The Pattern of the structure of the event in the novel "Fihres" by Sinan Anton

Rawan Ahmad Zakaria Dardas
U19102701@sharjah.ac.ae
Badeeah Khaleel Ahmed Alhashemi
balhashemi@sharjah.ac.ae
University of Sharjah\ College of Arts, Humanities and Social Sciences\ Department of Arabic Language and Literature
United Arab Emirates

DOI: 10.31973/aj.v1i140.1705

Abstract:

The events are the main element and backbone of all the artistic elements in any novel, as their threads intertwine according to the logic of the duality of the cause and effect, and therefore they are the main engine of the body of the tale. Each novel differs from the other in the way events are structured and distributed according to a specific pattern that gives it its own system, and a single novel may mix more than one pattern in its construction. Critics, led by the Russian Formalists, have been concerned with classifying the formats on which the events of the novel are based, and they have concluded - after analyzing a number of narrative texts - to several formats, including: the sequential pattern, the circular pattern, the implied pattern, the parallel pattern, and others. A number of writers of the new Arabic novel have been influenced by modern structural patterns, such as: the rotation and circular patterns, among them the Iraqi novelist and poet Sinan Antoun.

This study seeks to shed light on the patterns of the structure of the event in his novel: “Fihres”, taking advantage of the data of the structural method. It begins with an introduction in which we explain the concept of structure, in language and convention, with an explanation of its prominent characteristics and features. Then it studies the patterns of the event structure in the novel through three axes. The first section: the event structure, and the second section: the structuring of the event. And the third section: the plot of the novel. The study concluded with results, including: that the events in the novel “Fihres” alternate according to three patterns, namely: the alternation pattern, the succession pattern, and the circular pattern, with the predominance of the rotation pattern, which is present from the beginning of the novel and continues until its end, forming the solid template that is built on the story.

Keywords: (the Pattern, Structure, Event, Novel).

أنساق بنية الحدث في رواية "فهرس" لسنان أنطون

الباحثة روان أحمد زكريا دردس
باحثة في مرحلة الدراسات العليا/ماجستير
جامعة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة
U19102701@sharjah.ac.ae

د. بديعة خليل أحمد الهاشمي
دكتوراه في الأدب والنقد الحديث
أستاذ مساعد – قسم اللغة العربيّة وآدابها
جامعة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة
balhashemi@sharjah.ac.ae

(مُلَخَّصُ البَحث)

تشكّل الأحداث العنصر الأساس والعمود الفقري لمجمل العناصر الفنيّة في أيّة رواية، فخيوطها تتشابك وتترابط وفق منطق ثنائية السبب والنتيجة، ولذا فهي المحرّك الرئيس لجسد الحكاية. وتختلف كل رواية عن الأخرى في طريقة بناء الأحداث وتوزيعها وفق نسق معيّن يمنحها نظامها الخاص، كما قد تمزج الرواية الواحدة أكثر من نسق في بنائها. وقد عني النقّاد، وعلى رأسهم الشكلانيون الرّوس، بتصنيف الأنساق التي تبنى عليها أحداث الرواية، وقد خلصوا – بعد تحليل عدد من النصوص الروائية– إلى أنساق عديدة، منها: النسق المتسلسل، والنسق الدائري، والنسق المتضمّن، ونسق التوازي، وغيرها. وقد تأثر عدد من كتّاب الرواية العربيّة الجديدة بالأنساق البنائية الحديثة: كنسق التناوب والنسق الدائري، ومن بينهم الروائي والشاعر العراقي سنان أنطون.

وتسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على أنساق بنية الحدث في روايته: "فهرس"، مستفيدة من معطيات المنهج البنيوي. فتبدأ بمقدمة نبيّن فيها مفهوم البنية لغة واصطلاحًا، مع توضيح أبرز خصائصها وسماتها. ثم تعرّج إلى دراسة أنساق بنية الحدث في الرواية من خلال ثلاثة محاور. الأول: أنساق بناء الحدث، والثاني: هيكلة بنية الأحداث. والثالث: حبكة الرواية. وقد خلصت الدراسة إلى نتائج منها: أن الأحداث في رواية "فهرس" قد تناوبت وفق ثلاثة أنساق، هي: نسق التناوب، ونسق التتابع، والنسق الدائري، مع تغليب نسق التناوب الذي يحضر منذ البدء في الرواية ويستمرّ حتى منتهاها، مشكّلا القالب المتين الذي تُبنى عليه الحكاية.

الكلمات المفتاحيّة: (النسق، البنية، الحدث، الرواية).

مقدّمة:

بـدأ مصـطلح "البنيـة" منـذ سـتينات القـرن الماضـي يغـزو العلـوم المختلفـة، مثـل: الرياضيات، والمنطق، والفيزياء، والأحياء، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، واللغويات، ليحتلّ مكان الصّدارة بين مفاهيم الحداثة. وكان النقد الأدبي أحد المجالات التي برز فيها هذا المصطلح، مشكّلاً مسار تحوّل في النظر للنص بوصفه معماراً إبداعياً تحكمه قوانين تضبط العلاقات بين أجزائه. وأول من استخدم مصطلح "بنية" هو الشكلاني الروسي يوري تينيانوف في بداية العشرينيات من القرن الماضي، وتبعه رومان ياكوبسون الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرّة عام ١٩٢٩. (حمودة: عبد العزيز، ١٩٩٨، ص: ١٦٣)

ويهدف هذا البحث إلى تحليل بنية الحدث في رواية "فهرس" للشاعر والروائي العراقي سنان أنطون من خلال محاور رئيسة تتمثّل في نسق بناء الحدث، وهيكلته المتجسّدة في البداية والعقدة والنهاية، وطبيعة الحبكة التي مثّلت القالب البنائيّ له. إذ تحكي الرواية قصة الأستاذ الجامعي "نمير بغدادي" الذي يزور العراق بعد غياب عشر سنواتٍ، لا يعود بعدها مدفوعاً بالحنين وإنّما مترجماً مساعداً في إعداد فيلم وثائقي عن عراق ما بعد الغزو الأمريكي عام ٢٠٠٣. ليلتقي مصادفةً أثناء رحلة قصيرة لا تتجاوز الستة أيام بـ "ودود" بائع الكتب غريب الأطوار الذي سيقلب حياته رأساً على عقب. يطلعه ودود على مشروع عمره "فهرس" وهو محاولةٌ لتوثيق آثار الدقيقة الأولى للحرب على الجمادات والأحياء، والقبضِ على لحظةٍ هاربةٍ تروي تاريخ الضحيّة لا الجلّاد، يستنطق فيه الجمادات لتعبّر عن آلامها وأوجاعها. ويثير كل من ودود وفهرسه فضول نمير، بل ويفتح شهيّته لكتابة رواية عنهما. ويعود نمير لأمريكا التي رحل إليها منذ عام ١٩٩٣ مثقلاً ومحملاً بذكرى زيارته الأخيرة، وبالرغم من مضيّ سنواتٍ على هذه الزيارة إلا أن ودود وفهرسه يظلّان يلاحقانه.

-مفهوم البنية:

إذا ما وقفنا على مفهوم البنية لغةً، لوجدنا معناه متوافقاً في كلٍ من اللغة اللاتينية والعربية، إذ ينطوي على دلالة معمارية حسب تعبير زكريا إبراهيم. فالبنية في لسان العرب تقودنا للجذر الثلاثي (بنى) و"البني نقيض الهدم، بنى البنّاء البناء بنياً وبناءً وبِنىً...وبُنياناً وبِنيةً...كأن البنية الهيئة التي بني عليها، والبنيان: الحائط.. وفلان صحيح البنية أي الفطرة". (ابن منظور، ٢٠٠٨، (بني)). وأما في اللغة اللاتينية فكلمة Structure مشتقة من الفعل اللاتيني Struere بمعنى (يبني) أو (يشيّد). (انظر: إبراهيم: زكريا، ١٩٩٠، ص:٢٩). فمفهوم البنية لغةً مرتبطٌ إذن بفكرة البناء، وبهيئته، بالكيفية التي بُني عليها، وبالنتاج الذي تمخّضت عنه هذه الكيفية، بالعناصر التي شكّلته وكوّنته، وبالطريقة التي التحمت بها هذه العناصر.

أما اصطلاحاً فتحمل كلمة البنية معنى "المجموع" أو "الكل" المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه. فأبسط تعريفٍ للبنية أنها نظامٌ أو نسقٌ من المعقولية. فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله أو وحدته المادية أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه وحسب، وإنما هي أيضاً القانون الذي يفسّر تكوين الشيء ومعقوليته. (انظر: إبراهيم: زكريا، ١٩٩٠، ص:٢٩). ولمّا كانت البنية بمثابة القانون فإنّ جان بياجيه يرى أن لكلّ بنية ثلاث خصائص رئيسة تتسم بها، هي:

١- الشمولية: وتعني التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلاً لعناصر متفرقة مستقاة من الخارج، فإنما هي تنبض بقوانينها الخاصة المشكّلة لطبيعتها.

٢- التحوّل: فهي غير ساكنة، لا تحتمل الثبات المطلق، وإنّما تظلّ تولد من داخلها بنى دائمة التوثّب بحسب ما يقتضي النسق.

٣- التحكم الذاتي: فهي لا تحتاج لسلطانٍ خارجيّ، وإنما تنظم ذاتها بذاتها، معتمدةً على نفسها لا على شيءٍ خارجٍ عنها.

وهذه السمات الثلاث هي هوية البنية، وبها إنما تصبح متميزةً مختلفةً عن كلّ ما سواها. (الغذامي: عبدالله، ١٩٩٨، ص:٣٤). وهي خصائص عامة تحكم كل البنى، ومن ضمنها بنية الحدث التي نحن بصدد دراستها.

وهناك من يعرّف البنية بكونها "شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة والكل". (برنس: جيرالد، ٢٠٠٣، ص:١٩١). فإذا كانت الرواية مؤلفةً بحسب ما يرى كل من تودوروف وجينيت من حكايةٍ وخطابٍ سرديّ، فإن دراسة بنيتها تستوجب دراسة العلاقة بين الحكاية والخطاب، والحكاية والسّرد، والخطاب والسّرد. وبالحديث عن البنية بوصفها مجموعة من العلاقات، فإن البنيوية الأدبية تركز في جوهرها على أدبية الأدب وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص. ويهتم الناقد البنيوي في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدباً، وتحقيقاً لذلك فإن عليه دراسة علاقات الوحدات والبنى الصغيرة ببعضها البعض داخل النص محاولاً الوصول لتحديد النظام أو البناء الكلّي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبًا. لكن وجه القصور يكمن في صعوبة تحديد ذلك النظام وتثبيته، لأنّ باستطاعة أي عملٍ أدبيّ إسقاط النظام وتأكيد عدم جدواه. (حمودة: عبدالعزيز، ١٩٩٨، ص:١٥٩).

وبذلك كان "هناك مفهومان للبنية الأدبية أو الفنية، الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها". (زيتوني، ٢٠٠٢، ص:٣٧). فلمّا

لم تعد دراسة البنية بمعزلٍ عن الوظيفة والدلالة ذات جدوى، جاءت الدراسات اللاحقة لتمد جسورًا بين البنية والدلالة، وتنقّب عن المعاني الكامنة التي تحتويها البنى الأدبية. سواءً أكانت هذه المعاني إدراكية يتم تحديدها من مظاهر انبناء البنية، أم إيحائية يستدل عليها من خلال إخضاع العناصر التي تشكل البنية النصيّة للتأويل السياقي. (أحمد: مرشد، ٢٠٠٥، ص:٢٢).

وقد مرّ مفهوم البنية السّردية بتحوّلاتٍ عدّة فـ "البنية السرديّة عند فورستر مرادفة للحبكة، وعند رولان بارت تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السّردي، وعند أدوين موير تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين تعني التغريب (مجموعة من المؤلفين، ١٩٩٧، ص:١٣)، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالاً متنوعة" (الكردي: عبد الرحيم، ٢٠٠٥، ص:١٨). وهذه التحوّلات شكّلت محطاتٍ تطورت فيها النظرة للمعمار النصّي والحكاية التي ينطوي عليها.

وبالإمكان تصنيف عناصر البنية السّردية بحسب منظور تودوروف، إلى عناصرٍ مشكّلة للحكاية، من مثل: الأحداث والشخصيات، وعناصر مشكّلة للخطاب، من مثل: زمان السّرد ومظاهره وصيغه. (انظر: تودوروف: تزفيطان، ١٩٩٢، ص:٤٢-٦٥) وهذا البحث معنيّ بالحكاية بوصفها مادة الرواية الخام، مركزاً على بنية الحدث فيها.

-بنية أنساق الحدث في رواية "فهرس":

إن قوام أية حكاية هو مجموع الأحداث التي تتشابك خيوطها وتترابط، ويشدّها إلى بعضها البعض وثاق من المنطق الخاضع لثنائية السبّب والنتيجة، وإذا ما تساءلنا عن ماهية **الحدث** ومعناه في اللغة والاصطلاح، لوجدنا أن بينهما تقاطعاتٌ كثيرة، تفرضها علاقة الجذر بالفروع، فالحدث في اللغة يدور حول معاني الجدّة ويفترض التغيّر والتحول ووقوع ما لم يقع، فهو "نقيض القديم، وحدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثةً.. والحدوث: كون شيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث، وحدث أمرٌ أي وقع" (ابن منظور، ٢٠٠٨، (حدث)).

وفي الاصطلاح يُعرف الحدث الروائي بأنّه: "كلّ ما يؤدي إلى تغيير أمرٍ أو خلق حركةٍ أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات" (زيتوني: لطيف، ٢٠٠٢، ص: ٧٤)، أو هو "تغيير في الحالة يعبّر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ فعل في صيغة "يفعل" أو "يحدث". والحدث يمكن أن يكون فعلاً أو عملاً" (برنس: جيرالد، ٢٠٠٣، ص:٦٣)، وكلا التعريفين ينطويان على معنى التغيّر.

ويكتسب الحدث أهميته من كونه "العمود الفقري لمجمل العناصر الروائية". (يوسف: آمنة، ٢٠١٥، ص:٣٧). فهو المحرّك الرئيس لجسد الحكاية، وبه تنبعث الحياة فيها وفي شخوصها. وللحدث أشكالٌ وأنواع، فقد يمثّل لحظةً سردية حاسمة تنمو بها الرواية وتتصاعد وتيرتها، وليس بالإمكان الاستغناء عنه وإلّا اختلّت البنية وتولّدت فجواتٌ في العمل السّردي، ويسمى حينئذ حدثاً رئيساً، أو قد يضطلع بدورٍ تكميلي مساعدٍ لمثل هذه اللحظات السردية الفارقة، فيسمى حدثاً ثانوياً. كما قد يستقى من الخيال، أو يتخذ من الواقع مرجعيةً له، ومع ذلك فإنّ "كل حدثٍ يدخل الرواية يصبح متخيلاً وإن كانت أصوله حقيقية، لأنه خضع للصوغ اللغوي والمخيلة الروائية" (الفيصل: سمر، ٢٠٠٣، ص:٥١). والحدث في الرواية رئيساً كان أم ثانوياً، جللاً أم بسيطاً، واقعياً أم متخيلاً، فإنّ الحكاية تدور حوله، وتنسج على منواله، وجلّ عناصرها إنّما تتعاضد لخدمته وإنمائه.

أولاً: أنساق بناء الحدث في رواية "فهرس":

لكلّ حكايةٍ متنٌ ومبنى، وفيما يتمثّل المتن في مجموع الأحداث سواء أكانت مرتبةً أم لا، خاضعةً لمنطق سببيّ أم متحررةً منه، فإنّ المبنى يتألف من الأحداث ذاتها مع مراعاة ترتيبها وخضوعها للمنطق. ومن هذا المنطلق فإنّ الحكاية ذاتها مفتوحةٌ على طرقِ بناءٍ شتّى، تختلف باختلاف طريقة رصف الأحداث وتوزيعها فيها، وما يلحق بها من تقديمٍ وتأخيرٍ. ولعلّ بالإمكان رد شيء من الجمال والسحر المحيط بالحكاية لقدرتها على التحرّر من قيود الزمان والمنطق.

والأحداث إنّما تبنى في الحكاية وفق نسقٍ يمنحها نظاماً خاصاً متفرداً، وقد عني النقّاد وعلى رأسهم الشكلانيون الروس بالأنساق التي تبنى عليها الأحداث في الرواية، وسعوا إلى تصنيفها، فنجد شكلوفسكي مثلاً خَلُص بعد تحليلِ عددٍ من النصوص السّردية إلى أن الأبنية التي تقوم عليها هذه النصوص تراوح بين: النسق السردي العادي، والنسق الدائري (الحلقي)، والنسق المتدرج (ذي المراقي)، ونسق التأطير أو التضمين، ونسق التوازي، ونسق التنضيد (انظر: شكلوفسكي: فيكتور، ١٩٨٢، ص: ١٢٢– ١٥٢). إلّا أنّ تودوروف اختزلها في ثلاثة أنساق فقط، هي: التسلسل، والتضمين، والتناوب. ورأى تودوروف – كما رأى سابقوه– أن لهذه الأنساق أن تمتزج فيما بينها، بل إنّ هذا الامتزاج داخل بنية الرواية أمرٌ مسلّم به. (انظر: تودووف: تازفيطان، ١٩٩٢، ص:٥٦– ٥٧) ومن ثمّ تابع النقّاد العرب دراستهم للأنساق من حيث انتهى تودورف. (إبراهيم: عبدالله، ١٩٩٠، ص: ١٠٧–١١٢ ويقطين: سعيد، ١٩٩٧، ص:٢٥٧–٢٥٨)

وإذا ما كان نسقا التتابع والتضمين قديمان نسبياً، إذ انبنت الأحداث في غالب السّرود والحكايات الشعبية وحتى في الرواية التقليدية بالاستناد إليهما، فإنّ نسق التناوب جديدٌ نسبياً. وإذا ما أردنا التفريق بين هذه المفاهيم قلنا إنّ نسق التسلسل يتفق فيه متن الحكاية مع مبناها، فترد الأحداث فيه مرتبةً حسب تسلسل وقوعها، ونسق التضمين قائمٌ على تضمين القصة الرئيسة قصصاً فرعية أخرى تتوالد منها لأغراضٍ، أما نسق التناوب فيقوم على حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طوراً ومتابعة الأخرى. (تودووف: تازفيطان، ١٩٩٢، ص: ٥٦-٥٧) وبالإمكان القول إنّ أهم الأنساق البنائية الحاضرة في رواية فهرس لسنان أنطون، والتي جاءت الأحداث منتظمةً في إثرها، هي:

١- نسق التناوب

٢- نسق التتابع

٣- النسق الدائري

والملاحظ أنّ النسق الغالب عليها جميعاً هو نسق التناوب، إذ يحضر منذ البدء في الرواية ويستمرّ حتى منتهاها، مشكّلا القالب المتين الذي تُبنى عليه الحكاية. فالرواية قائمةٌ على حكايتين، حكاية نمير الأكاديمي العراقي الذي يزور بغداد للمرة الأولى بعد احتلالها عام ٢٠٠٣، ويظلّ تحت وطأة هذه الزيارة سنواتٍ عديدة. وحكاية فهرس ودود، الكُتبيّ الذي يتهمه العالم بالجنون ويحلم بأرشفة تداعيات الخراب على ألسنة الجمادات والأحياء في لحظة السقوط الأولى. فتبتدئ الرواية بنصٍ من نصوص مخطوط فهرس ودود، ومن ثم ننتقل للحكاية على لسان نمير، ويظلّ التناوب بين نصوص الفهرس وحكاية نمير حاضراً على امتداد السّرد.

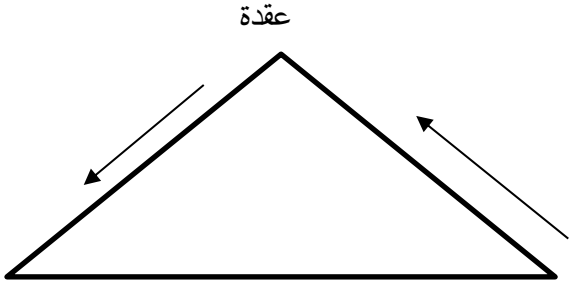
أمّا النسق الثاني الذي يحضر بوضوح فهو نسق التتابع المنطوي على تسلسل الأحداث وفق ترتيب حدوثها السببي والزمني. ويظهر هذا النسق بكثرة في نصوص الفهرس، التي يعنونها ودود بـ "منطق" متبوعةً بأسماء الجمادات والأحياء أو صفاتهم. فكلّ منطقٍ بمثابة حكاية مستقلة تُروى على لسان إحدى الموجودات، وغالباً ما تبتدئ الشخصية بسرد الحكاية من لحظة الولادة الحقيقية أو المجازية، وحتى لحظة الموت. فنرى مخطوطة "الزوراء" مثلاً تبتدئ الحكاية من لحظة ولادتها على يد صانعها وخطّاطها، وتسرد مجمل الأحداث التي مرّت بها خلال حياتها حتى استحالت في لحظة الخراب والسقوط غمامةً من دخان تتصاعد في سماء بغداد. وكذلك "كاشان" إذ تبتدئ الحكاية قائلة "**ولدت في بغداد في سجن النساء في أواخر الأربعينات**" (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص:٥١) وتروي قصّتها حتى لحظة اختناقها بالركام، كما نلاحظ حضور هذا النسق في بعض الحكايات التي يوردها نمير على لسانه، وإن بدرجةٍ أقلّ.

كما يحضر النسق الدائريّ في الرواية، إذ تبدأ الأحداث من نقطةٍ ما ثم تعود لتنتهي من حيث ابتدأت، فالرواية تُستهلّ بنصٍ من نصوص الفهرس معنون بـ (منطق الطير)، يروي قصة طائر لقلقٍ صغير يحلق للمرة الأولى، يقول فيه: "**ما زلتُ أتذكّر أوّل مرةٍ طرت فيها...**" (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص:٩) ويروي الخوف الذي كان يحفّه إذ طار، مختتماً هذا الاستهلال بقوله: "**أضحك الآن، وأخجلُ أيضاً، عندما أذكر تلك اللحظة وذلك الخوف الذي غادرني بعدها. فها أنا ذا اليوم أطير مع الكبار منذ أيام في رحلتنا إلى بلاد الدفء**" (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ١٠). يعود طائر اللقلق للظهور في نهاية الرواية بنصٍ معنونٍ بـ (منطق الطّير الأخير)، متمماً لحلقة سرديةً لم تكتمل، وكأن حدث رفرفته لم يتوقف طوال سرد الحكاية، لكنّه يعود ناطقاً بلحظة الخراب والدّمار والسقوط التي ظلّلت السماء بدخانٍ أسود، وبأسرابٍ من طيور حديدية ضخمة تصمّ الآذان، فيتمّ دائرة السرد بقوله: "**ما زلت أطير، ولكنّني تعبت**". (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٧٩)

وقد تكفّل كل نسقٍ من الأنساق السالفة الذكر بمهمةٍ بلورة الحكاية، فتكاملت أوصالها عبر هذا التعدد والمزاوجة. فقد عُني نسق التناوب بنقل القارئ زماناً ومكاناً من اللحظة الحاضرة ليعيش لحظةً مضت –لحظة سقوط بغداد– بتشظياتها وأبعادها المأساوية المختلفة على الجمادات والأحياء، بحيث كانت نصوص الفهرس بمثابة مرآةٍ لحدثٍ واحدٍ مركزيّ بتمظهراتٍ مختلفة. ولمّا كان ودود مهموماً بفكرة التأريخ، واضطلع فهرسه بمهمة توثيقية فقد جاء نسق التتابع خير ترجمانٍ لهذا الهمّ، ومثّل من خلال عرض الأحداث بتسلسلها المعهود –وإن كانت جلّها أحداثاً ماضيةً– ضرورةً من ضرورات بناء الحكاية وجذب القارئ للانغماس بالحالة بكليّته من لحظة الولادة وحتى لحظة موت الأشياء والأحياء. أما النسق الدائريّ فقد عوّل على ذاكرة القارئ وذكائه في لمّ شتات ما تناثر في الرواية من شظايا، وجمعها تحت ظلّ حدث التحليق الأول بما يحمله من رمزياتٍ وأبعادٍ سنتطرق لها لاحقاً.

ثانياً: هيكلة الأحداث في الرواية: البداية، والعقدة، والنهاية:

يمثّل الحدث في أحد تعريفاته سلسلة الوقائع المتصلة المتسمة بالوحدة والدلالة، والمتلاحقة من خلال بداية ووسطٍ ونهاية، مشكّلةً نظاماً نسقياً من الأفعال. (برنس: جيرالد، ٢٠٠٣، ص: ١٩). وقد كان أرسطو أوّل من أشار للطبيعة الهرميّة المشكّلة لهيكلة الحدث، إذ رأى أنّ المأساة في جوهرها محاكاة لفعلٍ تام له بداية ووسط ونهاية. (أرسطو، د.ت، ص: ٣٢) والمألوف إذن أن تبدأ الأحداث في أي حكاية كانت من نقطةٍ ما، وتنمو باتجاه ذروةٍ تتشابك فيها الأحداث وتتعقّد، ومن ثمّ تنفرج الأزمة ويبرز الحلّ بوصفه خاتمةً للحكاية ومنتهى للصّراعات الدائرة فيها، مجسّدةً في المثّلث الشّهير الآتي:



وبالرغم من أن هذا المخطط يعنى ببنية الحدث في النص المسرحي إلّا أن بالإمكان الإفادة منه في مقاربتنا لبنية الحدث الروائي، وقد كان ينظر إلى الحدث في الرواية انطلاقاً منه إلّا أنّ معظم النقّاد في بداية القرن العشرين اعترفوا "بأنّه لا يمكن فرض بناء العقدة المنظم، الذي ناصره أرسطو وأتباعه، على ذلك الشيء الضخم الفضفاض المنتفخ المسمّى الرواية" (مارتن: والاس، ١٩٩٨، ص: ١٠٥)، وعوضاً عن هذا البناء المنظّم، فقد صارت الرواية تبتدئ من الوسط أو النهاية، وتبتعد عن العقدة الواحدة إلى مجموعة من العقد أو الذرى الصغيرة، بل وتلجأ "للشكل المفتوح الذي يعوق خاتمة السّرد ويسخر مما يصاحبها من يقينيات المعنى". (مارتن: والاس، ١٩٩٨، ص: ١٠٦). ولمّا كانت رواية "فهرس" روايةً جديدة، فإنّ انزياحها عن الهيكل المألوف ليس بالأمر الغريب. وسنقف قليلاً على هيكلة بنية الأحداث في الرواية، متتبعين بدايتها وعقدتها ونهايتها.

البداية/الاستهلال:

بالوقوف على **البداية** بالإمكان القول إنه لمن العصيّ توريط القارئ وإيقاعه بشرك روايةٍ ما دون البدء فيها. فليس ثمّة حكاية دون بداية، إذ تشكّل البداية مكوناً بنائياً مهماً، وتضطلع بعددٍ من الوظائف المختلفة بحسب اختلاف النصوص. وفيما يرى صدوق نور الدين أن "ما تعمل عليه البداية في العمق ضبط مختصر الرواية، أي محاولة تقديمها ملخصةً بدقة وشمولية" (نور الدين: صدوق، ١٩٩٤، ص: ١٨) ، فإنّنا نرى تراجعاً لهذه الوظيفة في الرواية الجديدة التي تباشر بإلقاء القارئ في معمعة الحكاية دونما تمهيد أو تقديم يلخّص طبيعتها وزمانها ومكانها. لذا فإنّ أهم وظيفةٍ توكل للبداية في نظرنا تتمثل في استدراج القارئ وإغرائه بالولوج إلى عالم الحكاية. (انظر: القاضي: محمد وآخرون، ٢٠١٠، ص: ٣٠٤) وتطرح البداية سؤالين: سؤال الكيفية وسؤال الحدود. ويمثّل سؤال الحدود النصيّة للبداية إشكالية، إذ لا نجد إجابة واضحةً عن سؤال أين تنتهي، بل أين تبدأ؟ لكن هذا الإشكال لا يلغي أهميتها. (انظر: القاضي: محمد وآخرون، ٢٠١٠، ص: ٣٠٣) وأمّا عن الكيفية فقد تبتدئ الرواية بوصفٍ تقليدي لمكان جريان الحدث، أو بحوارٍ، أو بكلامٍ للراوي يقدّم فيه نفسه، أو بخاطرةٍ فلسفية، أو بكشفٍ يبين الخطر المهدّد لإحدى الشخصيات، أو بحكاية إطارٍ ...الخ. (انظر: زيتوني، لطيف، ٢٠٠٢، ص: ٣٢) فهي تتسم إذن بالسعة

والتنوع. وقد عُني بعض النقّاد العرب بتقصّي بدايات الروايات العربية محاولين الوقوف على أنماطها. فنجد ياسين النصّير يخلص مثلاً بعد استقراء عددٍ من النصوص الروائية إلى أنّ أهم أنواع الاستهلالات الروائية هي (انظر: النصير: ياسين، ٢٠٠٩، ص: ١٤٣- ١٧٨):

١- الاستهلال السّردي الروائي الموسّع: ويعطينا هذا الاستهلال صورة بانورامية للبداية تستوعب نوى العمل بكامله، إذ يتّم فيه تقديم الشخصيات وزمان الرواية ومكانها، ونوعية الأحداث المركزية فيها على لسان راوي الحكاية، ويتسم بشيءٍ من الطول.

٢- الاستهلال السّردي الروائي متعدد الأصوات: يخصّ هذا اللون الروايات التي تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها، بحيث تروي كل شخصية الأحداث من وجهة نظرها. ويجاور هذا الاستهلال بين الشخوص ولا يداخلها، ويتمّ فيه التركيز على الزمان والبناء العقلي للكثير من التفاصيل الحاضرة في أذهان الشخصيات في حين تتراجع أهمية المكان.

٣- الاستهلال الروائي المحوري البنية: ويتحدد معناه بأن ثمة فكرة أو محوراً واحداً يتكرّر في الصفحات الأولى من العمل، إما أن تكون حالاً أو موقفاً معيّناً، أو مكاناً أو زماناً ما، ويتضمن الاستهلال إشارة مركزة لهذه البنية المحورية.

٤- الاستهلال الروائي الحديث: هو نوع من الاستهلالات المرافقة لموجة التحديث في الرواية، ويمكن إجمال مقوماته بـ: قوة الأشياء وحضورها، العمق الميثولوجي، البعد الأسطوري للحياة المعاصرة، الشاعرية الغامضة في الأسلوب، وحدة الزمن الإنساني، الرؤيا الشاملة للعالم، العمق الرمزي والكثافة الواقعية.

وعلى الرغم من الجهد المبذول في هذا التقسيم تنظيراً وتطبيقاً، إلّا أنّه لا يغطي أنواع الاستهلالات كافة، ويضعنا في حيرةٍ أمام محاولة إسقاط أحد هذه الأنواع على رواية فهرس، إذ إنّ استهلالها يزاوج فيما نرى بين نوعين من أنواع الاستهلالات، ويخلق بعداً مختلفاً لهما. فالبداية في الرواية قائمة على تعدد الأصوات- ولعلّ هذا حاضر حتى في العنونة السابقة لمفتتحها "بدايات"- فهي قائمة إذن على أكثر من بداية لكل خيطٍ من خيوط الحكاية، البداية الأولى تتمثل في نصّ من نصوص فهرس ودود على لسان طائر اللقلق الصغير الذي يخوض تجربة الطّيران للمرة الأولى، والبداية الثانية على لسان نمير الذي يبدي انطباعاته المبدئية على هذا النص، وعلى رحلته إلى بغداد، مقحماً القارئ في جوٍ يمتزج فيه الحنين بالأسى. وهي بداية حديثة تحضر فيها مقوّمات العمق الرمزي والكثافة الواقعية وشاعرية الأسلوب. ولذلك فإنّنا نؤثر الاتكاء على تصنيف البدايات الروائية عند عبد الملك أشهبون، الذي يرى أنها تقع في نوعين (انظر: أشهبون: عبد الملك، ٢٠١٣، ص: ١٧٨-٢٠٠)، هما:

١- بدايات روائية قارّة: وما يسمها هو توفرها على أكبر قدر من المعلومات والأخبار والمعطيات الهادفة لتشكيل عالم متخيل، معلوم المعالم ومعقول الأحداث، يستطيع القارئ تعرف تقاسيمه وخطوطه العريضة منذ الوهلة الأولى.

٢- بدايات روائية ديناميّة: وهي بداية سردية مباشرةٌ فوريةٌ تلقي بالقارئ في لجة النصّ دون أن تجيبه عن أسئلة مركزية من قبيل: من؟ ومتى؟ وأين؟

وإذا ما حاولنا إسقاط مفهوم البداية الدينامية على رواية فهرس، مستقرئين نص "منطق الطير" الذي ابتدأت به، والوارد على النحو الآتي:

"ما زلتُ أذكر أول مرةٍ طرت فيها.

"هيا لقد آن الأوان!" قالها أبي بحزم قبل أن يحلّق بعيداً. همست أمّي وهي تدفعني بمنقارها برفق نحو الحافة:

"لا تخف يا صغيري. ستطير. فكلّنا نطير. سأكون وراءك"

إخوتي الثلاثة يطيرون بفرحٍ في السماء غير آبهين بي. خفق قلبي، كأنه هو أيضاً يخاف من أن يخونه جناحاه. كأنّه حائر، مثلي، بين الرهبة التي تسكنني وتبقيني في العشّ، أو بالقرب منه، وبين الرغبة التي تجتاحني وتستدرجني لأكون كالكبار. تقدمت بحذرٍ إلى حافّة الغصن الذي تدلّى قليلاً من ثقلي وثقل أمي التي تبعتني هي الأخرى. لم أنظر إلى الأسفل، بل إلى الأعالي، حيث كان أبي يحوم في سماءٍ صافية بلا غيوم. فردتُ جناحيّ ثم التفتُّ نحو أمي. لم تقل شيئاً هذه المرّة، لكنّ عينيها شجعتاني وقبّلت رأسي بمنقارها. وتذكرتُ كيف قالت لي مراراً إنّ أجنحتنا قويّة وإنّ جناحيّ سيحملانني ذات يومٍ إلى بلادٍ بعيدة. نظرتُ أمامي واستجمعت شجاعتي كلّها ورفرفت بقوّة". (أنطون، سنان، ٢٠١٦، ص: ٩-١٠)

فإنّ باستطاعتنا القول، إذا ما كانت البداية القارّة تبني عالماً مليئاً باليقين، فإنّ البداية الدينامية تثير الشكّ، وتدفع بالقارئ للسؤال. ففي الرواية يلفي القارئ نفسه أمام نصٍ سرديّ مجهول الماهية، غريب الأثر على لسان طائرٍ دون تمهيدٍ سابقٍ للنص، ودون تقديمٍ للعالم الروائي المقبل عليه. وبذا فإنّ الشكوك تثار في نفسه، وتستدرجه هذه البداية وتغريه ليخوض مغامرته القرائية التي ستتبين معالمها لاحقاً. وجديرٌ بالذكر أن الرواية تبتدئ من وسط الحكاية، وورود نصّ "منطق الطّير" في بدايتها خير دليلٍ على ذلك، إذ إننا نقرأ النصّ، ثم نطّلع على حالة نمير إذ يقرأه، ومن ثمّ يأتي تبيان حكاية الفهرس ونمير.

وتلمِح لنا البداية عن طبيعة نصّ الفهرس من جهة، وعن طبيعة شخصيّة نمير راوي الحكاية، الذي يبتدئ خيط الحكاية الثانية على لسانه منذ لحظة قوله: **"سقطت قطرة عرقٍ على حافة الورقة فتوقفت عن القراءة"** (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ١٠). وبهذا الجوّ

المحموم تستقبلنا الشخصية التي نعلم أنّها تتأهب للسفر، من قولها: "**عليّ أن أحزم حقيبتي وأنام قليلاً. فموعد الخروج من بغداد في السادسة صباحاً**". (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ١١) وبذا نقف على زمانٍ ومكانٍ وإن كانا غائمين لم تنكشف الغشاوة الكاملة عنهما بعد.

العقدة:

وإذا ما تساءلنا عن موطن **العقدة** في الرواية، والتي تمثّل عادةً ذروة تصاعد الأحداث، وتشابكها، فتكون بمثابة عنق الزجاجة الذي تبلغه الحكاية جرّاء مواقف وأحداثٍ أو صراعاتٍ دائرةٍ بين الشخصيات أو في دواخلها. فإننا نلاحظ غياب العقدة الواحدة المركزية في الرواية، والارتكاز على مجموعة من العقد أو الذرى الصغيرة، فكلّ نصٍ من نصوص الفهرس بمثابة حكايةٍ منفصلةٍ لها ذروتها، وحكاية نمير التي يرويها على لسانه تنمو وتتصاعد بفعل صراعاتٍ داخليّة تخلقها جدليّة الماضي والحاضر، والموت والحياة بعبثيّتها وكابوسيّتها، التي يفجّرها فهرس ودود في نفسه.

وإذا مثّلت الأحداث المصيريّة الشخصية نقاط تحولٍ في حياة نمير (من قبيل: إنهاء أطروحة الدكتوراه، الانتقال من كامبردج إلى نيوهامشر، ومن ثم الانتقال من نيوهامشر إلى نيويورك، واللقاء بمرايا..) إلّا أنّ أيّاً منها لم يسهم في خلق عقدة مركزية كبرى، وإنما تولّدت صراعاته الكبرى من علاقته بفهرس ودود وبوطنه، ليدرك هشاشة حياته أمام الموت العبثيّ الذي يختنق به الفهرس والوطن.

***النهاية/الخاتمة:**

لكلّ مبتدأ منتهى، وآخر ما نقف عليه في عالم الحكاية هو **النهاية**، التي تمثّل سبيلاً للخلاص من عنق الزجاجة الضيّق، ووسيلةً للخروج من عالم المتخيّل إلى عالم الواقع. وهي "وسيلةٌ فنيّة وبلاغية وفكريّة تولّد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية" (زيتوني: لطيف، ٢٠٠٢، ص: ٥٨)، ويتولّد هذا الإحساس جرّاء تعاضد أجزاء الحكاية وارتباطها ببعضها البعض، إذ ترتبط النهاية بعلاقةٍ جدليّة مع العناصر الحكائية كافّة.

وتضطلع النهاية بعددٍ من الوظائف التي يمكن إجمالها بالإغلاق، والتوليد، والتخييل. وتبرز الوظيفة الإغلاقية حيث يكتمل النص لغوياً، ويتعيّن حدّه الماديّ. وتتحقق الوظيفة التوليدية من خلال مشاركة المتلقي في صياغة النص وإعادة بنائه اعتماداً على المتحقّق. أما الوظيفة التخييلية فترتبط بالتوليدية، لكنّها أوسع منها، إذ تتمثل في تحفيز مخيلة القارئ واستثارته لبناء متخيل جديد، امتداداً للسابق. (انظر: العدواني: أحمد، ٢٠١٦، ص: ١٠٧).

وتتحقق هذه الوظائف في الرواية من خلال أنواعٍ مختلفةٍ من النهايات، فقد تأتي النهاية محافظةً ملتزمةً بمعايير الجنس الأدبي أو مخالفةً مجدّدة، وقد تكون مفتوحةٌ مشرّعة على الاحتمالات، أو مغلقةً محدّدة، كما قد تكون النهاية سعيدةً مفرحةً أو مأساوية مفجعة، وقد

تتسق مع توقعاتِ القرّاء، أو تخيّب أفق انتظارهم –بالمعنى الإيجابيّ للكلمة–، وقد يكون للنص الروائي نهايةٌ واحدةٌ أو نهاياتٍ عديدة، وقد تعود النهاية على البداية مشكّلة بنيةً دائريةً للحكاية.

وقد مثّلت النهاية في رواية فهرس ارتقاءً لمستوى عالٍ من التجريب. حاذيةً حذو النصوص السرديّة التخييلية الحديثة، التي تسعى لجمالية المخالفة والتفرّد وقلّما تنصاع للمعايير، ولذا فإنّ خواتيمها تثير من الإشكالات ما لا تثيره النصوص القديمة أو المندرجة في جمالية التقليد. (القاضي: محمد وآخرون، ٢٠١٠، ص: ١٦٥) إذ تنطوي النهاية في الرواية على تعدديةٍ تتيح للقارئ ثلاث احتمالاتٍ لإقفال الحكاية على مصائر مختلفة للشخصيات، تراوح بين المصير السعيد والمصير المحزن والمصير المفجع. ولمّا كانت النهاية موطناً لاستبطان الدلالة وتأويل الحكاية، سنحاول الوقوف على النهايات الثلاث، مستجلين معانيها.

تبتدئ **النهاية الأولى** على هذا النحو: "**في بداية فصل الخريف الدراسي عام ٢٠٠٦ وصلتني رسالة إلكترونية من عميدة الكلية تخبرني فيها عن دورة تدريبية سينظمها قسم المخطوطات في مكتبة الجامعة مع مِنَح للراغبين بالعمل في مجال المخطوطات والكتب النفيسة من المناطق المنكوبة بالحروب.**" (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٧١)

وحينئذ يبرز اسم ودود في ذهن نمير مباشرة، وبعد قليل تردد يراسله لعرض الفكرة. يوافق ودود، ويشرع نمير بعمل الإجراءات اللازمة لاستقدامه. وبعد الفراغ منها، يذهب نمير لاستقباله في المطار، ويصف المشهد:

"**في يوم قدومه المرتقب(...) وقفت أمام البوابة التي يخرج منها القادمون وظهر بعد نصف ساعة من موعد وصول الطائرة يسحب وراءه حقيبة سوداء صغيرة. كان الشيب قد ازداد قليلاً على رأسه وعلت وجهه ابتسامة عريضة عندما رآني. تعانقنا بحرارة وأخذت منه الحقيبة التي كان يسحبها مع أنه رفض ذلك في البداية (....) كنت أنوي أن أسأله عن فهرس وعمّا أنجزه وإذا كان قد جلب معه فصولاً جديدة غير تلك التي تركها لي في بغداد ولكن...يجب أن أصف لقاءه بمرايا وانطباعاته عن نيويورك**". (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٧٣)

إلّا أن نمير لا يقنع بهذه الرواية السعيدة الحالمة، فتطالعنا جملةٌ صادمةٌ تلي هذه الفقرة: "**لكنني لست مقتنعاً بهذه النهاية ولا أجدها مناسبة. لا بدّ من كتابة نهاية أخرى**". (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٧٤). ومن هنا يشرع نمير بكتابة نهاية أخرى، يجدها أكثر منطقية وإن بدت مأساوية، تبتدئ على هذا النحو:

"بعد أن أمطرني ودود بأكثر من عشر رسائل أرسلها على عنوان كلية دارتموث في نيوهامبشير لكنني استلمتها بعد وصولي إلى نيويورك كما ذكرت انقطعت أخباره لأكثر من سنة. أرسلت إليه أكثر من رسالة لم يرد عليها (...) وانشغلت أنا بالتدريس ودوامة الحياة حتى وصلت رسالة ودود الأخيرة على عنوان الجامعة". (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٧٤).

يفتح نمير الرسالة، التي يتضح أنها رسالة وداع، رسالة ودود الأخيرة لنمير وللعالم الذي لم ينصفه. ينبئ ودود فيها عن رغبته بحرق فهرسه والانتحار، ويقول من جملة ما يقول فيها: **"ستكون النهاية المثالية أن أحترق أنا أيضاً ...لكنها نهاية قاسية ولا أعتقد بأنني أمتلك الجرأة الكافية لأموت محترقاً. يجب أن أجد طريقةً أقلّ إيلاماً".** (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٧٥)

يرفق ودود برسالته رسالة التوحيدي رداً على القاضي أبو سهل الذي لامه على القيام بحرق كتبه بوصفها ملهمةً له. وهنا تنتهي الرواية على احتمال موت ودود واحتراق الفهرس، ويظنّ نمير:

"أنّ هذه النهاية أفضل بعض الشيء من النهاية الأولى. لكنها ليست النهاية. كنت على وشك أن أضع "أل التعريف" بين قوسين، لكنني عدلت عن ذلك. أليس غريباً كيف تتفوق النهاية (الحقيقية) في معظم الأحيان، على كل النهايات المتخيّلة؟ لم يُكتب لودود أن يكتب نهايته كما أرادها هو بالضبط، ولا كما أردتها أنا. علينا أن نعترف أن النهايات التي نتخيلها ونتمناها محض مقترحات. أحياناً تتبناها الحياة عندما تحنو علينا (وهو أمر نادر)، أو تأتي مطابقة أو مشابهة لنهاياتها هي فنشعر بفرح عارم. لكن نهاياتنا ليست لنا". (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٧٨-٢٧٩)

ويأتي هذا الكلام متبوعاً بنص منطق الطير الأخير -الذي كنا قد أشرنا له سابقاً- ليؤكّد على فلسفة نمير، التي تتسّق أيما اتساق مع فهرس ودود. فالأرشفة للموت والخراب والدّمار، والتأكيد على عبثية الحياة كانت ثيمةً ملازمةً لكلّ نصوص الفهرس. إذن لا تمنحنا الحياة -كما يرى نمير- ترف اختيار موتنا في الغالب. ومن هنا تبرز النهاية الثالثة، أو كما يسميها هو (نهاية الرواية...وبدايتها)، التي تبتدئ على هذا النحو:

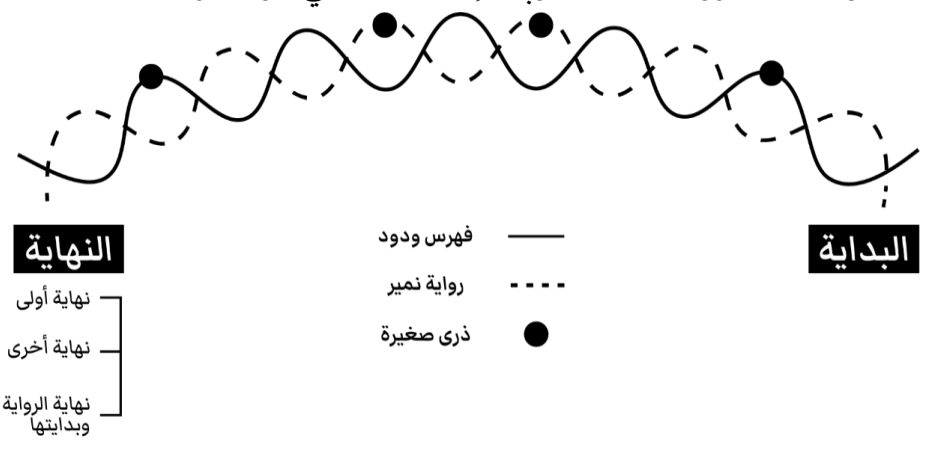
"أيقظني صوت عمال القمامة وهم يفرغون الحاويات الحديدية الضخمة أمام بنايتي في الصباح. لم تكن مرايا بجانبي لأنها كانت تزور خالتها في فيلاديلفيا. (...) عندما استيقظت بعدها كانت إذاعتي المحليّة المفضّلة WNYC تنقل أخبار البي بي سي كعادتها في ذلك الوقت (...) انتحاري يفجّر نفسه في مركز تجاري في بغداد بالقرب من شارع

المتنبي ويتسبب في مقتل ثلاثين شخصاً على الأقل". (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٨٠).

يفجع نمير بالخبر، وبعد قليلٍ من السؤال والتقصّي، يكتشف الحقيقة المفجعة، راح ودود ضحيةً لهذا الانفجار، و"**كان تسلسل ودود هو السابع والعشرين على قائمة شهداء شارع المتنبي الثلاثين. لم ينجح ودود في أن يكون سيد نهايته، كما كان يخطط، وإن جاءت مشابهةً بعض الشيء لتلك النهاية التي كان يفكّر بها. لم يضرم النار بنفسه لكنها التهمت ذاك البستان الذي كان يربيه ويسقيه في غرفته وترجمته إلى كومة رماد وغيمة من دخان. البستان الخرافي الذي لم يبق من أغصانه إلا ذاك الذي تركه لي في الفندق وندم فيما بعد على إعطائي إياه. ترى هل تنبأ ودود بنهايته. هل كان الفهرس يحمل إشارات الخراب وبذوره في طيّاته؟**". (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٨٢).

يقلق نمير هذا السؤال- ومحملاً بثقل المأساة- كان نمير يضع اسم ودود كل يوم في محرّك البحث علّه يجد أي شيء جديد عنه، حتى وجد بعد أربعة أيام من الانفجار مقالةً قصيرة عنه بعنوان "المتنبي بيتاً، أو وداعاً ودود"، وبعد الفراغ من قراءة المقالة، يقول: "**مسحت دموعي وطبعت المقالة. كتبت عليها بخط يدي "منطق ودود" وأضفتها إلى الفهرس. وقررت أن أبدأ بكتابة هذه الرواية**" (أنطون: سنان، ٢٠١٦، ص: ٢٨٣). وبذا يكتمل الفهرس والرواية اكتمالاً حاسماً هذه المرّة. وتجدر الإشارة إلى أنّ فكرة كتابة رواية عن ودود لم تكن وليدة اللحظة، وإنّما التمعت في ذهن نمير منذ لحظة قراءة ديباجة الفهرس، لكنه وبّخ نفسه حينها على انجرافه وحماسه للفكرة الرائعة غير العملية إذ إنّ التزامات الحياة حينها حالت دون انسياقه لهذا الإغراء. وبهذه النهاية التي تتعالق مع البداية تعالق الحياة مع الموت تنتهي الحكاية نهاية أخيرة مفجعةً ولكن منطقية.

وبعد الوقوف على بداية الرواية وعقدتها ونهايتها، فقد تبين لنا أن البناء المنظم للعقدة بشكله الهرميّ لا ينطبق على رواية فهرس، التي تميل للتجريب والتجديد والانزياح عن الهيكل المألوف لبنية الرواية التقليدية، وبذا فإنّ الشّكل الآتي هو الأقرب لتمثيل هذا الهيكل:



فبدلاً من البنية الهرميّة تتخذ الرواية بنيةً أكثر انسياباً، تناوبية شبه خطيّة، تتداخل فيها حكايتان، وتنساب الأحداث فيهما تباعاً دون تصاعدٍ يقودهما لعقدة مركزيةٍ كبرى، وإنما تنطويان على ذرىً أو عقدٍ صغيرة تتخلل الحكاية الأولى تارةً (فهرس ودود)، والحكاية الثانية تارةً أخرى (رواية نمير)، ولا تمثّل النهاية حلاً لمشكلةٍ أو انتهاءً لأزمةٍ وإنما تقف على مصائر شخصياتٍ معذبةً بصراعاتٍ داخليّة لا نهاية لها. وتتعدد النهايات في الرواية، بحيث تقودنا كل نهايةٍ إلى النهاية التي تليها، وكلّما اقتربنا من الختام كشّرت الحياة عن أنيابها، ودفعتنا لمواجهة منطقها العابث الأليم.

ثالثاً: حبكة الرواية:

بالعودة للجذر اللغوي "حَبَكَ" تطالعنا معاني الشدّ والتوثيق، فال "الحَبكُ: الشدّ...والحُبكة: الحبل يشدّ به على الوسط. والتحبيك: التوثيق. وقد حبَّكتُ العقدة أي وثقتها" (ابن منظور،٢٠٠٨، (حبك)). ولربّما من الطريف أن الشدّ هو أحد المعاني التي يحيلنا إليها أيضاً الجذر اللغوي لـ "الحكاية"، فـ "أحكيت العقدة أي شددتها... والحاكية: الشادّة، يقال: حكت أي شدّت". (ابن منظور،٢٠٠٨، (حكي))، وكأنّ الحبك، وشدّ وثاق الأحداث ونسج خيوطها أحد الاشتراطات اللازمة لتحقيق مفهوم الحكاية. وإذا ما كانت الحكاية مجموع الحوادث مرتبةً ترتيباً زمنياً، فإنّ الحبكة هي سلسلةٌ من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج. فإذا قلنا "مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك فهذه حكاية"، أما "مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزناً" فهذه حبكة (فورستر: إدوارد، ١٩٦٠، ص: ١٠٥). فـ"الحكاية ليست هي الحبكة، وهي قد تكون أساساً لها إلّا أنّ الحبكة كائن من نوعٍ أرقى". (فورستر: إدوارد، ١٩٦٠، ص: ٣٩)

ومما سبق، نستطيع القول: إنّ مجموع الأحداث في الحكاية لا ينتظم بهذه الهيكلية إلا بوجود الحبكة، فـ"الحبكة في الرواية هي بنية النصّ، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناءً متكاملاً. فتسلسل الأحداث البسيط لا يصنع رواية، بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج. فالحبكة حركةٌ حيوية تحوّل مجموعةً من الأحداث المتفرّقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار حدثٍ رئيس" (زيتوني: لطيف، ٢٠٠٢، ص: ٧٢). وفكرة وجوب قيام الحكاية على حدثٍ واحد يمثّل جوهرها فكرةٌ قديمة، تطرق إليها أرسطو الذي رأى وجوب تأليف الأجزاء انطلاقاً من هذا الحدث الرئيس "بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكلّ وتزعزع" (أرسطو، د.ت، ص: ٢٦). ولعلّ هذه الفكرة حاضرةٌ في رواية فهرس، فكلّ الأحداث تدور في فلك حدث سقوط بغداد عام ٢٠٠٣ بعد الغزو الأمريكي وتداعياته.

وتتعدد أشكال الحبكة إلا أنها ترتد في المجمل لفكرة الصّراع بمعناه الواسع: صراع الإنسان ضدّ الطبيعة أو ضدّ إنسان آخر أو ضدّ نفسه. (زيتوني: لطيف، ٢٠٠٢، ص:

٧٢). ويحضر الصراعان الأخيران في الرواية بشكلٍ جليّ، فالحرب التي يؤرشف لها ودود تمثيل لصراع قوى غير متكافئة، يسقط ضحيتها آلاف الأبرياء من الموجودات والأحياء. وتبعات هذه الحرب تخلق صراعاتٍ بين أبناء الشعب الواحد، بين مؤيد للتدخل الأمريكي ومعارضٍ له، ويحضر الصراع في حوارات نمير مع أهله الباقين في العراق تارة، ومع صديق طفولته عدنان – الذي لم يقوَ على إكمال الحوار معه– تارةً أخرى. كما تخلق صراعاتٍ داخليةٍ في نفوس شخوص الحكاية، وتملؤهم بالشكّ والأسئلة في جدوى الحياة والموت.

ولمّا كانت الحبكة هي طريقة الروائيّ في تطويع مواد الحكاية الخام وتشكيلها وإقامة بنيانها، فقد تختلف طريقة تركيب الأحداث وبناء معمار النصّ باختلاف الحبكة، فهي إمّا أن تكون بسيطةً تُبنى على حكايةٍ واحدة، أو مركّبةً تُبنى على حكايتين أو أكثر. وإمّا أن تكون متماسكةً تقوم الحكاية فيها على أحداث مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض، وتسير في خطٍ مستقيم حتى تبلغ منتهاها. أو مفكّكة تُشيّد الحكاية فيها على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي لا تكاد ترتبط برباطٍ ما، فلا تعتمد وحدة العمل فيها على تسلسل الأحداث ولكن على البيئة، أو الشخصية الرئيسة، أو النتيجة العامة التي ستنجلي عنها الأحداث أخيراً، أو الفكرة الشاملة التي تنظم الأحداث جميعاً. (انظر: نجم: يوسف، ١٩٥٥، ص: ٦٩– ٧١).

خاتمة

إذا كانت الرواية التقليدية تشيّد على نسقٍ يراعى فيه التسلسل الزمنيّ المنطقي ويعمد فيه الروائي للحبكة المتماسكة، فإنّ "الحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزمن لم يعودا شيئاً ضرورياً في بنية الرواية الجديدة التي تحرص، أشدّ الحرص على تدمير البنية التقليدية للرواية" (مرتاض: عبدالملك، ١٩٩٨، ص: ٣٠)، عامدةً في الغالب إلى الحبكة المفككّة والنصّ المتشظي. وهو ما نلحظه في رواية فهرس لسنان أنطون التي تعدّ من الروايات الجديدة في الأدب العربي، إذ إنّنا بعد تتبع بداية الرواية وتطور أحداثها ونهايتها –وبالرغم من صعوبة القبض على حبكتها وتحديدها– فإنّ بالإمكان وصفها بالحبكة المركّبة المفكّكة.

فرواية فهرس تقوم على حكايتين رئيستين تتضمنان عدداً من الحكايات الفرعية، وتنزاح عن تسلسل الأحداث بحسب ترتيبها الزمنيّ والسببيّ إلى تقديمها وتأخيرها لاعبةً على أوتار الزمان والمكان. ولا تتوزع الرواية في فصولٍ أو أقسامٍ، وإنما تتداخل نصوص الحكايتين وتتناثران وتتبعثران على امتدادها، بشكلٍ يبدو في ظاهره عشوائيّاً غير منتظم. وهذه النصّوص هي بمثابة استذكاراتٍ لسنين خلت حتى لحظة سقوط بغداد، أو سردٌ للحظاتٍ آنية لا تنفكّ تتعالق مع الماضي بكل ما يحمله من أسى.

ولمّا كانت حبكة الرواية مفكّكة، متشظيّة، تحاكي في بنيتها الدّمار والتشظّيات التي خلّفتها الحرب، لم يكن بالإمكان الإمساك بخيوط الحكاية الدقيقة إلا بعد قراءة الرواية ككل. ويجدر بنا القول إنّ البنية المفكّكة لا تعني بالضرورة غياب الشّكل، وإنّما يكتسب الشّكل الروائي الجديد غير المألوف أبعاداً دلاليةً مختلفة، حتى يتبين لنا بعد الفراغ من قراءة الرواية أنّنا أمام عملٍ أشبه بالفسيفساء، تلتئم فيه الشظايا الصغيرة لتشكّل الصورة الكبرى للحكاية، وكلّ شظيةٍ فيه تسهم بطريقةٍ أو بأخرى بتوليد الدلالة.

المصادر والمراجع:

المصدر:

أنطون: سنان، (٢٠١٦)، *فهرس*، منشورات الجمل، بغداد.

المراجع:

إبراهيم، زكريا، (١٩٩٠)، *مشكلة البنية*، مكتبة مصر، القاهرة.

إبراهيم، عبدالله، (١٩٩٠)، *المتخيل السردي*، المركز الثقافي العربي، بيروت.

أحمد، مرشد، (٢٠٠٥)، *البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أرسطو، (د.ت)، *فن الشعر*، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

أشهبون، عبد الملك، (٢٠١٣)، *البداية والنهاية في الرواية العربية*، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

برنس، جيرالد، (٢٠٠٣)، *قاموس السرديات*، تر: السّيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة.

برنس، جيرالد (٢٠٠٣)، *المصطلح السّردي*، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، القاهرة.

تودوروف، تزفيطان، (١٩٩٠)، *الشعرية*، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

تودوروف، تزفيطان، (١٩٩٢)، *مقولات السّرد الأدبي*، تر: بنعيسى بوحمالة، مقالة ضمن كتاب طرائق تحليل السّرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.

حمودة، عبد العزيز، (١٩٩٨)، *المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)*، عالم المعرفة، الكويت.

زيتوني، لطيف، (٢٠٠٢)، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

شكلوفسكي، فيكتور، (١٩٨٢)، *بناء القصة القصيرة والرواية*، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

العدواني، أحمد بن سعيد، (٢٠١٦)، *النهايات السردية في روايات غسان كنفاني*، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، ع:١٧.

الغذامي، عبد الله،(١٩٩٨)، *الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

فورستر، إدوارد، (١٩٦٠)، *أركان القصة*، تر: كمال عياد، دار الكرنك، القاهرة.

الفيصل، سمر روحي، (٢٠٠٣)، *الرواية العربية (البناء والرؤيا)*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

القاضي، محمد وآخرون، (٢٠١٠)، *معجم السّرديات*، دار محمد علي للنشر، تونس.

الكردي، عبد الرحيم، (٢٠٠٥)، *البنية السّردية للقصة القصيرة*، مكتبة الآداب، القاهرة.

مارتن، والاس، (١٩٩٨)، *نظريات السرد الحديثة*، تر: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

مجموعة مؤلفين، (١٩٩٧)، *القصة، الرواية، المؤلف: دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة*، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

مرتاض، عبد الملك، (١٩٩٨)، *في نظرية الرواية*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ابن منظور، (٢٠٠٨)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت.

نجم، يوسف، (١٩٥٥)، *فن القصّة*، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

النصير، ياسين، (٢٠٠٩)، *الاستهلال (فن البدايات في النصّ الأدبي)*، دار نينوى، دمشق.

نور الدين، صدوق، (١٩٩٤)، *البداية في النص الروائي*، دار الحوار، اللاذقية.

يقطين، سعيد، (١٩٩٧)، *تحليل الخطاب الروائي*، المركز الثقافي العربي، بيروت.

يوسف، آمنة، (٢٠١٥)، *تقنيات السّرد (في النظرية والتطبيق)*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.