر الراوي في وصفها بأنها "واسعتان كعيني بقرة رضيعة" ص١٠. إلا إذا فهمنا العين هنا بوصفها العين الساهرة التي ترعى حياة البطل، وتجعله دومًا محط نظرها. أما الصلة الحقيقية بين الأحداث وسلمى، فتكون في "ساعدها" التي كانت نقطة الالتقاء بينها وبين الطفل الصغير الذي ظهر في عالمها الغرائبي، والذي هو سالم في ليلة مظلمة إلا من إضاءة مصابيح الجاز الأولى؛ فصارا عاشقًا ومعشوقًا. ومسّها (عَبْد) وهو الشخصية التي شاركت في أحداث الليلة الغرائبية فقطعت ذراعه، واكتسبت من ليلتها سلمى حال المتصوّف أو العارف الذي أدرك أشياء لم يدركها غيره فاحتجبت عن الخروج عشرين عامًا تقريبًا. وهو ما دفع (عَبْد) أن يسأل عن جمال سلمى، وهو يعلم أنّ الراوي البطل هو نفسه سالم، فأجابه الراوي البطل "إنها جميلة ربما أكثر من ذي قبل. جمال غامض يدفع الواحد كلما نظر إليها لأن يريح رأسه على فخذها، ويتنقل ببصره بين وجهها المستدير في الطرحة البيضاء والشال الملفوف حول الرقبة والصدر وبين جلبابها الملائكي، وتنتابه مشاعر غامضة حين يسمع صليل الأساور الذهبية في ساعدها" (ص٣٤). وهذا الوصف يدفع (عبْد) أن يحدد تساؤله بصيغة أكثر وضوحًا "أسألك عن الأجمل؟ قلتُ كأنني أحلم: ساعداها حين ينكشفان وصليل الأساور الذهبية" (ص٣٥).

وستتعرف سلمى لاحقًا عن الطفل بطل ليلتها الغرائبية عبر هذا الساعد، وهو يشارك في فرقتها بعد أن دفع الباب المغلق، واستمع إليهم وشاركهم دون طلب "توصلت

إلى اللحن حين ترنمتُ به فتسلسلت كلماته [...] انبثق من الخلف إيقاع صاجات. التفتُّ فوجدتها بوجهها المستدير، تردد مسبلة العينين، وترقّص أصابعها في انسجام. نظرتُ إليها فرفعتْ ساعديها بالصاجات تحثّني على الاستمرار، فبان معصماها نظيفين وجميلين. أشرقتْ روحي ولعلع صوتي، وغصتُ في مشاعر غامضة، وكان ذراعاها مضيئين كلمبتي نيون. تصاعد الإيقاع فانحسر كُماها تماما عن ساعديها، واختلط صليل الصاجات بصليل الذهب، فلم أعرف ما الذي دفعني للمس ذراعيها، فصرختْ وأخذتني في حضنها في فرح: هو ده الولد يا كامل .. والله العظيم هو اللي طفى اللمبة" (ص٢١-٢٢).

عبّر الراوي بالمشاعر الغامضة أكثر من مرة، وأوضح الانسياق إلى فتح الباب المغلق، والانسياق لمس ساعديها التي يحاول تحديدها بالتشبيه (لمبتي نيون)، ويجعلها دومًا شارة ضبط الإيقاع. إنّ هذا التعبير بالفعل والحركة هو الذي سيحقق الرابط السببي بين أحداث سلمى وأحداث سالم (العاشق والمعشوق يتجسّدان في جذر لُغويّ واحد سَلَمَ)، وهو الذي سيسوغ فنيًّا للراوي المشارك أن يعرف تارة أكثر من الشخصيّات فيسرد كما يسرد الراوي العليم بضمير الغائب طفولة سلمى، وأن يعرف بواطن الشخصيات، "وافتتن بحزنه محمود أبو جبل العمدة، فتبعها حتى البيت" (ص١٢). وأن يعرف تارة ما تعرفه الشخصيات "اندهشت كيف عرفت ما دار بذهني" (ص١٤). وأن يعرف أخيرًا معلومات أقلّ مما تعلمه الشخصيات، وتكاد حواراته مع سلمى تكون من هذا النوع "تماديت في تقبيل ساعديها أرجو معرفة مصدر التحريات، فنظرت إليّ ولم ترد، ومطّت شفتيها مستغربة كأنني أعرف أن ذلك ممنوع" (ص٩٥).

لكل ما سبق نرجّح أن (عيون سلمى) بوصفها عتبة نصيّة كاشفة للخطاب السردي جاءت على سبيل المشاكلة في واقع منهك للقوى بدا فيه كأنه إبل مجهدة من سحر الحياة وتشعر بقرب هلاكها، ولم يكن من سبيل إلا البحث عن بداية جديدة ينعم فيها براحة بعد جسر من التعب، وإن كانت مع صورة أخرى تتقاطع ملامحها مع ملامح سلمى.

أمّا العتبة الأخرى (عيون سندس)، فهي مغايرة للأولى من جهة أنّ سندس -وإن كانت تشبه سلمى- تمثّل الحلم المرئي الذي يتوق الراوي العيش فيه أو الهلاك إن لم

يصل إليه؛ لذلك تظلّ واقعًا ملموسًا عند البطل، وتظلّ حلمًا ممكنًا؛ لذلك تحديد سندس عن طريق إبراز "العين" هو تشخيص لحلمه، وإبقاء عليه، وإن تراءى له بوصفه طيفًا، وأوّل علامة تعين على التحديد هو فصل صورة سلمى عن صورة سندس، وإن بدت الأخيرة باهتة إلا أنها حلم البدايات، والجذر اللغوي لا يجمع بين العاشق والمعشوق الجديد (سالم وسندس) في مغايرة للحالة الأولى؛ لذلك استشعر الراوي وقال: "في الصحراء بدا أنني تخلصت تمامًا من تأثير سلمى، وأنني أغوص الآن وحدي دون أي سلطة منها، خالي الظهر أواجه مصيري، لا أرى أمامي سوى طيف سندس والناقة" (ص١٦٠).

وتزداد الصورة وضوحًا مع رحلة الحلم، والحلم اكتشاف وتساؤل من أجل الوصول "كان شيخ القبيلة مشفقا عليَّ وسألني إذا ما كان معي دليل، فقلت: طيف امرأة وبعير. فظلّ يحدق في بداية الطريق حتى قال: البنت صغيرة وبدوية وبيضاء؟ قلت: نعم. فحدق في رمال الطريق مرة أخرى وتقدم للأمام حتى ابتعد ثم سأل: والناقة مهرية بنت خمسة شهور وتسير فارغة؟ قلت: نعم. فقال: سر في هذا الاتجاه أنت صحراوي عتيق" (ص١٣٧).

وأهمّ ما يميّز سندس الحلم الممكن عن كل من قابلهم في الواقع المعيش أنها ليست مثلهم كالإبل المجهدة تدمع مع غنائه، دمعت الإبل (ص١٣٦)، ودمعت سلمى، ودمع كامل (ص١٧)، وكادت تهلك أنهار (ص٣٠)، ودمعت كاملة (ص٢٩)، وآخرين قابلهم. أما سندس فبقيت صامدة تتغذّى كمّا تتغذّى الإبل استعدادًا ومقاومة للحياة، وآمل أن يكون عاشقها ومعشوقها، "خطفت الدف المعلق في الحائط وبدأت بالمقسوم القاعد لفت خصرها في نشوة دورة كاملة [...] حين رفعت ساعديها الخاليين من أي أساور". (ص١٠٨-١٠٩).

٤- بناء المفارقة الزمنية أو الترتيب في رواية "دموع الإبل":

٤-١ الترتيب الزمني:

إن ترتيب الوقائع والأحداث في وقوعها الفعلي أو المفترض في الحكاية يختلف عن ترتيبها زمنيًّا في الخطاب السردي؛ وذلك لأن زمن الحكاية يخضع بالضرورة إلى التتابع

الزمني الذي يعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث، على العكس من زمن الخطاب الذي دخل في إطار التشكيل الروائي، هذا الزمن لا يخضع لمقتضيات الزمن الواقعي، وإنما يخضع لمقتضيات السرد وتقنياته، ومن ثمّ ينشأ من عدم التطابق بين زمني الحكاية والخطاب "مفارقات زمنية"، عرفها جيرار جينيت بأنها: "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارِنةً ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة "الحكاية"؛ وذلك لأنّ نظام القصة تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك".[١]

وعليه، يستحيل أن يكون زمن الخطاب موازيًا لزمن الحكاية، فالسارد لا يستطيع أبدًا أن يروي عددًا من الوقائع والأحداث في آن واحد؛ لأن هذا يستدعي بالضرورة التتابع الزمني القائم على التسلسل المنطقي، "وهذا لا نجد له مثالًا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة".[٢]

وتعتمد الرواية الحديثة في بنائها الزمني على الحكاية المتعددة الأبعاد والاتجاهات الزمنية، فالسارد لا يجب عليه أن يحافظ على الترتيب المنطقي للأحداث، بل له أن يتصرف في ترتيب الأحداث تقديمًا وتأخيرًا، هذا التلاعب في النظام الزمني يتيح للسارد إمكانات لا حدود لها، فقد يبتدئ السرد في بعض الأحيان ابتداءً يطابق زمن القصة، ومن ثم ينقطع بعد ذلك ليعود إلى وقائع تأتي سابقة ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن الحكاية، وهناك أيضًا إمكانية لاستباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة وهكذا[٣]. ومن هنا تنشأ "المفارقة الزمنية"، وهي مصطلح عام يأتي للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين

---

(١) معجم السرديات، ص ٤٧.

(٢) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٠م، ص٧٣.

(٣) انظر: السابق، ص ٧٤.

(زمن الخطاب وزمن الحكاية) [١]. وهي تتشكل عن طريق تقنيتَيْ: الاسترجاع والاستباق، فالمفارقة إما أن تكون استرجاعًا لأحداث ماضية أو تكون استباقًا لأحداث لاحقة.

وللوقوف على طبيعة الترتيب الزمني وكيفية تجسده في رواية "دموع الإبل"، لا بد أن نستخلص مظاهر الاسترجاع والاستباق في الرواية ونعيدها إلى ترتيبها المنطقي، ثمّ نقارنها بما ورد في الرواية "زمن الخطاب"؛ لنتعرف على مقاصد السارد في توظيفه للمفارقة الزمنية داخل الرواية.

٤-١-١ الاسترجاع:

أو ما يفضّل جيرار جينيت تسميته (analepse) في مقابل المصطلح التقليدي (retrospection)، وهو يتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه، ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضيه.[٢]

ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات السردية حضورًا في النص الروائي، وهو خاصية حكائية في المقام الأول تنطبق على كل أشكال السرد؛ لأنه لا يمكن رواية قصة لم تكتمل أحداثها بعد، "فالسرد لاحق على القصة غالبًا، فمجرد إعلان الكتابة يكون السرد قد شرع في فعل الاسترجاع".[٣]

وتتوفر كل رواية على ماضيها الخاص، مثلما تتوفر أيضًا على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها، وهذا الماضي لا يمكن فهمه إلا في سياق الزمن السردي المتجسد في النص، أي من خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والماثلة فيه؛ ومن ثم فإن كل عودة للماضي تمثل بالنسبة للسرد استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة (لحظة السرد الآنية).[٤]

---

(١) انظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ٥١.

(٢) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن الروائي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٢، المجلد ١٢، إبريل، ١٩٩٣م، ص ١٣٤.

(٣) منصوري مصطفي، سرديات جيرارد جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م، ص ١٧٤.

(٤) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٢١.

ومن بين كل الأنواع الأدبية المختلفة، تحفل الرواية أكثر من غيرها باستدعاء الماضي وتوظيفه سرديًّا لتلبية دوافع جمالية وفنية خالصة في النص الروائي.

ويصنِّف جيرار جينيت الاسترجاع إلى ثلاثة أصناف، تبعًا لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه ونوعية علاقته بالحكاية الأولى، وهذه الأصناف:[1]

أ-الاسترجاع الخارجي (l'analepse externe): وهو يطلق على الاستحضارات التي في جميع حالاتها تكون خارج النطاق الزمني للمحكي الأول، أي تعود إلى ما قبل بداية الرواية.

ب- الاسترجاع الداخلي (l'analepse interne): وهي الحالات التي يتوقف فيها تنامي السرد صعودًا من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء، وهي استحضارات تظل محصورة داخل حدود الحكاية.

ج- الاسترجاع المزجي أو المختلط (l'analepse mixte): وهو أقل تداولًا وحضورًا من الصنفين السابقين، ويقوم على الجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي.

ويشكل الاسترجاع بأصنافه الثلاثة عنصرًا أساسيًّا في صناعة المفارقة السردية داخل الرواية، وله مؤشراته المميزة له ووظائفه التي تختلف من رواية إلى أخرى؛ إذ يوظّفه السارد لتحقيق غايات فنية وجمالية عدة، من ذلك ملء الفراغات الزمنية التي تساعد على فهم مسار الأحداث، أو إعادة بعض الأحداث لتفسيرها تفسيرًا جديدًا، أو التعريف بشخصية جديدة وطبيعة علاقتها بالشخصيات الأخرى، أو لربط حادثة بسلسلة من الحوادث المماثلة لها ولم تذكر في النص الروائي، أو التذكير بأحداث ماضيه وقع إيرادها فيما سبق من السرد، وغير ذلك من الوظائف التي تضيفها تقنية الاسترجاع إلى النص الروائي[2]. كما أن حضور هذا التفاوت أو الانحراف الزمني يضمن استمرار سرد الأحداث وتتابعها وفق الترتيب الزمني الخاص بالرواية، ويطرد الرتابة والملل من القارئ ويحدث نوعًا من الإثارة والتشويق مما يرفع من القيمة الجمالية للنص الروائي. إضافة

(1) انظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن الروائي، ص ١٣٤- ١٣٥، بتصرف.

(2) انظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٥٨-٦٠.

إلى غايات أخرى سيقف عليها البحث أثناء استعراض مظاهر الاسترجاعات في النص الروائي المدروس.

وإذا ما تأملنا رواية "دموع الإبل" نجد حضورًا لافتًا للاسترجاع بنوعيه: الداخلي والخارجي؛ إذ إن أول ما تقع عليه عين القارئ في مستهل الرواية حدث يسترجع فيه الراوي استرجاعًا خارجيًّا يحيل إلى حدث وقع خارج الزمن السردي للرواية. يقول:

"لم أقصد حين غنيت أن أخدع الإبل المحملة بالبطيخ، كان قصدي أن تهون المسافات، فلم أنتبه، وقد استغرقني الغناء، إلا أنني كان يجب أن أريح القافلة في ثلاثة على الأقل من النجوع الاثني عشر التي مررت بها، فقيدني الجمالون بالحبال وظلت حياتي مرهونة بعودة العافية إلى الإبل التي بركت في إعياء ومطَّت أعناقها على الأرض سألوني: إذا لم أكن قد انتبهت إلى الدموع التي كانت في عيونها؟ فقلت: إنها كانت تهطل منذ خرجنا من أول نجع، لكنهم أحكموا الكمامة على فمي" (ص ٩).

وعلى الرغم من أن هذا الحدث لم يكن هو الأسبق إذا ما عدنا إلى زمن الحكاية المفترض، لكن السارد اختار أن يبدأ به متخليًا عن الترتيب المنطقي للأحداث؛ وذلك من أجل إضفاء طابع الإثارة والتشويق وشد انتباه القارئ منذ البداية وتحفيزه للإقبال على قراءة الرواية من خلال عرض حادثة البطل سالم "حادي الإبل" التي أوشكت الإبل التي يقودها على الهلاك بسبب غنائه، وهي في حالة تأزّم، أصبحت معها حياة البطل على المحك وتحت رحمة الجمّالين، "طوال الليل وأنا أصغي إلى تنفس الإبل المشرفة على الهلاك، متوقعًا بين لحظة وأخرى انغراز السكين في عنقي، ..." (ص ٩)، "ولم يكن أحد قريبًا من الموت مثلي.." (ص١٠)، وهي الحادثة التي تظهر فيها "سلمى" للمرة الأولى في السرد، بوصفها المخلِّص له من الموت "لحد إمتى بحوش عنك الموت؟" (ص١٠)، وهي الشخصية التي ستكون حاضرة بشكل جلي في سير أحداث الرواية إلى جانب البطل سالم جلال.

ويمضي السارد في استرجاعاته الخارجية في مطلع الرواية التي تأتي امتدادًا للاسترجاع السابق، وفيه يستذكر الموعد الذي قطعه لكامل حينما أخبره أن سلمى تطلب

حضوره، "كنت ذكرت أن كامل أخبرني أنها تريدني. خجلت من نفسي لأنني قلت له: "بكره إن شاء الله"، وفي نيتي ألا أجيء قبل أن ينتهي موسم البطيخ..." (ص١٠). وفي هذا الاسترجاع نشهد حضور كامل يوسف خادم سلمى المطيع، وفيه يكشف البطل الراوي أول رؤية له للحاجة سلمى واندهاشه من جمالها. وهذا يجعل السارد يسترجع استرجاعًا خارجيًّا جديدًا حينما تذكّر وصف حنا لجمال سلمى، "تمامًا مثلما قال حنا، من منبت الشعر إلى المنحر ومنبت الثديين، .." (ص١١). وتحضر هنا شخصية حنا لأول مرة دون أن يعرّف بها السارد أو يخصصها بوصف.

هذا الحضور المقتضب لهذه الحادثة في ذروة تأزّمها، وكذلك الحضور الخاطف لهاتين الشخصيتين من خلال هذه الاسترجاعات الخارجية التي تأتي في مطلع الرواية، أراد من خلالها السارد التشويق وإثارة التساؤلات عن أثر هذه الحادثة في سير أحداث الرواية في ذهن القارئ، والبحث عن خلفية هاتين الشخصيتين ودورهما في الرواية وعلاقتهما بالبطل، وهذا يتطلب من القارئ اليقظة التامة حتى لا يفقد التواصل مع النص، خاصة عندما يختلط الواقعي مع العجائبي الذي يتداخل بشكل مستمر على امتداد الرواية.

ومن مظاهر الاسترجاعات الخارجية توقفُ الراوي عن سرد مجرى تطور الأحداث ليعود إلى الوراء؛ متوقفًا أمام شخصية سلمى معرِّفًا بها وعارضًا للملابسات التي مرت بها حتى وصل بها الحال إلى أن تغلق باب دارها لا تغادره منذ زمن بعيد، يقول سالم: "منذ بدأت أعي وهذا الباب مغلق، لا تغادر سلمى عتبته، ولا يعرف أحد عن ملامحها غير ما تناقلته النسوة اللاتي دخلنا عليها، ولا يذكر الرجال منها سوى ما تحمله ذاكرة الصبا عن بنت في زي مدرسي مجسم عند الخصر ضاق فجأة، أو كبرت فجأة، ..." (ص١١). وعندما بلغت سن النضج طلبها العمدة محمود أبو جبل للزواج، لكنها رفضت بشدة "وقالت: دار العمدة لأ.. يابا. فتلقت الكف الأول بصمت أذهل العمدة وقال إنها عيلة"، لكنها أصرت واستماتت في الرفض، "دار العمدة.. لأ.. خصيمك النبي" (ص١١). ورغم أن والدها لم يعرف ما إذا كان العمدة يطلبها لنفسه أم لابنه سعيد، إلا أنه أخبره برفضها الارتباط به، وأنه قرأ الفاتحة مع واحد آخر، فغادر العمدة غاضبًا عندما علم أن هذا الآخر هو كامل بن يوسف الطبال.

وقد كان ارتباطها بكامل ارتباطًا شكليًّا، فلم يكن له من دور معها سوى الخدمة وتلبية الأوامر، "يؤدي كل شيء برضا، فيقف في طابور العيش، وأمام مستودع الغاز، ويذهب إلى السوق..، ويجهز الطعام، ويكنس الشارع، ويرش الماء أمام دار ذات باب مغلق دائمًا" (ص١٣)، لكن سلمى في واقع الحال ارتبطت بسالم هيامًا وعشقًا.

ولأهمية شخصية سلمى ودورها المحوري في الرواية، لم يكتف السارد بالوقوف عند التعريف بشخصيتها وملابسات ارتباطها بكامل ورفضها لابن العمدة، وإنما لجأ مرة أخرى للاسترجاع الخارجي للكشف عن طبيعة علاقة البطل سالم بها، وكيف نشأت هذه العلاقة حتى وصلت مرحلة كان فيها سالم بالنسبة إلى سلمى "العاشق والمعشوق" حسب وصف (عبد أبو دراع) (ص ٣٥)، فسالم هو الوحيد الذي رأى سلمى وهو صغير ورآها وهو كبير بعد أن احتجبت عن الناس في دارها، يقول سالم: "كان كامل يحملني صغيرًا وأنا بين النوم واليقظة ثم يعبر بي الشارع حريصًا ألا أستيقظ، وبمجرد أن يضعني في حجر أمي ورد أستيقظ ولا أكف عن البكاء حتى تعيدني إلى نفس المكان وتسألها متعجبة: أنتي عاملة للولد ده إيه يا سلمى؟" (ص٣٤). يكشف سالم من خلال هذا الاسترجاع أن علاقته بسلمى تعود إلى زمن بعيد حين كان طفلًا صغيرًا يحمله زوجها كامل بين ذراعيه. لكن سر هذه العلاقة يكشفه السارد على لسان شخصية (عبد أبو دراع)، الذي ألح على سالم بالجلوس ليحكي له سبب فقده لذراعه، وأن هذه الحادثة تعود إلى ما قبل عشرين سنة، وأن سبب قطع ذراعه هي سلمى التي كان يحبها، يقول (عبد أبو دراع) عن الحادثة: "كأنها الآن وليست منذ عشرين سنة، حين غبشت الدنيا عليها وهي تسوق الجاموسة على مدار الساقية، فأشعلت اللمبة في انتظار أن يزعق كامل من آخر الغيظ لتوقف الساقية، لكن اللمبة انطفأت. أشعلَتْها مرة أخرى ولعنت الهواء، لكنها انطفأت للمرة الثالثة، فشعرت بخوف، وحين أشعلتها في المرة الرابعة سمعت نفخة صغيرة تطفئ اللمبة وأحسَّت بيد تلمس ذراعها. أحجمت سلمى عن الصراخ حين استشعرت الشجن في الصوت المتهدج الذي يتوسل إليها ألا تشعل الكبريت، لكنها تبينت بعد ذلك أن الصوت لطفل يقول إنه يعشقها حتى الموت، فظلت تصرخ في الظلام حتى هرع كامل إلى الساقية فأوقفها وعاد بها إلى الدار التي لم تغادر عتبتها بعد ذلك..." (ص٤١). ولم تفلح كل

المحاولات التي جاءت بعد هذ الحادثة في جعل سلمى تخرج من دارها، خاصة بعدما صارت "عرّافة" تُخبر عما يحدث في الخارج كأنها تراه، فلم تعد هناك ضرورة للخروج.

وتكمن قيمة هذا الاسترجاع الخارجي أن السارد يكشف على لسان شخصية (أبو دراع) أسرارًا مهمة تقدم للقارئ تفسيرات عن طبيعة علاقة سالم بسلمى وسبب اعتزالها الخروج من دارها، وقطع ذراع عبده. كل ذلك سببه ما حصل في هذه الحادثة التي اختلط فيها الواقعي بالعجائبي؛ إذ اعترف (عبد أبو دراع) لسالم أنه هو الذي أطفأ اللمبة عند الساقية، وهو الذي كان يتكلم، وهو الذي لمس ذراعها (ص٣٤). لكن الذي حيّر أبا دراع حينها أنه أطفأ اللمبة مرتين، ولم يكن صوته صوت طفل، بل كان الصوت الذي سمعه هو صوت سالم، الذي بدا مندهشًا وغير مصدق لروايته قبل أن يُقسم له بقطع ذراعه الباقية إن لم تكن علاقته بسلمى علاقة "العاشق والمعشوق" (ص٤٣). قبل هذا الاعتراف من أبي دراع لم يكن سالم يفهم سبب انجذابه نحو سلمى وتعلقه بها.

ولم يقتصر حضور الاسترجاع في الرواية على الاسترجاع الخارجي[1]، وإنما نجد أيضًا حضورًا مماثلًا للاسترجاع الداخلي في النص؛ إذ وظَّف السارد هذه التقنية السردية في الرواية لتحقق غايات فنية وجمالية، ومن مظاهر هذه الاسترجاعات توظيف السارد لحادثة غناء سالم للإبل حتى كادت تهلك من المسير، وغضب الجمَّالين؛ إذ جعلوا حياته مرهونة بعافية الإبل، قبل أن تنقذه سلمى من الموت، يقول: "سألتني عما غنيت للإبل، فتذكرت الموت الذي كنت ذاهبًا إليه" (ص١٣)، في هذا الاسترجاع يكشف السارد على لسان البطل سالم توضيحًا لملابسات هذه الحادثة وسبب سيره الطويل بالإبل حتى أوشكت على الهلاك، "قلت للجمالين: لا أعرف الطريق، فقالوا: الإبل تعرف، فسرت بأصدقائي العشرين على مدقات في الرمال، حتى دفعتني وحشة الرمال إلى الغناء...، كنت منهمكًا في الغناء فلم أعرف أسماء النجوع التي مررنا بها، ولا كم من الزمن مر حتى حدث ما حدث في كوم ربيع..." (ص ١٣). وقد طغى حضور هذه الحادثة في الرواية حتى أصبح سالم ينادى بـ "الأخ بتاع الجمال!" (ص١٨).

([1]) للمزيد من أمثلة الاسترجاع الخارجي في الرواية، انظر مثلا: ص ٢٠، ٤١، ٧١.

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي أيضًا، استرجاع السارد حكاية البطل سالم مع الخياط (عبد أبو دراع)، وخياطته للبدلة التي كانت شرطًا لدخول الأوبرا ومقابلة المايسترو سليم لعرض موهبته في الغناء عليه؛ إذ منعه البواب طالبًا منه ارتداء بدلة كاملة بربطة عنق، "البس البدلة وتعالى..، زي الناس دي كده" (ص٢٥). لجأ سالم إلى (عبد أبو دراع) بعد أن اشترى القماش؛ ليخيط له البدلة المطلوبة، وبعد أن أخذ قياساته، وعده بالتسليم بعد أسبوع، "مبروك مقدمًا... أسبوع وتعمل بروفة" (ص٣٣)، لكن أبا دراع ماطله كثيرًا وحدد له مواعيد عدة لتسليم البدلة دون الوفاء بما وعد، وكان يجيبه في كل مرة يسأله فيها عن البدلة، "مستعجل ليه يا ابني ..!، ما تستعجلش ربنا يعطيك طولة العمر، وتجرب عشرين بدلة" (ص ٣٨)، وهذا ما جعل سالم يشعر بالإحباط، وهو ينتظر على أحر من الجمر انتهاء البدلة ليتمكن من دخول الأوبرا ولقاء المايسترو سليم، ولا بوادر على انتهائه منها.

أحس سالم بالحرج الشديد من تأخر أبي دراع في تسليم البدلة، وهذا لم يكن بسبب تأخر لقائه المنتظر بالمايسترو فحسب، بل بسبب غيابه عن لقاء سلمى أيضًا، خاصة حينما تحول الأسبوع إلى خمسة وعشرين يومًا، بل وصل إلى أربعين يومًا، وقد كان حريصًا طوال هذه المدة على تجنب الذهاب إلى سلمى أو المرور من أمام دارها بعد ما عزم أمره على الذهاب إلى القاهرة للقاء المايسترو سليم، "حتى لا أضعف ولا أركن إلى البقاء هناك مرة أخرى" (ص ٤٥). وكان خادمها كامل يلتقيه أكثر من مرة عند أبي دراع، وفي المرة العاشرة أخبره أن سلمى تبحث عنه، "الحاجة بتقول لك: حمدا لله على السلامة!" (ص٤٥)، فذهب إليها وهو محبط، واندهش أنها لم تكن غاضبة منه، وحذرته من الجلوس مع أبي دراع؛ "لأن حموله ثقيلة ومن يخالطه لا بد أن يناله جزء منها.. " (ص٤٥).

تكرار استرجاع هذه الحادثة وظفه السارد لتحقيق غايات عدة، وقد تولدت منه حكايات وأحداث مختلفة، فقد عمل سالم بأكثر من مهنة، فغنّى في المطاعم والمقاهي، وفي حفلات الزار وجلسات المتصوفة، وحاول أن يعمل مؤذنًا في أحد المساجد، لكن هناك من عمل على منعه، كل ذلك وهو في انتظار انتهاء (أبو دراع) من خياطة البدلة.

إضافة إلى هذا ظهور شخصيات جديدة كشخصية الحاج نار الذي التقاه سالم عند أبي ذراع، وقد بدا غاضبًا بشدة من مماطلة أبي ذراع في مواعيده، وهو رجل شرير يخشاه الناس مخافة شره، فهو الذي طرد حنا فلسطين من المصلى في عز الظهيرة، الذي كان "الدليل الوحيد على وجود مرج عامر" (ص ٦٣)، ذلك المكان الحلم الذي يسعى البطل سالم الوصول إليه، وكان هذا سببًا في حنق سالم وتهجمه على نار وبحثه عن حجر ليهشم به رأسه، لكنه لم يجد سوى التراب ليعفر به وجهه. لمحه أبو ذراع فانبهر من فعلته بنار وحذره من ردة فعله "بس ربنا يستر وتفلت من إيده" (ص٦٥). وفعلاً حاول نار الاعتداء على سالم عندما سلك طريق الغيطان وتوقف في الطريق للراحة، "اليد التي وضعت على ظهري بغتة.. فقد تيقنت أنها يد نار، وأن ساعة الحساب دنت ولا مبرر للدفاع عن النفس" (ص ٦٧). ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل كان الحاج نار هو أول شخص تدور حوله الشبهة بحرمان سالم من العمل في وظيفة المؤذن، لكونه هو مصدر التحريات المقدم لمكتب العميد محمد إبراهيم، لكن العرافة سلمى، "لم تقل ذلك صراحة..، ولا تريد في ذات الوقت مشاكل مع أحد، خاصة نار" (ص٩٦).

ومن آثار هذا الاسترجاع أيضًا، الإشارة إلى أحداث سبق للسارد أن تركها جانبًا، أو العودة إلى أحداث سبقت الإشارة إليها والتذكير بها وربطها بأحداث أخرى، أو الكشف عن أسرار أو إعطاء دلالات لم يصرح بها السارد في البداية من ذلك: الكشف على لسان (عبد أبو دراع) عن سر احتجاب سلمى عن الخروج، وقصة زواجها من كامل، وقصة قطع ذراعه، وسر علاقة سالم بسلمى وانجذابه نحوها.

يظهر مما سبق أن السارد نجح في توظيف هذه الاسترجاعات إلى حد كبير؛ إذ أدت أدوارًا جمالية وفنية مهمة في نص الرواية، وساعدت على فهم مسار الأحداث وأشبعت فضول القارئ بتقديمها تفسيرات مهمة قلصت من الفجوات الزمنية التي أحدثها زمن السرد، وعرّفت بشخصيات الرواية وأضاءت الكثير من جوانبها.

٤-١-٢- الاستباق:

أو ما يفضّل جيرار جينيت تسميته (prolepse)، ويستعمل هذا المفهوم للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثًا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، وهي تقنية سردية يلجأ إليها السارد للقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية.[١]

وتأتي هذه الآلية لتحقيق عدد من الوظائف والغايات أبرزها: التمهيد أو التوطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من قبل الراوي، أو تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات كالإشارة إلى موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص. ولعل السمة التي تجمع بين هذه الوظائف الاستشرافية هي أن هذه المعلومات التي يقدمها السرد في هذه الحالة لا تتصف باليقينية، فما لم يقع الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من هذه الاستباقات تتخذ شكلًا من أشكال الانتظار.[٢]

هذه الآلية أقل استعمالًا مقارنة بالاسترجاعات؛ لأنها تتنافى وفكرة التشويق التي تشكِّل العمود الفقري للنصوص السردية التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز، وكذا مع مفهوم السارد الذي يعلق نهم القارئ في معرفة مآل الأحداث إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك. والشكل الروائي الأكثر ملاءمة لهذه التقنية هو "المحكي بضمير المتكلم"؛ لأن الراوي يعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها، ويستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمني.[٣]

ولا تحفل رواية "دموع الإبل" كثيرًا بالاستباقات مثلما عنيت بالاسترجاعات التي سجلت حضورًا لافتًا؛ إذ إن القارئ للرواية لا يقف على مظاهر استباقية لها دور واضح في زمن السرد.

---

(١) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ١٣٢.

(٢) انظر: السابق.

(٣) انظر: عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن الروائي، ص ١٣٥.

ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الرواية الغرائبية، التي عمل السارد من خلالها على تهشيم الزمن والتداخل بين العوالم والفضاءات المختلفة، والتي تحولت معها طبيعة الرؤية في الرواية إلى "الرؤية المصاحبة" التي يساوي فيها الراوي الشخصية الحكائية، وتكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم أي تفسيرات أو معلومات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. في هذا النوع من الرؤية يكون الراوي مصاحبًا للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، أو قد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث[1]، كما هو الحال في رواية "دموع الإبل" التي يقوم فيها البطل سالم برواية أحداث الرواية.

إذ يظهر البطل سالم في الرواية هائمًا على وجهه، لا يعرف الطريق إلى المكان الحلم "مرج عامر" الذي يظهر بوصفه يوتيوبيا تمثل بالنسبة لسالم الأمل لبداية حياة جديدة، هذا المكان الذي لا يعرف عنه إلا ما سمعه من حنا فلسطين، الذي اختفى بعد أن طرده نار، وكان ذلك سببًا في اختفاء الدليل الوحيد على وجود "مرج عامر"، ولم تفلح محاولاته بعد ذلك للحاق به.

وقد كان المرج في ذهن سالم قبل لقاء حنا "منطقة مبهمة، معلقة في فراغ لا يمكن الوصول إليها" (ص١٤)، ثم أصبحت بعد لقائه "كليلة القدر، بعيدة المنال وقريبة جدًّا في نفس الوقت" (ص ٥٨)؛ ولذلك ظل طريق البطل في رحلته مبهمًا غير واضح المعالم، ولم يكن معه من دليل سوى "طيف امرأة وبعير" (ص١٣٧)، ثم لم يكن لدى البطل أي رؤية استشرافية عما هو مقدم عليه سوى ما سمعه من حنا الذي اختفى، وطيف سندس وبعيرها.

ومع أن الرواية لم تحفل بالاستباقات، إلا أن البحث رصد بعض الإشارات الاستباقية القليلة التي لم تشكِّل حيزًا يذكر في الرواية ومن ذلك، الاستباق الذي ذكره السارد على لسان (عبد أبو دراع) وهو يسرد عليه قصته مع سلمى في الليلة التي لقيها فيها عند الساقية، وسر انجذاب سالم لها، وحادثة اختفائه عن الأنظار لمدة أربعين يومًا في عالم

([1]) انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص ٤٧.

آخر غير عالم الواقع وهو عالم الجان، وحينما قلقت أمه عليه وخرجت لتبحث عنه، همست سلمى في أذنها، "وقالت إنني في مكان أمين، ونصحتها ألا تبحث عني، وأن تتلمسني في الليلة الأربعين لغيابي، في ذات المكان الذي غبت فيه" (ص ٤٢). وفعلًا وقعت نبوءتها، ففي صبيحة الأربعين وجدت ورد أم سالم وليدها لدى خروجها من عتبة الباب، "بينما كنت منكفئًا على عتبة الباب وممسكًا في يدي قطعة من الحلوى على هيئة جمل" (ص ٤٣).

كان هذا هو الاستباق الوحيد الأكثر وضوحًا وأهمية في الرواية؛ إذ قدم من خلالها السارد تفسيرات مهمة كشف فيها عن علاقة سلمى بعالم الجن والعفاريت، وتمتعها بقدرات خاصة جعلت منها عرّافة لديها القدرة على الإخبار عما يحدث في الخارج كأنها تراه، وكان هذا هو السبب الذي جعلها تحتجب عن الخروج في دارها؛ إذ "لم تعد هناك ضرورة للخروج" (ص٤٢).

ومن مظاهر الاستباق كذلك، وعد (أبو دراع) لسالم بتسليمه البدلة الرسمية التي كانت الشرط الوحيد لدخوله لدار الأوبرا، "مبروك مقدمًا، أسبوع وتعمل البروفة" (ص ٣٣)، وهو وعد لم يفِ به صاحبه كما مر معنا.

مظهر أخير من مظاهر الاستباق، وهو مظهر لم يكن له أثر على زمن السرد في الرواية، وهو وضع أم سالم اللمبات والسهاري والأكواب والبرطمانات "في أحد القفصين اللذين سيحملهما أبي على رأسه في اليوم التالي...، بعد أن انتهت هيأت المكان مع اقتراب عودته وتنهدت في رضا: كده يصبح أبوك يلاقي حاجته جاهزة.. أبوك راجل دايخ" (ص٧٠).

خـاتمـة:

في خاتمة هذه الدراسة التي عمدت إلى الكشف عن مظاهر المفارقة الزمنية في رواية "دموع الإبل" للروائي محمد إبراهيم، والمتمثلة في تقنيتي: الاستباق والاسترجاع، وإبراز دورهما في بنية العمل الروائي وغاياتهما الفنية والجمالية، خرجت الدراسة بعدد من النتائج التي يمكن إجمالها فيما يلي:

١- تنتمي رواية "دموع الإبل" إلى روايات ما بعد الحداثة أو ما يسمى "الرواية المضادة" التي تقوم على تهشيم الزمن والخلط بين العوالم والفضاءات المختلفة، وهذا ما أكسب بنية الزمن في الرواية والترتيب الزمني على وجه الخصوص خصوصية بالغة.

٢- الترتيب الزمني من أهم العناصر البنائية، وله دور فاعل في تماسك بينة السرد، وضبط سير الأحداث داخل الرواية.

٣- استحوذت تقنية "الاسترجاع" في طريقة سرد الأحداث في الرواية على الحيز الأكبر في الحضور مقارنة بـ "الاستباق".

٤- انعكست طبيعة "الرؤية المصاحبة" التي اتسمت بها الرواية في الغالب على حضور تقنية "الاستباق" التي لم تشكل حضورًا لافتًا في الرواية.

٥- نجح السارد في توظيف المفارقة الزمنية في الرواية، وهو ما أسهم في تحقيق غايات جمالية وفنية أشار لها البحث في متن الدراسة، كسد ثغرات النص، وكسر رتابة السرد، وتفسير الأحداث، والتعريف بالشخصيات وغير ذلك.

المصادر والمراجع

المصادر:

- دموع الإبل، محمد إبراهيم طه، مؤسسة الناشر للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٨م.

المراجع:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣.
- سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن الروائي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٢، المجلد ١٢، إبريل، ١٩٩٣م.
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
- منصوري مصطفي، سرديات جيرارد جينيت في النقد العربي الحديث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
- مورتن نويغارد، الزمن والواقعية والوصف بحوث في النظرية الأدبية، ت: عبد العزيز شبيل، زينب للنشر، تونس، ٢٠١٨م.