الفصل الثامن

8

بنية الحكاية في رواية واو الصغرى

لـ"إبراهيم الكوني"[1]

حكاية رواية "واو الصغرى":

مقدمة عن حكاية الرواية:

واو الصغرى هي إحدى روايات "إبراهيم الكوني" التي يحكي فيها راويها عن سيرة الطوارق في مرحلة قبل الاستقرار، وعن أزمنة قديمة غير محددة حيث منذ بداية الرواية أعلن الراوي أن الزمن غير محدد إلا بحركة السيول وتبدل الفصول، ويحاول الروائي من خلال رصده – كما يبدو لي – أن يستدعي عبر السرد تاريخاً أسطورياً يضعه أمام المتلقي.

تتكون الرواية من أربعة عشر فصلاً، ونجد الراوي في الفصول الأربعة الأولى يحكي عن قصة الزعيم القديم كما يحكي الراوي عن اشتياق أهل الصحراء لاستقبال الطير ويرسم بسرده في صورة مفخمة طقوس استقبال أهل القبيلة لذلك الطير المهاجر، كما نجد عزوف "الزعيم" عن السفر و التيه في الصحراء في أخر أيامه الذي يطرح بالطبع كأحد القيم المثلى لأهل تلك القبيلة، يكافح "العرَّاف" لإقناع "الزعيم" بضرورة التحرك والسفر ويحكي له عن القيم العظيمة في التيه في الصحراء، فيما يمضي "الزعيم" أخر أيامه عازفاً عن ذلك السفر ويجد أحد الطيور المتخلفة من أسراب الطيور المهاجرة فيأخذه معه، ويصر على عدم السفر رغم محاولة أهل القبيلة حثه على السفر، في الفصول الثلاثة الأولى سنجد الراوي متماهياً مع "الزعيم" ويطرح كل أفكاره وما يراه سواء كان ذلك "الزعيم" حاضراً أم غير حاضر، أي أنَّ الراوي ملتزماً هنا في هذه المرحلة من الخطاب السردي بطرح كل الرؤى والأفكار من

وجهة نظر "الزعيم"، وكذلك يهتم بالقضايا التي تهمه ويسرد الحكايات التي تنزع لها نفسه كالحديث عن الطير المهاجر وطقوس استقباله ومفاهيم نساء الصحراء عن السفر، سنجد هذا يتغير بعد الفصل الثالث الذي يموت في أخره زعيم القبيلة، حيث سنجد في الفصل الرابع حضور رؤية "العرَّاف" وقيمه داخل الخطاب، على الرغم من أن ما ورد في الفصل الرابع يحدث في زمن حكاية سابق لزمن موت "الزعيم" حيث نجد أنفسنا في استرجاع داخلي ونجد "الزعيم" حياً ونجد حكاية تتناسب مع "العرَّاف"، حيث يبدأ السرد في الفصل الرابع من خلال قصة ذلك الفتي الغريب العاشق لشاعرة القبيلة التي أهداها عقد الرتم، الذي تسبب في موت الحسناء الشاعرة ولنعلم هنا أن دغل الرتم كان في المرحلة السابقة موطناً لخلوة "الزعيم" يذهب إليه وحده فيقضي فيه ساعات طويلة في عزلة، إنه هنا في الفصل الرابع مصدراً للموت ولعنة جلبت النهاية للحسناء الشاعرة.

بعد الفصل الرابع، سنجد القبيلة تحت سيطرة "العرّاف" وسنجد أمامنا رؤى جديدة، أخرى تتناسب مع وعي "العرّاف" وأفكاره، حيث سيتم استحداث دور الفتاة (عذراء المعبد) التي ستستقبل النبؤة من الزعيم الميت حسب الأسطورة، ويتفنن العراف في بناء المعبد من خلال "عاشق الحجارة" تلك الشخصية التي ليس لها من هم إلا البناء والتفاعل مع مبانيه التي يبنيها، ثم مع مرور الزمن نجد رؤية أخرى مختلفة للطير المهاجر، ونجد افتضاح أمر العرّاف حيث نطلع على قصة استدانته من الرجل الغامض .

يرحل العرّاف عبر عالم الحلم في رحلة أسطورية يلتقي فيها مع الزعيم الميت ويذهبان معا لمنابع الماء، ويعود العرّاف من هذه الرحلة مجنونا لينتهي به الأمر بعد فترة مقتولا من الرجل الغريب الذي عالجه ليستعيد ماله، بعد موت العرّاف سنجد فصلا تسرد فيه المدية أمامنا سيرتها بضمير المتكلم وتتحدث عن مسيرتها عبر التاريخ، ثم نتابع تحولات الطقس في المنطقة من سيول جارفة لجفاف والعطش من جديد. وبعد أن مرّت القبيلة بأزمة الماء نجد من جديد الشخصية المركزية الثالثة التي يندمج الراوي معها وهو ينسج خيوط الحكاية، حيث نجد رؤية الحفّار العاشق للماء الذي ينتهي مقبورا داخل البئر الذي حفره للقبيلة تاركا وحيده الوليد بعد أن أعطاه وصيته، وتنتهي الحكاية على القبيلة وقد استقرت وتركت الرحيل في السيرة الرابعة عشر.

آليات تشكيل الأسطورة ومكوناتها في واو الصغرى

تمهيد عن بنية الرواية:

تتأسس "واو الصغرى" – عمل حكائي سردي ينتمي لنوع الراوية– من مكونين للاشتغال، **المكون الأول**: هو مستوى الأسطورة التي تتشكل أمامنا من خلال كم من السرد يعكس رصيداً ثقافياً ينقسم في مجمله لمكونين غالباً: مكون فكري، وآخر اجتماعي.

المكون الثاني: هو مكون تلك الحكاية ذاتها التي تمت مراكمة ذلك الكم من الرصيد الثقافي – سابق الذكر– التي تحكي حكاية شخصيات محددة تتحرك في فضاء معين، وفي زمن محدد وتحدث بينها أحداثاً مختلفة، إن الراوي قد أسس المستويين بانتظام من خلال جعله راويه في حالة تماهي مستمر مع شخصية مركزية – الشخصية المسيطرة على القبيلة في تلك المرحلة– وعبرها كان يطرح القيم الثقافية – سابقة الذكر – التي تمثل الأرضية المشتركة بين ذلك الراوي وبين المروي لهم، وتمثل رؤية تلك الشخصيات لب الحكاية التي تطرحها هذه الرواية، إننا بهذا الشكل ومن خلال هذا الوعي بالعمل سنكون في حالة متابعة للمكونين سابقي الذكر، الأسطورة ومكوناتها الثقافية الفكرية والاجتماعية، والجزء الثاني سنتابع فيه بنية الحكاية من خلال متابعة تبدلات الرؤية التي ليست إلا الرصيد التأسيسي الخفي لتلك الحكاية والمتبدلة والمتغيرة، التي تمثل على مستوى الرؤية تجريباً متميزاً داخل نسيج الرواية العربية وطرحاً جديدا لتفاعل عميق بين الشخصيات والراوي.

مدخل عن الاشتغال لتفكيك آليات تشكيل أسطورة "واو الصغرى"[2] ومكوناتها:

يجنح الفعل السردي في حالته التواصلية بين كاتب النص ومبدعه لخلق حالة من التواصل عبر لغة مدركة، وانطلاقاً من خلفية اجتماعية ومعارفية مشترطة[3] تفترض إدراك القارئ للغة النص وإحاطته بشكل من الأشكال لتلك العوالم عبر إدراكه لعوالم مرجعية مشابهة أو مناقضة بشكل من الأشكال لعوالم النص الذي يقرأه، ونظراً لأهمية ذلك نجد الروائي "إبراهيم الكوني" في سيره المعنونة بـ "واو الصغرى" وهو يؤطر لهواجسه أو هواجس شخوصه الضاربة في الصوفية الوثنية، أو في التجسيمية يسعى لخلق ذلك الفضاء المرجعي الذي يمكن تلك الشخوص من استثمار طاقتها المثلى، وفي الوقت ذاته نتمكن نحن

كقراء من إدراك وبناء المرجعية الاجتماعية والثقافية الخاصة بنا نحو تلك العوالم، فقام برسم فضاءات جديدة، يكون رسمها متكاملاً وتتحرك فيها فواعله بين الاتفاق والتناقض لتعطي فعله الإبداعي فضاءات التشكل. وبالنظر لطبيعة الاختلاف بين الروائي (الكاتب) والراوي، وإدراك المسافة بينهما[4] نقسم بناء الفضاء الأسطوري الذي قدم من خلاله الخطاب الروائي نجده يتشكل لقسمين رئيسيين: قسم قام به الروائي، وآخر قام به الراوي، وإن كان بالطبع كله لا يخرج عن عمل الروائي في العمق الخفي، و يتضافر جهدهما معاً بغية الوصول بنا ضمن الخطاب ومراحله التواصلية لخلق الإدراك المناسب لدينا وتوجيهنا إلي بؤر الرؤى المقصودة عبر صياغات سردية فنية محددة وهو ما سندرسه فيما يلي:

آليات تحقق الأسطورة أمامنا:

أولا: أسس الأسطرة عبر المستوى النصي[5]:

وهي تشمل كافة الخطي المعتادة أو الجديدة التي مورست من قبل الكاتب لصبغ الفضاء النصي بالشكل المطلوب، وتشتمل علي ما يلي:

1- الغلاف ومكوناته الكلية، طريقة كتابة العنوان باستخدام الخط الكوفي والرسم المنقول عن أحد النقوش القديمة بأحد المغارات بالجنوب الليبي (مكان القصة)، إضافة إلي صورة الكاتب المرتدي للثامه الصحراوي، والكتابات الخلفية المنتقاة التي تشكل في مجملها – بغض النظر عن دورها النقدي– توجيهاً مباشراً لرؤية القارئ.

2- العنوان الذي يعتبره "ج. جينيت" الوسيط بين أنثوية النص وذكورة القراءة[6]، الذي يجنح بنا إلي تلك الواحة المفقودة في سماء تلك المجتمعات المشكلة للتفاعلات التالية في النص، ولقد كان هذا العنوان وهو يعنون النص الكلي وكذلك السيرة الأخيرة يشكل حالة من التوجيه نحو المقاصد الخفية، وذلك انطلاقاً من هواجس الإنسان الطامح للوصول للأرض المفقودة، أو الجنة المنتظرة. قاعدة العناوين هذه تطبق علي عناوين السير أيضاً وهي تماثل في مجموعها كلمات ذات بعد قابل للأسطرة مثل القربان، واو الصغرى، أهل السماء، النبوءة، الخروج، الإكليل، الغراب.

3- تصنيف الرواية (كرواية من سير) مما يوحي بالانفصال بينها ظاهرياً واجتماعها كلياً تحت مظلة النص. إضافة إلي أن السيرة تعني إعادة تأريخ عبر استنطاق واعٍ لذاكرة شعب ما أو قبيلة ما أو مجموعة الأشخاص عبر نص مكتوب أو منطوق، وتترابط في لا وعينا بسير أجيال أخري مثل "أبو زيد الهلالي" مثلاً.

4- العلاقات الخفية والظاهرة بين عناوين السير والسير ذاتها من جهة، وتلك المناصات المكتوبة في مقدمة كل سيرة التي ليس فقط تبث فينا توجيهها المقصود للحدث والتشكل التالي ولكن أيضا تدفعنا للعوالم التي ينهل منها الكاتب ذاته، التي يرغب بقصدية معينة أن يجعلها منفتحة وعالمية.

5- الترجمة العربية لبعض الجمل المكتوبة باللغة القديمة للطوارق (التيفيناغ)، وذلك بغية إيصال القاري إلي تواصل مستمر لحاجة طرفي التواصل للغة محددة للتواصل، إضافة إلي دورها انطلاقاً من مجهوليتها في إقامة حالة من الانفتاح علي عوالم ما ورائية تخدم حالة الشد التي يرغبها.

ثانيا: آليات تحقق الأسطورة عبر المستوى الخطابي:

سنقوم هنا بدراسة المكونات الأسطورية لفواعل النص، وكذلك مرجعياتها الثقافية وعاداتها وطقوسها وتركيبتها الاجتماعية، وسنقوم إضافة إلى التفصيل فيها عرض عينة من بحثنا الذي مارسناه على التكوين الأسطوري داخل البناء السردي للخطاب مع كل مكون من المكونات الثقافية والاجتماعية، ثم بعد أن نميز ونعين الفواعل الأسطورية سنضع الجدول موضوع بحثنا الذي رصدنا فيه بطريقة عددية كم الضخ للتشكيل الثقافي والاجتماعي على طول الأربع عشرة سيرة المقصودة، وسيتجلى لنا من طبيعة ذلك التوزيع المقاصد التي من أجلها سعى القاص لتوظيف كلاً من تلك المكونات.

المرجعيات الثقافية الأسطورية: وهي تشكل مجمل البعد الثقافي المطروح وتتكون حسب تصنيفنا لها مما يلي:

1- قيم وأفكار أسطورية: تشكل القيم والأفكار الأسطورية الموزعة هنا وهناك – التي شُخِّصت عبر الخطاب الروائي التي أُخِذت من شفاه مختلفة وشخوص متناقضين عبر مسيرة الرواية

التي تمثل مجمل الثقافة السائدة لدى تلك المجتمعات- إدراكاً لطبيعة تلك العوالم وفي الوقت ذاته يتمكن الكاتب من خلال راويه من تسريب كل ما يريد تسريبه من أفكار.

2- مرجعيات أسطورية: وتشتمل على ثلاث أنواع من المرجعيات من المرجعيات كانت هاجس ومحرك تلك الفواعل في اتفاقاتها وتناقضاتها:

أ- مقولات الناموس المفقود، وهو الكتاب القديم الذي اختلف شخوص النص في أصله "السيرة الثامنة".

ب- مقولات الأسلاف، وهي مجمل التجارب والمثل التي تركها الأجداد، التي جاءت مع الناموس إما مفسرة له، وإما مغطية لمساحات لم تطأها سطوته.

ج- أساطير سائدة، وهي تلك المجموعة من الأساطير التي اختيرت ضمن مادة القص لتشكل عبر سرد الراوي المشكل للعمل البنية التحتية لحركة الحدث، وما يميز حقيقة تقديم الأساطير في هذه الرواية أنها لم تقدم كمادة فردية مثل ما قدمت داخل الأعمال الروائية الأخرى، ولم تقدم أيضا كجزئية يتشكل منها بناء النص، وإنما كانت حاضرة في أنفاس الراوي والشخوص متتالية وضاربة في الجذور والعمق الأمر الذي يجعل منها غير قابلة للبحث الأسطوري المقارن؛ وذلك لعدم التزام المبدع عبر الرواية بالتقديم المعتاد للأسطورة كإحالة متن النص لشيئية محددة تفسر، أو تساهم في رفع وتيرة الحدث؛ وإنما قدمت علي أنها هي الحدث، بعبارة أخرى "إبراهيم الكوني" لم ينثر أساطيره في النص كرموز تحيل عبر كلمات بسيطة إلى أساطير محددة كما اعتيد في الأعمال الأدبية أو الشعرية، وإنما قام بفعل الأسطرة ذاته، مما جعل الأسطورة هنا أمامنا تحدث وتتفاعل من جديد، إنها ليست الرمز الذي يرجع إلى عوالم أخرى ماضية إنها هنا العوالم الماضية التي يشار إليها بالرمز، حاضرة وتعاش وتتشكل أمام ناظرينا، إن ما يقوم به "الكوني" هو إعادة صياغة أساطير قد تكون وجدت أو لم توجد مع ضخها بكافة المصطلحات الباثة للتوثين والقدسية مما يجعلها ذاتها تشكيلاً أسطورياً يؤخذ منه وليس مجرد رمز حاضر أو قيمة أسطورية محدودة مما أعطى العمل الروائي مدار البحث بعدا أسطورياً متكاملاً.

3- البنى الاجتماعية الأسطورية: وهي تمثل مجمل الطرح السوسيولوجي الأسطوري الذي سيقدمه النص عبر التضافر مع المرجعيات الثقافية بغية تشكيل مجتمع النص، أو المجتمع المزمع اتخاذه مادة للتفاعل السردي، وسنلاحظ من خلال الجدول والدراسة التي تمت كيف كان تواجد هذه البنى يبدأ في التناقص تدريجياً مع الاستمرار في عجلة النص لدرجة أنه ينتهي نهائياً من السيرة العاشرة، وذلك يوضح لنا الدور المناط بالبنية الاجتماعية الأسطورية وهو عمل الخلفية المناسبة لنا غير البني الثقافية التي كانت وستستمر تستوعب تفاعل الشخصيات وكافة الفواعل المصاحبة الأخرى في النص بغية إخراج المكنونات التي يرغب الراوي والروائي إنتاجها.

أ- التركيبة الاجتماعية الأسطورية لفواعل الرواية: وهي كافة التركيبات الاجتماعية التي شكلت النظام الاجتماعي لمجتمعات النص كالقبيلة الإنسية أو القبائل الأخرى الفاعلة في النص مثل قبيلة الطير المهاجر.

ب- طقوس ومراسم أسطورية : وهي تمثل كافة التصرفات التي يتم فعلها في لحظات محددة بناء على مرجعية معتقدة أو (توجيه ناموسي)، وتمثل في منظور أصحابها حالة من الفعل الروحي التواصلي مع عوالم قدسية، أو وثنية مجهولة تتشكل بها لديها قيمة روحية محددة.

ج- عادات وتقاليد أسطورية: وتمثل كافة العادات والتقاليد المنتهجة التي ليس لها في لحظة فعلها لدى ممارسيها ارتباطات روحية أو معتقدية، وقد تم ضخها في النص شأنها شأن كل فواعل النص المختلفة الأخرى بطاقة توثينية تجعل منها قابلة للانفتاح على كل ما هو أسطوري.

د- الأهازيج والأشعار: التي تمثل مجمل النشاط الفني لدى تلك المجتمعات وتنبث في بعض مواضع النص لتخلق عبر معانيها القريبة والبعيدة إحالات للمواضع التي يرغب الراوي في وضعنا فيها.

ومن خلال الدراسة المستقصية للمكونات المذكورة سابقاً، وجدنا مادة الجدول التالي التي سيسبقها أمثلة لماهية واحدة من السير وهي السيرة رقم واحد لكي يفهم من خلالها

الآلية الإجرائية التي من خلالها سيتم تقطيع باقي السير، وسنكتفي بسيرة واحدة وذلك لعدم الرغبة في إطالة حجم القراءة دون مبرر.

تقطيع السيرة رقم (1) سيرة أهل السماء:

أ- قيم وأفكار أسطورية:

1- "نزول الأسراب علامة سماوية"[7].
2- "العرَّافون يطاردون الطير للحصول علي أنباء سماوية"[8].
3- "الأمهات يعلمن أن شرع الصحراء هو الذي سن الناموس الذي يحيل الوليد من يديها لطير"[9].
4- "وإدراكها أن الخروج ليس للحياة ولكن للتيه الذي لم يعد منه أحد"[10].
5- "من لا ينتمي إلي قبيلة معتزل والمعتزل في شرع الخلاء كائن بائس ووحيد"[11].
6- "العرَّافين يعودون بالنبوءة للزعيم والقبيلة"[12].

ب- مرجعيات أسطورية: تنقسم المرجعيات الأسطورية إلي اثنين كما شرحنا سابقاً الناموس، ووصية الأسلاف:

1- "ناموس العابر طلب ما أخفاه الخلاء"[13].
2- "ناموس الصحراء أحال الوليد لطائر"[14].

ج- أساطير سائدة: وهي تلك الأساطير المعاشة داخل النص وتمثل حقيقة الفعل الحكائي المؤسس للفعل السردي:

1- "أسطورة الطير وعلاقة العبور بين الطير والإنسان"[15].
2- "أسطورة مس الجن للإنس وامتزاجه معه عند حفلات استقبال الطير"[16].
3- "أسطورة نزول الطير وتداخل الأصوات واختلاف القبائل"[17].
4- "أسطورة كلمة السر وسفر الطير والعلامة"[18].

د- التركيبة الاجتماعية الأسطورية لفواعل الرواية: عرضت التركيبة الأسطورية لفواعل الرواية في منتصف الرواية الأول بصورة تصنيف واحد وذلك لأن المناط بها قد انتهي عند منتصف الرواية الثاني:

1- ترتيب أهل القبيلة عند المسير لاستقبال الطير "يتقدمهم الزعيم خلفه الأكابر ثم الرجال ثم النساء والصغار"[19].

هـ- الطقوس: وهي ما يتم من أفعال ذات بعد روحي بشكل محدد وزمن معين ومنها:

1- خروج أهل الصحراء بشكل وطقس محدد لاستقبال ملة الطير[20].

2- طقوس اجتماعية تشمل الفرح والزغردة من النساء في آذان الأولاد ورقص فتيان القبيلة[21].

3- طقوس استقبال العرَّافين للطير[22].

4- طقوس ما بعد سفر الطير والدخول لخباء الزعيم[23].

و- عادات وتقاليد أسطورية: وتمثل تلك العادات والتقاليد التي تنتهجها القبيلة وليست ذات بعد روحي بالرغم من أن الراوي لا ينفك عن ضخها من خلال المصطلحات المنتقاة بالفعل التوثيني.

1- "خروج الصبايا للعراء والتحلق حول الطبل وتغني الشاعرات"[24].

2- "زغردة الحسان فرحة بنبوءة قدوم المطر"[25].

3- "قرع الطبول عند نبوءة قرب الحرب"[26].

4- "استدعاء النذير عند قدوم نبوءة الجدب"[27].

ز- الأهازيج والأشعار: تمثل الأهازيج والأشعار جزء من الثقافة الشعبية للمجتمعات وتعتبر تعبيراً عن الثقافة الجمعية السائدة في المجتمعات:

1- أهزوجة النساء لأولادهن عند نزول الطير: "هاهو الطير الذي وهبك (...) وتهاجر مع الطير إلي بلاد الطير"[28].

2- أهزوجة العرَّاف للطير عند النزول "ست طيرا أيها الطير، أنتم نحن معشر الطير (...) برغم أننا لا نقول ذلك لأحد"[29].

وبعد طرح أمثلة عن كيفية التقسيم، نقدم هذا الجدول الذي فيه إحصاء رقمي لكمية حضور كل نوع من أنواع المؤثرات الفاعلة أسطورياً والمذكورة سابقاً:

جدول يبين بالأرقام حضور مكونات الفعل الأسطوري لأسطورة "واو الصغرى":

	1) قيم ثقافية فكرية أسطورية	2) مرجعيات أسطورية	3) أساطير منتقاة.	4) تركيبة اجتماعية أسطورية	5) طقوس ومراسم اسطورية	6) عادات وتقاليد أسطورية	7) أهازيج وأغاني أسطورية
سيرة 1	6	2	4	1	4	4	2
سيرة 2	14	4	6	2	0	0	1
سيرة 3	5	4	4	1	2	3	0
سيرة 4	12	2	3	0	4	3	0
سيرة 5	5	1	2	1	6	0	0
سيرة 6	10	2	2	1	1	0	0
سيرة 7	4	1	1	0	0	0	0
سيرة 8	9	2	2	0	1	1	0
سيرة 9	3	1	3	0	1	1	0
سيرة 10	6	5	2	2	1	1	0
سيرة 11	3	1	1	0	0	0	0
سيرة12	1	0	1	0	0	0	0
سيرة 13	7	6	8	0	0	0	1
سيرة14	1	0	3	0	0	0	0

خلاصة عن مكونات الأسطورة وطريقة تشكيلها:

انطلاقاً من الجدول المرصود والتقسيم المشروح فيما سبق نجد ما يلي:

1- القيم الثقافية الأسطورية التي ظهرت منذ بداية النص واستمرت هي الفواعل الأسطورية في الظهور، التي شكلت الرصيد القيمي لتلك الفئات الأسطورية، التي من خلال ترتيبها هي والتركيبة الثلاثية الأسطورية المحكمة الترابط والفاعلة حققت للنص أكبر الفوائد الخطابية المطلوبة وجعلت في تشابكها واختلافها وارتطامها تؤسس لحركة النص.

2- القيم الاجتماعية الأسطورية ظهرت في بداية الرواية، خاصة في السيرة رقم (1)، ثم أخذ ظهورها في التقلص مع الاستمرار في سرد السير واختفت نهائياً في السير الأربعة الأخيرة، وهو ما أوحى بالفكرة الموجودة لدينا وهي أن دور القيم الاجتماعية في هذا النص كان لرسم الصورة الاجتماعية لفضاء النص وذلك لجعله مقبولاً ومفهوماً وقابلاً للتخلل بواسطة الخرق السردي، وليس لتقديم طرح اجتماعي يمثل طرح لقيم أهل الصحراء في حد ذاتهم.

الدراسة المقارنة السريعة لفعل الأسطرة الحاصل تجعلنا لا نتحرك مع ما اعتيد من أفعال الأسطرة العادية التي صنفها "صلاح الدين بوجاه"[30]:

أ- التجلي مع: وهو عندما يكون حضور الأسطورة في شكل حكاية نرويها ضمن حدود الرواية ولكن لا تشكل تعالقاً مباشراً مع أحداث الرواية وتحافظ على استقلالية كل من الحدثين.

ب- التجلي في: وهو عندما يقدم حالة من حالات التمازج بين الأسطوري والمعهود مما يكسب الأسطوري بعداً يومياً ويكسب أشياء المحيط الكثير من فعل الأسطرة واللامعهود. ويحدث في مثل هذا النوع امتزاج بين الحاضر والماضي قصد ميلاد الأسطورة. ومن الأمثلة على ذلك رواية "الطيب صالح" "موسم الهجرة للشمال"، ورواية "صبري موسى" "فساد الأمكنة".

ج- التجلي من: وفيه يتم انبجاس أو تلمس الأسطورة من وسيط آخر ليس له علاقة مباشرة بها، وإنما عبرها يتم ذلك كما في رواية "الزقاق" عندما يشير إلى (صينية الفريك) التي لم تقصد بذاتها وإنما يقصد من وراءها ما لها من فعل جنسي أسطوري مثلاً على متناولها يختلط فيه الطب بالشعوذة.

إننا هنا نتحرك مع الأسطورة وهي تتجلى أمامنا من خلال المكونات الفاعلة أسطورياً ثم من خلال تحققها أمامنا كقصة أو حكاية تأسيسية، وسنحاول هنا عبر استنطاق هذه الأسطورة التي تتجلى - عبر فعل السرد وعبر الرواية كنوع- أن نصل لبنيتها العميقة، ذلك

إننا نحس من خلال الحكاية السطحية التي أمامنا ومن خلال طريقة التبئير المستخدمة أن هناك مستغلقات خفية يجب أن نتحرك لاستكناهها.

بنية الشخصيات في حكاية رواية واو الصغرى :

مدخل :

سيكون سعينا هنا في "واو الصغرى" منصبّاً على محاولة متابعة الحكاية عبر السرد المتنامي ومن خلال تقطيع السير المتتالية ومتابعة طبيعة الرؤية المرحلية، والرائي داخل كل مرحلة من مراحل الرواية، ذلك أننا شعرنا أننا في كل مرحلة من مراحل "واو الصغرى" أمام رؤية للشخصية المركزية في تلك المرحلة، عبر استسلام الراوي له بالكامل وطرحه – في خبث فني – لرؤيتها العميقة.

تتشكل حكاية واو الصغرى منذ السطر الأول من خلال رسم شخصية مجهولة ينطلق من داخلها الراوي ليطرح عبر تمازجه معها كل أفكارها ورؤاها وهواجسها المركزية:

"أ- اقتنص في الصوت تعدد الأصوات منذ الأيام الأولى،

ب- بل يستطيع أن يؤكد لنفسه الآن.

ج- بعد مرور المواسم، وتدفق السيول في الوديان.

د- إن هذا الحشد السخي من الأصوات الذي يجود به الطائر الخفي هو السر الذي شدَّه إليه طوال هذه الأعوام،

هـ- صوت عليل، واهن يماثل صفير الريح في عيدان القصب "[31].

ينطلق السرد كما نرى بواسطة الراوي الذي يطرح الأشياء من خلال شخصية نجد ضميرها أمامنا، أي أننا أمام ما يعرف بالتبئير البراني الداخلي حيث الراوي براني الحكي، وليس جزء من مكوناته أو الشخصيات الفاعلة فيه والتبئير داخلياً من خلال وعي تلك الشخصية التي يعود في "بل يستطيع أن يؤكد لنفسه"، سنجد أنفسنا بعد أن عرفنا أن للراوي محطة شخصية ينطلق منها، سنجد أنفسنا أمام ذلك الراوي وهو يرسم صوراً لمكون على حاسة السمع من خلال ذلك الصوت الذي يصفه، أي أن الرؤية هنا برغم ظاهرها البراني

الخارجي، إلا أنها براني داخلي، ينطلق فيها الراوي ليعبر وبقوة عن كل ما يجوس في هذه الذات وبقوة مؤسطراً كل قيم تلك القبيلة المقيمة في مرحلة حرجة من مراحل حياتها.

سننتقل في رقم (ج) لنجد أمامنا مفهوم شخصيات ذلك الزمن عن الزمن، حيث يحسب الزمن بمرور المواسم وتدفق السيول في الوديان، لننطلق ونجد أنفسنا في (د) داخل ذلك السر الذي شد الشخصية، الذي سبق أن تم تأكيده لنا عبر إيراد (استطاعته تأكيده لنفسه) في (ب).

في (هـ) نجد أنفسنا مع وصف فيه طرح لوعي الشخصية، ومفهومها عن صوت ذلك الطائر المهاجر، ونلاحظ أن الوصف ليس عادياً، فالراوي يشتغل أولاً على حاسة الصوت مجسماً الصوت من خلال أوصافه، كما أن تلك الأوصاف تنطلق من معارف ومعلومات أهل ذلك المكان وذلك الزمان، فعيدان القصب وصفير الريح فيها من الأبعاد والمكونات المتوقعة لتلك الشخصية التي ينطلق مها الراوي.

من خلال رصد صفات الصوت (العليل، الواهن، المماثل لصفير الريح في عيدان القصب) سنستمر مع الراوي المجهول وهو يستمر مستعيداً الفضاء الداخلي لتلك الشخصية – التي حتى الآن لم يتأكد لنا من هي– ونحتاج أن نتابع صفاتها المنعكسة لدينا، لنعرف أولوياتها وخصوصياتها وعبر ذلك نحاول إن أمكن مطابقتها على أحد الشخصيات التي تم تشخيصها هي وفِعالها في الخطاب السردي.

سيستمر الراوي راصداً لطقوس نزول الطير وينتقل ليُشَخِّص استقبال العرَّافين للطائر. ونجد أنفسنا أمام تشخيص يؤسطر فعل الطير ورحيله، انظر هنا صورة هجرة أسراب الطائر: "تتابع الأسراب المهاجرة في الفضاء....."[32] إن هذا الطائر الذي يبدو أمامنا مُفَخَّماً عبر السرد، وهذه اللحون المقدسة عبر الراوي الآني المتعانق حباً ومودةً وشوقاً مع الطائر، ستتبدل فيما بعد، وستطرح من قبل ذات الراوي بطريقة مختلفة وسنجد من يخرج محذراً القبائل من فتنتها وبؤس لحونها في الفصل السابع، وذلك في المرحلة التي كان فيها المسيطر على القبيلة "العرَّاف".

مع الفصل الأول والثاني نتابع التركيبة الاجتماعية والطقوس والعادات والمعتقدات والقيم التي تمتلكها تلك القبائل، التي ظهرت بشكل أكبر في البداية كما رأينا فيما سبق.

سنجد بعد ما سبق تشخيص للخِلاف الحاصل في خبأ "الزعيم"، يصحبه تشخيص الطائر العجوز المتخلف، في المقاطع الثالث والرابع والخامس من الفصل الثاني سنجد "الزعيم" – كبير السن – في تجاور متميز مع الطائر العجوز المتخلف، وسنعرف من خلال المقطع الثاني من الفصل الخامس عبر الراوي ما يراه "الزعيم" في محاولات الطائر العجوز –غير القادر على الطيران– للطيران، و ندرك مباشرة أن الشخصية التي يتم عبرها تشخيص الخطاب هي شخصية "الزعيم" المتوله عشقاً وحباً في ذلك الطائر.

سنجد أمامنا عطف "الزعيم" وتوله وتعشقه بالطائر الهرِم، وإحساسه الخفي بثقل ووطأة الأرض على المخلوق عموماً والطائر خصوصاً لنتابع هذا المقطع:

"منذ أيام. خرج من وادي الرتم عند حلول الظهيرة، فوجد الطائر يركض ركضاً مضحكاً، ويرفرف باستماتة محاولاً أن يتحرر من الأرض، من وزر الأرض، من سلطان الأرض، ولكن هيهات! لأن المخلوقات عندما تهرم، المخلوقات عندما تشيخ ويصيبها الوهن والعجز، تكون الأرض في انتظارها، تكون الأرض قدرها، تكون الأرض وطنها الأبدي، وطنها الأخير، حتى لو كانت هذه المخلوقات كائنات سماوية"[33].

ونلحظ ما سبق الراوي عبر والكلمات الخاصة التي يستخدمها، يطرح عبر هيهات: بؤس هذا الكائن.

ثيمة السفر:

ولنتابع هذا المشهد، حيث يجتمع "الزعيم" بـ"العرَّاف" في الفصل الثالث، وكيف يحاول هنا "العرَّاف" إن يقنع "الزعيم" بضرورة السفر الذي هو ديدن أهل تلك القبيلة، في حين يبدو "الزعيم" غير راغب في ذلك عازفاً عن كل أوهام قبيلته السابقة، إننا كما سنرى هنا في المناطق بين الحوارات كيف يتماهى الراوي مع مفاهيم "الزعيم" وهو يحدث "العرَّاف" ويطرح رؤيته الخاصة للعرّافين، سنتحدث هنا أيضاً عن الصيغة السردية، فالصيغة السردية المستخدمة في هذا المشهد هي صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، أي الحوار الذي يقطعه تأطير من الراوي، والراوي هنا من خلال التماهي كما سنرى مع "الزعيم"، ليس خارجياً، وإنما يطرح رؤية وموقف أحد الشخصيتين المتحاورتين يعبر من خلال ذلك عن موقفها من

الحوار، أي أن الكاميرا التي تصور الحكي لا تصوره خارجياً وإنما تمر في هذه المرحلة سرياً من خلال رؤية ووعى زعيم القبيلة للقيم والأشياء:

"أقبل العرَّاف فتحدثا، مرة أخرى، عن جمال الشيخوخة، والنبل الكامن في كل حزن".

تربّع "العرَّاف" بجوار "الزعيم". طارد السراب في الخلاء. تابعه حتى ابتلع الأفق وتحوّل ألسنة من لهب شفاف. تناول حصاة. رمى الحصاة نحو الطائر. ذهب كعادته، إلى غايته من أبعد أرض:

- لم أرَ طائراً يستأنس الخلق من أول يوم إلا هذا.

ألقى "الزعيم" بحفنة من فتات الشعير، ولكن الطائر اكتأب. ازداد كآبة. انكمش حول نفسه، ورمق حبيبات الخبز بلا اكتراث. ثم أغمض عينيه وأخفى رأسه بين جناحيه. تكلّم "الزعيم":

- استأنس مكرهاً، استأنس لأنه وحيد، مهجور، ضائع. ضائع مثلنا. ثم لا تنس أنه عجوز. السر في الشيخوخة.

الشيخوخة شيء قبيح. هل تحدّث الناموس عن شيء أقبح من الشيخوخة ؟.

أ- ابتسم "العرَّاف". طاف حول الموقع. حام حول الغاية، ولكنه استمر يجوس في أبعد أرض:

ب- أخشى أن تكون كلمة الناموس في الشيخوخة ضد كلمة مولاي.

- أعرف أنك ستقودني إلى المملكة القديمة لتحدثني عن جمال الحزن مرة أخرى. أم أني أخطأت؟
- لم يخطئ مولاي.

ج- تناول "الزعيم" حصاة. تمتم: "ما أقسى هذا..." رمى الحصاة جانباً. قال:

- فلنعد إلى الطائر. سمعت الصغار يقولون أنه طائر لا ينتمي إلى قبيلة "أبيل- بيل".

د- نزل "العرَّاف" المرتفع. اقترب من النبع. أخرج من عبّه مصائد لاقتناص الغاية:

- سواء كان الطائر "أبيل- بيل" أو طير آخر مشابه، فإن الطائر في عُرْفِ الناموس رسول.

هـ- سكت "الزعيم"، فمضى "العرَّاف" في نصب الأفخاخ:

- شرع الطير أن يهاجر. وإذا رفض الطير أن يهاجر فهذا فأل سيئ يا مولاي!.

لمعت عين "الزعيم" ببسمة. هل تبسّم "الزعيم" لأنه اكتشف موقع الفخ؟ هل ابتسم لأنه أدرك أن "العرَّاف" لم يأتِ إلا ليواصل حوار الأمس عن ضرورة الهجرة ؟. قال:

- كيف تريده أن يهاجر إذا كان عجوزاً ؟ كيف تريده أن يطير إذا كانت الأرض تشدّه إلى الأرض بالسلاسل، والجناح صار كسيراً ؟.
- الطائر كائن مهاجر، والكائن المهاجر لا بد أن يهاجر حتى ولو كان عجوزاً، لأنه سيخالف طبعه، وسيخالف ناموس الأشياء إذا لم يهاجر. الهجرة قدره يا مولاي.
- ولكن الشيخوخة تجعل البدن كسيحاً، وتزرع في الرأس بلادة، وتشد إلى الأرض بسلاسل الحديد، فكيف يستطيع الكائن المسكين أن يرتاد السماء، وينضم إلى قافلة السماء؟ ابحث له في ناموسك عن سبيل آخر، ولكن لا تطلب من المسكين أن يقف ضد إرادة أمنا الصحراء.

ز- اقترب "العرَّاف" من الموقع خطوة أخرى. ضرب كفاً بكف. قال:

- يا إله الصحراء! هل يرى مولاي الطائر شائخاً إلى هذا الحد ؟ ألا يرى مولاي أنه يرفض أن يطير لا عجزاً عن الطيران، ولكن لأنه يحمل إلى النجع نبوءة ؟

التقت نظراتهما. تقابلنا عند الموقع الخفي. حاما حول النبع الذي لا تبدأ ملل أهل العرَّافة سفراً إلا لتدركه. نبع غامض، كئيب، يسمونه في لغتهم الغامضة: الإيماء.

رأى "العرَّاف" أن "الزعيم" اكتشف الموقع. صاح:

- الشيخوخة وطن نبيل حقاً يا مولاي، ولكنها علة لا تهدد بدن مولاي أيضاً!.

ح- أشاح "الزعيم" بوجهه بعيداً. ابتسم. عاد إلى الخلاء. إلى لعبة السراب في الخلاء. ابتسم طويلاً. ابتسم لأنه اكتشف سر "العرَّاف".....

ط- : ..... هذا هو سر الحزن الذي يقرأه "العرَّاف" في عين الشيخ فيسمِّيه جميلاً "[34].

عبر المقطع السابق الذي وضعنا فيها مقولات الراوي- الذي يؤطر الحوار الحاصل بين "الزعيم" و"العرَّاف"- مرقمة بالأحرف، نلاحظ أن الصورة التي تشكلت للعرّاف تنطلق من وعي "الزعيم" الذي يرصد حركات "العرَّاف" كطائر، فهو في (أ) يطوف حول الموقع ويحوم حول الغابة، ويستعد لقول ما يريد ولكن بعد فترة وفي (د) نجده ينزل من المرتفع، ليقترب من النبع ويخرج مصائده لاقتناص المراد.

إننا بين (أ، د) أمام صورة من الراوي يقوم فيها بتشخيص "العرَّاف" في صورة طائر، ثم في صورة صياد، وهو ينصب أفخاخه "للزعيم" من خلال النقاش.

في (ز) نجد "العرَّاف" يقترب عبر الراوي الراصد للأشياء من وعي "الزعيم"، إننا في (و، ح، ط) أمام طرح الراوي لرؤية "الزعيم" عبر تساؤله من "الزعيم"، واكتشافه لموقع الفخ الكلامي .

إننا من خلال ما سبق مع راوٍ ظاهره براني وخارجي وحقيقته الداخلية أنه جواني وداخلي عبر تفاعله المستمر مع "الزعيم"، الذي هو جواني السرد كفرد ضمن الأفراد الذين يتأسس منهم الحوار، وداخلي عبر طرحه لأفكار "الزعيم" داخلياً الذي كما أسلفنا يبدو مهووساً بالطير المهاجر وبحركة الطير في كل شيء.

في الفصل الثالث نجد أنفسنا أمام الراوي الذي يقوم بتشخيص "الزعيم" والحالة التي هو فيها، من خلال القيم الكبرى لأولئك القوم، عبر الخفاء كمعبود لهم، والخلاء كتموقع صحراوي.

وسنجد في الأقسام: الثاني والثالث والرابع والخامس من الفصل الثالث تشخيص لكيفية تولي "الزعيم" للزعامة، وعبره نحس بقدر التفاعل العالي الحاصل بين الراوي والشخصية المطروحة داخليتها، إنّ "الزعيم" هو المركز المباشر هنا وسنلاحظ كيف سننتقل في المرحلة الثانية من مراحل الرؤية والتبئير في الرواية كيف تتغير الرؤية والأفكار، بل والألفاظ أيضاً مع ظهور شخصية مركزية جديدة هي شخصية "العرَّاف" بدل "الزعيم".

المرحلة الثانية من مراحل تشكيل الرؤية داخل "واو الصغرى":

بعد موت "الزعيم" صارت كل الأشياء ترصد وتتذكر بواسطة الراوي المتداخل مع "العرَّاف".

ففي السيرة الرابعة التي تمثل أحداث حصلت قبل موت "الزعيم"، وللحاجة الفنية لظهور "العرَّاف" بمظهر الأكثر علماً بأخبار السماء، ثم ترتيبها بعد السيرة الثالثة التي في نهايتها مات "الزعيم".

ففي المقطع الأول من الفصل الرابع نجد الراوي يصف عقد الرتم المقدم من قبل العاشق للشاعرة ويجعله في صورة فوق العادي أو المتصور – أي أنه يؤسطر ذلك العقد انطلاقاً من وعي شخصية تؤمن بتلك القيم–، وسنجد أمامنا تعظيماً وتفخيماً لمكونات جديد، لا تنتمي لمنظومة الأشياء التي سبق تفخيمها وأسطرتها ولنتابع هنا:

"لمحت الأعراف النحيلة (التي يشبهها الشبان بخصلات العذارى، ويتجنبون تسميتها أعرافاً) تتشابك في التحام حميم. تلتف خصلتان جانبيتان مكللتان بالزهر الأبيض، البتول، الخماسي، حول خصلة تستقيم في الوسط، مكللة أيضاً بالزهر الأبيض، البتول، الخماسي، كما يتلوى ثعبان الأدغال على جذع الطلحة؛ فيتلوى الجذع أيضاً حول جرْم الثعبان كما يقول حكماء تلك القبائل. عود الوسط، المكلل بزهرات لا تكاد تُرى، يكتسب مرونة خصلات الشعر، ليلتف حول بدن الخصلتين الجانبيتين، فتتغيب الأجرام النحيلة في الالتحام الحميم، ولا يتبدى من القران سوى نثار زهر ناعم، لميس، يوحي بكيان مخلوق مغلوب. يستدير الكيان في انحناءة قوس مزموم، فيلتقي بشق يماثله في صرامة الحبكة، ودقة الحرفة، والرغبة الجنونية الغامضة في خنق الساق، في إخفاء العود، في محو الخصلات الثلاث، حتى لا يبق في الجديلة غير زهور الرتم، ويصنع لقاء الجديلتين قلادة نبيلة من خرز أبيض"[35].

إننا وعبر المقطع الأول من السيرة الرابعة مع لغة واهتمامات مختلفة، فهنا نحن لسنا مع الطير والسماء، نحن مع المقدس والخفي والحميم والغامض والنحيل، مع حكمة حكماء القبائل الآخرين، ومع وعي جاد بقوة فعل الحزم المحبوكة، من خلال استخدام اللغة الثرية والوصف التجسيمي عبر أوصاف لأشياء مترابطة تمثل جزء من كل، الذي يخلق وظيفياً

رعشة حادة لدى متلقيه، يستمر التشخيص ليطال طريقة التسليم وكيف استلمت الحسناء العقد وضحكت، إن الراوي يركز على ما يلي:

"فرأى العاشق صف أسنانها السفلى، وضحكت"[36]. لنلحظ كيف أن الصورة تبدو منتمية لعالم سحرة يعهدون أشياء معينة:

"فتبسمت بسمة لم يعهدها السحرة إلا في خلق أطال التحديق في الأبدية (كما يسمون المعتزلة)"[37]. إن الراوي هنا ينطلق من وعي ورؤية السحرة في طرح الأشياء، إننا ننطلق في باقي الفصل لنتابع ونهتم بشخصية غريب القبيلة، وفِعاله الخفية وأسراره انطلاقاً من وعي لا نشك من صلب شخصية "العرَّاف".

إن الراوي هنا لا يكتفي بالتفاعل مع الشخصية في استعارة وعيها فقط، إنه أيضاً يسرد تلك السير التي تخصها وتظهره بعدها الداخلي.

انظر في نفس الفصل، وفي القسم الرابع حدة التوثين لِفعال "العرَّاف":

"ظل الشك يحوم في العيون، شك سببه أقوال العرَّافين دائماً".

"العرَّاف" لا يكرر قولاً ولا وصية، "العرَّاف" لا يكون عرّافاً إذا لم يبتدع قولاً لم يقله أحد. "العرَّاف" لا بد أن يقول قولاً منكراً"[38].

إننا أمام تشخيص الراوي للعرّاف من خلال وعي الناس، إنه هنا يحقق له الانتصاب ولمفهومه وممارساته البروز والتشكل وهو لب المرحلة.

ولنتابع الحوار الحاصل في القسم الثامن من الفصل الرابع، حيث يتحاور "الزعيم" و"العرَّاف"، إننا في هذا الحوار وعبر هذا التواصل نجد "العرَّاف" في وضع أقوى حوارياً وهو الذي عبر بعده الداخلي يقوم الراوي بتشكيل الأشياء، انظر لبداية الحوار:

"توقف أمام "العرَّاف".

قال غاضباً: – ما معنى هذا ؟.

لم يتكلم "العرَّاف". طأطأ وابتسم. أعاد "الزعيم" سؤاله بنفس اللهجة، فأخذه

"العرَّاف" من يده، وابتعد به مسافة في العراء. قال "العرَّاف":

– لست أنا يا مولاي من أعطى الإذن لغريب ليتمتع بالمقام في ربوع القبيلة!.

صاح "الزعيم":

– هل تريد أن تقول القبائل أني خالفت الكتاب المفقود، وطردت غريباً جاء يطلب الأمان؟ نعم. لقد أذنت لغريب بالمقام في القبيلة، ولكني لم أعط إذناً لساحر!

قال "العرَّاف" ببرود:.....

.....

ولو أدركتموني بخرقة من لباسه لعرفت كيف أمنع فعله القبيح. ولكن الداهية يعرف هذه الحيلة، فحرص ألا يترك أثراً للباس منذ أول يوم.

– أطلقت الفرسان في أثره. سيأتي به الفرسان مقيداً بحبال المسد.

– لن يأتي به الفرسان.

– لماذا تتكلم باليقين؟.

– أعرف هذه الملّة. إنهم لا يُدركون أبداً.

– هل هو غريب من بلاد الإنس، أم جن من قبائل الخفاء؟.

سكت "العرَّاف"، ثم ابتسم بغموض، دحرج بنعله حجراً. قال بصوت كالهمس:

– ولكنه سيعود.

حدجه "الزعيم" قبل أن يتساءل:

– أراك تتكلم يقيناً.

أومأ "العرَّاف" برأسه، ولم يجب، فتكلّم "الزعيم":

– هل قرأت النبأ في عظام القرابين؟

هز "العرَّاف" عمامته نفياً. في عينيه المطفأتين لمح "الزعيم" حزناً غامضاً.

دحرج بنعله حجراً أيضاً، فبدا كأنه يحاكي حركة "العرَّاف". انحنت الشمس لتقبل الأفق الصارم الممتد كجرم قوس مزموم، فسكبت في الخلاء ألقاً أرجوانياً سخياً. تابع "العرَّاف"

الألق وهو يتدفق ويغسل الحصى والعلّيق والحجارة"[39].

إننا ومن خلال الحوار السابق وبالتركيز على بعض المقاطع التي أشرنا إليها في النص المنقول، وعبر الاهتمامات وطريقة التفاعل بين المتحاورين نجد المركز العلوي حوارياً للعرّاف، والصورة الكلية للموضوع تنطلق منه هو حيث هو؛ صاحب مواضيع الخفاء وعلم الغيب، وقراءة الأنباء الغامضة حسب التصنيفات الخاصة التي يطرحها السرد.

إن لغة الغموض، والبرود لدى "العرَّاف"، تقابلها لغة الغضب والاندفاع لدى "الزعيم" وبذلك تبدو علوية وتفوّق "العرَّاف" على "الزعيم" ويبدو "الزعيم" طفلاً يقوده "العرَّاف" من يده ويوجهه أينما شاء.

في القسم التاسع من الفصل نفسه، عند عودة العاشق وسرقته عظام المعشوقة يحدث حواراً جديداً مشابهاً للأول. إنّ الرصد والتركيز من قبل الراوي وعدسة السرد "للعرّاف"، فبعد حوار طويل نجد الانفعال يشَخَّص كما يلي:

"لم يجب العرَّاف. لم يتوقف.. لم يدحرج الحجارة بنعله. مضى يخطو إلى الأمام، كأنه قرر أن يقطع الصحراء مشياً، أن يهاجر، أن يتخلى. قال:

– سيصنع منها تمائم. تميمة في الرقبة. تميمة في ثنية اللثام. تميمة في المعصم الأيسر. تميمة في المعصم الأيمن. تميمة على رأس السرج. التميمة إيماء، والإيماء لغة كل عاشق.

– هل قلت الإيماء؟

أسرع "العرَّاف" في خطوه دون أن يدري. "العرَّاف" يعرف أن الصحراء إغواء. "العرَّاف" يعرف أن الصحراء تستدرج. "العرَّاف" يعرف أن الخروج إلى الصحراء سفر، لأن القارة العارية لا تستضيف من خرج للتسكع. لأنها لا تعترف بناموس غير السفر. سبق "الزعيم" مسافة. قال لاهثاً:

– العاشق أعلم الناس ببؤس المصير يا مولاي، وهو يعرف أنه لن ينال شيئاً أبداً، ولكن ما يهمه هو الإيماء. والتميمة هي الإيماء الوحيد يا مولاي!.

هرول "الزعيم" أيضاً. هرول بسرعة لا تليق بزعيم. لا تليق بحكيم، ولكنه وجد حرجاً في استبطاء العرَّاف بنداء.

ابتعد "العرَّاف". تباعدت بينهما المسافة. ولكن "الزعيم" هرول وراءه بعناد.

برطم بصوت غريب:

- الإيماء. ما يهم هو الإيماء..

تفقّد الأفق المغمور بضوء كالنهار، فوجد أن "العرَّاف" قد سبقه كثيراً. قال لنفسه بصوت مسموع:

- ينبغي أن نتخلى عن الأشياء التي نحبها أكثر مما ينبغي.. ما أقسى هذا، ما أجمل هذا!.

ترددت العبارة في الخلاء، فسمعها مرة أخرى كصدى لنداء مجهول"[40].

إننا وعبر الصورة التي يشخصها الراوي لأفعال الشخصيتين نجد أنفسنا مع أفعال "العرَّاف" المركزية وانحسار دور "الزعيم"، كما نجد أنفسنا ونتيجة للخيار السردي أمام أحداث مختارة تعلي من شأن "العرَّاف"، ضمن العوالم والقيم ذاتها التي ينزع لها ليشخص من خلاله الراوي كل الأشياء التي يميل لها، إننا مع راوٍ ينطلق من زاوية هي شخصية - "العرَّاف"- ليشكل كل القيم من خلاله ويطرح كل الأشياء عبر وعيه.

سنستمر لنجد ذلك التفاعل الخاص بين الراوي وبين "العرَّاف" التواصل الخاص لتنصيب خليفة "للزعيم" من الأكابر:

ابتسم "العرَّاف" بدهاء "العرَّاف". تكلم "العرَّاف" بدهاء "العرَّاف""[41].

إننا عبر هذا التفاعل سنجد أن الأشياء المسرودة ذاتها تتعلق بشخصية "العرَّاف"، إن المنطلق منه وهو المركز، إننا سنجد أنفسنا مع العذراء وجسدها البتول، ووضعها في الضريح لتنام وتحضر النبوءة، إننا مع طقوس النبوءة والظلمة والوحدة والضريح والموتى والبخورات والتعاويذ والهذيان، والقرابين والنعاس والإغماء.

وسنجد القبر الذي يبنى في الفصل السادس "للزعيم" وعبر "العرَّاف" و"البتول" ستتلقى

القبيلة كل أوامرها من "الزعيم". و ستتحول من الترحال السابق للاستقرار، وسنلحظ أن كافة الصراعات التالية في زمن "العرَّاف" ستتم بصورة غامضة، عبر التلميح والإيماء، ولنتابع هنا هذا الحوار بين الزعيم وعاشق البناء :

"بدأت أفهم. مولاي يريد أن يعوض الركيزة التي فقدناها ببنيان يستعيد دور ركيزتين في آن: ركيزة تهاوت برحيل الزعيم، وركيزة ستهوي بعد أن نطوي الأخبية إلى الأبد لتصبح طعاماً للعث والسوس".

تجاهل "العرَّاف" إيماء الضيف، وتكلم بلغة الإيضاح:

– سيتكأكأ الناس على الضريح فضولاً، وسيأتي آخرون طلباً لنبوءات شورى لا وجود لسرها إلا في غيب لا يعلمه إلا أهل الغيب"[42].

فعاشق الاستدارة الذي يمارس البناء كان في صراع محموم مع "العرَّاف" من أجل عذراء المعبد، ولكن الراوي المتفاعل كلياً والمنطلق عبر "العرَّاف" يحجب هذه المعلومات فتظهر عبر التلميحات من الحين للآخر أو عبر منقولات خاصة.

انظر التلميح هنا بعد أن أكد (البنّاء) عاشق الاستدارة على استدارة الكثير من الأشياء المقدسة بالنسبة "للعرّاف":

– وكيف يرى مولاي صورة البنيان؟

– عن أي صورة يتحدث الضيف الوقور؟

– أردت أن أقول أن صورة الضريح تقوم دائماً في جسم مستدير؛ لأن الأولين عندما ابتنوا أول بيت لأول الأموات أرادوا أن يحاكوا الخفاء، فشيدوا ضريح الخلاء تشبهاً ببيت الأبد، فأي صورة سينال ببنيان يُبنى فوق هامة بنيان ؟.

– الحق أني لم أفكر في هذا أبداً.

– يدري مولاي أن الاستدارة قدر كل جسم في الصحراء.

– الحق أن لم أفكر في ذلك قبل اليوم.

– يعلم مولاي أن للذهب جسم مستدير.

– الذهب؟!.

– لهذا السبب يسك الحدادون هذا المعدن في مسكوكات مستديرة عندما يصنعون الحلي ومقتنيات الزينة.

– الحق أني...

– للحية أيضاً صورة مستدير.

– الحية ؟

– مولاي يعلم أن الحية لا تأتي فعلاً بلا سبب خفي أبداً، فإن استدارت، والتفّت حول نفسها ففي ذلك سر.....

– صدقت. أردت أن أقول أن ما يهمني هو البنيان، أما صورة البنيان فهي من شأن حكيم البنيان.

– ظننت أن "العرَّاف" سيفوقني حرصاً على ناموس الخفاء، خاصة إذا تعلّق الأمر بشكل حجارة ستكون للناس حَرَماً.

شأن "العرَّاف" كل أمر خفي، أما ما ظهر وتبدّى لأنظار الناس، فقد صار ملك الناس.

توقف عاشق الحجارة عن نبش التراب. تمتم بوشوشة من يخاطب نفسه:

– أَلَنْ يهم "العرَّاف" أن يعلم أن للنبوءة أيضاً جسماً مستديراً ؟.

تأمله "العرَّاف" بفضول. تساءل بالوشوشة أيضاً:

– النبوءة ؟

ولكن العاشق هب واقفاً. سرح في الفراغ بعيداً، ونقل حفنة الحصى من القبضة اليسرى إلى القبضة اليمنى، ثم إلى القبضة اليسرى من جديد، قبل أن ينطلق دون أن ينطق بكلمة وداع"[43].

إن "العرَّاف" قد تبدّل وتغيرت طباعه بعد أن استلم مكان "الزعيم"، إن الحوار البسيط

هنا مؤشر غير مباشر على تغير رؤية "العرَّاف"، والتلميحات التي تخص استدارة الذهب والصحراء والنبوءة تؤشر على أفعال يمارسها "العرَّاف" أراد البنّاء أن يذكره به، ومنها استدانته للذهب من أجل "العذراء" التي تمثل مصدر النبوءة، حيث سنعلم فيما بعد من الرجل الغامض في الفصل الثامن أن "العرَّاف" قد استدان ليشتري ذهباً يرضي به عذراء المعبد. وهو ما يؤكد أن الراوي يرمز لخفايا لا يتحدث عنها بشكل مباشر:

– "ظننت أن "العرَّاف" سيفوقني حرصاً على ناموس الخفاء، خاصة إذا تعلق الأمر بشكل حجارة ستكون للناس حرماً"[44].

ثم من خلال التوتر الذي سيحصل بين "العرَّاف" والعاشق، الذي وقع في عشق عذراء المعبد.

إن "العرَّاف" في الحوار القائم في القسم الخامس من الفصل السادس يبدو من خلال صورة غير مباشرة أضعف حجة وأقل تعلقاً بأموره الخاصة وتحول من عرّاف لتابع.

إن الراويالمُشَكِّل للحوار لا يطرح بصورة مباشرة أي تغيرات تحصل على "العرَّاف" ولكن مواقفه التي يسردها تعكس تغيراً حاداً، فهنا في القسم السابع وعبر الطائر من جديد، نجد الطائر السابق المعشوق والمحبوب في المرحلة التي كان "الزعيم" فيها حيا، يتحول هنا بعد موته للعنة "هنا تدخل الكهنة ورأوا أن يتولوا الأمر بأنفسهم ! طافوا القبائل، ولقنوا النذير بالنداء.

– قالوا إن طائر الفتنة ليس رسولاً من رسل الخفاء، ولكنه مكيدة جديدة..."[45].

إن الصراع من أجل الرحيل يظهر بواطن المجموعة التي ضد "العرَّاف" وجماعته من الكهنة:

– "قال فريق الشك أن العرَّافين لا يريدون أن يكفوا عن الاستهانة بعقول أهل العقل، ولا يملون من ترديد أكذوبة اختلقوها قديماً ليسوقوا بها أمم الصحراء إلى الحياة برغم أن القبائل تعرف أنها ليست سوى إدعاء مريب، واليوم يأتون أيضاً ليجروا القبائل عن الحق بعيداً، وليقولوا، إدعاء أيضاً، إنهم يفعلون ذلك حرصاً على الملة من الانقراض، وهم أول من يعلم أنهم يمنعون الملة من التنعم بتوقها الأبدي في نيل الخلود"[46].

إننا نلاحظ أن الراوي برغم نقله لرؤية أهل الصف الأخر حريص على جعله مصبوغ بصبغة عمومية بحيث لا يتبدى "العرَّاف" مركزياً إلا بشكل خفي مُرَمَّز.

وعبر هذا الصراع ندرك حقيقة الاختلاف بين رؤية "الزعيم" المسيطر في السير الثلاثة الأولى الذي عبره يتم التشخيص وبين رؤية "العرَّاف". الآن وكما نرى يتضح لنا بجلاء في مرحلة "العرَّاف" الآنية بنية مضادة أخذت تظهر وتبرز، تتمثل في فريق أهل الشكوك الذين نقلنا قبل أسطر رؤيتهم.

في الفصل الثامن نتابع رحلة خيالية يقوم بها "العرَّاف" مع "الزعيم" إلى سهول "الحمادة الغربية"، إن هذه المرحلة بكل ما فيها من تشخيص متميز وواعٍ بالطبيعة الخفية، تنطلق من وعي "العرَّاف"لتحافظ له على شيء من الإحساس بالمودة القديمة بينه وبين "الزعيم" الميت بعد كل ممارساته السابقة.

إن الراوي برغم استخدامه في سرده للمثنى بدل المفرد – وذلك لرصد الاثنين معاً– إلا أنه يتكلم باستمرار من خلال وعي "العرَّاف" لعدة أسباب:

1- الاهتمام بدحرجة الحجر:

"خرجا في عتمة المغيب راجلين، يسحبان جمليهما، ويدحرجان بنعليهما حجارة الطريق كما اعتادا أن يفعلا في الزمن القديم..."[47].

إن دحرجة الحجر من الأفعال التي تم رصدها في الفصل الرابع التي تنتمي كحركة وكفكرة لبعد "العرَّاف" الداخلي، و لنتابع هذا المستقطع من القسم الثامن بالفصل الرابع:

"سكت "العرَّاف"، ثم ابتسم بغموض، دحرج بنعله حجراً.

..... دحرج بنعله حجراً أيضاً، فبدا كأنه يحاكي حركة "العرَّاف".

دحرج "الزعيم" حجراً جديداً. توقف"48.

وفي القسم التاسع من الفصل الرابع:

"لم يجب "العرَّاف". لم يتوقف... لم يدحرج الحجارة بنعله"[49].

إن دحرجة الحجارة وعدم دحرجتها تعبر عن حالة الشخصية، وهي من الأفعال التي

تم تشخيصها في الفصل الرابع التي أصبح فيها الراوي متماهياً مع "العرَّاف"، إن تكرارها هنا يؤكد منذ البدء في هذه الرحلة الخيالية أننا مع "العرَّاف" كشخصية ينطلق منه الراوي لِيُشَخِّص الأشياء.

إن دحرجة الحجارة بالنعال ستستمر. انظر كيف انتقل الراوي بواسطتها من التشخيص الزوجي الذي يستخدم فيه – كما أسلفنا– وعي "العرَّاف" بشكل خفي إلى الظهور المباشر لشخصية "العرَّاف":

أ– "سارا صامتين لمسافة طويلة جداً. دحرجا بنعليهما حجارة كثيرة جداً".

ب– "اكتشف الإيياء الذي تخفيه دحرجة الحجارة بالنعلين"[50].

انظر التغير الحاصل في التشخيص، من تشخيص فِعال خارجية إلى الفضاء الشخصي للعرّاف وما اكتشفه في خفايا في دحرجة الحجارة.

2- كل الأشياء المرصودة والموصوفة عبر الخطاب السردي السابق تشي بالشخصية التي يتم عبورها، انظر لصورة الفضاء المكاني ومكوناته:

(ظلمات الخلاء – شبحين من أشباح الجن– الإيياء– توريات الأولين – اللغة اللئيمة – الملة الشقية – سلالات أهل الخفاء – تميمة – النبوءة في الإيقاع المبهم)[51].

إن أغلب المكونات اللفظية السابقة تنتمي لقاموس "العرَّاف".

3- آفاق التلقي تتم من قبل "العرَّاف"، إن الراوي حريص دائماً عن وضع "العرَّاف" بشكل ذكي كمؤطر للحوار الذي يحصل، ذلك أن جل كلام "الزعيم" يأتينا مؤطراً بتلقي "العرَّاف" له.

"اقتنص في جواب "الزعيم" استخفافاً عندما سمعه يتساءل "هل تريد أن.....

– أضاف "الزعيم" لا يليق بالعرَّاف.....

أضاف "الزعيم" كأن المسافات فقدت السلطان على الزمان فلم تستطع أن تقطع الحوار: "لا يليق بالعرَّاف أن يشكك في نِعَم الضد وهو أعلم الناس بمزايا أمرٍ يراه البلهاء بلاءً !".

تبسّم تحت اللثام. قال: "فليغفر لي مولاي، ولكن أليس من حق "العرَّاف" أن ينسى أنه عراف، فيتكلم بلسان الدهماء من حين لآخر؟". سمع جواباً في صرامة السيف: "هذا لا يليق.." تبسّم مرة أخرى. تكلّم بجواب جاد: "أعرف أننا لا يجب أن نستهين بالناموس حتى لو كان اللئيم "وانتهيط" هو أول من قدمه لنا على سبيل الهبة".

سمع إيماء استنكار في لهجة "الزعيم" عندما سمعه يقول بنفس اللغة التي لم يعرفها اللسان:

"هل قلت وانتهيط".

أجاب في الحال: "ألم يخبرنا الأوائل أنه أول من قال أنه لا يفعل خيراً لأنه يعرف أنه سيتحول شراً، ولا يفعل إلا الشر لأنه يعلم يقيناً أن ناموس النقائض سيحيله خيراً؟".

قال الزعيم: "متى حقَّ لأهل الغيب أن يسوقوا حيل اللئيم على سبيل البرهان؟". أجاب: "لم يسق العرَّاف برهاناً، ولكنه أعاد على سمع مولاه ما ورثه عن أجداده الأولين". قال الزعيم: "العرَّاف أول من يعلم أن اللئيم كذوب في القول حتى لو صدق في اللسان، فأين العقل؟". أجاب: "خطيئتي، يا مولاي، أني أردت أن أتحرر من هذا الوزر قليلاً (الذي سميته عقلاً) لأنعم بهدوء البال كبقية الدهماء في القبيلة". كرر الزعيم: "هذا لا يليق". ودحرج حجراً بصدمة غاضبة.."[52].

إننا هنا أمام راوٍ يؤطر الحوار الخيالي بين "الزعيم" و"العرَّاف"، يقطع الحوار من الحين للآخر ويدخل للعراف داخلياً، وعبره يطرح انطباعاته على كل الردود التي يبديها "الزعيم"، إن الرحلة ذاتها هي حالة هرب من الكائن العاشق "العرَّاف" إلى "واو الخلود" الذي يتوهم أن "الزعيم" عندها، إن "العرَّاف" بعد هذه الرحلة سيفقد عقله ويتوه عن كل الخلق، سنكتشف من خلال الأحداث المرصودة فيما بعد في السير التاسعة المشاكل المالية التي يعاني منها "العرَّاف".

المرحلة بدون زعيم:

مرحلة المُعَمِّرْ "أمّامّا": في الفصل التاسع ومع فقدان "العرَّاف" لعقله كان على الأكابر أن يتحولون مادة للراوي، ليطرح عبرهم رؤيتهم ومفاهيمهم، إن وعي "أمّامّا" العجوز

يتداخل هنا مع وعي الراوي المجهول، حيث يطرح لنا الراوي قيمه ورؤيته للأشياء يتم رصد الأشياء، انظر صورة "العرَّاف" فاقداً لعقله، وكيف يتأمله "أمّامّا" ثم رؤيته وموقفه من الوجه العاري دون أن يؤكد لنا الراوي أنه قد تداخل معه إلا عن طريق التلميح، حضر الأكابر لرؤية "العرَّاف" وأمامهم "أمّامّا"، و"العرَّاف" فاقد لعقله:

"أ- انحنى إلى الأمام ليتفحص الكاهن القديم. أسند يديه، الخشبيتين الموسومتين بشبكة العروق، بهلال العكاز.

ب- وتفقد بعينيه الصغيرتين وجه القرين كان رأس "العرَّاف" حاسراً، تتوّج شعفته صلعة نحاسية صارمة، على الصدغين نبتت شعيرات هزيلة، مفلفلة، غزاها البياض. البياض فاض فغزا اللحية أيضاً في الأسفل، وغمر شاربين مفلفلين أيضاً تتناثر فوقهما حبيبات الغبار. على جانبي الرأس نبتت أذنان طويلتان حتى تدلتا إلى أسفل من فرط الطول.

ج- أذنان منفرتان شبيهتان بأذني جحش. أما شق الفم فكان أبشع: ينطلق من أقصى مكان، ينطلق من تخوم الحنك، يحرث صدر الوجه، يشطر عرش البهاء في القلب بجدول قبيح شبيه بعورة المرأة، يحفر في سحنة البدر الهاوية التي لا تشبع، الهاوية التي كانت سبباً في إخراج الجد "مندام" من الوطن،

د- لأنها ابتلعت فاكهة الحرام، فلم تكف عن التهام فواكه الحرام منذ ذلك اليوم. لم تشبع منذ ذلك اليوم.

هـ- فهل أخطأ الأسلاف عندما رأوا فيها عورة، واختلقوا اللثام ليخفوها عن بعضهم البعض؟.

و- لم يتوقف الشق الكريه إلا بعد أن اخترق الجوهرة ليشوّه الوجه كلّه. التأم بالحنك الآخر في أبعد مسافة، فدمغ الإنسان بوسم الإثم.

ز- لم يخطئ الأجداد عندما رأوا العورة في الفم فستروها باللثام.

ح- قال "أمّامّا": هذا ليس "العرَّاف" الذي نعرفه"[53].

إننا من خلال المقطع السابق نجد أنفسنا في واحد من أكثر التشخيصات تلاعباً، إذ

يظهر منذ البدء من خلال رقم (أ، ب) أن الرؤية والتفحص هما لـ "أمّامّا" الذي يمثل الرجل الأول بعد موت "العرَّاف" باعتباره المعمر أو الشخصية الأقدم في القبيلة، يستعيد الراوي هنا فضاء شخصية "أمّامّا" الداخلي ليقوم عبره بتعويض فقدانه لشخصية "العرَّاف" الفاقد للعقل، وليطرح عن طريقه هو قيم الماضي المتجذرة المتمثلة في اللثام ومفهومه لدى أهل الصحراء، وعلاقة كل ذلك بالهبوط القديم من السماء للجد آدم (مندام).

إننا من خلال رقم (ج) نجد أنفسنا مع الراوي لوحده، إن الراوي الذي يقوم برصد شخصية العرَّاف (وجهه) يتخذ موقف واضح من صورة الوجه، ويستعين بصورة ماضوية لتسبب الفم في طرد أبونا آدم من الجنة في (د) بعد أن شخّص شناعته في (ج).

إننا هنا مع الراوي وهو في قمة (التداخل) مع شخصية "أمّامّا" بحيث أن المتكلم الحقيقي أمامنا هو "أمّامّا".

سنجد من الراوي المختلط بالبعد الداخلي ل"أمّامّا" يطرح التساؤل المحرك لأفق للمروي لهم في (هـ) وسيتم بعد قليل الإجابة عليه في (ز) بعد تشخيص سريع جديد لصورة الوجه الكريه في (و) يؤكد ويدعم الإجابة، في (ح) نعود فنجد أنفسنا مع "أمّامّا"، إن مثل هذا التشخيص، لا يصنع مشكلة تداخل الراوي بالشخصية فقط، إنه يصنع مشكلة تحديد نوع التبئير، الذي سيبدو ظاهرياً (براني خارجي) لتجده حقيقة هكذا براني داخلي. حيث الراوي (الذي يمثل المبئر في التبئير) براني الحكي وليس مشاركاً فيه، والرؤية برغم أنها ظاهرياً للراوي بضمير الغائب، إلا أنها في الحقيقة رؤية "أمّامّا" الداخلية، التي تعكس فضاءه الداخلي، وموقفه من كل ما يراه أمامه مما يعني أن التبئير داخلياً وليس خارجياً.

والحقيقة أنه لـ"إبراهيم الكوني" باع طويل في مثل هذه التلاعبات السردية[54].

يستمر في الفصل التاسع بالكامل "أمّامّا" المعمر حاضراً في كل النص، فهو الذي تحاور مع المجهول الذي سيعالج "العرَّاف" في القسم الثاني من الفصل التاسع، ثم كان أول من تكلم مع "العرَّاف" في القسم الثالث من الفصل التاسع، وسيجد المروي لهم أمامهم حالة الانفعال التي عليها "أمّامّا" المعمر وهو يتعامل مع العرَّاف العائد من عالم الجنون لعالم العقل.

إننا في القسم الرابع من الفصل التاسع الخاص بموت "العرَّاف" سنجد أنفسنا نبدأ مع وعي القبيلة والأكابر خاصة، رؤيتهم لفعل ذبح القربان ثم قيام الغريب بقتل "العرَّاف"، وجحافل الغيم القاتم القادم.

المرحلة الرابعة من أقسام الرؤية:

في الفصل العاشر "سر المدية" ومن خلال صيغة المعروض الذاتي "المونولوج الداخلي"، يتم حديث المدية عن ذاتها حيث يستسلم الراوي هنا للمدية وتتحول هي للبوح وتتكلم عن أسرارها، إن الراوي هنا يستسلم في الحقيقة للبعد الخفي لثقافة الصحراء، للصحراء الأم وهي تُذَكِّر المروي لهم عبر المدية بعدالة فعل الرجل الغامض الذي قتل "العرَّاف":

"استقر النصل في نحر صاحب النصل في مساء ذلك اليوم، لأن الخفاء شاء أن يستبدل الأكذوبة بالنبوءة، وأراد أن يقول "للعرّاف" أن على من امتلك مقبض المدية أن يحترس كثيراً، لأن صاحب الملك يخطئ مرة وحيدة هي المرة الأولى والأخيرة دائماً"[55].

ونستمر مع نفس الوعي الكلي لدى الراوي، والمنطلق من الثقافة الجماعية لمجتمع الصحراء، إن الأحداث المرصودة تؤسطر كافة الأحداث الطبيعية، وتجعل لها البعد القصدي، و يتضافر لتحقيق ذلك كلاً من فصل المدية، وفصل السيول وكذلك المناصات الخارجية المستقطع من نص صيني، الذي يقدم فيه الماء كقوة أسطورية فاعلة (قوة للتطهير)، نستمر في سرد ينطلق تاريخياً من حفر الآبار وآبار الماء في الصحراء، ونجد أنفسنا لأول مرة مع سرد فيه وصف شبه جغرافي لفضاء الصحراء، أي أن الراوي هنا في هذه المرحلة الرابعة من مراحل الرؤية يستسلم لرؤى مجتمعه النصي ويرسم أمامنا ثقافة التطهير من خلال فصل المدية الذي يفسر قضية موت العرَّاف، ثم يرسم أمامنا من خلال الحديث عن الآبار ذلك السعي المستمر والدائب لأهل الصحراء للحصول على الماء.

المرحلة الخامسة من مراحل الرؤية:

سننتقل في الفصل الثالث عشر ونجد تداخل وعي الراوي مع وعي "الحفّار"، وهو الشخصية التي ستظهر في هذا الفصل وسيكون شخصية مركزية لأن القبيلة في حاجة للماء.

يتفاعل الراوي مع البعد الداخلي "الحفّار"، تفاعلاً من نوعين:

1- النوع الأول: تفاعل معلن عبر ما يعرف خطابياً بالتبئير البراني الداخلي، حيث الراوي براني عن موضوع الحكي وينطلق من رؤية داخلية لشخصية محددة بالاسم أو بأي من الضمائر أو الترميزات المعلنة عنها وهو "الحفّار"، أي أن الراوي يقوم بتشخيص الخطاب من داخل البعد الداخلي الشخصي "للحفّار" وهو ما يختلف عن ما سبق في الرواية.

2- النوع الثاني: يتم فيه تشخيص من الراوي بدون وجود فضاء معلن ينطلق منه ليشخص الأشياء، إنه هنا يعادل (البراني الخارجي) خطابياً ولكن في الحقيقة هناك كما سبق أن حددنا بخصوص "الزعيم" و"العرَّاف" و"أمّامّا" تداخل بين الراوي والفضاء الداخلي للشخصية المركزية، غير معلن بوضوح، ندركه بجلاء عبر القيم والمفاهيم والأفكار التي يطرحها الراوي المجهول التي عبر المقارنة ندرك أنها نفس قيم وأفكار الشخصية "الحفّار".

إن أمثلة على النوع الأول نجده هنا:

"الأرض كلمته..

كلمته الأرض فلم يشيّع نحو السماء عيناً.

لم يرنُ إلى السماء منذ أن خرج من جوف الخباء ودب على الأرض في المراعي البعيدة، في الطريق إلى المراعي سمعها تتكلم لأول مرة. تكلمت في أنصاب الحجارة. تكلمت في قامات الطلح عندما تتلحف بعتمة الأمسيات"[56].

إننا هنا أمام الراوي – البراني من حيث التبئير – وهو يتفاعل مع الشخصية "الحفّار" ويطرحه كمفعول به تكلمه الأرض وتحدثه عن ما فيها، أننا بهذا الشكل ومن خلال التفاعل السابق نجد "الحفّار" مفعولاً به وليس فاعلاً مريداً.

مثال عن النوع الثاني: النوع الثاني أقل هنا، أي أننا نكاد نجد فضاء الشخصية "الحفّار" ممراً رسمياً معلناً عبر ضمائر خاصة يعبر منه الراوي كما في القسم السادس من الفصل الثالث عشر، حيث نجد الراوي وهو يسرد حكاية ولادة "الحفّار" وينطلق في تشخيصه ذلك، من وعي يقدس الأرض والصحراء الغامضة، ويتحدث عن نبوءات الطين:

"ولكن الرحلة لا تبدأ في غمضة. لأن الصحراء الغامضة لا تدع الأولاد يخرجون بلا وصايا. يبدأ الدرس منذ الخطوة الأولى، فيتلقّى العابر الصغير نبوءاتها في مرونة الطين الذي يعبث به، وفي النباتات الشحيحة التي تجود بها في مواسم الأمطار، في حبيبات خفية، تدسها في عجين الخبز الذي أنضجته رمالها. بعدها تقوده من يده في سفرةٍ أخرى. تطوف به المراعي كي تعلمه دروب الخروج. في السهول العارية تطلق عليه الرياح التي تصفع وجوه العابرين بالحصباء، أو تتجهم وتعبس وتدلق أمطاراً سخية، أو تتنفس ناراً حامية في مواسم القبلي، أو تتنزل برداً في فصول الشتاء"[57].

إننا أمام راوٍ لا يعلن أنه ينطلق من شخصية محددة، وهو يطرح علاقة مرمزة بين الطفولة الواعية بالأرض، الأرض الطين، وباقي العناصر المكونة للكون في الثقافات القديمة، التراب للأرض ثم الرياح للهواء، والأمطار للماء والحرارة والبرد للنار،إننا إذن أمام طرحٍ واعٍ. وهو ما يماثل أغلب ما مورس من تقنيات تشخيصية أثناء زمن "الزعيم" وزمن "العرَّاف"، سنتأكد بعد هذه القيم مباشرة أننا كنّا في وعي "الحفّار" عبر ما يلي:

"عندما جاءه رسول الأكابر في مساء ذلك اليوم، كان يستعيد السيرة، ويختبئ في قبوه. كان يستعيد التميمة لأنه لم ينسها يوماً كما نسيها الآخرون ". إذن نحن نعود للراوي المنطلق من داخل أحد الشخصيات – فضاء "الحفّار" الداخلي وقيمه وأفكاره، وبدل الغرق في عالم الطائر والسماء كما مع "الزعيم" أو مع عالم العذراء والنبوءة واللعنات مع "العرَّاف" نجد أنفسنا في أسطرة قوية لفعل "الحفّار" والماء كرسول متحرك بين عروق الأرض الأم، كما أن انبجاس الماء سيكون ثمنه حياة "الحفّار"، لينتهي دفق السفر ويتوقف الجميع وينتقلون في الفصل الرابع عشر إلى الاستقرار بعد توفر الماء.

تركيب عن بنية الشخصيات في رواية واو الصغرى:

كما رأينا خلال المتابعة السابقة للرواية، قسمت الرؤية في الرواية لأربع مفاصل كبرى:

المرحلة الأولي في الفصول الثلاثة الأولى مرحلة "الزعيم" كان فيها الراوي متماهياً مع "الزعيم" سرياً وأخذ عبر هذا التفاعل ينشئ علاقته مع المروي لهم و طرح عبر هذه اللعبة

كل ما أندس في ذات ذلك "الزعيم" من اشتياقات وهو ما يعكس قيم تلك الجماعة البشرية".

تلك الحالة من الهوس مكنت الراوي أن ينفعل أمام المروي لهم وأن يحكي لهم عن كل الأشواق الخيالية التي تنتاب أولئك القوم الأوائل.

في المرحلة الثانية التي تبدأ من الفصل الرابع وحتى الثامن نجد انفعال الراوي مع "العرَّاف" وعبر هذه اللعبة السردية، تمّ للراوي طرح تشكيلة أخرى وبعد فكرى أخر، وبمجرد إعلان موت "الزعيم" في نهاية السيرة الثالثة، تحولت السيادة في السرد ل"لعرّاف" وأصبح الراوي ينتبه لما يهم "العرَّاف" وبذلك أصبح المروي لهم مع كل أساطيره وأوهامه و نبوءاته، وكان قمة ذلك في الفصل الرابع حيث تمّ من خلال الاسترجاع الزمني العودة لزمن قبل موت "الزعيم" وكانت السيادة في الرؤية "للعرّاف"، إنّ الراوي المنطلق من وعي "العرَّاف" سيختار لنا من الأحداث ما يتناسب مع وعيه كما سيؤطر الحوارات برؤيته وفي المرحلة التي سيغيب فيها "العرَّاف" عن الوعي سنجد الرؤية أقرب ما تكون لـ"أمّامّا" معمر القبيلة، ثم يختفي الارتباط بين الراوي والشخصيات حتى المرحلة الرابعة التي نجد فيها أمامنا وعي "الحفار" ونجد الراوي عبر هذه اللعبة السردية يطرح أمام المروي لهم كل اشتياقاته وكل ما يندس في ذاته من حب للأرض و للماء الساري في ينابيعها وعروقها، ونحن نلحظ من خلال كل ذلك كيف تحققت أمامنا أربع رؤى متكاملة لشخصيات متباينة ومختلفة وكاملة النمو، كما أننا أمام فلسفة تؤسس لغلبة رؤية المسيطر على كل الرؤى الأخرى، كما تحقق للراوي الخروج من الأزمة التي تحدث عند استخدام التبئير الجواني الداخلي أو البراني الداخلي والناجمة عن الإحساس بمباشرة الخطاب المنقول من ذات محددة، إن هذه اللعبة قد مكنت الراوي من أن يطرح سرده أمام المروي لهم دون هذه المباشرة وعبر الإيحاء بوجود مسافة بينه بين السرد، باعتباره خارجيا لا ينبع من ذات محددة، والانكفاء لعمق تلك الذوات وطرح ما يندس فيها، وهو ما يحقق مفهوم المونولج المروي في النقد الفني أو في نقد تيار الوعي[58]، حيث ينساب إلينا من خلال الراوي المنفعل مع تلك الذوات حدة ما يندس فيها ونجده في كل مرحلة مختلفاً ويتناول أحداثا تتناسب مع تلك الذات التي تنتصب على رأس الهرم السيادي في القبيلة.

واو الصغرى كأسطورة تحدث مرة أخرى (مستوى نصي):

تأسست كما رأينا "واو الصغرى" كأسطورة تحدث من شهقات الراوي الذي يعيش حالة وله حاد بتلك القبيلة، البائدة. إن الراوي هنا ورغبة منه في صبغ كل شخصية بصبغة العظمة والجلال التي تتناسب مع الرغبة في الأسطرة المسبقة لديه، إنه يقوم بطرح كل شخصيات القبيلة المركزية كعلامات على الطريق القديم لها وعبرهم كان يطرح في تولهٍ وحالةٍ من التماهي كل أوهامهم، وكان عليه لذلك أن يشد معهم في بدايات تأسيس العمل الروائي الكثير من القيم الأسطورية التي ناقشناها فيما سبق، وكذلك الكثير من المعتقدات والطقوس، وكان نصيب الفكري هو الاستمرار فيما تناقصت بل واختفت تقريباً التأسيسات الاجتماعية.

إننا ومن خلال الحكاية السابقة وعبر الشخصيات المركزية الأربعة نجد أمامنا الشخصيات وقد قسمت لما يلي :الزعيم، العرَّاف، الحفار، إن هذه البنية تمثل ثلاثة توجهات هي: كما نجد بنية ثلاثية أخرى عبر المعمرين الثلاثة.

ويتحول عبر كل ذلك تلك السير لأرث أراد الراوي تخليده عبر ذلك التماهي ومن خلال كل التقنيات الخطابية التي وظفها، وكان عليه لكي يطرح فعل أسطرتها أن يخرج هو من دوامة محاكمتها – كما مع العرَّاف – إلى طرح خطيئاتهم بشكل مباشر، وهي تتأسس أيضاً أمام المروي لهم، إن "العرَّاف" الذي خان الوصايا وكان عقابه الموت – حسب أساطير "الكوني" المعتادة – كان كل ما مارسه يأتي بدون مباشرة إنه يحدث أمامنا من جديد كما كان يحدث في زمنه، يبدو "العرَّاف"، كما أن الراوي في حقيقته مائل من خلال ترميزاته لإرث الصحراء الذي طرحه في بداية الرواية من خلال وعي "الزعيم" حيث العظمة في التيه والتخلي عن المكان وحيث الاستقرار لعنة، كما أن حدث موت "الحفار" وتفجر الماء وتوقف الرحيل يحدث في السيرة الثالثة عشر وفي المقطع الثالث عشر لظهور الحفّار أي إننا أمام ترميز للعنة – كما اتفق لدى المجتمعات الغربية التي تعتبره نذير شؤم– يؤشر من خلاله راوي "إبراهيم الكوني" لموقفه من الحدث.

هوامش الفصل الثامن:

(1) إبراهيم الكوني، واو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1997م.

(2) نتعامل هنا مع رواية واو الصغرى من خلال تعاملين الأول: كأسطورة تنجز لتحقق خلفية ماضوية لأهل الطوارق بشكل عام، يتم فيها أسطرة كل أحداثهم وكل شخصياتهم المركزية، وسنتعامل في هذا الجانب مع الأسطورة وسنحلل آلية اشتغالها، أما الجزء الثاني: الذي سنتعامل فيه مع حكاية واو الصغرى- وهي هي ذاتها حكاية أسطورة واو الصغرى- فسنتعامل معها من خلال تعاملنا المعتاد في هذا المبحث مع الحكاية التأسيسية للروايات.

(3) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص، السياق) ص32، المركز الثقافي العربي، ط.1، بيروت- الدار البيضاء، 1989م، حيث يقول: "إن النص هو بنية دالة تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة".

(4) سعيد بقطين، الكلام والخبر مقدمة في السرد العربي، ص33،34 عن المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م، الدار البيضاء.

(5) في المستوى النصي كما أسلفنا في المبحث النظري، نشتغل نحن خارجياً في العلاقة الحاصلة بين الكاتب والقاري.

(6) يسمى العنوان وكافة المقتطفات التي تكتب قبل النص بالمناص ويستخدم المناص لإحالة القاري نحو وجهة محددة .

(7) واو الصغرى، ص9.

(8) واو الصغرى، ص9.

(9) واو الصغرى، ص10.

(10) واو الصغرى، ص11.

(11) واو الصغرى، ص13.

(12) واو الصغرى، ص16.

(13) واو الصغرى، ص8.

(14) واو الصغرى، ص10.

(15) واو الصغرى، السيرة الأولى.

(16) واو الصغرى، ص11.

(17) واو الصغرى، ص13.

(18) واو الصغرى، ص12.

(19) واو الصغرى، ص9.

(20) واو الصغرى، ص9.

(21) واو الصغرى، ص10.

(22) واو الصغرى، ص14.

(23) واو الصغرى، ص15.

(24) واو الصغرى، ص16.

(25) واو الصغرى، ص16.

(26) واو الصغرى، ص24.

(27) واو الصغرى، ص24.

(28) واو الصغرى، ص10.

(29) واو الصغرى، ص14.

(30) صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، 1993م، ص165،166.

(31) واو الصغرى، ص7.

(32) واو الصغرى، ص15.

(33) واو الصغرى، ص28.

(34) واو الصغرى، ص29،34.

(35) واو الصغرى، ص59.

(36) واو الصغرى، ص60.

(37) واو الصغرى، ص60.

obeikandl.com

(38) واو الصغرى، ص66.

(39) واو الصغرى، ص68–72.

(40) واو الصغرى، ص73،74.

(41) واو الصغرى، ص82.

(42) واو الصغرى، ص104.

(43) واو الصغرى، ص106.

(44) واو الصغرى، ص107.

(45) واو الصغرى، ص122.

(46) واو الصغرى، ص122.

(47) واو الصغرى، ص128.

(48) واو الصغرى، ص69،70.

(49) واو الصغرى، ص73.

(50) واو الصغرى، ص128.

(51) واو الصغرى، ص:127،128.

(52) واو الصغرى، ص129،131.

(53) واو الصغرى، ص151،150.

(54) انظر سعيد الغانمي، قراءة في رواية التبر، مجلة نزوي، عدد13.

(55) واو الصغرى، ص186.

(56) واو الصغرى، ص209.

(57) واو الصغرى، ص211.

58 محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية، دار القبس ودار الهدى، ط.1، 1993م، الفصل الأول.

obeikandl.com

المراجع

أولاً: الروايات :

إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، 1993م، تاسيلي للطباعة والنشر، ط.3.

أحمد إبراهيم الفقيه، الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة) ط.2، 1997.م

عبد الله الغزال/ رواية التابوت/ دائرة الأعلام والثقافة بحكومة الشارقة / ط.1/ 2004.م

إبراهيم الكوني، واو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1، 1997م.

ثانياً: الدراسات:

الصيد أبوديب/ معجم المؤلفات الليبية/ مجلس الثقافة العام/ ط:1/ 2006.م

سمر روحي الفيصل/ نهوض الرواية الليبية/ منشورات اتحاد الكتاب العرب/ ط:1 / 1990.م

أحمد محمد الشيلابي/ القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية/ دار ومكتبة الشعب/ ط.1، 2003م.

جيرار جينيت / خطاب الحكي الجديد/ ترجمة محمد معتصم/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 2000.م/ ص:16/ 17:

عبد العزيز حمودة / المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك.إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(سلسلة عالم المعرفة) / ط:1/ 1998.م

سعيد يقطين / تحليل الخطاب الروائي/ المركز الثقافي العربي/ ط:2/ 1993.م

عبد السلام المسدي / الأسلوب والأسلوبية/ دار سعاد الصباح / ط:4/ 1993.م

رامان سلدن / النظرية الأدبية المعاصرة- ترجمة جابر عصفور/ الهيئة المصرية للكتاب.

محمد عزام / تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة/ إصدارات إتحاد الكتاب العرب/ ط:1/ 2003.

سعيد بنكراد/ السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها/ منشورات الزمان/ ط:1/ 2003.م

حميد الحميداني/ بنية النص السردي/ المركز الثقافي العربي/ ط.3/ 2000م

عدنان حسين قاسم / الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي

أحمد يوسف/ تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائية / مجلة نزوى/ عدد 38.

عبدالحفيظ محفوظ/ مفهوم الدليل وما فوق الدليل في النظريات السيميائية/ موقع دروب على العنوان التالي: http://www.doroob.com/?p=11806

أحمد الفوحي/ من مقدمة ترجمة لمقال لغريماس في موقع سعيد بنكراد/ صفحة أحمد الفوحي http://saidbengrad.com/inv/fouhi/strusemantique.htm

أمبرتو أيكو/ التأويل بين بيرس ودريدا / ت:سعيد بنكراد/ مجلة علامات/ عدد :11.

خوسيه.م.إيفانكوس/ نظرية اللغة الأدبية / ت.د:حامد أبوحامد/ مكتبة غريب/ 1992.م

بيرسي لوبوك، صنعة الرواية،

محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية إصدارات إتحاد الكتّاب العرب/ ط:1/ 200.م - برنار فاليط/ النص الروائي تقنيات ومناهج/ ت: رشيد بنحدّو/ المشروع القومي للترجمة/ ط:1/ 1999.م

محمد برادة - مقدمة كتاب (درجة الصفر للكتاب، لرولان بارت).

عبد الله الغذامي - الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النظرية والتطبيق.

عبد الرحيم الكردي - السرد في الرواية المعاصرة.

جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت.معتصم، الأزدي، حلي، المشروع القومي للترجمة، ط.2، 2000م

صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص / إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (سلسلة عالم المعرفة) / ط:1/ 1992م.

سعيد يقطين / انفتاح النص الروائي / المركز الثقافي العربي / ط.2/ 2001.م / ص:14،15.

سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م، ص32.

نضال الصالح، المغامرة الثانية (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999

عبد الحكيم المالكي/ أفاق جديدة في الرواية العربية/ دائرة الإعلام والثقافة بالشارقة / ط:1/ 2006.م

سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1997م

ما الجنس الأدبي؟ – جان ماري شيفير ترجمة د. غسّان السيّد – من منشورات اتحاد الكتاب العرب – 1997م.

محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية، دار القبس ودار الهدى، ط.1، 1993م.

صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط.1، 1993م

رشيد بن مالك / مقال :البنية السردية في النظرية السيميائية/ مجلة البحرين الثقافية/ عدد:4/ ص:200–211.