University of Benghazi
Faculty of Education Almarj

جامعة بنغازي
كلية التربية – المرج
ISSN 2518-5845

Global Libyan Journal

المجلة الليبية العالمية

العدد الواحد والخمسون / أبريل / 2021

فن بناء الحبكة في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

د. فيصل عبد الله حسين حيدر – محاضر بقسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة بنغازي فرع المرج

فن بناء الحبكة في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

ملخص البحث:

تتناول الدراسة في جانبها النظري مفهوم الحبكة باعتبارها تنظيمًا فنيًّا للأحداث وفق منطق خاص بالسرد، وقد استعرضت بعض آراء النقاد حول الحبكة، وأهم تصنيفاتها وأنواعها، ثم تناولت في جانبها التطبيقي النص موضوع الدراسة، من خلال تحليل العتبات: (بدايات الفصول، وعناوناتها)، وكذلك مفاصل السرد وشُعب الحبكة في النص، وعلاقتها بالخط الزمني للسرد، وتوصّلت – بعد الوقوف على أهم معالم الحبكة في نص: (نزيف الحجر) – إلى أن السرد قد تأسس على **حبكة حدث ميلودراميّة مفككة ومعقّدة**.

الكلمات المفتاحيّة: حبكة، الميتوس، حبكة ميلودراميّة، حبكة مفككة، حبكة معقّدة.

Abstract:

In its theoretical part, the study deals with the concept of the plot as an artistic organization of events according to a logic of the narrative, and reviewed some of the opinions of critics about the plot, and its most important classifications and types. And the division of the plot in the text, and its relationship to the timeline of the narration, and I arrived - after studying the most important features of the plot in the text: (Stone Bleeding) - that the narration was based on the plot of a disjointed and complex melodramatic event.

key words: Plot, mitos, melodramatic plot, disjointed plot, complex plot.

المقدمة:

تعد هذه الورقة مبحثًا يضاف إلى مباحث عدّة، يكرّسها الباحث لدراسة جوانب من فن السرد الروائي لإبراهيم الكوني، وقد اختيرت رواية (نزيف الحجر) لتكون أنموذجًا لهذه الدراسة، وقد سبق للباحث أن تناول أدب الكوني بالدراسة في رواية أخرى هي (الدنيا أيام ثلاثة)، غير أن تناولي لرواية (الدنيا أيام ثلاثة) كان من زوايا الصياغة اللغوية والتصوير الفني، بعيدًا عن فنون بناء السرد وآلياته، وقد ارتأى الباحث أن يقسّم الورقة بعد المقدمة إلى تمهيد نظري، ودراسة تطبيقية، ثم خاتمة، وثبت لمصادر البحث ومراجعه.

التمهيد النظري:

الحبكة" مصطلح سردي يحيل على ما يسميه أرسطو (الميتوس: muthos) أي تنظيم الأحداث. وقد أكد ريكور أن الميتوس باعتباره تنظيمًا للأعمال المنجزة هو إدماج لها في حبكة. فالحبكة إذن تتمثل أساسًا في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهو ما يجعل من المادة السردية حكاية موحدة تامة لها بداية ووسط ونهاية"[1]،نحن نتفق جميعًا على "أن الحكاية هي الوجه الرئيس في الرواية"[2]. فالرواية تروي حكاية ولولا وجود هذه الحكاية لما كان للرواية وجود؛ لذلك نراها قاسمًا مشتركًا بين أعمال هذا الجنس الأدبي، مع أن الحكاية "شيء بدائي وهي ترجع إلي ينابيع الأدب قبل أن تكتشف القراءة"[3]. ففي تلك الأزمان الغابرة كان القاصّ يحكي ليمتع ويربّي ضمن مجالس السمر، وكان ذلك ضرورة حياتية أملتها ظروف المعيشة المجتمعية، وكانت الحكاية "تجعل المستمعين يرغبون في معرفة ماذا سيحدث في المستقبل"[4]؛ لذلك ارتبطت القصّة كغيرها من الفنون بعنصر الاستقرار الاجتماعي ونوعيته، والحكاية بهذه المناسبة "ليست هي الحبكة، وهي قد تكون أساسًا لها، إلا أن الحبكة كائن من نوع أرقى"[5]. فالحبكة "مجموعة أحداث مرتبة ترتيبًا سببيًّا، تنتهي إلى نتيجة طبيعيّة لهذه الأحداث. وهذه الأحداث تدور حول موضوع عام، وهو التجربة الإنسانية... وهذه التجربة الإنسانية تفترق عن التجربة الشعرية في أنها موضوعية اجتماعية بطبيعتها، على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية في جوهرها، فالقصّاص قد يذكر آراءه ويصف مشاعره في تجربة عاناها، ولكنه لا يصفها وصفًا من ثنايا شعوره كالشاعر، بل يخلقها خلقًا موضوعيًّا في عالم خاص فتكتسب به حينئذٍ طابع التبرير والإقناع"[6].

يقول (أ. م. فورستر): "لقد عرّفنا الحبكة على أنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبًا زمنيًّا، والحبكة أيضًا سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، فإذا قلنا: (مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك) فهذه حكاية، أما (مات الملك وبعدئذٍ ماتت الملكة حزنًا)، فهذه حبكة. وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه. مثل آخر: (ماتت الملكة ولم يعرف أحدٌ سببًا لموتها حتى اكتُشِف أنها ماتت حزنًا على وفاة الملك)، هذه حبكة بها سرّ غامض، وهذا

[1] القاضي، محمد وآخرون (2010)، معجم السرديات، تونس، دار محمد علي للنشر (بالاشتراك مع دور نشر عربية أخرى)، ط 1، ص: 141

[2] . فورستر، أ. م. (1960)، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد الله، راجعه: حسن محمود، دار الكرنك، ص: 33 .

[3] . المرجع نفسه، ص: 52 .

[4] . المرجع نفسه، ص: 36 .

[5] . المرجع نفسه، ص: 39 .

[6] . هلال، محمد غنيمي (1973)، النقد الأدبي الحديث ، بيروت: دار الثقافة ودار العودة، ص: 538.

النوع نستطيع أن نتطور به كثيرًا، وهو يلغي الترتيب الزمني، كما أنه يبتعد عن الحكاية بالقدر الذي تسمح به القيود التي تشدّه إليها"[7].

والحقائق في الرواية التي حبكت حبكًا جيدًا تترابط وتتداخل في بعضها، ولا تتضح بشكل جليّ إلا عندما يشارف القارئ على النهاية، فيراها بإرادة الكاتب ومن الزاوية التي يحددها للقارئ.

هذا يعطينا يقينًا بأن الحبكة "هي الرواية في وجهها المنطقي، إذ إنها تتطلب الغموض، والأسرار تُحَلّ فيما بعد. وبينما القارئ يتخبط في عوالم مجهولة، يسير الروائي راسخ القدم فهو شخص ماهر يجلس أعلى من عمله يلقي شعاعًا من الضوء هنا، أو يتحرك مرتديًا طاقية إخفاء هناك، (وكصانع للخطط) يتفاوض دائمًا مع نفسه كخالق للشخصية عن أحسن تأثير يمكن أن يحدثه، فهو يضع الحبكة لكتابه مقدمًا، أو يسمو عليه بكل الوسائل، كما أن اهتمامه بالسبب والنتيجة يضفي عليه نوعًا من التحكّم في المصائر"[8]. وما دمنا نتحدّث بشكل عام عن الحبكة وصنعتها، فلا بد من أن يكون سؤال عن مدى صرامة قيود المنطق في تكوين الحبكة قد ألحّ على الأذهان: "ألا يستطيع الروائي أن يبتدع له إطارًا لا يتبع قوانين المنطق ... ويكون أكثر ملاءمة لعظمة القصص؟ يقول الكتّاب المحدثون إنّ هذا ممكن"[9]. (آلان روب جرييه) في كتابه (نحو رواية جديدة)[10] يقول: "إذا كانت الرواية فيما يرى معظم الهواة – والنقاد أيضًا – عبارة عن حكاية قبل كلّ شيء، فالروائي الحقيقي هو الذي يعرف كيف يقص الحكاية، (بمعنى أنّ) اختراع الأحداث وتطوراتها المشوّقة والمؤثرة والدرامية، هو الذي يشكل فرحه بما يعمل و(يعلل) وجوده، أما الغلطات الرئيسة في الكتاب فهي أن يكون هناك ثغرة في الحكاية أو حكاية ثانوية غير معالجة بفن، أو انقطاع في الإثارة، أو قفازات مفاجئة، وأمّا صفاتها الطيبة فهي الحيوية والصدق، في حين أن الأسلوب ليس مهمًا. وإذا عنَّ للناقد أن يهتمّ بتلك النقطة فسيمتدح المؤلف على أنه استطاع أن يعبّر عن نفسه في لغة سليمة وبطريقة طيّبة ومتنوّعة مثيرة للخيال، وعلى هذا الأساس يصبح الأسلوب مجرد أداة أو طريقة. ذلك أن جوهر الرواية وسبب وجودها هو ما يكمن داخلها، هو ما يقصه المؤلف فقط". والحقيقة "أن قوة الروائي تكمن في أنه يخترع بحرية دون تقيّد بنموذج أو مثل، وذلك ما يميّز الرواية الحديثة فهي تؤكد هذا الطابع إلى درجة أن الاختزال والخيال قد صارا موضوع الكتاب"[11]. ويرى توماشيفسكي أن "الفحوى تتطابق مع التركيب الفني ومع النموذج الذي يتبناه تكوين الحكاية بوصفها ترتيبًا لسلسة من الأحداث، وحبكة واحدة يمكن أن تكون مادة لخطابات مختلفة، فالحبكة أو القصة لها نظام منطقي سببي زمني"[12]. فمعنى أن تقص هو "أن تدير زمنًا وأن تختار منظومًا وأن تنحاز إلى نموذجية أو طريقة Modalidad (الحوار، السرد الخاص، الوصف)، وأن تحقق باختصار فحوى أو مقولة Argumento تُفهم على أنها الإنشاء أو التركيب الفني والمتعمّد لخطاب ما عن الأشياء، وهذا – الخطاب هو حدث القول الذي هو في الحكاية القصّ، ولهذا ظهر السرد والقاصّ على أنهما المشكلة الرئيسة للحكاية relato التي تصنع شروط القصة أو المادة"[13].

---

[7] . أركان القصة، ص: 105.
[8] المرجع نفسه، ص: 118.
[9] . فورستر، أركان القصة، ص: 119.
[10] . ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، مصر: دار المعارف، ص: 37.
[11] . جرييه، نحو رواية جديدة، ص: 39 .
[12] . إيفانكوس، خوسيه ماريّا بوثويلو (دت)، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، ص: 249 .
[13] . المرجع نفسه، ص: 263 .

إن كلمة الحبكة مثقلة بالمعنى أساسًا؛ "لأنها تنطوي على الفعل بأجمعه في أي نمط أدبي، ويعني ذلك أنها يجب أن تذهب أبعد من المشهد أو الحدث أو الوصف...، لتبلغ حركة الذهن أو الروح في القصائد أو الروايات النفسية"[14]؛ لذلك يحلو لإليزابيث دبل[15] أن تقول: إن الصنعة تحتفظ بالحركة والتنظيم في (الحبكة) الأولية، لكنها لا تهتمّ بموضع التوكيد في الحبك الأولي.

والقصة كما يراها الدكتور شوقي ضيف[16] ليس لها قالب معيّن يتحكم فيها كقالب الحوار الذي يتحكم في المسرحية. والقاصّ في عرضها تامُّ الحرية، فقد يبدؤها من أول حوادثها، ويمضي بالحوادث مسلسلاً لها مع الزمن، وقد يبدؤها بخاتمتها ثم يأخذ في تجلية هذه الخاتمة وكيف تضامّت أحداث مختلفة انتهت بها تلك النهاية، وقد يبدؤها بفترة معينة من حياة الشخصية الأساسية فيها، ثم يعود إلى الماضي ليصور لنا كيف تمت هذه الفترة وما وقع فيها من أحداث، وهذا من حيث البدء والختام أما من حيث سياق القصة فهناك صور كثيرة، منها أن يعنى القصاص بالحوادث قبل عنايته بالأشخاص فهي الأساس، أما الأشخاص فيجرون فيها مع الأحداث سواء وقعت في رحلات أو مغامرات أو جرائم، فالمهم أنّ الأحداث وما تتشعب إليه من شُعب تستفز القارئ وتستثير خياله وتدفعه إلى متابعة القراءة؛ ولذلك كانت تعتمد اعتمادًا على الأحداث المثيرة والحبكة المعقدة المتقنة، ومنها ما كانت الأحداث هي التي تجري مع الشخصيات وتكون موظفة لبناء الشخصية أو الشخصيات ومحاولة تفسيرها وتوضيح معالمها.

إنّ طريقة المعالجة الفنية للحبكة تعتمد بشكل رئيس على مدى التتابع والانسياب في حركة الحوادث في أثناء السرد على وفق ما اختاره القاص من أسلوب تنسيق، "وقدرة الكاتب على قصّ الحوادث ببراعة وتسلسل، دون حشو أو استطراد، لها قيمة فنية عظيمة لا يدركها إلا الذي كلّف نفسه عناء مراقبة أحاديث المقاهي والمجالس الخاصة والعامة، ولاحظ ما فيها من حشو واضطراب وتناقض وتكرار"[17]. فالقاص اللبيب يبرع في ربط الأجزاء المنفصلة ويُبرز المواقف التي يوظفها لتنامي أحداثه باستغلال كل وسائله المتاحة لذلك، ولا ينجرّ خلف مداد قلمه يكتب كيفما اتفق.

والقصة من حيث تركيب الحبكة يمكن تقسيمها على نوعين متميزين هما: "القصة ذات الحبكة المفككة Looso ، والقصة ذات الحبكة المتماسكة Organic".[18] أو كما يسميها أحمد أمين[19] "تصميم مفكك والآخر محكم".

وفي القصة ذات الحبكة المفككة يبني القاصّ مواقفه وحوادث قصته بشكل منفصل غير مترابط، وتحتفظ الحوادث عنده بتتابعها دون اتصال بينها إلا برباط مخفي نكتشفه في نهاية العمل الأدبي، مع إدراكنا للفكرة الشاملة التي تنتظم الشخصيات والحوادث والنتيجة العامة للقصة، ومع إلمامنا بالبيئة القصصية وأبعاد الشخصية الأولى التي تكون في مجموعها أساس وحدة العمل، فلا يكون بذلك تسلسل الحوادث ذا بالٍ في صياغة وحدة العمل في مثل هذا الضرب، يقول أحمد أمين موضحًا البناء المفكك: "ففي الحالة الأولى تتكون الرواية من عدد من الحوادث قد جمع بعضه إلى بعض دون علاقة منطقية، أو بعلاقة ضعيفة، فالرواية إذ ذاك لا تعتمد على سير الوقائع، بل تعتمد على شخصية البطل الذي يكون المركز الرئيسي للرواية، فيجمع كل العناصر المتفرقة في

---

[14] . دبل، اليزابيث (1981)، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، العراق: وزارة الثقافة والإعلام – دار الرشيد، ص: 12 .

[15] . ينظر: المرجع نفسه، ص: 60 .

[16] . ينظر: في النقد الأدبي، مصر : دار المعارف، ط 3، ص: 226 وما بعدها .

[17] . نجم، محمد يوسف (1959)، فن القصة، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ط 3، ص: 71 .

[18] . المرجع نفسه 73 .

[19] . (1957)، النقد الأدبي، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة، ط 2، ص: 119 .

شخصية ...، (وقد) تكون كل مرحلة منها مترابطة ولكن ليس بين هذه المراحل من ترابط"[20]. ومن أمثلة هذا النوع "أوراق بكويك: لديكنز، والشارع الجديد للسحّار، وزقاق المدق لنجيب محفوظ، والحرب والسلام لتولستوي"[21]. أما القصة ذات الحبكة المتماسكة فحوادثها مترابطة ترابطًا سببيًّا تقضي كل حادثة إلى ما يليها، وتسير بهذا الشكل إلى أن تصل نهايتها، أو كما يقول أحمد أمين[22] عنها: "لا تنفصل الوقائع فيها بعضها عن بعض بل تضم بعضها إلى بعض على صورة محددة، ففي هذا الحال تكون لدى الكاتب فكرة عامة قبل البدء في كتابة الرواية، ولا بد أن يدرس بالتفصيل المشروع بأكمله، وأن ينظّم الأشخاص والحوادث حتى تكون في أماكنها الصحيحة، وأن يرسم الاتجاهات المتعددة التي ستتلاقى في الخاتمة"، وأكثر القصص المعروفة من هذا النوع، ومنها مدام بوفاري، وأسرة أرتامونوف، وبداية ونهاية، وعودة الروح، ودعاء الكروان[23]. ولكن هذا التمييز بين نوعي التصميم ليس تمييزًا دقيقًا تامًّا، "فقد يكون في روايات التصميم المحكم مقدار كبير من المادة المفككة، وقد يقترب النوعان تمامًا في بعض الروايات"[24]. ومن أمثلة الروايات التي تحوي النوعين معًا، دافيد كوبر فيلد لديكنز[25]. ويجب "أن لا نعتقد أن الرواية المحكمة أسمى فنًّا من الرواية المفككة"[26]؛ لأنه "يؤخذ على الحبكة المتماسكة أن القصة المبنية عليها قد تنقلب أحيانًا إلى عمل آلي ... كما حدث في قصة (السراب)؛ إذ تحكّم النموذج النفسي الذي بُني على عقدة أوديب بأحداث القصة وشخصياتها، الأمر الذي جعل الكاتب يسخّر كل مواده الأولى لخدمة الشخصية وبنائها. ومما يؤخذ عليها أيضًا أنها قد تؤدي إلى الافتعال والصدفة كما هو الحال في (توم جونز)[27]. والحبكة القصصية تنقسم من حيث الموضوع إلى (الحبكة البسيطة) و(الحبكة المركبة)، ففي "الحبكة البسيطة تكون القصة مبنية على حكاية واحدة أما النوع الثاني فتكون مركبة من حكايتين أو أكثر، ووحدة العمل والتأثير في القصة تتطلب تداخل الحكايات المختلفة، واندماج بعضها في البعض الآخر"[28]؛ لذلك "يفقد التصميم المركب عادة جودته إذا كانت الرواية مؤلفة من قصتين أو أكثر ليستا متداخلتين تداخلاً صحيحًا"[29]. ويجب كذلك "أن تكون أجزاء الرواية أو الروايات متوازنة لا يطغى جزء منها على الآخر"[30]. وأخيرًا إذا كان (ر. م . ألبيرس) في كتابه (تاريخ الرواية الحديثة)[31] يرى في الرواية تمرينًا أدبيًّا يستخدم فيه المؤلف قصة كي يعبر عن شيء آخر، فلعبد الرحمن منيف الحق في أن يطالب الروائي بتقديم معادلة صحيحة في البداية ويبرهن على صحة هذه المعادلة أيضًا من خلال تطّور الحدث الروائي والشخصية الروائية[32].

---

[20] . المرجع نفسه، ص: 119 .
[21] . نجم، فن القصة، ص: 74 .
[22] . النقد الأدبي، ص: 120 .
[23] . ينظر: نجم، فن القصة، ص: 74 .
[24] . أمين، النقد الأدبي، ص: 120 .
[25] . ينظر: نجم، فن القصة، ص: 74 .
[26] . أمين، النقد الأدبي، ص: 120.
[27] . ينظر: نجم، فن القصة، ص: 74 وما بعدها. وأمين، النقد الأدبي، ص: 120.
[28] . نجم، فن القصة، ص: 79.
[29] . أمين، النقد الأدبي، ص: 121.
[30] . المرجع نفسه، ص: 121.
[31] . ينظر: ألبيرس، ر . م (1982)، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، بيروت – باريس: منشورات عويدات – ومنشورات بحر المتوسط، ط 2، ص: 453.
[32] . ينظر: فاضل، جهاد، أسئلة الرواية : حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربية للكتاب، ص: 143 .

وممن سعوا إلى تصنيف الحبكة حتى تتسع للتنوع الذي يسم السرد في العصر الحديث، تودوروف الذي قسمها بناءً على اقتراح فريدمان إلى ثلاثة أصناف، هي:

1 – حبكة المصير: وقد أدرج فيها: (حبكة الحدث، وحبكة الميلودراما، والحبكة المأساوية، وحبكة العقاب، والحبكة الكلبية، والحبكة العاطفية، والحبكة التمجيدية).

2 – حبكة الشخصيات: وتندرج فيها: (حبكة النضج، وحبكة الإرجاء، وحبكة الاختيار، وحبكة التدهور).

3 – حبكة الفكرة: وتندرج فيه: (الحبكة التربوية، وحبكة الاكتشاف، وحبكة التأثير، وحبكة الخيبة)[33].

الدراسة التطبيقيّة:

في نزيف الحجر – موضوع دراستنا – لم يؤسس إبراهيم الكوني حبكته على طريقة (مات الملك، وماتت الملكة حزنًا عليه)، تلك العبارة التي يوردونها أنموذجًا للترابط السببي للحوادث، بل استفاد من تجاربه المتنوعة مع فن القص التي تضافرت مع ما تثقف به في مجال الدراسة الأكاديمية لإنضاج شخصيته الروائية، خاصة إذا علمنا أن الموضوع الذي اختاره لأطروحته لنيل درجة الدكتوراه قد تناول أثر ديستوفسكي في الأدب[34].

هذه الإفادة من إمكانياته وظّفها في بناء نسيج روايته للوصول إلى ما يريد توصيله للقارئ من أثر وأفكار، ومن أنسب الطرق. وقد توكّأ على الأسلوب الذي اختاره لبناء الزمن الروائي؛ ليظفر بحريّة مثلى في التنقل بقارئه حسب ما ارتأى من هندسة، وصولا إلى ذروة العقدة، ومن ثم إلى الحل. وقد استفاد كذلك من وسائل معِينة، كان من أهمها عتبات النصوص.

عتبات النص:

ولكي نتابع بنية الحبكة في هذا النص سنقف عند العتبات: (البدايات: مقدمات الفصول، وعنواناتها)؛ لنرى كيف يؤسس الكوني لسرده بما تحمله هذه العتبات من إشارات لخطابه الأدبي:

يبدأ الكوني سرده الروائي بمقدمة عامة يختارها من الآيات القرآنية، ونصوصٍ من العهد القديم[35] توحي بما أسس عليه روايته. ففي الآية (38) من سورة الأنعام: ﴿ما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم﴾ يمهّد المؤلف لفكرة التعامل مع الكائنات الأخرى باعتبارها أرواحًا، إذ سنشاهد في فصول الرواية الودان ينتحر[36]، وينتقم[37]، وينقذ أحد الأبطال في إحدى المرات[38]. كذلك يهيئ الأذهان لأنسنة الحيوان كما سنرى من شأن الغزالة وصغيرتها[39]. هذا إلى جانب التأسيس لفكرة الطوطمية[40] التي يعتمد عليها بشكل أساسي في بناء الرواية، فيكون بذلك قد أمِن القفز المفاجئ بالقارئ بين مستويات الخطاب

[33] ينظر: القاضي، معجم السرديات، ص: 142 – 144.

[34] ينظر: عبد الصبور، جمعة (1978)، مع أديب يحضر لدرجة الدكتوراه، الثقافة العربية، السنة:5 ، العدد: 12، ديسمبر، ص: 80 .

[35] ينظر: المقدمة قبل الفصل الأول، المصدر. [ويشار بالمصدر في البحث إلى: الكوني، إبراهيم (1426ميلاد محمد ﷺ)، نزيف الحجر – رواية، مصراته: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 4.].

[36] ينظر: المصدر، الفصل الرابع، ص: 27 .

[37] ينظر: المصدر، الفصل الخامس، ص: 35 .

[38] ينظر: المصدر، الفصل العاشر، ص: 73 .

[39] ينظر: الفصل الحادي والعشرين، ص: 123 .

[40] الطوطم totam: "هو حيوان أو نبات، أو أي شيء آخر مقدّس لدى جماعة أو قبيلة أو حي من الشعوب البدائية، ويرمز للجماعة ويحميها. وتدور حوله طقوسها الدينية وشرائعها. وبالإضافة إلى الطوطم القبلي، فلكل فرد طوطمه الخاص الذي تربطه به علاقة شخصية، وأمر اختياره لنفسه متروك له وحده...، فالطوطمية أقدم ديانة عرفها تاريخ

الروائي، أي لا يجد القارئ ارتباكًا في تتبع مسار الأحداث من الواقعي إلى المتخيّل وبالعكس، ثم يطرح بالنص الثاني من المقدمة، والمقتبس من سفر التكوين الإصحاح الرابع بالعهد القديم[41] فكرة صراع الرواية من خلال قصة ابنيْ آدم قابيل وهابيل، إذ يقوم أسوف مقام هابيل، ويظهر قابيل بشكل متطور وعصري في أحداث الرواية لكنه يحتفظ باسمه (قابيل آدم). ومن خلال هذه المقدمة: (الآية، والنص التوراتي) تتحدد منذ البداية الدلالة العامة لخطاب الرواية وسماتها الأساسية، ولم يكن ذلك هو الاستخدام الوحيد لهذه التقنية في الرواية، فقد جعل الكاتب للفصول أيضًا مقدمات، وإنْ لم تتوزّع بشكل متساوٍ على الفصول[42]، هذه المقدمات تراوحت بين النصوص التوارتية، ونصوص أدبية، وتاريخية مقتبسة من مصادر عدة، وهي مصابيح تهدي إلى أول الطريق "نستطيع أن نمضي منها من بداية إلى بداية، وكل واحدة إما محملة بالنذر أو التوقع أو إثارة الانتباه أو الدفع بالقارئ إلى قلب القراءة بسرعة مذهلة إنها بدايات موجزة نافذة"[43]. كذلك فقد جعل لبعض الفصول بدايات لها الفعل نفسه[44]. وقد تلاحظ أن العبارة الموضوعة في بداية الفصل لا علاقة لها بما يتبعها مباشرة من حيث السياق. وعند الدراسة ستجد فيها تلميحًا أو نبؤة بما سيأتي في الفصل من أحداث[45]. وقد يكون هذا بعد عدة فصول من فصلها الذي لا يمتّ لها بصلة[46]. ويمكننا أن نقسم البدايات على قسمين: (فاعلة)، و(غير فاعلة)، فالفاعلة تلك التي تختزل فكرة يؤسس عليها فصل أو تختزل فصلاً سابقًا، رابطةً أجزاء الحبكة المفككة بشكل خفيّ، أما غير الفاعلة فهي التي لا تؤدي هذه الوظيفة مثل: "لم يعد الرفيقان إلا في صباح اليوم التالي"[47]؛ فقد جاء بعدها ما يتممها في "أوقفا سيارتهما بجوار الخيمة ونزل طويل القامة أولًا"[48]. وستجد مثلها في فصول أخرى[49]. وهناك ملاحظة مهمة أخرى لها علاقة ببناء الحبكة سنشير إليها هنا كذلك، وهي أن كل البدايات التي أوردها المؤلف للفصول أسست عباراتها على نهايات الفصول التي سبقتها[50]. بل وحتى الفصول التي لم نعدّ لها بدايات فاعلة اتسمت بالصفة نفسها، ومن أمثلة هذه الأخيرة بداية الفصل الحادي عشر (العضّاية) أو (الضب) "أفاق مع الأصيل"[51]. فقد سبقتها عبارة: "أغمي عليه"[52]. وقد كانت آخر عبارة في ذلك الفصل، وكذلك في الفصل التاسع عشر الذي ابتدأ بكلمة "ثم.."[53] المستأنِفة لما في الفصل السابق، وكان يمكن أن تكون (بداية فاعلة) لامتداد تأثيرها في كل أحداث الفصل لولا اتصالها المباشر بما بعدها في

الإنسانية، وهي ليست عبادة الحيوان أو النبات؛ لأن القبائل التي تدين بها تؤمن أنها والطوطم من أصل واحد". الحفني، عبد المنعم (2000)، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط 3، ص: 498 – 499.

41 ينظر: مقدمة المصدر.

42 ينظر: المقدمات في المصدر، ص: 33، 41، 57، 83، 115، 159.

43 عبد المجيد، إبراهيم (1992)، المجوس رواية الطوارق الكبرى، الكويت، العربي، أبريل، ص: 89.

44 . ينظر: المصدر، ص: 7، 27، 35، 43، 87، 101، 149.

45 . ينظر: المصدر، ص: 7، 27، 35، 101، 149.

46 . ينظر: المصدر، ص: 43، 87.

47 . المصدر، ص: 47.

48 . المصدر، ص: 47 .

49 . ينظر: المصدر، ص: 15، 19، 47، 51، 59، 73، 81، 85، 89، 93، 95، 105، 111، 117، 123، 129، 139، 155، 161، 167.

50 . ينظر: المصدر، ص: 27، 35، 43، 87، 101، 149، ولا ينظر لمقدمة الفصل الأول.

51 . المصدر، ص: 81.

52 . المصدر، ص: 80 .

53 . المصدر، ص: 111 .

عبارة "ثم أهدى له جون باركر آلة شيطانية أخرى"[54]. وهناك فصول تبدو كأنها لم تربط بما قبلها كالذي ابتدأ بكلمة (الضحى)[55] مثلاً لكن لها علاقات أخرى لا تلبث أن تتضح مع التمحيص، فكلمة الضحى هذه بعدها عبارة "في الأفق لاحت قمة الجبل، مازالت ملفوفة بالقناع الأزرق"[56]، وهذه ترتبط بنهاية الفصل السابق لما قبلها "لكن أنفاس الصباح بدأت تشق الأفق ببصيص ضوء أزرق استعارت قمة الجبل منه خيوطًا شفافة، وبدأت تنسج حول رأسها غلالة زرقاء"[57]. وعند قراءة الفصلين (العهد) و(لحم ذوي القربى) ستعرف أن الثاني امتداد للأول وأن الفصل الذي يتوسط بينهما (الأفيون) هو بمثابة المفصل بينهما.

وقبل أن أعرض من البدايات نماذج كنت قد حلّلتها أنوِّه إلى العنوانات التي اختارها المؤلف لفصوله ولم يخلُ منها فصل، فالملاحِظ لهذه العنوانات يجد بعد إعادة قراءة كل فصل والتمعّن في العنوان، أن العنوان عبارة اختزلت كل أحداث الفصل واكتنفتها، أو عبّرت عن الفكرة التي حملها ذلك الفصل، ومثال ذلك: (الأيقونة الحجرية)[58]، أو(الصلاة أمام النصب الوثني أو "العساس")[59]، وهذا الأخير عنوانان لا واحد، وكل فصول الرواية أمثلة يمكن النظر إليها، وأنوِّه كذلك إلى بعض الشروح أو التوضيحات التي أودعها الكاتب في هوامش بعض الصفحات[60]، وأغلبها يشرح ألفاظًا صوفية أو فلسفية أو جغرافية أو بيئية دعّم بها الروائي العناصر الواقعية من روايته.

وإليك بعض النماذج لهذه البدايات:

– في الفصل الأول (الأيقونة الحجرية) يضع الكاتب البداية: "لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه إلا عندما يشرع في الصلاة"[61]، ويترك هذه الفكرة ويتكلم عن تيمّم أسوف واستعداده لإنجاز صلاة العصر، ثم سماعه صوت محرك سيارة قادمة من بعيد بالسوّاح إلى أن يرجع معللًا "ولكن إبليس يدخل التيوس؛ فيحلو لها أن تتناطح قدّامه في اللحظة التي يكبّر فيها ويتمتم بالفاتحة..."[62]، بعدها يستمر في قص معركة التيوس وسببها حتى يذكره "قطعَ الصلاة، ولعنَ الشيطان، وذهبَ ليؤدي الفريضة في مواجهة أهم صخرة في وادي متخندوش"[63]؛ ليكون قد استوفى ما عبّرت عنه البداية وجعلها علّة لما سيأتي في الفصل الثاني (الصلاة أمام النصب الوثني) في عبارة "لم يدرِ أسوف أنه أخطأ الاتجاه، فلم يوجه ركعاته نحو الكعبة، وإنما نحو الصنم الحجري المنتصب فوق رأسه في قعر الوادي العميق"[64]؛ فتكون بذلك الصخرة هي (الأيقونة الحجرية) عنوان الفصل الأول.

- (فالتيوس) في البداية تتناطح أمامه (عندما يشرع في الصلاة)،
- و(إبليس) يدخلها فتتناطح أمامه (عندما يكبّر ويتمتم بالفاتحة)؛

54 . المصدر، ص: 111 .
55 . ينظر: المصدر، ص: 139 .
56 . المصدر، ص: 139 .
57 . المصدر، ص: 128 .
58 . ينظر: المصدر، ص: 7 .
59 ينظر: المصدر، ص: 15 .
60 . ينظر: المصدر، ص: 8 ، 35 ، 59 ، 112 ، 130 ، 131 ، 132 ، 133 ، 165 .
61 . المصدر، ص: 7 .
62 . المصدر، ص: 7 .
63 . المصدر، ص: 8 .
64 . المصدر، ص: 15 .

- لذلك فهو (يقطع الصلاة)، و(يلعن الشيطان) ،و(يؤدي الفريضة في مواجهة أهم صخرة)،
- إذن لوجود (إبليس) و(تناطح التيوس)لم يدرِ أسوف (أنه أخطأ الاتجاه نحو الكعبة واتجه نحو (الصنم الحجري).
- وهذا يعني أن (الأيقونة الحجرية) تتحول عن طريق البداية الفاعلة إلى (النصب الوثني)، وتَتَابُعُ الأحداث بهذه الطريقة يجعل بناءَ الحبكة قائمًا على الترابط السببي، فسلسلة الأحداث تتتابع بانتظام لكي يُساق القارئ بعد ذلك إلى مرماه الرمزي أو المضموني، وصولا إلى مشاهد انتهاء العقدة في نهاية السرد.
- إن لما أورده القاص من أحداث وجهين: وجه يحكي حدثًا منطقيًّا واقعيًا يمكن حدوثه عفوًا في ظروف كهذه، ووجه أفرغ فيه الكاتب ما أراد للقارئ أن يحمل من تأثير. وربما كان مرمى الكاتب إلى خلق الرمز الديني في هذه الأيقونة التي يقدّسها المسيحيون بحسب النص، ويتجه إليها أسوف في صلاته بتأثير لاوعيه، وسنرى في نهاية أحداث القصة كيف يُصلَب عليها أسوف، وتبارك تضحيته. ومما سبق عرضه يكون واضحًا أنّ الكاتب أراد بهذه البداية استفزاز ذهن القارئ وتحريكه لاستشعار روابط النص، لا بمثل هذا التحليل في القراءة الأولية، بل بتحسسه مثل هذه المفاصل بين جمل النص، وهو يجري وراء الأحداث غير مكترث بتغيير أجواء الفصول ومجريات أحداثها.

– وجاء في بداية الفصل الخامس "ويتشاءم أهل تاسيلي من صيد الموفلون (الودّان)؛ فيتمتم الصيّاد بالتعويذة السحرية، ويضع حجرًا على رأسه، ويتقافز على أربع قبل أن ينطلق في رحلة الصيد"[65]. وهي عبارة لهنري لوت[66] في كتابه (لوحات تاسيلي)، وعندما نقرأ هذه العبارة يعلق في أذهاننا الكلمات (يتشاءم، أهالي تاسيلي، صيد الموفلون أو الودان، يتمتم، السحرية)؛ الأمر الذي يعطي القارئ انطباعا تشوبه الرهبة من أحداث صيدٍ (للودان) تجلب الشؤم ولا ينفع معها تعويذات السحرة، لكن هذه البداية تتضح أكثر ببداية أخرى للفصل تعقبها "ولكن التمتع بنعيم العزلة في الصحراء مع الأب لم يدم طويلاً"[67]، وبهذه العبارة الثانية يكون الروائي قد:

- ربط هذا الفصل بما دار قبله في الفصل السابق، فنتذكّر قول الأب: "ولكني لا أستطيع أن أسكن بجوار أحد. هكذا علّمني جدّي، وهكذا يجب عليّ أن أعلّمك"[68].
- ثم قال منذ البداية إنّ الأب سوف يموت في رحلة صيد للودّان، ولن ينقذه من قدره شيء. وإذا كان الأمر كذلك فهو قمّة التحدّي من الكاتب لقارئه أن يكشف بالنبوءة ماذا سيحدث في هذا الفصل مفصَّلًا في عبارة موجزة، فماذا يريد القارئ أكثر من معرفة أنّ والد أسوف سوف يتحصن بالتعاويذ، ويذهب لصيد الودّان المسكون الذي يقتله، ويشقى أسوف بالوحدة في الصحراء.
- فالكاتب إذن يراهن على فعل الإثارة والتشويق باحتفاظه بتفاصيل الحادثة وقصة اكتشاف أسوف لهذه النهاية.

---

[65] . المصدر، ص: 35 .

[66] . برفيسور فرنسي كان قد اكتشف لوحات تاسيلي، وألّف حولها كتابه (لوحات تاسيلي) في غضون عام 1957. ينظر: السامرائي، عبد الجبار(1978)، لوحات تاسيلي، طرابلس: الثقافة العربية ، العدد 12، السنة 5، فبراير، ص: 88.

[67] . المصدر، ص: 35 .

[68] . المصدر، ص: 32 .

- هذه التجربة تؤدي إلى بداية الفصل القادم (البُنيَّة) "... وكانت له تجربة مع الودّان قاسية أيضا"[69]، فيكون القصاص قد ربط ما دار في الفصل الرابع بما يجري في الفصل الخامس، ويؤسس لبداية فاعلة في الفصل السادس لها وظائفها المناطة بها.
- غير أنّ البداية تختزل العلاقة المحورية التي يقودها الودّان روح الجبال مع شخوص الرواية، فحينما "خرج الأب على المواثيق وطارد (ودّانًا) تائهًا في الوادي إلى حدّ اليأس من النجاة، انتحر الودّان دون أن تختفي من عينيه تلك النظرة الغريبة، مزيج من الشقاء والحقد والعجز، بعد ذلك استدرج الودّان الأب وكسر رقبته؛ لأنه خالف النذر وخان الطوطم وعجز السحر عن فعل شيء للوالد ينقذه من الهلاك"[70]. حدث كل ذلك في طقوس طوطمّية، فوجد أسوف "العجوز راقدا على ظهره، ووجهه يتجه نحو السماء ومقلتاه فارغتان وملامحه زرقاء، يحوم عليه ذباب أسود كبير الحجم، لا أثر لنزف ولا بقعة دم باستثناء خدوش في يديه الممدوتين بموازاة جسده"[71]، ليحلّ الأب في الودّان "لقد حلّ الأب في الودّان، والودّان حلّ فيه"[72].
- أما عبارة (وكانت له تجربة مع الودّان قاسية أيضًا) في فصل البنيّة فقد تركت الفصل لعبارة هيرودوت التي سبقتها ضمن البداية[73]، والتي فعلت فعلها في الفصل، في حين لم نجد لها علاقة به ولا بالفصلين اللذين يليانه (شبح من الهملايا)[74]، و(النذر)[75]، بل تظهر معالمها في الفصل التاسع (الهاوية)[76]، الذي يرتبط بها بعبارة "... ولما كسر الحيوان المسكون رقبة الوالد"[77]، تلك العبارة التي ترجع بالقارئ إلى الفصل الخامس (ثمن العُزْلة) أي إلى قبل بداية الفصل السادس، وتشرح كلا من الفصول: التاسع (الهاوية)، والعاشر (كلمة السر)، والحادي عشر (العضاية)، والثاني عشر (التحول)، تلك البداية وبترابط سببي في أحداثها الداخلية، فنرى أسوف يتورّط بمحاولة صيد الودّان: "يا ربي! ما الذي دفعه أن يلوّح بتلك المشنقة إلى قرون الودّان العظيم إنْ لم يكن الجنون"[78]، ويتعلّق إثر سقوطه بالنتوء و"لن يتهاون عن النتوء ولن يرخي أصابعه"[79] إلى أن نراه يطهّر عندما "أفاق مع الأصيل"[80]، وقد "لاحظ هذا التغيّر أو التحوّل أول مرّة عند موت الجدي"[81]، غير أنّ هذه الأحداث التي ارتبطت بها الفصول (5، 6، 9، 10، 11، 12) نجدها مرتبطة أيضًا

---

69 . المصدر، ص: 43 .
70 . عبد الرحمن، عبد الهادي (1978)، مقاربة في الرمزية، طرابلس، الفصول الأربعة، السنة 14، يونيه، ص: 149.
71 . المصدر، ص: 38 .
72 . المصدر، ص: 85 .
73 . ينظر: المصدر، ص: 41 .
74 . المصدر، ص: 47 .
75 . المصدر، ص: 51 .
76 . المصدر، ص: 59 .
77 . المصدر، ص: 59 .
78 . المصدر، ص: 65 .
79 . المصدر، ص: 73 .
80 . المصدر، ص:81 .
81 . المصدر، ص:85 .

بنص من العهد القديم وبنص مقتبس من النفرّي قبل فصل الهاوية[82]، فيتنبأ الأول بمعجزة نجاة أسوف، ويحكي الثاني عن صبره، ويحيلنا كلا النصين إلى قصتي النبيين يوسف وأيوب عليهما السلام، بذلك نلاحظ مدى التعقيد والدقة اللذين أدار بهما الكاتب خيوط نسجه، جاعلًا من البدايات لفصوله مواضع غُرَز تؤلِّف بين أجزاء الحبكة بشكل هندسي بديع. ولتتضح الصورة أكثر يمكن ملاحظة الجدول التخطيطي الآتي:

الجدول الموضّح للبدايات الفاعلة

الفصل	وجود بداية فاعلة	علاقاتها وتأثيرها
الأول	نعم	**تشمله هو والذي يليه= 1 + 2.**
الثاني	لا	– والفصل مرتبط بما قبله.
الثالث	لا	– والفصل مرتبط بما بعده.
الرابع	نعم	تشمله هو والفصل الذي قبله = 3 + 4.
الخامس	له بدايتان	تشملانه ويمتد تأثيرهما إلى نهاية الرواية = 5 – 26.
السادس	له بدايتان	الأولى له، والثانية تشمل الفصول (9 + 10 + 11 + 12).
السابع	لا	– مشمول ببداية الخامس (في إطار الجو العام).
الثامن	لا	– مشمول ببداية الخامس (في إطار الجو العام).
التاسع	له بدايتان	تتعلقان بالفصل العاشر، وهو مشمول بإحدى بدايتي السادس.
العاشر	لا	– مشمول ببدايتي الفصل السادس والفصل التاسع.
الحادي عشر	لا	– وهو مشمول ببداية السادس.
الثاني عشر	نعم	وشملت الفصول (12، 13، 15، 26).
الثالث عشر	نعم	ولم تشمله، بل ظهر تأثيرها في الفصلين (15، 26).
الرابع عشر	لا	– مشمول ببداية الخامس (في إطار الجو العام).
الخامس عشر	لا	– ومشمول ببدايتي الفصلين الثاني عشر والثالث عشر.
السادس عشر	لا	– مشمول ببداية الخامس (في إطار الجو العام).
السابع عشر	له بدايتان	شملتا الفصول (17، 18، 19).
الثامن عشر	لا	– وهو مشمول ببداية الفصل السابع عشر.
التاسع عشر	لا	– وهو مشمول ببداية الفصل السابع عشر.
العشرون	نعم	شملته واستمرت إلى آخر الرواية = 20 – 26.

[82] . المصدر، ص:57.

الحادي والعشرون	لا	وهو مشمول ببدايتي الفصلين (5، 20).
الثاني والعشرون	لا	وهو مشمول ببدايتي الفصلين (5، 20).
الثالث والعشرون	نعم	وبدايته اختصت به.
الرابع والعشرون	نعم	وبدايته اختصت به.
الخامس والعشرون	لا	وهو مشمول ببدايتي الفصلين (5، 20).
السادس والعشرون	نعم	وبدايته اختصت به.

ومن خلال عرضنا لتقنية البدايات الفاعلة للفصول، وعلى الرغم من أننا لم نتكلم عن البناء الهيكلي العام للرواية إلا أنه أصبح من الواضح أن الرواية استَخدمت في بناء الحبكة البدايات جسورًا وروابط لخلق الجو القصصي الواحد أو وحدة الجو القصصي، وذلك لموازنة البناء المتشظي للسرد.

مفاصل الحبكة:

وفي الحق أن الرواية تتشعب إلى شعبتين:

1. شعبة تقوم على الأحداث الواقعية، والممارسات الفعلية لشخصيات الرواية، دافعة بنموّ الحدث إلى الأمام.
2. وشعبة قوامها الارتداد والتذكّر، وتستمد عناصرها من ماضي الشخصيات، دافعة بالحدث إلى الوراء. وتكاد الشعبتان تشكلان توازيًا حدثيًّا يؤكد التماثل الدلالي ويوحّد الدلالة العامة للرواية ككل، ويجعلها أكثر عمقًا واتساعًا وشمولًا. ويجعل الزمن السردي فاعلا بامتياز في مسار العقدة من التشكُّل إلى الذروة وصولا إلى النهاية.

وللتفصيل أكثر نسلّط الضوء على هذه الثنائية المتضافرة الناظمة لمفاصل السرد:

تتجلّى الأحداث الواقعية، والممارسات الفعلية للشخصيات في أحداث اليومين اللذين ابتدآ بسماع "هدير المحرك من بعيد"[83]، وانتهيا بـ"قطرات كبيرة من المطر تصفع زجاج اللاندروفر، وتغسل الدم المصلوب على الجدار الصخري"[84]. ويشتمل عليها الفصل الأول من بدايته إلى "حيث تشرق الشمس وتسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم"[85]، والفصل الثاني إلى عبارة "ويصنع منه صرخة وضجة"[86]، والفصل الثالث كله[87]، والفصل السابع كله[88]، والفصل السادس عشر كذلك[89]، والفصل العشرون[90]، والفصل السادس والعشرون[91]. وخلاصة ما دار فيها أن غريبين من مواطني البلد هما قابيل ومسعود قدِما بحثًا عن الودّان

[83] المصدر، ص: 7.
[84] المصدر، ص: 166.
[85] المصدر، ص: 7- 8.
[86] المصدر، ص: 15- 16.
[87] المصدر، ص: 19 - 26.
[88] المصدر، ص: 47 – 50.
[89] المصدر، ص: 95 – 100.
[90] المصدر، ص: 117 – 121.
[91] المصدر، ص: 169 – 174.

لاصطياده، وقصدا أسوف لأنه الوحيد الذي يعرف مكانه؛ ولأن أسوف لا يأكل اللحم ويراه تابوهًا[92]– لارتباطه بالودّان بعلاقة طوطمية– يُنكر وجود الودّان، ويرفض مساعدتهما؛ ولأن أحدهما وهو قابيل مخبول ومدمن للّحم فقد أصّر على عدم المغادرة إلا بعد أن ينال ما يريد، خاصة وأن قطعان الغزال في الصحراء الرملية بالشمال قد أبيدت وفرّ ما نجا منها إلى خارج أرض الوطن. وهكذا ترتفع وتيرة الصراع من طلبٍ بشكل ودي – كما حدث في (زائر الغسق)[93] – إلى احتدام الجدال بين أسوف من جهة وقابيل ومسعود من جهة – كما في (شبح من الهملايا)[94]. ويلح الرفيقان ويتأبّى أسوف، ويتحايلون بمحاولة البحث لوحدهما – كما في (زائر الغسق)[95] – ثم يحاولون إجبار أسوف على مرافقتهم في السيارة للبحث عنه في (دعاء)[96]، حتى نصل إلى تأزّم الموقف وذروة العقدة عندما يصلب أسوف على الصخرة في الفصل العشرين[97]. وتختم الأحداث في الفصل الأخير – في نهاية الحبكة – بذبح قابيل أسوفَ، والتخليص والتطهير (غسل اللعنة)، وهروب مسعود لوحده بالسيارة. مع ملاحظة أن النهاية ظلت بعد ذلك مفتوحة، وتحمل نبوءة ترك الكاتب للقارئ حرية تصورها. وفي هذا المحور نلاحظ الترابط السببي فيه، إذا نظرنا إليه باعتباره شريحة مجتزأة من العمل الروائي، وفيه صراع ينشأ من تعارض آراء، ويتطور إلى مواقف، ويتصلّب كل طرف على موقفه، وتتأزم الأمور وتحدث العقدة، وفي ذروة تأزمها تصبح الرواية لغمًا يفجّر الواقع من خلال مأسوية الحدث. وفي هذه الفصول استخدم الكاتب تقنيةَ الحوار[98]، ووصْفَ الانفعالات المصاحبة له[99]، وحركيّةَ الشخوص[100]، إضافة إلى الإفادة من فكرة الأرواحية (الأنيميزم)[101]، التي وظّف لها الكاتب لغة غزيرة المجاز، استفاد فيها من الاستعارة والتشبيه لخلق صور عجّت بالتجسيد والتشخيص وأحيانًا بالتجريد والتشيؤ.

وإذا كان هذا هو الجانب الواقعي من الأحداث(المتجسِّد في الزمن الحاضر)، فلا بد للأحداث المتخيَّلة بالاسترجاع في الرواية أن تعمل بتناوب مع الأحداث الخارجية للرواية، فيعاضد البناءَ الخارجي للحوادث نفسيًّا واجتماعيًّا، ويرينا ما تنطوي عليه خبرات الشخوص، وكيف نمت ووصلت إلى مرحلة التحفّز للفعل القصصي المحرك للحوادث والصانع للنهاية، ويمكننا من هذا الموضع

[92] "يحمل مفهوم التابو (taboo) معنى الحظر والتحريم، وبشكل أكثر دقة تحذير: (لا تمس)، وهو يطال الأشياء والأشخاص والأفعال...، ووجود التابو يعني بالنسبة للبدائي إمكانية تعرّضه شخصيًّا لخطر ماثل دومًا وناجم عن انتهاك المحرم، وما يتبع ذلك من انتقام القوى الغاضبة ...، فإنَّ من يتجاوز حدود التابو يبقى منبوذًا حتى يتطهّر من دنسه أو يلاقي عقوبة الموت". السوّاح، فراس (2007)، موسوعة تاريخ الأديان، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط 2 ، ج:1، ص: 30 – 31.

[93] ينظر: المصدر، ص: 21.

[94] المصدر، ص: 47 – 50.

[95] ينظر: المصدر، ص:26.

[96] ينظر: المصدر، ص: 95 – 100.

[97] ينظر: المصدر، ص:117 – ص121.

[98] ينظر: كل الفصول المذكورة في هذا الحوار.

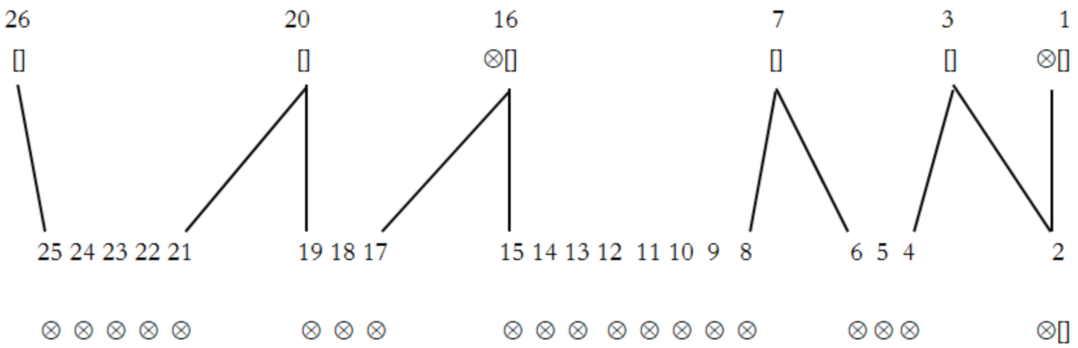
[99] ينظر: فصل: زائر الغسق مثلاً، ص 19 – 26، أو الفصل: (20).

[100] ينظر: الفصلان: (20، 26).

[101] الأرواحية Animism : يترجمها بعضهم بمصطلح (مذهب حيوية المادة)، ويعرّفها بأنها: "الاعتقاد بأن لكل ما في الكون، وحتى للكون ذاته روحًا أو نفسًا، والاعتقاد بأن الروح أو النفس هي المبدأ الحيوي المنظم للكون". بعبلبكي، منير ورمزي منير (2008)، المورد الحديث، بيروت: دار العلم للملايين، ط 1، ص: 60. ويقابلها بعضهم بمصطلح (الإحيائية) ويعرّفها بأنها: "هي الاعتقاد بوجود الأرواح، وأن أي نظام حيّ كان أو حتى المواد الجامدة أحيانًا تمتلك نوعًا من الروح". حسيبة، مصطفى (2009)، المعجم الفلسفي، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط 1، ص: 40. وهناك "تقبّل عام بين الأقوام البدائية المعاصرة للاعتقاد بحيوية المادة، أي أن كل الأشياء المدركة، ما سكن منها، وما كان حيًّا متحركًا، له أرواح، وأن لكل إنسان روح تغادر جسده مؤقتًا أثناء الأحلام ونهائيًّا عند الموت". السوّاح، موسوعة تاريخ الأديان، ص: 26.

ملاحظة ما تضطلع به المفارقات الزمنية من خلال الاسترجاع بفعل التذكّر وتيار الوعي أحياناً من دور في تنمية الحوادث وبناء الحبكة، وبمعادلة بسيطة يمكننا معرفة مدى المساحة التي بنى عليها المؤلف الخبرات المتذكرة في ماضي الشخصيات، وما دار فيها من أحداث تشكل سلسلة تطور الحوادث. فالشعبتان (شعبة التذكر عبر الارتداد)، و(شعبة الأحداث الفعلية عبر الخط الزمني الحاضر للقص) – وإن تشاركتا في الفصلين الأول والثاني والسادس عشر – إلا أن مساحة التذكر فيهما أكبر بكثير من مساحة الممارسة العملية (الحدث الآني)، ففي الفصل الأول تستحوذ شعبة التذكر على بقية الصفحة (8) والصفحات (9، 10، 11، 12، 13)، وفي الفصل الثاني تستحوذ شعبة التذكّر على (ثلاث صفحات من مجموع الصفحات الأربع)، وفي الفصل السادس عشر تشغل شعبة التذّكر ثلث عدد الورقات وتبقى الفصول: (4، 5، 6، 8، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 17، 18، 19، 21، 22، 23، 24، 25)خالصة للاسترجاع بالتذكّر.

وبهيكلية زمنية بسيطة يمكننا أن نبيّن العلاقة التضافرية للشعبتين بالرسم الموضّح الآتي، وفيه نرمز بعلامة ([]) المربع لشعبة الممارسة الفعلية، ونجعل علامة (⊗) الدائرة التي تتقاطع محاورها رمزًا لشعبة التذكر والاسترجاع، ونجعل العلامة ([]⊗) المكوَّنة من العلامتين السابقتين رمزًا للفصول المشتركة، وسوف ترمز الأرقام للفصول:



وهذا الشكل يبدو لي منطقيًّا ومتوازنًا على الرغم من كثافة عدد الفصول في محور التذكّر والاسترجاع، وذلك للأسباب الآتية:

- إن الأحداث الجارية في الواقع الخارجي للرواية (أي الدافعة بالحبكة إلى الأمام) قصيرة إذا قيست بالأحداث التي جرت في فترات متوزّعة على حياة الشخوص؛ ولذلك تبدو النسبة طبيعية متوزانة بشكل دقيق.
- إن الحوادث الجارية في الواقع الخارجي للرواية (إلى الأمام) موزعة بشكل هندسي لا تخطئه العين، إذ كانت البداية في الافتتاحية التي تمثل الطفولة الروائية ذات صور متمازجة، يختلط فيها الواقع بالمتخيل، وتمثل أيضًا قاعدة عريضة للرواية، قوامها تذكر الطفولة وتأسيس المدركات الروائية مع واقع يبدو ساذجًا، يستشرف المستقبل بأمل إنساني يرى الدنيا من خلال التأسيس البيئي والاجتماعي للوعي الإنساني. وفي الفصل الثالث تنحى العلاقة وبشكل مفاجئ في اتجاه الواقع الخارجي للأحداث، إذ تبدأ الرؤيا الروائية في الظهور عن طريق الحوار والمفارقة وبروز "البحث عن آثار أخرى... آثار الودان"[102]، إلى ما عجّ به الفصل من (ضحكات طويلة، وسخرية، وبريق غريب في عيني الطويل، والاستخفاف

[102] المصدر، ص:21.

بالدين، والسلاح الأسود، ومرض حب اللحم، والعبارات المستفزة مثل (تفو ...، و...)[103]. ويكون ردّ فعل أسوف طبيعيًّا حينما (يرتبك ويداري ارتباكه، ويبحث عن غطاء لوجهه، ويتصاعد الدم إلى وجنتيه، ويرتجف ويتمتم بسذاجة: (يا حفيظ)[104]. وصدمة كهذه كفيلة بأن يهرب أسوف من جرّائها إلى دنيا الماضي فيسترجعه. وتتوالى الذكريات في الفصول(4، 5، 6)، ثم يقتحم عليه الغرباء عالمه بإلحاح بالفصل (7)؛ ليمعن بعد ذلك في الهروب في الفصول (8، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15)، ويبحث عن والده المقتول وأمه المغدورة، ويشتدّ الصراع النفسي داخل كيانه أمام هذا الإلحاح المربك له، وهو من لم يتعود على الاحتكاك بالبشر، فطبيعي أن يكون هروبه من الغرباء باستسلامه لهم، وما هو أكثر طبيعية أن تتداعى الصور أمام عينيه مذكرة إياه بالعهد الطوطمي وبشاعة انتقام الطبيعة ممن يخونها؛ لذلك يرى أباه "راقدًا على ظهره ووجهه يتجه نحو السماء، ومقلتاه فارغتان، وملامحه زرقاء، يحوم عليه ذباب أزرق كبير الحجم"[105]، ويرى الهاوية ويتذكّر كلمة السر، وكيف عاش مرحلة الضب وكيف **تحوّل**. أمه أيضًا خانت الطوطمية "انزعجت وقالت إن هذا من تدبير الجن"[106]. وحاولت التحايل على الطبيعة بالسحر؛ لقد رأى رأسها وهو "مهشّم عارٍ من الشعر .. والعين اليمنى سقطت التهمتها الأحجار في الرحلة الوحشية، وبقي مكانها شاغرًا"[107]. لكن أصابع أمه التي ظلت قابضة على الأشواك بعناد[108] علمته شيئًا، علمته كيف "يتقافز فوق الصخور في سرعة الريح غير عابئ بمطر الرصاص"[109]. غير أن الواقع يُرجعه في الفصل (16) ويأبى قابيل إلا أن يقتحم به الصحراء الجبلية[110] كما حاول الكابتن (بورديللو) ورجاله يومًا أن يقتحموا به وبأترابه أراضي الحبشة[111]. وفي هذا الفصل يحاول أسوف أيضًا أن يهرب إلى الماضي وهو في السيارة إلا أن الواقع يرجعه؛ حتى يتحقق امتزاج الشعبتين فيه، فتكون نهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى.

وبعد هذا العرض للحوادث التي مرّت بأسوف، وبعد إلحاح قابيل على اقتحام عالمه وإفساده، كان القارئ يتحرّق لمعرفة (اللقيط)، وعلاقته (بأكلة لحوم البشر)، ومظاهر هذه الدموية ونتائجها في الفصول (17، 18، 19). لقد استطاع الكاتب أن يصل بالقارئ إلى الفصل (20) وقد بلغت الأحداث ذروتها وضاق الضدان ذرعًا ببعضهما؛ لذلك يبدأ الفصل (20) برجوع أبطاله للممارسة الفعلية للواقع وبدفع الحبكة إلى الأمام بعبارة: "العراك نشب فجأة"[112]؛ لأن أسوف عرف "أنّ ابن آدم لن يشبع إلا بالتراب"[113]، وتصاعد جنون قابيل[114]، وكان لا بد للطبيعة السيكولوجية أن تلعب دورها، إذ تحوَّلَ أسوف للمقاومة

[103] ينظر: الفصل الثالث.
[104] ينظر: الفصل الثالث كذلك.
[105] المصدر، ص: 38.
[106] المصدر، ص:85.
[107] المصدر، ص: 87.
[108] ينظر: المصدر، ص: 88.
[109] المصدر، ص:94 .
[110] ينظر: المصدر، ص: 95 وما بعدها.
[111] ينظر: المصدر، ص: 93.
[112] المصدر، ص: 117.
[113] المصدر، ص: 117.

السلبية، في حين لجأ قابيل ومعاونه إلى الإرهاب عن طريق الحبل والصلب. ولأن جنون قابيل يبحث عن علّة مضاعفة تصل به إلى درجة التجرّد من الإنسانية بذبحه أسوف (المعادل الموضوعي لأخيه)؛كانت الفصول الخمسة (21، 22، 23، 24، 25) موظفة لذلك في عقدة ثانويّة. ففي (العهد) ظهرت تفاصيل الحصن الحصين، واعتمد الكاتب على أنسنة الحيوان؛ ليروي تفاصيل عهد من نوع آخر بين قابيل والطبيعة، لكن هذا العهد لم يبرمه بوعيه كما فعل أسوف، فقد كان رضيعًا عندما قدّمت الجدة نفسها ودسّت المرأة الإنسية (الطفل العطشان في جوفها)[115]. وكذلك الشأن في قصة إبادة الغزلان في فصل (الأفيون)[116] مع (جون باركر) في رحلته عبر العقائد الصوفية إلى قاعدة (هويلس)؛ ليصبح صيد الغزلان (أفيونًا)، وتُوظّف (الهليكوبتر) لأكل لحوم ذوي القربى، فقد تنصّل قابيل من أخوّته و(أطلق النار)[117] في ذروة العقدة الثانوية؛ فكان الانتقام في (التمائم) و(الرؤيا)، إذ أضاع التمائم؛ فكانت الرؤيا في نهاية الحبكة الجانبية بسقوطه المدوّي في الهاوية، الذي اتجه به إلى نهاية الحبكة الرئيسة بذبح أخيه.

وبذلك اتجه الجميع إلى النهاية، واختارها الكاتب في نطاق الواقع الخارجي بعد أن جمّع خيوط العقدتين؛ لأن النهايات هكذا تكون معبّرة عن صدمة الخروج من الحلم إلى مرارة الواقع، لكن استكانة البطل للواقع خلّفت وثبة في المتخيل، هرب إثرها من هرب، وبقي من بقي تحت وطأة الصدمة، وظلت النهاية مفتوحة، والنبوءة يتردد صداها في ذهن القارئ وخياله.

وإذا كان الفصل الثالث لم يخرج عن كونه طرحًا لرأيين مختلفتين، وأن المواقف المتعارضة تشكلت بفاعلية في الحوادث من الفصل السابع – ونحن هنا أمام الممارسة العملية الدافعة بالحبكة إلى الأمام – فسوف نلاحظ أن أسوف وقابيل تقاسما شعبة الاسترجاع، فمجموع الفصول من (8) إلى (15)، والبالغ (ثمانية فصول) التي تخصّ أسوف، هو المجموع الكمي لقابيل من الفصول التي تندرج تحت الشعبة نفسها (الاسترجاع). على أن أسوف تقدم استحواذه على (8، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15) مجتمعة؛ ليتوطّن في مقاومته السلبية ويكتفي بموقع المدافع، في حين قسّم الكاتب ما يخصّ قابيل إلى مجموعتين (17، 18، 19)، و(21، 22، 23، 24، 25)، يتوسطهما الفصل (20)؛ وليتناسب ذلك مع حركيّة الدفع بالحبكة إلى الأمام التي يقوم بها قابيل، أو يوجهها بمبادراته داخل الحبكة. غير أن ما يدور ضمن فصول التذكر ليس سردًا وصفيًّا أو تذكُّرًا شخصيًّا بحت لا حبكة فيه، بل احتوت الفصول على حبكات جزئية مؤسسة على حكايات كل منها لها أثر في وحدة العمل ككل:

- ففي الفصل الرابع نجد معاناة الوالد، وقصة انتحار الودان وصراع الجبال والرمال.
- وفي الفصل الخامس نجد قصة موت الأب واكتشاف جثته.

ويترتب على الفصلين حلول الأب في الطوطم وحلول الطوطم في الأب تمهيدًا لحولهما في أسوف لاحقًا

- وفي الفصل السادس نجد محاولة فاشلة من قبل أسوف للاتجار مع الناس وما يعقبها من آلام نفسية.
- وفي الفصل الثامن نرى أسوف يتعلّم الصيد، ووالده يتهرب من تعليمه صيد الودان، ثم نعرف قصة النذر ورحلة صيد جبال (آينسيس).
- وفي الفصول (التاسع، والعاشر، والحادي عشر) نعيش مع أسوف تفاصيل تجربته مع الودان، وكيف أنقذه الودان بعد

[114] ينظر: المصدر، ص: 118 وما بعدها.
[115] ينظر: المصدر، ص: 128.
[116] ينظر: المصدر، ص: 129 وما بعدها.
[117] ينظر: المصدر، ص: 146 وما بعدها

أن طارده محاولًا صيده.

- وفي الفصل الثاني عشر: نعلم أن أسوف قد (**تحوّل**)؛ فقد صار (هو والمرحوم والودان شيئًا واحدًا)[118].

وهنا يكتمل الحلول[119] بين أسوف وأبيه والطوطم وتتحد الأقانيم الثلاثة.

- وفي الفصل الثالث عشر: نسمع بالجفاف يجوب الصحراء، ونرى العجوز تتقطّع إربًا مع زحف السيل الجارف.
- وفي الفصل الرابع عشر: نعيش السيول والخصب والجفاف والموت.
- وفي الفصل الخامس عشر: نرى أسوف يُعتقَل ثم يهرب بعد أن تحول إلى الودان (الطوطم).
- وفي الفصل السابع عشر: نتعرف على قابيل طفلًا يعاني من جبريّة قدره.
- وفي الفصل الثامن عشر: يحاول قابيل أن "يطفئ لهيب أسنانه"[120].
- وفي الفصل التاسع عشر: نرى قابيل يشن حربًا على قطعان الغزال ويفنيها.
- وفي الفصل الحادي والعشرين: نتعرّف على الغزالة الجدة والأم والصغيرة وقابيل الطفل مع حاضنيه يقاومون الموت.
- وفي الفصل الثاني والعشرين: نتعرف على الكابتن (جون باركر) والأجواء الصوفية والإعداد لحملات الصيد.
- وفي الفصل الثالث والعشرين: نرى قابيل يأكل أخته.
- وفي الفصل الرابع والعشرين: نشاهد الأمريكي ومسعود وقابيل يحتفلون بلحم الودان وقابيل ينسى التمائم؛ تمهيدًا للنهاية.
- وفي الفصل الخامس والعشرين: نعايش مرض قابيل، والمرسل يأتيه بالنبوة.

– يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية المتناوبة بين الشعبيتين المتضافرين لم تُترك هكذا، بل ربطها الكاتب ربطًا جيدًا بالجو العام للرواية، وبالمفاصل التي تمثلها البدايات الفاعلة.

ومما سبق يمكننا القول إن الحبكة التي استعملها الكاتب (**حبكة مفككة**)، إذ تتكون الرواية من عدد من الحوادث، جمعها الكاتب إلى بعضها بعلاقة خفية، لم تظهر إلا عندما أتممنا قراءة الرواية وتحليلها، وتمثلت الروابط في الآتي:

1. أبعاد الشخصية الأولى التي يمثلها أسوف وقابيل، فقد جذبت كلتا الشخصيتين انتباهنا، وتابعنا نموهما وسيطرتهما على الحوادث وسيطرة الحوادث عليهما حتى نهاية المطاف في القصة.
2. الفكرة الشاملة للرواية التي اتضحت بشكل تام في آخر الرواية، وبينت علاقة الفصول ببعضها. وهذه احتوت كل الشخصيات والأحداث والبيئة القصصية، ومن ثم ظهور الصورة العامة والفكرة المؤسسة للرواية.
3. طبيعة البناء المستعمل الذي يعتمد على الثنائية المتضافرة، مع تأكيد عُرى الفصول ببدايات فاعلة، وعنوانات موحية،

---

[118] ينظر: المصدر، ص: 35 .

[119] الحلول (incarnation): "عند النصارى هو حلول الباري تعالى في عيسى عليه السلام، والحلوليون من المسلمين قالوا لا يمتنع أن يظهر الله تعالى في صورة بعض الكاملين، فأكملهم العترة الطاهرة، ولم يتحاشوا على إطلاق الآلهة على أئمتهم. وعند المتكلمين أن الله تعالى لا يحلّ في غيره؛ لأن الحلول هو الحصول على سبب التبعية، وأنه ينفي الوجوب الذاتي، ولم يخالفهم إلا غلاة الشيعة من النصيرية والإسحاقية، والحلول المطلق في عرف ابن تيمية هو وحدة الوجود". الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ص: 318. ويبرز توظيف الكاتب لمفهوم الحلول صريحًا في الرواية، ينظر مثلا: فصل: (الأفيون)، ص: 129 وما بعدها.

[120] المصدر، ص: 109 .

ووصلِ كل بداية فاعلة أو غير فاعلة في اتجاهين متضادين (بما قبلها وما بعدها)، دون التقيد بموضع الربط والمسافة التي تفصل بين النقطتين.

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب قد بدأ سرده قُبَيل نهاية الحدث، وهذا يتضح عند دراسة الزمن. كذلك يمكننا الحكم على الحبكة من حيث البساطة والتركيب بأنها (**حبكة مركبة أو معقدة**) استطاع الكاتب بحذق أن يجعل حكاياتها تمتاز بحسن التداخل، ويفضي بعضها إلى بعض بنتائج وعلل مبررة تبريرًا فنيًّا. ووفقًا لتصنيف تودوروف فإن حبكة (نزيف الحجر) هي حبكة (**حدث: ميلودراميّة**)؛ إذ تنبني على سلسلة من النوائب تحلّ بالبطل الضعيف الذي يكسب عطف القارئ؛ لأنه لا يستحق ما حلّ به، ولأن القصة قد انتهت بفاجعة تثير شفقة القارئ[121].

أنموذج:

ولبيان التداعي المنطقي لخيوط الحبكة التي تشكِّل مادة الصيغة الكلية للسرد، يمكننا عرض قراءة فنية للفصل الثاني: (الصلاة أمام ((النصب الوثني: العساس)) أنموذجًا مدلِّلًا:

يبدأ هذا الفصل مع انتهاء أسوف من الصلاة أمام الوثن، إذ "أنهى صلاته وألقى برأسه متابعًا الجدار العملاق المنتصب فوق رأسه. كبير الجنّ يباركه"[122]. بدأ الكاتب الفصل الثاني وهو يبيّن العلاقة بين أسوف والصخرة، لينهيه كما بدأه عن الوثن فـ"النصارى يقفون أمام العملاق المقنّع كما يقف المسلمون بين يدي الله"[123]، لكن ذلك لا يعني أن الكاتب راوح في الفصل الثاني مكانه، فقد أوحى خلاله بسرّ العلاقة بين أسوف وأوثان المنطقة، وكذلك العلاقة بين النصارى وتلك الصخور؛ فعبارة "سمع هدير المحرك البعيد" [124] في الفصل السابق (الأيقونة الحجرية) التي ظلت طيلة الفصل السابق تلحّ على ذهن القارئ بالأسئلة – على الرغم من تطرقه لذكر السيّاح النصارى الذين "يأتونه من أبعد البلدان ويعبُرون الصحراء بسيارات البرية ليشاهدوا الحجر"[125] – ظلت هذه العبارة تستفز فضول القارئ؛ لذلك نراه يورد بعد انتهاء أسوف من صلاته عبارة "اقترب هدير المحرك"[126]، ثم يترك السيارة ليصف استعداد أسوف لمقدم السيارة، فقد "نهض ليضمّ شتات المعيز قبل وصول السياح"[127]، إذ "انتشر بعضها في الوادي المجاور، في حين تسلّق بعضها الآخر أعالي الجبال يبحث عن العشب بين الصخور"[128]، غير أنّ "اقتراب هدير المحرك في الصحراء لا يعني اقتراب السيارة"[129]، فعلى القارئ أن ينتظر أكثر ماذا عسى الزوّار أن يكونوا، ولأن السيارة ستتأخر في الوصول؛ فلا بد وأن يتذكر (أسوف) ما له علاقة بمقدم الغرباء؛ لذلك نراه يتذكر "عندما جاء رجال مصلحة الآثار منذ سنوات بقافلة من السيارات"[130]، لأن موظف الآثار قال له في تلك الزيارة "أنت اليوم حارس وادي متخندوش. أنت عيوننا في الوادي"[131]، فإذا

[121] ينظر: القاضي، معجم السرديات، ص: 143.
[122] المصدر، ص:15.
[123] المصدر، ص: 18.
[124] المصدر، ص: 7.
[125] المصدر، ص: 9.
[126] المصدر، ص: 15.
[127] المصدر، ص: 15.
[128] المصدر، ص: 15.
[129] المصدر، ص: 16.
[130] المصدر، ص: 16.

كانت هذه المقالة قد حددت علاقة رسمية لأسوف بالمكان، فإنها قد وضعت حجر الأساس لأنْ يجئ "بشر كثيرون من مختلف الأجناس والأديان لمشاهدة الآثار"[132]، لكن هذه ليست مشكلة، فلبشارة مقدم السياح تطرب قلوب الأهالي عادة. هذا إذا كانت الزيارات كلها من أجل السياحة، أما إذا كان منهم "نهمون وطمّاعون يسرقون أحجارنا ليبيعوها في بلادهم بالآلاف، بالملايين"[133]، فسيكون أسوف أمام احتمالين: إما أنه يواجه سياحًا "يركعون أمام الجنّي الأكبر، ويلتقطون الصور أمام المعبد، ويقضون ليلة في بعض الأحيان، ثم ينطلقون عائدين بعد أن يتركوا له المعلبات، والجبن، والحليب المجفف أو المعلّب، والشاي، والسكر، والبسكويت"[134]؛ لأنهم "أكرم من مصلحة الآثار في الواحات"[135]، أو أن عليه أن يتذكر موظف الآثار الذي قال له: "عليك أن تراقبهم. لا تدعهم يسرقون الأحجار. لا تسمح لهم بتخريب الصخور [؛لأنّ] هذه الصخور مفخرة لبلادنا؛ افتح عينيك، إنهم نهمون وطمّاعون"[136]. صوت المحرك إذن لا يدعو للأنس عند أسوف كما لا يدعو للخوف، كذلك فقد كان تذكّره مجيء قافلة مصلحة الآثار التي استكشفت المنطقة، وحاولت توظيفه عساسًا في المنطقة يتقاضى "من المصلحة مرتبًا شهريًّا"[137]، هو ما رسم به الكاتب علاقة الدولة بالمنطقة، ومهّد به سيكولوجيًّا لما يرافق مجيء السيارة من أحداث جسام تقع لأسوف. أما علاقة السّياح بالرسوم القديمة وسر اهتمام النصارى بها فقد توصل أسوف "إلى قناعة تقول إن النصارى يحجون إلى أوثان متخندوش؛ لأنهم يعتنقون الديانة القديمة نفسها، فهم لا يؤمنون بالنبي محمد ﷺ ولا يسجدون نحو الكعبة كالمسلمين. فالخشوع والضراعة والابتهال والاستسلام الذي تنطق به عيونهم، تفضحه الإشارات المجهولة التي يرسمونها على وجوههم وهم يتفحصون قامة ملك الوادي العملاقة وودانه المقدس... النصارى يقفون أمام العملاق كما يقف المسلمون بين يدي الله"[138]. ولكن "أباه قال (مرة) إن الجنّي المقنّع جدّه أيضًا"[139]؛ لذلك من الطبيعي أن يعيد أسوف (العشرة جنيهات) ويقول للموظف: "أنا أحرس الوادي. أنا أحرس كل وديان مساك صطفت بدون فلوس" [140].

وينتهي الفصل دون أن تظهر السيارة التي مازال محركها يهدر في الصحراء وقد قدّم له موظف البعثة "المزيد من المعلبات وغادر الوادي مع جماعته، ولم يرهم من ذلك اليوم"[141]، غادروه ليبدأ "الزوّار يتقاطرون على الوادي المنسي منذ آلاف السنين"[142]، يحجون إليه و"يقفون أمام العملاق المقّنع كما يقف المسلمون بين يدي الله"[143].

إن انتظار القارئ تلك السيارة طيلة هذا الفصل له ما يبرّره، بل ويكتسب صفة الفضول والرغبة الملحة في استجلاء مترتباته،

[131] المصدر، ص: 16.
[132] . المصدر، ص: 16.
[133] . المصدر، ص: 16.
[134] . المصدر، ص: 18.
[135] . المصدر، ص: 18.
[136] . المصدر، ص: 16.
[137] . المصدر، ص: 17.
[138] . المصدر، ص: 18.
[139] . المصدر، ص: 18.
[140] . المصدر، ص: 17.
[141] . المصدر، ص: 17.
[142] . المصدر، ص: 17- 18.
[143] . المصدر، ص: 18.

بعد أن تعددت الاحتمالات بشأن الأحداث الممكنة الوقوع، وتهيأت الأذهان لصراع قد يقع إن تصادم العسّاس مع (نهم) القادمين الغرباء وطمعهم، ولابد أن ذلك الصراع – إن وقع – سيكون عنيفًا وفاجعًا في نتائجه، فالعسّاس يحرس "جدّه: ملك الوادي"[144] الذي يركع له البشر ويحرسه أسوف بدون فلوس، ويحرس كلّ أودية مساك صطفت المحيطة به وكل ما يتعلق به.

ويترك الكاتب هذا الفصل وقد علّق أذهاننا بعبارة تدعو إلى الحيرة وتوحي بأشياء تختفي خلفها، عندما تكلم عن نظرة موظف الآثار لأسوف[145]، "هل هي شفقة؟ هل هي شقاء؟ هل هي عجز؟ هل هي الشفقة الممزوجة بالشقاء؟"[146]، وسنضطر مرغمين إلى تتبع أحداث الرواية لعلنا نفهم تلك النظرة أو تقع أعيننا عليها في مواقع أخرى من الرواية، كلحظة موت الودان منتحرًا بعد خسارته "دون أن تختفي تلك النظرة الغريبة من عينيه المفتوحتين: مزيج من الشقاء والحقد والعجز"[147] مثلًا.

ونلاحظ من قراءتنا لهذا الفصل:

1 . أن الكاتب جعل فيه أداة ربط مخفية تعتمد على الأثر النفسي للعمل في ذهن القارئ، ومصدرها "هدير محرك السيارة" التي لم تظهر بعد؛ فقد وظّف الكاتب هذه العبارة لربط الفصل بالفصلين السابق عليه واللاحق.

2 . أن الكاتب استخدم الحيلة نفسها – وهي "ترقب قدوم السيارة"– ليفسح المجال لفعل التذكّر والاسترجاع الذي وظّفه بشكل ممتاز في بناء الشخصيات والبيئة والحدث.

3 . أن الكاتب وضعنا أمام بعدين يتحرك من خلالهما الشخوص في تعاملهم مع الطبيعة:

– البعد الروحي المتطرّف الذي له فعل الدين.

– والبعد المادي الذي يجعل دائرة الصحراء مفتوحة على الخارج وغير مغلقة على شخصياتها، على الرغم من أن ذلك الخارج الغريب مصدر الدمار والخراب.

4. أن الكاتب رتّب أفكاره على وفق منطق خاص له علاقة سببية بهيكل بنائه الذي صممه، وإذا راجعنا أرقام الصفحات في الهامش التي تخصّ ما اقتبسته هنا، فسنجدها: (15، 18، 7، 9، 15، 15، 15، 16، 16، 16، 16، 16، 16، 18، 18، 18، 16، 18، 18، 17، 17، 17، 18، 18، 17، 17، 30)؛ وهذا لا يعني أن الترتيب الذي اتبعناه، أو عرضه تداعي الأفكار في محاولة الربط السببي للنص هو المعيار والأصل، لكن ذلك يكفي فقط للإشارة إلى أن ثمة احتمالات متعددة لتوزيع الحدث، اختار منها الكاتب ما ارتأه مناسبًا. وإذا لاحظتَ هذه الأرقام، وكنتَ عارفًا أن صفحات الفصل تمتد من صفحة (15) إلى صفحة (18)، فستجدنا قد استعنّا من فصول أخرى بعدة أحداث وتبريرات تمثل في جانب آخر وسيلة ربط منطقي للحوادث غير مصرّح بها، ومن ذلك الصفحات (7، 9، 30)، إذ توزّعت الصفحات (7، 9) على بداية التحليل وأحالَتْنا إلى الفصل الأول، وجاءت الصفحة (30) في آخر التحليل وأحالتنا إلى الفصل الرابع، والذي أقصده من الصفحة هنا النص المقتبس منها.

---

144 . المصدر، ص: 18.

145 . ينظر: المصدر، ص: 17.

146 . المصدر، ص: 17.

147 . المصدر، ص: 30.

الخاتمة:

نزيف الحجر رواية ليست بسيطة في تركيبها، ولا متيسرة الفكرة؛ فقد جاءت حبكتها (مفككة)، لا يوحي ترتيب فصولها بوجود ترابط سببي، غير أنها فنيًّا متقنة البناء والنسج، فقد جعل الكاتب حبكة الرواية مقسومة – بفعل البناء الزمني – على شعبيتين متظافرتين متناوبتين: إحداهما تقوم على الاسترجاع وتدفع الحبكة إلى الخلف، معتمدة على ماضي الشخصيات وتاريخها ضمن زمن الرواية، والشعبة الثانية قوامها الأحداث الفعلية في الزمن الحاضر ضمن الرواية، وتدفع بالحبكة إلى الأمام. وقد ابتدأت فصول الرواية قبيل نهاية الأحداث، لتعود إلى الزمن الماضي، وهكذا يتناوب المحوران في حركة قافزة متذبذبة مضبوطة بهندسية محكمة – تناظر المنظور اللولبي في السينما – كنّا قد بيّناها، تتناسب وتنامي الحدث والشخوص، كما تتناسب مع نسبة الشعبتين إحداهما إلى الأخرى. ولم يترك الكاتب حبكته (المركبة) – التي تداخلت حكاياتها وتمازجت، كما تجاورت فصولها بشكل ممتاز ومبرّر فنيًّا – لم يتركها من دون رابط منطقي يوفّر الجو القصصي الواحد، ويخدم تنامي الحدث والنتيجة الموضوعة، بل ربطها ربطًا جيدًا بمفاصل جعل قوامها: (البدايات الفاعلة) و(عنوانات الفصول)، كما بينت الدراسة فضلًا عن الأحداث نفسها وأبعاد الشخصية الرئيسة التي يتقاسمها البطلان في القصة، والفكرة التي تدور حولها الرواية، التي احتوت كل عناصر البناء بما فيها البيئة القصصية للعمل، ثم طبيعة البناء التناوبي نفسه، الذي يعمل على تداخل الأحداث، كل ذلك جعل العمل مربوطًا بعلاقات خفيّة لا تدرك إلا بإنعام القراءة والتحليل لتنامي الحبكة.

ثبت المصادر والمراجع:

أولًا: مصدر الدراسة:

- الكوني، إبراهيم (1426ميلاد محمد ﷺ)، نزيف الحجر– رواية، مصراته،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان،ط 4

ثانيًا: قائمة المراجع:

1 – الكتب:

- ألبيرس، ر. م (1982)، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، بيروت – باريس، منشورات عويدات – ومنشورات بحر المتوسط، ط 2.
- أمين، أحمد (1957)، **النقد الأدبي**، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة، ط 2.
- إيفانكوس، خوسيه ماريّا بوثويلو (دت)، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبو حامد، د. م، مكتبة غريب، دط.
- بعلبكي، منير ورمزي منير (2008)، **المورد الحديث**، بيروت: دار العلم للملايين، ط 1.
- جرييه، آلان روب (دت)، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة، دار المعارف، دط.
- حسيبة، مصطفى (2009)، **المعجم الفلسفي**، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط 1.
- الحفني، عبد المنعم (2000)، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط 3.
- دبل، اليزابيث (1981)، **الحبكة**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام – دار الرشيد، دط.
- السوّاح، فراس (2007)، **موسوعة تاريخ الأديان**، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط 2 .
- ضيف، شوقي (د ت)، **في النقد الأدبي**، القاهرة، دار المعارف، ط 3.
- فاضل، جهاد (د ت)، **أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب**، د. م، الدار العربية للكتاب، دط.
- فورستر، أ. م. (1960)، **أركان القصة**، ترجمة: كمال عياد جاد الله، راجعه: حسن محمود، د. م، دار الكرنك، دط.
- القاضي، محمد وآخرون (2010)، **معجم السرديات**، تونس، دار محمد علي للنشر (بالاشتراك مع دور نشر عربية أخرى)، ط 1.
- نجم، محمد يوسف (1959)، **فن القصة**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ط 3.
- هلال، محمد غنيمي (1973)، **النقد الأدبي الحديث**، بيروت: دار الثقافة ودار العودة، دط.

2 – الدوريات:

- السامرائي، عبد الجبار(1978)، **لوحات تاسيلي**، طرابلس: الثقافة العربية ، العدد 12، السنة 5، فبراير.
- عبد الرحمن، عبد الهادي (1978)، **مقاربة في الرمزية**، طرابلس، الفصول الأربعة، السنة 14، يونيه.
- عبد الصبور، جمعة (1978)، **مع أديب يحضر لدرجة الدكتوراة**، الثقافة العربية، السنة:5 ، العدد: 12، ديسمبر.
- عبد المجيد، إبراهيم (1992)، **المجوس رواية الطوارق الكبرى**، الكويت، العربي، أبريل.