الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القـــادر كلية الآداب والحضارة الإسلامية

للعلوم الإسلامية - قسنطينة قسم اللغة العربية

الرقم:.....

رقم التسجيل:.....

جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة: إشراف الد كتورة:

نسيمة علوي **جميلة قيسمون**

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د . بوجمعة بوبعيو	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20أوت1955. سكيكدة	رئيسا
د.جميلة قيسمون	أستاذة محاضرة	جامعة منتوري. قسنطينة	مشرفة و مقرّرة
د.علي خفيف	أستاذ محاضر	جامعة باجي مختار.عنابة	عضوا مناقشا
د. سكينة قدور	أستاذة محاضرة	جامعة الأمير عبد القادر. قسنطينة	عضوا مناقشا
د. آمال لواتي	أستاذة محاضرة	جامعة الأمير عبد القادر. قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2011 / 2012

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدّمة:

إنّ الكتابة الروائية ضرب من المغامرة الإبداعية التي تواجه كثافة المنجز المعرفي في مختلف الأجناس اللغوية ، غير أنّ الرّواية لا تعاني من مشكلة البحث عن قرّاء فاعلين ، إذ إنّها تتمتّع بنسبة تلقي عالية فهي تعمل على الاستفادة من الوقائع التاريخية والاجتماعية ، كما أنّها تقوم بتحويل أشكال الوعي الإنساني إلى نماذج حكائية ، يتمّ من خلالها تقديم رؤية جمالية للعالم بالاعتماد على تقنية محاكاة الواقع المادّي والمجرّد.

عمل الرّوائيون العرب المعاصرون على استعارة التقنيات الغربية ووضعها في نماذج حكائية تحاكي العقل العربي وتفتح أمام القرّاء آفاقا واسعة للتأويل الذهني ومن بين هؤلاء الروائيين المنشغلين بإنتاج محكيات متخصّصة في نثر عالم الطوارق ، الروائي الليبي إبراهيم الكوني الذي اعتنى بوظيفة اللغة الجمالية في تحقيق فرادة الخطاب الروائي اعتمادا على أنساق معرفية وثقافية غير مألوفة لدى القارئ ، حيث قدّم المؤلّف منجزا روائيا يتجاوز الستّين عملا أسّس من خلاله مدوّنة كبرى للسّرد الصّحراوي .

يعود اهتمامي بخصائص الكتابة السّردية عند إبراهيم الكوني إلى بحث أنجزته لنيل درجة الماجستير حول (شعرية الخطاب الرّوائي عند إبراهيم الكوني رواية التّبر نموذجا) ، إذ تعرّفت من خلالها إلى بعض الخصائص الأدبية التي تسم النسق الإبداعي لهذا الروائي ، لكنّ الاشتغال على مدوّنة واحدة تمثّل أوسط الأعمال الحكائية داخل منجز روائي ضخم لا يقدّم صورة واضحة عن مظاهر التجديد والتجريب في هيكل المشروع الإبداعي الطويل الذي تميّز بغزارة الإنتاج الروائي المقدّم للتّشريح والقراءة الفاعلة ، لذلك نشأت لديّ رغبة توسيع الرؤية النّقدية في دراسة مدوّنات إضافية لإبراهيم الكوني تمّ اختيارها وفق أبعاد تقنية

تتعلّق بسنة النّشر ، فأعماله الأولى التي طبعت قبل سنة 2002 تختلف عن الأعمال المنشورة بعد هذا التاريخ سواء من حيث فكرة الموضوع أو استعمال آليات تسريد جديدة ، لذلك اخترنا نماذج روائية تتّضح فيها صورة المقتضيات النقدية المدروسة بشكل بارز ، فمثلا اهتمام إبراهيم الكوني بتبئير نموذج الشّخصيات لم يتم إلاّ في الأعمال الجديدة ، بعدما كانت الأعمال البكر تكرّر عملية تأطير صورة المكان الصحراوي بشكل جعل إبراهيم الكوني ممسوسا بالحكي في فضاء الطوارق كما قال عنه النّاقد الليبي أحمد الفيتوري .

نشير إلى وجود رسالتين جامعيتين ناقشتا قضايا المخيال الصّحراوي في أدب إبراهيم الكوني ، الأولى للباحث (علاّل سنقوقة) بجامعة الجزائر عنوانها (مخيال الصّحراء في روايات إبراهيم الكوني) قدّم من خلالها الباحث موضوع أثر الصحراء كمكان في سيرة الكاتب الروائية كما تناول صاحب الرسالة تقنيات السرد (الزمن ، الوصف ، الفضاء ، الشخصية، التناص) وناقش ما أسماه بلغات السّرد أو وشوشات الكائنات.

أمّا الرسالة الثانية فهي للباحثة (وردة معلّم) بجامعة باجي مختار. عنّابة عنوانها (تقنيات السّرد الروائي عند إبراهيم الكوني) وقد تناولت الباحثة التقنيات المتداولة في التّحليل السّردي عند جيرار جينيت (الزمن ، المكان ، الشخصية) .

وجه الاختلاف بين بحثنا وبين هذين البحثين هو اعتمادهما على الأعمال الأولى لإبراهيم الكوني والتي لم تظهر فيها خصائص التجريب بعد ، كما أنّ هذه المدوّنات اشتغلت لمدّة من الزمن على تقديم صورة أدب الصّحراء ، لذلك فإنّ ما يميّز رسالتنا (جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني) هو توسيع مساحة البحث القرائي إلى مدوّنات جديدة إضافة إلى مقارنتها بالأعمال البكر التي قدّمت هويّة الكاتب السرديّة .

لقد توافرت لديّ مادّة البحث الأولية المتعلّقة بالمتن الحكائي لإبراهيم الكوني إذ تحصّلت على ثلاثين عملا من خلال زيارتي لمكتبات دمشق ، إذ اخترت منها بعض النّماذج المناسبة للاشتغال النقدي المطلوب في البحث ، كما أنّ الحصول على المراجع التقنية الخاصّة بمجال السّرديات كان يسيرا عليّ من خلال رحلات البحث التي قادتني إلى المكتبات بالمملكة المغربية ، وقد اطّلعت في مكتبة جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء على رسالة دكتوراه للباحث المغربي عثماني الميلود وعنوانها (العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني – بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب –) وقد كانت دراسة موضوعاتية تهتم بدراسة العوالم التخييلية في الأعمال الأولى لإبراهيم الكوني ، إذ تمّ من خلالها الكشف عن وظيفة فلسفة الإنسان الصّحراوي في تشييد المنظور الأدبي التّخييلي عند الكوني .

أمام ثراء المتن المعرفي للرّوايات المختارة للدراسة ، وتشابه منهج البحوث السابق ذكرها من حيث تركيزها على بؤرة واحدة تتعلّق بمخيال الصّحراء في أدب الكوني فضّلت أن أقدّم قراءة مغايرة للمتن الحكائي بالاعتماد على المنهج البنيوي في تحليل السرد ، الذي استفاد من شعرية تودوروف وسرديات جيرار جينيت لذلك نشأ ما يعرف بالشعرية البنيوية التي تبحث في جماليات التشكيل الروائي .

لقد استفدت من تجربة ثمان سنوات في تدريس مقياسي السيميولوجيا وتحليل الخطاب بجامعة سكيكدة ، فكان المنهج المقترح للدراسة يسيرا عليّ تطبيقه في أيّ نموذج حكائي أو شعري ، إلاّ أنّ ظروف الأمومة أبعدتني لفترة من الزمن عن ممارسة الكتابة ففقدت طقوس التوحد والتفرغ لإنجاز رسالتي و كانت الصّعوبة التي واجهتني هي انتظار لحظة إنتاج اللغة ؛ اللغة التي يقيدها البحث الأكاديمي فتتمنّع عن الحضور، حتّى يحين موعد كرمها حينما تشاء ، وهي حالة نفسية

تصيب الباحث ولا تفارقه حتّى يخمد جحيم الكتابة بعد بلوغ البحث مقصده الإبلاغي.

اعتمدت على مجموعة قيّمة من المراجع العربية والمترجمة التي تعنى بالخطاب السّردي وأهمّها كتب جيرار جينيت (figures، Seuils) في صورتها الأصلية والمترجمة ، كما اعتمدت على الكتب النقدية التي أنجزها الباحثون في مجال السرديات منها : سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) ، حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي) ، عبد الفتاح الحجمري (التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردي) ، مجموعة من الباحثين (طرائق تحليل السّرد الأدبي) شعيب حليفي (شعرية الرواية الفانتاستيكية).

أمّا الكتاب الوحيد الذي اهتم بالتجربة الروائية عند إبراهيم الكوني فهو (ملحمة الحدود القصوى . المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني) لسعيد الغانمي وهو مجموعة من المقالات المتفرّقة التي أسّست لمفهوم أدب الصّحراء في الأعمال الأولى لإبراهيم الكوني ، وما عدا هذا الكتاب مجرّد إضاءات معرفية متناثرة في المجلاّت وبعضها إشارات عابرة في بعض الكتب التي اهتمّت بقضايا السّرد العربي منها (موسوعة السّرد العربي) لعبد الله إبراهيم ، (توظيف التراث في الرواية العربية) لرياض وتار ، (أفضل الروايات العربية) لناصر بن صالح الغيلاني .

أشير إلى أنّني لم أعتمد مقالات المواقع الإلكترونية كمراجع للبحث ، لأنني أؤمن بالأمانة العلمية الصّارمة التي يمنحها الكتاب الورقي للباحث ، فالمواقع الإلكترونية غير أمينة في الكثير من الحالات ، فقد يسجّل الباحث المعلومة عن الموقع اليوم ، وفي الغد يختفي الرابط بسبب دخول فيروس إلكتروني على صفحة البحث ، لذلك فمواقع الإنترنت تفتح الآفاق المعرفية للقارئ فقط ، كما تطلعه على

مستجدّات العلوم والبحوث الإنسانية أمّا اعتمادها كمرجع رسمي للعمل الأكاديمي فأتوقّع أنّ الأمر يسبّب خللا منهجيا في رسالة قد تتحوّل إلى كتاب معرفي مطبوع ، يمنحه الورق حياة أطول في زمن أصبحت فيه المعاني مطروحة في الطّريق .

بعد رحلة جمع المادة العلمية الكافية لإنجاز البحث تمّ وضع خطّة منهجية تتّفق مع متطلّبات العنوان (جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني) ومع توافد المعلومات الجديدة لدينا من خلال الممارسة القرائية الفاعلة على المتن الرّوائي أنجزت صورة العمل كما يلي :

مقدّمة ، أربعة فصول ، خاتمة.

الفصل الأول : مفاتيح سردية

فضّلت أن أقدّم فيه خلاصة المفاهيم التي أسّست لها السّرديات اعتمادا على ما قدّمه جيرار جينيت وأتباعه في هذا المجال ، ولأنّ هذه المعارف أصبحت متداولة اليوم قدّمتها على شكل مفاتيح علمية لتحليل النّص السّردي وجاءت على النحو الآتي : مفهوم النص الموازي وأنواعه ، الصيغة وأنواعها ، الرؤى وأصنافها الصوت وأشكاله ، الزمن السردي (أنماطه وتقنياته) ، المكان الروائي وأنواعه الشخصيات وأصنافها.

الفصل الثاني : اشتغال العتبات عند إبراهيم الكوني

تحدّثت فيه عن مصادر العتبات وصيغ حضورها في النّص إذ إنّ البحث عن هويتها يستدعي استحضار السياقات التداولية التي دفعت المؤلّف لإنتاجها فتصبح بمثابة نصوص موازية للنص الأصلي ، ونظرا لموقعها الطّباعي اللاّفت لبصر القارئ ، فإنّ دراستها تمّت كما يلي : الغلاف (الصّور، الألوان ، الكتابة) عتبة العنوان (العناوين الإيحائية ، الوصفية ، التعيينية ، الداخلية) ، عتبة الإهداء

(الإهداء إلى شخص ، إخفاء اسم المهدي إليه ، الإهداء إلى مكان) ، عتبة التّصدير (التّصدير الاستهلالي ، التّصدير الداخلي).

الفصل الثالث : طرائق الحكي عند إبراهيم الكوني

اهتم إبراهيم الكوني بوظيفة اللغة الجمالية في تقديم نصوصه الرّوائية لكنّ طرائق التعبير عن النّماذج التخييلية أخذ صورا وألوانا غير متجانسة فالأعمال الأولى تختلف صيغ حكيها عن الأعمال الجديدة ، لذلك تمّ تقديم المواضيع الآتية : التكثيف السّردي (الحكي السّيري ، الحكي الخالص ، الحكي الوصفي ،الحكي الموضوعاتي)، التّكثيف الحواري (عرض الأقوال ، ذكر أسماء المتحاورين) مصادر الأصوات (هويّة السارد ، صوت الشّخصيات) ، خصوصية التبئير (التبئير الخارجي ، التبئير الدّاخلي) .

الفصل الرّابع : مقولات الحكي عند إبراهيم الكوني

يقوم كلّ محكي سواء كان واقعيا أوتخييليا على ثلاث مقولات مهمّة هي(المكان ،الزمن ، الشخصية) ، وبتضافر هذه المقتضيات السردية يتحقّق التركيب الحكائي ، وقد عمد إبراهيم الكوني إلى تغيير نمط هذه المقولات الثلاث فصورتها في الأعمال البكر تختلف عن صورتها في الأعمال الجديدة ، لذلك بحثنا في الخصوصيات الآتية : نمذجة الشخصيات (الشخصية الحكائية، الشخصية الإحالية ، الشخصية التخييلية) ، الاستغراق الزمني (موضوعة الليل،الاسترجاع المزجي ، الوقفات الزمنية ، وظائف الحذف ، التطابق المشهدي)، أبعاد المكان الصحراوي (وصف المكان الجغرافي ، علامات المكان ، التقاطبات المكانية) .

خاتمة: قدّمنا فيها أهم الخصائص الجمالية التي ميّزت تجربة إبراهيم الكوني الروائية و منحت نصوصه التفرّد الأدبي في العالم العربي .

والآن بعدما أنهيت رحلة البحث وبدأت تباشير الحرّية تطلّ عليّ من نافذة المنفى البحثي ، تأكّدت أنّ ثمن الحرّية غال يستحقّ الكفاح والصبر والعزيمة، وقد كلّفني هذا زمنا من الاغتراب الفكري والروحاني عن مظاهر الحياة العادية، فلم يغف لي جفن ولا ارتاح لي بال إلاّ بعد الوصول إلى فكّ متاهة البحث .

أشكر أستاذتي الكريمة الفاضلة الدكتورة : جميلة قيسمون على صبرها وثقتها بي ، فقد كانت لي خير خبيرة تخفّف عنّي وعثاء السفر المعرفي إلى المفازات المجهولة لعالم إبراهيم الكوني ، كما استفدت من ملاحظاتها المنهجية وتجربتها العلمية القيّمة ، فلها مني عظيم الامتنان .

كما أشيد بدور زوجي العزيز (عبد الحق منصور بوناب) الذي كان لي خلاّ وفيّا أثناء رحلة البحث ، فقد أعانني بكفاءته الروحية على تجاوز السقوط في متاهة العناء النّفسي الذي يعانيه كلّ باحث في العلوم الإنسانية عندما تفرّ منه اللّغة وينغمس في مسؤوليات البيت والعمل ، كما سهر زوجي على طباعة البحث وإخراجه ، فقدّم لي خدمة جليلة لن أنساها مدى الحياة .

سعيدة بولادة هذا البحث ونشأته حتّى صار يافعا جاهزا لتقديمه إلى صفوة القرّاء المتخصّصين (لجنة المناقشة الموقّرة) ، فلهم منّي عظيم الشكر والامتنان لأنّهم أوّل من يطّلع على رسالتي ويقيّم تجربتي في إنتاج اللّغة النّقدية.

الفصل الأول

مفاتيح سردية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مفاتيح سردية :

تتعدد أساليب الفن الروائي تبعا للصيغ الخطابية والرؤى الموكلة لشخصيات المحكي السردي لذلك يزخر المبنى اللغوي للرواية بأوجه إبداعية مختلفة تتفق مع الأنساق التخييلية التي يضعها المؤلف.

جمع " جيرار جينيت" مجمل الطرائق السردية الممكنة في كتابه " صور"figures بأجزائه الثلاثة، وقد تبيّن هذه التقنيات من خلال دراسته لرواية(بحثا عن الزمن الضائع) A la recherche de temps perdu لمارسيل بروست Marcelle broust إذ تبدأ وقائعها من اللحظة التي ينقع فيها بطل الرواية قطعة كعك في كأس ينسون ويتذوقها ، هذا الذوق ذكّره بأحداث كثيرة ترجع إلى سنوات خلت. تقوم الرواية على مبدأ الاسترجاع ولكنّها لا تخلو من التقنيات الأخرى التي يقوم عليها البناء الحكائي كالاستشراف والقطع والمشهد الحواري لذلك طرح " جنيت " في كتابه صور Figures عدّة أسئلة : كيف يقدّم الروائي قصّته ؟ من يرى أبعاد الحكي ؟ من يتكلّم داخل الرواية ؟

عرض جينيت مختلف التقنيات لكتابة رواية جديدة تتفق مع الفكر النقدي الراهن ، لذلك ركز اهتمامه بموضوع كيفية تقديم القصة المتخيّلة بعد نقلها من إطارها المرجعي الذي وضعت فيه إلى هيكل لغوي تنتشر فيه العلامات الدالة على وقائع جديدة تحتاج إلى التأويل

1-النص الموازي:

شهدت الدراسات النقدية اهتماما كبيرا بعتبات النص أو ما يسمى النص الموازي نظرا لموقعها الطباعي الاستراتيجي فهي تمارس حضورا بصريا بالغ الأهمية مقارنة

مع النص المركزي المكتوب لذلك ((ركّز خطاب العتبات في بدايات نشأته على الخطاب الأدبي في تطوره الفنّي من جهة وعلى التطور الطّباعي خاصّة)).[1]

دراسة العتبات تستدعي البحث عن السياقات التداولية التي دفعت المؤلف لإنشاء نصوص موازية لنصه الأصلي بالإضافة إلى فضاء النشر الذي لم يعد مهملا من وجهة نظر المتلقي ، لذلك يعدّ البحث في العتبات بحثا عن بنية البناء التخييلي للنص لأنّه يحفر في أسرار وتفاصيل الإنجاز الكتابي المحيط بالنص الرئيسي رغم أنّ هذا الاهتمام لم ينل حظّه من التنظير إلاّ مع " جيرار جينيت" في كتابه " عتبات" seuils إذ قدّم فيه تفاصيل دقيقة تتعلق بعتبات المؤلف والنشر معا ((وهذا ما يفرض ضرورة إيلاء الأهمية للقيمة الفنية والجمالية لهذه العتبات التي يمكن أن تستثمر أنماطا متباينة من التجليات الأيقونية (الرسوم والصور ...) والمادية كلّ ما يتعلّق باختيار نوعية الطّباعة ، ومقاييس الكتابة وأحجام الحروف والسطور...الخ". وهذه المكونات النّصّية المحاذية ، يمكن أن تحوز دلالة خاصّة في تأليف الكتاب وتلقيه على حدّ سواء)).[2]

الاهتمام بخطاب العتبات ليس أمرا جديدا في مجال النقد بل عرف مع تحقيق النصوص ونشرها إذ إنّ المحقق ملزم بتعريف صاحب الكتاب ووضع الفهارس والاستدراكات والتذييلات لكنّ الدراسات الحديثة المهتمة بتحليل الخطاب أفردت للعتبات مبحثا قائما بذاته لأنها تعدّ بمثابة نص مواز للمتن.[3]

(1)-Gerard Genette. Seuils.ed. du . seuils. Paris. 1987.p7 .

(2)– عبد المالك أشهبون . عتبات الكتابة في الرواية العربية . دار الحوار. سوريا . ط1 . 2009.ص35.

(3)- عبد الرزاق بلال . مدخل إلى عتبات النص . دار أفريقيا الشرق . المغرب . 2000. ص 16.

ينتمي الخطاب الموازي أو ما يسمى بالمناص paratexte إلى مجموعة المتعاليات النصية transtextualite (التناص- المناص- الميتانص- النص اللاحق- معمارية النص).[1]

تمّ الاتفاق حول دلالة السابقة para التي تعني المماثلة والموازاة و texte التي تعني النص .

ولكن على غرار مختلف المصطلحات الوافدة إلى المعجم النقدي العربي واجه مصطلح paratexte اضطرابا في ترجمته من النص الموازي إلى النص المحاذي- ملحق نصي – المناص – الموازيات- النصوص المرادفة- عتبات النص- أهداب النص- التوازي النصي – النص المؤطّر .

أصبحت دراسة النصوص الموازية ضرورة منهجية ملحّة على دارس المؤلفات لأنها تضيف إلى المعنى المركزي للنص بعدا تداوليا يسمح بتقييم الإنتاج المادّي للكاتب من جميع جوانبه وهذا ((ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره ، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة ، نقصد به هنا تلك العتبة التي تسمح لكلّ منّا دخوله أو الرّجوع منه)).[2]

لقد اعتبر جيرار جينيت النّص الموازي نوعا ثان من المتعاليات النّصية فهو مكوّن من العلاقة الأقل وضوحا ، والأكثر بعدا عن المجموع الذي يشكّله العمل الأدبي ويتعلّق الأمر بالعنوان؛ العنوان الفرعي ، العنوان الداخلي الدّيباجات التذييلات ، التنبيهات ، التصدير ، الحواشي الجانبية ، الحواشي السفلية الهوامش المذيلة للعمل ، العبارة التوجيهية ، الزخرفة ، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام)

(1)- سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي . المركز الثقافي العربي. بيروت . الدار البيضاء. ط3 . 2006. ص97

(2)-Gerard Genette. Seuils.P 8 .

الرسوم ، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية ، التي تزوّد النّص بحواشي مختلفة وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي.[1]

ينقسم المناص إلى نوعين:

1- مناص نشري : يتعلق بالنصوص الموازية التي يضعها الناشر.

2- مناص تأليفي : يتعلق بالنصوص الموازية التي يؤلفها الكاتب.

ويتفرع كل من المناصين إلى فرعين:

أ- نص محيط : يتعلق بكل ما يدور في فلك النص.

ب- نص فوقي: يتعلق بكل الخطابات الخارجة عن النص.

1-1- أنواع المناص النشري : [2]

النص المحيط النشري	النص الفوقي النشري
الغلاف	الإشهار
صفحة العنوان	قائمة المنشورات
الجلادة jaquettes	Catalogues
كلمة الناشر	الملحق الصحفي لدار النشر
	Presse d' edication

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1)- جيرار جينيت . أطراس(الأدب في الدرجة الثانية) ترجمة وتقديم المختار حسني . مجلة فكر ونقد . دار النشر المغربية . الدار البيضاء. المغرب. العدد 16. السنة الثانية. فبراير 1999. ص 129.

(2)- عبد الحق بلعابد . عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) . منشورات الاختلاف . الجزائر. ط1-2008 . ص46.

2-1 - أنواع المناص التأليفي (مناص المؤلف):[1]

النص المحيط التأليفي	النص الفوقي التأليفي	
	العام	الخاص
اسم الكاتب العنوان (الرئيسي والفرعي) العناوين الداخلية الاستهلال المقدمة الإهداء التصدير الملاحظات الحواشي الهوامش	اللقاءات(الصحفية، و الإذاعية التلفزيونية) الحوارات المناقشات الندوات المؤتمرات القراءات النقدية	المراسلات (العامة والخاصة) المسارات المذكرات الحميمية النص القبلي التعليقات الذاتية

من خلال الجدولين يظهر أنّ معظم العتبات تتربّع على صفحة الغلاف بوصفه واجهة إغرائية للمتلقي تسهم في رفع الفائدة التجارية للكتاب لأنّ الغلاف ((هو الذي يحيط بالنص الروائي ويغلّفه ، ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها الدلالية العامة ، وغالبا ما نجد على الغلاف الخارجي اسم الروائي وعنوان روايته

(1)- عبد الحق بلعابد . عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) . ص48.

وجنس الإبداع وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل وتثمنه إيجابا وتقديما وترويجا)).[1]

يعتبر العنوان أهمّ عتبة تقوم بوظيفة انتباهية تشدّ انتباه القارئ ، وتجعل العتبات الأخرى رهينة التأويلات اللغوية التي يقدّمها النّص لأنّ العنوان ((عبارة عن مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر في أعلى النّص للتعريف به وللإشارة إلى محتواه ولجلب الجمهور المستهدف)).[2]

2 – الصيغة:

الصيغة هي مجموعة الطرائق السردية التي يستعملها الراوي لعرض قصته المتخيلة و تعنى بطرائق تقديم القصّة وتسمّى بالنّمط أو الطراز ، ((إذ تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص)).[3] لذلك فصيغة الخطاب يتمّ تعيينها من مجموع العلاقات المزجية بين حكي الأحداث وأقوال الشخصيات.

تعدّ الصيغة من مكونات الخطاب الأكثر استعصاء على التعريف نظرا لتنازع اختصاصات عدة حولها من بينها :علم المنطق ، علوم اللسان السميوطيقا البويطيقا ، إذ يحاول كل اختصاص تعريفها وفقا لطابعه العلمي الخاص به.[4]

يشير رولان بارث R.Barthes إلى الجهود المبكرة المتعلقة بالصيغة ضمن ما يعرف بوضعية السرد ، إذ إنّ العلامات السردية هي مجموع العناصر الإجرائية التي تدمج الوظائف والأفعال داخل التواصل السردي المتعلق بمانحه أو متلقيه ففي الآداب الشفوية يتمّ التركيز على (قوانين الإلقاء ، الصيغ الوزنية ، تقاليد الإلقاء ...) أمّا في آدابنا الحديثة فقد تمّ التوصل إلى وجود أشكال مختلفة للخطاب كتسنين

---

(1)- جميل حمداوي – السيميوطيقا والعنونة- مجلة عالم الفكر. مج 25. ع3 .1997.ص107.

(2)- Hock . H.Léo :La marque du titre. Paris. Mouton .1982 . p 17.

(3)- تزفيتان تودوروف. الشعرية . ترجمة. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر. المغرب. ط2. 1990. ص45.

(4)-سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد- التبئير) . المركز الثقافي العربي .بيروت . الدار البيضاء . ط3 . 1997 . ص171/170.

مطالع وخواتم السرود ، ومختلف أساليب التشخيص(القول المباشر، القول غير المباشر ، القول بلوازمه ، القول الحر، ودراسة وجهات النظر) [1].

يتحدث جينيت عن الصيغة منطلقا من مفهوم المسافة أي البعد الذي يفصل بين فعل الحكي والشيء المحكي فيرى أنّ إشكالية المسافة طرحها في بادئ الأمر أفلاطون في الكتاب الثالث من الجمهورية.[2]

لخّص جنيت آراء أفلاطون التي تدلّ على وجود صيغتين سرديتين أساسيتين:

– أن يتكلّم الشاعر باسمه ، دون أن يوهمنا بوجود آخر يقاسمه الكلام ويسمّى ذلك بالحكي الخالص Recit pur .

– وبطريقة عكسية يحاول الشاعر أن يشعرنا أنّه ليس المتكلم ، بل ينسب الكلام إلى شخصيات توكل إليها أقوال منطوقة وهو ما يسميه أفلاطون بالمحاكاة Mimesis.[3]

و بذلك تتدرج أشكال الصيغة ضمن محورين أساسيين:

حكي الأحداث Récit d événements:

يظهر هذا الحكي دائما في شكل سرد مهما كانت الصيغة ، فهو يختص بتحويل غير اللفظي إلى لفظي أمّا محاكاته فهي ليست إلا وهما للمحاكاة ويورد جنيت مثالا على ذلك من خلال مقارنة مقطع سردي لـ هوميروس كما جاء في صيغته الأصلية مكثّفا بالضمائر وأقوال الشخصيات مع مقطع لـ أفلاطون الذي يقوم بتقليد هوميروس حين يلجأ إلى إعادة سرد المقطع السابق لهوميروس مقترحا علينا

---

(1)– رولان بارث . التحليل البنيوي للسرد.. ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات إتحاد كتاب المغرب. الرباط. ط1. 1992 ص 29.

(2) –Gerard Genette. Discours du recit in figures 3 ,ed Seuil,Paris, 1972,p 184.

(3)– Ibid. p 185.

سردا خالصا يحتوي على مقاطع مختصرة غير حوارية ، هذا الشكل الذي يعرف بحكي الأحداث.[1]

حكي الأقوال Récit de paroles :

يتعلّق حكي الأقوال بالمشهد الحواري والمطابقة اللفظية لأقوال الشخصيات وتحدث خلاله درجة حضور دنيا للراوي ، كما أن ظهور الحوار في النص الروائي مرتبط بالعرض أو الخطاب المباشر الذي لا يستغني عن دور الراوي في تنويع أساليب تقديمه حسب مراتب الشخصيات ، وهو خطاب جاهز ينقل بكل أمانة أقوال المروي عنهم.

يشبّه تودوروف مقولة الصيغة بالسجلّات(Registres) اللفظية ، لذلك فقصّ أحداث غير لفظية لا يؤدي بالضرورة إلى تنوع الكلام ، ولكنّ قصّ الكلام له أنواع متعدّدة تظهر كالآتي :

– الأسلوب المباشر: يمثله خطاب منقول (Rapporté) : وهنا لا تظهر على الخطاب أيّة تعديلات.

– الأسلوب غير المباشر أو الخطاب المحوّل (Transposé): حيث نحافظ على مضمون الإجابة التي افترض التلفّظ بها، ولكن تمّ إدماجها نحويا في قصّة الراوي عن طريق التحويرات النحوية كالحذف والاختصار.

– الخطاب المروي(Narrativise) : خاص بتغير كلام الشخصية إذ يكتفي فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه.[2]

– أنواع الصيغة :

إنّ تفاعل السرد والعرض معا يولد صيغا أخرى تؤثر على بنية الخطاب وتخضع لأبعاده الجمالية ومتطلباته الشكلية وفق الصيغ الآتية :

(1)- Gerard Genette. Discours du recit in figures 3 . p186.

(2)- تزفيتان تودوروف . الشعرية . ص 46-47.

أ- صيغة الخطاب المسرود: إنّه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، متحدثا إلى مروي له سواء كان مباشرا أو غير مباشر، فإذا تعلق الأمر بشخصية حكائية فإنّها حتما ستكون على مسافة مما يروى لها، لكن عندما تنعدم أبعاد المسافة نكون حينئذ حيال خطاب مسرود مكمل لصيغ أصلية داخل المبنى الحكائي.

ب- صيغة المسرود الذاتي: يتحدث فيه المتكلم عن ذاته وإليها، عن أشياء حدثت في الماضي ممّا يفسّر وجود مسافة بين الراوي والمروي له (النفس) وتتعلق هذه الصيغة بالاسترجاعات.

جـ- صيغة الخطاب المعروض: يتحدث فيها المتكلم مع متلق مباشر دون تدخل الراوي لذلك يعتبره جنيت فرعا عن الخطاب المنقول.

د- صيغة المعروض غير المباشر: وهو أقلّ مباشرة من المعروض المباشر إذ توجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para-Discours) التي تظهر من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده ، بوصفه مؤشرا لمتلق غير مباشر.

هـ- صيغة المعروض الذاتي: وهي عكس المسرود الذاتي، الذي يتحدث فيه المتكلم إلى نفسه عن أشياء تمّت في الماضي، بينما المتكلم في المعروض الذاتي يتحدث إلى ذاته عن أشياء تتمّ أثناء إنجازه للكلام .

و- صيغة المنقول المباشر: إنّه يشبه المعروض المباشر، لكنّ المتكلم في هذه الحالة يختلف عن المتكلم الأصلي (الشخصية)، لأنه ينقل الكلام بحرفيته إلى متلق مباشر أو غير مباشر.

ز- صيغة المنقول غير المباشر: إنّه شبيه المنقول المباشر، مع فارق بسيط كون الناقل يتصرف في الكلام الأصلي ويقدّمه بطريقة الخطاب المسرود.[1]

(1)- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي . ص 197-198.

3- الرؤية :

تعرّف الرّؤية بالمنظور أو وجهة النظر وتعنى بكمية الأخبار المعروضة من طرف الراوي أو الشخصيات حسب مقتضيات المقام السردي ، ويدور مفهوم الرؤية حول موقع الراوي في السرد مقارنة بموقع الشّخصيات ، إذ تقاس كمّية الإخبار الموضوعاتي بينهما لتظهر من خلال ذلك مقاصد كلّ منهما وتبعا لذلك ((تتغيّر وجهة النّظر وتتعدّد بتعدّد الرّواة وتغيّرهم إلا أنّ الرّاوي يختلف عن الشخصية الروائية التي يميّزها اسم أو ضمير أو قول تقوله أو تفكّر فيه ، رغم ذلك فإنّ الشخصية قد تتكفّل بالحكي أو الحوار أو المونولوج في حين يتوارى ظلّ الراوي بعيدا)).[1]

مصطلح الرؤية أو وجهة النّظر نشأ من خلال العلاقة بين السارد والعالم الممثل ، وبذلك فهي مقولة تنتمي إلى الفنون التشكيلية (رواية ، رسم تصوير سينما) وبدرجة أقل (المسرح – النحت- الهندسة) ، إنّها مقولة تخضع للفعل (L'acte) حتّى وإن كان التمثيل بمختلف صيغه من حالات الخطاب التمثيلي ففعل التّلفظ يبقى على علاقة بالملفوظ.[2]

يشير تودوروف إلى وجود عدّة نظريات اهتمت بموضوع الرؤى في الأدب باعتباره المظهر الذي حضي في هذا القرن بدراسة الشعرية له ، دراسة أفضل من مظاهر العمل ومن أهمّ الكتب التي أفردت له مبحثا خاصّا كتاب (صنعة الرواية) لصاحبه لوبوك ، و (الزمن والرواية) لجان بويون(J.Pwillon) ، و(بلاغة التخييل) لواين بوث (W.Booth) و (خطاب الحكاية) لجيرارجنيت .[3]

---

(1)-محمد سويرتي . النقد البنيوي والنص الروائي . أفريقيا الشرق . المغرب. ط1. 1991.ص 116-117

(2) -T.Todorov et O.Ducrot. Dictionnaire Encyclopédique des sciences du languages , ed seuil,1972, p 411.

(3)- تودوروف – الشعرية. ص 51.

إنّ أصول الاهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائي بالراوي، أو موضوع الرواية من حيث تماسها مع المكونات السردية، يعود إلى الجهد التنظيري الذي ارتبط بالنظرة الحديثة للرواية، بوصفها " وحدة عضوية متكاملة " من ناحية، أو هي صدى لدور الروائي أو الراوي ولا سيمّا في الرواية الواقعية ، التي يغدو فيها الراوي عارفا بكل شيء وموجودا في كل مكان ، حينها يمتلك حرية تامة في تحريك الشخصيات وتوجيه الأحداث وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللاموضوعية.[1]

تتجسّد الرؤية من خلال منظور الراوي للمتن الحكائي، فهي خاضعة لإرادته وموقفه الفكري، بواسطتها يتمّ تحديد وجهة الراوي وصيغته ، لذلك فهما متداخلان ومترابطان، فلا رؤية بلا راوي ، ولا راوي بلا رؤية، إنّ هذا المكون السردي يحدد نوع البناء ونمط العلاقات بين العناصر الفنية التي تمارس حولها هيمنة شبه مطلقة من طرف الرؤية، التي تسفر عن الموقف الخاص للراوي تجاه عالم القصة.[2]

إنّ طبيعة راوي القصة تتعلق بالمدى الذي يصبح فيه كشخصية ذات تأثير على فهمنا للسرد، والمدى يرتبط برؤية الراوي للحوادث المحدودة بالزمان والمكان أو رؤيته لأذهان الشخصيات المتنوعة ، ووفقا لذلك تطرح إشكالية تعدد الرؤى في السرد ، وإن كانت أقل أهمية عند القارئ من فهم الإمكانات اللغوية ، لأن مشكلة القارئ ترتبط بمدى معرفته لمضمون الرؤى المقدمة إليه ، فإذا كانت وجهة النظر "جزئية" بمعنى أنها ناقصة أو متحيزة، فعلى القارئ أن يعوضها بالطرق الملائمة.[3]

(1)- إنجيل بطرس سمعان . وجهة النظر في الرواية المصرية.مجلة فصول المصرية . مج2.ع2 .1982. ص104.

(2)- عبد الله إبراهيم . المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء . المغرب. ط1. 1990.ص 62.

(3)-روبرت شولز. عناصر القصة . ترجمة محمود منقذ الهاشمي . طلاس. دمشق. ط1. 1988 ص54.

3-1- أنواع الرؤى:

تصنّف مظاهر السرد حسب المواقع التي يحتلها السارد والشخصية الروائية داخل المبنى الحكائي ، وقد حدّدها جان بويون في ثلاث رؤى:

أ- الرؤية من الخلف: (Vision par derrière): ظهر استخدام هذه الطريقة في السرد الكلاسيكي، في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة بالوقائع من الشخصية الروائية (السارد > الشخصية الروائية)،إنّ الراوي العليم بكل الأحداث يعرف أسرار شخصياته لذلك تظهر الرؤية من الخلف على أشكال مختلفة ، فقد ترتبط معرفة الراوي بعالم شخصية واحدة (غير مسؤولة عن تبليغ ما بداخلها)، أو تتعلق معرفته بأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، كما قد تأتي على شكل سرد مجموعة من الأحداث لا تستطيع إدراكها شخصية روائية بمفردها.

ب- الرؤية مع: (Vision avec): لقي هذا الشكل من الرؤى تداولا واسعا في الرواية الجديدة ، وفي هذه الحالة يعرف السارد كلّ ما تعرفه الشخصية الروائية (السارد= الشخصية الروائية) ، وهو غير ملزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل أن تتوصل إليها الشخصيات الروائية لذلك تطرح من خلال هذا الشكل من الرؤية إشكالية استعمال الضمير سواء المتكلم المفرد أو الغائب دائما.

ج- الرؤية من الخارج: (Vision de dehors): في هذه الوضعية يعرف السارد من الأخبار أقلّ ما تعرفه أي شخصية من الشخصيات الروائية (السرد < الشخصية الروائية) لذلك يهتم السارد بمهمة الوصف والتعليق دون النفاذ إلى ضمائر الشخصيات ممّا يجعل هذا النوع من الرؤية ينحصر في مستوى الوصف الخارجي.[1]

(1)- تزفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي.ص58-59.

يمكن القول إنّ الاهتمام بالمنظور الروائي يمنحنا الإجابة عن السؤال الآتي: من يروي؟ ومن أي موقع؟ ، ومن ثم لجأ الروائيون إلى استخدام الضمائر تبعا لتغيير وجهة النظر، لذلك لا يمكن حصر بعض التصنيفات التي تحدد نوع العلاقة بين الراوي الواعي بذاته، والراوي غير الواعي بذاته[1].

3-2 أنماط التبئير:

قسّم جينيت مقولة الصيغة إلى قسمين: المسافة والمنظور ، وضمن المنظور يتحدّث عن وجهة النّظر أو الرؤيا ويسمّيها بالتبئير(Focalisation) الذي يتميّز بشمولية معرفية تتجاوز دور الراوي والشخصيات في رسم الأحداث بل تتعلّق بالمبنى الحكائي ككل وتظهر صورة التبئير في ثلاثة أنواع:

أ- التبئير الصفر: أو الحكي اللامبأر (Récit non Focalisé) ويظهر بوضوح في السرد الكلاسيكي.

ب- التبئير الداخلي: (F.Interne): يظهر بأشكال مختلفة، وهو يعتمد على المونولوج الداخلي.

ج- التبئير الخارجي: (F.Externe): لا يختص بمعرفة ما يجول بداخل الشخصية، فالبطل مثلا يسير أمامنا دون أن نعرف أفكاره وعواطفه. [2]

إن التبئير يتعلق بوظائف المنظور السردي المرتبط أساسا بالمؤلف (صاحب القصة)، والراوي الذي يسيّر الخطاب وفقا لرؤيته ، وقد اقترح بعض النقاد الإنجليز تصنيفا لأنماط القص تبعا لوجهة البؤرة السردية، ويمكن تمثيله في الجدول الآتي[3]:

(1) - إنجيل بطرس سمعان. وجهة النظر في الرواية المصرية. ص104-107.

(2)-Gerard Genette. Figures 3, P206.

(3) -صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان . ط1. 1996 ص395.

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
الراوي الحاضر كشخصية في الحدث	1-البطل يروي حكايته	2-شاهد يروي حكاية البطل.
الراوي الغائب كشخصية في الحدث	3-المؤلف يروي الحكاية بطريقة العليم بكل الأحداث .	4-المؤلف يروي الحكاية من الخارج.

4- الصوت: voix

لا يقصد به الصوت المادّي ولكنه يتعلّق بالآراء المرجعية الصادرة عن السارد أو الشخصيات ، لذا يجب أن تحدّد فيه جهة صدور الكلام .

إنّ مقولة الصوت ترتبط بشبكة العلاقات الخاصة بالراوي ومن يروي لهم والحكاية التي يرويها، كما أنّ امتزاج هذه المكونات السردية ، لا ينفي علاقة الصوت بالزمن ومستوى السرد حسب أنماط الصيغ ، بل إنّ هذه المقولة ترتبط بشكل خاص بفكرة الموقف، أي درجة الحضور الصريح أو الضمني لشخص الراوي ، لأنّ المواقف الروائية تحددها الأشكال النحوية المختلفة ، كالأفعال والضمائر، فإسناد الأفعال –مثلا- لضمير المتكلم يحيل النص السردي إلى مجموعة من المواقف المتباينة ، والتي يجب تمييزها عند التحليل السردي لتركيبة الأصوات الروائية.[1]

ينتظم الصوت السردي وفق تراتبية خطابية ، ينتجها مسار الحكي وتتحدّد درجة الصوت بكمية الكلام المنجز في علاقته بمنتجه ، لذلك يرى تودوروف أنّ ((كلّ كلام هو – كما نعرف- ملفوظ (Enoncé) وتلفظ (Enonciation) في ذات الوقت

(1)-صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص.ص398-399.

ومن حيث إنّه ملفوظ فهو ينتسب إلى ذات الملفوظ ، ومن ثمّ يبقى موضوعيا وينتسب من حيث هو تلفظ إلى ذات التلفظ ، فيحتفظ بمظهر ذاتي لأنّه يمثّل في كل حالة فعلا تنجزه هذه الذات ، كلّ جملة تحمل هذين المظهرين، ولكن بدرجات مختلفة ، فبعض أجزاء الخطاب وظيفتها الوحيدة هي نقل هذه الذاتية (الضمائر المنفصلة- أسماء الإشارة- أزمنة الفعل وبعض الأفعال)...)).[1]

يرجع جينيت في تعريفه للصوت إلى العالم اللغوي فندريس "Vendryes" الذي يرى أنّ ((الصوت مظهر (Aspect) الفعل اللفظي معتبرا في علاقاته بالفاعل)).[2]

لقد رفض جينيت الخلط بين الصيغة والصوت ، وفصل كلاهما عن الآخر نظرا لوجود فرق بين طريقة تقديم القصة في شكل خطاب ، وبين جهات وزوايا الرؤية السردية ، إنّ كل هذه العناصر متعلقات شكلية تنظم النص، لكنّ الصوت مظهر لفظي لا يمكن البحث عنه في غياب تلفظ الفاعل القائم بعملية الكلام المسرود.

الرواية مجموعة من الأصوات ، إذ إنّ الحكي يمنح السارد حق استخدامه لمجموعة من الرواة ، تسهم في إنجاز الفعل اللفظي سواء بالحديث عما يجول بخواطرها ، أو المشاركة في سرد الوقائع ، لذلك فإنّ ((تعدد الرواة يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، وتنتمي إلى هذا النوع الروايات الرسائلية وليس من الضروري أن تكون الرواية داخل الرواية مشروطة بتعدد الرواة فبإمكان راو واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية ، وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية)).[3]

---

(1)- تودوروف- مقولات السرد الأدبي-ص63.

(2)-Gerard Genette.figures 3 . P 226 .

(3)-حميد لحمداني . بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. بيروت . الدار البيضاء . ط 2. 1993 . ص49.

الرواية مزيج ينتج عن التعدد اللساني ، الذي يتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين ، والإنسان مبدع الرواية وله ملكة الكلام ، أمّا الرواية فهي بحاجة إلى متكلمين يحملون عنها خطابها الأيديولوجي الأصيل ولغتها الخاصة، والتي تحقق أسلوبيتها المبتغاة وفقا للنقاط الثلاث الآتية:

– الإنسان الذي يتكلم وكلامه في الرواية هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي لأن المتكلم وخطابه هما موضوع الرواية ، أما الخطاب فيستلزم طرائق شكلية جد خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي.

– المتكلم في الرواية فرد اجتماعي، ملموس، ومعروف تاريخيا، وخطابه عبارة عن لغة اجتماعية وليست فردية، لأنّ لغات الشخوص الروائية لغات افتراضية تعدّ مدخلا لتصنيف اللغة والتعدد اللساني.

– المتكلم في الرواية منتج أيديولوجيا ، ولغة الرواية تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم، فيغدو الخطاب بذلك نصا أيديولوجيا لذلك فمهمة الرواية غالبا ما تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المحض، فعندما يشرع "استتيقي" في كتابة رواية لا تظهر إبداعيتها من خلال البنية الشكلية ، بل إنّ الرواية تشخص متكلمّا هو منتج أيديولوجيا للاستيتيقا.[1]

– أشكال الصوت :

تصنّف الأصوات الروائية ضمن شكلين سرديين هما: برّاني الحكي (Héterodiegetique) وجوّاني الحكي (Homodiegetique)، وفي هذا التصنيف يمكن رصد العلاقة بين الراوي والقصة من خلال جدلية (الداخل/ الخارج) ، لذلك يمكن تعيين أربعة أصوات كما يلي:

(1)– ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة. محمد برادة. دار الأمان . المغرب. ط2. 1987. ص 89–90.

1- برّاني الحكي: يضم صوتين:

أ-خارج الحكي (Extradiegetique)، وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ومن الخارج ويسمى الناظم الخارجي.

ب-داخل الحكي (Intradiegetique): وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ولكنّه يستعين بشخصية تفصله عنها مسافة معينة ويسمى بالناظم الخارجي.

2- جوّاني الحكي: ويضم صوتين:

أ-داخل الحكي: ترجع فيه مهمة الحكي إلى الشخصيات ويسمى بالفاعل الداخلي تمييزا عن الفاعل الذاتي.

ب-الحكي الذاتي (Autodiegetique): تعود مهمة الحكي إلى شخصية مركزية وتسمى بالفاعل الذاتي.[1]

5- الزمن :

إنّ تاريخ الرواية يحفظ للكثير من الروائيين الغربيين حق الرّيادة في إبداع أبنية زمنية حداثية تتفق والتطور الحاصل في العلوم والآداب ، إذ عملت الرواية الغربية منذ القرن التاسع عشر على تقديم رؤية جديدة للعمل الفني، حيث أصبح البطل ((كائنا يتحرك في الزمن، كما استطاعت أن تترجم الزمن إلى سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث ، وأن تنظر إلى حياة الإنسان على أنّها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزمان)).[2]

كان الزمن وما يزال يثير اهتمام الباحثين في مجالات معرفية متعددة فلسفية، فلكية، -سيكولوجية- منطقية... وغيرها إذ إنّ ((حصيلة تصور مقولة الزمن نجد اختزالها العلمي والمباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة وبالأخص في أقسام الفعل

(1) - سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص310.

(2)-السعيد الورقي. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية.1989. ص7.

الزمنية التي ينظر من خلالها تطابقها مع تقسيم الفعل الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد: الماضي- الحاضر- المستقبل)).[1]

لقد شغلت قضية الزمن اهتمام المفكرين والفلاسفة ، إذ طرح برتراند راسل Russel Bertrand أسئلة وجودية عن جوهر الزمن: هل الماضي موجود؟ هل المستقبل موجود؟ كلاّ الحاضر إذن وحده موجود غير أنّه لا يوجد ضمن الحاضر فوات زمني بالمرة ، إذن فالزمن غير موجود[2].

توصّل راسل إلى عدم وجود الزمن ، بعد إقامة تساؤلات تشكّ في قيمة الوجود وتثبّط دور الأزمنة وعملها في الوجود، إنّه تفكير عبثي ينفي دور التفكير الإنساني في الاهتمام بقضية الموت والحياة التي تجتمع حولها جميع المتناقضات الكونية.

يتجلّى الزمن الروائي في اللغة ((لغة الوعي واللاوعي، لغة النفس والقلب لغة الإحساس الذي يذكي الخيال فينقلنا من لحظة إلى لحظة ومن لذة إلى لذة (...) إنّ اللغة هي التي تعبّر عن كون الزمن يشكل بحضوره المستمر خلفية التجربة (...) إنّه كامن في طبيعة اللغة المعبّر بها في الخطاب الروائي))[3].

إنّ معظم الأدباء الغربيين أقاموا سردياتهم الجديدة على تصورات ذهنية تستفيد من العلوم والاختراعات الحديثة في مختلف مجالات الحياة ، إذ اهتم عدد كبير منهم بالزمن النفسي نذكر منهم "أندري جيد" "A.Gide" "جوزيف كونراد" "J.Conrad" "هنري جيمس" "H . James" "فرجينيا وولوف" "V. Woolf" "كاثرين مانسفيلد" "C.Mansfeild"... وإلى جانب هذا يوجد أدباء آخرون اهتموا بعدم وجود الزمن

(1)- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص 61.

(2) –هانز ميرهوف. الزمن في الأدب. ترجمة: أسعد مرزوق . مؤسسة سجل العرب. القاهرة.1972.(د.ط) ص.8.

(3) –محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي. ج2، ص10-11.

نذكر منـهم صموئيل بيكيت "S. Bikit" فرانز كافكا "F. Kafka" موريس بلانشو "M.Blanchot" وغيرهم[1]

قائمة الأسماء النقدية الغربية التي اهتمت بقضايا الزمن وطبّقت بعض المفاهيم المثيرة حول البنية السردية الجديدة طويلة ، أمّا في العالم العربي فقد ظهرت دراسات مماثلة ، فأصبح الناقد العربي أمام تقليد غربي،يجترّ أساسياته من سرديات جيرار جينيت ، وممّا لا غرو فيه أن الدراسات النقدية قد أسهمت بشكل بارز في التعريف بهذه التقنيات الزمنية الجديدة ، فنالت الروايات المشرقية والمغربية حظّها من التحليل والممارسة البنائية ، وتمّ اكتشاف المسكوت عنه حول توظيف الزمن التاريخي والمتخيّل.

يعتبر الزمن أهمّ المكونات السردية التي تقوم عليها بنية الخطاب الروائي بل إنّه الضابط لميقاتية القص، التي تبحث عن التوازن الداخلي والخارجي مع الزمن الحقيقي للمتن الحكائي ، وإذا ((كان الزمن في الخطاب التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع " المنطقي " فإن اللامنطق هنا هو الذي يحكم زمن الحكي، فمن خلال التداخل والاسترجاع والاستذكار (...) يتمّ تداخل الأزمنة والأمكنة في الحكي، وكل هذه العناصر (...) تسهم في تكسير عمودية السرد وعلى كافة المستويات))[2].

إنّ التطور الحاصل في التقنيات الزمنية يؤثّر على البناء السردي التقليدي ويغير صورة النص المكتوب ، لذلك فهذه المحاولات الجديدة تكسّر رتابة النظرية الكلاسيكية التي تلزم الكاتب بترتيب الأحداث ترتيبا طبيعيا.

(1) –ر.م .ألبريس. تاريخ الرواية الحديثة . ترجمة . جورج سالم. مكتبة الفكر الجامعي. منشورات عويدات. بيروت/ باريس . (د.ت). ص400-403.

(2) –سعيد يقطين. القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص261.

5-1- أنواع الزمن :

يمكن تحويل الواقع اليومي إلى سردية حكائية تتخذ من الخطاب سبيلها للخلاص من رتابة التسلسل والنظام ، فيتحوّل الزمن القصصي إلى متتالية حسابية يتمّ فيها التقديم والتأخير والحذف والإيجاز.

هناك عدّة أزمنة خاصّة بفنّ القصّ أزمنة خارج النص وهي : زمن الكتابة وزمن القراءة ، ويتعلّقان بظروف وضع الكتاب ووضع القارئ خلال فترة معيّنة ، وهناك أزمنة داخل النّص ترتبط بالفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية وأخرى تتعلّق بمدّة الرواية وترتيب الأحداث.[1]

5-1-1 - زمن القصة و زمن الخطاب:

يحمل زمن القصة مدلولا واحدا لكنّه يتخذ أوجها مختلفة في التسمية والتضمين داخل النص النقدي العربي، فيقسّم إلى:

- زمن القص: وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد.

- زمن الوقائع: هو زمن ما تحكي عنه الرواية، ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ترتبط بالشخصية الروائية أي سيرتها الذاتية لذلك يتخذ زمن الوقائع صفة الموضوعية وله بذلك قدرة على إيهام القارئ بالحقيقة النصية[2].

يرى تزفيتان تودوروف "Tzvetan Todorov" أنّ ((زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد (Pluridimensionel) ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد)).[3]

---

(1)- سيزا أحمد قاسم . بناء الرواية.(دراسة مقرنة لثلاثية نجيب محفوظ). الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر 1984.ص26.

(2) -يمنى العيد. في معرفة النص . دار الآفاق الجديدة . بيروت . ط3 . 1985 . ص227.

(3)-Tzvetan Todorov. Les Catégories du récit litteraire in Communication, N°8, Seuil, 1981, p145.

إنّ زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث كون الزمن الطبيعي سلسلة من المتغيرات تنشأ عن دوال متكررة، تخضع لميقاتية المفهوم الإنساني للزمن وتغيّرات الكون وكذا مزاج الفواعل المؤثرة في سيرورة الحياة اليومية التي تشكل بدورها قصة حكائية .

قد يتحوّل زمن الحياة اليومية إلى عالم روائي ، لكن هل يتقيد زمن السرد بالتتابع المنطقي للأحداث؟ طبعا لا يتقيد بذلك لأنّ منطق الحكي يفرض بنى تخييلية تأخذ عن الواقع صوره ولكنها تلتزم بنقله حرفيا ، بل إنّ السارد يغيّر مجرى الأحداث وفقا لأبعاد الحكي.

يمكن رسم اختلاف مساري أحداث القصة والخطاب وإظهار الفرق بينهما من خلال الشكل الآتي[1]:

ينتظم ترتيب الأحداث في الحياة اليومية ترتيبا طبيعيا :

أ ← ب ← جـ ← د

أمّا سرد هذه الأحداث في رواية ما فيخضع للتغيير :

جـ ← ب ← د ← أ

يظهر من خلال الشكل أنّ العالم الحقيقي والتخييلي مختلفان ، إذ إنّ الرواية تمنح الأحداث نموا جديدا وتلبسها ثوب التجليات السردية الممكنة والمحتملة أيضا فيظهر للوجود إنتاج كتابي يختلف عن الزمن الطبيعي، لذلك فإنّ ((عدم تطابق نظام السرد مع نظام القصة، يدفع الراوي إلى خلق مفارقات سردية Anacronies narratives))[2].

أقرّ تودوروف بتعددية أبعاد الزمن القصصي ، إذ ينفي حدوث تخلخل تراتبي في ذكر الأحداث المروية ، لكنّه يرى في موقف مغاير أنّ زمن الخطاب، زمن خطي

(1) –حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص73.

(2)-J.L.Domortier, F.R.Plazanet. Pour lire le récit, Edition duclot, 1980, p72.

(Linéaire)، لذلك لا يوجد تشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب فالقصة عرض تاريخي مرتب لأحداث كثيرة وقعت في آن واحد، إنّ الخطاب ملزم بإعادة ترتيبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، والكاتب في هذه الحالة يعلن استغناءه عن تتبع مسار التتالي الطبيعي للأحداث، ويلجأ إلى استعمال التحريفات الزمنية لأغراض جمالية .

يرى تودوروف أنّ الزمن من مظاهر الإخبار الذي يسمح بالانتقال من الخطاب إلى التخييل ، ويضع الناقد اسمين آخرين، يميزان تواجد الزمن في النص الأدبي هما : زمنية العالم المقدّم وزمنية العالم المقدّم له، ويحدث الاختلاف بين الوجهين نتيجة تعارض نظام الأحداث مع نظام الكلام ، وهذا الأمر بديهي ويخضع لقوانين النظرية الأدبية[1].

5-1-2- زمن الكتابة و زمن القراءة :

إنّ زمن اللحظة الكتابية يتأثر لا محالة بالقيم الفكرية السائدة وجماليات الحقبة التاريخية المولدة لهذا النص السردي ، وقد يحدث التلاقي المباشر بين الصيغ الخطابية ودلالات الأزمنة الحقيقية والمتخيلة، فيتمكّن القارئ من كشف أسرار النص المخفي، كأن يعرف من أسلوب الكاتب أنّ هذا النص وليد عصر النهضة أو بدايات القرن العشرين، ولكن قد يختفي الزمن الحقيقي خلف العلامات السيميائية للخطاب ويعجز القارئ عن فك الطلاسم الزمنية ، فهل يمكن أن يكون زمن الكتابة منعدما في هذه الحالة؟

إنّ التمييز بين زمن الكتابة وزمن القراءة أمر يسير باعتبار أنّ ((الأول يصبح عنصرا أدبيا، بمجرد ما إن يتم إدخاله في القصة، أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا، أمّا الثاني فيتحدّد

(1) -تزفيتان تودوروف. الشعرية . ص47.

في إدراكنا إيّاه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيّا إلاّ بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة))[1].

يرى جينيت أنّ المسألة المهمة اليوم لا تتعلق بالكاتب أو المؤلف (بفتح اللام) (Œuvre)، ولكنّها تدور حول الكتابة والقراءة[2].

فالنص هو الوجه المخفي والظاهر، وجه الدال والمدلول وجه الكتابة والقراءة يدور ويغير هيمنته (Dominante)، في حين أن الكتابة لا توقف القراءة والقراءة لا توقف الكتابة والتسجيل[3].

إنّ زمن الكتابة متعلق بزمن السرد ومرتبط بعوامل التلفظ (Enonciation) كما أنّه حاضر داخل النص، أما زمن القراءة فإن حضوره ضروري وأكيد لفهم النص، وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية يمكن الحديث عن زمن الكاتب (L'écrivain) وزمن القارئ (Lecteur) والزمن التاريخي باعتبارها أزمنة خارجية (Externes) تتواصل مع الأزمنة الداخلية ، إنّ تداخل هذه الأزمنة هو ما ينتج القضية الزمنية للحكي (Problématique temporelle).[4]

الكتابة بوصفها عملية تشكيلية تحوّل الذهني إلى ملموس، لذلك فإنها تتعلق بلحظة العمل الإبداعي، كما أنّ زمن التلفظ (Enonciation) متموضع دائما في فضاء اللغة ، أي أنّ علامات الكتابة في وضع آخر مرتبطة ببنية هذا الفضاء إنّها تشبه أصوات التلفظ في تتابعها الزمني (Succession temporelle)[5].

---

(1) -سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي، ص74.

(2)-Gerard Genette. Figures 2 , seuil, Paris, 1962, p17.

(3)-Ibid. P18.

(4)-T.Todorov et Ducrot. Dictionnaire encyclopydique du Sciences des languages, p400.

(5)-Gerard Genette. Figures 3, P17.

إنّ العلائق الموجودة بين الأزمنة الداخلية والخارجية تدرس من منظور اجتماعي وتاريخي، إذ إنّ النص يتأثر بمختلف الاتجاهات لبناء زمن حقيقي أو قصصي يمكن اكتشافه من خلال الأحداث المعروضة للقراءة ، في هذه الحالة فإن زمن الكاتب مهمّ جدّا لإظهار الحقبة التاريخية التي كتب فيها النص ، كون الكتّاب يشاركون في التعريف بعصرهم الثقافي (Epoque culturelle) ويتم ذلك بواسطة أساليبهم وأنظمتهم الكتابية التمثيلية لأن زمن القارئ ضروري لإعادة الترجمات الجديدة الخاصة بكل عصر، بكل مرحلة آنية ثقافية، إذ من شأن هذه القراءات أن تبعث الماضي في المؤلفات القديمة[1].

5-2- التقنيات الزمنية:

تنقسم التقنيات الزمنية إلى ثلاثة أنواع:

5-2-1 - النظام الزمني:

النظام الزمني هو دراسة مقارنة لموضع الأحداث حسب الزمن القصصي ثم انتقالها إلى موضع آخر تتحكم فيه زمنية الخطاب لأنّ ((التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالا إلاّ في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، التي تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة))[2].

أمّا فيما يخص الرواية المعاصرة ،فإنّ المؤلف يلجأ عن قصد إلى إحداث خلخلة في المرجعية الزمنية محدثا تنظيما جديدا لنصه القصصي يختلف عن تسلسل أحداث الحكاية، إذ يعتمد على تصور جمالي يتحكم في ترتيب الأحداث وفق رغبته[3].

---

(1)-T.Todorov et O.Ducrot. Dictionnaire encyclopédique du Sciences des languages, P404.

(2) -حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي . ص73.

(3) -جميل شاكر. وسمير المرزوقي. مدخل إلى نظرية القصة . الدار التونسية للنشر. تونس(د.ت) . ص79.

هذا التحوّل الزمني يمس مواقع المراتب السردية ، ويعد من خصائص البناء القصصي المتميز عن التسجيلية الواقعية ، إذ إنّ ((بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلية، فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى، ويعلم القاص نهاية القصة ، فالراوي يحكي أحداثا انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي))[1].

إنّ زمن القصة يستدعي ترتيبا كرونولوجيا للأحداث ، التي تقع في ظروف معينة ووسط مكان محدد ، ويعرف بالزمن الطبيعي وله علاقات خاصة بالزمن الكوني والإنساني عامة ، إنّه اللحظات المعبرة عن واقع الشخصيات الحقيقية قبل تحولها إلى كائنات ورقية (être de papier) ، ولكن إذا تحول الواقعي إلى تخييلي فإن الزمن المتسلسل يتماهى إلى متتاليات متفرقة تشكل وحدة خطابية، تسيرها المفارقات الزمنية التي تعمل على تحوير مجرى القصة بواسطة عمليات التقديم والتأخير، أو كما يعرف في السرديات بالاستشراف والاستذكار.

أ-الاستباقات:

إنّها كل عملية سردية تورد حدثا آت في مستقبل الأحداث، سواء بذكره أو الإشارة إليه، وتعد الاستباقات مفارقة زمنية يلجأ إليها السارد لتغيير نمط الخطاب، وإحداث مرحلة (Etape) قطعية قد تفيد القارئ وتضبط حدود توقعاته .

إنّ متلقي السرد يكون في هذه الحالة إزاء ((سرد استشرافي (Récit proléptique) يعرض لأحداث لم يطلبها التحقق بعد أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها))[2].

(1) -سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية، ص28.

(2) -حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط1 . 1990 . ص119.

أنواع الاستباقات: تصنف الاستباقات إلى:

1-استباقات داخلية (P.Internes): وتقسم إلى :

- استباقات تكميلية (P.Completives) :تأتي على شكل عمليات سردية تسبق درجة السرد، وتعد بمثابة متممات للحذوف التي تتعاقب على السرد.

- استباقات تكرارية (P.Répétitives): يلجأ الروائي إلى تكرار بعض المقاطع المهمة، التي تشير إلى أحداث لم يصل إليها الحكي بعد.

2-استباقات خارجية (P.Externes): وتقسّم إلى:

- استباقات تمهيدية :(P.Amorce): تعمل كتوطئة لأحداث لم يحن زمن وقوعها بعد ، إذ تساعد هذه العملية القارئ على تمثّل مستقبل الشخصيات والتكهن بحدوث طارئ سردي خلال الحكي.

- استباقات إعلانية (P.Annonce) : تؤدي وظيفة إعلان كالإشارة إلى مرض شخصية مصيرها سيكون الموت أو زواج بعض الأفراد، مما سيؤثر حتما على مسار القصة المحكية [1].

ب- الاسترجاعات:

الاسترجاع عملية سردية يتمّ فيها ذكر أحداث تمّ وقوعها بالنسبة لزمن القصة المتخيلة، بينما يكون السرد قد تجاوز هذه الأحداث، وتسمى هذه العملية أيضا بالاستذكار أو اللاحقة الزمنية [2]

إنّ الاستذكارات تسدّ ثغرات خلّفها السرد الآني ، كما تضيف معلومات على قدر من الأهمية بالنسبة للقارئ الفضولي الذي يتطلّع دوما إلى كشف المزيد عن حقيقة القصة المروية وماضي شخصياتها.

(1) – حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص132.

(2) -Gerard Genette.Figures 3.p 82.

يحتاج الاستذكار إلى مدى زمني كما يتوفر على سعة معلومة من خلال المساحة التي يحتلها الاستذكار ضمن السرد ، فإذا كان المدى يقاس بالسنوات والأشهر والأيام، فإن سعة الاستذكار تقاس بالأسطر والفقرات والصفحات التي تمثل الفضاء التيبوغرافي للخطاب داخل الرواية[1].

تمنح اللواحق الزمنية القارئ معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية- إطار وصفي- عقدة...)، كما أنّها تسدّ ثغرات يكون الراوي قد أسقطها عمدا خلال السرد، لذلك فالاسترجاع هو استدراك متأخر لحدث تمّ إقصاؤه من طرف السارد، الذي يختار العودة إلى الوراء سواء بصفة صريحة أو ضمنية من أجل التذكير بأحداث ماضية تخدم الخط السردي والنقطة الزمنية التي وصل إليها الحكي.[2]

أنواع الاسترجاع :

تصنف الاسترجاعات إلى[3]:

استرجاع خارجي (A. Externe): يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

استرجاع داخلي (A. Interne): يعود إلى ماضي لا حق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

استرجاع مزجي (A. Mixte): وهو ما يجمع بين النوعين.

يقسم الاسترجاع الداخلي إلى أنواع متعددة يحدّدها نوع النص كالآتي[4]:

أ- استرجاع داخلي برّاني الحكي: (A.I. Hétérodiegetique)

(1) –حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص125.

(2) -جميل شاكر وسمير المرزوقي. مدخل إلى نظرية القصة.ص82-83.

(3) -سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية، ص40.

(4)-Gerard Genette. Figures 3, p 91-92.

يحدث الاسترجاع الداخلي برّاني الحكي إثر ذكرماضي شخصية أسقطها الحكي من منظوره منذ مدة، وحان الأوان لاستعادة ماضيها المجيد (Le passé récent).

ب-استرجاع داخلي جوّاني الحكي: (A.I.Homodiegetique)

ويأتي ضمن ذكر نفس الأحداث الواقعة على مستوى الخطاب مقارنة مع تواجدها في القصة ، وهنا يجب أن يحذر السارد من خطر المماثلة بين الزمنين حتى وإن صعب اجتنابه.

يقسم هذا الاسترجاع في حد ذاته إلى نوعين هما[1]:

-استرجاع داخلي جوّاني الحكي تكميلي (Completives): وهو ما يعرف بالإحالات (Renvois)، ويتمثل في المقاطع الاستذكارية التي تعمل على سد ثغرات سابقة في السرد .

-استرجاع داخلي جوّاني الحكي تكراري (Repétitives): ويعرف كذلك بالتذكيرات (Rappels)، وهو لا يأخذ أبعادا (Dimensions) نصية واسعة إلاّ نادرا، كون المقاطع مكرّرة وتمّ ذكرها في مواقف سردية أخرى لها ماض لامع.

5-2-2 - الديمومة:

إنّ المدة في النص الروائي تتعلق بعنصرين مهمين هما الحالة الشعورية للشخصية التي يحددها السارد أثناء اختياره للمقاطع السردية الموافقة لذلك وطريقة البحث عن مدى تطابقها مع التقنيات الزمنية المختلفة التي تتلاءم مع شكل الرواية ، لذلك فالديمومة تشكلّ ((علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي، وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النص بالقياس لنص الأحداث))[2].

(1)-Gerard Genette. Figures 3. p 92-95.

(2) -عبد الحميد بورايو. منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص157.

تشتغل الديمومة وفق أربع تقنيات :

المجمل (sommaire):

هو ملخص (Résumé) لوقائع كثيرة ، أي أنّه يتطلّب سرد (أيام شهور،سنوات) عديدة من حياة الشخصيات بالإشارة إليها دون التفصيل المملّ ويحدث ذلك في بضعة أسطر وفقرات قليلة ، فالمجمل يتعلّق بطول النص الذي يتقلص حجمه مقارنة بزمن الأحداث المروية[1].

يرى جينيت أنّ المجمل تقنية سردية أثبتت وجودها حتى نهاية القرن التاسع عشر كوسيلة آلية للانتقال من مشهدين (Scénes) متقطعين، إذ يعدّ المجمل بمثابة النسيج الرابط بامتياز بين مقاطع السرد الروائي، إنّه يشكل إيقاعا أساسيا يتناوب فيه المشهد مع الخلاصة[2].

إنّ السارد لا يلجأ إلى الملخص اعتباطا بل لهذه التقنية وظائفها السردية على مستوى النص ، إذ تساعد في المرور السريع على فترات زمنية طويلة ، كما تعمل على تقديم عام للمشاهد والربط بينها مع تقديم عام لشخصية جديدة أو عرض الشخصيات الثانوية التي لا تتسع معالجتها معالجة تفصيلية وفي ذلك كله إشارة سريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث ممّا يعمل على تقديم الاسترجاع.[3]

(1) -جميل شاكر وسمير المرزوقي. مدخل إلى نظرية القصة، ص89-90.

(2)-Gerard Genette. Figures 3, p 131.

(3)- سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية . ص56.

ب – الوقفة (Pause):

تعرف بالاستراحة أو التوقف عن سرد الأحداث وتعويضه بالوصف إذ ((تشترك في الاشتغال مع المشهد على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث (...) أي في تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر))[1].

ينعدم زمن القصة مقابل تحجيم زمن السرد من خلال الإجراءات الوصفية التي تؤدي إلى تجميد حركة الزمن القصصي .

ج– القطع Ellipse:

ويسمى الحذف ، الإسقاط ، الإضمار، الثغرة، الانقطاع ، ويعمل على ((تسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها)).[2]

يصنف القطع إلى ثلاثة نماذج تظهر فيما يلي :

– ما يصيب القصة المتخيلة دون السرد ، يتمّ ذلك بفعل صيغ زمنية مثل: فيما بعد أو في السنة التالية مما يؤدي إلى تسريع الحكاية.

– ما يصيب القصة المتخيلة والسرد معا كالقفز من فصل إلى فصل ممّا يدل على فاصل زمني في القصة المتخيلة.

– قد يشير البياض الطباعي إلى قطع سردي.[3]

حدّد جنيت أنواع الحذف في ثلاثة أضرب :

– حذف معلن: (Ellipse déterminée): يتم عن طريق الإشارات الزمنية للمدد المقطوعة عن السرد.

(1) –حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي، ص175.

(2) – المرجع نفسه . ص156.

(3)– جان ريكاردو. قضايا الرواية الحديثة. ترجمة. صياح الجهيم. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. سوريا.1977. ص256–257.

-حذف ضمني: (Ellipse Indéterminée): يشكل قفزات سردية ضرورية لاشتغال المبنى الحكائي.

3-حذف افتراضي (Ellipse Hypothétique): يكتشفه القارئ من خلال حذف ذكر أحداث كان على السرد تتبعها باستمرار[1].

د- المشهد scene:

يقصد بالمشهد ((المقطع الحواري الذي يأتي في الكثير من الروايات في تضاعيف السرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد، بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق))2. إنّ الحوار ينشئ حالة توازن بين زمني القصة والخطاب.

يسمى المشهد تقليديا ((الفترة الحاسمة فبينما يقع غالبا تلخيص الأحداث الثانوية يصاحب الأحداث والفترات الهامة تضخم نصي فيقترب حجم النص من زمن الحكاية ويطابقه تماما في بعض الأحيان، فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة والخطاب)).[3]

3-2-5 التواتر Fréquence :

يظهر التواتر في الرواية من خلال مجموع علاقات تكرار الأحداث بين السرد والقصة ، و يعد التواتر من الجهات الأساسية لتحديد التزمين الروائي ويدخل ضمن اللغة المشتركة للنحويين في مجال مقولات الجهة (L'aspect)[4].

يعنى التواتر بذكر الأحداث في سلسلة الخطاب مقارنة بتواجدها الأصلي في القصة، وهذا الأمر يمنح شكل الرواية تضاعفا حجميا، يستمر مداه حسب رغبة

---

(1)-Gerard Genette. Figures 3, p 139 .

(2) -حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي . ص78.

(3) -جميل شاكر وسمير المرزوقي. مدخل إلى نظرية القصة. ص93.

(4)- Gerard Genette. Figures 3, P145.

السارد وموقفه من التكرار، فإذا كان السرد يتطلب باستمرار العودة إلى الوراء أو القفز إلى الأمام ، فإن القارئ مدعو على الدوام لتلقي أحداث تكون قد بلغت حدا لا يطاق من التوالد والتكرار، بل إنّها سمة الزمنية المحايثة لما حدث بالفعل ضمن مجال القصة المتخيلة.

إنّ التكرار ((يتعلق بالصور أو الأفكار أو الأوضاع التي تتكرر، وتتكرر في كثير من الأحيان بتنويعات ممتعة في أثناء القص (...)، وهذا النوع من التكرار عنصر هام في التصميم، ويقوم بربط الأجزاء المنفصلة من القصة ببعضها، مثريا البنية الكلية ومقويا لها)).[1]

أنواع التواتر:

يعدّ التكرار عملا سرديا مزجيا، لذلك فهو اختياري أيضا، يلجأ إليه السارد لأغراض جمالية أو تقنية بحتة، وقد قسّمه جينيت إلى ثلاثة أصناف هي[2]:

التواتر الانفرادي (F.Singulatif):

ويأتي على صيغتين:

أ-أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة (1 قصة/1سرد): كأن يقال في الملفوظ الآتي: البارحة نمت باكرا.

ب-أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة (ن قصة/ن خطاب): كأن يرد على الصيغة الآتية: الاثنين نمت باكرا، الثلاثاء نمت باكرا، الأربعاء نمت باكرا.

- التواتر التكراري (F.Répétitif):

أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة ، (ن سرد/1 قصة)، كأن يقال : البارحة نمت باكرا، البارحة نمت باكرا، البارحة نمت باكرا .

(1) -روبرت شولز: عناصر القصة، ص ص55-57.

(2)-Gerard Genette. Figures 3, p 55-57.

التواتر التكراري المؤلف (F.R.Iteratif):

في هذه الحالة يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة، (1سرد/ن قصة)، إذ بدلا من القول: (الاثنين نمت باكرا، الثلاثاء نمت باكرا،...) ترد الصيغة على الشكل الآتي : «كل الأيام، كل الأسبوع، كل أيام الأسبوع كنت أنام باكرا».

6-المكان:

يعبّر أحد أعلام الرواية المكانية "ميشال بوتور" Michel Butor عن أهمية هذا المكوّن السردي فيقول إنّ ((كل روايةقصّ علينا خبر رحلة ما، هي أكثر وضوحا وصرامة من الرواية التي ليست جديرة بالتعبير بصورة مجازية عن المدى بين مكان القراءة والمكان الذي تحملنا إليه القصة)).[1]

إنّ ((تحديد المكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط ، عندما يصوّر أماكن واقعية ، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية ، وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرا متشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية))[2].

يواجه النقد العربي إشكالية توظيف مصطلح المكان في الدراسات السردية المعاصرة إذ يوجد تباين واضح في الرؤى والمفاهيم، ولا يوجد اتفاق مبدئي حول المصطلح : المكان ، الحيز، الموقع، الفراغ، الفضاء.

يحتلّ المكان موقعا مهمّا داخل الخريطة السردية، ويؤثر على مجال الشخصيات ووظائفها المختلفة، رغم أنّ الدراسات البنيوية الحديثة أفرزت اتجاهات أخرى متباينة ((كانت تعطي للشخصيات أهمية فائقة في تشكيل المكان المحيط

(1) -ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة. فريد أنطونيوس . منشورات عويدات. بيروت- باريس . ط1. 1982.ص72.

(2) -حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص66.

بها، ولكنّها لم تكن تغفل عن الفروقات الشكلية والوظيفية التي تجعل الشخصية مختلفة عن المكان ومفارقة له))[1].

لقد تبنّى العديد من النقاد العرب مصطلح الفضاء حتى أصبح مرادفا لأبنية المكان المختلفة ، لكن رغم ذلك فإنّ ((الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في الحكي تعتبر حديثة العهد، ومن الجدير بالذكر أنّها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي))[2].

إنّ مستويات البحث النظري في موضوع الفضاء الحكائي متعددة وتطرح أسئلة عدة حول : الفضاء كمعادل للمكان ، الفضاء النصي ، الفضاء الدلالي الفضاء كمنظور أو كرؤية.

وفي هذه التفصيلات يحدث تداخل بين مفاهيم المكان التقليدية والمعارف الجديدة المستنبطة من متون الأبحاث الغربية (جيرار جنيت – جوليا كريستيفا- – ميشال بوتور- هنري ميتران- بورنوف وويلي...).

6-1 الفضاء الجغرافي:

يظهر الفضاء كمعادل للمكان ، ويتحدّد تعيينه بواسطة مقاطع وصفية تبطئ عملية السرد وتشكل وقفات (Pauses) حكائية تسهم في إضاءة المعنى، أو قد تثير ذاكرة القارئ في استرجاع أمكنة الذكرى ، لذلك ((فالروائي كالمصور أي الفنان الفوتوغرافي يختار في البدء جزءا معينا من الفضاء فيؤطره ثم يختار موقعا على مسافة معينة تجاه ما يريد)).[3]

(1) – حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص31.

(2) – المرجع نفسه . ص53.

(3)-R.Bournouf et Ouellet. L'univers du roman. PUF. Paris. 1980. p109.

يأخذ الفضاء بعدا جغرافيا إذا كان يسم دلالات المكان في العمق، ويوجه القارئ إلى مواقع معروفة ومنتظمة لها تاريخها وآثارها الباقية، إذ ترتبط في بعض الأحيان بالواقع الراهن، فتمحي رمزية الأسماء وسيميائية الأفضية.

ترى جوليا كرستيفا "Julia Kristeva" أنّ عبارة الفضاء الجغرافي تطلق على بعض البنيات الخطابية التي تظهر خلال مرحلة تاريخية مرتبطة بأيديولوجيم العصر (L'idéologème) الذي يميز تلك المرحلة[1].

يعنى الفضاء الجغرافي بالإطار المكاني الذي تجري داخله الأحداث، وتتحرك عليه الشخصيات ، ويظهر عمله من خلال دور اللغة في وصف المكان الذي تحدده القصة المتخيلة ، ويعكس قدرة الروائي على تحويل المكان الذي تجري فيه أحداث القصة –حقيقيا كان أو تخييليا– من وجود ذهني إلى لغة مكتوبة ، باستطاعة القارئ فكّ رموزها ودلالاتها وإعادة تشكيل المكان الذي يتصوره الروائي وفقا لما يقدّمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية سواء تعلق الأمر بأماكن محددة أو إثبات علاقات التأثير بينها وبين الشخصيات[2].

هناك من يرى أنّ الفضاء الجغرافي في الرواية، يمكن أن يدرس بعيدا عن المضمون، مثلما يفعل الباحثون في الفضاء الحضري، الذين لا تهمهم سوى بنية الفضاء الخالص[3].

(1)-Julia Kresteva. Le texte du Roman, Ed Mouton. Paris. p182.

(2) –سعيد يقطين. قال الراوي. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1997. ص238.

(3)-Henri Mitterand. Le discours du roman. P.U.F. 1980. p192.

6-2 الفضاء الدلالي:

يمكن تسمية هذا المكون السردي بالفضاء التصوري أو التخييلي، إذ يرى جنيت أنّ هناك نوعا من الفضائية (Spatialisation) تتعلق بالكتابة من جانبها الأسلوبي،وهو ما يسمى في البلاغة القديمة بالصورة وما نسميه اليوم بآثار المعنى [1].

إنّ ماهية الفضاء الدلالي لا تتحدد بمستوى المقاربات المكانية الجغرافية بل إنّ ((الفضاء موجود على امتداد الخط السردي، إنّه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة في التركيب، في حركية الشخصيات، وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي))[2].

ومع أنّه ليس من الضروري أن تكون جميع الروايات خالية من الصور، إلاّ أننّا نلاحظ أنّ المفهوم الدلالي للفضاء بعيد عن ميدان الرواية، وله علاقة وطيدة بساحة الشعراء، إذ إن هذا الفضاء ليس له في الواقع الملموس مجال مكاني، لأنّه مجرد مسألة معنوية[3].

يرجع جيرار جينيت سبب التماثل بين المكانين الأدبي والواقعي إلى كون لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها دائما، فليس للتعبير الأدبي معنى واحدا ، إنّه لا ينقطع بل يتضاعف ويتعدد، إذ يمكن لكلمة أن تحمل معنيين، إذ تعلن البلاغة عن وجود صنفين، أحدهما حقيقي وآخر مجازي، ولذلك يوجد فضاء دلالي يتكون من المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء بإمكانه إلغاء خطية الخطاب [4].

---

(1)-Gerard Genette. Figures 3. p 46.

(2) -حسن نجمي. شعرية الفضاء السردي.(المتخيل والهوية في الرواية العربية). المركز الثقافي العربي. بيروت- الدار البيضاء. ط1. 1994 ص65.

(3) -حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص61.

(4)-Gerard Genette. . Figures 3. P 47-48.

6-3 الفضاء النصي:

الأدوات الإجرائية في فن الإخراج الطّباعي لها دور بالغ الأهمية في التعريف بالنص ومنحه دلالات إضافية تسم الرؤية السردية للكاتب وتدعم الحس القرائي نحو التلقي الجيد أو الرفض وفرض القطيعة مع النص المكتوب.

توصّل العالم الغربي منذ عهد ملارمي "Mallarmé" إلى معرفة منابع الأقوال البصرية للكرافي "Graphie" ونظام الصفحة وقيمة الكتاب كموضوع شامل (...) وهذا الأمر استدعى النقاد إلى التفكير في فضائية الكتاب من حيث موضع العلامات –الكلمات– الجمل– الخطاب في تزامنيته، وكلّ هذه العناصر تشكل ما يسمى بالنص[1].

يهتم الفضاء الطباعي بلواحق النص المكتوب كطريقة كتابته وتشكيلاته الطباعية المختلفة التي يلامسها بصر القارئ مباشرة، ولا تحتاج إلى الصورة والتخييل أو فصل المقاطع الوصفية لتحديد خصائص الفضاء المكاني.

يتساءل جان إيف تادي Jean Yves Tadies في كتابه (الحكي الشعري) عن معنى الفضاء الأدبي ، إذ يعتقد أنّه في معناه الأقرب يرتبط بالصفحة ، تنظيم البياض والسواد مثل كتب الأموات المصريين ، كتابات الإيديوكرام (Idéogrammes)، والكاليكرام (Calligrames) ، لكن الحكي عكس ذلك يرجع المعنى الأوضح، فيعرفه بالمكان الذي تتوزع عليه العلامات[2].

ظهر اهتمام ميشال بوتور مبكّرا بالبنية الطباعية للنص من خلال كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" إذ قدم تحليلات وافية عن فن الكتابة البصرية وربطها بهدف فضائي له دور مهم في التلقي والممارسة القرائية ، إذ يرى أنّ ((الكتاب كما نعهده

(1)-Gerard Genette. Figures 2. p45.

(2)-Jean Yves Tadie. Le récit poétique. P.U.F.1er Edition, 1978. Paris. p47.

اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة))[1].

يقصد بوتور بالبعد الثالث سمك الكتاب والذي يحدّد بعدد الصفحات، فقد تظهر هذه الخصائص الشّكلية بعيدة عن قضايا السرد، وليس لها ارتباط بمسار الحكي ومضمونه، لكنّ الفضاء النصي ((لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي و الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل))[2].

تصنف مظاهر تشكيل الفضاء النصي في الرواية فيما يلي:

أ-الكتابة الأفقية: وهي استغلال الصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

ب-الكتابة العمودية: وهي استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلّها.

جـ- التأطير: ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة متنوع.

د-البياض: يعلن البياض عادة عن نهاية فصل، أو نقطة محددة في الزمان والمكان ، وقد يفصل بين اللحظات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني.

هـ-ألواح الكتابة: نجد في الرواية ما يمكن تسميته بالكتابة المتخللة بحيث ترد داخل الكتابة الأصلية كلمات أو فقرات أجنبية من لغات شعبية.

(1) -ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ص143.

(2) -حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص56.

و-التشكييل التيبوغرافي: نتج عن تطور تقنية الكتابة بواسطة الوسائل العملية الحديثة ، التي سهلت الحصول على أشكال من الكتابة لم تكن متاحة من قبل وأهمها الكتابة المائلة والممططة.

ز-التشكيل وعلاقته بالنص: يتركز التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي، ويصنف إلى نمطين: تشكيل واقعي وتشكيل تجريدي.[1]

اهتم الباحث المغربي "محمد الماكري" في كتابه "الشكل والخطاب" اهتماما بالغا بقضايا الفضاء الطباعي وعلاقة الخط –الشكل- الصور البصرية بوظيفة النص الإبداعي، إذ يرى "الماكري" أنّ الدليل الخطي أو الطباعي لا يتجاوز مجرد كونه دليلا على دليل آخر يمثله العنصر الصوتي، إنّما ينظر إلى أبعاده الهندسية وحجمه وموقعه من الفضاء الذي يحتويه، كون الشكل الطباعي تمثيلا من مستوى ثاني للمعطيات اللغوية[2].

6-4 - الفضاء كمنظور:

فضاء الرواية هو فضاء الرؤية والمنظور ، إنّه ((فضاء شامل، فهو واحد وواحد فقط مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون الكتاب بكامله ملتفا حول نقطة واحدة وكل الخطوط تتجمع في نقطة واحدة حيث يوجد الكاتب وتتمثل هذه الخطوط في الأبطال الفاعلين الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي))[3] يشير هذا النوع من الفضاء إلى الطريقة التي يستطيع بها الكاتب أن يهيمن على عالمه الحكائي، وبخاصة الأبطال الذين يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[4].

---

(1)- حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص56. 59 .

(2) -محمد الماكري. الشكل والخطاب (مدخل للتحليل ظاهراتي) . المركز الثقافي العربي. بيروت . الدار البيضاء . ط1 .1991 . ص71.

(3)-Julia Kresteva. Le texte du roman. P186.

(4) -حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص62.

يتعلق هذا الفضاء بزاوية النظر عند الراوي، وهو أقرب إلى تقنيات السرد منه إلى قضايا الفضاء أو المكان في الرواية، ويتمّ تشكيله عن طريق تراكمات ثقافية سياسية وتاريخية تميّز مرحلة زمنية تدور خلالها أصوات الحكي، إذ يؤطر الراوي تصوراته المعرفية ضمن سياق فضائي يراه مناسبا للتعبير عن صوته من خلال حركة الشخصيات.

يظهر أنّ الفضاء كمنظور متعلق بزاوية النظر (Point du vue)، وتشكيله الصوري يرجع إلى رغبة الراوي وقدرته على توزيع الأدوار السردية بين مختلف الشخصيات الفاعلة في الحكي التي تثير دينامية المنظور الروائي وتحوّلها إلى رؤية فكرية داخل الحكي من خلال التعبير عن البنيات الفضائية في علاقتها بتكوين الشخصيات وطرائق السرد المناسبة.

في هذه الحالة يتحول مفهوم الفضاء إلى بعد إيديولوجي يتعلق بالبنية الثقافية العامة لمجتمع ما ، إذ إنّ الخطاب الأدبي يمثل هويّة حضارية والفضاء هو المعلم البارز والصورة المشهدية المثيرة للجدل ((لذلك لم يجب النقد عن سؤال الفضاء، لم ينشغل به عموما لأنّ الناقد نفسه مشدود إلى الدلالة التي يمنحها له واقعه التاريخي والاجتماعي والفكري))[1]

7- الشخصيات:

عملت الدراسات البنيوية على دراسة وظيفة الشخصيات الفاعلة داخل الخطاب الحكائي ، دون الخروج عن حدود المنهج الشكلي الذي يجعل الشخصيات مجرد فواعل سردية ينتهي دورها عند نهاية القصة المحكية ، لأنها مجرد كائنات ورقية ، لكنّ هذا الأمر لم يدم طويلا مع ظهور الدراسات السيميائية التي أولت الشخصية اهتماما بارزا لأنّها ((كيان متحوّل ولا يشكل سمة مميزة يمكن الاستناد إليها من

(1) -حسن نجمي. شعرية الفضاء السردي. ص59.

أجل القيام بدراسة محايثة لنص الحكاية ، فهي متغيرة من حيث الأسماء والهيئات وأشكال التجلي ، فقد تكون الشخصية كائنا إنسانيا ، كما قد تكون شجرة أو حيوانا أو جنّا)).[1]

اهتمّ الباحثون بموقع الشخصية داخل المسار السردي من خلال تحديد علاقتها بالعناصر السردية الأخرى التي تمنحها القيمة الرمزية كما تساعدها على اختيار الوظيفة الموكلة إليها من طرف الروائي الذي يعمل على اختيار النماذج الفاعلة في تحفيز حركة السرد نحو غايات محددة يحدّدها موضوع الرواية ، إذ كانت الأعمال الكلاسيكية تركّز اهتمامها على تأطير الجانب التاريخي والاجتماعي للشخصية حتى تصبح صورة مماثلة للواقع المعيش ، في حين غيّرت الأعمال المعاصرة طريقة التداول السردي لعنصر الشخصية باعتبارها كائنا ورقيا فالشخصية في العالم الروائي ((ليست وجودا واقعيا بقدر ماهي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نعاينها كل يوم. هكذا تتجسّد على الورق فتتخذ لغة وشكل دوال مرتبة منطقيا أو انزياحيا ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكّه شفرة العلامات الدّالة)).[2]

-أنماط الشخصيات:

قدّم فيليب هامون ثلاثة نماذج للشخصية الحكائية بالنظر إلى وظيفتها :

فئة الشخصيات المرجعية Personnages Référentiels وتضم هذه الفئة الشخصيات التاريخية ، الشخصيات الأسطورية، الشخصيات المجازية وكلّ صنف يتعلّق بوظيفته ، كما يحيل إلى رمز مرجعي عند القارئ و يخضع لثقافته وتاريخه .

(1)-سعيد بنكراد . سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية " الشراع والعاصفة " لحنا مينا). دار مجدلاوي. الأردن. ط1. 2003.ص22 .

(2)-محمد سويرتي.النقد البنيوي والنص الروائي. ص70 .

فئة الشخصيات الواصلة Personnages Embrayeurs وتمثل علامات وجود المؤلف والقارئ وما ينوب عنهما وأكثر ما تعبّر عنه الرواة والأدباء.

فئة الشخصيات الاستذكارية Personnages Anaphores في هذا النوع من الشخصيات تقوم مرجعية النسق بتحديد هويتها بمفردها بنسج شبكة من الاستدعاءات إذ تقوم الشخصيات داخل الملفوظ بالاستذكارات وهي ذات وظيفة تنظيمية.[1]

البحث في موضوع وظيفة الشخصيات وتبيان مواقعها الحكائية عرف في بداياته عند فلاديمير بروب إثر دراسته لمائة حكاية شعبية روسية حيث حدّد عدد الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة ثمّ جمع مجموعة الوظائف في سبع دوائر للفعل التي تدخل ضمنها مختلف أنماط الشخصيات في القصص الخرافية ، تحدّد كلّ دائرة فعلا تقوم به شخصية معينة ويقدّمها بروب على الشكل الآتي:

1- دائرة فعل المعتدي. 2- دائرة فعل الواهب. 3- دائرة فعل المساعد. 4- دائرة فعل الأميرة (أو. الشخصية موضوع البحث).

5- دائرة فعل الموكل. 6- دائرة فعل البطل.

7- دائرة فعل البطل المزيف.[2]

اعتمد غريماس على هذا الإرث البنيوي الوظيفي وقدّم مقاربة سيميائية لوظائف الشخصيات لخّصها في بنية عاملية ، إذ تتحوّل الشخصية إلى عامل فاعل في الحكي كما تنشأ عنها علاقات تواصل وصراع ورغبة في إنجاز الفعل وتظهر الصورة الكاملة للنموذج العاملي كما يلي:

المرسل ⟵ الذات ⟵ المرسل إليه

المساعد ⟶ الموضوع ⟵ المعارض

(1)-- فيليب هامون . سيميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الكلام . المغرب.ط1 .1990. ص24 .

(2)-سعيد بنكراد. سيميولوجية الشخصيات السردية.ص22-23 .

وهو نموذج يتكون كما هو ملاحظ من ستة عوامل رئيسية هي التي تشكل البنية المجردة الأساسية في حكي كلّ خطاب على الإطلاق.[1]

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1)- حميد لحمداني . بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص36.

الفصل الثاني

اشتغال العتبات عند إبراهيم الكوني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

اشتغال العتبات عند إبراهيم الكوني:

يشتغل إبراهيم الكوني على نمذجة العناوين وإحالتها إلى أعراف نسقيّة تهتمّ بالموروث الجمعي للصّحراء الليبيّة الكبرى ، إذ لا يخلو عنوان من إشارات باعثة على إحياء التّاريخ التّرقي القديم ، لذلك فالتّجسيد اللّغوي للفواتح السردية يبعث على شهوة قرائية فعّالة لحظة لقاء بصر القارئ بالنّص المكتوب.

إنّ تجربة الكوني مع هيكلة العناوين وفق نسق فنّي متميّز، ظهر منذ كتابة أعماله الأولى الّتي تحتفي بالعجائبي والمثير للدّهشة إذ تشير جلّ عناوينه إلى ثراء الوجود المكاني للصّحراء الكبرى داخل خارطة الكون رغم أن عالم الرّمل متقشّف محدود المادّة ، فهو ما يفتأ يجعل العنوان دالا على ذاته بعيدا عن المتن السّردي، وفي ذلك دلالة على كثافة المنجز المعرفي المحال إليه إذ ((إنّ العنونة فضلا عن كونها تتضمّن إعلانا عن مدلولها (الخطاب) من حيث التّسمية والتّجنيس والتّعيين والإعلان ، فإنّها في الواقع تفتح للخطاب كينونته أي موقعه في العالم ، فهي المنفذ الّذي ينادي منه الكاتب على القارئ ليلج هذا العالم)).[1]

من جماليات الفواتح السردية عند إبراهيم الكوني اعتماده على تشكيلات طباعيّة تثير فتنة الكتابة في حدّ ذاتها ، فيتحوّل الأثر الرّوائي إلى نصّ مختلف عن أقرانه من النّصوص السرديّة المتداولة الّتي تغرق في الحكائيّة العارمة دون الاهتمام بالشّكل المقروء المثير للذّة لحظة المكاشفة المرئية للنّص بواسطة بصر القارئ .

سيتمّ الحديث بالتفصيل عن عناصر الخطاب الروائي في مدونات الكوني وما تمّ ذكره ليس إلاّ إشارة لمجمل قضايا التخييل، وسنبدأ عملنا الإجرائي حول العتبات النصية كونها عناصر تعبّر مباشرة عن صوت المؤلف الحقيقي الذي

---

[1]- خالد حسين حسين .في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية). دارالتكوين للتأليف والترجمة والنشر.دمشق .2007.ص113 .

تغيب شخصيته داخل المتن الحكائي لأنّ العالم الروائي الذي بناه إبراهيم الكوني في رواياته ينظّمه سارد لاشكّ أنّه واسطة بين القارئ والمؤلف الفعلي ولكنّه لن يكون واسطة محايدة وهو صوت يتحدث ويحكي وعين ترى و تصف وضعه إزاء مروياته.

لقد وصف محمد الباردي روايات الكوني بأنّها رواية ما بعد الحداثة فمؤلفها ((اعتنى بظاهرة التقطيع عناية خاصة و عدد الحكايات داخل الحكاية الكبرى في كل رواية من رواياته ومال إلى ضرب من تقطيع السرد و أكثر من العتبات النصية وهي كلّها ظواهر حداثية في كتابة الرواية المعاصرة)).[1]

1-عتبة الغلاف:

يحمل الغلاف ((رؤية لغوية ودلالة بصرية ومن ثمّ يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري والتشكيلي في تدبيج الغلاف وتشكيله وتبئيره وتشفيره)).[2]

أوّل ما يلفت الانتباه عند التّلقي البصري لغلاف روايات إبراهيم الكوني اتفاقها جميعا على وضع صورة ذات موضوع موحّد ، ينطلق من صحراء التّاسيلي وهي صور حقيقية لا تجريدية تسهم في إثراء الطابع السّياحي للصحراء الليبية كما أنّ تدوين مصدر الصورة على الغلاف الداخلي يبعث على تفعيل دور الكتاب الأدبي في الإشهار السياحي وبخاصّة إذا كان الكتاب مقروءا وله حظّ وفير من الترجمات كما هو الحال مع أعمال الكوني.

تقدّم الصور المختلفة الأشكال المدوّنة على غلاف جميع الروايات ملخّصا رمزيا عن تاريخ الطوارق إذ تظهر فيها الصخور-الأسلحة - الرجال-

---

([1]) -محمد الباردي- خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني. مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب . سوريا .عدد 431-2007- ص52 .

([2])- جميل حمداوي . السيميوطيقا والعنونة. ص 107 .

المحاربون –الودّان– الحيوانات البريّة المختلفة، وعلى قلّتها فهي تمثّل فضاء مستقلا عن تفاصيل الرّواية ، وبذلك لا تلتزم الصورة بالمضمون الحكائي.

تختلف ألوان الصّور حسب دار النّشر ولا توجد اعتبارات فنّية محدّدة ، ما عدا ظهور الخلفية باللون البني أو الأخضر أو الأزرق أو البنفسجي في حين تأخذ الرسومات أشكالا وألوانا موحّدة تدخل في مجال الأيقونات البصرية الدّالة على حضارة سالفة أسّسها الطوارق على صخور الصّحراء فلم تبق منها غير الأطلال.

الملاحظ أنّ الأعمال المنشورة قبل سنة 2000 كانت تعتمد على نقل المشهد الصحراوي بواسطة الرسم اليدوي الذي يقلّد التفاصيل المنجزة على الصخر في حين أنّ الأعمال الجديدة أصبحت تعتمد على التصوير الفوتوغرافي للمشهد الحي ممّا يوحي بواقعية الصورة ويبعث على الإحساس الفعلي بجغرافية المكان ، فغالبا ما يضع النّاشر عنوانا للوحة الغلاف وينسبها إلى فناني ما قبل التاريخ بليبيا وأحيانا يؤرّخ لها بذكر مصادر بعض الصور كما يلي:

– مراثي أوليس: لوحة عن الصحراء الكبرى. الألفية التاسعة قبل الميلاد.

–البحث عن المكان الضائع: فنانو ما قبل التاريخ (وادي متخندوش) الصحراء الليبية.

– الدّمية :النّبالون الصّغار– جبّارين، فترة الرؤوس المستديرة المتطورة.

– الفزّاعة : تاسيلي الألف الثامنة قبل الميلاد. فنانو ما قبل التاريخ.

– عشب الليل : صورة لفناني ما قبل التاريخ . من رسوم منطقة جبارين " الصحراء الليبية" نبال بلباس رأس ريشي فترة الرؤوس المستديرة المتطورة.

– " واو الصغرى :(رموز الطوارق الدينية / مقتنيات زينة تجسم المثلث . أحد علامات الربّة " تانيت" إلهة الخصب والجمال).

– أنوبيس : إله الموتى يتفقّد الميت . من رسومات ما قبل التاريخ. "مصر.

– نصوص الخلق : من رموز الطوارق الدينية . إحدى علامات الربّة " تانيت " إلهة الخصب.

– النّاموس : رسوم فناني ما قبل التاريخ. الألف التاسعة قبل الميلاد."منطقة مساك صطّفت. الصحراء الليبية.

– الخسوف: استخدمت في تصميم الأغلفة لوحات فناني ما قبل التاريخ المكتشفة بمنطقة تاسيلي نآزجر ليبيا.

هذا الثراء الأيقوني لصورة الغلاف يجعل أعمال الكوني في صدارة المدوّنات التي تشتغل على جغرافية الصحراء ببعديها الواقعي والتّخييلي، لذلك أصبح تقليدا لدى مؤسسات النشر الاحتفاظ بهوية انتماء الخطاب الغلافي إلى رسومات فناني ما قبل التاريخ بالصحراء الليبية في أعمال الكوني.

من المكونات الأساسية لصفحة الغلاف اسم الكاتب إبراهيم الكوني الذي يكتب على واجهة كل عمل بخط كبير وملوّن كونه يمثّل أحد العوامل الفعّالة في إثارة ملكة الإقراء لدى مستهلك الإنتاج الإبداعي الذي يبحث عن الأسماء اللامعة والشهيرة في مجال الكتابة الجمالية التي تضيف إلى الدوال اللغوية نسقا مختلفا عمّا يقدمه المعجم الروائي العربي المعاصر.

تراهن دور النشر على شهرة إبراهيم الكوني بوصفه علما في تاريخ الجوائز العربية والعالمية (سويسرا ، اليابان ، فرنسا ، ليبيا ، المغرب ، أبوظبي) كما أنّه اختصّ في أدب الصّحراء فأصبح مرجعا للسياحة الجغرافية واللغوية.

يتضمن وجه الغلاف أيضا ما يعرف بالتّعيين الأجناسي ويقصد به نوع الانتماء الكتابي ، الذي تحدّده طرائق الإنجاز اللغوي ، وقد صنّفه إبراهيم الكوني إلى أربع:

1–رواية: ويمثّلها مسار سردي محكم (مكان، زمان، شخصيات، رؤى سردية مختلفة).

2-قصص : مجموعة من القصص القصيرة وتعنون المجموعة باسم قصّة بالغة الأهمية.

3-نصوص (متون):أقوال وحكم أنشاها إبراهيم الكوني من خلال آرائه في فلسفة الحياة (نصوص الخلق ، الناموس ، هكذا تكلّمت الرّبة ميم).

4-موسوعة :(ملحمة المفاهيم "لغز الطوارق يكشف لغزي الفراعنة وسومر") (بيان في لغة اللاهوت) 7 أجزاء، تمثل الموسوعة مرجعية تاريخية للغة الطوارق وتفاصيل حياتهم ، ولكن الملاحظ أنّ الكوني لم يثبت مصادر البحث مما يجعل الموسوعة تفتقد سمة التوثيق لتنحل في بحر الإبداع .

ننتقل إلى ظهر الغلاف الذي أخذ نصيبه الأوفر من اهتمام الناشر به ففي معظم الأعمال نشرت صورة موحدة لإبراهيم الكوني يلبس عمامة بيضاء تظهره في شكل طارقي معاصر استغنى عن لثامه لتظهر شواربه الكثيفة ، يضع نظارة لا تظهر عيناه التي تقرأ أو تنهمك مع القلم في كتابة تاريخ الطوارق.

دوّنت نصوص مختلفة على ظهر الأغلفة تمثلت فيما يلي :

– مقاطع من الروايات تبرز الموضوع المطروح في النّص وفي غالب الحالات يعمل المقطع على شرح العنوان أو الإشارة إلى أحد متعلقاته، وما يميز هذا المقطع أنّه نص جمالي مختار بعناية فائقة من قبل الناشر.

– تدوين السيرة الذاتية للكوني مع ذكر أسماء و تواريخ الجوائز العربية والعالمية التي حصل عليها المؤلف.

– ملخّص بعض الروايات صادر عن دور النشر.

– أقوال نقاد وبحثة في مسار الكوني مأخوذة عن الصحف والمجلات تعمل على دعم المسار الإبداعي وتزكية القراءة الفعالة لأعماله كمقتطف من رسالة الكاتبة (هدى بركات)على ظهر غلاف رواية " يعقوب وأبناؤه" (لقد قرأت روايتك الأخيرة " نداء ما كان بعيدا" وما زلت مصابة بالذهول! ما هذا الكتاب العظيم!

أنت دائم الاختراق لذاتك ، ومازلت قادرا على تخطي القمم التي أخذتنا إليها ... لا تستطيع كلمات قليلة أن تصف إعجابي الكبير... أنت حقا كاتب عظيم... ولابد أن اللغة العربية فخورة بك يا صديقي الرائع... والإنسانية أيضا كل الحب).لا يوجد أصدق من رسالة حميمية من كاتب صديق للمؤلف تعبيرا عن قيمة العمل في الوسط الأدبي كما أنّه ضرورة إشهارية للكتاب الورقي كونه سلعة تجارية يطالها الكساد وسط الغزو الإغرائي للقراءة الإلكترونية.

– رسم توضيحي لخارطة ليبيا مدوّن على ظهر غلاف رواية " السحرة" يبيّن معالم الصحراء الكبرى ويشرح طريق الوصول إلى الحمادة الحمراء مكان الحكي الروائي ، كما كتبت على ظهر غلاف بعض النصوص والمتون حكم وأقوال مختلفة حول موضوع لافت للانتباه كعلاقة الرجل بالمرأة و أسرار الحياة السعيدة بالإضافة إلى مقولات فكرية عن الحياة والموت.

2- عتبة العنوان:

يشتغل إبراهيم الكوني على تأسيس مدوّنة للعناوين الخاصة به والتي تنطلق من فضاء الصحراء لتنحل في عالم الأساطير ، لذلك لا يخل عنوان من إحالات مرجعية ثقافية–دينية–تاريخية ،هذا الثالوث له علاماته السيميائية الفاعلة داخل النص الحكائي ، فالثقافة تمثلها تقاليد المجتمع الطارقي ، والدّين تعبّر عنه الطقوس الوثنية إلى جانب القيم الإسلامية داخل هذا المجتمع المنفصل زمنيا عن التطور الفكري في العالم، والمتصل روحيا بماضي وحاضر الدولة الليبية.

يركز إبراهيم الكوني على بنية العنوان الرئيسي كونه بؤرة مرئية تجول داخلها عين القارئ ، فمن خلال صورتها الكتابية تتّضح الإضاءات الأولى للعنوان كمؤشّر على فتح مجال الغواية القرائية الفاعلة و((كل نصّ يسعى للتواصل الفني يطرح سؤال المرسل إليه.أي القطب الجمالي " القارئ " الذي تعوّل على تفاعله في ترهين جمالي محدّد للنّص . وهنا تتقدم النصوص الموازية، بمختلف أجناسها

الخطابية ، كعتبات تضع القارئ على طريق إنجاز ذلك. إنّ ملامح المرسل إليه عادة ما تكون مستقرّة، كبنية ضمنية داخل النص نفسه ، فتستنفر ضمن نشاط تأويلي في تعاضد مع النص الموازي ،لإنجاز ترهينات يكتشف معها النص انفتاحه الدلالي)).[1]

من حيث البنية النحوية للعتبات العنوانية تبرز ظاهرة استعمال العناوين المركّبة التي تفوق عدد العناوين المفردة ، لعلّ هذا الاشتغال الطّباعي له اتصال مباشر مع رغبة الروائي في الابتعاد عن العناوين المتداولة اليوم التي تحمل شعار التكثيف والتلخيص رغم أنّ ((لغة العنوان- كما تبدو في ظاهرها-غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق وبالتّالي فإنّ إمكانات التركيب التي تقدّمها اللغة كافّة قابلة لتشكيل العنوان دون أيّة محظورات فيكون كلمة أو مركّبا وصفيا ومركبا إضافيا كما يكون جملة فعلية أو اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة)).[2]

يستعمل إبراهيم الكوني نوعين من البناء النحوي الفرد والمركب ثمّ يتصرف في الإضافات البلاغية كما يظهر في الجدول الآتي:

العناوين المفردة	العناوين المركبة
-الخسوف	-نزيف الحجر
-المجوس	-مراثي أوليس
-السحرة	-واو الصغرى
-الدمية	-البحث عن المكان الضائع
-الفزاعة	- الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية
-أنوبيس	-نداء ما كان بعيدا
-الناموس	-الوقائع المفقودة من سيرة المجوس
	-خريف الدرويش

(1)-نبيل منصر . الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.دار توبقال. المغرب.ط1. 2007.ص44/43.

(2)- محمد فكري الجزار. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي.الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر.1998-ص39 .

	– يعقوب وأبناؤه –فتنة الزؤان – قابيل أين أخوك هابيل –عشب الليل

يلاحظ أنّ العناوين المفردة تعبّر مباشرة عن مقاصد العمل الروائي ، بل توجد ملفوظاتها في فواتح الروايات لذلك تقوم بالوظيفة التعيينية الصّريحة ، كما جاء في الفقرة الأولى من رواية **الخسوف:**

((**البارحة مات أماستان.**

وجد منتحرا في بيته في ذروة التظاهرة التي أقامها الأهالي. في تلك الليلة لطرد الأرواح الشريرة عن وجه القمر عندما اكتسحه خسوف مفاجئ.)).[1]

بعد قراءة الرباعية يتبين أنّ لفظة الخسوف تغيب عن الحضور الشّكلي داخل النّص وتحتفظ بمعانيها الحافّة فقط الدّالة على تدخّل مظاهر الطبيعة في تحديد مصير البشر حسب اعتقادات الطوارق.

أمّا في رواية "**أنوبيس**" فقد وضع المؤلّف مقدّمة من تأليفه حول دوافع الكتابة عن أسطورة أنوبيس وحضورها في التراث العالمي والطارقي ، كما أضاف تصديرا مجهولا يتحدّث عن نسبة أنوبيس إلى الحضارة الفرعونية.

العناوين المفردة المتبقية في الجدول تشكّل علامات فعلية في النص الحكائي وبالتالي فهي تفتقر للوظيفة الإغرائية باتحاد دالّها الخطّي بمدلولها المعجمي لأنّ من خصائص العناوين المفردة التشخيص المباشر لمكونات العمل ودلالاته ومقاصده ممّا يوفّر للقارئ الوضوح والدقة في تحديد المنظور الانطباعي حول النّص.

[1]–إبراهيم الكوني. الخسوف.(البئر) ج 1 . دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص.1991. ط2 . ص 9 .

لا يحتفي الكوني بالسّجع والإيقاع وتفريع العنوان الرئيسي عند صياغة العناوين المركّبة بل يهتمّ بالطّابع العجائبي التّجريدي الذي يفرغ الدّال الكتابي من دلالته المباشرة على النّص السّردي إلى مدوّنة إيحائية رمزية في حدّ ذاتها ، لذلك ينعدم حضور الاقتصاد اللغوي في العناوين الجملية التي أخذت صيغة اسمية محدّدة المعالم (مبتدأ، خبر ، جار ومجرور) كما لا يحتاج العنوان إلى إضاءات يقدّمها نص الرواية لاكتمال الرؤية الإبداعية على عتبة الغلاف.

غالبا ما تولد العناوين المركبة عند الكوني حدودا تناصّية مع معارف مختلفة عن المتن المحكي وهذا ما يسمى اللعب بالكلمات أي وضع الخطوط العريضة للعتبة القرائية على صفحة الغلاف ممّا يبعث على القراءة التناصية المباشرة لاسترجاع عناوين سابقة عن مخلّفات قرائية كما يلي:

–البحث عن المكان الضائع : – بحثا عن الزمن الضائع (رواية لمارسيل بروست).

–نداء ما كان بعيدا : – بعيد ما كان بعيدا (سفر الجامعة)

– مراثي أوليس : – رحلات أوليس (الإنيادة)

–الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية :– لقد كانت الصحراء دائما وطن الرؤى السماوية (روبرت موزيل).

–الوقائع المفقودة من سيرة المجوس : – ملحق لجزئي رواية المجوس.

– قابيل أين أخوك هابيل: – عنوان لتعليق حول رواية نزيف الحجر ص 150 قدّمه الدكتور ديمتري ميكولسكي التي ترجمها بنفسه ونشرها بمجلة "سفيت" الموسكوفية وكان عنوان تعليقه(يا قابيل أين أخوك هابيل).

– أخبار الطوفان الثاني : –الطوفان الأول (قصة نوح).

–يعقوب وأبناؤه : – قصة يوسف عليه السلام .

لا يجد إبراهيم الكوني حرجا إبداعيا في تعالق عناوينه مع نصوص قبلية على مستوى البناء اللغوي ، بل إنّه يوردها كتصديرات في متون حكائية مغايرة فيرد العنوان بدلالته الصّريحة فمثلا نشرت رواية قابيل أين أخوك هابيل ؟ سنة2007 بينما عنوان التعليق ورد في رواية نزيف الحجر سنة1992، وهذا ما يدلّ على أنّ العنوان الروائي ((ينزع إلى توجه بلاغي يكسر هيمنة العنوان الكلاسيكي الحرفي الاشتمالي ، ويؤسس لمعان متقاطعة بين ما هو ظاهري وباطني ، يغذّي القراءة والتأويل ، باعتباره علامة ثقافية ومعرفية ودليلا يحقق للنّص جنسه ضمن المؤسسة الأدبية)).[1]

2-1 العناوين الحافّة:

لا يأخذ الكوني ملفوظاته العنوانية عن معجم الصحراء فقط بل ينظر في التراث العالمي ، حتى لا يقال عنه أنّه يكتب عن ثقافة هامشية تعبّر عنها الجغرافية الضيّقة للصحراء العربية ، لذا تتمتّع العناوين في مدوّنات إبراهيم الكوني بحرّية التدليل عن ذاتها إذ يقرأ العنوان في حقله المعرفي أوّلا ثمّ ينتشر عبر أيقوناته المجازية في ظلال المتن الحكائي.

ففي رواية (**قابيل أين أخوك هابيل**) العنوان يطرح عدة أسئلة تتعلّق بالتّصور الراهن لمستقبل العلاقات الإنسانية لأنّ الإجابة عن السؤال قد تمّ تحديدها زمن وقوع جريمة القتل الأصلية، على أنّ إعادة تركيب القصّة من جديد يدعو للبحث عن ماضي وحاضر نموذج هابيل في الحياة.

إنّ قابيل علامة سيميائية يحتفظ دالها ومدلولها بمرجعيته التاريخية التي تعود إلى موضوعة الكيد والشّر في التاريخ البشري غير أنّ هابيل علامة غير قارّة من

---

[1]- شعيب حليفي. هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل). دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب.ط1. 2005.ص6 .

حيث دلالتها على الأخوّة المخدوعة أو دلالتها على الضّعف والاستسلام للقدر كما تورده تفاصيل الرّواية .

إنّ الوظيفة التّعيينية التي يحترفها هذا العنوان قابلة للتّفاضل من حيث أنّ قابيل وهابيل نماذج علامية لاتزال تحتفظ بطابعها الإحالي إلى نسق اجتماعي لا يتعلّق بمكان وزمان معيّنين((ذلك أنّ قابلية العلامة على التكرار والاسترجاع يمنحها القدرة على إنتاج دلالة مختلفة ، وهذا يستغرق نصّ العنوان ونصّ النّص معا، وهكذا فالفقر الدّلالي ليس هو العامل الإثرائي للعنوان دلاليا بقدر ما يتعلّق الأمر بكون العنوان نصّا يتوفّر على نصّية تفارق الحسم والبتّ)).[1]

الفقر الدّلالي يدلّ على الاقتصاد المجازي لطاقة العنوان ، إذ تظهر عناوين إبراهيم الكوني في الأعمال الجديدة على أنّها صورة لنفاذ الطاقة الإيحائية التي كانت تسم عناوين الأعمال الأولى ففي (**يعقوب وأبناؤه**) يختفي الحضور اللّفظي لدوال العنوان داخل النّص ، بل يتمّ انتشار الإسقاط الدلالي للعنوان على الباشا ورعيّته دون محدّدات تناصيّة مع قصّة يعقوب عليه السلام، لذلك ((فإنّ العنوان الروائي الحديث يكسر هذا الانسجام فنّيا ، فلم يعد يعبّر بالضّرورة عن الحدث أو الشّخوص بقدر ما صار يشكّل عصيانا على النّص، فلا يمثّل غير الإشراقة الغافية في باطنه، ومن ثمّ فهو غواية لا تقدّم لنا شيئا بقدر ما تفاجئنا وتفتننا)).[2] لأنّ العناوين الإحالية لا تضيف إلى النّص المحكي شخصيّة جديدة ولا حدثا مغايرا بل تكتفي بالدّلالة على أصولها المعجمية ، كما هو الحال كذلك مع رواية (**أنوبيس**) و(**مراثي أوليس**) ، إذ إنّ التركيز على الأسماء البطولية عودة إلى تمجيد التّاريخ الإنساني الحافل بالتيمات الاستثنائية التي تشتغل كأنظمة منمذجة

---

[1]- خالد حسين حسين. في نظرية العنوان . ص 97 .

[2]- شعيب حليفي . هوية العلامات . ص21 .

للعالم ، أي أنها تضع عناصر المحكي السردي كنسق مواز لعلاماتها الفاعلة في التاريخ.

إذا كان من السهل تأويل العناوين الاسمية الدّالة على علم ما في فضاء ما ؛ فإنّه من الصّعب إنتاج المعاني الإضافية للعناوين التجريدية التي لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطارها الحكائي ، رغم أنّ المتن يتنازل عن سلطة العنوان ولا يعلنها في مفتتح قضاياه السردية ، كما هو الحال في (**نداء ما كان بعيدا**) إذ بعد 454 صفحة من الحكي أي على مشارف اختتام اللعبة الحكائية يأتي العنوان (نداء) مجرّدا مفردا دالا على لحظة زمنية غير محدّدة في جزئها الثاني (ما كان بعيدا) ، ففي حديث الباشا مع نفسه جاء على لسانه:

((**ولكنّ سؤالا أكثر لجاجة استوقفه : ولكن ما هو النّداء ؟ قرّر أن يرجئ الإجابة على هذا السؤال لوقت الخلوة . ولكنّ إلهاما تنزّل فيه في اللّحظة التي دخل فيها الضّيف يقول: " النداء هو الحرية التي لا سبيل إليها**")).[1]

تمّ هذا الحوار الداخلي في طرابلس سنة 1739م وهو التاريخ البعيد الذي يسعى المؤلّف لتلبية ندائه باعتباره واجبا وطنيا يستدعي المثول أمامه ، والوقوف على عتباته لذلك اعتمد إبراهيم الكوني في تأسيس هذه المدونة التخييلية على حقائق تاريخية صدرت في الحوليات الليبية.

يعتبر هذا العنوان من العناوين الإغرائية التي تستدعي البحث عن معنى المعنى ، وهذا أمر لا يقف عند تحليل البنية المعجمية بل يتعدّاه إلى فك التشفير البلاغي وإلاّ أضحى العنوان ملفوظا لغويا غير فاعل ، لذلك((تعدّ الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان المعوّل عليها كثيرا على الرغم من صعوبة

---

[1]- إبراهيم الكوني . نداء ما كان بعيدا . منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام . طرابس. ليبيا. ط1. 2006. ص454 .

القبض عليها فهي تغرّر بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده ، وتحريكها لفضول القراءة فيه)).[1]

في (**البحث عن المكان الضائع**) يضع الكوني مفتاح العنوان في بداية الرواية ممّا يوفّر عناء البحث عن تأويل خارج النّص:

((**العرّاف أفاد ، عندما استنطقه الأكابر بقول مبتسر غامض على عادة العرافين " كل يوم أزداد يقينا بأنّ الإنسان لا ينطلق بعيدا ليبحث عمّا يخفيه السراب بلا سبب**)).[2]

هذا تبرير موضوعي لحقيقة أزلية يؤمن بها الطوارق وهي البحث عن الفردوس المفقود (**واو**) وسط الصحراء البكر التي لا تتقيّد بجغرافية محدّدة ، فكلّ مساحة تنزل عليها أقدام عشّاق الخلاء تتحول إلى مكان ضائع مجهول المعالم ؛ لذلك لا يمكن امتلاك ثقافة التحرر والانبعاث إلاّ داخل هذا الفضاء الذي لا يؤمن بالحدود والمقاييس العمرانية.

الاستخدام الاسمي لمفردة العنوان يسهم في تضليل المعنى فالمبتدأ يحتاج إلى خبر يعرّفه ويجعله واضحا منذ العتبة الأولى لولوج النص ، أمّا حضور العلامات اللغوية دون معينات تعريفية يجعلها رهينة التّلقي الانطباعي، الذي يحكم على جودة النّص من خلال عنوانه وهذا فعل بصري غير تام لأنه يعطّل عملية القراءة الفاحصة للمتن الحكائي ، ففي رواية (**لون اللعنة**) تظهر الجملة النحوية غير تامة (مبتدأ ومضاف إليه) في حين تبحث الصورة الدّلالية عن مكوّن تعريفي آخر يشرح الرّبط الذهني القائم بين اللون واللعنة ، فاللون محسوس بصري يرتبط بالنوع التعبيري الذي يدخل في خانته، لذلك عملت السيمياء على تأويل درجات الألوان، في حين أنّ اللعنة قيمة دلالية ثابتة ذات مدلول سلبي، وترجع في أعمال

---

[1]-عبد الحق بلعابد . عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) . ص85 .

[2]- إبراهيم الكوني . البحث عن المكان الضائع . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان.ط1. 2003. ص11 .

الكوني إلى لعنة الآلهة أو لعنة الآباء و الأجداد ، و لكنّ المقوّم السياقي المختفي وراء التركيب يجيب عن سؤال الحكاية (ما لون اللعنة ؟) لذلك يعدّ العنوان مفتاحا أوليا لمتاهات النّص ومن أصناف المفاتيح ؛ المفاتيح المشفّرة التي تحتاج إلى فكّ وحداتها الدّالة قبل الدخول إلى مقام النص.

يظهر التركيب في (لون اللعنة) مجازيا ولكنّه يشتغل على صيغ الخطاب الروائي كمعادل موضوعي للسّواد .هذا اللون الذي مجّده الكوني في أعماله الأولى وجعله جوهر الحياة الصّحراوية ، بل عدّه من مفردات القاموس الطارقي ، يعود في النّهاية إلى إنكار هذا اللون وجعله كابوسا يلاحق أبناء الجيل الجديد :

((**بلغ به هوس التنكّر للون حدّا سلخ فيه جلده. ويقال أنّ أحد الأدعياء هو الّذي أوهمه بقدرة تغييره قشرة البدن بمعونة مرهم مستحضر من خلطة أعشاب برّية لم يتردّد اللّئيم في استخدامها بأن لطّخ بها وجهه فحرقته حرقا كاد يفقد بسبب عقله**)).[1]

اللون الأسود من مقدّسات الرجل الطارقي الذي يرى فيه رمزا للهوية الصحراوية ، تحت اللثام الأسود يختبئ لسان الحكماء ووراء الجبّة السوداء تستتر المفاتن والشهوات ، كذلك يدخل لون البشرة السوداء في بناء عناصر المحفل التخييلي لنص (لون اللعنة) ويعدّ بؤرة لكل التشابكات اللفظية المعبّرة عن الشخصيات والأمكنة والأزمنة التي تصبّ في حقل اللون الأسود.

حاول إبراهيم الكوني في هذه المدوّنة طرح إشكالية التمييزالعرقي على مستوى اللون ، باعتبار أنّ الألوان أقنعة ذات علامات خائنة في أغلب الحالات ، لذلك دعا إلى ردّ الاعتبار للزنوج بوصفهم يحملون لون القدر الذي يمنحهم الحياة والتعايش مع الطبيعة الصحراوية، بل إنّه لون الأجداد:

---

[1]- إبراهيم الكوني . لون اللعنة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . ط1. 2005 . ص 61.

((**ويروى أنّ أحد هؤلاء الدّهاة نبّه إلى أن السؤال لا يجب أن يكون عن لون الموت** (أهو **البياض أم السواد**) **ولكن عن لون اللعنة التي تجعل الإنسان ينكر نفسه بسبب لون البشرة التي لم تكن في يوم من الأيام سوى قشرة**)).[1]

يقوم السارد بإسقاط المفاهيم السياسية والاجتماعية على العمل الحكائي كونه يناقش قضية التمييز العنصري التي طرحها قبله **مارتن لوثر كنج** في كتاباته المناهضة للحركة اللونية في أمريكا ، ودافع عنها مفكرون كثر ، ولكنّ الكوني يطرحها كقضية إنسانية بعيدة عن التيار السياسي وقريبة إلى التيار الوجودي الذي يربط قيمة الفرد بقدرته على إنتاج الأفكار.

2-2- العناوين الإبلاغية:

يحمل العنوان الرمزي قوة دلالية وتداولية لا تسمح بفكّ أولى شفرات النص بل تغيّب مدلول المعاني المعجمية البارزة على سطح الغلاف لذلك تبرز ظاهرة العناوين الإيحائية في الأعمال الأدبية دون غيرها، لأنها تعتمد على التخييل والمحاكاة كما أنّ الغموض الدلالي يفتح مجال التأويلات في حين يختفي هذا الفعل العنواني في الأعمال غير الأدبية التي تسعى إلى شتى فنون الإبلاغ نحو القارئ مستهلك النص.

أشرنا فيما سبق ذكره إلى أنّ الكوني في أعماله المتقدمة ابتعد عن شحن عناوينه بالطاقة الإيحائية بل جعل العنوان رسالة إبلا غية واضحة تفيد المعنى التقريري الدال على فضاء الصحراء،وقد ساهم هذا التّعيين في صياغة عناوين متشاكلة في الأخذ من معجم دلالي متقارب يعمل على تمييز أعمال الكوني عن غيرها من الأعمال الحكائية التي تشتغل على المكان ، تدلّ العناوين على المحتوى الإجمالي للنص ، ويسهل التقاء بصر القارئ بملفوظاتها عند بداية القراءة ممّا يجعلها بعيدة عن التأويل الخارج عن حدود النّص، ففي رباعية

[1]- إبراهيم الكوني . لون اللعنة . ص64 .

الخسوف يأخذ الجزء الأول عنوان (**البئر**) الذي نجده ماثلا في الصفحة الأولى لبداية السّرد ((**تجمعت النساء عند البئر العتيق بمجرّد أن أشيع الخبر. جلبن معهن الطبول والدفوف وآلات الموسيقى ، وسرعان ما أقبل الرجال أيضا**)).[1]

تحديد العنوان وفق تعيين مكاني جغرافي يتمّ ذكره في الصفحة الأولى، يجعله أكثر أهمية إذ يسهم في إضاءة المكونات السردية الأخرى ولكنّ المؤلف حذف ذكر الصفة الأسطورية للبئر وجعل العنوان مكتفيا بدلالته التعيينية ، لذلك فاختفاء الدلالات الماورائية لعلامة البئر يجعلها تحتفظ بالسّر والغموض المكاني ، كما أنّ المؤلّف يتعمّد شدّ انتباه القارئ إلى المتن الحكائي بفعل إثارة الإغراء اللغوي الذي تقدمه علامة **أطلانتس** داخل الشبكة السردية ، ذلك أن العنونة الأسطورية تدفع المتلقّي مباشرة إلى البحث في المعجم التاريخي والتراثي وكذا العجائبي ، فيتحوّل العنوان إلى بؤرة قرائية يتم من خلالها تلقي آثار التناص المعرفي والثقافي مباشرة.

الدلالات الحافّة للعنوان تجعله رهين التأويلات النسقية ، أي التفسيرات المنظمة وفق خطاب غيري فلو ذكرت أطلانتس على صفحة الغلاف لجعلت الرواية وثائقية أكثر منها تخييلية ، لذلك اكتفت علامة البئر بالتّعريف النحوي (ال) وسقطت عنها المؤشرات التعيينية كونها تحرّف المعنى الأساسي للرواية وتجعله غير دال على الصحراء الليبية، لذلك تتوجه ((المقصدية إلى انفراد فضاء بئر أطلانتس بالدلالة على خصوصية تحقّق بثّ الأسرار في شكلها المؤكد لحضور البعد الأسطوري للبئر، وامتزاجه بوظيفة اجتماعية تسمح الشخصيات في إطارها بمزاولة مالا يتيسر حدوثه في فضاء آخر)).[2]

---

(1) – إبراهيم الكوني .الخسوف.(البئر).ص9 .

(2)–بلسم محمد الشيباني –الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي (رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجا) منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي – ليبيا–ط1–2004–ص203.

يربط إبراهيم الكوني سرّ الإبداع الأدبي بالعودة إلى التّجلى الأسطوري للكشف عن خبايا النموذج الإنساني في جسد الأسطورة عبر آليات المطاوعة وجعل المجرّدات محسوسات و((**في هذا الدّور يكمن سرّ اللهفة إلى الأسطورة هنا يكمن سرّ الظمأ إلى الأسطورة ، السّرد لا يبقى سردا والرواية لا تصير رواية إذا لم تتكلّم لغة الأسطورة**)).[1]

الجزء الثاني من رباعية الخسوف (**الواحة**) دالّ مكاني على الاستقرار والسلطة والزّعامة ، وهي العطايا التي نالها الشيخ "غوما" جزاء وفائه للصحراء وقد قام السّارد بتأطير العنوان المكاني في الصفحة الثانية للحكي، أي أنّه لا يبتعد طباعيا عن صفحة الغلاف مما يجعله قارّا كمكوّن سردي((**لقد مضت خمس سنوات منذ نزل الواحة بقبيلته ، ولكنّ الشعور بالاستقرار لم يعرف السبيل إلى نفسه حتى الآن وهو الذي تعوّد أن يشعر بالاستقرار في الترحال والتنقل في الخلاء ربّما لهذا السّبب لا يزال متشبّثا بالحياة داخل تلك الخيمة المنسوجة من وبر الجمال التي ينصبها بجوار كوخ الزنجية العجوز ويأوي إليها مرة في القيلولة ليحتمي بها من جحيم الشمس ومرّة مع حلول الليل**)).[2]

تمثّل الواحة بالنسبة للشيخ غوما وقبيلته علامة النزوح من خلاء الصحراء الواسع إلى الجغرافية الضيقة حيث الأكواخ والحقول، لذلك يخيب أفق انتظار القارئ الذي يتوقع أنّ الواحة جنّة فيحاء حيث الهروب من قيظ الصحراء والإقامة بالمكان الحلم .

---

[1] –إبراهيم الكوني . صحرائي الكبرى (نصوص). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . ط1. 1998 .ص122 .

[2]– إبراهيم الكوني– الخسوف (الواحة)– ج2. دار التنوير للطباعة والنشر.قبرص. ط2 .1991.ص13.

كان اهتمام إبراهيم الكوني في أعماله الأولى منصبّا على مقولات المتن السّردي ، ومن ثمّ التأسيس لمدوّنة أدب الصّحراء ، من حيث بنية الفضاء الخارجي وتواتر الأحداث بهذه المتاهة الجغرافية الواسعة .

الاهتمام ببناء الشكل الروائي في تفاصيله الدقيقة يشغل إبراهيم الكوني عن وضع العناوين العجائبية بل يجعله يفرّ منها لأنّ النّص الحكائي وحده كاف للتّعبير عن هويته الجمالية ، لذلك يتمايل دالّ العنوان بين الوضوح والغموض رغم أنّ ((العنوان يعدّ أخطر حدث ينجزه " النّاص" من خلال فعل العنونة كونه العتبة الأولى التي تشهد مفاوضات بين القارئ والنّص: النص بالمجهولية التي يشهرها والقارئ بالرغبة في تطبيعه وتطويعه وترويضه)).[1]

من المناصات الفعّالة التي تقدّم المعنى على صفحة الغلاف ثمّ تفتح بعده مجال الإثارة المعجمية ، عنوان رواية (**عشب الليل**) ففي نسيجه الظاهري يتبدّى الممنوع والمختلف ، العشب في اقترانه بالليل يتحوّل إلى موضوع ذي شبهة فيصبح محمولا على نوع من المخدرات المتداولة ليلا ، وهذا ما يجعلها تتّصف باللاشرعية.

الحديث عن المفعول السّحري للأعشاب في فضاء الصحراء يعدّ من المواضيع المتواترة في أعمال الكوني إذ لا يخلو مسار سردي من رحلات البحث عن نبتة الشّفاء وفق النّموذج الوظائفي لـ" **بروب**"، ومن ثمّ تصبح صيدليّة الصّحراء ذخيرة حكائية لإنشاء قصص خرافية على شاكلة القصص العالمية.

يمثّل عشب الليل سرّ الحياة السّعيدة التي يعيشها بطل الرّواية **وانتيهاي**، فقد منحته هذه العشبة التي تنبت ليلا الفحولة والقوّة والخلود، وبالمقابل حرمته الحياة الطّبيعية التي يعيشها النّاس نهارا لأنّ إدمانه تناول العشبة جعله محبّا للعزلة والظلمة فلم يكن يخرج إلى الدنيا إلاّ ليلا ليجمع الأفيون العجيب:

---

[1] –خالد حسين حسين . في نظرية العنوان . ص87 .

((**فرّ إلى الأسافل، واعتصم بالتّيه ، فتململ في صدره شوق. بحث عن العزاء لدى المعتزلة ،فوجده في العشبة . جرّبها تحايلا على الوحشة في البدء ، ثمّ اكتشف مزاياها الخفيّة فجفّفها وهرسها ، ودسّها في صرّة تحت الكمّ كما تدسّ كلّ التّمائم**)).[1]

ينفي السّارد وظيفة عشب اللّيل إذا غابت عنه طقوس الخفاء التي يمارسها الجنّ والسّحرة فيتحوّل العشب إلى تميمة ويصبح اللّيل ملاذا للمحظور.

2-3- العناوين التعيينية:

هذا النّمط من العناوين لا يحتاج إلى التخييل بل هو بمثابة المدخل المضيء لنفق النّص ، إنّه يشعّ بدلالته الصّريحة على فكرة جوهرية يناقشها الكاتب وتتعلّق بمرجعية محدّدة، ومن ثمّ فالموضوع يحدّد العنوان ، ليسهل بذلك اختيار المفردة الدالّة على الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه الصّور التّخييلية في النّص الحكائي.

لا يوجد أصدق من العنوان الذي يعرّف بالنّص دون معينات إيحائية ، إنّه يشتغل على ((الوظيفة التّعيينية التي تعين اسم الكتاب وتعرّف به للقرّاء بكلّ دقّة وبأقلّ ما يمكن من احتمالات اللبس)).[2] إنّها الوظيفة التي تعادل وضع الاسم للمولود عند ولادته ، حيث يرتبط الاسم بنوع الجنس وسلسلة الانتماء العائلي.

ينطبق هذا الفعل التسموي على الأعمال المتقدّمة لإبراهيم الكوني إذ كان ينطلق في نمذجة عناوينها وفق معيار طارقي يتعلّق بالهوية الأمازيغية وبطبيعة المكان الصحراوي ، لذا لم تأخذ العنونة طابعا تخييليا بل كانت دالّة على حقول معرفية ثابتة انقسمت إلى ثلاث:

---

[1]- إبراهيم الكوني . عشب الليل . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان. ط1. 1997. ص 36 .

[2] –عبد الحق بلعابد–عتبات النص(جيرار جينيت من النص إلى المناص)–ص 86 .

1- أسماء دالّة على شخصيات فاعلة في الحكي: (المجوس، السحرة الفزّاعة ، الدّمية).

2- أسماء دالّة على أمكنة:(واو الصغرى ، برّ الخيتعور، وطن الرؤى السماوية).

3- أسماء دالّة على عنوان قصّة ضمن مجموعة قصصية:(ديوان النثر البرّي،القفص) .

2-4- العناوين الدّاخلية:

ظاهرة العنونة الدّاخلية مسّت الأعمال الأولى إذ قسّم إبراهيم الكوني الرواية الواحدة إلى وحدات حكائية يفصل بينها بياض طباعي يمثّل وقفات سردية على مستوى الزّمن، كما يسمح الفصل الطّباعي بين الوحدات بالانتقال من مكان إلى آخر لأنّه يمنح القارئ حرّية التأويل والإضافة البلاغية ولعلّها أقلّ حظا من العنوان الرّئيسي لأنّها تختبئ داخل صفحات المتن لذلك فالعناوين الداخلية ((تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النّص /الكتاب أو تصفّح وقراءة فهرس موضوعاته باعتبارهم من يرسل إليهم / يعنون لهم النّص، والمنخرطون فعلا في قراءته)).[1]

يتميّز العنوان الداخلي في أعمال الكوني بالدّقة والاختصار إضافة إلى الاقتصاد اللغوي إذ لا يتجاوز العنوان كلمتين ، وهو في أغلب الحالات كلمة دالّة على موضوع الوحدة السّردية كما يبتعد الكاتب عن إضافة العنصر التّخييلي وسنأخذ مثالا على ذلك رواية المجوس (جزئين) ، إذ إنّ العناوين الداخلية لها علاقة سببية مباشرة بموضوع الوحدة فالجزء الأول من المجوس قسّمه الكاتب إلى قسمين:القسم الأول يتكون من أحد عشر عنوانا:(القبلي ،شيخ القبيلة ، الرّسول القرين الضّال،طائر الفردوس، أهل الرّدة،واو، بنو آوى، الميعاد ،الرؤيا الدّرويش) أمّا القسم الثاني: (حلمة الأرض،السّوار الذهبي ،واو الأرض و واو السّماء).

[1]- عبد الحق بلعابد-عتبات(جيرار جنيت من النص إلى المناص)-ص 125 .

إنّ حجم الوحدات يختلف حسب درجة السّرد اللازمة للتعبير عن كلّ مسار حكائي لذلك لم يحدّد الكاتب عدد الصّفحات بقدر متساو لأنّ ذلك يجعل الرّواية أشبه بالبحوث الأكاديمية ولكن التفاوت الطّباعي يسهم في إنشاء آفاق انتظار مختلفة عن الأحداث من مطلع لآخر، ففي **المجوس** يتغيّر المعنى الدّلالي للمفردة فهي لا تدلّ على عبّاد النّار حسب الاعتقاد الوثني بل تدلّ على عبّاد الذّهب والسلطة حسب التشكيل الرّوائي الذي قدّمه الكوني، والذي يقصد به أبعادا سياسية تتعلّق بحبّ الكرسي والجاه:

((**إنّ المجوس ليس من سجد للحجر لأنّ الله موجود أينما وليتم وجوهكم بما في ذلك الحجر أيضا ، ولكن المجوس الحقيقي هو من باع الله مقابل المال واستبدله في قلبه بحبّه الذّهب**)).[1]

التّدليل الإيحائي يخلق معان جديدة ويولّد صورا غير مألوفة لدى المتلقي لذلك يدخل عنوان " المجوس" ضمن العناوين التعيينية التي تفتقد الوظيفة القصدية عند دخولها شبكة المعالم السردية.

تحفل العناوين الداخلية في روايات الكوني بتصديرات لنصوص مأخوذة عن القرآن الكريم ، الكتاب المقدّس ،أقوال وحكم مأثورة تسهم في إضاءة العنوان أحيانا وفي إدخاله دائرة العتمة أحيانا أخرى.

من الروايات التي تظهر فيها العناوين الداخلية بكثرة رواية **السّحرة** ، حيث يمارس إبراهيم الكوني هواية العنونة التفصيلية التي تضع تفاصيل الرواية أمام القارئ في شكل فهرس يضم مخططا أوليا للعمل الحكائي ، وبالتالي يتحول النّص إلى معالم ومفاهيم دالة على خارطة اللعب السردي من بدايته إلى نهايته وقلّما يحدث هذا في الرّوايات العربية المعاصرة التي تميل إلى الاقتصاد الطّباعي ، ففي الجزء الأوّل لرواية السحرة قسّمت المدوّنة إلى قسمين، القسم الأوّل يضم تسعة

[1]- إبراهيم الكوني . المجوس . دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص . ج1. ط2. 1992 . ص322 .

عناوين داخلية والعنوان التاسع يتفرّع إلى ثلاثة عناوين أخرى ، أمّا القسم الثاني فيشمل إثنا عشر عنوانا والعنوان الثامن يتضمن خمسة عناوين فرعية أخرى.

هذا التفصيل المتشعب يجعل الرواية ذات مسار تقني فهي تعبّر عن واقع اجتماعي معيش بالصّحراء الكبرى حيث لا يستغني الطارقي عن تعويذة التمائم لعبور المفازات الواسعة إذ يتبادر إلى ذهنه أنّها معاقل الجنّ وأهل الخفاء:

((**وهؤلاء هم السحرة الجوالون غالبا، ينتقلون برفقة التجار ، يقرؤون الغيب للقبائل الشقية ،يبيعون الترياق المضاد لسموم الحيّات ومكائد النساء ،يتمتمون بالتعاويذ على رؤوس المعلولين اليائسين من الشفاء يبيعون العقاقير ، ويبطلون مفعول كل سحر ،يصنعون من معدن النحاس ذهبا مزيفا يرشّون به التجار البلهاء مقابل شراء الدابّة التي يتبادلون ركوبها طول الرحلة**)).[1]

يتتبع السارد طريق السحرة في الصحراء فيصف عجائبهم وغرائبهم التي لا تنتهي حتى بعد موتهم إذ تسكن أرواحهم الخلوات والفلوات البعيدة التي يقصدها الباحثون عن الكنوز ، وبذلك يشتغل العنوان على قصدية التواصل مع متلقي الخطاب الحكائي فلا تحدث خيبة أفق الانتظار التي عادة ما يصطدم بها القارئ عند قراءة العناوين التعيينية في مدونات الكوني.

3- عتبة الإهداء:

يعدّ الإهداء العتبة الخاصة التي يلج من خلالها القارئ إلى مفتتح المغامرة السردية ، إذ يتبيّن من خلاله الميول الذّاتي والانطباع الشخصي للمؤلف الحقيقي تجاه المهدى إليهم نص الإبداع.

إنّ الإهداء صورة رمزية عن العلاقات الحميميّة التي يقيمها الكاتب مع المقرّبين إليه سواء أكانوا من بني جلدته أم من صلب أفكاره ، لذلك يشتغل الإهداء

[1]- إبراهيم الكوني . المجوس.ج1 .ص398 .

ككل العتبات التي ((لها سياقات توظيفية تاريخية ونصيّة ووظائف تأليفية تختزل جانبا من وظائف الكتابة)).[1]

في بعض الحالات يعبّر الإهداء عن مواقف أيديولوجية (الانتماء إلى تيار سياسي أو فكري أو ديني...) فيعتبر بذلك نصّا حياديا عن المتن الأصلي للكتاب فلا يدخل في باب النّص الإحالي أو النّص الموازي إلاّ من جانب الاشتراك الطّباعي في مؤلف واحد، وهذا حال الإهداءات الّتي قدّمها الرّوائي إبراهيم الكوني في محفل أعماله المتقدمة ، إذ لم يحتف بإنجاز نصوص إهدائية في مدوّناته الأولى وقد يرجع ذلك إلى تجربة البحث عن متلقّين لنصوصه وعندما استقرّ به المقام الإبداعي وتداول منجزه عدد من القرّاء ، تشجّع الكوني للخروج من جبّته السرديّة وإعلان صوته الحقيقي بعدما كان مؤلّفا مجرّدا يمارس حضوره داخل المتن السردي فقط.

إذا كان الإهداء يعبّر عن علاقة جوهريّة مع المهدى إليه فإنّه ليس بالضّرورة أن تلقى شخصيّة الطرف الثّاني في المعادلة إسقاطا لها في النّص الحكائي وهذا حال النّماذج اللّغوية المهداة في أعمال إبراهيم الكوني، إذ هي لا تساعد على إضاءة إشكالية النّص بقدر ما تقدّم اعترافا بالمحبّة والوفـاء لدوافع الإبداع (أشخاص، أمكنة ، أفكار...) ، كما أنّ ((عتبة الإهداء تخضع لجملة عوامل بعضها عاطفي محض والآخر فكري أو ثقافي أو إبداعي أو اجتماعي والآخر مناسباتي تفرضه قيم مكانية وزمانية محددة تحتّم على الأديب توجيه تحية ذات مغزى عبر صيغة الإهداء)).[2]

---

[1]-عبد الفتاح الحجمري. عتبات الكتابة (البنية والدلالة). منشورات الرابطة. الدار البيضاء. المغرب. 1996.ص17 .

[2]- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي. جماليات التشكيل الروائي.دار الحوار.سوريا. ط1. 2008.ص59.

يعتبر الناقد عبد الفتاح الحجمري أنّ الإهداء ((أحد المداخل الأوليّة لكلّ قراءة ممكنة للنّص)).[1] ومن ثمّ تتمّ دراسة الإهداء بطريقة مباشرة تفتح إمكانات التّأويل في الماضي والحاضر ، هذه العمليّة لا تلقى حضورا في أعمال الكوني الّذي يختار الإهداءات الخاصّة وبالتّالي يكون أفق انتظار المتلقّي محدودا ، عكس الإهداءات المفتوحة الّتي ينجزها الشّعراء فتكون إضافة إبداعيّة للنّص.

على قلّة الإهداءات التي ذكرها إبراهيم الكوني في أعماله ، فإنّها تشكّل علامة استفهام في باب العتبات ، فمن ضمن ثلاثين عملا روائيّا اطلعنا عليه لم نعثر على الإهداء إلا في عشرة أعمال، لذا قد يكون عدم احتفاء الكوني بعتبة الإهداء خارجا عن نطاق العمل الإبداعي بل متضمّنا في أبعاد الرّؤى الفكريّة الشخصيّة الّتي يدعو إليها الكوني كتمجيد العزلة بوصفها حياة النّبلاء كما جاء في قوله:((**الإنسان الوحيد ليس الإنسان الّذي اعتزل النّاس. الإنسان الوحيد هو الإنسان الّذي يحيا بين النّاس**)).[2]

3-1 الإهداء إلى شخص:

يعيش إبراهيم الكوني الغربة المكانية عن وطنه الأم ليبيا حيث يقبع خلف جبال الألب (سويسرا) كما يعيش الاغتراب الفكري عن أقرانه من الرّوائيين ، إذ لا يزال يمارس طقوسه الكتابية في فضاء الصّحراء.

كلّ هذه المتعلّقات الشخصيّة تؤثر على صياغة الإهداءات لتجعلها محدودة وواضحة المقاصد ، لذلك فالكوني يعمل على تكثيف الشّحنات الحميمية تجاه المهدى إليهم ليصبّها في موضع واحد باعث على التساؤلات كما هو الحال مع " رباعيّة الخسوف" إذ جاء الإهداء في الجزء الرابع (نداء الواقواق):

---

[1]-عبد الفتاح الحجمري . عتبات الكتابة (البنية والدلالة) . ص 30 .

[2]- إبراهيم الكوني. نصوص الخلق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت .لبنان. ط1. 1999. ص5.

((**إلى القدّيس:**

أوفانيت الكوني

العفيف، المسالم ،المعتزل..

إعجابا بشجاعته في نبذ التمرّد،

تقديرا لتوفيقه في ترويض النّفس على السكينة)).

يختار الكوني مبدأ الاختلاف من حيث تموضع الإهداء في نهاية الأجزاء الأربعة وليس بدايتها وهذا الأمر يطرح إشكالية أهمية جزء على الآخر من حيث التكثيف الدّرامي والتّشكيل الجمالي، ففي الجزء الرّابع تمّ التبئير على شخصية (الشّيخ غوما) زعيم القبيلة الّذي يتّصف بالمواصفات ذاتها الّتي نسبت إلى المهدى إليه " أوفانيت الكوني" ، هذه الشخصيّة الّتي تحمل لقب الكوني وتشترك مع البطل "غوما" من حيث العفّة ،العزلة ، السّلم، الشجاعة، السكينة ، وهذه الصّفات ذاتها الّتي يتبنّاها إبراهيم الكوني في حكمه المدوّنة في (النّاموس) و (نصوص الخلق).

تتكرّر تجربة إهداء الجزء الأخير من المدوّنة في رواية المجوس إذ يهدي الكاتب نصّه إلى شخص محدّد ذكره باسمه ((**إلى موسى: درويش هذا الزّمان**)).

لم يحدّد المؤلّف نسبة هذا الرّجل (صديق أو قريب) ولكنّه نعته بصفة الدّرويش وهو الشخص الوحيد في الرّواية الّذي لم يعبد الذّهب وانتفت عنه صفة المجوسي الّتي تجلّت من خلال الحكاية في العديد من الشخصيات : الحاكم السلطان أورغ، الصوفي المزيّف(شيخ الطريقة القادرية)،التاجر(الحاج بكاي)، العراف العجوز تيميط ، القاضي الشنقيطي.

لم يسلم من حبّ الثروة والمال غير الدرويش موسى الّذي أهداه إبراهيم الكوني الجزء الثاني من الرّواية رغم أنّه من الشّخصيات الفاعلة في النّص الحكائي:

((-لم أجهلها في حياتي يا شيخنا ولكن أعترف أنّهم يبالغون.لقد علّمتنا أنّ الاعتدال إله السعادة.

-أنت الآن تتكلّم كحكيم. أنت حكيم يا موسى.

-أنا درويش

-وهل في الصّحراء مخلوق يمكنه أن يجاري الدّراويش في الحكمة ؟.

تناول الزّعيم وعاء الشّاي من طبق بجوار الموقد. صبّ كأسا وقدّمه للضّيف)).[1]

إنّ إهداء منجز روائي إلى شخصيّة حكائية تمارس حضورها ككائن ورقي ضرب من الأنسنة الجديدة الّتي تحوّل التّخييل إلى حقيقة فاعلة ، فالرّوائي معجب بصفات الشّخصيّة الحلم (الدرويش) لذلك يؤنسن أداءها على عتبة الإهداء وهذا ما يندر حدوثه في الأعمال الإبداعية للكتاب العرب لذلك يجب الاهتمام بعتبة الإهداء لأنّها ((ترتبط بالمتن النصّي ارتباطا وثيقا لابدّ من الالتفات إليه ومحاولة قراءته ضمن السياق القرائي العام للخطاب، وقد يشكّل في بعض الأحيان مفتاحا خطيرا من المفاتيح التي لا يمكن حل شفرة مركزية من شفرات النّص من دون الالتفات إليها والسّعي إلى قراءتها وتحليل مستوياتها السيميائية)).[2]

كما أن الشكل الطّباعي لسطر الإهداء يفتح مجال التدليل على موسى الحاضر روائيا والغائب واقعيّا ، فالمؤلّف يفصل بين دالّ موسى ومدلول درويش بنقطتين فوق بعض مما يوحي بأنّه ليس كلّ موسى درويشا لهذا الزّمان بل من تنطبق عليه مواصفات نصّ الرّواية من حيث الابتعاد عن الشهوة وحبّ التّبر والسّلطة والجاه.

---

(1)- إبراهيم الكوني . المجوس. دار التنوير للطباعة والنشر.قبرص. ج2 . ط2. 1992 ص158/157.

(2)- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي. جماليات التشكيل الروائي. ص59 .

إنّ تعيين اسم المهدى إليه يجعل من الإهداء علامة اجتماعية في صلب الوقائع الأدبية ، فانتماء موسى إلى متن الحكاية يجعل منه شخصية تخييلية ووجوده كذلك على سطر الإهداء يمنع عنه هذه الوظيفة السردية ، وقلّما يحضر مثل هذا التّصور في المدونات الروائية.

يمارس إبراهيم الكوني أسلوب التعجيب في بعض صيغ الإهداءات حتى وإن كانت محدودة إلى شخص واحد كما هو الحال في نصوص " صحرائي الكبرى " إذ شكّل وصف المهدى إليه عتبة داخلية تنتمي إلى البنية الفكرية للنص المحكي فجاء الإهداء نصّا افتتاحيا يبعث على التفاعل الإيجابي مع النّص اللاحق له، إذ إنّ النصوص تتحدث عن طهارة الصحراء الكبرى ، صحراء الملكوت التي توجد بها منافي الأوطان ومنافي الأبدية.

اشتغل الإهداء في " صحرائي الكبرى" على هذه الصيغة :

((**إلى خلّ القدمة : محمد أبي القاسم الزوي الذي أقبل على دنيانا فارّا من فراديس الملكوت على طريقة أمبيدوقليس،ولكنّه لم يفقد المبدأ الإلهي، فهام بيننا، في أوطان المعرفة، غريبا ، مسكونا بالطفولة الأبدية**)).[1]

لم يكن ترقيم صفحة الإهداء اعتباطيا بل مقصدية المؤلف هي جعل النص المهدى نسيجا وحجابا جاهزا يكمن ويختفي وراءه معنى المعنى ، فهو صيغة مجموع العلاقات البلاغية القائمة في تراكيب خطاب المكان الصحراوي ، وتجدر الإشارة إلى أنّ " صحرائي الكبرى" ليست رواية بل هي نصوص في البلاغة والحكمة ، ربط فيها الكوني بين فعلي الكتابة وممارسة الخطيئة فكلاهما فعل واحد لذلك اختار عتبة لهذا المشهد مأخودة عن فرانسوا مورياك قائلا :

((**يجب أن تكون قديسا ، ولكنّك في هذه الحالة لن تكتب رواية**)).[2]

---

[1]- إبراهيم الكوني . صحرائي الكبرى . ص4 .

[2] – المصدر نفسه – ص81 .

هذا اعتراف صريح للمهدى إليه (محمد أبي القاسم الزوي) بأنّه على قدر كبير من المعرفة لذلك لم يكتب الرواية لما تحمله من الأعاجيب ، كما وصفه الكوني بأنه خلّ قديم ، وأراد التنويه بأعماله وأخلاقه ، لذلك جاء ذكر الخلّ في المتن:

((**لماذا نرى أهل الحكمة قلّة كأنّهم الخلّ الوفيّ**)).[1]

إنّ المقاربة المعجمية والدلالية لمتن نصوص (صحرائي الكبرى) يضع تجربة حياة المهدى إليه (محمد أبي القاسم الزوي) موازية لتجربة آدم عليه السلام في نزوله من الفردوس الأعلى إلى الأرض ، وتشتغل النصوص على هذه الفكرة التي تجعل الحكيم مريدا في منازل المنفى الدنيوي وتجعل الصحراء وطنه ومسكنه الحميم.

في رواية (الفزّاعة) يلجأ إبراهيم الكوني إلى تقديم وصف المهدى إليه قبل تعيينه، وفي ذلك غاية انتباهية تشدّ أفق انتظار القارئ:

((**إلى من كان ، دائما، رأس الخلان ،**

تلك الملّة التي كانت قلّة في كل الأزمان ،

فكيف بهذا الزمان ؟

إلى عبد الرحمن شلقم*)).[2]

أنشأ المؤلف إهداءه على شاكلة نص استفساري يشبه اللغز جوابه تعيين اسم المهدى إليه ، لذلك جاء الإهداء في صورة سجع المقامات ، يتوازى مع صيغ المدح التي يدلي بها الشعراء إلى حكامهم ، ويقدّم الكوني إهدائه (الفزّاعة) إلى

---

[1]- المصدر نفسه . ص162 .

*عبد الرحمن شلقم من مواليد 1949 ، سياسي ليبي ، أمين اللجنة الشعبية العامة للاتصال الخارجي والتعاون الدولي في الفترة بين (2009/2000) . ar.wikipedia.org .

[2]- إبراهيم الكوني . الفزاعة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان.ط1. 1998. ص5.

ماهية (الخلّ الصديق الوفي) الذي أصبح مفقودا في هذا الزمن ، وقد جاء ذكر أوصاف الخلّ في نصوص (صحرائي الكبرى) التي أهداها إلى خلّ قديم ، أمّا رواية الفزّاعة فقد نالت شرف الإهداء إلى رأس الخلاّن عبد الرحمن شلقم ، لذلك تتجلّى من خلال هذه العتبة الوظيفة التداولية للخطاب الحميمي الذي ينجزه الكاتب والمتمثلة في إبراز قيمة العلاقات الاجتماعية التي تسهم في التفاعل بين المبدع ونصّه الأدبي.

في معظم الحالات التي يدبج فيها الكوني إهداء يفكّر في المتن الروائي فيربط صيغ العتبات الحميمية بموضوع الحكاية لذلك جاءت صيغة إهدائه لرواية (قابيل أين أخوك هابيل) كما يلي :

((**إلى خليفة التليسي*:**

عابد في محراب معبودة اسمها طرابلس !)).[1]

هذه دعوة إلى حب الوطن الأم ليبيا، فبعدما كان الكوني مهتما بجمع التاريخ العجائبي للطوارق في الصحراء الكبرى من خلال رواياته الأولى ، آثر العودة إلى المدن والكتابة عن تاريخها في رواياته الأخيرة ، ففي رواية (قابيل أين أخوك هابيل) يعود المؤلف إلى زمن الحكم العثماني لمدينة طرابلس:

((**بعد قليل ، مع طلوع فجر يوم جديد ، هو الـ30 من شهر يوليو من عام 1793 ، حتى تزعزعت أبنية المدينة بقدائف المدفعية من السفن التركية وكذلك الطرابلسية الراسية في الميناء ، ومن فوهات المدافع الجاثمة فوق الحصون إعلانا بتنصيب صاحب الألقاب المريبة على عرش طرابلس**)).[2]

*-خليفة محمد التليسي(2010/1930) أديب ومؤرخ ليبي له مؤلفات عديدة في الشعر والتاريخ والقصة والترجمة wikipedia.org.

[1]- إبراهيم الكوني . قابيل أين أخوك هابيل . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . ط1. 2007 .ص5 .

[2]-المصدر نفسه -ص274 .

يكثر استعمال المصاحبة المعجمية للفظة طرابلس (الطرابلسية ، الجيش الطرابلسي ، العرش الطرابلسي ...) فمنذ حضورها في عتبة الإهداء تواصل "طرابلس" هيمنتها كمكان جغرافي حقيقي على بؤرة الوقائع المحكية ، كما يمنحها السارد التمجيد والفضل عن غيرها من البلدان العربية كونها أرض الكنوز:

((**في تونس مثل يقول :" إذا انقطع الذهب في الدنيا ، ففتش عنه في بطن طرابلس**")).[1]

إهداء عمل تاريخي يدور حول مدينة طرابلس إلى شخص بمفرده ، يدلّ على أهمية وقيمة المهدى إليه (خليفة التليسي) ، أو عرفانا بمجهوداته في كشف الحقائق التاريخية التي وظفها الكوني في بناء شبكة سردية تمزج بين الحدث الواقعي والتخييلي حول سيطرة الأتراك على البلدان العربية :

((**وبهذا فإنّ وجود البك على العرش الطرابلسي إهانة للعرش الطرابلسي وليس تشريفا للعرش الطرابلسي**)).[2]

إنّ تداعيات الرواية توحي بإسقاطات مباشرة على واقع السلطة والحكم في الوطن العربي ، لذلك فطرابلس نموذج كل مدينة خضعت للاحتلال الخارجي ولا تزال تخضع للاحتلال الداخلي من قبل أصحاب القرار.

إضافة تعليق حميمي إلى اسم المهدي إليه لا يعبّر دائما عن تفاصيل الحكاية كما حدث مع الروايات السابقة ، إذ يختار الكوني في رواية " لون اللعنة" الإخبار المباشر عن هدف الرسالة الإهدائية:

((**إلى العزيز: صلاح فضل،**

آملا أن أكون قد بلّغت !)).[3]

---

[1]- إبراهيم الكوني . قابيل أين أخوك هابيل . ص 372.

[2] – المصدر نفسه . ص376 .

[3]- إبراهيم الكوني . لون اللعنة . ص5 .

استعمل المؤلف علامات الترقيم الّتي تفصل الملفوظات كعلامات دالّة داخل سياقها الخاص بورقة الإهداء، فهناك نقطتين تحدّدان اسم المهدى إليه (صلاح فضل) بوصفه ناقدا شهيرا وبين إعلان المحبّة والولاء الفكري له.

تظهر جملة (آملا أن أكون قد بلّغت !) رسالة إبلاغية تجيب عن كلام محذوف تمّ تعويضه بفاصلة اختصرت تعليقا مطوّلا لصلاح فضل جاء في صحيفة الأهرام المصرية يمنح الكوني الفرادة الأدبية ، كما يصف رواياته بالموسوعية ، لأنّها فتح من الفتوحات الأجناسية الجديدة.

جاء هذا التعليق كمصاحب نصّي على ظهر غلاف رواية " قابيل أين أخوك هابيل " المنشورة سنة 2007 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ، في حين نشرت " لون اللعنة " سنة 2005 عن الدّار نفسها ، وقد جاء في هذا التعليق لصلاح فضل مايلي :((يمثل إبراهيم الكوني ظاهرة متفرّدة في الإبداع العربي المعاصر من ناحية الخصوبة المتدفّقة والفتوحات النوعية الجديدة (...) فقد استطاع أن يمتح من معين الثقافة الموسوعية الكبرى في الأنثروبولوجيا والفلسفة والأدب وأن يخطّط على مهل لمشروعه الإبداعي الطموح في إعادة بناء الذاكرة وتشكيل وجدان قومه ، واكتشاف كنوزهم المطمورة في الوعي والمخيال الجماعي في الآن ذاته بما جعله صوتا فريدا في الإبداع العربي)).

ما كتبه النقاد عن إبراهيم الكوني لا يعدّ أن يتجاوز تعليقات على صفحات المجلات ما عدا كتاب سعيد الغانمي المنشور سنة 2005 وعنوانه (ملحمة الحدود القصوى – المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني–) ، ولكن ما قدّمه صلاح فضل في مقاله ينتمي إلى النقد الإبداعي الذي يجمع فيه أسرار جماليات الكتابة الإبداعية عند الكوني ولعلّه الناقد الّذي أجاب عن الأسئلة الوجودية للمؤلّف لذلك عبّر إبراهيم الكوني عن امتنانه وعرفانه بالجميل فأهدى صلاح فضل روايته " لون اللعنة ".

في رواية (نداء ما كان بعيدا) لا يخفي إبراهيم الكوني اسم المهدي إليه ولا صفته الرسمية التي تنسب إليه في حياته اليومية بوصفه باحثا في التاريخ :

((**إلى مريد التاريخ ، وملبّي نداء الواجب صديقي محمد طاهر الجراري***)).[1]

تفاصيل الرواية تأخذ عن التاريخ الليبي وتؤسس من خلاله علائق سردية تخييلية على مستوى صيغة الحوار والتفاصيل الدقيقة لرسم الشخصيات ، ولكنّ إعادة إحياء ماضي الأمجاد يحتاج إلى وثائق ثابتة لذلك جاء في صفحة سابقة للعنوان ما يلي:((**اعتمدت هذه الرواية الحقائق التاريخية التي أوردها شارل فيرو في " الحوليات الليبية" في ترجمة الوافي**)).[2]

تعد هذه المقدمة بمثابة الإعلان عن قراءة ثانية للمدونة التاريخية باستعمال وسائل اللغة والإبداع فتحولت الصورة الساكنة إلى دراما تاريخية ، وقد فازت هذه الرواية بجائزة الشيخ زايد للكتاب عام 2008 ورشّحت من خلالها أعمال الكوني للفوز بجائزة نوبل للآداب لأنّها تجيب عن الأسئلة الوجودية للكائن البشري التي تظهر في تفاصيل الحياة اليومية لشعب الطوارق.

3-2 إخفاء اسم المهدى إليه:

يشتغل إبراهيم الكوني على نمذجة الأساطير الصحراوية وتحويلها إلى أنظمة دالّة على التراث العالمي لذلك وجدت أعماله طريقها إلى الترجمة بلغات مختلفة، ومن النماذج الدينية المثيرة للجدل في المعتقد الغربي شخصية الكاهن فهو بمثابة الأب الروحي الذي لا يزلّ ولا يخطئ كبقية البشر.

*-الأستاذ الدكتور محمد طاهر الجراري مدير مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية. طرابلس .ليبيا...www.libsc.org.

[1]- إبراهيم الكوني . نداء ما كان بعيدا . ص4 .

[2]-إبراهيم الكوني . نداء ما كان بعيدا –ص5 .

أشاد الكوني بهذه الشخصية في رواية "أنوبيس" وحلّت روح الأب من بدايتها إلى نهايتها ، وجاءت صفة الكاهن بالأب في حوار بين بطل الرواية وأخته :

((– **ولكن بأي حق صار لي الكاهن أبا ؟**

-لأن الكهنة خلقوا آباء. ومن نسميهم آباء ليسوا في الحقيقة آباء.

– من هم الهنة ؟ من هم الآباء ؟

– الآباء ظلال ، والكهان يقين)).[1]

يتحدّث الكوني في هذه الرواية عن المجتمع الوثني الذي كان يعيش في الصحراء العربية الكبرى ويعترف بالعقائد البعيدة عن الحقيقة الإلهية في وصف الكاهن بالرّب.والإشكالية التي تثيرها رواية أنوبيس تتمثل في عتبة إهدائها إذ إنّ صيغتها تتوافق مع التصورات الذهنية الخاطئة لفواعل الرواية حول شخصية الأب جاء الإهداء على هذه الشاكلة:

((**إلى روح الأب الذي كان روحا لكلّ الآباء**)):أ.ب [2]

التستر عن ذكر اسم المهدي إليه والرمز إليه بحرفين (أ.ب) من حقّ الرّوائي ولكنّه يبعث على التساؤل حول القيمة الدينية للملفوظ اللساني الذي أنشأه المهدي إلى قرينه ، فغالبا ما يتعلق ذكر الروح بالديانة المسيحية ، وتنسب صفة البابا(الأب الروحي) إلى أب الناس جميعا وهذا ما يدلي إليه نصّ الإهداء وكذا نصّ الرواية.

كما أنّ انتفاء صفة نسبة الإهداء إلى روح الأب البيولوجي للروائي جعله محلّ عتبة ضالّة تبحث عن دلالة غائبة خلف أسطر المحكي المتخيّل، فالإهداء لم يصدر عن حميمية ذاتية ، إذ لم ترد الصيغة (إلى أبي) ، كما أنّ السارد داخل حكيه يرفض حضور الأب البيولوجي في المجتمع الصحراوي:

---

[1]– إبراهيم الكوني – أنوبيس . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . لبنان .ط1. 2002.ص64 .

[2]–المصدر نفسه.ص 9 .

((**كنت أفكر في حقيقتي كمخلوق مهجور ، في حقيقتي كمخلوق ضائع، في حقيقتي كمخلوق قدره ألاّ يجد لنفسه وطنا ولا أبا ، في حقيقتي اكتشفت أنّها حقيقة كلّ سليل صحراويّ لا يجد بدّا من الاعتراف بشقوته لأنّه فقد السّبيل إلى أبوّته، ويسنّ عرف الانتماء إلى الأم لأنّه ارتضى بمصيره كـ " أنوبي"**)).[1]

ورد في الهامش أن أنوبّي (أنوبيس) في لسان الطوارق الابن المجهول الأب لذلك ربط المؤلّف بين الأب والوطن فكلاهما يعبّران عن الهوية ، وختم الكوني الرواية بوصايا أنوبيس وتحدّث في فصول حكمها عن ماهية الأب حديثا صوفيا غير منطقي تتخلّله ملفوظات مأخوذة عن الكتاب المقدّس ولا تتم بصلة إلى العقيدة :

((**لا وجود للأب بالجوار كوجود الأم،**
لأنّ الأب سماء ،ولكن الأم أرض
الأب دوما ناموس غياب،
لأنّ الأم ، دائما جسد،
ولكنّ الأب ،وحده ،ربّ .
هذا السّر في أننا نلتصق بأمهاتنا صغارا
ونجدّ في طلب آبائنا كبارا)).[2]

تمّ شرح متعلّقات الإهداء من خلال التّفاصيل الحكائية المثيرة التي تجعل من الأب ربّا وروحا وكلّها معتقدات مسيحية تضع جملة من الأسئلة إزاء الرواية لأنّ أنوبيس لم يكن إلاّ شخصية ورقية، ((ولكنّه كان أيضا الحقيقة السرية لأبطال

[1]-إبراهيم الكوني . أنوبيس . ص66 .
[2]-المصدر نفسه. ص 211 .

المخيال الصحراوي الغامضين الباحثين عن آبائهم مدركين تماما أنّ الأب الحقيقي هو الناموس الذي يأمرهم بالبحث عنه في ذواتهم)).[1]

3-3- الإهداء إلى مكان:

أنشأ إبراهيم الكوني مؤسّسته السردية على أنقاض الفراغ المكاني للصحراء الليبية الكبرى ، ولعلّ بعده الجغرافي عنها وإقامته بسويسرا سبب العطاء الإبداعي الذي تتزف به تجربته الفنية إذ إنّ ((الصحراء مكان مألوف لأبنائه الذين يعيشون فيه ، ولذلك يخلو من عناصر الجمال والإدهاش حين يتم التعامل معه من خلال عيون هؤلاء الأبناء الذين أصبحوا جزءا منه ، وبالمقابل تصبح الصحراء مكانا شديد الإثارة بصريا وذهنيا ونفسيا ، حين يراها الإنسان أول مرّة ولكي يستطيع الكتّاب الذين تناولوها إيصال عناصرها المثيرة إلى درجة الإدهاش وإطلاقه إلى صيغه الفنية المعروضة في أعمالهم ، عمدوا إلى إطلاق صدمة الدهشة البصرية الأولى ، إلى حدودها القصوى)).[2]

هذه هي المعشوقة التي خلّدها الكوني في أعماله ، لذلك لم يتوان في إهداء مؤلف من جزئين إليها ، فجاء في الجزء الأول من رواية " السحرة" :

((**إلى " آزجر"**

فردوس الأسلاف ، مملكة الجنّ ،

وطن الآلهة والرؤى السماوية)).

المكان المهدى إليه جغرافي حقيقي أمّا الصفات المنسوبة إليه فتخييلية تعبّر عن المظهر العجائبي، كلّ هذه الصفات االعجائبية التي أحاطت لفظة " آزجر "

([1])- سعيد الغانمي . خزانة الحكايات. المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء . ط1 .2004 .ص21 .

[2]- صلاح صالح . الرواية العربية والصحراء . منشورات وزارة الثقافة . سوريا. 1996 .

ص 193 .

تمّت الإشارة إليها في المتن واستعان الروائي بتصدير غيري عن " روبرت موزيل" يشاركه التعليق عن الوطن الأم :

((**لقد كانت الصحراء دائما وطن الرؤى السماوية**)).[1]

مفهوم الرؤى يتعلّق بالنبوءات والكرامات التي لا تتحقق إلاّ في فضاء الصحراء وكثيرا ما آمن السياح الأجانب بهذه الفكرة فهي تتحقّق جغرافيا في التحام السماء بالأرض ، وذهنيا بانطلاق الفكر نحو المطلق واللامتناهي في الكبر.

لقد أثقل الروائي نصّ السحرة بعدّة معرفية مكثّفة ظهرت في التصديرات التي أضافت إلى عتبة الإهداء نصوصا إحالية عن المنجز الإبداعي الذي استقى منه الكوني خبراته الحكائية.

في الجزء الثاني من " السحرة " نزل الإهداء دون مؤشرات جمالية:

((**إلى الوطن الأول :**

الحمادة الحمراء)).

يحتلّ هذا المكان مساحة طباعية مهمة في كل أعمال الكوني لذلك وسمه بالوطن الأوّل لأنه مصدر الإلهام والإبلاغ السيميولساني لكلّ الملفوظات الواردة في المنجز الروائي القائم على جغرافيا الصحراء الكبرى، كما ختم المؤلّف الجزء الثاني من (السحرة) بملحق سمّاه الطّريق رسمت فيه خارطة ليبيا وبرزت خلاله معالم الصحراء الكبرى من الحمادة الحمراء إلى تاسيلي نازجر.

4- التصدير:

تمنح عتبة التصدير المتلقي فرصة الالتقاء بالنّص والاندماج فيه وعقد أولى حلقات الحوار معه و استشراف الرؤية القرائية.[2] لذلك تحتل التصديرات في أعمال إبراهيم الكوني مكانة مميّزة من حيث أدائها المعرفي وفاعليّتها الجماليّة ، إذ

---

[1]- إبراهيم الكوني . السحرة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1 .1994 .ج1 .ص141.

([2])-محمد صابر عبيد وسوسن البياتي. جماليات التشكيل الروائي. ص60 .

لا تخلو أيّ رواية من مجمل رواياته – الّتي تتجاوز السّتّين– من نصوص مصاحبة مأخوذة عن الكتاب المقدّس ، الشعر العربي القديم ،الفكر العالمي، أقوال الساسة والحكماء العرب والأجانب ، ورغم أنّ هذا التّقليد يدخل ضمن مجال التّناص المعرفي أو الثّقافي الّذي يؤسّس لعتبات موازية للنّص الأصلي الّذي تبعث فيه روح الإبداع والتّواصل إلا أنّ إيمان إبراهيم الكوني بضرورة تحديث المثاقفة العربيّة مع الآخر هو ما جعله يأخذ تصديرات نصوصه عن نصوص أجنبيّة غير متداولة.

ينبئ هذا الفعل الإبداعيّ عن زاد معرفي فذّ للرّوائي وبالمقابل يشكّل ذلك تجاوزا أجناسيّا للسرد الكلاسيكي الّذي يحتفظ بنصّ الحكاية كما سرد دون ذكر السّياقات التّداوليّة لذلك.

أمّا إبراهيم الكوني فهو يشتغل على هذا الاختلاف النّوعي النّمطي حول أسلبة الرّواية فالحكي الدّاخليّ يعبق بتاريخ الطوارق كمدوّنة ثابتـة ((ولعلّ التراكم المهم في نصوص الكوني عامل جوهري من عوامل بناء تخييل منسجم ومتكامل ولعلّ النسج على نفس الموضوع معناه البحث عن أفضل صورة لهذا الموضوع)).[1] أمّا النّصوص المصاحبة فتهيم في المطلق والمشترك الإنساني والوجودي ، لذلك فلا مناص من العودة إلى أجود ما في الذّخيرة الفكريّة العالميّة من أقوال خالدة لتحقيق الجمالية المبتغاة على مستوى الصّفحات الأولى للرّوايات ووحداتها.

التّصدير عمل تقني عرف في المدوّنات القديمة باسم الاستشهاد لكنّه كان يعمل على شرح النّص وإضافة معلومات جديدة إليه ، أمّا ما يقدّمه إبراهيم الكوني فهو لأجل تعتيم صورة النّص وإرباك أفق انتظار القارئ ، فخيبة التّوقّع تثير حساسة المؤوّل الّذي ينطلق من المقولة الموجزة إلى التّسريد المكثّف حينها لا

[1]– عثماني الميلود.العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني(بحث في الطبيعة والمحتويات و الأسلوب). مخطوط رسالة دكتوراه دولة .جامعة الحسن الثاني.الدار البيضاء. المغرب.2005/2004.ص161.

يشرح الجزء الكلّ بل يدفع إلى إنشاء نصّ جديد لذلك فإنّ ((تحديد مرسل التّصدير يستدعي مباشرة ، وبالمقابل ، تحديد محفل المصدر إليه ، ولمّا كان مرسل التّصدير هو مؤلّف العمل (النّص) ، فمن الطّبيعي إذن أن يكون المصدر إليه ، هو القارئ المفترض الّذي ينغرس في بنية تجريبية تمثّل القارئ الواقعي)).[1]

4-1 التّصدير الاستهلالي:

يكثّف إبراهيم الكوني استعمال التّصديرات في أعماله الأولى وهي تشغل مفتتح الروايات ووسطها وخواتيمها،أمّا الأعمال الجديدة فتكتفي بالتّصديرات الاستهلاليّة مع التّركيز على مضمون المتن الحكائي. ولعلّ السبب في ذلك يعود للانتقادات الّتي وجّهت للكوني كونه يهتم بجمع التراث الجمعي العالمي على ظهر صفحات المداخل السّرديّة لا غير، أمّا المبنى الحكائي فشخوصه وأزمنته وأمكنته موحّدة في جميع المدوّنات كما((أنّ توجه الكوني إلى تشييد عوالم تخييلية جديدة يلزمه التّسلّح بمعارف شتّى تمتدّ من الجغرافيا إلى التّاريخ وعلم النّفس ، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا وعلم الأديان وحكايات المتصوفة والأولياء والعادات والتّقاليد...الخ)).[2]

لذلك فلا غرابة أن يتجاوز الكوني هويّته الكتابية الّتي اشتهر بها، ويبتعد عن النّصوص المصاحبة كونها لا توازي النّص الأصلي من حيث الأداء الدّرامي الفعلي ، بل تشكّل وحدات قارّة بذاتها تعبّر عن مضمونها في صفحتها الموكلة إليها لا غير، وهذا ما يظهر في رواياته المنشورة حديثا ففي مدوّنة (قابيل أين أخوك هابيل) المنشورة سنة 2007 لا يتّفق العنوان مع المتن الحكائي بل يشكّل عتبة رمزيّة للولوج إلى عالم السّلطة السّياسية، ولكنّ التّصدير المتربّع على الصّفحة الأولى للرّواية يشكّل تعليقا على العنوان لا غير من حيث العودة إلى

---

[1].نبيل منصر. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.ص60 .

[2].عثماني الميلود. العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني.ص173 .

أصول الشخصيّتين اللّتين عرفتا منذ الأزل ، ولا ضرورة للإحاطة بتاريخهما الحكائي كونها سرّ الوجود:((**وكلّم قايين هابيل أخاه ، وحدث إذ كانا في الحقل أنّ قايين قام على هابيل أخيه وقتله. فقال الرّبّ لقايين أين هابيل أخوك.فقال لا أعلم.أحارس أنا لأخي.فقال ماذا فعلت.صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض الّتي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيها قوّتها. تائها وهاربا تكون في الأرض. فقال قايين للرّبّ ذنبي أعظم من أن يحتمل. إنّك قد طردتني اليوم عن وجه الأرض ومن وجهك أختفي وأكون تائها وهاربا في الأرض. فيكون كلّ من وجدني يقتلني. فقال له الرّبّ لذلك كلّ من قتل قايين فسبعة أضعاف ينتقم منه. وجعل الربّ لقايين علامة لكي لا يقتله كلّ من وجده**)). التكوين(4:8،16) [1].

إنّ هذا التّصدير الاستهلالي يفتح باب التأويلات الدينيّة والفكرية لقضيّة مركزيّة في حياة البشريّة،فإنّ كان هذا النّص يحتمل القراءة والتمثيل في المعتقد الغربي فإنّه يشكّل هاجسا انحرافيّا عن المعنى الأصلي للقصّة الموجودة في القرآن الكريم:

((**واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحقّ إذ قرّبا قربانا فتقبّل من أحدهما ولم يتقبّل من الآخر قال لأقتلنّك قال إنّما يتقبّل الله من المتّقين(27) لئن بسطت إليّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إنّي أخاف الله ربّ العالمين(28) إنّي أريد أن تبوء بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النّار وذلك جزاء الظّالمين(29) فطوّعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين(30) فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال ياويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي فأصبح من النّادمين(31)**)) سورة المائدة .

[1]- إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل. ص7 .

وقد يعود هذا التّصدير إلى رغبة في ذات المؤلّف إبراهيم الكوني مفادها تصعيد حساسية القارئ وجعله رهين المفتتح السّردي الّذي يعود على العنوان ويشكّل لذاته نصّا فاعلا في عمليّة التّلقّي فقصّة هابيل وقابيل متداولة في الذّاكرة العربيّة معرفيّا ورمزيّا فهي تجسّد الصّراع بين الخير والشّر بل الكفاح من أجل البقاء، لكنّ حضورها الغفل في صدر الرّواية يشي برغبة الكوني في جعل التّصدير نصّا للفرادة من خلال البحث عن الاختلاف الثّقافي والفكري بين الدّين الإسلامي والأديان الأخرى، لذلك يعتبر العنوان والتّصدير نصين للقراءة الابستمولوجية (المعرفيّة) إضافة للقراءة الإبداعيّة ، وهذا الأسلوب المزجي بين منهجين يسيران في خطّين متوازيين يعتبر تركيبا جماليّا للنّص المقروء، باعتباره عملية توليف للصّور اللّغويّة المكتوبة حتّى تغدو صورا حسّية تلوذ في محرابها ذات المتلقّي، لكي تقارن بين النّص القرآني الموجز المعجز وبين النّصوص الأخرى البعيدة عن بؤرة الحدث والقريبة من الملاحق الثانوية المحرّفة.

معظم التّصديرات الاستهلالية الّتي قدّمها الرّوائي تقوم بوظيفة التّعليق على العنوان وشرحه أو تقديم صورة رمزية له، ويعتبر هذا المظهر الكتابي جديدا على الكوني الّذي ألف تعتيم العتبات الافتتاحيّة في أعماله الأولى ، ففي روايته (**يعقوب وأبناؤه**) التي صدرت سنة 2007 اكتفى المؤلّف بالعودة إلى الإنجيل في سفر التّكوين آخذا ما يلي:

((**وأما إسرائيل فأحبّ يوسف أكثر من سائر بنيه لأنّه ابن شيخوخته**)). التكوين(3:37) .[1]

د يكون هذا التّصدير فائضا عن المعنى المطلوب لأنّه لا يعبّر عن حقيقة نص الرّواية الّذي يجسّد الصّراع بين الحكّام والأشقاء حول كرسي السّلطة ، كما أنّه متداول معرفيّا فلا ضرورة للتّذكير بالمعالم الحقيقيّة لقصّة يوسف ((فالنص

[1]- إبراهيم الكوني. يعقوب وأبناؤه . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط1. 2007 .

الموازي بهذا المعنى، يمثّل سياجا أو أفقا يوجّه القراءة ويحدّ من جموح التّأويل.من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محدّدة)).[1]

يلاحظ أنّ صفحات التّصدير تحتل فضاء طباعيا مستقلا فهي خارجة عن المتن بوصفها نصّا يحتاج إلى التأويل ، ولكن ما ضرورة وضعها إذا كانت لا تنتمي إلى الحجم الطّباعي المخصّص لنصّ الرّواية ، قد يكون هذا الإجراء التقني باعثا على إنشاء نص جديد يعطي الكفالة النّصّية للمؤلّف الجديد ، فإبراهيم الكوني باستعماله للاستشهادات المأخوذة عن التوراة والإنجيل يصعّد مهمة القارئ العربي ويجعله أمام الإسقاطات المعتقداتية أي الدينيّة الّتي تبحث لا محالة عن التحريفات الموضوعاتيّة في قصص الأنبياء و المرسلين .

يمكن العودة إلى الكتب الدّينية الأخرى باعتبارها نصوصا أدبية جمالية إذا تعلق الأمر بالتمثيل الرمزي لصورة العنوان داخل متن الحكاية كما جاء في رواية (**نداء ما كان بعيدا**) حيث علّق الكوني على العنوان بجملة تفسّر الماء بالماء بعد جهد جهيد قائلا: ((**بعيد ما كان بعيدا والعميق العميق من يجده**)). سفر الجامعة. [2]

لعلّ خلوّ الرّواية من التّصديرات –عدا هذه الجملة الافتتاحيّة– يجعلها مكتفية ذاتيّا بمعانيها ومعالمها الحكائيّة وكذا حجمها الطّباعي (469 صفحة)، لأنّ المبالغة في رصد الحكم والأقوال تنقل النّص من الحكائية إلى المحاكاة ، لذا يمكن القول إن تجربة الكوني الجديدة اكتملت ونضجت مداركها السّردية فلم يعد ضروريا الاستعانة بأقوال الغير.

---

[1] –نبيل منصر. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة . ص 21 .

[2] – إبراهيم الكوني. نداء ما كان بعيدا. ص7 .

الاكتفاء بسطر واحد من النّصّ الأصلي للتّصدير مع ذكر مؤلفه الحقيقي يجعل منه تصديرا غيريّا محايدا باعثا على التأويل كما جاء أيضا في رواية (**لون اللعنة**):

((**هل أنت عبد ؟أنت ،إذا يستحيل أن تصير صديقا**)).(فريدريك نيتشه . هكذا تكلم زرادشت). [1]

ينتمي هذا الاستشهاد إلى التّصديرات اللّغزية المبهمة الّتي لا تظهر دلالتها إلاّ عند قراءة النّص ويخضع هذا لقدرات القارئ التّأويلية على فك شفرة التمثيل الرمزي للاستعارات غير المباشرة في التّصدير.

إنّ اللعنة الّتي يقصدها المؤلّف من خلال العنوان لعنة اللون الأسود الّتي تطبع بشرة أهالي الصّحراء ، وقد أسّس الكوني هوّيتها في رواياته الأولى وأثّث لها بتصديرات مباشرة لا تحتمل التأويل ، ففي لون اللّعنة اختار العودة إلى نيتشه كون الأقوال الّتي نسبها إلى زرادشت لا تزال غفلا في ثقافتنا القرائية ، فالقول المنسوب إلى هذا الفيلسوف يدعو فيه إلى الحرّية الفكريّة حيث تتنافى الصّداقة مع العبودية كما تتنافى الإنسانيّة مع درجة لون البشرة.

في بعض الحالات يقدّم الكوني هيئة إنجازية صريحة للتصدير فإمّا هي تعليق على العنوان وتوضيح لمراتبه أو تعتيم لصورته وانحراف أجناسي عن دلالاته التركيبية كما في رواية **أنوبيس** إذ يقدّم المؤلف تصديرين متتاليين في صفحتين منفردتين؛الأول يرد شارحا للعنوان مقدما نسبة أنوبيس إلى التّاريخ القديم وقد ورد هذا النّص غفلا دون هوية عن مؤلّفه أو قائله:((**تقول الأسطورة (إيزيس وأزوريس) أنّ أنوبي(أنوبيس) ابن أوزوريس أيضا ،ولكنه الابن غير الشرعي**

[1]- إبراهيم الكوني. لون اللعنة . ص7 .

لأن أوزوريس عاشر نفتيس، قرينة شقيقه " ست "عن طريق الخطأ فأنجب منها أنوبيس الّذي صار الإله الحارس على الموتى في العالم السفلي)).[1]

هذا التصدير يدخل كهامش في الصفحة 66 ويحافظ على شكله ومعناه ليشرح المؤلف لفظة " أنوبي " في لغة الطوارق بأنّها تعني الابن المجهول الأب، أمّا في اللغة المصريّة القديمة فهي تدلّ على ما دلّ عليه التّصدير.

إنّ العلامات الخاصّة بأنوبيس موزّعة على وحدات الرّواية ولكنّ النّصّ المطالب بالكشف عن الشخصية يشي بحضور السّرد الثّقافي الباعث على جماليات التّوظيف الأسطوري للتّراث الإنساني لذلك ((تقدّم الكثير من النّصوص الرّوائية العربية عوالم تخييلية تختلط الأساطير فيها بالسّحر والخرافات والحكايات الشعبية والفكر الأسطوري وسواها من المظاهر الّتي تتضاد مع المألوف ، وتتمرّد عليه، وتدمّره أحيانا ليس بوصفها بدائل للواقع ، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية ، ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية لمعناها المبذول والآلي الّذي يحدّد فعاليات القراءة والتأويل في رقع دلالية ضيّقة)).[2]

الشّخصيّة المتخيّلة في رواية **أنوبيس** تتوقّع مصيرا مجهولا في خلاء الصّحراء كما هو مصير " أنوبّي " الطارقي:

((**كنت أفكّر في حقيقتي كمخلوق مهجور ، في حقيقتي كمخلوق ضائع في حقيقتي كمخلوق قدره ألا يجد لنفسه وطنا ولا أبا ، في حقيقتي اكتشفت أنّها حقيقة كلّ سليل صحراوي لا يجد بدّا من الاعتراف بشقوته لأنّه فقد السّبيل إلى أبوّته ، ويسنّ عرف الانتماء إلى سلالة الأم لأنّه ارتضى بمصيره كـ " أنوبي"**

---

[1]-الكوني. أنوبيس. ص11 .

[2]- نضال الصالح . النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب.سوريا.ط1. 2001. ص149.

قرّرت أن أفرّ يومها من القبيلة ، ومن الصّحراء ، وحتّى من نفسي ، علّني أفلح في التّحرّر من مصيري)).[1]

إنّ رواية أنوبيس تمثّل ميثاقا أجناسيا خالصا لتوظيف الرّموز الأسطورية بدءا من العنوان إلى التّصدير فالحواشي ، إذ لم تخل الرّواية من أساطير التّاريخ الطارقي على غرار "تين هنان"جدّة الطوارق الأسطورية بوصفها ملكة وكاهنة أدّت دور أنوبيس في الأسطورة المصريّة القديمة ، بالإضافة إلى " تانيت" وهي ربّة الحبّ والشّعر: ((**ويروي بعض العقلاء أنّ علامة " تارجا" الّتي شيّعها حكماء البنيان على الجدران لتكون للواحة المجيدة شعارا مثّلت الأضلاع ماهي ،في حقيقتها ، إلا وحي من الرّبّة الأولى " تانيت " أسرّت به لمعشوقتها وكاهنة معبدها " تين هنان "الّتي أوحت به بدورها إلى أرباب المعمار الأرضي**)).[2]

يعتمد الكوني في هذا النّص على التّسلسل التّاريخي للأحداث حتّى يغدو الحكي الميتافيزيقي ردّا على الفضاء التّصديري الافتتاحي الّذي منح أنوبيس شرف العنونة ، ولكنّ باقي التّصديرات الدّاخليّة لا تؤسّس لمملكة أنوبيس بل تظهر كاستشهادات بعيدة عن سياقها السّردي إذ يختار لها المؤلّف عناوين ذاتيّة من إنشائه وعلى شاكلتها يضع تصديرات موافقة للمرحلة الزّمنيّة الّتي يدلّ عليها الجهاز العنواني رمزيا فقط أمّا المتن الحكائي فهو منفصل عن هويتها المعرفية كما يلي:

[1]- إبراهيم الكوني .أنوبيس. ص 66 - 67 .

[2]- المصدر نفسه . ص136-137.

أخبار زمان اللّحد:

((وجبل الرّب الإله آدم ترابا من الأرض ، ونفخ في أنفه نسمة حياة فصار آدم نفسا حيّة)).التكوين (2 :7) .[1]

أخبار زمان الوجد:

((وقال لآدم :لأنّك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشّجرة الّتي أوصيتك قائلا "لا تأكل منها ملعونة الأرض بسببك. بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك ، وشوكا وحسكا تنبت لك ، وتأكل عشب الحقل ، بعرق وجهك تأكل خبزا حتّى تعود إلى الأرض الّتي أخذت منها ، لأنك تراب ، وإلى التراب تعود)). التكوين(17:3).[2]

أخبار زمان المهد:

((ثم اتفت أنا إلى كلّ أعمالي التي عملتها يداي ، وإلى التعب الذي تعبته في عمله ،فإذا الكلّ باطل وقبض الريح ،ولا منفعة تحت الشّمس)). الجامعة(112).[3]

وصايا أنوبيس:

((في كثرة الحكمة كثرة الغم ،والّذي يزيد علما يزيد حزنا)).الجامعة [4]

تفتح هذه التّصديرات باب التأويلات الفكريّة والدّينيّة، أولاها مسألة اختيار المؤلّف للكتاب المقدّس كمصاحب نصّي في جميع أعماله ، قد يكون الهدف منها بعث روح التّفاعل العقائدي مع الآخر، وقد تكون دعوة إلى نوع من التّجنيس الإبلاغي الّذي يدخل ضمن إطار الأدب المقارن باعتبار أنّ الكتاب المقدّس نصّ أدبي وجمالي مثير للدّهشة الحكائية والعجائبية في آن واحد، إذ ينشأ عن هذا الأثر ما يعرف بالمثاقفة المعرفية.

---

[1] – إبراهيم الكوني . أنوبيس.ص13.

[2] –المصدر نفسه.ص69 .

[3] –.المصدر نفسه ص125 .

[4] – المصدر نفسه.ص 209 .

يستمر حضور التّصديرات الاستهلالية في الأعمال الجديدة لإبراهيم الكوني ففي رواية (**البحث عن المكان الضائع**) لا تدلّ التصديرات المقدّمة على مضمون العنوان بل تنفصل عنه لتتحدّث عن متن الرّواية كفضاء تخييلي يشرح قضية الصراع بين الخير والشّر في عالم الصّحراء الكبرى.

يقدّم المؤلّف في البحث عن المكان الضائع أربع تصديرات من جنس واحد صادرة عن القدّيسين **أوغسطين** و**توما الإكويني** إضافة إلى مايكل أنجلو، وقد جاءت التّصديرات بتسلسل هرمي؛ تقدّم تصوّرا للعالم منذ خليقة قابيل ، حيث زرع الشّرّ في قلوب البشر، وظهرت اللذات الدنيوية كحبّ المال والجاه والسّلطة، ولم يعد هناك مكان للخير والأمن والسّلام على وجه الأرض ، كما جاء في تصدير أخذه الكاتب عن القدّيس أوغسطين في حديثه عن ملكوت الرّب قائلا : ((**يشمل كل جيل من الفريقين (جيل شيث وجيل قابيل) على مملكتين مختلفتين : مملكة سماوية يهاجر أهلها في الأرض وأخرى أرضية يتشبث أصحابها باللذّات الدنيوية**)).[1]

لم يشتغل هذا التّصدير بالتعليق على العنوان ولا بعرض موضوع الرّواية بل قدّم أهمّ المراحل التّاريخية المقترنة ببدء الخليقة والظروف العقائدية الملتبسة بذلك عند المفكرين الغربيين أمثال **أوغسطين**.

يلي هذا التصدير نص مواز له لكنّه ينحرف عنه في الدّلالة المباشرة على متن الرّواية ، حيث يقدّم معلومات تساعد المتلقّي على استقبال العمل المنجز من طرف الرّوائي، وإذا اعتبرنا التّصدير الأول بؤرة ، فإنّ النّصّ الثاني ملحق له يقدّم تفاصيل إضافية عن قمّة الصّراع بين الخير والشّر يقدّمها **أوغسطين** ذاته:((**لم**

[1]-إبراهيم الكوني. البحث عن المكان الضائع. ص 5 .

يكن الله الخير في أعلى مراتب الخير، يسمح بأيّ حال أن يجد للشّر في أفعاله مكانا، لو لم يكن قادرا على تحويل الشّر خيرا)).[1]

((**الرّحمة الإلهية الواسعة قضت بوجود الشّر لا لشيء إلا لتحوله إلى خير**)).**القديس توما الإكويني.**[2]

((**لا أعلم أي الأمرين أفضل: شرّ يجلب خيرا أم خير يجلب شرّا**)).**ميكيل أنجلو**[3]

إنّ إيمان الكوني بموضوع هذه الحكم هو ما جعله يقدّمها في صدر أعماله ولعلّه استفاد من التّجربة العالمية في إنجاز مدوّنات فكرية على غرار كتابيه (نصوص الخلق) و(النّاموس) حيث أسّس فيهما لقضايا إنسانية معروفة ولكنّ التّعليق عنها هو الأمر الصّعب.

تعبّر التّصديرات الاستهلالية الّتي قدّمها الكوني في رواياته مؤخّرا عن وجهة نظر موحّدة تتعلّق بالأخذ من مصادر تختلف عن المصادر العربية وهي دعوة للبحث والتّحليل وكذا فتح باب المثاقفة مع الأمم الأخرى، ولئن كان هذا هدفا ظاهريا لهذه التّصديرات فإنّها تشتغل كبدايات حكائية خارجة عن المتن الرّوائي لكنّها تضيف إليه معان إيحائية بوصفها حلقة وصل بين النّص المحكي والنّص المنجز سلفا، فهي تنقل حقول دلالة العنوان والمتن من الغموض والإبهام إلى الإضاءة ، لذلك ((تأتي أهمية البداية أو الجملة العتبة ، من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة، وبين المتلقي من جهة ثانية، وعبرها يتمّ تحديد العديد من المنطلقات الأولية الّتي تهم الجنس الأدبي وإفضاءاته)).[4]

---

[1]-إبراهيم الكوني. البحث عن المكان الضائع. ص 5.

[2].المصدر نفسه .ص ن .

[3]-المصدر نفسه.ص ن .

[4]-شعيب حليفي. هوية العلامات.ص91 .

4-2 التصدير الداخلي:

إنّ الاشتغال على تكثيف التّصديرات داخل وحدات الرّواية يسير وفقا لمنطق الحكي الّذي يعقده المؤلّف مع العناوين الدّاخلية للمبنى السّردي ، فكل عنوان يؤسّس مع النّص المصاحب له فضاء دلاليا له علاماته الفاعلة داخل الصّفحة الطّباعية المخصّصة له، وبذلك يشكّل العنوان مع التّصدير الدّاخلي نصّا قصيرا جدّا، يشبه في عملياته التّفاعلية ما يعرف بالقصيدة الومضة.

التّصدير الدّاخلي لا يأتي في أعمال الكوني غفلا بل يظهر في ثنايا العنوان الدّاخلي فهو نصّ مواز له بامتياز ومنه تتحدّد إنتاجية المبنى الحكائي كونه ذات مقصدية جمالية في الغالب لأنّ القوّة التّداولية لموضوعة التّصدير الدّاخلي تجعل منه نصّا غيريا فاعلا من حيث انفصاله عن العنوان الرّئيسي للرواية واختصاصه بالتّعليق على الوحدة السّردية المنجزة حوله.

تظهر آثار التّصديرات الدّاخلية بجلاء في أعمال إبراهيم الكوني المنشورة قبل سنة2000 ، ففي رواية (**واو الصغرى**) تتوزّع الأقوال المأثورة على مدى أربع عشرة وحدة ولكلّ تصدير دلالة سيميائية على كينونة العالم بأسره، أمّا العناوين فهي دالة على عالم الطّوارق لذلك يشكّل هذا الاختلاف المعنوي بين العالمين نسقا جديدا للكتابة الثقافية الّتي تؤثث لعالم الصّحراء المتقشّفة مواده بالاعتماد على مدوّنة الفكر العالمي.

كما أنّ كثرة التّصديرات الداخلية وتنوعها تشي بحضور ثقافات ومعارف إنسانية مختلفة في ذاكرة إبراهيم الكوني تجعل منه يكثّف حضور المطالع الذهنية الّتي تدفع المتلقّي إلى تجاوز العتبات والسقوط في حضرة المقام السّردي.

رواية (واو الصغرى) تتحدّث عن الفردوس الموجود وليس الفردوس المفقود الذي لا توجد له حقيقة ولا أبعاد ظاهراتية واضحة ، فالكوني يبتعد عن الميتافيزيقيا ويقترب من عالم الصّحراء الصّوفي العجائبي، ففي العتبة الأولى للرواية يضع

المؤلف عنوانا دالاّ على علامة بارزة في الصّحراء تتعلق بضرورة النظر إلى" **أهل السّماء**" ويشرحها بتصدير غيري عن **بليز باسكال** في كتابه الأفكار ((**كيف ألا تقول أنّ السّماء والطير برهان على وجود الله**)).[1]

قد يتساءل القارئ عن عودة الكوني إلى الذخيرة الفكرية الغربية رغم غنى المدوّنة العربية بما هو أحسن، والجواب أن العتبات بوصفها خطابا افتتاحيا تحقّق الوظيفة الانتباهية الّتي تعمل على إغراء المتلقّي ، لذلك يختار المؤلف أسماء لامعة في الفكر الغربي ليزيّن بها واجهة البدايات السّردية ، فيكون القارئ في حالة اكتشاف للأعلام وأقوالها ، وأهمّ الأسماء الّتي استعان بها الكوني في روايته (واو الصغرى) :(وليام فولكنر ، آرثور شوبنهاور ، فيكرام سيث ، كارل غوستاف يونغ ، سورن كيركيغور، تشوان تسي ، كونفوشيوس ، هوان تسي، ريغفيدا فرجيل).

كلّ علم من هذه الأسماء يؤسّس بمقولته لعتبة ثقافية تخضع لمراتب القرّاء المعرفية ودرجة حنكتهم في التّعامل مع التّراث الإنساني بشكل عام ، لذلك فالتّصديرات الداخلية المقدّمة تمثّل حشوا طباعيا يكسر رتابة السّرد ، ويضاعف حجم الرّواية لا غير.

المبالغة في تقديم التّصديرات الداخلية تحوّل الرّواية إلى تجميع مقولاتي يشبه الملاحم الكلامية الّتي تهتم بالعجائبي والمثير للدّهشة ، والأمر ينطبق على رواية " **مراثي أوليس** (**المريد**) " إذ قدّم فيها المؤلّف أربعة وعشرين تصديرا يفصل كلّ واحد عن الآخر عشر صفحات أو أقل من المتن الحكائي وهذا ما يفسّر النّزوع التّجريدي عند إبراهيم الكوني في الانطلاق نحو متاهة الأسئلة التي تفتح باب التأويلات الفكرية و الابتعاد عن التّكثيف السّردي.

---

[1]- إبراهيم الكوني. واو الصغرى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان. ط2. 1999. ص 5 .

الفصل الثالث

طرائق الحكي عند إبراهيم الكوني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

طرائق الحكي عند إبراهيم الكوني:

إنّ الكتابة الروائية عند إبراهيم الكوني ضرب من السردية الفاعلة التي تنطلق نحو المدى الخفيّ حيث المكان الأسطوري ،إنها تعمل على بعث رموز الطوارق داخل فضاء تخييلي يستمد من الصحراء أسرار الغموض.

فنون الحكاية تظهر من حيث اندلاق لغة إبراهيم الكوني نحو التّسريد المكثف فتظهر صورة الفارس اللغوي الّذي يأبى أن يغمد قلمه في وجه البياض الطباعي إنّه يشقّ خلاء الصحراء معلنا:

((**في هذه المتاهة القاسية يولد الفنّ .**

في هذه المفازة المميتة تنبثق الحاجة إلى اللّحون.

في هذا البرّ الفاجع يستقيم الصراط للكلم المجيد الّذي سمّته لغة الأجيال أشعارا)).[1]

إنّ تجاوز عدد منجزات الكوني الروائية عتبة الستين عملا (60) دال على مخزون حكائي لا ينفذ بسهولة يستطلع أخبار الصحراء الكبرى، يحترف المشي على خطى شهرزاد ويمتهن حرفة السرد الألفليلي.

إنّ فوز إبراهيم الكوني بجوائز عالمية وعربية أثقل مسؤوليته تجاه مقصدية اللغة العربيةِ المعاصرة في زمن الإنترنت، حيث أصبح أهلها يميلون إلى النصوص الموجزة ، ومع توسّع الشبكة البحثيّة الآهلة والطّافحة بالمعلومات تغيّر مستوى القارئ واعتلّت قدرات التّلقّي لديه لذلك لم يعد كفؤا للتّواصل مع حجم طباعيّ يبلغ الثلاث مئة صفحة من الحجم المتوسّط لكاتب موغل في غياهب الأساطير والصّحاري كإبراهيم الكوني ، لذلك فمهمّة الكاتب مصيريّة في تحقيق وجوده.

[1] – إبراهيم الكوني . صحرائي الكبرى .ص28.

لم يتفاجأ الكوني – في حوار مع قناة تلفزيونيّة– من عزوف القرّاء الجدد عن متابعة رصيده الرّوائي ، إذ يعود ذلك حسب رأيه إلى ضعف الممارسة القرائية في العالم العربي المعاصر الذي يفتقد أهله لذّة البحث عن أصول حضارته بين نفحات الورق.

لقد زاد النشر الإلكتروني حدّة التّنائي عن الممارسة الفعليّة للقراءة الكلاسيكيّة الّتي تأخذ نصيبا أوفر من جهد المتلقّي في متابعة كثافة الخطابات المسرودة وطرائق الحكي المطولة حيث يغزو السّواد الطّباعي الصفحات الورقية الّتي تختفي فيها الألوان والصّور والحركات البصريّة عكس ما يحدث على الصفحات الإلكترونية .

إذا كانت اللغة الرّاهنة لغة بصريّة تستعير من السيمياء الكثير من العلامات كالأيقونات والمؤشّرات الموضوعة على صفحة الكتاب الالكتروني، فإنّ إبراهيم الكوني لا يزال يؤمن بقيمة الكتاب الورقي كون العلامات اللغويّة أكثر دلالة وإيحاء من العلامة غير اللغوية، لأنّها أقرب إلى الوجود الحقيقي للإنسان الّذي اشتقّ اسمه من اللّسان ، لذلك ((يقوم السرد في عدد كبير من روايات إبراهيم الكوني بدمج نبذ متناثرة من الأخبار والوقائع والحكايات الأسطورية والخرافية وجملة من المأثورات الشفوية القبلية أو الدينية في الصّحراء ، فثمّة تركيب متعدّد لكلّ شيء)).[1]

إنّ وظيفة اللغة في الخطاب التّخييلي عند الكوني وظيفة جماليّة صرفة فالرّوائيّ غير مكلّف بتدبيج قوانين العالم، بل هو يروي ويعبّر عمّا لا يستطيع العالم قوله ، لذلك فمعظم النّصوص تأخذ طابعا غرائبيّا لا يشفّ عن حقيقة الحياة

(1)– عبد الله إبراهيم . موسوعة السرد العربي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . لبنان . ط1. 2005. ص 567 .

الصحراويّة بقدر ما يمزج بين مظاهر النّموذج الأسطوري للحكاية وتجلّي أبعادها داخل المتن المكتوب.

1- التكثيف السردي :

دأب إبراهيم الكوني في أعماله الأولى على تسريد الوقائع أي تقديمها في صيغة حكي خالص وهي الصيغة الكلاسيكية التي توحي بهيمنة صوت السارد كونه العليم بكل ما يتم داخل المسار الحكائي بدءا بوصف الأحداث إلى الإحاطة بما يدور في ضمائر الشخصيات ، هذا ما يجعل معرفة الوقائع المسرودة على المتلقي الضمني للخطاب ملكا للسارد وحده بوصفه مؤلفا ضمنيا للنص المكتوب من طرف المؤلف الحقيقي للعمل الروائي .

إنّ هيمنة صيغة المحكي المسرود على حساب المحكي المعروض –الذي يتضمن عرض أقوال الشخصيات –يجعل إبراهيم الكوني اتباعيا في أولى أعماله لأنّه اختار صيغة الصوت الأحادي الذي يتحدّث فيه بضمير الغائب بصيغة الماضي وهي ((الصيغة الغالبة عندما يكون المتلفظ هو السارد العليم (...) حيث يتوارى المؤلف فيأتي صوته منصهرا بصوت السارد)).[1]

انتماء النص إلى مدونة الصحراء الكبرى المتميزة بشساعة الفضاء الجغرافي كان سببا في طغيان صيغة السرد المكثف على صيغة الحوار بين الشخصيات لأنّ وصف الفضاء الخارجي يتطلب تحجيما سرديا يتفق مع طبيعة المكان الصحراوي الباعث على التخييل والتدليل البلاغي ، لذلك أخذ الوصف الجمالي للمكان حجما طباعيا معتبرا منح إبراهيم الكوني لقب كاتب الصحراء بامتياز فهو الذي أفرد جميع أعماله لنثر عالم الطوارق.

(1)-عبد الحميد عقار .الرواية المغاربية " تحولات اللغة والخطاب" شركة النشر والتوزيع المدارس . الدار البيضاء. المغرب.ط1.2000 –ص 36.

سنعرض في هذا المقام مستويات التكثيف السردي في رباعية **الخسوف** بوصفها نموذجا سرديا مهما يظهر فيه حكي الأحداث بصورة فاعلة ، إذ تعدّ هذه الرواية المنشورة سنة 1991 من أهم الأعمال التي أسّست لظاهرة التحجيم الطباعي عند الكوني ، فانتشار حكي الوقائع على مدى أربعة أجزاء من حجم ثلاث مائة صفحة لكل جزء ، يقدّم صورة مثلى عن تأثر المنجز الروائي للكوني بطرائق الحكي الكلاسيكية التي تهتم بالوصف والتسلسل الزمني التراتبي للأحداث.

يقدّم الروائي نص **الخسوف** في أربعة أجزاء تعدّ مزيجا بين السيرة الذاتية للشيخ **غوما** زعيم قبيلة **أمنغاستن** وبين سيرة القبيلة نفسها ، يمتزج فيها الواقعي بالأسطوري وتنقسم موضوعات الرباعية إلى :

الجزء الأول (**البئر**) : جفاف البئر دفع القبيلة إلى هجر المكان والبحث عن مرابع الماء في الواحات .

الجزء الثاني (**الواحة**) : استقرار أهل القبيلة بالواحة مع حنينهم إلى حياة المفازات الكبرى لأنّها تمنحهم سعادة الحرية .

الجزء الثالث (**أخبار الطوفان الثاني**) : ينفجر النبع الذي أقامته إحدى الشركات الأجنبية فيأتي على الواحة لذلك يقرر **غوما** ترحيل قبيلته إلى خلاء الصحراء .

الجزء الرابع (**نداء الوقواق**) : ينتفض شباب القبيلة ضد الحكم الإيطالي للبلاد ويساندهم الشيخ **غوما** على ذلك ولكنّ الموت يختطف الزعيم التاريخي إعلانا عن نهاية الرواية .

يلاحظ من خلال هذه العناصر البنائية لنص رواية **الخسوف** وضوح معالمها وثباتها في كل جزء من الرباعية لذلك ((يتميّز عمل إبراهيم الكوني الروائي بقيامه على عدد من العناصر المحدودة ، على عالم الصحراء بما فيه من ندرة و امتداد

و قسوة وانفتاح على جوهر الكون والوجود . وتدور معظم رواياته على جوهر العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية و موجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد)) .[1]

ينطلق الروائي في عرض وقائع رباعية **الخسوف** بدءا بشرح عتبة العنوان في مفتتح الجزء الأول منها المعنون بالبئر، و تعدّ هذه الإضاءة بداية فنية مهمة تعمل على إسقاط محور العلامات اللسانية للفظة الخسوف على محور العلامات السيميائية الدّالة على إعلان حدوث خسوف القمر كنذير شؤم على القبيلة التي تشهد بعد ذلك عددا من المصائب أهمها جفاف البئر بعدما كان رمزا للحياة والاستقرار بالمفازات الكبرى .

تمارس الصحراء الواسعة نفوذها في الأعمال الأولى لإبراهيم الكوني ، حتّى أصبحت عناصرها المحدودة مكررة في جميع الأعمال إذ لا يمكن الاستغناء عن الرّمل وريح القبلي وثمرة الترفاس في شرح تفاصيل المسرح الجغرافي الماثل منذ آلاف السنين ، كما أنّ الكوني ((لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق فليس ذلك من شأن الإبداع إنّما تقصّد أن يختلق بالسّرد عالما جديدا)).[2]

الجزء الأول من رباعية **الخسوف** يؤسس لمفهوم جبروت الطبيعة الصحراوية التي تحكم بالأسر على من يخالف نواميسها الوضعية حسب الرواية الطارقية القديمة التي تؤمن بأنّ لعنة الكواكب على الآلهة **تانس** هي سبب الشقاء الذي أصاب قبيلة الشيخ **غوما** عقب نضوب البئر، فنفاذ الماء يدعو إلى الرّحيل عن المكان الحميمي الذي ألفته القلوب والأعين .

يجمع إبراهيم الكوني في رواية **البئر** بين الحقيقة والخيال الجمعي ، فقدر المكان أن تستولي عليه عناصر الخرافة الطبيعية وتحوّله إلى حلبة صراع ، إذ

---

(1)-فخري صالح . أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2000 . ص 131.

(2)- عبد الله إبراهيم . موسوعة السرد العربي. ص568 .

تقول الأسطورة المذكورة في ثنايا النص الروائي أنّ **تانس** انتقمت من الصحراء لمّا فجّرت النبع الذي روى عظام أخيها أطلانتس.

ولمّا كانت تانس حبيبة القمر تآمرت الكواكب عليها فغمرت إمبراطورية أطلانطيدا بالغبار ، وأبادت حضارتها الخرافية فتحولت الأرض إلى صحراء.

بقي البئر تحت رعاية القمر ، ولكنّه كان ينضب عند الخسوف وهذا ما أدّى في آخر الأمر بقبيلة الشيخ **غوما** إلى هجرة المكان لذلك يحمل الجزء الأول من رباعية **الخسوف** علامة البئر ، إذ تنطلق الأحداث من هذا المكان الأسطوري الذي ينضب بعد حادثة خسوف القمر.

يعود السارد إلى أحداث ماضية تتعلق بمغامرات **أماستان** أخ زعيم القبيلة الشيخ **غوما** ، هذا الفتى الذي يعارض أعراف القبيلة ويتزوج فتاة من غير قبيلته فيتعرض للنفي من بني جلدته . يتعاون أماستان مع الفرنسيين ويساعدهم على محاولة احتلال **غات** ولكنّ مقاومة الشيخ **غوما** ترد هجوماتهم وتنتصر عليهم.

يعذّب **غوما** شقيقه **أماستان** بعد أن يزحف بجسده رمال الصحراء ويطوف به بين الأهالي عاريا مقيدا إلى ذيل جمل جزاء كل ما فعله ضد أعراف قبيلته.

يلجأ **أماستان** إلى المراعي ويعتزل الناس إلى أن يتعرّف على **باتا** ويقرّر الزواج بها. ولكنّ **باتا** لها عهد بخيانة الرّجال فتترك أماستان وتتزوج بـ **أخنوخن**.

ينتحر **أماستان** من هول الصّدمة وهناك يحدث خسوف للقمر ويصاب **أخنوخن** بنوبة جنون . لذلك يقيم الأهالي حفلا لتخليصه من هذا الوجد.

ينتحر **أخنوخن** عند البئر لأنّ باتا تركته وطلبت الزواج من **آيس**، لذلك يقوم الشيخ غوما بطردها من القبيلة لأنّها راودت حفيده .

تحلّ المصائب على القبيلة بعد نضوب البئر لذلك يأمر غوما الأهالي بالرّحيل عن الصحراء الكبرى والاستقرار بالواحة.

1-1 الحكي السيري :

تبدأ الرواية باستذكار يعلن فيه السارد عن موت **أماستان** أخ الشيخ **غوما** زعيم القبيلة و يقرن هذا الحدث بخسوف مفاجئ للقمر ، وتبدأ أحداث الرواية كما يلي :

((**البارحة مات آماستان**

وجد منتحرا في بيته في ذروة التظاهرة التي أقامها الأهالي. في تلك الليلة. لطرد الأرواح الشريرة عن وجه القمر عندما اكتسحه خسوف مفاجئ.

تجمعت النساء عند البئر العتيق بمجرد أن أشيع الخبر)).[1]

الجملة الافتتاحية للرواية تعلن عن موت أحد أبطالها وهذا الأمر مخالف للأعراف السردية الكلاسيكية التي تحافظ على أعمدتها البنائية ولا تقوم بهدمها حتى تنتهي القصة ، غير أن موت **آماستان** يرتبط بفأل سوء على القبيلة ولكنّه يتعلّق ببداية مضيئة لعالم القصّة ، فهي بالنسبة للسارد تعدّ كمفتتح للقضايا الخلافية التي سيدور حولها الحكي المتمثل في هجرة القبيلة عن أرضها الأم – الصحراء الكبرى– حيث البحث عن الماء بعد نضوب البئر الأسطورية.

تعدّ هذه الإضاءة الافتتاحية ضربا من التجريب الروائي الذي تعرفه الرواية المغاربية مؤخرا من حيث المبنى والشكل ، لذلك فإنّ ((التجريب وتكسير الخطية وأحادية الصوت والخطاب يمس اللغة والشكل الروائيين على السواء ، فيطبعهما بالتجديد والتنوع ، وبالتوالد والتشذّر وبتلاشي الحدود بين الأجناس ، وتعدد الدلالات والرؤى المحتملة ، وتحل لذلك " مغامرة الكتابة" محل "كتابة المغامرة "))[2].

([1])- إبراهيم الكوني. الخسوف (البئر). ص9.

([2])عبد المجيد عقار. الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب). شركة النشر والتوزيع المدارس . الدار البيضاء .المغرب.ط1 .2000. ص 26.

يعود السارد بعد تبئير حادثة موت **آماستان** ووضعها في رأس الصفحة الأولى لنص الجزء الأول من الخسوف، إنّها تظهر في مختتم الرواية كحدث فاعل نشأ من توالي تقنيات الاسترجاع والمشاهد الحوارية التي كانت تجمع **آماستان** مع أفراد قبيلته التي هجرها بسبب رفض أخيه " **غوما**" التعامل معه.

يظهر **آماستان** كشخصية مبأّرة في ثلاثين وحدة سردية مقابل ثمانية وثلاثين مشهدا حكائيا ينظم سير تفاصيل الرواية وبالتالي فإنّ المفتتح الذي قدّمه السارد في بداية النص لا يهتم بتأطير شخصية **آماستان** وحده بل إنه بمثابة نص مركزي تأطيري يقدم فيه السارد أسماء الشخصيات الفاعلة (أخنوخن- آيس- الشيخ غوما- قبائل أمنغاستن- قبيلة كيل آبادا- تارات- أهل القبيلة من نساء وأطفال ورجال يتحلّقون حول البئر).

كما تمّ خلال المفتتح السردي ذكر أهم الأمكنة التي تدور فيها وقائع المحكي الصحراوي :(البئر العتيق- المخيم- العوينات- غات- غدامس- المراعي الخصبة...).

يمكن اعتماد المفتتح كبداية فنية ناجحة لرواية الخسوف إذ كشف الروائي بداخله عن سرّ العنونة ، إضافة إلى تبئير ووصف ملحق العنوان المتمثل في البئر بوصفه فضاء أسطوريا تاريخيا تنطلق منه جدليات عدة (البقاء/ الفناء) (الماء /الجفاف) ،(الاستقرار / الرحيل)، (الخصب / القحط) .

وإذا كان الروائي إبراهيم الكوني مختلفا عن أقرانه الكتّاب من حيث تسليم مفاتيح النص إلى القارئ منذ الوهلة القرائية الأولى فلأنّه على يقين بأنّ المادة الحكائية التي تلي المفتتح السردي ستكون أكثر إثارة وفاعلية ، لذا يمكن اعتبار التبئير الحدثي البدئي نصّا تأسيسيا لأنماط من العلاقات والرؤى تفرزها طبيعة السرد الصحراوي فيما بعد ، لذلك فالشكل له ((معنى الطريقة التي تقدّم بها

القصّة المحكية في الرواية إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدّم القصّة للمروي له)).[1]

يبني السارد على الجملة الافتتاحية " البارحة مات آماستان" كافة القضايا السردية اللاحقة حول هذه الشخصية والتي تأتي في شكل استذكارات تتلاحق مع جميع الوحدات حتى تصل إلى خاتمة الرواية ويمكن تلخيصها في النقاط الآتية :

-آماستان الأخ الأصغر للشيخ غوما من أبيه ، اعتزل الدنيا عندما جرجره غوما خلف جمل نكالا بتحالفه مع الفرنسيين.

-قبل ذلك بسنوات أحبّ آماستان فتاة تدعى تارات من قبيلة كيل أبادا حيث كان يتفقّد إبله بمراعي هذه القبيلة ، تعرّف إلى أهلها وطلب منه الزواج بها ولكنّ أخاه غوما رفض ذلك.

-خرج آماستان ثائرا على القبيلة ، لجأ إلى الصحراء ، هام في الخلاء ، يصطاد الغزلان ويتغدّى على الكلأ حتّى أشرف على جانت والهوقار.

- بعد سبعة أشهر من الغياب استولى آماستان على قافلة تجارية للفوغاس فقتل وأسر رجالها.

-وصل الخبر إلى الشيخ غوما فثارت ثائرته بعد أن سمع بغارة أخيه آماستان على قبيلة كيل أبادا لاختطاف الفتاة.

-تورط آماستان مع حلف الفرنسيين لاحتلال مناطق من الصحراء.

-آماستان يتجوّل في صحراء كيل أبادا ليتفقد قبر محبوبته المنتحرة ثم يعود ليطلب الزواج من الزنجية باتا.

-آماستان ينهي حياته بطلقة نار لأنّ باتا طلبت منه الطلاق لأجل زواجها من أخنوخن.

---

[1]- حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي . ص46.

إنّ رصد هذه المحطات المهمة في حياة **آماستان** داخل المحكي يجعل الراوي يختزل مجموعة من الطبائع البشرية المنتشرة في مختلف القصص البطولية التي عرفها التاريخ ولعلّ أشهرها نموذج الصعلكة في القبائل العربية الجاهلية التي يتزعمها امرؤ القيس مع ليلاه وكذا عنترة بن شداد مع عبلة ، ولكنّ الأوصاف التي يختارها إبراهيم الكوني لنموذج آماستان تتفق مع طبيعة الإنسان الطارقي الذي يعيش في صحراء المغرب العربي ، هذه الصحراء المتقشّفة البائسة التي تبحث عن تاريخ في مدونات الشعراء والروائيين .

يحقق تردد ذكر شخصية **آماستان** تواترا استثنائيا في الجزء الأول من الخسوف فسبب موته يتعلق مباشرة بالعنوان كما أنّه يسم الجزء الأول من الرباعية بطابع الحكي السيرغيري الذي استدعى فيه السارد التاريخ والأسطورة والعادات الطارقية والتصوف والوجد لبناء نموذج إنساني مكافح يصارع قسوة الطبيعة الصحراوية. .

1-2-الحكي الخالص :

يأخذ الجزء الثاني من رباعية الخسوف صفات مكانية بدءا بعنوانه (الواحة) إلى تفاصيل الكتابة الطباعية التي قسّم من خلالها إبراهيم الكوني عمله إلى خمس وحدات:(الخروج ، العرّاف ، العقارب ، الخلاص الأول، الخلاص الثاني).

تمثّل وحدة **الخروج** نصّا لاحقا للجزء الأول المتعلّق بنضوب البئر وخروج القبيلة من معقلها الصّحراوي الأول ، إذ إنّ القبيلة تستقرّ بالواحة مرغمة ، وهي تواجه في ذلك خطرين كبيرين متمثلين في **باتا** المرأة التي وقع في غرامها شباب القبيلة ، والطبيعة القاسية التي أعلنت حربا على الأهالي .

الجزء الثاني من الخسوف يحمل عنوان **الواحة،** وفيه تهاجر القبيلة من أرض الصحراء الكبرى إلى الواحة حيث يواجه **غوما** خطر نزوح الشباب إلى المدينة أو

إلى الواحات الأخرى . لذلك يقوم **غوما** بشراء مزرعة عبد الجليل الجاروف قصد فلاحتها ويقوم الأهالي بتغيير الخيم واستبدالها بالأكواخ.

تهبّ على الواحة موجة حرّ شديدة فيصاب الناس بالعياء الشديد وتصاب الحيوانات بالمرض ، فيقوم **العرّاف مهمّدو** بإعداد وصفة سحرية لدفع موجة الحرّ .

ينكر **غوما** صنيع **مهمّدو** الذي قام بنبش قبر طفل ونزع أظافره لإتمام الوصفة ويحذّر الأهالي من عصف ريح شديدة لا تبقي ولا تذر، ثمّ تأتي عاصفة هوجاء على القبيلة وتستمرّ سبعة أيّام وسبع ليال فيحلّ الخراب بالواحة إثر العاصفة كما تحلّ بها نكبة أخرى تتمثل في هجمة العقارب . وبعد ستة أيام يطلب **غوما** من الأهالي حرق الأكواخ والتخلّص من الآثام، كما يدعوهم للعودة إلى أرض الصحراء الكبرى هروبا من المرض والأوبئة التي أصابت الناس في الواحة.

إنّ غلبة حكي الأحداث في الجزء الثاني من الرباعية يضاعف كميّة الإخبار السردي من خلال ذكر تفاصيل حكايات نامية جدّا ، تعمل على تحجيم مستوى التضمين القصصي الخارج عن عمود الحكاية الأصل ، وكلّ هذه الإضافات السردية لا تعمل على تأطير الحدث الرئيسي الخاص بظروف الحياة داخل الواحة ولكنّها تشكّل مجموعة من الاسترجاعات غير المتجانسة مع الخطاب الوصفي.

يظهر هذا التكثيف السردي في الوحدة القائمة على الإحاطة بسرد تفاصيل حياة العرّاف مهمّدو الذي يزوره الشيخ غوما في كهفه فيتناوبان على سرد قصص عديدة منها مايلي :

- غوما يحكي لمهمّدو قصّته مع الكلاب منذ طفولته.
- غوما يسرد قصّة ثانية عن كلب غيّر مجرى حياته عندما توجّه لخطبة فتاة من أوراغن. هاجمه ذلك الكلب الشّرس وأطاح به أمام أعين القبيلة.

– مهمّدو يحكي لغوما عن قصّة عشيق قتل عشيقته خطأ بسهم.

– سرد حكايات حول إقامة مهمّدو في المغارة.

– سرد قصص عن محاولات غوما الهجرة إلى مدن الشّمال لطلب المعرفة ولولا تدخّل مهمّدو بسلاحه القديم " السحر " لرحل غوما عن الصّحراء.

– سرد حكايات تاريخية عن المغارة التي يسكنها مهمّدو.

– سرد حكاية تتلمذ مهمّدو على يد المعلّم القادم من بلاد شنقيط.

– سرد قصص عن السّعادي بك الذي احتلّ الواحة.

– حكايات عن المعلّم الشّنقيطي بخصوص حمارته البيضاء وقدرته على السّحر وشهيّته للطعام.

– مهمّدو يروي لغوما تفاصيل تلك الرّحلة المثيرة إلى بئر العطشان التي رافق فيها المعلّم الشنقيطي.

– سرد حكاية سجن المعلّم الشنقيطي على يد القائمقام مع تواطؤ الشيخ عاشور الجاروف ، القصّة وجدت في مخطوط بالجامع.

– سرد حكايات مختلفة عن الحكم الطاغي لسعادي بك بعد وفاة القائمقام.

مهمّدو يسرد قصّة معلّمه الثاني أناسباغور الذي يتميّز بقوّة سحريّة وروحيّة عجيبة. دام سرد هذه القصص مجتمعة خمسين صفحة من السّرد الخالص وجاءت مروية على لسان (الراوي/ الشخصية) المتمثل في مهمّدو بوصفه مؤطّر الخطاب العجائبي الذي تتشابه وقائعه مع حكايات ألف ليلة وليلة من حيث طريقة الانتقال والتجاوز اللغوي من حكاية لأخرى مع وجود مروي له متمثلا في الشيخ غوما.

إنّ تقديم القصص على لسان مهمّدو يوكل إلى السارد الذي يعمل على تداول المواقف المثيرة في حياة هذه الشخصية من خلال تبئير الحكايات الخاصّة بالسّحر والشّعودة والأعمال الخوارقية التي تتصل بالجن وأهل الخفاء ،وتأتي صيغة الخطاب كما يلي :

((**هكذا روى مهمدو قصة الاستيلاء على الذهب الذي لم يطل الاحتفاظ به على أي حال. ويبدو أنّ الشنقيطي كان حكيما عندما قال إن الذهب يعود إلى أصحابه الحقيقيين (ويقصد الجنّ طبعا) طال الزمن أم قصر**)).[1]

يلجأ السارد أحيانا إلى صيغة الخطاب المنقول المباشر بنقل صيغة الحكي الخالص بحرفيته وذلك باستعمال الأقواس ليوحي للقارئ بصحة الأقوال المنقولة:

((**روى مهمدو للشيخ غوما تفاصيل تلك الرحلة المثيرة إلى بئر العطشان التي رافق فيها المعلّم فتحدث قائلا:" قضينا ليلتنا بسلام على مشارف ذلك البئر المهجور الذي غمرته موجات الرّمال. في جانب البئر الغربي تنتصب ربوة صغيرة مغطاة بالأحجار والصّخور**")).[2]

تجمع معظم الدراسات على أنّ ((الراوي ليس هو المؤلف، إنّ الراوي هو المرسل المتخيل للخطاب إلى المرسل إليه المتخيل أيضًا، ويتم تخيل الراوي والمروي له معا بمجرد التلفظ بأول كلمة ممّا سيغدو خطابا روائيا بمجرد كتابتها في اتجاه إبداع نص روائي))[3].

يضطلع الراوي –عادة– في القص الكلاسيكي بتقديم جلّ الوقائع دون حاجته إلى مساعدة إحدى الشخصيات، وهذه رؤية مركزية تلتهم كل الوجهات والآراء

([1])– إبراهيم الكوني. الخسوف (الواحة) . ص97 / 98 .

([2])– إبراهيم الكوني. الخسوف (الواحة). ص 93.

([3]) –محمد سويرتي. النقد البنيوي و النص الروائي (الزمن– الفضاء– السرد). ص116.

يحدث مثل هذا الموقف في الروايات ذات البعد المضموني لا التقني، في حين قد يشارك الراوي في القص، فتنشأ بينه وبين الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة علاقات متباينة، حسب موقعه في السرد، وبعد المسافة التي تفصله عن الكلام المروي، إن هذا التداخل والاحتكاك بصلب المتن الحكائي لا يمنع الراوي من التزامه بالحيادية، وهو وضع سلبي يجعل الراوي في موقع خارجي عن الحكي لا تتعدى وظيفته نقل الأحداث وتوظيفها لا غير.

يستمرّ حضور صيغ الحكي الخالص في جميع الوحدات السردية التي تتعلّق بوصف مظاهر الحياة الجديدة في الواحة ، وهذا الفعل يمنح السارد قدرا من الحرّية الإبلاغية في توظيف مكونات الفضاء الجغرافي المادي للصحراء كونه صورة مكرّرة في أعمال إبراهيم الكوني.

يؤثّر السرد المتلاحق على كثافة السواد الطّباعي داخل الصفحة الواحدة ، ممّا يدلّ على وجود صوت أحادي يبئّر الأحداث ويختزل وصف انطباعات الشخصيات حسب وظائف التنسيق التي يمنحها إيّاه مجرى الحكي الخالص ، ففي تتبع حركات الشيخ غوما ما يثبت ذلك:

((**لم يكن مزاجه في حالة تسمح له بأن يتبادل الحديث مع أحد فتحاشى أكواخ القبيلة لكي لا يعترضه آهر أو خليل ، فانحرف يمينا بمحاذاة غابات النخيل مقرّرا أن يتجاوز الأكواخ باللّف شرقا ليسلك طريقا صغيرا يصعد إلى المغارة من تلك الجهة**)).[1]

1-3 – الحكي الوصفي:

إنّ تسريد الأوصاف في الجزء الثالث من رباعية الخسوف المعنون بـ **أخبار الطوفان الثاني** عمل تقني يضيف إلى المسار الحكائي دفقة إحالية كبرى

([1])-إبراهيم الكوني. الخسوف (الواحة) . ج2. ص 77.

تتعلق بتاريخ منطقة آدرار إبّان الاحتلال الايطالي لصحراء ليبيا ، وقد اعتمد السارد على تبئير المعينات الوصفية داخل وحدة حكائية مشتركة من حيث المبنى المتدرّج والوظيفة الاستذكارية لأحداث تاريخية ، لذلك فالجملة الوصفية ((تغدو مكوّنا حكائيا من جملة مكوّنات أخرى ، وهذا ما يجعلها في الغالب الأعم ، جملة متّصلة بالسّردية ، بحيث يبدو من الصّعب الفصل بينهما ، ويبقى البناء النّصّي للرّواية والقائم على تداخل الفضاءات والأزمنة والمواقف ، أحد الإمكانات الحكائية الأساسية للإفصاح عن الأدوار الدّلالية والتّأويلية للجملة الوصفية)).[1]

في الجزء الثالث من رباعية **الخسوف** (**أخبار الطوفان الثاني**) تعود القبيلة إلى فضاء الصحراء بعد هجرة الواحة ، ويقوم الأهالي ببناء أكواخ الجريد للعيش فيها بدلا من الخيام . يبحث الشيخ غوما عن وسيلة عيش للأهالي بعد قراءته لإعلان في صحيفة فزّان عن مناقصة لحفر نبع للقبائل ، فيتوجّه **غوما** إلى الوالي ليطلب منه حفر نبع في واحة آدرار، ويحدث هذا الأمر بعد مجيء شركة يونانية تقوم بحفر هذا النبع الذي ينفجر بعد إنجازه وتعجز الشركة عن ردع أضراره عن السكان لتهلك الأراضي ويعمّ الطوفان على واحة آدرار ، فيطلب غوما من أهله هجرة المكان إلى وادي الآجال والتحرّر من كلّ الممتلكات كالذهب والمال.

للحكي الوصفي في هذه الرّواية علامات دلالية تضعه في خانة الحكي الخالص بضمير الغائب حيث تنتشر داخله الإشارات الزمنية الدّالة على حقبة تاريخية لم يعاصرها السّارد بوصفه متكلّما ثان على لسان الشّخصيات ، وبذلك يحقّق الوصف وظيفة تفسيرية لا جمالية ، إنّه يسهم في سدّ الثغرات الحكائية التي تسبّبها المشاهد الحوارية ، كما جاء على لسان السارد في شرح سبب التقاء المقاتلين ضدّ العدو الإيطالي بواحة آدرار قبل نزول غوما بها:

([1])- عبد الفتاح الحجمري. الكحل والمرود (الوصف في الرواية العربية). دار الحرف للنشر والتوزيع . المغرب. ط1. 2007.ص45.

((**كما كانت واحة آدرار كعبة للتّجار ونقطة لالتقاء القوافل في عصرها الذهبي فإنّ موقعها الاستراتيجي في قلب الصّحراء ساعدها في أن تتحوّل إلى مركز لتجمّع قبائل الصحراء أثناء تنظيم الحملة الثانية فساهمت في لمّ الصفوف استعدادا لتزويد المعارك الدائرة في الشمال بالوقود البشري**)). [1]

لقد ركّز السارد اهتمامه بالحكي الوصفي في وحدة الغزو وفي ذلك عمل منهجي منظم ، تتعلق بفصل المواضيع التي لا تخدم تطوّر البناء الحكائي، وقلّما يظهر هذا النوع من الترتيب النسقي للحالات الحكائية في أعمال إبراهيم الكوني الذي اعتاد على تضمين القصص غير المتجانسة مع خطّ سير الحكي في أعمال أخرى.

بلغ حجم الحكي الوصفي ثلاثين صفحة ضمّت متواليات قصصية تولد الواحدة من رحم الأخرى كالآتي:

– وصف المعارك التي جرت على الشريط الساحلي في أيام الغزو الأولى والتي لم يحظ بالمشاركة فيها إلا عدد قليل من أهل الصّحراء.

– وصف الدفعة الثانية من المحاربين المتّجهين نحو الشّمال للقتال.

– وصف تفاصيل إلقاء القبض على مهمّدو من طرف الأسر ثمّ هروبه بمساعدة الجن والسّحر. – وصف شامل ومفصّل للمعركة التي دارت بين العدو والمقاتلين البدو بقيادة غوما ومهمّدو.

– وصف تفاصيل استيلاء العدو على الواحة.

يمكن اعتبار الحكي الوصفي شكلا ثان للمبنى السردي كونه يشتغل وفق نظام حجاجي معيّن ، أي أنّه يقدّم البراهين القطعية على ضرورة توظيف السرود الواصفة كما في هذا المقطع :

([1])– إبراهيم الكوني. الخسوف (أخبار الطوفان الثاني). ج3. دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص .ط2. 1991.ص70.

((**استمرت المسيرة أيّاما أخرى. انتهت حدود مملكة الرّمال المتحوّلة وتلقّفتهم صحراء جبليّة قاسية سلخت أقدام الحفاة وأنهكت المشاة المحمّلين بالأمتعة والمؤن. لم يكن الفصل** (**بداية الربيع**) **مواتيا كي تطلق عليهم الشمس أشعّتها الوحشية، ولكنّ طول المسافة وقساوة الطريق ونقص الدواب والماء والمؤن هدّهم وضرب معنويات الكثيرين**)).[1]

1-4- الحكي الموضوعاتي:

اعتنى إبراهيم الكوني في الجزء الرابع من الخسوف (**نداء الواقواق**) بظاهرة التقطيع الموضوعاتي حيث قسّم الرواية إلى ثلاثة أقسام ، يعبّر كل قسم عن موضوعات محدّدة لا يخرج فيها السارد عن تبئير موضوع العنوان المطروح للتسريد في القسم المخصّص له وقد ضمت الأقسام العناوين الآتية :

- القسم الأول: (العنب ، الغياب ، الحفيد ، الجدّ، الحكمدار).
- القسم الثاني :(الإنس والجن ، الكنوز ، الرّملة ، المومياء ، قاتل أمّه).
- القسم الثالث : (عيّاش الدوس ، الديدان ، القربان ، النّار والرّماد ، لو كان الضمير رجلا ،حساب الدنيا وحساب الآخرة ، السّر ، نداء الوقواق ، لعنة الأم ، الحلة ، القوقعة).

كلّ هذه الموضوعات تعبّر عن ميثولوجية الكاتب الذي أبدع في إعداد الخطاطة السردية على شكل مقاطع تركيبية خاضعة لعملية توليف (Montage) أنواع متعدّدة من الحكي الموضوعاتي الدّال على كثافة المنجز الروائي عند إبراهيم الكوني.

تعدّد المحكيات المؤطّرة داخل نص واحد يمنح السّارد القدرة على تجاوز المسار الزمني الطبيعي للرواية ، من خلال فصل المواد الإخبارية الخاصّة بكلّ

([1])-إبراهيم الكوني. الخسوف (أخبار الطوفان الثاني). ص77.

وحدة ، ففي القسم الثاني خصّ الناظم الداخلي للنص وحدة (الإنس والجنّ) بوصف مكاني دقيق لوادي الآجال ، الذي يقع بين صحراوين عظيمتين الرملية والجبلية ، فالرملية يمتلكها الجنّ والجبلية يمتلكها الإنس ، وتمّ الصراع بين هذين العدوين إلى أن سكنتها قبائل الجرمنت وتوطّنت هناك فتلاشت الحروب الجغرافية.

((**وتقول الأساطير أنّ آخر المعارك بين الجانبين حدثت منذ ألفي عام وهو تاريخ لاحق على زيارة هيرودوت إلى بلاد الجرمنت وحديثه عن حضارتهم التي ابتلعتها الرمال بعد تلك الزيارة بزمن قصير**)).[1]

يشتغل المحكي العجائبي كثيرا في هذا المقطع ليحدث تفاعلا بين الخرافة والتاريخ والمقدّس الصحراوي ، إذ إنّ الروائي يبتغي من وراء ذلك إثبات دور الحكي الموضوعاتي في إغناء الخلفية المعرفية للقارئ من خلال تعدّد الصيغ في النص الواحد وعليه فإنّ ((رمزية الرواية عميقة الصّلة بمسألة " العوالم الممكنة". وكذا بالتعددية البنوية والدلالية ، بحيث يتجلى النص الروائي فضاء لغويا تعبيريا مفتوحا ، تتخفّى ضمنه تعدّدية باطنية لها صور تمفصلات تسمح بقراءات متباينة : الأمر الذي يعني أنّ قوة الرّمز لا تختزل في الزخرف اللغوي أو الانزياح الأسلوبي و الخطابي ، بل هي إشعاع سيميائي)).[2]

يضع السارد إطارا دلاليا يجمع مقاصد عنوان الموضوع المسرود في وحدة ما لذلك لا يجد القارئ إحالات مرجعية لهذا الموضوع إلاّ في المكان الطباعي المخصّص له ، إذ يبئّر السارد موضوع العثور على مومياء تانس من طرف عالم آثار أجنبي في وحدة فاصلة ، يتم فيها تتبّع مراحل التنقيب عن الكنوز المدفونة في أعماق الصحراء.

([1])- إبراهيم الكوني. الخسوف (نداء الوقواق) ج4 . دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص. ط2 .1991.ص102.

([2])-أحمد فرشوخ. تأويل النص الروائي (السرد بين الثقافة والنسق) .Top edition. الدار البيضاء . المغرب ط1. 2006.ص 90-91.

جاء تقطيع الحكاية حسب المعطيات التي تحيل إلى أبعاد دلالية تتعلّق بسرقة الآثار من طرف السياح الذين يعملون على طمس مظاهر التراث الجمعي لشعب الطوارق ، لذلك وضع السارد خطاطة دقيقة لتقديم قصّة الإيطالي (**موري**) الذي لم يفتنه جمال الصّحراء بقدر ما أغرته كنوزها القديمة وجاء تركيب وحدة المومياء حسب العناصر الآتية :

- تقديم وصف شامل لشخصية موري.
- موري يصدر إشاعات حول مشاركة " آجار" أحد السكان الأصليين للمنطقة في حرب الطليان ضدّ الليبيين.
- انشغال الناس بهذا الموضوع سمح لموري باكتشاف مومياء تانس محنّطة منذ خمسة آلاف سنة.
- وصف شامل لمومياء تانس.
- موري يلقي خطابا على الأهالي حول ضرورة التنقيب في مدينة جرمة القديمة.
- رحيل موري نحو إيطاليا محمّلا بالهيكل المزعوم.
- يختتم السارد هذه الوحدة بحوار بين الشيخ غوما وآجار ينفيان نسبة تلك المومياء المكتشفة إلى الملكة تانس فيقول آجار :

((**حاشا لله أن تكون لتانس علاقة بهذا الهيكل البشع. هذه كذبة أخرى من أكاذيب المجرم. لا أخفي عليك لقد ذهبت منذ أيّام وصلّيت عند الجبل وتضرّعت إلى روح تانس أن تضلّل الأغراب وألاّ تدعهم يكتشفون مكان الكنوز. المهم أنّه لم يعثر على الكنز.هنيئا له بالباقي، بأطباق الفخّار وبالجثث، الجثث مدفونة في كلّ مكان ولا يحتاج اكتشافها إلى كلّ هذه الحيلة**)).[1]

([1])- إبراهيم الكوني. الخسوف (نداء الوقواق) . ص 134.

ظاهرة التقطيع الموضوعاتي في **نداء الوقواق** تمسّ العنوان في حدّ ذاته ، إذ يفرد له السارد فضاء طباعيا خاصّا به فيشرح علامة صوت طائر الوقواق الدالّ على الهلاك كونه نذير شؤم على الأهالي:

((**العرّافون أمهر من يقرأ لغة هذا الطائر . يفسّرون تلميحاته الغامضة كأنّهم يقرأون في كتاب . وتحتل العجائز الساحرات الصفّ الثاني في القدرة على فكّ هذه الرّموز. قراءة لغة الطّيور مثل تعاطي السّحر موهبة لم يهبه الله لكلّ العباد:**

– قو– قوو..قو – قوو.. قو – قووو...

لم يطل انتظار البشارة.

في اليوم التالي تزاحم الناس بحذاء الجبل الشرقي الموحش وانتشر الخبر قبل الشروق بقليل)).[1]

إنّ نداء الوقواق أعلن عن موت " آجار" أوّلا ثمّ موت الشيخ غوما بعده كما أعلن عن نهاية الملحمة الروائية لمدوّنة الخسوف التي دام سردها ألف(1000) صفحة ، هذا الحجم الطّباعي لم يأت من العدم بل سبب ذلك أنّ ((رواية الخسوف ، تخلق عالما منفتحا على آفاق لا حدود لها ، وفضاءات يمتزج فيها الواقعي بالأسطوري ، والتاريخي بالميثولوجي ...)).[2]

([1])- إبراهيم الكوني. الخسوف (نداء الوقواق). ص295.

([2])- ناصر الغيلاني. أفضل الروايات العربية . دار سعاد الصّباح للنشر والتوزيع.الكويت.2001.ص111.

2- التكثيف الحواري :

تغيّرت التجربة الروائية عند إبراهيم الكوني منذ أن تغيّر مساره الكتابي من وصف الصحراء الكبرى إلى الإقامة بقلاع وقصور ملوك طرابلس إبّان الحكم العثماني، إذ عرفت أعماله الجديدة منحى مغايرا لما أنجز من مدوّنات أولى كانت تبشّر بميلاد أدب الصّحراء على يد إبراهيم الكوني ، بوصفه رجلا طارقيا ولد بغدامس ، حيث تعرّف إلى رمل الصّحراء منذ نعومة أظافره ، لذلك لم تخذله طبيعة سويسرا وأوربا عامة في نشر تعاليم العشق الصّحراوي.

استمرار الكتابة عن مكان واحد ، في أكثر من خمسين عملا قد يضعف القدرات البلاغية والرمزية التي يمتلكها المبدع ، لذلك نفذت شحنات الوصف والهيام بحياة الطوارق في الأعمال الجديدة للكوني ، وحلّت المشاهد الحوارية المطوّلة محلّ التكثيف السردي الذي يؤدّي إلى كثافة طباعية لامحالة لذلك أخذت النصوص الحداثية عند الروائي صورة الخطاب المسرحي الذي يميل إلى تكثيف المقاطع الحوارية مع إبراز أسماء المتحاورين وتحديد هويّاتهم السّردية لأنّ الشخصيات أصبحت فاعلة في الحكي ، إذ تقوم بأداء تلفّظي يبرز أهمية الحدث السردي الذي أوكلت لها مهمة أدائه.

كلّ أعمال إبراهيم الكوني المنشورة منذ عام 2002 م تعبّر عن المنحى الجديد الذي اختاره هذا الروائي من حيث تكثيف المقاطع الحوارية التي تحدث فضاء طباعيا يتخلّله البياض وبالتّالي لا يشتغل السّواد على كافّة الصّفحة ، ممّا يمنح السارد قدرا من الاستراحة والتوقف عن وظيفة الحكّاء التقليدية ، فالسّارد ليس عليما بكلّ الأحداث ، بل يتقاسم الإخبار عنها مع الشخصيات ، وقد أظهر العمل الجديد للكوني المعنون بـ (**جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة**) المنشور شهر سبتمبر 2011 م توجه الروائي إلى العمل التاريخي الملحمي الذي اختار من خلاله الأسلوب الحواري منهجا جديدا لكتابة رواية ممسرحة .

2-1 عرض الأقوال:

الظاهرة المميزة في رواية **قابيل أين أخوك هابيل** هي الاهتمام بنقل أقوال الشخصيات ثمّ تأطير الأبعاد المكانية والزمانية المناسبة لصدور الأقوال عن أصحابها ، وهذه الصيغة تمنح الرواية تضاعفا حجميا دون الحاجة إلى التقنيات الزمنية كالاسترجاع والاستباق والوقفة الوصفية و مختلف التواترات التي تعمل على سدّ الثغرات البائنة على خطّ السرد.

تدور أحداث رواية **قابيل أين أخوك هابيل** أيّام الحكم العثماني لمملكة طرابلس نهاية القرن الثامن عشر ، حيث كان يحكم هذه المملكة ملك ظالم خاضع لشهواته كجمع المكوس ومعاشرة الجواري الحسان.

لحاكم المملكة ثلاثة أولاد: أحمد بك ، وحسن بك، وسيدي يوسف الابن الأصغر الذي يقتل أخويه لأجل الاستحواذ على السلطان والعرش و يوسف هو قابيل زمانه.

حاكم المملكة علي باشا القرمانلي يضعفه العجز وكبر سنّه أمام أنانيّة ابنه يوسف الذي يكيد المكائد والمؤامرات والحروب والقتل لأجل الظفر بلقب البك هذه الصّراعات الداخلية تلهي الباشا عن إحاطة المملكة بالأمن اللازم لحمايتها من الأخطار المحدقة بها من الخارج.

تقع المملكة في أيدي القراصنة الأتراك ويستولي عليها منتحل الألقاب علي بن زول بعدما يقدّم للباشا فرمانا مزوّرا وهي وثيقة قرض قديم ، تقوم سفينة القرصان بقصف أسوار القلعة وبعد صراع دام أيّما عديدة ينتصر جيش يوسف على الأعداء ، ويعود الحكم لأسرة الباشا القرمانلي لتستمر دسائس يوسف لأجل الحصول على البكوية.

يدير شؤون قابيل(سيدي يوسف) مستشار شيطاني يدعوه للجريمة وسفك الدّماء وهو الشيخ الفطيسي ، إذ دبّر مؤامرة لقتل حسن بك ثمّ أشار إلى صاحبه

سيدي يوسف بعزل أخيه أحمد بك من الحكم ، ويستمرّ الصّراع الداخلي في المملكة إلى أن تسقط مرّة ثانية في يد القرصان "علي بن زول " الذي يطرد الباشا وأولاده من أرض طرابلس.

يلجأ الباشا وأولاده إلى تونس ويستنجد بالباي التونسي الذي يساعده على العودة إلى مملكة طرابلس والإغارة على القرصان التركي ، وتنتهي أحداث الرواية عقب فوز قابيل بكرسي العرش بعد قتل أخيه بين يدي أمّه ، وفي ذلك إعادة ظهور القصّة الأولى في التاريخ حول الصراع بين الإخوة الأشقاء ، قصّة قابيل وهابيل .

لقد قام السارد بتعويض المقاطع السردية بمقاطع حوارية ، لذلك يطغى المشهد الحواري على الصفحة الواحدة ، وهذا ما يدفع إلى الاعتقاد بأنّ الرواية تحمل خطابا مسرحيا مؤسّسا من حيث الديكور والمناظر وحركة الشخصيات التي تخضع لظروف الكتابة ، كما تغزو النص ظاهرة القفز على تبئير الأحداث من طرف السارد مع ترك المجال للشّخصيات كي تعبّر عن المقاصد الحكائية لذلك يمكن ((اعتبار التقطيعات المشهدية الحوارية وحدات سردية توزع سياقات الحكاية وتعلن عن وظيفة نصّية ملازمة للموقع المصاحب للحالة التي تستدعي توظيف المشهد الحواري)).[1]

لقد وضع السارد ميثاقا حكائيا صارما منذ الصفحة الأولى التي أعلن فيها عن تقاسم الإخبار عن الوحدات الدلالية المشكّلة للنّص مع الشخصيات الفاعلة وغير الفاعلة في توليد السياقات المرجعية الكبرى لقصّة قابيل وهابيل الجديدة اعتمادا على القصّة التاريخية الأولى.

([1])- عبد الفتاح الحجمري. التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردي). شركة النشر والتوزيع المدارس. الدار البيضاء. المغرب.ط1. 2002.ص205 .

أولى السارد صوتا سرديا ثانويا مهمة الإفصاح عن هذه القضية في الصفحات الأولى من الرواية على لسان الجارية **إستير** التي أشعلت الحرب بين الإخوة الأشقّاء في أوّل حديث لها عن هذه الجريمة إذ أقنعت سيدي أحمد بن الباشا بأن عمل قابيل ضروري في كلّ زمان للدفاع عن الحقّ في امتلاك الأشياء الثمينة ككرسي العرش :

((**بلى ، بلى . قابيل ينحر هابيل بسبب الغيرة ، ثمّ يكافئه الرّب بختم على الجبين لئلاّ يقتله كلّ من وجده .**

حدجته المرأة قبل أن تستفهم :

-عن أيّ ختم تتحدّث ؟

كان سيدي أحمد يرتجف عندما أجاب :

-العلامة . ألم يجعل ربّ العالمين علامة لقابيل لكي لا يقتصّ منه كلّ من وجده جزاء فعلته في هابيل ؟

استولت عليه الحمّى في اللحظة التالية. أضاف وهو يرتعد:

-يروق لإستير أن تتحدّث عن محاباة الربّ فتقول أنّ الربّ بارك عمل قابيل عندما وهبه العلامة)).[1]

رغم أنّ إستير شخصية مساعدة لعمل الشخصية الرئيسية (**الباشا**) إلاّ أن السارد أوكل إليها مهمّة الإفصاح عن أسباب وضع عنوان الرواية ، لذا يمكن القول بأنّ الفقرات التلفظية الدقيقة داخل المتن الحكائي يمكنها أن تكشف عن المنظور الروائي ، لأنّ صيغ الحوار الكثيرة لا تعلن عن ذلك بكلّ سهولة كما تفصح بعض الفقرات الحجاجية القليلة.

([1])- إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل .ص 27.

لا تخلو أيّة وحدة من وحدات الرواية من تفاصيل الحوار بين الباشا وخدمه أو بين الباشا وأولاده وفي ذلك قصدية موضوعاتية غرضها تحويل الحوار التاريخي الدرامي إلى مشهد تخييلي تتجسّد من خلاله قدرات الروائي في عرض الأقوال التي تتلاءم مع الخطاب التداولي للسياق السياسي الراهن الذي يعاصره المؤلّف إبراهيم الكوني، فهو يجعل أقوال أبناء الأسرة الحاكمة في تناص مع القرائن الثابتة لتاريخ الظلم وحبّ السلطة والجاه كما جاء على لسان سيدي يوسف (قابيل زمانه) في حوار مع قرين السوء مساعده الشيخ الفطيسى:

((**ليس تماما. روح السلطان يسكن قلبك لا قلبي ، لأنّك المريد وما أنا في الملهاة سوى حليف.**

تمتم الأمير:

- **ظننتك شريكا.**

- **السلطة ربّ لا يشرك بنفسه أحدا. هل نسيت ؟**)).[1]

يضاعف السارد الحجم الطباعي للحوار في رواية **قابيل أين أخوك هابيل ؟** ليصل إلى ثمان عشرة صفحة متواصلة دون انقطاع تتضمن حوارا مهمّا بين سيدي أحمد (البك) ورسول من أهل مصراتة حول سبب عصيان الأهالي ضدّ السلطان سيدي يوسف أخ البك .

السارد في هذه الرواية يقوم بالوصف والتعليق على المقاطع الحوارية أي أنّه يغيّر مستوى الخطاب المباشر إلى خطاب غير مباشر وهذا ما يسمّيه **ميخاييل باختين** بالمتغيّرة الموضوعية التحليلية التي ((يتجلّى خلالها كلام الراوي للتعليق على الأقوال التي ينقلها بتوظيف النعوت والصفات والتعليقات ، حينها تتلاشى

([1])- إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل . ص 175 .

الحدود اللفظية بين خطاب الراوي والمروي عنه ، كما تمحى الحدود الكتابية كالفاصلة ، الأقواس أو نقطتي القول على عكس الخطاب المباشر)).[1]

2-2 - ذكر أسماء المتحاورين :

دأبت أعمال إبراهيم الكوني على توظيف الحكي الخالص في المدوّنات الأولى حيث اعتمدت على المخيال الصحراوي في وصف المصائر التراجيدية للشخصيات ، لذلك اعتمد السارد على حكي الأحداث دون الالتفات إلى إشراك صوت ثان يقاسمه التعبير عن حياة الطوارق ممّا جعله يختصّ في الكتابة الموضوعاتية التي تدور اهتماماتها حول مظاهر الطبيعة (الماء ، التبر، الحيوانات، الودّان ، المهاري ، الخلاء...) .

تشهد رواية **قابيل أين أخوك هابيل** تغيّرات منهجيّة كبيرة تتعلّق بصياغة نصّ روائي ومسرحي في آن واحد ، لذلك امتزج السّرد بالحوار ليشكّل فتحا أجناسيا جديدا يتعلّق بالمتغيّرة اللفظية التحليلية التي ((تظهر خلالها شخصية القائل من خلال الصياغة الأسلوبية للكلام المروي التي تحمل في طياتها الأوصاف الذاتية للمتكلم ، فيتم الانتقال من الخطاب غير المباشر (السرد) إلى الخطاب المباشر (العرض) بتلقائية دون تدخل تحريفات الراوي في صياغة القول حسب أيديولوجيته ، حتى لا يشوش الخطاب المنقول في وصوله إلى المتلقي)).[2]

اعتمد محفل السارد على تنظيم المواقع القولية للشخصيات والتركيز على ذكر أسماء المتحاورين لأنّ هذه التقنية تعتبر نسقا تواصليا غايته شدّ انتباه القارئ

([1])- ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة .ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. دار توبقال للنشر .الدار البيضاء .ط1. 1986 . ص187-188.

([2])- ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة..ص187-188.

إلى الملفوظات المنجزة في ذلك المقطع الحواري ، والأمثلة كثيرة في هذه الرواية ففي حوار يدور بين الباشا وجاريتيه زهرة وإستير حول الحياة ، الذرّية ، المرض وأشياء أخرى ، يقدّم السارد الحوار في شكل خطاب معروض أي في شكل خطاب ممسرح إذ يضع اسما لكلّ متحدّث ، ولعلّ ظاهرة وضع الأسماء في الخطاب المعروض تنقله إلى مستوى تداولي أعلى يتعلّق بالبحث عن وسائط تفاعلية مرئية من أجل نقل الخطاب المكتوب إلى خطاب مرئي و دفع العمل الروائي إلى ورشة صناعة السيناريو ، ومن ثمّ تحويل النّص إلى رواية فيلمية.

يمكن أخذ نموذج قولي حواري بين الباشا وجاريته زهرة وإستير حول صراع الأبناء على كرسي العرش ، يتمّ فيه ذكر أسماء المتحاورين :

- ((**زهرة :الناس يقولون أنّ السّلام في هذه البلاد لن يعمّ ما ظلّ الباشا يعطي سيدي يوسف في السّر ما يخلعه على البك أحمد في الظاهر.**

- **الباشا : الحقّ أني لا أفهم ما يمكن أن يعنيه الأوباش بكلامهم هذا.**

- **إستير : سيدي أحمد بك بقفطان البكوية ليس إلاّ ، أماّ سيدي يوسف فهو البك الحقيقي برغم أنّ الباشا لم يتوّجه بحلّة البكوية. أليس هذا ما أرادت أن تقوله زهرة ؟**

- **زهرة : لست أنا من يقول .**

- **إستير : إذا فعل الباشا ذلك فلن يكون السبب في حبّه لسيدي يوسف على حساب سيدي أحمد ، ولكنّه لا بدّ أن يفعل ذلك دفاعا عن النفس**)).[1]

([1])-إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل . ص 85 .

اللاّفت للنظر أنّ السارد لا يقوم بنقل الجمل الحوارية مع أسماء أصحابها إلاّ لغاية سياقية مفادها تبئير الوحدات المهمّة والضرورية في بناء رؤية أيديولوجية واضحة للنّص ، كما أنّ بصر القارئ يستريح من ملاحقة نسبة البدايات القولية إلى أصحابها التي غالبا ما تستدعي القراءة الاسترجاعية لتحديد هويّة المتكلّم.

عرف هذا النمط التعبيري منذ القديم إذ شهدت الملاحم الهوميروسية هذا النوع من الكتابة الكلاسيكية التي تعمل على تقطيع خطّ السرد وفقا للتبدّلات اللفظية والتخييلية التي يقترحها السّرد ، لذلك يحصر "**لوبوك**" صيغ تقديم الرواية في صنفين هما: الأسلوب المشهدي (Scénique) والأسلوب البانورامي (Panoramique)[1].

يعدّ هذا الحصر أكثر تقنية بالمقارنة مع تصنيفات حكي الأحداث وحكي الأقوال الذي عرف في الملاحم الهوميروسية وطوّره أفلاطون فيما بعد، إذ إنّ الأسلوب المشهدي يتعلق بالحوار أو الأسلوب المباشر دون الحاجة إلى وساطة حضور الراوي ، في حين يغدو الأسلوب البانورامي صيغة شاملة يتلفظها الراوي دون حدود سردية ويتعلق ذلك بكمية الإخبار كالوصف والتعليق أو سرد الأحداث.

عادة ما تطبق مجموعة من الأزواج المصطلحاتية حول صيغ الخطاب تأتي على الشكل الآتي: (الحكي الحقيقي والحكي المشهدي)، (التقديم البانورامي والتقديم المشهدي) ،(الإخبار والعرض) (السرد المحكي والتقديم المشهدي)[2]. بينما يحيط الغموض دائما بالصيغة المتعلقة بالراوي ،لكنّ التقديم المشهدي يمتلك منذ ظهوره تقنيتين متلازمتين هما:

---

[1] – بيرسي لوبوك. صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار رشيد للنشر. ط1. 1981. ص107.

[2] –ك.ف.ستانزل. العناصر الجوهرية للمواقع السردية . ترجمة عباس النولي. مجلة فصول المصرية . مج11.ع4 . 1993 . ص61.

– المشهد الممسرح الذي يتركب من حوار صاف مع وجود توجيهات مسرحية مختصرة، وتقرير سردي مركز.

– أمّا التقنية الثانية فهي عكس الأحداث القصصية تتعلق بشخصية في الرواية تتحدث دون تعليق الراوي ، ويمكن نعتها بالشخصية العاكسة لتمييزها عن الراوي بوصفه فاعلا ثانيا في السرد .[1].

يقدّم الحوار المشهدي في رواية **قابيل أين أخوك هابيل** وحدات سردية منفتحة على التأويل ، إذ تشتغل الإحالات الأسلوبية على تحفيز ذاكرة القارئ للبحث عن تناصات مرجعية لقصّة قابيل و هابيل ، ففي حوار بين البك سيدي أحمد والرسول الوافد من مصراتة يشتكي إليه ظلم أخيه سيدي يوسف ضدّ أهالي هذه المدينة ، يكشف الرّسول عن سرّ عنوان الرواية ، فقابيل هو صورة سيدي يوسف في المملكة الطرابلسية ، لذلك شبّه السّارد الباشا بالرّب الذي منح قابيل حقّ الحياة رغم ظلمه لأخيه ، إذ يتمّ تبئير هذا الحوار وذكر أسماء أصحابه كما يلي:

– ((**البك : ولكنّه لم يقتص من المجرم ، برغم أنّه جعل لنا من القصاص حياة كما تقول آية الكتاب.**

– **الرسول: لأنّ هابيل لم يكن يوما هابيل ،ولكنّه آية الربّ التي شاء أن يحمّلها وزر الغفران الذي شاء أن يمنّ به على مخلوق اقترف إثما جسيما في حقّ خالق لا في حقّ المخلوق.**

– **البك : كأنّي بك تريد أن تقول أنّ سيرة قابيل من أوّلها إلى آخرها ماهي إلاّ أحجية في غفران ما لا يغتفر في ناموس الربّ وهو الكفر.**

[1] – المرجع نفسه. ص.61

– الرسول :ها أنتم تجيبون بأنفسكم على سرّ إطلاق قابيل الذي استنكرتموه منذ قليل)).[1]

يظهر من خلال استعمال تقنية ذكر أسماء المتحاورين وجود تباين واضح بين الأجناس الأدبية رغم تداخل أصولها الأولى ، فعرض الأقوال من متعلقات الخطاب الممسرح الذي تعود بدايات ظهوره إلى التمثيليات الإغريقية القديمة وما وجد في النصوص اليونانية ، ليتطوّر فيما بعد إلى تقنيات العرض الدرامي وظهور المسرح كشكل أدبي طافح بأقوال الشخصيات وحركات الإخراج الحسي، إذ لم يستأثر الفن التمثيلي بمفهوم العرض بل غزا هذا الشكل عالم الرواية – الحياة المكتوبة على الورق– وظهر على شكل مشاهد سردية (Scènes) تطغى عليها الحوارية (Dialogue) ، في حين يختفي صوت الكاتب خلف الأسطر ولا يظهر إلا من خلال تدخلات الوصف والإحالة والتعليق على المواقف الكلامية وما يشوبها من حالات نفسية مختلفة، في حين يدلّ الفضاء الطباعي على تبادل المراتب القولية بين الشخصيات.

(1)– إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل. ص 132

3- مصادر الأصوات:

النص السردي يميزه تفاعل دينامي بين مقتضيات أربع تظهر على الشكل الآتي[1]:

أ-**المؤلف الواقعي- القارئ الواقعي:** إنّهما شخصان حقيقيان ، لا ينتميان إلى العمل الأدبي ، بل يعيشان في العالم المادي ، وعلى القارئ أن يمتلك شفرة المؤلف الجمالية ، الأخلاقية... ليفكّ رموز النص ، غير أنّنا نجد المؤلف الواقعي واحد وثابت إلاّ أنّ القارئ متغيّر عبر العصور.

ب-المؤلف المجرد-القارئ المجرد: عندما ينتج المؤلف الحقيقي نصّه فإنّه ينتج صورة أدبية مسقطة عن ذاته أي أناه الثانية أو ما يسمى بالمؤلف الضمني ترسل هذه الصورة إلى القارئ المجرد ، وكلا الشكلين ينتميان إلى العمل الأدبي دون أن يكونا مشخصين مباشرة.

جـ-السارد والمسرود له: توجد علاقة جدلية بينهما وغالبا لا تظهر صورة المسرود له إلاّ بشكل غير مباشر أثناء مناداة السارد له ، إذن ينبغي النظر إلى السارد بوصفه مقتضى نموذجيا للنص السردي الأدبي ، كما يجب التفريق بين السارد والمؤلف المجرد ، لأنّ الأول متضمن في الثاني.

د-الممثلون: يشملون السارد والشخصية، إذ يقومون بالوظائف الآتية:

1-**وظائف أساسية إلزامية:** يهتم السارد بالفعل السردي وما يدور في فلكه من تصوير أحداث، بينما تمارس الشخصية وظيفة الفعل والتأويل، وبإمكان السارد تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص.

---

[1] -ج. لينتفلت. مقتضيات النص السردي الأدبي. ترجمة رشيد بن جدو. ضمن كتاب. طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب . الرباط . ط1 . 1992 .ص 88...95.

2-**وظائف ثانوية أو اختيارية:** يستطيع السارد أن يقوم بوظيفة التأويل تعبيرا عن رؤيته الإيديولوجية، كما بإمكانه أن يتماهى مع الشخصيات ويقوم بوظيفتي التصوير والمراقبة.

3-1- هويّة السارد:

أقيم الجدل النقدي حول هويّة السارد منذ ظهور الأدب سواء الشفوي أو الكتابي فالسارد ليس واحدا ، بل إنّه تركيب صوتي متعدد يخترق الأفق الخطابية دونما حدود ، إنّ هذه الإشكالية تدخل ضمن التكامل الواضح بين بنية الخطاب ورؤية العالم ، فالروائي أي المؤلف الحقيقي إنسان يمتلك حقه في الحياة ، ومن ثم يمكنه التعبير عن المواقف الإيديولوجية ، الاجتماعية ، الأخلاقية...الخ، ضمن نص روائي يؤثثه سارد خيالي .

إنّ السارد هو الفاعل المهيمن في عملية البناء الحكائي و المسؤول عن أغلب الأحكام التقويمية ، وله دور مهم في إجلاء أو إخفاء أفكار الشخصيات ، وكذا اختيار الخطاب المباشر أو الخطاب المروي مع التحكم في التبدلات الزمنية المختلفة.

إنّ سارد الرواية ليس المؤلف ، بل إنّ السارد شخصية تخييلية ، إنّه قناع الأنا الشخصي للمؤلف وهو مجرد ظل ، لذلك يجب تدمير التماثل بين الروائي والسارد الحقيقي في الحياة العادية ، إنّ السارد الروائي يشبّه بالإله العالم بكل شيء ، إنّه الخالق الأسطوري للعالم ، في حين يقوم السارد بدور ثانوي كتركيب الخطاب وتنظيم الأصوات الروائية[1].

اللاّفت للنّظر أنّ إبراهيم الكوني في جميع أعماله لا يشرك السّارد في أداء الأحداث بل تقتصر مهمّته على تقديمها ، فهو برّاني الحكي يقوم بسرد الأحداث

---

[1] –ولفنغ كايزر. من يحكي الرواية. ترجمة محمد سويرتي . ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي . منشورات اتحاد كتاب المغرب .الرباط .ط1 .1992 . ص113.

والتعليق على أقوال الشخصيات دون المشاركة في العمل الروائي وهذا حال كلّ الأعمال التي قدّمها الكوني ، إذ يكتفي السّارد بوظيفة الشاهد على الوقائع.

يقوم السّارد أو الراوي الغائب كشخصية في الحدث بوظيفة السارد الذي يروي الحكاية بطريقة العليم بكل شيء ، كما يحدث في المفتتح الأول لكلّ مقطع حواري إذ يضع السارد تأطيرا زمانيا ومكانيا لظروف إنجاز الحوار بين الشخصيات الفاعلة في الحكي وتبيّن الجملة الأولى من الرواية مكانة السارد في المخطط السردي الذي وضعه المؤلف ، ففي رباعية **الخسوف** يهيمن صوت السارد والعليم بكل شيء ، أي السارد الذي يسيّر شخصياته كيفما يشاء وكأنّها دمى تمارس أدوارها على مسرح الرواية دون العلم بكلّ تفاصيل الحكي.

يبيّن المقطع الافتتاحي في رواية **البئر** من رباعية **الخسوف** ظاهرة هيمنة صوت السارد الذي يحلّل الأحداث من الداخل ويدرك الثغرات الحكائية التي يستلزم سدّها في المكان المناسب ، فالسارد في رواية البئر يبدأ القصّة من نهايتها المتوقّعة (البارحة مات آماستان)، تمثّل هذه الجملة الافتتاحية بؤرة مهمّة تبعث على البحث عن أسباب موت البطل داخل المتن الحكائي ، ويؤجّل السارد الإفصاح عنها حتى نهاية اللعبة السردية ، ولكنّه يلحق هذه البؤرة بلواحقها الوصفية المتعلقة بظروف إقامة المأتم :

((**تجمّعت النساء عند البئر العتيق بمجرّد أن أشيع الخبر. جلبن معهنّ الطبول والدفوف وآلات الموسيقى ، وسرعان ما أقبل الرجال أيضا. يتبخترون بعماماتهم الكبيرة. تحلّقوا حول النساء في دائرة واسعة. أقبل الأطفال أيضا. وقفوا بعيدا في طابور طويل يراقبون طقوس تخليص القمر من أعدائه ، وإعادته إلى أهل الأرض:ساحرا ، ساطعا ، لامعا بالأضواء ، واعدا بالأسرار**)).[1]

([1])-إبراهيم الكوني-الخسوف (البئر). ص9 .

يظهر أنّ السّارد في هذه الرواية غير مشارك في الأحداث ولكنّه يدرك تفاصيلها منذ الجملة السردية الأولى فهو لا يتخلّى عن هويّته ووظيفته في التعليق والتنسيق بين الأخبار الواردة إليه من طرف المؤلّف المجرّد أو المؤلّف الضّمني الذي يمثّل الأنا الإبداعية للكاتب إبراهيم الكوني .

إنّ للصوت السردي وظيفيتين، تتعلق الأولى بصاحبه المتلفظ به ، الذي يعبّر عن انفعالاته وتعليقاته الداخلية على الحدث الخارجي ، أمّا الثانية فترتبط بمدى قدرة صاحب الصوت على سد الثغرات التي تركها صاحب الصوت السابق، أي إكمال الحدث الناقص، لذلك فالأصوات تقوم بدور مهم كالتعليق على تصرفات بعض الشخصيات وتحديد مواقعها السردية ، إنّ تقنية الأصوات هي التعبير الأمين عن مضمون الرواية ، كما أن ظهور شكلها تم قديما من خلال تقنية الراوي فقط، في حين أضيفت الأصوات حديثا لمساعدته على إنجاز الخطاب[1].

يقوم السارد في رواية **البئر** بسدّ الثغرات السابقة في القصة المروية ، وبالتّالي يقوم بإكمال الحدث الناقص الذي يعمل ذكره على تحجيم الفضاء الطّباعي للرواية لأنّ تراسل الذكريات يحتاج إلى السّرد الاسترجاعي الذي يعمل على توليد سياقات مرجعية خاصة بموقف وموقع المسرود عنه من الحكاية المنجزة.

يمارس السّارد سلطته في نشر الأخبار المتعلّقة بالشّخصيات والوقائع فيلجأ أحيانا إلى تحديد الموضوع ممّا يدعو القارئ لفتح باب التأويلات ، وأحيانا أخرى يتوسع السارد في شرح الموضوع فيثير الحافز القرائي للمتلقي لاكتشاف تحولات الأفعال السردية ، لذلك يشارك المسرود له الضمني في إنجاز الخطاب سواء تعلّق الأمر بتشغيل آلة القراءة المتخيّلة التي ينتظرها السارد حول نصّه أو تحديد الوضع السردي الذي ((محرّكاه هما المسرود له – الحاضر أو الغائب أو

[1] – سمر روحي الفيصل. ملامح في الرواية السورية. منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1979. ص321–322.

الضمني – والسارد نفسه . فتوجّه السارد إلى المسرود له – واهتمامه بإقامة صلة به ، بل حوار معه)).[1]

يقدّم سارد رواية **البئر** كلّ هذه التفاصيل التقنية في نصّه فعلى سبيل التمثيل يتوسّع السارد في سرد قصّة آماستان لملء الفجوات المعرفية التي خلّفتها الجملة الافتتاحية حول سبب نعت آماستان بطريد القبيلة :

((**آماستان ، الأخ الأصغر للشيخ غوما من أبيه.**

اعتزل الدنيا وانطوى على نفسه منذ سنوات . منذ (فضيحة غات) عندما ألقى عليه غوما القبض ، وقيّده ، وجرجره خلف جمل وطاف به شوارع وأحياء الواحة عاريا تماما يتفرّج عليه الخلق ، عقابا له على تحالفه مع الفرنسيس ضدّ أهل الصحراء أثناء هجومهم الكبير على غات في تلك السنوات.

ولكن القصّة لم تبدأ من هنا.

قبل ذلك بسنوات شغف آماستان بفتاة جميلة من قبيلة (كيل أبادا) التي استوطنت الصحارى المجاورة من غرب العوينات حتى غدامس)).[2]

بعد إثبات هوية هذا الفتي الشّقي يكمل السارد مباشرة حكي القصص البطولية لهذه الشخصية الفاعلة في الحكي باقتراح تحويلات في مسار الجملة السردية الأصلية بقوله :(**ولكنّ القصّة لم تبدأ من هنا**) .

يقوم السارد في هذه الجملة بشدّ انتباه القارئ إلى ضرورة تتبع تفاصيل القصص المروية لأنّها تسهم في إضاءة الغموض الدلالي الذي يلحق أفعال شخصية البطل في السرود المتقدّمة ، وهذا الفعل((توافقه وظيفة تذكر في الوقت

([1])-جيرار جينيت. خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم وآخرون . منشورات الاختلاف. الجزائر. ط3 .2003. ص264-265 .

([2])- إبراهيم الكوني. الخسوف (البئر) ص 13-14 .

نفسه بالوظيفة " الانتباهية " (التّحقق من الاتصال) والوظيفة " النّدائية "(التأثير في المرسل إليه) عند **ياكوبسن**)).[1]

إنّ طبيعة العلاقات التي تنظم فواعل النص تجعل السارد مجبرا على تقديم صوته ضمن مجال محدود يتوافق مع رؤيته أو منظوره تجاه الموقف الأيديولوجي المقترح تقديمه داخل نص روائي ما ، فالسارد في نهاية الجزء الأول من رباعية الخسوف يعلن عن نهاية الملحمة الروائية بوضع عنوان للصفحتين الأخيرتين يحمل جملة (**بمثابة خاتمة**) ، إذ يعبّر عن شعوره بالانتشاء عند خمود جحيم الكتابة ، أو أنّه يرى أنّ الجزء الأول كاف لاختتام مسار الحكاية الملحمة التي دارت تفاصيلها في الصحراء الكبرى ، لذلك يعتبر يوم الرحيل عنها يوما تاريخيا يشهده السارد قائلا :

((**جاء يوم الرحيل فدبّت الحركة في المعسكر الكبير منذ الفجر: تعالت أصوات الرجال، واختلطت بهرج الأطفال والنساء وصياح المعيز وثغاء الجديان ورغى الجمال . الجمال التي بركت واستسلمت للأثقال والأمتعة والمؤن والماء . صابرة ساكنة**)).[2]

3-2- صوت الشخصيات:

يرى **ميخائيل باختين** أنّ الرواية ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت ويقدّم لنا بعض النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكونة لها كالآتي:

1-السرد المباشر الأدبي ، في مغايراته المتعددة الأشكال.

2-أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي والمحكي المباشر.

([1])- جيرار جينيت . خطاب الحكاية (بحث في المنهج). ص265 .

([2])- إبراهيم الكوني. الخسوف . (البئر) . ص 15.

3-أسلبة مختلف أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة: الرسائل-المذكرات...الخ.

4-أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب لا تدخل في إطار الفن الأدبي: كتابات أخلاقية- فلسفية...الخ.

5-خطابات الشخوص الروائية المفردة أسلوبا.[1]

إنّ صيغ التقديم الروائي لا تقتصر على السرد الخالص فقط ، بل تتعداه إلى إدخال طرائق أخرى متضمنة داخله بشكل لائق كالرسائل وتعليقات الكاتب حول مواضيع إيديولوجية اجتماعية- ثقافية... وخلال هذه الأشكال السردية لا يخلو النص الروائي من الحوارات الخالصة المتضمنة خطابات الشخصيات ، كل حسب موقعه ورؤيته السردية.

اعتنى إبراهيم الكوني في أعماله الأولى بتقديم ذاته الإبداعية عن طريق سارد بارع في تقليد مظاهر السرد الشفوي التقليدي من خلال الحكي المباشر دون تدخل أصوات غيرية أو برّانية عن الحكي ، ولكنّه تخلّى عن هذه التقنية في الأعمال الجديدة إذ أوكل مهمة التعبير عن الأحداث البؤرية في الرواية إلى الشخصيات الفاعلة في الحكي ، لذلك أدّت أصواتها وظائف إلزامية وضرورية لقيام المبنى الحكائي ، كما كان السارد يكمل الشروح والتعليقات حول القضية المبأّرة في أقوال الشخصيات ، ففي رواية **قابيل أين أخوك هابيل** ؟ تتمتع شخصية سيدي أحمد وسيدي يوسف بالحق في شرح العنوان ، إذ إنّ كلاهما طرفا المعادلة التقاطبية التي يقوم عليها الصّراع بين الأشقّاء ، كما أنّ الحديث عن أسباب الفتنة داخل المملكة تفصح عنه أقوال الشخصيات أول مرّة في الحكي .

([1])- -ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص32.

قد يكون سبب لجوء المؤلف إلى هذه التقنية هو تبئير وإضاءة المفاهيم المركزية التي يبني عليها خطاب الحكاية ، لأنّ أيّ نص يقوم في الغالب على الثالوث المحرّم (الدين ، السياسة ، الجنس) وهي المعالم التي أسّس من خلالها إبراهيم الكوني إمبراطورية علاماته السيميائية.

ينقل السارد حوارا دار بين الأخوين سيدي يوسف الذي يمثّل الظلم والشّر وسيدي أحمد الذي يمثّل السلم والخير، وفي هذا الحوار تظهر بؤرة المحكي بارزة دون الحاجة إلى تعليق:

((**يوم التقى الشقيقان بعد مفاوضات عسيرة استمرت أيّاما قال سيدي يوسف :**

-أجبني على سؤال واحد.

تساءل سيدي أحمد :

-ألا وهو ؟

- أيّ السلطانين أعظم شأنا : البكوية أم العرش ؟

أجاب سيدي أحمد بسيماء فضحت حرجا :

- العرش أعظم شأنا بالطبع .

- هل تظنّ أنّ إنسانا رفض قبول العرش يمكن أن يتنازل ليقبل البكوية؟

- طأطأ سيدي أحمد :

- كلاّ بالطّبع.

- لماذا جئت تعرض عليّ البكوية إذا ؟

- أجاب سيدي أحمد بعد تردّد:

- فعلت ذلك حقنا للدماء .

– أيّة دماء؟

– دماء الأشقّاء)).[1]

يلاحظ من خلال هذا الحوار أنّ التعبير عن قضيّة مركزية في الحكي لا يوكل لشخصيات ثانوية ، لذلك فإنّ هوية المتكلّم في الرواية تحدّد مسار التّلفّظ وموضوعه ، لأنّ التشخيص اللساني للملفوظات ذات القيمة المهيمنة في النّص يخضع لشروط إنجاز الخطاب الرّوائي ، فإذا كانت غاية الخطاب أيديولوجية فإنّ مسار ملفوظات الخطاب الجمالي يعتمد على التّخييل.

هناك بعض الأفكار المهمّة التي يقوم عليها الحكي ولا تحتاج إلى صوت السارد كي يعبّر عنها ، بل توكل مهمّة الإخبار عن أهميتها إلى صوت الشّخصيات التي يهمّها الأمر بوصفها هويتها السّردية ، كما في الحوار الآتي بين سيدي يوسف والبكّ حول أسباب الصّراع:

((**ابتسم سيدي يوسف بغموض فأضاف البكّ:**

–لقد أوضحت لك بأنّي لا أنوي أن أرتدي حلّة البكوية إذا كان ذلك سيكون سببا في إراقة الدّم. وهو ما يعني أنّي تنازلت لك عنها طائعا ، فما الدّاعي لحشد الجيوش في وجهي اليوم ؟

–أنت تنسى أنّي إنسان مطارد.

حدج شقيقه بخبث قبل أن يضيف :

–أم أنّك لست أنت الذي يروق له أن يطلق عليّ في بعض المجالس لقب " قابيل ")).[2]

تظهر من خلال هذا المقطع قصدية الحكاية التي تستدعي توظيف المشهد الحواري لأجل فكّ شفرة العنوان ، لأنّ كلّ المعاني الواردة في سياق صيغة

([1])– إبراهيم الكوني . قابيل أين أخوك هابيل . ص 40–41 .

([2])– إبراهيم الكوني . قابيل أين أخوك هابيل . ص 76–77.

المعروض غير المباشر تحتاج إلى مصاحبات للخطاب كالتعليقات والإضافات المتمثّلة في تداخلات السارد اللاّزمة لإعادة إنتاج خطاب وأفكار الشخصيات لذا فإنّ ((الراوي وسيط يأتي بالشخصيات التي نطقها ويفسح لها مجال الكلام عن ذواتها ، وإمكانية ممارسة أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنع. وقد يتدخّل الراوي ، فتحدّد نسبة تدخّله الفنّية)).[1]

4- خصوصية التبئير:

إنّ التبئير يتعلق بوظائف المنظور السردي المرتبط أساسا بالمؤلف (صاحب القصة) ، والراوي الذي يسير الخطاب وفقا لرؤيته حسب جدلية الثنائيات التي أشرنا إليها سابقا كالداخل والخارج ، الحضور والغياب...الخ.

هنا ترتبط دلالة الرؤية بمفهوم الصورة فحسب بل إنّ هذا المكوّن السردي يعدّ بمثابة الموجه لسيرورة الحدث، إنّنا نواجه في بعض الحالات نصوصا ذات أبعاد أيديولوجية –عقائدية- أخلاقية- فنية – ثقافية...كل ينتظم حسب رؤية الراوي وكذا شخصياته للعالم الحكائي، وينطبق نفس التصور بالنسبة لوجهة النقاد المشاركين في حقل إثراء هذا المنحنى المهم للراوية .

يرى **تودوروف** أنّ الرؤية تتميز بمقولات خمس ، كان لها الأثر الواضح في تحديد أنواع الرؤى في النص ، وتأتي هذه المقولات على الشكل الآتي[2]:

1-مقولة المعرفة الذاتية أو الموضوعية التي نملكها عن الأحداث المعروضة، فالإدراك يخبرنا عن المدرك ونسميه إخبارا موضوعيا، أمّا عندما يتعلق الأمر بالمدرك فهناك يصبح الإخبار ذاتيا.

([1])- يمنى العيد . تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفارابي. بيروت .لبنان. ط2 .1999 .ص92.

[2] -تودوروف. الشعرية .ص53 -55.

2- مقولة كمّية الأخبار المدركة وتنشأ عن مفهومين مختلفين ، امتداد الرؤية (زاوية الرؤية) ، وعمقها (درجة نفاذها) كما ينقسم الامتداد بدوره إلي رؤية داخلية وأخرى خارجية .

3-مقولة وحدانية أو تعدد الرؤى، فالشخصية الواحدة يمكن أن ترى من "الداخل" وهذا يؤدي إلى تبئير داخلي، وهكذا دواليك.

4-مقولة (الغياب والحضور)، (الصحة والخطأ)، فأيّ خبر يدخلنا في وهم مهما كانت درجة خطئه، كما قد يبلغ درجة قصوى في الغياب كليّا.

5-مقولة التقويم الذي يرتبط بالأحداث المعروضة، كوجود تثمين أخلاقي لجزء من أجزاء الحكاية، وليس من الضروري أن يكون هذا التقويم مصرّحا به في صياغته حتى يصلنا.

4-1 التبئير الخارجي:

اعتنى إبراهيم الكوني في أعماله الأولى بوصف المكان والإحاطة بالمعالم السياحية لصحراء ليبيا ، مما يجعل النّص لوحة وصفية لجمال الطبيعة من وجهة نظر الكاتب لا من منظور أهل الصحراء الذين يعانون شظف العيش وقساوة المناخ.

ترى **يمنى العيد** أنّ تجربة إبراهيم الكوني الروائية تتبدّد فيها الحكاية ((في خطاب دؤوب على رسم صورة المكان في واقعيته الأسطورية ، لكنّها صورة تنفذ إلى مدلولات الكون في أبديته. هكذا يحوّل الخطاب الحكاية ، بانتظام دواله ، إلى مكانية هي نسق روائي متميز بجماليته ، نسق يعيد إلى القراءة ذاكرة ثقافة خاصّة تهدّدها الحضارة الأخرى بالغياب والموت)).[1]

([1])- يمنى العيد. فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب) . دار الآداب. بيروت.ط1 .1998. ص 115.

يظهر الارتباط الحميمي للكاتب بالمكان الصحراوي من خلال التبئير الخارجي المكثّف لصور المكان في رباعية الخسوف (البئر ، الواحة ، أخبار الطوفان الثاني ، نداء الوقواق) فالعنونة تعمل على تحديد المكان ووصف مظاهر الطبيعة ، لذلك يكثف الناظم الخارجي حضوره كلما استدعت ضرورات الوصف الإبداعي، ولا سيّما أثناء تخلي الشخصيات عن أدوارها التعليقية ، في هذه الحالة ينفصل السرد عن التبئير، ويتماهى خطاب الأقوال مع انفعالات السارد ، نقصد بذلك تدخلاته في تنظيم الحكي وحضوره كسارد فقط ، لا كشخصية مشاركة في الحدث ، إذ يقوم بتحليل الصفات الخارجية لشخصية معينة وفق منظور بنائي لا يسمح له بالتعمق في جوّانيات الشخصيات أثناء مرحلة حكائية خاصة ، إذ قد يقوم السارد بنقل الحقائق والأسرار الحميمية للشخصيات وفق بعد أفقي ، مع التزام المحافظة على خصوصيات الخطاب المنقول ، والنظر إلى الأحداث من بؤرة سردية برّانية لا تسهم في توضيح مقاصد السارد ولا تكشف عن نواياه الذاتية بل تطرح الأقوال بكلّ موضوعية ، وما تدخلات السارد إلاّ معينات خطابية تقدّم لظهور الحدث اللاحق في المبنى الحكائي.

يبالغ السارد في تقديم المكان ، ويبرز بجلاء ميله إلى شعرية الوصف الخارجي التي تنأى عن التلاحم بالبنية الحديثة ، ليظهر كمكون بلاغي صرف له أبعاد لغوية جمالية ، وإنمّا يدلّ هذا الترهين السردي على حضور رؤية خارجية فيما يلي :

((**ويمتدّ السهل العظيم إلى الشمال نحو الحمّادة الحمراء ، تتخلّله في رحلته الشّاقّة الطويلة لملاقاة جبال نفوسة ، الأودية والمرتفعات والجبال والمنحدرات والشّعاب ، أمّا الصّحراء الرملية فتستلقي جنوبا في شريط وحشي يزحف بعناد نحو الشّمال ويغزو في هجماته الشّرسة الوادي الطويل الذي تحتمي به الواحات منذ آلاف السنين. والطريق تلتزم ضفّة الرّمال وتصعد بحذر**

عبر الشريط الذي تتنازعه القوتان وتتناثر عبر سلسلة الواحات الصامدة في وجه الريح وغزو الرمال)).[1]

يدلّ هذا الترهين السردي على حضور رؤية خارجية ((ترتبط بصوت مجهول لا علاقة له بالشخصيات والحدث والزمان والمكان. إنّ هذا الصوت يقوم بتقديم مادة الرواية دون أن يعرف أحد موقعه أو علاقته بعالم الرواية ، وهذا الصوت ذو الرؤية الخارجية يقوم بتحديد مكان الحدث بدقة وكأنّه يطلّ عليه من موقع عال، فيفيض في وصف مكوناته (...)، وهذا هو صوت الراوي العليم سليل الملحمة ، الذي ظلّ مهيمنا بصورة مطلقة في فن القص...))[2].

4-2 التبئير الداخلي:

يتعلّق تبئير أقوال الشخصيات بمعرفة ما يجول بخواطر المتكلّمين وعرضها على المتلقّي مع إحداث مسافة بين صوت السارد وصوت الشخصيات ، لذلك يسمّى السّارد بالنّاظم الدّاخلي الذي يحكي قصّة غير مشارك فيها ولكنّه يستعين بشخصية تفصله عنها مسافة معينة ، وقد حدّد **جيرار جينيت** وظائف السارد والشّخصيات في وظيفتين :

-وظائف أساسية إلزامية إذ يهتم فيها السارد بالفعل السردي وما يدور في فلكه من تصوير أحداث .

-وظائف ثانوية أو اختيارية من خلالها يستطيع السارد أن يقوم بوظيفة التأويل تعبيرا عن رؤيته الإيديولوجية .[3]

يمارس السارد في رواية **قابيل أين أخوك هابيل** هذا الترهين السردي من خلال إعادة إنتاج فعل التلفّظ الذي تقوم به الشخصيات الفاعلة في الحكي تبعا

([1])-إبراهيم الكوني. الخسوف (الواحة) . ص52

([2]) -عبد الله إبراهيم. المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) . ص126.

([3])- ج.لينتفلت. مقتضيات النص السردي الأدبي . ص 95.

لأوضاعها ومواقعها داخل الحكاية ، وهذا الفعل السردي يجعل السارد مبئّرا للأحداث من الداخل من خلال معرفته بأحاسيس الشخصيات وتوقعاتها حول سير الأحداث التي تأتي في خضمّ الحجم الطّباعي المخصّص للرواية.

تظهر تدخّلات السّارد أو ما يعرف بمصاحبات الخطاب في تأطير الخطاب المعروض الذي يعرض أقوال المتحاورين بالنّظر إلى مقاصد السارد كتحديد طول الجملة الحوارية ومراعاة الغايات المحتملة للفعل التلفّظي المنجز من طرف المتكلّمين ، لأنّ المشهد الحواري لا يأتي اعتباطا في ثنايا المد السردي ، كما أنّه لا يعمل على سدّ ثغرات حكائية خلّفتها السرود المتتالية ولكنّه يشكّل في حدّ ذاته وحدة مركزية للقضايا المطروحة في نصّ الرواية .

يمكن أخذ نموذج واحد من رواية (**قابيل أين اخوك هابيل**) يعبّر عن أهمية التبئير الداخلي في مراقبة انفعالات الشخصيات تجاه القضية المطروحة للنقاش إذ يتحوّل السارد إلى ناظم داخلي ينظم وينسّق الحوار حتى يتفق مع بؤرة المحكي الرئيسي ، ففي حوار بين الباشا والمفتي حول الدخول إلى الفردوس، يصف الناظم الداخلي حركات المتحاورين كونه شاهدا على اللقاء غير مشارك فيه:

((**طأطأ المفتي فأضاف الباشا:**

-أعني هل تضمن لي دخول الفردوس ؟

تمتم المفتي :

-الله غفور رحيم.

قال الباشا بإلحاح طفولي :

-أقول هذا لأني لا أريد أن أحرم من دخول الفردوس.

لم يجب المفتي فأضاف الباشا :

-هل يؤمن فضيلة الشيخ بوجود الفردوس حقا ؟

– من لا يؤمن بوجود الفردوس لن يؤمن بوجود خالق السماوات والأرض يا مولانا.

–تطلع إليه الباشا طويلا قبل أن يقول:

–أنا مخلوق لم يعد يؤمن بوجود الفردوس)).[1]

تقوم الجملة القولية في هذه الرّواية على عنصرين ، يتعلّق الأوّل بأهمية الشخصية داخل المحكي ، والثاني يتعلّق بعنصر السياق أو الظرف الذي وجدت فيه الرسالة ، لذلك فالتبئير الداخلي يخضع لمستويات عدّة منها إبراز الجانب الدلالي للغة الحوارية ، وكذا ضرورة تحديد المعينات اللفظية اللازمة كالضمائر وأسماء الإشارة ومن ثمّ تتحدّد ظروف إنتاج النصّ الحواري.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

([1])– إبراهيم الكوني. قابيل أين أخوك هابيل . ص191–192.

الفصل الرابع

مقولات الحكي عند إبراهيم الكوني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقولات الحكي عند إبراهيم الكوني:

بداية تجارب الكوني مع المدوّنة السرديّة أخذت مجالا واسعا لتبيان أثر المكان الصحراوي على ذاكرة السّارد الذي ظفرت به سنوات الغربة والتّرحال لينزل في آخر أعماله حيث المدينة والحضارة الجديدة.

إنّ المقارنة بين بداية الحكاية في رواية كتبت سنة 1991 (ديوان النثر البرّي) يختلف عن قرينتها التي كتبت سنة 2007 (يعقوب وأبناؤه) ، وهذا المثال ينطبق على كافة المدونات بالنّظر إلى سنة ولادتها ، ففي هذين المقطعين يبرز الفرق من حيث الموضوع وطريقة الكتابة:

((**استمرت الصحراء تمتدّ وتتباعد طوال السفر. العراء الفسيح القاسي الأبدي يلد في نهايته أفقا لئيما، والأفق يلد، بعد مسير الأفق ، وكلّما توغّلا في الرّحلة كلّما ازداد الأفق خلودا،وإصرارا على التوالد، في البرزخ الممدود بين العراء والأفق تدفّق السّراب، ومدّ لسانا لعوبا لا يتوقف عن الغمز والتغنّج والإغواء**)).[1]

الروائي في بداية أعماله يستمتع بوصف الصّحراء ، إذ يغطّيها بغلالة شفافة تنشئها لغته الإبداعية،وفي كلّ عمل لا يبتعد عن هذه المقدمات الطلليّة الّتي تصف الرّمل والأفق والخواء ولاتصف الخلان والحبيبات كما يفعل الشعراء القدامى ،ولمّا عيب على الكوني فعل ذلك اتّجه نحو المباشرة والآنية في وصف الواقعة الدّالة على عنوان الرواية كما يظهر في نصّ يعقوب وأبناؤه :

((**يوم أمر الباشا بتطهير القصر من المرايا هرع الأمير حسن للمثول بين يديه للاستفهام عن حقيقة هذا العمل الّذي تندّر به الأعيان وجرت سيرته حتى**

(1) – إبراهيم الكوني. ديوان النثر البرّي. دار تنوير للطباعة والنّشر . قبرص. ط1. 1991.ص7 .

على ألسنة الدّهماء ، فما كان من الباشا إلا أنأخذ سليله البكر من يده واختلى به في إحدى زوايا القصر قائلا أنّه يريد أن يروي له سيرة)).[1]

لقد اتجه إبراهيم الكوني إلى ملامسة التجربة الفعلية للمواطن العربي من خلال عناوين أعماله الجديدة الدّالة على مركزية سلطة الحكم ، لكنّها لا تفصح كعادة الرّوايات العربيّة عن أسماء وأماكن حقيقيّة خوفا من مصادرة الأعمال لذلك يتم اللجوء إلى تضليل الأسماء كما جاء في روايتي (يعقوب وأبناؤه) و (قابيل أين أخوك هابيل) .

الصدام بين السلطة والكاتب قديم، لذلك ((دأب الأدب منذ أن استنفذ الإنسان الوسائل الّتي تكفل له حرّية التّعبير على تعرية هذه السّلطات ، وعلى قضّ مضاجعها أحيانا، وعلى هجاء ممارساتها الاستبدادية بوسائله الجمالية الخاصّة)).[2]

الكوني لا يستطيع مواجهة الحاكم العربي ولكنّه يبني له معادلا موضوعيّا إذ يقارنه بالنموذج الأسطوري حينا ويغيّب اسمه حينا آخر، وفي كلّ الحالات تؤدّي اللغة الرمزية وظيفة الرسالة التنويرية لقضايا الأمّة العربيّة ومن أكثر السّمات المميّزة لهذا التّجلّي حفاوة الرّوائيين ببدائل الاستبداد أكثر من حفاوتهم بتعريته وهجائه واستجلاء مرجعيّاته ، ومسوّغ ذلك كما يبدو، الإمكانات الكثيرة التي يوفرها الجنس الروائي بوصفه فنّا مشاكسا للواقع ، وليس مشاكلا له ، ويتيح قول مالا يمكن قوله بوضوح ثمّ رغبة هؤلاء الرّوائيين في أن تتجاوز نصوصهم الرّوائيّة وظيفتها في رصد الواقع العربي والكشف عن معوّقات تقدّمه الحضاري ، أي

---

(1)- إ براهيم الكوني. يعقوب وأبناؤه ..ص9 .

(2)- نضال الصالح . النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة .ص69 .

تملكه معرفيّا إلى أداء وظيفة تنويريّة، لا يتعين المتلقّي على وعي هذا الواقع فحسب بل تدفعه إلى تغييره)).[1]

وهذا هدف الأعمال الجديدة لإبراهيم الكوني الّتي تدفع القارئ نحو الإسقاط المباشر للعالم الحكائي على موقف المواطن العربي إزاء سلطة الحكم التي تفتقد أصول الديمقراطية الغربية.

أصبح الكوني يخشى لائمة القرّاء الّذين اعتادوا وصف ديكور الصحراء الباهت المتقشّفة موادّه ، لذلك توجه نحو البحث عن أصناف الشخصيات الحاكمة والبائدة في التاريخ الليبي والعربي كي ينجز على منوالها صورا جديدة عن واقع مهمّش يعرفه الشرقي والغربي من أجل إنشاء موقع لائق بالرواية العربيّة وسط المحافل العالميّة.

الكوني يباغت القارئ العربي حينما يحيل النّماذج الأسطوريّة العالميّة إلى فضاء الصّحراء فمثلا يقول في مقدّمة رواية أنوبيس:

((**وفي " أغاديس " نبّهني الرواة ودهاة المراعي إلى أمر، رأيته على جانب من الأهمية، عندما أكّدوا على عسر استخلاص السّلف " أنوبي" (أنوبيس) من أساطير الأقوام الصّحراويّة، لأنّ السّيرة كثيرا ما تداخلت مع أساطير الملاحم وسيّر القدماء**)).[2]

تعود أسطورة أنوبيس إلى جذور يونانيّة كمعظم الأساطير و يتداولها الفراعنة كرمز لكاهن الحكمة،أما إبراهيم الكوني فيرجئ حضور الأدلّة العالميّة عن هويّة أنوبيس في نص الرواية ليبحث عنه عبر الصّحراء اللّيبيّة ((تململ في قلبي الحنين للوقوف على حقيقة " أنوبّي" فخرجت للبحث عنه عبر صحرائي الكبرى

---

[1] – المرجع نفسه. ص 69 .

[2] – إبراهيم الكوني . أنوبيس . ص6.

اللانهائيّة، كما يخرج المغامرون من طلاّب الكنوز الّذين تعجّ بهم الصّحراء في ذلك الزّمان)).[1]

إنّ إحالة النماذج الأسطورية إلى فضاء الصّحراء الكبرى تعني إعادة بناء الصورة المجازية للنموذج، لذا يمكن استخدام الأساطير كرموز سيميائية تشتغل دلالاتها عند بداية العمل الأدبي، لكن أن يشير الكاتب إلى تاريخ حدوثها دون العودة إلى مصادرها هذا ما يعدّ خرقا لقانون الأدبيّة الّتي تستعير مواد التّخييل من النّماذج الأسطورية ثم تعيد الأسماء إلى أماكنها الأصليّة.

إنّ محدودية المكونات الماديّة للفضاء تجعل الكتابة عن مظاهر الصحراء كتابة عن فردوس من عدم ، لذلك فصعوبة التّعبير عن عناصر مكانيّة متنوّعة يجعل إبراهيم الكوني يبدع في اختيار لغة بكر لم يكتب بها أقرانه من الرّوائيين فمعظمهم كتب عن صحراء النّفط ، ولم يكتب عن صحراء الأزل.

مكوّنات الفضاء الجغرافي لخريطة الصّحراء الكبرى واضح المعالم رمل وجبل ومهاري وطوارق وترفاس ... المشكلة في بعث الحميميّة والألفة الغائبة بينها جميعا إذ لا يوجد حد فاصل بين الرّمل وثمرة التّرفاس ، كما لا يوجد عناء في فهم العلاقة بين المهري والطارقي، لذلك لا يتعب الكوني في ضمّ الثنائيات إلى بعضها ونسج شبكة سردية عجيبة بين المكوّنات الماديّة المحدودة لفضاء الصّحراء.

في رباعيّة الخسوف يعتصم الأهالي في الجبال هربا من لسع العقارب الّتي هاجمت القبيلة لذلك يطلب الشيخ " غوما " زعيم القبيلة من الأهالي ترك أعزّ ما يملكون والاعتصام بالجبل لنجاة الأرواح ((**الصّحراء علّمتنا أن نترك أعزّ ما**

[1]- إبراهيم الكوني. أنوبيس.ص6 .

نملك في قعر الوادي كي يجرفه السّيل ونلجأ إلى المرتفعات لإنقاذ النفس والخضوع للامتحان)).[1]

صعود الجبل ضرب من التّطهير الرّوحي لنزوات النّفس ، ففيه مشقّة وعناء ولكنّها من أجل فضاء سام بعيد عن عذاب الواحة الّتي لم تعد مكانا آمنا للعيش.

في الزّمن العصيب زمن الاستعمار الفرنسي شكّلت سلسلة جبال الهوقار مأمنا للمدافعين عن وطنهم : ((**قولوا له إنّ جبال الهوجار المنيعة ستكون ساعده الأيمن في هذا العمل، إنني أعرفها وأخبرها جيّدا، رجل واحد خلف صخرة في جبال الهوجار يستطيع أن يبيد فيلقا كاملا**)).[2]

كما يعمل الجبل كمكون أساسي لقيام الحكاية ففي " نزيف الحجر" يتحدّث الرّوائي عن "الودّان" تيس الصّحراء الّذي يعتصم بالجبل إذا طورد لذلك سمّاه بطل الرّواية " أسّوف" بروح الجبل.

على الصّخر العتيق رسم الطّوارق تاريخهم ودوّنت العلامات الأولى للوجود البشري على الرّمال ، لذلك يفضّل ناشر أعمال الكوني وضع صوّر تاريخية عن جبال الصّحراء الكبرى كعتبة أولى لولوج عالم العجائبيّة الحكائيّة.

المهاري أنيسة الطارقي في رحلته على الرّمال ولعلّها الحيوان العزيز والمهمّ على قلوب أصحابه، لذلك خصّص الكوني في رواية " التبر" صوتا سرديا " للمهري الأبلق " يتلاءم مع مقام الوظيفة المختارة له، فرغم أنّه لا يملك لغة إلا أنه يعبر بصوته عن حالات سعادته وألمه ، لذلك ((الموازنة الدقيقة بين الصّوت والرّؤية عند الجمل والإنسان تجعل " التّبر" واحدة من أهمّ الرّوايات العربيّة الّتي

(1)- إبراهيم الكوني. الخسوف (الواحة). ص245.

(2)-إبراهيم الكوني. الخسوف. (البئر).ص33 .

يتحوّل فيها الجمل إلى شخصيّة " إنسانيّة " قادرة على الاتصال والتّواصل بلا لغة))[1].

لا يمكن التّفكير في عمل للكوني دون ذكر " المهري " وماله من علاقات حميميّة مع صاحبه تفكّ أسر العزلة المكانيّة الّتي يعيشها الرّجل الأزرق ، لذلك لا يدنّس الحيوان المقدّس لأنه الرّفيق والشّقيق في بعض الحالات ، كما له من الحقوق ما للإنسان من حماية وكرامة .

1- نمذجة الشخصيات:

يقوم أيّ عمل روائي على عدد من العناصر البنائية المهمّة التي تمثّل المقولات الأساسية لتركيب أيّ محكي ، ومن المظاهر الدلالية لاشتغال المقولات التي يضعها المؤلّف صور الشخصيات الفاعلة في الحكي ، إذ يقدّم صاحب العمل مستنسخات بشرية بطرائق تخييلية تعمل على تفعيل صورة الكائنات الورقية من خلال الإجراءات التلفظية المنسوبة إليها ، فالسياق التداولي لمحكي الأقوال يسمح بتحديد جنس الخطاب ، فأقوال الشخصيات التاريخية مثلا تختلف عن أقوال الشخصيات الأسطورية فالأولى يرتبط وصفها بالحقائق المثبتة ، أمّا الثانية فيتعلّق وصفها بما وراء اللغة إذ يتطلّب قدرا من التخييل والمبالغة اللغوية التي تستعمل الملفوظ العجائبي والفعل الخوارقي لبناء نموذج الشخصية الميثولوجية.

[1]- سعيد الغانمي. ملحمة الحدود القصوى (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني).المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء ط2. 2000.ص 74 .

1-2 الشخصية الحكائية:

إنّ آليات إنتاج النص الروائي تفرض على صاحب الخطاب وضع مجالات محدّدة وواضحة لاشتغال الكائنات الورقية على المساحة الطباعية والزمنية المخصّصة لها ، إذ لا يمكن مثلا إهمال ذكر الصّفات الجسمانية والسيكولوجية للبطل داخل حكاية سيرية تعنى بوصف مظاهر الحياة اليومية لشخصية البطل الذي يمثل بؤرة المحكي ، كما أنّ ((الشخصية وحدة دلالية ، باعتبارها مدلولا لا متواصلا ، وهي بمثابة شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال والصفات))).[1]

سنقوم في هذا المبحث بمقاربة بنية نموذج الشخصيات في رواية (يعقوب وأبناؤه) ، هذه الرواية التي تعدّ تكملة لملحمة (قابيل أين أخوك هابيل) إذ يحافظ السارد على الشخصيات نفسها والأماكن ذاتها ولكنّه يترك المجال واسعا لمحكي الأقوال إذ تتبادل الفواعل السردية مهمة إنجاز المبنى الحكائي لذلك تطغى الحوارات داخل الأقسام الثلاثة للرواية ، كما يشتمل كل قسم على عدّة وحدات مرقّمة.

في القسم الأول يؤطّر السارد الحياة الداخلية لأهل القصر (الباشا وأبناؤه والخدم) وخلاله يتمّ نقل حوار بين الباشا والأمير الذي يسائل أباه عن سبب محاباته لليهود وتهاونه مع النصارى ، وهذا حال عائلة القرمانلّي التي ساءت في فترة حكمها أحوال المملكة بسبب لهو السلطان ورغبته في الانتقام من الممالك الأخرى ، إضافة إلى خواء الخزينة من الأموال و إصابة أهل المملكة بالمجاعة

([1])- محمد الداهي . التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي . دار الأمان للنشر والتوزيع . الرباط. المغرب .ط1 . 2006. ص111.

بسبب الطاعون ، لذلك يقترح الخازنذار على الباشا بيع العبيد وبيع أواني الذهب أو مصادرة الزعفران من عند التجار لمواجهة الأزمة .

تتعرّض المملكة لهجوم قوات مصطفى القرمانلّي انتقاما لصفقة الزعفران التي استولت عليها الدولة ، أمّا القصر فيغرق في مشاكل الباشا وأبنائه ، فحسن بك يعشق المال والباشا يعشق النساء ويوسف يعشق العرش .

في القسم الثاني من الرواية يصف السارد مظاهر انتشار الطاعون في المملكة مع خواء الخزينة ما دفع الباشا إلى فرض المكوس على الناس.

أمّا في القسم الثالث فيتحدّث السارد عن زوال نقمة الطاعون الذي حلّ بالمملكة وظهور أزمة أخرى حلّت بها وهي دخول جيش الإمبراطورية العثمانية على المملكة من جهة البحر ، لكنّ هذا الأمر لم يدم طويلا حيث انسحبت قوات الجيش العثماني واتجهت إلى الإسكندرية ، بينما استمرت الصراعات الداخلية بين الأبناء ؛ إذ وصلت العداوة بينهم إلى بلاط الباشا حيث قامت معركة دامية بالسيوف بين الأشقاء أمام مرأى والدهم مما أدى إلى إصابته بجلطة دماغية ، و تتوالى إثر ذلك المشاكل على المملكة إلى أن يغدر سيدي يوسف بأخيه ويرديه قتيلا في حضن أمّه.

تقدّم رواية (يعقوب وأبناؤه) مشهدا دراميا يصف صراع الأشقاء على كرسي العرش، إذ يدفع ولي الأمر برعيته إلى الهلاك لأجل الظفر بلقب السلطان والفوز بالعرش مقابل مصادرة أحلام الناس.

يقدّم إبراهيم الكوني من خلال هذه الرواية نماذج بشرية مختلفة تحمل مواصفات شخصية معينة داخل المحكي لذلك أسهم التكثيف الحواري في التعرّف إلى الطّبائع الإنسانية المحتملة في أي نموذج بشري.

1-2 الشخصية الإحالية :

تقدّم شخصية الباشا صورة مرجعية لواقع تاريخي عاشته مملكة طرابلس إبّان الحكم العثماني ، حيث كانت طقوس المؤسسة الاجتماعية آنذاك تفرض على الناس المحافظة على الألقاب التركية لأهل القصر ، لذلك حافظ السارد على صيغة (البكّ وسيدي وللاّ) كسابقة إسمية للشخصيات الفاعلة في الحكي.

اللاّفت للانتباه أنّ شخصية الباشا تمثّل بؤرة محكي الأقوال إذ لا يكاد يخلو أي مشهد حواري من تدخلات الباشا ، لذلك تتشكّل شخصية البطل تدريجيا عقب تراكم العلامات الموضوعاتية الدّالة على المحتوى الدلالي للعنوان (يعقوب وأبناؤه) فالباشا هو يعقوب زمانه ، لكنّه يمثّل صورة منفصلة عن نموذج يعقوب عليه السّلام.

ينشغل الباشا بقضية الملك وحبّ السلطة إذ يستحوذ بمفرده على الموضوعات القيمية للرواية ، وبالتالي فهو يستقطب اهتمام جميع الشخصيات الأخرى التي تمثّل أقوالها محور التشاكل الوظيفي مع آرائه وانفعالاته ، ففي حوار بين الباشا وحسن بك حول لعنة الممالك يتّضح جليا أنّ المكانة النفسية للمتحاور بالنسبة للباشا تسهم في توليد المعاني الحافّة للقضية الجوهرية المطروحة للنقاش فحسن بك هو الإبن البكر للباشا أي أنّه الأولى بإرث كرسي العرش ، لذلك يحذّره الوالد من صفقة العبور إلى الجحيم:

((**أنت تضحك في حين يجب أن تبكي.**

-ولماذا عليّ أن أبكي ؟

-لأنّك سترث عنّي المملكة وهي في أسوأ الأحوال ممّا نلتها أنا عن أبي.

-هل هي لعنة ؟

-تطلّع إليه الباشا بعينين جاحظتين ومطفأتين. قال :

-تستطيع أن تقول إنّها لعنة. لعنة الممالك))[1].

إنّ محكي الأقوال يضع الخصائص التركيبية للنص الروائي في مواجهة القراءات المتعدّدة التي تتعلّق بتفكيك السنن الخطابية المنجزة من قبل المؤلّف هذه السنن التي تتعلّق بنمط الكلام المخصّص لكلّ شخصية تبعا لمسارها الأيديولوجي ضمن بنية الحكاية ، ففي رواية (يعقوب وأبناؤه) يفضّل السّارد منح شخصية الباشا كلّ المفاتيح الإجرائية المتعلّقة بموضوع النّص ، كحديثه عن العرش والأعداء والإرث ، ففي حوار له مع جاريته " إستير " يلخّص الباشا تفاصيل الحكي في مقولة واحدة :

((**استنكرت استير بنظرة فأضاف الباشا :**

أركان الدنيا في عرف الرجال ثلاثة:امرأة ومال وسلطان ألن توافقيني على هذا؟

هزّت إستير رأسها إيجابا فمضى الباشا :

-إذا كنت أنا مريد النساء في هذا الثالوث ، ويوسف مريد السلطان ، فلا بدّ أن يكون حسن بك الركن الثالث في الثالوث كمريد للمال. فكيف تريدينني أن أستغني عن حسن دون أن تتزعزع أركان المملكة بقصاص))[2].

يقدّم الكوني من خلال شخصية الباشا صورة حقيقية عن واقع الحكم في الوطن العربي الذي يميل إلى توارث السلطة أبا عن جدّ ، لذلك فإنّ النسق الحكائي الضمني الذي قدّمه المؤلّف يسائل مستويات الذاكرة التاريخية للقارئ من خلال تفكيك سيميائية القول المحكي عن الشخصيات من خلال ظروف إقامتها بأمكنة معينة لذلك فإنّ أي رواية مهما كانت تخييلية ((تعكس ، المجتمع من

([1])- إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه . ص18.

([2])- إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه . ص 92.

خلال شخصياتها المتصارعة ، التي تحمل أبعادا دلالية وإيديولوجية ، لذا تصبح الشخوص : مرايا تلتقط الصراع الاجتماعي ، والتفاوت الطبقي بكلّ شفاهية ونقله في شكل تصور إبداعي على صفحات التخييل الحكائي)).[1]

تقدّم شخصية الباشا توقعات نهاية مسار حدث ما بدل الاكتفاء بوظيفتها التمثيلية حيث لا يلجأ بعدها السّارد إلى تأطير توقعاتها فعند بلوغ أزمة المجاعة والطاعون حدّا لا يطاق ، اقترح الباشا بيع العبيد وأواني الذهب لشراء الأكل والدواء ، لكنّ السارد لم يتتبع تفاصيل القضية لأنّها تعمل على تحجيم أدائه السّردي ، كما تتطلّب جهدا لغويا لشرح طرائق البيع ، لذلك اكتفى السارد بنقل أقوال الباشا مع الخازندار حول موضوع أزمة المجاعة فيما يلي:

((**سكت الخازندار انتظارا لفرصة أنسب . قال الباشا :**

-في القصر عبيد زائدون عن الحاجة. تستطيع أن تبيع منهم الشطر الأكبر بالمزاد)).[2]

((**فتح الباشا عينا واحدة قال :**

-حسنا. مطابخ القلعة ملآنة بأواني الذهب. ما حاجتنا إلى أواني الذهب إذا كان الناس يموتون جوعا ؟ تستطيع أن تأمر بصهرها وبيعها ، على الأقل القسم الأكبر منها فيما إذا اعترضت النساء)).[3]

إضافة إلى هذا يطلب الباشا رأس أخيه مصطفى القرمانلي المقيم بتركيا كما يمنع الناس عن الهجرة والهروب من وحش الطاعون ، وفي ذلك رمز لعبودية

([1])-جميل حمداوي . مقاربة بنيوية سردية لرواية أوراق لعبد الله العروي. دار النشر الجسور. وجدة. المغرب. ط1. 1996. ص 24.

([2])-إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه . ص52.

([3])- المصدر نفسه. ص 53 .

الشعوب ، لذلك تقوم الملفوظات السردية بتشخيص الواقع المادّي لتلك الفترة التاريخية من حكم الأتراك ببلاد المغرب العربي .

إنّ تقديم النسق الاجتماعي والثقافي لمرحلة زمنية ما يتطلّب ذكر أسماء العلم الخاصّة بتلك المرحلة كلقب الباشا والبك وما يلحق بها من خدم وجواري وعبيد لذلك فإنّ صياغة قصّة تاريخية معيّنة تخضع لسلسلة من السنن الأيديولوجية القابلة للفكّ والتشفير في كلّ زمان ومكان ، فشخصية الباشا تنطبق على كلّ زعيم سياسي يرفض التحاور والتداول على كرسي السلطة وهو حال الرؤساء في الدول النامية اليوم ، لذلك فإنّ ((وظيفة المحمولات المواصفاتية تكمن في تحديد الشخصية إما بالإحالة على خصائصها الطبيعية " الخصائص الفيزيولوجية الانتماء العائلي أو الطبقي أو الجغرافي ..." وإمّا بالإحالة على مواصفات شخصيات أخرى مالكة لمواصفات مشابهة أو مخالفة للأولى وبعبارة أخرى ، فإنّ الأمر يتعلّق بتحديد الشخصية إما إيجابيا " الإحالة على خصائصها الذاتية " وإما سلبيا " وضع الشخصية في تقابل مع الشخصيات الأخرى")).[1]

تشكّل شخصية الباشا نقطة استدلالية بالنسبة للشخصيات الأخرى لأنّ البرنامج السردي المخصّص لها واضح المعالم ، وذو مرجعية محددة تنطلق من الإشارات التاريخية الدّالة على القيمة المهيمنة لعائلة آل القرمانلّي إبّان فترة الحكم العثماني لأرض ليبيا ، لذلك لا يجد المؤلّف حرجا في تسريد الوقائع التاريخية دون خوف من الرّقابة السياسية التي تقوم بمصادرة الأعمال المشوّهة لصور التاريخ المجيد للوطن.

([1])- سعيد بنكراد . سيميولوجية الشخصية السردية .ص 148.

1-3 – الشخصية التخييلية :

يطرح عنوان رواية (يعقوب وأبناؤه) إشكالية بعث النموذج الحقيقي للشخصيات داخل النموذج المتخيّل ، من خلال استرجاع الصورة الذهنية للشخصية الموجودة بالفعل مع إحداث مفارقات وانزياحات دلالية عن النموذج الأصلي للشخصية .

يحافظ إبراهيم الكوني على الدّال الصوتي لإسم شخصية يعقوب ويوسف والمتعلّق برسم حروف إسمها ولكنّه يحدث على إثرها إنزياحا في المدلول الحكائي للشخصية التي تخضع لنظام المدلولات الأخرى في النّص ، ومنها الإطار الزمني (نهاية القرن الثامن عشر) وكذا الإطار المكاني (مملكة طرابلس – القصر ...).

يسهم أيدولوجيم العصر في تغيير منظور القصّة الواقعية للنبي يعقوب سواء من ناحية اشتغالها الرمزي أو تجلّيها الطبيعي على محاور المتتاليات الحكائية التي وضعها المؤلّف ، لذلك فأنماط العلاقات السردية تفرض على القارئ إهمال مواصفات النموذج الأصلي للشخصية والمحافظة على خيط الحبكة السردية للوصول إلى الغاية المنشودة وراء الحكاية الجديدة .

يشرح السارد لغز العنوان في حوار بين الباشا وابنه حسن بك الذي جاءه شاكيا إليه مكائد أخيه يوسف :

((**غمرت وجنتيه سحابة شحوب. أضاف:**

–هذه مكيدة جديدة من محبوبك يوسف.

اعترف الباشا :

–يوسف محبوبي حقّا ، هل تعرف لماذا ؟

لم ينتظر جوابا. أجاب:

-لأنّه يوسف وأنا يعقوب))[1].

حافظ قول الباشا على أحد أركان القصّة التاريخية المتعلقة بتفاوت درجات حبّه ليوسف عن بقيّة إخوته ، ولكنّه لا يمثّل في الحقيقة يعقوب الحقيقي الذي كان يرفض الظلم والخديعة خلافا ليعقوب المتخيّل ، لذلك فالسارد استعار اسم العلم فقط ليوقع القارئ في فخّ اللعبة السردية ((وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تنفي اعتباطية العلامة ، ذلك أنّ الإسم هو علامة لغوية وليس هناك ما يجبر المؤلف على وضع أسماء شخصية لأبطاله))[2].

يتّضح أنّ طريقة رسم المواصفات الأخلاقية لشخصية الباشا وولده يوسف تبيّن حصول المفارقة الضّدية بين الكائنات البشرية والكائنات الورقية ، فليس كلّ يوسف رمزا للمحبّة والسلام ، لذلك فالرواية غير مطالبة بنقل الحقائق وبناء نماذج شخصيات تخييلية على شاكلة النماذج البشرية الطبيعية ، وهذا ما دعا إليه المنهج البنيوي الشكلي الذي يرى ((أنّ الشخصية الروائية تملك ما يملكه الإنسان في الواقع الخارجي من اسم ومنبت وأسرة وأقارب وعلاقات ، ولكن الصّلة بينهما لا تعني التطابق ، بل الاتفاق الشكلي فحسب لأنّ الشخصية الروائية مستمدّة من أدبية الأدب))[3].

يحاول إبراهيم الكوني في مجمل أعماله استعارة أدوات التخييل الأدبي لمطاوعة القصّة التاريخية أو الأسطورية حتى تغدو فضاء منفتحا على عالم مغاير

([1])- إبراهيم الكوني .يعقوب وأبناؤه . ص111 .

([2])- محمد عزام . شعرية الخطاب السردي . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق .2005 . ص16.

([3])- محمد عزام . شعرية الخطاب السردي. ص18.

تحكمه أنماط من العلاقات الاجتماعية والسياسية تتجاوز الحاجة الملحّة لفهم قيمة الفرد.

يهتم إبراهيم الكوني في مدوّنة (يعقوب وأبناؤه) بتقديم صورة داخلية قريبة من ذوات الشخصيات التي تعاني حدّة الصراع بين الجانب الروحاني والجانب المادي المتمثّل في حبّ المال والسلطة ، فكما جاء إخوة يوسف– في القصة الأصلية – أباهم باكين حزنا على أخيهم المفقود ، دخل أبطال الرواية ؛ يوسف وإخوته على الباشا مدججين بالسلاح يشتكون سوء حظّهم:

((**أمّا الأشقاء فقد أقبلوا على أبيهم مدججين بحرّاسهم وكامل أسلحتهم. هناك ناح سيدي يوسف قائلا أنّه يفضّل أن يهلك بيده على أن يهلك بيد شقيقه البك الذي سيبطش به لا محالة لو انقطعت أنفاس الباشا**)).[1]

يتمّ تحوير المشهد التاريخي الحقيقي ونقله إلى درجات أخرى تتعلّق بعدوانية الإنسان تجاه نفسه وتجاه بني جلدته ، فيتحول صراع إخوة يوسف إلى ظاهرة رمزية يتحقق وجودها عبر الزمن ، لذلك فقد يتجلّى الرمز بصورته المثلى وتحدث درجة انعكاس قصوى للقصّة التاريخية ، فيستعير النص الحكائي أحد أدوات الترميز ويتغيّر النسق الحدثي تغييرا جذريا وهو ما يعرف بالتّقاص السلبي الذي تتداخل فيه النصوص المنتمية إلى فترتين زمنيتن مختلفتين لكنّ وجه التداخل بينهما متباين لأنّ الصورة الاستعارية لا تحافظ على كلّ مقوّماتها.

إنّ تجلّي قصّة يعقوب عليه السلام في المحكي السردي (يعقوب وأبناؤه) تفرض على القارئ استحضار السياق الموضوعاتي لتشكّل الحكاية الأصل لأنّ ((الرمز لا يتوفّر على علامات خاصّة به ، ولا يستقلّ بموضوع محدّد كما هو الشأن مع اللسان مثلا ، إنّه في كلّ مكان ، وكلّ شيء صالح لأن يتحول إلى

([1])–إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه. ص 228.

رمز بدءا من السلوك الإنساني ، ومرورا بموضوعات العالم وانتهاء باللغة بحروفها وأصواتها وكذا الإيماءات والطقوس الاجتماعية)).[1]

لا يترك السارد الصورة المستعارة المعكوسة عن القصّة الأصلية ليوسف دون تعليقات وشروحات صادرة عن الشخصيات في حدّ ذاتها ، إذ ينقل السارد حوارا بين الأخوين سيدي أحمد وسيدي يوسف يبرز فيه مجالات اشتغال الرمز الديني :

((**قال سيدي يوسف:**

-لا تحاول أن تذكّرني بسلطان المملكة لأنّك تعلم أنّ يعقوب سوف يحميني منك كما حماني من غطرسة البك.

تساءل سيدي أحمد بلهجة تعجّب:

-يعقوب ؟

-أجاب سيدي يوسف ببرود :

-أجل. الباشا يعقوب وأنا يوسفه.

تفحّصه سيدي أحمد طويلا ، قال :

-أشهد أنّ يوسف منك بريء براءة الذئب من دم يوسف)).[2]

تظهر صورة يوسف محوّرة، إذ يتعمّد السارد إنتاج دلالات جديدة يتمّ تداولها في شرح حالات إنسانية أخرى تنوب عن الرمز الديني الذي يشير إلى المرموز له عينه يوسف عليه السلام.

إنّ فكرة التفاعل بين نصّ جديد وأنساق ثقافية قديمة يجسّد علاقات الغياب والحضور عن طريق التوازي ، الاستعارة ، التضمين و التركيب ، فما قدمته

([1])- سعيد بنكراد. مسالك المعنى. دار الحوار. اللاذقية . سوريا. ط1. 2006 .ص 159 .

([2])- إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه. ص235.

شخصيات نص (يعقوب وأبناؤه) يدخل في باب استعارة النماذج التراثية ((وهي شكل آخر من أشكال مغازلة التراث العربي ، يتجلّى في الاستفادة من فضاءاته وأجوائه . يقوم أساسا على استخدام رموز تراثية وتوظيفها في أنساق سردية حديثة دون ترهين خطابها أو بنيتها النّصية الأصلية)).[1]

إنّ الاختلاف الوظيفي بين شخصيات المحكي التخييلي المنجز من طرف الروائي وشخصيات القصّة الواقعية المدوّنة في الكتب السماوية يبيّن أهمية عمليات التجريب التي يقوم بها إبراهيم الكوني على مستوى الشخصيات ، إذ إنّ إعادة إنتاج الأنساق الثقافية القديمة يبعث فيها روح التجديد والانفتاح على الأنساق المعاصرة لواقع القارئ.

وظّف إبراهيم الكوني في أعماله الأولى مجموعة من الأساطير الصحراوية التي تحيل إلى عالم مهمّش هو عالم الطوارق ، لكنّ هذا التوظيف الأسطوري لم يكن متجلّيا بصورة صريحة إذ كانت تشوبه التورية وتحفّه ظلال المعاني لأنّ أحداث الرواية تحتاج إلى أسلبة جمالية لأشكال التعبير ، لذلك فإنّ جنس المحكي السردي يفرض على المؤلّف هندسة طرائق الحكي ، فإذا كان المحكي واقعيا يتمّ استثمار أحد عناصر الحكاية القديمة لأنّ ((الأسطورة كمغامرة فكرية لإنسان العصور القديمة تهدف إلى كشف الحقائق وفتح آفاق المعرفة)) [2] ، أمّا إذا اختار المؤلّف تسريد المحكي الفانتاستيكي فإنّه يعمل على إثراء العالم التخييلي بالأحداث والشخصيات فوق الطبيعية التي تعمل على استذكار مضامين الأسطورة

([1])-صالح الرزوق. القصّة المضادة تأصيل الحداثة... تحديث الأصول . مجلة كتابات معاصرة. العدد 27. المجلد 07.(نيسان /أيّار) 1996. ص95-96.

([2])- فراس السواح. مغامرة العقل الأولى" دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية " . منشورات دار علاء الدين. دمشق.1998.ص17.

الأصلية ، وبالتالي الحفاظ على الموروث التاريخي المقدّس من خلال توظيفه في أجناس خطابية قادرة على استثمار النموذج الرمزي للشخصيات الأسطورية.

في رواية (يعقوب وأبناؤه) يستردّ المؤلّف نموذج **أوديب** بصورته الصريحة ليثبت للقارئ أنّ طقوس إنتاج القصّة الأسطورية يخضع للظروف الاجتماعية التي يعيشها شخص ما في زمن ما ، كما هو الحال مع بطل الرواية سيدي أحمد الذي يعلن صراحة عشقه لأمّه ، فلولا الرباط الأموي المقدّس الذي يجمعه بها لتزوّجها :

((**ابتسمت له للاّ حلّومة بعذوبة. داعبته :**

-أما زلت تريد أن تتزوجني كما في الطفولة ؟

أجاب دون أن يرفع إليها رأسه :

-لو لم تكوني أمّي لما ارتضيت لنفسي امرأة سواك .

أطلقت الأمّ ضحكة قالت :

-لو لم تكن صغيري الذي جئت به من بطني لما رضيت برجل سواك)).[1]

أصبحت شخصية أوديب الأسطورية معادلا موضوعيا للشخصيات الروائية التي تجد لها نظيرا في الحياة الطبيعية فإذا كانت القصّة القديمة تنفي علم أوديب بنسب أمّه إليه فإنّ السارد في رواية (يعقوب وأبناؤه) يتعمّد توظيف الحادثة من وجهة نظر المحلّلين النفسانيين الذين يرون في ذلك مرضا عصابيا يصيب الشواذ لذلك يمكن القول إنّ ((الأسطورة حكاية مقدّسة تقليدية بمعنى أنّها تنتقل من جيل إلى جيل بالرّواية الشفاهية مما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمتها وعاداتها

([1])- إبراهيم الكوني. يعقوب وأبناؤه. ص112-113.

وطقوسها وحكمتها ، فهي الأداة الأقوى في التثقيف والتطبيع والقناة التي نرسخ من خلالها ثقافة ما))[1].

تستدعي بنية الشخصيات عند إبراهيم الكوني التاريخ والأسطورة للبحث عن القيم الإنسانية الكامنة داخل العادات الاجتماعية لذلك يستعين الروائي بأدوات التحليل النفسي والفلسفي للقضايا الخلافية المتعلّقة بصراع الشخصيات حول الثالوث المحرّم الدّين والسلطة والجنس.

2- الاستغراق الزمني :

يقدّم الروائي إبراهيم الكوني في روايته (عشب الليل) نصّا يقوم على الاستغراق الزمني الفعلي الذي يوحي به العنوان ، إذ تتم معظم تفاصيل الحكاية داخل دائرة زمنية مشتركة تتعلّق بمقولة الزمن ، لذلك اهتمّ السارد بالزمن النفسي الذي يحتاج للإدراك الذهني فقط وهو قابل للقياس لأنه مفهوم فلسفي ظهر عند الفيلسوف (برغسون) وعرف باسم الديمومة التي تكشف عن الحياة النفسية الباطنية عند البشر ، كما أنّ المدة هي زمن مؤلف بين الأحايين ولا يرضى تعاقبها، فهو غير قابل للحساب والتقدير، بل ينتمي إلى مشمولات الوعي[2].

لقد اهتمّ الكوني في رواية عشب الليل بالمكوّن الزمني خلافا لرواياته السابقة التي تعنى بالمكوّن المكاني المتعلّق بفضاء الصحراء إذ يصف حياة رجل اسمه (وانتيهاي) الذي لقّب برجل الظلام ، إذ يروي من عاصره من شيوخ القبيلة أنّه كان مولعا بالجنس ، إذ اقترن بعدّة نساء ولكنّه لم يفلح أبدا في معاشرتهن، لذلك اعتزل الناس إلى وادي الجن ونصب خيمة لا يخرج منها إلا في الظلمات إلى أن اكتشف عشبة سرّية بين الأحجار أعادت له فحولته.

([1])- فراس السواح. مغامرة العقل الأولى.(دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية).ص16 .

[2] -عبد الصمد زايد . مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة . الدار العربية للكتاب . تونس 1988 .ص16.

يقترن " وانتيهاي " بأمة تدعى (بنت الأدغال) لذلك يلومه أهل القبيلة وعرّافه على هذا الفعل لأنّه ترك بنات النبلاء وتزوّج سرا بأمة تلد له أنثى، تتزوج الفتاة وتلد لأبيها حفيدة كانت تقيم عنده إلاّ أنّه خان الأمانة فكان يمارس طقوسه الجنسية عليها ، بعدما بلغت الفتاة ثلاثة عشر عاما أصبحت ترفض الذهاب إلى بيت جدّها لأنّه أخطأ في حقها . تهدّد الفتاة جدّها بفضح سرّه إلى القبيلة وأمام رفضها لهذا الوضع تقوم الفتاة بقتل جدّها بسكين وتنتحر على جسده.

2-1- موضوعة الليل :

تشكّل صيغة العنوان (عشب الليل) مركز التوجه الزمني في الرواية فمن خلاله تتحدّد المفارقات الزمنية التي تعبّر في الغالب عن لحظات نفسية آنية يعيشها البطل وسط ظلمة الليل ، لذلك يتحوّل الليل إلى مقوّم سياقي تقوم عليه الأنساق التخييلية التي تنشأ داخله ، ففعل البحث عن العشبة السحرية لا يتم إلاّ ليلا ووجودها مقترن بهذا الزمن الهامشي الذي يختلف عن النهار.

يتحدّث السارد عن رحلة بحث شاقّة قادت البطل **وانتهيط** للبحث عن العشبة نهارا إلاّ أنّه لم يعثر عليها إلاّ عند خروجه ليلا :

((**في الوادي فتّش عن العشبة منذ الظهيرة حتّى الأصيل . ولكنّ العشبة اختفت من أركان الوادي ، وتبدّدت من شقوق السفوح**)).[1]

((**يئس فعاد إلى الخباء.**

انتظر حلول العتمة وخرج إلى الوادي للقيام بالجولة الليلية.

لم يصدّق عندما وجد العشبة في المكان نفسه الذي فتّشه وحرثه مع عبيده في النهار)).[2]

([1])-إبراهيم الكوني . عشب الليل. ص40 .

([2])- إبراهيم الكوني . عشب الليل. ص40 .

يحدّد السارد في بداية سرده نسقا زمنيا موحدا يحكم مصير البطل وحركاته وسكناته داخل فضاء زمني محدّد يتعلّق بالليل ، فالعشبة السحرية التي يقوم عليها تأطير الأحداث (التخدير ، الاغتصاب ، الهلوسة) تنمو وتأكل ليلا لا نهارا لذلك يشتغل السارد على تيمة الاستغراق الزمني التي تحدّد أهدافه الموضوعاتية انطلاقا من عنوان النص ، فتصبح تيمة الليل فضاء مناسبا للتسريد لأنّها ترهن حياة البطل وبقاءه على خطّ السرد إلى نهاية القصّة، لذلك فالليل زمن روحاني بالنسبة للبطل لأنّه يشكّل محورا أساسيا تقوم عليه الحالات الحدثية المختلفة المتعلقة بالأفعال النفسية كالإشباع ، الرغبة والإثارة الجنسية دون وجود مقابل مادّي يحقّق هذه الحالات ، وهذا الفعل ما يسميه **غاستون باشلار** بحالة الانفصال الزمني عن الزمن الطبيعي الذي يخضع للاتساقات العقلية والمقوّمات الفعلية ، لذلك يعتقد باشلار((أنّ هذا الزمن الروحي ليس مجرّد تجريد للزمن الحياتي ، ومن ثمّ يكون لزمن الفكر تفوّق على زمن الحكاية يمكّنه أحيانا من أمر الفعل الحيوي والراحة الحيوية ، وهكذا يكون لزمن الروح فعل في العمق ، في ميادين مختلفة عن ميدان حدوثه الخاص)).[1]

تمّ الإعلان عن تيمة الليل في الجملة السردية الأولى للرواية ، ولم يكن وجودها مقترنا بحالة وصفية عابرة بل ارتبطت بوجود فاعل غير الفاعل الأساسي (البطل) يتعلّق الأمر بحفيدة **وانتهيط** التي هربت ليلا من بشاعة تصرفات جدّها إلى المعبد تشتكي إليه ما حدث:

((**في فرارها الأوّل ذهبت للاحتماء ببنيان الحرم.**

([1])- غاستون باشلار. جدلية الزمن. ترجمة خليل أحمد خليل.ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر. ط2. 1988. ص110-111

باتت ليلتها الأولى في دار القرابين، وأطعمتها العرّافة من مآكل الندور التي يجود بها الواويون على الضريح بسخاء يفوق إنفاقهم على أنفسهم وعلى ذويهم)).[1]

يضيف السارد الكثير من المعينات اللّفظية التي تخدم العنوان وتحصر سياق النص داخله:

-مجيء الفتاة إلى بيت جدّها مع حلول العتمة.

-المحاورات الليلية بين أهل القبيلة.

-أسباب وصف الشاعر بعاشق الظلام.

-اقتران البطل بزنجية وعدوله عن الاقتران ببيضاوات محبّة في لون الليل (السواد).

-وانتهيط يضع تقابلات معرفية بين السواد والبياض ويمجّد الظلمة .

-وانتهيط يكتشف سرّ الظلمة وسرّ العميان الذين لا يملكون البصر.

-اكتشاف العشبة التي تنمو وتخرج ليلا بين الأحجار.

-حوار ليلي مع وانتهيط وحكيم القبيلة حول الأقنعة وسرّ اللثام الذي يعتبر قناعا للهروب من ضوء النور.

- وصف عشق وانتهيط لسواد الزنجية ابنة الأدغال ، فالسواد زادها حسنا لأنه يقترن بظلمة الليل.

-ممارسة الممنوع ليلا كعملية إخصاء العبد **بويو** من طرف وانتهيط وحكيم القبيلة في مشهد مرعب تمّ خلاله نزع عضلة السوء حسب اعتقادهما.

-الفتاة الحفيدة تغيب عن بيت أمّها حتّى منتصف الليل ، إذ تبيت عند جدّها الذي يمارس طقوسه الممنوعة خلال الليل.

([1])- إبراهيم الكوني- عشب الليل. ص7 .

– موت البطل ليلا على يد حفيدته.

يمكن القول إنّ تيمة الليل قد ساعدت السارد على التمييز بين زمن الوقائع التاريخية وزمن القصّ والحكي المتخيّل فهو يستغني عن الزمن الأول باعتبار النصّ خالٍ من التواريخ الدّالة على حدث ما في مكان ما ، لذلك لا تنفتح سياقات النص تجاه الماضي الذي يمتلك القدرة على إيهام القارئ بحقيقة الفعل السردي ، كما أنّ الرواية ليست سيرة شخصية لرجل مهووس بالجنس بقدر ما هي حكاية تشتغل على زمن الحاضر الروائي أي الزمن الذي ينهض فيه السرد، وهذا ما اعتبره تودوروف بالكتابة الجمالية التي تعتمد على الكتابة المغايرة للزمنية الطبيعية للأحداث ، ويدعو إلى استعمال التحويرات البلاغية من أجل الحصول على زمن مغاير.[1].

يظهر من خلال الرسم أن زمن القصة متعدد المواقع والأبعاد ، وأنه يتقاطع مع زمن الخطاب ، ولا يشكل نظيرا له ، أما التشاكل فيحدث نتيجة المماثلة الحكائية من خلال مكونات سردية أخرى كالمكان و الشخصيات والرؤى .

إنّ زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث كون الزمن الطبيعي سلسلة من المتغيرات تنشأ عن دوال متكررة، تخضع لميقاتية المفهوم الإنساني للزمن وفق تغيرات الكون و مزاج الفواعل المؤثرة في سيرورة الحياة اليومية التي تشكل بدورها قصة حكائية .

(1)-Tzvetan Todorov. Les catégories du récit littéraire, P145.

2- 2- الاسترجاع المزجي :

يلجأ السارد إلى كسر خطية الزمن من خلال العودة إلى تفاصيل وأسرار تعلّق الشيخ بعشبة الليل ، لذلك تعدّ الاسترجاعات تكميلية فهي تسدّ ثغرات خلّفها السّرد ، ولا تعمل على تحجيم النصّ السّردي بقدر ما تعمل على تحقيق الأفعال النّصية ، لذلك فهي تقوم بدور تداولي يعمل على الانسجام الخطابي بين الأزمنة الآنية التي يسرد من خلالها السارد تفاصيل الحياة اليومية للبطل إثر علاقته الحميمية بعشبة الليل وبين الأزمنة الماضية التي تتسق مع زاوية نظر الروائي إلى المقتضيات الحكائية التي تتطلّب العودة إلى أسباب صدور الحدث على شاكلته السردية ، ويقع هذا الاسترجاع المزجي بين زمن السرد الآني الذي يعنى بمرحلة زمنية محدّدة (تناول البطل للعشبة السّرية واغتصابه لحفيدته) وبين مرحلة تتعلّق بتاريخ البطل قبل بداية قصّ الأحداث المحدّدة حسب الحجم الطّباعي المخصّص للنّص.

يرجع السارد إلى أسباب تسمية البطل بعاشق الظلمات فيما يلي :

((**إلى ذلك العهد أرجع المؤرّخون تبلور هوية " وان تيهاي"، وافتضاح تعلّقه بالظلمات. ابتعد عن النجع ، وأمر عبيده أن ينصبوا له الخباء بعيدا. وشاءت الأقدار أن يتحرّك المماليك في خلاء الغرب ، لنصبوا ركيزة الخباء على حافة واد أطلق عليه اسم "وادي الجنّ" بسبب ما عاناه أولئك الذين نزلوه عبر التاريخ ، من مضايقات القبيلة الخفيّة . انزوى في ركن خباء منسوج من وبر فاحم ، وبدأ هناك يتّشح بألبسة السواد**)).[1]

يقوم هذا الاسترجاع المزجي المتجانس مع بؤرة الحكاية على آلية التقاطع مع سياقات موضوعاتية تتصل بالحياة النفسية للبطل أسهمت في تحديد حركة

([1])-إبراهيم الكوني- عشب الليل. ص26-27.

الشخصيات وتصوراتها تجاه القضية المطروحة للنقاش ، المتعلّقة برفض أهل القبيلة لتصرّفات **وانتهيط** المخالفة للقيم العامة .

((**يروي من عاصره من شيوخ القبيلة أنّه كان وحيد أبويه. وقد ورث عنهما إماء وأقنانا وقطعان إبل فاضت بها الوديان والسهول والحمادة. ويقال إنّه عرف الاستهتار في شبابه ، فتسلّل إلى الأخبية بعد انتصاف الليالي ليسامر بنات القبيلة وعندما ضبط في إحدى هذه الغزوات شذّ في الآفاق ، وسافر إلى القبائل المجاورة ليسامر صبايا الأتباع**)).[1]

إنّ صيغة (يروى – إلى ذلك العهد – كان في صباه – كان في شبابه)، من الاسترجاعات الحجاجية التي تقدّم شواهد عن سوابق البطل ، إذ تؤدّي إلى استحضار سياقات معرفية أخرى تتعلّق بعلم النفس التحليلي ، فتتمّ قراءة هذه الشخصية غير السّوية بالنّظر إليها كشخصية مرضية شاذّة ، عرف عندها هذا السلوك مبكّرا منذ أيّام الطفولة الأولى ، والحقيقة أنّ هذا الاسترجاع الخارجي الذي يبحث في حقيقة الذات الإنسانية يقدّم تصورات روائية حول مرض نفسي معيّن يتعلّق بالاختلالات العصابية التي تصيب بعض الناس ، لكنّ العمل السردي غير مطالب بإيجاد حلول علمية لهذا الدّاء ، إذ إنّ هذا الفعل ليس من اختصاصه بل يعود إلى ميادين أخرى لها آليات مختلفة عن الأداء اللغوي الذي يمارسه الكاتب في روايته .

لقد أثار استثمار المباحث النفسانية في النّص الأدبي جدلا كبيرا يتعلّق بوصف الظاهرة المرضية وصفا خالصا دون توظيف طرائق الكتابة الفانتاستيكية أو العجائبية التي تعمل على الاستفادة من ((كلّ معطيات علم النفس في رسم الشخوص وأفعالها ، ذلك أنّه يعمل على استيلاد الرّعب من هذه التصرّفات ، من

([1])- المصدر نفسه- ص 18.

خلال اعتماده على:- تصوير مشهدي دقيق للحالات والاختلالات المصاحبة لها استغلال هذه الأفعال بتضخيمها ، وإجادة رسمها بشكل آخر)).[1]

اختصّت رواية (عشب الليل) عن باقي أعمال إبراهيم الكوني بالدراسة السيكولوجية التحليلية لشخصية مرضية تقوم بممارسة الجنس مع المحارم (البنت والحفيدة) ، لذلك اشتغل الروائي بحذر على عدد من الاسترجاعات التي تخدم الموضوع وتعود إلى طفولة وشباب البطل ، ويمكن تسمية هذه الطرائق الحكائية بالميتاسرد أي ما يقابل الميتانفسي أي ماوراء الحالات الذهنية التي تصيب الشخص في مرحلة عمرية معيّنة .

يسعى المحلّلون النفسانيون إلى اعتماد التجارب العلمية البعيدة عن الخيال والتي تتّصف بالمنطق الجدلي في حين تتّجه الأعمال الأدبية إلى توظيف التخييل كعنصر فاعل في إثارة الظواهر اللغوية ، لأنّ المبنى الحكائي يقوم على زمن القصّة المتخيّلة كما أنّه ((لا يجيب بالضرورة عن أسئلة علمية بأجوبة علمية ولكنّه مفتوح ، وهي سمة الرواية عموما والتي لا تقدّم أجوبة للمجتمع بقدر ما هي رؤية ينظر منها إلى الواقع)).[2]

2-3- الوقفات الزمنية :

تقوم رواية (عشب الليل) على إثراء المكوّن الزمني الذي يبعث على التداعيات الذهنية خلافا للأعمال الروائية الأخرى لإبراهيم الكوني التي تهتمّ بفضاء الصّحراء وتعمل على التجسيد اللغوي للطبيعة البكر ، فالزمن معطى فلسفي غير مادي ولا مرئي ، فهو ينتمي إلى عالم المجرّدات لذلك يصعب التعبير عن ماهيته خلافا للمكان الذي يتمتّع بخاصّية الوجود والكينونة.

([1])- شعيب حليفي. شعرية الرواية الفانتاستيكية . دار الحرف. القنيطرة . المغرب. ط2. 2007. ص68.

([2])- شعيب حليفي. شعرية الرواية الفانتاستيكية . ص70.

يقدّم الروائي في عشب الليل نصّا مكانيا مقتضبا يقوم بوظيفة وصفية تكميلية لخط الزمن النفسي الذي وضعه السارد كمجال للتسريد ، لذلك تعمل الوقفات الوصفية على تعطيل السرد ، وتمثّل بذلك مرحلة استراحة حدثية مؤقّتة ، ففي الكثير من الحالات التي تتبع مشهدا حواريا مطوّلا أو تسريدا مكثّفا لمجموعة من الأخبار يعلن السارد عن استراحة زمنية تحدّدها مدّة الوصف الحكائي ، ويمكن حصرها في عدد الأسطر أو الصفحات التي يحتلّها حجم الوقفة الزمنية.

في حوار بين حكيم القبيلة والفتاة المغتصبة يقدّم السارد مشهدا كلاميا يتجاوز ثلاث صفحات دون الوصول إلى الفائدة المرجوة وراء الأسئلة المطروحة على البنت ، يتدخّل السارد بإعلان وقفة وصفية تتمثل في وصف خارجي عن المتن الحكائي يتعلّق بنقل جماليات مشهد صحراوي عند شروق الشمس:

((**أشرقت في سماء الصحراء شموس ، وغابت شموس.**

اغتسل فضاء الصحراء ببروق ، وجرت في قيعان الوديان مياه كثيرة.

عبرت سماوات الصّحراء أسراب الطير ، وارتجف أهل الخفاء جذبا ووجدا بغناء الصبايا في ليالي استواء القمر بدرا. تبدّد في الجسد زمان ، وحلّ في الجسد ، زمان)).[1]

لا تنحصر الوقفات الزمنية في وصف المكان فقط بل تظهر في وصف الشخصيات وهي من قبيل تقديم " بورتريه " للشخص المعني بالوصف ، إذ يقدّم السارد ما يشبه التحليل الدلالي العرضي لأسماء ووظائف الشخصيات ، وبالطّبع سيعمل هذا الوصف على إيقاف زمن السرد الحدثي المتّصل بالإخبار المباشر عن نقطة وصول الحكي إلى فترة زمنية معينة ،لكنّ هذه الوقفة الزمنية تقوم بدور فاعل في إضاءة جوانب خفية من حياة الشخصية الموصوفة .

([1])- إبراهيم الكوني. عشب الليل. ص 99-100.

في عشب الليل يتوقّف السارد عن الحكي ليقدّم صورة وظيفية عن شخصية **وانتهيط** ، يشرح فيها أسباب كنية البطل بمريد الظلام :

((**عرفت فيه القبيلة مريدا للظلمات ، وشاعرا يتغنّى بالسّواد. وبرغم أنّ الرواة خلعوا عليه لقب الشاعر من باب التهكّم ، إلاّ أنّ الكثيرين أثنوا على موهبته الشعرية ، وقالوا إنّه اكتشف جوانب خفية في لون العتمة استعصت على كلّ من سبقه من شعراء القبيلة . وفي حين لم يخف آخرون دهشتهم في أن يحترف المرء السفساف ، ويجهد نفسه للبحث عن معنى أمر تافه كظلمة الليل أو سواد البشرة**)).[1]

إنّ السّمات الدلالية التي يضعها السارد أمام القارئ تجعله ساردا ظاهرتيا يهتمّ بالحالات الشعورية التي تسهم في ربط الأدب بالمجالات المعرفية الأخرى كعلم النفس، الرسم، النحت ، والفنون البصرية كالمسرح والسينما، فتتداخل هذه الاختصاصات مع المنظور الفكري الذي يتبنّاه الكاتب إذ ((يكوّن الروائي وقرّاؤه جملة من الصّفات الكلامية والنفسية والمنطقية والسّلوكية والجسدية الخاصّة بالشخصيات الروائية كما يكوّن الشرطي صورة عن الهوية من خلال مجموعة من القطع الملتقطة من وجوه مختلفة)).[2]

بالمقابل نجد أن الوقفة الوصفية تكون من مهام السارد وحده ، الصوت السلطة في النص وبالتالي فإنّ المتلقي يكون حيال مشاهد وصفية لا حوارية، ويكون حينها مرغما على ترك الزمن الماضي وقطع الصلة بمستقبل الأحداث والاكتفاء بقراءة المقطع الوصفي الذي قد يشارك أحيانا في إتمام سد الثغرة الحكائية وقد

([1])- إبراهيم الكوني. عشب الليل.ص 16.

([2])- روجر فاولر. اللسانيات والرواية . ترجمة أحمد مومن . منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات . جامعة منتوري. قسنطينة . مطبعة البعث. 2006 الجزائر. ص53 .

يتراجع حينا آخر عن هذا الفعل السردي ويكتفي بالوصف لغاية جمالية فقط كما تفعل الروايات الواقعية.

2-4- **وظائف الحذف :**

ينطلق مفهوم الحذف أو الإسقاط من مجموع الوحدات الكلية للخطاب المشكّل من عناصر تيمية لكلّ واحدة منها دلالة خاصة ، فإذا أضعفت وظيفة قطعة معينة من النسيج الكلّي للنص السردي، تلاشت باقي القطع المجاورة ، ولكن إذا حذفت قطعة معينة وفق أسس متفق عليها ، تمّ ذلك دون إحداث خلل بالبناء المتكامل للقصة المتخيّلة ، فالحذف يحدث على مستوى المقاطع الزائدة التي لا تسهم في تسريع حركة الحضور الفعلي للصور البارزة في شريط الأحداث ، مع الإبقاء على الثابت والأهم في عملية السرد.

من وظائف الحذف أنّه ((يلعب إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث))[1].

يلجأ السارد في عشب الليل إلى نوع من الحذوف المعلنة أو الصّريحة التي لا تحتاج إلى معينات زمنية لتحديد مدّة الحذف ، بل يحدّدها الزمن النحوي الموظّف في جملة مستقلّة عن الفقرة التعبيرية الموالية لها ، ففي المقطع الثامن والعشرين من الرواية يبدأ السارد سرده كما يلي:

((**صاحب البدعة لم يكترث.**

خرج من ركن الظلمات في تلك الليلة، وتأهّب للسير بالوصيّة)).[2]

---

[1] –حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي . ص156.

[2]- إبراهيم الكوني. عشب الليل. ص81 .

يتمثل الحذف الزمني في جملة الجزم (لم يكترث) ، إذ عمل السارد على قطع وإسقاط أحداث من حياة **وانتهيط** دون الإشارة إلى المدّة الزمنية بتحديد دقيق وهذا ما يسمّى بالحذف الضمني الذي يعدّ من ((أشكال القفز التي تتعاقب على السرد الروائي مثل السكوت عن فترة ما من حياة شخصية ووضعها في الظلّ ريثما يجري تقديم شخصية أو استعراض طارئ)).[1]

إنّ التستّر على هذه المرحلة الحرجة من حياة الشخصية استدعى توظيف الملفوظ المركّب (لم يكترث) للتعبير عن لامبالاة البطل بالغزوات الجنسية التي أغار فيها على بنات القبيلة ، لذلك يعدّ هذا الفعل حدثا فائضا لا يخدم التوقيت الزمني المخصص للخطاب المروي.

تمتاز الحذوف في عشب الليل بتواجدها في جمل مستقلّة عن الفقرة الموالية لها وهذا النّوع من التجريب السردي يقدّم للجملة الزمنية خصائص جمالية تجعلها تعبّر عن هويتها السردية بوصفها جملة تامة المعنى ، وبالتالي فإنّ الحذف لا يمسّ الجملة في حدّ ذاتها بل يتعدّاها إلى المتن لأنّه يعمل على اقتصاد السّرد وتسريع وتيرته ، مع الدلالة على الفراغ الحكائي بمعينات لفظية كما هو الحال عند وصف حالة البنت المغتصبة من طرف أبيها ساعة جاءتها حالات غثيان وقيء جرّاء الحمل فتعمّد السارد إلى حذف المواقف المتشابهة والمكرّرة لهذا الوضع فيما يلي:

((**مكثت في الركن شهورا.**

أقعدتها نوبات القيء والدوار ، وشلّتها الفجيعة في الحسناء ، فاعتصمت بالزاوية ، وسكنت ظلمات الخباء)).[2]

([1])- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 162 .

([2])-إبراهيم الكوني. عشب الليل. ص96 .

يعتبر الحذف المعلن وسيلة فعّالة في إلغاء الزمن الميّت الذي لا يضيف للعملية القرائية أيّة معلومة جديدة ، فالحالات المصاحبة لظاهرة القيء عند المرأة الحامل متكرّرة ومتشابهة ، لذلك يعمل السارد على حذف المشاهد التي تحدث كلّ شهر، ويفضّل تقديم ملخّص عن حالة واحدة من أجل تسريع الحكي ، والتركيز على تأطير البؤرة السردية المهمة من وجهة نظر السارد وهذه غاية الحذف الذي ((تقوم فيه وحدة معدومة من القصّة بالتطابق مع أية مدّة من الحكاية ؛ أي يتمّ إغفال أحداث لا بد أن تكون قد وقعت لكنّها لا تذكر في النّص)).[1]

يخضع الاشتغال الزمني في أي خطاب حكائي إلى عدّة إجراءات تتعلّق بكمية الأخبار المعدّة للتسريد وكذا الحجم الطباعي المخصّص لبناء النص فالروايات ذات الحجم الكبير تسمح للروائي بتقديم الأزمنة الفائضة عن زمن القصّة المتخيلة ممّا يؤدي إلى تضاعف حجم العمل الأدبي ، كما هو الحال مع الروايات التي تقوم على التوثيق الدقيق للحياة اليومية للشخصيات ، في حين تعمل الروايات الذهنية التي تدرس حالات فكرية معينة لنماذج بشرية منتقاة على حذف مدد زمنية لا تخدم موضوع النقاش ، وبالتالي يؤدّي هذا الإغفال الزمني لمجموعة من الأحداث المهمّة إلى تسريع السّرد وتقديم موجز سريع يعمل على تفعيل الاستمرارية الحكائية في النّص.

(1)-صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص.ص388 .

2-5 التطابق المشهدي :

تعمل المشاهد على توسيع رقعة المدّ السردي على عكس الخلاصة وما يشوبها من تقليص للحجم الطباعي المخصص لها ، لذلك ((فالمشهد ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية بينما تذهب الخلاصة إلى إدماج تلك التدخلات في سياقها الخاص وتجريدها من زمنيتها وتوظيفها لأهداف غير تلك التي وضعت من أجلها أصلا))[1].

عود على بدء لنقول إنّ المشهد يقربنا إلى واقعية الحدث المحكي إذ إنّ رمزية الأدوات الزمنية قد لا تفي بالغرض المطلوب حتّى يتمّ وضع شبكة إخبارية تنقل النص المرئي الحقيقي إلى روح المتلقي.

يقوم السّارد في عشب الليل بتقديم المشاهد الحوارية الحاسمة التي تضيف إلى المبنى الحكائي وحدة إخبارية يتمّ من خلالها استحضار هيئة المتكلّمين وظروفهم الخارجية التي أسهمت في نقل الحوار من القصّة المتخيّلة إلى القصّة المسرودة، وبالمقابل يعمل السارد على اختيار هذه المشاهد وإيرادها في أنساق توزيعية معينة حتّى لا تتحوّل إلى وحدات مدمجة وفائضة عن التركيب السردي الذي يمنح النّص خصوصيته الجمالية المختلفة عن الخطاب المسرحي الذي يتألّف من وحدات حوارية خالصة .

يقلّ حضور المشاهد الحوارية في عشب الليل بسبب هيمنة صوت السارد الشاهد على الوقائع الذي يقوم بعرض الصيغ الكلامية التي تساعده على تأكيد الخبر من مصادره الأصلية ، وفي ذلك مزيّة إبلاغية تتعلّق بالمطابقة بين زمن القصّة وزمن السّرد لأنّ المشهد الدرامي يعمل على ((إحداث نوع من التوافق بين

[1] -حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص165.

اللحظات التي يتكثّف فيها الحدث من خلال التفاصيل الأكثر تكثيفا في السرد القصصي، يحدث هذا كثيرا في الجمل الحوارية)).[1]

يقدّم السارد مشهدا حواريا بين البطل **وانتهيط** والعبد العجوز، يقيمان فيه مساءلة معرفية حول أسرار العشبة السّرية:

((**ولكن حدّثني عن طبع العشبة الليلية. هل ترك الأسلاف وصية بشأن عشب الليل؟**

أزال العجوز أجسام الحصباء بجمع يده اليمنى ، ثمّ عاد يجمع الأنقاض بيده اليسرى . قال :

-لم يغب عن الأسلاف شيء يا مولاي. الأسلاف تركوا وصايا في كلّ شيء. ولولا النسيان لما احتجنا اليوم لدواء عطّار ، ولا لنبوءة عرّاف.

-هل هي عشبة حقيقية ؟

-وكيف يستطيع إنسان مثلي أن يقطع فيقول إنّ هذا حقيقي وغير حقيقي ؟

- أعني أنّها ما دامت لا تظهر إلاّ في الظلمة فلا شكّ أنها ستكون عرضة للشكوك)).[2]

إنّ المشهد الحواري هو اللحظة الحاسمة في خطّ السّرد حيث تتضح انفعالات الشخصيات فتظهر وجهات نظرها بالنسبة إلى الموضوع المسرود ، كما أنّ الحوار لا يخرج عن الدائرة الحكائية التي وضعها السارد وهو بذلك ((تعبير عن تصارع أنماط الوعي ، والرؤى للعالم كما أنّه توجد بين اللغات المتحاورة عبره ، لغة منظمة ومؤسلبة)).[3]

([1])-إنريكي أندرسون إمبرت. القصة القصيرة (النظرية والتقنية) ترجمة علي إبراهيم علي منوفي.المشروع القومي للترجمة. مصر. د. ت.ص286 .

([2])- إبراهيم الكوني. عشب الليل. ص43 .

([3])- حميد لحمداني . أسلوبية الرواية (مدخل نظري) . مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء. ط1. 1989 . ص91 .

يعمل المشهد الحواري على تبطيء أو تعطيل السّرد لأنّه ينقل واقع حكي الأقوال دون الاهتمام بالسّرعة السردية التي تتطلّب قفزا على الأزمنة الميّتة ، وقد عمد السارد في عشب الليل إلى نقل الحوارات الذهنية التي تعالج قضايا فلسفية تتعلّق بالخطيئة والقدرية والجبرية وغيرها.

يتحدّث حكيم القبيلة إلى الحفيدة التي حملت من صلب جدّها عن ضرورة الخضوع للقدر الذي لا يرحم صاحبه :

((-**ألن يكون حبّ الآباء مهلكا أيضا ؟ ألا ينهل الحبّ من نبع واحدة في كلّ مرّة كما قلت لي يوما؟**

-**حبّ الآباء هو الحبّ الوحيد الذي لا يعيد لنا العشق طعنا لأنّه قدر. لأنّ طعنة الأب سبقت كلّ طعن فأفرغت حمولة السمّ يوم أودعتنا الأرحام.**

- **هل تريد أن تقول إنّ بوسعي أن أحبّ أبي دون أن أخشى الأذى ؟**

-**نعم أردت أن أقول إنّ حبّ الأب هو الحبّ الوحيد الآمن**)).[1]

تختزل هذه الحوارات الفكرية ما قدّمه إبراهيم الكوني في " نصوص الخلق " و" صحرائي الكبرى " التي تعدّ بمثابة تصوّرات فلسفية للواقع الإنساني الجديد ، لذلك يشتغل المشهد الحواري على حساب ميقاتية السرد ، فتتحوّل القصّة إلى ما يشبه ((قطعة مسرحية ؛ إذ من العسير في أيّ تصوّر جمالي أن نتخيّل وجود قصّة لا يختلّ فيها معدّل الزمن ولا تهتزّ سرعته ؛ إذ لا يمكن للقصّة أن توجد بدون سرعة ؛ أي إيقاع)).[2]

([1])- إبراهيم الكوني . عشب الليل. ص99 .

([2])- صلاح فضل . بلاغة الخطاب وعلم النص . ص 388 .

3- أبعاد المكان الصحراوي:

عرف إبراهيم الكوني بتأسيسه لأدب المكان الصحراوي في أعماله الأولى التي اهتمّت بسرد عالم الصّحراء الليبية ، بوصفها مكانا جغرافيا يحمل طابع التميز والغرابة عن غيرها من الأمكنة الطبيعية التي تحمل مدلول الخصب والنماء في صورها الظاهرية لذلك ((تستأثر الصّحراء باهتمام منقطع النّظير في عالم الكوني الروائي ، فغضبها وصفاؤها وعتمتها وأمانها وغدرها يترك أثره الكبير في الأبنية السّردية بما في ذلك الشخصيات والأحداث واللغة)).[1]

يقوم إبراهيم الكوني بتحويل عناصر الطبيعة الصّماء للصحراء إلى عالم سردي بديع تؤثّثه اللغة الجمالية التي لا تعتني بوصف المظاهر الخارجية للمكان فقط بل تهتمّ كذلك برصد الأبعاد الاجتماعية والثقافية لأصحاب المكان ، وهم شعب الطوارق الذين يمثّلون صورة مشهدية متفرّدة استطاعت التعايش مع عالم جغرافي يتّصف بالقسوة والحرمان لذلك فقد رصد ((الكوني في رواياته وقصصه المعالم الجغرافية ، والحياة الاجتماعية ، والروحية في الصّحراء الليبية الكبرى ، وتتميّز رواياته عن غيرها من الرّوايات التي تناولت الصحراء باهتمامها بالعودة إلى الماضي السّحيق للصحراء ، والكشف عن أساطيرها ورموزها ، ورمالها التي سطّر عليها الأسلاف تعاويذهم ، ورقاهم ، وتمائمهم السّحرية)).[2]

في رواية نزيف الحجر يقوم إبراهيم الكوني بتجسيد عناصر الطبيعة الصحراوية بوصفها فضاء سياحيا يحمل أيقونات مادية وأخرى مجرّدة ، دفعت الروائي إلى استثمار المعارف التاريخية المتعلّقة بقراءة الآثار الحجرية في صحراء التاسيلي لإنجاز نصّ تخييلي يقوم على وصف المكان المهدّد بالإهمال من طرف

([1])- عبد الله إبراهيم . موسوعة السرد العربي . ص570 .

([2])- محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق . ط1. 2002.ص 218 .

أصحابه ، كما يتعرّض إلى عمليات النّهب والتدمير من قبل السّياح الأجانب ، لذلك ((يتبنّى الكوني في مجمل رواياته رؤية تمجّد الطبيعة الصّحراوية ، والحياة البدائية ، وتدين بالمقابل الحضارة المعاصرة ، وتعرّي الأساس الذي بنيت عليه ، وهو حبّ المال ، وتدمير الطبيعة)).[1]

يبدأ السارد حكيه في نزيف الحجر بوصف الأيقونة الحجرية وهي أهمّ صخرة في وادي متخندوش حيث رسمت عليها صورة الودّان ككاهن عملاق ، لذلك كان البطل أسوف يسائل أباه دائما عن سرّ الصخرة وعلاقتها بالجنّ .

عيّنت مصلحة الآثار أسوف حارسا على الصّخور التي كان يزورها السّياح ويصلّون أمامها كنصب وثني ، ولكنّ البعض منهم كان يمارس هواية صيد الودّان ، الحيوان الأسطوري الذي كان سببا في موت والد البطل أثناء مطاردته عند قمّة الجبل.

يزور النّصب الوثني رجلان أحدهما قابيل زمانه يهوى سفك الدّماء والآخر دليله ومرشده مسعود ، يطلبان من أسوف أن يدلّهما على موقع الودّان ولكنّه يرفض ذلك فيشدّانه إلى رسم الكاهن الأكبر ويعلنان موته ، لكنّه كان في كلّ مرّة يردّد التعويذة التي حفظها عن والده ((لن يشبع ابن آدم إلاّ التّراب)).

يختار أسوف مصيره بيده فيرتضي الموت مصلوبا إلى صخرة الكاهن الأكبر متخندوش على أن يدلّ قابيل ومسعود على مكان وجود الودّان حفاظا على الطّبيعة الصّحراوية ، وفي آخر مشهد حكائي يذبح قابيل أسوف على الصّخر فتتقاطر خيوط الدم على اللوح الحجري الذي كتب عليه بالتيفناغ ((أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أنّ الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدّس

(1)- المرجع نفسه. ص224 .

ويسيل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة ، تتطهّر الأرض ويغمر الصّحراء الطوفان)).[1]

ينزف الحجر دما ويعمّ الصّحراء طوفان يغسل خطايا البشر ليسدل الستار على هذه الملحمة البشرية التي تجسّد أبعاد الصّراع بين قوى الخير والشّر في العالم.

3-1-وصف المكان الجغرافي:

يحمل العنوان (نزيف الحجر) بعدا مكانيا يتعلّق بالقيمة الجغرافية المهمّة للصّخر داخل الفضاء الواسع للصحراء ، فهو المكان الشّاهد على تعاقب الحضارات ، لذلك يأخذ الفضاء الروائي بعدا جغرافيا إذا كان يصف دلالات المكان في العمق، ويوجه القارئ إلى معالم معروفة ومنتظمة لها تاريخها وآثارها الباقية ، إذ ترتبط في بعض الأحيان بالواقع الراهن ، فتمحي رمزية الأسماء وسيميائية الأفضية.

ترى "جوليا كرستيفا" "Julia Kristeva"أنّ عبارة الفضاء الجغرافي تطلق على بعض البنيات الخطابية التي تظهر خلال مرحلة تاريخية مرتبطة بأيديولوجيم العصر (L'idéologéme) الذي يميز تلك المرحلة[2].

والأيديولوجيم هو الخصيصة الثقافية التي تطبع بيئة عصر ما، وتمنحه ذلك التفرّد الكتابي المتميّز عن غيره من النصوص الإبداعية السابقة أو المعاصرة .

تقدّم كريستيفا مثالا عن ذلك حول أثر المرحلة التاريخية في تشكيل الفضاء الجغرافي وتأسيس بنياته المكانية وفقا للرؤية الحضارية السائدة في عصر الكاتب إذ ترى أنّ روايات "أنطوان دولاسال" "Antoine De lasale" يتمظهر داخلها

([1])- إبراهيم الكوني . نزيف الحجر. دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص . ط3. 1992. ص147 .

[2]-Julia Kresteva. Le texte du Roman, Ed Mouton. Paris. P182.

الفضاء الجغرافي على شاكلة مفهوم الفضاء في عصر بداية النهضة أي قبل اكتشاف الكون الخارجي (Cosmos) ... وعند ظهور الفضاء الرمزي، فإن الفضاء الروائي طوّره على حساب أيديولوجيم العلامة[1].

الحقيقة أنّ الصّحراء في أعمال إبراهيم الكوني أصبحت علامة مكانية بارزة تقوم عليها بنية الفضاء الحكائي فيتحوّل المكان الجغرافي إلى نموذج متكرّر في كلّ الأعمال إلاّ أنّ تعدّد طرائق الوصف وصيغ التركيب السردي جعلت الصّحراء عنصرا فاعلا في توليد صور جديدة للمكان الطبيعي الثابت و يظهر من خلال هذه الأعمال التي تربط بين البنية الهندسية للمكان والإحساس الداخلي للمقيمين داخله أنّ إبراهيم الكوني متأثر بالمنهج الظاهراتي الذي يرى أصحابه أنّ المكان في البناء الروائي ((يعاش كتجربة ويطرح كدلالة من خلال ثلاثة معطيات: المعطى الإيديولوجي، المعطى الزخرفي ، المعطى البنائي)) [2].

يتمّ وصف المكان الجغرافي في نزيف الحجر بطريقة هندسية واعية تشبه ما يقدّمه عالم الآثار الذي يكتشف أسرار الحقب الجيولوجية المتعاقبة على المكان الذي يتمّ فيه البحث ، لذلك يستعين السّارد بحاسّة المشاهدة العينية التي تنقل التفاصيل الدقيقة للقطعة الأثرية الموصوفة ، ففي بداية الرواية يقدّم السّارد وصفا فنيا دقيقا للرسوم التاريخية التي تزيّن الصّخور والكهوف الصّحراوية ، لكنّ هذا الوصف لا يكون منفصلا عن خطّ الأحداث بل يرتبط بالمواقف السّردية المهمّة للنّص ، ففي مفتتح الرواية يبئّر السّارد موضوع العلاقة الحميمية التي تربط بطل الرواية بالحجر التاريخي ، إذ تعرّف أسوف إلى الصخر منذ صغره ، واهتمّ

---

(1)- Julia Kresteva. Le texte du Roman. P182.

(2) – غالب هلسا. الألفة الغائبة، (دراسة المكان في قصص زكريا ثامر) . مجلة الناقد . سوريا . السنة السابعة. العدد 82. 1995 . ص35-36.

بالبحث عن شروحات للرسوم الحجرية التي تمثل بؤرة المحكي إذ كان الدفاع عن قداستها سببا في موت البطل إعلانا عن نهاية القصّة .

إنّ الرسوم التاريخية شاهدة على عصر ما لذلك فهي تؤدّي وظيفة أنثروبولوجية تتعلّق بهوية شعب الطوارق داخل فضاء الصّحراء الكبرى ، وهذا ما أراد السّارد أن يعبّر عنه في وصف دهشة الطّفل الصّغير أسوف أمام النصب الحجري الشّاهد على التاريخ :

((**الرسوم تزيّن صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى في كلّ " مساك صطفت". وقد اكتشفها في صغره عندما كان يهدّه الجري خلف القطيع الشقيّ فيلجأ للكهوف ليستظلّ من الشمس ويفوز بلحظات راحة فيتسلّى بمشاهدة الرّسوم الملوّنة: صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة ، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودّان والغزلان والجاموس البرّي. في الصّخور أيضا نساء عاريات يحملن على صدورهنّ أثداء كبيرة ... كبيرة جدّا ولا تتناسب مع حجومهن**)).[1]

لقد اعتنى إبراهيم الكوني بكشف المعالم الصحراوية الواقعية إلى جانب اهتمامه بطابع التخييل الذي يميل إلى التجريد ، وبعث الفكر الأسطوري في الكشف عن القيمة الأنثروبولوجية للمكان والتي تتعلّق بالمعتقدات السائدة في المنطقة ، إذ يعتقد شعب الطوارق أنّ التركيب الجيولوجي للصّحراء قد نشأ عن الصّراع الأسطوري بين القوى العظمى في الطبيعة القاسية :

((**انتهى السهل ، وبدأت " مساك صطفت " تعلن عن نفسها . انتشرت المرتفعات المغطّاة بصخور سوداء ضخمة محروقة بنار الشمس الأبدية. انتهى صفاء الصّحراء الرملية الممتدّة ، المنبسطة ، الرفيقة بالعباد ، وبدأت عراقيل**

([1])- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 9 .

الصّحراء الجبلية الغاضبة . هذه الملامح الصّارمة تستقبل بها هذه الصّحراء الرّحل القادمين من الصحراء المعادية : الرملية . ويبدو أنّها ورثت هذا الحقد من ذلك الزمان السحيق الذي كانت فيه المعارك بين الصحراويين القاسيتين لا تتوقف ، ولم تفلح حتّى الآلهة في السماوات العليا أن تصلح أو تخفّف من جذوة هذا العداء)).[1]

إنّ شساعة الفضاء المكاني للصّحراء وقسوة مناخها تنذر سكّانها بالتّيه والضياع والجدب والقحط ، لذلك وجد إبراهيم الكوني في عالم الصّحراء مخيالا سحريا وأسطوريا مناسبا لإنجاز مدوناته السردية التي تقوم على إحياء الفكر الخرافي والمعتقد الشعبي المتوارث في منطقة المغرب العربي وبالتحديد صحراء ليبيا وحدودها المجاورة لها.

يمكن اعتبار رواية (نزيف الحجر) مدوّنة سياحية لمنطقة جغرافية معروفة قام السارد بذكر أسمائها وأبعادها المكانية إلاّ أنّه أسبغ عليها طرائق من التخييل الحكائي جعلتها مكانا مقدّسا يختلف عن الأمكنة الأخرى ، ورغم أنّ هذا الأمر ليس جديدا على الكاتب العربي الذي عبّر عن فضاء الصّحراء في أشعاره الأولى التي تغنّت منذ الجاهلية بهذا المكان الخوارقي فلقد ((أفرزت الصحراء العربية أساطيرها وخرافاتها الخاصّة بها ، مثلما فعلت ذلك مناطق جغرافية أخرى من العالم ، كالصّين والهند واليونان القديمة ومواطن الهنود الحمر)).[2]

3-2- علامات المكان :

يهتمّ إبراهيم الكوني في وصف المكان الصّحراوي برصد العلامات السيميائية للظاهرة الموصوفة في موقع ما ، وبالتالي فهو يعمل على تحويل الصّور الأيقونية

([1])- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 86-87 .

([2])- صلاح صالح . الرواية العربية والصّحراء . ص39 .

للطبيعة الصّحراوية إلى سنن خطّية دالّة تخضع لأحداث النسق الحكائي في بنيتها الشكلية ، ومن ثمّ تصبح الشمس والرمل والحجر علامات جوهرية في تحديد الأنساق البصرية القارّة في بناء المكان الصّحراوي.

يقيم إبراهيم الكوني تواصلا لفظيا مع هذه العلامات الجغرافية الثابتة فيستثمر إمكانات اللغة الجمالية لتحقيق المتعة المشهدية التي تحقّقها الفنون البصرية الأخرى كالسينما والرّسم والنّحت ، لذلك يعترض البعض على قدرة الفنون اللغوية من رواية وشعر ومسرح في نقل جمالية الوقائع البصرية ولعلّ ((الاعتراض على الطابع اللساني للظواهر البصرية – وهو اعتراض صائب– يقود في الغالب إلى نفي صفة العلامة عنها ، وكأن لا وجود للعلامات إلاّ على مستوى التواصل اللفظي الذي تهتم به اللسانيات دون سواه)).[1]

يعطي غروب الشمس في الصّحراء منظرا بصريا بالغ الجمال ، ولكنّه لا يؤدّي هذه الوظيفة التعبيرية إلاّ إذا وجد مرسلا إليه يعبّر عن انفعالاته ، والمعبّر عن جمال الشمس في رواية (نزيف الحجر) هو السارد وليس البطل أسوف الذي يعايش المنظر كلّ يوم ، فعند الغروب يقوم أسوف بحشر أغنامه في الكهف الكبير ومع علو ثغاء الماعز وتقافز الجديان يصف السارد لحظة الغروب :

((**اختفت الشمس خلف الجبل ، ولكنّها استمرّت تسكب أشعتها الحمراء على السهل المعاكس . عند الغروب يروق للشمس أن تكسو الصحراء بغلالة حمراء من الشعاع**)).[2]

([1])– أمبرتو إيكو. سيميائيات الأنساق البصرية . ترجمة محمد التهامي العماري / محمد أوداد . دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا. ط1. 2008. ص25 .

([2])– إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 17 .

يأخذ وصف المنظر الواحد الثابت للغروب طرائق عدّة تخضع لقدرات السّارد البلاغية ، في حين يمكن تصوير المشاهد بالآلات الرقمية فتتخذ بعدا بصريا واحدا ومتشابها في كلّ الحالات ، لذلك يحاول السارد إبراز الوظيفة الانتباهية للغة والتي تقاوم صدمة الحداثة المادّية في عصر التكنولوجيا ، التي تنادي بموت مشاعر الإنسان وحلول الآلة في تفسير الظواهر الكونية .

لا يقدّم السارد في (نزيف الحجر) تفسيرا للظواهر الفلكية ولكنّه يدعو إلى تأمّل الغروب كظاهرة جمالية ، وهي وظيفة اللساني الذي يعمل على إعادة إنتاج الدلائل العلمية وفق تصوّراته اللغوية ، فيظهر منظر الغروب في النّص كما يلي :

((**تزحزحت الشمس عن العرش ، وبدت عليها مسحة الهزيمة وهي تنكسر نحو الغروب. في لحظة الانكسار تبدو الشمس دائما مهمومة حزينة.**

ربّما لأنّها تودع الصحراء إلى مثواها اليومي الخالد.

في الصّباح لا تبدو على وجهها مثل هذه السّمات. في الصّباح تبدو قاسية تتوعّد ، وتهدّد الكائنات بالتنكيل والعذاب)).[1]

يشتغل السّارد في نزيف الحجر على ذكر مفاتن الطبيعة الصحراوية في مختلف فصول السنة بالنّظر إليها كعلامات مناخية تؤثّر على سلوك الطوارق في حياتهم اليومية ، وبالمقابل يجد لها معادلا علاميا في الحياة السّردية ، إذ تصبح حركة الشّخصيات مرادفة لحركة الطبيعة ، فالبطل أسوف ينتفض من غيبوبته التي قضاها خلال أيّام الجفاف والقحط ليسائل الطبيعة عن مظاهر الخصب والنّماء التي حلّت بها بعد تدفّق السيول والأودية عليها في أحد فصول الربيع السّخية :

([1])- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 87 .

((**في ذلك العام اكتضّت الأودية والسّهول وأطراف الجبال بالغابات والنباتات والأعشاب. رأى أشجارا لم يرها من قبل ، وذاق أعشابا لم يذقها من قبل . واستغرب أين تخفي الصّحراء بذور هذه النباتات . ما أن تهطل الأمطار وتعمّ السيول حتى تخضر الأرض العطشى القاسية الكئيبة بألف نوع من النبات . تنمو النباتات بسرعة ، وتخضرّ الأشجار الشاحبة اليابسة في أيّام قليلة . كأنّ البذور المبثوثة في العدم ، في ثنايا الرمل ، بين الصخور الصّماء ، تنتظر هذه اللحظة**)).[1]

3-3 التقاطبات المكانية :

يهتمّ السّارد بتقديم التقاطبات المكانية التي تعلن عن اختلاف المواضيع الموصوفة تبعا للظروف المناخية (صيف / شتاء) وكذا المواعيد الزمنية (ليل / نهار) (أصيل / غروب) والتضاريس الجغرافية (سهل / جبل) ، (رمل / صخر) ، كما يقدّم السّارد صورا مشهدية عن المكان الواقعي للبيئة الصّحراوية بوصفه بؤرة ضرورية يقوم عليها الحكي ، إذ يضيف إلى النقل المشهدي للصورة المكانية صورا بلاغية جمالية يقوم عليها العمل التخييلي ، لذلك منحت اللغة الإبداعية المؤلّف ((إمكانية دراسة المكان من حيث هو مسرح لثنائيات وتقاطبات هي التي تخلق التوتر الاعتيادي بين عناصر الفضاء الروائي وتعطيه طابعه الجدلي وتجربته الخاصة))[2].

يحتاج فضاء الصّحراء المتقشّفة مواده إلى مواد لغوية رامزة تحوّل الفقر المكاني للظاهرة الصحراوية إلى عالم سردي عجائبي يوظّف المواقف الحكائية لإنتاج صور فعّالة للمكان الجامد ، وهذا ما دعا إليه **غالب هلسا**- المهتم بقضايا

([1])- إبراهيم الكوني . نزيف الحجر. ص79-80 .

([2]) - حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . ص98.

المكان الإبداعي- إذ أشار إلى أنّ عدم وعي الروائي العربي بدور المكان في الرواية يجعل منه مصبّا تتجمد فيه الأحداث وتتكدّس فيه أوصاف لا تضيف شيئا، بل على العكس من ذلك تعيق القراءة ومتابعة الحدث، إذ ينشأ هذا التوظيف السلبي للمكان من خلال الرؤية المشهدية البعيدة عن التصور المجازي لكلّ ما تخلقه اللغة الإبداعية [1].

من المهمّ في هذا المقام أن نشير إلى تجربة **غالب هلسا** في الترجمة والاقتباس إذ آثر – عن امتنان- تداول مصطلح المكان عن الفضاء خلال ترجمته لكتاب غاستون باشلار (la poetique de l'espace) بجماليات المكان ، إذ يشير في مقدمة الترجمة إلى مفهوم المكانية في الأدب ويحصرها في ((الصورة الفنية التي تذكّرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور))[2].

إنّ إبراهيم الكوني يدعو في جلّ أعماله الروائية إلى ضرورة تحفيز الإنسان العربي على الاهتمام بظاهرة المكان الصّحراوي الذي يجد فيه الأجانب ملاذا روحانيا هروبا من مصاعب الحياة ، بينما يلقى الإهمال الفكري والحضاري من طرف أهل المكان .

يصوّر السارد الجشع الإنساني المتمثّل في ظاهرة صيد الحيوانات الصحراوية الآيلة للانقراض لأجل ممارسة هواية الأكل من طرف قابيل ومسعود الرجلان اللذان يرمزان إلى الشّر وتدمير الطبيعة ، ففي رحلة صيد قادتهما للبحث عن الودّان أو (الموفلون) وهو أقدم حيوان في الصّحراء الكبرى ويسمّى التيس

---

[1] -مجموعة من الروائيين. الرواية العربية (واقع وآفاق). دار ابن رشد للطباعة. بيروت. ط1، 1981. ص225.

[2] -غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط 3. 1987. ص6 .

الجبلي ، يعجزان خلالها عن الإمساك بالطريدة لأنّ قدسية المكان الصّحراوي تحرمهم ذلك .

يعدّ هذا الحيوان من عناصر تشكيل الفضاء الصّحراوي الأسطوري الذي تقوم عليه روايات إبراهيم الكوني ووظيفته في الحكي تختلف عن وظيفة المهري أو الجمل الأبلق الذي يدلّ وجوده في النص على مكان واقعي ، لذلك يلجأ الصيادان إلى مطاردة الغزلان لأنّها تمنح الفضاء الموصوف واقعيته المألوفة عند القرّاء.

يلجأ السّارد دوما إلى تشغيل الأنا الإبداعي في وصف علامات المكان و من خلال مجموع هذه التصورات الذهنية حول بنية الفضاء الخارجي للنص يمكن القول إنّ المكان المتخيّل ((هو المكان المصوّر من خلال خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع ، أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي، وشخصيات الرواية، وليس المكان المصوّر كما هو قائم فعليا، دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي))[1].

يقوم السارد بتفعيل آلية السّرد المشهدي المرتبط بالحالات الشعورية التي يعاين من خلالها وصف مكان ما دون النظر إلى حركة الشّخصيات داخله ، ومنها هذا المقطع في وصف تضاريس المكان الذي أقام فيه قابيل ومسعود للاستراحة من صيد الغزلان العنيدة :

((**بحثوا عن مأوى يحميهم من شرّ الشمس. الكهوف الظليلة تعتلي أعالي الجبل. الطريق إليها يمرّ عبر صخور ملساء وأخرى متوحّشة ، مسلّحة بأحجار كأنياب الوحوش. بين الأحجار تشبّثت أعشاب برّية عنيدة محاطة بألسنة رملية**

[1] – شاكر النابلسي. جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 1994. ص16.

متناثرة على الرمل الناعم ارتسمت آثار الأفاعي والسّحالي والعظاءات وجرذان الصّحراء)).[1]

توحي جميع مظاهر الصّحراء بالقسوة والغربة والتيه المكاني ومنها تنشأ المفارقات السّردية التي وهبت إبراهيم الكوني قصصا ونصوصا ((متشابهة من الناحية البنائية وغير مختلفة عمّا سواها من الروايات ، لكن غناها الدلالي والرؤيوي هو الذي يضفي عليها بريق عالم مختلف يسهم في جعلنا نحن القرّاء نستقطر لذّة عالم غريب جاف يعيش تجربة الحدود القصوى)).[2]

إبراهيم الكوني يسير في رواياته الكثيرة على نسق واحد ووتيرة درامية متشابهة تطبعها العودة إلى تاريخ الأدب العربي في عصر فتوته وازدهاره فروايات الكوني تتركب وفق نموذج استيتيقى سردي يتشابه بقدر عظيم مع تلك القصائد العربية القديمة ، نقصد بذلك الإبداع الشعري الجاهلي، حين كانت الطبيعة الصحراوية مربض ذاكرة الشاعر، وكان الجمل والحيوانات البرية ؛ الكائنات غير الناطقة التي تسيّر دراما الحكي الشعري ، بعد أن يزيل عنها الشاعر تلك العجمة ويخرجها في صورة نموذج مثالي للوفاء والشجاعة والبطولة .

إبراهيم الكوني يستعير مواضيع القصيدة العربية ليبني في كل مرة صرحا سرديا تحفّه الشّعرية العارمة ، بدلالاتها الحرفية ، وتراكيبها البلاغية ، التي تتطلّب قراءة واعية ؛ قراءة تنفذ إلى جسد النص ، وتعبر روح الإبداع الروائي ، هناك ستصيب القارئ لذة الغواية الكتابية بمختلف أشكالها ؛ اللذة التي تتمنّع عن الحضور لولا وجود البعث النقدي الحداثي الذي استأصل جذوة الحروف ، وركّب

([1])-إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 125 .

([2])- سعيد الغانمي- ملحمة الحدود القصوى(المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني)- ص 17 .

على نسقها منوالا للمتعة ، إذ ثمّة صوفية نصوصية كما يبدو، وأنّ كل الجهد فيها لينصبّ لجعل لذة النص لذة نقدية .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخاتمة:

يقوم السّرد على ثلاث مقولات مهمّة تتعلّق بحضور الشخصية و الزمن والمكان في الخطاب المتخيّل ، إذ لا يمكن أن يتحقّق التركيب السّردي دون تضافر هذه المقتضيات الأساسية لبناء أيّ محكي ، أمّا اهتمام الروائي بعنصر دون آخر فيخضع للمنطلقات الفكرية والجمالية التي وضعت لأجلها القصّة .

لقد عمل الروائي الليبي إبراهيم الكوني على تغيير نمط موضوعاته الحكائية فأعماله الأولى كانت تؤسّس لمفهوم أدب المكان ، وبالتّحديد أدب الصّحراء حيث منحت هذه المقولة الظاهراتية نصوص الكوني تفرّدا بلاغيا متميّزا ، لذلك وظّف المؤلف اللغة الجمالية التي طبعت رواية المكان الغفل المكان الذي تسكنه قبائل الطّوارق بوصفها شعبا يعيش على هامش الحضارة المدنية ، وعليه اهتم الكوني بظاهرة الربط بين الطّبيعة والثّقافة السّياحية التي تنتجها لغة النّص الروائي .

إنّ تماثل الممارسة السّردية في أكثر من أربعين عملا حول تبئير جماليات المكان الصّحراوي و إبراز الميثولوجيا العقائدية في فكر الطوارق جعل تجربة إبراهيم الكوني تعاني من تكرار النّماذج السّردية لمقولات الحكي ، فالمكان ثابت والشّخصيات ذات هويّة طارقية موحّدة ، أمّا وجهة النّظر للأحداث فهي تخضع لرتابة السّارد العليم بكل شيء ، لذلك غيّر إبراهيم الكوني طرائق الحكي في أعماله الجديدة منذ سنة 2002 ، حيث عمد إلى تجريب خصوصيات الحكي المنفتح على موضوعات معرفية مختلفة عن تلك الموضوعات المتجانسة في أعماله الأولى ، إذ حلّ الحديث عن الثالوث المحرّم : الدين ، السلطة ، الجنس محلّ التّسريد المكثّف عن عالم الصّحراء بوجهيها الجغرافي والأسطوري.

لقد تغيّرت غايات الفن الروائي عند إبراهيم الكوني تبعا للآفاق القرائية الجديدة التي تقوم بإعادة تشكيل مقاطع النّص السّردي وإضافة نقاط مضيئة لأجل فكّ عتمة الرّموز والإحالات الحكائية.

قمنا في هذا البحث بالإجابة عن ثلاث أسئلة مهمة تتعلّق بالتنظير الرّوائي:

1- اشتغال العتبات عند إبراهيم الكوني :

لقد هيمنت العناوين الدالة على فضاء الصّحراء في الأعمال الأولى حيث شكّل العنوان عتبة إغرائية تبعث على البحث عن أسرار التراث الجمعي لشعب الطوارق ، لذلك أسهمت صورة الغلاف في التدليل على ثقافة الانتماء إلى المجتمع الأمازيغي من خلال الرسومات التاريخية التي تركها الأجداد على الصّخور العتيقة في الصّحراء الكبرى .

اشتغل إبراهيم الكوني على استعمال ظاهرة العنونة في كلّ فصل أو وحدة مرقّمة مع إيراد عتبات تشرح العناوين الداخلية وتقدّم معان إضافية لها ، وهي تعدّ بمثابة تصديرات غيرية تضيف إلى القارئ ثقافة تاريخية أو أسطورية أو فكرية ، لذلك تعمل التصديرات على تشغيل آلية الإسقاط القرائي من خلال تعالقات الخطاب بنصوص سابقة ، ممّا يطرح إشكالية ممارسة التناص المعرفي على مستوى صفحة العتبة الاستهلالية فقط، دون الابتعاد بنصّ التصدير إلى صفحات المتن الحكائي.

اهتمّ إبراهيم الكوني في أعماله الأولى بعتبة الهوامش التي تتموضع أسفل المتن الحكائي المكتوب ، وقد أولى الروائي مسألة عوربة اللغة الطارقية اهتماما شديدا إذ عمل على توظيف اللغة الأصلية مكتوبة بحروف عربية ومترجمة في الهامش إلى لغة المتن الحكائي ، والحقيقة أنّ غاية هذا الفعل اللساني إعلام القارئ بقدرات الروائي على نقل الواقع الحقيقي للحياة الطارقية ، كما تحوّل الهامش في الكثير من الأعمال إلى شرح علائق بعض الأساطير المجهولة عن الثقافة الأمازيغية.

استعمل إبراهيم الكوني اللغة الإبداعية المجازية لتقديم إهداء رواياته سواء إلى شخص معروف أو مجهول أو إلى مكان حميمي، لذلك كشف الإهداء عن بعض

التوجّهات الفكرية والسّياسية للرّوائي رغم أنّه لا يريد الإفصاح عنها في أعماله الرمزية.

عتبات المنجز الروائي الجديد تهمل فكرة إنجاز تصديرات لكلّ فصل، بل تكتفي بترقيم الوحدات والاستغناء عن عنونتها في بعض الحالات ، كما خلت الروايات الجديدة من الهوامش الشارحة لإحالات النّص لأنّ المسار السّردي الرّاهن يقتضي الكتابة الواقعية التي لا تحتاج إلى فكّ شفرات اللغة

2- طرائق الحكي عند إبراهيم الكوني :

تميّزت الكتابة السردية عند الروائي في أعماله الأولى باستعمال اللغة الإبداعية التي توظّف العناصر الجمالية للغة المجازية ذات الدلالات الحافّة ، ومن ثمّ فقد تأسّست أدبية الحكي المتخيّل عند الكوني في مدوناته البكر التي أولت اهتماما بالغا لظاهرة الوصف المكاني ، في حين تغيّر النّسق اللساني للملفوظات الحكائية في الأعمال الجديدة ، إذ إنّها تستخدم اللغة المعيارية أو الوظيفية التي تعمل على تبئير الحدث من خلال الاشتغال على تقنيات التّعقيد الدرامي لأجل البحث عن حلّ قيمي للحكاية المتخيّلة في نهاية الرّواية .

أدّى الوصف المجازي في الأعمال الأولى إلى هيمنة التكثيف السردي القائم على تقنية الرؤية من الخلف حيث يكون السّارد عليما بكل تفاصيل الأحداث ، كما أنّه يقوم بمفرده بتضمين القصص وإحداث الانقطاعات في المدّ السردي ، لذلك طغى السرد على الحوار ، وهيمن حكي الأحداث على حكي الأقوال ، كما أنّ الاتجاه الفلسفي لصيغ الخطاب جعل القصّة مغلقة منتهية أحداثها في حين أنّ الخطاب مفتوح على التأويل الفكري .

عملت المدوّنات الجديدة على استعمال الحوار بكثرة والنّزوع إلى الرؤية مع، حيث يتساوى حجم كلام السارد مع حجم كلام الشخصيات التي أصبحت مشاركة في سرد الأحداث ، لذلك هيمن حكي الأقوال الدّالة على مسرحة الخطاب ممّا

جعل القصّة مفتوحة دون نهاية محدّدة ، أمّا الخطاب فمغلق لأنّه يتعلّق بقضايا سياسية واجتماعية مألوفة عند القارئ، ممّا جعل السّارد يلجأ إلى ظاهرة ذكر أسماء المتحاورين والاهتمام بأقوالهم ، لأنّ الكتابة الحوارية الجديدة تختلف عن الكتابة الموضوعاتية التأسيسية التي كانت تعنى بثلاث مقوّمات تقوم عليها الحياة الطارقية ، الحيوان و الماء و الذهب (التبر).

3-مقولات الحكي عند إبراهيم الكوني :

اهتمّ الكوني في بداية أعمالة بتبئير صورة البطل الأسطوري الذي تقوم حياته السّردية على الفعل الخوارقي أو العجائبي سواء اعتمد على السّحر والشعوذة أم استفاد من الكرامات الإلهية ، إلاّ أنّ الروائي غيّر صورة البطل في المدوّنات الحديثة حيث قدّم صورة الشخصية المحيلة على واقع يدركه القارئ، فعوّضت الموضوعات الفانتاستيكية بالموضوعات السياسية المتعلّقة بالملك والسّلطة والكرسي والعرش ، وتحوّلت وظيفة البطل المثال النموذج من البحث عن الحرية الفكرية والروحية إلى البحث عن السّلطة والجاه والمال في صورة بطل سلبي .

إنّ المصائر التراجيدية للشخصيات أفرزها العرض التاريخي لحياة الطوارق فتمّ من خلاله إدماج الحاضر بالأسطورة مع النزوع إلى التجريد ، في حين أنّ تغيير مصائر الشخصيات في الأعمال المتقدّمة جعل النهايات حتمية وطبيعية ، وتمّ من خلالها دمج الحاضر بالتاريخ مع النزوع إلى الواقعية لأنّ مسار الحكي تحوّل إلى عرض تاريخي لحياة سكّان طرابلس وما جاورها من مدن ساحلية إبّان عهد الحكم العثماني لليبيا.

إنّ توظيف الأساطير الطارقية القديمة أدّى إلى مشاركة حيوانات الصّحراء كأبطال وشخصيات تخييلية في الحكي ، لكنّ هذا الفعل السّردي لم يتم اعتماده في الروايات المتقدّمة حيث قام السّارد بتوظيف الأساطير العالمية (أوديب ،

نرسيس) لذلك اختفت ظاهرة تسمية الشخصيات بالأسماء الطارقية وحلّت محلّها الأسماء العربية المألوفة.

لقد قامت الروايات الأولى على التمويه الجغرافي الذي يشتغل على تأسيس المخيال الصحراوي من خلال التبئير على وصف المكان المتقشّفة موادّه ، بوصفه عنصرا فاعلا في الحكي ، ومن ثمّ برزت رواية المكان التي تعمل على تكرار عالم الصّحراء بمساحتها المديدة وما يلحق ذلك من وصف مظاهر الصّراع مع الطبيعة القاسية والبديعة.

قدّم إبراهيم الكوني تصوّرا مختلفا في تجربته الجديدة حيث استبدل التمويه الجغرافي بالتّحديد الجغرافي لمكان الحدث المتمثّل في بحر طرابلس ، وحلّ القصر والقلعة محلّ الواحة ورمل الصحراء الكبرى .

إنّ الاعتماد على أقوال الشّخصيات وحركتها في بناء النّص السّردي الجديد أدّى إلى التجريب الأجناسي الفاعل ، حيث تمّ إغفال هيمنة مقولة المكان الصحراوي وبالتّالي الخروج من قاعدة التّأسيس لأدب الصّحراء إلى الكتابة عن تاريخ ليبيا.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

- القرآن الكريم. برواية ورش

إبراهيم الكوني:

1-الخسوف. (البئر) ج 1 . دار التنوير للطباعة والنشر . قبرص . ط1991.2

2-الخسوف(الواحة). ج2. دار التنوير للطباعة والنشر.قبرص.ط1 1991.

3-الخسوف (أخبار الطوفان الثاني). ج3. دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص .ط2. 1991.

4-الخسوف (نداء الوقواق). ج 4 . دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص. ط2 .1991.

5-ديوان النثر البرّي. دار تنوير للطباعة والنّشر . قبرص. ط1. 1991.

6- نزيف الحجر. دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص.ط3. 1992.

7-المجوس.دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص. .ج1 .ط2. 1992.

8-المجوس. دار التنوير للطباعة والنشر. قبرص. ج2 . ط2. 1992.

9- السحرة .ج1 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ط1 .1994.

10- عشب الليل . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان. ط1. 1997.

11- صحرائي الكبرى "نصوص". المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . ط1. 1998 .

12- الفزّاعة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان.ط1. 1998.

13- واو الصغرى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان. ط2. 1999.

14- نصوص الخلق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت .لبنان. ط1. 1999.

15- أنوبيس . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . لبنان .ط1. 2002.

16- البحث عن المكان الضائع . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت . لبنان.ط1. 2003.

17- لون اللعنة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.بيروت.ط1. 2005.

18- نداء ما كان بعيدا. منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام .طرابس.ليبيا.ط1. 2006.

19- قابيل أين أخوك هابيل المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط1. 2007 .

20- يعقوب وأبناؤه. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت لبنان. ط1. 2007.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثانيا :المراجع العربية:

1. إبراهيم) عبد الله . المتخيّل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط1 .1990.
2. (إبراهيم) عبد الله. موسوعة السرد العربي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . لبنان . ط1. 2005.
3. (أحمد قاسم) سيزا . بناء الرواية.(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ). الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر 1984.
4. (أشهبون) عبد المالك. عتبات الكتابة في الرواية العربية. دار الحوار. سوريا. ط1. 2009.
5. (بحراوي) حسن. بنية الشكل الروائي . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط1 . 1990.
6. (بلال)عبد الرزاق. مدخل إلى عتبات النص.أفريقيا الشرق. المغرب 2000.
7. (بلعابد) عبد الحق . عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص). منشورات الاختلاف . الجزائر. ط1. 2008 .
8. (بورايو) عبد الحميد. منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية) ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر، 1999.
9. (بنكراد) سعيد. سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية " الشراع والعاصفة " لحنا مينا) . دار مجدلاوي. الأردن. ط1. 2003 .
10. (بنكراد) سعيد . مسالك المعنى. دار الحوار. اللاذقية . سوريا. ط1. 2006.
11. (الجزار) محمد فكري . العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي .الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر.1998.

12. (الحجمري) عبد الفتاح. عتبات الكتابة البنية والدلالة. منشورات الرابطة. الدار البيضاء. المغرب. 1996.

13. (الحجمري) عبد الفتاح. التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردي). شركة النشر والتوزيع المدارس. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2002.

14. (الحجمري) عبد الفتاح. الكحل والمرود (الوصف في الرواية العربية) . دار الحرف للنشر والتوزيع . المغرب. ط1. 2007.

15. (حسين) خالد حسين. في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية). دارالتكوين للتأليف والترجمة والنشر. دمشق .2007.

16. (حليفي) شعيب. هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل). دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. المغرب.ط1. 2005.

17. (حليفي) شعيب. شعرية الرواية الفانتاستيكية . دار الحرف. القنيطرة . المغرب. ط2. 2007.

18. (حمداوي) جميل. مقاربة بنيوية سردية لرواية أوراق لعبد الله العروي. دار النشر الجسور. وجدة. المغرب. ط1. 1996.

19. (الداهي) محمد. التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي . دار الأمان للنشر والتوزيع . الرباط. المغرب .ط1 . 2006.

20. (روحي الفيصل) سمر. ملامح في الرواية السورية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1979.

21. (زايد) عبد الصمد . مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة . الدار العربية للكتاب . تونس 1988 .

22. (السواح) فراس. مغامرة العقل الأولى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية) . منشورات دار علاء الدين. دمشق.1998.

23. (سويرتي) محمد. النقد البنيوي و النص الروائي (الزمن– الفضاء– السرد)، أفريقيا الشرق . ج2 . الدار البيضاء . المغرب. 1991.

24. (شاكر) جميل وسمير المرزوقي. مدخل إلى نظرية القصة. الدار التونسية للنشر. تونس(د.ت) .

25. (صالح) صلاح . الرواية العربية والصحراء . منشورات وزارة الثقافة . سوريا. 1996 .

26. (صالح) فخري. أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ط1 . 2000.

27. (الصالح) نضال. النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب.سوريا.ط1. 2001.

28. (عبيد) محمد صابر وسوسن البياتي. جماليات التشكيل الروائي.دار الحوار.سوريا. ط1. 2008.

29. (عزام) محمد . شعرية الخطاب السردي . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق .2005.

30. (عقار) عبد الحميد. الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب) شركة النشر والتوزيع المدارس . الدار البيضاء .المغرب.ط1 .2000.

31. (العيد) يمنى . في معرفة النص . دار الآفاق الجديدة . بيروت . ط3. 1985.

32. (العيد) يمنى. فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب). دار الآداب. بيروت . ط1 .1998.

33. (العيد) يمنى. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي . دار الفارابي. بيروت .لبنان. ط2 .1999 .

34. (الغانمي) سعيد. ملحمة الحدود القصوى (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني).المركز الثقافي العربي. بيروت . الدار البيضاء ط2. 2000.

35. (الغانمي) سعيد. خزانة الحكايات . المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء . ط1 .2004

36. (الغيلاني) ناصر.أفضل الروايات العربية . دار سعاد الصّباح للنشر والتوزيع.الكويت.2001 .

37. (فرشوخ) أحمد. تأويل النص الروائي (السرد بين الثقافة والنسق) . Top edition. الدار البيضاء . المغرب ط1. 2006.

38. (فضل) صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص. مكتبة لبنان ناشرون. لبنان . ط1. 1996 ص395.

39. (لحمداني) حميد. أسلوبية الرواية (مدخل نظري). مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. ط1. 1989.

40. (لحمداني) حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي . المركز الثقافي العربي. بيروت . الدار البيضاء . ط 2. 1993 .

41. (الماكري) محمد. الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي). المركز الثقافي العربي. بيروت . الدار البيضاء . ط1 .1991 .

42. (محمد الشيباني) بلسم–الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي (رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجا) منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي . ليبيا. ط1–2004.

43. (منصر) نبيل. الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة.دار توبقال. المغرب.ط1. 2007.

44. (النابلسي) شاكر. جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 1994.

45. (نجمي) حسن. شعرية الفضاء السردي.(المتخيل والهوية في الرواية العربية). المركز الثقافي العربي. بيروت– الدار البيضاء. ط1. 1994.

46. (وتار) محمد رياض. توظيف التراث في الرواية العربية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق . ط1. 2002.

47. (الورقي) السعيد. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية.1989.

48. (يقطين) سعيد . القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب) . دار الثقافة . الدار البيضاء . 1985.

49. (يقطين) سعيد. تحليل الخطاب الروائي . المركز الثقافي العربي .المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء. ط3. 1997

50. (يقطين) سعيد. قال الراوي. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1997.

51. (يقطين) سعيد. انفتاح النص الروائي . المركز الثقافي العربي . بيروت .الدار البيضاء– ط3–2006–

52. مجموعة من الروائيين. الرواية العربية (واقع وآفاق). دار ابن رشد للطباعة. بيروت. ط1 . 1981.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1- (ألبريس). ر.م . تاريخ الرواية الحديثة . ترجمة . جورج سالم. مكتبة الفكر الجامعي. منشورات عويدات. بيروت. باريس . (د.ت).

2- (إمبرت) إنريكي أندرسون . القصة القصيرة (النظرية والتقنية) ترجمة علي إبراهيم علي منوفي. المشروع القومي للترجمة. مصر. د.ت.

3- (إيكو) أمبرتو. سيميائيات الأنساق البصرية. ترجمة محمد التهامي العماري/محمد أوداد- دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا. ط1. 2008.

4- (باختين) ميخائيل. الماركسية وفلسفة اللغة . ترجمة محمد البكري ويمنى العيد . دار توبقال للنشر. الدار البيضاء . ط1 .1986.

5- (باختين) ميخائيل. الخطاب الروائي. ترجمة. محمد برادة. دار الأمان . المغرب. ط2. 1987.

6- (باشلار) غاستون. جدلية الزمن. ترجمة خليل أحمد خليل.ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر. ط2. 1988.

7-(بوتور) ميشال بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيس . منشورات عويدات. بيروت. باريس . ط1. 1982.

8- (تودوروف) تزفيتان . الشعرية . ترجمة. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر. المغرب. ط2. 1990.

9- (جينيت) جيرار . خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم وآخرون. منشورات الاختلاف . الجزائر. ط3 .2003

10- (ريكاردو) جان. قضايا الرواية الحديثة. ترجمة. صياح الجهيم. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. سوريا..1977

11- (شولز) روبرت. عناصر القصة .ترجمة محمود منقذ الهاشمي . طلاس. دمشق. ط1. 1988

12- مجموعة من المترجمين . طرائق تحليل السرد الأدبي . منشورات اتحاد كتاب المغرب . الرباط .ط1 . .1992

13- (لوبوك) بيرسي. صنعة الرواية . ترجمة. عبد الستار جواد . دار رشيد للنشر . ط1 . 1981.

14- مجموعة من الباحثين . طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات إتحاد كتاب المغرب. الرباط. ط1. 1992

15-(ميرهوف) هانز . الزمن في الأدب. ترجمة أسعد مرزوق . مؤسسة سجل العرب. القاهرة.1972.(د.ط)

16- (هامون) فيليب. سيميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الكلام . المغرب.ط1 .1990.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

رابعا : المراجع الأجنبية:

1- J.L.Domortier, F.R.Plazanet. Pour lire le récit, Edition duclot, 1980.

2--Jean Yves Tadie. Le récit poétique. P.U.F.1er Edition, 1978. Paris.

3- Julia Kresteva. Le texte du Roman, Ed Mouton. Paris.

4- Henri Mitterand. Le discours du roman. P.U.F. 1980

5- Hock.H.Léo . La marque du titre. Paris. Mouton.1982.

6-- Gerard Genette. Figures 2 , seuil, Paris, 1962

7-Gerard Genette. figures 3 ,ed Seuil,Paris, 1972.

8- Gerard Genette. Seuils.ed. du . seuils. Paris. 1987.

9--R.Bournouf et Ouellet. L'univers du roman. PUF. Paris. 1980.

10--T.Todorov et O.Ducrot. Dictionnaire Encyclopédique des sciences du languages , ed seuil,1972

11-Tzvetan Todorov. Les Catégories du récit littéraire in Communication, N°8, Seuil, 1981.

خامسا : المجلات والدوريات:

1- مجلة فكر ونقد . دار النشر المغربية . الدار البيضاء. المغرب. العدد 16. السنة الثانية. فبراير 1999.(جيرار جينيت . أطراس(الأدب في الدرجة الثانية) ترجمة المختار حسني).

2- مجلة كتابات معاصرة. العدد 27. المجلد 07.(نيسان /أيّار) 1996. (صالح الرزوق. القصّة المضادة تأصيل الحداثة... تحديث الأصول).

3- مجلة الناقد. سوريا . السنة السابعة. العدد 82. 1995. (غالب هلسا. الألفة الغائبة . دراسة المكان في قصص زكريا ثامر) .

4- مجلة فصول المصرية . مج2.ع2 .1982. (إنجيل بطرس سمعان . وجهة النظر في الرواية المصرية).

5- عالم الفكر. مج 25. ع3 .1997.(جميل حمداوي . السيميوطيقا والعنونة).

6- مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب . سوريا .عدد 431-2007. (محمد الباردي .خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني) .

7- مجلة فصول المصرية . مج11 . ع4 . 1993.(ك.ف. ستانزل. العناصر الجوهرية للمواقع السردية . ترجمة عباس النولي) .

سادسا :رسالة جامعية مخطوطة.

-عثماني الميلود. العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني(بحث في الطبيعة والمحتويات و الأسلوب) . مخطوط رسالة دكتوراه دولة . جامعة الحسن الثاني. الدار البيضاء . المغرب . 2005/2004.

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

مقدمة

الفصل الأول : مفاتيح سردية

1- النص الموازي..... 01
1-1- أنواع المناص النشري..... 04
1-2-أنواع المناص التأليفي..... 05
2-الصيغة..... 06
-أنواع الصيغة..... 08
3-الرؤية..... 10
3-1 أنواع الرؤى..... 12
3-2-أنماط التبئير..... 13
4-الصوت..... 14
-أشكال الصوت..... 16
5-الزمن..... 17
5-1- أنواع الزمن..... 20
5-1-1 - زمن القصة وزمن الخطاب..... 20
5-1-2- زمن الكتابة وزمن القراءة..... 22
5-2- التقنيات الزمنية..... 24
5-2-1- النظام الزمني..... 24
أ- الاستباقات..... 25
ب-الاسترجاعات..... 26
5-2-2- الديمومة..... 28
أ- المجمل..... 29
ب- الوقفة..... 30

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ج - القطع..... 30
د – المشهد..... 31
5-2-3- التواتر..... 31
6- المكان..... 33
6-1-الفضاء الجغرافي..... 34
6-2 -الفضاء الدلالي..... 36
6-3- الفضاء النّصي..... 37
6-4-الفضاء كمنظور..... 39
7- الشخصيات..... 40
-أنماط الشخصيات..... 41

الفصل الثاني : اشتغال العتبات عند إبراهيم الكوني

1-عتبة الغلاف..... 45
2-عتبة العنوان..... 49
2-1-العناوين الحافة..... 53
2-2-العناوين الإبلاغية..... 58
2-3- العناوين التعيينية..... 62
2-4- العناوين الداخلية..... 63
3-عتبة الإهداء..... 65
3-1- الإهداء إلى شخص..... 67
3- 2- إخفاء اسم المهدى إليه..... 75
3-3- الإهداء إلى مكان..... 78
4-التصدير..... 79
4-1-التصدير الاستهلالي..... 81
4-2-التصدير الداخلي..... 91

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث : طرائق الحكي عند إبراهيم الكوني

1-التكثيف السردي..... 95
1-1 الحكي السيري..... 99
1-2 الحكي الخالص..... 102
1-3 الحكي الوصفي..... 106
1-4 الحكي الموضوعاتي..... 109
2- التكثيف الحواري..... 113
2-1 عرض الأقوال..... 114
2-2 ذكر أسماء المتحاورين..... 118
3- مصادر الأصوات..... 123
3-1 هوية السارد..... 124
3-2 صوت الشخصيات..... 128
4- خصوصية التبئير..... 132
4-1 التبئير الخارجي..... 133
4-2 التبئير الداخلي..... 135

الفصل الرابع : مقولات الحكي عند إبراهيم الكوني

1 – نمذجة الشخصيات..... 143
1-1 الشخصية الحكائية..... 144
1-2 الشخصية الإحالية..... 146
1-3 الشخصية التخييلية..... 150
2- الاستغراق الزمني..... 156
2-1 موضوعة الليل..... 157
2-2 الاسترجاع المزجي..... 161
2-3 الوقفات الزمنية..... 163

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2-4 وظائف الحذف..... 166
2-5 التطابق المشهدي..... 169
3-أبعاد المكان الصحراوي..... 172
3-1- وصف المكان الجغرافي..... 174
3-2- علامات المكان..... 177
3-3- التقاطبات المكانية..... 180
-خاتمة..... 185
-قائمة المصادر والمراجع..... 190
فهرس الموضوعات..... 201
- ملحق
- ملخص البحث

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملاحق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص رسالة الدكتوراه للطالبة : نسيمة علوي

" جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني "

عمل الروائي الليبي إبراهيم الكوني على التأسيس لمفهوم أدب المكان الصحراوي ، حيث منحت هذه المقولة الظاهراتية نصوصه تفرّدا بلاغيا متميّزا ، كما اعتنى الكوني بتغيير طرائق الحكي في أعماله الجديدة ، إذ عمد إلى تجريب خصوصيات الحكي المنفتح على موضوعات معرفية مختلفة عن تلك الموضوعات المتجانسة في أعماله الأولى ، فحلّ الحديث عن الثالوث المحرّم : الدين ، السلطة ، الجنس محلّ التّسريد المكثّف عن عالم الصّحراء بوجهيها الجغرافي والأسطوري .

لقد تغيّرت غايات الفن الروائي عند إبراهيم الكوني تبعا للآفاق القرائية الجديدة التي تقوم بإعادة تشكيل مقاطع النّص السّردي وإضافة نقاط مضيئة لأجل فكّ عتمة الرّموز والإحالات الحكائية.

اهتمّ إبراهيم الكوني بإنتاج محكيات متخصّصة في نثر عالم الطوارق ، كما اعتنى بوظيفة اللغة الجمالية في تحقيق فرادة الخطاب الروائي اعتمادا على أنساق معرفية وثقافية غير مألوفة لدى القارئ ، حيث قدّم المؤلّف منجزا روائيا يتجاوز الستّين عملا أسّس من خلاله مدوّنة كبرى للسّرد الصّحراوي .

أعمال إبراهيم الكوني:

ولد **بغدامس** - ليبيا عام .1948أنهى دراسته الابتدائية بغدامس، والإعدادية بسبها، ثم أتمّ الثانوية ، حصل على الليسانس ثم الماجستير في العلوم الأدبيّة والنقدية من **معهد غوركى للأدب** بموسكو 1977.

يجيد تسع لغات وكتب ستين كتاب حتى الآن، يقوم عمله الأدبي الروائي على عدد من العناصر المحدودة، على عالم **الصحراء** بما فيه من ندرة وامتداد وقسوة وانفتاح على جوهر **الكون** والوجود. وتدور معظم رواياته على جوهر العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يُردّ.

نشر إنتاجه الأدبي بجريدة فزان– البلاد – الفجرالجديد – الحرية – الميدان – الحقيقة – الأسبوع لثقافي – طرابلس الغرب – مجلة المرأة – ليبيا الحديثة – الكفاح العربي – الصداقة البولونية. وينتمى إبراهيم الكونى إلى قبيلة **الطوارق** (الأمازيغ) وهى قبيلة تسكن الشمال الافريقى من ليبيا إلى موريتانيا كما تتواجد في النيجر، وهذة القبيلة مشهورة بأن رجالها يتلثمون ونسائها يكشفون وجوههم

ويمكن القول أن رواياته تنتمى أدبياً إلى مجال الرومانسية الجديدة والتي تتسم بتخييل الواقع أو تغريبة إن جاز استخدام مصطلح الشكليين الروس.

وينتقده البعض أنه أسير الرواية الصحراوية بعناصرها المتكررة إلى درجة الملل، وانه انحاز إلى الصحراء وأهلها الطوارق إلى درجة النكران، نكران عناصر أخرى هامة في حياته، خاصة وانه عاش بعيدا عن الصحراء أكثر مما عاش فيها.

-الجوائز

- -جائزة الدولة السويسرية، على رواية" نزيف الحجر" 1995م.
- -جائزة الدولة في ليبيا، على مجمل الأعمال 1996م.
- -جائزة اللجنة اليابانية للترجمة، على رواية " التبر" 1997م.
- -جائزة التضامن الفرنسية مع الشعوب الأجنبية، على رواية" واو الصغرى" 2002م.
- -جائزة الدولة السويسرية الاستثنائية الكبرى، على مجمل الأعمال المترجمة إلى الألمانية، 2005م.
- -جائزة الرواية العربية(المغرب)، 2005م.
- -جائزة رواية الصحراء(جامعة سبها – ليبيا) 2005م.
- -وسام الفروسية الفرنسي للفنون والآداب 2006م.
- -جائزة(الكلمة الذهبية)من اللجنة الفرنكفونية التابعة لليونسكو
- -جائزة ملتقى القاهرة الدولي الخامس للإبداع الروائي العربي 2010م

مجالات تأليفه

الرواية، الدراسات الأدبية والنقدية، السياسة، والتاريخ

المناصب التي تقلدها

-عمل بوزارة الشئون الاجتماعية بسبها ثم وزارة الإعلام والثقافة

-مراسل لوكالة الأنباء الليبية بموسكو 1975

-مندوب جمعية الصداقة الليبية البولندية بوارسو 1978.

-مستشار إعلامي بالمكتب الشعبي الليبي (السفارة الليبية) بموسكو 1987.

-مستشار إعلامي بالمكتب الشعبي الليبي(السفارة الليبية) بسويسرا 1982.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

-إصداراته

1- ثورات الصحراء الكبرى 1970.

2- نقد ندوة الفكر الثوري 1970.

3-الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (قصص ليبية) 1974.

4-ملاحظات على جبين الغربة (مقالات) 1974.

5-جرعة من دم (قصص) 1993.

6-شجرة الرتم (قصص) 1986.

7-رباعية الخسوف (رواية) 1989 :

- الجزء الأول : البئر
- الجزء الثاني : الواحة
- الجزء الثالث : أخبار الطوفان الثاني
- الجزء الرابع : نداء الوقواق

8-التبر (رواية) 1990.

9-نزيف الحجر (رواية) 1990.

10-القفص (قصص) 1990.

11-المجوس (رواية)

- الجزء الأول 1990.
- الجزء الثاني 1991.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

12–ديوان النثر البري (قصص) 1991.

13–وطن الرؤى السماوية (قصص – أساطير) 1991.

14–الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية (مختارات قصصية)1991.

15–الوقائع المفقودة من سيرة المجوس (قصص) 1992.

16–الربة الحجرية ونصوص أخرى 1992.

17–خريف الدرويش (رواية – قصص – أساطير) 1994.

18–الفم (رواية) 1994.

19–السحرة (رواية)

- الجزء الأول : 1994.
- الجزء الثاني :1995.

20–فتنة الزؤوان، الرواية الأولى من ثنائية خضراء الدمن 1995.

21–بر الخيتعور (رواية) 1997.

22–واو الصغرى (رواية) 1997.

23–عشب الليل (رواية)1997.

24–الدمية (رواية) 1998.

25–صحرائي الكبرى (نصوص) 1998.

26– الفزاعة (رواية) 1998.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

27- الناموس – بحثا عن ناموس ل(واو) (نصوص) 1998.

28- في طلب الناموس المفقود (نصوص) 1999.

29- سأسر بأمري لخلاني الفصول (ملحمة روائية) 1999:

-الجزء الأول : الشرخ

- الجزء الثاني : البلبال

-الجزء الثالث :برق الخلب

30- أمثال الزمان (نصوص) 1999.

31-وصايا الزمان (نصوص)1999.

32- نصوص الخلق (نصوص) 1999.

33- ديوان البر والبحر (نصوص) 1999.

34- الدنيا أيام ثلاثة (رواية) 2000.

35- نزيف الروح (نصوص) 2000.

36 - أبيات (نصوص) 2000.

37- بيت في الدنيا وبيت في الحنين (رواية) 2000.

38 - رسالة الروح (نصوص) 2001.

39- بيان في لغة اللاهوت، لغز الطوارق يكشف لغز الفراعنة وسومر (موسوعة البيان) 2001.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- الجزء الأول : أوطان الأرباب

- الجزء الثاني: أرباب الأوطان

- الجزء الثالث: أرباب الأوطان

- الجزء الرابع: المقدمة في ناموس العقل البدئي

- الجزء الخامس : ملحمة المفاهيم .2003

40- منازل الحقيقة .2003

41-أسطورة حب إلى سويسرا.2003

42- لحون في مديح مولانا الماء .2002

43- البحث عن المكان الضائع .(رواية) .2003

44-أنوبيس (رواية) 2002

45- الصحف الأولى (أساطير ومتون) 2004

46- مراثي أوليس (رواية) 2004

47- صحف إبراهيم (متون) 2005

48- المحدود واللامحدود (متون) 2002

49- ملحومة المفاهيم (موسوعة البيان) ج6 ، 2005

50- ملكوت طفلة الربّ (رواية) 2005

51- لون العنة (رواية) 2005

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

52- هكذا تأمّلت الكاهنة ميم (متون) 2006

53- ملحمة المفاهيم ج 3 ،(موسوعة البيان) ج7 ، 2006

54- نداء ما كان بعيدا (رواية) 2006

55- في مكان نسكنه.. في زمان يسكننا (رواية) 2006

56- يعقوب وأبناؤه (رواية) 2007

57-قابيل..أين أخوك هابيل (رواية) 2007

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص رسالة الدكتوراه للطالبة : نسيمة علوي

"جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني"

Esthétique du discours littéraire chez le romancier Ibrahim al-Kawni

Résumé de la recherche

Le romancier libyen Ibrahim al-Kawni s'est évertué à élaborer le concept de toponymie du désert. De sorte que son discours « phénoménologique » a conféré à ses textes une singularité rhétorique caractérisée. Aussi, al-Kawni a-t-il eu le souci de modifier les modes de narrativité dans ses nouvelles œuvre »s. En ce sens, il d'est employé à « expérimenter » les spécificités narratives ouvertes sur des thématiques d'ordres différents, comparativement à ses premières œuvres, aux thématiques plutôt uniformes. En effet, le discours sur le triptyque interdit : la religion, le pouvoir et le sexe a remplacé ma mise en narration intensive, à propos du monde du désert, dans sa double figure : géographique et mythologique.

De ce fait, les finalités de l'art romancier ont changé chez Ibrahim al-Kawni en fonction des horizons nouveaux du lectorat, qui procède à la reconstitution des séquences du texte narratif. Aussi, ajoute-t-elle des touches éclairantes en vue de déchiffrer l'opacité des symboles et les renvois aux formes narratives.

Egalement, Ibrahim al-Kawni s'est investi dans la production des formes narratives spécifiques à la prose du monde « targui » (des Touaregs). Par ailleurs, il s'est intéressé à la fonction de la langue esthétique, qui a permis la production d'une singularité du discours romancier, et ce en s'appuyant sur des systèmes cognitifs et culturels inhabituels chez le lecteur. Enfin, l'auteur a produit une oeuvre romancière dépassant la soixantaine, qui a permis la constitution d'un corpus majeur, en termes de narrativité sur le désert.